**Gottfried Weber**: “**Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart’schen Violinquartett aus C”**.

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Ο Gottfried Weber (1779-1839) υπήρξε διακεκριμένος γερμανός συνθέτης και θεωρητικός. Ως σημαντικότερο σύγγραμμά του θεωρείται το τετράτομο *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (*Απόπειρα προς μία συστηματική θεωρία της μουσικής σύνθεσης*), στην τρίτη έκδοση του οποίου (1832) βρίσκει κανείς και τη συγκεκριμένη ανάλυση της αργής *Εισαγωγής* του (γνωστού και ως *Διάφωνου*) κουαρτέτου εγχόρδων, Κ. 465 του Μότσαρτ. Σε αυτό το εισαγωγικό κείμενο που συνοδεύει και σχολιάζει τη μετάφραση του κειμένου του Weber, εκτός από τις δικές μου απόψεις, εντάσσονται και ορισμένες από τις αξιοσημείωτες παρατηρήσεις για αυτή την ανάλυση, τις οποίες καταθέτει ο άγγλος επιμελητής και μεταφραστής, Ian Bent, σε μία δίτομη έκδοση που περιλαμβάνει αναλυτικές προσεγγίσεις έργων, γραμμένες από θεωρητικούς, κριτικούς και συνθέτες του 19ου αιώνα.[[1]](#footnote-1)

Η ανάλυση, κατά το μεγαλύτερο τμήμα της, αποτελεί κατά τη γνώμη μου ένα εξαιρετικό δείγμα φαινομενολογικής προσέγγισης και περιγραφής ενός μουσικού αποσπάσματος. Ο “πρωταγωνιστής” που δρα, αντιδρά και ανταποκρίνεται στο αρχικό και μεγαλύτερο τμήμα αυτής της ανάλυσης, μιας “αφήγησης της βιωματικής εμπειρίας” από την ακρόαση της *Εισαγωγής* είναι ο ίδιος ο ακροατής· και, πιο συγκεκριμένα, “*το αυτί*”! Είναι “*το αυτί*” που προσλαμβάνει, απολαμβάνει, δοκιμάζεται, αμφιβάλει, αναρωτιέται (αν άκουσε καλά), υποχρεώνεται να αναθεωρήσει (προηγούμενες εκτιμήσεις) και να προσαρμοστεί στα (εντυπωσιακά όσο και απίστευτα) νέα δεδομένα, που πιθανολογεί (μελλοντικά ενδεχόμενα). Είναι “*το αυτί*”, δηλαδή, που «δέχεται το ακουστικό ερέθισμα στο χρόνο-τώρα, διαμορφώνοντας μια πρώτη εντύπωση», αλλά και που, ταυτόχρονα, έχει «συγκρατήσει όσα συνέβησαν πριν», αλλά και «περιμένει πράγματα να συμβούν στη συνέχεια».[[2]](#footnote-2)

 Παράλληλα, όμως, “το αυτί” δεν παρατηρεί απλώς τα τεκταινόμενα, καταγράφοντας τη διαδοχή των γεγονότων με έναν “ψυχρό”, “αντικειμενικό”, αποστασιοποιημένο τρόπο. Δεν στέκεται, δηλαδή, αμέτοχο, έξω και πέρα από τα γεγονότα αλλά, αντίθετα, αναφέρεται (και μάλιστα, “παθιασμένα”) στην εμπειρία του, στις παντός είδους επιδράσεις που η, νότα προς νότα, ακρόαση της μουσικής ασκεί πάνω του.[[3]](#footnote-3) Με άλλα λόγια, “*το αυτί*” ταυτίζεται με τα δρώμενα και συμπάσχει, με αποτέλεσμα να ικανοποιείται, να εκπλήσσεται, να αντιδρά, να δυσαρεστείται, να εξανίσταται, να λαχταρά (τη “λύση” μιας ασάφειας), να προσπαθεί να βγάλει νόημα…

Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ας αναφερθεί το σημείο όπου “*το αυτί*” αισθάνεται σαν να “δέχεται επίθεση” όταν η ψηλότερη φωνή, «παίρνοντας το νόμο στα χέρια της» (!), του επιβάλλει μια τόσο «επαναστατική συμπεριφορά», «εντελώς αντίθετα προς όλες τις προσδοκίες» ─τόσο απρόσμενη ώστε “*το αυτί*” αναρωτιέται «εάν θα πρέπει να πιστέψει, να πάρει στα σοβαρά αυτό που άκουσε»! (βλ. σ. 7-8)

Όπως παρατηρεί και ο Ian Bent, στα πρώτα πέντε τμήματα της ανάλυσης ο λόγος είναι άμεσος, οικείος, παθιασμένος, σε ενεστώτα χρόνο. Όλα συμβαίνουν “εδώ και τώρα”, μπροστά “στο αυτί”, το οποίο και ανταποκρίνεται ανάλογα. Στο τελευταίο τμήμα όμως (αρ. 6, «Η ρητορική σημασία του αποσπάσματος»), “*το αυτί*” εξαφανίζεται, όπως και ο ενεστώτας, η μουσική γίνεται “στατική” και ο λόγος γίνεται *αντικειμενικός* ─ορισμένες φορές απαράδεκτα, αφόρητα αντικειμενικός κατά τη γνώμη μου. Είναι εδώ που ο δημιουργός του αποσπάσματος ─ο ίδιος ο Μότσαρτ─ κάνει *για πρώτη φορά* την εμφάνισή του επί σκηνής (προηγουμένως δεν υπήρχε «Μότσαρτ», υπήρχε μόνον «το απόσπασμα», «οι φωνές», «το μ.1» ή «μ. 2», κ.λπ., λες και κανείς δεν έλεγχε ή κατεύθυνε την οργάνωση των γεγονότων). Είναι σε αυτό το σημείο που ο Weber επιχειρεί μία «ανάλυση του ποιητικού επιπέδου»[[4]](#footnote-4), επιχειρεί να αποκαλύψει, δηλαδή, “τι θέλει να πει ο ποιητής”, γιατί ο Μότσαρτ έκανε αυτό ή δεν έκανε εκείνο…

Απολαύστε, όμως, το ίδιο το κείμενο του Weber…

Καλή ανάγνωση

Υ.Γ. Δεν έχω προλάβει να “χτενίσω” επιμελώς τη μετάφραση. Μπορεί λοιπόν να είναι λίγο “άτσαλη” σε ένα-δυο σημεία. Είναι πάντως πιστή…

**Ανάλυση της *Εισαγωγής* του Διάφωνου Κουαρτέτου, Κ. 465, του Μότσαρτ: Μετάφραση**

… Το απόσπασμα, όπως είναι γνωστό, αποτελεί την αρχή της *Εισαγωγής* του ανυπέρβλητου κουαρτέτου εγχόρδων υπ’ αρ. 6 [Κ. 465] από ένα σύνολο έξι [κουαρτέτων] … αφιερωμένων στον «καλύτερο φίλο του», Joseph Haydn.

 Τα αρχικά 8-9 μέτρα αυτής της Εισαγωγής είχαν ήδη δημιουργήσει αίσθηση, αμέσως μετά την πρώτη εμφάνιση του κουαρτέτου, και προσέβαλλαν τα αυτιά των ακροατών, οι οποίοι έβρισκαν δύσκολο να καθορίσουν κατά πόσον αυτές οι τραχείς και δυσάρεστες εντυπώσεις που βίωσαν επιτρέπονταν ή ήταν ενάντιες στους κανόνες.

 Εάν αποτολμήσω τώρα να παρουσιάσω τη δική μου άποψη γι’ αυτή την πολυσυζητημένη σύνθεση … θα πρέπει να εκλιπαρήσω τους αναγνώστες μου εξ αρχής να μην περιμένουν κανενός είδους γνώμη για το κατά πόσον το εν λόγω απόσπασμα είναι αποδεκτό από τους κανόνες ή αντίθετο προς αυτούς.

 Όποιοι έχουν γνωρίσει τις θεωρητικές μου απόψεις και τον τρόπο με τον οποίο “δουλεύουν”, γνωρίζουν επίσης ότι ξεκάθαρες οδηγίες και απαγορεύσεις, όπως και δηλώσεις ότι αυτό ή εκείνο το σύνολο φθόγγων, η ακολουθία από νότες, οι διαδοχές συγχορδιών, κ.λπ., επιτρέπονται ή δεν επιτρέπονται, απλά δεν αποτελούν το “φόρτε” μου. Κάποτε είχα περιγράψει αυτή την τάση της θεωρίας μου, η οποία κατ’ ουσίαν συνοψίζεται απλώς στην *εξέταση* (παρατήρηση) αυτών που ηχούν καλά ή κακά, απαλά (ευχάριστα) ή τραχέα (δυσάρεστα), και κατά κανέναν τρόπο δεν απασχολείται με *a priori* και δογματικές *υποδείξεις* (αποδείξεις) όσον αφορά το γιατί αυτό ή εκείνο πρέπει να είναι έτσι ή δεν πρέπει να είναι αλλιώς…

 … Επομένως κανείς δεν θα έπρεπε να περιμένει από εμένα μια ετυμηγορία για το εάν και σε ποιο βαθμό αυτό ή εκείνο το στοιχείο της εν λόγω *Εισαγωγής* θα έπρεπε να επιτρέπεται ή να απαγορεύεται κατηγορηματικά …

 Αυτό που έχω να προσφέρω, εν τούτοις, είναι το εξής:

 Είναι σαφές πως αυτό το απόσπασμα όντως ακούγεται ενοχλητικό στο αυτί ─πολύ ενοχλητικό. Τα αίτια που προκαλούν αυτή την ενοχλητική εντύπωση, άλλοτε ένα-ένα και άλλοτε σε συνεργασία με άλλα, είναι δυνατόν να εντοπιστούν από το θεωρητικό … Μία λεπτομερής ανάλυση της συνολικής αρμονικής και μελωδικής υφής του αποσπάσματος θα μας επιτρέψει να ανιχνεύσουμε όλα αυτά τα αίτια, και επομένως να προσδιορίσουμε *τι ακριβώς* είναι σε αυτές τις “τονικές κατασκευές” που μας ενοχλεί τόσο πολύ, τι είναι αυτό που “επιτίθεται τόσο επώδυνα” στην ακουστική μας ικανότητα ωσάν κάτι το αναμφίβολα τραχύ …

1. **Τονικό πλάνο**

Ακριβώς στην αρχή του πρώτου μέρους και μέχρι και το μ. 2, το αυτί έρχεται αντιμέτωπο με μια διαδοχή από εντυπωσιακές, ακουστικά ενδιαφέρουσες και έντονα ευχάριστες *ασάφειες* (αμφιβολίες, αβεβαιότητες), όσον αφορά στην τονικότητα και στην ακολουθία των συγχορδιών.

Στην αρχή, το ντο του μπάσου ακούγεται απομονωμένο [μη εναρμονισμένο]. Εξ αιτίας αυτής της αδιαμφισβήτητης ασάφειας, το αυτί έχει την τάση να ακούσει αρχικά αυτή τη μοναχική νότα ως τονική της ντο, Μείζονος ή ελάσσονος.

**Παράδειγμα 1**



Στο τελευταίο τέταρτο του μ. 1, εισέρχεται ο φθόγγος λα♭ ενάντια στο (αρχικό) ντο. Αυτό το γεγονός δημιουργεί στο αυτί μια νέα αβεβαιότητα. Ο νέος φθόγγος θα πρέπει να ακουστεί ως λα♭ ή σολ#; Θα καταγραφόταν ως σολ# εάν, για παράδειγμα, το απόσπασμα συνεχιζόταν ως εξής:

**Παράδειγμα 2**



 Εάν, παρ’ όλα αυτά, ακουστεί ως λα♭, η αμφιβολία παραμένει σε μεγάλο βαθμό διότι το αυτί έχει ακόμα την επιλογή να θεωρήσει τη δυάδα [ντο – λα♭] ως ανήκουσα στη συγχορδία της Λα♭ Μείζονος, δηλαδή ως VI της τονικότητας ντο ελάσσονος, ή ως τονική της τονικότητας Λα♭ Μείζονος, ή ακόμα να θεωρήσει [τη δυάδα] ως ανήκουσα στη συγχορδία της φα ελάσσονος, δηλαδή ως IV στη ντο ελάσσονα ή ίσως και ως τονική της φα ελάσσονος.[[5]](#footnote-5) Το αυτί λοιπόν θα πρέπει να περιμένει για έναν πιο ακριβή καθορισμό της τονικότητας [του έργου]…

Με την είσοδο του φθόγγου μι♭ στην αρχή του επόμενου μέτρου η δυάδα των μέχρι τώρα απομονωμένων φθόγγων παίρνει πλέον τη μορφή μιας πλήρους συγχορδίας, της Λα♭ Μείζονος. Έτσι το αυτί βιώνει μία ευχάριστη αίσθηση ανακούφισης, που έρχεται πάντα μετά τη σταδιακή επίλυση των αρμονικών ασαφειών. Αλλά, σε αυτό το στάδιο δεν υφίσταται ακόμα παρά μια “φιλική προειδοποίηση” της απαιτούμενης πληροφόρησης, δεδομένου ότι το αυτί έχει ακόμα να επιλέξει να ακούσει τη συγχορδία Λα♭ είτε ως VI της ντο ελάσσονος, είτε ως τονική της Λα♭ Μείζονος.[[6]](#footnote-6) Πρόκειται για την πρώτη ή τη δεύτερη περίπτωση; Διότι δεν έχουμε ακόμα την ακριβή θεμελίωση για να βασίσουμε την επιλογή μας. Απ’ όσο γνωρίζουμε, εν τούτοις, το λα♭ μπορεί ακόμα και να αποδειχθεί απλώς ένας διαβατικός φθόγγος [διάβαζε: επέρειση] του σολ, και έτσι η συνήχηση να καταλήξει στην “ηρεμία” μιας ντο ελάσσονος συγχορδίας.

**Παράδειγμα 5**



Ακόμα σε αμφιβολία ως προς την τονικότητα, το αυτί περιμένει να ακούσει τι έρχεται μετά.

Σε αυτή την κατάσταση συνεχιζόμενης τονικής αβεβαιότητας, κατά την οποία το αυτί λαχταρά την έλευση μιας επιβεβαίωσης ότι η τονικότητα είναι είτε η ντο ελάσσων είτε η Λα♭ Μείζων, ακούει πράγματι το λα♭ να κινείται στο σολ στο 2ο τέταρτο του μ. 2. Αυτήν ακριβώς τη στιγμή, αιφνιδιάζοντάς μας παρά εκπληρώνοντας τις προσδοκίες μας, ο φθόγγος λα5 εμφανίζεται στην ψηλότερη φωνή, ερχόμενος σε αντίθεση με την τονικότητα που περιμέναμε, έτσι ώστε η προηγούμενη τρίφωνη συγχορδία [ντο-λα♭-μι♭] τώρα ηχεί ως μία τετράφωνη συγχορδία [ντο-σολ-μι♭-λα] με ελαττωμένη 5η, που μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε ως VII7 στη Σι♭ Μείζονα ή ─κάτι που είναι πιο κοντά στην προηγούμενη υπόθεση του αυτιού─ ως ΙΙ7 στη σολ ελάσσονα.

**Παράδειγμα 6**



Αντί όμως για μία από τις δύο προηγούμενες υποθέσεις … το αυτί μπορεί να ακούσει το σολ απλώς ως έναν διαβατικό φθόγγο που δεν ανήκει καν στη συγχορδία … Το αυτί, ακόμα σε αμφιβολία, εξετάζει και περιμένει ανυπόμονα να ακούσει τι θα ακολουθήσει μετά.

Όπως αποδεικνύεται, στο επόμενο τέταρτο το σολ πάει στο φα#, φέρνοντας μια συγχορδία [ντο-φα#-ρε-λα] που το αυτί δεν έχει δυσκολία να αφομοιώσει ως δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της ντο ελάσσονος (σε 3η αναστροφή).

Αυτό λοιπόν επιβεβαιώνει [*εκ των υστέρων*] ότι [πράγματι] το σολ της συγχορδίας που ακούγεται στο 2ο χρόνο δεν ήταν, στην πραγματικότητα, παρά μόνον ένας διαβατικός φθόγγος [στην πορεία] προς το φα#, και ο οποίος διεκδίκησε τη θέση του φα# μόνον για μία φευγαλέα στιγμή. Η διαδοχή συγχορδιών στο μ. 2 δεν είναι, λοιπόν, Λα♭ – λα7 – Ρε7 αλλά, πιο απλά και ξεκάθαρα, Λα♭ – Ρε7.

Μετά από αυτή τη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της ντο ελάσσονος, το αυτί περιμένει τώρα τη συγχορδία της Σολ Μείζονος να ακολουθήσει.

Η συγχορδία που ακούγεται στο επόμενο μέτρο φαίνεται να εκπληρώνει τις αναμονές του αυτιού ως μία Σολ Μείζων (το ντο# στη φωνή 2 λειτουργεί ως ένας απροετοίμαστος χρωματικός διαβατικός φθόγγος προς τον πραγματικό φθόγγο ρε που ακολουθεί,[[7]](#footnote-7) όπως επίσης το λα5 λειτουργεί ως ένας προετοιμασμένος εναλλακτικός φθόγγος [διάβαζε: καθυστέρηση] στο σολ5 που ακολουθεί.[[8]](#footnote-8) Το φα# που έπεται στην ψηλότερη φωνή, το λα4 στη φωνή 2 και τα λα3 και ντο4 στη φωνή 3 λειτουργούν όλα ως διαβατικοί φθόγγοι. Χάρη στην ανάδυση αυτής της συγχορδίας της Σολ Μείζονος, η ασάφεια (αμφιβολία, αβεβαιότητα) που επικρατούσε μέχρι στιγμής έχει επαρκώς απαλειφθεί…

 Στους δύο πρώτους χρόνους του επόμενου μέτρου, το αυτί συνεχίζει να ακούει την ίδια δεσπόζουσα συγχορδία [της ντο], έως ότου στον τελευταίο χρόνο να εμφανιστεί ένα σι♭ στην ψηλότερη φωνή, το οποίο αντιτίθεται σε αυτή τη συγχορδία. Αυτός ο φθόγγος, ξένος προς τη Ντο Μείζονα ή τη ντο ελάσσονα, υποχρεώνει το αυτί να ερμηνεύσει τη δυάδα [σολ – σι♭] ως μία άλλη συγχορδία μιας άλλης τονικότητας. Για λόγους ειρμού και συνοχής υποχρεώνει το αυτί να την εκλάβει αρχικά ως μία συγχορδία σολ ελάσσονα, ως την τονική της τονικότητας της σολ ελάσσονος. Η διαδοχή των συγχορδιών σε αυτό το μέτρο είναι λοιπόν: Σολ – Ρε – σολ. Δηλαδή,

 Σολ: Ι – V – σολ: Ι ή

 Ντο: V – Σολ: V – σολ: Ι

Ή, αλλιώς, εάν το φα# και το λα θεωρηθούν ως διαβατικοί φθόγγοι,

Σολ: Ι – σολ: Ι ή

Ντο: V – σολ: Ι.

Υπάρχουν διάφορες λεπτομέρειες σε αυτή την ερμηνεία, εν τούτοις, που θα έπρεπε να ειπωθούν. Κατ’ αρχήν, μια μετατροπία αυτού του είδους … είναι πολύ ασυνήθιστη, πολύ ανοίκεια στο αυτί. Ως αποτέλεσμα αυτού, το αυτί είναι απρόθυμο να την αποδεχθεί (ανεχθεί).

Κατά δεύτερον, ο τρόπος που έρχεται αυτή η μετατροπία είναι κάθε άλλο παρά ευοίωνος δεδομένου ότι το σι♭ εμφανίζεται σχεδόν τυχαία στον ασθενή, τελευταίο χρόνο του μέτρου … ενώ το αυτί είχε προηγουμένως συνηθίσει στον ήχο του [ήδη] πολύ-αναμενόμενου σι♮. Έχοντας ακούσει στο μ. 3 και στους δύο πρώτους χρόνους του μ. 4, πρώτα τα 8α λα-σι♮ στη φωνή 3, μετά παρομοίως λα-σι♮ στη φωνή 2 και ξανά και πάλι λα-σι♮ στη φωνή 3, τώρα που το λα5 στην ψηλότερη φωνή ετοιμάζεται να ανέβει βηματικά, θα έπρεπε να δικαιολογείται κανείς να περιμένει με βεβαιότητα ότι και αυτό το τελευταίο λα5 θα ανεβεί με τον ίδιο τρόπο στο σι♮.

Παρ’ όλα αυτά, εντελώς αντίθετα προς όλες τις προσδοκίες, δεν κάνει τίποτα τέτοιο. Αντίθετα, παρεκκλίνει από το μοντέλο των άλλων φωνών ─λανθασμένα, έχουμε την τάση να αισθανόμαστε, και για ποιο λόγο άραγε;─ εισάγοντας απροσδόκητα [“από το πουθενά”] ένα σι♭ αντί για σι♮, που εμφανίζεται από το πουθενά, σε πλήρη αντίθεση με ότι συνέβη μέχρι τώρα.

Και αυτό συμβαίνει σε ένα χρόνο (το τελευταίο ασθενές) που δεν έχει τη δυνατότητα, εξ αιτίας της βραχύτητάς του και της έλλειψης εγγενούς ισχύος, να υποστηρίξει μία τόσο σοβαρή εκτροπή και μετατροπία για το ανυποψίαστο αυτί. Τόσο “επαναστατική” είναι λοιπόν η κίνηση που επιβάλλει στο αυτί [η πρώτη φωνή] (την οποία το αυτί θα μπορούσε να αποδεχθεί, εάν παρουσιαζόταν με πιο εντυπωσιακό τρόπο, ή έστω με μία πιο πλήρη ύφανση, όπως για παράδειγμα),

**Παράδειγμα 13**



ή



και μάλιστα, όχι μόνον σε ένα τόσο ασθενές μέρος του μέτρου αλλά και σε μία ύφανση μόλις δύο φωνών, με το σι♭ να συνοδεύεται μόνον από το σολ του μπάσου, χωρίς υποστήριξη από τις άλλες φωνές, οι οποίες έχουν αποσυρθεί και με τα [προηγούμενα] σι♮ τους να ηχούν ακόμα στο αυτί μας. Με δική της πρωτοβουλία και χωρίς εμφανές κίνητρο, [η πρώτη φωνή] παίρνει το νόμο στα χέρια της και επιδιώκει να ανατρέψει τη συγχορδία της Σολ Μείζονος που είχε επιβληθεί από τις συνδυασμένες προσπάθειες και των τεσσάρων φωνών μέχρι αυτό το σημείο, στο μεγαλύτερο και πιο ισχυρό μέρος του μέτρου, και να τη μετατρέψει μονομερώς στη συγχορδία της σολ ελάσσονος. Επιπλέον, τη στιγμή που το κάνει αυτό δέχεται κάτι λιγότερο από ικανοποιητική υποστήριξη από το μπάσο, το μοναδικό ακομπανιαμέντο της: η απόσταση που διαχωρίζει τις δύο νότες, σολ2-σι♭5, αδιαμεσολάβητη από μεσαίες φωνές, είναι τόσο μεγάλη έτσι ώστε να μην τις παρουσιάζει στο αυτί ως μία λειτουργική ενότητα …

 Αντιμέτωπο με μία τόσο μετέωρη αλλαγή αρμονίας το αυτί σχεδόν “ξεστρατίζει”, παραμένοντας σε αμφιβολία όσον αφορά στο εάν θα πρέπει να πιστέψει, να πάρει στα σοβαρά αυτό που άκουσε. Πρόκειται το πρώτο βιολί, μετά από αυτό το απόμακρο, αδύναμο σι♭, να αποκαταστήσει το μέχρι τώρα πανταχού παρόν σι♮ στον τελευταίο χρόνο του μέτρου; Ή, μήπως έπαιξε κατά λάθος σι♭ αντί για σι♮;[[9]](#footnote-9) Ή, αναρωτιέται επίσης [το αυτί], μήπως αυτό το σι♭ είναι στην πραγματικότητα ένα λα# και, άρα, ένας χρωματικός διαβατικός προς ένα σι♮ που θα ακολουθήσει, όπως, π.χ.,

**Παράδειγμα 14**



Αλλά οι εικασίες ανατρέπονται όταν στη συνέχεια δεν ακούγεται σι♮5 αλλά ντο6, και το αυτί αναγκάζεται να εγκαταλείψει … αυτό το βολικό τρόπο να εξηγήσει το πρόβλημα και να προσαρμοστεί εσπευσμένα στην πραγματικότητα της σολ ελάσσονος.

Ενώ το αυτί δεν έχει σχεδόν προλάβει να προσαρμοστεί, μόλις στην αρχή του επόμενου μέτρου [μ. 5] μια νέα απρόσμενη διαδοχή συγχορδιών το περιμένει, με την ανάδυση μιας [νέας] δυάδας [σι♭2-ρε6] που ακούγεται όταν η ψηλότερη φωνή, ανταποκρινόμενη στην κίνηση

**λα3-σι3-ντο4-ρε4** [από το τσέλο], και την κίνηση

**λα4-σι4-ντο5-ρε5** [από το 2ο βιολί], τώρα ξαφνικά, σε κατάφωρη αντίθεση εισάγει

**λα5-σι♭5-ντο6-ρε♭6**

Το αυτί, έχοντας ήδη υποστεί μια δοκιμασία προσπαθώντας να εκτιμήσει την εμφάνιση του σι♭ και να εξηγήσει πώς αυτό προέκυψε, τα έχει ακόμα πιο “χαμένα” επιχειρώντας να “βγάλει νόημα” από τη δυάδα [σι♭2-ρε6]. Αυτή η δυάδα, ιδωμένη στα συμφραζόμενα του επόμενου μέτρου (μ. 6), αναδεικνύεται ως μία αυθεντική σι♭ ελάσσων συγχορδία ─κατ’ ουσίαν ως τονική της σι♭ ελάσσονος τονικότητας.

**Παράδειγμα 16**



Προκάλεσε λοιπόν απότομα μια μετατροπία από τη σολ ελάσσονα, η οποία ελάχιστα είχε το χρόνο να εγκαθιδρυθεί, στη σι♭ ελάσσονα (μια τονικότητα μακρινή ως προς τη Ντο Μείζονα, τη ντο ελάσσονα, τη Σολ Μείζονα και τη σολ ελάσσονα) … και την προκάλεσε, επιπλέον φέρνοντας τη συγχορδία της σι♭ χωρίς την παραμικρή προετοιμασία … με λίγα λόγια, δύο εντελώς μακρινές τονικότητες [σολ ελάσσων, σι♭ ελάσσων], η μία αμέσως μετά την άλλη.

 Είναι πιθανόν το αυτί να απόφευγε να υποθέσει μία ακόμα μακρινή μετατροπία, ερμηνεύοντας το ρε♭6 στο πρώτο βιολί ως ντο# και, άρα, ως έναν χρωματικό διαβατικό φθόγγο προς ένα υποθετικό ρε♮6 που θα ακολουθούσε:

**Παράδειγμα 17**



Αλλά αυτή η υπόθεση δεν επιβεβαιώνεται, όπως και η προηγούμενη για το λα# αντί για σι♭. Διότι δεν ακολουθεί κανένα ρε♮6. Αντίθετα, το ρε♭6 αποτελεί το τέλος της [μελωδικής] φράσης, ενώ το μπάσο, με τα επαναλαμβανόμενα σι♭2, εισάγει το ίδιο σχήμα (φιγούρα) με αυτό που ακούστηκε στο μ. 1, και ό,τι ακολούθησε, αν και σε μια τονικότητα ένα τόνο χαμηλότερα.

**Παράδειγμα 18**



Με αυτή την ανάλυση του αποσπάσματος που εξετάζουμε, η [περαιτέρω] κατανόηση του οποίου δεν πρόκειται να παρουσιάσει δυσκολίες για τον προχωρημένο αναγνώστη, ολοκληρώνω την υπόσχεση να παρουσιάσω μια ανάλυση του τονικού πλάνου του αποσπάσματος. Αυτή η ανάλυση θα γίνει πιο ξεκάθαρη όταν εξεταστεί και η αλληλεπίδραση των μελωδικών γραμμών του αποσπάσματος, η οποία ακολουθεί αμέσως μετά.

1. **Ξένοι φθόγγοι**
2. **Κακές αρμονικές σχέσεις**

Στο (2) ο Weber παραθέτει ορισμένες παρατηρήσεις για τη λειτουργία των ξένων φθόγγων του αποσπάσματος. Η αγγλική μετάφραση έχει ως τίτλο του υποκεφαλαίου «passing notes», αλλά ο Weber αναφέρεται σε όλα τα είδη ξένων φθόγγων και ιδιαίτερα στις καθυστερήσεις και τη συνήχησή τους με το φθόγγο λύσης σε άλλες φωνές. Οι παρατηρήσεις δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον έλληνα αναγνώστη σήμερα (και, έτσι, δεν μεταφράζω αυτό το μέρος του κειμένου).

Αντίστοιχα, στο (3) αναφέρεται στις λεγόμενες “κακές αρμονικές σχέσεις” (*relatio non harmonica*) που δημιουργούνται όταν μία φωνή τραγουδά ένα φθόγγο ενώ, μόλις λίγο πριν, ο φθόγγος αυτός έχει ακουστεί χρωματικά αλλοιωμένος (π.χ., όπως στο μ. 4 όπου το 1ο βιολί παίζει σι♭ ενώ, λίγο πριν, όλα τα άλλα όργανα έπαιζαν σι♮).

1. **Παράλληλες κινήσεις φωνών**

 Το τελευταίο γνώρισμα που θεωρούμε ότι είναι άξιο εντοπισμού στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι το γεγονός ότι, σε δύο σημεία, ένα ζεύγος φωνών που απέχουν διάστημα 2ας προχωρά σε παράλληλη κίνηση.

Ποτέ δεν κάνει ιδιαίτερα καλή εντύπωση να ακούει κανείς το μπάσο να κινείται από το ντο3 στο σι2, όπως συμβαίνει από το μ. 2 στο μ. 3, ενώ ταυτόχρονα η φωνή 2 προχωρά από το ρε4 στο ντο#4· και, αντίστοιχα, να ακούει και πάλι παρόμοιες παράλληλες 2ες ανάμεσα στα μμ. 6-7: σι♭2-λα2 [τσέλο] και ντο4-σι3 [2ο βιολί].

1. **Επισκόπηση της γραμματικής δόμησης του αποσπάσματος ως συνόλου**

Τώρα που στα προηγούμενα τμήματα της ανάλυσης έχουμε εξετάσει το εν λόγω απόσπασμα από διάφορες απόψεις … αυτό που απομένει είναι να το ξαναδούμε από την αρχή, εξετάζοντας όλες τις απόψεις *μαζί*, για να δούμε πώς λειτουργούν *συνεργαζόμενες*.

 Καθώς ακούμε το απόσπασμα, το πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει το αυτί ως αξιοσημείωτα τραχύ είναι η συγχορδία στο μ. 2 [ντο-σολ-μι♭-λα].

 Αυτό που ενοχλεί σε αυτήν δημιουργείται από το συνδυασμό πολλών από τις περιπτώσεις που μας απασχόλησαν στις προηγούμενες παραγράφους: η κακή αρμονική σχέση του λα5 της ψηλότερης φωνής [με το λα♭3 της βιόλας], έναντι του οποίου ακούγεται ο διαβατικός φθόγγος [σολ3] την ίδια ακριβώς στιγμή και με το ντο3 του μπάσου, και η συγχορδία που προκύπτει από όλα αυτά [ντο-σολ-μι♭-λα] διπλασιάζουν την ενοχλητική εντύπωση που προκαλείται στο αυτί.

 Το γεγονός ότι αυτή η ενοχλητική εντύπωση προκύπτει κυρίως από την αλληλεπίδραση αυτών των περιπτώσεων γίνεται προφανές εάν αλλάξουμε το απόσπασμα, έτσι ώστε να εξαφανίσουμε αυτές τις περιπτώσεις, με τρόπους όπως οι εξής:

**Παράδειγμα 21 (6 διαφοροποιημένες εκδοχές)**[[10]](#footnote-10)













Αυτό που στη συνέχεια εντυπωσιάζει το αυτί ως ενοχλητικό είναι η συγχορδία στην αρχή του επόμενου μέτρου [μ. 3, σι-σολ-ντο#-λα].

Η εμφάνιση μιας Σολ Μείζονος συγχορδίας είναι απόλυτα καλοδεχούμενη στο αυτί, δεδομένου ότι συμμορφώνεται με τις αναμονές του· και, παρ’ όλα αυτά, η ευχαρίστηση του αυτιού κλονίζεται και πάλι από το ντο# της 2ης φωνής. [Αντίθετα, το αυτί] θα δεχόταν την, προετοιμασμένη από το προηγούμενο μέτρο, καθυστέρηση λα5 του θεμελίου σολ5 στην ψηλότερη φωνή, ενώ ταυτόχρονα [έναντι του λα5] ο θεμέλιος σολ ακούγεται ήδη στη φωνή 3. Δεν είναι η καθυστέρηση αλλά η ύπαρξη του ντο#, όπως θα δούμε σε λίγο εάν αντικαταστήσουμε αυτό το ποίκιλμα [ντο#] από τον πραγματικό φθόγγο [ρε] στο παράδειγμα που ακολουθεί.

**Παράδειγμα 23 (2 διαφοροποιημένες εκδοχές)**[[11]](#footnote-11)





Αυτό το ντο#, ποίκιλμα του ρε που αποτελεί έναν φθόγγο της συγχορδίας Σολ Μείζονος, αυτό το τυχάρπαστο ποίκιλμα που με τόση αγένεια [!]εκτοπίζει τον πραγματικό φθόγγο κατά ένα ολόκληρο τέταρτο και του κλέβει το ισχυρό μέρος του μέτρου … συνηχώντας με τους φθόγγους της συγχορδίας σι και σολ, ακούγεται στο αυτί εκτός τόπου [και χρόνου]. Αμέσως μετά από αυτή την απείθαρχη συνάντηση, το αυτί λαχταρά μια συγχορδία Σολ Μείζονα, απλή και ξεκάθαρη, ή έστω με μια καθυστέρηση λα5. Αλλά το ότι αυτό το ντο# θα εκτόπιζε βίαια τον πραγματικό φθόγγο ρε και θα κατέστρεφε την είσοδο της πολύ-αναμενόμενης συγχορδίας Σολ … αυτό, το αυτί δεν το περίμενε ποτέ.

 Στο ίδιο μέτρο [μ. 3], τη στιγμή που έρχεται το τέταρτο 8ο σι♮ στο μπάσο … ακούγεται στη φωνή 3 ο γειτονικός φθόγγος λα3, ένας διαβατικός φθόγγος προς το σι3. Και την ίδια ακριβώς στιγμή, καθώς το λα3 κινείται προς τον πραγματικό του φθόγγο [σι3], η ψηλότερη φωνή μετατοπίζεται και πάλι από το θεμέλιο σολ5 στο διαβατικό φθόγγο φα#5. Ταυτόχρονα με αυτό, δε, στις χαμηλότερες φωνές οι φθόγγοι σι2 και σι3 (δηλαδή, η 3η της βασικής συγχορδίας) ακούγονται και πάλι.

 Ο διαβατικός φθόγγος φα#5 ακούγεται ακόμα όταν, στο τελευταίο 8ο του μέτρου, δύο ακόμα διαβατικοί φθόγγοι εμφανίζονται, ντο4 και λα4, ο τελευταίος οδηγώντας προς το σι♮4. Έναντι αυτών των τριών φθόγγων, που είναι όλοι ξένοι προς τη συγχορδία [Σολ], η 3η στο μπάσο, σι♮2, ακούγεται και πάλι. Έτσι στα έξι 8α αυτού του μέτρου, το αυτί ακούει την ακόλουθη διαδοχή συγχορδιών:

**Παράδειγμα 25**



Αμέσως μετά, στο δεύτερο 8ο του επόμενου μέτρου [μ. 4], οι ξένοι φθόγγοι λα4 και ντο5 εμφανίζονται και πάλι ταυτόχρονα, ενώ το μπάσο συνεχίζει να επαναλαμβάνει το χαμηλό σι2.

 Το δεύτερο μισό του μέτρου αυτού [μ. 4] περιλαμβάνει δύο ακόμα αξιοσημείωτα στοιχεία: τη μετατροπή της συγχορδίας της Σολ Μείζονος σε μια σολ ελάσσονα που δημιουργήθηκε από την εμφάνιση του σι♭5 αντί για το σι♮5 στην ψηλότερη φωνή ─χωρίς κανένα προφανή λόγο─ και, ταυτόχρονα, την κακή αρμονική σχέση που δημιουργεί αυτό το σι♭5 με τα σι♮ που ακουγόντουσαν σε όλες τις φωνές μέχρι τώρα.

 Τέλος, η μετάβαση από το 4ο στο 5ο μέτρο, με την ανάδυση της δυάδας [σι♭2 – ρε♭6], φέρνει τη μακρινή και ακατανόητη συνύπαρξη … των τονικοτήτων σολ ελάσσονος και Σι♭ Μείζονος.

 Έχει ήδη αναφερθεί πως από το σημείο αυτό και μετά η φράση[[12]](#footnote-12) των μμ. 1-4 επαναλαμβάνεται ακριβώς ίδια στα επόμενα 4 μέτρα αλλά ένα τόνο πιο χαμηλά.

1. **Η ρητορική σημασία του αποσπάσματος**

 Μέχρι τώρα έχουμε εξετάσει το απόσπασμα μόνον σε ό,τι αφορά τη *γραμματική δομή* του. Μένει να το εξετάσουμε από την πλευρά του εγγενούς ρητορικού χαρακτήρα του, επί τη βάσει των ρητορικών φράσεων που ο συνθέτης παρέταξε και του τρόπου σύνδεσής των. Αυτό θα μας οδηγήσει να καταλάβουμε γιατί ο Μότσαρτ **[*πρώτη φορά που αναφέρεται ο δημιουργός του αποσπάσματος*!]** ήταν αδύνατον να αποφύγει ─ή και, ίσως, απεχθανόταν την ιδέα να προσπαθήσει να αποφύγει─ κάποιες από τις εκκεντρικότητες που παρατηρήσαμε, ορισμένες από τις οποίες ήταν ιδιαίτερα τραχείς, ακόμα και ενοχλητικά [θρασύτατα] τραχείς. [Να καταλάβουμε] γιατί, ίσως, δεν χρειαζόταν καμιά από τις πολλές και εξαιρετικές υποδείξεις που οι κριτικοί του έσπευσαν τόσο ανυπόμονα να του κάνουν για να τον βοηθήσουν να βελτιώσει το απόσπασμα (όχι, ούτε καν αυτές που πρότεινα εγώ).

Η πρόθεση [σκοπός] πίσω από το συνολικό απόσπασμα ήταν *αναμφίβολα*[[13]](#footnote-13) το ακόλουθο πρότυπο μίμησης:

**Παράδειγμα 26**



Σύμφωνα με το οποίο η φιγούρα που μπαίνει στο τέλος του μ. 1 (viola) ακούγεται σε μίμηση, νότα προς νότα, δύο οκτάβες ψηλότερα (1ο βιολί) ένα μέτρο μετά. Η μόνη διαφορά είναι πως η πρώτη νότα του 1ου βιολιού δεν είναι, όπως στη μεσαία φωνή, το λα♭ αλλά το λα♮. Έτσι, το βήμα από το λα5 στο σολ5 στην ψηλότερη φωνή είναι ένας τόνος, ενώ στη βιόλα το λα♭3-σολ3 είναι ημιτόνιο· άρα η μίμηση δεν είναι ακριβώς *αυστηρή*. (Ο λόγος που η ψηλότερη φωνή εμφανίζει λα5 αντί για λα♭5 μπορεί εύκολα να δηλωθεί: το να δώσεις στην ψηλότερη φωνή ένα λα♭5 ενώ, ταυτόχρονα, στη μεσαία φωνή ακούγεται φα#3, θα σήμαινε να παράγεις μια συγχορδία λιγότερο ευχάριστη [ντο – φα# - λα♭] … ενώ η συγχορδία [ντο – φα# - λα] υποδηλώνει μία απόλυτα φυσιολογική δεσπόζουσα της δεσπόζουσας.

 Εξετάζοντας πιο προσεκτικά την αντίστιξη που παρήχθη στην προηγούμενη παράγραφο, βρίσκουμε δυνατό να προσθέσουμε ανάμεσα στις δύο εισόδους των φωνών [που ήδη βρίσκονται σε αντίστιξη] και μια τρίτη μιμητική φωνή που θα αρχίζει ένα τέταρτο μετά το λα♭ της βιόλας, μια 5η ψηλότερα από αυτό και σε ακριβώς *αυστηρή* μίμηση,

**Παράδειγμα 27**



με τη μοναδική διαφορά ότι αυτή η νέα είσοδος στη μεσαία φωνή ξεκινά, όχι στον τελευταίο χρόνο του μέτρου για να ενωθεί με συγκοπή με το ισχυρό του επόμενου μέτρου, όπως οι άλλες δύο [είσοδοι], αλλά αντίθετα: αρχίζει στον τονισμένο πρώτο χρόνο και διατηρείται και στον επόμενο, ατόνιστο χρόνο (μία διαφορά που, με τεχνικούς όρους, αποκαλείται *imitatio per thesin at arsin*)…

 Το γεγονός ότι, παρεμβάλλοντας αυτή τη μιμητική είσοδο με το ντο# της, θα είχε ως αποτέλεσμα την τραχύτητα που παρατηρήσαμε ήδη στο μ. 3, θα πρέπει να μη σήμαινε πολλά για τον συνθέτη, δεδομένου ότι με μία ελάχιστη αλλαγή σε κάθε μία από τις φωνές θα ήταν δυνατόν να απαλείψει κάθε ίχνος τραχύτητας:

**Παράδειγμα 28**



Έτσι, με τα μέσα που περιγράψαμε προηγουμένως, ο συνθέτης μηχανεύτηκε τρεις φωνές σε μίμηση. Αυτό που παραμένει, όμως, δεν είναι μόνον το γεγονός ότι οι μιμήσεις δεν είναι αυστηρές και “κατά γράμμα”, αλλά και η συμπληρωματική παρατυπία ότι, ενώ το βιολί ΙΙ εισέρχεται *μόνον* ένα τέταρτο μετά τη βιόλα, το βιολί Ι εισέρχεται δύο τέταρτα μετά το βιολί ΙΙ.

 Θα ήταν πιθανό να είναι επιθυμητή μία μεγαλύτερη κανονικότητα, όσον αφορά το [χρονικό] διάστημα ανάμεσα σε αυτές τις εισόδους ─το να φέρει κανείς το βιολί Ι στην ίδια απόσταση μετά το βιολί ΙΙ, όση και το βιολί ΙΙ [έχει] μετά τη βιόλα.

Το να το πετύχει κανείς αυτό [απλώς] με το να εισάγει όλη τη μιμητική είσοδο του βιολιού Ι κατά ένα τέταρτο νωρίτερα [είναι κάτι που] δεν θα λειτουργούσε. Αλλά ένας κάποιος *βαθμός κανονικότητας* θα ήταν δυνατόν να επιτευχθεί ανάμεσα στις εισόδους ή, αν προτιμάτε, μία *ιδέα* κανονικότητας, εάν η πρώτη νότα, λα5, ερχόταν ένα χρόνο πιο πριν και η αξία της διπλασιαζόταν … Ως αποτέλεσμα αυτού, κάθε μία από τις μιμητικές εισόδους θα άρχιζε τη μίμηση ένα τέταρτο μετά την προηγούμενη:

**Παράδειγμα 30**



Αλλά, αυτή η επέκταση της πρώτης νότας στην ψηλότερη φωνή δεν κάνει τίποτα άλλο από το να αλλοιώσει, υπό μία άλλη έννοια, την αυστηρή και “κατά γράμμα” μίμηση. Και, ακόμα περισσότερο, η πρόωρη είσοδος του λα5, αμέσως μετά το λα♭3 της βιόλας, ενισχύει την τραχύτητα που εντοπίσαμε πριν [κακή αρμονική σχέση] ─[όλες αυτές, όμως, δεν είναι παρά] δευτερεύουσες συνέπειες που ο συνθέτης επέλεξε να αγνοήσει προκειμένου να μη θυσιάσει την κυρίαρχη ιδέα του, δηλαδή να εισάγει κάθε φωνή ένα τέταρτο μετά την προηγούμενη.

Εάν θα θέλαμε να εξετάσουμε τη συνέχεια του αποσπάσματος με μιμητικούς όρους … τότε μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η συνέχεια που παίζει η βιόλα, λα3-σι3-ντο4-ρε4, ακολουθείται σε μίμηση από το βιολί ΙΙ ένα τέταρτο μετά ─τώρα, όχι στην 5η αλλά στην 8η: λα4-σι4-ντο5-ρε5, και ότι αυτή η φιγούρα επαναλαμβάνεται δύο τέταρτα μετά από την ψηλότερη φωνή, αλλά τώρα όχι ως λα5-σι5-ντο6-ρε6, αλλά ως λα5-σι♭5-ντο6-ρε♭6.

 Ο λόγος γι’ αυτή [την αλλαγή] ήταν ότι ο συνθέτης επιθυμούσε να επαναλάβει τη συνολική διαδικασία, επανεκθέτοντας τα τέσσερα πρώτα μέτρα κατά έναν τόνο πιο χαμηλά, στην τονικότητα της σι♭ ελάσσονος.

**Συμπέρασμα**

Αυτές είναι, λοιπόν, οι πλέον ιδιοσυγκρασιακές επιλογές που μας εμφανίζονται για εξέταση, και μάλιστα σε τόσα λίγα μέτρα.

Κανείς άνθρωπος δεν θα αρνηθεί πως η συγκέντρωση τόσο πολλών ασυνήθιστων στοιχείων ταυτόχρονα είναι ενοχλητική, εντόνως ενοχλητική, για το αυτί. Σε τι συνίσταται η ενοχλητική εντύπωση; Μέσα από ποια αλληλουχία συμπτώσεων επετεύχθη; Ποιες ήταν οι προθέσεις οι οποίες κρύβονται πίσω από αυτήν και οι οποίες τη δημιούργησαν; Αυτά τα πράγματα μάθαμε κατά τη διάρκεια της ανάλυσης που προηγήθηκε. Ό,τι θα μπορούσε να έχει κάνει η τεχνική θεωρία, το έκανε.

Αλλά, αυτή η συγκέντρωση συνηχήσεων και διαδοχών από φθόγγους ξεπέρασε ποτέ τα όρια τραχύτητας που το αυτί μπορεί να ανεχθεί; Ή όχι; Σε όλες τις προηγούμενες συζητήσεις αυτή η ερώτηση δεν έλαβε κατηγορηματική απάντηση, παρ’ όλο που διασαφηνίστηκε σε μεγάλο βαθμό (έχω επανειλημμένα δηλώσει ότι δεν εμπιστεύομαι κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους ένας [σχολιαστής] θα έδειχνε πως το απόσπασμα είναι “σύμφωνο με τους νόμους” ή “αντίθετο προς τους νόμους”) .

Εν κατακλείδι, *είναι μόνον το μουσικά εκπαιδευμένο αυτί* που πρέπει να κρίνει· και, κάνοντας αυτή την παραδοχή, [συνειδητοποιούμε ότι] *ένας υπέρτατος* κριτής έχει ήδη αποφασίσει *υπέρ* του αποσπάσματος: πρόκειται για το αυτί *ενός Μότσαρτ*, ο οποίος, κάνοντας ό,τι καλύτερο μπορούσε, το αφιέρωσε στο φίλο του και μέντορά του Joseph Haydn, ως ένα δείγμα ευγνώμονος εκτίμησης.

Όσον αφορά, τώρα, το τι είναι αποδεκτό από το *δικό μου* αυτί, θα πρέπει να παραδεχθώ ότι με τέτοιες τονικές κατασκευές *δεν* αισθάνεται άνετα. Και αυτό μπορώ να το λέω ξεκάθαρα, προκαλώντας τους ανόητους και τους φθονερούς[[14]](#footnote-14), διότι πιστεύω πως έχω το δικαίωμα να δηλώνω με περηφάνια ότι: *Γνωρίζω τι μου αρέσει στον δικό μου Μότσαρτ*.

1. Βλ. *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Vol. I, Ed. and transl. by Ian Bent, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 157-183. [↑](#footnote-ref-1)
2. Βλ. επόμενες «Σημειώσεις 06» περί της *συγκράτησης* ή αναδρομής (retention) και *πρόληψης* (protension). [↑](#footnote-ref-2)
3. Βλ. «Σημειώσεις 03». Στη μετάφραση θα βρείτε ορισμένες λέξεις και σύντομες εκφράσεις υπογραμμισμένες και με “κόκκινα” στοιχεία. Πρόκειται, κυρίως, για μερικές από αυτές που αποκαλύπτουν πιο έντονα τη φύση της εμπειρίας που βιώνει “*το αυτί*” ακούγοντας την *Εισαγωγή*. Τα λίγα “κόκκινα” και υπογραμμισμένα αποσπάσματα στο τελευταίο τμήμα του κειμένου (αρ. 6, σ. 15) αφορούν σε κάτι τελείως διαφορετικό ─εύκολα θα γίνει σαφές σε τι ακριβώς. [↑](#footnote-ref-3)
4. Βλ. στις «Σημειώσεις 01» τις τρεις διαστάσεις της ερμηνευτικής διαδικασίας κατά Jean- Jacques Nattiez. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ατυχώς, ο Weber (αν και παρουσιάζει τελευταία αυτή την “επιλογή του αυτιού”, δηλαδή την πιθανότητα η δυάδα ντο – λα♭ να γίνει αντιληπτή ως ανήκουσα στη συγχορδία της φα ελάσσονος) δεν αναφέρει ότι η τελευταία εκδοχή είναι μάλλον “μακρινή” έως απίθανη, δεδομένου ότι η “συγχορδία φα ελάσσων” θα ακουγόταν ιδιαίτερα ασταθής, σε 2η αναστροφή, και με ιδιαίτερη έμφαση στην 5η της συγχορδίας, ντο. (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-5)
6. Και όχι μόνον, βέβαια… Στον “κόσμο” της 1ης Μπαλάντας του Chopin, Op. 23, λόγου χάριν, αυτή ακριβώς η συγχορδία ακούγεται στην αρχή, αλλά γίνεται τελικά αντιληπτή ως Ναπολιτάνικη ΙΙ της σολ ελάσσονος. (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-6)
7. Εμείς θα ήταν δυνατόν να το αντιλαμβανόμαστε ως χρωματικό ποίκιλμα που, μέσω ρυθμικής μετατόπισης, βρέθηκε στο ισχυρό του μ. 3 αντί, λόγου χάριν, το ασθενές του μ. 2. (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-7)
8. Στο πρωτότυπο, οι φθόγγοι λα5 και σολ5 δεν συμβολίζονται με αυτόν τον τρόπο αλλά ως λα'' και σολ'' αντίστοιχα. Σε όλες τις επόμενες περιπτώσεις όπου αναφέρονται συγκεκριμένοι φθόγγοι έχω, με ανάλογο τρόπο, αλλάξει τα σύμβολα των φθόγγων που χρησιμοποιεί ο Weber. (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-8)
9. Ο άγγλος μεταφραστής γράφει σε υποσημείωση πως πηγή της εποχής (11 Σεπτεμβρίου 1799) αναφέρει ότι «… ο κόμης Grassalkowich, ακούγοντας τα Κουαρτέτα Χάυδν του Μότσαρτ, κατηγόρησε αρχικά τους εκτελεστές ότι παίζουν λάθος και μετά [προφανώς όταν του έδειξαν τις παρτιτούρες] τις έσκισε επί τόπου»! [↑](#footnote-ref-9)
10. Εδώ ο Weber προτείνει διάφορες ρυθμικές μετατοπίσεις, μέσω των οποίων προκύπτουν πιο κατανοητές και “λογικές” δομές για τα 2 πρώτα μέτρα. Αυτό που θεωρώ ότι ισχυρίζεται *εμμέσως* (χωρίς, βέβαια, να το δηλώνει ρητώς) είναι πως τα μμ. 1-2 της “πραγματικής μουσικής” μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως προερχόμενα, κατά κάποιον τρόπο, από κάποια από αυτές τις πιο “ορθολογικές” δομές, εάν μετατοπιστούν ρυθμικά ορισμένοι από τους φθόγγους τους. Λόγου χάριν, τα 2 εναρκτήρια μέτρα της *Εισαγωγής* του Κ. 465 θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά *επί τη βάσει* της πρώτης εκδοχής του Παραδείγματος 21, εάν θεωρήσει κανείς ότι το λα5 της ψηλότερης φωνής επιδεικνύει ιδιαίτερη “ανυπομονησία”: μπαίνει ένα τέταρτο νωρίτερα από ό,τι πρέπει! (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-10)
11. Βλ. και την υποσημείωση αρ. 7 [↑](#footnote-ref-11)
12. Φυσικά, εμείς γνωρίζουμε πως το απόσπασμα των μμ. 1-4 δεν αποτελεί «φράση» (Σ.τ.μ.) [↑](#footnote-ref-12)
13. Η έμφαση είναι από εμένα. Χωρίς να υποστηρίζω πως η υπόθεση του Weber είναι λανθασμένη, θεωρώ πως εμείς καλά θα κάνουμε να *μη χρησιμοποιούμε* τόσο κατηγορηματικές διατυπώσεις… Μπορούμε, αν το επιθυμούμε, να επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τις “προθέσεις” ενός συνθέτη, αλλά καλό θα ήταν να μην δηλώνουμε πως τις γνωρίζουμε «αναμφίβολα» ─πόσο μάλλον εάν ο συνθέτης είναι νεκρός… (Σ.τ.μ.). [↑](#footnote-ref-13)
14. Όπως υποστηρίζει ο Ian Bent, τα “βέλη” εξακοντίζονται εδώ ενάντια σε θεωρητικούς και κριτικούς όπως οι Giuseppe Sarti (1729-1802) και Francois-Joseph Fétis (1784-1871) που είχαν ήδη δημοσιεύσει κριτικές για την *Εισαγωγή*. Ο Fétis, μάλιστα, είχε “ξαναγράψει” τη μουσική σε κάποια σημεία που τα θεωρούσε “λανθασμένα”, προκειμένου να τη “βελτιώσει”! [↑](#footnote-ref-14)