

Wolfgang Amadeus Mozart, *Σονάτα για πληκτροφόρο σε Φα-μείζονα*, KV 300k / 332 (1781-1783): I. Allegro

Οι ιδιαίτερες περιστάσεις της δημιουργίας της συγκεκριμένης σονάτας δεν μας είναι γνωστές και η χρονολόγησή της αποτελεί έως σήμερα έναν “γρίφο”: μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι μελετητές εκτιμούσαν ότι η σύνθεση αυτή ανήκε στα έργα που ο Mozart έγραψε το καλοκαίρι του 1778 στο Παρίσι, όμως μια επανεξέταση της αυτόγραφης παρτιτούρας στα μέσα της δεκαετίας του 1980 οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η δημιουργία της είναι κάπως μεταγενέστερη, των αρχών της δεκαετίας του 1780, και άρα δεν απέχει πολύ από την πρώτη της έκδοση, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Βιέννη το καλοκαίρι του 1784.

Το γρήγορο πρώτο μέρος της εν λόγω σονάτας είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή σονάτας, με τις ενότητες της εκθέσεως, της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως να εκτείνονται στα μ. 1-93, 94-132 και 133-229, αντίστοιχα. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι οι δύο εξωτερικές ενότητες έχουν περίπου την ίδια έκταση (93 και 97 μέτρα), ενώ η ενδιάμεση επεξεργασία είναι σημαντικά μικρότερη (καλύπτοντας μόλις 39 μέτρα), για λόγους που θα εξηγηθούν εν ευθέτω χρόνο.

Η έκθεση ανοίγει με μία εξόχως μελωδική θεματική ιδέα στην Φα-μείζονα (μ. 1-4), η οποία όμως στα μ. 5-8 εγκαταλείπει προς στιγμήν την ομοφωνική της υφή και εξελίσσεται κατά τρόπον αντιστικτικό, εν είδει κανόνος στην ογδόη, έως ότου το μοτίβο των μ. 5 και 7 αναστραφεί στο μ. 9 και αποτελέσει την γραμμή του μπάσσου σε ένα νέο ομοφωνικό τετράμετρο, το οποίο οδηγεί με γοργό αρμονικό ρυθμό σε μία πρώτη, τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 9-12: I – IV⁶ – IV, I⁶ – vi, ii⁶ – V⁷ και I). Επομένως, στα μ. 1-12 συνολικά διαμορφώνεται ένα πρώτο θέμα, με πολλές αντιθέσεις και “ασυνέχειες” στο εσωτερικό του, οι οποίες όμως ενοποιούνται υπό την αρμονική επέκταση της αρχικής συγχορδίας της τονικής μέχρι το μ. 10 και την πτωτική επισφράγιση που ακολουθεί στα μ. 11-12.

Στα μ. 13-16 κάνει την εμφάνισή της μία νέα ιδέα, μάλλον χορευτικού χαρακτήρος και ξεκινώντας από μετρική άρση: είναι και αυτή στην Φα-μείζονα και οδηγείται αρχικά σε μία ατελή πτώση, ενώ η ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή της που ακολουθεί στα μ. 17-20 καταλήγει με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα σε μία τέλεια πτώση, η οποία μάλιστα αναπαράγεται ως “απόηχος” δύο ακόμη φορές, στα μ. 21 και 22. Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, μπορούμε λοιπόν να μιλήσουμε για μία οκτάμετρη περίοδο με δίμετρη καταληκτική προέκταση, η οποία διαμορφώνει ένα δεύτερο θέμα που κλείνει με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, όπως και το προηγούμενο. Συνεπώς, τόσο τα μ. 1-12 όσο και τα μ. 13-22 συνιστούν δύο διαφορετικές θεματικές ιδέες που μοιράζονται όμως την ίδια λειτουργία, δηλαδή αυτήν του κυρίου θέματος σε μία ευρύτερη κύρια τονική και θεματική περιοχή στην έναρξη της εκθέσεως (μ. 1-22).

Πράγματι, η απότομη και σφοδρή εμφάνιση του τονικού πεδίου της (σχετικής) ρε-ελάσσονος από την άρση για το μ. 23 αποτελεί σαφή ένδειξη για το γεγονός ότι μόλις σε αυτό το σημείο η εξέλιξη της εκθέσεως προχωρά στην επόμενη φάση, της μετάβασης προς την πλάγια περιοχή. Η μετάβαση αυτή (μ. 23-40) κάνει αισθητή την διαφορετικότητά της από την κύρια περιοχή με κάθε μέσο: πέραν της αρμονικής και της δυναμικής της αντίθεσης προς ό,τι έχει προηγηθεί, παρουσιάζει νέο θεματικό υλικό, το οποίο προσλαμβάνει την δομή μιας προτάσεως, και επιπλέον χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ενεργητικότητα αλλά και δραματικότητα καθώς επιχειρεί να προσεγγίσει την επόμενη καιρία πτωτική τομή: η τετράμετρη βασική της ιδέα (μ. 23-26) τονικοποιεί την vi της Φα-μείζονος, η οποία όμως είναι παράλληλα και η ii της Ντο-μείζονος, προς την οποίαν η έκθεση αναμένεται πια να προσανατολισθεί: το παράλλαγμα της βασικής ιδέας στα μ. 27-30 στρέφεται εντούτοις προς την τονική της ομώνυμης ντο-ελάσσονος, στην οποία κατανοείται από εκεί και ύστερα όλη η περαιτέρω αρμονική εξέλιξη αυτής της φράσεως, με την αποσπασματοποίηση σε δίμετρες

δομικές μονάδες στα μ. 31-32 (i^6), 33-34 (VI^6), 35-36 (vii^{\sharp}/V) και την επακόλουθη μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 37-40 μέχρις ότου πραγματοποιηθεί και μία τυπική “ενδιάμεση τομή” ανάμεσα στο “πρώτο ήμισυ” (κύρια και μεταβατική περιοχή) και στο “δεύτερο ήμισυ” της εκθέσεως (πλάγια και καταληκτική περιοχή).

Αίροντας την περισσή δραματικότητα και σφοδρότητα των προηγούμενων συμβάντων, η νέα θεματική ιδέα που εισάγεται στα μ. 41 και εξής παρουσιάζει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνήθως αναμένει κανείς να ακούσει σε αυτό το σημείο μιας μορφής σονάτας γραμμένης κατά το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνας: τίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος, έχει ήπιο και μελωδικό χαρακτήρα, ενώ και η δομή της είναι πολύ εύληπτη και “τετραγωνισμένη”, ούτως ειπείν, αφού συνίσταται σε μία τυπική 16μετρη περίοδο δύο φράσεων (η πρώτη από αυτές οδηγείται σε “ασθενή” μισή πτώση στο μ. 48, ενώ η δεύτερη επαναδιατυπώνει το υλικό της πρώτης και καταλήγει σε “ισχυρή” τέλεια πτώση στην θέση του μ. 56). Κατά συνέπεια, κάλλιστα μπορεί κανείς να υποθέσει ότι τα μ. 41-56α αποτελούν το πλάγιο θέμα αυτής της εκθέσεως και ότι η τελευταία μπορεί σύντομα να φθάσει πλέον σε πέρας.

Εντούτοις, ο Mozart φαίνεται πως έχει σκεφθεί κάτι διαφορετικό: το (δυνάμει καταληκτικό) θεματικό μόρφωμα που εισάγεται σε επικάλυψη με το κλείσιμο του προηγούμενου στα μ. 56-57 επαναλαμβάνεται στο δίμετρο 58-59 στην ομώνυμη ελάσσονα και στα επόμενα μέτρα αρχίζει να αναπτύσσεται σε έναν αρμονικό κύκλο πεμπτών (ντο: i , iv^7 , VII^7 , III^7 στα μ. 60-63 και $VI^7 - ii^7 - V^7$ στο “ημιόλιο” δίμετρο 64-65) που καταλήγει σε μισή πτώση στα μ. 66-67 ($VI - i_4^6 - vii^7/V$ και V) καθώς και σε προέκταση αυτής με συνεχείς και επίμονες επαναλήψεις της ακροτελεύτιας πτωτικής χειρονομίας στα ακόλουθα μ. 68-70. Τόσο η μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο, όσο και – πρωτίστως – η κατάληξη αυτού του καινούργιου θεματικού μορφώματος (μ. 56-70) σε μία μισή πτώση θεωρούνται ασύμβατες με τις προδιαγραφές μιας καταληκτικής περιοχής, η οποία έχει ως βασικό προσορισμό την (προαιρετική) προέκταση της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως με την προσθήκη μιας αλληλουχίας από τέλειες πτώσεις στην δευτερεύουσα τονικότητα. Απεναντίας, αυτό που συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση υποδεικνύει ότι ο συνθέτης επιθυμεί να διευρύνει την πλάγια περιοχή της εκθέσεως με μία δεύτερη θεματική ιδέα, η οποία με την ασθενή της πτωτική κατάληξη επί της δεσπόζουσας έρχεται αναδρομικά να αναιρέσει την επενέργεια της πρώτης τέλειας πτώσεως στην Ντο-μείζονα που πραγματοποιήθηκε στο μ. 56 και να υποχρεώσει την πλάγια περιοχή να αναζητήσει μία νέα πειστική πτωτική αποπεράτωση σε υστερότερο χρονικό σημείο.

Αυτό, προφανώς, δεν μπορεί να συμβεί παρά με την προσθήκη μίας ακόμη πλάγιας θεματικής ιδέας, η οποία κάνει την εμφάνισή της στα μ. 71-76 και μάλιστα μοιάζει ιδανική – με την απέρριπτη ομοφωνική της ύφανση – για να προσφέρει μία γρήγορη “λύση” στο αρμονικό πρόβλημα που δημιούργησε η αμέσως προηγούμενη, πλην όμως αποτυγχάνει εν πρώτοις, καταλήγοντας σε μία ατελή πτώση. Ως εκ τούτου, χρειάζεται να επαναληφθεί, ελαφρώς παρηλλαγμένη, στα μ. 77-81 (= μ. 71-75), αλλά τώρα η τελική της πτώση αποκόπτεται, με συνέπεια η πολυαναμενόμενη τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα να πραγματοποιηθεί – έπειτα από δύο πτωτικές αποφυγές (στα μ. 82 και 84) – μόλις στο μ. 86 και αφού προηγουμένως παρεμβληθούν μία μικρή αναδρομή στο μοτιβικό υλικό της δεύτερης πλάγιας ιδέας καθώς και ένα παράλλαγμα της ίδιας (στα μ. 82-83 / 84-85: $I^6 - vii^7/vi - vi, ii^2 - I_4^6 - V^2$ ή V , αντίστοιχα, της Ντο-μείζονος).

Μόνο σε αυτό σημείο μπορεί επομένως να αντιληφθεί κανείς ότι η πλάγια περιοχή (μ. 41-86α) έχει φθάσει οριστικά πια στο τέλος της, έπειτα από την “περιπέτεια” που γνώρισε στο εσωτερικό της. Άλλωστε, η προτασιακής κατασκευής οκτάμετρη θεματική ιδέα που ακολουθεί στα μ. 86-93 δεν έχει να προσφέρει κάτι περισσότερο από μία ακόμη, άμεση πτωτική επικύρωση της Ντο-μείζονος, λειτουργώντας δηλαδή ως επιπρόσθετη κατακλείδα στο τέλος της παρούσας εκθέσεως.

Διαπιστώνεται, συνεπώς, ότι η συγκεκριμένη έκθεση αποτελείται από πληθώρα διαφορετικών θεματικών ιδεών, οι οποίες κατανέμονται σε ευρύτερα τμήματα με βάση τις τονικές και αρμονικές τους προδιαγραφές: οι δύο πρώτες θεματικές ιδέες, στα μ. 1-12 και 13-22, συγκροτούν από κοινού την κύρια περιοχή της εκθέσεως, όντας αμφοτέρως στην Φαμείζονα και καταλήγοντας ομοίως σε τέλεια πτώση στην αρχική αυτή τονικότητα· ακολούθως, η θεματική ιδέα των μ. 23-40 έχει εμφανώς μεταβατική λειτουργία, αφού οδηγεί μετατροπικά προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και προετοιμάζει την έλευση της πλάγιας περιοχής με μία μισή πτώση στην ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας αλλά και με την πραγματοποίηση μίας χαρακτηριστικής “ενδιάμεσης τομής”· κατόπιν, οι τρεις πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 41-56a, 56-70 και 71-86a εκτίθενται η μία μετά την άλλη στην Ντο-μείζονα: ενώ όμως η πρώτη εξ αυτών έχει ήδη καταλήξει σε τέλεια πτώση, η δεύτερη οδηγείται αναπάντεχα σε μισή πτώση (και δη στην ομώνυμη ελάσσονα), καθιστώντας έτσι επιβεβλημένη την συνδρομή μίας ακόμη επικυρωτικής τέλει πτώσεως στην δευτερεύουσα τονικότητα, προκειμένου να ολοκληρωθεί με αυτήν η πλάγια περιοχή· τέλος, η καταληκτική ιδέα των μ. 86-93 αρκείται απλώς στην περαιτέρω προέκταση του “δευτέρου ημίσεως” της εκθέσεως στην Ντο-μείζονα, προσθέτοντας μία τελευταία πτωτική διαδικασία σε αυτήν.

Παρά το γεγονός ότι στην έκθεση παρουσιάστηκαν τόσες πολλές διαφορετικές θεματικές ιδέες, ο Mozart δεν έχει τον παραμικρό ενδοιασμό να ξεκινήσει την ενότητα της επεξεργασίας προσθέτοντας μία ακόμα, καινούργια ιδέα! Ακούγοντάς την κανείς μετά την καταληκτική ιδέα της εκθέσεως, έχει την εντύπωση ότι στο σημείο αυτό προστίθεται και μία δεύτερη “καταληκτική” ιδέα στην Ντο-μείζονα, πολλώ δε μάλλον που αυτή η προτασιακής δομής οκτάμετρη νέα ιδέα καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 101 και ακολούθως επαναλαμβάνεται ολόκληρη στα μ. 102-109a (= μ. 94-101). Φυσικά, πρόκειται για μία “ψευδαίσθηση”, αφού η έκθεση έχει ολοκληρωθεί στο μ. 93 και αυτό το νέο θέμα εισάγεται μονάχα μετά την επανάληψη ολόκληρη της πρώτης ενότητας· συνεπώς, η λειτουργία του είναι αδιαμφισβήτητα *εισαγωγική* στο πλαίσιο της ενότητας της επεξεργασίας, ως προετοιμασία, δηλαδή, για τον “πυρήνα” της επεξεργασίας που ακολουθεί.

Όντως, έπειτα από την επανάληψη της τέλει πτώσεως στην Ντο-μείζονα στο μ. 109, η επεξεργασία προχωρά στην παράθεση των αρχικών μέτρων του δεύτερου πλάγιου μορφώματος της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 109-113 με τα μ. 56-60), όπου η δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως αντικαθίσταται από την ομώνυμή της, την ντο-ελάσσονα. Τώρα όμως, το υλικό αυτό αναπτύσσεται κατά τρόπον διαφορετικό απ’ ό,τι στην έκθεση, θέτοντας ως νέο τονικό στόχο την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος: στα μ. 114-117 τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, στα μ. 118-121 το προηγούμενο τετράμετρο αλυσιδοποιείται μία πέμπτη υψηλότερα, κινούμενο γύρω από την τονική της ρε-ελάσσονος, και τελικά στα μ. 122-123a πραγματοποιείται μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής (ρε: vii^{6#}/V – V), η οποία προεκτείνεται στα μ. 123-126 κατά το πρότυπο των μ. 67-70a της εκθέσεως.

Η πραγματοποίηση μίας “ενδιάμεσης τομής” με μισή πτώση στην ελάσσονα τονικότητα της σχετικής (ή άλλης συγγενικής τονικότητας) είναι πολύ συνηθισμένη στο πλαίσιο μιας επεξεργασίας σονάτας καθ’ όλην την διάρκεια του 18ου αιώνας. Ωστόσο, ενώ μέχρι το 1770 περίπου η χειρονομία αυτή χρησίμευε συνήθως – όπως και η ανάλογή της στην έκθεση – ως προετοιμασία για να ακολουθήσει στην συνέχεια μία τέλεια επικυρωτική πτώση της τρίτης αυτής τονικότητας στον συνολικό τονικό σχεδιασμό ενός μέρους σε μορφή σονάτας, όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του 18ου αιώνας πληθαίνουν οι περιπτώσεις στο ρεπερτόριο κατά τις οποίες η μισή αυτή πτώση σε ένα τρίτο τονικό κέντρο δεν ακολουθείται από ένα τμήμα εδραίωσης και επικύρωσης του ιδίου, αλλά από ένα – συντομότερο ή εκτενέστερο – συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Ακριβώς αυτό παρατηρείται και στο υπό συζήτηση Allegro: η μισή πτώση στην ρε-ελάσσονα μένει “στον αέρα”, ούτως ειπείν, και με το μοτιβικό

υλικό της προέκτασής της διαμορφώνεται ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την Φα-μείζονα (η V της ρε-ελάσσονος των μ. 125-126 αναδιατυπώνεται ως iii, V_3^4 και V^7 της Φα-μείζονος στα δίμετρα 127-128, 129-130 και 131-132, αντίστοιχα).

Επομένως, η παρούσα επεξεργασία ξεκινά τυπικά από την τονικότητα της δεσπόζουσας και φθάνει σε μισή πτώση επί της τονικότητας της σχετικής ($V \rightarrow V/vi$, σε βαθύτερο επίπεδο), δίχως όμως να προχωρήσει από εκεί και πέρα σε ένα δεύτερο τμήμα στην ρε-ελάσσονα, όπως εύλογα θα ανέμενε κανείς να συμβεί ιδίως σε λίγο παλαιότερο ρεπερτόριο. Υπό μίαν έννοια, λοιπόν, η επεξεργασία αυτή μοιάζει “ημιτελής” και αυτό σίγουρα παρέχει μία βάσιμη ερμηνεία για την ιδιαίτερα περιορισμένη έκτασή της σε σύγκριση με την έκθεση (αλλά και την επανέκθεση). Από την άλλη πλευρά, βέβαια, η θεματική της ανακύκληση μπορεί να θεωρηθεί λιγότερο “ελλιπής”: το νέο θέμα, με το οποίο ξεκινά η επεξεργασία, συνιστά επί της ουσίας ένα υποκατάστατο της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας (η οποία φυσιολογικά θα μπορούσε να παρατεθεί στην έναρξη της επεξεργασίας μεταφερμένη στην δευτερεύουσα τονικότητα), ενώ από εκεί και ύστερα η παρούσα ενότητα βασίζεται αποκλειστικά σε υλικό προερχόμενο από την πλάγια περιοχή της εκθέσεως: ως εκ τούτου, η αλληλουχία *κυρίου – πλαγίου* θεματικού υλικού της εκθέσεως έχει εν προκειμένω υποκατασταθεί από μια παρεμφερή διαδοχή *νέου – πλαγίου* θεματικού υλικού. Σε κάθε περίπτωση, διαπιστώνεται ότι τόσο η τονική όσο και η θεματική οργάνωση της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας της κλασικής περιόδου δεν είναι τελείως τυχαία και “ελεύθερη”, εν είδει *φαντασίας*, όπως έτειναν να την αντιμετωπίζουν συλλήβδην οι θεωρητικοί από τα μέσα του 19ου αιώνας μέχρι τα τέλη, σχεδόν, του 20ού αιώνας.

Με την διπλή επαναφορά του αρχικού θέματος στην αρχική τονικότητα στο μ. 133, η ενότητα της επανεκθέσεως ξεκινά και μάλιστα παρεκκλίνει ελάχιστα από την πορεία και τα περιεχόμενα της εκθέσεως. Ολόκληρη η κύρια περιοχή επανεκτίθεται στα μ. 133-154 χωρίς μεταβολές (πρβλ. τα μ. 1-22). Εν συνεχεία, η μετάβαση ανοίγει όπως και στην έκθεση (πρβλ. τα μ. 155-162 με τα μ. 23-30), όμως στα μ. 163-166 έρχεται να προστεθεί ένας επιπλέον κρίκος στην αλυσιδωτή της πορεία, ο οποίος δεν υπήρχε στην έκθεση και έχει ως αποτέλεσμα το υπόλοιπο υλικό των μ. 31-40 να αναδιατυπωθεί στα αντίστοιχα μ. 167-176 προσαρμοσμένο στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας, στην οποία πραγματοποιείται πλέον και η τελική μισή πτώση αυτού του τμήματος (η αρμονική πορεία ολόκληρης της μεταβάσεως έχει ως εξής: vi , vii_5^6/vi , vi^6 , vii_5^6/v , v^6 , vii_3^4/iv , iv^6 , I_4^6 , vii^7/V και V στην Φα-μείζονα). Έτσι, η μετατροπική μετάβαση της εκθέσεως μετατρέπεται σε μη-μετατροπική στην επανέκθεση, δίχως όμως να χάσει τα θεματικά, υφολογικά και λοιπά της χαρακτηριστικά γνωρίσματα: στην πραγματικότητα, ο Mozart την αντιμετωπίζει ως ένα θεματικό στοιχείο που δεν θέλει να περικόψει ή να αντικαταστήσει στην επανέκθεση, αλλά, απεναντίας, προβαίνει και σε μικρή διεύρυνση στο εσωτερικό του, προκειμένου αυτό να μπορέσει να ενταχθεί πλήρως στα νέα τονικά του συμφραζόμενα, δηλαδή σε μία μακροδομική ενότητα που διατηρείται από την έναρξη μέχρι την κατάληξή της στην κύρια τονικότητα.

Σε ό,τι αφορά, τέλος, το “δεύτερο ήμισυ” της επανεκθέσεως, τούτο μεταφέρεται απλώς από την Ντο-μείζονα στην Φα-μείζονα, χωρίς να σημειωθεί οποιαδήποτε ουσιώδης – αρμονική, δομική είτε υφολογική – μεταβολή τόσο στην πλάγια (πρβλ. τα μ. 177-222a με τα μ. 41-86a) όσο και στην καταληκτική περιοχή (πρβλ. τα μ. 222-229 με τα μ. 86-93).

10 Μαρτίου 2016
Ιωάννης Φούλιας