

**Arcangelo Corelli, Τρίο-σονάτα σε φα-δίεση-ελάσσονα, opus 2 αρ. 9 (1685): I. Allemanda: Largo**

Το πρώτο μέρος αυτής της sonata da camera είναι ένας «γερμανικός χορός» με τα τυποποιημένα χαρακτηριστικά που αυτός φέρει κατά κανόνα και σε άλλες σουΐτες της εποχής του μπαρόκ, γραμμένες π.χ. από γάλλους αλλά και γερμανούς συνθέτες: αργή χρονική αγωγή, τετράσημο μέτρο με έναρξη από σύντομη άρση καθώς και εμφαντική χρήση παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων (ιδίως στην αρχή αλλά και σε πτωτικές καταλήξεις φράσεων). Η μορφή του μέρους αυτού είναι διμερής (με επαναλήψεις τόσο για την πρώτη όσο και για την δεύτερη ενότητα): η πρώτη ενότητα έχει έκταση 9 μέτρων και ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ η δεύτερη ενότητα είναι λίγο μεγαλύτερη (11 μέτρων), ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και διαθέτει ορισμένες θεματικές αντιστοιχίες προς την προηγούμενη ενότητα, οι οποίες θα επισημανθούν στην πορεία της ανάλυσης.

Η εναρκτήρια φράση της πρώτης ενότητας κινείται στο πλαίσιο της φα-δίεση-ελάσσονας και κλείνει με μία τέλεια πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 4. Η συγχορδία της τονικής ανακρούεται στην άρση πριν το πρώτο μέτρο και επαναλαμβάνεται στην θέση που έπεται ως αρμονική αφετηρία για την ακόλουθη πορεία:  $i - V_5^6 - i - iv^6, V - i^6 - iv - V - iv^6, V^7 - i - ii_5^6 - V, i$ . Ορισμένες συνηγήσεις θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και ελαφρώς διαφορετικά: π.χ. στον τέταρτο χρόνο του πρώτου μέτρου, το σολ-δίεση'' δύναται κάλλιστα να εκληφθεί ως οικείος φθόγγος μίας συγχορδίας  $ii_3^4$  (δηλαδή ως επιπρόσθετη έκτη αντί για ανιόν ποίκιλμα – μετά επερείσεως – στην συγχορδία της υποδεσπόζουσας). Εντούτοις, στον τρίτο χρόνο του μ. 3 ο φθόγγος του μπάσσου προσδιορίζει με σαφήνεια την λειτουργία της προδεσπόζουσας στην παρούσα φράση (έπειτα από την παρατεταμένη λειτουργία της εναρκτήριας τονικής), αποκλείοντας την θεώρηση του μι-δίεση' (αλλά και του λα' στην συνέχεια) ως “πραγματικού” φθόγγου της συγχορδίας που σχηματίζεται στο συγκεκριμένο σημείο.

Η φράση που ακολουθεί στα μ. 4-7 είναι μετατροπική, καθώς ανοίγει μεν στην φα-δίεση-ελάσσονα ( $i^6 - ii_5^6 - V - i - i^6 - ii_5^6 - V, i$ ), όμως από το μ. 5 και έπειτα στρέφεται προς την σχετική τονικότητα της Λα-μείζονος (=  $vi - V_{[5]}^6 - I - V^6, vi^7 - ii^7 - V^7 - I^7 - IV^7 - vii^7 - iii^7 - vi^{(7)}, ii [- V_4^6 \text{ ή μάλλον } vii^6 \text{ με το μι'' ως εκφυγή}] - I - V - I$ ), που επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση. Αξιοπαρατήρητη εδώ είναι η αλληλουχία συγχορδιών μεθ' εβδόμης του μ. 6 που επιστρέφει στο αφετηριακό της σημείο μέσα από έναν κύκλο πεμπτών, επεκτείνοντας την λειτουργία της τονικής μέχρι το δεύτερο όγδοο του επόμενου μέτρου· ενδιαφέρονσα επίσης – όσο και συχνά απαντώμενη γενικότερα στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο – η χρονική σύμπτωση της λύσης της καθυστέρησης 4-3 στην προτελευταία συγχορδία της φράσεως (στο δεύτερο βιολί) με την προήγηση της θεμελίου της καταληκτικής τονικής (στο πρώτο βιολί).

Καίτοι η προηγούμενη φράση στράφηκε προς την τονικότητα της σχετικής, η αμέσως επόμενη, που ξεκινά από το μέσον του μ. 7 και ολοκληρώνεται στο μ. 9, επανέρχεται σχεδόν απευθείας στην αρχική τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονας:  $(III) - V_5^6, i - V_5^6/iv - iv - V, iv^6 - V$ . Η τελική μισή (φρύγια) πτώση προετοιμάζεται από την λειτουργία της προδεσπόζουσας που εκτείνεται από το μέσον του μ. 8 έως το μέσον του μ. 9.

Η δεύτερη ενότητα του μέρους ανοίγει με μία μετατροπική φράση στα μ. 10-12a, η οποία σε θεματικό-μελωδικό επίπεδο αντανακλά την έναρξη της πρώτης ενότητας, παρ' ότι από αρμονικής πλευράς εξελίσσεται τελείως διαφορετικά:  $V - V^6 - V^{[7]} - i - iv$  στην φα-δίεση-ελάσσονα =  $ii$  στην Λα-μείζονα και εν συνεχεία:  $vii^6, I - I^6 - I - IV$  [ή  $ii_5^6$ , δηλαδή υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη, σύμφωνα με την δαψιλέστερη υπόδειξη για την υλοποίηση του basso continuo] –  $ii - V$  και  $I$ , με κατάληξη σε τέλεια πτώση.

Παρ' όλα αυτά, η σχετική μείζων θα παραχωρήσει σύντομα την θέση της σε μία νέα τονικότητα στην εξέλιξη της επόμενης φράσεως, στα μ. 12-14. Έτσι, από την απέριτη διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας της Λα-μείζονος στο μ. 12, τα μ. 13-14 (με άρση) στρέφονται

ακολουθώς προς την τονικότητα της (ελάσσονος) δεσπόζουσας: vii/iv, iv – iv<sup>6</sup> – iv – V<sup>7</sup> – i, V [– iv<sup>7</sup> – V] – i. Η συγχορδία που σχηματίζεται στο δεύτερο όγδοο του μ. 14 δεν είναι παρά προϊόν της ποικιλματικής κίνησης όλων των επιμέρους φωνών (αντικαθιστώντας ένα απλούστερο ποικιλματικό έξι-τέσσερα που θα εμφανιζόταν εδώ εάν η γραμμή του μπάσσου παρέμενε ακλόνητη επί του σολ-δίεση), αφού έτσι όπως εμφιλοχωρεί ανάμεσα στην δεσπόζουσα είναι τελείως αδύνατον να γίνει αντιληπτή και να λειτουργήσει ως πραγματική συγχορδία υποδεσπόζουσας! Κατά συνέπεια, η τέλεια πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα πραγματοποιείται χωρίς την διαμεσολαβητική λειτουργία της προδεσπόζουσας, ενόσω σε θεματικό επίπεδο αναπαράγει την κατάληξη της εναρκτήριας φράσεως της πρώτης ενότητας (πρβλ. το μ. 14 με άρση προς τα μ. 3-4a).

Η παραπάνω πτωτική κατάληξη στην τονικότητα της δεσπόζουσας αποτελεί τον βασικότερο ενδιάμεσο σταθμό στην συνολική αρμονική και τονική πλοκή της δεύτερης ενότητας. Από εκεί και πέρα, το μόνο που απομένει είναι η αποκατάσταση της κύριας τονικότητας, για την οποία μεριμνά η φράση των μ. 15-18 (με άρση). Μάλιστα, η επιστροφή στην φα-δίεση-ελάσσονα διέρχεται από μία εκτεταμένη τονικοποίηση της σχετικής της, ακολουθώντας δηλαδή πορεία αντίστροφη προς εκείνη που σηματοδότησε την μετατροπική κλιμάκωση στην έναρξη της παρούσας ενότητας: i → III → v – [III] – i. Επομένως, με αναφορά πλέον στην κύρια τονικότητα, η αρμονική εξέλιξη της φράσεως αυτής έχει ως εξής: III, IV<sup>6</sup>/III – vii/III [ή V<sub>5</sub><sup>6</sup>/III, όπως υποδεικνύεται στο basso continuo] – III – v [βλ. basso continuo!], IV<sup>6</sup> – vii [ή V<sub>5</sub><sup>6</sup>] – i – i<sup>6</sup>, II<sub>N</sub><sup>6</sup> [– i<sub>4</sub><sup>6</sup>] – V – iv<sup>6</sup> – i<sub>4</sub><sup>6</sup> – ii<sub>5</sub><sup>6</sup>, i<sub>4</sub><sup>6</sup> [– iv<sup>7</sup>] – V – i. Ο συνθέτης αποφεύγει την (πολύ καλά προετοιμασμένη) τέλεια πτώση στο μέσον του μ. 17 και την πραγματοποιεί στο επόμενο μέτρο, όπου παράλληλα σχηματίζεται άλλη μία φευγαλέα ποικιλματική συγχορδία κατά την επέκταση της δεσπόζουσας.

Η τελευταία φράση, που παρουσιάζεται στα μ. 18b-20, είναι καταληκτική, καθώς προεκτείνει (και επί της ουσίας επαναλαμβάνει) την αμέσως προηγούμενη πτώση στην κύρια τονικότητα: i<sup>6</sup> – iv [ή ii<sub>5</sub><sup>6</sup>] – V, VI – i<sup>6</sup> – iv [ή ii<sub>5</sub><sup>6</sup>] – V – VI – i<sup>6</sup> – iv [ή ii<sub>5</sub><sup>6</sup>] – V, iv<sup>6</sup> – iv – V – i· ο καταληκτικός της χαρακτήρας διαφαίνεται και από τις πολλές εσωτερικές επαναλήψεις μιας τυπικής πτωτικής διαδικασίας, η οριστική αποπεράτωση της οποίας αναβάλλεται διαρκώς μέχρις ότου υλοποιηθεί υποδειγματικά, παραπέμποντας συγχρόνως στην καταληκτική χειρονομία του μ. 7 (σε άλλη μία περίπτωση ανάκλησης θεματικού υλικού από την πρώτη ενότητα στην δεύτερη). Εάν πάντως η φράση αυτή έλειπε (δυνάμει της έκδηλα προαιρετικής λειτουργίας που επιτελεί), τότε οι δύο ενότητες της συνολικής μορφής θα είχαν την ίδια ακριβώς έκταση· φαίνεται όμως ότι η απόλυτη συμμετρία της διμερούς μορφής δεν αποτελεί εν προκειμένω επιδίωξη του συνθέτη, καθώς προέχει μάλλον η επισφράγιση της οριστικής επιστροφής της κύριας τονικότητας στο κλείσιμο της ευρύτερης τονικής περιπλάνησης που, όπως είδαμε, έλαβε χώραν στην δεύτερη – ιδίως – ενότητα του εν λόγω μέρους.

3 Νοεμβρίου 2021  
Ιωάννης Φούλιας