

**Wolfgang Amadeus Mozart, Κουϊντέττο εγγόρδων σε σολ-ελάσσονα, KV 516 (1787): I. Allegro, μ. 1-29 και 133-167**

Στην παρούσα ανάλυση εξετάζεται το κύριο θέμα του πρώτου μέρους αυτού του ωριμώτατου κουϊντέττου και μάλιστα σε αμφοτέρως τις εκδοχές του, οι οποίες απαντούν στην έναρξη τόσο της εκθέσεως όσο και της επανεκθέσεως μιας μορφής σονάτας.

Η αρχική εκδοχή του θέματος στην σολ-ελάσσονα εκτείνεται στα μ. 1-29 και παρουσιάζεται με την μορφή μίας σύνθετης περιόδου με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση. Τα δύο σκέλη της σύνθετης περιόδου αντιστοιχούν στα μ. 1-8 και 9-24a: η αφετηρία τους είναι πανομοιότυπη (πρβλ. τα μ. 1-5 και 9-13, παρά την ενορχηστρωτική διαφοροποίηση από τα υψηλότερα στα χαμηλότερα έγχορδα) αλλά η μισή πτώση στο μ. 8 ασθενέστερη από την τέλεια πτώση στο μ. 24. Κατά τα άλλα, η περίοδος αυτή είναι σύνθετη, διότι τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο σκέλος της αποτελούνται από δύο επιμέρους φράσεις: η – κοινή και για τα δύο σκέλη της περιόδου – αρχική (πρώτη και τρίτη) φράση διατυπώνεται στα μ. 1-4 και 9-12 καταλήγοντας σε μισή πτώση, ενώ η δεύτερη και η τέταρτη φράση εξελίσσονται πολύ διαφορετικά μεταξύ τους στα μ. 5-8 και στα μ. 13-24a, αντίστοιχα, μέχρις ότου φθάσουν και στις διαφορετικού σθένους πτώσεις που απαιτεί η ευρύτερη περίοδος. Επιπλέον, στα μ. 24-29 επισυνάπτεται σε επικάλυψη μία καταληκτική φράση, η οποία πραγματοποιεί μία ακόμη τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα έπειτα από εκείνη που ορίζει το πέρας της προπορευόμενης περιόδου.

Η φράση των μ. 1-4 / 9-12 αποτελείται μονάχα από μία δίμετρη βασική ιδέα και μία δίμετρη κατάληξη. Εντούτοις, τόσο η μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού (η οποία στην έναρξη του δεύτερου σκέλους της περιόδου μεταφέρεται στην πρώτη βιόλα) όσο και η συνοδεία της (από το δεύτερο βιολί και την πρώτη βιόλα ή την δεύτερη βιόλα και το βιολοντσέλλο, αντίστοιχα) διέπονται από έντονη χρωματικότητα, η οποία συναρτάται και με την ιδιαίτερα πυκνή αρμονική πορεία αυτού του χωρίου:  $i, vii^6 - iv^6/iv - IV_4^6 - VI^6, V^6 - VI^6 - V^6 - V^7, "vii^{2*} - vii^7/V - V$ . βέβαια, όλη αυτή η συγχορδιακή αλληλουχία από την αρχή μέχρι την θέση του τέταρτου μέτρου δεν επιτελεί παρά μία επέκταση της τονικής που υλοποιείται ως επί το πλείστον με παράλληλες συγχορδίες έκτης και καταλήγει στην συγχορδία της αντιθετικής σε ευθεία κατάσταση αλλά και με δύο καθυστερήσεις (η φαινομενική “ $vii^{2*}$ ” είναι στην πραγματικότητα μία συγχορδία  $VI_{2\#}^6[-\frac{5}{3}]$ ), οι οποίες λύνονται μόλις στην επόμενη συγχορδία, της διπλής δεσπόζουσας, που εκπροσωπεί την λειτουργία της προδεσπόζουσας και οδηγεί στην μισή πτώση.

Η φράση των μ. 5-8 είναι εξίσου ελεύθερη ως προς την δομική της συγκρότηση και μάλιστα επικεντρώνεται στην πολύμορφη μελωδική ανάπτυξη (όπως π.χ. σε αντίθετη αλλά και σε ευθεία κίνηση) του επικεφαλής μοτίβου της αρχικής φράσεως από μέτρο σε μέτρο, ενόσω η αρμονική της πορεία κατευθύνεται προς μία ακόμη μισή πτώση κατά τρόπον αρκετά παρεμφερή προς την προηγούμενη φράση:  $i^6, vii^6 - iv_3^4 - V_5^6 - V, VI - V_4^{\#}/V$  (πρόκειται για μία ελλιπή “γαλλική” συγχορδία αυξημένης έκτης), V.

Έχοντας την ίδια ακριβώς αφετηρία με την προαναφερθείσα φράση στο μ. 13, η τέταρτη και τελευταία φράση της σύνθετης περιόδου αναπτύσσεται ακολούθως σε μεγαλύτερη έκταση, αποβλέποντας σε μιαν ενισχυμένη προετοιμασία της τέλει πτώσεως με την οποία πρόκειται να επιστεγασθεί. Έτσι, η αρμονική επέκταση της τονικής στα μ. 13-17a βασίζεται σε αλληπάλληλες συγχορδίες έκτης αλλά και στην χαρακτηριστική χρωματική άνοδο του μπάσσου από ένα σημείο και έπειτα ( $i^6, II_N^6 - vii^6/iv - vii_5^6/iv, iv^6 - ii/v - vii^6/v - vii_5^6/v, v^6 - vii [- VI^6] - vii^6 - vii_5^6, i^6$ ), ενώ η τυπική πτωτική διαδικασία που λαμβάνει χώραν στο μ. 17 ( $i^6 [- i] - ii^6 [- ii] - i_4^6 - V^7$ ) υπόσχεται την πειστική ολοκλήρωση της σύνθετης περιόδου στο αμέσως επόμενο μέτρο, με συνολική διάρθρωση 4+4 συν 4+6 μέτρων. Είναι ωστόσο εφικτή η αποπεράτωση του κυρίου θέματος σε αυτό το σημείο; Ο αντιφωνικός χειρισμός του μουσικού συνόλου με την διαίρεση των οργάνων σε δύο τρίο εγγόρδων, επί της ουσίας, δεν φαίνεται

απολύτως ικανός να οδηγήσει σε αυτήν. Πράγματι, σε μία άκρως δραματική τροπή, στο μ. 18 τα βιολιά επανεισάγονται και το σύνολο ακούγεται για πρώτη φορά πλήρες και σε υψηλή δυναμική ένταση, παρακάμπτοντας όμως ολότελα σε αυτό το σημείο την πτώση που τόσο μεθοδικά είχε προετοιμασθεί από τα τρία χαμηλότερα έγχορδα. Με αναφορά και πάλι στο επικεφαλής μοτίβο, τα μ. 18-19 συνιστούν μία ανατρεπτική αρμονική οπισθοδρόμηση ( $V^7/V$ ,  $V^7$ ) και ταυτόχρονα συγκροτούν ένα εμβόλιμο μόρφωμα που αναλαμβάνει μετά την αποφυγή της προσδοκώμενης πτώσεως να οδηγήσει σε ένα ακόμη διακριτό επιπρόσθετο μέλος στο πλαίσιο της παρούσας φράσεως: τα εσωστρεφούς χαρακτήρος μ. 20-22 αλυσιδοποιούν το νέο μοτιβικό τους περιεχόμενο καθοδικά κατά τόνο και επεκτείνοντας σε λίγο βαθύτερο επίπεδο την τονική με χρήση συγχορδιών που δεν ανήκουν καν στις οικείες του ελάσσονος τρόπου αλλά ανατρέχουν στις ομώνυμές τους ( $i - vii^2/V - vii_5^6 - V_5^6$ ,  $vii$  [αντί της VII!] –  $vii^2/V/vii - vii_3^6/vii - V_3^6/vii$ ,  $vi$  [αντί της VI!] =  $iv/III - vii^{02}/III - V/III$  [-  $vii_3^{04}/III$ ] – III<sup>6</sup>), προκειμένου να προετοιμάσουν μία νέα πτωτική διαδικασία που αυτήν την φορά θα φθάσει σε αίσιο πέρας αλλά και με ιδιαίτερη σφοδρότητα και ηχηρότητα στα μ. 23-24a ( $II_N^6 - i_4^6 - V^7$  και  $i$ ). Κατά συνέπεια, η τελευταία αυτή φράση, αν και αρχικά προαλειφόταν να ολοκληρώσει την ευρύτερη περίοδο όντας ελαφρώς εκτενέστερη των υπολοίπων, δηλαδή ως εξάμετρη, τελικά προσλαμβάνει διπλάσια της αναμενομένης εκτάσεως και καθίσταται δωδεκάμετρη, με εσωτερική διάρθρωση 5+2+5 μέτρων αλλά και όντας ίση σε έκταση και με τις τρεις τετράμετρες φράσεις που έχουν προηγηθεί από κοινού! Τοιουτοτρόπως, η συνολική περίοδος καθίσταται εξόχως ασύμμετρη, αφού το δεύτερο σκέλος της είναι διπλάσιο σε σχέση με το πρώτο (με 16 έναντι 8 μέτρων), μιας και δεν φθάνει μονάχα στην ισχυρότερη τελική πτώση, αλλά αναλαμβάνει συνάμα και να επιστεγάσει το κύριο θέμα από ενορχηστρωτικής και δυναμικής πλευράς.

Παρ' όλα αυτά, ο συνθέτης έρχεται αμέσως στα μ. 24-29 να προσθέσει κι έναν ήπιο καταληκτικό απόηχο σε αυτό το θέμα, λαμβάνοντας ως έναυσμα την σφοδρή χειρονομία του μ. 24 και μετατρέποντάς την άρδη από οριστικό και αμετάκλητο τερματισμό σε μειλίχια αφορμή (στο μ. 25) για μία ακόμη πτωτική διατύπωση, αφού εν τω μεταξύ ανατρέξει και πάλι στο επικεφαλής μοτίβο και το αναπτύξει μάλιστα κατά τρόπον αυστηρά μιμητικό ανάμεσα στο τσέλλο και στο πρώτο βιολί (στα μ. 26-27). Η αρμονική πορεία της καταληκτικής αυτής φράσεως, με την οποία ουσιαστικά το θέμα αποπερατώνεται στο κλίμα αλλά και στην ηχητική περιοχή απ' όπου ξεκίνησε, έχει αναλυτικά ως εξής:  $i$  [-  $V^7 - i - V^7 - i$ ],  $V_5^6/VI$  [- VI -  $V_3^6/VI - VI - V_3^6/VI$ ],  $VI$  [-  $VI_4^6$ ], [ $ii^6/v -$ ]  $vii^7/V$  [-  $vii_3^6/V$ ],  $i_4^6 - V^7$  και  $i$ .

Όσο εντυπωσιακή κι αν είναι η έκταση που το κύριο θέμα έχει προσλάβει ήδη κατά την αρχική του παρουσίαση, ο Mozart δεν διστάζει να το αναπτύξει ακόμη περισσότερο κατά την μετέπειτα επαναφορά του στην έναρξη της επανεκθέσεως. Συγκεκριμένα, τα μ. 133-143a ταυτίζονται με τα μ. 1-11a όπως και τα μ. 156-167 με τα μ. 18-29, όμως στην θέση των ενδιάμεσων μ. 11b-17 εμφανίζονται τα μ. 143b-155, με αποτέλεσμα η συνολική έκταση του θέματος να αυξάνεται τώρα κατά έξι μέτρα και να ανέρχεται πλέον σε 35 ολόκληρα μέτρα! Επιπλέον, η τροποποίηση του υπό εξέταση τμήματος δεν είναι μονάχα ποσοτική αλλά και ποιοτική: διότι, ναι μεν, η πρότυπη δομική συγκρότηση της σύνθετης περιόδου παραμένει κατ' αρχήν αμετάβλητη, όμως το δεύτερο σκέλος της αναθεωρείται σε σημαντικό βαθμό και – το κυριότερο – αποτελείται πια από μία και μόνον ενιαία φράση, η οποία εν προκειμένω διαμορφώνεται ως πρόταση και εκτείνεται σε 22 μέτρα (μ. 141-162a). Έτσι, αφιστάμενη από τα αρχικά ζεύγη φράσεων των 4+4 συν 4+12 μέτρων, η σύνθετη περίοδος του θέματος ανασυγκροτείται κατά την παρούσα επαναφορά της επιτείνοντας τον βαθμό ασυμμετρίας ανάμεσα στο πρώτο σκέλος της, που διατηρεί και εδώ ακέραιες τις δύο τετράμετρες φράσεις του, και στο δεύτερο, το οποίο καθίσταται σχεδόν τριπλάσιο του πρώτου, καίτοι αποτελείται από μία και μοναδική φράση.

Πιο αναλυτικά, η τρίτη αυτή φράση ξεκινά μεν στα μ. 141-143a όπως στα μ. 9-11a, αλλά παρεκκλίνοντας της ήδη γνωστής πορείας της προς την μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα προσανατολίζεται στα μ. 143b-144 (με την “έκτακτη” σύμπραξη και του δεύτερου βιολιού) προς την υποδεσπόζουσα:  $VI^6 = III^6/iv - ii^6/iv - iv^6, ii^7/iv - V^7/iv$ . Κατ’ αυτόν τον τρόπο τονικοποιεί το περιβάλλον της ντο-ελάσσονας, ενώ παράλληλα δημιουργεί μία τετράμετρη βασική ιδέα που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στα μ. 145-148 ως ένα αντιστικτική υψής (η κύρια μελωδική γραμμή μεταφέρεται από την υψηλότερη φωνή στην χαμηλότερη) αλυσιδωτό παράλλαγμα με αρμονικό προσανατολισμό προς την διπλή υποδεσπόζουσα:  $iv [- iv_4^6] - VI^6/iv, V^6/iv - ii^6/iv/iv - “vii^6”$  (εμβόλιμη αντιστικτική συγχορδία, που σχηματίζεται απλώς από την παράλληλη χρωματική κίνηση των δύο εξωτερικών φωνών) –  $iv^6/iv, V^7/iv - iv^6/iv - vii^6/iv/iv - iv_4^6/iv/iv, vii^7/iv/iv - V^6/iv/iv - V^7/iv/iv$ . Ακολουθώντας, από τον περίτεχνο αντιστικτικό συνδυασμό του επικεφαλής μοτίβου με την ακροτελεύτια φιγούρα ογδών τόσο της τετράμετρης βασικής ιδέας όσο και του παραλλάγματος (βλ. αντίστοιχα τα μ. 141 / 145 και τα μ. 143 ή 144 / 147 ή 148) δημιουργείται μία πρότυπη μονόμετρη δομική μονάδα που αναπτύσσεται μιμητικά στα μ. 149-155 από το σύνολο των οργάνων και σε υψηλή δυναμική ένταση, διατρέχοντας αλυσιδωτά έναν πλήρη κύκλο πεμπτών μέχρι την επανεμφάνιση της υποδεσπόζουσας ( $iv/iv - V_5^6/VII/iv, VII/iv - VII_5^6/iv, III/iv - III_5^6/iv, VI/iv - VI_5^6/iv, ii/iv - ii_5^6/iv, V/iv - V^7/iv, iv - i^6$ ), η οποία σηματοδοτεί και την ολοκλήρωση της εκτεταμένης τονικοποίησής της που έχει ξεκινήσει ήδη από το μ. 143. Η δραστική αποσπασματοποίηση, που εκδηλώνεται εδώ ταυτόχρονα με την αλυσιδοποίηση, προσδίδει στο χωρίο αυτό την δομική λειτουργία της συνέχισης, η οποία τελικά οδηγείται στα εναπομείναντα (και προερχόμενα από την αρχική εκδοχή του θέματος) μέτρα σε δύο πτωτικές διαδικασίες – μία αποτυχημένη πρώτη και μία επιτυχημένη δεύτερη. Αξιοπαρατήρητος, προσέτι, σε αυτήν την διευρυμένη ανάπλαση του κυρίου θέματος (από την σκοπιά της συνολικής μορφολογικής θεώρησης του μέρους αυτού πρόκειται για μian άκρως αντιπροσωπευτική περίπτωση “δευτερεύουσας ανάπτυξης” στο πλαίσιο της ενότητας της επανεκθέσεως μιας μορφής σονάτας) είναι ο τρόπος με τον οποίον ο συνθέτης επανεισάγει πολύ ομαλά το δίμετρο 156-157, συνδέοντάς το άρρηκτα με το πέρας της συνέχισης και προσδίδοντάς του σαφώς πτωτική – καίτοι ατελέσφορη – λειτουργία (αφού στον τελευταίο χρόνο του μ. 155 έχει εγκαίρως ολοκληρωθεί και η επέκταση της εναρκτήριας αρμονικής λειτουργίας της τονικής), εν αντιθέσει προς την τελείως αδιαμεσολάβητη εμφάνιση του ιδίου διμέτρου στα μ. 18-19 που δημιουργούσε ένα έντονο αρμονικό και υφολογικό χάσμα με τα προηγούμενα μέτρα, όντας κατ’ ουσίαν πλήρως αποξενωμένο από τον περίγυρό του· δεν θα ήταν λοιπόν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι αυτή η δεύτερη εκδοχή του κυρίου θέματος επιτυγχάνει, μεταξύ άλλων, και να ενσωματώσει εντέχνως τούτο το “ασυμβίβαστο” μόρφωμα στα ευρύτερα συμφραζόμενά του, συμφιλιώνοντας όλες τις αρχικές αντινομίες στο εσωτερικό του υπό εξέταση τμήματος.

3 Μαρτίου 2024  
 Ιωάννης Φούλιας