

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Πρελούδιο και φούγκα αρ. 1, σε μι-ελάσσονα, MWV U 116 & 66 (1835-1836 και 1827, αντίστοιχα), από την συλλογή 6 πρελούδια και φούγκες για πιάνο, opus 35 (1837): I. Praeludium*

Το συγκεκριμένο “πρελούδιο” αποτελεί ένα αυτοτελές κομμάτι χαρακτήρος για πιάνο, το οποίο γράφηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1830 και εντάχθηκε σε μία μικρή συλλογή από πρελούδια και φούγκες, που απηχεί το πνεύμα των αντίστοιχων συνθέσεων του Johann Sebastian Bach στο πλαίσιο της ευρύτερης αναβίωσης του ενδιαφέροντος για την παλαιότερη μουσική που χαρακτηρίζει γενικότερα τον 19ο αιώνα, αλλά και το έργο και την συνολική καλλιτεχνική συνεισφορά του Mendelssohn ειδικότερα. Βέβαια, αυτό το σύντομο πιανιστικό κομμάτι είναι κατά τα άλλα απολύτως αντιπροσωπευτικό του ρομαντικού ιδιώματος, αφού συνιστά κατ’ ουσίαν ένα έξοχο δείγμα γραφής “τραγουδιού χωρίς λόγια”, όπως φανερώνει η σαφής διάκριση της βασικής μελωδικής γραμμής (με τον κατ’ εξοχήν ασματικό της χαρακτήρα) από τους συνοδευτικούς αρπισμούς που την περιβάλλουν και που εξυφαίνονται αδιάκοπα σε όλη του την έκταση.

Οι αρπισμοί επί της συγχορδίας της τονικής της μι-ελάσσονος στο πρώτο μέτρο διαμορφώνουν μία σύντομη εισαγωγή στο πρώτο τμήμα της μίας και μοναδικής ενότητας από την οποία αποτελείται το εν λόγω κομμάτι, προλειαίνοντας το έδαφος για την εμφάνιση της μελωδίας από το επόμενο μέτρο με άρση. Πράγματι, η προσθήκη της βασικής μελωδικής γραμμής στο υφιστάμενο συνοδευτικό υπόβαθρο αποτελεί την αναγκαία συνθήκη για την διατύπωση ενός θέματος, το οποίο προσλαμβάνει την συμπαγή δομή μίας μετατροπικής (και ασύμμετρης) περιόδου στα μ. 2-12. Η πρώτη φράση, στα μ. 2-5, αποτελείται από μία δίμετρη βασική ιδέα, το δεύτερο μόρφωμα της οποίας (μ. 3) επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στο μ. 4 και διαμέσου της χρωματικής πορείας της γραμμής του μπάσσου οδηγεί σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα στο αμέσως επόμενο μέτρο (i – [vii⁶ πάνω από ισοκράτη επί της τονικής], i – VI⁶ – vii⁷ – V₅⁶, vii⁴/₃iv – IV⁷⁻⁶, iv⁶ – ii₅⁶ – V). Ωστόσο, η ασθενής αυτή πτώση συγκαλύπτεται με την άμεση προσθήκη της έβδομης στην συγχορδία της δεσπόζουσας και ένα (μελωδικό αλλά και αρμονικό συνάμα) γέμισμα τομής, το οποίο συνδέει άρρηκτα την κατάληξη της προηγούμενης φράσεως με την έναρξη της επόμενης. Η τελευταία, λοιπόν, επαναδιατυπώνει το πρώτο μόρφωμα της βασικής ιδέας των μ. 2-3 όχι μόνο στο μ. 6 αλλά και στο μ. 7 σε αυτούσια επανάληψη, προτού προβεί στην ανακατασκευή του δεύτερου μορφώματος της ίδιας στο μ. 8, στρεφόμενη πλέον προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (καθώς η τονική της μι-ελάσσονος μετατρέπεται εδώ σε υποδεσπόζουσα της σι-ελάσσονος με την προσθήκη και της χαρακτηριστικής έκτης, που αποφέρει – με άλλα λόγια – μία συγχορδία ii₅⁶), η δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 9-10 με ένα νέο χαρακτηριστικό μόρφωμα, που διασπά την μελωδική γραμμή σε δύο επίπεδα: ένα πρώτο, που ανέρχεται αργά και κοπιαστικά τα βήματα από τον προσαγωγέα μέχρι την τρίτη βαθμίδα της κλίμακας της σι-ελάσσονος, και ένα δεύτερο που εναλλάσσεται με αυτό, διακόποντάς το κατ’ εξακολούθησιν για να υπογραμμίσει επίμονα και παθητικά – με τους μελωδικούς του αναστεναγμούς – την θεμέλιο της δεσπόζουσας (♭ – ♯). Τελικά, οι δύο αυτές αντίρροπες δυνάμεις ενώνονται στα μ. 11-12 στην βηματική καθοδική κατάληξη της μελωδίας από την πέμπτη της κλίμακας μέχρι την θεμέλιο, που συμπορεύεται και με την πτωτική ολοκλήρωση της δεύτερης φράσεως της περιόδου (iv⁷⁻⁶ – i₄⁷⁻⁶ – ii⁷⁻⁶ – vii⁷⁻⁵/V, i₄⁶ – V⁷ – i), αρθρώνοντας εν προκειμένω μία τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να έχει ήδη αποπερατωθεί το πρώτο τμήμα, αφού η βασική μελωδική γραμμή έχει ολοκληρώσει πια το θέμα, όπως άλλωστε φανερώνει και η αποχώρησή της στα μέτρα που ακολουθούν. Όμως η συνοδευτική ροή των αρπισμών δεν σταματά στα μ. 12b-15, προσομοιάζοντας σε ένα πιανιστικό ιντερλούδιο που παρεμβάλλεται μεταξύ των μελωδικών στροφών ενός τραγουδιού. Από δομικής πλευράς, το χωρίο αυτό αποτελεί ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο επεκτείνει την τονική της σι-ελάσσονος με ένα

χρωματικό κατιόν πέρασμα στην γραμμή του μπάσσου (μ. 12b-15a: $i - vii_3^4/V, V^6 - vii_3^4/iv - IV^6 - ii_3^4, i_4^6 - V_5^6/V - ii_5^6 - vii_3^4, i^6$), μέχρις ότου στραφεί προς μία πτωτική διαδικασία ($i^6 - ii_5^6 - i_4^6 - V^7$ και i) που φέρνει σε επικάλυψη και την έναρξη του δεύτερου τμήματος από το μ. 16 (με άρση). Επομένως, το πρώτο τμήμα εκτείνεται από την αρχή του κομματιού μέχρι το μ. 15, πλαισιώνοντας την βασική περιοδική του δομή με ένα εισαγωγικό μέτρο αλλά και με ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο δομικό τμήμα.

Ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα κάνει, πράγματι, την εμφάνισή του στα μ. 16-25, όπου το αρχικό θεματικό υλικό αναπτύσσεται βάσει προδιαγραφών που παραπέμπουν εν πολλοίς σε πρόταση, ενόσω αρμονικά επαναπροσεγγίζεται το αρχικό τονικό περιβάλλον της μι-ελάσσονος. Η γνωστή βασική ιδέα παρατίθεται αρχικά στα μ. 16-17 κατευθυνόμενη από την (ελάσσονα) δεσπόζουσα προς την υποδεσπόζουσα ($v - [vii_5^6/v$ πάνω από ισοκράτη επί της θεμελίου της $v]$, $v - ii^2/iv - vii^7/iv - V^7/iv$) και ακολούθως αλυσιδοποιείται στα μ. 18-19 μία έβδομη υψηλότερα, τουτέστιν κατά έναν τόνο χαμηλότερα ($iv - [vii_5^6/iv$ πάνω από ισοκράτη επί της θεμελίου της $iv]$, $iv - ii^{o2}/III - vii^{o7}/III - V^7/III$), ενώ η λειτουργία της συνέχισης καθίσταται ευδιάκριτη ήδη στο μ. 20 χάρη στην δραστική αποσπασματοποίηση (από δίμετρα σε μισά μέτρα), την επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού αλλά και την περαιτέρω αλυσιδοποίηση ($III - VI_5^6 - II_N [= VI/iv!] - ii_5^6/iv$), προτού η ίδια δομική λειτουργία επεκταθεί ακόμη περισσότερο, αφ' ενός μεν στα δύο επόμενα μέτρα, με την μελωδική αλυσιδοποίηση ενός παραγώγου του μορφώματος των μ. 9-10 (μ. 21-22: $V^7/iv - V^2/iv - iv^6 - V_3^4/iv, iv - iv^2 - vii_5^6 - iv_4^6$), αλλά και στα μ. 23-24a, αφ' ετέρου, με μία νέα αποσπασματοποίηση των αμέσως προηγούμενων μονόμετρων δομικών μονάδων σε μισά μέτρα, η οποία τελικά καταλήγει στην συγχорδία της δεσπόζουσας χωρίς πτώση ($vii^7 - iv^2 - vii_5^6 - iv_4^6$ και vii^7). Έτσι, το μεσαίο αυτό τμήμα, έχοντας διαγράψει μία αφιδωτή αρμονική πορεία σε λίγο βαθύτερο επίπεδο ($v - iv - III - iv - V$), ολοκληρώνεται αντικαθιστώντας την ελάσσονα δεσπόζουσα με την ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς όλου του κομματιού, η οποία μάλιστα επεκτείνεται περαιτέρω και στο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 24-25, όπου η αρχικά αρπισματική και εν συνεχεία βηματική καθοδική πορεία της γραμμής του μπάσσου αναπληρώνει εν μέρει την απουσία της βασικής μελωδικής γραμμής, προτού αυτή αποκατασταθεί λίγο παρακάτω, στην έναρξη του επόμενου τμήματος.

Το τρίτο τμήμα ξεκινά με την αναμενόμενη διπλή επαναφορά του επικεφαλής θεματικού υλικού στην τονική, καθώς τα μ. 26-29a ταυτίζονται ουσιαστικά με τα μ. 2-5a, πέρα από τον αξιοπρόσεκτο αρμονικό εμπλουτισμό που έρχεται στο σημείο αυτό να υπογραμμίσει την επανεμφάνιση του εναρκτήριου μελωδικού μορφώματος – πρβλ. τον πλήρη αρμονικό κύκλο των μ. 26-27a γύρω από την τονική ($i^6 - VI - ii_5^6 - V^7$ και i) προς την στοιχειωδέστερη επέκταση της ίδιας συγχорδίας στα αντίστοιχα μ. 2-3a. Εντούτοις, η έλευση της συγχорδίας της δεσπόζουσας στο μ. 29 δεν φέρνει πλέον και την κατάληξη της δεδομένης φράσεως, αφού αυτή επεκτείνεται στα μ. 29b-33a με την σχεδόν απαράλλακτη επαναφορά και του θεματικού περιεχομένου των μ. 9-12 σε μεταφορά στην μι-ελάσσονα! Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τρίτο τμήμα (μ. 26-33a) συγκροτείται από μία ενιαία φράση, η οποία μετατρέπει την πτωτική της κατάληξη από μισή σε τέλεια και παράλληλα συνδέει άμεσα την αρχή με το τέλος της αρχικής περιόδου (του πρώτου τμήματος) σε μία πιο ευσύνοπτη φραστική δομή, που παραμένει μέχρι τέλους στην κύρια τονικότητα. Σημειωτέον, εξ άλλου, ότι με την μεταφορά του τελευταίου τετραμέτρου από την δευτερεύουσα τονικότητα της σι-ελάσσονος, όπου αυτό είχε αρχικά εκτεθεί, στην κύρια τονικότητα της μι-ελάσσονος βρίσκει εν προκειμένω εφαρμογή – έστω και σε πολύ περιορισμένη κλίμακα – η “αρχή της σονάτας”, προσδίδοντας συνεπώς και μία σονατοειδή έποψη στην τριμερή δομή του υπό εξέταση κομματιού.

Από το μ. 33 και έπειτα, ο συνθέτης προσθέτει (σε επικάλυψη) στην προαναφερθείσα και ήδη ολοκληρωμένη τριμερή δομή ένα καταληκτικό τμήμα, το οποίο βέβαια, στον βαθμό που επισυνάπτεται στο τέλος ενός αυτοτελούς κομματιού, κάλλιστα μπορεί να αποκληθεί και coda. Το τμήμα αυτό (μ. 33-45) είναι τυπικό ως προς την διάρθρωση και το περιεχόμενό του,

καθώς τα καταληκτικά μορφώματα από τα οποία αποτελείται τείνουν να επαναλαμβάνονται αλλά και να περιορίζονται σταδιακά ως προς την έκτασή τους. Αρχικά, λοιπόν, παρουσιάζεται μία τετράμετρη καταληκτική φράση στα μ. 33-37a, η οποία λαμβάνει το έναυσμά της από το εναρκτήριο μοτίβο του μ. 2 και επιστεγάζεται με μία χρωματική – ως επί το πλείστον – ανιούσα μελωδική πορεία προς την θεμέλιο της κλίμακας που βρίσκεται δραματικής εντάσεως: παρ' όλα αυτά, η αρμονική της εξέλιξη επεκτείνει απλώς την τονική ($i - V^7/iv - iv_4^6$, $i - V^7/iv - iv_4^6$, $i - V_5^6 - i - V^2/iv - iv^6 - vii^6/iv$, $iv - V^2/VII - vii^6 - i - V_{4-3}^{9-7}$, i), ενώ παραμένει ουσιαστικά αμετάβλητη και κατά την ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 37-41a. Έπειτα, ένα δεύτερο καταληκτικό μόρφωμα, εκτάσεως ενός μόνο μέτρου, αναπτύσσει πλέον την συγχορδία της τονικής εν είδει αρπισμού ακόμη και στην κύρια μελωδική γραμμή (στα μ. 41b-42a), προκειμένου να επαναληφθεί αμέσως μετά σε διαφορετική θέση (στα μ. 42b-43a) αλλά και σε μεταφορά στην υπερκείμενη οκτάβα, όπου πλέον ξεδιπλώνεται σε λίγο μεγαλύτερη έκταση (στα μ. 43b-44), οδηγώντας στην ακροτελεύτια διαδοχή των συγχορδιών της δεσπόζουσας και της τονικής, που αποτελεί και την πλέον περιεκτική καταληκτική χειρονομία του εξαιρετού αυτού κομματιού για πιάνο.

16 Μαΐου 2019
Ιωάννης Φούλιας