

Ludwig van Beethoven, 33 παραλλαγές σε Ντο-μείζονα πάνω σε ένα βαλς του A. Diabelli, για πιάνο, opus 120 (1819-1823): παραλλαγές XXXII & XXXIII

Οι περίφημες “Παραλλαγές Diabelli” του Beethoven, μία από τις εκτενέστερες αλλά και σπουδαιότερες ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών στην μακραίωνη ιστορία του είδους αυτού, απασχόλησαν τον συνθέτη εν πρώτοις το 1819 και ακολούθως κατά την περίοδο 1822-1823, παράλληλα με άλλα σημαντικά έργα της όψιμης δημιουργικής του περιόδου. Το θέμα του Anton Diabelli, ένα απλό βαλς σε διμερή και απολύτως συμμετρική δομή, απετέλεσε την βάση για 23 – σε πρώτη φάση – και τελικά 33 παραλλαγές του Beethoven, οι οποίες δημοσιεύθηκαν ανεξάρτητα από άλλες 50 παραλλαγές επάνω στο ίδιο αυτό βαλς, ισάριθμων συνθετών αυστριακής καταγωγής ή δραστηριοποιούμενων στην Αυτοκρατορία των Αψβούργων, που συγκεντρώθηκαν σε έναν δεύτερο τόμο εν είδει μουσικής ανθολογίας.*

Οι πέντε τελευταίες παραλλαγές του έργου του Beethoven επεκτείνουν το καθιερωμένο από τον Mozart τελικό και έντονα αντιθετικό ζεύγος παραλλαγών, που συνίσταται σε μία αργή και μία γοργή παραλλαγή με συχνά χορευτικό χαρακτήρα. Στην προκειμένη περίπτωση εμφανίζονται τρεις παραλλαγές αργής χρονικής αγωγής στην σειρά (οι υπ’ αρ. 29-31, εκ των οποίων μόνον η μεσαία υπήρχε αρχικά στην ημιτελή έκδοχή του 1819) και μάλιστα όλες στον αντίθετο τρόπο (στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα), ακολουθούμενες από μία πολύ γρήγορη (την υπ’ αρ. 32, σε μορφή φούγκας, στην Μι-ύφεση-μείζονα) αλλά και μία τελική παραλλαγή (την υπ’ αρ. 33, στην Ντο-μείζονα) που “εξευγενίζει” το εναρκτήριο αστικό βαλς, προσδίδοντάς του τον αβρό και πιο εκλεπτυσμένο χαρακτήρα του πάλαι ποτέ αριστοκρατικού μενουέττου.

Η 32η παραλλαγή είναι από κάθε άποψη η πλέον απομακρυσμένη από το αρχικό θέμα: πρόκειται για την μοναδική όλου του κύκλου που αφ’ ενός μεν εκφεύγει του περιβάλλοντος της Ντο-μείζονος αλλά και της ομώνυμής της ελάσσονος, επιλέγοντας την πιο μακρινή Μι-ύφεση-μείζονα ως τονική βάση, δηλαδή την σχετική της ομώνυμης της κύριας τονικότητας του έργου, αφ’ ετέρου δε αγνοεί ολότελα την πρότυπη δομική συγκρότηση του βαλς του Diabelli και εξελίσσεται κατά τις προδιαγραφές μίας άλλης μορφής, υπό την έννοια μιας “ελεύθερης παραλλαγής”. Το μόνο στοιχείο που απομένει από το αρχικό θέμα είναι εν προκειμένω η αφετηρία του πρώτου θέματος της φούγκας, η οποία ανάγεται στην τετράμετρη βασική ιδέα του βαλς (βλ. ειδικότερα το δεξί χέρι στα μ. 1-4 με άρση), με την κατιούσα τέταρτη καθαρή από την θεμέλιο στην πέμπτη μελωδική βαθμίδα και την πολλαπλή επανάληψη της τελευταίας· αυτό το μοτίβο, όμως, εξυφαίνεται περαιτέρω στο *soggetto* που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα μ. 1-6 (από άρση) της παραλλαγής αρ. 32, πραγματοποιώντας σταδιακά (αλυσιδωτά) βήματα προς την τέταρτη, την τρίτη και την δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας, προτού αλλάξει πορεία και ανέλθει ξανά στην πέμπτη, όπου και ολοκληρώνεται. Παράλληλα, με καθυστέρηση ενός μέτρου, εισάγεται και ένα δεύτερο θέμα, το οποίο κινείται με μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες συνοδεύοντας το πρώτο θέμα κατά παράλληλες τρίτες (αλλά και με αντίθετης φοράς επερείσεις στα μ. 3 και 4) μέχρι την θέση του μ. 5, απ’ όπου ξεκινά και η μελωδική του κατάληξη που ανακατασκευάζεται διαρκώς στην πορεία του κομματιού.

Η φούγκα είναι τετράφωνη και η έκθεσή της παρουσιάζει και τα δύο θέματα από κοινού στα μ. 1-28 χωρίς αξιοσημείωτες παρεκκλίσεις από τις τυπικές προδιαγραφές που ισχύουν γι’ αυτήν. Το πρώτο θέμα εκτίθεται κατά σειρά από την πρώτη, την τέταρτη (μ. 7-12), την τρίτη

* Ο πλήρης τίτλος της συλλογής αυτής διατυπώνεται στην προμετωπίδα της έκδοσης (A. Diabelli et Comp., Wien 1824) ως εξής: «VATERLÄNDISCHER KÜNSTLERVEREIN / VERÄNDERUNGEN / für das / Piano-Forte / über ein vorgelegtes / THEMA / componirt von den vorzüglichsten / Tonsetzern und Virtuosen / WIEN’S / und der k. k. oesterreichischen Staaten»· σε μετάφραση: «Πατριωτική Ένωση Καλλιτεχνών: Παραλλαγές για πιάνο πάνω σε ένα υποβαλλόμενο θέμα, συντεθειμένες από τους εξοχότερους μουσουργούς και δεξιότεχνες της Βιέννης και των αυστριακών αυτοκρατορικών-βασιλικών κρατών».

(μ. 15-20) και την δεύτερη φωνή (μ. 21-26a), με την μορφή θέματος και τονικής απάντησης εκ περιτροπής, ενώ το δεύτερο θέμα παρουσιάζεται παράλληλα από την δεύτερη, την τρίτη, την τέταρτη και την πρώτη φωνή, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα αμφότερα τα θέματα να εμφανίζονται τότε στις δύο ψηλότερες και τότε στις δύο χαμηλότερες φωνές, αλλάζοντας προσέτι και αμοιβαία θέσεις μεταξύ τους (με το πρώτο να τοποθετείται επάνω η κάτω από το δεύτερο). Αξίζει ακόμη να παρατηρηθεί ότι η κατεύθυνση από την τονική προς την δεσπόζουσα που παίρνει συνολικά η αρμονική πορεία των δύο θεμάτων αντιστρέφεται κατά τις απαντήσεις τους με την καθοριστική διαμεσολάβηση της υποδεσπόζουσας (στα μ. 9-10 και 23-24). Οι υπόλοιπες φωνές που προστίθενται σε όσες εκφέρουν τα δύο *soggetti* βασίζονται σε παρόμοιο μοτιβικό υλικό και ενίοτε εξελίσσονται παράλληλα προς αυτά εμπλουτίζοντας την αρμονία, ενώ πέρα από το συνδετικό πέρασμα που μεσολαβεί στα μ. 13-14 εξυφαίνοντας αλυσιδωτά το περιεχόμενο του μ. 12, η έκθεση προεκτείνεται επίσης καταληκτικά στα μ. 26-28 αρθρώνοντας μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, η οποία δημιουργεί μία πρώτη ευδιάκριτη τομή στην εξέλιξη της φούγκας.

Αξιοποιώντας τις κεφαλές τόσο του πρώτου (με μιμήσεις ανάμεσα στην πρώτη και την τρίτη φωνή) όσο και του δεύτερου θέματος (στην δεύτερη φωνή), το τρίφωνο επεισόδιο των μ. 29-34 εξελίσσεται κατόπιν στην βάση μίας συγχορδιακής διαδοχής κατά πέμπτες και από την δεσπόζουσα και την τονική της Μι-ύφεση-μείζονος φθάνει μέχρι την υποδεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Η τονικότητα της σχετικής θα αποτελέσει στην συνέχεια το υπόβαθρο για μία εκτεταμένη ομάδα παραθέσεων αμοιβαίων των θεμάτων, όπως φανερώνει εν πρώτοις η επανεμφάνισή τους τόσο στα μ. 35-40a από την τέταρτη (το πρώτο *soggetto* με την μορφή της τονικής απάντησης αλλά και μία νέα χρωματική μελωδική εξέλιξη στο εσωτερικό του) και την πρώτη φωνή (το δεύτερο *soggetto*) όσο και λίγο παρακάτω, στα μ. 45-49a, από την τρίτη (το πρώτο *soggetto* ως θέμα, με περικοπή της ανιούσας κατάληξής του) και την τέταρτη φωνή (το δεύτερο *soggetto* σε μεταφορά κατά μία τρίτη χαμηλότερα, εξαιτίας του ταυτόχρονου διπλασιασμού του πρώτου *soggetto* από την δεύτερη φωνή κατά παράλληλες έκτες). Επιπλέον, στα μ. 56-63 το πρώτο θέμα (στην πλήρη του έκταση) έρχεται να παρατεθεί εκ νέου στην ντο-ελάσσονα και μάλιστα σε *stretto* ανάμεσα στις δύο εξωτερικές φωνές, ενόσω οι δύο εσωτερικές παραθέτουν συγχρόνως και το δεύτερο θέμα διπλασιασμένο στην (υποκείμενη) τρίτη! Όπως λοιπόν γίνεται αναδρομικά αντιληπτό, τα ενδιάμεσα περάσματα των μ. 40-44 και 49-55, παρά την έκτασή τους (που είναι ανάλογη του επεισοδίου των μ. 29-34), δεν συνιστούν και αυτά ξεχωριστά τμήματα (τουτέστιν επεισόδια), αλλά εντάσσονται σε αυτήν την ευρύτερη ομάδα διαδοχικών παραθέσεων των δύο θεμάτων επί της σχετικής ελάσσονος, προεκτείνοντας και αναπτύσσοντας ελεύθερα την πρώτη και την δεύτερη εξ αυτών για ικανό χρονικό διάστημα πριν από την έλευση της δεύτερης και της τρίτης (σε *stretto*), αντίστοιχα.

Αμέσως μετά, δίχως την μεσολάβηση κάποιου επεισοδίου ή περάσματος, η χαμηλότερη φωνή παραθέτει εμφαντικά (διπλασιασμένη στην οκτάβα) το πρώτο θέμα σε αναστροφή στην φα-ελάσσονα, όπως άλλωστε κάνει και η υψηλότερη φωνή με το δεύτερο θέμα. Αυτό το τμήμα ξεκινά από το μ. 64 και προεκτείνεται με ένα επιπρόσθετο δίμετρο μέχρι το μ. 71 για τις ανάγκες άρθρωσης μίας μισής πτώσεως στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Μέσα σε λίγα μέτρα, από το περιβάλλον της σχετικής ελάσσονος (vi), η μετατροπική πορεία μοιάζει πλέον να εξελίσσεται ταχύτατα προς την σχετική της υποδεσπόζουσας (ii) και την αντιθετική της (VI/ii), με αναφορά πάντοτε στην κύρια τονικότητα! Αυτή η ερμηνεία όμως δεν είναι μονοσήμαντη και μάλλον ούτε η διαφωτιστικότερη με βάση τα ευρύτερα συμφραζόμενα του υπό μελέτη χωρίου: όπως υποδεικνύει το επεισόδιο που ακολουθεί στα μ. 72-85 και το οποίο αναπτύσσει παράλληλα το επικεφαλής μοτιβικό υλικό και των δύο θεμάτων σε μία φράση απαραγνώριστα προτασιακής συγκρότησης (με τετράμετρη βασική ιδέα, αλυσιδωτό παράλλαγμα και εξάμετρη συνέχιση με δραστική αποσπασματοποίηση σε μονόμετρα και μισά μέτρα μέχρι την τελική μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα), η τονικότητα της σχετικής

παραμένει αδιαλείπτως στο προσκήνιο ή σε λανθάνουσα κατάσταση από το επεισόδιο που διαδέχθηκε την έκθεση μέχρι την ολοκλήρωση αυτού του επεισοδίου – συνεπώς, τα προηγούμενα τονικά κέντρα θα πρέπει μάλλον να νοηθούν ως η υποδεσπόζουσα (iv) και η αντιθετική της (Π_N) στο ευρύτερο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος, στην οποία άλλωστε εξελίσσεται καθ' ολοκληρίαν και το επεισόδιο των μ. 72-85, αντιστρέφοντας την αμέσως προηγούμενη αρμονική πορεία ($\Pi_N \rightarrow iv$) μέσω μίας διαδοχής κατά κατιούσες τέταρτες – όσον αφορά τις θεμελίους των καίριων συγχορδιών – στην βασική ιδέα και το παράλλαγμα της ($\Pi_N, \Pi_N [= IV/VI], VI, iv^7/iii - V^2/iii$ και αντίστοιχα $iii^6, iii, iv^7/iv, V^2/iv$), πριν από την πυκνότερη αλληλουχία συγχορδιών κατά πέμπτες που κατευθύνεται αποφασιστικά προς την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος ($V_5^6/VII - VII, V_5^6/VI - VI, ii_5^6 - V, V_5^6/iv - V/VII - vii^0/III, III - i - vi_3^6/I - vii, i^{4-[3]} - vii^7/V - V$).

Αυτό το σημείο τομής υπογραμμίζεται και από την δραστική υποχώρηση του επιπέδου της δυναμικής στην έναρξη του επόμενου τμήματος, παράλληλα με την άμεση επιστροφή στην Μι-ύφεση-μείζονα, όπου αμφότερα τα θέματα επανεμφανίζονται και δη σε *stretto*: στα μ. 86-95, συγκεκριμένα, το πρώτο θέμα παρατίθεται αρχικά από την δεύτερη και εν συνεχεία την τρίτη φωνή (με παρηλλαγμένη κατάληξη), παράλληλα με το δεύτερο θέμα που επίσης εισάγεται διαδοχικά από την πρώτη αλλά και την τέταρτη φωνή. Επιπλέον, οι θεματικές παραθέσεις στην κύρια τονικότητα συνεχίζονται τόσο στα μ. 96-105, όπου το πρώτο θέμα παρουσιάζεται ως απάντηση σε αναστροφή από την (διπλασιασμένη στην οκτάβα) χαμηλότερη φωνή και εξυφαίνεται αλυσιδωτά σε πολύ μεγαλύτερη έκταση ενόσω η κεφαλή του δεύτερου θέματος αναπτύσσεται μιμητικά στις υψηλότερες φωνές, όσο και στα μ. 106-111, όπου η πρώτη και η τρίτη φωνή εκφέρουν τα δύο θέματα σε ευθεία κίνηση αλλά περικεκομμένα, καθώς το μοτιβικό υλικό του πρώτου θέματος διαχέεται προοδευτικά σε όλες τις άλλες φωνές για την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσεως, η οποία και προεκτείνεται κατόπιν καταληκτικά στα μ. 112-117a εμμένοντας σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης (vii^{07}).

Σε αυτό το σημείο μπορούμε πια να αντιληφθούμε ότι ο Beethoven έχει μέχρι τούδε συγκροτήσει την παρούσα φούγκα με δύο θέματα στην βάση μίας τριμερώς διαρθρωμένης ενότητας με ανοικτή κατάληξη: το πρώτο τμήμα (μ. 1-28) βρίσκεται στην κύρια τονικότητα και φθάνει σε μισή πτώση, το δεύτερο τμήμα (μ. 29-85) αναφέρεται στην τονικότητα της σχετικής, όπου και καταλήγει επίσης με μισή πτώση, ενώ το τρίτο και τελευταίο τμήμα (μ. 86-117a) αποκαθιστά ευθύς εξ αρχής την κύρια τονικότητα, καίτοι δεν ολοκληρώνεται κατά τρόπον οριστικό και αμετάκλητο (αφού η φούγκα πρόκειται να συνεχισθεί και με μία δεύτερη ενότητα, όπως θα δούμε παρακάτω). Καθίσταται έτσι σαφές ότι το δεύτερο τμήμα της αρχικής αυτής ενότητας (μ. 1-117a) επέχει λειτουργία μεσαίου αντιθετικού τμήματος και το τρίτο μιας επαναφοράς κατά τις προδιαγραφές της τριμερούς δομής, στις οποίες ο συνθέτης ανατρέχει, αντλώντας απροκάλυπτα από τα συνήθη δεδομένα της εποχής του, προκειμένου να διαρθρώσει την παρούσα ενότητα της *φούγκας* του – μιας μορφής (αλλά και είδους) προερχόμενης από το παρελθόν.

Εντούτοις, η φούγκα δεν έχει ακόμη τελειώσει: από το μ. 117b (με άρση), όπως παραδόξως, το πρώτο θέμα επανεισάγεται σε μία νέα, εμφανώς παρηλλαγμένη ρυθμικά εκδοχή του που συμπύκνωσης σε ένα τετράμετρο (από άρση προς θέση) και συνοδεύεται από μία ακόμη πιο ενεργητική παραλλαγή του δεύτερου θέματος σε συνεχή ροή ογδών, κατ' εφαρμογή της συνθετικής πρακτικής της *diminutio* (κάθε χρόνος υποδιαιρείται εν προκειμένω σε τέσσερεις μικρότερες αξίες για τον μελωδικό εμπλουτισμό του σκελετού του θέματος αυτού, που παραμένει καθ' όλα αναγνωρίσιμος: $\hat{3} - \# \hat{1} \rightarrow \hat{2} - \hat{7} \rightarrow \hat{8} / \hat{1}$). Στην βάση αυτού του ανανεωμένου ρυθμικά υλικού διαμορφώνεται λοιπόν στα μ. 117b-133a μία νέα ομάδα θεματικών παραθέσεων στην κύρια τονικότητα, με το παρηλλαγμένο πρώτο *soggetto* να εμφανίζεται εδώ εναλλάξ ως θέμα αλλά και ως τονική απάντηση από την πρώτη, την τέταρτη, την δεύτερη και την τρίτη φωνή, ενόσω το επίσης παρηλλαγμένο δεύτερο *soggetto* μεταφέρεται κατά τον ίδιο τρόπο από την δεύτερη στην πρώτη και από την τέταρτη ξανά στην δεύτερη

φωνή, σε μίαν υφή που συνολικά παραμένει τρίφωνη μέχρι τέλους χάρη στην τακτική και συχνά απρόσμενη αποχώρηση κάποιας εκ των τεσσάρων φωνών (της δεύτερης στα μ. 121b-125a, της τρίτης στα μ. 124b-129a και της πρώτης στα μ. 129b κ.εξ.).

Με την μεσολάβηση ενός δίμετρου περάσματος (παρά “επεισοδίου”) στα μ. 133b-135a, οι τρεις χαμηλότερες φωνές στρέφονται προς την φα-ελάσσονα, όπου αμέσως μετά λαμβάνουν χώραν δύο ακόμη παραθέσεις των παρηλλαγμένων θεμάτων από κοινού (με μικρή περικοπή των καταλήξεών τους αλλά και περαιτέρω τροποποιήσεις στην μελωδική γραμμή του δεύτερου εξ αυτών) και σε άμεση διαδοχή στα μ. 135b-138 (βλ. πρώτη και τρίτη φωνή) και 138b-141 (βλ. δεύτερη και ξανά τρίτη φωνή). Ωστόσο, η τονική αυτή παρέκκλιση στην σχετική της υποδεσπόζουσα (ii) αποδεικνύεται παροδική, καθώς η κεντρική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος έρχεται να αποκατασταθεί απευθείας στα μ. 142 κ.εξ. παράλληλα με την αρχική εκδοχή του πρώτου θέματος (περικεκομμένη πλέον μονάχα ως προς την κατάληξή της) και εν συνεχεία και του δεύτερου σε μία τελευταία ομάδα αλληπάλληλων θεματικών παραθέσεων: αναλυτικότερα, το πρώτο θέμα επανεισάγεται υπό την αυθεντική του μορφή στα μ. 142-145 από την χαμηλότερη φωνή (και μάλιστα εμφαντικά διπλασιασμένο στην οκτάβα) σε συνδυασμό με το δεύτερο που διατηρείται ακόμη παρηλλαγμένο στην τρίτη φωνή, ενώ στα μ. 146-149 το πρώτο θέμα παρατίθεται και πάλι στην τονική από την δεύτερη φωνή, πλαισιωμένο όμως τώρα από το δεύτερο θέμα που εκφέρεται παράλληλα τόσο υπό την πρωτότυπη όσο και υπό την παρηλλαγμένη εκδοχή του στις δύο εξωτερικές φωνές (την πρώτη και την τέταρτη, αντίστοιχα): ακολούθως, το τρίφωνο αυτό πλέγμα μεταφέρεται στην υποδεσπόζουσα, στα μ. 150-153, από την πρώτη, την δεύτερη και ξανά την τέταρτη φωνή, και, τέλος, στα μ. 154-157, παραμένει στην υποδεσπόζουσα κατά την περαιτέρω αναδιάταξή του στην τρίτη (το πρώτο θέμα), στην τέταρτη και την πρώτη (το δεύτερο θέμα στην πρωτότυπη εκδοχή του αλλά και διπλασιασμένο στην υπερκείμενη τρίτη) καθώς και στην δεύτερη φωνή (η παρηλλαγμένη εκδοχή του δεύτερου θέματος με νέα ελεύθερη εξύφανση).

Το δίμετρο 158-159, στην συνέχεια, δεν αποτελεί παρά παρηλλαγμένη επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων επάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής, ο οποίος επεκτείνεται και στο μ. 160 κατά το δεξιότεχνικό ξεδίπλωμα της δεσπόζουσας (ξανά με την μορφή της “δάνειας” vii⁰⁷, όπως και στα τελευταία μέτρα της προηγούμενης ενότητας της φούγκας) εν είδει καντέντσας που εν τέλει λύνεται στην τονική στα μ. 161-162, χάνοντας όμως παράλληλα και την υψηλή δυναμική του ένταση. Ούτε εδώ διαμορφώνεται ένα οριστικό πτωτικό κλείσιμο: απεναντίας, τα τελευταία μέτρα της παραλλαγής υπ’ αρ. 32 μετατρέπονται σε συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη (τελική) παραλλαγή του έργου και η επιβεβλημένη ανάκτηση της Ντο-μείζονος πραγματοποιείται με έναν ιδιαίτερα ευρηματικό – αν όχι πρωτόγνωρο για την εποχή αυτή – τρόπο: μία αυξημένη συγχορδία επί του μι-ύφεση στο μ. 163 αντικαθιστά την συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης του μ. 161 όντας αρκετά παρεμφερής από ακουστικής αλλά και πρακτικώς ισοδύναμη από λειτουργικής πλευράς, αφού και αυτή λύνεται στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 164 (VI_{3#}/i → I⁶): ωστόσο, στο μπάσσο έχει εμφανισθεί ήδη η πέμπτη της Ντο-μείζονος και όταν στο μ. 165 η προηγούμενη αυξημένη συγχορδία επαναλαμβάνεται, αξιοποιεί την εγνωσμένη πολυσημία της (το μι-ύφεση εκλαμβάνεται τώρα ως ρε-δίεση και άρα ως προσαγωγέας προς το μι) για να λυθεί πια – νοούμενη ως παρενθετική δεσπόζουσα, τύπου III⁺⁶₄ – στην iii⁶ της Ντο-μείζονος, ένα υποκατάστατο (την αντιθετική συγχορδία) της δεσπόζουσάς της!

Προτού προχωρήσουμε παρακάτω, θα πρέπει να σταθούμε στα πολλά και αξιοπρόσεκτα ζητήματα που εγείρει με την παρουσία αλλά και το περιεχόμενό της η δεύτερη ενότητα της φούγκας (μ. 117b-160). Κατ’ αρχάς, πέραν του ότι αυτή είναι δυσανάλογα μικρότερη της αρχικής (έχοντας μόλις το ένα τρίτο περίπου της εκτάσεως εκείνης), δεν φαίνεται να είναι καν απαραίτητη από λειτουργικής απόψεως, αφού η κατάληξή της ταυτίζεται απόλυτα με εκείνη της προηγούμενης ενότητας και άρα το συνδετικό πέρασμα προς την τελική παραλλαγή του έργου θα μπορούσε να επισυνάπτεται ήδη στο τέλος εκείνης (με άλλα λόγια, το πέρασμα

εν είδει καντέντσας του μ. 160 θα μπορούσε κάλλιστα να αφορμάται από την αρχική συγχορδία του μ. 117, παρακάμπτοντας ό,τι άλλο έχει παρουσιασθεί στο ενδιάμεσο). Παρ' όλα αυτά, ο Beethoven εισάγει την ενότητα αυτή τόσο όψιμα, θέλοντας πιθανόν να προσδώσει στην φούγκα του ένα εντυπωσιακό δεξιοτεχνικό επιστέγασμα, δυνάμει της δραστηκής πύκνωσης που επιφέρει στην ρυθμική της επιφάνεια η ακατάπαυστη ροή ογδών της παραλλαγής του δεύτερου θέματος (η οποία για αυτόν ακριβώς τον λόγο διατηρείται μέχρι τέλους, ακόμη και εκ παραλλήλου με την αυθεντική εκδοχή του ίδιου θέματος, σε αντίθεση με την παραλλαγή του πρώτου θέματος που τελικά αντικαθίσταται και πάλι από την αρχική του εκδοχή). Από μορφολογικής πλευράς, η μεταμόρφωση των δύο θεμάτων παραπέμπει στην γνωστή αλλά και από πολλού παρωχημένη πλέον παράδοση της canzona της περιόδου του μπαρόκ, στο πλαίσιο της οποίας, ωστόσο, η πρακτική αυτή εφαρμοζόταν επί ενός μόνο θέματος, το οποίο διατηρούσε την εκάστοτε νέα του μορφή κατά την αντιστικτική του επεξεργασία σε κάθε επόμενη ενότητα χωρίς να ανατρέχει πια στην αρχική (ή άλλη προηγούμενη) εκδοχή του, όπως απεναντίας συμβαίνει στην παρούσα περίπτωση και με τα δύο θέματα! Συμπεραίνουμε επομένως ότι ο Beethoven, ακόμη κι αν συνειδητά ανακαλεί στο έργο του όψεις της παλαιότερης παράδοσης της φούγκας, σε τελική ανάλυση τις αναιρεί και τις υπερβαίνει: σίγουρα δεν τον ενδιαφέρει να γράψει μία φούγκα αναβιώνοντας τις συνθετικές πρακτικές μιας προγενέστερης περιόδου, αλλά μονάχα να υπηρετήσει την δική του ιδέα, φθάνοντας έτσι σε ένα αποτέλεσμα που χαρακτηρίζεται από μοναδική δημιουργική τόλμη και πρωτοτυπία.

Η 33η παραλλαγή συνιστά, όπως αναφέρθηκε και εκ προοιμίου, την τελική μεταμόρφωση του βαλς του Diabelli σε ένα κομψό μενουέττο, που διαθέτει την αριστοκρατική αύρα αλλά και την νοσταλγία μιας ήδη απολεσθείσας εποχής... Σε αντίθεση με την παραλλαγή που προηγήθηκε, αυτή διατηρεί σχεδόν ακέραια όλα τα βασικά γνωρίσματα του αρχικού θέματος: α) την διμερή συμμετρική δομή, με μόνη εξαίρεση το γεγονός ότι τα αρμονικώς λιτά τετράμετρα της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος των προτασιακά δομημένων τμημάτων του βαλς συμπύσσονται πλέον σε δίμετρα, οπότε τα 8+8 μέτρα του πρώτου και του δεύτερου τμήματος εδώ αντιστοιχούν σε 4+8 μέτρα για το καθένα από αυτά· β) την τονικότητα αλλά και την πρότυπη τονική πλοκή (με την μετατροπία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και την τέλεια πτώση που την επισφραγίζει στο κλείσιμο του πρώτου τμήματος, καθώς και την άμεση αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας στο δεύτερο τμήμα που τελικά οδηγείται και σε αντίστοιχη πτωτική κατάληξη)· γ) το βασικό μελωδικό περίγραμμα, που αξιοποιείται εν προκειμένω ως σκελετός για τον περαιτέρω εμπλουτισμό του με χρήση νέων μοτίβων (τα οποία βαίνουν ρυθμικώς ενεργητικότερα προς το κλείσιμο τόσο του ενός όσο και του άλλου τμήματος κατ' αναλογίαν)· δ) την αρμονική εξέλιξη στο εσωτερικό εκάστης φράσεως, με ελάχιστες και επουσιώδεις μεταβολές ή προσθήκες (πέρα από την εμφάνιση της υποδεσπόζουσας στο μ. 10 και – ακόμη περισσότερο – της ναπολιτάνικης και της παρατεταμένης διπλής δεσπόζουσας στα μ. 19-20, ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν και οι λεπταίσθητες “φωτοσκιάσεις” μεταξύ μείζονος και ελάσσονος τρόπου που αποτυπώνονται ακόμη και στις πτωτικές απολήξεις), όπως φαίνεται αναλυτικά και στον παρακάτω πίνακα:

Βαλς του Diabelli

Πρώτο τμήμα, μ. 1-8

Ντο: I και V^7 ανά τετράμετρο

Πρώτο τμήμα, μ. 9-16 (με άρσεις)

Ντο: V^2/IV , $IV^6 - IV - V^2/IV$, $IV^6 - IV - V^2/V$, $V^6 - V - V^2/V$, $V^6 - V - V^2/vi$, $vi^6 = \Sigma\text{ολ}$: V^2/ii , $ii^6 - V_4^6/ii - ii$, $V_5^6/ii - ii - ii^6$, $I_4^6 - V$, I

Παραλλαγή αρ. 33 του Beethoven

Πρώτο τμήμα, μ. 1-4

Ντο: I και $[V_3^4 -] V^7$, $V^7 - I$ ανά δίμετρο

Πρώτο τμήμα, μ. 5-12 (με άρσεις)

Ντο: vii^{04}_3/IV , $IV^6 - vii^{04}_3/IV$, $IV^6 - iv^6 - V_7^9/V$, $V_4^6 - V_7^9/V$, $V = \Sigma\text{ολ}$: I
 $I^6 - vii^6_5/ii - vii^4_3/ii$, $ii^6 - V_5^6/ii - ii$,
 $vii/IV - IV - vii/V$, $I_4^6 - V^{[7]}$, I

Δεύτερο τμήμα, μ. 17-24

Ντο: V^7 και $I - V^{171}/IV$ ανά τετράμετρο

Δεύτερο τμήμα, μ. 25-32 (με άρσεις)

Ντο: V^2/IV , $IV^6 - IV - V^2/IV$, $IV^6 - IV - V^2/V$, $V^6 - V - V^2/V$, $V^6 - V - V^2$, $I^6 - V_4^6 - I$, $V_5^6 - I - ii^6$, $I_4^6 - V$, I

Δεύτερο τμήμα, μ. 13-16

Ντο: $V - V^7$ και $I_4^6 - V^7/IV$ ανά δίμετρο

Δεύτερο τμήμα, μ. 17-24 (με άρσεις)

Ντο: vii^{07}/IV , $IV - vii^{04}/IV$, $IV^6 - V^7/\Pi_N$, $\Pi_{N4}^6 - vii_5^{6\#}/V$, $vii_5^{6\#}/V - vii_5^{06}/V$, $V - V^2 - I^6$, $V_5^6 - I - I^6$, $ii^6 - V_7^9$, I

Μετά την επανάληψη του δεύτερου τμήματος, στα μ. 25-26 επανέρχεται λίγο τροποποιημένο και επάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής το περιεχόμενο των μ. 17-18, δηλαδή η έναρξη (από την υποδεσπόζουσα) του δεύτερου σκέλους της φράσεως που αποτελεί και ολόκερο το δεύτερο τμήμα της τελικής παραλλαγής, μαρτυρώντας σε αυτό το σημείο την πρόθεση μερικής επανάληψης (μίας *petite reprise*) του τελευταίου δομικού τμήματος για λόγους καταληκτικής έμφασης (πράγμα που έχει όντως συμβεί νωρίτερα και στην παραλλαγή υπ' αρ. 30, για παράδειγμα, ξεκινώντας μάλιστα από το ίδιο ακριβώς σημείο). Ωστόσο, η διαδικασία αυτή ακυρώνεται στην συνέχεια, καθώς το ίδιο περιεχόμενο αναδιατυπώνεται και επί της τονικής στα μ. 27-28 και με μικρή περαιτέρω προέκταση φθάνει μέχρι την θέση του επόμενου μέτρου, απ' όπου ξεκινά ένα πέρασμα με νέες φιγούρες δεκάτων-έκτων, το οποίο από την τονική και την διπλή δεσπόζουσα (στα μ. 29-31) καταλήγει σε μία επέκταση της δεσπόζουσας (στα μ. 32-33) ως προετοιμασία για ό,τι άλλο πρόκειται να επακολουθήσει. Από λειτουργικής σκοπιάς, τα μ. 25-29a & 29-33 επιτελούν λοιπόν τον ρόλο μιας σύντομης καταληκτικής προέκτασης της παραλλαγής υπ' αρ. 33, που γρήγορα όμως μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την coda του έργου (όπως εκ των υστέρων θα αποκαλυφθεί).

Πράγματι, στα μ. 34-38, όπως αυτά καταγράφονται (και αριθμούνται) επισυναπτόμενα στην τελευταία παραλλαγή του έργου, διαπιστώνεται μία έμμεση αναδρομή στην αρχή του θέματος των παραλλαγών, ως εάν επρόκειτο δηλαδή για την έναρξη μίας νέας παραλλαγής σε αυτόν τον ήδη εξαιρετικά εκτεταμένο κύκλο· με άλλα λόγια, τα μ. 34-35, 36-37 και 38 παραλλάσσουν με μία νέα φιγούρα τριακοστών-δευτέρων και υφή που παραπέμπει σε σπουδή τα μ. 1-4, 5-8 και 9-10, αντίστοιχα, του βαλς του Diabelli. Αυτή η νέα αφετηρία δεν ανήκει, οπωσδήποτε, στην προηγούμενη παραλλαγή, αλλά σηματοδοτεί την έναρξη της coda όλου του έργου, στον βαθμό που η απόπειρα να παραλλαχθεί εκ νέου το αρχικό θέμα εγκαταλείπεται πρόωρα μετά το μ. 38, το περιεχόμενο του οποίου επαναλαμβάνεται (ελαφρώς τροποποιημένο) και στα τρία επόμενα μέτρα με αλληπάλληλες μεταφορές της φιγούρας τριακοστών-δευτέρων από το δεξί στο αριστερό χέρι, πάντοτε επί της τονικής. Ακολουθώντας, το επικεφαλής μοτίβο του θέματος (η κατιούσα τέταρτη από την θεμέλιο στην πέμπτη της κλίμακας), διαμεσολαβημένο από την παρηλλαγμένη του μορφή με την οποία το ίδιο εισήγαγε λίγο νωρίτερα την 33η και τελευταία παραλλαγή, ανακαλείται μιμητικά από τρεις φωνές στο μ. 42, το οποίο με την σειρά του παραλλάσσεται στα τρία επόμενα μέτρα – κατά την “πατροπαράδοτη” μέθοδο της *diminutio* – με φιγούρες δεκάτων έκτων, εξάηχων δεκάτων-έκτων και εν τέλει τριακοστών-δευτέρων για να καταλήξει με σθένος, έπειτα από επανειλημμένες ανεπιτυχείς απόπειρες (δύο ατελείς πτώσεις στα μ. 43 και 44, καθώς και μία αποφυγή πτώσεως στο μ. 45), στην οριστική τέλεια πτώση του μ. 46, η οποία τελικά προεκτείνεται για άλλα τρία μέτρα με ιδιαίτερη ρυθμική ενέργεια αλλά και μιαν αναπάντεχη αποκλιμάκωση του δυναμικού επιπέδου μέχρι την ακροτελεύτια τονισμένη συγχορδία της τονικής στο μ. 49. Με αυτήν την απέριτη χειρονομία, ένα μεγαλειώδες έργο φθάνει στο τέλος του.

23 Νοεμβρίου 2024

Ιωάννης Φούλιας