

Ludwig van Beethoven, *Σονάτα για πιάνο αρ. 5, σε ντο-ελάσσονα*, opus 10 αρ. 1 (1795-1796):  
I. Allegro molto e con brio

Γραμμένη στα μέσα της δεκαετίας του 1790, η πέμπτη από τις 32 “επίσημες” σονάτες για πιάνο του Beethoven διαθέτει τρία μόνο μέρη (εν αντιθέσει με τις τετραμερείς σονάτες opus 2 αρ. 1-3 και opus 7 που είχαν δημοσιευθεί πριν από αυτήν), εκ των οποίων το εναρκτήριο Allegro molto e con brio, στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας, με έκθεση (μ. 1-105), επεξεργασία (μ. 106-167) και επανέκθεση (μ. 168-284). Επανάληψη προβλέπεται μόνο για την έκθεση, ενώ οι δύο ακόλουθες ενότητες εκτελούνται και ακούγονται άπαξ.

Η έκθεση ανοίγει με ένα αρκετά εκτενές θέμα στην ντο-ελάσσονα, το οποίο χαρακτηρίζεται από πολύ έντονες αντιθέσεις στο εσωτερικό του. Ήδη στα τέσσερα πρώτα μέτρα, το σφοδρό ανοδικό ξεδίπλωμα της συγχορδίας της τονικής με “ταραγμένο” παρεστιγμένο ρυθμό (μοτίβο α) διακόπτεται απότομα στον πρώτο χρόνο του μ. 3, ενώ η υψηλή ηχητική περιοχή εγκαταλείπεται άμεσα και η διαδοχή των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας που ακολουθεί στα μ. 3b-4 πραγματοποιείται με μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες, σε χαμηλή δυναμική ένταση και ήπια έκφραση (μοτίβο β). Πρόκειται για ένα τυπικά “ασυνεχές” δείγμα γραφής, αντιπροσωπευτικό του ώριμου κλασσικού ύφους, το οποίο μάλιστα αναπαράγεται και στα μ. 5-8 με αντεστραμμένους αρμονικούς όρους (V – i), ως είθισται κατά την παρουσίαση της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος στην έναρξη μιας προτάσεως. Ακολουθώς, η προτασιακή δόμηση του αρχικού αυτού θέματος συνεχίζεται με την απομόνωση του μοτίβου β στο δίμετρο 9-10, την επανάληψή του στο δίμετρο 11-12 και την περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 13-16, όπου η αποσπασματοποίηση σε αλληπάλληλα μονόμετρα εναλλαγής των δύο βασικών συγχορδιών (της δεσπόζουσας και της τονικής) καθιστά ολοένα και πιο επιτακτική την εμφάνιση μιας πτωτικής διαδικασίας για την αποπεράτωση αυτής της φράσεως, κάτι που όντως θα λάβει χώραν με την συνδρομή μίας νέας ρυθμικής φιγούρας τριήχων ογδών αλλά και επιπρόσθετων βαθιών εσωτερικών τομών στα μ. 17-18 (vii<sup>7</sup> – i), 19-20 (ii<sup>6</sup> – i<sup>6</sup>) και 21-22 (V<sup>7</sup> – i). Έτσι, στα πρώτα 22 μέτρα έχει διαμορφωθεί ένα ολοκληρωμένο κύριο θέμα σε δομή προτάσεως, που κλείνει με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.

Οστόσο, στο μ. 22 ο συνθέτης επανέρχεται άμεσα στο επικεφαλής μοτίβο α (πρβλ. τα μ. 22-23 με τα μ. 1-2), ξεκινώντας, σε επικάλυψη με την αμέσως προηγούμενη, μία νέα φράση, η εξέλιξη της οποίας επικεντρώνεται σε αυτό και μόνο το μοτίβο, αρχικά εν είδει βασικής ιδέας και παραλλάγματος επί των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας, στα μ. 22-23 και 24-25 αντίστοιχα, και έπειτα ξανά επί της συγχορδίας της τονικής αλλά με ελαφρώς εκτενέστερη εξύφανση, στα μ. 26-27, που οδηγεί σε μία δεύτερη τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα στα μ. 28-31 (ii<sup>6</sup> – V – i). Συνεπώς, στα μ. 22-31 διαμορφώνεται μία δεύτερη φράση – παράγωγη της προηγούμενης και επίσης προτασιακής, καίτοι σαφώς περιεκτικότερης, δομής – στην κύρια τονικότητα, διευρύνοντας εκ των υστέρων την κύρια περιοχή της εκθέσεως με ένα καταληκτικού χαρακτήρος τμήμα. Η θεώρηση αυτή υπογραμμίζει τον προαιρετικό ρόλο της εν λόγω φράσεως στα ευρύτερα συμφραζόμενα, στον βαθμό που η πρώτη τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα ήταν ήδη απόλυτα επαρκής, από λειτουργικής απόψεως, για την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος της παρούσας σονάτας. Αξίζει βέβαια να επισημανθεί και η εξόχως συμπληρωματική σχέση που αναπτύσσεται εν τέλει ανάμεσα στις δύο φράσεις της κύριας θεματικής περιοχής, αφού αυτή των μ. 1-22 βασίζεται κυρίως στο μοτίβο β για να εξελιχθεί, ενώ εκείνη των μ. 22-31 εστιάζει κατόπιν αποκλειστικά στο μοτίβο α.

Έπειτα από την παρατεταμένη τομή με την οποία αρθρώνεται εμφαντικά η κατάληξη της κύριας περιοχής (στα μ. 30b-31), εισάγεται στο μ. 32 το λιτό συνοδευτικό υπόβαθρο μίας νέας τετράμετρης ιδέας, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ένα μακρινό παράγωγο του ήπιου μοτίβου β του κυρίου θέματος και στα μ. 33-36, 37-40 και 41-44 αναπτύσσεται αλυσιδωτά

κατά κατιούσες τρίτες (τονικοποιώντας διαδοχικά την VI, την iv και την II<sub>N</sub> της ντο-ελάσσονος), προτού εξυφανθεί περαιτέρω και πραγματοποιήσει μία μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής, Μι-ύφεση-μείζονος, στα μ. 45-48. Γίνεται επομένως αντιληπτό ότι τα μ. 32 κ.εξ. λειτουργούν ως μετάβαση – και δη μετατροπική – προς την δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως, ενώ εξίσου σαφές καθίσταται και το ότι η μισή πτώση του μ. 48 προεκτείνεται εν συνεχεία για οκτώ μέτρα με την μεσολάβηση ενός τετράμετρου “γεμίσματος της τομής” αλλά και της παρηλλαγμένης του επανάληψης στα μ. 48b-52a και 52b-56a, όπου δύο κατιούσες γραμμικές πορείες ( $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  στην μεσαία και  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  στην υψηλότερη φωνή) εξελίσσονται παράλληλα πάνω από τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της νέας τονικότητας.

Από το μ. 56 η Μι-ύφεση-μείζονα έρχεται πλέον ξεκάθαρα στο προσκήνιο ως η τονικότητα του δευτέρου “ημίσεως” της εκθέσεως και η πλάγια περιοχή ανοίγει με μία τετράμετρη μελωδική ιδέα στο δεξί χέρι που υποστηρίζεται από ένα τυπικό συνοδευτικό σχήμα ογδών στο αριστερό χέρι. Αν και η εξέλιξη των πρώτων οκτώ μέτρων (μ. 56-63) παραπέμπει ευθέως στην έναρξη μιας προτάσεως (με την αρμονική εναλλαγή I – V και V – I στην τετράμετρη βασική ιδέα και στην μετέπειτα ανακατασκευή της), ωστόσο η συνέχεια του πλαισίου θέματος φανερώνει μια πολύ πιο “χαλαρή” και ελεύθερη δομική σύλληψη: στα μ. 64-69 επαναλαμβάνεται σε παραλλαγή το “λυρικό” περιεχόμενο των μ. 56-61 και συνδέεται απευθείας (προτού καν ολοκληρωθεί το αρχικό οκτάμετρο) με ένα έκδηλα πτωτικό και ολοένα και πιο δυναμικό νέο οκτάμετρο στα μ. 70-77 (I, I<sup>6</sup>, IV, vii/V, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V<sup>7</sup> και I), το οποίο βέβαια, με την ατελή πτωτική του κατάληξη, αδυνατεί να αποπερατώσει σε αυτό το σημείο το πλάγιο θέμα της εκθέσεως: ως εκ τούτου, το ίδιο επιχειρεί κατόπιν να επαναληφθεί με ακόμη μεγαλύτερη ένταση και ενεργητικότητα (πρβλ. τα μ. 78-81 με τα μ. 70-73), όμως μόλις επανέρχεται στο κρίσιμο πτωτικό έξι-τέσσερα (στο μ. 82) διευρύνεται με πολλές συγχορδιακές ανακυκλήσεις γύρω από αυτό και παρατείνει επί μακρόν την αρμονική του λειτουργία (στα μ. 82-92), μέχρις ότου η αναμενόμενη τέλεια επικυρωτική πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα λάβει χώραν με πολύ επιβλητικό και απαραγνώριστο τρόπο στα μ. 93-94. Μάλιστα, στο εσωτερικό αυτής της αρμονικής επεκτάσεως – και συγκεκριμένα στα μ. 86-89 – γίνεται μια παροδική αναδρομή στο μοτίβο α του κυρίου θέματος, η οποία μοιάζει να επισφραγίζει την σταδιακή μετάλλαξη από την λυρική έναρξη προς την λαμπερή, δεξιοτεχνικού χαρακτήρος, κατάληξη της πλάγιας περιοχής των μ. 56-94.

Η έκθεση ολοκληρώνεται κατόπιν με την προσθήκη ενός σχετικά σύντομου καταληκτικού τμήματος στα μ. 94b-105, το οποίο αποτελεί παράγωγο του υλικού του “γεμίσματος της τομής” που προεξέτεινε το τμήμα της μεταβάσεως μετά την πτώση του μ. 48. Κατά τρόπον δε τυπικό σε τέτοιου είδους καταληκτικά τμήματα, το αρχικό τετράμετρο μόρφωμα των μ. 94b-98a, με τις αλληπάλληλες σε αυτό διαδοχές των συγχορδιών της δεσπόζουσας και της τονικής, επαναλαμβάνεται πρώτα ολόκληρο στα ακόλουθα μ. 98b-102a, ενώ έπειτα απομονώνεται το τελικό του δίμετρο για να ακουσθεί μία ακόμη φορά (με μια ρυθμική μεγέθυνση στην κατάληξή του) στα μ. 102b-105. Δίχως κάποιαν αρμονική προετοιμασία, υποδεικνύεται κατόπιν η επανάληψη της εκθέσεως από την αρχή.

Η έναρξη της ενότητας της επεξεργασίας παραπέμπει τόσο έντονα σε αυτήν της εκθέσεως, που εν προκειμένω μένει κανείς – τουλάχιστον προς στιγμήν – με την εντύπωση ότι αυτό που ακούγεται στα μ. 106 κ.εξ. δεν είναι παρά μία ελάχιστη παρηλλαγμένη εκδοχή του κυρίου θέματος! Άλλωστε, τα μ. 106-113 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα μ. 1-8, αν και η αρμονική τους υπόσταση έχει πια μεταβληθεί σε μία συγχορδία δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος που εναλλάσσεται με την δική της (διπλή) δεσπόζουσα προτού η ίδια επανέλθει στα μ. 114-117, όπου πλέον το αρχικό θεματικό υλικό περικλύπεται, διασπάται στα εξ'ων συνετέθη και τελικά αποχωρεί (οριστικά) από το προσκήνιο. Αυτή η δωδεκάμετρη παραμονή επί της V/iv της τονικότητας αναφοράς επέχει σαφή λειτουργία προετοιμασίας για τον πυρήνα της επεξεργασίας που εμφανίζεται αμέσως μετά, στα μ. 118-158.

Εντούτοις, η θεματική επιλογή του Beethoven για τον πυρήνα της επεξεργασίας δεν είναι η πλέον αναμενόμενη: αντί εδώ να εισαχθεί προς ανάπτυξιν κάποια από τις ήδη υφιστάμενες στην έκθεση θεματικές ιδέες, παρουσιάζεται μία νέα οκτάμετρη μελωδική ιδέα στην φα-ελάσσονα, η οποία μόνον εμμέσως, ίσως, σχετίζεται με όσα έχουν νωρίτερα ακουσθεί· η κεφαλή της (μ. 118-121) θυμίζει σε πολύ αδρές γραμμές την θεματική ιδέα της μεταβάσεως (πρβλ. τα μ. 33-36), ενώ η μελωδική της κατάληξη (μ. 122-125) καθώς και ολόκληρη η συνοδεία της παραπέμπουν εν πολλοίς στην εναρκτήρια ιδέα του πλαγίου θέματος της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 56-59). Συνεπώς, θα μπορούσε κάλλιστα να γίνει λόγος για ένα νέο θέμα που συντίθεται από διαφορετικά μοτίβα της εκθέσεως. Αλλά η μοτιβική αναγωγή αυτού του καινούργιου θέματος στην έκθεση δεν δύναται επ' ουδενί να θέσει εν αμφιβόλω την πρωτότυπη υπόστασή του στο πλαίσιο της παρούσας μορφής σονάτας. Με άλλα λόγια, όσο και αν στο παρελθόν (από τα μέσα του 19ου αιώνας και ιδίως κατά τον 20ό αιώνα) οι θεωρητικοί θα επικαλούνταν σχολαστικά και μετ' επιτάσεως αυτές τις μοτιβικές συνάψεις προκειμένου να αποδείξουν ότι η επεξεργασία επιτελεί και σε αυτήν την περίπτωση το "καθήκον" της (δηλαδή της ανάπτυξης υλικού που προέρχεται από την ενότητα της εκθέσεως), σήμερα, αντιμετωπίζοντας δίχως περιττές και αναχρονιστικές ιδεοληψίες την πραγματικότητα της συνθετικής πρακτικής της κλασσικής περιόδου, μπορούμε πλέον να αναγνωρίσουμε άνευ φόβου και πάθους και να αποδεχθούμε ως φυσιολογική (όπως και κάθε άλλο παρά σπάνια, ακόμη και στο έργο του Beethoven!) την δυνατότητα της εμφάνισης ενός τέτοιου νέου θέματος στην επεξεργασία μιας μορφής σονάτας, χωρίς να αναζητούμε εναγωνίως σε αυτό κάποια βαθύτερη μοτιβική συνάφεια προς τις θεματικές ιδέες της εκθέσεως ως απαραίτητο όρο για την κατανόηση και την αιτιολόγηση της ύπαρξής του. Εξ άλλου, ειδικά στην μορφή σονάτας που εξετάζουμε, οι μοτιβικές συνάψεις διατρέχουν ουσιαστικά ολόκληρη την έκτασή της: π.χ. ακόμη και το πλάγιο θέμα μπορεί να υποστηριχθεί ότι παράγεται μοτιβικά από το κύριο (πρβλ. τα μ. 56-59 με τα μ. 9-10), δίχως βέβαια τούτο να καθιστά την παρούσα σονάτα συλλήβδην και ακραιφνώς "μονοθεματική", ούτως ειπείν.

Επιστρέφοντας στον πυρήνα της επεξεργασίας, διαπιστώνουμε ότι το νέο θέμα των μ. 118-125 αλυσιδοποιείται εν συνεχεία μία τετάρτη υψηλότερα, στην σι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 126-133, προτού αρχίσει να διασπάται σε μικρότερα τμήματα. Πράγματι, στα μ. 134-135 απομονώνεται το μοτίβο του πέμπτου και του έκτου μέτρου του νέου θέματος (πρβλ. τα μ. 122-123) για να οδηγήσει στην Ρε-ύφεση-μείζονα, δηλαδή στην σχετική της αμέσως προηγούμενης τονικής περιοχής. Όμως το μοτίβο στο οποίο θα επικεντρωθεί η υπόλοιπη ανάπτυξη αυτού του θέματος είναι πρωτίστως εκείνο που προέρχεται από το τρίτο και το τέταρτο μέτρο του (πρβλ. τα μ. 120-121), το οποίο στα μ. 136-137, 138-139 και 140-141 παρουσιάζεται στην Ρε-ύφεση-μείζονα, εναλλάξ στο δεξί και στο αριστερό χέρι, και συνοδευόμενο από τον εαυτό του. Ακολούθως, το ίδιο μοτίβο τετάρτων εξυφαίνεται ελεύθερα στο αριστερό χέρι και συνδυάζεται με ένα παράγωγο της κεφαλής του νέου θέματος της επεξεργασίας (πρβλ. τα μ. 118-119) στο δεξί χέρι, διαμορφώνοντας έτσι ένα καινούργιο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο αρχικά μεν αλυσιδοποιείται στα μ. 142-145 και 146-149 κινούμενο από την σι-ύφεση-ελάσσονα προς την φα-ελάσσονα και από εκεί προς την ντο-ελάσσονα, κατόπιν δε αναπτύσσεται περαιτέρω για άλλα εννέα μέτρα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, οδεύοντας πια προς μία μισή πτώση σε αυτήν (μ. 150-158: i, VI, iv, ii, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, V<sup>7</sup> – V<sub>5</sub><sup>6</sup>, i – i<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> – vii<sup>7</sup>/V και V). Κατά συνέπειαν, βλέπουμε ότι ο πυρήνας της επεξεργασίας αναπτύσσει το νέο θεματικό υλικό με πολύ συστηματικό και διεξοδικό τρόπο, διασπώντας το σε επιμέρους μοτίβα κατά την διάρκεια της προϊούσας αποσπασματοποίησης (δηλαδή της διαδικασίας της σταδιακής συρρίκνωσης σε μικρότερες δομικές μονάδες των 8x2, 2 + 2x3 και 4x2 + 2x2 + 2+3 μέτρων) μέχρι την τελική (μισή) πτώση. Από αρμονικής επόψεως, συνάμα, παρατηρείται μία αηιδωτή πορεία που εμμένει στο περιβάλλον της τονικότητας αναφοράς (ντο-ελάσσων: iv – vii – III/vii [ή II<sub>N</sub>] – vii → iv → i → V)· άρα, στην υπό εξέταση επεξεργασία δεν υπάρχει προσανατολισμός προς οιαδήποτε άλλη τονικότητα.

Την στιγμή που πραγματοποιείται η μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 158, η ενότητα της επεξεργασίας έχει επί της ουσίας ολοκληρωθεί. Παρ' όλα αυτά, στα μ. 158-167 μεσολαβεί ένα επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα, κάτι σαν ένα “γέμισμα της τομής” πριν την έλευση της επανεκθέσεως, όπου η συγχορδία της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος προεκτείνεται με αλληπαλλήλες κατιούσες συγχορδίες έκτης (δηλαδή τρίφωνες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή) στο δεξί χέρι πάνω από τον σταθερά επαναλαμβανόμενο στο αριστερό χέρι ισοκράτη. Στο σημείο αυτό το προηγούμενο μοτιβικό υλικό έχει πλήρως ρευστοποιηθεί και η καθοδική πορεία της υψηλότερης φωνής διατρέχει δύο φορές μία ολόκληρη κλίμακα σε διάστημα τεσσάρων μέτρων (μ. 158b-162a / 162b-166a), προτού τελικά εκδηλωθεί η αποφασιστική κάθοδος από την πέμπτη προς την θεμέλιο της κλίμακας ( $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ ) στα εναπομείναντα μ. 166-167, η οποία αποβλέπει στην έναρξη της επανεκθέσεως.

Η επανέκθεση διαφοροποιείται σε λίγα μόνο σημεία από την δεδομένη πορεία της εκθέσεως. Εν πρώτοις, το κύριο θέμα των μ. 1-22 επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 168-189, αλλά η καταληκτική φράση των μ. 22-31 αποκόπτεται (επιβεβαιώνοντας έτσι, εκ των υστέρων, και την προαιρετική της φύση), αφήνοντας πίσω της μονάχα την παρατεταμένη γενική παύση-τομή πριν την έλευση της μεταβάσεως (πρβλ. το μ. 190 με το μ. 31), κατά τρόπον αντίστοιχο προς την έκθεση.

Από την πλευρά της, η μετάβαση επανέρχεται στα μ. 191-214 σχεδόν με την ίδια μορφή που είχε και στην έκθεση. Πράγματι, από θεματικής και δομικής επόψεως ουδεμία μεταβολή υφίσταται εντούτοις, σε αρμονικό επίπεδο, τα μ. 32-36 μεταφέρονται στα αντίστοιχα μ. 191-195 έναν τόνο χαμηλότερα, τονικοποιώντας δηλαδή την περιοχή της Σολ-ύφεση-μείζονος, ενώ το περιεχόμενο των μ. 37-55 επανεκτίθεται στα αντίστοιχα μ. 196-214 σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο ή τόνο υψηλότερα· ως εκ τούτου, η αλυσίδα κατιουσών τριτών που στην έκθεση οδηγούσε, κατά τα αναμενόμενα, σε μισή πτώση στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, τώρα στην επανέκθεση καταλήγει, όλως παραδόξως, σε μία μισή πτώση (στο μ. 207) στην τονικότητα της Φα-μείζονος (με έντονες αποχρώσεις από την ομώνυμή της ελάσσονα, οι οποίες τελικά αίρονται πλήρως από το μέσον του επακόλουθου “γεμίσματος της τομής”).

Επομένως, η μετάβαση στην επανέκθεση έχει οδηγήσει σε μία “εσφαλμένη” τονική περιοχή, δηλαδή στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας και δη της ομώνυμης μείζονος! Πώς, άραγε, θα ανταποκριθεί σε αυτήν την “πρόκληση” το πλάγιο θέμα που ετοιμάζεται να επανεκτεθεί στο σημείο αυτό; Αρχικά, τούτο μοιάζει να μην προβληματίζεται διόλου από αυτήν την – τελείως αναπάντεχη για τα δεδομένα της μορφής – τονική παρέκκλιση, αφού στα μ. 215-228 τόσο το εναρκτήριο οκτάμετρο του πλαγίου θέματος όσο και η ακόλουθη ημιτελής παρηλλαγμένη του επανάληψη μεταφέρονται απaráλλακτα από την Μι-ύφεση-μείζονα, όπου είχαν ακουσθεί στα μ. 56-69 της εκθέσεως, στην Φα-μείζονα. Ωστόσο, αυτό δεν μπορεί να συνεχισθεί μέχρι τέλους· σαν να ξυπνά λοιπόν από τον λήθαργό του, το πλάγιο θέμα συνειδητοποιεί στο σημείο αυτό, προτού ακριβώς προχωρήσει προς την πτωτική διαδικασία επικύρωσης της τονικότητος στην οποία ήδη εξελίσσεται, ότι η Φα-μείζονα δεν είναι η τονικότητα στην οποία όφειλε να βρίσκεται! Γι' αυτό, στα μ. 229-232 μεσολαβεί ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την τονικότητα της ντο-ελάσσονος ( $i\text{v} - i_4^6 - V^7$ ), το οποίο επιτρέπει στο πλάγιο θέμα να επανεκτεθεί κατόπιν ολόκληρο, από την αρχή του και χωρίς καμμία ουσιώδη μεταβολή, στην σωστή πλέον τονικότητα (πρβλ. τα μ. 233-271 με τα μ. 56-94). Στην ντο-ελάσσονα μεταφέρεται επίσης το καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 271b-280 με τα μ. 94b-103), με την διαφορά ότι στην θέση του ακροτελεύτιου “πλαταιασμού” των μ. 104-105 έρχεται μία κατηγορηματική κατάληξη στην συγχορδία της τονικής στο μ. 281 (το αντίστοιχο του μ. 105), ακολουθούμενη προσέτι από μία τελευταία σφοδρή εναλλαγή των συγχορδιών της δεσπόζουσας και της τονικής στα μ. 282-284, εν είδει σύντομης προεκτάσεως της κατακλείδας στην επανέκθεση. Με αυτήν την βραχύτατη επιπρόσθετη τελική χειρονομία το κομμάτι ολοκληρώνεται, δίχως να προστεθεί κάποια coda.

Εξετάζοντας λοιπόν συνολικά την επανέκθεση σε σχέση με την έκθεση, συμπεραίνουμε ότι όλα τα επιμέρους τμήματα της αρχικής ενότητας – πλην της καταληκτικής φράσεως της κύριας περιοχής – επανεκτίθενται μέτρο προς μέτρο στην τελευταία· εντούτοις, η ευλόγως αναμενόμενη τονική επίλυση του δευτέρου “ημίσεως” της εκθέσεως επιτυγχάνεται με αισθητή καθυστέρηση στην επανέκθεση, εξαιτίας της ακατάλληλης τονικής προετοιμασίας που του παρείχε η μετάβαση. Φυσιολογικά, η μετάβαση της επανεκθέσεως θα μπορούσε παροδικά να έχει προσανατολισθεί προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας, προκειμένου όμως να οδηγηθεί τελικά μέσω αυτής σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Όμως εδώ, ο Beethoven κάνει κάτι τελείως αντισυμβατικό: όχι μόνο παραμένει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας επί μακρόν, αλλά και προετοιμάζει την είσοδο του πλαγίου θέματος σε αυτήν με μία μισή πτώση! Άρα, με δεδομένη την αποτυχία της μεταβάσεως να προλειάνει το έδαφος για την ορθή τονικά επαναφορά του πλαγίου θέματος, η διαδικασία αυτή ανατίθεται αναγκαστικά στο ίδιο το πλάγιο θέμα, το οποίο, έχοντας ήδη διανύσει κάποια απόσταση στο περιβάλλον της εσφαλμένης τονικότητας που προετοίμασε γι’ αυτό η μετάβαση (αλλά και που το ίδιο αποδέχθηκε κατ’ αρχάς, δίχως να εγείρει την παραμικρή ένσταση), διακόπτει τώρα την πορεία του, επιφέρει την απαραίτητη διόρθωση στην τονική πλοκή της επανεκθέσεως και τελικά ξεκινά και πάλι από την αρχή να επανεκτίθεται στην σωστή πλέον τονικότητα. Πρόκειται για μία αξιοπρόσεκτη διαδικασία τονικής παρέκκλισης εντός της επανεκθέσεως μιας τριμερούς μορφής σονάτας, την οποία μάλιστα ο Beethoven εφαρμόζει και σε κάμποσες άλλες συνθέσεις του μέχρι την ύστερη συνθετική του περίοδο.

29 Απριλίου 2016  
Ιωάννης Φούλιας