

Ludwig van Beethoven, Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 9, σε λα-ελάσσονα, opus 47 (1802-1803): I. Adagio sostenuto – Presto

Η περίφημη αυτή σονάτα για βιολί και πιάνο αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά και απαιτητικά έργα του σχετικού ρεπερτορίου. Το τρίτο της μέρος γράφηκε το 1802 και αρχικά προοριζόταν για την *Σονάτα για πιάνο και βιολί αρ. 6, σε Λα-μείζονα*, opus 30 αρ. 1. Ωστόσο, σύντομα αντικαταστάθηκε εκεί από ένα άλλο τελικό μέρος και έμεινε για λίγο στην άκρη μέχρις ότου την επόμενη χρονιά, όταν ο Beethoven συνέθεσε τα δύο πρώτα μέρη της παρούσας σονάτας, βρήκε την οριστική του θέση στο νέο αυτό έργο. Τούτο όμως δεν ανήκει πια στην παράδοση του 18ου αιώνας, που έδινε προτεραιότητα στο μέρος του πληκτροφόρου και αντιμετώπιζε το βιολί ως ένα συνοδευτικό και επί της ουσίας υποδεέστερο όργανο: εν προκειμένω, ο Beethoven υπογράμμισε με περισσή έμφαση στον τίτλο της πρώτης έκδοσης του έργου του πως επρόκειτο για μία «σονάτα για το πιάνο και ένα υποχρεωτικό μέρος βιολιού, γραμμένη σε ένα ύφος που προσιδιάζει πολύ σε κοντσέρτο, σχεδόν σαν αυτό ενός [γνήσιου] κοντσέρτου», θέλοντας τοιουτοτρόπως να προσδιορίσει τον τελείως ισότιμο πλέον ρόλο που για πρώτη φορά ανατίθεται και στα δύο όργανα του συνόλου. Οι υψηλές δεξιότητες απαιτήσεις της σονάτας αυτής θεωρούνταν μάλιστα εξωφρενικές για την εποχή εκείνη, αν και ο συνθέτης ήταν σε θέση να την παρουσιάσει σε πρώτη εκτέλεση ήδη τον Μάιο του 1803 στην Βιέννη μαζί με τον ιδιαίτερα ταλαντούχο νεαρό βρετανό βιολονίστα George Bridgetower· σε αυτόν σκόπευε επίσης να την αφιερώσει, όμως έπειτα από μίαν έντονη λογομαχία που είχαν οι δυο τους και την οριστική ρήξη που αυτή επέφερε στις σχέσεις τους, αποδέκτης της τιμητικής αφιερώσεως έγινε τελικά ο κορυφαίος γάλλος δεξιότηχης του βιολιού και συνθέτης Rodolphe Kreutzer, υπό το όνομα του οποίου έχει μείνει έκτοτε γνωστή η σονάτα, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ουδέποτε καταδέχθηκε εν συνεχεία να την ερμηνεύσει!

Ένα άλλο παράδοξο που συνοδεύει το έργο τούτο αφορά την τονικότητα αναφοράς του: πολλοί, παρασυρόμενοι προφανώς από το γεγονός ότι το πρώτο μέρος ανοίγει με τον οπλισμό των τριών διέσεων σημειωμένο στην αργή εισαγωγή του, εμμένουν στην τελείως αβάσιμη θεώρηση της Λα-μείζονος ως κεντρικής τονικότητας ενός έργου, του οποίου όμως όλος ο σχεδιασμός του πρώτου μέρους κινείται αποκλειστικά γύρω από την λα-ελάσσονα, ενώ και η τονικότητα του επόμενου μέρους (η Φα-μείζων) είναι στενά συγγενική αυτής και όχι της ομώνυμής της. Η εσφαλμένη αυτή αναφορά στην Λα-μείζονα παραμένει πάντως ευρέως διαδεδομένη μέχρι τις μέρες μας σε σχέση με το συνολικό έργο, ως μνημείο της καταφανούς ανεπάρκειας πολλών δήθεν ειδικών να προσεγγίσουν αναλυτικά την (οποιαδήποτε) παρτιτούρα, της ελλιπούς γνώσης τους όσον αφορά τις συνθετικές πρακτικές που διέπουν το ευρύτερο ρεπερτόριο της εποχής στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο έργο, της αδυναμίας τους να αντιληφθούν το ειρωνικό χιούμορ του συνθέτη αλλά και της εύκολης καταφυγής τους σε από πολλού παρωχημένες και αμφιβόλου κύρους αυθεντίες.

Όπως λοιπόν συνηθίζεται σε αργές εισαγωγές της κλασσικής αλλά και της μετέπειτα ρομαντικής περιόδου, η μουσική ξεκινά στον αντίθετο τρόπο από αυτόν στον οποίο πρόκειται τελικά να εξελιχθεί το γρήγορο μέρος σε μορφή σονάτας που ακολουθεί. Εδώ, ειδικότερα, το βιολί εισάγει χωρίς συνοδεία μία πρώτη φράση στην Λα-μείζονα (μ. 1-4), το κλείσιμο της οποίας υποδηλώνει (ελλείψει πραγματικού μπάσσου) μία ατελή πτώση. Εντούτοις, το πιάνο “απαντά” μεταφέροντας στα μ. 5 κ.εξ. την ίδια φράση στην λα-ελάσσονα, η οποία ήδη από αυτό το σημείο – δίχως καν να περιμένει το πέρας της αργής εισαγωγής, ως είθισται να συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις – επιβάλλεται έναντι της ομώνυμής της μείζονος και εδραιώνεται ως η κύρια τονικότητα του μέρους. Επιπλέον, η αρχική φράση γνωρίζει τώρα μίαν εντυπωσιακή διεύρυνση, καθ’ ότι στα μ. 7-8 στρέφεται προς το περιβάλλον της σχετικής (της Ντο-μείζονος) και η απόληξή της αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 8-11 εν είδει αλυσιδωτού διαλόγου ανάμεσα στα δύο όργανα, που προχωρά αρμονικά από την σχετική προς την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, προτού τελικά στα μ. 12-13α καταλήξει

μετατροπικά στην Ντο-μείζονα, όπως μαρτυρεί η καλά αρθρωμένη μισή πτώση σε αυτήν. Στην συνέχεια, ένα νέο μόρφωμα έρχεται στα μ. 13b-14a να προεκτείνει την προηγούμενη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος, αλλά η επανάληψη του ιδίου στα μ. 14b-15a μεταβάλλει το γένος της συγχορδίας αυτής και ταυτόχρονα την λειτουργία της: η σολ-ελάσσων νοείται πλέον ως διπλή υποδεσπόζουσα της κύριας τονικότητας και οδηγεί απευθείας στην (απλή) υποδεσπόζουσα της στα μ. 15b-16a, η οποία επεκτείνεται από εκεί και ύστερα, με πολλές ακόμη επαναλήψεις του ιδίου μοτιβικού υλικού, μέχρι το τέλος της αργής εισαγωγής (στα μ. 16-18), δεδομένου του ότι από την ίδια αυτή συγχορδία πρόκειται να ξεκινήσει κατόπιν το κύριο θέμα του Presto.

Πράγματι, μία ύστατη απόπειρα επανάληψης του τελικού μορφώματος της εισαγωγής γίνεται στο μ. 19 το έναυσμα για την παρουσίαση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στην έκθεση της μορφής σονάτας. Πρόκειται για μία σύνθετη πρόταση, καθ' ότι ως βασική ιδέα χρησιμεύει στην προκειμένη περίπτωση μία μετατροπική φράση του βιολιού που οδηγείται σε ατελή πτώση στην σχετική μείζονα (μ. 19-27: $iv - iv^{\circ}$, V, i, V, i στην λα-ελάσσονα και ακολούθως vi , V, I στην Ντο-μείζονα) και επαναλαμβάνεται αυτούσια από το πιάνο στα μ. 28-36, ενώ η συνέχιση επαναφέρει το βιολί στο μελωδικό προσκήνιο και με μονόμετρες δομικές μονάδες (όπου ρευστοποιείται παράλληλα η εναρκτήρια χειρονομία της βασικής ιδέας) κατευθύνεται από την περιοχή της ναπολιτανικής δεύτερης της λα-ελάσσονος (στα μ. 37-39: V_5°/II_N , II_N , iv_4°/II_N) μέσω μιας χρωματικής διαδοχής συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης (στα μ. 40-41) προς μία τυπική τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (στα μ. 42-45a: $i^{\circ} - iv^{\circ}$, i_4° , V^7 , i). Αξίζει να σημειωθεί ότι και τα τρία μέλη αυτής της σύνθετης προτάσεως αποτελούνται από φράσεις των εννέα μέτρων.

Σε επικάλυψη με το κλείσιμο του κυρίου θέματος εισάγεται κατόπιν η μετάβαση (μ. 45-90), που διατηρεί την ορμητικότητα της ακατάπαυστης κίνησης των ογδών ενώ σταδιακά ενισχύεται και σε δυναμικό επίπεδο, φθάνοντας μέχρι το μέγιστο της ηχητικής εντάσεως. Αξιοποιώντας δε πρωτίστως σπασμένες συγχορδίες και αρπισμούς, η πορεία της ξεκινά από την λα-ελάσσονα (με τις αργές εναλλαγές τονικής και δεσπόζουσας κατά την επαναλαμβανόμενη βασική ιδέα των μ. 45-52 και 53-60) και προοδευτικά στρέφεται προς την μι-ελάσσονα (στην συνέχιση των μ. 61-64 και 65-68: i, $VI^{\circ} = IV^{\circ}/III$, V_5°/III και αντίστοιχα III, V_5°/iv , $iv - V_5^{\circ}/v = V_5^{\circ}$ της μι-ελάσσονος), όπου και πραγματοποιείται μία μισή πτώση (στα μ. 69-73a: i, vii° , $i^{\circ} - iv$, $iv - vii^7/V$ και V στην νέα τονικότητα). Ωστόσο, στην παραπάνω προτασιακή διάρθρωση έρχονται να προστεθούν και δύο καταληκτικές προεκτάσεις που λειτουργούν ως γέμισμα της ενδιάμεσης τομής της εκθέσεως: μία επαναλαμβανόμενη επαναδιατύπωση της πτώσεως που έχει προηγηθεί (στα μ. 73b-77a / 77b-81a) καθώς και μία μακρά προέκταση της τελικής συγχορδίας της (στα μ. 81-90), που μόλις την τελευταία στιγμή οδηγείται σε αποκλιμάκωση προκειμένου να προετοιμάσει την είσοδο ενός ήπιου και λυρικού χαρακτήρος πλαγίου θέματος.

Σε αυτό το σημείο, κάνει πράγματι την εμφάνισή του κάτι τελείως διαφορετικό, ένα εντελώς νέο θέμα και μάλιστα στον αντίθετο τρόπο: παρά το γεγονός ότι η επιλογή του Beethoven για την δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως είναι η ελάσσων δεσπόζουσα, η οποία από τις αρχές του 19ου αιώνας καθίσταται και πάλι διαθέσιμη (για τον τονικό σχεδιασμό μιας εκθέσεως σονάτας σε ελάσσονα τρόπο) έπειτα από τρεις τουλάχιστον δεκαετίες περιθωριοποίησής της, το εξόχως λυρικό θέμα με το οποίο ανοίγει η πλάγια περιοχή ξεκινά – μάλλον αναπάντεχα – από την ομώνυμη Μι-μείζονα, όπως ο συνθέτης συνηθίζει παρ' όλα αυτά να κάνει και σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις κατά την ίδια χρονική περίοδο (βλ. π.χ. τα εναρκτήρια μέρη του *Κουϊντέττου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα*, opus 29, ή της *Σονάτας για πιάνο αρ. 16, σε Σολ-μείζονα*, opus 31 αρ. 1). Εντούτοις, η παρουσία του μείζονος τρόπου αποδεικνύεται εν προκειμένω πρόσκαιρη (περίπου όπως και στην αργή εισαγωγή): το γαλήνιο νέο θέμα διατυπώνει την ήσυχη και πολύ περιορισμένου εύρους μελωδία του με την μορφή μίας πρώτης φράσεως περιόδου (που οργανώνεται ως πρόταση) στα μ. 91-106 και

καταλήγει σε μισή πτώση στην Μι-μείζονα, αλλά στα μ. 107-116 η επόμενη φράση της ίδιας αυτής περιόδου έχει ήδη τεθεί εξ αρχής στην μι-ελάσσονα, προτού τελικά διακοπεί πρόωρα επί της δεσπόζουσας της σχετικής της. Αυτή η διακοπή σηματοδοτεί μία ριζική μεταβολή στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής, το δεύτερο σκέλος της οποίας επανέρχεται στο υλικό αλλά και στον παρορμητικό χαρακτήρα του πρώτου ημίσεως της εκθέσεως, όπως συχνότατα συμβαίνει στο ευρύτερο ρεπερτόριο αυτής της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, στα μ. 117-120 και 121-124, η εναρκτήρια χειρονομία του κυρίου θέματος συνδυάζεται με φιγούρες ογδών που προέρχονται από την μετάβαση, σε μία αλυσιδωτή πορεία που επιστρέφει από την σχετική στην τονική της μι-ελάσσονος, ενώ στα μ. 125-128a, 128-131 / 132-135 & 136-144a το υλικό της μεταβάσεως εξυφαίνεται σε μεγάλη έκταση κατά την προετοιμασία και την υλοποίηση της πτωτικής επικύρωσης της μι-ελάσσονος, με την οποίαν αποπερατώνεται πολύ δυναμικά και εντυπωσιακά η πλάγια περιοχή της εκθέσεως.

Αμέσως μετά – και σε επικάλυψη με το πέρας της προηγούμενης φράσεως – εισάγεται ένα νέο καταληκτικό θέμα από το πιάνο στα μ. 144-155, το οποίο εξελίσσεται αρμονικά στην βάση ενός κύκλου πεμπτών (μ. 148-152: i, V⁷/iv/iv, iv/iv, V⁷/VI, VI) προτού αποπειραθεί να φέρει μία επιπρόσθετη πτωτική κατάληξη στην μι-ελάσσονα, η οποία ωστόσο αναστέλλεται: το ίδιο, εξ άλλου, συμβαίνει και κατά την επανάληψη του ίδιου αυτού θέματος από το βιολί (στα μ. 156-167), παρ' ότι μάλιστα το τελευταίο του τετράμετρο απομονώνεται και επαναδιατυπώνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο δύο ακόμη φορές (στα μ. 168-171 και 172-175), δίχως όμως να μπορέσει και πάλι να οδηγήσει σε μία τυπική πτώση. Έτσι, τα τελευταία μέτρα της εκθέσεως επαναφέρουν στο προσκήνιο τις φιγούρες ογδών με τις οποίες ξεκινούσε νωρίτερα και η μετάβαση, εναλλάσσοντας πρώτα ανά δίμετρο (στα μ. 176-179 / 180-183) κι έπειτα από μέτρο σε μέτρο (στα μ. 184-187) την τονική και την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, μέχρις ότου η ύστατη διαδοχή των δύο αυτών συγχορδιών στα μ. 188-189 ακολουθηθεί από μία στροφή προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 190-193 (V₃⁶/iv και iv), ενόσω μάλιστα η προηγούμενη ορμητικότητα ανακόπτεται απότομα και το δυναμικό επίπεδο υποχωρεί δραστικά, προκειμένου να προετοιμασθεί η επανάληψη της εκθέσεως από την αρχή: σε αυτό άλλωστε συμβάλλει και η επιλογή της υποδεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, η οποία βεβαίως ταυτίζεται με την τονική της τονικότητας αναφοράς και συνάμα διευκολύνει την επανέναρξη της εκθέσεως διαμέσου ενός κύκλου πεμπτών. Κατά συνέπεια, τα τελευταία μέτρα της εκθέσεως μεταβάλλουν αδιόρατα την λειτουργία τους και η καταληκτική περιοχή μετατρέπεται λίγο προτού αποπερατωθεί σε ένα σύντομο συνδετικό πέραςμα.

Αν η έκθεση επαναλαμβάνεται περνώντας από την τονική στην υποδεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η επεξεργασία ξεκινά απευθείας από την σχετική της υποδεσπόζουσας, την Φα-μείζονα, η οποία μάλιστα εδραιώνεται ως νέο τονικό κέντρο σε ένα πρώτο τμήμα της τρέχουσας ενότητας (μ. 194-226a). Εδώ, το θεματικό υλικό που αναπτύσσεται είναι αποκλειστικά το καταληκτικό θέμα της εκθέσεως, το οποίο εν πρώτοις στρέφεται από την τονική προς την σχετική της υποδεσπόζουσας (στα μ. 194-201) και ακολούθως κατευθύνεται μέσα από ένα δεύτερο ανάλογο οκτάμετρο (ήτοι στα μ. 202-209) προς την αντιθετική της προηγούμενης αρμονικής περιοχής: I → ii → VI/ii (= IV/IV). Στην συνέχεια, μία διαδικασία αποσπασματοποίησης συρρικνώνει σε ολοένα και μικρότερες δομικές μονάδες την εξέλιξη αυτού του προτασιακά δομημένου τμήματος (βλ. κατά σειρά τα μ. 210-213, τα αλυσιδωτά μ. 214-217 / 218-221 και, τέλος, τα μ. 222-223, 224 / 225 και 226a), ενόσω παράλληλα η αρμονική πορεία επιταχύνεται σταθερά (IV/IV μέχρι το μ. 214 κι έπειτα V₃⁶/vi, vi, V₃⁶/v, v, V₃⁶/iv, iv, V₃⁶/III/i ανά μέτρο) οδεύοντας προς μία μισή πτώση στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος (III, VI⁶, ii – V₃⁶, i – vii₃⁷/V και V, στα μ. 222-226a), η οποία από ένα σημείο και πέρα έρχεται να υποκαταστήσει πλήρως την ομώνυμή της.

Ένα δεύτερο κι ακόμη μεγαλύτερο τμήμα στην παρούσα ενότητα παρουσιάζεται έπειτα στα μ. 226-270a, έχοντας όλα τα συνήθη χαρακτηριστικά ενός πυρήνα επεξεργασίας, αν και

παραμένει – όπως και το προηγούμενο – σταθερά σε μία και μόνον τονικότητα, που δεν είναι άλλη από την φα-ελάσσονα. Από θεματικής επόψεως, εξ άλλου, το νέο αυτό τμήμα της επεξεργασίας θέτει στο επίκεντρο το επικεφαλής μοτίβο του καταληκτικού θέματος της εκθέσεως, συνεχίζοντας επομένως την ενδελεχή του ανάπτυξη από το αμέσως προηγούμενο τμήμα. Έτσι, με αφετηρία το τετράμετρο 226-229, όπου το προαναφερόμενο μοτίβο συνδυάζεται αντιστικτικά με μία μελωδικότερη ροή ογδών επί της δεσπόζουσας, δημιουργείται μία μακρά αλυσιδωτή διαδοχή κατά πέμπτες στα μ. 230-233 (i), 234-237 (iv), 238-241 (VII), 242-245 (III, VI, ii, V), 246-249 (i, i⁶ – iv, iv⁶ – VII, VII⁶ – III) και 250-253 (III, VI, ii, V) που επανέρχεται εκ νέου στην τονική στην θέση του μ. 254, προτού στραφεί προς την αντιθετική της, την Ρε-ύφεση-μείζονα, και αρθρώσει μάλιστα μία τυπική τέλεια πτώση σε αυτήν στα μ. 254-258a· παρ' όλα αυτά, η τελευταία αποδεικνύεται τελείως προσωρινή, καθώς η επικαλυπτόμενη με αυτήν επανεμφάνιση της καταληκτικής θεματικής ιδέας στην ολότητά της στα μ. 258-266α αξιοποιεί και πάλι την Ρε-ύφεση-μείζονα ως σχετική της υποδεσπόζουσας της φα-ελάσσοнос προκειμένου να προετοιμάσει μία πολύ πιο εκτεταμένη πτωτική διαδικασία σε αυτήν, που γνωρίζει και μία χαρακτηριστική αποφυγή προτού τελικά πραγματοποιηθεί πειστικά στα μ. 266-270a. Κατά συνέπεια, στο σημείο αυτό επικυρώνεται ως κεντρική τονικότητα της επεξεργασίας η φα-ελάσσων, δηλαδή η ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας (ή της αντιθετικής) της κύριας τονικότητας του μέρους και άρα μία τονικότητα που βρίσκεται σε μια μακρινή σχέση τρίτης (τρίτου βαθμού) ως προς εκείνη. Το πλέον αξιοπερίεργο όμως στην παρούσα επεξεργασία είναι ότι η αρμονική της περιπλάνηση εξαντλείται ουσιαστικά στο πλαίσιο αυτής της επιλεγμένης τονικότητας, η ομώνυμη της οποίας έχει εισαχθεί από το πρώτο κίόλας μέτρο μετά το πέρας της εκθέσεως, ενώ και σε θεματικό επίπεδο δεν αναπτύσσει τίποτε άλλο πέραν του καταληκτικού θέματος της προηγούμενης ενότητας. Στην πραγματικότητα, η επεξεργασία αυτή δεν εμπεριέχει λοιπόν καμμία μετατροπία, αφού ακόμη και η παροδική επικράτηση της Ρε-ύφεση-μείζονος στα μ. 254-258α κατανοείται εν τέλει περισσότερο ως μια τονικοποίηση στο ευρύτερο πλαίσιο της φα-ελάσσοнос, όπως είδαμε, μιας και ουδόλως αποπειράται να απομακρυνθεί όντως από αυτήν και να συμβάλει αυτόχρονα στην χειραφέτηση ενός καινούργιου τονικού κέντρου.

Ό,τι απομένει λοιπόν να προστεθεί από εδώ και πέρα είναι μονάχα ένα συνδυαστικό πέραςμα προς την επανέκθεση, για τις ανάγκες του οποίου ο συνθέτης αξιοποιεί υλικό που παραπέμπει πρωτίστως στην μετάβαση της εκθέσεως. Επιπλέον, για μία ακόμη φορά ενεργοποιούνται εν προκειμένω οι συνήθεις αναπτυξιακές διαδικασίες της αλυσιδοποίησης και της αποσπασματοποίησης, όμως τώρα ο κύκλος των πεμπτών αλλάζει φορά με απώτερο στόχο την επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της λα-ελάσσοнос: vi [= iv/iii] – V⁷/iii (μ. 270-277), iii [= iv/iv/iv] – V⁷/iv/iv (μ. 278-285), iv/iv – V⁷/iv (μ. 286-289), iv – V⁷ (μ. 290-293) και i → V (μ. 294-295 / 296-297 & 298-300a), με μια παρατεταμένη προέκταση της ακροτελεύτιας μισής πτώσεως (αλλά και παράλληλες μελωδικές αναφορές στην επικεφαλής χειρονομία του κυρίου θέματος εν είδει προαναγγελίας του) στα ακόλουθα μ. 300-307 & 308-313. Εντούτοις, με δεδομένη την έναρξη του κυρίου θέματος από την συγχορδία της υποδεσπόζουσας, αυτή η κατάληξη στην δεσπόζουσα, η οποία σε πλείστες άλλες περιπτώσεις θα ήταν βεβαίως ιδανική για να προλειάνει το έδαφος εν όψει της επανεκθέσεως, εδώ μοιάζει κάπως ανήμπορη να οδηγήσει ομαλά σε αυτήν. Έτσι, ο Beethoven επαναλαμβάνει τα δέκα τελευταία μέτρα (πρβλ. τα μ. 304-313 με τα μ. 314-323) σε μεταφορά, προσανατολίζοντάς τα πλέον προς την υποδεσπόζουσα της λα-ελάσσοнос. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στο σημείο αυτό θα μπορούσε κάλλιστα να ακολουθήσει η επαναφορά του κυρίου θέματος στην έναρξη της επανεκθέσεως.

Παρ' όλα αυτά, ο συνθέτης φαίνεται πως αλλάζει και πάλι γνώμη, προβαίνοντας τώρα σε μία τελείως απρόσμενη κίνηση: η κεφαλή του κυρίου θέματος όντως κάνει την εμφάνισή της στα μ. 324-325, αλλά μεταφερόμενη κατά μία τέταρτη υψηλότερα, δηλαδή στην διπλή

υποδεσπόζουσα, και δίχως μάλιστα να προχωρά άμεσα προς τα εμπρός! Όταν λοιπόν, έπειτα από αυτό το αρχικό “σάστισμα”, η εναρκτήρια χειρονομία επαναλαμβάνεται, έρχεται η ώρα να συνειδητοποιήσουμε ότι στα μ. 326-335 η επανέκθεση του κυρίου θέματος έχει μεν ξεκινήσει, πλην όμως όχι από την αναμενόμενη κύρια τονικότητα αλλά από αυτήν της υποδεσπόζουσας: έτσι, η φράση των μ. 19-27 ξεκινά τώρα από την ρε-ελάσσονα (iv) και στρέφεται προς την σχετική της, την Φα-μείζονα (VI), παρατείνοντας προσέτι κατά ένα μέτρο την καταληκτική της συγχορδία, σε μία ακόμη στιγμή “αναστοχασμού”, ούτως ειπείν, κατά την έναρξη της επανεκθέσεως, που ακολουθείται όμως και από την επανειλημμένη πλέον “άρνηση” του κυρίου θέματος να προχωρήσει πέραν της επικεφαλής του χειρονομίας επί της τονικότητας της υποδεσπόζουσας στα μ. 336-343, τα οποία σε τελική ανάλυση επεκτείνουν την VI της κύριας τονικότητας έως ότου επιτρέψουν στην αρχική φράση του θέματος να επανεισαχθεί, αλλά αυτήν την φορά στην λα-ελάσσονα, στα μ. 344-353 (παρατείνοντας εκ νέου κατά ένα μέτρο την κατάληξή της στην τονική της Ντο-μείζονος). Συνεπώς, η επανέκθεση ξεκινά παραδόξως από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας και το κύριο θέμα αναλαμβάνει να βρει ξανά τον δρόμο προς την αρχική τονικότητα, έχοντας συνάμα υποστεί και μια δευτερεύουσα ανάπτυξη στο εσωτερικό του. Ανακατασκευασμένη είναι επίσης όλη σχεδόν η τελευταία φράση του, που ανοίγει αναπτύσσοντας αντιφωνικά την κατάληξή της αμέσως προηγούμενης στα μ. 354-361 ($V \rightarrow I$ στην Ντο-μείζονα = III στην λα-ελάσσονα κι έπειτα $V/iv, iv, iv^6, V$ και V^7 ανά μέτρο), προτού ολοκληρώσει το κύριο θέμα με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ευθυγραμμιζόμενη προοδευτικά και με το αντίστοιχο χωρίο της εκθέσεως (τα μ. 362-363, που κινούνται από την VI προς την iv^6 αλλά και την $vii^{6\#}/V$, αντικαθιστούν το ανάλογο μ. 42, ενώ τα μ. 364-366α αντιστοιχούν απόλυτα στα μ. 43-45α).

Η υπόλοιπη επανέκθεση διαφοροποιείται ελάχιστα από την έκθεση. Η μετάβαση, συγκεκριμένα, ανοίγει όπως και το αντίστοιχο τμήμα της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 366-388 με τα μ. 45-67), όμως αντί να στραφεί πια προς την τονικότητα της δεσπόζουσας διαφοροποιεί ελαφρώς την συνέχισή της στα μ. 389-393α ($v - V_5^6/VI, VI - V_5^6/VII, VII - V^6, i - V_3^4, i^6$), ούτως ώστε να μεταφέρει τελικά τόσο την μισή πτώση όσο και την ακόλουθη προέκτασή της στην κύρια τονικότητα (στα μ. 393b-411, που είναι αντίστοιχα των μ. 72b-90). Επιπλέον, ολόκληρη η πλάγια περιοχή μεταφέρεται αυτούσια – παροδικά στην Λα-μείζονα και πρωτίστως στην λα-ελάσσονα, όπου και ολοκληρώνεται – στα μ. 412-465α (πρβλ. τα μ. 91-144α), όπως και η καταληκτική περιοχή στα μ. 465-509α, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 144-188α. Αντίθετα, τα τελευταία μέτρα της επανεκθέσεως διαμορφώνουν ένα νέο συνδυαστικό πέρασμα προς την coda, το οποίο, αφού αξιοποιήσει περαιτέρω το προηγούμενο υλικό μέσα από μία αλυσιδωτή διαδοχή κατιουσών τριτών στα μ. 509-516 ($i, V^7/VI, VI, V^7/iv, iv$ και V^7/II_N), επεκτείνεται σε ένα ακόμη μεγαλύτερο χωρίο, όπου η II_N (μ. 517-526), η iv (μ. 527-528) και η V^7 (μ. 529-532) ξεδιπλώνονται η μία μετά την άλλη δίχως να διαμορφώνουν νέο θεματικό περιεχόμενο ή να ανατρέχουν σε οποιοδήποτε απ’ όσα έχουν ήδη παρουσιασθεί νωρίτερα.

Μετά την παραπάνω διαμεσολάβηση από το τέλος της επανεκθέσεως, η coda ανοίγει εμμένοντας ακόμη στην προέκταση της προηγούμενης δεσπόζουσας, αλλά παραθέτοντας τώρα επ’ αυτής την κεφαλή του κυρίου θέματος (στα μ. 533-537α) και εξυφαίνοντάς την περαιτέρω με μια χρωματική άνοδο μέχρι το μ. 546. Η πολυαναμενόμενη λύση στην τονική έρχεται τελικά στο μ. 547, όπου κάνει την εμφάνισή της μία νέα φράση, παράγωγη του πλαγίου θέματος (πρβλ. ιδίως το μοτίβο του μ. 94): οι εναλλαγές της τονικής και της δεσπόζουσας οδηγούν στα μ. 547-552 σε μία πρώτη απόπειρα για πτώση, η οποία όμως αποφεύγεται και ολόκληρη η παραπάνω φράση επαναλαμβάνεται αμέσως μετά, στα μ. 553-559α, κλείνοντας αυτήν την φορά με μία τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα, που προεκτείνεται κατά τρόπον απέριττο, χωρίς κάποια σαφή θεματική αναδρομή, και στα μ. 559-574. Εδώ, επομένως, ολοκληρώνεται ένα πρώτο τμήμα στο πλαίσιο της coda, το οποίο είναι και το

μοναδικό που προβαίνει συνδυαστικά σε αναφορές τόσο στο κύριο όσο και στο πλάγιο θεματικό υλικό. Στην συνέχεια λαμβάνει χώραν μία τελευταία ανάμνηση του κυρίου θέματος, που επικεντρώνεται στην εναρκτήρια χειρονομία του και την προβάλλει με μία πολύ αργή συγχորδιακή διαδοχή VI [ή V/Π_N] – Π_N (στα μ. 575-578) και $iv - iv^6 - i$ (στα μ. 579-582), πριν από τις καταγιστικές εναλλαγές της δεσπόζουσας με την τονική που ολοκληρώνουν το μέρος, στα μ. 583-586 / 587-590 και 591-599, παραπέμποντας κατά κύριο λόγο στα καταληκτικά μέτρα της εκθέσεως και της επανεκθέσεως. Έτσι, η coda, πέραν της αυτονόητης συμβολής της στην αρμονική αποπεράτωση της μορφής, παρέχει και μια σύνοψη, ούτως ειπείν, των κυριότερων θεματικών στοιχείων της εκθέσεως, αφήνοντας όμως σκόπιμα στην άκρη το καταληκτικό θέμα που είχε νωρίτερα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον κατά την εξέλιξη της επεξεργασίας. Σε αντίθεση λοιπόν με άλλα έργα του συνθέτη κατά την ίδια περίοδο, παρατηρούμε ότι σε αυτήν την περίπτωση η επεξεργασία και η coda σίγουρα δεν βρίσκονται σε κάποια αναλογική σχέση μεταξύ τους, αλλά, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον το θεματικό υλικό που αυτές φέρουν, κάλλιστα μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι η μία λειτουργεί εν πολλοίς συμπληρωματικά προς την άλλη.

16 Απριλίου 2022
Ιωάννης Φούλιας