

Johann Christian Bach, Σονάτα για πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα, opus 5 αρ. 2 / W. A2 (έως το 1766): I. Allegro di molto

Οι έξι σονάτες για πληκτροφόρο, opus 5, που ο Johann Christian Bach δημοσίευσε στο Λονδίνο το 1766 περιλαμβάνουν έργα γραμμένα ιδιωματικά για το νέο πληκτροφόρο όργανο, το πιάνο, τα οποία επιπλέον συνεισέφεραν ιδιαίτερα στην διάδοση της χαρακτηριστικής τεχνοτροπίας του συνθέτη με τις καλά αφομοιωμένες σε αυτήν ιταλικές επιδράσεις. Η δεύτερη σονάτα της συλλογής, σε Ρε-μείζονα, είναι μάλιστα εξόχως αντιπροσωπευτική των συνθετικών καινοτομιών που ο Bach εισηγείται εν γένει την περίοδο αυτή και η διασκευή της σε κοντσέρτο από τον Wolfgang Amadeus Mozart λίγα χρόνια αργότερα, το 1772 (KV 107 αρ. 1), πιστοποιεί ξεκάθαρα την καίρια σημασία αυτού του ρεπερτορίου στην γενικότερη εξέλιξη προς το ώριμο κλασσικό ύφος των τελευταίων δεκαετιών του 18ου αιώνας.

Το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αυτής ανοίγει με μία εντυπωσιακή αντιπαράθεση ανάμεσα στις πολύ ηχηρές “ορχηστρικές ομοβροντίες” των μ. 1-2 επί της συγχορδίας της τονικής και σε ένα ηπιότερο και χαριτωμένο μελωδικό μόρφωμα που εξυφάνεται στα μ. 3-5a για να οδηγήσει σε μία πρώτη (τέλεια) πτώση στην κύρια τονικότητα. Η σύντομη αυτή φράση επαναλαμβάνεται απaráλλακτη και στο επόμενο τετράμετρο, πριν από μία άκρως ενεργητική και δυναμική συνέχιση που συρρικνώνοντας προοδευτικά τις δομικές της μονάδες σε δίμετρα και μονόμετρα στρέφεται παράλληλα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου πραγματοποιείται μία μισή πτώση (στο μ. 16). Αναλυτικότερα, η αρμονική πορεία των διμέτρων 9-10 και 11-12 γίνεται αναδρομικά αντιληπτή λιγότερο στην αρχική τονικότητα (I – vii⁷/V, V – vii/vi, vi...) απ’ ό,τι στην Λα-μείζονα (= IV – vii⁷, I – vii/ii, ii – V⁷, I), όπου εν συνεχεία εκδηλώνεται και η πτωτική αποπεράτωση της φράσεως αυτής (μ. 13-16: IV – I⁶ – IV⁶ – I⁶, IV – I⁶ – IV⁶ – I⁶, V⁶/V, V), με περαιτέρω προέκταση μέχρι το μ. 18 και την εμφαντική ενδιάμεση τομή της εκθέσεως. Η επαναλαμβανόμενη αρχική φράση στην Ρε-μείζονα διαμορφώνει εν προκειμένω το πρώτο σκέλος μίας σύνθετης προτάσεως, της οποίας το δεύτερο σκέλος είναι μετατροπικό, καθ’ ό,τι από λειτουργικής απόψεως το παρόν τμήμα εμπεριέχει τόσο το (στοιχειώδες) κύριο θέμα όσο και την μετάβαση που επισυνάπτεται σε αυτό ως άμεση απόρροιά του· πρόκειται για ένα φαινόμενο κάθε άλλο παρά ασυνήθιστο στην έναρξη σονατών μικρής σχετικά εκτάσεως (καθώς και σονατίνων), όπως η συγκεκριμένη.

Μετά την ενδιάμεση τομή κάνει την εμφάνισή του στην δευτερεύουσα τονικότητα ένα άλλο θέμα, ήπιου και τραγουδιστού χαρακτήρος. Αυτή η επιλογή είναι ρηξικέλευθη για την εποχή και αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές συνεισφορές του Johann Christian Bach στην εξέλιξη της μορφής της σονάτας. Το πλάγιο αυτό θέμα ξεκινά με μία τετράμετρη φράση που καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 19-22) και ακολουθείται από μία δεύτερη που διαθέτει κοινή αφητηρία με την αρχική και κατά τα φαινόμενα προσανατολίζεται προς μία ισχυρότερη, τέλεια πτώση στην θέση του μ. 26 (μετά το πρώτο ήμισυ του μ. 25 αναμένεται μία μελωδική κατάληξη με κατιόντα βήματα ογδών από την πέμπτη προς την θεμέλιο και με την κατάλληλη υποστήριξη από την γραμμή του μπάσσου σε τέταρτα: μι – ΜΙ – ΛΑ) για την αποπεράτωση μίας τυπικής συμμετρικής περιόδου. Εντούτοις, αυτή η βάσιμα προσδοκώμενη πορεία ανατρέπεται από την πραγματοποίηση μίας νέας μισής πτώσεως στην Λα-μείζονα, η οποία προσέτι προεκτείνεται στα μ. 27-30 με δύο ακόμη μορφώματα, σε ένα γέμισμα τομής. Ως εκ τούτου, η εξέλιξη της πλάγιας περιοχής στα μ. 23-30 προσλαμβάνει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε εμβόλιμη μεταβατική διαδικασία στο πλαίσιο ενός ευρύτερου trimodular block (TMB), αναβάλλοντας την οριστική πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας της εκθέσεως για τα μ. 31-34, όπου μία νέα πτωτική φράση έρχεται με λαμπερό και αποφασιστικό τρόπο να αποπερατώσει πειστικά ολόκληρη την πλάγια περιοχή (μ. 19-34). Ό,τι απομένει από εκεί και πέρα μέχρι το κλείσιμο της εκθέσεως δεν είναι παρά μία καταληκτική φράση με την επανάληψή της, στα μ. 35-38 και 39-42 (από άρση), η οποία, ενσωματώνοντας τις δικές της έντονες δυναμικές και υφολογικές αντιθέσεις, καταλήγει

επίσης σε τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα και τελικά την επισφραγίζει με τις χαρακτηριστικές συγχορδιακές “ομοβροντίες” (ή “σφυροκοπήματα”) που στο ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνας είθισται γενικότερα να σηματοδοτούν την έναρξη, το μέσον (την ενδιάμεση τομή) και την κατάληξη της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας (όπως δηλαδή παρατηρείται και στην παρούσα περίπτωση, στα μ. 1, 18 και 42).

Μία άλλη καινοτομία του συνθέτη αναφορικά με την μορφή της σονάτας έγκειται στην επιλογή του να ξεκινήσει την επόμενη ενότητα μετά την έκθεση χωρίς να ανατρέξει στο επικεφαλής θέμα, αλλά εισάγοντας αντ’ αυτού ένα νέο – γεγονός που συνάδει περισσότερο με το ιταλικό γούστο και το αίτημα για θεματική πολλαπλότητα και ποικιλία. Πράγματι, το νέο θέμα με το οποίο ανοίγει η επεξεργασία στα μ. 43-48a είναι λυρικού-ασματικού χαρακτήρος (όπως και η εναρκτήρια θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής στην έκθεση, με την οποία ωστόσο δεν σχετίζεται άμεσα, πέρα από κάποιες περιστασιακές μοτιβικές ομοιότητες), ενώ παράλληλα παραμένει στην τονικότητα της Λα-μείζονος, όπου κατέληξε η αμέσως προηγούμενη ενότητα, και εν τέλει αρθρώνει άλλη μία τέλεια πτώση σε αυτήν έπειτα από μία πρώτη ανεπιτυχή απόπειρα στο μ. 46 (αποφυγή πτώσεως). Σε επικάλυψη με την κατάληξή του, εμφανίζεται στην συνέχεια υλικό από τα μ. 9 κ.εξ.: όπως στην έκθεση, όπου το μόρφωμα αυτό ενείχε μεταβατική λειτουργία, έτσι κι εδώ, στα μ. 48-50a / 50-52a, δημιουργεί μία μετατροπική αλυσιδωτή πορεία κατά κατιούσες τέταρτες προς το επόμενο τονικό κέντρο, που δεν είναι άλλο από την σχετική σι-ελάσσονα, η οποία και επικυρώνεται με μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία στα μ. 52-56a αλλά και – σε επανάληψη – στα μ. 56-60, με ένα μόρφωμα παρεμφρές προς το καταληκτικό θέμα της εκθέσεως. Επομένως, η επεξεργασία εκκινεί από την δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως και καταλήγει σε μία άλλη στενά συγγενική τονικότητα με τέλεια πτώση, όπως είναι αναμενόμενο εκείνη την εποχή, παρ’ όλο που σε θεματικό επίπεδο δεν βασίζεται παρά μόνον εν μέρει στην πρότυπη θεματική διαδοχή της εκθέσεως (απ’ όπου ανακαλεί μονάχα δευτερευούσης σημασίας μορφώματα και μεμονωμένα μοτίβα). Στην συνέχεια, με αναφορά σε μοτιβικό υλικό που προέρχεται από την έναρξη της πλάγιας περιοχής διαμορφώνεται ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα: το δίμετρο 61-62 τονικοποιεί την υποδεσπόζουσα της Ρε-μείζονος και η αλυσιδοποίησή του στα μ. 63-64 οδηγεί σε μία μισή πτώση, η οποία προεκτείνεται εν είδει ισοκράτη επί της δεσπόζουσας για άλλα οκτώ μέτρα (μ. 65-68 / 69-72) εν αναμονή της διπλής επαναφοράς.

Η επανέκθεση, που όντως ακολουθεί, διαφοροποιείται σε πολύ μικρό βαθμό από την έκθεση, αφού τόσο η έναρξή της – η επαναλαμβανόμενη τετράμετρη φράση που επέχει λειτουργία κυρίου θέματος – στα μ. 73-81a (πρβλ. μ. 1-9a) όσο και ολόκληρο το δεύτερο ήμισυ της στα μ. 88-111 (πρβλ. μ. 19-42) επανέρχονται στην κύρια τονικότητα χωρίς αξιοπρόσεκτες μεταβολές. Η μόνη περιοχή που ανακατασκευάζεται είναι η μεταβατικής λειτουργίας συνέχεια μετά το κύριο θέμα, η οποία άλλωστε δεν θα μπορούσε και να οδηγηθεί εκ νέου στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας· έτσι, το εναρκτήριο μόρφωμά της συρρικνώνεται τώρα σε ένα μονόμετρο και αλυσιδοποιείται στα μ. 81-83 παραμένοντας στην Ρε-μείζονα (I – V, vi – iii, IV – I), ενώ το μοτιβικό υλικό που στην έκθεση ερχόταν να προστεθεί κατά την προέκταση μετά την πτώση (στα μ. 16 και 17) πλέον αξιοποιείται στο εσωτερικό της φράσεως αυτής, στα μ. 84 και 85, για την προετοιμασία της πτώσεως, η οποία όμως καθίσταται απατηλή και γι’ αυτό αναδιατυπώνεται στο μ. 86 προκειμένου να καταλήξει εν τέλει στην τονική στο επόμενο μέτρο. Το μ. 87 είναι ευθέως ανάλογο του μ. 18, πλην όμως ολοκληρώνει το πρώτο ήμισυ της επανεκθέσεως με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, αντί για μία μισή πτώση που συνήθως επιφυλάσσεται στο σημείο αυτό· σε κάθε περίπτωση πάντως, η ενδιάμεση τομή της επανεκθέσεως εκδηλώνεται εν προκειμένω με αναφορά και πάλι στην γνωστή τυποποιημένη χειρονομία των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών.