Georg Friedrich Händel, *Σουΐτα αρ. 5, σε Μι-μείζονα*, για πληκτροφόρο, HWV 430 (έως το 1720): IV. Air με 5 παραλλαγές ("The harmonious blacksmith")

Το 1720 ο Georg Friedrich Händel δημοσίευσε μία συλλογή κομματιών του για πληκτροφόρο, τα οποία (κατά την συνήθεια της εποχής) ομαδοποιήθηκαν σε οκτώ σουΐτες βάσει της τονικότητός τους. Η πέμπτη σουΐτα της συλλογής αυτής απαρτίζεται από τέσσερα κομμάτια (μέρη) στην τονικότητα της Μι-μείζονος: ένα πρελούδιο, μία Allemande, μία Courante και, τέλος, ένα Air με παραλλαγές. Ειδικά το τελευταίο μέρος κατέστη ιδιαίτερα δημοφιλές, όπως φανερώνει και το γεγονός ότι κατά τον 19ο αιώνα τού αποδόθηκε ένα αυθαίρετο προσωνύμιο («Ο αρμονικός σιδηρουργός»!) στο πλαίσιο μιας ευφάνταστης ανεκδοτολογίας, η οποία βέβαια ουδεμία σχέση έχει με τις πραγματικές συνθήκες δημιουργίας του έργου και άρα δεν χρειάζεται να μας απασχολήσει εδώ περαιτέρω…

Το κομμάτι αυτό είναι αντιπροσωπευτικό της μορφής των παραλλαγών κατά την περίοδο του μπαρόκ που βασίζεται σε μία "aria", δηλαδή σε μία γραμμή μπάσσου (και την εξ αυτής απορρέουσα αρμονική πορεία), η οποία – σε αντίθεση με μια chaconne ή μια passacaglia – προσλαμβάνει σχετικά μεγάλη έκταση και δη ολοκληρωμένη διμερή δομή με επαναλήψεις. Στην προκειμένη περίπτωση, παρατηρούμε ότι το "θέμα" των παραλλαγών συνίσταται σε δύο τμήματα διαφορετικής εκτάσεως: το πρώτο από αυτά αποτελείται μονάχα από μία δίμετρη μετατροπική φράση, ενώ το δεύτερο εμπεριέχει δύο δίμετρες φράσεις, με καταλήξεις σε μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα, στην τονικότητα αναφοράς, Μι-μείζονα. Πιο αναλυτικά, η αρχική φράση ξεκινά με εναλλαγές της τονικής και της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος ανά τέταρτο, αλλά στο δεύτερο μέτρο στρέφεται πια προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, την Σι-μείζονα, στην οποία και καταλήγει με τέλεια πτώση (από τον δεύτερο χρόνο του μέτρου και έπειτα, η συγχορδία της Μι-μείζονος εκλαμβάνεται ως IV στην νέα τονικότητα και ακολουθείται από ii^6 – $I^6{}_4$ – vi – ii^6 – V και I, ανά όγδοο). Μετά την τυπική επανάληψη του πρώτου δομικού τμήματος του "air", η πρώτη φράση του δεύτερου τμήματος επιστρέφει άμεσα στην Μι-μείζονα και εμμένει σε εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της υποδεσπόζουσας μέχρις ότου προχωρήσει σε μία πτώση στην δεσπόζουσα (μ. 4b-5a: IV – I^6 – vii^6 – I και V, ανά όγδοο), ενώ η επόμενη φράση εκκινεί κατά τρόπον παρεμφερή (με εναλλαγές των συγχορδιών I^6 και ii^6), προτού οδηγηθεί σε μία πιο ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία με κατάληξη στην τονική (I^6 – vii^6 – I – $I^6{}_4$ – V^7 και I). Παρατηρούμε ότι το αρμονικό υπόβαθρο που δημιουργείται σε αυτό το διμερές θέμα διέπεται από ιδιαίτερη απλότητα, παρά την ταχύτητα του αρμονικού ρυθμού που αναπτύσσεται πάνω από την αεικίνητη και εύκαμπτη γραμμή του μπάσσου. Επιπλέον, η υλοποίηση των υπερκείμενων συγχορδιών διαμορφώνει μία παράγωγη μελωδική γραμμή, η οποία μάλιστα σταδιακά εγκαταλείπει την αλματώδη κίνηση των σπασμένων συγχορδιών προκειμένου να καταστεί πιο βηματική και ομαλή· το μελωδικό αυτό υλικό δεν εξαλείφεται ολότελα στις παραλλαγές που ακολουθούν, αλλά ανακαλείται κατά διαστήματα σε αυτές, ως ένας δευτερεύων (πέραν της γραμμής του μπάσσου και της αρμονικής πορείας) άξονας αναφοράς των παραλλαγών προς το αρχικό θέμα.

Στην πρώτη παραλλαγή, η γραμμή του μπάσσου, ναι μεν, τείνει στην έναρξη εκάστης φράσεως να εξελίσσεται πάνω από ορισμένους παροδικούς ισοκράτες, ως εσωτερική φωνή, αλλά στις πτωτικές καταλήξεις των φράσεων αποκαθίσταται πλήρως ως η χαμηλότερη φωνή, ακολουθώντας επακριβώς την πρότυπη εξύφανσή της στην "aria". Παράλληλα, στο δεξί χέρι, η δεδομένη αρμονική πορεία (με επουσιώδεις μεταβολές σε ορισμένα σημεία) αναλύεται με την μορφή σπασμένων συγχορδιών σε ρυθμό δεκάτων-έκτων, τα οποία με την αδιάλειπτη πορεία τους παρέχουν μία πρώτη *diminutio* (παραλλαγή με χρήση μικρότερων ρυθμικών αξιών) στο μελωδικό περίγραμμα του θέματος. Εν συνεχεία, η δεύτερη παραλλαγή έρχεται ουσιαστικά να συμπληρώσει την πρώτη, συγκροτώντας από κοινού με αυτήν ένα *ζεύγος παραλλαγών*, αφού δίνει την εντύπωση ενός "αντικατοπτρισμού" της, ούτως ειπείν: εδώ, ο

δεξιοτεχνικός χειρισμός της *diminutio* σε ρυθμό δεκάτων-έκτων εφαρμόζεται στην γραμμή του μπάσσου, στο αριστερό χέρι, ενώ η συνοδεία του δεξιού χεριού κινείται ως επί το πλείστον με όγδοα (όπως δηλαδή συνέβαινε στο αριστερό χέρι κατά την προηγούμενη παραλλαγή). Αξιοπαρατήρητη, συνάμα, είναι η καταγεγραμμένη επανάληψη του πρώτου δομικού τμήματος (τα μ. 3-5a της δεύτερης παραλλαγής είναι κατ' ουσίαν ίδια με τα μ. 1-3a), η οποία επιτρέπει ορισμένες λεπτές διαφοροποιήσεις στην κίνηση τόσο της γραμμής του μπάσσου όσο και της εσωτερικής φωνής στο δεξί χέρι· αντίθετα, το δεύτερο τμήμα της εν λόγω παραλλαγής επαναλαμβάνεται χωρίς την παραμικρή μεταβολή.

Ένα δεύτερο ζεύγος παραλλαγών με κοινά χαρακτηριστικά διαμορφώνεται στην συνέχεια κατά τον ίδιο τρόπο, αφού εδώ η συνεχής κίνηση με τρίηχα δεκάτων-έκτων μεταφέρεται από το δεξί χέρι (τρίτη παραλλαγή) στο αριστερό (τέταρτη παραλλαγή) υπό την σταθερή συνοδεία ογδόων των υποκείμενων ή υπερκείμενων φωνών (στην μία και την άλλη περίπτωση). Και στις δύο αυτές παραλλαγές, η διεξοδική εκμετάλλευση της τεχνικής της *diminutio* αποφέρει μία μεγάλου εύρους ροή τριήχων δεκάτων-έκτων, ο σκελετός της οποίας αναφέρεται άλλοτε στην γραμμή του μπάσσου και άλλοτε πάλι σε χαρακτηριστικά αποσπάσματα της μελωδίας του "air", ενώ σημαντικές αποκλίσεις διαπιστώνονται και ως προς την αρμονική πορεία των επιμέρους φράσεων, με πιο χαρακτηριστική την δημιουργία μίας καινοφανούς ανιούσας αρμονικής αλυσίδος στην έναρξη της τρίτης φράσεως (με διαδοχή I^6 – I – IV – ii^6 – V – iii^6 – vi – IV^6 – V στην τρίτη παραλλαγή και I^6 – I – $IV^{9[-8]}$ – ii – V – iii – vi^7 – ii – vii – V^7 στην τέταρτη παραλλαγή). Επομένως, σε σχέση με τις δύο πρώτες παραλλαγές, οι δύο επόμενες δεν αυξάνουν μονάχα τον βαθμό της δεξιοτεχνίας αλλά και αυτόν της απομάκρυνσης από τις αρμονικές και μελωδικές προδιαγραφές του αρχικού θέματος – καίτοι βέβαια κατά τρόπον τέτοιον ώστε να παραμένει αδιαμφισβήτητη η αναφορικότητά τους προς εκείνο, αφού πότε οι βασικοί μελωδικοί φθόγγοι και πότε οι συγχορδιακές διαδοχές από κοινού με τις αμετάβλητες διαρθρωτικές πτώσεις και την συνολική δομή της τρίτης και της τέταρτης παραλλαγής παραπέμπουν πάντοτε με σαφήνεια στην πρότυπη "aria".

Εξελίσσοντας με συνέπεια την διαδικασία της σταδιακής ρυθμικής επιτάχυνσης που διατρέχει ολόκληρο το κομμάτι, ο συνθέτης καταλήγει στην πέμπτη και τελευταία παραλλαγή σε αλλεπάλληλα περάσματα τριακοστών-δευτέρων με την μορφή κατιουσών ή ανιουσών κλιμάκων. Τα περάσματα αυτά εφαρμόζονται εδώ εκ περιτροπής στο δεξί και στο αριστερό χέρι ούτως, ώστε να μην δημιουργείται πλέον η ανάγκη για την προσθήκη μίας ακόμη παραλλαγής μετά από αυτήν (με άλλα λόγια, ό,τι νωρίτερα γινόταν στο πλαίσιο ενός ζεύγους παραλλαγών, αφιερωμένου στην μεθοδική εξάσκηση πρώτα του δεξιού και έπειτα του αριστερού χεριού επί της ιδίας ρυθμικής φιγούρας, τώρα υλοποιείται συγχρόνως, σε μία και την αυτή παραλλαγή) – πολλώ δε μάλλον που και η καταγεγραμμένη επανάληψη του δεύτερου τμήματος της πέμπτης αυτής παραλλαγής έρχεται ακριβώς να ποικίλει έτι περαιτέρω την χρήση των κλιμακοειδών περασμάτων σε αμφότερα τα χέρια και προς τις δύο κατευθύνσεις! Παράλληλα, η πρότυπη γραμμή του μπάσσου αποκαθίσταται εδώ σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι στο προηγούμενο ζεύγος παραλλαγών, το οποίο όμως, από την άλλη πλευρά, αφήνει ως παρακαταθήκη σε αυτήν την τελική παραλλαγή την χαρακτηριστική αλυσιδωτή αρμονική πρόοδο με την οποία ξεκινά η τρίτη και τελευταία της φράση (σε αμφότερα τα παραλλάγματα των μ. 5-6a και 9-10a). Συνεπώς, η ακροτελεύτια παραλλαγή συνιστά ταυτόχρονα α) το επιστέγασμα της συστηματικής εφαρμογής της τεχνικής της *diminutio* σε όλη την έκταση του μέρους, β) απόρροια ορισμένων καίριων αρμονικών μεταβολών που επέρχονται στην πορεία των παραλλαγών και αφομοιώνονται κατά την περαιτέρω ανάπτυξη του αρχικού θεματικού υλικού, αλλά και γ) μερική αναδρομή στην πρωτότυπη γραμμή του μπάσσου (του αρχικού "air"), δια της οποίας επικυρώνεται η θεμελιώδης σημασία της αλλά και επισφραγίζεται η κυκλικότητα της συνολικής συνθετικής σύλληψης.

15 Νοεμβρίου 2017
Ιωάννης Φούλιας