

Johannes Brahms, Σεξτέττο εγχόρδων αρ. 2, σε Σολ-μείζονα, opus 36 (1864-1865): I. Allegro non troppo, μ. 1-95a

Το κύριο θέμα του πρώτου μέρους του έργου είναι τριμερές στην διάρθρωσή του και παραμένει σε όλη του την έκταση στην τονικότητα της Σολ-μείζονος. Επιπλέον, το χαρακτηριστικό ποικιλματικό μοτίβο που η πρώτη βιόλα εισάγει και διατηρεί ως επίμονο συνοδευτικό στοιχείο στο εναρκτήριο τμήμα αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο στο τμήμα της επαναφοράς, αρχικά από τα δύο βιολιά αλλά και αργότερα από τα δύο τσέλλα εκ περιτροπής, καθιστώντας έτσι σημαντικά πυκνότερη την υφή των δύο εξωτερικών τμημάτων σε σχέση με εκείνη του μεσαίου αντιθετικού τμήματος, όπου η συγκεκριμένη φιγούρα ογδών εγκαταλείπεται (για να ανακτηθεί μόνο κατά την τελική προετοιμασία του επόμενου τμήματος). Παράλληλα, οι αρμονικές επιλογές του συνθέτη είναι αντιπροσωπευτικές της εποχής του, εξίσου όπως και η υπονόμηση της τελικής πτωτικής διαδικασίας ολόκληρου του θέματος, στην οποία και θα επανέλθουμε πολύ αναλυτικά εν ευθέτω χρόνω.

Το πρώτο τμήμα (μ. 1-32) ανοίγει με ένα εισαγωγικό δίμετρο και εξελίσσεται από δομικής πλευράς ως ένα υβρίδιο τέταρτου τύπου, μιας και η περιοδικότητα της μελωδίας του πρώτου βιολιού στα μ. 3-13a και 17-29a δεν υποστηρίζεται σε αρμονικό επίπεδο, όπως καταδεικνύει ειδικότερα η απουσία μιας ενδιάμεσης πτώσεως· η μόνη πτώση που πραγματοποιείται σε αυτό το χωρίο είναι η ατελής του μ. 29, η οποία μάλιστα προεκτείνεται και σε ένα τετράμετρο αντίστοιχο εκείνου που ακολουθεί την πτωτική αποφυγή στο κλείσιμο του πρώτου σκέλους της εν λόγω φράσεως (πρβλ. τα μ. 13-16 και 29-32). Η ίδια η αρχική μελωδία, τώρα, δεν συνιστά παρά το ανάπτυγμα μίας απλής αρμονικής διαδοχής με σπασμένες συγχορδίες: μετά την τονική (μ. 3-4), στα μ. 5-8 δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην αντιθετική της ομώνυμης (VI^6/i), προτού η ακόλουθη πτωτική διαδικασία καταστεί προδήλως ατελέσφορη στα μ. 9-12 και 13-16 ($I_4^6 - V$ και I_4^6). Αυτή η σχέση τρίτης δεύτερου βαθμού που προβάλλεται με έμφαση στο εσωτερικό της έρχεται μάλιστα να αναδειχθεί ακόμη περισσότερο στο δεύτερο σκέλος της παρούσας φράσεως, όπου η VI/i επεκτείνεται κατά δύο ακόμη μέτρα με την συνδρομή και μίας ποικιλματικής προς αυτήν συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης (στα εμβόλιμα κατ' ουσίαν μ. 20-21), ενόσω κατά τα λοιπά τα μ. 17-19 & 22-28 παραμένουν τελείως αντίστοιχα προς τα μ. 3-12 και αυτήν την φορά οδηγούν σε αίσιο πέρας την απέρριπτη πτωτική τους διαδικασία (όπως σαφώς μαρτυρεί η γραμμή του μπάσσου στο δεύτερο τσέλλο). Τα δύο εισαγωγικά μέτρα πριν από την έναρξη του πρώτου σκέλους αυτής της φράσεως φαίνεται αναδρομικά πως εξισορροπούν την δίμετρη διεύρυνση του δεύτερου σκέλους της και προσδίδουν στην οργάνωση του πρώτου αυτού τμήματος μία ψευδαίσθηση απόλυτης συμμετρίας.

Το δεύτερο τμήμα βασίζεται αποκλειστικά σε μία διαδοχή τρίφωνων συγχορδιών στον κύκλο των πεμπτών, η οποία ξεκινά κάνοντας χαρακτηριστικά χρήση ακόμη πιο μακρινών σχέσεων τρίτης, τρίτου βαθμού πλέον, αξιοποιώντας συγκεκριμένα τις ομώνυμες των οικείων συγχορδιών της iii και της vi του μείζονος τρόπου: η επέκταση της αρπισματικής φιγούρας των μ. 7-8 στο τετράμετρο 33-36 επί της III αλυσιδοποιείται στα μ. 37-40 επί της VI και οδηγεί τελικά στα μ. 41-44 σε μία τυπική μισή πτώση (ii , ii^6 , I_4^6 , V), η οποία ακολούθως αναδιατυπώνεται σε διπλάσια έκταση (στα μ. 45-52: ii , V^6 [ή μάλλον $IV^6/ii!$], ii , ii^6 , I_4^6 [$- i_4^6$], $V^{[4-3]}$), προετοιμάζοντας παράλληλα και σε μοτιβικό επίπεδο (όπως έχει ήδη αναφερθεί) το επόμενο τμήμα. Συνεπώς, το μεσαίο αυτό τμήμα θα μπορούσε να αντιμετωπισθεί και ως μία πρόταση (με πολύ συρρικνωμένο δεύτερο σκέλος που εξυπηρετεί σχεδόν αποκλειστικά την πτωτική λειτουργία), ενώ σε κάθε περίπτωση επιτελεί από αρμονικής πλευράς τον καθιερωμένο αντιθετικό ρόλο του στην ευρύτερη τριμερή δομή.

Η επαναφορά της αρχικής φράσεως στο τρίτο τμήμα είναι υφολογικά ανανεωμένη, καθώς η κύρια μελωδική γραμμή έχει πλέον μεταφερθεί στο πρώτο τσέλλο και η συνοδεία εμπλουτίζεται πρωτίστως με την ευρύτερη μελωδική ανάπτυξη της φιγούρας των ογδών στο

πρώτο αλλά και στο δεύτερο βιολί. Από δομικής και αρμονικής πλευράς, ωστόσο, δεν παρατηρούνται ακόμα ουσιώδεις αλλαγές: πέραν της παράκαμψης του εισαγωγικού διμέτρου, τα μ. 53-76 & 81-82 ταυτίζονται απολύτως με τα μ. 3-28, ενώ τα εμβόλιμα μ. 77-78 (που παραμένουν ολόδια με τα μ. 61-62 στο αντίστοιχο σημείο του πρώτου σκέλους της φράσεως) και μ. 79-80 (ευθέως ανάλογα των αμέσως προηγούμενων μ. 75-76, έπειτα από την νέα αποφυγή πτώσεως) παρατείνουν και επιτείνουν την προσμονή της ακροτελεύτιας πτώσεως στην Σολ-μείζονα, επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά την τετράμετρη προετοιμασία της. Εντούτοις, η πτώση δεν θα πραγματοποιηθεί ούτε στο μ. 83 (εξίσου όπως και στο μ. 79)! Αντίθετα, στο σημείο αυτό το πρώτο βιολί θα ανακτήσει την μελωδική πρωτοβουλία επιχειρώντας να επαναλάβει ολόκληρη την προηγούμενη πτωτική διαδικασία από την αρχή, πλην όμως η ανάπτυξη της μελωδικής φιγούρας των μ. 75-76 εν είδει κανόνα (στην υποκείμενη εβδόμη) ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο βιολί στα μ. 83-90a μετατρέπει το πέραςμα αυτό σε έναν εκτεταμένο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (ο οποίος υποστηρίζεται στην βάση του από την ποικιλιματική φιγούρα των ογδών που εναλλάσσεται από το ένα τσέλλο στο άλλο) που υπόσχεται προσέτι να επιστεγάσει ολόκληρο το θέμα με μία πολύ δυναμική και εντυπωσιακή πτωτική κατάληξη. Πράγματι, τα μ. 90-92 φθάνουν στο υψηλότερο δυναμικό επίπεδο από την έναρξη του μέρους, το πρώτο βιολί επαναλαμβάνει εμφαντικά τον προσαγωγέα στην λαμπρότερη ηχητική περιοχή και στις εσωτερικές φωνές προβάλλει ενεργητικά ένας κατιών αρπισμός της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης που μοιάζει έτοιμος να λυθεί στην συγχορδία της τονικής, την στιγμή ακριβώς που και η ροή ογδών διακόπτεται εγκαίρως στην γραμμή του μπάσσου προκειμένου η τελευταία να μπορέσει να υποστηρίξει την επερχόμενη τέλεια πτώση. Κι όμως! Στην άρση προ του μ. 93 και τα δύο τσέλλα μοιάζουν να παρασύρονται από τις εσωτερικές φωνές, επεκτείνοντας εφ' εξής μαζί με την δεύτερη βιόλα τον κατιόντα αρπισμό (στα μ. 93-94) και οδηγώντας εν τέλει στην θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής – που εισέρχεται επιτέλους στο μ. 95 για να ολοκληρώσει το θέμα σε επικάλυψη με το επόμενο τμήμα του μέρους αυτού – κάνοντας ένα μονάχα βήμα από την υπερκείμενη δευτέρα (σχηματίζοντας δηλαδή μία “clausula tenorizans”: $\hat{2} - \hat{1}$). Έτσι, η τέλεια πτώση, παρ' όλη την εμφαντική και παρατεταμένη προετοιμασία της, φαίνεται πια να έχει ανατραπεί ($V_3^4 - I$) στο πιο καθοριστικό δομικό σημείο και έπειτα απ' όλες τις άλλες αποφυγές της που έχουν προηγηθεί, αφού η αναγκαία γραμμή του μπάσσου αντικαθίσταται την τελευταία στιγμή από μία μελωδική πρόοδο που αρμόζει σε εσωτερική φωνή. Βέβαια, την ίδια στιγμή που εξαλείφεται το καθοριστικότερο στοιχείο του πτωτικού σχηματισμού, ο Brahms μεταχειρίζεται συμπληρωματικά ένα άλλο μέσο που παραδοσιακά λειτουργούσε ενισχυτικά προς αυτόν: τα ημίολα στην μελωδική γραμμή των δύο τσέλλων και της δεύτερης βιόλας έρχονται ακριβώς να αντισταθμίσουν με το ρυθμικό τους βάρος την απώλεια μιας πραγματικής γραμμής μπάσσου κατά την πτωτική απόληξη (της προσδοκώμενης “clausula bassizans”: $\hat{5} - \hat{1}$, με άλλα λόγια). Συμπερασματικά λοιπόν, η τελική ισχυρή πτώση του θέματος αυτού εκδηλώνεται έχοντας άρει μία από τις πιο τυπικές και αναγκαίες προϋποθέσεις που ισχύουν γι' αυτήν σε όλη την τονική παράδοση, η οποία όμως κατά την περίοδο του ύστερου ρομαντισμού γνωρίζει ολοένα και συχνότερα την αμφισβήτηση διαμέσου πολλαπλών αναδρομών σε όψεις της ακόμη παλαιότερης μουσικής και δη από την γενικευμένη τάση αποδόμησης των καθιερωμένων πτωτικών σχηματισμών προς όφελος της ενίσχυσης της αντιστικτικής (πρωτίστως αντίθετης) κίνησης των επιμέρους – και ιδίως των δύο εξωτερικών – φωνών.

8 Μαΐου 2025
Ιωάννης Φούλιας