

Johannes Brahms, Ραψωδία για πιάνο σε σι-ελάσσονα, opus 79 αρ. 1 (1879), μ. 1-16a

Στο θέμα με το οποίο ανοίγει η πρώτη εκ των δύο *Ραψωδιών για πιάνο* της συλλογής opus 79 του Brahms, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι το “κλασσικό” δομικό πρότυπο της προτάσεως υλοποιείται με εξόχως “ρομαντικούς” αρμονικούς όρους. Η φράση αυτή ξεκινά από την τονικότητα της σι-ελάσσονος, στην οποία διατυπώνεται η βασική ιδέα των μ. 1-4 με την συνδρομή πολλών δευτερευουσών μελωδικών γραμμών – πέραν της κύριας – και ρυθμικά συμπληρωματικών μεταξύ τους μοτίβων που καθιστούν την υφή πλούσια και πολυεπίπεδη, καίτοι προδήλως αναγόμενη σε μία απέριτη διαδοχή συγχορδιών που έχει ως εφελτήριο της αλλά και σταθερό σημείο αναφοράς την δεσπόζουσα: $V^{[7]} - vii_3^4/V, V^7 - i, V - i, V (- iv)$. Είναι χαρακτηριστικό για την εποχή το ότι ολόκληρη η βασική ιδέα επεκτείνει ουσιαστικά την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, ενώ η συγχορδία της τονικής εμφανίζεται μονάχα εμβόλιμα σε αυτήν (και δη στο ασθενές μέρος του μέτρου), λειτουργώντας όπως ακριβώς και η διπλή δεσπόζουσα, δηλαδή “ποικιλματικά” προς την κυρίαρχη αρμονική οντότητα αυτού του χωρίου! Η υποτιθέμενη υποδεσπόζουσα στην άρση του μ. 4, ωστόσο, αντί να οδηγήσει για μία ακόμη φορά στην δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, αντιμετωπίζεται πλέον ως σχετική της υποδεσπόζουσας (ii_7^9) της Ρε-μείζονος, προκειμένου στην έναρξη του επόμενου μέτρου να εισαχθεί μία νέα συγχορδία δεσπόζουσας που εκπροσωπεί την σχετική μείζονα. Αμέσως, η βασική ιδέα αρχίζει από αυτό το σημείο και έπειτα να αναδιατυπώνεται σε μεταφορά ως παράλλαγμα, με την αντιμετάθεση μάλιστα και των ρυθμικομελωδικών της μοτίβων από το ένα χέρι στο άλλο· παράλληλα όμως, η επέκταση της νέας δεσπόζουσας στα μ. 5-8 παύει αίφνης να αναφέρεται στην σχετική μείζονα και αναδεικνύει με σαφήνεια το περιβάλλον της ομώνυμης της ελάσσονος (ρε-ελάσσων: $V^{[2]} - i^6 [- i], V_5^6 [- V_5^{14}] - [i \Rightarrow] vii_3^4/V, V [- V^6] - i [- vii^7/V], V - iv [= ii \text{ της } \Phi\alpha\text{-μείζονος}]$). Τοιουτοτρόπως λοιπόν, στην θέση του μ. 9 και μέσω της παρηλλαγμένης αλυσιδοποίησης της τετράμετρης βασικής ιδέας που προηγήθηκε, η δεσπόζουσα της Φα-μείζονος κάνει αναπόφευκτα την εμφάνισή της στο πλαίσιο μιας αρμονικής πορείας που εξελίσσεται σταθερά κατά μικρές ανιούσες τρίτες, με εναλλαγή σχετικής και ομώνυμης: i (σι-ελάσσων) \rightarrow III (Ρε-μείζων) $- iii$ (ρε-ελάσσων) \rightarrow III/iii (Φα-μείζων), οι οποίες εν προκειμένω εκπροσωπούνται πρωτίστως από τις δεσπόζουσες και όχι από τις τονικές τους.

Το μ. 9 αποτελεί, με την σειρά του, μεταφορά του μ. 5 κατά μία μικρή τρίτη υψηλότερα, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι και η Φα-μείζων παραχωρεί σε αυτό το σημείο την θέση της στην ομώνυμή της ελάσσονα (την πολύ μακρινή iii/iii ή $vi/VI/I$ με αναφορά στην αρχική σι-ελάσσονα). Τώρα όμως, η συγχορδία της φα-ελάσσονος θα προσλάβει μία τελείως διαφορετική αρμονική λειτουργία, αφού με την ιδιότητα της αντιθετικής μίας (νέας) δεσπόζουσας – τουτέστιν ως iii/V – δύναται να ανοίξει τον δρόμο για την προσέγγιση της τονικότητας που θεμελιώνεται ένα ημιτόνιο υψηλότερα, δηλαδή της φα-δίεση-ελάσσονος: άρα τα μ. 9-10 θα πρέπει να ερμηνευθούν αναδρομικά ως $V^{[2]}/iii/V - iii^6/V [- iii/V], V^7 [- V^2] - i^6 [- i]$ σε αυτήν, την ώρα που η απομόνωση του μ. 9 από τα προηγούμενα συμφραζόμενά του (ως αποσπασματοποίηση) και η αλυσιδοποίησή του στο επόμενο μέτρο καθιστούν παράλληλα πρόδηλη την έναρξη του δεύτερου σκέλους της παρούσας προτάσεως, έπειτα από την διπλή παρουσίαση της βασικής ιδέας. Πράγματι, η δομική λειτουργία της συνέχισης επεκτείνεται και στις ακόλουθες δίμετρες δομικές μονάδες, όπου τα δύο χαρακτηριστικά μοτίβα που εμπεριέχονταν στην βασική ιδέα αναπτύσσονται πλέον χωριστά το ένα από το άλλο (το παρεστιγμένο μοτίβο στα μ. 11-12 και εκείνο των τριών ογδών κατόπιν αντιχρονισμού στα μ. 13-14), ενόσω η φα-δίεση-ελάσσων παγιώνεται ως η καταληκτική τονικότητα αυτού του μετατροπικού θέματος, όπως μαρτυρεί η μακρά επέκταση της τονικής της από το μ. 10b έως το μ. 15a ($i, VI^7 - ii^7, V^6 [- III_4^{+6}] - [III^+ -] i^6, VI [- vii/V] - V [- V^6], i [- i^6] - iv [- iv^6], vii - i$: σημειωτέον ότι από το μ. 13 κ.εξ. η γραμμή του μπάσσου απομένει μόνη της και αναπαράγεται απλώς στις υπερκείμενες οκτάβες, ελλείψει άλλης μελωδίας ή αρμονικής

πλαισίωσης), προτού η πλήρης ρευστοποίηση του προηγούμενου μοτιβικού υλικού φέρει και μία τέλεια πτώση σε αυτήν στα μ. 15b-16a (vii/V – V και i, ξανά δίχως τίποτε άλλο πέραν της γραμμής του μπάσσου με τους υπερκείμενους διπλασιασμούς της).

Κανονικά δεν θα έπρεπε να εκπλήσσει το γεγονός ότι αυτή η συμμετρική και πολύ τυπική στην διάρθρωσή της πρόταση ξεκινά από την τονικότητα αναφοράς του κομματιού για να καταλήξει τελικά σε αυτήν της (ελάσσονος) δεσπόζουσας, που είναι μία από τις πλέον συγγενικές και αναμενόμενες· ωστόσο, σε αντίθεση με πλήθος ανάλογων περιπτώσεων στο παλαιότερο ρεπερτόριο (π.χ. του 18ου αιώνας), όπου η στροφή από μία αρχική ελάσσονα τονικότητα προς εκείνη της δεσπόζουσάς της εκδηλώνεται κατά τρόπον άμεσο και αβίαστο, εδώ η αρχή και το τέλος της όλης μετατροπικής διαδικασίας εμφανίζονται εξόχως αποξενωμένα – κατ' ουσίαν ασύνδετα μεταξύ τους – και η καταληκτική τονικότητα εισάγεται τελικά μέσα από μία τόσο δαιδαλώδη διαδικασία που αποκρύπτει τεχνηέντως την άμεση εγγύτητά της προς την αρχική, καθιστώντας έτσι μάλλον απρόσμενη την παρουσία της στο ευρύτερο πλαίσιο! Δεν πρόκειται για μεμονωμένο φαινόμενο: ακόμη και μία τονική σχέση πέμπτης, ολότελα δεδομένη και αρχετυπική στο πλαίσιο όλης της τονικής μουσικής παραδόσεως, συχνά τον 19ο αιώνα μπορεί να υλοποιείται κατά τρόπον αναπάντεχο, πρωτότυπο και περιπετειώδη, αίροντας τις καθιερωμένες λειτουργικές συνάφειες και συμβάσεις – πρωτίστως, τουλάχιστον, σε ό,τι έχει να κάνει με το επίπεδο της άμεσα αντιληπτής μουσικής επιφάνειας.

12 Μαΐου 2023
Ιωάννης Φούλιας