



Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

Το μοτέτο
“Es ist das Heil uns kommen her”,
Op.29 No.1
του Johannes Brahms

Χατζάκη Μαριάμ

Επιβλέπων: Πέτρος Βούβαρης
Συνεπιβλέπουσα: Μόνικα Ανδριανοπούλου

Θεσσαλονίκη 2012

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή

2. Ιστορικό πλαίσιο

- 2.1. Η χορωδιακή μουσική του 19^{ου} αιώνα
- 2.2. Ο Brahms και οι χορωδίες
- 2.3. Ο Brahms και οι παλιά μουσική
- 2.4. Το μοτέτο op. 29

3. Ανάλυση

3.1. Choral

3.2. Fuga

- 3.2.1. Μέρος I
- 3.2.2. Μέρος II
- 3.2.3. Μέρη III και IV
- 3.2.4. Μέρος V
- 3.2.5. Μέρος VI
- 3.2.6. Μέρος VII

4. Συμπεράσματα

.

1. Εισαγωγή

Η προσωπική μου επαφή με τη μουσική του Johannes Brahms, τόσο μέσα από την ακρόαση όσο και μέσα από την εκτέλεση αποτέλεσε το έναυσμα για την περαιτέρω διερεύνηση της ζωής και της μουσικής του σύνθεσης. Στο πλαίσιο της διερεύνησης αυτής ήρθα πολλές φορές αντιμέτωπη με άρθρα και δημοσιεύσεις με αναφορά στη σχέση του Brahms με την παλιά και τη χορωδιακή μουσική. Μια σχέση που έκανε πολλούς να τον χαρακτηρίσουν ως «ακαδημαϊκό», συντηρητικό. Απ την άλλη βέβαια, πολλοί ερευνητές ήρθαν για να καταρρίψουν το μύθο του «ακαδημαϊκού Brahms», χαρακτηρίζοντάς τον μάλιστα προοδευτικό, με αναφορά σε ένα νεωτερισμό που εκφράστηκε μέσα από τις παλιές φόρμες.

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο να διερευνήσει τη σχέση του Brahms με το μουσικό παρελθόν, επιδιώκοντας να εξετάσει την έκταση στην οποία ο συνθέτης έμεινε προσκολλημένος ή ξέφυγε απ' αυτό. Σκοπός είναι να διερευνηθεί αν και κατά πόσο ο Brahms διαχειρίζεται τις παλιές φόρμες και μουσικοσυνθετικές πρακτικές βάζοντας το προσωπικό του στίγμα, ή αν ακολουθεί πιστά την παράδοση των προκατόχων του χωρίς να αποκλίνει απ' αυτήν.

Με στόχο τα παραπάνω θα εστιάσω παραδειγματικά στο μοτέτο “Es ist das Heil uns kommen her”, Op. 29, No. 1. Ο Brahms γράφει το συγκεκριμένο έργο μετά από εντατική και βαθειά μελέτη της παλιάς μουσικής, σε μια εποχή που θεωρείται ότι έχει μόλις ολοκληρώσει τις σπουδές του. Επιπλέον, είναι το πρώτο a capella έργο για μικτή χορωδία που γράφει, αλλά και το πρώτο που σχετίζεται τόσο με το Bach, καθώς έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως αποτέλεσμα και αντικατοπτρισμός του θαυμασμού του Brahms προς το συνθέτη. Επιπλέον, η επιλογή του συγκεκριμένου έργου έχει να κάνει και με τη σύνθεσή του κατά την ίδια περίοδο που ο Brahms γράφει το μανιφέστο του κατά της «Μουσικής του μέλλοντος», γεγονός που ταυτόχρονα τον συνδέει με την παλιά μουσική.

Στο πρώτο κεφάλαιο ασχολούμαι με το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτισμικό και βιογραφικό πλαίσιο στο οποίο ο Brahms συνέθεσε το μοτέτο. Κάνω μια ανασκόπηση της πολιτικής και πολιτισμικής κατάστασης που επικρατεί στην Ευρώπη το 19^ο αιώνα και της θέσης της χορωδιακής μουσικής, αλλά και της μουσικής γενικότερα, στη ζωή των ανθρώπων. Ακολούθως αναφέρομαι στη σχέση του Brahms με τη χορωδιακή μουσική καθώς και στη σχέση του με την παλιά μουσική γενικότερα και σημειώνω κάποια σημαντικά γεγονότα στη ζωή του που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη σχέση του αυτή. Τέλος κάνω μια συνοπτική αναφορά σε ορισμένα γενικά στιλιστικά στοιχεία για το μοτέτο.

Στο επόμενο κεφάλαιο κάνω μια αρμονική και μορφολογική ανάλυση του μοτέτου, η οποία εστιάζει στον τρόπο κατά τον οποίο οι στιλιστικές και φορμαλιστικές παράμετροι του μοτέτου αποτελούν για τον Brahms αφορμή για γόνιμη αναδιαχείριση ή αυτοσκοπό ιστορικής πιστότητας.

Συνοψίζοντας τα πορίσματα της ανάλυσης, το τελευταίο κεφάλαιο εκθέτει ορισμένα γενικά συμπεράσματα που αποσκοπούν στο να τεκμηριώσουν μια πιθανή απάντηση στο ερευνητικό μου ερώτημα σχετικά με τη σχέση του Brahms με το μουσικό του παρελθόν.

2. Ιστορικό πλαίσιο

2.1. Η χορωδιακή μουσική του 19^{ου} αιώνα

Το 19^ο αιώνα στην Ευρώπη επικρατεί ακόμα αναστάτωση και αναβρασμός από τα γεγονότα της γαλλικής επανάστασης. Υπάρχει πολιτική αστάθεια, ενώ είναι σημαντικές οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις. Η μεσαία τάξη παίρνει δύναμη, καθώς η θέση της πλέον εξαρτάται από τη βιομηχανία και το εμπόριο. Η νέα αυτή κοινωνία βασίζεται στην ελεύθερη βούληση και ανυψώνει το άτομο όσο ποτέ άλλοτε. Δίνεται σημασία και αξία στον απλό λαό ενώ μεγαλώνει η πίστη στον άνθρωπο (Machilis and Foreny, 1993, Strimple, 2008). Το δημοκρατικό κίνημα που διατρανώνεται δίνει νέες δυνατότητες στην εκπαίδευση, η οποία γίνεται όλο και περισσότερο προσιτή στο λαό. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη μουσική εκπαίδευση στο πλαίσιο μιας εναλλακτικής οντολογικής θεώρησης που εξυψώνει την τέχνη, και ιδιαίτερα τη μουσική, με αποτέλεσμα την ίδρυση όλο και περισσότερων Ωδείων. Σε πολλά μέρη μάλιστα η χορωδιακή μουσική αποτελεί το βασικό πυρήνα της μουσικής εκπαίδευσης (Dahlhaus, 1989, Machilis and Foreny, 1993, Strimple, 2008).

Σπουδαίο ρόλο για τη Γερμανία έπαιξε το γεγονός ότι δεν υπήρχε πολιτική ενοποίηση μέχρι το 1871 και ακόμα και τότε ήταν απλά μια πρόσκαιρη λύση στην προβληματική που συνόδευε την προσαρμογή της Γερμανικής κουλτούρας και γλώσσας σε μια πολιτική δομή. Υπήρχε έντονη ανάγκη για εθνική ενότητα και ο γερμανικός λαός έψαχνε να βρει στοιχεία για τη δημιουργία μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας. Ήταν λοιπόν λογικό οι άνθρωποι να στρέφονται προς τον πολιτισμό για να βρουν αυτήν την εθνική ενότητα, και ιδιαίτερα προς την ιδεολογικά προνομιακή θέση της μουσικής. Υπήρξε στροφή προς τη λαογραφία, τα παραδοσιακά τραγούδια και τους παραδοσιακούς χορούς, καθώς επίσης και προς το ιστορικό παρελθόν, σε αναζήτηση της ιστορικής και πολιτισμικής τεκμηρίωσης και της εθνικής ταυτότητάς τους. Σημαντικό ρόλο έπαιξε σ' αυτή την κατάσταση η χορωδιακή μουσική η οποία μάλιστα όχι μόνο τροφοδότησε αλλά και τροφοδοτήθηκε από το ιδανικό της πολιτισμικής ολοκλήρωσης (Dahlhaus, 1989, Botsein, 1999, Strimple, 2008).

Βασικό ρόλο παίζει επίσης το γεγονός ότι κατά το 19^ο αιώνα η μουσική βγαίνει από τις αριστοκρατικές αυλές και μπαίνει σε αίθουσες συναυλιών όπου έχει πρόσβαση ο απλός λαός. Ο Dahlhaus (1989) αναφέρεται στην αστική μουσική κουλτούρα στην οποία «πολίτες της μεσαίας τάξης, κατακρίνοντας τους επαγγελματίες μουσικούς, παίζουν οι ίδιοι σε κουαρτέτα εγχόρδων, τραγουδάνε σε χορωδίες και παίζουν σε ερασιτεχνικές ορχήστρες» (σελ. 43).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η μουσική γενικά και ειδικά η χορωδιακή μουσική γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση κατά το 19^ο αιώνα, σε βαθμό που θα μπορούσε να θεωρηθεί μαζικό κίνημα (Dahlhaus, 1987). Οι χορωδίες δημιουργούνται η μια μετά την άλλη, όχι μόνο ανά περιοχή αλλά και ανά σύλλογο ή επαγγελματική συντεχνία. Οι συναυλίες χορωδιών αποκτούν μεγάλο κύρος και αποτελούν θέμα συζήτησης για την κοινωνία (Dahlhaus, 1989, Botsein, 1999). Άλλωστε αυτό το είδος μουσικής είναι και το πιο προσιτό στους ερασιτέχνες που δεν παίζουν κάποιο όργανο, καθώς η χορωδιακή μουσική δεν απαιτεί μεγάλου βαθμού δεξιοτεχνία, σε αντίθεση με το παίξιμο ενός οργάνου που απαιτεί ειδικά κατά το 19^ο αιώνα, ιδιαίτερη δεξιοτεχνία. Μπορεί λοιπόν ο απλός λαός να εκφράσει τις καλλιτεχνικές ανησυχίες του καθώς και να ψυχαγωγηθεί. Άλλωστε στη Γερμανία αυτού του είδους η ψυχαγωγία υποστηριζόταν από τη μακρόχρονη παράδοση τραγουδιού στην εκκλησία ήδη από την εποχή του Λούθηρου.

Το ρεπερτόριο των χορωδιών του 19^{ου} αιώνα περιλαμβάνει ως επί το πλείστον έργα από τη μουσική κληρονομιά του παρελθόντος. Εκτελούνται λοιπόν πολλά έργα της Αναγέννησης και του Μπαρόκ (Hancock, 1984). Γράφονται επίσης πολλά καινούρια χορωδιακά έργα. Σημαντική είναι ακόμα η στροφή στο παρελθόν όσον αφορά και στη σύνθεση χορωδιακών έργων. Κάτι που παρατηρείται στην εκκλησιαστική μουσική, η οποία ούτως ή άλλως δεν μένει πλέον μέσα στην εκκλησία, είναι μια στροφή προς την Αναγέννηση και το ύφος του Palestrina (Dahlhaus, 1989). Όπως υποστηρίζει ο Nick Strimble (2008) μετά τον Διαφωτισμό υπάρχει μια έντονη τάση για αποκόλληση της εκκλησιαστικής μουσικής από τον οπερατικό χαρακτήρα που είχε ως τότε και πέρασμα στην καθαρότητα του Γρηγοριανού μέλους και της μουσικής του Palestrina. Αυτό έχει ως συνέπεια την προώθηση της a capella χορωδιακής μουσικής.

2.2. Ο Brahms και οι χορωδίες

Με τη χορωδιακή μουσική να βρίσκεται σε πλήρη άνθιση κατά τον 19^ο αιώνα, δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ο Brahms ασχολείται και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό με τη χορωδιακή μουσική ως μαέστρος και ως συνθέτης. Για την ακρίβεια είναι και ο μόνος που καταφέρνει να διακριθεί ως διευθυντής χορωδιών (Botsein, 1999). Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Botsein, είναι μια σπουδαία ευκαιρία γι' αυτόν να εκφράσει και να εξωτερικεύσει την αγάπη του για τη μουσική των Bach, Schutz, Haendel, αλλά και να χαράξει τον δρόμο του ως συνθέτης, τιμώντας με τη μουσική του την ίδια την ιστορία της μουσικής.

Ο ίδιος διευθύνει πολλές χορωδίες κατά το διάστημα 1855-1860. Σημαντικό σταθμό αποτελεί η χορωδία του Detmold (1857-1859), την οποία προσκλήθηκε να διευθύνει για τρεις μήνες επί τρία συνεχόμενα χρόνια, καθώς και η γυναικεία χορωδία που ιδρύει το 1859 στο Αμβούργο και την οποία διευθύνει για τα επόμενα τρία χρόνια. Ακολούθως, το 1863-1864, διευθύνει τη Singverein της Βιέννης και τέλος το 1872 δέχεται τη θέση του μουσικού διευθυντή της Musikverein της Βιέννης όπου είναι υπεύθυνος για την προετοιμασία και τις συναυλίες της ορχήστρας και της χορωδίας της Gesellschaft der Musikfreunde (Hancock, 1984).

Η ενασχόλησή του με τις χορωδίες έχει ως αποτέλεσμα μια σε βάθος μελέτη της παλιάς και της λαϊκής μουσικής. Έρχεται σε επαφή με πολλά έργα του Μπαρόκ και της Αναγέννησης, αλλά και με λαϊκά τραγούδια. Από την a capella χορωδιακή μουσική μελετάει Palestrina, Schutz, Praetorius, Hassler, Durante, Jacobus Galls και άλλους. Ιδιαίτερη έμφαση δίνει ωστόσο στον Bach (Musgrave, 1983, Hancock, 1984, Schubert,χ.χ.).

Η μελέτη στην οποία τον οδηγεί η διεύθυνση των χορωδιών επηρεάζει δραστικά τη συνθετική του πορεία. Ως τη στιγμή που ξεκινά να διευθύνει χορωδίες βέβαια δεν έχει γράψει κάποιο χορωδιακό έργο, όχι μόνο γιατί δεν έχει την αφορμή, αλλά κι επειδή δεν κατέχει ακόμα την τεχνική της χορωδιακής μουσικής, και δεν ξέρει πώς να χειριστεί μια τέτοια σύνθεση (Geiringer, 1984). Ο Colles (1933), μάλιστα αναφέρει ότι, λόγω της λυρικότητάς του, ήταν αρχικά δύσκολο για τον Brahms να γράψει για συνδυασμό φωνών, καθώς ένιωθε ότι αυτό τον περιόριζε ως προς τον τρόπο που χειριζόταν τη μελωδία. Βέβαια μετά τη σύνθεση του "Ave Maria", Op. 12, που ήταν και η πρώτη του επαφή με ορχήστρα και χορωδία, ξεκίνησε μια ανοδική πορεία γι' αυτόν όσον αφορά στη χορωδιακή μουσική. Μάλιστα ο Colles αναφέρει ότι τα πρώτα έργα του Brahms χαρακτηρίζονται από έντονη διάθεση για πειραματισμό, κάτι που δε συνήθιζε στα αντίστοιχα πρώτα έργα σε άλλες φόρμες. Αυτό οφείλεται στη σχολαστικότητά του και στην επιδίωξη τεχνικής τελειότητας.

Ο Brahms συνθέτει αμέτρητα μικρά χορωδιακά έργα για ανδρικές, γυναικείες και μικτές χορωδίες, ενώ κάνει και διασκευές λαϊκών τραγουδιών. Οι πρώιμες συνθέσεις του για τις χορωδίες του Detmold, της Βιέννης και του Αμβούργου αντικατοπτρίζουν το ενδιαφέρον του για τα παλαιότερα στυλ και φόρμες (Bozarth and Frisch, χ.χ.). Έχει την ευκαιρία να εκτελέσει έργα του πριν τα εκδώσει, κάτι που του δίνει τη δυνατότητα να πειραματιστεί. Έτσι γράφει πολλά χορωδιακά έργα τα οποία εκτελεί με τις χορωδίες που διευθύνει και τα οποία επεξεργάζεται και τροποποιεί κατόπιν των εκτελέσεων. Μάλιστα διστάζει να εκδώσει έργα αν πρώτα δεν τα είχε ακούσει¹ (Avins, 2002). Επίσης, όπως αναφέρει ο Colles (1933), ο Brahms συνηθίζει τα τελευταία χρόνια στη Βιέννη να δίνει τα έργα του στο Mandyczewski, ο οποίος είναι υπεύθυνος για τη βιβλιοθήκη στην οποία ο συνθέτης είχε κάνει τόση δουλειά, και ο οποίος φροντίζει ώστε οι συνθέσεις να εκτελεστούν από τη μικρή χορωδία της Gesellschaft der Musikfreunde. Τα περισσότερα έργα τα ζητάει πίσω, ενώ ελάχιστα από αυτά βρίσκονται στα χειρόγραφα του μετά το θάνατό του. Αυτά τα λίγα έργα ο Mandyczewski τα συμπεριλαμβάνει σε μια συλλογή έργων του Brahms την οποία εκδίδει λίγο αργότερα (Colles, 1993).

¹ Μάλλον αυτός ήταν και ο λόγος που δίσταζε να εκδώσει την πρώτη συμφωνία, αν και πολλοί λένε ότι οφειλόταν στο φόβο για της σύγκρισης με το Beethoven (Avins, 2002).

2.3. Ο Brahms και η παλιά μουσική

Η αγάπη του Brahms για την παλιά μουσική είναι κάτι που υπήρχε πολύ πριν από την ενασχόλησή του με τις χορωδίες. Για την ακρίβεια, έχει πιθανόν την απαρχή της στην περίοδο κατά την οποία ο συνθέτης ήταν ακόμα μικρός, από τα πρώτα του βήματα στη μουσική με τον Otto Friedrich Willibald Cossel και στη συνέχεια με τον Eduard Marxsen. Και οι δύο τον αναθρέφουν με τη μουσική των Bach, Clementi, Mozart, Beethoven (Bozarth, χ.χ.). Αγαπούσε πολύ τη μελέτη και είχε μια πλούσια βιβλιοθήκη με βιβλία μουσικά, και όχι μόνο, χειρόγραφα παλαιότερων συνθετών και αντίγραφα έργων τα οποία είχε κάνει ο ίδιος (Musgrave, 1983). Η βιβλιοθήκη του βρίσκεται τώρα στα αρχεία της Gesellschaft der Musikfreunde στη Βιέννη (Hancock, 1983, Komorn and Strunk, 1933).

Καθοριστικό ρόλο στη ζωή του παίζει ο Joseph Joachim με τον οποίο συνάπτει βαθιά φιλία. Τον Φεβρουάριο του 1856, μετά από πρόταση του Brahms, οι δύο φίλοι ξεκινάνε μια ανταλλαγή αντιστιχτικών ασκήσεων μέσω αλληλογραφίας. Γίνονται ο ένας δάσκαλος του άλλου και καταφέρνει έτσι ο Brahms να οξύνει τις αντιστιχτικές του ικανότητες. Η αλληλογραφία κρατάει για μερικούς μήνες το 1856, συνεχίζεται το καλοκαίρι του 1857, στη συνέχεια την άνοιξη του 1860 και τέλος το καλοκαίρι του 1861. Από εκεί και πέρα δεν υπάρχει αναφορά σε ανταλλαγή ασκήσεων, παρόλα αυτά εξακολουθούν να συμβουλευούν ο ένας τον άλλον για τις συνθέσεις τους. Ο Brahms δυστυχώς, όπως κάνει γενικά με τις συνθέσεις του, καταστρέφει τις περισσότερες από τις ασκήσεις αυτές, καθώς και ό,τι άλλο νιώθει ότι δεν αξίζει. Παρόλα αυτά, μέσα από αυτές τις ασκήσεις προκύπτουν πολλά έργα του, και πιθανότατα έργα για όργανο και φωνητικοί κανόνες χωρίς αριθμό καταλόγου (Pulver, 1925, Ellinwood, 1948).

Άλλο γεγονός-σταθμός στη ζωή του συνθέτη είναι η γνωριμία με τους Robert και Clara Schumann το 1853, η οποία πραγματοποιείται μέσω του Joachim. Οι Schumann όχι μόνο δέχονται τον νεαρό συνθέτη και του ανοίγουν τον δρόμο προς την αναγνώριση από το κοινό, αλλά τον ενθαρρύνουν και στη μελέτη του. Έχουν μάλιστα στην κατοχή τους μια σπουδαία βιβλιοθήκη στην οποία ο Brahms έχει ελεύθερη πρόσβαση και στην οποία περνάει αμέτρητες ώρες μελετώντας και αντιγράφοντας. Τότε λαμβάνεται και η απόφαση να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στη μελέτη της παλιάς μουσικής και παράδοσης, η οποία είναι και το κύριο μέλημά του στα επόμενα χρόνια και η οποία έχει και ως αποτέλεσμα την ανταλλαγή των ασκήσεων με το Joachim από το 1856 και μετά (Musgrave, 1983, Colles, 1933).

Η αγάπη του αυτή για την παλιά μουσική είχε ως αποτέλεσμα επίσης να επιμεληθεί και να εκδώσει πολλά έργα παλαιότερων συνθετών (Avins, 2002).

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε τα γεγονότα του 1860 που τον φέρνουν σε ρήξη με τους «Μουσικούς του Μέλλοντος» το 1860. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1850 η αντίθεση του Brahms με τον κύκλο του Liszt, που επιζητούσε τη σύνδεση λογοτεχνίας και μουσικής μεγάλωσε. Το Μάρτιο του 1860, εξοργισμένος από ένα δημοσίευμα στην εφημερίδα *Neue Zeitschrift für Musik* που υποστήριζε ότι κάθε σοβαρός μουσικός θα έπρεπε να ακολουθεί το ρεύμα της Νέας Γερμανικής Σχολής, ο Brahms, συνεργαζόμενος με τον Joachim, συντάσσει ένα μανιφέστο στο οποίο τάσσεται κατά της αποκαλούμενης «μουσικής του μέλλοντος», υποστηρίζοντας ότι εναντιώνεται στο εσωτερικό πνεύμα (*inner spirit*) που έχει να κάνει με την ανάγκη η μουσική να εξελίσσεται σύμφωνα με τη δική της λογική και όχι σύμφωνα με κάποιο εξωμουσικό παράγοντα. Αυτό το κείμενο σατιρίστηκε και έγινε λόγος ντροπής για το Brahms (Bozarth, χ.χ.) . Έκτοτε δεν πήρε θέση δημόσια για κάποιο θέμα. Η στάση του, όμως, απέναντι στη μουσική των προγενέστερών του και ο τρόπος με τον οποίο υιοθέτησε τις τεχνικές της εποχής τους, δείχνει τον άμετρο θαυμασμό του γι' αυτήν και ότι ουσιαστικά η άποψή του δεν άλλαξε ποτέ. (Avins, 2002)

Η χρήση μουσικοσυνθετικών τεχνικών της παλιάς μουσικής στα έργα του και η υιοθέτηση παλαιότερων φορμών και ειδών κάνει πολλούς με ευκολία να χαρακτηρίσουν τον Brahms ως «ακαδημαϊκό». Παρόλα αυτά, όπως σημειώνει ο Beller-McKenna (1996, σελ. 251), «όταν ο Brahms κάνει χρήση ιστορικών, παλαιών μοντέλων και ειδών, δανείζεται μια δομή και τη χρησιμοποιεί και την αναδεικνύει με το δικό του προσωπικό στυλ». Επίσης ο Wagner είχε πει για τον Brahms «Κάποιος μπορεί να διαπιστώσει τι μπορεί να γίνει με τις παλιές φόρμες, όταν αυτές βρίσκονται στα χέρια κάποιου που ξέρει πώς να τις διαχειριστεί» (Strimple, 2008) Αξίζει ακόμα να αναφερθώ στον Schoenberg, ο οποίος στο άρθρο του “Brahms the progressive” αναλύει το πώς ο Brahms κάνει μεν χρήση παλιών φορμών, τις χρησιμοποιεί δε με τέτοιο τρόπο, ώστε δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως συντηρητικός. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί την αρμονία και άλλες μουσικές παραμέτρους, όπως ο ρυθμός για παράδειγμα, δείχνουν το πόσο προοδευτικός είναι ο συνθέτης για την εποχή του (Schoenberg, 1947). Ουσιαστικά με αυτόν τον τρόπο ο Brahms παίρνει το μουσικό παρελθόν και το αναδιαμορφώνει, το εξελίσσει, το φέρνει στα μέτρα του δικού του παρόντος. Αξίζει να σημειώσουμε ότι κάτι ανάλογο κάνει και ο Schoenberg στη δική του εποχή.

Ιδιαίτερη είναι η αγάπη του Brahms για τον Bach. Όπως άλλωστε προανέφερα, η μουσική του Bach είναι η πρώτη επιλογή του Brahms για εκτελέσεις από τις χορωδίες που διευθύνει. Αποτελεί γι' αυτόν πηγή έμπνευσης και σύμβολο της γερμανικής θρησκευτικής και πολιτισμικής ιστορίας. (Botsein, 1999) Ο Colles (1933, σελ. 412) μάλιστα αναφέρει ότι «για τον Brahms, ο Bach ήταν το παράδειγμά του με έναν τρόπο που δε θα μπορούσε να είναι για τους σύγχρονούς του. Στον Bach γυρνούσε ανά τακτά διαστήματα για ένα ‘φρεσκάρισμα’».

Ο Brahms, κατά τη μελέτη του, ετοιμάζοντας έργα προς εκτέλεση κάνει σημειώσεις επάνω στις παρτιτούρες με μεγάλη λεπτομέρεια (Hancock, 1984, Colles, 1933). Αξίζει να σημειώσουμε κάποια από τα πράγματα στα οποία δίνει προσοχή από τα έργα παλιά μουσικής.

- Δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη δομή του κομματιού, προσέχοντας και σημειώνοντας ό, τι επαναλαμβάνεται (π.χ. αλυσίδες)
- Σε κομμάτια όπου υπάρχουν μιμητικές διαδικασίες τους δίνει προσοχή σημειώνοντας κάθε μιμητική είσοδο
- Δίνει έμφαση σε συγκεκριμένα στοιχεία του κειμένου, όπως αρμονικά γεγονότα, καθυστερήσεις και διαφωνίες. Φαίνεται μάλιστα ότι έχει μια ιδιαίτερη αρέσκεια για τα δύο τελευταία
- Σημειώνει λεπτομερώς τις δυναμικές, χρωματίζει τα σημεία που θεωρεί ενδιαφέροντα (με έμφαση στις διαφωνίες και τις καθυστερήσεις) και χρησιμοποιεί τις αυξομειώσεις της δυναμικής για να προβάλλει τη δομή της μουσικής και των φράσεων καθώς και για να δώσει έμφαση σε λέξεις του κειμένου που θεωρεί σημαντικές

Η μελέτη αυτή της αντίστιξης και της παλιάς μουσικής γενικότερα έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο τη σύνθεση πολλών έργων επηρεασμένα απ αυτήν, όπως χοροί σε στυλ μπαρόκ, πρελούδια και φούγκες για όργανο, νεοαναγεννησιακά και νεομπαρόκ χορωδιακά έργα (π.χ. μοτέτα), αλλά και την εν γένει μουσικοσυνθετική πρακτική του (Bozarth, χ.χ.). Στα έργα του κάνει χρήση της αντίστιξης και ειδικά τεχνικών κανόνα και αυτό μάλιστα γίνεται ένα στοιχείο που αντιπροσωπεύει το Brahms και προσδιορίζει το στυλ του (Schubert, χ.χ.).

2.4. Το μοτέτο “Es ist das Heil uns kommen her” Op.29 No.1

«Η επιμελώς και προσεκτικά κατακτημένη δεξιότητα στην αρχαϊζουσα τεχνική της πολυφωνίας φθάνει στο απόγειό της με την επίτευξη των τριών ομάδων Μοτέτων με κείμενο από τη Λουθηρανή πίστη για a capella μικτή χορωδία. Πρόκειται για τα op. 29, 74 και 110» γράφει ο Malcolm MacDonald το 1993 (σελ. 119) Το Op. 29 αποτελείται από δύο μοτέτα. Το πρώτο είναι το “Es ist das Heil uns kommen her“ και το δεύτερο είναι το “Aus dem 51. Psalm” ή αλλιώς γνωστό ως “Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz”.

Και τα δύο σχετίζονται με την αλληλογραφία του Brahms με το Joachim, το πρώτο με την αλληλογραφία της άνοιξης του 1860, ενώ το δεύτερο, που στην πραγματικότητα γράφτηκε πρώτο, με την αλληλογραφία του 1856. Το 1860, μετά από μια δεκαετία εντατικής μελέτης παλαιών φορμών και στυλ θρησκευτικής μουσικής του παρελθόντος, ολοκληρώνεται η σύνθεσή τους, παρόλα αυτά εκδίδονται το 1864 (Botsein, 1999, Schubert, χ.χ.).

Αν και τα Op.29 μοιάζουν ως προς την κατασκευή τους με αρκετά παραδείγματα από την αλληλογραφία, ωστόσο ο Brahms τα ξεχωρίζει και τα εκδίδει, πράγμα που δείχνει πως τον ικανοποιούσαν ως προς το γερμανικό τους ιδίωμα (Botsein, 1999), καθώς και ότι «ένιωθε ότι κατάφερε να εκφραστεί με το δικό του τρόπο σ’ αυτό το στυλ. Ουσιαστικά είναι τα πρώτα έργα που επιδεικνύουν την εξαιρετική δεξιοτεχνία με την οποία κατάφερε να χειρίζεται τις πολυφωνικές φόρμες είτε επρόκειτο για ένα απλούστατο τετράφωνο έργο, είτε για μια μεγαλειώδη φούγκα» (Colles, 1933, σελ. 412).

Είναι τα πρώτα a capella χορωδιακά έργα του Brahms και, όπως γράφει ο Colles (1993, σελ. 412) , «όχι μόνο αποτελούν ένα φόρο τιμής προς το παρελθόν αλλά αποδεικνύονται και αληθινοί αγγελιοφόροι της μουσικής του μέλλοντος. Αντιπροσωπεύουν τον πιο σοβαρό Brahms του οποίου πνευματικός πατέρας και εμπνευστής ήταν ο Bach». Στα χνάρια του Bach βαδίζει ο συνθέτης γράφοντας το “Es ist das Heil uns kommen her”, καθώς φαίνεται ότι αυτόν έχει στο μυαλό του γράφοντάς το (Colles, 1933, Botsein, 1999).

Αυτή η αναφορά στο παρελθόν του Brahms μέσω του μοτέτου φαίνεται να μην είναι τυχαία, καθώς η σύνθεσή του σχετίζεται με την αλληλογραφία του συνθέτη με το Joachim την άνοιξη του 1860. Την ίδια περίοδο στην αλληλογραφία τους υπάρχουν αναφορές στο μανιφέστο εναντίον Liszt και Brendel. «Ο τρόπος με τον οποίο ξεκινάει το μοτέτο με το Choral να είναι μια αναπαραγωγή της μουσικής του Bach μοιάζει με αντίδραση στο άρθρο του Brendel για την κληρονομιά της προτεσταντικής μουσικής και είναι μια ταυτοποίηση του

Brahms με αυτό που είναι υγιές, αγνό και ένα με την ουσία της μουσικής» (Botstein, 1999, σελ. 337)

Το μοτέτο Op. 29, No. 1 είναι γραμμένο και βασισμένο στο χορικό του Paul Speratus, “Es ist das Heil uns kommen her”. Ο Speratus, σύμφωνα με το σχετικό άρθρο του Oxford Music Online (βλ. βιβλιογραφία), έζησε το 1484-1551, ήταν θερμός υποστηρικτής του Λούθηρου και είχε γράψει αρκετούς ύμνους. Ένας απ αυτούς ήταν και το παραπάνω χορικό, το οποίο έγραψε το 1523, όσο ήταν στη φυλακή. Το χορικό προστέθηκε μάλιστα στη συλλογή του Λούθηρου “Achtlieder”.

Το χορικό αποτελεί ύμνο της προτεσταντικής εκκλησίας. Χαρακτηρίζεται από απλή γλώσσα, στροφές μετρικές με ρίμα, στροφική μουσική, λεκτική φόρμα και απλή μελωδία. Στόχος είναι να είναι όσο το δυνατόν απλούστερο, ώστε να μπορεί το εκκλησίασμα να τραγουδάει τους ύμνους, να τους θυμάται και να συγκεντρώνεται σ αυτούς. Από τη μεταρρύθμιση και μετά, ειδικά στα επόμενα 200 χρόνια, θα υπάρξουν διάφορες παραλλαγές σύνθεσης αυτού, όπως το χορικό πρελούδιο, το χορικό μοτέτο, το χορικό καντάτα κ. ο. κ. Ο όρος χορικό βέβαια χρησιμοποιείται με τον καιρό με διάφορες σημασίες. Αρχικά χαρακτηρίζει μόνο τη μελωδία του ύμνου. Από ένα σημείο και μετά χρησιμοποιείται για αναφορά στους εκκλησιαστικούς ύμνους γενικά. Πλέον ο όρος πότε χρησιμοποιείται με αναφορά μόνο στη μελωδία, πότε με αναφορά στη μελωδία και στο κείμενο. Σύμφωνα με μια πρακτική του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα ο όρος χρησιμοποιείται για απλές εναρμονίσεις μελωδίας γερμανικού ύμνου (π.χ. χορικά του Bach) (Marshal and Leaver, χ.χ.). Στο παρόν κείμενο ο όρος «χορικό» αναφέρεται στον ύμνο ως σύνολο μελωδίας και κειμένου, ενώ ο όρος “Choral” στην τετράφωνη εναρμόνιση του χορικού.

Βέβαια το ότι ο Brahms χρησιμοποίησε μια φόρμα θρησκευτικής μουσικής δεν σημαίνει ότι αυτό έγινε για λόγους πίστης. Οι άνθρωποι μάλιστα πίστευαν ότι ο συνθέτης ήταν κάποιος άπιστος που απλά χρησιμοποιούσε θρησκευτικά κείμενα λόγω του φιλοσοφικού περιεχομένου αυτών και της σοφίας που έκρυβαν μέσα τους. Λέγεται ακόμα ότι στον Brahms άρεσε να υποτιμάει το πνευματικό περιεχόμενο των κειμένων αυτών ενώ ίδιος είχε ισχυριστεί ότι δεν πίστευε στην αθανασία της ψυχής. Ουσιαστικά ο συνθέτης απλά θεωρούσε τη θρησκεία ένα κομμάτι μιας κουλτούρας που είχε κληροδοτηθεί από το παρελθόν, ένα αναπόσπαστο μέρος μιας μεγαλύτερης παράδοσης, η οποία περιελάμβανε επίσης και τη μουσική αυτής της εποχής (Beller-McKenna ,1996) Το γεγονός και μόνο ότι το μοτέτο αποτελούσε είδος της μουσικής που θαύμαζε τόσο, φαίνεται ότι ήταν αρκετό για να τον κάνει να το διαλέξει και να συνθέσει στο ύφος αυτό.

Το κείμενο του χορικού αποτελείται από επτά στίχους ²

Es ist das Heil uns kommen her	Η σωτηρία έχει έρθει για μας
von Gnad und lauter Güten	Από τη χάρη και τη μεγάλη καλοσύνη
Die Werke helfen nimmer mehr	Οι πράξεις δεν βοηθάνε πια
sie mögen nicht behüten	Δεν μπορούν να μας προστατεύσουν
Der Glaub sieht Jesum Christum an	Η πίστη αναγνωρίζει ότι ο Ιησού Χριστός
Der hat g'nug für uns all getan	Έχει κάνει αρκετά για όλους εμάς
Er ist der Mittler worden	Έχει γίνει ο διαμεσολαβητής

² Η μετάφραση στα ελληνικά είναι δική μου

3. Ανάλυση

Το έργο είναι γραμμένο για πεντάφωνη μικτή χορωδία, η οποία αποτελείται από τις φωνές: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Basso I (BI), Basso II (BII).³ Το μοτέτο αποτελείται από δύο διακριτά μέρη, τα οποία ο ίδιος ο Brahms τιτλοδοτεί ως Choral και Fugue.

Όσον αφορά στον επιφανειακό ρυθμό, το έργο χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ομοιογένεια. Οι αξίες που χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο είναι τα τέταρτα, αρκετά συχνά μισά και όγδοα και πιο σπάνια άλλες αξίες όπως ολόκληρα και μισά παρεστιγμένα. Η διάφανη υφή του, ως αποτέλεσμα αυτής της τάσης προς την ομορρυθμία, συντελεί στο να προβάλλει ξεκάθαρα το κείμενο ανά πάσα στιγμή, κάτι που είναι μάλιστα χαρακτηριστικό του ύφους του Palestrina, στο οποίο, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο 19^{ος} αιώνας δίνει ιδιαίτερη έμφαση.

Ένα από τα ζητήματα που ερευνά η ακόλουθη ανάλυση αφορά στο κατά πόσο ο αρμονικός σκελετός του Choral σχετίζεται με αυτόν της Fugue, κατά τον ίδιο τρόπο όπως για παράδειγμα σχετίζονται οι φράσεις του Choral με τα μέρη της. Κατά πόσο δηλαδή τα αρμονικά γεγονότα του Choral σχετίζονται με ό, τι συμβαίνει αρμονικά στα αντίστοιχα μέρη του υπόλοιπου μοτέτου.

³ Στην πορεία της εργασίας όταν αναφέρομαι σε κάποια φωνή θα χρησιμοποιώ απλά τη συντομογραφία μέσα στις παρενθέσεις.

3.1. Choral

Το Choral ουσιαστικά αποτελεί μια τετράφωνη εναρμόνιση του χορικού με το μέρος του μπάσου διπλασιασμένο. Όπως έχει ήδη αναφερθεί το χορικό αποτελείται από επτά στίχους. Ωστόσο, μετράμε πέντε διακριτές μουσικές φράσεις⁴ (Παρ. 1), καθώς οι δύο πρώτοι στίχοι με τους δύο επόμενους έχουν την ίδια μελωδία:

1
Es ist das Heil uns kommen her von Gnad und lau-ter Gü-ten: Der Glaub sieht Jesum Christum an: der
Die Wer-ke hel-fen nimmer-mehr, sie mö-genn nicht be-hü-ten!

2
3
4

5
hat g'nug für uns all ge-tan, er ist der Mitt-ler wor-den:

Παρ. 1. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, Το μέρος της Soprano που τραγουδάει το χορικό⁵.

Το Choral είναι γραμμένο στη Mi μείζονα. Η πρώτη φράση καταλήγει με τονικοποίηση της IV βαθμίδας, της Λα μείζονα, και με ένα Λα στο μπάσο (Παρ. 2)

Παρ. 2. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ.1-2

Στην επόμενη και μεθεπόμενη φράση τονικοποιείται η Σι μείζονα, V βαθμίδα της Mi, με Σι στο μπάσο κατά την κατάληξη (Παρ. 3).

⁴ Λέγοντας φράσεις αναφέρομαι στις φράσεις της μελωδίας

⁵ Τα παραδείγματα σε όλη την εργασία είναι αποσπάσματα από τη δεύτερη έκδοση του έργου: Brahms Johannes (1860) *Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Band 21: Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, ed. by Eusebius Mandyczewski (1926-27). Να σημειωθεί ότι ο Brahms εκτός από τα μέρη των φωνών έγραψε και ένα μέρος πιάνου το οποίο ως επί το πλείστον ακολουθεί κατά γράμμα τις γραμμές των φωνών. Θα χρησιμοποιώ στην πορεία είτε τα μέρη των φωνών, είτε το μέρος του πιάνου αναλόγως με το αν υπάρχουν αποκλίσεις στο μέρος του πιάνου από αυτό των φωνών

V I p
 iii IVV I₁
 vi ii V I
 V

Παρ. 3. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 3-6

Μάλιστα αξίζει να αναφερθεί ο τρόπος με τον οποίο μεταβαίνουμε από τη Μι μείζονα στο περιβάλλον της Ντο δίεση ελάσσονας (Παρ. 3). Το ενδιαφέρον είναι ότι μετά την V έρχεται μια αντιστικτική συγχορδία, η οποία δεν έχει λειτουργικό ρόλο στη Μι μείζονα. Ωστόσο αν θεωρήσουμε ότι η I της Μι είναι η iii στη Ντο δίεση, τότε η συγχορδία αποκτά λειτουργικό ρόλο προδεσπόζουσας.

Στον τελευταίο χρόνο του μ. 6 εμφανίζεται η 7^η της V βαθμίδας στο μπάσο (V²), η οποία καταλήγει σε Γ⁶ αμέσως επόμενο μέτρο (Παρ. 4).

V² I⁶ p
 iv V i⁶ vii⁶ i V
 ii

Παρ. 4. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ.7-8

Εδώ παρατηρούμε ακόμα ένα φαινόμενο κατά το οποίο μια αντιστικτική συγχορδία στη μια τονικότητα, έχει λειτουργικό ρόλο στην άλλη. Το παράδοξο εδώ είναι μάλιστα ότι μέσω αυτής της συγχορδίας περνά από τη Μι μείζονα στη Φα δίεση ελάσσονα, ενώ αξιοσημείωτη είναι και η κατιούσα μελωδική κίνηση στο μπάσο οδεύοντας προς την I της Φα δίεση ελάσσονας (Παρ. 4).

Μετά από αυτήν την πτώση, διατυπώνεται στα επόμενα δύο μέτρα η ii βαθμίδα, Φα δίεση ελάσσονα, χωρίς όμως ισχυρή τονικοποίηση, ενώ στο ένατο μέτρο εμφανίζεται η

δεσπόζουσα της V η οποία λύνεται στην V που γίνεται στο επόμενο όγδοο μεθ' εβδόμης και λύνεται τελικά στην τονική της Μι μείζονα (Παρ. 5).



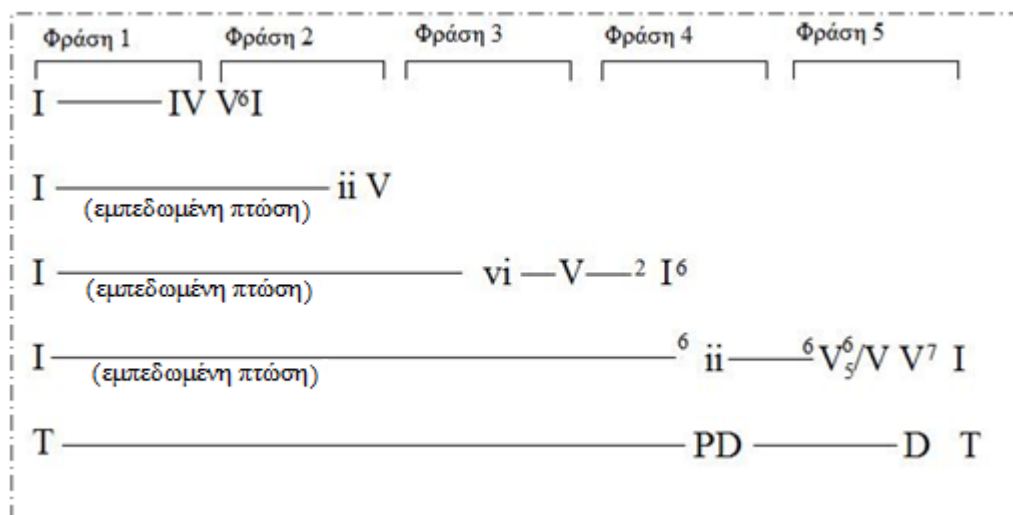
Παρ. 5 J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 7-10

Έτσι έχουμε ως εδώ ένα ολοκληρωμένο μέρος που ισχυροποιεί τη Μι μείζονα κλίμακα, ενώ όλο το χορικό θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ουσιαστικά μια τέλεια αυθεντική πτώση στη Μι μείζονα με εκτενή επέκταση της αρχικής τονικής μέσω εμπεδωμένων πτώσεων⁶. Ο αρμονικός ρυθμός είναι αρκετά πυκνός με εναλλαγή συγχορδιών ως επί το πλείστον σε κάθε τέταρτο, σε κάποια σημεία και σε κάθε όγδοο.

Ρυθμική Αναγωγή του χορικού:



⁶ Ο όρος «εμπεδωμένη πτώση» είναι μετάφραση του “embedded cadence” που εισηγήεται ο Laitz (2008)



Διάγραμμα 1. Ερμηνεία της αρμονικής μακροδομής του Choral από το έργο του J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1

Όλο το χορικό έχει την ένδειξη forte και μόνο στην τελευταία φράση (μμ. 8-9) η δυναμική διαφοροποιείται, καθώς η φράση ξεκινάει με την ένδειξη piano και ακολουθεί ένα crescendo ως τη λέξη “Mittler” και αμέσως diminuendo ως και την τελευταία κορώνα (Παρ. 6). Το ενδεχόμενο αυτή η διαφοροποίηση της δυναμικής να σχετίζεται με το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου θα διερευνηθεί ακολούθως στο πλαίσιο της ανάλυσης.



Παρ. 6. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1 , μμ. 8-9

3.2. Fugue

Μετά το Choral, και με διάστημα μιας παύσης τετάρτου, ξεκινάει το δεύτερο βασικό μέρος του έργου, η Fugue. Το μέρος αυτό ουσιαστικά αποτελείται από επτά μικρότερα μέρη, κάθε ένα από τα οποία είναι μια μικρή φούγκα βασισμένη σε μια φράση του χορικού, το οποίο χρησιμοποιείται ως *cantus firmus* (c.f.).

Είναι απαραίτητο να γίνει εδώ μια αναφορά στην ιστορική εξέλιξη του νοήματος του όρου «φούγκα». Όπως αναφέρει ο Kennan (1994), η φούγκα στην εποχή του Bach δεν αντιμετωπιζόταν ως φόρμα και μόνο στα τέλη του 19^{ου} αι κατέληξε να πάρει αυτήν την σημασία. Στην πραγματικότητα, όπως λέει, «είναι αδύνατο ξεχωρίσει κανείς κάποια αρχιτεκτονική μιας φούγκας και να τη χαρακτηρίσει ως φόρμα»(σελ. 203). Ο Alfred Mann (1987) επισημαίνει ότι ο Bartolomeo Ramos (1440-1522), ο οποίος είναι ο πρώτος που κάνει αναφορά στον όρο «φούγκα», χαρακτηρίζει ως φούγκα απλά την τεχνική σύνθεσης με μιμητικές διαδικασίες. Ο Zarlino (1517-1590) εισάγει ως προϋπόθεση για να υπάρχει φούγκα την είσοδο της μιας φωνής σε σχέση με την προηγούμενη σε τέλεια διαστήματα (πρώτης, τετάρτης, πέμπτης, ογδόης), ενώ ακόμα και ο πιο σύγχρονος Manfred Bukolzer (1910-1955) υποστηρίζει ότι η φούγκα δεν είναι ούτε φόρμα ούτε μια υφή αλλά μια αντιστικτική διαδικασία.

Βέβαια ο όρος ήδη από τότε χρησιμοποιούνταν με διττή σημασία και στην πορεία της ιστορίας συνδέθηκε με διάφορα μουσικά είδη. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που πρέπει να έχει κανείς υπόψη, είναι ότι, κατά την Αναγέννηση, είχε περισσότερο να κάνει με το πώς οι φωνές εισέρχονταν μιμούμενες η μία την άλλη, παρά με έναν συγκεκριμένο και από μορφολογικό τύπο.

Πρέπει επίσης να γίνει αναφορά στο 17^ο και 18^ο αιώνα, όσον αφορά στο πώς αντιμετωπιζόνταν τα χορικά κατά την επεξεργασία τους. Ο Kennan (1999, σελ. 250-276) αναφέρει διάφορους τρόπους επεξεργασίας του χορικού και μουσικά είδη που το χρησιμοποιούν. Αξίζει να αναφέρω τους δύο από αυτούς τους τύπους, υπ' αριθμόν 6 και 7, κατά τον Kennan. Στον τύπο 6 οι φωνές εισάγονται με μιμητικές διαδικασίες με υλικό που βασίζεται στο χορικό, το οποίο χρησιμοποιείται ως *cantus firmus*. Ο γερμανικός όρος για αυτήν την τεχνική είναι “*vorimitation*”, δηλαδή «προμίμηση» όπως μεταφράζεται στα ελληνικά. Στη συνέχεια εισάγεται το c.f. σε μεγέθυνση ενώ οι άλλες φωνές εξακολουθούν να τραγουδούν με υλικό από το c.f. Αυτό γίνεται με τη σειρά για όλες τις φράσεις του χορικού.

Ο τύπος 7 είναι παρόμοιος με τον προηγούμενο, γίνεται δηλαδή χρήση της τεχνικής της προμίμησης. Η διαφορά είναι ότι εδώ οι φωνές εισάγονται με τη μελωδία του c.f.

(σχεδόν) αυτούσια, δεν γίνεται, δηλαδή, απλά αναφορά στο c.f. με υλικό βασισμένο σ' αυτό. Στη συνέχεια εισέρχεται το c.f. σε μεγέθυνση. Οι είσοδοι των φωνών πραγματοποιούνται από οποιοδήποτε διάστημα. Αν γίνουν ωστόσο οι είσοδοι από τις βαθμίδες I και V, το αποτέλεσμα είναι μια σειρά από εκθέσεις σε μορφή φούγκας κάθε μία από τις οποίες βασίζεται σε διαφορετικό θέμα. Σε έργα με αυτήν τη δομή δίνεται συχνά ο χαρακτηρισμός "chorale motet", γιατί η κατασκευή τους θυμίζει αυτή των μοτέτων του 16^{ου} αιώνα. Παλαιότερα, όπως υποστηρίζει ο Kennan (1999), το "chorale motet" ήταν ταυτόσημο με την "chorale fugue", αλλά πλέον αντιμετωπίζονται ως δύο διαφορετικές φόρμες, καθώς στην τελευταία θεωρείται ότι δεν υπάρχει είσοδος του θέματος σε μεγέθυνση. Ο Mann (1987) ονομάζει "chorale fugue" αυτό που ο Kennan (1999) ονομάζει "chorale motet", χωρίς να κάνει κάποια αναφορά στον όρο «προμίμηση»

Σύμφωνα με τα παραπάνω, και γνωρίζοντας ότι ο Brahms είχε βαθιά γνώση των τεχνικών της μουσικής του 16^{ου} αιώνα (Musgrave, 1983, Hancock, 1984, Bozarth, χ.χ., Schubert, χ.χ.) μπορούμε να υποθέσουμε ότι ενδεχομένως ο Brahms επηρεάζεται από αυτές κατά τη σύνθεση του έργου του. Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το δεύτερο μέρος θυμίζει τις περιγραφές του Kennan για τον τύπο 7, όσον αφορά στις φόρμες βασισμένες στο χορικό. Η χρήση του όρου Fugue από τον Brahms ίσως θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη φόρμα της Chorale Fugue. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα κι αν δεν είχε αυτό το μυαλό του, φαίνεται πως η Fugue στο δεύτερο μέρος δεν έχει να κάνει με τη φούγκα ως φόρμα αλλά με την παλαιότερη αντιμετώπισή της ως τεχνική σύνθεσης με αναφορά στις μιμητικές διαδικασίες με τις οποίες εισάγονται οι φωνές. Άλλωστε, όπως θα δούμε παρακάτω, μολονότι οι φούγκες του έχουν στην αρχή έναν συγκρατημένο και συμβατικό χαρακτήρα, όσο προχωράνε οι φούγκες, η δομή τους διαρκώς απομακρύνεται από αυτά που επιτάσσει μια συμβατική φούγκα.

Οι φούγκες που ακολουθούν χρησιμοποιούν κάθε φράση του χορικού ως θέμα. Έτσι πραγματοποιούνται επτά φούγκες. Βέβαια, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το χορικό αποτελείται από πέντε φράσεις, οι δύο από τις οποίες επαναλαμβάνονται. Έτσι έχουμε ουσιαστικά πέντε θέματα (Παρ. 7).

Παρ.7. Τα πέντε θέματα που προκύπτουν από τις φράσεις του χορικού

Στην πορεία θα δούμε αν και κατά πόσο αυτά τα θέματα διατηρούνται αυτούσια κατά την εμφάνισή τους. Κατά τις εισόδους στις φούγκες εισέρχονται με μιμητικές διαδικασίες όλες οι φωνές εκτός του ΒΙ ο οποίος εισέρχεται αργότερα με το c.f., δηλαδή το θέμα, σε μεγέθυνση.

3.2.1.Μέρος I

Στο πρώτο μέρος έχουμε την πρώτη φούγκα με τον πρώτο στίχο και το πρώτο θέμα. Ξεκινάει στο μ. 10 ο Τ από Σι, την V βαθμίδα της Μι, και απαντάει η Α στο μ.11 από την τονική, δηλαδή από Μι. Αντίστοιχα εισέρχεται η S στο μ. 12 από Σι και απαντάει σε μεγαλύτερη απόσταση απ' ό τι πριν ο ΒΙΙ από Μι (Παρ. 8). Οι απαντήσεις είναι τονικές, αλλά με πιστό μελωδικό περίγραμμα και διαστηματικό περιεχόμενο, ώστε να μοιάζουν με πραγματικές.

Παρ. 8. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 10-14

Σύγχυση προκαλεί αρχικά το θέμα ως προς τα όρια του, καθώς η μελωδική φράση που επαναλαμβάνεται αυτούσια είναι μεγαλύτερη από αυτή του χορικού (Παρ. 9)



Παρ. 9. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Η μελωδική φράση που εισάγεται με μιμητικές διαδικασίες στην πρώτη έκθεση.

Οι τελευταίες τέσσερις νότες δεν περιλαμβάνονται στη μελωδία του χορικού, παρόλα αυτά χρησιμοποιούνται στην έκθεση σε όλες τις εμφανίσεις του θέματος και από τις τέσσερις φωνές. Βέβαια, όλες οι επόμενες εμφανίσεις του θέματος δεν περιλαμβάνουν αυτήν την «ουρά» στο τέλος. Ακόμα ο ΒΙ, που εισέρχεται στο μ. 20 με το c.f. σε μεγέθυνση δεν διατυπώνει αυτές τις τέσσερις τελευταίες νότες.

Εδώ πρέπει να σημειώσω την αναφορά που κάνει ο Mann (1987) στον Zarlino ο οποίος υποστηρίζει ότι το θέμα δεν κατασκευάζεται για να χρησιμοποιηθεί ως θέμα αλλά ουσιαστικά προκύπτει από τη διαδικασία της μίμησης. Μετά την εισαγωγή της πρώτης φωνής, εισάγεται και η δεύτερη μιμούμενη για κάποιο διάστημα την προηγούμενη. Όσες νότες μιμηθεί, αυτές αποτελούν και το θέμα. Μ' αυτόν τον τρόπο καταλαβαίνουμε ότι τα όρια του θέματος είναι πολλές φορές ασαφή.

Μετά το δεύτερο μισό του μ. 15, και μετά το τέλος του θέματος που ακούγεται από το ΒΙΙ ξεκινάει ένα μικρό επεισόδιο με διάφορες εμφανίσεις του θέματος, είτε αυτούσιο είτε παραλλαγμένο, το οποίο οδηγεί στην είσοδο του ΒΙ με το c.f. σε μεγέθυνση (Παρ. 9).

15

kom - - men her, es ist das Heil uns kom - - men her, es
 kom - - men her, es ist das Heil uns kommen her, es ist das Heil uns kommen
 Heil, es ist das Heil uns kommen her, es ist das Heil uns kommen her, es
 her, uns kommen her, es ist das Heil uns kom - - men her, das
 18
 ist das Heil uns kom - - men her, es ist das Heil, es ist das Heil uns kommen
 her, das Heil uns kom - - men her, es ist das Heil, es ist das Heil uns kommen
 ist das Heil uns kom - - men her, es ist das Heil uns kommen her,
 Es ist das
 Heil uns kommen her, es ist das Heil uns kommen her,

Παρ. 9. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ.15-20

Στο μ.15 έχουμε εμφάνιση του θέματος από τον T που ξεκινάει από Mi τραγουδώντας το θέμα και επαναλαμβάνοντάς το αμέσως ένα τόνο χαμηλότερα. Επίσης, στο μ. 15 σχεδόν ταυτόχρονα εισέρχεται η A απαντώντας στον T, ξεκινώντας με το θέμα σε μεγέθυνση από La, αλλά συνεχίζοντας στην τέταρτη συλλαβή με αξίες τέταρτων. Και αυτή, με τον ίδιο τρόπο όπως ο T, επαναλαμβάνει κατ' ευθείαν το θέμα έναν τόνο χαμηλότερα (Παρ. 10). Η επανάληψη του θέματος έναν τόνο χαμηλότερα στο σημείο αυτό εντείνει για λίγο την προαναφερθείσα σύγχυση σχετικά με τα όρια του θέματος, καθώς, αν θεωρήσουμε τις πρώτες τέσσερις νότες της επανάληψης ως μια τυχαία προσθήκη, τότε ακούμε τη μελωδική φράση όπως στην έκθεση.

Παρ. 10. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 15-17

Την ώρα που πραγματοποιείται ο παραπάνω διάλογος μεταξύ T και A, ο ΒΙΙ με τη S κινούνται ομορρυθμικά (παρεστιγμένο μισό και τέταρτο) καθώς και με τα ίδια λόγια. Στη συνέχεια, στο μ. 19 πραγματοποιούν οι S και A μία ψευδή είσοδο σε ταυτοφωνία, καθώς διατυπώνουν μόνο την αρχή του θέματος και σταματάνε επάνω στον τέταρτο φθόγγο, ενώ την ίδια στιγμή εισέρχονται με παράλληλες έκτες ο T και Β ΙΙ. Με ένα μέτρο διαφορά, οι γυναικείες φωνές κάνουν ξανά μια προσπάθεια από Σι διατυπώνοντας τώρα το θέμα παραλλαγμένο. Για την ακρίβεια, η S, μετά το διάστημα τρίτης, αντί να κατέβει, ανεβαίνει βηματικά. Η A από την άλλη διατυπώνει το θέμα σε αναστροφή με το διάστημα τρίτης όμως να έχει μετατραπεί σε διάστημα τετάρτης (Παρ. 11)

Παρ. 11. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 20

Την ώρα που συμβαίνουν όλα αυτά, στο μ. 20 εισέρχεται για πρώτη φορά και ο ΒΙ με το θέμα σε μεγέθυνση (Παρ. 12). Μετά και την τελευταία του νότα οι άλλες φωνές συνεχίζουν για μερικούς χρόνους ώστε να προετοιμαστεί το έδαφος για την είσοδο του επόμενου θέματος.

es ist das Heil uns kommen
 es ist das Heil uns kommen
 Heil uns kommen her,
 Es ist das
 Heil uns kommen her,

her, das Heil uns kommen her, uns kommen her
 her, das Heil uns kommen her, von Gnad
 uns kommen her
 Heil uns kommen her
 es ist das Heil uns kommen her, uns kommen her

Πα ρ. 12. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 20-22

Η έκθεση εξελίσσεται σαφώς στη Μι μείζονα, η οποία έχει μόλις πριν, μέσω του Choral ισχυροποιηθεί και παγιωθεί. Η πρώτη είσοδος του Τ πραγματοποιείται από την V βαθμίδα της Μι και η απάντηση έρχεται στην Ι της από την Α. Παρ όλα αυτά το θέμα το ίδιο, όταν διατυπώνεται από τον Τ, ακούγεται χωρίς αντιστικτική υποστήριξη, με αποτέλεσμα το τονικό περιβάλλον να διατηρεί μια αμφισημία, καθώς ξεκινάει μεν από Σι, έχει δε Ρε αναίρεση αντί για Ρε δίεση (Παρ. 13).

Es ist das Heil uns kommen her,

Παρ. 13. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Πρώτη φράση χορικού.

Έτσι δίνεται η εντύπωση ότι είμαστε αλλού και όχι στη Μι μείζονα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντίστοιχα με το Choral κι εδώ υπονοούνται οι αρμονίες που είχαν ακουστεί κι εκεί (Παρ. 14).

I V_3^6 $\frac{5-2}{3}$ I $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$ vii⁷/ii ii

Παρ. 14. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Choral, μ. 1

Φυσικά, με την απάντηση της Α από Μι, οι αρμονικές ακολουθίες που έπονται υποστηρίζουν το τονικό περιβάλλον της Μι μείζονας. Η αρμονία γενικά σ' αυτό το μέρος δεν παρεκκλίνει ιδιαίτερος από τη διατονικότητα. Ουσιαστικά γίνεται εναλλαγή των βαθμίδων I, ii, IV και V και το κείμενο χρωματίζεται μόνο από τη χρήση μερικών παρενθετικών δεσποζουσών για την ii, IV και V. Το πρώτο πτωτικό φαινόμενο παρατηρείται αμέσως πριν την είσοδο του ΒII και

είναι στο μ. 14 όπου μετά την ακολουθία $I^6 - (IV-V)_{ii} - ii-V^6$ φθάνουμε στην I της Mi (Παρ. 15)



Παρ. 15. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 12-14

Με την είσοδο του θέματος από τον BII στο μ. 14 παρατηρείται μια στάση για αρκετά μέτρα στο τονικό περιβάλλον της IV, η οποία θα οδηγήσει στο μ. 19 σε μισή πτώση (Παρ. 16). Για την ακρίβεια, στο τέλος του μ. 17 ακούμε την IV σε πρώτη αναστροφή, η οποία οδηγεί με χρωματική κίνηση στο μπάσο στη δεσπόζουσα της V βαθμίδας και ακολούθως στην V βαθμίδα με μισή πτώση. Την ίδια στιγμή ακούγεται το Σι μέσω της ψευδούς εισόδου από τη S και την A στο μ.19 (Παρ. 16).

16

18

Παρ. 16. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 16-20.

Η πρώτη βαθμίδα έρχεται μόνο μετά από τέσσερις χρόνους και μάλιστα σε πρώτη αναστροφή. Επιπλέον, μετά την διατύπωση της V βαθμίδας στο μ. 19 δημιουργείται μια

αίσθηση τέλους, όχι μόνο λόγω του Σι που ακούγεται μόνο του καθώς ο Γ και ο ΒΙI σταματάνε, αλλά και λόγω της αλλαγής δυναμικής σε forte μετά από ένα crescendo-diminuendo (οι μόνες δυναμικές διαφοροποιήσεις που έχουν σημειωθεί ως τώρα στο μέρος αυτό). Ακόμα, στο μ. 18 οι φωνές έχουν καθαρά ομοφωνική υφή καθώς κινούνται παράλληλα με τις ίδιες αξίες και με το ίδιο κείμενο (με εξαίρεση μόνο το ΒΙI που έχει ένα κρατημένο Λα), κάτι που συνήθως είναι συνυφασμένο με πορεία προς πτώση.

Όσον αφορά στην ψευδή είσοδο της S και της A στο μ. 19, θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι τέσσερις αυτές νότες με τη φράση «Es ist das Heil» λειτουργούν ως ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ της υποενότητας που οδηγεί στη μισή πτώση και της υποενότητας που θα φέρει το c.f. στον ΒΙ ακριβώς στο μ. 20 (Παρ. 16).

Με την ολοκλήρωση του θέματος από τον ΒΙ δεν έρχεται το τέλος του μέρους αυτού καθώς το θέμα τελειώνει πάνω σε Λα. Στο σημείο αυτό, μ. 22, διατυπώνεται η ii βαθμίδα η οποία έρχεται μάλιστα απρόσμενα καθώς προηγουμένως έχουμε δεσπόζουσα της IV βαθμίδας λειτουργώντας ουσιαστικά σαν vi, δίνοντας τοπικά την εντύπωση μιας απατηλής πτώσης (Παρ. 17).

The image shows a musical score for the first system of the Choral part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The chords are labeled as follows: I, V/IV, IV, IV, V, vi, and ii. The vi and ii are boxed together, indicating a deceptive cadence.

Παρ. 17. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 21-22

Στο Choral, πάνω από την αντίστοιχη νότα υπάρχει IV βαθμίδα (Παρ. 18)

The image shows a musical score for the second system of the Choral part. The score is in G major and 4/4 time. The chords are labeled as (vi IV V)IV IV. The (vi IV V) is in blue, and the IV IV is in black.

Παρ. 18. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Choral, μ. 2

Ο συνθέτης όμως επιλέγει να μην τονικοποιήσει ισχυρά την IV βαθμίδα κατ' αντιστοιχία με το Choral αλλά να παραμείνει στη Mi μείζονα. Αυτό άλλωστε μπορεί να θεωρηθεί

απαραίτητο, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι έπεται η εισαγωγή του δεύτερου θέματος το οποίο ξεκινάει με διατύπωση της Mi μείζονας συγχορδίας. Έτσι οι S, T και BII συνεχίζουν για λίγο το μέρος αυτό, ώστε να διατυπώσουν την V βαθμίδα η οποία θα οδηγήσει στην τονική της Mi. Βέβαια, και πάλι δεν πραγματοποιείται τέλεια αυθεντική πτώση που θα δημιουργήσει ένα απόλυτα σαφές τέλος αλλά αντίθετα, μετά τη ii, έρχεται η vii σε πρώτη αναστροφή και στη συνέχεια η V σε πρώτη αναστροφή επίσης, η οποία λύνεται στην I. Ακόμα, η συγχορδία βρίσκεται σε θέση τρίτης με την A να έχει την ψηλότερη νότα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι με τον ίδιο τρόπο χειρίζεται και ο Bach την τελευταία νότα του c.f., εναρμονίζοντάς τη με ii. Για την ακρίβεια ο Bach τονικοποιεί τη συγκεκριμένη βαθμίδα (Παρ. 19)

f#: ii⁷ V⁷ I

Παρ. 19 J.S. Bach, Cantata "Es ist das Heil uns kommen her", BWV9

3.2.2. Μέρος II

Το τέλος του πρώτου μέρους και η αρχή του δευτέρου αλληλεπικαλύπτονται καθώς στον προτελευταίο χρόνο του πρώτου μέρους ξεκινάει το δεύτερο θέμα (Παρ. 20)

uns kommen her
von Gnad und lau.ter Gü - ten,
kommen her
uns kommen her

Παρ. 20. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 21-22. Αλληλεπικάλυψη πρώτου και δευτέρου μέρους.

Δεν έχουμε λοιπόν σαφή διαχωρισμό πρώτου και δευτέρου μέρους, αλλά το δεύτερο φαίνεται να «βγαίνει» μέσα από το πρώτο. Στον τελευταίο χρόνο του μ. 22 ξεκινάει το δεύτερο θέμα το οποίο τραγουδά η Α (Παρ. 20). Το θέμα ξεκινά από Σι και απαντάται από Μι από τη S στο τέλος του μ. 23. Η απάντηση είναι τονική, η οποία όμως συντηρεί το μελωδικό περιγράμμα και το ακριβές διαστηματικό περιεχόμενο του θέματος (Παρ. 21).

A
men her von Gnad und lau.ter Gü - ten, und lau - ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten,
men her von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten, von Gnad und lau.ter Gü - ten,

Παρ. 21 J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 22-25

Στη συνέχεια με ένα μέτρο διαφορά εισέρχεται ο ΒΙΙ από Σι, ενώ με ένα μέτρο διαφορά επίσης εισέρχεται ο Τ από Μι και με πραγματική απάντηση (Παρ. 21). Έτσι ολοκληρώνεται η δεύτερη έκθεση. Και σ' αυτήν την περίπτωση τίθεται ένα θέμα σχετικά με την κατάληξη του θέματος, η οποία στον ΒΙΙ αλλάζει. Στο Παρ. 22 φαίνεται πώς είναι το θέμα σύμφωνα με το χορικό.

von Gnad und lau.ter Gü - ten, von

Παρ. 22. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Το δεύτερο θέμα σύμφωνα με το χορικό.

Στην περίπτωση του ΒII διαφοροποιείται κάπως, καθώς στο μ. 25 μετά την προτελευταία νότα ο μπάσος αντί να πάει στο Σι πηδάει στο Φα. Επιπλέον, το θέμα εδώ δεν τονικοποιεί τη Σι μείζονα, καθώς δεν έχει Λα δίεση, αλλά Λα φυσικό (Παρ. 23).



Παρ. 23. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Το δεύτερο θέμα όπως εμφανίζεται στην είσοδο του ΒII.

Ακόμα μια διαφοροποίηση αφορά στο μ. 26 όπου στο αντίστοιχο σημείο ο Τ ναι μεν τραγουδάει τις νότες του c.f. κανονικά αλλά τα λόγια του κειμένου δεν ακολουθούν ακριβώς, καθώς στην προτελευταία συλλαβή κάνει ένα μέλισμα και η τελευταία συλλαβή μετατίθεται παρακάτω (Παρ. 24).



Παρ. 24. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Το δεύτερο θέμα όπως εμφανίζεται στην είσοδο του Τ.

Αξίζει μάλιστα να σημειώσουμε μια ομοιότητα μεταξύ του ΒII και του Τ, καθώς, αν παραλειφθεί το μέλισμα, η κατάληξη του Τ (Παρ. 24) μοιάζει με αυτή του ΒII (Παρ. 23), πραγματοποιούμενη και στις δύο περιπτώσεις με κατιόν πήδημα, αντί για βήμα δευτέρας, όπως είναι στη φράση του χορικού (Παρ. 22).

Την είσοδο του Τ (Παρ. 24) μιμείται η S ακριβώς, δύο χρόνους αργότερα σε μορφή στρέτο, δίνοντας την αίσθηση ότι πρόκειται να ξεκινήσει κανόνας στην ογδόη. Παρόλα αυτά, ο κανόνας χαλάει με διαφοροποίηση της S φθάνοντας στην κατάληξη του θέματος (Παρ. 25)



Παρ. 25. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Είσοδοι Τ και S.

Στο μ. 26 έχουμε εμφάνιση του θέματος σε αναστροφή στην Α απάντηση σε μορφή στρέτο από την S (Παρ. 26)

ten, von Gnad und lau-ter Gü-ten,
Gnad und lau-ter Gü-ten,

Παρ. 26. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 27

Στο μ. 27 ξεκινάει ένα επεισόδιο κατά το οποίο ο Brahms εκμεταλλεύεται το μοτίβο που είναι σημειωμένο στο παραπάνω παράδειγμα 26, και το επεξεργάζεται δημιουργώντας ένα φαινόμενο σαν ηχώ μέσα από μιμητικές διαδικασίες (Παρ. 27)

Παρ. 27. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 27-29

Οι μιμητικές αυτές διαδικασίες οδηγούν στην εμφάνιση τον c.f. από τον ΒΙ, στο μ. 29 σε μεγέθυνση. Εδώ είναι η μόνη περίπτωση σε όλο το έργο όπου υπάρχει διαφοροποίηση στο c.f. όταν εμφανίζεται από τον ΒΙ, καθώς στο μ.30, αντί να πάει απευθείας από το Σολ στο Λα δίεση, επαναλαμβάνει το Σολ και μετά πάει στο Λα δίεση (Παρ. 28).

von Gnad und lau-ter Gü-ten:

Παρ. 28. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Το δεύτερο θέμα από τον ΒΙ σε μεγέθυνση.

Οι αξίες των δύο φθόγγων είναι τέταρτα άρα δεν διαταράσσεται ο μελωδικός σκελετός του θέματος, και το δεύτερο Σολ δίεση θα μπορούσε να θεωρηθεί διανθισμός. Η αλλαγή αυτή γίνεται μάλλον χάριν της αρμονίας, κάτι στο οποίο θα αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω κατά την αρμονική ανάλυση του μέρους.

Την ώρα που τραγουδάει ο ΒΙ το c.f., στις υπόλοιπες φωνές πραγματοποιούνται είσοδοι του θέματος σε μορφή στρέτο (Παρ. 29)

μ.29

Παρ. 29. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 29-32

Στο μ. 29 εμφανίζεται το θέμα σε αναστροφή από τη S από Σι, με τη διαφορά ότι το πρώτο διάστημα αντί για 3^{ns} είναι 4^{ns}, καθώς έχουμε διατύπωση της Μι μείζονας συγχορδίας εκείνη τη στιγμή. Αμέσως μετά από δύο τέταρτα ακούγεται το θέμα από Μι σε αναστροφή από τον ΒII με παραλλαγμένη μόνο την κατάληξη χάριν της αρμονίας. Στο μ. 30 επίσης εμφανίζεται το θέμα σε μεγέθυνση και ανεστραμμένο από την Α ξεκινώντας από Μι με παράλειψη της κατάληξης. Στην Α απαντάει ο Τ δύο χρόνους αργότερα, με επανάληψη του θέματος ακριβώς όπως το διατύπωσε η Α, αυτήν τη φορά και με την κατάληξη, οδηγώντας το τέλος του δεύτερου μέρους (Παρ. 29).

Το δεύτερο μέρος φαίνεται να δίνει αρκετή έμφαση στη Λα μείζονα, την IV της Μι. Αυτό βέβαια δεν γίνεται κατ' αντιστοιχία με το Choral, καθώς εκεί στην πρώτη φράση γίνεται τονικοποίηση της Λα και στη δεύτερη έρχεται να διατυπωθεί η V. Παρ' όλα, αυτά αν μπορεί να γίνει κάποια αντιστοιχία, η πρώτη βαθμίδα που τονικοποιείται προκαλώντας απόκλιση από τη Μι, είναι κι εδώ η IV. Όπως ξεκινάει το μέρος οι αρμονίες ακόμα κρατούν στο προσκήνιο τη Μι μείζονα. Ωστόσο, υπάρχουν πολλά στοιχεία που προετοιμάζουν το έδαφος για τη Λα μείζονα. Η δομή του θέματος είναι τέτοια ώστε να διατυπώνεται μια συγχορδία κατά την εμφάνισή του. Για την ακρίβεια κατά την πρώτη εμφάνισή του από την Α διατυπώνεται η Μι μείζονα συγχορδία. Αυτή ισχυροποιεί τη Μι μείζονα τονικότητα στην οποία βρισκόμασταν ως τώρα. Εντούτοις, στη συνέχεια η S, που απαντάει πραγματικά, διατυπώνει τη Λα μείζονα συγχορδία (Παρ. 30).

Παρ. 30. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Είσοδος Α και απάντηση από τη S

Εδώ υπάρχει μεγαλύτερη ρευστότητα και μάλιστα θα μπορούσε κανείς να υπονοήσει ότι τελικά η Μι μείζονα συγχορδία δεν παίζει το ρόλο I στη Μι, αλλά το ρόλο της V στη Λα. Βέβαια στο μ. 24 επιμένει ακόμα το Ρε δίεση και μας κρατάει στο κλίμα της Μι, κάτι που όμως τελικά ανατρέπεται στο επόμενο μέτρο με την πρώτη εμφάνιση του Ρε αναίρεση, και ισχυροποιείται στο επόμενο μέτρο με το σαφές το πέρασμα στο τονικό περιβάλλον της IV βαθμίδας. Για την ακρίβεια, με δεδομένο ότι ακόμα κινούμαστε στη Μι μείζονα, στο μ. 23 ακούμε τη Μι μείζονα συγχορδία σε ρόλο I, ενώ στο επόμενο μέτρο έχουμε την εμφάνιση της IV που οδηγεί στην V της V και στη συνέχεια την V η οποία λύνεται στην I της Μι σε πρώτη αναστροφή. Στη συνέχεια, το κείμενο χρωματίζεται με την εμφάνιση παρενθετικών δεσποζουσών για τη ii, πάνω στην οποία ακούμε και μία πτώση στον τελευταίο χρόνο του μ. 25, καθώς έχουμε ii-(iv-v-i)_{ii} (Παρ. 31).

IV 2 ii 6 V/V V I 6 7 5 3 vii 6 I 6 iv V I ii A:vi V I

Παρ. 31. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 24-25

Στη συνέχεια υπάρχει ένας σαφής προσανατολισμός προς την τονικότητα της Λα μείζονα. Στα μμ. 26-27 ουσιαστικά ακούμε τη Λα μείζονα συγχορδία με κάποιους διανθισμούς από την IV της. Αξιοσημείωτο είναι ότι κατά τις εμφανίσεις του θέματος στα δύο προαναφερθέντα μέτρα, διατυπώνεται η Λα μείζονα συγχορδία από τους τρεις πρώτους φθόγγους του θέματος.

Ακολούθως, για λίγο υπονοείται η ii βαθμίδα. Η ίδια βέβαια δεν διατυπώνεται, υπάρχει, ωστόσο, στο μ 28 μια στάση στην παρενθετική γι' αυτήν δεσπόζουσα. Στη συνέχεια περνάμε στην δεσπόζουσα της Λα (Παρ. 32).

μ.26

μ. 30

E: I

Παρ. 32. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 26-32

Στα μμ. 29-31 δίνεται έμφαση στη Μι μείζονα, καθώς όλα τα θέματα που εμφανίζονται διατυπώνουν τη Μι μείζονα συγχορδία. Σ' αυτήν τη συγχορδία παραμένει για αρκετά μέτρα περνώντας από συγχορδίες που όμως έχουν αντιστικτικό κι όχι λειτουργικό ρόλο. Ουσιαστικά, μ' αυτή τη στάση στη δεσπόζουσα θα τελειώσει το μέρος. Μάλιστα ακριβώς στο τέλος του δευτέρου μέρους, στο μ. 32, επανερχόμαστε στη Μι μείζονα, με την V της Λα να είναι I στη Μι, ώστε να ξεκινήσει το επόμενο μέρος.

3.2.3.Μέρη III και IV

Τα επόμενα δύο μέρη που ακολουθούν είναι επανάληψη των δύο προηγούμενων. Είναι σχεδόν καθ' όλα όμοια στη μουσική (κάποιες ελάχιστες διαφορές θα σημειωθούν παρακάτω) και μόνη διαφορά υπάρχει στο κείμενο, καθώς τώρα χρησιμοποιούνται οι στίχοι: "die Werke helfen nimmer mehr/ sie mogen nicht behuten".

Οι όποιες διαφοροποιήσεις σχετίζονται με το κείμενο, καθώς λόγω αυτού γίνονται κάποιες αλλαγές όσον αφορά στις αξίες φθόγγων. Για την ακρίβεια, στο μ. 40 έχουμε διαφοροποίηση, καθώς το Λα του ΒII που στο αντίστοιχο μ. 18 είναι ολόκληρο κρατημένο με τέταρτο, εδώ «σπάει» σε ένα μισό παρεστιγμένο και δύο τέταρτα (Παρ. 33)

μ. 18

Heil ————— uns kommen her,

μ. 40

Wer . . . ke hel-fen nimmer mehr,

Παρ. 33. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 18 πρώτου μέρους σε σύγκριση με μ. 40 τρίτου μέρους

Παρομοίως τα δύο τέταρτα Ρε δίεση του μ. 22 στο ΒΙΙ γίνονται ένα Ρε δίεση αξίας μισού στο μ. 44 (Παρ. 34)

Παρ. 34. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 22 πρώτου μέρους σε σύγκριση με μ. 44 τρίτου μέρους

Επίσης, στο μ. 53, στη S αντί για παύση όπως στο μ. 31, το Μι κρατιέται από το προηγούμενο μέτρο (Παρ. 35)

Παρ. 35. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 31 δεύτερου μέρους σε σύγκριση με μ. 53 τέταρτους μέρους

Η μόνη σημαντική διαφορά είναι στο μ. 54. Το τελευταίο μέτρο του μέρους επιμηκύνεται και τελειώνει δύο χρόνους πιο μετά απ' ότι στο αντίστοιχο σημείο του δευτέρου μέρους (Παρ. 36).

Παρ. 36. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 32 δεύτερου μέρους σε σύγκριση με μ. 54 τέταρτου μέρους

Πιθανότατα αυτό γίνεται απλώς και μόνο για να τελειώσει στο ισχυρό μέρος του μέτρου και να μην υπάρξει κενό μεταξύ του τέλους του τέταρτου μέρους και της αρχής του πέμπτου.

3.2.4. Μέρος V

Μετά το τέλος του τέταρτου μέρους έχουμε μια παύση τετάρτου πριν την είσοδο του θέματος για να ξεκινήσει το πέμπτο μέρος. Στα μισά του μ. 55 εισέρχεται ο T από Σι. Ένα μέτρο αργότερα απαντάει η A από Μι με τονική απάντηση, ενώ στο επόμενο μέτρο με την ίδια χρονική διαφορά μπαίνει η S από Λα, με το πρώτο διάστημα όμως να είναι 5^{ης} οπότε ουσιαστικά τραγουδάει ό, τι τραγούδησε και ο T (Παρ. 37). Η είσοδος αυτή της S από φθόγγο διαφορετικό της V ή της I βαθμίδας, αποτελεί το πρώτο σημάδι «αντι- κανονικής» έκθεσης. Αρχίζει μ' αυτόν τον τρόπο η δομή να χαλαρώνει.

Der Glaub sieht Je-sum Christum an, der Glaub sieht Je-sum Christum an, —
Christum an, der Glaub sieht Je-sum Chri-stum an, der Glaub sieht Je-sum Chri-stum an, der Glaub

Παρ. 37. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 55-58

Με κάποια χρονική καθυστέρηση σε σχέση με τις προηγούμενες φωνές και μετά από δύο μέτρα εισέρχεται και ο ΒII στο μ. 59, από Μι.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην είσοδο κάθε φωνής κατά την έκθεση υπάρχει μια φράση που λειτουργεί ως αντίθεμα. Κατά την είσοδο της A στο μ.56, το τραγουδάει ο T (Παρ. 38). Αντίθετα με τις επόμενες εμφανίσεις του, κατά την πρώτη διατύπωση του αντιθέματος, το πρώτο διάστημα είναι 2^{ας} αντί 3^{ης}.

Der Glaub sieht Je-sum Christum an,
Christum an, der Glaub sieht Je-sum Chri-stum an,

Παρ. 38. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 56-57
αντίθεμα στον T

Στην συνέχεια, όταν εισέρχεται η S στο μ. 57, το αντίθεμα αναλαμβάνει η A, ξεκινώντας από Μι (Παρ. 39)



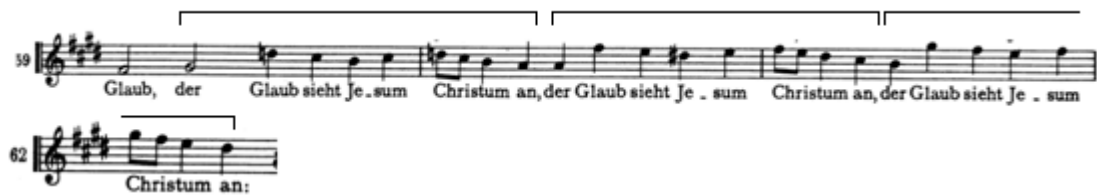
Παρ. 39. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 57-58, αντίθεμα στην Α

Τέλος, το αντίθεμα τραγουδάει η S κατά την είσοδο του ΒII στο μ. 59 (Παρ. 40). Ωστόσο, δεν ξαναεμφανίζεται σε επόμενες εμφανίσεις του θέματος.



Παρ. 40. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 59-60, αντίθεμα στην S

Την ώρα που εισέρχεται ο ΒII στο μ. 59, έχουμε ταυτόχρονα είσοδο του θέματος και από τον Τ από Σολ δίεση. Ο Τ και ο ΒII κινούνται σε παράλληλες τρίτες. Στο μ. 60 το θέμα επαναλαμβάνεται από τον Τ από Λα, αμέσως μετά το τέλος της προηγούμενης εμφάνισής του, και αμέσως ξανά στο επόμενο μέτρο από Σι. Ουσιαστικά ο Τ έχει μια αλυσίδα από το μ. 59 ως το μ. 62 με χρήση του θέματος για κάθε κρίκο, το οποίο και επαναλαμβάνεται τρεις φορές, κάθε φορά έναν τόνο ψηλότερα (Παρ. 41)



Παρ. 41. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 59-62, αλυσίδα από τον Τ

Στο μ. 60 η S πραγματοποιεί μια ψευδή είσοδο καθώς στα μισά του θέματος αυτό αλλάζει (Παρ. 42)



Παρ. 42. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 60, ψευδής είσοδος της S

Στο επόμενο μέτρο παράλληλα με τον Γ παίρνει το θέμα η Α από Λα με το πρώτο διάστημα να έχει μετατραπεί σε 2^{ας}, ενώ στο ίδιο μέτρο, ένα χρόνο μετά, μπαίνει και ο ΒΙΙ με το θέμα σε μορφή στρέτο (Παρ. 43).

Παρ. 43. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 61-62

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στην είσοδο του ΒΙ στο μ. 62 από Σι και με το θέμα σε μεγέθυνση (Παρ. 43). Ταυτόχρονα, στο τέλος του μ. 62 μπαίνει ο ΒΙΙ με το θέμα αρκετά παραλλαγμένο, καθώς και ανεστραμμένο, ενώ στην κεφαλή του οι βηματικές κινήσεις έχουν αντικατασταθεί από πηδήματα τρίτης σε κάποια σημεία (Παρ. 44)

Παρ. 44. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, το θέμα όπως εμφανίζεται στο ΒΙΙ στο μ. 62

Όπως παρατηρούμε οι εμφανίσεις του θέματος παραλλαγμένου είναι πολύ περισσότερες σ' αυτό το μέρος συγκριτικά με τα προηγούμενα μέρη, κι ο συνθέτης το χειρίζεται με μεγαλύτερη ελευθερία.

Το πέμπτο μέρος έρχεται μετά από μια στάση του τέταρτου μέρους στη Μι μείζονα συγχορδία, η οποία έπαιζε ρόλο δεσπόζουσας στη Λα μείζονα και η οποία δε λύθηκε ποτέ για να ισχυροποιήσει τη Λα μείζονα. Τώρα φαίνεται να δίνεται και πάλι έμφαση στη Μι μείζονα, καθώς όχι μόνο το ίδιο το θέμα ξεκινάει με διάστημα Σι-Μι, αλλά και η απάντηση από την Α είναι τονική, βάζοντάς μας έτσι στο κλίμα της Μι μείζονα τονικότητας (Παρ. 45).

vi—2 IV vii/V ————— IV⁶ $\frac{5}{3}$

(IV — V⁷ — $\frac{6}{5}$)V ————— V⁷

Παρ. 45. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 55-60

Βέβαια οι αρμονίες δείχνουν μια έντονη τάση για τη Λα μείζονα, η οποία ξεκινάει ήδη από το δεύτερο μισό του μ. 55 και διαρκεί μέχρι και το μ. 60 (Παρ. 45). Στο μ. 57 εμφανίζεται η IV και ουσιαστικά κρατάει ως το τέλος του μ. 58. Στην διάρκεια αυτών των μέτρων βέβαια εμφανίζονται διάφορες αντιστικτικές συγχορδίες, στερούνται αρμονικά λειτουργικού ρόλου. Στο μ. 59 εμφανίζεται η IV και ακολούθως η V της IV η οποία όμως δε λύνεται και έρχεται αμέσως η V της Μι (Παρ. 45).

Στα επόμενα μέτρα το αρμονικό περιβάλλον γίνεται περισσότερο χρωματικό, καθώς έχουμε την εμφάνιση διαφόρων παρενθετικών συγχορδιών για την V, vi, IV. Αξίζει να σημειώσουμε ότι είναι η πρώτη φορά στο έργο που υπάρχει μια στροφή προς την Ντο δίεση ελάσσονα, την vi της Μι μείζονα (Παρ. 46)

V I⁶ (IV ii V⁷)vi vi —————

ii IV⁷ V⁷⁻⁶ $\frac{5}{5}$ I

V

Παρ. 46. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 62-63

Η στροφή αυτή προς τη Ντο δίεση ελάσσονα έρχεται σε αντιστοιχία με την αρμονική ανάλυση του Choral, καθώς στο αντίστοιχο σημείο της φράσης αυτής (μ. 5) υπονοείται η συγκεκριμένη τονικότητα (Παρ. 47).



Παρ. 47. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, Choral, μ. 5

Αξίζει να αναφερθεί ότι στο μέρος αυτό της Fugue η αναφορά στη Ντο δίεση ελάσσονα γίνεται τη στιγμή που ο ΒΙ τραγουδά το πρώτο μισό του c.f. (Παρ. 46) Αντίστοιχα στο Choral η επαφή με τη συγκεκριμένη τονικότητα γίνεται στο ίδιο ακριβώς σημείο της μελωδίας του χορικού (Παρ. 47)

Στη συνέχεια, γίνεται μια πτώση στη Σι μείζονα που φέρνει και το τέλος του μέρους αυτού. Για την ακρίβεια, από το δεύτερο μισό του μ. 63 έχουμε iv^7-V για τη Σι μείζονα που οδηγεί στη Σι μείζονα συγχορδία και μάλιστα με τέλεια αυθεντική πτώση. Εδώ υπάρχει και πάλι αντιστοιχία με το Choral, καθώς κι εκεί η συγκεκριμένη φράση τελειώνει με Σι μείζονα.

3.2.5. Μέρος VI

Το έκτο μέρος είναι πολύ πιο ελεύθερο αναφορικά με τη χρήση του θέματος, ενώ χαρακτηρίζεται από μια ιδιόρρυθμη έκθεση. Ξεκινάει η Α στο τελευταίο τέταρτο του πέμπτου μέρους, την ίδια στιγμή που οι υπόλοιπες φωνές τραγουδάνε την τελευταία συγχορδία του πέμπτου μέρους. Η Α ξεκινάει από Φα δίεση, κι όχι από Σι όπως θα περίμενε κανείς, σύμφωνα με το c. f.. Επίσης, το θέμα είναι παραλλαγμένο σε τόσο μεγάλο βαθμό ώστε ελάχιστα να θυμίζει το c.f.. Ουσιαστικά αυτό που διατηρείται είναι το πρώτο διάστημα 4^{th} . Στη συνέχεια, αντί για κατιόν διάστημα 4^{th} , η μελωδία κατεβαίνει με βήμα προς την επόμενη νότα που μπορεί να θεωρηθεί «αναμενόμενη» σε σχέση με αυτό που θα περιμέναμε να ακούσουμε σύμφωνα με τη μελωδία του χορικού. Μάλιστα η λέξη "genug", αντίθετα με την εμφάνισή της στο Choral, μοιράζεται σε δύο φθόγγους. Στη συνέχεια υπάρχουν δύο παύσεις και μετά συνεχίζεται η φράση από Μι με ανιόν άλμα 3^{rd} , σε αντίθεση με το c.f. που έχει βηματική μετάβαση στο φθόγγο με τη χρήση ογδών. Ακόμα παραλείπεται η λέξη "uns" (Παρ. 48).



Παρ. 48. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 64-65, το θέμα όπως εμφανίζεται στην Α στο έκτο μέρος

Η απάντηση από τη S είναι πραγματική και σε στρέτο, ενώ το θέμα εμφανίζεται στην κανονική του μορφή, όπως υπαγορεύει η φράση του χορικού. Η μόνη διαφορά είναι η εμφάνιση του Λα αναίρεση στο δεύτερο όγδοο, πάνω στη λέξη “uns” (Παρ. 49).

μ. 64

Παρ. 49. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ. 64-65, το θέμα όπως εμφανίζεται στην S

Στο μ. 65 εισέρχεται και ο T με το θέμα παραλλαγμένο και όπως το διατύπωσε η A προηγουμένως, με τη διαφορά ότι αυτός εισέρχεται από Σι, ενώ ένα χρόνο μετά μπαίνει και ο ΒII με το θέμα στην κανονική του μορφή ξεκινώντας από Μι (Παρ. 50)

Παρ. 50. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ. 65-66

Ουσιαστικά οι φωνές εισέρχονται κατά ζεύγη και σε στρέτο. Εντύπωση προκαλούν επίσης οι βαθμίδες της κλίμακας στις οποίες εισέρχονται οι φωνές (Παρ. 51)

Παρ. 51. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ.64-66, έκθεση έκτου μέρους

Δίνεται η εντύπωση, όχι ότι οι φωνές εισέρχονται και απαντώνται ανά δύο (S-A, T-BII), αλλά ότι το πρώτο ζευγάρι εισέρχεται και το δεύτερο απαντά στο πρώτο και μάλιστα το δεύτερο σε διπλή αντίστιξη.

Αμέσως μετά από αυτήν την ιδιόρρυθμη έκθεση, ξεκινάει ένα μικρό επεισόδιο το οποίο χαρακτηρίζεται από τη χρήση και επεξεργασία του δεύτερου μισού του θέματος (Παρ. 52)

für all ge-tan, für all ge-tan, der hat g'nug für u
für all ge-tan, für all ge-tan, für all ge-tan, fi
für all ge-tan, für all ge-tan, für all ge-tan, der hat g'nug für uns all, ur
der hat
uns all ge-tan,

Παρ. 52. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 66-67

Λόγω μάλιστα της χαρακτηριστικής κίνησης των ογδόων δημιουργείται ένα πολύ ενδιαφέρον ηχητικό φαινόμενο με την εμφάνιση του μοτίβου από τη μία φωνή στην άλλη, καθώς μάλιστα εισάγεται από διάφορους φθόγγους.

Στο μ. 67 ξεκινάει να διατυπώνει το θέμα ο T, αλλά τελικά αυτή η είσοδος αποδεικνύεται ψευδής (Παρ. 53).

,der hat g'nug für uns all, uns all getan,

Παρ. 53. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μ. 67, ψευδής είσοδος του T

Στη συνέχεια, ένα χρόνο αργότερα, διατυπώνει το θέμα η S στην κανονική του μορφή, ξεκινώντας από Σι. Σχεδόν ταυτόχρονα κάνει την εμφάνισή του και ο ΒΙ με το θέμα σε μεγέθυνση και στην κανονική του μορφή όπως διατυπώνεται στο c.f. του χορικού. Τελικά στο μ. 69 καταλήγει το έκτο μέρος με όλες τις φωνές να φθάνουν ταυτόχρονα στην τελευταία συλλαβή της φράσης (Παρ. 54).

der hat g'nug für uns all getan, für all
 ge - tan, — für all getan, für all
 z'nug für uns all, uns all getan, für
 der hat g'nug für uns

ge - tan,
 ge - tan,
 all — ge - tan,
 all ge - . tan,

Παρ. 54. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 67-69

Το προηγούμενο μέρος τέλειωσε πάνω στη Σι μείζονα συγχορδία. Αυτό το μέρος ξεκινάει με τη Μι μείζονα η οποία προβάλλει ως «λύση» της προηγούμενης, σε σχέση V-I. Στη συνέχεια, στα μμ. 65-67, υπάρχει για ακόμα μια φορά μια στροφή προς το τονικό περιβάλλον της Λα μείζονα (Παρ. 55)

V/IV IV (ii — 7 V — 6)IV IV

Παρ. 55. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 65-67

Εν συνεχεία, στο μ. 68 έχουμε μια απατηλή πτώση. Αρχικά ακούγεται η IV βαθμίδα και ακολούθως έρχεται η V, η οποία οδηγεί στην νι βαθμίδα. Αυτή η πτώση μάλιστα γίνεται πάνω στο τέλος της φράσης για τις φωνές S, A, T (Παρ. 56).

IV V vi ii i iv i V/V

Παρ. 56. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 68-69

Στη συνέχεια τονικοποιείται η ii βαθμίδα. Εδώ και πάλι ανατρέχουμε στο Choral, όπου στην αντίστοιχη φράση έχουμε τονικοποίηση της ii. Βέβαια αντίθετα με το Choral, στο οποίο η φράση τελειώνει με Ντο δίεση μείζονα συγχορδία επάνω από την τελευταία νότα ως

δεσπόζουσα της Φα δίεση ελάσσονας, εδώ η τελική συγχορδία είναι Σολ δίεση μείζονα, παίζοντας το ρόλο της δεσπόζουσας της V της ii.

Εδώ αξίζει και πάλι να αναφέρουμε ένα συσχετισμό που μπορεί να γίνει με την αντίστοιχη Cantata του Bach καθώς και ο τελευταίος εναρμονίζει την τελευταία νότα της φράσης με Σολ δίεση μείζονα (Παρ. 57)

J.S. Bach, Cantata "Es ist das Heil uns kommen her", BWV 9

Παρ. 57. J. S. Bach, Cantata, "Es ist das Heil uns kommen her", BWV 9, μμ. 105-106

Ο λόγος για τον οποίο ο συσχετισμός αυτός είναι αξιοσημείωτος, είναι ότι θα περίμενε κανείς επάνω στην τελευταία νότα του χορικού να μπει συγχορδία της V ή I βαθμίδας. Σε κάθε περίπτωση πολύ λιγότερο πιθανή φαίνεται η επιλογή της V/V. Ο Bach πιθανότατα για αυτόν το λόγο δεν τελειώνει το μέρος εκεί, αλλά προτιμάει οι φωνές να συνεχίσουν να τραγουδάνε ώστε να φθάσουν στην V βαθμίδα (Παρ. 57). Ο Brahms αντίθετα διακόπτει την αρμονική ροή επάνω στη Σολ δίεση μείζονα, δημιουργώντας την εντύπωση μισής πτώσης.

3.2.6. Μέρος VII

Το τελευταίο μέρος είναι αυτό στο οποίο παρουσιάζονται οι περισσότερες παρεκκλίσεις από τις μουσικοσυνθετικές συμβάσεις που αφορούν το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Καταρχήν, ιδιαίτερη είναι η χρήση του ίδιου του θέματος. Ουσιαστικά σε καμία από τις εισόδους των φωνών δεν ακούγεται το c.f. όπως στο χορικό, αλλά επεξεργασμένο και σε αρκετά μεγάλο βαθμό τροποποιημένο, σε τέτοια έκταση ώστε να είναι δύσκολη η αναγνώρισή του. Το θέμα είναι διασπασμένο. Οι δύο πρώτες νότες με τις λέξεις "er ist" ακολουθούνται από δύο

παύσεις και στην συνέχεια ακούγονται οι τρεις επόμενες νότες, οι οποίες μετά από μια παύση τετάρτου επαναλαμβάνονται με τις λέξεις “der Mittler”, ενώ τη δεύτερη φορά η φράση συνεχίζει με τη λέξη “worden”. Ωστόσο, πάνω από την τελευταία λέξη η μελωδική εξέλιξη της φράσης διαφοροποιείται κάθε φορά. Αρχικά εισέρχεται ο ΒΙΙ από Σολ δίεση στο μ. 69. Αξιοσημείωτο είναι ότι είναι η πρώτη φορά που πρώτος εισέρχεται ο ΒΙΙ, καθώς τις προηγούμενες φορές εισέρχονταν είτε η Α είτε ο Τ. Στο μ. 70, με ένα χρόνο διαφορά, απαντάει ο Τ από Ρε δίεση (Παρ. 58)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Bass (BII) and the bottom for Tenor (T). Both start with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "er ist der Mitt_ler, der Mitt_ - ler wor -". The Tenor part in measure 70 includes the instruction "poco a poco più sostenuto".

Παρ. 58. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ. 69-71

Στο τέλος του μ. 71 εισέρχεται η Α και με ένα χρόνο διαφορά και πάλι , στο μ. 72, εισέρχεται η S (Παρ. 59)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Soprano (S) and the bottom for Alto (A). Both start with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "er ist der Mitt_ler, der Mitt_ler wor - den,". The Soprano part in measure 72 includes the instruction "poco a poco più sostenuto".

Παρ. 59. J. Brahms, *Motet “Es ist das Heil uns kommen her”*, Op. 29, No. 1, μμ. 71-73

Έχουμε ουσιαστικά κι εδώ εισόδους των φωνών κατά ζεύγη. Εντυπωσιακό είναι το πώς οι φωνές κάθε ζεύγους κάνουν διάλογο μεταξύ τους, καθώς ακούγεται η ηχώ της κάθε λέξης που λέει η πρώτη φωνή από την επόμενη φωνή την ώρα που η πρώτη έχει παύση. Αυτό ακούγεται ιδιαίτερα στο διάλογο ΒΙΙ-Τ καθώς οι γυναικείες φωνές εκείνη την ώρα έχουν παύση (Παρ. 60).

poco a poco più sostenuto
p
 er
 er ist der Mitt_ler, der Mitt - ler wor -
poco a poco più sostenuto
p
 er ist der Mitt_ler, der Mitt - ler wor - den, er
p
 er ist der Mitt_ler, der Mitt_ler wor - den
 ist der Mitt_ler, der Mitt - ler wor - den
 den, der Mitt_ler, der Mitt - ler wor - den
mf
 er
 ist der Mitt_ler, der Mitt_ler wor - den, er

Παρ. 60. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 69-73

Αυτή τη φορά δεν υπάρχει κάποιο επεισόδιο αλλά με την τελευταία νότα της έκθεσης, στο μ. 73 εισέρχεται ο ΒΙ με το θέμα σε μεγέθυνση ξεκινώντας από Σολ δίεση και στην αυθεντική του μορφή. Την ίδια στιγμή το θέμα εμφανίζεται στις άλλες φωνές με διάφορες παραλλαγές αλλά καμιά φορά όπως εμφανίστηκε στην έκθεση (Παρ. 61).

espress.
 -den,
 den, *espress.* er ist der Mitt_ler,
 den, er ist der Mitt_ler wor - den, er
mf
 er ist der Mitt_ler
 er ist der Mitt_ler
 er ist der M
 ist der Mittler wor - d
 ist der Mittler wor -
 wor - den,
 wor - den,

Παρ. 61. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 73-75

Στο μ. 73 ο ΒΙΙ τραγουδάει μια παραλλαγή του θέματος, το οποίο φαίνεται να ξεκινάει σε αναστροφή. Επίσης, την ίδια ώρα παίρνει το θέμα και ο Τ μόνο που το πρώτο διάστημα δεν είναι κατιούσας 2^{ns} . Αντίθετα φθάνει στη νότα Μι από Ρε δίεση. Με τον ίδιο τρόπο ξεκινάει να τραγουδά το θέμα και η Α στο επόμενο μέτρο. Με όμοιο τρόπο εισέρχεται και η S στο μ. 75, ξεκινώντας με ανιούσα κίνηση. Η διαφορά είναι ότι αντί για διάστημα 2^{ns} διατυπώνει διάστημα 3^{ns} . Άλλη μία είσοδο του θέματος πραγματοποιεί η Α στο τέλος του μ.

75 από Σολ δίεση, με ανιούσα κίνηση στην αρχή. Με τον ίδιο τρόπο απαντά ο Τ από Ντο δίεση στο επόμενο μέτρο (Παρ. 61).

Από το μ. 75 η υφή γίνεται πιο ομοφωνική καθώς υπάρχει πορεία προς το τέλος. Μάλιστα είναι χαρακτηριστική η καθοδική κίνηση που πραγματοποιούν οι φωνές, την ώρα που οι μπάσοι κρατάνε έναν ισοκράτη της τονικής φθάνοντας έτσι ως το τέλος (Παρ. 62).

Παρ. 62. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ. 75-79

Η έκθεση του τελευταίου μέρους γίνεται στη Φα δίεση ελάσσονα, κάτι που συνάδει με ότι γίνεται στο Choral, καθώς κι εκεί η φράση ξεκινάει και για ένα μέτρο βρίσκεται στο τονικό περιβάλλον της Φα δίεση ελάσσονας (Παρ. 63).

Παρ. 63. J. Brahms, *Motet "Es ist das Heil uns kommen her"*, Op. 29, No. 1, μμ.69-79

Είναι αρκετά χρωματική η αρμονική δομή και γίνεται συνεχής χρήση παρενθετικών δεσποζουσών, οι οποίες πολλές φορές δε λύνονται. Παράδειγμα αποτελεί το μ. 72, όπου έχουμε την περιέργη εναλλαγή της δεσποζουσας της V και της IV (Παρ. 63). Στη συνέχεια ακολουθεί και πάλι έμφαση στη Φα δίεση ελάσσονα, τη ii της Mi, ενώ ακολούθως έρχεται

στο μ. 75 η IV και η V μεθ' εβδόμης που φαίνεται ότι θα οδηγήσει στην τελική πτώση. Πράγματι, εμφανίζεται η τονική, όμως στο δεύτερο μέρος του μέτρου κι όχι στο πρώτο όπως θα περίμενε κανείς για την τελευταία πτώση του έργου. Επιπλέον, η Μι μείζονα εμφανίζεται με μικρή εβδόμη, παίζοντας ουσιαστικά το ρόλο της δεσπόζουσας για την IV βαθμίδα. Έτσι ξεκινάει ουσιαστικά μια επέκταση της τονικής, χωρίς επί της ουσίας να ακουστεί ως πτωτική κατάληξη. Στα μμ. 75-79 έχουμε έναν ισοκράτη τονικής, πάνω από τον οποίο γίνεται εναλλαγή συγχορδιών όπως η IV, vii, V οι οποίες έχουν αντιστικτικό και όχι λειτουργικό ρόλο. Μ' αυτόν τον τρόπο έρχεται στο μ. 79 η I της Μι μείζονα, ουσιαστικά χωρίς να ακουστεί μια τέλεια αυθεντική πτώση. Χαρακτηριστική είναι μάλιστα η καθοδική πορεία που διαγράφουν οι φωνές δημιουργώντας χρωματική αντίστιξη και οδεύοντας προς το τέλος του έργου.

Αυτή η μικρή τελευταία ενότητα είναι αρκετά ιδιαίτερη όχι μόνο ως προς τη δομή, αλλά και ως προς τη χρωματικότητα της αρμονίας της. Ο Brahms φαίνεται να την ξεχωρίζει, καθώς είναι η μόνη που έχει δυναμικές ενδείξεις και διαφοροποιήσεις. Τα προηγούμενα μέρη ήταν όλα σε δυναμική forte και η μόνη διαφοροποίηση ήταν σ' ένα μέτρο του πρώτου και τρίτου αντίστοιχα μέρους. Κατά τ' άλλα σε κάποια σημεία υπάρχουν κάποιες ενδείξεις forte που λειτουργούν υπενθυμητικά και εμφατικά θα λέγαμε μια και εμφανίζονται στην αρχή φράσεων. Το μέρος ξεκινάει με την ένδειξη "poco a poco piu sostenuto" και η δυναμική για πρώτη φορά αλλάζει σε piano. Μάλιστα η ένδειξη piano υπάρχει σε όλες τις εισόδους των φωνών. Κατά την έκθεση, όταν στις εισόδους των φωνών εμφανίζεται η λέξη "Mittler", γίνεται ένα crescendo που ακολουθείται από diminuendo. Ακόμα στα μμ. 72-73 κατά την είσοδο S και A υπάρχει η ένδειξη "espressivo". Η ίδια ένδειξη υπάρχει και στο μ. 75 κατά την επόμενη είσοδο της S. Τέλος, στο μ. 77, λίγο πριν το τέλος, υπάρχει ένα crescendo μέχρι το τέλος της λέξης "Mittler", το οποίο οδηγεί σε diminuendo που θα φέρει και το τέλος του έργου. Σε κανένα άλλο μέρος δεν υπάρχουν τόσες ενδείξεις δυναμικής και έκφρασης από τον συνθέτη. Βέβαια, αξιοσημείωτο είναι ότι και εδώ έχουμε συσχετισμό με το Choral, καθώς με τον ίδιο τρόπο η τελευταία φράση είναι η μόνη κατά την οποία υπάρχει διαφοροποίηση δυναμικής. Όπως στο έβδομο μέρος, έτσι και στο αντίστοιχο σημείο του Choral, αυτή η τελευταία φράση έρχεται σε δυναμική piano. Επιπλέον, επάνω στην ίδια λέξη, έχουμε διαφοροποίηση της δυναμικής με crescendo που ακολουθείται από diminuendo. Αυτό ίσως δεν είναι τυχαίο και πιθανότατα σχετίζεται με το κείμενο. Η λέξη "Mittler" στα ελληνικά μεταφράζεται ως «διαμεσολαβητής». Αυτός ο χαρακτηρισμός που δίνεται στο Χριστό, ουσιαστικά περικλείει μέσα του όλα τα γεγονότα της ενανθρώπισης, της γέννησης, της ζωής, της Σταύρωσης και κυρίως της Ανάστασης του Θεανθρώπου. Με τα πάθη και θάνατο Του και μετά με την ανέγερσή Του από τον Κάτω Κόσμο, ο Χριστός έφερε τη σωτηρία στους ανθρώπους, έγινε δηλαδή μέσω αυτών, ο διαμεσολαβητής της σωτηρίας μας. Πιθανόν για να

δώσει έμφαση σ' αυτό το γεγονός, ο Brahms διαφοροποιεί τη φράση δυναμικά. Άλλωστε ο συνθέτης φαίνεται ότι έδινε έμφαση στη δυναμική σε σχέση με το κείμενο (βλ. κεφάλαιο 2.3). Έχουμε μάλιστα πολλά παραδείγματα έργων κυρίως παλιάς χορωδιακής μουσικής όπου ο Brahms έχει παρέμβει στο κείμενο σημειώνοντας δυναμικές και τονισμούς που σκοπό έχουν να δώσουν έμφαση σε ορισμένες λέξεις ή φράσεις που θεωρούσε σημαντικές ως προς το περιεχόμενο του κειμένου τους.

Αξίζει ακόμα να αναφερθεί και η χρωματική αντίστιξη που διέπει το συγκεκριμένο απόσπασμα και η απουσία λειτουργικής αρμονίας. Πιθανότατα μ' αυτόν τον τρόπο ο Brahms θέλει να δώσει έμφαση στο νόημα του κειμένου.

Ωστόσο, πέρα από την έμφαση που δίνεται στο κείμενο με τις δυναμικές διαφοροποιήσεις και τη χρωματική αντίστιξη, δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια άλλη σχέση της μουσικής με το κείμενο. Ο συνθέτης, δηλαδή, δε φαίνεται να έχει τη διάθεση να χρωματίσει το κείμενο με τη μουσική.

4.Συμπεράσματα

Μετά την ανάλυση που προηγήθηκε είναι υπάρχουν πολλά ενδιαφέροντα πράγματα που αξίζει να αναφέρουμε. Ο Brahms χρησιμοποιεί ένα χορικό και συνθέτει στο στυλ του Bach εναρμονίζοντάς το τετράφωνα. Κάνει χρήση της τεχνικής της φούγκας και μάλιστα με τη διάθεση που χρησιμοποιούσαν τη φούγκα οι συνθέτες πολύ πριν από την εποχή του. Ωστόσο, αυτή η αναφορά στο παρελθόν γίνεται μέσα από το πρίσμα του 19^{ου} αιώνα και με νεωτεριστική διάθεση.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ενδεχομένως αυτό το έργο είναι όντως η απάντηση στον Brendel και τον Liszt σχετικά με τη «Μουσική του μέλλοντος» Ο Brahms δεν αποκόβεται από το παρελθόν προκειμένου να νεωτερίσει, αλλά το χρησιμοποιεί για να το εξελίξει και να φτιάξει κάτι καινούριο μέσα από αυτό..

Το έργο ξεκινάει σχετικά συγκρατημένα γενικά χωρίς ιδιαίτερες ιδιομορφίες. Αυτό όμως αλλάζει όλο και περισσότερο στην πορεία. Βλέπουμε ότι σε κάθε νέο μέρος που έρχεται η δομή αποσταθεροποιείται όλο περισσότερο, υπάρχει όλο μεγαλύτερη ρευστότητα, ώπου φθάνει το τελευταίο μέρος όπου το θέμα έχει διασπαστεί σε τέτοιο βαθμό ώστε ουσιαστικά βλέπουμε θραύσματα αυτού και το έργο χαρακτηρίζεται από ολοένα περισσότερο έντονη χρωματικότητα του αρμονικού περιβάλλοντος.

Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία το παρελθόν, ο Brahms συνθέτει με μελλοντικό προσανατολισμό, ως αναδιαπραγμάτευση αυτού του παρελθόντος. Μ' αυτήν την κίνηση φαίνεται να αποκρίνεται στην απαίτηση του ιστορικισμού του 19^{ου} αιώνα προς τον συνθέτη να ανταποκριθεί στην ευθύνη που έχει να τοποθετηθεί στην ιστορία. Ο συνθέτης προβάλλει έτσι ως συνεχιστής της ιστορίας και όχι ως αρνητής της.

Από μια άλλη ερμηνευτική οπτική, θα μπορούσε να πει κανείς ότι το συγκεκριμένο έργο του Brahms θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αποτύπωση της ίδιας της ιστορίας της μουσικής σε μια έγχρονη μουσική αφήγηση: ξεκινάει αυστηρά και συγκρατημένα και εξελίσσεται διαρκώς προς περισσότερο θραυσματικές δομές και χρωματικά αρμονικά περιβάλλοντα. Στο ερμηνευτικό αυτό πλαίσιο μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία σαφούς πτωτικής κατάληξης: η αρμονική πορεία του έργου τελειώνει χωρίς ολοκλήρωση, με αρμονικά μη λειτουργική χρωματική αντίστιξη ως άρνηση στην πλέον εμβληματική χειρονομία της τονικής μουσικής.

Βιβλιογραφία

- Avins, Styra (χ.χ.). “Brahms Johannes” *In The Oxford Companion to Music*. Alison Latham ed. Oxford University Press, 2002. *Oxford Reference Online*.
<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e940> (accessed January 21, 2012)
- Bach, Johan Sebastian (1851). “Cantata “Es ist das Heil uns kommen her” BWV9”. *Bach Gesellschaft Ausgabe: Band I*. (pp 243-262) ed. Moritz Hauptmann. Breitkopf & Haertel
- Beller-McKenna, Daniel (1996). “The Great “Warum?”: Job, Christ, and Bach in a Brahms Motet” *19th-Century Music* 19, no. 3 , pp. 231-251
- Botsein, Leon (1999) *The Compleat Brahms*. ed. by Leon Botsein
- Bozarth, George S. and Frisch, Walter (χ. χ.). *Brahms, Johannes*. In Grove Music Online. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879pg2>
(accessed September 6, 2012)
- Brahms Johannes (1926). *Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Band 21: Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung* ed. Eusebius Mandyczewski, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Colles, Henry Cope (1933). “Brahms’s Shorter Choral Works” *The Musical Times* 74, no. 1083, pp. 410-412
- Dahlhaus, Carl (1989). *Nineteenth Century Music*. Berkley, CA: University of California Press
- Ellinwood, Leonard (1948). “The Brahms-Joachim Exercises in Counterpoint”. *Bulletin of the American Musicological Society*, no11/12/13, pp. 50-51
- Geiringer, Karl (1984). *Brahms, His Life and Work*. London: George Allen and Unwin.
- Hancock, Virginia (1984). “Brahms’s Performances of Early Choral Music” *19th-Century Music* 8, no. 2, pp. 125-141
- Hancock, Virginia (1983). “Brahms and Early Music: Evidence from his Library and his Choral Compositions”. *Brahms Studies, Analytical and Historical Perspectives*. Bozarth G. S. ed. Proceedings of the International Brahms Conference Washington DC 5-8 May 1983, (pp. 29-48) , G. S.: Oxford Clarendon Press.
- Kennan, Kent (1999). *Counterpoint*. Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall

- Komorn, Maria and Strunk, Oliver (1933) "Brahms, Choral Conductor" *The Musical Quarterly* 19, no. 2, pp. 151-157
- Laitz, Steven G. (2008). *The Complete Musician*. 2nd Edition. New York: Oxford University Press
- MacDonald, Malcolm (1933). *The Dent Master Musicians: Brahms*. Stanley Sadie ed., London: J. M. Dent
- Machlis, Joseph and Forney, Kristine (1993). *Η απόλαυση της μουσικής*. Αθήνα: Fagotto
- Mann, Alfred (1987). *The Study of Fugue*. New York: Dover Publications
- Marshall, Robert L. and Leaver, Robin A. "Chorale" *In Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05652>
(accessed September 6, 2012)
- Musgrave, Michael (1983). "Brahms the Progressive: Another View". *The Musical Times* 124, no. 1683, pp. 291-294.
- Pulver, Jeffrey (1925). "Brahms and the influence of Joachim". *The Musical Times* 66, no 983, pp. 25-28.
- Schoenberg, Arnold (1984). "Brahms the Progressive". *Style and Idea*, Leonard Stein ed., University of California Press
- Strimple, Nick (2008). *Choral Music in the Nineteenth Century*. New York: Amadeus Press-
- Schubert, Joseph (χ.χ.). *Brahms's Choral Music and His Journey to Contrapuntal Transcendence*
<http://www.calstatela.edu/centers/Wagner/researchpapers.php>
(accessed July 19, 2012)
- "Speratus, Paul." *In Grove Music Online. Oxford Music Online*
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26391>
(accessed September 6, 2012).