

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

ΥΦΟΣ

Οταν παρόμοιους τους δύο τόμους με τις 32 σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, που χρονολογικά περιέχουν την αρχή και το τέλος μιας ζωής μουσικής δημιουργίας—τις πρώτες τις έγραψε όταν ήταν 25 χρονών, ενώ οι τελευταίες γράφθηκαν λίγο πριν την έννατη συμφωνία και την έπισημη λειτουργία—και συγκρίνουμε τις τρεις πρώτες έργων 2 αφιερωμένες στον δάσκαλό του Ίωσήφ Χάυντν με τις τελευταίες, τις Έργ. 106, 109, 110 και 111, δεν χρειάζεται να είμαστε σοφοί για να δούμε τη διαφορά ύφους που ξεχωρίζει τον μαθητή του Χάυντν και θαυμαστή του Μότσαρτ από τον δοκιμασμένο τεχνίτη όσο και δοκιμασμένο από τη ζωή άνθρωπο που, πριν καταπιεί με την έπισημη λειτουργία και την έννατη συμφωνία του, μεταχειρίζεται για τελευταία φορά τους ήχους του πιάνου στη φόρμα που κληρονόμησε και έπιβάσει ως την τελειότερη φόρμα της μουσικής. Πώς έγινε αυτή η μεταμόρφωση και από ποια στάδια πέρασε ενώ συγχρόνως δημιουργούσε τόσα και τόσα άριστουργήματα;

Ο μουσικολόγος Félix kai κατόπιν ο W. de Lenz, στο βιβλίο του «Beethoven et ses trois styles» διετύπωσαν τη θεωρία των τριών διαφορετικών οτύλων του Μπετόβεν. μία θεωρία που έγινε δεκτή από τους περισσότερους μελετητές του έργου του Μπετόβεν και που άκολούθησε κατάπιν άκόμη και στη μελέτη του έργου άλλων μουσουργών.

Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία το έργο του Μπετόβεν χωρίζεται σε τρεις διαφορετικές εποχές. Κάθε μία από αυτές έχει το ξεχωριστό της ύφος και οι χρονολογίες που τη χωρίζουν είναι στοθμοί στην εξέλιξη του ύφους του. Η πρώτη περίοδος που λήγει το 1800, όταν ο Μπετόβεν ήταν 30 ετών, χαρακτηρίζεται ως περίοδος μίμησης, η δεύτερη που φτάνει ως το 1814 χαρακτηρίζεται ως μεταβατική και η τρίτη που κλείνει με το θάνατό του, λέγεται περίοδος στοχασμού. Οι χρονολογίες των μεταμορφώσεων αυτών δεν είναι οι ίδιες για όλους. Έτσι άλλοι θεωρούν ότι τα τότε Έργα, όπως π.χ. οι σονάτες Έργων 27, ανήκουν στο δεύτερο ύφος ενώ άλλοι βλέπουν την αρχή αυτού του ύφους στις σονάτες Έργων 31 και στην ήρωική συμφωνία.

Αν και αυτή η θεωρία υποστηρίζεται από το κύρος ενός σοφού σαν τον Vincent d'Indy, πρέπει να θεωρηθεί ως αθαίρητη και δογματική, γιατί ούτε τους χρονολογικούς διαχωρισμούς μπορούμε να δεχτούμε, ούτε τους χαρακτηρισμούς της κάθε μιας περιόδου.

Το γεγονός ότι ο νεαρός Μπετόβεν δέχτηκε να γράψει στο ύφος της εποχής του και δεν δοκίμασε από τα πρώτα βήματά του να έπινοηση δικό του προσωπικό ύφος δεν σημαίνει ότι το έργο του είναι προϊόν μίμησης. Η εποχή του δεν ήταν εποχή έφευρέσεων σαν τη δική μας και η αναζήτηση του καινούργιου με κάθε θυσία δεν άποτελούσε τον κύριο σκοπό στην τέχνη, δ-

πως συμβαίνει στον αιώνα μας, όπου οι τεχνικές αναζητήσεις, δηλαδή το ύλικο στοιχείο, έπιναίν, το βαθύτερο νόημα της τέχνης που πηγάζει από τον ψυχικό κόσμο του καλλιτέχνη. Γι' αυτό δεν πρέπει να κρίνουμε το έργο του, όπως και άλλων των παλαιότερων, με τα δικά μας κριτήρια που κάθε άλλο παρά άλάνθαστα είναι, ως κρίνουμε από το άδιέξεθο στο άποϊον ώδήγησαν τη σύγχρονη τέχνη. Ο Μπετόβεν, αν και συνέχισε το ύφος των προγενετέρων του, έκφράζει ένα δικό του ψυχικό κόσμο και άθέλτητα πλάθει σιγά-σιγά, χωρίς τυμπανκρουσίες, το δικό του ύφος. Όσο όμως και αν άκολουθή τα πρότυπα του Χάυντν και του Μότσαρτ δεν μίμείται όταν γράφει το Prestissimo της πρώτης σονάτας, το τρίτο του σκέρτσου της σονάτας Έργων 7, το Largo της σονάτας Έργων 10 άρ. 3 ή την παθητική σονάτα, για να αναφέρουμε μερικά μονάχα παραδείγματα από τα έργα της «πρώτης περιόδου» που δείχνουν ότι ο χαρακτηρισμός του μίμητου, άκόμη και από άπόψεως ύφους, δεν στέκεται για τον δημιουργό έργων που και σήμερα παραμένουν ζωντανά και άληθινά.

Το ίδιο δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως μεταβατική περίοδο τα δεκαπέντε χρόνια της ώριμότητας του Μπετόβεν, τα πό καρποφόρα, αυτά που έδωσαν την πέμπτη συμφωνία και την έβδομη, την άπασσιονάτα, τη σονάτα του Κρόύστερ, τα κονσέρτα, τα κουαρτέτα, Έργων 59, τον Φιντέλιο και τόσα άλλα άριστουργήματα που δίνουν ανάγλυφη τη δραματική φυσιογνωμία του δημιουργού των. Ούτε μπορούμε να ποΐμε ότι μόνο τα τελευταία χρόνια του γίνεται ξαφνικά στοχαστής ο Μπετόβεν, όταν μέσα σ' δολόκληρο το έργο του παρακολουθούμε το ώριμασμα που γίνεται με τα χρόνια, με το άδιάκοπο δούλημα της ήχητικής ύλης, με τα άλλεπάλληλα χτυπήματα που του χαρίζει η ζωή, με το κλεισιμο στον εαυτό του που του έπιβάλλει η βαθμιαία στήρηση της άκοης του.

Όταν άντικρούζομε το έργο του Μπετόβεν πρέπει να λυτρωνώμαστε από κάθε δογματισμό, γιατί ο δημιουργός τόσων πολύτροπων Έργων δεν ύπηρεσε ποτέ δογματικός. Γι' αυτό κάθε δογματική μελέτη του έργου του δεν μπορεί παρά να είναι σφαλερή. Είναι άναμφισβήτητο ότι το γράψιμο του ώριμάζει με τα χρόνια, όπως συμβαίνει για κάθε μεγάλο τεχνίτη. Μά τα σπέρματα αυτού του ώριμάσματος ύπάρχουν άκόμη και στον νεαρό πιανίστα-συνθέτη που από τα πρώτα χρόνια του στη Βιέννη, όταν ζούσε στην ήχομική και έπιτηδευμένη άτμόσφαιρα των σαλονιών έκείνης της έποχής, σκεπτόταν να γράψη τη μουσική της Ὡδης στη Χαρά του Σίλλερ και στα 1804 έγραφε σε μία μελωδία του το κύριο θέμα της έννατης συμφωνίας του, που γράφτηκε 19 χρόνια άργότερα.

Δεν μπορούμε λοιπόν να ποΐμε ότι ύπάρχουν τρία διαφορετικά ύψη, στο έργο του Μπετόβεν. Κάθε έργο του, έννοούμε τα μεγάλα, έχει το δικό του ύφος γιατί ποτέ δεν καθώριζε a priori το ύφος ενός έργου του,

άλλα τό επλάθε σύμφωνα μέ τή μουσική ιδέα πού ἤταν ἡ γεννήτρια τῆς φόρμας καί τοῦ ὅφους. Ἐπί τόν βλέπομε σέ ἔργα μιᾶς καί τῆς αὐτῆς περιόδου τῆς ζωῆς του νά ἐκδηλώνεται τόσο πολύτροπα ὥστε παρ' ὅλη τή δυνατή προσωπικότητά του, πού ἐπιβάλλει τή σφραγίδα τῆς σέ κάθε ἔργο του, νά ξεχωρίζωμε ἄλλο ὄφως στήν πέμπτη συμφωνία του, ἄλλο στήν ἔκτη (τῆν ποιμενική) ἄλλο στήν ἀπασσιονάτα καί ἄλλο στόν Φιντέλιο. Γι' αὐτό τό ἔργο του εἶναι τόσο πολύπλευρο, γι' αὐτό δέν ὑπάρχει καθόλου μονοτονία σ' αὐτό. Ἄν λάβωμε ὑπ' ὄψιν δι τὸ ἔργο του χρησίμευσε ὡς ἀφετηρία γιά τήν δημιουργία τῶσαν διαφορετικῶν τάσεων συχνά ἀλληλοσυγκρουομένων στόν 19ο αἰώνα, θά πεισοῦμε δι μέσα σ' αὐτό τό ἔργο ὑπάρχουν ἐν δυνάμει ὅλα τὰ ὄψη τῶν μεταγενεστέρων του. Στό ἔργο αὐτό βρῆκε ὁ Μπερλιόζ τό δόγμα τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς, ὁ Λιστ τό δόγμα τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος, ὁ Βάγνερ τό δόγμα τοῦ ἐξαγγελτικοῦ θέματος, ὁ Φράνκ τό δόγμα τῆς κυκλικῆς σονάτας, ὁ Μπράμς τό δόγμα τῆς ᾄθουης ἀρχιτεκτονικῆς. Ὅλα αὐτά ὑπάρχουν πραγματικά στό ἔργον του Μπετόβεν, δι ὅμως ὡς δόγματα, ἀλλά ὡς στοιχεῖα πού βρίσκονται σέ μία ἰσορροπία, τήν ἰσορροπία πρὸς τήν ὁποία πρέπει νά τείνῃ κάθε ἔργο τέχνης καί κάθε ζωῆ.

.*

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

Ἐ ὁ ὅρος δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά μελετήσομε καί τις 32 σονάτες τοῦ Μπετόβεν, αὐτε καί παρουσιάζουν ὅλες τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον. Γι' αὐτό θά περιοριστοῦμε στίς κυριώτερες ἀρχιωνάτας ἀπὸ τήν πρώτη.

Σονάτα ἔργ. 2 ἀρ. 1.

Allegro

Τὰ θέματα:

Ἐκθεσις — Τό ρυθμικό θέμα Α εἶναι ἓνα ἀρπῆξ α μέ μία ἐκφραστική κατάληξη α'. Τέτοια θέματα συναντοῦμε συχνά στούς κλασσικούς. Τέτοιο εἶναι καί τό θέμα τῆς σονάτας σέ ντό ἐλ. τοῦ Μότσαρτ πού τόσο ἔντονα προαναγγέλλει τόν Μπετόβεν. Θέματα σ' ἀρπῆξ συναντοῦμε καί στίς σονάτες τῆς ὀριμότητάς τοῦ Μπετόβεν ὅπως τήν ἀπασσιονάτα τῆς ὁποίας τό ρυθμικό θέμα εἶναι τό ἀρπῆξ τοῦ φα ἐλ. Ἀργότερα ὁ Βάγνερ μεταχειρίζεται τό ἀρπῆξ στά λάιτ-μότιβ του κυρίως στήν τετραλογία.

Μεταβατικό θέμα δέν ὑπάρχει. Ἡ σύνδεση τοῦ ρυθμικοῦ θέματος μέ τό μελωδικό γίνεται ξεκινώντας

ἀπὸ τό θέμα Α σέ ντό ἐλ., μέ μιμήσεις σέ δύο φωνές τοῦ τμήματος α' καί μέ προετοιμασία τοῦ μελωδικοῦ θέματος.

Τό μελωδικό θέμα Β ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία στοιχεῖα, β β' καί β''. Τό πρῶτο στοιχεῖο β. παρουσιάζει ἀναλογίες μέ τό μελωδικό θέμα τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ Κοριαλανοῦ. Σύμφωνα μέ τοὺς κλασσικούς νόμους τό θέμα Β. ἔπρεπε νά παρουσιάζετο στήν ἐκθεσὶν στόν σχετικό μείζονα τόνο τοῦ φα ἐλ. τόν τόνο τοῦ λα ὄφ. μεζ. Ἐδῶ ὅμως μέ τήν συγχρῶνία τῆς 7ης ἐλάσσονος βρισκόμαστε καθαρά στόν τόνο τοῦ λα ὄφ. ἐλ. μέ κατάληξη μείζονα. Τό δεύτερο στοιχεῖο β'. εἶναι στόν τόνο τοῦ λα ὄφ. μεζ. καί εἶναι ἓνας συνδυασμός τῆς ἀρχῆς τοῦ α στό μπάσο καί ἐνός *trai* στήν πάνω φωνή. Τό β'', στόν τόνο τοῦ λα ὄφ. μ. μᾶς δίνει τήν ἐντύπωση ἐλάσσονος τόνου μέ τήν συγχρῶνία τῆς 7ης ἡλ. πού ὅπως καί στό στοιχεῖο β. καταλήγει πάλι σέ μείζονα τόνο. Εἶναι φανερό δι ὁ Μπετόβεν ἄν καί μεταχειρίζεται τόν τόνο τοῦ λα ὄφ. μ. ὅπως ὀρίζουν ἰ νόμοι τῆς σονάτας, δανεῖται ἀπὸ τὸν ἐλάσσονα τρόπο γιά νά δώσῃ περισσότερη ἔκφραση ὑπὸ μελωδικό του θέμα.

Ἀνάπτυξη. — Ἡ ἀνάπτυξη ξεκινᾶ μέ τό θέμα Α καί ἀπὸ τόν τόνο τοῦ λα ὄφ. μ. Ἀκολουθεῖ μία ἀνάπτυξη τοῦ στοιχείου β. πού περνᾶ ἀπὸ τοὺς τόνους τοῦ σι ὄφ. ἐλ., ντό ἐλ., σι ὄφ. ἐλ., λα ὄφ. ἐλ., καί καί τοῦ α', χωρὶς ὅμως τὸ γκρουπέττο, πρῶτα στό μπάσο καί ὕστερα στήν πάνω φωνή ὅπου ἀπλώνεται μελωδικά, καί καταλήγει σέ μιμήσεις τοῦ α' στήν πρώτη του μορφή μέ τάση πρὸς τόν κύριο τόνο τοῦ φα ἐλ. ὅπου θά γίνῃ ἡ ἐπανάκθεση.

Ἐπανάκθεση. — Γίνεται σύμφωνα μέ τοὺς κλασσικούς νόμους: θέμα Α σέ φα ἐλ. Μετάβαση στό θέμα Β μέ τό στοιχεῖο α' περνώντας ἀπὸ σι ὄφ. ἐλ. θέμα Β (β, β', β'') στό κύριο τόνο.

Adagio

Εἶναι γραμμένη στό ὄφως τοῦ Μότσαρτ ἀλλά σέ φόρμα λήντ-σονάτας, δηλαδή ἔχει ἐκθεσὶν μέ δύο θέματα καί ἐπανάκθεση, ἀλλά δέν ὑπάρχει ἡ κεντρικὴ ἀνάπτυξη.

Τὰ θέματα:

Ἐκθεση. — Τό πρῶτο θέμα Α εἶναι σέ δύο περιόδους (α καί α') καί στόν τόνο τοῦ φα μείζονα.

Τό μεταβατικό θέμα Μ σέ ρέ ἐλ. κατεθύνεται πρὸς τόν τόνο τοῦ ντό μείζονα.

Τό δεύτερο θέμα Β εἶναι σέ δύο περιόδους (β καί β') καί στόν τόνο τοῦ ντό μείζονα,

Ἐπανάκθεση. — Τό θέμα Α παρουσιάζεται στόν

άρχικο τόνο φά μείζ., αλλά με παραλλαγές *ornementales*.

Το μεταβατικό θέμα καταργείται.

Το θέμα Β ακολουθεί το θέμα Α με παραλλαγές *ornementales*, επίσης στον τόνο του φά μείζ.

Κατάληξη στην άρχη του α.

Minuetto

Το θέμα του Μενουέττου, όπως ξέρουμε, αποτελείται από μικρούς ρυθμούς ενός ή δύο μέτρων που επαναλαμβάνονται. Το θέμα αυτού του Μενουέττου μπορεί να χωριστεί σε μικρούς ρυθμούς έτσι :



Η πρώτη *reprise* εκθέτει το θέμα Α στον τόνο του φά ελάσσονα και καταλήγει στον τόνο του λα ύφ. μείζ. Στη δεύτερη *reprise* έχουμε μία περίοδο με μετατροπές πάνω στο θέμα Α που περνά από τον τόνο του λα ύφ. μ., σι ύφ. έλ. και καταλήγουμε στη δεσπόζουσα του άρχικου τόνου φά ελάσσονα. Έκει επανέρχεται η περίοδος Α με μικρές μελωδικές αλλαγές και με κατάληξη στον άρχικο τόνο.

Τρίο

Το τρίο έχει κι' αυτό τη φόρμα του μενουέττου, μόνο που είναι σε άλλο τόνο συγγενή προς τον τόνο του μενουέττου. Δεν έχουμε θέμα σ' αυτό το τρίο, αλλά ένα μελωδικό σχήμα στην πρώτη *reprise*. Ό τόνος είναι του φά μείζονα με κατάληξη στον τόνο της δεσποζούσης ντό μείζ. Η δεύτερη *reprise* ξεκινά από τον τόνο του ντό μείζ. και με το ίδιο μελωδικό σχήμα σε ελεύθερες μιμήσεις καταλήγει στον τόνο του φά μείζονα.

Μετά το τρίο γίνεται η επανάληψη του μενουέττου.

Prestissimo

Ήδη με την πρώτη σονάτα η προσωπικότητα του Μπετόβεν διαφαίνεται καθαρά σ' αυτό το μέρος που προαναγγέλλει τα σφαδρά πάθη της άπασσιονάτας. Τότε το χαρακτήρισαν οι κριτικοί ως «άδιάντροπη τετραωδία» και πραγματικά τέτοια ξεσπάσματα δεν ταιριαζαν με το πνευμα των σαλονιών. Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι ότι δεν είναι γραμμένο σε φόρμα ροντώ όπως έπρεπε σύμφωνα με τους κλασικούς νόμους και όπως το βλέπουν πολλοί αλλά σε τροποποιημένη φόρμα σονάτας που παρουσιάζει μετά την έκθεση ένα νέο στοιχείο πριν γίνη μία σύντομη ανάπτυξη του πρώτου θέματος.

Τά θέματα :

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Έκθεση. — Όπως βλέπουμε το θέμα Α περιέχει ένα κότταρο χ από τρεις νότες, ένα ρυθμό, που χωρίς να είναι τόσο συνθετικός όπως στην 5ην συμφωνία, δείχνει καθαρά την πρόθεση του Μπετόβεν να επιτύχη την ένότητα μ' ένα ρυθμό.

Το ρυθμικό θέμα Α αποτελείται από δύο περιόδους και είναι στον τόνο του φά έλ.

Μεταβατικό θέμα δεν υπάρχει. Η σύνδεση του Α και Β θέματος γίνεται με τον ρυθμό χ στη δεσποζούσα του τόνου της δεσποζούσης (ντό έλ.).

Το μελωδικό θέμα Β αποτελείται από τρεις περιόδους β, β' και β'' και παρουσιάζεται στον τόνο της δεσποζούσης αντί του σχετικού μείζονα τόνου (λα ύφ. μ.). Η τρίτη περίοδος είναι σχεδόν η ίδια ή περίοδος α. με τον χαρακτηριστικό ρυθμό χ. Δεν μπορεί όμως να θεωρηθή ως δεύτερη εμφάνιση του *refrain* γιατί όπως ξέρουμε στα κλασικά ροντώ το *refrain* παρουσιάζεται πάντα στον ίδιο τόνο, τον άρχικο.

Κεντρικό μέρος και ανάπτυξη. — Ένα νέο στοιχείο μελωδικό (Γ) παρουσιάζεται στον τόνο του λα ύφ. μ. Είναι αρκετά μακρό (50 μέτρα) και ακολουθείται από μία μικρή ανάπτυξη στον ρυθμό χ που καταλήγει σ' ένα Ισοκράτη της δεσποζούσης του κυρίου τόνου φά έλ. και προτοιμάζει την επανέκθεση.

Επανάκθεση. — Το θέμα Α είναι στον κύριο τόνο, η σύνδεση με το θέμα Β γίνεται όπως και στην έκθεση, αλλά στην δεσποζούσα του τόνου της δεσποζούσης, το θέμα Β είναι επίσης στον κύριο τόνο του φά έλ. και τελειώνουμε μ' ένα ξεσπάσμα του ρυθμού χ.

(συνεχίζεται)