

# Η ΣΟΝΑΤΑ

## ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

**Η** Σονάτα σε ντό ελάσσονα Έργον 13 είναι γνωστή ως παθητική. Δέν είναι ο Μπετόβεν πού τής έδωσε αυτόν τόν τίτλο αλλά ο έκδότης του. Σε πολλές άλλες σονάτες δόθηκαν έτσι έκ τών υστερίων τίτλοι και συνηθίσασμε νά λέμε ή σονάτα υπό τό σεληνόφως, ή ποιμενική, ή σονάτα τής αύγής κ.τ.λ. Πρίν άργίσουμε λοιπόν τήν άνάλυση τής σονάτας Έργ. 13 πρέπει ν' άνοιξουμε μία παρένθεση γιά νά δοΰμε κατά πόσον είναι σύμφωνοι μέ τό πνεΰμα τού Μπετόβεν οι τίτλοι αύτου — στήν περίπτωση τής παθητικής και τής άπασσιονάτας ξέρομε ότι τούς άνεχθήκε — και έν βοηθοΰν στήν κατανόηση Έργων καθαρής μουσικής.

Ό Μπετόβεν, συνεχιστής τής καθαρής μουσικής τών κλασικών και άκολουθώντας τό παράδειγμα του Χάυντ και του Μότσαρτ άπέφυγε νά όνομάση τά Έργα του. Τά περισσότερα έξ άλλου ήσαν σονάτες, ή κουαρτέτα και ξέρομε τίς άκόμη και οι ρομαντίκοι και οι έμπροσσιοιστές πού είχαν τόσο άδυναμία γιά τούς τίτλους άπέφυγαν νά δώσουν τίτλους στό λγα Έργα καθαρής μουσικής πού Έγραψαν. Άνάμεσα στις 32 σονάτες γιά πιάνο μόνο σε μία, στήν Έργον 81, Έγραφε τόν τίτλο τού καθενός από τά τρία μέρη τής, *Les adieux, l'absence, le retour*, και δυο από τίς έννεα συμφωνίες του, ή 'Ηρωική και ή Ποιμενική, χαρακτηρίστηκαν έτσι από τόν ίδιο. "Όσο γιά τήν έννάτη, καθώς τήν λέμε συμφωνία τής χαράς. Ό Μπετόβεν τήν παρουσίασε άπλώς ως «Συμφωνία σε ρε Έλασον μέ κόρα πάνω στήν 'Ωδή στή Χαρά τού Σίλλερ». Πρέπει μάλιστα νά σημειώσουμε ότι δέκα περίπου χρόνια πρίν γράφη τήν έννάτη είχε σκεφτή νά μεταχειριστή τήν 'Ωδή τού Σίλλερ στήν εισαγωγή Έργ. 115 πού γράφτηκε γιά τή γιορτή του αυτοκράτορα Φραγκίσκου, ένδ από τίς σημειώσεις του φαίνεται ότι όταν άρχισε νά γράφη τήν έννάτη έσκόπευε νά τής φτιάξη ένα φινάλε καθαρώς όρχηστρικό και μόνο καθώς δούλεε τού Έργο του τοΰ ήρθε ή ιδέα νά προσθέσι ένα νέο στοιχείο στόν πλούτο τής όρχήστρας, τήν ανθρωπίνη φωνή, μεταχειριζόμενος τούς στίχους τού Σίλλερ. Τό ίδιο σκεφτόταν νά κάνει γιά τή δεκάτη συμφωνία του τής όποίας μόνον σχέδια οαζόνται, όπου έσκόπευε νά μεταχειριστή τήν ανθρωπίνη φωνή από τό δευτέρο μέρος.

Βλέπομε λοιπόν πόσο φειδαλός σε τίτλους ήταν ο Μπετόβεν, πού έξ άλλου έλάχιστα άσχολήθηκε μέ χαρακτηριστικά κομμάτια, αντίθετα πρós τούς ρομαντικούς και τούς έμπροσσιοιστές, γιά τούς όποιους ή μουσική είναι συνήθως άφήγησι και περιγραφή και συνεπώς οι χαρακτηρισμοί τών Έργων τους άποτελοΰν άναπόσπαστο τούς στοιχεία.

Οι μελετητές όμως τού Μπετόβεν, βλέποντας τού Έργο του μέσα από τό πρίσμα τού ρομαντισμοΰ ή τού έμπροσσιοισμοΰ, τό φέρνωσαν μέ τίτλους, χαρακτηριστικά και έρμηνείες φιλολογικές, μέ σεληνόφωτα στή λίμνη, μέ έρωτικές έκμυστηρέσεις, μέ τιτανομαχίες και τόσα άλλα. Μία όλόκληρη φιλολογία βαραίνει τό Έργο

ένός από τούς πύ κλασικούς μουσικούς, τούς πύ ό-πόλυτα μουσικούς και αύτή ή εύφάνταστη φιλολογία είναι αίτια νά παρερμηνεύσει πολλά Έργα του γιαιτι μέ τό νά τούς άποδώσι στοιχεία και προθέσεις ξένες πρós αύτά μάς έμποδίζει νά τά νοιώσουμε όπως είναι. "Όταν προσπαθοΰμε νά φανταστοΰμε καθ' ύπαγόρευση ένα πρόγραμμα ή μία περιγραφή, άναγκαστικά θά δουλέψη ή σκέψη μας και τότε χάνεται ή μαγεία τών ήχων και παιει πιά νά είναι ή μουσική ένα μεθούσι ήχων και ρυθμών πού δημιουργεί άνείπωτα συναισθήματα όπως είναι ή μουσική τού Μπετόβεν.

Άνάμεσα στις τόσες αθάνατες έρμηνείες αξίζει τόν κόπο ν' αναφέρουμε μία χαρακτηριστική πού άφορά τήν έβδόμη συμφωνία του. "Όταν παίχτηκε στό 1852 από τήν όρχήστρα τού *Passeloup* στό Παρίσι, παρρουσιάστηκε ως Χωριάτικος Γάμος μέ τό έξής πρόγραμμα:

«1ο Μέρος: Άφιξη τών χωρικών. 2ο Μέρος: (τό περίφημο άλλεγκρέτο) Γαμήλιο έμβατήριο (11) 3ο Μέρος: Χορός χωρικών 4ο Μέρος: Γλέντι, όργιο».

Τό πρόγραμμα αύτό τό έπίαξε ο *de Lenz* πού θεωρείται ως ένας από τούς πύ σοβαρούς μελετητές τού Μπετόβεν, προσθέτοντας μάλιστα και έξηγήσεις πού σήμερα μάς φαίνονται έξωφρενικές. Εύτυχός έμεινε στό τέλος ο κάποις άόριστος χαρακτηριόμος τού Βάγνερ «ή άπόθεση τού χορού» κι' έτσι ξεχάστηκε τό πρόγραμμα τού *de Lenz*. Αυτό δέν μάς έμποδίζει νά δοΰμε σε τί παρερμηνείες μπορεί νά μάς όδηγήσι αύτή ή μανία τών τίτλων και τών χαρακτηρισμών.

Βέβαια τίτλοι σάν τό «παθητική σονάτα» ή «έμπροσσιονάτα» είναι όρεκτά άνώδυνα και πολλά άλλα Έργα τού Μπετόβεν θά μπορούσαν νά χαρακτηριστοΰν έτσι χωρίς όμως νά τούς προσθέσουν τίποτε ούτε νά τά κάνουν πύ νοητά. Άλλά, όταν λέμε σονάτα υπό τό σεληνόφως, ποιμενική, σονάτα τής αύγής, τότε τούς άποδίδομε ένα στοιχείο πού δέν ύπάρχει σ' αύτά, τό περιγραφικό και πρέπει νά σημειώσουμε ότι ο Μπετόβεν άκόμη και στήν Ποιμενική Συμφωνία του, όπου άναγκαστικά τό μεταχειρίστηκε σε μερικά σημεία, δέν θέλησε νά περιγράψη τή φύση αλλά νά έκφράση τόν ψυχικό του κόσμο όπως έζηνά μέσα στήν Φύση. Ή ποιμενική συμφωνία είναι συναισθηματική όπως άλλωστε τό τονίζει ο ίδιος ο δημιουργός τής.

Βέβαια σε πολλά Έργα φαίνεται νά ύπάρχει μία ιδέα ξένη πρós τή μουσική όπως στή Σονάτα *Les Adieux*, στήν 'Ηρωική Συμφωνία, στό φινάλε τού τελευταίου κουαρτέττου πού ξεκινά μ' ένα μοτίβο πάνω στις λέξεις «*Muss es sein?*» Στόν Μπετόβεν όμως ή σκέψη, ο λόγος, είναι μόνο γιά τό ξεκίνημα, γιά νά ευπνήση τόν συναισθηματικό κόσμο του και δημιουργήση τό κατάλληλο κλίμα γιά τή γέννηση τής μουσικής ιδέας, όπως ή Πυθία πού καθήμενη πάνω στόν τρίποδα και εισπνέοντας τούς καπνούς τής δάφνης έπλεπε στήν προφητική τής έκταση. "Όταν όμως ή μουσική ιδέα

βρή τη μορφή της, υποτάσσεται. Το έ μια "συνέπεια" καθαρώς μουσική και μπαίνει σε πλαίσια καθαρώς μουσικά όπου κάθε στοιχείο ξένο προς τη μουσική είναι όχι μόνο άνοητο αλλά και ξεπερασμένο.

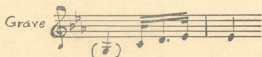
Στόν Μπετόβεν όπως και σε κάθε μεγάλο μουσουργό η σκέψη παίρνοντας μορφή μουσική ανεβαίνει σε σφαίρες όπου είναι άνοητο να φτάσει ο λόγος. "Όταν λοιπόν μεταχειριστούμε το λόγο για να ερμηνεύσουμε τους ήχους αναγκαστικά τους αφαιρούμε κάτι σημαντικό από τη μουσική δύναμή τους. Η μόνη ερμηνεία της μουσικής θα βρισκόταν ίσως στην ανάλυση των αισθημάτων που μας ξυφλάει αλλά και αυτά δεν είναι σ' όλους τα ίδια. Η «Σονάτα του Κρόυστερ» του Μπετόβεν έχει π.χ. στον Τολστέϊ ως απήχηση ένα άγριο κέντριο αισθήσεων και ένστικτων, και αυτό είναι τελείως αντίθετο προς την αντίληψη όχι μόνο του έργου αυτού αλλά και της ύψηλης άποστολής της Μουσικής στην οποία επίστευε ο Μπετόβεν, ο οποίος παρ' όλων τών θαυμασμών που είχε για τόν Μότσαρτ κατέβηκε τόν «Δόν Ζουάν» του για τόν ανήθικο, όπως τόν θεωρούσε, λιμπρέτο του. Τό ίδιο συμβαίνει και με τόν αλληλεγκρέτο της βιβδόμης συμφωνίας που ο μέν de Lenz τόν βλέπει σάν γαμήλιο έμβητήριο ενώ ο Berlioz τόν αισθάνεται σάν ένα θρήνο.

Τά έργα του Μπετόβεν που γράφτηκαν στή φόρμα σονάτας δέν έχουν ανάγκη ούτε από τίτλους ούτε από ερμηνείες με λόγο. "Αν δέν τόν νιώθουμε όπως μας τά έδωσε δέν πρόκειται νά τά καταλάβουμε καλλίτερα με τίς απειρες φιλολογικές σελίδες που γράφτηκαν πάνω σ' αυτό.

#### ΣΟΝΑΤΑ ΣΕ ΝΤΟ ΕΛ. ΕΡΓΟΝ 13 (Παθητική)

Πολλοί θέλουν να βλέπουν τήν σονάτα αυτή σάν ένα είδος κυκλικής σονάτας. "Όπως έβουρμε ή κυκλική σονάτα βασίζεται σε ένα ή περισσότερα «κύτταρα» που χρησιμοποιούν τόν γέννηση τών θεμάτων στή διάφορα μέρη τής σονάτας δίνοντας έτσι ενότητα στό έργο και κάνοντας τόν πιο ομοπαγές.

"Ένα τέτοιο κύτταρο βλέπουν στό Grave, στό Allegro, στό Adagio και στό Rondo:

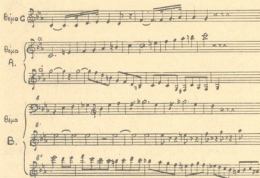


Μεταξύ δευτέρου και τετάρτου ή ομοιότης είναι φανερή, ενώ στό πρώτο και στό τρίτο είναι συζητήσιμη δέν δύσκολα μπορούμε νά πιστοούμε ότι ο Μπετόβεν έπειδίως αυτή τήν ομοιότητα.

#### GRAVE, ALLEGRO DI MOLTO E CON BRIO

"Εκθεση

Τά θέματα:



Τό θέμα G ξεκινά βαρύ και με νευρώδεις ρυθμούς στόν τόνο του τόν έλ. και καταλήγει σ' ένα froil επάνω στή δεσποζούσα τού σχετικού μείζονος τόνου (μι ύφ. μ.) Τό θέμα επανέρχεται στόν τόνο του μι ύφ. μ. πο ήρεμο διακοπτόμενο από σκληρές μεταπτώσεις και ελαφρώνει σιγά-σιγά με χρωματικά ανεβάσματα τής μελωδίας—πρώ θα μεταχειριστή άργότερα ο Βάγνερ στόν Τριστάνο του—για νά άδηγήσει σ' ένα άπότομο χρωματικό κατέβασμα που καταλήγει σά μία κορώνα και ν' άρχισι άμέσως τόν ταραγμένο άλλεγρο.

Τό ρυθμικό θέμα Α τού άλλεγκρου παρουσιάζεται με επανάληψη κάθε περιόδου α και α' και φτάνει σ' ένα ισόκρατη τής δεσποζούσης στό μπάσο. "Από εκεί ξεκινά τόν μεταβατικό θέμα Μ. που είναι γέννημα τού θέματος α και περνώντας από τόν τόνο του λά ύφ. μ. σι ύφ. μ. άδηγει στόν τόνο του μι ύφ. έλ. όπου παρουσιάζεται τόν πρώτο στοιχείο β. τού μελωδικού θέματος Β. Τό δεύτερο στοιχείο β' είναι στόν τόνο του μι ύφ. μ. και αποτελείται από δύο περιόδους με διαφορετική κατεύθυνση. Τό ίδιο συμβαίνει και με τόν τρίτο στοιχείο β" που είναι επίσης στόν τόνο μι ύφ. μ. και καταλήγει στό θέμα α στόν τόνο του μι ύφ. μ.

"Η Εκθεση επαναλαμβάνεται άρχινώντας από τόν Grave και γι' αυτό δέν πρέπει νά τόν θεωρήσουμε ως εισαγωγή, άφού τόν θέμα τόν επανέρχεται και στήν ανάπτυξη και στήν coda.

"Ανάπτυξη. Η ανάπτυξη άρχινά με τόν θέμα G. στόν τόνο τής δεσποζούσης με τάση προς τόν τόνο του μι έλ. "Ο χρόνος είναι πάλι Grave και ύστερα από μία κορώνα ξεναρχόμαστε στόν χρόνο τού άλλεγκρου, όπου γίνεται μία σύγκρουση τού μεταβατικού θέματος Μ. μ' ένα κομμάτι από τόν θέμα G. πρώτα στόν τόνο του μι έλ. ύστερα στόν τόνο του σά. έλ. Στό τέλος τόν θέμα Μ κυριαρχεί στό μπάσο κάτω από τά τρέμολα τής πάνω φωνής ενώ περνά από τούς τόνους του φα έλ., σι ύφ. έλ., ντό έλ. και καταλήγει σ' έναν ισόκρατη τής δεσποζούσης τού άρχικού τόνου με τρέμολο στό μπάσο κάτω από έτα ύπεκοφο πινιάσιμο στίς χαμηλές νότες και ξεσπάσματα τού θέματος α. "Ένα froil χωρίς άκομπαιαμένο άδηγει στήν επανέκθεση.

"Επανεκθεση. Τόν θέμα Α ξεναρχεται χωρίς τόν στοιχείο α'. Τόν μεταβατικό θέμα επίσης καταργείται και ή σύνθεση με τόν θέμα Β γίνεται με μία μελω-

δία σε τρέμολα στο μπάσο κάτω από συγχωρίες στις πάνω φωνές και περνά από τους τόνους του ρέ ύφ, μ.-μι ύφ. έλ. και φά έλ. από όπου ξεκινά το θέμα Β στοιχείο β για να μπη τελικά στον τόνο του ντό έλ. 'Ακολουθούν τά στοιχεία β' και β'' στον κύριο τόνο καθώς και το θέμα α για να καταλήξει σε δύο συγχωρίες *fortissimo*. Μιά τελευταία υπόμνηση του θέματος G. κ' ένα τελευταίο ξέσπασμα του θέματος α κλείνουν το πρώτο μέρος.

### ADAGIO CANTABILE

Τά θέματα :

A. Θέμα Α  
B. Θέμα Β  
Γ. Θέμα Γ

Το δεύτερο μέρος είναι σε φόρμα λήνη με πέντε τμήματα.

1ο Τμήμα. Θέμα Α στον τόνο του λά ύφ, μ. με επανάληψη μία όγδοή πιό ψηλά.

2ο Τμήμα. Θέμα Β πού ξεκινώντας από τον τόνο του φά έλ. περνά από το ντό έλ., μι ύφ. μ. και καταλήγει στον αρχικό τόνο.

3ο Τμήμα. Θέμα Α χωρίς την επανάληψη.

4ο Τμήμα. Θέμα Γ στον τόνο του λά ύφ. έλ. πού αναπτύσσεται περνώντας από το μι μ. ντό έλ. και καταλήγει στον αρχικό τόνο.

5ο Τμήμα. 'Επανάληψη του πρώτου τμήματος με τον πιό παραγμένο ρυθμό των τριήχων,

Coda.

### RONDO

Το ροντώ αυτό πλησιάζει τή φόρμα - σονάτα. 'Η έκθεση περίλαμβάνει το **refrain** και τό πρώτο **couplet**. Στη θέση της ανάπτυξης υπάρχει ή δεύτερη εμφάνιση του **refrain** και τό δεύτερο **couplet**. 'Ακολουθεί ή επανέκθεση και τέλος μία τελειωτική ανάπτυξη.

Τά θέματα :

A. Θέμα Α  
B. Θέμα Β  
Γ. Θέμα Γ

'Εκθεση. Το ρυθμικό θέμα Α πού είναι τό **refrain** είναι στον τόνο του ντό έλ.

'Η μεταβατική περίοδος περνά από τό φά έλ. και μι ύφ. μ.

Τό μελωδικό θέμα Β, σε μι ύφ. μ., αποτελείται από τό στοιχεία β, β' και β''.

'Η μεταβατική περίοδος και τό θέμα Β άποτελούν τό πρώτο **couplet**.

Κεντρικό μέρος. Δεύτερη εμφάνιση του **refrain**. Θέμα Α στον αρχικό τόνο.

Νέο θέμα Γ. στον τόνο του λά ύφ. μ.

'Ενα είδος καντέντσας στή δεσπόζουσα του αρχικού τόνου.

'Επανεκθεση. Τρίτη εμφάνιση του **refrain**. Θέμα Α στον αρχικό τόνο με μικρές αλλαγές, τό όποιον συνδέεται άμέσως με τό θέμα Β χωρίς νά μεσολαβήση τό θέμα Μ. πού κατοργιέται.

Θέμα Β στον τόνο του ντό μ. με μικρές αλλαγές και άλλαγή της σειράς διαδοχής των τριών στοιχείων έτσι : β - β'' - β'.

Τελειωτική ανάπτυξη. Τετάρτη εμφάνιση του **refrain**. Θέμα Α στον αρχικό τόνο πιό συνεπτυγμένο, θέμα β'' σε φά έλ. σε μικρή ανάπτυξη με τάση προς τό λά ύφ. μ. Μιά τελευταία ήρεμη υπόμνηση του θέματος Α σε λά ύφ. μ. και ένα ξέσπασμα στον αρχικό τόνο.

(Συνεχίζεται)