

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Σονάτα σε ντό μείζονα έργον 53

Ο Μπετόβεν δέν υπήρξε μόνον ένας μεγαλόπνοος δημιουργός, ένας ποιητής και στοχαστής των ήχων. Ήταν επίσης και ένας δεξιότεχνης pianista, κυρίως όταν ήταν νέος. Άργότερα, όσο απομονώνεται από τον κόσμο με την επιδείωση της βαρικοφας του και όσο περισσότερο άφρασιώνεται στην δημιουργία, όπως συνέβη και σε άλλους pianistes-μουουργούς, παραμελεί την εκτέλεση που έξ άλλου ποτέ δέν απέτελεσε σκοπό γι' αυτόν. Τό πάνω όμως παρέμεινε τό κατ' έξοχον όργανο του και χωρίς να είναι αποκλειστικός όπως ο Σοπέν, άφιέρωσε τό μεγαλύτερο μέρος του έργου του σ' αυτό.

Άλλά την εποχή που ζούσε ο Μπετόβεν ο δεξιότεχνης pianista ως ήταν πολύ διαφορετικός από εκείνον που θα γνωρίσει άργότερα ή ρομαντική εποχή τό πρόσωπο του Liszt, του πιο αντιπροσωπευτικού βιρτουόζου συνθέτη της και άκόμη περισσότερο από τον βιρτουόζο και σπανίως συνθέτη, που γνωρίζουμε σήμερα έμεις.

Ο Μπετόβεν άπευθύνονταν σ' ένα κύκλο πιο στενό, πιο εκλεκτικό, τον κύκλο που σχημάζε στα σαλόνια των εύγενών φίλων του, σπανίως δέ ήταν οι δημόσιες εμφανίσεις του. Γι' αυτό ή δεξιότητά του ήταν λιγώτερο έντυπιασκή, λιγώτερο δημαγωγική θα λέγαμε, και οι παλιές παραδόσεις του μέτρου και της εύρηπείας που βασιλεύαν άκόμη στα σαλόνια του καιρού του, καθώς ή έμφυτη ανάγκη ίσορροπίας που και τό πιο σφοδρά πάθη κυριαρχεί μέσα του, δέν τον άφίνουν να ξεπεράσει άρισμένα όρια.

Άντίθετα, οι ρομαντικοί pianistes-μουουργοί είχαν ν' αντιμετώπισουν τό άνώμοτο πλήθος που γέμιζε τις αίθουσες των συναυλιών και που άποτελούσε και άποτελεί-ένα κοινό άνομοιογενές και πολύ κατώτερο ποιητικώς από εκείνο που γνώριζαν οι κλασικοί. Ο pianista είχε έτσι ανάγκη από πιο έντυπιασκά **effets** γιά να καταπλήρη μάλλον παρά να συγκινήση και σιγά-σιγά θυσιάζεται ο μουουργός γιά χάρη του βιρτουόζου. Συνέπεια αυτής της τάσης ήταν ο διαχωρισμός του μουουργού από τον εκτελεστή που χαρακτηρίζει την εποχή μας, έποχ ή θεοποίηση του εκτελεστού και παραγκωνισμού του δημιουργού.

Στό πρόσωπο του Μπετόβεν ο μουουργός και ο pianista όχι μόνο συνυπάρχουν άλλα και βρίσκονται σε ίσορροπία. Δέν προτάζει ο δεξιότεχνης, όπως συμβαίνει τόσο συχνά στον Liszt, άλλα μόνον ύποδεικνύει. Γι' αυτό στις σονάτες του, στις παραλλαγές του, στα κοντσέρτα του ή κατανίκηση δυσκολιών και ή άναζήτηση pianistikών **effets** δέν άποτελούν κύριο σκοπό άλλα παίζουν ρόλο καθαρώς βοηθητικό.

Άνακωφιστικό ο pianista Μπετόβεν να προσπαθή να άνακαλύψει τον πλοτόν των δυνατοτήτων που του παρείχε τό νέο άκόμη γιά την εποχή του όργανο, τό πάνω, δίνοντας μάάλιστα και οδηγίες σε κατασκευαστές

πιάνων γιά την τελειοποίησή του. Και οι άναζητήσεις αυτές στις σονοριτέ του πιάνο θα παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ύφους του, όπως θα παίζουν κεφαλαιώδη ρόλο στην εξέλιξη του ύφους των μεταγενεστέρων που έκτός ελάχιστων εξαιρέσεων όπως ο Μπερλιόζ και ο Βάγνερ υπήρξαν όλοι pianistes.

Άλλά στον Μπετόβεν οι άναζητήσεις αυτές ύποτάσσονται σχεδόν πάντα στη μουσική ιδέα και στη μορφή, τόσο που δέν φαίνονται σάν γέννημα της μουσικής ιδέας και σπάνια να διαφαινεται ή πρόθεση ήχητικών άναζητήσεων ή επιδείξεης δεξιότηχίας. Έτσι μια «άπασσιονάτα», παρ' όλες τις τεχνικές δυσκολίες και τον καθαρώς pianistikό ήχητικό πλούτο που περιέχει, δέν είναι έργον δεξιότηχίας και θα ήταν σφάλμα να θεωρηθή τέτοιο.

Δέν συμβαίνει όμως τό ίδιο με την σονάτα έργον 53. Σ' αυτήν ή δεξιότηχία και οι ήχητικές άναζητήσεις παίζουν πρωτεύοντα ρόλο και τό πνεύμα που την διέπει είναι τό ίδιο με της σονάτας έργον 2 άρ. 3. έπίσης σε ντό μείζονα. Στό τετράδιο σημειώσεων του τό 1803 βλέπουμε ότι κοντά στα θέματα της σονάτας αυτής ύπάρχουν pianistica γυμνάσματα, ενώ μέσα στην ίδια τη σονάτα βλέπουμε καθαρά ότι σε μερικά μέρη, (όκτώβες, μακρές τρίλλιες συγχρόνως με μελωδία, άρπές κλπ.) είναι φανερή ή πρόθεση κατανίκησης δυσκολιών. Αυτό όμως δέν σημαίνει ότι ή σονάτα αυτή είναι μόνο pianistica. Ο Μπετόβεν άπέχει πολύ από τό δόγμα του Στραβίνσκου που λέγει ότι «ένας ήχος είναι ένας ήχος» και δέν μπορεί να δώση κάτι χωρίς ψυχικό περιεχόμενο. Άπέχει όμως επίσης πολύ από την μεταβενική αντίληψη της «μουσικής ιδέας» που κυριαρχεί σε άλλα μεγάλα έργα του και αυτό άποτελεί μία άλλη άπόδειξη ότι ο δημιουργός της Πέμπτης Συμφωνίας δέν ύποτάσσεται σε δόγματα άκόμη και όταν είναι δικά του.

Στην σονάτα έργον 53 δέν ύπάρχει μουσική ιδέα κυρίως στό πρώτο μέρος, άλλα μελωδικά σχήματα όπως συνέβαλε στους προγεστερόους του. Δέν ύπάρχει άκόμη πρόθεση ένότητας όπως την επιβάλλει σε άλλα μεγάλα του έργα. Ύπάρχει όμως όμοιογένεια ύφους και ένα διάχυτο αίσθημα χιρώας και φωτός και αυτό δίνει ένότητα σε όλη τη σονάτα.

Την ώνάμιασση σονάτα της αύγης (L' **aurore**) κατ' άλλους γιά τό **crescendo** της άρχης του πρώτου μέρους και κατ' άλλους γιά την εισαγωγή τό ροντώ που είναι, λέγουν, ένα τραγουδί των βαρκάρηων του Ρήνου. Πρέπει όμως να σημειώσμε ότι όταν έγραφε τη σονάτα αυτή, στη θέση της εισαγωγής ύπρχε ένα αυτότελες **Andante grazioso con moto** σέ φά χ μείζονα. Οι φίλοι του όμως τον συνεβούλευσαν να τό βγάλη γιατί ήταν μικροσελές και τα άλλα δύο μέρη ήταν επίσης μακροσελέ. Στη θέση αυτού τό μέρους έγραψε την εισαγωγή, τό δε άνάντιε τό έξέδωσε χωριστά και βρισκοεται στα **Kleinere Stüke für das Pianoforte**.

Allegro con brio

"Εκθεση.

Τὰ θέματα :

Τὸ ρυθμικὸ θέμα Α, στὸν κύριο τόνο, ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο περιόδους. Ἡ πρώτη περίοδος α καταλήγει στὴ δεσποζούσα τοῦ ἀρχικοῦ τόνου. Ἡ δεύτερη περίοδος α' ἀρχινᾷ ὅπως ἡ πρώτη μὲ ρυθμικὴς μόνο παραλλαγὴς καὶ τείνει πρὸς τὴν δεσποζούσα τοῦ μι μείζονα ὅπου καταλήγει μ' ἕνα *trill* α' ποῦ εἶναι γέννημα τοῦ κατάρτου ψ τῆς πρώτης περιόδου. Μερικὲς ὀκτάβες κληθοῦν στὸ μελωδικὸ θέμα.

Μεταβατικὸ θέμα δὲν ὑπάρχει καὶ ἡ κατάργησις τοῦ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴν μορφὴ τοῦ ρυθμικοῦ θέματος ποῦ παρουσιάζει τάση νὰ εγκαταλείψῃ ἀμέσως τὸν ἀρχικὸ τόνο καὶ φαίνεται νὰ εἶναι σὲ κατάσταση τονικῆς κίνησης.

Τὸ μελωδικὸ θέμα Β παρουσιάζεται ὄχι στὸν τόνο τῆς δεσποζούσης ὅπως ὄριζουν οἱ νόμοι τῆς συντάξας ἀλλὰ στὸν τόνο τῆς τρίτης βαθμίδος (μὲ μείζονα) ποῦ εἶναι μακρινὸς τόνος γιὰ τὸ ντὸ μείζονα, ἀποτελεῖται δὲ ἀπὸ τρεῖς περιόδους.

Ἡ περίοδος β εἶναι πρῶτα σὲ συγχωριδίες καὶ ἐπαναλαμβάνεται ἀμέσως μὲ παραλλαγές. Ἡ περίοδος β' εἶναι ἕνα μελωδικὸ σχῆμα ποῦ ἐπαναλαμβάνεται μὲ ρυθμικὲς παραλλαγές καὶ ἐπίταχυνσις τοῦ ρυθμοῦ γιὰ νὰ καταλήξῃ σὲ τρῖλλιες. Ἡ ἀνάπτυξις β' εἶναι ἕνα *trill* συγγενές μὲ τὸ στοιχεῖο α' πάνω ἀπὸ μιὰ ὑπόμνησις τῆς περιόδου β σὲ μπάσσο, καταλήγει δὲ στὸν ἀρχικὸ τόνο γιὰ τὴν ἐπανάληψιν τῆς ἐκθέσεως.

Ἀνάπτυξις. Ἡ ἀνάπτυξις ἀρχίζει μὲ στοιχεῖα τῆς περιόδου β' στὸν τόνο τοῦ φά μείζονα. Ἀκολουθεῖ ἡ περίοδος α σὲ φά μείζονα καὶ μιὰ ἀνάπτυξις τῶν στοιχείων χ καὶ ψ ποῦ περνᾷ ἀπὸ τοὺς τόνους τοῦ σὸλ ἐλάσσονα, ντὸ ἐλάσσονα, φά ἐλάσσονα, οἱ ὕψ. ἐλάσσονα, φά ἐλάσσονα (σκοτεινοὶ τόνοι), Ἡ ἀνάπτυξις συνεχίζεται μὲ τὸ στοιχεῖο β' ποῦ περνᾷ ἀπὸ τοὺς τόνους τοῦ φά ἐλάσσονα, οἱ ὕψ. ἐλάσσονα, μι ὕψ. ἐλάσσονα, οἱ ἐλάσσονα, ντὸ ἐλάσσονα, ρὲ ὕψ. μείζονα, σὸλ ἐλάσσονα, ντὸ ἐλάσσονα, γιὰ νὰ καταλήξῃ σ' ἕνα μακρὸ ἰσοκράτη τῆς δεσποζούσης τοῦ ἀρχικοῦ τόνου καὶ νὰ προετοιμάσῃ τὴν ἐπανάκθεσιν.

Ἐπανάκθεσις. Τὸ ρυθμικὸ θέμα Α ἐπανάχεται μὲ ἀλλαγὴ στὸν τονικὸ προσανατολισμὸ κάθε περι-

όδου. Ἡ περίοδος α' καταλήγει στὴ δεσποζούσα τοῦ λά ἐλάσσονα ὅπου ἐπανάχεται τὸ στοιχεῖο α' γιὰ νὰ προετοιμάσῃ τὴν εἰσοδὸν τοῦ μελωδικοῦ θέματος.

Ἡ περίοδος β τοῦ μελωδικοῦ θέματος δὲν παρουσιάζεται τώρα στὸν κύριο τόνο τοῦ λά μείζονα. Ἀμέσως ὅμως συνεχίζεται στὸν κύριο τόνο καὶ ἀκολουθεῖ ὅπως καὶ στὴν ἐκθεση οἱ περίοδοι β' καὶ β'.

Τελειωτικὴ ἀνάπτυξις. Μετὰ τὴν ἐπανάκθεσιν γίνεται μιὰ δεύτερη ἀνάπτυξις ὅπως καὶ σὲ ἄλλες συνάτες τοῦ Μπετόβεν. Τὸ θέμα Α, περίοδος α, ἔρχεται στὸν τόνο τοῦ λά ὕψ. μείζονα καὶ ἀκολουθεῖται ἀπὸ μιὰ ἀνάπτυξιν τῶν στοιχείων χ καὶ ψ, ποῦ περνῶν ἀπὸ τοὺς τόνους τοῦ οἱ ὕψ. ἐλάσσονα: ντὸ ἐλάσσονα καὶ καταλήγει στὸν τόνο τοῦ ντὸ μείζονα. Τὸ θέμα β ἔρχεται διακοπτόμενο ἀπὸ *trills* στὴν πάνω φωνὴ καὶ τὰ στοιχεῖα χ καὶ ψ σὲ μπάσσο. Ὑστερα ἀπὸ δύο κορῶνες στὴ δεσποζούσα ἀκούγεται τὸ θέμα β στὸν κύριο τόνο καὶ τὸ ἀλλεγκρο τελειώνει μὲ τὸ θέμα Α.

Adagio molto.

(Εἰσαγωγή στὸ Ροντά)

Τὸ μέρος αὐτὸ εἶναι σὲ φόρμα λήντ χωρὶς ἐνδιάμεσο μέρος καὶ ἐπανάκθεσις, ἀποτελεῖται δὲ ἀπὸ μιὰ φράση λήντ σὲ τρεῖς περιόδους τῶν ὁποίων ἡ τρίτη εἶναι ἐπανάληψις τῆς πρώτης μὲ μικρὲς ἀλλαγές.

Καὶ οἱ τρεῖς περίοδοι ἀρχίζουν μὲ τὸ ἴδιο μοτίβο. Οἱ δύο πρώτες καταλήγουν στὴν τονικὴ ἐνῶ ἡ τρίτη καταλήγει σ' ἕναν ἰσοκράτη τῆς δεσποζούσης τοῦ ντὸ (τόνου τοῦ ροντά) ὅπου προετοιμάζεται ἡ εἰσοδος τοῦ *refrain*.

Allegretto moderato (Ροντά).

Τὸ θέμα τοῦ *refrain* μοιάζει μ' ἕνα λαϊκὸ γερμανικὸ τραγούδι, ἀπὸ τὰ πιὸ γυναικᾶ καὶ τὰ πιὸ παλαιά, ποῦ μεταχειρίστηκε πολλὲς φορές ὁ Σουμαν (*Papillons, Cornava, Album für die Jugend* κτλ.) ὅπως λέγει ὁ Max Friedländer, ἱστορικός τοῦ λήντ ποῦ μελέτησε τὴν ἐπίδρασις τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ σὲ ἔργο τῶν μεγάλων μουσουργῶν. Τὸ τραγούδι αὐτὸ μὲ κομικὸ χαρακτήρα λέγεται *Grossvaterlied* καὶ τραγουδεῖται ἀκόμη στὴ Θουριγκία:

Ἡ ὁμοιότης του μὲ τὸ μοτίβο τοῦ *refrain* ὅπως τὸ ξέρουμε σήμερα δὲν εἶναι τόσο χτυπητὴ. Ἄλλὰ ἂν πάρουμε τίς σημειώσεις τοῦ Μπετόβεν θὰ δοῦμε διὰ τὴν ἀρχικὴ μορφὴ αὐτοῦ τοῦ μοτίβου εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀρχὴ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ποῦ ἀναφέραμε.

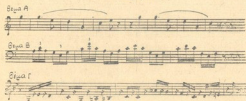
Ὁ Μπετόβεν ὅμως δὲν ἀρέσκειται νὰ πᾶρῃ ἕνα δημοτικὸ τραγούδι ἀτόφιο καὶ νὰ τὸ ἐναρμονίσῃ ἢ νὰ τὸ ἐπεξεργασθῇ ὅπως γίνεται συνήθως. Ἐπεξεργάστηκε

πρώτο αυτό τό Ίδιο τό μοτίβο τόσο πού νά γίνη άγνώριτο, νά γίνη δικό του. Παραθέτουμε μερικές από τις μεταμορφώσεις πού πέρασε όπως τις βλέπουμε στις ση-μειώσεις του:



Ο Friedländer προσθέτει ότι ο Μπετόβεν δέν συνέ-θισε ούτε ένα δημοτικό γερμανικό τραγούδι και ότι είναι σχεδόν αδύνατο νά βρούμε στη μουσική του σ-κιες επιδράσεις του δημοτικού τραγουδιού. Παρ' όλα αυτά θά μπορούσαμε νά πούμε ότι ο Μπετόβεν έγραψε γερμανική μουσική αφού ήταν γερμανός και θέλησε νά εκφράση τόν έαυτό του. Μόνο πού δέν έπεδίωξε τό «έθνικό χρώμα» πού, όπως συνήθως παρουσιάζεται, εί-ναι περισσότερο έπιφάνεια παρά βάθος. Μιλώντας έτσι ελλεικρινά χωρίς καμιά πρόθεση νά κάνη έθνική γερ-μανική μουσική μέ τή χρήση δημοτικών μοτίβων, μετα-χειριζόμενος μάλιστα στοιχεία από ξένες μουσικές έδωσε τήν τελειότερη έκφραση τής γερμανικής μουσι-κής τόσο ζωντανή και τόσα πηγαία ώστε νά γίνη παγ-κόσμια μουσική, τό Ίδιο όπως οι άρχαίοι τραγουχοί έδωσαν άριστουργήματα πού ήσαν μέν έλληνικά αλλά και μέ άπήχηση παγκόσμια.

Τά θέματα :



Τό refrain είναι στόν τόνο του ντό μείζονα και άποτελείται από τρεις περιόδους, τρεις διαφορετι-κές εμφανίσεις του θέματος Α. Στην τρίτη εμφάνιση, πού γίνεται μέ τρίλλιες, ή μελωδία δέν ολοκληρώνεται.

Τό πρώτο couplet, ξεκινά από τόν τόνο του ντό μείζονα και σταθεροποιείται στόν τόνο του λά έλάσ-σωνα. Τό ονομάζουμε θέμα Β αλλά κατ' ούσίαν είναι μελωδικά σχήματα και όχι θέμα μέ τήν μπετοβενική έννοια. Τό couplet τελειώνει μέ κομμάτια από τό θέμα Α.

Τό δεύτερο refrain είναι άκριβής επανάληψη του πρώτου.

Τό δεύτερο couplet είναι ένα καινούργιο θέμα (Γ) σε ντό έλάσσωνα αλλά σε κατάσταση τονικής κίνησης μέ κατάληξη στόν τόνο του ντό έλάσσωνα.

Ανάπτυξη. Στο κέντρο του ροντά υπάρχει ένα είδος ανάπτυξης πού βασίζεται όλόκληρη στο θέμα Α. Η ανάπτυξη άρχινά μέ τό πρώτο κομμάτι του θέματος Α πού εμφανίζεται τώρα μέ συγχορδίες. Περνά από τούς τόνους του λά ύφ. μείζονα, φά έλάσσωνα κι έ ύφ έλάσσωνα. Ακολουθεί μία ανάπτυξη πάνω στις άρχι-κές νότες του θέματος Α στο μπάσσο μέ άρπές στην πάτω φωνή πού καταλήγει σ' ένα μακρό ίσοκράτη τής δεσποζούσης του κυρίου τόνου.

Τό refrain εμφανίζεται για τρίτη φορά χωρίς τήν πρώτη περίοδό του. Ακολουθεί τό τρίτο couplet μέ τό πρώτο στοιχείο του θέματος Β σε ντό μείζονα, πού άπλωμένο και τελειώνει μέ τόν ρυθμό του Α πάνω σ' έναν ίσοκράτη τής δεσποζούσης του κυρίου τόνου.

Τελειωτική ανάπτυξη (Prestissimo).

Τό θέμα Α έρχεται κομματιασμένο στόν κύριο τόνο μέ ρυθμό πολύ ταχύτερο. Ακολουθεί μία ανάπτυξη στις πρώτες νότες του θέματος Α πού περνά από τούς τόνους του λά ύφ. μείζονα, φά έλάσσωνα, οι ύφ. έλάσ-σωνα, ντό έλάσσωνα, και καταλήγει σε κλίμακες μέ όκτάβες στόν τόνο του ντό μείζονα. Τό θέμα Α ξα-νάρχεται μέ τρίλλιες και περνά από τούς τόνους του ντό μείζονα, ντό έλάσσωνα, λά ύφ. μείζονα, φά έλάσ-σωνα για τά καταλήξει στην δεσποζούσα του ντό μείζονα. Τό ροντά τελειώνει μέ τήν άρχή του θέματος Α. Τό σχεδιάγραμμα αυτού του ροντά θά μπορούσαμε νά τό καθορίσουμε έτσι :

Έκθεση	{	1ο Refrain, θέμα Α σε ντό μείζονα
		1ο Couplet, θέμα Β σε λά έλάσσωνα
Κεντρικό μέρος	{	2ο Refrain, θέμα Α σε ντό μείζονα
		2ο Couplet, θέμα Γ σε ντό έλάσσωνα Ανάπτυξη.
Επανάκθεση	{	3ο Refrain, θέμα Α σε ντό μείζονα
		3ο Couplet, θέμα Β σε ντό μείζονα

Τελειωτική ανάπτυξη.

(Συνεχίζεται)