

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Σονάτα σε φά έλλάσσονα έργον 57

«Άπασσιονάτα»

Η «άπασσιονάτα» γράφτηκε την ίδια εποχή με την σονάτα έργον 53, το 1804, λίγο ύστερα από την διαθήκη του Χαίλιγκενστατ. Έν τούτοις τα δύο αυτά έργα διαφέρουν ριζικά άναμεσα τους τόσο στην τεχνική τους όσο και στη σύλληψή τους. Όσο χαρούμενη και διάφανη είναι η σονάτα σε ντό μείζονα τόσο τραγική και συγκλονιστική είναι η σονάτα σε φά έλλάσσονα. Κι' αυτό άποτελεί μία ακόμη άπόδειξη ότι το έργο του καλλιτέχνη είναι άσχετο από τα περιστατικά της ζωής του ή τουλάχιστον ότι η επίδρασή τους είναι λιγότερο άμεση από ότι συνήθως πιστεύεται.

Άλλά άκόμη και το ύψος των δύο αυτών έργων διαφέρει ριζικά άποδεικνύοντας έτσι πόσο σφαλερή είναι η θεωρία των τριών στέλ του Μπετόβεν. Όπως είδαμε στο προηγούμενο σημάδι, η σονάτα έργον 53 δέν βασίζεται σε καμία γεννήτρια μουσική ιδέα. Τα θέματα της είναι μάλλον μελωδικά σχήματα χωρίς δική τους προσωπικότητα και δέν ύπάρχει πρόθεση ένότητας. Άντίθετα στην «άπασσιονάτα» η μουσική ιδέα είναι κυρίαρχη σ' όλο το έργο δίνοντας του μιά άδιάσπαστη ένότητα. Τα θέματα της έχουν δική τους προσωπικότητα τόσο έντονη όσο τα πρόσωπα μιάς τραγωδίας. Οι ιδέες διαδέχονται ή μία την άλλη με άξιοθαύμαστη συνέπεια και όμοιογένεια, χωρίς να φαίνεται πουθενά καμία συγκόλλησις όπως συμβαίνει τόσο συχνά στους ρομαντικούς.

Την όμοιογένεια αυτή την πετυχαίνει ο Μπετόβεν με μιά γεννήτρια ιδέα που περιέχει ένα είδος έξαγγελτικών μοτίβων που γεννούν τα κυριότερα θέματα του έργου. Έτσι τα θέματα, άκόμη και όταν διαφέρουν στον χαρακτήρα, άκόμη και όταν έρχονται σε αντίθεση τό ένα με τό άλλο, φαίνονται σάν μιάς μάννας γεννημα και κρόβουν μέσα τους την ίδια τραγική ποή.

Ό *Vincent d'Indy*, ό θεωρητικός της σχολής του *César Franck*, βρίσκει στην άπασσιονάτα ένα από τα έρείσματα για τό δόγμα της κυκλικής σονάτας τό δασκάλου του. Η κυκλική σονάτα όπως την συνειδητοποίησε ό Φράνκ άποβλέπει στην ένότητα που έπιτυγχάνεται με μιά γεννήτρια περίοδο. Η περίοδος αυτή περιέχει ένα ή περισσότερα έξαγγελτικά μοτίβα που γεννούν τα θέματα όλου του έργου δίδοντας του έτσι άπόλυτη ένότητα. Δέν θα μά άπασχόληση έδώ ή μεταφυσική και θρησκευτική έρμηνεία που δίνει στην κυκλική σονάτα ό ντ' Εντύ ό όποιος με την δογματική νοοτροπία του θέλει να την επιβάλη ως δόγμα. Άναλύνοντας την άπασσιονάτα διαπιστώνουμε ότι η άποψη του ντ' Εντύ είναι σωστή, και ότι πραγματικά είναι μιά κυκλική σονάτα. Η διαφορά όμως που ύπάρχει μεταξύ μιάς άπασσιονάτας ή μιάς πέμπτης συμφωνίας του Μπετόβεν και μιάς κυκλικής σονάτας των δογματικών μεταγενεστέρων είναι ότι στον Μπετόβεν ή ένότητα είναι αόθόρμητη και έχει τη σημασία ενός

φυσικού φαινομένου ενώ στους κυκλιστές προΐδει μιά έγκεφαλικοότητα και πολλές φορές μιά στεγνωότητα που είναι εις βάρος της μουσικής συγκίνησης.

Δέν μπορούν όλες οι μουσικές ιδέες να χρησιμοποιηθούν ως κυκλικά μοτίβα. Γι' αυτό και ό Μπετόβεν όπως φαίνεται από άρισμένα έργα του μεταχειρίστηκε μόν άρισμένα μοτίβα ως κυκλικά, άπέφυγε όμως να γενικέση αυτόν τον τρόπο έπεξεργασίας των εκεί που έκρινε ότι δέν προσφέρονταν γι' αυτόν τον σκοπό. Έτσι ό δημιουργός γίνεται ένα με την μουσική του ιδέα χωρίς καμμία προκατάληψη. Η ιδέα γίνεται ή όδηγός της που θα τό ύπαγορεύει τό ύψος και τα πλαίσια μέσα στα όποια θα άναπτυχθ.

Στην άπασσιονάτα η γεννήτρια ιδέα είναι μιά περίοδος από τέσσερα μέτρα. Το θέμα είναι άπλό όπως τα περισσότερα θέματα του Μπετόβεν. Ένα γυμνό άρπέζ μ' ένα χαρακτηριστικό ρυθμό που καταλήγει σε μιά έκφραστική τρίλλα. Η περίοδος αυτή περιέχει δύο μοτίβα χ και ψ. Ξεχωρίζουμε άκόμη ένα τρίτο μοτίβο ο συγγενές με τό μοτίβο ψ, που παρουσιάζεται συνήθως στο πρώτο μέρος μ' ένα έντονο ρυθμό, τα περίφημα τέσσερα κτυπήματα της πέμπτης συμφωνίας ένα ρυθμό που μεταχειρίστηκε ο Μπετόβεν πολλές φορές στα έργα του και που συναντήσαμε στην σονάτα έργον 31 άρ. 2. Μιλώντας ό θιος ό Μπετόβεν για τα τέσσερα αυτά κτυπήματα της πέμπτης συμφωνίας του ειπε: «είναι ή Μοίρα που χτυπά στην πόρτα μας. Μά είναι όμως παράλογο να θεωρήσουμε αυτά τα λόγια σάν μιά γενική έρμηνεία αυτού του ρυθμού κάθε φορά που τόν συναντούμε στο έργο του. Ό Μπετόβεν δέν είναι συμβολιστής ούτε έπιδέχεται τυποποιημένες έρμηνείες.

Παραθέτουμε έδώ τό τρία αυτά μοτίβα και τα κυριότερα θέματα που γεννούν:

The image displays musical notation for the first movement of Beethoven's Sonata in F major, Op. 57. At the top, the main theme is written in treble clef with a 3/4 time signature. Below it, several variations of motifs are shown, labeled with Greek letters: χ (chi), ψ (psi), and ω (omega). Each motif is presented in its original form and then in a simplified, rhythmic version. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some parts marked with 'x' or 'y' to indicate specific rhythmic patterns.

Allegro assai

"Εκθεση.

Τά θέματα :

Τό ρυθμικό θέμα Α παρουσιάζεται πρώτα στον κύριο τόνο κ' αμέσως ύστερα στον τόνο της ύποδεσποζούσης. Τό στοιχείο ψ ξανάρχεται στον κύριο τόνο διακοπτόμενο από τών χαρακτηριστικό ρυθμό ω και ακολουθεί ή πρώτη περίοδος κομματιασμένη και διακοπτόμενη από σκληρές συγχωρίες.

Ή μεταβατική περίοδος Μ είναι γέννημα του στοιχείου ψ πάνω σ' ένα Ισοκράτη τής δεσποζούσης τοῦ λά ύφους.

Τό μελωδικό θέμα Β ἀποτελείται από τρεις περιόδους β, β' και β".

Ή περίοδος β είναι γέννημα του στοιχείου χ με τό χαρακτηριστικό ρυθμό του, παρουσιάζεται δε στον τόνο του λά ύφους μείζονα σύμφωνα με τούς νόμους τής συνάτης. Ήνα trail οδηγεί στην περίοδο β' του μελωδικού θέματος που παρουσιάζεται στον τόνο του λά ύφους ελάσσονα καθὼς και ή περίοδος β".

Αντίθετα πρὸς ἄλλ. συμβαίνει σ' ἄλλες συνάτες του Μπετόβεν και τῶν ἄλλων κλασικῶν, στην ἀπασσωνάτα δέν ὑπάρχει ἐπανάληψη τής "Εκθεσης.

Ανάπτυξη. Ή ἀνάπτυξη ἄρχινά με τό μοτίβο ψ που περνά από τούς τόνους του μι μείζονα, οι μείζονα, φά δίεσις ἑλ., μι μείζονα. Ακολουθεῖ μιά ἀνάπτυξη του θέματος Α που περνά από τούς τόνους του μι ελάσσονα ντό ελάσσονα, λά ύφ. ελάσσονα και καταλήγει σ' ένα Ισοκράτη τής δεσποζούσης του ρέ ύφ. ελάσσονα δυο ἔρχεται τό θέμα Μ. Ήνα trail σέ τριγῶνα οδηγεί σέ μιά ἀνάπτυξη τής περιόδου β του μελωδικού θέματος που περνά από τούς τόνους του ρέ ύφ. ελάσσονα, οι ύφ. ελάσσονα, σὺλ ύφ. μείζονα, οι ελάσσονα και καταλήγει σέ μιά καντέντα στη συγχωρία τής ἑβδόμης ἡλαττωμένης του φά ελάσσονα. Ο ρυθμός ω ἀκούγεται φορτίσσιμο και οβήνει σ' ἕναν Ισοκράτη τής δεσποζούσης του φά ελάσσονα.

Επανεκθεση. Τό θέμα Α ἔρχεται ὅπως και στην "Εκθεση στον κύριο τόνο ἄλλα πάνω σ' ένα Ισοκράτη τής δεσποζούσης. Πιο πέρα ὅμως μταινει σὸ φά μείζονα και δένεται με τό μεταβατικό θέμα Μ που είναι τώρα στον τόνο του φά ελάσσονα. Τό μελωδικό θέμα Β είναι ἀκριβὲς ὅπως και στην ἔκθεση μόνο που ή μὲν περίοδος β είναι σὸ φά μείζονα οι δε περιόδοι β και β" είναι σὸ φά ελάσσονα.

Τελειωτική ἀνάπτυξη. Ή ἐπανεκθεση δένεται με μιά δεύτερη ἀνάπτυξη. Τό θέμα Α ξανάρχεται σὸ φά ελάσσονα και περνώντας ἀπό τό ρέ ελάσσονα οδηγεί σὸ θέμα β ἐπίσης σὸ ρέ ύφ. ἑλ. και ὕστερα σὸ φά

ελάσσονα. Ακολουθεῖ μιά καντέντα που καταλήγει στον ρυθμό ω, ὁ ὅποιος ἐπαναλαμβάνεται ἐπίμονα ὄλο και πιὸ ἄργα, ὄλο και πιὸ σιγανά. Ήνα ἔσπασμα του ἴσιου ρυθμοῦ φορτίσσιμο ξαναφέρει τό θέμα β πιὸ συσκευπημένο. Ο ρυθμός γίνεται ὄλο και πιὸ ἄσθηματι με τις συγχωρίες που ἀκολουθοῦν και ἡσχάκι ἐξαφικά με τό κύριο θέμα που οβήνει πιανίσσιμο.

Andante con moto.

Τό μέρος αὐτό ἄν και εἶναι σέ φόρμα παραλλαγῶν εἶναι συγχρόνος σέ τριμερῆ φόρμα με τή ἐπανεκθεση που ἔχει σὸ τέλος. Τό θέμα του βασιζεται σὸ μοτίβο ψ και εἶναι μιά φράση σέ δυὸ περιόδους που καταλήγουν και οι δύο στην τονική. Ακολουθοῦν τρεις παραλλαγές του θέματος. Ή Ἐπανεκθεση φαίνεται και σάν εἰσαγωγή σὸ τρίτο μέρος με τό ὅποιον δένεται χωρίς νά ὑπάρξει διακοπή.

Allegro ma non troppo.

Τό τρίτο μέρος παρουσιάζει πολλές ἀναλογίες με τό τρίτο μέρος τής συνάτης ἔργου 31 ἄρ. 2. Παρουσιάζει και αὐτό μιά συνεχῆ κίνηση και ὑπάρχει ἕνα μοτίβο που κυριαρχεῖ παντοῦ σάν μιά ἔμμονη ἰδέα και ἀποτελεῖ τό κύριο στοιχείο του ρυθμικού θέματος, του μελωδικού θέματος και τής μεταβατικής περιόδου.

"Εκθεση.

Τά θέματα :

Τό ρυθμικό θέμα Α ἀποτελείται ἀπό δύο στοιχεία α και α'. Τό στοιχείο α, γέννημα του κύτταρου χ έχει ἔντονα ρυθμικό χαρακτήρα ἐνὼ τό στοιχείο α' που εἶναι γέννημα του κύτταρου ω εἶναι πιὸ μελωδικό. Ὅλο τό θέμα Α εἶναι στον τόνο του φά ελάσσονα χωρίς καμμία μετατροπή.

Μεταβατικό θέμα δέν ὑπάρχει. Ή σύνδεση τῶν δύο θεμάτων γίνεται με τό στοιχείο α του ρυθμικού θέματος που περνά μόνο ἀπό τό ντό ελάσσονα. τόν τόνο στον ὅποιο θά παρουσιασθῆ τό μελωδικό θέμα.

Τό μελωδικό θέμα ἀποτελείται και αὐτό ἀπό δύο περιόδους β και β'. Ή περίοδος β είναι γέννημα του στοιχείου ψ ἐνὼ ή περίοδος β' είναι αὐτό τό ἴσιο τό στοιχείο α του ρυθμικού θέματος. Ὅλο τό μελωδικό θέμα εἶναι σὸ ντό ελάσσονα δηλαδή στον τόνο της δεσποζούσης του ἀρχικού τόνου ἀντι του σχετικού μείζονα τόνου.

Ανάπτυξη. Ή ἀνάπτυξη γίνεται ὁλόκληρη στον τόνο του οι ύφ. ελάσσονα, δηλαδή στον τόνο της ὑποδεσποζούσης του κυρίου τόνου. Συνεπὸς δέν ὑπάρχει τονική κίνηση που θεωρεῖται ἀπό τούς θεωρητικούς ὡς ἀπαραίτητη σέ κάθε ἀνάπτυξη. Τό ἴσιο συμβαίνει, ὅπως εἶδαμε, και στην συνάτα ἔργου 27 ἄρ. 2. Ο Μπετόβεν δέν μεταχειρίζεται ποτέ τήν μετατροπή ἀπό ὑποχρέωση και πολλές φορές συναντοῦμε σὸ ἔργο του

σελίδες δλόκληρες χωρίς καμμία μετατροπία. Και πρέπει να σημειώσουμε ότι τα μέρη αυτά είναι πολλές φορές τὰ ωραιότερα. Παράδειγμα ή άρχή του πρώτου μέρους τής Πέμπτης Συμφωνίας καθώς και ή άρχή του φινάλε τής ίδιας συμφωνίας. Άλλά εκεί πρόκειται για έκθεση όπου πρέπει να υπάρχει τονική ανάπαυση, ενώ εδώ πρόκειται για ανάπτυξη όπου θεωρείται ότι πρέπει να υπάρχει τονική κίνηση.

Η ανάπτυξη άρχινα με τὸ στοιχείο α τὸ ὁποῖον συνδυάζεται πὸ πέρα με τὸ κύτταρο ψ. Ἀκολουθεῖ ἕνα μικρὸ μελωδικὸ μοτίβο, γέννημα τοῦ κύτταρου ψ καὶ τὸ μοτίβο α ξανάρχεται σὲ δυὸ φωνές γιὰ νὰ καταλήξῃ σὲ μιὰ κανέντσα στὴ δεσπόζουσα τοῦ κυρίου τόνου πού θὰ προετοιμάσῃ τὴν ἐπανάκθεση.

Ἐπανάκθεση. Ἡ ἐπανάκθεση παρουσιάζει μικρές διαφορές με τὴν ἔκθεση. Είναι ὁλόκληρη στὸν κύριο τόνο με ἕνα μικρὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ρέ ὕφ. ἐλάσσονα στὴ μεταβατικὴ περίοδο.

Τελειωτικὴ ἀνάπτυξη. Μετὰ τὴν ἐπανάκθεση ἔρχεται μιὰ δευτέρη ἀνάπτυξη σ' ἕνα ρυθμὸ ἀσθματικὸ με συγχωρδίες πού ἄν καὶ δὲν μεταχειρίζονται κανένα

ἀπὸ τὰ μοτίβα πού ἀκούστηκαν, φαίνονται νὰ εἶναι στενά δεμένες με ὅσα προηγήθησαν. Τὸ κύριο μοτίβο α ξανάρχεται πὸ συνεπυγμένο καὶ πὸ ἔμμοιο γιὰ νὰ φθάσῃ στὸ τελειωτικὸ ξέσπασμά του πού κλείνει ὁλόκληρο τὸ μέρος.

Ὅπως εἴπαμε καὶ πὸ πάνω τὸ μέρος αὐτὸ παρουσιάζει ἐλάχιστες μετατροπίες. Τὸ τονικὸ του σχεδιάγραμμα μπορούμε νὰ τὸ καθορίσωμε ἔτσι :

Ἐκθεση | Θέμα Α κύριος τόνος.
 | Θέμα Β τόνος δεσποζούσης.

Ἀνάπτυξη : Τόνος ὑποδεσποζούσης.

Ἐπανάκθεση | Θέμα Α κύριος τόνος.
 | Θέμα Β » »

Τελειωτικὴ ἀνάπτυξη : Κύριος τόνος.

Ἄν τὸ συγκρίνωμε με τὸ τονικὸ σχεδιάγραμμα τῆς συνάτας σὲ ντὸ δίετις ἐλ. Ἔργον 27 θὰ δοῦμε ὅτι εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Ἀπὸ τὴν ὁμοίωσιν ὁμοῦ τῆς ἐνόητας καὶ τῆς μουσικῆς ἰδέας τὸ μέρος αὐτὸ πλησιάζει περισσότερο με τὸ φινάλε τῆς συνάτας σὲ ρέ ἐλάσσονα ἔργον 31. (Τὸ τέλος στὸ ἐπόμενο)