

### III. Ludwig van Beethoven

Τα πρώιμα έργα του Ludwig van Beethoven (Βόννη, 1782-1792)

Η περίοδος πριν την οριστική εγκατάσταση του Beethoven στην Βιέννη περιλαμβάνει ευάριθμα πρωτόλεια ενόργανης μουσικής, τα οποία έχουν εν πολλοίς αγνοηθεί από την σχετική έρευνα. Περίπου τα μισά όμως από τα αργά μέρη του πρώιμου αυτού ρεπερτορίου είναι γραμμένα σε διμερή ή τριμερή μορφή σονάτας, οπότε καλούμαστε στην συνέχεια να τα εξετάσουμε κατά μακροδομικό πρότυπο και χρονολογία συνθέσεως.

Από τα τρία δείγματα διμερούς μορφής σονάτας, το Andante σε Λα-ύφεση-μείζονα της σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα WoO 47 αρ. 2 είναι το προγενέστερο (γραμμένο κατά τα έτη 1782-1783), συγχρόνως όμως και το πλέον προβληματικό. Το κύριο θέμα της εκθέσεως διατυπώνεται βεβαίως με σαφήνεια ως οκτάμετρη περίοδος, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8). Ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 9-18 εν είδει προτάσεως που παρά την αρμονική της στατικότητα τελικά καταλήγει σε μισή πτώση,<sup>1593</sup> προκειμένου στην συνέχεια να παρουσιασθούν στην Μι-ύφεση-μείζονα δύο αλληλεπικαλυπτόμενες πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 19-27 και 27-34) καθώς και μια σύντομη κατακλείδα (στα μ. 35-40a). Η δεύτερη ενότητα ανοίγει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της σχετικής φα-ελάσσονος (μ. 40b-44a), με αναφορές στο ρυθμικό υλικό του κυρίου θέματος, οι οποίες μάλιστα διατηρούνται τόσο στην έναρξη όσο και στην πτωτική κατάληξη μιας ευρύτερης προτασιακής δομής στην φα-ελάσσονα στα μ. 44b-53, συνδυαζόμενες όμως σε αυτό το αναπτυξιακό πλαίσιο αφ' ενός μεν με τον ρυθμικό ισοκράτη των μ. 27-30 της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 44-48a, αφ' ετέρου δε με μια υπαινικτική αναφορά στο μεταβατικό υλικό (πρβλ. μ. 51-52a με 13-14a)<sup>1594</sup> καθώς και με ελεύθερα περάσματα στα μ. 48b-50. Το επιστέγασμα της πιανιστικής δεξιοτεχνίας συμπίπτει πάντως με το μετατροπικό πέρας των μ. 54-60, το οποίο ανάγεται εν πολλοίς στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα: αξιοπρόσεκτη, εξ' άλλου, στην αλυσιδωτή αυτή διαδικασία επαναπροσέγγισης της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας είναι η ρυθμική σμίκρυνση των μ. 54-55 στο μ. 57. Από εκεί και ύστερα, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 61-76 και ακολουθείται από το μεγαλύτερο (και ουσιωδέστερο) τμήμα της κατακλείδας στα μ. 77-80 (= μ. 35-38). Αντί όμως το κομμάτι να ολοκληρωθεί με την λιτή επικύρωση της συγχορδίας της τονικής των μ. 39-40 (που κατ' ουσίαν μετατίθεται στα μ. 84-85), στα μ. 81-82 επανέρχεται το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος και συνδέεται με το πτωτικό μ. 7 της δεύτερης τετράμετρης φράσεως του ίδιου στο μ. 83! Η συνεπτυγμένη αυτή αναφορά στο κύριο θέμα εγείρει ωστόσο ένα σημαντικό ερώτημα ως προς την μακροδομική ταυτότητα του αργού αυτού μέρους: πρόκειται άραγε για μια καταληκτική αναδρομή του αρχικού θεματικού υλικού στο πλαίσιο μιας *coda* ή μήπως το γεγονός αυτό συνιστά την αποπεράτωση μιας "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας; Μόνον ο Tobel έχει μέχρι στιγμής τοποθετηθεί σε αυτό το ζήτημα, παίρνοντας θέση υπέρ της πρώτης ερμηνευτικής δυνατότητας, δηλαδή μιας διμερούς σονάτας με *coda* που συνίσταται στην αποσπασματική επανεμφάνιση του κυρίου θέματος.<sup>1595</sup>

<sup>1593</sup> O Jürgen Uhde, αντιθέτως, στην μονογραφία του *Beethovens Klaviermusik* (Band I: *Klavierstücke und Variationen*), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1980 (zweite, durchgesehene Auflage), σ. 27, αντιλαμβάνεται τα μ. 9-18 ως προέκταση του κυρίου θέματος, προφανώς εξαιτίας του μη-μετατροπικού τους χαρακτήρος.

<sup>1594</sup> Η λεπτομέρεια αυτή επισημαίνεται και από τον Uhde, ό.π., Bd. I, σ. 27.

<sup>1595</sup> Tobel, ό.π., σ. 155.

Αυτή είναι και η δική μου άποψη, διότι θεωρώ ότι η εδώ επιχειρούμενη σύμπτυξη των δύο φράσεων της αρχικής οκτάμετρης περιόδου σε μία δεν εξυπηρετεί τις ανάγκες της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος σε διαφορετική θέση παρά μόνο μιας καταληκτικής συνοπτικής αναδρομής σε αυτό, που προσδίδει κυκλικότητα στην – διμερή, εν προκειμένω – μακροδομική οργάνωση του κομματιού (γι’ αυτό και το συγκεκριμένο τεχνικό μέσο αξιοποιείται σε αρκετές ακόμη *code* μεταγενέστερων έργων του Beethoven).

Το Larghetto σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 4 είναι συμβατό σε γενικές γραμμές με τα δεδομένα της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, αν και πρωτίστως μαρτυρεί ότι η πιανιστική δεξιοτεχνία του δεκατετράχρονου Beethoven υπερέβαινε δραματικά την τεχνικο-συνθετική του κατάρτιση.<sup>1596</sup> Το εναρκτήριο *ritornello* βασίζεται σε έναν απλό διμερή αρμονικό σχεδιασμό, με πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα (μ. 1-7) και τανάπαλιν (μ. 8-16), όμως από θεματικής πλευράς συνίσταται σε μελωδικά αναπτύγματα των βιολιών (στο πρώτο τμήμα) και των δύο φλάουτων (στο δεύτερο) που δεν σχετίζονται με την περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού, εκτός από το αρχικό δίμετρο που παραδόξως προαναγγέλλει το πλάγιο θέμα! Ως εκ τούτου, όταν το πιάνο εισάγεται στα μ. 17-25a με το κύριο θέμα, που είναι σε δομή αρμονικά κλειστής προτάσεως και βρίθκει δεξιοτεχνικών περασμάτων, ακυρώνει ουσιαστικά ό,τι έχει προηγηθεί τόσο από θεματικής όσο και από υφολογικής επόψεως.<sup>1597</sup> Μετά την βραχύτατη ορχηστρική επικύρωση της αρχικής τονικότητας στο μ. 25b, ακολουθεί η επόμενη φάση του σολιστικού “μονολόγου” στα μ. 26-34, η οποία – συνδυαζόμενη και με την απέριτη μελωδική γραμμή του πρώτου φλάουτου – λειτουργεί ως μετάβαση της σολιστικής *εκθέσεως* με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα: οι δεξιοτεχνικές φιγούρες καταπνίγουν εδώ οτιδήποτε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “θεματικό”, αν και στην μικρή προέκταση της μεταβάσεως των μ. 35-37 ένα νέο χρωματικό μοτίβο μεταφέρεται από το μέρος του πιάνου (μ. 35) στα έγχορδα (μ. 36-37), διαμορφώνοντας έτσι μια δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή ακριβώς πριν το σύντομο πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 38-42, το οποίο εκκινεί από την πιανιστική αναγωγή των μ. 1-2 στα μ. 38-39, αλλά κατόπιν εξελίσσεται τελείως διαφορετικά, προς ένα ακόμη σολιστικό πέρασμα με πλήρη ορχηστρική υποστήριξη. Το ενδιάμεσο *ritornello* των μ. 43-52 προσλαμβάνει διττό ρόλο: αφ’ ενός μεν ολοκληρώνει την πρώτη μακροδομική ενότητα επικυρώνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 43-46 με νέες μοτιβικές φιγούρες, αφ’ ετέρου δε ανοίγει την δεύτερη ενότητα μετατρέποντας στα μ. 47-48 προς την σχετική σολ-ελάσσονα, όπου εν συνεχεία τα έγχορδα παραθέτουν μιμητικά ένα νέο μοτίβο ογδόων στα μ. 49-52, γύρω από το οποίο περιστρέφεται και ο μετέπειτα διάλογος του επανεισερχομένου πιάνου με το πρώτο φλάουτο στα μ. 53-57 που συγχρόνως εδραιώνει περαιτέρω τον νέο τονικό σταθμό. Η εξέλιξη του “αναπτυξιακού” πρώτου τμήματος της δεύτερης αυτής ενότητας στα μ. 58-66 παραπέμπει αμυδρά σε μοτιβικά στοιχεία της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, με την οποία εντούτοις ταυτίζεται πρωτίστως από υφολογικής-ενορχηστρωτικής καθώς και από λειτουργικής πλευράς, στον βαθμό που η σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας συντελείται εδώ με τον συνδυασμό δεξιοτεχνικών πιανιστικών περασμάτων και μιας πλατιάς μελωδικής γραμμής στο μέρος του φλάουτου. Μια μικρή ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 67, εξ άλλου, δημιουργεί την αναγκαία δομική τομή πριν την επανέκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 68-72, με τροποποιήσεις που περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά στο δίμετρο καταληκτικό πέρασμα του πιάνου και δεν μεταβάλλουν την ουσία της μοναδικής αυτής θεματικής οντότητας που εμφανίζεται σε περισσότερα του ενός σημεία στην πορεία του κομματιού.<sup>1598</sup> Τουναντίον, τα

<sup>1596</sup> Πρβλ. Leon Plantinga, *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*, W. W. Norton & Company, New York – London 1999, σ. 31 και ιδίως 34.

<sup>1597</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Plantinga, *ό.π.*, σ. 34.

<sup>1598</sup> Ο Plantinga (*ό.π.*, σ. 34) χαρακτηρίζει ως “κύριο” το θεματικό αυτό στοιχείο, παραγνωρίζοντας έτσι την λειτουργία του ως πλαγίου θέματος στις σολιστικές ενότητες (το γεγονός ότι με αυτό ακριβώς το θέμα ξεκινά το εναρκτήριο *ritornello* δεν αποδεικνύει φυσικά τίποτε απολύτως για τον δομικό του ρόλο).

μοτιβικά περιεχόμενα του καταληκτικού *ritornello* – τόσο στα μ. 73-76 που επιτελούν τον ρόλο της ορχηστρικής προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας όσο και στα μ. 77-84 που ολοκληρώνουν το αργό αυτό μέρος με μια *coda* – είναι και πάλι άσχετα εξίσου προς το θεματικό απόθεμα των δύο προηγούμενων *ritornelli* καθώς και προς εκείνο των σολιστικών ενοτήτων. Η δομική αυτή χαλαρότητα υποδεικνύει λοιπόν ότι στα 1784 ο νεαρός συνθέτης δεν είχε ακόμη εντυφώσει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύνθετης μορφής της σονάτας-κοντσέρτου του κλασικισμού: τα τρία *ritornelli* (και δευτερευόντως οι ορχηστρικές παρεμβολές των μ. 25b, 36-37 και 67) οροθετούν απλώς και μόνον την περιοχή μέσα στην οποία ο σολίστας μπορεί να αναδείξει ελεύθερα όλη του την δεξιοτεχνία, ενώ η πηγαία μελωδική έμπνευση διαρρηγνύει εν τέλει την αιτούμενη θεματική συνοχή της συνολικής κατασκευής.

Η τρίτη και τελευταία περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Beethoven εντοπίζεται στο *Andante con moto* σε φα-δίεση-ελάσσονα του *κουαρτέττου με πιάνο σε Ρε-μείζονα* WoO 36 αρ. 2 που γράφηκε το 1785.<sup>1599</sup> Το κύριο θέμα είναι εξαιρετικά σύντομο: τα μ. 1-3 και 4-6α διαμορφώνουν μια κλειστή περιοδική δομή, η προέκταση της οποίας στα μ. 6b-7 στρέφεται απ' ευθείας προς την σχετική Λα-μείζονα, όπου υλικό από το κύριο θέμα (και μάλιστα τόσο η μελωδική γραμμή των μ. 6b-7 όσο και το μοτίβο συνοδείας των μ. 4-7) αξιοποιείται στο πλαίσιο μιας μεταβάσεως σε δομή προτάσεως (στα μ. 8-19) που εν τέλει καταλήγει σε μια μισή πτώση-τομή επί της δευτερεύουσας τονικότητας. Αν όμως μέχρι αυτό το σημείο το πιάνο δέσποζε ως το κυρίαρχο όργανο, στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα των μ. 20-30 η κατάσταση μεταβάλλεται άρδην, αφού το βιολί και η βιόλα εισάγουν εναλλάξ ανά δίμετρο το κύριο μοτιβικό στοιχείο (στα μ. 20-25) και τελικά συνδυάζονται με το πιάνο στην περαιτέρω μελωδική εξύφανση των μ. 25-30.<sup>1600</sup> Η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 31-40, αντιθέτως, εκφέρεται και πάλι πρωτίστως από το πιάνο, έως ότου όλα τα όργανα συνδυασθούν τελικά επί ίσοις όροις στην ήσυχη κατακλείδα των μ. 41-50. Το αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ανοίγει στα μ. 51-56 με την επέκταση και την αλυσιδοποίηση μιας φιγούρας από την κατακλείδα (μ. 45) που διαμορφώνουν ένα “εισαγωγικό” πέραςμα από την Λα-μείζονα προς την σι-ελάσσονα: η κατ' εξοχήν αναπτυξιακή διαδικασία, εντούτοις, ξεκινά με την σμίκρυνση της αρμονικής πορείας των μ. 1-3 αλλά και με μια έμμεση ρυθμική αναφορά στις συγκοπές του κυρίου θέματος στο μ. 57, που από κοινού με την επανάληψή του στο μ. 58 και κατόπιν μετατροπικής στροφής στο μ. 59 αλυσιδοποιείται στην ντο-δίεση-ελάσσονα στο δίμετρο 60-61. Η ελάσσονα δεσπύζουσα παραμένει επίσης στο προσκήνιο κατά την εξύφανση των πιανιστικών περασμάτων στα μ. 62-65 που φθάνουν σε μισή πτώση στο μ. 66, τελικά όμως στα μ. 67-71 η ίδια επανεμφανίζεται σταδιακά σε δεσπύζουσα της αρχικής τονικότητας, κάνοντας μάλιστα χρήση και μελωδικών υπαινιγμών στο κύριο θέμα.<sup>1601</sup> Έτσι, στα μ. 72-77 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στην φα-δίεση-ελάσσονα το μεγαλύτερο (και ουσιωδέστερο) τμήμα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 20-25), το οποίο όμως τώρα συνδέεται απ' ευθείας με την επαναφορά του υλικού της δεύτερης πλάγιας ιδέας και μάλιστα σε περαιτέρω ανάπτυξη: συγκεκριμένα, από τα περιεχόμενα του εξαμέτρου 31-36 απομονώνονται πρώτα οι φιγούρες του μ. 33 και αλυσιδοποιούνται στα μ. 78-83 και κατόπιν τα παρεστιγμένα μοτίβα του μ. 32 που αναπτύσσονται ελεύθερα στα μ. 84-87, ενώ το τετράμετρο 37-40 επανέρχεται σε μια διευρυμένη και αρμονικώς εμπλουτισμένη εκδοχή στο οκτάμετρο 88-95. Η δομική ομαλότητα αποκαθίσταται συνεπώς μόνο με την τονική

<sup>1599</sup> Πρβλ. περίπου Kirillina (“3 Klavierquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 388) και με πολλές επιφυλάξεις Saam (ό.π., σ. 73).

<sup>1600</sup> Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 73.

<sup>1601</sup> Σύμφωνα με τον Saam (ό.π., σ. 73), τα μ. 51-66 συνιστούν μια “ατροφική επεξεργασία” (για την οποία πάντως επισημαίνεται η εν μέρει αναγωγή της στο καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*), ενώ τα μ. 67-71 θεωρούνται ως “συνεπτυγμένη” επανέκθεση του κυρίου θέματος, δίχως ωστόσο να λαμβάνεται καθόλου υπ' όψιν η τονικότητα της ελάσσονος δεσπύζουσας που βρίσκεται σε ισχύ στο εν λόγω σημείο.

μεταφορά της κατακλείδας στα μ. 96-106, από την οποία πάντως δεν απουσιάζει μια ενδιαφέρουσα τροποποίηση στην κατάληξή της, καθώς οι τρεις συγχορδίες των μ. 49-50 τριπλασιάζουν την διάρκειά τους στα τελικά μ. 104-106, ανακόπτοντας έτσι ακόμη πιο αποφασιστικά την προηγούμενη ρυθμική ροή.<sup>1602</sup> Σε αντίθεση λοιπόν με τα δύο προηγούμενα δείγματα διμερούς μορφής σονάτας, στην παρούσα περίπτωση ο Beethoven ενσωματώνει έντονα αναπτυξιακές διαδικασίες και στο “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, γεγονός που ενδεχομένως εξαρτάται ως έναν βαθμό από την υποχρέωση μεταβολής του τρόπου κατά την επαναφορά των πλαγίων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, συνάμα όμως καθιστά και τελείως περιττή την προσθήκη οιασδήποτε *coda* μετά την επανεμφάνιση της κατακλείδας.

Τρεις επίσης είναι οι πραγματώσεις του τριμερούς τύπου σονάτας σε αργά μέρη αυτής της περιόδου, με την πρώτη εξ αυτών να εμφανίζεται στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 47 αρ. 1 των ετών 1782-1783. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση που ολοκληρώνεται στην τονική, γι’ αυτό και ακολουθείται από μια μετάβαση στα μ. 9-12 με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, η οποία επιτρέπει στην συνέχεια την παρουσίαση δύο πλαγίων θεματικών ιδεών (μ. 13-18 και 19-24) καθώς και μιας καταληκτικής (μ. 25-30) στην Φα-μείζονα. Αξιοπαρατήρητο είναι ακόμη το γεγονός ότι αμφότερες οι πλάγιες θεματικές ιδέες ακολουθούν ένα προτασιακό δομικό πρότυπο οργάνωσης και ότι ιδίως στην πρώτη από αυτές υφίστανται σαφείς “μονοθεματικές” αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος.<sup>1603</sup> Η ενότητα της *επεξεργασίας* δεν είναι ακόμη ιδιαίτερα ανεπτυγμένη: στην πραγματικότητα, τα μ. 31-33 παραλλάσσουν το αρχικό τρίμετρο του κυρίου θέματος (βάσει και της εμπειρίας που έχει αποκτηθεί από την πρώτη πλάγια ιδέα) και στα ακόλουθα μ. 34-36 η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται με ορισμένα περάσματα τριακοστών-δευτέρων αλλά και με μια πτωτική ακολουθία που ουσιαστικά παραπέμπει στην κατάληξη του κυρίου θέματος. Αυτή η διασύνδεση, ωστόσο, της τονικά στατικής *επεξεργασίας* με το κύριο θέμα έχει ως συνέπεια την σύμπτωση του τελευταίου στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, αφού η “διπλή επαναφορά” περιορίζεται στο τρίμετρο 37-39 (= μ. 1-3) και στην θέση των μ. 4-8 εμφανίζεται ένα ελεύθερο πέρας στο μ. 40 καθώς και το πτωτικό δίμετρο της πρώτης πλάγιας ιδέας (μ. 17-18) σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 41-42. Με την μισή αυτή πτώση, βέβαια, η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα μπορούν να μεταφερθούν ακολούθως στην αρχική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 43-55 και 56-61, αντιστοίχως, με επουσιώδεις αλλαγές αν εξαιρέσουμε την αξιοπαρατήρητη διεύρυνση των δεξιοτεχνικών περασμάτων του μ. 23 της δεύτερης πλάγιας ιδέας στο δίμετρο 53-54. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι η απόπειρα του Beethoven να γράψει για πρώτη (πιθανότατα) φορά μια τριμερή μορφή σονάτας – δεδομένου του ότι το γρήγορο πρώτο μέρος της ίδιας σονάτας ακολουθεί τον διμερή τύπο – είναι σαφώς επιρρεασμένη από την διμερή μακροδομική οργάνωση: η *επεξεργασία* με την *επανεκθεση* καταλαμβάνουν από κοινού 31 μέτρα, ενώ η *έκθεση* 30, με την μεταξύ τους διαφορά να οφείλεται ουσιαστικά στην μικρή διεύρυνση εντός της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 53-54· τουναντίον, η εξάμετρη μεσαία ενότητα, η συρρίκνωση του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος σε έξι (από οκτώ) μέτρα και η πλήρης απαλοιφή της τετράμετρης μεταβάσεως της *εκθέσεως* καθιστούν απολύτως ισομεγέθη τα πρώτα “τμήματα” των τυπικών δύο μακροδομικών επαναλήψεων. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί παρά να αποδοθεί στην συνθετική πρόθεση, στο πλαίσιο της οποίας παρ’ όλα αυτά δεν αποφεύγεται μια εμφανής τεχνική αδυναμία: στα μ. 41-42, συγκεκριμένως, ο νεαρός

<sup>1602</sup> Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 73.

<sup>1603</sup> Στο γεγονός αυτό αναφέρεται επίσης ο Uhde (ό.π., Bd. I, σ. 24), διαπιστώνοντας ότι οι θεματικές ιδέες δεν διακρίνονται μεταξύ τόσο ως προς τα μοτιβικά τους περιεχόμενα όσο ως προς την τοποθέτησή τους στις διαφορετικές ηχητικές περιοχές του οργάνου: το κύριο θέμα εκτίθεται σε μια μέση περιοχή, η πρώτη πλάγια ιδέα αξιοποιεί την βαθύτερη ηχητική περιοχή, η δεύτερη πλάγια ιδέα επανέρχεται στο μέσον του πληκτρολογίου και τελικά η κατακλείδα στρέφεται προς την υψηλότερη περιοχή.

δημιουργός, αντί να μεταχειρισθεί το πτωτικό δίμετρο 11-12 της μεταβάσεως, καταφεύγει στο λειτουργικώς αντίστοιχο δίμετρο 17-18 της πρώτης πλάγιας ιδέας, το οποίο όμως λίγο παρακάτω, στα μ. 47-48, επανέρχεται αυτούσιο στα αρχικά του συμφραζόμενα, προξενώντας μοιραία μια ανιαρή ταυτολογία πτωτικών σχηματισμών.

Το εναρκτήριο Adagio assai του *κουαρτέττου με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 36 αρ. 1 (έργο του 1785) ακολουθεί επίσης τον τριμερή τύπο σονάτας, αν και στερείται *επανεκθέσεως*, αφού η κατάληξη της *επεξεργασίας* συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος (Allegro con spirito).<sup>1604</sup> Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι σχετικώς σύντομο και συνίσταται σε μια αρμονικώς ολοκληρωμένη οκτάμετρη περίοδο, η οποία όμως επικαλύπτεται με την έναρξη του μεταβατικού τμήματος των μ. 8-18 που προσανατολίζεται προς το περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας και τελικά καταλήγει σε μια μισή πτώση επ' αυτής.<sup>1605</sup> τόσο στο κύριο θέμα όσο και στην μετάβαση το πιάνο κυριαρχεί έναντι των εγχόρδων, ωστόσο η απέριτη μελωδία της αρχικής περιόδου από το μ. 8 κ.εξ. παραχωρεί την θέση της σε μια ιδιαίτερος πυκνή δεξιοτεχνική γραφή, δια της οποίας τα δύο αυτά δομικά μέλη διακρίνονται σαφέστατα το ένα από το άλλο. Όταν πάντως έρχεται η ώρα να παγιωθεί η δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, τα έγχορδα αναλαμβάνουν πλέον σημαντικότερο ρόλο ενισχύοντας την θεματική-τονική αντίθεση του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* προς το πρώτο: από τις τρεις ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος, η πρώτη (μ. 19-24) συνίσταται στον μιμητικό διάλογο του βιολιού με την βιόλα (και εν μέρει με το βιολοντσέλλο, στο μ. 23), η δεύτερη (μ. 25-33) ανοίγει κατά παρόμοιον τρόπο με ένα νέο δίμετρο μοτίβο που αφού παρατεθεί πρώτα από το βιολί και έπειτα από την βιόλα τελικά εξυφαίνεται συγχρόνως και από τα δύο αυτά έγχορδα (με το πιάνο, επιπροσθέτως, να διπλασιάζει στην οκτάβα την γραμμή του βιολιού), και έτσι μόνο η τρίτη πλάγια ιδέα (μ. 34-39) αφιερώνεται εκ νέου σε πιανιστικά δεξιοτεχνικά περάσματα. Η σύντομη κατακλείδα των μ. 40-42, πάντως, από ρυθμικής επόψεως παραπέμπει στο κύριο θέμα, προετοιμάζοντας ως έναν βαθμό και την επανάληψη ολόκληρης της πρώτης μακροδομικής ενότητας.<sup>1606</sup> Η *επεξεργασία* αποτελείται από δύο μεγάλα τμήματα, καθένα εκ των οποίων επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του υλικού της πρώτης πλάγιας ιδέας, αλλά ολοκληρώνεται με το καταληκτικό υλικό του μεταβατικού τμήματος. Στα μ. 43-47, κατ' αρχάς, το βιολί και η βιόλα (υποστηριζόμενα από το πιάνο και το τσέλλο) στρέφονται με αλληπάλληλες μιμήσεις του μοτίβου των μ. 19 κ.εξ. από την δευτερεύουσα τονικότητα προς την σχετική ντο-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της οποίας επικυρώνεται κατόπιν στα μ. 48-51 με ένα ανάπτυγμα των μ. 16-18 (όπου μάλιστα η επικεφαλής μίμηση μιας φιγούρας ογδόων εναποτίθεται στα έγχορδα, ενώ το τελικό πέρασμα εμφανίζεται τώρα παρηλλαγμένο στο πιάνο). Η εκτενέστερη δεύτερη φάση ανάπτυξης του βασικού μοτίβου της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 52-62, εξ' άλλου, βασίζεται στην

<sup>1604</sup> Η Kirillina ("3 Klavierquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386) υποδεικνύει ορθώς την ιδιάζουσα μακροδομική κατασκευή του αργού πρώτου μέρους καθώς και το Adagio της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σολ-μείζονα* KV 373a / 379 του Mozart ως προφανές πρότυπο του· αντιθέτως, ο Saam (ό.π., σ. 71-72) περιορίζεται σε υφολογικού περιεχομένου παρατηρήσεις προσπαθώντας να καλύψει κατά το δυνατόν την εκ μέρους του αδυναμία ουσιαστικότερης αναλυτικής προσέγγισης μιας μακροδομικής κατασκευής, την οποία ο ίδιος υποδεικνύει ανεπαρκώς ως διμερή.

<sup>1605</sup> Δεν αντιλαμβάνομαι τον λόγο για τον οποίον η Kirillina ("3 Klavierquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386) αντιμετωπίζει την δομή του κυρίου θέματος ως το αποτέλεσμα επισύναψης δύο τετραμέτρων μεταξύ τους: το μ. 4 αποτελεί μονοσήμαντα την κατάληξη της πρώτης φράσεως στην δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη ανοίγει στο μ. 5 (= μ. 1) και ολοκληρώνεται στο μ. 8 στην τονική (επικαλυπτόμενη, όπως προαναφέρθηκε, με την ακόλουθη μετάβαση).

<sup>1606</sup> Για την Kirillina ("3 Klavierquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386), τουναντίον, μόνον οι δύο πρώτες θεματικές ιδέες (στα μ. 19-24 και 25-33) κατανοούνται ως πλάγιες, ενώ η τρίτη (μ. 34-39) φαίνεται να εκλαμβάνεται ως καταληκτική. Έχω παρ' όλα αυτά την γνώμη ότι η ρυθμική αποφόρτιση του τριμέτρου 40-42 καθιστά πολύ πιο εύληπτη την λειτουργία του ως κατακλείδας απ' ό,τι το γεγονός της επαναφοράς του πιάνου στο προσκήνιο με δεξιοτεχνικές φιγούρες, οι οποίες ούτως ή άλλως παραπέμπουν κυρίως στα περιεχόμενα της μεταβάσεως καθώς και των υπολοίπων πλαγίων θεματικών ιδεών.

αντιπαράθεση του πιάνου προς το βιολί και ακολουθεί μια αλυσιδωτή μετατροπική πορεία μέχρι την ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα, την δεσπόζουσα της οποίας καλείται εν συνεχεία να εδραιώσει η – επίσης διευρυμένη – μιμητική ανάπτυξη του στοιχείου των μ. 16-17 στα μ. 63-66, στην οποία πλέον συμμετέχουν και τα τέσσερα όργανα του συνόλου· τώρα όμως, στην θέση του τελικού περάσματος του μ. 18 (πρβλ. επίσης μ. 51) εμφανίζεται μια μικρή αρμονική προέκταση στα μ. 67-69, η οποία διευκολύνει την άμεση σύνδεση με το ακόλουθο γρήγορο μέρος δια της σταδιακής εξάλειψης της ρυθμικής κίνησης και του ήχου γενικότερα.

Η ιδέα της πλήρους αποκοπής της επανεκθέσεως μιας τριμερούς μορφής σονάτας βρήκε επίσης εφαρμογή στο Adagio σε σολ-ελάσσονα του – γραμμένου πιθανότατα τον αμέσως επόμενο χρόνο (1786) – *τρίο για πιάνο, φλάουτο και φαγγόττο σε Σολ-μείζονα* WoO 37. Η περιοδική δόμηση του κυρίου θέματος δεν απουσιάζει μάλιστα ούτε από την προκειμένη περίπτωση, αφού η εναρκτήρια επτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα επανέρχεται παρηλλαγμένη και διευρυμένη στα μ. 8-15, καταλήγοντας αυτήν την φορά στην τονική με μελωδική “πρωτοβουλία” του φλάουτου. Η αντίδραση του πιάνου έρχεται στα μ. 16-18 με την μορφή μιας τρίμετρης προεκτάσεως του ύστερου τμήματος του κυρίου θέματος (πρβλ. ιδίως μ. 12-13 με 16-17), που πέραν του εντυπωσιακού της καλλωπισμού μετατρέπει και προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, λειτουργώντας συνεπώς ως μετάβαση προς το επερχόμενο πλάγιο θέμα των μ. 19-39, το οποίο αρχικά δίνει έμφαση στην αντιπαράθεση του φαγγόττου προς το ζεύγος φλάουτου-πιάνου (μ. 19-26), έπειτα αφήνει ολοένα και περισσότερο χώρο στην ανάδειξη της πιανιστικής δεξιοτεχνίας (μ. 27-36a), επιτρέποντας όμως και στο φαγγόττο να προσθέσει εν τέλει ένα ακόμη “σολιστικό” πτωτικό πέρασμα (στα μ. 36b-39). Ως εκ τούτου, τα τρία όργανα ενώνουν και πάλι τις δυνάμεις τους στην κατακλείδα της εκθέσεως στα μ. 40-50, η οποία οργανώνει το (έντονα διαφοροποιημένο από ρυθμικής πλευράς) υλικό της εν είδει προτάσεως (2 + 2 συν 3 + 4 μέτρων). Καμμία πάντως από τις θεματικές ιδέες της πρώτης ενότητας δεν αξιοποιείται στην ακόλουθη επεξεργασία, στην έναρξη της οποίας το φλάουτο εισάγει και εξυφαίνει εν είδει αλυσίδος ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, μετατρέποντας ομαλά από την Σι-ύφεση-μείζονα προς την ρε-ελάσσονα στα μ. 51-56· η μελωδική απόληξη της γραμμής του φλάουτου στο δίμετρο 57-58, εξ άλλου, καθίσταται εν συνεχεία αντικείμενο μετατροπικής αλυσιδοποίησης από το πιάνο (μ. 59-60) και το φαγγόττο (μ. 61-62), με τελικό αρμονικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα εναπομείναντα μ. 63-73, όπου παράλληλα πραγματοποιείται μια σχετικώς ταχεία ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού αλλά και μια ευρύτερη ρυθμική επιβράδυνση. Κατόπιν τούτου, το τελευταίο μέρος του έργου (Thema andante con Variazioni) συνδέεται άμεσα με το Adagio, “λύνοντας” την επί μακρόν κρατημένη συγχορδία της δεσπόζουσας στην (μείζονα) τονική.<sup>1607</sup>

Από τα λίγα αυτά δείγματα γραφής της εφηβικής περιόδου του Beethoven (δεδομένου του ότι όλα τα – σωζόμενα – αργά μέρη σε μορφές σονάτας που γράφηκαν στην Βόννη ανάγονται στα έτη 1782-1786) μπορούν να εξαχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

α) Ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας υλοποιούνται παράλληλα και με την ίδια συχνότητα,<sup>1608</sup> αν και στην πραγματικότητα οι τρεις περιπτώσεις τριμερούς σονάτας είτε στερούνται επανεκθέσεως (WoO 36 αρ. 1 και WoO 37), είτε συμπυκνώνουν σε τέτοιον βαθμό την επεξεργασία και την επανέκθεση (WoO 47 αρ. 1) ώστε τελικά παραπέμπουν ακόμη στον διμερή μακροδομικό σχεδιασμό. Οι μακροδομικές επαναλήψεις συνιστούν τον κανόνα για τις

<sup>1607</sup> Ως προς την άμεση σύνδεση των δύο αυτών μερών, πρβλ. επίσης Gabriele Busch-Salmen, “Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 396. Η αντίληψη πάντως που έχει η συγγραφέας για την μακροδομή του μεσαίου αργού μέρους χαρακτηρίζεται από εξαιρετική ασάφεια, στον βαθμό που διακρίνει τρεις ενότητες, οι οποίες μάλιστα υποτίθεται ότι εξελίσσονται διαλογικά την εναρκτήρια επτάμετρη μελωδία.

<sup>1608</sup> Η σχετικά συχνή εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας στα νεανικά έργα του Beethoven δεν έχει διαφύγει της προσοχής του Tobel, ό.π., σ. 151.

διμερείς μορφές σονάτας (με μόνη – εύλογη – εξαίρεση την περίπτωση του κοντσέρτου) καθώς και για την μοναδική “πλήρη” τριμερή, ενώ στις δύο “ημιτελείς” πραγματώσεις του τριμερούς τύπου επαναλαμβάνεται μόνο η *έκθεση* ή καμμία από τις υφιστάμενες ενότητες.

β) Ο τονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* βασίζεται στην καθιερωμένη αντιπαράθεση της μείζονος τονικής προς την δεσπόζουσα και της ελάσσονος τονικής προς την μείζονα σχετική, δίχως να περιλαμβάνει ενδιάμεσες τονικοποιήσεις ή τροπικές μεταβολές. Από θεματικής πλευράς, σε όλες ανεξαιρέτως τις περιπτώσεις υφίσταται ένα κύριο θέμα και μια μετάβαση (τα οποία ως επί το πλείστον διαμορφώνουν από κοινού το πρώτο “ήμισυ” της *εκθέσεως*): στην δεύτερη τονική περιοχή, εντούτοις, η εμφάνιση μιας ομάδος πλαγίων θεματικών ιδεών είναι συνηθέστερη από την σύσταση ενός μεμονωμένου πλαγίου θέματος, ενώ μια διακριτή κατακλείδα απουσιάζει μόνο από το *κοντσέρτο* WoO 4. Τέλος, η “μονοθεματική” διασύνδεση πλαγίων και κυρίων θεματικών ιδεών ανιχνεύεται μονάχα σε ένα πολύ πρώιμο δείγμα γραφής του Beethoven (WoO 47 αρ. 1).

γ) Η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας εκκινεί πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (σε αμφοτέρους τους τρόπους): εφ’ όσον, τώρα, η μεσαία ενότητα δεν είναι μονομηματική και μικρής εκτάσεως (όπως δηλαδή συμβαίνει στην αρμονικώς “στατική” περίπτωση του WoO 47 αρ. 1), τότε πραγματώνεται ο διτμηματικός τύπος *επεξεργασίας* που στον μεν μείζονα τρόπο μετατρέπει προς την σχετική ελάσσονα ενώ στον ελάσσονα τρόπο δίνει έμφαση στην ελάσσονα δεσπόζουσα, προτού η περαιτέρω αρμονική πορεία οδηγήσει τελικά (σε αμφοτέρες τις περιπτώσεις) στην επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* εμφανίζεται μόνο κατ’ εξαίρεσιν και δη σε αποσπασματική και παρηλλαγμένη μορφή: παρ’ όλα αυτά, η αξιοποίηση κυρίων, πλαγίων είτε μεταβατικών μοτιβικών στοιχείων είναι εξίσου πιθανή με την εμφάνιση και ανάπτυξη νέου υλικού στην ενότητα αυτή. Ενότητα *επανεκθέσεως* διαθέτει μόνο το WoO 47 αρ. 1, όπου μάλιστα παρατηρείται δραστική συντόμευση των θεματικών περιεχομένων του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως* (τόσο δια της αντικαταστάσεως μέρους του κυρίου θέματος από συνοπτικότερες πτωτικές διαδικασίες όσο και δια της πλήρους απάλειψης της μεταβάσεως) αλλά αυτούσια ή ελάχιστα διευρυμένη μεταφορά στην αρχική τονικότητα των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών: επιπρόσθετη *coda* δεν υφίσταται.

δ) Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τις προαναφερθείσες για την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου. Η ενότητα αυτή, βέβαια, στον μείζονα τρόπο ξεκινά απ’ ευθείας από την σχετική ελάσσονα (ή με ένα μετατροπικό πέρασμα προς αυτήν) και δεν διαθέτει άλλους ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς στην μετατροπική της πορεία προς την αρχική τονικότητα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο λαμβάνει ως αφητηρία της την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* και μέσω της υποδεσπόζουσας οδηγείται στην ελάσσονα δεσπόζουσα προτού τελικά ανακατευθυνθεί προς την αρχική τονικότητα. Από θεματικής πλευράς, παρά το γεγονός ότι η παραδοσιακή εναρκτήρια παράθεση του κυρίου θέματος εφαρμόζεται μόνον άπαξ και μάλιστα κατά τρόπον τελείως υπαινικτικό, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι στο “αναπτυξιακό” πρώτο ήμισυ της ενότητας αυτής, πέραν από στοιχεία του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, ενίοτε κάνουν την εμφάνισή τους πλάγιες, καταληκτικές ή ακόμη και νέες θεματικές ιδέες. Το “επανεκθεσιακό” δεύτερο ήμισυ, αντιθέτως, περιορίζεται αποκλειστικά στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες: οι πλάγιες μάλιστα είθισται να επανέρχονται δίχως τροποποιήσεις (αφού μόνο στην περίπτωση του WoO 36 αρ. 2 το πλάγιο θεματικό υλικό υπόκειται σε περαιτέρω αναπτυξιακή διεύρυνση και τμηματική αποκοπή), ενώ οι καταληκτικές διαφοροποιούνται πάντοτε προς το τέλος τους, εξαιτίας της αποκοπής (WoO 47 αρ. 2) ή της επεκτάσεως της ύστατης πτωτικής τους χειρονομίας (WoO 36 αρ. 2). Σε δύο περιπτώσεις, τέλος, ο διμερής τύπος σονάτας ολοκληρώνεται με μια *coda*, γεγονός αναμενόμενο βέβαια όσον αφορά στο κοντσέρτο WoO

4, όχι όμως και ως προς την *σονάτα* WoO 47 αρ. 2, όπου το επιπρόσθετο αυτό τμήμα συνίσταται σε μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα που δυσχεραίνει ιδιαίτερα την αναγνώριση του διμερούς μακροδομικού προτύπου.

ε) Το μοναδικό δείγμα (διμερούς) σονάτας κοντσέρτου μεταξύ των πρωτολείων του Beethoven είναι αναμφίβολα και το πλέον αδύναμο από συνθετικής πλευράς. Διαθέτει τρία *ritornelli*, τα οποία όμως μόλις που εκπληρώνουν τις συμβατικές τους υποχρεώσεις προς την σύνθετη αυτή μορφή (το πρώτο ως ορχηστρική “εισαγωγή”, το δεύτερο ως μεσολάβηση ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες, ενώ το τρίτο ως προετοιμασία της καντέντσας και ορχηστρικός “επίλογος”-*coda*), αφού από θεματικής πλευράς είναι τελείως άσχετα μεταξύ τους και επιπλέον συνδέονται ελάχιστα με τα περιεχόμενα των σολιστικών ενοτήτων. Η συνολική αντιμετώπιση της μορφής αποδεικνύεται συνεπώς επιφανειακή, ανώριμη και “αμήχανη”, καθώς η υπέρμετρη έμφαση που δίνεται στην δεξιοτεχνική πιανιστική γραφή των δύο σολιστικών ενοτήτων υποβιβάζει τα ορχηστρικά τμήματα σε δευτερεύοντα – σχεδόν “προαιρετικά” – δομικά μέλη που επιβάλλονται έξωθεν, στο πλαίσιο της υλοποίησης μιας φορμαλιστικής κατασκευής και όχι μιας οργανικά αναπτυσσόμενης μουσικής μορφής.