



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

HELLENIC REPUBLIC
National and Kapodistrian
University of Athens
Department of Music Studies

Ludwig van Beethoven

250(+1) χρόνια από τη γέννησή του

Πρακτικά ημερίδας



Ludwig van Beethoven

250(+1) years since his birth

Meeting proceedings

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Ιωάννης Φούλιας, Κατερίνα Λεβίδου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ
EDITORS: Ioannis Fulias, Katerina Levidou, Iakovos Steinhauer

Αθήνα / Athens 2021

Ludwig van Beethoven
250(+1) χρόνια από τη γέννησή του
Πρακτικά ημερίδας

Ludwig van Beethoven
250(+1) years since his birth
Meeting proceedings



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

HELLENIC REPUBLIC
National and Kapodistrian
University of Athens
Department of Music Studies

Ludwig van Beethoven
250(+1) χρόνια από τη γέννησή του
Πρακτικά ημερίδας

Ludwig van Beethoven
250(+1) years since his birth
Meeting proceedings

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ιωάννης Φούλιας
Κατερίνα Λεβίδου
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

EDITORS
Ioannis Fulias
Katerina Levidou
Iakovos Steinhauer

Αθήνα / Athens 2021

Ιωάννης Φούλιας, Κατερίνα Λεβίδου και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ (επιμ.), *Ludwig van Beethoven: 250(+1) χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά ημερίδας*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2021.

Ioannis Fulias, Katerina Levidou and Iakovos Steinhauer (eds.), *Ludwig van Beethoven: 250(+1) years since his birth. Meeting proceedings*, National and Kapodistrian University of Athens / Department of Music Studies, Athens 2021.

Πρώτη έκδοση / First edition: Δεκέμβριος / December 2021

Η έκδοση έχει σχεδιασθεί εξ αρχής για να κυκλοφορήσει σε ηλεκτρονική μορφή· τυχόν έντυπα αντίτυπα της είναι πιθανόν να φέρουν ορισμένες ατέλειες, π.χ. ως προς την εκτύπωση εικόνων και μουσικών παραδειγμάτων.

The edition has been originally designed to be released in electronic form; any printed copies of it are likely to have some imperfections concerning, e.g., printed images and music examples.

ISBN 978-618-83987-4-0

© ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
<http://www.music.uoa.gr>

© NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES
<http://www.music.uoa.gr>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ / CONTENTS

Προλογικό σημείωμα / Foreword	7
-------------------------------------	---

ADOLF NOWAK

«Εμβαθύνσεις του γίγνεσθαι»

Μια βασική πρόθεση στον Μπετόβεν και τον Χέγκελ	9
---	---

ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ

Η διαδρομή ενός μοτίβου.

Μερικές (παρ)άτολμες σκέψεις σε φα-ελάσσονα

Πρόταση μιας μοτιβικής ανάλυσης του πρώτου μέρους της

Σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα, op. 57 (“ <i>Appassionata</i> ”)	24
--	----

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo

στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven	38
---	----

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

Γιατί ασχολούμαστε ακόμα με τον Μπετόβεν; Μύθος, Λόγος και αξία	80
---	----

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

Η μουσική του Beethoven στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*

υπό το πρίσμα της αντορνικής αισθητικής	93
---	----

IRMGARD LERCH-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ

Ο Μπετόβεν στην Ελλάδα: μια πρώτη προσέγγιση	103
--	-----

ADOLF NOWAK

“Vertiefungen des Werdens”

Eine Grundintention bei Beethoven und Hegel	116
---	-----

ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ

The course of a motif:

Some timid (or rather daring) thoughts in F minor

Suggesting a motivic analysis of the first movement of the

Piano Sonata in F minor, op. 57 (“ <i>Appassionata</i> ”)	130
---	-----

IOANNIS FULIAS

Minuet and scherzo forms

in the complete oeuvre of Ludwig van Beethoven 143

MARKOS TSETSOS

Why still bother with Beethoven? Myth, reason, and value 150

IAKOVOS STEINHAEUER

Beethoven in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* 161

IRMGARD LERCH-KALAVRYTINOS

Beethoven in Griechenland – ein erster Ansatz 169

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ / FOREWORD

Τιμώντας την 250ή επέτειο από την γέννηση του Ludwig van Beethoven με έναν χρόνο καθυστέρηση εξαιτίας της διεθνώς αρνητικής συγκυρίας, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών πραγματοποίησε μία επιτυχημένη διαδικτυακή επιστημονική ημερίδα για τον κορυφαίο γερμανό συνθέτη στις 14 Μαΐου 2021. Σε αυτήν συμμετείχε ως προσκεκλημένος ο καθηγητής Adolf Nowak (Πανεπιστήμιο Goethe της Φραγκφούρτης), επιχειρώντας μια ουσιώδη αντιπαραβολή της μουσικής του Beethoven με όψεις της φιλοσοφίας του Hegel (ο οποίος γεννήθηκε επίσης το 1770, όπως και ο συνθέτης). Έλαβαν ακόμη μέρος καθηγητές του Τμήματος – μέλη του Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας – καθώς και καταξιωμένοι μουσικοί και μελετητές που συνεργάζονται τακτικά με το Τμήμα.

Ο παρών τόμος πρακτικών περιλαμβάνει τα κείμενα των εισηγήσεων που παρουσιάστηκαν στην ημερίδα, σε επεξεργασμένη μορφή αλλά και σε δύο γλώσσες: στα ελληνικά και στα γερμανικά ή τα αγγλικά, αποβλέποντας στην διάχυση των ερευνητικών πορισμάτων σε ένα ευρύτερο, διεθνές αναγνωστικό κοινό.

Οι επιμελητές

Honouring the 250th anniversary of Ludwig van Beethoven's birth with a year delay due to the globally negative situation, the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens held a successful online scientific meeting for the leading German composer on May 14, 2021. Professor Dr. Adolf Nowak (Goethe University, Frankfurt) was invited as a guest, attempting a substantial comparison of Beethoven's music with aspects of Hegel's philosophy (who was also born in 1770, like the composer); professors of the Department – members of the Sector of Historical and Systematic Musicology – also took part, as well as renowned musicians and scholars who regularly collaborate with the Department.

The present volume of proceedings contains the texts of the contributions presented at the meeting, not only in an elaborated form but also in two languages: Greek and German or English, aiming at disseminating the research findings to a broader, international readership.

The editors

«Εμβαθύνσεις του γίγνεσθαι» Μια βασική πρόθεση στον Μπετόβεν και τον Χέγκελ

Adolf Nowak

1. Για την έννοια μιας «εμβάθυνσης του γίγνεσθαι»

Ας θυμηθούμε την αρχή της *Ηρωικής*! Δύο συγχορδίες Μι-ύφεση-μείζονος σε forte, κατόπιν το θέμα με τους ήχους του της [αναλυμένης] συγχορδίας της τονικής και την αναπάντεχη χρωματική τροπή. Με το ντο-δίεση και την κρατημένη [γερμανική] συγχορδία αυξημένης έκτης αναστέλλονται την ίδια στιγμή τρεις ιδιότητες των κλασικών κύριων θεμάτων: μελωδική συνέχεια, τονική σταθερότητα και μετρική κλειστότητα. Εκεί όπου το θέμα θα μπορούσε να σταθεροποιηθεί, στο μ. 15 δηλαδή, ξεκινά ήδη η επεξεργασία του. Η χρωματική τροπή δίνει μια ώθηση, η οποία δεν καθιστά το θέμα στρογγυλεμένο μόρφωμα αλλά έναρξη μιας διαδικασίας. Η ώθηση είναι η «ανησυχία», η οποία εμφανίζει το θέμα ως «κάτι που γίνεται».

Οι έννοιες «ανησυχία» και «γίγνεσθαι» είναι κεντρικές στην έναρξη της εγελιανής Λογικής. Η λογική του Χέγκελ ξεκινά με τις πλέον γενικές αντιθέσεις: Είναι και Γίγνεσθαι. Αν η έννοια «Είναι» μπορεί ακόμα να νοηθεί χωρίς οποιαδήποτε αναφορά προς ένα ον, τότε είναι έννοια εντελώς κενή. Είναι τόσο κενή, ώστε μοιάζει με την έννοια «Μηδέν». Τούτη η ομοιότητα δεν έχει όμως καμία σταθερότητα, αλλά αποκτά την «ανησυχία» των αντιθετικών θέσεων. Από τούτη την ανησυχία προκύπτει το «Γίγνεσθαι»: το γίγνεσθαι από το Είναι στο Μηδέν είναι η παρέλευση (das Vergehen), το γίγνεσθαι από το Μηδέν στο Είναι είναι η γένεση (das Entstehen).

Στην έναρξη της συμφωνίας, τώρα, δεν έχουμε να κάνουμε με τις αφαιρέσεις Είναι και Μηδέν, αλλά με ένα προσδιορισμένο υπαρκτό, το μοτίβο της συγχορδίας της τονικής, και με μία προσδιορισμένη άρνηση, τη φυγή από την τρίφωνη συγχορδία διαμέσου της χρωματικής κίνησης. Ένα συγκεκριμένο συμβάν σαν αυτό είναι ήδη ένα συμβάν «εμβαθύνσεων του γίγνεσθαι».

Ο Χέγκελ χαρακτηρίζει το «Γίγνεσθαι» ως την πρώτη συγκεκριμένη έννοια και παραπέμπει στον Ηράκλειτο. Με τη φράση «πάντα ρέει» ο Ηράκλειτος «κατονόμασε το Γίγνεσθαι ως τον θεμελιώδη προσδιορισμό όλων όσα είναι, ενώ αντιθέτως [...] οι Ελεάτες κατανοούσαν το Είναι, το σταθερό, το χωρίς διαδικασίες Είναι, ως το μόνο αληθινό πράγμα». Και συνεχίζει με τη δήλωση από την οποία απέσπασα τον τίτλο της ανακοίνωσής μου: «Και το Γίγνεσθαι όμως καθαυτό και δι' εαυτό είναι ακόμα ένας εξόχως φτωχός προσδιορισμός και πρέπει το ίδιο να εμβαθυνθεί και να πληρωθεί. Μια τέτοια εμβάθυνση του Γίγνεσθαι έχουμε, για παράδειγμα, στη ζωή. Η ζωή είναι ένα

γίγνεσθαι, μόνο που η έννοιά της δεν εξαντλείται σε αυτό. Σε ανώτερη μορφή βρίσκουμε το Γίγνεσθαι στο πνεύμα. Το πνεύμα είναι επίσης γίγνεσθαι, μόνο που είναι γίγνεσθαι πιο έντονο, πιο πλούσιο από το απλώς λογικό γίγνεσθαι».¹ Είναι ένα ιστορικό γίγνεσθαι, που δεν θέλει απλώς να το γνωρίζουμε στις γενικές του γραμμές, αλλά να το ακολουθούμε έως τα ελάχιστα συμβάντα και αποτελέσματά του. Διότι μόνον το περιφρονημένο από την αφαίρεση «καθέκαστο [Einzelheit] είναι το βάθος, όπου η έννοια κατανοεί τον εαυτό της».² Εν ολίγοις: στον Χέγκελ έχουμε να κάνουμε με το Γίγνεσθαι και με την εμβάθυνση στο καθέκαστο, όχι με το Είναι και με την πρόκριση του γενικού.

2. Με ποιο δικαίωμα εξετάζουμε Μπετόβεν «και» Χέγκελ από κοινού ή πώς η φιλοσοφία και η μουσική αναφέρονται σε προβλήματα της εποχής τους

Η φιλοσοφία είναι «η εποχή της κατανοημένης σε σκέψεις»³ και οι δύο μορφές της συνείδησης, η τέχνη και η θρησκεία, οι οποίες από κοινού με τη φιλοσοφία αποτελούν το «απόλυτο πνεύμα», σχετίζονται με την εποχή τους ως αποκρίσεις και πρότυπα. Για να το ερμηνεύσουμε αυτό δεν θα πρέπει να μας απασχολήσει το λεγόμενο «πνεύμα της εποχής», πόσο μάλλον το «οικουμενικό πνεύμα», αλλά να θέσουμε το ερώτημα πώς συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες ή ακόμα και μεμονωμένοι άνθρωποι, ως εκπρόσωποι μιας μορφής τέχνης όπως η μουσική ή μιας επιστήμης όπως η φιλοσοφία, αντιδρούν στα προβλήματα της εποχής τους. Μολονότι στη συνέχεια λόγος γίνεται για τον Μπετόβεν και τον Χέγκελ, δεν μου φαίνεται σημαντικό το αν ο Χέγκελ και ο Μπετόβεν γνωρίζονταν και επικοινωνούσαν μεταξύ τους – προφανώς κάτι τέτοιο δεν ισχύει – αλλά σε ποια προβλήματα της εποχής τους αποκρίθηκαν και με ποιο τρόπο. Κεντρικής σημασίας για την εποχή περί το 1800 ήταν η Γαλλική Επανάσταση και η επίδρασή της στα γερμανικά κρατίδια. Ως κεντρική πολιτική φιγούρα θεωρείτο ο Ναπολέων, πάνω από τη ζωντανή ύπαρξη του οποίου πλανιόταν μια μυθική μορφή της ελληνικής αρχαιότητας, ο Προμηθέας.⁴ Στη σχέση μεταξύ εμπειρίας και αναστοχασμού (Reflexion) στην επικράτεια της νόησης αντιστοιχεί, στην επικράτεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η σχέση μεταξύ έκφρασης και κατασκευής.⁵ Θα

¹ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, η αποκαλούμενη *Große Enzyklopädie* του 1830, § 88, προσθήκη. Οι «προσθήκες» της έκδοσης, την οποία επιμελήθηκε κάποιος «σύλλογος φίλων του αείμνηστου», προέρχονται από σημειώσεις παραδόσεων και χειρόγραφα του Χέγκελ. Οι εδώ παραπομπές στον Χέγκελ, πλην μεμονωμένων εκδόσεων, δίνονται σύμφωνα με τη δομή του κειμένου, η οποία στον Χέγκελ διαρθρώνεται σε κεφάλαια, αποσπάσματα και υποδιαίρεσεις.

² Hegel, *Wissenschaft der Logik*, “Die subjektive Logik oder Lehre vom Begriff”, κεφάλαιο 1C: «Το καθέκαστο». *Werke*, επιμ. E. Moldenhauer & K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, τμ. 5, σ. 61.

³ Περίφημη φράση από τον πρόλογο του Χέγκελ στο έργο του *Grundlinien der Philosophie des Rechts*.

⁴ Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, Westdeutscher Verlag, Köln & Opladen 1957· Hans Urs von Balthasar, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, F. H. Kerle, Heidelberg 1947.

⁵ Βλ. Theodor W. Adorno, “Skoteinos oder Wie zu lesen sei”, από το *Drei Studien zu Hegel* [1963], *Gesammelte Schriften* 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, σ. 367.

ήθελα αρχικά να αναφερθώ στη στάση του Χέγκελ και του Μπετόβεν απέναντι στη Γαλλική Επανάσταση και την ιδέα του Προμηθέα, και κατόπιν να επισημάνω αναλογίες μεταξύ της σκέψης του Χέγκελ και της μουσικοσυνθετικής μεθόδου του Μπετόβεν.

2.1. Η στάση του Χέγκελ απέναντι στην Επανάσταση και την ιδέα του Προμηθέα

Η εξιδανίκευση του κράτους εκ μέρους του Χέγκελ προδίδει συμπάθεια για την Παλινόρθωση μάλλον παρά για την Επανάσταση. Ακόμα και η περιφρημη και διαβόητη εξίσωση του πραγματικού με το έλλογο δύσκολα συμβιβάζεται με την ιδέα της επανάστασης, κι ως μην ταυτίζεται το πραγματικό με την υφιστάμενη τάξη πραγμάτων αλλά με την άρση της, με το γίγνεσθαι. Θέλω εδώ να θυμηθούμε δύο κείμενα, εκ των οποίων το ένα έμμεσα επιτρέπει να συνάγουμε συμπεράσματα για τη στάση του Χέγκελ απέναντι στην Επανάσταση, ενώ το άλλο αφορά άμεσα τη μελέτη του συμβάντος της Επανάστασης από αυτόν.

Στο κεφάλαιο για τη λυρική ποίηση από την *Αισθητική*, ο Χέγκελ κάνει αναφορά στις *Ωδές προς τη Γαλλική Επανάσταση* του Friedrich Gottlieb Klopstock. Ο Κλόπστοκ, που το 1789 ήταν ήδη 65 ετών, εγκωμιάζει τη Γαλλική Επανάσταση ως τον «ευγενέστερο άθλο του αιώνα». Ο Χέγκελ θαυμάζει την ενασχόληση του γηραιού άνδρα με το γεγονός «ότι ένας λαός έσπασε κάθε λογής αλυσίδες, ποδοπάτησε τη μυριόχρονη αδικία και για πρώτη φορά θεμελίωσε τον πολιτικό του βίο πάνω στο Λόγο και το Δίκαιο». ⁶ Κι ο Χέγκελ συνεχίζει: «Ακόμα πιο πολύ όμως πλήγωσε τον ποιητή το γεγονός ότι το όμορφο τούτο ξημέρωμα της ελευθερίας μετατράπηκε σε μέρα αιματοβαμμένης φρίκης, σε μέρα θανάτου της ελευθερίας». ⁷ Τα λεγόμενα του Χέγκελ για τον Κλόπστοκ – για την επιδοκιμασία του άθλου της απελευθέρωσης και την πικρία απέναντι στην τρομοκρατία – αφορούν στο βάθος τη δική του σχέση με την Επανάσταση.

Το κεφάλαιο «Η απόλυτη ελευθερία και ο τρόμος» από τη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* (1807) περιέχει την ερμηνεία της Γαλλικής Επανάστασης του Χέγκελ. Κατά τον ίδιο, η τρομοκρατία των Ιακωβίνων είναι αποτέλεσμα μιας έννοιας ελευθερίας ψιλά αρνητικής. Η ελευθερία, η οποία διεκδικήθηκε ενάντια στους θεσμούς του Παλαιού Καθεστώτος, δεν οδηγεί τελικά στον επιδιωκόμενο ανθρώπινο κόσμο, αλλά γίνεται συνεχής άρνηση, από τη στιγμή που η νέα τάξη πραγμάτων που κερδήθηκε με την Επανάσταση εμφανίζεται ως περιορισμός της ελευθερίας. «Η καθολική ελευθερία αδυνατεί να προσφέρει κάποιο θετικό έργο ή επίτευγμα· της μένει μόνο η αρνητική δράση, δεν είναι παρά Μαινάδα της καταστροφής». ⁸ Μόλις

⁶ Hegel, *Ästhetik*, 3ο μέρος: «Το σύστημα των επιμέρους τεχνών», κεφάλαιο «Η ποίηση», CII, 3c:

«Η ρομαντική λυρική ποίηση».

⁷ Αυτόθι.

⁸ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Meiner Verlag, Hamburg 1980, σ. 418.

ενόψει της θέσπισης του Αστικού Κώδικα, που θέτει σε ισχύ ο Ναπολέον – με τις δικαιοτικές αρχές της ισότητας απέναντι στον νόμο, του χωρισμού κράτους και εκκλησίας, της προστασίας της ιδιοκτησίας – λέει ο Χέγκελ στις παραδόσεις του από το Δεκέμβριο του 1806 ότι «το πνεύμα συγκλονίζεται, εξέρχεται από την προηγούμενη μορφή του και αποκτά καινούργια. Όλο το πλήθος των μέχρι τότε παραστάσεων και εννοιών, τα δεσμά του κόσμου, λύνονται και καταρρέουν σαν σε όνειρο. Μια νέα πρόοδος του πνεύματος ετοιμάζεται».⁹ Βλέπουμε λοιπόν από τη μια μεριά τον θαυμασμό για τον «ευγενέστερο άθλο του αιώνα» και από την άλλη καχυποψία απέναντι σε μία ελευθερία που μένει εγκλωβισμένη στην αρνητική δράση, από τη στιγμή που δεν επιτυγχάνεται συναίνεση αναφορικά με μια νομιμοποιημένη από το κράτος νομοθεσία. Της θέσπισης του Αστικού Κώδικα είχε προηγηθεί, φυσικά, το γεγονός της αυτοαναγόρευσης του Ναπολέοντα σε Αυτοκράτορα (1804). Αυτό ακριβώς το γεγονός είναι που ώθησε τον Μπετόβεν να διαγράψει από τον τίτλο της *Ηρωικής* τα λόγια «γραμμένη πάνω στον Βοναπάρτη». Η οργή του Μπετόβεν βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τον θαυμασμό του Χέγκελ· δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε ότι ο θαυμασμός αυτός δεν αφορούσε τόσο τη στέψη του Ναπολέοντα όσο τη θέσπιση του Αστικού Κώδικα, που μόνον αυτός μπορούσε να άρει την ελευθερία με την αρνητική της έννοια.

Τη στιγμή που οι σύγχρονοι του Χέγκελ έβλεπαν στον Προμηθέα το πρότυπο της ανθρώπινης αυτοδιάθεσης – το «υψηλό πρότυπο του ανθρώπινου Εγώ» (Schelling)¹⁰ – ο Χέγκελ τόνιζε πως ο Προμηθέας, ναι μεν, έφερε στους ανθρώπους τη φωτιά και με αυτήν την τεχνουργία, την τέχνη του Ηφαίστου και της Αθηνάς, δεν μπόρεσε όμως να τους δώσει αυτό που είναι ουσιαστικό για τη συμβίωσή τους: την πνευματικότητα και την ηθική που είναι αναγκαίες για τη δημιουργία κράτους. Για να αντιμετωπιστούν η διχόνοια και η δυστυχία μεταξύ των ανθρώπων χρειαζόταν η δυναμική επέμβαση του Δία, ο οποίος διέταξε τον Ερμή να φέρει στους ανθρώπους ηθική και δίκαιο.¹¹

Όπως ακριβώς στον νομιμοποιημένο από το κράτος Αστικό Κώδικα ο Χέγκελ βλέπει την αναγκαία ολοκλήρωση του ευγενούς άθλου της Επανάστασης, έτσι και στην κλοπή της φωτιάς βλέπει μεν τον ωφέλιμο άθλο του Προμηθέα, μόνον όμως στη νομοθεσία του Δία τη δυνατότητα ενός ειρηνικού βίου.

⁹ Klaus Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, C. H. Beck Verlag, München 2019.

¹⁰ Βλ. Cordula Hufnagel, «Prometheisch / epimetheisch», στο: Joachim Ritter & Karlfried Gründer (επιμ.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, τομ. 7, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989, σ. 1465-1468.

¹¹ Ο Χέγκελ παραπέμπει στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα: «Και έδωσε ο Δίας στον Ερμή το πρόσταγμα να παρέχει σε εκείνους την όμορφη αιδώ (*aidō*, ντροπή, εκείνη την φυσική υπακοή, το δέος, την ευπείθεια, τον σεβασμό των παιδιών στους ενήλικες και τις ανώτερες, καλύτερες φύσεις) και το δικαίωμα απόδοσης δικαιοσύνης (*dikē*)». *Geschichte der Philosophie*, μέρος 1, κεφάλαιο ΙΑ: «Η φιλοσοφία των σοφιστών», *Werke*, τομ. 14, σ. 16.

2.2. Η στάση του Μπετόβεν απέναντι στην Επανάσταση και την ιδέα του Προμηθέα

Η υπόθεση του *Φιντέλιο* δεν θα πρέπει να ερμηνευθεί ωςάν η σκηνή της φυλακής να διαδραματιζόταν σε ένα αυταρχικό κράτος και ωςάν η Λεονόρα να ήταν η πρωταγωνίστρια ενός επαναστατικού κινήματος· διότι το άδικο δεν αφορά εδώ το κράτος αλλά έναν διεφθαρμένο διευθυντή φυλακής και η επιβολή του δικαίου δεν επιτυγχάνεται από μια επανάσταση αλλά από μια θαρραλέα γυναίκα, η οποία θέτει σε κίνηση μια διαδικασία απελευθέρωσης που νομιμοποιεί ο υπουργός ως εκπρόσωπος του κράτους. Εντούτοις, η αναπαράσταση μιας αποφασιστικής πράξης και μιας θαρραλέας απελευθέρωσης μπορεί να συνδεθεί με το επαναστατικό ρεύμα της εποχής, πόσο μάλλον αν αποσπαστεί από τη συγκεκριμένη δράση και απεικονισθεί με αμιγώς ορχηστρικά μέσα, όπως συμβαίνει στη δεύτερη *Εισαγωγή Λεονόρα*. Πρόκειται για την *Εισαγωγή* που γράφτηκε το 1805 για την πρώτη παράσταση και η οποία προσφέρει μια συμφωνική απεικόνιση των πιο ουσιαστικών στιγμών της δράσης. Στο μεν συγκείμενο της όπερας το σάλπισμα αναγγέλλει την απελευθέρωση, στο δε συμφωνικό συγκείμενο της *Εισαγωγής* το ίδιο αποκτά μιαν ανάλογη λειτουργία, καθώς ακούγεται από μακριά την στιγμή που η δυναμική μοτιβική κίνηση έχει μετατραπεί σε μια περιστροφική κίνηση στον ελάχιστονα τρόπο.

Για την έκφραση μιας ροπής προς την ελευθερία στη μουσική του Μπετόβεν θα μπορούσε να πει κανείς πολλά ακόμα. Στο τελικό μέρος της *Πέμπτης συμφωνίας* ο Μπετόβεν χρησιμοποιεί ένα μοτίβο το οποίο, όπως αποκάλυψε ο Peter Gülke, έλκει την καταγωγή του από ένα τραγούδι του Rouget de l'Isle, του συνθέτη της *Μασσαλιώτιδας*. Στο τραγούδι, το μοτίβο εκείνο ηχεί πάνω στη λέξη «la liberté», ενώ στον Μπετόβεν ξεπροβάλλει από μια δευτερεύουσα φωνή (βιολοντσέλλα, μ. 47 κ.ε.) και αναδεικνύεται σε πρωτεύον μοτίβο (μ. 133 κ.ε.).¹²



Παράδειγμα 1: *Πέμπτη συμφωνία*, 4ο μέρος, μ. 47 κ.ε.

Το σάλπισμα στην έναρξη του τελικού μέρους της *Ενάτης* αναγγέλλει αυτό που ο Χέγκελ ονομάζει «πρόοδο εν μέσω συνειδήσης της ελευθερίας».¹³ Κατά την πρώτη ανάκρουση του σαλπίσματος αντιπαρατίθενται σε αυτό αναμνήσεις από τα προηγθέντα μέρη, που δείχνουν να απηχούν την κατάσταση ανθρώπινης συμβίωσης που επιτεύχθηκε σε αυτά· μετά την επανειλημμένη ρετσιτατιβική ένσταση όμως αντιπαρατίθεται σε αυτό η νέα

¹² Peter Gülke, “Zur Fünften Sinfonie”, *Immer das Ganze vor Augen. Studien zu Beethoven*, Metzler – Bärenreiter, Stuttgart & Kassel 2000, σ. 178.

¹³ Περιφρασμένη φράση από την εισαγωγή στις *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*.

μελωδία, η οποία υπόσχεται την ιδέα μιας ελευθερίας ως αδελφосύνης. Άλλη μια φορά ανακρούεται το σάλπισμα, για να προκαλέσει τη μεταμόρφωση τούτης της μελωδίας σε ύμνο.

Ο Μπετόβεν συνέθεσε το μπαλέτο *Προμηθέας* σε συνεργασία με τον χορογράφο Salvatore Viganò. Το λιμπρέτο του μπαλέτου, μέσα από τη σύνδεσή του με το ποίημα *Il Prometeo* του Vincenzo Monti, μπορεί να ερμηνευθεί ως φόρος τιμής στον Βοναπάρτη.¹⁴ Διαφορετικά απ' ό,τι στον Χέγκελ, στο λιμπρέτο του μπαλέτου ο Προμηθέας φέρνει στους ανθρώπους όχι μόνο τη φωτιά και την τεχνουργία, αλλά και την ηθική και την παιδεία.

Το κομμάτι αρ. 5 του μπαλέτου οδηγεί στον Παρνασσό, όπου τα τέκνα της ανθρωπότητας εκπαιδεύονται από τις Μούσες και τους θεούς, οι οποίοι ακούγονται στο βιολοντσέλλο, την άρπα και τα ξύλινα πνευστά (φλάουτο, κλαρινέτο, φαγγότο). Αν η υφή κοντσέρτου μπορεί να ερμηνευθεί ως πρότυπο μιας ελεύθερης συνεργασίας ατόμων, τότε εδώ εκφράζεται η ιδέα της αισθητικής παιδείας, που σηματοδοτεί μια ιδιαίτερη εμβάθυνση του γίνεσθαι. Το θέμα που ακούγεται για πρώτη φορά από το βιολοντσέλλο είναι επηρεασμένο από τον ύμνο της Γαλλικής Υπατίας, *Hymne à la liberté*.¹⁵ Το μοτίβο της κεφαλής του θέματος, ο πτωτικός τύπος και η μετρική διάρθρωση του εναρκτήριου στίχου “Veillons au salut de l’Empire, Veillons au maintien de nos droits” αναγνωρίζονται στην θεματική του Παρνασσού. Ακόμα και το θέμα στο τελικό μέρος του μπαλέτου ενδέχεται να θυμίζει τη μελωδία του ύμνου· σε αντίθεση όμως με την μελωδία με την ένδειξη *dolce* από το κομμάτι αρ. 5, τούτο έχει αποφασιστικό, δυναμικό χαρακτήρα. Είναι το θέμα που έγινε επίσης γνωστό από το τελικό μέρος της *Ηρωικής* και από τις *Παραλλαγές* opus 35.



Παράδειγμα 2: Τα μέτρα 1-4 α) του ύμνου του Nicolas Dalayrac, β) της μελωδίας του βιολοντσέλλου από το κομμάτι αρ. 5 και γ) του θέματος του τελικού μέρους από τη μουσική του Μπετόβεν για τον *Προμηθέα*

¹⁴ Constantin Floros, *Beethovens Eroica und die Prometheus-Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1978.

¹⁵ Peter Schleuning, “Die Geschöpfe des Prometheus op. 43”, στο: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus & Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1994, том. 1, σ. 317 κ.ε.

Σύμφωνα με τον Peter Schleuning, οι θεματικές αναφορές της *Ηρωικής* αντιστοιχούν ως προς το περιεχόμενο σε εκείνες του μπαλέτου. Στο θέμα σε μι-ελάσσονα από την ανάπτυξη του πρώτου μέρους, για παράδειγμα, ο Schleuning ακούει την «ανώτερη φωνή» που καλεί τον Προμηθέα σε ειρηνική παιδεία. Η επαναφορά του λίγο πριν το τέλος του μέρους από το ζεύγος των κλαρινέτων θα μπορούσε να σημαίνει την ευγνωμοσύνη και αγάπη των ανθρώπων τέκνων για τον Προμηθέα.¹⁶ Χωρίς να απορρίπτω τέτοιου είδους συνειρμούς, δεν θα ήθελα να βλέπω την εικόνα του ηρωικού ανθρώπου τόσο στο πιθανό πρόγραμμα, όσο κυρίως στη μουσικοσυνθετική διαμόρφωση. Το θέμα της *Ηρωικής* αντιστοιχεί στην εγελιανή «έννοια» ως «ενότητα ουσιωδώς διαιρειμένη στον εαυτό της, διαλυμένη σε αντιθέσεις». Τη δομή αυτή τη βλέπει ο Χέγκελ τόσο στην έννοια όσο και στην «πραγματική ζωή», ιδιαίτερα στους ανθρώπους με «ανώτερη φύση», «που έχουν τη δύναμη να υπομένουν μέσα τους και να κατανικούν την οδύνη της αντίθεσης». Όταν η ανάπτυξη κατά τη θεματική της επεξεργασία έρχεται σε ένα νέο θέμα, τότε αναδεικνύει το δυνατό (*das Mögliche*) που υπερβαίνει τις δεδομένες προϋποθέσεις, δηλαδή την αρμονική και μοτιβική οικονομία, το δυνατό που αντιπροσωπεύει την επιδιωκόμενη ελευθερία. Η γενική κατακλείδα (*coda*), η οποία ξαναπιάνει και επανεπεξεργάζεται τους σφυγμούς της ανάπτυξης, δείχνει ότι αυτό που επετεύχθη στην επανέκθεση δεν πρέπει να θεωρείται κάτι τελικό, δείχνει να αντιπροσωπεύει το «πρωτείο της εξέλιξης σε σχέση με κάθε τι που απλώς υπάρχει» (Adorno).¹⁷

3. Αναλογίες

3.1. Το «βάθος» της μουσικής και η έννοια ως διαδικασία στη λογική, τη ζωή και το πνεύμα

Ο Χέγκελ βλέπει το βάθος στη μουσική σε αντιστοιχία με τη διαλεκτική έννοια, όπως αυτή επίσης δρα στη ζωή και το πνεύμα. Ιδού ένα εκτενές απόσπασμα από την *Αισθητική* του Χέγκελ:

Το καθαυτό βάθος της ήχησης συνίσταται στο ότι προβαίνει και σε ουσιώδεις αντιθέσεις χωρίς να φοβάται την οξύτητα και διασπαστικότητά τους. Γιατί η αληθινή έννοια είναι βέβαια ενότητα στον εαυτό της· όμως όχι μόνον άμεση, αλλά ουσιωδώς στον εαυτό της διαρρηγμένη ενότητα, αποσυντεθειμένη σε αντιθέσεις. Έτσι, π.χ., στη *Λογική* μου, ναι μεν ανέπτυξα την έννοια ως υποκειμενικότητα, αυτή η υποκειμενικότητα όμως, ως ιδεατή διαφανής ενότητα, αίρεται στο αντίθετό της, την αντικειμενικότητα. Ως το απλώς ιδεατό δεν είναι μάλιστα παρά μία μονομέρεια και ιδιαιτερότητα, που κρατεί απέναντί της ένα έτερο,

¹⁶ Peter Schleuning, "3. Symphonie op. 55", στο: *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., σ. 389 και 393.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, *Gesammelte Schriften* 15, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, σ. 199.

αντίθετο, την αντικειμενικότητα, και είναι αληθινή αντικειμενικότητα μόνον όταν περιέρχεται σε αυτή την αντίθεση, την ξεπερνά και τη λύνει. Έτσι και στον πραγματικό κόσμο, οι υψηλές φύσεις είναι αυτές στις οποίες έχει δοθεί η δύναμη να υπομένουν και να νικούν μέσα τους τον πόνο της αντίθεσης. Αν λοιπόν τώρα η μουσική πρέπει να εκφράσει έντεχνα τόσο την εσωτερική σημασία όσο και το υποκειμενικό αίσθημα του βαθύτερου περιεχομένου, π.χ. του θρησκευτικού, και μάλιστα του χριστιανικο-θρησκευτικού, όπου οι άβυσσοι του πόνου αποτελούν μια κύρια πλευρά, πρέπει να κατέχει στην ηχητική της περιοχή μέσα ικανά να περιγράφουν την πάλη των αντιθέσεων.¹⁸

Ο Χέγκελ αναλογίζεται την ακραία εικόνα του ανθρώπινου πάθους – «σταυρωθέντα [...] και παθόντα και ταφέντα» – και την απορρέουσα από αυτήν αντίθεση του «και αναστάντα». Στον κοσμικό τομέα, η αντίθεση αυτή αντιστοιχεί π.χ. στη σκηνή της φυλακής στον Φιντέλιο και στην απελευθέρωση που συντελείται σε αυτήν. Η εμπειρία μιας τέτοιας μεταβολής και απελευθέρωσης μπορεί επίσης και επακριβώς να εκφραστεί στην ενόργανη μουσική. Ένα ουσιώδες μέσο μιας τέτοιας μεταβολής της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων είναι η «προσδιορισμένη άρνηση».

3.2. Προσδιορισμένη άρνηση

Ο Χέγκελ εισάγει αυτή την έννοια κατά την από μέρους του εξέταση του σκεπτικισμού. Ο σκεπτικισμός αρνείται κάθε δήλωση και θεωρία που έρχεται αντιμέτωπη με αυτόν. Καθώς ουδέποτε είναι πρόθυμος να αποδεχτεί τη διατύπωση μιας παρατήρησης ή μια υπόθεση, μπορεί να εμμένει στην πλήρη άρνηση και να μην αναπτύσσει κάποια δική του άποψη. Ο σκεπτικισμός δεν λαμβάνει υπόψη «ότι η άρνηση, στην οποία μένει προσκολλημένος, δύναται να οριστεί ακριβέστερα ως το Μηδέν αυτού [...] από το οποίο συνάγεται». Μόλις με το «να εκλαμβάνεται το αποτέλεσμα, όπως συμβαίνει στην πραγματικότητα, ως προσδιορισμένη άρνηση, προάγεται αδιαμεσολάβητα μια νέα μορφή και επιτυγχάνεται στην άρνηση η μετάβαση».¹⁹ Η προσδιορισμένη άρνηση είναι ένα είδος άρνησης στο οποίο διατηρείται κάτι από την αρνηθείσα θέση.

Στη μουσική, η προσδιορισμένη άρνηση αφορά α) τη σχέση με τις παραδεδομένες μορφές, τον κριτικό αναστοχασμό και την άρση των σχημάτων στον Μπετόβεν, και β) τη σχέση προς το θέμα και το μοτίβο εντός μιας σύνθεσης: μοτιβική και θεματική εργασία μέσω ανασχηματισμού, τουτέστιν μέσω μερικής άρνησης των εκάστοτε θεμάτων και μοτίβων.

¹⁸ Hegel, *Ästhetik*, 3ο μέρος: «Το σύστημα των επιμέρους τεχνών», κεφάλαιο: «Η μουσική», 2b: «Η αρμονία», γ, ββ [πρβλ. Έγκελς, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 73-74].

¹⁹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, εισαγωγή, «Το αναφαινόμενο ον».

3.2.1. Η σχέση με τις παραδεδομένες μορφές

Η σχέση του Μπετόβεν με την ιστορία των μορφών και των ειδών είναι ένα ευρύ πεδίο συζήτησης. Εδώ θα αναφερθούμε μόνο σε ένα κεντρικό ζήτημα, τη διαμόρφωση του θέματος στη μορφή σονάτας.

Στην *Αισθητική* του Χέγκελ, λοιπόν, υπάρχει μια διατύπωση αναφορικά με το μουσικό θέμα, η οποία αντιφάσκει στην αρχή του γίνεσθαι: «Σε ένα μουσικό θέμα, η σημασία που αυτό προτίθεται να εκφράσει είναι ήδη εξαντλημένη. Αν τώρα το θέμα επαναληφθεί ή και προωθηθεί σε περαιτέρω αντιθέσεις και διαμεσολαβήσεις, αυτές οι επαναλήψεις, οι αποκλίσεις, οι μεταπλάσεις μέσα από άλλες τονικότητες κ.ο.κ. σύντομα αποδεικνύονται περιττές [...]».²⁰ Η Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου επισημαίνει πειστικά: «Η θεματικότητα του Μπετόβεν αντιφάσκει ως προς τη δομή της με τον συγκεκριμένο ισχυρισμό».²¹ Θα μπορούσε να λεχθεί επίσης ότι ο Χέγκελ αντιφάσκει εδώ στην ίδια του την αρχή του γίνεσθαι. Το θέμα μπορεί να αναπτύξει τη σημασία του μόνο στη διαδικασία της θεματικής εργασίας. Το ίδιο ισχύει και για τον Χάυντν και τον Μότσαρτ, στους οποίους ο Χέγκελ αναφέρεται. Στον Μπετόβεν, πάντως, το γίνεσθαι αναδεικνύεται ήδη στη θεματικότητα: ως «προσδιορισμένη άρνηση» της κλειστότητας ή ως «εαυτόν γίνεσθαι».

Στην κλασική μορφή ενός κύριου θέματος της μορφής σονάτας προσδιάζουν αρμονικό στρογγύλεμα (μέσα από την τονική ή την δεσπόζουσα) και μετρική κλειστότητα. Με αυτές τις ιδιότητες το κύριο θέμα διαχωρίζεται από τη μετάβαση προς το πλάγιο θέμα.

Το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της *Δεύτερης συμφωνίας* είναι μια προσδιορισμένη άρνηση τούτων των ιδιοτήτων εφόσον, έχοντας αρχικά εκφερθεί από τα βαθιά έγχορδα, συνεχίζει με μια επανάληψη από όλη την ορχήστρα, όπου όμως το μοτίβο της κεφαλής του θέματος αλυσιδοποιείται μέχρι το διάστημα της μικρής εβδόμης. Η αναμενόμενη κατάφαση του θέματος αποδεικνύεται επανερμηνεία: μετατρέπεται σε πρόδρομο μιας μετάβασης προς το πλάγιο θέμα. Αλλιώς διατυπωμένο: δεν είναι το θέμα αυτό που επαναλαμβάνεται, αλλά η τροπή που αντιτίθεται σε αυτό ως κύριο θέμα. Στο τμήμα της ανάπτυξης, η επεξεργασία του θέματος κορυφώνεται σε επίμονη επανάληψη εκείνης της τροπής της συγχορδίας μεθ' εβδόμης (μ. 170-181), επίμονη επανάληψη μέσα από την οποία το πλάγιο θέμα εμφανίζεται ως στόχος. Μόλις στην επανέκθεση το θέμα αποκτά μια σταθερότητα, με την οποία η μορφολογική πορεία αποκαλύπτεται ως ένα «εαυτόν γίνεσθαι».

Στο θέμα της *Ηρωικής*, η παραδοσιακή προδιαγραφή για ένα κύριο θέμα στη μορφή σονάτας – η αρμονική και μετρική κλειστότητα – γίνεται

²⁰ Hegel, *Ästhetik*, όπως στην υποσημείωση 18, «Η μουσική», 1a, β, ββ [στην ελληνική μετάφραση: σ. 29].

²¹ Olympia Psychopedis-Frangou, *Einführung in Probleme der Musikästhetik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1981, σ. 69.

αντικείμενο «προσδιορισμένης άρνησης» που φτάνει ακόμα βαθύτερα. Η αναμενόμενη μετά τα πρώτα τέσσερα μέτρα ισορροπία της περιόδου αναιρείται, όχι πλέον στην έναρξη της επανάληψης αλλά στην ίδια την αρχική διατύπωση. Το «κανονιστικό βασικό σχήμα», όπως το ονόμασε ο Riemann, είναι ακόμα παρόν ως ανηρημένο: η πτωτική διαδικασία το μετατοπίζει από τον ασθενή τρίτο χρόνο του μέτρου 11 μέχρι την επαναφορά του μοτίβου της κεφαλής του θέματος στο μέτρο 15, το οποίο γίνεται αμέσως αντικείμενο αλυσιδοποίησης και εξύφανσης. Εδώ η προσδιορισμένη άρνηση δεν οδηγεί σε ένα θέμα αλλά σε μία θεματικότητα που ξεδιπλώνεται στο γίγνεσθαι. Η προσδιορισμένη άρνηση στρέφεται ενάντια στο status quo. Κάνει εκ νέου την εμφάνισή της στη διακοπή του πλάγιου θέματος και σε μία επεξεργασία που καταλήγει σε ένα νέο θέμα. Μια αντιπαράθεση με το status quo που φτάνει μέχρι του σημείου να εμφανίζεται μια νέα μουσική ιδέα, ως σύμβολο ελευθερίας, και που παραπέμπει σε εκείνη την ιδιαίτερη κατανόηση του ηρωικού, η οποία έδωσε το όνομά της στη συμφωνία.

3.2.2. Η σχέση προς το θέμα και το μοτίβο

Η διαδικασία της «προσδιορισμένης άρνησης» εντοπίζεται ήδη στο σχήμα (Gestalt) του θέματος. Μια μοτιβική αποσπασματοποίηση στο εσωτερικό του θέματος είναι ήδη μερική άρνηση του εκτεθέντος μοτίβου. Τέτοιες αποσπασματοποιήσεις (από το πρώτο και κατόπιν από το ακόλουθο θέμα) χαρακτηρίζουν το τμήμα της μετάβασης. Πρωτίστως όμως από προσδιορισμένη άρνηση ζει η ανάπτυξη: τα μοντέλα της επεξεργασίας δεν ταυτίζονται με τα εκτεθέντα θέματα. Το γεγονός ότι μοτίβα αποσπώνται και ανασυνδέονται, όπως και το γεγονός ότι τα μοντέλα προκύπτουν από μετάλλαξη προηγμένων διατυπώσεων και εκ νέου αποσυντίθενται, αποτελούν μορφές εμφάνισης της προσδιορισμένης άρνησης. Η επανέκθεση, στην οποία τα θέματα αποκαθίστανται αχέραια και δη στο επίπεδο της κύριας τονικότητας, μπορεί να περιγραφεί ως «άρνηση της άρνησης».

Μια προσδιορισμένη άρνηση της διατύπωσης των θεμάτων εντοπίζεται και στην επικέντρωση πάνω σε μία και μοναδική μοτιβική ώθηση, όπως συμβαίνει στην *Πέμπτη συμφωνία*. Από την ώθηση αυτή προκύπτει το κύριο θέμα, ενώ η ώθηση διατηρείται και στο αντιθετικό πλάγιο θέμα. Η προ-θεματική, συνθηματική του εμφάνιση, αποσπασμένη από την κίνηση του κομματιού μέσα από κορώνες, επιστρέφει στο ξεκίνημα της ανάπτυξης, της επανέκθεσης και της γενικής κατακλείδας, ενίοτε με ενισχυμένο ηχητικό χαρακτήρα προκειμένου να ξεδιπλώσει εκ νέου τη δυναμική της κίνησης προς τα εμπρός. Εντελώς διαφορετικά έχουν τα πράγματα με τη μονομοτιβικότητα στο πρώτο μέρος της *Έκτης συμφωνίας*, την οποία ο Μπετόβεν συνέθεσε ταυτόχρονα με την *Πέμπτη*: στην ανάπτυξη αυτού του μέρους έχουμε να κάνουμε με την «απελευθέρωση» ενός μοτίβου· πρόκειται για την πολλαπλή επανάληψη του μοτίβου από το μέτρο 2. Μια μετατόπιση

προς την τρίτη βαθμίδα οδηγεί τις επαναλήψεις στο μ. 163 από τη Σι-ύφεση στη Ρε-μείζονα και παρομοίως, στο μ. 209, από τη Σολ στη Μι-μείζονα. Η επιστροφή στη Φα-μείζονα αφήνεται με τον ίδιο επαναληπτικό τρόπο για το επόμενο [δεύτερο σκέλος] του θέματος, το οποίο δεν είχε ξαναεμφανιστεί μετά την πρώτη του παρουσίαση στα μ. 9-16. Οι μοτιβικές επαναλήψεις σε διαφορετικά [τονικά] επίπεδα μοιάζουν με πανόραμα εναλλαγής φωτισμού.²² Πρόκειται για μια κατανόηση της ελευθερίας η οποία ενσωματώνει μια παθητικότητα, μια άφηση, που υπερβαίνει την αυτοδιάθεση. Επί αυτού του επιπέδου, οι ήχοι των πουλιών στο Andante της συμφωνίας δεν παραπέμπουν σε προγραμματική μουσική αλλά στην εμπειρία μιας ελευθερίας που δεν αποκτήθηκε αλλά δωρήθηκε. Σε τούτο επέστησε την προσοχή ο August Halm, προσθέτοντας ότι ο Μπετόβεν μετέτρεψε εδώ το δραματικό στοιχείο της μορφής σονάτας του σε ειδυλλιακό.²³

Βλέπουμε την «προσδιορισμένη άρνηση» ως απελευθέρωση από προκατασκευασμένες δομές και ως σύμβολο της ιδέας της εποχής εκείνης περί ελευθερίας. Στην Τρίτη συμφωνία η ελευθερία αποκαλύπτεται ως νέο θέμα, στην Πέμπτη συμφωνία ως ιδανικό που επιτυγχάνεται μέσα από την στοχοπροσήλωση, στην Έκτη συμφωνία ως εμπειρία της φύσης.

4. Το «εαυτόν γίγνεσθαι» που εμπεριέχει μεταβολή

Στις Παραλλαγές για πιάνο opus 35, το γίγνεσθαι του θέματος και, στις παραλλαγές, το έτερον γίγνεσθαι μετατρέπονται σε «εαυτόν γίγνεσθαι». Το θέμα προκύπτει από μια γραμμή που εκφέρεται εν είδει ταυτοφωνίας στο μπάσο, η δεύτερη περίοδος της οποίας ανακρούει τον φθόγγο της δεσπόζουσας μεταξύ γενικών παύσεων και κατόπιν ολοκληρώνεται με μία κορώνα. Η άρνηση της μελωδικής γραμμής μέσα από κτυπήματα fortissimo και οι γενικές παύσεις είναι μια πρόκληση στην οποία οι παραλλαγές απαντούν με δύο τρόπους: από τη μια μεριά με τον χαρακτήρα σφυροκοπήματος, θορύβου (παραλλαγές 7, 9, 13, με απόκλιση προς το ντο-ύφεση στην παραλλαγή 10) και από την άλλη μεριά με τη μελωδικότητα. Τούτη η τελευταία παρουσιάζεται ως αντίστιξη (στα «a due» και «a tre»), ως εκφραστική χειρονομία μιμητικά συμπυκνωμένη (στις παραλλαγές 5 και 6) και ως μετάβαση (στην καντέντσα της παραλλαγής 2 και στη φιγούρα καθυστέρησης της παραλλαγής 11 και της παραλλαγής 14 στον ελάσσονα τρόπο). Το εαυτόν γίγνεσθαι, που κορυφώνεται στη φούγκα και στο Andante con moto, επιτυγχάνεται μέσα από τα άκρα του θορυβώδους και του μελωδικού. Επιπλέον, ενσωματώνει αρμονική αμφισημία (παραλλαγή 6), αντιθέσεις χαρακτήρα, όπως μεταξύ του κανόνα και του «νυχτερινού» (παραλλαγές 7 και 8), και φάσεις ιδιαίτερης ασματικότητας (παραλλαγές 5, 8, 14) μέχρι την εκφραστική εκδίπλωση της παραλλαγής 15.

²² Βλ. Michael Gielen & Paul Fiebig, *Beethoven im Gespräch: Die neun Sinfonien*, Metzler, Stuttgart & Weimar 1995, σ. 78 κ.ε.

²³ August Halm, *Einführung in die Musik*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin 1926, σ. 146 κ.ε.

Το «εαυτόν γίγνεσθαι» ενδέχεται να επιθυμεί από την επανέκθεση συνέπειες διαφορετικές από την επαναφορά αυτού που εκτέθηκε. Η επανέκθεση στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* opus 31 αρ. 2 στοχεύει στην περαιτέρω όξυνση της αντίθεσης που περιέχεται στην έκθεση. Στην έκθεση της σονάτας παρατηρούμε ότι το θέμα αποτελείται από αντιθέσεις (ορμητικές κινήσεις από αναλυμένες συγχορδίες και ρευστή κινητικότητα). Το θέμα με τη στενότερη έννοια (μ. 21) συνενώνει τις αντιθέσεις μέσα από την αλυσιδοποίηση του ορμητικού μοτίβου και την αντιστήριξη της ρέουσας φιγούρας, η οποία στα μ. 38 έως 40 αντικαθίσταται από την επανάληψη ενός και μόνο φθόγγου (λα). Στην ανάπτυξη, και μετά από την εν είδει αρπισμού επέκταση της ορμής των αναλυμένων συγχορδιών, η σύνδεση των αντιθέσεων εντάσσεται σε μια κοινή δυναμική διαδικασία. Στην επανέκθεση όμως, η ιδιαιτερότητα των αντιθέσεων κλιμακώνεται έτι περαιτέρω: αφενός με τη μελωδία σε ύφος ρετσιτατίβου που έπεται της ανάβασης πάνω σε τρίφωνες συγχορδίες και αφετέρου με την ηχητική επανάληψη (μ. 159-170). Η πλάγια περιοχή (μ. 41 κ.ε. και μ. 171 κ.ε.) αποτελεί εκπλήρωση των επαναληπτικών κλιμακώσεων και βρίσκεται στο πλευρό τους κατά την εκδίπλωση της θεματικής αντίθεσης. Η εκδίπλωση της αντίθεσης, από την οποία προέκυψε το θέμα, καθίσταται ο πραγματικός στόχος της επανέκθεσης και στοιχειοθετεί μια ιδιαίτερη περίπτωση του «εαυτόν γίγνεσθαι».

Στο πρώτο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων* opus 59 αρ. 1, το θέμα ξεκινά ως μελωδία με τραγουδιστό χαρακτήρα (*Kantilene*), η οποία λόγω του ειδικού της βάρους δεν εμφανίζεται ως το ουσιώδες αλλά, αιωρούμενη επί της 5ης βαθμίδας της τονικότητας, δίνει την εντύπωση αλυσιδωτής ανάβασης. Στόχος της είναι μια περίοδος με πλαστικό ρυθμό και κινητική αρμονία, η οποία ολοκληρώνεται σε μια επαναλαμβανόμενη αλληλουχία από όγδοα. Η θεματική αυτή διαδικασία, η οποία φαίνεται να διαδραματίζεται ήδη από την έναρξη και κατά την επαναφορά του εναρκτήριου μέτρου (μ. 38), ωθεί ακόμα παραπέρα, απαιτεί επέκταση. Στην απαίτηση αυτή αποκρίνονται η μετάβαση, το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα κατά τρόπο ώστε στην ατομική τους διαμόρφωση να μην ζημιώνουν τη βαρύτητα του κύριου θέματος και να ενσωματώνουν μοτιβικά χαρακτηριστικά του. Η ανάπτυξη, η οποία ως επί το πλείστον δουλεύει με μοντέλα του κύριου θέματος, αφενός οδηγεί σε παρεκβάσεις και αφετέρου στη συμπύκνωση του φουγκάτο. Μετά το φουγκάτο εμφανίζεται ένα απόσπασμα του κύριου θέματος (μ. 219 κ.ε.), διαμορφωμένο όχι ως επανέκθεση αλλά – με την αντιστιχτική εισαγωγή του μοτίβου τριήχων το οποίο ολοκληρώνει το δεύτερο θέμα – ως μετάβαση προς αυτήν. Μια ανάβαση μέχρι το ισοκράτημα στο ντο οδηγεί στο μέσο του κύριου θέματος (μ. 243), στην τελική του φάση του μ. 20 δηλαδή. Μόνο τότε το κύριο θέμα παρουσιάζεται στην αρχική του μορφή, οδηγώντας ωστόσο την αλυσιδωτή του ανάβαση μέχρι τη Ρε-ύφεση-μείζονα, κατά τρόπο ώστε και εδώ να μη λειτουργεί ως πραγματική επανέκθεση. Μόλις με τη μετάβαση

προς το πλάγιο θέμα προσεγγίζεται η κύρια τονικότητα. Η είσοδος της επανέκθεσης δεν επιτυγχάνεται, συνεπώς, καταφατικά αλλά ρευστά, έτσι ώστε ο χαρακτήρας του γίνεσθαι να διατηρείται και εδώ.

Τέταρτη συμφωνία, Adagio. Η επανέκθεση αυτού του μέρους, η οποία αποκρίνεται στις επιταγές της μορφής σονάτας, λειτουργεί ως παρηγορητικό ανακάλεσμα της μελωδίας μετά από μία ανάπτυξη, η οποία ωθεί το μοτίβο της κεφαλής του θέματός της σε μία κατιούσα, βεβαρημένη με tremoli και sforzati αλληλουχία από συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, την οποία ο Michael Gielen χαρακτήρισε «κατάβαση στον Άδη».²⁴ Εδώ η επανέκθεση φέρνει μια απρόσμενη αισιοδοξία μέσα από την παρουσία της εκτενούς τραγουδιστής μελωδίας. Η ομορφιά της είναι ένα «εαυτόν γίνεσθαι», καθώς γίνεται αισθητή μόνο μετά την τραγική κατάρρευση.

Στο πρώτο μέρος της *Ενάτης*, η έναρξη της επανέκθεσης ταυτίζεται με την κορύφωση της ανάπτυξης, δεν πρόκειται όμως για κατάφαση αλλά για «καταστροφή»: στον δυναμικό, υποσχόμενο το μέλλον χαρακτήρα του ξεκινήματος και στις προσδιορισμένες αρνήσεις του θεματικού υλικού της έκθεσης κατά τη διαδικασία της ανάπτυξης αντιπαρατίθεται μια εξίσου ανυπέρβλητη σταθεροποίηση που εκφράζει έναν τραγικό καταναγκασμό, όπως τον καταμαρτυρούν τα μοτίβα των πνευστών πάνω από το χρωματικό μπάσο, που θυμίζουν πένθιμο εμβατήριο στο τέλος της γενικής κατακλείδας.²⁵

5. Για τον ύστερο Μπετόβεν

Τα έργα τα οποία επέλεξα για τον προβληματισμό μου προέρχονται όλα τους, πλην του τελευταίου, από την περίοδο μεταξύ του 1800 και του 1808. Το ύστερο έργο απομακρύνεται από την έννοια του γίνεσθαι που περιγράφηκε εδώ. Τούτο μπορεί μόνο να υποδειχτεί στο κλείσιμο αυτού του δοκιμίου. Ο σκοπός του γίνεσθαι, η τελεολογική του όψη, υποχωρεί σε σύγκριση με την τάση προς αντίθεση και διακοπή. Μαζί της υποχωρεί και η θεματική εργασία, στο βαθμό που τούτη στοχεύει σε μία διαμεσολάβηση των αντιθέσεων. Ας εξετάσουμε μερικά γνωρίσματα του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε λα-ελάσσονα*, opus 132.

Η εισαγωγή είναι διαιρεμένη, τα μέτρα 9-13a ανήκουν ακόμα σε αυτήν, ενώ στο μ. 11 προϋδεάζεται το μοτίβο της κεφαλής του θέματος. Το θέμα συμπτύσσεται με την εισαγωγή, χωρίς να εξέρχεται από αυτήν με την έννοια ενός υποσχόμενου γίνεσθαι. Εδώ δεν τίθεται σε κίνηση ένα γίνεσθαι του θέματος, αλλά η «ανησυχία» των αντιθέσεων γίνεται θεματικότητα, εξ ου και η εκ νέου παρουσίαση της «ανησυχίας» στη συντομευμένη επανάληψη της εισαγωγής και της σύμπτυξής της με το θέμα (μ. 21 κ.ε.).

²⁴ «[...] αυτό το αισθάνομαι πάντοτε ως εξόχως συγκλονιστικό συμβάν, συμβάν προερχόμενο από τη δύναμη της άρνησης» (Gielen & Fiebig, ό.π., σ. 58).

²⁵ Βλ. τις λεπτοφυείς αναλύσεις στο βιβλίο του Johannes Bauer, *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zur Neunten Symphonie*, Centaurus, Pfaffenweiler 1992, κυρίως το κεφάλαιο 4: “Mnemonik und Trauma”.

Η ανάπτυξη, η οποία περιορίζεται στο κύριο θέμα, ξεκινά δύο φορές και σύντομα οδηγείται σε ένα πτωτικό σχήμα (δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος στο μ. 91, δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος στο μ. 102). Η πρώτη είσοδος ξεδιπλώνει το κύριο θέμα με παραλλαγμένο το εναρκτήριο μοτίβο (ελαττωμένη εβδόμη αντί για μικρή έκτη) και σταματά απότομα με μια γενική παύση, ενώ η δεύτερη είσοδος (μ. 92) είναι ήδη μια επαναφορά σε εμφαντικά απέριττη γραφή (βιόλα και βιολοντσέλλο σε οκτάβες, όπως και αμφότερα τα βιολιά, που κατόπιν, σε συμπαγή υφή, οδηγούν στην επανέκθεση).

Η επανέκθεση (μ. 103) εισάγεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα (μι-ελάσσονα), με το πλάγιο θέμα στη Ντο-μείζονα. Είναι σε μεγάλο βαθμό ανακεφαλαίωση της εκθεσιακής διαδικασίας. Η γενική κατακλείδα επαναφέρει για μία ακόμη φορά τις θεματικές προελάσεις, με στόχο να σταθεροποιήσει την κύρια τονικότητα. Εδώ δεν πρόκειται για αντιπαράθεση εντός της διαδικασίας του γίγνεσθαι, αλλά για ένα είδος ενατένισης των θεματικών μορφών. Καθώς τα τμήματα της μετάβασης (μ. 34, 38, 41 από άρση), του πλάγιου θέματος (μ. 48, 57) και της κατακλείδας (μ. 67) εκδηλώνουν μια μοτιβική αυταξία, η οποία δεν θίγεται στην ανάπτυξη, μπορούν να επαναληφθούν στην επανέκθεση και τη γενική κατακλείδα. Δεν επιδιώκεται διαμεσολάβηση με το κύριο θέμα, ούτε κυριαρχία επί του υλικού και διείσδυση σε αυτό, αλλά πολλών μάλλον οι χαρακτήρες του μέρους παρουσιάζονται στο «δι' εαυτόν τους». Σε τούτη τη στάση του Μπετόβεν εκφράζεται κατά τον Αντόρνο ένας σκεπτικισμός απέναντι στο πρωτείο του γίγνεσθαι ως έλλογης εξέλιξης, την οποία ο ίδιος ο Μπετόβεν είχε προτάξει και αναπτύξει. Σε τούτο τον σκεπτικισμό, από την άλλη, αναγνωρίζεται μια κριτική στάση απέναντι στη συστηματική σκέψη, η οποία στην τάση της για ενσωμάτωση δεν μπορεί να αποφύγει μιαν ορισμένη βιαιότητα απέναντι στα φαινόμενα που διαχειρίζεται.²⁶ «Το ύστερο έργο του ονομάζεται ακόμα διαδικασία, όχι όμως ως εξέλιξη αλλά ως ανάφλεξη ανάμεσα στα άκρα, που δεν μπορεί πια να υπομείνει καμία μέση οδό και καμία αρμονία από αυθορμησία».²⁷

Θέσεις

1. Το «Γίγνεσθαι» είναι μια θεμελιώδης έννοια στη λογική του Χέγκελ. Εξειδικεύσεις αυτής της έννοιας – «εμβαθύνσεις του γίγνεσθαι» – αναζητούνται στις διαδικασίες της φύσης και της ιστορίας. Συμπυκνώνονται στην «έγχρονη τέχνη» της μουσικής, ιδιαίτερα εκεί όπου καταλύονται τα παραδοσιακά σχήματα.

²⁶ Βλ. Friedrich A. Uehlein, "Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...", στο: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (επιμ.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, σ. 206-228.

²⁷ Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens* [1937], *Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, σ. 16.

2. Η νομιμοποίηση για τη σύγκριση της μουσικής δημιουργίας του Μπετόβεν με τη σκέψη του Χέγκελ δεν προκύπτει ούτε από μια προσωπική σχέση ούτε από το λεγόμενο πνεύμα της εποχής, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης και ο φιλόσοφος αντέδρασαν στα προβλήματα της εποχής τους. Παραδειγματικό χαρακτήρα ως προς αυτό έχει η στάση του Χέγκελ και του Μπετόβεν απέναντι στη Γαλλική Επανάσταση και την τότε πολυσυζητημένη ιδέα του Προμηθέα.
3. Οι κεντρικής σημασίας αναλογίες μεταξύ της φιλοσοφικής και της μουσικής σκέψης δεν εντοπίζονται σε περιεχομενικά ή αλλιώς προγραμματικά θέματα, αλλά στη σχέση της μουσικής διαδικασίας προς την «αληθινή έννοια», η οποία «είναι βέβαια ενότητα στον εαυτό της, όμως όχι μόνον άμεση, αλλά ουσιωδώς στον εαυτό της διαρρηγμένη ενότητα, αποσυντεθειμένη σε αντιθέσεις».
4. Κύρια αναλογία είναι η «προσδιορισμένη άρνηση», η οποία αφορά τη σχέση του συνθέτη με τις παραδεδομένες μορφές και, στο εσωτερικό ενός έργου, τη σχέση της μορφής με το μοτίβο και το θέμα.
5. Μια περαιτέρω αναλογία είναι το «εαυτόν γίγνεσθαι», που αναδεικνύεται σε μία μη κλειστή αλλά εξερχόμενη από τον εαυτό της θεματικότητα και στο είδος της επανέκθεσης που ανταποκρίνεται στη διαδικασία της θεματικής εργασίας.
6. Στον ύστερο Μπετόβεν επικρατεί σκεπτικισμός απέναντι στο γίγνεσθαι ως διαμεσολάβηση αντιθέσεων. Τον σκεπτικισμό αυτό ερμήνευσε ο Theodor W. Adorno ως κριτική στην τάση του Χέγκελ για σύνθεση και συμφιλίωση.

Μετάφραση: Μάρκος Τσέτσος

Η διαδρομή ενός μοτίβου.
Μερικές (παρ)άτολμες σκέψεις σε φα-ελάσσονα
Πρόταση μιας μοτιβικής ανάλυσης του πρώτου μέρους της
Σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα, op. 57 (“*Appassionata*”)

Νίκος Μαλιάρας

Η σονάτα opus 57, σε φα-ελάσσονα, ξεκίνησε να γράφεται το 1804 και ολοκληρώθηκε το 1806. Εκδόθηκε το 1807 και χαρακτηρίστηκε από την μουσική βιβλιοκριτική της εποχής ως έργο με εξαιρετικά υψηλές δεξιοτεχνικές απαιτήσεις και πολύ σκοτεινό.¹ Ο τίτλος “*Appassionata*” δεν ανήκει στον Μπετόβεν, αλλά δόθηκε από τον εκδότη Kranz στο Αμβούργο το 1838 (ο οποίος εξέδωσε μια διασκευή για πιάνο σε 4 χέρια), πολλά χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη, όταν η συνήθεια για προσθήκη εξωμουσικών τίτλων στις μουσικές συνθέσεις ήταν πολύ διαδεδομένη.

Η περίοδος σύνθεσης του έργου είναι μια από τις παραγωγικότερες του συνθέτη και προσέφερε μερικά από τα γνωστότερα, δημοφιλέστερα και ωραιότερα έργα του Μπετόβεν· θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το επίκεντρο της μέσης περιόδου. Αναφέρω τα πιο κοντινά στην “*Appassionata*” έργα με τον αριθμό opus, που μαρτυρεί και την χρονολογική σειρά σύνθεσης:

- opus 53: Σονάτα “*Waldstein*”
- opus 55: Συμφωνία αρ. 3, “*Eroica*”
- opus 56: Τριπλό κοντσέρτο για πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο και ορχήστρα
- opus 57: Σονάτα “*Appassionata*”
- opus 58: Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4
- opus 59: Κουαρτέτα εγχόρδων “*Ραζουμόφσκι*”
- opus 60: Συμφωνία αρ. 4
- opus 61: Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα
- opus 67: Συμφωνία αρ. 5
- opus 68: Συμφωνία αρ. 6

Το θέμα της ανακοίνωσης αυτής είναι ένα μοτίβο από το πρώτο μέρος της σονάτας, η διαδρομή, οι μεταλλάξεις του και οι προεκτάσεις του. Θα ήθελα όμως να ξεκινήσω από την παρατήρηση του μέτρου του πρώτου μέρους,

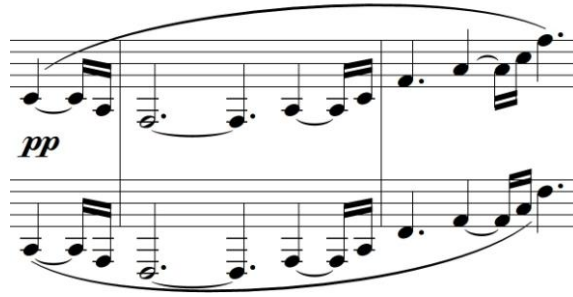
¹ Βλ. την κριτική της εποχής στην *Allgemeine musikalische Zeitung* της Λειψίας του 1807, έτους της πρώτης έκδοσης του έργου, στο: Stefan Kunze (επιμ.), *Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830* (in Zusammenarbeit mit Theodor Schmidt, Andreas Traub und Gerda Burkhard), Laaber-Verlag, Laaber 1987, σ. 69 κ.ε.

που είναι αυτό των 12/8. Είναι ένα ασυνήθιστο μέτρο που το βρίσκουμε συχνότερα στον Μπαχ και σε άλλους συνθέτες του μπαρόκ, αλλά πολύ σπανιότερα στους κλασικούς. Είναι προφανές ότι ολόκληρο το πρώτο μέρος της σονάτας θα μπορούσε να γραφτεί και σε μέτρο 4/4 και οι νότες να είναι σε ομάδες τριήχων. Ωστόσο, τα 12/8 δίνουν πολύ μεγαλύτερη αυταξία και ευστάθεια στο όγδοο, καθιστώντας το βασικό μετρικό παλμό – και ταυτόχρονα πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια στην εκτέλεσή του. Επιτρέπουν επίσης στον συνθέτη να αποτυπώσει με ακρίβεια μια ακολουθία τέταρτου – όγδοου· αν η γραφή του έργου ήταν σε μέτρο 4/4 με χρήση τριήχων, τότε ο συνθέτης θα αναγκαζόταν να καταφύγει στη γραφή τέταρτου – όγδοου υπό την ένδειξη του τριήχου, η οποία δεν προσδίδει την ίδια ακρίβεια και στην εποχή εκείνη είναι ακόμη πολύ ασυνήθιστη, αν όχι άγνωστη.

Η μορφολογία του πρώτου μέρους εμφανίζει παρεκκλίσεις από το πρότυπο της σονάτας, και ιδίως με τον χειρισμό της επεξεργασίας. Εν τούτοις, διακρίνουμε σαφώς δύο θεματικές περιοχές, την κύρια στη φα-ελάσσονα και την πλάγια στη Λα-ύφεση-μείζονα. Τα θέματά τους αναγνωρίζονται από το διαφορετικό ύφος και χαρακτήρα τους, ταυτόχρονα όμως σχετίζονται πολύ στενά μεταξύ τους, έτσι ώστε το δεύτερο να μπορεί να θεωρηθεί παράγωγο του πρώτου. Κοινά τους στοιχεία είναι, για παράδειγμα, ότι και τα δύο αρχίζουν με άρση και με την ίδια σειρά. Στην παρούσα ανακοίνωση δεν θα δαπανήσουμε χρόνο συζητώντας τα θέματα αυτά, αλλά, όπως προανέφερα, θα επικεντρωθούμε σε ένα και μοναδικό μοτίβο. Η πρώτη εμφάνιση του μοτίβου που θα μας απασχολήσει είναι στο μ. 10.



Εκεί εμφανίζεται ως μία επουσιώδης συμπλήρωση, ως ουρά του πρώτου θέματος, και φαίνεται να μην έχει κάποια σημαντική βαρύτητα. Ας εξετάσουμε με λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά στοιχεία αυτού του μοτίβου. Ξεκινά λοιπόν με τρία όγδοα πάνω στην ίδια νότα και καταλήγει σε μία νότα μεγαλύτερης αξίας, τέταρτου στην προκειμένη περίπτωση, κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα: ρε-ύφεση – ρε-ύφεση – ρε-ύφεση και ντο. Εμφανίζεται επίσης σε ένα από τα ασθενέστερα σημεία του μέτρου, πράγμα που επιβεβαιώνει ακριβώς την μικρή, συμπληρωματική και δευτερεύουσα σημασία του. Η καταληκτική νότα είναι η νότα της 5ης βαθμίδας της τονικότητάς μας, δηλαδή το ντο. Από τα στοιχεία που απαρτίζουν τη φυσιογνωμία του μοτίβου, το στοιχείο του κατιόντος διατονικού ημιτονίου φαίνεται να είναι το ισχυρότερο. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι το ημιτόνιο αυτό έχει ήδη σε ανώτερο δομικά επίπεδο σχηματιστεί από την ανάκρουση της πρώτης φράσης του θέματος. Το θέμα, που δεν είναι άλλο από μία σπασμένη συγχορδία με κατιούσα φορά από την 5η προς την 1η, το ακούμε μία φορά στην φα-ελάσσονα (ξεκινάει από ντο),



και αμέσως μετά μία ακόμη φορά, μισό τόνο ψηλότερα, ως Σολ-ύφεση-μείζονα, όπου ξεκινάει από ρε-ύφεση:



δηλαδή οι δύο πρώτες νότες από τις δύο αυτές εκφορές του θέματος – η μία στη μείζονα και η άλλη στην ελάσσονα – σχηματίζουν αυτό ακριβώς το ημιτόνιο και στην ίδια θέση: ρε-ύφεση – ντο.



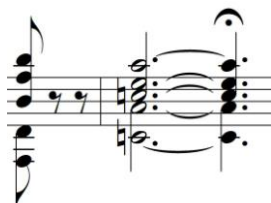
Δύο τρίφωνες συγχορδίες, μία ελάσσονα και μία μείζονα, με έντονα διαμορφωμένη ρυθμική προσωπικότητα, συγκροτούν ένα αμιγώς κλασικό θέμα και ταυτόχρονα εκθέτουν την πεμπτουσία της τονικότητας.

Αμέσως μετά, δύο μέτρα πιο κάτω, το μοτίβο αυτό εμφανίζεται σε μια δεύτερη μορφή, με ανιούσα φορά και με δύο διαδοχικά διαστήματα μικρής τρίτης (μ. 12 προς 13 και μετά),



που, συμπληρωμένα από το σχήμα που ακολουθεί στο μ. 14, σχηματίζουν σαφώς την εικόνα της ελαττωμένης συγχορδίας. Πάλι έχουμε τρία όγδοα στις ίδιες νότες. Επομένως το μοτίβο εμφανίζεται αρχικά σε κατιόν ημιτόνιο και αμέσως μετά σε ανιόν σχήμα ελαττωμένης συγχορδίας – αυτές είναι οι δύο μορφές του, που εμφανίζονται μέσα στα όρια της πρώτης έκθεσης του θέματος.

Αν παρακολουθήσουμε, στα επόμενα, την πορεία του μοτίβου αυτού και των στοιχείων που το χαρακτηρίζουν, θα διαπιστώσουμε μια διαρκή επεξεργασία που διασπείρεται σε ολόκληρο το οικοδόμημα του πρώτου μέρους της σονάτας. Ήδη στο μ. 16 προς 17 το βλέπουμε να επανέρχεται και να κρατάει μόνο κάποια από τα στοιχεία του, δηλαδή το κατιόν ημιτόνιο, την θέση του από άρση προς θέση και τις νότες (ρε ύφεση – ντο),

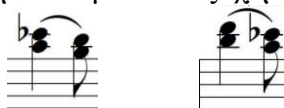


αλλά να μην διατηρεί το στοιχείο των τριών ίδιων ογδών. Ήδη δηλαδή έχουμε εδώ μία πρώτη παραλλαγή.

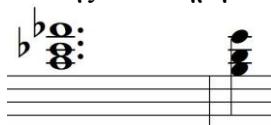
Προχωρώντας, διαπιστώνουμε ότι, κάθε φορά που εμφανίζεται, κρατάει μόνο κάποια και όχι πάντοτε όλα τα στοιχεία του – ούτε καν τα ρυθμικά ή μετρικά χαρακτηριστικά του – εντούτοις παραμένει πάντοτε αναγνωρίσιμο και με ξεκάθαρη φυσιογνωμία. Ήδη από το μ. 25 και στη συνέχεια περνάει στο αριστερό χέρι.



Εδώ διατηρεί το στοιχείο των τριών ογδών στην ίδια νότα (ενίοτε γίνονται δύο) και της κατάληξης στη μικρή τρίτη, που τώρα έρχεται από κατιούσα πορεία. Επίσης το ακούμε στο δεξί χέρι να διατηρεί μόνο τα στοιχεία του ημιτονίου και την κατιούσα πορεία, να χάνει όμως την τοποθέτησή του στην άρση και τα επαναλαμβανόμενα όγδοα (δεξί χέρι, μ. 28 και 29),



και στο μ. 30 για πρώτη φορά να δίνεται μεγάλη έμφαση στην πρώτη του νότα, που παίρνει αξία ολόκληρου παρεστιγμένου (Φα-ύφεση – ολόκληρη συγχορδία) προς Μι-ύφεση (επίσης ολόκληρη συγχορδία, στο μ. 31).

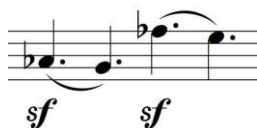


Αυτά γίνονται κατά το στάδιο της προετοιμασίας-γέφυρας, αρμονικής και μοτιβικής, προς το πλάγιο θέμα και τη Λα-ύφεση-μείζονα. Μετά την έκθεση του πλάγιου θέματος ακολουθεί μία θυελλώδης περιοχή, όπου το μοτίβο επανέρχεται στον ελάσσονα τρόπο και το ακούμε σε μια νέα του πάλι μορφή. Στο αριστερό χέρι (μ. 54), τα τρία όγδοα οδηγούν στην ίδια νότα

(φα-ύφεση – φα-ύφεση – φα-ύφεση και ξανά φα-ύφεση) και το κατιόν ημιτόνιο (μι-ύφεση) έρχεται αμέσως μετά σε αξίες τέταρτου παρυστιγμένου.

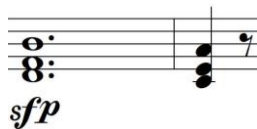


Η παράλλαξη αυτή, που είναι πολύ σημαντική, δημιουργείται πάνω στις ίδιες αρχικές νότες του μοτίβου (τα τρία ρε-ύφεση), εισάγεται όμως το στοιχείο ότι τα τρία όγδοα στο ασθενές οδηγούν προς την ίδια νότα στο ισχυρό. Αυτή η μορφή του μοτίβου επαναλαμβάνεται πιο κάτω (μ. 58), ενώ αμέσως μετά απορρίπτει όλα τα άλλα χαρακτηριστικά και κρατάει μόνο το ημιτόνιο, απομονώνοντάς το σε μεγάλες αξίες και με τη «διάφωνη» νότα στο ισχυρό του μέτρου (μ. 59 και μετά).



Στο σημείο αυτό έχουμε αλλαγή οπλισμού και την έναρξη της επεξεργασίας, αλλά χωρίς την καθιερωμένη διπλή διαστολή και χωρίς να σημειώνεται το σύμβολο της επανάληψης: σύμφωνα με τους περισσότερους αναλυτές, αυτό είναι ένα από τα πιο καινοτόμα στοιχεία μορφολογίας που παρουσιάζεται στην σονάτα αυτή. Η επεξεργασία ξεκινά στη Μι-μείζονα και συνεχίζει σε μι-ελάσσονα. Δεν μπορώ εδώ παρά να σημειώσω και να υπογραμμίσω το πολύ απροσδόκητο της τονικότητας αυτής για την έναρξη της επεξεργασίας ενός έργου σε φα-ελάσσονα. Αλλά στην τονικότητα αυτή και στον θεμέλιο φθόγγο της θα επανέλθουμε αργότερα.

Ας επιστρέψουμε στο μοτίβο μας. Στα μ. 93 και μετά, το μοτίβο επανέρχεται παραλλαγμένο (σε μια ακολουθία όπως πριν στα μ. 24 κ.ε.), αλλά χάνει και το τελευταίο του χαρακτηριστικό στοιχείο, το κατιόν ημιτόνιο: τώρα γίνεται κατιών τόνος – στο πλαίσιο των μειζόνων συγχορδιών που ακούμε εδώ (μ. 96-97 και 100-101 – Σι-ύφεση προς Λα-ύφεση).



Όμως, η αλλαγή αυτή είναι εντελώς προσωρινή, διότι αμέσως μετά, λες και ο συνθέτης θέλει να διορθώσει μια επιπόλαιη απροσεξία του, ο Μπετόβεν επαναφέρει επίμονα το ημιτόνιο (μ. 101 προς 102 και 102 προς 103).



Αυτό συμβαίνει και πάλι στη διαδικασία προετοιμασίας για την ανάκρουση του πλάγιου θέματος, αυτή τη φορά στη Ρε-ύφεση-μείζονα, με θεμέλιο την πρώτη νότα του ημιτονίου μας.

Μετά από μια πορεία με ελαττωμένες συγχορδίες και αρπισμούς έχουμε για μία ακόμη φορά την παραλλαγή του μοτίβου, όπου τρία όγδοα οδηγούν στην ίδια με τα όγδοα νότα – χωρίς να υπάρχει ούτε ανιούσα ούτε κατιούσα κίνηση, στο μ. 130.

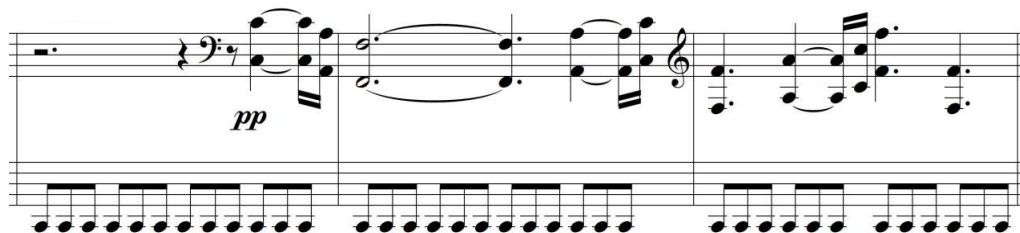


Στο σημείο αυτό, η μορφή αυτή του μοτίβου, θεμελιώδους σημασίας, επαναλαμβάνω, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην αρχική του νότα, τη ρε-ύφεση. Και αφού ακούσουμε αυτή την παραλλαγή τρεις φορές, μετά επανέρχεται το μοτίβο στην αρχική του μορφή και με τις ίδιες νότες για πρώτη φορά μετά από πολλή ώρα (μ. 131 προς 132 και μετά),



όπου το ακούμε περισσότερες φορές συνολικά.

Ακολουθως, αυτό το ντο, που προκύπτει ως καταληκτήρια νότα του μοτίβου, μετατρέπεται σε έναν ισοκράτη (πεντάλ) πάνω στη νότα της δεσπόζουσας, και ακούμε για πρώτη φορά μετά από πολλή ώρα το κύριο θέμα στις αρχικές του νότες (μ. 135 προς 136 και μετά).



Και μετά ακούμε το θέμα μισό τόνο ψηλότερα και πάλι, όπως στην αρχική μας έκθεση (μ. 5), στο μ. 139.

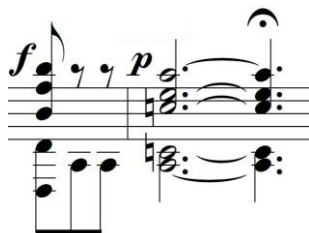


Αυτή η μετάθεση μισό τόνο ψηλότερα αποτυπώνεται και στο πλαίσιο του μοτίβου μας (στο αριστερό χέρι), πράγμα που δεν το είχαμε δει στην έκθεση και μάλιστα, για πρώτη φορά εδώ, αυτό το ημιτόνιο, με τις ίδιες νότες που αρχικά το απαρτίζουν, το συναντούμε σε ανιούσα φορά. Πρόκειται για άλλη μια μετάλλαξη που δεν καταστρέφει την προσωπικότητα του μοτίβου και ταυτόχρονα μας προετοιμάζει για τα επόμενα, όπως θα δούμε.

Στα μ. 145,



147 και 148, το ρε-ύφεση – ντο συνυπάρχει με το ισοκράτημα στο ντο κι έτσι δημιουργείται μια περίεργη συνύπαρξη και ταυτόχρονα μια ένδειξη της αυτονομίας του μοτίβου, που μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από το αρμονικό του περιβάλλον, αλλά και μια άλλη εκδοχή του μοτίβου σε κάθετη διάταξη (ταυτόχρονο άκουσμα και των δύο νοτών του). Στα μ. 150-151 ακούμε το μοτίβο σε συγχροδιακή μορφή.



Φτάνουμε στο μ. 152. Είναι το σημείο που εγείρει τα ερωτήματα για το πού ακριβώς ξεκινά η επανέκθεση στη σονάτα αυτή. Κατά την άποψή μας, είναι πιο σκόπιμο να αναγνωρίσει κανείς μια σκόπιμη αμφισημία από τον δημιουργό ως προς την ακριβή μορφολογική θέση και τα ακριβή μορφολογικά όρια του σημείου αυτού. Σαν να μην έχει ακριβώς τελειώσει η διαλεκτική διαδικασία της επεξεργασίας ή να μην έχει επέλθει ακόμη η σύνθεση και κάθαρση που η επανέκθεση συμβολίζει. Αυτή η τελευταία, που εξασφαλίζει την επέλευση της κλασικής ισορροπίας, θα έρθει σε ένα σημείο άσχετο με την ολοκλήρωση της επεξεργασίας, όπως θα δούμε λίγο πιο κάτω, και για τον λόγο αυτό και η επεξεργασία σκόπιμα δεν έχει σαφή όρια: ας θυμηθούμε ότι ούτε και στην αρχή της σημειώνεται η διπλή διαστολή που σηματοδοτεί τον διαχωρισμό μεταξύ έκθεσης και επεξεργασίας.

Ας επιστρέψουμε όμως για μία ακόμη φορά στο μοτίβο μας. Το ακούμε με τις αρχικές του νότες στα μ. 165 προς 166

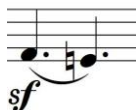


sfp

και πιο κάτω, και ακολουθεί το πλάγιο θέμα στην ομώνυμη της τονικής, τη Φα-μείζονα (μ. 174 κ.ε.). Πιο κάτω εμφανίζεται η παραλλαγή με τα τρία όγδοα προς το ίδιο τέταρτο και μετά το ημιτόνιο (μ. 193-194),



αυτή τη φορά στις νότες του, ρε-ύφεση – ντο (θέση παράλληλη με τα μ. 53-54), και πάλι στο 197. Και μετά στο 198



συμβαίνει κάτι πολύ σημαντικό: ακούμε το ημιτόνιό μας, πάλι σε κατιούσα διατονική μορφή, αλλά για πρώτη φορά στις νότες φα – μι-φυσικό και αμέσως μετά στις νότες ρε-ύφεση – ντο. Τη σημασία του μέτρου αυτού θα καταλάβουμε λίγο πιο κάτω, όσο οδεύουμε προς την κατάληξη του πρώτου μέρους της σονάτας. Μετά εμφανίζεται στα μ. 200 και 201



και στις ίδιες νότες στο αριστερό χέρι ως τέταρτα παρεστιγμένα. Στα μ. 203 κ.ε. ακούμε το θέμα στο αριστερό χέρι από φα και στο μ. 206 από σολ-ύφεση – πρόκειται για την ιδέα του ημιτονίου, όπως αυτή έχει εκτεθεί στις δύο πρώτες εκφορές του θέματος. Προοδευτικά παρατηρούμε ότι ενισχύεται συνεχώς η πυκνότητα και η σημασία του μοτίβου.

Μέχρι που στο μ. 235 φτάνουμε, κατά τη γνώμη μου, στην κορύφωση της έντασης σε ολόκληρο το πρώτο μέρος. Το μοτίβο μας, που αρχικά, όπως είχαμε σημειώσει, δεν ήταν παρά μια επουσιώδης συμπλήρωση, μια ουρά στο θέμα, προοδευτικά έχει ενισχυθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό, οι εμφανίσεις του ολοένα και πυκνώνουν και ενισχύονται σε σημασία, κι εδώ πλέον έχει απομονωθεί, έχει εστιαστεί συμπυκνωμένη επάνω του όλη η ένταση της σύνθεσης και το ίδιο έχει συγκεντρώσει όλη την προσοχή μας. Στο μ. 235

adagio

ακούμε τις δύο του αρχικές μορφές, όπως στην πρώτη έκθεση του θέματος: ρε-ύφεση – ντο και με τις ανιούσες μικρές τρίτες σε σχηματισμό ελαττωμένης. Και μετά το ξανακούμε στο *adagio*, που δίνει τεράστια έμφαση και μεγάλη βαρύτητα σε αυτό που συμβαίνει. Και στο τέλος, με μια φοβερή έκρηξη, παρουσιάζεται για πρώτη φορά το ίδιο το μοτίβο με την πλήρη του αρμονική

προσωπικότητα (συγχορδίες), αλλά αυτή τη φορά ως ανιόν, με τις νότες μι – μι – μι – φα.



Ας θυμηθούμε τώρα αυτό που ελέχθη λίγο πριν, για την τοποθέτηση του μοτίβου στις νότες φα – φα – φα – μι. Τώρα τις βλέπουμε σε ανιούσα φορά και καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για προσαγωγή προς τονική. Η μετάλλαξη αυτή, τελευταία και σημαντικότερη, ολοκληρώνει τη φυσιογνωμία και την προσωπικότητα του μοτίβου μας και αντιπροσωπεύει την κορύφωση της σύνθεσης.

Στο σημείο αυτό, λοιπόν, δίνεται η εκρηκτική λύση της έντασης, που συμπυκνώνεται στην αντιστροφή του μοτίβου. Από κατιόν, που ορίζεται από την νότα της δεσπόζουσας και το ημιτόνιο που βρίσκεται πάνω από αυτήν, τώρα συμπληρώνεται από την νότα της τονικής και το ημιτόνιο που βρίσκεται κάτω από αυτήν. Τα δύο ημιτόνια, κατιόν και ανιόν, οδηγούν με αντίστροφη πορεία στις δύο βασικές νότες του τονικού συστήματος, τις βαθμίδες της τονικής και της δεσπόζουσας, και κατά την έννοια αυτή πλαισιώνουν και ορίζουν τον σκελετό της τονικότητας.

Στο σημείο αυτό μπορούμε, νομίζω, να επανέλθουμε στο σημείο της έναρξης της επεξεργασίας, με εκείνη την απροσδόκητη και περίεργη Μιμείζονα. Πιστεύω ότι με τον ίδιο τρόπο που ο συνθέτης ορίζει το ημιτόνιο ρεύση – ντο στην αρχή της έκθεσης, μεταθέτοντας την κεφαλή του θέματος μισό τόνο ψηλότερα, έτσι ορίζει τον προσαγωγέα μι και με αυτόν την τονική κατάληξη μι – φα στην αρχή της επεξεργασίας.



Μία ακόμη παρατήρηση στο μέρος αυτό της σονάτας opus 57, πριν προβούμε σε ορισμένες προεκτάσεις. Τι νόημα έχουν τα τρίηχα στα μ. 251, 254, 255; Γιατί σημειώνονται έτσι εδώ από τον Μπετόβεν, αφού το μέτρο των 12/8 της σύνθεσης δεν χρησιμοποιεί τρίηχα; Πρόκειται για λάθος του εκδότη; Για λάθος του Μπετόβεν; Μήπως είναι ένας τρόπος να δηλώσει τη σχέση του μέτρου των 12/8 με τα τρίηχα και έτσι να θέσει ερωτήματα σχετικά με αυτόν τον τρόπο γραφής, όπως στην αρχή υπαινιχθήκαμε; Στο μ.

256, όπου έχουμε ακριβώς το ίδιο φαινόμενο, γιατί δεν σημειώνονται τρίηχα; Αυτό το ερώτημα θα μείνει αναπάντητο προς το παρόν.



Αλλά, ξεκινώντας από το μοτίβο, τα δομικά χαρακτηριστικά του και τις παραλλάξεις του, ας προσπαθήσουμε τώρα να δώσουμε μερικές ακόμη προεκτάσεις προς άλλα έργα του Μπετόβεν. Κατ' αρχάς, η σχέση του κρίσιμου αυτού μοτίβου με το γνωστό μοτίβο της 5ης συμφωνίας σε ντο-ελάσσονα είναι κάτι που από πολύ νωρίς έχει διαπιστωθεί και σχολιαστεί. Το γεγονός τεκμαίρεται και ιστορικά, αφού σε ένα τετράδιο σκίτσων του 1803, το οποίο έχει εκδώσει ο Nottebohm με σκίτσα του Μπετόβεν από το 1802 έως το 1804,² περιέχονται σχέδια για την 3η συμφωνία αλλά και το κρίσιμο μοτίβο της 5ης συμφωνίας. Αυτό δείχνει ότι ο Μπετόβεν συσχέτιζε τα δύο έργα και ότι έχουν κοινή χρονική περίοδο δημιουργίας των κρίσιμων στοιχείων τους. Στην 5η συμφωνία έχουμε το μοτίβο κατιόν: μία κατιούσα μεγάλη και μετά μία μικρή τρίτη.



Τα τρία όγδοα με το κατιόν ημιτόνιο, όπως ακριβώς δηλαδή εμφανίζονται στην σονάτα opus 57, υπάρχουν στο 7ο μέτρο, στις βιόλες (λα-ύφεση – λα-

² Gustav Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803 in Auszügen dargestellt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1880. Αυτή η σχέση είχε επισημανθεί ήδη από τον Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Bd. III, Max Hesse, Berlin 1920, σ. 87 κ.ε., αν όχι και νωρίτερα.

ύφεση – λα-ύφεση – σολ).



Εμφανίζονται εδώ στην αντίστοιχη θέση με το μοτίβο της σονάτας: δηλαδή, το ημιτόνιο που κατεβαίνει προς τον φθόγγο της δεσπόζουσας. Ανάλογος με την σονάτα είναι και ο τρόπος που ο Μπετόβεν χειρίζεται εδώ το πλάγιο θέμα της συμφωνίας: και αυτό είναι στενά συγγενές με το κύριο θέμα: έχουμε τα χαρακτηριστικά τρία όγδοα και μετά κατιόν άλμα στην 5η. Στην αρχή της επεξεργασίας της συμφωνίας, μάλιστα, ακούμε το μοτίβο ακριβώς στις ίδιες νότες με την σονάτα: ρε-ύφεση – ρε-ύφεση – ρε-ύφεση – ντο.



Σε μορφή ανιόντος ημιτονίου βρίσκουμε το μοτίβο μόνο προς το τέλος της συμφωνίας, και συγκεκριμένα στα μ. 396 και εξής: και τελικά ως σι – σι – σι – ντο, δηλαδή σε θέση προσαγωγέα προς τονική, το βρίσκουμε μόλις στα τελευταία 12 μέτρα του πρώτου μέρους, ως λύση δηλαδή και λύτρωση, με τρόπο ανάλογο προς την σονάτα.



Στο ίδιο τετράδιο σχεδίων υπάρχουν, όπως είπαμε, και σχέδια για την *Ηρωική συμφωνία* και για το πένθιμο εμβιατήριό της, που είναι σε ντο-ελάσσονα. Εκεί, σημαντικό ρόλο παίζει πάλι η νότα που βρίσκεται ένα ημιτόνιο πάνω από την νότα της δεσπόζουσας (σολ), δηλαδή εδώ το λα-ύφεση (μ. 5-6):



Λίγο αργότερα, στο σημείο κορύφωσης του μέρους, στο μ. 157, όταν ακούμε το θέμα σε σολ-ελάσσονα και η κρίσιμη νότα θα έπρεπε να μεταφερθεί στο μι-ύφεση, αυτή παραμένει στο λα-ύφεση και μάλιστα δίνει το έναυσμα για ένα θυελλώδες σημείο με τα κοντραμπάσα, που ξεκινούν μια μοτιβική επεξεργασία βασισμένη ακριβώς επάνω σε αυτό το λα-ύφεση.



Πιστεύω ότι η δημιουργία θεμάτων που κινούνται μέσα στα όρια του διαστήματος της πέμπτης και ορίζονται / πλαισιώνονται από τα δύο ημιτόνια, όπως τα περιέγραψα, και ακόμη περισσότερο ο ειδικός δημιουργικός χειρισμός αυτών των ημιτονίων, είναι ένα στοιχείο που συχνά συναντάμε στα έργα του Μπετόβεν και μάλιστα σε εκείνα που είναι σε ελάσσονες τονικότητες. Αναφέρω, για παράδειγμα, την τελευταία του σονάτα για πιάνο, opus 111, σε ντο-ελάσσονα. Στην αργή εισαγωγή της έχουμε τρεις φορές το διάστημα της ελαττωμένης 7ης που δημιουργείται από τις δύο νότες του κρίσιμου ημιτονίου, καθώς αυτές καταλήγουν και λύνονται σε μία τρίφωνη συγχορδία με αντίθετη κίνηση των δύο ημιτονίων προς το σχηματισμό της 5ης. Οι τρεις αυτές φορές σχηματίζουν τρεις συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης, τις τρεις μοναδικές που μπορούν να υπάρξουν στο τονικό μας σύστημα, χρησιμοποιώντας μέσα σε ελάχιστα μέτρα όλους τους φθόγγους της δωδεκάφθογγης κλίμακας και ορίζοντας ταυτόχρονα τις τρεις βασικές συγχορδίες του τονικού συστήματος: την τονική ντο, την δεσπόζουσα σολ και την υποδεσπόζουσα φα.

Opus 111

Maestoso

32.

Αυτός ο χειρισμός όμως δεν είναι ίδιον μόνο του Μπετόβεν. Μια πολύ παρόμοια διαδικασία συναντούμε στη Φαντασία για πιάνο KV 475 του Μότσαρτ. Πρόκειται για ένα πολύ πρωτοποριακό έργο του Μότσαρτ, έργο το οποίο, όπως σε άλλη μου εργασία έχω δείξει, ξεκινά να κινείται σε έναν χώρο κενό τονικότητας (έλλειψη οπλισμού), την οποία σταδιακά αναζητεί και προσδιορίζει. Και στο έργο αυτό, τα όρια του θεμελιώδους διαστήματος της 5ης ορίζονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Adagio

Πρόκειται για έναν συνήθη τρόπο κατασκευής θεμάτων, κυρίως στον τομέα της φούγκας, όπως βλέπουμε και στο θέμα από την περιφημη φούγκα στο *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ, δανεισμένο, ως γνωστόν, από τον Χαίντελ,³ το οποίο κινείται ακριβώς μέσα στα όρια της πέμπτης, με τα ημιτόνια να την ορίζουν και να την καθορίζουν με πολύ σαφή τρόπο.

³ Βλ. κάποιες λεπτομέρειες σχετικά στη συμβολή του Hartmut Schick, "Die geistliche Musik: das "Requiem" d-moll KV 626", στο: Silke Leopold (επιμ.), *Mozart Handbuch* (unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe), Bärenreiter, Kassel 2005, σ. 244 κ.ε.

Στην έρευνά μου για εκείνη την εργασία μου, είχα διαπιστώσει ότι σχεδόν το 1/3⁴ των φουγκών από το πρώτο τεύχος του καλοσυγκερασμένου πληκτροφόρου (που είναι ένα έργο σαφώς προσανατολισμένο στον ορισμό και την κατοχύρωση της σύγχρονης έννοιας της τονικότητας) του Μπαχ έχει θέματα που κινούνται ακριβώς μέσα στα όρια αυτά του διαστήματος της πέμπτης και των πέριξ ημιτονίων.

Κλείνοντας, λοιπόν, θα ήθελα να καταλήξω στην εξής συμπερασματική πρόταση. Η “*Appassionata*” έχει φορτιστεί με διάφορες εξωμουσικές σημασίες, τόσο λόγω των έντονων δυναμικών μεταπτώσεων που περιέχει, και οι οποίες προκαλούν ισχυρές συναισθηματικές αντιδράσεις στον ακροατή, όσο και λόγω της ελάσσονος τονικότητάς της αλλά και λόγω του τίτλου που μεταγενέστερα της αποδόθηκε. Ωστόσο, μετά από προσεκτική ανάλυση διαπιστώνουμε ότι λειτουργεί και αυτή, όπως κάθε έργο του ώριμου κλασικού ύφους,⁵ διερευνώντας τη φύση και τα όρια, και επεξεργαζόμενη τις θεμελιώδεις, βασικές έννοιες ή παραμέτρους της μουσικής. Προσπάθησα να δείξω ότι αυτό συμβαίνει εδώ εν σχέσει προς την έννοια της τονικότητας. Είμαι βέβαιος ότι μια περαιτέρω ανάλυση θα έδειχνε κάτι αντίστοιχο με τις έννοιες του μέτρου, της μελωδίας, της θεματικής, του ρυθμού, αλλά και τη διαλεκτική σχέση και αλληλεπίδραση που έχουν αυτές οι παράμετροι μεταξύ τους.

⁴ Για την ακρίβεια, 7 από τις 24: είναι οι φούγκες αρ. 1 (σε Ντο-μείζονα), αρ. 5 (σε Ρε-μείζονα), αρ. 6 (σε ρε-ελάσσονα), αρ. 8 (σε ρε-δίεση-ελάσσονα), αρ. 11 (σε Φα-μείζονα), αρ. 16 (σε σολ-ελάσσονα) και αρ. 22 (σε σι-ελάσσονα).

⁵ Για τα μοναδικά κλασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής της σονάτας, πρβλ. τις απόψεις του Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, London – Boston 1972, σ. 400.

Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven

Ιωάννης Φούλιας

Η μελέτη των μερών τύπου μενουέττου ή scherzo, τα οποία είθισται να παρουσιάζονται στο εσωτερικό ή στο τέλος ενός κυκλικού έργου κατά την κλασσική αλλά και την ρομαντική περίοδο, ουδέποτε τέθηκε πραγματικά στο επίκεντρο της προσοχής των θεωρητικών και των ερευνητών της μουσικής. Άλλοτε η προκατάληψη ότι τα μέρη αυτά είναι αυτόχρομα ή μάλλον επουσιώδη σε σχέση κυρίως με τα γρήγορα εναρκτήρια αλλά και με τα υπόλοιπα γοργά και αργά μέρη, και άλλοτε πάλι η κατ' ουσίαν ανεπαρκής μεθοδολογία που (δεν) αναπτύχθηκε για την προσέγγισή τους υπό ένα αμιγώς αναλυτικό πρίσμα, είχαν ως αποτέλεσμα την εκπόνηση ελάχιστων συναφών μελετών,¹ πέρα βέβαια από έναν διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό περιπτωσιολογικών αναλύσεων, όπου όμως η απουσία ενός συγκριτικού πλαισίου καθίσταται συχνότατα υπέρ το δέον εμφανής. Η παρούσα συμβολή φιλοδοξεί, έστω και πολύ περιεκτικά, να υπερβεί τις παραπάνω αδυναμίες και να παρέχει μία συνολική εικόνα της καλλιέργειας του μενουέττου και του scherzo στο έργο του Beethoven.

Για τις ανάγκες της εν λόγω έρευνας, εξετάσθηκε το σύνολο της ενόργανης δημιουργίας του συνθέτη και ελήφθησαν υπ' όψιν όλα τα γνήσια και ολοκληρωμένα έργα του για ορχήστρα (με ή χωρίς σολιστικά όργανα), για σύνολα μουσικής δωματίου και για πιάνο, τα οποία είτε αποτελούνται από δύο και περισσότερα μέρη, είτε προσδιορίζονται ρητώς ως μενουέττα και scherzi που παραδίδονται μεμονωμένα ή ομαδοποιημένα σε συλλογές.

¹ Βλ. κυρίως: Gustav Becking, *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1921· Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, Emil Katzschler (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 4), München 1973· Michael David Luxner, *The evolution of the minuet / scherzo in the music of Beethoven*, διδακτορική διατριβή, University of Rochester / Eastman School of Music, 1978· Josef Gmeiner, *Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik*, Hans Schneider (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Tutzing 1979· Wolfram Steinbeck, "»Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen«. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens", *Archiv für Musikwissenschaft* 38/3, 1981, σ. 194-226· Tilden A. Russell, *Minuet, Scherzando, and Scherzo: The dance movement in transition, 1781-1825*, διδακτορική διατριβή, University of North Carolina, Chapel Hill 1983· Petra Diepenthal-Fuder, *Menuett oder Scherzo? Untersuchungen zur Typologie lebhafter Binnensätze anhand der frühen Ensemble-Kammermusik Beethovens*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 167), Frankfurt am Main 1997.

Αντίθετα, τέθηκαν στο περιθώριο έργα αποτελούμενα από ένα μόνο μέρος και αυτοτελή κομμάτια – ανεξάρτητα ή ενταγμένα σε συλλογές – για πιάνο, ποικίλα σύνολα μουσικής δωματίου ή ορχηστρικές δυνάμεις (συμπεριλαμβανομένων π.χ. των ορχηστρικών Εισαγωγών αλλά και των ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών),² εμβατήρια και άλλοι χοροί για κάθε είδους ενόργανα σύνολα ή πιάνο, καθώς επίσης ορισμένα έργα αμφιβόλου γνησιότητας,³ όσα συνιστούν απλές μεταγραφές⁴ αλλά και κάποια που σώζονται μόνο σε ημιτελή μορφή.⁵

Διαπιστώνεται ότι τα έργα που διαθέτουν τέσσερα και περισσότερα μέρη εμπεριέχουν πάντοτε ένα τουλάχιστον μενουέττο είτε scherzo:⁶ στις

² Επιπλέον, μεταξύ των έργων που δεν εξετάζονται στην παρούσα μελέτη ως διευκρινισθεί πως συγκαταλέγονται όλες οι μπαγκατέλλες για πιάνο (όσες περιλαμβάνονται στις συλλογές opus 33, opus 119 και opus 126, καθώς και ορισμένες ακόμη μεμονωμένες) αλλά και τα δύο κομμάτια για πληκτροφόρο, WoO 51, που μέχρι πρότινος θεωρούνταν μέρη μιας σονατίνας για πιάνο (βλ. σχετικά: Klaus Martin Kopitz, “Beethoven as a composer for the orphica: A new source for WoO 51”, *The Beethoven Journal* 22/1, 2007, σ. 25-30).

³ Μεταξύ αυτών, τα 12 μενουέττα για ορχήστρα, WoO 12 (πιθανότατα του 1799), τα οποία πλέον αποδίδονται σχεδόν μετά βεβαιότητας στον αδελφό του συνθέτη, Kaspar Karl van Beethoven (1774-1815), αλλά και οι 11 χοροί για ενόργανο σύνολο, WoO 17 (οι επονομαζόμενοι “Mödlinger Tänze”, του 1819), στους οποίους, ναί μεν, περιλαμβάνονται και ορισμένα μενουέττα, αλλά παραμένει εξαιρετικά αμφίβολο το κατά πόσον αυτά γράφηκαν από τον ίδιο τον Beethoven.

⁴ Όπως, φέρ’ ειπείν, οι κατά το μάλλον ή ήττον αυθεντικές μεταγραφές της Σονάτας για πιάνο σε Μι-μείζονα, opus 14 αρ. 1, για κουαρτέτο εγχόρδων (σε Φα-μείζονα, Hess 34, 1801-1802), του Σεπτέττου σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 20, για τρίο με πιάνο (opus 38, 1802) ή ακόμη του Τρίο με πιάνο σε ντο-ελάσσονα, opus 1 αρ. 3, για κουίντέτο εγχόρδων (opus 104, 1817). Αντίθετα, εκλαμβάνεται ως αυθυπόστατο έργο και εξετάζεται εν προκειμένω το Κουίντέτο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 4 (1795), το οποίο δεν συνιστά απλή μεταγραφή αλλά εκτεταμένη ανασύνθεση του Οκτέττου για πνευστά, opus 103· πρβλ. σχετικά: Alexander L. Ringer, “Streichquintett Es-Dur, op. 4”, στο: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus και Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996, Bd. I, σ. 33-40.

⁵ Όπως, για παράδειγμα, το Κουίντέτο για όμποε, τρία κόρνα και φαγγόττο, σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 208 / Hess 19 (1792 / 1793), του οποίου σώζεται ολόκληρο το αργό δεύτερο μέρος καθώς και αποσπάσματα τόσο από το (γρήγορο) πρώτο μέρος όσο και από το τρίτο μέρος (μενουέττο). Κατ’ εξαίρεσιν όμως, συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη το ημιτελές Ντούο για βιόλα και βιολοντσέλλο σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 32 (“Duett mit zwei obligaten Augengläsern”, 1796-1797): ο Beethoven ολοκλήρωσε την σύνθεση του πρώτου και του τρίτου μέρους του (ενός πληρέστατου μενουέττου), ενώ άφησε σε αποσπασματική μορφή το αργό δεύτερο μέρος (Hess 24) και φαίνεται ότι δεν καταπιάσθηκε ποτέ με το τελικό μέρος του έργου.

⁶ Η έλλειψη του ενός ή του άλλου προσδιορισμού σε ένα μέρος αυτής της μορφής και λειτουργίας στο πλαίσιο ενός ευρύτερου έργου, αν και ιδιαίτερα συχνή κατά την μέση και ύστερη συνθετική περίοδο του Beethoven, δεν έχει κάποια σημασία για την παρούσα μελέτη. Το εν λόγω ζήτημα τίθεται στο επίκεντρο της προσοχής του Steinbeck, στο δοκίμιο “»Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen«, Zum Scherzo Ludwig van Beethovens”, ό.π. Εδώ, αντιθέτως, η χύρια ενότητα ενός μέρους αυτού του τύπου αναφέρεται πάντοτε ως “μενουέττο” ή “scherzo” (ανάλογα με την χρονική αγωγή), σε αντιδιαστολή προς την δευτερεύουσα ενότητα του “trio”.

συμφωνίες,⁷ στα κουαρτέττα εγχόρδων⁸ αλλά και στα υπόλοιπα τετραμερή έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα,⁹ στα τρίο με πιάνο και στις σονάτες για βιολί ή βιολοντσέλλο και πιάνο¹⁰ καθώς επίσης στις σονάτες για πιάνο με

⁷ *Συμφωνία αρ. 1, σε Ντο-μείζονα*, opus 21 (1799-1800): III. Menuetto: Allegro molto e vivace – Trio· *Συμφωνία αρ. 2, σε Ρε-μείζονα*, opus 36 (1800-1802): III. Scherzo: Allegro – Trio· *Συμφωνία αρ. 3, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, “*Ηρωική*”, opus 55 (1802-1803): III. Scherzo: Allegro vivace – Trio· *Συμφωνία αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 60 (1806): III. Allegro vivace – Trio: Un poco meno allegro· *Συμφωνία αρ. 5, σε ντο-ελάσσονα*, opus 67 (1807-1808): III. Allegro· *Συμφωνία αρ. 6, σε Φα-μείζονα*, “*Ποιμενική*”, opus 68 (1807-1808): III. Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro (κατ’ εξαίρεσιν, στην προγραμματική αυτή συμφωνία τα μέρη αυξάνονται σε πέντε, καθ’ ότι ανάμεσα στο scherzo και στο τελικό μέρος παρεμβάλλεται μία ηχητική απεικόνιση καταιγίδος και θύελλας)· *Συμφωνία αρ. 7, σε Λα-μείζονα*, opus 92 (1811-1812): III. Presto – Assai meno presto· *Συμφωνία αρ. 8, σε Φα-μείζονα*, opus 93 (1812): III. Tempo di menuetto· *Συμφωνία αρ. 9, σε ρε-ελάσσονα*, opus 125 (1822-1824): II. Molto vivace – Presto (πρόκειται για την μόνη περίπτωση μεταξὺ των συμφωνιών όπου το scherzo τοποθετείται στην δεύτερη θέση, πριν από το αργό μέρος).

⁸ *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα*, opus 18 αρ. 1 (1799 / 1800): III. Scherzo: Allegro molto – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα*, opus 18 αρ. 2 (1799 / 1800): III. Scherzo: Allegro – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα*, opus 18 αρ. 3 (1798-1799 / 1800): III. Allegro – Minore – Maggiore· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα*, opus 18 αρ. 4 (1799-1800): III. Menuetto: Allegretto – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Λα-μείζονα*, opus 18 αρ. 5 (1799): II. Menuetto – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 18 αρ. 6 (1800): III. Scherzo: Allegro – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα*, opus 59 αρ. 1 (1806): II. Allegretto vivace e sempre scherzando· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε μι-ελάσσονα*, opus 59 αρ. 2 (1806): III. Allegretto – Maggiore· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα*, opus 59 αρ. 3 (1806): III. Menuetto grazioso – Trio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 74 (1809): III. Presto – Più presto quasi prestissimo· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα*, opus 95 (1810-1811 / 1814): III. Allegro assai vivace ma serio· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 127 (1824-1825): III. Scherzando vivace – Presto· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε λα-ελάσσονα*, opus 132 (1825, με πέντε μέρη, εξαιτίας του εμβόλιμου τέταρτου – ενός κομματιού χαρακτήρος εν είδει εμβατηρίου): II. Allegro ma non tanto· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 130 (1825 / 1826, με έξι μέρη, λόγω της παρεμβολής ενός “γερμανικού χορού” αλλά και μίας “καβατίνας” ανάμεσα στο αργό και στο τελικό μέρος του κύκλου): II. Presto· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, opus 131 (1825-1826, με επτά μέρη· τα δύο πρώτα – αργό και γρήγορο – υποκαθιστούν κατά τρόπον παράδοξο ένα τυπικό εναρκτήριο μέρος με αργή εισαγωγή, ενώ το τρίτο και το έκτο μέρος λειτουργούν ως σύντομα περάσματα προς το αργό και το τελικό μέρος του συνολικού έργου, αντίστοιχα): V. Presto· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα*, opus 135 (1826): II. Vivace. Όπως φαίνεται, η επιλογή της τοποθέτησης του μενουέττου ή του scherzo μετά το αργό μέρος (παρά πριν από αυτό) επικρατεί σε συντριπτικό βαθμό μέχρι την ύστερη δημιουργική περίοδο του Beethoven, όπου η κατάσταση μοιάζει πλέον να αντιστρέφεται (με τα opus 132, opus 130 και opus 135 από την μία πλευρά και τα opus 127 και opus 131 από την άλλη).

⁹ *Ντούο για βιόλα και βιολοντσέλλο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, WoO 32 (“Duett mit zwei obligaten Augengläsern”, 1796-1797): III. Minuetto – Trio· *Τρίο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα*, opus 9 αρ. 1 (1797-1798): III. Scherzo: Allegro (στην αρχική του εκδοχή με επιπρόσθετο Trio II / Hess 28)· *Τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα*, opus 9 αρ. 2 (1797-1798): III. Menuetto: Allegro· *Τρίο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα*, opus 9 αρ. 3 (1797-1798): III. Scherzo: Allegro molto e vivace· *Κουιντέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα*, opus 29 (1801): III. Scherzo: Allegro – Trio.

¹⁰ *Τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 1 αρ. 1 (1792-1795): III. Scherzo: Allegro assai – Trio· *Τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα*, opus 1 αρ. 2 (1794-1795): III. Scherzo: Allegro – Trio·

τέσσερα μέρη,¹¹ ειδικότερα, το μενουέττο ή scherzo τοποθετείται συχνότερα στην τρίτη και ενίοτε στην δεύτερη θέση (πρωτίστως κατά την όψιμη συνθετική περίοδο), ενώ στα λιγοστά έργα που αντιπροσωπεύουν την παράδοση του πολυμερούς *divertimento* της κλασσικής περιόδου τα μέρη αυτού του τύπου μπορούν – αναμενόμενα – να είναι από ένα έως τρία.¹² Αντίθετα, στα έργα που αποτελούνται από λιγότερα μέρη, η παρουσία ενός μενουέττου ή scherzo είναι μάλλον σπάνια, όπως αποδεικνύουν οι ευάριθμες (πλην τυπικότερες όσον αφορά το ευρύτερο ρεπερτόριο του 18ου αιώνας για

Τρίο με πιάνο σε ντο-ελάσσονα, opus 1 αρ. 3 (1794-1795): III. Menuetto: Quasi allegro – Trio· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Φα-μείζονα*, opus 24 (1800-1801): III. Scherzo: Allegro molto – Trio· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, opus 30 αρ. 2 (1802): III. Scherzo: Allegro – Trio· *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Λα-μείζονα*, opus 69 (1807-1808): II. Scherzo: Allegro molto (το αργό τρίτο μέρος διακρίνεται – παρά την εξαιρετική συντομία του – από το τελικό μέρος, καθώς είναι γραμμένο σε διαφορετική τονικότητα)· *Τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 70 αρ. 2 (1808): III. Allegretto ma non troppo· *Τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 97 (1810-1811): II. Scherzo: Allegro· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα*, opus 96 (1812 / 1814-1815): III. Scherzo: Allegro – Trio. Παρατηρείται και εδώ ότι η τοποθέτηση ενός scherzo πριν από το αργό μέρος είναι σχετικά όψιμη (βλ. opus 69 και opus 97).

¹¹ *Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 2 αρ. 1 (1793-1795): III. Menuetto: Allegretto – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Λα-μείζονα*, opus 2 αρ. 2 (1795): III. Scherzo: Allegretto – Minore· *Σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα*, opus 2 αρ. 3 (1794-1795): III. Scherzo: Allegro – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 7 (1796-1797): III. Allegro – Minore· *Σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα*, opus 10 αρ. 3 (1797-1798): III. Menuetto: Allegro – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 22 (1800): III. Minuetto – Minore· *Σονάτα για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα*, opus 26 (1800-1801): II. Scherzo: Allegro molto – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, “Sonata quasi una fantasia”, opus 27 αρ. 1 (1801): II. Allegro molto e vivace· *Σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα*, opus 28 (1801): III. Scherzo: Allegro vivace – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 31 αρ. 3 (1802): III. Menuetto: Moderato e grazioso – Trio· *Σονάτα για πιάνο σε Λα-μείζονα*, opus 101 (1815-1816): II. Lebhaft, marschmäßig· *Σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 106 (“Große Sonate für das Hammerklavier”, 1817-1819): II. Scherzo: Assai vivace – Presto· *Σονάτα για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα*, opus 110 (1821): II. Allegro molto. Η εμφάνιση ενός scherzo στην δεύτερη και όχι στην τρίτη θέση αφορά είτε περιπτώσεις έργων με αργό εναρκτήριο αλλά και τρίτο μέρος (βλ. opus 26 και opus 27 αρ. 1), είτε τις τετραμερείς σονάτες της ύστερης δημιουργικής περιόδου (opus 101, opus 106 και opus 110).

¹² Βλ. συγκεκριμένα: *Οκτέττο για πνευστά, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 103 (1792 / 1793, με τέσσερα μέρη): III. Menuetto – Trio· *Τρίο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 3 (1794-1795, με έξι μέρη): III. Menuetto: Allegretto – Trio και V. Menuetto: Moderato – Minore· *Κουίντέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 4 (1795, με τέσσερα μέρη): III. Menuetto: Allegretto – Trio I – Trio II· *Τρίο για δύο όμποε και αγγλικό κórνο, σε Ντο-μείζονα*, opus 87 (μάλλον του 1795, με τέσσερα μέρη): III. Menuetto: Allegro molto. Scherzo – Trio· *Σεξτέττο σε Μι-ύφεση-μείζονα, για δύο κλαρινέττα, δύο κórνα και δύο φαγγόττα*, opus 71 (1796, με τέσσερα μέρη): III. Menuetto: Quasi allegretto – Trio· *Σερενάτα σε Ρε-μείζονα, για τρίο εγχόρδων*, opus 8 (1796-1797, με επτά μέρη): III. Menuetto: Allegretto – Trio· *Σεπτέττο σε Μι-ύφεση-μείζονα, για κλαρινέττο, κórνο, φαγγόττο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο και κοντραμπάσσο*, opus 20 (1799, με έξι μέρη): III. Tempo di menuetto – Trio και V. Scherzo: Allegro molto e vivace – Trio· *Σερενάτα σε Ρε-μείζονα, για φλάουτο, βιολί και βιόλα*, opus 25 (1801, με έξι μέρη): II. Tempo ordinario d’un minuetto – Trio, III. Allegro molto και V. Allegro scherzando e vivace.

μικρά ενόργανα σύνολα ή μόνο για πληκτροφόρο) περιπτώσεις διμερών έργων με καταληκτικό μενουέττο ή scherzo¹³ αλλά και τριμερών έργων όπου το μενουέττο ή το scherzo εμφανίζεται ως μεσαίο μέρος, είτε ανάμεσα σε δύο γρήγορα μέρη (ελλείψει αργού)¹⁴ είτε ανάμεσα σε ένα εναρκτήριο αργό και ένα γοργό καταληκτικό μέρος.¹⁵ στην συντριπτική τους πλειονότητα, ωστόσο, οι συνθέσεις με δύο και τρία μέρη του Beethoven – μεταξύ των οποίων όλα τα κοντσέρτα αλλά και οι περισσότερες σονάτες του για πιάνο ή για πιάνο και βιολί ή βιολοντσέλλο – δεν διαθέτουν μενουέττο ή scherzo.¹⁶ Παράλληλα,

¹³ Ντούο για δύο φλάουτα, σε Σολ-μείζονα, WoO 26 (1792): II. Minuetto quasi allegretto – Trio· Σονάτα για πιάνο σε Φα-δίεση-μείζονα, opus 78 (1809): II. Allegro vivace.

¹⁴ Τρίο με πληκτροφόρο σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 38 (1790-1791): II. Scherzo: Allegro ma non troppo – Trio· Σονάτα για πιάνο σε Φα-μείζονα, opus 10 αρ. 2 (1797): II. Allegretto· Σονάτα για πιάνο σε Μι-μείζονα, opus 14 αρ. 1 (1798): II. Allegretto – Maggiore· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 30 αρ. 3 (1802): II. Tempo di minuetto ma molto moderato e grazioso.

¹⁵ Σονάτα για πιάνο σε ντο-δίεση-ελάσσονα, “Sonata quasi una fantasia”, opus 27 αρ. 2 (1801): II. Allegretto – Trio.

¹⁶ Σονάτα για πληκτροφόρο σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 47 αρ. 1 (1782-1783)· Σονάτα για πληκτροφόρο σε φα-ελάσσονα, WoO 47 αρ. 2 (1782-1783)· Σονάτα για πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα, WoO 47 αρ. 3 (1782-1783)· Κοντσέρτο για πληκτροφόρο σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 4 (1784)· Κουαρτέττο με πληκτροφόρο σε Μι-ύφεση-μείζονα, WoO 36 αρ. 1 (1785)· Κουαρτέττο με πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα, WoO 36 αρ. 2 (1785)· Κουαρτέττο με πληκτροφόρο σε Ντο-μείζονα, WoO 36 αρ. 3 (1785)· Τρίο σε Σολ-μείζονα, για πληκτροφόρο, φλάουτο και φαγγόττο, WoO 37 (1786)· Σονατίνα για πληκτροφόρο σε Φα-μείζονα, WoO 50 (1790-1792)· Σεξτέττο σε Μι-ύφεση-μείζονα, για δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλλο και δύο κόρνα, opus 81b (1794 ή 1795)· Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1, σε Ντο-μείζονα, opus 15 (1793-1795 / 1800-1801)· Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 49 αρ. 2 (1795-1796)· Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, opus 10 αρ. 1 (1795-1796)· Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Φα-μείζονα, opus 5 αρ. 1 (1796)· Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε σολ-ελάσσονα, opus 5 αρ. 2 (1796)· Κουϊντέττο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 16 (1796)· Σονάτα για πιάνο – 4 χέρια σε Ρε-μείζονα, opus 6 (1796-1797)· Τρίο για κλαρινέττο, βιολοντσέλλο και πιάνο, σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 11 (1797-1798)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Ρε-μείζονα, opus 12 αρ. 1 (1797-1798)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Λα-μείζονα, opus 12 αρ. 2 (1797-1798)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 12 αρ. 3 (1797-1798)· Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, “Παθητική”, opus 13 (1797-1798)· Σονάτα για πιάνο σε σολ-ελάσσονα, opus 49 αρ. 1 (μάλλον περί τα 1797-1798)· Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2, σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 19 (1786-1798 / 1801)· Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 14 αρ. 2 (μάλλον του 1799)· Σονάτα για κόρνο και πιάνο σε Φα-μείζονα, opus 17 (1800)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα, opus 23 (1800-1801)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Λα-μείζονα, opus 30 αρ. 1 (1802)· Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 31 αρ. 1 (1802)· Σονάτα για πιάνο σε ρε-ελάσσονα, opus 31 αρ. 2 (1802)· Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 3, σε ντο-ελάσσονα, opus 37 (1799-1803)· Σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα, opus 47 (1802-1803)· Σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα, opus 53 (1803-1804)· Σονάτα για πιάνο σε Φα-μείζονα, opus 54 (1804)· Τριπλό κοντσέρτο, για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο, σε Ντο-μείζονα, opus 56 (1804)· Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα, opus 57 (1804-1806)· Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4, σε Σολ-μείζονα, opus 58 (1805-1806)· Κοντσέρτο για βιολί σε Ρε-μείζονα, opus 61 (1806 / 1807)· Τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα, opus 70 αρ. 1 (1808)· Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 79 (1809)· Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 5, σε Μι-ύφεση-μείζονα,

στην εργογραφία του Beethoven (όπως και σχεδόν κάθε άλλου συγχρόνου του) υπάρχει ένας μάλλον περιορισμένος αριθμός χορευτικών μενουέττων που παραδίδονται σε συλλογές,¹⁷ καθώς επίσης ορισμένα ανεξάρτητα μενουέττα και scherzi,¹⁸ τα οποία αποτελούν στο σύνολό τους τελείως περιστασιακές συνθέσεις.

Επομένως, σε 67 ενόργανες συνθέσεις (από ένα σύνολο 114) που αποτελούνται από δύο έως επτά μέρη ανιχνεύονται 71 μενουέττα και scherzi, ενώ άλλα 31 παρουσιάζονται ως αυτοτελή κομμάτια. Θέτοντας προσωρινά στην άκρη αυτά τα τελευταία, για τα οποία αρκεί εδώ να ειπωθεί πως είναι όλα γραμμένα σε μείζονες τονικότητες,¹⁹ αξίζει να επισημανθεί, κατ' αρχάς, ότι τα 53 εκ των 71 (ήτοι τρία στα τέσσερα) που λειτουργούν ως μέρη στο πλαίσιο ευρύτερων συνθέσεων παραμένουν στην κύρια (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα του εκάστοτε έργου,²⁰ ως είθισται δηλαδή καθ' όλη την διάρκεια

opus 73 (1809-1810): Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα, “*Das Lebewohl, Abwesenheit, Das Wiedersehen*”, opus 81a (1809-1810): Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα, opus 90 (1814): Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Ντο-μείζονα, opus 102 αρ. 1 (1815): Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Ρε-μείζονα, opus 102 αρ. 2 (1815): Σονάτα για πιάνο σε Μι-μείζονα, opus 109 (1820): Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, opus 111 (1821-1822). Η περίπτωση της σονάτας για τσέλλο και πιάνο opus 102 αρ. 1 είναι ιδιαίτερη, καθώς ο αριθμός των μερών της δεν είναι ξεκαθάρος: το εναρκτήριο Andante μπορεί να ερμηνευθεί αμφίσημα ως εισαγωγική ενότητα ή ανεξάρτητο αργό μέρος στην Ντο-μείζονα πριν από το Allegro vivace που ακολουθεί στην λα-ελάσσονα, ενώ το επόμενο Adagio – Tempo d' andante μοιάζει να λειτουργεί πολύ περισσότερο ως ελεύθερη αργή εισαγωγή στο τελικό Allegro vivace, με το οποίο εξ άλλου μοιράζεται και την ίδια τονικότητα, παρά ως αργό εσωτερικό μέρος (πρβλ. απεναντίας τις περιπτώσεις των σονατών για πιάνο opus 101 και opus 110, όπου ένα τέτοιου είδους μέρος διαθέτει επαρκή δομική συγκρότηση και επιπλέον παρουσιάζεται στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος): συνεπώς, στο έργο αυτό δύναται κανείς να διακρίνει δύο, τρία ή τέσσερα μέρη, αν και η τελευταία ειδικά περίπτωση υπονομεύεται έντονα – κατά την γνώμη μου – και από την απουσία ενός scherzo ή μενουέττου που, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, δεν παρατηρείται σε καμμία άλλη τετραμερή σύνθεση του Beethoven.

¹⁷ 12 μενουέττα για ορχήστρα / πιάνο, WoO 7 (1795): 6 μενουέττα για πιάνο (αρχικά όμως πιθανόν για ορχήστρα), WoO 10 (1795): 6 μενουέττα για δύο βιολιά και μπάσσο, WoO 9 (μάλλον περί το 1799).

¹⁸ Μενουέττο σε Λα-ύφεση-μείζονα, για κουαρτέτο εγχόρδων, WoO 209 / Hess 33 (1790): Μενουέττο σε Φα-μείζονα, για πιάνο, WoO 217 (μάλλον του 1794): Μενουέττο σε Ντο-μείζονα, για πιάνο, WoO 218 (1793-1795): Μενουέττο σε Ντο-μείζονα, μάλλον για μηχανικό ρολόι, WoO 33b αρ. 2 (πριν το 1795): Scherzo σε Σολ-μείζονα, για μηχανικό ρολόι, WoO 33a αρ. 2 (1799): Μενουέττο σε Μι-ύφεση-μείζονα, για πιάνο, WoO 82 (περί το 1803): Μενουέττο σε Μι-ύφεση-μείζονα, για ορχήστρα, WoO 3 (“*Gratulationsmnuett*”, 1822).

¹⁹ WoO 209 / Hess 33, WoO 217, WoO 218, WoO 33b αρ. 2, WoO 7 αρ. 1-12, WoO 10 αρ. 1-6, WoO 33a αρ. 2, WoO 9 αρ. 1-6, WoO 82 και WoO 3.

²⁰ WoO 38, WoO 26, opus 103, opus 1 αρ. 1, opus 1 αρ. 2, opus 1 αρ. 3, opus 2 αρ. 1, opus 2 αρ. 2, opus 2 αρ. 3, opus 3 (III), opus 3 (V), opus 4, opus 87, opus 71, opus 7, opus 8, WoO 32, opus 9 αρ. 1, opus 9 αρ. 2, opus 9 αρ. 3, opus 10 αρ. 3, opus 20 (III), opus 20 (V), opus 18 αρ. 1, opus 18 αρ. 2, opus 18 αρ. 3, opus 18 αρ. 4, opus 18 αρ. 5, opus 18 αρ. 6, opus 21, opus 22, opus 24, opus 26, opus 25 (II), opus 25 (V), opus 28, opus 29, opus 36, opus 31 αρ. 3, opus 55, opus 59 αρ. 2, opus 59 αρ. 3, opus 60, opus 67, opus 68, opus 78, opus 97, opus 95, opus 93, opus 106,

του 18ου αιώνας.²¹ Από την άλλη πλευρά, η τονικότητα που επιλέγεται για το μενουέττο ή το scherzo στις εναπομείνουσες 18 περιπτώσεις είναι συνήθως η ομώνυμη (i ή I),²² ειδικά για την σχετική (vi ή III),²³ την υποδεσπόζουσα (IV)²⁴ ή την – κάπως πιο απόμακρη – αντιθετική της ομώνυμης ελάσσονος (VI/i),²⁵ δηλαδή για τρεις συγγενικές τονικές περιοχές που χρησιμοποιούνταν ήδη κατά κόρον για ένα εσωτερικό αργό μέρος στα τέλη του 18ου αιώνα, αλλά αμέσως μετά την αλλαγή του αιώνα άρχισαν πλέον να αξιοποιούνται και σε άλλου τύπου εσωτερικά μέρη,²⁶ όπως αποδεικνύεται.

Από μακροδομικής πλευράς, οι μορφές του μενουέττου και του scherzo είναι απολύτως ταυτόσημες. Κατά τον 18ο αιώνα, η πιο διαδεδομένη μορφή τους ήταν βεβαίως η τριμερής, η οποία βασίζεται στην εναλλαγή της κύριας ενότητας – του “μενουέττου” ή “scherzo” κατ’ εξοχήν – με μία δευτερεύουσα ενότητα, που μπορεί να προσδιορίζεται ως “trio”, “μενουέττο II”, “alternativo”, “minore” / “maggiore” κ.λπ. (ή να μην φέρει οιαδήποτε ένδειξη) και σε κάθε περίπτωση λειτουργεί ως ένα επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος²⁷ στο ευρύτερο παρατακτικό δομικό πλαίσιο, το οποίο αποπερατώνεται με μία – συνήθως μη καταγεγραμμένη – da capo επαναφορά της αρχικής ενότητας. Παράλληλα, όμως, καλλιεργούνταν σε πολύ μικρότερο βαθμό και άλλες τέτοιες μορφές: αφ’ ενός μεν η μονομερής μορφή μενουέττου ή

opus 125, opus 127, opus 135. Με πλάγιους χαρακτήρες δηλώνονται τα έργα σε ελάσσονες τονικότητες, ενώ σε παρένθεση προσδιορίζεται η θέση ενός μενουέττου ή scherzo σε περιπτώσεις όπου υφίστανται δύο ή περισσότερα τέτοια μέρη στο ίδιο έργο.

²¹ Πρβλ. Russell, ό.π., σ. 235· James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 329-330 και 337-338.

²² Ελάσσων στα έργα σε μείζονα τρόπο (opus 10 αρ. 2, opus 14 αρ. 1, opus 25 [III], opus 69, opus 96, opus 130) και μείζων σε όσα είναι γραμμένα σε ελάσσονες τονικότητες (opus 27 αρ. 2, opus 30 αρ. 2 και opus 132).

²³ Και αυτή η επιλογή – όπως και η αμέσως προηγούμενη – αφορά ως επί το πλείστον έργα στον μείζονα τρόπο (opus 27 αρ. 1, opus 74 και opus 110) παρά στον ελάσσονα (opus 131).

²⁴ Εμφανίζεται μόνο σε δύο έργα που είναι γραμμένα σε μείζονες τονικότητες: opus 59 αρ. 1 και opus 70 αρ. 2.

²⁵ Συγκεκριμένα, στα opus 30 αρ. 3, opus 92 και opus 101 (όλα σε μείζονες τονικότητες). Το κατά πόσον η τονική αυτή περιοχή θα μπορούσε να εκληφθεί εναλλακτικά ως σχετική – και άρα υποκατάστατη – της ελάσσονος υποδεσπόζουσας από λειτουργικής αρμονικής επόψεως (III/iv = VI/i ή sP = tG) παραμένει ένα ζήτημα ανοικτό και πιθανότατα αναπάντητο όσον αφορά ιδίως τον συνολικό τονικό σχεδιασμό της σονάτας opus 30 αρ. 3, όπου η Μι-ύφεση-μείζων του μενουέττου έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση προς την Σολ-μείζονα των δύο εξωτερικών μερών· αντίθετα, στην συμφωνία opus 92 και στην σονάτα opus 101, που είναι αμφότερες γραμμένες στην Λα-μείζονα, η Φα-μείζων του scherzo είτε διαμεσολαβείται από την ομώνυμη λα-ελάσσονα του προπορευόμενου αργού μέρους (I – i → VI/i – I), είτε συναρτάται αναδρομικά προς αυτήν με την έλευση του αργού τρίτου μέρους (I – VI/i ← i – I).

²⁶ Πρβλ. ενδεικτικά Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 323-329, 332 και 338-340.

²⁷ Βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 212-213.

scherzo, χωρίς trio, και αφ' ετέρου η πενταμερής αλλά και η επταμερής μορφή μενουέττου (εν είδει ροντώ), με δύο και τρία διαφορετικά trio σε εναλλαγή με την ίδια πάντοτε κύρια ενότητα, αντίστοιχα· από τα μέσα του 18ου αιώνας και έπειτα, η μονομερής μορφή μενουέττου ή scherzo βρίσκεται ως επί το πλείστον εφαρμογή σε σύντομα τελικά μέρη ευρύτερων ενόργανων συνθέσεων (οιουδήποτε είδους), ενώ η πενταμερής (και σπανιότερα επταμερής) μορφή μενουέττου παρουσιάζεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στο εσωτερικό έργων που υπάγονται στην κατηγορία της ψυχαγωγικής μουσικής (divertimenti, σερενάτες και τα συναφή) της κλασσικής περιόδου.²⁸

Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι και ο Beethoven βασίζεται ως επί το πλείστον στις καθιερωμένες αυτές μορφές, τις οποίες μάλιστα εφαρμόζει στο μεγαλύτερο μέρος της σχετικής του δημιουργίας. Συγκεκριμένα, σε ένα ποσοστό της τάξεως του 80% έχουμε να κάνουμε με τριμερείς μορφές μενουέττου ή scherzo (με ένα trio), για τις οποίες μάλιστα μπορούμε ειδικότερα να παρατηρήσουμε τα εξής:

α) Σε 59 περιπτώσεις ακολουθείται τυπικά η παράδοση της καταγραφής του μενουέττου ή scherzo και του trio, με την επιπρόσθετη υπόδειξη για την da capo επαναφορά της αρχικής ενότητας στο τέλος.²⁹ Κατά τρόπον αναμενόμενο, εδώ περιλαμβάνονται όλα σχεδόν τα ανεξάρτητα μενουέττα και scherzi,³⁰ αλλά και σχεδόν ισάριθμα προς αυτά μέρη ευρύτερων συνθέσεων.³¹ Ωστόσο, στην συντριπτική τους πλειονότητα, τα μέρη αυτά ανήκουν σε έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Beethoven, καθώς μετά το 1802 η πρακτική αυτή ουσιαστικά εγκαταλείπεται και αναβιώνει μόνο σποραδικά, σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις “αναπόλησης” και αναδρομής του συνθέτη στην μορφή αλλά και στο ύφος και την αισθητική του “παλαιού” μενουέττου.³²

β) Σε άλλες 10 περιπτώσεις της ίδιας ακριβώς μορφής, η επαναφορά της αρχικής ενότητας εξακολουθεί απλώς να υποδεικνύεται μετά το πέρας του trio, με την διαφορά όμως ότι ο συνθέτης απαιτεί εν προκειμένω την χρονική της συντόμευση, είτε με την απαλοιφή αμφότερων των επαναλήψεων (da

²⁸ Ειδικά ως προς αυτήν την τελευταία περίπτωση, πρβλ. Russell, ό.π., σ. 254-255.

²⁹ Για την αυτόνομη συμπερίληψη των εσωτερικών (μικροδομικών) επαναλήψεων κατά την επαναφορά αυτή, βλ. Hugh Macdonald, “To repeat or not to repeat?”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 1984-1985, σ. 121-138: 133-136 και ιδίως σ. 135· Jonathan Del Mar, “Beethoven’s five-part scherzos: appearance and reality”, *Early Music* 40/2, 2012, σ. 297-305: 303-305.

³⁰ WoO 217, WoO 218, WoO 33b αρ. 2, WoO 7 αρ. 1-12, WoO 10 αρ. 1-6, WoO 33a αρ. 2, WoO 9 αρ. 1-6 και WoO 82.

³¹ WoO 38, WoO 26, opus 1 αρ. 2, opus 1 αρ. 3, opus 2 αρ. 1, opus 2 αρ. 2, opus 2 αρ. 3, opus 3 (III), opus 3 (V), opus 71, opus 7, opus 8, WoO 32, opus 14 αρ. 1, opus 20 (III), opus 20 (V), opus 18 αρ. 1, opus 18 αρ. 2, opus 18 αρ. 5, opus 18 αρ. 6, opus 21, opus 24, opus 25 (V), opus 27 αρ. 2, opus 28, opus 29, opus 36, opus 59 αρ. 3, opus 93 και opus 132.

³² Πρβλ. εν προκειμένω και Luxner, ό.π., σ. 71.

capo “senza repetizione” ή “(ma) senza replica”),³³ είτε δια της επιτάχυνσης της χρονικής αγωγής (“La seconda volta si prende il tempo più allegro”)!³⁴ Και εδώ, εκτός από ένα όψιμο δείγμα γραφής, όλα τα υπόλοιπα έργα δεν εκτείνονται πέραν του 1801.

γ) Σε 13 ακόμη περιπτώσεις της ίδιας και πάλι μορφής, η επαναφορά της αρχικής ενότητας καταγράφεται μετά το *trio*, προκειμένου κατά κανόνα να υποστεί κάποιες μικρές – και ενίοτε μάλιστα πολύ περιορισμένες σε έκταση ή και τελείως παροδικές – τροποποιήσεις, τουτέστιν λεπτές παραλλαγές ως προς την υφή, τον ρυθμό, την ενορχήστρωση, την δυναμική αλλά και την χρονική αγωγή.³⁵ είτε ακόμη μιαν επιλεκτική ή καθολική απαλοιφή των επαναλήψεων.³⁶ Σε αντίθεση προσέτι με τις δύο προαναφερθείσες πρακτικές, η συγκεκριμένη δεν περιορίζεται κατά κύριο λόγο στην πρώτη δημιουργική περίοδο του συνθέτη, αλλά εξακολουθεί να εφαρμόζεται με την ίδια περίπου συχνότητα και στις δύο επόμενες.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, ανεξάρτητα δηλαδή του τρόπου με τον οποίον υλοποιείται η τελική επαναφορά του μενουέττου ή του *scherzo* κατ’ εξοχήν, καθίσταται ολοένα και πιο συνήθης η προσθήκη τόσο ενός συνδετικού περάσματος από το *trio* προς την επαναφορά της αρχικής ενότητας³⁷

³³ Opus 103, opus 1 αρ. 1, opus 87, opus 9 αρ. 2, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 26, opus 25 (III) και opus 101.

³⁴ Στο opus 18 αρ. 4 (όπου όμως οι επαναλήψεις διατηρούνται, εφ’ όσον δεν υποδεικνύεται κάτι διαφορετικό· προβλ. και Macdonald, ό.π., σ. 135).

³⁵ Βλ. συγκεκριμένα: opus 10 αρ. 2, opus 9 αρ. 1, opus 18 αρ. 3, opus 27 αρ. 1, opus 55, opus 110, opus 127 και opus 130.

³⁶ Στα opus 10 αρ. 2, opus 9 αρ. 1, opus 18 αρ. 3, opus 27 αρ. 1 και opus 55 διατηρείται μόνον η πρώτη επανάληψη, ενώ στα opus 9 αρ. 3 και opus 127 απουσιάζουν πλέον αμφότερες οι επαναλήψεις κατά την καταγεγραμμένη επαναφορά της αρχικής ενότητας. Από την άλλη πλευρά όμως, σε άλλες έξι περιπτώσεις οι δύο επαναλήψεις διατηρούνται και κατά την καταγεγραμμένη επαναφορά της αρχικής ενότητας· κι αν στα opus 110 και opus 130 η πρακτική αυτή είναι απολύτως εύλογη, καθώς συνδυάζεται και με ορισμένες τροποποιήσεις (όπως προαναφέρθηκε), τόσο στα opus 30 αρ. 2 και opus 31 αρ. 3 του 1802, όσο και στα μεταγενέστερα opus 96 και WoO 3, μοιάζει παράδοξη και καταχρηστική, στον βαθμό που η επαναφορά της αρχικής ενότητας παραμένει εν προκειμένω αυτούσια! Μία πιθανή εξήγηση περί αυτού είναι ότι ο Beethoven, στο κρίσιμότερο μεταίχμιο του βίου και της συνθετικής του σταδιοδρομίας, θέλησε ενδεχομένως να εγκαταλείψει συλλήβδην την παραδοσιακή πρακτική της απλής υπόδειξης του “da capo”, ακόμη κι αν κάτι τέτοιο δεν ήταν πάντοτε απαραίτητο, προκειμένου η πλήρης καταγραφή ενός μενουέττου ή *scherzo* να αποτελέσει γενικότερα το εφελτήριο για την περαιτέρω ανάπτυξη της μορφής τους (όπως αποδεικνύουν και οι εξελίξεις που αναφέρονται στην συνέχεια)· βεβαίως, στις μετέπειτα περιπτώσεις των opus 96 και WoO 3 βλέπουμε την πρακτική αυτή να διατηρείται αλώβητη, σε αντιδιαστολή με τις τελείως ανάλογες των opus 59 αρ. 3, opus 93, opus 132 αλλά και opus 101, όπου, όπως έχει ήδη επισημανθεί, παρατηρείται μία οπισθοχώρηση στην σύμβαση της απλής υπόδειξης του “da capo”.

³⁷ Σε αρκετές περιπτώσεις, το συνδετικό πέραςμα δεν αποτελεί διακριτό τμήμα, αλλά η λειτουργία του ενσωματώνεται στην κατάληξη του *trio* με βάση δύο διαφορετικές στρατηγικές: την μετατροπή του τελευταίου τμήματος του *trio* – κατά την επανάληψή του ή απευθείας – σε συνδετικό πέραςμα (βλ. opus 2 αρ. 3, opus 9 αρ. 2, opus 10 αρ. 3, opus 14 αρ. 1, opus 18 αρ. 1

(αντίστοιχη διαμεσολάβηση από την αρχική ενότητα προς το trio εμφανίζεται εν προκειμένω μόνο κατ' εξαίρεσιν αλλά και πολύ όψιμα)³⁸ όσο και μίας coda³⁹ ή απλούστερης καταληκτικής προεκτάσεως⁴⁰ (είτε ακόμη ενός συνδετικού πέρασματος προς το επόμενο μέρος)⁴¹ μετά το – πλήρως καταγεγραμμένο ή απλώς υποδεικνυόμενο – da capo. Και αυτές οι πρακτικές, πάντως, ανήκουν στην παράδοση της υπό συζήτηση μορφής που είχε διαμορφωθεί ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνας,⁴² οπότε είναι μάλλον άσκοπο να υπογραμμισθεί ιδιαίτερα η εφαρμογή τους από τον Beethoven.

Από την άλλη πλευρά, ένα μενουέττο ή scherzo χωρίς trio είναι μόλις και μετά βίας ανιχνεύσιμο στο σύνολο του έργου του. Για την ακρίβεια, η μονομερής αυτή μορφή υλοποιείται αφ' ενός μεν σε ένα πρώιμο ανεξάρτητο μενουέττο για κουαρτέτο εγχόρδων (WoO 209 / Hess 33) και αφ' ετέρου στο πολύ ενδιαφέρον τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Φα-δίεση-μείζονα*, opus 78, στο οποίο και θα επανέλθουμε πιο αναλυτικά.

και opus 55) ή την πλήρη απαλοιφή του, που αφήνει ημιτελή την δυνάμει τριμερή δομή του trio (βλ. εν προκειμένω WoO 217, opus 9 αρ. 1 και εν μέρει WoO 3· το ζήτημα αυτό αναπτύσσεται πιο αναλυτικά παρακάτω, στο πλαίσιο της εξέτασης του πρώτου αλλά και του πέμπτου δομικού τύπου μενουέττου). Από την άλλη πλευρά, όπου το συνδετικό πέρασμα προστίθεται ως διακριτό τμήμα μετά την ουσιαστική ολοκλήρωση του trio, μπορεί να εξακολουθεί να βασίζεται στο υλικό του (βλ. opus 10 αρ. 2, opus 18 αρ. 4, opus 59 αρ. 3 και opus 127) ή να ανατρέχει στο υλικό της κύριας ενότητας, προαναγγέλλοντας έτσι την επαναφορά της (βλ. opus 18 αρ. 2, opus 18 αρ. 6, opus 26 αλλά εν μέρει και WoO 3· περαιτέρω δε opus 7, όπου η αναφορά στην έναρξη του scherzo είναι μάλλον έμμεση), είτε ακόμη να συνδυάζει τις δύο αυτές δυνατότητες, αντικαθιστώντας στην πορεία του το υλικό του trio με αυτό του επερχόμενου μενουέττου ή scherzo (βλ. opus 3 [V], opus 101 και opus 130).

³⁸ Βλ. συγκεκριμένα το opus 127, όπου μοτιβικό υλικό του scherzo ρευστοποιείται παράγοντας το συνοδευτικό υπόβαθρο του επερχόμενου trio, παράλληλα με την μετάπτωση στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Η πρακτική αυτή δεν είναι μεμονωμένη, αλλά σχετίζεται πρωτίστως με άλλες μορφές scherzo και μενουέττου που ο Beethoven αναπτύσσει στο ώριμο έργο του και στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω (βλ. υποσημείωση 64).

³⁹ Η επιπρόσθετη αυτή coda βασίζεται συνήθως στο επικεφαλής ή σε άλλο θεματικό υλικό της αρχικής ενότητας (βλ. opus 1 αρ. 1, opus 2 αρ. 3, opus 3 [III], opus 87, opus 8, WoO 32, opus 9 αρ. 3, opus 25 [III], opus 96, opus 110 και opus 130). Εντούτοις, στην μεμονωμένη περίπτωση του opus 14 αρ. 1 η coda επαναφέρει στο προσκήνιο το τελευταίο τμήμα του trio, προκειμένου να το αποπερατώσει με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα! Από την άλλη πλευρά, η περίπτωση της coda του opus 127, η οποία ξεκινά μεν ανατρέχοντας κυκλικά στην έναρξη του trio αλλά γρήγορα το εγκαταλείπει για να επανέλθει στις καταληκτικές χειρονομίες του scherzo και να τις προεκτείνει κατά τι, υπάγεται και πάλι σε διαδικασίες τις οποίες ο Beethoven εφαρμόζει πιο συστηματικά σε εκτενέστερες μορφές scherzo και μενουέττου κατά την δεύτερη και την τρίτη δημιουργική του περίοδο (βλ. παρακάτω, στην υποσημείωση 65).

⁴⁰ Σε τέτοιες περιπτώσεις επισυνάπτεται μονάχα μία επέκταση της καταληκτικής τονικής του μενουέττου ή scherzo στην βάση χαρακτηριστικών μοτίβων του· βλ. opus 1 αρ. 2, opus 27 αρ. 1, opus 31 αρ. 3 και opus 55.

⁴¹ Βλ. opus 59 αρ. 3, όπου το επισυναπτόμενο ("coda") συνδετικό πέρασμα προς το τελικό μέρος του έργου βασίζεται αποκλειστικά στην ανάπτυξη υλικού του μενουέττου κατ' εξοχήν. Ανάλογες περιπτώσεις εξετάζονται και στην συνέχεια, στο πλαίσιο πιο εκτεταμένων μορφών scherzo και μενουέττου.

⁴² Βλ. ενδεικτικά Russell, ό.π., σ. 250 και 252-253.

Μεμονωμένες, προσέτι, είναι οι περιπτώσεις εφαρμογής της πενταμερούς μορφής μενουέττου (ή scherzo) με δύο trio, οι οποίες παρουσιάζονται σε έργα του είδους του divertimento.⁴³ πρόκειται, συγκεκριμένα, για το τρίτο μέρος του *Κουϊντέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 4,⁴⁴ και για το δεύτερο μέρος της *Σερενάτας για φλάουτο, βιολί και βιόλα*, opus 25, ενώ αντίστοιχη υπήρξε και η περίπτωση της αρχικής εκδοχής του scherzo στο *Τρίο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα*, opus 9 αρ. 1, προτού ο συνθέτης αφαιρέσει το δεύτερο trio (Hess 28), στο πλαίσιο της ευρύτερης επιδίωξής του να αποσπάσει το εν λόγω είδος από τον τομέα της απλούστερης ψυχαγωγικής μουσικής και να το εντάξει οριστικά και αμετάκλητα σε αυτόν της πιο απαιτητικής μουσικής δωματίου.⁴⁵ Και στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις, οι επαναφορές της αρχικής ενότητας υφίστανται κάποια χρονική συντόμευση,⁴⁶ ενώ – σε αντίθεση με το πρώτο – το δεύτερο trio είθισται να οδηγεί στην τελική επαναφορά του μενουέττου ή του scherzo κατ' εξοχήν διαμέσου ενός συνδυετικού περάσματος.⁴⁷

Μέχρι στιγμής έχουμε αναφερθεί αποκλειστικά σε μορφές μενουέττου και scherzo που είχαν ήδη εδραιωθεί στο ρεπερτόριο της κλασσικής περιόδου πολύ προτού τις εφαρμόσει και ο Beethoven στα δικά του έργα. Αξίζει όμως να υπογραμμισθεί ότι ενώ οι περιπτώσεις αυτές καλύπτουν καθ' ολοκληρίαν το χρονικό διάστημα από την έναρξη της συνθετικής του σταδιοδρομίας μέχρι το 1801, μεταξύ των μερών αυτού του τύπου που γράφθηκαν από το 1802 και έπειτα, δηλαδή στο πλαίσιο της εργογραφίας της μέσης και ύστερης

⁴³ Πρβλ. εν μέρει Luxner (ό.π., σ. 62-65) και Russell (ό.π., σ. 255 και 258-259).

⁴⁴ Είναι αξιοπρόσεκτο ότι το αντίστοιχο μέρος του *Οκτέττου για πνευστά, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 103, στο οποίο βασίσθηκε το παρόν κουϊντέττο, διαθέτει μονάχα το πρώτο εκ των δύο trio (και δη σε μία πολύ πιο ευσύνοπτη μορφή), ενώ το δεύτερο trio προστέθηκε εκ των υστέρων σε αυτήν την διευρυμένη εκδοχή του έργου για έγχορδα.

⁴⁵ Η εξέλιξη αυτή καθίσταται ολοφάνερη στα πέντε τρίο εγχόρδων που συνέθεσε ο Beethoven (όλα εντός της δεκαετίας του 1790): το πρώτο (opus 3) είναι ένα divertimento σε έξι μέρη, στην ίδια τονικότητα αλλά και με την ίδια ακριβώς διάρθρωση που έχει και το περίφημο αντίστοιχο έργο (KV 563) του Wolfgang Amadeus Mozart, και το δεύτερο (opus 8) μία σερενάτα σε επτά μέρη, αλλά τα τρία επόμενα (opus 9 αρ. 1-3) αφ' ενός μεν αφομοιώνουν πλέον την τετραμερή “συμφωνική” διάρθρωση και εφ' ετέρου περιλαμβάνουν ένα έργο σε ελάσσονα τονικότητα (το τελευταίο), προλειάνοντας έτσι το έδαφος για την πολύ πιο ενδελεχή ενασχόληση του συνθέτη με το περίβλεπτο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων από εκεί και ύστερα. Πρβλ. σχετικά: Peter Cahn, “3 Streichtrios G-Dur, D-Dur und c-Moll, op. 9”, στο: Riethmüller, Dahlhaus και Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 60-71: 60-62 αλλά και 69.

⁴⁶ Opus 4: “Menuetto da capo senza replica”. opus 25 (II): “D.C. Menuetto senza repetizione”. στο opus 9 αρ. 1, εξ άλλου, το scherzo επανέρχεται καταγεγραμμένο, όπως έχει ήδη ειπωθεί, διατηρώντας μόνο την πρώτη από τις δύο επαναλήψεις που είχε αρχικά. Ανάλογες πρακτικές εφαρμόζονται και σε πενταμερείς μορφές μενουέττου (με δύο trio) σε ορισμένα έργα του Mozart: βλ. Macdonald, ό.π., σ. 134 και 135.

⁴⁷ Τούτο εμφανίζεται ως διακριτό τμήμα αμέσως μετά την ολοκλήρωση του Trio II, τόσο στο opus 4 (με επέκταση της χρήσης του θεματικού υλικού του trio), όσο και στο opus 9 αρ. 1 (όπου η επαναφορά του scherzo προαναγγέλλεται δια του επικεφαλής μοτίβου του).

δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, οι παραδοσιακές μορφές μενουέττου και scherzo δεν αντιπροσωπεύουν πλέον παρά μόνον το ήμισυ περίπου του συνόλου, ενώ ειδικότερα από το 1806 έως το 1812 η αξιοποίησή τους καθίσταται ακόμη πιο ισχνή και κατ' ουσίαν ολότελα περιστασιακή. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι ο Beethoven μετά την αλλαγή του αιώνα άρχισε να πειραματίζεται με καινούργιους, εναλλακτικούς τρόπους οργάνωσης ενός μέρους υπό μορφήν μενουέττου ή scherzo, αποβλέποντας συστηματικά στην διεύρυνση της συνολικής μορφής διαμέσου δύο επιμέρους πρακτικών: της επαναφοράς του trio από κοινού με μία δεύτερη επαναφορά της αρχικής ενότητας, αφ' ενός, αλλά και της διαμόρφωσης ενός διπλού trio, αφ' ετέρου.

Η επαναφορά του trio αποφέρει μία πενταμερή μορφή μενουέττου ή scherzo, η οποία όμως διαφέρει από την ανάλογη του παρελθόντος, που διέθετε δύο διαφορετικά trio και προοριζόταν μόνο για ψυχαγωγικές συνθέσεις του είδους του divertimento.⁴⁸ στην προκειμένη περίπτωση προκύπτει ένας αναδιπλασιασμός, ούτως ειπείν, και μία επέκταση της βασικής τριμερούς μορφής του μενουέττου ή του scherzo μέσω περισσότερων εμφανίσεων της κύριας αλλά και της δευτερεύουσας ενότητας εκ περιτροπής. Ο Beethoven εφήρμοσε αρχικά την μορφή αυτή στο μεσαίο μέρος της *Σονάτας για βιολί και πιάνο opus 30 αρ. 3*, το 1802:⁴⁹ έπειτα από την αρχική παρουσίαση του μενουέττου και του trio αλλά και την καταγεγραμμένη τυπική επαναφορά του μενουέττου (με ελάχιστες και επουσιώδεις τροποποιήσεις, καθώς και με την διατήρηση των δύο μικροδομικών επαναλήψεων που αυτό διέθετε εξ αρχής), η μορφή επεκτείνεται απρόσμενα με την επανεμφάνιση τόσο του trio, σε μία ελαφρώς αναδομημένη και συρρικνωμένη εκδοχή, όσο και του μενουέττου, το οποίο αποπερατώνει κυκλικά το μέρος με μία δραστικά περικεκομμένη τελική επαναφορά του.⁵⁰

⁴⁸ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο Del Mar (ό.π., σ. 297), η νέα πενταμερής μορφή μετασχηματίζεται σε κάτι που παραπέμπει πλέον λιγότερο σε ένα divertimento και καθίσταται «περισσότερο οργανική και συμφωνική».

⁴⁹ Κατά τρόπον παράδοξο αλλά και ανεπαρκώς τεκμηριωμένο, όλες οι προηγούμενες μελέτες επί της νέας αυτής πενταμερούς μορφής μενουέττου ή scherzo είτε δεν αναγνωρίζουν το εν λόγω μέρος ως γνήσιο – και παλαιότερο – εκπρόσωπό της (βλ. χαρακτηριστικά Luxner, ό.π., σ. 56-62 και 193-195), είτε το αγνοούν επιδεικτικά: βλ. π.χ. Russell (ό.π., σ. 260-261) αλλά και Del Mar (ό.π., σ. 298), ο οποίος μάλιστα μνημονεύει αντ' αυτού την *Μπαγκατέλλα για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα*, opus 33 αρ. 7 (1802), παραβλέποντας εν τω μεταξύ και την ακόμη παλαιότερη περίπτωση του “υβριδικού” τέταρτου μέρους (Adagio – Scherzo: Allegro molto) της *Σερενάτας σε Ρε-μείζονα, για τρία εγχόρδων*, opus 8 (1796-1797), που από μορφολογικής απόψεως είναι σχεδόν ταυτόσημη με αυτήν του μεσαίου μέρους του opus 30 αρ. 3.

⁵⁰ Πιο αναλυτικά, η τριμερής κύρια ενότητα παρουσιάζεται αρχικά στα μ. 1-58 (πρώτο τμήμα: μ. 1-8 αλλά και μ. 9-16 σε επανάληψη· δεύτερο και τρίτο τμήμα: μ. 17-29 & 30-37 καθώς και μ. 38-50 & 51-58 σε επανάληψη), επανέρχεται έπειτα ολόκληρη στα μ. 91-148 και στο τέλος ανακαλείται εκ νέου μόνο το πρώτο ή το – ταυτόσημο με αυτό – τρίτο της τμήμα, ελαφρώς παρηλλαγμένο και ιδίως με την βασική μελωδία του διαμοιρασμένη ανάμεσα στα δύο όργανα,

Παρ' ότι στα ευάριθμα άλλα έργα με μενουέττο ή scherzo που είδαν το φως παράλληλα κατά την ίδια αλλά και την επόμενη χρονιά (opus 36, opus 30 αρ. 2, opus 31 αρ. 3 και opus 55) η παραπάνω πρακτική διεύρυνσης της συνολικής μορφής δεν εφαρμόσθηκε περαιτέρω (πιθανόν διότι οι συγκεκριμένες συμφωνίες και σονάτες διέθεταν και άλλο εσωτερικό μέρος, εν αντιθέσει με το ένα και μοναδικό της opus 30 αρ. 3), από το 1806 και έπειτα, όταν ο Beethoven καταπιάνεται και πάλι με τέτοιου είδους μέρη, διαπιστώνεται – αντιστρόφως ανάλογα – ότι σπανίως πλέον αρκείται στην παραδοσιακή τους τριμερή μορφή. Δεν αποκλείεται οι πρώτες εκτελέσεις της *Τρίτης συμφωνίας* που είχαν εν τω μεταξύ μεσολαβήσει να ανέδειξαν την εγγενή αδυναμία ενός τυπικού scherzo ή μενουέττου (ακόμη και ιδιαιτέρως ανεπτυγμένου στις επιμέρους ενότητές του) να έλθει σε ικανοποιητική ισορροπία με τα υπόλοιπα μέρη, των οποίων το εύρος και η μορφή είχαν επίσης προσλάβει πρωτόγνωρες διαστάσεις. Εν πάση περιπτώσει, γεγονός παραμένει ότι στα έργα που ακολούθησαν η νέα πενταμερής μορφή μενουέττου ή scherzo όχι μονάχα εδραιώθηκε αλλά προσέλαβε και ορισμένα ιδιωματικά χαρακτηριστικά.⁵¹ Μπορούμε μάλιστα να διακρίνουμε ειδικότερα δύο παράλληλες γραμμές ανάπτυξης: η μία απορρέει απευθείας από το μενουέττο του opus 30 αρ. 3, καθώς βασίζεται στην αρχή της συρρίκνωσης της δομής της αρχικής ενότητας κατά την δεύτερη και τελευταία επαναφορά της (βλ. opus 59 αρ. 1,⁵² opus 60,⁵³

στα μ. 178-[185] (πρβλ. μ. 1-[8] ή 30-[37]), με περαιτέρω διεύρυνση της πτωτικής του διαδικασίας (στα μ. 185-190) αλλά και μικρή καταληκτική προέκταση μετά το πέρας της (στα μ. 191-196). Ενδιάμεσα, το trio εμφανίζεται εν πρώτοις σε τριμερή ημιτελή δομή στα μ. 59-90 (πρώτο τμήμα: μ. 59-66 αλλά και μ. 67-74 σε επανάληψη· δεύτερο / μεσαίο αντιθετικό τμήμα: μ. 75-90, με ανοικτή αρμονική κατάληξη στην δεσπόζουσα) και κατόπιν επανέρχεται στα μ. 149-177 σε μία ακόμη πιο περιεκτική εκδοχή, όπου τα μεν μ. 149-161 ταυτίζονται με τα μ. 59-71, αλλά τα ακόλουθα μ. 162-164a ανακατασκευάζουν πτωτικά τα μ. 72-74, καταλήγοντας απευθείας στην δεσπόζουσα και καθιστώντας πλέον περιττό το δεύτερο τμήμα, το οποίο αντικαθίσταται στα μ. 164-177 από την σταδιακή μετατροπή της αμέσως προηγούμενης πτωτικής χειρονομίας σε συνδετικό πέρασμα προς την τελική επαναφορά της κύριας ενότητας.

⁵¹ Οι παραπομπές στα μέρη που ακολουθούν γίνονται από παρτιτούρες που έχουν αποκατεστημένες – τουτέστιν πλήρως καταγεγραμμένες – όλες τις μακροδομικές τους επαναλήψεις, όπως άλλωστε απαιτούσε εν προκειμένω και ο ίδιος ο συνθέτης από τους εκδότες του (βλ. σχετικά: Del Mar, ό.π., σ. 298-303· Macdonald, ό.π., σ. 135-136).

⁵² Στο δεύτερο μέρος αυτού του κουαρτέττου θα επανέλθουμε αναλυτικότερα, διότι η μορφή του είναι εξόχως ιδιόχουσα και πειραματική. Πάντως, ενώ η πρώτη επαναφορά της επικεφαλής ενότητας (μ. 1-114) είναι σε γενικές γραμμές πλήρης – καίτοι τροποποιημένη σε ορισμένα σημεία της – στα μ. 239-353, η δεύτερη εμφανίζεται δραστικά περικεκομμένη, καθώς αρκείται μόνο στο πρώτο τμήμα της πρότυπης τριμερούς δομής του scherzo κατ' εξοχήν (πρβλ. τα μ. 420-445 με τα μ. 1-26), αναβάλλοντας και διευρύνοντας την πτωτική του αποπεράτωση (στα μ. 446-460a), όπως συμβαίνει και στο opus 30 αρ. 3.

⁵³ Η ενότητα του scherzo κατ' εξοχήν (μ. 1-90) επανέρχεται αρχικά ολόκληρη στα μ. 179-268 (χωρίς τις δύο εσωτερικές της επαναλήψεις) και τελικά αντιπροσωπεύουμενη μόνον από το τρίτο και τελευταίο τμήμα της πρότυπης δομής της (πρβλ. τα μ. 357-394 με τα μ. 53-90), με μian ελάχιστη καταληκτική προέκταση (στα μ. 394-397 σε επικάλυψη). Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 58-59.

opus 68⁵⁴ και opus 95⁵⁵), ενώ η άλλη διαφυλάσσει την δομική ακεραιότητα της αρχικής ενότητας σε όλες τις επανεμφανίσεις της, επιτρέποντας μόνο την απαλοιφή τυχόν εσωτερικών επαναλήψεων και ενίοτε κάποιες δραστικές παρεμβάσεις σε επίπεδο δυναμικής (βλ. opus 59 αρ. 2,⁵⁶ opus 69,⁵⁷ opus 70 αρ. 2,⁵⁸ opus 74,⁵⁹ opus 97,⁶⁰ opus 92⁶¹ και opus 131⁶²). Πάντως, σε αμφότερες

⁵⁴ Η πρώτη επαναφορά της τριμερούς αρχικής ενότητας είναι αυτούσια (πρβλ. τα μ. 205-294 με τα μ. 1-90, όπου περιλαμβάνεται και από μία καταγεγραμμένη επανάληψη του μετατροπικού πρώτου τμήματος)· αντίθετα, κατά την δεύτερη και τελική επαναφορά της ιδίας, τα αρχικά θεματικά περιεχόμενα εντάσσονται σε ένα ενιαίο και εν μέρει αναδομημένο τμήμα, που ουδέποτε πλέον παρεκκλίνει από την κύρια τονικότητα της Φα-μείζονος: τα μ. 409-426 αντιστοιχούν στα μ. 1-12a με μικρή περαιτέρω εξύφανση που οδηγεί σε μισή πτώση, τα μ. 427-438 είναι αντίστοιχα με τα μ. 41-52 αλλά σε μεταφορά από την Ντο-μείζονα στην Φα-μείζονα, και τα μ. 439-468 είναι πανομοιότυπα με τα μ. 53-82. Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 59-60· Wolfram Steinbeck, “6. Symphonie F-Dur, Pastorale, op. 68”, στο: Riethmüller, Dahlhaus και Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 503-515: 511-512.

⁵⁵ Η εναρκτήρια ενότητα αποτελείται από ένα μονάχα τμήμα με εισαγωγή (μ. 1-16 & 17-40) και επαναλαμβάνεται ολόκληρη· αντίθετα, κατά την πρώτη της επαναφορά, στα μ. 103-144, εκλείπει η επανάληψη και η κατάληξη της επεκτείνεται εν συντομία προκειμένου να συνδεθεί με την ακόλουθη (μερική) επαναφορά του trio, ενώ κατά την δεύτερη και τελική επαναφορά της αρχικής ενότητας αφαιρείται πλέον και το εισαγωγικό σκέλος, δίχως πάντως να επέλθουν άλλες ουσιώδεις μεταβολές στον εναπομείναντα “πυρήνα” της (πρβλ. τα μ. 183-206 με τα μ. 17-40), πέραν της επιτάχυνσης της χρονικής αγωγής (“Più allegro”), την οποίαν ο συνθέτης υποδεικνύει και στο προγενέστερο opus 18 αρ. 4. Πρβλ. ενδεικτικά: Nancy November, *Beethoven's theatrical quartets: opp. 59, 74 and 95*, Cambridge University Press (Music in Context Series, vol. 3), Cambridge 2013, σ. 223-224.

⁵⁶ Σε αυτήν ειδικά την περίπτωση, αμφότερες οι επαναφορές της αρχικής ενότητας υποδεικνύεται μετά το τέλος του trio να εκτελεσθούν εκ νέου “ma senza replica”, χωρίς δηλαδή να καταγράφονται.

⁵⁷ Η κύρια ενότητα καταγράφεται τρεις φορές χωρίς τροποποιήσεις (στα μ. 1-105 / 197-301 / 393-497, με ενσωματωμένη επανάληψη του πρώτου της τμήματος), πέραν του ακροτελεύτιου συνδετικού περάσματος των μ. 106-109 / 302-305, το οποίο την τρίτη φορά αντικαθίσταται από τα ανάλογης λειτουργίας τελευταία μέτρα του trio (πρβλ. τα μ. 498-504 με τα μ. 190-196) και οδηγεί σε μία σύντομη καταληκτική προέκταση της κύριας ενότητας με αναφορά στο επικεφαλής θεματικό της υλικό (στα μ. 505-519).

⁵⁸ Και οι τρεις εμφανίσεις της κύριας ενότητας παραμένουν επί της ουσίας ίδιες (βλ. μ. 1-56 / 109-164 / 217-272), πέρα από τις επιφανειακές μεταβολές που φέρει ενίοτε η ενσωματωμένη επανάληψη του πρώτου της τμήματος.

⁵⁹ Η αρχική ενότητα εμπεριέχει δύο επαναλήψεις (για τα μ. 1-8 και για τα μ. 9-77)· κατά την πρώτη της επαναφορά (στα μ. 170-246) αφαιρείται απλώς η υπόδειξη για την δεύτερη επανάληψη, ενώ κατά την δεύτερη επαναφορά της ιδίας το πρώτο τμήμα επαναλαμβάνεται καταγεγραμμένο σε χαμηλή δυναμική ένταση (πρβλ. τα μ. 339-346 / 347-354 με τα μ. 1-8), η οποία κατόπιν διατηρείται και σε όλη την υπόλοιπη έκταση της ενότητας αυτής, δίχως περαιτέρω μεταβολές (πρβλ. τα μ. 355-423a με τα μ. 9-77). Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 60.

⁶⁰ Όλες οι εμφανίσεις της κύριας ενότητας είναι πανομοιότυπες και εμπεριέχουν μία τροποποιημένη επανάληψη του πρώτου δομικού της τμήματος (βλ. μ. 1-125 / 287-411 / 573-697).

⁶¹ Το περιεχόμενο της εναρκτήριας ενότητας (μ. 1-148) παραμένει αναλλοίωτο και κατά τις δύο επαναφορές του (στα μ. 237-408 και 497-644)· ωστόσο, από τις δύο επαναλήψεις που αρχικά εμπεριέχει, αρχικά απομένει μονάχα η πρώτη (η οποία μάλιστα καταγράφεται στα μ. 261-284, διατηρώντας ένα απρόσμενα χαμηλό επίπεδο δυναμικής εντάσεως) και έπειτα χαμμία. Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 61-62.

τις παραπάνω υποπεριπτώσεις, η ενότητα του *trio* ανακαλείται σχεδόν πάντοτε αυτούσια μεταξύ των δύο επαναφορών της αρχικής ενότητας⁶³ και ενσωματώνει απαραιτήτως την λειτουργία του συνδετικού περάσματος στην κατάληξη της,⁶⁴ παρέχοντας έτσι την αναγκαία ώθηση για την περαιτέρω εκτύλιξη της συνολικής μορφής, ενώ διόλου σπάνια η αρχή της θεματικής ανακύκλησης που υλοποιείται δια της τακτικής εναλλαγής του *scherzo* ή του *μενουέττου* με το *trio* επεκτείνεται – κατά τρόπον υπαινικτικό αλλά και εξόχως παιγνιώδη – ακόμη και στο πλαίσιο μιας επιπρόσθετης *coda*⁶⁵ (ένα

⁶² Η αρχική ενότητα επανέρχεται άλλες δύο φορές πλήρης: κατά την πρώτη της εμφάνιση (μετά τα εισαγωγικά μ. 1-2) διαθέτει δύο επανλήψεις (μία καταγεγραμμένη όσον αφορά το πρώτο τμήμα, στα μ. 3-10 / 11-18, και μία υποδεικνυόμενη από εκεί και πέρα, για τα μ. 19-66), εκ των οποίων η δεύτερη αφαιρείται εν πρώτοις στα μ. 169-232, αλλά ανακτάται και πάλι κατά την τελική επαναφορά των μ. 335-446, όπου μάλιστα εμφανίζεται πλήρως καταγεγραμμένη, καθ' ότι πλέον συνδυάζεται και με ευρύτερες μεταβολές ως προς την ηχητική ένταση: τόσο η επανάληψη του πρώτου τμήματος (στα μ. 343-350) όσο και – σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό – η πρώτη εκδοχή των υπόλοιπων τμημάτων (που ακολουθεί άμεσα στα μ. 351-398) διατηρούν παραδόξως ένα πολύ χαμηλό επίπεδο δυναμικής, χωρίς τις χαρακτηριστικές μεταπτώσεις και αυξομειώσεις της έντασης που αποκαθίστανται εντούτοις κατά την επανάληψή τους (στα μ. 399-446). Πρβλ. Luxner, *ό.π.*, σ. 60-61.

⁶³ Βλ. *opus* 59 αρ. 1, μ. 115-151a / 354-390a (σε μεταφορά από την φα-ελάσσονα στην σι-ύφεση-ελάσσονα)· *opus* 59 αρ. 2 (εδώ η επαναφορά του *trio* δεν καταγράφεται, αλλά υποδεικνύεται με σαφήνεια στο τέλος της παρτιτούρας του μέρους)· *opus* 60, μ. 91-178 / 269-356· *opus* 68, μ. 91-164 & 165-204 / 295-368 & 369-408· *opus* 69, μ. 110-196 / 306-392· *opus* 70 αρ. 2, μ. 57-108 / 165-216· *opus* 74, μ. 78-169 / 247-338· *opus* 97, μ. 126-286 / 412-572· *opus* 92, μ. 149-236 / 409-496· *opus* 131, μ. 67-110 & 111-168 / 233-276 & 277-334. Μοναδική εξαίρεση, που υπό μίαν έννοια προσεγγίζει αλλά, στην πραγματικότητα, υπερβαίνει και την περίπτωση του *opus* 30 αρ. 3, αποτελεί το τρίτο μέρος του *opus* 95: κατά την πρώτη του εμφάνιση, το *trio* έχει μία ολοκληρωμένη διμερή δομική υπόσταση (πρώτο τμήμα: μ. 41-52 αλλά και μ. 53-64 σε επανάληψη· δεύτερο τμήμα: μ. 65-76 αλλά και μ. 77-102 εν είδει ανακατασκευασμένης και διευρυμένης επανάληψης), καίτοι ξεκινά από την Σολ-ύφεση-μείζονα και μέσω της Ρε-μείζονος καταλήγει στην σι-ελάσσονα· αντίθετα, κατά την επαναφορά του περιορίζεται μόνο στο δεύτερο τμήμα του (πρβλ. τα μ. 145-156 με τα μ. 65-76), το οποίο επιπλέον αναδομείται τελείως ελεύθερα από εκεί και ύστερα (στα μ. 157-182, που υποκαθιστούν τα ισάριθμα μεν αλλά αναντίστοιχα μ. 77-102), αποβλέποντας στην τελική επαναφορά της κύριας ενότητας του μέρους· πρβλ. εν μέρει Luxner (*ό.π.*, σ. 61) και November (*ό.π.*, σ. 224).

⁶⁴ Ως επί το πλείστον διατηρώντας μέχρι τέλους το ήδη υφιστάμενο θεματικό υλικό του *trio* (βλ. *opus* 59 αρ. 2, *opus* 68, *opus* 70 αρ. 2, *opus* 74, *opus* 97, *opus* 92 και εν πολλοίς *opus* 131), ειδάλλως προαναγγέλλοντας μοτιβικά την επερχόμενη κύρια ενότητα (βλ. *opus* 59 αρ. 1, *opus* 60, *opus* 69, *opus* 95 και εν μέρει *opus* 131, όπου το δεύτερο σκέλος του συνδετικού περάσματος, ήτοι τα μ. 161-168 / 327-334, διαλύει το προηγούμενο μοτιβικό υλικό του *trio* και το μετασχηματίζει αδιόρατα στην επικεφαλής χειρονομία του *scherzo*, αφομοιώνοντας εν τέλει ακόμη και το εισαγωγικό του δίμετρο – πρβλ. ειδικότερα τα μ. 167-168 / 333-334 με τα μ. 1-2). Ανάλογη λειτουργία συνδετικού περάσματος ενσωματώνεται ενίοτε και στην κατάληξη της κύριας ενότητας μιας τέτοιας μορφής, υλοποιούμενη είτε μόνο με αρμονικά μέσα (βλ. *opus* 59 αρ. 1, *opus* 95 και *opus* 92) είτε με την μεταμόρφωση του καταληκτικού υλικού της αρχικής ενότητας σε “έμμονο” συνοδευτικό μοτίβο κατά την έναρξη του *trio* (βλ. *opus* 68 και *opus* 69).

⁶⁵ Η ενδιαφέρουσα αυτή πρακτική αναπτύσσεται σταδιακά σε έργα της μέσης και ύστερης περιόδου του Beethoven – πρβλ. εν μέρει Luxner (*ό.π.*, σ. 46-47 και 48-49) και σε πολύ αδρές γραμμές Russell (*ό.π.*, σ. 261). Υπερβαίνοντας την μάλλον λανθάνουσα κατάσταση υπό την

συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος αποτελεί επίσης μία εναλλακτική – καίτοι λιγότερο συχνά εφαρμοζόμενη – δυνατότητα).⁶⁶

Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις, η εξέταση του τρίτου μέρους της *Πέμπτης συμφωνίας*, opus 67, δικαιώνει την αρχική πενταμερή σύλληψη της μορφής του εν αντιθέσει προς την τελική (και διαδεδομένη μέσω των εκδόσεων του έργου) συρρίκνωσή της σε έναν τριμερή μακροδομικό σχεδιασμό,⁶⁷ που εντούτοις αποκλίνει – παραδόξως και αναιτιολόγητα – από

οποία παρουσιάζεται ήδη στο κλείσιμο του δεύτερου μέρους του opus 69 (βλ. την υποσημείωση 57 παραπάνω), αποκτά εναργέστερη υπόσταση στο τρίτο μέρος του opus 70 αρ. 2 (όπου τα μ. 273-284 παραπέμπουν στα μ. 89-92, 99-101 και 104-108 από την κατάληξη του trio και τα μ. 285-296 ανακαλούν εν συνεχεία την επικεφαλής ιδέα της κύριας ενότητας) και τελικά εκδηλώνεται τελείως απροκάλυπτα σε περιπτώσεις όπου η coda ανοίγει ανατρέχοντας πλέον στην έναρξη του trio: βλ. συγκεκριμένα opus 97 (τα μ. 698-721a είναι παράγωγα του επικεφαλής μορφώματος του trio, ενώ τα μ. 721-724a παραπέμπουν στο εναρκτήριο τετράμετρο και τα μ. 724-729 συνοψίζουν το καταληκτικό οκτάμετρο του scherzo), opus 92 (τα μ. 645-648 ανακαλούν το εναρκτήριο τετράμετρο του trio, προτού τα μ. 649-653 παρέχουν μία πειστική πτωτική ολοκλήρωση στο scherzo) και opus 131 (τα μ. 447-470 αντιστοιχούν στα μ. 69-72, 109-112 και 153-168, ανακαλώντας δηλαδή την αρχή και το τέλος τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου trio, ενώ τα μ. 471-496, στην συνέχεια, αποτελούν μία αναδρομή στα μ. 45-53, ήτοι στο τρίτο τμήμα του scherzo, με μακρά καταληκτική επέκταση). Από την άλλη πλευρά, η προπορευόμενη χρονικά περίπτωση της coda του opus 59 αρ. 1 (μ. 460-476) παραμένει απλούστερη και πιο παραδοσιακή, αφού το υλικό της προέρχεται αποκλειστικά από την επικεφαλής ενότητα και ουσιαστικά επεκτείνει την τελική της (περικεκομμένη) επαναφορά.

⁶⁶ Βλ. πρωτίστως opus 74, μ. 423-467, όπου το υλικό του αχροτελεύτιου μορφώματος της κύριας ενότητας (μ. 415-423a) υπόκειται σε ενδελεχή ανάπτυξη, οδηγώντας παράλληλα μετατροπικά στην τονικότητα του τελικού μέρους του έργου. Επίσης, στο scherzo του opus 131, η καταληκτική χειρονομία της coda (μ. 495-496) αναπαράγεται σε μεταφορά στα μ. 497-498, δημιουργώντας ομοίως ένα πολύ περιεκτικό συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος. Ας επισημανθεί, τέλος, ότι και στο opus 68, όπου βέβαια δεν υφίσταται ανεξάρτητο συνδεδετικό πέρασμα, η κατάληξη του τρίτου μέρους έρχεται εν είδει απατηλής πτώσεως (V – VI/i), σε επικάλυψη με την έναρξη του επόμενου μέρους.

⁶⁷ Για το ακανθώδες και πολυσυζητημένο αυτό ζήτημα, βλ. χαρακτηριστικά: Sieghard Brandenburg, “Once again: On the question of the repeat of the scherzo and trio in Beethoven’s Fifth Symphony”, στο: Lewis Lockwood και Phyllis Benjamin (επιμ.), *Beethoven essays: Studies in honor of Elliot Forbes*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1984, σ. 146-198· Jonathan Del Mar, *Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 5 in c-moll / Symphony No. 5 in C minor, op. 67 – Critical commentary*, Bärenreiter, Kassel 1999, σ. 55-59. Η εξέταση των πηγών και των συναφών ιστορικών μαρτυριών, καίτοι εξαντλητική, καταλήγει σε κάθε περίπτωση μόνο σε (αντικρουόμενες) υποθέσεις όσον αφορά την στάση του Beethoven έναντι της οριστικής μορφής του τρίτου μέρους της συμφωνίας, το οποίο μάλιστα, όσο ο ίδιος ζούσε, ερμηνευόταν και υπό τις δύο εκδοχές του (βλ. συγκεκριμένα: Del Mar, στο ίδιο, σ. 58). Η παρούσα συγκριτική-αναλυτική πραγμάτευση, εντούτοις, έρχεται να επικυρώσει το τελικό πόρισμα του Brandenburg (στο ίδιο, σ. 198): «Στο ερώτημα ποία είναι η “τελική εκδοχή” – η “Fassung letzter Hand” – οφείλει κανείς να απαντήσει ότι αυτή είναι η τριμερής εκδοχή [του μέρους]. Εκείνη, ωστόσο, που ανταποκρίνεται στις καλλιτεχνικές προθέσεις του Beethoven είναι σε πέντε ενότητες». Πρόκειται, επομένως, για περίπτωση ανάλογη του Κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 130, όπου η αντικατάσταση του τελικού μέρους (της μετέπειτα Μεγάλης φούγκας, opus 133) από το καινούργιο Finale: Allegro στην τελική εκδοχή του

κάθε άλλη παραδοσιακή εφαρμογή των μορφών του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό έργο του Beethoven· κι αυτό, διότι πουθενά αλλού δεν υφίσταται μία και μόνη επαναφορά της αρχικής ενότητας, στην οποία να εφαρμόζονται οι πρακτικές της δομικής συρρίκνωσης αλλά και της δραστηκής απώλειας της ηχητικής εντάσεως από κοινού!⁶⁸ Αντίθετα, με την εμφάνιση της συγκεκριμένης επαναφοράς έπειτα από την διπλή εναλλαγή της αρχικής ενότητας και του trio, η συνολική μορφή του εν λόγω μέρους ταιριάζει απόλυτα στα δεδομένα της δημιουργικής περιόδου όπου ανήκει το έργο: αφ' ενός μεν καταλήγουμε σε κάτι πολύ παρεμφερές προς το τρίτο μέρος του κουαρτέττου opus 74 (το οποίο γράφηκε μόλις ενάμιση χρόνο μετά την *Πέμπτη συμφωνία*), όσον αφορά ειδικότερα την υποχώρηση του δυναμικού επιπέδου κατά την τελική επαναφορά της κύριας ενότητας⁶⁹ αλλά και την επισύναψη ενός παρατεταμένου συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος στην συνέχεια,⁷⁰ αφ' ετέρου δε ανιχνεύουμε μία ακόμη περίπτωση δραστηκής και ουσιώδους περικοπής κατά την τελική αυτή επαναφορά (που δεν έγκειται απλώς στην απαλοιφή τυχόν αυτούσιων επαναλήψεων!), την οποίαν ο Beethoven εφαρμόζει κατά προτίμηση στα έργα που συνθέτει από το 1806 μέχρι το 1808 (πρβλ. opus 59 αρ. 1, opus 60 και opus 68) και πάντοτε υπό την αναγκαία προϋπόθεση ότι έχει προηγηθεί μία πλήρης επαναφορά της αρχικής ενότητας.⁷¹ Ως εκ τούτου, θα ήθελα στο σημείο αυτό

έργου αποδυναμώνει αισθητά τους δεσμούς μεταξύ των εξωτερικών του μερών καθώς και την συνοχή του συνολικού τονικού του σχεδιασμού (βλ. εν προκειμένω και Daniel K. L. Chua, *The "Galitzin" Quartets of Beethoven, opp. 127, 132, 130*, Princeton University Press, Princeton 1995, σ. 201-244).

⁶⁸ Τα μ. 236-254 (ή μάλλον μ. 472-490) αντιστοιχούν στα μ. 1-18 (με μόνη διαφορά την επέκταση του εναρκτήριου μέτρου σε ένα δίμετρο) και τα μ. 255-[324] (ή μάλλον μ. 491-[560]) στα μ. 71-140, αλλά με νέα ενορχήστρωση και εξαιρετικά χαμηλή δυναμική ένταση. Στο ζήτημα της δομής της κύριας ενότητας (μ. 1-140) θα επανέλθουμε πολύ πιο αναλυτικά παρακάτω, κατά την εξέταση του έκτου δομικού τύπου μενουέττου (για το νόημα και τις επιπτώσεις της περικοπής των μ. 19-70 κατά την καταγεγραμμένη τελική επαναφορά της ενότητας αυτής, βλ. επίσης ειδικότερα την υποσημείωση 111). – Αυτή η παράδοξα ελλειμματική φύση της (μοναδικής) επαναφοράς της αρχικής ενότητας του μέρους δεν φαίνεται πάντως να προβληματίζει τους υποστηρικτές της τελικής τριμερούς μακροδομικής του διάρθρωσης, οι οποίοι την αντιπαρέχονται ως φυσιολογική (πιθανόν βάσει κριτηρίων που δεν συνάδουν με το έργο του Beethoven αλλά και την εποχή του ευρύτερα).

⁶⁹ Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 54 και 60. Η ίδια πρακτική έμελλε επίσης να εφαρμοσθεί με διαφορετικούς πλέον τρόπους και σε έργα που ακολούθησαν κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες, όπως διαφαίνεται ειδικότερα στα opus 92 και opus 131 (βλ. παραπάνω, στις υποσημειώσεις 61 και 62, αντίστοιχα).

⁷⁰ Βλ. opus 67, μ. 324-373 (ή μάλλον μ. 560-609)· ο τρόπος, εξ άλλου, με τον οποίον η τελική επαναφορά της κύριας ενότητας καταλήγει σε απατηλή πτώση που επικαλύπτεται με την έναρξη του παρόντος συνδετικού περάσματος είναι ο ίδιος ακριβώς που εφαρμόζεται και ανάμεσα στο τρίτο και το τέταρτο μέρος της *Έκτης συμφωνίας*, opus 68. Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 60 και 69.

⁷¹ Πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 55 και 59. Στην προκειμένη περίπτωση, η αποκατεστημένη πενταμερής μορφή του τρίτου μέρους διαρθρώνεται ως εξής: scherzo (μ. 1-140), trio (μ. 141-235,

να καταθέσω την υποστήριξή μου – που απορρέει και τεκμαίρεται από μιαν αμιγώς συστηματική αλλά και καθολική διερεύνηση του συναφούς ρεπερτορίου – προς τους εκπροσώπους της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας του έργου, οι οποίοι με τις υποδειγματικές εκτελέσεις και ηχογραφήσεις τους από τα τέλη του 20ού αιώνας αποκατέστησαν έμπρακτα την αυθεντική μορφή της μνημειώδους αυτής συμφωνίας αλλά και την θέση της ανάμεσα στις υπόλοιπες συμφωνίες και τις άλλες ανάλογες συνθέσεις μουσικής δωματίου του Beethoven κατά τα έτη 1806-1812.

Η άλλη πρακτική διεύρυνσης της πάλαι ποτέ παραδοσιακής μορφής του μενουέττου ή scherzo έγκειται στην διαμόρφωση ενός διπλού *trio* με την εμφάνιση δύο επιμέρους *trio* σε άμεση διαδοχή αντί για ένα και μοναδικό.⁷² Η δυνατότητα αυτή εφαρμόσθηκε για πρώτη φορά στην Έκτη συμφωνία, opus 68 (παράλληλα με την διεύρυνση της συνολικής μορφής του scherzo σε πενταμερή), για λόγους φανερά εξωμουσικούς: η κύρια ενότητα του τρίτου μέρους δεν έχει κάτι το ιδιωματικό που να αναδεικνύει το προγραμματικό του περιεχόμενο, την «χαρούμενη συνάθροιση των χωρικών», ενώ και το πρώτο *trio* (μ. 91-164) δεν διαθέτει παρά μερικά πολύ αφηρημένα ακούσματα λαϊκώσεων, οιονεί “ποιμενικών” σκοπών εντούτοις, με την προσθήκη του δεύτερου *trio* (μ. 165-204) φιλοτεχνείται μία απαραγνώριστη ηχητική εικόνα, τουτέστιν αυτή ενός χωριάτικου αντικριστού χορού σε δίσσημο μέτρο (Contretanz), που ανταποκρίνεται θαυμάσια και εξυπηρετεί πλήρως την εξέλιξη της ευρύτερης προγραμματικής πλοκής του έργου.⁷³ Από τεχνική άποψη, τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο *trio* έχουν το καθένα την δική του αυτοτελή και ολοκληρωμένη δομή – καίτοι αμφότερα εξελίσσονται στην ίδια τονικότητα – και μάλιστα συνδέονται μεταξύ τους με την μετατροπή των καταληκτικών χειρονομιών του πρώτου *trio* σε συνδετικό πέρασμα προς το δεύτερο (βλ. μ. 161-164), γεγονός το οποίο διατηρεί συνεχή την ροή μεταξύ όλων των επιμέρους ενότητων που συγκροτούν παρατακτικά το εν λόγω μέρος.

Παρ’ ότι το διπλό *trio* δεν βρήκε άλλη άμεση εφαρμογή κατά την μεσαία δημιουργική περίοδο του Beethoven, υπήρξε αρκετά προσφιές στο ύστερο

με ενσωματωμένο συνδετικό πέρασμα στην κατάληξή του), πρώτη επαναφορά του scherzo (μ. 236-239 & 4-140 σε επανάληψη ή μάλλον μ. 236-376), αυτούσια επαναφορά του *trio* (επανάληψη των μ. 141-235 ή μάλλον μ. 377-471), δεύτερη επαναφορά του scherzo, περικεκομμένη και τροποποιημένη σε επίπεδο ενορχήστρωσης και δυναμικής (μ. 236-[324] ή μάλλον μ. 472-[560]), και συνδετικό πέρασμα προς το τελικό μέρος (μ. 324-373 ή μάλλον μ. 560-609).

⁷² Ο Luxner (ό.π., σ. 65-67) αναφέρεται επίσης σε αυτήν την δυνατότητα, αλλά με σημαντικές παραλείψεις και σφάλματα (στην περίπτωση του opus 97), τα οποία αποδέχεται άκριτα και ο Russell (ό.π., σ. 262).

⁷³ Πρβλ. εν πολλοίς Steinbeck, “6. Symphonie F-Dur, Pastorale, op. 68”, ό.π., Bd. I, σ. 510 και ιδίως 511· βλ. επίσης David Wyn Jones, *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1995, σ. 67-72 (ένεκα των ερμηνευτικών επισημάνσεων και αγνοώντας την τελείως επιδερμική και αποτυχημένη δομική ανάλυση του μελετητή, που εκλαμβάνει ως ενιαία ενότητα το scherzo από κοινού με το πρώτο *trio* αλλά και ως coda την τελική επαναφορά του scherzo!).

έργο του, όπως αποδεικνύει η εμφάνισή του στις τέσσερις από τις εννέα συνολικά συνθέσεις της περιόδου 1815-1826 που περιλαμβάνουν ένα μέρος τύπου scherzo· κι αν στην πρώτη από αυτές, που είναι η σονάτα για πιάνο opus 106, ακολουθείται η ίδια επακριβώς διαδικασία όπως και στην προ δεκαετίας γραμμένη *Έκτη συμφωνία* (ελλείπει βεβαίως κάποιος πρόδηλος αφορμός για την προσθήκη ενός δεύτερου και έντονα διαφοροποιημένου ως προς το μέτρο αλλά και την χρονική του αγωγή trio στην προκειμένη περίπτωση),⁷⁴ στις υπόλοιπες – όλες της δεκαετίας του 1820 – κάνουν πλέον την εμφάνισή τους και νέες καινοτόμες πρακτικές: συγκεκριμένα, στην *Ενάτη συμφωνία*, opus 125, αλλά και στο τελευταίο κουαρτέτο εγχόρδων, opus 135, τα δύο αλληπάλληλα trio συνδέονται θεματικά ή μοτιβικά μεταξύ τους,⁷⁵ ενώ τόσο στην τελευταία περίπτωση όσο και στο αμέσως προηγούμενο κουαρτέτο, opus 131, το δεύτερο trio παρουσιάζεται επιπλέον σε διαφορετική τονικότητα από το πρώτο.⁷⁶ Από εκεί και πέρα, σε όσα από τα παραπάνω

⁷⁴ Το πρώτο trio (μ. 47-80), που είναι γραμμένο σε τρίσημο μέτρο όπως και το scherzo, οδηγεί αμέσως μετά την αποπεράτωσή του στο δεύτερο trio (μ. 81-114), το οποίο έχει διαφορετική (γοργότερη) χρονική αγωγή και (δίσημο) μέτρο, ενώ η κατάληξή του απομένει αρμονικώς ανοικτή και επεκτείνεται εν είδει συνδετικού περάσματος προς την ακόλουθη επαναφορά της κύριας ενότητας. Πρβλ. Dietrich Kämper, "Klaviersonate B-Dur, »Hammerklaviersonate«, op. 106", στο: Riethmüller, Dahlhaus και Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 136-149: 141-142. Αντιφατική, απεναντίας, είναι η παράλληλη θέωση μιας τριμερούς δομής και μιας μεταβάσεως από το trio προς την επαναφορά του scherzo, την οποία προτείνει συνολικά για το εν λόγω χωρίο ο Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik, Band III: Sonaten 16-32*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1991 (vierte Auflage), σ. 419-420.

⁷⁵ Στο δεύτερο μέρος του opus 125 διακρίνονται δύο επιμέρους trio που παράγονται από το ίδιο εναρκτήριο οκτάμετρο τμήμα· εντούτοις, το πρώτο trio περιορίζεται σε μία απλή συμμετρική διμερή δομή (πρώτο τμήμα: μ. 415-422 με επανάλληψη· δεύτερο τμήμα: μ. 423-430 με καταγεγραμμένη επανάλληψη στα μ. 431-438· σημειωτέον πως κάθε φράση ξεκινά από άρση ενός χρόνου, ήτοι μισού μέτρου), ενώ το δεύτερο trio αναπτύσσει εν συνεχεία το ίδιο θεματικό υλικό σε πολύ μεγαλύτερη έκταση καθώς και σε τριμερή δομή (πρώτο τμήμα: μ. 439-446 / 447-454 [= μ. 415-422 με καταγεγραμμένη επανάλληψη]· δεύτερο τμήμα: μ. 455-475· τρίτο τμήμα: μ. 476-491). Παραδόξως, βέβαια, πέραν της εύλογης επανάλληψης των μ. 415-422 στην αρχή, προβλέπεται και μία δεύτερη επανάλληψη που περιλαμβάνει τόσο το δεύτερο τμήμα (με την ήδη καταγεγραμμένη επανάλληψή του) του πρώτου trio όσο και ολόκληρο το δεύτερο trio! Κατά πάσαν πιθανότητα, αυτή η δομικά καταχρηστική δεύτερη επανάλληψη (η οποία φυσιολογικά θα έπρεπε να αφορά μόνο τα μ. 455-491) εισήχθη εδώ με την επίφαση ενός παραδοσιακού (απλού) trio, προκειμένου να συμβάλει στην χρονική επιμήκυνση του διπλού trio συλλήβδην, δεδομένης της τεράστιας έκτασης που έχει προσλάβει εν τω μεταξύ η κύρια ενότητα του μέρους αυτού· αναλογικά εκτενέστατη, άλλωστε, είναι και η καταληκτική προέκταση που ακολουθεί στα μ. 492-530, αφομοιώνοντας προσέτι την αναμενόμενη λειτουργία του συνδετικού περάσματος για την επικείμενη επαναφορά του scherzo στην κατάληξή της. Σε ό,τι αφορά το αντίστοιχο μέρος του opus 135, το επικεφαλής μοτίβο του πρώτου trio (μ. 67-143a) μετατρέπεται σε "έμμονη" συνοδευτική φιγούρα στο δεύτερο trio (μ. 143-200), όπου δεν εγκαταλείπεται παρά μόνο κατά το ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της αρχικής ενότητας, που προαναγγέλλεται με το δικό της θεματικό υλικό.

⁷⁶ Μετά το πέρασ του πρώτου trio (μ. 67-110) στην *Μι-μείζονα*, το δεύτερο trio (μ. 111-168) του opus 131 στρέφεται απευθείας στην *Λα-μείζονα*, ενώ στην ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη περίπτωση

μέρη περιλαμβάνεται μία μόνον επαναφορά της κύριας ενότητας μετά το διπλό trio, αυτή εμφανίζεται πάντοτε καταγεγραμμένη, διατηρώντας κατά κανόνα και αμφοτέρως τις επαναλήψεις της,⁷⁷ ενώ ακολουθείται από coda ή καταληκτική προέκταση, όπως και σε άλλες ανάλογες – αλλά και οικείες εν τω μεταξύ – περιπτώσεις.⁷⁸

Το μόνο άλλο στοιχείο που απομένει να εξετασθεί εδώ εν συνόψει, προτού περάσουμε στην διερεύνηση της μικροδομικής κατασκευής των μενουέττων και των scherzi του Beethoven, είναι η τονική σχέση του εκάστοτε trio προς την κύρια τονικότητα του μέρους όπου αυτό εντάσσεται. Σχεδόν τα μισά trio, λοιπόν, παραμένουν στην κύρια τονικότητα (εφ' όσον αυτή είναι μείζων),⁷⁹ ενώ ένας σεβαστός αριθμός εκ των υπολοίπων παρατίθεται είτε στην ομώνυμη ελάσσονα ή μείζονα⁸⁰ είτε στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας – εν τοιαύτη περιπτώσει πάντοτε στον μείζονα τρόπο.⁸¹ Οι παραπάνω τονικές επιλογές

του opus 135 το πρώτο trio μετατοπίζεται σταδιακά – με δύο ανιόντα βήματα τόνου – από την Φα-μείζονα προς την (μακρινή) Λα-μείζονα, η οποία εν συνεχεία εδραιώνεται περαιτέρω στο επισυναπτόμενο δεύτερο trio.

⁷⁷ Βλ. opus 106 και opus 135, περαιτέρω δε opus 125 (όπου όμως διατηρείται μονάχα η πρώτη επανάληψη).

⁷⁸ Συγκεκριμένα, η μικροσκοπική coda που επισυνάπτεται στο δεύτερο μέρος του opus 125 αντιπροσωπεύει την ήδη γνώριμη (βλ. πρωτίστως την υποσημείωση 65 παραπάνω) απόπειρα μιας επαναφοράς του trio (πρβλ. τα μ. 945-950 με τα μ. 415-420 από άρση), η οποία όμως διακόπτεται απότομα (στο κενό μ. 951) για να επαναληφθεί η αμέσως προηγούμενη κατάληξη του scherzo (πρβλ. τα μ. 952-954 με τα μ. 942-944). Στην σονάτα opus 106, από την άλλη πλευρά, η coda του δεύτερου μέρους (μ. 161-175) βασίζεται αποκλειστικά στο μοτιβικό υλικό της κύριας ενότητας, αν και συμπεριλαμβάνει μία έμμεση – οπτική μάλλον παρά ακουστική – παραπομπή και στο δεύτερο trio (στα μ. 168-171, με αναφορά στο μέτρο και την χρονική αγωγή του), ενώ στην περίπτωση του opus 135, τέλος, η επαναφορά της κύριας ενότητας του δεύτερου μέρους ολοκληρώνεται μόνο με μία σύντομη καταληκτική προέκταση, η οποία ανατρέχει μοτιβικά στο μεσαίο της τμήμα (πρβλ. τα μ. 267-272 με τα μ. 17-22 / 217-222).

⁷⁹ Πρόκειται για 51 (από τα συνολικά 108) trio, τα οποία εντοπίζονται στην πλειονότητα των ανεξάρτητων μενουέττων (WoO 217, WoO 218, WoO 7 αρ. 1-12, WoO 10 αρ. 1-6, WoO 9 αρ. 1-3 και 5-6) αλλά και σε περίπου ισάριθμα προς αυτά μέρη ευρύτερων συνθέσεων (WoO 38, WoO 26, opus 103, opus 4 [Trio I], opus 87, opus 71, opus 20 [III], opus 20 [V], opus 18 αρ. 5, opus 18 αρ. 6, opus 21, opus 24, opus 25 [II: Trio I], opus 27 αρ. 2, opus 36, opus 30 αρ. 2, opus 30 αρ. 3, opus 31 αρ. 3, opus 55, opus 60, opus 68 [πρώτο και δεύτερο trio], opus 70 αρ. 2, opus 93, opus 132 και opus 131 [πρώτο trio]). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο τρίτο μέρος των έξι από τις επτά συμφωνίες σε μείζονες τονικότητες (εξαιρουμένης της *Εβδόμης*) όλες οι επιμέρους ενότητες (τουτέστιν τόσο το scherzo ή το μενουέττο όσο και το απλό ή διπλό trio) εμφανίζονται απαρέγκλιτα στην κύρια τονικότητα του συνολικού έργου!

⁸⁰ Εδώ κατατάσσονται 21 περιπτώσεις μερών σε μείζονα (opus 2 αρ. 2, opus 3 [V], opus 7, opus 18 αρ. 1, opus 18 αρ. 3, opus 25 [V], opus 97, opus 106 [πρώτο και δεύτερο trio], opus 127) αλλά και σε ελάσσονα τρόπο (opus 1 αρ. 3, opus 2 αρ. 1, opus 9 αρ. 3, opus 25 [III], opus 59 αρ. 2, opus 67, opus 69, opus 74, opus 125 [πρώτο και δεύτερο trio], opus 130).

⁸¹ Πρόκειται για 18 περιπτώσεις trio: WoO 33b αρ. 2, opus 1 αρ. 1, opus 3 (III), opus 4 (Trio II), opus 8, opus 9 αρ. 1 (Trio I) αλλά και Trio II), opus 10 αρ. 3, WoO 9 αρ. 4, opus 18 αρ. 2, opus 26, opus 25 (II: Trio II), opus 29, WoO 82, opus 59 αρ. 3, opus 101, WoO 3 και opus 131 (δεύτερο trio). Στα ευάριθμα μέρη σε πενταμερή μορφή μενουέττου ή scherzo με δύο διαφορετικά trio παρατηρούμε ότι το πρώτο εξ αυτών παραμένει κατά κανόνα στην κύρια τονικότητα και το

αποτελούν τυπική παρακαταθήκη του 18ου αιώνας,⁸² όπως άλλωστε και οι τονικότητες της σχετικής ελάσσονος⁸³ και της δεσπόζουσας⁸⁴ με αναφορά σε μια μείζονα κύρια τονικότητα, τις οποίες όμως ο Beethoven χρησιμοποιεί πολύ περιστασιακά και δη αποκλειστικά κατά την πρώτη δημιουργική του περίοδο. Στις περισσότερες ρηξικέλευθες επιλογές για την τονικότητα ενός *trio* ανήκουν προσέτι, από τα τέλη του 18ου αιώνας, η σχετική της δεσπόζουσας ή *αντιθετική της μείζονος τονικής* (iii) και η σχετική της υποδεσπόζουσας ή *αντιθετική της ελάσσονος τονικής* (VI): η πρώτη, ωστόσο, βρίσκεται μονάχα μία μεμονωμένη εφαρμογή στο έργο του Beethoven,⁸⁵ εν αντιθέσει με την δεύτερη που αποτελεί σχεδόν την μόνη διαθέσιμη εναλλακτική – πέραν της ομώνυμης μείζονος – για ένα μέρος στον ελάσσονα τρόπο.⁸⁶ Οι εναπομείνουσες πέντε περιπτώσεις, τέλος, παρ' όλη την πρωτοτυπία και την μοναδικότητά τους, μπορούν εν προκειμένω να υπαχθούν σε δύο ειδικότερες πρακτικές: αφ' ενός μεν στην ακόμη μεγαλύτερη τονική απομάκρυνση του *trio* από την εκάστοτε μείζονα κύρια τονικότητα – δια της επιλογής της ελάσσονος δεσπόζουσας (v) στο *opus* 59 αρ. 1,⁸⁷ της ομώνυμης της σχετικής (VI) στο *opus* 92⁸⁸ ή, ακόμη, της ομώνυμης της σχετικής της δεσπόζουσας είτε της αντιθετικής (III) στο δεύτερο *trio* του *opus* 135 – και αφ' ετέρου στην δημιουργία ενός “προοδευτικού”, ήτοι σταδιακά εξελισσόμενου τονικού σχεδιασμού, παραδείγματα του οποίου παρέχονται τόσο στο μόλις προαναφερθέν κουαρτέτο *opus* 135⁸⁹ όσο και στο προγενέστερο *opus* 95.⁹⁰

δεύτερο τίθεται στην υποδεσπόζουσα (τακτική που ακολουθείται και στο όψιμο διπλό *trio* του *opus* 131), εκτός κι αν η τελευταία επιλεγεί και για τα δύο (βλ. *opus* 9 αρ. 1).

⁸² Πρβλ. εν προκειμένω Russell, ό.π., σ. 221-224 και 233-235· επίσης Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 332.

⁸³ Βλ. *opus* 2 αρ. 3, *opus* 9 αρ. 2, *opus* 22 και *opus* 28.

⁸⁴ Βλ. WoO 32 και WoO 33a αρ. 2.

⁸⁵ Βλ. *opus* 1 αρ. 2.

⁸⁶ Βλ. *opus* 10 αρ. 2, *opus* 14 αρ. 1, *opus* 18 αρ. 4, *opus* 27 αρ. 1, *opus* 96 και *opus* 110. Πρβλ. επίσης Russell, ό.π., σ. 227 και 233. Απεναντίας – και σε διάψευση των ανάλογων πορισμάτων του Luxner (ό.π., σ. 171-172) – η σχετική μείζων δεν χρησιμοποιείται σε καμία περίπτωση.

⁸⁷ Βέβαια, η επιλογή αυτή εξομαλύνεται, υπό μίαν έννοια, κατά την μετέπειτα αυτούσια επαναφορά του ιδίου αυτού *trio* στην ομώνυμη ελάσσονα.

⁸⁸ Πρβλ. Russell, ό.π., σ. 233.

⁸⁹ Πρόκειται, ειδικότερα, για το πρώτο *trio* που εμφανίζεται στο πλαίσιο του δεύτερου μέρους του, το οποίο, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω (βλ. υποσημείωση 76), ξεκινά μεν από την κύρια τονικότητα, όμως σταδιακά ανέρχεται κατά τόνο (I – II – III) μέχρις ότου καταλήξει στην τονικότητα εκείνη στην οποία κατόπιν επικεντρώνεται και το δεύτερο *trio*. Πρβλ. εν μέρει Russell (ό.π., σ. 233), αλλά κυρίως Friedhelm Krummacher, “Streichquartett F-Dur, op. 135”, στο: Riethmüller, Dahlhaus και Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 347-364: 359.

⁹⁰ Κατά την πρώτη και μοναδική ολοκληρωμένη παρουσίασή του, το *trio* ξεκινά από την Σολύφηση-μείζονα, δηλαδή την αντιθετική της υποδεσπόζουσας (VI/iv) της κύριας τονικότητας της φα-ελάσσονος, και ακολουθώντας μία διαδοχή κατιουσών τριτών καταλήγει μέσω της Ρε-μείζονος στην εξαιρετικά απομακρυσμένη (σε απόσταση τριτόνου) σι-ελάσσονα: VI/iv – VI/vi/iv = VI/I – vi/VI/I. Από την άλλη πλευρά, η μετέπειτα επαναφορά του *trio* ξεκινά από το μέσον του, με την ενδιάμεση τονικότητα της Ρε-μείζονος (VI/I), και στρέφεται παροδικά προς

Από μικροδομικής επόψεως, κάθε “μενουέττο”, “scherzo” ή “trio”, δηλαδή κάθε ξεχωριστή ενότητα στο πλαίσιο των μερών που εξετάζουμε, δύναται να προσδιορισθεί ως τύπος μενουέττου ή scherzo στην βάση ενός αμιγώς δομικού διαχωρισμού των εννοιών αυτών και όχι υφολογικού, όπως έχει πλειστάκις επιχειρηθεί στην σχετική βιβλιογραφία, δίχως όμως ουσιαστικά αποτελέσματα – άλλωστε, ο χαρακτήρας και η υφή τόσο του μενουέττου όσο και του scherzo (αλλά και πολλών άλλων χορών και μουσικών ιδιωμάτων) μπορούν, ως γνωστόν, να αφομοιωθούν και να μετουσιωθούν στο πλαίσιο οιασδήποτε μορφής.⁹¹ Υπερβαίνοντας λοιπόν τις ανεπαρκείς δομικές κατηγοριοποιήσεις του παρελθόντος, σε μία λίγο παλαιότερη μελέτη μου με αφορμή τον Haydn εισηγήθηκα την διάκριση οκτώ δομικών τύπων μενουέττου αλλά και ενός τύπου scherzo.⁹² Η παρούσα συμβολή επεκτείνει την εν λόγω προβληματική, εμπλουτίζοντας μάλιστα σημαντικά τα δεδομένα όσον αφορά ειδικότερα την τελευταία δομική κατηγορία, δηλαδή αυτή του scherzo.

Στον πρώτο τύπο μενουέττου υπάγονται οι περιπτώσεις τριμερούς δομής με κατάληξη του αρχικού τμήματος στην τονική της κύριας τονικότητας (κατά κανόνα με την πραγματοποίηση μίας τέλει ή ατελούς πτώσεως). Αυτός ο

την ελάσσονα δεσπίζουσα, προτού επικεντρωθεί στην μείζονα και ενεργή δεσπίζουσα της κύριας τονικότητας (εν όψει και της τελικής επαναφοράς της αρχικής ενότητας). Οι ιδιάζουσες τονικές επιλογές του trio σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με τα προηγούμενα μέρη του έργου (πρβλ. Luxner, ό.π., σ. 201-202): η αντιθετική της υποδεσπίζουσας (ή “ναπολιτάνικη” II) τονικοποιείται και αναδεικνύεται με έμφαση στην έναρξη της δεύτερης φράσεως του περιοδικά διαρθρωμένου κυρίου θέματος του πρώτου μέρους (βλ. Allegro con brio, μ. 6-8), ενώ η ιδιαίτερα μακρινή Ρε-μείζων (η ομώνυμη της σχετικής της ομώνυμης της φα-ελάσσονος) αποτελεί την τονικότητα του αργού δεύτερου μέρους (και η σι-ελάσσων εξαρτάται άμεσα από αυτήν, καθώς είναι η σχετική της).

⁹¹ Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα από το έργο του Beethoven είναι τα ακόλουθα: Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 49 αρ. 2 (1795-1796): II. Tempo di minuetto (τελικό μέρος σε μορφή ρόντο): Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα, opus 14 αρ. 2 (μάλλον του 1799): III. Scherzo: Allegro assai (τελικό μέρος σε μορφή ρόντο): Κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα, opus 18 αρ. 4 (1799-1800): II. Andante scherzoso quasi allegretto (εσωτερικό αργό μέρος σε μορφή σονάτας): Σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα, opus 23 (1800-1801): II. Andante scherzoso più allegretto (εσωτερικό αργό μέρος σε μορφή σονάτας): Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 31 αρ. 3 (1802): II. Scherzo: Allegretto vivace (εσωτερικό αργό μέρος σε μορφή σονάτας): Σονάτα για πιάνο σε Φα-μείζονα, opus 54 (1804): I. In tempo d'un minuetto (εναρκτήριο μέρος σε μορφή ρόντο): Συμφωνία αρ. 8, σε Φα-μείζονα, opus 93 (1812): II. Allegretto scherzando (εσωτερικό αργό μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία). Πρβλ. σχετικά: Steinbeck, “»Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen«. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens”, ό.π., σ. 202: Russell, ό.π., σ. 263-264. Ενδεικτική, ακόμη, της πολυμορφίας των τελικών μερών με ιδιωματικά χαρακτηριστικά μενουέττου κατά την κλασική περίοδο είναι η μελέτη του Robert Joseph Nicolosi, *Formal aspects of the minuet and “Tempo di minuetto” finale in instrumental music of the eighteenth century*, διδακτορική διατριβή, Washington University, Saint Louis (Missouri) 1971.

⁹² Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171.

τρόπος κατασκευής είναι ιδιαίτερα συνήθης στα μενουέττα και scherzi του Beethoven, όπου εφαρμόζεται σχεδόν εξίσου συχνά στην κύρια (μενουέττο ή scherzo) αλλά και στην δευτερεύουσα ενότητα (trio) σε 44 συνολικά περιπτώσεις. Το μεσαίο τμήμα δημιουργεί μία αρμονική ή και τονική αντίθεση (ιδίως σε περιπτώσεις όπου διαρθρώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος),⁹³ ενώ το τρίτο τμήμα συνιστά μία πλήρη ή περικεκομμένη / συμπυκνωμένη επαναφορά του πρώτου που εξελίσσεται προς μία νέα οριστική πτώση στην κύρια τονικότητα (ή εν ανάγκη μετατρέπεται σε συνδετικό πέραςμα).⁹⁴ η επισύναψη ενός καταληκτικού τμήματος (ή ενός διακριτού συνδετικού περάσματος), εξ άλλου, αποτελεί μία προαιρετική μεν αλλά ιδιαίτερα συνηθισμένη πρακτική.⁹⁵ Κατ' εξαίρεσιν, το τρίτο τμήμα ενός trio μπορεί να

⁹³ Βλ. ειδικότερα επ' αυτού Caplin, ό.π., σ. 225 αλλά και 233. Σχετικά παραδείγματα από το έργο του Beethoven παρέχουν τα opus 2 αρ. 2 (scherzo, μ. 9-32, όπου μάλιστα επικυρώνεται πτωτικά η μακρινή τονικότητα της αντιθετικής της δεσπόζουσας ή iii/V), opus 3 (V: μενουέττο, μ. 9-21), opus 9 αρ. 2 (μενουέττο, μ. 17-40), opus 20 (III: μενουέττο, μ. 9-20), opus 20 (V: scherzo, μ. 17-46), opus 59 αρ. 1 (trio, μ. 123-131 / 136-144, με τονικό προσανατολισμό προς την ελάσσονα δεσπόζουσα), opus 70 αρ. 2 (μενουέττο· βλ. πιο αναλυτικά επ' αυτού παρακάτω, στην υποσημείωση 95) και opus 130 (trio, μ. 25-39, με τονικό προσανατολισμό προς την σχετική της δεσπόζουσας). Αξιοπρόσεκτη, προσέτι, είναι η διαμόρφωση του υπερβολικά εκτεταμένου μεσαίου τμήματος του trio στο δεύτερο μέρος του κουαρτέττου opus 132: στα μ. 142-157 & 158-165, μ. 166-177 (= μ. 142-149 & 154-157) & 178-185 (= μ. 158-165) αλλά και μ. 186-193 / 194-201 (= μ. 142-149) & 202-205 (επανάληψη των μ. 198-201), το θεματικό υλικό της διμερούς αρχικής ενότητας (μ. 1-8 και 9-16) της Allemande σε Λα-μείζονα, για πιάνο, WoO 81 (1793 / 1822), ανακαταστρώνεται σε μία σπειροειδή δομή που από την τονικότητα της δεσπόζουσας επανέρχεται στην κύρια τονικότητα, προτού μία νέα θεματική ιδέα (σε δομή περιόδου με παρηλλαγμένη επανάληψη στα μ. 206-213 / 214-221) στραφεί αδιαμεσολάβητα προς την τονικότητα της αντιθετικής, ήτοι την ντο-δίεση-ελάσσονα.

⁹⁴ Βλ. WoO 38 (trio), WoO 26 (trio), WoO 217 (μενουέττο), WoO 218 (trio), opus 2 αρ. 2 (scherzo), opus 3 (V: μενουέττο), WoO 7 αρ. 9 (trio), WoO 7 αρ. 10 (trio), WoO 10 αρ. 4 (μενουέττο), opus 8 (trio), opus 9 αρ. 2 (μενουέττο), opus 10 αρ. 3 (μενουέττο), opus 14 αρ. 1 (μενουέττο), opus 20 (III: μενουέττο), opus 20 (V: scherzo), WoO 33a αρ. 2 (scherzo και trio), WoO 9 αρ. 2 (trio), WoO 9 αρ. 3 (μενουέττο), opus 18 αρ. 1 (trio), opus 18 αρ. 4 (μενουέττο), opus 18 αρ. 6 (scherzo και trio), opus 22 (μενουέττο), opus 25 (II: μενουέττο), opus 25 (III: trio), opus 27 αρ. 2 (μενουέττο), opus 36 (trio), opus 30 αρ. 3 (μενουέττο), opus 55 (trio), WoO 82 (trio), opus 59 αρ. 1 (trio), opus 68 (πρώτο trio), opus 69 (trio), opus 70 αρ. 2 (μενουέττο), opus 92 (trio), opus 93 (μενουέττο), opus 132 (trio), opus 130 (trio), opus 131 (πρώτο trio), opus 135 (πρώτο trio· πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση, όπου κατ' εξαίρεσιν η επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας των μ. 67-75a / 75-83a – τόσο στα μ. 97-105a / 105-111a όσο και στα μ. 123-131a / 131-138 σε επανάληψη – δεν πραγματοποιείται στην αρχική τονικότητα αλλά σε μεταφορά κατά έναν τόνο υψηλότερα κάθε φορά, όπως έχει ήδη επισημανθεί και στις υποσημειώσεις 76 και 89), καθώς και τρεις ακόμη, δομικώς ημιτελείς περιπτώσεις που αναφέρονται στην συνέχεια.

⁹⁵ Εξόχως ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της κατακλείδας της κύριας ενότητας στο opus 70 αρ. 2. Ενώ η ενότητα αυτή εξελίσσεται μέχρι το μ. 23 κατά τις προδιαγραφές μίας τυπικότητας διμερούς κατασκευής (για τον δεύτερο δομικό τύπο μενουέττου, βλ. αμέσως πιο κάτω), με δύο οκτάμετρα τμήματα που προσανατολίζονται ομοίως προς μία κατάληξη στην τονική (βλ. μ. 1-8 αλλά και μ. 9-16 σε καταγεγραμμένη επανάληψη, αφ' ενός, και μ. 17-[24], αφ' ετέρου), δια της απρόσμενης εμφανίσεως της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 24 το δεύτερο

απαλειφθεί εξ ολοκλήρου (βλ. opus 9 αρ. 1 και opus 30 αρ. 3), αφήνοντας ημιτελή την συνολική δομή, αφού το προηγούμενο (δεύτερο) τμήμα μένει αρμονικώς ανοικτό για να προετοιμάσει όχι την αναμενόμενη διπλή επαναφορά – της επικεφαλής θεματικής ιδέας στα αρχικά τονικά / αρμονικά της συμφραζόμενα – στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας αλλά απευθείας την ακόλουθη επαναφορά της κύριας ενότητας του μέρους.⁹⁶ Τέλος, στην άκρως ιδιάζουσα περίπτωση του τρίτου μέρους του κουαρτέττου εγχόρδων opus 95, η κύρια ενότητα συρρικνώνεται σε ακραίο βαθμό, καθώς περιορίζεται σε ένα αρμονικώς αυτοτελές πρώτο τμήμα (το οποίο ενσωματώνει μάλιστα και εκτενή εισαγωγή), που μετά την τυπική επανάληψή του οδηγεί απευθείας στο trio!

Ο δεύτερος τύπος μενουέττου είναι διμερής: στο πρώτο τμήμα του πραγματοποιείται η ίδια κατάληξη στην τονική, όπως και στον προαναφερόμενο τριμερή δομικό τύπο μενουέττου, όμως από εκεί και έπειτα ακολουθεί μονάχα ένα δεύτερο και τελευταίο τμήμα με παρόμοια πτωτική κατάληξη αλλά και ανάλογο θεματικό περιεχόμενο (όπως και ίδια έκταση) με το αρχικό τμήμα, ως επί το πλείστον. Παραδοσιακά, ο δομικός αυτός τύπος συναντάται πρωτίστως σε απλά χορευτικά μενουέττα καθώς και σε παρεμφερούς αισθητικής trio στο εσωτερικό μερών ενταγμένων σε ευρύτερες συνθέσεις, όπως άλλωστε καθίσταται ολοφάνερο και μεταξύ των 20 περιπτώσεων εφαρμογής του στο έργο του Beethoven.⁹⁷

Τμήμα μεταβάλλει άρδην την λειτουργία του και προσλαμβάνοντας πλέον την ευρύτερη συγκρότηση ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (με μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, πλάγιο θέμα σε αυτήν και προέκταση αλλά και συνδετικό πέρασμα στα μ. 17-25, 26-33a και 33-40, αντίστοιχα) οδηγεί τελικά στην επαναφορά του αρχικού οκταμέτρου σε ένα τρίτο τμήμα (στα μ. 41-48)· επομένως, μία φαινομενικά διμερής δομή μετατρέπεται στην πορεία της – και δη την ύστατη στιγμή, λίγο προτού ολοκληρωθεί – σε τριμερή. Παρ' όλα αυτά, στο καταληκτικό τμήμα που προστίθεται μετά την δεύτερη επανάληψη, στα μ. 49-56, τα μ. 17-23 αναδιατυπώνονται και αποπερατώνονται πλέον με μία τέλεια πτώση, κάνοντας δηλαδή ό,τι ακριβώς αναμενόταν νωρίτερα, στο μ. 24! Συνεπώς, αυτό το καταληκτικό “υστερόγραφο” προβαίνει στην αναδρομική αποκατάσταση του δεύτερου τμήματος της διμερούς δομής που φαινόταν να έχει αρχικά αυτό το μενουέττο, προτού ο δημιουργός του αλλάξει γνώμη και προσανατολισθεί αίφνης προς έναν τριμερή δομικό σχεδιασμό.

⁹⁶ Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 229.

⁹⁷ Βλ. τα χορευτικά μενουέττα WoO 7 αρ. 1 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 2 (trio), WoO 7 αρ. 3 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 5 (trio), WoO 7 αρ. 6 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 7 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 11 (μενουέττο), WoO 10 αρ. 1 (trio), WoO 10 αρ. 3 (μενουέττο), WoO 9 αρ. 3 (trio) και WoO 9 αρ. 4 (trio), τα trio των WoO 33b αρ. 2, opus 3 (V), opus 25 (V), opus 27 αρ. 2, opus 59 αρ. 2 (δύο fugati, στα μ. 53-80 και 81-128· αμφότερα καταλήγουν με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, καίτοι το δεύτερο από αυτά αναπτύσσεται σε πολύ μεγαλύτερη έκταση, συμπεριλαμβάνοντας από ένα σημείο και έπειτα και strettii), opus 95, opus 131 (δεύτερο trio) και opus 135 (δεύτερο trio), καθώς και την κύρια ενότητα στο opus 130, κατ' εξαίρεσιν. Επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα ή συνδετικό πέρασμα επισυνάπτεται στα περισσότερα από τα trio που εντάσσονται σε μενουέττα και scherzi ευρύτερων συνθέσεων, ουδέποτε όμως στην κύρια ή την δευτερεύουσα ενότητα ενός χορευτικού μενουέττου.

Ο τρίτος δομικός τύπος μενουέττου είναι ο σπανιότερος απ' όλους – εν γένει αλλά και ειδικότερα στο έργο του Beethoven,⁹⁸ όπου ανιχνεύονται μόλις 6 περιπτώσεις εφαρμογής του.⁹⁹ αποτελείται από τρία τμήματα και διαφέρει από τον πρώτο τύπο μενουέττου ως προς την κατάληξη του εναρκτήριου τμήματός του, η οποία πραγματοποιείται στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (σχεδόν πάντοτε με μία μισή πτώση), καθιστώντας έτσι αναπόφευκτη και την – μικρότερη ή μεγαλύτερη – διαφοροποίηση του τρίτου τμήματος έπειτα από την πραγματοποίηση της διπλής επαναφοράς που σηματοδοτεί την έναρξή του.

Αντίθετα, τα παραδείγματα εφαρμογής του τέταρτου δομικού τύπου μενουέττου, όπου το πρώτο τμήμα καταλήγει ομοίως στην δεσπόζουσα αλλά ακολουθείται μονάχα από ένα δεύτερο τμήμα, συνήθως αναλογικά διαμορφωμένο προς το αρχικό αλλά με κατάληξη στην τονική, είναι διπλάσια σε αριθμό στον Beethoven (12),¹⁰⁰ δίχως βεβαίως το δεδομένο αυτό να αναιρεί το ότι και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση έχουμε, στην πραγματικότητα, να κάνουμε με έναν μάλλον περιστασιακώς αξιοποιούμενο δομικό τύπο μενουέττου.

Όλοι πάντως οι προαναφερόμενοι τύποι μενουέττου, τριμερείς και διμερείς, έχουν ως κοινό παρονομαστή την παραμονή του πρώτου τους τμήματος στην αρχική τονικότητα. Τουναντίον, οι υπόλοιποι τέσσερεις τύποι μενουέττου χαρακτηρίζονται από την μετατροπική εξέλιξη του εναρκτήριου τμήματος προς κάποια δευτερεύουσα τονικότητα. Εξ αυτών, ο πλέον διαδεδομένος είναι ο πέμπτος τύπος μενουέττου, ο οποίος κατά τα λοιπά αντιστοιχεί σε μία απλή τριμερή δομή. Στα έργα του Beethoven, ο δομικός αυτός τύπος αναγνωρίζεται σε 57 παραδείγματα, στα οποία μάλιστα ο τονικός σχεδιασμός του πρώτου τμήματος δεν καταλήγει απαραίτητα στις

⁹⁸ Το γεγονός αυτό σχετίζεται με την συντριπτικά μεγαλύτερη πιθανότητα εμφάνισης ενός και όχι δύο τμημάτων (τουτέστιν, μίας διμερούς παρά τριμερούς δομής) έπειτα από ένα πρώτο τμήμα που καταλήγει με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Caplin, ό.π., σ. 87 και 268 (σημείωση 5).

⁹⁹ Βλ. opus 7 (trio), opus 20 (III: trio), WoO 9 αρ. 5 (μενουέττο), opus 25 (II: Trio II), opus 60 (trio) και opus 125 (δεύτερο trio). Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις, μάλιστα, ο τρίτος δομικός τύπος μενουέττου έρχεται σε διάλογο και με κάποιον άλλο: στο opus 60, συγκεκριμένα, το εναρκτήριο δομικό τμήμα καταλήγει πρώτα στην τονική (στα μ. 91-106, χωρίς πτώση) και έπειτα – κατά την καταγεγραμμένη του επανάληψη στα μ. 107-122 – στην δεσπόζουσα (και πάλι χωρίς πτώση), γεγονός που αναδρομικά υποδηλώνει μία μετάπτωση από τον πρώτο στον τρίτο δομικό τύπο μενουέττου· επίσης, στην περίπτωση του opus 125, στην οποίαν έχουμε ήδη αναφερθεί πιο αναλυτικά (βλ. υποσημείωση 75), το ίδιο αρχικό τμήμα χρησιμεύει ως εφαιτήριο για την ανάπτυξη εν πρώτοις ενός διμερούς (τέταρτου) και εν συνεχεία ενός τριμερούς (τρίτου) δομικού τύπου μενουέττου. Η προσθήκη κατακλείδας είτε συνδετικού περάσματος είναι εν προκειμένω μάλλον περιστασιακή.

¹⁰⁰ Βλ. WoO 7 αρ. 4 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 5 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 6 (trio), WoO 10 αρ. 1 (μενουέττο), WoO 10 αρ. 5 (μενουέττο), opus 8 (μενουέττο), opus 24 (trio), opus 26 (trio), opus 31 αρ. 3 (μενουέττο), opus 106 (scherzo), opus 110 (scherzo) και opus 125 (πρώτο trio). Η προσθήκη καταληκτικού τμήματος ή συνδετικού περάσματος παραμένει και εδώ σπάνια.

καθιερωμένες τονικότητες της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) και της ελάσσονος δεσπόζουσας ή – δευτερευόντως – της μείζονος σχετικής (στον ελάσσονα τρόπο), αλλά ενίοτε τρέπεται και προς άλλα, περισσότερο ή λιγότερο συγγενικά τονικά κέντρα.¹⁰¹ από εκεί και πέρα, το μεσαίο τμήμα μπορεί να είναι σχετικά σύντομο (συνήθως επιτελώντας τον ρόλο ενός απλού συνδυετικού περάσματος προς την επικείμενη διπλή επαναφορά) ή να προσλαμβάνει σημαντική έκταση ως πεδίο διεξοδικής ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού,¹⁰² ενώ το τρίτο τμήμα αναλαμβάνει κατόπιν την κρίσιμη επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα, συχνά αναπλάθοντας¹⁰³ ή υποκαθιστώντας εν συνεχεία¹⁰⁴ – ειδιάλλως εξαλείφοντας ολοσχερώς¹⁰⁵ – το υπόλοιπο θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος, προκειμένου

¹⁰¹ Οι εναλλακτικές αυτές δυνατότητες αφορούν σχεδόν αποκλειστικά περιπτώσεις σε μείζονα τρόπο, όπου ήδη από την δεκαετία του 1790 ως δευτερεύουσα τονικότητα δύνανται να χρησιμεύσει τόσο η ελάσσων σχετική – η οποία μάλιστα είθισται να μένει αιωρούμενη με μια κατάληξη σε μισή πτώση (βλ. opus 3 [III], trio· opus 87, trio· opus 131, scherzo· εν πολλοίς δε και opus 78) παρά να επισφραγίζεται με τέλεια πτώση (βλ. WoO 26, μενουέττο)· πρβλ. εν προκειμένω και Luxner, ό.π., σ. 76 – όσο και η (ελάσσων) σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (βλ. WoO 7 αρ. 12, trio), ενώ μετά το 1800 αξιοποιείται σε μία τουλάχιστον περίπτωση (opus 68, scherzo) και η ομώνυμη μείζων της σχετικής (VI). Σε ό,τι αφορά τον ελάσσονα τρόπο, εδώ μπορεί να αναφερθεί μονάχα η όψιμη περίπτωση του πρώτου τμήματος στο trio του opus 127, το οποίο αντί της ελάσσονος δεσπόζουσας καταλήγει στην σχετική της (VII).

¹⁰² Βλ. ειδικότερα WoO 209 / Hess 33, WoO 33b αρ. 2 (μενουέττο), opus 1 αρ. 1 (scherzo), opus 4 (μενουέττο), WoO 32 (trio), opus 9 αρ. 1 (scherzo), opus 28 (scherzo), opus 29 (trio) και opus 131 (scherzo).

¹⁰³ Βλ. WoO 209 / Hess 33, WoO 218 (μενουέττο), WoO 33b αρ. 2 (μενουέττο), opus 1 αρ. 3 (trio), opus 2 αρ. 1 (trio), opus 2 αρ. 2 (trio), opus 2 αρ. 3 (trio), opus 3 (III: μενουέττο και trio), opus 87 (trio), opus 71 (trio), opus 10 αρ. 2 (μενουέττο και trio), opus 9 αρ. 1 (scherzo· σημειωτέον ότι το πέρασμα από το δεύτερο στο τρίτο δομικό τμήμα πραγματοποιείται εν προκειμένω με την αλυσιδωτή μεταφορά μιας παρηλλαγμένης εκδοχής της επικεφαλής θεματικής ιδέας από την τονικότητα της δεσπόζουσας στην κύρια τονικότητα – βλ. μ. 18-21 και μ. 22-25), opus 9 αρ. 3 (trio), opus 18 αρ. 5 (trio), opus 22 (trio), opus 25 (III: scherzo), opus 27 αρ. 1 (scherzo), opus 28 (scherzo), opus 29 (trio· εδώ, επιπλέον, προστίθεται και νέο μοτιβικό υλικό, αποκλειστικά για τις ανάγκες της τελικής πτωτικής διαδικασίας), opus 30 αρ. 2 (trio), opus 31 αρ. 3 (trio), opus 74 (trio), opus 106 (δεύτερο trio), WoO 3 (μενουέττο) και opus 131 (scherzo).

¹⁰⁴ Βλ. opus 103 (μενουέττο), opus 4 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 4 (trio), WoO 7 αρ. 12 (μενουέττο), WoO 10 αρ. 3 (trio), opus 87 (μενουέττο), WoO 32 (trio), opus 20 (V: trio), WoO 9 αρ. 4 (μενουέττο), opus 18 αρ. 2 (trio), opus 21 (trio) και opus 68 (scherzo· στην προκειμένη περίπτωση, η δεύτερη θεματική ιδέα του πρώτου δομικού τμήματος, να μιν, δεν επανέρχεται διόλου στο τρίτο, αλλά έχει παρατεθεί ολόκληρη νωρίτερα, εντός του μεσαίου τμήματος, στην τονικότητα της δεσπόζουσας – πρβλ. συγκεκριμένα τα μ. 41-48 με τα μ. 9-16 / 25-32).

¹⁰⁵ Βλ. WoO 26 (μενουέττο), opus 103 (trio), opus 1 αρ. 1 (scherzo), opus 1 αρ. 3 (μενουέττο· αξιοπρόσεκτη εδώ είναι η επαναφορά της επικεφαλής ιδέας δια της τροποποιημένης εκδοχής της ίδιας με την οποίαν ανοίγει νωρίτερα και το δεύτερο τμήμα), WoO 7 αρ. 9 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 12 (trio), WoO 10 αρ. 2 (μενουέττο και trio), WoO 10 αρ. 6 (μενουέττο), opus 9 αρ. 1 (Trio II), opus 14 αρ. 1 (trio), opus 18 αρ. 3 (trio), opus 24 (scherzo) και WoO 82 (μενουέττο).

πλέον να αποφευχθεί οιαδήποτε νέα τονική παρέκκλιση. Ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα ή σύντομη προέκταση μετά την οριστική δομική πτώση, είτε ακόμη ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα, παρουσιάζεται στο ένα τρίτο του συνόλου των παραδειγμάτων αυτού του δομικού τύπου, ενώ η δυνατότητα της ημιτελούς υλοποίησής του – δια της συλλήβδην περικοπής του τρίτου δομικού τμήματος – παραμένει κι εδώ σπανιότατη,¹⁰⁶ όπως και στο πλαίσιο του πρώτου δομικού τύπου μενουέττου (όπου επίσης ανιχνεύεται η εν λόγω πρακτική).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σταθούμε σε δύο αξιοπρόσεκτες εφαρμογές του πέμπτου δομικού τύπου μενουέττου, στις οποίες η συνολική δομή διευρύνεται με καταγεγραμμένες και ουσιωδώς τροποποιημένες επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων. Στην περίπτωση του τελικού μέρους της σονάτας για πιάνο opus 78, αφ' ενός, που αποτελείται από μία και μόνον ενότητα (άνευ trio),¹⁰⁷ αμφότερες οι επαναλήψεις παρουσιάζονται τροποποιημένες, πρωτίστως σε επίπεδο τονικού σχεδιασμού αλλά δευτερευόντως και ως προς την δομική τους συγκρότηση. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο θεματικές ιδέες, η πρώτη εκ των οποίων ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην Φα-δίεση-μείζονα και μένει αμετάβλητη κατά την μετέπειτα επανάληψή της (βλ. μ. 1-12a / 32-43a), ενώ η δεύτερη εξελίσσεται αφ' ενός μεν προς μία τέλεια πτώση στην Ντο-δίεση-μείζονα (μ. 12-22a, με προέκταση στα μ. 22-31) και αφ' ετέρου προς μία μισή πτώση στην σχετική ρε-δίεση-ελάσσονα (βλ. τα μ. 43-51a, που αντιστοιχούν στα μ. 12-17 & 20-22a, με νέα προέκταση στα μ. 51-56). Στην συνέχεια, το μεσαίο δομικό τμήμα (μ. 57-74 & 75-88) αξιοποιεί περαιτέρω το υλικό της δεύτερης ιδέας καθώς και του παράγωγου περάσματος που την προεκτείνει έπειτα από κάθε πτώση, οδηγώντας σε μία πρώτη επαναφορά όλων των αρχικών θεματικών συμφραζομένων, που ωστόσο εκκινεί αναπάντεχα από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας· επιπλέον, το τρίτο τμήμα αποτυγχάνει σε αυτήν την πρώτη του εκδοχή να φέρει σε πέρας και την συνολική μορφή, αφού καταλήγει σε μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα (τα μ. 89-100a είναι ίδια με τα μ. 1-12a σε μεταφορά στην Σι-μείζονα, ενώ τα μ. 100-115 αντιστοιχούν στα μ. 12-21 & 51-56). Αντίθετα, η τονική αναπροσαρμογή του μεσαίου τμήματος κατά την επανάληψή του στα μ. 116-149 (που είναι όλα αντίστοιχα των μ. 57-88, πέραν του εμβόλιμου διμέτρου 138-139) επιτυγχάνει τελικά να οδηγήσει στην προσδοκώμενη – όσο και απαραίτητη – διπλή επαναφορά κατά την τροποποιημένη επανάληψη του τρίτου τμήματος στα μ. 150-183, όπου η κύρια τονικότητα επεκτείνεται

¹⁰⁶ Στην περίπτωση του trio του σχετικά πρώιμου WoO 217 προβλέπεται παραδόξως και επανάληψη του σύντομου δεύτερου τμήματος, δια της οποίας επεκτείνεται περαιτέρω η δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας έως ότου λυθεί τελικά στην τονική κατά την da capo επαναφορά του μενουέττου· βλ. ακόμη WoO 3, trio.

¹⁰⁷ Η αντιμετώπιση της μορφής του εν λόγω μέρους υπό τις προδιαγραφές ενός ρόντο (βλ. ενδεικτικά Uhde, ό.π., σ. 231-233) στερείται οιασδήποτε λογικής.

πλέον επί μακρόν, αναπτύσσοντας μάλιστα περαιτέρω το υλικό της αρχικής ιδέας και στα καινοφανή (εμβόλιμα) μ. 162-177¹⁰⁸ με το συμφέρον της προετοιμασίας για την πραγματοποίηση της μοναδικής τέλειως πτώσεως που μπορεί να σηματοδοτήσει και την πειστική ολοκλήρωση αυτού του μέρους στα μ. 178-183 διαμέσου του υλικού της δεύτερης θεματικής του ιδέας.

Στο μεταγενέστερο trio του opus 127, αφ' ετέρου, καταγεγραμμένη εμφανίζεται μονάχα η δεύτερη επανάληψη. Αφού λοιπόν η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος (VII) επεκταθεί από το τέλος του πρώτου τμήματος (βλ. μ. 160-167) επί μακρόν και στο μεσαίο τμήμα, πρωτίστως με την συνδρομή μίας νέας θεματικής ιδέας που στην εξέλιξή της αναλαμβάνει και την λειτουργία του συνδετικού περάσματος (βλ. μ. 168-173, 174-181 & 182-189), το τρίτο τμήμα επαναφέρει ακολούθως στο προσκήνιο την επικεφαλής θεματική ιδέα και μάλιστα αχέραια (πρβλ. τα μ. 190-201 με τα μ. 148-159) πλην όμως σε μεταφορά στην "εσφαλμένη" τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος (v). Έτσι, το μεσαίο τμήμα επαναλαμβάνεται αμέσως μετά καταγεγραμμένο (στα μ. 202-223), θέτοντας πλέον στο επίκεντρο την τονικότητα της Σολ-ύφεση-μείζονος (III), προκειμένου η τελική επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στα μ. 224-235 να πραγματοποιηθεί φυσιολογικά στην τονικότητα αναφοράς της μι-ύφεση-ελάσσονος, ολοκληρώνοντας παράλληλα την ευρύτερη τονική περιήγηση κατά κατιούσες τρίτες (i → VII – v – III – i) αλλά και την συνολική τριμερή δομή της συγκεκριμένης ενότητας (στην οποία κατόπιν επισυνάπτεται και ένα εκτενές συνδετικό πέραςμα, στα μ. 236-269, που ανατρέχει εκ νέου στο περιεχόμενο του μεσαίου δομικού τμήματος του trio, επεκτείνοντας με απόλυτη συνέπεια την πρακτική της θεματικής ανακύκλησης μέχρι το πέρας της εσωτερικής αυτής ενότητας του μέρους).

Ο έκτος δομικός τύπος μενουέττου είναι διμερής, με μετατροπικό πρώτο τμήμα, όπως και ο προηγούμενος. Η χρήση του είναι σαφώς πιο περιορισμένη – αλλά διόλου αμελητέα – στο έργο του Beethoven, όπου εντοπίζονται 19 εφαρμογές του, συχνά αναλογικές ως προς την έκταση αλλά και το περιεχόμενο των δύο τμημάτων, και χωρίς να εμπεριέχουν κατά κανόνα κάποιο επιπρόσθετο καταληκτικό ή άλλο τμήμα.¹⁰⁹ Σε αυτόν τον

¹⁰⁸ Σε αυτό ειδικά το χωρίο, η δομή του μενουέττου ρέπει προς αυτήν του scherzo, σύμφωνα με τα κριτήρια που αναπτύσσονται στην συνέχεια της παρούσας μελέτης.

¹⁰⁹ Βλ. χαρακτηριστικά: WoO 7 αρ. 1 (trio), WoO 7 αρ. 2 (μενουέττο), WoO 7 αρ. 7 (trio), WoO 7 αρ. 8 (μενουέττο και trio), WoO 7 αρ. 10 (μενουέττο), opus 71 (μενουέττο), opus 9 αρ. 2 (trio), WoO 9 αρ. 1 (trio), WoO 9 αρ. 2 (μενουέττο), opus 27 αρ. 1 (trio), opus 28 (trio), opus 70 αρ. 2 (trio) και opus 93 (trio). Οι επιλογές για την δευτερεύουσα τονικότητα στο τέλος του πρώτου τμήματος περιορίζονται εν προκειμένω στην δεσπόζουσα και την σχετική μείζονα όσον αφορά τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, αντίστοιχα, με εξαίρεση τις περιπτώσεις του scherzo στο opus 18 αρ. 3, όπου η μείζων κύρια τονικότητα ακολουθείται από την αντιθετική της ή σχετική της δεσπόζουσας (iii), καθώς και του μενουέττου στο opus 59 αρ. 2, όπου την ελάσσονα κύρια τονικότητα διαδέχεται απευθείας η σχετική της δεσπόζουσας (VII)· αξιοπαρατήρητο, προσέτι, και στα δύο προαναφερθέντα παραδείγματα είναι αφ' ενός μεν το γεγονός ότι το δεύτερο

δομικό τύπο συμπεριλαμβάνονται επίσης ορισμένες ιδιάζουσες περιπτώσεις: μία ημιτελής υλοποίησή του, στο *trio* του τρίτου μέρους της σονάτας *opus* 10 αρ. 3,¹¹⁰ αλλά και δύο παραδείγματα με καταγεγραμμένη και ουσιωδώς τροποποιημένη επανάληψη του πρώτου δομικού τους τμήματος, τα οποία χρήζουν αναλυτικότερης μνείας.

Ας αναφερθεί εδώ πρώτα το – χρονικά υστερότερο – *trio* του δεύτερου μέρους της σονάτας *opus* 110, ένεκα της απλότητος αλλά και της βραχύτητός του: το πρώτο τμήμα του συνίσταται σε μία οιονεί περιοδική φράση που στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα (στα μ. 41-48 & 49-56, από άρση προς θέση), ενώ η επανάληψή του κινείται από την υποδεσπόζουσα προς την σχετική της (στα μ. 57-64 & 65-72) και με την μεσολάβηση ενός σύντομου επιπρόσθετου περάσματος (στα μ. 73-75) επιτρέπει κατόπιν στο δεύτερο τμήμα να επανεισαγάγει το ίδιο θεματικό περιεχόμενο στην τονική, την οποία και επεκτείνει πλέον απαρέγκλιτα μέχρι τέλους (στα μ. 76-83 & 84-91, με μικρή περαιτέρω προέκταση στα μ. 92-95). Απεναντίας, η παρεμφερής δομική οργάνωση της εκτεταμένης κύριας ενότητας του τρίτου μέρους της *Πέμπτης συμφωνίας*, *opus* 67, παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερη πολυπλοκότητα. Αρχικά, τα μ. 1-8 και 9-18 δίνουν την εντύπωση ενός βραχύτατου πρώτου τμήματος, που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο (με ένα εμβόλιμο δίμετρο, στα μ. 13-14), προτού κάνει την εμφάνισή του ένα δεύτερο τμήμα, στα μ. 19-45a, που αναπτύσσει το πασίγνωστο κεντρικό μοτίβο όλου του έργου στρεφόμενο παράλληλα από την ντο-ελάσσονα προς την ομώνυμη της σχετικής της (iii), στην οποία και καταλήγει με μία μισή πτώση! Εντούτοις, όλα όσα έχουν παρουσιασθεί μέχρι στιγμής επαναλαμβάνονται στα μ. 45-97a με ορισμένες δομικές αλλά και τονικές μεταβολές, καθιστώντας έτσι φανερό ότι τα μ. 1-45a δεν μπορούν να ερμηνευθούν ως δύο διαφορετικά τμήματα αλλά θα πρέπει να αντιμετωπισθούν ως ένα ενιαίο: το περιεχόμενο του πρώτου σκέλους του, λοιπόν, που μοιάζει να είναι περισσότερο εισαγωγικού χαρακτήρος, αναδιατυπώνεται κατ' αρχάς στα μ. 45-52 & 53-56 σε απλή μεταφορά (των μ. 1-8 & 9-12) κατά έναν τόνο χαμηλότερα, στην περιοχή της διπλής

τμήμα εμπεριέχει λίγο μετά την έναρξή του μία απόπειρα επαναφοράς της επικεφαλής θεματικής ιδέας στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (βλ. *opus* 18 αρ. 3, μ. 13-16· *opus* 59 αρ. 2, μ. 13-16 αλλά και μ. 17-20, με αλυσιδοποίηση στην αντιθετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή “ναπολιτάνικη” αρμονική περιοχή) και αφ' ετέρου ότι μετά την πτωτική ολοκλήρωση του δεύτερου τμήματος προστίθεται ένα εκτενέστατο καταληκτικό τμήμα με ενδελεχή ανάπτυξη (βλ. *opus* 18 αρ. 3, μ. 34-62) ή απλή παράθεση της επικεφαλής ιδέας (βλ. *opus* 59 αρ. 2, μ. 36-52).

¹¹⁰ Τα μ. 55-70 συγκροτούν μία μετατροπική περίοδο με κατάληξη στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία στα μ. 71-86 επιχειρείται να επαναληφθεί (τα μ. 71-82 είναι ολόδια με τα μ. 55-66), όμως η κατάληξη της μένει αρμονικώς ανοικτή και μετατρέπεται απευθείας σε συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του μενουέττου. Ως εκ τούτου, δίνεται μεν η ψευδαισθητική μίας διμερούς δομής, αν και στην πραγματικότητα υφίσταται μονάχα ένα πρώτο τμήμα με την τροποποιημένη επανάληψή του!

υποδεσπόζουσας, και ακολούθως αναπτύσσεται διεξοδικά στα μ. 57-70, επαναπροσεγγίζοντας παράλληλα την τονική μέσω ενός κύκλου πεμπτών (iv/iv – iv – i – V), προκειμένου το κατ' εξοχήν “θεματικό” – απ' ό,τι φαίνεται – δεύτερο σκέλος του τμήματος αυτού να επανέλθει στα μ. 71-97a, απαράλλακτο μεν ως προς την δομική του υπόσταση, αλλά κατευθυνόμενο πλέον από την κύρια τονικότητα προς αυτήν της υποδεσπόζουσας, όπου πραγματοποιείται και η καταληκτική μισή πτώση.¹¹¹ Το δεύτερο τμήμα που ακολουθεί στα μ. 97-132, από την άλλη πλευρά, μας υποχρεώνει προσέτι να αναθεωρήσουμε ό,τι μέχρι τούδε έμοιαζε προφανές ως προς την φύση και την λειτουργία του θεματικού υλικού του προηγούμενου τμήματος: διότι τελικά η δήθεν “εισαγωγική” ιδέα των μ. 1-8 αναδεικνύεται σε κύρια κατά την εκ νέου παράθεσή της (στα μ. 97-104) αλλά και την περαιτέρω ανάπτυξή της στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος, που επισφραγίζεται και με μία τέλεια πτώση, ενώ η υποτιθέμενη κεντρική ιδέα των μ. 19 κ.εξ. εδώ αντιμετωπίζεται μονάχα ως δευτερεύουσα, συνοδεύοντας για ένα διάστημα διακριτικά την επικεφαλής ιδέα (στα μ. 101-108 και 111-114) και επανερχόμενη στο προσκήνιο μόνον ως καταληκτική χειρονομία, τόσο στο σημείο όπου ολοκληρώνεται πτωτικά το παρόν τμήμα (μ. 131-132) όσο και – ιδίως – στην σύντομη κατακλείδα που επισυνάπτεται στα μ. 133-140. Με άλλα λόγια, στην παρούσα περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μία έξοχη εφαρμογή του φαινομένου της διφορούμενης λειτουργίας μιας θεματικής ιδέας ή ενός δομικού χωρίου, που θεωρείται ευρύτερα αντιπροσωπευτικό της μέσης και ύστερης δημιουργικής περιόδου του Beethoven.¹¹²

Στο σημείο αυτό μπορούμε πλέον να περάσουμε στον έβδομο δομικό τύπο μενουέττου, ο οποίος επεκτείνει τις προδιαγραφές του πέμπτου δομικού τύπου αφομοιώνοντας και την αρχή της σονάτας στο τρίτο και τελευταίο του τμήμα. Μεταξύ των 19 σχετικών δειγμάτων που ανιχνεύονται στο έργο του Beethoven, ουκ ολίγα είναι τόσο μικρής εκτάσεως, ώστε η λειτουργία του πλαγίου θέματος να συμπυκνώνεται σε ένα στοιχειώδες αλλά χαρακτηριστικό πτωτικό μόρφωμα, το οποίο από την τονικότητα της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος μεταφέρεται στην κύρια (μείζονα ή

¹¹¹ Η ερμηνεία των μ. 1-45a και 45-97a ως ενός ενιαίου δομικού τμήματος με την παρηλλαγμένη του επανάληψη επιβεβαιώνεται και κατά την τελική επαναφορά της ενόττητος του scherzo, όπου η πρότυπη εκδοχή του ενός σκέλους (πρβλ. τα μ. 236-254 με τα μ. 1-18) συνδέεται τώρα απευθείας με την εναλλακτική (τονικά τροποποιημένη) εκδοχή του άλλου (πρβλ. τα μ. 255-280 με τα μ. 71-96), αποφέροντας μία τυπική μεν, συγχρόνως όμως και αντισυμβατική – ή τουλάχιστον μοναδική στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε – ως προς την ειδικότερη υλοποίησή της, διαδικασία απαλοιφής της επανάληψης.

¹¹² Πρβλ. επ' αυτού γενικότερα: Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1987, σ. 153-154, 210-212 αλλά και 247. Ο Russell (ό.π., σ. 260) αναγνωρίζει ειδικότερα την εφαρμογή αυτής της ουσιαδούς συνθετικής αρχής στην παρούσα περίπτωση, εν αντιθέσει με τον Luxner (ό.π., σ. 101-102), του οποίου η απλοϊκή αναλυτική προσέγγιση καθίσταται εν προκειμένω εγγενώς προβληματική.

ελάχισσωνα) τονικότητα στο τέλος του πρώτου και του τρίτου τμήματος (σε άμεση πλέον σύνδεση με την διπλή επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας), αντίστοιχα.¹¹³ Στην πλειονότητα των περιπτώσεων εφαρμογής του ιδίου αυτού δομικού τύπου, εξ άλλου, το πρώτο τμήμα προσομοιάζει σε “μονοθεματική” έκθεση και το τρίτο σε μιαν αναλογική μικρογραφία επανεκθέσεως,¹¹⁴ ενώ το μεσαίο τμήμα δύναται εν προκειμένω να παραμείνει

¹¹³ Βλ. WoO 10 αρ. 5 (trio), WoO 10 αρ. 6 (trio), WoO 9 αρ. 1 (μενουέττο), WoO 9 αρ. 5 (trio), WoO 9 αρ. 6 (trio), opus 25 (II: Trio I) αλλά και opus 25 (V: scherzo).

¹¹⁴ Opus 2 αρ. 1, μενουέττο: Το κύριο θέμα (μ. 1-4) αναδιατυπώνεται και επεκτείνεται στην σχετική μείζονα (μ. 5-8 & 9-10), όπου πραγματοποιείται και μία επαναλαμβανόμενη επικυρωτική πτώση (στα μ. 11-12 / 13-14). Στο τρίτο τμήμα, η βασική ιδέα των μ. 1-2 επανεκτίθεται αλλά και αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 29-34, οδηγώντας απευθείας στην τονική επίλυση των μ. 11-14 στα μ. 35-38 (κατόπιν προστίθεται επίσης ένα καταληκτικό δίμετρο). – Opus 2 αρ. 3, scherzo: Το κύριο θέμα κατά την έκθεσή του (μ. 1-8) καταλήγει σε μισή πτώση και το πλάγιο θέμα (μ. 9-16) εξυφαίνει περαιτέρω το επικεφαλής μοτίβο του μέρους, προσανατολιζόμενο τονικά από την ελάχισσωνα προς την μείζονα δεσπίζουσα. Αμφότερες οι οκτάμετρες αυτές φράσεις επανεκτίθενται ακέραιες στο τρίτο τμήμα, όπου όμως η πρώτη φθάνει πλέον σε τέλεια πτώση (μ. 40-47) και η δεύτερη αναπροσαρμόζει την αρμονική της πορεία (στα μ. 48-55), ξεκινώντας πλέον από την ελάχισσωνα υποδεσπίζουσα για να καταλήξει στην (μείζονα) τονική. – Opus 4, Trio I: Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία συνεχή έκθεση (βλ. σχετικά Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 51-60), όπου οι λειτουργίες του κυρίου θέματος (μ. 111-118), της μεταβάσεως (μ. 119-126a) και του πλάγιου θέματος (μ. 126-134) συμφύονται και η μοναδική πτώση πραγματοποιείται στο τέλος, προς επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας. Το τρίτο τμήμα παραμένει πολύ παρεμφερές προς το πρώτο, αλλά με την αρμονική αναπροσαρμογή των εσωτερικών μ. 115-125 στα μ. 147-159 (η μικρή διεύρυνση οφείλεται στην επανάληψη των μ. 151-152 στα μ. 153-154) προσλαμβάνει την λειτουργία μιας συνεχούς επανεκθέσεως, διατηρώντας τόσο την επικεφαλής ιδέα (στα μ. 143-146) όσο και το ύστατο θεματικό μόρφωμα (στα μ. 160-168) στην κύρια τονικότητα. – Opus 9 αρ. 3, scherzo: Το πρώτο τμήμα συνιστά μία μικρογραφία μονοθεματικής εκθέσεως τριών τονικοτήτων (βλ. σχετικά Rey M. Longyear και Kate R. Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470), στα μ. 1-5a / 5-9a (i → III / III → v) και 9-13 (v), στην οποία αντιστοιχεί μία πολύ συμπτυκνωμένη και συνεχής επανέκθεση, με περιεκτική επαναφορά (αλλά και ταυτόχρονη ανάπτυξη) της βασικής ιδέας των μ. 1-2 στα μ. 25-26 και απευθείας των μ. 11-13 στα μ. 27-29 σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα. – Opus 18 αρ. 1, scherzo: Το πρώτο τμήμα αποτελεί μία προτασιακά δομημένη συνεχή έκθεση, όπου οι λειτουργίες του κυρίου θέματος από κοινού με αυτήν της μεταβάσεως αλλά και του πλάγιου θέματος επικαλύπτονται στα μ. 1-6 και 5-10. Αντίθετα, η διπλή αλυσιδοποίηση του διμέτρου 5-6 στο εσωτερικό του τρίτου τμήματος θέτει πλέον σε παράταξη τα δύο σκέλη μιας συνεχούς επανεκθέσεως (στα μ. 37-42 & 43-44 και στα μ. 45-50, αντίστοιχα), η οποία μάλιστα ακολουθείται από μία εκτενέστατη καταληκτική περιοχή, στα μ. 51-64a και 64-85, που βασίζεται αρχικά στο πλάγιο και έπειτα στο κύριο θεματικό υλικό. – Opus 30 αρ. 2, scherzo: Το προτασιακά δομημένο πρώτο τμήμα στρέφεται από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπίζουσας στα μ. 1-8 και επαναλαμβάνεται καταγεγραμμένο στα μ. 9-18, διευρύνοντας την τελική του πτώση (που αναδιατυπώνεται από απατηλή σε τέλεια). Το τρίτο τμήμα παραδόξως διατηρεί κατ’ αρχάς αυτούσια τα μ. 1-8 στα μ. 35-42, όμως κατόπιν σπεύδει να επαναλάβει το δεύτερο ήμισυ τους – και δη υπό την διευρυμένη εναλλακτική εκδοχή των μ. 13-18 – στα μ. 43-48 σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, γεγονός που έρχεται αναδρομικά να επιβεβαιώσει την διττή (μεταβατική και πλάγια) λειτουργία των μ. 5-8. – Opus 67, trio: Η φουγκοειδής εξύφανση του πρώτου τμήματος εναλλάσσει τυπικά την κύρια (στα μ. 141-146 και 153-154) με την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπίζουσας (στα μ. 147-

ένα απλό συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο τμήμα¹¹⁵ ή – συνηθέστερα – να προσλάβει τα χαρακτηριστικά μιας επεξεργασίας σονάτας.¹¹⁶ Αντίθετα, η δημιουργία μιας πρόδηλης και δη έντονης θεματικής αντιπαράθεσης στο πλαίσιο του πρώτου τμήματος παραμένει τελείως περιστασιακή, όπως καταδεικνύεται από τα ελάχιστα σχετικά παραδείγματα (WoO 38, scherzo¹¹⁷ opus 4, Trio II¹¹⁸ opus 97, trio¹¹⁹).

152 και 155-156), στην οποία και καταλήγει οριστικώς (στα μ. 157-160). Αντίθετα, στο τρίτο τμήμα η ίδια διαδικασία πραγματοποιείται με εναλλαγές της τονικής (στα μ. 170-173 και 178-179) και της υποδεσπόζουσας (στα μ. 174-177 και 180-181), ενώ μία επιπρόσθετη παράθεση του επικεφαλής *soggetto* στα μ. 182-185 επί της τονικής επεκτείνεται στα εμβόλιμα μ. 186-193 μέχρις ότου οδηγήσει στην τονική επίλυση και των ακροτελεύτιων μ. 158-160 στα μ. 194-196 (η οποία απουσιάζει, ωστόσο, από την μετέπειτα καταγεγραμμένη επανάλληψη του τρίτου τμήματος στα μ. 206-235, εξαιτίας της μετατροπής του σε συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά της ενότητας του scherzo). – *Opus 101, trio*: Πέραν του εισαγωγικού διμέτρου 55-56, το πρώτο τμήμα διαθέτει μία κύρια θεματική ιδέα (στα μ. 57-59), από το υλικό της οποίας απορρέει εν συνεχεία ένας δίφωνος κανόνας (στα μ. 60-64) που στρέφεται άμεσα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας. Το τρίτο τμήμα, απεναντίας, εισάγεται απευθείας με την κύρια ιδέα (στα μ. 76-78) και μεταφέρει κατόπιν το παράγωγο πλάγιο θεματικό υλικό στην κύρια τονικότητα (στα μ. 79-83), ενώ το εισαγωγικό δίμετρο ανακαλείται εκ των υστέρων για την διαμόρφωση του πρώτου σκέλους του επισυναπτόμενου συνδετικού περάσματος (βλ. μ. 84-90 και 91-94) προς την επαναφορά της κύριας ενότητας του μέρους. – *Opus 127, scherzo*: Μετά τα αμιγώς εισαγωγικά μ. 1-2, το κύριο θέμα συγκροτείται με την σταδιακή είσοδο των επιμέρους φωνών επί της δεσπόζουσας στην έναρξη του πρώτου τμήματος (μ. 3-16) και ακολούθως παρουσιάζεται υπό την οριστική του μορφή επί της τονικής της κύριας τονικότητας (στα μ. 17-24), προτού τα εξ αυτού παραγόμενα μορφώματα των μ. 25-36 οδηγήσουν στην πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας της δεσπόζουσας στο πλαίσιο μιας συνεχούς εκθέσεως. Στον βαθμό, τώρα, που το περιεχόμενο των εισαγωγικών – κατ' αρχήν – λειτουργιών μ. 3-16 αφομοιώνεται εν μέρει και μετασχηματίζεται στα τελευταία μέτρα του μεσαίου δομικού τμήματος, το τρίτο τμήμα ανοίγει με την επαναφορά μόνο των μ. 17-24 στα μ. 90-97 αλλά και στα μ. 98-105 σε επανάλληψη (δια της οποίας εξισορροπείται, εν πολλοίς, η απαλοιφή του προηγούμενου χωρίου των μ. 3-16), ενώ η μεταβατική λειτουργία των μ. 25-26 & 27-29 επιβεβαιώνεται μέσω της εξύφανσης αλλά και της αλυσιδοποίησής τους στα ανάλογα μ. 106-109 & 110-112 / 113-115, που επιτρέπουν την μετέπειτα τονική επίλυση και του περιεχομένου των μ. 30-36 στα μ. 116-122a. Σημειωτέον, ακόμη, ότι η παρούσα ενότητα του scherzo ολοκληρώνεται με την προσθήκη καταληκτικού τμήματος αλλά και συνδετικού περάσματος προς το trio μετά την δεύτερη επανάλληψη (βλ. μ. 122-137 & 138-147).

¹¹⁵ Βλ. opus 4 (Trio I), opus 9 αρ. 3 (scherzo) και opus 67 (trio).

¹¹⁶ Βλ. opus 2 αρ. 1 (μενουέττο), opus 2 αρ. 3 (scherzo, όπου μάλιστα από το συνδετικό πέρασμα που εμπεριέχεται στο τέλος του δεύτερου δομικού τμήματος διαμορφώνεται αργότερα και το καταληκτικό τμήμα των μ. 56-64), opus 18 αρ. 1 (scherzo), opus 30 αρ. 2 (scherzo), opus 101 (trio) και opus 127 (scherzo).

¹¹⁷ Το πλάγιο θέμα (μ. 15-28), έστω κι αν συνίσταται στις πολλαπλές επαναλήψεις ενός στοιχειώδους πτωτικού μορφώματος, διακρίνεται αισθητά από το κύριο θέμα (μ. 1-8), το οποίο συνδέεται άρρηκτα και με μία μεταβατική δομική λειτουργία στα μ. 9-11a & 11-15a (μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και γέμισμα τομής). Έπειτα πάντως από την μεσολάβηση ενός δεύτερου τμήματος (στα μ. 29-56) που προσιδιάζει σε επεξεργασία σονάτας, τα δύο θέματα συνενώνονται κατά την επανέκθεσή τους στο τρίτο τμήμα (πρβλ. τα μ. 57-78 με τα μ. 1-8 και 15-28), χάρη και στην παράλληλη αφομοίωση του υλικού του μ. 9 στα μ. 65 κ.εξ.

¹¹⁸ Το κύριο θέμα παρουσιάζεται εν είδει κανόνος και συμφύεται με την λειτουργία της μεταβάσεως, καταλήγοντας απευθείας σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ.

Ελλείπει διπλής επαναφοράς, οι υπόλοιπες σονατοειδείς προδιαγραφές που αναφέρθηκαν παραπάνω για τον έβδομο δομικό τύπο μενουέττου εφαρμόζονται με κάπως μικρότερη συχνότητα και σε έναν ανάλογο διμερή, όγδοο δομικό τύπο. Σχεδόν σε όλες τις συναφείς περιπτώσεις στο έργο του Beethoven (11 συνολικά), τα δύο δομικά τμήματα έχουν το ίδιο μονοθεματικό περιεχόμενο και – περίπου ή ακριβώς – την ίδια έκταση, αλλά αντιστρόφως ανάλογη τονική πορεία· ενώ λοιπόν η επικεφαλής θεματική ιδέα εκτίθεται εν πρώτοις στην κύρια τονικότητα και έπειτα αναδιατυπώνεται ή αναπτύσσεται στην δευτερεύουσα (ή σε άλλη τονικότητα), το εξ αυτής παραγόμενο πλάγιο θεματικό υλικό μεταφέρεται απλώς από την δευτερεύουσα στην κύρια τονικότητα, όπως ακριβώς συμβαίνει και σε μια στοιχειώδη διμερή μορφή σονάτας.¹²⁰ Θεματική αντιπαράθεση υφίσταται, κατ' εξαίρεσιν, στο trio του

169-183), ενώ το πλάγιο θέμα έχει ομοφωνική υφή και αποτελείται μονάχα από μία επαναλαμβανόμενη πτωτική φράση (μ. 184-191 από άρση, με μικρή προέκταση-πέρασμα στο μ. 192). Στο δεύτερο τμήμα (μ. 193-214) παρατηρείται πλήρης θεματική ανακύκλωση του υλικού του αρχικού τμήματος, που συνδυάζεται και με την προσέγγιση ενός πιο μακρινού τονικού κέντρου (VI/i), ενώ το τρίτο τμήμα διαφοροποιείται σε πολύ περιορισμένο βαθμό από το πρώτο, αφού το κύριο θέμα επιμηκύνεται τώρα επουσιωδώς (στα μ. 215-231), προκειμένου να αποφευχθεί η αλλοτινή μετατροπική του έκβαση, και το πλάγιο θέμα επισυνάπτεται κατόπιν αμετάβλητο σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (στα μ. 232-239). Επιπλέον, με την αναδρομή των ακόλουθων μ. 240-244 στα μ. 210-214 του μεσαίου τμήματος διαμορφώνεται εν συνεχεία και ένα επιπρόσθετο συνδεδετικό πέρασμα προς την τελική επαναφορά του μενουέττου.

¹¹⁹ Στην προκειμένη περίπτωση, η λειτουργία του κυρίου θέματος αλλά και της μεταβάσεως επιτελείται στα μ. 126-159 με την μορφή ενός τετράφωνου *fugato* στην βάση ενός χρωματικού και ιδιαιτέρως σκοτεινού *soggetto*, ενώ το πλάγιο θέμα παρουσιάζεται κατόπιν στην σχετική μείζονα εν είδει εξωστρεφούς “γερμανικού χορού” ή βαλς (στα μ. 160-182)! Αυτή η εντονότατη θεματική, υφολογική και δυναμική αντιπαράθεση αναπαράγεται έπειτα και στα άλλα δύο τμήματα (κατ' εφαρμογήν της αρχής της θεματικής ανακύκλωσης), σε συνδυασμό είτε με την – τυπική για μία επεξεργασία – προσέγγιση μιας ιδιαίτερα απομεμακρυσμένης τονικής περιοχής στα μ. 183-195 (ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος), μ. 196-218 (πλήρης παράθεση του πλαγίου θέματος στην σχετική της ομώνυμης της σχετικής ή III/iii) και μ. 219-229 (περαιτέρω ανάπτυξη του επικεφαλής θεματικού υλικού με λειτουργία συνδεδετικού περάσματος), είτε με την διαδικασία της τονικής εξομάλυνσης κατά την επανέκθεση που λαμβάνει χώραν στα μ. 230-256 (όπου το αρχικό *soggetto* επανέρχεται πια σε ομοφωνική υφή και εξυφαίνεται περαιτέρω) και μ. 257-286 (πρβλ. τα μ. 160-177 σε μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα αλλά και το υλικό των εναπομεινάντων μ. 178-182 που πλέον μετατρέπεται σε συνδεδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα).

¹²⁰ Βλ. opus 1 αρ. 1 (trio), όπου το πλάγιο θεματικό υλικό επαναλαμβάνεται κατά την τονική επαναφορά του (πρβλ. τα μ. 185-192 / 193-200 με τα μ. 169-176) για λόγους έμφασης· opus 1 αρ. 2 (trio), όπου η ελάχιστη μικρότερη έκταση του δεύτερου τμήματος οφείλεται στην παράβλεψη του περιεχομένου των μ. 75-76 του πρώτου· WoO 7 αρ. 3 (trio)· WoO 7 αρ. 11 (trio)· WoO 10 αρ. 4 (trio)· WoO 9 αρ. 6 (μενουέττο)· opus 18 αρ. 4 (trio), όπου το περιεχόμενο των μ. 63-64 εξυφαίνεται σε διπλάσια έκταση στα αντίστοιχα μ. 83-86, διευρύνοντας κατά τι το δεύτερο τμήμα, μετά το πέρας του οποίου προστίθεται και ένα σύντομο συνδεδετικό πέρασμα για την επαναφορά του μενουέττου (μ. 93-98)· opus 68 (δεύτερο trio), με τονική πορεία I → IV και V → I στα δύο οκτάμετρα τμήματα, εκ των οποίων μάλιστα το πρώτο επαναλαμβάνεται, ενώ η ανάλογη απόπειρα επανάληψης του δεύτερου μετατρέπεται τελικά σε ένα εκτεταμένο συνδεδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του *scherzo* (μ. 189-196 & 197-204)·

τρίτου μέρους του κουαρτέττου opus 59 αρ. 3, όπου το μοτιβικό υλικό της κύριας-μεταβατικής (μ. 39-43) και της πλάγιας περιοχής του πρώτου τμήματος (μ. 44-54) είναι αρκετά διαφορετικό, ενώ και η στοιχειώδης διαδικασία ανάπτυξης που εμφιλοχωρεί κατόπιν στο πρώτο σκέλος του δεύτερου τμήματος (βλ. μ. 55-63)¹²¹ παραμένει εν προκειμένω μοναδική.

Ως υπέρβαση των δύο τελευταίων, σονατοειδών τύπων μενουέττου, στην κύρια ενότητα του δεύτερου μέρους της *Ενάτης συμφωνίας*, opus 125, παρουσιάζεται πλέον μία πλήρως ανεπτυγμένη μορφή σονάτας, η οποία πάντως, παρά την πολύ μεγάλη της έκταση, παραμένει έκδηλα μονοθεματική στην φύση της.¹²² μάλιστα, όλα τα επιμέρους τμήματα της εκθέσεως παράγονται από – ή αφομοιώνουν – το επικεφαλής μοτίβο της εμβληματικής εισαγωγής των μ. 1-8: από αυτό αφορμάται το *soggetto* που αναπτύσσεται φουγκοειδώς στην κύρια περιοχή (μ. 9-56) αλλά και εξυφίνεται περαιτέρω, με πλήρη δυναμική ένταση, στο πρώτο σκέλος της μεταβάσεως (μ. 57-77a) μέχρι την μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας (VII), ενώ η παρουσία του παραμένει επίμονη τόσο στο ακόλουθο γέμισμα της ενδιάμεσης τομής (μ. 77-92) όσο και στο πρώτο ήμισυ της πλάγιας περιοχής (μ. 93-116), προτού οπισθοχωρήσει για λίγο (στα μ. 117-135a) και επανέλθει δριμύτερο στην κατακλείδα αλλά και στο επισυναπτόμενο συνδετικό πέρασμα (μ. 135-143a & 143-150). Η ενότητα της επεξεργασίας επικεντρώνεται κατόπιν στην ανάπτυξη του υλικού της κύριας περιοχής κατά τρόπον περισσότερο ομοφωνικό παρά αντισιτικτικό,¹²³ ενώ η επανέκθεση ξεκινά απευθείας με την επιβλητική τελική διατύπωση του κυρίου θέματος στην έναρξη της μεταβάσεως (η οποία, εντούτοις, διασφαλίζει εν προκειμένω την διπλή επαναφορά του στην αρχική τονικότητα),¹²⁴ προτού η υπόλοιπη μορφή αποπερατωθεί κατά τρόπον τυπικό (συμπεριλαμβανοντας και μία μικρή επιπρόσθετη coda).¹²⁵ Πάντως, η παρούσα υλοποίηση της

opus 96 (scherzo), με τονική πορεία $i \rightarrow v$ και $v \rightarrow i$ στα δύο οκτάμετρα τμήματα, τα οποία αμφότερα επαναλαμβάνονται καταγεγραμμένα: opus 106 (πρώτο trio).

¹²¹ Απεναντίας, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται χωρίς ουσιώδεις τροποποιήσεις και στο τέλος του trio προστίθεται ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του μενουέττου (μ. 75-76).

¹²² Προβλ. ενδεικτικά Wilhelm Seidel, “9. Symphonie d-Moll, op. 125”, στο: Riethmüller, Dahlhaus και Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 252-271: 263, και εν μέρει Luxner, ό.π., σ. 111-112.

¹²³ Τα μ. 151-176 επεκτείνουν το συνδετικό πέρασμα από το τέλος της εκθέσεως προετοιμάζοντας τον πυρήνα της επεξεργασίας, ο οποίος υποδιαιρείται σε δύο ισομεγέθη τμήματα, στα μ. 177-224 (όπου η αρμονική πορεία, με αναφορά στην κύρια τονικότητα της ρε-ελάσσονος, έχει σε αδρές γραμμές ως εξής: $v/v - v - III - V/III - i - V$) και μ. 225-271 ($V - i - V/iv/iv - iv/iv = vi/II_N - V^7/II_N = vii_5^{6\#}/V - i_4^6$).

¹²⁴ Σε αυτήν την πολύ ενδιαφέρουσα διασταύρωση τριμερούς και διμερούς μορφής σονάτας αναφέρονται επίσης οι Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 258.

¹²⁵ Τα μ. 272-283 αντιστοιχούν στα μ. 57-68 και παραμένουν στην κύρια τονικότητα της ρε-ελάσσονος, προτού το υπόλοιπο μεταβατικό υλικό (συμπεριλαμβανομένου του γεμίσματος της τομής) στραφεί μέσω της *iv* προς την *VI* (στα μ. 284-296a & 296-305, τα οποία αναλογούν στα

μορφής της σονάτας αντί ενός σονατοειδούς τύπου μενουέττου παραμένει μεμονωμένη και ανεπανάληπτη σε όλο το έργο του Beethoven.

Αντίθετα, πιο σταθερή και γόνιμη εναλλακτική απέτελεσε ένας δομικός τύπος scherzo, ο οποίος διαφοροποιείται από κάθε τριμερή τύπο μενουέττου στον βαθμό που αίρει την χαρακτηριστική αναλογικότητα εκτάσεως και περιεχομένου μεταξύ των εξωτερικών δομικών τμημάτων, που παρατηρείται σε όλες τις μέχρι τούδε διερευνηθείσες περιπτώσεις. Εκεί όπου αναγνωρίζουμε, πάντοτε βάσει δομικών – και ανεξαρτήτως υφολογικών – κριτηρίων, μία δομή scherzo, το πρώτο τμήμα διέπεται κατά κανόνα από εξαιρετική συντομία, εν αντιθέσει με το τρίτο τμήμα, το οποίο καθίσταται περίπου διπλάσιο ή και ακόμη μεγαλύτερο του πρώτου δια της εφαρμογής ποικίλων μεθόδων ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού λίγο μετά την διπλή του επαναφορά στην κύρια τονικότητα. Στο έργο του Beethoven ανιχνεύονται 20 τέτοια παραδείγματα, ενώ υφίσταται και μία ιδιαίτερη περίπτωση διμερούς δομής scherzo, όπου κατ' εξαίρεσιν η προσδοκώμενη διαδικασία της διπλής επαναφοράς παρακάμπτεται.

Συνήθως, το πρώτο τμήμα μιας δομής scherzo είναι μετατροπικό, παραμένοντας όμως συγχρόνως και μονοθεματικό,¹²⁶ όπως δηλαδή παρατηρείται

μ. 69-77a & 77-84) και έπειτα αλυσιδοποιηθεί και επεκταθεί περαιτέρω στην V (στα μ. 306-313 / 314-321, που είναι αντίστοιχα των μ. 85-92, καθώς και στα επιπρόσθετα μ. 322-329), δίχως πάντως να πραγματοποιηθεί εδώ κάποια πτώση. Ακολούθως, η επαναφορά της πλάγιας περιοχής ξεκινά μεν από την ομώνυμη μείζονα, αλλά γρήγορα αναπροσαρμόζεται στην ελάσσονα κύρια τονικότητα δίχως δομικές μεταβολές (πρβλ. τα μ. 330-372a με τα μ. 93-135a), όπως και τα τελευταία τμήματα της αρχικής ενότητας στα μ. 372-380a & 380-387 (πρβλ. μ. 135-143a & 143-150), πέραν της αναγκαίας επέκτασης του συνδεδετικού περάσματος από το τέλος της επανεκθέσεως – όχι στα μ. 388bis-399bis (που είναι υποκατάστατα των μ. 151-158 κατά την έναρξη της επανάληψης της επεξεργασίας) αλλά στα επιπρόσθετα μ. 388-395 – προς την coda (μ. 396-414), η οποία επικεντρώνεται αποκλειστικά στο επικεφαλής δίμετρο του κυρίου θέματος.

¹²⁶ Opus 1 αρ. 2, scherzo: Σε δομή μετατροπικής προτάσεως (με πλεονάζον δεύτερο παράλλαγμα της δίμετρης βασικής ιδέας) αλλά και με επιπρόσθετη καταληκτική ιδέα που εισάγεται σε επικάλυψη με την εναρκτήρια φράση (στα μ. 12-16). – Opus 7, scherzo καθώς και opus 18 αρ. 5, μενουέττο: Σε δομή μετατροπικής περιόδου, η διευρυμένη δεύτερη φράση της οποίας προσλαμβάνει μεταβατική και πλάγια δομική λειτουργία. – Opus 21, μενουέττο: Σε υβριδική δομή τέταρτου τύπου κατά τον Caplin (βλ. ό.π., σ. 61-63). – Opus 29, scherzo: Σε δομή μετατροπικής προτάσεως. – Opus 36, scherzo: Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις, βασισμένες στο ίδιο θεματικό υλικό, οι οποίες ωστόσο ολοκληρώνονται με τέλεια πτώση στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, αντίστοιχα (επομένως η δεύτερη φράση λειτουργεί ως συμφορμός μεταβάσεως και πλάγιου θέματος). – Opus 55, scherzo: Σε μία ενιαία μετατροπική φράση· τα οιονεί εισαγωγικά μ. 1-6 έχουν κύρια και μεταβατική λειτουργία, ενώ στα μ. 7-14 αναδύεται από το προηγούμενο μοτιβικό υλικό ένα πλάγιο “θέμα” (πρβλ. εν μέρει και Luxner, ό.π., σ. 99). – Opus 60, scherzo: Σε μία ενιαία μετατροπική φράση, όπου όμως το κύριο και πλάγιο θεματικό υλικό (στα μ. 1-4 και 13-17a, αντίστοιχα) διακρίνεται επαρκώς από την επίσης παράγωγη μεταβατική του διαμεσολάβηση των μ. 5-12· επιπλέον, στα μ. 17-20 προστίθεται μία καταληκτική προέκταση της τελικής πτώσεως. – Opus 92, scherzo: Με δίμετρο εισαγωγικό μόρφωμα και προτασιακή δομή που στρέφεται από την αρχική μείζονα τονικότητα προς την ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας (III). – Opus 96, trio: Σε μία ενιαία οκτάμετρη μετατροπική φράση. – Opus 132,

και στην συντριπτική πλειονότητα των εφαρμογών των τεσσάρων τελευταίων τύπων μενουέττου που εξετάσαμε. Η επόμενη σε συχνότητα περίπτωση αφορά ένα πρώτο δομικό τμήμα που καταλήγει στην τονική της κύριας τονικότητας¹²⁷ (όπως και στους δύο πρώτους τύπους μενουέττου), ενώ η κατάληξη στην δεσπόζουσα της ιδίας εντοπίζεται σε ένα μόλις παράδειγμα¹²⁸ (όντας, συνεπώς, εξίσου σπάνια όπως και οι ανάλογες εφαρμογές του τρίτου και τέταρτου δομικού τύπου μενουέττου εν γένει).

Η αντιμετώπιση του δεύτερου τμήματος δεν διαφέρει επί της ουσίας από τις ήδη γνωστές πρακτικές που ακολουθούνται και στο πλαίσιο όλων των τριμερών δομικών τύπων μενουέττου· στον βαθμό, βέβαια, που οι εφαρμογές της δομής του scherzo βρίσκουν πρόσφορο έδαφος σε μέρη σημαντικής εκτάσεως αλλά και γραμμένα κυρίως μετά το 1800, είναι αναμενόμενο εδώ να παρουσιάζονται κάμποσα δείγματα ενδελεχούς ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού¹²⁹ είτε ακόμη μετατροπικών σχεδιασμών που επικεντρώνονται σε νέους – κοντινούς ή μακρινούς – τονικούς σταθμούς¹³⁰ και, επομένως, οι περιπτώσεις προσομοίωσης μιας επεξεργασίας σονάτας (κατά το μάλλον ή ήττον) να υπερισχύουν ποσοτικά έναντι των απλούστερων συνδετικών περασμάτων προς το τρίτο δομικό τμήμα.¹³¹

scherzo: Αξιοποιώντας και το εισαγωγικό υλικό των μ. 1-4, οι δύο φράσεις της μετατροπικής περιόδου των μ. 5-12 και 13-22 καταλήγουν σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και σε τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα, αντίστοιχα. Σημειωτέον ότι σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις – πλην της *Εβδομης συμφωνίας*, opus 92 – η δευτερεύουσα τονικότητα είναι πάντοτε αυτή της δεσπόζουσας, ενώ αξιοπαρατήρητο είναι ακόμη το γεγονός ότι εδώ περιλαμβάνονται σχεδόν αποκλειστικά (πέραν του opus 96) οι κύριες ενότητες μενουέττων και scherzi, εκ των οποίων μάλιστα τα μισά περίπου ανήκουν στο είδος της συμφωνίας!

¹²⁷ Όπως συνάγεται από τα σχετικά παραδείγματα, το πρώτο τμήμα προσλαμβάνει συχνά την δομή μίας συμμετρικής περιόδου (βλ. opus 26, scherzo· opus 59 αρ. 3, μενουέττο· opus 69, scherzo· opus 97, scherzo) ή μιας παρεμφερούς υβριδικής δομής τέταρτου τύπου (βλ. opus 18 αρ. 2, scherzo· opus 135, scherzo), ειδικά να συνίσταται σε μία απλή φράση (WoO 32, μενουέττο) ή σε μία σύνθετη πρόταση (opus 59 αρ. 1, scherzo· βλ. και στην συνέχεια του παρόντος κειμένου).

¹²⁸ Βλ. opus 74 (scherzo), όπου το πρώτο τμήμα αποτελείται από μία τετράμετρη συμπαγή φράση με κατάληξη σε μισή πτώση και τετράμετρη προέκταση.

¹²⁹ Ως επί το πλείστον με την εφαρμογή τεχνικών αποσπασματοποίησης είτε αλυσιδοποίησης, ενίοτε όμως και μέσω διεξοδικής μοτιβικής ρευστοποίησης· βλ. opus 1 αρ. 2 (scherzo), opus 21 (μενουέττο), opus 26 (scherzo), opus 29 (scherzo), opus 55 (scherzo), opus 60 (scherzo), opus 69 (scherzo, όπου μάλιστα τα μ. 17-24 φαίνεται αρχικά να αποπερατώνουν μία στοιχειώδη δομή μενουέττου δεύτερου τύπου, προτού η απόπειρα επανάληψής τους στα μ. 25 κ.εξ. επιφέρει την ριζική μετατροπή της λειτουργίας αλλά και την τεράστια διεύρυνση του παρόντος δεύτερου τμήματος· για μιαν αντίστοιχη όσο και απολύτως σύγχρονη περίπτωση στο έργο του Beethoven, βλ. την υποσημείωση 95 παραπάνω), opus 74 (scherzo), opus 97 (scherzo), opus 92 (scherzo) και opus 132 (scherzo).

¹³⁰ Βλ. opus 1 αρ. 2, scherzo (iii και vi)· opus 18 αρ. 5, μενουέττο (iii)· opus 21, μενουέττο (VI/iv)· opus 26, scherzo (vi)· opus 36, scherzo (VI/i)· opus 55, scherzo (V/V και iii)· opus 69, scherzo (v και III)· opus 74, scherzo (VI/iv)· opus 92, scherzo (IV)· opus 132, scherzo (VI/i και III/i).

¹³¹ Βλ. opus 7 (scherzo), WoO 32 (μενουέττο), opus 18 αρ. 2 (scherzo), opus 59 αρ. 3 (μενουέττο), opus 96 (trio) και opus 135 (scherzo).

Ωστόσο, οι αναπτυξιακές διαδικασίες παραμένουν εμφαντικά στο προσκήνιο και μετά την διπλή επαναφορά που σηματοδοτεί την έναρξη του τρίτου δομικού τμήματος, το οποίο, άλλωστε, στην προκειμένη περίπτωση ούτε αποτελεί απλή επαναφορά είτε συνοπτική αναπροσαρμογή των θεματικών περιεχομένων του πρώτου, ούτε λειτουργεί αποκλειστικά με όρους επανεκθέσεως, όπως συμβαίνει στο πλαίσιο ενός οιοδήποτε (τριμερούς) τύπου μενουέττου. Ως επί το πλείστον, η τυπική επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα διακόπτεται αργά ή γρήγορα,¹³² προκειμένου τούτο να εξελιχθεί κατά τρόπον διαφορετικό από εκεί και ύστερα, με νέες ελεύθερες εξυφάνσεις,¹³³ επαναλήψεις (παρηλλαγμένες κατά το μάλλον ή ήττον) και αλυσιδοποιήσεις, από κοινού με διαδικασίες αποσπασματοποίησης αλλά και χαρακτηριστικές πτωτικές αποφυγές,¹³⁴

¹³² Βλ. opus 1 αρ. 2, scherzo, μ. 37-38· opus 18 αρ. 2, scherzo, μ. 17-21· opus 18 αρ. 5, μενουέττο, μ. 47-54· opus 21, μενουέττο, μ. 45-50· opus 60, scherzo, μ. 53-60· opus 69, scherzo, μ. 82-87· opus 74, scherzo, μ. 31-33 / 37-39 (αρχικά στην υποδεσπόζουσα και έπειτα αλυσιδωτά στην τονική, σε μία περίπτωση κατά την οποία τα όρια ανάμεσα στο δεύτερο και το τρίτο δομικό τμήμα καθίστανται ιδιαίτερος ρευστά)· opus 97, scherzo, μ. 62-75· opus 92, scherzo, μ. 89-98· opus 96, trio, μ. 53-56. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις στις οποίες τουλάχιστον η αρχική θεματική ιδέα επανέρχεται ακέραιη στην έναρξη του τρίτου τμήματος (βλ. opus 7, scherzo, μ. 43-50· opus 36, scherzo, μ. 39-46· opus 132, scherzo, μ. 71-78), καθώς και κάμποσα άλλα παραδείγματα πλήρους επαναφοράς του πρώτου τμήματος στην έναρξη του τρίτου, ως έναυσμα για την περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του από εκεί και ύστερα (βλ. WoO 32, μενουέττο, μ. 26-[35]· opus 26, scherzo, μ. 45-52· opus 29, scherzo, μ. 35-42· opus 55, scherzo, μ. 77-92, με επιπρόσθετη μάλιστα επανάληψη του εναρκτήριου διμέτρου· opus 59 αρ. 3, μενουέττο, μ. 23-[30], όπου όμως συνυπάρχει και έντονη αντιστιχτική ανάπτυξη του αρχικού θεματικού υλικού· opus 135, scherzo, μ. 25-32).

¹³³ Βλ. opus 7, scherzo, μ. 51-71· opus 18 αρ. 2, scherzo, μ. 22-30a· opus 29, scherzo, μ. 43-56 αλλά και μ. 69-77a· opus 36, scherzo, μ. 47-58· opus 59 αρ. 3, μενουέττο, μ. 30-32· opus 74, scherzo, μ. 34-36 / 40-42· opus 135, scherzo, μ. 41-48 καθώς επίσης μ. 49-54 & 55-60.

¹³⁴ Βλ. opus 1 αρ. 2, scherzo, μ. 38-46a / 46-54a & 54-58a / 58-62a· opus 7, scherzo, μ. 72-75 / 76-79 & 80-82a & 82-84a / 84-86a (εν μέρει κατ' αναλογίαν προς τα μ. 16-19a & 19-21a / 21-23a)· WoO 32, μενουέττο, μ. 35-38 (συν 39-40) / 41-44 & 45-46 / 47-48· opus 18 αρ. 5, μενουέττο, μ. 58-61 / 62-65· opus 21, μενουέττο, μ. [45-48] / 49-52 & 53-54 / 55-56 & 57-58· opus 26, scherzo, μ. [45-52] / 53-60 & 61-62 / 63-64 & 65-67 (σε μονόμετρα)· opus 29, scherzo, μ. 57-62 / 63-68· opus 36, scherzo, μ. 59-66 (με αναδρομή στο εναρκτήριο τετράμετρο του δεύτερου δομικού τμήματος) / 67-74 & 75-78 & 79-80 & 81-84· opus 55, scherzo, μ. [85-92] / 93-100 & 101-104 / 105-108 & 109-110 & 111-115a· opus 59 αρ. 3, μενουέττο, μ. 33-34 / 35-36 & 37-38· opus 60, scherzo, μ. [57-60] / 61-64 & 65-66 αλλά και μ. 67-70 / 71-74 & 75-78· opus 69, scherzo, μ. [86]-89 / 90-93 & 94-95 / 96-97 & 98-101 (σε μονόμετρα)· opus 74, scherzo, μ. 43-48 (συν 49-50) / 51-56 & 57-61a / 61-65a & 65-66 / 67-68 & 69-72 (σε μονόμετρα) & 73-77 (σε μονόμετρα)· opus 97, scherzo, μ. [74]-77 / 78-81 & 82-83 / 84-85 αλλά και μ. 86-89 / 90-91 (αναδρομή στο εναρκτήριο τετράμετρο του δεύτερου δομικού τμήματος με περικεκομμένη επανάληψη) & 92-99 / 100-107a· opus 92, scherzo, μ. [91-98] / 99-106 & 107-108 / 109-110 / 111-112 & 113-114 / 115-116 αλλά και μ. 117-124 / 125-132· opus 96, trio, μ. [53-56] / 57-60 / 61-64 / 65-68 / 69-72 / 73-76 & 77-78 / 79-80a & 80-83· opus 132, scherzo, μ. 79-82 / 83-86 & 87-88 / 89-90 / 91-92 & 93-95 (σε μονόμετρα)· opus 135, scherzo, μ. [25-32] / 33-40 αλλά και μ. [59-60] / 61-62 / 63-64 / 65-66.

προσέτι όμως και με έντονες παρεκβάσεις προς νέα τονικά κέντρα,¹³⁵ που καθιστούν εν συνόλω πολύ πιο χαλαρή την διάρθρωση του τρίτου τμήματος – εν αντιθέσει προς την σαφώς πιο συνεκτική και περιεκτική δόμηση του πρώτου – μέχρι την οριστική του κατάληξη,¹³⁶ την οποία δύναται βεβαίως να διαδεχθεί και κάποιο επιπρόσθετο (ενίοτε μάλιστα ιδιαίτερος εκτενές) καταληκτικό τμήμα ή μια σύντομη ανάλογη προέκταση (είτε ακόμη ένα συνδυαστικό πέραςμα προς την επόμενη ενότητα).¹³⁷

Ξεχωριστή μνεία οφείλει να γίνει στο δεύτερο μέρος του κουαρτέττου εγχόρδων opus 59 αρ. 1, όπου ο Beethoven πειραματίζεται σε βάθος και κατά τρόπον ανεπανάληπτο τόσο με την δομή της κύριας ενότητας όσο και με την συνολική μορφή του scherzo. Σε ό,τι αφορά το πρώτο τμήμα του “scherzo” κατ’ εξοχήν, μπορεί να γίνει λόγος για μία σύνθετη δομή προτάσεως,¹³⁸ η βασική ιδέα και το αλυσιδωτό παράλλαγμα της οποίας προσανατολίζονται προς τις τονικές περιοχές της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας (με εφελτήριο την εκάστοτε υποδεσπόζουσα, στα μ. 1-8 / 9-16), ενώ η συνέχιση οδηγεί σε σαφή πτωτική επικύρωση της κύριας τονικότητας (στα μ. 17-22 & 23-29a). Ακολούθως, το μεσαίο τμήμα εισάγεται σε επικάλυψη με το προηγούμενο και αξιοποιεί το μοτιβικό του υλικό για την διαμόρφωση ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος, το οποίο επικεντρώνεται στην τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας (iii) στα μ.

¹³⁵ Βλ. opus 7, scherzo (i και VI/i)· WoO 32, μενουέττο (VI/i)· opus 18 αρ. 5, μενουέττο (IV)· opus 36, scherzo (III/i)· opus 97, scherzo (IV)· opus 92, scherzo (V).

¹³⁶ Το κλείσιμο του τρίτου τμήματος ενίοτε “ομοιοκαταληκτεί” με τα τελευταία μέτρα του πρώτου τμήματος· βλ. συγκεκριμένα: opus 1 αρ. 2, scherzo, μ. 62-66a / 66-70 (πρβλ. μ. 12-16)· opus 18 αρ. 5, μενουέττο, μ. 66-73 (πρβλ. μ. 5-12 / 17-24)· opus 60, scherzo, μ. 87-90 (πρβλ. μ. 17-20)· opus 92, scherzo, μ. 133-136 (πρβλ. μ. 21-24)· opus 132, scherzo, μ. 96-99 (πρβλ. μ. 19-22).

¹³⁷ Βλ. opus 7, scherzo, μ. 86-95 (πρβλ. επίσης τα μ. 94-95 με τα μ. 23-24)· opus 18 αρ. 2, scherzo, μ. 30-38a & 38-43· opus 18 αρ. 5, μενουέττο, μ. 74-81· opus 21, μενουέττο, μ. 59-66a (όπου γίνεται σαφής αναδρομή στην έναρξη του δεύτερου δομικού τμήματος) & 66-79· opus 29, scherzo, μ. 77-88· opus 55, scherzo, μ. 115-166· opus 69, scherzo, μ. 102-105 & 106-109· opus 97, scherzo, μ. 107-125· opus 92, scherzo, μ. 137-148· opus 132, scherzo, μ. 100-109 & 110-119. Επιπλέον, στο opus 60 (scherzo, μ. 79-86) παρατηρείται ένα ανάλογης φύσεως χωρίο, το οποίο όμως ενσωματώνεται ως εμβόλιμη κατακλείδα, ούτως ειπείν, στο τρίτο δομικό τμήμα αντί να επισυνάπτεται σε αυτό μετά το πέρας του· πρβλ. σχετικά: Hepokoski και Darcy, “Expanded C-Space and Coda-Rhetoric-Interpolation (CRI)”, *Elements of Sonata Theory*, ό.π., σ. 288-292.

¹³⁸ Ως σύνθετη πρόταση ορίζω ένα πλέγμα τριών φράσεων, οι δύο πρώτες εκ των οποίων αντιστοιχούν στο σκέλος της παρουσίας και η τρίτη σε αυτό της συνέχισης μιας τυπικής προτάσεως (βλ. Caplin, ό.π., σ. 9-12, 35-48 αλλά και 69), με μόνη διαφορά την εκδήλωση και δύο ενδιάμεσων πτώσεων, οι οποίες θεωρούνται παροδικές και υποδεέστερες από λειτουργικής απόψεως σε σχέση με την οριστική πτωτική διαδικασία που εμπεριέχεται στην τρίτη φράση. Υποπερίπτωση αυτού του δομικού προτύπου αποτελεί επίσης ό,τι οι Hepokoski και Darcy αποκαλούν ατυχώς “Mozartian loops” (ό.π., σ. 80-86), αγνοώντας ότι εδώ έχουμε στην πραγματικότητα να κάνουμε με μία συνθετική πρακτική που ο Mozart ασπάσθηκε από το έργο του Johann Christian Bach (όπως εξ άλλου και την δυνατότητα μιας αλυσιδωτής επανάληψης της αρχικής φράσεως στο ίδιο πλαίσιο).

29-38 (μετάβαση), μ. 39-45 & 46-54a (πλάγια περιοχή), μ. 54-61 (κατακλείδα) και μ. 62-67 (συνδετικό πέρασμα). Από την άλλη πλευρά, η δομή του scherzo καθίσταται πρόδηλη ήδη από την έναρξη του τρίτου τμήματος, όπου η επικεφαλής βασική ιδέα – και πιο συγκεκριμένα το δεύτερο μόρφωμά της – υπόκειται σε παραλλαγή και επέκταση στα μ. 68-79a, ενώ η αλληλεπικαλυπτόμενη αλυσιδοποίησή της στα μ. 79-90 πραγματοποιείται τώρα επί της δεσπόζουσας της αντιθετικής (iii), προκειμένου η τελευταία – αλλά και η ομώνυμή της μείζονα – να εδραιωθεί κατόπιν εκ νέου κατά την περαιτέρω μοτιβική ανάπτυξη που λαμβάνει χώραν στα μ. 91-99a. Συνεπώς, το παράδειγμα αυτό έρχεται να προστεθεί σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις όπου το τρίτο τμήμα μιας δομής scherzo εμπεριέχει και κάποια παροδική παρέκκλιση προς άλλο τονικό κέντρο, προτού η κύρια τονικότητα αποκατασταθεί χάρη στην μεσολάβηση των μ. 99-100 και ένα νέο παράλλαγμα των μ. 72-79 αναδυθεί με πλήρη ηχηρότητα στα μ. 101-108, καίτοι βέβαια η προσδοκώμενη οριστική πτωτική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος ματαιώνεται τελικά δια της μετατροπής των τελευταίων μέτρων της παρούσας ενότητας (μ. 109-114) σε συνδετικό πέρασμα προς το επερχόμενο trio.

Το trio (σε δομή μενουέττου πρώτου τύπου) είναι σχετικά σύντομο και έχει επί της ουσίας ολοκληρωθεί μέχρι το μ. 151, όπου η επανεμφάνιση του επικεφαλής μοτιβικού υλικού του scherzo οδηγεί εν είδει συνδετικού περάσματος από την φα-ελάσσονα στην Σι-μείζονα (βλ. μ. 151-170).¹³⁹ Όπως όμως γίνεται αντιληπτό, η τονική αυτή έκβαση είναι πέρα για πέρα ακατάλληλη για την αναμενόμενη επαναφορά της ενότητας του scherzo, η οποία εκ των πραγμάτων αναβάλλεται στο σημείο αυτό με την μετατροπή του συνδετικού περάσματος σε μία εκτενή εμβόλιμη ενότητα τύπου επεξεργασίας (μ. 151-238), στον πυρήνα της οποίας το θεματικό υλικό του scherzo παρατίθεται, μεταμορφώνεται, αλυσιδοποιείται αλλά και ρευστοποιείται, διατρέχοντας συνάμα ένα ευρύτατο αρμονικό φάσμα: τα μ. 171-177a αντιστοιχούν στα μ. 23-29a αλλά σε μεταφορά στην Σι-μείζονα (VI/iv), τα αλυσιδωτά μ. 177-184 / 185-192 παράγονται από το επικεφαλής μόρφωμα του scherzo και προσανατολίζονται παροδικά προς την σι-ύφεση-ελάσσονα (i) και την αντιθετική της, στα μ. 193-196 / 197-200 / 201-204 & 205-212 αναπτύσσονται κατόπιν από κοινού τα δύο μορφώματα της βασικής ιδέας της αρχικής ενότητας και μέσα από έναν κύκλο πεμπτών φθάνουν στην λα-ελάσσονα (iii/V), ενώ τα μ. 213-238 λαμβάνουν εν συνεχεία ως αφορμή κυρίως το μοτιβικό περιεχόμενο των μ. 83-90 και το ρευστοποιούν σταδιακά επαναπροσεγγίζοντας την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Εντούτοις, η πρώτη επαναφορά του scherzo, που ακολουθεί στα μ. 239-353, ανοίγει με

¹³⁹ Η αρμονική πορεία αυτού του χωρίου έχει ειδικότερα ως εξής: φα-ελάσσων: i → VI (μ. 155 κ.εξ.) – i₄⁶ (μ. 161-162) – vii⁷/V & vii²/V (μ. 163-166) – V⁷/V = σι-ελάσσων / Σι-μείζων: vii₅[#]/V – V (μ. 167-170, όπου πραγματοποιείται μία μισή πτώση-τομή).

μία απροσδόκητη μετατόπιση προς την αντιθετική της ομώνυμης (VI/i) και, παρ' ότι σε γενικές γραμμές κινείται παράλληλα προς το πρότυπό της (δηλαδή προς την αρχική ενότητα της συνολικής μορφής), εμπεριέχει και ορισμένες ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από αυτό. Έτσι, το πρώτο δομικό τμήμα καλείται τώρα να ξαναβρεί τον δρόμο προς την τονική, γνωρίζοντας προσέτι ανεπαίσθητες δομικές μεταβολές αλλά και την εμπειρία του αντιστικτικού εμπλουτισμού του επικεφαλής θεματικού του μορφώματος με μία νέα μελωδική ιδέα,¹⁴⁰ ενώ ανάλογες τροποποιήσεις λαμβάνουν χώραν και στα δύο επόμενα τμήματα, αν και σε πιο περιορισμένο βαθμό.¹⁴¹

Από την άλλη πλευρά, μετά την επαναφορά του trio (στα μ. 354-390a) σε απλή μεταφορά στην ομώνυμη σι-ύφεση-ελάσσονα, η εμβόλιμη “επεξεργασία” των μ. 151-238 συρρικνώνεται πλέον δραστικά στα μ. 390-419,¹⁴² επιβεβαιώνοντας αναδρομικά την λειτουργία της ως συνδετικού περάσματος προς την επαναφορά του scherzo αλλά και προσαρμόζοντας προσηκόντως την έκτασή της σε σχέση με ό,τι ακολουθεί· στον βαθμό λοιπόν που η τελική επαναφορά του scherzo είναι (εξόχως) περικεκομμένη,¹⁴³ σύμφωνα με την πρακτική που ο Beethoven εφήρμοζε – όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει – συστηματικά κατά τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνα στην πενταμερή μορφή του scherzo, και το συνδετικό πέραςμα που την προετοιμάζει υπόκειται σε ανάλογη συντόμηση. Βέβαια, ειδικά στην

¹⁴⁰ Τα μ. 239-246a (VI/i → III/i) και 246-253a (III/i → VII/i) αντιστοιχούν μεν στα μ. 1-8 και 9-16 αλλά επικαλύπτονται πλέον μεταξύ τους (όπως περίπου και κατά την παρηλλαγμένη τους επαναφορά νωρίτερα, στην έναρξη του τρίτου δομικού τμήματος της αρχικής ενότητας), ενώ με επικάλυψη εισάγεται κατόπιν και η συνέχιση στα μ. 253-265a (πρβλ. τα μ. 17-29a), όπου εν τέλει αποκαθίσταται και η πρότυπη πτωτική διαδικασία στην κύρια τονικότητα.

¹⁴¹ Το δεύτερο τμήμα παραμένει ίδιο επί της ουσίας (πρβλ. τα μ. 265-303 με τα μ. 29-67), μεταφέροντας όμως ολόκληρη την πλάγια και καταληκτική του περιοχή στην σχετική σολ-ελάσσονα (vi). Έπειτα, το τρίτο τμήμα ανοίγει σε μεταφορά κατά μία πέμπτη χαμηλότερα από την αρχική του τοποθέτηση (πρβλ. τα μ. 304-336 με τα μ. 68-100), ενώ το δεύτερο σκέλος του επανέρχεται μεν από την τονική (πρβλ. τα μ. 337-343 με τα μ. 101-107), αλλά αναπτύσσει πλέον λίγο διεξοδικότερα το δεδομένο υλικό στα μ. 344-350 μέχρι την καταληκτική προέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 351-353 (που είναι αντίστοιχα των μ. 112-114).

¹⁴² Τα μ. 390-404a αντιστοιχούν στα μ. 151-162 αλλά και στα μ. 163-168 σε πιο συνοπτική μορφή, ενώ το πέραςμα των μ. 404-419 είναι καινούργιο και εξυπηρετεί την ομαλή αρμονική σύνδεση με την έναρξη της επόμενης ενότητας.

¹⁴³ Σε συνέχεια των όσων έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω (βλ. υποσημείωση 52), ως επισημανθούν εδώ οι παράλληλες αναδρομές της περικεκομμένης αυτής επαναφοράς τόσο στην θεματικά εμπλουτισμένη έναρξη της προηγούμενης επαναφοράς του scherzo (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 420-423, 428-431 και 436-439 με τα μ. 239-242, 246-249 και 253-256, αντίστοιχα) όσο και στην χαρακτηριστική χειρονομία με την οποία τερματίζονται αμφότερα τα δύο μεγάλα τμήματα της εμβόλιμης αναπτυξιακής ενότητας (βλ. μ. 169-170 και 237-238), η οποία τώρα ανακαλείται εις διπλούν στα μ. 446-449 ως μέσο αποφυγής της οριστικής πτωτικής επικύρωσης της Σι-ύφεση-μείζονος και αναβολής της μέχρι το μ. 460, αφού προηγουμένως μεσολαβήσει μία ύστατη και τελείως αναπάντεχη – αλλά απολύτως προσήκουσα στην δομή και το πνεύμα ενός αληθινού scherzo – παρέκκλιση στην εξαιρετικά απομακρυσμένη τονική περιοχή της μι-ελάσσονος (τουτέστιν, στην σχετική της ομώνυμης της σχετικής ή vi/VI)!

συγκεκριμένη περίπτωση, η συνολική μορφή αφομοιώνει και δύο επιπρόσθετα χαρακτηριστικά, τα οποία εν μέρει θα μπορούσαν να αναχθούν στην μορφή της σονάτας: πρόκειται, όπως είδαμε, αφ' ενός μεν για μία εμβόλιμη ενότητα τύπου επεξεργασίας στην θέση ενός απλούστερου συνδυετικού περάσματος από το trio προς την πρώτη επαναφορά του scherzo και αφ' ετέρου για την διαδικασία της τονικής μεταφοράς του trio από την ελάσσονα δεσπίζουσα στην ομώνυμη ελάσσονα κατά την δική του επαναφορά, η οποία, ναι μεν, παραπέμπει στην έκθεση και την επανέκθεση ενός πλάγιου θέματος, αλλά αυστηρά και μόνον στα συμφραζόμενα του ελάσσονος – και όχι του μείζονος, όπως στο παρόν μέρος – τρόπου! Έτσι, προκύπτει μία πολύ ενδιαφέρουσα απόπειρα περαιτέρω διεύρυνσης της πενταμερούς μορφής του scherzo με στοιχεία σονάτας,¹⁴⁴ η οποία όμως παρέμεινε δίχως συνέχεια στο έργο του Beethoven και επιπλέον τείνει – ατυχώς – σε πολλές σύγχρονες αναλυτικές προσεγγίσεις να ερμηνεύεται εσφαλμένα ως κάτι που πρωτίστως δεν είναι, εξαιτίας της μετατόπισης του ενδιαφέροντος από τον ουσιώδη σκελετό της “υβριδικής” αυτής μορφής στα επουσιώδη, “δάνεια” στοιχεία της.¹⁴⁵

Μία άλλη ασυνήθιστη περίπτωση εφαρμογής της δομής του scherzo εντοπίζεται στην κύρια ενότητα του δεύτερου μέρους της σονάτας opus 101. Το πρώτο τμήμα παραμένει κι εδώ αυστηρά μονοθεματικό, εξυφαίνοντας την επικεφαλής ιδέα του αρχικά από την τονική προς την δεσπίζουσα της

¹⁴⁴ Πρβλ. πρωτίστως Joseph Kerman, *The Beethoven quartets*, Alfred A. Knopf, New York 1967, σ. 103-109, καθώς επίσης Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973, σ. 181-196, περαιτέρω δε Luxner, ό.π., σ. 197-201, αλλά και Jonathan Del Mar, “A problem resolved? The form of the scherzo of Beethoven’s String Quartet in F, op.59, no.1”, στο: Mark Evan Bonds, Lewis Lockwood, Christopher Reynolds και Elaine R. Sisman (επιμ.), *Beethoven Forum* 8, University of Nebraska Press, Lincoln 2000, σ. 165-170.

¹⁴⁵ Βλ. ενδεικτικά: Russell, ό.π., σ. 260-261· Lewis Lockwood, “A problem of form: The ‘scherzo’ of Beethoven’s String Quartet in F major, op.59, no.1”, στο: Christopher Reynolds, Lewis Lockwood και James Webster (επιμ.), *Beethoven Forum* 2, University of Nebraska Press, Lincoln 1993, σ. 85-95 (ο Lockwood επιχειρηματολογεί κυρίως στην βάση μίας αρχικά σχεδιαζόμενης μακροδομικής επανάληψης, την οποίαν ο Beethoven διέγραψε τελικά από την παρτιτούρα· ωστόσο, τέτοιου είδους επαναλήψεις δεν συμβαδίζουν πάντοτε με τις πραγματικές δομικές προδιαγραφές ενός κομματιού και μπορεί να αποδεικνύονται τελείως καταχρηστικές από λειτουργικής απόψεως, όπως π.χ. στην περίπτωση του διπλού trio στο δεύτερο μέρος της *Ενάτης συμφωνίας*, opus 125, που σχολιάζεται παραπάνω, στην υποσημείωση 75)· November, ό.π., σ. 62-68 (όπου η επιχειρούμενη ανάλυση εξαντλείται κυρίως στην αναπαραγωγή των πορισμάτων του Lockwood, αλλά συνοψίζονται και μερικές ακόμη, παρεμφερείς προσεγγίσεις άλλων μελετητών). Η Lini Hübsch, επιπροσθέτως, προσπαθεί διπλωματικά να κρατήσει τελείως ίσες αποστάσεις ανάμεσα στις ερμηνευτικές προοπτικές της σονάτας και του scherzo στην δική της αναλυτική περιγραφή του εν λόγω μέρους – βλ. *Ludwig van Beethoven: Die Rasumowsky-Quartette op. 59*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 40), München 1983, σ. 48-55.

Φα-μείζονος (στα μ. 1-3 και 4-5) και έπειτα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος (στα μ. 6-8), η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση. Ωστόσο, κατά την επανάληψή του, το τμήμα αυτό επεκτείνεται όχι μόνο με μία επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας στην δευτερεύουσα τονικότητα (στο μ. 9) αλλά και με την αλυσιδωτή μεταφορά της στην κύρια τονικότητα (πρβλ. τα μ. 10-11 με τα μ. 8-9): έτσι, ένα αρχικά μετατροπικό τμήμα μεταβάλλεται εκ των υστέρων σε μη μετατροπικό! Ακολούθως, το δεύτερο δομικό τμήμα αναπτύσσει κατά τρόπον εξαιρετικά διεξοδικό το δεδομένο θεματικό υλικό, ενισχύοντας τόσο την αντιστικτική πυκνότητα της υφής όσο και την αρμονική κινητικότητα: τα μ. 12-19α ξεκινούν από την Λα-μείζονα (III) και καταλήγουν με μισή πτώση στην ομώνυμή της (iii) μέσω τονικοποιήσεων της υποδεσπόζουσας αλλά και της σχετικής της, ενώ τα μ. 19-25 επικεντρώνονται αρχικά στην σχετική και κατόπιν στην τονική της τονικότητας αναφοράς, καταλήγοντας όμως μάλλον αναπάντεχα στην αντιθετική της ομώνυμής της (VI/i), η οποία προσέτι επεκτείνεται επί μακρόν στα μετέπειτα μ. 26-29 και 30-35, εν αναμονή ενός σημαντικού δομικού συμβάντος. Τούτο παρουσιάζεται, πράγματι, στα μ. 36-38a / 38-40a με την μορφή μιας επαναφοράς – και δη επαναλαμβανόμενης – του περιεχομένου των μ. 4-6a του πρώτου τμήματος πάνω από έναν επίμονο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Εντούτοις, η επιλογή αυτή υπονομεύει, στην πραγματικότητα, κάθε δυνατότητα μετέπειτα εκδήλωσης της δέουσας διπλής επαναφοράς, με αποτέλεσμα η δομή του παρόντος scherzo να παραμένει εν τέλει διμερής, αφού η πυκνή περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου θεματικού υλικού αρθρώνει εν πρώτοις μία ατελή πτώση στην Φα-μείζονα (στα μ. 40-44a) και εν συνεχεία επεκτείνει την τονική με καταληκτικά παράγωγα (στα μ. 44-47a / 47-49 & 50-51), τα οποία βρίσκουν το επιστέγασμά τους στην τριπλή επανεμφάνιση της ακροτελεύτιας πτωτικής χειρονομίας του εναρκτήριου δομικού τμήματος, που πλέον εκδηλώνεται αποκλειστικά στο περιβάλλον της Φα-μείζονος (πρβλ. τα μ. 52-54 με τα μ. 9-11).¹⁴⁶ Αυτή η διμερής υλοποίηση της δομής του scherzo, που παρακάμπτει την καθιερωμένη επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα και την αντικαθιστά μονάχα με την σαφή αναδρομή σε ένα χωρίο προερχόμενο από το μέσον του πρώτου τμήματος, απομένει επίσης μοναδική στο σύνολο της μουσικής δημιουργίας του Beethoven, ως μία ακόμη ανάμεσα στην πληθώρα των προοπτικών που αφήνει ανοιχτές ιδίως το ύστερο έργο του.

¹⁴⁶ Πρβλ. εν πολλοίς και Uhde, ό.π., σ. 355-362.

Γιατί ασχολούμαστε ακόμα με τον Μπετόβεν; Μύθος, Λόγος και αξία

Μάρκος Τσέτσος

Κάθε ερώτημα για το «γιατί» μιας ανθρώπινης δραστηριότητας είναι ερώτημα για τους λόγους της και κάθε ερώτημα για τους λόγους μιας ανθρώπινης δραστηριότητας είναι ερώτημα για το νόημά της. Δεν θα άλλαζε επομένως τίποτα αν στον τίτλο της παρούσας ανακοίνωσης αντικαθιστούσαμε τη λέξη «γιατί» με τις ισοδύναμες διατυπώσεις «για ποιους λόγους» ή «ποιο είναι το νόημα να» ασχολούμαστε ακόμα με τον Μπετόβεν. Στην πραγματικότητα, σχολιασμού δεν χρήζει η λέξη «γιατί» αλλά η λέξη «ακόμα». Και τούτο διότι η τελευταία λέξη σηματοδοτεί πάντοτε μια κρίση νοήματος: υπονοεί ότι οι λόγοι για τους οποίους μέχρι πρότινος ασχολούμασταν με τον Μπετόβεν και τη μουσική του έχουν πάψει πλέον να είναι αυτονόητοι και, προφανώς, έχουν πάψει να είναι αυτονόητοι εξαιτίας κάποιου σημαντικού γεγονότος στο άμεσο παρελθόν. Η λέξη «ακόμα» υπονοεί όμως και κάτι παραπάνω: ότι ενδεχομένως δεν υπάρχουν σήμερα επαρκείς λόγοι για την ενασχόλησή μας με τον Μπετόβεν και τη μουσική του και ότι, ως εκ τούτου, θα έπρεπε αμέσως και εμπράκτως να πάψουμε να ασχολούμαστε μαζί της. Ενδεχομένως, σήμανε η ώρα του τέλους για τον Μπετόβεν.

Ποιο είναι όμως το γεγονός που έχει υπονομεύσει το νόημα της ενασχόλησής μας με τον Μπετόβεν και τη μουσική του; Στον περιεκτικό του απολογισμό της πρόσληψης του συνθέτη, ο Scott Burnham είναι σαφής: από το 1970 και μετά, από την επέτειο δηλαδή των διακοσίων χρόνων από τη γέννησή του και με αφετηρία τη μονογραφία του Hans Heinrich Eggebrecht *Για την ιστορία της πρόσληψης του Μπετόβεν* [*Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*], έχει αρχίσει μια διαδικασία κριτικής αμφισβήτησης θεμελιωδών βεβαιοτήτων γύρω από τις οποίες δομήθηκε η λατρεία όχι μόνο του Μπετόβεν αλλά και της δυτικής έντεχνης μουσικής στο σύνολό της.¹ Οι θεμελιώδεις αυτές βεβαιότητες αφορούν κυρίως τις έννοιες του αριστουργήματος και της μεγάλης μουσικής, της οικουμενικότητας της καλλιτεχνικής αξίας, της ιδιοφυΐας και της καλλιτεχνικής αυτονομίας, της συνέχειας και της προόδου στην ιστορία της μουσικής, της υπεροχής της έντεχνης μουσικής έναντι της δημοφιλούς, του πρωτείου του έργου και του συνθέτη έναντι του εκτελεστή, του σχολιαστή και του ακροατή, του πρωτείου, με άλλα λόγια, της μουσικής αντικειμενικότητας

¹ Scott Burnham, «The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer», στο: Glenn Stanley (επιμ.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, New York 2000, σ. 342 κ.ε.

έναντι της μουσικής υποκειμενικότητας. Μια νέα, κριτική επαναπροσέγγιση της δυτικής έντεχνης μουσικής, συμβολική αντιπροσώπευση της οποίας αποτελεί ο Μπετόβεν, οφείλει να θεωρήσει τέτοιου είδους βεβαιότητες ως συστατικά μιας καλλιτεχνικής μυθολογίας (αν όχι θρησκείας) και να προτάξει την κριτική αποδόμησή τους με το συμφέρον μιας δομικής μετατόπισης του σημείου αφετηρίας από τη μουσική αντικειμενικότητα στη μουσική υποκειμενικότητα,² από τη μουσική και τα μουσικά έργα στην ιστορικά μεταβαλλόμενη πρόσληψή τους και τους ιστορικά μεταβαλλόμενους κοινωνικούς, ιδεολογικούς και πολιτικούς τους όρους. Αυτονόητα, η νέα, «κριτική» μουσικολογία³ οφείλει να προτάξει απέναντι στη μυθολογία του αριστουργήματος, της μεγάλης μουσικής και της ιδιοφυΐας την αλήθεια της καταρχήν ισοτιμίας των έργων και των ειδών της μουσικής, καταγγέλλοντας τις δήθεν απόλυτες διαφορές αξίας, τις οποίες οι παραπάνω έννοιες ουσιασώς προϋποθέτουν και αναπαράγουν, ως ιδεολογικό ψεύδος και ψιλή κοινωνική κατασκευή, που αξιοποιούνται ως εργαλεία νομιμοποίησης εξουσιαστικών κοινωνικών πρακτικών και εμπέδωσης της πολιτισμικής ηγεμονίας.

Στην περίπτωση του Μπετόβεν, για παράδειγμα, η κοινωνιολογική εκείνη έρευνα που δεν αρκείται στη θετικιστική καταγραφή των κοινωνικών συνθηκών μιας μουσικής πρακτικής, αλλά προχωρά στη διερεύνηση των κοινωνικών συμφερόντων που καθορίζουν τους αισθητικούς της προσανατολισμούς και το νομιμοποιητικό της αφήγημα, έχει αποδείξει ότι η δήθεν ιδιοφυΐα του Μπετόβεν και η δήθεν μεγαλοσύνη της μουσικής του είναι έννοιες χωρίς πραγματικό αντίκρισμα, χωρίς περιγραφική εγκυρότητα και, επομένως, δεν είναι τίποτα παραπάνω από ψεύδη, τα οποία εξυπηρέτησαν την ανάγκη πολιτισμικής διάκρισης και ηγεμονίας της παλαιάς βιεννέζικης αριστοκρατίας έναντι της νέας αριστοκρατίας και της ανώτερης αστικής τάξης,⁴ και στη συνέχεια υιοθετήθηκαν, στη λογική της κοινωνικής μίμησης, από τα δύο τελευταία αυτά κοινωνικά στρώματα, τα οποία με τη σειρά τους αξιοποίησαν

² Πρβλ. Markos Tsetsos, «Postmodern Musicology and the Subjectivity of Value», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 11 ("New Musicology. Perspectives critiques", επιμ. Martha Grabocz και Makis Solomos), 2010, σ. 141-163.

³ Για μια κριτική προσέγγιση που αποδομεί πολλούς μύθους γύρω από αυτήν, βλ. Giles Hooper, *The Discourse of Musicology*, Ashgate, Aldershot (UK) / Burlington (VT, USA) 2006.

⁴ Βλ. Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1995. Για μια εξαντλητική φιλοσοφική κριτική του βιβλίου της DeNora που εστιάζεται στο ζήτημα της καλλιτεχνικής αξίας, βλ. Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed. Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, Yale University Press, New Haven / London 2001, σ. 181 κ.ε., και κυρίως σ. 191: «Φαίνεται λοιπόν πως μια λογική στρατηγική για την εξουδετέρωση της ανασκευής της ιδέας ότι καθένας θα μπορούσε, υπό τους κατάλληλους κοινωνικοπολιτικούς οινούς, να δημιουργήσει μουσική αξία είναι η εξουδετέρωση της ίδιας της αξίας. Υποθέτω ότι αυτό εν μέρει βρίσκεται πίσω από τον ισχυρισμό της DeNora ότι είναι "απατηλό" για εμάς να προβαίνουμε σε αισθητικές κρίσεις για το ότι η μουσική του Μπετόβεν κατέχει "ενύπαρκτη αξία", η οποία ενδεχομένως δεν είχε γίνει αντιληπτή από τους συγχρόνους του».

την ιδεολογία της μεγάλης μουσικής και της ιδιοφυΐας ως μέσο πολιτισμικής διάκρισης και ηγεμονίας έναντι των κατώτερων αστικών στρωμάτων και του κοινωνικού προλεταριάτου. Με την αρωγή της κοινωνικής αδράνειας και μέσα από την αξιοποίηση των εκπαιδευτικών μηχανισμών, τα ψεύδη της μεγάλης μουσικής και της ιδιοφυΐας μετατράπηκαν σε αδιαμφισβήτητες, «αντικειμενικές» αλήθειες και ο Μπετόβεν στον μεγαλύτερο συνθέτη όχι μόνο της Γερμανίας αλλά και όλου του κόσμου. Ο «εθνοκεντρικός» χαρακτήρας της πεποιθήσης είναι προφανής, όπως προφανής θα έπρεπε να είναι και ο «πολιτισμικός ιμπεριαλισμός» που απορρέει από αυτήν την πεποίθηση ως πρακτική της συνεπαγωγής.

Αν λάβουμε σοβαρά υπόψη τον κοινωνικό ντετερμινισμό της μουσικής και των εννοιών της, την απόλυτη δηλαδή ετερονομία τους, είμαστε υποχρεωμένοι να αποκηρύξουμε κάθε ιδέα περί εγγενούς αξίας της μουσικής και να υποστηρίξουμε την πεποίθηση πως, αν η μουσική έχει κάποια αξία, δεν μπορεί παρά να την έχει εργαλειακά, ως μέσο δηλαδή για την επίτευξη ενός σκοπού, ο οποίος αυτός και μόνον έχει εγγενή αξία. Στην περίπτωση του κοινωνικού ντετερμινισμού της μουσικής και των εννοιών της, ο σκοπός έναντι του οποίου η μουσική χρησιμοποιείται ως εργαλείο και ο οποίος έχει εγγενή αξία είναι η ικανοποίηση των επιθυμιών όσων την χρησιμοποιούν ως εργαλείο και οι επιθυμίες αυτές έχουν να κάνουν, όπως είδαμε, με τη συμβολική-πολιτισμική κυριαρχία ανώτερων στην κοινωνική ιεραρχία κοινωνικών ομάδων επί κατώτερων. Αν όμως κάτι τέτοιο ισχύει, τότε προφανώς οι κατώτερες κοινωνικές ομάδες πρέπει να εξαιρούνται της παραπάνω λογικής, καθώς δεν υπάρχουν κατώτερες από αυτές κοινωνικές ομάδες επί των οποίων θα μπορούσαν να ασκήσουν συμβολική-πολιτισμική κυριαρχία· όπερ σημαίνει ότι είμαστε υποχρεωμένοι να αποδεχτούμε τη δημοφιλή μουσική ως τη μόνη ιδεολογικά μη βεβαρημένη και, επομένως, ως τη μόνη μουσική με πραγματική οικουμενική αξία.⁵ Σημαίνει όμως και ότι είμαστε υποχρεωμένοι να αποδεχτούμε πως δεν υπάρχει κανένας ουσιαστικός λόγος να ασχολούμαστε πλέον με τη δυτική έντεχνη μουσική, της οποίας η αξία όχι μόνο δεν είναι εγγενής, αλλά είναι εργαλειακή αναφορικά με τις επιθυμίες κοινωνικών ομάδων οι οποίες μάλιστα έχουν ιστορικά εκλείψει. Αν υπάρχει ακόμα ένας λόγος να ασχολούμαστε με αυτή τη μουσική, και πάνω απ' όλα με τον Μπετόβεν, τούτος έγκειται στο ενδιαφέρον των ιστορικών και των κοινωνιολόγων της μουσικής για μια μορφή τέχνης πάνω στην αποδόμηση της οποίας μπορεί να εγερθεί το μετανεωτερικό αφήγημα για τον πολιτισμό. Στο ερώτημα αν είμαστε υποχρεωμένοι να λάβουμε σοβαρά υπόψη αυτό το αφήγημα, η απάντηση είναι δυστυχώς θετική. Στο κεφάλαιο για τον Διαφωτισμό από τη

⁵ Βλ., μεταξύ άλλων, Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Harvard (Mass.) 1996· Alison Stone, *The Value of Popular Music. An Approach from the Post-Kantian Aesthetics*, Palgrave – Macmillan, Cham 2016.

Φαινομενολογία του πνεύματος,⁶ ο Χέγκελ περιγράφει με ενάργεια τον χαρακτήρα πανδημίας (για την ακρίβεια χρησιμοποιεί τη λέξη «μόλυνση») που έλαβε η εξάπλωση των ιδεών του Διαφωτισμού σε μια εποχή κατάρρευσης των βεβαιοτήτων του προνεωτερικού κόσμου. Σήμερα, η ταχύτατη μετάδοση των ιδεών του μετανεωτερικού αντι-διαφωτισμού⁷ στο χώρο της μουσικολογίας, από κοινού με την αδυναμία ή και την απροθυμία θεωρητικής αντιμετώπισής του, δείχνει πως έχουμε να κάνουμε με μιαν αντίστοιχη πανδημία, την οποία δεν μπορούμε να αγνοούμε.

Τι μπορούμε να κάνουμε; Η θεωρητική αντιμετώπιση του μετανεωτερικού αντι-διαφωτισμού στο χώρο της μουσικολογίας έχει δύο επιλογές: είτε να εμμείνει στο κλασικό νεωτερικό αφήγημα για τη μουσική και το απόθεμά του από έννοιες και επιχειρήματα, είτε να υιοθετήσει μια διαφορετική θεωρητική ατζέντα. Το πρόβλημα με το κλασικό νεωτερικό αφήγημα για τη μουσική είναι, όσο κι αν αυτό ακούγεται περίεργο, ο κεκαλυμμένος ανορθολογισμός του. Αν ανορθολογική είναι εκείνη η θεωρητική συμπεριφορά που παρακάμπτει ιδιότητες του αντικείμενου της ή επιλέγει ορισμένες μόνο από αυτές προκειμένου να μην υπονομευθεί η εγκυρότητα μιας προεπιλεγμένης θεωρίας, τότε ανορθολογικές είναι όλες εκείνες οι παραδοσιακές νεωτερικές προσεγγίσεις που το μόνο που βλέπουν στην έντεχνη μουσική, ή θέλουν να δουν προκειμένου να θεμελιώσουν την εγγενή της αξία, είναι επιμέρους ιδιότητές της, όπως «οργανική» συνοχή, λογικότητα και ενδελεχή επεξεργασία. Αφαιρώντας από πλήθος άλλων πιθανών ιδιοτήτων της μουσικής και προσδίδοντας στις επιλεγμένες ιδιότητες καθεστώς αποκλειστικών κριτηρίων ή κανόνων, οι παραδοσιακές νεωτερικές προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής αξίας συμπεριφέρονται δογματικά και ούτως ανορθολογικά, ακόμα κι αν δεδηλωμένος εχθρός τους είναι ο ανορθολογισμός της επιθυμίας και του συναισθήματος. Και όπως έχει δείξει η ιστορία της φιλοσοφίας, ο μόνος τρόπος εξόδου του Λόγου από τον δογματισμό του είναι η στροφή προς το αντικείμενο, εν προκειμένω προς το μουσικό αντικείμενο, με το συμφέρον της ανάδειξης όλων εκείνων των ιδιοτήτων που η παραδοσιακή μουσικολογία εξαίρεσε από τους θεωρητικούς της απολογισμούς. Με τα λόγια του Giles Hooper,

[μια] δεύτερη στρατηγική μπορεί να αποδεχτεί τη βασική προκειμένη ενός κανόνα (ή κανόνων), αλλά θα επιδιώξει να αποδείξει ότι τα κριτήρια αξίας που καθορίζουν την είσοδο στον κανόνα είναι ακατάλληλα. Για παράδειγμα, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι έννοιες οργανικής δομικής ενότητας, πολυπλοκότητας ή μορφολογικής καινοτομίας τείνουν να ευνοούν ορισμένες μορφές μουσικής εις βάρος άλλων – τυπικά το

⁶ G. W. F. Hegel, *Werke*, επιμ. E. Moldenhauer και K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main ²1989, том. 3: *Phänomenologie des Geistes*, σ. 402· πρβλ. Έγελος, *Φαινομενολογία του Νου*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2007, σ. 496.

⁷ Βλ. Zeev Sternhell, *Ο αντι-διαφωτισμός. Από τον 18ο αιώνα ως τον ψυχρό πόλεμο*, μτφρ. Άννα Καρακατσούλη, Πόλις, Αθήνα 2009.

αυστρογερμανικό ρεπερτόριο από τον Μπαχ στον Σαίνμπεργκ. Τούτο συχνά οδηγεί σε ένα είδος «τρίτου δρόμου» που περιλαμβάνει πολλαπλούς κανόνες. Η έννοια του κανόνα παραμένει άθικτη, αλλά σχετικοποιείται τυπικά ή περιορίζεται σε συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτισμικά ή ιστορικά συγκείμενα. Η αξία εξετάζεται και ενδεχομένως γίνεται σεβαστή ως αντανάκλαση μιας δεδομένης μουσικής παράδοσης, κανένα όμως σύνολο κανονικών αξιών δεν προωθείται ωσάν να ήταν οικουμενικά έγκυρο εις βάρος άλλων [τέτοιων συνόλων].⁸

Εδώ χρειάζεται μια σημαντική διευκρίνιση. Οι τεχνικές ιδιότητες μιας μουσικής δεν είναι οι μόνες της ιδιότητες και, κυρίως, δεν είναι εκείνες που καθορίζουν την αξία της. Το αν ένα μουσικό έργο είναι γραμμένο σε τονικό, τροπικό ή ατονικό ιδίωμα, το αν πληροί τις κανονιστικές προϋποθέσεις ενός είδους, ενός μορφολογικού τύπου ή ενός ύφους, μιας συγκεκριμένης μουσικής πρακτικής με άλλα λόγια, αποτελεί αντικείμενο ψιλής περιγραφής από την οποία, όπως γνωρίζει καλά η φιλοσοφική αξιολογία, δεν υπάρχει εύκολος δρόμος προς τις αξιολογικές κρίσεις.⁹ Μεταξύ μιας τεχνικής περιγραφής, μιας ανάλυσης δηλαδή, που λέει ότι ένα μουσικό έργο είναι έτσι κι έτσι φτιαγμένο, και μιας αξιολόγησης, που λέει ότι αυτό έχει ή δεν έχει αξία, δείχνει να διανοίγεται ένα ανορθολογικό χάσμα.¹⁰ Ένας εύλογος τρόπος να γεφυρωθεί το χάσμα αυτό θα μπορούσε να είναι η κατανόηση των μουσικών ιδιοτήτων υπό ένα διπλό καθεστώς, περιγραφικό και ταυτόχρονα αξιολογικό. Ιδιότητες σχετικές προς την αξία είναι σίγουρα η «οργανική» συνοχή, η λογικότητα και ο χαρακτήρας της ενδελεχούς επεξεργασίας που αναφέρθηκαν παραπάνω. Δεν είναι όμως οι μόνες. Οι μουσικές οντότητες (συνολικές συνθέσεις ή μέρη τους) ενδέχεται να είναι φτωχές ή πλούσιες σε κλάσεις τονικών υφών, διαστήματα, αρμονικά μέσα (συγχορδιακούς τύπους και σχέσεις), ρυθμικά σχήματα και ηχοχρωματικές ποιότητες· η χρονική οργάνωση του διαμορφωμένου ηχητικού τους υλικού ενδέχεται να είναι αμετάβλητα επαναληπτική, μεταβλητά επαναληπτική ή μη επαναληπτική· τα δομικά τους συστατικά ενδέχεται να είναι όμοια ή ανόμοια και να συνδέονται μέσα από σχέσεις αντίθεσης (διαμεσολαβημένης ή αδιαμεσολάβητης), συμπληρωματικότητας ή συνάφειας (μελωδικής, ρυθμικής, αρμονικής, ηχοχρωματικής)· η συντακτική τους δομή ενδέχεται να είναι παρατακτική ή δυναμική, με ή χωρίς οργανωμένες μεταβάσεις μεταξύ των μορφικών μονάδων και τμημάτων, κανονικές ή μη κανονικές, συμμετρικές ή ασύμμετρες· η υφή τους ενδέχεται να είναι πυκνή ή

⁸ Hooper, ό.π., σ. 28.

⁹ Το βιβλίο *The Collapse of Fact/Value Dichotomy* του Hilary Putnam (Harvard University Press, Cambridge [Mass.] / London 2002) αναβιώνει μια θερμή συζήτηση, η οποία έχει τις ρίζες της πίσω στον David Hume. Για ένα αντεπιχείρημα, βλ. John T. Goldthwait, «The Necessary Dichotomy of Fact and Value», *The Journal of Value Inquiry* 39, 2005, σ. 105-113.

¹⁰ Το πρόβλημα έχει συζητηθεί, ως γνωστόν, στο βιβλίο του Carl Dahlhaus *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz 1970· πρβλ. *Analysis and Value Judgment*, μτφρ. Siegmund Levarie, Pendragon Press, New York 1983.

αραιή, λειτουργικά διαφοροποιημένη ή αδιαφοροποίητη· η συνολική μουσική δομή ενδέχεται να είναι ενιαία χωρίς εσωτερική διαφοροποίηση, διαφοροποιημένη χωρίς ενότητα ή ενοποιημένη στη διαφοροποίησή της· η έκφρασή τους ενδέχεται να είναι ομοιογενής, με χροιές ή πλούσια σε αντιθέσεις. Όσον αφορά τις ιστορικές τους ιδιότητες, οι μουσικές οντότητες ενδέχεται να είναι καινοτόμες, να κορυφώνουν την εξέλιξη ενός ύφους, ενός είδους ή μιας μορφής, να είναι συμβατικές, συντηρητικές, αντιδραστικές. Οι λειτουργικές τους ιδιότητες αφορούν την καταλληλότητά τους για κάποιο συγκεκριμένο εξωμουσικό σκοπό: για εκκλησιαστική λειτουργία, χορό, θεατρική παράσταση, διαφήμιση κ.λπ. Σε τούτη την κατάσταση ιδιοτήτων, τέλος, έρχονται να προστεθούν θετικές αισθητικές ιδιότητες, όπως ομορφιά, μεγαλείο, υποβλητικότητα, διεισδυτικότητα, χαρακτηριστικότητα, φωτεινότητα, κωμικότητα, ποιητικότητα, ή αρνητικές αισθητικές ιδιότητες, όπως ασχήμια, ρηχότητα, μονοτονία, αδεξιότητα, σκοτεινότητα, αμηχανία, επιτήδευση, αισθηματικότητα κ.λπ.¹¹

Φυσικά, μόνο μια αφελής θεωρία θα υποστήριζε πως η αξία ενός μουσικού έργου μπορεί να υπολογιστεί με ασφάλεια μέσα από το άθροισμα και μόνο των θετικών ιδιοτήτων, των αρετών του, κατόπιν αφαίρεσης από τις αρνητικές ιδιότητες, τα ελαττώματά του. Ακόμα κι αν κάτι τέτοιο ίσχυε, η θεωρία θα έπρεπε να λάβει υπόψη της ότι καμία ιδιότητα δεν έχει απόλυτη και αμετάβλητη θετική ή αρνητική αξία, αλλά καθεμιά τους λαμβάνει το πρόσημο της αξίας της στα συμφραζόμενα του εκάστοτε έργου¹² και του εκάστοτε είδους, ύφους και μορφολογικού τύπου, δηλαδή της εκάστοτε μουσικής πρακτικής. Η μελωδικορυθμική επαναληπτικότητα, για παράδειγμα, μπορεί να είναι ιδιότητα με θετική αξία στα συμφραζόμενα του κλασικορομαντικού ύφους, έχει όμως σίγουρα αρνητική αξία στα συμφραζόμενα του ύφους της αναγεννησιακής τροπικής πολυφωνίας. Άλλη είναι η αξία της παρατακτικότητας άλυτων διαφωνιών για τον μουσικό μοντερνισμό και άλλη για την προγενέστερη αυτού μουσική. Η ενδελεχής επεξεργασία ενδέχεται να λάβει αρνητικό αξιολογικό πρόσημο, να μειώσει ή ακόμα και να καταστρέψει την αξία ενός κομματιού χαρακτήρα, το οποίο καλείται να δειγματίσει διαφορετικές

¹¹ Βλ. Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder (Colorado) 1995, σ. 17 κ.ε.

¹² Βλ. Risieri Frondizi, «Value as a Gestalt Quality», *The Journal of Value Inquiry* 6, 1972, σ. 175 (τα παραδείγματα αφορούν επίσης τη μουσική και τις άλλες τέχνες): «Δείχνει προφανές ότι η ομορφιά ενός γλυπτού συνδέεται με τις φυσικές ποιότητες: σχήμα, χρώμα, υφή κ.λπ. Η ομορφιά όμως δεν εξαρτάται από αυτές τις ποιότητες μεμονωμένα ή τυχαία, αλλά πηγάζει από τις συγκεκριμένες μεταξύ τους σχέσεις. Η ποιότητα του υλικού έχει κάποια σημασία σε ένα γλυπτό ή σε ένα κτήριο· δεν υπάρχει όμως καλό υλικό εξ ορισμού. Το μάρμαρο της Καρράρα, που αγαπούσαν τόσο πολύ ο Μιχαήλ Άγγελος και κάποιοι άλλοι γλύπτες της Αναγέννησης, ήταν μεν πολύ καλό γι' αυτόν τον τύπο γλυπτικής, θα ήταν όμως άχρηστο για τον Giacometti. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για την πέτρα ή οποιοδήποτε άλλο "ευγενές" υλικό: η πέτρα είναι εντάξει για τους καθεδρικούς ναούς της Σαρτρ ή του Στρασβούργου, όχι όμως για το κτήριο Lever. Με αυτά τα παραδείγματα θέλω να τονίσω την εξάρτηση του υλικού από το όλον. Η σχέση μεταξύ των ποιοτήτων, η ισορροπία τους, έχει την ίδια σημασία με τις φυσικές τους ιδιότητες. Αν σπάσουμε αυτή τη σχέση, η ομορφιά ενός γλυπτού μπορεί να χαθεί».

ιδιότητες. Τα παραδείγματα είναι απειράριθμα. Παρ' όλα αυτά, στα συμφραζόμενα μιας συγκεκριμένης μουσικής πρακτικής μπορούμε να υποστηρίξουμε με σχετική ασφάλεια ότι καλύτερο είναι εκείνο το μουσικό έργο που κατορθώνει να δειγματίσει χωρίς εσωτερικές αντιφάσεις περισσότερες από τις ιδιότητες που καθιστά δυνατές η πρακτική.

Με όλα αυτά, απαρατήρητα εισήλθαμε στην επικράτεια αυτού που η παράδοση της φαινομενολογίας, αρχής γενομένης από τον Franz Brentano,¹³ αποκαλεί «τυπική (ή καθαρή) αξιολογία». Η τυπική αξιολογία παίρνει ως πρότυπό της την τυπική λογική, η οποία εξετάζει τους τυπικούς κανόνες εγκυρότητας των κρίσεων, και με τη σειρά της εξετάζει τους τυπικούς κανόνες που διασφαλίζουν την αξία των πράξεων και των αποτελεσμάτων τους. Μολονότι οι τυπικοί αυτοί κανόνες εξετάζονται από τους φαινομενολόγους στο πλαίσιο της ηθικής, μπορούν να αξιοποιηθούν και από την αισθητική, αντικείμενο της οποίας είναι οι καλλιτεχνικές πράξεις και τα αποτελέσματά τους, τα έργα τέχνης.¹⁴ Η τυπική αυτή αισθητική αξιολογία μάς λέει, για παράδειγμα, ότι η ίδια καλλιτεχνική ιδιότητα μπορεί να λάβει διαφορετική αξία, ανάλογα με το καλλιτεχνικό συγκείμενο. Μας λέει επίσης ότι ένα έργο τέχνης με περισσότερες θετικές ιδιότητες ή αρετές είναι καλύτερο από ένα άλλο με λιγότερες θετικές ιδιότητες ή αρετές (στο πλαίσιο πάντα μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής πρακτικής). Σε αυτήν την περίπτωση έχουμε άθροιση αξίας (Wertsummation). Μας λέει, τέλος, ότι σε κάποιες περιπτώσεις οι ιδιότητες επικοινωνούν μεταξύ τους κατά τέτοιο τρόπο, ώστε μέσα από αυτή την επικοινωνία να παράγεται νέα αξία (Wertproduktion),¹⁵ επιπλέον του αθροίσματος των θετικών ιδιοτήτων που επικοινωνούν. Εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με απλή άθροιση αλλά με σύνθεση αξιών και σε αυτήν ακριβώς μπορεί να ανατρέξει μια νέα θεωρία της σημαίνουσας ή μεγάλης μουσικής.

Με το σκεπτικό ότι το εδώ περιορισμένο πλαίσιο δεν επιτρέπει επέκταση σε θεωρητικές λεπτομέρειες,¹⁶ περνάμε κατευθείαν στην αξιολογική ανάλυση ενός από τα πιο γνωστά κομμάτια του Μπετόβεν, του Allegretto από την Έβδομη συμφωνία, η σπουδαιότητα του οποίου έγινε αμέσως αισθητή, προκαλώντας το θεωρητικό ενδιαφέρον πολυάριθμων σχολιαστών, μεταξύ

¹³ Βλ. κυρίως το βιβλίο του *Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis*, Duncker & Humblot, Leipzig 1889· προβλ. *The Origin of our Knowledge of Right and Wrong*, μτφρ. Roderick M. Chisholm & Elisabeth H. Schneewind, Routledge, Abingdon / New York 2009.

¹⁴ Βλ. Edmund Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre* (Husserliana XXVIII), επιμ. Ullrich Melle, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London 1988, σ. 47: «Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι αυτό το πεδίο [της αξιολογίας] συνδέεται στενά με το τυπικό-πρακτικό πεδίο, δηλαδή ότι υπάρχει μια ανώτερη ενότητα, η οποία περιλαμβάνει άλλους κλάδους, όπως αυτόν της αισθητικής».

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 95 κ.ε.

¹⁶ Σε ό,τι αφορά τη μουσική, συζητώ ενδελεχώς το ζήτημα μιας μεθοδικής αποτίμησης της καλλιτεχνικής αξίας, βασισμένος σε αδρές γραμμές στην τυπική αξιολογία του Χούσερλ, στο βιβλίο μου *Το μουσικό αγαθό. Θεωρίες καλλιτεχνικής αξίας*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2020. Βλ. Παράρτημα.

των οποίων και του Theodor Adorno.¹⁷ Ήδη σε μια ανώνυμη κριτική από το έτος 1816 γίνεται λόγος για την «απλοϊκότητα και την απόκρυφη μαγεία» του Allegretto, που «ασκούν σε όλους ακαταμάχητη γοητεία».¹⁸ Δεν θα υπερβάλλε κανείς αν υποστήριζε ότι την ίδια ακαταμάχητη γοητεία εξακολουθεί να ασκεί το Allegretto ακόμα και σήμερα. Οι θεωρητικοί της αισθητικής εμπειρίας θα έλεγαν πως ακριβώς σε τούτη τη μοναδική εμπειρία της απόκρυφης μαγείας και της ακαταμάχητης γοητείας του Allegretto θεμελιώνεται η αξία του. Ακόμα κι αν δεχτούμε μια τέτοια εξήγηση, δεν παύει όμως να εκκρεμεί το ερώτημα ποιες είναι εκείνες οι ιδιότητες του Allegretto που ευθύνονται γι' αυτή τη μοναδική εμπειρία. Το ότι δεν μπορούμε να τις αναζητήσουμε στο επίπεδο της απλής μορφολογικής περιγραφής είναι προφανές: τι μας λέει για την αξία του Allegretto το γεγονός ότι έχει μορφή ABA'B' με γενική κατακλείδα; Από μόνο του, απολύτως τίποτα. Το ζήτημα είναι ποιες καλλιτεχνικές ιδιότητες δειγματίζονται τόσο από το ίδιο το σχήμα όσο και από τα επιμέρους τμήματά του και τις μεταξύ τους σχέσεις.

Κάθε μορφολογική δομή παρατακτικού τύπου δειγματίζει πρωτίστως την ιδιότητα της αντίθεσης και σε κάθε περίπτωση της ποικιλίας, της εσωτερικής διαφοροποίησης: τα τμήματα A διαφέρουν από τα τμήματα B (Γ, Δ κ.λπ.). Στην περίπτωση του Allegretto, τα τμήματα A και A' (μ. 3-100 και 150-223 αντίστοιχα) είναι στον ελάχιστο τρόπο και, σε αντίθεση με αυτά, τα τμήματα B και B' (μ. 101-149 και 224-243 αντίστοιχα) είναι στο μείζονα, λαμβανομένων φυσικά υπόψη και των διαφορών τους στα επίπεδα της μελωδίας, του ρυθμού, της αρμονίας και της υφής. Επιπροσθέτως, τα τμήματα A και A' διαρθρώνονται στη βάση παραλλαγών πάνω στο ίδιο θέμα, το οποίο μάλιστα στο τμήμα A' υπόκειται σε πολυφωνική επεξεργασία (fugato), ενώ τα τμήματα B και B' αρθρώνουν μία ενιαία μελωδική κίνηση. Στη μεγάλη μουσική, ωστόσο, τα στοιχεία δεν αντιτίθενται μόνον αλλά και επικοινωνούν, και η θετική ιδιότητα της επικοινωνίας ή διαμεσολάβησης των στοιχείων δεν προστίθεται απλώς στη θετική ιδιότητα της αντίθεσης, αλλά συντίθεται μαζί της στην παραγωγή νέας θετικής αξίας. Εν προκειμένω, στα τμήματα B και B' διατηρείται, «με σχεδόν μονομανή τρόπο»,¹⁹ ο δακτυλικός-σπονδαίος ρυθμός²⁰ που χαρακτηρίζει τα τμήματα A και A', από κοινού με τα

¹⁷ Βλ. Beethoven. *Philosophie der Musik*, επιμ. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994· πρβλ. Beethoven. *The Philosophy of Music*, μτφρ. Edmund Jephcott, Polity Press, Cambridge 1998, αποσπάσματα 172 και 235.

¹⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung* 18, 1816, σ. 819.

¹⁹ Michael Gielen και Paul Fiebig, *Beethoven im Gespräch. Die neun Sinfonien*, Metzler, Stuttgart / Weimar 1995, σ. 84.

²⁰ Βλ. Wolfgang Osthoff, «Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie», *Archiv für Musikwissenschaft* 34/3, 1977, σ. 166 κ.ε. Σύμφωνα με τον Paul Bekker (Beethoven, Schuster & Loeffler, Berlin 1912, σ. 254), «ο ρυθμός γίνεται άμεσος φορέας της ποιητικής ιδέας. Η μέχρι τότε κυρίαρχη θεματική ή μοτιβική πράξη [Handlung] της συμφωνίας μεταμορφώνεται σε ρυθμική πράξη, η οποία φυσικά στηρίζεται στις γενικές γραμμές της παλαιότερης μορφής,

τρίηχα της τελευταίας παραλλαγής του θέματος. Στο Α', επιπροσθέτως, τη μελωδία που δεσπόζει στις παραλλαγές του θέματος από το Α αναλαμβάνουν τα ξύλινα πνευστά, τα οποία είχαν πρωταγωνιστήσει στο Β. Με αυτόν τον τρόπο αποκαθίσταται η συνέχεια μεταξύ του Β και του Α, των αντιτιθέμενων δηλαδή στοιχείων της μορφολογικής δομής.²¹ Ενότητα στην ποικιλία και συνέχεια στην ασυνέχεια είναι οι σύνθετες ιδιότητες που στο επίπεδο της συνολικής δομής λειτουργούν ως συντελεστές παραγωγής αξίας. Δεν μπορεί, φυσικά, να μην προστεθεί σε αυτά και το γεγονός της ελεγχόμενης ρυθμικής επιτάχυνσης από τα όγδοα στα τρίηχα ογδόων και από εκεί στα δέκατα έκτα, που ρυθμίζει τη συνολική κίνηση της μουσικής, προσδίδοντάς της χαρακτήρα κατεύθυνσης προς το *ff* των τελευταίων μέτρων του Α'. Περιγράφοντάς το με όρους έκφρασης, «άλλος ένας λόγος για τον διαρκή αντίκτυπο του Allegretto είναι η σταδιακή μετάβαση, εντός του μέρους, από μια γαλήνια περισυλλογή σε μια εξυψωμένη κατάσταση βαθιά συγκινησιακής εμπλοκής».²²

Το μυστικό της «ακαταμάχητης γοητείας» του Allegretto βρίσκεται, ωστόσο, στο ίδιο το θεματικό υλικό και τη μοναδική διαχείρισή του: βρίσκεται στον αμφίσημο χαρακτήρα του εναρκτήριου θέματος, που δεν είναι ούτε μία μελωδικά αδιάφορη διαδοχή από συγχορδίες, ούτε όμως και απλώς μία εναρμονισμένη μελωδία – πόσο μελωδική μπορεί να είναι η ανώτερη φωνή με τα επαναλαμβανόμενα μι και σολ;²³ – αλλά μία οιονεί μελωδικά αρθρωμένη αρμονική κίνηση, που ξεκινά από την τονική, κορυφώνεται στη διπλή δεσπόζουσα (Σι-μείζονα) και από εκεί επιστρέφει στην τονική· βρίσκεται στην εκφραστική εναλλαγή μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών στο δεύτερο τμήμα του δεκαεξάμετρου εναρκτήριου θέματος· βρίσκεται στη μελωδία των βιολοντσέλλων και των βιολών της πρώτης παραλλαγής, που ακούγεται σαν απελευθέρωση του μελωδικού δυναμικού που κρυβόταν μέσα στο εναρκτήριο θέμα, σαν πραγματοποίηση μιας μελωδικής υπόσχησης· η «ακαταμάχητη γοητεία» βρίσκεται στην κλιμάκωση της συνολικής κίνησης, μέσα από τη μεταφορά της μελωδίας και της ρυθμικομελωδικής της αντίστιξης στις αμέσως

τη μεθερμηνεύει ωστόσο ελεύθερα σύμφωνα με τους κανόνες μιας καθαρά ρυθμικής ανάπτυξης. Πρόκειται για μια αναγέννηση της συμφωνικής μορφής από το πνεύμα της χορευτικής σουίτας ή, καλύτερα, της σουίτας από την ουσία της συμφωνίας [...].

²¹ Πρβλ. William Kinderman, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford / New York 2009, σ. 179: «Το περίφημο Allegretto σε λα-ελάσσονα προβάλλει ένα εξαίσιο ρυθμικό *ostinato*, το οποίο προσδίδει στο μέρος αυτό μια αίσθηση πομπής, επιβάλλοντας έναν ισχυρό ενοποιητικό χαρακτήρα που γίνεται αισθητός στο σύνολο των παραλλαγών του θέματος, ακόμη και στα αντιθετικά επεισόδια στον μείζονα τρόπο. Εδώ βρίσκεται μία από τις πηγές έμπνευσης για πολλά από τα κομμάτια πομπής του Σούμπερτ, που σχετίζονται με το ρομαντικό θέμα του περιπλανώμενου».

²² Lewis Lockwood, *Beethoven's Symphonies. An Artistic Vision*, W. W. Norton & Co., New York / London 2017 (e-book), κεφ. 7.

²³ Όπως παρατηρεί ο Lockwood (στο ίδιο), «το βασικό πρώτο θέμα του Allegretto δεν έχει τίποτα κοινό με τις λυρικές μελωδίες που ο Μπετόβεν είχε χρησιμοποιήσει για τα αργά μέρη της Δεύτερης, της Τέταρτης και της Πέμπτης συμφωνίας του ή, με τον δικό της τρόπο, στη “σκηνή στο ρυάκι” από την Ποιμενική».

ανώτερες οκτάβες, το ορχηστρικό crescendo και τη ρυθμική επιτάχυνση, με την εισαγωγή των κινήσεων από όγδοα και από τρίηχα ογδών στη συνοδεία· βρίσκεται στην κίνηση μέσα στην ακινησία, στη διαφορά μέσα στην ταυτότητα, στην ποικιλία μέσα στην ενότητα, στη διαμεσολάβηση όλων των δομικών στοιχείων: της μελωδίας με την αρμονία και το ρυθμό, των μορφολογικών ενοτήτων μεταξύ τους, στην επικοινωνία των ορχηστρικών ομάδων μέσα από την εναλλαγή τους στους λειτουργικούς ρόλους· βρίσκεται, τέλος, στην αξιοπαραγωγική σύνθεση του απλού με το σύνθετο, του δημοφιλούς με το λόγιο,²⁴ στην αμφίσημη συγχώνευση ετερόκλητων εκφραστικών περιεχομένων,²⁵ «στη διαλεκτική μεταξύ αυστηρής αντικειμενικότητας και υποκειμενικού δυναμισμού»,²⁶ στη «διαμεσολαβημένη αμεσότητα» (vermittelte Unmittelbarkeit) που, όπως μας θυμίζει ο γερμανός φιλόσοφος Helmuth Plessner, συνιστά τη θεμελιώδη ιδιότητα της ανθρώπινης κατάστασης.²⁷ Ενδεχομένως η αξία της μεγάλης έντεχνης μουσικής να θεμελιώνεται σε αυτό ακριβώς το γεγονός της λειτουργίας της ως πλατωνικής ανάμνησης της ανθρωποσύνης του ανθρώπου, μιας ανθρωποσύνης που δεν ταυτίζεται με καμία ιστορική της εκδοχή, καθιστώντας τες έτσι όλες τους δυνατές. Ίσως αυτός να είναι ο πυρήνας μιας φιλοσοφικής απάντησης στο ερώτημα «γιατί ασχολούμαστε ακόμα με τον Μπετόβεν;».

²⁴ «Το στοιχείο της τραγουδιστικής απλότητας έλκεται από την βαρύτητα του συμφωνικού στοιχείου [...]». Martin Geck, *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to Art and Ideas*, μτφρ. Stewart Spencer, The University of California Press, Chicago / London 2017, σ. 108.

²⁵ Βλ. Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus*, Metzler, Stuttgart / Weimar 1993, σ. 59: «Όσο ξεκάθαρη είναι η εκκλησιαστική προέλευση του κινητικού ή “χορευτικού” προτύπου που βρίσκεται στη βάση του Allegretto, τόσο ξεκάθαρη είναι και η χειρονομία του πένθιμου εμβλητίου. [...] Σε κανένα από τα συμφωνικά του μέρη δεν πέτυχε καλύτερα ο Μπετόβεν να δώσει μια τόσο αμφίσημη αίσθηση ζωής».

²⁶ Adorno, *Beethoven*, ό.π., απόσπασμα 172. Το υπόλοιπο του αποσπάσματος του Adorno για το Allegretto έχει μεγάλη σημασία για κάθε σοβαρή φιλοσοφική του ερμηνεία: «Το θέμα είναι αρχικά αυστηρό, συγκρατημένο με τον τρόπο μιας πασακάλιας, όντας ταυτόχρονα εξαιρετικά υποκειμενικό, ακόμα και μυστικοπαθές. (Σημείωση: Η κατηγορία που διαμεσολαβεί μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου εντός του ίδιου του θέματος είναι εκείνη του πεπρωμένου. Το υποκειμενικό μυστικό ως αντικειμενική καταδίκη). Λογίζεται ανάμεσα στους ρομαντικούς χαρακτήρες στον Μπετόβεν, θυμίζοντάς μας τον Σούμπερτ, ειδικά η αντίστιξη (πρβλ. τα αργά μέρη από το opus 59 αρ. 3 και από το κουαρτέτο σε φα-ελάσσονα [opus 95], που επίσης ανακαλεί το Allegretto όσον αφορά τη σχέση μεταξύ ζοφερού λυρισμού και πολυφωνίας). Η αντικειμενική ανστηρότητα δεν προέρχεται από το ίδιο το θέμα αλλά από τις μη παραλλασσόμενες παραλλαγές. Το ξεκίνημα του Trio που έπεται, ο ανθρώπινος ήχος, το ξεπάγωμα, επαναλαμβάνει οντογενετικά, ούτως ειπείν, ό,τι συνέβη στη μουσική ως σύνολο με την έλευση του Χάυντν και του Μότσαρτ. Το φουγκάτο, ως επάνοδος στην αντικειμενική πρόθεση (;), οδηγεί στον αρνητικό θρίαμβο του αντικειμενικού χαρακτήρα. Στο κλείσιμο του μέρους, η υποκειμενικότητα αυτή επιμένει, έχοντας όμως παντελώς θρυμματιστεί. Όλα αυτά ακόμη πολύ σκοτεινά».

²⁷ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Walter de Gruyter, Berlin / New York ³1975, σ. 321 κ.ε.· πρβλ. *Levels of Organic Life and the Human. An Introduction to Philosophical Anthropology*, μτφρ. Millay Hyatt, Fordham University Press, New York 2019, σ. 267 κ.ε.

Παράρτημα: Θέσεις για τη μεθοδική αποτίμηση της αξίας στη μουσική²⁸

1.1. Η μουσική, ως αναγκαία μορφή εκδήλωσης της ανθρωπίνης εκφραστικότητας, ανήκει στην τάξη των ήδη πάντοτε επενδυμένων με αξία αντικειμένων, των αγαθών. Ως καταστατικά επενδυμένη με αξία, η μουσική είναι δομικά αντικείμενο αξιολογικής απόβλεψης. Στερημένη αξίας, θετικής ή αρνητικής, η μουσική δεν είναι τίποτα παραπάνω από άνευ νοήματος διάταξη στο χρόνο φυσικών ηχητικών γεγονότων.

1.2. Η αξία της μουσικής, ως αγαθού, είναι αντικειμενική, συνάμα όμως σχετική προς τον άνθρωπο, το έμβιο εκείνο ον δηλαδή, του οποίου η συγκρότηση επιτρέπει την απόσπαση των ήχων από τα βιολογικά τους συμφραζόμενα και την ελεύθερη, πλην όμως κανονιστικά ρυθμιζόμενη, διαχείρισή τους. Η αξία της μουσικής είναι σχεσιακά αντικειμενική, όπως η αξία της τέχνης γενικά και εκείνη κάθε άλλου τελικού ανθρώπινου αγαθού.

1.3. Ως αντικειμενική, η αξία της μουσικής γενικά και κάθε μουσικού αντικειμένου χωριστά είναι ανεξάρτητη από την αξία της πιθανής εμπειρίας τους (ευχαρίστηση, ικανοποίηση, δυσaréσκεια κ.λπ.), από προτιμήσεις και διαφέροντα, δεν ανάγεται σε αυτά και δεν μεταβάλλεται μαζί τους. Η αξία της μουσικής και στη μουσική δεν είναι προϊόν προβολής επιθυμιών ή επιδιώξεων ατόμων ή κοινωνικών ομάδων, ούτε κοινωνική κατασκευή.

1.4. Η μουσική μπορεί να είναι φορέας διαφορετικών ειδών αξίας: αισθητικής, ηδονικής, ωφελιμικής, συμβολικής, κοινωνικής, πολιτικής, ιδεολογικής, οικονομικής κ.λπ. Με την έννοια αυτή, μπορεί να είναι εναλλάξ ή από κοινού αισθητικό, βιωματικό, κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό αγαθό, σε συνάρτηση με την εκάστοτε αξιοθετική στάση. Η αισθητική αξία της μουσικής είναι ανεξάρτητη από τις πιθανές άλλες αξίες της και δεν θεμελιώνεται σε αυτές.

2.1. Η μουσική υπάρχει υπό μορφή μουσικών αντικειμένων (σημάτων, τραγουδιών, χορών, απλών ή σύνθετων μουσικών έργων τέχνης). Κάθε μουσικό αντικείμενο κατέχει μεγαλύτερο ή μικρότερο πλήθος αμιγώς ηχητικών-δομικών, εκφραστικών, αναπαραστατικών, αισθητικών, λειτουργικών και ιστορικών ιδιοτήτων, κάθε μία από τις οποίες συμβάλλει στη συνολική του αξία, κατέχοντας έτσι η ίδια αξία συμβολής (contributory value).

2.2. Τις παραπάνω ιδιότητες μπορούμε να τις χωρίσουμε, ακολουθώντας χονδρικά τον Dahlhaus, σε (αμιγώς) καλλιτεχνικές, λειτουργικές και ιστορικές, τις δε καλλιτεχνικές σε ιδιότητες της μουσικής ύλης, της μορφής (σύνθεσης) και της έκφρασης. Οι αισθητικές ιδιότητες εξαρτώνται (επιγίνονται, ανακύπτουν) από το σύνολο ή μέρος των μη αισθητικών.

2.3. Στην περίπτωση των λειτουργικών και των ιστορικών ιδιοτήτων της μουσικής, ως ιδιοτήτων της νόησης ή του αναστοχασμού, όπου η μουσική σχετίζεται αφενός με ενδεχόμενους εξωμουσικούς σκοπούς, αφετέρου με άλλα έργα, αναδεικνύεται ο κριτικός ρόλος του ακροατή, του μουσικού υποκειμένου. Είναι ακριβώς αυτές οι ιδιότητες που ένας μη κριτικός, φιλάρεαλιστικός αντικειμενισμός της καλλιτεχνικής αξίας αδυνατεί να θεματοποιήσει και να διαχειριστεί θεωρητικά.

²⁸ Από το βιβλίο μου *Το μουσικό αγαθό*, ό.π., σ. 171-173.

2.4. Καμία ιδιότητα της μουσικής, ως αγαθού, δεν είναι αξιακά ουδέτερη και καμία δεν αποτελεί αποκλειστική ή ικανή συνθήκη συνολικής αξίας. Παρ' όλα αυτά, προνομιακά συμβάλλουν στην αξία μιας μουσικής οι ιδιότητες της ηχητικής δομής, της σύνθεσης, η αξία των οποίων συμπαρασύρει την αξία των εκφραστικών, αναπαραστατικών και αισθητικών της ιδιοτήτων (βλ. παρακάτω).

2.5. Το θετικό ή αρνητικό αξιακό πρόσημο οποιασδήποτε ιδιότητας δεν είναι απόλυτο, αλλά καθορίζεται κατά περίπτωση και στο συγκείμενο του μουσικού είδους, της μουσικής τεχνοτροπίας (ύφους), του μουσικού μορφολογικού τύπου, του ιστορικού πλαισίου και, σε τελική ανάλυση, του επιμέρους μουσικού αντικειμένου.

Τούτων δοθέντων, μπορούν να διατυπωθούν οι ακόλουθοι κανόνες μιας τυπικής (ή «καθαρής») αξιολογίας της μουσικής (και της τέχνης γενικά):

3.1. Καλή είναι κάθε μουσική που επικυρώνει τους κανόνες ενός συγκεκριμένου μουσικού είδους, ύφους, μορφολογικού τύπου, μιας τεχνικής ή, γενικά, μιας επαγγελματικής πρακτικής.

3.2. Κακή είναι κάθε μουσική που ακυρώνει έναν, μερικούς ή όλους τους κανόνες ενός συγκεκριμένου μουσικού είδους, ύφους, μορφολογικού τύπου, μιας τεχνικής ή, γενικά, μιας επαγγελματικής πρακτικής, χωρίς να επιτυγχάνει να καταστήσει την ακύρωση κανόνα ή κανόνων όρο ανάδειξης νέων ιδιοτήτων και νέου μουσικού αγαθού.

3.3. Σημαινουσα είναι κάθε μουσική που επιτυγχάνει την πραγματοποίηση νέων ιδιοτήτων. Ιστορικά σημαίνουσα είναι είτε α) εφόσον απλώς πραγματοποιεί νέες ιδιότητες ακυρώνοντας παλαιές ή αποκλειστικά ακυρώνοντας παλαιές χωρίς να πραγματοποιεί νέες (όπως στις περιπτώσεις του ολικού σειραϊσμού, του αλεατορισμού και του μινιμαλισμού), είτε β) εφόσον κορυφώνει τις δυνατότητες ενός είδους, ενός ύφους, ενός μορφολογικού τύπου ή μιας τεχνικής (όπως π.χ. η *Τέχνη της φούγκας* του Bach). (Αμιγώς) καλλιτεχνικά σημαίνουσα ή μεγάλη είναι μια μουσική εφόσον επιτυγχάνει την «παραγωγή αξίας» μέσα από τη διαλεκτική διαμεσολάβηση ιδιοτήτων, ακόμα κι αν το πλήθος τους είναι περιορισμένο.

3.4. Περισσότερο ή λιγότερο καλή είναι κάθε μουσική η οποία, αποφεύγοντας καταστάσεις αμοιβαίας υπονόμησης ή αναίρεσης ιδιοτήτων, πραγματοποιεί περισσότερες ή λιγότερες ιδιότητες από μίαν άλλη, σύμφωνα με τη λογική της «άθροισης αξίας». Η σημαίνουσα μουσική, τουναντίον, δεν γνωρίζει διαβάθμιση με όρους περισσότερο ή λιγότερο (Adorno).

3.5. Όπως ακριβώς μια διαμεσολάβηση επιμέρους ιδιοτήτων ενδέχεται να ανορθώσει τη συνολική αξία ενός μουσικού όλου, έτσι και η ύπαρξη έστω και μίας ιδιότητας με αρνητική αξία ενδέχεται, υπό συνθήκες ισχυρής συνεκτικότητας, να την εκμηδενίσει.

3.6. Μεταξύ της πλέον καλής και της σημαίνουσας ή μεγάλης μουσικής, αυτής των έργων του κανόνα, διανοίγεται ποιοτικό χάσμα. Δεν υπάρχει βαθμιαία πρόοδος από την καλή μουσική στη μεγάλη. Η εγκυρότητα του κανόνα των μουσικών αριστουργημάτων δεν αποτελεί προϊόν προβολής επιθυμιών ή επιδιώξεων ατόμων ή κοινωνικών ομάδων, ούτε κοινωνική κατασκευή. Ανάλογο ποιοτικό χάσμα διανοίγεται μεταξύ της κακής και της καλής – ακόμα και της ελάχιστα καλής! – μουσικής.

3.7. Το πλήθος των ιδιοτήτων που μπορεί να κατέχει μια μουσική καθορίζεται από το είδος, το ύφος, το μορφολογικό τύπο και τη λειτουργία της. Το γεγονός ότι ένα τραγούδι, πόσο μάλλον ένα εμπορικό, δεν μπορεί αντικειμενικά να κατέχει το πλήθος ιδιοτήτων μιας Συμφωνίας, αναιρεί τον θεωρητικό ισχυρισμό ότι δύο μουσικά αντικείμενα διαφορετικού είδους μπορούν να εξισωθούν ως τα καλύτερα ή τα χειρότερα δείγματα του είδους τους (καλό εμπορικό τραγούδι = καλή Συμφωνία).

4. Κάθε μουσικό αντικείμενο είναι όλον αποτελούμενο από επιμέρους στοιχεία (π.χ. μελωδία, αρμονία, ηχόχρωμα κ.λπ.). Ανάλογα με τη μη αποσπασιμότητα ή την αποσπασιμότητά τους από το όλον, ενδέχεται να ισχύσουν τα εξής: α) η αφαίρεση ενός μη αποσπάσιμου στοιχείου με αρνητική αξία, αν δεν αντικατασταθεί από ένα με θετική, δεν αποκαθιστά την αξία του όλου αλλά την αναιρεί· β) η προσθήκη ενός αποσπάσιμου στοιχείου με αρνητική αξία δεν αναιρεί την αξία του όλου παρά μόνο την ελαττώνει και η αφαίρεσή του την αποκαθιστά· γ) η προσθήκη ενός αποσπάσιμου στοιχείου με θετική αξία αυξάνει την αξία του όλου.

5.1. Μεταξύ δύο μουσικών αντικειμένων ίσης ιστορικής ή λειτουργικής αξίας, μεγαλύτερη συνολική αξία έχει εκείνο με τη μεγαλύτερη αμιγώς καλλιτεχνική.

5.2. Μεταξύ δύο μουσικών αντικειμένων ίσης αμιγώς καλλιτεχνικής αξίας, μεγαλύτερη συνολική αξία έχει εκείνο με τη μεγαλύτερη ιστορική ή λειτουργική.

5.3. Μεταξύ δύο μουσικών αντικειμένων ίσης αμιγώς καλλιτεχνικής αξίας, μεγαλύτερη συνολική αξία έχει το απαλλαγμένο από αρνητική ιστορική ή λειτουργική αξία.

5.4. Μεταξύ δύο μουσικών αντικειμένων (χ) και (ψ), εκ των οποίων το (χ) έχει μικρότερη αμιγώς καλλιτεχνική αξία αλλά μεγαλύτερη ιστορική ή λειτουργική και το (ψ) μεγαλύτερη αμιγώς καλλιτεχνική αξία αλλά μικρότερη ιστορική ή λειτουργική, μεγαλύτερη συνολική αξία έχει το (ψ).

Η μουσική του Beethoven στο Κουρδιστό πορτοκάλι υπό το πρίσμα της ανθορνικής αισθητικής

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

«Η μουσική του Beethoven είναι ανεικονική»,¹ «η μουσική του δεν είναι εικόνα από κάτι – και όμως είναι μια εικόνα του όλου, μια ανεικονική εικόνα».² Σε αντίθεση με τη μουσική εν γένει, που δεν μπορεί να αναπαραστήσει κάτι το συγκεκριμένο, ούτε αποτελεί απλώς ένα παιχνίδι ηχητικά κινούμενων μορφών, αλλά είναι «σαν τη ζωή όταν εμφανίζεται σε ένα όνειρο, συγκρατώντας έστω αμυδρά κάτι από τον αντικειμενικό κόσμο που αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της»,³ η μουσική του Beethoven μοιάζει με τη διαδικασία του ονείρου, ίσως και της εικόνας του πώς θα έπρεπε να είναι η ζωή αυτή. Οι σκέψεις αυτές του Adorno για τη μουσική του Beethoven δίνουν το κίνητρο για αναστοχασμό σχετικά με δυνατούς τρόπους αλληλεπίδρασης της μουσικής του γερμανού αυτού συνθέτη με την εικόνα και την κινηματογραφική απεικόνιση, σχετικά με τη δυνατότητα της μουσικής να δημιουργήσει εικόνες στη φαντασία ή να συνδεθεί με αυτές, όπως π.χ. όταν καλείται να νοηματοδοτήσει ακουστικά ένα κινηματογραφικό έργο τέχνης.

Τα ερωτήματα που μπορούν να τεθούν σχετικά με τη σημασία της μουσικής του Beethoven στον κινηματογράφο γενικά, αλλά και ειδικά σε μια ταινία όπως το *A Clockwork Orange* του Stanley Kubrick, είναι πολλά και αφορούν τόσο στις λειτουργίες της ως μουσικής ηχητικής επένδυσης της εικόνας όσο και, πιο ουσιαστικά, στη σχέση της μουσικής με το περιεχόμενο και το αισθητικό της νόημα. Ποιός είναι ο ρόλος της μουσικής του Beethoven σε μία ταινία, κυρίαρχο θέμα της οποίας είναι η απάνθρωπη, αδικαιολόγητη και ωμή βία; Ποιό μπορεί να είναι το κριτήριο επιλογής της μουσικής του Beethoven, και ειδικά της 9ης συμφωνίας, σε μια ταινία για μία ομάδα νεαρών που προβαίνει σε βανδαλισμούς, κλοπές, βιασμούς, ο αρχηγός της οποίας συλλαμβάνεται και γίνεται μέλος ενός σωφρονιστικού προγράμματος με κύριο χαρακτηριστικό του, και εδώ, τη βία, αυτή τη φορά ψυχολογική;

Η εμφάνιση της μουσικής του Beethoven σε ένα πλαίσιο άμεσης κινηματογραφικής απεικόνισης πράξεων βίας, σε αντίθεση με την ευρεία χρήση της μουσικής του συνθέτη στον κινηματογράφο, είναι γενικά σπάνια. Εκτός από την αντιστικτική χρήση της μουσικής του πρώτου μέρους της

¹ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, επιμ. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, σ. 234.

² Ο.π., σ. 28.

³ Ο.π., σ. 235.

Σονάτας «του σεληνόφωτος» στην ταινία *Misery* του Rob Reiner, η μουσική του γερμανού συνθέτη και ειδικά η 9η συμφωνία, συγκεκριμένα το τελευταίο της μέρος, η «Ωδή στη χαρά», ακούγεται σε μία από τις τελευταίες σκηνές του έργου *Νοσταλγία* του Ταρκόβσκυ, και συγκεκριμένα στη σκηνή της αυτοπυρπόλησης του πρωταγωνιστή πάνω στο άγαλμα του Μάρκου Αυρηλίου στη Ρώμη. Ταινίες που παραπέμπουν έμμεσα ή συμβολικά στη βία, όπως αυτή με τίτλο *The longest day* των Ken Annakin, Andrew Marton και Bernhard Wicki, όπου ο ήχος της 5ης συμφωνίας λειτουργεί ως σύμβολο της πολεμικής, ωστόσο απελευθερωτικής σύρραξης κατά την απόβαση των Άγγλων στη Νορμανδία, συναντάμε κάπως πιο συχνά. Η προσπάθεια του Kubrick να εξερευνήσει μέσω της μουσικής του Beethoven τις διαφορετικές διαστάσεις και ερμηνείες της ιδέας της βίας, ερμηνείες που υπερβαίνουν την προφανή και κατακριτέα πλευρά του φαινομένου της άσκησης σωματικής βίας, αναδεικνύοντας μια νέα αισθητική, κοινωνική κριτική ή ακόμη και φιλοσοφική οπτική σε αυτό, φαίνεται να αποτελεί τη βασική πρόθεση του σκηνοθέτη στο *A Clockwork Orange*. Η μουσική, μετασχηματίζοντας με διαφορετικούς τρόπους τις εικόνες βίας, χρησιμεύει για να διανοίξει δρόμους στην πρόσβαση του θεατή σε νέα επίπεδα αντίληψης, κατανόησης και αναστοχασμού, που υπερβαίνουν τον συμβατικό τρόπο επίδρασης της μουσικής στην αντίληψη της εικόνας ή πιθανόν και την ίδια την εικόνα, προκαλώντας φιλοσοφικό προβληματισμό.

Μία πρώτη μορφή μετασχηματισμού της βίας μέσω της μουσικής στην ταινία του Kubrick, μιας μουσικής χαρακτηριστικά όχι του Beethoven αλλά του Rossini, θα μπορούσε να περιγραφεί ως «ωραιοποίηση» της κινηματογραφικής εικόνας με σκοπό να την καταστήσει πιο ελκυστική, μορφοποιώντας με μουσικό τρόπο το περιεχόμενό της. Στην πρώτη σκηνή βίας της ταινίας, στη σκηνή του βιασμού στον χώρο ενός εγκαταλελειμμένου θεάτρου, οι πλαισιωμένες από τον έντεχνα, σε στιλ μπαρόκ, διακοσμημένο χώρο βιαιοπραγίες χορογραφούνται από τη μουσική του Rossini. Ο συγχρονισμός της μουσικής και της σωματικής κίνησης απελευθερώνει τη βαρβαρότητα της σκηνής από τον ρεαλισμό της και επιτρέπει να αναδυθεί ο αισθητικός χαρακτήρας σκηνών που, ενώ καταγράφουν πράξεις με απεχθές και αποκρουστικό περιεχόμενο, εμφανίζονται ως ανάλαφρες οργανωμένες χορευτικές κινήσεις.

Μία δεύτερη όψη της βίας πραγματώνεται στο επίπεδο της αφήγησης και σηματοδοτείται από την προσπάθεια του πρωταγωνιστή και λάτρη της μουσικής του Beethoven, Άλεξ, να επισφραγίσει τη διανοητική του ανωτερότητα αλλά και την αποστασιοποίησή του τόσο από τους άξεστους φίλους του, ως αρχηγός τους, όσο και από τους γονείς του και τη χαμηλή ταξική τους προέλευση. Η μουσική του Beethoven χρησιμεύει όχι μόνο για να τονίσει μια έμμεση σχέση του πρωταγωνιστή με την πνευματική ελίτ, αλλά και ταυτόχρονα για να διαχωριστεί από αυτήν, ως μια κοινωνικά καταξιωμένη

αλλά ψεύτικη και υποκριτική τάξη ανθρώπων. Υιοθετώντας το διαφωτιστικό πνεύμα της μουσικής του γερμανού συνθέτη, την ιδέα του αγώνα του απλού ατόμου για ελευθερία και αυτοδιάθεση ενάντια σε κατεστημένες δυνάμεις, ο Άλεξ, με όπλο τη μουσική, βάλλει ενάντια σε μη κριτικά σκεπτόμενα, πλήρως αφομοιωμένα στην κοινωνική ομοιομορφία άτομα, αλλά και ενάντια στον ψεύτικο, αναγνωρισμένο και εύπορο καλλιτέχνη, ο οποίος, παρά τη φαινομενικά διαλεκτική στάση του απέναντι στις απόλυτες σχέσεις κυριαρχίας, ουσιαστικά αποτελεί και αυτός μέρος των σχέσεων αυτών. Η μουσική του Beethoven λειτουργεί ως σύμμαχος του Άλεξ και ως σύμβολο της πάλης του ελεύθερου ατόμου ενάντια στο προβληματικό πια και απάνθρωπο κοινωνικοπολιτικό status quo.

Το γεγονός ότι ο Άλεξ επιλέγει τη συγκεκριμένη μουσική για να εκφράσει τις ανατρεπτικές φιλοδοξίες του δεν αποτελεί μόνο μια συμβολική πράξη με την έννοια της γνωστής ιδεολογικής διάστασης του μπετοβενικού έργου. Η επιλογή του Beethoven αποκαλύπτει, σε μια ίσως πιο περίπλοκη, φιλοσοφική ανάγνωση, μία νέα πτυχή στον αγώνα του Άλεξ για κυριαρχία.

Στην έντονη αντίθεση μεταξύ της χαοτικής, επικεντρωμένης σε ανόητη βία, ζωής του Άλεξ και της απόλυτα οργανωμένης μουσικής του Beethoven, το ατομικό εμπειρικό διαμεσολαβείται από το γενικό και αντικειμενικό της μπετοβενικής μουσικής. Η συγκεκριμένη μουσική γλώσσα συγκροτεί για τον Άλεξ τη διαλεκτική σχέση μεταξύ μιας ορθολογικά οργανωμένης, κοινά αποδεκτής τέχνης, και της ατομικότητάς του. Οι βίαιες, ανορθόδοξες πράξεις του μετατρέπονται μέσω της αισθητικής μορφής σε καλλιτεχνικές πράξεις, ο ίδιος αποξενώνεται από το σώμα του, βλέπει τον εαυτό του ως ένα μπετοβενικό μοτίβο, το οποίο, όπως στο μουσικό έργο, μπορεί να διαμεσολαβηθεί από το αντικειμενικό ως κάτι το διαφορετικό, που εναντιώνεται στους κανόνες και τις συμβάσεις.

Αυτή η «διαρραγή [Durchbruch] της αντικειμενικότητας στην υποκειμενική συνείδηση» του Άλεξ γίνεται, όπως θα μας έλεγε ο Adorno, άμεσα αντιληπτή, όταν «η υποκειμενική αντίδραση είναι πιο έντονη», με το βίαιο ξέσπασμα.⁴ Η επαφή του Άλεξ με το έργο τέχνης προσδίδει στην αντισυμβατική, βίαιη συμπεριφορά του το νόημα μιας αισθητικά αληθινής πράξης. Η βία που ασκεί χάνει μέσω της μουσικής την υποκειμενική, αυθόρμητη χροιά της και μετατρέπεται σε μια καθολικής αξίας πράξη που εκτελείται στο πνευματικό, μη βίαιο πλαίσιο της τέχνης. Μέσω της συμμετοχής του Άλεξ στην αποξενωμένη από την πραγματικότητα μουσική μπορεί ο ίδιος να υπερβεί την αποξένωσή του από τον κόσμο, μπορεί να «εξανθρωπίσει χωρίς βία»⁵ τη βίαιη ατομικότητά του. Σε μια φιλοσοφική ανάγνωση, οι έντεχνα υπερβολικές πράξεις του Άλεξ χάνουν μέσω της μουσικής

⁴ Βλ. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), επιμ. G. Adorno & R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, σ. 363.

⁵ Ο.π., σ. 173.

την κυριολεκτική τους σημασία και γίνονται αρνητικές αντιδράσεις, μιμητικά υπολείμματα μιας προνεωτερικής κοινωνίας μέσα στον ανεπτυγμένο πνευματικό χώρο της τέχνης.

Η βία του θεατρικού χαρακτήρα Άλεξ, συνοδευμένη από τη μουσική του Beethoven, προσβλέπει στην κατανόησή της σε ένα υψηλότερο επίπεδο ερμηνείας, πέραν της κινηματογραφικής πραγματικότητας, πέρα από μια πιθανή εξήγησή της ως μέσο ή σκοπός. Ο Άλεξ υπερβαίνει διαλεκτικά τη βία μέσω του έργου τέχνης, αναιρεί τον ατομικό του τρόπο ύπαρξης μέσω της ιστορικά και κοινωνικά διαμεσολαβημένης απόλυτης μουσικής δομής. Μέσω αυτού «του φόνου»⁶ της ίδιας της βίαιης πράξης κατά την αντικειμενοποίησή της στο έργο τέχνης, η βία αναπτύσσει έναν κριτικό χαρακτήρα, γίνεται κάτι περισσότερο από ό,τι θέτει το άτομο. Ως μέρος του κοινωνικά γενικού μπορεί ακόμη και να λειτουργήσει ως μια ελπίδα για τη συμφιλίωση της διαφορετικότητας με τον κανόνα.

Προϋπόθεση, όπως μας δείχνει ο Kubrick, για τη δυνατότητα διαμεσολάβησης του ατόμου και των ενεργειών του από κάτι το γενικό και το καθολικό (παρά τη σαφή ασυμβατότητά τους με τους ηθικούς κανόνες, από την ίδια την κοινωνία) είναι ακριβώς ο υποτυπώδης, απαίδευτος, ωμός χαρακτήρας τους. Η πνευματική, οικονομική και κοινωνική αδυναμία ενός «τιποτένιου» Άλεξ, ο οποίος δρα αποκλειστικά με κίνητρο τη θέλησή του να γίνει κάτι, είναι ο λόγος που καθιστά δυνατή ή και επιβεβλημένη την ηθελημένη αφομοίωσή του από το γενικό. Μη έχοντας συνείδηση της κατάστασής του, μόνον επειδή «δεν γνωρίζει το τίποτα του εαυτού του»,⁷ μπορεί, όπως το μοτίβο στη συνθετική δημιουργία του Beethoven, να ενσωματωθεί, έστω ως μη ταυτόσημο, ανόμοιο και διάφωνο στοιχείο, στο στενό κοινωνικό σύνολο της συμμορίας του, αλλά, όπως βλέπουμε στη συνέχεια της ταινίας, και στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Η μουσική του Beethoven τού παρέχει το πρότυπο. Όπως σε πολλά θεματικά μοτίβα του συνθέτη, έτσι και στον Άλεξ ο συνδυασμός της «βούλησής» τους για ανάπτυξη και της ουσιαστικής σημαντικότητάς τους αποτελεί την προϋπόθεση για την τέλεια αφομοίωσή τους στο συνολικό: «Στην μεγάλη μουσική, όπως αυτή του Beethoven, αυτό που η ανάλυση συναντά στα πρωταρχικά δομικά στοιχεία είναι σε μεγάλο βαθμό η στοιχειώδης μορφή τους. Μόνο πλησιάζοντας τη μηδαμινότητα μπορούν να συγχωνευθούν ως καθαρό γίγνεσθαι στο σύνολο. Το άμορφο καθιστά δυνατή την απόλυτη συνεκτικότητα του έργου τέχνης. Με την ολοκλήρωση της μορφής, τη μέγιστη απομάκρυνση από την άμορφη φύση, επανέρχεται η φυσική στιγμή, το μη διαρθρωμένο του έργου τέχνης».⁸

⁶ Ο.π., σ. 201.

⁷ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, ό.π., σ. 235.

⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 155.

Η διαμεσολάβηση της ατομικής βίας από μια γενική αρχή αποκτά, ωστόσο, στην ταινία και μια δεύτερη διάσταση. Η υιοθέτηση της βίας από την «κρατική εξουσία» [Staatsgewalt], η οποία θέλει να μετατρέψει το απείθαρχο, αδίστακτο βίαιο άτομο σε μια μηχανή χωρίς ελεύθερη βούληση και συνείδηση, σε ένα «κουρδιστό πορτοκάλι», επιφέρει μια νέα μεταμόρφωση της ιδέας της. Ενώ ο αρχικά ελεύθερος Άλεξ είχε τη δυνατότητα να βιώσει την αντίθεσή του με την κοινωνία και να διατηρήσει την μη-ταυτοσημότητά του, διαφεύγοντας από την ψευδή συμφιλίωσή του με το κοινωνικό σύνολο και επιτρέποντας τη διαμεσολάβηση της ιδιαιτερότητάς του αποκλειστικά και μόνο μέσω του γενικού και κοινά αποδεκτού χαρακτήρα της μουσικής του Beethoven, η σύλληψή του αλλάζει ριζικά τα δεδομένα. Τώρα λαμβάνει χώρα μια εξέλιξη στην οποία η κοινωνία και το ίδιο το κράτος γίνονται οι νέοι φορείς της βίας, νομιμοποιώντας ακόμη και το έγκλημα, υπό την προϋπόθεση ότι αυτό εξυπηρετεί το σύνολο. Η ορθολογική πτυχή της μουσικής του Beethoven, μια απόλυτα συνεπής μορφή οργάνωσης του μουσικού υλικού στο πλαίσιο ενός συστήματος αρχών και κανόνων, ασκώντας από τη φύση της έλξη προς τον θεσμό ενός εξίσου άρτια οργανωμένου κράτους, καλείται τώρα να συμβάλει στη θεραπεία του επαναστατικού ατόμου και να συνδράμει στην ενσωμάτωσή του στην κοινωνία, επιτρέποντας τη σύνθεση των διαφόρων μορφών βίας σε υψηλότερο επίπεδο. Η μουσική του Beethoven γίνεται αυτή τη φορά θύμα της ιδεολογικής και ψευδοεπιστημονικής σκέψης. Η εργαλειοποίηση της μουσικής στη θεραπευτική μέθοδο *Ludovico*, με την προβολή ακραία βίαιων κινηματογραφικών εικόνων υπό τη συνοδεία της 9ης συμφωνίας στον «ασθενή» Άλεξ, καθιστά καθολική τη χρήση της βίας και δεν είναι τυχαίο ότι η γενίκευση αυτή συμβαδίζει με τη χρήση της τεχνολογίας. Η χρήση του τεχνικού μέσου του κινηματογράφου ως μέσου ψυχολογικής και διανοητικής χειραγώγησης και ελέγχου αναδεικνύει τον κίνδυνο της τεχνολογικής βιαιότητας. «Η τεχνική ορθολογικότητα είναι σήμερα ορθολογικότητα της ίδιας της κυριαρχίας. Είναι ο καταναγκαστικός χαρακτήρας της αυτοαλλοτριωμένης κοινωνίας. Τα αυτοκίνητα, οι βόμβες και οι ταινίες συγκρατούν το όλο, έως ότου το καταστροφικό τους στοιχείο καταδείξει τη δύναμή του στην ίδια την κοινωνική αδικία που υπηρέτησε».⁹ Η σύνθεση κινηματογραφικών εικόνων της θανατηφόρας πολεμικής μηχανής της ναζιστικής Γερμανίας και της μουσικής του Beethoven (σε μια ηλεκτρονική εκδοχή από την Wendy Carlos) μέσω της τεχνολογίας αποξενώνει και τα δύο μέσα από το πραγματικό τους περιεχόμενο και τα υποτάσσει στον ίδιο σκοπό, στην υπηρεσία της βίαιης καταστολής, εκβιάζοντας (ανεπιτυχώς) τη μεταστροφή του Άλεξ σε έναν φιλήσυχο και νομοταγή πολίτη.

⁹ Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Gesammelte Schriften 3), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, σ. 142· στα ελληνικά: Τέοντορ Β. Αντόρνο & Μαξ Χορκχάιμπερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφρ. Α. Αναγνώστου – επιμ. Γ. Κουζέλης, Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 203.

Στη διαδικασία της βίαιης πρόσληψης της μουσικής και των εικόνων, ανεξάρτητα από τις θεραπευτικές προθέσεις και την επιτυχία της τεχνικής αυτής, στο σοκ και στην ακραία σωματική αντίδραση που αυτή προκαλεί, ο Άλεξ βιώνει σε μέγιστο βαθμό την αλήθεια και την αντικειμενικότητα της τέχνης. Ο Άλεξ γίνεται δέκτης ενός «υψηλού» συναισθήματος – σε αντίθεση όμως με τον παραδοσιακό ορισμό του Καντ, όχι ως κατάσταση πνευματικής υπεροχής του ανθρώπου σε σύγκριση με την «σωματική» ανωτερότητα της φύσης: το υψηλό εδώ είναι το συναισθημα της πνευματικής αδυναμίας του ανθρώπου σε σχέση με την πνευματική υπεροχή της τέχνης. Το βίωμα του υψηλού συναισθήματος μέσω της τρανταχτής εμπειρίας της μουσικής του Beethoven είναι για τον Άλεξ η αυτοσυνείδηση του πρωτογονισμού και της φυσικότητάς του σε σχέση με την τελειότητα και την πνευματικότητα της τέχνης αυτής.

Η ανάδειξη ειδικά της μουσικής της 9ης συμφωνίας από τον Adorno ως πρότυπο της δυνατότητας μιας «σοκαριστικής» και αφυπνιστικής επίδρασης του έργου τέχνης, ακόμα και στον 20ό αιώνα, που καθιστά εφικτή, ακόμα και μέσα στην εποχή της βαρβαρότητας της βιομηχανίας του πολιτισμού, την ελπίδα ανάπτυξης ενός κριτικά σκεπτόμενου υποκειμένου με κριτήριο την αλήθεια της τέχνης, θα μπορούσε να δικαιολογήσει την ιδιαίτερα ευφυή και πρωτοποριακή χρήση της μουσικής του Beethoven στο *A Clockwork Orange*. «Έργα του τύπου της Ένατης συμφωνίας υποβάλλουν τον ακροατή: η βία που αποκτούν μέσω της εσωτερικής τους δομής μεταπηδά στην επίδραση που μπορούν να ασκήσουν. Το σοκ, που αντιτίθεται δραστικά στη συνήθη έννοια της αισθητικής εμπειρίας, δεν αποτελεί ικανοποίηση του εγώ, δεν είναι ευχαρίστηση. Αντίθετα, είναι μια ανάμνηση της σύνθλιψης του εγώ, το οποίο στο ταραχούννημά του αντιλαμβάνεται τους περιορισμούς και τα όριά του. Αυτή η εμπειρία είναι αντίθετη με την αποδυνάμωση του εγώ που ασκείται από τη βιομηχανία του πολιτισμού».¹⁰ Όχι μόνο σε αυτή την ταινία αλλά και γενικότερα στην τέχνη του κινηματογράφου, η χρήση της μουσικής, φυσικά όχι μόνο του Beethoven αλλά και γενικότερα της «μεγάλης» μουσικής, θα μπορούσε ίσως να συμβάλει στην καλλιέργεια αληθινών αισθητικών ιδεών στην εμπειρία της τέχνης αυτής. Σε αντίθεση με τη συμβατική κινηματογραφική μουσική, αυτή θα μπορούσε να προσφέρει στη δημιουργία μιας αληθινής τέχνης της κινούμενης εικόνας ενάντια στη βιομηχανία της διασκέδασης και στη βία της εμπορευματοποίησης του πολιτισμικού αγαθού.

Στο πλαίσιο της ελπίδας για μια αντίσταση στον αλλοτριωμένο πολιτισμό του 20ού αιώνα, η μουσική του Beethoven ερμηνεύεται από τον Adorno ως η διαδικασία του ονείρου, «είναι μια πρόταση: έτσι πρέπει να είναι ο κόσμος».¹¹ Στην περίπτωση της χρήσης της στην κινηματογραφική

¹⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 364.

¹¹ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, ό.π., σ. 235.

εικόνα, και με αφορμή την ταινία του Kubrick, μπορούμε να συνεχίσουμε τις σκέψεις του φιλοσόφου με τις ακόλουθες ερωτήσεις: Τι αισθητικό αποτέλεσμα έχει η μουσική του Beethoven όταν αποκτά μια συγκεκριμένη εικόνα, μια αναφορά σε ένα αντικείμενο, όταν χάνει την φαινομενικότητά [Schein] της ως «απόλυτη μουσική»,¹² αναγκάζοντας τον εαυτό της να «υπακούσει στην πραγματικότητα»,¹³ αλλά σε μια πραγματικότητα που, όπως και στην ταινία, υποτάσσεται σε μια άλλη φαινομενικότητα, αυτή της εικόνας; Ποιές μπορεί να είναι οι προσδοκίες από την κινηματογραφική χρήση μιας μουσικής όπως αυτής του Beethoven, η οποία γνωρίζει μόνον «αυτό το στοιχείο της φαινομενικότητας που δεν ανήκει σε αυτή»;¹⁴ Θα μπορούσε η αντιπαράθεση της κινούμενης εικόνας με τη μουσική του Beethoven να αντισταθμίσει τα αρνητικά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού μέσου, όπως την «έλλειψη συγκρουσιακότητας» ή ακόμη και την «τύφλωση» [Verblendung] που, σύμφωνα με τον Adorno, το μέσο αυτό προκαλεί; Μπορεί η αισθητική ιδέα της αντίστασης στο γενικό, που ίσως μόνον οριακά είναι εγγενής στην εικόνα, να εκδηλωθεί εντονότερα σε μια αντιστικτική σχέση των δύο μέσων;

Σίγουρα θα ήταν παράλογο το να θέλουμε να προσθέσουμε εικόνες στη μουσική του Beethoven για να φέρουμε στο φως την αλήθειά της. Το μετοβενικό έργο αποτελεί το ίδιο «εικόνα της αντικειμενικότητας της μουσικής, την οποία ο Beethoven παρουσιάζει ως κάτι που υπάρχει από μόνο του, κάτι που δεν φτιάχτηκε αρχικά από αυτόν, ως φύσει, όχι ως θέσει».¹⁵ Πώς είναι όμως τα πράγματα από την οπτική της κινηματογραφικής ταινίας; Θα ήταν ρεαλιστικό να υποθέσουμε ότι η μουσική είναι σε θέση να «αφαιρέσει» κάτι από την αισθητικότητα της οπτικής αναπαράστασης της πραγματικότητας με σκοπό να δοθεί στο κινηματογραφικό περιεχόμενο μια ουσιαστική πινελιά πνευματικότητας και προβληματισμού; Και γενικά, τι αισθητικό νόημα θα μπορούσε να έχει η αντιπαράθεση της κινηματογραφικής εικόνας με μια καλά οργανωμένη μουσική δομή, όπως αυτή ενός έργου του γερμανού συνθέτη;

Η ίδια η φυσιογνωμία της μουσικής της 9ης συμφωνίας στο πλαίσιο μιας σύγχρονης ταινίας με αντικείμενο τη νεανική βία, αλλά και συγκεκριμένα ο συσχετισμός της με το πρόσωπο του Άλεξ, της προσδίδουν έναν διάφωνο χαρακτήρα. Διαμέσου της ταύτισής της με την βίαιη και αντιδραστική συμπεριφορά του πρωταγωνιστή από μέρους του Kubrick, η μουσική αναλαμβάνει να ενισχύσει την έντονη συγκρουσιακή διάθεση του πρωταγωνιστή, συγκροτώντας την μη ταυτοσημότητά του ενάντια στη φαινομενικά ορθολογική κοινωνική ομοιογένεια. Όπως και στη μουσική, είναι ακριβώς αυτή η

¹² Ο.π., σ. 26.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Ο.π., σ. 247.

¹⁵ Ο.π., σ. 29.

διάφωνη σχέση του ατόμου στη σχέση του με το σύνολο που, καίτοι φαινομενικά παράλογη, τελικά αποδεικνύεται ως η πιο ορθολογική και αληθινή. «Η επικράτηση της διαφωνίας φαίνεται να καταστρέφει τις λογικές σχέσεις εντός της τονικότητας, τις απλές σχέσεις μεταξύ των τρίφωνων συγχορδιών. Από αυτή την άποψη, ωστόσο, η ασυμφωνία είναι ακόμα πιο ορθολογική από τη συμφωνία, καθώς διατυπώνει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ακόμα και την πιο περίπλοκη σχέση των φθόγγων μεταξύ τους, αντί να εξαγοράζει την ενότητά τους, μέσω της εξάλειψης των μερικών στιγμών που περιέχει, σε έναν ομοιογενή ήχο».¹⁶ Ως έκφραση μιας ακόμα αδιαμόρφωτης, *in statu nascendi* υποκειμενικότητας, η διαφωνία έχει τη μεγαλύτερη πιθανότητα να μην αρκεστεί στον εαυτό της, αλλά να εξαπλωθεί στο γενικό, να αναπτύξει την αποτελεσματικότητά της εκεί, και δεν είναι τυχαίο ότι ακριβώς αυτό αποτελεί μια κεντρική αισθητική ιδέα της ταινίας.

Ο ιδιότυπος, όχι εμπειρικός αλλά διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της βίας ως εκδήλωσης της διάφωνης, ακόμα αδιαμόρφωτης υποκειμενικότητας του Άλεξ στο *A Clockwork Orange* καθορίζει την αισθητική διαλεκτική της ταινίας και το κοινωνικό της περιεχόμενο. «Αλλά στις αισθητικές εικόνες ο συλλογικός τους χαρακτήρας είναι ακριβώς αυτό που τους επιτρέπει να διαφεύγουν από το εγώ: έτσι, η κοινωνία ενυπάρχει στο περιεχόμενο της αλήθειας. Το αισθητικό, μέσω του οποίου το έργο τέχνης υπερβαίνει το υποκείμενο, είναι η διαρραγή της συλλογικής του ουσίας. [...] Μια τέτοια συλλογική ανάμνηση στα έργα τέχνης δεν υφίσταται χωρίς το υποκείμενο αλλά μέσω αυτού. Στην ιδιότυπη παρόρμησή του εμφανίζεται η συλλογική μορφή αντίδρασης».¹⁷ Το ότι αυτή η διαλεκτική δεν αποσκοπεί στη βίαιη, με την έννοια της θετικής σύνθεσης, ενσωμάτωση του «άμορφου», του διάφωνου στο σύνολό του, αλλά η αρνητική του ποιότητα τελικά διατηρείται, τονίζεται με απόλυτη συνέπεια από τον Kubrick, γεγονός που αναδεικνύει την κοινωνικοκριτική δύναμη του συγκεκριμένου έργου τέχνης. Η βία ως γενική ιδέα προκύπτει από την κίνηση του ατόμου. Το βασικό χαρακτηριστικό του αισθητικού χαρακτήρα της δομής της βίας γίνεται αντιληπτό μόνο διαμέσου ενός «υποκειμενικού επιτεύγματος», μόνον έτσι δύναται να αποκαλυφθεί το «αντικειμενικό».¹⁸

Πρόκειται για ένα «μυμητικό» είδος βίας. Στην ταινία του Kubrick, όπως και σε κάθε αυθεντικό έργο, «η κυριαρχία του φυσικού ή του υλικού αντισταθμίζεται από το κυριαρχημένο, το οποίο εκφράζεται μέσω της αρχής της κυριαρχίας».¹⁹ Ένα βασικό χαρακτηριστικό της απεικόνισης της βίας στο *A Clockwork Orange* (που επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά την εγγύτητα της

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), επιμ. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, σ. 61.

¹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 198.

¹⁸ Ό.π., σ. 173.

¹⁹ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, ό.π., σ. 248.

αισθητικής του δομής με τη μουσική του Beethoven) είναι αυτή η συγκεκριμένη μορφή διαλεκτικής, η οποία – και αυτό είναι που την κάνει ξεχωριστή – αποκαλύπτει την προοπτική μιας «συμφιλίωσης». Σε μια ταινία στην οποία η βία αποτελεί το κύριο μοτίβο, όπου η ιδέα της σύνθεσης του αντιδραστικού και βίαιου ατόμου και της κοινωνίας φαίνεται αρχικά ανέφικτη, τελικά αυτή αποδεικνύεται πραγματοποιήσιμη. Παρέχοντας λεπτομερώς το πρότυπο της γενικευμένης μορφής βίας, το υποκείμενο καθίσταται αντικείμενο «μίμησης» της βίας, αποδεικνύεται ως η προϋπόθεση της συστηματικοποίησής της, προετοιμάζοντας το έδαφος για μια πιθανή συμφιλίωση και πραγματώνοντας έτσι στο επίπεδο της αισθητικής της παράστασης το αντορνικό ιδανικό της τέχνης μεταξύ του πνευματικού και του μιμητικού: «Στην τέχνη, η μίμηση είναι αυτό το προ-πνευματικό, το αντίθετο στο πνεύμα και, με τη σειρά του, αυτό που το πυροδοτεί. Στα έργα τέχνης, το πνεύμα αποτελεί την αρχή της κατασκευής τους, αλλά συνάδει με τον σκοπό του μόνον όταν αναδύεται από αυτό που πρόκειται να κατασκευάσει, από τις μιμητικές ορμές, και όταν προσκολλάται σε αυτές αντί να τις υπαγορεύει κυριαρχικά. Η μορφή αντικειμενοποιεί τις μεμονωμένες παρορμήσεις μόνο αν τις ακολουθήσει εκεί που θέλουν να φτάσουν. Αυτό και μόνον είναι η μέθεξ του έργου τέχνης στη συμφιλίωση».²⁰

Η βία απέναντι στον Άλεξ εμφανίζεται μόνον επιφανειακά ως μορφή απόλυτης καταπίεσης και κυριαρχίας της κοινωνίας πάνω στο άτομο. Η νομιμοποιημένη κρατική άσκηση βίας καθώς και η επιβολή μιας κοινωνικά συμβατής συμπεριφοράς γίνονται μέρος μιας διαδικασίας που υποδεικνύει στην ταινία αυτή τη δυνατότητα συμφιλίωσης. Σε μια τέτοια διαδικασία, που φαίνεται να μιμείται τη λογική της μουσικής του Beethoven, η μη ταυτόσημη στιγμή προκύπτει όχι μόνο ως αντίθεση στο γενικό αλλά και ως συνέπειά του. Η παρακινούμενη από το άτομο μίμηση του μη ταυτόσημου από το γενικό κάνει ex negativo εμφανή την αλήθεια της βίας στην κινηματογραφική απεικόνισή της. Το θέμα της απεικόνισης της βίας – και, σε σχέση με αυτό, το νόημα της μουσικής του Beethoven στην ταινία του Kubrick – μπορεί να ερμηνευθεί μόνον ανεπαρκώς, εάν περιορισθεί στο πρόσωπο του Άλεξ ή στην πράξη της θεσμοθετημένης βίας. Μόνο η διαλεκτική διαδικασία μεταξύ της ατομικής και της γενικής έννοιας της βίας, μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μπορεί να προσφέρει μια ολοκληρωμένη εικόνα της αισθητικής σημασίας της σύνθετης αυτής ιδέας.

Η εμπειρία της τέχνης στην αλήθειά της, δηλαδή όταν η αντικειμενικότητα διαπερνά την υποκειμενική συνείδηση, λαμβάνει χώρα, σύμφωνα με την ήδη παρατιθέμενη δήλωση του Adorno, ακριβώς εκεί όπου η «υποκειμενική αντίδραση είναι πιο έντονη»²¹ – και αυτό συμβαίνει σε στιγμές έντασης και

²⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 180.

²¹ Ο.π., σ. 363.

«κλωνισμού». Η Ένατη συμφωνία, η οποία για τον Adorno αποτελεί το πρότυπο μιας «συγκλονιστικής» επίδρασης, εξακολουθεί μέσα από τη σχέση της με την κινηματογραφική εικόνα να είναι σε θέση να αναπτύξει την αλήθειά της και την κρίσιμη επίδρασή της στο πλαίσιο της πολιτικής, οικονομικής και ιδεολογικής αυταπάτης που χαρακτηρίζει την τέχνη και ειδικά αυτή του κινηματογράφου στον 20ό αιώνα. Η κινηματογραφική της χρήση αποτελεί όχι μόνον ένδειξη μιας ιδιαίτερα ευφυούς και αναστοχαστικής ένταξης της μουσικής του Beethoven στην κινούμενη εικόνα, αλλά και το έναυσμα για μια πιο ουσιαστική, πλούσια σε αισθητικό αλλά και κοινωνικό νόημα, αξιοποίηση της μουσικής στον κινηματογράφο.

Ο Μπετόβεν στην Ελλάδα: μια πρώτη προσέγγιση

Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού

Το “έτος Μπετόβεν” ήταν μια αφορμή να αναρωτηθεί κανείς από πότε και σε ποιο βαθμό η μουσική του Μπετόβεν παίζει κάποιο ρόλο στην μουσική ζωή του νεότερου ελληνικού κράτους και συγκεκριμένα στην νέα πρωτεύουσα, την Αθήνα.¹ Θα επικεντρωθώ στον 19ο αιώνα, διότι στην πορεία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα ιδρύθηκαν αρκετά ωδεία, υπήρχαν συμφωνικές ορχήστρες και οι συναυλίες ακολουθούσαν το ευρωπαϊκό πρότυπο, όπως δείχνουν τα προγράμματα από τα χρόνια αυτά.²

Ο Συναδινός, γράφοντας το 1919, ισχυρίζεται ότι πριν από τριάντα χρόνια – δηλαδή γύρω στο 1890 – η γνώση ευρωπαϊκής μουσικής από μέρους των Αθηναίων περιοριζόταν σε γαλλικές οπερέτες και ιταλική όπερα,³ ενώ ο ίδιος αναφέρεται συχνά στον Μπετόβεν ως γενικώς γνωστό συνθέτη. Αυτή την αλλαγή της κατάστασης την αποδίδει αποκλειστικά στον Γεώργιο Νάζο, ο οποίος από το 1891 είχε αναλάβει την διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών και από τότε υποστήριζε την γερμανική μουσική. Ο Συναδινός αναφέρει επίσης, ως παράδειγμα για την παλαιότερη κατάσταση, ότι το 1860 ο βιολιστής Pacifico Baldoni και ο συνοδός του στο πιάνο Johannes Mindler αναγκάστηκαν από το κοινό να διακόψουν μία σονάτα του Mozart που έπαιζαν για να συνεχίσουν με ιταλικά κομμάτια όπερας.⁴

¹ Ενδεικτικά για άλλες ελληνικές περιοχές, ο επτανήσιος συνθέτης Διονύσιος Λαυράγκας δηλώνει στα απομνημονεύματά του ότι μόνο αφού μετακόμισε το 1885 στο Παρίσι, μετά από τις σπουδές του στην Κέρκυρα και στη Νάπολη, γνώρισε την συμφωνική μουσική και ενθουσιάστηκε (Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 1939 / ανατύπωση 2009, σ. 53). Εντούτοις, ο Δομένικος Παδοβάνης, επίσης Επτανήσιος, συγκρίνει, το 1872, τον δάσκαλό του, Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο, με τον Μπετόβεν (Kostas Kardamis / Κώστας Καρδάμης, “Greece and Symphonism: The Case of Dionysios Rodotheatos through his Symphonic Poem ‘Atalia’ (for Wind Band), 1879”, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010, σ. 111).

² Στις 10 Μαΐου 1921, τελικά, για τα 150 χρόνια από τη γέννηση του Μπετόβεν, έγινε ένα φεστιβάλ Μπετόβεν – βλ. το σχετικό πρόγραμμα στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών. Για τις αντίστοιχες συναυλίες στο Ελληνικό Ωδείο, βλ. το κείμενο του Σκαλκώτα γι’ αυτές, σχολιασμένο από τον Χάρη Ξανθουδάκη: Ν. Σκ. [Νίκος Σκαλκώτας], “Η 150ετηρίδα του Μπετόβεν και οι συναυλίες του Ελληνικού Ωδείου”, *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, σ. 36-38, και Χάρης Ξανθουδάκης, “Σχολιάζοντας τον Σκαλκώτα”, *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, σ. 39-52.

³ Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, τεύχος 1ο, Τύποις “Τύπου”, [Αθήνα] 1919, σ. 325.

⁴ Ο.π., σ. 106-107.

Όσον αφορά το ενδιαφέρον του κοινού για την ευρωπαϊκή μουσική γενικώς, το 1888 εκδόθηκε η πρώτη ιστορία της μουσικής στα ελληνικά (Henry Lavoix, *Ιστορία της μουσικής*, Αλεξ. Παπαγρηγορίου, Αθήνα 1888, σε μετάφραση της Αθηνάς Σερεμέτη).⁵ Λίγα χρόνια αργότερα, το 1893, η έκδοση του πρώτου αποκλειστικού περιοδικού για την μουσική, υπό τον τίτλο *Μουσική Εφημερίς*, δείχνει ότι το ενδιαφέρον του κοινού είχε εν τω μεταξύ αυξηθεί τόσο πολύ ώστε να εδραιωθεί μια τέτοια έκδοση, έστω για πέντε χρόνια, με παρτιτούρες για διάφορα όργανα για ιδιωτική χρήση, άρθρα περί μουσικής και μουσικοκριτικές⁶ – στο 2ο φύλλο της δημοσιεύεται και ένας “βαλλισμός” για πιάνο του Μπετόβεν, με συμβουλές για την εκτέλεσή του.⁷ Το 1898, επίσης, στο περιοδικό *Ποικίλη Στοά*, η πιανίστρια Ερασμία Καλλισπέρη αφιερώνει ένα άρθρο στον Μπετόβεν, με βιογραφικές πληροφορίες και αισθητικές αποτιμήσεις για το έργο του.⁸

Μία από τις σημαντικότερες ενδείξεις για το μουσικό ενδιαφέρον του κοινού είναι όμως οι συναυλίες (δεν θα θίξω εδώ το ζήτημα της σύστασης του κοινού αυτού). Για να ενημερωθώ γι’ αυτές, συμβουλευτήκα καταρχάς την υπάρχουσα βιβλιογραφία για την μουσική ζωή στην Ελλάδα στον 19ο αιώνα. Μια δεύτερη ομάδα πηγών, περιγραφές περιηγητών και απομνημονεύματα της εποχής, δεν αποδείχτηκε πολύ τελεσφόρα, διότι, εάν και όποτε αυτές αναφέρονται σε μουσικές εκδηλώσεις, σπανίως σχολιάζουν το πρόγραμμά τους (με ελάχιστες εξαιρέσεις όπως, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, αυτή του πρίγκιπα Pückler-Muskau σε σχέση με ορισμένες ιδιωτικές συναυλίες).⁹

Οι πρώτοι μουσικοί θεσμοί στο ελληνικό κράτος ήταν, ως γνωστόν, οι στρατιωτικές μπάντες¹⁰ καθώς και – από το 1840 στην Αθήνα – η όπερα.¹¹

⁵ Ιρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, “Ιστορία – ιστορίες. Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950”, στο: Ιωάννης Φούλιας κ.ά. (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 73 (<http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf>).

⁶ Στέλλα Κουρμπανά, “Η Μουσική Εφημερίς (1893-1898) και η άγνωστη ιστορία της”, *Μουσικός Ελληνομνήμων* 2, Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, σ. 12-24.

⁷ Ο.π., σ. 18.

⁸ Ερασμία Καλλισπέρη, “Beethoven”, *Ποικίλη Στοά* 13, 1898, σ. 103-108, file:///C:/Users/User/Documents/poikili%20stoa%201898%20%20kallergi%20beethoven%2093034-93049-1-PB.pdf (29.7.2021). ανατύπωση στο: *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 6, Μάιος – Αύγουστος 2020, σ. 45-50.

⁹ Hermann Fürst von Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal: Griechische Leiden*, Hallberg’sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1840, <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/e/1/metadata-1323429257-945128-4276.tkl> (10.5.2021), σ. 286 και 288.

¹⁰ Συναδινός, ό.π., σ. 9-10 και 68-69.

¹¹ Ο.π., σ. 24-32, καθώς και γενικώς: Κωνσταντίνος Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1863) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών σπουδών, Αθήνα [Κέρκυρα] 2011.

Στην Αθήνα, οι μπάντες του Α' Συντάγματος και της Φρουράς έπαιζαν τακτικά στην Πλατεία Συντάγματος, στην Πλατεία Ομονοίας και στις Στήλες του Ολυμπίου Διός (συνήθως Τρίτες και Πέμπτες καθώς και κάποιες Κυριακές, σύμφωνα με τις προαγγελίες στην *Εφημερίδα*).¹²

Άλλες συναυλίες πραγματοποιούνταν αρχικά είτε με ιδιωτική πρωτοβουλία¹³ είτε από καλλιτέχνες της όπερας στο πλαίσιο ευεργετικών βραδιών, δηλαδή συναυλιών που δίνονταν για δικό τους όφελος και, σπανιότερα, για φιλανθρωπικούς σκοπούς.¹⁴ Ο Συναδινός αναφέρει ως «πρώτη επίσημη συναυλία», δηλαδή δημόσια με εισιτήριο, εκείνη των αδελφών Parravicini τον Νοέμβριο του 1850, στο Ξενοδοχείο της Αγγλίας.¹⁵

Η πρώτη αίθουσα συναυλιών στην Αθήνα άνοιξε το 1874: ήταν εκείνη του Ωδείου Αθηνών (του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου), στο κτήριο της οδού Πειραιώς. Η *Εφημερίς* αφιερώνει, στις 8 Δεκεμβρίου 1873,¹⁶ ένα μικρό άρθρο στα αναμενόμενα εγκαίνια. Εκεί αναφέρεται στον αρχιτέκτονα Τσίλλερ, στο οποίο οφείλεται ο κομψός σχεδιασμός με φωτισμό αερίου, και στο γεγονός ότι οι περιοδεύοντες καλλιτέχνες μπορούσαν επιτέλους στις δημόσιες εμφανίσεις τους στην Αθήνα να ξεφεύγουν από τις αίθουσες ξενοδοχείων, όπου γίνονταν μέχρι τότε οι συναυλίες τους.

Όσον αφορά συναυλίες με έργα του Μπετόβεν, ο Νικόλαος Βεργωτής, γράφοντας την περίοδο 1927-1929 για τα ελληνικά μουσικά ιδρύματα, δεν αναφέρεται για τα χρόνια πριν από το 1900 στην υποδοχή του έργου του Μπετόβεν στην Αθήνα ούτε σε συγκεκριμένες εκδηλώσεις με έργα του.¹⁷

Ο Κώστας Μπαρούτας καταγράφει συνολικά έξι συναυλίες με έργα του συνθέτη πριν από το 1900. Το 1877 έγινε ένα ρεσιτάλ πιάνου της Σοφίας Δούδου με έργο του. Το 1889 παρουσιάζονται σε δύο συναυλίες έργα του Μπετόβεν: στις 31 Μαρτίου το «κοντσέρτο [τρίο] op. 1 [αρ. ;], με πιάνο,

¹² Βλ. ενδεικτικά τα φύλλα της *Εφημερίδος* από 1 Οκτωβρίου έως 13 Δεκεμβρίου 1873 (οι προαναγγελίες με πρόγραμμα βρίσκονται στην σ. 4 των σχετικών φύλλων): <https://srv-web1.parliament.gr/library.asp?item=40130> (13.5.2021).

¹³ Irmgard Lerch, "Aspekte des Musiklebens im griechischen Königreich zur Zeit König Ottos", στο: *Online Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, Centrum Modernes Griechenland / Freie Universität Berlin, Berlin, υπό δημοσίευση.

¹⁴ Σαμπάνης, ό.π., σποράδην.

¹⁵ Συναδινός, ό.π., σ. 89-90, Σπύρος Μοτσένιγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, [χ.ε.], Αθήνα 1958, σ. 308, καθώς και Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992, σ. 18, αλλά όλοι με λάθη – βλ. Σαμπάνης, ό.π., σ. 1689-1690.

¹⁶ Οι ημερομηνίες που δίνω είναι οι πρωτότυπες, σύμφωνα με το Παλαιό Ημερολόγιο, που στον 19ο αιώνα υστερεί του νέου κατά 12 ημέρες. Η ημερομηνία σύμφωνα με το Νέο Ημερολόγιο δίνεται επιπλέον, εφόσον αναγράφεται στο σχετικό τεκμήριο.

¹⁷ Νικόλαος Βεργωτής, *Τα μουσικά μας ιδρύματα: η ιστορία μιας πεντηκονταετίας [1871-1924]*, επιμ. Γιάννης Μπελώνης και Γιάννα Παπαγεωργακοπούλου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής), Edition Orpheus – Π. Νικολαΐδης, [Αθήνα] 2016.

βιόλα και βάρβιτο» από διδάσκοντες του Ωδείου (Λακαλαμίτα, Χαδούσουγλου, Σεράο και Γαϊδεμβέργερ) και στις 29 Απριλίου έργο ή έργα του για πιάνο με τις αδελφές Βουλέβσκι υπό την αιγίδα του άγγλου πρεσβευτή, παρουσία της βασιλικής οικογένειας. Στις 7 Δεκεμβρίου 1896, ο καθηγητής και έφορος του Ωδείου [Johannes] Miersch έπαιξε μαζί με την Λίνα φον Λόττνερ [Lina von Lottner] έργο του Μπετόβεν στον Παρνασσό και, τέλος, στις 14 Φεβρουαρίου 1898, η ορχήστρα του Ομίλου των Φιλομούσων παρουσιάζει στην τέταρτη συναυλία της σαιζόν την *Εισαγωγή Λεονόρα* και την *1η συμφωνία*.¹⁸

Στην παραπάνω απαρίθμηση υπό μορφή καταλόγου υπάρχει το εξής πρόβλημα: μπορεί να παίχτηκαν έργα του Μπετόβεν και σε άλλες συναυλίες, χωρίς όμως να αναφέρονται. Παραδείγματος χάριν, ο Μπαρούτας ανατυπώνει (στη σ. 66 του βιβλίου του) την φωτογραφία ενός προγράμματος – χωρίς να φαίνεται η ημερομηνία και χωρίς σχολιασμό στο κείμενο – όπου εμφανίζεται η *Εισαγωγή Egmont*.

Παρόμοιο πρόβλημα παρουσιάζουν και οι ειδήσεις για συναυλίες στις εφημερίδες. Κατά το πρώτο έτος (1873) κυκλοφορίας της *Εφημερίδος*, π.χ., στις λίγες σχετικές περιπτώσεις αναφέρονται, κάποιες φορές, οι εκτελεστές αλλά όχι αναγκαστικά και τα έργα που παίχτηκαν. Προγράμματα υπάρχουν, τουλάχιστον αρχικά, μόνο στις διαφημιστικές αναγγελίες των εμφανίσεων των δύο στρατιωτικών μπαντών. Αξίζει να αναφερθεί ότι σε αυτά τα προγράμματα για τις συναυλίες μπάντας, από το πρώτο φύλλο της εφημερίδας (1 Οκτωβρίου 1873) μέχρι το τέλος Δεκεμβρίου αναγγέλθηκε μία φορά ένα κομμάτι του Μπετόβεν, η «Συμφωνία Έγκμοντ», στις 7 Οκτωβρίου 1873, ενώ συνολικά μαρτυρούνται περίπου 30-40 συναυλίες των δύο μπαντών. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι, τουλάχιστον σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχω συγκεντρώσει αυτή την στιγμή, αυτή η συναυλία είναι η πρώτη με έργο του Μπετόβεν στην Ελλάδα· ωστόσο, όπως φαίνεται, ήταν ένα πείραμα χωρίς συνέχεια, διότι σε καμία από τις άλλες συναυλίες μπάντας του 1873 δεν παίχτηκε άλλο κομμάτι του.¹⁹

¹⁸ Μπαρούτας, ό.π., σ. 30, 46, 59, 63 και 66 αντίστοιχα. Ο Μπαρούτας καταγράφει τις μουσικές εκδηλώσεις στην Αθήνα από το 1840, αλλά συχνά δεν αναφέρει τα έργα που παίχτηκαν. Αναφέρει δημόσιες συναυλίες (πέραν αυτών που δίνουν οι στρατιωτικές μπάντες στις πλατείες της πόλεως) από το 1871, έτος ίδρυσης της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη» και του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, φορέα του μελλοντικού Ωδείου Αθηνών. Εντούτοις, υπήρχαν και νωρίτερα δημόσιες συναυλίες, κυρίως υπό τη μορφή ευεργετικών βραδιών από μέλη των θιάσων όπερας· βλ. Σαμπάνης, ό.π., σποράδην. Ο Μπαρούτας δεν αναφέρει συστηματικά τις πηγές του· χρησιμοποιεί κάποια φυλλάδια με προγράμματα συναυλιών και τις αθηναϊκές εφημερίδες της εποχής – για τα χρόνια από το 1873 και ύστερα ειδικά την *Εφημερίδα*.

¹⁹ Μία πιο γενική αναζήτηση αναγγελιών και κριτικών για συναυλίες στις εφημερίδες θα ήταν επιθυμητή, αλλά στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας δεν ήταν εφικτή.

Συνεπώς, η πιο πολύτιμη πηγή για το πότε και πού παίχτηκαν έργα του Μπετόβεν είναι τα ίδια τα φυλλάδια με προγράμματα συναυλιών. Το παλαιότερο χρονολογημένο πρόγραμμα στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» είναι του 1882 και μόνο 24 προγράμματά της χρονολογούνται πριν από το 1900 – πέντε από αυτά με έργα Μπετόβεν. Η συλλογή του ΕΛΙΑ/MIET, επίσης, διαθέτει μόνον ελάχιστα προγράμματα του 19ου αιώνα. Εδώ λοιπόν βασιζομαι στην πλούσια συλλογή προγραμμάτων που φυλάσσεται στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών και ξεκινάει από τις αρχές του 1874.²⁰ Η συλλογή αυτή περιέχει κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, προγράμματα συναυλιών που έχουν κάποια σχέση με το Ωδείο. Άλλοι οργανισμοί που προσέφεραν συναυλίες και καλούσαν ξένους καλλιτέχνες ήταν αρχικά η Φιλαρμονική Εταιρεία «Ευτέρπη» (1871-1876) και ύστερα η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών (ίδρυση το 1888), ο Όμιλος των Φιλομούσων (τμήμα της Φιλαρμονικής Εταιρείας που αποσχίστηκε από αυτήν το 1893), καθώς και, από το 1897, η συγχώνευση των δύο τελευταίων υπό την επωνυμία «Μουσική Εταιρεία Αθηνών».²¹

Το πρώτο πρόγραμμα της συλλογής με έργα του Μπετόβεν χρονολογείται από τις 2/14 Απριλίου 1877. Τότε παίχτηκε το *1ο κουιντέτο εγχόρδων* από τους καλεσμένους Andreas Petterson, A. Cassavetti και τους διδάσκοντες του Ωδείου Seiller, Allegri και Guida.

Υπάρχουν όμως και δύο αχρονολόγητα προγράμματα με έργα Μπετόβεν. Το ένα φέρει την ημερομηνία Τετάρτη, 17/29 Μαρτίου, χωρίς έτος. Ο συνδυασμός αυτός μπορεί να αντιστοιχεί στα έτη 1872 και 1878.²² Το γεγονός ότι η σχετική συναυλία λαμβάνει χώρα στην αίθουσα του Ωδείου (“Salle de l’Odéon”), την τοποθετεί στην δεύτερη χρονολογία. Στην συναυλία αυτή, ο Alphonse Holstein²³ έπαιξε την “*Appassionata*” (σε εκτέλεση του *Κουιντέτου για πιάνο και έγχορδα* του Σούμαν συμμετείχαν, στο ίδιο πρόγραμμα, οι Allegri, [Giovanni] Bolognini, Gallanos και [Gennaro] Fabbriches).

Στο δεύτερο αχρονολόγητο πρόγραμμα λείπει και ο μήνας. Μία Τετάρτη, 11/23, όπως αναγράφεται, εμφανίζεται σχεδόν κάθε χρόνο σε κάποιο μήνα. Η συμμετοχή του Raffaele Parisini ([26.5]/7.6.1811 – 8/20.11.1875)²⁴ το τοποθετεί όμως πριν από τον Νοέμβριο του 1875, πιθανόν και πριν από το 1874, διότι η συναυλία πραγματοποιήθηκε στο Ξενοδοχείο της Αγγλίας και όχι στην

²⁰ Ευχαριστώ θερμά την έφορο του αρχείου, κα. Στέλλα Κουρμπανά, για την δυνατότητα χρήσης της συλλογής.

²¹ Βλ. π.χ. Μοτσενίγος, ό.π., σ. 330-335, καθώς και τις προσωπικές εντυπώσεις του Λαυράγκα, ό.π., σ. 105-121· για την Μουσική Εταιρεία, βλ. Βεργωτής, ό.π., σ. 77-82.

²² Βλ. <https://www.timeanddate.com> (5.10.2021).

²³ Αυτός ο συνθέτης και πιανίστας έδινε συχνά συναυλίες στα Βαλκάνια· βλ. Katy Romanou, “The Ionian Islands”, στο: Katy Romanou (επιμ.), *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Intellect Books, Bristol και Chicago 2009, σ. 115.

²⁴ Βλ. Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης: ζωή και έργο, η αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σ. 23 και 31.

καινούργια αίθουσα του Ωδείου. Μεταξύ άλλων, παίχτηκε το *Σεπτέτο* [opus 20] του Μπετόβεν από τους Holstein, [Pietro] Valeriani [= Πέτρος Βαλεριάνης] και Parisini, προφανώς στην εκδοχή για τρίο (πιάνο, κλαρινέτο ή βιολί και βιολοντσέλο, opus 38). Και οι τρεις περιπτώσεις δείχνουν ότι, αντιθέτως προς την άποψη του Συναδινού, υπήρχαν και πριν από την εποχή του Νάζου προσπάθειες προαγωγής της γερμανικής μουσικής, από καλεσμένους καλλιτέχνες μεν, αλλά και με την συμμετοχή ιταλών μουσικών που είχαν ως θετή τους πατρίδα την Αθήνα και δίδασκαν στο Ωδείο Αθηνών. Ιδιαίτερη εντύπωση προξενεί επίσης η προαναφερόμενη συναυλία της μπάντας το 1873 με κομμάτι του Μπετόβεν μπροστά σε ένα πιο “λαϊκό” κοινό.

Τα προγράμματα στην συλλογή του Ωδείου Αθηνών με έργα του Μπετόβεν στα δεκαεπτά χρόνια μεταξύ του 1874 και του 1891 είναι μόνον επτά, ενώ κατά τα επόμενα εννέα έτη μέχρι το 1900, επί Νάζου, είναι εικοσιπέντε. Αυτό τεκμηριώνει μέχρι έναν βαθμό την αυξημένη προαγωγή της γερμανικής μουσικής για την οποία ο Νάζος κατακρίνεται στην εποχή του, παράλληλα όμως παρατηρούνται και άλλα φαινόμενα. Καταρχάς, υπήρχαν γενικώς περισσότερες συναυλίες μαθητών και καθηγητών σε σχέση με πριν. Δεύτερον, το περιεχόμενο των προγραμμάτων είναι πιο προσεγμένο, υπό την έννοια ότι δεν μπερδεύονται πια ονόματα συνθετών με αυτά άλλων συντελεστών, κυρίως διασκευαστών, όπως συχνά συνέβαινε παλαιότερα (ακραίο παράδειγμα αποτελεί το πρόγραμμα της 21ης Ιανουαρίου 1879 [βλ. Παράδειγμα 1], όπου αντί του συνθέτη Verdi σημειώνεται το όνομα του εκδότη του, Ricordi). Αυτό οδηγεί στην υπόθεση ότι και η συλλογή προγραμμάτων γινόταν πιο οργανωμένα και συστηματικά, με αποκορύφωμα τις ετήσιες εκδόσεις των πεπραγμένων του Ωδείου από το 1896, στις οποίες αναφέρονται με λεπτομέρεια και όλες οι συναυλίες που διοργάνωνε το Ωδείο την κάθε χρονιά.²⁵

Τα έργα που παίχτηκαν προ Νάζου είναι το *Σεπτέτο* opus 20 στην εκδοχή του για τρίο, opus 38 (το 1875 ή νωρίτερα), το *Πρώτο κουιντέτο εγχόρδων*, opus 4 (2/14 Απριλίου 1877), και η *Σονάτα για πιάνο “Appassionata”*, opus 57 (17/29 Μαρτίου [1878]), που ήδη αναφέρθηκαν, καθώς και η «Συμφωνία για κλειδοκύμβαλο Prometheus» (21 Ιανουαρίου 1879), μία «μελωδία για βάρβιτο» που δεν μπορεί να ταυτιστεί (28 Φεβρουαρίου 1882), η *Σονάτα για πιάνο “Pathétique”*, opus 13 (5 Φεβρουαρίου 1889), καθώς και το “Adagio, Thème et variations” για πιάνο (11/23 Μαΐου 1891), πιθανόν το opus 34 (6 *Variationen, Thema Adagio cantabile*). Η συναυλία του 1889 ήταν ένα σόλο ρεσιτάλ της Catherine Phrym²⁶ στην “Salle des Variétés”, ενώ οι άλλες τρεις συναυλίες ανήκαν στον Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο και χαρακτηρίζονται γενικώς από μεγάλη ποικιλία στο πρόγραμμα και τα

²⁵ Μία έκθεση πεπραγμένων του Ωδείου από το 1888, στην οποία αναφέρεται ο Βεργωτής (ό.π., σ. 61), προφανώς δεν είχε εκδοθεί.

²⁶ Kathinka Phrym, γεννημένη στην Αθήνα, με μουσικές σπουδές στο Μόναχο· βλ. <https://www.sophie-drinker-institut.de/phrym-kathinka> (10.5.2021).

μέσα εκτέλεσης: συμμετείχαν μαθητές και διδάσκοντες, και ακούγονταν η χορωδία, η ορχήστρα και όργανα σόλο ή σε σύνολα μουσικής δωματίου εναλλάξ. Σημειωτέον ότι η ορχήστρα συμμετείχε κυρίως σε κομμάτια όπερας αλλά όχι στην *Εισαγωγή Prometheus*.

Την εποχή διεύθυνσης του Νάζου ακούστηκαν τα εξής:

Το 1893:

- το *Κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο-μείζονα*, opus 15, σε διασκευή (29 Μαΐου),
- η *Σονάτα για πιάνο σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, opus 27 αρ. 2 (24 Νοεμβρίου).

Το 1894:

- Τα *δημιουργήματα του Προμηθέα*, opus 43, με την ορχήστρα του Ομίλου των Φιλομούσων υπό τον Ρ. Μπονιτσιόλι (19 Μαρτίου),
- η *Σονάτα για πιάνο* opus 90 από τον Αλβέρτο Φρεϊδενταλ [Albert Friedenthal] (24 Μαρτίου): το πρόγραμμα χωριζόταν χρονολογικά στις κατηγορίες «κλασική αρχαία μουσική» (Bach, Händel), «κλασική ρομαντική μουσική» (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin) και «νεοτέρα μουσική» (Grieg, Ρουμπινστέιν, Moszkowski), και όλα τα έργα αναφέρονταν σε αυτό με ακρίβεια (βλ. Παράδειγμα 2),
- το *Κοντσέρτο για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, opus 37, με ορχήστρα, όχι σε διασκευή (11 Ιουνίου),
- η *Σονάτα “Kreutzer” για βιολί και πιάνο*, opus 47, στο πλαίσιο ενός ρεσιτάλ των διδασκόντων Johannes Miersch και Lina von Lottner (7 Δεκεμβρίου).

Το 1895:

- Καταρχάς, η Martha Remmert, «Pianiste de Cour de Saxe-Weimar»,²⁷ έδωσε ένα ρεσιτάλ μαζί με την τραγουδίστρια Elisabeth Gerasch (27 Ιανουαρίου / 8 Φεβρουαρίου) και έπαιξε από Μπετόβεν το Adagio [από την *Σονάτα για πιάνο*] opus 27 [αρ. 2], την *Εισαγωγή Egmont* σε διασκευή για πιάνο καθώς και την “Marcia alla Turca” [opus 76] (σε αυτή την συναυλία εμφανίζεται για πρώτη φορά έργο από τον 17ο αιώνα: μία άρια του Antonio Caldara).
- Η επόμενη συναυλία ήταν μαθητική, με την *Σονάτα για πιάνο σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, opus 27 αρ. 2 (4 Μαρτίου).
- Προς το τέλος του έτους (30 Νοεμβρίου), σε μια βραδιά μουσικής δωματίου (με τον Johannes Miersch στο βιολί, την Helene Kmunke και μια μαθήτριά της στο πιάνο), ακούστηκε ένας γερμανικός χορός του Μπετόβεν.

²⁷ Martha Remmert, 1859-1941, μία από τις τελευταίες μαθήτριες του Liszt· βλ. <https://www.sophie-drinker-institut.de/remmert-martha> (11.5.2021).

Το 1896, σε τρεις μαθητικές συναυλίες, παρουσιάστηκαν:

- το πρώτο μέρος από το *Κοντσέρτο για πιάνο σε Σολ-μείζονα*, opus 58 (σε διασκευή; / 27 Ιανουαρίου),
- η *Εισαγωγή Egmont*, με την ορχήστρα υπό τον Johannes Miersch (20 Απριλίου), και
- οι 32 παραλλαγές σε ντο-ελάσσονα για πιάνο [WoO 80] (21 Δεκεμβρίου).

Το 1897 μόνο ένα πρόγραμμα, με μουσική δωματίου, περιέχει μουσική του Μπετόβεν: συγκεκριμένα, το τελικό μέρος του *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο*, opus 70 αρ. [;] (14/26 Δεκεμβρίου).

Το 1898, όμως, στις 14 Φεβρουαρίου, μία ολόκληρη συναυλία, σε συνδυασμό με μια διάλεξη του I. B. Κρικότζου,²⁸ ήταν αφιερωμένη στον Μπετόβεν. Η ορχήστρα, υπό τον Johannes Miersch, έπαιξε την 1η συμφωνία σε Ντο-μείζονα, opus 21, το Larghetto από την 2η συμφωνία, opus 36, καθώς και τις *Εισαγωγές König Stephan* και *Leonore* – όπως παρατηρεί κανείς, σε χρονολογική σειρά.

Το ίδιο έτος αλλά και τα δύο επόμενα έτη μέχρι το τέλος του αιώνα (1898-1900) παίζονταν στην συνέχεια:

- το *Κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 73 (4 Μαΐου 1898, «υπέρ του Ωδείου», Λίνα φον Λότνερ, με ορχήστρα),
- το *Κοντσέρτο για βιολί*, opus 61 (29 Νοεμβρίου 1898, Emil Wagner, με την ορχήστρα υπό τον Georg Knauer),
- η *Σονάτα για πιάνο “Les adieux, l’absence et le retour”*, opus 81a (4/16 Ιανουαρίου 1899),
- το *Κοντσέρτο για πιάνο* opus 58, 1ο μέρος (σε μαθητική συναυλία, 24 Ιανουαρίου 1899),
- η *Σονάτα για πιάνο “Appassionata”*, opus 57 (Lottner, 11/23 Φεβρουαρίου 1899),
- η *Εισαγωγή Egmont* (σε μαθητική συναυλία, 20 Απριλίου 1899),
- ένας “*Deutscher Tanz*” (σε συναυλία μουσικής δωματίου, 14/26 Δεκεμβρίου 1899),
- η 1η συμφωνία, opus 21 (σε μαθητική συναυλία με εξωτερική ενίσχυση, 20 Δεκεμβρίου 1899), καθώς και
- ένα Allegretto για ορχήστρα σε Μι-μείζονα, στις 20 Νοεμβρίου 1900.

Η συναυλία του 1898 μόνο με έργα Μπετόβεν μπορεί να θεωρηθεί ως μία πρώτη αποκορύφωση στην πορεία της παρουσίασης των έργων του Μπετόβεν στο Ωδείο, που δείχνει ότι οι προσπάθειες εκπαίδευσης του αθηναϊκού κοινού εκ μέρους της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη», του

²⁸ Ένας I. B. Κρικότζος εμφανίζεται το 1897 στον *Κανονισμό της αδελφότητας «Αγαπάτε αλλήλους»* (Κωνσταντινούπολη 1897) και συγκεκριμένα στον κατάλογο των ιδρυτών της (http://medusa.libver.gr/jspui/bitstream/123456789/6535/1/AGAPATE_ALLILOYS_KAN_1897.pdf, 11.5.2021).

Ωδείου και των μεταγενέστερων μουσικών συλλόγων του 19ου αιώνα (της Φιλαρμονικής Εταιρείας, του Ομίλου των Φιλομούσων και της Μουσικής Εταιρείας) ήταν επιτυχημένες και ότι προς το τέλος του 19ου αιώνα στο μουσικό κοινό είχε καλλιεργηθεί μια μεγάλη εκτίμηση για τον συνθέτη. Η πορεία προς τα εκεί οδηγούσε, όπως είδαμε, από τη μουσική δωματίου, κατά περίπτωση σε διασκευές, και από έργα για σόλο πιάνο στα χρόνια της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη» και κατά τα πρώτα έτη του Ωδείου Αθηνών, στην απόδοση και έργων με μεγαλύτερα μέσα στο πρωτότυπο, πράγμα που πιθανόν οφείλεται στην τεχνική πρόοδο των ορχηστρών του Ωδείου και των μουσικών συλλόγων.

Φαίνεται όμως ξεκάθαρα ότι το ρεπερτόριο των έργων του Μπετόβεν πριν από το 1900 είναι περιορισμένο, ενώ σημειώνονται και κάποιες επαναλήψεις. Τα έργα που παίχτηκαν, ολόκληρα ή εν μέρει, είναι, από τις συμφωνίες, μόνον η πρώτη και ένα μέρος της δεύτερης, και από άλλα ορχηστρικά έργα δύο φορές η *Εισαγωγή στον Προμηθέα* καθώς και οι *Εισαγωγές Egmont* (τρεις φορές, την πρώτη φορά από μπάντα), *König Stephan* και *Leonore*. Στην μουσική δωματίου εμφανίζεται πολύ νωρίς το *Σεπτέτο / Τρίο*, και αργότερα το *1ο κουιντέτο εγχόρδων* και δύο *Τρίο με πιάνο* από τα opus 1 και 70. Η σολιστική μουσική είναι λίγο πιο πλούσια: ακούστηκαν το *Κοντσέρτο για βιολί*, το *1ο*, το *3ο* και το *5ο κοντσέρτο για πιάνο* καθώς και ένα μέρος από το *4ο κοντσέρτο για πιάνο* (δύο φορές)· από τις σονάτες εμφανίζονται η *Σονάτα “Kreutzer”* για βιολί και πιάνο, και για πιάνο η *“Appassionata”*, η *“Pathétique”*, οι σονάτες opus 27 αρ. 2 (τρεις φορές, την μία μόνο το *Adagio*), opus 81a (*“Das Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen”*) και opus 90· επιπλέον, από άλλες κατηγορίες έργων, οι 32 *παραλλαγές σε ντο-ελάσσονα πάνω σε ένα θέμα του συνθέτη* [WoO 80], το *“Adagio, thème et variations”* [opus 34], μία *“Danse Allemande”* / *“Deutscher Tanz”* (μάλλον η *Allemande* WoO 81) καθώς και μία «μελωδία για βάρβιτο».

Αυτή την στιγμή είναι δύσκολο να προβεί κανείς σε ποσοτικές συγκρίσεις, ως προς την συχνότητα με την οποία παίχτηκαν έργα του Μπετόβεν, που θα επέτρεπαν την εξαγωγή συμπερασμάτων για τα γούστα του κοινού και για άλλους παράγοντες που ενδεχομένως είχαν σημασία. Επίσης, για την σωστή εκτίμηση της αποδοχής των έργων ενός συνθέτη, απαραίτητη θα ήταν και η μελέτη της διδασκαλίας των έργων του καθώς και των αναφορών του στην λογοτεχνία και στην μουσικοκριτική, πράγμα όμως που υπερβαίνει κατά πολύ το πλαίσιο αυτής της πρώτης σκιαγράφησης της πορείας του έργου του Μπετόβεν στην Ελλάδα.²⁹ Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, πάντως, το ρεπερτόριο διευρύνθηκε πολύ.

²⁹ Μουσικοκριτικές εμφανίζονται στις αθηναϊκές εφημερίδες από το 1850 περίπου και έπειτα (Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 110).

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

Τὴν 21 Ἰανουαρίου 1879, ἡμέραν Κυριακὴν καὶ ὥραν 3 Μ. Μ. ἐκτελεσθήσεται ἐν τῇ Αἰθούσῃ τοῦ Ὁδείου Συναυλίας
ὕπὸ τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν αὐτοῦ.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ

ΜΕΡΟΣ Α'.

- | | |
|--|--------------|
| 1. Ἑμβατήριον ἐπὶ θέματος τοῦ Czerny, διασκευασθὲν δι' ὀρχήστραν,
ὕπὸ τῆς ἐκ μαθητῶν ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου, διευθυνομένης ὑπὸ τοῦ Ἑφόρου Κ. Κατακουζηνοῦ. | ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ |
| 2. Χορωδία «Ἐπὶ κλήσιν εἰς τὴν Ἐλευθερίαν»
ὕπὸ μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τῆς ψαλτικῆς μετὰ συνοδίας κλειδοκουμβάλου ὑπὸ τοῦ διδ. Κ. Μασκερόνη. | ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ |
| 3. Μονωδία <i>Vesperi Siciliani</i> τοῦ Verdi, διασκευασθεῖσα διὰ βάρβιτον,
ὕπὸ Γ. Μίνδλερ, μετὰ συνοδίας κλειδοκουμβάλου ὑπὸ Βαλεντίνης Μάρμοττεν. | LEE |
| 4. Συμφωνία <i>Fosca</i> τοῦ Gomes, διασκευασθεῖσα διὰ κλειδοκούμβalon,
ὕπὸ Ἑλπίδος Κάουκη. | BEHR |
| 5. Συναγωγή <i>Luiza Miller e Ballo in Maschera</i> τοῦ Verdi,
διασκευασθεῖσα διὰ 2 τετραγύρδια, βάρβιτον καὶ Κλειδοκούμβalon,
ὕπὸ Δ. Ροδίου, Γ. Βλαχάνη, Γ. Μίνδλερ καὶ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | RICORDI |

ΜΕΡΟΣ Β'.

- | | |
|---|--------------|
| 1. Μελωδία Ἀνατολική
ὕπὸ τῆς ἐκ μαθητῶν ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου. | ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ |
| 2. Χορωδία <i>Norma</i>
ὕπὸ Φωκ. Φωτιάδου, καὶ τῶν λοιπῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τοῦ Ὁδείου,
μετὰ συνοδίας κλειδοκουμβάλου ὑπὸ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | BELLINI |
| 3. Συμφωνία διὰ Κλειδοκούμβalon <i>Prometheus</i>
ὕπὸ Γ. Μητσάκη καὶ Ἑλπίδος Κάουκη. | BEETHOVEN |
| 4. Διωδία «Ἐνθύμησις Ἀγγλίας» διὰ δύο πλαγιάλους
ὕπὸ Ἀνασ. Τσαβέρα καὶ Εὐρυθ. Γκίτσα, μετὰ συνοδίας Κλειδοκουμβάλου ὑπὸ Σοφίας Φωτιάδου. | TULOU |
| 5. ᾠδισμός <i>Ave Maria</i> μετὰ συνοδίας 2 τετραγύρδων καὶ Κλειδοκουμβάλου,
ὕπὸ Ἀδελφῆς Βίσελ, Σ. Χαλαράμπη, Στεφ. Δραγόνη καὶ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | GOUNOD |

Ἑθνικὸς Ὕμνος

Σημ. Ἡ εἰσόδος ἐπιτρέπεται μόνον εἰς τοὺς λαβόντας εἰσιτήρια.
Οἱ μὴ ἐπιθυμοῦντες νὰ προσέλθωσι παρακαλοῦνται νὰ ἐπιστρέψωσιν αὐτὰ ἐγκαίρως εἰς τὸν Ἐπιμελητὴν τοῦ Ὁδείου.

Παράδειγμα 1: Πρόγραμμα συναυλίας 21ης Ἰανουαρίου 1879,
ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΔΟΘΗΣΟΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ

ΑΛΒΕΡΤΟΥ ΦΡΕΙΔΕΝΤΑΛ

ΧΑΡΙΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΚΑΙ ΜΑΘΗΤΡΙΩΝ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

Πέμπτη 24 Μαρτίου 1894 ώρα 5^η μ. μ.

ΜΕΡΟΣ Α'.

Κλασσική ἀρχαία μουσική

- | | | |
|--|---|--|
| 1) PRAELUDIUM εις la Έλασσον (arrangé par Liszt) | } | JOHANN SEB. BACH
1685—1750.
G. F. HAEDEL
1685—1759. |
| 2) ALLEGRO du Concert Italien. | | |
| 3) VARIATION εις Mi. | | |

ΜΕΡΟΣ Β'.

Κλασσική ῥωμαντική Μουσική

- | | | |
|--|---|--|
| 1) SONATE opus 90 εις Mi | } | L. v. BEETHOVEN
1770—1827. |
| (Allegro con brio Moderato) | | |
| 2) α. TRAUMEREI (Rêverie) | } | R. SCHUMANN
1810—1856.
F. SCHUBERT
1797—1828. |
| β. WARUM? (Pourquoi?) | | |
| γ. NOVELETTE εις Fa. | | |
| 3) α. IMPROMPTU εις do Έλασσον. | } | FEL. MENDELSSOHN BARTH.
1809—1847. |
| β. MOMENTS musicaux | | |
| 4) α. FRÜHLINGSLIED (le Printemps) | | |
| β. GONDELLIED (Barcarolle) | } | FR. CHOPIN
1810—1849. |
| γ. JAGDLIED (la Chasse) | | |
| 5) α. ETUDE in sol dièse (Nocturne). | | |
| β. » » la bemole (les harmonies). | } | |

ΜΕΡΟΣ Γ'.

Νεωτέρα Μουσική

- | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------------|
| 1) ALLA MENUETTO | } | GRIEG
RUBINSTEIN
MOSZKOWSKI |
| 2) MELODIE. | | |
| 3) MOMENT MUSICAL. | | |

Παράδειγμα 2: Πρόγραμμα συναυλίας 24ης Μαρτίου 1894,
από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών

Βιβλιογραφία

- Νικόλαος Βεργωτής, *Τα μουσικά μας ιδρύματα: η ιστορία μιας πεντηκονταετίας [1871-1924]*, επιμ. Γιάννης Μπελώνης και Γιάννα Παπαγεωργακοπούλου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής), Edition Orpheus – Π. Νικολαΐδης, [Αθήνα] 2016.
- Ερασμία Καλλισπέρη, “Beethoven”, *Ποικίλη Στοά* 13, 1898, σ. 103-108, file:///C:/Users/User/Documents/poikili%20stoa%201898%20%20kallergi%20beethoven%2093034-93049-1-PB.pdf (29.7.2021)· ανατύπωση στο: *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 6, Μάιος – Αύγουστος 2020, σ. 45-50.
- Kostas Kardamis / Κώστας Καρδάμης, “Greece and Symphonism: The Case of Dionysios Rodotheatos through his Symphonic Poem ‘Atalia’ (for Wind Band), 1879”, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010, σ. 111-126.
- Στέλλα Κουρμπανά, “Η Μουσική Εφημερίς (1893-1898) και η άγνωστη ιστορία της”, *Μουσικός Ελληνομνήμων* 2, Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, σ. 12-24.
- Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 1939 [ανατύπωση 2009].
- Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης [Raffaele Parisini]: ζωή και έργο, η αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλκιοπούλο-Μάντζαρο*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.
- Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, “Ιστορία – ιστορίες. Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950”, στο: Ιωάννης Φούλιας κ.ά. (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 72-81 (<http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf>).
- Irmgard Lerch, “Aspekte des Musiklebens im griechischen Königreich zur Zeit König Ottos”, στο: *Online Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, Centrum Modernes Griechenland / Freie Universität Berlin, Berlin, υπό δημοσίευση.
- Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, [χ.ε.], Αθήνα 1958.
- Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσική στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992.
- Χάρης Ξανθουδάκης, “Σχολιάζοντας τον Σκαλκώτα”, *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, σ. 39-52.

Hermann Fürst von Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal: Griechische Leiden*, Hallberg'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1840, <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/e/1/metadata-1323429257-945128-4276.tkl> (10.5.2021).

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Katy Romanou, "The Ionian Islands", στο: Katy Romanou (επιμ.), *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Intellect Books, Bristol και Chicago 2009, σ. 99-124.

Κωνσταντίνος Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1863) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα [Κέρκυρα] 2011.

N. Σκ. [Νίκος Σκαλκώτας], "Η 150ετηρίδα του Μπετόβεν και οι συναυλίες του Ελληνικού Ωδείου", *Νέος Μουσικός Ελληνομνημύων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, σ. 36-38.

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, τεύχος 1ο, Τύποις "Τύπου", [Αθήνα] 1919 [με ευρετήριο, επιμ. Παρασκευή Γαβρίλη και Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, *Μουσικός Λόγος* 3, 2001, σ. 170-197].

Εφημερίδα *Εφημερίς*.

http://medusa.libver.gr/jspui/bitstream/123456789/6535/1/AGAPATE_ALLIL_OYS_KAN_1897.pdf (11.5.2021).

<https://www.sophie-drinker-institut.de/phrym-kathinka> (10.5.2021).

<https://www.sophie-drinker-institut.de/remmert-martha> (11.5.2021).

<https://www.timeanddate.com> (5.10.2021).

“Vertiefungen des Werdens”

Eine Grundintention bei Beethoven und Hegel

Adolf Nowak

1. Zum Begriff einer “Vertiefung des Werdens”

Denken wir an den Anfang der *Eroica*! Zwei Forte-Akkorde Es-Dur, dann das Thema mit seinen Dreiklangstönen und der unerwarteten chromatischen Wendung. Durch das *cis* und den gedehnten übermäßigen Quintsextakkord werden gleichzeitig drei Eigenschaften klassischer Hauptthemen suspendiert: melodische Kontinuität, tonartliche Stabilität und metrische Geschlossenheit. Wo das Thema befestigt werden könnte – Takt 15 – beginnt bereits seine Verarbeitung. Die chromatische Wendung setzt einen Impuls, der das Thema nicht zu einem sich abrundenden Gebilde, sondern zum Beginn eines Prozesses macht. Der Impuls ist die “Unruhe”, die das Thema als “werdendes” erscheinen lässt.

Die Begriffe “Unruhe” und “Werden” sind zentral am Anfang der Hegelschen Logik. Hegels Logik beginnt bei den allgemeinsten Gegensätzen: Sein und Nichts. Wenn der Begriff “Sein” noch ohne jeglichen Bezug auf irgend ein Seiendes gedacht wird, dann ist er ganz leer; so leer, dass er dem Begriff “Nichts” gleichkommt. Dieses Gleichkommen kann aber keine Stabilität annehmen, sondern es behält die “Unruhe” der gegensätzlichen Positionen. Aus dieser Unruhe resultiert das “Werden”: Werden vom Sein zum Nichts ist das Vergehen, Werden vom Nichts zum Sein ist das Entstehen.

Nun haben wir es bei dem Anfang der Symphonie nicht mit den Abstrakta Sein und Nichts zu tun, sondern mit einem bestimmten Seienden, dem Dreiklangsmotiv, und mit einer bestimmten Negation, der Abkehr vom Dreiklang durch Chromatik. Ein solcher konkreter Vorgang ist bereits eine der “Vertiefungen des Werdens”.

Hegel nennt das “Werden” den ersten konkreten Begriff und verweist auf Heraklit. Mit dem Wort “Alles fließt” (πάντα ῥεῖ) habe Heraklit “das *Werden* als die Grundbestimmung alles dessen, was da ist, ausgesprochen, wohingegen [...] die Eleaten das Sein, das starre, prozeßlose Sein als das allein Wahre auffaßten”. Darauf folgt die Aussage, der ich den Titel meines Vortrags entnommen habe: “Weiter ist nun aber auch das Werden an und für sich noch eine höchst arme Bestimmung und hat dasselbe sich in sich weiter zu vertiefen und zu erfüllen. Eine solche Vertiefung des Werdens in sich haben wir z. B. am *Leben*. Dieses ist ein Werden, allein der Begriff desselben ist damit nicht erschöpft. In höherer Form noch finden wir das Werden im *Geiste*. Dieser ist

auch ein Werden, aber ein intensiveres, reicheres als das bloß logische Werden”.¹ Es ist ein geschichtliches Werden, das nicht nur in großen Zügen erkannt, sondern bis in einzelne Ereignisse und Produkte hinein verfolgt werden will. Denn erst die von der Abstraktion “verschmähte Einzelheit ist die Tiefe, in der der Begriff sich selbst erfaßt”.² Zusammenfassend gesagt: Es geht bei Hegel um das Werden und um Vertiefung in das Einzelne, nicht um das Sein und um Hervorhebung des Allgemeinen.

2. Mit welchem Recht nach Beethoven “und” Hegel gefragt wird oder Wie Philosophie und Musik auf Probleme ihrer Zeit bezogen sind

Philosophie ist “ihre Zeit in Gedanken gefasst”,³ und auch die beiden Bewusstseinsformen, die mit der Philosophie zusammen den “absoluten Geist” bilden, Kunst und Religion, sind als antwortend und Vorbilder gebend auf ihre Zeit bezogen. Man muss, um dies zu interpretieren, nicht den sog. “Zeitgeist” oder sogar “Weltgeist” bemühen, sondern einfach die Frage stellen, wie bestimmte gesellschaftliche Gruppen oder auch einzelne Menschen als Repräsentanten einer Kunstform wie Musik oder einer Wissensform wie Philosophie auf die Probleme ihrer Zeit reagieren. Wenn es im Folgenden um Beethoven und Hegel geht, so scheint mir nicht wichtig, ob Hegel und Beethoven von einander gewusst und aufeinander Bezug genommen haben – das ist offenbar nicht der Fall – sondern auf welche Probleme ihrer Zeit und auf welche Weise sie geantwortet haben. Zentral war in der Zeit um 1800 die Französische Revolution und ihre Wirkung auch auf die deutschen Staaten; als zentrale politische Figur wurde Napoleon angesehen und über dessen Gegenwart hinaus eine mythische Gestalt der griechischen Antike beschworen: Prometheus.⁴ Dem Verhältnis der Erfahrung zur Reflexion im Denken entspricht das Verhältnis von Ausdruck und Konstruktion im künstlerischen Schaffen.⁵

Ich möchte zunächst auf die Stellung Hegels und Beethovens zur Revolution und zur Prometheus-Idee eingehen und dann Analogien zwischen Hegels Denken und Beethovens kompositorischem Verfahren aufzeigen.

¹ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, sog. *Große Enzyklopädie* von 1830, § 88, Zusatz. Die “Zusätze” der Ausgabe durch einen “Verein der Freunde des Verewigten” stammen aus Vorlesungsnachschriften und aus Manuskripten Hegels. Die Hegelzitate werden hier, unabhängig von einzelnen Ausgaben, nach der Textstruktur angegeben, die bei Hegel nach Kapiteln, Abschnitten und Unterteilungen gegliedert ist.

² Hegel, *Wissenschaft der Logik*, “Die subjektive Logik oder Lehre vom Begriff”, Kapitel 1C: “Das Einzelne”.

³ Vielzitiertes Wort aus Hegels Vorrede zu seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts*.

⁴ Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, Westdeutscher Verlag, Köln & Opladen 1957; Hans Urs von Balthasar, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, F. H. Kerle, Heidelberg 1947.

⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, “Skoteinos oder Wie zu lesen sei”, aus *Drei Studien zu Hegel* [1963], *Gesammelte Schriften* 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, S. 367.

2.1. Hegels Stellung zur Revolution und zur Prometheus-Idee

Hegels Idealisierung des Staates zeugt eher von einer Sympathie für Restauration als für Revolution. Auch die berühmte und berüchtigte Gleichsetzung des Wirklichen mit dem Vernünftigen lässt sich schwerlich mit der Idee von Revolution verbinden, es sei denn, dass man das Wirkliche nicht mit dem Bestehenden identifiziert, sondern eben mit dessen Aufhebung, mit dem Werden. Ich will hier an zwei Texte erinnern, von denen der eine indirekt auf Hegels Stellung zur Revolution schließen lässt, der andere unmittelbar Hegels Durchdenken des Revolutionsgeschehens betrifft.

Im Lyrik-Kapitel seiner *Ästhetik* spricht Hegel über die Oden zur Französischen Revolution von Friedrich Gottlieb Klopstock. Klopstock – 1789 bereits 65 Jahre alt – feiert die Französische Revolution als “des Jahrhunderts edelste Tat”. Hegel bewundert das Engagement des alten Mannes für das Ereignis, “daß ein Volk die Ketten aller Art zerbrach, tausendjähriges Unrecht mit Füßen trat und zum ersten Male auf Vernunft und Recht sein politisches Leben gründen wollte”.⁶ Und Hegel fährt fort: “Ein um so schärferer Grimm aber befahl den Dichter, als dieser schöne Morgen der Freiheit sich in einen gruelevollen, blutigen, freiheitsmordenden Tag verwandelte”.⁷ Was Hegel hier über Klopstock sagt – die Zustimmung zum Akt der Befreiung und die Erbitterung über den Terror – trifft im Grunde auf sein eigenes Verhältnis zur Revolution zu.

Das Kapitel “Die absolute Freyheit und der Schrecken” in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) enthält Hegels Deutung der Französischen Revolution. Die Terrorherrschaft der Jakobiner sei die Konsequenz eines bloß negativen Freiheitsbegriffs. Die Freiheit, die gegenüber den Institutionen des Ancien Régime erkämpft wird, führt nicht in die eigentlich erstrebte humane Welt, sondern wird zur fortgesetzten Negation, da auch die durch die Revolution gewonnenen Neuordnungen als Beschränkung der Freiheit erscheinen. “Kein positives Werk noch Tat kann also die allgemeine Freiheit hervorbringen; es bleibt ihr nur das negative Tun, sie ist nur eine Furie des Verschwindens”.⁸ Erst im Blick auf die Position des Code Civil, den Napoleon in Kraft gesetzt hat – mit den Rechtsgrundsätzen der Gleichheit vor dem Gesetz, der Trennung von Staat und Kirche, des Schutzes von Eigentum – sagt Hegel in seiner Vorlesung im Dezember 1806, dass “der Geist einen Ruck gethan, über seine vorige Gestalt hinausgekommen ist und eine neue gewinnt. Die ganze Masse der bisherigen Vorstellungen, Begriffe, die Bande der Welt, sind aufgelöst und fallen wie ein Traumbild in sich zusammen. Es bereitet sich ein neuer Hervorgang

⁶ Hegel, *Ästhetik*, 3. Teil: “Das System der einzelnen Künste”, Kapitel “Die Poesie”, CII, 3c: “Die romantische Lyrik”.

⁷ Ebenda.

⁸ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Kapitel VI, B, c.

des Geistes”.⁹ Wir sehen also Bewunderung für “des Jahrhunderts edelste Tat” einerseits und das Misstrauen gegenüber einer Freiheit, die im negativen Tun verbleibt, solange nicht eine Einigung auf ein staatlich legitimes Gesetzeswerk erfolgt. Dem Code Civil ging allerdings das Faktum voraus, dass Napoleon sich hat zum Kaiser krönen lassen (1804). Es ist dieses Faktum, das Beethoven dazu bewogen hat, die Worte “geschrieben auf Bonaparte” aus dem Titel der *Eroica* zu streichen. Beethovens Zorn steht in größtem Gegensatz zu Hegels Bewunderung, doch darf nicht vergessen werden, dass diese nicht der Kaiserkrone galt, sondern eben der Position des Code Civil, die den nur negativen Freiheitsbegriff aufheben konnte.

Während Zeitgenossen Hegels in Prometheus das Muster menschlicher Selbstbestimmung sahen – das “erhabene Vorbild des Menschen-Ichs” (Schelling)¹⁰ – betont Hegel, dass Prometheus den Menschen zwar das Feuer und mit diesem das Handwerk, die Kunst des Vulkan (Hephaistos) und der Minerva (Athene), gebracht habe, nicht aber das geben konnte, was für das Zusammenleben der Menschen wesentlich ist: die für ihre Staatseinrichtung notwendige Geistigkeit und Sittlichkeit. Um Streit und Unglück unter den Menschen zu begegnen, bedurfte es der Macht des Zeus, der Hermes den Befehl gab, den Menschen Sittlichkeit und Recht zu bringen.¹¹

So wie Hegel im Blick auf edle Tat der Revolution das staatlich legitimierte Gesetzeswerk (Code Civil) als notwendige Ergänzung sieht, so sieht er in der Entwendung des Feuers zwar die hilfreiche Tat des Prometheus, aber erst in der Gesetzgebung des Zeus die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens.

2.2. Beethovens Stellung zur Revolution und zur Prometheus-Idee

Die *Fidelio*-Handlung ist nicht so zu interpretieren, als spiele die Kerkerszene in einem Unrechtsstaat und als sei Leonore die Protagonistin einer revolutionären Bewegung. Denn das Unrecht liegt hier nicht beim Staat, sondern bei einem korrupten Gefängnisgouverneur und die Durchsetzung des Rechts erfolgt nicht durch eine Revolution, sondern durch eine mutige Frau, die eine Befreiung in Gang bringt, welche durch den Minister als Repräsentant des Staates erst durchgesetzt wird. Dennoch können die Ausdrucksweisen eines entschlossenen Handelns und einer mutigen Befreiung mit der revolutionären

⁹ Klaus Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, C. H. Beck Verlag, München 2019.

¹⁰ Vgl. Cordula Hufnagel, “Prometheisch / epimetheisch”, in: Joachim Ritter & Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989, Sp. 1465-1468.

¹¹ Hegel zitiert aus Platons *Protagoras*: “Da erteilte Zeus dem Hermes den Befehl, ihnen die schöne Scham (*aidô*, Scheu, diesen natürlichen Gehorsam, Ehrfurcht, Folgsamkeit, Respekt der Kinder gegen die Eltern, der Menschen gegen höhere bessere Naturen) und das Recht (*dikê*) zu verleihen”. *Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie*, Teil 1, Kap. IIA: “Die Philosophie der Sophisten”.

Bewegung der Zeit verbunden werden, zumal wenn diese Ausdrucksweisen von der konkreten Handlung abgezogen und rein instrumental vorgestellt werden, wie in der *Zweiten Leonoren-Ouvertüre*. Sie ist die Ouvertüre, die 1805 für die Uraufführung entstand und die eine symphonische Vorstellung der wesentlichen Handlungsmomente bietet. Im Kontext der Oper kündigt die Fanfare die Befreiung an, im symphonischen Kontext der Ouvertüre gewinnt die Fanfare eine analoge Funktion, weil sie in dem Moment aus der Ferne kommt, da die zielstrebige motivische Bewegung sich zu einer in sich kreisenden Mollbewegung gewandelt hat.

Zum Ausdruck eines Strebens nach Freiheit in der Musik Beethovens wäre noch viel zu sagen. In Finale der *Fünften* lässt Beethoven ein Motiv aufklingen, das, wie Peter Gülke entdeckt hat, aus einem Lied von Rouget de l'Isle, dem Komponisten der *Marseillaise*, stammt. Dort wird es auf das Wort "la liberté" gesungen, bei Beethoven wird es aus einer Nebenstimme (Vc. T. 47 f.) zum führenden Motiv emporgehoben (T. 133 ff).¹²



Beispiel 1: 5. Symphonie, 4. Satz, T. 47 f.

Die Fanfare zu Beginn des Finales der *Neunten* kündigt an, was Hegel den "Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit"¹³ nennt. Der Fanfare werden bei ihrem ersten Erklängen Reminiszenzen der vorangegangenen Sätze entgegengehalten, als sollte der in ihnen erreichte Stand der Mitmenschlichkeit präsentiert werden, nach wiederholtem rezitativischen Einspruch aber die neue Melodie, welche die Idee einer Freiheit als Brüderlichkeit verheißt. Nochmals erklingt die Fanfare, um den Werdegang dieser Melodie zur Hymne herbeizuführen.

Beethoven hat sein *Prometheus-Ballett* in Zusammenarbeit mit dem Ballettmeister Salvatore Viganò geschaffen. Dessen Libretto kann durch seine Bezugnahme auf das Gedicht *Il Prometeo* von Vincenzo Monti als Huldigung auf Bonaparte gelten.¹⁴ Anders als bei Hegel bringt Prometheus im Libretto des Balletts den Menschen nicht nur das Feuer und die Fähigkeit zum Handwerk, sondern auch Sittlichkeit und Bildung.

Nr. 5 des Balletts führt auf den Parnass, wo die Menschenkinder eine Erziehung erhalten durch Musen und Götter, die sich auf Cello, Harfe und Holzbläsern (Flöte, Klarinette, Fagott) hören lassen. Wenn man den konzertanten

¹² Peter Gülke, "Zur Fünften Sinfonie", *Immer das Ganze vor Augen. Studien zu Beethoven*, Metzler – Bärenreiter, Stuttgart & Kassel 2000, S. 178.

¹³ Vielzitiertes Wort aus der Einleitung der *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*.

¹⁴ Constantin Floros, *Beethovens Eroica und die Prometheus-Musik*, Heinrichshafen, Wilhelmshaven 1978.

Satz als Vorbild für das freie Zusammenwirken von Individuen deuten darf, dann kommt hier die Idee der ästhetischen Erziehung zum Ausdruck, die eine besondere Vertiefung des Werdens bedeutet. Das zuerst vom Cello vorgetragene Thema ist von der Hymne des französischen Konsulats, *Hymne à la liberté*, beeinflusst.¹⁵ Kopfmotiv, Kadenzierung und metrische Anlage des Anfangsverses “Veillons au salut de l’Empire, Veillons au maintien de nos droits” finden sich in der Parnass-Thematik wieder. Auch das Thema im Finale des Balletts kann an die Hymnenmelodie erinnern, ist aber im Gegensatz zu der dolce-Melodie aus Nr. 5 von einem entschiedenen, zielstrebigem Charakter. Es ist das Thema, das auch aus dem Finale der *Eroica* und aus den *Variationen* op. 35 bekannt ist.



Beispiel 2: Takte 1-4 a) der Hymnenmelodie von Nicolas Dalayrac,
b) der Cello-Kantilene aus Nr. 5 und c) des Finale-Themas der *Prometheus-Musik*

Nach Peter Schleuning sollen thematische Beziehungen der *Eroica* inhaltlich der Balletthandlung entsprechen. Im e-Moll-Thema der Durchführung z.B. hört er die “höhere Stimme”, die Prometheus zur gewaltlosen Erziehung aufruft. Der Rückgriff kurz vor Satzschluss auf das Klarinettenduo T. 57 ff. könne ein Zeichen des Danks und der Liebe der beiden Menschenkinder an Prometheus sein.¹⁶ Ohne solche Assoziationen zurückweisen zu wollen, möchte ich das Bild des heroischen Menschen nicht so sehr im möglichen Programm sehen, als vielmehr in der kompositorischen Formung. Das Thema der *Eroica* entspricht dem Hegelschen “Begriff” als “wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit”. Diese Struktur sieht Hegel wie im Begriff so auch im “wirklichen Leben”, zumal in den “höheren Naturen”, “welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben

¹⁵ Peter Schleuning, “Die Geschöpfe des Prometheus op. 43”, in: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus & Alexander L. Ringer (Hrsg.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1994, Bd. 1, S. 317 f.

¹⁶ Peter Schleuning, “3. Symphonie op. 55”, in: *Beethoven: Interpretationen seiner Werke* (wie Anm. 15), S. 389 und 393.

ist". Wenn die Durchführung in ihrer thematischen Arbeit zu einem neuen Thema gelangt, so zeigt sie das Mögliche, das über die gegebenen Voraussetzungen, d.h. über die harmonische und die motivische Ökonomie hinausreicht, das Mögliche, das für die erstrebte Freiheit steht. Die Coda, die die Impulse der Durchführung aufgreift und weiterführt, zeigt, dass das in der Reprise Erreichte nicht als Endpunkt gelten soll, sie steht für den "Primat der Entwicklung über alles musikalisch bloß Seiende" (Adorno).¹⁷

3. Analogien

3.1. Die "Tiefe" der Musik und der Begriff als Prozess in der Logik, im Leben und im Geist

Hegel sieht die Tiefe der Musik in der Entsprechung zum dialektischen Begriff, wie er auch im Leben und im Geist wirkt. Dazu ein ausführliches Zitat aus der *Ästhetik* Hegels:

Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich, aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z.B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität [...] ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein anderes, Entgegengesetztes, die Objektivität gegenüber behält und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z.B. – und zwar des christlich-religiösen, in welchen die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden – kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind.¹⁸

Hegel denkt an das Extrembild menschlichen Leidens – "crucifixus [...] passus et sepultus est" – und an den daraus hervorgehenden Gegensatz des "Et resurrexit". Im weltlichen Bereich entspricht diesem Gegensatz z.B. die Kerkerszene in *Fidelio* und die in ihr vollzogene Befreiung. Die Erfahrung solcher Umwandlung und Befreiung kann auch und gerade in der Instrumentalmusik zum Ausdruck kommen. Ein wesentliches Mittel solcher Veränderung des Bestehenden ist die "bestimmte Negation".

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor, Gesammelte Schriften* 15, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 199.

¹⁸ Hegel, *Ästhetik*, 3. Teil: "Das System der einzelnen Künste", Kapitel "Die Musik", 2b: "Die Harmonie", γ, ββ.

3.2. Bestimmte Negation

Diesen Begriff führt Hegel bei seiner Besprechung des Skeptizismus ein. Der Skeptizismus verneint jede ihm begehrende Aussage und Theorie. Wenn er nicht einmal eine Beobachtungsaussage oder eine Hypothese anzunehmen bereit ist, kann er über das schiere Ablehnen nicht hinauskommen und keine eigene Ansicht entwickeln. Der Skeptizismus berücksichtigt nicht, “dass die Negation, bei der stehen bleibt, näher zu bestimmen ist als das Nichts *dessen* [...], *woraus es resultiert*”. Erst indem “das Resultat, wie es in Wahrheit ist, aufgefaßt wird, als *bestimmte* Negation, so ist damit unmittelbar eine neue Form entsprungen und in der Negation der Übergang gemacht”.¹⁹ Bestimmte Negation ist eine Art von Negation, in der etwas von der negierten Position bewahrt wird.

Sie bezieht sich in der Musik: 1. auf das Verhältnis zu überlieferten Formen, auf kritische Reflexion und Aufhebung der Schemata bei Beethoven; und 2. auf das Verhältnis zu Thema und Motiv innerhalb einer Komposition: Motivische und thematische Arbeit durch Umformung, d.h. Teilnegation der jeweils exponierten Themen und Motive.

3.2.1. Das Verhältnis zu überlieferten Formen

Das Verhältnis Beethovens zur Geschichte der Formen und Gattungen ist ein weites Feld. Nur ein zentrales Teilgebiet soll hier zur Sprache kommen, die Formung des Themas im Sonatensatz.

Nun gibt es in Hegels *Ästhetik* eine Aussage über das musikalische Thema, die dem Prinzip des Werdens widerspricht: “In einem musikalischen Thema ist die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es nun wiederholt oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittelungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten u.s.f. leicht als überflüssig [...]”.²⁰ Olympia Psychopedis-Frangou hat überzeugend dargelegt: “Die Beethovensche Thematik widerspricht in ihrer Struktur dieser Kategorisierung”.²¹ Man könnte auch sagen: Hegel widerspricht hier seinem eigenen Grundprinzip des Werdens. Das Thema kann seine Bedeutung erst im Prozess der thematischen Arbeit entfalten. Das gilt auch für Haydn und Mozart, auf die sich Hegel bezieht. Bei Beethoven allerdings tritt das Werden schon in der Thematik hervor: als “bestimmte Negation” der Geschlossenheit oder als “Werden zu sich”.

Zur klassischen Form eines Hauptthemas in der Sonate gehört eine harmonische Abrundung (durch T oder D) und eine metrische Geschlossenheit.

¹⁹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Einleitung, “Das erscheinende Wesen”.

²⁰ Hegel, *Ästhetik*, wie Anm. 18, “Die Musik”, 1a, β, ββ.

²¹ Olympia Psychopedis-Frangou, *Einführung in Probleme der Musikästhetik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1981, S. 69.

Durch beide Eigenschaften zeigt sich das Hauptthema von der ihm folgenden Überleitung zum Seitenthema getrennt.

Das Hauptthema im 1. Satz der *II. Symphonie* ist insofern eine bestimmte Negation dieser Eigenschaften, als es, zuerst von den tiefen Streichern vorgetragen, zu einer Wiederholung durch das volle Orchester ansetzt, dabei aber das Kopfmotiv bis zur kleinen Septim sequenziert. Die zu erwartende Affirmation des Themas erweist sich als Umdeutung: Es wird zum Vorboden einer Überleitung zum Seitensatz. Anders gesagt: Nicht das Thema wird wiederholt, sondern die ihm als Hauptsatz entgegengerichtete Wendung. Im Durchführungsteil kulminiert die Verarbeitung des Themas in einem Insistieren auf jener Septakkordwendung (T. 170-181), durch welches das Seitenthema als Ziel erscheint. Erst in der Reprise wird dem Hauptthema eine Befestigung zuteil, durch die sich der Formverlauf als ein "Werden zu sich" erweist.

Die traditionelle Vorgabe für ein Hauptthema in der Sonatenform – harmonische und metrische Geschlossenheit – erfährt im Thema der *Eroica*, wie oben schon angedeutet, eine noch tiefer reichende "bestimmte Negation". Nicht erst beim Ansatz zur Wiederholung, sondern bei seiner ersten Formulierung wird das nach den ersten vier Takten zu erwartende Gleichgewicht der Periode negiert. Das "normative Grundschema", wie es Riemann nannte, ist nur noch als negiertes anwesend, welches die Kadenzierung über die schwache 3 des 11. Taktes bis auf den Neueinsatz des Kopfmotivs in T. 15 verschiebt, welches sofort einer Sequenzierung und Fortspinnung unterliegt. Die bestimmte Negation führt hier nicht zu einem Thema, sondern zu einer im Werden begriffenen Thematik. Die bestimmte Negation ist gegen einen status quo gerichtet. Sie setzt sich fort in der Unterbrechung des Seitensatzes und in einer Durchführung, die auf ein neues Thema hinausläuft. Eine Auseinandersetzung mit dem status quo, die so weit geht, dass eine neue musikalische Idee hervortritt, als Symbol von Freiheit, deutet auf das besondere Verständnis des Heroischen hin, nach welchem die Symphonie ihren Namen hat.

3.2.2. Das Verhältnis zu Thema und Motiv

Der Prozess der "bestimmten Negation" kann schon in der Gestalt des Themas angelegt sein. Eine motivische Abspaltung innerhalb des Themas ist bereits eine partielle Negation des exponierten Motivs. Von solchen Abspaltungen (vom ersten, dann auch antizipierend vom folgenden Thema) kann der Überleitungsteil geprägt sein. Vor allem aber lebt die Durchführung von "bestimmter Negation": Die Modelle der Verarbeitung sind mit den exponierten Themen nicht identisch; dass Motive abgespalten und neu verknüpft werden, die Modelle in Abänderung vorangegangener Formulierungen aufgestellt und dann wieder aufgelöst werden, sind spezifische Erscheinungsformen der bestimmten Negation. Die Reprise, in der die Themen als ganze und auf der

Ebene der Haupttonart wiederhergestellt werden, kann als “Negation der Negation” beschrieben werden.

Eine bestimmte Negation der Themenformulierung liegt auch in der Konzentration auf einen einzigen motivischen Impuls, so in der *V. Symphonie*. Aus ihm geht das Hauptthema hervor, im kontrastierenden Seitenthema wirkt er weiter. Sein vor-thematisches, motto-artiges Auftreten, durch Fermaten der Motorik des Satzes entzogen, kehrt zu Beginn der Durchführung, der Reprise und der Coda wieder, mit jeweils intensiviertem Klangcharakter, um die Dynamik des Vorwärtstreibens neu zu entfachen. Ganz anders die Monomotivik im ersten Satz der gleichzeitig entstandenen *VI. Symphonie*: In der Durchführung dieses Satzes handelt es sich um das “Freilassen” eines Motivs: um ein mehrfaches Sich-Wiederholen des Motives aus T. 2. Ein mediantischer Klangwechsel lenkt die Wiederholungen in T. 163 von B nach D, in T. 209 analog von G nach E. Der Rückweg nach F wird in ähnlich wiederholender Weise dem Nachsatz des Themas überlassen, welcher seit seinem ersten Auftreten T. 9–16 nicht mehr erschienen ist. Die Motivwiederholungen auf verschiedenen Ebenen sind wie ein Panorama im Wechsel des Lichtes.²² Es ist ein Verständnis von Freiheit, welches über die Selbstbestimmung hinaus eine Passivität, ein Geschehen-lassen einbezieht. Auf dieser Ebene sind die Vogelstimmen im Andante der Sinfonie nicht auf Programmmusik angelegt, sondern auf die Erfahrung von nicht erarbeiteter, sondern geschenkter Freiheit. Darauf hat August Halm aufmerksam gemacht und hinzugefügt, daß Beethoven hier das Dramatische seiner Sonatenform ins Idyllische gewendet habe.²³

Wir sehen die “bestimmte Negation” als Befreiung von vorgegebenen Strukturen und als Symbol der Freiheitsidee jener Zeit. Freiheit kündigt sich in der *III. Symphonie* im neuen Thema an, in der *V. Symphonie* als ein durch Zielstrebigkeit zu erreichendes Ideal, in der *VI. Symphonie* als Erfahrung von Natur.

4. Das “Werden zu sich”, das Veränderung einschließt

An den *Klaviervariationen* op. 35 lässt sich das Werden des Themas und in den Variationen das Anderswerden im “Werden zu sich” nachvollziehen. Das Thema entsteht aus einer unisono vorgetragenen Basslinie, deren zweite Periode den Dominantton zwischen Generalpausen anschlägt und dann mit einer Fermate ausklingen lässt. Die Negation der melodischen Linie durch Fortissimo-Schläge und die Generalpausen ist eine Herausforderung, der die Variationen nach zwei gegensätzlichen Richtungen entsprechen: einerseits das

²² Vgl. Michael Gielen & Paul Fiebig, *Beethoven im Gespräch: Die neun Sinfonien*, Metzler, Stuttgart & Weimar 1995, S. 78 f.

²³ August Halm, *Einführung in die Musik*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin 1926, S. 146 f.

Hämmernde, Geräuschhafte (Var. 7, 9, 13, mit Rückung nach ces in Var. 10), andererseits das Melodische. Dieses zeigt sich als Kontrapunkt (bei “A due” und “A tre”), als ausdrucksvolle Geste, imitatorisch verschränkt (Var. 5 und 6) und als Überleitung (in der Kadenz der Var. 2 und in der Vorhaltsfigur der Variationen 11 und Minore 14). Das Werden zu sich, das in der Fuge und dem Andante con moto gipfelt, wird über die Extreme des Geräuschhaften und des Melodischen erreicht. Es impliziert darüber hinaus harmonische Ambivalenz (Var. 6), Charakterkontraste wie Kanon und “Nocturne” (Var. 7 und 8) und Phasen besonderer Kantabilität (Var. 5, 8, 14) bis zur expressiven Entfaltung (Var. 15).

Das “Werden zu sich” kann von der Reprise andere Konsequenzen verlangen als die Wiederkehr dessen, was exponiert worden ist. Die Reprise im 1. Satz von op. 31, 2 ist darauf angelegt, einen in der Exposition enthaltenen Gegensatz noch weiter zu treiben. In der Exposition der Sonate sehen wir, dass das Thema aus Gegensätzen entsteht (strebige Dreiklangsschritte und zirkulierende Motorik). Das Thema im engeren Sinn (T. 21) fasst die Gegensätze in ein Sequenzieren der strebigen Motivs und ein Gegenhalten der zirkulierenden Figur zusammen, für die in den Takten 38 bis 40 nur noch die Repetition eines Tones (a“) steht. In der Durchführung wird, nach arpeggrierender Ausweitung des Dreiklangsstrebens, die Bindung der Gegensätze zum gemeinsam vorandrängenden Prozess genutzt. In der Reprise aber wird die Eigenart der Gegensätze noch zugespitzt: zur rezitativischen Melodik im Anschluss an den Dreiklangsaufstieg einerseits, zur Klangrepetition andererseits (T. 159-170). Der Seitensatz (T. 41 ff. und T. 171 ff.) ist Erfüllung der repetitiven Steigerungen und steht in der Ausfaltung des thematischen Gegensatzes auf deren Seite. Die Ausfaltung des Gegensatzes, aus dem das Thema entstanden ist, wird zum eigentlichen Ziel der Reprise und dokumentiert eine besondere Art des “Werdens zu sich”.

Im ersten Satz des *Streichquartetts* op. 59, 1 beginnt das Thema als Kantilene, die sich trotz ihres Eigengewichtes, nicht als Hauptsache zu erkennen gibt, sondern, auf der Quint der Tonart schwebend, den Eindruck einer sequenzierenden Steigerung macht. Ihr Ziel ist eine Periode von plastischer Rhythmik und bewegter Harmonik, die in einer sich wiederholenden Achtelkette ausklingt. Dieser thematische Prozess, der bei seinem Einsatz schon im Fluss zu sein scheint und im Rückgriff auf den Anfangstakt (T. 38) noch weiter drängt, fordert zur Expansion heraus. Der Herausforderung entsprechen Überleitung, Seitensatz und Schlusssatz dadurch, dass sie in ihrer individuellen Ausgestaltung dem Anspruch des Hauptthemas auf eigenes Gewicht nicht nachstehen und dabei motivische Merkmale des Hauptthemas einbeziehen. Die Durchführung, die weitgehend mit Modellen des Hauptthemas arbeitet, führt zu Exkursen einerseits, zu einer Konzentration im Fugato andererseits. Nach dem Fugato tritt ein Segment des Hauptthemas hervor (T. 219 f.), nicht

als Reprise, sondern – bei kontrapunktischem Einsatz des Triolenmotivs, mit welchem das zweite Thema ausklingt – als Überleitung zu dieser geformt. Eine Steigerung über dem Orgelpunkt C führt mitten in das Hauptthema hinein (T. 243), d.h. in dessen Zielphase von T. 20. Dann erst erscheint das Hauptthema in seiner Anfangsgestalt, seine sequenzierende Steigerung allerdings nach Des-Dur lenkend, so dass es auch hier nicht als eigentliche Reprise wirkt. Erst mit der Überleitung zum Seitensatz wird die Haupttonart erreicht. Der Einsatz der Reprise erfolgt also nicht affirmativ, sondern fließend, wodurch der Charakter des Werdens auch hier noch beibehalten wird.

IV. *Symphonie*, Adagio: Die Reprise dieses Satzes, der der Sonatenform verpflichtet ist, wirkt als tröstendes Wiederaufrufen der Melodie nach einer Durchführung, die deren Kopfmotiv in eine absteigende, mit Tremoli und Sforzati belastete Linie von Sextakkorden zwingt, die Michael Gielen einen “Gang in die Unterwelt” nannte.²⁴ Hier bringt die Reprise eine nicht mehr zu erwartende Zuversicht durch Vergegenwärtigung der weitgespannten Cantabile-Melodie. Deren Schönheit ist insofern ein “Werden zu sich”, als sie erst nach dem tragischen Einbruch voll erfahrbar wird.

Im ersten Satz der *Neunten* ist der Einsatz der Reprise mit dem Höhepunkt der Durchführung identisch, aber er ist nicht Affirmation, sondern “Katastrophe”: Dem Werdenden, Zukunft-Verheißenden des Anfangs und den bestimmten Negationen des Exponierten im Durchführungsprozess stellt sich eine gleichsam unüberschreitbare Befestigung entgegen, die eine tragische Gebundenheit ausdrückt, welche durch die an Trauermarsch gemahnenden Bläsermotive über dem chromatischen Basso ostinato am Ende der Koda bezeugt wird.²⁵

5. Zum späten Beethoven

Die für meine Fragestellung herangezogenen Werke stammen, abgesehen von dem letztgenannten, aus der Zeit von 1800 bis 1808. Das Spätwerk führt über den hier beschriebenen Begriff des Werdens hinaus. Das kann abschließend nur angedeutet werden. Die Zielrichtung des Werdens, das teleologische Moment, tritt zurück gegenüber der Tendenz zur Kontrastierung und Unterbrechung. Damit tritt auch die thematische Arbeit zurück, so weit sie auf eine Vermittlung der Gegensätze gerichtet ist. Betrachten wir einige Züge des *Streichquartetts a-Moll*, op. 132:

Die Einleitung ist gespalten, die Takte 9-13a gehören noch zu ihr, während in T. 11 das Kopfmotiv des Themas vorweggenommen wird. Das Thema ist mit der Einleitung verschränkt, ohne aus ihr im Sinne des besprochenen

²⁴ “[...] das empfinde ich immer als ein ganz erschütterndes Ereignis, von der Kraft der Negation her”. Gielen & Fiebig (wie Anm. 22), S. 58.

²⁵ Vgl. die subtilen Ausführungen von Johannes Bauer, *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zur Neunten Symphonie*, Centaurus, Pfaffenweiler 1992, bes. Kap. 4: “Mnemonik und Trauma”.

Werdens hervorzugehen. Hier wird nicht ein Werden des Themas in Gang gesetzt, sondern die "Unruhe" von Gegensätzen wird zur Thematik, daher die nochmalige Präsentation der "Unruhe" in der verkürzten Wiederholung der Einleitung und ihrer Verschränkung mit dem Thema (T. 21 ff.).

Die Durchführung, die sich auf das Hauptthema begrenzt, setzt zweimal an, um bald in eine Schlussformel zu münden (Dominante von C im T. 91, Dominante von e im T. 102). Der erste Ansatz entfaltet das Hauptthema mit verändertem Einleitungsmotiv (ver. Sept statt kl. Sexte) und bricht mit einer Generalpause ab, der zweite Ansatz (T. 92) ist schon eine Rückführung, von betont schlichtem Duktus (Br. und Vc. in Oktaven, ebenso die beiden Geigen, dann in kompaktem Tonsatz die Reprise herbeiführend).

Die Reprise (T. 103) erfolgt in der Molldominante (e-Moll) mit dem Seitensatz in C-Dur. Sie ist weitgehend Rekapitulation des Expositionsprozesses. Die Koda bringt die thematischen Verläufe ein weiteres Mal, jetzt mit dem Ziel, die Haupttonart zu befestigen. Es geht hier nicht um eine Auseinandersetzung im Prozess des Werdens, sondern um eine Art Kontemplation der thematischen Gestalten. Weil die Teile der Überleitung (T. 34, T. 38, T. 41 mit Auftakt), des Seitensatzes (T. 48, T. 57) und der Schlusssatz (T. 67) einen motivischen Eigenwert ausprägen, der in der Durchführung nicht tangiert wird, können sie in Reprise und Koda wiederkehren. Nicht Vermittlung mit dem Hauptthema wird angestrebt, nicht Beherrschung und Durchdringung des Materials, vielmehr werden Satzcharaktere in ihrem "Fürsichsein" präsentiert. In dieser Haltung Beethovens drückt sich nach Adorno eine Skepsis gegen den Primat des Werdens als logischer Entwicklung aus, welchen Beethoven doch selbst postuliert und entfaltet hat. In dieser Skepsis wiederum zeigt sich eine kritische Haltung gegenüber dem Systemdenken, welches in seinem Verfügungsstreben eine gewisse Gewaltsamkeit gegenüber den von ihm erfassten Phänomenen nicht vermeiden kann.²⁶ "Prozeß bleibt noch sein Spätwerk; aber nicht als Entwicklung, sondern als Zündung zwischen den Extremen, die keine sichere Mitte und Harmonie aus Spontaneität mehr dulden".²⁷

Thesen

1. "Werden" ist ein Grundbegriff in Hegels Logik. Spezifikationen dieses Begriffs – "Vertiefungen des Werdens" – sind in Prozessen der Natur und der Geschichte aufzusuchen. Sie finden sich konzentriert in der "Zeitkunst" Musik, speziell dort, wo traditionelle Schemata aufgelöst werden.

²⁶ Vgl., Friedrich A. Uehlein, "Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...", in: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 206-228.

²⁷ Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens* [1937], *Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, S. 16.

2. Eine Legitimation für den Vergleich von Beethovens Komponieren und Hegels Denken ergibt sich weder aus einer persönlichen Verbindung, noch aus dem sogenannten Zeitgeist, sondern aus der Art und Weise, wie der Komponist und der Philosoph auf Probleme ihrer Zeit reagiert haben. Als paradigmatisch darf die Stellung Hegels und Beethovens zur Französischen Revolution und zur damals viel diskutierten Prometheus-Idee gelten.
3. Die zentralen Analogien zwischen dem philosophischen und dem musikalischen Denken sind nicht in inhaltlichen resp. programmatischen Sujets zu sehen, sondern im Verhältnis des musikalischen Prozesses zum “wahren Begriff”, der “zwar Einheit in sich [ist], aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit” (Hegel, *Ästhetik*, Zitat ob. S. 122).
4. Primäre Analogie ist die “bestimmte Negation”, die sich auf das Verhältnis des Komponisten zu überlieferten Formen und innerhalb eines Werkes auf das Verhältnis der Form zu Motiv und Thema bezieht.
5. Eine weitere Analogie ist das “Werden zu sich”, das sich in einer nicht geschlossenen, sondern über sich hinausweisenden Thematik und in einer Art der Reprise zeigt, die auf den Prozess der thematischen Arbeit reagiert.
6. Beim späten Beethoven gibt es eine Skepsis gegen das Werden als Vermittlung von Gegensätzen. Diese Skepsis hat Theodor W. Adorno als Kritik an Hegels Streben nach Synthese und Versöhnung interpretiert.

The course of a motif:
Some timid (or rather daring) thoughts in F minor
Suggesting a motivic analysis of the first movement of the
Piano Sonata in F minor, op. 57 (“*Appassionata*”)

Nikos Maliaras

The composition of the Sonata op. 57, in F minor, took place between 1804 and 1806. The original publication occurred in Vienna in 1807; music critics of the time found it to be a work of extraordinary technical difficulty as well as expressing very dark emotions.¹ The title “*Appassionata*” did not originate from Beethoven: it was introduced in a later publication of the four-hand arrangement of the sonata by the publisher Kranz, Hamburg 1838, i.e. more than ten years after the composer’s death, at a time when it was very common to add extra-musical titles to musical compositions.

The composition of this piece took place during one of the composer’s most productive eras, which has yielded some of Beethoven’s best-known, most popular, and most beautiful works. It could be described as the center of his middle period. I mention some of his major works that were composed during the same period:

- opus 53: “Waldstein” Sonata
- opus 55: “Eroica” Symphony
- opus 56: Triple Concerto
- opus 57: “*Appassionata*” Sonata
- opus 58: 4th Piano Concerto
- opus 59: “Rasumovsky” Quartets
- opus 60: 4th Symphony
- opus 61: Violin Concerto
- opus 67: 5th Symphony
- opus 68: 6th Symphony

This paper focuses on a characteristic motif from the first movement of the Sonata, and attempts to examine and comment on its route, its mutations, variations and extensions. I would like to start my commentary by observing

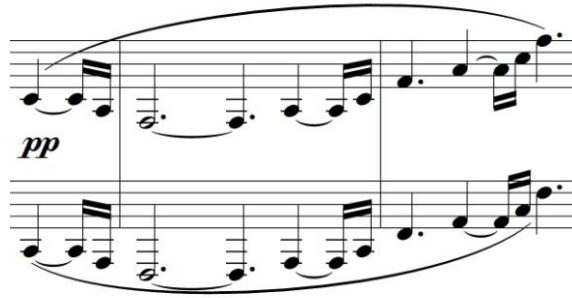
¹ See the critique published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Leipzig in 1807, the year of the work’s original publication, in: Stefan Kunze (ed.), *Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830* (in Zusammenarbeit mit Theodor Schmidt, Andreas Traub und Gerda Burkhard), Laaber-Verlag, Laaber 1987, p. 69 ff.

the time signature of the first movement, which is 12/8. It is a rather unusual meter, which is common in some of Bach's and other Baroque composers' works, but is rather seldom in use among classic composers. It is evident that the entire first movement of the Sonata could have been notated in a 4/4 time signature, with the notes set in groups of triplets. However, the 12/8 signature gives much greater stability to the quaver, transforming it into the basic metric pulse – and, at the same time, it secures a far more accurate execution. This time signature also allows the composer to accurately illustrate a quarter – quaver sequence. Had the time signature been 4/4 with use of triplets, then the composer would have been obliged to write a quarter and a quaver under the triplet sign, which in Beethoven's times was still a very unusual and clumsy notation type.

The form of the first movement deviates from the sonata pattern, especially as far as the development section is concerned. Nonetheless, there are two distinctive thematic areas: a primary in F minor and a secondary in A-flat major. Their themes distinguish themselves by their different style and character, but are still very closely related to each other. Their common elements are, for example, that both begin with an upbeat and with the same order of note values, but also that both are in the form of an arpeggio: the main subject is descending and the secondary is ascending. In the present paper, however, we will not spend much time discussing the themes but, as I mentioned before, we shall be mainly concentrating on a single motif. The first appearance of this motif is in m. 10.



It appears as an insignificant filling, as the ending of the first theme, and seems to have no considerable importance. However, it will prove useful to examine the characteristic elements of this motif in detail. It starts with three quavers on the same note and ends with a longer note, a quarter in this case, a semitone lower: D-flat – D-flat – D-flat – C. It also appears in one of the less-stressed parts of the measure, which exactly confirms that it is of little, complementary and secondary importance. The starting tone is D-flat and the concluding, C, is the fifth of our current key. The descending diatonic semitone appears to be the strongest feature of this motif. This is also determined by the fact that this semitone has already been formed at a higher structural level by the repetition of the first phrase of the theme. The primary theme, a descending broken chord from the 5th to the root note, appears once in F minor (starting from a C note),



and immediately afterwards it reappears a semitone higher, in G-flat major, starting from a D-flat:



The first two notes of these two statements of the primary theme (one in major and the other in minor) form this exact semitone, in the same position: C – D-flat.



Two triads, one minor and one major, exposed in a theme with a strong rhythmic identity, constitute a purely classical subject and at the same time demonstrate the quintessence of tonality.

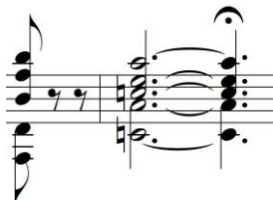
Two measures later, this motif appears in a new form, this time ascending, and with two consecutive intervals of a minor third (m. 12 to 13),



which, supplemented by the following figure in m. 14, clearly form a diminished chord. Once again, we have three quavers on the same notes. Therefore, the motif appears first in a descending semitone and immediately afterwards in an ascending diminished chord – these are its two forms, which appear within the limits of the first exposition of the theme.

If we follow the course of this motif and the elements that characterize it, we shall find a perpetual development spread out throughout the whole structure of the first movement of the Sonata. Already in m. 16 to 17 we see it coming

back and keeping only a part of its elements, i.e. the descending semitone, its upbeat – downbeat position and the notes (D-flat – C).

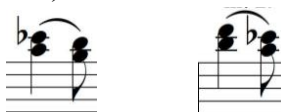


At the same time, it disposes of the three-quavers-element. This means that we already have a first variation of the motif here.

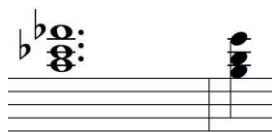
Moving on, we discover that whenever it appears, the motif usually only retains part of its elements; even its rhythmic features are often set aside, yet it remains recognizable at all times and it always retains a distinct character. As early as in m. 25 onwards, the motif moves to the left hand.



Here, it preserves the element of three quavers on the same note (sometimes they become two) and the ending in the minor third, which now appears in descending direction. We also hear it on the right hand, keeping only the semitone and its descending motion, but losing its upbeat position and the repeated quavers (m. 28 and 29).



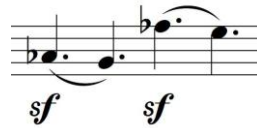
In m. 30, and for the first time, the first note is highly emphasized, acquiring the value of a dotted whole note (F-flat – full chord) to E-flat (also a full chord, in m. 31).



All this takes place during the harmonic and motivic preparation-transition towards the secondary theme in A-flat major. After the exposition of the secondary theme, a tumultuous part follows, during which the motif returns to the minor and we hear it in a new form. On the left hand (m. 54), the three quavers lead to the same note (F-flat – F-flat – F-flat and again F-flat), and the descending semitone (E-flat) follows immediately afterwards in dotted quarters.



This variation, which is very important, uses the same initial notes of the motif (the three D-flat notes), but brings in a new element: the three quavers in the upbeat lead to the same note in the downbeat. This form of the motif is repeated below (m. 58); immediately afterwards, it discards all other elements, while only maintaining the semitone by isolating it in longer values and placing the “dissonant” note in the upbeat part of the measure (m. 59 ff).



At this point, we have a key signature change and the start of the development section, but without the usual double barline and without the repetition-sign: according to most analysts, this is one of the most innovative form elements of this sonata. The development starts in E major and continues in E minor. One cannot help pointing out and emphasizing the unexpected nature of this chord for the beginning of the development of a piece in F minor. But we will revisit this tonality and its root note later.

Let us return to our motif. From m. 93 onwards, our motif returns varied (similar to m. 24 ff), but it also disposes of its last distinctive feature, the descending semitone. It now becomes a descending whole tone in a context of major chords (m. 96-97 and 100-101 – B-flat to A-flat).



Immediately afterwards, however, as if the composer wished to “apologize” for a thoughtless oversight of his, Beethoven persistently restores the semitone (m. 101 to 102, and 102 to 103).



This occurs again in the process of preparing for the reappearance of the secondary theme, this time in D-flat major, using the first note of our semitone as the root note.

After a procession of diminished chords and arpeggios, we hear the variation of the motif once more: three quavers lead to the same note as the quavers, without any ascending or descending motion, in m. 130.



At this point, this fundamentally important form of the motif appears for the first time with our note – D-flat. After a triple repetition of this variation, the motif returns to its original form, using the same notes for the first time in a long while (m. 131 to 132 ff);



this is the most frequent repetition of this original motif.

Subsequently, the C note that occurs as the concluding note of the motif is transformed into a pedal on the dominant; over this pedal note, the primary theme returns after a long time to its original notes (m. 135 to 136 ff).



Then it is transposed a semitone higher again, as it occurred in the first exposition (m. 5). In m. 139,

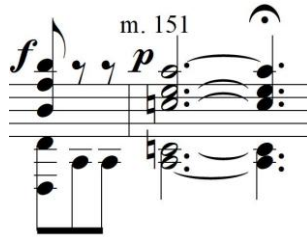


this half-tone ascending transposition also finds its motivic counterpart, something that had not appeared in the exposition. In fact, for the first time here, we see this semitone in an ascending motion, using the notes of its initial appearance. This is yet another variation that does not conceal the identity of the motif, and at the same time prepares us for the next development, as we shall see.

In m. 145,



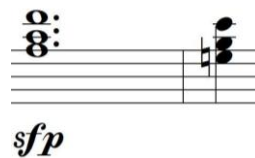
147 and 148, the D-flat – C coexists with the pedal in C, thus creating an unusual relation and, at the same time, an evidence of the motif's autonomy, which can exist independently of its harmonic environment. At the same time, another version of the motif is formed in vertical arrangement (both notes sounding simultaneously). In m. 150-151



we find the motif in the form of a chord.

We arrive at m. 152. It is the point that raises the question about where exactly the beginning of the recapitulation of this sonata is. In our view, it is more reasonable to recognize a deliberate ambiguity on the part of the composer as to the exact morphological position and the boundaries of this part. As if the dialectical process of the development section has not exactly ended, or the composition and catharsis that the recapitulation symbolizes are not yet complete. This catharsis, which secures classical balance, will only be accomplished at a later point, which is not related to the completion of the development, as we will see a little later; for this reason, in my view, the development section deliberately remains with no clear boundaries (let us recall that the double barline separating the exposition from the development does not exist).

Let us now return to our favorite semitone once more. We find it in its original notes in m. 165 to 166



and later, and it follows the secondary theme in the parallel key of the tonic, i.e. in F major (m. 174 ff). Later on, we see the variation with the three quavers leading to the quarter on the same note, followed by the descending semitone (m. 193-194),



this time on the notes D-flat – C (a parallel position to m. 53-54) and again in m. 197. After this, in m. 198,



something very important happens: The semitone appears once again in a descending diatonic form, but for the first time as F – E, before it reappears as D-flat – C. We will comprehend the significance of this measure a little later, as we proceed to the concluding section of the first movement of the sonata. Then the motif appears in m. 200 and 201,



using the same notes on the left hand as dotted quarters. We then hear the theme on the left hand (in m. 203 in F and in m. 206 in G-flat) – this is the semitone element / idea, as demonstrated in the first two expositions of the theme.

In m. 235 we reach the climax of tension of the first movement. Our motif, which was at first presented as merely representing the ending of the main theme, has progressively grown in scale and is now culminating in terms of both the intensity of the piece and our attention. This is what happens in m. 235:

adagio

We hear the motif's two original forms, as in the initial exposition of the theme: the first form is the descending semitone D-flat – C and the second is the ascending minor thirds forming a diminished chord. After this we hear it again in the *adagio*, greatly emphasizing and granting importance to what is happening. And, finally, with an astounding explosion, the motif appears ascending for the first time, escorted by its full harmonic identity (chords).

Più allegro

The only difference is that now it is formed by the notes E – E – E – F. This recalls our previous remark, about transferring the motif on the notes F – F – F – E, and helps us realize that it is actually the leading tone and the tonic that we are dealing with! This alteration or variation, the last and most important one, completes the character and personality of our motif.

This point represents the explosive dissolution of tension, which is condensed into the inversion of the motif. At the beginning of the piece, the motif had a descending direction and was defined by the note of the dominant and the semitone above it; at the end of the piece, the motif has turned to an ascending direction and is formed by the tonic and the semitone below it. The two semitones, descending and ascending, lead to the two basic notes of the tonal system, the tonic and the dominant, and in this sense they frame and define the milestone of (both major and minor) tonality.

At this point we should return to the beginning of the development, which brought that unexpected and peculiar E major we previously mentioned. I believe that just as the composer defines the semitone D-flat – C at the beginning of the exposition, he also defines the leading tone E and, with it, the tonal conclusion of E – F at the beginning of the development.



I would now like to make one more observation on this movement of the Piano Sonata op. 57 before proceeding to some further remarks. What is the meaning of the use of triplets in measures 251, 254 and 255, since there is no need for triplets in this piece? Is it the publisher's mistake? Is it Beethoven's mistake? Is it an indirect way of stating the relation of the 12/8 time signature to the triplets? Is it a way to pose questions about this way of writing? In m. 256, in a parallel musical structure, there is no need for triplets. Why is this? This question must remain unanswered at this point.



After commenting on some observations on the motif, its structural features and its variations, let us now try to draw some connecting lines between the “*Appassionata*” and other works by Beethoven. First, the relation of this crucial motif to the famous motif of the 5th Symphony in C minor has already been observed and established. The fact is also proven historically, since in a sketchbook from 1803, published by Gustav Nottebohm, one can find Beethoven's sketches from 1802 to 1804.² It includes sketches for the Third Symphony, but

² Gustav Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803 in Auszügen dargestellt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1880. This relation was already pointed out by Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Bd. III, Max Hesse, Berlin 1920, p. 87 ff, if not earlier.

also the crucial motif of the Fifth Symphony. This demonstrates that Beethoven conceived the two works almost simultaneously and created their crucial elements at the same time. In the Fifth Symphony we initially encounter the descending direction: a descending major and then a minor third.



The three quavers with the descending semitone appear a little later, in the 7th measure, in the violas (A-flat – A-flat – A-flat – G).



They are shown here in a similar position as the “*Appassionata*” motif: that is, the semitone that descends to the tone of the dominant. Beethoven also approaches the secondary theme (which relates to the primary theme) of the symphony in a similar way as in the Sonata op. 57: i.e. through the characteristic three quavers and a descending leap to the fifth. At the beginning of the development we hear a D-flat – D-flat – D-flat – C sequence, in exactly the same notes as in the “*Appassionata*”.



The ascending form of the semitone, however, can only be found as late as in m. 396 onwards, i.e. towards the end of the first movement. If we look for the B – B – B – C form (leading tone to tonic), we only find it in the last 12 meters of the first movement (m. 491 ff), that is, as a dissolution of the culminated tension, thus providing the “redemption”, similarly to the “*Appassionata*”.



The above-mentioned sketchbook also contains outlines for the “Eroica” Symphony and its funeral march, which is in C minor. In the funeral march, the note A-flat, which lies a semitone above the dominant note (G), plays a similarly important role.



We can hear this A-flat in the course of the original theme in C minor (m. 5-6). However, at a climaxing point of this movement (m. 157), during an exposition of a G-minor version of the main theme, the crucial note (which should have normally been transferred to E-flat in order to comply with G minor), unexpectedly persists on A-flat and triggers a turbulent sequence starting with the double basses, which launch an extended motivic development section.



I believe that the creation of themes that move within the limits of the interval of the fifth and are defined / framed by the two semitones, as I described them, and indeed the special creative approach of these semitones, is an element that is often present in Beethoven's works: more so in works that are in minor mode. I mention, for instance, his late Piano Sonata op. 111, in C minor: in its slow introduction, the interval of the diminished seventh appears three times, created by the two notes of this crucial semitone, settling in a triad with contrary motion of the two semitones to form the fifth. In this way are formed the only three diminished seventh chords that can exist in our tonal system; all twelve semitones are used within a few meters and at the same time the three basic chords of the tonal system are defined: the tonic C, the dominant G and the subdominant F.

Opus 111

Maestoso

32.

The image displays a musical score for Beethoven's Piano Sonata Op. 111, C minor, first movement. The score is for measures 32 to 35. It is marked 'Maestoso'. The key signature is C minor (three flats). The notation includes a piano introduction with a focus on the diminished seventh chord. The score shows dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *cresc.*, as well as articulation like trills (*tr*) and slurs. The bass line is particularly prominent, showing the construction of the diminished seventh chord through the movement of semitones.

This approach goes, in fact, far beyond Beethoven's works. We encounter a very similar process in Mozart's Piano Fantasia KV 475. This is a very innovative work by Mozart: a work that, in my view, explores an area that is initially devoid of tonality, which is only gradually defined and should not be taken for granted at the beginning of this work. The gradual definition and formation of tonality is, in my opinion, the key to the analytical approach of this Fantasia. In this piece, which has a clear orientation towards the exploration of tonality, the boundaries of the fundamental interval of the fifth are defined in exactly the same way.

Adagio

The image displays a musical score for Mozart's Piano Fantasia KV 475, first movement. The score is for the beginning of the piece, marked 'Adagio'. The key signature is C minor (three flats). The notation includes a piano introduction with a focus on the diminished seventh chord. The score shows dynamic markings such as *f*, *sf*, and *p*, as well as articulation like trills (*tr*) and slurs. The bass line is particularly prominent, showing the construction of the diminished seventh chord through the movement of semitones.

This is also a common way of constructing musical themes, especially in fugues, as we see in the main theme of Mozart's remarkable "Kyrie" fugue in his *Requiem* in D minor, borrowed from *The Messiah*, by G. Fr. Handel, whom Mozart greatly admired:³ the fugue's main theme actually moves within the limits of the fifth, which is well-defined by the same semitones.



A quick look will reveal that approximately $1/3$ ⁴ of the fugues from the first book of Bach's *Well-Tempered Clavier* (which is a work clearly oriented towards the definition and consolidation of the modern concept of tonality) have themes that move within the limits of the fifth and its surrounding semitones.

Attempting a conclusion, I would like to propose the following statement: Various extra-musical meanings and connotations relate to the "*Appassionata*", both because of its intense dynamic transitions, which evoke intense emotional responses to the listener, as well as because of the minor tonality and the "romantic" title that was assigned to it by a later publisher. However, after careful analysis, we discover that, like any work of the mature classical style,⁵ this sonata seeks to explore nature and boundaries, and develops the fundamental, basic features or parameters of music. I attempted to demonstrate through an analysis of a single motif that this is the case here with regard to tonality. I am sure that a further analysis would show something similar with respect to the concepts of meter, melody, themes, rhythm, but also the dialectical relationship and interaction that these parameters have with each other.

³ See some details in Hartmut Schick, "Die geistliche Musik: das "Requiem" d-moll KV 626", in: Silke Leopold (ed.), *Mozart Handbuch* (unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe), Bärenreiter, Kassel 2005, p. 244 ff.

⁴ Seven out of 24, to be precise: they are the fugues nos. 1 (C major), 5 (D major), 6 (D minor), 8 (D-sharp minor), 11 (F major), 16 (G minor), and 22 (B minor).

⁵ On the unique classical features of this Sonata, cf. the view expressed by Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, London – Boston 1972, p. 400.

Minuet and scherzo forms in the complete oeuvre of Ludwig van Beethoven^{*}

Ioannis Fulas

For the purposes of the present research, the whole instrumental oeuvre of the composer was studied; this encompasses all his original and completed works for orchestra (with or without solo instruments), for chamber music ensembles and for piano, which either consist of two or more movements or are explicitly identified as minuets and scherzi that appear individually or collectively in sets. First of all, it is found that works with four or more movements always contain at least one minuet or scherzo: in the symphonies, in the string quartets, but also in all other four-movement chamber works for strings, in the piano trios and in the sonatas for violin or cello and piano, as well as in all four-movement piano sonatas, in particular, a minuet or a scherzo is more often placed in the third and sometimes (primarily in the late creative period of Beethoven) in the second place; however, in the few works representing the tradition of the multi-movement *divertimento* of the classical period the movements of this type can – as expected – be from one up to three. On the other hand, in works consisting of fewer movements, the presence of a minuet or scherzo is rather rare, as is evidenced by the few (but very typical among the wider 18th-century repertoire for small instrumental ensembles or only keyboard) cases of two-movement works with a final minuet or scherzo. The same stands true for three-movement works where the minuet or scherzo appears as the middle movement, either between two fast movements (in the absence of a slow one) or between an opening slow and a fast final movement. In their vast majority, however, Beethoven's two- or three movement compositions – including all his concertos and most of his sonatas for piano solo or for piano and violin or cello – have no minuet or scherzo. At the same time, in Beethoven's whole oeuvre (like the work of most of his contemporaries) there is a rather limited number of dance minuets organised in collections, while at the same time there are some independent minuets and scherzi that – without exception – are entirely occasional compositions.

In total, in 67 instrumental compositions (out of 114 works) consisting of two to seven movements, 71 minuets and scherzi are detected, while another 31 appear as independent pieces. As regards the latter ones, for the purposes

^{*} This paper is only a summary of the corresponding Greek version (in p. 38-79), in which further documentation and bibliographical references are also available.

of this paper it should just be noted that they are all written in major keys. Apart from those, 53 out of 71 pieces (this amounts to three out of four of them), which appear as movements in larger compositions, remain in the main (major or minor) key of a given work, as it is customary throughout the 18th century. On the other hand, the chosen key for the minuet or scherzo in the remaining 18 cases is usually the parallel, or otherwise the relative, the subdominant or the – somewhat more distant – flat submediant [tG], i.e. three closely related tonal regions which were already widely used in slow inner movements in the late 18th century; immediately after the turn of the century, they began to be used in other types of inner movements as well.

From a macrostructural point of view, the minuet and scherzo forms are identical. In the 18th century, their most common form was, of course, the ternary, which is based on the alternation of the main part – the “minuet” or “scherzo” *par excellence* – with a secondary part, which can be identified as a “trio”, a “menuetto II”, an “alternativo”, a “minore” / “maggiore” part etc. (or can have no specific designation at all). This, in any case, functions as an episode in the form of an “interior theme” within the larger (sectional) structural framework, which concludes with a – usually not written – “da capo” return of the first part. At the same time, however, other similar forms were also cultivated, although to a much lesser extent: on the one hand the one-part minuet or scherzo form, without a trio, and on the other hand the five- and seven-part minuet form (*en rondeau*), where two or three different trios alternate with the same main part, respectively. From the mid-18th century onwards, the one-part minuet or scherzo form was mostly applied to short final movements of larger instrumental works (of any genre), while the five-part (and, more rarely, the seven-part) minuet form appeared almost exclusively in works belonging to the category of “musical entertainment” (*divertimenti*, serenades and the like) of the classical period.

It is no surprise, then, that Beethoven also relies largely on these established forms, which he utilises in most of his works. Specifically, in 80% of those cases we are dealing with three-part minuet or scherzo forms (with a trio), for which we can observe the following in particular:

a) In 59 cases the tradition of a written minuet or scherzo and a trio is typically followed, with only an additional indication for the da capo return of the first part at the end. As expected, this category includes almost all the independent minuets and scherzi, as well as an almost equal number of movements from larger compositions. However, the vast majority of these movements belongs to works of the first creative period of Beethoven, since after 1802 this practice was virtually abandoned and only sporadically revived in some representative cases where the composer revisited forms and styles as well as the aesthetics of the “old” minuet (as happens in his Eighth Symphony, for example).

b) In 10 other cases, the return of the first part is still merely indicated after the end of the trio, although here the composer mandates its abbreviation, either through the elimination of both internal repetitions or the acceleration of tempo! Here also, with the exception of a late example (opus 101), all other works do not extend beyond 1801.

c) In another 13 cases, the return of the first part is fully written out after the trio, in order to undergo some minor – and sometimes even very limited in extent or completely temporary – modifications, i.e. subtle variations in texture, rhythm, orchestration, dynamics, but also tempo, or even a selective or total elimination of repetitions. Contrary to the two aforementioned practices, this one is not encountered primarily in the composer's first creative period but appears almost as frequently in the next two as well.

In all the above cases, the addition of a retransition from the trio to the return of the first part becomes increasingly common, while a corresponding mediation from the first part to the trio appears only exceptionally and in very late works. Equally common is the appearance of either a coda or a simpler concluding extension (or even a connecting passage to the next movement) after the – fully written out or merely indicated – *da capo*. All these practices, however, are also typical of the tradition of the form in question, which had been shaped since the last decades of the 18th century; therefore, it is probably pointless to emphasise their implementation by Beethoven.

On the other hand, there are hardly any minuets or scherzi without a trio in Beethoven's whole work, while at the same time we encounter only few cases of utilisation of the five-part minuet (or scherzo) form with two trios in works of the *divertimento* genre.

After the turn of the century, however, Beethoven also began experimenting with new, alternative ways of organising a movement in minuet or scherzo form, systematically aiming to expand the overall form through two discrete practices: the addition of a return of the trio together with a second return of the first part, on the one hand, and the composition of a double trio, on the other.

The return of the trio yields a five-part minuet or scherzo form that differs from the corresponding one of the past, which had two different trios, since here arises a duplication, so to speak, and an extension of the basic three-part minuet or scherzo form through additional appearances of the main and secondary parts in rotation. Beethoven first applied this form in the middle movement of the Sonata for Violin and Piano opus 30 no. 3, in 1802, where the trio returns in a slightly restructured and shortened version; the minuet then appears for a third time, completing the movement rotationally with a drastically abridged final return. Although the above practice of enlarging the overall form was not used in his few other works of the same and the following year that include a minuet or scherzo movement, from 1806 onwards, when Beethoven started composing minuet and scherzo movements again, the

traditional three-part form was rarely enough for him. It is possible that the first performances of his Third Symphony, which had meanwhile taken place, highlighted the inherent inability of a typical scherzo or minuet (even highly developed in all of its parts) to come to a satisfactory balance with the other movements, the scope and form of which had also taken on unprecedented proportions. In any case, in the following works not only was this new five-part minuet or scherzo form consolidated, but it also took on some idiomatic features, following two parallel lines of development: one derives directly from the minuet of opus 30 no. 3, as it is based on the principle of shortening the structure of the first part during its second and last return (in the Fourth and Sixth Symphonies as well as in the String Quartets opus 59 no. 1 and opus 95); the other one preserves the structural integrity of the first part in all of its reappearances, allowing only for the possible deletion of its internal repetitions and sometimes some drastic interventions at the dynamic level (in the Seventh Symphony and in the chamber works opus 59 no. 2, opus 69, opus 70 no. 2, opus 74, opus 97 and opus 131). In both of the above sub-cases, the trio part is almost always recalled unaltered between the first and the second returns of the first part and indispensably incorporates the function of the retransition at its end, in order to provide the necessary impetus for further development of the overall form. Not infrequently, the principle of rotation implemented through the regular alternation of the scherzo or minuet with the trio extends – in a suggestive but also highly playful way – even within an additional coda.

On the basis of the above observations, the initial five-part formal conception for the third movement of the Fifth Symphony is also justified, contrary to its final reduction (widespread through the later editions of this work) to a three-part structural design, which nevertheless deviates – paradoxically and unjustifiably – from any other traditional application of minuet and scherzo forms in Beethoven's overall work; this is because nowhere else is there a single return of the first part in which both the practices of a *structural* shortening and a drastic lowering of the dynamic level are applied at the same time! Yet, with the appearance of this specific return after the *double* alternation of both the first part and the trio, the overall form of this movement fits perfectly with the directives of the creative period to which this work belongs and especially of the years 1806-1808.

The other practice of enlarging the former traditional minuet or scherzo form involves the formation of a *double trio* with the appearance of two individual trios in direct succession instead of a single one. This option appeared for the first time in the Sixth Symphony (along with the aforementioned extension of the overall form of its third movement to a five-part scherzo) clearly for extramusical reasons, since by attaching a second trio to the first one an unmistakable sound image is created, i.e. that of a country dance (Contretanz), which corresponds wonderfully to and fully serves the development of the

wider programmatic plot of the work. From a technical point of view, both the first and the second trios have their own independent and complete structure. Although the double trio found no other immediate application in Beethoven's middle creative period, it was quite popular in his late works, as is evidenced by its appearance in four of his nine compositions during 1815-1826 that include a scherzo movement. Moreover, new innovative practices appeared in the 1820s: in the Ninth Symphony but also in the last string quartet, opus 135, in particular, the two consecutive trios are thematically or motivically related to each other, while in the latter case as well as in the immediately preceding quartet, opus 131, the second trio is also presented in a different key than the first.

Regarding the tonal relationship of each trio to the main key of the movement in which it is included, almost half of the trios remain in the main key (as long as this is a major one), while a considerable amount of the rest is listed either in the parallel minor or major, or in the subdominant key. The above tonal choices constitute the typical legacy of the 18th century, and so do the keys of the relative minor and the dominant with reference to a major main key. Beethoven only uses the latter two very occasionally and in fact exclusively during his first creative period. Furthermore, since the late 18th century among the most groundbreaking choices for the key of a trio are the mediant (relative of the dominant / Dp) and the flat submediant (relative of the minor subdominant / sP or possibly tG); moreover, in movements that are in the minor mode the latter appears as the only other alternative key, along with the parallel major. Finally, there are individual cases in which even more distant keys than a major main key are used, such as the minor dominant, the parallel of the relative minor [TP] or even the parallel of the relative of the dominant [DP]. We also encounter examples of a "progressive" or gradually evolving tonal plot in two late string quartets (opus 95 and opus 135).

From a microstructural point of view, each "minuet", "scherzo" or "trio", i.e. each separate part within the movements we are considering, can be defined as a type of minuet or scherzo on the basis of a purely structural separation of these concepts and not a stylistic one, as has been attempted many times in the relevant literature without any substantial results; after all, the character and texture of both the minuet and the scherzo (as well as many other dances and musical idioms) can, as is well known, be assimilated and transformed in any form.

Due to length constraints, I will be content here with a very brief reference to the eight structural types of minuet and their employment in Beethoven's work:

- The first minuet type, which is a ternary one and its first section ends in the tonic of the main key, is particularly common in Beethoven's minuets and scherzi, where it is employed in a total of 44 cases. Furthermore, the corresponding binary, second minuet type, which is traditionally found primarily in simple dance minuets as well as in trios of similar aesthetics in some movements of larger compositions, appears here in 20 other related cases.
- The third minuet type is the rarest – not only in general but also specifically in Beethoven's work, where only 6 cases are detected; it consists of three sections, the first of which ends on the dominant of the main key. On the other hand, the fourth structural type, where the first section also ends on the dominant but is followed only by a second section ending in the tonic, is encountered in twice as many cases in Beethoven (12), although they still remain very limited in the whole examined repertoire.
- The most common minuet type in Beethoven's works is the fifth one, which is not only ternary but also modulating in its opening section. This type appears in 57 cases, in which the tonal design of the first section does not necessarily end in the established keys of the dominant (in the major mode) and the minor dominant or – secondarily – the relative major (in the minor mode), but sometimes it also shifts to other, more or less closely related tonal centres. In addition, in some notable appearances of this minuet type (in opus 78 and opus 127), the overall structure is expanded with written and substantially altered repetitions of its individual sections. Clearly more limited – but by no means negligible – is, on the other hand, the use of the sixth minuet type, which is binary and has a modulating first section as well, as its 19 utilisations in Beethoven's work show; even here, a substantially altered repetition of (only) the first section is of particular interest in some remarkable cases (opus 67 and opus 110).
- The seventh structural type of minuet, which extends the specifications of the fifth type by assimilating the sonata principle in its third and last section, appears in 19 cases. In most of these cases, the first and the third sections resemble a “monothematic” exposition and a proportional recapitulation in miniature respectively; on the contrary, the creation of clear and intense thematic contrast within the first section remains positively uncommon in Beethoven's work. Also, in the absence of a double return, the aforementioned sonata-like specifications apply to a similar binary, eighth structural type of minuet, although less frequently (in 11 cases). Finally, in addition to these last two, *sonata-like* minuet types, in the main part of the second movement of his Ninth Symphony Beethoven presents a fully developed sonata form (and this is a unique case in his whole work), which, despite its very large dimensions, still remains obviously monothematic in nature.

A more stable and fruitful alternative was a structural type of scherzo, which differs from any ternary minuet type insofar as it removes the characteristic proportionality of extent and content between its first and last sections. Where we recognise, always on the basis of structural – and not stylistic – criteria, a genuine scherzo structure, the first section is usually governed by exceptional brevity, in contrast to the third section that becomes about double in size or even larger than the first one by applying various developmental techniques on the initial thematic material shortly after its double return in the main key. In Beethoven's work 20 such cases are detected, while there is also another special case of a binary scherzo structure, where the expected process of double return is – exceptionally – bypassed (in opus 101).

Usually, the first section of a scherzo structure is modulatory, but at the same time remains monothematic; nevertheless, there are also cases of non-modulating first sections, ending in the tonic or – very rarely – on the dominant. Then follows the middle section, where the initial thematic material is usually developed in a thorough way (especially after 1800), sometimes resembling the development section of a sonata form; however, this is not a prerequisite for the structure of a scherzo, since in some cases its second section is nothing more than a simpler retransition to the next. After all, the developmental processes remain prominently in the foreground even after the double return that marks the beginning of the third section of a scherzo structure, which is neither a simple return nor a brief adjustment of the thematic contents of the first section, nor does it operate solely in terms of a recapitulation, as is the case with any (ternary) minuet type. Usually the conventional return of the initial thematic material in the main key is interrupted, sooner or later, so as to evolve in a different way afterwards, with new free spinning out, repetitions (more or less varied) and sequential progressions, along with fragmentation processes and characteristic evaded cadences, but also with strong deviations to new tonal centres. All of those approaches make the structural organisation of the third section much looser – in contrast to the clearly more tight-knit and comprehensive structural organisation of the first section – until its definitive ending, which can of course be followed by an additional (and sometimes even very lengthy) closing section or a similar extension.

Why still bother with Beethoven? Myth, reason, and value

Markos Tsetsos

Every question about the “why” of a human activity is a question about the reasons for that activity and every question about the reasons for a human activity is a question about its meaning. It would therefore make no difference if in the title of the present paper we replaced the phrase “Why still bother” with “For what reasons should we bother” or “What is the meaning in bothering” with Beethoven. As a matter of fact, it is the word “still” that needs a brief comment since it always signals a crisis of meaning. It seems to imply that the reasons for which we have been bothering with Beethoven and his music have ceased to be obvious and apparently they have ceased to be so due to some significant event that occurred in the recent past. The word “still” seems moreover to imply that nowadays there are possibly no sufficient reasons for bothering with Beethoven and his music and that we should therefore promptly stop bothering at all. Perhaps this is the end for Beethoven.

Which is then the event that has compromised the meaning of our involvement with Beethoven and his music? In his concise account of the composer’s reception, Scott Burnham observes that since 1970, that is since Beethoven’s 200th anniversary, Hans Heinrich Eggebrecht’s monograph *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* has triggered a ceaseless discussion about the validity of the fundamental certainties upon which the cult of Beethoven and the entire tradition of Western art music has been build.¹ These fundamental certainties mainly concern the notions of the masterwork and of great music; of the universality of artistic value; of genius and artistic autonomy; of continuity and progress in music history; of the supremacy of art music over popular music; of the primacy of the notated musical work and the composer over the performer, the critic, and the listener; in other words, of the primacy of musical objectivity over musical subjectivity. A novel, critical reappraisal of Western art music, of which Beethoven has become the symbolic representative, should consider such certainties as constituents of an artistic mythology (if not religion) and advocate their critical deconstruction in the direction of a relocation of the epistemological and methodological point of departure from musical objectivity to musical subjectivity,² that is, from the music and the musical works

¹ Scott Burnham, “The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer”, in: Glenn Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, New York 2000, p. 342 f.

² Cf. Markos Tsetsos, “Postmodern Musicology and the Subjectivity of Value”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 11 (“New Musicology. Perspectives critiques”, eds. Martha Grabocz & Makis Solomos), 2010, p. 141-163.

to their historically variable reception and its historically variable social, ideological, and political conditions. Evidently, this new, “critical” musicology³ should advocate as one of its major premises the truth of the (democratic) equality of all works and kinds of music against the untruth of the superiority of great art music over every other kind of music. It should also decry the allegedly objective differences of value, which the aforementioned notions presuppose and reproduce, as ideological deceit and a mere social construction instrumentally employed for the legitimation of authoritarian social practices and the consolidation of cultural hegemony.

In the case of Beethoven, for instance, that sociological approach which does not confine itself to a mere positivist registration of the social circumstances of a musical practice but proceeds to the enquiry of the social interests that define the aesthetic orientations and the legitimizing narrative of that musical practice, has demonstrated that Beethoven’s alleged genius and the alleged greatness of his music are in fact notions deprived of actual referent, empty concepts and therefore nothing but falsehoods, which served the need of the old aristocracy for social distinction and hegemony over the new aristocracy and the upper middle class in Vienna.⁴ These notions were afterwards adopted, through a process of social imitation, by the latter social strata in order this time to be used as means of cultural distinction and hegemony over the lower middle class strata and the proletariat. Aided by social inertia and promoted by educational establishments, the fabrications of the great music and the genius were transformed into indisputable, “objective” truths, and Beethoven himself came to be regarded as the greatest composer not only of Germany, but of the whole world and all time. The “ethnocentrism” of this ideology and the “cultural imperialism” of its global consolidation should be apparent.

If we take this social determinism, that is, the idea of the full heteronomy of music and its notions, into serious consideration, we are obliged to renounce any idea of intrinsic value in music and to support the belief that, if music has any value at all, this value must be entirely instrumental, a means, that is, for the accomplishment of a goal that itself is endowed with intrinsic value. In the case of the social determinism of music and its notions, the goal for which music is instrumentally used and which is endowed with intrinsic value is the

³ For a critical account deconstructing many myths around it, see Giles Hooper, *The Discourse of Musicology*, Ashgate, Aldershot (UK) / Burlington (VT, USA) 2006.

⁴ See Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1995. For a thorough philosophical critique of DeNora’s book centered around the issue of artistic value, see Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed. Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, Yale University Press, New Haven / London 2001, p. 181 f., and especially p. 191: “It appears, then, that a logical strategy for defusing the *reductio* of *anyone* being able to, under the proper socio-political auspices, create musical value, is to defuse value itself. That, in part, I suggest, is behind DeNora’s claim that it is ‘fallacious’ for us to pass aesthetic judgments to the effect that Beethoven’s music possesses ‘inherent value’ which might perhaps have not been perceivable to his contemporaries”.

satisfaction of the desires of those who use music instrumentally, and the object of these desires is, as we saw, the symbolic-cultural domination of the hierarchically higher social groups over the lower ones. Yet, if all this is true, then the lowest social groups should be excepted from the socio-cultural logic just described, for there are no lower social groups over which they could exercise cultural domination. This means that we are obliged to accept popular music, the music of the lowest groups in the social hierarchy, as the sole ideologically unburdened kind of music, the only one with real universal value.⁵ It means further that we are obliged to accept that there is no real reason anymore to bother with Western art music, the value of which has proved to be not only non-intrinsic, but also instrumental for the desires of social groups historically extinct. If there is still one reason to bother with it and with Beethoven in particular, it is the interest of the historians and sociologists of music in an art form whose deconstruction underpins the prevailing postmodern cultural master narrative. The answer to the question whether we are obliged to take this narrative seriously must unfortunately be positive. In the chapter on the Enlightenment from the *Phenomenology of Mind*⁶ Hegel vividly paralleled the dissemination of the Enlightenment's ideas – assumed at a time when the certainties of the pre-modern world were collapsing – with a pandemic (“infection” is the word he used). Today the rapid dissemination of the ideas of postmodern Anti-Enlightenment⁷ in musicological academia, encouraged by a certain unwillingness to confront it in theoretical terms, indicate that we are dealing with a similar pandemic which we should hardly ignore.

What can we do? The theoretical resistance against postmodern Anti-Enlightenment in the realm of musicology has two options: either to insist on the traditional modernist narrative on music and its inventory of concepts and arguments, or to adopt a different theoretical agenda. The problem with the traditional narrative on music is, as strange as this sounds, its veiled irrationalism. If irrational is that theoretical comportment which disregards properties (qualities, features) of its object or selects only some of them in order not to compromise the validity of a pre-established theory, then as irrational must be regarded those traditional musicological approaches which all they see in art music, or want to see in it in order to demonstrate its intrinsic value, is isolated properties such as “organic” coherence, logicity, and thorough elaboration. By abstracting from a multitude of other possible musical properties

⁵ See, among others, Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Harvard (Mass.) 1996; Alison Stone, *The Value of Popular Music. An Approach from the Post-Kantian Aesthetics*, Palgrave – Macmillan, Cham 2016.

⁶ G. W. F. Hegel, *Werke*, eds. E. Moldenhauer & K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main ²1989, vol. 3: *Phänomenologie des Geistes*, p. 402; cf. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, transl. Terry Pinkard, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 316.

⁷ See Zeev Sternhell, *The Anti-Enlightenment Tradition*, transl. David Maisel, Yale University Press, New Haven / London 2010.

and ascribing to the selected properties the status of exclusive criteria or norms, traditional approaches to artistic value behave dogmatically and thus irrationally, even when their explicit enemy is the irrationalism of desire and emotion. As the history of philosophy has demonstrated, reason's only way out of its dogmatism is therefore the turn toward the object, in our case toward the musical object, in the interest of exposing all those properties which traditional musicology has excluded from its theoretical accounts. In the words of Giles Hooper,

[a] second strategy can accept the basic premise of a canon (or canons) but will seek to demonstrate that the value criteria determining entry into the canon are inappropriate. For example, one might argue that notions of organic structural unity, complexity or formal innovation tend to favour certain forms of music at the expense of others – typically the Austro-Germanic repertoire from Bach to Schoenberg. This will often lead to a kind of “third-way” model involving multiple canons. The notion of a canon will remain intact, but it will typically be relativized, or localized, to particular social, cultural or historical contexts. Value will be examined, and perhaps respected as a reflection of a given musical tradition, but no one set of canonic values will be promoted, as though universally valid, at the expense of others.⁸

An important clarification needs to be made at this point. The technical properties of music are not its only properties and surely not its only value-defining properties. The idiom – tonal, modal, or atonal – in which a musical work is written or the degree to which this work fulfills the normative requirements of a musical genre, formal type or style, of a musical practice, in other words, are matters of bare fact from which, as philosophical axiology well knows, no easy way to value judgments is secured.⁹ Between a technical description, an analysis, that is, which says how a musical work is made, and an evaluation that delivers a verdict on its value or disvalue an irrational gap seems to occur.¹⁰ One plausible way to bridge the gap could be to understand musical properties as having a double status, both descriptive and evaluative. Value-relevant musical properties are surely “organic” cohesion, logicity and thorough elaboration, as mentioned above. Yet they are not the only ones. Musical entities (entire compositions or parts of them) can be poor or rich in pitch classes, intervals, harmonic means (chord types and relationships), rhythmic patterns, and timbral qualities; the temporal organization of their configured sonic material can be invariably repetitive, variably repetitive, or non-repetitive; their structural components can be similar or dissimilar and associated through

⁸ Hooper, op. cit., p. 28.

⁹ Hilary Putnam's *The Collapse of Fact/Value Dichotomy* (Harvard University Press, Cambridge [Mass.] / London 2002) revives a heated discussion having its roots back in David Hume. For a counterargument, see John T. Goldthwait, “The Necessary Dichotomy of Fact and Value”, *The Journal of Value Inquiry* 39, 2005, p. 105–113.

¹⁰ The problem is famously discussed in Carl Dahlhaus' *Analysis and Value Judgment*, transl. Siegmund Levarie, Pendragon Press, New York 1983.

relations of contrast (unmediated or mediated), complementarity, or affinity (melodic, rhythmic, harmonic, timbral); their syntactic structure can be paratactic or dynamic, with or without organized transitions between formal units and sections, regular or irregular, symmetric or asymmetric; their texture can be dense or sparse, functionally differentiated or undifferentiated; the overall musical structure can be unified without diversity, diversified without unity or unified in its diversity (as postulated by all rationalist aesthetics); their expression can be homogeneous, nuanced, or rich in contrasts. As regards their historical properties, musical entities can be innovative, culminating the development of a style, genre, or form, conventional, conservative, reactionary. Their functional properties concern those properties that render musical entities fit for some particular extra-musical purpose: for church service, dance, theatrical representation, advertisement etc. To this short list of properties, finally, one must add positive aesthetic properties such as beauty, sublimity, suggestiveness, persuasiveness, distinctiveness, lucidity, ludicrousness, or negative aesthetic properties such as ugliness, shallowness, monotony, awkwardness, obscurity, pretentiousness, sentimentality and so on.¹¹

Certainly, only a naive theory would maintain that the value of a musical work can be safely estimated by means of merely adding its positive properties, its merits, its negative ones, its vices, have been abstracted. Even if such was the case, the theory should consider the fact that no property by itself has an absolute positive or negative value, but it rather obtains such a value within the framework of each particular work¹² and the broader frameworks of genre, formal type, and style. Rhythmic, melodic or phrasal repetitiveness, for example, may have positive value in the context of common practice and yet negative value in the context of Renaissance modal polyphony; a sequence of unresolved dissonances obviously has different value in modernist and common practice music; thorough elaboration can possibly obtain negative value, as it can reduce or even annule the value of a character piece called to exemplify divergent properties. The examples are countless. Yet, despite this, within a particular musical practice we can be relatively secure in stating that that work

¹¹ Cf. Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder (Colorado) 1995, p. 17 f.

¹² See Risieri Frondizi, "Value as a Gestalt Quality", *The Journal of Value Inquiry* 6, 1972, p. 175 (the examples pertain to music and any other art as well): "It seems evident that the beauty of a sculpture is connected with the natural physical qualities: shape, color, smoothness, etc. But the beauty does not depend upon these qualities taken separately or at random but springs from their particular interrelations. The quality of the material makes a difference in a statue or a building; but there is no good material *per se*. The Carrara marble, of which Michelangelo and some other Renaissance sculptors were so fond, was very good for that type of sculpture; but, it would be of little use for Giacometti. The same can be said of the stone or any other 'noble' material. The stone is all right for Chartres or the Strasbourg Cathedrals, not for the Lever building. With these illustrations I want to emphasize the dependence of the material on the whole. The relation among the qualities, their balance, counters as much as the natural qualities themselves. If we break that relation, the beauty of a statue may vanish".

of music is better which manages to instantiate without internal conflicts and contradictions more of the positive properties that practice makes possible.

With all that, we have smoothly entered that philosophical domain which since the days of Franz Brentano¹³ is called “formal (or pure) axiology”. Formal axiology uses formal logic as its model. Formal logic investigates the logical rules that ensure the validity of judgments in general and, accordingly, formal axiology investigates the formal rules that ensure the validity of value judgments pertaining to human actions and their outcomes. Although phenomenologists examine these formal rules in the context of ethics, analogous rules could also be formalized in the context of aesthetics given that art is also a practical domain implying acts and outcomes, i.e. artworks.¹⁴ This formal aesthetic axiology informs us, for instance, that the same artistic property can obtain different value, positive or negative, depending on the artistic context. It informs us, further, that a work of art possessing more positive properties or merits is better than another possessing fewer (always within the context of a specific artistic practice). In such cases there is summation of value (*Wertsummation*). It informs us, finally, that in some cases positive or even negative properties are combined in such a manner that new value is produced (*Wertproduktion*),¹⁵ and this new value transcends the mere value-sum of the combined positive and negative properties. Here we are obviously dealing with value-synthesis, and it is to this synthesis that a new theory of the significant or great music could appeal.

Unfortunately, it is impossible to get into more theoretical detail in the present context.¹⁶ Thus, we pass straight to a brief axiological analysis of one of Beethoven’s most renowned pieces, the Allegretto from the *Seventh Symphony*. Its significance was immediately felt and attracted the interest of numerous commentators including Theodor Adorno.¹⁷ Already in a review from the year 1816 the anonymous author points to the “Naivetät und einen gewissen

¹³ See mainly his work *Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis*, Duncker & Humblot, Leipzig 1889; cf. *The Origin of our Knowledge of Right and Wrong*, transl. Roderick M. Chisholm & Elisabeth H. Schneewind, Routledge, Abingdon / New York 2009.

¹⁴ See Edmund Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre* (*Husserliana XXVIII*), ed. Ullrich Melle, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London 1988, p. 47: “Daß übrigens dieses Gebiet mit dem formal-praktischen innig vereint ist, also eine höhere Einheit besteht, welche neben der Ethik noch andere Teilgebiete wie z. B. die Ästhetik umspannt, ist leicht zu sehen, und die Art dieser Einheit legt sogar die Möglichkeit einer formalen Axiologie in einem erweiterten Sinn nahe”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95 f.

¹⁶ As far as music is concerned, I discuss thoroughly the issue of a methodical assessment of artistic value largely based on Husserl’s formal axiology in my book *Το μουσικό αγαθό. Θεωρίες καλλιτεχνικής αξίας* [*The Musical Good. Theories of Artistic Value*], Sakis Karagiorgas Foundation, Athens 2020. See the Appendix.

¹⁷ See *Beethoven. Philosophie der Musik*, ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994; cf. *Beethoven. The Philosophy of Music*, transl. Edmund Jephcott, Polity Press, Cambridge 1998, fragm. 172 and 235.

geheimen Zauber" that "alles unwiderstehlich hinreißt".¹⁸ It would be no exaggeration to say that the Allegretto has maintained the same irresistible charm up to the present day. Theorists of aesthetic experience would say that it is precisely in this "secret magic" and this irresistible charm where its value lies. Yet even if such an explanation is accepted, the question about the properties of the Allegretto that enable this unique experience is unavoidable. That they are not to be looked for in the realm of formal description is obvious: what does the fact that the Allegretto is in an ABA'B' plus Coda form say about its value? Nothing at all if considered by itself. The question is what artistic properties this formal pattern, its particular sections and their interrelations instantiate.

Every paratactic musical form or syntax exemplifies the properties of variety and contrast: section A both differs from and contrasts with section B (C, D, etc.). In the case of the Allegretto, sections A and A' (m. 3-100 and 150-223 respectively) are in a minor, and B and B' (m. 101-149 and 224-243 respectively) in a major key, yet contrasts between these sections also occur on a melodic, rhythmic, harmonic, and textural level. Additionally, sections A and A' are structured in the form of variations on a single theme, which in section A' is subjected to polyphonic treatment (fugato), while sections B and B' are articulated along the lines of a continuous melodic motion. Yet in great music its elements not only contrast, but also communicate with each other, and the positive value of the property of communication or mediation of the elements is not simply added to the positive value of the property of their contrast, but is moreover synthesized with it to produce qualitatively new value. Thus, sections B and B' preserve "in an almost monomaniacal manner"¹⁹ the dactylic-spondaic rhythm²⁰ so characteristic of sections A and A' together with the triplets of the last variation of section A. In section A', furthermore, the melody dominating the variations of the initial theme in A is taken over by the woodwinds, which were the protagonists of section B. This establishes the continuity between sections B and A, that is, between the contrasting elements of the structure.²¹ Unity in variety and continuity in discontinuity are the

¹⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung* 18, 1816, p. 819.

¹⁹ Michael Gielen & Paul Fiebig, *Beethoven im Gespräch. Die neun Sinfonien*, Metzler, Stuttgart / Weimar 1995, p. 84.

²⁰ See Wolfgang Osthoff, "Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie", *Archiv für Musikwissenschaft* 34/3, 1977, p. 166 f. According to Paul Bekker (*Beethoven*, Schuster & Loeffler, Berlin 1912, p. 254), "Der Rhythmus wird zum direkten Träger der poetischen Idee. Die bisher gepflegte thematische oder motivische Handlung der Symphonie formt sich um zur rhythmischen Handlung, die sich zwar an die Grundrisse der älteren Form anlehnt, sie jedoch nach den Gesetzen rein rhythmischer Entwicklung frei umdeutet. Es ist eine Neugeburt der symphonischen Form aus dem Geist der Tanzsuite, oder besser: der Suite aus dem Wesen der Symphonie [...]"

²¹ Cf. William Kinderman, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford / New York 2009, p. 179: "The famous *Allegretto* in A minor also features a prominent rhythmic ostinato, which endows

value-productive compound properties on the level of the overall structure. One should add the fact of the controlled rhythmic acceleration achieved by quavers followed by triplets of quavers and finally by semiquavers, a rhythmic acceleration which assigns to the overall motion of the music the property of directedness towards the *ff*-culmination of the last bars of A'. Described in terms of expression, "another reason for [the] lasting impact [of the Allegretto] is the gradual growth within the movement from quiet contemplation to an exalted state of profound emotional involvement".²²

Nevertheless, the secret for the "irresistible charm" of the Allegretto is to be found in the thematic material itself and its unique treatment; it is to be found in the ambiguity of the initial theme which is neither a melodically indifferent sequence of chords nor a mere harmonized melody – how melodious could the upper voice of the theme with its repetitive Es and Gs be?²³ – but a melodiously articulated harmonic motion, beginning from the tonic, culminating in the dominant of the dominant (B major) and then returning back to the tonic; it is to be found in the expressive alternation of major and minor chords in the second segment of the 16-bar initial theme; it is to be found in the counter-melody of the cello and the violas of the first variation, which sounds as a release of the melodic potential hidden inside the initial theme, as the fulfillment of a melodic promise; it is to be found in the escalation of the overall motion through the transfer to the upper octaves of the melody and its rhythmic-melodic counterpoint, through the orchestral crescendo and the abovementioned rhythmic acceleration achieved by the introduction of quavers and triplets of quavers in the accompaniment; it is to be found in the mobility amidst stability, in the difference within identity, in the variety within unity, in the mediation of every single structural element with all the others: of the melody with harmony and rhythm, of one formal section with another, of the orchestral sections communicating through their alternative taking of the different structural functional roles; it is to be found, finally, in the value-productive synthesis of the simple with the complex, of the popular with the learned,²⁴ in the ambivalent blending of heterogeneous expressive contents,²⁵

this movement with a processional aura, imposing a strong unifying character that is felt throughout the variations of the theme and even the contrasting episodes in the major. Here is one of the sources of inspiration for Schubert's many processional pieces associated with the Romantic theme of the wanderer".

²² Lewis Lockwood, *Beethoven's Symphonies. An Artistic Vision*, W. W. Norton & Co., New York / London 2017 (e-book), chap. 7.

²³ As Lockwood observes (*ibid.*), "Its [the Allegretto's] basic first theme has nothing in common with the lyrical melodies he had used for the slow movements of the Second, Fourth, and Fifth Symphonies, or, in its special way, the 'Scene by the Brook' in the 'Pastoral' Symphony".

²⁴ "The element of songlike simplicity is absorbed by the weight of the symphonic element [...]". Martin Geck, *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to Art and Ideas*, transl. Stewart Spencer, The University of California Press, Chicago / London 2017, p. 108.

²⁵ See Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus*, Metzler,

“in the dialectic between rigid objectivity and subjective dynamism”,²⁶ in the “mediated immediacy” (*vermittelte Unmittelbarkeit*) which, as the philosopher Helmuth Plessner reminds us, constitutes the fundamental property of the human condition.²⁷ Perhaps the value of great art music is to be grounded upon this very fact of its functioning as a platonic anamnesis of the human in humans, of a humanity which, by not being identified with any of its historical forms, makes them all possible. Perhaps this is the core of a philosophical answer to the question: “Why still bother with Beethoven?”.

Appendix: Theses on the methodical assessment of value in music²⁸

1.1. Being a necessary manifestation of human expressivity, music belongs to the class of objects always already vested with value, i.e. to the class of goods. Being constitutively vested with value, music is the intentional object of evaluative acts. Deprived of value, either positive or negative, music is no more than a meaningless configuration of natural sonic facts.

1.2. The value of music considered as a good is objective, yet at the same time relative to humans, i.e. to those living beings whose nature enables the detachment of sounds from their biological contexts and their free yet normatively regulated treatment. Musical value is relationally objective, like all artistic value and the value of every other final / intrinsic human good.

1.3. Being objective, the value of music and each musical object is independent from the value of its possible experience (pleasure / displeasure, satisfaction / dissatisfaction etc.), independent from preferences and interests, not reducible to

Stuttgart / Weimar 1993, p. 59: “So deutlich die kirchliche Herkunft des Bewegungs- oder »Tanz«Musters ist, das dem *Allegretto* zu Grunde liegt, so deutlich ist doch auch der Gestus des Trauermarsches. [...] In keinem seiner Sinfoniesätze dürfte es Beethoven besser gelungen sein, solch ambivalentem Lebensgefühl Ausdruck zu geben”.

²⁶ Adorno, *Beethoven*, op. cit., fragm. 172. The rest of Adorno’s fragment on the *Allegretto* is of great importance for every serious philosophical interpretation of it: “The theme is initially rigid, sustained in the manner of a passacaglia, while being at the same time extremely subjective and even *sécrete*. (NB: The category which mediates between subject and object within the theme itself is that of *fate*. The subjective secret is objective doom). It counts among the Romantic characters in Beethoven, reminding us of Schubert, especially the counterpoint (cf. the slow movements from op. 59,3 and from the F minor quartet [op. 95], which also recalls the *Allegretto* in the relationship between sombre lyricism and polyphony). The objective rigidity does not stem from the theme itself, but from the unvarying variations. The opening of the Trio which follows, the human sound, the thaw, repeats ontogenetically, as it were, what happened to music as a whole with the advent of Haydn and Mozart. The *Fugato*, as a reversion to the objective intention (?) then leads to the negative triumph of the objective character. At the close this subjectivity persists, but is wholly shattered. All this still very obscure”.

²⁷ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Walter de Gruyter, Berlin / New York³1975, p. 321 f.; cf. *Levels of Organic Life and the Human. An Introduction to Philosophical Anthropology*, transl. Millay Hyatt, Fordham University Press, New York 2019, p. 267 f.

²⁸ Translated from by book *The Musical Good*, op. cit., p. 171-173.

them and indifferent to their variation. The value of music and in music does not result from the projection of the wishes and the intents of individuals or social groups to sonic configurations, nor is it a social construct.

1.4. Music can be the bearer of different kinds of value: aesthetic, hedonic, utilitarian, symbolic, social, ideological, economic etc. In this sense it can be alternately or jointly an aesthetic, experiential, sociopolitical and economic good, depending on the axiological attitude. Yet, the aesthetic value of music is independent from all its other possible values and not grounded in them.

2.1. Music exists in the form of musical objects (signal tunes, songs, dances, simple or complex musical artworks). Each musical object possesses a greater or smaller number of structural, expressive, representational, aesthetic, functional, and historical properties, each one positively or negatively contributing to the total value of the musical object.

2.2. All these properties could be classified, following Dahlhaus, as (strictly) artistic, functional, and historical. Strictly artistic properties could in turn be divided into properties of musical material, form (composition) and expression. Aesthetic properties depend on (supervene upon) the whole or part of the non-aesthetic properties.

2.3. Being properties of cognition or reflection that emerge as reference of musical objects to possible extra-musical purposes or other musical objects, functional and historical properties reveal the critical role of the listener, the musical subject. It is precisely these properties that a non-critical, naively realistic objectivism of artistic value is unable to thematize and theorize.

2.4. Being properties of a good, none of the musical properties is value-neutral and none of them alone conditions necessarily and sufficiently the total value of a musical object; nevertheless, the properties of the sonic structure, of composition, whose value affects that of the expressive, representational, and aesthetic properties (see below), play a privileged role in the determination of the total value.

2.5. Neither the positive nor the negative value-character of any property is absolute and invariable; it depends on the individual situation and always within the contexts of style, form, genre, and history.

On that basis, one could formulate the following norms of a formal axiology of music (and art in general):

3.1. Good, in principle, is that music which substantiates the norms of a particular musical genre, style, formal type, technique, or a professional practice in general.

3.2. Bad, in principle, is that music which fails to substantiate one, many, or all of the norms of a particular musical genre, style, formal type, technique, or a professional practice in general, being at the same time unable to turn the invalidation of norms into a condition for the possibility of new musical properties and new musical good.

3.3. Significant is that music which succeeds in the instantiation of new properties. It is historically significant either (a) in so far as it instantiates new properties by merely invalidating old ones or by exclusively invalidating old

properties without instantiating new ones (as in the cases of total serialism, indeterminism, and minimalism); or (b) in so far as it consummates the potentialities of a genre, style, formal type, or technique (cf. J. S. Bach's *The Art of Fugue*). Artistically significant (in the strict sense) or "great" is all music which succeeds in "value production" through the dialectical mediation of properties, even in cases where the number of these properties is restrained (cf. Beethoven's *Fifth Symphony*, 1st movement).

3.4. Better (or less good) is that music which instantiates more (or fewer) properties according to the logic of "value summation", provided the absence of the mutual undermining or invalidating of properties. Significant music, on the contrary, cannot be assessed in terms of better or worse (Adorno).

3.5. Just as the mediation of some properties could raise the total value of a musical whole, so the occurrence of a single property with negative value could, under conditions of intense coherence, annihilate it.

3.6. Between the most good and significant or great music, the music of the canon, a quality gap occurs. There is no gradual transition from good to significant music. The validity of the canon of musical masterworks is not the intentional object of the wishes and intents of individuals or social groups, nor is it a social construct. Analogous is the gap occurring between bad and good – even slightly good! – music.

3.7. The number of properties a musical object can possess depends on the constraints of genre, style, form, and function. The simple fact that a song cannot objectively possess the number of properties possessed by a symphony refutes the theoretical claim that two musical objects that belong to a different type of music can be equated by appealing to their being excellent instantiations of their type of music.

4. Each musical object is a whole consisting of parts (melody, harmony, timbre, for instance). Depending on whether these parts are separable or inseparable from the whole, the following may apply: (a) the extraction of an inseparable part with negative value, when it is not replaced by another with positive one, negates the value of the whole; (b) the insertion of a separable part with negative value does not negate the value of the whole but rather decreases it and its extraction restores it; (c) the insertion of a separable part with positive value increases the value of the whole.

5.1. Between two musical objects with the same historical or functional value, greater total value has the one with the greater strictly artistic value.

5.2. Between two musical objects with the same strictly artistic value, greater total value has the one with the greater historical or functional value.

5.3. Between two musical objects with the same strictly artistic value, greater total value has the one devoid of negative historical or functional value.

5.4. Between two musical objects (x) and (y), (x) having lesser strictly artistic value but greater historical or functional value, and (y) greater strictly artistic value but lesser historical or functional value, (y) has greater total value.

Beethoven in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*

Iakovos Steinhauer

“Die Musik Beethovens ist *bilderlos*”.¹ “Seine Musik ist kein Bild von etwas – und ist es doch, Bild des Ganzen, bilderloses Bild”.² Lässt Musik allgemein die Realität wie im Traum erscheinen, stellt sie als “aufblitzende” und “sogleich wieder vergehende”³ dar, so ist die Klangkunst Beethovens offenbar etwas ganz Anderes, ist quasi der “Vorgang des Träumens” selbst. Die Gedanken Adornos über Beethoven ließen sich im Fall einer möglichen Synthese von Bild und Beethovenscher Musik durch folgende Fragen fortsetzen: welche ästhetische Wirkung hat die Musik Beethovens, wenn sie doch ein Gesicht bekommt, wenn seine Musik einen konkreten Gegenstandsbezug erhält, ihre totale Scheinhaftigkeit⁴ als absolute Musik einbüßt, dafür sie sich zum “Gehorsam an die Realität”⁵ zwingt, eine Realität aber, die – wie im Film – ihrerseits repräsentierend, also sich dem Schein unterwirft und eigentlich ein anderes Medium, also nicht die Musik selbst, betrifft.

Diese Frage würde sich vermutlich nicht stellen, wenn man nicht einen Film im Sinn hätte, der sich, wie es sich zeigen lässt, genau mit diesen Themen befasst. Im *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick entspricht die Musik⁶ und hauptsächlich die *Neunte Symphonie* Beethovens auffällig nicht nur den Vorgaben des Filmmusikgenres, sondern wird explizit zu einem der Grundmomente der Narration erhoben.⁷ Dass das Thema der Gewalt, das das Hauptmotiv des Filmes darstellt, in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Musik Beethovens gebracht wird, ist hierbei offensichtlich.⁸ Doch in welchem

¹ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, S. 234.

² Ebd., S. 28.

³ Vgl. ebd., S. 27.

⁴ Vgl. ebd., S. 26.

⁵ Vgl. ebd., S. 26.

⁶ Zur Musik im Film *A Clockwork Orange* vgl. Christine Lee Gengaro, *Listening to Stanley Kubrick. The music in his films*, Scarecrow Press, Lanham – Toronto – Plymouth 2013, S. 103-145.

⁷ Konstitutiv im Rahmen der Gewaltproblematik im Film wird der Einsatz der Musik Beethovens auch in Godards *Prénom Carmen*. Vgl. dazu Martin Zenck, “Gewalt / Bild / Schnitt / Fragmentierung”, in: Martin Zenck, Tim Becker, Raphael Woebs (Hrsg.), *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2007, S. 21-43.

⁸ Das Thema Gewalt und Beethovensche Musik im *A Clockwork Orange* behandelt gerade in Zusammenhang mit Friedrich Schillers Textvorlage zum vierten Satz der *Neunten Symphonie* Peter Höyng, “Ambiguities of Violence in Beethoven’s Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*”, *The German Quarterly* 84/2, 2011, S. 159-176.

konkreten Zusammenhang steht die visuelle Darstellung dieses Themas mit der Musik?

Der Versuch Kubricks durch die Musik, nicht nur Beethovens, gerade bei Darstellungen roher somatischer Gewalt einen erweiterten, das rein Körperliche überschreitenden Sinn erblicken zu lassen, der gesellschaftskritisch, oder gar philosophisch ist, scheint eine Grundintention von *A Clockwork Orange* zu sein. Die Musik dient dazu, den Zugang zu zusätzlichen Wahrnehmungs- und Deutungsebenen des Films freizumachen, die über die mehr oder minder offensichtliche Wirkung der Musik auf die Bildwahrnehmung hinausreichen und eine philosophische Reflexion geradezu provozieren.

Durch den krassen Gegensatz zwischen der absolut organisierten Musik Beethovens und dem chaotischen, auf scheinbar sinnlose Gewalt fokussierten Leben von Alex nimmt die individuelle Erfahrung der Hauptfigur im Film durch Beethoven an einem diskursiven Medium teil. Die musikalische Sprache Beethovens stellt eine Einheit zwischen einem Objektiven, das ein perfekt organisiertes, auf bestimmter Weise konnotiertes, kulturelles Allgemeingut ist, und seiner individuellen Empirie her; sie ist für ihn das Mittel, Erfahrung in Gestalt eines nicht begrifflichen Allgemeinen zu artikulieren, sein gesellschaftliches Dasein in eine durch das ästhetisch Allgemeine vorverdaute Form zu integrieren. Alex' Handlungen wandeln sich in künstlerische Akten um, er selbst wird von seinem eigenen Leib entfremdet, wird zur Hauptfigur eines Schauspiels, das durch die filmische Aufzeichnung sich in die Realitätssuggestion des Films einbindet. Alex begreift sich in der Erzählung des Films quasi wie ein Beethovensches Motiv, das, wie im musikalischen Werk, gerade dann durch das gesellschaftlich bzw. musikalisch Vorgeformte vermittelt wird, wenn es als Besonderes, Subjektives mit allen Umgangs- und Gesellschaftsnormen bricht.

Dieser "Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein" von Alex wird gerade dort eklatant, "wo die subjektive Reaktion am intensivsten ist",⁹ eben beim Ausbruch von Gewalt. Die Nähe zum Kunstwerk lenkt dabei den Blick auf die "ästhetische Wahrheit" seines nicht konformen, gewalttätigen Gebarens. Seine Gewalt will keine unvermittelte Gewalt sondern ein im geistigen, gewaltlosen Rahmen der Kunst vollzogener Akt sein. Dadurch wird die Entfremdung seines Verhaltens dialektisch aufgehoben. Erst durch seine Teilhabe am Entfremdeten der Kunst kann er sich ihm entziehen, kann seine gewaltsame Individualität "gewaltlos vermenschlichen".¹⁰ Alex' künstlerisch stark überzeichneten Handlungen wollen keine Symptome eines durch ein mächtiges Ich bestimmten Beherrschungsverlangens sein, sondern bestimmte

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), Hrsg. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 363.

¹⁰ "So sehr Kunst von der universalen Entfremdung gezeichnet und gesteigert ward, darin ist sie am wenigsten entfremdet, dass alles an ihr durch den Geist hindurchging, vermenschlicht ist ohne Gewalt" (Ebd., S. 173).

Negationen, mimetische Residuen innerhalb eines durchgebildeten vergeistigten Kunstraumes sein. Anders als in der Realität ist im wahren Kunstwerk – ein solches ist ja die Figur Alex – die Gefahr der Entfremdung des Nicht-Identischen nicht gegeben. “Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie [die Kunst] Naturbeherrschung als die des Anderen”.¹¹

Alex’ Gewalt will auf einer höheren Deutungsebene und zwar auch jenseits der Realität weder als Mittel noch als Zweck verstanden werden. Die stets vorhandene musikalische Begleitung, die die elegante Ausführung seiner Gewaltakte ergänzt, gepaart mit seiner theatralischen Kostümierung¹² deutet darauf hin. Alex will seine Gewalt durch das Beethovensche Kunstwerk objektivieren, ihre individuelle Daseinsweise durch das präformierte, geschichtlich und gesellschaftlich vermittelte absolute musikalische Gebilde negieren. Erst durch diese “Tötung”¹³ kann der Gewaltakt, dem Kunstwerk dabei ähnlich, ihren kritischen Charakter entfalten, erst dadurch, dass er mehr wird als vom Individuum gesetzt, kann er Teil des auch gesellschaftlich Allgemeinen werden, und immanent, eine bestimmte Kritik daran ausüben, sogar als Entwurf einer möglichen Versöhnung fungieren.

Klar aus dem Film geht auch hervor, dass die Gewaltbereitschaft von Alex sich im Kampf zwischen krassen Antithesen, im Konflikt zwischen seinem kleinbürgerlichen sozialen Umfeld und seiner geistigen – deutlich geworden am musikalischen Geschmack und an seiner Führerrolle in der Bande – Überlegenheit, genauso wie zwischen seiner Brutalität und seinem elegantem Stil, gründet. Sein in diesen Widersprüchen sich manifestierender Charakter fungiert innerhalb der gesellschaftlichen Organisation wie eine “Dissonanz”,¹⁴ nämlich als Ausdruck einer Subjektivierung, die sich erst im status nascendi befindet. Es ist eben diese noch nicht ausgeprägte, ungeformte Dissonanz der Person Alex, die dasjenige Konfliktpotenzial generiert, das sein nicht-Identisches gegenüber der scheinbar rationalen Homogenität im Umfeld der totalen gesellschaftlichen Verblendung definiert. “Die Vorherrschaft der Dissonanz scheint die rationalen, »logischen« Beziehungen innerhalb der Tonalität, die einfachen Dreiklangsverhältnisse, zu zerstören. Insofern aber ist dennoch die Dissonanz rationaler als die Konsonanz, als sie die Beziehung der

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. dazu Bernd Scheffer, “Das Gute am Bösen. Einführung zu dem Film *A Clockwork Orange*”, S. 2 (https://www.medienobservationen.de/artikel/kino/kino_pdf/scheffer_clockwork.pdf).

¹³ “Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivierung: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen” (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 201).

¹⁴ “Je dissonierender ein Akkord, je mehr voneinander unterschiedene und in ihrer Unterschiedenheit wirksame Töne er in sich enthält, um so »polyphoner« ist er, um so mehr nimmt, wie Erwin Stein einmal darlegte, jeder einzelne Ton bereits in der Simultaneität des Zusammenklangs den Charakter der »Stimme« an”. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), Hrsg. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, S. 61.

in ihr vorkommenden Töne, wie immer auch komplex, artikuliert vor Augen stellt, anstatt deren Einheit durch die Vernichtung der in ihr enthaltenen Partialmomente, durch »homogenen« Klang zu erkaufen”.¹⁵ Die “dissonante” Disposition Alex’ hat die Eigenschaft, die komplexen Zusammenhänge im Ganzen durchsichtig zu machen, insofern als seine destruktive Persönlichkeit durch eine positive Seite ergänzt wird, nämlich hinter dem Schein der Konformität zu stehen und kritisch gegenüber sozialen Misständen und Ungleichgewichten Position zu beziehen.

Dass die vollendete Organisation des dissonanten Materials eines gewalttätigen Alex wieder als Natürliches, nämlich in der Form einer – nunmehr institutionalisierten – Gewalt zurückkehrt, demonstriert eine zweite Ebene der Gewaltdarstellung in der Diegese des Films von Kubrick. Durch die Erweiterung des Territoriums der Beethovenschen Musik, durch ihre Instrumentalisierung durch den Staat beim Prozess der sog. “Ludovico-Therapie”, in der Alex gezwungen wird, Beethoven mit filmischen Bildern von barbarischen Handlungen in Beziehung zu setzen, damit er in die Lage versetzt wird, eine körperliche Abneigung und Abscheu gegenüber der Gewalt zu entwickeln,¹⁶ findet eine Generalisierung des mit der Musik Beethovens geknüpften Gewaltmoments, die seine Wahrheit offen legt. In Entsprechung zur Struktur des Beethovenschen Systems, in welchem nicht die einzelnen gegensätzlichen Momente, sondern ihre Vermittlung, ihr Aufheben im Ganzen die spezifische Wahrheit des Werkes darstellt, wird erst durch das Ganze, nämlich durch die Aufhebung der individuellen Gewalt in der vom Staat ausgehenden, verallgemeinerten Aggression, ihr eigentlicher Sinn deutlich. Stellt für Adorno die “Beethovensche Musik [...] in der Totalität ihrer Form den gesellschaftlichen Prozess vor und zwar derart, dass jedes einzelne Moment [...] jeder individueller Produktionsvorgang in der Gesellschaft verständlich wird nur aus seiner Funktion in der Reproduktion der Gesellschaft als ganzer”¹⁷ dar, so vollzieht sich im *A Clockwork Orange* genau das. Die individuellen Handlungen Alex’, welche zunächst den Widerspruch seiner Person zur biedereren und gesetzkonformen Masse offen legten, werden in Beethovenscher Manier erst im Ganzen, nämlich im auf Gewalt setzenden Gesellschaftssystem deutlich. Erst im Prozeß der Aufhebung der sich widersprechenden Momente in der Einheit des Ganzen wird der eigentliche Sinn der individuellen, zunächst nicht nachvollziehbaren Gewalt erkennbar, die auch das “Dramatische”¹⁸ des Kunstwerks sowohl bei Beethoven als auch bei Kubrick ausmacht.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Auf die ethische Ambiguität zwischen einer “bösen” individuellen und einer “guten” institutionalisierten Gewalt im Film macht Peter Höyng aufmerksam – vgl. ders., a.a.O., S. 169.

¹⁷ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a.a.O., S. 34.

¹⁸ Ebd., S. 35.

Eine wichtige Konsequenz wird aus dem Übergang des Gewaltmoments vom Besonderen zum Ganzen gezogen. Dadurch, dass die individuelle Gewalt sich zum Teil einer allgemeinen "Staatsgewalt" transformiert, die aus dem Individuum eine jeglicher Willensfreiheit und Individualität beraubte Maschine, eben ein "Uhrwerk-Orange", machen will, könnte man meinen, dass dabei das Subjekt gänzlich negiert wird. Blieb für Alex anfangs der Freiraum, sein nicht-Identisches auszuleben, so vollzieht sich nach seiner Verhaftung eine Entwicklung, wo Gesellschaft und Staat selbst zu den eigentlichen Trägern der Gewalt werden und die Auslöschung des individuellen Ausdrucks antreiben und zwar bis "alles legitimiert ist, sogar das Verbrechen, sofern es dem Staat dient".¹⁹ Beethovens Musik, eine Kunst, die ohnehin als gelingende "gesellschaftliche Herrschaft unweigerlich affirmiert"²⁰ vereinheitlicht das aufsässige Individuum Alex mit dem Staatsapparat, lässt die unterschiedlichen Formen von Gewalt auf einer höheren Ebene synthetisieren. Dabei fällt Beethoven selbst zum Opfer des in der Ludovico-Therapie angewandten ideologischen und gleichsam psychologisch-wissenschaftlichen Denkens und es ist kein Zufall, dass die Verallgemeinerung des Gewaltprinzips mit der Anwendung des technischen Apparats einhergeht. Ist die Verwendung des Reproduktionsmediums – so in den Szenen, in denen Alex die Kassette der *Neunte Symphonie* abspielt – dabei ein erster Indiz auf eine erste Stufe beim Prozess der Integration des Besonderen in eine allgemeine Konstruktion, so deutet die – quasi therapeutische – Verwendung des Filmmediums als Instrument psychologischer und geistiger Manipulation und Beherrschung auf die verheerende Wirkung der Technik. "Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft. Autos, Bomben und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diente, seine Kraft erweist".²¹ Die Synthese aller ästhetischen Mittel nach dem gleichen filmisch-mechanischen Wiedergabeprinzip, wo unter der übergreifenden Idee der Gewalt, die Beethovensche Musik und auch die Bilder der tödlichen Kriegsmaschinerie des Nazi-Deutschlands, ihrem eigentlichen Gehalt entfremdet, gegensatzlos und unerbittlich, subsumiert werden, verfolgt einen und denselben Zweck, Kunst von ihrer eigentlichen, die Vorstellungskraft, die Spontaneität und der Sinn fürs nicht-Identische sensibilisierenden Aufgabe abzulösen, sie in den Dienst der Verblendung und Indoktrinierung zu stellen.

¹⁹ Daniel Schössler, "Uhrwerk Orange", in: Tomas Koebner (Hrsg.), *Filmgenres – Science Fiction*, Reclam, Stuttgart 2003, S. 228.

²⁰ Wolfgang Welsch, "Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen", *Ästhetisches Denken*, Reclam, Ditzingen 2017 (8. Auflage), S. 136.

²¹ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Gesammelte Schriften 3), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 142.

Doch dieser Versuch muss offenbar scheitern. Die gewaltsame Vereinnahmung der Freiheit Alex' durch das seine Widersacher hart bestrafende Gesellschaftssystem, kann nicht gelingen. Alex' im Ansatz Individuelles, der gesellschaftlichen Durchorganisation Entrücktes, Nicht-Identisches, ist gerade die Motivation für die verallgemeinerte, institutionalisierte Gewaltform. In Analogie zur Musik Beethovens (und im Gegensatz etwa zur totalen Kontrolle des seriellen Systems) liegt der Verallgemeinerung der Gewalt durch die Umfunktionierung der Musik Beethovens zum Folterinstrument gegen das nicht-Identische ein individuelles Verhalten zugrunde. Die Verabsolutierung des Gewaltmoments ist in der Freiheit des Subjekts immanent begründet, sie wird ihm nicht gewaltsam "von oben" aufgeprägt. "Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung [...] löscht virtuell das Subjekt aus".²² Zwar wird die staatliche Gewalt dafür eingesetzt, den Straftäter in die Gesellschaft unter Negation seiner Authentizität zu integrieren, doch diese Gewalt produziert sich lediglich als Konsequenz aus der rudimentär individuellen Gewalt Alex'. Das Ganze der Gewalt geht aus der Bewegung des Einzelnen hervor. Daran macht sich eine Grundeigenschaft des Kunstwerkcharakters der Gewaltstruktur in diesem Film bemerkbar: erst durch die subjektive Leistung enthüllt sich ein Objektives.²³

Es ist eben dieser Kunstcharakter der Gewalt von *A Clockwork Orange*, der seine spezifisch ästhetische Dialektik zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen ausmacht. "Aber an den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihr Kollektives: damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne. Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens. Solches kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht vom Subjekt sondern durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an".²⁴ Dass diese Dialektik nicht dazu dient, im Sinne einer positiven Synthese das "Amorphe", das Hässliche im Ganzen gewaltsam zu assimilieren, sondern dass seine negative Qualität²⁵ dabei erhalten bleibt, demonstriert Kubrick in aller Härte, ein Moment, der die gesellschaftskritische Kraft des Kunstwerks wirksam werden lässt. Die Unmöglichkeit, das Negative der Gewalt Alex' aufzuheben, zeugt davon. Sie ist eine "nachahmende" Gewalt, eine, "die von jenen ausging und die in ihrem

²² Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., S. 70.

²³ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 173.

²⁴ Ebd., a.a.O., S. 198.

²⁵ Richard Klein sieht im Spätwerk Beethovens die Vorzeichen des negativ dialektischen Denkens von Adorno. Vgl. Richard Klein, "Adornos Musiktheorie der Tragödie", in: Ders. (Hrsg.), *Gesellschaft im Werk: Musikphilosophie nach Adorno*, Alber, Freiburg – München 2016, S. 27.

Widerstand gegen die Form überdauert”.²⁶ Im Film Kubricks wie in jedem “authentischen Werk wird die Beherrschung eines Natürlichen oder Materialen kontrapunktiert vom Beherrschten, das durchs beherrschende Prinzip hindurch Sprache findet”.²⁷

Wesentliches Merkmal der Gewaltdarstellung im *A Clockwork Orange*, das abermals die Nähe zur Beethovenschen Musik bestätigt, ist folglich diese spezifische Form von Dialektik, die – das ist das Besondere an ihr – den Ausblick auf “Versöhnung” offenlegt. Die Tatsache, dass die allgemeine Form der Staatsgewalt Macht auf das elementare Subjekt nur insofern ausübt, als dieses die Vorlage des Gewaltprinzips im Einzelnen liefert, stellt eine Situation dar, die die Allherrschaft des Absoluten in Frage stellt, bzw. dieses auf das Elementare abhängig macht. Die “Mimesis” der noch animalischen Gewalt bildet hier die Grundlage für ihre verallgemeinerte Konstruktion, wodurch nach Adorno bereits die Voraussetzungen für eine Versöhnung geschaffen werden. “Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt. In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden, den mimetischen Impulsen, aufsteigt, ihnen sich anschmiegt, anstatt daß er ihnen souverän zudiktieren würde. Form objektiviert die einzelnen Impulse nur, wenn sie ihnen dorthin folgt, wohin sie von sich aus wollen. Das allein ist die Methexis des Kunstwerks an Versöhnung”.²⁸ Mag die clowneske Erscheinung Alex’ ein zufälliger Hinweis des Films auf das von Adorno konstatierte “Element des Albern und Clownhaften, das symptomatisch für diese nicht zu schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des Mimetischen”²⁹ im Kunstwerk ist, so wird daraus das eigentliche, “wahre” Potenzial der Gewaltdarstellung in diesem Film ersichtlich. Bezeichnend hierbei wird es, dass gerade in einem Film wo die Gewalt das Hauptmotiv bildet, wo die Idee einer Synthese von Individuum und Gesellschaft zunächst völlig abwegig erscheint, thematisch gänzlich abgesagt wird, diese auf einer tieferen ästhetischen Schicht, die durch die Wendung des Films zu einer neuen Gewaltform möglich wird, im Sinne einer Adornschen “Versöhnung”³⁰ doch nahe gelegt wird. Die Gewaltausübung an Alex erscheint dabei nur auf dem ersten Blick als eine gewaltsame Unterdrückung und Beherrschung des Einzelnen: sie ist das Resultat einer immanenten Bewegung. Die legitimierte staatliche Gewaltausübung als das Aufnötigen eines sozialkonformen Verhaltens

²⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 80.

²⁷ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a.a.O., S. 248.

²⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 181.

²⁹ Ebd.

³⁰ Für Welsch wird in der neueren Kunst der bei Adorno auf eine noch “humane” Welt bezogene Begriff der Versöhnung durch den Begriff der “Gerechtigkeit” als Rettung des Heterogenen im Allgemeinen ersetzt. Vgl. Welsch, “Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen”, a.a.O., S. 146.

wird zum Teil eines Prozesses, in dem sich das Gesetz mit dem Einzelnen versöhnt. Aus diesem Prozess, der der Musik Beethovens nachempfunden wird, ergibt sich das Nichtidentische Moment der Gewalt nicht als Gegenpol zum Allgemeinen, sondern als dessen Konsequenz. Nicht der "Schein"³¹ der Auflehnung des vereinzelt Individuums gegen das status quo und die Machtelite, sondern die durch ihn motivierte Mimesis des Allgemeinen ans Nichtidentische lässt den wahren Charakter der Gewaltdarstellung im Film gewahr werden.

³¹ In seinem Artikel "Über Jazz" schreibt Adorno: "Aus Angst fällt es heraus und opponiert; aber die Opposition, als die eines vereinzelt Individuums, das gerade in seiner Vereinzelung als bloß sozial determiniertes sich darstellt, ist Schein". Theodor W. Adorno, "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 1936.

Beethoven in Griechenland – ein erster Ansatz

Irmgard Lerch-Kalavrytinou

Das Beethovenjahr ist ein Anlass sich zu fragen, seit wann und in welchem Grade Beethovens Musik im neueren griechischen Staat eine Rolle spielt, insbesondere in der neuen Hauptstadt Athen.¹ Ich werde mich hier auf das 19. Jahrhundert konzentrieren, weil im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Konservatorien gegründet wurde, weil es etablierte Symphonieorchester gab, und weil die Konzertprogramme generell europäischen Vorbildern folgen.²

Der Verfasser der ersten Geschichte der neugriechischen Musik, Theodoros Synadinos, der 1919 schreibt, ist der Ansicht, dass dreißig Jahre zuvor, also um 1890, die Kenntnis westlicher Musik der Athener sich auf italienische Oper und französische Operetten beschränkt habe,³ während er selbst sich des öfteren auf Beethoven als allgemein bekannten Komponisten bezieht. Diesen Wechsel der Gegebenheiten schreibt er ausschließlich Georgios Nazos zu, der seit 1891 die Leitung des Athener Konservatoriums übernommen hatte und in dieser Eigenschaft die deutsche Musik propagierte (er hatte seine musikalische Ausbildung in München genossen). Synadinos erwähnt auch, als charakteristisch für die anfänglichen Zustände, dass 1860 der Geiger Pacifico Baldoni und sein Klavierbegleiter Johannes Mindler (beide ansässig in Athen)

¹ Was andere griechische Regionen angeht, seien hier stellvertretend nur die Ionischen Inseln erwähnt. Der in Kefalonia gebürtige Komponist Dionysios Lavragkas erklärt in seinen Memoiren, daß er erst 1885, als er sich, nach Studien in Korfu und Neapel, zu weiteren Studien nach Paris begab, symphonische Musik kennenlernte und begeistert war (Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 1939 / Nachdruck 2009, S. 53). Andererseits vergleicht ein anderer Komponist von den Ionischen Inseln, Domenikus Padovanis, seinen Lehrer Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros bereits 1872 mit Beethoven (Kostas Kardamis / Κώστας Καρδάμης, "Greece and Symphonism: The Case of Dionysios Rodotheatos through his Symphonic Poem 'Atalia' (for Wind Band), 1879", *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010, S. 111).

² Am 10.5.1921 gab es, anlässlich der 150 Jahre Beethoven, ein Beethoven-Festival (s. Programm im Archiv des Athener Konservatoriums). Über die entsprechenden Konzerte in Manolis Kalomoiris' Konservatorium, dem "Elliniko Odeio", s. den zeitgenössischen Text von Nikos Skalkottas, mit Kommentar von Χάρης Ξανθουδάκης: Ν. Σκ. [Νίκος Σκαλκώτας], "Η 150ετηρίδα του Μπετόβεν και οι συναυλίες του Ελληνικού Ωδείου", *Νέος Μουσικός Ελληνομνημών* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, S. 36-38, und Χάρης Ξανθουδάκης, "Σχολιάζοντας τον Σκαλκώτα", *Νέος Μουσικός Ελληνομνημών* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, S. 39-52.

³ Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, τόμος 1ο, Τύποις "Τύπου", [Αθήνα] 1919, S. 325.

von ihrem Publikum gezwungen wurden, eine Sonate von Mozart zu unterbrechen und mit italienischen Opernnummern fortzufahren.⁴

Was das Interesse des Publikums an europäischer Musik generell angeht, ist zu sagen, dass bereits 1888 die erste westliche Musikgeschichte, die von Henri Lavoix, auf Griechisch erschien, übersetzt von der Pianistin Athina Seremeti.⁵ Das Erscheinen der ersten rein musikalischen Zeitschrift, *Mousiki Efimeris*, ab 1893, zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt das Interesse der Musikliebhaber groß genug war, um, wenn auch nur für fünf Jahre, eine Zeitschrift am Leben zu erhalten, die sowohl Artikel über Musik und Musikkritiken als auch Partituren für verschiedene Instrumente zum privaten Gebrauch veröffentlichte⁶ (bereits im zweiten Heft findet sich ein Walzer von Beethoven).⁷ Die Pianistin Erasmia Kallisperi verfasste 1898 in der Zeitschrift *Poikili Stoa* einen Artikel mit Informationen zu Beethovens Leben und Werk.⁸

Einen der wichtigsten Indikatoren für das Publikumsinteresse bilden die Konzerte (ich werde mich hier nicht mit der Frage der Zusammensetzung des Konzertpublikums befassen). Meine Informationen zu den Konzerten beziehe ich zunächst aus der vorhandenen Literatur zum griechischen Musikleben im 19. Jahrhundert. Eine zweite Quellengruppe, die Reiseberichte und Memoiren der Zeit, erwies sich als nicht sehr ergiebig, denn wenn sie Einzelheiten zu musikalischen Veranstaltungen anführen, erwähnen sie vor allem die Ausführenden und nur in Ausnahmefällen die gespielten Werke (eine dieser wenigen Ausnahmen ist Fürst von Pückler-Muskau, der sich 1840, in seinem “Südöstlichen Bildersaal”, über einige private Konzerte äußert).⁹ Eine wichtige Quellengruppe wären auch die Zeitungen, aber wegen des großen Umfangs dieses Materials konnten sie noch nicht systematisch zu Rate gezogen werden. Im Weiteren werde ich mich hauptsächlich auf Konzertprogramme stützen, und zwar vor allem diejenigen aus der reichhaltigen Sammlung des Athener Konservatoriums (Ωδείο Αθηνών). Ich bin der Ansicht, dass auch die Quellen die ich benutzt

⁴ Συναδινός, wie oben, S. 106-107.

⁵ Γρηγόριος Λερχ-Καλαβρυτινού, “Ιστορία – ιστορίες. Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950”, in: Ιωάννης Φούλιας u.a. (Hrsg.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, S. 73 (<http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf>).

⁶ Στέλλα Κουρμπανά, “Η Μουσική Εφημερίς (1893-1898) και η άγνωστη ιστορία της”, *Μουσικός Ελληνομνήμων* 2, Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, S. 12-24.

⁷ Κουρμπανά, wie oben, S. 18.

⁸ Εραμία Καλλισπέρη, “Beethoven”, *Ποικίλη Στοά* 13, 1898, S. 103-108, <file:///C:/Users/User/Documents/poikili%20stoa%201898%20%20kallergi%20beethoven%2093034-93049-1-PB.pdf> (29.7.2021); Nachdruck in: *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 6, Μάιος – Αύγουστος 2020, σ. 45-50.

⁹ Hermann Fürst von Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal: Griechische Leiden*, Hallberg'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1840, <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/e/1/metadata-1323429257-945128-4276.tkl> (10.5.2021), S. 286 und 288.

habe ein repräsentatives Bild vom Schicksal der Musik Beethovens in der Hauptstadt des griechischen Königreichs ergeben.

Die ersten musikalischen Institutionen in Griechenland waren die Militärkapellen¹⁰ und – in Athen seit ca. 1840 – die Oper.¹¹ In Athen spielten nach 1850 die Kapelle des Ersten Regiments und die der Athener Garde regelmäßig auf dem Syntagma-Platz, auf der Omonoia und beim Zeus-Tempel (im Allgemeinen dienstags, donnerstags und oft auch sonntags, wie man aus den Ankündigungen in der Tageszeitung *Efimeris* erfährt).¹²

Andere Konzerte beruhten anfangs entweder auf Privatinitiative¹³ oder es waren Benefizabende von Mitwirkenden der Oper, zu eigenem Nutzen oder, seltener, zu karitativen Zwecken.¹⁴ Synadinos erwähnt als erstes “offizielles Konzert”, das heißt, öffentlich und mit Eintrittsgeld, jenes der Geschwister Parravicini im November 1850 im Hotel d’Angleterre.¹⁵

Der erste spezielle Konzertsaal war der des Athener Konservatoriums in seinem damaligen Gebäude in der Odos Peiraios, der 1874 eröffnet wurde. Die Zeitung *Efimeris* widmete der künftigen Einweihung einen kleinen Artikel (8.12.1873).¹⁶ Darin erwähnt sie den Architekten [Ernst] Ziller, dem man den eleganten Entwurf mit der prächtigen Gasbeleuchtung zu verdanken habe, sowie die Tatsache, dass reisende Künstler für ihre Konzerte nun nicht mehr auf die Salons der Hotels angewiesen seien.

Musik von Beethoven erwartet man vor allem in den Konzerten. Nikolaos Vergotis, von dem 1927-1929 eine Artikelserie über die Athener musikalischen Institutionen erschien, erwähnt dort nichts zu Konzerten mit Werken von Beethoven.¹⁷

¹⁰ Συναδινός, wie oben, S. 9-10 und 68-69.

¹¹ Συναδινός, wie oben, S. 24-32. Zur Oper in Athen vor 1865, s. Κωνσταντίνος Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1863) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές*, Dissertation, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών σπουδών, Αθήνα [Κέρκυρα] 2011.

¹² S., z.B., die Nummern der Tageszeitung *Εφημερίς*, 1.10.-13.12.1870, <https://srv-web1.parliament.gr/library.asp?item=40130> (13.5.2021).

¹³ Irmgard Lerch, “Aspekte des Musiklebens im griechischen Königreich zur Zeit König Ottos”, in: *Online Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, Centrum Modernes Griechenland / Freie Universität Berlin, Berlin, im Druck.

¹⁴ Σαμπάνης, wie oben, *passim*.

¹⁵ Συναδινός, wie oben, S. 89-90, Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, [o.V.], Αθήνα 1958, S. 308, sowie Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992, S. 18, aber alle mit Fehlern – dazu s. Σαμπάνης, wie oben, S. 1689-1690.

¹⁶ Ich gebe hier alle Daten wie im jeweiligen Dokument an, gemäß dem in Griechenland seinerzeit gültigen “alten” Julianischen Kalender, der im 19. Jahrhundert zwölf Tage hinter dem “neuen” Gregorianischen Kalender zurückbleibt. Zwei Daten (nach altem und neuem Kalender) werden wiedergegeben, sofern sie im Dokument vorhanden sind.

¹⁷ Νικόλαος Βεργωτής, *Τα μουσικά μας ιδρύματα: η ιστορία μιας πεντηκονταετίας [1871-1924]*, hrsg. von Γιάννης Μπελώνης und Γιάννα Παπαγεωργακοπούλου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Kostas Mparoutas führt in seiner Chronik des Athener Musiklebens sechs Konzerte vor 1900 mit Werken von Beethoven an. Im Jahre 1877 gab es einen Klavierabend mit Sofia Doudou und 1889 zwei Konzerte mit Stücken von Beethoven, nämlich am 13.3., mit den Lehrkräften des Konservatoriums Lacalamita, Hadousoglou, Sero und Gaidemberger, das “Klavierkonzert” [recte: *Trio*] op. 1 [Nr. ?] für Klavier, Violine und Violoncello, und am 29.4. ein oder mehrere Klavierwerke mit den Schwestern Voulevski unter der Schirmherrschaft des englischen Botschafters in Gegenwart der königlichen Familie. Am 7. Dezember 1896 spielte Johannes Miersch, Professor und Kurator des Konservatoriums, mit seiner Kollegin Lina von Lottner im Saal der literarischen Gesellschaft “Parnassos” ein Werk von Beethoven, und schliesslich, am 14.2.1898, bringt das Orchester des “Omilos Filomouson”, in seinem vierten Konzert in der Saison, die *Leonoren-Ouvertüre* und die 1. *Symphonie* zu Gehör.¹⁸

Diese Liste hat jedoch folgendes Problem: offenbar wurden auch in anderen Konzerten Werke von Beethoven gespielt, ohne dass sie angeführt werden. Beispielsweise fügt Mparoutas die Fotografie eines Programmes ein ohne sie zu kommentieren (S. 66), auf dem die *Ouvertüre zum Egmont* erscheint, aber das Datum ist nicht zu sehen und daher kann man es nicht zuordnen.

Ein ähnliches Problem besteht mit den Zeitungsmeldungen. Im ersten Jahrgang (1873) der Tageszeitung *Efimeris*, die bis 1922 erschien, werden in einigen Fällen die Mitwirkenden eines Konzertes angeführt, aber fast nie die gespielten Werke. Programme gibt es, zumindest anfangs, nur in den Ankündigungen der Platzkonzerte der Militärkapellen. Von der ersten Nummer der Zeitung an (1.10.1873) bis zum Ende des Jahres wird eines mit einem Werk von Beethoven, der *Egmont-Ouvertüre*, angekündigt (am 7.10.1873), wobei es in diesen drei Monaten insgesamt ca. 30-40 solcher Platzkonzerte gibt. Es ist aber bemerkenswert, dass, zumindest aufgrund meiner bisherigen Informationen, dieses Platzkonzert das erste Konzert überhaupt mit einem Werk von Beethoven in Athen und vielleicht auch generell in Griechenland darstellt. Es scheint aber ein Experiment gewesen zu sein, das in den folgenden Konzerten nicht fortgeführt wurde.¹⁹

(Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής), Edition Orpheus – Π. Νικολαΐδης, [Αθήνα] 2016.

¹⁸ Μπαρούτας, wie oben, S. 30, 46, 59, 63 und 66. Mparoutas führt öffentliche Konzerte, abgesehen von den Platzkonzerten, ab 1871 an, dem Jahr, in dem sowohl die Philharmoniki Etaireia Euterpe als auch der Mousikos kai Dramatikos Syllogos (Musikalischer und Dramatischer Verein, der spätere Träger des Konservatoriums) gegründet wurden. Seine Hauptquellen sind Zeitungen, ab 1873 vor allem die *Efimeris*.

¹⁹ Eine umfassende Auswertung der Annoncen und Kritiken zu Konzerten in den Zeitungen des 19. Jahrhunderts wäre wünschenswert, würde aber den Rahmen dieser Studie sprengen.

Die wichtigste Quelle dafür, wann und wo welche Werke von Beethoven gespielt wurden, sind die Programmzettel der Konzerte. Die Sammlung der Musikbibliothek Lilian Voudouri im Athener Konzertgebäude umfasst nur 24 Stücke vor 1900, das älteste datierte von 1882. Fünf davon führen Werke von Beethoven an. Die entsprechende Sammlung des Archivs ELIA/MIET (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο / Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης) enthält ebenfalls nur wenige Programme aus dem 19. Jahrhundert. Hier stütze ich mich auf die umfangreiche Sammlung im Archiv des Athener Konservatoriums, mit dem ältesten datierten Programm von 1874.²⁰ Die Sammlung enthält hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, Konzertprogramme die in irgendeinem Zusammenhang mit dem Konservatorium stehen. Andere Konzertveranstalter sind anfangs die Philharmoniki Etaireia Euterpe (1871-1876) und später die Vereine Philharmoniki Etaireia Athinon (gegründet 1888), der Omilos Filomouson (1893 abgespaltener Teil der Philharmoniki Etaireia Athinon), sowie, seit 1897, die erneute Vereinigung der beiden Teile mit dem Namen Mousiki Etaireia Athinon.²¹

Das erste Programm mit einem Werk von Beethoven ist mit 2./14.4.1877 datiert. Es wurde, von den Gästen Andreas Petterson und A. Cassavetti sowie den Lehrkräften Seiller, Allegri und Guida, das *1. Streichquintett* gespielt.

Es gibt allerdings zwei Programme ohne Jahresangabe. Das eine trägt das Datum Mittwoch, 17./29.3. Diese Kombination gibt es, im Zeitraum der uns interessiert, einerseits 1872 und andererseits 1878.²² Die Tatsache, dass das Konzert im Saal des Konservatoriums (“Salle de l’Odéon”) stattfindet, lässt auf das Jahr 1878 schließen. Der Pianist Alphonse Holstein²³ spielte die “*Appassionata*” (im selben Programm gab es das *Klavierquintett* von Schumann mit den Ausführenden Allegri, Bolognini, Gallanos und Fabbrichesi).

Im zweiten der beiden Programme fehlt auch die Monatsangabe. Einen Mittwoch, 11./23., wie er angeführt wird, gibt es in fast jedem Jahr in irgendeinem Monat. Die Teilnahme von Raffaele Parisini ([26.5.]/7.6.1811-8./20.11.1875)²⁴ verlegt es in die Zeit vor November 1875, vielleicht auch vor 1874, denn das Konzert fand nicht im Saal des Konservatoriums, sondern im Hotel d’Angleterre statt. In diesem Falle wäre es das älteste Programm der

²⁰ Mein herzlicher Dank gilt der Kuratorin des Archivs, Stella Kourmpa, die mir die Arbeit mit den Programmen ermöglichte.

²¹ S., z.B., Μοτσενίγος, wie oben, S. 330-335, sowie die persönlichen Eindrücke des Komponisten und Dirigenten Dionysios Lavragkas (Λαυράγκας, wie oben, S. 105-121). Über die Mousiki Etaireia, s. Βεργωτής, wie oben, S. 77-82.

²² S. <https://www.timeanddate.com> (5.10.2021).

²³ Dieser Pianist und Komponist gab häufig Konzerte auf dem Balkan; s. Katy Romanou, “The Ionian Islands”, in: Katy Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Intellect Books, Bristol and Chicago 2009, S. 115.

²⁴ Σ. Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης: ζωή και έργο, η αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλκιάπουλο-Μάντζαρο, Παπαρηγορίου – Νάκας*, Αθήνα 2015, S. 23 und 31.

Sammlung. Unter anderem wurde, von Parisini, Valeriani und Alphonse Holstein, Beethovens *Septett* (op. 20) gespielt, offensichtlich in Beethovens eigener Bearbeitung als *Trio*, op. 38, für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncello.

Die bisher angeführten Konzerte zeigen, dass, im Gegensatz zu Synadinos' Ansicht, auch vor Nazos' Zeit Versuche von Aufführungen "deutscher" Musik gab, zwar von eingeladenen Künstlern, aber unter Beteiligung italienischer Musiker, die Athen zu ihrer Wahlheimat erkoren hatten und im Konservatorium unterrichteten. Eindrucksvoll ist allerdings, dass die erste bisher dokumentierte Aufführung eines Stückes von Beethoven, 1873, durch eine Militärkapelle und demnach vor einem wohl nicht nur bürgerlichen Publikum stattfand.

Es gibt aus den siebzehn Jahren von 1874 bis 1891 nur sieben Programme mit Werken von Beethoven in der Sammlung des Konservatoriums, wohingegen es in den nächsten neun Jahren unter Nazos fünfundzwanzig sind. Das dokumentiert bis zu einem gewissen Grad die Propagierung der Beethovenschen / deutschen Musik, derentwegen Nazos zu seiner Zeit kritisiert wurde, gleichzeitig kann man aber auch anderes beobachten. Zum einen gab es generell offenbar mehr Konzerte als vorher. Außerdem zeigen die Programmzettel deutlich mehr Sorgfalt als vorher, indem, zum Beispiel, nicht mehr Bearbeiter oder sogar Verleger eines Komponisten mit dem Komponisten selbst verwechselt werden (ein solcher extremer Fall ist das Programm vom 21.1.1879, wo in der Komponistenspalte "Ricordi" statt "Verdi" steht – s. unten, Beispiel 1). Diese erhöhte Sorgfalt lässt vermuten, dass die Programme nun auch systematischer gesammelt wurden und damit besser dokumentiert sind. Diese Tendenz wird besonders deutlich durch die Tatsache, dass das Konservatorium ab 1896 jährliche *Acta* (Πεπραγμένα) herausgab, worin auch alle eigenen Konzertprogramme des jeweiligen Jahres aufgenommen sind.²⁵

Werke die vor Nazos' Zeit gespielt wurden sind, wie schon erwähnt, vor November 1875 das *Septett* (op. 20) in der Fassung für Trio (op. 38), weiterhin das *Erste Streichquintett* (op. 4) am 2./14.4.1877 und die "*Appassionata*" (op. 57) am 17./29.3.1878, außerdem die *Prometheus-Ouvertüre* (angekündigt als "Symphonie für Klavier") am 21.1.1879, eine "Melodie für Violoncello" die nicht identifiziert werden kann am 28.2.1882, die *Sonate "Pathétique"* (op. 13) am 5.2.1889, sowie ein "Adagio, Thème et variations" für Klavier (wahrscheinlich die *6 Variationen, Thema Adagio cantabile*, op. 34) am 11./23.5.1891. Das Konzert am 5.2.1889 war ein Solo-Abend der Pianistin Catherine Phrym²⁶ in der "Salle des Varietés", während die drei anderen Konzerte vom Konservatorium veranstaltet wurden und eine große Vielfalt in der Zusammenstellung zeigen:

²⁵ Die *Acta* des Konservatoriums von 1888, die Vergotis erwähnt (s. Βεργωτής, wie oben, S. 61), wurden offenbar nicht veröffentlicht.

²⁶ Kathinka Phrym, geboren in Athen, mit Studien in München; s. <https://www.sophie-drinker-institut.de/phrym-kathinka> (10.5.2021).

Lehrkräfte und Schüler nahmen teil, und Chor, Orchester, Soloinstrumente und Kammermusik waren abwechselnd zu hören. Es ist zu vermerken, dass das Orchester hauptsächlich an Opernnummern beteiligt war, nicht jedoch an der *Prometheus-Ouvertüre*.

Als Nazos Direktor des Konservatoriums geworden war, wurden folgende Werke von Beethoven gespielt:

1893:

- das *Klavierkonzert C-Dur*, op. 15, in Bearbeitung (29.5.),
- die *Klaviersonate cis-moll*, op. 27 Nr. 2 (24.11.).

1894:

- *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43, mit dem Orchester des Omilos Filomouson unter Riccardo Bonicioli (19.3.),
- die *Klaviersonate* op. 90 mit Albert Friedenthal (24.3.); das Programm ist folgendermaßen chronologisch unterteilt: “Klassische alte Musik” (Bach, Händel), “Klassische romantische Musik” (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin) und “Neuere Musik” (Grieg, Rubinstein, Moszkowski) – alle Werke werden exakt bezeichnet (s. Beispiel 2),
- das *Klavierkonzert c-moll*, op. 37, nun mit Orchester, nicht als Bearbeitung (11.6.),
- die “*Kreutzer-Sonate*” für Violine und Klavier, op. 47, im Rahmen eines Kammermusikabends mit den Lehrkräften Johannes Miersch und Lina von Lottner (7.12.).

1895:

- in einem Recital von Martha Remmert, “Pianiste de Cour de Saxe-Weimar”,²⁷ zusammen mit der Sängerin Elisabeth Gerasch (27.1./8.2.), spielt sie Beethovens Adagio aus der *Klaviersonate* op. 27 Nr. 2, die *Egmont-Ouvertüre* in Bearbeitung für Klavier sowie die “*Marcia alla Turca*”, op. 76 (in diesem Konzert erscheint erstmals ein Werk aus dem 17. Jahrhundert, eine Arie von Antonio Caldara);
- in einem Schülerkonzert die *Sonate cis-moll*, op. 27 Nr. 2 (4.3.);
- gegen Ende des Jahres (30.11), im Rahmen eines Kammermusikabends (Johannes Miersch, Violine, und Helene Kmunke mit einer ihrer Schülerinnen, Klavier), kam ein Deutscher Tanz von Beethoven zu Gehör.

1896, in drei Schülerkonzerten wurden gespielt:

- am 27.1. der erste Satz aus dem *Klavierkonzert G-Dur*, op. 58 (allem Anschein nach in Form einer Bearbeitung),
- am 20.4. die *Egmont-Ouvertüre* mit dem Orchester unter Johannes Miersch,
- am 21.12. die *32 Variationen in c-moll*, WoO 80, für Klavier.

²⁷ Martha Remmert, 1859-1941, eine der letzten Schülerinnen von Franz Liszt; s. <https://www.sophie-drinker-institut.de/remmert-martha> (11.5.2021).

Im Jahre 1897 erscheint Musik von Beethoven nur einmal, am 14./26.12., in einem Programm mit Kammermusik, und zwar das Finale aus dem *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* op. 70 [Nr. ?].

Im Jahre 1898 jedoch wird, am 14.2., Beethoven ein ganzes Konzert gewidmet, mit einem Einführungsvortrag von einem gewissen I. V. Krikotzos.²⁸ Das Orchester des Konservatoriums unter Johannes Miersch gab die 1. *Symphonie in C-Dur*, op. 21, das *Larghetto* aus der 2. *Symphonie*, op. 36, sowie die *Ouvertüren zu König Stephan und Leonore* – wie man beobachten kann, in chronologischer Reihenfolge.

Im gleichen Jahr und in den beiden folgenden bis zum Ende des Jahrhunderts, 1898-1900, wurden weiterhin gespielt:

- am 4.5.1898 das *Klavierkonzert Es-Dur*, op. 73, “zugunsten des Konservatoriums”, mit Lina von Lottner als Solistin und dem Orchester,
- am 29.11.1898 das *Violinkonzert*, op. 61 (mit dem Orchester unter Georg Knauer; Solist ist Emil Wagner),
- am 4./16.1.1899 die *Klaversonate “Les adieux, l’absence et le retour”*, op. 81a,
- im Schülerkonzert am 24.1.1899 das *Klavierkonzert* op. 58, 1. Satz,
- die “*Appassionata*” (Lottner, 11./23.2.1899),
- die *Egmont-Ouvertüre* (Schülerkonzert, 20.4.1899),
- ein Deutscher Tanz (Kammermusikabend, 14./26.12.1899),
- die 1. *Symphonie*, op. 21 (Schülerkonzert mit auswärtiger Verstärkung, 20.12.1899), sowie
- am 20.11. 1900, ein *Allegretto* in E-Dur für Orchester.

Ein Markstein ist insbesondere das Konzert vom 14.2.1898, das ausschließlich Beethoven gewidmet war (es wird auch von Mparoutas erwähnt, s.o.). Dieses Konzert nur mit Werken von Beethoven zeigt, dass die Versuche von Seiten der Philharmoniki Etaireia Euterpe, des Konservatoriums und der musikalischen Vereine der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts (Philharmoniki Etaireia, Omilos Filomouson, Mousiki Etaireia) das Publikum zu erziehen, von Erfolg gekrönt waren, und dass gegen Ende des Jahrhunderts das musikliebende Publikum Beethoven wohl durchaus schätzte. Der Weg dahin hatte von Kammermusik und Solowerken sowie Orchesterwerken in Bearbeitung, in der Zeit der Philharmoniki Etaireia Euterpe und der ersten Jahre des Konservatoriums, bis zur Aufführung größerer Werke in Originalform für Orchester geführt, was zum Teil wohl auch mit den Fortschritten der jeweiligen Orchester zusammenhängen dürfte.

²⁸ Ein I. B. Κρικότζος erscheint 1897 in den *Statuten* der Bruderschaft “Liebet einander” (Αδελφότητα «Αγαπάτε αλλήλους») in Konstantinopel (http://medusa.libver.gr/jspui/bitstream/123456789/6535/1/AGAPATE_ALLILOYS_KAN_1897.pdf, 11.5.2021).

Es ist aber deutlich zu sehen, dass das Repertoire in Bezug auf Beethovens Werke vor 1900 beschränkt war, und dass es einige Wiederholungen gab. Die Werke, die gespielt wurden, ganz oder in Teilen, sind von den Symphonien nur die erste und die zweite (ein Satz), von anderen Orchesterwerken die offenbar besonders beliebten *Ouvertüren* zu *Prometheus*, *Egmont* (dreimal, das erste Mal von einer Militärkapelle), *König Stephan* und *Leonore*. An Kammermusik erscheint sehr früh das *Septett / Trio*, dann das 1. *Streichquintett* und 1889 eines von den drei *Trios* op. 1 (Mparoutas, S. 46, bei ihm als “Konzert op. 1”, vermutlich aufgrund seiner Quelle), sowie eines von den beiden *Trios* op. 70. Die solistische Musik ist etwas reichhaltiger: es sind das *Violinkonzert*, die *Klavierkonzerte* Nr. 1, 3 und 5 sowie ein Satz des 4. *Klavierkonzerts* (zweimal); an Sonaten erscheinen die “*Kreutzer-Sonate*”, von den Klaviersonaten die “*Appassionata*”, die “*Pathétique*”, die “*Mondschein-Sonate*” op. 27 Nr. 2 (zweimal ganz, einmal nur das Adagio), sowie die *Sonaten* op. 81a (“*Das Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*”) und op. 90; weitere Klavierwerke sind die 32 *Variationen über ein eigenes Thema*, WoO 80, ein Adagio: *Thème et variations* (op. 34?), eine *Allemande / Deutscher Tanz* (vermutlich die *Allemande* WoO 81) sowie eine “*Melodie für Violoncello*”.

Im Moment ist es schwierig, in Bezug auf die Häufigkeit, mit der Beethovens Werke gespielt wurden, quantitative Aussagen zu machen und Schlussfolgerungen auf den Geschmack des Publikums und andere Faktoren zu ziehen, die eventuell auch von Bedeutung waren. Außerdem müsste für die richtige Einschätzung ihrer Rezeption der Unterricht untersucht werden, in dem sie vermittelt wurden. Auch Erwähnungen in der Literatur und die Musikkritik der Zeit müssten studiert werden, was den Rahmen dieses ersten Versuchs, den Weg von Beethovens Werken in Griechenland zu skizzieren, sprengen würde.²⁹ Auf jeden Fall, erweiterte sich das Repertoire in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beträchtlich.

²⁹ Musikkritiken erscheinen in den Athener Zeitungen ungefähr seit 1850 (Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, S. 110).

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

Τὴν 21 Ἰανουαρίου 1879, ἡμέραν Κυριακὴν καὶ ὥραν 3 Μ. Μ. ἐκτελεσθήσεται ἐν τῇ Αἰθούσῃ τοῦ Ὁδείου Συναυλίας
ὑπὸ τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν αὐτοῦ.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ

ΜΕΡΟΣ Α'.

- | | |
|--|--------------|
| 1. Ἑμβατήριον ἐπὶ θέματος τοῦ Czerny, διασκευασθὲν δι' ὀρχήστραν,
ὑπὸ τῆς ἐκ μαθητῶν ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου, διευθυνομένης ὑπὸ τοῦ Ἑφόρου Κ. Κατακουζηνοῦ. | ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ |
| 2. Χορωδία «Ἐπὶ κλήσιν εἰς τὴν Ἐλευθερίαν»
ὑπὸ μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τῆς ψευδοῦς μετὰ συνοδίας κλειδοκυμβάλου ὑπὸ τοῦ διδ. Κ. Μασκερόνη. | ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ |
| 3. Μονωδία <i>Vesperi Siciliani</i> τοῦ Verdi, διασκευασθεῖσα διὰ βάρβιτον,
ὑπὸ Γ. Μίνδλερ, μετὰ συνοδίας κλειδοκυμβάλου ὑπὸ Βαλεντίνης Μάρμοττεν. | LEE |
| 4. Συμφωνία <i>Fosca</i> τοῦ Gomes, διασκευασθεῖσα διὰ κλειδοκύμβαλον,
ὑπὸ Ἑλπίδος Κάουκη. | BEHR |
| 5. Συναγωγή <i>Luiza Miller e Ballo in Maschera</i> τοῦ Verdi,
διασκευασθεῖσα διὰ 2 τετραγύρδα, βάρβιτον καὶ κλειδοκύμβαλον,
ὑπὸ Δ. Ροδίου, Γ. Βλαχάνη, Γ. Μίνδλερ καὶ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | RICORDI |

ΜΕΡΟΣ Β'.

- | | |
|--|--------------|
| 1. Μελωδία Ἀνατολική
ὑπὸ τῆς ἐκ μαθητῶν ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου. | ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ |
| 2. Χορωδία <i>Norma</i>
ὑπὸ Φωκ. Φωτιάδου, καὶ τῶν λοιπῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τοῦ Ὁδείου,
μετὰ συνοδίας κλειδοκυμβάλου ὑπὸ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | BELLINI |
| 3. Συμφωνία διὰ κλειδοκύμβαλον <i>Prometheus</i>
ὑπὸ Γ. Μητσάκη καὶ Ἑλπίδος Κάουκη. | BEETHOVEN |
| 4. Διωδία «Ἐνθύμησις Ἀγγλίας» διὰ δύο πλαγιάλους
ὑπὸ Ἀνασ. Τσαβέρα καὶ Εὐρυστ. Γκίτσα, μετὰ συνοδίας κλειδοκυμβάλου ὑπὸ Σοφίας Φωτιάδου. | TULOU |
| 5. ᾠδὴ <i>Ave Maria</i> μετὰ συνοδίας 2 τετραγύρδων καὶ κλειδοκυμβάλου,
ὑπὸ Ἀδελφῆς Βίσελ, Σ. Χαλαράμπη, Στεφ. Δραγόνη καὶ τοῦ διδασκάλου κ. Μασκερόνη. | GOUNOD |

Ἑθνικὸς Ὕμνος

Σημ. Ἡ εἰσόδος ἐπιτρέπεται μόνον εἰς τοὺς λαβόντας εἰσιτήρια.
Οἱ μὴ ἐπιθυμοῦντες νὰ προσέλθωσι παρακαλοῦνται νὰ ἐπιστρέψωσιν αὐτὰ ἐγκαίρως εἰς τὸν Ἐπιμελητὴν τοῦ Ὁδείου.

Beispiel 1: Konzertprogramm vom 21.1.1879,
aus dem Archiv des Athener Konservatoriums

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΔΟΘΕΣΟΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΟΥ
ΑΛΒΕΡΤΟΥ ΦΡΕΙΔΕΝΤΑΛ
ΧΑΡΙΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΚΑΙ ΜΑΘΗΤΡΙΩΝ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

Πέμπτη 24 Μαρτίου 1894 ὥρᾳ 5^ῃ μ. μ.

ΜΕΡΟΣ Α'.
Κλασσικὴ ἀρχαία μουσικὴ

1) <i>PRAELUDIUM</i> εἰς <i>la</i> Ἑλάσσον (<i>arrangé par Liszt</i>)	}	JOHANN SEB. BACH 1685–1750.
2) <i>ALLEGRO</i> <i>du Concert Italien.</i>	}	G. F. HAEDEL 1685–1759.
3) <i>VARIATION</i> εἰς <i>Mi.</i>		

ΜΕΡΟΣ Β'.
Κλασσικὴ ῥομαντικὴ Μουσικὴ

1) <i>SONATE opus 90</i> εἰς <i>Mi</i> (<i>Allegro con brio Moderato</i>)	}	L. v. BEETHOVEN 1770–1827.
2) α. <i>TRÄUMEREI (Rêverie)</i>	}	R. SCHUMANN 1810–1856.
β. <i>WARUM? (Pourquoi?)</i>		
γ. <i>NOVELETTE</i> εἰς <i>Fa.</i>	}	F. SCHUBERT 1797–1828.
3) α. <i>IMPROMPTU</i> εἰς <i>do</i> Ἑλάσσον.		
β. <i>MOMENTS musicaux</i>	}	FEL. MENDELSSOHN BARTH. 1809–1847.
4) α. <i>FRÜHLINGSLIED (le Printemps)</i>		
β. <i>GONDELLIED (Barcarolle)</i>		
γ. <i>JAGDLIED (la Chasse)</i>	}	FR. CHOPIN 1810–1849.
5) α. <i>ETUDE</i> <i>in sol dièse (Nocturne)</i>		
β. » » <i>la bemole (les harmonies)</i>		

Nocturne
ΜΕΡΟΣ Γ'.
Νεωτέρα Μουσικὴ

1) <i>ALLA MENUETTO</i>	}	GRIEG
2) <i>MELODIE.</i>	}	RUBINSTEIN
3) <i>MOMENT MUSICAL.</i>		MOSZKOWSKI

Deux norvegienne *Grieg*

Beispiel 2: Konzertprogramm vom 24.3.1894,
aus dem Archiv des Athener Konservatoriums

Literatur

- Νικόλαος Βεργωτής, *Τα μουσικά μας ιδρύματα: η ιστορία μιας πεντηκονταετίας [1871-1924]*, hrsg. von Γιάννης Μπελώνης und Γιάννα Παπαγεωργακοπούλου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής), Edition Orpheus – Π. Νικολαΐδης, [Αθήνα] 2016.
- Ερασμία Καλλισπέρη, “Beethoven”, *Ποικίλη Στοά* 13, 1898, S. 103-108, file:///C:/Users/User/Documents/poikili%20stoa%201898%20%20kallergi%20beethoven%2093034-93049-1-PB.pdf (29.7.2021); Nachdruck in: *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 6, Μάιος – Αύγουστος 2020, σ. 45-50.
- Kostas Kardamis / Κώστας Καρδάμης, “Greece and Symphonism: The Case of Dionysios Rodotheatos through his Symphonic Poem ‘Atalia’ (for Wind Band), 1879”, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα* 2010, S. 111-126.
- Στέλλα Κουρμπανά, “Η Μουσική Εφημερίς (1893-1898) και η άγνωστη ιστορία της”, *Μουσικός Ελληνομνήμων* 2, Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, S. 12-24.
- Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 1939 [Nachdruck 2009].
- Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης [Raffaele Parisini]: ζωή και έργο, η αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλκιοπούλο-Μάντζαρο*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.
- Τριμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, “Ιστορία – ιστορίες. Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950”, in: Ιωάννης Φούλιας u.a. (Hrsg.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, S. 72-81 (<http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf>).
- Irmgard Lerch, “Aspekte des Musiklebens im griechischen Königreich zur Zeit König Ottos”, in: *Online Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, Centrum Modernes Griechenland / Freie Universität Berlin, Berlin, im Druck.
- Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, [o.V.], Αθήναι 1958.
- Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσική στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992.
- Χάρης Ξανθοδάκης, “Σχολιάζοντας τον Σκαλκώτα”, *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, S. 39-52.

- Hermann Fürst von Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal: Griechische Leiden*, Hallberg'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1840, <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/e/1/metadata-1323429257-945128-4276.tkl> (10.5.2021).
- Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.
- Katy Romanou, "The Ionian Islands", in: Katy Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Intellect Books, Bristol and Chicago 2009, S. 99-124.
- Κωνσταντίνος Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1863) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές*, Dissertation, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα [Κέρκυρα] 2011.
- N. Σκ. [Νίκος Σκαλκώτας], "Η 150ετηρίδα του Μπετόβεν και οι συναυλίες του Ελληνικού Ωδείου", *Νέος Μουσικός Ελληνομνημών* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, S. 36-38.
- Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, τεύχος 1ο, Τύποις "Τύπου", [Αθήνα] 1919 [mit Register, hrsg. von Παρασκευή Γαβρίλη und Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, *Μουσικός Λόγος* 3, 2001, S. 170-197].
- Tageszeitung *Εφημερίς*.
http://medusa.libver.gr/jspui/bitstream/123456789/6535/1/AGAPATE_ALLILOYS_KAN_1897.pdf (11.5.2021).
<https://www.sophie-drinker-institut.de/phrym-kathinka> (10.5.2021).
<https://www.sophie-drinker-institut.de/remmert-martha> (11.5.2021).
<https://www.timeanddate.com> (5.10.2021).