

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ Ι

Η Σονάτα για πιάνο op. 13 σε ντο ελάσσονα του
Μπετόβεν (‘Παθητική’): ζητήματα ερμηνείας του
α’ μέρους

Ευαγγελία Μαρτζέλη M2016077
Επιβλέπων καθηγητής: Νικόλαος Τσούχλος
Κέρκυρα, Φεβρουάριος 2023

Περιεχόμενα

1.1. Ο Μπετόβεν την εποχή σύνθεσης του έργου	4
1.2. Η σύνθεση της Παθητικής σονάτας	5
1.3. Στοιχεία για το μουσικό κείμενο	7
2.1. Τα μέρη.....	8
2.2. Παρουσίαση Α' μέρους	8
Εισαγωγή	8
Έκθεση	9
Ανάπτυξη	12
Επανέκθεση	14
2.3. Παρατηρήσεις πάνω στο Α' μέρος.....	15
Α. Το πρότυπο της Γαλλικής Ουβερτούρας και η αργή εισαγωγή της Παθητικής	15
Β. Σχετικά με τη χρήση της Ντο ελάσσονος στην κλασική εποχή	16
Γ. Κυκλική φόρμα.....	17
3.1. Περί tempo και χαρακτήρα.....	19
Η ένδειξη Grave	19
Η ένδειξη Allegro di molto e con brio:.....	19
3.2. Ζητήματα ήχου.....	20
3.3. Σύγκριση τριών διαφορετικών ηχογραφημένων ερμηνειών	23
3.3.1 Artur Schnabel	23
3.3.2 Glenn Gould	26
3.3.3 Petra Somlai	27
Συμπληρωματική βιβλιογραφία:	32

Πρόλογος

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η σονάτα αρ. 8, Op. 13, επωνομαζόμενη και «Παθητική Σονάτα» του Μπετόβεν. Για την καλύτερη κατανόηση του έργου αυτού αρχικά εξετάζεται ο συνθέτης την εποχή σύνθεσης του έργου: για παράδειγμα, ποια άλλα έργα είχε συνθέσει, και εάν υπάρχει κάποιο κοινό στοιχείο των έργων αυτών με την Παθητική σονάτα. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά σε κάποια στοιχεία πρόσληψης του έργου, όπως κριτικές από την εποχή που πρωτοπαρουσιάστηκε, καθώς και στοιχεία που αφορούν το μουσικό κείμενο. Έπειτα, γίνεται εκτενής παρουσίαση του πρώτου μέρους έργου, αφού η εργασία είναι επικεντρωμένη σε αυτό. Κατόπιν, παρατίθενται κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν το Α' μέρος της σονάτας, όπως το ύφος της γαλλικής ουβερτούρας και η σύνδεσή του με την αργή εισαγωγή του προκείμενου έργου, καθώς και σχετικά με τις ενδείξεις «Grave» και «Allegro»: τι σημαίνουν και πως γίνονταν αντιληπτές την εποχή εκείνη από τους ερμηνευτές. Τέλος, εξετάζονται τρεις ερμηνείες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, οι οποίες είναι από τρεις διαφορετικές περιόδους. Η παλαιότερη είναι του Artur Schnabel, η επόμενη του Glenn Gould και η τελευταία της Petra Somlai. Για την καλύτερη κατανόηση των ερμηνειών σχολιάζεται το υπόβαθρο του κάθε εκτελεστή και η σχέση του καθενός με το έργο του συνθέτη. Μέσα από αυτή την παρουσίαση, προκύπτουν ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των τρόπων ερμηνείας, που τελικά μας δίνουν τις τρεις διαφορετικές οπτικές του προκείμενου έργου.

1. Εισαγωγή

1.1. Ο Μπετόβεν την εποχή σύνθεσης του έργου

Το έργο του Μπετόβεν διακρίνεται συνήθως σε τρεις δημιουργικές περιόδους¹. Η πρώτη περίοδος ξεκινά με την άφιξή του στην Βιέννη το 1792. Σε αυτό το διάστημα συνέθεσε αρχικά λίγα έργα αλλά στη συνέχεια, αφού είχε τύχει αναγνώρισης από το βιεννέζικο κοινό, έγραψε κάποια από τα σημαντικότερα έργα του: την πρώτη και δεύτερη συμφωνία, το σύνολο κουαρτέτων εγχόρδων op.18, τα πρώτα δύο κονσέρτα για πιάνο καθώς και τις πρώτες δώδεκα σονάτες για πιάνο. Η δεύτερη περίοδος, καλύπτει την περίοδο που ξεκινά από την εκδήλωση της κώφωσής του, και ξεκινά με μία σειρά συνθέσεων που έχουν ηρωικό χαρακτήρα (1803-1808), όπως η 3^η Συμφωνία κ.α. Η μουσική της υποπεριόδου 1809-1812, ακολουθεί τον ίδιο στιλιστικό χαρακτήρα, αλλά είναι λιγότερο ‘ριζοσπαστική και ταραχώδης’. Από πλευράς τεχνικής, ο συνθέτης εξελίσσεται διαρκώς. Επιπλέον, η μέση περίοδος καλύπτει και το μεγαλύτερο μέρος των ορχηστρικών έργων του Μπετόβεν. Σε αυτά περιλαμβάνονται οι συμφωνίες αρ. 4-8, τα δύο τελευταία κονσέρτα για πιάνο, πληθώρα από σονάτες κ.α. Η τρίτη και τελευταία δημιουργική του περίοδος αφορά την δεκαετία 1810-1819. Σε αυτή την περίοδο, ο Μπετόβεν έστρεψε μεταξύ άλλων το ενδιαφέρον του και σε φόρμες και τεχνικές του παρελθόντος, της η φούγκα και εν γένει η πολυφωνική γραφή. Το σύνολο των έργων αυτής της περιόδου χαρακτηρίζεται από το πνευματικό τους βάθος, μορφολογικές καινοτομίες και την έντονη προσωπική έκφραση του ίδιου του συνθέτη. Κάποια από τα σημαντικότερα έργα της ύστερης περιόδου του είναι η 9^η συμφωνία, η *Missa solemnis*, οι τελευταίες πέντε σονάτες για πιάνο, οι παραλλαγές Ντιαμπέλι, οι δύο τελευταίες σονάτες για τσέλο και πιάνο και τα τελευταία κουαρτέτα εγχόρδων (συμπεριλαμβανομένης της και της εντυπωσιακής *Große Fuge*).

Η Σονάτα για πιάνο σε Ντο ελάσσονα, έργο 13, η επονομαζόμενη ‘Παθητική’, για την οποία γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία, συντέθηκε προς το τέλος της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη (1798), στη Βιέννη.

¹Οι παρακάτω πληροφορίες προέρχονται από το λήμμα των Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson, and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>.

1.2. Η σύνθεση της Παθητικής σονάτας

Όπως προαναφέρθηκε, η Παθητική σονάτα του Μπετόβεν συντέθηκε το 1798 και αφιερώθηκε στον πρίγκιπα Κάρολο Λιχνόφσκι (Carl Lichnowsky). Το έργο, γραμμένο για πιάνο, εκδόθηκε στην Βιέννη. Την εποχή έκδοσης του έργου, ο συνθέτης συνεργαζόταν ήδη με πολλούς εκδότες, μεταξύ των οποίων ο Franz Anton Hoffmeister, ο οποίος είχε μετακομίσει πρόσφατα από τη Βιέννη στη Λειψία. Εκτενής αλληλογραφία του Μπετόβεν με τον Hoffmeister χρονολογείται από αυτήν την εποχή. Ο Hoffmeister τελικά αγόρασε πολλά έργα, ξεκινώντας με την Πρώτη Συμφωνία, το Δεύτερο Κοντσέρτο για Πιάνο, το Σεπτέτο και την 11^η Σονάτα για πιάνο σε σι ύφεση μείζονα, Op. 22. Εκτός από τα προαναφερόμενα έργα, ο συγκεκριμένος εκδότης ήταν αυτός που εξέδωσε για πρώτη φορά την Παθητική σονάτα το 1799².

Έχει ενδιαφέρον να δούμε κάποιες κριτικές που δέχτηκε ο συνθέτης και το έργο την εποχή σύνθεσής του. Αναμφίβολα, η οπτική των κριτικών της εποχής μπορεί να είναι διαφωτιστική για την παρούσα εργασία καθώς θα δώσει μία επιπλέον ιστορική οπτική για το έργο. Θα επικεντρωθούμε σε δύο κριτικές εκείνης της εποχής, οι οποίες σε κάποια σημεία συγκλίνουν και σε άλλα αποκλίνουν. Είναι όμως διαφωτιστικές για την άποψη του βιεννέζικου κοινού της εποχής εκείνης αναφορικά με το προκείμενο έργο.

Η πρώτη κριτική εκδόθηκε στις 19 Φεβρουαρίου του 1800 στην εφημερίδα *Allgemeine musikalische Zeitung*³. Διαβάζουμε τα εξής: «Αυτή η καλογραμμένη σονάτα δεν επονομάστηκε Παθητική χωρίς λόγο, διότι πράγματι έχει έναν εμφανώς παθιασμένο χαρακτήρα. Το εναρκτήριο Grave σε Ντο ελάσσονα, εντυπωσιακό και ρέον, εισάγει μια ευγενή μελαγχολία (...) που κάποτε διακόπτει το ορμητικό θέμα του Allegro, το οποίο εκφράζει έντονα την ρωμαλέα αναστάτωση μιας σοβαρής ψυχής. Στο Adagio σε Λα ύφεση μείζονα, το οποίο δεν πρέπει να εκτελεστεί αργά και που έχει μία όμορφη και ρέουσα μελωδία, μετατροπές και καλή κίνηση, η ψυχή λικνίζεται σε μια κατάσταση ηρεμίας και ένα συναίσθημα μοναξιάς, από το οποίο αφυπνίζεται εκ νέου με το rondo, που είναι με το Allegro στον ίδιο τόνο σ (...), και με τις δύο σημασίες της λέξης. Με αυτόν τον τρόπο, το κυρίαρχο συναίσθημα το οποίο σχηματίζει την βάση της σονάτας ολοκληρώνεται, και έτσι η ίδια η σονάτα κερδίζει ενότητα, εσωτερική ζωή και πραγματική αισθητική αξία. Το να μπορεί κανείς να πει κάτι τέτοιο για μία σονάτα (...)

² Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson, and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>

³ Wayne M. Senner, Robin Wallace & William Meredith εκδ. "The critical reception of Beethoven's compositions by his German contemporaries", σελ. 147 - 148

είναι προφανώς απόδειξη της ομορφιάς της. Το μόνο πράγμα με το οποίο θα μπορούσε ο κριτικός να κατηγορήσει τον Μπετόβεν (...), θα ήταν ότι το θέμα του rondo περιέχει υπερβολικά πολλές αναφορές. Σε τι; Ο κριτικός από μόνος του δεν μπορεί να προσδιορίσει, αλλά σε κάθε περίπτωση η ιδέα δεν είναι καινούρια. Το να διαθέτει τόσους έξοχους καλλιτέχνες πρέπει όντως να είναι ένα ευχάριστο συναίσθημα για το βιεννέζικο μουσικό κοινό, το οποίο όπως είναι γνωστό εκφράζει μεγάλο ενθουσιασμό για τη μουσική και την υποστηρίζει με αξιοσημείωτη θέρμη. Ο κύριος Μπετόβεν αναμφίβολα ανήκει ανάμεσά τους, και ελπίζουμε ότι θα μας παρουσιάζει συχνά προϊόντα της ιδιοφυίας και της επιμέλειάς του».

Η δεύτερη κριτική, δημοσιεύθηκε στις 6 Αυγούστου του 1807 από την εφημερίδα *Zeitung fur die elegante Welt*⁴. Σε αυτήν την κριτική διαβάζουμε τα εξής: «Αυτή η σονάτα είναι σε Ντο ελάσσονα. Ξεκινά με ένα Grave υψηλού χαρακτήρα, το οποίο διαλύεται σε ένα συναρπαστικά φλογερό Allegro di molto. Το Grave επιστρέφει δύο φορές για μερικά μέτρα μόνο, αλλά το ηρωικό αποτέλεσμα διατηρεί το πάνω χέρι. Το Adagio cantabile που ακολουθεί, σε Λα ύφεση μείζονα, οδηγεί σε πιο ήπια συναισθήματα. Όμως, στο rondo allegro, το οποίο ολοκληρώνει το έργο, αναγγέλλεται πάλι το υψηλό φρόνημα μίας αποφασισμένης καρδιάς, με δυναμική και όμορφη έκφραση, ενώνοντας το τρυφερό συναίσθημα και την ενέργεια μέσα του. Οι φίλοι των σαγηνευτικών και επιβλητικών μελωδιών δεν θα εκτιμήσουν αυτήν την σονάτα λιγότερο από τους γνώστες της αρμονικής τέχνης, τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα της οποίας βρίσκονται ειδικά στα δύο Allegro. Ωστόσο, μολονότι δεν ανήκει στις ευκολότερες σονάτες, περιέχει λιγότερες δυσκολίες για ένα έμπειρο χέρι από την άλλη σονάτα που αναφέρθηκε παραπάνω⁵ και από διάφορες άλλες σονάτες του Μπετόβεν, με εξαίρεση το μέρος όπου διασταυρώνονται γρήγορα τα δύο χέρια. Ένα μόνο σφάλμα αυτής της κατά τα άλλα πολύ σωστής έκδοσης που είναι πολύ εύκολο να αναφερθεί, είναι ότι στην σελίδα 14, στο δεύτερο μέτρο από το τρίτο σύστημα, το Σολ ήμισυ θα έπρεπε να αντικατασταθεί από το Λα ύφεση».

Οι δύο αυτές κριτικές της εποχής σύνθεσης του έργου, ομόφωνες ως προς τον έπαινο και την αναφορά στο συγκινησιακό του περιεχόμενο, εκφράζοντας με πολύ γλαφυρό τρόπο το ρομαντικό ύφος εκείνης της εποχής προσεγγίζουν το έργο από δύο διαφορετικές οπτικές. Η πρώτη, αφορά το ακροατήριο της εποχής και πως αυτό δέχτηκε με θέρμη το συγκεκριμένο έργο. Η δεύτερη απευθύνεται κυρίως στους εκτελεστές, οπότε αναφέρεται σε αυτό από τεχνικής και ερμηνευτικής πλευράς. Είναι πιο πρακτική και διαφωτίζει τον κάθε εκτελεστή για το ύφος του κάθε μέρους αλλά και για τις τεχνικές δυσκολίες που μπορεί να συναντήσει κατά την εκτέλεση του έργου..

⁴ “Grande Sonate Pathetique pour le clavecin ou piano-forte comp. et ded. S. A. Msgr. Le Prince Charl. De Linchnowsky par L. van Beethoven. O XIII. Pr. 16 gr., *Zeitung fur die elegante Welt*

⁵ Αναφέρεται στη Σονάτα σε Σι ύφεση op. 22

1.3. Στοιχεία για το μουσικό κείμενο

Σήμερα το ίδιο το χειρόγραφο του έργου δεν γνωρίζουμε που βρίσκεται. Ως πιο κοντινή έκδοση στο χειρόγραφο θεωρείται η επανέκδοση της πρώτης έκδοσης, το 1800 στη Βιέννη από τον Franz Anton Hoffmeister. Εκτός από την προαναφερόμενη έκδοση, υπάρχουν αρκετές άλλες που είναι εξίσου σημαντικές, η κάθε μία για διαφορετικούς λόγους. Μία από τις σημαντικότερες ιστορικές εκδόσεις του έργου είναι αυτή του Καρλ Τσέρνυ, και αυτό διότι ο ίδιος υπήρξε μαθητής του συνθέτη, και επομένως μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτυπώνει ακριβέστερα τις προθέσεις του. Εκδόθηκε το 1799 από τις εκδόσεις *Eder* στην Βιέννη⁶. Από τις πιο γνωστές άλλες εκδόσεις είναι αυτή των Hans von Bulow και Sigmund Lebert που κυκλοφόρησε το 1894. Εξίσου σημαντική και αρκετά κοντινή στην αυθεντική είναι η έκδοση του Κάρλ Κρέμπς, το 1898. Μια άλλη σημαντική έκδοση του προκειμένου έργου είναι η έκδοση του μεγάλου Αυστριακού πιανίστα Άρτουρ Σνάμπελ(1882 – 1951), που στην εποχή του θεωρούνταν αυθεντία όσον αφορά την ερμηνεία των πιανιστικών έργων του Μπετόβεν. Εκδόθηκε το 1935 από τις εκδόσεις *Simon&Schuster* στην Νέα Υόρκη. Μία ακόμη σημαντική ιστορική έκδοση του έργου είναι αυτή του μεγάλου θεωρητικού της μουσικής Heinrich Schenker (1934), ο οποίος σπούδασε πιάνο με τον Karol Mikuli, που ήταν μαθητής του Σοπέν και έδρασε στην Βιέννη⁷. Αυτή η έκδοση πρωτοκυκλοφόρησε στη Βιέννη από τις εκδόσεις *Universal*, ανάμεσα στα έτη 1918-1921⁸.

Όλες οι παραπάνω εκδόσεις, που διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους ως προς τις ενδείξεις άρθρωσης, δυναμικής κ.λπ., είναι πολύ χρήσιμες για τον μελετητή της ερμηνευτικής πρακτικής διαφορετικών εποχών, και συμβάλλουν στη μελέτη της ιστορικής πρόσληψης του έργου. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα χρησιμοποιηθεί η έκδοση Ricordi⁹, από τον Alfredo Casella.

⁶Skoda, Paul Baruka. *Carl Czerny: On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Vienna: Universal Edition, n.d.

⁷Snarrenberg, Robert. "Schenker, Heinrich." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 1 Φεβρουαρίου 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024804>.

⁸Drabkin, William. "Building a Music Library: 1. The Beethoven Sonatas." *The Musical Times* 126, no. 1706 (1985): 216–20. <https://doi.org/10.2307/962182>.

⁹Casella, Alfredo. In *Beethoven Sonate per Pianoforte* 1, 3rd ed., 1:148–65. Ricordi music publishing, 1919.

2. Παρουσίαση του έργου

2.1. Τα μέρη

Η Παθητική σονάτα του Μπετόβεν σε Ντο ελάσσονα αποτελείται από τρία μέρη, και είναι γραμμένη στην Ντο ελάσσονα. Το πρώτο μέρος ξεκινά με την ένδειξη Grave σε μέτρο 4/4, και ακολουθεί Allegro molto e con brio σε μέτρο 2/2. Το δεύτερο μέρος της σονάτας, ξεκινά με την ένδειξη Adagio cantabile σε μέτρο 2/4. Η τονικότητα αυτού του μέρους είναι η Λα ύφεση μείζονα. Σαν έκταση είναι πολύ μικρότερο από το πρώτο και το τρίτο μέρος. Το τρίτο μέρος είναι Rondo Allegro. Αναφορικά με την τονικότητα, ο συνθέτης επιστρέφει στην Ντο ελάσσονα. Το μέτρο του συγκεκριμένου μέρους είναι τα δύο δεύτερα.

Στη παρούσα εργασία θα επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου στο πρώτο μέρος.

2.2. Παρουσίαση Α' μέρους

Το μέρος είναι σε κλασική φόρμα σονάτας. Έχουμε το σχήμα: Αργή Εισαγωγή Grave – Έκθεση(που επαναλαμβάνεται) - Επάνοδος του Grave, κατόπιν Ανάπτυξη – Επανάκθεση, που ολοκληρώνεται με ακόμα μια επιστροφή του Grave.

Εισαγωγή

Όπως προειπώθηκε, το μέρος ξεκινά με μια αργή εισαγωγή που φέρει την ένδειξη Grave. Ένα χαρακτηριστικό εισαγωγικό μοτίβο με παρεστιγμένο ρυθμό επαναλαμβάνεται σε διαφορετικές βαθμίδες.

μέτρο 1



μέτρο 2



μέτρο 3



ενώ ακολουθεί μετατροπία, δεξιοτεχνική καντέντσα και τέλεια αυθεντική πτώση στην έκτη βαθμίδα Mi^b+



Από το μέτρο 4 εμφανίζεται μια λυρική εκδοχή του ίδιου μοτίβου στην Mi^b που εναλλάσσεται με δραματικές επεμβάσεις του ρυθμικού σχήματος παρεστιγμένων και ανιούσα χρωματική εξέλιξη.



Τέλος, στο μέτρο 9 ακολουθεί μια σύντομη καντέντσα και επιστροφή στη Ντο – με τέλεια αυθεντική πτώση που οδηγεί στο Allegro molto e con brio, όπου αρχίζει η έκθεση της φόρμας σονάτας.



Attacca subito l' Allegro:

Έκθεση

Η περιοχή του κύριου θέματος εισάγεται με ένα οκτάμετρο σχήμα (θεματική ομάδα 1, θέμα α) στα μέτρα 11- 18 αποτελούμενο από δυο απόλυτα συμμετρικά 4μετρα, το

πρώτο ανιόν και το δεύτερο κατιόν. Ο Μπετόβεν, χτίζει το θέμα αυτό πάνω σε μια διαδοχή από ημιτόνια. Παρατηρούμε ότι το θέμα αυτό καλύπτει πολύ μεγάλη έκταση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η έκταση είναι ορχηστρική, ιδιαίτερα εάν το συγκρίνουμε με τις εκτάσεις των θεμάτων που χρησιμοποιούσε ο Μότσαρτ ή άλλοι συνθέτες της κλασικής εποχής, που έμεναν κατά κανόνα μέσα σε μια φωνητικού τύπου έκταση. Ορχηστρικό χαρακτήρα έχει και η συνοδεία από επαναλαμβανόμενα διαστήματα οκτάβας, που θυμίζει τύμπανα.



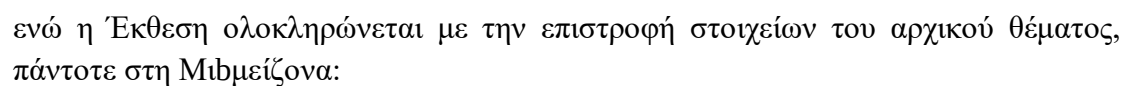
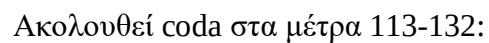
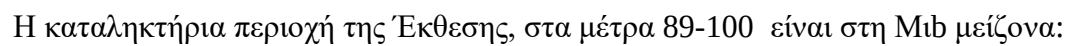
Το σχήμα επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 19- 26 αλλά, με διαφορετική κατάληξη. Αυτή τη φορά, καταλήγει στην δεσπόζουσα. Το θέμα α ολοκληρώνεται από ένα οκτάμετρο που οδηγεί σε ημίπτωση στη δεσπόζουσα (θεματική ομάδα 1, θέμα β).

Η μετάβαση ξεκινά στο μέτρο 35 από τη δεσπόζουσα της Ντο ελάσσονος και βασιζείται σε στοιχεία του θέματος α:



Αντί να οδηγήσει στη σχετική Μιβ μείζονα, όπως θα ήταν το αναμενόμενο, η μετάβαση οδηγεί στο δευτερεύον θέμα στην Μιβ ελάσσονα. Αναλυτικότερα, η μετάβαση δουλεύεται ανά ομάδες τεσσάρων μέτρων, βασιζόμενη στα μικρά μοτίβα ημιτονίων του α' θέματος.

Η περιοχή του δευτερεύοντος θέματος (θεματική ομάδα 2, θέμα α,) βρίσκεται στα μέτρα 51-54. Σε αυτά τα μέτρα, παρατηρούμε ότι, το αριστερό χέρι έχει ισοκράτημα Σιβ, πέμπτη βαθμίδα της νέας τονικότητας Μιβ ελάσσονος, ενώ έτσι η νέα τονικότητα εμφανίζεται ασταθής, σε β' αναστροφή και όχι σε ευθεία κατάσταση, πράγμα που δίνει στο πέρασμα αυτό την αίσθηση του ανολοκλήρωτου. Άξιος σχολιασμού σε αυτό το σημείο είναι ο διάλογος που προκαλείται μεταξύ μπάσου και σοπράνο με τη διασταύρωση των χεριών:



Στο τέλος του προηγούμενου αποσπάσματος έχουμε το σύμβολο της επανάληψης(περιοχή αναμετάβασης) και ακολουθεί η επανάληψη του Allegro di molto e con brio.

Ανάπτυξη

Πριν ξεκινήσει η καθαυτό Ανάπτυξη του μέρους, επανέρχεται συντομευμένη εκδοχή της αργής εισαγωγής Grave, που οδηγεί με χρωματικό τρόπο στη μακρινή τονικότητα Μι ελάσσονα, όπου και ξεκινά τελικά η Ανάπτυξη



Η σχετικά σύντομη Ανάπτυξη ξεκινά αξιοποιώντας μοτίβα από τη μετάβαση, ενώ σχηματίζεται διάλογος μεταξύ δραματικού και λυρικού μέρους:



Στα μέτρα 149-160 έχουμε αντιστροφή του σχήματος του πρώτου θέματος, με τρέμολο στο δεξί χέρι και «ανέβασμα» στην γραμμή του μπάσου στο αριστερό χέρι.



Μετά από κορύφωση στο μέτρο 159, ακολουθείται κατιούσα κατεύθυνση, μέχρι την επάνοδο του σχήματος με οκτάβες στο αριστερό χέρι, στη βαθύτερη περιοχή του πιάνου, σε ένα επίμονο ισοκράτημα Σολ, που θα λειτουργήσει εν τέλει ως πέμπτη βαθμίδα της αρχικής τονικότητας Ντο ελάσσονος :



Πάνω από το ισοκράτημα αυτό, στα μέτρα 159-162 έχουμε διπλές χρωματικές αποτζιατούρες που επαναλαμβάνονται και στα μέτρα 175-178:



Ακολουθεί, πάντοτε πάνω από το ισοκράτημα Σολ, αξιοποίηση της θεματικής ομάδας 1, θέματος α, στα μέτρα 179-181 κ.επ.:



Η Ανάπτυξη ολοκληρώνεται με ένα κατιόν πέραςμα, που οδηγεί στο αρχικό θέμα του μέρους αυτού, στην αρχή της Επανεκθεσης, στην αρχική τονικότητα Ντο ελάσσονα.:



Επανέκθεση

Στα επόμενα μέτρα 195-202, επανέρχεται η αρχική τονικότητα (επανέκθεση του αρχικού θέματος του allegro) και η θεματική ομάδα 1, θέμα α, το οποίο επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 203-218 ελαφρώς παραλλαγμένο, που θα οδηγήσει τελικά στην επανέκθεση του δευτερεύοντος θέματος στη φα ελάσσονα.



Η καταληκτήρια περιοχή (μέτρα 253 κ. επ.) κινείται στη Ντο ελάσσονα, ενώ η coda θα οδηγήσει σε μια τελευταία συγχορδία ff πριν την τελευταία εμφάνιση του Grave, στην V/V της Ντο ελάσσονος:



Τέλος, έχουμε την επαναφορά του Grave της εισαγωγής στην δεσπόζουσα, στην τονική και στην τέταρτη. Σε κάθε εμφάνισή του, το Grave της εισαγωγής ολοένα και πιο συμπυκνωμένο.



Η κατάληξη του μέρους αυτού ολοκληρώνεται με επαναφορά του θέματος α, της θεματικής ομάδας 1 πριν την τελική πτώση στην αρχική τονικότητα.



2.3. Παρατηρήσεις πάνω στο Α' μέρος

Α. Το πρότυπο της Γαλλικής Ουβερτούρας και η αργή εισαγωγή της Παθητικής

Αξίζει να σχολιασθεί το πρότυπο της Γαλλικής Ουβερτούρας, που πολλοί μελετητές συσχετίζουν με το εισαγωγικό μέρος Grave του πρώτου μέρους της Παθητικής σονάτας.

Αρχικά η Γαλλική Ουβερτούρα αποτελούσε εισαγωγή σε όπερες, μπαλέτα και σουίτες. Στην αρχή ήταν αργή, με εναρκτήριους δις παρεστιγμένους ρυθμούς και στη συνέχεια ακολουθούσε μια φούγκα ή φουγκάτο. Στο δεύτερο μέρος, οι είσοδοι των φωνών συνήθως γίνονταν διαδοχικά σε διαστήματα 8βας, 4^{ης} ή 5^{ης} με μιμήσεις. Από τα μέσα του 18^{ου} αι. η Γαλλική Ουβερτούρα άρχισε να αξιοποιείται ως ύφος σε διάφορες περιστάσεις εκτός θεάτρων, στην ενόργανη μουσική (λ.χ. σε σουίτες). Δομικά, συνέχισε να αποτελείται από δύο μέρη που ισορροπούν μεταξύ τους, αλληλοσυμπληρώνονται. Το πρώτο μέρος συνήθως τελειώνει στην πέμπτη και «καλεί» για απάντηση το δεύτερο μέρος, στην τονική (βλ. λ.χ. παρτίτα σε Ντο ελάσσονα του Μπαχ). Η Γαλλική Ουβερτούρα ως ύφος συνδέεται με μεγαλοπρέπεια και χαρακτήρα ηρωικό, πομπώδη, πανηγυρικό¹⁰. Στην «Παθητική», το ύφος αυτό απεικονίζεται στην επίμονη συσχέτιση των παρεστιγμένων ρυθμών με τη μεγαλοπρέπεια της αργής εισαγωγής του α' μέρους, που φέρει την ένδειξη Grave.

Η συμπερίληψη μιας αργής εισαγωγής πριν από γρήγορα πρώτα μέρη σε φόρμα σονάτας ήταν αρκετά συνηθισμένο στοιχείο κατά τα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του

¹⁰ Waterman, George Gow, and James R. Anthony. "French overture." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 24 Οκτωβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010210>.

19^{ου} αιώνα¹¹, και η Παθητική σονάτα του Μπετόβεν είναι ένα από τα πιο διάσημα παραδείγματα¹². Η εισαγωγή είναι τόσο αργή ώστε, μολονότι γραμμένη σε μέτρο 4/4, ο βασικός παλμός ξετυλίγεται σε όγδοα. Οι 'βαριές' συγχορδίες σε παρεστιγμένο ρυθμό εναλλάσσονται με το *legato cantabile* των μέτρων 5 - 8¹³. Η χρωματική κατιούσα καντέντσα του τελευταίου μέτρου εκτελείται συνήθως εκτός αυστηρού *tempo*¹⁴.

B. Σχετικά με τη χρήση της Ντο ελάσσονος στην κλασική εποχή

Κατά την κλασική περίοδο τα έργα σε ελάσσονες τονικότητες ήταν λιγότερο συνηθισμένα από εκείνα σε μείζονες, όπως φαίνεται από μια απλή ανάγνωση των καταλόγων έργων δυο από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της εποχής εκείνης, των Μότσαρτ και Χάιντν. Υπήρχαν εξαιρέσεις έργων σε ελάσσονα τονικότητα, αλλά ήταν λίγες, και είχαν σχεδόν πάντοτε ειδικό χαρακτήρα. Κατά τη διάρκεια του 18^{ου}-19^{ου} αι. η χρήση ελάσσονος τονικότητας ιδίως σε έργα με περισσότερα από ένα όργανα ήταν εξαιρετικά σπάνια. Για παράδειγμα, από τις Συμφωνίες «του Λονδίνου», μόνη σε ελάσσονα τρόπο (σε Ντο ελάσσονα) ήταν η Συμφωνία αρ. 95, έργο χωρίς αργή εισαγωγή, που δεν είχε τύχει θερμής υποδοχής από το κοινό. Ο Μότσαρτ, χρησιμοποίησε τη Σολ ελάσσονα σε μόλις δυο συμφωνικά του έργα, τις Συμφωνίες αριθ. 25 KV183 και αριθ. 40, KV 550. στην φαντασία K.475.

Τα έργα σε Ντο ελάσσονα είχαν πάντοτε ένα συγκεκριμένο, ιδιαίτερο χαρακτήρα. Στο θέατρο, η συγκεκριμένη τονικότητα συχνά συνδυαζόταν με ακραία δραματικές σκηνές δολοφονίας, απελπισίας, καταστροφών, ταραχής, θρήνου κ.λπ.¹⁵. «Αυτή η τραγική τονικότητα, είναι ιδανική για να εκφράσει τρομερές δυστυχίες, όπως οι θάνατοι ηρώων», έγραφε ο λ.χ. ο Ιταλός βιολιστής, συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής Francesco Geleazzi (1758 – 1819).

Η σπανιότητα με την οποία γινόταν η χρήση της τονικότητας αυτής από τους κλασικούς συνθέτες όσο και ο ιδιαίτερος αυτός χαρακτήρας, δημιουργούν το πλαίσιο

¹¹¹Tilmouth, Michael, and Julian Budden. "Introduction (i)." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Οκτωβρίου 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013872>

¹² Richard Taruskin. "Chapter 13 C-Minor Moods." In *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press. (New York, USA, n.d.). ανακτήθηκε 27 Ιανουαρίου 2011, από <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-13.xml>

¹³ Chew, Geoffrey. "Legato." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290>.

¹⁴Paul Badura Skoda :*Carl Czerny: On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Vienna: Universal Edition, n.d.

¹⁵ Richard Taruskin. "Chapter 13 C-Minor Moods." In *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press. (New York, USA, n.d.). Ανακτήθηκε 27 Ιανουαρίου 2011, από <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-13.xml>

μέσα στο οποίο μπορεί κανείς να δει, εξ αντιθέτου, την ευρεία χρήση της από τον Μπετόβεν, ο οποίος μοιάζει να την αξιοποιεί για να μεταφέρει στα σολιστικά και ορχηστρικά του έργα μια χαρακτηριστική αίσθηση δράματος. Εξαρχής, η συγκριτικά πιο εκτεταμένη χρήση της συγκεκριμένης τονικότητας διαφοροποίησε τον Μπετόβεν από τον Μότσαρτ και τον Χάιντν. Κατά τον Άγγλο μουσικολόγο Edward Dent, η χρήση της Ντο ελάσσονος ήταν μία ακόμα καινοτομία στην εποχή του, ενώ η εκτεταμένη χρήση της από τον Μπετόβεν δημιούργησε κάτι σαν παράδοση, ώστε η τονικότητα αυτή χαρακτηρίστηκε ως «η τονικότητα του Μπετόβεν»¹⁶. Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων όπου ο Μπετόβεν αξιοποιεί το σκοτεινό χρώμα και τις τραγικές συνδηλώσεις της τονικότητας αυτής είναι η σονάτα αρ. 32 ορ. 111, το trio για πιάνο ορ.1 αρ.3, η 5^η Συμφωνία ορ.67, το 2^ο μέρος της Ηρωικής Συμφωνίας (Marciafunebre) και η Εισαγωγή *Κοριολανός*.

Γ. Κυκλική φόρμα¹⁷

Πέρα από την εγγενή κυκλικότητα της κλασικής φόρμας σονάτας, στο πλαίσιο της οποίας χαρακτηριστικό θεματικό υλικό επανέρχεται περιοδικά σηματοδοτώντας μια συγκεκριμένη αρμονική πορεία, το πρώτο μέρος της «Παθητικής» χαρακτηρίζεται από την κυκλικότητα της επανόδου της αργής εισαγωγής. Έτσι, στο εισαγωγικό Grave η βασική χειρονομία με το χαρακτηριστικό μεγαλόπρεπο ρυθμό της Γαλλικής Ουβερούρας:



επανέρχεται δυο ακόμα φορές, ανάμεσα στην Έκθεση και την Ανάπτυξη, και πάλι στο τέλος του πρώτου μέρους, με διαφορετική κάθε φορά λειτουργία.



¹⁶ Richard Taruskin. "Chapter 13 C-Minor Moods." In *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press. (New York, USA, n.d.). Ανακτήθηκε 27 Ιανουαρίου 2011, από <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-13.xml>

¹⁷Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson. "Cyclic Form." Oxford Reference. Ημερομηνία προσπέλασης 1 Μαρτίου, 2023. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2358;jsessionid=8CF8693D9074C0247A7A2BCC7941D1FD>.

Στην αρχή του έργου, το συγκεκριμένο σχήμα έχει εναρκτήριο χαρακτήρα, γίνεται η «είσοδος», η «αυλαία» του έργου, ενώ στο τέλος οι αρμονικές αλλαγές στις οποίες το υποβάλλει ο Μπετόβεν του προσδίδουν αντίθετα μάλλον καταληκτικό χαρακτήρα, χαρακτήρα epilόγου. Το ίδιο πάλι υλικό, αυτή τη φορά στην Σολ ελάσσονα και σε συμπυκνωμένη μορφή, λειτουργεί αντίθετα ως γέφυρα προς την Ανάπτυξη, πρώτα ως επιβεβαίωση της ελάσσονος δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, και αμέσως μετά ως μετάβαση σε μια μη αναμενόμενη μακρινή μι ελάσσονα.

.

3. Ζητήματα ερμηνείας του Α' μέρους

3.1. Περί tempo και χαρακτήρα

Η ένδειξη Grave¹⁸

Το έργο ξεκινά με την ένδειξη Grave, που αφορά το tempo και το ύφος. Πρόκειται για μια ένδειξη που βρίσκουμε ήδη σε Ιταλούς συνθέτες της περιόδου Μπαρόκ, όπως οι Cavalli (1604-1676), Marco Uccellini (1610- 1680) και Biagio Marini (1594-1663). Το 1683 ο Purcell (1659-1695) περιέγραψε την ένδειξη αυτή ως κάτι το «συγκεκριμένο, ακριβές» στην Ιταλία. Αργότερα, το Grave και το Adagio είχαν την κοινή σημασία του «πολύ αργού μέρους». Ένα βασικό ζήτημα όσον αφορά την ερμηνεία έργων της εποχής εκείνης είναι η σχέση ανάμεσα σε ενδείξεις όπως Grave, Lento, Adagio¹⁹ κ.λπ. Δεν φαίνεται να υπάρχει κάτι που να υποδεικνύει ότι το Grave γινόταν αντιληπτό ως πιο αργό ή πιο γρήγορο από το Adagio ή το Largo²⁰.

Κατά τον 18^ο αι. τα πράγματα περιπλέκονται, καθώς φαίνεται πως οι ενδείξεις Grave και Andante είχαν τις περισσότερες φορές περίπου την ίδια σημασία²¹. Τέλος, το 1802 ο Koch, σε ένα άρθρο του ανέφερε ότι τα μέρη που ήταν Grave, είναι κυρίως εισαγωγικά μέρη, όπως και στην περίπτωση της Παθητικής Σονάτας του Μπετόβεν.

Η ένδειξη Allegro di molto e con brio:

Το Allegro, είναι ο πιο συνηθισμένος προσδιορισμός τέμπο στη δυτική μουσική. Όταν ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ως ένδειξη, παρέπεμπε μάλλον σε έναν χαρακτήρα χαρούμενο, παρά σε ένα συγκεκριμένο είδος τέμπο. Σχεδόν όλοι οι κατάλογοι ενδείξεων τέμπο σε μουσικά λεξικά και εγχειρίδια δείχνουν το allegro ως το τυπικό

¹⁸ Fallows, David. "Grave." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 19 Οκτωβρίου 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011657>.

¹⁹ Fallows, David. "Adagio." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 29 Νοεμβρίου 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000149>.

²⁰ Fallows, David. "Largo." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 29 Νοεμβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016032>.

²¹ Fallows, David. "Andante." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Νοεμβρίου 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000854>.

μέτρια γρήγορο τέμπο, αν και η συχνή χρήση του όρου έχει οδηγήσει σε μία ποικιλία διαφορετικών αποχρώσεων. Ήδη από το 1703, ο Brossard, στο λεξικό του αναφέρει πως άλλοτε σήμαινε «γρήγορο» και άλλοτε «μετρίως γρήγορο»²². Ο Quantz (*Versuch*, 1752), στο κεφάλαιο με τίτλο *Von der Art das Allegro zuzuspielen* αναφέρει ότι «όποια ταχύτητα κι αν απαιτεί ένα έργο, το *Allegro* δεν πρέπει ποτέ να απομακρυνθεί από μια ελεγχόμενη και λογική κίνηση». Μία παρόμοια αναφορά, υπάρχει επίσης στο *Μουσικό Λεξικό του Κοχ* (1802): «Η απόδοση του *allegro* απαιτεί έναν τόνο και μια στρογγυλεμένη, σαφή άρθρωση των φθόγγων, οι οποίες σε αυτή την κίνηση θα πρέπει να συγχωνεύονται μόνο είτε όταν αυτό επισημαίνεται ρητά είτε όταν ένα εμφανές τμήμα του *cantabile* το καθιστά απαραίτητο»²³. Αλλά στην έκδοση του 1802 της *Clavierschule* του, ο D.G. O Türk γράφει ότι: «Ένα πολύ πιο μέτριο τέμπο θεωρείται δεδομένο για ένα *Allegro* που συντέθηκε πριν από 50 χρόνια ή περισσότερα, από αυτό που θα χρησιμοποιηθεί για μια πιο πρόσφατη σύνθεση με την ίδια ένδειξη».

Στην εποχή του Μπετόβεν, που αφορά την προκείμενη εργασία, η έννοια του *allegro* είναι πολύ ελαστική, παραπέμπει γενικά σε γρήγορη κίνηση, και συμπληρώνεται συχνά από διευκρινιστικές ενδείξεις (όπως, στην προκείμενη περίπτωση, η ένδειξη *allegro di molto e con brio*: εδώ το *allegro* αναφέρεται στο τέμπο ενώ το *con brio*, περισσότερο στο ύφος που πρέπει να υιοθετήσει ο εκτελεστής για την πιο πιστή ερμηνεία στις προθέσεις του συνθέτη).

Συμπληρώνουμε ότι ο όρος *allegro* χρησιμοποιείται επίσης για τον χαρακτηρισμό της φόρμας σονάτας (μιλάμε για *sonata allegro*), που αφορά την εκτεταμένη και προσεκτικά επεξεργασμένη μορφή που είναι χαρακτηριστική των πρώτων κινημάτων συμφωνιών και έργων σονάτας²⁴.

3.2. Ζητήματα ήχου

Όπως προαναφέρθηκε, η Παθητική σονάτα ήταν δίχως αμφιβολία γραμμένη για πιάνο. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι το πιάνο ως όργανο την εποχή του Μπετόβεν δεν ήταν το ίδιο με σήμερα. Αυτό μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία του κάθε εκτελεστή, καθώς και τον ήχο. Επομένως, θα ήταν αρκετά χρήσιμο για την βαθύτερη

²² Fallows, David. "Allegro." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 11 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>.

²³ Fallows, David. "Allegro." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 11 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>.

²⁴ Fallows, David. "Allegro." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 11 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>.

κατανόηση του έργου να σχολιασθεί η εξέλιξη του οργάνου και κυρίως, το πιάνο για το οποίο έγραφε ο ίδιος ο συνθέτης.

Ως γνωστόν, το πιάνο είναι ένα ηλεκτροφόρο όργανο του οποίου οι χορδές χτυπιούνται από σφυριά που αναπηδούν με την πίεση του κάθε πλήκτρου, ενώ η πλήρης ονομασία του *pianoforte* ή, παλιότερα, *fortepiano*, σχετίζεται με το γεγονός ότι η ένταση του μπορεί να μεταβληθεί ανάλογα με δύναμη που ο εκτελεστής ασκεί πάνω στα πλήκτρα²⁵. Παράλληλα με το τσέμπαλο, το πιάνο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές όργανο ήδη από το τρίτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα. Η αλλαγή στη δύναμη με την οποία χτυπιούνται τα πλήκτρα επιτρέποντας μεγάλο εύρος δυναμικής, έδινε τη δυνατότητα στον εκτελεστή να αποδώσει εκφραστικά τραγουδιστές, μακροσκελείς φράσεις πολύ περισσότερο από τα λοιπά ηλεκτροφόρα όργανα. Επίσης, ένα άλλο πλεονέκτημα του πιάνου σε σχέση με τα παλαιότερα όργανα ήταν η δυνατότητα μεγαλύτερου «κρατήματος» του ήχου, και η επιπλέον ενίσχυση της ιδιότητας αυτής με την χρήση πεντάλ²⁶.

Όπως αναφέρθηκε πρωτότερα, η Παθητική σονάτα συντέθηκε περί το 1798, επομένως είναι σημαντικό να γνωρίζουμε τις δυνατότητες που είχε το όργανο που είχε τότε στη διάθεσή του ο Μπετόβεν. Στην Γερμανία και Αυστρία από την δεκαετία του 1780 και μετά επικρατούσαν τα πιάνα κατασκευής του Johann Andreas Stein (1728-1792). Τα συγκεκριμένα όργανα ήταν εφοδιασμένα με εξαιρετικά μικρά και ελαφριά σφυριά με λεπτό δερμάτινο κάλυμμα. Αυτό το κατασκευαστικό χαρακτηριστικό, που διατηρήθηκε και από άλλους Βιεννέζους κατασκευαστές, οδηγούσε τους εκτελεστές της εποχής να πετυχαίνουν εξαιρετικά καθαρή άρθρωση.

Ο ίδιος ο Μπετόβεν, αλλά και συνθέτες μετά από αυτόν όπως ο Σούμαν και ο Μπράμς, δεν απαρνήθηκαν ποτέ τις δυνατότητες του Βιεννέζικου πιάνου. Εντούτοις, είναι γνωστή η προτίμηση του Μπετόβεν και στα πιάνα του Άγγλου κατασκευαστή Broadwood: τα πιάνα αυτά παρήγαγαν μεγαλύτερο ήχο από ότι τα βιεννέζικα. Συγκεκριμένα, ο Μπετόβεν συνάντησε τον κατασκευαστή στα πρώτα στάδια της κώφωσής του. Ο κατασκευαστής του έκανε δώρο ένα πιάνο το οποίο έγινε το αγαπημένο του συνθέτη καθώς του επέτρεπε να ακούει καλύτερα τα έργα που συνθέτει και εκτελεί. Μάλιστα, σε αυτό το όργανο, συνέθεσε ο Μπετόβεν και τις τελευταίες του σονάτες. Στα έργα αυτά, η ερμηνεία της ένδειξης «ff» παίρνει έτσι

²⁵ Hoover, Cynthia Adams, and Edwin M. Good. "Piano." *Grove Music Online*. 31 Jan. 2014; Ημερομηνία προσπέλασης 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257895>.

²⁶ Ripin, Edwin M., Stewart Pollens, Philip R. Belt, Maribel Meisel, Alfons Huber, Michael Cole, Gert Hecher, Beryl Kenyon de Pascual, Cynthia Adams Hoover, Cyril Ehrlich, Edwin M. Good, Robert Winter, and J. Bradford Robinson. "Pianoforte." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021631>.

έναν διαφορετικό χαρακτήρα από ότι εάν την συναντούσαμε σε έργο οποιουδήποτε άλλου συνθέτη²⁷.

Αναφορικά με το πεντάλ, στα πιάνα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, χρησιμοποιήθηκε μία ποικιλία μηχανισμών: χειροκίνητων, μοχλών γονάτων και πεντάλ²⁸. Στο σύγχρονο πιάνο ουσιαστικά χρησιμοποιείται για τον έλεγχο του μηχανισμού του πιάνου από την πλευρά του ερμηνευτή. Ο εκτελεστής θα χρησιμοποιήσει το πεντάλ για την παραγωγή εκφραστικών εφέ, αλλάζοντας το κράτημα του ήχου, ή επηρεάζοντας την ένταση και την ποιότητα της ατάκας. Το σύγχρονο πιάνο συναυλίας διαθέτει ως γνωστόν τρία πεντάλ. Το δεξί, απομακρύνει όλους τους αποσβεστήρες από τις χορδές έτσι ώστε οι νότες να συνεχίσουν να ηχούν ακόμα και όταν ο ερμηνευτής δεν πατάει τα συγκεκριμένα πλήκτρα. Το αριστερό πεντάλ (unacorda) χρησιμοποιείται για να μαλακώσει τον ήχο. Μετατοπίζει πλάγια όλα τα πλήκτρα, έτσι ώστε τα σφυριά να μην χτυπούν όλες τις χορδές που αντιστοιχούν σε κάθε νότα. Τέλος, το μεσαίο πεντάλ που υπάρχει κυρίως σε πιάνα με ουρά, είναι ένα πεντάλ 'sostenuto'. Κατά τη χρήση του, οι νότες συνεχίζουν να ακούγονται ακόμα και όταν ο εκτελεστής τις έχει αφήσει. Στα όρθια πιάνα, το μεσαίο πεντάλ άλλοτε λειτουργεί ως 'sostenuto' και άλλοτε ως 'σουρντίνα' που σβήνει τον ήχο του οργάνου²⁹.

Μέσα από αυτές τις πληροφορίες λοιπόν, γίνεται κατανοητό ότι το πιάνο για το οποίο έγραψε ο Μπετόβεν την Παθητική σονάτα απέχει αρκετά στις δυνατότητες συγκριτικά με τα πιάνα που υπάρχουν σήμερα (κατασκευαστικά). Τα πιάνα της εποχής του Μπετόβεν ήταν πολύ πιο ελαφρά, κρατούσαν τον ήχο λιγότερο, δεν είχαν την δυνατότητα παραγωγής δυνατού ήχου. Μία ακόμη διαφορά που εντοπίζεται μέσα από τις παραπάνω πληροφορίες είναι το πεντάλ που είχε στη διάθεσή του ο συνθέτης. Αυτό από μόνο του μπορεί να διαφοροποιήσει κατά πολύ το ηχητικό αποτέλεσμα των σύγχρονων εκτελέσεων από εκείνο που πιθανόν είχε υπόψη του ο συνθέτης. Οι σημερινοί ερμηνευτές έργων Μπετόβεν, κατά την εκτέλεση του εκάστοτε έργου πρέπει να έχουν κατά νου ότι οι ενδείξεις δυναμικής που αναγράφονται στην παρτιτούρα είναι λιγότερο δυνατές από ότι θα αναμέναμε με ένα πιάνο σύγχρονης κατασκευής.

²⁷ Crombie, David. "Beethoven's Broadwood Bicentenary: 1818-2018." WORLD PIANO NEWS. World Piano News, December 9, 2022. <https://www.worldpianonews.com/event/beethovens-broadwood-bicentenary/>.

²⁸ Ripin, Edwin M., Peter Williams, David Rowland, and Nicholas Thistlethwaite. "Pedal." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040788>.

²⁹ Ripin, Edwin M., Peter Williams, David Rowland, and Nicholas Thistlethwaite. "Pedal." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040788>.

3.3. Σύγκριση τριών διαφορετικών ηχογραφημένων ερμηνειών

Έχουν επιλεγεί για σχολιασμό τρεις διαφορετικές ερμηνείες της Παθητικής σονάτας του Μπετόβεν. Οι συγκεκριμένες ερμηνείες διαφέρουν αρχικά ως προς την εποχή τους. Η πρώτη, είναι η ερμηνεία του Artur Schnabel, η δεύτερη του Glenn Gould, διακεκριμένου πιανίστα του 20^{ου} αιώνα, και η τρίτη είναι της Petra Somlai, μιας σύγχρονης ερμηνεύτριας με ειδίκευση στο *fortepiano*. Πριν γίνει αναφορά στις ερμηνείες, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να σημειωθούν κάποιες πληροφορίες για τους εκτελεστές ώστε να γίνουν πιο κατανοητά τα χαρακτηριστικά των ερμηνειών και οι λόγοι μεταξύ τους διαφοροποίησης. Η σειρά κατά την οποία παρατίθενται οι εκτελεστές είναι από τον παλαιότερο προς τον πιο σύγχρονο.

3.3.1 Artur Schnabel

Ο Artur Schnabel (17 Απριλίου 1882- 15 Αυγούστου 1951) ήταν Αυστριακός πιανίστας και συνθέτης ο οποίος αργότερα μετέβη στην Αμερική και έλαβε αμερικάνικη υπηκοότητα. Διδάχθηκε πιάνο από τον Theodore Leschetitzky και θεωρία από τον Mandyczewski. Ο δάσκαλός του στο πιάνο του είχε πει : «Δεν θα γίνεις πιανίστας, είσαι μουσικός». Τον προέτρεψε να αγνοήσει τις Ουγγρικές Ραψωδίες του Λίστ και να ασχοληθεί με κάποιες από τις σονάτες του Σούμπερτ. Τα χρόνια από 1919 μέχρι και 1924, ήταν τα πιο παραγωγικά του. Ήταν μια περίοδος κατά την οποία προσπάθησε να διαμορφώσει ένα νέο και προσωπικό στυλ. Την ίδια περίοδο άρχισε να ασχολείται συστηματικά με τη μουσική του Μπετόβεν, με τον οποίο τον συνέδεε μια μακρά παράδοση: πράγματι, ο δάσκαλός του Theodore Leschetitzky ήταν μαθητής του Carl Czerny, που με τη σειρά του ήταν μαθητής του ίδιου του συνθέτη. Επομένως, ο Artur Schnabel ανήκε στην τέταρτη γενιά μαθητών μετά τον Μπετόβεν. Ήταν ο πρώτος πιανίστας που ηχογράφησε όλες τις σονάτες του³⁰, προτείνοντας ερμηνείες που τον κατέστησαν διάσημο. Ξεχώρισε ανάμεσα στους καλύτερους μπετοβενικούς ερμηνευτές εκείνης της εποχής. Από ο 1925 έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην διδασκαλία. Κλήθηκε να διδάξει πιάνο στην Hochschule für Musik του Βερολίνου, όπου παρέμεινε για μια πενταετία. Το 1927 εκτέλεσε και τις 32 σονάτες του Μπετόβεν στο Βερολίνο. Μεταξύ των ετών 1932 και 1934, επανέλαβε το εγχείρημα πρώτα στο Βερολίνο και έπειτα στο Λονδίνο. Από αυτές τις εμφανίσεις θεωρείται ότι σηματοδεύτηκε η καριέρα του³¹ και αναδείχτηκε η σημασία του ως ερμηνευτή.

³⁰Glock, William, and Stephen Plaistow. "Schnabel, Artur." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024970>

³¹Glock, William, and Stephen Plaistow. "Schnabel, Artur." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023,

Η μετάβασή του Schnabel στην Αμερική ξεκίνησε το 1939, ενώ το 1944 πήρε την αμερικάνικη υπηκοότητα. Στην Ευρώπη ήταν πιο αναγνωρίσιμος από ποτέ αλλά και στην Αμερική ήταν που προέκυψε το ενδιαφέρον για την πραγματοποίηση των ηχογραφήσεων που αποτελούν σήμερα ένα σημαντικό τεκμήριο της ερμηνευτικής του τέχνης και ένα ορόσημο στην ιστορία της ερμηνείας του γερμανικού ρεπερτορίου.

Ο έπαινος για τον Schnabel ως ερμηνευτή δεν ήταν πάντα ομόφωνος: για παράδειγμα, του ασκήθηκε κριτική ότι κατά τις εκτελέσεις έργων Μπετόβεν, δεν υπήρχε κάποια διαφορά έκφρασης στις λειτουργίες της μελωδίας και των δεξιοτεχνικών περασμάτων, και ότι οι ερμηνείες του ήταν μάλλον μονοκόματες. Ωστόσο, για πολλούς μουσικούς, η σαφήνεια της άρθρωσης, η ελαστικότητα στην απόδοση της συνοδείας και το εκφραστικό παίξιμο, καθώς και η ικανότητά του να εξατομικεύει αναδεικνύοντας κάθε σημείο του κειμένου ήταν στοιχεία που έκαναν τις ερμηνείες του μοναδικές. Κατά τον Clifford Curzon, υπήρχαν άλλοι εκτελεστές που είχαν πιο ανεπτυγμένο το κομμάτι της τεχνικής τους συγκριτικά με τον Schnabel, στον οποίο ωστόσο αποδίδονταν ερμηνευτικές αρετές που όμοιές τους δεν υπήρχαν από άλλους πιανίστες.³²

Καταλήγοντας, κατά την περίοδο που έζησε, ο Schnabel θεωρείται ότι άλλαξε την άποψη των ακροατών για τα έργα των Μότσαρτ, Μπετόβεν και Σούμπερτ. Χαρακτηρίστηκε ως «δημιουργικός βιρτουόζος». Στο πιο σημαντικό από τα βιβλία που έγραψε με τίτλο *My Life and Music*, αλλά και η έκδοσή του για τις σονάτες του Μπετόβεν και τις Παραλλαγές Ντιαμπέλι, εκτός από τις πολλές τεχνικές συμβουλές πάνω σε ζητήματα όπως δακτυλοθεσία κ.λπ., παρέχουν μια ενδιαφέρουσα εικόνα του δικού του τρόπου ερμηνείας.³³

Η συγκεκριμένη ηχογράφηση του πρώτου μέρους της Παθητικής που θα μας απασχολήσει εδώ³⁴ είναι μέρος μιας συνολικής ηχογράφησης όλων των σονατών για πιάνο του Μπετόβεν, που ξεκίνησε στις 2 Οκτωβρίου 1933 και ολοκληρώθηκε στις 23 Απριλίου του 1934. Η ηχογράφηση έλαβε χώρα στο Λονδίνο, στα *Abbey Road Studios*.³⁵ Το tempo είναι ελαστικό και διαφοροποιείται σε καίρια σημεία. Κατά τη

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024970>

³²Glock, William, and Stephen Plaistow. "Schnabel, Artur." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024970>

³³Glock, William, and Stephen Plaistow. "Schnabel, Artur." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024970>

³⁴https://www.youtube.com/watch?v=n0PYHkHJ7oQ&ab_channel=allaboutorchidsgr

³⁵David Bloesch. "Artur Schnabel: A Discography." *ARSC Journal* (of the Association for Recorded Sound Collections). Ημερομηνία προσπέλασης 1 Φεβρουαρίου, 2023.
<https://schnabelmusicfoundation.com/musicians/artur-schnabel/artur-schnabel-discography>

διάρκεια της εισαγωγής Grave, ο Schnabel, έχει την τάση να «κρατάει» τις νότες. Μία ακόμη παρατήρηση που αφορά το Grave είναι ότι κάθε φορά που επανέρχεται κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους της Παθητικής Σονάτας, είναι όλο και πιο αργό συγκριτικά με την πρώτη φορά. Όπως προαναφέρθηκε στο κομμάτι της σχηματικής περιγραφής του έργου, η εισαγωγή, κάθε φορά που επανέρχεται, είναι όλο και πιο πυκνή, και επιτελεί διαφορετική λειτουργία, κάτι που ο Schnabel αποδίδει με διαφοροποίηση του τέμπο.

Το Allegro είναι εξίσου ρευστό ως προς το τέμπο. Πάλι υπάρχουν αρκετά σημεία στα οποία ο ερμηνευτής «κρατάει» τις νότες χρονικά πίσω. Αναλυτικότερα, στην πρώτη θεματική ομάδα, στο θέμα α' από το μέτρο 11 μέχρι το μέτρο 26 που διαρκεί το θέμα, διατηρεί το ίδιο τέμπο. Στο μέτρο 35 όπου επανεμφανίζεται μέρος του θέματος α', μαζί με την αύξηση της δυναμικής (*crescendo*), ο ερμηνευτής αυξάνει και το τέμπο. Αυτό διαρκεί μέχρι και το μέτρο 48, όπου αρχίζει και 'κλείνει' το πρώτο θέμα, ενώ μειώνεται τόσο το τέμπο όσο και η δυναμική. Στο μέτρο 51, όπου εμφανίζεται το θέμα α' της θεματικής ομάδας 2, το τέμπο είναι ίδιο με αυτό του θέματος α' της θεματικής ομάδας 1. Παρατηρούμε όμως μία ελαφρά επιτάχυνση από το μέτρο 80, η οποία κορυφώνεται λίγο πριν την έξοδο του θέματος α' της δεύτερης θεματικής ομάδας, στο μέτρο 88. Από το μέτρο 89 μέχρι την καταληκτήρια περιοχή της θεματικής ομάδας 2, ο ερμηνευτής κάνει ντιμινουέντο. Η καταληκτήρια περιοχή, έχει αυξανόμενη ταχύτητα όσο αυξάνεται και η δυναμική. Κατά τη διάρκεια της επανάληψης, όλο αυτό το μέρος αποδίδεται πολύ πιο γρήγορα. Μετά το πέραςμα του θέματος της εισαγωγής, μπαίνει στο allegro, δίνοντας έμφαση τόσο στην ταχύτητα όσο και στο ύφος. Από το δραματικό, μεταβαίνει στο λυρικό και από την ιδιαίτερα αργό, πηγαίνει στο αρκετά γρήγορο και δυναμικό μέρος. Το σημείο όπου υπάρχει έντονο *accelerando* είναι στα μέτρα 149-167 όπου έχουμε τρέμολο στο δεξί χέρι. Όσο πλησιάζουμε προς το κλείσιμο του πρώτου μέρους, επανεμφανίζονται μοτίβα από τις θεματικές ομάδες ένα και δύο, με ταχύτερο τέμπο συγκριτικά με την πρώτη φορά.

Οι διαφοροποιήσεις δυναμικής που χρησιμοποιεί ο Schnabel δεν αναιρούν τον εν γένει «μαλακό» ήχο της ερμηνείας του σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους. Έχει στιγμές έντονης έκφρασης, μένοντας πιστός στις δυναμικές που αναγράφονται στην παρτιτούρα. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι στο allegro δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο αριστερό χέρι. Επιβεβαιώνεται με αυτήν την ερμηνεία, αυτό που σχολιάστηκε στη σχηματική περιγραφή του έργου, ότι ο συνθέτης σε πολλά σημεία του έργου, θέλει να μιμηθεί τον ορχηστρικό ήχο, και συγκεκριμένα ότι το αριστερό χέρι, σε πολλά σημεία αναπαριστά τα τύμπανα. Επιπλέον, τα τρία θέματα που υπάρχουν στο πρώτο μέρος της παθητικής, τονίζονται ιδιαίτερα από τον συγκεκριμένο ερμηνευτή. Αναφορικά με την χρήση *pedal*, γίνεται εμφανής σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους χωρίς όμως να «μουντζουρώνεται» ο ήχος. Γενικότερα, στη συγκεκριμένη εκτέλεση, όλες οι νότες είναι καθαρές και σαφείς. Παρατηρήθηκε

λίγο εντονότερη χρήση pedal κατά το άκουσμα του β' θέματος της πρώτης θεματικής ομάδας.

3.3.2 Glenn Gould

Ο Glenn Gould (25 Σεπτεμβρίου 1932- 4 Οκτωβρίου 1982) ήταν καναδός πιανίστας, συγγραφέας και συνθέτης. Διδάχθηκε την μουσική θεωρία από το 1940 μέχρι το 1947, εκκλησιαστικό όργανο από το 1942 μέχρι το 1949 και πιάνο από το 1943 μέχρι το 1952 από τον Alberto Guerrero στο στο Κονσερβατόριο Μουσικής του Τορόντο. Κέρδισε το Associate Diploma στην ηλικία των 12³⁶.

Το επαγγελματικό του ξεκίνημα με ρεσιτάλ και ορχήστρες έγινε το 1947. Ενώ, έγινε γνωστός στον Καναδά μέσα από συναυλίες, το ραδιόφωνο (από το 1950), την τηλεόραση (από το 1952) και διαφημιστικές ηχογραφήσεις (από το 1953). Ξεκίνησε να συνθέτει σε νεαρή ηλικία. Τον Ιανουάριο του 1955, έκανε το ντεμπούτο του στην Αμερική με ρεσιτάλ στην Washington, DC, και την Νέα Υόρκη. Το ανορθόδοξο πρόγραμμά του (Gibbons, Sweelinck, Bach, ύστερος Beethoven, Webern και Berg), το εξαιρετικό του στυλ και ο τρόπος του, ήταν στοιχεία που οδήγησαν στο να χαρακτηριστεί ως ανατρεπτικός. Έπειτα από τη συναυλία της Νέας Υόρκης, υπέγραψε συμβόλαιο με την Columbia Records, ξεκινώντας τις ηχογραφήσεις με τις παραλλαγές Goldberg του Bach. Η ηχογράφηση εκδόθηκε το 1956. Το 1964, αποφάσισε να αποσυρθεί από τη σκηνή και να ασχοληθεί περισσότερο με το ηχογραφικό στούντιο. Λίγα χρόνια νωρίτερα, περί το 1960, έδινε διαλέξεις σχετικές με τη μουσική³⁷.

Ο Gould, ερμήνευσε λίγα έργα που αφορούσαν την εποχή του Ρομαντισμού-Ιμπρεσιονισμού αλλά τα περισσότερα έργα που έβρισκε πιο ενδιαφέροντα ως προς την εκτέλεσή τους ήταν από την εποχή του Μπαρόκ, κλασικά, του ύστερου ρομαντισμού και έργα του εικοστού αιώνα, αυστρο-γερμανικό ρεπερτόριο καθώς και πιο ασυνήθιστο ρεπερτόριο, όπως καινούρια, άγνωστη μουσική, μεταγραφές και καναδική μουσική. Οι περισσότερες ηχογραφήσεις του περιέχουν έργα του Bach και του Schoenberg, συνθέτες με τους οποίους ασχολήθηκε ιδιαίτερα. Η ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του, οι δηλώσεις του καθώς και η εκκεντρικότητα που εξέπεμπε ήταν στοιχεία που οδήγησαν στο να χαρακτηριστεί αμφιλεγόμενη προσωπικότητα. Καλλιτεχνικά, θαυμάστηκε για την δεξιοτεχνία του, την ακρίβεια του ήχου και των δακτύλων, την σαφήνεια μεταξύ των μουσικών μοτίβων. Τον Ιούλιο του 1982,

³⁶Bazzana, Kevin. "Gould [Gold], Glenn." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011543>.

³⁷Bazzana, Kevin. "Gould [Gold], Glenn." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011543>.

ξεκίνησε μία νέα καριέρα ως μαέστρος η οποία διακόπηκε απότομα λόγω προβλημάτων υγείας³⁸.

Ο Glenn Gould, αξιοποίησε με ιδιαίτερο την ηχογραφική τεχνολογία. Ιδιαίτερα από το 1964 και μετά, σταμάτησε τις δημόσιες συναυλίες και περιορίστηκε στο στούντιο. Υπάρχει πληθώρα ηχογραφημένων έργων τα οποία δημοσιεύθηκαν από την Sony Classical μετά τον θάνατό του³⁹.

Η ηχογράφηση που θα μας απασχολήσει εδώ, έγινε το 1967 από την δισκογραφική Columbia Masterworks στην Αμερική⁴⁰. Η προκείμενη ερμηνεία έχει σταθερό τέμπο. Το εισαγωγικό μέρος, ενώ θεωρείται ένα αργό μέρος, στη συγκεκριμένη εκτέλεση είναι αρκετά γρήγορο. Ο ερμηνευτής δίνει έμφαση στην τελευταία συγχορδία του αρχικού μοτίβου κρατώντας την περισσότερο. Κάθε φορά που επανέρχεται το εισαγωγικό μέρος, είναι όλο και πιο γρήγορο, με εξαίρεση, την τελευταία φορά όπου ο Gould, επέλεξε να το εκτελέσει πολύ πιο αργά υποδηλώνοντας έτσι το κλείσιμο του πρώτου μέρους. Όπως και στην εισαγωγή έτσι και στο allegro, το τέμπο είναι σταθερό όμως αρκετά γρήγορο συγκριτικά με το εισαγωγικό μέρος. Ο ήχος της προκείμενης εκτέλεσης είναι σκληρός, χωρίς ιδιαίτερες δυναμικές διαφοροποιήσεις. Ωστόσο, τα θέματα διαφοροποιούνται με σαφήνεια, ενώ η ερμηνεία χαρακτηρίζεται από μεγάλο δυναμισμό. Η χρήση του pedal, είναι εμφανής σε όλο το έργο. Ιδιαίτερα στο allegro. Παρόλη την έντονη χρήση πεντάλ, η εκτέλεση έχει καθαρή άρθρωση και τονισμούς.

3.3.3 Petra Somlai

Η Petra Somlai, γεννήθηκε στις 30 Νοεμβρίου 1981 στην Ουγγαρία, όπου αποφοίτησε στη διεύθυνση ορχήστρας και στην εκτέλεση πιάνου από το Ωδείο Bela Bartok, στη Βουδαπέστη. Επιπλέον, ολοκλήρωσε το πτυχίο μοντέρνου πιάνου στην Ακαδημία Μουσικής Franz Liszt της Βουδαπέστης, το 2007. Οι σπουδές της δεν σταματούν εκεί. Κατά τη διάρκεια των ετών φοίτησής της το ενδιαφέρον της στράφηκε σταδιακά στην αυθεντική ερμηνεία σε όργανα εποχής. Έτσι, σπούδασε fortepiano και τσέμπαλο στο ωδείο του Μπέρμινγχαμ και αργότερα υπό τη διεύθυνση των Fabio Bonizzoni, Menno van Delft και Bart van Oort στο ωδείο Sweelinck στο Άμστερνταμ και στο Βασιλικό ωδείο της Χάγης όπου αποφοίτησε με έπαινο το 2011.

³⁸Bazzana, Kevin. "Gould [Gold], Glenn." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011543>.

³⁹Bazzana, Kevin. "Gould [Gold], Glenn." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης 12 Φεβρουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011543>.

⁴⁰https://www.youtube.com/watch?v=NyGReCYVv6w&ab_channel=MusicOfThePast

Ένα χρόνο νωρίτερα, κέρδισε το πρώτο βραβείο και το βραβείο κοινού στον Διεθνή Διαγωνισμό Fortepiano στη Μπριζ, στο Βέλγιο. Την ίδια χρονιά έλαβε το Εθνικό βραβείο *Junior Prima Primiissima* της Ουγγαρίας ως εξαιρετική νέα καλλιτέχνη⁴¹.

Όσον αφορά το ενεργητικό της, συμμετέχει σε μεγάλα διεθνή φεστιβάλ πρώιμης μουσικής. Έχει δώσει συναυλίες σε όλη την Ευρώπη, τις ΗΠΑ και την Ιαπωνία. Από το 2012 έχει εμφανιστεί συχνά ως σολίστ διεύθυνσης ορχήστρας με διάφορες ορχήστρες. Ήταν καθηγήτρια Early Keyboards στη σχολή του Πανεπιστημίου του Βόρειου Τέξας (ΗΠΑ) κατά την διάρκεια των ετών 2013 με 2015. Σήμερα, είναι καθηγήτρια fortepiano στο Βασιλικό ωδείο της Χάγης όπου διδάσκει μεταξύ άλλων και για την ιστορική εξέλιξη του fortepiano και του κλασικού πιάνου⁴².

Η ηχογράφηση που θα μας απασχολήσει εδώ⁴³ είναι από την συναυλία που έδωσε στις 5 Νοεμβρίου 2016 στο PaaskerkBaarn. Τα δικαιώματα της ηχογράφησης διατηρεί το PreludeBaarn. Η συγκεκριμένη ερμηνεία είναι πιο σύγχρονη από τις προηγούμενες και πολύ διαφορετική, καθώς γίνεται με άλλο όργανο (fortepiano), σημαντικά συγγενέστερο με το πιάνο που διέθετε ο Μπετόβεν, με πολύ ασθενέστερο ‘κράτημα’ του ήχου. Επομένως, η προκειμένη εκτέλεση είναι πιο γρήγορη από τις προηγούμενες τόσο στο εισαγωγικό όσο και στο allegro μέρος της. Κατά την τρίτη εμφάνιση του εισαγωγικού μέρους, η ερμηνεύτρια ‘τραβάει’ τον ήχο δίνοντας ένα πιο λυπητερό ύφος. Κάτι που αποτελεί πολύ μεγάλη διαφορά συγκριτικά με τις προηγούμενες εκτελέσεις είναι ότι οι καταλήξεις της εισαγωγής ακούγονται καθαρά. Οι δυναμικές διαφοροποιήσεις είναι έντονες, με έμφαση στα sforzando, όπου αυτό αναγράφεται στην παρτιτούρα. Στα σημεία όπου κατά τη σχηματική περιγραφή του έργου αναφέρθηκε ότι υπάρχει διάλογος μεταξύ δραματικού και λυρικού μέρους, είναι έντονες οι διαφορές δυναμικής, όπως επίσης, είναι εμφανής και ο διάλογος μεταξύ basso και soprano. Η δεύτερη εμφάνιση του εισαγωγικού μέρους, είναι λιγότερο σκοτεινή. Επιπλέον, δεν κάνει μεγάλες παύσεις. Αναφορικά με τη χρήση pedal, γίνεται αλλά με σύνεση. Η άρθρωση είναι καθαρή.

⁴¹ “Petra Somlai.” Koninklijk Conservatorium Den Haag. Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου, 2023. <https://www.koncon.nl/docenten/petra-somlai>.

⁴² “Petra Somlai.” Koninklijk Conservatorium Den Haag. Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου, 2023. <https://www.koncon.nl/docenten/petra-somlai>.

⁴³ https://www.youtube.com/watch?v=YlKxIo_mgc&ab_channel=PreludeBaarn

4. Σύγκριση ηχογραφήσεων

Ξεκινώντας από την ερμηνεία του Artur Schnabel, η οποία είναι η παλαιότερη, ενώ εντάσσεται σε μια παράδοση που τον συνδέει απευθείας με τον Μπετόβεν, έχει ένα ρευστότεμπο, χωρίς πολλές εξάρσεις, έντονες δυναμικές διαφοροποιήσεις, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη συνοδεία. Στη σημερινή εποχή είναι πολύ σπάνιο να βρούμε ερμηνευτή που να δίνει τόση προσοχή στην ερμηνεία της συνοδείας. Επίσης, η χρήση πεντάλ είναι ιδιαίτερα διακριτική χωρίς να επηρεάζεται η άρθρωση ή ο ήχος του έργου. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται από πλευράς ερμηνευτή η καθαρή άρθρωση και ο διάλογος μεταξύ λυρικού και δραματικού μέρους, σοπράνο και μπάσου. Συνολικά σαν ερμηνεία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί λιτή ως προς τα ηχητικά εφέ αλλά ‘πολύπλοκη’ αναφορικά με το τέμπο και την τεχνική (και πιο συγκεκριμένα την τεχνική του συνοδευτικού/ αριστερού χεριού). Από την άλλη, στην ερμηνεία του Glenn Gould, το τέμπο είναι σταθερό και το σύνολο του πρώτου μέρους αρκετά δυναμικό. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής διατηρεί σε όλο το έργο δυναμική forte, έντονη ταχύτητα και αρκετό πεντάλ. Υπενθυμίζεται ότι ο Glenn Gould, παρόλο που ήταν εξαιρετικός ερμηνευτής, επέλεξε να «μεταδώσει» τις ερμηνείες του κυρίως μέσω ηχογραφήσεων. Σίγουρα λοιπόν, αυτός ο τρόπος αλληλεπίδρασης με το κοινό είναι πολύ διαφορετικός από ότι ο παραδοσιακός τρόπος της συναυλίας. Η ερμηνεία του έχει πολλά εφέ με έμφαση την ταχύτητα. Δεν δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έκφραση από πλευράς δυναμικής αλλά τεχνικής, κάτι που αναμφίβολα εντυπωσιάζει. Ο ήχος του δεν είναι τόσο μαλακός όσο της πρώτης ερμηνείας. Η Petra Somlai, ερμηνεύει σε pianoforte. Η ερμηνεία της, μολονότι γίνεται πάνω σε ιστορικό όργανο, ακούγεται ως η πιο σύγχρονη. Το διαφορετικό όργανο σημαίνει διαφορετικό ήχο, τεχνική, tempo του έργου κ.α. Λόγω φυσιολογίας οργάνου, η ερμηνεύτρια έχει μία αρκετά γρήγορη εκτέλεση συνολικά συγκριτικά με τις προηγούμενες. Μένει πιστή στις δυναμικές που αναγράφονται στην παρτιτούρα και χρησιμοποιεί το πεντάλ διακριτικά. Κατά κάποιον τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε πως η τελευταία ερμηνεία συνδυάζει στοιχεία των δύο προηγούμενων. Έχει την καθαρή άρθρωση και το διακριτικό πεντάλ του Artur Schnabel καθώς και την ταχύτητα και το δυναμισμό του Glenn Gould.

Συγκρίνοντας τις τρεις αυτές ερμηνείες μπορούμε να πούμε πως ο Artur Schnabel είναι εκπρόσωπος της ρομαντικής σχολής του πιάνου. Ο Glenn Gould εκπροσωπεί τον μοντερνισμό μιας εποχής που αποστρέφεται πολλές συνήθειες των ρομαντικών (όπως η ελαστικότητα του τέμπο), δίνει έμφαση σε μια ‘αντικειμενικότητα’ της απόδοσης της παρτιτούρας, ενώ αξιοποιεί όλα τα μέσα που του προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία της ηχογράφησης. Τέλος, η ερμηνεία της Petra Somlai ανήκει καθαρά στην τάση της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας, αξιοποιώντας μάλιστα ένα όργανο του οποίου ο ήχος πλησιάζει εκείνο της εποχής σύνθεσης του έργου.

5. Βιβλιογραφία

Badura-Skoda, Eva, Andrew V. Jones, and William Drabkin. "Cadenza." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 2 Νοεμβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043023>.

Bazzana, Kevin. "Gould [Gold], Glenn." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 12 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011543>.

"Beethoven's Sonatas Metronomised and Fingered by Ch. Czerny." NYPL Digital Collections. Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου, 2023. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-cbe7-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Casella, Alfredo. In *Beethoven Sonate per Pianoforte* 1, 3rd ed., 1:148–65. Ricordi music publishing, 1919.

Crombie, David. "Beethoven's Broadwood Bicentenary: 1818-2018." *WORLD PIANO NEWS*. World Piano News, Ημερομηνία προσπέλασης: 9 Δεκεμβρίου, 2022. <https://www.worldpianonews.com/event/beethovens-broadwood-bicentenary/>.

David Bloesch. "Artur Schnabel: A Discography." *ARSC Journal* (of the Association for Recorded Sound Collections). Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου, 2023. <https://schnabelmusicfoundation.com/musicians/artur-schnabel/artur-schnabel-discography>

Drabkin, William. "Building a Music Library: 1. The Beethoven Sonatas." *The Musical Times* 126, no. 1706 (1985): 216–20. <https://doi.org/10.2307/962182>.

Fallows, David. "Allegro." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 19 Οκτωβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>.

Fallows, David. "Grave." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 19 Οκτωβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011657>

Glock, William, and Stephen Plaistow. "Schnabel, Artur." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 12 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024970>

"Grande Sonate Pathetique pour le clavecin ou piano-forte comp. et ded. S. A. Msgr. Le Prince Charl. De Linchnowsky par L. van Beethoven. O XIII. Pr. 16 gr.," *Zeitung fur die elegante Welt*

Hoover, Cynthia Adams, and Edwin M. Good. "Piano." *Grove Music Online*. 31 Jan. 2014; Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257895>.

Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson. "Cyclic Form." Oxford Reference. Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Μαρτίου, 2023. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2358;jsessionid=8CF8693D9074C0247A7A2BCC7941D1FD>.

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson, and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>.

"Petra Somlai." Koninklijk Conservatorium Den Haag. Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Ιανουαρίου, 2023. <https://www.koncon.nl/docenten/petra-somlai>.

Richard Taruskin. "Chapter 13 C-Minor Moods." In *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press. (New York, USA, n.d.). Ανακτήθηκε 27 Ιανουαρίου 2011, από <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-13.xml>

Ripin, Edwin M., Peter Williams, David Rowland, and Nicholas Thistlethwaite. "Pedal." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040788>.

Ripin, Edwin M., and Edwin M. Good. "Pedal pianoforte." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021180>.

Ripin, Edwin M., Stewart Pollens, Philip R. Belt, Maribel Meisel, Alfons Huber, Michael Cole, Gert Hecher, Beryl Kenyon de Pascual, Cynthia Adams Hoover, Cyril Ehrlich, Edwin M. Good, Robert Winter, and J. Bradford Robinson. "Pianoforte." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021631>.

Skoda, Paul Baruka. *Carl Czerny: On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Vienna: Universal Edition, n.d.

Snarrenberg, Robert. "Schenker, Heinrich." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024804>.

Snarrenberg, Robert. "Schenker, Heinrich." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024804>.

Tilmouth, Michael, and Julian Budden. "Introduction (i)." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Οκτωβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013872>

Waterman, George Gow, and James R. Anthony. "French overture." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 24 Οκτωβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010210>.

Wayne M. Senner, Robin Wallace & William Meredith εκδ. “*The critical reception of Beethoven’s compositions by his German contemporaries*”, σελ. 147 - 148

Συμπληρωματική βιβλιογραφία:

Chew, Geoffrey. "Legato." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290>.

Fallows, David. "Adagio." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Νοεμβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000149>.

Fallows, David. "Andante." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Νοεμβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000854>.

Fallows, David. "Largo." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Νοεμβρίου 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016032>.

London, Justin. "Tempo (i)." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027649>.

Neville, Don. "Rondò." *Grove Music Online*. 2001; Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023788>.