



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

«Η 28^η Σονάτα του Beethoven op.101.

Μια Αισθητική Προσέγγιση στην 3^η Συνθετική Περίοδο και τις τελευταίες
Σονάτες του»

Επιβλέπων Καθηγητής: Παύλος Σεργίου

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: Ευγενία Σικουτή

Α.Μ. : 160101, Αθήνα - Οκτώβριος - 2019

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για την απόκτηση
του μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης στο **Πιάνο**

«Εκτέλεση/Ερμηνεία της Δυτικής Έντεχνης Μουσικής»

που απονέμει το ΠΜΣ του ΕΚΠΑ.

Εγκρίθηκε στις 27/11/2019 από την τριμελή εξεταστική επιτροπή:

ΠΑΥΛΟΣ ΣΕΡΓΙΟΥ ΜΟΝ.ΕΠΙΚ.ΚΑΘ/ΤΗΣ – ΙΣΤΟΡ. & ΣΥΣΤΗΜ. ΜΟΥΣ/ΓΙΑΣ.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ ΚΑΘ/ΤΗΣ – ΙΣΤΟΡ. & ΣΥΣΤΗΜ. ΜΟΥΣ/ΓΙΑΣ.

ΙΡΜΓΚΑΡΤ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ ΚΑΘ/ΤΡΙΑ – ΙΣΤΟΡ. ΜΟΥΣ/ΓΙΑ.

Αφιερώνεται με ευγνωμοσύνη στον Θεό, τον σύζυγο και την οικογένειά μου, για την
αμέριστη αρωγή, συμπαράσταση, στήριξη και υπομονή.

Ευχαριστώ θερμά τους αξιότιμους καθηγητές και συνοδοιπόρους μου σε αυτό το
ακαδημαϊκό εγχείρημα.

Με τιμή στον αείμνηστο Παππού μου, Υφηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Ιωάννη Σικουτρή

Η 28η Σονάτα του Beethoven op.101

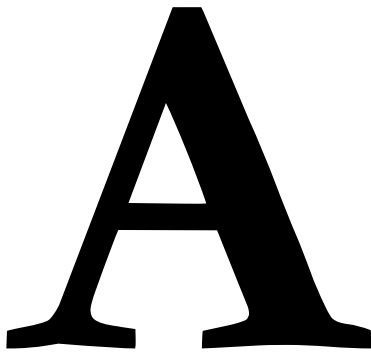
Μια Αισθητική Προσέγγιση στην 3η Συνθετική Περίοδο και τις τελευταίες Σονάτες του.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή. «Ανακύκλωση» & Αυθεντικότητα.....	2
2. Φιλοσοφία & Αισθητική στη Μουσική.....	4
2.1 Το προσωπικό και το «απρόσωπο».....	4
2.2 Τα Τέσσερα Στοιχεία – Φιλοσοφία & Αισθητική.....	5
Στοιχείο I – Ευφρία.....	5
Στοιχείο II – Αρχές της Αισθητικής της Μουσικής.....	6
Στοιχείο III – Η Αυθεντικότητα της Εκτέλεσης κ ο ρόλος της Αισθητικής.....	8
Στοιχείο IV – «Μίμηση» & «Μιμητές».....	11
2.3 Πόρισμα – Ο Σκοπός ενός «Μιμητή».....	13
3. Η 3η Συνθετική Περίοδος και οι Σονάτες για Πιάνο – Ιστορικά.....	14
3.1 Βιογραφική Εισαγωγή – ο Beethoven και η Αισθητική που εισήγαγε στην 3η Συνθετική Περίοδο.....	14
3.2 Οι τελευταίες σονάτες του Beethoven – Η πάλη επιβίωσης του συνθέτη, αλλά κυρίως της μουσικής του.....	18
3.3 Ένα ενιαίο αριστούργημα; Το κρυφό μήνυμα ενός σπουδαίου Συνθέτη. Op. 109, 110 & 111.....	20
4. Σονάτα Υπ' Αριθμόν 28. Op.101.....	24
4.1 Μια Ιστορική Εισαγωγή & η επιβεβαίωση εμφάνισης της Αισθητικής της 3 ^{ης} Συνθετικής Περιόδου, στην Op. 101.....	24
4.2 Μια Μικροσκοπική Ματιά στην Op. 101, 28 ^η Σονάτα του Beethoven, Τεχνική & Ερμηνεία.....	27
Πρώτη Κίνηση, Allegretto ma non troppo, con intimissimo sentimento:.....	28
Δεύτερη Κίνηση, Lebhaft. Marschmäßig. Vivace alla Marcia:.....	30
Τρίτη Κίνηση, Langsam und sehnsuchtvoll...con affetto.....	31
Τέταρτη Κίνηση, zu sehr, und mit Entschlossenheit, con fermezza:.....	31
4.3 Κατακλείδα.....	33

1. Εισαγωγή.

«Ανακύκλωση» & Αυθεντικότητα.



μέτρητες περιπτώσεις εκδόσεων βιβλίων, διατριβών, λημμάτων, άρθρων, ποιητικών κειμένων, τεκμηρίων κ.ά. συγγραμμάτων έχουν υπάρξει, με σκοπό να πάρουν θέση, να αναλύσουν, να εξηγήσουν «αντικειμενικά»¹ ένα θέμα όπως οι σονάτες του Beethoven (στην πρώιμη- μεσαία-ύστερη² {1^η,2^η,3^η Συνθετική) περίοδο). Ποια θέση θα μπορούσε να υιοθετήσει το παρακάτω κείμενο³, παρά να περιγράψει κάτι που πιθανά είναι ήδη γνωστό, ή αποδεδειγμένο, τεκμηριωμένο ή «έτοιμο»⁴, που μπορεί να εμφανιστεί σε μια τυχαία σελίδα μιας οποιασδήποτε μεγάλης ή μικρής βιβλιοθήκης παγκοσμίως; Η εύκολη απάντηση φυσικά έρχεται κατά νου: Ο κάθε ιστορικός-ερευνητής-μουσικός-εκτελεστής/performer-μουσικολόγος-διπλωματούχος-ειδικός-(κλπ. τίτλοι) έχει σίγουρα να προσφέρει κάτι προσωπικό. Ίσως μια πρωτότυπη αποτύπωση, μια εύρεση, μια άποψη τεκμηριωμένη με τον δικό του μοναδικό τρόπο· μια ματιά και σιοπιά που δεν έχει προηγούμενο. Ή αν έχει αποτυπωθεί και κατατεθεί μερικώς μια άποψη παγκοσμίως, ίσως θα ήταν καλό να υφίσταται τουλάχιστον, και σε μια «Ελληνική»⁵ έκδοση συμπυκνωμένα και εμπειριστατωμένα, η οποία θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί ή να αφομοιωθεί από νεότερες γενεές. Ερευνητές του μέλλοντος διψούν να ανακαλύψουν κάτι σημαντικό, που δεν έχει ειπωθεί, μέχρι στιγμής, ουσιαστικά στην γλώσσα τους. [Φυσικά δεν γίνεται αναφορά σε κάποιου είδους μετάφραση, αλλά σε μια απόδοση που μπορεί να γίνει κατανοητή στα υφολογικά στοιχεία μιας διαφορετικής κουλτούρας - παράδοσης]. Ας υποθέσουμε ότι αδυνατούν δυστυχώς, να εντυπώσουν οι ίδιοι λόγω έλλειψης ερευνητικής εμπειρίας. Με

¹ Είναι γνωστό πως ο κάθε ιστορικός όσο αντικειμενικός να δύναται να παραμείνει, η υποκειμενικότητα ενός συγγραφέα στη δημιουργική διαδικασία, είναι αδιάσπαστο κομμάτι της.

² Δανεισμός ορολογίας των συνθετικών περιόδων του Beethoven από το «2.2 Το έργο του», στο Αναστασία Α. Σιώφη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, (Αθήνα: τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδάνος, 2005), σελ.81-82.

³ κείμενο: η διπλωματική εργασία.

⁴ έτοιμο: δηλαδή κάτι που δεν χρήζει προσωπικής προετοιμασίας ή εργασίας, αλλά μόνο διεργασίας.

⁵ Ελληνική: Χαρακτηρισμός που αναφέρεται ως παράδειγμα και όχι ως μια εξήγηση που προσπαθεί πιθανά να υπονοήσει κάτι θετικό ή αρνητικό. (Η χρήση της λέξης «Ελληνική» έρχεται πρώτη στην σκέψη, λόγω της αναγραφόμενης γλώσσας αυτής της έρευνας.)

άλλα λόγια, μια έρευνα με στόχο την αναδιατύπωση, με δείγματα προσωπικής θέσης – επιστημονικής άποψης, δεν θα έπρεπε να χαρακτηριστεί περιττή με έναν γρήγορο & επιφανειακό τρόπο. Αντιθέτως μπορούμε χωρίς δισταγμό να την κατατάξουμε ως ενδιαφέρουσα στο ελάχιστο, έως και καρποφόρα ως προς τις διδαχές της προς το αντίστοιχο κοινό αναγνωστών, για το οποίο δημιουργήθηκε εξ' αρχής.

Συμπληρωματικά βέβαια, θεωρώ πως η κάθε έρευνα ως επί το πλείστον, θα πρέπει να στοχεύει σε καινούρια ερευνητικά μονοπάτια και όχι, συνηθέστατα, σε θεματικά αδιέξοδα. Η ειδίκευση ενός επιστήμονα δεν είναι παραγωγικό να μπαίνει εμπόδιο στην καινοτομία, να ενθαρρύνει την στασιμότητα, ή να ωθεί την προβλεψιμότητα του αναγνώστη, όσο και του ίδιου του ερευνητή. Είναι απαραίτητο λοιπόν, κάθε έρευνα να κάνει ένα βήμα παραπάνω, ούτως ώστε μέσα σε διάρκεια 30, 100, 300 σελίδων να μπορεί να ειπωθεί ένα θεματικά διαφορετικό⁶ – τριάντα τοις εκατό του συνόλου τουλάχιστον, που συνδυαστικά θα δώσει το έναυσμα στον επόμενο ερευνητή, να αναλύσει δεδομένα στην σκέψη του, που τελικώς θα ευαισθητοποιήσουν και θα διευρύνουν την αντίληψή του. Με τη μία προσέγγιση να χαρακτηρίζεται, χαριτολογώντας, ως «ανακύνκλωση», και την δεύτερη, της παραπάνω υπόθεσης, να υπονοεί μια είδους πρωτοτυπία, θα προσπαθήσει να συνεχίσει η συγκεκριμένη έρευνα, περπατώντας στο μονοπάτι ενός ιδανικού συνδυασμού τους.

Αναλυτικότερα: Πώς θα έπρεπε να εισπράττει – αφουγκράζεται ένας εκπαιδευμένος μουσικός τη μουσική, συγκριτικά με έναν απλό ακροατή; Τι ορίζουμε ως αισθητική μιας τέχνης, ή συγκεκριμένα της μουσικής; Πως σχετίζεται η εκτέλεση και ερμηνεία με αυτά τα ερωτήματα; Τέλος, έχοντας ως βάση την απάντηση αυτών των ερωτημάτων, θα συνεχίσει η έρευνα αυτή, προς τη διατύπωση προσωπικών τεχνικών και ερμηνευτικών διδαχών, πάνω στην 28^η Σονάτα του Beethoven Op. 101, κάνοντας μια ανάλυση κυρίως σε υφολογικά στοιχεία. Δηλαδή θα απαντήσει σε ζητήματα που αφορούν την εκτέλεσή της, και πώς αυτά τα ζητήματα πρέπει να ανταποκρίνονται στα αισθητικά κριτήρια της μουσικής, που όρισε ο Beethoven κατά την 3^η συνθετική περίοδο.

Έχοντας σαν γενικό πλάνο τις σονάτες για πιάνο του Beethoven, θα χτιστεί μια συνολικά ιστορική & αισθητική άποψη στο συγκεκριμένο θέμα. Θα έρθουν στο προσκήνιο θεματικές ενότητες που αφορούν την 1.) αισθητική της μουσικής, κάνοντας συγκρίσεις με 2.)

⁶ ή διαφοροποιημένο σχετικά με την ειδικότητα του ερευνητή. Για παράδειγμα ένας εκτελεστής βιολιού και ένας εκτελεστής τσέμπαλου, που έχουν ως κοινό γνώμονα την εκτέλεση και ερμηνεία, είναι σαφές το πεδίο έρευνάς τους πιθανά.

μορφολογικά και 3.) υφολογικά στοιχεία των σονατών του Beethoven. Θα διατυπωθούν φιλοσοφικά πορίσματα που θα υποδεικνύουν την ανάγκη ύπαρξης ενός ειδικού. Ο οποίος είναι υπεύθυνος όχι μόνο να μεταφέρει τεχνικές ή ερμηνευτικές γνώσεις, αλλά και ιστορικές, μορφολογικές, υφολογικές, ποιητικές, προσωπικές και συνολικά ακριβείς ως προς την αισθητική της μουσικής, που εισαγάγει ο εκάστοτε συνθέτης ή και απαιτεί το ύφος μιας ιστορικής περιόδου της τέχνης.

2. Φιλοσοφία & Αισθητική στη Μουσική.

2.1 Το προσωπικό και το «απρόσωπο».

Πολλοί ιστορικοί στην ανάγκη να κατηγοριοποιήσουν αρκετές φορές την ποιότητα μιας σύνθεσης ή την ιστορική προσφορά της στην εξελικτική πορεία της μουσικής, ξεχνούν κάτι πολύ βασικό. Η μουσική δημιουργείται από τα βάθη της ψυχής και παρ' όλους τους κανόνες που προσπαθούν να την περιορίσουν, ξεχωρίζει η πολυμορφία της στις διαφορετικές εκτελέσεις: είτε από μονάδες ή ολόκληρες ορχήστρες. Δοκίμια που ορίζουν επιστημονικές αναγκαιότητες την αναζήτηση μιας «τέλειας» εκτέλεσης, αγνοούν πλήρως την εκφραστικότητα της ερμηνείας, αλλά και την συνολική άποψη του εκτελεστή⁷. Ακόμη και σε εκπαιδευτικό επίπεδο το να σκέφτεσαι την μουσική τόσο κυνικά-αυστηρά θεωρώ φτάνει τα όρια μιας «εγκληματικής» πράξης. Μια απαξίωση που πρέπει να καταρριφθεί άμεσα, για να προσεγγίσουμε όλο και περισσότερους ενδιαφερόμενους, σε έναν κόσμο που προσφέρει μόνο έμπνευση και δημιουργικότητα. Η μουσική δεν είναι μια απερισκεπτη δήλωση, ή μόνο μια σειρά από κανόνες, αν και αποτελείται από αρκετούς. Αν η φαντασία δεν είναι απελευθερωμένη από την συνήθεια και τα «καθώς πρέπει», τότε το αποτέλεσμα δεν θα έχει ενδιαφέρον, αλλά ούτε και προοδευτική προοπτική. Όπως παραδειγματος χάριν, τα κομμάτια του J.S. Bach που διδάσκονται σε νεαρή ηλικία στο πιάνο, ενώ έχουν γραφτεί για κλαβίχορδο ή τσέμπαλο, είναι αυτονόητο, να μην μπορούν να εκφραστούν, όπως τα

⁷ Το πως ο κάθε εκτελεστής ή σύνολο μουσικών ερμηνεύουν ένα έργο, εξαρτάται από στοιχεία που πολλές φορές οι οδηγίες ενός συνθέτη δεν είναι αρκετές για να καλύψουν. Με αποτέλεσμα οι απόψεις πάνω σε μια ερμηνεία να διίστανται.

προόρισε ο συνθέτης, σε ένα διαφορετικό μουσικό όργανο. Οι οδηγίες που θα λάβει λοιπόν ο μαθητής ή ο εκτελεστής, είναι είτε για να πλησιάσει το είδος της μουσικής, είτε να μάθει να εκτελεί με ένα ύφος, που θα του χρησιμεύσει, τεχνικά κ ερμηνευτικά, σε μουσικά κομμάτια μεταγενέστερων συνθετών. Ο Bach φυσικά είναι ένα απλό παράδειγμα, καθώς ακούμε πολλά έργα να εκτελούνται σε μαθητικές συναυλίες, με την απουσία ανάλογης έκφρασης και υφολογικής απόδοσης, που όρισε 1^{ον} ο συνθέτης, και 2^{ον} ορίζει το ύφος της εποχής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την τροφοδότηση της ημιμάθειας, αλλά και την δικαιολογημένη ανάγκη δημιουργίας της κυνικής-αυστηρής, γρήγορης και εν μέρει σωστής ιστορικό-υφολογικής άποψης που προανέφερα. Η οποία όμως, έρχεται αδικαιολόγητα και γρήγορα να κατακρίνει, λόγω συνήθειας, πιθανά εκτελέσεις όχι μόνο μαθητών, αλλά και επαγγελματιών εκτελεστών. Μεγάλο ρόλο στα παραπάνω παίζει η αισθητική (της οποίας η εισήγηση θα γίνει παρακάτω). Ίσως, μερικές φορές θα ήταν αποδεκτό να ακούσουμε μια συναυλία, που περιέχει ανακρίβειες, αλλά ίσως να προσπαθήσουμε να την αφουγκραστούμε, παραμερίζοντας περιστασιακές τεχνικές ή και ερμηνευτικές «προκαταλήψεις», ανακαλύπτοντας πιθανά κάτι ιδιαίτερο: χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ξεχνούμε παράλληλα, την αισθητική και τεχνική που όρισε αρχικά για το μουσικό έργο ο συνθέτης.

2.2 Τα Τέσσερα Στοιχεία – Φιλοσοφία & Αισθητική.

Αναλύοντας ένα θέμα όπως η αισθητική της μουσικής σε συνδυασμό με την φιλοσοφία, μπορεί να δημιουργείται ένα αποτέλεσμα, κάποιες φορές, το οποίο δεν προσφέρει μια αποδεδειγμένη αλήθεια, παρά μονάχα μια θεωρία. Τα ολίγα όμως, στοιχεία-δεδομένα που θα χρησιμοποιηθούν, για την κατάθεση και παρουσίαση του παρακάτω συλλογισμού, έχουν σκοπό να βάλουν σε σκέψη και μετέπειτα να ωθήσουν σε λειτουργία, μια καινούρια σκέψη-σκεπτικό που θα είναι, ουσιαστικά, ο μεταμορφωμένος νοητικός συγχρονισμός με τον κατατεθέντα συλλογισμό. Ο συγχρονισμός αυτός, δεν θα έρθει κυρίως λόγω των ισχυρών επιχειρημάτων, αλλά μέσω της ανάγκης ενσυναίσθησης με αυτόν, που υπέρτατα θα αποβλέπει στο καλό μέλλον της μουσικής κληρονομιάς μας. Θα είναι επομένως, μια επιλογή νοητικά, αλλά και συναισθηματικά λογική.

Στοιχείο I – Ευφροσύνη

Howard Markel, *An “Instrumental” Aesthetics of Music:*

«Ο καλός μουσικός δεν καταδικάζει την *ragtime*, επειδή είναι δημοφιλής, αλλά γιατί οι ιδέες της είναι τόσο ασήμαντες και άδειες, χωρίς έμπνευση συνήθως... ακόμα κι ο *Wagner* αναγνωρισμένος

σπουδαίος μουσικός, με ποίηση που ακούγεται κοινή και φιλοσοφία που αποφαίνεται ωμή⁸ ... η μουσική νοημοσύνη δεν υπονοεί κοινωνική νοημοσύνη... τα δύο είδη ιδεών, το καλλιτεχνικό και το καθημερινό νοητικό δεν συσχετίζονται.»⁹

Αυτή η άποψη δικαιολογεί και επιβεβαιώνει, τον λόγο ύπαρξης μαθημάτων σε βαθμίδες της εκπαίδευσης που εξασκούν την κοινωνική νοημοσύνη. Επίσης μας φανερώνει πως οι ιδιοφυΐες στη μουσική, ή γενικά **οι καλλιτεχνικά ευφυείς δεν σημαίνει πως έχουν αυξημένες τις άλλες πτυχές της νοημοσύνης. (συναισθηματική ή κοινωνική)¹⁰**

Στοιχείο II – Αρχές της Αισθητικής της Μουσικής.

Μερικά αποσπάσματα από το ίδιο άρθρο του Markel:

«Σε ένα κοντσέρτο θα συναντήσεις 2 ακροατές: αυτούς που επιμένουν στο να ενθουσιάζονται που και που, και εκείνους που το ενδιαφέρον τους είναι στραμμένο στο τι ακριβώς παίζεται. Το πρώτο είδος (ακροατή) χρησιμοποιεί την μουσική σαν αναπόληση εμπειριών-ονείρων, που ξεχνάει τη μουσική και διακόπτουν τον εαυτό τους για να χειροκροτήσουν, πιο πιθανά, να χειροκροτήσουν τις ίδιες τους τις άστοχες περιπλανήσεις, καθώς δεν άκουσαν τη μουσική.»¹¹

Παραφράζοντας παρακάτω για λόγους νοητικής συνέχειας (σχετικά με το 1^ο είδος ακροατή):

«Συναισθήματα που αποστασιοποιούνται από την αισθητική, γιατί μόνο ως αισθητική δεν περιγράφεται κάτι τέτοιο» δηλαδή δεν έχουν αίσθηση της τέχνης που προόρισε ο δημιουργός. «Οποιαδήποτε καινοτομία, όταν συγκρίνεται με παλαιότερες εκτελέσεις, ακόμη και από κριτικούς της μουσικής, κατακρίνεται και καταδικάζεται», μιας και βασίζονται σε συναισθηματισμούς, «είναι μη ευφυείς ακροατές... δεν βλέπουν την μουσική ως ένα σύνολο από ιδέες.»

Αν πχ ο Mozart θεωρείται καλόγουστη μουσική (με τις άρτιες συμφωνίες & σονάτες του), πέφτει αναγκαστικά στα κατακριτέα πνεύματα, που δεν ειδικεύονται στη μουσική παιδεία-εκπαίδευση. Κι όπως αναφέρει το συγκεκριμένο άρθρο σε άλλο σημείο, ο κόσμος που μπαίνει στην όπερα, «δεν συμμετέχει για να ακούσει πλέον, αλλά μάλλον για να κοιμηθεί». Γίνεται

⁸ Ανεπεξέργαστη, ίσως ανώριμη.

⁹ Howard Markel, «An “Instrumental” Aesthetics of Music», *The Musical Quarterly* Vol. 8, No. 2 (Oxford University Press: Απρίλιος, 1922), σελ. 199-212 (14 σελίδες), στον ιστότοπο jstor.org, αρχική πηγή στο archive.org, σελ. 203.

¹⁰ John Gottman, Χρύσα Ξενάκη (μεταφρ.) *Η Συναισθηματική Νοημοσύνη των Παιδιών*, (Αθήνα: Η Καθημερινή, 2015), σελ. 13.

¹¹ απόδοση στο Howard Markel «An “Instrumental” Aesthetics of Music». σελ. 211.

κατανοητό πως η αισθητική στη μουσική χρήζει μουσικής παιδείας, όχι όμως οποιασδήποτε.

Κάποιος για παράδειγμα που παίζει Σιτάρ ή Βίνα¹² και όχι Βιολί σε μια κλασική ορχήστρα, είναι πιθανό να μην έχει συμμετάσχει σε πρόβες που εκτελούνται τα προαναφερθέντα έργα (π.χ. του Mozart), με αποτέλεσμα να μην έχει εμβαθύνει επιστημονικά, αρμονικά και γενικά στην μορφή & υφή· σε λεπτομέρειες που θα του επιτρέψουν να τα απολαύσει ορθά, εφόσον τα κατανοεί. Αντίθετη περίπτωση, φερειπείν, είναι ένας συνθέτης ή μάεστρος, που υπερτερεί στο γνωστικό αυτό αντικείμενο. Με άλλα λόγια για να μιλήσουμε για την αισθητική της μουσικής πρέπει να μπορούμε να την «αισθανθούμε», και αυτό είναι φύσει αδύνατον, έχοντας άγνοια της επιστήμης. Αλλιώς αυτό που αισθανόμαστε, είναι συνήθως μια συλλογή από αναμνήσεις, εντυπώσεις και πιθανώς κομμάτι της φαντασίας μας. Φυσικά αυτά δεν είναι αυθαίρετα ή τυχαία λόγια ενός συγγραφέα, καθώς επιβεβαιώνονται πρώτον από τον Nelson Goodman και δεύτερον από τις καινοτομίες που ήθελε να εισαγάγει ο Πλάτωνας, του οποίου η πρόταση για μεταρρύθμιση στην μουσική εκπαίδευση ήταν η εξής:

• «Στον τομέα της μουσικής, στόχος θα είναι όλοι οι πολίτες, ανεξαρτήτως ηλικίας, να αισθάνονται την ίδια ευχαρίστηση από τα ίδια έργα. Όλοι θα πρέπει να έχουν την ίδια έννοια του ωραίου για να το αγαπούν, του αγαθού για να το εκπληρώσουν. Αυτοί οι βασικοί χαρακτήρες της μουσικής εκπαίδευσης μπορούν ν' αναχθούν σε έναν: καθολική αγάπη της αρετής μέσα στην ωραιότητα.»¹³ Ακόμη, σύμφωνα με τον αξιότιμο καθηγητή κ. Καϊμάκη, στο βιβλίο του *Φιλοσοφία και Μουσική* (2005), ο Πλάτωνας: «είχε μια διαχωρισμένη έννοια στο μυαλό του, εκφράζοντας αντιφατικές απόψεις» πάνω στη μουσική. Βέβαια, στο πρωτότυπο σχέδιό του για την παιδεία και την θέση της μουσικής σε αυτήν, διατυπώνει έναν ορισμό, ο οποίος περιγράφει με άλλα λόγια την αισθητική της μουσικής. **Η οποία για να υφίσταται πρέπει όλοι να υπαγόμαστε στο ίδιο γνωστικό αντικείμενο-εκπαιδευτικό σύστημα.**

• Τέλος, στο βιβλίο *οι Γλώσσες της Τέχνης*, του Nelson Goodman, στην θεωρία που περιγράφει καυστικά (Tingle-Immersion Theory), επιβεβαιώνει τα παραπάνω λεγόμενα. Σε

¹² παραδοσιακό όργανο που χρησιμοποιείται στην ινδική μουσική και όχι στην Ευρωπαϊκή που εξετάζουμε.

¹³ Πάυλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική, η μουσική στους πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, (Μεταίχμιο, 2005), Σελ. 54.

αυτή την θεωρία πρέπει ο ακροατής, στην συγκεκριμένη περίπτωση,¹⁴ να:

«απεκδυθεί κάθε γνώση και εμπειρία (διότι μπορεί να αμβλύνουν την αμεσότητα της απόλαυσης), στη συνέχεια να αφήσει τον εαυτό του να απορροφηθεί εντελώς, τέλος, να μετρήσει την αισθητική ισχύ του έργου με βάση την ένταση και τη διάρκεια του ερεθισμού που προέκυψε.¹⁵» και αργότερα την χαρακτηρίζει ως άχρηστη και παράλογη (σαν θεωρία), που μας δίνει να καταλάβουμε, πως δεν γίνεται να μετρήσεις κάτι αισθητικά, όταν δεν κατανοείς το πώς προέκυψε.

Επίσης τίθεται το φιλοσοφικό ερώτημα, πώς γίνεται κάποιος να αφαιρέσει κάθε κομμάτι της γνώσης και εμπειρίας του, όταν για παράδειγμα: Δύο άνθρωποι κοιτούν ένα σύννεφο και το κάθε μυαλό προσπαθεί να δώσει άμεσα μια διαφορετική εξήγηση, ως προς τη μορφή του σύννεφου; Πως θα προσδιορίσεις το άγνωστο, χωρίς να το συγκρίνεις με κάτι ήδη γνωστό, άθελά σου; Αυτά τα ρητορικά ερωτήματα είναι απλά συμπεράσματα, που έρχονται αρχικά κατά νου, θεωρώ σε όλους μας, χωρίς να γινόμαστε απόλυτοι, όταν αναλογιζόμαστε την Tingle-Immersion Theory που καταρρίπτει ο Goodman.

Στοιχείο III – Η Αυθεντικότητα της Εκτέλεσης & ο ρόλος της Αισθητικής.

Τα παρακάτω σχόλια φέρνουν ένα παράδειγμα ενός παιδιού, που μεγάλωσε με την απουσία μουσικής μόρφωσης, απ' το άρθρο του Markel, σύμφωνα με τον οποίον παρατηρούμε κάτι ιδιαίτερο:

«Είναι αυτονόητο ένας σχολικός δάσκαλος να έχει αναπτύξει μια σαφή και ψυχολογικά ατέραιη μέθοδο διδασκαλίας ως προς το τι είναι όμορφο να διδαχθεί, όπως ας πούμε η αριθμητική... έτσι ένα παιδί μπορεί να δείξει ανεξαρτήτως ενδιαφέρον για οποιαδήποτε τέχνη ανεπηρέαστο¹⁶... χωρίς γνώσεις μουσικής¹⁷, ακούγοντας μια καλή ορχήστρα να παίζει για πρώτη φορά σαστίζει¹⁸... αλλά το να σαστίσεις μπροστά σε μια τέχνη είναι επικίνδυνη μέθοδος προσέγγισης γι' αυτόν που σάστισε, αλλά

¹⁴ Ο Goodman μιλάει για κάποιον που αντιρρίζει έναν πίνακα ζωγραφικής, αλλά συνεχίζει αργότερα κάνοντας σύνδεση με τη μουσική. Επιπλέον γενικεύει πάνω στην τέχνη οπότε μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε άφοβα το παράδειγμα ενός ακροατή.

¹⁵ «Τέχνη και Αυθεντικότητα», στο Nelson Goodman, Πάνος Βλαγκόπουλος (μετάφρ.), *Γλώσσες της Τέχνης*, (Εικρεμές, 2005), σελ. 166.

¹⁶ Howard Markel «An “Instrumental” Aesthetics of Music». σελ. 212.

¹⁷ Εδώ κάνει αναφορά στο παιδί που δεν είχε την ευκαιρία να εντυφώσει σε μουσική παιδεία.

¹⁸ Howard Markel «An “Instrumental” Aesthetics of Music». σελ. 212.

και την ίδια την τέχνη¹⁹... η ομορφιά κρύβεται στην αντίληψη μιας φόρμας²⁰ και όχι στις περιστασιακές συναισθηματικές εκρήξεις»²¹.

Είναι σύνηθες να εκλάβουμε κάποιου είδους θαυμασμό πολλές φορές από φίλους, γνωστούς και μη γνώστες του χώρου, χωρίς να αισθανόμαστε όμως, πως αξίζουμε αυτόν τον έπαινο. Ίσως αν μια πόρτα στο παρελθόν άνοιγε και εμφανιζόταν ο συνθέτης του έργου που εκτελέσαμε, και άρχιζε να το ερμηνεύει όπως πρέπει, να ντροπιαζόμασταν.

Σε ένα περιβάλλον που υπερισχύει η ημιμάθεια, αναπόφευκτα υπονομεύεται η τέχνη, ή χειρότερα μεταποιείται, έως που ξεχνιέται η αλήθεια-αυθεντικότητά της. Το μόνο που χρειάζεται είναι μια αλλαγή σε μια έννοια ή μια ιδιότητα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Για παράδειγμα: το ίδιο θα ερμηνεύσει «τον Mozart» ένας που ειδικεύεται στην Country, ένας στην Jazz, κι ένας στην Κλασική μουσική; Αν το δούμε από μια μακροσκοπική άποψη, στην υπόθεση αυτή, ας πούμε πως και οι τρεις μουσικοί είναι πιανίστες. Ένας ανειδίκευτος ακροατής μπορεί να πει ότι του άρεσε ο πρώτος ή ο δεύτερος, ενώ αν είχε την αντίστοιχη μουσική παιδεία, δεν θα χρειαζόταν να κάνει κάποιο διαχωρισμό. Εξ' αιτίας λοιπόν, της έλλειψης επίγνωσης της φόρμας-δομής, δεν μπορεί να την συλλάβει, να την κατανοήσει, να την εξηγήσει ή να την εντοπίσει.

Η πρώτη έκβαση του Στοιχείου III να είναι το α.) η επικινδυνότητα αλλοίωσης ή αφανισμού της τέχνης μέσω της συναισθηματικής και όχι της (ορθής) αισθητικής απόλαυσης,²²

Συμπληρωματικά τα παρακάτω λόγια του Goodman θα ριξουν ένα ιδιαίτερο φως σχετικά με την «αυθεντικότητα»²³:

- «Υπάρχει βέβαια η πιθανότητα πλαστογράφησης των εκτελέσεων. Κάτι τέτοιο συμβαίνει όπου μια εκτέλεση αποδίδεται ψευδώς στον τάδε μουσικό κλπ. Αυτές οι εκτελέσεις, όμως, εάν είναι ευθυγραμμισμένες με την παρτιτούρα, αποτελούν, παρά ταύτα, γνήσιες πραγματώσεις του έργου.²⁴»
- «Απ' την άλλη, οι εκτελέσεις, οι οποίες συμμορφούνται προς την παρτιτούρα, μπορεί να διαφέρουν

¹⁹ Υπογραμμίζω ουσιαστικά αυτό που θα μας οδηγήσει στον παρακάτω συλλογισμό.

²⁰ Η φράση αντίληψη μιας φόρμας αναγράφεται σαν ορισμός ως: *form-perception*.

²¹ Howard Markel «An “Instrumental” Aesthetics of Music». σελ. 212.

²² η οποία σχετίζεται με αναγνώριση της ομορφιάς, που διατυπώνεται ύστερα από την κατάκτηση της πλήρους γνωστικότητας του αντικειμένου, που πραγματεύεται η εκάστοτε τέχνη, όπως είδαμε αναλυτικά στο Στοιχείο II.

²³ Μια έννοια που χρησιμοποιεί ο Goodman και για τις μουσικές εκτελέσεις και εξηγείται ως πιστή απόδοση του έργου, όταν συνδυάζεται με την ορθή αντίληψη της σημειογραφίας ή «αλφαβήτου».

²⁴ «Υποσημείωση 9», Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, σελ 167.

αισθητά σε μουσικά χαρακτηριστικά όπως η ρυθμική αγωγή, το ηχόχρωμα, το φραζάρισμα και η εκφραστικότητα.»²⁵

Επίσης αναφέρει, πως δεν γίνεται να χρησιμοποιήσεις μόνο ιστορικά στοιχεία, για να κρίνεις, το αν η εκτέλεση αντιπροσωπεύει πιστά μια σύνθεση. Η παρτιτούρα από μόνη της δεν είναι αρκετή, ως κριτήριο σύγκρισης της, με τις αρχικές προθέσεις της σύνθεσης, που προέρχονται φυσικά απ' τον δημιουργό της.

Η σημειογραφία είναι ένα από τα στοιχεία που μεταφέρει πληροφορίες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι πληροφορίες είναι αναγνωρίσιμες, ως προς την εφαρμογή τους. Κάποιος που είτε τις βλέπει για 1^η φορά, είτε δεν έχει διδαχθεί το νόημά τους, αδυνατεί να τις εκτελέσει όπως προβλέπεται.

• *«Ο προσδιορισμός της συμμόρφωσης²⁶ απαιτεί... κάτι περισσότερο από γνώση του αλφαβήτου· απαιτεί ικανότητα συσχετισμού των φανερών σημείων της παρτιτούρας με τους σωστούς ήχους, την ικανότητα αναγνώρισης... σωστής εκφοράς, ακόμη και δίχως την κατανόηση αυτού που εκφέρεται.»²⁷*

Με άλλα λόγια μπορεί να αδυνατείς να κατανοήσεις πως ερμηνεύεις ένα έργο, ή τι είναι αυτό που θέλει να «περάσει» ένας συνθέτης. Ανεξάρτητα όμως, μπορείς να αντιληφθείς τον σύνδεσμο που ενώνει την πληροφορία με την εφαρμογή της. Δηλαδή, μπορείς να μεταφράσεις πρακτικά την πληροφορία, με τον αντίστοιχο τεχνικό τρόπο, ενώ παράλληλα δύναται να έχεις άγνοια της αισθητικής που μετέφρασες ή εκφέρει το έργο.

Αυτό θίγει ένα μεγάλο θέμα, απ' το οποίο όμως θα περάσουμε στιγμιαία. Μπορεί ένας ερμηνευτής για παράδειγμα, να έχει μάθει πώς να εκτελεί τις σονάτες για πιάνο του Beethoven, κάνοντας την λεγόμενη «σωστή εκφορά» του Goodman. Όταν ο ίδιος παίζει ένα Waltz του Chopin, αντιθέτως, αδυνατεί να «συμμορφωθεί» με την σύνθεση, αλλά μπορεί μόνο να την ερμηνεύσει όπως τις σονάτες του Beethoven. Αυτό λοιπόν μας φανερώνει, πως το να εμβαθύνεις σε μια περίοδο ιστορικά και αισθητικά ως εκτελεστής, δεν σημαίνει πως έχεις καταφέρει να εμβαθύνεις σε όλες τις αισθητικές διαφοροποιήσεις της μουσικής, ανά τους αιώνες συνολικά.

Η δεύτερη έκβαση του Στοιχείου III λοιπόν, είναι ο κίνδυνος β.) λήθης, της σωστής αποτύπωσης – της αυθεντικότητας, στην εκτέλεση ενός έργου.

²⁵ Nelson Goodman, Πάνος Βλαγκόπουλος (μετάφρ.), *Γλώσσες της Τέχνης*, σελ 173.

²⁶ Συμμόρφωσης με την παρτιτούρα.

²⁷ Nelson Goodman, Πάνος Βλαγκόπουλος (μετάφρ.), *Γλώσσες της Τέχνης*, σελ 173-174.

Στοιχείο IV – «Μίμηση» & «Μιμητέο».

Το τελευταίο και 4^ο στοιχείο που θα μας οδηγήσει στην ολοκλήρωση δημιουργίας της ολικής σκέψης μας, είναι η «μίμηση». Όπως και με την διαφοροποίηση των εννοιών «συναισθηματική και αισθητική²⁸» που παρουσιάζω ως περίπου αντίθετα, έτσι και εδώ υπάρχει η καλή «μίμηση» και η «κακή». Μίμηση όχι με την έννοια που γρήγορα και ίσως λανθασμένα έρχεται στο νου μας, που θυμίζει την λέξη αντιγραφή,²⁹ καθώς η αντιγραφή είναι απλά μια περίπτωση «κακής» μίμησης. Αρχικά ας φέρω ένα απλό παράδειγμα, πριν προχωρήσουμε στους ορισμούς που έδωσε ο Πλάτωνας και ο Σωκράτης:

Η μίμηση μιας φωνής. Εάν ο χ μπορεί να μιμηθεί την φωνή του ψ, έτσι ώστε η φωνή χ=ψ τότε δεν έχουμε μίμηση, έχουμε αντιγραφή. Ας το φανταστούμε... ας αδειάσουμε την σκέψη μας για λίγο και αναλογιστούμε... αν ο ψ αποκτάει πιστά (μέσω της μίμησης) την φωνή του χ, θα δημιουργούσε κάτι αισθητικά ανιαρό και μη πρωτότυπο· μιας και δεν μας προσφέρει κάτι καινούριο πρακτικά. Η μίμηση πρέπει κάθε φορά να δημιουργεί κάτι καινούριο, αλλιώς δεν έχει ουσία ή ενδιαφέρον³⁰. Όπως για παράδειγμα σύμφωνα με τον Sean Driscoll,³¹ ο οποίος αποδέχεται την μίμηση, όπως την αναλύει ο Σωκράτης, στην ελληνική γλώσσα:

Την γνωστή ετυμολογία της λέξης άνθρωπος «απ' τις λέξεις αναθρεῖ και ὄπωπε, δηλαδή ένα ον που συλλογίζεται κάτι που έχει δει ή κοιτάζει». Δηλαδή, η ελληνική γλώσσα στην προσπάθεια να περιγράψει την διαφοροποίηση του ανθρώπου, απ' τα υπόλοιπα ζώα, χτίζει μια λέξη, που ετυμολογικά ανήκει σε μια μικρή φράση.

Μέσω της μίμησης, που κάνει η ελληνική γλώσσα στην συγκεκριμένη περίπτωση, μπορούμε εύκολα να γενικεύσουμε και να αντιληφθούμε την έννοια της τέχνης, ως κάτι τεχνητό ή φτιαχτό, που ταυτόχρονα είναι άρτιο-ωραίο. Όπως ακριβώς γράφει ο Πλάτωνας,

²⁸ Σελίδα 9, πρώτη (α.) έκβαση του Στοιχείου III.

²⁹ ούτε η λέξη «imitation (που σχετίζεται με την έννοια της αντιγραφής)», ούτε η λέξη «representation που σχετίζεται με την διαδικασία της δημιουργικής πράξης» αρκούν στο να περιγράψουν την πλήρη έννοια της μίμησης, που όρισε ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, σύμφωνα με το Thomas J. Mathiesen «Mimesis (Gk. mimēsis: 'imitation', 'representation') », (Ιανουάριος 2001), στον ιστότοπο oxfordmusiconline.com.

³⁰ επομένως δεν είναι μίμηση, αλλά αντιγραφή.

³¹ «Linguistic Mimēsis in Plato's Cratylus», στο Sean Driscoll, *The Many Faces of Mimesis, Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*, (Parnassos Press – Fonte Aretusa, 2018), διαθέσιμο και στο Jstor.org, σελ. 118.

στο παράδειγμα ««παραγωγικές» τέχνες ή δημιουργικές, που πλάθουν κάτι που δεν υπήρχε προηγουμένως (Σοφιστής 265β)³²».

Με άλλα λόγια η «ακακή» μίμηση, στην περίπτωση που αναφέρει ο Σωκράτης με την ετυμολογία της λέξης άνθρωπος, θα ήταν η περιγραφή του ανθρώπου, κάνοντας χρήση των 2 ή 3 συγκεκριμένων λέξεων. Μια περιφραστική επεξήγηση, ή «αντιγραφή» ουσιαστικά (της έτοιμης φράσης), που δεν θα ήταν παραγωγική³³ χρήση της μίμησης³⁴. Δίχως να ξεφεύγουμε σε βαθιά φιλοσοφικά ερωτήματα: «... είναι καλύτερα να ξεκινήσουμε από την ευρύτερη σημασία με την οποία τη χρησιμοποιεί ο Πλάτων... η σημασία της είναι ο πυρήνας της πλατωνικής φιλοσοφίας. Δεν υπάρχει μόνο ο όρος μίμησης, αλλά και τρεις άλλοι που χρησιμοποιούνται συχνά με τρόπο σχεδόν συνωνυμικό προς τη μίμηση ή ακόμα κατά παράθεση με τη μίμηση: **μέθεξις, ομοιώσις και παραπλησία**.³⁵»

Αυτά τα σχόλια βοηθούν στην κατανόηση της κατεύθυνσης αυτής της έρευνας, ως προς το νόημα του όρου μίμησης, που χρησιμοποιείται εδώ, ως μια πιο γενική έννοια, και όχι όσο αναλυτικά σχολιάζουν οι αρχαίοι Έλληνες Σοφιστές: εφόσον τα νοήματα είναι αρκετά κοντινά. Πώς συνδέεται όμως η μίμηση με την μουσική ακριβώς; Πολύ απλά, όταν η μίμηση αποφέρει αποτελέσματα όπως το χ να είναι άνισο (\neq) του ψ. Διατυπώνοντας τον παρακάτω σύντομο ορισμό:

Με την ξεκάθαρη διαφοροποίηση του χ με το ψ, μέσω της μίμησης, δημιουργείται κάτι αισθητικά ωραίο, που τοποθετεί τη μουσική σε μια ανοδική-εξελικτική πορεία.

Λ.χ. στον τομέα της σύνθεσης, τα πρελούδια και φούγκες του J.S. Bach συγκρίνοντάς τα με την φούγκα που είναι ενσωματωμένη στις τελευταίες σονάτες του Beethoven. Συγκεκριμένα, ιστορικά η φούγκα ήταν ένας φωνητικός κανόνας του 14^{ου} αιώνα,³⁶ στην οποία παρατηρούμε μια σταδιακή εξέλιξη, μέσω της «καλής»³⁷ μίμησης, μέχρι τις αρχές του 19^{ου}, αλλά και ύστερα. Αναμφίβολα ο Bach με τον μεγάλο αριθμό από φούγκες που έγραψε θα μπορούσαμε να πούμε ότι «εξάντλησε όλα τα μουσικά αποθέματα και τις δυνατότητες της κάθε

³² «Δεύτερο Κεφάλαιο, Τέχνη και μίμηση» στο Monroe C. Beardsley, Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης (μετάφρ.), *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), σελ. 27.

³³ Δηλαδή να παράγει με μια λέξη, μια συνολική έννοια. Ένα ον που κοιτάει και αναλογίζεται-συλλογίζεται.

³⁴ «Αντιγραφή» σύμφωνα με το παράδειγμα που όρισα παραπάνω με την φωνή χ και ψ αντίστοιχα.

³⁵ Monroe C. Beardsley, *Ιστορία...θεωριών*, σελ. 28.

³⁶ «ΕΙΣΑΓΩΓΗ, Πρελούδιο και Φούγκα», στο J. S. Bach *Το καλώς Συγκεκριμένο κλειδοκίμβαλο*, Αλεξάνδρα Παπαστεφάνου (επιμ), (Αθήνα: Philip Nakas Sons Music House, 1991), σελ. 4.

³⁷ Της ορθής, που προανέφερα.

τονικότητας και της τέχνης της πολυφωνίας³⁸, ενώ ο Beethoven, σύμφωνα με τον Charles Rosen, ενσωματώνει την φύγχα θεματικά με περίτεχνο τρόπο (στην op.110), προκαλώντας τον θαυμασμό στους ερμηνευτές-αναλυτές και ακροατές του έργου του.³⁹

2.3 Πόρισμα – Ο Σκοπός ενός «Μιμητή».

Τα τέσσερα στοιχεία λοιπόν, που χτίζουν συνδυαστικά την ολότητα του παρακάτω σκεπτικού εκφράζονται ως εξής:

Ένας ερμηνευτής ή μουσικός γίνεται ένας εξελικτικός κριτικός στην μουσική, μέσω της μίμησης⁴⁰. Για να μπορέσει να μιμηθεί-ερμηνεύσει ή να δημιουργήσει μιμητικά, χρειάζεται μια ορθή αντίληψη της αισθητικής της μουσικής, που συνεπάγεται μια ανάλογη μουσική παιδεία-εκπαίδευση⁴¹. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η διατήρηση της τέχνης στην αρχική της μορφή χωρίς αρνητικές αλλοιώσεις ή μεταποιήσεις⁴². Τέλος ο εκάστοτε μιμητής, αν και τέλειος σε μια μορφή μίμησης, δεν μεταφράζεται ως άρτιος στις υπόλοιπες πτυχές του. Αυτό σημαίνει, ότι μόνο μέσω της βαθιάς ανάλυσης και αναζήτησής μας, παραβλέποντας τα υπόλοιπα στοιχεία που τον αποτελούν (νοητικά ή άλλα), θα καταφέρουμε να προσανατολιστούμε προς την πρόοδο της τέχνης μας⁴³. Και ο οδηγός μας σε αυτή την ανακάλυψη, θα είναι ο κοινός μας παράγοντας: Η αισθητική της μουσικής.

Αναλυτικότερα, ο ερμηνευτής είναι ένας εκτελεστής (μουσικού οργάνου, ένας τραγουδιστής ή ένας μαέστρος). Ο μουσικός μπορεί να επεξηγείται σε διάφορες έννοιες (παιδαγωγός, μελετητής-ερευνητής, συνθέτης, ιστορικός). Για να πετύχει τον στόχο του ο εκάστοτε μιμητής, πρέπει να είναι γνώστης του αντικειμένου του, κάτι που συνεπάγεται ειδίκευση και συγκεκριμένη εκπαίδευση. Έχοντας την συγκεκριμένη εκπαίδευση-κατεύθυνση, είναι βέβαιο, πως θα διατηρήσει τις αρχές της τέχνης του, χωρίς να τις αλλοιώσει (αρνητικά), αλλά δυναμικά να τις εξελίξει (εφόσον εφαρμόζει σωστά την μίμηση). Πολλές φορές η αδυναμία ενός μιμητή, στην προσπάθεια μίμησης άλλων κατευθύνσεων (παραπλήσιες), να προκαλεί σύγχυση σε κριτικούς. Σε τέτοιο βαθμό, που οι κριτικοί να επηρεάζουν αρνητικά τον μιμητή στην αρχική ειδικότητά του. Επομένως η θέση μας, ως φίλοι μιμητές-ερευνητές μιας τέχνης

³⁸ «ΕΙΣΑΓΩΓΗ, Πρελούδιο και Φούγχα», στο J. S. Bach *Το καλώς... κλειδοκύμβαλο*, σελ. 4.

³⁹ «The Last Sonatas», στο Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, (New Haven & London: Yale University Press, 2002), σελ. 236.

⁴⁰ Στοιχείο IV, (βλ. έντονους χαρακτήρες) σελ. 12.

⁴¹ Στοιχείο II. (βλ. έντονους χαρακτήρες) σελ.7.

⁴² Στοιχείο III. (βλ. έντονους χαρακτήρες) έμβαση α.) & β.) σελ.9 & 10 αντίστοιχα.

⁴³ Στοιχείο I. (βλ. έντονους χαρακτήρες) σελ.6.

και κριτικοί της αισθητικής, δεν είναι να εξετάσουμε όλες τις πτυχές ενός μιμητή, παρά εκείνες που κρίνονται αισθητικά απαραίτητες. Δηλαδή με κοινό γνώμονα την αισθητική της μουσικής, που διαχωρίζει το άρτιο ορθά, θα βοηθήσουμε τελικώς τον μιμητή και συνολικά την τέχνη μας να εξελιχθεί.

Το παραπάνω πόρισμα δεν προσπαθεί να είναι απόλυτο, παρά μόνο να επισημάνει 4 στοιχεία που φαίνονται άξια εξέτασης. Όλοι οι μουσικοί, θεωρώ, είναι καλό να έχουμε γνώσεις εννοιών αισθητικής της μουσικής και γενικές γνώσεις στην φιλοσοφία, όπως ενδεικνύται μέσω του Πλάτωνα, Σωκράτη, Αριστοτέλη, του Goodman κ.ά. Το σημαντικό στα παραπάνω είναι η δημιουργία ενός διαφωτιστικού συνδέσμου. Όπως ανέφερα στην αρχή (σελ. 3), ένα περίπου 30%, θεωρώ απαραίτητο να ειπωθεί, έτσι ώστε απ' τη μια να συνειδητοποιήσουμε ποιος «μιμητής» θα κάνει την παρακάτω ανάλυση, αλλά και με ποια αισθητικά κριτήρια θα την υλοποιήσει. Έννοιες που πιθανά, προοδευτικά θέτουν βάσεις και όρια στην καλλιτεχνική μας αντίληψη.

3. Η 3η Συνθετική Περίοδος και οι Σονάτες για Πιάνο – Ιστορικά.

3.1 Βιογραφική Εισαγωγή – ο Beethoven και η Αισθητική που εισήγαγε στην 3η Συνθετική Περίοδο.

Ο σκοπός των παρακάτω βιογραφικών σημειώσεων – παρατηρήσεων είναι να μας εισαγάγει στο ιστορικό, αλλά και «αισθητικό»⁴⁴ περιβάλλον του Beethoven, τα χρόνια που συνέθετε τις τελευταίες του σονάτες, όπως και την υπ' αριθμόν 28, Op. 101. Λίγο πολύ, όλοι έχουμε αποσπασματικά ακούσει, το ποιος είναι ο Beethoven και το έργο του. Γεγονός που ισχύει όχι μόνο για τους καταρτισμένους μουσικούς, ή τους ειδικούς της επιστήμης της μουσικής, αλλά συνολικά για όλους όσους έχουν περάσει από ένα βασικό εκπαιδευτικό σύστημα, που παρείχε μουσικές γνώσεις γενικής παιδείας. Γι' αυτό θα ήταν καλό να προσεγγίσουμε τον συνθέτη και το έργο του από μια ιδιαίτερη και διαφορετική σκοπιά.

Συγκεκριμένα, μετά από κάθε ιστορική αναφορά, ίσως να ακολουθήσει μια τοποθέτηση προσωπικών και μη απόψεων, οι οποίες θα προσπαθήσουν, να έχουν ως θεμέλιο το 2^ο

⁴⁴ Δηλαδή της αισθητικής της μουσικής κατά τον Beethoven.

κεφάλαιο της εργασίας. Οι απόψεις αυτές θα κάνουν χρήση ορισμών, που προέρχονται απ' το πόρισμα στην σελ.13, έχοντας ως κριτήριο την αισθητική της μουσικής που αντιστοιχεί στον συνθέτη, στην εποχή, ή σε εκείνη που μετέπειτα όρισε ο Beethoven στην 3^η συνθετική του περίοδο.

Οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι μας θυμίζουν την θέση⁴⁵ ενός «μιμητή» και ο Howard Markel, θυμίζει πώς η μουσική νοημοσύνη δεν σχετίζεται με την κοινωνική. Ας δανειστούμε λοιπόν δεδομένα από αυτές τις «φιλοσοφίες»⁴⁶, κι ας γίνουμε μάρτυρες, πώς ο φόβος του Beethoven, μήπως χάσει την αισθητική του άποψη⁴⁷, τον ώθησε στην τελική μεταμόρφωση της. Αρχικά έρχεται στο νου μας η ασθένεια του (μείωση της ακοής του), η οποία αποδείχθηκε ότι δεν επηρέασε αρνητικά την ικανότητα «μίμησης» του συνθέτη, αντίθετα την βελτίωσε – εξέλιξε. Με άλλα λόγια ο α.) **φόβος** (ολικής απώλειας της ακοής) του Beethoven, έγινε ένας εξελικτικός κρίκος στην **συνθετική του πορεία**, ενώ παράλληλα **και**⁴⁸ ο β.) **ανασφάλειές – φοβίες του** σε **κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο**, έγιναν ο εξελικτικός κρίκος στην αντίληψη της **αισθητικής του στην μουσική**.

Ας ξεκινήσουμε αρχικά τις ιστορικές μας περιπλανήσεις, σχολιάζοντας τις τρεις περιόδους του Beethoven όπως αυτές *«ορίστηκαν, λίγο μετά τον θάνατο του συνθέτη, από έναν ιστορικό της εποχής»*.⁴⁹ (1770-1802) ξεκινώντας απ' την γέννηση του συνθέτη, η 1^η περίοδος ήταν μια «κλασική»⁵⁰ περίοδος, με την έννοια της διατήρησης των κλασικών προτύπων (συνθετικά), αλλά και την έννοια του νέου συνθέτη, που καταλήγει ιστορικά να συγκριθεί με μεγάλα ονόματα της εποχής, όπως ο Haydn ή ο Mozart. (1802-1814) η 2^η περίοδος ήταν μια αρκετά καρποφόρα, καθώς ο συνθέτης ήταν στο προσκήνιο, με τα έργα του να έχουν μεγάλη ζήτηση και απήχηση σε ακροατές, αλλά και προσωπικούς θαυμαστές. (1814 έως τον θάνατό του, το 1827) η 3^η περίοδος αύξησε τον βαθμό δυσκολίας για τους εκτελεστές της εποχής, σε *«επίπεδο ερμηνείας και δεξιοτεχνίας, αλλά έγινε και πιο δυσνόητη προς τους ακροατές»*⁵¹.

⁴⁵ τη λειτουργία, ή τον σκοπό.

⁴⁶ Όπως αυτές παρουσιάστηκαν στο 2^ο κεφάλαιο παραπάνω.

⁴⁷ Μην πιθανά μειωθεί η ικανότητα αντίληψης του και η αποτελεσματικότητά του ως συνθέτης.

⁴⁸ α.) και β.). έγιναν ο εξελικτικός κρίκος στην αντίληψη της αισθητικής του στην μουσική.

⁴⁹ «Ludwig Van Beethoven», στο Burckholder, Grout, Palisca, *A History of Western Music, 8th Edition*, (New York · London: W.W. Norton & Company, 2010). σελ. 571

⁵⁰ Διφορούμενη σημασία: Η λέξη κλασική αναφέρεται 1^{ον} στην κλασική ιστορική περίοδο και 2^{ον} στο αναμενόμενο – «κλασικό» στάδιο, απ' το οποίο περνάει ο οποιοσδήποτε καλλιτέχνης, μουσικός, ή συνθέτης ώστε να αναδειχθεί και αναγνωριστεί.

⁵¹ «Ludwig Van Beethoven», στο Burckholder, Grout, Palisca, *A History...8th Edition* σελ. 571

Τα τελευταία ιστορικά σχόλια πάνω στην 3^η περίοδο, μας περιγράφουν ξεκάθαρα την εμφάνιση, μιας διαφορετικής αισθητικής της μουσικής, που εισήγαγε ο Beethoven, συγκριτικά με την 1^η και την 2^η. Το ακροατήριο συνηθισμένο στο αισθητικό στυλ του Beethoven, μέχρι και την 2^η περίοδο, αρχίζει να «δυσανασχετεί» μετά το '14, εφόσον δεν μπορεί να αντιληφθεί αυτό το οποίο αλλάζει, δεν μπορεί να το κρίνει, ή να το εντοπίσει, αφού δεν έχει την αντίληψη του ωραίου, λόγω έλλειψης επίγνωσης της επιστήμης. Η εύλογη ερώτηση εδώ είναι: Γιατί, μήπως το κοινό είχε αισθητική άποψη για τα προηγούμενα έργα του; Όταν λοιπόν το ακροατήριο είναι συνηθισμένο, σχεδόν για 50 χρόνια σε μια συγκεκριμένη αντίληψη του ωραίου⁵², όπως το όρισαν μεγάλοι συνθέτες⁵³ αλλά και ο ίδιος ο Beethoven, είναι λογικό να έχει εκπαιδευτεί άθελά του (το κοινό) ως προς την εκτίμηση του ωραίου· και να δύναται να το απολαύσει χωρίς ενστάσεις, έως τώρα. Επίσης το πιάνο (pianoforte) μετά το 1770, «κυρίως στα τέλη της δεκαετίας»,⁵⁴ άρχισε να γίνεται ιδιαίτερα γνωστό στην Ευρώπη και να διαφημίζεται, καθώς μερικά τεχνικά (κατασκευαστικά) εμπόδια άρχισαν να παραμερίζονται. Που σημαίνει ότι ένα μεγάλο ποσοστό της κοινωνίας είχε πρόσβαση σε μουσικές γνώσεις, αλλά και στο είδος της μουσικής που πρωταγωνιστούσε μέχρι το 1814. Εξ' ου και η δικαιολογημένη αισθητική συνειδητοποίηση στην οποία αναφέρομαι. Επομένως τα αισθητικά κριτήρια των ακροατών είχαν περιορισμένες και συγκεκριμένες απαιτήσεις.

Μια εξέλιξη λοιπόν, σαν αυτή που παρουσίασε ο Beethoven, κατά την 3^η συνθετική του περίοδο, ήταν αναμενόμενο να δεχτεί και «αρνητικά»⁵⁵ σχόλια για την εποχή. Ριχνοντας μια πιο προσωπική ματιά και ακούγοντας τα λόγια του ίδιου του συνθέτη, ίσως να μπορέσουμε να βιώσουμε τους λόγους, αλλά και την ίδια την πραγμάτωση της αισθητικής μεταμόρφωσης, που ξεκίνησε την 3^η συνθετική περίοδο. Για να σχηματίσουμε όμως, μια συνολική και ολοκληρωμένη γνώμη, ας δανειστούμε μερικά απαραίτητα ιστορικά σχόλια, που διαφοροποιούν τον Beethoven από νωρίς, στο ύφος και την μορφή στα κομμάτια του, σύμφωνα με την αξιότιμη καθηγήτρια κα. Αναστασία Σιώψη στο βιβλίο της, *Η Μουσική στην*

⁵² ή συγκεκριμένη αισθητική.

⁵³ Οι μέχρι τότε συνθέτες και πατέρες του κλασικισμού: C.P.E. Bach, Mozart & Haydn, «C.P.E. Bach», στο Christopher Headington, Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.), *Ιστορία της Λατινικής Μουσικής, από την αρχαιότητα στις μέρες μας*, (Αθήνα: Gutenberg, 1993) 1ος Τόμος, σελ. 193-194.

⁵⁴ Madeau Stewart «*Playing Early Pianos-A Lost Tradition?*» στο *Early Music, Vol. 1, No. 2* (Oxford University Press, Apr., 1973), στον ιστότοπο www.jstor.org/stable/3125990, ημερομηνία προσπέλασης 14-10-2019 15:17, σελ.93-94.

⁵⁵ Κάνοντας αναφορά στη δυσκολία κατανόησης του ακροατήριου – κοινού.

Ευρώπη τον 19^ο αιώνα⁵⁶: «τα έργα του είχαν συχνά θριαμβευτικά φινάλε προς τα οποία φαινόταν ότι οδηγούσαν τα προηγούμενα μέρη... διαφοροποίηση από τα ελαφρά, χαλαρά φινάλε του Haydn και του Mozart...» Για να πετύχει αυτή την αισθητική διαφοροποίηση, μορφολογικά ο συνθέτης, «επεξέτεινε κατά πολύ το μέρος της ανάπτυξης και την *coda*⁵⁷ σε μέρη έργων με φόρμα σονάτας, κάνοντας τα έτσι να ηχούν πιο δραματικά... φυσικά το σύνολο της μουσικής του Μπετόβεν δεν είναι θυελλώδες και δυναμικό· μερικά από τα έργα του είναι ήρεμα και αβρά, χιουμοριστικά ευγενικά ή λυρικά.» Σχετικά με την τελευταία πρόταση γράφει ο Beethoven το 1802, χαρίζοντάς μας πληροφορίες, που μεταφράζουν τον χαρακτήρα του σε αισθητικά στοιχεία της μουσικής του: «Η καρδιά μου και ο χαρακτήρας μου από τα παιδικά μου χρόνια, έκλιναν προς το τρυφερό αίσθημα της καλοσύνης και πάντα είχα τη διάθεση να πραγματοποιήσω μεγάλα έργα... γεννήθηκα έχοντας μια ζωνρή και φλογερή ιδιοσυγκρασία που ήταν ευαίσθητη ακόμα και για τις απολαύσεις της κοινωνικής ζωής...»⁵⁸

Τα λόγια του Μπετόβεν στην διαθήκη του Heiligenstadt, επιβεβαιώνουν την ηρεμία και αβρότητα που περιγράφει η κα. Σιώψη, με αποτέλεσμα απ' το 1798⁵⁹ που άρχισε να χάνει την ακοή του, εμμέσως παραδέχεται μια αλλαγή στον χαρακτήρα του, που μεταφράστηκε αργότερα στη μουσική του. Η ηρεμία υπάρχει σε αρκετά έργα του, ακόμη και στην 3^η περίοδο, όπως θα δούμε και στην Op. 101 σονάτα για πιάνο. Είναι ξεκάθαρο πως ο Beethoven επηρεάστηκε ψυχολογικά από την ιατρική του κατάσταση. Είναι πολύ τραγικό να χάνεις την ακοή σου, πόσο μάλλον όταν είσαι μουσικός. Αντιθέτως, όμως, όπως αποδείχθηκε, η πορεία της μουσικής του καριέρας ήταν ανοδική, ακόμη και μετά από αυτή την απώλεια.

Το 1815 το πολιτικό σκηνικό που επικρατούσε επηρέασε σε τεράστιο βαθμό τον συνθέτη καθώς έπεσε σε βαθιά κατάθλιψη, σταμάτησε να γράφει μεγάλους μήκους έργα για το κοινό, ή έργα αφιερωμένα στα κοινωνικό-πολιτικά δρώμενα.⁶⁰ Μέχρι το '18 όπως αναφέρεται και

⁵⁶ Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική...Αιώνα* σελ.81.

⁵⁷ Μετατόπιση ανάγνωσης του εκτελεστή προς ένα συγκεκριμένο αναγραφόμενο σημείο στην παρτιτούρα, που οδηγεί στο τελείωμα. Με άλλα λόγια ο Μπετόβεν επεξεργαζότανε ενδελεχώς το φινάλε, δίνοντας έναν πιο δραματικό αισθητικά χαρακτήρα στα κομμάτια του, σε σύγκριση με τα χαλαρά (σύντομα πιθανώς) όπως αναφέρει η κα. Σιώψη, τελειώματα του Mozart & Haydn.

⁵⁸ «Η Διαθήκη του Heiligenstadt», στην Κατερίνα Παπαδοπούλου *Μπετόβεν: μια προσέγγιση στη ζωή και στο έργο του*, (διατριβή) (ΠΑΜΑΚ, Σεπτέμβριος 2013), σελ. 11.

⁵⁹ Σχετικά με την ακοή του Beethoven: «το '98 ξεκίνησε να χάνει την ακοή του, και το 1818 άκουγε σχεδόν καθόλου». «Source Reading, The Heiligenstadt Testament», στο Burckholder, Grout, Palisca, *A History...8th Edition* σελ. 578.

⁶⁰ Burckholder, Grout, Palisca, *A History...8th Edition*, σελ. 586.

στην «Διαθήκη του Heiligenstadt», είχε χάσει τελείως την ακοή του, σε συνδυασμό με την βαθιά θλίψη που τον κυριεύε, έγινε αλλοπρόσαλλος. Απέφευγε ανθρώπινες επαφές, πρώτου βαθμού συγγενείς και κοντινούς φίλους, και σε συνδυασμό με τις οικονομικές δυσκολίες⁶¹ που βίωσε, είναι πραγματικό άξιο απορίας, πώς συνέχιζε να συνθέτει. Σε αυτά τα χρόνια ανήκουν όμως, οι τελευταίες του σονάτες για πιάνο και είναι εμφανές σε μεγάλο βαθμό, πως η ψυχосύνθεση του Beethoven επέφερε αλλαγή στην μορφή & υφή της μουσικής του, παρουσιάζοντας μια καινούρια αισθητική. Τόσο διαφοροποιημένη απ' της 1^{ης} και 2^{ης} περιόδου, σε σημείο που ο συνθέτης καταλήγει να χαρακτηριστεί ως ενδιάμεσος σύνδεσμος του ρομαντισμού με τον κλασικισμό. Ένας μουσικός που δεν ήταν ούτε ρομαντικός ούτε κλασικός, σύμφωνα με τον C.Headington⁶², επεξηγώντας πως δεν πρέπει να τον κατατάξουμε στη μία, ή άλλη κατηγορία.

3.2 Οι τελευταίες σονάτες του Beethoven – Η πάλη επιβίωσης του συνθέτη, αλλά κυρίως της μουσικής του.

Απ' τις 32 σονάτες για πιάνο, θα ριζούμε μια ιστορική μακροσκοπική ματιά στις έξι (27-32) τελευταίες της 3^{ης} Συνθετικής Περιόδου του Beethoven. Αυτό που πάντα προξενεί εντύπωση στον κοινό ακροατή σε αυτές σονάτες του Beethoven, είναι οι έντονες συγκριτικά αντιθέσεις σε υφολογικά στοιχεία. Μεγάλες αποστάσεις – αποκλίσεις στην δυναμική, από σιγανά σε δυνατά, ή μεταβάσεις από ένα α.) βαρύ και έντονο δραματικό μέρος γραμμένο σε ελάσσονα, που εμπνέει μια εσωτερική θλίψη – απόγνωση ή οργή, σε ένα β.) ανάλαφρο, χαρούμενο, γλυκό μέρος σε μείζονα κλίμακα που εμπνέει ζωντάνια, ζωηρή κίνηση, θρίαμβο ή κάποιου είδους συνολικής γαλήνης. Σε μερικά μέρη απ' τις τελευταίες σονάτες του, στην μελωδική κίνηση παρατηρούμε την ανάγκη επιστροφής του συνθέτη στο είδος της φούγκας, το οποίο αναπτύσσει με έναν ιδιαίτερο δικό του τρόπο. Εμπνέει μια είδους κανονικότητας, σειράς και ορθής συλλογής, σε μια παρουσίαση τελειοποιημένης πολυφωνίας που απαιτεί το είδος της μουσικής (η φούγκα). Έτσι υφολογικά, με αυτά τα τρία στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν, δημιουργεί μια περίεργη αλλαγή στην αισθητική, η οποία ίσως προσπαθεί να υπονοήσει ότι δεν ξεφεύγει απ' τους μορφολογικούς κανόνες, με την τοποθέτηση ενός μεταμορφωμένου είδους φούγκας· διατηρώντας πιθανά, ιστορικά μια ισορροπία μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού. Αυτή η μεγάλη διαφοροποίηση ανάμεσα στο βαρύ και στο ανάλαφρο ύφος,

⁶¹ Burckholder, Grout, Palisca, *A History... 8th Edition* σελ. 585-86.

⁶² Christopher Headington, *Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.)*, *Ιστορία της Δυτικής...μέρες μας*, σελ.220.

θυμίζει κάτι από τα λόγια του συνθέτη. Απ' τη μια το **δράμα** που υφίσταται μετά την επιδείνωση της κώφωσής του, τις πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, αλλά και την μη αποδοχή του από τον κόσμο,⁶³ και δεύτερον την **υποχρέωση** που αισθάνεται απέναντι στον κόσμο για το ταλέντο που του χάρισε ο Θεός.

1817 (**Το δράμα**): «Είμαι τόσο απελπισμένος ώστε θα επιθυμούσα να τερματίσω τη ζωή μου, γιατί ποτέ δεν υπάρχει ένα τέλος σε αυτού του είδους τις συμφορές. Ελπίζω να με ληπθεί ο Θεός, γιατί αισθάνομαι εξοφλημένος.»⁶⁴

1823 (**Η ευθύνη**), (4 χρόνια πριν τον θάνατό του): «Δεν υπάρχει καμία υψηλότερη αποστολή από το να πλησιάζεις τη θεότητα περισσότερο από τους άλλους ανθρώπους κι από το να διαδίδεις τις θείες ακτίνες Της στην ανθρωπότητα.»⁶⁵

Σε δεξιοτεχνικό και μορφολογικό επίπεδο, οι τελευταίες σονάτες του συνθέτη είναι μια πραγματική πρόκληση προς τους εκτελεστές – ερμηνευτές και ως προς την κατανόησή τους απ' το ακροατήριο αντίστοιχα. Ας αφήσουμε τα παρακάτω λόγια του Charles Rosen να μας κατευθύνουν σε αυτό το σκεπτικό: «Ο Beethoven έβρισκε την σύνθεση μουσικής για πιάνο πολύ περιοριστική. Οι 3 τελευταίες σονάτες του, είναι το αντίο του προς το είδος»⁶⁶ Σύμφωνα με τον C.Rosen η αρ.29 Op. 106 σονάτα για πιάνο (Hammerklavier) ήταν μια προσπάθεια επιστροφής του Beethoven στην αρχική φόρμα της σονάτας και όχι ενός πειραματισμού προς ξειάθραη μεταποίησή της, όπως πραγματοποίησε στην αρ.28 Op. 101. «Η 106 είναι πιο κοντά στα μοντέλα των αρχικών χρόνων, που έγιναν σχεδόν μη αναγνωρίσιμα από την θέληση τού να δημιουργήσει κάτι καινούριο απ' την παλιά εμπειρία»⁶⁷. Με άλλα λόγια ο Beethoven αποφάσισε να μην δείξει μια προσπάθεια πειραματισμού όπως έκανε με την 28^η σονάτα, παρότι να μεπερδέψει αισθητικά στην 29^η, σαν να επιστρέφει σε αρχικά μοντέλα, τα οποία τα παρουσίασε με έναν καινούριο «μεταμορφωμένο» τρόπο. Μια αληθινή εξέλιξη του συνθέτη, αλλά και του συνθετικού του είδους.

⁶³ Ο Headington στο «Τα τελευταία χρόνια», *Ιστορία της Δυτικής...μέρες μας* σελ.242 γράφει πως: «κωλοφορούσε στη σκηνή με ένα αλλόκοτο κι αλλοπαρμένο ύφος... κάνοντας τις πιο περίεργες χειρονομίες κι εκστομίζοντας τις πιο παράξενες κραυγές... Φίλοι του Beethoven γράφουν στο σημειωματάριο του: «Παρακαλώ μη συνεχίσετε, θα σας πω περισσότερα στο σπίτι», ύστερα ο Beethoven έτρεξε τρέχοντας προς στο σπίτι του ντροπιασμένος, «κάλυψε τα χέρια του καθισμένος στον καναπέ του».

⁶⁴ Christopher Headington, Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.), *Ιστορία της Δυτικής...μέρες μας*, σελ.247.

⁶⁵ Christopher Headington, Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.), *Ιστορία της Δυτικής...μέρες μας*, σελ.245.

⁶⁶ «The Last Sonatas», στο Charles Rosen, *Beethoven's...Companion*, σελ. 229.

⁶⁷ «The Last Sonatas», στο Charles Rosen, *Beethoven's...Companion*, σελ. 229.

Άλλη μια απόδειξη της μεταμόρφωσης της αισθητικής του Beethoven, που επιβεβαιώνει και ο Charles Rosen, με τον τρόπο που περιγράφει τις τελευταίες σονάτες του, είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα, και το παρακάτω: «Πήρε σχεδόν έναν αιώνα, για τις τελευταίες σονάτες να φτάσουν στο ίδιο επίπεδο⁶⁸ για το κοινό.»⁶⁹ Είναι πραγματικά ένα ιστορικό μνημείο οι τελευταίες σονάτες του Beethoven που απ' ό,τι φαίνεται, ακόμη και σήμερα προκαλούν θαυμασμό και χρήζουν ένα απαιτητικό επίπεδο δεξιοτεχνίας, ερμηνείας και αισθητικής, για να εκτελεστούν πιθανά ίσως όπως προβλέπει ο συνθέτης. Είναι φανερό πως μόνο ένας συνθέτης εκείνη την περίοδο, στο επίπεδο του Beethoven, θα ήταν εκείνος που θα μπορούσε να εκτιμήσει αισθητικά τις σονάτες του, κι αδιαμφισβήτητα θα χρειαζόταν να μετατρέψει τον φθόνο του προς την καινοτομία, σε ζήλο προς την α.) μάθηση, β.) την αισθητική αλλαγή και γ.) εξέλιξη της τέχνης της μουσικής.

Είναι απολύτως λογικό, οι τελευταίες σονάτες του Beethoven να χρειάστηκαν έναν ολόκληρο αιώνα για να εκτιμηθούν σωστά απ' το κοινό, ένα κοινό που ίσως δεν υφίσταται πλέον. Η κριτική της αισθητικής του Beethoven, αλλά και η σωστή ερμηνεία των έργων του, βασίζεται σε εκείνους που ευαισθητοποιούνται και μελετούν ενδελεχώς το είδος της μουσικής του, όπως ιστορικούς, ερμηνευτές,⁷⁰ αναλυτές και συνθέτες. Ας μην έχουμε την ψευδαίσθηση, πως ακόμη και τώρα δεν χρειάζεται μια αναλυτική μελέτη της μουσικής του εκάστοτε συνθέτη, για να εκτιμηθεί το ωραίο που κρύβεται μέσα της, όπως μας θυμίζει – επισημαίνει με την φιλοσοφία, τα θεωρήματα και τις προτάσεις του ο Πλάτωνας. Είμαστε υπεύθυνοι εμείς τώρα για την επιβίωση της μουσικής του Beethoven, που ο ίδιος, παρά τις αντίξοες συνθήκες διαβίωσής του και κατάκρισής του από την κοινωνία, για μια πάθηση που δεν έφερε καμία ευθύνη, προσπέρασε για χάρη της μουσικής κληρονομιάς, που «έπρεπε» να προσφέρει. Καθώς το χάρισμά του, ήταν δώρο Θεού, που η ανθρωπότητα έπρεπε να το κληρονομήσει.

⁶⁸ Επίπεδο: σεβασμού, κύρους & αναγνώρισης, συγκριτικά με προγενέστερες σονάτες και άλλα έργα.

⁶⁹ «The Last Sonatas», στο Charles Rosen, *Beethoven's...Companion*, σελ. 229.

⁷⁰ Εκτελεστές, μαέστρους, ιστορικούς, κ.α.

3.3 Ένα ενιαίο αριστούργημα; Το κρυφό μήνυμα ενός σπουδαίου Συνθέτη. Op. 109, 110 & 111.

Οι τρεις τελευταίες σονάτες του Beethoven 30, 31 & 32 εκδόθηκαν μαζί από τον «Schlesinger στο Βερολίνο, και όπως είπε ο Beethoven είναι ένα έργο που περιέχει 3 Σονάτες»⁷¹. Όπως έγραψε ο ίδιος, τα συνέθεσε «Σε μία Αναπνοή»⁷². Ο W.S.Newman, φαίνεται να διαφωνεί με τα λεγόμενα του Beethoven, καθώς εξέδωσε τις Op. 110 & Op. 111 ύστερα της Op. 109. Το ότι ο συνθέτης τις έγραψε σε μια ανάσα όμως, δεν υπονοεί ότι τις έγραψε σε μια στιγμή και σίγουρα υπέστησαν μεγάλη επεξεργασία σε βάθος χρόνου. Επί το πλείστον, είναι εμφανές απ' τα λεγόμενα του Newman, το πώς εκλήφθηκαν οι τρεις τελευταίες σονάτες του Beethoven κατά την εποχή. Όμως, θεωρώ πως τα λόγια του συνθέτη προσανατολίζονται στο πώς πρέπει να τις ακούμε και όχι στο πόσο γρήγορα τις έγραψε στο χαρτί.

Επομένως έγραψε τρεις σονάτες μέσα σε ένα έργο αισθητικά, στο μυαλό του πιθανά. Σαν να κάθισε, ας υποθέσουμε μια μέρα στο πιάνο, ενώνοντας τρία έργα με έναν μοναδικό τρόπο. Όπως αναφέρει ο Newman από έναν κριτικό της μουσικής, «μακάρι ο ρυθμός του μετρονόμου να ήταν ακριβής σε κάθε μέρος – κίνηση της σονάτας».⁷³ Σχόλιο το οποίο, επίσης μας περιγράφει την τάση για αυτοσχεδιασμό του συνθέτη, αλλά και τον αντίστοιχο χαρακτήρα των σονατών, ή την σύλληψή τους ως ένα μεγάλο έργο. Ας μην ξεχνούμε ότι το πιάνο ήταν περιοριστικό, σύμφωνα με τον Beethoven, έτσι, με τις τελευταίες του σονάτες αυτοσχεδιάζει, δίχως να ξεφύγει από την σοβαρότητα, που εμπνέει το είδος σονάτα για πιάνο, ενώ παράλληλα «δηλώνει», θα μπορούσαμε να πούμε λίγο αυθαίρετα και ποιητικά προς τον κόσμο τα εξής: «Είμαι ο πατέρας ενός καινούριου είδους σονάτας για πιάνο, γι' αυτό τώρα ακούστε τις τρεις τελευταίες σονάτες μου, που συνέπτυξα σε ένα μεγαλοπρεπές αριστούργημα, ώστε να σας προσεγγίσω αισθητικά σε κάτι καινούριο, αλλά και να διδάξω πως τα όρια είναι φτιαγμένα για να τα ξεπερνάμε προς χάριν της εξέλιξης». Ή τουλάχιστον έτσι φαντάζομαι πως μας μιλούν οι τρεις τελευταίες σονάτες του. Ένα χαρακτηριστικό σημείο που πάντα μου έκανε εντύπωση στην αρ.31 Op. 110:

⁷¹ «XV. Beethoven», στο William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era, The Second Volume of a History of the Sonata Idea*, (Durham – North Carolina (USA): The University of North Carolina Press, 1963), σελ.533.

⁷² «XV. Beethoven», στο William S. Newman, *The Sonata in...Idea*, σελ.532.

⁷³ XV. Beethoven», στο William S. Newman, *The Sonata in...Idea*, σελ.533.

una corda

pp

cresc.

dimin.

Edition Peters 10556

(εικόνα από την παρτιτούρα. Op. 110, L'istesso tempo di Arioso)⁷⁴.

Σε αυτά τα τέσσερα μέτρα ο συνθέτης ξεκινάει με una corda, ένα crescendo, σχεδόν σαν μια απεγνωσμένη προσπάθεια του, να ακούσει – εντοπίσει κάποια συχνότητα του ήχου. Είναι γνωστό ότι η ακοή είναι μια ικανότητα, που στην πορεία του ανθρώπου εξασθενεί, με πολλές φορές να καταφέρνεις να ακούς κάποιες υψηλές, και άλλες φορές κάποιες χαμηλές συχνότητες. Που σημαίνει πως ο Beethoven με το πρόβλημα ακοής του, -αλλά και όπως ο ίδιος δηλώνει- είχε την δυνατότητα να συλλάβει κάποιους ήχους, πριν χάσει τελείως κι αυτή την ικανότητα. Αυτή η επανάληψη των συγχορδιών, που εμπλουτίζονται με πρόσθετες νότες αρμονικά, είναι σαν να μας αγνοεί ο συνθέτης πάνω στον αυτοσχεδιασμό του, στην προσπάθεια του να ακούσει, ενώ παράλληλα μας απαγγέλει ένα ποίημα (λόγω της λυρικότητας της μουσικής). Γι' αυτό θεωρώ πως αυτό το σημείο έχει ένα ιδιαίτερο υφολογικό χαρακτηριστικό, που σχεδόν μπορούμε να το κατατάξουμε ως αυτοσχεδιαστικό. Ένα σημείο που συναρπάσει ένα οποιοδήποτε κοινό, καθώς ξεκινάει ήπια και πολύ ήρεμα, λόγο του αριστερού πεντάλ, ύστερα σαν να θυμώνει ο ίδιος ο εκτελεστής, χτυπάει με οργή το πιάνο, μέχρις ότου ο συνθέτης να ανακαλύψει, ότι του είναι αδύνατον να ακούσει και απλά παρατάει την προσπάθεια και ξεκινάει να ηρεμεί ξανά από το μέτρο 5 (του παραδείγματος, *dimin.*). Τέλος, ας υπολογίσουμε συνδυαστικά, πως σε αυτό το μέρος – κίνηση, η μουσική υποτίθεται πως είναι συνολικά ήπια και ήρεμη, ενισχύοντας την εντύπωση ενός ξεσπάσματος στα τέσσερα αυτά μέτρα.

⁷⁴ «Sonate 31», Beethoven *Sonaten für Klavier Zu Zwei Händen*, Max Pauer (επιμ.), Carl Adolf Martienssen (αναθ.), (London, Frankfurt, New York: Peters, 1985), σελ.593.

Ας προχωρήσουμε στην σονάτα Op. 111 η οποία φαίνεται να κρύβει τα δικά της ιστορικά στοιχεία. Η τελευταία σονάτα του συνθέτη δεν έχει τρίτο μέρος, παρά μόνο ένα αρχικά γρήγορο και ένα μεγάλης διάρκειας αργό (με θέματα και παραλλαγές). Όταν ερωτήθηκε ο ίδιος ο Beethoven απ' τον εκδότη του, γιατί δεν υπάρχει τρίτο μέρος, «απάντησε πως δεν είχε χρόνο και πως η εκτενής διάρκεια του 2^{ου} μέρους αρκεί, για να καλύψει την απουσία ενός τρίτου»,⁷⁵ που θα πατάει στα υφολογικά χαρακτηριστικά του 1^{ου}. Βέβαια ο W.S. Newman στο *The Sonata in the Classic Era, The Second Volume of a History of the Sonata Idea*, αναφέρει ακόμη, πως σε διάφορα σχέδια του Beethoven υπάρχει πιθανά ένα 3^ο θέμα, στο μυαλό του συνθέτη, που δεν έγραψε λόγω χρόνου, το οποίο είχε ενσωματωθεί σε ιδέες του σε προηγούμενα έργα.

Είναι απίστευτο με τι ευκολία ο Beethoven θεώρησε πως το έργο ήταν ολοκληρωμένο και δεν χρειαζόταν ένα «κλασικό» τρίτο μέρος, καθώς αντιμετώπισε την ιδέα αισθητικά. Η ίδια η μουσική μιλούσε αρκετά, ώστε το 3^ο μέρος ήταν περιττό κατά μια έννοια, μιας και το δεύτερο συνθετικά κάλυπτε την έννοια του ωραίου στο σύνολο της. Δεν τίθεται ερώτημα, με άλλα λόγια, στο αν ο συνθέτης είχε, ή δεν είχε χρόνο να προσθέσει ένα τρίτο μέρος, καθώς ο ίδιος χαριτολογώντας, πιθανά περιέγραψε στον εκδότη του: «Δεν χρειάζεται 3^ο μέρος, ίσως κουράστηκα να γράφω αναγκαστικά ένα τρίτο μέρος, το οποίο αισθητικά είναι περιττό μπροστά στην μεγαλειότητα του 2^{ου}»· ή κάπως έτσι μου δίνεται η εντύπωση, πως συνέβη η συζήτηση. Ας δανειστούμε μερικά τελευταία σχόλια για να εντυφλήσουμε στην εντύπωση που δημιουργεί ο Beethoven στην Op. 111: «Ο Lenx ερμήνευσε τα δύο μέρη της Op. 111 ως «Αντίσταση» και «Παραίτηση»⁷⁶. Ο Phillip Barford, πιστεύει σε μια μεταφυσική προσέγγιση της Op. 111, στα πρότυπα του Hegel, προτιμάει να μην σχετίζει την λέξη «Παραίτηση» με τον Beethoven. Ίσως τα νοήματα «Εξάχνιση»⁷⁷ και «Μεταμόρφωση» έρχεται πιο κοντά στην πνευματική έννοια των παραλλαγών.»⁷⁸

Ο Beethoven, έχει ήδη εκφράσει την συσχέτιση της μουσικής με το θείκό, υπονοώντας παράλληλα το μεταφυσικό που αναφέρει ο Phillip Barford. Οι παραλλαγές του συνθέτη στο 2^ο μέρος είναι πραγματικά κάτι πολύ ιδιαίτερο υφολογικά. Σαν μια προσπάθεια του συνθέτη να μαζέψει όλη την μαεστρία του και γνώση, σε ένα έργο, ή καλύτερα σε ένα σύνολο από

⁷⁵ «XV. Beethoven», στο William S. Newman *The Sonata in...Idea*, σελ.536.

⁷⁶ Το 1^ο και το 2^ο μέρος αντίστοιχα.

⁷⁷ Μια είδους καλύτερευσης ενός υλικού. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μια πνευματική πορεία σε κάτι ανώτερο. Μια αισθητική προοπτική από τον Phillip Barford.

⁷⁸ «XV. Beethoven», στο William S. Newman *The Sonata in...Idea* σελ.537

έργα (Op. 109-111), όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο συνθέτης (σε μια ανάσα), που ολοκληρώνονται με έναν θαυματουργικό τρόπο ο οποίος:

Είναι φυσικά η μορφολογική διατήρηση της Σονάτας για πιάνο, ενώ εμφανίζονται παραλλαγές, που κάποιος θα προτιμούσε να τις κατατάξει ως ένα αυτούσιο έργο⁷⁹, ίσως κάπως επιφανειακά. Γιατί αισθητικά, όσο κι αν τα θέματα υπεικφεύγουν σε κάτι καινούριο ή ξένο υφολογικά⁸⁰, υπενθυμίζουν συχνά πως βρισκόμαστε σε μια σονάτα για πιάνο⁸¹. Μια πραγματική απόδειξη της δυνατότητας του Beethoven να διαχειριστεί το υλικό του, δίχως να ξεχάσει την ταυτότητα – προέλευση της μουσικής του αισθητικής⁸².

4. Σονάτα Υπ' Αριθμόν 28. Op.101.

4.1 Μια Ιστορική Εισαγωγή & η επιβεβαίωση εμφάνισης της Αισθητικής της 3ης Συνθετικής Περιόδου, στην Op. 101.

Είναι αρκετά σύνηθες, όταν συνειδητοποιούμε πόσο σπουδαία έργα είναι οι σονάτες για πιάνο των συνθετών του κλασικισμού, να έχουμε την εντύπωση πως οι εκτελεστές – σολίστ της εποχής ίσως κάνανε προσπάθεια να αναδειχθούν, εκτελώντας τες δημοσίως, ίσως όπως συνηθίζεται τον 21^ο αιώνα. Κάτι το οποίο απέχει πάρα πολύ απ' την πραγματικότητα φυσικά. Οι σονάτες, αλλά και άλλα έργα για πιάνο, που δεν χρειάζονταν μια ορχήστρα στην πλάτη τους για να εκτελεστούν, ήταν προϊόν μουσικής δωματίου. Στόχος των κομματιών αυτών ήταν κυρίως η διασκέδαση του κόσμου, με ένα ανάλαφρο ύφος που εμπνέει, ξεκουράζει, συναρπάσει και εμπνέει το κοινό συνολικά, κατά την ακρόασή τους. Είναι αναμενόμενο λοιπόν, η μουσική, όπως και κάθε τέχνη να αποσκοπεί να προσεγγίσει ένα αντίστοιχο κοινό· γι' αυτό συντελείται από τόσους πολλούς κανόνες, οι οποίοι είναι και αυτοί ενταγμένοι σε μια αντίστοιχη αισθητική. Μια αισθητική όμως, η οποία χρήζει διαφοροποίησης, μεταποίησης και εξέλιξης, ώστε να συνεχίσει να ενθουσιάζει, αλλά και να

⁷⁹ όπως οι Diabelli Variations.

⁸⁰ Με ρυθμικές ιδιαιτερότητες που θα μπορούσε να πει κανείς ότι θυμίζουν χορό Swing ή Jazz.

⁸¹ Αρπίσματα, γνωστές ή αναμενόμενες τονικότητες, κάθετες σχέσεις, συγχορδίες, συγκεκριμένες δυναμικές διαφοροποιήσεις, κλπ.

⁸² Δηλαδή της αισθητικής πριν την 3^η Συνθετική περίοδο με την οποία ενώθηκε σε κάτι καινούριο.

εκπλήσσει. Ως εξαίρεση, η Op. 101 ήταν απ' τις λίγες σονάτες του Beethoven, απ' τις οποίες πιθανά να «εκτελέστηκαν δημοσίως, όσο ήταν εν ζωή ο Beethoven, σύμφωνα με τον Schindler.»⁸³ Μια σονάτα απ' τις πιο έντονες ρυθμικά, αφιερωμένη στην πιανίστρια και φίλη⁸⁴ Βαρόνη Dorothea von Ertmann, που είχε έναν ιδιαίτερο εκφραστικό τρόπο εκτέλεσης των πιανιστικών έργων του Beethoven.⁸⁵

Μερικά απ' τα σχόλια του Denis Matthews θα μας βοηθήσουν να αντιληφθούμε την διαφοροποίηση της αισθητικής του 1^{ου} μέρους, από μια κυρίως υποκειμενική και μακροσκοπική ματιά:

«Ο ρυθμός είναι μέτριος, και η συνεχόμενη λυρική ροή καθιστά την οποιαδήποτε ανάλυση σε θέματα αδαή⁸⁶, όμως οι σύνθετες φράσεις ανάπτυξης και επανεμφάνισης του θέματος είναι αρκετά καθαρές και το τονικό-σχήμα είναι τυφλοσούρτης⁸⁷. Είναι η αδιάκοπη ροή και η αποφυγή πλήρων κλεισιμάτων, όπου αισθανόμαστε ένα νέο ύφος – στυλ: κάθε πτώση γεννάει την επόμενη φράση, ξεκλειδώνοντας νέες προοπτικές δίχως να διαταράσσουν το ήπιο εύκρατο κλίμα... Κι όμως η αρχή της Op. 101 φαίνεται άξεστη⁸⁸, σαν κάποιος να εισήλθε σε ένα δωμάτιο στην μέση μιας συζήτησης.»⁸⁹

Εδώ αυτό που παρατηρούμε, είναι η ασύγκριτη μεγαλοφυΐα του Beethoven, ο οποίος διατηρεί την μορφή της σονάτας, και κάποια βασικά υφολογικά στοιχεία, όπως την αναμενόμενη τονικότητα ενώ καινοτομεί στην ένωση των μελωδιών. Δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας συνεχούς ροής, χωρίς να κάνει έντονα κλεισίματα, τα οποία χρησιμοποιεί ως περάσματα, που οδηγούν στην επόμενη φράση. Έτσι, ξεφεύγει με μια ιδιαίτερη λυρικότητα, απ' την αυστηρότητα του ύφους μια σονάτας, προς κάτι γλυκό και αγνό, που δημιουργείται από τον ειδικό συνδυασμό της μελωδίας, δυναμικής απόδοσης, αρμονικής συνέχειας και συγκροτημένης σύνδεσης του με το μορφολογικό και υφολογικό υλικό.

⁸³ Denis Matthews *Beethoven Piano Sonatas, BBC Music Guides*, (London: BBC Publications, 1967), σελ. 45.

⁸⁴ «Sonata in a major. op. 101 (1816)» στο Eric Blom *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed*, (New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1938), σελ. 194.

⁸⁵ Denis Matthews *Beethoven Piano...Guides*, σελ. 45

⁸⁶ «untasteful», απόδοση απ' τα αγγλικά σε «αδαή», για νοηματικούς λόγους. Μιας και αυτό υπονοείται απ' τα συμφραζόμενα, καθώς ο Denis Matthews, κάνει αναφορά ξεκάθαρα σε μια αισθητική, που δεν δύναται να αντιληφθεί από όλους μας το ίδιο.

⁸⁷ «Straightforward», απόδοση απ' τα αγγλικά σε «τυφλοσούρτης», υποδεικνύοντας την προβλεψιμότητα της αρμονικής συνέχειας τονικά.

⁸⁸ «Informal», απόδοση σε «άξεστη» για να παραλληλιστεί με μια ανθρώπινη συμπεριφορά. Εδώ ο Matthews μιλάει για μια εφαρμογή κανόνων κοινωνικής συμπεριφοράς, δημιουργώντας μια μεταφορική έννοια. Πάλι και ίσως άθελα του, περιγράφει κάτι το οποίο έχει ως κέντρο την αισθητική του Beethoven, που τόσο πολύ ασπάζεται.

⁸⁹ Denis Matthews *Beethoven Piano...Guides*, σελ.46

Τα παραπάνω σχόλια έρχονται ουσιαστικά να επιβεβαιώσουν το αισθητικό στυλ που διαφοροποιείται στην 3^η συνθετική περίοδο του συνθέτη, αλλά και την τάση πρόωρης εμφάνισής του στις αρχές της, ακόμη και στις 2 πρώτες σονάτες για πιάνο (Op. 90, 1814 και Op. 101, 1815-16). Μιας και ο συνθέτης είχε ήδη αρχίσει την σύνθεση της τουλάχιστον απ' το 1815⁹⁰, ασχέτως με την καθυστέρηση έκδοσης που υπέστη το έργο, εξ' αιτίας τελικών διορθώσεων του Beethoven, ο οποίος κατέληξε να τις αποστείλει τέλη του '16 με αρχές του 1817. Ο S.A. Steiner την δημοσίευσε αναγκαστικά, επίσημα 2 μήνες μετά, τον Φεβρουάριο⁹¹ του '17⁹².

[Ένα ζήτημα που επιβάλλεται να έχουμε συνέχεια στο μυαλό μας, αυτά τα συνθετικά χρόνια του Beethoven, είναι, το πόσο δύσκολο ήταν για τον συνθέτη η συγκατοίκησή του με τον ανιψιό του Karl, που δεν τον βοηθούσε συναισθηματικά, ή πρακτικά πολλές φορές.

Karl: «Θα μ' αφήσεις να πάω στο δωμάτιό μου; ... Θα με αφήσεις να βγω λίγο έξω λιγάκι σήμερα; Χρειάζομαι λίγο να ξεσκάσω. Θα επιστρέψω γρήγορα.»⁹³

Βλέπουμε την ανάγκη εξάρτησης του συνθέτη να συγκατοικήσει, παράλληλα την ντροπή που θα αισθανόταν να ζητήσει βοήθεια από κάποιον ξένο (εφόσον αποφάσισε να χρησιμοποιήσει-εμμεταλλευτεί τον ανιψιό του) και τρίτον το πόσο αληθινά η κώφωσή του είχε προχωρήσει σε στάδιο, που γινόταν ανυπόφορος στους διπλανούς του και ιδιαίτερα προς τον ανιψιό του. Αν και αυτά ίσως είναι απ' τα τελευταία ιστορικά σχόλια της 3^{ης} περιόδου του Beethoven, μπορούμε να αντιληφθούμε το συνολικά αδιατάραχτο και ακλόνητό του συνθετικό ταλέντο, που δεν επηρεάστηκε αρνητικά, αλλά αντιθέτως αναγεννήθηκε θριαμβευτικά].

Κλείνοντας συνοπτικά αυτή την ιστορική παρένθεση, στα τελευταία χρόνια του Beethoven, ως κρατήσουμε ένα ακόμη χαρακτηριστικό που ανήκει στις τελευταίες σονάτες αλλά ξεκίνησε με την Op. 101. Στα γράμματα του, που έστειλε στους εκδότες του, έδινε πολλές οδηγίες σχετικά με το κομμάτι. Αυτά τα γράμματα δεν περιείχαν μόνο σημειογραφικές διορθώσεις, αλλά και μικρές φράσεις – οδηγίες προς τον εκτελεστή, για την πιο ακριβή

⁹⁰3^η Συνθετική Περίοδος (1814-27).

⁹¹ «Sonata in a major. op. 101 (1816)» στο Eric Blom *Beethoven's... Discussed*. σελ. 194.

⁹² «Preface», στην Beethoven *Klaviersonate Nr.28 A-dur Opus 101, Urtext*, Norbert Gertsch, Murray Perahia (επιμ), (Μόναχο: G.Henle Verlag, 2007) σελ.4. (IV)

⁹³ Christopher Headington, Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.), *Ιστορία της Δουτικής...μέρες μας*, σελ.247.

ερμηνεία του έργου. Ο συνθέτης έχει εκφράσει πολλές φορές την τάση του να θέλει να δημιουργήσει μεγάλα και σπουδαία έργα (και αποτελεσματικά τελικώς το κατάφερε, αν το εξετάσουμε ιστορικά). Το ενδιαφέρον λοιπόν, στο γράμμα του αρ.1061, είναι: *«η υποτιθέμενη επιθυμία του Beethoven να έχει τυπωμένο τον υπότιτλο, «Σονάτα της Δύσκολης Εκτέλεσης σε Λα μείζονα», «γιατί στιδήποτε είναι δύσκολο, είναι επίσης όμορφο, καλό, σπουδαίο κ.ο.κ.»*⁹⁴ Το δύσκολο όμως δεν συνεπάγεται τραχύ, ή πολύ γρήγορο, ή ίσως σαν σπουδή και πιθανά ανιαρό. Η λυρικότητα, ή τα έντονα ρυθμικά στοιχεία της σονάτας, που αναφέρει ο Denis Matthews, το γεγονός ότι ο Beethoven ήθελε να ονομάσει την Op. 101 Hammer – Klavier, ή ακόμη και όλες τις τελευταίες σονάτες, αλλά η Op. 106 υπερίσχυσε σε αυτόν τον τίτλο μέχρι σήμερα, μιλάει για κάτι ξεκάθαρα μεταμορφωμένο. Η εξέλιξη της αισθητικής του Beethoven δεν ήταν τυχαία, καθώς απ' ό,τι φαίνεται το πιάνο τελειοποιήθηκε αυτά τα χρόνια, κάτι που μάλλον ώθησε τον συνθέτη να φέρει κάτι καινούριο στο «φως της σονάτας για πιάνο». Σίγουρα όμως τίθεται η ερώτηση, εφόσον δεν είναι γνωστό αν ο Beethoven είχε ένα απ' τα καινούρια πιάνα⁹⁵, αν όντως είχε, πώς ήξερε την υφή τους, ή τα ηχητικά χαρακτηριστικά επακριβώς; Θεωρώ πως το ανεξάντλητο ταλέντο, σε συνδυασμό με την φαντασία του και ό,τι είχε απομείνει απ' τα αισθητήρια της ακοής, ήταν μια καθημερινή πρόκληση για τον Beethoven. Καθώς το να δημιουργεί κάτι τόσο ζωντανό, εναλλασσόμενο, πολύμορφο και εξελισσόμενο όπως η μουσική σαν τέχνη, ήταν μια είδους ολοκλήρωσης (συναισθηματικής, αλλά και πνευματικής).

4.2 Μια Μικροσκοπική Ματιά στην Op. 101, 28^η Σονάτα του Beethoven, Τεχνική & Ερμηνεία.

Το τελευταίο υπό-κεφάλαιο της εργασίας θα είναι μια προσωπική προοπτική, ως προς την εκτέλεση της Op. 101, σε σημεία που ο εκάστοτε εκτελεστής πρέπει να δώσει ιδιαίτερη σημασία, για την σωστή αισθητική εικόρα του έργου με τεχνικό τρόπο. Καλό θα ήταν βέβαια, να υπάρχει και μια ορθή αισθητική αντίληψη της εποχής, του συνθέτη αλλά και όλων των σονατών για πιάνο του Beethoven (1^{ης}, 2^{ης} & 3^{ης} περιόδου), πριν ερμηνεύσουμε το οποιοδήποτε μουσικό έργο του. Καθώς η ίδια η αισθητική μας απόλαυση, θα ξεπεράσει τυχόν τεχνικές δυσκολίες στην ερμηνεία, εκφέροντας εν τέλει, κάτι που είναι ωραίο όχι μόνο

⁹⁴ «Preface», στην Beethoven *Klaversonate Nr.28 A-dur Opus 101* σελ.6 (VI).

⁹⁵ «Preface», στην Beethoven *Klaversonate Nr.28 A-dur Opus 101* σελ.6 (VI).

για τον ακροατή, αλλά και για τον εκτελεστή. Μια ανάλυση που θα βοηθήσει την έκφραση υφολογικών χαρακτηριστικών.

Πρώτη Κίνηση, *Allegretto ma non troppo, con intimissimo sentimento*:

Con intimissimo sentiment = εσωτερικότητα παίξιμο

Ο ρυθμός 6/8 μας στρέφει το βλέμμα προς έναν τριμερή ρυθμό, όπου ο ρόλος του εκτελεστή είναι να τον αναδείξει. Οι φράσεις που αναγράφονται, σε συνδυασμό με το τριμερές, βοηθούν συνολικά την αντίληψη του εκτελεστή, για να χτίσει ορθά την εκφραστικότητα. Αυτό που βοηθάει αρκετά είναι ο εντοπισμός της μελωδίας η οποία ξεκινάει ξεκάθαρα στην υψηλότερη φωνή στα πρώτα μέτρα, αλλά αυτό που πρέπει να πετύχει ο εκτελεστής, είναι η σκιαγράφηση της μελωδίας στο έργο, καθώς αυτή επισκέπτεται τις διάφορες φωνές. Είναι σχετικά εύκολος ο εντοπισμός, σαν να προσπαθείς να βρεις την μελωδία σε ένα τραγούδι, μιας και οι υπόλοιπες φωνές μένουν σχετικά ακίνητες. Τώρα τεχνικά, για να επιτευχθεί το voicing ή «μελοδήγηση»⁹⁶ (ελλ.), πρέπει το χέρι να προετοιμάζει τις ενδιάμεσες φωνές, παραμένοντας πολύ κοντά στα πλήκτρα, εξ' επαφής, ώστε να μην επιτυγχάνεται τονισμός σε αυτές, αλλά στην μελωδία που οδηγείται.

Στο δεξί χέρι, που βρίσκονται συνήθως και οι πιο υψηλές συχνότητες στις επαναλαμβανόμενες συγχορδίες, πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή. Δηλαδή, να γίνει μια ιδιαίτερη χρήση του πεντάλ συνδυαστικά με διαβαθμίσεις στις δυναμικές, ώστε να επιτευχθεί: Μια ιδιομορφία στην αίσθηση του ήχου, ως προς την διαφοροποίηση τής κάθε επανάληψης, σαν να κρύβεται μια μικρή διάθεση ν' ανοίξει κάτι ή να σβήσει, σαν κάτι ύπουλο, για να δημιουργείται η αίσθηση της συνέχειας. Σαν μια ποιητική διήγηση που έχει αναπνοές και εκπνοές. Γιατί μόνο οι διαβαθμίσεις στην δυναμική απόδοση από μόνες τους, ή μόνο η χρήση του πεντάλ χωρίς να υφίστανται μικρές διαφοροποιήσεις ανά επανάληψη (το πεντάλ), μπορεί να οδηγήσουν στο να χαθεί η συνέχεια, αλλά κυρίως να εκφραστεί μια ανιαρή έννοια της μουσικότητας, και να χαθεί εν τέλει η αίσθηση της λυρικότητας. Επίσης, προσοχή μεγάλη να δοθεί, για τους παραπάνω λόγους, στις μεγάλες αποστάσεις. Δηλαδή, να γίνει εξάσκηση θέσης του χεριού, για να μην αποτυπώνονται σκληρά staccato εκεί που δεν είναι γραμμένα κατά το συνθέτη, όπως επίσης και για τη διατήρηση του τριμερούς, σε

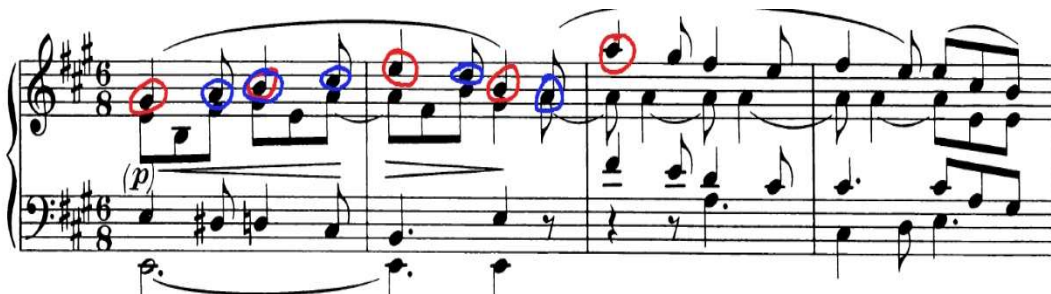
⁹⁶ Όπως συνηθίζεται σαν μετάφραση της έννοιας.

αυξημένες ταχύτητες, ή χαμηλές δυναμικές αποδόσεις.



Εδώ βλέπουμε legato στο δεξί και staccato στο αριστερό. Στην χρήση του πεντάλ εδώ, αν γίνει για την σωστή διαχείριση του legato, ώστε μην χαθεί η λυρικήτητα, πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο στην πρώτη οκτάβα (κόκκινος κύκλος στην εικόνα), ενώ όπως δείχνει η μπλε γραμμή, με το που οδηγηθούμε στο κλείσιμο της φράσης αφήνουμε το πεντάλ, έτσι ώστε να ακούσουμε ξεκάθαρο staccato απ' το αριστερό χέρι και να μην δημιουργηθεί tenuto (ενωμένο) λόγω του πεντάλ. Η χρήση του πεντάλ παίζει μεγάλο ρόλο σε ένα κομμάτι για την έκφραση της λυρικήτητας και κάποιοι ίσως να μην κάνουν χρήση πεντάλ στα συγκεκριμένα παραδείγματα. Αυτή η τεχνική ενδείκνυται όταν γίνεται χρήση πεντάλ στην συγκεκριμένη περίπτωση, για να ακουστεί το ενωμένο, αλλά και το απότομο staccato στο αριστερό συνδυαστικά.

Τέλος μια μικρή παρατήρηση που πιστεύω βοηθάει να κατανοήσει ένας ερμηνευτής το 1^ο μέρος: το tempo συνήθως κυμαίνεται στο 60 ανά τέταρτο παρρεσιγμένο. Παρόμοια ταχύτητα παλμού, με εκείνον της καρδιάς ή του δευτερολέπτου. Αν ακούσουμε προσεκτικά θα παρατηρήσουμε πως η κάθε φράση είναι κυριολεκτικά η ολοκλήρωση ενός παλμού, αλλά και των συνολικών χτύπων της καρδιάς χρονικά. Ή αυτό που λέμε (τουκ.....τουκ...τουκ...) η όπως μεταφράζεται στο κομμάτι στην μελωδία, για παράδειγμα στο 1^ο μέτρο:



Ας φανταστούμε τον κόκκινο κύκλο ως τον νέο χτύπο και τον μπλε ως τον ενδιάμεσο χτύπο που προετοιμάζει τον επόμενο νέο (κόκκινο), ή τους μπλε κύκλους σαν δυο κοντινούς χρονικά που σχετίζονται. Άρα τουκ.....(κόκκινος)...τουκ(μπλε)...τουκ(μπλε και νέος

κόκκινο). Φυσικά αυτό το παράδειγμα έρχεται να μας ευαισθητοποιήσει ως προς το μέτρημα, την λυρικήτητα και την λεπτή διαχείριση του θέματος μας συνολικά. Σαν να προσπαθούμε να διατηρήσουμε τους χτύπους της καρδιάς του κοινού μας, σε μια απόλυτη ηρεμία και σε ένα ιδανικό συγχρονισμό. Το poco ritardando ως εξαίρεση, που έρχεται στην αρχή των πρώτων μέτρων, δεν δείχνει κάτι άλλο, παρά την τάση του συνθέτη να θέλει να κατεβάσει τους παλμούς στον ακροατή και να προκαλέσει την ηρεμία του 60 ανά τέταρτο παρεστιγμένο. Επιπλέον σημείωση, σε ό,τι αφορά στο πεντάλ, λόγω της ένωσης μικρών φράσεων, πρέπει να χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο που να μην «βρωμίζει», δηλαδή να γίνονται διακριτές οι αντίστοιχες φράσεις, μελωδίες κλπ., χωρίς να χάνεται όμως το tenuto.

Δεύτερη Κίνηση, Lebhaft. Marschmäßig. Vivace alla Marcia:

Το δεύτερο μέρος, χρειάζεται επίσης προσοχή στην ανάδειξη του ρυθμού, καθώς έχουμε να εκτελέσουμε ένα εμβατήριο. Πώς θα συνέχιζε μια παρέλαση μαθητών, ή ένας στρατός στον πόλεμο χωρίς την αιχμηρή ακρίβεια της ορθής ρυθμικής απόδοσης, ή αναλυτικά χωρίς τον ακριβή τονισμό του ισχυρού μέρους του μέτρου, όπως αυτό διαχωρίζεται ξεκάθαρα και ισάξια απ' το ασθενές; Ας φανταστούμε την κίνηση ενός στρατιώτη, που παρελαύνει, όμως σε ένα θέατρο (έναν ηθοποιό στρατιώτη). Ξεκινάει ζωηρά (Lebhaft, vivace), συνεχίζει υπερήφανα την πορεία του, κι όταν βρίσκει στον δρόμο του ένα μέρος τριγυρισμένο από εχθρούς, το προσπερνάει σιγανά, αλλά ρυθμικά και όχι δειλά, ίσως σκυφτά, χωρίς να χάσει το σθένος του, αλλά και χωρίς να τον ακούσουν. Κάπως έτσι πρέπει ο εκτελεστής να φανταστεί το 2^ο μέρος, εφόσον οι μεγάλες αποκλίσεις από πολύ **σιγανά** σε **απότομα δυνατά** πρέπει να γίνονται με τέτοιο τρόπο ώστε το Ένα και το Τρία (ισχυρό μέρος του μέτρου), να είναι **διακριτό** και **τονισμένο, όχι κοπανιστά**. Συγκεκριμένα η μελέτη πρέπει να γίνει με την τεχνική reflex, συγχορδιακή μελέτη και τέλος εκφορά των υφολογικών στοιχείων με την σειρά: ρυθμός, δυναμικές αποδόσεις. Reflex είναι μια κυκλική μικρής εμβέλειας κίνηση, που δεν καθυστερεί τον εκτελεστή και βοηθάει στην εντόπιση των θέσεων του χεριού στο πιάνο. Στην προσπάθεια να καλυφτεί μια μεγάλη απόσταση, το χέρι απομακρύνεται γρήγορα απ' την θέση Α προς την θέση Β σαν μαγνήτης. Σαν η θέση Α να σε σπρώχνει στην θέση Β. Το Reflex δεν γίνεται για να κρούσεις απαραίτητα τα πλήκτρα και μπορεί να εξασκηθεί σιωπηλά στο περίπου πάνω απ' τα πλήκτρα, για να δει ο εκτελεστής την θέση του χεριού, αλλά και να συνηθίσει την θέση μέσω των δακτυλισμών. Στην συνέχεια μια συγχορδιακή μελέτη θα βοηθήσει να εντοπιστούν όλες οι νότες αρμονικά, ώστε το χέρι να έχει την δυνατότητα να εκτελέσει, όποια χρειάζεται, με τους αντίστοιχους δακτυλισμούς, στην κατάλληλη θέση. Η

κίνηση Reflex δεν χρειάζεται να εξασκείται με ρυθμική ακρίβεια, αλλά η συγχορδιακή μελέτη το απαιτεί. Δεύτερον στην συγχορδιακή μελέτη δεν πρέπει να εξασκείται το Reflex, αλλά να χρησιμοποιείται. Για να επιτευχθεί αυτό, την κυκλική κίνηση πρέπει να την φαντάζεται ο εκτελεστής ότι συμβαίνει σε πολύ αργή κίνηση. Πρέπει δηλαδή να την αναλύσει σε μικρές αργές κινήσεις, έτσι ώστε να γνωρίζει την αρχή, τη μέση και το τέλος της. Αφού την μελετήσει σιωπηλά, ας την εξασκήσει σε συνδυασμό με τη συγχορδιακή μελέτη, η οποία τελειοποιείται με την τεχνική Reflex. Αφού τελειοποιηθούν τα ρυθμικά υφολογικά στοιχεία ο εκτελεστής, μπορεί να συνεχίσει να χτίζει την ερμηνεία του εκφράζοντας μελωδίες στις ελάχιστες φωνές, με τις αντίστοιχες δυναμικές αποδόσεις, κάνοντας χρήση από τεχνικών παιχνιδιού που αναφέρθηκαν στο 1^ο μέρος.

Τρίτη Κίνηση, Langsam und sehnsuchtvoll... con affetto

Το 3^ο μέρος δεν εμφανίζει υφολογικά κάτι καινούριο συγκριτικά, αλλά κυρίως υιοθετεί στοιχεία απ' το 1^ο και 2^ο μέρος. Για τις αποστάσεις ας γίνει ξανά χρήση Reflex, μελέτη συγχορδιακή, αλλά προσοχή στους τονισμούς καθώς εδώ πρέπει να δοθεί μεγάλη προσοχή στα tenuto και στον διαχωρισμό των φράσεων. Πρέπει να εκτελεστεί γλυκά⁹⁷ χωρίς έντονους τονισμούς, χωρίς να «βρωμίζει» το πεντάλ, με καθαρές μελωδίες και ανάδειξη των φράσεων και χωρίς τονισμό για έντονη ανάδειξη του ρυθμού.

Τέταρτη Κίνηση, zu sehr, und mit Entschlossenheit, con fermezza

Κάποια μορφολογικά και υφολογικά ζητήματα που θα μπορούσαν να ειπωθούν στην αρχή, είναι καλό να αναφερθούν στο το 4^ο μέρος, καθώς σχετίζονται άμεσα σε έναν πιο διακριτό βαθμό. Αυτή η σονάτα είναι γραμμένη όπως τα Κουαρτέτα εγχόρδων, στα οποία αναγράφονται πολλά ψαλίδια, ή αλλιώς μεγάλα crescenti που σβήνουν σε diminuenti, λόγω της υψής των εγχόρδων (βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο). Απαιτεί μεγάλα και απότομα ανοίγματα στην αυξομείωση των δυναμικών των cresc. και dimin., όπως επίσης και προσοχή στην έκφραση της τετραφωνίας. Μιας και το έργο, εξ' αιτίας των έντονων ρυθμικών στοιχείων του, μπορεί πολύ εύκολα να χάσει την λυρική του, αν η έκφραση δεν επιτευχθεί με τον απαιτούμενο τρόπο.

α.) Επομένως, μια τεχνική που βοηθάει στην αντίληψη, αλλά και ορθή εκτέλεση της

⁹⁷ Con affetto, με στοργή, επομένως προσοχή στο να αποδοθεί με αποφυγή ρυθμικών τονισμών που καλύπτουν την λυρική του.

τετραφωνίας του τελευταίου μέρους είναι τα «σταυρωτά χέρια», δηλαδή το αριστερό να παίζει μελωδίες γραμμένες για το δεξιό χέρι, και το δεξί για το αριστερό αντίστοιχα, σε όλες τις οκτάβες. Μεταφέροντας τις αναγραφόμενες μελωδικές γραμμές σε όλες τις οκτάβες, βοηθάει στην αντίληψη της μελωδίας, όπως αυτή φερειπείν θα την σκεφτόταν ο συνθέτης να εκτελείται από έγχορδα, τα οποία παράλληλα μπορούν να εκτελέσουν το tenuto στις μελωδίες, με μεγαλύτερη ευχέρεια απ' το πιάνο, το οποίο χρειάζεται βοήθεια απ' την χρήση του πεντάλ μερικές φορές, για ένα πιο σίγουρο legato. Δηλαδή η τεχνική δυσκολία εδώ είναι, απ' τη μία η σταύρωση των χεριών, απ' την άλλη η διατήρηση του ενωμένου, σαν να τις εκτελούσε ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Ως σαν ο εκτελεστής να περνάει τις μελωδίες, μια στις υψηλές περιοχές του βιολιού και της βιόλας σε μορφή ερώτησης απάντησης, και μια στις χαμηλές του κοντραμπάσου και του τσέλου αντίστοιχα. Η άσκηση βοηθάει στην διατήρηση του ενωμένου, αλλά και την καλύτερη χρήση του πεντάλ, ή την σωστή διαχείριση του σε μια μεγάλη γιάμα συχνοτήτων⁹⁸. Πρακτικά, επίσης αυτή η τεχνική θα βοηθήσει στην μνήμη του εκτελεστή, στην καλύτερη αφομοίωση των μελωδιών, αλλά και στην σωστή εκφορά τους, με την ανάλογη εκφραστικότητα.

β.) Η δεύτερη άσκηση που θα βοηθήσει για τους παραπάνω λόγους, είναι εκτέλεση των φωνών που αναγράφονται για το δεξί χέρι, ή αντίστοιχα για το αριστερό, **και** από τα δύο χέρια. Με τα δύο χέρια εκτελούνται οι φωνές που αναγράφονται στο ένα χέρι μόνο δηλαδή.

γ.) Αφού και τα δυο χέρια παίζουν φωνές που δεν ανήκουν στις μελωδικές τους γραμμές, στην περίπτωση που δεν διατηρήθηκε η έκφραση, μιας και είναι μια άσκηση και όχι αυτό που θα εκτελεστεί απ' το κάθε χέρι, τώρα ας επαναληφθεί η άσκηση β.) με χρήση της εκφραστικότητας. Αυξομειώσεις δυναμικής απόδοσης, legato, και ότι άλλο απαιτείται σε όλες τις οκτάβες του πιάνου όπως στην άσκηση α.)

Θα δημιουργηθεί έτσι, μια πλήρης αντίληψη του ρυθμού, της αρμονίας, της αντιστιτικής κίνησης των μελωδιών, της εκφραστικότητας, θα απελευθερωθούν τα χέρια και τέλος θα ενισχυθεί η μνήμη του εκτελεστή σε μεγάλο βαθμό.

⁹⁸ Αλλιώς χρησιμοποιείται το πεντάλ για τις πυκνές χορδές (χαμηλές) του οργάνου και αλλιώς για τις λιγότερο.(υψηλές).

4.3 Κατακλείδα

Πώς τελικά συνδέεται η αισθητική με την τεχνικότητα, την τεχνοτροπία ή την τεχνική; Συνδέεται πολύ απλά, ακριβώς στην μέση. Σαν ένας κόμπος, ο οποίος με δύο δεσμά επεξηγεί την αισθητική και την μεταφράζει μέσω της τεχνικής⁹⁹. Αδιαμφισβήτητα, για να δημιουργηθεί η τεχνική, πρέπει πρώτα να υπάρξει το ζητούμενο της αισθητικής¹⁰⁰. Το ζητούμενο, είναι αυτό που απαιτεί η αισθητική, η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο στους γνώστες του αντικειμένου. Η τεχνική λοιπόν, δημιουργείται και συλλαμβάνεται (απ' τους εκάστοτε γνώστες), λόγω της απαίτησης της αισθητικής. Τυχαίνει όμως, πολλές φορές μέσω της τεχνικής να εκφέρεται μια πραγμάτωση του έργου, χωρίς ο ερμηνευτής της να αντιλαμβάνεται το ζητούμενο της αισθητικής.¹⁰¹ Έτσι όμως, δεν επιτυγχάνεται η παιδαγωγική συνέχεια, που χρίζει η εκάστοτε τέχνη, που τελικά θα οδηγήσει στην ίδια της την εξέλιξη. Τα λόγια του Goodman, που αναζητούν την αυθεντικότητα, δεν μας βοηθούν, καθώς εμείς ψάχνουμε την αυθεντία, τον δάσκαλο, τον αισθητικό γνώμονα της τέχνης, που δεν θα μας μάθει μόνο τεχνική, αλλά θα την μεταφράσει ως προς το γιατί υφίσταται συγκριτικά με την αισθητική του συνθέτη, της εποχής, ή με άλλα λόγια της αισθητικής της μουσικής.

⁹⁹ Με αποτέλεσμα να δημιουργείται η ορθή ερμηνεία.

¹⁰⁰ Δηλαδή, πώς θα δημιουργηθεί μια τεχνική οδηγία που θα μεταφραστεί σε εκφραστικότητα, όταν η ορθή εκφραστικότητα βασίζεται στην αντίληψη της εκάστοτε αισθητικής;

¹⁰¹ Όπως μας θυμίζει ο Goodman στο 3^ο κεφάλαιο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία.

1. Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, (Αθήνα: τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδάνος, 2005).
2. John Gottman, Χρύσα Ξενάκη (μεταφρ.) *Η Συναισθηματική Νοημοσύνη των Παιδιών*, (Αθήνα: Η Καθημερινή, 2015).
3. Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική, η μουσική στους πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, (Μεταίχμιο, 2005).
4. Nelson Goodman, Πάνος Βλαγκόπουλος (μετάφρ.), *Γλώσσες της Τέχνης*, (Εκκρεμές, 2005).
5. Sean Driscoll, *The Many Faces of Mimesis, Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece* (Parnassos Press – Fonte Aretusa, 2018), διαθέσιμο στο Jstor.org.
6. Monroe C. Beardsley, Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης (μετάφρ.), *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1989)
7. Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, (New Haven & London: Yale University Press, 2002).
8. Burckholder, Grout, Palisca, *A History of Western Music, 8th Edition*, (New York · London: W.W. Norton & Company, 2010).
9. Christopher Headington, Μάρκος Δραγούμης (μεταφρ.), *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, από την αρχαιότητα στις μέρες μας*, (Αθήνα: Gutenberg, 1993) 1ος Τόμος.
10. Eric Bloom, *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed*, (New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1938).

Διατριβές.

11. Κατερίνα Παπαδοπούλου Μπετόβεν: μια προσέγγιση στη ζωή και στο έργο του, (διατριβή) (ΠΑΜΑΚ, Σεπτέμβριος 2013).

Άρθρα.

12. Howard Markel «An “Instrumental” Aesthetics of Music», *The Musical Quarterly Vol. 8, No. 2* (Oxford University Press: Απρίλιος, 1922), σελ. 199-212 (14 σελίδες), στον ιστότοπο jstor.org., αρχική πηγή στο archive.org.
13. Madeau Stewart «*Playing Early Pianos-A Lost Tradition?* » στο *Early Music, Vol. 1, No. 2* (Oxford University Press, Apr., 1973), στον ιστότοπο www.jstor.org/stable/3125990, ημερομηνία προσπέλασης 14-10-2019 15:17.

Εγκυκλοπαιδικά Λήμματα

14. Thomas J. Mathiesen «*Mimesis (Gk. mimēsis: ‘imitation’, ‘representation’)* », (Ιανουάριος 2001), στον ιστότοπο oxfordmusiconline.com.

Παρτιτούρες.

15. J. S. Bach *Το καλώς Συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο*, Αλεξάνδρα Παπαστεφάνου (επιμ.), (Αθήνα: Philip Nakas Sons Music House, 1991).
16. Beethoven *Sonaten für Klavier Zu Zwei Handen*, Max Pauer (επιμ.), Carl Adolf Martienssen (αναθ.), (London, Frankfurt, New York: Peters 1985).
17. Beethoven *Klaviersonate Nr.28 A-dur Opus 101, Urtext*, Norbert Gertsch, Murray Perahia (επιμ.), (Μόναχο: G.Henle Verlag, 2007).

Εικόνες.

18. Εικόνα Εξωφύλλου: Ludovic Alleaume, «*Beethoven Listening To A Muse*» - 1928. French,1859-1941 Lithograph and Study drawing στον ιστότοπο tumblr.com.