



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ

Γιώργος Ρωμής

Η ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ  
ΜΕ ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΟΡΑΤΟΡΙΟ “Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ  
ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ” ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΟΦΩΝΗ  
ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ.

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Νικόλαος Μαλιάρας

Τριμελής επιτροπή: Νικόλαος Μαλιάρας,  
Τάσος Κολυδάς, Παύλος Σεργίου

ΑΘΗΝΑ 2022

## Περίληψη

Η συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία επικεντρώνεται σε ένα από τα λιγιστά (σε σύγκριση με τα έργα οργανικής μουσικής) φωνητικά έργα του σπουδαίου Μπετόβεν. Πρόκειται για ένα έργο βαθιάς συναισθηματικής και συνθετικής ωρίμανσης. Σε αυτή την εργασία, αφού τέθηκε το πλαίσιο γύρω από το οποίο συνέθεσε ο δημιουργός αυτό το έργο, παραθέτοντας τα απαραίτητα βιογραφικά στοιχεία, παρουσιάστηκαν επίσης λεπτομέρειες ως προς το γενικότερο συνθετικό στίγμα του, με επιμέρους σχολιασμό των πιο σημαντικών έργων φωνητικής μουσικής του και οι λεπτομέρειες γύρω από την πορεία του ορατορίου στο πέρασμα του χρόνου. Τέλος, αναλύθηκε σε ένα μεικτό επίπεδο, μουσικό και εκφραστικό, στο οποίο εξετάζεται πως η μουσική του συνθέτη ακουμπά και πολλές φορές ξεπερνά τυχόν αδυναμίες του Λιμπρέτου.

# Περιεχόμενα

Φιλοσοφική Σχολή.....	1
Περίληψη.....	2
Περιεχόμενα .....	3
Εισαγωγή.....	4
<i>ΜΕΡΟΣ 1<sup>ο</sup></i> : Ιστορικό πλαίσιο και βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη.....	5
1.1 Απώλεια Ακοής.....	7
1.1.1 Εσωτερική σύγκρουση εξαιτίας της ακοής του.....	7
1.1.2 Η διαθήκη του Heiligenstadt.....	9
<i>ΜΕΡΟΣ 2<sup>ο</sup></i> : Έργα του συνθέτη που σχετίζονται με το Ορατόριο.....	10
2.1 Το επαναστατικό πνεύμα που αντανακλάται στις συνθέσεις του.....	12
2.2 Η φωνητική μουσική του Μπετόβεν.....	13
<i>ΜΕΡΟΣ 3<sup>ο</sup></i> : Η σχέση του Μπετόβεν με την θρησκεία και τη θρησκευτική μουσική.....	18
3.1 Missa Solemnis: το σπουδαιότερο θρησκευτικό έργο του συνθέτη.....	19
3.1.1 Η σχέση της Missa Solemnis με την ένατη συμφωνία του Μπετόβεν.....	20
<i>ΜΕΡΟΣ 4<sup>ο</sup></i> : Christus am Ölberge, το μοναδικό ορατόριο που συνέθεσε.....	21
4.1 Το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο γράφτηκε το έργο.....	21
4.2 Το Λιμπρέτο.....	24
4.3 Engedi : Η Βρετανική εκδοχή του ορατορίου Christus am Ölberge.....	26
4.3.1 Βασικές διαφορές μεταξύ της Αγγλικής και της πρωτότυπης εκδοχής.....	27
4.4 Σύγκριση του έργου του Μπετόβεν με άλλα ορατόρια της εποχής.....	31
<i>ΜΕΡΟΣ 5<sup>ο</sup></i> : Τμηματική ανάλυση του έργου.....	34
Συμπεράσματα.....	46
Βιβλιογραφία.....	48

## Εισαγωγή

Το ορατόριο είναι μια μεγάλη μουσική σύνθεση για ορχήστρα, χορωδία και σολίστ<sup>1</sup>. Όπως οι περισσότερες όπερες, ένα ορατόριο περιλαμβάνει τη χρήση χορωδίας, σολίστ, ορχηστρικού συνόλου, διάφορους διακριτούς χαρακτήρες, ρετσιτατίβα και άριες. Ωστόσο, η όπερα είναι μουσικό θέατρο, ενώ το ορατόριο είναι αυστηρά ένα κομμάτι συναυλίας – αν και τα ορατόρια μερικές φορές ανεβαίνουν ως όπερες και μερικές φορές οι όπερες παρουσιάζονται σε μορφή συναυλίας. Σε ένα ορατόριο, η χορωδία παίζει συχνά κεντρικό ρόλο και γενικά υπάρχει μικρή ή καθόλου αλληλεπίδραση μεταξύ των χαρακτήρων και καθόλου στηρίγματα ή περίτεχνα κοστούμεια (Groves, 2011). Ιδιαίτερα σημαντική διαφορά είναι η τυπική θεματολογία του κειμένου. Η όπερα τείνει να ασχολείται με την ιστορία και τη μυθολογία, συμπεριλαμβανομένων των παλαιών ειδών ρομαντισμού, εξαπάτησης και δολοφονίας, ενώ η πλοκή ενός ορατορίου ασχολείται κατά κανόνα με θρησκευτικά θέματα, καθιστώντας το κατάλληλο για την εκκλησία (Neville, 1998). Οι προτεστάντες συνθέτες πήραν τις ιστορίες τους από τη Βίβλο, ενώ οι Καθολικοί συνθέτες, εκτός από τη Βίβλο, στράφηκαν και στη ζωή των αγίων. Τα ορατόρια έγιναν εξαιρετικά δημοφιλή στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ιταλία, εν μέρει λόγω της επιτυχίας της όπερας και της απαγόρευσης των θεαμάτων από την Καθολική Εκκλησία κατά τη διάρκεια της Σαρακοστής. Τα ορατόρια έγιναν η κύρια επιλογή μουσικής εκείνη την περίοδο για το κοινό της όπερας<sup>2</sup>.

Σε αντίθεση με το ορατόριο η λειτουργία είναι μια μορφή θρησκευτικής μουσικής σύνθεσης που ορίζεται από αμετάβλητα μέρη της χριστιανικής ευχαριστιακής λειτουργίας (κυρίως αυτή της Καθολικής Εκκλησίας, της Αγγλικανικής Κοινωνίας και του Λουθηρανισμού).

---

<sup>1</sup> Oxford dictionary, 1997 λήμμα Ορατόριο

<sup>2</sup> Smither, H. E. (1979), pp. 88-104).

Οι περισσότερες Λειτουργίες είναι στα Λατινικά, την γλώσσα της Ρωμαϊκής Ιεροτελεστίας της Καθολικής Εκκλησίας, αλλά υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός γραμμένος στις γλώσσες των μη Καθολικών χωρών όπου η δημοτική λατρεία ήταν από καιρό ο κανόνας. Για παράδειγμα, έχουν γίνει πολλές Λειτουργίες που γράφτηκαν στα αγγλικά (Smither, 2012). Οι λειτουργίες μπορεί να είναι a cappella, δηλαδή χωρίς ανεξάρτητη συνοδεία, ή μπορούν να συνοδεύονται από ορχηστρικά obbligatos μέχρι και πλήρη ορχήστρα. Πολλές λειτουργίες, ειδικά μεταγενέστερες, δεν προοριζόταν ποτέ να τελεσθούν κατά τη διάρκεια του εορτασμού μιας πραγματικής λειτουργίας εντός της εκκλησίας για κάποια γιορτή<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Oxford dictionary (1998), λήμμα Λειτουργία (Mass)

## ΜΕΡΟΣ 1<sup>ο</sup>: Ιστορικό πλαίσιο και βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη

Ο Λούντβιχ βαν Μπετόβεν αποτελεί μια από τις σπουδαιότερες μουσικές φυσιογνωμίες της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής. Γεννημένος στη Βόννη (πόλη της σημερινής Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας) και προερχόμενος από μουσική οικογένεια<sup>4</sup> κατάφερε να θέσει τις βάσεις για την εξέλιξη της κλασικής σχολής της Βιέννης (Wiener Klassik). Ειδικότερα κατόρθωσε μέσα από το συνθετικό του έργο να επεκτείνει τη Βιεννέζικη κλασική παράδοση, την οποία προηγουμένως ανέπτυξαν οι Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ και Γιόζεφ Χάιντν. Θα πρέπει να αναφερθεί πως τα προβλήματα που αντιμετώπιζε και ο ιδιαίτερος ψυχισμός του που ταλαιπώρησαν την ψυχή και το σώμα του επηρέασαν την μουσική που έγραψε οδηγώντας στον στο να συνθέσει τα έργα του. Ο συνδυασμός της παράδοσης και της εξερεύνησης γέννησαν ένα ιδιότυπο και καινοτόμο μουσικό ιδίωμα προσωπικής έκφρασης, καθιερώνοντάς τον ως κυρίαρχη μουσική προσωπικότητα του 19ου αιώνα μέσω πλειάδας έργων του<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνονόματος πρόγονος του αφού μετακόμισε από τις τότε Αυστριακές Κάτω Χώρες, σημερινή φλαμανδική περιοχή στο Βέλγιο, εργάστηκε ως βαρύτονος και μετέπειτα ως διευθυντής ορχήστρας στη Βόννη ενώ ο Πατέρας του συνθέτη Γιόχαν, εργαζόταν και αυτός ως τενόρος και καθηγητής μουσικής, Χρυσοχοϊδης, 1995, σελ.407

<sup>5</sup> Arturo, 2003, σ. 22.

## 1.1 Απόλεια Ακοής

Ο Μπετόβεν αντιμετώπισε τα πρώτα προβλήματα με την ακοή του σε ηλικία 28 ετών. Η σταδιακή απώλεια ακοής ήταν ένα τραυματικό γεγονός για τον συνθέτη. Σε μια γόνιμη καλλιτεχνική και συνθετική περίοδο της ζωής του άρχισε να αισθάνεται ότι η ακοή του υπολειτουργούσε και εμπιστεύτηκε τους φίλους του από τη Βόννη για να μοιραστεί το πρόβλημα του. Ο συνθέτης αν και δεν εγκατέλειψε την ελπίδα ότι η κατάσταση του ήταν ιάσιμη, μπορούσε να διακρίνει ότι όλη αυτή η κατάσταση θα είχε άμεσο αντίκτυπο στη καλλιτεχνική και κοινωνική του ζωή. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από τις επιστολές του προς τον ιατρό και φίλο του Franz Gerhard Wegeler στον οποίο περιγράφει αναλυτικά τα συμπτώματα της ασθένειας. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο σπουδαίος Θεολόγος και βιολιστής Karl Amenda πρόσθεσε ότι ο Μπετόβεν δυσκολευόταν να παίζει και να συνθέσει μουσική καθώς και ότι η ακοή του επηρεαζόταν σημαντικά καθώς ερχόταν σε επαφή με κόσμο (Wolf, 2004).

### 1.1.1 Εσωτερική σύγκρουση εξαιτίας της ακοής του

Μέσα από την αλληλογραφία που αντάλλαξε όλα αυτά τα χρόνια ο συνθέτης μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για πολλούς τομείς της ζωής του και κυρίως για τα επαγγελματικά και καλλιτεχνικά του επιτεύγματα. Αν και τα γράμματά του διακρίνονταν από μία έντονη μελαγχολία, πράγμα το οποίο είναι φυσικό επακόλουθο αν αναλογιστούμε της κατάστασης την οποία βίωνε με την ακοή του, συμπεραίνουμε ότι η οικονομική του κατάσταση ερχόταν σε αντιδιαστολή με όλα τα προβλήματα της υγείας του. Ειδικότερα ο πρίγκιπας Karl Lichnowsky συμφώνησε να πληρώσει 600 φλορίνια για να του γράψει κάποια έργα ενώ πολλοί εκδότες της εποχής διεκδικούσαν τα έργα του, τα οποία ήθελαν να εκδώσουν. Την ίδια στιγμή, ο συνθέτης παρουσίαζε μια σημαντική πρόοδο ως προς την πιανιστική - ερμηνευτική του δεινότητα, σημειώνοντας στα γράμματά του τη φράση «γιατί να το πάθω αυτό τώρα;».

Με άλλα λόγια ο συνθέτης βίωνε έναν εσωτερικό κλονισμό, θέλοντας να δώσει απάντηση στα ερωτήματα του για τη κατάσταση της υγείας του, έχοντας πλέον συνειδητοποιήσει ότι οι γιατροί είναι αδύνατον να τον βοηθήσουν να ανακτήσει την

ακοή του. Σε ένα αντίστοιχο γράμμα προς τον φίλο του Franz Gerhard Wegeler επισημαίνει πάλι ότι η ζωή του πλέον είναι άδεια και λυπημένη, αισθάνεται πλέον φάντασμα ενώ αποφεύγει κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα. Ωστόσο, αυτό το γράμμα διαφέρει από τα προηγούμενα καθώς σημειώνει πως απέχει πολύ από το να είναι μόνος του. *«Αυτή η αλλαγή έχει επέλθει από ένα αγαπητό, γοητευτικό κορίτσι που με αγαπάει, την αγαπώ και για πρώτη φορά πιστεύω πως ο γάμος μπορεί να φέρει ευτυχία, αλλά δυστυχώς δεν είναι από την κοινωνική μου τάξη».*

Αυτό το «αξιαγάπητα γοητευτικό κορίτσι» που φώτιζε εκείνες τις μέρες του Μπετόβεν ήταν αναμφίβολα η κόμισσα Giulietta Guicciardi. Ήταν σχεδόν 17 χρονών, πολύ νέα και πολύ κακομαθημένη για να πάρει σοβαρά την αφοσίωση του Μπετόβεν, ωστόσο δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ήταν γοητευμένη από την προσοχή του διάσημου συνθέτη, ενός άντρα τον οποίο θαύμαζαν πολύ τα ξαδέφια της. Είναι γνωστό ότι ο συνθέτης της αφιέρωσε τη γνωστή σύνθεσή του “Σονάτα υπό το σεληνόφως” (op. 27 αρ. 2), η οποία χρονολογικά συμπίπτει με τη περίοδο που συνθέτης γοητεύτηκε από την νεαρή αριστοκράτισσα (το έργο γράφτηκε το 1801).

Η συγκεκριμένη επιστολή επιβεβαιώνει όσα προηγουμένως υποστηρίχτηκαν, διότι δεν είναι λίγες οι φράσεις στις οποίες ο συνθέτης σημειώνει την αγανάκτησή του και τις ανησυχίες του με έντονο ύφος *«θα κάνω οτιδήποτε περισσότερο μπορώ με τον λαιμό μου και δε θα το αφήσω να με συνθλίψει εντελώς. Θα ήταν καταπληκτικό να μπορούσες να ζήσεις χιλιάδες ζωές».* Αν και βιώνει για πρώτη φορά τον έρωτα, αντιλαμβάνεται ότι η μόνιμη κώφωση μπορεί να απειλήσει την θριαμβευτική του καριέρα και όλο αυτό του δημιουργεί συμπλεγματικά μια αντικρουόμενη διάθεση. Προσπαθούσε να βρει διέξοδο μέσα από τη μουσική δημιουργία, να μετουσιώσει τους προβληματισμούς του στη τέχνη του, με αποτέλεσμα να μελοποιήσει σε ένα κύκλο τραγουδιών (αν και δεν τα οραματίστηκε σαν κύκλο τραγουδιών ο συνθέτης το opus 48) τα έξι ποιήματα του Christian Fürchtegott Gellert, ο οποίος μόλις τα είχε ολοκληρώσει.



### 1.1.2 Η επιστολή (διαθήκη) του Heiligenstadt

Το καλοκαίρι του 1802 αποφάσισε να αποσυρθεί για τις διακοπές του σε ένα χωριό λίγο πιο έξω από τη συντηρητική και θορυβώδη Βιέννη, το Heiligenstadt. Μετά το θάνατο του Μπετόβεν, βρέθηκε μεταξύ των καταλοίπων το η γνωστή και ως «Διαθήκη Heiligenstadt», η οποία συντάχθηκε μεταξύ 6 – 10 Οκτωβρίου το 1802. Σε αυτό το χωριό πέρασε μία επιβαρυσμένη κατάσταση που τον οδήγησε στην συγγραφή αυτής της επιστολής, στην οποία ο συνθέτης εκμυστηρεύεται στα αδέρφια του την ανησυχία του για την διαρκή επιδείνωση της υγείας του και της ακοής του. Κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην κοινωνική απομόνωση που βιώνει εξαιτίας των προβλημάτων που αντιμετώπιζε ενώ υπογραμμίζει ότι πλέον έχει απορρίψει την ιδέα της αυτοχειρίας με την οποία φλέρταρε παλιότερα λόγω του προβλήματος της κώφωσης που αντιμετώπιζε. Αντιλαμβάνεται ότι το τέλος της ζωής του δε θα αργήσει να έρθει, συμβιβάζεται με την ιδέα και αποφασίζει να ρυθμίσει τη παρουσία του.

Συνοψίζοντας το συγκεκριμένο γράμμα αποτελεί ίσως από τα πιο γνωστά χειρόγραφα του συνθέτη τα οποία επιβεβαιώνουν ακριβώς τη δεινή συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρισκόταν. Αξίζει να σημειωθεί ότι αν και η επιστολή υπογράφηκε στις 10 Οκτωβρίου, δεν έφτασε ποτέ στους παραλήπτες της. Αργότερα ανακαλύφθηκε στο κτήμα στο Heiligenstadt γύρω στο 1827<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Wolf, 2004

## ΜΕΡΟΣ 2<sup>ο</sup>: Έργα του συνθέτη που σχετίζονται με το Ορατόριο

Αν και ο συνθέτης ήταν ιδιαίτερα απελπισμένος με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε, το πάθος του (για τη μουσική του) και η εσωτερική του ανάγκη για μουσική σύνθεση τον έκαναν να παραμερίσει τα όποια ψυχολογικά προβλήματα αντιμετώπιζε. Οι ενέργειές του μαρτυρούν την δύναμη του χαρακτήρα του που πλέον έχει την βαθιά πεποίθηση ότι η κώφωση του δεν θα αποτελούσε εμπόδιο στην καλλιτεχνική του ζωή. Όπως είναι γνωστό, μέσα από σχετική αλληλογραφία του αδερφού κι ατζέντη του, Caspar, με τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel, ο συνθέτης ήδη συνεργάζεται με το Theatre an der Wien με σκοπό τη σύνθεση μιας μεγαλοπρεπούς όπερας. Μάλιστα σημειώνει ο Caspar ότι ο Μπετόβεν είναι συνολικά υπεύθυνος για αυτό το εγχείρημα και ήταν έτοιμος να αναλάβει και τη διεύθυνση της ορχήστρας, αν κρινόταν απαραίτητο. Αν και ο Μπετόβεν είχε εδραιωθεί στην Ευρώπη ως κορυφαίος συνθέτης οργανικής μουσικής, γνώριζε ότι η όπερα είναι ο τρόπος για να εδραιωθεί ως διάσημος συνθέτης στις βασιλικές αυλές της Ευρώπης<sup>7</sup>.

Ο συνθέτης συνειδητοποιεί ότι στο μεσοδιάστημα, μέχρι να παρουσιαστεί η όπερα που εργαζόταν σκληρά για αυτήν, χρειαζόταν να δώσει μια συναυλία. Έτσι λοιπόν συνέθεσε το ορατόριό του “Ο Χριστός στο όρος των Ελαιών” για να το παρουσιάσει στις 5 Απριλίου του 1803 μαζί με τη Πρώτη και Δεύτερη Συμφωνία του καθώς και το Τρίτο Κονσέρτο για πιάνο, με τον ίδιο να ερμηνεύει το σολιστικό μέρος του πιάνου. Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο ορατόριο καθιέρωσε το συνθέτη ως συνθέτη φωνητικής μουσικής.

Ένας από τους λόγους που οδήγησαν το συνθέτη να δημιουργεί αδιάλειπτα ήταν η γνωριμία του με νέους μουσικούς της εποχής, όπως η περίπτωση του νεαρού βιολιστή George Polgreen Bridgetower, τον οποίο συνάντησε στη Βιέννη,

<sup>7</sup> Εκείνη την εποχή δεν υπήρχε στην όπερα της Βιέννης κανένα ιδιαίτερο ταλέντο, το οποίο να αναδειχθεί μέσα από το έργο του. Σε αντίθεση με την όπερα των Παρισίων στην οποία παρουσιάζονταν έργα του Luigi Cherubini, ο οποίος μεσουρανούσε εκείνη τη περίοδο. Όταν το 1805-1806 διορίστηκε στην όπερα της Βιέννης ως μουσικός τομεάρχης, παρουσίασε πολλά έργα του τα οποία διακρίνονταν από έναν έντονο ρεαλισμό και για τις ηρωικές πλοκές τους (οι οποίες συχνά αντλούνταν από το τότε ιστορικό πλαίσιο). Όπως και οι άλλοι σημαίνοντες συνθέτες της Βιέννης έτσι και ο Μπετόβεν εντυπωσιάστηκε από αυτά τα έργα, τα οποία ήταν βαθιά επηρεασμένα από την επαναστατική Γαλλία.

εντυπωσιάστηκε από την ερμηνευτική του δεινότητα και αποφάσισε να γράψει τη Σονάτα για βιολί και πιάνο opus 47, την οποία και παρουσίασαν σε συναυλία στις 24 Μαΐου (Larson, 2017). Η συγκεκριμένη σονάτα αν και γράφτηκε με σκοπό να αφιερωθεί στον νεαρό βιολονίστα, ο συνθέτης εξαιτίας μιας προσωπικής διαφωνίας με τον βιολονίστα, αποφάσισε εν τέλει να την αφιερώσει στον Rodolphe Kreutzer, έναν διάσημο Γάλλο σολίστα της εποχής<sup>8</sup>. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η συγκεκριμένη σονάτα είχε άμεσο καλλιτεχνικό αντίκτυπο σε σημαντικούς μετέπειτα δημιουργούς. Ο συγγραφέας Λέων Τολστόι καθώς και ο συνθέτης Leoš Janáček εμπνεύστηκαν από αυτή και δημιούργησαν αντίστοιχα έργα.

Ο συνθέτης προτού καταλήξει να συνθέσει το μεγαλειώδες έργο του “Φιντέλιο”, επιχείρησε να μελοποιήσει το έργο “Vestas Feuer” το σπουδαίου για την εποχή λιμπρετίστα Emanuel Schikaneder<sup>9</sup>. Ο συνθέτης ωστόσο εγκατέλειψε γρήγορα την ιδέα μελοποίησής του, σώζεται μόνο ένα δεκάλεπτο απόσπασμα το οποίο σπάνια ερμηνεύεται, και ενσωμάτωσε ως επί το πλείστον τις μελωδίες στην όπερα του Φιντέλιο (Salazar, 2017).

---

<sup>8</sup> Θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο Γάλλος βιρτουόζος στάθηκε ιδιαίτερα επικριτικός στο συνολικό έργο του Μπετόβεν χαρακτηρίζοντας το «εξωφρενικά ακατανόητο».

<sup>9</sup> Ο Emanuel Schikaneder ήταν επίσης λιμπρετίστας της τελευταίας όπερας του Μότσαρτ: Μαγικός Αυλός.

## 2.1 Το επαναστατικό πνεύμα αντανακλάται στις συνθέσεις του

Ο κύριος λόγος που ο Μπετόβεν εγκατέλειψε γρήγορα την όπερα *Vestas Feuer* ήταν η εσωτερική του ανάγκη να ολοκληρώσει μια σπουδαία οργανική δουλειά. Η μουσική του ήταν βαθιά επηρεασμένη από τα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής. Έτσι λοιπόν, το καλοκαίρι του 1803 στο Oberdöbling, ολοκλήρωσε την ηρωική του συμφωνία (op. 55). Η συμφωνία αρχικά είχε το τίτλο «Bonaparte», αποδίδοντας φόρο τιμής στον μέγα στρατηγό, τον οποίο είχε εξιδανικεύσει ο συνθέτης, έχοντάς τον στο νου του ως ένα ηρωικό ηγέτη<sup>10</sup>. Δυστυχώς γι' αυτόν, η εικόνα αυτή κατέρρευσε στα μάτια του όταν ο Βοναπάρτης αυτοανακηρύχτηκε αυτοκράτορας τον Μάιο του 1804.

Χαρακτηριστική ήταν η οργή του συνθέτη, ο οποίος μόλις πληροφορήθηκε το γεγονός, έσκισε τη πρώτη σελίδα με την αφιέρωση του έργου. Το 1806 όταν εκδόθηκε η συμφωνία, της δόθηκε ο σημερινός της τίτλος από τον ίδιο και χαρακτηρίστηκε ως μια σύνθεση «για να γιορταστεί η μνήμη ενός μεγάλου άντρα». Σύμφωνα με πληροφορίες, το έργο αφιερώθηκε στο πρίγκιπα Franz Joseph Maximilian Fürst von Lobkowitz, ο οποίος στη πραγματικότητα απεβίωσε ηρωικά το 1806 (Arend, 1998).

Η Ηρωική Συμφωνία δεν είναι το μόνο έργο του, από τη μεσαία δημιουργική περιόδο του, που ενσωματώνει τις επαναστατικές ιδέες του ηρωισμού. Υπό αυτό το πρίσμα συνέθεσε τις σονάτες *Waldstein* (op.53) και *Appassionata* (op.57). Ακόμα και τα κουαρτέτα εγχόρδων αυτής της περιόδου, τα οποία ολοκλήρωσε το καλοκαίρι του 1806, παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά.

Είναι γενικά παραδεκτό ότι ο συνθέτης είχε ενστερνιστεί ήδη από νωρίς τις βασικές αρχές του διαφωτισμού, άλλωστε μεγάλωσε στη Βόννη, σε πόλη με αρκετά φιλελεύθερο χαρακτήρα. Ωστόσο όταν μετοίκησε στη Βιέννη θεωρείται ότι ασφυκτιούσε στο συντηρητικά πολιτικό καθεστώς της εποχής. Οι νεότεροι αναλυτές

---

<sup>10</sup> Ο Μπετόβεν θαύμαζε ιδιαίτερα τον μεγάλο ηγέτη εξαιτίας του τρόπου διακυβέρνησης του και του νέου συντάγματος το οποίο περιελάμβανε «αληθείς αρχές της αντιπροσωπευτικής κυβέρνησης, στα ιερά δικαιώματα της ιδιοκτησίας, της ισότητας και της ελευθερίας». Αργότερα δήλωσε, όταν μαθεύτηκε ότι ο Ναπολέων ανακήρυξε τον εαυτό του Αυτοκράτορα : «Ωστε κι αυτός δεν είναι τίποτε παραπάνω από έναν κοινό άνθρωπο. Τώρα θα βάλει κάτω απ' την μπότα του όλα τα ανθρώπινα δικαιώματα και θα ικανοποιήσει τις προσωπικές του φιλοδοξίες. Θα βάλει τον εαυτόν του πάνω απ' όλους και θα γίνει ένας τύραννος». (Διαμαντή, 2017)

θεωρούν πως μάλλον ήταν μια σοφή επιλογή από μέρους του να σβήσει την αφιέρωση, καθώς αν δήλωνε ανοιχτά τον θαυμασμό του στο Βοναπάρτη μάλλον θα αντιμετώπιζε προβλήματα με το πολιτικό καθεστώς στη Βιέννη και θα ήταν υποχρεωμένος να την εγκαταλείψει.

## 2.2 Η φωνητική μουσική του Μπετόβεν

Τα φωνητικά έργα του Μπετόβεν απαιτούν εξέταση ως μια εκδήλωση της διαβίου ενασχόλησής του με λογοτεχνικά και ποιητικά κείμενα. Παρά τον θαυμασμό του για τα έργα του Γκαίτε, του Σίλερ, του Κλόπστοκ και του Ομήρου, ο Μπετόβεν ασχολήθηκε μια μεγάλη ποικιλία κειμένων (ποιητικά, πεζά και δραματικά). Ωστόσο, ο Boettcher σημειώνει τον διαφορετικό βαθμό ενασχόλησης με το περιεχόμενο των επιλεγμένων κειμένων του: *«Ο Μπετόβεν μπορεί να ορίσει όλους τους τύπους κειμένων, και όλα αυτά που έθεσε φέρουν το σημάδι της προσωπικότητάς του, αν και ο βαθμός της εσωτερικής συμμετοχής είναι αρκετά διαφορετικός σε όρους για το πώς συμμορφωνόταν με το περιεχόμενο του κειμένου»*, καθώς συνέθεσε τραγούδια σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Επιπλέον, ο Boettcher προτείνει ότι αυτά τα λόγια δεν είναι κυριολεκτικά του Μπετόβεν, αλλά μάλλον υποδηλώνουν μια ήδη εδραιωμένη προκατάληψη εναντίον του ως συνθέτη τραγουδιών (Pilcher, 2013).

Από το 1783 μέχρι σχεδόν το τέλος της ζωής του ο Μπετόβεν ολοκλήρωσε (ή σκιαγράφησε) σημαντικό αριθμό φωνητικών έργων. Ενώ τα χορωδιακά και άλλα θρησκευτικά είδη απουσιάζουν σημαντικά, συνέθεσε σχεδόν σε όλα τα άλλα διαθέσιμα φωνητικά είδη και ιδιώματα της εποχής. Τα σόλο φωνητικά έργα περιλαμβάνουν: 88 τραγούδια για φωνή και πιάνο (συμπεριλαμβανομένου ενός κύκλου τραγουδιών)<sup>11</sup>, 179 μελποιήσεις λαϊκού τραγουδιού, και εννέα έργα για φωνή και ορχήστρα (συμπεριλαμβανομένων αριών συναυλιών, αριών με παρεμβολή, ντουέτων και τριό). Ο Μπετόβεν ολοκλήρωσε 54 κανόνες, 23 ιταλικά τραγούδια, 12 καντάτες ενός μέρους (συμπεριλαμβανομένης της Χορωδιακής Φαντασίας και των δύο εναλλακτικών εκδόσεων των *Opferlied* και *Bundeslied*) και τις πιο συχνά συζητούμενες καντάτες πολλαπλών μερών (το 1790 Καντάτες «Joseph» και «Leopold», WoO 87 και 88, *Der glorreiche Augenblick*, Op. 136, και *Meeresstille*

<sup>11</sup> Cooper, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style*, Appendix 1 ('Chronological List'), 211-20.

und glückliche Fahrt, Op. 112), οι δύο λειτουργίες (Mass in C, Op. 86 και Missa Solemnis, Op. 123), και το χορωδιακό φινάλε της Συμφωνίας Νο. 9, Op. 125. Και, εκτός από τα αυτοτελή δραματικά κείμενα που αναφέρθηκαν παραπάνω, ο Μπετόβεν ολοκλήρωσε ένα ορατόριο (Christus am Ölberge) και διάφορες άλλες όπερες ή δραματικά έργα (συμπεριλαμβανομένων των Fidelio, Op. 72, Die Ruinen von Athen, Op. 117, König Stephan, Op. 113, και αρκετών παρεπόμενων έργων).

Ενώ ο Orrey και ο McCaldin χαρακτηρίζουν και οι δύο πολλά από αυτά τα έργα ως προς την «ανομοιομορφία» τους, είναι σημαντικό να εξεταστεί μια εναλλακτική άποψη. Δεδομένου του ίσως μικρότερου αριθμού σόλο και χορωδιακών έργων (σε σύγκριση με τον Μότσαρτ, τον Χάυντν ή τον Σούμπερτ), είναι πιο δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν αυτά τα έργα τυπικά ή στυλιστικά (Cook, 2003). Επιπλέον, καθώς πολλά από τα χορωδιακά έργα γράφτηκαν για συγκεκριμένες περιστάσεις ή εκδηλώσεις, τέτοια ποικιλομορφία κινήτρων μπορεί επίσης να συμβάλει σε τέτοια ανομοιομορφία ή «στιλιστική ασυμφωνία».) Όπως παρατηρεί ο Paul Reid, ακόμη και μέσα στα σόλο τραγούδια είναι εμφανής η μεγάλη ποικιλομορφία:

*Στα τραγούδια του Μπετόβεν, οι ήπιοι εκφραστικοί στολισμοί του κλασικού τραγουδιού δίνουν σταδιακά τη θέση τους σε τολμηρές αρμονικές αντιθέσεις και ένα περίπλοκο σύστημα ρητορικής χειρονομίας, που εκφράζει και αναπτύσσει αποχρώσεις συναισθήματος και νοήματος μέσα από μια μεγάλη ποικιλία τονικών αναλόγων, ενώ φόρμες και συσκευές από την ιταλική όπερα προσθέτουν στο νέο ρεπερτόριο των εκφραστικών τεχνικών (Reid, 2007).*

Φυσικά, θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει πως «σταδιακά» κάποιες από αυτές τις εξελίξεις έγιναν εμφανείς στα τραγούδια του Μπετόβεν. Ενώ συνέχισε να συνθέτει στροφικά τραγούδια μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1810, είναι αξιοσημείωτο ότι πολλά από τα πρώτα τραγούδια του από τις αρχές της δεκαετίας του 1790 (π.χ. Klage, Seufzer eines Ungeliebten - Gegenliebe ή Adelaide) αναμφισβήτητα επιδεικνύουν μια πολύ εξελιγμένη προσέγγιση στη ρύθμιση του κειμένου.

Επιπλέον, η χρονολογική θέση της καριέρας του Μπετόβεν συνέβαλε στην πληθώρα των ιδιωμάτων και των στυλ με τα οποία ασχολήθηκε συνθετικά. Το πρώτο του σωζόμενο τραγούδι - Schilderung eines Mädchens - χρονολογείται περίπου από το 1783, ενώ το τελευταίο του σόλο τραγούδι - Der Kuß - ολοκληρώθηκε τον

Δεκέμβριο του 1822. Παρά τον ισχυρισμό του Κέρμαν ότι μετά το 1816 ο Μπετόβεν «εγκατέλειψε τη σύνθεση τραγουδιών» (Kerman, 1980), ο Μπετόβεν συνέχισε να ασχολείται με τη φωνητική μουσική, σκितσάροντας αρκετά ημιτελή τραγούδια μέχρι το 1826, ενώ ολοκλήρωσε πάνω από 40 φωνητικούς κανόνες μεταξύ 1815 και 1826, και στις αρχές της δεκαετίας του 1820 αφιέρωσε μεγάλη προσοχή στην Ένατη Συμφωνία και τη Missa Solemnis. Τα σωζόμενα σκίτσα μαρτυρούν ότι —παρά το γεγονός ότι ολοκλήρωσε λίγα τραγούδια μετά το 1817 και δεν δημοσίευσε κανένα μετά το *Der Kuß* (1822)— ασχολήθηκε ενεργά με τη φωνητική μουσική ως το τέλος της ζωής του, ενώ έκανε επίσης διάφορα (αν και κατά καιρούς αδύναμα) σχέδια για να συνθέσει επιπλέον μεγάλης κλίμακας φωνητικά έργα.

Το *Beethoven Song Companion* περιλαμβάνει καταχωρήσεις για 46 σχεδιάσματα τραγουδιών—ένα σημαντικό αριθμό σε σχέση με τις 88 ολοκληρωμένες συνθέσεις (Reid, 2007). Μεταξύ αυτών των διαφορετικών ανολοκλήρωτων τραγουδιών συναντά κανείς επιχειρούμενες μελοποιήσεις κειμένων των Goethe (9), Schiller (1), Matthiesson (2), Bürger (2), Metastasio (2), Herder (1), Goeckingk (2) και Klopstock (3), καθώς και σκίτσα από τον Όμηρο και από σονέτα του Πετράρχη και ούτω καθεξής. Εκτός από δύο «χαμένα έργα»—το προαναφερθέν σκηνικό του *An die Freude* (Hess 143) και μια πιθανή ρύθμιση του *Ich wiege dich in meinem Arm* (Hess 137)— τα υπόλοιπα σχεδιάσματα έχουν μεγάλη ποικιλία. Εκτός από τα «χαμένα έργα» και τα «χαμένα σκίτσα», δύο απόπειρες πρέπει να ταξινομηθούν ως «μη αποκρυπτογραφημένα σκίτσα»: *Das Rosenband* και *Einsam war ich*. Αρκετά κείμενα που αναφέρονται από τον Reid μπορεί να προσδιορίζονται όχι ως σκितσογραφημένα τραγούδια, αλλά στην πραγματικότητα ως 'άλλα έργα', ενώ τα υπόλοιπα σκίτσα μπορούν να ομαδοποιηθούν είτε ως σκίτσα "μονής γραμμής" (5). «αποσπασματικά σκίτσα» (11), «πολλαπλά ποικίλα θραύσματα» (5), «εκτεταμένα σκίτσα» που εξακολουθούν να περιέχουν κενά (3) και «σχεδόν πλήρη σκίτσα» (9) (Pilcher, 2013).

Αν και είναι πέρα από το πεδίο αυτής της μελέτης, αυτά τα πολυάριθμα σχέδια αξίζουν περαιτέρω εξέταση για να εκτιμηθεί γιατί ο Μπετόβεν τα εγκατέλειψε πριν την ολοκλήρωσή τους. Ενώ ορισμένες ήταν απλώς σημειώσεις μιας γραμμής, αποτυπώνοντας μια συγκεκριμένη εμπειρία, μια στιγμή στο χρόνο, άλλες σαφώς θα μπορούσαν να έχουν γίνει πλήρεις μελοποιήσεις τραγουδιών - συγκεκριμένα τα πολυάριθμα αποσπασματικά σκίτσα, τα ποικίλα κομμάτια και οι σχεδόν ολοκληρωμένες προσπάθειες. Αλλά, κάποιος παράγοντας—είτε η μείωση του

ενδιαφέροντος ή η έλλειψη χρόνου, ή ίσως οι παρατυπίες ή ανωμαλίες στο ποιητικό μέτρο (π.χ. το «Die frühen Gräber» του Klopstock) ή μια ακανόνιστη ποιητική δομή (όπως στο «Gesang der Geister über» του Γκαίτε den Wassern», που περιέχει έξι στροφές των 7, 10, 5, 5, 4 και 4 γραμμών η καθεμία που είναι επίσης μετρικά ακανόνιστες), ή λόγω μεταβαλλόμενων πολιτικών συνθηκών (όπως για το «Österreich über alles»). Από την άλλη πλευρά, σε μερικές σπάνιες περιπτώσεις ο Μπετόβεν επέστρεψε επανειλημμένα σε κείμενα όπως το «Heidenröslein» του Γκαίτε, παράγοντας πολλά αποσπάσματα μεταξύ των ετών 1796 και 1821 (Reid, 2007).

Εκτός από τα προαναφερθέντα ολοκληρωμένα έργα (και σχεδιάσματα τραγουδιών), ο Μπετόβεν έκανε σχέδια για τη δημιουργία και άλλων κειμένων (ιδιαίτερα στα τέλη της δεκαετίας του 1810 και του 1820). Εκτός από το ορατόριο Der Sieg des Kreuzes, εξέτασε πολλά θέματα της όπερας—συμπεριλαμβανομένων των Macbeth, Faust, Bacchus, «Les Ruines des Babylon», Romulus, Melusine, Drahomira και ούτω καθεξής—καθώς και τουλάχιστον ένα επιπλέον μαζικό σκηνικό μετά την Missa Solemnis (μια λειτουργία σε ντο δίεση ελάσσονα), και πιθανώς ακόμη και μια Λειτουργία Ρέκβιεμ (Noorduyn, 2018).

Έτσι, είναι προφανές ότι ο Μπετόβεν διάβαζε ενεργά σε όλη του τη ζωή, και έτσι ανέπτυξε ισχυρή στάση απέναντι σε συγγραφείς και ποιητές σχετικά με την ποιότητα (ή τη βιωσιμότητα για μελοποίηση) των κειμένων τους. Από τους 47 ποιητές των οποίων τα κείμενα ο Μπετόβεν συνέθεσε για σόλο φωνή και πιάνο (ή 38, αν κανείς αφαιρέσει τους 9 ποιητές των οποίων τα έργα παρέμειναν στο στάδιο του σκίτσου), ο Γκαίτε είναι ο πιο διαδεδομένος με 22 μελοποιήσεις (ή σκίτσα). Διάφοροι άλλοι ποιητές εμφανίζονται επίσης: Reissig (8 μελοποιήσεις), Bürger (6 μελοποιήσεις), Gellert (6 μελοποιήσεις), Matthisson (6 μελοποιήσεις) και Jeitteles (6 κείμενα—ορίζονται ως ένας κύκλος τραγουδιών). Πολλοί άλλοι—Carpani, Collin, Halem, Haugwitz, Herrosee, Hölty, Lappe, Lessing, Mereau, Rousseau, Rupprecht, Sauter, Stoll κ.λπ.—αντιπροσωπεύονται από μία μόνο ολοκληρωμένη μελοποίηση, παρά το γεγονός ότι οι περισσότεροι ήταν ευρέως γνωστοί ποιητές κατά την εποχή του Μπετόβεν. Όπως μας υπενθυμίζει ο Solomon, τα τραγούδια «είναι σημαντικά για την αποκάλυψη των λογοτεχνικών τάσεων του Μπετόβεν, που αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τα ουμανιστικά αισθήματα και τα αισθητικά γούστα των πνευματικών κύκλων στους οποίους κινήθηκε» (Solomon, 2012).



Ο Μπετόβεν ασχολήθηκε με το κείμενο μέσω της σύνθεσης καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του - όπως φαίνεται στα ολοκληρωμένα έργα, τα σκίτσα και τα προβαλλόμενα έργα. Μια μελοποίηση δεν μπορεί να μας πει ακριβώς γιατί ο Μπετόβεν επέλεξε ένα κείμενο. Σε ένα επίπεδο, υποδηλώνει κάποιο βαθμό ενδιαφέροντος ή κίνητρο με βάση τα συμφραζόμενα (ή ίσως οικονομικό κίνητρο για δημοσιεύσεις τραγουδιών). Ωστόσο, είναι δύσκολο να εξακριβωθεί ποιες ακριβώς πτυχές ενός συγκεκριμένου κειμένου τράβηξαν πρώτα την προσοχή του και τον παρακίνησαν να ολοκληρώσει μια μελοποίηση. Σαφώς, ο Μπετόβεν διάβασε αρκετά μεγάλο εύρος έργων ώστε να έχει αναπτύξει την αίσθηση του τι θεωρούσε είτε δυσάρεστα θέματα είτε κακής ποιότητας ποίηση, ενώ σε πολλές περιπτώσεις αναγνώρισε όχι μόνο τους αγαπημένους του ποιητές, αλλά και επέστησε την προσοχή σε αυτούς που ήταν εγγενώς το πιο μουσικό και άρα το πιο κατάλληλο για μουσικά περιβάλλοντα. Τα πολυάριθμα σχέδια για σόλο τραγούδια υποδεικνύουν κάποιο βαθμό του ενδιαφέροντός του για ένα συγκεκριμένο κείμενο, αν και υποδηλώνουν επίσης κάποιες πιθανές δυσκολίες σύνθεσης, μείωση του ενδιαφέροντος ή απλώς μια χαμένη ευκαιρία.

Όπως γράφει ο Reid,

*Αν ο Μπετόβεν ένιωθε ότι δεν μπορούσε να βελτιώσει το πρωτότυπο έργο τέχνης, το ποίημα, η άγρια καλλιτεχνική του ακεραιότητα τον εμπόδιζε να συνθέσει ένα κείμενο. Έτσι, δεν υπάρχουν ολοκληρωμένα σόλο τραγούδια σε κείμενα του Ομήρου, του Κλόπστοκ ή του Σίλερ, τους οποίους ο Μπετόβεν αποκάλεσε «αθάνατους ποιητές». σε κάθε περίπτωση, ημιτελή σκίτσα δείχνουν ότι δεν μπόρεσε να αντισταθεί στον πειρασμό να επιχειρήσει ρυθμίσεις αυτών των ποιητών, αλλά απέτυχε να βρει άξια μουσικά ισοδύναμα για τον στίχο τους (Reid, 2007).*

Είναι δύσκολο, ωστόσο, να αποδεχτεί κανείς πλήρως την εκτίμηση του Reid ότι ο Beethoven απλώς «απέτυχε εντελώς» σε τέτοιες περιπτώσεις. Μάλλον, όπως προτάθηκε παραπάνω από τον Boettcher, μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι ο Μπετόβεν προσπάθησε να θέσει όλα τα είδη κειμένων, αναζητώντας εναλλακτικές λύσεις για την καλύτερη έκφραση του περιεχομένου του καθενός (Boettcher, 1928).

### **ΜΕΡΟΣ 3<sup>ο</sup>: Η σχέση του Μπετόβεν με τη θρησκεία και τη θρησκευτική μουσική**

Είναι γενικά παραδεκτό, μέσα από μαρτυρίες και ανάλογες επιστολές, ότι ήδη από τα μέσα του δέκατου ενάτου αιώνα, άρχισε να αποστασιοποιείται από το θρησκευτικό αίσθημα της εποχής, αν και μεγάλωσε σε ένα θρησκευόμενο καθολικό περιβάλλον. Είναι εμφανές ότι είχε ενστερνιστεί από νωρίς τις ιδέες του διαφωτισμού και όπως είναι φυσικό, αυτές ερχόντουσαν σε σύγκρουση με τις παραδεδεγμένες θρησκευτικές πεποιθήσεις του καθολικισμού. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης δεν απέρριψε την έννοια της θρησκείας εξ ολοκλήρου. Εν αντιθέσει, προσέγγισε τη θρησκεία με έναν διαφορετικό τρόπο. Προσπάθησε να την μελετήσει εξωτερικά, υπό το δικό του πρίσμα, χωρίς να την περιθωριοποιήσει.

Καταλυτικό παράγοντα στη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης θρησκευτικής θέσης, υπήρξε η συχνή αλληλογραφία του συνθέτη με τον καθολικό Βαυαρό θεολόγο Johann Michael Sailer (1751-1832). Στη πραγματικότητα, ο Μπετόβεν επηρεάστηκε βαθύτατα και ουσιαστικά από τις θεολογικές ιδέες του καθολικισμού, ωστόσο εξαιτίας του ανήσυχου πνεύματός του, και της άμεσης συναναστροφής του με τον ποιητή Σίλερ, προσπάθησε να αφουγκραστεί αρκετά θρησκευτικά ρεύματα της εποχής.

Η συγκεκριμένη οπτική ματιά του συνθέτη, οδήγησε στη μερική απαξίωση του θρησκευτικού του έργου, αφού πολλές φορές οι συνθέσεις του χαρακτηρίστηκαν ως εφήμερες, που μάλλον υπηρετούσαν εμπορικούς σκοπούς. Το μόνο έργο που σίγουρα ξέφυγε από αυτό το χαρακτηρισμό είναι η “θεία λειτουργία” του, η *Missa Solemnis* (op. 123)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Chong, 2021, σ. 386-389

### 3.1 Missa Solemnis: το σπουδαιότερο θρησκευτικό έργο του συνθέτη

Η λειτουργία Missa Solemnis είναι ένα έργο βαθιάς συνθετικής ωρίμανσης, αντιπροσωπευτικό δείγμα της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Μπετόβεν. Ο συνθέτης ολοκλήρωσε το έργο μετά από τέσσερα χρόνια εντατικής ενασχόλησης. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι πρόκειται για μια χορωδιακή/φωνητική συμφωνία ιδιαίτερος εκτεταμένη με ιδιαίτερα μεγαλοπρεπή στοιχεία, ηχο-χρωματικά και σε επίπεδο δυναμικών, τα οποία συνθέτουν ένα πανέμορφο έργο.

Όπως προηγουμένως υποστηρίχθηκε, ο Μπετόβεν όντας ανήσυχο πνεύμα ασχολήθηκε επιμελώς με ζητήματα θρησκείας, διευρύνοντας τους ορίζοντές του σε θεωρίες και μελέτες, πέρα από αυτές τις οποίες διδάχτηκε από το περιβάλλον του. Μελέτησε εκτεταμένα για τις θρησκείες της Ανατολής, ξεχωρίζοντας σημαντικά τη σχέση του θεού με τη φύση. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Κύριος, τον οποίο υμνεί ο Μπετόβεν στη Missa Solemnis δεν είναι αυστηρά αυτό που υποστηρίζει η ρωμαιοκαθολική ή Χριστιανική θεωρία. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια θεία μορφή, απροσδιόριστης καταβολής, μάλλον πανθεϊστικού χαρακτήρα, που βρίσκεται ανάμεσα στα αστέρια, ενώ οι άνθρωποι βρίσκονται στη Γη.

Θεωρεί λοιπόν ότι υπάρχει μια απόσταση μεταξύ θεού και ανθρώπου, η οποία γεφυρώνεται με τον εξής τρόπο: το πνεύμα του ανθρώπου ανεβαίνει προς το θεό και αντίστοιχα το θείο φως φωτίζει την ανθρωπότητα. Είναι μια σχέση αμφίδρομη. Φυσικά αυτή η ιδέα αντικατοπτρίζεται κυρίως μουσικά στο έργο. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς το μέρος “Benedictus” του έργου το οποίο περιγράφει γλαφυρά την ερχομό του Χριστού, ως ένα σόλο βιολί που η μελωδία του πέφτει από τον Ουρανό.

Αυτό που ιδιαίτερος ξεχωρίζει στο έργο είναι το τελευταίο μέρος, το Dona Nobis Pacem (Χάρισε μας ειρήνη), μια προσευχή για παγκόσμια ειρήνη και γαλήνη. Αυτή η προσευχή ξεκινά με μια φούγκα, τόσο γαλήνια και εσωτερικά, η οποία συνταράσσεται από την απρόσμενη ήχηση των τυμπάνων και της τρομπέτας. Η μουσική μετατρέπεται σε ένα πολεμικό εμβατήριο που γίνεται όλο και πιο παραστατικό, με την χορωδία να συμπληρώνει την ορχήστρα, με όλους τους ήχους και τις κραυγές απελπισίας και τρόμου που μπορούσαν να ακουστούν σε μια μάχη.

Τότε η επίκληση στον Κύριο επιστρέφει μέσα από τις χορωδιακή συμμετοχή και παραμένει αβέβαιη μέχρι το τέλος, καθώς τα τύμπανα συνηγορούν ότι υπάρχει ο πόλεμος, αλλά η χορωδία ζητά από τον Κύριο να χαρίσει παγκόσμια ειρήνη. Από το τελευταίο μέρος, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η Missa Solemnis, αποτελεί μια προσευχή που δεν βρίσκει τελικά ανταπόκριση στο Θεό. Δεν γνωρίζουμε αν ο Κύριος ακούει τις προσευχές των πιστών του. Για το μόνο που είμαστε σίγουροι, είναι ότι τα τύμπανα του πολέμου θα ναι πάντα εκεί, έτοιμα να ηχήσουν (Swafford, 2006).

### **3.1.1 Η σχέση της Missa Solemnis με την ενάτη συμφωνία του Μπετόβεν**

Ενώ τα δύο έργα είναι δύο αυτοτελείς και αυτόνομες συνθέσεις αρμονικά, μορφολογικά και υφολογικά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει μια σύνδεση μεταξύ τους, ένας κοινός άξονας. Στην Missa Solemnis ο Μπετόβεν αφήνει μετέωρο το αν οι ανθρώπινες επικλήσεις βρίσκουν αντίκρισμα. Η μουσική κλείνει και στο θεατή δημιουργούνται ανάμεικτα συναισθήματα ως προς το τέλος της. Ενστικτωδώς περιμένει η ελπίδα να ηχήσει ξανά στη ψυχή του. Αυτή η ελπίδα μετουσιώνεται μέσα από το περίφημο χορωδιακό φινάλε της ενάτης συμφωνίας.

Αν και τα κείμενα της ενάτης συμφωνίας, δεν είναι παρμένα από κάποιο θρησκευτικό κείμενο και συνεπώς δεν μπορεί να ενταχθεί στη θρησκευτική μουσική, ωστόσο το περιεχόμενό τους είναι εξίσου ουσιαστικό. Η μουσική του Μπετόβεν καλεί τους ανθρώπους να γονατίσουν μπροστά στον υπέρτατο δημιουργό, ο οποίος τους φωτίζει με το βλέμμα του και τους κάνει να στραφούν ο ένας στο άλλο. Με άλλα λόγια, καλεί τους ανθρώπους να ενωθούν μεταξύ τους, και να γιορτάσουν τη Χαρά, αυτή τη θεόσταλη κόρη του Ηλύσιου. Μ' αυτή τη σύνθεση ο Μπετόβεν θέλει να τονίσει πως η παγκόσμια ειρήνη δεν είναι προϊόν θείας παρέμβασης αλλά μια συλλογική πράξη, η οποία πηγάζει από τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά και με ένα κοινό όραμα γίνεται πράξη. Δικαίως λοιπόν υποστηρίζεται ότι η αναπάντητη έκλυση της Missa Solemnis, αποδίδεται στην ουσία στην Ένατη Συμφωνία με την Ωδή στη Χαρά (Swafford, 2006).

## ΜΕΡΟΣ 4<sup>ο</sup>: Christus am Ölberge, το μοναδικό ορατόριο που συνέθεσε

### 4.1 Το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο γράφτηκε το έργο

Ο Μπετόβεν ξεκίνησε να ασχολείται με το ορατόριο « Ο Χριστός στο όρος των Ελαιών» περί το 1803, έχοντας ήδη μετακομίσει στη Βιέννη. Εργάστηκε σκληρά για αρκετούς μήνες ώσπου έδωσε το έργο για να εκδοθεί, με σκοπό να παρουσιαστεί στις 5 Απριλίου του 1803. Είναι γνωστό πως μέσα στο επόμενο έτος, προέβη σε ουσιαστικές αλλαγές στο έργο, με σκοπό να δημοσιευτεί από κάποιον μεγάλο εκδοτικό οίκο στη Λειψία το 1811. Η εποχή που γράφτηκε το έργο συνέπεσε με τη περίοδο που ο Γιόζεφ Χάιντν συνέθεσε τα δύο μεγαλειώδη ορατόρια του<sup>13</sup>, τις Τέσσερις Εποχές (Die Jahreszeiten) και τη Δημιουργία (Die Schöpfung). Ωστόσο το ορατόριο του Μπετόβεν, το οποίο χώλαινε αρκετά σε σχέση με τα άλλα δύο έργα, αποτελούσε ένα ευρέως διαδεδομένο έργο, το οποίο παρουσιάστηκε σε αρκετές Ευρωπαϊκές χώρες, μέχρι το θάνατο του συνθέτη το 1827. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ανέκαθεν εκτελούνταν (περισσότερο) από σεβασμό προς το πρόσωπο του Μπετόβεν παρά από πραγματική συμπάθεια προς αυτό, το “μοναδικό του ορατόριο”.

Ο ίδιος ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «διαρκεί μόνο μία ώρα και εννέα λεπτά» κάτι το οποίο δεν τον ευχαριστούσε, γι’ αυτό τον λόγο προτιμούσε να το συμπεριλαμβάνει στις συναυλίες του, ως ένα ξεχωριστό μέρος και σπάνια παρουσιάζονταν μόνο του (τις περισσότερες φορές στα πλαίσια κάποιας λειτουργίας, σε εκκλησίες). Στο τέλος του 19ου αιώνα παρατηρείται ότι το έργο αρχίζει να μην προτιμάται και η δημοτικότητα του να μειώνεται, μέχρι που ξεχάστηκε εντελώς.

Για μεγάλο χρονικό διάστημα, επικράτησε μια λανθασμένη θεωρία για τη χρονολόγηση της έναρξης του έργου, οι οποίες αντλούνταν από την πρώιμη βιογραφία που συνέταξαν γι’ αυτόν οι Franz Gerhard Wegeler και Ferdinand Ries, ο οποίος θεωρεί πως η σύνθεση του έργου ξεκίνησε το 1800. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Anton Schindler αναφέρει μέσα στα γραπτά του, ακριβώς που συνέθεσε ο συνθέτης το εν λόγω έργο του (καθώς και το Φιντέλιο) ενώ παρατίθεται ένα

<sup>13</sup> Τα δύο ορατόρια του Γιόζεφ Χάιντν απέσπασαν διθυραμβικές κριτικές ενώ μέχρι σήμερα θεωρούνται κορυφαία αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους (ορατόριο).

απόσπασμα της βιογραφίας του συνθέτη από το πιστό του φίλο, τον οποίο βέβαια γνώρισε περί το 1820<sup>14</sup>.

*“Έγραψε αυτό το έργο κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Hetzendorf, ένα «φιλικό» χωριό κοντά στους κήπους του αυτοκρατορικού παλατιού του Schönbrunn, όπου πέρασε αρκετά καλοκαίρια της ζωής του σε πλήρη απομόνωση. Έζησε επίσης εκεί το 1805 όπου και έγραψε το Φιντέλιο. Μια ιδιαιτερότητα, η οποία συνδέεται με αυτά τα δύο σπουδαία έργα και τη θυμόταν έντονα και μετά από πολλά χρόνια ήταν ότι συνέθεσε αυτά τα δύο έργα μέσα στο λόφο από το δασάκι στους κήπους της αυλής του Schönbrunn, καθήμενος ανάμεσα σε δύο κορμούς βελανιδιάς... Αυτή η αξιοπρόσεκτη βελανιδιά του, στο πάρκο αριστερά του Γκλοριέτ, την οποία συναντήσαμε με το Μπετόβεν το 1823, του ζύπνησε ενδιαφέρουσες αναμνήσεις από εκείνη την εποχή”.* (Mühlenweg, Christus am Oelberge op. 85 : Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, 2004)

---

<sup>14</sup> Mühlenweg, 2004, σ. 40.

Αργότερα βέβαια, στην Τρίτη αναθεωρημένη έκδοση της βιογραφίας του (Schidler, 1860) ο βιογράφος αναιρεί όσα προηγουμένως υποστήριξε. Θεωρεί πλέον ότι τα προσχέδια για το ορατόριο ξεκίνησαν το 1801 κάτι το οποίο υποστηρίζει και ο Αμερικάνος βιβλιοθηκονόμος, Alexander Wheelock Thayer, ο οποίος συνέταξε με τη βοήθεια του Γερμανού Hugo Riemann τη βιογραφία του συνθέτη. Έτσι λοιπόν ο βιογράφος μας δίνει ανάγλυφα το πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκε το έργο.<sup>15</sup>

*“Ήταν τότε (1801) στη Βιέννη μια εξαιρετικά δημιουργική περίοδος για μικρότερης (έκτασης) ιερές καντάτες. [...] Ο Μπετόβεν, αισθανόταν έτοιμος να συναγωνιστεί ακόμα και με το μεγαλύτερο ταλέντο, τουλάχιστον σε ένα έργο, με την επιθυμία να παρουσιάσει ένα νέο μεγαλοπρεπές φωνητικό έργο, δικής του σύνθεσης στις επικείμενες συναυλίες του, έχοντας αποφασίσει να συνθέσει ένα έργο αυτού του είδους. Το κείμενο που επιλέχθηκε ήταν "Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών", και η σύνθεσή του αποτελεί το μείζον έργο του παρόντος καλοκαιριού”.*

Ωστόσο ο συνθέτης αφότου ολοκλήρωσε το έργο δεν το παράτησε. Οι νεότεροι μελετητές όπως ο Thayer παραδέχονται ότι η βελτιστοποίηση του έργου, απασχόλησε τον συνθέτη τον χειμώνα του 1802- 1803. Προς επίρρωση των όσων υποστηρίζει ο Thayer, έρχεται η βιογραφία του Αμερικάνου μουσικού Παραγωγού και μελετητή, Maynard Solomon ο οποίος υποστηρίζει ότι με βάση τα δεδομένα που συγκέντρωσε ο Μπετόβεν εργάστηκε για ένα μικρό χρονικό διάστημα το Μάρτιο του 1803<sup>16</sup>.

Δυστυχώς η πρόθεση του συνθέτη να ξεκινήσει τη σύνθεση του ορατορίου το 1803 είναι ακόμα αδιευκρίνιστη. Όμως θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι οι συνθήκες της ζωής του, εκείνη την εποχή, σίγουρα ευνοούσαν μια τέτοια κίνηση. Όπως είναι γνωστό, στις αρχές του 1803 ο συνθέτης άρχισε να εργάζεται συστηματικά για το Theater an der Wien, οργανώνοντας τις δικές του συναυλίες. Το θέατρο του έδωσε τη δυνατότητα να παρουσιάσει μια συναυλία την Εβδομάδα των Παθών<sup>17</sup>. Έτσι ο Μπετόβεν σχεδίασε και συνέθεσε το ορατόριό του σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, στις αρχές του έτους, όπως προαναφέρθηκε.

<sup>15</sup> Forbes, 1967, σ. 243.

<sup>16</sup> Solomon, 1988, σ. 58.

<sup>17</sup> Πρόκειται για μια Βιεννέζικη παράδοση, κατά την οποία την Εβδομάδα των Χριστουγέννων (Ελευσης του Κυρίου) και των Παθών παρουσιάζεται ένα ορατόριο.

Είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι η παράσταση οργανώθηκε με μεγάλη προχειρότητα γι' αυτό ο συνθέτης ένοιωσε την ανάγκη να αναθεωρήσει το έργο. Αν και το ορατόριο παρουσιαζόταν αρκετά συχνά πριν από την επίσημη έκδοσή του το 1811, δεν υπάρχουν οι πρωτότυπες συνθέσεις ολοκληρωμένες, και το αρχικό λιμπρέτο είχε χαθεί. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι το υλικό ήταν σε χειρόγραφη μορφή. Μόνο δύο χειρόγραφες παρτιτούρες έχουν στα χέρια τους οι σύγχρονοι μελετητές, πριν από την έκδοση του. Η πρώτη χρονολογείται πριν από την πρεμιέρα του έργου και χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως βάση για να προβεί ο Μπετόβεν σε κάποιες αναθεωρήσεις, οι βελτιώσεις έλαβαν χώρα μεταξύ 23 Νοεμβρίου του 1803 έως τις 26 Αυγούστου του επόμενου έτους. Η δεύτερη χειρόγραφη παρτιτούρα περιέχει το αναθεωρημένο υλικό αλλά επίσης δεν είναι ολοκληρωμένη καθώς παραλείπεται το τελευταίο χορωδιακό μέρος. Ο συνθέτης ήταν πολύ προσεκτικός γι' αυτό σκοπίμως καθυστέρησε την έκδοση του έργου ως τον Οκτώβριο του 1811, για να είναι σίγουρος για όλες τις αλλαγές που συμπεριέλαβε.

## 4.2 Λιμπρέτο

Ο συνθέτης εμπιστεύτηκε την απόδοση του κειμένου στο γνωστό λιμπρετίστα της Βιέννης, Franz Xaver Huber ο οποίος ήταν φημισμένος για την οπερετική του επιτυχημένη εργογραφία. Δικαίως υποστηρίχτηκε ότι το κείμενο του, παρουσίαζε αρκετές θεολογικές παρεκκλίσεις, σύμφωνα με το πρωτότυπο Θρησκευτικό κείμενο. Ειδικότερα, η εγκατάλειψη και η μοναξιά που βιώνει ο Ιησούς όταν αντικρίζει τους μαθητές του να κοιμούνται ή όταν αργότερα φυλακίζεται, προσδίδουν μια παραπλανητική εικόνα που ταιριάζει σε έναν κοινό θνητό. Επίσης σ' αυτό συντελεί και το αίσθημα φόβου και πόνου, που άμεσα απορρέει από το κείμενο, το οποίο αποκλίνει αρκετά από την ιδέα του εξαγνισμένου και ανώτερου Υιού του Θεού. Αυτή η σκιαγράφηση, από πλευράς του Huber, δεν ήταν γνώριμη στο συντηρητικά θρησκευόμενο περιβάλλον της Βιέννης και εν γένει ούτε αποδεκτό στην ορατοριακή παράδοση της εποχής.

Οι κριτικές της εποχής υπήρξαν αμείλικτες για τον επιτυχημένο συνδημιουργό. Έγκυρη εφημερίδα της εποχής, υπογράφει στις 16 Απριλίου του 1803 ότι ο επιτυχημένος λιμπρετίστας δύναται να παρουσιάσει μια υποφερτή όπερα αλλά το



ταλέντο του στη συγγραφή ενός ορατορίου είναι πενιχρό. Οι συγκεκριμένες κριτικές οδήγησαν τον εκδότη στο συμπέρασμα πως το κείμενο πρέπει να αναθεωρηθεί. Χωρίς να έχει τη συγκατάθεση του δημιουργού (Μπετόβεν), ανέθεσε στον Christian Schreiber να προβεί σε ουσιαστικές αλλαγές<sup>18</sup>. Έτσι λοιπόν ο λιμπρετίστας καταχώρησε τις αλλαγές του στην Λονδρέζικη εκδοχή του έργου.

Ο εκδοτικός οίκος ανέθεσε στον έγκριτο μουσικολόγο και κριτικό τέχνης, Johann Friedrich Rochlitz να ελέγξει τις συγκεκριμένες αλλαγές, οι οποίες βέβαια αποτελούσαν αυθαίρετες παρεμβάσεις του εκδότη και σε καμία περίπτωση δεν ήταν εγκεκριμένες από τον συνθέτη. Θα μπορούσε να παρατηρηθεί ωστόσο ότι το νέο κείμενο του Schreiber, αναπαρήγαγε μεγάλα κομμάτια της πρώτης απόπειρας του Huber, και χρησιμοποιήθηκε ευρέως σε πολλές μεταγενέστερες εκδόσεις, ακόμη και σήμερα. Είναι γνωστό πως ο Μπετόβεν στάθηκε εξαιρετικά επικριτικός απέναντι στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα του Huber. Ωστόσο, όταν πήρε στα χέρια του τα νέα αναθεωρημένα αντίγραφα, θέλησε να αντιταχθεί σ' αυτές τις αλλαγές. Έγραψε λοιπόν μια επιστολή προς τον εκδοτικό οίκο στις 23 Αυγούστου του 1811<sup>19</sup>. “

*Σε αυτά τα σημεία το κείμενο πρέπει να παραμείνει ως έχει, γνωρίζω ότι το κείμενο είναι εξαιρετικά κακό, αλλά ακόμη και αν ένα κακό κείμενο ληφθεί ως μια αυτοτελής οντότητα, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να αποφευχθεί η «αναστάτωση» του με μεμονωμένες διορθώσεις, και όπου μια μεμονωμένη λέξη φέρει ένα ιδιαίτερο νόημα, πρέπει να παραμείνει. Ο συγγραφέας δεν είναι αυτός που μετατρέπει ένα κείμενο από κακό σε καλό, ή επιδιώκει να το πράξει. Και αν αυτό συμβεί, σε ορισμένες περιπτώσεις, τότε οι αλλαγές δεν κάνουν το αποτέλεσμα καλύτερο. Μερικές αλλαγές τις έχω αφήσει, καθώς είναι πραγματικά βελτιώσεις”<sup>20</sup>.*

Αν εξαιρεθούν ένα μέρος του τερτσέτο αρ. 6, η επαναδιατύπωση του Schreiber δεν απορρίφθηκε παρόλο που ο Μπετόβεν επέμενε ότι πρέπει να διορθωθεί άλλο ένα μέρος, σε άλλο σημείο. Οι νεότεροι πάντως επεξεργαστές που ήταν υπεύθυνοι για ολόκληρη την εργογραφία του συνθέτη, αποφάσισαν να

---

<sup>18</sup> Θα πρέπει να αναφερθεί πως ο Christian Schreiber είχε ανάλογη εμπειρία στη συγγραφή ποιητικών κειμένων θρησκευτικού περιεχομένου καθώς ήταν αυτός που είχε γράψει το κείμενο της Λειτουργίας σε Ντο μείζονα (opus 86) του ίδιου συνθέτη ενώ μετέφρασε τα ποιήματα του Pietro Metastasio για την μελοποίηση τους πάλι από τον Μπετόβεν (opus 82).

<sup>19</sup> Mühlenweg, 2004, σ. 41.

<sup>20</sup> Η συγκεκριμένη παράθεση της επιστολής του Μπετόβεν αποτελεί μια άτυπη ελεύθερη μετάφραση του πρωτότυπου.

επεξεργαστούν το έργο χρησιμοποιώντας το αρχικό λιμπρέτο, καθώς ήταν βαθύτερη επιθυμία του Μπετόβεν, και φυσικά επειδή άφησε ατόφια την ποίηση του Huber, κατά τις αναθεωρήσεις του.

### 4.3 Engedi : Η Βρετανική εκδοχή του ορατορίου **Christus am Ölberge**

Όπως προαναφέρθηκε, το ορατόριο *Christus am Ölberge* αν και αποτελεί το μοναδικό δείγμα δραματικής εργογραφίας του Μπετόβεν, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα έργο ήσσονος βαρύτητας, σε σχέση με τη συμφωνική παρακαταθήκη που άφησε ο συνθέτης. Ο ίδιος δεν έκρυψε τη δυσαρέσκεια του σε σχέση με το συνολικό αποτέλεσμα και ιδίως με τη συνεργασία του με το Franz Xaver Huber. Έτσι λοιπόν, στις αρχές της δεκαετίας του 1840, έγινε μια φιλότιμη προσπάθεια να ξεπεραστούν οι εμφανείς ελλείψεις του γερμανικού λιμπρέτου, με τη δημιουργία ενός νέου αγγλικού κειμένου, το οποίο θα εναρμονίζονταν πλήρως με τη μουσική πρόθεση του συνθέτη και φυσικά θα ταυτιζόταν με το κοινό θρησκευτικό αίσθημα της Βρετανίας του δεκάτου ενάτου αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί πως το νέο λιμπρέτο δεν αποτελεί μια τυπική μετάφραση της γερμανικής εκδοχής αλλά μια νέα θεώρηση. Ο νέος τίτλος του είναι *Engedi* ή αλλιώς *David in the Wilderness* και το λιμπρέτο του ανήκει στο Henry Hudson<sup>21</sup>, ενώ εκδόθηκε από τον Alfred Novello<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Novello, 1857, σ. 5-6.

<sup>22</sup> Ο δημιουργός του λιμπρέτου του *Engedi* ήταν ο Henry Hudson, εξέχουσα προσωπικότητα τη περίοδο εκείνη, στο τομέα της Ιατρικής και φυσικά γνωστός για τις μελέτες που έκανε πάνω στην Ιρλανδική μουσική. Κατά τη περίοδο που γράφτηκε η εν λόγω εκδοχή του ορατορίου, ο δημιουργός ζούσε στην St Stephen's Green, μια από τις πιο δημοφιλείς και ξακουστές συνοικίες της πόλης, στην οποία έμεναν επίσης ιατροί. Ο Hudson μη έχοντας να αντιμετωπίσει βιοποριστικά προβλήματα, αφιερώθηκε αναπόσπαστα στη μουσική, ως κύριο ενδιαφέρον του, αφού αποτέλεσε ένας από τους βασικούς ερευνητές τις ιρλανδικής φολκλορικής μουσικής. Αξιοσημείωτο είναι το έργο που άφησε στις επόμενες γενιές αφού κληροδότησε στις επόμενες γενιές μια ευρεία συλλογή με πάνω από 800 ιρλανδικές μελωδίες, μετέγραψε πολλά γερμανικά τραγούδια και συνέθεσε μελωδίες σε λαϊκό ύφος. Θα πρέπει να σημειωθεί πως από το 1841 έως το 1843 ήταν εκδότης ενός μηνιαίου περιοδικού το οποίο ασχολούνταν με πολιτικά ζητήματα της εποχής αλλά είχε και λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές προεκτάσεις και η εποχή φυσικά συμβαδίζει με την εποχή που εργάστηκε στο άνωθεν λιμπρέτο (Hudson, Preface to Beethoven's *Engedi*, 1857). Πολλοί σύγχρονοι εικάζουν ότι ο διττός του ρόλος (εκδότη και δημιουργού) του προσέφερε μια θέση ισχύς και κύρους, με ανάλογες επαφές που του επέτρεπαν να εκδώσει το *Engedi*.

#### 4.3.1 Βασικές διαφορές μεταξύ της Αγγλικής (Engedi) και της πρωτότυπης εκδοχής.

Θα πρέπει να τονιστεί ότι, οι δύο εκδοχές αν και έχουν τον ίδιο αρμονικό και μορφολογικό άξονα, σε επίπεδο μουσικής, διαφέρουν αρκετά ως προς τη κεντρική ιδέα, την οποία πραγματεύονται. Ειδικότερα, η γερμανική πρωτότυπη εκδοχή (Christus am Ölberge) δραματοποιεί το θείο πάθος στο κήπο της Γεθσημανής, όπως εξιστορείται γλαφυρά στη Καινή διαθήκη, στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (Κεφάλαιο 26). Αντιθέτως, η αγγλική εκδοχή αφορμάται από ένα περιστατικό που καταγράφεται στη Παλαιά διαθήκη και συγκεκριμένα από τη καταδίωξη του Δαβίδ από το Σαούλ, όπως περιγράφεται αντίστοιχα στο Α' Βασιλειών, ένα από τα πιο σημαντικά ιστορικά βιβλία των Προγενέστερων Προφητών.

Παρατηρώντας προσεκτικά και τα δυο έργα μπορούμε να διακρίνουμε ότι και στα δύο υπάρχει ένας χαρακτήρας που δεν το συναντάμε στα αντίστοιχα θρησκευτικά κείμενα: Ο Σεραφείμ στην γερμανική έκδοση και ο προφήτης στην αγγλική, αντίστοιχα. Ως εκ τούτου, και στα δύο έργα υπάρχουν χορωδιακά μέρη, τα οποία σχολιάζουν την εξέλιξη της υπόθεσης (αν και η χορωδία, στη γερμανική εκδοχή, η οποία συνοδεύει το Σεραφείμ θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως χορωδία Σεραφείμ).

Γενικότερα, οι δύο αφηγήσεις έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες μεταξύ τους, αν και προέρχονται από δύο διαφορετικές πηγές. Η καταδίωξη του Ιησού από τους υποστηρικτές του Σαούλ θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την καταδίωξη του Δαβίδ από τους ακολούθους του Σαούλ. Το κύριο θέμα και στα δύο έργα, είναι η ατέρμονη προσπάθεια ενός προσώπου, το οποίο μάχεται για να αποτρέψει τη βία. Στη πρώτη περίπτωση (Christus am Ölberge), ο Ιησούς προσπαθεί να συγκρατήσει το Πέτρο από το να επιτεθεί στους στρατιώτες και στη δεύτερη περίπτωση (Engedi) ο Αβεσσάι συγκρατεί τον Δαβίδ από το να σκοτώσει τον Σαούλ<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Ο Αβισάι ήταν ο μεγαλύτερος γιος του Zeruiah, αδελφός του βιβλικού βασιλιά Δαβίδ. Το όνομά του σημαίνει στα Αραμαϊκά πατέρας του δώρου. Ήταν αδερφός Ιωάβ και του Ασαήλ και στρατιωτικός ηγέτης υπό τις διαταγές του Δαβίδ.

<b>Christus am Ölberge</b> (Γερμανικό Λιμπρέτο – Huber)	<b>Φωνητική</b> <b>Διανομή</b>	<b>Engedi</b> (Αγγλικό Λιμπρέτο - Henry Hudson)
<b>Ιησούς (Jesus)</b>	τενόρος	<b>Δαβίδ (David)</b>
<b>Σεραφεΐμ (Seraph)</b>	σοπράνο	<b>Προφήτης (Prophetess)</b>
<b>Χορωδία Σεραφεΐμ</b> (Chorus with the Seraph)	SATB	Χορωδία του Προφήτη (Chorus with the Prophetess)
Στρατιώτες (Soldiers)	TTB	Στρατιώτες του Σαούλ (Soldiers of Saul)
Μαθητές (Disciples)	TT	Ακόλουθοι του Δαβίδ (Followers of David)
<b>Peter (Πέτρος)</b>	μπάσος	<b>Αβεσσάι (Abishai)</b>
Χορωδία Σχολιασμού	SATB	Χορωδία Σχολιασμού

Όλα τα παραπάνω ενισχύουν την άποψη ότι τα δύο κείμενα έχουν μία νοηματική συνάφεια. Αρκεί να παρατηρήσουμε το μέρος 14. Αυτό το μέρος και στις δύο εκδοχές παρουσιάζει τις μεγαλύτερες ομοιότητες, καθώς το νόημά του είναι σχεδόν ίδιο, και θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το Engedi, σε εκείνο το σημείο, είναι η μετάφραση του γερμανικού πρωτότυπου. Ωστόσο στο υπόλοιπο μέρος του έργου, υπάρχουν αξιοσημείωτες διαφορές μεταξύ τους.

Αν προσχωρήσουμε σε μια βασική ανάλυση του κειμένου, θα διαπιστώσουμε πως ο Βιεννέζος λιμπρετίστας, δίνει μεγάλη έμφαση στο δόγμα της εξιλέωσης, προσδίδοντας στο ορατόριο ένα έντονα προτεσταντικό και ευαγγελικό χαρακτήρα ενώ με τη πλοκή υπογραμμίζει το λουθηρανό δόγμα της σωτηρίας μέσω της πίστης. Οι έννοιες στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι θεολογικά συγκεκριμένες: το δόγμα της εξιλέωσης και της σωτηρίας μέσω της πίστης είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την αιώνια καταδίκη εκείνων που απορρίπτουν το Χριστό. Εν αντιθέσει, στην αγγλική εκδοχή αυτές οι ιδέες απουσιάζουν. Στο Engedi εξιδανικεύεται ο Ιεχωβάς, αφού με τις πράξεις του «αφουγκράζεται» τους πράους και τους ταπεινούς και μαίνεται εναντίον των υπερήφανων.

Επιπροσθέτως, αν παρατηρήσουμε το τέλος και των δύο έργων μπορούμε να εντοπίσουμε ακόμη μία καίρια διαφορά. Το *Christus am Ölberge* τελειώνει με ένα χορωδιακό που εξυμνεί τη νίκη που αντιπροσωπεύει η εξιλέωση, η οποία δικαιώνεται και με το πέρασμα του χρόνου. Αντιθέτως, το *Engedi* τελειώνει με την εκδίωξη των εχθρών του Δαβίδ με θαυματουργικό τρόπο, η οποία γιορτάζεται σε ένα τελευταίο χορωδιακό που εξυμνεί τον Ιεχωβά. Σαφέστατα, η αγγλική εκδοχή είναι προϊόν που καταλαβαίνει ακριβώς πως να μελοποιήσει τις λέξεις. Ο Ιρλανδός λιμπρετίστας κατάφερε να τονίσει τις σημαντικές λέξεις «πατάξει» και «Τύραννος» ρυθμικά και μελωδικά (Mitchell, 2010).

Θα πρέπει να προστεθεί πως η έκδοση του *Engedi* (1857), περιέχει έναν πρόλογο στον οποίο ο λιμπρετίστας εξηγεί τους λόγους που το παρακίνησαν να δημιουργήσει αυτό το νέο λιμπρέτο. Ας μην ξεχνάμε ότι αυτός ο πρόλογος, είναι αρκετά διαφωτιστικός ως προς τους λόγους που τον οδήγησαν για να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο έργο. Ο ίδιος αναφέρει (Hudson, Preface to Beethoven's *Engedi*, 1857, σ. 9) :

*“Ο συγγραφέας του κειμένου του Ιερού Δράματος που τώρα παρουσιάζεται στο Βρετανικό κοινό με το τίτλο Engedi, είχε εκφράσει προ καιρού τη λύπη του που η μουσική του ευγενούς ορατορίου του Μπετόβεν, Ο Ιησούς στο όρος των ελαιών, φαινόταν να αποκλείεται για πάντα (στο σύνολο της) από μια δημόσια εκτέλεση εξαιτίας της «προσβλητικής» φύσης του γερμανικού λιμπρέτο και, βλέποντας ότι όλες οι προηγούμενες απόπειρες να αλλάξει το αρχικό θέμα είχαν αποτύχει να φέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, παρακινήθηκε από την μελέτη των ομοιοτήτων της ιερής ιστορίας, να κάνει την ακόλουθη προσπάθεια, να προσαρμόσει τις μουσικές ιδέες του αθάνατου Μπετόβεν, στα γεγονότα της δίωξης του Σαούλ από το Δαβίδ”.*

Ο Hudson, ωστόσο, δεν εκφράζει με βεβαιότητα τι ακριβώς τον απωθεί από τη γερμανική πρωτότυπη εκδοχή, ούτε σημειώνει αν αυτό αφορά το σύνολο του έργου ή κάποια μέρη του. Θα ήταν σίγουρα πιο διαφωτιστικό, αν ο λιμπρετίστας μας γνωστοποιούσε τους λόγους που τον οδήγησαν να προβεί στη ριζική αλλαγή του λιμπρέτου. Ο Hudson υπογραμμίζει πως η αποτυχία της πρώτης προσπάθειας, ήταν το βασικό κίνητρό του για τη δημιουργία του *Engedi*, το οποίο εγκαταλείπει το αρχικό θέμα. Θα μπορούσε πάντως να υποστηριχτεί ότι, και στο παρελθόν, ο εν λόγω λιμπρετίστας προέβη σε ουσιαστικές αλλαγές σε ανάλογο έργο του Μπετόβεν.

Συγκεκριμένα, δημοσίευσε το 1834, επεξεργασμένα από τον ίδιο, σε έγκριτη εφημερίδα της εποχής, αποσπάσματα από το ορατόριο του Ιούδα (του Μπετόβεν), κάτι το οποίο μας αποδεικνύει ότι υπήρχαν ανάλογες προσπάθειες όπως εκείνης του Engedi. Μολονότι ο πρόλογός του, στην αγγλική έκδοση Novello, δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικός για τα ακριβή κίνητρα αυτής της προσπάθειας, είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικός για το τρόπο δημιουργίας του κειμένου:

*“Στο μέτρο του δυνατού, ο συγγραφέας αξιοποίησε τη γλώσσα της Αγίας Γραφής και τα λόγια του Δαβίδ προέρχονται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τους Ψαλμούς που γενικά του (Δαβίδ) αποδίδονται, αν και όχι με τη κανονική σειρά, αφού ο πρώτος στόχος του συγγραφέα/εκδότη ήταν να επιλέξει λέξεις που προσαρμόζονται στην πρωτότυπη μουσική με τη διαρκώς μεταβαλλόμενη έκφρασή της, πράγμα που δε θα μπορούσε να καταστεί δυνατόν αν είχε χρησιμοποιήσει μόνο ένα Ψαλμό ως κείμενο”.*

Ο Βρετανός λιμπρετίστας επιλέγει μια συγκεκριμένη τεχνική για να δομήσει το έργο του: τη παράφραση ενός βιβλικού κειμένου. Με έναν αριστοτεχνικό τρόπο, φροντίζει να τονίσει τη σχέση της μουσικής κειμενικής παράφρασης (λιμπρέτο) με το ατόφιο Θρησκευτικό κείμενο της Βίβλου, ενώ συμπεριλαμβάνει δύο αποσπάσματα από το Α' Βασιλειών (ή αλλιώς Α' Σαμουήλ) που αποτελούν τον πυλώνα της βασικής δράσης του έργου.

Αν εξετάσουμε τις δύο εκδοχές συγκριτικά, θα δούμε ότι αφενός ο Hudson θέλησε να σταθεί στις ενέργειες του Αβεσσάι, ο οποίος προσπάθησε να πείσει τον Δαβίδ να σκοτώσει τον Σαούλ (Α' Σαμουήλ, Κεφ. 26, στίχοι 8-10), κάτι το οποίο δεν απαντάται με τον ίδιο τρόπο στη Γερμανική εκδοχή του Huber. Συγκεκριμένα, ο χαρακτήρας του Πέτρου από το Christus am Ölberge, δεν μπορεί να παραλληλιστεί με τον αντίστοιχο χαρακτήρα του Αβεσσάι, οι οποίοι από κοινού μοιράζονται το ίδιο μουσικό κείμενο. Αντιθέτως, όπως είναι γνωστό, μέσα από τα ιερά κείμενα, οι άνδρες του Δαβίδ τον παροτρύνουν να επιτεθεί στον Σαούλ.

Έτσι λοιπόν, αυτά τα δύο παρόμοια περιστατικά αποτέλεσαν την ειδοποιό διαφορά μεταξύ των δύο εκδοχών, διότι επιτρέπει στον Hudson να διαφοροποιηθεί από τη προσέγγιση του Huber, χωρίς όμως να παρεκκλίνει από την βασική αρχική ιδέα του Christus am Ölberge. Μ' αυτό το τρόπο, ο Βρετανός εκδότης προσπάθησε να κυριαρχήσει η ιδέα ότι το έργο του δεν παρεκκλίνει επ' ουδενί από το πρωτότυπο ιερό κείμενο της Βίβλου, πέραν από την αναπόφευκτη εισαγωγή ενός επιπλέον

χαρακτήρα: του Προφήτη. Ο Hudson ένοιωθε αρκετά σίγουρος για το αποτέλεσμα το οποίο πρόκειται να παρουσιάσει σημειώνοντας με έναν πολύ ευρηματικό τρόπο: “*Το κατά πόσο ο συγγραφέας (μιλά για τον εαυτό του) επέτυχε, πρέπει να το αφήσει σε άλλους να το διαπιστώσουν αλλά, αν το αποτέλεσμα είναι η εκτέλεση αυτού του σπουδαίου και άκρως δραματικού έργου του Μπετόβεν στο Φεστιβάλ μας ή αλλού, θα αισθανθεί ότι ανταμείβεται επαρκώς για τον κόπο που κατέβαλε για να το δικαιώσει*”<sup>24</sup>.

#### 4.4 Σύγκριση του έργου του Μπετόβεν με άλλα ορατόρια της εποχής

Αν εξετάσει κάποιος επιστάμενα της αντιδράσεις των κριτικών της εποχής, θα οδηγηθεί σε μια πλήρη θέαση της αντιμετώπισης που έλαβε το έργο καθώς και γιατί πολλές φορές προτιμήθηκε από τη πρωτότυπη γερμανική εκδοχή. Αν και ο Hudson υποστηρίζει ότι με τη δική του συμβολή η μουσική του Μπετόβεν ελευθερώθηκε από το «ενοχλητικό» γερμανικό λιμπρέτο, υπάρχουν πολλοί μουσικοκριτικοί, οι οποίοι δεν συμμερίστηκαν την άποψή του και εν γένει διαφώνησαν και με τη προσέγγισή του και με το πρόλογο που τη συνόδευε. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί πως μετά από μια παράσταση στο φεστιβάλ του Worcestershire, οι κριτικοί δικαίωσαν την αρχική τους πεποίθηση, η οποία απέρριπτε τη νέα (αγγλική) προσέγγιση, και πρόσθεσαν ότι : “*το εν λόγω ορατόριο του Engedi είναι μια περιττή και αχρείαστη εφαρμογή, βασισμένη στη μουσική του Όρους των Ελαιών, η οποία κρίνεται επιζήμια για το έργο ενώ υπογραμμίστηκε ότι η δημιουργία της είναι σκόπιμη, αφού γράφτηκε για να παρουσιασθεί στο Exeter Hall. Λυπούμαστε ιδιαίτερος που βλέπουμε ότι η συγκεκριμένη εκδοχή χρησιμοποιείται ενώ στη πραγματικότητα πρόκειται για μια «άγευστη» αποζημίωση*”.

Ωστόσο στο σύνολο των κριτικών της, η ανωτέρω πεποίθηση μάλλον εξαφανίζεται, αφού σε μια ανάλογη κριτική στο Μουσικό Φεστιβάλ του Norwich το 1866 (Daily News, Friday, November 2, 1866), στην οποία εξυμνούνταν ο αριστοτεχνικός τρόπος που οι προκάτοχοι του Μπετόβεν (Χέντελ και Γ.Σ.Μπαχ)

---

<sup>24</sup> Hudson, 1857, σ. 10.

προσέγγισαν το θείο Πάθος μέσα από την εργογραφία τους και ειδικότερα το έργο του Μπαχ «Κατά Ματθαίον Πάθη» που χαρακτηρίστηκε η Κορωνίδα του είδους, απέρριψαν ολοκληρωτικά τη γερμανική εκδοχή του έργου, αφού ο Σωτήρας εισάγεται ως ένας από τους κοινούς χαρακτήρες, μια οριακά ανεπίτρεπτη και αποκρουστική πρακτική, η οποία προσέβαλλε το κοινό θρησκευτικό αίσθημα της εποχής, θεωρώντας επιτακτικό τον επαναπροσδιορισμό της μελοποίησης του Μεγάλου Γερμανού συνθέτη, τουλάχιστον όταν το έργο εκτελείται στη χώρα αυτή.

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν υπέρ της πεποίθησης του Hudson, η οποία χαρακτηρίζει τη πρωτότυπη εκδοχή “απαράδεκτη” και φυσικά δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στο μέσο θρησκευτικό αίσθημα. Γι’ αυτό από πλευράς του τεχνηέντως δημιούργησε την αγγλική εκδοχή. Ουσιαστικά αυτό το οποίο δυσαρεστούσε έντονα τον Hudson και τους ομοίους του είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Ιησούς. Οι σύγχρονοι μελετητές ωστόσο, ακόμα και σήμερα διερωτώνται, γιατί η Θεϊκή μορφή στο Όρος των Ελαιών, είναι λιγότερο αποδεκτή από τον Ιησού στα Κατά Ματθαίον Πάθη του Μπαχ, το οποίο κέρδισε εύκολα την κοινή αποδοχή. Η επικρατέστερη εξήγηση, είναι ότι στο λιμπρέτο του Huber ο Ιησούς αναπαριστάται ως ένας ισότιμος χαρακτήρας, όμοιος με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, χωρίς να εξαιρείται η ιδιαίτερη θέση του στη Χριστιανική Θεολογία.

Ο Μπαχ κατάφερε να υποστηρίξει τη θεολογική υπόσταση του Ιησού μέσα από την δημιουργία του, αφού περιόρισε κατά πολύ το λόγο του Ιησού, σε αυτά που αναφέρονται μονάχα στη Βίβλο, στο έργο του «Κατά Ματθαίον Πάθη», υποστηρίζοντας μια λιτή και συμπαγή θεολογικά φιγούρα, η οποία εγείρει το δέοντα σεβασμό. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στο απόσπασμα 24 έως 34<sup>25</sup>, στο οποίο υπάρχει μεγάλη ταύτιση με το κείμενο από το Christus am Ölberge. Ο Huber προσθέτει στα λόγια που είπε ο Ιησούς στη Βίβλο, μια τεχνική αρκετά γνώριμη στους λιμπρετίστες της όπερας, δημιουργώντας μια Θεολογική φιγούρα που σίγουρα διαφέρει από τη σκιαγράφιση του Μπαχ και άλλων δημιουργών της εποχής.

Σ’ αυτό το συμπέρασμα μπορεί να οδηγηθεί ο καθένας που θα διαβάσει τη προσέγγιση του Huber, ο οποίος προσθέτει επιπλέον δύο μονολόγους του Ιησού. Οι συγκεκριμένοι μονόλογοι αποτελούν έναν εσωτερικό διαλογισμό του Ιησού, που αφορά στην εξιλέωση, του οποίου προσδίδουν τελικώς ανοίκεια και βερμπαλιστικά

<sup>25</sup> Bach, Novello Publishing, 1997, σ. 53-58.



στοιχεία, τα οποία σίγουρα δεν ταυτίζονται με τα θρησκευτικά ιερά κείμενα. Ως εκ τούτου, η ιδέα του Huber να προσθέσει ένα ντουέτο του Ιησού με το Σεραφείμ σίγουρα αποκλίνει αρκετά από το πρωτότυπο κείμενο. Ενώ το ρετσιτατίβο μετά ακριβώς από το εν λόγω ντουέτο είναι η περίτρανη απόδειξη ότι ο λιμπρετίστας παρέκκλινε αρκετά από τη Βίβλο (το συγκεκριμένο σημείο δεν απαντάται πουθενά στα ιερά κείμενα). Αν εξετάσουμε τη μουσική, η οποία συνοδεύει το λιμπρέτο μάλλον θα παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για ένα ξένο μορφο-πλαστικό μουσικό ιδίωμα, το οποίο διακατέχεται από ένα έντονο ρομαντικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια πρόκειται για ένα μουσικό ιδίωμα που θα μπορούσε να ταυτιστεί ευκολότερα με τη ψυχολογική κατάσταση ηρωικών χαρακτήρων ρομαντικής όπερας, τουλάχιστον εκείνη την εποχή. Ωστόσο αν δούμε συνολικά και τις δύο προσεγγίσεις θα λέγαμε ότι η μουσική του συνθέτη ταιριάζει περισσότερο στο έργο του Άγγλου δραματουργού, αφού η μουσική αναδεικνύει καλύτερα μια ανθρώπινη φιγούρα όπως του Δαβίδ παρά τον Ιησού<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Mitchell, 2010, σ. 24-26.

## ΜΕΡΟΣ 5<sup>ο</sup>: Τμηματική ανάλυση του έργου

Είναι γενικά παραδεκτό πως, ο συγκεκριμένος συνθέτης αποτελεί μια από τις πιο φωτισμένες μορφές της Δυτικής Μουσικής, θέτοντας της βάσεις της μετάβασης από το κλασικισμό στο ρομαντισμό. Ένα πνεύμα τόσο συμπαγές και στιβαρό που κατάφερε να εμψύσει τη σκέψη του και την αισθητική ματιά του, στη μουσική. Ένας τέτοιος καλλιτέχνης κατάφερε να μελοποιήσει το λιμπρέτο του Huber με απaráμιλλη ζωντάνια και γλαφυρότητα, φωτίζοντας τις λέξεις με μια βαθιά εκλεπτυσμένη μουσική αίσθηση. Το ποίημα έχριζε βελτίωσης σε πολλά σημεία, κυρίως προς το τέλος του έργου (αν και υπάρχουν αναφορές ότι τις ίδιες σκηνές επεξεργάστηκε ο σπουδαίος ποιητής Klopstock<sup>27</sup>, ο συνθέτης επέλεξε να μελοποιήσει την προσέγγιση του Huber). Ωστόσο θα αναλυθεί η πρωτότυπη μορφή σε σχέση με το μουσικό κείμενο, που συνοδεύει<sup>28</sup>.

Αν ο σκοπός μιας εισαγωγής ενός έργου, είναι να προ-οικονομήσει αυτό που ακολουθεί στα κυρίως μέρη, τότε η συγκεκριμένη εισαγωγή αποτελεί ένα αριστουργηματικά τυπικό δείγμα. Το περιεχόμενο της υπόθεσης είναι η υπέρτατη θυσία του Χριστού, ο οποίος βιώνει μια εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην ανθρώπινη φύση του, που τρέμει το θάνατο με όλες τις πράξεις που ακολουθούν, και τη θεϊκή του ιδιότητα, η οποία είναι προκαθορισμένη τελεολογικά να επικρατήσει. Με άλλα λόγια, ο Χριστός έχει αποφασίσει να θυσιαστεί και αυτή του την απόφαση δεν μπορεί κανείς να τη κλονίσει.

Αυτή η ιερή φύση της στιγμής της σωτηρίας αποτυπώνεται συμπυκνωμένα και παραστατικά στη μικρής έκτασης εισαγωγή με μια πρωτοφανή για τα ορατοριακά τεκταινόμενα «ιερή σοβαρότητα». Ο συνθέτης τεχνηέντως ξεκινά εισάγοντας τα πνευστά του όργανα: κόρνα, τενόρο και μπάσο τρομπόνι όλα σε ταυτοφωνία, με τα τελευταία να εφορμούν στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου δημιουργώντας μια ψυχρά καθηλωτική συγχορδία της ντο- ελάσσονος μεθ' εβδόμης . Αν και στην αρχή η πρώτη

<sup>27</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: ήταν Γερμανός ποιητής και ευγενής, θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές, ο οποίος άφησε σπουδαία παρακαταθήκη με το έργο του. Κατάφερε να εξελίξει να αλλάξει τις παραδεδεγμένες ποιητικές αλεξανδρινές μετρικές φόρμες, δίνοντας στους νεότερους ποιητές, όπως οι Schiller και Goethe, την ευκαιρία να ανοιχτούν σε μια νέα ποιητική προσέγγιση. Η σπουδαιότερη συνεισφορά του στην ποιητική τέχνη είναι ο περίφημος Μεσσίας (όχι το ορατόριο).

<sup>28</sup> Rochlitz & Härtel, 1812, σ. 18-19.

αίσθηση είναι ότι πρόκειται για ένα πένθιμο εμβατήριο, η αρχική μι ύφεση μείζονα σε παραπέμπει σ' αυτή την αίσθηση (συνήθης πρακτική στην εργογραφία του συνθέτη αφού σε πολλά σημαντικά του έργα ξεκινά με αυτή τη τονικότητα Ηρωική/ πέμπτη συμφωνία κ.α.). Οι απλούστατες αυτές πρώτες νότες εγείρουν ένα αίσθημα δέους και προσδοκίας για κάτι μεγαλειώδες και ιερό.

Έπειτα με μια τετράμετρη φράση που καταλήγει σε φερμάτα, ο συνθέτης σε ένα *adagio* τέμπο, υπογραμμίζει τη τρυφερή υποχωρητικότητα στο χαρακτήρα του Θεανθρώπου. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η εν λόγω φράση είναι γραμμένη σε 6/8 με μια *cantabile* διάθεση, η οποία εισάγεται «διστακτικά» από τα έγχορδα και στο τρίτο μέτρο της φράσης εισάγονται και τα πνευστά τα οποία συνοδεύουν τη φράση που καταλήγει στη δεσπόζουσα.

Πάρα ταύτα, ο συνθέτης θέλει να υπογραμμίσει αυτή την εσωτερική σύγκρουση των δύο φύσεων του Θεανθρώπου χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά τις δυναμικές, οι οποίες εναλλάσσονται απότομα από *forte* σε *piano*, και οι οποίες υπαινίσσονται ότι η απόφαση μπορεί να είναι ήδη παρμένη αλλά η ανθρώπινη φύση ξεπροβάλλει, κάνοντας ακόμα πιο σπουδαία αυτή τη μέγιστη πράξη αυτοθυσίας.

Όλα τα έγχορδα όργανα συντελούν σ' αυτήν την απόφαση, εκτός από τα κοντραμπάσα, τα οποία συνοδεύουν με διαστήματα ογδός καθαρής περίτεχνα το κόρνο, το οποίο διακηρύσσει αυτή την απόφαση. Μοιάζει έτσι να δίνει το πρόσταγμα στις δύο φύσεις του Κυρίου να «πολεμήσουν» η μία την άλλη. Αυτό βέβαια μπορεί να δικαιολογηθεί διότι ο ήχος των οργάνων τείνει να γίνει ολοένα και πιο ανήσυχος και διογκωμένος, με μια ισχυρή αρμονική υποστήριξη, η οποία διακόπτεται ξαφνικά, και όλα τα όργανα πλην των τυμπάνων σιωπούν, δημιουργώντας έτσι ένα τρομακτικό αποτέλεσμα. Αμέσως μετά, εισάγονται ξανά τα έγχορδα για να εκφράσουν το πένθος που θα επέλθει, έντονα και μελωδικά και αφού εμφανιστούν (τα έγχορδα) θα τα διακόψει πάλι αυτός ο επιβλητικά εμβληματικός ήχος των κρουστών, ο οποίος θα εξελιχθεί σε ένα πρωτοφανές *fortissimo ostinato* των εγχόρδων, το οποίο βέβαια με τη σειρά του διακόπτεται από τους πένθιμους ήχους των πνευστών οργάνων.

Η σύγκρουση συνεχίζεται με αποτελεσματικές αντιθέσεις, οι οποίες είναι ιδιαίτερα συγκλονιστικές όταν τα έντονα *ostinati* των έγχορδων διαδέχονται ή αναμειγνύονται με τις απίστευτα μελωδικές και τρυφερές φράσεις των πνευστών καταλήγοντας τα πνευστά να σβήσουν τη μελωδία αδύναμα στις καταληκτικές νότες

της εισαγωγής και να προετοιμάσουν το ρετσιτατίβο του Ιησού. Με αυτό τον τρόπο ο Μπετόβεν συνέθεσε μια εισαγωγή, η οποία εκφράζει τόσο βαθιές ουσιαστικές ιδέες με την πάλη των δύο φύσεων να αποτυπώνεται σε ένα μέρος, το οποίο θα μπορούσε να ιδωθεί και ως αυτοτελές έργο.

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι, οι επαΐοντες της εποχής είχαν χαρακτηρίσει την αρχή του κυρίως μέρους αρκετά πεζή. Θεωρούσαν πως η έναρξη με το ρετσιτατίβο προσκολλούσε μάλλον σε μια παραδεδεγμένη τυπική έναρξη, ανάλογη του εκκλησιαστικού τελετουργικού, αναφέροντας πως: *“θα ήταν πιο σημαντικό και αποτελεσματικό να αφήσει τους αγγέλους να μιλήσουν στην αρχή με μια μυστική θλίψη για το μεγάλο έργο της λύτρωσης”*.

Η έναρξη ωστόσο ξεκινά με την επίκληση του Χριστού στον Ουράνιο Πατέρα του, προσφωνώντας τον Jehovah (Ιεχωβά)<sup>29</sup>. Η συγκεκριμένη λέξη θεωρήθηκε ως το πρώτο «ατόπημα» του Huber, αφού παρέκκλινε σημαντικά από το θρησκευτικό κείμενο του ευαγγελιστή Ματθαίου, ο οποίος στο έργο του επικαλείται τον Κύριο με τη προσφώνηση «Πατέρα μου». Επί της ουσίας, ο συνθέτης έκρινε πως όντως αυτή η αρχή ήταν ανεπαρκής, και ενδεχομένως κατακριτέα, γι' αυτό σκόπιμα θεώρησε σωστό να υποστηρίξει το κείμενο του ρετσιτατίβο με την ενορχήστρωση του. Η πρώτη του φράση *«Ιεχωβά, Πατέρα μου! Στείλε μου παρηγοριά, δύναμη και ισχύ»* εκτείνεται σε τρία μέτρα, χωρίς καμία συνοδεία, και μόλις ολοκληρώνεται η φράση, τα έγχορδα ήσυχα σε ρυθμό 12/8, σχεδόν διστακτικά, αρχίζουν να γεμίζουν τη παύση του λόγου, συνδέοντας τη φράση του προηγήθηκε με την ακριβώς επόμενη: *«πλησιάζει τώρα η ώρα του πόνου μου»*. Αν παρατηρήσει κανείς το αρμονικό υλικό της πρώτης φράσης εύκολα θα διαπιστώσει ότι η φράση εκτείνεται στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, ωστόσο η λέξη «πόνος» (Leiden) συνοδεύεται από ένα σολ-ύφεση, και σε συνδυασμό με τους χτύπους των τυμπάνων, δημιουργούν μια απρόσμενη μικρή τρίτη. Αμέσως μετά, αναλαμβάνουν τα έγχορδα να πάρουν το σολ-ύφεση, το οποίο πλέον υποστηρίζεται αρκούντως από το ντο-ύφεση που ακούγεται από τα κοντραμπάσα και εν τέλει με ένα κρεσέντο λύνεται στο σι-ύφεση (η ντο-

<sup>29</sup> Jacobs, 1906, σ. 49-52. Πρόκειται για μια από τις αποδόσεις του ονόματος του Θεού, όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται στην Αγία Γραφή. Η συγκεκριμένη απόδοση είναι γνωστής αλλιώς και ως τετραγράμματο, το οποίο αποτελεί το προσωπικό όνομα του Δημιουργού/Θεού στο εβραϊκό κείμενο της Αγίας Γραφής, και σημαίνει “αυτός που υπάρχει”. Δεν είναι τυχαία η επιλογή καθώς, πιστεύεται από πολλούς έγκριτους θεολόγους, ότι η συγκεκριμένη απόδοση “τονίζει την αυθυπαρξία του Θεού” ενώ “αναφέρεται στον Θεό ως Εκείνον που εκπληρώνει τις υποσχέσεις του και βρίσκεται κοντά στον λαό Του”.

ύφεση), το οποίο πλέον με τη σειρά του σπεύδει να προετοιμάσει την έλευση της μι-  
ύφεση μείζονος, με τη φράση: *«επιλέχθηκαν από μένα, πριν ακόμη ο κόσμος  
δραπετεύσει από το χάος κατ' εντολή Σου»*.

Ακολουθεί ένα έντονα δραματικό ορχηστρικό πέραςμα, το οποίο συμβαδίζει  
απόλυτα με το κείμενο που ακολουθεί. Τα sforzandi σε συνδυασμό με το tempo  
maestoso προοικονομεί τη φράση «Οι φωνές των Σεραφείμ Σου βροντούν τώρα και  
προστάζουν αυτόν που θυσιάζεται για τους ανθρώπους να σταθεί μπροστά στο  
κάθισμα της κρίσης Σου». Η ανωτέρω φράση συνοδεύεται με τις ίδιες  
«ανατριχιαστικές» κινήσεις των φωνών (οργάνων) που ακούστηκαν προηγουμένως.  
Αυτή τη φορά, ακολουθούν μισές και ολόκληρες νότες στα έγχορδα, τα οποία  
προετοιμάζουν τη φράση: «Πατέρα! Θα ανταποκριθώ στο κάλεσμά Σου! Θα  
μεσολαβήσω, εγώ μόνος μου, για να εξιλεώσω τις αμαρτίες των ανθρώπων». Θα  
μπορούσε να υπογραμμιστεί σε αυτό το σημείο η «σοφία» του συνθετικού πνεύματος  
του Μπετόβεν, ο οποίος στη λέξη «μόνος» (allein) αλλάζει το τέμπο του ρετσιτατίβο  
σε allegro ενώ αυτή τη σημασία της μοναξιάς την υπογραμμίζει με ένα ηχηρό forte,  
θέλοντας να ακουστούν μετέωρες οι αμαρτίες των ανθρώπων (τεχνηέντως σε εκείνο  
το σημείο παραλείπει τη συνοδεία με την ορχήστρα). Αυτά τα ιδιαίτερος όμορφα και  
συγκινητικά λόγια τα διαδέχονται οι εσωτερικές αναζητήσεις του Κυρίου, αυτά τα  
ερωτήματα που θέτει στο πατέρα του σε ένα Adagio tempo, η φύση των οποίων  
ενισχύεται με το ostinato στα έγχορδα (βιόλες και βιολιά): Πώς μπορεί αυτό το  
αδύναμο γένος (είδος), φτιαγμένο από χώμα, να καταλάβει (γνωρίσει) ποτέ το  
συναίσθημα που εγώ, ο Μοναδικός Σου Υιός, πρέπει τώρα να υπομείνω;». Κατά τη  
διάρκεια των ostinati, παρατηρούμε ότι τα όμποε, τα φαγκότα και τα κοντραμπάσα  
εισάγουν μια νέα μελωδία, αρκετά τονισμένη δυναμικά, η οποία εκφράζει τη  
συμπόνια προς τον Κύριο και τείνει να γίνεται ακόμα πιο αποτελεσματική επειδή  
διακόπτεται από τις επικείμενες παύσεις.

Ένα έντονα ρυθμικό Adagio agitato, το οποίο εμφανίζεται μόνο στα έγχορδα  
όργανα πάλι απεικονίζει με γλαφυρότητα: *«Αχ τόση αγωνία και τόσο φόβος για το  
θάνατο κυριεύει με δύναμη τη ψυχή μου. Υποφέρω πολύ Πατέρα μου! Αχ Δες και  
ελέησέ με!»*. Αυτήν η τελευταία φράση του ρετσιτατίβο είναι τόσο βαθιά συγκινητικά  
γραμμένη. Τα βιολιά στην αρχή της φράσης ξεκινάνε με ένα ταπεινό piano και στα  
μέσα ενισχύονται από τα όμποε, τις βιόλες και τα βιολοντσέλα, ενώ τα κοντραμπάσα  
ενισχύουν ρυθμικά, παίζοντας μόνο στον πρώτο χτύπο του κάθε μέτρου. Αυτό το

μοτίβο επαναλαμβάνεται σε όλη τη φράση, ενώ διαφοροποιείται στο τέλος καθώς ενισχύεται με την είσοδο των υπόλοιπων πνευστών (φαγκότα και φλάουτα) τα οποία συνηγορούν όλα μαζί σε ένα επιβλητικό fortissimo.

Γενικότερα, όλο το ρετσιτατίβο είναι στοιχειοθετημένο με ζωτικής σημασίας διαστήματα τρίτης και έντονα ρυθμικά στοιχεία που υπογραμμίζουν τη θεϊκή Του υπόσταση, τα οποία συντελούν στη δημιουργία ενός ρετσιτατίβο, το οποίο προσκολλάται εξωτερικά σε μιας μορφής απαγγελτικό *arioso*, πλήρως εναρμονισμένο στον μέχρι πρότινος ενορχηστρικό ιστό. Αξίζει να αναφερθεί ότι η φωνητική γραμμή καταφέρνει να ξεχωρίσει από τον ηχοχρωματικό πλούτο της ορχήστρας χωρίς όμως να αποκολλάται από την αρχική μουσική ιδέα, χάρη στα παρεστιγμένα, τα οποία υπογραμμίζουν το απαγγέλον αίσθημα. Η ορχήστρα λειτουργεί σαν ένα ορχηστρικό φόντο, χωρίς απαραίτητα να συνοδεύει τη φωνητική γραμμή, πράγμα που εντείνει το δραματικό χαρακτήρα του αποσπάσματος, και φυσικά εδώ συνυφαίνεται η άποψη πολλών μελετητών του συνθέτη, ότι ο συνθέτης μέσα από τα έργα του αποτέλεσε φάρο για τη μετέπειτα εξέλιξη της γερμανικής ρομαντικής μουσικής γραφής, αφού συνθέτες όπως ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο Φραντς Σούμπερτ, προεκτείνανε συνθετικά αυτή τη πρόθεση. Με άλλα λόγια, η μουσική δεν συνοδεύει τον τραγουδιστή, η μελωδική γραμμή και η ορχήστρα γίνονται ένα, αφού αλληλοσυμπληρώνονται, αποτελώντας ζωτικής σημασίας μέρη για την εξέλιξη της πλοκής.

Είναι γενικά παραδεκτό πως η συγκεκριμένη άρια (*Meine Seele ist erschüttert / Η ψυχή μου κλονίζεται*), αποτελεί μια από τις πιο εκφραστικές άριες της ορατοριακής εργογραφίας. Ένα ριτορνέλλο οκτώ μέτρων εισάγει γλαφυρά τον ακροατή στον συναισθηματικό πλούτο που διακατέχει τον Ιησού. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι όλο το ριτορνέλλο περιτυγνίζεται γύρω από μια ένατη αυξημένη. Ειδικότερα, τα πρώτα βιολιά σε ένα τρέμολο στο χαμηλό σολ έρχονται σε μια σύγκρουση, με το λα-ύφεση, το οποίο εμφανίζεται στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες και στα κοντραμπάσα. Ενώ στα πρώτα πέντε μέτρα οι παρατεταμένες νότες στα πνευστά και ιδίως στα κόρνα θα λέγαμε ότι «αγκαλιάζονται» μέσα σε αυτό το διάστημα, στο τέταρτο μέτρο τα υπόλοιπα πνευστά αρχίζουν να διαδραματίζουν ενεργότερο ρόλο στην εξέλιξη του αποσπάσματος, δεν είναι τυχαία άλλωστε η επιλογή των πνευστών οργάνων αφού ο συνθέτης θεωρεί ότι ο αέρας που κυλά μεταφέρει πιο έντονα το συναισθηματικό πλούτο.

Αργότερα τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες «εγκαταλείπουν» την αρχική τους θέση και συνταυτίζονται με τα πρώτα βιολιά ενώ τα κόρνα, μεταξύ των πάυσεων, παίζουν 10 ηχηρούς χτύπους, τους οποίους θα χαρακτηρίζαμε άδειους και σπασμένους. Ίσως γιατί πάντα η συνθετική σκέψη του Μπετόβεν θέλει να ταυτίσει και να τονίσει με αυτό τον επιβλητικό τρόπο το απόσπασμα που ακολουθεί: Ο φόβος του επικείμενου ενταφιασμού με πιάνει σαν το ρίγος του πυρετού. Τα κλαρινέττα και τα φαγκότα παίρνουν τότε μια πολύ πένθιμη μελωδία, η οποία ενστερνίζεται και από τα έγχορδα και από τα κόρνα και συνοδεύει και αυτή με τη σειρά της τη φράση « από το πρόσωπό μου στάζει αίμα αντί για ιδρώτα (στη θέση του ιδρώτα), μια ιδιαιτέρως λυρική φράση, η οποία διαδέχεται μια εξίσου λυρική φράση των πνευστών, η οποία προετοιμάζει τον ακροατή για αυτό που ακολουθεί: τα έγχορδα σε συνδυασμό με τη Φωνή του Κυρίου να ερμηνεύουν: βαθύτατα σκυμμένος και ταλαιπωρημένος, ο Υιός σου Σε ικετεύει, πάρε από μένα το ποτήρι του πόνου. Μια φράση στην οποία ο συνθέτης επιλέγει να τοποθετήσει τη Cadenza και με το τρόπο του να της δώσει έμφαση.

Η άρια δεν ακολουθεί ένα αυστηρά δομικό πλαίσιο, ο χαρακτήρας της είναι σχετικά πιο ελεύθερος με μια εμφανή διμερή μορφή, διότι στο μέτρο 66 επανέρχεται το αρχικό υλικό της πρώτης ενότητας (A1 – A2 – A1' - A2'). Η άρια ξεκινάει με ένα δραματικό ρετσιτατίβο και κλείνει με μία καταγεγραμμένη κατέντσα. Οι δύο αυτές ενότητες δε διαφέρουν μόνο αρμονικά αφού η πρώτη ενότητα βρίσκεται στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος ενώ η δεύτερη στη σχετική μείζονα (Μι-ύφεση-μείζονα), η διαφορά τους έγκειται κυρίως στο ύφος και στο συναίσθημα.

Στην πρώτη ενότητα ο Ιησούς περιγράφει με έντονα φορτισμένο κείμενο τον πόνο και την αγωνία του για την επικείμενη Σταύρωση Του. Ο Ιησούς βρίσκεται πλέον στην πιο “ανθρώπινη μορφή του” έχοντας την υποχρέωση να πάει στο μαρτύριο. Στην δεύτερη ενότητα παρατηρούμε κάτι τελείως διαφορετικό. Βλέπουμε πλέον μια ανθρώπινη υπόσταση του Ιησού ο οποίος απευθύνεται στον Θεό και τον ικετεύει να τον σώσει.

Γενικότερα, το ρετσιτατίβο και την άρια δεν μπορούν να ιδωθούν ως δύο αυτοτελή μέρη καθώς και τα δύο μέρη εκφράζουν το ίδιο αίσθημα την αγωνία του, με δύο διαφορετικούς τρόπους αλλά σαν μια ενιαία μουσική γραμμή. Πρόκειται για μία αντιπροσωπευτική γλαφυρή απεικόνιση όλης της αγωνίας που έχει ο Ιησούς από τη

στιγμή που εισέρχεται στο Όρος των Ελαιών. Η γέφυρα αντλεί τα στοιχεία από τις πρώτες συγχορδίες του έργου και στην πραγματικότητα με αυτό τον τρόπο υπάρχει μία πλήρης συνοχή. Αν παρατηρηθεί το έργο από μια συνθετική σκοπιά, μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι ο Μπετόβεν σ' αυτό το έργο αποφεύγει να αγγίξει τα όρια των δυνατοτήτων μιας φωνής (σε αντίθεση με την όπερα που τα περάσματα στη ψιλή περιοχή είναι εντόνως δραματικά με αλλεπάλληλες εναλλαγές), ίσως γιατί μ' αυτό τον τρόπο έμενε πιστός στην απεικόνιση της Θεϊκής μορφής, υπογραμμίζοντας έτσι τη σοβαρότητα και τη στιβαρότητα της, χωρίς φωνητικές/ συναισθηματικές εξάρσεις, όπως εκφράζονται στην όπερα τουλάχιστον. Η μουσική είναι άκρως περιγραφική. Όλη αυτή η αγωνία αποδίδεται ξεκάθαρα από τα μοτίβα των παρεστιγμένων, των διαστημάτων τρίτης και τέταρτης τα οποία στην άρια αποτελούν τα προσδιοριστικά μοτίβα που εκφράζουν την αγωνία. Η αγωνία αυτή εκφράζεται επίσης με διάφορες παραλλαγές αυτού του σχήματος και διατρέχουν όλη την φωνητική γραμμή.

Κάπου εδώ θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως η σκιαγράφηση του Ιησού μορφολογικά απαντάται με παρόμοιο τρόπο στο πως σκιαγραφείται ο Φλόρεσταν στην όπερα Φιντέλιο. Πρόκειται για δύο έντονα δραματικές μορφές, οι οποίες έχουν έντονες συναισθηματικές εξάρσεις. Θα πρέπει βέβαια να υπογραμμιστεί πως η αρχετυπική μορφή του Χριστού είναι εμφανώς πιο οργανωμένη, συγκεκριμένη και πιο συμμετρική έναντι του ρομαντικού ήρωα, ο οποίος μάταια αποζητά τη σωτηρία του από το Έρεβος και με λαχτάρα αποζητά να δει ξανά την αγαπημένη του Λεονώρα. Ο κοινός συναισθηματικός άξονας, ο οποίος αποτυπώνεται γλαφυρά από το συνθέτη είναι, η απόγνωση και η αγωνία. Αν και το παρόν ορατόριο, έχει έντονες επιρροές από το μελόδραμα, στο πυρήνα του έχει κρατήσει βαθιά την ορατοριακή λογική και πρακτική με ένα έντονα αυστηρό ύφος, τόσο στη διαχείριση και διαμοίραση του ηχοχρωματικού πλούτου όσο και στην φωνητική γραφή. Με πλήρη συνείδηση ο συνθέτης αποφεύγει, σε αντίθεση με το Φιντέλιο, να χρησιμοποιήσει μεγάλης έκτασης διαστήματα, εκτεταμένης έκτασης δραματικά και ρομαντικά στοιχεία. Ουσιαστικά το παρόν ορατόριο θα λέγαμε πως είναι ο προάγγελος του Φιντέλιο.

Ακριβώς μετά από αυτήν την άρια εμφανίζεται ο Σεραφείμ, η είσοδος του οποίου συνοδεύεται με μια τετράμετρη ρυθμική κίνηση, κατά την οποία τα τύμπανα προοικονομούν με δέος τον ερχομό του, στην τονική κλίμακα αλλά θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η συγκεκριμένη εμφάνιση συνοδεύεται με μια απροσδόκητη αλλαγή



του μοτιβικού και αρμονικού υλικού στην Λα-μείζονα. Αμέσως μετά τα βιολιά προετοιμάζουν τον ακροατή για τον ερχομό του Αγγέλου, και αρχίζει το ρετσιτατίβο *Erzittre Erde* ενώ ακολουθεί η λυρική άρια του Σεραφείμ στη Ντο-μείζονα, στην οποία τα όργανα σε συνδυασμό με την φωνή εμπλέκονται σε ένα «μουσικό παιχνίδι» αλληλεπιδράσεων και ερωτο-απαντήσεων. Στη συνέχεια, ένα ζωηρό *allegro* συνοδεύει τη φράση: Χαίρε Εσύ, λυτρωμένε!, μια φράση η οποία σηματοδοτεί ένα μεγαλειώδες και πανηγυρικό πέρασμα, το οποίο καταλήγει στη φράση: αν είσαι αληθινός, στην αγάπη στη πίστη και στην Ελπίδα.

Μόλις ολοκληρώνεται η άρια του Σεραφείμ, το ίδιο κείμενο επαναλαμβάνεται από τη χορωδία των αγγέλων με μια ευχάριστη μελωδία και ένα υπέροχο παιχνίδι, ίδιας φύσης με τα προηγούμενα, των οργάνων ενώ η φωνή του Σεραφείμ συμπληρώνει καθ' όλη τη διάρκεια της χορωδιακής πράξης. Το δεύτερο μέρος του χορωδιακού αυτού μέρους: Αλλά αλίμονο σ' αυτούς που ατιμάζουν με θρασύτητα χαρακτηρίζεται βαθιά συγκινητικό, με τις δύο πρώτες λέξεις να εκτελούνται αρχικά από εναλλασσόμενες φωνές, ενώ στη συνέχεια όλες οι φωνές ενώνονται αρμονικά στο απόσπασμα: Καταδίκη είναι η μοίρα τους! Αυτό το τελευταίο απόσπασμα, θα μπορούσε πραγματικά να χαρακτηριστεί τρομακτικό και συγκλονιστικό<sup>30</sup>.

Ο συνθέτης στη συνέχεια επιτρέπει στον ακροατή να ανακάμψει ψυχικά, αφήνοντας τα έγχορδα να ηχήσουν, σε ολόκληρες νότες, υποστηριζόμενα από λίγα πνευστά όργανα. Στη συνέχεια, ο Σεραφείμ αναλαμβάνει να συμπληρώσει τη φράση Χαίρε σε σας... στην οποία η χορωδία συμμετέχει απαλά και παρηγορητικά. Έτσι η χορωδία κλείνει με απαλή διαβεβαίωση των όσων προηγήθηκαν. Ένα ρετσιτατίβο *a due* και ένα ντουέτο μεταξύ του Χριστού και του Σεραφείμ μεταφέρουν τη σκηνή περαιτέρω.

Το συγκεκριμένο Ντουέτο αναγγέλλει το θέλημα του αιώνιου πατέρα με τη φράση του Ιεχωβά : Όσο το ιερό μυστήριο της εξιλέωσης δεν εκπληρώνεται τόσο καιρό, το ανθρώπινο γένος παραμένει αποβλημένο και στερημένο από την αιώνια ζωή, οπότε και το ρετσιτατίβο κλείνει. Η επεξεργασία αυτών των λέξεων είναι εντελώς πρωτότυπη και η μουσική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πραγματικά μυστικιστική. Τα βιολιά και οι βιόλες σιωπούν καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των επτά μέτρων ενώ τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα συνεισφέρουν ώστε να τονίσουν το

---

<sup>30</sup> Rochlitz & Härtel, 1812, σ. 22-25

κείμενο. Αμέσως μετά ακολουθεί μια παύση και με τον ίδιο τρόπο που προηγουμένως εμφανίστηκαν τα έγχορδα, τώρα εμφανίζονται τα όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα και τρομπόνια, αρχικά σε ολόκληρα και στη συνέχεια σε μισά, ενώ η φωνή συνεχίζει να τραγουδά μια οκτάβα πάνω από αυτές τις ηχήσεις ενώ η εμφάνιση των όμποε διανθίζει και ολοκληρώνει το μουσικό κείμενο πάντα κρατώντας αυτό τον αρμονικό ρυθμό των μισών αξιών.

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως το ντουέτο που ακολουθεί αποτελεί ένα αριστουργηματικό μουσικό δείγμα το οποίο περιγράφει τους «ενδοιασμούς» του Λυτρωτή να ακολουθήσει το θέλημα του πατέρα Του και φυσικά, αυτό έρχεται σε αντίθεση, με την έκπληξη του Σεραφείμ, ο οποίος εντυπωσιάζεται από το μεγαλείο ψυχής του Λυτρωτή. Σε αυτήν τη γλαφυρή αλληλεπίδραση αυτών των συναισθημάτων, τα έγχορδα έρχονται να στηρίζουν και υπογραμμίσουν τη φράση του Σεραφείμ: τρέμω και περιβάλλομαι από (τον ίδιο) το τρόμο που αισθάνεται για την ταφή Του, η οποία ξεχωρίζει σε αυτό το ντουέτο.

Μετά από ένα σύντομο ρετσιτατίβο, συνοδευόμενο μόνο από έγχορδα, η χορωδία των στρατιωτών «πλησιάζει» το Χριστό, ο οποίος είναι απόλυτα υποταγμένος, προετοιμασμένος και συμβιβασμένος με τον θάνατό του. Ένα εικοσάμετρο εμβατήριο στην τονικότητα της Ντο-μείζονος αναγγέλλει την άφιξη τους, το οποίο ακούγεται αρχικά υποτονικά και σιγά σιγά γιγαντώνει. Το σερνόμενο και αβέβαιο βλέμμα των στρατιωτών και των συντρόφων τους απεικονίζεται εντυπωσιακά. Οι φωνές, τενόροι και μπάσοι, εισέρχονται τώρα ήσυχχα:

*Τον είδαμε*

*Πηγαίνετε προς αυτό το βουνό*

*Δεν μπορεί να ξεφύγει*

*Η κρίση τον περιμένει.*

Αυτήν η συνοδεία, με τη μορφή εμβατηρίου, συνεχίζεται αδιάλειπτα, προκειμένου να φέρει πιο άμεσα αυτή τη σκηνή και αυτό το μοτίβο συνεχίζεται ακόμη και στην αρχή της συνοδείας στο επόμενο ρετσιτατίβο, όπου ο Χριστός παρατηρεί αυτούς που τον πλησιάζουν: Αυτοί ξεκίνησαν να με συλλάβουν,

πλησιάστε! με τη τελική προσευχή να αναφέρει: Πατέρα μου, άφησε τις ώρες του πόνου να με προσπεράσουν κ.λπ. Η μελωδία έχει σταθερότητα, αλλά η συνοδεία την αντικρούει με τα δέκατα έκτα, για να υπογραμμίσει τη συγκλονισμένη ανθρώπινη φύση στη θεία απόφαση. Ας μη γίνει το θέλημά μου, όχι, αλλά το θέλημά Σου αντιμετωπίζεται (Adagio) λυρικά και μελωδικά, με μια συνοδεία που είναι πλέον ευγενικά παραιτημένη. Η προσευχή αυτή έχει μόλις τελειώσει και πλέον ακούγεται και πάλι το βάδισμα των στρατιωτών που πλησιάζουν τον Ιησού. Τώρα εμφανίζονται πραγματικά. Η άφιξή τους απεικονίζεται από μια ορμητική διπλή χορωδία σε Ρε-μείζονα, Allegro molto). Αξίζει να σημειωθεί ότι, μέχρι αυτό το σημείο ο συνθέτης δεν έχει χρησιμοποιήσει ακόμη τις τρομπέτες αλλά εδώ για πρώτη φορά εμφανίζονται, για να δώσουν ένα πιο έντονο παραστατικό χαρακτήρα, όσο καλύτερα γίνεται, καθώς η ιερή μοναξιά διακόπτεται από την άφιξη μιας ωμής δύναμης, η οποία εμφανίζεται κυριαρχικά και απότομα, με τα υπόλοιπα πνευστά όργανα να συνηγορούν στην εξέλιξη της πλοκής του έργου, διατηρώντας αποτελεσματικά την κυρίαρχη συγχορδία της τονικής. Η πρώτη κραυγή των στρατιωτών «Εδώ είναι» με μια φερμάτα ακριβώς στη δεύτερη νότα, γίνεται ακόμα πιο συγκλονιστική. Η αντιμετώπιση των μαθητών από τον ποιητή είναι έτσι ακόμη πιο αμήχανη. Με τον πιο κοινότυπο και τετριμμένο τρόπο, ρωτούν:

*Τι σημαίνει αυτός ο θόρυβος; Είμαστε τελειωμένοι!*

*Περιτριγυρισμένοι από χοντροκομμένους στρατιώτες, Τι θα μας συμβεί;*

Όπως δικαίως υποστηρίχθηκε σε έγκριτες δημοσιεύσεις και κριτικές της εποχής, εδώ είναι ένα από τα σημεία που η προσέγγιση του λιμπρετίστα χάλαινε αρκετά, αφού στο συγκεκριμένο απόσπασμα το ύφος του δεν παραπέμπει στο ιερό κείμενο. Ωστόσο θέλει να εκφραστεί, ότι οι μαθητές μένουν έκπληκτοι στο άκουσμα του ερχομού. Ο συνθέτης προσπάθησε να αντιμετωπίσει το συγκεκριμένο σημείο, ιδιαίτερος κοινότυπα, χωρίς να το υπερτονίσει ενώ η ορμητική χορωδία των στρατιωτών θέτει μια νέα βάση, επισκιάζοντας δικαίως την αδυναμία του κειμένου (Rochlitz & Härtel, 1812, σ. 20-25).

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως η σκηνή όπου ο υποκριτής προδότης πλησιάζει τον Χριστό παραλείφθηκε από τον ποιητή ενώ το ξέσπασμα του Πέτρου,

από την άλλη πλευρά αν και ασήμαντο, περιλαμβάνεται. Ωστόσο, ο συνθέτης με σύνεση το θίγει εν συντομία με ένα τρίο, το οποίο είναι από μόνο του πολύ επιτυχημένο, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Πέτρου, ο οποίος εξακολουθεί να μην μπορεί να συγκρατήσει το ξέσπασμά του και ο Χριστός τον επαναφέρει, επικαλούμενος την υπομονή του:

*Σημειώστε, Ω ανθρωπότητα, και ακούστε Μόνο το στόμα του Θεού*

*διακηρύσσει τέτοιες ιερές διδασκαλίες της αδελφικής αγάπης.*

Εδώ εύλογα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το κείμενο ξεφεύγει πάλι από τα όρια της ορατοριακής λογικής και ο λιμπρετίστας με το κείμενό του «παραπλανεί» τον συνθέτη ώστε να αποδώσει το κείμενο όσο δυνατόν πιο θεατρικά. Ωστόσο το έμπειρο πνεύμα του συνθέτη, επαναφέρει τη χορωδία των στρατιωτών και των μαθητών, με τον σωτήρα να είναι δεμένος και να οδηγείται μακριά. Ενώ οι μαθητές πάλι, με ένα έντονο οπερετικά ύφος, ως προς τη γραφή:

*Κι εμείς, εξαιτίας Του,*

*Θα μας μισήσουν, θα μας καταδιώξουν!*

Αυτή η διπλή χορωδία, διακόπτεται από τις υπέροχες, λυρικές φράσεις του Σωτήρα: Η αγωνία μου σύντομα θα τελειώσει. Το έργο της Λύτρωσης ολοκληρώθηκε, οι οποίες έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις ορμητικές κραυγές των στρατιωτών. Μια μεγαλοπρεπής χορωδία Αγγέλων ολοκληρώνει αυτό το αξιόλογο έργο. Ο λιμπρετίστας τοποθετεί αυτό το θριαμβευτικό και λυτρωτικό τραγούδι αρκετά νωρίς, χωρίς να αναπτύσσει περισσότερο τις πτυχές του πόνου του Θεανθρώπου, έτσι τουλάχιστον υποστήριξαν οι κριτικοί τέχνης της εποχής (Rochlitz & Härtel, 1812, σ. 26-28). Ομολογουμένως, το έργο χρειαζόταν ένα τέτοιο κλείσιμο και ο συνθέτης το διαχειρίστηκε αριστοτεχνικά, προσπερνώντας τις όποιες παρεμβάσεις και παρεκκλίσεις.

Γενικότερα επισημαίνεται, ότι ο τρόπος που επέλεξε ο συνθέτης να κινηθεί συνθετικά, δημιούργησε ένα αριστοτεχνικό ορατόριο. Αν και είναι δύσκολο να

συνειδητοποιήσει κανείς ότι το κείμενο αποτελεί μια τομή για την εποχή που γράφτηκε καθώς σηματοδοτεί μια νέα εποχή στην ορατοριακή λογική, ωστόσο συμβαίνει με τις ιδέες, του να πρωταγωνιστούν με ένα πρωτότυπο τρόπο. Αν και το κείμενο είναι αρκετά γλαφυρό, με επιμέρους αδυναμίες, ο συνθέτης κράτησε μια παραδεδεγμένη μουσική μορφή την οποία όμως θέλησε να διαφοροποιήσει και με έναν δικό του τρόπο να την ενστερνιστεί. Αλλά ας μην λησμονηθεί ότι, σε αρκετά σημεία του έργου χρησιμοποιήθηκαν μορφές όπως η φούγκα, ευρέως διαδεδομένη σ' αυτό το είδος, μιας και το κείμενο το επέτρεπε αυτό, αλλά με μια ανεπεξέργαστη για τότε, διαφορετική για τώρα ματιά. Πρόκειται για μία λεπτή γραμμή που ο Μπετόβεν έχει διαχειριστεί περίφημα. Αφενός παρατηρούμε τον σεβασμό με τον οποίο ο ίδιος διαχειρίζεται το κείμενο και τις φωνητικές γραμμές και αφετέρου είναι εμφανές και αξιοπρόσεκτο ότι ο συνθέτης διατηρεί πιστά το συμφωνικό του χρώμα και ύφος χωρίς να τον επηρεάσει τόσο ότι εδώ πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος μουσικής. Μπορεί να είναι το πρώτο και το τελευταίο ορατόριο που συνθέτει, μπορεί το συγκεκριμένο είδος να απαιτεί μία άλλη διαχείριση από τα υπόλοιπα αλλά το σημαντικό είναι ότι από την πρώτη μέχρι την τελευταία νότα του παρόντος έργου, δε σταματούμε να ακούμε το “χρώμα” του Μπετόβεν.

## Συμπεράσματα

Το ορατόριο «Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών» αποτελεί ένα έργο που υμνεί το θείο Πάθος, ωστόσο παράλληλα αποτελεί και τομή, διότι αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των υφολογικών ανακατατάξεων του είδους.

Αν παρατηρήσουμε τα επιμέρους στοιχεία, θα διαπιστώσουμε ότι ο συνθέτης συνέθεσε ένα έργο σε λίγες εβδομάδες, το οποίο το παρουσίασε σε μια πρώτη - άτυπη εκδοχή και έπειτα συνέχισε να το επεξεργάζεται με τη δέουσα προσοχή και ανησυχία. Γεγονός είναι ότι το έργο επιδέχτηκε επεξεργασίας πολλές φορές τόσο από τον ίδιο το συνθέτη αλλά φυσικά και από συνεργάτες του και μη, ως επί το πλείστον στο λιμπρέτο, κάτι το οποίο μαρτυρά ότι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την αυθεντικότητα της πρωτότυπης σύλληψης.

Ως προς το περιεχόμενο του έργου, σε αυτό κυριαρχούν έντονα σκηνικά και δραματικά στοιχεία, τα οποία κυρίως παραπέμπουν σε ένα μουσικό κράμα του μέχρι πρότινος ορατοριακού μοντέλου διανθισμένο με στοιχεία, που απαντώνται σε ένα μελόδραμα. Αυτό το νέο μουσικό ιδίωμα φαίνεται να κατέκτησε το γερμανόφωνο κοινό και όχι μόνο, μιας και το ορατόριο ταξίδεψε σε όλο το κόσμο, και ερμηνεύτηκε και στη Γερμανική και στην Αγγλική εκδοχή του.

Ένα έντονα ψυχολογικό ορατόριο, στο οποίο ο Μπετόβεν σκιαγραφεί μουσικά την εικόνα του Χριστού γύρω από έναν ηρωικό τενόρο (συνήθης πρακτική στην εργογραφία του συνθέτη, μιας και σε ανάλογη περίπτωση ανέθεσε το ρόλο του κατάδικου Φλόρεσταν που αποζητά το φως, σε δραματικό τενόρο) ενώ την θεία αγγελική φωνή του Σεραφείμ αναθέτει στη Σοπράνο με έντονες “μοτσάρτιες” αποχρώσεις ως προς το μοτιβικό υλικό και φυσικά τον χαρακτήρα του οργισμένου Πέτρου σε έναν βαθύφωνο, ο οποίος μπορεί να υπογραμμίσει στιβαρά το λόγο του. Οι χορωδίες έρχονται πολλές φορές να συμπληρώσουν και να τονίσουν το κοινό αίσθημα και να βοηθήσουν στην εξέλιξη της υπόθεσης, ως διαρθρωτικά μέσα, με το φινάλε του έργου, να δείχνει την ξεκάθαρη επιρροή του συνθέτη από το έργο των προκατόχων του.

Επαγωγικά σκεπτόμενοι, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι το έργο “προμηνύει το φως που επέρχεται μετά τον ατέρμονο θρήνο της νύχτας, ο οποίος μαρτυρά και υπογραμμίζει τις δύο φύσεις του Θεανθρώπου, οι οποίες με τη σειρά τους υπηρετούν την σημασία της κάθαρσης καθώς ο Κύριος εξαγνίζει τους θνητούς μέσα από τη θεία ενανθρώπισή του και εν τέλει ανασταίνεται.” Το συγκεκριμένο ορατόριο διαφοροποιείται από τα προηγούμενα αριστουργήματα των προκατόχων του, μιας και δεν ακολουθεί τη επαναληπτικότητα της δοξαστικής προσευχής.

## Βιβλιογραφία

- Andreas Wolf, F. (December 2004). *Verein Beethoven-Haus*.  
Ανάκτηση από: <https://www.beethoven.de/en/s/impressum> abgerufen.
- Arend, D. T. (1998). Beethovens Dritte Symphonie "Eroica" in ihrem historischen Kontext.
- Arturo, R. (2003). *Μελέτη και σύνοψη: μελέτη της όπερας Fidelio*. (Φ. Βλάχοπούλου, Μεταφρ.) Madrid: Prisa Innova.
- Bach, J. S. (Novello Publishing, 1997). *St. Matthew Passion*, London.
- Beethovens Schwerhörigkeit*. (έλλειψη χρονολογίας). Ανάκτηση από Ihr Hörgeräte:  
<https://www.ihr-hoergeraet.de/beethovens-schwerhoerigkeit/>.
- Boettcher, H. (1928). *Beethoven als Liederkomponist*. Dr. B. Filser Verlag G. mb H..
- Cook, N. (2003). The other Beethoven: heroism, the canon, and the works of 1813–14. *19th Century Music*, 27(1), 3-24.
- Chong, N. (2021). Beethoven's Theologian: Johann Michael Sailer and the Missa solemnis. *American Musicological Societ*. Daily News, London (Friday, November 2, 1866).
- Döhring, S. (1989). Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse.
- Forbes, E. (1967). *Thayer's Life of Beethoven Band 2*.
- Gehring, J. (2020). Musiktheaterpädagogische Materialien. In Festival Baden-Baden. Από το Festspielhaus Baden-Baden, Osterfestspiele abgerufen.
- Groves, S. (2011). Period-instrument performances of choral works, 1794–1846. *Early Music*, 39(4), 658-662.
- Kerman, J. (1980). How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, 7(2), 311-331.



Kurt, P. (1978). *Fidelio, Einführung und Kommentar*. Mainz: Schott Musik International.

Ladenburger, M. (2011). *Beethoven in Gesellschaft und Freundeskreis*. Von Deutsche Welle. Abgerufen.

Larson, G. (2017). *Beethoven's Kreutzer Sonata Was Dedicated to the Wrong Person*. Ανάκτηση από <https://www.king.org/beethovens-kreutzer-sonata-was-dedicated-to-the-wrong-person/>.

Mitchell, B. (2010). *Transforming Beethoven's Christus am Ölberge*. Ανάκτηση από: <https://www.academia.edu/>.

Mühlenweg, A. (2004). *Christus am Oelberge op. 85 : Studien zur Entstehungs und Überlieferungsgeschichte*. München: Universität Würzburg.

Neville, D. (1998). Opera or oratorio?: Metastasio's sacred opere serie. *Early Music*, 26(4), 596-597.

Noorduyn, M. (2018). Re-examining Czerny's and Moscheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-Century Music Review*, 15(2), 209-235.

Novello, A. (1857). *Louis van Beethoven, Engedi or David in the Wilderness*. London: London Novello & Co. Ltd.

Oxford English Dictionary (1997). Λήμμα Ορατόριο.

Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imagery: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. The University of Manchester (United Kingdom).

Reid, P. (2007). *The Beethoven song companion*. Manchester University Press.

Rochlitz, F., & Härtel, G. C. (8. January 1812). *Allgemeine musikalische Zeitung No2*. Leipziger allgemeine musikalische Zeitung.

Salazar, D. (2017), 'Vestas Feuer,' Beethoven's 'Other' Opera. Ανάκτηση από <https://operawire.com/vestas-feuer-beethovens-other-opera/>.

Smither, H. E. (2012). *A History of the Oratorio: Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris* (Vol. 1). UNC Press Books.

Smither, H. E. (1979). Oratorio and Sacred Opera, 1700–1825: Terminology and Genre Distinction. In *Proceedings of the Royal Musical Association* (Vol. 106, pp. 88-104). Cambridge University Press.

Solomon, M. (2001(1988 πρωτότυπη έκδοση)). *Beethoven Biography*. New York: Music Sales Corporation.

Solomon, M. (2012). *Beethoven*. Schirmer Trade Books, p. 67.

Swafford, J., Swafford, J. (2006, February 12), *Missa Solemnis, a Divine Bit of Beethoven*. (L. HANSEN, & L. Hansen , Interviewers) National Public Radio. Washington.

Wise, B. (2020). Ανάκτηση από <https://www.exploreclassicalmusic.com/beethoven-family>.

Wolf, A., & Berger, T. (2004). *Ludwig van Beethoven, "Bußlied", Lied von Gellert für Singstimme und Klavier op. 48, Nr. 6*, Autograph. Von Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Abgerufen.

Διαμαντή, Μ. Μ. (2017). Το κορυφαίο δημιούργημα που αφιερώθηκε αρχικά στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, από τον μεγάλο Γερμανό μουσουργό, που έφυγε από τη ζωή στις 26 Μαρτίου του 1827. Ανάκτηση από τον ιστότοπο [recital.gr](http://recital.gr).

Χρυσοχοϊδης, Η, (1995, Μάρτιος). *Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 27, nr 2 (Πρώτο Μέρος) – Μια Ερμηνευτική Ανάλυση*, Μουσικοτροπίες.