

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Οι «15 ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΚΑΙ ΦΟΥΓΚΑ ΣΕ ΜΙ ΥΦΕΣΗ ΜΕΙΖΟΝΑ» ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ
ΤΟΥ L. V. ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ, ΟΡ. 35: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ / ΕΡΜΗΝΕΙΑ

της φοιτήτριας

Τρούλη Αναστασίας

ΑΕΜ: 2063

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Τσούγκρας Κωνσταντίνος, καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2023

Σύνοψη

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο την εφαρμογή αναλυτικής έρευνας και ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου με τίτλο: «15 παραλλαγές και φούγκα σε Μι ύφεση μείζονα», Op. 35 του Beethoven. Επιπλέον, διερευνά τη σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, με τελικό αποτέλεσμα/συμπέρασμα την αλληλοτροφοδότηση των δύο πεδίων και την έμπρακτη χρήση αυτής της σχέσης στη ζωντανή εκτέλεση του έργου.

Αρχικά, γίνεται μια αναφορά σε ιστορικά στοιχεία, κυρίως στα γράμματα του συνθέτη προς οικείους του ή εκδότες που αφορούν το Op.35 και το υπόλοιπο συνθετικό έργο της ίδιας εποχής. Εκτός αυτού, δίνονται πληροφορίες που αφορούν τη χρήση του ίδιου θέματος με το εν λόγω έργο και σε άλλα κομμάτια. Επιπλέον, γίνεται μνεία στις προσωπικές του δοκιμασίες και ιδέες που τον οδήγησαν στην καινοτομία, στοιχείο που χαρακτηρίζει την “μεσαία” συνθετική περίοδό του.

Στη συνέχεια, γίνεται λεπτομερής αναλυτική προσέγγιση του έργου, βασισμένη στις παρακάτω μεθοδολογίες: αρμονική, μορφολογική, μοτιβική, αναγωγική και σενκεριανή ανάλυση. Επιπλέον, γίνεται γενική θεώρηση του έργου, με σκοπό την ανάδειξη ενοποιητικών στοιχείων, το συνδυασμό παλιών και νέων τεχνικών και σύγκριση με το τέταρτο μέρος της 3^{ης} Συμφωνίας του Beethoven.

Έπειτα, ακολουθεί το κεφάλαιο της ερμηνείας. Εκεί, με βάση βιβλιογραφικές πηγές αντιπαραβάλλεται η ανάλυση με την ερμηνευτική πρακτική και αναδεικνύεται ο εποικοδομητικός τους συνδυασμός και η ανάγκη για ίση μεταχείριση των δύο συνιστωσών. Επιπρόσθετα, γίνεται εκτενής αναφορά σε γενικά και ειδικά ερμηνευτικά ζητήματα που αφορούν το Op. 35.

Στα συμπεράσματα που ακολουθούν, τονίζεται η ισότιμη συνεισφορά της αναλυτικής και ερμηνευτικής διαδικασίας στην εξέταση ενός έργου. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στην προσπάθεια ανάδειξης των παραπάνω ευρημάτων στη ζωντανή εκτέλεση του έργου.

Abstract

The aim of this work is to apply an analytical research and interpretative approach to the piece entitled: “15 Variations and Fugue in E♭ major”, Op. 35 by Beethoven. In addition, it explores the relationship between analysis and interpretation, with the result/conclusion being the mutual feeding of the two fields and the practical use of this relationship in the live performance of this piece.

Firstly, a reference is made to historical data, mainly from the composer's letters to his relatives or publishers concerning Op. 35 and the rest of the compositional work of the same period. Moreover, information is given regarding the use of the same theme as the piece in question in other pieces. In addition, mention is made of his personal trials and ideas that led him to innovation, an element that characterizes his “middle” compositional period.

Then, an analytical approach of the work is made, based on the following methodologies: harmonic, structural, motivic, reductionistic and Schenkerian analysis. Furthermore, a general consideration of this piece is given, in order to highlight unifying elements, the combination of old and new techniques and comparison with the fourth part of Beethoven’s 3rd Symphony.

Afterwards, the interpretation chapter follows. There, based on bibliographic sources, the analysis is contrasted with the interpretative practice and their constructive combination is designated along with the need for equal treatment of the two components. Additionally, extensive reference is made to general and specific interpretative issues concerning Op. 35.

In the conclusions that follow, the equal contribution of analytical and interpretative process to the examination of a project is emphasized. Also, reference is made to the effort to highlight the above findings in the live performance of the piece.

Περιεχόμενα

Σύνοψη	2
Πρόλογος.....	6
Εισαγωγή	7
Κεφάλαιο 1: Υπόβαθρο.....	10
1.1. Op. 35 – σχετικά έργα.....	10
1.2. Συνθήκες σύνθεσης του Op. 35 – Ιδεολογία	13
Κεφάλαιο 2: Ανάλυση του έργου	17
2.1. Μεθοδολογία της ανάλυσης	17
2.2. Ανάλυση της εισαγωγής και του θέματος	19
2.3. Ανάλυση των παραλλαγών I-XV	29
2.4. Ανάλυση του Finale Alla Fuga	57
2.5. Συνολική θεώρηση του έργου	79
Κεφάλαιο 3: Ερμηνεία.....	86
3.1. Ερμηνευτική πρακτική	86
3.2. Σχέση ανάλυσης και ερμηνείας.....	88
3.3. Γενικά ζητήματα ερμηνείας του Op. 35.....	91
3.4. Ειδικά ζητήματα ερμηνείας του Op.35	93
3.4.1. Ερμηνεία της Εισαγωγής και του θέματος	93
3.4.2. Ερμηνεία των παραλλαγών	99
3.4.3. Ερμηνεία του Finale Alla Fuga.....	111
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα.....	116
Βιβλιογραφία	119
Παράρτημα.....	123

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί την τελευταία επιστημονική εργασία που φέρω εις πέρας ως προπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η πορεία στο τμήμα μέσω της συνεργασίας με συναδέλφους καθηγητές και συμφοιτητές ήταν ευχάριστη, εποικοδομητική και εμπνευσμένη καλλιτεχνικά. Αποκόμισα πολλές γνώσεις και ιδέες σχετικά με το μουσικό κλάδο και τους τομείς του από ανθρώπους που τον απαρτίζουν και τον αγαπούν.

Φυσικά, αυτή η διαδρομή δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την υποστήριξη της οικογένειάς μου, σε όλα τα επίπεδα. Έτσι, θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Ανδρέα και Σεβαστή και τα αδέρφια μου: Κωνσταντίνο, Σοφία, Σωτηρία και Γιάννη. Επιπλέον στηρίγματα κυρίως συναισθηματικής- ψυχολογικής υποστήριξης ήταν και είναι οι φίλοι μου, τους οποίους επίσης ευχαριστώ από καρδιάς.

Επιπρόσθετα, ιδιαίτερη μνεία οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας, κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, ο οποίος μέσω των μαθημάτων του και των συμβουλών του με βοήθησε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου και ειδικότερα κατά τη συγγραφή αυτής της εργασίας. Μέσω των δημιουργικών και ιδιαίτερων μαθημάτων του ασπάστηκα το ενδιαφέρον του για την ανάλυση και εμπνεύστηκα μέσω αυτών το θέμα της εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους του καθηγητές του Τμήματός μας για τη συμβολή τους στον ακαδημαϊκό κλάδο και εύχομαι να συνεχίσουν με τον ίδιο ζήλο το σημαντικό διδακτικό και καλλιτεχνικό τους έργο.

Εισαγωγή

Στην παρούσα έρευνα τίθεται το ερώτημα για το ποια είναι η σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας ενός έργου και πώς αυτή αποδίδεται στη ζωντανή εκτέλεσή του. Αυτή η προβληματική εφαρμόστηκε στις «15 παραλλαγές και φούγκα», Op. 35 του Beethoven, γνωστές και ως “Eroica Variations”. Στην εξέταση αυτή συνέβαλαν και άλλοι παράγοντες, όπως η γνώση του ιστορικού υποβάθρου του συνθέτη, των προσωπικών του προβλημάτων, αγωνιών και προσδοκιών την εποχή όπου το συνέθεσε. Επιπλέον, η εμπειρική συνιστώσα κυρίως στο ερμηνευτικό κομμάτι βοήθησε στην κατανόηση και την ανάπτυξη της μουσικής αφήγησης.

Η κύρια βιβλιογραφία στην οποία στηρίχθηκα για τις ιστορικές πληροφορίες είναι το άρθρο του David Eiseman, *A Structural Model for the Eroica Finale?*,¹ από το οποίο επιλέχθηκαν κυρίως αναφορές σε γράμματα του συνθέτη, και το άρθρο του Alan Tyson, *Beethoven's Heroic Phase*.² Επιπλέον, δύο σύγχρονες διδακτορικές διατριβές που φάνηκαν ιδιαίτερα χρήσιμες είναι αυτές των Yoon Won Shin με τίτλο *Creating new from the old: Beethoven's variations and fugue on an original theme, op. 35, the “Eroica variations”*³ και Alessandra Tiraterra, *Early nineteenth century german idealism and historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations, op. 35*.⁴ Η δεύτερη περιέχει ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με τα ιδανικά του Beethoven και τις προσωπικότητες που τον εξέφραζαν και υποστήριζε.

Για τα αναλυτικά ζητήματα βασίστηκα στη διδακτορική διατριβή του Ernest J. Kramer, *Beethoven's transcendence of the additive tendency in Opus 34, Opus 35, Wer Ohne Opuszahl 80, and Opus 120*⁵ και σε αυτή της Kim Jaeyoun, *An Analytical Study of and Performance Guide to 15 Variations and Fugue in E-flat Major, Op. 35 by Beethoven and Variations sérieuses, Op. 54 by Mendelssohn*.⁶ Όσον αφορά τη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, κύρια

¹ David Eiseman, “A Structural Model for the Eroica Finale?,” *College Music Symposium* 22, no. 2 (Fall 1982).

² Alan Tyson, “Beethoven's Heroic Phase,” *The Musical Times* 110, no. 1512 (February 1969).

³ Yoon Won Shin, “Creating new from the old: Beethoven's variations and fugue on an original theme, op. 35, the “Eroica variations”” (PhD diss., Indiana University, 2014).

⁴ Alessandra Tiraterra, “Early nineteenth century german idealism and historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations, op. 35” (PhD diss., Temple University, 2017).

⁵ Ernest J. Kramer, “Beethoven's transcendence of the additive tendency in Opus 34, Opus 35, Wer Ohne Opuszahl 80, and Opus 120” (PhD diss., University of North Texas, 1989).

⁶ Kim Jaeyoun, “An Analytical Study of and Performance Guide to 15 Variations and Fugue in E-flat Major, Op. 35 by Beethoven and Variations sérieuses, Op. 54 by Mendelssohn” (PhD diss., Southwestern Baptist Theological Seminary, 2021).

βιβλιογραφική πηγή αποτέλεσε το βιβλίο του John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding* σε επιμέλεια του ίδιου.⁷ Για την ερμηνευτική προσέγγιση του συγκεκριμένου έργου, εκτός των διαισθητικών επιλογών και αυτών βασισμένων στην ανάλυση, χρησιμοποιήθηκε κυρίως η διατριβή της Nattapol Tantikarn με τίτλο *The eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" variations, op. 35*⁸ και η προαναφερθείσα διατριβή της Jaeyoun.

Τα νέα στοιχεία που προσθέτει αυτή η έρευνα σε σχέση με την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία είναι η εφαρμογή σενκεριανής ανάλυσης στο θέμα των παραλλαγών, με στόχο την ανάδειξη των θεμελιωδών δομών του. Οι τελευταίες αναζητούνται σε κάθε παραλλαγή ως μέσο σύγκρισης και εξερεύνησης ομοιοτήτων και διαφορών με το θέμα από όπου προέρχονται. Επιπρόσθετα, επιχειρείται πλήρη αρμονική, μορφολογική και μοτιβική ανάλυση στο μέρος της Φούγκας που φέρει ως θέμα το μπάσο του θέματος των παραλλαγών. Σκοπός των παραπάνω διαδικασιών είναι η βαθύτερη κατανόηση της κατασκευής της και της δομικής σημασίας που έχει στο έργο.

Ταυτόχρονα, σχετικά με τα ερμηνευτικά ζητήματα, εξετάζεται η δυναμική σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας και δίνεται η προσωπική ερμηνεία των διαφόρων μουσικών συμβάντων του Op. 35, βασισμένη στα αναλυτικά ευρήματα της προηγούμενης διαδικασίας. Έτσι, πλαισιώνεται θεωρητικά και πρακτικά το ερώτημα περί αλληλοτροφοδότησης των δύο ερευνών. Το τελικό νέο στοιχείο αφορά τη ζωντανή εκτέλεση του έργου, για την οποία σημειώνεται πως δεν αποτελεί απαραίτητα την ιδανική, αλλά μια προσωπική ερμηνεία βασισμένη στα ιστορικά ευρήματα και την ταυτόχρονη ερμηνευτική και αναλυτική προσέγγιση.

Η παρούσα εργασία διαρθρώνεται σε 3 βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε ιστορικά τεκμήρια και πληροφορίες που αφορούν το συνθέτη και τις συνθήκες στις οποίες έγραψε το σχετικό έργο. Επίσης, παρέχονται πληροφορίες που αφορούν τις συνθέσεις με τη χρήση του ίδιου θέματος πριν και μετά τις παραλλαγές Op. 35 και την ονομασία των τελευταίων.

⁷ John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

⁸ Nattapol Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" variations, op. 35" (PhD diss., University of Oregon, 2016).

Το δεύτερο κεφάλαιο σχετίζεται με την αναλυτική διαδικασία και εφαρμόζονται διάφορες μεθοδολογίες, με στόχο την ανάλυση του έργου εις βάθος και σε πολλά επίπεδα. Σημειώνεται πως στη γενική θεώρηση του έργου αναφέρονται ο συνδυασμός των παλιών και καινοτόμων τεχνικών στο έργο, στοιχεία που αναδεικνύουν τη μελλοντική επαναστατική συνθετική πορεία του Beethoven.

Στο τρίτο κεφάλαιο καταγράφονται σκέψεις για την ερμηνευτική πρακτική με βάση την προαναφερθείσα βιβλιογραφία και έπειτα ειδικά για τη σχέση της αναλυτικής διαδικασίας και της ερμηνευτικής προσέγγισης. Εκεί προστίθεται και η προσωπική σχέση του ερμηνευτή με το έργο, οι επιλογές που πρέπει να πάρει και εξετάζονται ερμηνευτικά ζητήματα που αφορούν το Op. 35 με την ισότιμη συνεισφορά την ανάλυσης και της ερμηνείας.

Έπειτα, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παραπάνω πορεία. Βασικότερο είναι η αναγνώριση της αλληλοτροφοδοτούμενης σχέσης μεταξύ των δύο ερευνητικών προσεγγίσεων. Στη συνέχεια, ακολουθεί η λίστα με τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για τη διεξαγωγή της ερευνητικής εργασίας και το παράρτημα με την παρτιτούρα του Op. 35. Σε αυτήν είναι σημειωμένη η αρμονική και μορφολογική ανάλυση.

Τέλος, η ζωντανή εκτέλεση του έργου που έπεται του γραπτού μέρους αποτελεί αμάλγαμα των παραπάνω διαδικασιών, μουσική έκφραση και απόδοση της προσωπικής μου κατανόησης και ενασχόλησης με το συγκεκριμένο έργο.

Κεφάλαιο 1: Υπόβαθρο

1.1. Op. 35 – σχετικά έργα

Ο Beethoven ήταν ένας συνθέτης όπου ασχολήθηκε και εξέλιξε τη μορφή των παραλλαγών σε όλη τη διάρκεια της μουσικής του πορείας. Το πρώτο του έργο είναι οι “Dressler Variations” και ένα από τα τελευταία του είναι οι γνωστές “Diabelli Variations”.⁹ Έτσι, αναδεικνύεται το ενδιαφέρον που είχε για τη συγκεκριμένη τεχνική σύνθεσης, την οποία και ενσωμάτωσε σε άλλα μεγαλύτερα έργα ή συνέθετε ανεξάρτητα σετ. Το σετ παραλλαγών με φούγκα Op.35 αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα ανεξάρτητα σετ έως σήμερα, καθώς όπως έλεγε ο ίδιος στο γράμμα του προς του εκδότες Breitkopf και Hartel τον Οκτώβριο του 1802 σε αυτό και στο σετ Op. 34 ενσωματώνει νέες τεχνικές.¹⁰ Στο ίδιο γράμμα αναφέρει πως το Op. 35 αποτελείται από 30 παραλλαγές. Ωστόσο, όπως φαίνεται και στον τίτλο της εργασίας, οι αριθμημένες παραλλαγές είναι 15. Συνεπώς, σε γράμμα του στις 8 Απριλίου το 1803 ο Beethoven έθεσε το ζήτημα της δυσκολίας στην οριοθέτηση και καταμέτρηση των παραλλαγών, υποστηρίζοντας ότι δεν έχει γίνει κάποιο λάθος. Απλώς, μέρη όπως π.χ. η φούγκα και οι παραλλαγές στην Εισαγωγή δε μπορούν να επιγραφούν ως παραλλαγές.¹¹

Τα δύο αυτά σετ γράφτηκαν το 1802 και όπως ο ίδιος δήλωσε σε άλλο γράμμα προς τους εκδότες Breitkopf και Hartel στις 18 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς, τα κατέταξε σε μια δεύτερη λίστα με τα έργα του, τα οποία θεωρεί πιο σημαντικά.¹² Επίσης, στο ίδιο γράμμα αναφέρει πως τα θέματα των παραλλαγών είναι δικής του έμπνευσης. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούν τα δύο άρθρα των Derr¹³ και Ringer,¹⁴ στα οποία οι συγγραφείς ισχυρίζονται πως ο Beethoven ίσως υποσυνείδητα είχε την ιδέα για το θέμα του Op. 35

⁹ Ernest J. Kramer, “Beethoven’s transcendence of the additive tendency in Opus 34, Opus 35, Wer Ohne Opuszahl 80, and Opus 120” (PhD diss., University of North Texas, 1989), 2.

¹⁰ Emily Anderson, *The Letters of Beethoven I* (London: Macmillan & Co. Lt, 1961), 76. Αναπαράγεται στο David Eiseman, “A Structural Model for the Eroica Finale,” *College Music Symposium* 22, no. 2 (Fall 1982): 138.

¹¹ Eiseman, “A Structural Model...,” 139.

¹² Yoon Won Shin, “Creating new from the old: Beethoven’s variations and fugue on an original theme, op. 35, the “Eroica variations”” (PhD diss., Indiana University, 2014), 13. Αναφορά στο Emily Anderson, *The Letters of Beethoven I* (London: Macmillan & Co. Lt, 1961), 83–4.

¹³ Ellwood Derr, “Beethoven’s Long-Term Memory of C. P. E. Bach’s Rondo in E Flat, W. 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E Flat for Piano, Opus 35 (1802),” *The Musical Quarterly* 70, no. 1 (Winter, 1984): 45.

¹⁴ Alexander L. Ringer, “Clementi and the “Eroica”,” *The Musical Quarterly* 47, no. 4 (October, 1961): 457.

εμπνευσμένος από το Ρόντο σε Μιϋ μείζονα W. 61/1 του C. P. E. Bach και τη σονάτα για πιάνο σε Σολ ελάσσονα, Op. 7, no. 3 του Muzio Clementi αντίστοιχα.

Ο Derr αναφέρει πως ο Beethoven ήταν γνώστης των έργων και των τεχνικών του C. P. E. Bach από την εποχή που ήταν ακόμα στη Βόννη, περίπου το 1780. Για τη σχέση του με το συγκεκριμένο ρόντο W. 61/1 αναφέρει πως είτε το έμαθε από τον τότε δάσκαλό του Christian Gottlob Neefe είτε αργότερα που μετέβη στη Βιέννη από τον εκδότη Artaria ο οποίος είχε αντίγραφο της πρώτης έκδοσης, δηλαδή το 1787.¹⁵ Η τρίτη περίπτωση είναι να το είδε πρώτη φορά από τον Βαρόνο Gottfried van Swieten, ο οποίος είχε επίσης αντίγραφο της ίδιας έκδοσης.¹⁶

Το χαρακτηριστικό στα έργα του C. P. E. Bach, ειδικά στα ρόντο, ήταν η παραλλαγμένη επανάληψη,¹⁷ τεχνική που αφομοίωσε ο Μπετόβεν και χρησιμοποιεί στο Op. 35, όπως θα αναφερθεί αναλυτικότερα στο μέρος της ανάλυσης. Επιπλέον, βασισμένος στα σκίτσα του Μπετόβεν που περιέχουν το θέμα των παραλλαγών και προπαρασκευαστικά στάδια κάποιων παραλλαγών, όπως το a due της Εισαγωγής και την παραλλαγή XI, ο Derr παρουσιάζει τις ομοιότητες αυτών με μελωδικά στοιχεία του ρόντο W. 61/1 πέρα από την κοινή τονικότητα.¹⁸

Από την άλλη, ο Ringer τονίζει το θαυμασμό του Beethoven για τις σονάτες του Clementi στη μεσαία περίοδο της ζωής του¹⁹ και την πιθανότητα δανεισμού θεματικού υλικού για τη σύνθεση του Op. 35 από τη σονάτα του για πιάνο σε Σολ ελάσσονα Op. 7, no. 3.²⁰ Συγκεκριμένα, ο δανεισμός αναφέρει πως έγινε κατά τη σύνθεση των Contredanse WoO 14, από τα οποία στο 7^ο μέρος χρησιμοποιείται το ίδιο θέμα, όπως θα αναφερθεί παρακάτω. Συνοπτικά, λοιπόν, καταγράφει τα μοτιβικά, ρυθμικά και τονικά στοιχεία που έχουν ομοιότητες με το εν λόγω θέμα και υπογραμμίζει πως ο Beethoven τα χρησιμοποίησε αρχικά για την κατασκευή του θέματος στο Contredanse, έπειτα το ανέπτυξε σε μεγαλύτερη ορχηστρική έκδοση για το μπαλέτο του με τίτλο “The Creatures

¹⁵ Derr, “Beethoven's Long-Term Memory of C. P. E. Bach's Rondo...,” 46.

¹⁶ Ό.π., 46.

¹⁷ Ό.π., 48.

¹⁸ Τα σκίτσα που αναφέρονται είναι: “Kafka”, “Kesler” και “Wielhorsky”. Ό.π., 56-58, 60.

¹⁹ Αναλυτικότερα στο υποκεφάλαιο 1.2.

²⁰ Ringer, “Clementi and the “Eroica”,” 457.

of Prometheus".²¹ Στη συνέχεια, επέλεξε το πιάνο για περεταίρω επεξεργασία και το έφτασε στο αποκορύφωμά του με τη χρήση του στην Ηρωική Συμφωνία.²²

Με βάση τα παραπάνω, το Op. 35 φέρει ένα θέμα, όπου έχει ακουστεί σε δύο προηγούμενα έργα, καθώς και σε ένα ακόμα μετά. Συγκεκριμένα, το ίδιο θέμα υπάρχει και στη συλλογή 12 Contredanses for orchestra, WoO 14 (1801) στον 7^ο χορό, στο φινάλε του μπαλέτου "The Creatures of Prometheus", Op. 43 (αργότερα την ίδια χρονιά: 1801) και μετά τη σύνθεση του Op. 35 (1802) το ενσωμάτωσε στην 3^η Συμφωνία (1804), γνωστή ως *Eroica*, ως θέμα στο φινάλε.²³

Την πρώτη φορά που το χρησιμοποίησε, η μόνη διαφορά σε σχέση με την επαναφορά του στα άλλα τρία έργα βρίσκεται στο δεύτερο μέτρο, όπου το μπάσο κατεβαίνει μια 4^η καθαρή από την τονική αντί να ανεβαίνει διάστημα 5^{ης} καθαρής, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει αλλαγή οκτάβας στα δύο σιb των μέτρων 2-3 και η δεσπόζουσα να ακουστεί μόνο στο χαμηλό ρετζίστρο.²⁴ Ο Kramer τονίζει τις δύο καινοτομίες που φέρει το Op. 35 συγκριτικά με τα υπόλοιπα έργα. Αυτά είναι η Εισαγωγή με τη μελωδία του μπάσου και το κλείσιμο του σετ με ολοκληρωμένη φούγκα.²⁵ Και τα δύο θα συζητηθούν στο μέρος της ανάλυσης και της ερμηνείας.

Σχετικά με την ονομασία των παραλλαγών, λόγω της Ηρωικής Συμφωνίας οι παραλλαγές είναι γνωστές και ως "Eroica Variations".²⁶ Αυτό, όμως σε καμία περίπτωση δεν ήταν επιθυμία του συνθέτη, καθώς ο ίδιος ήθελε να ονομαστούν "Prometheus Variations", λόγω της χρήσης του ίδιου θέματος με το μπαλέτο που προαναφέρθηκε.²⁷ Ωστόσο, αυτή του η επιθυμία δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Ο Shin τονίζει πως ίσως επέλεξε να υπάρχει η σύνδεση με το μπαλέτο και όχι με τα "Contredanses" που προηγήθηκαν, επειδή ήταν πιο δημοφιλές, το πρώτο μεγαλοπρεπές του έργο για σκηνή και λόγω του ότι στη Βιέννη όπου βρισκόταν θεωρούνταν αξιόλογο είδος σύνθεσης.²⁸ Από την άλλη, ο Tyson σε άρθρο του υποθέτει πως ο Beethoven είχε ταυτιστεί με το χαρακτήρα του Προμηθέα.²⁹ Η σκέψη αυτή θα αναλυθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

²¹ Ό.π., 457-458.

²² Ό.π., 458.

²³ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 116-117.

²⁴ Shin, "Creating new from the old...", 5.

²⁵ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 117.

²⁶ Shin, "Creating new from the old...", 4.

²⁷ Ό.π., 4.

²⁸ Ό.π., 9.

²⁹ Alan Tyson, "Beethoven's Heroic Phase," *The Musical Times* 110, no. 1512 (February 1969): 139.

Επιπλέον, σχετικά με τη σύνδεση της “Eroica” με τις παραλλαγές του Op. 35 ακολουθεί ιδιαίτερη μνεία στο μέρος της ανάλυσης.

Τεράστιο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός επαναχρησιμοποίησης του ίδιου θέματος 4 φορές μέσα σε 4 χρόνια. Ο Shin θεωρεί πως ίσως ο Beethoven ένιωθε πως υπήρχαν ακόμα δυνατότητες ανάπτυξης και τελειοποίησης του θέματος και ότι ήθελε να το μετατρέψει σε κάτι μοναδικό.³⁰ Επιπλέον, η εμμονή του σε αυτήν τη συγκεκριμένη μουσική ιδέα πιθανότατα σχετίζεται με την περίοδο εκείνη της ζωής του, η οποία φάνηκε αργότερα πως είχε κομβική σημασία στη συνθετική και προσωπική του πορεία.

1.2. Συνθήκες σύνθεσης του Op. 35 – Ιδεολογία

Είναι γνωστό πως ο Beethoven είχε σοβαρό πρόβλημα κώφωσης από το 1799. Αυτό αποδεικνύεται από τα γράμματά του προς τους φίλους του Wegeler (2 γράμματα το 1801) και Amenda (1 γράμμα το 1801).³¹ Σε αυτά φαίνεται η απογοήτευσή του, ο προβληματισμός για το πώς θα συνεχίσει να ζει, δίνοντας μεγάλη έμφαση στην κοινωνική ζωή παρά την καλλιτεχνική και η εστίαση της προσοχής του στην τέχνη του, μέσω της οποίας ζει και εκφράζεται.³² Από εκεί πηγάζει η δύναμή του για να συνεχίσει. Ωστόσο, στο Heiligenstadt Testament, το οποίο έγραψε τον Οκτώβριο του 1802, τον κυριεύει η απόγνωση, η αίσθηση της απομόνωσης και της παραίτησης.³³

Την περίοδο που έστειλε τα παραπάνω γράμματα συνέθεσε το μπαλέτο “The Creatures of Prometheus”, ενώ μετά το Heiligenstadt Testament συνέθεσε τις παραλλαγές Op. 35, την “Eroica” και άλλα σημαντικά έργα που είναι γεμάτα με εξω-μουσικές, ιδεαλιστικές και ηρωικές ιδέες.³⁴ Μεταξύ αυτών αναφέρονται το ορατόριο “Christus am Oelberge”, δηλαδή “Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών” (1803) και η όπερα “Leonore”, η οποία

³⁰ Ό.π., 9.

³¹ Tyson, “Beethoven's Heroic Phase,” 140.

³² Ό.π., 141.

³³ Ό.π., 140-1. Πρόκειται για μια επιστολή όπου προοριζόταν για τα αδέρφια του, αλλά δεν την είχε στείλει. Βρέθηκε μετά το θάνατό του και πήρε το όνομά της από το χωριό στο οποίο βρισκόταν όταν την έγραψε, το Heiligenstadt, το οποίο βρισκόταν κοντά στη Βιέννη. Σε αυτή αναφέρεται στην αποδοχή της μοίρας του, δηλαδή της απώλειας της ακοής και αντικατοπτρίζεται η απόγνωση ως κύριο συναίσθημα. Βλέπε Joseph, Kerman, et al., “Beethoven, Ludwig van,” *Grove Music Online*, chap. 5, προσπέλαση 8 Σεπτεμβρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

³⁴ Ό.π., 139.

αργότερα ονομάστηκε “Fidelio” (πρώτη έκδοση το 1803).³⁵ Η Tiraterra υποστηρίζει πως η επαναστατική και ηρωική διάθεση προέκυψε από την ανάγκη του Beethoven να ξεπεράσει τα προσωπικά του προβλήματα μέσω της τέχνης του.³⁶ Η καινοτομία αυτή φαίνεται και στις σονάτες του: “Waldstein” και “Appassionata” και μέσω όλων αυτών εκφράζεται η απότομη εξέλιξη των παλαιών μορφών και δομών με την επιρροή ψυχολογικών παραγόντων.³⁷

Σχετικά με το μπαλέτο, έχει παραλλαχθεί ο αρχαιοελληνικός μύθος που πρόσταζε την τιμωρία του τιτάνα Προμηθέα από τον Δία λόγω του ότι έδωσε τη φωτιά στους ανθρώπους, ενώ αναπαρίσταται η δημιουργία του ανθρώπου από πέτρα αντί για πηλό.³⁸ Επιπλέον, βασισμένο σε μυθιστορήματα των Anne-Gabriel Meusnier de Querlon (1748) και του Denis Diderot (1751-80) το μπαλέτο αποτελεί αμάλγαμα των παραπάνω με την τελική ιστορία να παρουσιάζει τον Προμηθέα ως ένα “σοφό πρίγκιπα” που εκπολιτίζει τους ανθρώπους, θέλοντας να δοθεί έμφαση στο διαφωτιστικό χαρακτήρα.³⁹ Συνεπώς, ο Tyson υποθέτει την ταύτιση του Beethoven όσον αφορά την ευφυΐα του ήρωα και την πολιτιστική του προσφορά του στους ανθρώπους.⁴⁰ Αυτός είναι ο λόγος που πιστεύει ο ίδιος πως ο Beethoven ήθελε οι παραλλαγές να ονομαστούν “Prometheus variations”, όπως καταγράφηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο.

Η Tiraterra, ωστόσο, υποθέτει πως ήθελε να φέρουν το συγκεκριμένο τίτλο, διότι μέσω αυτού του χαρακτήρα προσπαθούσε να εκφράσει τη φιλοσοφία και την ιστορία του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, ενός δηλαδή σύγχρονου για αυτόν ήρωα που θαύμαζε.⁴¹ Οι ομοιότητες που θεωρούσε εκείνη την εποχή πως υπάρχουν αφορούν την ηρωική τους διάσταση ως “τιτάνες”: ο Προμηθέας ως εκείνος που υπέφερε από την εξουσία του Δία αλλά προσέφερε πολιτισμό στην ανθρωπότητα και ο Ναπολέοντας ως ο τιτάνας του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος στόχευε στην απελευθέρωση της Ευρώπης από την μοναρχία και στην εγκαθίδρυση της ελευθερίας και της τάξης.⁴² Επομένως, τα μηνύματα που θέλει να

³⁵ Ό.π., 139.

³⁶ Alessandra Tiraterra, “Early nineteenth century german idealism and historical perspectives in Beethoven’s Eroica Variations, op. 35” (PhD diss., Temple University, 2017), 5.

³⁷ Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (New York: Oxford U.P., 1967), 92. Αναπαράγεται στο Tyson, “Beethoven’s Heroic Phase,” 139.

³⁸ Shin, “Creating new from the old...,” 10.

³⁹ Thomas Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 13. Αναπαράγεται ό.π., 10-11.

⁴⁰ Tyson, “Beethoven’s Heroic Phase,” 140.

⁴¹ Tiraterra, “Early nineteenth century german idealism...,” 6-7.

⁴² Ό.π., 7.

περάσει είναι εκείνα που φέρει ως ιδανικά και προσωπικές του αξίες, δηλαδή η επανάσταση και ο αγώνας για ελευθερία. Έτσι, στις παραλλαγές παρουσιάζει το θέμα του Προμηθέα, ενός παλιού ήρωα και το εξελίσσει με παλιές και καινοτόμες τεχνικές μεταμορφώνοντάς το σε συμβολισμό του νέου ήρωα, τον Ναπολέοντα.⁴³

Όλα τα παραπάνω εκφράζονται θριαμβευτικά και στην “Eroica”, στην οποία υπάρχει η ίδια μουσική ιδέα με τις παραλλαγές και αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά και σημαντικά έργα της κλασικής δυτικής μουσικής. Ο Sipe, σύμφωνα με την Kallick αναφέρει πως χρησιμοποίησε το ίδιο θέμα λόγω της “προγραμματικής” του σημασίας, όπως χρησιμοποιείται στο μπαλέτο.⁴⁴ Αρχικά ήταν αφιερωμένη στον Ναπολέοντα, ωστόσο, μετά την πορεία που πήρε το 1804 ο Beethoven απογοητεύτηκε, καθώς ο ήρωάς του εξελίχθηκε σε φιλόδοξο πολιτικό.⁴⁵ Συνεπώς, έπαψε να αποτελεί την προσωποποίηση του Ρομαντικού ήρωα.⁴⁶ Το 4^ο μέρος, μετά τον ηρωισμό του πρώτου, την νεκρική πομπή του δεύτερου και το συμβολισμό της ανάστασης του ήρωα στο τρίτο μέρος, φέρει τον θρίαμβο του ήρωα και την κατάταξή του στους αθάνατους.⁴⁷ Ο ηρωισμός αυτός, όπως προαναφέρθηκε υπάρχει και στο Op. 35, με αποτέλεσμα την προσκόλληση στον τίτλο του τον χαρακτηρισμό: “Eroica variations”.

Επιπρόσθετα, η Tiraterra αναλύει και την περίπτωση που ουσιαστικά υποθέτει και ο Tyson, δηλαδή το γεγονός ότι ο Beethoven ίσως έβλεπε τον εαυτό του ως τον ήρωα της ιστορίας του Προμηθέα και του Ναπολέοντα.⁴⁸ Δηλαδή, θεωρούσε ως σκοπό της ζωής του την προσφορά της μουσικής του ειδικά μετά την απόκτηση της δυσκολίας στην ακοή. Επομένως, παρουσιάζονται οι προσωπικές του δυσκολίες και ο στόχος του, τον οποίο υποστηρίζει και προσπαθεί να φέρει εις πέρας και δεν είναι άλλος από την καλλιτεχνική του παρακαταθήκη.

Συνοπτικά, όλα τα παραπάνω αφορούν την αρχή της “μεσαίας” συνθετικής περιόδου του Beethoven, η οποία καθορίστηκε από ό,τι συνέβαινε εκείνη την εποχή στην προσωπική του ζωή αλλά και στην Ευρώπη και πώς όλα αυτά σε συνδυασμό με την ιδεολογία του τα εξέφρασε μέσω των έργων του. Συνεπώς, στη συνέχεια της παρούσας εργασίας θα

⁴³ Ό.π., 10.

⁴⁴ Jenny Kallick, “Beethoven: “Eroica” Symphony by Thomas Sipe,” review of *Beethoven: “Eroica” Symphony*, by Thomas Sipe, *Music Library Association*, September, 1999.

⁴⁵ Tiraterra, “Early nineteenth century german idealism...,” 91.

⁴⁶ Ό.π., 51.

⁴⁷ Barry Cooper, *Beethoven* (New York: Oxford University Press, 2000), 131. Αναπαράγεται ό.π., 92.

⁴⁸ Ό.π., 7.

αναζητηθούν στο Ορ. 35 τα στοιχεία που δείχνουν την επαναστατική διάθεση του συνθέτη, τις καινοτομίες που έφερε σε σύνδεση με παλαιότερες τεχνικές με τη βοήθεια ποικίλων αναλυτικών μεθόδων και πώς όλα αυτά μπορούν να ενσωματωθούν στην ερμηνευτική προσέγγιση του έργου.

Κεφάλαιο 2: Ανάλυση του έργου

2.1. Μεθοδολογία της ανάλυσης

Απαραίτητο στοιχείο στην κατανόηση ενός έργου αποτελεί η ανάλυση αυτού με διάφορες μεθόδους, ειδικά όταν ο αναλυτής έχει ως απώτερο σκοπό την ερμηνεία. Τότε, καθίστανται αναγκαία η μελέτη του και η εστίαση σε διάφορα επίπεδα πέρα από τη μουσική επιφάνεια. Εφόσον οι στόχοι της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη της σημασίας της ανάλυσης στην ερμηνεία, η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο και η πρακτική χρήση των συνδυαστικών ευρημάτων στη μουσική εκτέλεση κρίνεται σκόπιμο να αποσαφηνιστούν οι τρόποι προσέγγισης του έργου με τη χρήση αναλυτικών εργαλείων.

Αρχικά, σχετικά με το θέμα και τις παραλλαγές, εφαρμόζεται μορφολογική ανάλυση στο θέμα και σε κάθε παραλλαγή ξεχωριστά (συμπεριλαμβανομένων και των 2 μη αριθμημένων που υπάρχουν μετά τη Φούγκα). Μέσω αυτής αναδεικνύεται η φραστική δομή, και σε συνδυασμό με την αρμονική ανάλυση θα φανεί πως οι περισσότερες παραλλαγές ακολουθούν ίδιο μορφολογικό πλάνο με το θέμα (αναλυτικότερα στο επόμενο υποκεφάλαιο). Οι πτώσεις συμβολίζονται ως: ΤΑΠ (τέλεια αυθεντική πτώση), ΗΠ (ημίπτωση) και ΑΑΠ (ατελής αυθεντική πτώση) σύμφωνα με το σύγγραμμα του Πέτρου Βούβαρη.⁴⁹ Στο παράρτημα στο τέλος της εργασίας καταγράφονται αναλυτικά όλες οι αρμονικές διαδοχές, οι πτώσεις και οι μετατροπίες, όπου γίνονται κυρίως στη Φούγκα. Για τις μετατροπίες και το συμβολισμό των συγχορδιών, βασίστηκα στην ορολογία και στον προσδιορισμό τους όπως αναφέρονται στο σύγγραμμα του Ιωάννη Φούλια.⁵⁰ Συνεπώς, οι μείζονες συγχορδίες συμβολίζονται με λατινικούς χαρακτήρες με κεφαλαία γράμματα, ενώ οι ελάσσονες με μικρά. Όσον αφορά τις τονικότητες που καταγράφονται στο γραπτό λόγο, το πρώτο γράμμα της κλίμακας είναι με κεφαλαίο, είτε πρόκειται για μείζονα είτε για ελάσσονα. Όταν γίνεται αναφορά σε μια συγχορδία, τότε εκείνη γράφεται με μικρά γράμματα.

⁴⁹ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Κάλλιπος, 2015), προσπέλαση 15 Μαρτίου 2023, <https://hdl.handle.net/11419/1305>.

⁵⁰ Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης* (Κάλλιπος, 2022), προσπέλαση 25 Ιουνίου 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>.

Επιπλέον, μέσω της ρυθμικής αναγωγής του θέματος και κάθε παραλλαγής συσχετίζεται κάθε παραλλαγή με το θέμα από όπου προέκυψε, με σκοπό την εύρεση κοινών στοιχείων, αλλά και των διαφορών τους, όπου σε κάποιες παραλλαγές αποτελεί δείγμα έντονης αρμονικής ή μελωδικής αλλαγής. Η μοτιβική ανάλυση αναδεικνύει το βασικό ρυθμικό σχήμα των παραλλαγών, όπου αποτελεί τον κύριο πυλώνα διαφοροποίησής τους, καθώς η μουσική επιφάνεια προσδίδει ένα συγκεκριμένο ύφος και ταυτότητα.

Ειδικότερα, στο θέμα των παραλλαγών έγινε σενκεριανή ανάλυση με βάση το εγχειρίδιο των Cadwallader & Gagne,⁵¹ με στόχο την ανάδειξη των θεμελιωδών δομών του με μια πιο σύγχρονη μέθοδο. Μέσω της δημιουργίας του foreground και middleground υποβάθρου αυτής φαίνεται μια ενδιαφέρουσα πτυχή του θέματος που αφορά τις βασικές γραμμές της μελωδίας και του μπάσου και αναδεικνύεται η απλότητα αλλά και η ευρηματικότητα του συνθέτη σε ό,τι αφορά τη δημιουργία απροσδόκητης εξέλιξης στη μελωδική γραμμή.

Με το σύμβολο P αναγράφεται ο φθόγγος που αποτελεί διαβατική νότα (passing note), οι διακεκομμένες γραμμές αφορούν προέκταση (prolongation) και οι συμπαγείς συνεχόμενη γραμμική κίνηση (progression). Οι αξίες των φθογγόσημων αποτυπώνουν την ιεραρχική σημασία του φθόγγου, δηλαδή μεγαλύτερη δομική σημασία έχει το μισό, έπειτα το τέταρτο, το όγδοο, το όγδοο χωρίς στέλεχος κτλ. Επιπλέον, κάθε φθόγγος ενώνεται τουλάχιστον με ένα ακόμα, θέλοντας να αποδοθεί η έννοια της ροής και η συμπαγής δομή του θέματος, ειδικά στη μελωδική γραμμή όπου εμφανίζεται καθαρά η μελωδική διαδοχή (voice-leading).

Στη Φούγκα που έπεται των 15 παραλλαγών, ακολουθήθηκε παρόμοιος τρόπος ανάλυσης. Πραγματοποιήθηκε μορφολογική ανάλυση, όπου εμφανίζεται συγκεντρωτικά σε μορφολογικό διάγραμμα με μορφή πίνακα. Καθορίζεται το θέμα, το αντίθεμα και η απάντηση σύμφωνα με το σύγγραμμα του Βούβαρη,⁵² διαχωρισμός της φούγκας σε ενότητες, ανάλογα με την είσοδο του θέματος και αρμονική ανάλυση που παρατίθενται στο Παράρτημα, με αναφορά στις ιδιαίτερες αρμονικές αλληλουχίες στο γραπτό μέρος. Επιπρόσθετα, έγινε εκτενής μοτιβική ανάλυση, χωρίζοντας το θέμα της φούγκας σε διαφορετικά μοτίβα με χρήση μικρών ελληνικών γραμμάτων (π.χ. α, β) και

⁵¹ Allen Clayton Cadwallader and David Gagne, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (New York: Oxford University Press, 2007).

⁵² Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, κεφ. 4.

καταγράφονται η επανεμφάνιση και η ανάπτυξη αυτών σε όλες τις ενότητες της φούγκας.

Η έκδοση που χρησιμοποιήθηκε για την παρούσα έρευνα είναι η Urtext του εκδοτικού οίκου G. Henle Verlag.⁵³

2.2. Ανάλυση της εισαγωγής και του θέματος

Introduzione col Basso del Tema

Το έργο ξεκινά με ιδιαίτερο τρόπο: αντί να ακουστεί το θέμα και να ακολουθήσουν οι παραλλαγές, ακούγεται πρώτα μια εισαγωγική οκτάφωνη συγχορδία τονικής σε *fortissimo* και ακολουθεί το μπάσο του θέματος σε τρεις οκτάβες σε δυναμική *pianissimo*. Αποτελείται από 2 οκτάμετρες φράσεις που επαναλαμβάνονται. Η πρώτη φράση φτάσει σε ημίπτωση στο μέτρο 8, ενώ η δεύτερη σε τέλεια αυθεντική πτώση στα μ. 15-16. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα είναι χαρακτηριστικά λόγω των μεγάλων διαστημάτων, της αρμονικής διαδοχής I-V-V-I και των μεγάλων αξιών (κάθε νότα αποτελεί ένα μέτρο). Η συνολική μορφή που προκύπτει είναι διμερής, συνεχής και συμμετρική, όπως αυτή του θέματος που θα ακολουθήσει αργότερα.⁵⁴ Επιπλέον, σύμφωνα με τον Kramer, στο δεκαεξάμετρο αυτό υπάρχει συμμετρία όσον αφορά τη δυναμική, τη ρυθμική επιτάχυνση και τις διαστηματικές σχέσεις, ανάμεσα στην ανάγνωση του δεξαεξάμετρου και στην ανάδρομη ανάγνωσή του από το μέτρο 16 προς τα πίσω.⁵⁵

Επιπλέον, όσον αφορά τις ιδιαιτερότητες αυτής της γραμμής του μπάσου παρατηρούνται δυο μεγάλες παύσεις ολόκληρων μέτρων στα 9 και 11, όπου ενδιάμεσα στο μέτρο 10 ακούγεται η βάση της δεσπόζουσας σε *ff* (πάντα σε τρεις οκτάβες), όπου αποτελεί στοιχείο έκπληξης, το οποίο εντείνεται με τις παύσεις. Στη συνέχεια ακούγεται

⁵³ Joseph Schmidt-Gorg, "Variationen für Klavier," στο *Beethoven Werke*, επιμ. Joseph Schmidt-Gorg (Munich: G. Henle Verlag, 1961), 144-164.

⁵⁴ Ernest J. Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency in Opus 34, Opus 35, Wer Ohne Opuszahl 80, and Opus 120" (PhD diss., University of North Texas, 1989), 123.

⁵⁵ Ο. π., 123-124.

η ίδια νότα (στις 3 οκτάβες) σε *piano* με κορώνα, προτού συνεχίσει για να φτάσει στην κατάληξη σε τέλεια αυθεντική πτώση.

Introduzione col Basso del Tema
Allegretto vivace

Opus 35

The image shows a musical score for the introduction of the Basso del Tema from Beethoven's Opus 35. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with dynamics ranging from *ff* to *pp*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 10. The first system ends with a repeat sign and first/second endings. The second system includes first and second endings and concludes with a fermata.

Εικόνα 2.2.1. Basso del Tema. Μπάσο του θέματος σε 3 οκτάβες.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, μ. 1-17. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Στη συνέχεια, όπως αναφέρει η Sisman, ακολουθούν τρεις *cantus-firmus* παραλλαγές του μπάσου του θέματος που ονομάζονται *a due*, *a tre*, *a quattro*.⁵⁶ Η προαναφερθείσα εξηγεί πως πρόκειται για ένα είδος παραλλαγών που χρησιμοποιούνταν την εποχή Μπαρόκ και σήμαινε ότι υπάρχει μια μελωδία, η οποία μεταφέρεται από φωνή σε φωνή και είναι αναγνωρίσιμη συνήθως λόγω των μεγάλων ρυθμικών αξιών, όπως συμβαίνει και στο συγκεκριμένο έργο. Ο Shin ονομάζει αυτές τις παραλλαγές “προ-παραλλαγές”,⁵⁷ θέλοντας να δώσει έμφαση στην ανοδική πορεία του μπάσου και στο ρόλο που έχουν ως προπαρασκευαστικό στάδιο για την παρουσίαση του θέματος και την αναγνώρισή του από το κοινό.

Η πρώτη παραλλαγή ονομάζεται *a due*, καθώς υπάρχουν δύο φωνές: η κάτω φωνή έχει τη μελωδία του μπάσου και η πάνω φωνή έχει αντιστικτικό χαρακτήρα με κύριο ρυθμομελωδικό σχήμα τη συγκοπή και τη χρωματική κίνηση. Η μορφή είναι ίδια με αυτή του μπάσου, δηλαδή ακολουθούνται ο ίδιος διαχωρισμός των φράσεων, τα ίδια σημεία

⁵⁶ Elaine Sisman, “Variations,” *Grove Music Online*, chap. 3, προσπέλαση 23 Μαΐου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>.

⁵⁷ Yoon Won Shin, “Creating new from the old: Beethoven’s *variations and fugue on an original theme*, op. 35, the “*Eroica variations*” (PhD diss., Indiana University, 2014), 18.

επανάληψης και γίνονται οι ίδιες πτώσεις. Είναι σε δυναμική *p* εκτός από το μέτρο 10, όπως και στη μελωδία του μπάσου και η μόνη ιδιαιτερότητα είναι στο μ.12, όπου μετά την κορώνα υπάρχει ένας μικρός διανθισμός με ένδειξη *poco adagio* και μια χρωματική κλίμακα που οδηγεί στο μέτρο 13 (Εικόνα 2.2.2). Όπως υποστηρίζει ο Kramer, αυτή η χειρονομία προοικονομεί την *cadenza* στη δεύτερη παραλλαγή.⁵⁸ Η ψηλή φωνή φέρει στοιχεία από το θέμα που θα ακολουθήσει αργότερα, όπως φαίνεται και στην αναγωγή (Εικόνα 2.2.3).

Εικόνα 2.2.2. A due. Το καινούργιο στοιχείο που φέρει η πάνω φωνή στο μ.12: διανθισμός και χρωματικότητα.

Beethoven, 15 Variationen mit fugue, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A due, μ. 1-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.2.3. Αναγωγή του A due.

⁵⁸ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency..." 130.

Η δεύτερη παραλλαγή ονομάζεται *a tre*, διότι αποτελείται από τρεις φωνές. Ακολουθείται η ίδια μορφή της μελωδίας του μπάσου, όπως και στο *a due*. Η μόνη εξαίρεση είναι η τελευταία πτώση στα μέτρα 15-16, όπου αντί για ΤΑΠ γίνεται ΑΑΠ. Η μεσαία φωνή έχει τη μελωδία του μπάσου και υπάρχουν άλλες δύο πάνω και κάτω από αυτή που προκύπτουν από διασταύρωση των χεριών. Δηλαδή, το αριστερό έχει τις δύο ακραίες φωνές που κάνουν διάλογο με συνεχή ροή ογδών.⁵⁹ Η δυναμική είναι *p* με εξαίρεση το μέτρο 10, όπως και στο *a due*. Το μέτρο 12 έχει αντίστοιχα με την προηγούμενη παραλλαγή μια μικρή καντέντσα με ένδειξη *adagio*. Επίσης, σε αυτήν την παραλλαγή υπάρχουν στοιχεία από το θέμα των παραλλαγών, ωστόσο δεν είναι τόσο εμφανή λόγω της διασταύρωσης των χεριών και της αλλαγής των ρετζίστρων.⁶⁰

Εικόνα 2.2.4. *A tre*. Τρίφωνη υφή με διασταύρωση χεριών.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, *A tre*, μ. 1-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁵⁹ Ο. π., 131-132.

⁶⁰ Ο. π., 133.

Εικόνα 2.2.5. Αναγωγή a tre. Οι γραμμές δείχνουν την εξέλιξη της μελωδίας με την αλλαγή των ρετζίστρων ανάμεσα στην ψηλή και χαμηλή φωνή.

Η τρίτη παραλλαγή a quattro έχει τέσσερις φωνές. Η μελωδία του μπάσου αυτή τη φορά είναι στην ψηλότερη φωνή με *sf* και σε δυναμική *forte*. Υπάρχουν άλλες τρεις φωνές όπου οι δύο είναι ομαδοποιημένες σε απόσταση 3ης, ενώ η τρίτη είναι στο μπάσο. Όλες κινούνται αντιστικτικά σε δυναμική forte. Επιπρόσθετα, υπάρχει ρυθμική επιτάχυνση συγκριτικά με τις 2 προηγούμενες παραλλαγές, με βασική ρυθμική αξία το δέκατο έκτο.⁶¹ Αξιοσημείωτα, πρόκειται για την παραλλαγή με τη μέγιστη πύκνωση της υφής έως τώρα, γεγονός που αποτελεί προετοιμασία για την έλευση του θέματος.⁶² Συγκριτικά με τις δύο προηγούμενες παραλλαγές, υπάρχουν διακριτικά θραύσματα του θέματος που ακολουθεί στις 2 εσωτερικές φωνές. Επιπλέον, στο μέτρο 16 υπάρχει γέφυρα που ενώνει αυτήν την παραλλαγή με το Tema.

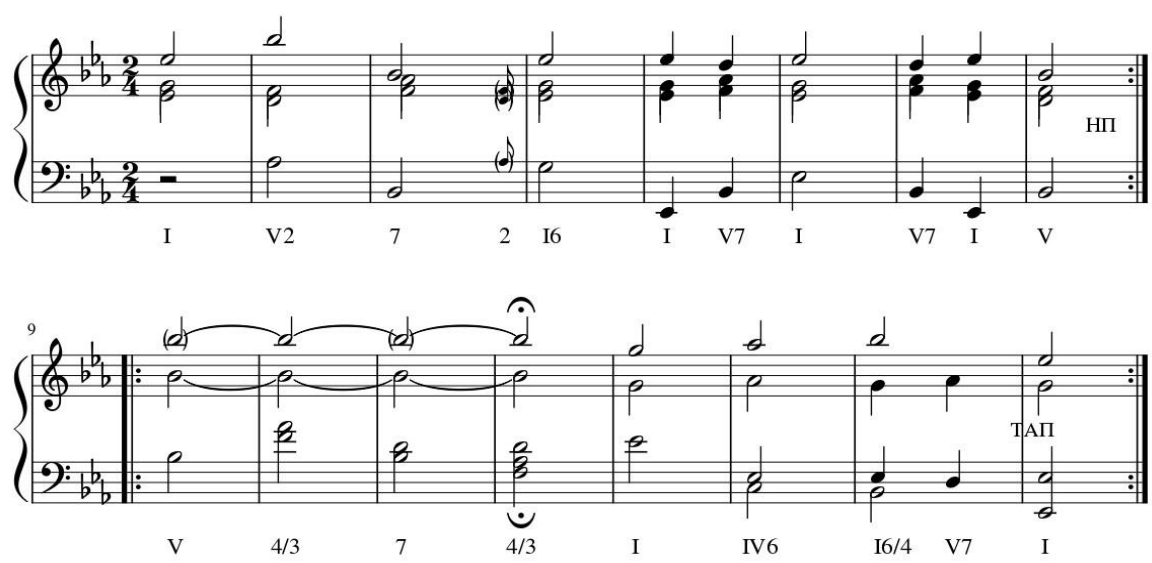
⁶¹ Ό. π., 134.

⁶² Ο Kramer καταγράφει την πορεία αυτής της πύκνωσης: η Εισαγωγή έχει μονοφωνική υφή, το a due ομοφωνική, το a tre έχει τρίφωνη υφή και το a quattro πολυφωνική-αντιστικτική υφή. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency..." 135.



Εικόνα 2.2.6. A quattro. Τετράφωνη υφή. Οι υπογραμμισμένοι φθόγγοι (μωβ χρώμα) είναι εκείνοι που αποτελούν θραύσματα της μελωδίας του θέματος που θα ακολουθήσει και η γέφυρα (γαλάζιο) προς αυτό στο μ.16.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A quattro, μ. 1-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.2.7. Αναγωγή a quattro.

Tema

Το θέμα είναι μια δεκαεξάμετρη περίοδος που χωρίζεται σε δύο φράσεις: 8+8 μέτρα. Η κάθε φράση έχει σημείο επανάληψης. Η πρώτη φράση (μ.1-8) τελειώνει με ημίπτωση (ΗΠ:V), ενώ η δεύτερη (μ.9-16) με τέλεια αυθεντική πτώση (ΤΑΠ: V7-I). Πρόκειται, δηλαδή, για μια διμερή, συνεχή, συμμετρική μορφή, όπως προαναφέρθηκε στην Εισαγωγή (Introduzione). Στη μελωδία κυριαρχεί το μοτίβο με το παρεστιγμένο τέταρτο που ακολουθείται από ένα όγδοο και τα γρήγορα περάσματα δεκάτων έκτων. Διαστηματικά υπερισχύει η απόσταση τρίτης (Εικόνα 2.2.8). Έχει ένδειξη *dolce* και συνολικά είναι γραμμένο σε *p*, με εξαίρεση 2 σημεία κορύφωσης: μέτρα 5-6 και 10. Επιπλέον, ο Schenkman⁶³ καταγράφει την έμφαση στην τρίτη των συγχορδιών μέσω της συγκοπής, παραθέτοντάς το ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μελωδικού περιγράμματος στη “μεσαία” περίοδο του συνθέτη. Εκτός αυτού, τονίζει πως παρόλο που το θέμα προϋπήρχε στο μυαλό του συνθέτη, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 1, εδώ φαίνεται η ανάγκη για εξερεύνηση μέσω της αντίστιξης και της πύκνωσης της υφής στις προ-παραλλαγές και δίνεται η εντύπωση πως η μελωδία του θέματος έπειτα από ενδελεχή αναζήτηση ιδεών είναι η κατάλληλη, η πιο ταιριαστή στο μπάσο του θέματος.⁶⁴

Εικόνα 2.2.8. Μελωδία του θέματος: Διαστήματα τρίτης και παρεστιγμένα τέταρτα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Tema, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η αρμονική διαδοχή είναι απλή (Εικόνα 2.2.10), με την πρώτη φράση να μπορεί να θεωρηθεί ως A, ενώ η δεύτερη φράση μπορεί να χωριστεί σε δύο συμμετρικές υποφράσεις: B (μ.9-12) όπου γίνεται προέκταση της δεσπόζουσας από την ημίπτωση

⁶³ Walter, Schenkman, “The Tyranny of the Formula in Beethoven,” *College Music Symposium* 18, no. 2 (Fall 1978): 162-3.

⁶⁴ Ο.π., 159.

και Α' (μ.13-16) λόγω της ρυθμικής συγγένειας με το Α. Συνεπώς, προκύπτει η μορφή που προτείνει ο Kramer: ||: Α :||: Β Α' :||⁶⁵ (Εικόνα 2.2.9).

Εικόνα 2.2.9. Θέμα των παραλλαγών. Μορφή Α :||: Β Α' :||.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Tema, μ. 1-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁶⁵ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency..." 123.

I V V7 I I V6/5 I V6/5 I V
 V7 - - - I6 ii6/5 I6/4 V7 I

Εικόνα 2.2.10. Αναγωγή θέματος.

Κάνοντας σενκεριανή ανάλυση στα 16 μέτρα του θέματος προκύπτουν τα δύο σχεδιαγράμματα που ακολουθούν: αρχικά φαίνεται το πρώτο επίπεδο γραφικής ανάλυσης, το προσκήνιο (foreground level) και έπειτα ακολουθεί το βαθύτερο δομικό επίπεδο (middleground level).

I V I V⁶/₅ I V V⁷ I⁶ ii⁶/₅ I⁶/₄ V⁷ I

Εικόνα 1.2.11. Θέμα: foreground level

Στο προσκήνιο καταγράφονται οι προεκτάσεις συγχορδιών (διακεκομμένη γραμμή), οι γραμμικές συνδέσεις (συνεχόμενη γραμμή), οι διαβατικές κινήσεις (P) κυρίως της μελωδικής γραμμής χωρίς σαφή προσδιορισμό μέτρων, αλλά διατηρώντας το διαχωρισμό και τις επαναλήψεις των φράσεων. Στην εικόνα που ακολουθεί (2.2.12) γράφεται μόνο η γραμμική πορεία της θεμελιώδης γραμμής και η πορεία του μπάσου στις δύο πτώσεις: στην ημίπτωση στο τέλος της πρώτης φράσης και στην τέλεια αυθεντική πτώση στο τέλος της δεύτερης φράσης. Εδώ φαίνεται καθαρά η προέκταση της δεσπόζουσας ανάμεσα στις δύο φράσεις μέχρι να ξεκινήσει η προετοιμασία για την τελική πτώση, δηλαδή από το μέτρο 8 έως το μέτρο 12 γίνεται ανάπτυξη-προέκταση της V.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key with two flats (B-flat and E-flat). The treble staff has a melodic line with notes marked with circumflex accents: $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{2}$, and $\hat{1}$. A dashed line connects the $\hat{2}$ of the first phrase to the $\hat{2}$ of the second phrase. The bass staff has a bass line with notes marked with Roman numerals: I, V, ii ξ , V, and I. A dashed line connects the V of the first phrase to the V of the second phrase. Vertical double lines separate the two phrases, with the labels 'ΗΠ' and 'ΤΑΠ' placed below the staff. The key signature is indicated by two flats in both staves.

Εικόνα 2.2.12. Θέμα: middleground level

Συνεπώς, προκύπτει ότι στην πρώτη φράση η θεμελιώδης γραμμή κάνει την κίνηση $\hat{3}$ - $\hat{2}$, δηλαδή φτάνει στη δεσπόζουσα με ημίπτωση με το φα στη μελωδία. Η δεύτερη φράση ξεκινά με προέκταση της δεσπόζουσας και επαναλαμβάνεται το $\hat{2}$ (φα) στη ii $^{6/5}$. Έπειτα, γίνεται τέλεια αυθεντική πτώση, οπότε φτάνει στο $\hat{1}$ (μυ). Συνολικά, η πορεία της θεμελιώδης γραμμής είναι: $\hat{3}$ - $\hat{2}$:||: $\hat{2}$ - $\hat{1}$. Δεν είναι παράδειγμα διακοπτόμενης μορφής, καθώς δεν επαναλαμβάνεται το $\hat{3}$ στη δεύτερη φράση, αλλά παρατείνεται η δεσπόζουσα μέχρι η μελωδική γραμμή να φτάσει ξανά στο $\hat{2}$.

Η Cavett-Dunsby σε άρθρο της που σχετιζόταν με την ανάλυση του φινάλε της Ηρωικής Συμφωνίας από τον Schenker, μεταφέρει τις ιδέες του Arnold Schoenberg σχετικά με τα στοιχεία συνοχής που πρέπει να έχουν οι παραλλαγές. Συγκεκριμένα, καταγράφει πως

πίστευε ότι οι παραλλαγές πρέπει να έχουν παρόμοια μορφή και αυτονομία με το θέμα, δηλαδή ότι αποτελούνται από διακριτές τονικές δομές, οι οποίες με σενκεριανούς όρους ονομάζονται *αλυσίδα θεμελιωδών δομών*.⁶⁶ Όπως θα φανεί παρακάτω, όντως οι παραλλαγές διατηρούν ίδια μορφολογικά στοιχεία, παρόμοια αρμονική διαδοχή και συνέπεια σε μεγάλο βαθμό σε ότι αφορά την πορεία της θεμελιώδους γραμμής συγκριτικά με το θέμα, με εξαίρεση τις παραλλαγές VI και XIV, οι οποίες βρίσκονται στις τονικότητες: Ντο ελάσσονα και Μι ύφεση ελάσσονα αντίστοιχα και διαφοροποιούνται αρμονικά. Επιπλέον, η XIV διαφέρει και ως προς τις θεμελιώδεις δομές, όπως θα φανεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

2.3. Ανάλυση των παραλλαγών I-XV

Variation I

Πρόκειται για μια ένα κλασικό παράδειγμα διανθιστικής (ornamental) παραλλαγής.⁶⁷ Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση στο άρθρο της Sisman⁶⁸ πρόκειται για μια *melodic-outline* παραλλαγή, καθώς η μελωδία παραμένει αναγνωρίσιμη. Επιπρόσθετα διατηρείται η μορφή και η αρμονική διαδοχή του θέματος. Κύρια διανθιστικά μέσα της μουσικής επιφάνειας είναι τα αρπίσματα, η αποτζιατούρα και οι σπασμένες (διπλές) οκτάβες. Έχει δυναμική ένδειξη *piano* και φτάνει σε *forte* στο μ.5. Στη δεύτερη φράση αναγράφονται *sf* για τονισμό κάποιων κορυφώσεων στη δεσπόζουσα.



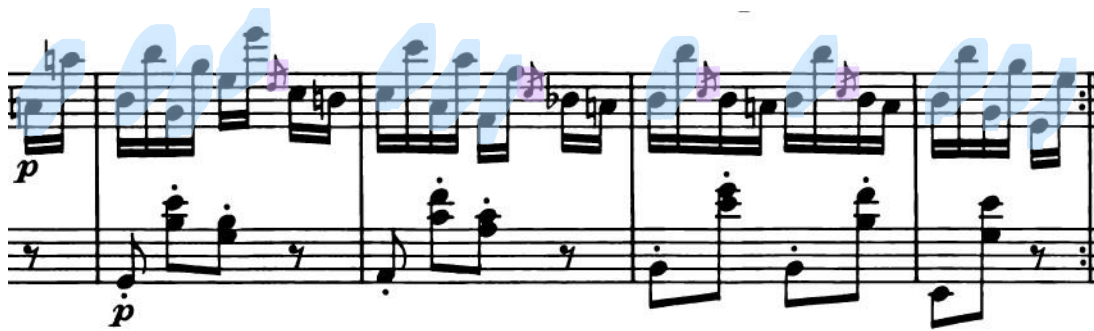
Εικόνα 2.3.1. Variation I. Χαρακτηριστικό στοιχείο: ανιών άρπισμα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Var. I, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁶⁶ Esther Cavett-Dunsby, "Schenker's analysis of the eroica finale." *Theory and Practice* 11(1986): 43.

⁶⁷ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide to 15 Variations and Fugue in E-flat Major, Op. 35 by Beethoven and Variations sérieuses, Op. 54 by Mendelssohn," 64-65.

⁶⁸ Sisman, "Variations," chap. 3.



Εικόνα 2.3.2. Var. I: σπασμένες οκτάβες (γαλάζιο χρώμα) και αποτζιατούρες (μωβ χρώμα).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Var I, μ. 13-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.3.3. Αναγωγή παραλλαγής I.

Variation II

Η δεύτερη παραλλαγή είναι επίσης διανθιστική (ornamental). Εδώ διατηρείται η μορφή και η αρμονική διαδοχή του θέματος με εξαίρεση το μ.12 όπου μετά την κορώνα ακολουθεί μια cadenza (ένδειξη: Presto) στη δεσπόζουσα μεθ' 7ης. Η μελωδία και η γραμμή του μπάσου ανιχνεύονται λίγο πιο δύσκολα συγκριτικά με αυτές της πρώτης παραλλαγής, καθώς έχει διευρυνθεί η μουσική επιφάνεια με συνεχόμενη κίνηση τρήχων δεκάτων έκτων σε μορφή αρπέζ στο δεξί χέρι και βηματική κίνηση ογδών στο μπάσο με αλλαγή οκτάβας. Η δυναμική είναι **forte-fortissimo** και το εύρος των οκτάβων

αυξάνεται κατά πολύ, όπως φαίνεται από τα γρήγορα αρπυστικά και χρωματικά περάσματα της cadenza (Εικόνα 2.3.5).



Εικόνα 2.3.4. Variation II. Χαρακτηριστικό στοιχείο: τρίγχα δεκάτων έκτων.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation II, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.5. Variation II: Cadenza

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation II, μ.12. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

The image shows two systems of musical notation for Variation II. The first system consists of a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chord symbols are placed below the bass line: I, V2, V7, I, I, vii°, I, V7, I, V. The second system starts at measure 9 and includes a cadenza in the right hand. Chord symbols below the bass line are V7, I6, ii6, I6/4, V7, I. Performance markings include 'HΠ' and 'ΤΑΠ'.

Εικόνα 2.3.6. Αναγωγή παραλλαγής II. Στο μέτρο 4 έχει γίνει αλλαγή οκτάβας στο αριστερό χέρι για ευκολότερη ανάγνωση και κατανόηση της μελωδικής πορείας.

Variation III

Πρόκειται για μία constant-harmony παραλλαγή.⁶⁹ Η μορφή παραμένει ίδια με αυτή του θέματος ενώ η αρμονική διαδοχή υφίσταται μικρές αλλαγές. Κύριο ρυθμικό μοτίβο είναι μια δις επαναλαμβανόμενη συγχορδία με 16^α μαζί με ένα όγδοο να ακολουθεί. Η υφή είναι πολύπλοκη λόγω της διασταύρωσης των χεριών η οποία θυμίζει το *a tre* στην εισαγωγή.

The image shows the musical score for Variation III. It is a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Dynamic markings include 'f' (forte). The notation is dense and intricate, characteristic of Beethoven's variations.

Εικόνα 2.3.7. Variation III. Χαρακτηριστικό μοτίβο: επαναλαμβανόμενη συγχορδία στο ασθενές με όγδοο.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation III, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁶⁹ Sisman, "Variations," chap. 3.

Η μελωδία του θέματος δεν ανιχνεύεται εύκολα εξαιτίας της συγχωρδιακής υφής και της διαφοροποίησής της. Όπως και η προηγούμενη παραλλαγή, έτσι και αυτή έχει κυρίως ένδειξη *f-ff*. Ιδιαίτερο στοιχείο αποτελεί η αίσθηση κρουστού ήχου που προκύπτει από το συνεχόμενο κάθετο άκουσμα συγχωρδιών και την απότομη αλλαγή οκτάβας, η οποία προσδίδει ενεργητική και χιουμοριστική διάθεση.⁷⁰ Συμπληρωματικά, το δεξί χέρι παίζει μόνο σε άρση προκαλώντας ρυθμική μετατόπιση του ισχυρού κτύπου.

The image shows a musical score for Variation III of Beethoven's 15 Variations with Fugue, Op. 35. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). A key signature change to one flat is indicated by a 'b' symbol. Below the staves, chord symbols are listed: I⁶, IV, iii, vii^{o7}/_N I6/4, V7, and I.

Εικόνα 2.3.8. Παράδειγμα έντονης ρυθμικής μετατόπισης στην τελική πτώση της παραλλαγής III.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation III, μ. 13-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁷⁰ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide..." 66.

I V7 - I V2/ii ii6 V2 I6 8 V
 9 V7 - - - I6 IV6 vii°7/V I6/4 V7 I

Εικόνα 2.3.9. Αναγωγή παραλλαγής III.

Variation IV

Είναι άλλη μια διανθιστική, melodic-outline παραλλαγή. Μορφολογικά είναι όμοια με το θέμα. Το δεξί χέρι φέρει τη μελωδική γραμμή (με αλλαγές οκτάβας) με staccato συγχορδίες, ενώ στο αριστερό χέρι το κύριο μέσο διανθισμού είναι η συνεχόμενη βηματική κίνηση δεκάτων έκτων και το αρπέζ. Ξεκινάει και τελειώνει σε *p* αλλά στα μ.9-12 γίνεται η κορύφωση σε *f*, πάνω στη δεσπόζουσα μεθ' 7^{ης}. Επίσης, στα μέτρα 9-16 το δεξί χέρι παίζει στα ασθενή μέρη του μέτρου, ενώ το αριστερό στα ισχυρά και χρησιμοποιείται *sf* στο μέτρο 12 για τονισμό του αντιχρονισμού που προκύπτει.

Var. IV

Εικόνα 2.3.10. Variation IV. Χαρακτηριστικό στοιχείο: συνεχής βηματική κίνηση στο αριστερό χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation IV, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

The image shows two systems of musical notation for Variation IV. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chord symbols written below the bass line. The first system covers measures 1 through 8, with chord symbols: I, V4/3, 7, I6, I, V4/3, I6, V/ii, ii6, V2, I6, V. The second system covers measures 9 through 13, with chord symbols: V7, -, -, 2, I6, ii6/5, I6/4, V, I. The Greek letters ΗΠ and ΤΑΠ are placed at the end of the first and second systems respectively.

Εικόνα 2.3.11. Αναγωγή παραλλαγής IV. Πραγματοποιήθηκε αλλαγή οκτάβας στα μ. 2, 4 (μελωδία), 12, 13 (μπάσο) για ευκολότερη ανάγνωση.

Variation V

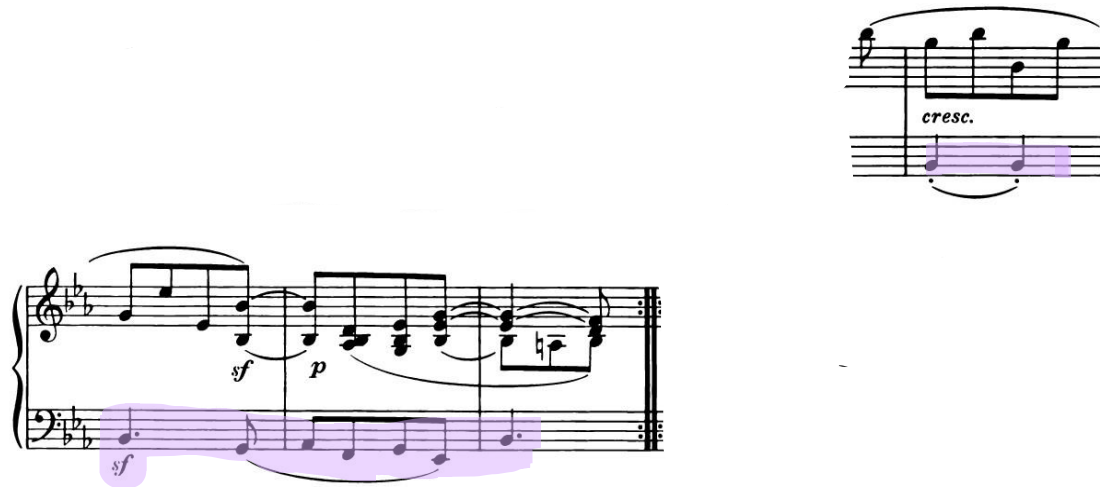
Είναι μια melodic-outline παραλλαγή καθώς διαφαίνεται εμφανώς η μελωδία και η γραμμή του μπάσου με ελαφρύ εμπλουτισμό, ώστε να ακούγονται σαν δύο παράλληλες μελωδίες. Η δομή και η μορφή είναι όμοια με αυτές του θέματος, ενώ η αρμονία έχει απλουστευθεί. Κύριο ρυθμικό στοιχείο είναι η συγκοπή. Στα μέτρα 5-8 γίνεται μετάθεση οκτάβας της μελωδικής γραμμής, η οποία μεταφέρεται στο μπάσο 3 οκτάβες χαμηλότερα (Εικόνα 2.3.13).⁷¹ Επιπλέον, στην εν λόγω παραλλαγή υπάρχει πρώτη φορά ένδειξη *pp* και χρησιμοποιούνται *sf* (όπως και στις προηγούμενες) για έμφαση αυτή τη φορά στη συγκοπή, δηλαδή στο ασθενές μέρος του μέτρου.

The image shows the musical notation for Variation V. It is a grand staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The piece starts with a piano (*pp*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic figures, including slurs and accents, and a forte (*sf*) marking. The piece concludes with a fermata over the final note.

⁷¹ Shin, "Creating new from the old..." 32.

Εικόνα 2.3.12. Variation V. Συγκοπή

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation V, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.13. Η μελωδία μεταφέρεται στο αριστερό χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation V, μ. 5-8. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.14. Αναγωγή παραλλαγής V.

Variation VI

Για πρώτη φορά έως τώρα η παραλλαγή είναι γραμμένη σε διαφορετική κλίμακα από την αρχική Μι ύφεση μείζονα: είναι στη σχετική ελάσσονα (Ντο). Επιπλέον, πρόκειται

για την πρώτη παραλλαγή με παραλλαγμένη επανάληψη, δηλαδή έχει γραμμένη την επανάληψη της δεύτερης φράσης καθώς διαφοροποιείται από την αρχική της εμφάνιση.⁷² Πρόκειται για παραλλαγή με εναρμόνιση της μελωδίας, επομένως αρμονικά διαφοροποιείται χρησιμοποιώντας την ίδια ακριβώς μελωδία (μοναδική εξαίρεση είναι στο μ.7 το μι ύφεση όπου εδώ γίνεται μι αναίρεση). Ο Shin μεταφέρει αυτούσιο τον χαρακτηρισμό του Dahlhaus για αυτήν την παραλλαγή: έχει “τονικο-αρμονική αλλοτρίωση”,⁷³ θέλοντας να τονίσει την ιδιαίτερη υφολογική και αρμονική διαφοροποίησή της συγκριτικά με αυτές που προηγήθηκαν και εκείνη που ακολουθεί.



Εικόνα 2.3.15. Variation VI. Εναρμόνιση μελωδίας και συνοδεία με σπασμένες οκτάβες.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VI, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η πρώτη φράση ξεκινάει στη Ντο ελάσσονα αλλά καταλήγει με τέλεια αυθεντική πτώση στη Φα ελάσσονα. Η δεύτερη φράση, την πρώτη φορά (μ.9-16) καταλήγει με ατελή αυθεντική πτώση στη Ντο ελάσσονα, ενώ τη δεύτερη φορά (μ.17-24) φτάνει με τέλεια αυθεντική πτώση στην Μι ύφεση μείζονα. Κύριο διανθιστικό μοτίβο είναι οι σπασμένες (διπλές) οκτάβες και η χρωματική κίνηση κυρίως στο αριστερό χέρι. Η παραλλαγή ξεκινά σε *piano* αλλά σε κάθε πτώση (εκτός την τελευταία όπου είναι σε *pp*) φτάνει σε *forte*. Επιπλέον, η μίμηση που πραγματοποιείται ανάμεσα στα δύο χέρια στη δεύτερη φράση προμηνύει τον κανόνα στην επόμενη παραλλαγή (εικόνα 2.3.16).⁷⁴ Ιδιαίτερο στοιχείο εκτός από τις τονικότητες αποτελεί η γέφυρα στο μ. 24 όπου συνδέει αυτήν την παραλλαγή με την επόμενη (εικόνα 2.3.17).

⁷² Kramer, “Beethoven’s transcendence of the additive tendency...,” 153.

⁷³ Shin, “Creating new from the old...,” 22, αναφορά στον Carl Dahlhaus, “Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music.” Oxford University Press (1991): 173. Ο ακριβής όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον τελευταίο στα αγγλικά είναι “tonal-harmonic alienation”.

⁷⁴ Jaeyoun, “An Analytical Study of and Performance Guide...,” 68.



Εικόνα 2.3.16. Μίμηση. Προμηνύει την επόμενη παραλλαγή.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VI, μ. 8-11. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.17. Γέφυρα μετά την ΤΑΠ προς την επόμενη παραλλαγή.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VI, μ. 23-24. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

The image displays three systems of musical notation for Variation VI. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Below the staves, there is figured bass notation and Roman numeral chord symbols. The first system (measures 1-8) includes the label 'TΑΠ' in the bass staff. The second system (measures 9-16) includes the label 'ΑΑΠ' in the bass staff. The third system (measures 17-24) includes the label 'TΑΠ' in the bass staff. The figured bass notation includes symbols like 'c: i V6 i', 'V - 7 i /f: V7 - i6 ii6 V i', 'V i i6', 'c: iv i vii^{o4/3} /_{VI} VII6 vii6 V7_{IV} V2_{IV} IV6 iv6 vii^{o7} /_V i6/4 V i', 'I ii6 ii', 'Eb:V/ii V/ii', 'ii vii^{o4/3} /_V V6 v6 V7_{VI} V2_{VI} II6 ii6 ii8 I6/4 V7 I'.

Εικόνα 2.3.18. Αναγωγή παραλλαγής VI.

Variation VII

Η έβδομη παραλλαγή όπως φαίνεται και από τη σημείωση του συνθέτη είναι κανόνας στην οκτάβα (“canone all’ ottava”). Εφόσον πρόκειται για τεχνική μίμησης, η αρμονία και το μελωδικό περίγραμμα χρησιμοποιούνται με μεγάλη ελευθερία. Παρ’ όλα αυτά, η μορφή του κανόνα είναι ίδια με το θέμα, όσον αφορά τον αριθμό των μέτρων, τη δομή των 2 φράσεων και τις επαναλήψεις τους. Ως ρυθμικό μοτίβο χρησιμοποιείται η συγκοπή και υπάρχει εκτενή χρήση του staccato. Η δυναμική κυμαίνεται από **f-ff**, ενώ τα μ.13-16 είναι σε p. Όπως και στις προηγούμενες παραλλαγές το **sf** χρησιμοποιείται για έμφαση, αυτή τη φορά σε ασθενές μέρος του μέτρου. Ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της παραλλαγής-κανόνα είναι η έντονη αντίθεση μεταξύ των μέτρων 9-12 με τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα, όπου κατεβαίνει 3 οκτάβες το αριστερό χέρι σε **ff** και σταματάει ο κανόνας για να προεκταθεί με αρπάζ στο δεξί χέρι η δεσπόζουσα μεθ’ 7^{ης} (εικόνα 2.3.20).



Εικόνα 2.3.19. Variation VII. Κανόνας σε οκτάβα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VII, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.3.20. Προέκταση της δεσπόζουσας με αλλαγή υφής.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VII, μ. 9-12. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Variation VIII

Στην όγδοη παραλλαγή η μορφή παραμένει όμοια με του θέματος, αλλά η αρμονική διαδοχή υφίστανται αλλαγές. Κύρια ρυθμική κίνηση είναι η συνεχόμενη ροή αρπές 16^{ων} στο δεξί χέρι. Το αριστερό χέρι μέσω της διασταύρωσης των χεριών έχει τη μελωδία με στοιχεία λυρικότητας και ως επί το πλείστον διαστήματα 3^{ης}, όπως και το θέμα. Ταυτόχρονα η έντονη χρήση διαστημάτων 3^{ης} προμηνύει τη χρήση διπλών τριτών στην επόμενη παραλλαγή.⁷⁵ Ιδιαίτερο στοιχείο της όγδοης παραλλαγής είναι η σημείωση του πεντάλ από τον ίδιο το συνθέτη στα μ. 1-4, όπου έχει ένα πεντάλ για όλη τη φράση (εικόνα 2.3.21). Έτσι προκαλείται θολό άκουσμα και επικυρώνεται ο ρομαντικός

⁷⁵ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 157.

χαρακτήρας της παραλλαγής.⁷⁶ Επιπλέον στοιχείο εσωτερικότητας αποτελεί το εύρος δυναμικής από *pp* έως *p* με απότομα *ff* και *sf* για τονισμό του μπάσου.

Var. VIII

pp

σ

(*) σ

σ (*)

I vii°4/3 6/5 I⁶

Εικόνα 2.3.21. Variation VIII. Σημειωμένο πεντάλ από το συνθέτη στα πρώτα 4 μέτρα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation VIII, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

I vii°4/3 6/5 I⁶ I V6/5 I V6 vii°6/V V

9

V7 - - - I ii6 I6/4 V I

Εικόνα 2.3.22. Αναγωγή παραλλαγής VIII.

Variation IX

Όπως προαναφέρθηκε, κύριο ρυθμικό στοιχείο της συγκεκριμένης παραλλαγής είναι οι διπλές τρίτες σε μορφή αρπέζ τρήχων ογδών. Το αριστερό χέρι έχει ισοκράτη της δεσπόζουσας (μέχρι το μ.12) και το μπάσο του θέματος με μορφή αποτζιατούρας (grace notes). Η συνολική μορφή είναι όμοια με το θέμα διατηρώντας ταυτόχρονα και την αρμονία. Είναι γραμμένη σε *forte* (*sempre forte*) και η χρήση των *sf* εδώ είναι για να

⁷⁶ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide..." 70-71.

δοθεί έμφαση στον ισοκράτη κάθε φορά που επαναλαμβάνεται. Όπως και στην VII υπάρχει εκτενής χρήση του staccato. Όπως αναφέρει η Jaeyoun, έχει εύθυμο και ενεργητικό χαρακτήρα.⁷⁷



Εικόνα 2.3.23. Variation IX. Διπλές τρίτες και μελωδία του μπάσου με μορφή grace note (μωβ χρώμα).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation IX, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

I $V7$ - I I $V6/5$ I $V6/5$ I V
 V - - - - -
 9
 $V7$ - - - 2 $I6$ $ii6$ $I6/4$ $V7$ I
 ΗΠ
 ΤΑΠ

Εικόνα 2.3.24. Αναγωγή παραλλαγής IX.

Variation X

Η δέκατη παραλλαγή κρατά τη μορφή του θέματος (με εξαίρεση την πτώση στη δεύτερη φράση όπου θα αναφερθεί παρακάτω), ωστόσο διαφέρει αρκετά αρμονικά. Κύριο μέσο

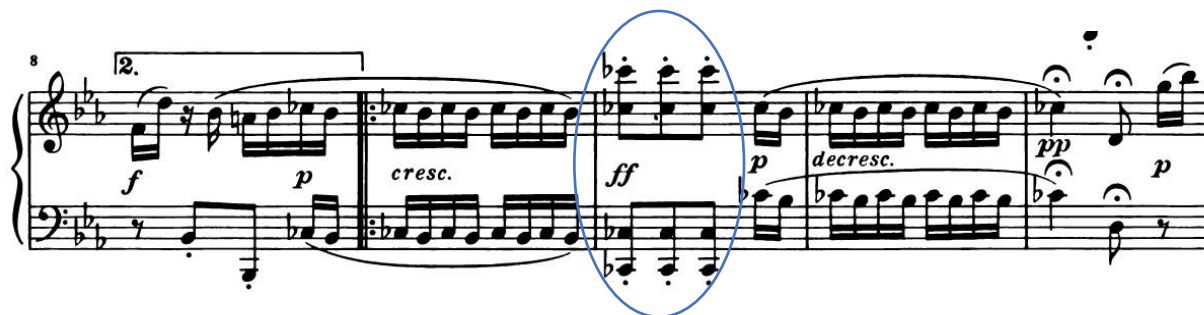
⁷⁷ Ο. π., 71.

διανθισμού είναι η αρπιστική φιγούρα του δεξιού χεριού που εμπεριέχει θραύσματα της μελωδίας, ενώ το αριστερό έχει ισοκράτη δεσπόζουσας μέχρι το μ.12 όπως και η IX και στα μ.13-16 έχει ισοκράτη τονικής που αλλάζει 4 οκτάβες, άρα απουσιάζει η γραμμή του μπάσου. Δύο ιδιαίτερα στοιχεία αυτής της παραλλαγής είναι η χρήση της 9ης μικρής της δεσπόζουσας (με *ff* και απότομη αλλαγή σε *p*), δηλαδή την 7^η της έβδομης ελαττωμένης βαθμίδας (vii⁰7) στα μ. 9-12 αντί για την δεσπόζουσα μεθ' 7^{ης}⁷⁸ (εικόνα 2.3.26) και η τοποθέτηση της τέλει αθεντικής πτώσης όχι στα μ. 15-16 αλλά στα μ. 12-13. Συνεπώς, τα μ. 13-16 αποτελούν προέκταση της πτώσης, άρα και της τονικής. Επιπρόσθετα, στα μ. 5-7 και 13-15 υπάρχει έντονα το στοιχείο της καθοδικής χρωματικότητας στη μελωδική γραμμή και *crescendo*, ώστε κάθε φορά η πτώση να γίνει σε *forte*.



Εικόνα 2.3.25. Variation X. Θραύσματα μελωδίας στο δεξί (μωβ χρώμα) και ισοκράτης δεσπόζουσας στο αριστερό χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation X, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.26. Ντο ύφεση σε 3 οκτάβες αντί για Σι ύφεση. Στοιχείο έκπληξης.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation X, μ. 9-12. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁷⁸ Ο Kramer υποθέτει πως αυτό το ντο ύφεση αποτελεί σημείο σύνδεσης με την επόμενη παραλλαγή (XI), καθώς εκεί υπάρχει στην ίδια οκτάβα ντο φυσικό σε ποικιλματική φιγούρα για το σι ύφεση στο μέτρο 3 και ίσως προοικονομεί τη μι ύφεση ελάσσονα στην παραλλαγή XIV. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 161-163.

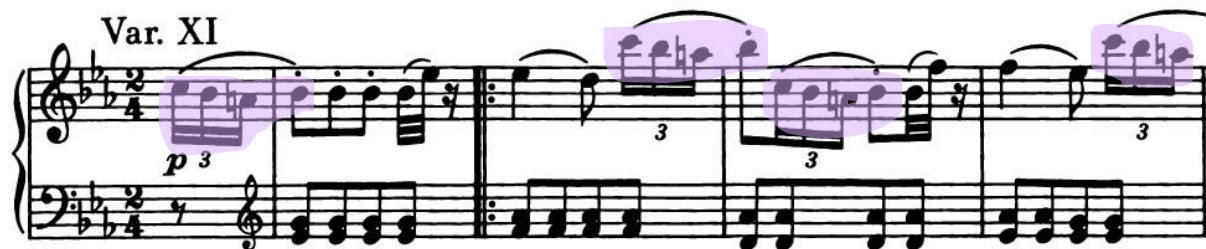
The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The treble staff contains chords with a triplet of eighth notes in the first measure and a second ending bracket. The bass staff contains a sequence of chords. Below the bass staff is a line of figured bass notation: I, V, 7, I, I, vii°/V, vii°7, vii°/IV, vii°7/V, V. The second system starts at measure 9 and continues with similar notation, including a first ending bracket in the treble staff and a line of figured bass notation: vii°2, -, -, -, 7, I, 7, vii°/V, vii°7, vii°7, I.

Εικόνα 2.3.27. Αναγωγή παραλλαγής Χ. Μετακίνηση ισοκράτη σε μία οκτάβα.

Variation XI

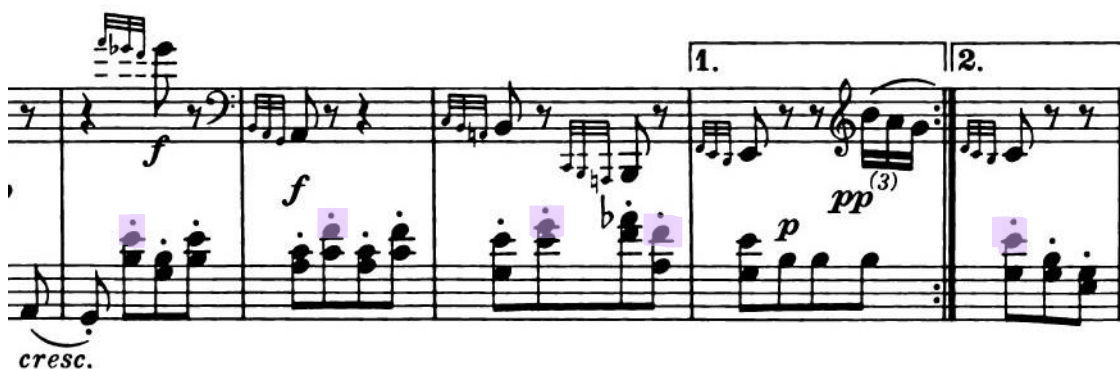
Μορφολογικά είναι όμοια με το θέμα, ενώ η αρμονία έχει υποστεί απλοποίηση. Χαρακτηριστικό μοτίβο είναι το ποικιλματικό τρίηχο δεκάτων έκτων και η συνεχόμενη κίνηση των ογδών στο μπάσο. Επιπλέον, η μελωδία, όπως και το μπάσο, έχει αντιμετωπιστεί με ελευθερία,⁷⁹ έχει αλλαγές οκτάβας και ταυτόχρονα η εμμονή στο σι ύφεση υπονοεί ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Στα μέτρα 6-8 και 13-16 υπάρχει διασταύρωση χεριών. Στην πρώτη περίπτωση η μελωδία είναι ουσιαστικά ο ισοκράτης και στη δεύτερη περίπτωση η μελωδία μεταφέρεται σε συγχορδιακή υφή στο αριστερό χέρι. Πρόκειται για παραλλαγή σε *p-pp* με *sf* στο μέτρο 12 για τονισμό της αποτζιατούρας της δεσπόζουσας (V) και *forte* στις 2 μεγάλες πτώσεις στα μέτρα 7-8 και 13-16.

⁷⁹ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency..." 164.



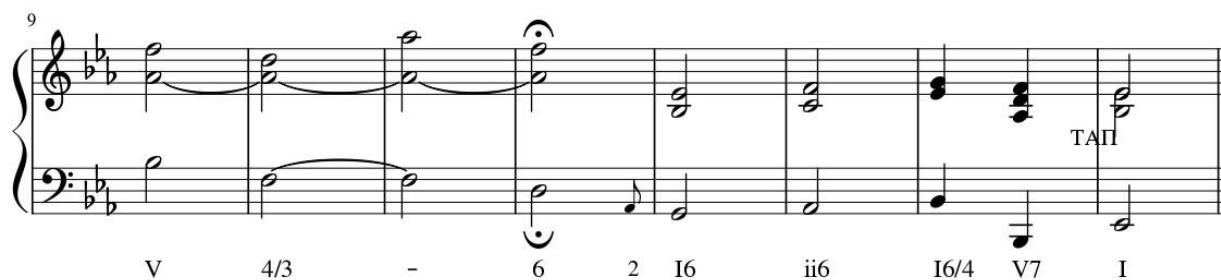
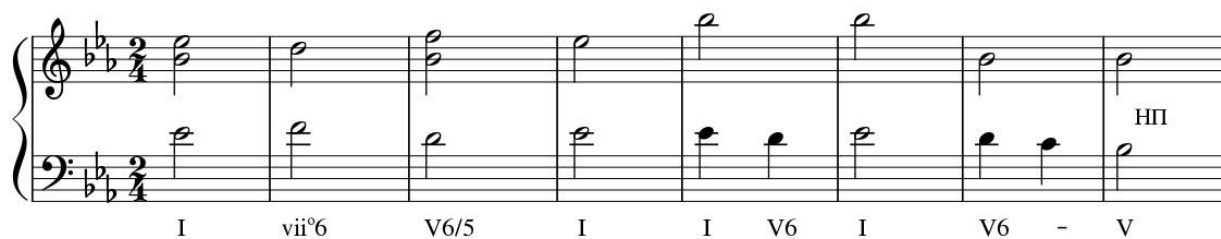
Εικόνα 2.3.28. Variation XI. Ποικιλματικό τρίηχο δεκάτων έκτων.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XI, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.29. Μελωδία μεταφέρεται στη συγχορδιακή υφή στο αριστερό χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XI, μ. 13-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.3.30. Αναγωγή παραλλαγής XI.

Variation XII

Πρόκειται για παραλλαγή που κρατάει την αρμονία του θέματος (constant-harmony), αλλά η μελωδία και το μπάσο δεν ανιχνεύονται εύκολα. Μορφολογικά διαφέρει μόνο στην πτώση στα μέτρα 15-16 που αντί για τέλεια αυθεντική πτώση γίνεται ατελής αυθεντική πτώση (ΑΑΠ) με την τρίτη της τονικής στη σοπράνο. Στη μουσική επιφάνεια υπάρχουν εναλλάξ διπλά αρπές με τρίτες και όγδοες στα δύο χέρια, γεγονός που προσδίδει χιούμορ και διάλογο με ενεργητική διάθεση.⁸⁰ Το δεξί είναι σε *p* και έχει ανοδική πορεία ενώ το αριστερό σε *f* με καθοδική πορεία, εντείνοντας έτσι τη μεταξύ τους αντίθεση. Τελειώνει σε *ff* και ΑΑΠ για να υπάρξει συνέχεια και ορμητική διάθεση προς την XIII. Ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της παραλλαγής, όπως υπογραμμίζει ο Kramer είναι η αρμονική συγκοπή όπου διέπει όλη την έκτασή της, καθώς η αρμονία αλλάζει συνεχώς σε ασθενές μέρος του μέτρου με εξαίρεση τα μέτρα 7-8 και 15 (η δεσπόζουσα εμφανίζεται στον τρίτο κτύπο του μέτρου).⁸¹



Εικόνα 2.3.31. Variation XII. Χαρακτηριστικό: διπλά αρπές και διάλογος μεταξύ χεριών.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XII, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

13

16 ii 6 16/4 V I

Εικόνα 2.3.32. Αλλαγή αρμονικού ρυθμού στο μέτρο 15.

⁸⁰ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 74.

⁸¹ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 167-168.

Harmonic analysis for Variation XII:

System 1 (measures 13-16): I V - 7 I I6 V2 I6 V2/ii ii6 V4/3 I vii°6/5/V V

System 2 (measures 17-20): V7 - - - I6 ii6 I6/4 V I

Εικόνα 2.3.33. Αναγωγή παραλλαγής XII.

Variation XIII

Πρόκειται για μια ακόμα παραλλαγή όπου διατηρούνται οι βασικές αρμονικές λειτουργίες (constant-harmony), ενώ η μελωδία του θέματος απουσιάζει και η γραμμή του μπάσου έχει υποστεί αλλαγές. Όπως και στις IX, X, XI υπάρχει ισοκράτης στη δεσπόζουσα στα μ.1-12 και στα μέτρα 13-16 στην τονική, αυτή τη φορά σε ψηλή οκτάβα. Η μουσική υφή είναι συμπαγής, με πυκνή συγχορδιακή υφή και αποτελεί αποκορύφωμα της πύκνωσης αυτής όπως τονίζει ο Kramer,⁸² ξεκινώντας από την παραλλαγή X, στην οποία υπήρχαν 2 φωνές, στην XI αυξήθηκαν σε 3, στην XII σε τέσσερις (δύο σε κάθε χέρι) και στην XIII έγιναν 8 συμπεριλαμβάνοντας τον ισοκράτη και τη γραμμή του μπάσου. Είναι σε *ff* και υπάρχει συνεχής χρήση staccato.

⁸² Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 168-169.

Var. XIII

sempre f (3) (3) (3) (3)

Εικόνα 2.3.34. Variation XIII. Συμπαγής συγχορδιακή υφή. Ισοκράτης δεσπόζουσας σε ψηλή οκτάβα (γαλάζιο χρώμα).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XIII, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

I V6/5 2 I6 I V6/5 I V6 vii^{o7/6/5}/V V

9 V7 2 7 2 I6 ii6/5 I6/4 V7 I

ΗΠ

ΤΑΠ

Εικόνα 2.3.35. Αναγωγή παραλλαγής XIII.

Variation XIV

Είναι η μοναδική παραλλαγή γραμμένη στην ομώνυμη ελάσσονα (Μι ύφεση). Οι επαναλήψεις των φράσεων είναι γραμμένες, καθώς έχουν αλλαγές, επομένως πρόκειται για διπλή παραλλαγή (double variation). Για πρώτη φορά μετά το a quattro στην εισαγωγή, ο μπάσος του θέματος γίνεται η μελωδία στο δεξί για τα πρώτα οκτώ μέτρα

(εικόνα 2.3.36). Ωστόσο, στα μέτρα 9-16 γυρίζει στην αρχική του θέση στο αριστερό χέρι, γίνεται δηλαδή ανταλλαγή των φωνών (εικόνα 2.3.37).⁸³

Η αρμονία είναι αρκετά εμπλουτισμένη και υπάρχει μεγάλη αντίθεση με την υφή της προηγούμενης παραλλαγής (XIII), καθώς έχει επανέλθει η δίφωνη υφή με μεγαλύτερες αξίες. Συνεπώς, η ταχύτητα είναι πιο αργή και ένας ακόμα λόγος που συμβαίνει αυτό είναι η θεώρηση ότι, σύμφωνα με την Tiraterra,⁸⁴ αποτελεί προετοιμασία για το Largo της επόμενης παραλλαγής. Εκτός αυτού, μαζί η 14^η και η 15^η παραλλαγή μπορούν να θεωρηθούν, όπως αναφέρει ο Shin,⁸⁵ ως αργό μέρος. Έτσι, συνεχίζει, προκύπτει η κλασική τριμερής μορφή: γρήγορο-αργό-γρήγορο μέρος.

Var. XIV
Minore

Εικόνα 2.3.36. Variation XIV. Μπάσο του θέματος ως μελωδία.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XVI, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

cresc.

Εικόνα 2.3.37. Επιστροφή μπάσου στη χαμηλή φωνή.

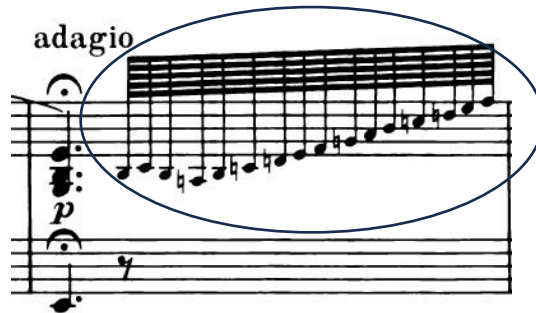
Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XVI, μ. 9-13. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁸³Ο. π., 170.

⁸⁴ Alessandra Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism and historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations, op. 35" (PhD diss., Temple University, 2017), 27.

⁸⁵ Shin, "Creating new from the old..." 22.

Επιπρόσθετα, υπάρχουν έντονα στοιχεία λυρικότητας και εσωτερικότητας με τη μουσική υφή να χαρακτηρίζεται από βηματική κίνηση και προήγηση σε δυναμική *piano*. Τελειώνει σε τέλεια αυθεντική πτώση στη Μι ύφεση μείζονα με κορώνα και ακολουθεί ένα γρήγορο πέρασμα (*adagio*) που συνδέει την παραλλαγή με την επόμενη, χωρίς να αφήνει το περιθώριο για να ακουστεί παύση (εικόνα 2.3.38).⁸⁶



Εικόνα 2.3.38. Γέφυρα που ενώνει τις παραλλαγές XIV- XV.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XVI, μ. 32. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

⁸⁶ Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism...", 27.

e^b : $i6$ 8 $V6$ 8 2 $i6$ 8 2 VI $V^{6/3\#}/VI$ VI $V7/II_N$ II_N vii° $Ger6/5$ $V^{6/5}_{4/3}$
 VI

9 i V - 7 i i $V6/5$ i $V^{6/5}II_N$ II_N vii° $Ger^{4/3}$ $8/7$ $V^{6/5}_{4/3}$
 ΗΠ

17 $V9/7$ - $8/7$ - $9/7$ - $8/7$ $i6$ $II6_N$ vii^{o7}/V V i
 ΤΑΠ

25 $V9/7$ - $8/7$ - $9/7$ - $8/7$ $i6$ $II6_N$ vii^{o7}/V V i
 ΤΑΠ

Εικόνα 2.3.39. Αναγωγή παραλλαγής XIV.

Variation XV

Πρόκειται για την τελευταία παραλλαγή πριν τη φούγκα. Αποτελεί το αποκορύφωμα του διανθισμού της μελωδίας, επομένως πρόκειται για μια constant-melody παραλλαγή και ταυτόχρονα διπλή παραλλαγή, όπως και η XIV. Έχει ένδειξη *Largo*, άρα παίζεται πιο αργά και αλλαγή μετρικού σπλισμού με ένδειξη 6/8.⁸⁷ Ενώ ξεκινάει σε *piano* έχει πολλές

⁸⁷ Ο Kramer σχολιάζει πως αυτή η αλλαγή, εκτός από τη διαφοροποίηση που προκαλεί συγκριτικά με τις προηγούμενες 14 παραλλαγές, απαιτεί επαναφορά του μετρικού σπλισμού σε 2/4, άρα πρέπει να ακολουθήσει κι άλλο μέρος. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 173.

διακυμάνσεις της δυναμικής, που δημιουργούν την αίσθηση λυρικότητας και αναδεικνύουν την πύκνωση της υφής και του δράματος. Η αρμονική διαδοχή είναι παραλλαγμένη, ειδικά στις δύο πρώτες φράσεις (μ.1-16). Χαρακτηριστικά, τα πρώτα τέσσερα μέτρα στις προηγούμενες παραλλαγές ήταν I-V-V-I, ενώ εδώ είναι I-V-ii-vi με την ίδια μελωδία στο δεξί χέρι (εικόνα 2.3.40).⁸⁸

Εικόνα 2.3.40. Variation XV. Αλλαγή μετρικού σπλισμού και ύφους.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Παράλληλα, σε κάθε επαναλαμβανόμενη φράση υπάρχει εμπλουτισμός της φιγούρας που προηγήθηκε, συνεπώς είναι συχνή η παρουσία γρήγορων περασμάτων εξηκοστών τετάρτων και οι τρίλιες. Για παράδειγμα, στα μέτρα 17-24, υπάρχει εκτενής χρήση του staccato και στα δύο χέρια, όπου κινούνται προς αντίθετη κατεύθυνση με κλίμακες 32ων. Η πύκνωση αυτής της υφής γίνεται στα επόμενα μέτρα: 24-32, όπου προστίθενται γειτονικές νότες με αξίες 64^{ων}, ενώ συνεχίζεται η αντίθετη κίνηση.

⁸⁸ Ο Kramer εξηγεί πως αυτή η αρμονική αλληλουχία προκύπτει από το μελωδικό περίγραμμα της σοπράνο, όπου κινείται μοτιβικά σαν αλυσίδα. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency..." 172.

Εικόνα 2.3.41. Εκτενής χρήση staccato-τριακοστά δεύτερα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, μ. 17-20. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.3.42. Διαρθρισμός παραπάνω φιγούρας κατά την επανάληψη της φράσης.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, μ. 25-27. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της παραλλαγής αποτελεί η απουσία του μπάσου του θέματος.⁸⁹ Υπάρχουν ελάχιστα θραύσματα στις πτώσεις των φράσεων, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την παρουσία του στη φούγκα που θα ακολουθήσει, όπου έχει ως επί τω πλείστον πρωταγωνιστικό ρόλο. Επιπλέον, η Tiraterra σχολιάζει στο μέτρο 5 την εμφάνιση της αρχής της μελωδίας ως το μπάσο στις συγχορδίες του αριστερού (εικόνα 2.3.43), θέλοντας να δείξει πως η μελωδία με το μπάσο προκύπτουν το ένα από το άλλο.⁹⁰



Εικόνα 2.3.43. Μελωδία ως μπάσο.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, μ. 5-6. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Όσον αφορά τις πτώσεις, στα μέτρα 8-9, όπου στο θέμα υπήρχε ημίπτωση και επανάληψη της πρώτης φράσης, εδώ γίνεται ατελής αυθεντική πτώση, καθώς είναι γραμμένη η επανάληψη της φράσης. Στο μέτρο 17 γίνεται η ημίπτωση και έπειτα ξεκινάει η δεύτερη φράση. Η τελευταία καταλήγει σε τέλεια αυθεντική πτώση στο μέτρο 24. Έπειτα, συνεχίζει με τη γραμμένη επανάληψη επαναφέροντας τη δεσπόζουσα και φτάνει ξανά σε τέλεια αυθεντική πτώση στα μέτρα 31-32 με το ίδιο καταληκτικό σχήμα (εικόνα 2.3.44).

⁸⁹ Ο. π., 172.

⁹⁰ Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism...", 29.

Λ 3 Λ 2
 ΑΑΠ
 I V ii vi I6 - 8 V6 - 2 I6 ii I V
 9 ΗΠ
 I V ii vi I6 - 8 V6 - 2 I6 ii I V
 17 ΤΑΠ
 Λ 2 Λ 1
 V7 - - - 2 I6 IV vii^o/V I6/4 V7 I
 25
 V7 - - - 2 I6 IV vii^o/V I6/4 V7 I

Εικόνα 2.3.44. Αναγωγή παραλλαγής XV.

Coda

Στο μέτρο 32, ενώ έχει μόλις τελειώσει η 15^η παραλλαγή, ο Beethoven προσθέτει μια coda, η οποία διαφέρει υφολογικά εκ διαμέτρου. Έχει ένδειξη *espressivo*, είναι γραμμένη στη Ντο ελάσσονα και ουσιαστικά πρόκειται για επανάληψη της 1^{ης} φράσης της παραλλαγής VI σε σμίκρυνση με αλλαγή ρετζίστων.⁹¹ Διαρκεί μόλις 9 μέτρα (32-40), από

⁹¹ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 79.

τα οποία τα πέντε τελευταία (36-40) έχουν ισοκράτη στη δεσπόζουσα της Ντο ελάσσονας τονικότητας, δηλαδή τη σολ μείζονα συγχορδία. Τα τελευταία 3 μέτρα έχουν κρατημένο πεντάλ. Επομένως, η coda τελειώνει σε ημίπτωση με κορώνα στο μέτρο 40 (εικόνα 2.3.46). Αυτή η δεσπόζουσα δε λύνεται, καθώς το επόμενο μέρος που είναι η φούγκα βρίσκεται στη Μι ύφεση μείζονα.

Εικόνα 2.3.45. Coda μετά την παραλλαγή XV. Σμίκρυνση πρώτης φράσης της παραλλαγής VI.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, Coda, μ. 1-4. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.3.46. Ημίπτωση στη Ντο μείζονα με κορώνα. Παραμένει άλυτη στο επόμενο μέρος.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, Coda μ. 39-40. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Αυτό το μέρος της coda έχει προκαλέσει πολλά ερωτήματα σχετικά με το λόγο ύπαρξής της. Η Jaeyoung υποστηρίζει ότι, ενώ θα μπορούσε να παραληφθεί αυτό το μέρος και να τελειώσει το μέρος των παραλλαγών στο μέτρο 32, τοποθετήθηκε σε αυτό το σημείο ως μεταβατικό τμήμα ανάμεσα σε δύο ανεξάρτητα και εντελώς διαφορετικά μέρη: τη 15^η

παραλλαγή και τη φούγκα.⁹² Ο Kramer τονίζει τη δημιουργία τονικής αστάθειας, καθώς η Mi ύφεση μείζονα γίνεται Nτο ελάσσονα απότομα, δημιουργώντας αυτομάτως την ανάγκη για τουλάχιστον ένα ακόμα μέρος, όπου επανέρχεται η Mi ύφεση μείζονα και ξαναγίνεται τέλεια πτώση.⁹³ Επιπλέον, θεωρεί πως υπάρχει παραλληλισμός μεταξύ του μοτίβου που δημιουργείται στο μέτρο 40 και στην αρχή της φούγκας με την Εισαγωγή του έργου (Introduzione col Basso del Tema). Συγκεκριμένα, εξηγεί πως χρησιμοποιείται μια συγχορδία με κορώνα και ακολουθεί το μπάσο του θέματος και στις δύο περιπτώσεις: εδώ υπάρχει η σολ μείζονα με κορώνα, ενώ στην αρχή η μι ύφεση μείζονα. Επιπρόσθετα, αναφέρει πως ο συνδυασμός τονικότητων ελάσσονας-μείζονας: από την coda, όπου είναι γραμμένη σε ελάσσονα τονικότητα, στη φούγκα, όπου είναι σε μείζονα υπάρχει και στις δύο τελευταίες παραλλαγές (XIV:Mi ύφεση ελάσσονα- XV:Mi ύφεση μείζονα), δηλαδή παρατηρείται η ίδια αλλαγή και στις δύο περιπτώσεις από ελάσσον μέρος σε μείζον.

Η Tantikarn, στη διδακτορική της διατριβή, θεωρεί πως χρειάζεται μια μικρή παύση ανάμεσα στην coda και στη φούγκα για δύο λόγους: επειδή η φούγκα αλλάζει αρμονικά (από Nτο ελάσσονα σε Mi ύφεση μείζονα) και ξεκινάει με θέμα τις 4 πρώτες νότες του μπάσου του θέματος, όπου πρέπει να ακουστεί σαν να είναι πρώτη φορά.⁹⁴ Ωστόσο, δεν εξηγείται η απότομη αλλαγή τονικότητας, μόνο μέσω της σχέσης τρίτης δευτέρου βαθμού, καθώς υπάρχει ένας κοινός φθόγγος ανάμεσα στις συγχορδίες στο μέτρο 40 της παραλλαγής XV και στο πρώτο μέτρο της φούγκας που ακολουθεί: V/c και III/E♭.

2.4. Ανάλυση του Finale Alla Fuga

Φούγκα

Αξιοσημείωτα, το παρόν έργο είναι το πρώτο στο οποίο ο Μπετόβεν ενσωμάτωσε μια ολοκληρωμένη φούγκα για φινάλε.⁹⁵ Η κεφαλή του θέματος είναι το χαρακτηριστικό μοτίβο E♭-B♭-B♭-E♭ από το Basso del Tema (εικόνα 2.4.1). Για τη χρήση του μπάσου της

⁹² Ό. π., 79.

⁹³ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 174-176.

⁹⁴ Nattapol Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" variations, op. 35" (PhD diss., University of Oregon, 2016), 5-6.

⁹⁵ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 176.

μελωδίας η Jaeyoun εξηγεί πως ο συνθέτης τοποθέτησε το Basso del Tema πριν το Tema τρεις φορές σε όλο το έργο: στην Εισαγωγή (Introduzione col basso del Tema-Tema), στις παραλλαγές XIV-XV, από τις οποίες η πρώτη βασίζεται στο μπάσο, ενώ η δεύτερη στη μελωδία του θέματος. Η τρίτη φορά είναι στη Φούγκα και την coda που ακολουθεί (Andante con moto).⁹⁶ Έτσι αιτιολογείται για ακόμα μια φορά η άποψη περί κλασικής μορφής και δομικής ισορροπίας: γρήγορο-αργό-γρήγορο μέρος, όπου και τα τρία μέρη ξεκινούν με τον ίδιο τρόπο.⁹⁷



Εικόνα 2.4.1. Θέμα φούγκας. Πρώτοι 4 φθόγγοι από Basso del Tema.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla Fuga μ. 1-6. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Επιπρόσθετα, η επιλογή του Basso del Tema αιτιολογεί το σκοπό, τη χρησιμότητα και τη δομική σημασία της Introduzione col Basso del Tema, καθώς η Εισαγωγή, εκτός από την προετοιμασία για την έλευση του θέματος, όπως προαναφέρθηκε, δίνει και την απαραίτητη ανεξαρτησία στο Basso, ώστε να μπορεί να αποτελέσει θέμα (στη φούγκα) και να δημιουργηθεί αντίθεση και αντιπαράθεση μεταξύ του θέματος των παραλλαγών και του ίδιου.⁹⁸ Στη συνέχεια θα αναφερθούν σημεία όπου υπάρχουν θραύσματα του θέματος (Tema) μέσα στη φούγκα, αλλά κατέχουν δευτερεύοντα ρόλο, με το θέμα του μπάσου να υπερισχύει.⁹⁹ Ο Shin προσθέτει πως η φούγκα θυμίζει στον ακροατή την Εισαγωγή, δημιουργώντας δομική συνοχή.¹⁰⁰

Η φούγκα αποτελεί την αρχή του Finale του έργου (Finale alla fuga) και έχει ένδειξη Allegro con brio. Το θέμα της φούγκας είναι σε *p*, διαρκεί 6 μέτρα και είναι μετατροπικό,

⁹⁶ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 75, 80.

⁹⁷ Ο. π., 80.

⁹⁸ Ludwig Misch, G. I. C. deCourcy, "Fugue and Fugato in Beethoven's variation form," *The Musical Quarterly* 42, no. 1 (January 1956): 17.

⁹⁹ Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism...", 41.

¹⁰⁰ Shin, "Creating new from the old...", 26.

με το σημείο μεταλλαγής των χώρων τονικής και δεσπόζουσας (μεταξύ του θέματος και της απάντησης) να βρίσκεται στο δεύτερο μέτρο, όπου από Μι ύφεση μείζονα αλλάζει σε Σι ύφεση μείζονα και γίνεται ΑΑΠ στα μέτρα 5-6. Τα μοτίβα που σχηματίζονται είναι: α=μ. 1-2 (διάστημα 5^{ης} με μισά) και μοτίβο β= μ. 4-5 (κατιούσα κίνηση 16^{ων}) όπως φαίνεται και στην εικόνα 2.4.3. Ακολουθεί το σχεδιάγραμμα της μορφής της φούγκας:

Ενότητες		I				II				
Φωνές	1	-	A	CS	Επεισ. 1	CP	A	Γέφυρα (κύκλος 5 ^{ων})	CS	Επεισ. 2 (εκτεταμένο)
	2	S	CS	CP		A	CS		CP	
	3	-	-	S		CS	-		A	
Τονικότητες		E \flat -B \flat	B \flat -E \flat	E \flat -b \flat	Ab- E \flat -f-c	c	B \flat -b \flat - Ab	D \flat -f-B \flat -E \flat	E \flat	i: f-g-c-C-f- B \flat -E \flat -Ab-C-F- B \flat -Ab-g-f-Ab ii: Ab-B \flat -c-D \flat - E \flat -f-E \flat
Μέτρα		1-6	6-11	11-16	17-27	28-33	33-38	38-41	42-47	48-89 (i:48- 76, ii: 77-89)

Ενότητα		III					
Φωνές	1	CS'		A'	CS'	Επεισ. 3	Καταληκτικό τμήμα (ΗΠ)
	2	S'		CS'	CP		
	3	-		-	S'		
Τονικότητες		E \flat -B \flat		B \flat -E \flat	E \flat -B \flat	c-E \flat	E \flat
Μέτρα		90-95		95-100	100-105	106-111	111-132

Εικόνα 2.4.2. Σχεδιάγραμμα μορφής φούγκας: S= θέμα, A=απάντηση, CS=(ελεύθερο) αντίθεμα, CP=ελεύθερη αντίστιξη, i= πρώτο μέρος επεισοδίου, ii=δεύτερο μέρος επεισοδίου, S'=ανεστραμμένο θέμα, CS'= (ελεύθερο) αντίθεμα ανεστραμμένου θέματος.

Ενότητα I

Όπως φαίνεται και παραπάνω, η τρίφωνη αυτή φούγκα αποτελείται από τρεις ενότητες με βάση τις εισόδους του θέματος (ή της απάντησης) και χωρίζονται ως εξής: I (μ.1-27), II (μ.28-89) και III (μ.90-132). Η I ξεκινά με την 1^η έκθεση: εμφανίζεται κατά σειρά το θέμα στη μεσαία φωνή (1-6), η απάντηση στην ψηλή φωνή σε *p* (6-11) και το θέμα ξανά στην χαμηλή αυτή τη φορά σε δυναμική *f* (11-16). Το αντίθεμα που εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μεσαία φωνή, ταυτόχρονα με την απάντηση, ξεκινά με το μοτίβο β και έπειτα κινείται αντιστικτικά με αξίες 16^{ων} και έπειτα 8^{ων}. Στα μέτρα 11-16 όπου μεταφέρεται στην ψηλή φωνή παρατηρούνται κάποιες αλλαγές: ξεκινάει όπως και πριν με το μοτίβο β, συνεχίζει να έχει αντιστικτικό χαρακτήρα και εισάγει ένα νέο μοτίβο γ (μ.14-15), όπου αποτελείται από ένα τρίχρο 16^{ων} και ακολουθούν δύο 8^α και ένα τέταρτο παρεστιγμένο, όλα με ανιούσα κατεύθυνση (εικόνα 2.4.3). Επομένως, πρόκειται για ελεύθερο αντίθεμα. Επιπλέον, στα ίδια μέτρα ακούγονται για πρώτη φορά ταυτόχρονα και οι τρεις φωνές. Η μεσαία φωνή που δε φέρει θεματικό υλικό κάνει ελεύθερη αντίστιξη.

The image shows the first 15 measures of a musical score in 2/4 time, marked 'Allegro con brio'. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat). It features three staves: a treble clef staff (top), a bass clef staff (middle), and a grand staff (bottom). The first system (measures 1-8) shows the first entry of the subject in the middle voice (S), followed by the answer in the high voice (A) at measure 6, and the subject in the low voice (CS) at measure 11. The second system (measures 9-15) shows the subject in the high voice (CS) at measure 9, the subject in the middle voice (CP) at measure 11, and the subject in the low voice (Sf) at measure 11. The third system (measures 15-16) shows the subject in the high voice (sf) at measure 15. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sf*, and *sfz*, and includes markings for 'S', 'A', 'CS', and 'CP'. There are also some handwritten annotations in pink and green highlighting specific musical phrases.

Εικόνα 2.4.3. Ενότητα I: έκθεση 1. Τα μοτίβα εμφανίζονται σημειωμένα ως εξής: α=μωβ, β=πράσινο και γ= πορτοκαλί.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 1-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Τα μέτρα 14-16 γίνονται ο πρώτος κρίκος μιας αλυσίδας, καθώς τα μέτρα 16-18 αποτελούν επανάληψη των ίδιων ρυθμομελωδικών μοτίβων ένα τόνο χαμηλότερα: 14-16: $IV^6-V^{2-6/5}$ - i στη Σι ύφεση ελάσσονα και μέτρα 16-18: $IV^6-V^{2-6/5}$ -I στη Λα ύφεση μείζονα. Τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται είναι το γ στην ψηλή φωνή, η κεφαλή του β στη μεσαία φωνή και το β στη χαμηλότερη.

Ταυτόχρονα, στο μέτρο 17 ξεκινάει το επεισόδιο 1 (μ. 17-27), όπου έχει ως στόχο την επεξεργασία των παραπάνω μοτίβων (ή θραυσμάτων τους) και μετατροπία προς την επόμενη τονικότητα-στόχο, για την επαναφορά του θεματικού υλικού. Συγκεκριμένα, η πάνω φωνή είναι εκείνη που ξεχωρίζει καθώς φέρει το μοτίβο α, με *sf* και *f*. Εκτός αυτού στα μέτρα 22 και 26 γίνεται αναφορά στο θέμα των παραλλαγών με τα τρία επαναλαμβανόμενα όγδοα σε σι ύφεση (και ντο στο μ.26), όπου θυμίζουν τις 3 επαναλαμβανόμενες οκτάβες σε σι ύφεση των μέτρων 5-6 (μελωδία) και του μέτρου 10 (μπάσο) στο θέμα.¹⁰¹ Η μεσαία φωνή στα μέτρα 18-19 έχει το μοτίβο β, ενώ στα μέτρα 22 και 26 το α', δηλαδή διάστημα 4^{ης} αυξημένης, όπου μοιάζει με την αρχή της απάντησης. Στα μέτρα 18-19 η χαμηλότερη φωνή φέρει το μοτίβο γ, στα μέτρα 20-21 το β και έπειτα έχει συνεχή κίνηση δεκάτων έκτων. Έτσι, δημιουργείται αλυσίδα με τον πρώτο κρίκο: μ. 20-23 και το δεύτερο: μ. 24-27. Ο πρώτος βρίσκεται στη Μι ύφεση μείζονα και γίνεται μετατροπία προς τη Φα ελάσσονα με ΑΑΠ, ενώ ο δεύτερος ξεκινάει στη Φα ελάσσονα και γίνεται Ντο ελάσσονα στο μέτρο 25 και καταλήγει σε ημίπτωση (ΗΠ) στο μέτρο 27.

¹⁰¹ Shin, "Creating new from the old..." 28.

Εικόνα 2.4.4. Ενότητα I: μέρος επεισοδίου 1. Με μωβ χρώμα είναι σημειωμένες οι αναφορές στο θέμα των παραλλαγών (μ. 22, 26).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 20-25. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Ενότητα II

Η δεύτερη ενότητα (II) έχει μεγαλύτερη διάρκεια, ωστόσο αποτελείται από ίδια στοιχεία με την I: από τη δεύτερη εμφάνιση των θέματος (συγκεκριμένα της απάντησης) στις τρεις φωνές και το επεισόδιο 2, όπου είναι εκτεταμένο και αποτελεί σημείο εντονότερης εμφάνισης θραυσμάτων του Tema. Η μεσαία φωνή όπως και στην πρώτη έκθεση φέρει την απάντηση στη Ντο ελάσσονα (28-33) με *sf*, η χαμηλότερη έχει το αντίθεμα με συνεχόμενα όγδοα και staccato, ενώ η πάνω φωνή κάνει ελεύθερη αντίστιξη με τον ίδιο τρόπο.

Στα μέτρα 33-38 η ψηλή φωνή έχει την απάντηση σε *p*, η μεσαία φωνή το ελεύθερο αντίθεμα, ενώ η χαμηλή φωνή απουσιάζει. Το αντίθεμα ξεκινά όπως και πριν με τον ίδιο τρόπο με το αρχικό, δηλαδή με το μοτίβο β και έπειτα διαφοροποιείται με συνεχή χρήση 16^{ων}. Τονικά αυτή η απάντηση, ξεκινά στη Σι ύφεση μείζονα, μεταφέρεται στην ομώνυμη ελάσσονα και καταλήγει με ΑΑΠ στη Λα ύφεση μείζονα (μ. 37-38), όπως φαίνεται και

στην εικόνα 2.4.5. Εκεί ξεκινά μια γέφυρα, η οποία καθυστερεί την απάντηση της χαμηλής φωνής για τέσσερα μέτρα. Μέσα σε αυτά (38-41) με τη χρήση αποκλειστικά του μοτίβου β στην ψηλή φωνή και την ελεύθερη κίνηση ογδών στη μεσαία φωνή (στα μ. 40-41 γίνεται ανταλλαγή αυτών των μοτίβων), γίνονται μετατροπίες μέσω του κύκλου των 5^{ων} ως εξής: D^b-f-B^b-E^b με κύρια αρμονική διαδοχή: V²-I⁶.

A♭: V^{6/5} I V^{6/5} I 6/5
 D^b: V f: VI 6/5

ii 6/5 V 2 i⁶ v² I⁶ V² I⁶ IV⁶ A V⁷ f

Εικόνα 2.4.5. Ενότητα II: έκθεση 2, γέφυρα προς την Απάντηση από τη χαμηλή φωνή.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 38-41. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

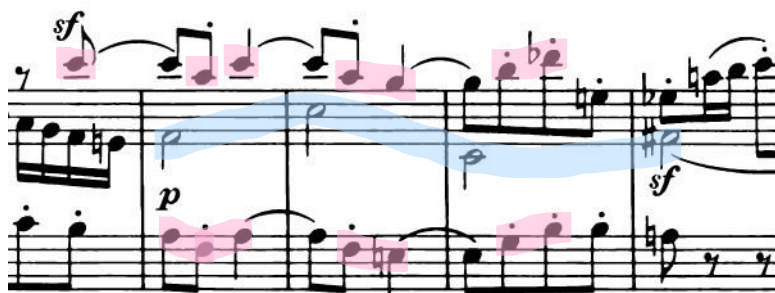
Στο μέτρο 42, έχοντας καταλήξει ένα μέτρο πριν στη Μι ύφεση μείζονα, εισάγεται ξανά η χαμηλότερη φωνή με την απάντηση του θέματος (μ.42-47) σε *f* και *sf*, ενώ η ψηλή φωνή φέρει το ελεύθερο αντίθεμα και η μεσαία κάνει ελεύθερη αντίστιξη. Εδώ το αντίθεμα έχει την αναμενόμενη κίνηση 16^{ων} και στο μέτρο 45 φέρει μια παραλλαγή του μοτίβου γ (γ') με τη μεσαία φωνή να τη μιμείται στο επόμενο μέτρο.

Μετά την ΑΑΠ στο μέτρο 47 ξεκινά το επεισόδιο 2, το οποίο μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη: i: μ.48-76, όπου έχουμε την προαναφερθείσα εμφάνιση στοιχείων του Tema σε συνδυασμό με κύκλους 5^{ων} και ii: μ.77-89 όπου γίνεται η προετοιμασία για την 3^η έκθεση του θέματος μέσω αλυσίδας.

Το πρώτο μέρος (i) του επεισοδίου 2 ξεκινά με μετατροπία προς τη Φα ελάσσονα (48-52), με τις δύο πάνω φωνές να κάνουν διάλογο με τη χρήση μιας δεύτερης παραλλαγής του μοτίβου γ (γ'), όπου αποτελεί σμίκρυνση του γ'. Η χαμηλή φωνή χρησιμοποιεί το μοτίβο β και στα μ.49-50 την κεφαλή του β (όπως και οι δύο πάνω φωνές), επίσης ως

τεχνική σμίκρυνσης και σκοπό για ρυθμομελωδική επιτάχυνση στη μουσική επιφάνεια, καθώς αρμονικά παρατείνεται η συγχορδία ελαττωμένης 7^{ης} (vii^{o7}) μέχρι το μέτρο 51.¹⁰²

Στα μέτρα που ακολουθούν εμφανίζεται η μελωδία του θέματος των παραλλαγών ταυτόχρονα με την κεφαλή του θέματος της φούγκας. Συγκεκριμένα, έχοντας φτάσει στη Φα ελάσσονα, με ξαφνικό *p*, η μεσαία φωνή φέρει την κεφαλή του basso, ενώ οι άλλες 2 φωνές (η πάνω έχει *sf* στη συγχοπή¹⁰³ στην πρώτη νότα, για να ξεχωρίσει) φέρουν την μελωδία του Tema, (μ.52-54) σε απόσταση 2 οκτάβων και μιας 5^{ης} καθαρής με εκτενή χρήση staccato. Στο μέτρο 55 γίνεται χρωματική μετατροπία προς τη Σολ ελάσσονα με ξαφνικό *sf* στη συγχορδία ελαττωμένης 7^{ης} της κλίμακας. Η πάνω φωνή φέρει την κεφαλή του μοτίβου β όπως και στο προηγούμενο αντίστοιχο σημείο με τη συγχορδία ελαττωμένης 7^{ης} της Φα ελάσσονας και η κάτω φωνή μιμείται αυτή την κίνηση. Στο μέτρο 56 οι δύο φωνές κινούνται αντιστικτικά σε απόσταση 3^{ης}, με την πάνω φωνή να έχει συνεχόμενη κίνηση 16^{ων} με σκοπό την ΑΑΠ στη Σολ ελάσσονα στο επόμενο μέτρο.



Εικόνα 2.4.6. Ενότητα II: επεισόδιο 2, i. Θραύσματα αρχής της μελωδίας από το θέμα των παραλλαγών (ροζ χρώμα). Ταυτόχρονη εμφάνιση αρχής του θέματος της φούγκας (γαλάζιο χρώμα) στη Φα ελάσσονα.

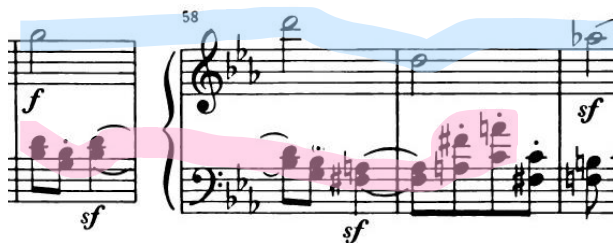
Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 52-55. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Στα μέτρα 57-60 υπάρχει ξανά η ταυτόχρονη παρουσία των κεφαλών των δύο θεμάτων με κάποιες διαφορές: αρχικά η δυναμική είναι *f*, η πάνω φωνή έχει την κεφαλή του basso del Tema, ενώ οι δύο κάτω φωνές σε απόσταση 3^{ης} (μεταξύ τους) φέρουν τη μελωδία

¹⁰² Η Tiraterra υποστηρίζει πως η 2^η έκθεση μέχρι το μέτρο 52 έχει αναπτυξιακό χαρακτήρα, καθώς υπάρχει τονική αστάθεια, πέρασμα πολλών διαφορετικών κλιμάκων χωρίς σαφή πτώση. Η τελευταία γίνεται στο μέτρο 52, όπου αποκαλύπτεται ότι αρμονικός στόχος είναι η φα ελάσσονα. Βλέπε Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism...", 43.

¹⁰³ Ο Kramer θεωρεί πως η συγχοπή χρησιμοποιείται ως στοιχείο συνοχής του μοτιβικού υλικού δανεισμένο από το a due της Εισαγωγής. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 181-182.

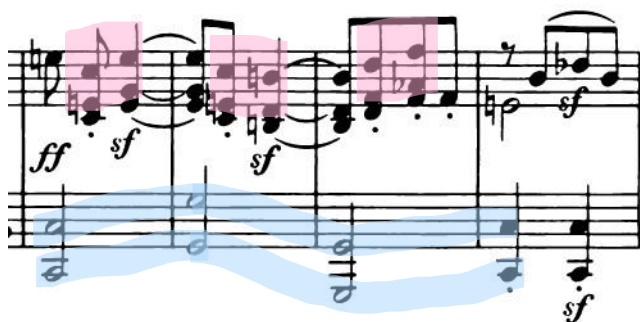
του θέματος με *sf* στο δεύτερο χρόνο κάθε μέτρου, για έμφαση στη συγκοπή. Ξανά στο αντίστοιχο μέτρο (μ.60) υπάρχει με *sf* η συγχορδία ελαττωμένης 7^{ης}, αυτή τη φορά της Ντο ελάσσονας τονικότητας. Ομοίως με πριν, οι φωνές κινούνται με τα ίδια μοτίβα (κεφαλή β) με τη διαφορά ότι στο μέτρο 61 η χαμηλότερη φωνή κάνει συνεχόμενη κίνηση 16^{ων}, η μεσαία απουσιάζει και η πάνω οδηγεί στην ΑΑΠ με κίνηση ογδών στο μέτρο 62.



Εικόνα 2.4.7. Ενότητα II: επεισόδιο 2, i. Δεύτερη εμφάνιση θραυσμάτων της μελωδίας του θέματος των παραλλαγών (ροζ) ταυτόχρονα με την αρχή του θέματος της φούγκας (γαλάζιο) στη Σολ ελάσσονα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 57-60. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η τρίτη φορά όπου εμφανίζονται θραύσματα της μελωδίας του θέματος είναι τα μέτρα 62-65 στη Ντο μείζονα αυτή τη φορά με δυναμική *ff* και συγχορδιακή υφή: στο αριστερό ακούγεται σε 2 χαμηλές οκτάβες η κεφαλή του basso, ενώ στο δεξί χέρι υπάρχουν 3 φωνές όπου φέρουν μελωδικό υλικό από το Tema, ξανά με *sf* σε κάθε δεύτερο παλμό του μέτρου και χρήση staccato. Τα μέτρα 65-66 γίνονται ο πρώτος κρίκος μιας ακόμα αλυσίδας που βασίζεται στον κύκλο των 5^{ων}, με αρμονική διαδοχή: $V^{9b}-I (=V^{7-9b}/IV)$. Συνεχίζεται ο τονισμός με *sf* στο δεύτερο κτύπο κάθε μέτρου, το αριστερό συνεχίζει να παίζει 2 οκτάβες (το μοτίβο α), ενώ το δεξί έχει δύο φωνές: η μία με αξία μισού σε κάθε μέτρο και η άλλη με όγδοα (οι δύο φωνές εναλλάσσονται από μέτρο σε μέτρο δημιουργώντας μίμηση), σχηματίζοντας κάθε φορά μια μείζονα συγχορδία μεθ' 9^{ης} με βάρυνση. Έτσι σχηματίζεται η αλυσίδα με τις τονικότητες κατά σειρά: Φα μείζονα (65-66), Σι ύφεση μείζονα (66-67), Μι ύφεση μείζονα (67-68), Λα ύφεση μείζονα (68-69).



Εικόνα 2.4.8. Ενότητα II: επεισόδιο 2, i. Τρίτη αναφορά στη κεφαλή του θέματος των παραλλαγών (ροζ) με ταυτόχρονη παρουσία κεφαλής του θέματος της φούγκας (γαλάζιο) στη Ντο μείζονα.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 62-65. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Στο μέτρο 69 γίνεται μεταφορά όλων των οκτάβων 1 ψηλότερα και ανταλλαγή φωνών στα δύο χέρια, με τη διαφορά ότι εδώ η ψηλή φωνή δεν παίζει σε 2 οκτάβες το μοτίβο α (σε μορφή 4^{ης} καθαρής, από κεφαλή της απάντησης), αλλά 1 και το αριστερό κάνει βηματικές κινήσεις στη χαμηλότερη φωνή. Συνεπώς, επανέρχεται η τρίφωνη υφή. Αρμονικά διατηρείται η ίδια διαδοχή με πριν και συνεχίζεται η αλυσίδα με εξαίρεση τα μέτρα 69-70, όπου αντί ο κρίκος να βρίσκεται στη Ρε ύφεση μείζονα, η λα ύφεση συγχορδία στο 69 οδηγεί στη ρε ελάσσονα ως δεύτερη βαθμίδα στη Ντο μείζονα κλίμακα που ακολουθεί: Ντο μείζονα (71-72), Φα μείζονα (72-73).

Στα μέτρα 73-76 συνεχίζεται ο κύκλος των 5^{ων} με νέα αλυσίδα όπου παρατηρείται σμίκρυνση των ρυθμικών αξιών, καθώς ο αρμονικός ρυθμός αλλάζει κάθε τέταρτο και όχι κάθε μισό που ίσχυε πριν.¹⁰⁴ Επιπρόσθετα, η αρμονική διαδοχή είναι παραλλαγμένη: V^{6/5}-I. Το μοτίβο α (με τη μορφή 4^{ης} καθαρής) συνεχίζει να υπάρχει με τη μορφή ογδών στην ψηλότερη φωνή, η μεσαία κάνει συγκοπή και η χαμηλότερη έχει τέταρτα. Η χρήση *sf* παραμένει και σε αυτή την αλυσίδα, η οποία κινείται στις εξής κλίμακες: Σι ύφεση μείζονα (μ.73), Λα ύφεση μείζονα (μ.74). Στο μέτρο 75 η αρμονία διαφοροποιείται, καθώς υπάρχει VI^{6/5}-ii στη Φα ελάσσονα, παρόλο που τα υπόλοιπα στοιχεία της αλυσίδας παραμένουν ίδια. Η τελευταία σταματάει στο μέτρο 76 με ΑΑΠ στη Φα ελάσσονα.

¹⁰⁴ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 182.

Εικόνα 2.4.9. Ενότητα II: επεισόδιο 2, i. Αλυσίδες με συγκοπή στο ασθενές.

Beethoven, 15 Variationen mit fugue, op. 35, Finale alla fuga, μ. 65-76. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Μετά από την εκτενή παρουσία αλυσίδων και συμπαγούς υφής, ξεκινά στο μέτρο 77 το δεύτερο μέρος (ii) του επεισοδίου 2 σε *p* και διατονική μετατροπία από τη Φα ελάσσονα στη Λα ύφεση μείζονα μέσω της ρε ύφεση συγχορδίας, όπου είναι VI/f= IV/A \flat . Ξεκινά με τη μεσαία φωνή να φέρει το μοτίβο α (77-78), ακολουθεί στα επόμενα 2 μέτρα η μίμηση από τη χαμηλή φωνή και η ψηλή φωνή έχει κλίμακες 16^{ων}. Στο μέτρο 80 ξεκινά η προετοιμασία για την τρίτη και τελευταία έκθεση του θέματος της φούγκας, με πύκνωση της υφής και άλλη μια αλυσίδα σε *f* και *sf* αυτή τη φορά στη θέση κάθε μέτρου. Το δεξί χέρι έχει τετράφωνες συγχορδίες, με την ψηλότερη φωνή να έχει το μοτίβο α, ενώ το αριστερό έχει καθοδική και ανοδική πορεία κλίμακας με 16^α. Η αρμονία είναι: V²-I⁶ και ο κάθε κρίκος διαρκεί 2 μέτρα στις κλίμακες: Λα ύφεση μείζονα (81-82), Σι ύφεση μείζονα (83-84), Ντο ελάσσονα (85-86).

Εικόνα 2.4.10. Ενότητα II, επεισόδιο 2, ii. Προετοιμασία για την τρίτη έκθεση του θέματος μέσω αλυσίδων.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 80-89. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Στο μέτρο 86 υπάρχει ξανά σμίκρυνση των μοτίβων, οπότε ο κάθε κρίκος διαρκεί 2 χρόνους: το δεύτερο κτύπο ενός μέτρου και τον πρώτο του επόμενου. Εκτός αυτού, το αριστερό έχει αρπιστική υφή, οι μεσαίες φωνές του δεξιού χεριού παίζουν σε άρση και υπάρχει η ένδειξη *sempre più f*. Οι τονικότητες σε αυτά τα μέτρα είναι: Ρε ύφεση μείζονα (86-87), Μι ύφεση μείζονα (87-88) και Φα ελάσσονα (88-89). Στο μέτρο 89 όπου πλέον η δυναμική είναι *ff* γίνεται διατονική μετατροπή: IV/f= V/E \flat (εικόνα 2.4.10). Επομένως, επιστρέφει η Μι ύφεση τονικότητα με ημίπτωση για να ακουστεί στη συνέχεια η έκθεση με ανεστραμμένη μορφή του θέματος¹⁰⁵.

Ενότητα III

Η Τρίτη έκθεση του θέματος ξεκινά με απότομη αλλαγή σε *p*. Η μεσαία φωνή φέρει το ανεστραμμένο θέμα¹⁰⁶ και η πάνω φωνή έχει το ελεύθερο αντίθεμα με συνεχόμενα

¹⁰⁵ Ο Shin αναφέρει την αναστροφή ως κλασική τεχνική ανάπτυξης της φούγκας (μαζί με τη σμίκρυνση και τον ισοκράτη που ακολουθεί στο μέτρο 111). Ο Μπετόβεν, προσθέτει, εδώ τη χρησιμοποιεί για να αναστρέψει ολόκληρο το θέμα και να δημιουργήσει με αυτό μια νέα έκθεση. Shin, "Creating new from the old..." 27.

¹⁰⁶ Ιδιαίτερη μνεία στη σχέση του συνθέτη με τα έργα του Bach γίνεται σε άρθρο του Eiseman, ο οποίος υποθέτει πως η αναστροφή του θέματος στη φούγκα ίσως επηρεάστηκε από τη φούγκα του 1^{ου} βιβλίου, νούμερο 8 της συλλογής "Well-Tempered Clavier". Προσθέτει βασισμένος στον MacArdle πως ίσως εμπνεύστηκε και από τις Αγγλικές και Γαλλικές Σουίτες του Bach, των οποίων οι gignes περιλαμβάνουν

περάσματα 16^{ων}. Αρμονικά ακολουθεί το ίδιο πλάνο με αυτό που υπήρχε στην πρώτη έκθεση, δηλαδή με τη Σι ύφεση τονικότητα να επικρατεί στο θέμα από το μέτρο 93 έως το μέτρο 95. Τα μοτίβα αντιστρέφονται, άρα τα μ.90-91 είναι το α' (4^η καθαρή, κατιούσα) και μοτίβο β' βρίσκεται στα μέτρα 93-94. Η δεύτερη ανεστραμμένη εμφάνιση του θέματος είναι στα μέτρα 95-100. Εκεί η ανεστραμμένη απάντηση βρίσκεται στην πάνω φωνή στη Σι ύφεση μείζονα και η μεσαία έχει το αντίθεμα. Το σημείο μεταλλαγής τονικότητας βρίσκεται στο μέτρο 96, όπου επιστρέφει η Μι ύφεση μείζονα. Στα μέτρα 100-105 το ανεστραμμένο θέμα υπάρχει στη χαμηλή φωνή σε δυναμική *f*. Η ψηλή φωνή έχει το αντίθεμα και η μεσαία κάνει ελεύθερη αντίστιξη. Εδώ το αντίθεμα έχει αρκετές αλλαγές: διακοπή των περασμάτων με παύσεις, χρήση της κεφαλής του β' στα μέτρα 103-105 και μίμηση αυτού από τη μεσαία φωνή. Όπως και στην αρχή αυτής της έκθεσης η τονικότητα αλλάζει από τη Μι ύφεση μείζονα στη Σι ύφεση μείζονα, στην οποία γίνεται πτώση (ΑΑΠ) στο μέτρο 105.

Εικόνα 2.4.11. Ενότητα III: έκθεση 3. Ανεστραμμένο θέμα στη μεσαία φωνή, ελεύθερο ανεστραμμένο αντίθεμα στην ψηλή φωνή. Υπογραμμίζονται τα ανεστραμμένα μοτίβα α' (ροζ) και β' (πράσινο).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 90-95. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Τα μέτρα 106-111 αποτελούν το επεισόδιο 3, το οποίο έχει στοιχεία αλυσίδας, καθώς χρησιμοποιούνται και πάλι, όπως στην 1^η έκθεση, ως πρώτος κρίκος της αλυσίδας τα μέτρα 104-105 ($vii^{o4/3-i6}$). Έτσι, η χαμηλή φωνή φέρει το μοτίβο β', ενώ οι δύο ψηλότερες

ανεστραμμένο θέμα και αντιστικτική υφή. Βλέπε David Eiseman, "A Structural Model for the Eroica Finale?", *College Music Symposium* 22, no. 2 (Fall 1982): 139 και Donald MacArdle, "Beethoven and the Bach Family," *Music and Letters*, XXXVIII, No. 4 (Oct., 1967), 354.

κινούνται σε απόσταση τρίτης με την κεφαλή του β', είτε ταυτόχρονα (μέτρο 104-105) είτε με διαφορά ενός τετάρτου (μ.105-106). Το στοιχείο της συγκοπής είναι παρόν, με *sf* σε ασθενές μέρος των μέτρων: 104, 106-108. Κατά σειρά οι τονικότητες που αλλάζουν σε αυτή την αλυσίδα είναι: Σι ύφεση μείζονα (104-105), Ντο ελάσσονα (106-107), Μι ύφεση μείζονα (107...). Στο μέτρο 107 γίνεται συμπύκνωση της αλυσίδας και αντί να σχηματιστεί η $vii^{04/3}$ της Ρε ελάσσονας σχηματίζεται η ντο ελάσσονα συγχορδία που είναι vi^6 στη Μι ύφεση μείζονα. Οι δύο ψηλότερες φωνές δημιουργούν διάστημα 6^{ns} (αντίστροφο της 3^{ns} που είχαν πριν) και η χαμηλότερη φωνή έχει συνεχόμενα το μοτίβο β'. Έτσι γίνεται μετατροπία προς τη Μι ύφεση μείζονα, με διαδοχή: $vi^6 - V^2 - I - vii^{06}/V - V$ στα μέτρα 107-111 αντίστοιχα.

105

sf *sf* *sf* *sf*

Bb: vii^{07} $vii^{06/5}$ $4/3$

I^6 c: vii^{07} $vii^{06/5}$ $4/3$ i^6 vii^{06} V 2 I^6

110

sf *tr* *sfz*

vii^{06}/V V

Eb: vi^6

Εικόνα 2.4.12. Ενότητα III: επεισόδιο 3. Αλυσίδα και κατάληξη σε ημίπτωση στη Μι ύφεση μείζονα.

Beethoven, 15 Variationen mit fugue, op. 35, Finale alla fuga, μ. 103-111. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Τα μέτρα 111-132 αποτελούν το καταληκτικό τμήμα της φούγκας, όπου έχει χαρακτήρα coda και σκοπό τη μισή πτώση, ώστε να επανέλθει με ΤΑΠ η τονική του έργου. Βρίσκεται

σε **ff** με ενεργητικό χαρακτήρα και ξεκινάει με ισοκράτη της δεσπόζουσας σε χαμηλά ρετζίστρα (σπασμένες οκτάβες). Έπειτα εμφανίζεται η μεσαία φωνή με το μοτίβο α' και **sf** στα μέτρα 112-113 και συνεχίζει με συνεχόμενα περάσματα 16^{ων}. Στο μέτρο 114 προστίθεται και η ψηλότερη φωνή με το μοτίβο α' και **sf** και συνεχίζει με όμοιο τρόπο με τη μεσαία. Συνεπώς, σχηματίζουν διαστήματα 3^{ης} όπου κάνουν ποικιλματικές κινήσεις. Στα μέτρα 116-117 γίνεται ΑΑΠ, όπου συνεχίζει σε νι^{5^η} (μ.118) με **sf** και με ένδειξη *sempre riu f* ξεκινάει μια καθοδική βηματική κίνηση στο μπάσο με αλλαγές οκτάβας στα μέτρα 119-123 με στοιχεία αλυσίδας.

Εικόνα 2.4.13. Ενότητα III: αρχή καταληκτικού τμήματος. Ισοκράτης της δεσπόζουσας και ατελής αυθεντική πτώση. Με ροζ είναι σημειωμένο το μοτίβο α'.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 111-119. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η ψηλή φωνή έχει το μοτίβο α' και το α (από την απάντηση της 1ης έκθεσης) εναλλάξ σε κάθε μέτρο. Η μεσαία φωνή συνεχίζει τα περάσματα 16^{ων}. Η αρμονική διαδοχή που προκύπτει είναι η εξής: vii⁰-V⁶ (119) – vi- IV⁶ (120) – V-iii⁶ (121) – IV- ii⁶ (122). Η κορύφωση αυτής της πορείας γίνεται στο μέτρο 123 όπου σε **ff** ακούγεται η δεσπόζουσα της Μι ύφεση μείζονας σε τρίτη αναστροφή (V²). Η συγχορδία αυτή διατηρείται μέχρι και το μέτρο 129, με το αριστερό χέρι να έχει σε οκτάβα το λα ύφεση και το δεξί αρπιστικές φιγούρες με ανοδική κατεύθυνση. Τα μέτρα 129-131 έχουν μία 7φωνη ή 8φωνη συγχορδία με κορώνα και **ff** το κάθε ένα. Στο μέτρο 132 γίνεται απότομη αλλαγή δυναμικής και ύφους (*p* και ένδειξη *Adagio*) και δημιουργείται ημίπτωση με πτωτικό 6/4

και V⁷. Αξίζει να παρατηρηθεί πως το μπάσο στα μέτρα 129-132 έχει ακριβώς την ίδια μελωδία με τα μέτρα 12-15 του μπάσου του θέματος στην Εισαγωγή και τα μέτρα 130-132 έχουν ίδιο μπάσο με τα μέτρα 13-15 στο Tema (εικόνα 2.4.14).¹⁰⁷ Στο μέτρο 132, μετά το άκουσμα της δεσπόζουσας ακολουθεί μια παύση 16^{ου} με κορώνα και μια γέφυρα σε *p*, αντίστοιχη με αυτή που υπήρχε από την παραλλαγή XIV προς την XV. Το μέρος που ακολουθεί είναι το τελευταίο του έργου και βρίσκεται εξ ολοκλήρου στη Μι ύφεση μείζονα.

120 *sempre piu f*

vii⁰ V⁶

125 vi IV⁶ V iii⁶ IV ii⁶ V² V² I⁶ ii^{6/5}

132 *adagio* *p* γέφυρα

I^{6/4} V⁷

¹⁰⁷ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 183-184.

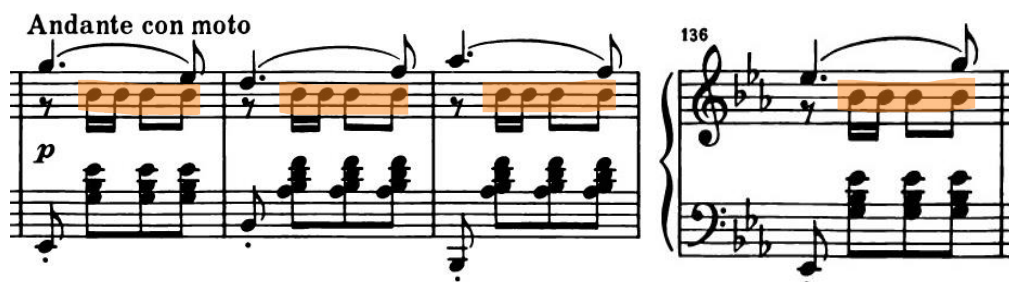
Εικόνα 2.4.14. Ενότητα III: συνέχεια καταληκτικού τμήματος. Αλυσίδα και ημίπτωση στη Mi ύφεση μείζονα. Με μωβ σημειώνεται η χρήση του ίδιου μπάσου με εκείνου του θέματος των παραλλαγών στα μ. 12-15.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, μ. 119-132. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Andante con moto

Μετά τη φούγκα ακολουθούν δύο διπλές παραλλαγές και ένα καταληκτικό τμήμα (coda). Όπως αναφέρει ο Shin, η επαναφορά του Tema και εν τέλει η κυριαρχία του σε σχέση με το Basso del Tema αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της μεσαίας περιόδου του Μπετόβεν, το οποίο είναι η σύγκρουση δύο ιδεών, η αντιπαράθεσή τους, η επίλυση και εκτόνωση της έντασης στο τέλος του έργου.¹⁰⁸

Η πρώτη παραλλαγή μετά τη φούγκα είναι στα μέτρα 133-164. Αποτελεί μια απλή εμφάνιση του θέματος με μικρές διαφοροποιήσεις. Η δυναμική είναι *piano*, στο δεξί χέρι η συνοδεία έχει μία εσωτερική φωνή αντί για 2-3 που υπήρχαν στο Tema και το μπάσο του θέματος είναι πανομοιότυπο με το αρχικό. Στα μέτρα 141-148 (δηλαδή στη γραμμένη επανάληψη της πρώτης φράσης) η συνοδεία αλλάζει καθώς χρησιμοποιείται πεντάλ της V με μορφή τρίλιας στο δεξί χέρι μια οκτάβα κάτω από τη μελωδική γραμμή και το αριστερό χέρι έχει το μπάσο σε αρπιστική φιγούρα (εικόνα 2.4.16).



Εικόνα 2.4.15. Andante con moto. Πρώτη μη αριθμημένη παραλλαγή μετά τη φούγκα. Ισοκράτης της δεσπόζουσας με χαρακτηριστικό ρυθμό (πορτοκαλί χρώμα).

¹⁰⁸ Shin, "Creating new from the old..." 29.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 133-136. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.4.16. Andante con moto: 1^η παραλλαγή. Διανθισμός κατά την επανάληψη της πρώτης φράσης. Ισοκράτης με μορφή τρίλιας (πορτοκαλί).

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 141-144. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η δεύτερη φράση που ξεκινάει στο μέτρο 149 διαφοροποιείται σε σχέση με αυτή του Tema στα μέτρα 150-151 καθώς η μουσική επιφάνεια απαρτίζεται από τριήχα δεκάτων έκτων αντί για δέκατα έκτα. Ενώ γίνεται *crescendo*, υπάρχει ένδειξη **piano** στη δεσπόζουσα με κορώνα, όπου γίνεται ημίπτωση, όπως γινόταν και στο Tema (εικόνα 2.4.17). Στο αντίστοιχο σημείο στην επανάληψη αυτής της φράσης (μέτρα 158-159) τα τριήχα αντικαθίστανται από συνεχόμενα τριακοστά δεύτερα και έτσι επιτυγχάνεται η ρυθμική επιτάχυνση¹⁰⁹ όπου οδηγεί σε απότομο **p** και κορώνα πάνω στη δεσπόζουσα όπως και πριν. Τα μέτρα 153-156 έχουν ακριβώς τα ίδια ρυθμομελωδικά μοτίβα με αυτά της πρώτης φράσης και καταλήγει σε ΤΑΠ ομοίως με το Tema. Αντίστοιχα, η επανάληψη αυτού του μέρους (161-164) έχει την ίδια μουσική επιφάνεια με την επανάληψη της πρώτης φράσης, δηλαδή φέρει το στοιχείο της τρίλιας αυτή τη φορά στη μελωδία και αρπίσματα στο αριστερό χέρι (εικόνα 2.4.18). Γίνεται ΤΑΠ (σε δυναμική **p**) στα μέτρα 163-164 και στο μέτρο 164 υπάρχει μια γέφυρα προς τη δεύτερη παραλλαγή που ακολουθεί σε αυτό το μέρος, η οποία αποτελείται από τριήχα δεκάτων έκτων.

¹⁰⁹ Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 186-187.

Εικόνα 2.4.17. Andante con moto: 1^η παραλλαγή. Χαρακτηριστικό δεύτερης φράσης: τρίχη δεκάτων έκτων.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 148-156. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.4.18. Andante con moto: 1^η παραλλαγή. Διανοιμός δεύτερης φράσης κατά την επανάληψη της.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 157-164. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Ιδιαίτερο στοιχείο της δεύτερης παραλλαγής μετά τη φούγκα είναι η παρουσία της μελωδικής γραμμής του θέματος στο μπάσο του αριστερού χεριού (εικόνα 2.4.19). Βρίσκεται σε **forte**, το αριστερό έχει συγχορδιακή υφή και το δεξί χέρι έχει τρίχη δεκάτων, όπου κινούνται ποικιλματικά. Επιπλέον, όπως και στην προηγούμενη

παραλλαγή, υπάρχει έντονο το στοιχείο της ρυθμικής επιτάχυνσης σε κάθε γραμμένη επανάληψη των φράσεων: η πρώτη φράση (165-172) έχει τρίχη δεκάτων έκτων (εικόνα 2.4.19), ενώ η γραμμένη επανάληψή της (173-180) έχει συνεχόμενα τριακοστά δεύτερα (εικόνα 2.4.20).¹¹⁰ Ομοίως, γίνεται επιτάχυνση ανάμεσα στη δεύτερη φράση και τη γραμμένη επανάληψή της. Στην πρώτη φράση και στις δύο φορές που ακούγεται υπάρχουν *sf* για τονισμό της μελωδίας στο μπάσο. Η αρμονία είναι παρόμοια με αυτή του θέματος, και γίνεται ΑΑΠ στα μέτρα 172-173 και ΗΠ στο μέτρο 180.¹¹¹



Εικόνα 2.4.19. Andante con moto: 2^η παραλλαγή. Χαρακτηριστικό: η μελωδία του θέματος βρίσκεται στο μπάσο (μωβ) και τρίχη δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fugue, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 165-168. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.



Εικόνα 2.4.20. Andante con moto: 2^η παραλλαγή. Διανθισμός πρώτης φράσης με συνεχόμενα τριακοστά δεύτερα στη συνοδεία.

¹¹⁰ Ό. π., 188.

¹¹¹ Ο Kramer τονίζει την απουσία του μπάσου του θέματος στα πρώτα 16 μέτρα αυτής της παραλλαγής, στοιχείο όπου αποτελούσε τη βάση της φούγκας. Βλέπε Kramer, "Beethoven's transcendence of the additive tendency...", 188.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 173-176. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η δεύτερη φράση ξεκινά σε *p* και ακολουθεί crescendo μέχρι *f* (181-182), το δεξί χέρι παίζει σε σπασμένες οκτάβες τη βάση της δεσπόζουσας, ενώ το αριστερό παίζει 2 φωνές σε τρίτες με αξία δεκάτων έκτων. Στα 2 μέτρα που ακολουθούν το αριστερό έχει τρίχη δεκάτων έκτων όπως και το δεξί. Στα μέτρα 185-188 γίνεται η ΤΑΠ και αμέσως αρχίζει η επανάληψη της φράσης με ρυθμική επιτάχυνση: μέτρα 188-190 το δεξί έχει τριακοστά δεύτερα και το αριστερό τρίχη δεκάτων έκτων, όπου από *p* φτάνουν σε *f* και στα μέτρα 190-192 το αριστερό έχει τριακοστά δεύτερα, όπως και το δεξί και αντίστοιχη δυναμική. Στα μέτρα 193-196 γίνεται ΤΑΠ σε *f*, με το δεξί χέρι να έχει ανοδικά περάσματα τριακοστών δευτέρων πάνω στην τονική (Μι ύφεση μείζονα) και το αριστερό να έχει συμπαγή συγχορδιακή υφή.

The image displays three systems of musical notation for the second phrase of the finale. The first system (measures 182-188) shows the right hand playing octaves and the left hand playing chords and triplets. The second system (measures 189-192) shows the right hand playing octaves and the left hand playing chords and triplets. The third system (measures 193-196) shows the right hand playing octaves and the left hand playing chords and triplets. The score is annotated with 'p cresc.', 'f', 'p 3', 'cresc.', and 'sf'.

Εικόνα 2.4.21. Andante con moto: 2^η παραλλαγή. Δεύτερη φράση με χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα τα τρίχη δεκάτων έκτων. Συνεχίζεται η εμφάνιση της μελωδίας στο αριστερό χέρι.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 180-188. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Εικόνα 2.4.22. Andante con moto: 2^η παραλλαγή. Ρυθμική επιτάχυνση μουσικής επιφάνειας με εκτενή χρήση 32^{ων}.

Beethoven, 15 Variationen mit fugue, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, μ. 188-196. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Η coda που ακολουθεί αποτελείται από 10 μέτρα και χαρακτηρίζεται από συμπύκνωση του θέματος και ρυθμομελωδική επιτάχυνση¹¹². Το αριστερό χέρι έχει αρπιστική φιγούρα με δέκατα έκτα και το δεξί χέρι φέρει τη μελωδία που υπάρχει στα πρώτα

¹¹² Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 84.

τέσσερα μέτρα του θέματος, συμπυκνωμένα αρχικά σε 2 μέτρα (196-199), έπειτα σε 1 (200-201) και τελικά σε μισό μέτρο (202-203) όπως φαίνεται στην εικόνα 2.4.23. Μαζί με ενδείξεις *crescendo* (200) και *sempre più forte* (202) το έργο καταλήγει σε ΤΑΠ (*ff*) με συμπαγή συγχορδιακή υφή στα μέτρα 204-205.

Εικόνα 2.4.23. Andante con moto: coda. Επανάληψη της τελικής αυθεντικής πτώσης στην τονική με συμπυκνωμένη μορφή των πρώτων τεσσάρων μέτρων της μελωδίας και σταδιακή ρυθμομελωδική επιτάχυνση. Σημειώνεται με διαφορετικά χρώματα η συρρίκνωση του θέματος.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Finale alla fuga, Andante con moto, coda, μ. 196-205. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

2.5. Συνολική θεώρηση του έργου

Το έργο αποτελεί κομβικό σημείο στην μετέπειτα πορεία των ανεξάρτητων σετ παραλλαγών, καθώς είναι το πρώτο, όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο

υποκεφάλαιο, στο οποίο μετά τις παραλλαγές ακολουθεί ολοκληρωμένη φούγκα. Ο Kramer θεωρεί πως το κλείσιμο του κομματιού μέσω της φούγκας είναι αποτελεσματικό, διότι προκύπτει ομαλά από την αντιστικτική μεταχείριση του θέματος και γενικότερα από τη μεταχείριση των παραλλαγών.¹¹³ Η σταδιακή προσθήκη φωνών με αντιστικτικό χαρακτήρα στην Εισαγωγή (a due, a tre, a quattro), η μίμηση στη δεύτερη φράση της παραλλαγής VI, ο κανόνας σε οκτάβα, δηλαδή η παραλλαγή VII είναι μερικά παραδείγματα όπου δείχνουν τις δυνατότητες του συνθέτη να ενσωματώνει παλαιότερες τεχνικές σύνθεσης (όπως η αντίστιξη), στη μορφή των παραλλαγών με σκοπό τη συνοχή. Γενικότερα, ο Μπετόβεν χρησιμοποίησε παραδοσιακές τεχνικές ανάπτυξης παραλλαγών, όπως οι διανθιστικές παραλλαγές I, II, IV, και η ελάσσονα παραλλαγή στην ομώνυμη τονικότητα (XIV).¹¹⁴

Σχετικά με τη σχέση του Μπετόβεν με παλαιότερες τεχνικές σύνθεσης και με τις παραλλαγές, ο Kramer κάνει αναλυτική καταγραφή των προσωπικοτήτων που τον επηρέασαν, και σημαντικότεροι είναι κατά σειρά: ο Christian Gottfried Neefe, ο πρώτος του δάσκαλος σύνθεσης, ο οποίος τον έφερε σε επαφή με το “Well-Tempered Clavier” του J.S.Bach¹¹⁵ και ο Mozart, από τον οποίο επηρεάστηκε μέσα από τις ίδιες τις παραλλαγές του. Από αυτές υιοθέτησε κάποιες ιδέες, όπως η εμφάνιση μίας ελάσσονας παραλλαγής μέσα στο σετ (στο έργο είναι η VI) και μιας *adagio* παραλλαγής όπου ακολουθείται από μία γρήγορη, όπου στο Op.35 η *largo* παραλλαγή XV ακολουθείται από τη φούγκα).¹¹⁶

Έπειτα, γίνεται αναφορά στη σχέση του με τον Haydn, ο οποίος του δίδαξε αντίστιξη τα έτη 1792-1793.¹¹⁷ Από αυτόν, πέρα από τη συμβολή που είχε στην επαναφορά γενικότερα της σύνθεσης θέματος και παραλλαγών, πήρε στοιχεία όπως τη σύνθεση μελωδικών παραλλαγών, π.χ. στο εν λόγω έργο η II, την ιδέα του *cantus firmus*, την οποία εφάρμοσε στην Εισαγωγή με βάση το μπάσο του θέματος, την ανάπτυξη ενός μοτίβου στην coda, όπως εφάρμοσε στο καταληκτικό *Andante con moto* στην coda, με τη χρήση των πρώτων 4 μέτρων της μελωδίας ως μοτίβο επεξεργασίας. Επιπρόσθετα, δεν χρησιμοποίησε πολλές αλλαγές στο μετρικό οπλισμό και το τέμπο, όπως και ο Haydn και ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο που υιοθέτησε από το δάσκαλό του είναι η επανεμφάνιση

¹¹³ Kramer, “Beethoven’s transcendence of the additive tendency...”, 177.

¹¹⁴ Shin, “Creating new from the old...”, 39.

¹¹⁵ Kramer, “Beethoven’s transcendence of the additive tendency...”, 34-35.

¹¹⁶ Ό. π., 35, 40.

¹¹⁷ Ό. π., 44.

του θέματος προς το τέλος του σετ.¹¹⁸ Εδώ ο Μπετόβεν επανέφερε το θέμα θριαμβευτικά μετά τη φούγκα μέσω των δύο μη αριθμημένων παραλλαγών που την ακολούθησαν.

Αδιαμφισβήτητα, το έργο παρουσιάζει εσωτερική συνοχή και ομαλή ροή. Ο Shin αναλύει άλλους τρεις παράγοντες εκτός από την αντίστιξη, η οποία εξετάστηκε ενδελεχώς παραπάνω, οι οποίοι είναι καταλυτικοί στην απόδοση συνάφειας: η αλλαγή/μετάθεση οκτάβας ή ρετζίστρου, το πεντάλ σε σι^b και η χρήση της κορώνας.¹¹⁹

Η αλλαγή οκτάβας αφορά τη μεταφορά του ρετζίστρου από μέρος σε μέρος, π.χ. στην Εισαγωγή, όπου σε κάθε παραλλαγή η μελωδική γραμμή του μπάσου ανεβαίνει μια οκτάβα, μέχρι που στο A quattro γίνεται η σοπράνο φωνή. Όμως, η μετάθεση οκτάβας γίνεται και εσωτερικά σε μια παραλλαγή, όπως στην V, όπου στα μέτρα 5-8 η μελωδική γραμμή κατεβαίνει 3 οκτάβες.¹²⁰ Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα αλλαγής ρετζίστρου είναι στην παραλλαγή XIV, όπου η γραμμή του μπάσου που ήταν η μελωδία για τα πρώτα 8 μέτρα μεταφέρεται στο μπάσο στη γραμμένη επανάληψη της φράσης.¹²¹ Εκτός αυτού, στη δεύτερη φράση αυτής της παραλλαγής παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο, λ.χ. στο μέτρο 17 η γραμμή του μπάσου μεταφέρεται στο μέτρο 19 μια οκτάβα πάνω.

Σχετικά με το πεντάλ (ισοκράτη) σε σι^b και τις επαναλαμβανόμενες απότομες οκτάβες σε σι^b, σε κάποιες παραλλαγές το μέτρο 10 του θέματος υπάρχει αυτούσιο, όπως στις “προ-παραλλαγές” της Εισαγωγής: a due, a tre, a quattro, στην παραλλαγή II, ενώ σε άλλες υπάρχει αρμονικά η δεσπόζουσα και επαναλαμβάνεται ένα χαμηλό σι^b, όπως στις I, III, IV, V, VII, VIII. Πεντάλ σε σι^b υπάρχει στις παραλλαγές IX (στο μπάσο), X (σε συνδυασμό με αλλαγή οκτάβας), XI (στην ψηλότερη φωνή σε συνδυασμό με αλλαγή οκτάβας), XIII (σε εσωτερικές φωνές) και στην πρώτη παραλλαγή μετά τη φούγκα (με μορφή τρίλιας).¹²² Ειδικότερα, στην παραλλαγή X, υπάρχουν και επαναλαμβανόμενες οκτάβες στο μέτρο 10, αλλά είναι σε ντο^b, ως στοιχείο έκπληξης.¹²³

¹¹⁸ Ό. π., 45.

¹¹⁹ Shin, “Creating new from the old...,” 31.

¹²⁰ Ό. π., 32.

¹²¹ Ό. π., 32-33.

¹²² Shin, “Creating new from the old...,” 35.

¹²³ Ο Shin σχολιάζει σε αυτό το σημείο πως πάντα ο Μπετόβεν κάνει κάτι ασυνήθιστο, αλλά επιστρέφει και έχει ως σημείο αναφοράς το αρχικό υλικό. Βλέπε Shin, “Creating new from the old...,” 39.

Η κορώνα αποτελεί βασικό στοιχείο του θέματος και διατηρείται σε όλες τις παραλλαγές στο ίδιο σημείο.¹²⁴ Βρίσκεται στο μέτρο 12 ακριβώς στο αποκορύφωμα του θέματος, καθώς μετά ακολουθεί η τελική πτώση.¹²⁵ Αποτελεί σημείο όπου φτάνει η δεσπόζουσα μετά την ανάπτυξή της (συνήθως με την έβδομη της συγχορδίας στη σοπράνο: λαβ), άρα παρατείνει την αγωνία με την παύση της ροής. Συνδυαστικά, ακολουθεί σε μορφή ογδόου το λαβ, το οποίο οδηγεί στο σι. Συνεπώς, η λύση της έβδομης βρίσκεται στο μπάσο και η εξέλιξη της μελωδίας μετά την κορώνα είναι μη αναμενόμενη.

Η “μεσαία περίοδος” στη συνθετική πορεία του Beethoven ξεκίνησε γύρω στο 1801-1803, δηλαδή την εποχή που γράφτηκαν το θέμα και οι παραλλαγές του Op.35.¹²⁶ Δεδομένης της παρούσας ανάλυσης μπορούν να δοθούν κάποια σημεία στα οποία φαίνεται η πειραματική διάθεση, ο δυναμισμός και η τάση του συνθέτη για απότομη αλλαγή-αντίθεση. Αυτά θα αποτελέσουν αργότερα, στην ώριμη μεσαία περίοδο και στο τελικό στυλ του βασικοί πυλώνες δημιουργίας. Χαρακτηριστικά αναφέρονται η ιδιαίτερη και πρωτόγνωρη για την εποχή μετατροπία από το μέρος των παραλλαγών προς τη φούγκα μέσω της σχέσης τριτών και η αίσθηση αντίθεσης μέσω αλλαγής τονικότητας από τη Μι ύφεση μείζονα προς τη σχετική της, Ντο ελάσσονα, διατηρώντας σχεδόν στο ακέραιο την ίδια μελωδία.

Επιπλέον, η προσθήκη ολοκληρωμένης φούγκας στη μορφή του θέματος και των παραλλαγών του αποτελεί σημείο πρωτοτυπίας και πειραματισμού της μορφής. Εκτός αυτού, η έντονη αντίστιξη που κυριαρχεί σε όλο το έργο θα αποτελέσει αργότερα σημείο κατατεθέν της τελευταίας περιόδου του συνθέτη.¹²⁷ Σχετικά με τη φούγκα και το καταληκτικό μέρος *Andante con moto* τονίζεται η αντιπαράθεση που προκύπτει από τη χρήση της κεφαλής του μπάσου του θέματος ως θέμα της φούγκας, η προσεκτική τοποθέτηση θραυσμάτων της μελωδίας μέσα σε αυτή και η τελική επικράτηση της μελωδίας απέναντι στο μπάσο του θέματος μετά τη φούγκα. Ο Shin υπογραμμίζει την αίσθηση πως η κορύφωση και το “βάρος” του έργου βρίσκεται προς το τέλος, δίνοντας τον όρο “end-weightedness”.¹²⁸

¹²⁴ Ο Shin την αποκαλεί “thumb-print”, δηλαδή αποτύπωμα αυτού του σετ παραλλαγών. Shin, “Creating new from the old...,” 35.

¹²⁵ Ό. π., 21.

¹²⁶ Ό. π., 38.

¹²⁷ Eiseman, “A Structural Model for the Eroica Finale?,” 147.

¹²⁸ Shin, “Creating new from the old...,” 39.

Συγκριτικά με το finale της Eroica Symphony¹²⁹ στο οποίο χρησιμοποιείται το ίδιο θέμα με το Op.35 που αναλύθηκε, υπάρχουν κοινά στοιχεία αλλά και αρκετές διαφορές. Κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των δύο έργων είναι: η σύνθεση με μορφή παραλλαγών, η Εισαγωγή στην οποία γίνεται προετοιμασία για την εμφάνιση του θέματος με χρήση του μπάσου του θέματος, η coda στο τέλος και η ενσωμάτωση φούγκας. Στο finale υπάρχουν 2 fugatti, εκ των οποίων το 2^ο έχει ανεστραμμένο θέμα όπως γίνεται και στη φούγκα στο Op.35.¹³⁰ Επιπρόσθετα, μετά το μέρος της φούγκας και στα δύο έργα επανέρχονται 2 παραλλαγές βασισμένες στη μελωδία του θέματος.

Όσον αφορά τις διαφορές, στο finale της Ηρωικής Συμφωνίας δεν υπάρχει εναρκτήρια συγχορδία, αλλά στη θέση της υπάρχει ένα πέρασμα 11 μέτρων όπου γίνεται μετατροπία από τη Σολ ελάσσονα στη μι ύφεση μείζονα και φτάνει σε ημίπτωση με κορώνα πριν ακουστεί το Basso del Tema¹³¹, στην Εισαγωγή δεν υπάρχει το a due¹³² και οι παραλλαγές μειώνονται στην ορχηστρική έκδοση σε 11 (συμπεριλαμβανομένου της coda). Ο Shin αναφέρει πως το όνομα 'Eroica' που δόθηκε στο Op.35, παρόλο που γράφτηκε πριν τη συμφωνία προέκυψε εξαιτίας της χρήσης του ίδιου θέματος αλλά και της ίδιας διαδικασίας παρουσιάσής του σταδιακά από το Basso del Tema στην Εισαγωγή.¹³³

Μορφολογικά, το 4^ο μέρος της Συμφωνίας no 3 έχει συμμετρική αψιδωτή μορφή με στοιχεία ρόντο, φούγκας και αλλαγές τονικοτήτων.¹³⁴ Στο κέντρο του (7^ο μέρος με βάση το σχεδιάγραμμα του Eiseman)¹³⁵ υπάρχει με ένδειξη "March" το μέρος που βρίσκεται στη Σολ ελάσσονα και αποτελεί σημείο κορύφωσης. Τα 3 πρώτα μέρη βασίζονται στο μπάσο του θέματος (όπως στην Εισαγωγή στο Op. 35) ενώ τα 2 τελευταία πριν την coda στη μελωδία του θέματος (αντίστοιχα με τις 2 παραλλαγές μετά τη φούγκα στο Op. 35). Στοιχεία ρόντο εμφανίζονται στα μέρη 4-10 όπου βασίζονται στη μελωδία του θέματος και του μπάσου εναλλάξ. Συνολικά από τα παραπάνω επιτυγχάνεται η

¹²⁹ Ο Lockwood τονίζει πως σε σχετικό σκίτσο του Beethoven ("Wielhorsky") που υπάρχουν ιδέες για τις παραλλαγές Op. 35 και την Ηρωική Συμφωνία δεν υπάρχει καμιά σημείωση για το συγκεκριμένο μέρος (finale), γεγονός που αναδεικνύει τη σημασία των παραλλαγών και τη χρήση τους ως βάση για το finale. Lewis Lockwood, "Beethoven's Earliest Sketches for the "Eroica" Symphony," *The Musical Quarterly* 67, no. 4 (October 1981): 460.

¹³⁰ Eiseman, "A Structural Model...", 141.

¹³¹ Shin, "Creating new from the old...", 14.

¹³² Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" variations, op. 35," 7.

¹³³ Shin, "Creating new from the old...", 15.

¹³⁴ Eiseman, "A Structural Model...", 139.

¹³⁵ Ο. π., 140.

συμμετρικότητα.¹³⁶ Στο Op. 35 δεν υπάρχει αυτή η εναλλαγή μερών καθώς όλες οι παραλλαγές ακολουθούν παρόμοιο μελωδικό περίγραμμα με εξαίρεση την XIV, στην οποία εμφανίζεται το μπάσο του θέματος ως μελωδία. Μια ενδιαφέρουσα θέση σχετικά με τη σχέση του Op. 35 γενικότερα με την 3^η Συμφωνία είναι εκείνη του Lockwood, ο οποίος υποστηρίζει πως στο τέλος της Συμφωνίας υπήρχε η αρχή της, θεωρώντας πως το θεματικό υλικό για όλη τη Συμφωνία (όχι μόνο το 4^ο μέρος) προερχόταν από τις παραλλαγές Op. 35.¹³⁷

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί η σενκεριανή ανάλυση που έκανε ο ίδιος ο Schenker στο Basso del Tema της Εισαγωγής και στο πρώτο fugato του 4^{ου} μέρους της “Eroica”. Μετά τα 11 εισαγωγικά μέτρα¹³⁸ ακούγεται αρχικά από τα έγχορδα (unisono) με pizzicato η μελωδία του μπάσου και στην επανάληψη των φράσεων προστίθενται αρχικά ξύλινα πνευστά και έπειτα τα χάλκινα με διαφορά φάσης κυρίως ένα τέταρτο. Σύμφωνα με τα διαγράμματα του Schenker που παρατίθενται στο άρθρο της Cavett-Dunsby¹³⁹ η γραμμή του μπάσου μπορεί να ακουστεί με δύο τρόπους: ως μπάσο μια εξωτερικής φωνής,¹⁴⁰ η οποία κινείται ανοδικά με βηματική κίνηση από την I στην V και η οποία επιβάλλει την ύπαρξη μιας καθοδικής κίνησης από την V στην I ή ως μελωδική γραμμή. Η τελευταία πρόταση προκύπτει αν από την παρουσίαση του μπάσου σε unisono σε 2 οκτάβες αναγνωσθεί ως η ψηλότερη φωνή. Ωστόσο, εξηγεί πως αν θεωρηθεί πάνω φωνή, τότε υπονοείται μια μπασογραμμή που τη συνοδεύει, την οποία ονομάζει “secret bass”.¹⁴¹ Επομένως, εναρμονίζει τη μπασογραμμή θέλοντας να δώσει έμφαση στην αντιστικτική δομή που έχει η μελωδία του μπάσου.

Σχετικά με τη μετάβαση στο πρώτο φουγκάτο (μ.107), τα δεύτερα βιολιά που έχουν τη μελωδική γραμμή κινούνται από μί σε μι. Όπως υποστηρίζει, ο Beethoven δημιουργεί

¹³⁶ Η συμμετρικότητα όπως σχολιάζει ο Eiseman είναι στοιχείο που χρησιμοποιούσε εκτενώς ο Bach και δεδομένου ότι ο Μπετόβεν έλαβε αντίγραφο από τα μοτέτα του το 1803 ίσως τον ενέπνευσαν να δημιουργήσει την αψιδωτή μορφή του finale. Βλέπε Eiseman, “A Structural Model for the Eroica Finale?” 147.

¹³⁷ Βασισμένος στο τετράδιο με σκίτσα του Beethoven: “Wielhorsky”. Lockwood, “Beethoven’s Earliest Sketches...,” 461, 478. Γίνεται ιδιαίτερη μνεία για την ομοιότητα μεταξύ της αρχής της Συμφωνίας και του Basso del Tema: καταγράφεται πως τα πρώτα 4 μέτρα είναι όμοια αν παραληφθούν κάποιοι φθόγγοι στο πρώτο μέρος, με αποτέλεσμα οι 4 πρώτες νότες του Basso να εμφανίζονται και στην αρχή του έργου. Lockwood, “Beethoven’s Earliest Sketches...,” 468-469.

¹³⁸ Η αρθρογράφος αναφέρει πως αυτά τα μέτρα περιλαμβάνουν τις τονικότητες, οι οποίες υπάρχουν στη συνέχεια του μέρους, όπως η Σολ ελάσσονα (1^ο φουγκάτο). Βλέπε Cavett-Dunsby, “Schenker’s analysis of the eroica finale,” 49.

¹³⁹ Cavett-Dunsby, “Schenker’s analysis of the eroica finale,” 48.

¹⁴⁰ Την αναφέρει ως “outer-voice progression”. Βλέπε Cavett-Dunsby, “Schenker’s analysis...,” 47.

¹⁴¹ Cavett-Dunsby, “Schenker’s analysis...,” 47.

το φουγκάτο για να αναπτύξει αυτή την χρωματική κίνηση. Γι' αυτό και δεν αποτελεί ολοκληρωμένη φούγκα, δεν είχε τέτοια πρόθεση, αλλά ήθελε να δώσει έμφαση γενικότερα στην ανοδική και καθοδική κίνηση που υποστηρίζεται από τις 4 πρώτες νότες του θέματος του φουγκάτο και να χρησιμοποιήσει τη μορφή του φουγκάτο ως τεχνική προέκτασης.¹⁴²

Επιπλέον, σχετικά με τις παραλλαγές στη Συμφωνία, ο Schenker θεωρεί πως κι αυτές έχουν προεκτασιακό χαρακτήρα παρά δομικό.¹⁴³ Ως επιχείρημα χρησιμοποιεί την παραλλαγή του μπάσου στο μέτρο 40 (αντίστοιχο του a quattro), στο οποίο η μελωδική γραμμή είναι αυτή του μπάσου. Ωστόσο, η θεμελιώδης γραμμή βρίσκεται σε εσωτερική φωνή με στοιχεία της ψηλότερης φωνής και έχει τη μορφή $\hat{3}-\hat{2} :||: \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.¹⁴⁴ Συνεπώς, εξηγεί πως το θέμα δεν έχει δομικό χαρακτήρα, καθώς δε φέρει τη θεμελιώδη γραμμή. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι το Op. 35 είναι μια σειρά από παραλλαγές με φούγκα στο τέλος. Επομένως, οι παραλλαγές εδώ έχουν δομική λειτουργία, καθώς φέρουν τις θεμελιώδεις γραμμές και παρόμοια μορφολογικά χαρακτηριστικά.¹⁴⁵ Γενικά, για τη σύνθεση του finale η Sisman υποστηρίζει πως ο Beethoven κατόρθωσε να συνοψίσει το παρελθόν, την ιστορία της μορφής των παραλλαγών και να την υπερβεί, να την αναπτύξει.¹⁴⁶

Σχετικά με την ενορχήστρωση η Tantikarn θεωρεί πως ίσως ο Μπετόβεν τη σκεφτόταν ήδη από όταν έγραφε το έργο για πιάνο. Επομένως, θα μπορούσε να δοθεί έμφαση, ώστε να παρθούν αποφάσεις σχετικά με τα ηχοχρώματα για την εκτέλεση του έργου.¹⁴⁷ Αναλυτικότερη αναφορά θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο.

¹⁴² Ό. π., 47.

¹⁴³ Ό. π., 47.

¹⁴⁴ Ό. π., 47-48.

¹⁴⁵ Ό. π., 49.

¹⁴⁶ Elaine R. Sisman, "Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven," *Acta Musicologica* 62, no. 2-3 (May-December 1990): 171.

¹⁴⁷ Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...," 7.

Κεφάλαιο 3: Ερμηνεία

3.1. Ερμηνευτική πρακτική

Ο Walls ορίζει την ερμηνεία ενός έργου ως την προσπάθεια κατανόησης και ανάδειξης των προθέσεων του συνθέτη.¹⁴⁸ Η κατανόηση σχετίζεται με πολλούς παράγοντες όπως τη θεωρητική γνώση σχετικά με, παραδείγματος χάρη, τη μορφολογική δομή, την αρμονία, την ιστορική γνώση και τις συνθήκες στις οποίες γράφτηκε το έργο, την ακουστική εμπειρία του ερμηνευτή που αφορά την τριβή του με έργα ίδιου είδους-ύφους και την μουσική- εκτελεστική εμπειρία. Όπως αναφέρει ο Bowen, ένα σημαντικό μέρος της ερμηνείας αφορά τη λήψη αποφάσεων, καθώς μια παρτιτούρα έχει αρκετούς τρόπους ηχητικής απόδοσης.¹⁴⁹ Έτσι, αναδεικνύονται συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά, ενώ κάποια άλλα βρίσκονται στο υπόβαθρο. Οι αποφάσεις αυτές γίνονται είτε συνειδητά είτε όχι με τον Rink να συμπληρώνει πως αφορούν και τον τρόπο ανάδειξης αυτών των γνωρισμάτων, σύμφωνα με το πώς αντιλαμβάνεται ο εκτελεστής τη θέση τους στο κομμάτι.¹⁵⁰ Ο τελευταίος επινοεί τον όρο “informed intuition” για να αναδείξει πόσο σημαντικό ρόλο έχει η διαίσθηση, η οποία ωστόσο προκύπτει από γνώση και εμπειρία.¹⁵¹

Επιπλέον, ο Hill μεταφέρει την άποψη του Moore όσον αφορά τη διαδικασία νοσηματοδότησης ενός φθόγγου, μιας φράσης, ενός έργου, κατά την οποία παρατηρεί πως η απλή επανάληψη π.χ. ενός περάσματος καταστρέφει τη δημιουργικότητα και την όρεξη του ερμηνευτή, χάνοντας έτσι την προσαρμοστικότητά του που αποτελεί σημαντικό προτέρημα κατά την εκτέλεση.¹⁵² Επομένως, τίθεται το ερώτημα πώς μπορεί ο ερμηνευτής να διαμορφώνει κάθε φορά που παίζει κάτι μοναδικό.¹⁵³ Έτσι, ο Hill

¹⁴⁸ Peter Walls, “Historical performance and the modern performer,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 18.

¹⁴⁹ Jose Antonio, Bowen, “Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance,” *Performance Practice Review* 9, no. 1 (Spring 1996): 31.

¹⁵⁰ John Rink, “Analysis and (or?) performance,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35.

¹⁵¹ Ό.π., 36.

¹⁵² Peter Hill, “From score to sound,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 130-131.

¹⁵³ Ο Hill μεταφέρει την άποψη του Messiaen πως ο στόχος του ερμηνευτή είναι να δώσει νόημα και “χαρακτήρα” σε αυτό που γράφεται στην παρτιτούρα. Hill, “From score to sound,” 132. Αναφορά στο Peter Hill, *The Messiaen Companion* (London: Faber and Faber, 1994), 277-8.

προτείνει ένα τρόπο εκμάθησης του έργου που δίνει την ευκαιρία στον ερμηνευτή να διαμορφώσει τη δική του οπτική. Αυτό, υποστηρίζει, πως καλλιεργείται μέσω της επεξεργασίας της μουσικής στο μυαλό διαβάζοντας προσεκτικά την παρτιτούρα και ακούγοντάς τη με το εσωτερικό αυτί, χωρίς το όργανο εκτέλεσης.¹⁵⁴ Έτσι, απαλλαγμένος από τεχνικά ζητήματα, ο εκτελεστής κατανοεί τη μουσική, εστιάζοντας σε μουσικά θέματα, όπως το φρασάρισμα, την ανάδειξη σημαντικών πτώσεων, καθώς και τη θέση καθενός από αυτά μέσα σε ολόκληρο το έργο.

Σε αυτό το σημείο ο Hill δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα παρομοίωση, θεωρώντας πως η παραπάνω διαδικασία πριν αρχίσει την “πρακτική” μελέτη ο ερμηνευτής είναι ανάλογη με αυτή που κάνει ένας μαέστρος πριν την πρώτη πρόβα με την ορχήστρα.¹⁵⁵ Δημιουργεί, δηλαδή νοητικά ένα μουσικό χάρτη, μαθαίνοντας εξ’ όψεως το ρόλο κάθε οργάνου μέσα στο έργο. Συνεπώς, επιτυγχάνεται η “ενεργητική” μνήμη¹⁵⁶ που βασίζεται στην κατανόηση της μουσικής εξέλιξης και όχι στην επανάληψη των φθόγγων.

Στη συνέχεια, συμφωνεί με την επαφή με το όργανο, ώστε ο ερμηνευτής να μελετήσει τι μπορεί να αποδώσει από αυτά που φαντάστηκε νοητικά. Απαντώντας σε τεχνικά ζητήματα, βασισμένος στο γνωστό πιανίστα και επιμελητή εκδόσεων Alfred Cortot, προτείνει ο ερμηνευτής να ακούει στο μυαλό του πριν παίξει ένα φθόγγο, μια φράση, γενικά να προσπαθεί να μην κοιτάει τα χέρια, ώστε να αποφευχθεί η “καθοδήγηση” με το μάτι και να κάνει μεταφορά κάποιων περασμάτων σε άλλη κλίμακα, ώστε να κατανοεί τη λειτουργία της αρμονίας.¹⁵⁷

Μέσω των παραπάνω, αναδεικνύεται η σημασία της προσωπικής νοητικής ενασχόλησης με το έργο, ώστε να δημιουργηθεί η προσωπική οπτική και αίσθηση για αυτό, χωρίς τα εμπόδια που προκαλεί η δεξιτεχνία και οι ατομικές πιανιστικές, εν προκειμένω, δυνατότητες. Όπως τονίζει, η μουσική πρέπει να καθοδηγείται από το τι θέλουμε και τι έχουμε ανάγκη να κάνουμε και όχι από το τι μπορούμε.¹⁵⁸

Εφόσον, λοιπόν, δίνεται σημασία στην προσωπική εκτίμηση του κάθε ερμηνευτή, προκύπτει με λογική αναγκαιότητα πως δεν υπάρχει μία και μοναδική ερμηνεία ενός έργου, αλλά πολλές διαφορετικές. Σύμφωνα με τον Cook, η ερμηνεία είναι η βάση του

¹⁵⁴ Ό.π., 133.

¹⁵⁵ Ό.π., 138.

¹⁵⁶ Μεταφράστηκε ο όρος στα αγγλικά: “active memory”. Hill, “From score to sound,” 138.

¹⁵⁷ Ό.π., 139-140.

¹⁵⁸ Ό.π., 143.

πλουραλισμού.¹⁵⁹ Η θέση αυτή επικυρώνεται από την ποικιλία ηχογραφήσεων αμέτρητων έργων στο διαδίκτυο, από γνωστούς και δεξιότεχνες εκτελεστές, των οποίων ο τρόπος προσέγγισης της μουσικής διαφέρει σε ζητήματα, όπως η ταχύτητα, η έμφαση σε διαφορετικές μελωδικές γραμμές και το εύρος της δυναμικής. Φυσικά, όλοι βασίζονται στην ίδια παρτιτούρα, η οποία έχει συγκεκριμένες και ίδιες πληροφορίες για όλους. Ωστόσο, η κατανόηση αυτής και η νοηματοδότηση της μουσικής που είναι γραμμένη διαφέρει και απαιτεί την απόδειξη πως η παρτιτούρα δεν είναι η μουσική, δηλαδή η τελευταία δεν περιορίζεται μέσα στα μέτρα.¹⁶⁰

Στην παρούσα έρευνα, χρησιμοποιήθηκε η έκδοση urtext,¹⁶¹ δηλαδή η μεταγραφή της αυθεντικής παρτιτούρας χωρίς προσθήκες ή αλλαγές από τον εκδότη. Έτσι, διαφυλάσσεται η εγκυρότητα των στοιχείων που θα αναλυθούν και θα ερμηνευτούν ακόμα και 220 χρόνια αργότερα, όπως στην προκειμένη περίπτωση. Σε συνδυασμό με τα ιστορικά στοιχεία που καταγράφονται στο κεφάλαιο 1, δίνονται σημαντικές πληροφορίες για την εποχή που γράφτηκε το έργο που μελετάται, οι οποίες βοηθούν στην κατανόηση και την επεξήγηση διάφορων μουσικών γεγονότων. Παρακάτω θα μελετηθεί η σχέση της ανάλυσης με την ερμηνεία καθώς και τα αποτελέσματα που προκύπτουν από το συνδυασμό τους.

3.2. Σχέση ανάλυσης και ερμηνείας

Υπάρχουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις σχετικά με την αξία της ανάλυσης στην ερμηνευτική προσέγγιση. Ο Rink καταγράφει τη μια άποψη που εκφράζεται από θεωρητικούς όπως ο Narmour¹⁶² και ο Berry,¹⁶³ η οποία αναδεικνύει πως η ανάλυση είναι απαραίτητο στοιχείο και ότι οι ερμηνευτές οφείλουν να έχουν θεωρητικές γνώσεις,

¹⁵⁹ Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis," στο *Rethinking music*, επιμ. Nicholas Cook, Everist Mark (New York: Oxford University Press, 1999), 261.

¹⁶⁰ Rink, "Analysis and (or?) performance," 39.

¹⁶¹ Stanley Boorman, "Urtext," *Grove Music Online*, προσπέλαση 27 Ιουλίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>.

¹⁶² Rink, "Analysis and (or?) performance," 36. Αναφορά στο "On the relationship of analytical theory to performance and interpretation" στο *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, επιμ. Eugene Narmour, Ruth A. Solie (Stuyvesant: Pendragon, 1988), 319, 340.

¹⁶³ Rink, "Analysis and (or?) performance," 36. Αναφορά στο Wallace Berry, *Form in Music* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986), 415 και *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989), 44.

ώστε να ξέρουν πώς να ερμηνεύσουν ένα έργο. Πρέπει, δηλαδή η ερμηνεία να συνοδεύεται από βαθιά ανάλυση η οποία θα υπονοεί τον τρόπο ερμηνείας. Από την άλλη αναφέρει την άποψη του Dunsby, σύμφωνα με την οποία η ανάλυση, η προσπάθεια δηλαδή επεξήγησης της μουσικής δομής είναι κάτι διαφορετικό από την κατανόηση της μουσικής και της επικοινωνίας της με το κοινό.¹⁶⁴ Ωστόσο, μια στοχευμένη αναλυτική προσέγγιση θα βοηθούσε τον ερμηνευτή να ξεπεράσει δύσκολα περάσματα, θεωρώντας, την ανάλυση ως εσωτερικό κομμάτι της ερμηνευτικής διαδικασίας.¹⁶⁵

Ο Cook σχολιάζει, σχετικά με τους υπερασπιστές της πρώτης άποψης, πως η έκφραση θεωρείται έτσι αποτέλεσμα της δομής. Δηλαδή, οι εκτελεστές χρησιμοποιούν διάφορα εκφραστικά μέσα, όπως το *rubato* για να εκφράσουν τη δομή, με αποτέλεσμα η μουσική να θεωρείται έκφραση του εαυτού της.¹⁶⁶ Αντίθετα, ο Rosenwald υποστηρίζει πως το έργο υπάρχει ανάμεσα στην παρτιτούρα και την ερμηνεία, συνεπώς ο συνθέτης και ο ερμηνευτής συνεργάζονται για τη δημιουργία και διατήρησή του στο ρεπερτόριο.¹⁶⁷ Επομένως, ίσως χρειάζεται αναθεώρηση σχετικά με το ρόλο του ερμηνευτή και τη σχέση του με την αναλυτική διαδικασία.

Ο Lester υποστηρίζει πως πρέπει να υπάρχει αμοιβαίος λόγος μεταξύ θεωρητικών και εκτελεστών, οι ερμηνευτές να αντιμετωπιστούν ως καλλιτεχνικά ίσοι,¹⁶⁸ έτσι ώστε και οι δυο πλευρές να ακούσουν η μια την άλλη και να προσφέρουν τις γνώσεις και τα ευρήματά τους. Η ανάλυση δύναται να δώσει πολλά εφόδια κατά την προετοιμασία για την ερμηνεία, καθώς και κατά την εκτέλεση. Η μελέτη της παρτιτούρας με προσοχή στις αρμονικές-μορφολογικές λειτουργίες και στα μέσα προβολής τους, είναι σύμφωνα με τον Rink, ο στόχος της ανάλυσης που βοηθά την ερμηνεία.¹⁶⁹

Στη συνέχεια αναφέρεται στην εύρεση του μουσικού “σχήματος” και όχι της “δομής”, δηλαδή τη ροή της μουσικής στο χρόνο την ώρα που εκτελείται, θεωρώντας το μια έννοια πιο αφηρημένη από τη δομή.¹⁷⁰ Επιπλέον, εξηγεί πως η μοτιβική και σενκεριανή ανάλυση

¹⁶⁴ Ό.π., 36. Αναφορά στο Jonathan Dunsby, “Guest editorial: performance and analysis of music,” *Music Analysis* 8, no. 1/2 (March - July 1989): 7.

¹⁶⁵ Ό.π. 36.

¹⁶⁶ Cook, “Analysing Performance...,” 242-243.

¹⁶⁷ Ό.π., 245. Αναφορά στο Lawrence Rosenwald, “Theory, Text-setting, and Performance,” *Journal of Musicology* 11, no. 1 (Winter 1993): 62.

¹⁶⁸ Joel Lester, “Performance and analysis: interaction and interpretation,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 198.

¹⁶⁹ Rink, “Analysis and (or?) performance,” 36.

¹⁷⁰ Στα αγγλικά αναγράφεται ως musical “shape”. Ό.π. 36.

ίσως φαίνονται καθαρά στην παρτιτούρα, αλλά είναι αδύνατο να ακουστούν στην εκτέλεση.¹⁷¹ Ο ερμηνευτής, όμως, ενισχύεται εκφραστικά γνωρίζοντάς τις, αφού τις χρησιμοποιεί όσον αφορά την ηχητική διαφοροποίηση μεταξύ των φωνών και τον τονισμό των θεμελιωδών γραμμών. Σχετικά με την πιο αυστηρή ανάλυση τονίζει τη βοήθεια που λαμβάνει από αυτή ο ερμηνευτής σχετικά με τεχνικά ζητήματα, την απομνημόνευση έργων οποιασδήποτε διάρκειας και το άγχος,¹⁷² όπου δε λείπει από κανένα, ανεξάρτητα από την εμπειρία του σε σκηνή και γενικότερα εμφάνιση μπροστά σε κοινό. Επιπλέον, η γνώση για τη λειτουργία των πτώσεων σε ένα έργο βοηθά στον καθορισμό του σχήματός της. Δηλαδή αν θα τονιστεί, αν γίνει κάποια καθυστέρηση, καθώς και τι είδος άρθρωσης είναι κατάλληλο.¹⁷³ Όπως προειπώθηκε, οι αποφάσεις αυτές διαμορφώνονται μέσω προσωπικών επιλογών κάθε ερμηνευτή.

Συνεπώς, φαίνεται πως η ανάλυση προσφέρει εναλλακτικές δυνατότητες παρά ότι δίνει λύσεις,¹⁷⁴ δηλαδή λειτουργεί ως διαδικασία και όχι ως προϊόν. Με δεδομένο αυτό, εφόσον η ανάλυση και η ερμηνεία μπορούν να θεωρηθούν τρόποι απόκτησης και ανάδειξης μουσικής γνώσης, τότε πρέπει να πραγματοποιούνται ταυτόχρονα και διαδραστικά, όχι διαδοχικά, όπως αναφέρει ο Cook την άποψη του Kirkpatrick.¹⁷⁵ Επομένως, η ερμηνεία αφορά τη συσχέτιση των φυσικών χειρονομιών και του ήχου (την εκτέλεση) με τη σημειογραφία και τις γραπτές ενδείξεις (την παρτιτούρα). Με αυτά τα δύο διαμορφώνεται η μοναδική κατανόηση του έργου από τον ερμηνευτή, χωρίς να αποκλείεται η ανακάλυψη νέων μουσικών ιδεών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας.¹⁷⁶

Αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο η άποψη του Glenn Gould μέσω του Cook σχετικά με την ερμηνεία. Υποστηρίζει, λοιπόν, πως ιδανικά σε μια εκτέλεση αρχικά πρέπει ως εκτελεστής να υποθέτεις πως δεν ξέρεις τι πρόκειται να γίνει και να το μαθαίνεις κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της μουσικής.¹⁷⁷

¹⁷¹ Ό.π., 37,39.

¹⁷² Ό.π., 39.

¹⁷³ Ό.π., 40.

¹⁷⁴ Cook, "Analysing Performance...", 249. Αναφορά στο Tim Howell, "Analysis and Performance: The Search for a Middleground," στο *Companion to Contemporary Musical Thought*, επιμ. John Paynter et al (London: Routledge, 1992), 709.

¹⁷⁵ Cook, "Analysing Performance...", 248. Αναφορά στο Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method* (New Haven: Yale University Press, 1984), 128.

¹⁷⁶ Rink, "Analysis and (or?) performance," 39.

¹⁷⁷ Cook, "Analysing Performance...", 248. Αναφορά στο Tim Page, *The Glenn Gould Reader* (London, 1987), 287.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται σαφές πως η αναλυτική διαδικασία συνδέεται άρρητα με την ερμηνεία, καθώς η μία αλληλοτροφοδοτεί την άλλη. Το συμπέρασμα αυτό θα ενισχυθεί και πρακτικά μέσω της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου, η οποία είναι ένας από τους στόχους της παρούσας εργασίας. Θα φανεί, δηλαδή, η σημασία της ανάλυσης στην ανάδειξη πολλών μουσικών γεγονότων (π.χ. αρμονικών λειτουργιών, πτώσεων). Επιπλέον, θα αναδειχθεί η αξία της γνώσης των ρυθμομελωδικών σχημάτων που καθορίζουν τη μουσική επιφάνεια κάθε παραλλαγής ξεχωριστά, αλλά και η μακροδομή του έργου, που όπως σχολιάστηκε στο μέρος της ανάλυσης αποτελεί προσομοίωση της κλασικής μορφής του πρώτου μέρους μια σονάτας: γρήγορο-αργό-γρήγορο μέρος. Εκτός αυτού, θα συζητηθούν τα τεχνικά προβλήματα που προκύπτουν από την ανάγκη ανάδειξης συγκεκριμένων μελωδικών γραμμών και της θεμελιώδους δομής του θέματος των παραλλαγών, σύμφωνα με τη σενκεριανή ανάλυση.

Η ερμηνεία και η πρακτική εξάσκηση, βοηθά στην άμεση κατανόηση των αναλυτικών ευρημάτων πέρα από τη θεωρία. Ωστόσο, κάποια στοιχεία, ειδικά στη φούγκα, λόγω της αντιστικτικής υφής δεν είναι εφικτό να ακουστούν, άρα η επιλογή εστίασης σε συγκεκριμένα μοτίβα και μελωδικές γραμμές καθίστανται αναγκαία. Επιπρόσθετα, η άμεση αυτή παρατήρηση αυτών που ανακαλύφθηκαν εντυπώνεται στο μυαλό και στα χέρια του ερμηνευτή και έτσι γίνεται ευκολότερα η απομνημόνευση του έργου, καθώς και η σταδιακή θεμελίωση κάποιων ιδεών σχετικά με την έκφραση, την ηχητική απόδοση και τους στόχους που τοποθετούνται από τον ερμηνευτή. Τα παραπάνω αποτελούν στοιχεία που ο τελευταίος επιχειρεί να επικοινωνήσει στο κοινό του μέσω της ζωντανής εκτέλεσης.

3.3. Γενικά ζητήματα ερμηνείας του Op. 35

Συνολικά το έργο, όπως φάνηκε στην ανάλυση, είναι πολύ απαιτητικό μουσικά και τεχνικά, καθώς εμπεριέχει στοιχεία που ανήκουν στο μεταίχμιο ανάμεσα στην κλασική και ρομαντική περίοδο.¹⁷⁸ Αυτό συμβαίνει διότι συνδυάζονται παλιές τεχνικές παραλλαγών και σύνθεσης (π.χ. φούγκα) στις οποίες έχουν ενσωματωθεί πρωτοποριακά και άκρως εκφραστικά στοιχεία με τις δυνατότητες του πιάνου, το οποίο

¹⁷⁸ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 86.

δύναται να δημιουργήσει ηχητικά ολόκληρη ορχήστρα και ορίζεται σήμερα σαν όργανο ορχήστρας.¹⁷⁹

Η Jaeyoun θεωρεί πως το φινάλε της 3^{ης} Συμφωνίας αποτελεί πλεονέκτημα για την ερμηνεία του Op. 35, καθώς εξαιτίας της ομοιότητας κάποιων παραλλαγών και της χρήσης ίδιου θέματος δίνεται η δυνατότητα να ακουστούν μελωδικές γραμμές και μοτίβα από διαφορετικά όργανα.¹⁸⁰ Έτσι, δημιουργούνται διαφορετικά ηχοχρώματα, τα οποία ο πιανίστας μπορεί να αναπαράγει νοητικά, ακόμα και πρακτικά ανάλογα με την άρθρωση, τη δυναμική και γενικότερα τις τεχνικές του ικανότητες.

Ένα γενικό ζήτημα που προκύπτει κατά την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου είναι η σύνδεση των παραλλαγών μέσω της κοινής τους καταγωγής, δηλαδή το θέμα από το οποίο προέρχονται. Με τη βοήθεια της αναγωγικής ανάλυσης γνωστοποιούνται οι ομοιότητες και οι διαφορές κάθε παραλλαγής συγκριτικά με το θέμα που δεν αφορούν μόνο τη μελωδική γραμμή αλλά και τις πτώσεις. Όπως είδαμε παραπάνω, σε κάποιες παραλλαγές γίνονται διαφορετικές πτώσεις, συνήθως με σκοπό σύνδεσης δύο συνεχόμενων και διατήρησης της ενέργειας από τη μια στην άλλη (π.χ. a tre και a quattro). Ταυτόχρονα, επιχειρείται η ανάδειξη της μοναδικής ταυτότητας καθεμιάς, αφού δύναται να αποτελέσει αυτόνομη δεκαεξάμετρη περίοδο. Συνεπώς, κατά την εκτέλεση δημιουργείται μια ισορροπία ανάμεσα στους δύο παραπάνω στόχους, έτσι ώστε η κάθε παραλλαγή να έχει το δικό της χαρακτήρα, αλλά παράλληλα να ανήκει σε ένα συνολικό σετ παραλλαγών.

Μία έννοια συνυφασμένη με τη σύνδεση των παραλλαγών είναι η παύση, η οποία αποτελεί πεδίο έρευνας, με στόχο να βρεθεί η κατάλληλη διάρκειά της (όταν υπάρχει) για να πραγματοποιηθούν τα παραπάνω ζητούμενα. Η έκτασή της πρέπει να είναι τέτοια, ώστε να εκτονωθεί η ένταση από τα μουσικά γεγονότα που προηγήθηκαν και να γίνει η κατάλληλη προετοιμασία για την επόμενη παραλλαγή. Όλα αυτά πρέπει να γίνουν μέσα σε λογικά πλαίσια, καθώς η μουσική ροή πρέπει να διατηρηθεί σχεδόν ασταμάτητη. Αυτό διότι οι περισσότερες παραλλαγές ξεκινούν σε άρση και τελειώνουν σε θέση, επομένως ο ερμηνευτής πρέπει με το ξεκίνημα της καθεμιάς να ορίζει τον ισχυρό χτύπο του μέτρου.

¹⁷⁹ Η Tiraterra προσθέτει στον ορχηστρικό χαρακτήρα του πιάνου την ανάδειξη του Μπετόβεν ως βιρτουόζο πιανίστα μέσω αυτού του έργου, κάτοχο των δυνατοτήτων του οργάνου. Tiraterra, "Early nineteenth century german idealism...", 75.

¹⁸⁰ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 93.

Επιπρόσθετα, η ταχύτητα, όπως θα φανεί παρακάτω, παίζει σημαντικό ρόλο στην απόδοση των μουσικών συμβάντων και μπορεί μέχρι ένα σημείο να οδηγηθεί βάση των ενδείξεων που είναι γραμμένες από τον συνθέτη (π.χ. παραλλαγή XV: Largo). Ωστόσο, επειδή δεν υπάρχει αντικειμενική και απόλυτη μετρονομική ένδειξη είναι άλλη μια απόφαση που πρέπει να πάρει ο ερμηνευτής, την οποία θα μπορεί να υποστηρίξει μουσικά και τεχνικά.

Η Jaeyoun προσθέτει ως ερμηνευτικά ζητήματα που χρήζουν διερεύνησης και προετοιμασίας τη χρήση του πεντάλ¹⁸¹ και τονίζει το ρόλο της κορώνας¹⁸² στο συγκεκριμένο έργο. Το πεντάλ είναι γραμμένο από το συνθέτη σε ελάχιστα σημεία (στην παραλλαγή VIII και στην coda πριν τη Φούγκα), επομένως η χρήση του στο υπόλοιπο έργο αποτελεί πεδίο έρευνας του ερμηνευτή, ώστε να ενισχύσει την ηχητική του απόδοση και να ενώσει ίσως μελωδική γραμμή, π.χ. κατά τη διασταύρωση χεριών, που αποτελεί εδώ συχνό φαινόμενο. Επιπλέον, η κορώνα που υπάρχει ανεξαιρέτως σε κάθε παραλλαγή, σχολιάστηκε και στη συνολική θεώρηση του έργου. Για να προκύψει ποικιλομορφία και να μην ακούγεται κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο, ο Beethoven έβαλε διαφορετική δυναμική.¹⁸³ Η διάρκεια αυτής αφήνει αρκετά περιθώρια στον ερμηνευτή, καθώς ο ίδιος θα την καθορίσει για να εξυπηρετήσει τη μουσική αφήγηση και να χρωματίσει διαφορετικά κάθε φορά την ημίπτωση που προεκτείνεται στην κορώνα, μετατρέποντάς την από ένα σημείο αναφοράς και ομοιότητας σε ένα ενδιαφέρον σημείο διαφοροποίησης.

3.4. Ειδικά ζητήματα ερμηνείας του Op.35

3.4.1. Ερμηνεία της Εισαγωγής και του Θέματος

Introduzione col Basso del Tema

Το έργο ξεκινά με μια συμπαγή τονική συγχορδία σε **ff** και κορώνα. Ο εκτελεστής καλείται να τραβήξει την προσοχή των ακροατών με αυτήν και να δώσει την αντίθεση

¹⁸¹ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 88.

¹⁸² Ό.π., 93.

¹⁸³ Ό.π., 93.

με το Basso del Tema που ακολουθεί με απότομη αλλαγή στη δυναμική (**pp**).¹⁸⁴ Επομένως, η αρχική συγχορδία πρέπει να έχει στοιχεία ζωντάνιας και λαμπρότητας και μετά να ακολουθήσει το 16μετρο με καθαρότητα και σαφήνεια. Η Tantikarn συγκρίνει τις παρτιτούρες της μελωδίας του μπάσου και θεωρεί πως παρόλο που ο Beethoven έγραψε όγδοα στο Op.35 και rizzicato όγδοα στα έγχορδα στην 3^η Συμφωνία, και τα δύο μπορούν να έχουν το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα αν γίνει καθαρή ατάκα στην κάθε αξία ξεχωριστά.¹⁸⁵ Σχετικά με το τέμπο, εφόσον αναγράφεται Allegretto vivace οφείλεται να υπάρχει η αίσθηση της κίνησης/ροής σε εύθυμη και ανάλαφρη ταχύτητα.

Μετά την πρώτη φράση όπου γίνεται ΗΠ πρέπει να δοθεί η αίσθηση της συνέχειας στην παύση που ακολουθεί και απότομα ως στοιχείο έκπληξης και χιούμορ να αποδοθεί η V με **ff** στις 3 οκτάβες στο μέτρο 10. Η κίνηση αυτή μπορεί να υπονοεί ένα είδος ερώτησης αν δραματοποιηθεί, επομένως η απάντηση θα ήταν το μέτρο 12, όπου ακούγονται οι 3 οκτάβες αλλά σε **p** και κορώνα. Η συνέχεια της φράσης πρέπει να έχει καταληκτικό χαρακτήρα εφόσον τελειώνει σε ΤΑΠ με **pp**. Οι επαναλήψεις των φράσεων είναι ένα σημαντικό ζήτημα για τον ερμηνευτή, καθώς πρέπει να βρει τρόπο να έχουν μουσικό ενδιαφέρον και να μην αποτελούν στυγνή επανάληψη. Έτσι, η Tantikarn προτείνει την ιδέα ο εκτελεστής να θυμάται τις συγκοπές και την ηχώ που υπάρχει σε αντίστοιχα σημεία στη Συμφωνία¹⁸⁶ για να υπάρχει ροή. Προσωπικά, μικρές αλλαγές δύναται να προσφέρουν μουσικό ενδιαφέρον, όπως το κράτημα της κορώνας ελαφρώς λιγότερο χρόνο τη δεύτερη φορά και η κίνηση a tempo προς την ΤΑΠ την πρώτη φορά και η ελαφριά καθυστέρηση στην επανάληψη. Γενικότερα, οι έντονες αντιθέσεις όπου έχουν ωστόσο λεπτότητα προσφέρουν ποικίλα ηχοχρώματα. Πριν το a due μπορεί να γίνει μια ελαφριά παύση για την προετοιμασία της σκέψης και των χεριών, όπου αποκτούν διαφορετικές φωνές.

Το a due που όπως προαναφέρθηκε πρόκειται για cantus-firmus παραλλαγή¹⁸⁷, έχει έντονο το στοιχείο της συγκοπής και της χρωματικότητας. Επομένως, η κάτω φωνή που έχει το Basso del Tema πρέπει να ακούγεται αλλά να μην καλύπτει την πάνω φωνή που

¹⁸⁴ Η Jaeyoun τονίζει πως ο εκτελεστής πρέπει να γνωρίζει και να αιτιολογεί τις απότομες αλλαγές στη δυναμική, αυτών που είναι γραμμένες ή αυτών που δε γράφονται, τις οποίες μπορεί μέχρι κάποιο βαθμό να καθορίσει ανάλογα με το βάρος που βάζει στα πλήκτρα. Βλέπε Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 93.

¹⁸⁵ Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...", 10-11.

¹⁸⁶ Ό. π., 11.

¹⁸⁷ Αναφορά στο κεφάλαιο 2.2.

ίσως έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Θα ήταν εύλογο την πρώτη φορά που ακούγεται η φράση να ακούγεται η κάτω φωνή λίγο πιο έντονα και στην επανάληψη η πάνω, ωστόσο σε δυναμική *p*. Εφόσον το μέτρο 10 σε όλες τις παραλλαγές έχει το στοιχείο της έκπληξης και αλλαγής δυναμικής πρέπει να ξεχωρίζει και να αποτελεί σημείο υπενθύμισης και συνοχής με ό,τι ακούστηκε πιο πριν, Στην κορώνα στο μέτρο 12, η μελωδική κίνηση σε *poco adagio* έχει στοιχεία λυρικότητας και πρέπει να οδηγήσει στο *Tempo I* για την πτώση. Ίσως, στην επανάληψη της δεύτερης φράσης μπορεί στο συγκεκριμένο μέτρο (12) η μελωδία να ακουστεί πιο έντονα και επιβλητικά.



Εικόνα 3.4.1.1. A due. Επέκταση της δεσπόζουσας και *poco adagio*.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A due, μ.9-12. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Στο *a tre* πρέπει να δοθεί έμφαση στην κίνηση του αριστερού χεριού όπου αποτελεί 2 φωνές μέσω της διασταύρωσης των χεριών. Η έλλειψη χρόνου για τις μεταφορές του στο πληκτρολόγιο και η δυσκολία στην εύρεση κατάλληλων δακτυλισμών πρέπει να διερευνηθούν από τον εκτελεστή,¹⁸⁸ καθώς η ροή των φράσεων και η αίσθηση ερωταπόκρισης είναι ασταμάτητη. Στις επαναλήψεις των φράσεων ενδιαφέρον προκαλεί η εστίαση κάθε φορά σε άλλη φωνή με ταυτόχρονη παρουσία της μελωδίας του μπάσου. Παραδείγματος χάρη, την πρώτη φορά να αναδεικνύεται η πάνω φωνή και στην επανάληψη η χαμηλότερη φωνή να παρουσιάζεται πιο λυρικά ως απάντηση στην ψηλότερη. Η τελική πτώση όπου αυτή τη φορά, όπως τονίστηκε στην ανάλυση του προηγούμενου κεφαλαίου, είναι ΑΑΠ οφείλει να γίνει αντιληπτή και τις 2 φορές που ακούγεται. Ειδικότερα στην επανάληψη, η αίσθηση της συνέχειας από το *a tre* στο *a quattro* δείχνει ότι δεν έγινε τέλεια κατάληξη και ότι αποτελεί σημείο από όπου προετοιμάζεται η επόμενη *cantus-firmus* παραλλαγή. Συμπληρωματικά, ως επιπλέον

¹⁸⁸ Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...", 18.

ένδειξη για την ασταμάτητη πορεία των δύο παραλλαγών είναι και η απουσία παύσης μετά την πτώση.



Εικόνα 3.4.1.2. A tre. ΑΑΠ στα μέτρα 15-16 χωρίς να έπεται παύση.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A tre, μ.13-16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Το a quattro, όπως προαναφέρθηκε στο μέρος της ανάλυσης, αποτελεί σημείο πύκνωσης της μουσικής επιφάνειας με τη γραμμή του μπάσου στη ψηλότερη φωνή με **sf**. Η δυναμική (**f**) και το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται (2 δέκατα έκτα και 1 όγδοο) δίνουν την κατάλληλη ορμή και μεγαλοπρέπεια στην πρώτη φράση του 16μετρου. Επομένως, εδώ η σοπράνο πρέπει να ακούγεται καθαρά πάνω από όλες τις φωνές και οι υπόλοιπες να δίνουν την απαραίτητη κίνηση: οι δύο μεσαίες να οδηγούν προς τη χαμηλή, η οποία συνήθως αποτελεί συνέχειά τους όταν εκείνες σιωπούν. Στη δεύτερη φράση υπάρχουν ίδια χαρακτηριστικά με τις προηγούμενες παραλλαγές: V σε 3 οκτάβες με **ff** στο μέτρο 10, κορώνα με την ίδια συγχορδία σε **p** στο μέτρο 12 και έπειτα πορεία για πτώση. Επιπλέον στοιχείο σε αυτά τα μέρη είναι η μίμηση στα μέτρα 9 και 11 που πρέπει να αποδοθούν με *legato*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Η Tantikarn προτείνει παράλληλη κίνηση των καρπών και μεταφέρει τον ισχυρισμό του Czerny, πως ο Beethoven έκανε *legato* με κλειστή θέση του χεριού και ήθελε να ακούγεται πλήρως ο κάθε φθόγγος. Βλέπε Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering..." 19.



Εικόνα 3.4.1.3. A quattro. Χαρακτηριστικό μοτίβο: 2 δέκατα έκτα με όγδοο.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A quattro, μ. 1-3. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Μετά τη δυναμική πτώση (ΤΑΠ) στο μέτρο 16 αυτού του μέρους στην επανάληψη ακολουθεί γέφυρα που το ενώνει με το θέμα των παραλλαγών σε *p*. Συνεπώς, αυτό το μέτρο αποτελεί τον ελάχιστο χρόνο προετοιμασίας του θέματος από τον ερμηνευτή και ίσως δύναται να κάνει μια μικρή καθυστέρηση στην ανοδική αυτή κλίμακα για να μεταφερθεί ομαλά στο θέμα, το οποίο θα ακουστεί καθαρά για πρώτη φορά μετά από την προπαρασκευή του.¹⁹⁰



Εικόνα 3.4.1.4. A quattro. Η γέφυρα πριν το Tema στο μ. 16 είναι το μόνο σημείο όπου μπορεί να γίνει καθυστέρηση για την ομαλή έλευσή του.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Introduzione col Basso del Tema, A quattro, μ. 16. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

¹⁹⁰ Αναλυτικά στο κεφάλαιο 2.

Tema

Η ένδειξη dolce και η δυναμική *p* επιβάλλουν στον ερμηνευτή να τραγουδήσει όσο πιο καθαρά και εκφραστικά μπορεί τη λυρική μελωδία της σοπράνο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως υπάρχει περιθώριο για μεγάλα rubato και καθυστερήσεις. Δηλαδή, παράλληλα με τη λυρικότητα, πρέπει να υπάρχει ροή και εσωτερική ενέργεια βασισμένη στις υπόλοιπες φωνές: το μπάσο και τις συμπαγείς ενδιάμεσες συγχορδίες. Η λεπτότητα είναι για άλλη μια φορά πρωτεύον στόχος μαζί με τις μικροαλλαγές στην ταχύτητα και την εστίαση σε διαφορετική φωνή στις επαναλήψεις, λ.χ. εδώ στην επανάληψη της πρώτης φράσης θα μπορούσε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην κατανόηση από τον ακροατή ότι το μπάσο είναι η μελωδία που κυριαρχούσε στην Εισαγωγή.

Επιπλέον, για το φρασάρισμα της μελωδίας, όπως επισημαίνει η Jaeyoun, παρόλο που υπάρχει ενωτική γραμμή ανά 2 μέτρα, ο ερμηνευτής πρέπει να δημιουργήσει μεγαλύτερες φράσεις.¹⁹¹ Σύμφωνα με το foreground του θέματος που εξετάστηκε παραπάνω (κεφάλαιο 2.2), η μελωδική γραμμή δημιουργεί στην πρώτη φράση 2 γραμμικές πορείες: μία ανοδική (μ. 1-6): σολ-λαβ-σιβ ως σημαντικοί φθόγγοι ανά δύο μέτρα και μία καθοδική (μ.7-8): λαβ-σολ-φα. Συνεπώς, κατά την εκτέλεση του έργου ο πιανίστας μπορεί να έχει ως στόχο τον τονισμό αυτών των μελωδικών γραμμών, ώστε να επιτυγχάνεται η κίνηση προς τα μπροστά και να αποφευχθεί το στατικό άκουσμα κάθετων αρμονιών.

Μετά την ΗΠ στο μέτρο 8 ακολουθούν περάσματα στα μέτρα 9 και 11, τα οποία πρέπει να ακουστούν καθαρά με διαυγές legato, όπως στο αντίστοιχο σημείο του a quattro. Στο μέτρο 12 όπου υπάρχει η χαρακτηριστική κορώνα σε *p*, εντείνεται για πρώτη φορά τόσο έντονα η δεσπόζουσα, καθώς, σύμφωνα με το foreground level της προαναφερθείσας σενκεριανής ανάλυσης, η 7^η της δεσπόζουσας, η οποία τώρα βρίσκεται για πρώτη φορά στη σοπράνο, κινείται χρωματικά προς τα πάνω και η λύση της βρίσκεται στο μπάσο στο επόμενο μέτρο. Το γεγονός αυτό πρέπει να τονιστεί, αλλά όχι υπερβολικά στην εκτέλεση, έτσι ώστε να καταστεί αντιληπτή αυτή η απρόσμενη εξέλιξη της μελωδίας και να οδηγηθεί η φράση σε ΤΑΠ. Κατά την επανάληψη αυτής της φράσης δύναται να αφεθούν κάποιες ελευθερίες που αφορούν την ταχύτητα και τη δυναμική στις γρήγορες κινήσεις οι οποίες οδηγούν κάθε φορά σε μορφή της δεσπόζουσας. Κατά συνέπεια, το 4μετρο που

¹⁹¹ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 91.

έπεται της κορώνας πρέπει να κυλήσει a tempo, χωρίς καθυστερήσεις. Επιπλέον, σχετικά με τη σύνδεσή του με την επόμενη παραλλαγή ο Cooper¹⁹² σχολιάζει πως η ύπαρξη σημείων επανάληψης και διαστολή τύπου-m, ίσως δηλώνει πως ο Beethoven ήθελε να υπάρχει μια μικρή παύση πριν ακολουθήσουν οι παραλλαγές.

3.4.2. Ερμηνεία των παραλλαγών

Variation I

Η πρώτη παραλλαγή, σύμφωνα με την αναγωγική ανάλυση, διατηρεί ίδια πολλά χαρακτηριστικά του θέματος. Άρα, η μελωδική πορεία που σχολιάστηκε στο θέμα οφείλει να ακουστεί κι εδώ. Επιπλέον, η ζωντάνια και η ενέργεια διατυπώνονται μέσω των ανοδικών αρπιστικών κινήσεων, τη χρήση αποτζιατούρας και διπλών οκτάβων. Επομένως, πρόκειται για δύσκολη παραλλαγή τεχνικά, ειδικά στη 2^η φράση, όπου κυριαρχούν οι διπλές οκτάβες σε συνδυασμό με την αποτζιατούρα. Τα *sf* αυτής της φράσης χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής καθώς πρέπει να αποδοθούν στο πλαίσιο του *p*. Παρόλα αυτά, η ανοδική πορεία των χεριών (μ.9-10) και η αντίθετη (11) διαισθητικά προκαλούν μια αίσθηση crescendo, η οποία βοηθά στην ανάπτυξη της έντασης κατά την επέκταση της V μετά την ΗΠ (μ.8).

Variation II

Τα 3ηχα αρπάζ στο δεξί χέρι τραβούν την προσοχή και πρέπει να έχουν την απαραίτητη ενέργεια και διαύγεια,¹⁹³ ώστε να μπορούν να ξεχωρίσουν οι φθόγγοι που αποτελούν θραύσματα της μελωδικής γραμμής. Το μπάσο με τη συνεχόμενη κίνηση ογδών και του τονισμούς αρχικά δύναται να αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο και στην επανάληψη να γίνεται εστίαση στην κίνηση των 3ηχων. Όπως σχολιάστηκε στην ανάλυση, η cadenza (Presto) μετά την κορώνα στο μέτρο 12 αποτελεί αποτέλεσμα της προετοιμασίας που

¹⁹² Ο Cooper καταγράφει λεπτομερώς τα είδη των διαστολών που χρησιμοποιούσε ο Beethoven τόσο στα σκίτσα του όσο και στις εκδόσεις των έργων του. Ο τύπος “m-type” μεταφράστηκε στα ελληνικά και όπως σημειώνει ο αρθογράφος, επέλεγε αυτό το είδος διπλής διαστολής για να δηλώσει μικρή παύση. Barry Cooper, “Beethoven and the Double Bar,” *Music & Letters* 88, no. 3 (August 2007): 476.

¹⁹³ Η Tantikarn προτείνει να αντιμετωπίζονται τα περάσματα ως χειρονομίες που διαρκούν ένα μέτρο με σταθερό καρπό. Βλέπε Tantikarn, “The eroica “etudes”: mastering...,” 20.

είχε γίνει στο *a due* (βλ. κεφάλαιο 2.2). Επομένως, έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, δημιουργώντας την αίσθηση ότι στιγμιαία παγώνει ο χρόνος και αναπτύσσεται εκτενώς η δεσπόζουσα. Την πρώτη φορά η κορώνα για λόγους διαφοροποίησης μπορεί να κρατηθεί λίγο παραπάνω συγκριτικά με την επανάληψη και η *cadenza* να ξεκινήσει με ελαφριά καθυστέρηση, η οποία θα αναπληρωθεί κατά την ανοδική χρωματική κίνησή της προς το επόμενο μέτρο (13) και τις 2 φορές.

Variation III

Στο μέρος της ανάλυσης σχολιάστηκαν τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιούνται και η χιουμοριστική διάθεση της συγκεκριμένης παραλλαγής. Επομένως, χρειάζεται ενέργεια, πολύ καλή προετοιμασία και άνεση στις διασταυρώσεις των χεριών και σωστούς τονισμούς όπου υπάρχει *sf*, ακόμα κι αν είναι σε άρση. Εφόσον δεν ανιχνεύονται εύκολα οι γραμμές της μελωδίας και του μπάσου, πρέπει να δοθεί βάρος στο διάλογο μεταξύ των φωνών που προκύπτουν και στην αρμονική αλληλουχία με τονισμό της πάνω φωνής.¹⁹⁴ Το δεξί χέρι μεταθέτει ρυθμικά το μέτρο συνεχώς, οπότε σημαντικό ρόλο φέρει το αριστερό, το οποίο κρατά σταθερό παλμό σε κάθε μέτρο. Η παραλλαγή που ακολουθεί έχει μεγάλη αντίθεση στη δυναμική, οπότε μια ελαφριά παύση πριν ξεκινήσει έχει ως αποτέλεσμα την εκτόνωση της ενέργειας, ώστε να ακουστεί ομαλά και αντιθετικά από την άρση.

Variation IV

Εδώ το αριστερό χέρι έχει γρήγορα περάσματα σε *p*,¹⁹⁵ ενώ το δεξί φέρει μελωδικά θραύσματα. Τα τελευταία πρέπει να γίνουν διακριτά με λεπτότητα, η οποία επιτυγχάνεται με το *staccato* που είναι γραμμένο σε κάθε συγχορδία. Στη δεύτερη φράση, όπως ειπώθηκε στην ανάλυση, το δεξί προκαλεί ξανά ρυθμική μετατόπιση, η οποία πρέπει να γίνει αντιληπτή χωρίς να χάνεται ο παλμός σε κάθε μέτρο. Οι

¹⁹⁴ Η Jaeyoun συμβουλεύει οι επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στο δεξί να παίζονται ελαφρά και οι ώμοι να είναι χαλαροί, ώστε να επιτευχθεί η ποιοτική και γρήγορη μεταφορά των χεριών. Βλέπε Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 91.

¹⁹⁵ Η Tantikarn βρίσκει την ίδια κίνηση που κάνει εδώ το αριστερό χέρι να γίνεται από το τσέλο στην 3^η παραλλαγή στο finale της 3^{ης} Συμφωνίας. Οπότε, προτείνει ο ερμηνευτής να φαντάζεται το ηχόχρωμα του τσέλου στο αριστερό χέρι. Βλέπε Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...", 12.

επαναλήψεις σε αυτήν την παραλλαγή αποκτούν ενδιαφέρον, εφόσον κάθε φορά δίνεται ειδικό βάρος εναλλάξ στο κάθε χέρι. Δηλαδή, την πρώτη φορά που θα ακουστεί η πρώτη φράση, το αριστερό θα τραβάει την προσοχή, στην επανάληψη το δεξί θα ακούγεται εντονότερα θυμίζοντας το θέμα και στη δεύτερη φράση θα ακολουθηθεί η αντίστοιχη διαδικασία.

Ο Cooper για αυτήν την παραλλαγή αναφέρεται στα σκίτσα του Beethoven θέλοντας να υποστηρίξει τη δυνατότητα ύπαρξης μιας μικρής παύσης ανάμεσα σε αυτή και την επόμενη παραλλαγή. Συγκεκριμένα, τονίζει τη δημιουργία ξεχωριστού ελλιπούς μέτρου για την εκκίνηση της παραλλαγής V και χρήση διαστολής τύπου-m πριν από αυτή, συμπληρώνοντας πως ο συνθέτης επεδίωκε μικρή σιωπή, ώστε να ακουστεί καλύτερα η δυναμική σε *pianissimo*.¹⁹⁶

Variation V

Η παραλλαγή αυτή έχει έντονο το στοιχείο της λυρικότητας σε *pp*. Έχει, επομένως, έντονη υφολογική διαφορά με την προηγούμενη και αυτή που ακολουθεί. Άρα, σύμφωνα με την Jaeyoun, το τέμπο δύναται να ελαττωθεί για εκφραστικούς λόγους και μπορεί να γίνει μια μικρή παύση πριν και μετά που θα ακουστεί.¹⁹⁷ Η συγκοπή που αποτελεί σήμα κατατεθέν, γίνεται εντονότερη στη δεύτερη φράση με το πλέξιμο 3 φωνών και τον τονισμό αυτών με *sf* όταν εισάγονται. Το πέρασμα από τη μια φωνή στην άλλη πρέπει να ακουστεί με τελικό στόχο την ψηλότερη φωνή που αποτελεί τη μελωδική γραμμή. Επιπλέον, η μετάβαση οκτάβας που αναφέρθηκε ενδελεχώς στη συνολική θεώρηση του έργου,¹⁹⁸ αξίζει να τονισθεί στα μέτρα 5-8, στα οποία η μελωδία μεταφέρεται στο μπάσο και τις δύο φορές που ακούγεται η φράση.

Variation VI

Η εναρμόνιση της μελωδίας στη Ντο ελάσσονα αποτελεί ένα ιδιαίτερο στοιχείο της παρούσας παραλλαγής. Ωστόσο, η μελωδική γραμμή πρέπει να ακούγεται καθαρά ως πάνω φωνή των συγχορδιών του δεξιού χεριού. Πρέπει να βρεθεί η ισορροπία ανάμεσα

¹⁹⁶ Cooper, "Beethoven and the Double Bar," 476.

¹⁹⁷ Jaeyoun, "An Analytical Study of and Performance Guide...", 67.

¹⁹⁸ Αναφορά στο υποκεφάλαιο 2.5.

στα δύο χέρια, καθώς το αριστερό απαιτεί πολύ καλή τεχνική, ώστε να ακουστούν οι διπλές οκτάβες σε **p** σε όλη την έκταση του πληκτρολογίου. Την πρώτη φορά που θα ακουστεί η πρώτη φράση η μελωδία θα δεσπόζει με το αριστερό να δίνει εσωτερική ενέργεια και στην επανάληψη το αριστερό θα τονισθεί λίγο παραπάνω για να ακουστεί η μελωδική κίνηση που προκύπτει από τα συνεχόμενα 16^α. Η ΤΑΠ στη φα ελάσσονα στα μέτρα 7-8 αιτιολογείται από την πιστή καταγραφή της μελωδίας του θέματος. Άρα, ακούγεται ως κατάληξη, η οποία δεν κρατάει για πολύ, καθώς στην επανάληψη ακολουθεί χωρίς παύση η μεταφορά στη Ντο ελάσσονα στο μέτρο 1.

Από την ανάλυση προέκυψε πως η παραλλαγή έχει παραλλαγμένη επανάληψη της δεύτερης φράσης. Ωστόσο και στις δύο εκφορές της υπάρχει το στοιχείο της μίμησης ανάμεσα στα δύο χέρια, το οποίο πρέπει να ακουστεί καθαρά και με την αίσθηση ροής. Η πρώτη πτώση στη δεύτερη φράση (ΑΑΠ) στη ντο ελάσσονα γίνεται εμφατικά. Ωστόσο, η επαναφορά της μίμησης στο μέτρο 17 με αρχή το αντίθετο χέρι συγκριτικά με πριν ακολουθεί χωρίς παύση και με μεγάλη δυναμική αντίθεση (από **f** σε **p**). Μέσω διατονικής μετατροπίας, όπως φάνηκε στην αναγωγή, επανέρχεται η μι ύφεση μείζονα με ΤΑΠ. Η ύπαρξη γέφυρας συνδέει αυτήν την παραλλαγή με την επόμενη, συνεπώς η VII ακολουθεί ως συνέχεια της VI.

Variation VII

Ο κανόνας με υλικό από το θέμα έχει δυναμικό χαρακτήρα: έχει δυναμική **forte**, εκτενή χρήση staccato και **sf** σε ασθενή μέρη του μέτρου. Οι δύο φωνές κινούνται με χρονική απόσταση ενός χρόνου. Επομένως, πρέπει να φανεί ότι πρόκειται για κανόνα σε οκτάβα και να υπάρχει συνεχής ανατροφοδότηση, να οδηγεί η μια φωνή στην άλλη. Η απλοποίηση της αρμονίας βοηθά στην απομνημόνευση των διαστημάτων που προκύπτουν στη μελωδία, η οποία φέρει αρκετές παύσεις. Τα μέτρα 9-12 που σχολιάστηκαν στην ανάλυση ως σημείο διακοπής του κανόνα ξεχωρίζουν με την απότομη αλλαγή οκτάβας στο μπάσο με **ff**. Η αλλαγή αυτή πρέπει να γίνει εμφανής με τονισμό στην 7^η της δεσπόζουσας, η οποία βρίσκεται στο μπάσο και της πάνω φωνής στις συγχορδίες του δεξιού χεριού. Η κορώνα στην επανάληψη ίσως χρειάζεται να διαρκεί λιγότερο, καθώς θα έχει ακουστεί η συνέχεια της φράσης. Στα μέτρα 13-16 όπου επανέρχεται ο κανόνας σε **p**, οι φωνές διατυπώνονται με απλότητα και συνέπεια. Στην

επανάληψη της πτώσης (ΤΑΠ) μπορεί να γίνει μια μικρή καθυστέρηση για να αποφορτιστεί η αυστηρότητα που προκαλεί ο κανόνας.

Variation VIII

Από την ανάλυση συμπεραίνεται πως ο χαρακτήρας αυτής της παραλλαγής είναι ρομαντικός και εσωτερικός¹⁹⁹. Το κρατημένο πεντάλ στα πρώτα 4 μέτρα οφείλεται να ακολουθηθεί, καθώς τοποθετήθηκε από τον ίδιο το συνθέτη, με σκοπό την αίσθηση σκοτεινότητας παρόλο που υπάρχουν στοιχεία λυρικότητας στη μελωδική γραμμή. Η δυναμική πρέπει να διατηρηθεί χαμηλά (**pp**), παρά την επικείμενη δυσκολία με το κρατημένο πεντάλ που προκαλεί θολό τοπίο. Τα αρπίσματα στο δεξί χέρι οφείλεται να ακούγονται σαν συνεχόμενα κύματα που προσδίδουν ροή και συνέχεια σε όλη την έκταση της παραλλαγής. Η μελωδική γραμμή με τα διαστήματα 3^{ης} και έκτης στα τελευταία μέτρα ερμηνεύονται όσο πιο εκφραστικά γίνεται σε μέτριο προς γρήγορο τέμπο.

Στο μέτρο 8 (ΗΠ), όταν αυτό οδηγεί στην επανάληψη της πρώτης φράσης μπορεί να γίνει μια μικρή καθυστέρηση στις τελευταίες νότες με σκοπό την επανεκκίνηση της μελωδίας σε **pp**. Τη δεύτερη φορά που οδηγεί στη 2^η φράση δύναται να προχωρήσει γρηγορότερα η ανοδική κίνηση του αρπίσματος στο δεξί και να ακολουθήσει με **ff** η επέκταση της δεσπόζουσας. Ωστόσο, όπως έγινε γνωστό στην ανάλυση, ακολουθεί απότομο **p** στο ίδιο μέτρο (9), δείχνοντας συγκρατημένη κίνηση, με το φαινόμενο αυτό να συμβαίνει συνεχώς. Το κλείσιμο της φράσης με ΤΑΠ σε **p** προσδίδει αισιοδοξία και δύναται στην επανάληψη της δεύτερης φράσης να πραγματοποιηθεί μικρή καθυστέρηση. Εφόσον η παραλλαγή που ακολουθεί έχει ενεργητικό χαρακτήρα, υπάρχει περιθώριο για μια μικρή παύση, έτσι ώστε να γίνει και η κατάλληλη προετοιμασία στη σκέψη και την ενέργεια που απαιτείται.

¹⁹⁹ Η Tiraterra χαρακτηρίζει αυτήν την παραλλαγή ως μία από τις πιο “ρομαντικές στιγμές” του έργου, με ελεύθερο και τραγουδιστικό ύφος. Βλέπε Tiraterra, “Early nineteenth century german idealism...,” 16.

Variation IX

Μία από τις απαιτητικότερες δεξιοτεχνικά παραλλαγές είναι η ένατη, καθώς το δεξί χέρι παίζει διπλές τρίτες σε μορφή τρίηχων δεκάτων έκτων.²⁰⁰ Σκοπός είναι να υπάρχει συνέχεια και να ακούγεται περισσότερο η ψηλότερη φωνή. Το staccato υποδεικνύει για άλλη μια φορά τη διαύγεια που πρέπει να υπάρχει παρά την έντονη δυναμική (*sempre forte*). Όπως σχολιάστηκε στην ανάλυση, η ενέργεια είναι βασικό στοιχείο και μπορεί να ενδυναμωθεί από το αριστερό χέρι, με καθαρή διατύπωση των αποτζιατούρων που υπάρχουν στον ισοκράτη της δεσπόζουσας, ο οποίος όταν επαναλαμβάνεται έχει *sf*. Την πρώτη φορά που ακούγονται οι φράσεις ξεχωρίζει το δεξί χέρι, ενώ στις επαναλήψεις δίνεται βάρος στο αριστερό που φέρει το basso del tema. Πριν ακουστεί η επόμενη παραλλαγή γίνεται μια μικρή παύση για να εισαχθεί ομαλά η πορεία προς την πύκνωση της υφής.²⁰¹

Variation X

Όπως αναφέρει η Tantikarn, αυτή η παραλλαγή, λόγω της θραυσματικής μορφής των αρπισμάτων και των μελωδιών προκαλεί δυσκολία στο φρασάρισμα.²⁰² Αυτό είναι και το εμπόδιο που πρέπει να ξεπεραστεί ερμηνευτικά και να ξεχωρίσει η μελωδική γραμμή. Η λεπτότητα καθιστά διακριτές τις χρωματικές αλλαγές των συγχορδιών που υπάρχουν και στις δύο φράσεις, με πιο έντονα σημεία τα μέτρα 5-7 και 13-15, όπου υπάρχουν, σύμφωνα με την αρμονική ανάλυση, διαδοχές ελαττωμένων συγχορδιών. Το αριστερό χέρι που φέρει ισοκράτη δεσπόζουσας (1^η φράση) και έπειτα τονικής (2^η φράση) υπάρχει και ακούγεται ελαφρά και στις 2 φορές που ακούγονται οι φράσεις, καθώς το μουσικό ενδιαφέρον προέρχεται από το δεξί χέρι.

Στη δεύτερη φράση, όπου υπάρχει άλλο το στοιχείο της έκπληξης με την 7^η της ελαττωμένης συγχορδίας της Μι ύφεση μείζονας αντί για τη βάση της δεσπόζουσας, οι 4 οκτάβες (ντοβ) ξεχωρίζουν λόγω δυναμικής (*ff*) και απρόσμενης εξέλιξης. Επιπλέον, οι απότομες αλλαγές στα μέτρα 9-12 δίνονται σύμφωνα με τις υποδείξεις του συνθέτη και

²⁰⁰ Η Tantikarn προτείνει ο ερμηνευτής να έχει στρογγυλά δάχτυλα, ευλυγισία στον καρπό και ελαφρύ πάτημα πλήκτρων πριν ακουστούν. Βλέπε Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...", 21.

²⁰¹ Αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 2.3.

²⁰² Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering...", 21-22.

φτάνουν σε με ΤΑΠ στο μέτρο 13. Από εκεί και μετά γίνεται μέσω του *crescendo* επέκταση της τονικής και κατάληξη σε *f*. Όπως ανάμεσα στο *a tre* και το *a quattro* δεν υπήρχε η συνήθης παύση ογδού στη μουσική εξέλιξη προκειμένου να ακολουθήσει η επόμενη παραλλαγή, έτσι και εδώ το μπάσο συνεχίζει την πορεία, δηλώνοντας, ίσως, με αυτόν τον τρόπο τη συνέχεια και τα μικρά περιθώρια για σιωπή ανάμεσα στην παραλλαγή X και την επόμενη.

Variation XI

Από την ανάλυση συμπεραίνεται πως πρόκειται για δομικά απλή παραλλαγή, με σαφήνεια όσον αφορά τους ρόλους των δύο χεριών (το δεξί έχει τη μελωδική γραμμή με το ποικιλματικό τρίηχο δεκάτων έκτων και το αριστερό τη συνοδεία σε τρίτες με συνεχόμενα όγδοα). Η πρώτη φράση βρίσκεται στη μεσαία και την ψηλή περιοχή του πιάνου, ωστόσο ερμηνευτικά πρέπει να ακουστούν τα διαφορετικά επίπεδα και να δοθεί έμφαση στη μελωδική γραμμή. Οι αλλαγές οκτάβας δίνουν ενδιαφέρον στην πορεία της μελωδίας και αναδεικνύουν, όπως ειπώθηκε στην ανάλυση, την εμμονή στο *si^b* (δεσπόζουσα).

Στη δεύτερη φράση όπου στο μ.9 επανέρχεται απότομα η διφωνία, η εκτέλεση επαναλαμβανόμενων ογδών χρειάζεται αρκετή προσοχή, ώστε με αυτά ως βάση να προστίθενται στη συνέχεια οι αποτζιατούρες της δεσπόζουσας. Στα μέτρα μετά την κορώνα (13-16), όπου γίνεται η εκτενής διασταύρωση των χεριών και μεταφέρεται η μελωδία στις συγχορδίες του αριστερού, οι τελευταίες πρέπει να ακουστούν καθαρά με σταθερό τέμπο και το δεξί χέρι να στολίζει μουσικά με τις αποτζιατούρες στη μελωδία του μπάσου την πορεία για την ΤΑΠ. Κατά την επανάληψη της δεύτερης φράσης μπορεί να γίνει καθυστέρηση στο μέτρο 12 ώστε η αποτζιατούρα με *sf* να φτάσει εμφατικά στη λύση της (V σε *p* και κορώνα). Συνολικά η αίσθηση που προκαλεί η παραλλαγή είναι η ομορφιά μέσα από την απλότητα. Τη δεύτερη φορά που γίνεται ΤΑΠ (μέτρα 15-16) το αριστερό χέρι έχει την αρπιστική μορφή, η οποία θα χρησιμοποιηθεί εκτενώς στην επόμενη παραλλαγή, οπότε δύναται η XII να ξεκινήσει σχεδόν αμέσως, με την κίνηση να προέρχεται από αυτήν την κατάληξη.

Variation XII

Πρόκειται για δεξιοτεχνική παραλλαγή με συνεχή κίνηση διπλών αρπέζ κυρίως με τρίτες και όγδοες. Ο χαρακτήρας είναι ενεργητικός και τα δύο χέρια κάνουν διάλογο με έντονες αντιθέσεις στη δυναμική. Επομένως, είναι σημαντικό να διατηρείται σταθερό το τέμπο και να τονίζεται η θέση κάθε χειρονομίας. Διότι, σύμφωνα με την αρμονική ανάλυση, γίνεται αρμονική συγκοπή, η οποία προκαλεί ρυθμική μετατόπιση του μέτρου. Τεχνικά, απαιτείται καλή προετοιμασία και σωστή τοποθέτηση των χεριών, ώστε η δυσκολία των χεριών να μην θέτει σε δεύτερο πλάνο την ανάδειξη του “παιχνιδιού” και της εύθυμης ατμόσφαιρας που προκαλείται από απότομες αλλαγές στη δυναμική και στα ρετζίστρα.

Εφόσον μελωδικά δεν ανιχνεύονται εύκολα οι γραμμές του θέματος, δίνεται βάση στο διάλογο και την αρμονική πορεία προς τις πτώσεις: στο μέτρο 8 γίνεται ΗΠ, όπως και στο θέμα, ενώ στα μέτρα 15-16 γίνεται ΑΑΠ αντί για ΤΑΠ, όπως στο *a tre*, με στόχο την ορμή προς την πυκνογραμμένη παραλλαγή XIII. Επομένως, στην επανάληψη της δεύτερης φράσης γίνεται μικρή καθυστέρηση στην τελική πτώση με σκοπό την προετοιμασία των χεριών για την επόμενη παραλλαγή, διατηρώντας την ένταση.

Variation XIII

Με βάση τη μορφολογική ανάλυση που πραγματοποιήθηκε παραπάνω, διατηρούνται ίδιες οι 2 φράσεις και οι πτώσεις, απουσιάζει η σοπράνο, ενώ η γραμμή του μπάσου μοιάζει με αυτή που υπήρχε στο θέμα. Χαρακτηριστικό αυτής της παραλλαγής είναι η πυκνότητα της “πληροφορίας” που υπάρχει σε κάθε συγχορδία, αφού πρόκειται για παραλλαγή με 8φωνες κάθετες συνηχήσεις. Έτσι, υπάρχει η αίσθηση του θριάμβου και της κορύφωσης όσων προηγήθηκαν, ειδικά από τις παραλλαγές X, XI, XII.²⁰³

Επιπλέον, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενες παραλλαγές, υπάρχει ισοκράτης της δεσπόζουσας για 12 μέτρα, ενώ στα υπόλοιπα ισοκράτης της τονικής με αποτζιατούρα και σε ψηλή οκτάβα.²⁰⁴ Ερμηνευτικά ο ισοκράτης αποτελεί το στολίδι και το σταθερό παλμό κάθε μέτρου (ή χρόνου, κυρίως στα μέτρα 9-12), το οποίο πρέπει να ακούγεται

²⁰³ Αναλυτικά στη σχετική ανάλυση στο υποκεφάλαιο 2.3.

²⁰⁴ Τεχνικά, οι συχνές αλλαγές ρετζίστρων και στα δύο χέρια αποτελούν το βασικό παράγοντα δυσκολίας κατά την εκτέλεση. Η Jaeyoun προτείνει επαναλήψεις των αλμάτων με χαλαρούς καρπούς. Βλέπε Jaeyoun, “An Analytical Study of and Performance Guide...,” 92.

ίδιο κάθε φορά. Η δυναμική *f* προσδίδει ζωντάνια και ενέργεια με τον εκτελεστή να εκμεταλλεύεται τις συμπαγείς συγχορδίες για προσθήκη όγκου και εσωτερικής ενέργειας, καθώς επαναλαμβάνονται εμφατικά με τρίηχα ογδών. Στα μέτρα 8 και 16 στις επαναλήψεις των φράσεων γίνεται μικρή καθυστέρηση, ώστε να συνεχιστεί ομαλά και με αυτοσυγκράτηση όσον αφορά την ταχύτητα και τη δυναμική η επόμενη φράση και να δοθεί η κατάλληλη προσοχή στην ημίπτωση και την τέλεια αυθεντική πτώση αντίστοιχα. Ανάμεσα σε αυτή και την επόμενη παραλλαγή γίνεται μια μικρή παύση, λόγω αναγκαιότητας εκτόνωσης της έντασης και μεταφοράς σε ένα διαφορετικό, πιο σκοτεινό κλίμα για την επόμενη παραλλαγή.

Variation XIV

Στην ανάλυση σχολιάστηκε η χρήση της ομώνυμης ελάσσονας κλίμακας (Μιβ ελάσσονα), η δίφωνη υφή, καθώς και η τοποθέτηση του Basso del Tema στη σοπράνο. Πρόκειται για απότομη αλλαγή ύφους, με στοιχεία εσωτερικότητας, όπως προκύπτει από την κίνηση της χαμηλής φωνής και την αρμονική διαδοχή στην οποία έχουν προστεθεί αρκετές διανθιστικές συγχορδίες. Η χρωματικότητα και η βηματική κίνηση, η καθυστέρηση και η προήγηση δεσπόζουν, καθιστώντας αναγκαία την καθαρή και εκφραστική απόδοση των φράσεων σε *p*, έτσι ώστε να διατηρείται η ροή από τη μία στην άλλη με στόχο τις πτώσεις στο τέλος κάθε φράσης.

Επιπλέον, παρόλο που η σοπράνο φωνή στα πρώτα 8 μέτρα είναι, όπως προαναφέρθηκε, η γραμμή του μπάσου, αυτή δεν έχει τη δυναμική που είχε στο αντίστοιχο σημείο του *a quattro* στην Εισαγωγή. Επομένως, πρόκειται για την ίδια μελωδία αλλά σε διαφορετικό αρμονικό και υφολογικό πλαίσιο. Έτσι, κρίνεται αναγκαία η ερμηνεία του με στοιχεία λυρικότητας, αυτοσυγκράτησης και εσωτερικής έντασης.

Επιπρόσθετα, ένα ακόμα νέο στοιχείο σε αυτήν την παραλλαγή είναι η παραλλαγμένη επανάληψη που γίνεται και στις δύο φράσεις. Συνεπώς, πρόκειται για διπλή παραλλαγή με ανταλλαγή φωνών στις επαναλήψεις (χαρακτηριστικά στα μέτρα 9-16 η μελωδία του μπάσου μεταφέρεται σε χαμηλό ρετζίστρο). Τέτοιου είδους διαφορές πρέπει να τονιστούν και να γίνουν αντιληπτές από τον ακροατή, ωστόσο έχοντας την αίσθηση ότι ακούγεται κάτι παρόμοιο με αυτό που ακούστηκε ακριβώς πριν, χωρίς δηλαδή να αλλοιώνεται ο χαρακτήρας του μέρους.

Σχετικά με την ταχύτητα, ενστερνιζόμενη την άποψη της Tiraterra που αναφέρθηκε στην ανάλυση, η παραλλαγή αυτή δύναται να ερμηνευτεί με ελαφρώς πιο αργό τέμπο σχετικά με τις προηγούμενες, καθώς αποτελεί προετοιμασία για την επόμενη παραλλαγή (Largo) και επιπλέον μεγεθύνονται οι ρυθμικές αξίες, δημιουργώντας υποσυνείδητα την ανάγκη για αλλαγή ταχύτητας. Ειδικότερα, στα μέτρα 17-24 και 25-32 (γραμμένη επανάληψη) οι κορώνες μετά την προέκταση της δεσπόζουσας (μέτρα 20 και 28 αντίστοιχα) έχουν σχεδόν την ίδια διάρκεια, δίνοντας την αίσθηση της συνέχειας. Μετά την ΤΑΠ στο μέτρο 24 επαναλαμβάνεται η φράση σχεδόν χωρίς καμιά καθυστέρηση, καθώς ξεκινάει χωρίς παύση.

Συμπληρωματικά, σε αυτή την παραλλαγή υπάρχει μια ακόμα κορώνα στη τονική στο μέτρο 32, όπου γίνεται ΤΑΠ στη Mib ελάσσονα. Σε αυτό το μέτρο προστίθεται ένα πέρασμα- γέφυρα προς την επόμενη παραλλαγή με ένδειξη *adagio*. Συμπερασματικά από την ανάλυση, προκύπτει πως δεν πρέπει να ακουστεί κενό ανάμεσα σε αυτές τις παραλλαγές, γεγονός που συνηγορεί στην ανάπτυξη της ιδέας του Shin,²⁰⁵ πως οι δύο παραλλαγές XIV-XV αποτελούν το αργό μέρος του έργου και πριν καθώς και μετά υπάρχουν γρήγορα μέρη.

Variation XV

Η τελευταία (αριθμημένη τουλάχιστον) παραλλαγή φέρει την κορύφωση της λυρικότητας και του δράματος. Αυτό αναδεικνύεται από πολλές παραμέτρους: την ένδειξη *Largo*, τη μοναδική αλλαγή μετρικού οπλισμού από 2/4 σε 6/8, την παραλλαγμένη αρμονική αλληλουχία συγκριτικά με αυτή του θέματος, τα διανθιστικά στοιχεία κυρίως της μελωδίας και τις αλλαγές στη δυναμική, όπου έχουν εύρος από **p** έως **ff**. Όπως εξηγεί η Tantikarn, πρόκειται για παραλλαγή με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και πρέπει να παίζεται ελεύθερα.²⁰⁶ Ένα ακόμα στοιχείο που συνηγορεί σε αυτή την άποψη είναι η παρουσία πολλών γρήγορων περασμάτων (εκτενής χρήση 64^{ων}) και στα δύο χέρια και η πύκνωση της γραφής στις επαναλήψεις των φράσεων, όπως σχολιάστηκε στο μέρος της ανάλυσης. Πρόκειται για διπλή παραλλαγή, οπότε οι επαναλήψεις είναι γραμμένες με διανθιστικά σχήματα.

²⁰⁵ Shin, "Creating new from the old..." 22.

²⁰⁶ Tantikarn, "The eroica "etudes": mastering..." 22.

Επιπρόσθετα, η εμφάνιση της κεφαλής του θέματος στο μέτρο 5 πρέπει να τονιστεί, για να αναδειχθεί, σύμφωνα με την ανάλυση, η μετατροπή της μελωδίας σε μπάσο, δηλαδή η αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των γραμμών. Στην επανάληψη της φράσης υπάρχει στο ίδιο σημείο (μ. 13) η κεφαλή της μελωδίας στο μπάσο στο αριστερό χέρι με το δεξί να κρατάει με ποικίλα ρυθμικά σχήματα τη δεσπόζουσα που αποσκοπούν σε ρυθμική επιτάχυνση. Εκτός αυτού, η απουσία του μπάσου γίνεται εμφανής, καθώς και η διαφορετική εναρμόνιση της μελωδίας.

Στην πρώτη φράση από τη μορφολογική ανάλυση συμπεραίνεται πως γίνεται ΑΑΠ αντί για ΑΑΠ στο μέτρο 8, καθώς υπάρχει ένα πέρασμα στο μ.8 που οδηγεί στην τονική στο μ.9 με την τρίτη στη σοπράνο. Στη δεύτερη φράση, και στις δύο φορές που ακούγεται γίνεται ΤΑΠ, με τα 2 χέρια να κινούνται αντίθετα, προεκτείνοντας αρμονικά τη δεσπόζουσα με εκτενή χρήση staccato. Πρόκειται για ένα σημείο που απαιτεί υψηλή συγκέντρωση και διατήρηση του παλμού, καθώς στην επανάληψη της φράσης (25-32) γίνεται όπως ειπώθηκε πριν, πύκνωση και εμπλουτισμός της μουσικής επιφάνειας.

Coda

Στο κεφάλαιο της ανάλυσης σχολιάστηκε εκτενώς η παρουσία της coda στο τέλος της παραλλαγής XV, η οποία έχει σκοτεινό χαρακτήρα και επαναφορά της Ντο ελάσσονας τονικότητας (σχετική ελάσσονα) από την παραλλαγή VI. Η μορφολογική και αρμονική ανάλυση έδειξαν πως πρόκειται για ακριβή μεταφορά υλικού της παραλλαγής αυτής με συμπύκνωση ρυθμικών αξιών και διαφοροποίηση στα ρετζίστρα. Η μικρή της έκταση και η ΗΠ που μένει άλυτη είναι στοιχεία που δείχνουν πως ίσως πρόκειται για ένα αντιθετικό, μεταβατικό τμήμα από την παραλλαγή σε Μι^b μείζονα προς τη φούγκα που την επαναφέρει, θέση που υπερασπίζεται η Jaeyoun.²⁰⁷

Η ανάγκη για την επανεμφάνιση τις τονικής (Μι^b μείζονα) είναι ένας από τους λόγους που σύμφωνα με τον Kramer πρέπει να ακολουθήσει ένα ακόμα μέρος κι πράγματι, η φούγκα βρίσκεται στην αρχική κλίμακα και γίνεται επαναφορά του μετρικού οπλισμού σε 2/4. Ωστόσο, λόγω της απότομης αλλαγής της κλίμακας και την εμφάνιση της κεφαλής του μπάσου του θέματος ως θέμα μετά από την απουσία του στην παραλλαγή

²⁰⁷ Σχετική αναφορά στο υποκεφάλαιο 2.3.

XV, συμφωνώντας με την άποψη της Tantikarn, πρέπει να υπάρχει μια μικρή παύση πριν αρχίσει η φούγκα. Ένας ακόμη λόγος που αιτιολογεί αυτήν την απόφαση είναι το κρατημένο πεντάλ στη δεσπόζουσα τα τελευταία 3 μέτρα στα οποία γίνεται *crescendo* και *decrescendo* ξεκινώντας από *pp*, φτάνοντας σε *f* και καταλήγοντας σε *p*. Άρα, εκτός από μια μικρή καθυστέρηση πριν τη συγχορδία του τελευταίου μέτρου για να ακουστούν όλοι οι φθόγγοι που την απαρτίζουν και ακούγονται διαδοχικά, χρειάζεται λίγος χρόνος να απορροφηθεί η ένταση με το πεντάλ κρατημένο. Συμπεριλαμβανομένης της κορώνας, οφείλεται η παραμονή στην τελική συγχορδία χωρίς καμιά κίνηση των χεριών, μέχρι να αρχίσουν να φθίνουν οι αρμονικοί, να αφηθεί το πεντάλ και να τοποθετηθούν τα χέρια στο σωστό μέρος για να αρχίσει η φούγκα σε φωτεινό και ανάλαφρο πλαίσιο.

Εικόνα 3.4.2.1. Coda. Τελευταία μέτρα της coda με ισοκράτη στη δεσπόζουσα της Ντο ελάσσονας.

Beethoven, 15 Variationen mit fuge, op. 35, Variation XV, Coda, μ. 38-40. 1961 © G. Henle Verlag, Munich.

Επιπρόσθετα, εφόσον η φούγκα αποτελεί την αρχή του finale του έργου πρέπει να ακουστεί σαν κάτι καινούργιο, που θυμίζει, ωστόσο κάτι παλιό. Η έκπληξη που προκαλείται ως αίσθηση από την απρόσμενη μη λύση της πτώσης και την αλλαγή του κλίματος με *Allegro con brio* ερμηνευτικά δημιουργεί την πρόκληση να τραβήξει την προσοχή του ακροατή, χωρίς να δείχνει πως έχει μείνει κάτι ανολοκλήρωτο. Η χρήση

απλής διπλής διαστολής στα σκίτσα του δήλωνε εκείνη την εποχή εσωτερική διακοπή του έργου, που δηλώνει μικρή παύση.²⁰⁸

3.4.3. Ερμηνεία του Finale Alla Fuga

Φούγκα

Η φούγκα, όπως κάθε είδος σύνθεσης που περιλαμβάνει αντίστιξη και πολυφωνική υφή, απαιτεί πολύ καλή προετοιμασία και ανεξαρτησία των φωνών. Στην προκειμένη περίπτωση υπάρχουν 3 φωνές και σε κάποια σημεία εμφανίζονται συγχορδίες και καθετοποίηση της αρμονίας. Γενικά, επειδή όπως προαναφέρθηκε υπάρχει η ένδειξη *allegro con brio* η ταχύτητα είναι γρήγορη με δυναμικό και ζωηρό χαρακτήρα. Η χρήση της κεφαλής του μπάσου του θέματος είναι εύκολα αναγνωρίσιμη, λόγω της διατήρησης των ρυθμικών αξιών (μισά), όπου αποτελεί πλέον βασικό χαρακτηριστικό του θέματος της φούγκας.

Στην πρώτη ενότητα όπου γίνεται η πρώτη έκθεση του θέματος, του ελεύθερου αντιθέματος και της απάντησης, εξαιτίας της φύσης του θέματος,²⁰⁹ δημιουργείται αστάθεια, λόγω των μετατροπιών. Εφόσον το θέμα είναι μετατροπικό, όταν εμφανίζεται γίνονται αλλαγές τονικότητων, π.χ. στην αρχή όπου ξεκινάει με το θέμα η μεσαία φωνή γίνεται μετατροπία από τη Μιβ μείζονα στη Σιβ μείζονα. Η αρμονική ανάλυση, εκτός από την ανάδειξη των μετατροπιών και της αρμονικής πορείας, βοηθά στο *voice-leading* από τον ερμηνευτή το οποίο καθορίζεται με βάση την πορεία των μελωδικών φράσεων, άρα και του θέματος. Έτσι δίνεται έμφαση κάθε φορά σε μια συγκεκριμένη φωνή και οι άλλες δύο (ή μία) ακούγονται ως υπόβαθρο. Όταν κάποια φωνή φέρει το θέμα, τότε δίνεται βάρος σε αυτή.

Στο πρώτο επεισόδιο (μ.17-27) γίνεται εστίαση στη χρήση μοτίβων από το θέμα που μόλις πριν παρουσιάστηκε διαδοχικά από τις 3 φωνές. Μέσω της μοτιβικής ανάλυσης, αποτυπώθηκαν όλα τα μελωδικά στοιχεία που αναπτύσσονται σε αυτό το μέρος με σημαντικότερο το α (δηλαδή το διάστημα 5^{ης} με μισά), όπου υπάρχει στη σοπράνο.

²⁰⁸ Cooper, "Beethoven and the Double Bar," 467.

²⁰⁹ Αναφορά στο μέρος της ανάλυσης: υποκεφάλαιο 2.4.

Συγκεκριμένα, η ανίχνευση της αλυσίδας που υπάρχει εδώ βοηθά στην καθοδήγηση των φράσεων και δίνει ελευθερία στην ανάπτυξη δυναμικών με τελικό στόχο την κορύφωση με την έλευση του θέματος στην ενότητα II. Επιπλέον, δίνεται έμφαση στην παρουσία των επαναλαμβανομένων σι_b και ντο οκτάβων (μ.22 και 26 αντίστοιχα) που αποτελούν αναφορά στο θέμα των παραλλαγών.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την απάντηση του θέματος στη Ντο ελάσσονα από τη μεσαία φωνή (μ.28-33) και εδώ αξίζει να παρατηρηθεί η υφή του αντιθέματος στη χαμηλότερη φωνή, η οποία έχει συνεχόμενα όγδοα με staccato και η ψηλότερη κάνει ελεύθερη αντίστιξη με το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Ο αντιστικτικός χαρακτήρας είναι εμφανής και καταλήγει με απότομη αλλαγή δυναμικής (από χρήση *sf* σε *p*) και υφής (από τρίφωνη με staccato σε δίφωνη με legato) στην απάντηση στη Σι_b ελάσσονα από την ψηλή φωνή.

Η μετατροπική και αλυσιδωτή γέφυρα στα μέτρα 38-41 ερμηνευτικά αποσκοπεί στην εντονότερη προετοιμασία και αναμονή για την απάντηση της χαμηλότερης φωνής στη Μι_b μείζονα. Άρα μέσω του crescendo φτάνει θριαμβευτικά με *f* η απάντηση στο μπάσο, όπου και δίνεται έμφαση.

Το επεισόδιο 2 χωρίζεται, με βάση την ανάλυση σε δύο μέρη: i και ii. Στο πρώτο δεσπόζουν οι αλυσίδες με κύκλο 5^{ων} και οι έντονες αντιθέσεις στη δυναμική. Ερμηνευτικά, αξίζει να παρουσιαστούν ξεκάθαρα τα σημεία όπου εμφανίζεται η κεφαλή του θέματος των παραλλαγών. Το φαινόμενο αυτό, μέσω της μοτιβικής ανάλυσης, εμφανίζεται σε τρία σημεία στις κλίμακες: Φα ελάσσονα (μ.52-54), Σολ ελάσσονα (57-59) και Ντο μείζονα (62-64) ταυτόχρονα με την κεφαλή του θέματος της φούγκας. Οι τονισμοί με *sf* πρέπει να αποδοθούν όπως είναι γραμμένοι από το συνθέτη, με σκοπό, δηλαδή εκτός από την έμφαση στη φωνή που έχει κάθε φορά τη μελωδία του θέματος των παραλλαγών, τη δημιουργία ρυθμικής μετατόπισης μέσα στις αλυσίδες. Εδώ παρατηρείται και έντονη πύκνωση της υφής.

Επομένως, η ενεργητικότητα και η συνεχής ροή των φράσεων απαιτούν σαφή διαχωρισμό μεταξύ των φωνών, εστίαση στα μοτίβα που προειπώθηκαν και γνώση των μετατροπιών. Οι τελευταίες γίνονται μέσω της χρήσης μιας ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένης συγχορδίας, που είναι η ελαττωμένη συγχορδία μεθ' 7^{ης} και προκαλεί αυτομάτως αρμονική αστάθεια και ένταση.

Στο μέρος ii του επεισοδίου αυτού, επανέρχεται με **p** αίσθηση εσωτερικής έντασης με 3φωνα και δίφωνα υφή μέχρι το μέτρο 81, όπου ξεκινά η προετοιμασία για την τρίτη έκθεση. Εδώ υπάρχουν ξανά αλυσίδες με χρήση 4φωνων συγχορδιών στο δεξί χέρι και συνεχόμενη κίνηση 16^{ων} στο αριστερό. Επομένως, πρέπει να δοθεί έμφαση στην ψηλότερη φωνή που φέρει το μοτίβο α. Μέσω της σμίκρυνσης των αξιών της αλυσίδας και την δυναμική (**sempre piu f**) επιτυγχάνεται η κορύφωση της αγωνίας στα μέτρα 86-89.

Αυτό που ακολουθεί φέρει 3 στοιχεία έκπληξης. Αρχικά την απότομη αλλαγή δυναμικής, όπου γίνεται **p** και την αναστροφή του θέματος. Επιπλέον, αλλάζει ραγδαία η μουσική επιφάνεια με την επαναφορά της δίφωνης υφής. Έτσι, ξεκινά η τρίτη και τελευταία ενότητα της φούγκας, της οποίας και τα 3 αυτά στοιχεία υιοθετήθηκαν στην παραλλαγή νο. 8 στο 4^ο μέρος της Ηρωικής Συμφωνίας.²¹⁰ Όπως και στην ενότητα I, έτσι και εδώ η κάθε φωνή εισάγει σταδιακά το ανεστραμμένο θέμα, το οποίο πρέπει να προεξέχει ακουστικά. Εφόσον το θέμα έχει τη συγκεκριμένη μορφή, έτσι και τα μοτίβα που προκύπτουν από αυτό βρίσκονται σε ανεστραμμένη μορφή.

Στο επεισόδιο 3, γίνεται ξανά αλυσίδα (106-108) με το μοτίβο β' να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη χαμηλή φωνή και στις δύο ψηλότερες (κεφαλή β'). Τα **sf** έχουν τον ίδιο ρόλο με πριν, δηλαδή την εστίαση σε ασθενή μέρη του μέτρου και τη δημιουργία ρυθμικής αστάθειας. Εδώ δίνεται έμφαση στη χαμηλή φωνή και τονίζονται αναλόγως οι δύο ψηλές φωνές. Το καταληκτικό τμήμα της φούγκας (111-132) έχει ως στόχο την παράταση της δεσπόζουσας, άρα της ημίπτωσης και με βάση τη συνεχή κίνηση 16^{ων} και στα δύο χέρια, ίσως έχει δεξιολογικά χαρακτηριστικά. Ο στόχος αυτός επιτυγχάνεται με τον ισοκράτη της V στο μπάσο και την αποφυγή οποιασδήποτε πτώσης. Επιπλέον, υπάρχει μια αλυσίδα, με χαρακτηριστικό μοτίβο το α' και οδηγεί στη δεσπόζουσα σε τρίτη αναστροφή (V²) στο μέτρο 123.

Στα επόμενα μέτρα (123-128) οι αρπιστικές φιγούρες “παγώνουν” το χρόνο, καθώς σταματάει η αρμονική και μελωδική εξέλιξη. Στα 4 τελευταία μέτρα δίνεται έμφαση στη γραμμή του μπάσου των συγχορδιών, η οποία είναι ίδια με αυτή των μέτρων 13-15 στο θέμα των παραλλαγών. Μέσω αυτής προοικονομείται η επαναφορά του θέματος. Στο μ.132 υπάρχει το πτωτικό σχήμα με απότομο **p**, staccato και ένδειξη Adagio, συνεπώς

²¹⁰ Tantikarn, “The eroica “etudes”: mastering...,” 9-10.

γίνεται μια ελαφριά καθυστέρηση. Μετά την V⁷ ακολουθεί κορώνα σε παύση με αξία δέκατου έκτου και μια γέφυρα που ενώνει το καταληκτικό τμήμα της φούγκας με το επόμενο μέρος: *Andante con moto*. Η γέφυρα αυτή θυμίζει εκείνη ανάμεσα στις παραλλαγές XIV-XV, με τη διαφορά ότι εδώ βρίσκεται εξ' ολοκλήρου στη Mi^b μείζονα. Η παύση μικρής διάρκειας, επομένως, αποτυπώνει ίσως τη σκέψη πως πρέπει να γίνει μια μικρή διακοπή της μουσικής ροής, αλλά όχι για μεγάλο διάστημα, καθώς ακολουθεί με χαρακτήρα άρσης η γέφυρα που οδηγεί στο επόμενο μέτρο σε παραλλαγή του θέματος.

Andante con moto

Όπως έγινε γνωστό στην ανάλυση, το τελευταίο μέρος του έργου αποτελείται από δύο διπλές παραλλαγές και μια coda. Στην πρώτη παραλλαγή δίνεται έμφαση στην αμιγή, πιστή αντιγραφή της μελωδίας του Tema χωρίς διανθισμούς. Επιπλέον, η συνοδεία και η γραμμή του μπάσου είναι διαυγείς, ίσως στην πιο απλή μορφή, με ισοκράτη της δεσπόζουσας στην ψηλότερη εσωτερική φωνή. Στην επανάληψη της πρώτης φράσης ο τελευταίος μετατρέπεται σε τρίλια και το αριστερό χέρι έχει το μπάσο με αρπιστική φιγούρα. Συνεπώς, ο χαρακτήρας αυτής της “Επανεκθεσης”²¹¹ του θέματος έχει την αίσθηση της σταθερότητας, ηρεμίας και αποκατάστασης τόσο της αρμονίας-τονικότητας όσο και της κυριαρχίας της μελωδίας έναντι του μπάσου.

Στη δεύτερη φράση όπου αναπτύσσεται η V μετά τις μισές πτώσεις στα μέτρα 140 και 148, γίνεται, όπως αναλύθηκε, σμίκρυνση των αξιών με σκοπό τη ρυθμική επιτάχυνση σε συνδυασμό με *crescendo* με στόχο το απότομο *p* στην κορώνα των μέτρων 152 και 160. Δηλαδή, τα τρίηχα δεκάτων έκτα γίνονται τριακοστά δεύτερα. Ξανά, στη επανάληψη της φράσης αυτής υπάρχει το στοιχείο της τρίλιας αυτή τη φορά στη μελωδική γραμμή.

Η δεύτερη διπλή, μη αριθμημένη παραλλαγή μετά τη φούγκα έχει θριαμβευτικό χαρακτήρα και ζωντάνια. Είναι σε *f* και αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι η εμφάνιση της μελωδικής γραμμής ως μπάσο στο αριστερό χέρι. Το δεξί χέρι προσδίδει ασταμάτητη κίνηση με τα τρίηχα δεκάτων έκτων και *staccato* σε κάθε παλμό του μέτρου. Η χειρονομία αυτή μετατρέπεται στην επανάληψη της πρώτης φράσης σε συνεχή

²¹¹ Shin, “Creating new from the old...,” 36.

τριακοστά δεύτερα. Επομένως, αντίθετα με το θραύσμα της μελωδίας στο μ.5 στο μπάσο στην παραλλαγή XV, εδώ ακούγεται ξεκάθαρα σε όλη την έκτασή της η μελωδία. Ίσως προμήνυε εκείνο το σημείο αυτήν την κατάληξη, γεγονός που καθιστά και τις δύο αυτές αναφορές πολύ σημαντικές.

Στη δεύτερη φράση επανέρχεται ο ισοκράτης στο δεξί χέρι με σπασμένες οκτάβες σε μορφή τρίηχων δεκάτων έκτων που, όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, στην επανάληψη μετατρέπεται σε τριακοστά δεύτερα. Και στις δύο εκφορές της διατηρείται η ΤΑΠ. Και στις δύο τελευταίες παραλλαγές, ιδιαίτερα στην πορεία προς την τελική αυθεντική πτώση (195-196) πριν την coda, φαίνεται ο δεξιοτεχνικός χαρακτήρας και η “ανεξέλεγκτη” αίσθηση κορύφωσης που προκαλείται από την πολυπλοκότητα της μουσικής επιφάνειας.

Η coda που ακολουθεί έχει χαρακτήρα κατακλείδας, με συμπύκνωση του θέματος σε δύο μέτρα και έπειτα περεταίρω σμίκρυνσή του μέχρι και σε 1 τέταρτο, όπως φάνηκε στη μορφολογική-μοτιβική ανάλυση. Η δυσκολία που προκύπτει εδώ έγκειται στις αποστάσεις μέσα στην αρπιστική φιγούρα του αριστερού χεριού και στα μέτρα 202-203 συμβαίνει το ίδιο και στο δεξί με τις βηματικές κινήσεις και τις αποστάσεις των ρετζίστρων. Ενώ ξεκινάει ήρεμα σε *p*, μέσω των ρυθμικών επιταχύνσεων και του crescendo φτάνει σε *ff* για την τελευταία αυθεντική πτώση, η οποία επικυρώνει την παραπάνω εμμονή και πορεία συνεχώς από την δεσπόζουσα στην τονική.²¹²

²¹² Shin, “Creating new from the old...,” 24.

Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα

Μετά από το πέρας της παραπάνω αναλυτικής διαδικασίας και της ερμηνευτικής προσέγγισης στο Op. 35 του Beethoven μπορούν να καταγραφούν τα αποτελέσματα και τα ευρήματα αυτής της ενδιαφέρουσας και απαιτητικής έρευνας και να δοθούν προεκτάσεις για περαιτέρω σκέψη σχετικά με το γενικότερο αντικείμενο μελέτης και σύνδεσης ανάλυσης-ερμηνείας.

Συνολικά, οι ιστορικές γνώσεις, το υπόβαθρο του συνθέτη την εποχή στην οποία έγραψε το συγκεκριμένο έργο, σε συνδυασμό με τα αναλυτικά στοιχεία, έδωσαν πολύτιμες πληροφορίες για την κατανόηση της μουσικής αφήγησης, σε πρώτο επίπεδο, και κατευθύνσεις για την ανάπτυξη προσωπικής ερμηνείας σε τελικό στάδιο. Όπως φάνηκε, πρόκειται για έργο γραμμένο σε μια ιδιαίτερη φάση στη ζωή του Μπετόβεν, τη λεγόμενη μεσαία περίοδο, στο οποίο αποτυπώνονται οι προσωπικές του συναισθηματικές και εκφραστικές ανησυχίες. Μέσα σε αυτό διαφαίνονται αρκετές καινοτομίες που αφορούν την αρμονία και τη μορφή (ενσωμάτωση φούγκας μέσα σε μορφή παραλλαγών), οι οποίες θα ωριμάσουν στην τρίτη περίοδο σύνθεσης του συνθέτη και αποτελούν προάγγελο της ρομαντικής εποχής. Η ερμηνευτική προσέγγιση, λοιπόν, καθοδηγήθηκε από την ανάλυση και διαπλάστηκε έτσι ώστε να φανούν τα κλασικά χαρακτηριστικά και πρακτικές που αναφέρθηκαν στην ανάλυση, αλλά και τα ρομαντικά στοιχεία που χρωματίζουν με ιδιαίτερο τρόπο και πρωτοφανή για την εποχή τις παραλλαγές.

Η ταυτόχρονη διαμόρφωση προσωπικής ερμηνείας και αναζήτηση αναλυτικών ευρημάτων κατέστησε σαφές, θεωρητικά και πρακτικά, πως οι δύο μεγάλοι τομείς της θεωρητικής ανάλυσης του έργου, βασισμένη σε συγκεκριμένη μεθοδολογία, και της ερμηνείας μέσω διαισθητικών επιλογών, βασισμένων στην εμπειρία, δύνανται να προσδώσουν επιλογές και ερμηνευτικές διεξόδους. Ο ένας τομέας ενισχύεται από τον άλλο σε μια συνεχή αλληλοτροφοδότηση, με τους δύο να θεωρούνται χρήσιμοι και ισότιμοι. Ο συνδυασμός τους προσφέρει στον ερμηνευτή τα εφόδια για καλύτερη απομνημόνευση, κατανόηση της μακροδομής του έργου, αλλά και ξεχωριστά της κάθε παραλλαγής, μείωση του άγχους κατά την εκτέλεση και ωριμότερη συναισθηματική κατάσταση προκειμένου να φανούν, με τον κατάλληλο χειρισμό, εκφραστικά και δεξιοτεχνικά τα παραπάνω ευρήματα.

Οι αναλυτικές μέθοδοι που εφαρμόστηκαν και οι σκέψεις γύρω από τη μορφή βοήθησαν στην ανακάλυψη μοτιβικών σχημάτων, των δυναμικών σχέσεων μεταξύ μελωδιών και συγκεκριμένα φωνών στο μέρος της φούγκας και κατανόηση απρόβλεπτης αρμονικής εξέλιξης. Στην ταυτόχρονη ερμηνευτική αναζήτηση, αφού αφομοιώθηκαν, προσπάθησα όλα τα παραπάνω να γίνουν αντιληπτά, με τη συμβολή της σενκεριανής ανάλυσης, η οποία φώτισε την βαθύτερη μελωδική δομή του θέματος. Μέσω αυτής διαμορφώθηκε και η εκφραστική πορεία, η εσωτερική ενέργεια αλλά και η απλότητα του θέματος, στοιχεία που συνεχώς αναζητούνταν μέσα στις παραλλαγές. Μία προς μία οι παραλλαγές αντιμετωπίστηκαν αρχικά ως μεμονωμένο κομμάτι της δομής και στη συνέχεια ως μέλος της συλλογής, εστιάζοντας στις ομοιότητες με το θέμα.

Η φούγκα, ως έκπληξη μετά τις παραλλαγές, πρόσθεσε τη δική της αντιστικτική και σύνθετη υφή, με τον Beethoven να “εκμεταλλεύεται” τη μελωδία του μπάσου του θέματος, δημιουργώντας σύγκρουση θεμάτων, αντί για την αναμενόμενη επεξεργασία του θέματος της μελωδίας, όπως έκανε στις παραλλαγές. Επομένως, η αντιμετώπιση της φούγκας ως αυτόνομο αλλά και ως συνέχεια-αποκορύφωμα του έργου ήταν απαραίτητη. Η κατάληξη με το *Andante con moto* επανέφερε μακροδομικά την ισορροπία και την τελική επικράτηση του θέματος των παραλλαγών.

Ανακεφαλαιώνοντας, η προσωπική τριβή με το έργο απαιτούσε συνεχή έρευνα στους προαναφερθέντες τομείς, με τελικό αποτέλεσμα την παρούσα εργασία και τη ζωντανή εκτέλεσή του. Η τελευταία αποτελεί αμάλγαμα των παραπάνω ευρημάτων και μια ακόμα ερμηνεία αυτού του ιδιαίτερου και θαυμαστού έργου ενός από τους σημαντικότερους συνθέτες της κλασικής περιόδου της δυτικής μουσικής.

Σχετικά με τη βιβλιογραφία και τη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, προσωπικά πιστεύω πως υπάρχουν δυνατότητες για περαιτέρω σύνδεση και ανάδειξη της σημασίας του συνδυασμού τους στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Είναι γεγονός πως μέχρι και σήμερα, οι δύο κλάδοι θεωρούνται διαφορετικοί, γίνεται μνεία στην αλληλοεπικάλυψή τους, αλλά με την ανάλυση να θεωρείται “άνωτερη” διαδικασία (αναφορά στο υποκεφάλαιο 3.2). Επομένως, τίθενται το ζήτημα της διερεύνησης και απόδειξης των εύφορων συνδυαστικών και ισάξιων αποτελεσμάτων τους. Πέρα, όμως από τον ακαδημαϊκό χώρο, θα ήταν επικερδές η ανάλυση και η ερμηνεία, αυτόνομα αλλά και μαζί, να αποτελέσουν πεδίο έρευνας και να ενσωματωθούν στον εκπαιδευτικό τομέα πιο δυναμικά. Έτσι, οι ενδιαφερόμενοι μουσικοί, ανεξαρτήτου ηλικίας θα μπορούν να διαμορφώνουν

ερμηνευτικές προσεγγίσεις και να αναλύουν μεθοδολογικά τα έργα με τα οποία ασχολούνται, σε εφικτά πλαίσια και βάθος, ανάλογα το μουσικό-δεξιολογικό τους επίπεδο και τις θεωρητικές του γνώσεις.

Βιβλιογραφία

- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015. <https://hdl.handle.net/11419/1305>.
- Φούλιας, Ιωάννης. *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2022. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>.
- Anderson, Emily. *The Letters of Beethoven I*. London: Macmillan & Co. Ltd, 1961.
- Berry, Wallace. *Form in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986.
- Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Boorman, Stanley. "Urtext." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 27 Ιουλίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>.
- Bowen, Jose Antonio. "Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance." *Performance Practice Review* 9, no. 1 (Spring 1996): 16-35.
- Cadwallader, Allen Clayton, and David Gagne. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Cavett-Dunsby, Esther. "Schenker's analysis of the eroica finale." *Theory and Practice* 11 (1986): 43-51. <http://www.jstor.org/stable/41054206>.
- Cook, Nicholas. "Analysing Performance and Performing Analysis." Στο *Rethinking music*, επιμ. Nicholas Cook, Everist Mark, 239-261. New York: Oxford University Press, 1999.
- Cooper, Barry. *Beethoven*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Cooper, Barry. "Beethoven and the Double Bar." *Music & Letters* 88, no. 3 (August 2007): 458-83. <http://www.jstor.org/stable/30162867>.
- Derr, Ellwood. "Beethoven's Long-Term Memory of C. P. E. Bach's Rondo in E Flat, W. 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E Flat for Piano, Opus 35 (1802)." *The Musical Quarterly* 70, no. 1 (Winter 1984): 45-76. <http://www.jstor.org/stable/741923>.

- Dunsby, Jonathan. "Guest editorial: performance and analysis of music." *Music Analysis* 8, no. 1/2 (March - July 1989): 5-20. <https://www.jstor.org/stable/854325>.
- Eiseman, David. "A Structural Model for the Eroica Finale?." *College Music Symposium* 22, no. 2 (Fall 1982): 138-47. <http://www.jstor.org/stable/40375192>.
- Hill, Peter. "From score to sound." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Howell, Tim. "Analysis and Performance: The Search for a Middleground." Στο *Companion to Contemporary Musical Thought*, επιμ. John Paynter et al, 692-714. London: Routledge, 1992.
- Jaeyoun, Kim. "An Analytical Study of and Performance Guide to *15 Variations and Fugue in E-flat Major*, Op. 35 by Beethoven and *Variations sérieuses*, Op. 54 by Mendelssohn." PhD diss., Southwestern Baptist Theological Seminary, 2021. <https://www.proquest.com/docview/2611573091?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.
- Kallick, Jenny. "Review." Review of *Beethoven: "Eroica" Symphony*, by Thomas Sipe. *Notes*, September, 1999. <https://doi.org/10.2307/900498>.
- Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Oxford U.P., 1967.
- Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson, and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 8 Σεπτεμβρίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.
- Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Lester, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lockwood, Lewis. "Beethoven's Earliest Sketches for the "Eroica" Symphony." *The Musical Quarterly* 67, no. 4 (October 1981): 457-78. <http://www.jstor.org/stable/742074>.

- Misch, Ludwig, G. I. C. deCourcy. "Fugue and Fugato in Beethoven's Variation Form." *The Musical Quarterly* 42, no. 1 (January 1956): 14-27. <http://www.jstor.org/stable/740471>.
- Narmour, Eugene. "On the relationship of analytical theory to performance and interpretation." Στο *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, επιμ. Eugene, Ruth A. Solie, 317-340. Stuyvesant: Pendragon, 1988.
- Page, Tim. *The Glenn Gould Reader*. London, 1987.
- Ringer, Alexander L. "Clementi and the "Eroica"" *The Musical Quarterly* 47, no. 4 (October 1961): 454-68. <http://www.jstor.org/stable/740624>.
- Rink, John. "Analysis and (or?) performance." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Rosenwald, Lawrence. "Theory, Text-setting, and Performance." *Journal of Musicology* 11, no. 1 (Winter 1993): 52-65. <https://doi.org/10.2307/764152>.
- Schenkman, Walter. "The Tyranny of the Formula in Beethoven." *College Music Symposium* 18, no. 2 (Fall 1978): 158-74. <http://www.jstor.org/stable/40373981>.
- Schmidt-Gorg, Joseph. "Variationen für Klavier." Στο *Beethoven Werke*, επιμ. Joseph Schmidt-Gorg, 144-164. Munich: G. Henle Verlag, 1961.
- Shin, Yoon Won. "Creating new from the old: Beethoven's *variations and fugue on an original theme*, op. 35, the "Eroica variations"" PhD diss., Indiana University, 2014. [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/17481/Shin,%20Yoon%20Won%20\(DM%20Piano\).pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/17481/Shin,%20Yoon%20Won%20(DM%20Piano).pdf?sequence=1).
- Sipe, Thomas. *Beethoven: Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Sisman, Elaine. "Variations", *Grove Music Online*, (2001). Προσπέλαση 23 Μαΐου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>.
- Sisman, Elaine R. "Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven." *Acta Musicologica* 62, no. 2-3 (May-December 1990): 152-82. <https://doi.org/10.2307/932631>.

Tantikarn, Nattapol. "The eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" variations, op. 35." PhD diss., University of Oregon, 2016. [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/21988/Tantikarn lecture doc 2016.pdf?sequence=1](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/21988/Tantikarn%20lecture%20doc%202016.pdf?sequence=1).

Tiraterra, Alessandra. "Early nineteenth century german idealism and historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations, op. 35." PhD diss., Temple University, 2017. <https://www.proquest.com/docview/1906750098?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.

Walls, Peter. "Historical performance and the modern performer." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Παράρτημα

15 VARIATIONEN

(MIT FUGE)

Es-dur

Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet

Introduzione col Basso del Tema
Allegretto vivace

Opus 35

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a piano (*pp*) section. The first system includes a first ending bracket. The second system features a first ending bracket and a dynamic change to *ff*, then *p* and *pp*. The third system is marked 'A due' and begins with a dynamic of *p*. The fourth system includes a dynamic of *f* and a tempo change to 'poco adagio'. The fifth system is marked 'A tre' and begins with a dynamic of *pp*. The sixth system includes a dynamic of *f* and a tempo change to 'Tempo I'. The score is annotated with Roman numerals (I, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV) and figured bass notation (e.g., 1, 2, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) indicating harmonic structure. There are also boxed numbers (1, 2, 7) and a boxed '117' in the final system.

A quattro

Measures 1-6. Dynamics: *sf*, *f*. Chord symbols: I, V⁶, 7, I⁶, I, V⁺, I, V⁺/ii.

Measures 7-11. Dynamics: *ff*, *decresc.*. Chord symbols: ii, V⁺, I, vii⁵/V, V, V³.

Measures 12-16. Dynamics: *p*, *sf*. Chord symbols: V³, I, IV⁶, I⁴, V⁺, I.

Tema

Measures 17-21. Dynamics: *dolce*, *cresc.*. Chord symbols: pI, V⁺, I, I, V⁵.

Measures 22-29. Dynamics: *sf*, *decresc.*, *p*. Chord symbols: I, V⁵/ii, ii, V⁵, I, vii⁷/V, V, V.

Measures 30-37. Dynamics: *ff*, *decresc.*, *p*, *dolce*. Chord symbols: V⁺, I⁶, ii⁶, I⁴, V⁺, I.

Var. I

1 *p* I V⁷ V⁷ I

5 *f* I V⁴ - 7 I vi⁰/_{ii} V⁶ I vi⁹/_V V *p* sf

11 *sf* *p* I⁶ ii⁶ I⁶ V I

Var. II

1 *f* (3) (3) (3) (3) *sf* I V² V⁷ I

5 I vi⁰ I V²/_V V⁷/_{ii} ii V I vi⁹/_V V

9 *ff* *ff* V⁷

12 *presto*

ff V

13 *Tempo I*

*I*⁶ *ii*⁶ *I*⁴ *V*⁷ *I*

TAN

Var. III

f *I* *V*⁷ *I* *V*^{2/ii}

*V*² *I*⁶ *V*³ *I* *vii*⁶/*V* *V* *V*⁷ *sf*

11

ff *p* *cresc.* *ff* *ff* TAN

*I*⁶ — *6 IV* *iii vi*⁶/*V* *I*⁶ *V*⁷ *I*

Var. IV

1. *p* *p* *I* V_3^4 I^6

5. *cresc.* *I* V_3^4 I^6 $V-2$ I^6 V

8. *cresc.* *f* *I*⁺ *f* *p*

13. *p* *cresc.* *I*⁺ *I*

Var. V

1. *pp* *I* *V* *I* *cresc.* $\frac{I}{V}$

6. *sf* *p* *sf* *sf* *I* V^7

$V^2-\frac{4}{3}$ I^6-8 I^6 *V*

Var. VII
Canone all'ottava

Var. VIII

Var. XI

1. *p* 3 I vii⁶ V_S⁶ I⁴⁻³ I V_S⁶

6. *f* 3 3 3 *p* 3 *ff* *pp* 3

11. *cresc.* *sf-pp* *f* *pp*⁽³⁾ **TAN**

cresc. V_S⁶ I⁶ ii⁶ I⁴ V⁷ I

Var. XII

1. *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

I V⁷ I I⁶ V₂⁴

6. *f* *ff* *ff*

I⁶ V₂⁴/ii ii⁶ V₃⁴ I vii⁶/V I⁶ V⁷ *ff*

11. *f* *p* *cresc.* *ff* **TAN**

I — ⁶ ii — ⁶ I⁴ V *ff* I

Var. XIII

sempre f (3) (3) (3)
sf sf sf
p cresc. *ff*
sf ff sf sf sf sf sf
TANTO

I V⁶ V² I⁶ I V⁶ I
 V⁶ vii⁶/V⁷ V⁷ V⁷ I⁶ V⁷ I
 V² I⁶ ii⁶/V⁷ I⁶ V⁷ I I

Var. XIV
Minore

p *cresc.*
decresc. *p* *cresc.*
sf *p* *sf* *p*

eb: i⁶ — 8 V⁶ — 8 — 2 i⁶ — 8 — 2 VI V⁶_{3/4}/VI VI V⁷/II^N
 II^N vii⁶/V⁷ V⁶ — 5 V — 7 i V⁶
 i V⁶_{II} II^N V⁶ i vii⁷/V⁷ V⁶ — 5 V⁷ — 7 4 — 3
 V⁷ — 7 4 — 3

21

cresc. **TAD** *p* *sf* *cresc.* *sf*

(p) V_{7-6}^6 II_N^6 $\text{vii}^{\text{ot}}/\text{V}$ V I V_{7-6}^{5-8}

28

p *cresc.* **TAD** *p* *adagio*

V_{7-6}^{5-8} I^6 II_N^6 $\text{vii}^{\text{ot}}/\text{V}$ V I

Var. XV
Maggiore. Largo

p *cresc.* *sf* *cresc.*

Eb : I V^4 V^3/ii $\text{vii}^{\text{ot}}/\text{V}$ V^3/ii ii

4

p *cresc.* *sf* *decresc.* *p*

vi^4 $\text{vii}^{\text{ot}}/\text{V}$ I^6 ii^6 I^6-8 V_5^6-2 I^6

7

ii V_5^6 I V_{7-6}^6 V

19 **Ad**

9

f *p*

I V

6

Musical score for piano, measures 17-27. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 17, 19, 21, 25, 26, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, *ff*, *decresc.*, *p*, *tr*, *ten.*, and *f*. Chord symbols are present below the bass staff, including V^7 , V^6 , I^6 , IV , vi , I^4 , V^+ , and I^4 . A trill is marked with *tr* in measure 21. A box labeled *Tan* is present in measure 21. The score concludes with a *cresc.* marking in measure 27.

80 *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

85 *sf* *sempre piu f* *ff*

90 *p* *tr*

95 *tr*

100 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

105 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Harmonic Analysis (Blue Ink):

80: V, Ab V², I⁶, Bb V², I⁶

85: C V², i⁶, Db V², Eb V², I⁶, F V², Eb V², I⁶

90: I, V⁷, V⁷, Bb IV, vii⁰, V₃

95: I⁶, Eb: V², I⁶, V²/IV, IV⁶, V₅

100: I, V⁷, V⁷, I, vii⁰, vii⁰₅

105: I⁶, c: vii⁰, vii⁰₅, i⁶, vii⁰, V-2, I⁶

110

sf tr *sf* *a'*

vii^o/V *V* *I* *IV*

115

sf *sempre piu f* *a'*

V *V⁷* *I* *vi^b* *vii^o* *V⁶*

120

sf *a'*

vi *IV⁶* *V* *iii⁶* *IV* *ii⁶* *Ped 2* *V²*

125

sf *a'*

V² ** Ped 6 * Ped 6 ** *I⁶* *ii⁶*

132

adagio *Andante con moto*

p *a'*

I⁶ *V⁷* *I* *V⁷*

136

tr *a'*

I *I* *V* *I⁶* *V⁶* *I* *V*

141

tr

I V⁷ I I V

146

tr

I⁶ V⁶ I V

p ff p³

151

cresc. p

I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I

157

V

ff p cresc. p cresc.

161

tr

I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I

p ζεφυρα

165

I⁶ V⁶ V² I

169

sf *sf* (*sf*) *I* *6* *V*² *I*⁶ *V*⁴/₃

AAM

173

*I*⁶ *8* *V*⁶ *4*/₃ *sf* *V*² *4*/₃

176

I *6* *sf* *I* *V*⁷ *I*

179

*V*² *I*⁶ *V*⁴/₃ *p* *V*⁷ *p cresc.*

182

f *p* *cresc.* *f* *V*³/₄ *7* *3* *I*⁶

186

sf *I*⁶ *I*⁴ *V*⁷ *I* *V* *p*

188

f *p* *cresc.*

V $\frac{4}{3}$ 7

192

f *sf*

V $\frac{4}{3}$ I⁶ ii⁶

195

coda

p

I⁶ V⁷ I V⁷

198

cresc.

I V⁷ I V⁷ I V⁷

202

f sempre più forte *ff*

I V⁷ I V⁷ I V⁷ I V⁷ I V I

