نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

مدخلی به اصول اجرای آثار بتهوون از طریق واکاوی ارتباط تجربه‌ی زیسته و آثار هنرمند؛ مطالعه موردی *آپاسیوناتا* در فامینور، شماره ۲۳ اپوس ۵۷

محمد شله‌چی*

عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷)

چکیده

در اجرای آثار پیانو بتهوون، آنچه پیانیست‌ها را همواره با چالش‌ها و پیچیدگی‌هایی روبه‌رو می‌کند، راه گشودن به بخش‌های دشوار اثر هم از نظر تکنیک و هم از نظر بیانگری احساسی است. در موسیقی بتهوون نوازنده بیش از هر آهنگساز رومانتیک دیگری برای اجرای بهتر اثر درگیر جهان فکری و زیست رنجورانه‌ی هنرمند و تأثیر مستقیم آن بر آفریده‌هایش است. ازاین‌رو ایجاد زمینه‌ای برای این نوع مواجهه با اثر ضروری می‌نماید چراکه تأکید بر بستری که اثر در آن خلق شده است (نظر به آرای صاحب‌نظران علم هرمنوتیک) یکی از روش‌های مهم درک و تفسیر نهایی اثر است. در این مقاله سعی بر آن است که با رویکردی توصیفی تحلیلی و با تکیه بر تجربیات نگارنده در اجرا و تدریس آثار بتهوون، ابتدا به مختصاتی از تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند در دوره‌های مختلف دست پیدا کنیم و به این مسأله بپردازیم که بتهوون در چه بستری به ساختارشکنی و نوآوری دست یافته است. سپس به بررسی آنها (بالاخص در بخش دولوپمان) می‌پردازیم. در آخر به بررسی یکی از شاخص‌ترین آثار وی برای پیانو، *آپاسیوناتا* (سونات در فامینور، شماره ۲۳ اپوس ۵۷) و بررسی ساختاری و سبک‌شناسانانه و نیز نکات فنی و تکنیکی پرداخته شده و در انتها نیز پیشنهادهایی برای اجرای هرچه صحیح‌تر اثر آمده است.

واژه‌های کلیدی

بتهوون، پیانو، *آپاسیوناتا*، آثار بتهوون، دولوپمان، تجربه‌ی زیسته.

*تلفن: ۰۹۱۲۲۹۰۲۲۱۵، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰-۰۲۱، E-mail: m.shelechi@ut.ac.ir.

مقدمه

درهم‌تنیدگی زندگی شخصی هنرمند و آثار وی، تا به امروز موضوع بسیاری از پژوهش‌ها، خاصه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای بوده است. این پژوهش‌ها علاوه‌بر اینکه به شناخت بیشتر هنرمند و درک آثار وی کمک شایانی می‌کنند، همواره کنجکاوی مخاطب عام را نیز برانگیخته‌اند و ای بسا از این مدخل وی را به مواجهه با آثار هنرمند ترغیب کرده‌اند.[۱] شاید بتوان رد این درهم‌تنیدگی را بیش از هر آهنگساز دیگری در آثار بتهوون خصوصاً در آثار پیانو وی مشاهده کرد و ازاین‌روست که بتهوون را آغازگر مکتب رومانتیسیسم در موسیقی می‌دانند. درک و راه گشودن به جهان فکری بتهوون همواره از مشکلات جدی برای پیانیست‌های جوان بوده است و امکان برقراری ارتباط با مبانی فکری بتهوون برای تفسیر آثار پیانو وی همواره از چالش‌های پیش روی نوازندگان است. بتهوون با نوآوری و گسترش تکنیک نوازندگی پیانو پایه‌گذار آن چیزی است که امروز به آن تکنیک نوازندگی مدرن پیانو گفته می‌شود. ازاین‌روست که برای نوازندگان علاوه‌بر آشنائی با تکنیک‌های پیشرفته پیانو درک و تفسیر موسیقی بتهوون از طریق آشنائی با مبانی فکری وی و واکاوی تجربه زیسته هنرمند و تأثیرات آن بر آثار پیانو بتهوون، در تقویت هنر بیان و تفسیر بسیار راهگشا است. این نوشتار سعی دارد از طریق واکاوی تجربه زیسته و تأثیر آن بر موسیقی بتهوون با آنالیز کاربردی یکی از مهم‌ترین آثار پیانو بتهوون، سونات شماره۲۳ در فامینور، اپوس۵۷ *آپاسیوناتا*، الگویی عملی برای تفسیر و اجرا و درک عمیق‌تر زوایای زیبایی‌شناسانه موسیقی بتهوون ارائه کند. با نگاهی تبارشناسانه، شاید بتوان نخستین بحث‌ها پیرامون ارتباط مستقیم تجربه زیسته هنرمند و آثار وی را در قرن نوزدهم و پیدایش و تکوین علم «هرمنوتیک»[۲] پی گرفت. با تکیه بر آرای ویلهلم دیلتای[۳] که قائل به یک تفسیر نهایی و واحد برای اثر بود و آن را مشروط بر علم مخاطب بر مقتضیات زمانه‌ی هنرمند و شرایط زیست وی و فاکتورهایی ازاین‌دست می‌دانست، تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند مورد توجه قرار گرفت. دیلتای در تعریف تجربه‌ی زیسته می‌نویسد: تجربه‌ی زیسته عبارت است از حالت مشخص و متمایزی که در آن واقعیت برای «من» موجود است. تجربه‌ی زیسته به‌عنوان چیزی که دریافت یا تصویر شده باشد، با من مواجه نمی‌شود و چیزی نیست که به من داده شده باشد، بلکه واقعیت تجربه زیسته ازآن‌روی برای من موجود است که من از آن نوعی آگاهی بازتاب‌دهنده به فاعل دارم. ازآن‌روی که من آن را بی‌واسطه به‌عنوان چیزی که به اعتباری به من متعلق است، در اختیار دارم (دیلتای، شعر و تجربه، ۱۳۹۴، ۳۹۴). بنابراین با نگاهی بر مفهوم تجربه‌ی زیسته، درمیابیم که محل بروز این تجربه برای هنرمند، به اعتبار «آگاهی بازتاب‌دهنده به فاعل»، آثار اوست. علم تأویل یا هرمنوتیک در خلال سال‌های قرن نوزدهم و پس از آن تاکنون، باعث تفسیر بسیاری از آثار از دریچه‌ای دیگر که ناظر به زیست و زمانه‌ی مؤلف است شده است. درواقع می‌توان گفت که هرمنوتیک بر ارتباط بین مؤلف و اثر بیش‌ازپیش تأکید ورزید و از این نظر باعث بروز سویه‌های جدیدی در نقد و تفسیر و یا حتی درک اثر برای مخاطب گردید. با این توضیحات، از خلال دست‌نوشته‌ها و دفترچه‌های مکالمات بتهوون بعد از ناشنوایی، و بررسی تغییر و تحولات فکری و فلسفی و درهم تنیدگی دو مقوله‌ی «مذهب» و «طبیعت»[۴] در اندیشه‌ی بتهوون و هم‌چنین ارتباط ستایش‌گرانه و آمیخته به تعصب وی با هنر می‌توان به خفایای شخصیت وی پی برد و از این مدخل راهی به درک و تفسیر بهتر آثار وی گشود. بنابراین، آشنایی و درک نسبی تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند برای فهم و تفسیر آثار وی ضروری می‌نماید. درباره‌ی موسیقیدانی چون بتهوون این ضرورت برای نوازندگانی که به اجرای آثار وی می‌پردازند نیز مطرح است. چراکه رسیدن به اجرای صحیح پیچیدگی‌های منحصربه‌فرد آثار بتهوون برای پیانو، بدون درک اندیشه و تفکرات درونی او و آگاهی از ارتباط احساسی و عقلانی وی با موسیقی برای نوازندگان دشوار خواهد بود.

روش پژوهش

نظر به ماهیت سیال این حوزه و درهم تنیدگی مفاهیم روانشناسی با تفسیر و اجرا، این پژوهش با بررسی و ارزیابی منابع کتابخانه‌ای موجود و آخرین مقالات نوشته‌شده در این حوزه و تجربیات نگارنده در نوازندگی پیانو با رویکرد توصیفی تحلیلی و مطالعه‌ی موردی یکی از خصیصه‌نماترین آثار هنرمند، روشی کاربردی برای تفسیر و اجرای آثار پیانو بتهوون ارائه می‌دهد.

پیشینه پژوهش

نقطه‌ی تمرکز این پژوهش، تأثیر تجربه زیسته بر آفرینش و اجرای آثار هنرمند است. توجه ویژه به تجربه زیسته هنرمند برای هنر تفسیر، تجربه‌ای جدید در نوازندگی است و پیشینه‌ی پژوهش در این حوزه اندک است هم‌چنین پژوهشی که بتوان آن را به‌طور دقیق به‌عنوان پیشینه‌ی این پژوهش در زبان فارسی قلمداد کرد یافت نشد اما از مرتبط‌ترین مقالات و کتاب‌های چاپ‌شده در غرب در این نوشتار استفاده شده است.

مبانی نظری پژوهش

تجربه زیسته و احوال شخصی بتهوون

ناملایمات جسمی و روحی هنرمند فضای فکری حاکم و فرهنگ خانواده همواره نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری روحیات هنرمندان و نوابغ داشته است. بتهوون نیز چون بسیاری دیگر از نوابغ در خانواده‌ای پدرسالار رشد یافت. پدری دائم‌الخمر که در واقع اولین استاد موسیقی او نیز بود و پذیرفتن رفتار بی‌رحمانه از سوی پدر امری معمول و طبیعی بود. با توجه به اینکه اولین مواجهه‌ی هنرمند با موسیقی و هنر، توأم با سخت‌گیری و رفتاری مستبدانه بوده است. پس از کودکی، بتهوون کماکان در طول زندگی با ناملایمات و بیماری‌های جسمی و روحی متعددی درگیر بوده است. سوای ناشنوایی و تبعات آن‌که می‌توان آن را بزرگ‌ترین چالش زندگی بتهوون قلمداد کرد، بیماری‌های جسمی دیگری نیز همواره وی را رنج می‌داده‌اند و شرایط زیست را برای هنرمند ناهموار می‌کرده‌اند. علاوه‌بر امراض جسمی، بتهوون همواره از افسردگی‌های مقطعی و نیز نوسانات خلقی رنج می‌برده است و با مطالعه دست‌نوشته‌ها و نامه‌های وی می‌توان

به‌وضوح نشانه‌های آنچه امروز به‌عنوان اختلال دوقطبی[۵] می‌شناسیم را در شخصیت بتهوون تشخیص داد. نشانه‌هایی همچون افسردگی‌ها و شیدایی‌هایی مقطعی که خود را در نوسانات حجم آثار خلق شده در دوره‌های مختلف نشان می‌دهد. اختلال پیش‌رونده در شنوایی بتهوون از بیست‌سالگی شروع شده بود و در هشت سال آخر زندگی‌اش تقریباً به‌طور کامل ناشنوا بود. درباره‌ی علت ناشنوایی او اعتیاد به الکل را مهم‌ترین عامل قلمداد کرده‌اند. در آن زمان، شراب را با سرب رنگ می‌کرده‌اند. مسمومیت ناشی از قرار گرفتن طولانی‌مدت در معرض سرب، منجر به کاهش کارکرد اعصاب حلزونی گوش و در نتیجه کاهش تدریجی شنوایی می‌گردد. هم‌چنین علت اصلی مرگ وی را مسمومیت با سرب می‌دانند. علاوه‌بر این بیماری تیفوس وضعف خودایمنی نیز از علل ناشنوایی وی برشمرده شده است (Mai, 2007, 13). بتهوون در دوران ناشنوایی کامل، برخی از پیچیده‌ترین آثار خود را آفرید. این سال‌ها بهترین دوران تصویرسازی‌های ذهنی و آهنگسازی اوست و در حقیقت باشکوه‌ترین ابداعات هنری او را به نمایش می‌گذارد. اما تأثیر ناشنوایی در خلق‌وخو و روان هنرمند قابل انکار نیست. ترس از ناشنوایی کامل و پیامدهای آن او را اندک‌اندک به سمت نومیدی و انزوا سوق داد، تا جایی که حتی به فکر خودکشی افتاد. افزایش ناشنوایی به‌تدریج او را کج‌خلق، اندوهگین و گوشه‌گیر کرد. با پیشرفت ناشنوایی شخصیت بتهوون و رفتار او نیز دچار دگرگونی‌های شدید گردید؛ واقعیتی که برای درک تضاد در رفتار و گفتار او باید مورد توجه قرار بگیرد. بیماری‌اش او را نسبت به دیگران بدگمان و بی‌اعتماد کرد، به نحوی که در سال‌های پایانی کوچک‌ترین مسائل نیز او را برمی‌آشفتند و همواره احساس می‌کرد خویشاوندان، دوستان، ناشران و خدمتگزارانش در حال خیانت به او هستند و مایهٔ نومیدی‌اش می‌شوند (Lockwood, 2003, 67). در میان یادداشت‌ها و نامه‌های بتهوون پس از ناشنوایی، همواره نوعی عصیان و مردم‌گریزی توأم با نومیدی مشاهده می‌شود. از آن جمله، نوشته‌ای است که از آن به وصیت‌نامه‌ی بتهوون[۶] یاد می‌شود. بتهوون این نامه را خطاب به برادرش وقتی در اواخر عمر در منطقه‌ی هالشتات از حومه‌های وین اقامت داشت، نوشته است: «...نمی‌توانم به شما بگویم آن‌گونه بلند حرف بزنید که من بشنوم زیرا من کَرَم!... من ناگزیر به تنهایی‌ام زیرا می‌ترسم که مردم بدانند که من کَرَم...». بتهوون در این دوران سه سونات مهم *والدشتاین* شماره۲۱ در دو ماژور اپوس۵۳، *لز آدیو* شماره۲۶ در می بمل ماژور اپوس۸۱ و *آپاسیوناتا* شماره ۲۳ در فا مینور اپوس۵۷ را خلق می‌کند. به گفته‌ی کارل چرنی، بتهوون تا سال۱۸۱۲ هنوز اندکی شنوایی داشت. در طول این سال‌ها بتهوون هنوز تسلیم ناشنوایی نشده و به طرق مختلف سعی در انکار و یا مبارزه داشت.

تأثیر تجربه زیسته بر زندگی حرفه‌ای و آثار هنرمند

هنر و موسیقی برای بتهوون همواره گریزگاهی فرازمینی در مواجهه با ناملایمات بوده است. بنابراین پرکاری و سخت‌کوشی او در موسیقی نوعی واکنش در برابر شرایط اغلب نامساعد زیستش بوده است. همان‌طور که از دست‌نوشته‌های[۷] بتهوون برمی‌آید، پناه بردن به موسیقی و هنر همواره راه چاره‌ی وی برای تحمل دشواری‌های زیستش بوده است. هم‌چنین دیدگاه بتهوون درباره‌ی هنر که آن را به‌مثابه‌ی موهبتی ارزشمند می‌داند که به وی اعطا شده از خلال این گفته‌ها قابل تشخیص است. بنابراین وقف‌کردن زندگی خویش در راه موسیقی و هنر امری است که بتهوون آن را به‌نوعی رسالت خویش می‌انگارد. بتهوون زمان بسیار زیادی صرف نگارش کارهایش می‌کرد و پیش‌نویس‌هایش نشانه‌های مهمی از روند آفرینندگی او به دست می‌دهند. در پیش‌نویس‌های اولیهٔ سمفونی نهم برای نشان‌دادن ساختاری که برای ملودی در ذهن داشت، علامت‌های عمودی مشخصی به‌جای نت‌های واقعی به کار گرفته شده است. بررسی دفتر طرح‌های اولیه نشان می‌دهد که شاید ده‌ها بار روی واریاسیون‌های یک تم مشخص کار کرده، تم‌ها را تغییر داده تا با ساختار کلی که در طول زمان تغییر می‌کند و طرح‌بندی گسترهٔ کنتر- ملودی‌ها هماهنگ شود. از دیگر نمودهای موسیقایی این مبارزه با ناملایمات جسمی و روحی در طول زندگی بتهوون، می‌توان به پرکاری وی اشاره کرد. چراکه چنان‌که گفته شد خلق موسیقی برای وی همواره گریزگاهی برای رهایی از زیست مشقت‌بارش بوده است. بعد از ناشنوایی که شرایط زیست برای بتهوون از تمام جهات سخت‌تر می‌شود، آثاری با مقیاس بزرگ، چه از نظر حجم ارکستر و چه از نظر مدت‌زمان خلق می‌کند. هم‌چنین در آثار این دوران بتهوون به‌وضوح سعی دارد از رزونانس ساز استفاده بیشتری کند، برای نمونه در موومان اول *آپاسیوناتا* با دوبل‌کردن تم آغازین اکسپوزیسیون در رجیستر باس، رزونانس سیم‌ها و امکان شنیده‌شدن آن را افزایش می‌دهد. هم‌چنین با استفاده از آکوردهای حجیم و کوبشی باعث می‌شد که خودش قطعه را بهتر و واضح‌تر بشنود. دیگر نشانه‌های این اختلال در آثار بتهوون به‌طور مثال می‌توان به تغییرات ناگهانی و متناوب تم و ضرب‌آهنگ در قطعه‌ی مورد بررسی این مقاله اشاره کرد که به‌نوعی به زبان موسیقایی نشان‌دهنده‌ی تغییرات خلق‌وخوست (Jamison, Kay R, 1993, 11). در غالب آثار بتهوون، خاصه در دوره‌ی میانی، دامنه‌ی زیاد تغییرات از نظر تماتیک، ریتمیک و دینامیک که نسبت به مکتب کلاسیک بی‌سابقه است گواهی بر این مدعاست. این تغییرات سه‌گانه گاه در طول یک قطعه‌ی واحد هم‌زمان می‌شوند و گاه نیز فقط یکی از آنها قابل تشخیص است. به‌طور مثال در قطعه ابتدا یک تم مشخص معرفی و در طول قطعه بسط و گسترش داده می‌شود و سپس به طرزی سریع و ناگهانی، شاهد تغییرات وسیع تماتیک و ریتمیک هستیم. این انفصالات و تغییرات (چه ریتمیک، چه تماتیک و چه از نظر دینامیک) را نباید صرفاً به‌عنوان تغییرات ساختاری قلمداد کرد. خاصه در اجرا، نوازنده باید با علم به اینکه این تغییرات صرفاً یک نوآوری ساختاری نیستند و نشانه‌هایی از نژندی‌های روحی هنرمند را نیز می‌توان از خلال آنها دریافت کرد. چراکه اگر این تغییرات را صرفاً یک نوآوری ساختاری در نظر بگیریم، اجرای قطعه را به انتقال ماشین‌وار نت‌ها از کاغذ به کلاویه تقلیل داده‌ایم اما وقتی نوازنده با علم به نژندی‌ها و نوسانات خالق اثر که در اثر منعکس شده‌اند، به‌نوعی سمپاتی با خالق دست پیدا می‌کند و از طریق حس همدلی خود به شخصی‌سازی قطعه می‌پردازد که این تفاوت به وضوح در حین اجرا از مدخل رنگ اصوات و هارمونی مشخص خواهد بود. این عوامل که عدم قطعیت در بافت، تونالیته و ساختارهای از پیش‌پذیرفته‌شده را به چالش می‌کشند، در آثار بتهوون حائز اهمیت دوچندان هستند. چراکه ساختارشکنی بتهوون، ازآن‌رو قابل اعتناست که ناشی از عدم توانایی وی برای خلق اثر با معیارهای تثبیت‌شده‌ی کلاسیک نیست، بلکه ناشی از این است بتهوون چارچوب‌های کلاسیک را برای ایده‌های موسیقایی خود نامناسب یافته بود و به این دلیل با شکستن آنها در واقع به ایجاد زمینه‌ای

درخور برای ارائه‌ی ایده‌های خود می‌پرداخت. از این جهت می‌توان گفت بتهوون در طریق متفاوت بودن از دیگران نیز متفاوت عمل می‌کند. شاید بتوان این جسارت و جرأت‌ورزی و عدم پذیرش بی‌قیدوشرط قوانین قبلی را هم ناشی از زیست و خاستگاه متفاوت او دانست. بنابر آنچه که در ابتدای این بخش از بنیان‌گذار علم هرمنوتیک درباره‌ی ارزش و اهمیت تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند در خلق اثر نقل شد، بتهوون ساختارشکنی در موسیقی را نیز برای خود شخصی‌سازی کرده است. دیلتای، تجربه‌ی زیسته را به‌عنوان غنیمتی که فرد، بی‌واسطه به خود و تنها خود متعلق می‌داند و در اختیار دارد، مطرح می‌کند و می‌گوید فرد از وجود این تجربه‌ی زیسته «نوعی آگاهی بازتاب‌دهنده به فاعل» دارد. از طرفی طبق آرای دیلتای و قواعد دوره‌ی ابتدایی تکوین علم هرمنوتیک، فهم نهایی اثر مشروط به آگاهی مخاطب از اموری است که تجربه زیسته و زمانه‌ی خالق در رأس آنها قرار دارد. بنابراین هر نوآوری و ساختارشکنی که در آثار بتهوون شاهد هستیم، نظر به زیست پرفرازونشیب و ناملایمات جسمی و روحی‌اش، صرفاً متعلق به خود بتهوون و به‌نوعی نتیجه‌ی منطقی شیوه‌ی زیست اوست و درک و تفسیر و اجرای آثار بتهوون بدون علم به تجربه‌ی زیسته، می‌توان گفت ناممکن و یا تنها تا حدی ابتدایی ممکن است.

موسیقی بتهوون

بتهوون در تاریخ موسیقی چهرهٔ انتقالی بین کلاسیک‌ها و رومانتیک‌ها محسوب می‌شود. در بررسی آثار بتهوون، سه دوره‌ی مختلف هم از نظر تاریخی و هم از نظر موسیقایی برشمرده می‌شوند. سوای خطوط افتراق و ویژگی‌های مختص هر دوره، آنچه وجه اشتراک آثار موسیقیدان در هر سه‌ی این دوران محسوب می‌شود، بی‌تابی و عطش برای خلق ایده‌های ساختاری جدید و نوجویی بتهوون است و آنچه آثار وی را از موسیقیدانان معاصر و پیش از خود متمایز می‌کند همین ویژگی است. برخی از اصول تثبیت‌شده‌ی آهنگسازی، که همواره الزامی تلقی می‌شده‌اند، بعد از بتهوون دستخوش تحول می‌شوند. به‌طور مثال مدولاسیون تا قبل از بتهوون یک تکنیک آهنگسازی بود که قوانین ثابت و خاص خود را داشت ولی در آثار بتهوون، مدولاسیون علاوه‌بر تعریف پیشین خود که تغییر تونالیته در قطعه بود، تغییر مود و بیان موسیقایی نیز هست. هم‌چنین مدولاسیون‌های زیاد و ناگهانی و دور از تونالیته‌ی اصلی نیز از ویژگی‌های بدیع آثار بتهوون است. در واقع، آنچه آثار او را از ساخته‌های آهنگسازان پیشین متمایز می‌کند خلق ساختارهای بسیار گسترده است که شاخصهٔ آن‌ها به‌کارگیری ابزار موسیقایی، بست تم‌ها و موتیف‌ها است که همان‌طور که پیشتر گفته شد، این میل به ساختارشکنی و نگنجیدن در قوالب ازپیش‌تعیین‌شده، ناظر به تجربه‌ی زیسته‌ی او و روحیات اوست، چراکه در شرایط مشابه کم‌تر آهنگسازی خاصه در آن دوران این‌چنین جسورانه دست به ساختارشکنی می‌زند. نوآوری بتهوون در توانایی او در برقراری استحکام با کنار هم نهادن تونالیته‌های مختلف و نت‌های دورازانتظار برای هماهنگی آن‌هاست. نیز تغییرات ناگهانی دینامیکی در طول زمانی کوتاه (به‌طور مثال از سوبیتو فورته به سوبیتو پیانو) در قطعه، قبل از بتهوون بی‌سابقه بوده‌اند و در آثار بتهوون بالاخص در دوران میانی محل تأمل است. چنین قلمروی هارمونیک و صوتی گسترده، موسیقی را در فضایی تازه و تجربی پیش می‌برد و گسترش ابزار موسیقایی نوعی درام انعطاف‌پذیر در این فضا می‌آفریند. به این ترتیب می‌توان روند پیش روی موسیقی بتهوون را با روند پیش روی رمان در ادبیات همانند دانست، فرمی ادبی که تمرکز آن بر درام زندگی و سرگذشت یک یا چند فرد و گسترشِ آن از طریق پیشامدهای پیچیدهٔ زندگی است تا جایی که یک راه‌حل یا سنتز پدیدار می‌شود که تمام این مراحل در آن حل شده یا در اتحاد والاتری به هم ملحق می‌شوند (Mathew, 2006, 7). در واقع می‌توان این ساختار را در ادامه‌ی رویکرد مدولار بتهوون به موسیقی نیز دانست. رویکردی که در آن هر جزء در عین استقلال در خدمت یک کل بزرگ‌تر قرار دارد. به‌طور مثال در رمان می‌توان سرگذشت تنها یک شخصیت را جداگانه نیز روایت کرد اما در نگاهی دورتر آن شخصیت و سرگذشتش تماماً در خدمت خط اصلی رمان هستند.

نوآوری در دولوپمان

بخش دولوپمان که از نظر بزرگی دومین بخش یک سونات به شمار می‌رود، به دنبال قسمت دوم اکسپوزیسیون می‌آید. دولوپمان تا زمان بتهوون بخش کم‌تر مرسوم فرم سونات محسوب می‌شد. خصوصیات ناپایداری نسبی تونال و ساختار فرازی آن موجبات بازگشت به پایداری در تکرار را فراهم می‌کند. به همین جهت نباید دولوپمان را در کارهای بتهوون کاملاً بدون ساختار یا فاقد روتین‌های شماتیک مرسوم تلقی کرد. در تحلیل یک دولوپمان باید به سه نوع ترکیب توجه شود: ترکیب تونال، ترکیب تماتیک و ترکیب مودولار. به‌ندرت دیده شده که در یک دولوپمان این ترکیب‌ها به‌طور دقیق مورد توجه قرار گرفته شده باشد. ازاین‌رو آنها را به‌عنوان ابزار ابتکاری باید در نظر گرفت که به آشکارشدن فردیت یک اثر کمک می‌کند. بتهوون به گسترشِ بخشِ دولوپمان آثارش با بست روند کارهای هایدن و موتزارت ادامه داد که طول و جوهر موسیقی سازی را گسترده‌تر کرده بودند. اگرچه موتزارت و هایدن هر دو اهمیت زیادی برای اکسپوزیسیون قائل بودند، بتهوون بخشِ دولوپمان یک سونات را به قلب تپندهٔ اثر تبدیل کرد. بتهوون نه‌فقط با طولانی‌کردن بخش دولوپمان بلکه با ساختارمندکردن آن به این مهم دست یافت. تمرکز او بر دولوپمان، همانند نوآوری‌های دیگرش، روندی را آفرید که آهنگسازان بعدی از آن پیروی کردند. سونات را می‌توان پربسامدترین فرم موسیقایی در آثار بتهوون دانست. هم‌چنین یکی از تأثیرگذارترین نوآوری‌های بتهوون بر آهنگسازی نیز همین بسط و گسترش دولوپمان در سونات است. ازاین‌رو شاید بتوان بین این بسامد بالا و نوآوری رابطه‌ی معنی‌داری یافت، گویی بتهوون ازآنجاکه مجال و زمینه‌ی نوآوری در سونات و بخش دولوپمان برایش مهیاتر بوده است و به‌نوعی آزادی عمل بیشتری داشته است، به این فرم توجه بیشتری نموده است. دولوپمان بتهوون در آفریده‌هایش به سه دوره تقسیم می‌شوند: دورهٔ نخست و جوانی بتهوون که در ادامه‌ی کودکی مشقت‌بارش است علیرغم بارقه‌های نبوغ، هنوز چندان جسارت ساختارشکنی و نوآوری را در آثارش شاهد نیستیم و آثارش نشان‌دهندهٔ تأثیرات هایدن و موتزارت است؛ دورهٔ میانی و در سال‌هایی که به جایگاه اجتماعی و هنری مقبولی رسیده است و از نظر وضع معیشت نیز به ثباتی دست پیدا کرده است و شاهد پختگی بیشتر آثارش به نسبت دوره‌ی قبل هستیم و سبک شخصی و متمایز او توسعه می‌یابد. این دوره را دورهٔ «حماسی»[۸] نیز خوانده‌اند؛ زیرا بتهوون تأثیرگذارترین و ماندگارترین آثارش

را در این دوره خلق کرده است. آنچه که باعث می‌شود که بتهوون در این دوره شاخص‌ترین آثارش را ارائه دهد، ارتباطی معنادار با وضع معیشت و روحیات او در این دوره دارد. بتهوون در این سال‌ها به لحاظ اقتصادی و اجتماعی جایگاه مناسبی دارد و در این دوره است که به‌آرامی شنوایی خود را از دست می‌دهد و این آغاز درگیری‌ها و ناآرامی‌های درونی بتهوون است که در جای‌جای آثار دوره حماسی او دیده می‌شود. دورهٔ واپسین بتهوون شامل آثاری بسیار تکامل‌یافته‌تر، شخصی‌تر و گاهی تکه‌تکه است. و سبک غیرمعمول بتهوون در این دوره را بعضاً «متعالی» و «والا» خوانده‌اند. در این آثارش تلاش کرده دو جریان نامتقارن و در تضاد با هم را تلفیق کند. دوره‌ای که ایده‌های باروک هندل و باخ را با موتزارت و هایدن ترکیب می‌کند. به‌طورکلی می‌توان گفت نوآوری در هنر، پیش از هر چیز و سوای کیفیت پیشنهاد تازه‌ای که اثر مطرح می‌کند، نیازمند جسارت هنرمند است. بروز این جسارت هرچه از دوران معاصر فاصله بگیریم و به دوران کلاسیک نزدیک شویم، نظر به فضای دگماتیستیک و نگاه تقدس‌گرایانه به هنر، سخت‌تر و معنی‌دارتر می‌شود. بنابراین هنرمندی چون بتهوون ازاین‌رو این جرأت و جسارت را در خود می‌یابد که نظر به تجربه زیسته‌اش، پتانسیل نوعی عصیان را در خود ذخیره کرده که آن را معطوف به موسیقی و هنر خویش می‌نماید.

اصول اجرای آثار بتهوون

از نظر بتهوون اندیشه همواره بسیار مهم‌تر از ملاحظات اجرایی است. آنچه عمده معلمان موسیقی کم‌تر مورد توجه قرار می‌دهند و به‌تبع آن طیف گسترده‌ای از نوازندگان نیز از آن غافل هستند، این خط فارق در اجرای آثار بتهوون و دیگر آهنگسازان است. آنچه نوازنده باید پیش از هر چیز مورد توجه قرار دهد این است که هارمونی‌ها و رنگ‌ها در آثار بتهوون زبان بیان احساسات وی هستند و این احساسات بیش از هر چیز با تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند گره خورده‌اند و طبعاً آشنایی با زندگینامه‌ی بتهوون و رنج‌هایی که در طول زیست خویش متحمل شده است، به برقراری ارتباط بیشتر با آثار وی در جهت اجرایی هرچه صحیح‌تر کمک شایانی خواهد کرد. به‌طور مثال دامنه گسترده تغییرات تماتیک، ریتمیک و دینامیک اثر که همان‌طور که پیشتر ذکر شد نشان از عدم ثبات خلقیات هنرمند به‌تبع بیماری‌های جسمی و روحی هستند، باید مورد توجه نوازنده قرار گیرند. آنتون شیندلر[۹] نخستین بیوگرافی نویس بتهوون می‌گوید: «نوازندگی او با رعایت ضربآهنگ، آزاد از هرگونه قیدی بود، زیرا که روح موسیقی او آزادی‌طلب می‌کند.» هارولد شونبرگ[۱۰] معتقد بود بتهوون به‌عنوان آهنگساز اهمیت چندانی برای مکانیک ساز قائل نبود، او گوش‌نوازی و لذت بردن از اجرا را ترجیح می‌داد، نواختن با قدرتی بی‌نظیر و جاذبه‌ای پرهیجان. شونبرگ هم‌چنین خاطرنشان می‌سازد که آموزگاران بتهوون نوازندگان حرفه‌ای نبودند لذا او اساساً خودآموخته بود. فردیناند ریس[۱۱] که از ۱۸۰۱ تا ۱۸۰۴ شاگرد بتهوون بود، به خاطر می‌آورد که » او معمولاً آثار خود را با شور و بوالهوسی می‌نواخت، ولی در مجموع دقیقاً ضربآهنگ را مراعات می‌کرد و تنها به‌ندرت آن را اندکی تند می‌کرد. گاهی مایل بود در طول یک کرشندو سرعت را کم کند که تأثیری بسیار زیبا و چشمگیر داشت.»

چالش دیگری که برای نوازندگانِ مدرن مطرح است در سخنان کارل چرنی[۱۲] شاگرد بتهوون، نهفته است که گفته نکات ثبت‌شده تنها نشانهٔ ناقصی از اجرای بتهوون از آثار خودش هستند، ازآنجاکه هرگز وقت و حوصلهٔ کافی برای تمرین نداشت، حاصلِ اجرای آثارش به «شانس یا حال‌وهوای خودش بستگی داشت» مضافاً این‌که از پدال بیشتر از آنچه در کارهایش متذکر شده، استفاده می‌کرد. بتهوون خود در۱۸۲۶ نوشت: «ازآنجاکه هرکس باید به ندای قریحهٔ خود گوش بسپارد، این امکان وجود دارد که چیزی به نام ضربآهنگ معین نداشته باشیم» (Newman, 1998, 203). بدین ترتیب شاید واضح‌ترین نظر از سوی چرنی بیان شده باشد که می‌گوید: «آثار بتهوون باید متفاوت از آثار آهنگسازان دیگر نواخته شود.» علیرغم فقدان راهنمای قابل اعتماد، اجراکنندگان باید تلاش کنند هنگام اجرای سونات‌های بتهوون برای پیانو مقصود و احساس آهنگساز را تداعی کنند. یکی از مؤثرترین و شاید گویاترین توصیفاتی که از اجرای بتهوون ارائه شده سخنان شونبرگ است که از سِر جان راسل[۱۳] نقل‌قول کرده و مربوط به سال‌های پایانی حیات آهنگساز می‌باشد، زمانی که کاملاً ناشنوا شده و اجرایش گنگ و غامض بود. معذالک شاید این مهم‌ترین توصیفی است که در دست است، زیرا ناب‌ترین ایده‌آل بتهوون را به‌عنوان اجراکننده به تصویر می‌کشد که رها از محدودیت‌های سازهای زمان اوست.» لحظه‌ای که پشت پیانو می‌نشیند واضح است که از وجود هر چیز دیگری در این جهان بی‌خبر است. عضلات صورت برجسته شده و رگ‌ها بیرون می‌زند؛ آن چشمان وحشی شیفته‌تر در چشم‌خانه می‌چرخد؛ لبانش می‌لرزد؛ و بتهوون به ساحری می‌ماند که از اهریمنانی که فراخوانده نیرو گرفته است... وقتی نرم می‌نوازد حتی یک نت هم شنیده نمی‌شود. خودش با گوش جان آن را می‌شنود، درحالی‌که چشمان و حرکت نامحسوس انگشتانش نشان می‌دهد در ذهن خود جریان رو به خاموشی را دنبال می‌کند» (Schonberg, 1962, 203). بدین ترتیب، با الهام از نکاتی که در توصیف اجرای کارهای بتهوون مدنظر بوده است، و تأکید بر ارتباط تنگاتنگ افکار و موسیقی‌اش دارد، نکاتی همچون حال و هوا، ندای قریحه، مقصود و احساس، ساحر، نیروی اهریمنی و همه و همه را در نظر بگیریم، تفسیر موسیقی بتهوون و اجرای قطعاتش نیازمند درک بسیار عمیق از فرایند پدید آمدن اثر و تکنیک پیشرفته ساز پیانو است. نوازندگان با آگاهی از اهمیت این دو اصل هم‌چنین باید بدانند که چگونه و با چه رویکردی نویی به کاربرد پدال، انتخاب تمپو، اعمال روباتو و بیان اگوگیک در موسیقی بتهوون بپردازند.

سونات برای پیانو -*آ پاسیوناتا* در فامینور، شماره ۲۳، اپوس ۵۷

ساختار و ویژگی‌های اثر

آ پاسیوناتا که نام سونات شماره ۲۳، در فامینور، اپوس ۵۷[۱۴] است در زبان ایتالیایی به معنای شورانگیز است. این سونات در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۰۴ تا ۱۸۰۶ساخته شده و نخستین نسخه‌ی آن در فوریه‌ی ۱۸۰۷ در وین منتشر شد.*آ پاسیوناتا* که‌از جمله آثار برجسته‌ی دوران حماسی بتهوون به‌شمار می‌رود، در تابستان ۱۸۰۴، هنگامی که بتهوون برای تعطیلات در خارج از وین، در بادن[۱۵] به سر می‌برد، نوشته شد. آن زمان بتهوون تقریباً ناشنوا بود و توسط پزشک معالجش برای گذراندن دوران نقاهت به ییلاق فرستاده شده بود. تمِ موومان پایانی آن، مانند سمفونی پاستورال، زمانی

به او الهام شد که در ییلاق قدم می‌زد. به‌محض بازگشت به خانه، با شتاب پشت پیانو نشست و ساعتی با شیفتگی به نوشتن پرداخت (Lockwood, 2003, 103)، و نهایتاً در سال ۱۸۰۷ با نام مستعار *آپاسیوناتا* که ناشر به آن داده بود، منتشر شد. برخلاف معمول، بتهوون کار ناشر را تأیید کرد و از خودسری‌اش دلگیر نشد. این اثر نمونه‌ی بارزی از نوآوری‌های بتهوون نسبت به موسیقیدان‌های پیشین و معاصرش است. هم‌چنین بعضی ویژگی‌های این اثر (که در ادامه ذکر خواهند شد) در تمایز با آثار پیشین خود بتهوون نیز هستند و ازاین‌جهت نیز این اثر حائز اهمیت است. در موسیقی بتهوون، خاصه این اثر، آنچه می‌توان به‌عنوان خصیصه‌نما قلمداد کرد، حفظ وحدت درونی بخش‌های مختلف است در عین چیزی که شاید در مقایسه با آثار کلاسیک پیش از بتهوون، چندان ساختارمند به‌نظر نرسد. بتهوون از ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین امکانات و اصوات بهره می‌جوید و آنها را به خدمت یک ساختار بزرگ نهایی درمی‌آورد. هر جزء در خدمت یک کل بزرگ است و نسبت خود را با آن نمایان می‌کند و درعین‌حال استقلال خود را نیز از دست نمی‌دهد. درواقع می‌توان گفت هر جزء، ماکتی کوچک از کل را ارائه می‌دهد. علاوه‌بر این، این نگاه و ساختار مدولار و اعمال آن در موسیقی و در طول یک قطعه را هم می‌توان به‌نوعی از مصادیق نوآوری بتهوون برشمرد. حدود دو قرن بعدتر، برای اولین بار رویکرد مدولار در موسیقی توسط استفانو وانینی[۱۶]، آهنگساز و نظریه‌پرداز معاصر ایتالیایی تئوریزه و ارائه شد که با نگاهی تبارشناسانه می‌توان ریشه‌های آن را در آثار بتهوون و نوآوری‌های او و پیشنهادهایی که برای فرم اثر ارائه کرده است، جست. *آپاسیوناتا* از سه موومان تشکیل شده است. در موومان اول آنچه که نخست جلب نظر می‌کند، تم اولیه‌ی آن است. بتهوون برای خلق آن در ابتدای *آپاسیوناتا*، از نت‌های اونیسون استفاده می‌کند که با یکدیگر دو اکتاو فاصله دارند. نظیر این تم را که به لحاظ افکت صدایی وعده‌ی یک اتفاق ناگوار و فاجعه‌بار را می‌دهد و شنیده‌شدن موتیف سرنوشت[۱۷] در دست چپ که به دفعات در طول قطعه تکرار و بلافاصله پس از آن نشانه‌های امید گنجانده می‌شود (تصویر ۱).

اما آنچه که شاید بتوان غیرمعمول‌ترین جنبهٔ موومان نخست دانست، همان حذف اکسپوزیسیون تکرارشونده است. این نخستین بار است که بتهوون چنین کاری کرده و سنت کلاسیک فرم سونات را کنار می‌گذارد. گویا چندان حرف برای گفتن دارد که تکرار را برنمی‌تابد. هم‌چنین عدم تکرار را که ناشی از این است که فرد ایده‌های مختلفی در ذهن دارد که مشتاق به ارائه‌ی تمام آنهاست (و گاه منجر به پرش‌های ذهنی می‌شود) می‌توان جلوه‌ای از سویه‌ی مانیک[۱۸] خلقیات بتهوون دانست. کودا نیز طولانی و بداهه‌گونه است که این را نیز می‌توان نمود موسیقیایی پرگویی و پراکنده‌گویی دانست که شاهدی دیگری بر مدعای اخیر است. علاوه‌بر این، ازآنجاکه انعکاس خلق‌وخو و حالات روحی بتهوون در این اثر به‌وضوح مشخص است، تغییرات ناگهانی خلق‌وخوی بتهوون را می‌توان با تغییرات ناگهانی و متناوب تم و ضرباهنگ در اثر متناظر دانست (تصویر ۲).

موومان دوم (andante con moto) عبارت است از مجموعه‌ای از تم و واریاسیون‌هایی که اغلب بر پایهٔ هارمونی‌های متوالی است تا ملودی‌های مشخص. گویی بتهوون کوشیده چیزی زیبا از یک تمرین هارمونی بیرون بکشد. واریاسیون‌ها مجموعه‌ای از سنکوپ و آرپژ و یا ترکیبی از این دو هستند که با اضافه‌شدن کشش‌های کوچک و سرعت گرفتن واریاسیون‌ها در حال رشد و پیشروی هستند. موومان دوم با تم کرال‌گونه و رفت‌وبرگشت تم اولیه بر روی درجات اول و چهارم (کادانس پلاگال)[۱۹] فضائی روحانی و قدسی را به ذهن متبادر می‌کند که گویی ایجاد زمینه‌ای آرام پیش از غافلگیری انتهای موومان است تا شوک بیشتری را برای شنونده رقم بزند. ظهور آکورد هفتم کاسته در انتهای موومان دوم با کشش طولانی برای ایجاد حس تعلیق و ترس و نگرانی از شاخص‌ترین نمونه‌های عناصر غیرمنتظره[۲۰] در آثار بتهوون برای پیانو است. موومان سوم (alle-gro ma non troppo) با سیزده بار تکرار پیاپی و کوبنده آکورد هفتم کاسته آغاز می‌شود. فضای کلی موومان سوم را می‌توان شاهدی دقیق بر تلاطمات و آشفتگی‌های روحی بتهوون دانست. پیانیست در موومان سوم لحظه‌ای فرصت وقفه و مکث ندارد و بلافاصله بعد از موومان دوم که اجرایی آسوده و باطمانینه را می‌طلبد، با مجموعه‌ای از ایده‌ها و تم‌های درهم‌تنیده و کوبنده روبه‌رو می‌شود که سطح بالائی از تکنیک و سرعت را طلب می‌کند. چنان‌که پیشتر اشاره شد، این درهم‌تنیدگی‌های تماتیک و مدولاسیون‌های پی‌درپی در سرعت بالا را می‌توان ناظری بر تلاطمات و طوفان درونی هنرمند دانست که گویی صلح با سرنوشتش را نمی‌پذیرد و همواره با آن در جنگ است. در میزان‌های پایانی، موسیقی در خود می‌شکند و با کادانس پایانی کوتاه ولی غیرقابل پیش‌بینی تمام می‌شود.

اجرای اثر

ملاحظاتی کلی برای نوازنده *آپاسیوناتا*

تصویر ۱- موومان اول -شروع اکسپوزیسیون- تغییر ناگهانی تم اول در فامینور با استفاده از آکورد ششم ناپلی (N6) و ایجاد عدم پایداری شنیداری در تونالیته اصلی.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N1-9)

این اثر هیچ‌گاه در زمان حیات بتهوون برای عموم اجرا نشد. بنابراین شواهد قابل استنادی دراین‌باره موجود نیست به‌جز نظرات کلی گویانه چند منتقد که به‌طور مثال یکی از آنها آن را «به طرز غیرقابل درکی زننده و تاریک» توصیف کرده است. برای اجرای *آ پاسیوناتا*، آنچه که به‌زعم نگارنده برای پیانیست در وهله‌ی اول ضروری می‌نماید، آشنایی با تجربه‌ی زیسته بتهوون خاصه در دوران خلق این اثر است. در این اثر که بتهوون آن را بیش از آثار دیگرش دوست می‌داشت، روحیات و خلقیات وی نیز بیش از سایر آثار وی انعکاس دارد. فرازوفرودهای ناگهانی *آ پاسیوناتا* را به‌روشنی می‌توان با خلقیات و حالات روانی آشفته‌ی بتهوون خاصه در سال‌های اوج ناشنوایی‌اش متناظر دانست. می‌توان گفت اجرای این اثر بدون تلاش برای درک خلقیات متلاطم و آگاهی از تجربه‌ی زیسته‌ی بتهوون در آن سال‌ها به سختی امکان‌پذیر خواهد بود. در ابتدای قطعه و جملات تم اولیه نوازنده می‌بایست از اغراق در بیان موسیقیایی و نیز روباتوهای رمانتیک پرهیز کند. چراکه *آ پاسیوناتا* به‌روشنی مرزها و نسبتش را در همان ابتدا با آنچه در تعریف عمومی رمانتیسیسم می‌گنجد، تبیین می‌کند. در *آ پاسیوناتا* بتهوون به‌وضوح از پایین‌ترین نت در وسعت صوتی بم ساز استفاده می‌کند و فورتیسیموهای مکرر حاکی از آن است که شاید حتی پایین‌تر از آنچه که امکان‌پذیر بود را در نظر داشته است. امکان دارد کلید فامینور را برای این انتخاب کرده تا پایین‌ترین نت بنیادی ممکن را از پیانوی خود استخراج کند. همان‌گونه که در سونات شماره ۲۱، اپوس ۵۳[۲۱] که در همان زمان نوشته شده، از بالاترین بخش‌های کی‌بورد استفاده کرده، و ازاین‌رو وسعت صوتی استفاده شده در *آ پاسیوناتا* را تکمیل می‌کند. نکته‌ی دیگری که پیانیست حین اجرای *آ پاسیوناتا* باید به آن توجه داشته باشد و شاید بتوان آن را مهم‌ترین نکته دانست، حفظ رویکرد و نگاه مدولار بتهوون در این اثر است. نوازنده با علم به اینکه هر بخش در عین استقلال، در پرسپکتیو کلی، جزئی از یک کل بزرگ است، می‌بایست به اتصال بخش‌ها توجه دوچندان داشته باشد تا وحدت و اندام‌وارگی اثر مجال بروز پیدا کند. تغییرات ناگهانی هارمونیک در این اثر به‌صورت پی‌درپی و با فواصل کم (حتی در طول یک میزان) رخ می‌دهند که نوازنده با علم به اینکه این جهش‌ها بسیار بیشتر از آنکه یک تکنیک موسیقیایی باشند، نمایان‌کننده‌ی نوسانات خلقی هنرمند هستند، می‌تواند به یکپارچگی اجرای خود قوت ببخشد (تصویر ۳).

هم‌چنین ارائه‌ی چند تم مختلف در طول دولوپمان نیز که از نوآوری‌های بتهوون در بخش دولوپمان محسوب می‌شود، چنان‌که در قسمت قبل نیز بدان اشاره شد، می‌تواند نمایانگر پرگویی و پراکنده‌گویی‌های هنرمند در

تصویر ۲- موومان اول *آ پاسیوناتا* -اکسپوزیسیون- سوژه دوم در لا بمل ماژور- تغییر ناگهانی تماتیک و ریتمیک و تونالیته در ادامه سوژه دوم.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N35-37/51-52)

تصویر ۳- موومان اول *آ پاسیوناتا* -ارائه تم دوم در دولوپمان و مدولاسیون‌های پیاپی- Db maj, Bb min, Gb maj, B min, C maj.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N113-121)

دوره‌های مانیک خود باشد. نوازنده با توجه به این نکته طبیعتاً می‌تواند ساختمان اثر را بهتر درک کند و در اجرای خود پیاده کند. نکته‌ی مهم دیگر در اجرای *آ پاسیونانا* توجه به میزان نمای دوازده هشت (۱۲/۸) است که پدیدآورنده یک بافت موسیقیایی است و به شکل منظمی در طول قطعه تکرار می‌شود. این بافت القاکننده حالتی از اضطراب و تشویش است که با تم اول قطعه تناسب محتوایی دارد (تصویر۴). بتهوون ناگزیری سرنوشت و سرگشتگی بین یاس و امید را در قالب این اضطراب به مخاطب القا می‌کند. نوازنده در طول اجرا و ای بسا قبل از اجرا باید این ضربآهنگ را در ذهن خود به‌صورت پیاپی داشته باشد تا حتی در بخش‌های سکوت قطعه نیز ازاین‌پس زمینه در راستای القای فضای کلی اثر بهره بجوید.

وجوه نوآورانه‌ی *آ پاسیونانا* و ملاحظاتی در باب اجرای آنها

در بخش نوآوری‌های موسیقایی بتهوون به‌طور مشخص به این نوآوری‌ها در زمینه آهنگسازی پرداختیم. اما بتهوون در زمینه ارائه اثر و نت‌نویسی نیز پیشنهادها و نوآوری‌هایی داشته است. بتهوون اولین آهنگسازی است که در آثار پیانو خود با وسواس بسیار از علائم پدال‌گذاری استفاده کرده است. پیانیست در اجرای قطعات بتهوون می‌بایست به این علائم نیز علاوه‌بر مواردی که گفته شد توجه کافی داشته باشد، چراکه بتهوون تأکید خاصی بر پدال دارد. چنان‌که دیده می‌شود بتهوون گاهی از پدال‌های بسیار طولانی بهره می‌جوید (به‌طور مثال ممکن است پدال به طول ده میزان پایین باشد) و از پدال به‌عنوان ابزاری برای افکت موسیقیایی و نوعی فضاسازی هارمونیک استفاده می‌کند که با استفاده از آن رزونانس سیم‌ها را بالا ببرد. شاید بتوان گفت آنچه باعث تمایز اصلی آثار بتهوون با دیگران و خاصه تفاوت *آ پاسیونانا* از دیگر آثار معاصرش و حتی آثار قبلی خود بتهوون می‌شود، بسامد بالای عناصر غیرمنتظره در این اثر است. از جمله این عناصر، علاوه‌بر پدال‌های طولانی در موقعیت‌های غیرقابل‌انتظار که به آن پرداخته شد، ایجاد کشمکش دراماتیک[۲۲] در طول قطعه است. به‌طور مثال بتهوون به‌سرعت از تونالیته اصلی قطعه دور می‌شود و ایده‌ها و افکار جدیدش را در قالب تم‌های فرعی و پیاپی در طول سونات ارائه می‌دهد. این امر باعث می‌شود که گوش دائماً از تونالیته‌ی مرکزی دور شود اما این به معنای رهاکردن و واگذاشتن آن نیست. چراکه بتهوون بر طبق اصول دوره کلاسیک، هرچند دیر اما به‌هرحال مجدداً به تونالیته اصلی بازمی‌گردد. (تصویر ۵) از دیگر نوآوری‌های بتهوون می‌توان به تغییرات متر و ریتم که از آن به ابهام متریک[۲۳] یاد می‌شود، اشاره کرد (Brown, 2002, 299). تغییراتی که با شکستن قواعد آرتیکلاسیون دوره کلاسیک همراه است. بتهوون با قراردادن تأکیدها بر روی ضرب‌های ضعیف، ساختار ریتمیک و ضربآهنگ طبیعی قطعه را بر هم می‌زند و شنونده را در حالتی از تعلیق و انتظار برای بازگشت به ضربآهنگ طبیعی قطعه قرار می‌دهد (تصویر ۶).

بتهوون از ایده‌های ساده و کوچک نیز که ممکن است به ذهن هر آهنگساز دیگری هم برسند، غافل نمی‌شود. او از این ایده‌های ساده به‌عنوان متریالی موسیقیایی بهره می‌جوید و با بسط و گسترش آنها در طول قطعه و تبدیل هریک از آنها به‌جزئی که بناست در یک کل واحد ادغام شود، به ساختار مدولار اثر خود قوت می‌بخشد. پیانیست برای اجرای *آ پاسیونانا* باید توان تشخیص این ایده‌ها را داشته باشد و نیز به نحوه‌ی بسط و گسترش آنها در طول قطعه آگاه و مسلط باشد. عناصر غیرمنتظره را می‌توان نوعی تکنیک آهنگسازی دانست. تغییرات آرتیکلاسیون و ریتم، آلتراسیون و نت‌های غیرمنتظره، ارائه تم‌های جدید و متعدد در طول قطعه و .... همگی عناصر غیرمنتظره‌ای هستند که بتهوون به‌وفور خصوصاً در دوره هروئیک از آن‌ها استفاده می‌کند. هم‌چنین استفاده از تغییرات و جهش‌های هارمونیک در قالب مدولاسیون پیوسته و ناپیوسته و رفت‌وبرگشت‌های تونال نیز از ویژگی‌های منحصربه‌فرد موسیقی بتهوون هستند که در *آ پاسیونانا* تجلی پیدا کرده‌اند. این عناصر غیرمنتظره در آثار بتهوون، چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، بیش از آنکه صرفاً تکنیک آهنگسازی باشند، نمودار ناآرامی‌های درونی و پریشانی‌های ذهنی او هستند که در آثار هنرمند ظهور می‌کنند. استفاده از تم‌ها به‌عنوان ابزار بیان موسیقیایی و ایجاد رابطه و گسست بین آنها در طول قطعه، نشان از آن دارد که آهنگسازی برای بتهوون، نوعی روایت موسیقیایی زندگی است، با تمام غم‌ها و شادی‌ها و خوشی‌ها و رنج‌های درهم‌تنیده‌اش. آنچه که ذیل عنوان عناصر غافلگیرکننده در *آ پاسیونانا* تاکنون مطرح شد-که باید نوازنده

تصویر ۴- موومان اول *آ پاسیونانا* -شروع رکپیتولاسیون- ارائه چندین باره تم سرنوشت، تغییرات ناگهانی دینامیک و تأکید مجدد بر ضربآهنگ ۱۲/۸ در دست چپ القاکننده حالتی از اضطراب و تشویش است. مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N130-137)

حین اجرای این قطعه مدنظر داشته باشد- نوآوری‌های ساختارشکنانه‌ی بتهوون بود که نشأت گرفته از روحیه‌ی عصیانگر وی و تحت تأثیر نژندی و اختلالات روحی وی است. طبیعتاً آشنایی نوازنده‌ی آثار بتهوون و بالاخص نوازنده‌ی قطعه‌ی *آپاسیوناتا* که می‌توان آن را شخصی‌ترین اثر بتهوون قلمداد کرد، با تجربه‌ی زیسته و روحیات هنرمند، وی را در راستای اجرای صحیح و تأثیرگذار کمک خواهد کرد. چراکه آنچه بتهوون نگاشته ارتباط تنگاتنگی با روحیاتش دارد و راوی نژندی‌ها و زیست رنجورانه‌ی اوست.

پیشنهادهایی برای انگشت‌گذاری

مقوله انگشت‌گذاری و کشف روش‌های بهتر انگشت‌گذاری در آثار بتهوون برای پیانیست‌ها از مسائل چالش‌برانگیز تکنیکال است. برای درک بهتر این مساله پیانیست باید توجهی ویژه به تفکر توسعه‌یافته و پیشروی بتهوون در زمینه‌ی تکنیک نوازندگی پیانو داشته باشد. بتهوون با توجه ویژه به فرم‌های هارمونیک و شکل قرارگیری دست بر روی ساز، نگاهی پوزیسیونال به الگوهای موسیقائی بر روی ساز پیانو دارد. تفسیر صحیح موسیقی بتهوون برای پیانیست و اجرای فطعاتش بالاخص *آپاسیوناتا*، نیازمند درکی صحیح از فرایند صوت و رنگ‌پردازی و تأثیر آن بر دینامیک و ارتیکولاسیون و شکل‌گیری مومنتوم موسیقیایی است. استفاده از انگشت‌گذاری دقیق با نگاه پوزیسیونال و با آگاهی از اهمیت تأکیدها و اغراق‌ها ما را در درک و اجرای بهتر آثار پیانو بتهوون یاری می‌کند. در انتها چند پیشنهاد برای انگشت‌گذاری با نگاه پوزیسیونال، چنان‌که خود آهنگساز نیز مدنظر داشته است، ارائه می‌شود (تصاویر ۷- ۱۲).

تصویر ۵- موومان اول *آپاسیوناتا* -بسط و گسترش تم اول در بخش دولوپمان با سیکوونس‌های دراماتیک و مدولاسیون با سوم‌های ماژور (E- C-Ab).
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N76-81)

تصویر ۶- موومان اول *آپاسیوناتا* -ابهام متریک در کودا- بتهوون با قرار دادن تأکیدها بر روی ضرب‌های ضعیف، ساختار ریتمیک و ضربآهنگ طبیعی قطعه را بر هم می‌زند.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N247-255)

۷. موومان اول *آپاسیوناتا* -شروع اکسپوزیسیون- انگشت‌گذاری متداول.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N1-4)

تصویر ۸- موومان اول *آپاسیوناتا* -شروع اکسپوزیسیون- انگشت‌گذاری پیشنهادی
تصویر. مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N1-4)

تصویر ۹. موومان اول *آپاسیوناتا* -اکسپوزیسیون - انگشت‌گذاری متداول.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N51-52)

تصویر ۱۰. موومان اول *آپاسیوناتا* -اکسپوزیسیون - انگشت‌گذاری پیشنهادی.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N51-52)

تصویر ۱۱. موومان سوم *آپاسیوناتا* -تم یک- انگشت‌گذاری متداول.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N51-52)

تصویر ۱۲. موومان سوم *آپاسیوناتا* -تم یک- انگشت‌گذاری پیشنهادی.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N51-52)

نتیجه

با کنارنهادن تفاوت‌های رشته‌های مختلف هنری، آنچه هنرمند را در وهله‌ی اول برای خلق اثر یاری می‌کند، تجربه‌ی زیسته‌ی اوست و ادراکی که از جهان پیرامون و پدیده‌ها در سال‌های زندگی‌اش کسب کرده است. روند خلق اثر برای بتهوون همواره با غلبه بر گذشته‌ای ناهنجار و مشکلات زندگی روزمره و آینده‌ای مبهم بوده است. بنابراین در درجه‌ی اول برای درک موسیقی بتهوون و برقراری ارتباط با آن، و در درجه‌ی بعدی اجرای آثار وی، آشنایی با روحیات و زندگانی پرفرازونشیب وی ضروری است. بتهوون از نخستین موسیقیدانانی بود که تنها از طریق آهنگسازی امرارمعاش می‌کرد، درحالی‌که بیشتر موسیقیدانان هم‌عصر او تن به کارهای دیگری می‌دادند و از حمایت کلیسا نیز بهره‌مند بودند. بنابراین موسیقی او را که می‌توان اوج پیشرفت موسیقی تونال محسوب کرد، موسیقی خالصی است بدون هیچ سایه‌ای از نظارت عوامل دیگر چون حکومت و یا کلیسا. ازاین نظر جزو معدود هنرمندان آن عصر است که زندگانی و تجربه‌ی زیسته‌اش مستقیماً در آثارش نمود دارند. در *آپاسیوناتا* که از خصیصه‌نماترین و مهم‌ترین آثار بتهوون است، نوسانات خلقی هنرمند و روحیه‌ی نوجویی را به‌خوبی می‌توان از خلال سنت‌شکنی در فرم کلاسیک سونات، نظمی که در نگاه اول بی‌نظمی و بداهه‌پردازی به‌نظر می‌رسد و نیز تغییرات تماتیک و ریتمیک غیرقابل پیش‌بینی مشاهده کرد. در این مقاله با رویکردی هرمنوتیکی به مطالعه‌ی این اثر که به‌خوبی درهم‌تنیدگی تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند و آثار او را نمایندگی می‌کند پرداختیم. هم‌چنین بر این مهم تأکید کردیم که اجرای آثار بتهوون بدون این آگاهی به سختی ممکن خواهد بود و نوازنده برای دستیابی به بیانگری احساسی در اجرا و نیز همراهی و همدلی با قطعه به حد اعلا، می‌بایست آشنایی با روند خلق و پیشینه‌ی زیست هنرمند داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌طور مثال در ایران کتاب *شور زندگی* اثر ایروینگ استون که درباره‌ی زندگی پرماجرای ونسان ونگوگ است، تاکنون بارها توسط ناشران مختلف و با ترجمه‌های متفاوت به چاپ رسیده است و همواره با اقبال خوانندگان روبه‌رو بوده است. خوانندگانی که لزوماً خود هنرمند یا مخاطب جدی هنر نیستند. از دیگر کتاب‌هایی که در این حیطه نوشته شده و به فارسی هم ترجمه شده‌اند می‌توان به کتاب *زندگی پراضطراب چایکوفسکی* نوشته‌ی هربرت ولستوک، ترجمه محمد مجلسی (هران: دنیای نو- ۱۳۷۵) و «ارنست همینگوی: یک *زندگی تازه*» (اثر جیمز. ام هاچیسون. ترجمه خجسته کیهان، تهران: نفیر-۱۳۹۷) را نام برد.

2. Hermeneutik

۳. Wilhelm Dilthey (نوامبر ۱۸۳۳- اکتبر ۱۹۱۱) مورخ، جامعه‌شناس، روان‌شناس و فیلسوف آلمانی. او و فردریش شلایرماخر از بنیان‌گذاران علم تأویل (Hermeneutik) به‌شمار می‌روند.

۴. از نظر بتهوون موسیقی نه‌تنها جلوه‌ای از زیبایی و یک هنر محسوب می‌شد، بلکه با مذهب خویشاوندی داشت (Schonberg, 1962, 10). این هم‌سویی مذهب و موسیقی در ذهن بتهوون لازم می‌دارد با رویکردی که نزدیک به دوره‌ی ابتدایی کلاسیک علم هرمنوتیک است با آثار وی مواجه شویم. در دوره‌ی کلاسیک علم هرمنوتیک و آرای دیلتای، فهم نهایی اثر به‌نوعی در گروی شناخت مخاطب از مؤلف اثر بود. مخاطب می‌بایست با علم به زیست و مقتضیات زمانه‌ی مؤلف با اثر مواجه می‌شد و نمی‌توانست اقتضائات زمانه‌ی خویش را در فهم و تفسیر اثر دخیل کند. بنابراین درک و تفسیر موسیقی بتهوون با علم به این که مذهب و موسیقی (و به طور کلی هنر) در اندیشه‌ی بتهوون نوعی این‌همانی دارند، سویه تازه‌ای را پیش می‌نهد. ابتدایی‌ترین نتیجه‌ی این رویکرد، توجیه جلوه‌ی قدسی موسیقی برای بتهوون است. علاوه‌بر مذهب، ارتباط بتهوون با طبیعت نیز درخور توجه است. بتهوون توجه ویژه‌ای به طبیعت و مداقه در جلوه‌های آن داشت که این توجه را نیز ادامه‌ی منطقی سازوکار مذهب‌گرای ذهنیت بتهوون دانست که همواره به دنبال نشانه‌هایی از امر والا در زندگی روزمره و پیرامون خویش بود و برای درک عظمت امر والا چه نشانه‌ای بهتر از طبیعت و شگفتی‌هایش. ازاین گذشته، هنر همواره به‌عنوان عنصر نجات‌بخش در بزنگاه‌های زندگانی بتهوون نقش اساسی داشته است. در سندی که به وصیت‌نامه‌ی بتهوون شهرت دارد، شش سال پس از ناشنوایی‌اش خطاب به برادرش می‌نویسد: «تنها علم و معرفت همراه با هنر بود که مرا از خودکشی نجات داد»(Beethoven, Heiligenstadt Testament,1802). این جمله‌ی تعیین‌کننده در وصیت‌نامه بتهوون را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد هنر تنها یک علاقه‌مندی و یا یک حرفه برای بتهوون نبوده است، بلکه تنها دستاویز وی برای زیستن بوده است. به‌واقع انتخاب اصلی بتهوون انتخاب بین زیستن که معنای آن برای بتهوون هنر و خلق است و مرگ است. ازاین جهت آنچه در درک و تفسیر آثار بتهوون در وهله اول معنادار و ارزشمند است، توجه به این طرز تفکر است که در تمام وجوه زیست وی نهادینه شده است.

۵. Bipolar Disorder ناهنجاری دوقطبی، که از آن با عنوان افسردگی

شیدایی هم نام برده می‌شود، اختلالی‌ست که فرد را دچار نوسانات شدید خلق‌وخوی می‌کند که ممکن است هفته‌ها یا ماه‌ها ادامه پیدا کند و با نوساناتی که مردم در زندگی روزمره تجربه می‌کنند تفاوت دارد. دکتر جابلو هرشمن و دکتر جولیان لیب در کتاب خود به نام «افسردگی وسواسی و خلاقیت» اذعان داشته‌اند که بتهوون دچار افسردگی وسواسی بوده است (Hershman-Lieb, 1988, 30). اختلال وسواسی جبری و افسردگی ناشی از آن از رایج‌ترین اختلالات روحی است که در آن فرد با التزام به اعمال و افکاری خاص و قوانینی که خود برای خود وضع کرده است زندگی می‌کند و در صورت تخطی از آنها و یا بروز اختلال در روند آنها برای خود تنبیهات مشخصی در نظر می‌گیرد. اختلال در این روند و تکرار تخطی ممکن است تا آنجا پیش رود که فرد احساس بی‌کفایتی کند و به سرزنش مداوم خود بپردازد و به افسردگی دچار شود.

6. Heiligenstadt Testament, 1802.

۷. «بتهوون می‌تواند آهنگ بنویسد، خدا را شکر؛ کار دیگری در این جهان از او ساخته نیست» (خطاب به فردیناند ریس، ۲۲ دسامبر ۱۸۲۲، لندن). «کارهای زیادی هست که باید انجام داد، زودتر انجام بده! نبایدبه زندگی هرروزی کنونی ادامه بدهم، هنر هم این ایثار را از من طلب می‌کند. در مسیر خود تا جایی استراحت کن که با توان بیشتری کار کنی» (یادداشت‌های روزانه، ۱۸۱۴). «برای من هیچ لذتی بالاتر از این نیست که کار کنم و هنرم را به نمایش بگذارم» (خطاب به وگه لر، ۱۶ نوامبر ۱۸۰۰ یا ۱۸۰۱).

8. Heroic Period (1802-1812).

9. Anton Felix Schindler (۱۳ ژوئن ۱۷۹۵–۱۶ ژانویه ۱۸۶۴).

10. Harold Charles Schonberg (۲۹ نوامبر ۱۹۱۵- ۲۶ ژوئیه ۲۰۰۳).

11. Ferdinand Ries (۲۸ نوامبر ۱۷۸۴–۱۳ ژانویه ۱۸۳۸).

12. Carl Czerny (۲۱ فوریه ۱۷۹۱–۱۵ ژوئیه ۱۸۵۷).

13. Sir John Russel (۱۸ اوت ۱۷۹۲–۲۸ مه ۱۸۷۸)

14.Piano Sonata no. 23 in f minor op. 57 “Appassionata”

۱۵. Baden سرزمینی تاریخی در کشور آلمان است که امروزه همراه با دو سرزمین تاریخی دیگر، وورتمبرگ و هوهنشولرن ایالت فدرال بادن-وورتمبرگ را تشکیل می‌دهند.

16. Stefano Vagnini (۱۵ نوامبر۱۹۶۳).

۱۷. Fate motif موتیفی که از آن ذیل عنوان موتیف سرنوشت یاد می‌شود، در آثار دوره‌ی حماسی بتهوون بسامد بالایی دارد.

سمفونی شماره T۵ اپوس ۶۷ (تنظیم‌شده برای پیانو توسط فرانتس لیست) -موومان اول-تم آغازین اکسپوزیسیون. مأخذ: (Breitkopf und Härtel Edition - Bar N1-2)

موومان اول آپاسیوناتا - اکسپوزیسیون.
مأخذ: (G. Henle Verlag-Urtext Editions - Bar N10)

18. Manic Episode.

19. Plagal Cadence.

سمفونی شماره ۳، اپوس ۵۵ (تنظیم‌شده برای پیانو توسط فرانتس لیست) -موومان اول- تم آغازین اکسپوزیسیون. مأخذ: (Breitkopf und Härtel Edition - Bar N1-7)

۲۰. Surprise Element از نمونه‌های مهم عناصر غیرمنتظره در آثار دوره حماسی بتهوون می‌توان به آغاز سمفونی شماره ۳ (اروئیکا) در می بمل ماژور اشاره کرد. اکسپوزیسیون با دو آکورد کوبنده در می بمل و ارائه تم اول بر پایه ترياد آکورد می بمل، نوید آغازی مستحکم در تونالیته اصلی را می‌دهد اما به‌سرعت در میزان هفتم با شنیده‌شدن دو دیز این استحکام متزلزل می‌شود. گویی بتهوون خود این قدرت و پایداری را نمی‌پذیرد و این استحکام را با یک عنصر غیرمنتظره بر هم می‌زند.

21. Piano Sonata No. 21 in C major, Op. 53 “Waldstein”.

22. Dramatic Struggle.

۲۳. Metric Ambiguity ابهام متریک زمانی حاصل می‌شود که یک موتیف در ابتدا به‌صورت نامنظم یا پراکنده برجسته شود. در چنین شرایطی، نشانه‌های متریک شنونده را به شمارش دعوت می‌کنند، اما عدم یکنواختی آن‌ها تثبیت شنیداری متر در یک یا چند سطح را ناممکن می‌کند. از نمونه‌های بارز استفاده از ابهامات متریک را می‌توان در موسیقی قرن بیستم خصوصاً در آثار ایگور استراوینسکی و استیو- رایش جستجو کرد.

فهرست منابع

دیلتای، ویلهلم (۱۳۹۴)، *شعر و تجربه*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: ققنوس.

Newman, William S. (1988). *Beethoven on Beethoven*: Playing His Piano Music His Way. New York: W. W.Norton&Co. 336p.

Schonberg, Harold C. (1962). *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Beethoven, Ludwig van. (1802). *Heiligenstadt Testament,* originally published: October 6.

Lockwood, Lewis. (2003). *Beethoven*: The Music and the Life. New York, NY: W. W. Norton & Company.

Hershman, D. Jablow/ Lieb M.D. Julian. (1988). *The Key to Genius*: Manic Depression and the Creative Life. Buffalo: Prometheus-Books.

Kerst, Friedrich. (1964). *Beethoven*: The Man and the Artist, as Revealed in His Own Words. Ed. Henry Edward Krehbiel. -New-York: -Dover-Publications.

Mai, Francois-Martin. (2007). *Diagnosing Genius*: The Life and Death of Beethoven. Kingston: McGill-Queen’s University Press.

Mathew, Nicolas L. (2006). *Beethoven’s Political Music and The Idea of The Heroic Style*. Cornell University Press.

Jamison, Kay R. (1993). *Touched with Fire*: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament. New York: Free Press.

Brown, Clive. (2002). *Classical & Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford University Press.

A Segue into the Principles of Performing Beethoven's Pieces through a Study of his Lived Experience; A Case Study of *Appassionata* No. 23 in F Minor, Op. 57

Mohammad Shelechi*

Faculty Member of Music Department, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran,Tehran, Iran.

(Received: 31 Dec 2021, Accepted: 8 Mar 2022)

It is undeniable that an artist's everyday life directly affects his/her artistic creations: art is not notional, a phenomenon that is produced impervious to other phenomena and/or created in a void without bearing relations to the artist's lived experience. In the case of Beethoven's music, this is quite pronounced. His music is idiosyncratic and the weight of its creator upon them can be felt in every moment of the performance. As a piano player, I have always found Beethoven's music fascinating and challenging at the same time. One question in particular demonstrates the character of this challenge best: How can one approach Beethoven's œuvre? More simply put: How can I perform his music? "Beethoven's music possesses certain unique features; and the large and weighty shadow of the composer is always present/looming/hovering over the player in all moments of performance. It might be beneficial to players and performers to have a better understanding of his mentality, temper and disposition, as it could pave the way for better interpretations of his work. Of all the composers of the Romantic period, Beethoven was the first to influence and even dominate the classical music scene of the nineteenth century. Sensitive, yet passionate and driven, he (was a man who) shouldered himself the weight of his life's hardships and afflictions. He was excitable, irritable and quick to take offense. His periods of depresssion were often accompanied/followed by suicidal ideation. It could be inferred from his letters that he showed little patience when faced with life's difficulties; when angry, not even his brother Karl was safe from getting a beating at his hands, nor servants from him throwing this or that household item at them. He never married but had several love affairs, including one with a married woman whom we know as «?» today. Beethoven has written her three love letters imbued with emotion and infatuation. He loved drinking wine and this same substance came to be his undoing. By the age of fifty six he was suffering from liver cirrhosis which caused his death. Beethoven's works for piano till today remains among the most important and essential in the classical piano repertoire. To better understand and interpret his work, performers ought to have a grasp of his mindset and character, his illnesses, and most importantly, his hearing loss. Beethoven has created the most significant works for piano, and it is difficult to exaggerate the influence he has had on improving the techniques of piano performance. After his total hear loss, Beethoven's contact with society was through his written works, which provide a valuable insight into his latter-day mindset and character. his article will first offer a sketch of Beethoven's lived experience through his correspondences and notes and then his musical innovations (especially in the development section) as well as at his style. Finally, one of his most influential pieces for piano, Sonata No. 23 in F minor, Op. 57, also known as the *Appassionata* is studied.

Keywords

Beethoven, Piano, *Appassionata*, Beethoven's Work, Development, Beethoven's life.

*Corresponding author: Tel:(+98-912) 2902215, Fax: (+98-21) 66418111, E-mail: m.shelechi@ut.ac.ir