

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακή εργασία με θέμα

**Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ: ΜΙΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ
ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ, Α. Μ.: 1715

Επιβλέπων καθηγητής: Πέτρος Βούβαρης

Θεσσαλονίκη, 2021

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	3
1. Εισαγωγή.....	4
2. Η συμφωνία κατά τον 18ο αιώνα.....	5
3. Η αναβάθμιση της σημασίας της οργανικής μουσικής.....	10
4. Ο Beethoven και η αναβάθμιση της συμφωνίας.....	15
4.1 Τα πρώτα χρόνια της καριέρας του Beethoven και οι βάσεις για τη δημιουργία της φήμης του.....	15
4.2 Ο Beethoven στην πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα.....	18
4.3 Ο Beethoven και η συμφωνία.....	19
4.4 Η συμφωνία ως εθνικό γερμανικό μουσικό είδος.....	21
4.5 Από την κώφωση στην ηρωοποίηση.....	23
5. Η <i>Πέμπτη Συμφωνία</i>	26
5.1 Ντο-ελάσσονα διάθεση.....	26
5.2 Η άνοδος και η εδραίωση της μουσικοκριτικής.....	27
5.3 Η κριτική του E. T. A. Hoffmann.....	30
5.4 Ανάλυση και ερμηνευτικός συσχετισμός της δομής της <i>Πέμπτης Συμφωνίας</i> με την κριτική του Hoffmann.....	32
6. Συμπεράσματα.....	64
Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών.....	66

Περίληψη

Η *Πέμπτη Συμφωνία* του Beethoven είναι ένα από τα γνωστότερα έργα κλασικής μουσικής και θεωρείται από πολλούς καλλιτεχνικό αριστούργημα. Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στη διερεύνηση των παραγόντων που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της αίγλης του κατά τη διάρκεια της ζωής του Beethoven. Εξετάζονται οι αλλαγές στην κατανόηση του ρόλου της οργανικής μουσικής εν γένει, ως αποτέλεσμα της αλλαγής της οντολογικής θεώρησης της μουσικής στο πλαίσιο της επικράτησης του ιδεαλισμού αλλά και οι αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο απασχολούνταν οι μουσικοί κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα. Επιπλέον, εξετάζονται οι ιδιαίτεροι τρόποι κατανόησης της σημασίας της μουσικής του Beethoven, καθώς και οι παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή τους. Τέλος, διερευνάται η συμβολή των μουσικοκριτικών της εποχής στην πρόσληψη του έργου αλλά και οι δομικές του συνθήκες που του επέτρεψαν να συσχετισθεί με τις πολιτισμικές και φιλοσοφικές ιδέες της εποχής.

1. Εισαγωγή

Η *Πέμπτη Συμφωνία* του Beethoven είναι ίσως το γνωστότερο έργο του συνθέτη και ένα από τα γνωστότερα έργα στον κόσμο, ενώ η έναρξη της είναι οικεία ακόμη και σε ανθρώπους που δεν έχουν υψηλό βαθμό εξοικείωσης με τη δυτική έντεχνη μουσική. Συχνά η ευρεία φήμη της αποδίδεται στο ίδιο το έργο, στη σπουδαιότητα της ίδιας της μουσικής, αλλά και στο γεγονός ότι είναι το καλλιτεχνικό προϊόν ενός συνθέτη που έχει επίμονα χαρακτηριστεί ως ιδιοφυΐα. Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η διερεύνηση των συνθηκών και παραγόντων που συνέβαλαν στη δημιουργία αυτής της σπουδαίου μεγέθους φήμης του έργου αυτού, αλλά και ο προσδιορισμός των δομικών συνθηκών της ίδιας της μουσικής που της επέτρεψαν να επωμιστεί το βάρος της φήμης αυτής.

Αναφορικά με τη διάρθρωση της εργασίας, εξετάζεται ο ρόλος που έπαιξε η ειδολογική κατηγορία στην οποία εμπίπτει το έργο (συμφωνία) στην καταξίωσή του. Για τον λόγο αυτό διερευνάται η σημασία που αποδόθηκε στην οργανική μουσική, και ειδικότερα στη συμφωνία, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, καθώς και ο μετασχηματισμός αυτής της σημασίας κατά τη διάρκεια της ζωής του Beethoven. Κατόπιν, εξετάζεται η αντιμετώπιση του Beethoven από τους συγχρόνους του και οι συνέπειες που αυτή είχε για το έργο τον καιρό της εκτέλεσής του. Στη συνέχεια, ερευνάται η πρόσληψη του έργου από τη μουσικοκριτική της εποχής, εστιάζοντας ειδικά στην κριτική του Ernst Theodor Amadeus Hoffmann στο περιοδικό *Allgemeine musikalische Zeitung*. Τέλος, αναλύονται και ερμηνεύονται οι δομικές συνθήκες της μουσικής που της επέτρεψαν να υποστηρίξει τα νοήματα που της αποδόθηκαν από κριτικές σαν αυτή του E.T.A. Hoffmann.

2. Η συμφωνία κατά τον 18ο αιώνα

Ο James Hepokoski (2009) υποστηρίζει πως κάθε μουσική σύνθεση επηρεάζεται εκτός από τον συνθέτη της και το στυλ του και από το ίδιο της το είδος, καθώς αυτό έχει κοινωνική σημασία και «κοινωνικοϊστορικό περιεχόμενο». Συνεπώς, θα ήταν σημαντικό να δούμε πώς η ειδολογική κατηγορία του υπό εξέταση έργου ως συμφωνίας επηρέασε το κύρος το οποίο αυτή απέκτησε σταδιακά. Για τον λόγο αυτό, θα ήταν χρήσιμο να ξεκινήσουμε με μια συνοπτική αναφορά στις καταβολές και στην ιστορία του είδους της συμφωνίας.

Ο όρος «συμφωνία» υπάρχει ήδη από τον 9ο αιώνα, όταν ουσιαστικά χρησιμοποιούνταν ως αναφορά σε κάθε είδους ευχάριστο ήχο (Taruskin 2009). Κατά τον 17ο αιώνα, αρχίζει να χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάθε μουσική, η οποία μολονότι δεν αφορούσε κάποιο συγκεκριμένο είδος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, συμπεριελάμβανε είτε έργα αποκλειστικά οργανικά είτε έργα με οργανικά και φωνητικά τμήματα. Ωστόσο, κατά τον 18ο αιώνα «ο όρος σταδιακά κατέληξε να καταδεικνύει ένα οργανικό έργο για σύνολο εγχόρδων, με ή χωρίς πνευστά όργανα» (Churgin & Morrow 2012, 5), χωρίς, όμως, σαφή μορφοδομικά χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια, κάτω από την ονομασία «συμφωνία», μπορούσε κανείς να συμπεριλάβει πλήθος έργων ποικίλων χαρακτηριστικών, τα οποία συχνά εμφανίζονταν με πολλούς και διαφορετικούς ειδολογικούς χαρακτηρισμούς, π.χ. *sinfonia*, *overture*, *parthia*, *sonata*, *divertimento*, *cassation*, *potturmo*, *serenade*, ακόμη και *concerto* (Churgin & Morrow 2012, 7). Στο πλαίσιο αυτό, «το 1713, ο Johann Mattheson είπε ότι οι συμφωνίες ήταν οργανικά κομμάτια χωρίς περιορισμούς, στα οποία οι συνθέτες μπορούσαν να κάνουν ό,τι ήθελαν, εφόσον κατάφερναν να αποφύγουν το χάος, προσθέτοντας ότι οι Ιταλοί χρησιμοποιούσαν τον όρο για οργανικά κομμάτια που προλόγιζαν όπερες, δράματα και εκκλησιαστικά έργα» (Churgin & Morrow 2012, 46). Μετά το 1760, ο όρος «συμφωνία» αρχίζει σταδιακά να σταθεροποιείται αν και όχι ακόμη σε πλήρη βαθμό, καθώς πολλά έργα συναντώνται συχνά με εναλλακτικούς τίτλους, π.χ. οι συμφωνίες των Gyrowetz, Leopold Hoffmann και Mozart (Churgin & Morrow 2012).

Ειδικότερα, ο Richard Taruskin (2009) αναφέρει ότι, κατά τον 18ο αιώνα ο όρος «συμφωνία» χρησιμοποιείται για να περιγράψει την εισαγωγή της όπερας και είναι συνώνυμος με τον όρο «ουβερτούρα». Ο όρος συναντάται αρχικά στην Ιταλία ως *sinfonia* (αντίστοιχος με τον όρο «ουβερτούρα») και αρχίζει να χρησιμοποιείται από την εποχή του Alessandro Scarlatti, ενώ αποτελούνταν από τρία ή τέσσερα μέρη, όπως και η σουίτα, συνήθως για έγχορδα, όμποε και κόρνα ή τρομπέτες (εξαιτίας αυτής της ενορχήστρωσης, οι αρμονίες έπρεπε να παραμένουν απλές). Αντίστοιχα, και ο A.B. Marx (Marx [1824] όπως αναφέρεται στο Senner et al 1999, 59-

77) θεωρεί ότι οι ρίζες της συμφωνίας βρίσκονται στη σχέση της οργανικής μουσικής με τη φωνητική και, πιο συγκεκριμένα, στην ουβερτούρα, καθώς για μεγάλο χρονικό διάστημα η οργανική μουσική είχε συμπληρωματικό ρόλο σε σχέση με τη φωνητική μουσική, δεδομένου ότι συχνά χρησιμοποιούνταν ως εισαγωγικό μέρος ή ως ορχηστρικό ιντερλούδιο με σκοπό την ανάπαυση των τραγουδιστών ανάμεσα στις σκηνές των ορατορίων, κάτι που συναντάμε στα ορατόρια *Saul* και *The Messiah* του Handel. Ωστόσο, οι ουβερτούρες είχαν ήδη αναπτυχθεί πριν τη συμφωνία και πολλές από αυτές ήταν γραμμένες σε μορφή φούγκας, όπως για παράδειγμα κάποιες ουβερτούρες ορατορίων του Handel. Πράγματι, η Mary Sue Morrow (Churgin & Morrow 2012) σημειώνει ότι για τους περισσότερους Γερμανούς συγγραφείς του 18ου αιώνα ο όρος «ουβερτούρα» δεν ταυτίζεται με τον όρο «συμφωνία», χαρακτηρίζοντας την πρώτη ως ένα είδος με αργή εισαγωγή που προηγείται μιας φούγκας. Αντίθετα, σε περιοχές όπως η Γαλλία ή η Βρετανία χρησιμοποιούνται και οι δύο όροι για να περιγράψουν συχνά το ίδιο ακριβώς έργο ενώ μέχρι τα τέλη του αιώνα «η λέξη **συμφωνία** ήταν συνώνυμη με την ουβερτούρα: συμφωνίες, μεταξύ αυτών και αρκετές από τις πρώιμες του Haydn, αποκαλούνταν ουβερτούρες» (*The Penny Cyclopaedia* [1842], όπως αναφέρεται στο Churgin & Morrow 2012, 8).

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η αποσύνδεση της συμφωνίας από την όπερα δεν συνέβη ακαριαία. Συχνά οι εισαγωγές οπερών εκτελούνταν αυτόνομα ως συμφωνίες αλλά και το αντίστροφο: αυτόνομες συμφωνίες, ή τμήματα αυτών, χρησιμοποιούνταν ως εισαγωγές. Στο πλαίσιο αυτό, αυτόνομες συμφωνίες έφεραν τον τίτλο της ουβερτούρας, καθώς συχνά αποτελούσαν την έναρξη του συναυλιακού προγράμματος (Taruskin 2009). Καθώς, λοιπόν, πολλές ουβερτούρες παιζόταν ανεξάρτητα, δεν ήταν ασυνήθιστο φαινόμενο η συρραφή διαφόρων εισαγωγών όπερας (ουβερτούρα ή *sinfonia*) σε μια ενιαία συμφωνία με σκοπό την έκδοσή της ως αυτόνομου έργου. Αντίστοιχα, κάποιοι συνθέτες (π.χ. G. B. Sammartini) χρησιμοποίησαν μέρη από δικές τους συμφωνίες, γραμμένες ως αυτόνομα έργα, ως εισαγωγές για όπερές τους. Κατά συνέπεια, συχνά δεν υπήρχε διακριτή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα έργα που γράφτηκαν ως ουβερτούρες και σε αυτά που γράφτηκαν για να αποτελέσουν τμήμα μιας ολόκληρης συμφωνίας (Churgin & Morrow 2012).

Ο Ιταλός Giovanni Batista Sammartini (1700-1775) θεωρείται ο πρώτος σημαντικός συνθέτης τους είδους, ο οποίος ξεκίνησε μετατρέποντας αρχικά εισαγωγές όπερας σε συμφωνίες ώστε να παιχτούν αυτόνομα και αργότερα συνέχισε γράφοντας πρωτότυπα έργα για την ίδια χρήση. Καθώς, κατά το 18ο αιώνα η βόρεια Ιταλία βρισκόταν υπό Αυστριακή κυριαρχία, οι πρωτοτυπίες στη σύνθεση οργανικής μουσικής, ανάμεσά τους και αυτές του Sammartini, μεταδίδονταν ταχύτατα στην πρωτεύουσα και στα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Συνέπεια της διάδοσης των πρωτοτυπιών αυτών ήταν η αξιοσημείωτη άνθηση του είδους της συμφωνίας στην

Αυστρία (Taruskin 2009). Επιπλέον, καθώς η ιταλική μουσική παιδεία διαδόθηκε στην κεντροδυτική Ευρώπη, πολλοί Γερμανοί συνθέτες άρχισαν να εφαρμόζουν τις αρχές της στη σύνθεσή τους με αποτέλεσμα την ανάπτυξη των συνθετικών τεχνικών, την άνοδο του επιπέδου αλλά και την επικράτηση της ομοφωνικής υφής σε σχέση με την αντιστικτική υφή της φούγκας. (A.B. Marx [1824], όπως αναφέρεται στο Senner et al 1999, 59-77)

Ένας άλλος συνθέτης που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της συμφωνίας ήταν ο Johann Stamitz (1717-1757), ο οποίος βρισκόταν στην ορχήστρα της αυλής του Carl Theodor, στη δυτική πλευρά της Αυστριακής αυτοκρατορίας, στο Mannheim. Ο Stamitz έχοντας γράψει περίπου εβδομήντα συμφωνίες (Taruskin 2009), θεωρείται ένας από τους πατέρες της συμφωνίας ενώ ο Ludwig Fischer αποδίδει σε αυτόν τον πλήρη διαχωρισμό της συμφωνίας από την opera sinfonia (όρος συνώνυμος με την ουβερτούρα, την εισαγωγή μιας όπερας, κατά τον 18ο αιώνα) (Churgin & Morrow 2012).

Ιδιαίτερα σημαντικό για να καταλάβουμε την πορεία της εξέλιξης της συμφωνίας είναι να ασχοληθούμε με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γραφόταν συμφωνίες. Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα οι περισσότεροι μουσικοί βρισκόταν στην υπηρεσία αριστοκρατών, γράφοντας μουσική κυρίως για αυτούς. Η παράδοση αυτή, αν και άρχισε σταδιακά να εξασθενεί κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα, μπορούμε να πούμε ότι επιβίωσε σίγουρα μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Αφενός, ως αποτέλεσμα αυτής της παράδοσης, η μουσική, και κατ' επέκταση και η οργανική μουσική, γραφόταν σε μεγάλες ποσότητες, καθώς υπήρχε μεγάλη ζήτηση από την αριστοκρατία στην υπηρεσία της οποίας βρισκόταν οι μουσικοί. Αφετέρου, λόγω του ιδιότυπου αυτού εργασιακού καθεστώτος των μουσικών, οι δημόσιες συναυλίες ήταν λιγιστές (Jones 2006), οι περισσότερες από τις οποίες δόθηκαν τις τελευταίες δύο δεκαετίες του αιώνα με ακροατήριο προερχόμενο από την αριστοκρατία (Churgin & Morrow 2012). Ωστόσο, με τη σταδιακή εξασθένιση αυτής της παράδοσης, οι δημόσιες συναυλίες άρχισαν να γίνονται συχνότερες. Βέβαια, η εξασθένιση αυτή είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση της σύνθεσης συμφωνιών καθώς ο συνθέτης απευθυνόταν στο ευρύ κοινό και επικεντρωνόταν στη σύνθεση ειδών που ήταν πιθανότερο να προσελκύσουν περισσότερους ακροατές (καθώς η συμφωνία ήταν ένα νέο είδος, η αποκλειστική ενασχόληση με τη σύνθεση έργων τέτοιου είδους θα ήταν ένα ριψοκίνδυνο εγχείρημα για την οικονομική βιωσιμότητα του συνθέτη). Συνεπώς, η ενασχόληση των συνθετών συμφωνιών κατά τα τέλη του 18ου αιώνα και με άλλα είδη ήταν απαραίτητη, με αρκετούς από αυτούς να εγκαταλείπουν το είδος ολοκληρωτικά (Jones 2006).

Ίσως ο σημαντικότερος συνθέτης συμφωνιών του 18ου αιώνα ήταν ο Franz Joseph Haydn (1732-1809), ο οποίος συνέβαλε στην εδραίωση του είδους, καθώς έγραψε πλήθος συμφωνιών, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην αποκρυστάλλωση των ειδολογικών συμβάσεων της συμφωνίας.

Επιπλέον, με τη συμβολή του Haydn, η συμφωνία έπαψε να είναι ένα είδος αποκλειστικά για τα αριστοκρατικά σαλόνια και άρχισε να απευθύνεται στο ευρύ κοινό, απόρροια του οποίου ήταν η συμφωνία να αρχίσει να γίνεται σταδιακά ένα είδος με μεγάλη πολιτισμική σημασία. Επιπλέον, είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι αυτή η επιτυχία του Haydn οφείλεται στον ευτυχή συνδυασμό διαφόρων παραγόντων όπως στη δική του εργατικότητα και το ταλέντο του (σε αντίθεση με άλλους, πλέον διάσημους μουσικούς όπως ο J. S. Bach, ο W. A. Mozart και ο L. van Beethoven, δεν είχε γεννηθεί και μεγαλώσει σε οικογένεια μουσικών), αλλά και στην ικανότητά του να προσαρμόζεται στο μεταβαλλόμενο κλίμα της εποχής. Το πρώτο έργο του Haydn που ακολουθεί το πολυμερές πλάνο μορφολογικής οργάνωσης που έχουμε συνδέσει με το είδος της συμφωνίας (πρώτο μέρος σε μορφή σονάτας, δεύτερο μέρος αργό, τρίτο μέρος μενουέτο & τρίο, τέταρτο μέρος γρήγορο φινάλε) χρονολογείται την περίοδο που κατείχε τη θέση του Kapellmeister στην αυλή του κόμητα Karl Joseph von Morzin στη Βιέννη μετά το 1759 (Taruskin 2009). Εντούτοις, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι δεν είχε σταθεροποιηθεί ο αριθμός και ο χαρακτήρας των μερών μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα. Ο Bonds αναφέρει ότι «ο αριθμός, ο χαρακτήρας και η διαδοχή των μερών σε μια συμφωνία δεν είχε σταθεροποιηθεί μέχρι τη δεκαετία του 1770, οπότε η οικεία μορφή των τεσσάρων μερών (γρήγορο-αργό-μενουέτο-γρήγορο) άρχισε να αναδύεται ως κανόνας» (Bonds 2006, 1).

Ο A.B. Marx (Marx [1824], όπως αναφέρεται στο Senner et al 1999, 59-77) υποστηρίζει ότι καθώς η μορφή σονάτας άρχισε να γίνεται προσφιλές πρότυπο μορφοδομικής οργάνωσης, δεδομένου ότι άρχισε να θεωρείται το πλέον κατάλληλο μορφοδομικό μέσο για την έκφραση ιδεών σε σχέση με την πρωτοκαθεδρία της μελωδίας, «υπήρξε μια προφανής επιθυμία να χρησιμοποιηθεί η επικρατούσα μορφή της σονάτας για να δοκιμάσει τη δύναμη της ορχήστρας, η οποία είναι η δύναμη της αγνής οργανικής μουσικής». (Marx [1824], όπως αναφέρεται στο Senner et al 1999, 62) Αντίστοιχα, ο Taruskin (2009, 527-528) σημειώνει ότι η μορφή σονάτας, γνωστή ως «φόρμα-σονάτα» ή «φόρμα σονάτα-allegro» ή «φόρμα πρώτους μέρους», κατέστη «μια από τις πιο ευπροσάρμοστες, ανθεκτικές, και πιθανώς εύγλωττες δομικές διαδικασίες που επινοήθηκαν ποτέ για την οργανική μουσική σε όλα τα μέσα, από τη σόλο σονάτα στην ορχηστρική συμφωνία ή ουβερτούρα» και διακρίνει τον Haydn ως καθοριστικό συνθέτη για την καθιέρωση της.

Χάρη στον Haydn, λοιπόν, η συμφωνία μετασηματίστηκε σε ένα διακριτό και καταξιωμένο μουσικό είδος, καθώς, πριν τη συμβολή του σε αυτό η συμφωνία θεωρούνταν απλά μουσική για διασκέδαση (Taruskin 2009). Όπως επισημαίνει και ο Taruskin: «Την κατέστησε ένα μνημειώδες είδος το οποίο αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο ενός κανόνα, ένα δημόσια αναγνωρισμένο σύνολο έργων το οποίο θεωρήθηκε από τους εραστές της τέχνης ότι είχε

παγκόσμια ή καθοριστική αξία εντός της κουλτούρας τους – μια αξία η οποία δεν συνδεόταν πλέον αποκλειστικά με μία μόνο κοινωνική τάξη» (Taruskin 2009, 581).

Σε αντίθεση με τον Haydn, για τον Mozart, οι συμφωνίες ήταν πολύ στενά συνδεδεμένες με την ουβερτούρα και κατ' επέκταση με την όπερα έως και τα 1780 και είχαν κυρίως τον ρόλο μουσικής για διασκέδαση. Οι τελευταίες συμφωνίες, ωστόσο, γράφτηκαν ως αυτόνομα έργα, σε αντίθεση με άλλες προηγούμενες του που συχνά λειτουργούσαν ως ουβερτούρες και που με μικρές μετατροπές εκτελούνταν αυτόνομα (π.χ. συμφωνία Haffner, K. 385), και με σκοπό να λειτουργήσουν αποκλειστικά ως συμφωνίες. Στη δημιουργία αυτής του της στάσης απέναντι στην οργανική μουσική, και επομένως και απέναντι στη συμφωνία, συνέβαλε ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο βιοποριζόταν, καθώς ο Mozart, σε αντίθεση με τον Haydn, δεν απασχολήθηκε ποτέ επαγγελματικά στην αυλή κάποιου ευγενούς με αποτέλεσμα πολλά από τα έργα του να γράφονται κατά παραγγελία και το είδος τους να ανταποκρίνεται στη ζήτηση και τις προτιμήσεις των χορηγών του (Taruskin 2009).

3. Η αναβάθμιση της σημασίας της οργανικής μουσικής

Η επιτυχία της *Πέμπτης Συμφωνίας* συνδέεται στενά με το είδος της συμφωνίας και το κύρος που αυτό είχε αποκτήσει μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα. Ωστόσο, ικανή και αναγκαία συνθήκη για τη διασφάλιση αυτού του κύρους ήταν η αναβάθμιση της σημασίας της εν γένει οργανικής μουσικής, ως πολιτισμικού προϊόντος ικανού να επικοινωνήσει νοήματα και ιδέες. Για αυτόν τον λόγο, ακολουθεί μια συνοπτική επισκόπηση του τρόπου κατά τον οποίο πραγματοποιήθηκε αυτή η αναβάθμιση της πολιτισμικής αξίας της οργανικής μουσικής.

Μολονότι η μουσική ήταν συνδεδεμένη με τη φιλοσοφική σκέψη ήδη από τον Πλάτωνα, αυτή η σύνδεση δεν αφορούσε την οργανική μουσική καθώς αυτή δεν θεωρούνταν όχημα ιδεών, αλλά μόνο συναισθημάτων, αφού δεν συνοδευόταν από λόγο (Bonds 2006). Στο πλαίσιο της θεώρησης της μουσικής εν γένει κατά τον 18ο αιώνα ως «γλώσσας των παθών», με σκοπό να περιγράψει ή να προκαλέσει ένα συγκεκριμένο συναίσθημα, «η οργανική μουσική θεωρούνταν πολύ λιγότερο αποτελεσματική στην εκπροσώπηση των παθών σε σχέση με τη φωνητική μουσική, μια άποψη που συνέβαλε στην απαξίωση της κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα» (Churgin & Morrow 2012, 54-55). Τέλος, η έλλειψη κριτικής ενασχόλησης με την οργανική μουσική και η αποκλειστική εστίαση των μουσικοκριτικών της εποχής στην όπερα μέχρι τα 1800 επιβεβαιώνει την αντίληψη της οργανικής μουσικής ως κατώτερης σε σχέση με τη μουσική που συνοδευόταν από λόγο (Bonds 2006).

Η σημασία που αποδίδεται στην οργανική μουσική αλλάζει σταδιακά στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, οπότε σταδιακά αναβαθμίζεται ως η ανώτερη όλων των τεχνών. Για τον 19ο αιώνα, η οργανική μουσική ήταν ανώτερη από την φωνητική επειδή μπορούσε να εκφράσει αόριστα και βαθύτερα συναισθήματα, αναδεικνύοντας τον αόριστο χαρακτήρα της ως κάτι θετικό (Wallace 1986). Όπως αναφέρει και ο Bonds (2006, 10), «η έλλειψη ακρίβειας της οργανικής μουσικής, επί μακράν θεωρούμενη ως μειονέκτημα, γινόταν πλέον αντιληπτή ως προσόν». Αυτό, όμως, που οδήγησε στην καθιέρωση της οργανικής μουσικής ως την ανώτερη των τεχνών ήταν η επικράτηση των ιδεών του Ρομαντισμού (Bonds 2006). Σύμφωνα με τον Taruskin (2009), για τους στοχαστές του Ρομαντισμού, η οργανική μουσική ήταν ανώτερη της φωνητικής, καθώς δεν μιμούνταν τη φύση και τον εξωτερικό κόσμο, όπως για παράδειγμα η ζωγραφική ή οι άλλες αναπαραστατικές τέχνες, οπότε μπορούσε να περιγράψει καλύτερα τον εσωτερικό κόσμο των αισθήσεων, των συναισθημάτων και των ιδεών. Η θεώρηση αυτή των τεχνών ήταν ριζοσπαστική και εκ διαμέτρου αντίθετη της μέχρι τότε θεώρησής τους, υποχρεούμενων να μιμούνται τη φύση. Αυτή η μιμητική θεώρηση, προερχόμενη από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και τον Αριστοτέλη,

γέννησε, κατά την Αναγέννηση, το *stile rappresentativo*, σε σχέση με το οποίο η Ρομαντική θεώρηση των τεχνών κατέστη εκ διαμέτρου αντίθετη (Taruskin 2009). Αυτή η επιθυμία απόκλισης από την Αριστοτελική μιμητική θεώρηση, έλαβε χώρα στις αρχές του 19ου αιώνα και είχε ως αποτέλεσμα τη στροφή του ενδιαφέροντος συνθετών και κοινού προς την «απόλυτη» οργανική μουσική (Wallace 1986).

Αυτό, όμως, που επηρέασε περισσότερο τους θεωρητικούς του Ρομαντισμού και τους οδήγησε σε μια αλλαγή αντίληψης σε σχέση με τη σημασία της οργανικής μουσικής ήταν οι φιλοσοφικές θέσεις του Ιδεαλισμού. Ο Ιδεαλισμός είχε τις ρίζες του στη φιλοσοφική σκέψη των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων και συγκεκριμένα στον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα. Στο πλαίσιο της ιδεαλιστικής αισθητικής, η μουσική σταμάτησε να αντιμετωπίζεται ως κάποιου είδους γλώσσα αλλά άρχισε να είναι αντικείμενο σκέψης και διαλογισμού. Όπως επισημαίνει και ο Bonds (2006, 10): «Μέσα στην ιδεαλιστική αισθητική η οργανική μουσική παρέμεινε μια ανακριβής τέχνη, με την ουσιαστική διαφορά ότι οι ακροατές δεν εκλάμβαναν αυτήν την ανακρίβεια σε σχέση με τη φύση, τη γλώσσα ή τα ανθρώπινα συναισθήματα, αλλά σε σχέση με έναν ανώτερο, ιδανικό κόσμο».

Οι πρώτες ζυμώσεις για την αλλαγή της ιεράρχησης των τεχνών γίνονται ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του Johann Georg Sulzer (1720-1779) ο οποίος επηρεασμένος από τον τρόπο σκέψης του Πλάτωνα, θεωρεί κατώτερο τον καλλιτέχνη που μιμείται πιστά τη φύση και ανώτερο αυτόν που προσπαθεί, πέρα από τη φύση, να αποτυπώσει ανώτερες ιδέες (Bonds 2006). Ωστόσο, η ιδεαλιστική αισθητική είναι σε μεγάλο βαθμό απότοκο της φιλοσοφικής σκέψης του Immanuel Kant (1724-1804), αν και, παρόλο που οι ρίζες του ιδεαλισμού, και συνεπώς και της αισθητικής του, βρίσκονται στη φιλοσοφική σκέψη αυτού, ο ίδιος θεωρούσε την οργανική μουσική κατώτερη της φωνητικής και ανίκανη να μεταβιβάσει ιδέες και νοήματα χωρίς τον λόγο (Bonds 2006). Παρόλα αυτά, τα λεγόμενα του Kant αποτέλεσαν τη βάση για τις αισθητικές θεωρίες που αφορούσαν την οργανική μουσική, μέσα από τις οποίες η μουσική αναδείχθηκε στην καταλληλότερη τέχνη για την έκφραση «απόλυτων ιδεών» (Wallace 1986).

Αποφασιστικό ρόλο στον μετασχηματισμό των ιδεαλιστικών απόψεων του Kant ώστε να περιλαμβάνουν και την οργανική μουσική διαδραμάτισε ο Friedrich Schiller (1759-1805) και η άποψή του ότι η μουσική δεν είναι εγγενώς φορέας συναισθηματικού περιεχομένου, καθώς αυτό δημιουργείται εξαιτίας της επίδρασής της στη φαντασία του ακροατή, δεδομένου, μάλιστα, ότι η μουσική δεν περιγράφει ιδέες και συναισθήματα με ακρίβεια αλλά αφήνει τον ακροατή ελεύθερο να τις αντιληφθεί (Bonds 2006). Μολονότι ο Schiller δεν αναφερόταν στην οργανική μουσική αλλά στην ποίηση όταν μιλούσε για περιγραφή ιδεών με αόριστο τρόπο, ο Christian Gottfried Körner (1756-1831), βασιζόμενος σε αυτόν, υποστήριξε, σε αντίθεση με τον Kant, ότι η μουσική ήταν μια «υψηλή τέχνη» και όχι απλά μια τέχνη αποκλειστικά φτιαγμένη για ευχαρίστηση: «Ο σκοπός μιας

ευχάριστης τέχνης, ισχυρίστηκε ο Kopner, είναι να ευχαριστήσει το κοινό της συγκινώντας τα συναισθήματα μέσα από τη διαδικασία του πάθους. Τα έργα των υψηλών τεχνών, εν αντιθέσει, υπάρχουν ως αυτάρκειες οντότητες: ο σκοπός τους είναι η αντιπροσώπευση ενός χαρακτήρα, ή ήθους. [...] Ο χαρακτήρας είναι η ιδιότητα που ενώνει τους τομείς της ηθικής και της αισθητικής, και, συνδέοντας τη μουσική με τον ηθικό χαρακτήρα, ο Kopner κατάφερε να ανυψώσει την υπόληψη της οργανικής μουσικής σε αυτή μιας καλής τέχνης» (Bonds 2006, 19-20).

Μέχρι τα τελευταία χρόνια του 18ου αιώνα, το έργο τέχνης είχε αρχίσει να αντιμετωπίζεται από πολλούς συγγραφείς της εποχής, όπως οι Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) και August Wilhelm Schlegel (1767-1845), ως μέσο έκφρασης ιδεών, γεγονός που σταδιακά οδήγησε στην αναβάθμιση του κύρους της οργανικής μουσικής. Ωστόσο, αυτοί που ανέδειξαν την οργανική μουσική ως την ανώτερη των τεχνών ήταν ο Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) και ο Ludwig Tieck (1773-1853) στο *Herzensergiessungen eines kunst-liebenden Klosterbruders* (1796), οι οποίοι θεωρούσαν ότι η μουσική αφορούσε ιδανικά και ιδέες πέρα από αντικείμενα ή ανθρώπινα συναισθήματα. Ακολούθως και άλλοι συγγραφείς στα τέλη του αιώνα και στις αρχές του επόμενου υιοθετούν τις απόψεις των Wackenroder και Tieck, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Johann Gottfried Herder (1744-1803), ο οποίος διαφοροποιεί τη στάση του απέναντι στην οργανική μουσική κατά τη διάρκεια της ζωής του. Ενώ αρχικά συντασσόταν με την άποψη του Kant και την ιδέα της μουσικής ως «γλώσσας των παθών», στο δοκίμιο του *Kalligone* (1800) «χωρίς αμφιβολία ανακήρυξε τη μουσική ως την ανώτερη όλων των τεχνών, επειδή παρέχει ένα μέσο αντίληψης του Απόλυτου, στη σφαίρα του οποίου οι διακρίσεις ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα εξαφανίζονται» (Bonds 2006, 25). Επιπλέον, μέσω του Herder γίνεται εμφανές ότι δεν υπήρξαν αλλαγές στο σύγχρονο ρεπερτόριο αλλά μια αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο οι Ρομαντικοί αντιλαμβάνονταν τη μουσική και την ακρόαση (Bonds 2006).

Η εξάπλωση των ιδεαλιστικών θέσεων είχε ως αποτέλεσμα και την κατάλληλη προετοιμασία του εδάφους για την κριτική του Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) στο *Allgemeine Musikalische Zeitung* το 1809 (αναθεωρημένη το 1813). Ο E.T.A. Hoffmann και οι κριτικές του, ιδιαίτερα αυτή της *Πέμπτης Συμφωνίας* του Beethoven, ακολούθησαν και εδραίωσαν τις φιλοσοφικές ιδέες της εποχής και ειδικά των Tieck και Wackenroder περί μουσικής (Wallace 1986), σύμφωνα με τις οποίες η μουσική είναι ένας τρόπος σύνδεσης με το άγνωστο (Bonds 2006), εδραιώνοντας έτσι την έννοια της «απόλυτης μουσικής» (Taruskin 2009). Η οργανική μουσική καθιερώνεται, πλέον, ως το ανώτερο είδος τέχνης, ενώ το γεγονός ότι η φωνητική μουσική αναγκάζεται να υπηρετήσει το κείμενο που συνοδεύει, να είναι δηλαδή πιο σαφής και συγκεκριμένη, την καθιστά κατώτερη. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική του E.T.A. Hoffmann αποτελεί

την αφετηρία μιας νέας πορείας για τη μουσικοκριτική, καθώς «διατυπώνει τη μετατόπιση από την κατά τον Διαφωτισμό αντίληψη της μουσικής ως γλώσσα, λειτουργώντας κάτω από τις αρχές της ρητορικής, στην κατά τον Ρομαντισμό αντίληψη της μουσικής ως μιας πηγής αλήθειας, λειτουργώντας κάτω από τις αρχές της φιλοσοφίας» (Bonds 2006, 34). Αντίστοιχα, ο Gerhard Allroggen θεωρεί ότι ο Hoffmann ήταν αυτός ο οποίος παρέκκλινε από «το παλιομοδίτικο δόγμα των συναισθημάτων στην αισθητική της μουσικής», εγκαταλείποντάς το εν τέλει οριστικά (Gerhard Allroggen όπως αναφέρεται στο Wallace 1986, 20). Πλέον, οι αναπτυσσόμενες ιδεαλιστικές θέσεις άρχισαν να εφαρμόζονται και να συνδέονται με συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις, και, καθώς η κριτική της *Πέμπτης Συμφωνίας* του E.T.A. Hoffmann κατείχε κομβικό ρόλο στην αντίληψη της μουσικής του Beethoven μέχρι το θάνατο του, το φιλοσοφικό της πλαίσιο συνδέθηκε στενά με τον συνθέτη και τη μουσική του (Bonds 2006).

Αναφορικά με την αλλαγή στην αντιμετώπιση της οργανικής μουσικής, αξίζει να σημειωθεί και η αλλαγή στην αντιμετώπιση των ίδιων των έργων. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα η οργανική μουσική γραφόταν σε πολύ μεγάλες ποσότητες. Ωστόσο, η αλλαγή στις οικονομικές συνθήκες της εποχής επηρεάζει τις συνθήκες εργασίας του εκάστοτε μουσικού και οι περισσότεροι μουσικοί παύουν σταδιακά να πληρώνονται από έναν συγκεκριμένο αριστοκράτη ως μισθωτοί επαγγελματίες μουσικοί στην αυλή του, με αποτέλεσμα η μουσική τους να απευθύνεται πλέον στο ευρύ κοινό και να αξιολογείται από αυτό. Κατά συνέπεια, στα τέλη του αιώνα, ταυτόχρονα με το τέλος της ζωής του Mozart, την αποδέσμευση του Haydn από την αυλή των Esterházy και τη συνέχιση της καριέρας του ως ελεύθερου επαγγελματία, εμπεδώνεται η έννοια του μουσικού έργου τέχνης ως διαχρονικού αριστουργήματος το οποίο συνδέεται με «ένα άριστο, απαράβατο, ακόμη και ιερό μουσικό κείμενο το οποίο περιέχει και μεταδίδει τα πάγια και πολύτιμα επιτεύγματα ενός άριστου δημιουργού» (Taruskin 2009, 640). Τουτέστιν, το μουσικό έργο τέχνης άρχισε να αντιμετωπίζεται ανάλογα με έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, και, όπως αυτά προβάλλονται σε μουσεία ώστε να μπορεί το κοινό να τα θαυμάζει σε βάθος χρόνου, έτσι και το μουσικό έργο τέχνης απέκτησε το δικό του μουσείο, τη συναυλιακή αίθουσα, όπου τα αριστουργήματα εκτίθενται για να προσεγγιστούν με ένα είδος ευλάβειας που μέχρι τότε απολάμβαναν μόνο τα ιερά κείμενα (Taruskin 2009). Η Lydia Goehr (1992) παρουσιάζει αναλυτικά τους παράγοντες που συνέβαλαν στην αλλαγή της αντιμετώπισης των μουσικών έργων. Ειδικότερα, τα έργα των Haydn και Mozart ήταν τα πρώτα που έτυχαν τέτοιου είδους μεταχείριση, ενώ αργότερα κατατάχθηκαν μαζί με αυτά του Beethoven σε αυτά που ονομάζουμε πλέον κλασική μουσική, χαρακτηριζόμενα ως διαχρονικά αριστουργήματα. Και ενώ κατά την εποχή του Mozart η παρτιτούρα αποτελούσε απλά έναν οδηγό εκτέλεσης, η παρτιτούρα των έργων αυτών των συνθετών αντιμετωπιζόταν πλέον με τέτοια θρησκευτική ευλάβεια που «οι παραγόμενες από τον Beethoven

παρτιτούρες ήταν ιερά κείμενα και η λειτουργία της έκθεσής τους ανέλαβε, τουλάχιστον, τη διάσταση της επιμέλειας τους – και στο ανώτερο επίπεδο, αυτή της ιεροσύνης» (Taruskin 2009, 651).

Εν κατακλείδι, η ιδεαλιστική φιλοσοφία και η ιεροποίηση της τέχνης της μουσικής δημιούργησαν το κατάλληλο κλίμα ώστε ο Beethoven να γίνει ένας ήρωας, ένας Μεσσίας της τέχνης – όπως τον έχει χαρακτηρίσει και ο E. T. A. Hoffmann – μέσω της μουσικής του οποίου ο ακροατής μπορούσε να έχει πρόσβαση στο υπερβατικό, στο είδος θρησκείας στο οποίο είχε μετατραπεί η τέχνη (Taruskin 2009). Πιο συγκεκριμένα, ο Bonds αναφέρει πως «η ιδεαλιστική αισθητική της οργανικής μουσικής είχε ήδη αρχίσει να αναπτύσσεται εκτενώς εκτός του τομέα μουσικής κριτικής και σχεδόν εξ ολοκλήρου εκτός των συζητήσεων για τη μουσική του Beethoven. Η μουσική του Beethoven, εν συντομία, δεν δημιούργησε μια επανάσταση στην ακρόαση· (ο Beethoven) όμως ήταν ο άμεσος επωφελούμενος από αυτή τη νέα σκοπιά» (Bonds 2006, 27). Ο ίδιος ο Beethoven, λοιπόν, δεν ήταν ο αποκλειστικός υπεύθυνος για αυτήν την αλλαγή στην αντιμετώπιση της μουσικής, ήταν όμως στην κατάλληλη θέση, χρονικά και γεωγραφικά, ώστε να αποτελέσει τον ιδανικό εκπρόσωπο αυτών των αλλαγών που ζυμώνονταν για περίπου μισό αιώνα, και αν δεν ήταν αυτός σε αυτήν τη θέση, πιθανότατα θα αναλάμβανε τον αντίστοιχο ρόλο κάποιος άλλος: «Είναι ξεκάθαρο ότι η μουσειακή κουλτούρα θα είχε επικρατήσει μακροπρόθεσμα ακόμη και χωρίς τον Beethoven, καθώς παρακινήθηκε από κοινωνικές και οικονομικές δυνάμεις πολύ πιο δυνατές από όσο θα μπορούσαν να είναι οι προσπάθειες οποιουδήποτε μεμονωμένου καλλιτέχνη. Και είναι εξίσου ξεκάθαρο ότι ο Beethoven θα είχε γίνει μια ιδιαίτερα σημαίνουσα προσωπικότητα για τον πολιτισμό του 19ου αιώνα ακόμη και χωρίς τη δύναμη της ανερχόμενης μουσειακής κουλτούρας πίσω από αυτόν. Ωστόσο, ούτε η εξουσία της μιας ούτε η σπουδαιότητα του άλλου θα είχαν επιτύχει τόσο ταχεία εξύψωση χωρίς τη συμβίωση τους. Η μουσειακή κουλτούρα βοήθησε να δημιουργηθεί ο Beethoven, και αυτός βοήθησε να δημιουργηθεί αυτή» (Taruskin 2009, 640).

4. Ο Beethoven και η αναβάθμιση της συμφωνίας

4.1 Τα πρώτα χρόνια της καριέρας του Beethoven και οι βάσεις για τη δημιουργία της φήμης του

Όπως αναφέρθηκε, τα έργα του Beethoven αποτέλεσαν τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα έκφρασης της ανερχόμενης αισθητικής της μουσικής, και ο ίδιος ο Beethoven βρέθηκε στην ιδανική θέση ώστε να εκπροσωπήσει τα ιδανικά της. Είναι λοιπόν σημαντικό να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους βρέθηκε σε αυτήν τη θέση αυτός και όχι κάποιος άλλος σύγχρονός του συνθέτης, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η αναβάθμιση του είδους της συμφωνίας συνδέθηκε άρρηκτα με αυτόν.

Για να μιλήσουμε για την αρχή της καριέρας του Beethoven, είναι σημαντικό να εξετάσουμε προηγουμένως την αλλαγή η οποία συνέβη στον τρόπο επαγγελματικής απασχόλησης των μουσικών και ειδικότερα στη Βιέννη, καθώς ο Beethoven εγκαταστάθηκε σε αυτήν το 1792. Όπως είδαμε, μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα οι περισσότεροι μουσικοί απασχολούνταν ως μισθωτοί σε αριστοκρατικές αυλές, με την κορυφαία θέση να είναι, επί παραδείγματι, μια θέση ανάλογη με αυτή που κατείχε ο Haydn, ως Kappellmeister ή maestro di cappella. Ως μισθωτοί, οι μουσικοί, είχαν συγκεκριμένες ευθύνες και υποχρεώσεις, ενώ τα έργα τους ανήκαν κατά βάση στον εργοδότη τους. Ωστόσο, οι κοινωνικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στα τέλη του αιώνα με τη βιομηχανική επανάσταση και την εδραίωση της αστικής τάξης οδήγησαν στη σταδιακή υπονόμευση της μισθωτής εργασίας των μουσικών και στην άνοδο των μουσικών που απασχολούνταν ως ελεύθεροι επαγγελματίες: «Οι Maestri di cappella και οι υπάλληλοι διαφόρων δυνατοτήτων που έμεναν χωρίς στήριξη και σταθερό μισθό είχαν πλέον τρεις κύριους τρόπους για να κερδίζουν τα προς το ζην μέσω της μουσικής: να πουλήσουν τα έργα τους σε έναν εκδότη (και αυτό σήμαινε την αντιμετώπιση της οργανικής μουσικής πιο σοβαρά από οτιδήποτε άλλο, καθώς η έκδοση ενός σκηνικού έργου ήταν ακόμη πολύ ασυνήθιστη)· δημόσιες συναυλίες υποστηριζόμενες από συνδρομή και ιδιωτικά μαθήματα μουσικής» (Pestelli 1984, 168). Επιπλέον, η πρόοδος που σημειώθηκε στην τυπογραφία έκανε την έκδοση οργανικής μουσικής ευκολότερη, δίνοντας τη δυνατότητα αυτή και σε λιγότερο διάσημους μουσικούς (Pestelli 1984), ενώ η διδασκαλία έγινε για τους περισσότερους ο βασικός τρόπος για να κερδίζουν τα προς το ζην. Οι δημόσιες συναυλίες, ωστόσο, δεν ήταν συχνό φαινόμενο, ειδικά σε σχέση με τις ιδιωτικές οι οποίες συνήθως ήταν συνδρομητικές (DeNora 1997).

Σύμφωνα με την Tia DeNora (1997), η παρακμή του θεσμού των ιδιωτικών συναυλιών πιθανότατα δεν οφείλεται σε οικονομικές δυσχέρειες τις Βιεννέζικης αριστοκρατίας, αλλά όπως και η εδραίωσή του, οφείλεται σε κάποια τάση την οποία υιοθέτησε ο αριστοκρατικός κύκλος για λόγους κύρους, καθώς η μουσική και η ενασχόληση με αυτή φαίνεται να ήταν ένας τρόπος επισφράγισης του κύρους των μελών της αριστοκρατικής τάξης. Για τον λόγο αυτό, ο αριστοκρατικός κύκλος συνέχιζε να υποστηρίζει τα μουσικά δρώμενα ακόμη και μετά την πτώση των Hauskapellen, πλέον μέσω ιδιωτικών συναυλιών που οργάνωναν οι ίδιοι ή χρηματοδοτώντας μεγαλύτερες δημόσιες συναυλίες. Κατά συνέπεια, η μουσική ζωή της Βιέννης εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από την αριστοκρατική στήριξη σε τέτοιον βαθμό που «στη Βιέννη ήταν ουσιαστικά αδύνατο για έναν τοπικό μουσικό να χτίσει μια επιτυχημένη συναυλιακή καριέρα χωρίς τη στήριξη μεμονωμένων αριστοκρατικών συναυλιακών διοργανωτών. Οι Βιεννέζοι μουσικοί, επομένως, παρέμειναν εξαρτημένοι από την ποιότητα και την ποσότητα των διαπροσωπικών συνδέσεων που είχαν την ικανότητα να δημιουργήσουν με ιδιωτικούς χορηγούς» (DeNora 1997, 55), εφόσον η στήριξη αυτών ήταν ίσως ο καλύτερος τρόπος να αποκτήσουν οικονομική σταθερότητα κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα.

Ωστόσο, ενώ οι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες πλήθαιναν λόγω της αποδέσμευσης τους από τις αριστοκρατικές αυλές, αυτό δε συνεπαγόταν πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία στη σύνθεση καθώς ακολουθούσαν, πλέον, τις προτιμήσεις του ευρύτερου κοινού (Pestelli 1984), το οποίο αποτελούνταν κατά κανόνα από τον αριστοκρατικό κύκλο της Βιέννης αλλά και ένα μικρό τμήμα της ανώτερης αστικής τάξης που είχε την οικονομική δυνατότητα να συμμετέχει στη δημόσια μουσική ζωή. Αποτέλεσμα αυτού ήταν να ενταθεί ο ανταγωνισμός μεταξύ των μουσικών και η προσοχή να στραφεί σε συγκεκριμένους μουσικούς, οι οποίοι απέκτησαν σταδιακά την αίγλη της διασημότητας και, μέσω αυτής, κατάφεραν να έχουν στη διάθεση τους την οικονομική υποστήριξη χορηγών προερχομένων από την αριστοκρατία αλλά και ευκολότερη πρόσβαση στη διοργάνωση δημόσιων συναυλιών προς όφελός τους. Και, μολονότι ο Beethoven υπήρξε άμεσα επωφελούμενος από αυτό το καθεστώς, αυτό άρχισε να εδραιώνεται ανεξάρτητα από αυτόν. Αξίζει, εντούτοις, να σημειωθεί ο τρόπος με τον οποίο το Βιεννέζικο αυτό καθεστώς τον επηρέασε και να διερευνηθούν οι επιπτώσεις του στην εξέλιξη της καριέρας του μετά την άφιξή του στη Βιέννη το 1792 (DeNora 1997).

Κατά την άφιξη του στη Βιέννη, ο Beethoven παρόλο που ήταν ακόμη άγνωστος, «ήταν ένα “εισαγόμενο” ταλέντο με γεωγραφικούς όρους, αλλά ήταν επίσης ήδη συνδεδεμένος με ένα ισχυρό τμήμα του δικτύου της αριστοκρατικής στήριξης της Βιέννης» (DeNora 1997, 60). Πιο συγκεκριμένα, απασχολούνταν ως ανεξάρτητος μουσικός στη Βόννη και ήταν ήδη γνωστός ως τέτοιος, για τρία χρόνια πριν από την αποχώρησή του από αυτήν το 1792 (Pestelli 1984), όπου

απασχολούνταν ως οργανίστας, βιολιστής, δάσκαλος πληκτροφόρων και συνθέτης, έχοντας γράψει ήδη κάποια έργα και έχοντας προσχέδια για μερικά ακόμη (DeNora 1997, Jones 1998). Ανάμεσα στους μαθητές του στο πιάνο βρίσκονταν και μέλη της αριστοκρατικής οικογένειας Breuning, μέσω της οποίας ο Beethoven γνώρισε τον κόμη Ferdinand Ernst Waldstein (Pestelli 1984, Jones 1998). Ο κόμης Waldstein αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους χορηγούς και υποστηρικτές του Beethoven στη Βόννη, αφού, με τη βοήθειά του, ο Beethoven δημιούργησε διαπροσωπικές σχέσεις με αρκετά μέλη της αριστοκρατίας, καθώς είχε συγγενικές σχέσεις με κάποιους από τους μετέπειτα χορηγούς του Beethoven στη Βιέννη και διέθετε τη δυνατότητα «να συστήσει τον ευνοούμενό του στους υψηλότερους κύκλους» της (DeNora 1997, 61).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, κατά τη διάρκεια της καριέρας του στη Βόννη, ο Beethoven ήταν οργανίστας στην αυλή του αδερφού του αυτοκράτορα Joseph II, Maximilian Franz, γνωστού υποστηρικτή του Mozart (Jones 1998), γεγονός που καταδεικνύει ότι ήταν ένας ταλαντούχος μουσικός με προοπτικές. Αυτό του επέτρεψε να αποκτήσει τη στήριξη μελών του Βιεννέζικου αριστοκρατικού κύκλου ευκολότερα με αποτέλεσμα να μην χρειαστεί να ξοδέψει πολύ χρόνο στην ανεύρεση χορηγών και να αποκτήσει, έτσι τη δυνατότητα να ασχοληθεί περισσότερο με το ίδιο το καλλιτεχνικό του έργο (DeNora 1997).

Πέραν αυτών, στη δημιουργία της φήμης του συνέβαλε και η σχέση του με τον Haydn. Ο Beethoven γνώρισε τον Haydn πιθανότατα κατά την επίσκεψη του δευτέρου στη Βόννη καθώς επέστρεφε από το Λονδίνο το 1790. Ο Beethoven μετέβη στη Βιέννη για να μαθητεύσει με τον Haydn μετά από πρόσκληση του ιδίου του Haydn το 1792 (Pestelli 1984, Jones 1998). Με αφορμή την αναχώρηση του για τη Βιέννη, ο Waldstein γράφει στον Beethoven το παρακάτω: «Αγαπητέ Beethoven. Πηγαίνεις στη Βιέννη ως πραγμάτωση των για καιρό αποθαρρημένων ονείρων σου. Η ιδιοφυΐα του Mozart ακόμη θρηνεί και οδύρεται για τον θάνατο του μαθητή της. Βρήκε καταφύγιο αλλά όχι ασχολία μέσω του ακούραστου Haydn· μέσω αυτού επιθυμεί για άλλη μια φορά να δημιουργήσει μια ένωση με έναν ακόμη. Με τη βοήθεια επιμελούς δουλειάς θα λάβεις το πνεύμα του Mozart από τα χέρια του Haydn. Ο αληθινός σου φίλος, Waldstein» (Thayer και Forbes [1967] όπως αναφέρεται στο DeNora 1997, 84). Μέσα από αυτά τα λόγια του Waldstein αναδύεται η σύνδεση του Beethoven με τους Haydn και Mozart στη συνείδηση των θιασωτών του, οι οποίοι τον κατατάσσουν έτσι στην ίδια συνομοταξία με αυτούς. Στα πλαίσια αυτής της σύνδεσης ο Beethoven αναλαμβάνει το ρόλο του «διάδοχου» μιας παράδοσης της οποίας πατέρας θεωρείται ο Haydn και ως τέτοιος θα οδηγήσει τον Beethoven στο απόγειο των μουσικών του δυνατοτήτων.

Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι ήταν μαθητής του Haydn είχε θετικές επιπτώσεις στη φήμη του, βοηθώντας τον Beethoven να επεκτείνει τους κοινωνικούς του κύκλους και να βρει ευκολότερα χορηγούς και υποστηρικτές. Εντούτοις, όπως είδαμε, πολλές από τις διαπροσωπικές

σχέσεις του είχαν ήδη δημιουργηθεί χωρίς τη βοήθεια του Haydn και πριν από την άφιξή του στη Βιέννη. Συνοψίζοντας, η ιστορία της «παραλαβής του πνεύματος του Mozart από τα χέρια του Haydn» έστρεψε την προσοχή του κοινού προς τον Beethoven, δημιούργησε προσδοκίες για αυτόν και τη μουσική του εξέλιξη, και τον συνδέσε με τους, ήδη σπουδαίους, Haydn και Mozart, με αποτέλεσμα να αποκτήσει εξ επαγωγής ανάλογο κύρος με αυτούς (DeNora 1997).

Εξαιτίας των χρήσιμων κοινωνικών του συνδέσεων αλλά και του κύρους που σταδιακά απέκτησε ως μαθητής του Haydn, ο Beethoven έτυχε μια γενικά θετικής αντιμετώπισης στη Βιέννη, γεγονός που του επέτρεπε να γράφει αρκετά «ρηξικέλευθη» μουσική για τα δεδομένα της εποχής χωρίς να έρθει αντιμέτωπος με πολύ αρνητικές αντιδράσεις, καθώς το ακροατήριο του ήταν εκ προοιμίου θετικά προσκείμενο προς τη μουσική του. Έτσι, ενώ κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα η μουσική του Beethoven είχε εμφανείς διαφορές από αυτήν των συγχρόνων του, αυτές αντιμετωπιζόνταν θετικά λόγω της ευνοϊκής προδιάθεσης του Βιεννέζικου ακροατηρίου. Στην ενίσχυση της θετικής αυτής προδιάθεσης συνέβαλε ο πρίγκηπας Karl Lichnowsky, ο οποίος ήταν ένας από τους σημαντικότερους χορηγούς και υποστηρικτές του Beethoven στη Βιέννη και είχε μεγάλη επιρροή στους αριστοκρατικούς της κύκλους. Μέσω του Lichnowsky, ο Beethoven γνώρισε σημαντικούς μουσικούς και απέκτησε ευρεία αποδοχή στον κύκλο του, με αποτέλεσμα το αντισυμβατικό του στυλ να αντιμετωπιστεί ως κάτι θετικό (DeNora 1997).

4.2 Ο Beethoven στην πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα

Ήδη από τον πρώτο χρόνο του 19ου αιώνα ο Beethoven είχε την πολυτέλεια μιας δημιουργικής ελευθερίας που δεν επισκιάζόταν από αναγκαιές, για χάρη του βιοπορισμού, ενέργειες, καθώς, από το 1800 και μετά, άρχισε να λαμβάνει ετήσιο επίδομα από τον πρίγκηπα Lichnowsky, γεγονός που συνέβαλε στη δημιουργία μεγαλύτερων έργων (Solomon 1998). Ακολούθως, και έχοντας ήδη αποκτήσει ιδιαίτερη φήμη ως πιανίστας και συνθέτης από τα ταξίδια που έκανε στις Γερμανόφωνες χώρες από το 1796 και μετά (DeNora 1997, Taruskin 2009), στις 2 Απριλίου του 1800 οργάνωσε την πρώτη του δημόσια συναυλία για δικό του όφελος, όπου παίχτηκε, ανάμεσα σε άλλα έργα του, αλλά και έργα των Mozart και Haydn, και η *Πρώτη Συμφωνία* (Solomon 1998, Taruskin 2009). Η παρουσίαση της πρώτης του συμφωνίας ήταν, σύμφωνα με τον Taruskin (2009), ιδιαίτερα σημαντική, καθώς, μέσω αυτής, ο Beethoven ήταν πλέον συγκρίσιμος με τον πατέρα της συμφωνίας, τον Haydn. Αντίστοιχα, ο Jones (2006) θεωρεί πως η εκτέλεση των έργων του μαζί με αυτά των Haydn και Mozart συνέβαλε σημαντικά στη σταδιακή κατάταξη του ως ίσο με αυτούς.

Κατά τα χρόνια που ακολούθησαν, πέντε εκδοτικοί οίκοι στη Βιέννη αλλά και άλλοι εκτός αυτής, ζητούσαν τη μουσική του, η καριέρα του είχε ανοδική πορεία, και θεωρούνταν πλέον σημαντικός συνθέτης της Βιεννέζικης δημοσίας μουσικής ζωής (Jones 1998). Ο Solomon (1998) ονομάζει αυτή τη δεκαετία «ηρωική δεκαετία» και επισημαίνει ότι ήταν τα πιο παραγωγικά χρόνια του Beethoven, κατά τη διάρκεια των οποίων γράφτηκαν πολλά από τα σημαντικότερα έργα του και διαμορφώθηκε σταδιακά το στυλ του: «Αυτή η σταθερή και πλούσια παραγωγικότητα έλαβε χώρα σε ένα υπόβαθρο αναπτυσσόμενης φήμης και διεθνούς δόξας. Ένας τόσο καινοτόμος συνθέτης συνάντησε αναπόφευκτα αντίσταση από αυτούς που ήταν συναισθηματικά δεμένοι με οικεία και λιγότερο απαιτητικά μουσικά στυλ, αλλά ακόμη και οι αντιστάσεις αντισταθμίστηκαν από αυτό που ο Moscheles ονόμασε “Beethoven fever” (τρέλα για τον Beethoven) που ξέσπασε ανάμεσα στους ειδήμονες και ειδικά ανάμεσα σε μουσικούς και εραστές της μουσικής της νεότερης γενιάς» (Solomon 1998, 211). Και ενώ στα πρώτα χρόνια του αιώνα ο Beethoven δεν ήταν ο πιο διάσημος συνθέτης στη Βιέννη, αυτό γρήγορα άλλαξε, καθώς τα έργα του άρχισαν να διανέμονται σε μεγάλες ποσότητες ήδη από το 1804, με αποτέλεσμα η μουσική του να εμφανίζεται όλο και συχνότερα στα συναυλιακά προγράμματα. Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες τα έργα του συμπεριλαμβανόταν σε δημόσιες συναυλίες μαζί με έργα άλλων συνθετών, ο Beethoven διοργάνωσε άλλες δύο δημόσιες συναυλίες προς όφελος του, εκτός από αυτήν του Απριλίου του 1800, μία το 1803 και μία το 1808. Πιο συγκεκριμένα, κατά το 1807 και το 1808, η δημοτικότητα του Beethoven βρισκόταν σε πρωτοφανώς υψηλά επίπεδα, έχοντας ως συνέπεια τη σταδιακή καθιέρωσή του ως ο σημαντικότερος συνθέτης της Βιέννης, θέση που μέχρι τότε ανήκε στον Haydn (Solomon 1998, Jones 2006).

4.3 Ο Beethoven και η συμφωνία

Ο Beethoven κάνει προσπάθειες για τη σύνθεση συμφωνίας ήδη από τα χρόνια του στη Βόννη χωρίς όμως να ολοκληρώσει κάποια. Η *Πρώτη Συμφωνία* ήρθε αρκετά χρόνια μετά την άφιξη του στη Βιέννη, το 1799, και, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα της πρώτης δημόσιας συναυλίας του Beethoven, το 1800, ενώ η μορφή και τα χαρακτηριστικά αυτής ακολουθούσαν τα πρότυπα άλλων συμφωνιών της εποχής (Jones 2006). Αξίζει να σημειωθεί ότι αφενός η μέτρια επιτυχία του στη μοναδική του όπερα *Fidelio*, γεγονός που συνέβαλε στο να παραμείνει στο μονοπάτι σύνθεσης οργανικής μουσικής (Pestelli 1984), αφετέρου η στήριξη που απολάμβανε από τους εκδότες και τους χορηγούς του ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα του επέτρεψε να συνεχίσει να γράφει συμφωνίες, ένα πολυδάπανο και χρονοβόρο είδος όπως φαίνεται

από την αλληλογραφία του κατά την περίοδο που συνέθεσε τις πρώτες έξι του συμφωνίες (Jones 2006).

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι τα πρώτα χρόνια της καριέρας του Beethoven, όταν ήταν ακόμη μαθητής του Haydn, η συμφωνία ήταν ήδη ένα είδος το οποίο γνώριζε επιτυχία, ενώ και η ίδια η ορχήστρα στην οποία έπαιζε βιόλα όσο ήταν στη Βόννη, συμπεριλάμβανε πλήθος συμφωνιών στο ρεπερτόριο της. Μάλιστα, την εποχή αυτή, φαινόταν ότι η συμφωνία είχε ήδη φτάσει στην ακμή της με τις τελευταίες συμφωνίες του Haydn και ότι η πορεία που θα ακολουθούσε θα ήταν καθοδική, καθώς οι περισσότερες ορχήστρες ευγενών άρχισαν να διαλύονται και ο εκάστοτε συνθέτης, ως ελεύθερος επαγγελματίας, έγραφε κυρίως έργα που ήταν ελκυστικά προς το κοινό του και όχι όλων των ειδών τη μουσική όπως θα έκανε αν ήταν στην υπηρεσία κάποιου ευγενούς. Ως αποτέλεσμα, η παραγωγή συμφωνιών άρχισε να μειώνεται και η Βιέννη, η οποία, σε αντίθεση με τη Βόννη, δεν διέθετε πολλές αυλικές ορχήστρες, έμοιαζε άγονο έδαφος για την παραγωγή συμφωνιών (Jones 2006). Εντούτοις, «καθώς ο αριθμός των συμφωνιών που εμφανιζόταν μειωνόταν ραγδαία, η σπανιότητα του είδους τονίστηκε και η δυνατότητα του για μοναδικότητα ενθαρρύνθηκε» (Jones 2006, 180), με αποτέλεσμα οι στιλιστικές αποκλίσεις του Beethoven, όπως, επί παραδείγματι, η ενσωμάτωση Ρομαντικών ιδεών στην κατά τον κλασικισμό εδραιωμένη μορφή σονάτας (Pestelli 1984), να αντιμετωπιστούν ως κάτι θετικό.

Πράγματι, μέχρι το 1807, οι δημόσιες συναυλίες οργανικής μουσικής ήταν περιορισμένες, καθώς η προσοχή ήταν ακόμη στραμμένη προς την όπερα και ήταν πολύ δύσκολο για κάποιον συνθέτη να αποκτήσει φήμη μόνο μέσω της σύνθεσης οργανικής μουσικής (Jones 1998). Ωστόσο, «στην απουσία μιας επιτυχημένης, ανεξάρτητης δημόσιας συναυλιακής ζωής, η ιδιωτική μεροληψία όχι μόνο κράτησε τη συμφωνία ζωντανή, αλλά βοήθησε στο να αλλάξει η φύση της» (Jones 2006, 180). Καθώς, λοιπόν, στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνα οι δημόσιες συναυλίες γίνονταν συχνότερο φαινόμενο, η προτίμηση για τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven, και ειδικότερα τις συμφωνίες τους, είχε ως αποτέλεσμα την προβολή μιας γενικότερης Βιεννέζικης παράδοσης και υπερηφάνειας (Jones 2006). Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων συναυλιών ήταν η σειρά συνδρομητικών συναυλιών γνωστών ως “Liebhaber Concerte” που έλαβαν χώρα στα τέλη του 1807 και στις αρχές του 1808 και διοργανώθηκαν από μια ομάδα αριστοκρατών συμπεριλαμβανομένων των Lobkowitz, Spielmann, Trauttmansdorff και Dietrichsdorff. Μέσω των Liebhaber Concerte, προβλήθηκε κυρίως η μουσική του Mozart αλλά και του Beethoven, και πιθανότατα η επιτυχία των συναυλιών αυτών προέτρεψε τον Beethoven να συνεχίσει να γράφει συμφωνίες, έχοντας ήδη γράψει τέσσερις, και να μην στραφεί στη σύνθεση όπερας, όπως φανερώνουν κάποιες επιστολές του ότι σκεφτόταν να κάνει. Επιπλέον, πιθανότατα να παίζονταν και οι επόμενες δύο συμφωνίες του, η *Πέμπτη* και η *Έκτη*, στον δεύτερο κύκλο των συναυλιών

αυτών, εάν αυτός δεν ακυρωνόταν εξαιτίας της εξέλιξης των Ναπολεόντιων πολέμων και της κατάληψης της Βιέννης από τους Γάλλους (Jones 1998).

Ο Beethoven είχε πλέον αναδειχθεί σε τόσο σημαντική προσωπικότητα της δημόσιας Βιεννέζικης μουσικής ζωής ώστε, όταν το 1808 έλαβε πρόσκληση για να επιτελέσει καθήκοντα Kapellmeister στην υπηρεσία του αδερφού του Ναπολέοντα, Jerome Bonaparte, μια ομάδα χορηγών του, συγκεκριμένα οι πρίγκηπας Kinsky, πρίγκηπας Lobkowitz, και αρχιδούκας Rudolph, διατίθενται το 1809 να πληρώνουν για αυτόν ένα ετήσιο επίδομα εφ' όρου ζωής, μεγαλύτερο από το ετήσιο εισόδημα που θα λάμβανε ως Kapellmeister στην αυλή του Jerome, με την προϋπόθεση να παραμείνει ανεξάρτητος συνθέτης στη Βιέννη μέχρι το τέλος της ζωής του (Pestelli 1984, Jones 1998, Solomon 1998). Η διευθέτηση αυτή αποδείχτηκε καθοριστικός παράγοντας για την εξέλιξη της καριέρας του Beethoven, καθώς, με τη βοήθειά της κατάφερε να μείνει στη Βιέννη και να συνεχίσει να συνθέτει, μολονότι η Αυστριακή οικονομία κατά τα έτη 1809-1814 βρισκόταν σε κρίση εξαιτίας των Ναπολεόντειων πολέμων (Jones 1998).

Είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς ότι τα χρόνια της αυξανόμενης επιτυχίας του Beethoven και η χρονική περίοδος κατά την οποία καθιερώθηκε ως ο σημαντικότερος συνθέτης της Βιέννης συμπίπτουν με την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης και των Ναπολεόντειων πολέμων (1789-1813), γεγονότα που επέφεραν σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές. Η κατάληψη της Βιέννης από τα Γαλλικά στρατεύματα οδήγησε σε μια άνοδο του πατριωτικού αισθήματος και, ως αποτέλεσμα αυτού, μια αύξηση στην παραγωγή έργων με πατριωτικό χαρακτήρα την περίοδο 1813-1815 (Pestelli 1984, Solomon 1998). Την περίοδο αυτή η φήμη του συνθέτη βρίσκεται στο αποκορύφωμά της και ο ίδιος βρίσκεται στην καρδιά της Αυστριακής μουσικής ζωής, έχοντας γράψει έργα με πατριωτικό περιεχόμενο όπως το έργο για ορχήστρα *Wellington's Victory*, γνωστό και ως "Battle Symphony", και διάφορα τραγούδια με εθνικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, το 1814 ήταν η πιο επιτυχημένη του χρονιά, δίνοντας τέσσερις δημόσιες συναυλίες, και η φήμη που του επέφερε η σύνδεσή του με τα γενικότερα αισθήματα πατριωτισμού της εποχής επηρέασε θετικά και τη φήμη της υπόλοιπης μουσικής του (Jones 1998, 2006).

Όπως είναι αυτονόητο, από την άνοδο της δημοτικότητας των έργων του Beethoven επηρεάστηκαν και οι συμφωνίες του. Η συμφωνία πλέον αντιμετωπιζόταν ως κομμάτι της Βιεννέζικης παράδοσης της μουσικής των Haydn, Mozart και Beethoven, και, κατά τα χρόνια μετά τους Ναπολεόντειους πολέμους, «η συμφωνία έγινε ένα αμετάκλητο μέρος της δημόσιας συναυλιακής ζωής και ο Beethoven η κεντρική μορφή στην ιστορία της» (Jones 2006, 180). Επιπλέον, κατά τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα, αρκετοί συγγραφείς αναφέρονταν μόνο στους Haydn, Mozart και Beethoven, αναγνωρίζοντας τον Haydn ως πατέρα της συμφωνίας και τον Beethoven ως αποθεωτή της (Churgin & Morrow 2012).

4.4 Η συμφωνία ως εθνικό γερμανικό μουσικό είδος

Η αισθητική και το κύρος της συμφωνίας επηρεάστηκαν άμεσα από την άνοδο των γερμανικών πατριωτικών αισθημάτων στις αρχές του 19ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, η γενιά του Beethoven είχε ήδη αναπτύξει το όραμα της ενωμένης Γερμανίας και η συμφωνία ήταν το ιδανικό είδος για να επικοινωνήσει τις ιδέες αυτές καθώς αποτελούσε αντανάκλαση της κοινωνίας, ως ένα είδος που εκτελούνταν από πολλά διαφορετικά όργανα και χωρίς σολίστα, δηλαδή, ως ένα είδος ικανό να εκπροσωπήσει μια ιδανική δημοκρατική και πλουραλιστική κοινωνία (Bonds 2006).

Οι λόγοι για τους οποίους η συμφωνία ανάχθηκε σε ένα καταξιωμένο είδος μπορούν να εντοπιστούν στις μορφολογικές παραμέτρους του είδους αλλά και στις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της πρόσληψής της. Η συμφωνία ήταν ένα πολυδάπανο είδος καθώς απαιτούσε πλήθος εκτελεστών και μεγάλο χώρο για να εκτελεστεί, αλλά και ένα είδος χρονοβόρο, καθώς, λόγω της έκτασης και της πολυπλοκότητάς της, απαιτούσε μια αξιοσημείωτη επένδυση χρόνου για να συντεθεί και να προετοιμαστεί. Ωστόσο, αυτά τα χαρακτηριστικά της είχαν θετικό αντίκτυπο στην πρόσληψή της, καθώς, εξαιτίας της οικονομικής δυσκολίας που συνδεόταν με τη σύνθεση και εκτέλεση μιας συμφωνίας, αυτή «απολάμβανε μια αίσθηση αισθητικής ανωτερότητας», όντας ένα σπάνιο είδος (Bonds 2006, 3). Όπως αναφέρθηκε, κατά την πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα, οι δημόσιες συναυλίες ήταν περιορισμένες τόσο λόγω των οικονομικών πόρων που απαιτούσαν όσο και εξαιτίας των περιορισμένων δημόσιων χώρων εκτέλεσης. Εντούτοις, εξαιτίας των πολλών συνθηκών που έπρεπε να ικανοποιηθούν για να παιχτεί μια συμφωνία, αυτή αντιμετωπιζόταν περισσότερο ως μια ιδιαίτερη μουσική εμπειρία παρά ως μια οποιαδήποτε μουσική εκτέλεση, μια εμπειρία την οποία μπορούσε κανείς να βιώσει μόνο κατά την εκτέλεσή της στον συναυλιακό χώρο, καθώς ήταν σχεδόν αδύνατη η εύρεση ορχηστρικής παρτιτούρας, κάνοντας ανέφικτη οποιαδήποτε επαφή με τη συμφωνία έξω από την αίθουσα συναυλιών (Bonds 2006).

Από την άλλη μεριά, οι μορφολογικές παράμετροι του είδους συνέβαλαν επίσης στην ενίσχυση της αισθητικής της ανωτερότητας, καθώς απαιτούσε ποικίλες ικανότητες από τον συνθέτη, π.χ. ικανότητες ενορχήστρωσης αλλά και ικανότητες διαχείρισης της πολυφωνικής υφής, η οποία είναι εκ φύσεως δυσκολότερα διαχειρίσιμη από την ομοφωνική, σε αντίθεση με απλούστερα είδη όπως η σονάτα και το κουαρτέτο. Τέλος, λόγω της πολυφωνικής της υφής, η συμφωνία «θεωρούνταν ότι ήταν το πιο σοβαρό από όλα τα είδη εξαιτίας του γεγονότος ότι απέφευγε τη δεξιοτεχνία» από επιμέρους όργανα, όπως γίνεται, για παράδειγμα, στο κοντσέρτο (Bonds 2006, 2).

Η ενορχηστρωτική ποικιλία που απαιτούσε η εξ' ορισμού πολυποίκιλη ηχοχρωματική διάσταση της συμφωνίας, συσχετίστηκε από τη γενιά του Beethoven με το μουσικό αντίστοιχο μιας επιθυμητής κοινωνίας, στην οποία θα ακουγόταν η φωνή όλων και «οι προσωπικές ελευθερίες μπορούσαν να ευδοκιμήσουν μέσα σε ένα δομημένο πλαίσιο, μέσα στο οποίο οι ανάγκες της κοινότητας μπορούσαν να λειτουργήσουν σε αρμονία με τις ανάγκες του ατόμου» (Bonds 2006, 62). Η πολυφωνία και η ποικιλία των ηχοχρωμάτων της συμφωνίας απασχόλησε ιδιαίτερα τους συγγραφείς του 19ου αιώνα, καθώς ήταν το πιο ιδιαίτερο και ξεχωριστό χαρακτηριστικό της συμφωνίας, και, ενώ υπήρχαν και άλλα πολυφωνικά είδη, κανένα από αυτά δεν παρουσίαζε την ηχοχρωματική ποικιλία της συμφωνίας, η οποία περιείχε πολλά διαφορετικά όργανα από όλες τις οικογένειες οργάνων. Δημιουργήθηκε, λοιπόν, αναπόφευκτα ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα πολλά και διαφορετικά όργανα μιας συμφωνίας και στις πολλές και διαφορετικές «φωνές» (απόψεις) μιας κοινωνίας, γεγονός που δικαιολογεί την άποψη του Goethe ότι η συμφωνία αποτελούσε ένα «μοντέλο της κοινωνίας» (Bonds 2006, 77).

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, δεν υπήρχε κάποιο κατεξοχήν γερμανικό καταξιωμένο είδος μουσικής, όπως υπήρχε για την ιταλική και τη γαλλική μουσική. Η συμφωνία ήρθε να καλύψει αυτό το κενό και αποτέλεσε τον τέλει εκπρόσωπο της «γερμανικής μουσικής ταυτότητας» (Bonds 2006, 88), καθώς άνθισε κυρίως στις γερμανόφωνες χώρες στα τέλη του αιώνα και στις αρχές του επόμενου. Καθιερώθηκε ως ένα σοβαρό γερμανικό μουσικό είδος στον αντίποδα της όπερας, η οποία γραφόταν κυρίως από Γάλλους και Ιταλούς, καθώς η γερμανική όπερα και το Singspiel δεν κατάφεραν ποτέ να αποκτήσουν το κύρος της αντίστοιχης ιταλικής και γαλλικής όπερας. Έτσι, δημιουργήθηκε «ένας διαχωρισμός μεταξύ της “σοβαρής” γερμανικής μουσικής μιας μουσικής που απέφευγε την επίδειξη οργανικής δεξιοτεχνίας για την ευχαρίστηση του πλήθους και καλλιεργούσε αντ' αυτού τη δυσκολία της πολυφωνίας, και της περισσότερο “επιπόλαιας” οργανικής μουσικής των άλλων εθνικοτήτων όπως της Γαλλίας και της Ιταλίας» (Bonds 2006, 89). Έτσι, η συμφωνία έγινε το πιο περίοπτο γερμανικό μουσικό είδος των αρχών του 19ου αιώνα και χρησιμοποιήθηκε ως δείγμα πολιτισμικής ανωτερότητας απέναντι σε άλλους λαούς και πολιτισμούς, και ειδικότερα στους Γάλλους, έναντι των οποίων διαμορφώθηκαν αρνητικά συναισθήματα κατά τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνα (Bonds 2006).

Σε σχέση με τον Beethoven ειδικότερα, μολονότι η αλλαγή στην αντίληψη της συμφωνίας συνέβη ανεξάρτητα από τον ίδιο και πριν αυτός γίνει επιφανής συνθέτης του είδους, η αλλαγή αυτή συνέβη ταυτόχρονα με την αρχή της καριέρας του, με αποτέλεσμα οι συμφωνίες του να χρωματιστούν με εθνικό γερμανικό χρώμα και να χρησιμοποιηθούν ως τεκμήριο της γερμανικής πολιτισμικής ανωτερότητας.

4.5 Από την κώφωση στην ηρωοποίηση

Τα πρώτα σημάδια των προβλημάτων της ακοής του Beethoven εμφανίζονται ήδη από το 1795 και τον οδηγούν στη σταδιακή εγκατάλειψη της εκτελεστικής του καριέρας και στην ολοκληρωτική αφοσίωσή του στη σύνθεση (Pestelli 1984, Solomon 1998). Παραδόξως, το ατυχές συμβάν της κώφωσής του συνέβαλε στην αντιμετώπιση του ως εκλεκτού υπηρέτη της τέχνης: «Η ιδέα ενός επιτυχημένου κωφού συνθέτη είναι στην ουσία μια υπεράνθρωπη ιδέα. Υπαινίσσεται υπεράνθρωπο πόνο και υπεράνθρωπη νίκη, συμμετέχοντας ευθέως στην αναδυόμενη, σχεδόν θρησκευτική, ρομαντική αντίληψη του σπουδαίου καλλιτέχνη ως λυτρωτή της ανθρωπότητας. Αυτό το σενάριο – του πόνου και της νίκης, και τα δύο βιωμένα στα όρια της έντασής τους – έγινε το αναπόφευκτο γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο προσλαμβάνονταν η μουσική του Beethoven» (Taruskin 2009, 653). Επιπλέον, η σταδιακή κώφωσή του τον οδήγησε στην αποστασιοποίησή του από την κοινωνική ζωή της εποχής (Taruskin 2009), της οποίας, μέχρι τότε, ήταν ιδιαίτερα ενεργό μέλος (Solomon 1998). Επιπλέον, η απομόνωσή του δημιούργησε, με τη σειρά της, ένα πέπλο μυστηρίου γύρω από τον ίδιο και τις συνθέσεις του (Taruskin 2009).

Ωστόσο, ο Solomon (1998) υποστηρίζει ότι είναι πιθανό η κώφωσή του να συνέβαλε θετικά στη συνθετική του καριέρα, καθώς τον ανάγκασε να απομακρυνθεί από τον σολιστικό δρόμο του πιανίστα και να αφιερωθεί σε αυτήν. Επιπλέον, η κώφωσή του πιθανότατα αποτέλεσε θεμέλιο για την ανάπτυξη της ιδέας του ηρωικού του στυλ. Η γέννηση του ηρωικού στυλ απαντάται στην *Τρίτη Συμφωνία* του Beethoven, γνωστή ως *Eroica*, και σχετίζεται άμεσα με τη μορφή σονάτας και την αίσθηση δομικής τελεσφόρησης που μπορεί να επιτευχθεί μέσω αυτής (Solomon 1998). Το βασικότερο χαρακτηριστικό του ηρωικού στυλ αφορά στην ακρόαση της μουσικής και στο ενδιαφέρον που γεννά στον ακροατή της, σε τέτοιο βαθμό που η ολοκλήρωση του έργου να του προξενεί αίσθημα ικανοποίησης. Η μουσική αυτή χαρακτηρίζεται από έναν σκοπό και ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλα τα μέσα που έχει στη διάθεση του για να τον υπηρετήσει (Taruskin 2009). Επιπρόσθετα, η μουσική αυτή χαρακτηρίζεται συχνά από ευχάριστα και θριαμβευτικά τελευταία μέρη, αποτελώντας, έτσι, την κατάλληλη μουσική για να συνδεθεί με την ιδέα της πάλης και, μέσω αυτής, του θριάμβου, την ιδέα του ήρωα που υπερνικά τις δοκιμασίες που συναντά (Solomon 1998). Στην απουσία ενός συγκεκριμένου δραματικού πρωταγωνιστή, ο ίδιος ο ακροατής ταυτίζεται με τον ήρωα και βλέπει την πάλη της ανθρωπίνης του φύσης να εκπροσωπείται από τη μουσική που ακούει (Burnham 1995).

Από την άλλη μεριά, η απεικόνιση του συνθέτη ως ήρωα που μάχεται συνεχώς με τις δυσκολίες της ζωής αποτυπώνεται και στα ίδια τα έργα του, ηρωοποιώντας και αυτά. Πιθανότατα

δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα γνωστότερα έργα του Beethoven (*Eroica*, *Fidelio*, *Πέμπτη* και *Εβδομη Συμφωνία*, *Coriolanus*, *Egmont*, κ.α.) υπάγονται στο ηρωικό στυλ, αφού ταυτίστηκαν με αυτό το μήνυμα της πάλης και νίκης.

5. Η Πέμπτη Συμφωνία

5.1 Ντο-ελάσσονα διάθεση

Η Πέμπτη Συμφωνία δεν έχει περιγραφεί μόνο ως η πλέον διάσημη συμφωνία στον κόσμο (Schauffler 1929, Taruskin 2009), αλλά και ως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της μουσικής του Beethoven και των αξιών και ιδεών που έχουν συνδεθεί με αυτήν (Burnham 1995). Αφιερωμένη στους πρίγκιπα Lobkowitz και κόμη Rasoumoffsky, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1808 στο Theater an der Wien στις 22 Δεκεμβρίου, σε μια περίοδο μεγάλων επιτυχιών για τον Beethoven. Υπολογίζεται ότι τα πρώτα σχέδια για τη συμφωνία ξεκίνησαν το 1804-1805 και ολοκληρώθηκε την άνοιξη του 1808, ενώ η πλήρης ορχηστρική της παρτιτούρα δεν εκδόθηκε μέχρι το 1826 (Solomon 1998, Γαϊτανός 2006). Στη συναυλία της πρεμιέρας, την οποία διοργάνωσε ο ίδιος ο Beethoven, παίχθηκαν επίσης η Έκτη Συμφωνία, το Τέταρτο Κοντσέρτο για πιάνο, η Χορική Φαντασία (Brown 2002, Jones 2006). Η Πέμπτη Συμφωνία κατατάσσεται από πολλούς (Burnham 1995, Solomon 1998, Taruskin 2009) σε αυτό που πλέον ονομάζουμε ηρωικό στυλ. Σύμφωνα με τον Solomon (1998), πιθανότατα συνδέθηκε με πατριωτικά αισθήματα, καθώς, την εποχή που γράφτηκε, το εθνικό γερμανικό φρόνημα ήταν σε υψηλά επίπεδα και η ίδια η μουσική, έχοντας τα χαρακτηριστικά του ηρωικού στυλ, μπορούσε να υποστηρίξει νοήματα πάλης και νίκης, μολονότι ο ίδιος ο Beethoven δεν έδωσε σε αυτήν κάποιον προγραμματικό χαρακτηρισμό (Solomon 1998, Bonds 2006).

Η επιλογή της ντο ελάσσονας τονικότητας πιθανότατα δεν είναι τυχαία, καθώς αρκετά από τα πιο διάσημα αλλά και αρκετά από τα πιο αμφιλεγόμενα έργα του Beethoven μοιράζονται την ίδια τονικότητα, η οποία συνδέθηκε με τον ίδιο και δημιούργησε αυτό που ο Joseph Kerman ονόμασε «ντο-ελάσσονα διάθεση» (Tusa 2009, 5). Κατά την πρώιμη συνθετική του περίοδο (1795-1802), ο Beethoven έγραψε αρκετά έργα σε ντο ελάσσονα και με αυτή συνδέονταν διάφορα μουσικοσυνθετικά μέσα που αφορούν την υφή, τη δυναμική και το μοτιβικό υλικό, τα οποία χρησιμοποιούνταν ήδη από τους Haydn και Mozart σε έργα γραμμένα στην τονικότητα αυτή (Tusa 2009). Η τακτική χρήση της εν λόγω τονικότητας από τον Beethoven ωστόσο, συνιστά διαφοροποίηση από τη χρήση της από τους Haydn και Mozart, καθώς οι ίδιοι τη χρησιμοποιούν σπάνια. Εντούτοις, όσο σπάνια και να χρησιμοποιούσαν τη ντο ελάσσονα, και οι δύο έχουν αναμφίβολα γράψει έργα σε αυτήν, έργα που πιθανότατα επηρέασαν τον Beethoven (Taruskin 2009). Μερικά παραδείγματα τέτοιων έργων αποτελούν οι Συμφωνίες αρ. 52, 78, 95 του Haydn και το Κουιντέτο Εγχόρδων, Κ. 406/516b, Σονάτα για πιάνο, Κ. 457, Φαντασία, Κ. 475, Κοντσέρτο για πιάνο, Κ. 491 του Mozart. Στα έργα αυτά γίνεται χρήση παρόμοιων μουσικοσυνθετικών τεχνικών,

όπως η έναρξη με ταυτοφωνικά tutti, η χρήση ανιούσας μελωδικής χειρονομίας με άλμα, αλλά και η ήρεμη απάντηση σε μια επιθετική χειρονομία (Tusa 2009, 7). Άλλα χαρακτηριστικά που συναντώνται συχνά στα έργα σε ντο ελάσσονα του Beethoven είναι η τονικοποίηση της έκτης (λα ύφεση μείζονα) και η χρήση της της βαρυμένης δεύτερης (ρε ύφεση) στην επανέκθεση με σκοπό τη δημιουργία τονικής ποικιλίας σε έργα σε μορφή σονάτας (Tusa 2009), αλλά και η τονική κατευθυντικότητα από τη ντο ελάσσονα προς τη ντο μείζονα, μια πορεία που συχνά ταυτίζεται με την εξέλιξη του έργου και χρησιμοποιείται ως αφηγηματικό εργαλείο. Ειδικότερα, η *Πέμπτη Συμφωνία* θεωρείται το αποκορύφωμα της μουσικής της «ντο-ελάσσονας διάθεσης» του Beethoven (Tusa 2009, Taruskin 2009), καθώς εμφανίζει τα περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά (Tusa 2009).

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η επένδυση του Beethoven στη «ντο-ελάσσονα διάθεση» εντάσσεται στο πλαίσιο της σύνδεσής της με ιδιαίτερα δραματικές καταστάσεις ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Ιταλό συνθέτη και βιολιστή του ύστερου 18ου αιώνα Francesco Galeazzi, η ντο ελάσσονα ήταν «η τραγική τονικότητα, κατάλληλη για να εκφράσει σπουδαίες κακοτυχίες όπως θανάτους ηρώων» (Galeazzi [1791-1796] όπως αναφέρεται στο Taruskin 2009, 701): «Αν και ο Galeazzi αναφερόταν στην παράδοση της ιταλικής όπερας, οι περιγραφές του για την τονικότητα συμφωνούν τόσο εμφανώς με τη χρήση της τονικότητας από τον Beethoven στην οργανική του μουσική ώστε να φαίνεται σχεδόν σαν να συνοψίζουν τα επιτεύγματα του Beethoven στη μεταμόρφωση των οργανικών ειδών της εποχής του σε πραγματικά δράματα» (Taruskin 2009, 701).

Υπό αυτήν την έννοια, η *Πέμπτη Συμφωνία* έλαβε τη θέση της ανάμεσα σε μια παράδοση έργων γραμμένων στην τονικότητα της ντο ελάσσονας, αποκτώντας, έτσι, έμμεσα τα νοήματα που ήταν συνδεδεμένα με την παράδοση αυτή. Αυτό, όμως, που συνέβαλε στην εξύψωση του έργου σε ένα από τα σημαντικότερα όλων των εποχών, ήταν η θετική πρόσληψή του από τον αναδυόμενο κλάδο της μουσικοκριτικής. Προκειμένου να συζητηθεί η πρόσληψη αυτή, οφείλουμε να κάνουμε μια παρέκβαση για να παρουσιαστεί το πλαίσιο ανάδυσης και εδραίωσης της μουσικοκριτικής.

5.2 Η άνοδος και η εδραίωση της μουσικοκριτικής

Η ανάπτυξη της έκδοσης περιοδικών με μουσική θεματολογία κατά τον 19ο αιώνα συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση της αντίληψης για τη μουσική και ειδικότερα για τη μουσική του Beethoven. Μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα, οι κριτικές ήταν περιορισμένες και σκοπός τους ήταν να σταθμίσουν τον βαθμό σύγκλισης ή απόκλισης μιας μουσικής σύνθεσης προς τις

παραμέτρους που προσδιόριζαν την κοινή πρακτική. Αυτό διαπιστώνεται και σε κριτικές που γράφτηκαν για έργα του Beethoven, ιδιαίτερα στα πρώιμα στάδια της συνθετικής του καριέρας.

Ωστόσο, στα τέλη 18ου αιώνα, παρατηρείται αύξηση στον αριθμό των περιοδικών που εκδίδονται με μουσική θεματολογία, ταυτόχρονα με την ενίσχυση του ευρύτερου ενδιαφέροντος του κοινού για τις συναυλίες και την αύξηση του αριθμού νέων συνθέσεων για να ικανοποιήσουν αυτό το ενδιαφέρον. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ανάπτυξη της μουσικοκριτικής δεν είναι άσχετη με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της γερμανόφωνης Ευρώπης στο τέλος του αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, με τους πολέμους που την συντάραξαν και την άνοδο της μεσαιάς τάξης. Για την ακρίβεια, η ανάπτυξη της μουσικοκριτικής αποτελεί ευθεία αντανάκλαση της γερμανικής πολιτισμικής ιστορίας, η οποία, πριν από την άνοδο της μεσαιάς τάξης χαρακτηριζόταν από δύο εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους παραδόσεις, αυτή της αριστοκρατίας και αυτή της χαμηλής τάξης: «Με την εμφάνιση της μεσαιάς τάξης κατά τον 18ο αιώνα και την βαθμιαία επικράτηση της στον οικονομικό και εκπαιδευτικό κόσμο», οι παραδόσεις της αριστοκρατίας και του λαού παρήκμασαν σταδιακά καθώς επικράτησαν αυτές της αναπτυσσόμενης μεσαιάς τάξης (Senner et al 1999, 7).

Η άνοδος της μουσικοκριτικής κατά τα τέλη του 18ου αιώνα συνέβαλε στην καθιέρωσή της ως της πλέον σημαντικής πηγής πληροφοριών για τις συμφωνίες αλλά και ως ένα αισθητικό κριτήριο για αυτές, συμβάλλοντας, έτσι, αποφασιστικά στην σταδιακή εμπέδωση μιας «αισθητικής της συμφωνίας» (Churgin & Morrow 2012, 64). Ωστόσο, η άνοδος της μουσικοκριτικής, δεν ανέδειξε μόνο την αισθητική της εποχής, αλλά συνέβαλε και στον διαχωρισμό του γερμανικού στυλ από το γαλλικό και το ιταλικό. Συνεπώς, η μουσικοκριτική συνεισέφερε και αυτή στην εμπέδωση της αντίληψης της συμφωνίας ως το πλέον σοβαρό γερμανικό μουσικό είδος, ικανό να υπηρετήσει τα γερμανικά εθνικά ιδεώδη (Churgin & Morrow 2012).

Το 1798 ξεκινά να εκδίδεται το περιοδικό *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ) από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel, με καινούριο τεύχος κάθε εβδομάδα και περιεχόμενο σχετικό με τη μουσική ζωή, τους συνθέτες, αλλά και κριτικές συναυλιών και έργων (Jones 1998, Wallace 1986). Οι περισσότερες κριτικές του AMZ ήταν θετικά προσκείμενες προς τον Beethoven και τη μουσική του, γεγονός που γίνεται εμφανές από τις κριτικές και τα κείμενα που γράφτηκαν για αυτόν κατά τη διάρκεια της ζωής του (Wallace 1986). Αξίζει να σημειωθεί βέβαια ότι πριν το 1801, η AMZ αντιμετώπιζε τη μουσική του Beethoven ως κάτι πρωτότυπο χωρίς όμως να επισημαίνει αν αυτή η πρωτοτυπία ήταν θετικό ή αρνητικό χαρακτηριστικό της. Εντούτοις, αυτή η ρητορική επένδυση στην πρωτοτυπία της μουσικής του Beethoven αποτέλεσε το εναρκτήριο βήμα για την αντιμετώπισή της στο πλαίσιο μιας γενικότερης εξέλιξης της μουσικής. Από το 1801 και εξής, ωστόσο, η αντιμετώπιση του AMZ προς τον Beethoven γίνεται ξεκάθαρα θετική, γεγονός για το

οποίο ευθύνεται πιθανότατα η συνεργασία του με τη μητρική του εταιρία, τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel, καθώς και οι πιέσεις που ο ίδιος ο Beethoven άσκησε προς αυτούς για θετικότερες κριτικές. Εξάλλου, θα ήταν οξύμωρο το *AMZ* να τον αντιμετωπίζει αρνητικά ενώ αυτός συνεργαζόταν με τη μητρική του εταιρία (DeNora 1997).

Οι κριτικές στα περιοδικά της εποχής, όπως το *AMZ*, είχαν ιδιαίτερη απήχηση στην ανερχόμενη μεσαία τάξη, με αποτέλεσμα να πληθαίνει η παραγωγή τους. (DeNora 1997, Senner 1999). Επιπλέον, οι περισσότεροι κριτικοί στα τέλη του 18ου αιώνα, δηλαδή κατά την εκκίνηση της καριέρας του Beethoven, ήταν και οι ίδιοι μουσικοί ή συνθέτες και είχαν γνώσεις σχετικές με τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία, γεγονός που επηρέαζε την κριτική τους ματιά. Μέσα σε αυτό το κλίμα λοιπόν, αλλάζει και η μορφή των κριτικών οι οποίες παύουν να εξετάζουν τη συμβατότητα του έργου με τις επιταγές της κοινής πρακτικής και αρχίζουν χρησιμοποιούνται ως μέσα για την ερμηνεία της μουσικής (Senner et al 1999).

Μία από τις συνέπειες της αλλαγής στην εν γένει φιλοσοφική ματιά του 19ου αιώνα (βλ. παραπάνω) ήταν και η σύνδεση των μουσικών έργων με εξωμουσικές ιδέες και ερεθίσματα. Διάφοροι συνθέτες κατά τον 19ο αιώνα συνέδεσαν τη μουσική με εξωμουσικές ιδέες και, σε περιπτώσεις που οι ιδέες αυτές δεν ήταν ξεκάθαρες από την πλευρά του συνθέτη, οι κριτικοί «έσπευδαν να αναπληρώσουν το κενό» (Bonds 2006, xvii). Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτοι κριτικοί του Beethoven συνέδεσαν τη μουσική του με «περιγραφικές προσεγγίσεις» και με συμβολισμούς, καθώς στόχος τους δεν ήταν μόνο η ανάλυση της δομής της μουσικής αλλά και η ερμηνεία της (Wallace 1986). Επιπλέον, η σύνδεση της μουσικής με ιδέες άρχισε να γίνεται εκτός του πρίσματος της προγραμματικής μουσικής, καθώς η μουσική άρχισε να αντιμετωπίζεται ως μέσο έκφρασης φιλοσοφικών ιδεών (Bonds 2006). Τέλος, η ανάδειξη της μουσικής ως η ανώτερη των τεχνών από τη γερμανική διανόηση συνέβαλε και αυτή στην εκτεταμένη επιτυχία της οργανικής μουσικής του Beethoven (Wallace 1986).

Πριν εστιάσουμε στην μουσικοκριτική πρόσληψη της *Πέμπτης Συμφωνίας*, αξίζει συζητηθεί η εξέλιξη της στάσης των μουσικοκριτικών απέναντι στη μουσική του Beethoven γενικότερα. Εξετάζοντας ορισμένες Γερμανόφωνες επώνυμες και ανώνυμες κριτικές που γράφτηκαν για τη μουσική του Beethoven (Senner et al 1999) πριν αλλά και μετά την πρώτη εκτέλεση της *Πέμπτης Συμφωνίας*, μας δίνεται η δυνατότητα κατανόησης του ευρύτερου κλίματος που επικρατούσε στα μουσικά δρώμενα την εποχή που εκτελέστηκε για πρώτη φορά η *Πέμπτη Συμφωνία* αλλά και το κλίμα που διαμορφώθηκε στα χρόνια που ακολούθησαν.

Η σύνδεση του Beethoven με τον Mozart συναντάται σε κριτικές ήδη από το 1803 (Senner et al 1999, 29-31) καθώς αντιμετωπίζεται ως συγκρίσιμος με αυτόν στην ικανότητα σύνθεσης και ειδικότερα σύνθεσης συμφωνιών (Senner et al 1999, 37-38). Αυτή η διαπίστωση αποτελεί τεκμήριο

ότι η σύνδεση του Beethoven με τους Haydn και Mozart είχε ήδη αρχίσει να εμφανίζεται σε κριτικές πριν την πρώτη εκτέλεση της *Πέμπτης Συμφωνίας* (Senner et al 1999, 34), ομαδοποιώντας τους ίδιους ως συνθέτες ενός κοινού είδους, της συμφωνίας, αλλά και τα έργα τους κάτω από «μια τάξη, ένα πνεύμα όμοιο με το μεγαλόπρεπο σχέδιο και χαρακτήρα ενός ηρωικού έπους» (Senner et al 1999, 34). Εντούτοις, αυτό δεν αποτελεί ακόμη μια κοινώς αποδεκτή παραδοχή, καθώς υπάρχουν ακόμη διαφωνίες για το αν ο Beethoven, παρόλο που είναι ένα αξιόλογος συνθέτης, μπορεί να θεωρηθεί ισάξιος των Haydn και Mozart (Senner et al 1999, 43-44). Ωστόσο, μετά την κριτική του E.T.A. Hoffmann το 1810 (βλ. παρακάτω), η γραμμική σύνδεση των Haydn, Mozart και Beethoven αρχίζει να γίνεται κοινός τόπος (Senner et al 1999, 59-77, 87-89, 125-127) και ο Beethoven αρχίζει σταδιακά να θεωρείται μουσική ιδιοφυΐα από την πλειοψηφία των μουσικοκριτικών που γράφονται για αυτόν (Senner et al 1999, 42, 42-43, 43, 84-86, 90, 90-95, 99-100, 101-111). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ακόμη και τα πλέον δυσνόητα έργα του να εξηγούνται στη βάση της ιδιοφυούς μουσικής του σκέψης, την οποία ο κοινός ακροατής αδυνατεί να κατανοήσει χωρίς διαμεσολάβηση (Senner et al 1999, 127-128).

5.3 Η κριτική του E.T.A. Hoffmann

Μολονότι για την *Πέμπτη Συμφωνία* γράφτηκαν αρκετές κριτικές από συγγραφείς όπως οι Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Adolf Bernhard Marx, François-Joseph Fétis, Hector Berlioz και άλλους (Wallace 1986), εδώ θα εστιάσουμε αποκλειστικά στην κριτική του E.T.A. Hoffmann που δημοσιεύτηκε το 1810 στην *AMZ* (Locke και Hoffmann 1917). Αν και ο ίδιος συνθέτης και μαέστρος, ο Hoffmann επηρέασε τον κόσμο της μουσικής κατά κύριο λόγο μέσα από τις κριτικές του, οι οποίες αφορούσαν κυρίως τη «ρομαντική ερμηνεία της μουσικής» (Locke 1917, 123). Πιο συγκεκριμένα, το δοκίμιο του με τίτλο «Η οργανική μουσική του Beethoven» αποτελεί σημαντικό τεκμήριο της εντεινόμενης τάσης της μουσικής σύνθεσης αλλά και πρόσληψης προς τη ρομαντική αισθητική (Locke 1917).

Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη κριτική έναντι των υπολοίπων έγκειται στην επιρροή που αυτή είχε στη γενικότερη μουσική σκέψη και στη μετέπειτα αντίληψη της *Πέμπτης Συμφωνίας*, καθώς η συγκεκριμένη κριτική αποτέλεσε «το βασικό έγγραφο για την αντίληψη της μουσικής του Beethoven κατά τη διάρκεια της ζωής του συνθέτη» (Bonds 2006, 34). Ειδικότερα, η κριτική του Hoffmann σηματοδότησε την έναρξη μιας «νέας εποχής στην ιστορία της μουσικής» (Wallace 1986, 24) και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τις μουσικοκριτικές που ακολούθησαν.

Ο Hoffmann επισφράγισε την αλλαγή στην αξιακή προσέγγιση των τεχνών, η οποία ήταν αποτέλεσμα της απόρριψης της μιμητικής θεώρησης του Διαφωτισμού, σύμφωνα με την οποία οι

αναπαραστατικές τέχνες, όπως η γλυπτική και η ζωγραφική, ήταν ανώτερες όλων. Η οργανική μουσική ανακηρύχθηκε η ανώτερη όλων των τεχνών, καθώς «ακριβώς εξαιτίας της ανεξαρτησίας της από τις λέξεις, η μουσική μπορούσε να εκφράσει αυτά τα οποία βρίσκονται πέρα από τη σύλληψη της συμβατικής γλώσσας» (Bonds 2006, 8). Πιο συγκεκριμένα, ο Hoffmann χρησιμοποιεί τον κόσμο των πνευμάτων ως έναν παραλληλισμό για τον αόριστο χαρακτήρα της οργανικής μουσικής και με αυτόν τον τρόπο γίνεται σαφές ότι η οργανική μουσική δεν είναι απαραίτητο να αναφέρεται σε κάποιο εξωμουσικό θέμα. Η εν γένει αόριστη φύση της μουσικής κατέστη το πιο πολύτιμο χαρακτηριστικό της για τους Ρομαντικούς, «καθώς αφήνει πίσω της συναισθήματα καθορισμένα από αντιληπτικά μέσα και ενσωματώνει το ανείπωτο» (Wallace 1986, 21).

Ο χαρακτηρισμός της μουσικής ως η ρομαντικότερη και ανώτερη τέχνη όλων συνιστά τη βάση για την αντιμετώπιση της μουσικής ως μέσο φιλοσοφίας, καθώς, μολονότι μέχρι το 1800 είχε ήδη διαδοθεί η αντιμετώπιση της τέχνης ως φιλοσοφία, αυτό δεν ίσχυε ακόμη για τη μουσική. (Wallace 1986, Bonds 2006). Η κριτική της *Πέμπτης Συμφωνίας* έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση αυτής της στάσης και απέναντι στη μουσική καθώς ασχολείται με όλα τα σημαντικά ζητήματα της φιλοσοφικής αυτής συζήτησης, ενώ αποτελεί την πρώτη προσέγγιση ενός συγκεκριμένου έργου υπό το πρίσμα της ρομαντικής αισθητικής. Πιο συγκεκριμένα, «τα εξέχοντα χαρακτηριστικά της κριτικής του [Hoffmann] – η έμφασή του στο μεγαλείο, το άπειρο, την οργανική μορφή και τη θέση του Beethoven στην ιστορία της μουσικής – σχετίζονται όλα με ένα ευρύτερο πλάνο, το οποίο επιζητά να ευθυγραμμίσει τη μουσική με την αναζήτηση της αλήθειας» (Bonds 2006, 45).

Η κριτική του Hoffmann συνέδεσε για πρώτη φορά τους Haydn, Mozart και Beethoven μεταξύ τους. Παρουσίασε τους Mozart και Haydn μέσα στο πρότερο πλαίσιο σκέψης και τον Beethoven μέσα στο καινούριο ιδεαλιστικό πλαίσιο. Για τον Hoffmann ο Beethoven είναι αυτός που αποθεώνει την οργανική μουσική ενώ οι Haydn και Mozart ουσιαστικά τον προοικονομούν. Ωστόσο, παρόλο που ο Hoffmann συνέδεσε του Haydn, Mozart και Beethoven κάτω από το «ίδιο Ρομαντικό πνεύμα» (Hoffmann [1810], όπως αναφέρεται στο Bonds 2006, 48), δημιούργησε μια γραμμική σύνδεση μεταξύ τους, τοποθετώντας τον Haydn στη αρχή και τον Beethoven στο αποκορυφωματικό τέλος αυτής της πορείας.

Η γραμμική πορεία από τον Haydn, στον Mozart και τέλος στον Beethoven, αποτέλεσε τη βάση της διαμόρφωσης του τρόπου αντιμετώπισης της μουσικής του 19ου αιώνα (Bonds 2006). Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ο Hoffmann περιγράφει τη συμβολή κάθε ενός από αυτούς τους συνθέτες στην εξέλιξη της μουσικής, εδραίωσε τον βασικό τρόπο αντίληψης της σημασίας τους στην ιστορία της μουσικής, μια αντίληψη η οποία διατηρήθηκε μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα (Spitta [1892], όπως αναφέρεται στο Locke 1917). Σε κάθε περίπτωση, ο Hoffmann προχωρά στη

συγκριτική αποτίμηση της σχετικής σημασίας των Haydn, Mozart και Beethoven για να υπηρετήσει το βασικό του επιχείρημα ότι «μόνο ο Beethoven κάνει εφικτή την ανεύρεση υπερβατικής ευχαρίστησης σε συναισθήματα πόνου, φόβου και επιθυμίας», αποδίδοντας στους Mozart και Haydn έναν μεταβατικό ρόλο (Wallace 1986, 22). Τέλος, με την αναθεωρημένη εκδοχή της κριτικής του το 1813, ο Hoffmann δημιουργεί σταδιακά την ιδέα ότι η μουσική του Beethoven δεν μπορεί να εκτιμηθεί πλήρως από το ακροατήριό της, καθώς αυτό δεν βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τον συνθέτη, περιβάλλοντας, με τον τρόπο αυτό, τον Beethoven και τη μουσική του με έναν μανδύα αισθητικής ανωτερότητας (Bonds 2006).

5.4 Ανάλυση και ερμηνευτικός συσχετισμός της δομής της Πέμπτης Συμφωνίας με την κριτική του Hoffmann

Η κριτική του Hoffmann περιγράφει την *Πέμπτη Συμφωνία* ως το πλέον αντιπροσωπευτικό έργο για την ανάπτυξη των ιδεαλιστικών του απόψεων σχετικά με την οργανική μουσική. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια εξύμνηση του έργου, η οποία, μάλιστα, του αποδίδει μια σχεδόν ανθρώπινη υπόσταση. Έχει ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς δομικές παραμέτρους του έργου που αιτιολογούν την ανθρωπομορφική προσέγγιση Hoffmann. Το κεφάλαιο αυτό επιχειρεί μια τέτοια διερεύνηση, χρησιμοποιώντας για τη μορφολογική ανάλυση του έργου τη θεωρία του William Caplin για τις μορφές ενδοθεματικής οργάνωσης και τη θεωρία των Hepokoski & Darcy για τη μορφή σονάτας (Βούβαρης 2015).

Ο Hoffmann ξεκινάει με το πρώτο μέρος (Allegro), εστιάζοντας αρχικά στο εναρκτήριο μοτίβο, στο οποίο αποδίδει «χαρακτήρα αγχώδους, ασίγαστου πόθου» (Hoffmann 1917, 129). Ο Hoffmann επισημαίνει την απλότητα της ρυθμικής του δομής, την ταυτοφωνική του υφή, αλλά και την τονική του αμφισημία (Παράδειγμα 5.1). Πράγματι, πρόκειται για μια ανακρουστική ρυθμομελωδική χειρονομία τριών ογδών που οδηγούν σε ένα μετρικά ισχυρό ήμισυ, διατρέχοντας ένα κατιόν μελωδικό διάστημα μεγάλης τρίτης, ικανό να υπαινιχθεί τονικά τόσο τη Ντο ελάσσονα όσο και τη Μι-ύφεση μείζονα τονικότητα. Το μοτίβο από μόνο του μοιάζει να υπαινίσσεται την εκκίνηση ενός γρήγορου και ορμητικού μέρους, μόνο που η ισχυρή ρυθμική άρθρωση που επιφέρει η κορώνα το καθλώνει, αναχαιτίζοντας την ορμή του και υπονομεύοντας τις αρχικές προσδοκίες μας. Η ακόλουθη επανάληψή του από το Φα (ένα βήμα κάτω στην κλίμακα του αμφίσημου διατονικού πλαισίου αναφοράς) είναι επίσης ατελέσφορη, αφήνοντας ανεπίλυτη την τονική αμφισημία της πρώτης εμφάνισης. Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πώς η εμμένουσα τονική αμφισημία της εναρκτήριας ρυθμομελωδικής χειρονομίας μπορεί να συσχετισθεί ερμηνευτικά με

την υπερβατική διάσταση που εμμέσως της αποδίδει ο Hoffmann μέσω της αναφοράς του στον «ασίγαστο πόθο», μια ρητορική αποστροφή που έμελλε να γίνει, κατά τον 19^ο αιώνα, κοινοτοπική συνεκδοχή του «πνευματικού βασιλείου του άπειρου» (Hoffmann στο Locke, 1917, 129), ανθρωπίνως απροσπέλαστου παρά μόνο μέσω της μουσικής.

Ο αγχώδης χαρακτήρας του ασίγαστου πόθου που αντιλαμβάνεται ο Hoffmann στην εναρκτήρια χειρονομία του πρώτου μέρους δεν μπορεί παρά να συνδέεται με τις δομικές παραμέτρους της υφής, του ηχοχρώματος και της δυναμικής. Η ταυτοφωνική υφή δίνει στα εναρκτήρια μέτρα μια αίσθηση αποστομωτικής επιταγής, εξουδετερώνοντας την ανεξαρτησία των επιμέρους οργάνων που συμμετέχουν κάτω από τον όγκο του ορχηστρικού tutti σε *fortissimo* δυναμική. Τα όργανα που επιλέγει ο Beethoven είναι τα έγχορδα και κλαρινέτα, περιορίζοντας, έτσι, το εύρος του μέσου τονικού ύψους του φθογγικού υλικού στη μεσαία και χαμηλή περιοχή του ηχοχρωματικού φάσματος της ορχήστρας. Επιπλέον, η συμμετοχή των κλαρινέτων δεν υπονομεύει την ηχοχρωματική ομοιογένεια των εγχόρδων σε μια τέτοια *al unison* εκτέλεση, επιτείνοντας την αίσθηση του καθηλωτικού ηχητικού όγκου που συμβάλει στη δημιουργία ενός κλίματος φόβου, άγχους και επικείμενης καταστροφής, απαιτώντας την άμεση προσοχή του ακροατή.

Παράδειγμα 5.1. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 1-13. ¹

¹ Όλα τα μουσικά παραδείγματα από την έκδοση των Breitkopf und Härtel (Beethoven 1862).

Ο ηχητικός όγκος της εναρκτήριας ρυθμομελωδικής χειρονομίας μπορεί να ερμηνευθεί και ως η αιτία της διαλείπουσας ρυθμικής της δομής: σαν να αναχαιτίζεται η ροή της μουσικής και να καταρρέει κάτω από το ίδιο το ορχηστρικό της βάρος. Μόνο στο πέμπτο μέτρο, όταν το προλογικό motto ΚΘ₀ κατά Herokoski & Darcy (Βούβαρης 2015, 155) δίνει τη θέση του στο καθαυτό Κύριο Θέμα, η μουσική αρχίζει να ρέει, αν και πάλι με δυσκολία (Παράδειγμα 5.1): στο πλαίσιο της προτασιακής οργάνωσης του Κυρίου Θέματος, η μορφολογική λειτουργία της Παρουσίασης (Βούβαρης 2015, 102-103) επιτελείται από την επανάληψη μιας τετράμετρης Βασικής Ιδέας, η οποία είναι τόσο εμφατικά αρθρωμένη ρυθμικά με στάση, ώστε να δημιουργεί την αίσθηση ότι η μουσική δυσκολεύεται να υπερνικήσει την αδράνεια με τα λόγια του ίδιου του Hoffmann, «λες και το στήθος, βαρύ και πιεσμένο από το προαίσθημα της τραγωδίας, από την απειλή του εκμηδενισμού, αγωνίζεται με αποπνικτικούς τόνους και με όλη του τη δύναμη για αέρα» (Hoffmann 1917, 129). Το Κύριο Θέμα αγκομαχά στην απέλπιδα προσπάθειά του να διαφύγει από το απειλητικό βάρος του εναρκτήριου motto, το οποίο, υπό αυτό το φως, δικαιολογημένα περιέγραψε, αρκετά χρόνια μετά τον θάνατο του Beethoven, ο γραμματέας και βοηθός του Anton Schindler ως το πεπρωμένο που χτυπά την πόρτα (Jolly 1966, 147). Η αίσθηση του αγχωτικού κατατρεγμού από κάποια απροσδιόριστη απειλή επιτείνεται και από τη διαφοροποίηση της υφής του Κυρίου Θέματος σε σχέση με το εναρκτήριο motto, από μονοφωνική σε αντιστικτικά πολυφωνική: το χαρακτηριστικό μοτιβικό σχήμα περνάει από τα πρώτα βιολιά, τις βιόλες και ακολούθως τα δεύτερα βιολιά, δημιουργώντας την εντύπωση ότι κάθε φωνή αυτής της αντιστικτικής κατασκευής κυνηγάει την άλλη. Αυτή η αίσθηση επιτείνεται στη Συνέχιση που ακολουθεί (μέτρα 14-19) με τη διάσπαση της ομαδοποιητικής δομής και τη συνακόλουθη με την επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού έως την εκκίνηση της Πτώσης (μέτρα 19-21). Επιπλέον, η έντονη αντίθεση της *piano* δυναμικής της έναρξης του καθαυτό Κυρίου Θέματος, σε σχέση με τη *fortissimo* δυναμική του εναρκτήριου motto, κάνει αυτήν την εναλλαγή του μοτίβου στα υψηλότερα έγχορδα να μοιάζει με τρομαγμένους ψιθύρους, οι οποίοι σταδιακά γίνονται περισσότεροι και δυνατώτεροι, καθώς ο αρμονικός ρυθμός επιταχύνεται και η δυναμική εντείνεται μέχρι την πτώση (Παράδειγμα 5.2). Ωστόσο, η πτώση αυτή δεν είναι τέλεια αυθεντική (ΤΑΠ), αλλά ημίπτωση (ΗΠ). Η ατελέσφορη αυτή πτωτική κατάληξη υπονομεύει τη δομική αυτοτέλεια του Κυρίου Θέματος, ενισχύοντας το επιχείρημα του Hoffmann περί ασίγαστου και άρα ανεκπλήρωτου πόθου. Επιπλέον, η εκκίνηση της πορείας προς αυτήν την ημίπτωση πραγματοποιείται με ένα ξαφνικό *tutti* σε *piano* δυναμική στο μέτρο 18, ακολουθούμενο από ένα απότομο *crescendo* που σε ένα μόλις μέτρο οδηγεί σε ένα αποκορυφωματικό *forte*.

Παράδειγμα 5.2. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 14-21.

Ο χαρακτήρας «αγχώδους, ασίγαστου πόθου» διατηρείται και στη ζώνη της Μετάβασης, η οποία έχει τη μορφή αποδομούμενης ακόλουθης φράσης μιας περιόδου, της οποίας η ηγούμενη ήταν το Κύριο Θέμα (Βούβαρης 2015, 156). Ως αποδομούμενη ακόλουθη, η μετάβαση, ξεκινά με το ίδιο υλικό που ξεκίνησε και το Κύριο Θέμα, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια δεύτερη προσπάθεια να ειπωθούν αυτά που το Κύριο Θέμα δεν κατάφερε να πει. Αυτήν τη φορά το

χαρακτηριστικό μοτίβο παίζεται από σχεδόν ολόκληρη την ορχήστρα (μέτρα 22-24), συνιστώντας μια πιο εμφατική διατύπωση σε *fortissimo* δυναμική (Παράδειγμα 5.3).

The image displays a musical score for a full orchestra, consisting of 12 staves. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music begins with a dynamic marking of *p cresc.* (piano, crescendo) and reaches a *f* (forte) dynamic by the end of the first measure. The texture is dense, with many instruments playing simultaneously. The score includes various dynamic markings such as *p cresc.*, *cresc.*, *f*, and *ff* (fortissimo). The music features a prominent rhythmic motif that is repeated across the staves, contributing to a powerful and emphatic sound.

Παράδειγμα 5.3. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 14-33.

Παράδειγμα 5.3. (Συνέχεια)

Όπως είναι αναμενόμενο, στόχος της Μετάβασης είναι η Διάμεση Τομή που θα χωρίσει την έκθεση σε δύο μέρη και θα σηματοδοτήσει την επανεκκίνηση της μουσικής στη δευτερεύουσα τονικότητα. Ωστόσο, η Μετάβαση αυτή φαίνεται να κρατάει για πολλή ώρα ζωντανό το ενδεχόμενο να μη λειτουργήσει ως Μετάβαση, αλλά ως ακόλουθη φράση της ζώνης του Κυρίου Θέματος σε μορφή εκτενούς σύνθετης περιόδου. Αυτό επιτυγχάνεται από το γεγονός ότι η τονική απόκλιση καθυστερεί πολύ, παραμένοντας επίμονα στην κύρια τονικότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το δυναμικό και ενορχηστρωτικό *crescendo* που πραγματοποιείται πάνω από τον ισοκράτη της πρώτης βαθμίδας της κλίμακας στα μέτρα 33-47, εντείνοντας την προσδοκία για μια πολλά

αναμενόμενη ΤΑΠ που θα κλείσει αποτελεσματικά μια υπερμεγέθη ζώνη Κυρίου Θέματος (Παράδειγμα 5.4).

The image displays a musical score for Example 5.4, which is a crescendo in the fifth symphony. The score is written for a full orchestra and includes a variety of instruments such as strings, woodwinds, and brass. The notation features dynamic markings like *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and a section marked *H. 5.* at the bottom. The score is organized into systems of staves, with the crescendo section spanning several measures.

Παράδειγμα 5.4. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 33-44.

Παράδειγμα 5.4 (Συνέχεια)

Ωστόσο, ο μετασχηματισμός της τονικής της Ντο ελάσσονας σε παρενθετική έβδομη μεθ' εβδόμης της Σι-ύφεση μείζονας στο μέτρο 52 σηματοδοτεί την τονική απόκλιση προς τη δευτερεύουσα τονικότητα της ΙΙΙ, αφού λειτουργεί ως χρωματική προδεσπόζουσα για τη δεσπόζουσά της (Παράδειγμα 5.5). Η ελαττωμένη αυτή συγχορδία, εγγενώς αμφίσημη λόγω της υπερσυμμετρικής της δομής που μπορεί να υπαινιχθεί τονική απόκλιση σε πολύ περισσότερες τονικότητες από μία, εν τέλει λύνεται στη δεσπόζουσα της νέας δευτερεύουσας τονικότητας, αλλά σε πρώτη αναστροφή, γεγονός που υπονομεύει την ημιπτωτική αίσθηση που δημιουργεί η γενική παύση στο μέτρο 58.

Ακολουθεί η Διάμεση Τομή και η εκκίνηση του Δευτερεύοντος Θέματος, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι εδώ έχουμε το παραμορφωτικό φαινόμενο που οι Herokoski & Darcy ονομάζουν Φραγή Διάμεσης Τομής (Βούβαρης 2015, 148). Η επίσπευση των προσδοκώμενων δομικών διεργασιών που επιτάσσει η ρυθμιστική ιδέα της σονάτας μέσω του παραμορφωτικού αυτού φαινομένου μπορεί εύκολα να συσχετισθεί ως αποτυχία της Μετάβασης να τελεσφορήσει στη Διάμεση Τομή, γεγονός που παρατείνει τον ανεκπλήρωτο πόθο που διακρίνει ο Hoffmann ως απώτερο θέμα όλου του πρώτου μέρους.

The image displays a musical score for Example 5.5, which is the fifth movement of the first part of the Fifth Symphony by Hoffmann. The score is written for a full orchestra and is in 2/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The music is marked 'Allegro' and includes dynamic markings such as 'ff', 'sf', 'p', and 'p dolce'. The score is labeled 'B. 5.' at the bottom.

Παράδειγμα 5.5. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 51-75.

Σχετικά με το Δευτερεύον Θέμα, ο Hoffmann ξεκινάει να μιλάει για αυτό ήδη από την αρχή, αντιδιαστέλλοντάς το με το Κύριο Θέμα και παρομοιάζοντάς το με «μια φιλική μορφή η οποία πλησιάζει και φωτίζει τη φρικτή νύχτα» (Hoffmann 1917, 129). Πράγματι, η είσοδος του Δευτερεύοντος Θέματος, μετά την έντονη ρυθμική άρθρωση της Φραγής της Διάμεσης Τομής,

γίνεται μέσω μιας χαρακτηριστικής μελωδίας από ένα solo κόρνο στο μέτρο 59 στο αρμονικό πλαίσιο της νέας μείζονας τονικότητας της III (Παράδειγμα 5.6). Η μελωδία αυτή θυμίζει έντονα σάλπισμα λόγω του χαρακτηριστικού διαστηματικού περιεχομένου σε *fortissimo* δυναμική. Η άμεση αλλαγή αρμονικού περιβάλλοντος από ελάσσονα στη σχετική μείζονα σηματοδοτεί μια αλλαγή διάθεσης προς μια θετικότερη κατεύθυνση. Επιπλέον, δεδομένου ότι, εκείνη την εποχή, η αντίθεση μείζονα-ελάσσονα γινόταν κατανοητή με όρους φωτός (φωτεινή μείζονα και σκοτεινή ελάσσονα, Βούβαρης 2015, 190, σ. 15), η απότομη αλλαγή από ελάσσονα σε μείζον αρμονικό περιβάλλον μπορεί να γίνει κατανοητή ως αντιστροφή αυτού που οι Herokoski & Darcy ονομάζουν “lights-out effect”. Στο πλαίσιο αυτό, είναι δικαιολογημένη η ερμηνευτική δήλωση του Hoffmann ότι η *solo* είσοδος του κόρνου μοιάζει με το πρώτο φως της αυγής ή με μια δυνατή αχτίδα φωτός που ξεπροβάλλει μέσα από τα σκοτεινά σύννεφα μιας καταιγίδας. Σε κάθε περίπτωση, η εναρκτήρια χειρονομία του κόρνου έχει προλογικό ρόλο, αντίστοιχο με αυτό του motto του Κυρίου Θέματος (με το οποίο έχει καταφανή μοτιβική συνάφεια), λειτουργώντας ως αυτό που οι Herokoski & Darcy θα όριζαν ως ΔΘ₀ πριν την εκκίνηση του καθαυτού Δευτερεύοντος Θέματος στο μέτρο 63. Το καθαυτό Δευτερεύον Θέμα έχει προτασιακό χαρακτήρα όπως και το Κύριο Θέμα, με την ειδοποιό διαφορά να αφορά, εκτός από τη μείζονα τονικότητά του, στη σαφώς σταθερότερη ρυθμική του δομή (*legato* τέταρτα), στη μελωδική του ροή (φωνητική, βηματική, ρέουσα μελωδία) στην *piano* δυναμική του και στο *dolce*, γαλήνιο ύφος του (Παράδειγμα 5.5).

6

Παράδειγμα 5.5. (Συνέχεια)

Στην κριτική του, ο Hoffmann επενδύει σημαντικά στην ανάδειξη της μοτιβικής συνοχής της έκθεσης (και άρα ολόκληρου του πρώτου μέρους), υποδεικνύοντας τις σχέσεις μοτιβικής συνάφειας του υλικού των διαφόρων ζωνών της με το χαρακτηριστικό ρυθμομελωδικό σχήμα του εναρκτήριου motto. Στην περίπτωση του Δευτερεύοντος Θέματος, η ανακρουστική έναρξη του ΔΘ₀ του *solo* κόρνου στα μέτρα 59-63 έχει καταφανή ρυθμομετρική και μελωδική συνάφεια με το motto του ΚΘ₀ (βλ. Παράδειγμα 5.1 και Παράδειγμα 5.5). Επιπλέον, η ομοφωνική υφή που πλαισιώνει το ήρεμο ρυθμομελωδικό υλικό του Δευτερεύοντος Θέματος διαταράσσεται από την περιοδική εμφάνιση μιας ρυθμομελωδικής δομής στα χαμηλά έγχορδα (βιολοντσέλα και κοντραμπάσα), σαφέστατα συναφούς με το motto του ΚΘ₀ (Παράδειγμα 5.6). Με αυτόν τον τρόπο, το μοτιβικό υλικό που μέχρι και τη Μετάβαση βρισκόταν στο θεματικό προσκήνιο, τώρα υπογειοποιείται και μετατρέπεται σε συνοδευτικό σχήμα, κρατώντας τη ρυθμομετρική του δομή, αλλά αναστρέφοντας το μελωδικό του περίγραμμα και διαστέλλοντας το διαστηματικό του

περιεχόμενο (από κατιούσα τρίτη σε ανιούσα τέταρτη με σαφείς λειτουργικούς αρμονικούς υπαινιγμούς). Η διαρκής παρουσία του μοτιβικού υλικού του motto στη ζώνη του Δευτερεύοντος Θέματος λειτουργεί υπονομευτικά για το ήρεμο και γαλήνιο κλίμα που μόλις εδραιώθηκε, απειλώντας να το ανατρέψει και να βυθίσει τη μουσική εκ νέου στη «φρικτή νύχτα» του πρώτου μέρους της Έκθεσης (Κύριο Θέμα και τη Μετάβαση), όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει ο Hoffmann (1917, 129). Επιπλέον, η εμμενής παρουσία του μοτιβικού υλικού του motto στη ζώνη του Δευτερεύοντος Θέματος λειτουργεί και ως υπενθύμιση ότι το «πρόβλημα» που εισήχθη στην αρχή του έργου παραμένει ανεπίλυτο και ότι η γαλήνη του Δευτερεύοντος Θέματος είναι επιφαινόμενη: ο πόθος που συνεκδοχικά συμβολοποιείται από το εναρκτήριο motto παραμένει «ασίγαστος».

Εν τέλει, η επιφαινόμενη ηρεμία της ζώνης του Δευτερεύοντος Θέματος πράγματι ανατρέπεται από το επίμονο μοτιβικό υλικό του motto, όταν αυτό, μετασχηματισμένο και διατεταγμένο παρατακτικά εν είδει ρευστοποίησης, αναδύεται και πάλι στη μουσική επιφάνεια στις *codette* της Καταληκτικής Περιοχής της Έκθεσης μετά την Ουσιώδη Εκθεσιακή Κατάληξη στα μέτρα 109-110 (Παράδειγμα 5.7), κλείνοντας κυκλικά ολόκληρη την περιοχή δράσης της Έκθεσης. Το ίδιο μοτιβικό υλικό μονοπωλεί και την περιοχή δράσης της ημιπεριτροπικά οργανωμένης Ανάπτυξης (Βούβαρης 2015, 178-184): αρχικά αποτελεί αντικείμενο επεξεργασίας στο ρυθμομελωδικό και υφολογικό πλαίσιο στο οποίο είχε παρουσιαστεί στη ζώνη του Κυρίου Θέματος και της Μετάβασης (Παράδειγμα 5.8), και στη συνέχεια στο ρυθμομελωδικό και υφολογικό πλαίσιο του ΔΘ, ενώ επανέρχεται στο τέλος της Αναμετάβασης, στο πλαίσιο της επέκτασης της αρμονικής βαθμίδας της vii^{o7} στα μέτρα 233-253 σε ασθενή ρόλο επαν-ενεργοποιημένης δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, κατ' αντιστοιχία με τη Φραγή της Διάμεσης Τομής στο τέλος της Μετάβασης στην Έκθεση (Παράδειγμα 5.9). Η παρουσία του ίδιου μοτιβικού υλικού γίνεται εκ των πραγμάτων αισθητή τόσο στην Επανεκθεση, όσο και στην περιτροπικά οργανωμένη Coda που ξεκινάει στο μέτρο 375, επαναφέροντας τη μουσική από τη Ντο μείζονα στην οποία οδηγήθηκε με την Ουσιώδη Δομική Κατάληξη στο μ. 362 («μειζονοποιώντας», όπως ήταν αναμενόμενο, την ελάσσονα κύρια τονικότητα) πίσω στην τονικότητα της Ντο ελάσσονας (Παράδειγμα 5.10).

The image displays a musical score for the first system of Example 5.6, measures 65-92. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It includes staves for strings, woodwinds, and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The woodwinds and strings play sustained chords and melodic lines. The score is marked with 'p' and 'cresc.' throughout.

Παράδειγμα 5.6. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 65-92.

The image displays a page of musical notation for the fifth symphony, first movement, measures 93-115. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top system includes a vocal line (soprano) and four instrumental staves (flute, oboe, violin, and cello). The bottom system includes a piano accompaniment with four staves (piano right hand, piano left hand, and two additional staves). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamics (such as *ff*), and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The page number '7' is visible in the top right corner.

Παράδειγμα 5.7. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 93-115.

The image displays a musical score for the fifth symphony, first movement, measures 116-140. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is divided into two systems. The first system (measures 116-130) includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass), and piano. The piano part is particularly active, with complex rhythmic patterns in both hands. The second system (measures 131-140) continues the orchestration, with the piano part becoming more melodic and sustained. Dynamics such as *ff* and *p* are indicated throughout the score.

Παράδειγμα 5.8. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 116-140.

The image displays a page of a musical score, numbered 14 in the top left corner. It features ten staves of music, arranged in two systems of five staves each. The top system includes four staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and one for strings. The bottom system includes two staves for the piano (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is marked with various dynamics such as *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a symphonic movement.

Παράδειγμα 5.9. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 226-243.

The image displays a complex musical score for the fifth symphony, first movement, measures 362-387. The score is arranged in two systems of staves. The top system consists of ten staves, and the bottom system also consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout.

Παράδειγμα 5.10. Πέμπτη Συμφωνία, πρώτο μέρος, Allegro, μέτρα 362- 387.

Για τον Hoffmann, η ισχυρή μοτιβική συνοχή του πρώτου μέρους δεν είναι μόνο τεχνικό ζήτημα, αλλά σχετίζεται με το σύνολο του χαρακτήρα του πρώτου μέρους:

Πόσο απλό [...] είναι το θέμα που ο δάσκαλος έχει καταστήσει ως βάση ολόκληρου του έργου και πόσο θαυμάσια όλα τα δευτερεύοντα θέματα και τα μεταβατικά τμήματα συνδέονται ρυθμικά με αυτό, έτσι ώστε συνεχώς να εξυπηρετούν την ανάδειξη του χαρακτήρα του *allegro* που υποδεικνύεται από το κυρίαρχο μοτίβο. Όλα τα θέματα είναι σύντομα, σχεδόν όλα αποτελούμενα από μόνο δύο ή τρία μέτρα, και, εκτός αυτού, διανέμονται με αυξανόμενη ποικιλία πρώτα στα ξύλινα πνευστά και μετά στα έγχορδα. Θα περίμενε κανείς ότι θα πρόκυπτε κάτι ασυνάρτητο και συγκεχυμένο από τέτοια στοιχεία· αντιθέτως, αυτή ακριβώς η οργάνωση ολόκληρου του έργου, καθώς επίσης και οι συνεχείς επανεμφανίσεις των μοτίβων και των αρμονικών φαινομένων, ακολουθώντας στενά το ένα το άλλο, εντείνουν στον ύψιστο βαθμό το αίσθημα της ανείπωτης λαχτάρας. (Hoffmann 1917, 129)

Η αδιάκοπη παρουσία του motto γίνεται αντιληπτή από τον Hoffmann ως η υποστασιοποίηση της βασικής ιδέας που διέπει ολόκληρο το πρώτο μέρος, μιας ιδέας η οποία θεματοποιεί, μέσω του μουσικού του αναλόγου, τον «ασίγαστο πόθο» που δεν μπορεί να μεταφραστεί σε λόγια αλλά μόνο σε ήχους.

Για τον Hoffmann, το θέμα του ανεκπλήρωτου πόθου δεν διέπει μόνο το πρώτο μέρος, αλλά στο σύνολο της *Πέμπτης Συμφωνίας*, δεδομένου ότι, αναφορές στο πρώτο μέρος γενικά και στο εναρκτήριο motto ειδικότερα εμφανίζονται και στα άλλα τρία μέρη. Το δεύτερο μέρος (*Andante con moto*), δομημένο κατά το πρότυπο των διπλών παραλλαγών (A-B-A1-B1-A2 -[cadenza πάνω στο A]-B2-A3-[coda πάνω στο A]) ανοίγει με ένα *dolce* μελωδικό θέμα στην τονικότητα της VI σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς της συμφωνίας (Λα-ύφεση μείζονα). Σε αντίθεση με το ταραγμένο ύφος του πρώτου μέρους, το θέμα αυτό, με τις μεγάλες *legato* φράσεις, παιγμένες *piano* από τα χαμηλά έγχορδα στο ρετζίστρο των ανδρικών φωνών, μοιάζει με «αγνή φωνή πνευμάτων που γεμίζει τις ψυχές μας με ελπίδα και ανακούφιση» (Hoffmann 1917, 130) (Παράδειγμα 5.11). Ο γαλήνιος χαρακτήρας της θεματικής ενότητας A διαταράσσεται από την απροσδόκητη μετατροπή της τονικής της Λα-ύφεση μείζονας σε V^7/IV , η οποία μεθερμηνεύεται στη συνέχεια εναρμόνια σε Γερμανική συγχορδία αυξημένης έκτης της Ντο μείζονας στο μέτρο 29, σηματοδοτώντας την τονική απόκλιση προς την τονικότητα της θεματικής ενότητας B (σχέση τρίτης με αυτήν της A) (Παράδειγμα 5.12). Ο Hoffmann πιθανόν ερμηνεύει αυτήν την διάφωνη και χρωματική συγχορδία, παιγμένη *tutti* και *fortissimo*, ως παραπομπή στην εξίσου διάφωνη και χρωματική ντιμινοούτα του πρώτου μέρους, ισχυριζόμενος ότι «το φάντασμα του *Allegro* εμφανίζεται ξανά για να μας απειλήσει από τα σύννεφα της καταιγίδας που είχε κρυφτεί» (Hoffmann 1917, 130). Αξίζει να

σημειωθεί ότι η δεύτερη επανεμφάνιση αυτής της συγχορδίας, κατά τη μετάβαση από τη θεματική ενότητα A1 στη θεματική ενότητα B1, προοιωνίζεται από την εμφάνιση ενός συνοδευτικού ρυθμικού σχήματος που ευθέως παραπέμπει στην ανακρουστική χειρονομία του motto του πρώτου μέρους (Παράδειγμα 5.13). Η αναγνωρισιμότητα του ρυθμομελωδικού αυτού σχήματος διασφαλίζεται από το γεγονός ότι παίζεται σε αραιή ομοφωνική υφή από τις βιόλες και τα δεύτερα βιολιά (τα χαμηλότερα όργανα ολόκληρης της ορχήστρας σε εκείνο το σημείο), ενώ συνοδεύει τη μελωδία που βρίσκεται στα πρώτα βιολιά. Το ίδιο ρυθμικό σχήμα επανέρχεται επαναλαμβανόμενο στο μέρος των βιολοντσέλων στην αναμετάβαση από το B1 στο A2, διατηρώντας και πάλι την αναγνωρισιμότητά του λόγω του κατά τα άλλα ομορρυθμικού πλαισίου της υφής των μέτρων 88-96 (Παράδειγμα 5.14). Με άλλα λόγια, ως συνεκδοχή του ακατάπαυστου πόθου, το χαρακτηριστικό μοτίβο επιμένει ακούραστα και στο δεύτερο μέρος.

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violoncello, and Basso. The Viola part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) and dolce (*dolce*) dynamic. The Violoncello part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano (*p*) and dolce (*dolce*) dynamic, and includes a pizzicato (*pizz.*) section. The Basso part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic.

Παράδειγμα 5.11. Πέμπτη Συμφωνία, δεύτερο μέρος, *Andante con moto*, μέτρα 1-8.

The image shows a page of musical notation for the fifth symphony, second part, measures 72-80. The score is written for a full orchestra and piano. It consists of ten staves. The top two staves are for the woodwinds (flutes and oboes), the next two for the strings (violins and violas), and the bottom four for the piano. The piano part includes a right-hand staff with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a left-hand staff with a 'pizz.' marking. The tempo is marked 'Andante con moto'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp), and articulation marks.

Παράδειγμα 5.13. Πέμπτη Συμφωνία, δεύτερο μέρος, *Andante con moto*, μέτρα 72-80.

A musical score for Example 5.13 (Continuation), consisting of 11 staves. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a second vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a third vocal line with lyrics. The sixth staff is a piano accompaniment. The seventh staff is a fourth vocal line with lyrics. The eighth staff is a piano accompaniment. The ninth staff is a fifth vocal line with lyrics. The tenth staff is a piano accompaniment. The eleventh staff is a sixth vocal line with lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *arco*.

Παράδειγμα 5.13. (Συνέχεια)

Musical score for Example 5.14, showing multiple staves with dynamic markings like "f dimia.", "p", and "sempre pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

B. 5.

Παράδειγμα 5.14. Πέμπτη Συμφωνία, δεύτερο μέρος, *Andante con moto*, μέτρα 84-96.

Continuation of the musical score for Example 5.14, showing staves with "cresc." markings. The score continues with various musical notations and dynamic markings.

Παράδειγμα 5.14. (Συνέχεια)

Στο τρίτο μέρος ιδιαίτερα, το motto του πρώτου μέρους επανέρχεται στο θεματικό προσκήνιο με μεγαλύτερη σαφήνεια. Μετά από μια δις επαναλαμβανόμενη pianissimo φράση με αρπισματικό μελωδικό υλικό που επαναφέρει την τονικότητα της Ντο ελάσσονας κλείνοντας με ΗΠ, αναδύεται fortissimo στο μέτρο 19 η επτάμετρη Βασική Ιδέα μιας προτασιακής δομής η οποία επαναφέρει τη ρυθμομετρική δομή του εναρκτήριου motto του πρώτου θέματος στο αδιαφοροποίητο μελωδικό ένδυμα των επαναλαμβανόμενων φθόγγων με το οποίο αυτό παρείσφρηση στο δεύτερο μέρος (Παράδειγμα 5.15). Υπό αυτήν την οπτική, και μάλιστα στη βάση του κοινού τονικού πλαισίου της Ντο ελάσσονας, ο Hoffmann υποστηρίζει ότι το τρίτο μέρος επαναφέρει το συναισθηματικό κλίμα του πρώτου μέρους, «την ακούραστη, απερίγραπτη λαχτάρα, αυτόν τον οινώ του θαυμάσιου κόσμου των πνευμάτων» (Hoffmann 1917, 130). Επιπλέον, το μοτίβο αυτό εμμένει σε ολόκληρο το μέρος, ακόμη και όταν συνδυάζεται με το αρπισματικό υλικό της έναρξης του σε υπέρθεση από το μέτρο 101 και μετά (Παράδειγμα 5.16).

The image displays a musical score for Example 5.15, consisting of ten staves. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. The notation includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *poco ritard.* (slightly ritardando) in the first and fifth measures, *a tempo.* (return to tempo) in the fifth and sixth measures, and *sf* (sforzando) in the sixth measure. The score features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the lower staves. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of the 'Basic Idea' mentioned in the text.

Παράδειγμα 5.15. Πέμπτη Συμφωνία, τρίτο μέρος, *Allegro*, μέτρα 13-26.

Παράδειγμα 5.16. Πέμπτη Συμφωνία, τρίτο μέρος, *Allegro*, μέτρα 95- 108.

Ο ενισχυμένος λειτουργικός μορφολογικός ρόλος του μετασχηματισμένου μοτιβικού στοιχείου του motto αναδεικνύεται και από τον τρόπο κατά τον οποίο χρησιμοποιείται για την ομαλή μετάβαση από το τρίτο στο τέταρτο μέρος της συμφωνίας. Από το μέτρο 325 (Παράδειγμα 5.17) και εξής, η υφή αλλάζει και το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο εισάγεται από τα τύμπανα, τα οποία ήταν απόντα για είκοσι πέντε μέτρα. Αυτή η αλλαγή της υφής γίνεται πάνω στην προδεσπόζουσα, η οποία διαρκεί για πενήντα ένα μέτρα έως ότου καταλήξει στη δεσπόζουσα στο μέτρο 371 (Παράδειγμα 5.18). Η τονική που ολοκληρώνει αυτή την πτώση είναι η πρώτη συγχορδία του τέταρτου μέρους, το οποίο έρχεται αμέσως μετά το Τρίτο χωρίς διακοπή. Με τη χρήση αυτής της εκτενούς προετοιμασίας, η άφιξη του τελευταίου μέρους της συμφωνίας ανάγεται σε σημαντικό και πολυαναμενόμενο γεγονός.

Musical score for Example 5.17, featuring multiple staves. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *arco.*, and *pizz.*. The notation shows complex rhythmic patterns and articulations across several staves.

Παράδειγμα 5.17. Πέμπτη Συμφωνία, τρίτο μέρος, *Allegro*, 317-330.

Musical score for Example 5.18, featuring multiple staves. The score includes dynamics such as *p cresc.*, *pp cresc.*, and *Cor. in C.*. The notation shows complex rhythmic patterns and articulations across several staves.

Παράδειγμα 5.18. Πέμπτη Συμφωνία, τρίτο μέρος, *Allegro*, μέτρα 358-374.

Το εναρκτήριο θέμα του τέταρτου μέρους παρομοιάζεται από τον Hoffmann με το «εκθαμβωτικό φως του ήλιου» (Hoffmann 1917, 130), καταφθάνοντας μεγαλειωδώς με έναν *tutti* αρπισμό της τονικής της Ντο μείζονας. Η επιλογή της ομώνυμης τονικότητας για το τελευταίο μέρος, αν και σύνηθες φαινόμενο για έργα σε ελάσσονα τονικότητα στην εποχή του Beethoven, ακούγεται σαν την πολυαναμενόμενη λύση των «ζητημάτων» που τέθηκαν στο πρώτο μέρος και διατηρήθηκαν ανεπίλυτα στο δεύτερο και τρίτο μέρος. Η *fortissimo* δυναμική, σε συνδυασμό με το πλήρως ομορρυθμικό *tutti* και το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμικό σχήμα, παραπέμπει στο ύφος ενός θριαμβευτικού εμβατηρίου (Παράδειγμα 5.19). Παρά το κοινό δυναμικό και ενορχηστρωτικό προφίλ του πρώτου και του τέταρτου μέρους, η *tutti* ομορρυθμία του τέταρτου μέρους έρχεται σε αντίθεση με τις αντιστικτικές εναλλαγές του χαρακτηριστικού ρυθμομελωδικού στοιχείου μεταξύ των οργάνων στο πρώτο μέρος. Επιπλέον, ενώ το πρώτο μέρος χαρακτηρίζεται από «αγχώδη χαρακτήρα», το τέταρτο διακρίνεται από ένα θριαμβευτικό κλίμα που ενισχύεται περαιτέρω από την ορμητικότητα των ανιουσών κλιμάκων ογδών (Παράδειγμα 5.19). Αξίζει να επισημανθεί, ότι το χαρακτηριστικό motto φαίνεται να κάνει ακόμη μια επανεμφάνιση στα κόρνα στο μέτρο 5, αλλά πλέον σε εντελώς διαφορετικό εκφραστικό πλαίσιο. Τέλος, ο Hoffmann υποστηρίζει ότι «μέχρι και την τελευταία συγχορδία, ακόμη και τη στιγμή μετά το τέλος της, ο ακροατής δεν θα μπορεί να αποδεσμευτεί από τον υπέροχο φανταστικό κόσμο στον οποίο κρατιόνταν αιχμάλωτος από αυτή την βαθιά έκφραση θλίψης και χαράς» (Hoffmann 1917, 130). Πράγματι, το τέλος του τέταρτου μέρους συμβάλει σημαντικά σε αυτό, καθώς η μουσική φαίνεται να έχει αποκτήσει τόσο μεγάλη ορμητικότητα που δεν μπορεί εύκολα να σταματήσει. Στο πλαίσιο αυτής της ασταμάτητης ορμητικότητας, η Coda του τέταρτου μέρους έχει έκταση εκατόν πενήντα μέτρων, και συγκεκριμένα από το μέτρο 353 η μουσική επιταχύνεται, καταλήγοντας σε ένα Presto στο μέτρο 362 (Παράδειγμα 5.20), το οποίο διέπεται αρμονικά από μια επίμονη εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας. Αντίστοιχα, από το μέτρο 420 μέχρι το τέλος του μέρους (Παράδειγμα 5.21), για είκοσι τρία δηλαδή μέτρα, ηχεί μόνο η τονική, δημιουργώντας με τις τελευταίες ομοφωνικές *tutti* συγχορδίες της έναν θριαμβευτικό απόηχο. Το τέταρτο μέρος της συμφωνίας και ο χαρακτήρας του αποτελεί μια θριαμβευτική επικράτηση σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη, η οποία είναι τόσο έντονη και ασταμάτητη που σχεδόν δεν μπορεί να περιοριστεί στα στενά όρια της φόρμας, δημιουργώντας έτσι μια ιδιαίτερα μακροσκελή Coda. Σε ένα θριαμβευτικό, πλέον, ύφος υπερνίκησης εμποδίων και ηρωικής επικράτησης, η μουσική αρνείται να σταματήσει και να σιγάσει τον «ασίγαστο πόθο» της, επιβάλλοντας την παρουσία της όχι προσπαθώντας να πείσει μέσα από διαδικασίες δομικής επεξεργασίας, αλλά καθηλώνοντας μέσα από μονολιθικές επαναλήψεις της πλέον κοινοτοπικής αρμονικής σχέσης στο αποστομωτικό πλαίσιο ενός *fortissimo* ορχηστρικού ηχητικού όγκου.

Allegro. $\text{♩} = 120$.

Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Contrafagotto.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Παράδειγμα 5.19. Πέμπτη Συμφωνία, τέταρτο μέρος, *Allegro*, μέτρα 1-8.

Presto. $\text{♩} = 112$.

The musical score consists of 14 staves. The top five staves represent the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The next five staves represent the woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoon). The bottom four staves represent the brass and piano section (Trumpets, Trombones, Horns, and Piano). The score is marked with a tempo of Presto and a metronome marking of 112. The music begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) section. The piano part features a prominent, rhythmic pattern in the right hand, which is mirrored in the bass line of the piano. The string section provides a driving, rhythmic accompaniment. The score includes a rehearsal mark II.5 at the beginning of the fortissimo section.

Παράδειγμα 5.20. Πέμπτη Συμφωνία, τέταρτο μέρος, *Allegro*, μέτρα 355-366.

This musical score, labeled '100' in the top left, consists of 14 staves. The top four staves are arranged in two systems of two staves each, with treble clefs on the left and bass clefs on the right. The bottom four staves are also in two systems of two staves each, with treble clefs on the left and bass clefs on the right. The notation includes various rhythmic values, rests, and melodic lines. The score concludes with a double bar line and repeat signs on the right side of each staff.

Παράδειγμα 5.21. (Συνέχεια)

Η έντονη μοτιβική συνοχή που καταδεικνύει η προηγηθείσα ανάλυση, δικαιολογεί τον ισχυρισμό του Hoffmann ότι τα θέματα του κάθε μέρος «αναπτύσσονται από μια κεντρική οπτική» αλλά και ότι σχετίζονται μεταξύ τους με μια «πνευματική σύνδεση» (Hoffmann 1917, 129-130). Η επανεμφάνιση του κυρίαρχου μοτίβου του πρώτου μέρους στα υπόλοιπα τρία μέρη είτε αυτούσιο, είτε μέσω συναφών μοτιβικών μορφών ενισχύει την δομική συνοχή του έργου κάτω από «μια κεντρική οπτική» (Hoffmann 1917, 129). Επιπλέον, μέσω της κοινής και επίμονης θεματοποίησης της ιδέας του «ασίγαστου πόθου» και στα τέσσερα μέρη της συμφωνίας, τα μέρη αυτά σχετίζονται μεταξύ τους μέσα από μια «πνευματική σύνδεση» (Hoffmann 1917, 130), δίνοντας την εντύπωση διαφορετικών σταδίων εξέλιξης της κεντρικής θεματικής ιδέας από τον φόβο, το άγχος και την απόγνωση του πρώτου μέρους στον θρίαμβο του τέταρτου. Πρόκειται για μια εξελικτική πορεία που, για τον Hoffmann (1917, 129), «μεταφέρει τον ακροατή με την κορύφωση της στον κόσμο των πνευμάτων», καθώς το θριαμβευτικό της τέλος θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την ολοκλήρωση μιας διαδικασίας μετάβασης σε έναν υπερβατικό κόσμο άφατου, ανυπέρβλητου και διαρκώς ανεκπλήρωτου πόθου.

6. Συμπεράσματα

Η κριτική του Hoffmann καταδεικνύει την υπόρρητη δέσμευσή του στην ιδέα ότι η μουσική λειτουργεί ως ένα είδος υποκειμένου και την αντιμετωπίζει ως τέτοιο: η *Πέμπτη Συμφωνία* δεν είναι απλά μουσική, αλλά είναι η ιστορία μιας μεταμόρφωσης. Στη συγκεκριμένη συμφωνία, αλλά και στην οργανική μουσική γενικότερα, ο Hoffmann εντοπίζει ένα μέσο έκφρασης φιλοσοφικών ιδεών και, κατ' επέκταση, ένα μέσο αναζήτησης και ανεύρεσης της αλήθειας. Για τον Hoffmann, η οργανική μουσική είναι η τέχνη η οποία καταφέρνει να εκφράσει όσα δεν μπορούν να αντιληφθούν οι ανθρώπινες αισθήσεις, καθώς βρίσκονται στη σφαίρα του υπερβατικού, στην οποία ο άνθρωπος μπορεί να έχει έστω και φευγαλέα πρόσβαση μόνο μέσω της μουσικής. Υπό το φως αυτής τη κριτικής, η οργανική μουσική, με την *Πέμπτη Συμφωνία* να αποτελεί χαρακτηριστικό της παράδειγμα, γίνεται ο νέος δρόμος για το υπερφυσικό. Επιπλέον, μέσα στην κριτική αυτή γεννιέται η ιδέα της ανάγκης πολλαπλών ακροάσεων ενός έργου για την κατανόηση και τη βίωση της αλήθειας του. Πλέον, η πολυπλοκότητα ενός έργου είναι προσόν και όχι μουσικοσυνθετική αστοχία. Το βάρος της κατανόησης του έργου μετατοπίζεται στον ακροατή, και, αν αυτός αδυνατεί να το κατανοήσει, καλείται να ακούσει το έργο επανειλημμένα, μια επίπονη διαδικασία στην οποία πρέπει να επενδύσει αν θέλει να έρθει πάρει μια γεύση του υπερβατικού.

Υπό την έννοια αυτή, η κριτική αυτή του Hoffmann άλλαξε τον τρόπο που αντιμετωπιζόταν η μουσική και οι επιρροές της στην αντίληψη της μουσικής κατανόησης του μουσικού έργου και της σημασίας του, κάτι που παραμένει εν μέρει σε ισχύ μέχρι και σήμερα, καθώς ο τρόπος που αντιμετωπίζουμε και αναλύουμε τη μουσική έχει επηρεαστεί από τις αλλαγές στις οποίες η κριτική αυτή συνέβαλε. Πλέον η ακρόαση της οργανικής μουσικής θεωρείται μια πλούσια αν και απαιτητική εμπειρία, γεγονός που δικαιολογεί την ανάγκη πολλαπλών ακροάσεων εάν θέλουμε να το κατανοήσουμε επαρκώς.

Εν κατακλείδι, το κύρος της *Πέμπτης Συμφωνίας* αναδύθηκε μέσα από τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που συντελέστηκαν στον Ευρωπαϊκό χώρο την εποχή του Beethoven. Ο ίδιος ο Beethoven βρέθηκε υπό τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να αναχθούν τα μουσικά του έργα σε αριστουργήματα και να αποτελέσει τον σημαντικότερο Βιεννέζο συνθέτη της εποχής του μέχρι το τέλος της ζωής του. Συγκεκριμένα, η *Πέμπτη Συμφωνία* γράφτηκε και εκτελέστηκε την εποχή που η καριέρα του βρισκόταν στο απόγειο της, και κατά συνέπεια βρέθηκε σε ένα πολύ ευνοϊκό περιβάλλον από την πρώτη της παρουσίαση. Επιπλέον, η αλλαγή της αντίληψης της οργανικής μουσικής, και ειδικότερα της συμφωνίας, και η κριτική του E.T.A. Hoffmann διετέλεσαν σημαντικό ρόλο στην αντίληψη της *Πέμπτης* ως αριστουργήματος, καθώς το

είδος της συμφωνίας συνδέθηκε με φιλοσοφικά και εθνικά νοήματα, και η *Πέμπτη* αποτέλεσε ένα από τα ιδανικά έργα για να τα εκφράσει. Την ίδια στιγμή, η ίδια η μουσική κατείχε τις δομικές εκείνες προϋποθέσεις για να αποτελέσει όχημα αυτών των ιδεών.

Μετά τον θάνατο του Beethoven, η *Πέμπτη Συμφωνία* επηρέασε περαιτέρω τη μουσική και φιλοσοφική σκέψη, καθώς, πάνω σε αυτήν, βασίστηκαν παραδειγματικά μορφολογικές θεωρίες, όπως αυτή του Heinrich Schenker, και συστήματα φιλοσοφικής σκέψης, όπως αυτό του Adorno. Επιπρόσθετα, οι μουσικές αξίες που συνδέθηκαν με τη μουσική του Beethoven και το στυλ της σταδιακά μετατράπηκαν στις μουσικές αξίες που επιζητούνται από την έντεχνη μουσική γενικότερα (Burnham 1995), ενώ η *Πέμπτη Συμφωνία* αποτέλεσε το τέλειο παράδειγμα έργου που εξέφραζε τις αξίες αυτές. Καθώς το έργο αποδεσμεύτηκε, με την πάροδο του χρόνου, από το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της δημιουργίας και πρωταρχικής πρόσληψής του, άρχισε να αντιμετωπίζεται ως ένα αριστούργημα τεράστιου πολιτισμικού εκτοπίσματος, ένα πολιτισμικό κεφάλαιο στη διάθεση ατόμων και συλλογικοτήτων για την εξυπηρέτηση μιας ποικιλίας ιδεολογιών και κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων. Αυτό το θέμα μπορεί να αποτελεί το βασικό αντικείμενο περαιτέρω έρευνας και μελέτης.

Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών

Ελληνόγλωσσες πηγές

- Βούβαρης, Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Γαϊτάνος, Κωστής. 2006. «Πέμπτη Συμφωνία». Κεφάλαιο 4 στο *Μπετόβεν: Ο πρωτοπόρος δημιουργός: Οι εννέα συμφωνίες*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Ξενόγλωσσες πηγές

- Beethoven, Ludwig van. 1862. *Symphonien für grosses Orchester No 5*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Bonds, Mark Evan. 2009. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- Brown, Peter A. 2002. *The Symphonic Repertoire, Vol. 2: The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Burnham, Scott. 1995. *Beethoven Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Churgin, Bathia, & Mary Sue Morrow, eds. 2012. *The Symphonic Repertoire, Volume I: The Eighteenth-Century Symphony*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- DeNora, Tia. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Goehr, Lydia. 1992. "After 1800: The Beethoven Paradigm." Chapter 8 in *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James. 2009. "Beethoven Reception: The Symphonic Tradition." Chapter 2 in *Music, Structure, Thought*. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. Surrey, England: Ashgate.
- Jolly, Constance. 1966. *Beethoven as I Knew Him*. London: Faber and Faber.
- Jones, David Wyn. 1998. *The Life of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. *The Symphony in Beethoven's Vienna*. 2006. Cambridge: Cambridge University Press.
- Locke, Arthur Ware. 1917. "Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffman's "Kreisleriana" with an Introductory Note". *The Musical Quarterly* 3, No. 1 (Jan.). Προσπελάστηκε στις 11 Ιανουαρίου, 2017. <http://www.jstor.org/stable/738009>

- Marx, Adolf Bernard. 1824. "A Few Words on the Symphony and Beethoven's Achievements in This Field, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung I.*" Στο *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*. 1st vol, επιμελημένο από τους Senner, Wayne M., Robin Wallace, & William Meredith, 59-77. Nebraska: University of Nebraska Press.
- McLamore, Laura Alyson. 1991. "Symphonic conventions in London's concert rooms, circa 1755-1790." Στο *The Symphonic Repertoire, Volume I: The Eighteenth-Century Symphony*, επιμελημένο από τις Churgin, Bathia, & Mary Sue Morrow, 8. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Pestelli, Giorgio. 1984. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Senner, Wayne M., Robin Wallace, & William Meredith, eds. 1999. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*. 1st vol. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Solomon, Maynard. 1998. *Beethoven*. New York: Schirmer Books.
- Taruskin, Richard. 2009. *The Oxford History of Western Music*. 2nd vol. New York: Oxford University Press Inc.
- Thayer, A. W., and Elliot Forbes. 1967. "Thayer's Life of Beethoven. 2 vols." Στο *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, DeNora, Tia, 84. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Tusa, Michael. 1993. "Beethoven's "C-Minor Mood"". In *Beethoven Forum*, edited by Christopher Reynolds, 3-27. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Wallace, Robin. 1986. *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime*. Cambridge: Cambridge University Press.