



Ο Μπετόβεν και η μουσική ενσάρκωση της Γαλλικής Επανάστασης



γράφει ο ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

Στο εναρκτήριο μέρος του άρθρου επανεξετάζεται κριτικά η πολιτική συμπεριφορά του Μπετόβεν, ανασκευάζεται η διαδεδομένη στη μουσική ιστοριογραφία αντίληψη περί δημοκρατικών του πεποιθήσεων και τεκμηριώνεται η άποψη ότι ο φιλελευθερισμός του ήταν καθόλα συμβατός με την εκ μέρους του πρόκριση μιας συνταγματικής μοναρχίας βρετανικού τύπου. Στη συνέχεια, και με παραπομπή στον Μαρξ και τον Αντόρνο, επιχειρείται αποσύνδεση του πολιτικού Μπετόβεν από τα αντικειμενικά περιεχόμενα της μουσικής του, ενώ στο επόμενο μέρος η εδώ αισθητική προσέγγιση της σχέσης του με τη Γαλλική Επανάσταση ανατρέχει στη φιλοσοφία του Διαφωτισμού, προκειμένου να αναζητηθούν δομικοί συσχετισμοί της μουσικής της «ηρωικής» του περιόδου με τη λογική της επανάστασης. Υπό αυτό το πρίσμα, στο τελευταίο μέρος του άρθρου η *Πέμπτη Συμφωνία* εξετάζεται ως υπόδειγμα μιας μουσικής που εκφράζει το ουσιαδές νόημα της επανάστασης χωρίς να διολισθαίνει σε μια συνθηματική χρήση των ιστορικών της ήχων.

1. Πρώτα ένα ιστοριογραφικό ξεκαθάρισμα. Από τα σωζόμενα τεκμήρια (επιστολές, ημερολόγια, τετράδια συνομιλιών) απουσιάζουν άμεσες αναφορές του Μπετόβεν στα γεγονότα, τους πρωταγωνιστές και τους θεωρητικούς της

Γαλλικής Επανάστασης (Solomon, 1998: 126-7· Buch, 2003: 108), ενώ κανένα έργο του δεν αφιερώνεται σε αυτήν. Οι ελάχιστες έμμεσες αναφορές του Μπετόβεν στην Επανάσταση,¹ η εν γένει

**Καθηγητής Αισθητικής της Μουσικής
στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ**

1. Βλ. κυρίως την επιστολή στον Simrock της 2ας Αυγούστου 1794 («Οι Βιεννέζοι φοβούνται ότι σύνομα δεν θα μπορούν να φάνε παγωτό, επειδή τον

κριτική του στάση απέναντι στο απολυταρχικό καθεστώς του αυτοκράτορα Φραγκίσκου (Solomon, 1998: 129) και ο θαυμασμός του για τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη δεν οδηγούν με ασφάλεια στο συμπέρασμα ότι υπήρξε θιασώτης της επανάστασης, πόσο μάλλον επαναστάτης. Τουναντίον, το 1796 και 1797 συνθέτει δύο πατριωτικά αντι-ναπολεόντεια τραγούδια («Abschieds-gesang an Wiens Bürger» [«Τραγούδι αποχαιρετισμού στους πολίτες της Βιέννης», WoO 121 και «Ein großes deutsches Volk sind wir» [«Ενας μεγάλος γερμανικός λαός είμαστε εμείς»], WoO 122), το 1800 αφιερώνει το *Σεπτέτο* op. 20 στην αυτοκράτειρα Μαρία Θηρεσία, τον Απρίλη του 1803 αυτοσχεδιάζει στο γνωστό θέμα του Haydn «Gott, erhalte Franz den Kaiser» [«Σώζοι ο Θεός τον αυτοκράτορα Φραγκίσκο»] και, ως αποκορύφωμα, τα έτη 1814 και 1815 αφιερώνει μία σειρά έργα² στις εργασίες και τους πρωταγωνιστές του Συνεδρίου της Βιέννης. Ωστόσο, όπως ακριβώς δεν μπορούμε να συνάγουμε, οιονεί αναλυτικά, την επαναστατικότητα του Μπετόβεν από την κριτική στην πολιτική αυθαιρεσία ή τον θαυμασμό στον Ναπολέοντα, έτσι και δεν μπορούμε να αποδώσουμε σε αυτόν φιλομοναρχικές ευαισθησίες από το γεγονός και μόνο ότι συνέθεσε πατριωτικά άσματα ή έργα αφιερωμένα στη μεταναπολεόντεια ει-

τελευταίο χειμώνα δεν είχε πολύ κρύο και ο πάγος σπανίζει. Πολλά σημαντικά πρόσωπα ήρθαν εδώ και λέχθηκε ότι επίκειται επανάσταση. Εγώ όμως είμαι πεπεισμένος ότι όσο ο Αυστριακός έχει τη μαύρη μπύρα και το λουκάνικό του, δεν πρόκειται να επαναστατήσει!» και την επιστολή στον Hoffmeister της 8ης Απριλίου 1802 («Τι σας έπιασε, κύριοι, και μου προτείνετε μια τέτοια συνάτα; Την εποχή του επαναστατικού πυρετού, εντάξει, κάτι τέτοιο θα μπορούσε να είναι πολύ καλό. Αλλά τώρα, όταν όλα προσπαθούν να επιστρέψουν στην παλιά ρουτίνα και ο Βοναπάρτης υπόγραψε το κονκορδάτο με τον Πάπα, τώρα μία τέτοια συνάτα:»). Για τη μέχρι σήμερα πληρέστερη συλλογή επιστολών του Μπετόβεν, βλ. Kastner & Kapp 1923.

2. Μεταξύ άλλων, τα *Germania*, WoO 94, *Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten* [Σοφοί εσείς ιδρυτές κρατών ευτυχισμένων], WoO 95 και πάνω απ' όλα την καντάτα *Der gloriose Blick* [Η ένδοξη στιγμή], op. 136. Βλ. Cooper, 2008: 237-253.

ρήνη και τους πολιτικούς της πρωταγωνιστές. Είναι άλλωστε γνωστό πως παρά τις συναναστροφές του με μέλη της υψηλής αριστοκρατίας, η Αυλή δεν έτρεφε συμπάθεια για τον ίδιο και τη μουσική του, ο αυτοκράτορας ουδέποτε παρευρέθηκε σε εκτέλεση έργων του, η δε αίτηση πρόσληψής του από το Αυτοκρατορικό Θέατρο, το φθινόπωρο του 1807, αντιμετωπίστηκε αρνητικά (Frimmel, 1926: 146-7· λήμμα «Kaiser»).

Η κριτική του Μπετόβεν στη διακυβέρνηση του Φραγκίσκου, ο εναλλάξ φανερός και κρυφός θαυμασμός του για τον Ναπολέοντα και οι σκέψεις του για μετεγκατάσταση στο Παρίσι, οδήγησαν μεγάλη μερίδα βιογράφων και σχολιαστών να τον θεωρούν δημοκρατικό ή, σύμφωνα με το λεξιλόγιο της εποχής, «ρεπουμπλικάνο» (Schindler, 1909: 141 κ.ε.³· Marx, A. B., 1901/1: 127, 246· Grove, 1898: 52· Rolland, 1903: 16, 23-24· Thomas-San-Galli, 1920: 53, 68· Noli, 1939· Stanley, 2000: 46-47) με την έννοια του αντιμοναρχικού, του οπαδού της αβασίλευτης δημοκρατίας, όπως αυτή εδραιώθηκε στη Γαλλία από τον Σεπτέμβριο του 1792. Η προσέγγιση αυτή χρήζει σήμερα επανεξέτασης. Όχι επειδή, όπως θέλουν ορισμένοι, ο Μπετόβεν υπήρξε δήθεν ρομαντικός και εθνικιστής (Rumph, 2004), αλλά επειδή η μουσική ιστοριογραφία αγνοεί την κρίσιμη διαφορά μεταξύ ρεπουμπλικανισμού και φιλελευθερισμού (Pettit, 1997· Skinner, 1998).

Όπως λέει το όνομά του, ο ρεπουμπλικανισμός προτάσσει ως αντικείμενο και γνώμονα διακυβέρνησης το κοινό, δημόσιο αγαθό (*res publica*). Εξ ορισμού ασύμβατες με την πραγματοποίηση του κοινού αγαθού είναι οι σχέσεις κοινωνικής διάκρισης και επικυριαρχίας (κυρίου και δούλου, ευγενή και κοινού πολίτη, ηγεμόνα και υπηκόου), δεδομένου ότι στις σχέσεις αυτές πραγματοποιείται το αγαθό του ενός μόνο από τα μέλη της.

3. Ο Schindler, από τον οποίο διαδόθηκε η φήμη, συγχέει αδιακρίτως τον ρεπουμπλικανισμό με τον Πλάτωνα, τη Γαλλική Επανάσταση και τον Ναπολέοντα.

Ο ρεπουμπλικανισμός, επομένως, δεν μπορεί παρά να αντιτίθεται, για λόγους αρχής, στα πολιτικά συστήματα που αναπαράγουν σχέσεις επικυριαρχίας (domination) και πολιτικής και νομικής ανισότητας και να προκρίνει το πολιτικό εκείνο σύστημα στο οποίο η πολιτική και νομική ανισότητα (μολονότι όχι απαραίτητα η κοινωνική) αίρεται εμπράκτως, τη δημοκρατία δηλαδή. Ο φιλελευθερισμός, τουναντίον, κατανοώντας την ελευθερία είτε με την αρνητική έννοια (μη παρέμβαση), είτε με τη θετική (δυνατότητα αυτοανάπτυξης και αυτονομίας) και όχι την έννοια της μη επικυριαρχίας, όπως ο ρεπουμπλικανισμός, είναι για λόγους αρχής ανεκτικός ακόμα και σε μη δημοκρατικά πολιτεύματα, υπό τον όρο ότι κατοχυρώνουν συνταγματικά τη μη παρέμβαση του κράτους στις ατομικές (κυρίως οικονομικές) επιδιώξεις των πολιτών και τη δυνατότητα ανάπτυξης των ατομικών τους δυνατοτήτων.⁴ Αν τώρα λάβουμε υπόψη πως ο Μπετόβεν ουδέποτε εναντιώθηκε στη μοναρχία αυτή καθ' εαυτήν, παρά μόνο στη διολίσθησή της στην αυθαιρεσία και την τυραννία· ότι επιδοκίμαζε αναφανδόν τη βρετανική συνταγματική και κοινοβουλευτική μοναρχία· ότι ο ενθουσιασμός του για τον Ναπολέοντα, παρά τον σχετικό μύθο, διατηρήθηκε ακόμα και μετά τη στέψη του τελευταίου (Solomon, 1998: 179 κ.ε.)· ότι όχι μόνο περιφρονούσε

4. «Οι φιλελεύθεροι δεν επέμεναν σε μία συγκεκριμένη μορφή κράτους, το ιδεώδες τους όμως ήταν η κοινοβουλευτική μοναρχία· ήθελαν να διατηρήσουν τη μοναρχία ως εφεδρικό πολίτευμα για καταστάσεις έκτακτης ανάγκης. Αυτό τους διαφοροποιούσε αισθητά από τους δημοκράτες, το ιδεώδες των οποίων ήταν η δημοκρατική πολιτεία (republic). Οι Ευρωπαίοι φιλελεύθεροι του 19ου αιώνα ήταν πρόθυμοι να αποδεχτούν τη ρεπουμπλικανική μορφή κράτους (αρχικά στη Γαλλία και την Ιταλία), αλλά, από τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και μετά, οι περισσότεροι φιλελεύθεροι σκέφτησαν τη δημοκρατία με το μίσος της κοινωνικής επανάστασης και την εκμηδένιση της αστικής κοινωνίας. Ο φόβος των φιλελεύθερων για την κοινωνική επανάσταση τους απομάκρυνε από την ιδέα της δημοκρατίας, η οποία, οπουδήποτε υπήρχαν μοναρχικά κράτη, δεν μπορούσε να επικρατήσει παρά μόνο μέσα από την επανάσταση» (Langewiesche, 2001: 8793).

τους «πληβείους» αστούς και εργαλειοποιούσε τις σχέσεις με τους συνανθρώπους του,⁵ αλλά και υποστήριξε μέχρι τέλους την αριστοκρατική καταγωγή που δόθηκεν υποδήλωνε το «van» στο όνομά του, φτάνοντας μάλιστα σε σημείο να υιοθετεί το τότε επίκαιρο επιχείρημα της εξαιρετικής επίδοσης (εν προκειμένω στην τέχνη) ως απόδειξης ευγενούς καταγωγής (Solomon, 1998: 128 κ.ε.· Asch, 2015: 6), τότε έχουμε αρκετούς λόγους να αμφισβητούμε το υποτιθέμενο δημοκρατικό του φρόνημα, χωρίς φυσικά να είμαστε υποχρεωμένοι να του χρεώσουμε έναν αντιφιλελεύθερο, αυταρχικό φιλομοναρχισμό.

Αυτό που ο Μπετόβεν αμφισβητούσε στους ευγενείς με τους οποίους συναναστρεφόταν, των οποίων τις χορηγίες αποδεχόταν και στους οποίους αφιέρωνε τα έργα του, δεν ήταν αυτή καθ' εαυτήν η ιδέα της αριστοκρατίας (Solomon, 1998: 129), αλλά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη κοινωνική διάκριση συστούσε στην περίπτωση τους προϊόν απόδοσης, κληρονομιάς (ascribed status) και όχι επίδοσης (achieved status). Ο Μπετόβεν θεωρούσε τον εαυτό του εκπρόσωπο μιας αριστοκρατίας ή ελίτ της επίδοσης (Solomon, 1971 και 1974), μίας νέας noblesse de robe, την οποία το κράτος θα όφειλε να αναγνωρίζει είτε απονέμοντας τίτλους ευγενείας, στα πρότυπα περίπου της ναπολεόντειας διοίκησης, είτε με την εξασφάλιση μόνιμου και σταθερού εισοδήματος. Μια τέτοια συμπεριφορά είναι καθόλα συμβατή με την πάγια επιδίωξη των μικροαστών –και τέτοιος ήταν άλλωστε ο Μπετόβεν (Solomon, 1978)– για κοινωνική ανέλιξη με όρους αξιοκρατίας (Πουλιαντζάς, 2008: 237 κ.ε.). Πα την ευδοκίμησή της δεν απαιτείται κατ' ανάγκη δημοκρατία, απαιτείται όμως σίγουρα απουσία αυθαίρετων κρατικών παρεμβάσεων στον βίο και το έργο (αρνητική ελευθερία) και δυνατότητα αυτόνομης

5. Βλ. την επιστολή στον C. Amenda της 1ης Ιουλίου 1801, όπου θεωρεί δύο φίλους του «απλά όργανα στα οποία παίζω όποτε επιθυμώ· [...] τους εκτιμώ σύμφωνα με το πόσο μου είναι χρήσιμοι». Βλ. σχετικά, Thayer, 1921/1: 248.

ανάπτυξης των ιδίων δυνατοτήτων (θετική ελευθερία). Η αξιοκρατική ιδεολογία του Μπετόβεν συμβαδίζει εγγενώς με τον φιλελευθερισμό του· και ο φιλελευθερισμός δεν υπήρξε υπόθεση μόνο των αστών, αλλά και μιας πεφωτισμένης μερίδας της αριστοκρατίας (Asch 2015, 5). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που οι περισσότεροι από τους ευγενείς πάτρωνες του Μπετόβεν, εξαιρέσει, απ' ό,τι φαίνεται, του ιδίου, υπήρξαν ελευθεροτέκτονες (Solomon, 1998: 15, 128, 184). Και μπορεί μεν οι τελευταίοι να μην έτρεφαν ιδιαίτερες συμπάθειες για την ισότητα (και σίγουρα όχι για τον ιακωβινικό ρεπουμπλικανισμό), πρόκριναν ωστόσο την ιδέα της ελευθερίας ως ανεξαρτησίας από την αυθαίρετη, ανορθολογική εξουσία και, υπό όρους, την ιδέα της αδελφότητας, όντας ταυτόχρονα ανοικτοί στην είσοδο των αστών στις τάξεις τους.

Ο Μπετόβεν, εν κατακλείδι, δεν ήταν δημοκράτης, ήταν όμως σίγουρα φιλελεύθερος,⁶ κι ενώ η έννοια της δημοκρατίας εμπεριέχει εκείνη του φιλελευθερισμού, το αντίστροφο δεν ισχύει απαραίτητα. Μόνον ο συγκεκριμένος πολιτικός-ιδεολογικός χαρακτηρισμός διαφυλάττει την έρευνα του Μπετόβεν από ψυχολο-

γικές-ψυχαναλυτικές (Solomon, 1998) ή ηθικές (καιροσκοπισμός· Mathew, 2012) ερμηνείες της φαινομενικά αμφίσημης πολιτικής του συμπεριφοράς. Το προσωπικό του σύνθημα «ελευθερία και πρόοδος»,⁷ ελάχιστα απηχεί το «ελευθερία, ισότητα, αδελφότητα» της Γαλλικής Επανάστασης. Οι αναγνώσεις του περιλαμβάνουν τον Όμηρο και τον Πλούταρχο, τον Γκαίτε και τον Σίλλερ (Thayer, 1921/1: 248),⁸ όχι όμως τον Λοκ και τον Μοντεσκιέ, τον Βολταίρο και τον Ρουσσώ. Η εργαλειοτική αντιμετώπιση των συνανθρώπων του, την οποία ο ίδιος ομολογούσε ανενδοίαστα, εναντιωνόταν ριζικά στο πνεύμα του ρεπουμπλικανισμού της εποχής, που διακήρυττε την εγγενή, μη εργαλειοτική αξία της ανθρώπινης ύπαρξης (Kant, 1911: 393 κ.ε.) ο δε θαυμασμός του για τον Ναπολέοντα απηκούσε κατ' ουσίαν τη λαχτάρα του μικροαστού για υπέρβαση της ταξικής του θέσης μέσα από το ταλέντο και την εργασία. Στον ρεπουμπλικανισμό την αξιοκρατία παραμερίζει η πολιτική αρετή (Kymlicka, 2006: 401 κ.ε.), που στη σκέψη και την πράξη προκρίνει το συλλογικό αγαθό έναντι του ατομικού. Ο μεθοδολογικά και οντολογικά ατομιστικός φιλελευθερισμός, τουναντίον, προτάσσει πάνω απ' όλα την ατομική ευδαιμονία, η οποία, στην περίπτωση του καλλιτέχνη, είναι συνώνυμη της κοινωνικής καταξίωσης. Και την καταξίωση αυτή, όπως τεκμαίρουν τα γραπτά του ιδίου και οι μαρτυρίες τρίτων, επεδίωκε ο Μπετόβεν διακαώς.

2. Όσο εσφαλμένη είναι η μετατροπή του Μπετόβεν σε υποστηρικτή της δημοκρατίας με επιχείρημα τη φυσιογνωμία της μουσικής του, άλλο τόσο εσφαλμένη θα ήταν η διάψευση του πολιτικού χαρακτήρα της τελευταίας με πρόσχημα την αμφισημία της πολιτικής συμπεριφοράς του δημιουργού της (Burnham, 2000: 336-342). Αμφότερες οι προσεγγίσεις έχουν στη βάση τους μια απλοϊκή εφαρ-

6. Πρβλ. Bekker 1912, 85-86: «Συχνά χαρακτηρίζουν τον Μπετόβεν ως καθαρό δημοκράτη, τις περισσότερες φορές αποσιωπώντας ότι η φύση του ήταν κατά βάθος αυτή ενός αριστοκράτη συναρμμένου από τις πιο αδρές αρχές ανωτερότητας. Το δημοκρατικό και το αριστοκρατικό στοιχείο βρίσκουν στον Μπετόβεν μια σπάνια συνένωση. Όπως κάθε αυθεντικός καλλιτέχνης που έχει επίγνωση της προνομιακής του θέσης, ο Μπετόβεν είναι καταρχάς οπαδός της αρχής της αυθεντίας. [...] Γίνεται λοιπόν ρεπουμπλικάνος, στη θεωρία, εν μέρει από εναντίωση στα υφιστάμενα δεινά του μοναρχικού συστήματος, εν μέρει από έμπνευση για ένα πολιτικό ιδανικό του μέλλοντος. Οι δημοκρατικές του αρχές μετά βίας θα μπορούσαν να αντέξουν στην πράξη. Αυτός, ο συνειδητός της ιερατικής του αξιουσύνης καλλιτέχνης, θα αντισαστόταν με αδυσώπητη ενέργεια σε μια πραγματοποίηση των φαντασιώσεων ισότητας και αδελφότητας και θα τιμωρούσε με περιφρόνηση όποιον πλησίαζε τον θρόνο του χωρίς την απαιτούμενη απόδοση τιμών. Ώθηση στη δημιουργία του δεν έδωσε το κίνημα απελευθέρωσης ενός ολόκληρου λαού, αλλά η εκτυφλωτική παρουσία ενός μοναδικού ηγέτη. Ο πολιτικός ήρωας βρίσκεται στην αφητηρία του μεπετοβενικού έργου».

7. Βλ. την επιστολή του Μπετόβεν στον αρχιδούκα Ροδόλφο, της 29ης Ιουλίου 1819.

8. Για τη σχέση του Γκαίτε και του Σίλλερ με τη Γαλλική Επανάσταση, βλ. Gooch, 1920: 174-229.

μογή της αρχής της αιτιότητας στα ζητήματα της τέχνης: αν η μουσική του Μπετόβεν ακούγεται επαναστατική, τότε και ο ίδιος είναι κατ' ανάγκη επαναστάτης· ή, αντίστροφα, αν η πολιτική πρόθεση του Μπετόβεν καταστρέφεται μέσα από την αντιφατικότητα της, τότε και η μουσική του είναι κατ' ανάγκη απολιτική. Ήδη ο Σοπενχάουερ, στο πλαίσιο της μεταφυσικής αισθητικής του θεωρίας, διαχώρισε τον καλλιτέχνη, ως ατομικό υποκείμενο της εμπειρίας, από τα καθολικά περιεχόμενα της τέχνης του (Σοπενχάουερ, 2004: 190). Ένα βήμα παραπέρα, και με τρόπο αυτή τη φορά σαφώς αντιμεταφυσικό, ο Αντόρνο υποστήριξε το αδιάφορο της κοινωνικής θέσης και των ιδεολογικών πεποιθήσεων του καλλιτέχνη ως προς το αντικειμενικό κοινωνικό και ιδεολογικό νόημα της τέχνης (Adorno, 1986/16: 18). Η μουσική του Μπαχ, του Μπετόβεν, του Μάλερ ή του Σαίνμπεργκ είναι αντικειμενικά αν όχι επαναστατική, σίγουρα πάντως κριτική απέναντι στην κοινωνία, παρά την εκ μέρους τους απουσία κοινωνικής κριτικής ή την υποστήριξη συντηρητικών ιδεολογικών θέσεων. Για τη μαρξιστική αισθητική, το στίγμα μιας τέτοιας, κριτικής διάσωσης του αντικειμενικού κοινωνικού περιεχομένου της τέχνης μέσα από τη διαφοροποίησή του από τις ιδεολογικές πεποιθήσεις των δημιουργών της, είχαν άλλωστε ήδη δώσει ο Μαρξ και ο Ένγκελς, με τον θαυμασμό τους για το λογοτεχνικό έργο του φιλομοναρχικού Ονορέ ντε Μπαλζάκ, στο οποίο η αστική κοινωνία γνωρίζει την οξυδερκέστερη περιγραφή της.⁹

Είναι, λοιπόν, προφανές πως το ζήτημα της σχέσης της *μουσικής* του Μπετόβεν με τη Γαλλική Επανάσταση δεν μπορεί να προσεγγιστεί επαρκώς αποκλειστικά με όρους ιστοριογραφίας. Πρέπει να αναζητηθεί στην ίδια τη μουσική τι είναι αυτό που κάνει φιλοσόφους όπως τον Νίτσε¹⁰ και τον Αντόρνο να επιβε-

βαιώνουν την εν λόγω σχέση ως αυτονόητη. Δύο δυνατότητες διανοίγονται: η ιστορική και η αισθητική. Η ιστορική προσέγγιση αναζητά και ανακαλύπτει στη μουσική του Μπετόβεν συγγένειες με εκείνη της Γαλλικής Επανάστασης· η αισθητική προσέγγιση αναζητά βαθύτερες, δομικές αναλογίες μεταξύ τους ή προσπαθεί να κατανοήσει πολιτικές-ιδεολογικές κατηγορίες της τελευταίας (όπως λ.χ. η ελευθερία) ως αισθητικές-ιδεολογικές κατηγορίες της μουσικής. Η ιστορική έρευνα, η οποία πρέπει να θεωρείται ολοκληρωμένη, έχει αναδείξει την υπαρκτή συνάφεια της μουσικής του Μπετόβεν με εκείνη των συνθετών της Γαλλικής Επανάστασης, όχι μόνο σε γενικό επίπεδο ύφους (στιλ), αλλά σε επίπεδο λιγότερο ή περισσότερο φανερών μουσικών δανείων (Solomon, 1998: 185-6· Pierre, 1899· Johnes, 2014). Εκεί που η συζήτηση δείχνει να υστερεί είναι στην αισθητική ερμηνεία της συνάφειας.

Στο έργο του Αντόρνο συναντά κανείς διάσπαρτες έμμεσες αναφορές, που ως επί το πλείστον αφορούν τη σχέση της μουσικής του Μπετόβεν με την αστική κοινωνία, πουθενά όμως μια συστηματική φιλοσοφική διαχείριση του προβλήματος που μας απασχολεί εδώ. Το σημαντικότερο έναυσμα για μια τέτοια διαχείριση δίνεται στο ημιτελές βιβλίο του για τον Μπετόβεν, όπου ο φιλόσοφος γράφει σχετικά: «Η σχέση του Μπετόβεν με τη Γαλλική Επανάσταση πρέπει να κατανοηθεί με όρους *τεχνικών* εννοιών. Θα ήθελα να επισημάνω το εξής: ακριβώς όπως η Γαλλική Επανάσταση δεν δημιούργησε μια νέα κοινωνική μορφή, αλλά βοήθησε να έρθει στην επιφάνεια μια ήδη διαμορφωμένη δομή, έτσι ακριβώς σχετίζεται ο Μπετόβεν με τις [μουσικές] *μορφές*. Το έργο του δεν αφορά τόσο την παραγωγή μορφών, όσο την αναπαραγωγή τους από ελευθερία (κάτι παρόμοιο συμβαίνει με τον Καντ). Τούτη η αναπαραγωγή από ελευθερία έχει, εντούτοις,

9. Βλ. MEW [Marx-Engels Werke], (τόμοι και σελίδες) 28: 152-31; 278, 597-32; 233-34; 344-36; 75, 352-37; 43, 44, 132-39; 523.

10. Βλ. Nietzsche 1988/11, 154 («Στον Μπετόβεν ο αέρας έρχεται από τη Γαλλία, οι φαντασιώ-

σεις, από τις οποίες ξεπήδησε η επανάσταση [...]»· 1988/11, 155 («Αναφέρω τι *προκάλεσε* η Γαλλική Επανάσταση – ο Μπετόβεν είναι αδιανόητος χωρίς αυτήν, όπως και ο Ναπολέοντας»).

ένα τουλάχιστον χαρακτηριστικό έντονα ιδεολογικό. Η πτυχή της αναλήθειας έγκειται στο γεγονός ότι κάτι που δείχνει να βρίσκεται σε διαδικασία δημιουργίας, στην πραγματικότητα υπάρχει ήδη (αυτή ακριβώς είναι η σχέση μεταξύ προϋπόθεσης και αποτελέσματος την οποία προσπάθησα να ορίσω). Εξού και η «θρασύτητα» [της μουσικής]: η αξίωση ελευθερίας από κάποιον που στην πραγματικότητα *υπακούει*. Η έκφραση της αναγκαιότητας στον Μπετόβεν είναι ασύγκριτα πιο ουσιαστική από εκείνη της ελευθερίας, που έχει πάντοτε πάνω της κάτι το τεχνητό (όπως η αναγκαστική χαρά). Η ελευθερία στον Μπετόβεν είναι πραγματική ως ελπίδα. Πρόκειται για μία από τις σημαντικότερες κοινωνικές συνδέσεις» (Adorno, 1994: 61). Αν κάτι συνδέει τη μουσική του Μπετόβεν με τη Γαλλική Επανάσταση δεν είναι το στοιχείο της ελευθερίας, αλλά το στοιχείο της αναγκαιότητας σε αμφοτέρους, μας λέει ο Αντόρνο· και το στοιχείο της αναγκαιότητας στη μουσική του Μπετόβεν, το έχει ο ίδιος εξετάσει ποικιλοτρόπως (Adorno, 1994, απόσπ. 31: 146, 177, 351). Ο ισχυρισμός του ωστόσο ότι η Γαλλική Επανάσταση «βοήθησε να έρθει στην επιφάνεια μια ήδη διαμορφωμένη δομή» χρειάζεται συζήτηση.

Αυτό που η Γαλλική Επανάσταση και ο Μπετόβεν έφεραν στο φως, η αστική δημοκρατία και το πλήρως οργανωμένο μουσικό έργο, είχαν μεν αναμφισβήτητα ιστορικές προϋποθέσεις, είχαν όμως συνάμα χαρακτήρα απρόβλεπτου, νέου, ρήξης, τομής.¹¹ Η *Ηρωική* του Μπετόβεν –όπως ακριβώς η ατονικότητα του Σαίμπεργκ και των μαθητών του πολύ αργό-

τερα– δεν βοήθησε απλά να έρθει στην επιφάνεια μια προϋπάρχουσα δομή, την δημιουργήσε εκ του μη όντος, δεν ήταν κίνηση αναγκαιότητας και πράξη υπακοής, αλλά αυθεντική πράξη ελευθερίας. Αν η Γαλλική Επανάσταση σηματοδοτεί την έναρξη της πολιτικής και πολιτισμικής νεωτερικότητας (και σίγουρα η κριτική φιλοσοφία του Καντ την έναρξη της φιλοσοφικής νεωτερικότητας), η *Ηρωική* σηματοδοτεί την έναρξη της μουσικής νεωτερικότητας, μιας ριζικής μεταβολής της σκέψης *μέσα* στη μουσική και *για* τη μουσική, μιας ριζικής μεταβολής των αρχών της μουσικής δημιουργίας και των σκοπών της. Και όπως η δημοκρατία, έτσι και το μπετοβενικό πρόταγμα της μουσικής αυτονομίας λειτουργεί ως γνώμονας του αγαθού στη μουσική της νεωτερικότητας. Εφεξής, ο Μπετόβεν θα είναι συνώνυμο της έντεχνης ή «κλασικής» μουσικής (Yang, 2014).

Πίσω από την απροθυμία του Αντόρνο να σκεφτεί την ιστορία (και) με όρους τομής, κρύβεται, προδήλως, ένας βαθύς εγγελιανισμός (Sandkaulen, 2006). Τούτο φυσικά είναι κάτι που δεν μπορούμε να εξετάσουμε εδώ. Το ερώτημα όμως το οποίο θα μπορούσαμε να θέσουμε είναι τι συνδέει τη μουσική του Μπετόβεν με τη Γαλλική Επανάσταση, επέκεινα των υφολογικών «εκλεκτικών συγγενειών» και της ιδέας της αναπαραγωγής των μουσικών μορφών –εν προκειμένω των μορφών του μουσικού κλασικισμού– από ελευθερία. Προδήλως το στοιχείο αυτό δεν μπορεί να αναζητηθεί ούτε στη μουσική ηχητική επιφάνεια, ούτε στη σχέση αμφοτέρων της μουσικής του Μπετόβεν και της Γαλλικής Επανάστασης με το παρελθόν τους. Χρειάζεται κάτι ακόμα βαθύτερο και ακόμα πιο γενικό· και αυτό θα μπορούσε να αναζητηθεί στον Διαφωτισμό και την «αλλαγή παραδείγματος» που εισήγαγε στην ανθρώπινη σκέψη.

3. Κανένα έργο δεν μας φωτίζει καλύτερα για την αλλαγή αυτή από τη *Φιλοσοφία του Διαφωτισμού* του Έρνστ Κασσίρερ (Cassirer, 2015). Σε αντίθεση με το 17ο αιώνα, μας λέει ο Κασσίρερ, η σκέψη

11. Όπως μας υπενθυμίζει ο Έρικ Χόμσπασουμ (2002: 90), «η Επανάσταση [...] άρχισε ως απόπειρα της αριστοκρατίας να ανακαταλάβει το κράτος», οδήγηθηκε στην επικράτηση των φιλελεύθερων αστών, οι αξιώσεις των οποίων καταγράφονται στη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, κείμενο το οποίο «αποτελεί μανιφέστο κατά της ιεραρχικής κοινωνίας των προνομίων των ευγενών, αλλά όχι και μανιφέστο υπέρ της δημοκρατικής κοινωνίας ή υπέρ της κοινωνικοπολιτικής ισότητας» (91) και κατέληξε «στη δεύτερη επανάσταση του 1792, στη Δημοκρατία των Ιακωβίνων του Έτους II» (100).

του 18ου δεν προτάσσει κάποιες εννοιακά αυταπόδεικτες αλήθειες, προκειμένου κατόπιν, μέσα από τη συλλογιστική κίνηση του Λόγου, να παράγει, εν είδει συστήματος τύπου Ντεκάρτ ή Σπινόζα, τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα, αλλά τουναντίον, λαμβάνοντας ως υπόδειγμα τη νευτώνεια φυσική, εκκινεί από την ίδια τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα και, αφού τις αναλύσει στα στοιχεία τους, άτομα στη μία περίπτωση και μεμονωμένους ανθρώπους στην άλλη, τις ανασυνθέτει έλλογα. Εδώ τα φυσικά και κοινωνικά φαινόμενα δεν περιγράφονται και δεν ταξινομούνται απλώς, κατά το παλαιό πρότυπο του σχολαστικισμού, αλλά κατανοούνται γενετικά/αιτιοκρατικά, μέσα από μια μέθοδο αναλυτική και συνάμα συνθετική. Η ριζική τούτη αλλαγή μεθόδου είχε ριζικές συνέπειες και ως προς τη διαμόρφωση των φυσικών και κοινωνικών επιστημών στη νεωτερικότητα. Επέτρεψε από τη μια μεριά την κατανόηση της φύσης στη βάση φυσικών νόμων και από την άλλη την κατανόηση της κοινωνίας στη βάση του κοινωνικού συμβολαίου και του φυσικού δικαίου. Κι ενώ η συστημική, «από τα πάνω» σκέψη του 17ου αιώνα είναι καθόλα συμβατή με τους πολιτικούς σχεδιασμούς της μοναρχίας, αυταρχικής ή πεφωτισμένης, η γενετική, «από τα κάτω» σκέψη του 18ου στηρίζει φιλοσοφικά τη συνταγματική μοναρχία ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει το έδαφος για την αστική δημοκρατία.

Πόση σχέση έχουν τα παραπάνω με τη μουσική του Μπετόβεν το συνειδητοποιούμε μόλις διαβάσουμε το ακόλουθο χωρίο από τον Αντόρνο: «Η περιοχική στην οποία η αποκρυπτογράφηση του κοινωνικού περιεχομένου της μουσικής μπορεί να επιτευχθεί ως επί το πλείστον είναι η τεχνολογία. Στο επίπεδο της εκάστοτε μουσικής τεχνικής η κοινωνία εισχωρεί στα μουσικά έργα. Μεταξύ των τεχνικών της υλικής και της καλλιτεχνικής παραγωγής υπάρχουν περισσότερες συγγένειες απ' όσες συνειδητοποιεί ο επιστημονικός καταμερισμός της εργασίας. Ο κατακερματισμός των εργατικών διαδικασιών κατά τη βιομηχανική περί-

οδο και η μοτιβική-θεματική εργασία από τον Bach και εφεξής, μια μέθοδος ταυτόχρονα αναλυτική και συνθετική, συμφωνούν εσωτερικά· κατά μείζονα λόγο στον Beethoven νομιμοποιούμαστε να μιλάμε περί κοινωνικής εργασίας. Ο εκδυναμισμός [Dynamisierung] της κοινωνίας μέσα από την αστική αρχή και ο εκδυναμισμός της μουσικής ομοιοούν» (Adorno, 1986/14: 427). Σύμφωνα με τον Αντόρνο λοιπόν, η ίδια αναλυτική-συνθετική μέθοδος που διαμορφώνει όχι μόνο την επιστήμη και τη κοινωνική και πολιτική θεωρία, αλλά και τις παραγωγικές σχέσεις στη νεωτερικότητα, βρίσκεται στη βάση της μουσικής του Μπετόβεν. Ο Μπετόβεν, της «ηρωικής» περιόδου (Broyles, 1987· Burnham, 1995)¹² τουλάχιστον, δεν ξεκινά, όπως οι προκάτοχοί του, από μια θεμελιώδη αισθητική ιδέα/αξία, λ.χ. της ηδονής, της μίμησης ή της έκφρασης, τηρώντας στη συνέχεια ευλαβικά τους καθαγιασμένους από την παράδοση κανόνες υλοποίησής της, αλλά από τα έσχατα στοιχεία της μουσικής της εποχής του, τα μοτίβα, προκειμένου μέσα από την κίνησή τους να παράγει, με τρόπο αναγκαίο και όχι αυθαίρετο, τη μουσική μορφή (Fischer, 1972). Εδώ η μορφή δεν επιβάλλεται έξωθεν στη μουσική ύλη, εν είδει έτοιμων μορφολογικών σχημάτων, αλλά προκύπτει η ίδια έλλογα μέσα από την κίνηση της μουσικής ύλης (Marx, A. B., 1901/30-32, 1901/2: 492-510). Αν η τελευταία επιβάλλει αποκλίσεις από το παραδοσιακό μορφολογικό σχήμα (π.χ. το «πλάγιο» θέμα της μορφής σονάτας να μην είναι, ως είθισται, στην τονικότητα της δεσπόζουσας αλλά σε κάποια άλλη· Rosen, 1998: 382), ο συνθέτης, διεκπεραιωτής της «βούλησης» της μουσικής ύλης σε τελική ανάλυση, πρέπει να υπακούσει. Αν η εξάντληση των δυνατοτήτων της μουσικής ύλης επιβάλλει την παρέκκλιση σε πολλές απομακρυσμένες τονικότητες – το νέο θέμα της ανάπτυξης του πρώτου μέρους της *Ηρωικής*, για παράδειγμα,

12. Βλ. M. Broyles, *The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*, Νέα Υόρκη 1987· S. Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 1995.

εισάγεται στην απομακρυσμένη τονικότητα της μι ελάσσονος! (Leichtentritt, 1951:135-148)–, κατά παρέκκλιση από την αρχή της ηδονής, η οποία σχετίζεται ουσιαδώς με την αρχή της καταληπτότητας,¹³ ο συνθέτης πρέπει πάλι να υπακούσει. Μόνον έτσι συμπεριφέρεται έλλογα, και μόνον ως έλλογα συμπεριφερόμενος είναι ελεύθερος. Και έκφραση της ελευθερίας του είναι η αμφισβήτηση της παράδοσης, όποτε αυτή παρεμποδίζει την ανάπτυξη των μουσικών δυνατοτήτων (όπως ακριβώς οι Γάλλοι επαναστάτες αμφισβήτησαν την πολιτική και νομική παράδοση του φεουδαλισμού, εφόσον παρεμποδίζε την ανάπτυξη των νέων, βιομηχανικών-καπιταλιστικών παραγωγικών δυνάμεων).

Για να μπορεί όμως η μουσική μορφή να αποτελέσει έλλογο αποτέλεσμα της κίνησης της μουσικής της ύλης, θα πρέπει αυτή η ίδια η ύλη να είναι ανοικτή, μη οριοθετημένη, «κοινωνική», όπως ακριβώς οι βουλήσεις των δρώντων στα πολιτικά συστήματα του κοινωνικού συμβολαίου. Εδώ εισάγεται το ανάλογο με τον «εκδυναμισμό» της κοινωνίας στοιχείο του «εκδυναμισμού» στη μουσική του Μπετόβεν. Για τον εκδυναμισμό αυτό κάνει λόγο και πάλι ο Κασσίρερ, αναφερόμενος στη συνεισφορά του Λάιμπνιτς στη φιλοσοφία του Διαφωτισμού (Cassirer, 2015: 84 κ.ε.). Ο Λάιμπνιτς, σύμφωνα με τον Κασσίρερ, συλλαμβάνει τις «μονάδες» του ως δυναμικές ενότητες, που αναπτύσσουν τις δυνατότητές τους στον χρόνο. Διατηρώντας την ταυτότητά τους μέσα στη μεταβολή, οι μονάδες γίνονται υπόδειγμα ενότητας στην πολλαπλότητα. Όπως, λοιπόν, οι μονάδες του Λάιμπνιτς, έτσι και τα μουσικά έργα της «ηρωικής» περιόδου του Μπετόβεν δεν αποτελούν συστήματα μηχανικής ισορροπίας, αλλά οργανικής δυναμικής (Marx, A. B., 1901/1: 55-56, 386- Bekker, 1911: 95 κ.α.). Τα θεματικά στοιχεία δεν διατηρούνται απaráλλα-

κτα, όπως στους προκατόχους του Μπετόβεν, αλλά, διατηρώντας την ταυτότητά τους, μεταβάλλονται, αποκτούν ιστορία, παράγοντας σε κάποιες περιπτώσεις θεματικά στοιχεία νέα, πλην όμως συγγενή. Η μουσική παύει να λειτουργεί ως συνήγορος του είναι και γίνεται ηχητική εικόνα του γίνεσθαι. Η μετάβαση δεν αφορά, όπως στο παρελθόν, μια επιμέρους μόνο λειτουργία της μουσικής μορφής (μετάβαση από το ένα κλειστό θέμα στο άλλο), αλλά χαρακτηριστικό της συνολικής μορφής: τα πάντα εδω βρίσκονται σε διαδικασία αναπτυξιακής μετάβασης, το πρότερο καθορίζει το ύστερο αλλά και διαρκώς ανανοηματοδοτείται από αυτό.

Για να είναι όμως η μουσική δυναμική δεν αρκεί τα θεματικά της στοιχεία να είναι ανοικτά (τούτο αποτελεί τυπική συνθήκη), πρέπει επιπλέον να έχουν ενέργεια· και την ενέργεια αυτή την αποκτούν όσο πιο σύντομα, απλά και χαρακτηριστικά, όσο πιο «στοιχειακά» είναι. Αρκεί κανείς να σκεφτεί το πρώτο μέρος τη *Ηρωικής*, τη σονάτα «Κρόιτσερ» για βιολί και πιάνο, το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, τη σονάτα «Βάλντσταϊν» και, φυσικά, την *Πέμπτη Συμφωνία*. Τη μέγιστη ωστόσο ενέργεια αποκτά η μουσική όσο πιο αποτελεσματικά καταφέρνει να διαχειριστεί στο εσωτερικό της τη σύγκρουση, τις ακραίες εκφραστικές αντιθέσεις. Ενεργητικά αποτελεσματικά είναι η διαχείριση των αντιθέσεων μόνον εφόσον τα αντιτιθέμενα στοιχεία καταφέρνουν να διοχετεύσουν την ενέργειά τους στη συνολική κίνηση και τούτο είναι κατορθωτό μόνον εφόσον τα αντιτιθέμενα στοιχεία είναι αυτά τα ίδια ανοικτά· η παράταξη κλειστών αντιθετικών στοιχείων καταστρέφει την ενέργεια, δεν τη συσσωρεύει. Αν τώρα τα αντιθετικά αυτά θεματικά στοιχεία φέρουν επιπροσθέτως τα χαρακτηριστικά της μουσικής της Γαλλικής Επανάστασης, η εντύπωση που ανέκαθεν έδινε η μουσική του «ηρωικού» Μπετόβεν ότι αποτελεί ενσάρκωσή της, αποκτά στέρεη θεμελίωση. Όπως έχει ειπωθεί, «η έννοια μιας ηρωικής μουσικής που να ανταποκρίνεται στα θεαλωδη γεγο-

13. Η μουσική του Μπετόβεν συνδέθηκε ευθύς εξ αρχής με την έννοια της δυσκολίας. Βλ. π.χ., αναφορικά με την πρώτη εκτέλεση της *Ηρωικής*, Thayer, 1921/2: 42-43.



νότα της σύγχρονης ιστορίας, είχε ήδη αρχίσει να παίρνει μορφή [πριν από τον Μπετόβεν]. Παρά τούτα τα προμηνύματα, εντούτοις, ο Μπετόβεν ήταν ο πρώτος συνθέτης που κατόρθωσε να συγχωνεύσει πλήρως τη θυελλώδη, συγκρουσιακή θεματική ύλη του αναδύμενου ηρωικού ύφους με την αρχή της σονάτας, εγκαθιδρύοντας έτσι μια επανάσταση στην ιστορία της μουσικής. Ο Μπετόβεν οδήγησε τη μουσική πέραν αυτού που θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως αρχή της ηδονής στο βιεννέζικο κλασικισμό· άφησε επιθετικές και διαλυτικές δυνάμεις να ενταχθούν στη μουσική μορφή: τοποθέτησε την τραγική εμπειρία στον πυρήνα του ηρωικού ύφους. Εισήγαγε τώρα στην ενόργανη μουσική στοιχεία που προηγουμένως ήταν παραμελημένα ή μη ευπρόσδεκτα. Μοναδικό χαρακτηριστικό της *Ηρωικής Συμφωνίας* και των ηρωικών της διαδόχων είναι η ενσωμάτωση στη μουσική μορφή του θανάτου, της καταστροφικότητας, του άγχους και τις επιθετικότητας, ως τρόμων που πρέπει να ξεπεραστούν στο εσωτερικό του ίδιου του έργου τέχνης. Τούτη η εισβολή εχθρικής ενέργειας, που αυξάνει την πιθανότητα της απώλειας, είναι αυτό που δίνει αξία στις [μουσικές] επιβεβαιώσεις» (Solomon, 1998: 257).

4. Αν υπάρχει ένα έργο του Μπετόβεν που να αποτελεί επιτομή των δυνατοτήτων μουσικής έκφρασης του φιλελεύθερου πνεύματος της Γαλλικής Επανάστασης, αυτό είναι αναμφίβολα η *Πέμπτη Συμφωνία* (Geck, 1993: 34 κ.ε.). Σε αντίθεση με την *Ηρωική*, όπου το ύφος της γαλλικής επαναστατικής μουσικής αξιοποιείται πλην όμως εξαντλείται στα όρια ενός μόνο μέρους της Συμφωνίας, του «*marcia funebre*», στην *Πέμπτη Συμφωνία* το σημασιολογικά φορτισμένο τούτο στοιχείο εντάσσεται οργανικά στη μουσική αφήγηση δύο κρίσιμων μερών της, του αργού και του φινάλε· και τα μέρη αυτά είναι κρίσιμα για την ιδεολογική νοηματοδότηση της Συμφωνίας ως έκφραση ελπίδας, το πρώτο, και εκπλήρωσής της, το δεύτερο. Ως έκφραση ελπίδας ηχεί το αργό μέρος στο συγκείμενο των μερών που το περιστοιχίζουν, στο συγκείμενο της τραγικότητας του πρώτου μέρους και του ζόφους του τρίτου· ως εκπλήρωση της ελπίδας, ως επίτευξη ηχεί το φινάλε, με τις θριαμβευτικές του χειρονομίες (Hentschel, 2013) να αναδύονται και να ξεσπούν από τα ερέβη της προηγηθείσας μετάβασης (3ο μέρος, μ. 325 κ.ε.).

Τούτα όμως δεν αρκούν. Ο αφηρημένος χαρακτήρας της μουσικής έκφρασης επιτρέπει διαφορετικές ερμηνείες,

ανάλογα με τη μεταβολή του ερμηνευτικού συγκειμένου. Στο συγκείμενο του ρομαντισμού, για παράδειγμα, το εκφραστικό περιεχόμενο της *Πέμπτης Συμφωνίας* ερμηνεύεται συνήθως ως κατίσχυση του ηρωικού ανθρώπου επί του τραγικού του πεπρωμένου (Marx, A. B., 1901/2: 62), ενώ σε κάποιες πιο κριτικές περιπτώσεις, ο προσωπικός ηρωισμός μετασχηματίζεται σε κοινωνικό, δεν αφορά τον ατομικό δρώντα, αλλά την ανθρωπότητα στο σύνολό της (Bekker, 1911: 236). Κριτήριο ορθότητας των ετερόκλητων ερμηνειών δεν υπάρχει και κάθε μια τους φέρει τη νομιμοποίησή της στον εαυτό της. Η επισφάλεια των ατραπών της μουσικής σημασιολογίας στρέφει έτσι από την ηχητική επιφάνεια σε ουσιωδέστερες διαστάσεις της μουσικής και στην αναζήτηση δομικών συσχετισμών με τη λογική της κοινωνικής επανάστασης, εν προκειμένω της αστικής Γαλλικής.

Ο πιο προφανής δομικός συσχετισμός είναι η ρήξη της *Πέμπτης Συμφωνίας* με τα παραδοσιακά πρότυπα.¹⁴ Η ρήξη αυτή δεν έχει χαρακτήρα τυπικό, αλλά ουσιαστικό, δεν αφορά τα δεσμευτικά για την εποχή αφηρημένα μορφολογικά σχήματα, αλλά τις συγκεκριμένες, εσωτερικές διεργασίες της μουσικής. Το πρώτο μέρος, για παράδειγμα, τηρεί την τυπική δομή της «μορφής σονάτα» (Herokoski & Darcy, 2006), με τις δύο θεματικές ενότητες της «έκθεσης» στις προβλεπόμενες τονικότητες, μια «ανάπτυξη» μεγέθους αντίστοιχου της «έκθεσης», μια κανονική «επανάκθεση» και μία κατακλείδα (coda). Ακόμα όμως και στο επίπεδο αυτό του γενικού μορφολογικού σχεδιασμού, ο Μπετόβεν αποκλίνει από τους προκατόχους του: η κατακλείδα, σε αντίθεση με τη μέχρι τότε πρακτική, έχει μέγεθος ίσο σχεδόν με τα κύρια τμήματα

της μορφής. Η κίνηση αυτή του Μπετόβεν δεν είναι αυθαίρετη, αλλά απορρέει από τη λογική του πράγματος, της ίδιας της μουσικής, κάτι που μας επαναφέρει στο ζήτημα της ουσιώδους απόκλισης του Μπετόβεν από την παράδοση.

Πουθενά στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας δεν θα συναντήσουμε, όπως η παράδοση επιτάσσει, μια ολοκληρωμένη, κλειστή μελωδία που να λειτουργεί ως μουσικό θέμα. Οι παραδοσιακές, ως επί το πλείστον οκτάμετρες, «περίοδοι» και «προτάσεις», απουσιάζουν εδώ παντελώς. Όλη η πρώτη ενότητα της «έκθεσης» προκύπτει από την κίνηση ενός και μοναδικού, σήμερα πασιγνώστου, μοτίβου (Bielitz, 1988), ενώ οι όποιες στάσεις της κίνησης αυτής πραγματοποιούνται σε φθόγγους άσχετους με εκείνον της τονικής: στο μι ύφεση (μ. 2), το ρε (μ. 4-5), το σολ (μ. 21) και το φα (μ. 23), με τρόπο που ισχυροποιεί τη συσσωρευόμενη από τη διαρκή επανάληψη του γνωστού μοτίβου ενέργεια. Τον ίδιο ανοικτό-δυναμικό χαρακτήρα εμφανίζει και η δεύτερη ενότητα, με μια μελωδία (μ. 63 κ.ε.) που όχι μόνο δεν σταθεροποιεί πουθενά τον φθόγγο της τονικής (μι ύφεση), αλλά και συνοδεύεται από το ρυθμικό σχήμα του εναρκτήριου μοτίβου, με το οποίο έτσι συνδέεται οργανικά.¹⁵ Κάθε μορφολογική ενότητα μεταβαίνει στην επόμενη χωρίς τομές και κτυπητές διαφοροποιήσεις: όλα βρίσκονται υπό την κυριαρχία του εναρκτήριου μοτίβου και των μετασχηματισμών του, κάτι μέχρι τότε αδιανόητο. Το «δράμα» της μουσικής μετατοπίζεται από τις θεματικές αντιθέσεις στην κίνηση της αρμονίας και στην πολυφωνική διαχείριση της δυναμικής μουσικής ύλης. Όσο για την υπερμεγέθη κατακλείδα, λειτουργεί ως απαιτούμενη από τον ίδιο το χαρακτήρα της μουσικής τραγική διόρθωση στην αισιοδοξία που θα επέβαλλε η προβλεπόμενη επαναφορά του δεύτερου θέματος στη ντο μείζονα.

14. Την απόκλιση της *Πέμπτης Συμφωνίας* από την παράδοση έχει επισημάνει ήδη ο Μπερλιόζ στο *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (Berlioz, 1844/1: 300). Ενδεικτικό είναι ότι ακόμα και προς τα τέλη του 19ου αιώνα οι «ανωμαλίες» (irregularities) της Συμφωνίας χρήζουν υπεράσπισης. Βλ. π.χ. Grove, 1898: 142-143.

15. Την ιδέα της οργανικής συνοχής αναφορικά με την *Πέμπτη Συμφωνία* ανέδειξε πρώτος ο Ε. Τ. Α. Hoffmann, ήδη το 1810. Βλ. Bonds, 2006: 55 κ.ε. Πρβλ. Mersmann, 1922: 37.

Η αμφισβήτηση της παράδοσης δεν περιορίζεται ωστόσο στο πρώτο μέρος. Με τρόπο ιστορικά πρωτόγνωρο, ο Μπετόβεν ενοποιεί τη συνολική μουσική της Συμφωνίας, επαναφέροντας μετασχηματισμένο το εναρκτήριο μοτίβο στο τρίτο μέρος (μ. 19 κ.ε.) και το φινάλε (μ. 44 κ.ε., τρίχα στη μελωδία και στα τύμπανα), προοικονομώντας τη μουσική του τελευταίου ήδη στο αργό μέρος (μ. 22 κ.ε.) και συνδέοντας το τρίτο μέρος με το φινάλε μέσω μετάβασης, με τρόπο που συγχωνεύει την αρχή της ποικιλομορφίας (εν προκειμένω των τεσσάρων μερών μιας Συμφωνίας) με εκείνη της κυκλικότητας ή, αλλιώς, με τρόπο που υλοποιεί για πρώτη φορά σε επίπεδο συνολικού μουσικού έργου την τονισμένη από τον Λάιμπνιτς αρχή της ενότητας στην ποικιλομορφία. Το μέγεθος της βαθιάς αμφισβήτησης της παράδοσης αναδεικνύεται, αν συγκρίνουμε την *ψυχολογική* σκοπιμότητα της εναλλαγής των μερών σε μία παραδοσιακή Συμφωνία (ποικιλία διαθέσεων), με την *αισθητική* σκοπιμότητα των επιλογών των Μπετόβεν, που μετατρέπει τα μέρη της Συμφωνίας σε απαραίτητα στάδια της συστηματικής ανάπτυξης (*Darstellung*) μιας «ποιητικής ιδέας» (Bekker, 1911: 75 κ.ε.). Και διασφάλιση ότι το περιεχόμενο αυτής της ιδέας δεν θα είναι γενικά κι αφηρημένα «από το σκοτάδι στο φως» ή από «την πάλη στη νίκη», αλλά, συγκεκριμένα, από την πολιτική ανελευθερία στην πολιτική ελευθερία, παρέχει η μουσική ύλη, με τις έμμεσες-υφολογικές (εμβληματικές) χαρακτήρας των θεμάτων του αργού μέρους και του φινάλε, προσθήκη μικρού φλάουτου [*piccolo*],

κόντρα-φαγκότου και τρομπονιών, που παραπέμπουν σε στρατιωτική μπάντα [Geck, 2017: 93]) αλλά και άμεσες (Gülke, 1978) αναφορές της στη γαλλική επαναστατική μουσική.

Η σημασιολογική συγκεκριμενοποίηση της μουσικής της *Πέμπτης Συμφωνίας*, ενός μη προγραμματικού έργου ενόργανης μουσικής σε τελική ανάλυση, δεν είναι επομένως λειτουργία αποκλειστικά των μουσικών αναφορών του Μπετόβεν στην επαναστατική μουσική. Είναι συνάρτηση πλήθους άλλων παραγόντων, όπως η αξιοποίηση του μαζικού ήχου της Συμφωνίας ως του κατεξοχόν «δημόσιου» (Bonds, 2006, *passim*) είδους ενόργανης μουσικής, η απόκλιση από τα κατά παράδοση ειωθότα στα επίπεδα του συνολικού σχεδιασμού (σχέση κυκλικότητας και μετάβασης μεταξύ των μερών) και των διαδικασιών μουσικής μορφοποίησης (απουσία κλειστών θεμάτων, έμφαση στο μοτίβο και τις ευμεγέθεις δυναμικές ενότητες), ο εν γένει ιστορικός-αφηγηματικός χαρακτήρας της μουσικής και η λογική ανάλυσης-σύνθεσης, ο συγκρουσιακός χαρακτήρας των αρμονικών μεταπτώσεων, των θεματικών εναλλαγών και των εκφραστικών αντιθέσεων, από κοινού με την καινοφανή και σημασιολογικά φορτισμένη ενορχήστρωση. Μόνο σε ένα τέτοιο περιβάλλον και στον βαθμό που ενσωματώνονται στη συστηματική ανάπτυξη της «ποιητικής ιδέας», οι παραπέμπουσες στη Γαλλική Επανάσταση εμβληματικές χειρονομίες παύουν να αποτελούν ψιλά σημεία της ιστορίας και γίνονται σύμβολα της ελπίδας για μια ελεύθερη κοινωνία. **T**

b Adorno, Th. W. (1986), *Gesammelte Schriften*. Επιμ. R. Tiedemann. Φρανκφούρτη: Suhrkamp 1986.
Adorno, Th. W. (1994), *Beethoven. Philosophie der Musik*. Επιμ. R. Tiedemann. Φρανκφούρτη: Suhrkamp.
Asch, R. G. (2015), «Adel» στο *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung*, επιμ.

H. Thoma. Στουτγάρδη & Βαϊμάρη: Metzler.
Bekker, P. (1912), *Beethoven*. Βερολίνο: Schuster & Loeffler
Berlioz, H. (1844), *Voyage musical en Allemagne et en Italie*. Παρίσι: Jules Labitte.
Bielitz, M. (1988), «Zur Geschichte des Anfangsmotivs der 5. Symphonie von L. v. Beethoven als Geschichte der kompositorischen Verwendung

eines Archetyps elementarer musikalischer Gestaltbildung». *Studien zur Musikwissenschaft* 39: 275-312.
Bonds, M. E. (2006), *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton: Princeton University Press.
Broyles, M. (1987), *The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. Νέα

- Υόρκη: Routledge.
- Buch, E.** (2003), *Beethoven, n ενάτη συμφωνία. Μια πολιτική ιστορία*. μτφρ. Ε. Αναστασάκη. Αθήνα: Δαρδανός.
- Burnham, S.** (1995), *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press
- Burnham, S.** (2000), «The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer», στο *The Cambridge Companion to Beethoven*, επιμ. G. Stanley. Cambridge: Cambridge University Press (e-book).
- Cassirer, E.** (2015), *Η φιλοσοφία του Διαφωτισμού*. Μτφρ. Α. Φώσβινκελ. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Cooper, B.** (2008), *Beethoven*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Fischer, K. v.** (1972), *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*. Hildesheim: Olms.
- Frimmel, Th.** (1926), *Beethoven-Handbuch*. Λειψία: Breitkopf & Härtel.
- Geck, M.** (1993), *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*. Στουτγάρδη & Βαϊμόρν: Metzler.
- Geck, M.** (2017), *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to Art and Ideas*. Μτφρ. St. Spencer. Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press (e-book).
- Gooch, G. P.** (1920), *Germany and the French Revolution*. Λονδίνο: Longmans.
- Grove, G.** (1898), *Beethoven and his Nine Symphonies*. Νέα Υόρκη: Dover Publications.
- Gülke, P.** (1978), *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven*. Λειψία: Peters.
- Hentschel, F.** (2013), «Festlichkeit: Expressive Qualität und historische Semantik bei Beethoven». *Archiv für Musikwissenschaft* 70(3): 161-90.
- Hepokoski, J., Darcy, W.** (2006), *Elements of Sonata Form*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Johnes, R.** (2014), «Beethoven and the sound of revolution in Vienna, 1792-1814», *The Historical Journal* 57: 947-71.
- Kant, I.** (1900), *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, στο *Kants gesammelte Schriften* IV: 385-463. Βερολίνο: Georg Rainer 1911.
- Kastner, E., Kapp J.** (επιμ.) (1923), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Λειψία: Hesse & Becker.
- Kymlicka, W.** (2006), *Η πολιτική φιλοσοφία της εποχής μας. Μια εισαγωγή*. Μτφρ. Γ. Μολύβας, Αθήνα: Πόλις.
- Langewiesche, D.** (2001), «Liberalism: Historical Aspects» στο *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, επιμ. N. J. Smelser, P. B. Baltes. Οξφόρδη: Pergamon.
- Leichtentritt, H.** (1951), *Musical Form*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Mathew, N.** (2012), *Political Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marx, A. B.** (1901), *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. Βερολίνο: Otto Janke.
- Mersmann, H.** (1922), *Beethoven. Die Synthese der Stile*, Βερολίνο: Julius Bard
- Nietzsche, Fr.** (1988), *Kritische Studienausgabe*. Επιμ. G. Colli, M. Montinari. Μόναχο: De Gruyter.
- Noli, F. S.** (1939), *Beethoven and the French Revolution*. Βοστώνη: Boston University (διατρ.).
- Pettit, Ph.** (1997), *Republicanism: A Theory of Freedom and Government*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Pierre, C.** (επιμ.) (1899), *Musique des Fêtes et cérémonies de la Révolution Française*. Παρίσι: Imprimerie Nationale.
- Πουλαντζάς, Ν.** (2008), *Οι κοινωνικές τάξεις στον σύγχρονο καπιταλισμό*. Μτφρ. Ν. Μηλιόπουλος, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Rolland, R.** (1903), *Beethoven*. Παρίσι: Hachette.
- Rosen, Ch.** (1998), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, expanded edition. Νέα Υόρκη & Λονδίνο: Norton.
- Rumph, St.** (2004), *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο: University of California Press.
- Sandkaulen, B.** (2006), «Modell 2): Weltgeist und Naturgeschichte. Exkurs zu Hegel. Adornos Geschichtsphilosophie mit und gegen Hegel», στο (επιμ.), *Theodor W. Adorno. Negative Dialektik*, επιμ. A. Honneth, Chr. Menke, 169-188. Βερολίνο: De Gruyter.
- Schindler, A.** (1909), *Beethoven-Biographie*. Βερολίνο & Λειψία: Schuster & Loeffler.
- Skinner, Q.** (1998), *Liberty before Liberalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Σοπενκάουερ, Α.** (2004), «Τα κείμενα για τη μουσική». Μτφρ. Μ. Τσέτσος, στο του ίδιου, *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενκάουερ*. Αθήνα: Εστία 2004.
- Stanley, G.** (2000), «Beethoven at work: musical activist and thinker», στο *The Cambridge Companion to Beethoven*, επιμ. G. Stanley. Cambridge: Cambridge University Press (e-book).
- Solomon, M.** (1971), «Beethoven, Sonata, and Utopia». *Telos* 9: 32-47.
- Solomon, M.** (1974), «Beethoven and the Enlightenment». *Telos* 19: 146-54.
- Solomon, M.** (1978), «Beethoven's Class Position and Outlook», στο H., *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress, 20. Bis 23 March 1977 in Berlin*, επιμ. Goldschmidt et al., 67-79, 501-12. Λειψία: Deutscher Verlag für Musik.
- Solomon, M.** (1998), *Beethoven*. Λονδίνο: Schirmer (e-book).
- Thayer, A. (1921), *The Life of Ludwig van Beethoven*. Νέα Υόρκη: The Beethoven Association.
- Thomas-San-Galli, W. A.** (1920), *Ludwig van Beethoven*. Μόναχο: Ripper.
- Χόμπσμπάουμ, Ε. (2002), *Η εποχή των επαναστάσεων. 1789-1848*. Μτφρ. Μ. Οικονομοπούλου. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Yang, M.** (2014), *Planet Beethoven. Classical Music at the Turn of the Millennium*. Middletown: Wesleyan University Press.