

סימפונייה מס' 5

בדו מינור, אופוס 67

מאת לודוויג ואן בטהובן (1827-1770)



על המלחין

המלחין הגרמני הנודע לודוויג ואן בטהובן נולד בעיר בון שעל גדות נהר הריין בגרמניה. בן שני היה למשפחה עניה ממוצא הולנדי שהיגרה לגרמניה במאה ה-18. שבעה אחים היו במשפחה, ארבעה מהם מתו בגיל צעיר.

מיוסרים היו ימי ילדותו של בטהובן. אביו, יוהאן ואן בטהובן (1740-1792), ששירת כזמר טנור בתזמורת-החצר בבוון, היה אלכוהוליסט, ואת זעמו נטה לכלות בבני-ביתו. אמו, מריה מגדלנה לבית קבריץ', הייתה אישה שקטה ועמלנית, שסבלה בהבלגה את מר גורלה.

חינוכו המוסיקלי של בטהובן בתקופת ילדותו לא היה מסודר, ונתון היה בידי אביו, ובידי ידידים וקרובי משפחה. ואולם, כשרונו המוסיקלי לא אחר להתגלות. בגיל 12 החל לחבר יצירות מוסיקליות שאחזות מהן התפרסמו. היצירה המודפסת הראשונה היא ווריאציות בדו-מינור על מנגינת-לכת איטית של דרסלר.

בהיותו בן 17, נסע בטהובן לויינה כדי להשתלם אצל מוצרט. ואולם, ימים מועטים לאחר בואו לויינה נודע לו שאמו חלתה בשחפת, והוא מיהר לחזור אליה ואל נטל הדאגות המשפחתיות והכלכליות שהמתינו לו שם. האם נפטרה ממחלתה, ובטהובן נהייה אפוטרופוס המשפחה, כלומר המפרנס של שני אחיו, קספר-אנטון-קרל ויוהאן, ושל אביהם, שבינתיים איבד את משרתו והוסיף להרוס את אושרה של משפחתו בשכרותו המתמדת.

בחג-המולד של שנת 1790 נפגש בטהובן עם היידן, אשר הזדמן במקרה לבון, וכתוצאה מפגישה זו החליט לנסוע לויינה ולהשתלם אצלו. בנובמבר 1792 התגשמה תוכנית זו. לאחר הרפתקאות נסיעה קשות, עקר בטהובן לויינה, שהייתה מאז לביתו הקבוע.

בווינה, לא נטל על עצמו בטהובן כל משרה קבועה, ובניגוד לקומפוזיטורים שקדמו לו, לא פעל בשירותם של אצילים, אלא התפרנס מהופעות פומביות, שבהן ביצע את יצירותיו, ומשכר סופרים שקיבל מהמו"לים עבור הוצאתן לאור של יצירותיו. בתקופות שהכנסותיו היו מועטות פנה לתומכים. הודות להמלצות ידידים בבון (בעיקר הודות להמלצתו של הרוזן ואלדשטיין) נפתחו בפני בטהובן שערי האריסטוקרטיה, ומידה בא לו קיומו החומרי. ואולם, למרות שהכנסותיו של בטהובן בווינה היו סבירות, טרדות כלכליות לא הרפו ממנו, וסבלות המשפחה השיגוהו גם שם. בשנת 1795, לאחר מות אביהם, עקרו שני האחים לווינה, ועד מהרה טרוד היה בטהובן בדאגה לקיומם.

בנסיבות חיים אלה סלל בטהובן את דרכו. ביטויו העצמי התקבל בהכרה הולכת וגוברת, וביצועי בכורה של יצירותיו היו למאורע ציבורי ואומנותי רב-חשיבות. בשנת 1796 ערך סיורים מחוץ לווינה; בכמה מערי גרמניה ובפראג. בשנת 1800, בהיותו בן 30, החל בטהובן לחוש כי שמיעתו נפגמת. זמן מה הסתיר את סודו, וכאשר גילהו לידידיו, הכריז בעוז כי לא יניח לגורל לחסלו. במכתב שכתב לידידו הרופא ד"ר וגלר, סיפר על מחלת האוזניים בה לקה, ועל ניסיונות הריפוי שלה. במכתב מאוחר יותר הביע הרהורים על מצב בריאותו הרופף תמיד, וציין את מרצו הכביר ואת כוחו להתגבר.

בטהובן המשיך בהלחנה למרות חירשותו המתגברת. בשנת 1801 הוציא לאור אחדות מיצירותיו הקאמריות, ובקונצרטים פומביים בוצעו הסימפונייה הראשונה והבלט "פרומתאוס".

שנת 1802 הייתה שנת משבר לבטהובן, כאשר התברר לו ששמיעתו הלקויה אינה ניתנת לריפוי. הוא שקע בדיכאון ובתחושה כי קיצו קרב. בסתיו אותה שנה, בזמן ששהה בעיירה הייליגנשטאט, השוכנת מחוץ לווינה, רשם מסמך דמוי-צוואה אל שני אחיו. במסמך זה המכונה "הצוואה מהייליגנשטאט" (Heiligenstadt Testament) תיאר בטהובן באופן נוגע ללב את ייאושו ואת עוז-רוחו ההרואי כאחד.

המצוקה הקנתה תוכן וייעוד חדשים לבטהובן, ושלב יצירתי חדש החל בחייו, הוא השלב שמקובל לכנותו "התקופה האמצעית". בתקופה זו, המשתרעת על פני תריסר שנים, הלחין בטהובן שבע סימפוניות. חלק מן היצירות שהולחנו בתקופה זו, כמו הסימפונייה מס' 3 "הרואיקה", הסימפונייה החמישית והפתיחה "אגמונט", מאופיינות בטון הרואי; צלילי אבל שלאחריהם נשמעות תרועות ניצחון מבשרים כי הלוחם, גם אם מת מות גיבורים, הנציח את שאיפותיו ואת רעיונותיו.

בטהובן הרבה להופיע כפסנתרן, ובמקביל טיפח את ההלחנה לפסנתר, התופסת מקום בולט ברשימת יצירותיו: 60 יצירות חוברו לפסנתר בלבד, ובחמישים ושש יצירות נוספות, הפסנתר הוא אחד מכלי הביצוע. בשנת 1808, בגלל חירשותו, הפסיק בטהובן את הקריירה הוירטואוזית שלו כפסנתרן, אך המשיך לנצח על יצירותיו.

השנים שבאו אחרי 1812 היו קשים ופחות פוריים לטהובן, אשר סבל מדיכאון החירשות, ובשל בדידותו ואכזבותיו מחיי-נישואין (הצעת נישואין שהציע בשנת 1810 לעלמה תרזה פון מלפטי נדחתה). גם דאגותיו לאחיינו, קרל יוליוס מאריה, בנו של אחיו המנוח, העיקו עליו; על אחיינו בן התשע זכה לקבל אפוטרופסות, אחרי סדרת משפטים מייגעת כנגד גיסתו. לרגעי אושר מועטים זכה בטהובן בשנת 1815 בזמן הקונגרס היונאי, כאשר העתירו עליו אותות כבוד והערכה. באותה שנה התקיימה הופעתו הפומבית האחרונה.

בשנת 1819 הייתה חירשותו של בטהובן מוחלטת ולא הועילה לו השפופרת שהמציא יוהאן נפומוק מלצל התקין עבורו. מעתה השתמש בטהובן באורח קבוע בפנקסי-שיחות כדי לתקשר עם אנשי סביבתו. מתוך 400 "פנקסי-שיחה" נשתמרו 140 בערך, ואלה משמשים מקור חשוב להכרת עולמו הפנימי של בטהובן באותם ימים.

ב"תקופה המאוחרת" לחייו התמסר בטהובן ליצירתו בלבד, בהלחינו את הסונטות האחרונות לפסנתר, ביניהן ה"המרקלוויר" אופוס 106, הרביעיות האחרונות, ה"מיסה סולמניס" והסימפוניה מס' 9 "הכורלית" עם הסיום הווקלי הנרחב לסולנים ומקהלה, למילים של שילר "לחדווה" (Ode to Joy). שתי היצירות הגדולות, ה"מיסה סולמניס" והסימפוניה התשיעית, מעידות על המוניטין לו זכה בטהובן גם מחוץ לוינה; המיסה בוצעה לראשונה בסן-פטרסבורג; וההזמנה הראשונית שהביאה להלחנת הסימפוניה התשיעית באה מהאגודה הפילהרמונית בלונדון. בשנת 1824 הוזמן ללונדון ע"י החברה הפילהרמונית המלכותית, אך מפני שסבל ממחלת כבד, לא יכול היה להיענות להזמנה.

בספטמבר 1826 שהה בטהובן יחד עם אחיינו קרל (שקודם לכן ניסה להתאבד) אצל אחיו יוהאן בחווה שעל הדנובה, כ-80 ק"מ מוינה. מצב בריאותו של בטהובן הדרדר. משחזר לווינה, בעודו רושם תוכניות ליצירה חדשה ולסימפוניה עשירית (על פי הזמנת האגודה הפילהרמונית המלכותית של לונדון) נפל בטהובן למשכב. הוא נפטר ביום חורף סוער, בשנת ה-56 לחייו. ההלוויה הייתה רבת-משתתפים; כעשרת אלפים איש ליוו את הארון.

אם ננסה לתמצת את תחומי ההתעניינות של בטהובן לגבי החברה, ואת התנהגותו בחברה, לנוסחה בסיסית כלשהי, נגיע לשני מונחים החוזרים בהתמדה בכתביו: "חופש ואנושיות". מונחים אלו נתפסו במובן של "Enlightment", היינו, במובן של חופש המחשבה האינדיבידואלי והטבעי, אשר אינו מתחשב בהגבלות הכנסייה, המונרכיה ו/או המרקנטיליזם הכלכלי. זכות הפרט לחופש התפתחותו העצמית, אינדיבידואליזם וחופש מחשבה נתפסו אצל בטהובן כאקסיומות, עליהן נבנית מערכת היחסים האנושית כולה, בין בני-אדם ובין עמים. את זכות חופש הביטוי תבע בטהובן לעצמו, אותה זכות המנוסחת מפורשות כאקסיומה פוליטית ב"הצהרה על זכויות האדם והאזרח" משנת 1789.

מדוות כי בחוג המכרים של בטהובן נהגו לשוחח בפתיחות על נושאים מדיניים, ואפשר היה לגדף ולקלל בלי התחשבות במנהיגים ובכפופים להם. עצמאות הדעות, בה תמך בטהובן בפומבי, קשורה הייתה לא רק לעמדתו הפוליטית, אלא גם לפתיחותו הכללית, ולחופש ההבעה האישית בה דגל, ואשר בעטייה סבל לא מעט ביקורת. התמורות החברתיות שהביאה המהפכה הצרפתית הניחו לבטהובן לבטא את אישיותו הסובייקטיבית במידה שאין להעלותה על הדעת בדורם של היידן ומוצרט. בניגוד למלחינים בני הדור הקודם, לא ראה עצמו בטהובן כמוסיקאי-משרת או כספק של מוסיקה עבור בני האצולה, אלא כשווה-ערך בזכות כוחו היוצר. הוא אמנם נתמך על-ידי אריסטוקרטים אך לא השתעבד להם. הוא בז לכללי התנהגות ונימוסים, והחשיב קונספציות של מעמד ועושר לבלתי-רלוונטיים, כל עוד הם לא מבוססים על "אנושיות וטוב". זכויות-היתר של האצילים נחשבו בעיניו מיושנות ולא מתאימות לזמנו, והוא בז ליהירות הריקה כמו גם לכניעתו של אדם בפני אדם. מאידך, תבע בטהובן כבוד לאדם היוצר, ובכך הקדים, או עזר ליצור את התקופה, בה המלחין נתפס כגיבור נערץ, מלחין הציבור ונכס האנושות. מצדם, קבלו חוגי האריסטוקרטיה את בטהובן בהערצה, בסלחנות ובחיבה, ונתנו לו חסות ותמיכה כספית למרות שהחשיבוהו לגס-רוח, קר-מזג, מחוספס, ודוחה בשל התנהגותו הזועפת והמחוספסת והזלזול שנהג בנימוסי האצולה.

בשנת 1812 כתב עליו גיתה לאחר פגישה:

"הוא טיפוס שלא ניתן לאלפו כלל... אמנם הוא לא טועה באומרו שהעולם הוא מקום מתועב, אבל אין הוא הופך בכך את העולם למקום נעים יותר - עברו או עבור זולתו."

(מתוך מכתבי בטהובן מספטמבר 1812 ע' 89)

האספקט של "החיים כסבל", והישגיו של האדם הנאבק בסבלו נחשבו אצל בטהובן לאחד מקווי היסוד של חייה האדם. המאפיינים העיקריים של בטהובן כבוגר וגישתו לחיים מצויים בהגשמתו של הסבל והגשמת ההרואיזם. הכוח הפנימי האצור ברוחו הטרגית של האדם הנאבק עם מר גורלו, והגבורה האישית מתגלים ביצירותיו בבהירות. האידיאות של נפתולי הנפש וניצחון האדם על כאבו וייאושו בולטים במיוחד בתקופה בה החל לחוש כי שמיעתו הולכת ונפגמת.

סגנונו המוסיקלי של בטהובן

בטהובן השפיע השפעה בלתי רגילה על הציבור בימיו, והופעת חיבור חדש מפרי עטו נחשב למאורע אמנותי וציבורי כאחד. השפעתו הייתה גדולה גם על הדורות שבאו אחריו, ועד היום הוא נחשב לגאון ענק.

ואולם, אינה דומה הכרה להבנה. אף שבטהובן היה נערץ, ולחיבוריו היה ביקוש מצד המו"לים, לא כל יצירותיו היו מובנות לבני דורו. תכופות הגדירו המבקרים את המוסיקה כבלתי מובנת, מוזרה, אבסורדית, סוטה מכללי הרמוניה בסיסיים וגדושה בדיסוננסים ובגיבובי תווים שאין לשאתם. כבר בשנת 1798 ציין אחד המבקרים ששמע את בטהובן מנגן מיצירותיו לפסנתר, שהמוסיקה שלו מלאה "קפיצות נועזות ממוטיב אחד לשני... מתוך שאיפה, כך נראה, להפגין חריגות וחדשנות".

מקומו ההיסטורי של בטהובן הוא בצומת שבין הקלאסיקה והרומנטיקה, כשהוא מסיים את התקופה הקלאסית של היידן ומוצרט ומבשר את בואה של התקופה הרומנטית של מנדלסון, שוברט, שומן ושופן. בטהובן נחשב למלחין המאחד ומגשר בין שני העולמות האלה.

ביצירות הילדות מתקופת בון שולטת אצל בטהובן רוחה של המוסיקה שהייתה מקובלת בזמנם של היידן ומוצרט. ביטוי העצמי של בטהובן הלך והבשיל בבגרותו, כאשר נגמל והשתחרר מהשפעות היידן ומוצרט הניכרות בחיבוריו הראשונים. בסימפוניה הראשונה, למשל, עדיין נשמעים הדים מן הסגנון הישן, אך מופיעים כבר סממנים של התקופה הרומנטית המוקדמת עם הרחבת השפה הרמונית.

ביצירותיו של בטהובן מוצאים הרבה נקודות מגע עם הזרם הרומנטי של המחצית הראשונה של המאה ה-19, בעיקר בגישה החופשית לבעיות צורה ותבנית. אף שבטהובן אימץ את הצורות המסורתיות של הסונטה

והסימפוזיאל המקובלים בתקופה הקלאסית, הוא טיפל בהן דרך חירות, הרחיבן ויצק לתוכן חדש ומקורי. את צורת הסונטה, צורת היסוד בה נקט ביצירות רבות, הרחיב לממדים ענקיים, בעיקר בסימפוזיאלים. אך בצד הגדלת ממדי היצירה, שמר בטהובן על העיקרון של "אחדות הרעיון", היינו עיבודו, פיתוחו וטיפוחו המכוון של מוטיב יסודי אחד לאורך פרק, או לאורך כל פרקי היצירה. עקרון זה בולט בסימפוזיאל החמישי בה כל הנושאים והמוטיבים נובעים מארבעת צלילי הפתיחה המפורסמים, ובסימפוזיאל התשיעי, שהפרק האחרון שלה מצטט ומאחד את כל פרקי היצירה.

ביצוע היצירות באולמות גדולים, הביאו את בטהובן להגדלת ממדי התזמורת על-ידי הוספת כלים וקולות, כמו למשל הוספת טרומבונים בפעם הראשונה בסימפוזיאל החמישי והוספת מקהלה בסיום הסימפוזיאל התשיעי. את הטכניקה של התזמורת שיכלל בטהובן במידה רבה על-ידי שימוש באפקטים חדשים של קרשנדו, התפרצויות פתע וסערות דינמיות המאפיינים את כל תשע הסימפוזיאלים. בכך שם בטהובן קץ לאופי האינטימי והקאמרי של הסימפוזיאל הקלאסית.

בצד המימדים התופחים והולכים של היצירות הסימפוזיאליות, טיפח בטהובן סוג מיוחד של חיבור קצר - ה"בגטלה". בכך מתקרב בטהובן לסגנון הרומנטי, שבו קומפוזיציות בעלות ממדים גדולים ומיניאטורות זעירות עומדות זו בצד זו.

הרומנטיקה קשרה את יצירותיו של בטהובן עם אסכולת "המוסיקה התוכניתית", וניסתה לראות ביצירותיו הסימפוזיאליות "פיוטים צליליים" בעלי תוכן תיאורי. הסימפוזיאל "הפסטורלית", לדוגמא, נתפסה כיצירה תוכניתית המתארת התרשמות ממראות טבע ונוף ותמונות מחיי היום-יום. ואולם, בטהובן עצמו טען כי הבעת הרגש עדיפה ביצירה זו על הציוריות שבה.

טכניקת ההלחנה של בטהובן הינה איטית וארוכה - על כך מעידות הסקיצות הרבות שרשם. לעיתים נבטו הרעיונות במשך שנים עד אשר קיבלו את ניסוחם הסופי. חיבור הסימפוזיאל התשיעי, למשל, נמשך יותר מעשר שנים (אם נחשב את הזמן מהסקיצות הראשונות). העיבוד הקפדני, השכלולים והליטושים שעליו מעידות הסקיצות הרבות, מראים כי מתוך ביקורת וחוסר סיפוק עצמי נאלץ בטהובן להיאבק עם החומר מאבק קשה, יותר מכפי שיכול המאזין של היום לשער מתוך שטף הרעיונות המוסיקליים, הנשמעים כאילו פרצו בלי כל עמל.

הסימפוניה החמישית של בטהובן היא כיום נכס צאן ברזל של הרפרטואר האמנותי המערבי. אפשר אף לומר כי היא הפופולארית ביותר מבין יצירותיו של בטהובן. אך תהליך התקבלותה של הסימפוניה עד הגיעה למעמד זה, היה תהליך שכרוך בבשלותם של בני דורו להסכין עם שפה סימפונית חדשה.

הסימפוניה הושלמה בשנת 1807 ויצאה לאור בחלקים שונים החל משנת 1809. ביצוע הבכורה של הסימפוניה בווינה בשנת 1808, היה כשלון חרוץ. יש הטוענים כי גרמו לכך שיקולים מוטעים בעריכת תכנית הקונצרט שהיתה על טהרת "חידושי בטהובן", בנגינתו ותחת שרביטו, והיתה עמוסה ביצירות ענק: שתי סימפוניות, קונצ'רטו לפסנתר, פנטזיה כוראלית ועוד. ואמנם, מאוחר יותר, עם ביצועה בלייפציג בפברואר 1809, התקבלה הסימפוניה החמישית בתשואות ובשבחים והפופולאריות שלה הרקיעה שחקים במהרה. בלונדון, לדוגמא, היא בוצעה 55 פעמים במהלך השנים 1816-1871, כלומר אחת לשנה משך למעלה מחצי מאה.

אך לא רק בקרב הקהל אלא גם בקרב מוסיקאים בני זמנו של בטהובן עוררה הסימפוניה תמיהות והסתייגויות "בשל התרחקותה מן הצורה הקלאסית" או בשל "סערת הרוחות והמהומה המוקצנת העולות מן הפרק האחרון". יחד עם זאת, קמו לה מליצי יושר אשר הבחינו כבר מלכתחילה בתכונותיה הייחודיות אשר השפיעו מאוחר יותר על עולם הסימפוניה כולו. בין מליצי יושר אלה יש מקום להזכיר את א.ת.א. הופמן (E.T.A. Hoffman) שראה בה את "התגלמות הממלכה של הכבירות, האדירות והעוצמה, בזכות הגיינוס של בטהובן". הופמן השכיל להבחין בסימפוניה במבנה הארכיטקטוני המושלם המבוסס על אבני בניין מעטות, וראה בתכונה זו את הבסיס וההוכחה לנשגבותה של המוסיקה.

אך היה בסימפוניה זו גם מימד אחר: עת פורץ בטהובן את תכני הסימפוניה הקלאסית ואת צורתה, הוא מעלה חלופה סימפונית דרמטית שלא הייתה כמותה. צלליות האימה, היגון, הכמיהה האינסופית, התקווה והחדווה, המלנכוליה והתפרצויות הזעם, כל אלה מתמזגות במאגר בלתי-נדלה של תחושות ומצבי רוח קיצוניים ונותנות דרור לדמיונו ומקוריותו של בטהובן.

יש הקושרים את הדרמטיות של הפרק עם מאבקו של בטהובן בהתחרשותו שהלכה וגברה החל משנות השלושים לחייו, ורואים בה התגלמות של היחיד הנאבק ומנצח את גורלו האכזרי.

ריכארד וואגנר היטיב לתאר את העימות בין הטראגיות ובין היסוד הרצוני האופטימי, כפי שלדבריו מצטייר מפרקי הסימפוניה החמישית:

- "הפרק הראשון - מאבק איתן בין תחושה הרת-אסון לבין הבזקי תקווה;
הפרק השני - השלמה מרגיעה וחלומות הירואיים לתקווה ואמונה;
הפרק השלישי - חזיונות פנטסטיים ושקיעה לתהומות כפי שעולים מתוך הנוקטורנו - "סקרצו";
הפרק הרביעי - נצחון האור".

על רקע זה נקל להבין את כינויו של המוטיב הפותח, שהוענק לו על-ידי המלחין עצמו: "מוטיב הגורל הדופק בדלת". כינוי דרמטי זה היה רשום באחת הפתקאות של שינדלר, ידידו ומזכירו האישי של בטהובן, אשר נהג לתעד פרטים רבים מחייו של המלחין, אמירותיו, סיפורים על מאורעות חייו ועוד.

לעומת אלה הקושרים את אופיה של הסימפוניה בביוגרפיה האישית של המלחין, יש המנתקים את הסימפוניה מן ההקשר האישי והמיידני, ורואים בה התייחסות ישירה לז'אנר אשר שלט באותה תקופה של "אחרי מלחמות נפוליאון" במוסיקה (הצרפתית בעיקר), ואשר היה ידוע היטב לבטהובן, והוא הז'אנר של "מוסיקת מלחמה" או "אופרות הצלה", אשר תחילתן הקודרת משקפת את ה"חרדה שלפני", ואילו סיומן הזוהר את ה"נצחון שאחרי". אלה מוצאים סימוכין לדבריהם בדמיון שבין התכנון הכללי של הסימפוניה לבין היצירות הללו, ואפילו מוצאים זהות בין "מוטיב הגורל" לבין יצירה של כרוביני, המשמשת כמודל מובהק שלהן.

הסימפוניה החמישית בנויה, אמנם, על-פי המבנה המסורתי: אלגרו, פרק איטי, אלגרו (סקרצו), ופרק סיום מהיר - אך נראה ששלושת הפרקים הראשונה הם בגדר בשורה או מבוא לבאות, קרי, לפרק האחרון הנושא עימו את יסוד ההכרעה השקולה שבדרמה.

הפרק הראשון כתוב "בצורת הסונטה" וממקד בתימצות שני רעיונות מוסיקליים העומדים בעימות;

הפרק השני, יחד עם היותו אנרגטי, ממזג בתוכו את ההיבט הלירי האופייני לנושא הראשון ובזאת הוא מאשש את יסוד הדואליזם הטמון בפרק הראשון;

תחושת הקדרות העולה מן הפרק השלישי והקול החרישי המסיים אותו מהווים נקודת זינוק, ללא הפסקה, להסתערות של הפרק האחרון, הרביעי, שנועד כאמור, להכריע במאבק בין "החושך והאור".

במסגרת הטונאלית של הסימפוניה מגולמת הסמליות שבין שני היסודות הללו: "החושך" - בסולם המינורי הפותח את הסימפוניה (דו מינור); "נצחון האור", לעומתו, מתואר בסולם דו מז'ור בפרק האחרון.

התכונה הבולטת ביותר בסימפוניה החמישית היא ההישענות של בטהובן, לאורכה של כל הסימפוניה על ארבעת פרקיה, על מוטיב ריתמי אחד, הוא "מוטיב הגורל". מוטיב זה, הפותח את היצירה כשהוא עומד לבדו, ומהדהד אל תוך הדממה שלפניו ואחריו, מופיע בגלגולים שונים לא רק בפרק הראשון, אלא גם ביתר פרקי הסימפוניה. בזאת יוצר בטהובן, אולי לראשונה בהיסטוריה המוסיקלית, האחדה מוחלטת בין פרקי הסימפוניה, הן מבחינה מוסיקלית טהורה, והן מבחינה "תכניתית" - חוץ-מוסיקלית, ובכך מקדים את המלחינים הרומנטיים.

המאפיינים המוסיקליים הבולטים של הסימפוניה:

- שימוש במוטיב הריתמי הפותח את היצירה, עומד בפני עצמו, ושולט כחומר תמאטי עיקרי בהמשכה;
- האחדת פרקי הסימפוניה בעזרת מוטיב מוסיקלי משותף;
- שפע של רעיונות לפיתוח ועיבוד;
- קודה רחבת-מימדים;
- תזמור המועשר בכלי נשיפה מעץ וכלי נשיפה ממתכת;
- עצמאות כלי נגינה שבדרך כלל תוזמרו בתפקידים משניים (ויולה, אבוב, קונטרבס)

פרק ראשון (Allegro con brio, מהר ובלהט)

הפרק הראשון בנוי ב"צורת הסונטה":

- תצוגה ובה שני נושאים מנוגדים (124 תיבות או 248 עם החזרה)
- פיתוח (127 תיבות)
- רפריזה (127 תיבות)
- קודה (128 [!] תיבות)

ייחודה של "צורת הסונטה" בפרק זה מתמקד בעיצוב דרמטי של שני נושאים מנוגדים ובסימטריה מובהקת ומפתיעה בין ארבעת החטיבות התחמות את הפרק (חטיבת הקודה שווה במימדיה לאלה של הפיתוח, ובזאת היא הופכת לחטיבת פיתוח נוספת).

"מוטיב הגורל" הוא אשר מגדיר היטב את משטחי ההתרחשויות הדרמטיות של הפרק ומעניק לו האחדה בשל גלגוליו החודרים, שתי-וערב, לכל אחד מרבדיו; הוא מבצבץ מבעד לגוון הצליל, בין אם בתקפיד עיקרי או בתפקיד ליווי, בצלילים גבוהים כבנמוכים.

המוטיב בנוי משלושה צלילים קצרים בעלי משך וגובה זהים השואפים אל הרביעי, השונה מהם: טרצה גדולה בירידה על משך מתארך עד תום הפרמטה המעצימה את תחושת ההפתעה בה החל הפרק. המוטיב מושמע בעוצמה חזקה מאוד, בכלי קשת ובקלרינטים ובטונליות מינורית.



הנושא השני, אותו מבשרת תרועת הקרנות, מבוצע בכלי קשת והוא מנוגד למוטיב "הגורל" באופיו הרך, השירתי והרחב, בסולם מז'ורי, בקו מתאר עולה וקשתי ובעוצמתו השקטה. בשונה מהמוטיב הראשון המופיע על פעמה רפה, המלודיה של הנושא השני נפתחת בראשית התיבה, על הפעמה המוטעמת:



שני הנושאים שלובים זה בזה באמצעות הגרעין הריתמי הראשוני והעקשן הפועם מסביבם דרך סקוונצות בין קבוצות כלים שונות. עובדה זו מעניקה מן האחדות לשתי ההתרחשויות הצליליות ומניעה אותן במרץ ובכוח.

כאמור, אפשר להבחין בפרק בשתי חטיבות פיתוח דומות במשכן: חטיבת הפיתוח ה"אֶוֹתֵנְטִית", הנמצאת במרכזו של הפרק, והקודה, המשמשת כחטיבת פיתוח נוספת.

חטיבת הפיתוח מושתתת על המוטיב הריתמי הראשי. אמצעי האיזכור שלה עולים מן המרקם החיקויי, מהדו-שיח המתנהל בין הכלים השונים ומשינויי הדינמיקה והטמפו. שינויים אלה יוצרים את רגעי הדרמה שבחטיבה זו, השלובה בהסתערויות אינטנסיביות, ואשר זרימתה מתאפיינת, בין השאר, בהתרפצויות עזות.

חטיבת הקודה מציגה שיאים חדשים המבוססים ברובם על מוטיב הגורל והנושא השני של הפרק, אך יחד עם זאת הולך ונרקם בתוכה - בכלי הקשת הגבוהים - חומר תמאטי חדש, המושתת על מהלך סולם דו מינור אך מצניע בתוכו את האלמנט הכיווני של המוטיב הראשון:



מעקב בעת ההאזנה

במעין הפתעה, וללא כל הגד מבשר, נפתח הפרק עם המוטיב הראשון, "מוטיב הגורל", באוניסון של כלי קשת וקלרינטים ובעוצמה מרובה שלאחריה שקט רועם. המוטיב חוזר שנית - בסקוונצה.



בהמשך "נזרק" המוטיב כבמשחק חרישי ושובב בין הכינורות והויולות עד שהוא נעצר פתאומית על צליל ממושך שלאחריו הפסקה.

הצהרה חגיגית נוספת של המוטיב מובילה אל חטיבה פיתוחית קצרה הבנויה על בסיס הגרעין הראשוני, בתחילה בחיקויים יורדים מכלי הקשת הגבוהים אל הנמוכים, ובהמשך בסקוונצות עולות, כאשר המוטיב עצמו הולך ומצטופף, מצטמצם, מתעבה וצובר אנרגיה.

לאחר הפסקה דרמטית נוספת, מתגלגלת הנוכחות הריתמית של המוטיב לעבר הנושא השני עם בשורת הקרנות בפורטיסימו, במעבר לסולם מי במול מז'ור:



תרועת הקרנות מובילה אל נושא לירי וזימרתי המושמע בעוצמה שקטה, על-ידי הכינורות, הנענים בקלרינטים ובחליל. ברקע נשמעים הדיו הקצביים של המוטיב הראשי - "מוטיב הגורל".



פרגמנט אחרון מתוך הנושא מתפתח וצובר עוצמה תוך שילובו עם "מוטיב הגורל" המופיע בכלי הקשת הנמוכים:



במלוא נוכחותה משמיעה התזמורת נושא מסכם בקו מיתאר יורד המתמזג בהמשכו עם הגרעין הראשוני:



מוטיב הגורל נשמע כציווי ללא עוררין בסולם המקביל (מי במול מז'ור) בסוף התצוגה:



התצוגה חוזרת פעם נוספת.

הכרזה נוספת, מתוחה, של "מוטיב הגורל" פותחת את חטיבת הפיתוח.

בהמשך, שוב "נזרק" המוטיב כבמשחק בין הכלים השונים, בעוד כלים אחרים מעשירים את המרקם בקו רך ושירתי הנוגד ומשלים ב־בזמן את האופי הפועם של "מוטיב הגורל". הפעם התהליך ממושך הרבה יותר, דינמי יותר, ומוביל, לאחר סידרה של סקוונצות עולות, להתפרצות של התזמורת כולה בשורה של אקורדים עזים.

התרועה שהקדימה את הנושא השני זוכה אף היא לפיתוח נרחב, אשר בהמשכו משטח של אקורדים בדו־שיח ההולך ונמוג.

דו־שיח זה הוא מעין הפוגה לקראת הופעה נוספת של "מוטיב הגורל". הגברה נוספת בעוצמת הנקישות מובילה אל הרפריזה.

את המוטיב הראשי צובע בטהובן ברפריזה בצלילי התזמורת כולה. בהמשך, היא זורמת לדרכה, ונעצרת לרגע קט להשמעת קדנצה קצרצרה של האבוב שגונו המאנפף מעניק לה נימה מלנכולית.



מכאן ואילך חטיבת החזרה מתנהלת כסידרה, בשינויים קלים.

מרקם עמוס ופעיל פותח בסערה את חטיבת הקודה, נשען כולו על הריתמוס של "מוטיב הגורל", ונתון לתהליכי פיתוח "ישנים" וחדשים.

תחושת האינטנסיביות במרקם מתבטאת בתחלופה בין דמימות ובין התפרצויות בטוטי על הגרעין הריתמי הבסיסי, עד להסתערות האחרונה של "מוטיב הגורל" המותיר אחריו שובל של הדים בכלי הנשיפה מעץ.

הקדנצות הסופיות מכריזות, חוזר והכרז, את הכוח הטמון במוטיב הבסיסי שכוון את מהות הפרק ואת אופיו.



