

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία  
Ιστορική συστηματική μουσικολογία - Ιστορία/Ανάλυση

Η επίδραση του φωνητικού συνόλου στη σύνθεση του τέταρτου μέρους  
της Ενάτης Συμφωνίας του Beethoven: Ιστορική και Αναλυτική  
προσέγγιση



The role of the vocal ensemble in the composition of the fourth movement  
of Beethoven's Ninth Symphony: Historical and Analytical approach

Μέγα Νικολέτα

ΑΕΜ 1861

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, Αναπληρωτής Καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2022

# Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4
1. Ιστορικό υπόβαθρο.....	8
1.1. Χρονικό δημιουργίας της Ενάτης Συμφωνίας του Beethoven και της «Ωδής στη Χαρά» του Schiller .....	8
1.2. Πρεμιέρα και Κριτικές .....	15
1.3. Απόψεις κριτικών αναφορικά με την Ενάτη Συμφωνία.....	17
1.4. Τούρκικη μουσική .....	21
1.5. Οι κοινωνικές προεκτάσεις της «Ωδής στη Χαρά» στο συμφωνικό περιβάλλον της Ενάτης Συμφωνίας.....	23
1.6. Ρομαντισμός και Ενάτη Συμφωνία .....	25
1.7. Απόψεις για τη μορφολογική δομή του Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	28
1.7.1. Η ανάλυση του Cook για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	29
1.7.2. Η ανάλυση του Schenker για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	35
1.7.3. Η ανάλυση του Baensch για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	35
1.7.4. Η ανάλυση του Ernest Sanders και του Robert Winter για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	37
1.7.5. Προβληματισμοί αναφορικά με τις αναλύσεις.....	38
1.8. Ερευνητικός στόχος και μεθοδολογία.....	41
1.8.1. Περίοδος.....	43
2. Μορφολογική και αρμονική ανάλυση.....	46
2.1. Ανάλυση Finale .....	49
2.1.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330 .....	49
2.1.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594 .....	62
2.1.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654 .....	66
2.1.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940 .....	70
3. Η λειτουργία της φωνής στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας .....	82
3.1. Η ερμηνευτική ανάλυση της «Ωδής στη Χαρά» και η επιρροή του ποιητικού κειμένου στη μουσική σύνθεση .....	83
3.1.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330 .....	84
3.1.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594 .....	92
3.1.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654 .....	94

3.1.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940 .....	101
3.2. Η λειτουργία και η επίδραση του φωνητικού συνόλου στη σύνθεση και την ενορχήστρωση του Finale της Ενάτης Συμφωνίας.....	107
3.2.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330 .....	108
3.2.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594 .....	110
3.2.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654 .....	112
3.2.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940 .....	116
3.3. Τεχνικά χαρακτηριστικά και δυσκολίες των φωνών του Finale.....	122
4. Επίλογος και Συμπεράσματα.....	131
5. Βιβλιογραφία.....	135
Παράρτημα: Παρτιτούρα του έργου με αναλυτικό σχολιασμό.....	139

## Πρόλογος

Η Ενάτη Συμφωνία του Beethoven αποτελεί ένα έργο με ιδιαίτερη σημασία για μένα. Πιο συγκεκριμένα, το χορωδιακό Finale μου επαναφέρει στη μνήμη νοσταλγικές αναμνήσεις. Την πρωτοχρονιά του 2019 είχα την τύχη να συμμετέχω ως μέλος της χορωδίας και να τραγουδήσω αυτό το επιβλητικό Finale. Μ' αυτόν τον τρόπο και μέσα από την προσωπική μου αγάπη για το χορωδιακό τραγούδι οδηγήθηκα στο θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η εκπόνηση αυτής της εργασίας θα ομολογήσω πως ήταν μια δύσκολη διαδρομή. Παρόλα αυτά θεωρώ πως αυτή η εμπειρία συντέλεσε σημαντικά στην εξέλιξη μου σε προσωπικό επίπεδο αλλά και σε επίπεδο σπουδών, ως μελλοντική μουσικολόγος.

Σε όλη αυτή τη διαδρομή, έλαβα σημαντική στήριξη από το περιβάλλον μου. Ένα μεγάλο ευχαριστώ και ευγνωμοσύνη οφείλω στους γονείς μου, για τη συνεχή τους στήριξη όλα αυτά τα χρόνια σε όλες τις εύκολες και δύσκολες στιγμές μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τους φίλους μου, που μου στάθηκαν και με στήριξαν όλο αυτό το διάστημα με πολλή θέρμη και αγάπη.

Η τριβή με το θέμα του Finale και η συνεργασία με τον επιβλέποντα καθηγητή μου, μου προσέφεραν πολλά και σημαντικά ερεθίσματα. Θα ήθελα να ευχαριστώ ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., για τα σημαντικά ερεθίσματα, τις γνώσεις και τη στήριξη του όλο το διάστημα της εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να κλείσω αυτόν τον πρόλογο με τη τέταρτη στροφή από το ποίημα της «Ωδής στη Χαρά» του Schiller, η οποία δεν συμπεριλαμβάνεται στο χορωδιακό Finale, αλλά μας υπενθυμίζει τη δύναμη και τη συμβολή της Χαράς και της Ελευθερίας στην ανθρωπότητα.

*«Η Χαρά, είν' ο παντοδύναμος μοχλός μεσ' στην αιώνια φύση. Η Χαρά, η Χαρά κινεί τους δείκτες στο μεγάλο ρολόι του κόσμου. Αυτή κάνει τον σπόρο να πετάξει ανθό, Ήλιους κινεί μέσα στ' ουρανού τον θόλο, μέσα στον χώρο, που δεν γνωρίζει ούτε του αστρονόμου η ματιά, σφαίρες κυλά η Χαρά»*

## Εισαγωγή

Η *Ενάτη Συμφωνία*, αποτελεί αναμφίβολα ένα από τα σημαντικότερα συμφωνικά έργα, εν γένει, της δυτικής κλασικής μουσικής. Από τη στιγμή που παρουσιάστηκε το 1824 στη Βιέννη μέχρι και σήμερα, αποτελεί ένα έργο που το περιβάλλουν πολλές συζητήσεις, κριτικές και απόψεις. Η συμφωνία αυτή προκάλεσε αντιδράσεις εξαιτίας των ισχυρών διαφοροποιήσεων που είχε από τις προγενέστερες της, γεγονός που θα αναλυθεί σε σχετικό κεφάλαιο στη συνέχεια. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα τις ιδιαίτερα θερμές εκφράσεις κάποιων κριτικών, αλλά και την αρνητική στάση κάποιων εξ αυτών, που δεν μπορούσαν να καταλάβουν την τελευταία αυτή σύνθεση του Beethoven. Το πιο παράδοξο μέρος της Ενάτης Συμφωνίας αποτελεί το χορωδιακό Finale, αφού πρώτη φορά στην ιστορία του συμφωνικού είδους χρησιμοποιείται η χρήση χορωδίας και σολιστών. Συνεπώς, εκτός από την έκπληξη που προκαλεί ο Beethoven μέσω της χρήσης φωνής σε ένα αμιγώς οργανικό είδος, όπως αποτελούσε μέχρι τότε η συμφωνία, προκύπτουν και ερωτήματα που αφορούν την επιρροή του φωνητικού συνόλου στην Ενάτη, αλλά και στο συμφωνικό είδος γενικότερα.

Στις αναλύσεις και στις κριτικές που θα εκτεθούν στα ανάλογα κεφάλαια εκφράζονται κυρίως απόψεις που αφορούν το αισθητικό αποτέλεσμα και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά αναφορικά με την Ενάτη και το Finale της. Στη παρούσα εργασία, το επίκεντρο αποτελεί το φωνητικό σύνολο και κύριος ερευνητικός στόχος η ανάδειξη του ρόλου της φωνής στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της ανάλυσης του Finale θα αποκαλυφθεί η σύνδεση του ποιητικού κειμένου με τη μουσική σύνθεση και η επιρροή του φωνητικού συνόλου στη μουσική και την ενορχήστρωση. Για την επίτευξη των παραπάνω, σημαντικό είναι πρώτα να μελετηθεί το έργο ευρύτερα, μέσω της μουσικολογικής έρευνας και να τεθεί το ιστορικό πλαίσιο που περιβάλλει την Ενάτη Συμφωνία και το ποίημα της «*Ωδή στη Χαρά*» του Friedrich Schiller.

Εν συντομία, θα παρατεθεί στη συνέχεια η ενδεικτική βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την πλαισίωση της παρούσας εργασίας. Ένα από τα βασικά συγγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν είναι του Nicholas Cook, *Μπετόβεν, Η Ενάτη*

*Συμφωνία*.<sup>1</sup> Το βιβλίο αυτό του Cook στάθηκε αρωγός στην προσπάθεια σύνθεσης πολλών κεφαλαίων εξαιτίας του αναλυτικού και πολύπλευρου περιεχομένου του. Χρησιμοποιήθηκαν πληροφορίες που αναφέρονται στο χρονικό δημιουργίας της Ενάτης, στην προεμέρα και τις κριτικές, αλλά και σε αναλύσεις και απόψεις κριτικών και μελετητών που σχετίζονται με το Finale. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν πληροφορίες κυρίως από το κεφάλαιο 1, με τίτλο *Σχεδιάσματα και Μύθοι*, από το κεφάλαιο 2, με τίτλο *Πρώτες Εντυπώσεις* και από το Κεφάλαιο με τα *Συμπεράσματα*.

Επιπρόσθετα, για τις απόψεις των μελετητών που αφορούν τη μορφολογία του τελευταίου μέρους αντλήθηκαν πληροφορίες και από το βιβλίο του Levy David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony*.<sup>2</sup> Πιο συγκεκριμένα, από το βιβλίο του Levy, χρησιμοποιήθηκαν πληροφορίες από το κεφάλαιο 4, με τίτλο "*The Ninth: The Choral Finale*". Έπειτα, οι πληροφορίες που αφορούν τον Schiller και τις κοινωνικές προεκτάσεις του ποιήματος, αντλήθηκαν από το άρθρο του Hart, "*An die Freude and the question of freedom*",<sup>3</sup> που δημοσιεύθηκε το 2009 στο περιοδικό *German Studies Review*. Επιπρόσθετα, πιο συγκεκριμένες πληροφορίες για τον Schiller, τον Tepper de Ferguson, ο οποίος είχε μελοποιήσει το ποίημα σε πρότερο χρόνο, και τη σχέση του με τον Beethoven, αντλήθηκαν από το άρθρο της Olga Baird, "*Early settings of the Ode to Joy: Schiller-Beethoven-Tepper de Ferguson*".<sup>4</sup> Το άρθρο του Edmund A. Bowles, "*The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries*",<sup>5</sup> συντέλεσε στην άντληση πληροφοριών για το ζήτημα που αφορά τη «τούρκικη μουσική». Φυσικά, χρησιμοποιήθηκαν και άλλες βιβλιογραφικές πηγές για την ορθότερη και σφαιρικότερη ανάπτυξη των κεφαλαίων που αποτελούν το ιστορικό υπόβαθρο, οι οποίες θα παρατεθούν αναλυτικά στο κεφάλαιο 5, που αποτελεί το σχετικό κεφάλαιο της βιβλιογραφίας.

---

<sup>1</sup> Nicholas Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, μετ. Μυρτώ Τρίπαλη (Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ, 1996).

<sup>2</sup> David Benjamin Levy, *Beethoven The Ninth Symphony* (New Haven and London: Yale University Press, 2003).

<sup>3</sup> Gail K. Hart, "Schiller's An Die Freude and the Question of Freedom," *German Studies Review* 32, no. 3 (2009): 479–93, <http://www.jstor.org/stable/40574863>.

<sup>4</sup> Olga Baird, "Early Settings of the Ode to Joy: Schiller–Beethoven–Tepper de Ferguson," *The Musical Times* 154, no. 1922 (2013): 85–97, <http://www.jstor.org/stable/24615767>.

<sup>5</sup> Edmund A. Bowles, "The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries," *Early Music* 34, no. 4 (2006): 553–59, <https://www.jstor.org/stable/4137306>.

Μέσω των ιστορικών πηγών και ερευνών, σκοπός είναι να σκιαγραφηθεί η δημιουργία και το ευρύτερο πλαίσιο που περικλείει την Ενάτη Συμφωνία. Το ιστορικό υπόβαθρο πέρα από την ενίσχυση των γνώσεων που προσφέρει, σχετίζεται άρδην και με τη μουσική σύνθεση αυτή καθαυτή. Τέλος, βασικός στόχος της παρούσας εργασίας αποτελεί η έκθεση της προσωπικής μου ανάλυσης του Finale, η οποία θα οδηγήσει σε συμπεράσματα που αφορούν τη σημασία και το ρόλο του φωνητικού συνόλου στη μουσική σύνθεση.

Η εργασία είναι δομημένη σε έξι κεφάλαια. Το πρώτο αφορά το ερευνητικό υπόβαθρο, και περιέχει πληροφορίες που αφορούν το χρονικό δημιουργίας της Ενάτης Συμφωνίας και της «*Ωδή στη Χαρά*» του Schiller. Επίσης, αναφέρονται στοιχεία για την πρεμιέρα και τις κριτικές αλλά και τις κοινωνικές προεκτάσεις, την «*τούρκικη μουσική*» και τα στοιχεία ρομαντισμού που χαρακτηρίζουν τη Συμφωνία. Επιπλέον, προβάλλονται αναλύσεις και προβληματισμοί μουσικολόγων που αφορούν τη μορφολογική δομή του Finale. Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου προβάλλονται οι προσωπικοί μου προβληματισμοί και η μεθοδολογία που θα χρησιμοποιηθεί στο κεφάλαιο της ανάλυσης του Finale.

Το δεύτερο κεφάλαιο αποτελεί ουσιαστικά την αρχή του βασικού στόχου αυτής της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η μορφολογική και αρμονική ανάλυση του Finale διεξοδικά, με λεκτική περιγραφή αλλά και με πίνακες που προκύπτουν από τη σύνδεση της μορφολογικής και αρμονικής ανάλυσης. Επίσης, στο κεφάλαιο αυτό εμπεριέχονται μουσικά παραδείγματα για την ευκολότερη παρακολούθηση της λεκτικής περιγραφής της ανάλυσης .

Έπειτα, στο τρίτο κεφάλαιο, αναλύονται τα ζητήματα που αφορούν τη χρήση της φωνής στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας. Πιο συγκεκριμένα, θα εκτεθεί η ερμηνευτική και μουσικοποιητική ανάλυση του ποιήματος του Schiller, η οποία θα οδηγήσει σε συμπεράσματα που αφορούν την επιρροή του ποιητικού κειμένου στη μουσική σύνθεση. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, θα αναλυθεί η επίδραση που ασκεί το φωνητικό σύνολο στη συνολική σύνθεση και ενορχήστρωση του τελευταίου μέρους της Συμφωνίας. Στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου, αναλύονται τα τεχνικά χαρακτηριστικά και οι τεχνικές δυσκολίες που χαρακτηρίζουν το φωνητικό σύνολο, συνάμα με μια προσπάθεια επεξήγησης της χρήσης αυτών ως μέσο που προωθεί την έκφραση συναισθημάτων και

ιδεών. Για όλα τα παραπάνω παρατίθενται μουσικά παραδείγματα για την ευκολότερη παρακολούθηση της ανάλυσης.

Τέλος, τα κεφάλαια τέσσερα και πέντε αποτελούν τον επίλογο με τα συμπεράσματα της παραπάνω μελέτης και τη βιβλιογραφία, αντίστοιχα, ενώ το παράρτημα που ακολουθεί περιέχει την παρτιτούρα με σημειώσεις που αφορούν την αρμονική και μορφολογική ανάλυση.



# 1. Ιστορικό υπόβαθρο

## 1.1. Χρονικό δημιουργίας της Ενάτης Συμφωνίας του Beethoven και της «Ωδής στη Χαρά» του Schiller

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, σκοπός είναι να δημιουργηθεί μια σαφέστερη εικόνα του πλαισίου που γεννήθηκε η Ενάτη Συμφωνία. Επομένως, είναι απαραίτητο να εκτεθεί η ιστορική επισκόπηση της δημιουργίας της. Από την έρευνα των πηγών που θα τεθούν στη συνέχεια προκύπτει πως το χρονικό δημιουργίας της Ενάτης Συμφωνίας δεν είναι ιδιαίτερα ομαλό, όπως θα ήταν αναμενόμενο, αλλά ότι ο Beethoven ασχολήθηκε σε διάφορες χρονικές περιόδους με τη σύνθεση του συγκεκριμένου έργου.

Η Ενάτη Συμφωνία χρονολογείται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και πιο συγκεκριμένα, ο Beethoven ξεκινάει τα σχέδια του για τη Συμφωνία κατά τη διάρκεια των ετών 1817/18.<sup>6</sup> Σύμφωνα με τον Cook, όμως, υπάρχουν σχεδιάσματα του Beethoven που φανερώνουν πως από το 1816, όχι μόνο είχε σκεφτεί, αλλά είχε ήδη σημειώσει κάποια μέτρα από το πρώτο θέμα που εμφανίζεται στη Συμφωνία.<sup>7</sup> Ο Beethoven, κατά κύριο λόγο, επεξεργαζόταν τη μουσική του γράφοντας κυρίως χειρόγραφα, αντίθετα με άλλους συνθέτες που χρησιμοποιούσαν το πιάνο ή μόνο τη σκέψη τους για την επεξεργασία των συνθέσεων τους. Έτσι, είναι πιο εύκολο να γίνουν ορατές οι ποικίλες μουσικές ιδέες του συνθέτη, που είτε τις χρησιμοποίησε στα έργα του, είτε έμοιαζαν συνθέσεις που γράφτηκαν για λόγους ψυχαγωγίας και δεν είχε σκοπό να τις δημοσιεύσει. Επίσης, σημαντικό είναι πως ο Beethoven δεν πετούσε τις σημειώσεις του αφότου ολοκλήρωνε τα έργα του,<sup>8</sup> γεγονός που λειτουργεί ιδιαίτερα βοηθητικά για τους μελετητές του.

Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με την Ενάτη, κατά το 1817/18 η εργασία του Beethoven επικεντρώνεται κυρίως στα σχέδια του πρώτου μέρους και του Scherzo, το οποίο αποτελεί το δεύτερο μέρος της συμφωνίας. Εν συνεχεία, διακόπτει την ενασχόληση του με την Ενάτη, με σκοπό να συνθέσει ένα άλλο έργο του, τη Missa Solemnis. Το καλοκαίρι του 1822 ο Beethoven επικεντρώνεται και πάλι στη σύνθεση της Ενάτης Συμφωνίας. Η

---

<sup>6</sup> Michels Ulrich, *Ατλας της Μουσικής, Τόμος II*, μετ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (Αθήνα: Νάκας, 1999), 421.

<sup>7</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 19.

σύνθεση του έργου ξεκινάει με τα βασικά, καθαρά μουσικά διαστήματα, δηλαδή με 4ες, 5ες και 8ες, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση πως ο Beethoven ήθελε να αντλήσει τη μουσική του από ένα θεμελιώδη υλικό. Συνάμα, η τονικότητα της ρε ελάσσονας δημιουργεί έντονα αισθήματα δραματικού χαρακτήρα και εμβρίθειας. Όσον αφορά το κείμενο που χρησιμοποιείται στο Finale της Ενάτης, ο Beethoven, είχε στο μυαλό του να μελοποιήσει το ποίημα του Schiller, ακόμα από τα χρόνια που βρισκόταν στη Βόννη, δηλαδή κατά το πρώτο διάστημα της συνθετικής του δραστηριότητας. Κατά το έτος 1812, συνέθεσε μια χορωδιακή εισαγωγή του θέματος της «Χαράς», εν συνεχεία το 1815 την επεξεργάστηκε χωρίς το χορωδιακό μέρος και την ονόμασε op. 115. Το μελωδικό υλικό του θέματος της «Ωδή στη Χαρά» εμφανίζει κάποιες ομοιότητες με το θέμα της χορωδιακής φαντασίας op. 80 του Beethoven, η οποία ολοκληρώθηκε το 1808. Η σύνθεση αυτή καταλήγει στο έργο “Gegenliebe” από τη συλλογή τραγουδιών “Seufzer eines Ungeliebten”.<sup>9</sup>

Από τα ήδη αναφερθέντα, προκύπτει πως ο Beethoven προσπαθούσε να δημιουργήσει την Ενάτη Συμφωνία για πολλά χρόνια, ενώ το ζήτημα αυτό γίνεται πιο πολύπλοκο ειδικά για το δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέρος. Αυτό συμβαίνει διότι, σύμφωνα με τα χειρόγραφα σχεδιάσματα του, το μουσικό υλικό των τμημάτων αυτών εντοπίζεται ακόμα και σε σχεδιάσματα πριν από το 1823. Βέβαια, είναι αδύνατο να διασαφηνιστεί πότε ο Beethoven είχε αποφασίσει να χρησιμοποιήσει το συγκεκριμένο υλικό στην Ενάτη Συμφωνία, μιας και όπως προαναφέρθηκε, κρατούσε πληθώρα σημειώσεων των μουσικών ιδεών του.<sup>10</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με τον Hart, ο Beethoven ασχολήθηκε με το ποίημα του Schiller για περίπου 30 χρόνια. Αναφέρεται πως από το 1793 συνέθετε μουσική για την «Ωδή». Οι μελετητές πιστεύουν ότι ο Beethoven όντως έγραψε μουσική για το συγκεκριμένο ποίημα στα τέλη της δεκαετίας του 1790, αν και δεν υπάρχει κάποια σύνθεση από εκείνη την εποχή η οποία έχει σωθεί.<sup>11</sup>

Όσον αφορά το ποίημα του Schiller, ο Beethoven δεν ήταν ο πρώτος συνθέτης που επιχείρησε να μελοποιήσει την «Ωδή στη Χαρά». Το ποίημα αυτό, γράφτηκε το φθινόπωρο του 1785, δηλαδή όταν ο Schiller ήταν 25 χρονών, στη Δρέσδη κατά τη παραμονή του Schiller στο σπίτι του φίλου του Christian Gottfried Körner (1756-1831),

---

<sup>9</sup> Ulrich, *Ατλας της Μουσικής Τόμος II*, 421.

<sup>10</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 34.

<sup>11</sup> Hart, “Schiller’s An Die Freude and the Question of Freedom,” 486.

ο οποίος ήταν δικηγόρος και ερασιτέχνης μουσικός. Η «Ωδή» του Schiller, εμφανίστηκε στο περιοδικό *Thalia* της Λειψίας το 1786, και ο Körner αμέσως αποπειράθηκε να τη μελοποιήσει. Ο Schiller, μετά από αυτό το γεγονός, επικοινωνήσε με τον εκδότη της *Thalia*, Georg Joachim Göschen, αναφέροντάς του πως το ποίημά του έχει μελοποιηθεί. Έπειτα, με αφορμή τη σύνθεση αυτή προτείνει να γίνει και η εκτύπωση της μουσικής, η οποία θα χωρούσε σε μόλις μισή σελίδα κατά τα λεγόμενα του Schiller. Το ίδιο χρονικό διάστημα η «Ωδή στη Χαρά» μελοποιήθηκε από τον νέο συνθέτη Johann Christian Müller (1749-1796), ο οποίος δημοσίευσε τη μουσική του στη Λειψία. Επιπλέον, μελοποίηση της «Ωδής» έγινε και από τον Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), ο οποίος ήταν συνθέτης και μαέστρος στη Δρέσδη. Εκτός από τους συνθέτες που αναφέρθηκαν, υπάρχουν και άλλοι συνθέτες, διαφόρων επιπέδων και βεληνεκούς, οι οποίοι αποπειράθηκαν να μελοποιήσουν την «Ωδή στη Χαρά», στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ανάμεσα σε αυτούς, για παράδειγμα, ήταν ο συνθέτης από το Βερολίνο Carl Friedrich Zelter (1758-1832), ο οποίος θα αποτελέσει και μελλοντικό δάσκαλο του Felix Mendelssohn. Αξιοσημείωτο είναι πως οι συνθέσεις του Zelter έτυχαν θαυμασμού του Goethe. Κατά το 1815, την «Ωδή στη Χαρά» μελοποίησε ο Tchaikovsky<sup>12</sup> και ο δεκαοκτάχρονος, τότε, Franz Schubert. Η σύνθεση του Schubert θεωρείται από τις καλύτερες πρώιμες μελοποιήσεις της «Ωδής». Βέβαια, υπάρχουν πολλές συνθέσεις της «Ωδής», οι οποίες δεν έλαβαν καλές κριτικές, είτε από συγχρόνους τους είτε από μεταγενέστερους μουσικολόγους.<sup>13</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση των μουσικολόγων απέναντι στη σύνθεση του Terper von Ferguson, ο οποίος είχε καταγωγή από τη Βαρσοβία και ήταν μαέστρος στην Αγία Πετρούπολη το 1801. Η σύνθεση του Terper, η οποία χρονολογείται το 1797, ήταν για σόλο φωνές και χορωδία. Οι σύγχρονοί του δεν είχαν ασχοληθεί ιδιαίτερα με αυτή τη σύνθεση, ούτε είχε λάβει τις καλύτερες κριτικές στην αρχή όπως άλλες. Βέβαια, το 1994 η καντάτα του Terper de Ferguson για την «Ωδή στη Χαρά» χαρακτηρίστηκε ως μια από τις καλύτερες πρώιμες συνθέσεις που αφορούσαν αυτό το ποίημα του Schiller. Επίσης, στο περιοδικό του Αμερικανικού Ινστιτούτου Schiller, αναφέρθηκε πως αυτό το έργο του Terper de Ferguson είναι ίσως η μοναδική σύνθεση που αποτελεί «πρόγευση» του

---

<sup>12</sup> Ibid., 485.

<sup>13</sup> Baird, "Early Settings of the Ode to Joy: Schiller–Beethoven–Terper de Ferguson," 85.

πολύ μεταγενέστερου χορωδιακού Finale του Beethoven. Η σύνθεση αυτή του Tepper περιέχει τέσσερις σολίστες, χορωδία, και χωρίζεται σε μέρη τα οποία έχουν άμεση σχέση με τους στίχους. Επίσης, έχει πολλές μετατροπίες, αλλαγές στον ρυθμό, και ξεκινάει με το σόλο του μπάσου. Συνεπώς, από τα παραπάνω στοιχεία της σύνθεσης του Tepper εμφανώς προκύπτει συσχετισμός με το Finale της Ενάτης Συμφωνίας,<sup>14</sup> διότι στο Finale της Ενάτης εντοπίζονται πολλές εναλλαγές στον ρυθμό και τη φωνητική μουσική στο έργο εισάγει το σόλο του βαρύτονου.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο Ludwig Wilhelm Tepper de Ferguson δεν ήταν άγνωστο πρόσωπο. Η οικογένειά του ήταν πολύ δημοφιλής στην Πολωνία διότι αποτελούσε ισχυρή οικογένεια τραπεζιτών, η οποία επηρέασε σημαντικά την Πολωνία στο διεθνές εμπόριο κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Tepper de Ferguson, ο οποίος ήταν γόνος της οικογενείας, επέδειξε νωρίς το μουσικό του ταλέντο. Αρχικά οι σπουδές του αφορούσαν τη διπλωματία ή τη δικηγορία. Έπειτα, όμως, από την οικονομική κατάρρευση του πατέρα του, το 1793, ο Tepper στράφηκε προς τη σύνθεση και τη διδασκαλία της μουσικής.<sup>15</sup>

Ο Tepper έφτασε στη Βιέννη στις 16 Νοεμβρίου του 1793, όπου ο Beethoven ζούσε εκεί ήδη έναν χρόνο.<sup>16</sup> Εν τέλει, οι δυο τους γνωρίστηκαν στους μουσικούς κύκλους και συναυλίες της Βιέννης. Συγκεκριμένα, ο Tepper ανέφερε πως γνώρισε τον Beethoven σε μια από τις συναυλίες που πραγματοποιούσε το κουαρτέτο του πρίγκιπα Karl Lichnowsky.<sup>17</sup> Ο Tepper είχε γνωρίσει προσωπικά τον Schiller οπότε λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον Beethoven και τον Schiller που δεν είχε τύχει να γνωριστούν. Άρα, φαίνεται πως το περιβάλλον του Beethoven κατά τα χρόνια 1793-96 ευνοούσε την ανάπτυξη των πρώιμων μουσικών του ιδεών που αφορούσαν την «*Ωδή στη Χαρά*».<sup>18</sup>

Να σημειωθεί πως ο Beethoven ήταν εξοικειωμένος με τη μουσική που έγραψε ο Tepper για την «*Ωδή*». Αυτό εξηγείται από το γεγονός πως πολλοί άνθρωποι του περιβάλλοντος του Beethoven είχαν στην κατοχή τους την παρτιτούρα αυτής της σύνθεσης. Βέβαια,

---

<sup>14</sup> Baird, "Early Settings of the Ode to Joy: Schiller–Beethoven–Tepper de Ferguson," 85-86.

<sup>15</sup> Ibid., 86.

<sup>16</sup> Ibid., 89.

<sup>17</sup> Ibid., 90.

<sup>18</sup> Ibid., 91.

παρόλο που ο Terper και ο Beethoven είχαν γνωριστεί, και τα έργα τους για την «Ωδή» έχουν κάποια κοινά στοιχεία, δεν είναι ορθό να ειπωθεί πως η σύνθεση του Beethoven είχε επηρεαστεί καθοριστικά από τον Terper. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά το χρονολογικό πλαίσιο, η Ενάτη Συμφωνία γράφτηκε σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα. Επίσης, το ποίημα του Schiller αποτελούσε για τον Terper κύριο περιεχόμενο και λόγος που συνέθεσε το έργο του, ενώ, ο Beethoven χρησιμοποιεί την «Ωδή» μόνο στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας. Επιπρόσθετα, ο Terper μελοποίησε και τις εννιά στροφές της πρώτης εκδοχής της «Ωδής», ενώ ο Beethoven ασχολήθηκε με την έκδοση του 1803 και χρησιμοποίησε συγκεκριμένους στίχους, τους οποίους κατέταξε σε διαφορετική σειρά ενώ άλλαξε ακόμα και μερικές λέξεις.<sup>19</sup> Το *"An die Freude"* («Η Ωδή στη Χαρά») κυκλοφορεί σε δύο έντυπες εκδόσεις, την πρωτότυπη του 1785 και την ελαφρώς διαφοροποιημένη και πιο εκλεπτυσμένη το 1805. Η τρίτη εκδοχή αφορά το κείμενο που επεξεργάστηκε ο Beethoven για να το χρησιμοποιήσει στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας.<sup>20</sup>

Παρακάτω ακολουθούν οι στίχοι του recitativo που τραγούδησε ο βαρύτονος, οι οποίοι αποδίδονται στον Beethoven και όχι στον Schiller.<sup>21</sup> Εν συνεχεία θα παρατεθούν και οι στίχοι που επέλεξε ο Beethoven από το ποίημα της «Ωδής στη Χαρά».

### **Recitativo**

O Freunde, nicht diese Töne!	Ω φίλοι, όχι μ' αυτούς τους τόνους!
Sondern Laßt uns angenehmere	αφήστε να μας εμπνεύσουν πιο
	ευχάριστοι,
Anstimmen und freudenvollere,	πιο γεμάτοι χαρά,
Freude! Freude!	Χαρά! Χαρά! <sup>22</sup>

<sup>19</sup> Baird, "Early Settings of the Ode to Joy: Schiller–Beethoven–Terper de Ferguson," 96.

<sup>20</sup> Hart, "Schiller's An Die Freude and the Question of Freedom," 480.

<sup>21</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 87.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 195.

Οι αριθμήσεις παρακάτω αφορούν την πρωτότυπη εκδοχή του ποιήματος του Schiller.

### Στροφή 1

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt,  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Όμορφη σπίθα των θεών, χαρά,  
Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων,  
Το ιερό σου διαβαίνουμε  
Μεθυσμένοι από φωτιά.  
Τα μάγια σου σμίγουν πάλι  
Ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός,  
Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια,  
Εκεί που τ' απαλά φτερά σου τον  
ίσκιο τους απλώνουν.

### Στροφή 2

Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja, wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

Σ' όποιον έλαχε το πιο ωραίο απ' όλα,  
Έναν φίλο να 'χει αληθινό,  
Όποιος δική του έκανε μια γλυκιά γυναίκα,  
Μαζί μας ας χαρεί εδώ!  
Ναι, ας έρθει όποιος έχει έστω και μια ψυχή  
Πάνω σ' ολόκληρη τη γη που να τη  
λέει δική του!  
Όποιος ακόμα δεν έφτασε εκεί  
Ας φύγει κλαίγοντας από τη συντροφιά μας.

### Στροφή 3

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod,  
Wollust ward dem Wurm gegeben  
und der Cherub steht vor Gott.

Όλα τα πλάσματα βυζαίνουν χαρά  
Απ' τα στήθη της φύσης,  
Όλοι οι καλοί, όλοι οι κακοί  
Το χνάρι της ακολουθούν το τριανταφυλλί.  
Αυτή μας έδωσε το αμπέλι, τα φιλιά,  
Και έναν φίλο πιστό μέχρι θανάτου,  
Ακόμα και στο σκουληκάκι εδόθη η ηδονή,  
Και τα Χερουβείμ στέκουνε μπρος στον Θεό.

#### Επωδός 4

Froh, wie seine Sonnen fliegen,

Να είστε χαρούμενοι όπως οι ήλιοι  
που πετούν

Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Μες στ' ουρανού τη θαυμαστή απλωσιά,  
Αδέλφια, τις τροχιές σας σμίξτε με χαρά  
Όπως ο ήρωας που λαχταρά τη νίκη.

#### Επωδός 1

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuß der ganzen Welt!  
Brüder, über'm Sternenzelt  
Muß ein lieber Vater wohnen.

Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε!  
Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το φιλί!  
Αδέλφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή  
πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί.

#### Επωδός 3

Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn über'm Sternenzelt!  
Über Sternen muß er wohnen.

Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;  
Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;  
Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή,  
Πάνω από τα άστρα θα πρέπει αυτός να

κατοικεί.<sup>23</sup>



Εικόνα 1.1.1. Απεικονίζεται καθήμενος ο Schiller με έναν φίλο του, έργο του Joseph Karl Stieler (1781-1858)

<sup>23</sup> Friedrich Schiller *An die Freude*, μετ. Θανάσης Λάμπρου (εκδόσεις Περισπωμένη), 2-7.

## 1.2. Πρεμιέρα και Κριτικές

Έπειτα από την πολυετή ενασχόληση του Beethoven με τη σύνθεση της Ενάτης Συμφωνίας, ακολουθεί η στιγμή της πρεμιέρας της, στις 7 Μαΐου του 1824, στο θέατρο Kärntnertor της Βιέννης.<sup>24</sup> Το έργο εκτελείται μαζί με την *Ουβερτούρα* op. 124 (*The Consecration of the House*), και τα τμήματα *Kyrie*, *Credo* και *Agnus Dei* από τη *Missa Solemnis*, με τίτλο «Ύμνοι».<sup>25</sup> Μπορεί να ειπωθεί με σαφήνεια πως στην πρεμιέρα που πραγματοποιήθηκε στη Βιέννη το κοινό ενθουσιάστηκε με την Ενάτη Συμφωνία.<sup>26</sup> Φυσικά, ακολούθησαν και άλλες εκτελέσεις σε πόλεις της Ευρώπης με ποικίλες αντιδράσεις. Παρόλο που το κοινό της Βιέννης ήταν ιδιαίτερα θερμό με το έργο, στις υπόλοιπες πόλεις δεν έλαβαν όλες οι εκτελέσεις την ίδια αποδοχή. Αυτό πιθανότατα συνέβη επειδή ο Beethoven κατείχε περίοπτη και ιδιαίτερη κοινωνική θέση στη Βιέννη. Επομένως, γι' αυτό κατά πάσα πιθανότητα η Ενάτη Συμφωνία στηρίχθηκε με περισσότερη θερμότητα στη συγκεκριμένη πόλη, σε σχέση με τις επόμενες πρώτες εκτελέσεις που ακολούθησαν στα μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Οι εκτελέσεις, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, δεν έλαβαν ιδιαίτερα ενθαρρυντικές κριτικές, ειδικά δε το Λονδίνο ήταν το κέντρο των χειρότερων κριτικών που έλαβε η Ενάτη Συμφωνία.<sup>27</sup>



Εικόνα 1.1.2. Απεικόνιση του Beethoven σε περίπατο στην φύση, Julius Schmid (Βιεννέζος ζωγράφος, 1854-1935)

<sup>24</sup> George Grove, *Ninth Symphony* (Boston: George H. Ellis, 1882), 7.

<sup>25</sup> Ulrich, *Ατλας της Μουσικής Τόμος II*, 421.

<sup>26</sup> Betsy Schwarm, "Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125," *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 15 Ιανουαρίου 2022, <https://www.britannica.com/topic/Symphony-No-9-in-D-Minor>.

<sup>27</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 95-96.



Παρακάτω, ακολουθεί ένας συνοπτικός πίνακας προερχόμενος από το βιβλίο του Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, ο οποίος παρουσιάζει μερικές από τις πρώτες εκτελέσεις.<sup>28</sup>

---

#### Πίνακας 1.1.1. Μερικές πρώτες εκτελέσεις της Ενάτης Συμφωνίας

---

<b>Βιέννη</b>	7 Μαΐου 1824	Umlauf
<b>Λονδίνο</b>	21 Μαρτίου 1825	London Philharmonic Society, Smart
<b>Φραγκφούρτη</b>	1 Απριλίου 1825	Guhr
<b>Άαχεν</b>	23 Μαΐου 1825	Ries (παραλείπει το Scherzo)
<b>Λειψία</b>	6 Μαρτίου 1826	Gewandhaus, Matthäi
<b>Βερολίνο</b>	27 Νοεμβρίου 1826	Möser
<b>Παρίσι</b>	27 Μαρτίου 1831	Société des Concert, Habeneck
<b>Αγία Πετρούπολη</b>	Μάρτιος 1836	Φιλαρμονική Ένωση της Αγίας Πετρούπολης
<b>Νέα Υόρκη</b>	20 Μαΐου 1846	Philharmonic Orchestra, Loder
<b>Ιαπωνία, στρατόπεδο Bandō</b>	2 Ιουνίου 1918	Εκτέλεση για Γερμανούς αιχμαλώτους

---

Η ιστορία της πρεμιέρας είναι ευρέως γνωστή, αλλά τίθεται υπό αμφισβήτηση για το πόσο αληθής είναι. Όπως είναι γνωστό, ο Beethoven, έχανε σταδιακά την ακοή του, ώσπου μέχρι την πρεμιέρα της Ενάτης Συμφωνίας η κώφωση του ήταν σε πολύ προχωρημένο στάδιο, παρόλα αυτά εμφανίστηκε στη σκηνή ως γενικός διευθυντής της συναυλίας. Στην πραγματικότητα, βέβαια, ο μαέστρος Michael Umlauf διήυθνε την

---

<sup>28</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 95.

ορχήστρα, προσπαθώντας να πάρει ρυθμό από τον Beethoven. Σύμφωνα με μαρτυρίες ανθρώπων που παρακολούθησαν την πρεμιέρα, το κοινό χειροκρότησε πολύ δυνατά στο τέλος της Συμφωνίας, αλλά ο Beethoven, μη μπορώντας να το ακούσει συνέχισε να διευθύνει.<sup>29</sup> Εν τέλει η Caroline Unger, η οποία τραγούδησε στο Finale της Συμφωνίας το σόλο μέρος της άλτο, έστρεψε τον Beethoven προς το κοινό, το οποίο ξέσπασε σε ακόμα πιο μεγάλη έκφραση συμπάθειας και θαυμασμού.<sup>30</sup> Άλλες μαρτυρίες υποστηρίζουν πως αυτό το περιστατικό συνέβη στο τέλος του δεύτερου μέρους, διότι εκείνη την εποχή ήταν σύνηθες το κοινό να χειροκροτεί ανάμεσα στα μέρη ενός έργου. Το γεγονός ότι ο Beethoven δεν μπορούσε να ακούσει το τόσο δυνατό χειροκρότημα σημαίνει πως πέρα από την φαντασία του δεν μπορούσε να ακούσει τον πραγματικό ήχο της Ενάτης Συμφωνίας του.<sup>31</sup>

### 1.3. Απόψεις κριτικών αναφορικά με την Ενάτη Συμφωνία

Οι κριτικοί του 1824, ασχολήθηκαν με μουσικά ζητήματα που έκριναν σημαντικά για τη μουσική σε ένα πιο θεωρητικό πλαίσιο και όχι τόσο με στοιχεία της ανάλυσης της μουσικής όπως για παράδειγμα τη μορφολογία του έργου, τα οποία απασχόλησαν κυρίως του αναλυτές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>32</sup>

Παρακάτω ακολουθούν απόψεις σχετικές με το Finale. Ο τότε κριτικός της Theater-Zeitung (περιοδικό - εφημερίδα της Αυστρίας 1806-1860), έγραψε ένα μικρό σχόλιο για το Finale, το οποίο επηρέασε αργότερα τις διάφορες ερμηνείες:

*«Το αέρινο πλαίσιο της ενόργανης μουσικής, δεν είναι πλέον επαρκές για τον βαθιά συγκινημένο καλλιτέχνη. Χρειάζεται να πάρει τον λόγο, την ανθρώπινη φωνή, για να τον βοηθήσει να εκφραστεί κατάλληλα. Πώς θα εκφραστεί; Ποιο θα είναι το τραγούδι του; Τι άλλο από ένα τραγούδι της Χαράς!».*

Ο κριτικός της Theater-Zeitung, ο οποίος ήταν από τους πρώτους που σχολίασαν το έργο, ανέφερε τη σκέψη του Beethoven να εισάγει φωνές στο αποκλειστικά, μέχρι τότε,

---

<sup>29</sup> Schwarm, "Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125."

<sup>30</sup> Grove, *Ninth Symphony*, 8.

<sup>31</sup> Schwarm, "Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125."

<sup>32</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 91.

οργανικό είδος της συμφωνίας, παρουσιάζοντας, δε, τις φωνές σαν λύση ενός ζητήματος που αφορά την έκφραση. Αντίστοιχα, την ίδια άποψη εξέφρασε και ο Adolf Bernhard Marx, κριτικός από το Βερολίνο.<sup>33</sup>

Ο Friedrich August Kanne, ο οποίος ήταν συνθέτης και ανταποκριτής της *Allgemeine musikalische Zeitung*, (γερμανόφωνο περιοδικό του 19ου αιώνα),<sup>34</sup> παρουσίασε μια πιο ποιητική κριτική για το Finale, πιο συγκεκριμένα είπε:

«Το Finale, σε ρε ελάσσονα, αυτοπαρουσιάζεται σαν μια βροντή, με μια αιχμηρή ελάσσονα ενάτη πάνω από τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Σε σύντομες περιόδους, σαν σε ένα ποτ-πουρί, τα θέματα που ακούστηκαν πριν παρελαύνουν όλα μπροστά μας διαδοχικά, σαν ν' αντανακλώνται σε καθρέφτη. Μετά τα κοντραμπάσα μουρμουρίζουν ένα recitativo που φαίνεται να ρωτάει: «Τι πρόκειται να συμβεί μετά;». Απαντούν τα ίδια με ένα σύντομο παλλόμενο μοτίβο σε μείζονα τρόπο, το οποίο αναπτύσσεται, καθώς όλα τα όργανα σταδιακά μπαίνουν με υπέροχα όμορφους συνδυασμούς, [...] και κλιμακώνονται, με μετρημένες διαβαθμίσεις, σε ένα πανίσχυρο crescendo. Τέλος, μετά από μία πρόσκληση από το σόλο μπάσο, όλη η χορωδία τραγουδά το τραγούδι προς τιμήν της χαράς, με μεγαλειώδη λαμπρότητα. Μετά, η ευτυχισμένη καρδιά ανοίγει σε ένα ευχάριστο συναίσθημα πνευματικής αγαλλίασης, και χίλιες φωνές χαίρουν: «Χαίρε! Χαίρε! Θεϊκή μουσική! Τιμή! Αίνος! και ευχαριστίες στον πιο άξιο αρχιερέα της!» — Ο κριτικός τώρα κάθεται με ανακτημένη αταραξία στο γραφείο του, αλλά αυτή η στιγμή θα του μείνει αξέχαστη. Τέχνη και αλήθεια γιορτάζουν εδώ τον πιο λαμπερό τους θρίαμβο, και κάποιος θα μπορούσε να πει δικαιολογημένα: non plus ultra!».

Σίγουρα τα παραπάνω λόγια αποτελούν μια πολύ καλή κριτική, η οποία όμως τελειώνει με το αμφίβολο *non plus ultra* (= όχι περισσότερο), στην συνέχεια σημειώνει:

«Ποιος πράγματι θα πετύχαινε να ξεπεράσει αυτές τις απερίγραπτες στιγμές; Είναι αδύνατον για τις υπόλοιπες στροφές του ποιήματος (οι οποίες είναι γραμμένες κατά ένα μέρος για σόλο φωνές και κατά ένα μέρος για χορωδιακά

<sup>33</sup> Ibid., 91.

<sup>34</sup> Peter Branscombe, "Kanne Friedrich August," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14676>.

σύνολα, αλλάζοντας ρυθμό, τονικότητες και μέτρα) να δημιουργήσουν ένα συγκρίσιμο αποτέλεσμα, όσο τέλεια κι αν τις χειρίζεται ο συνθέτης ξεχωριστά. Ακόμα και οι πιο φλογεροί οπαδοί και οι πιο εμπνευσμένοι θαυμαστές αυτού του πραγματικά μοναδικού *Finale* είναι πεισμένοι ότι θα ήταν ακόμα πιο ασύγκριτα επιβλητικό εάν έπαιρνε μια πιο πυκνή μορφή, και ο συνθέτης θα συμφωνούσε με αυτό, εάν η σκληρή μοίρα δεν του είχε στερήσει την ικανότητα να ακούσει τη δημιουργία του».<sup>35</sup>

Οι ενδοιασμοί που τέθηκαν παραπάνω δεν παραλείπονται και από μελλοντικές κριτικές. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική του Kanne για το *Finale*, παρόλο που δεν είναι αρνητική, εμπεριέχει έναν τόνο αμφισβήτησης.<sup>36</sup> Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως οι κριτικές του Kanne φανέρωναν μια ασυνήθιστη επίγνωση της αξίας των όψιμων έργων του Beethoven.<sup>37</sup> Ο Kanne θίγει δύο βασικά θέματα για το *Finale*, το πρώτο αφορά τη πρωτοτυπία του Beethoven, πιο συγκεκριμένα αναφέρει γι' αυτό το θέμα:

*«Βλέπει κανείς πόσο ο κόσμος μέχρι εκείνη τη στιγμή φαινόταν υπερβολικά μικρός γι' αυτόν, και πώς ο ίδιος έπρεπε να χτίσει έναν ολόκληρο καινούργιο κόσμο».*

Παρόλα αυτά, ο Kanne επιδιώκει να διαχωρίσει την καινοτομία των μορφών του Beethoven από τους δήθεν καινοτόμους συνθέτες, εννοώντας βιρτουόζους, σαν τον Thalberg,<sup>38</sup> ο οποίος ήταν Γερμανός ή Αυστριακός πιανίστας και συνθέτης.<sup>39</sup> Οι βιρτουόζοι κατά τη γνώμη του πάσχιζαν επιτηδευμένα να εντυπωσιάσουν επιφανειακά, ενώ με τον τρόπο αυτό πετύχαιναν μόνο να υποβιβάσουν την τέχνη της μουσικής.

Εν συνεχεία, αναφέρει:

*«Η σοβαρότητα του συνθέτη φαίνεται στον αυστηρό του έλεγχο καθώς αγωνίζεται να τυπώσει τη σφραγίδα του κλασικισμού, μέσω μιας οργανικής συνύφανσης των μοτίβων, και μιας ιδιαίτερης προσοχής στη μορφή. Όλες οι φράσεις του συνδέονται με μεγάλη σύνεση με αλυσίδες μίμησης».*

---

<sup>35</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 91-93.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 93-94.

<sup>37</sup> Branscombe, "Kanne Friedrich August."

<sup>38</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 93-94.

<sup>39</sup> Robert Wangermée, "Thalberg, Sigismond," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27766>.

Ο Kanne προσπάθησε γενικά να υποστηρίξει την Ενάτη Συμφωνία έναντι των αρνητικών κριτικών που θα ακολουθούσαν.<sup>40</sup>

Έπειτα, το δεύτερο θέμα που τίθεται από τον Kanne, αφορά την απόπειρα του Beethoven να συνδέσει πολλά αντιθετικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα να συμπεριλάβει στο Finale θέματα των προηγούμενων μερών, να εισάγει recitativo και να μελοποιήσει τα λόγια της «Ωδής» του Schiller. Κάποιος κριτικός του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εστιάζοντας στη μορφή θα συμπλήρωνε πως ο Beethoven συνδύασε τη μορφή σονάτας, κοντσέρτου και την τετραμερή συμφωνική μορφή. Ο Kanne συνεχίζει να σχολιάζει τις αντιθέσεις του Finale, και ειδικά την εμφάνιση της «τούρκικης μουσικής». Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι:

*«Κανείς δεν θα μπορούσε να είναι τόσο ανόητος για να υποστηρίξει ότι η σύνθεση είναι πράγματι στο λεγόμενο τούρκικο στυλ [...] Γιατί το αυθεντικό τουρκικό βρίσκεται στην αυθαιρεσία με την οποία ένας συνθέτης διαγράφει όλους τους αποδεκτούς καλλιτεχνικούς νόμους των καλλιεργημένων εθνών».*

Αντιθέτως, αναφέρει:

*«Η ανατολίτικη κρουστή ορχήστρα του Beethoven είναι σύμφωνη με το καλό γούστο [...] γιατί αφήνει τις αυξανόμενες δυνάμεις της να μπουν μόνο σε υψηλά τονισμένα μέρη και σε συλλαβές με ιδιαίτερο νόημα. Η φαντασία του είναι συνέχεια σε εγρήγορση, ώστε να μην τη χρησιμοποιήσει σαν ένα απλό μέσο για να δυναμώσει την ένταση, αλλά να βρίσκει μέσα σ' αυτήν την πραγματοποίηση της πλούσιας, πολύπλευρης επινόησής του».*

Πιο απλά, αναφέρει πως η «τούρκικη μουσική» ενοποιείται επιτυχώς μέσα στη δομή της μουσικής του Beethoven, και δεν είναι καθόλου ένα φθηνό μέσο εντυπωσιασμού. Είναι πάλι ορατό πως ο Kanne προσπαθεί να υποστηρίξει τον Beethoven, μιας και η Ενάτη Συμφωνία θεωρήθηκε κακόγουστη και εκκεντρική από πολλούς.<sup>41</sup>

Ο Maynard Solomon, μουσικολόγος και μουσικός παραγωγός του 20<sup>ου</sup> αιώνα, γνωστός για την ενασχόληση του με τις βιογραφίες βιεννέζων μουσικών, και κυρίως του

---

<sup>40</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 93-94.

<sup>41</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 94-95.

Beethoven,<sup>42</sup> παρατηρώντας συνολικά τη Συμφωνία, ανέφερε ότι η Ενάτη αποτελεί σύμβολο, που τα στοιχεία του είναι πολύ δύσκολο να αποκωδικοποιηθούν πλήρως. Βέβαια, τα πολύπλοκα ζητήματα που προκύπτουν στο Finale δεν εμπόδισαν τους αναλυτές να ασχοληθούν μ' αυτό, αλλά ούτε εμπόδισαν το κοινό να το απολαύσει.<sup>43</sup>

#### 1.4. Τούρκικη μουσική

Το στοιχείο της «τούρκικης μουσικής» εντοπίζεται στο δεύτερο μέρος του Finale στα μέτρα 331-431. Στο τμήμα αυτό ο Beethoven χρησιμοποιεί την τέταρτη επωδό από την «Ωδή» του Schiller, στην οποία αναφέρονται οι λέξεις «ήρωας» και «νίκη», επομένως γίνεται υπαινιγμός σε μια μάχη. Στο τμήμα της «τούρκικης μουσικής», η φωνή κατέχει πρωταρχικό ρόλο αφού αναλαμβάνει τη μελωδία, ενώ η ορχήστρα εκτελεί μια στατική μελωδία η οποία αποτελεί μουσική επιφάνεια για την ανάδειξη και εξέλιξη των φωνών. Να σημειωθεί πως στο τμήμα αυτό χρησιμοποιούνται μόνο ανδρικές φωνές, γεγονός που ενισχύει το στρατιωτικό ύφος της «τούρκικης μουσικής».

Επιπλέον, στις κριτικές που αφορούν το έργο παρατηρούνται συχνές αναφορές στην «τούρκικη μουσική». Οι κριτικοί και οι αναλυτές που ασχολήθηκαν με την Ενάτη και πιο συγκεκριμένα με το Finale, ουκ ολίγες φορές κάνουν αναφορά στο συγκεκριμένο μέρος (βλ. 1.3. άποψη Kanne) το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέρη του Finale, αλλά και ολόκληρης της συμφωνίας. Επομένως, είναι ορθό σ' αυτό το σημείο να ορισθεί το υφολογικό και μουσικό περιεχόμενο της «τούρκικης μουσικής», ώστε να δημιουργηθεί το υπόβαθρο για την περαιτέρω ανάλυση που θα πραγματοποιηθεί στο κεφάλαιο 3, το οποίο αφορά τη λειτουργία της φωνής.

Η «τούρκικη μουσική», ή αλλιώς «μουσική των Γενίτσαρων» (*Janissary music*) όπως εντοπίζεται στα βιβλιογραφικά λήμματα, αποτελεί τη μουσική του τουρκικού στρατιωτικού κατεστημένου, και πιο συγκεκριμένα των Γενίτσαρων, οι οποίοι αποτελούσαν επίλεκτο σώμα βασιλικών σωματοφυλάκων έως το 1826, όπου διαλύθηκαν. Ευρύτερα, ο όρος «τούρκικη μουσική» αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερο μουσικό

---

<sup>42</sup> Paula Morgan, "Solomon, Maynard," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46986>.

<sup>43</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 89.

ρεπερτόριο που συναντάται στη δυτική ευρωπαϊκή μουσική και είναι συνειδητά επηρεασμένο υφολογικά από τη στρατιωτική μουσική των Γενίτσαρων.<sup>44</sup>

Πιο συγκεκριμένα, οι Γενίτσαροι ήταν αρχικά χριστιανοί αιχμάλωτοι που εξισλαμίσθηκαν και στρατολογήθηκαν με σκοπό να δημιουργηθεί ένας νέος στρατός. Τα μουσικά συγκροτήματα των Γενίτσαρων ονομάζονταν “*mehter*”. Επειδή η μουσική του *mehter* δεν ήταν γραμμένη, οι περισσότερες τεκμηριωμένες πληροφορίες που υπάρχουν αφορούν τα όργανα. Η «*τούρκικη μουσική*», στην οποία χρησιμοποιούνταν κατεξοχήν πνευστά και κρουστά όργανα, εισήχθη στην Ευρώπη κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και αργότερα οι συνθέτες μιμούμενοι το ύφος, το προσάρμοσαν στα δυτικά μουσικά όργανα.<sup>45</sup>

Τα όργανα που απάρτιζαν τα συγκροτήματα των Γενίτσαρων, αποτελούνταν πνευστά με οξύ ήχο, όπως για παράδειγμα τρομπέτες, αλλά και από κρουστά όπως τυμπάνια, γκρανκάσα, κύμβαλα και μερικές φορές κουδούνια. Το μέγεθος του συνόλου εξαρτιόταν από τον βαθμό του αρχηγού που υπηρετούσε το κάθε μουσικό συγκρότημα. Για παράδειγμα, το μεγαλύτερο *mehter* ήταν αυτό του Σουλτάνου.<sup>46</sup>

Η επαφή των δυτικών πολιτισμών με την Οθωμανική Αυτοκρατορία επηρέασε την ευρωπαϊκή μουσική με διάφορους τρόπους. Ορισμένοι συνθέτες έβλεπαν τους Τούρκους απλώς ως έναν εξωτικό και εχθρικό λαό, άλλοι επηρεάστηκαν από τη στρατιωτική μουσική των Οθωμανών, αναφορικά με τη χρήση κρουστών οργάνων. Οι συνθέτες της ευρωπαϊκής μουσικής όπως για παράδειγμα ο Mozart και Beethoven, δεν αντέγραφαν επακριβώς την «*τούρκικη μουσική*», παρόλο που χρησιμοποιούσαν στη μουσική τους θέματα που διακρίνονταν από το τούρκικο ύφος. Επίσης, το τούρκικο ύφος στις δυτικές συνθέσεις διακρίνεται μέσω της επαναλαμβανόμενης χρήσης νοτών, της χρήση μεγάλων αλμάτων στη μελωδία, την απλή αρμονία, την ομοφωνική υφή και την ξαφνική αλλαγή στις δυναμικές. Επιπλέον, η χρήση νέων οργάνων στην ορχήστρα (κρουστά, πνευστά), επηρέασε τη σύσταση των δυτικών ορχηστρικών συνόλων και με την πάροδο του χρόνου αυτά τα νέα όργανα έγιναν μέρος της ορχήστρας, προσφέροντας στους συνθέτες

---

<sup>44</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Janissary music," *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 20 Δεκεμβρίου 2021, <https://www.britannica.com/art/Janissary-music>.

<sup>45</sup> Michael Pirker, "Janissary music," Grove Music Online, προσπέλαση 20 Δεκεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14133>.

<sup>46</sup> Edmund A. Bowles, "The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries," *Early Music* 34, no. 4 (2006): 534, <http://www.jstor.org/stable/4137306>.

νέες ηχοχρωματικές επιλογές.<sup>47</sup> Ο δυτικός τρόπος αναπαράστασης της ανατολίτικης κουλτούρας στην τέχνη ονομάστηκε *Οριενταλισμός*.<sup>48</sup>

### **1.5. Οι κοινωνικές προεκτάσεις της «Ωδής στη Χαρά» στο συμφωνικό περιβάλλον της Ενάτης Συμφωνίας**

Η λέξη «συμφωνία» προέρχεται από τα ελληνικά -συν (μαζί) και φωναί (φωνή), αντιδάνειο του λατινικού *symphonia*, ενός όρου που χρησιμοποιήθηκε κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση από κάποιους συνθέτες, όπως για παράδειγμα από τον Giovanni Gabrieli στο έργο του με όνομα *Sacrae symphoniae* (1597), και τον Heinrich Schütz στο έργο του *Symphoniae sacrae* (1629). Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος «*symphony*» ή «*sinfonia*», χρησιμοποιήθηκε για εισαγωγικά μέρη σε όπερες, ορατόρια και καντάτες. Η *συμφωνία* ως όρος, χρησιμοποιείται ευρέως για να δηλώσει ένα έργο μεγάλης έκτασης για ορχήστρα, ενώ στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ταυτόχρονα, αποτελεί σημαντικό είδος για την προώθηση της ορχηστρικής μουσικής. Από την εποχή του Beethoven και μετέπειτα, θεωρείται πως το είδος έφτασε στην υψηλότερη και πιο εξέχουσα μορφή του. Η πρόκληση για τη σύνθεση μιας συμφωνίας αμέσως πριν και μετά τον θάνατο του Beethoven ήταν ιδιαίτερα έντονη. Ο Beethoven με τη σύνθεση της Ενάτης Συμφωνίας προκάλεσε επαναπροσδιορισμό του είδους, η επίδραση του δεν ήταν μόνο στο στυλ, αλλά επηρέασε και τη γενική σύλληψη της δημιουργίας ενός συμφωνικού έργου. Η συμφωνία δεν θεωρούνταν πλέον απλώς ένα ψυχαγωγικό μουσικό έργο, αλλά ήταν μια μουσική σύνθεση μέσω της οποίας μπορούσε ο συνθέτης να εκφράσει ηθικές, φιλοσοφικές, ακόμα και πολιτικές ιδέες. Ο Beethoven εισάγοντας κείμενο και φωνή σε ένα παραδοσιακά οργανικό είδος, αμφισβητεί σιωπηρά την αισθητική υπεροχή της οργανικής μουσικής έναντι της φωνητικής, σε μια εποχή που η οργανική μουσική θεωρούνταν ίσης ή ανώτερης συνήθως αξίας από τη φωνητική. Αυτό επηρέασε τις επόμενες γενιές συνθετών, οι οποίες διχάστηκαν έντονα σχετικά με το Finale της Ενάτης

---

<sup>47</sup> Michael Pirker, "Janissary music."

<sup>48</sup> Ralph Locke, "Orientalism," *Grove Music Online*, προσπέλαση 22 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>.



Συμφωνίας. Επομένως, η τελευταία συμφωνία του Beethoven λειτούργησε καταλυτικά για την ίδια τη φύση και την επέκταση του συμφωνικού είδους.<sup>49</sup>

Ο Beethoven χρησιμοποιώντας το ποίημα του Schiller στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας, έδωσε αυτομάτως συγκεκριμένο σημασιολογικό χαρακτήρα στο έργο του. Το ποίημα του Schiller έχει συγκεκριμένο θέμα και εκφράζει ιδέες οι οποίες σχετίζονται με την ελευθερία, την αγάπη και την αλληλεγγύη. Ο Schiller αναγκάστηκε για πολιτικούς λόγους να αλλάξει τη λέξη "*Freiheit*" (= ελευθερία), σε "*Freude*" (= Χαρά), εις βάρος του ποιητικού του λόγου. Είναι σαφές, ωστόσο, πως ο Beethoven, όπως πιθανότατα και άλλοι άνθρωποι γνώριζαν πως η «Χαρά», ήταν απλώς μια μεταμφίεση για την «Ελευθερία».<sup>50</sup> Η έννοια της «Ελευθερίας» για τον Schiller άλλαζε και αναπτυσσόταν καθώς μεγάλωνε και ωριμάζε. Συνάμα, ενδιαφερόταν για την ψυχική ελευθερία, ειδικά τα χρόνια της νεότητας του, αλλά και για την ιδανική ελευθερία τα μετέπειτα χρόνια της ζωής του. Ο Schiller αντέδρασε στη ζωή, την ιστορία και τις ιδέες του Kant για την ηθική αυτονομία.<sup>51</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Kant εντάσσει την αυτονομία και την ελευθερία της βούλησης σε ένα πλαίσιο που ορίζεται από την θελημένη υποταγή του ατόμου σε καθορισμένους και αμετάβλητους νόμους και κανόνες.<sup>52</sup>

Αντίθετα, σε νεαρή ηλικία ο Schiller απέρριψε την απολυταρχική κυριαρχία όταν έφυγε από το Δουκάτο της Βυρτεμβέργης, απειλούμενος από τον Δούκα με φυλάκιση αν δεν σταματούσε να γράφει και να προωθεί ιδέες που ενοχλούσαν την τότε απολυταρχική εξουσία. Το έργο του "*Die Rauber*" (1781) ήταν το πρώτο του δράμα που η θεματολογία του αφορούσε την αντίσταση κατά της βίας, όπως και τον περιορισμό της.<sup>53</sup> Ο Schiller είναι ευρέως κατοχυρωμένος ως ποιητής της ελευθερίας και διακήρυξε, εξύμνησε και ανέλυσε την ελευθερία πολιτικά, αισθητικά και φιλοσοφικά, γενικά καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης του ως καλλιτέχνης.<sup>54</sup> Όσον αφορά το παρόν ποίημα του Schiller, μέσω της

---

<sup>49</sup> Jan Larue και άλλοι, "Symphony," *Grove Music Online*, προσπέλαση 29 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254>.

<sup>50</sup> Rodney Stenning Edgcombe, "The Deictic in Diese Töne: Thoughts on the Finale's Proem in the Ninth Symphony of Beethoven," *The Musical Times* 152, no. 1917 (2011): 37, <http://www.jstor.org/stable/41440729>.

<sup>51</sup> Hart, "Schiller's 'An Die Freude' and the Question of Freedom," 480.

<sup>52</sup> Αλέξανδρος Κιουπκιολής, *Φιλοσοφίες της ελευθερίας* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015): 40, [https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4810/2/00\\_master\\_document\\_PDF.pdf](https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4810/2/00_master_document_PDF.pdf).

<sup>53</sup> Hart, "Schiller's An Die Freude and the Question of Freedom," 480.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 483.

μουσικής του Beethoven πλέον χρησιμοποιείται ως πολιτικός ύμνος. Είναι ο Ευρωπαϊκός Ύμνος, που υιοθετήθηκε το 1971, βέβαια ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία του κειμένου από τον Ύμνο. Αυτό συνέβη επειδή η Ευρωπαϊκή Ένωση δηλώνει πως δεν θέλει να ευνοήσει τη μια γλώσσα έναντι των άλλων. Έχουν γίνει προτάσεις για επίσημες αγγλικές μεταφράσεις, αλλά μέχρι στιγμής η οργανική εκδοχή του *Ύμνου της Χαράς* κυριαρχεί. Έτσι η «Ωδή» του Schiller «χάνεται» μέσα στη μουσική του Beethoven με σκοπό να εξυπηρετηθούν οι σκοποί της σημερινής Ευρωπαϊκής επισημότητας, αν και συνεχίζει να παραπέμπει στο επεξεργασμένο κείμενο που χρησιμοποίησε ο Beethoven στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας.<sup>55</sup>

## 1.6. Ρομαντισμός και Ενάτη Συμφωνία

Ο ρομαντισμός αποτελεί καλλιτεχνικό και φιλοσοφικό κίνημα το οποίο προήλθε από τη λογοτεχνία. Εμφανίστηκε στην Ευρώπη κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. και διήρκησε περίπου μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ως τάση εστιάζει στην ατομική συνείδηση και αποτελεί αντίδραση ενάντια στο κίνημα του διαφωτισμού, το οποίο προηγούνταν χρονολογικά και χαρακτηρίζεται από μια πιο ορθολογιστική θεώρηση. Επιπρόσθετα, ο ρομαντισμός, πέρα από την έμφαση στην ατομικότητα και το υποκειμενικό στοιχείο, χαρακτηρίζεται από την αίσθηση του παράλογου, του ευφάνταστου, του υπέρμετρα συναισθηματικού και του υπερβατικού. Επίσης, κυριαρχεί η εξύψωση του συναισθήματος έναντι της λογικής, αλλά και των αισθήσεων έναντι της νόησης. Η εξέταση της ανθρώπινης προσωπικότητας, ωθεί σε μια προσπάθεια καθορισμού της ιδανικής ανθρώπινης υπόστασης, όπως για παράδειγμα αποτελούν οι φιγούρες του ήρωα, της ιδιοφυΐας, αλλά και η εξιδανίκευση του καλλιτέχνη ως έναν υπέρτατο δημιουργό. Ταυτόχρονα, δίνεται έμφαση στα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, τις εθνικές πολιτισμικές καταβολές και τη μεσαιωνική εποχή. Τέλος, κυριαρχεί μια ροπή προς το εξωτικό, το μυστηριώδες και το παράξενο στοιχείο.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ibid., 485.

<sup>56</sup> The editors of Encyclopaedia Britannica, "Romanticism summary," *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 19 Δεκεμβρίου 2021, <https://www.britannica.com/summary/Romanticism>.

Όσον αφορά τη μουσική, ο όρος «ρομαντισμός», έκανε την εμφάνιση του κατά τις αρχές τους 19<sup>ου</sup> αι. σε μουσικά θεωρητικά δοκίμια, χωρίς απαραίτητα να υποδηλώνει στοιχεία που αφορούσαν το ύφος και την αισθητική τάση που υπήρχε στη σύνθεση της μουσικής. Ως όρος στη μουσική καθιερώνεται περίπου κατά το 1810, ενώ δεν είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτο πότε ο όρος χρησιμοποιήθηκε συνειδητά, δηλώνοντας συγκεκριμένα αισθητικά στοιχεία. Η χρήση του όρου σε τίτλους μουσικών συνθέσεων όπως λόγου χάρη «ρομαντική όπερα», «ρομαντικό τραγούδι» κ.α. χρησιμοποιήθηκαν από την ύστερη ρομαντική περίοδο, και εμφανίστηκαν πολύ αργότερα στις γραπτές ιστορικές μουσικές πηγές.<sup>57</sup>

Η Ενάτη Συμφωνία η οποία χρονολογικά εντάσσεται στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αι., διατάραξε πολλά από τα μοτίβα του κλασικού στυλ της δυτικής μουσικής, προμηνύοντας μ' αυτόν τον τρόπο την επερχόμενη εξέλιξη των συνθετών της μεταγενέστερης εποχής, όπως του Gustav Mahler, του Richard Wagner και άλλων ρομαντικών συνθετών. Στην Ενάτη Συμφωνία, η ορχήστρα ήταν ασυνήθιστα μεγάλη για την εποχή και η διάρκεια της ξεπερνούσε τη μια ώρα, στοιχεία που ήταν συνηθισμένα στη Ρομαντική εποχή που θα ακολουθήσει. Η συμφωνία μέχρι και τον κλασικισμό θεωρούνταν αμιγώς ορχηστρικό είδος, οπότε η ένταξη χορωδίας και σολιστών αποτελούσε μια ανορθόδοξη επιλογή. Η επίσημη δομή των μερών της συμφωνίας ενώ γενικά ανταποκρινόταν στα κλασικά πρότυπα, ταυτόχρονα τα διευρύνει. Για παράδειγμα, το πρώτο μέρος χαρακτηρίζεται από την κλασική μορφή σονάτας, γεγονός που εν μέρει ανταποκρίνεται στα κλασικά πρότυπα.<sup>58</sup>

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος της Ενάτης Συμφωνίας, ενώ είναι σε μορφή σονάτας, δημιουργεί σύγχυση στους ακροατές διότι φτάνει σε μια κορύφωση, *fortissimo*, σε ένα αρμονικά ασταθές περιβάλλον της έκθεσης, και έπειτα καθυστερεί να επανέλθει στην αρχική βασική τονικότητα. Το δεύτερο μέρος είναι το *scherzo*, το οποίο είναι ενεργητικό και γρήγορο, και αυτό έρχεται σε αντίθεση με τις μέχρι τότε συμφωνίες, όπου συνηθιζόταν το δεύτερο μέρος να είναι αργό. Στη συνέχεια, το τρίτο μέρος είναι ένα

---

<sup>57</sup> Απόστολος Κώστιος και άλλοι, *Μουσική* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2007), 317.

<sup>58</sup> Schwarm, "*Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125.*"

ήρεμο, αργό *adagio*, το τέταρτο και τελευταίο μέρος ξεκινάει ευγενικά και στη συνέχεια γίνεται πιο έντονο και σκληρό, ενώ επαναφέρονται θέματα των προηγούμενων μερών.<sup>59</sup>

Ο Beethoven, ειδικά στην Ενάτη Συμφωνία, ανέδειξε ένα τρόπο διαχείρισης κλασικών τάσεων που αφορούσαν τη μορφολογία της μουσικής, καθώς στη συνέχεια νέα είδη μουσικής δοκιμάστηκαν, κάποια παραμερίστηκαν και άλλα αναβίωθηκαν από τη μεταγενέστερη γενιά. Αυτό δεν αποτελεί μόνο το ζήτημα της σύνδεσης μουσικής και λόγου, το οποίο συνεχίστηκε με επιτυχία στην όπερα και όπου δόθηκε μεγάλη σημασία στο τραγούδι. Ο Beethoven ενδιαφερόταν να συσχετίσει τη μουσική με την αφήγηση και την πεζογραφία με τις οπτικές εικόνες. Συνεπώς οδήγησε τη μουσική σε νέα είδη όπως είναι οι κύκλοι για πιάνο όπου αποτελούνται από κομμάτια χαρακτήρα, προγραμματικές οβερτούρες και συμφωνικά ποιήματα. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο η ποιητική μουσική δεν περιορίζεται από την τάση της ποίησης στη λεκτική επικοινωνία μέσω της οργάνωσης στίχων, αν και αυτό αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό της φωνητικής μουσικής όλων των ειδών. Η ιδέα της ποίησης, ευρύτερα, αποτελεί τη φανταστική εμπειρία πέρα από τα αισθητά όρια της ίδιας της μουσικής επικοινωνίας. Ένα έργο προγραμματικής ορχηστρικής μουσικής ή μια σαφής εξωμουσική συσχέτιση που προκύπτει από έναν τίτλο μπορεί να κατευθύνει μέσω της μουσικής τη φαντασία ενός ακροατή σε μια οπτική, δραματική ή ποιητική εμπειρία.<sup>60</sup>

Μετά την Ενάτη Συμφωνία του Beethoven, η οποία διεύρυνε κατά μεγάλο βαθμό το συμφωνικό είδος και αποτελούσε μέχρι τότε το μεγαλύτερο ορχηστρικό συμφωνικό έργο σε διάρκεια, προκλήθηκε αίσθηση κορεσμού του είδους σε κάποιους μεταγενέστερους συνθέτες γι' αυτό και παρατηρείται μια αναβίωση πιο παραδοσιακών μορφών του Haydn και του Mozart. Βέβαια, κανείς δεν έκανε ουσιαστικές αλλαγές στις παλιές φόρμες, με εξαίρεση κάποια μεμονωμένα προγραμματικά έργα, όπως είναι η τελευταία συμφωνία του Spohr και η *Φανταστική Συμφωνία* του Berlioz.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Schwarm, "*Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125.*"

<sup>60</sup> K. M. Knittel, "*The construction of Beethoven,*" στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, ed. by Jim Samson (London: Cambridge University Press, 2002), 153.

<sup>61</sup> James Hepokoski, "*Beethoven Reception: the symphonic tradition,*" στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, ed. by Jim Samson (London: Cambridge University Press, 2002), 426.

## 1.7. Απόψεις για τη μορφολογική δομή του Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Η μουσική ανάλυση αποτελεί πεδίο της μουσικολογίας το οποίο επιδέχεται συνεχή διεύρυνση και εξέλιξη. Για την εξέλιξη αυτή και για την απόκτηση σφαιρικής γνώσης και εμπειριστατωμένης τοποθέτησης, κρίνεται απαραίτητο να δοθεί προσοχή στις σκέψεις και στα αποτελέσματα άλλων αναλυτών. Με τον τρόπο αυτό ενισχύονται κάποιες απόψεις, αλλά συνάμα οξύνονται και ερωτήματα, τα οποία δίνουν συνεχώς το έναυσμα στους αναλυτές να ασχοληθούν με έργα τα οποία έχουν ήδη ερευνηθεί στο παρελθόν. Η Ενάτη Συμφωνία του Beethoven αδιαμφισβήτητα έχει απασχολήσει πλήθος μουσικολόγων και αναλυτών, με αποτέλεσμα, πλέον, να υπάρχει τεράστιος όγκος βιβλιογραφίας. Στόχος, λοιπόν, δεν είναι μόνο να αναφερθεί ένα συνονθύλευμα απόψεων, αλλά να εκφραστεί μια τοποθέτηση αναλυτικών ευρημάτων τα οποία θα οδηγήσουν ένα βήμα πιο κοντά στην ουσία της μουσικής του Beethoven.

Για οποιαδήποτε εξηγητική προσέγγιση ενός έργου τέχνης, είναι υποχρέωση του ιστορικού, να είναι τα κριτήρια και η μέθοδος του συνεπής, με αυτά που γνωρίζει ή μπορεί λογικά να υποθέσει, σχετικά με τις διαδικασίες δημιουργικής σκέψης της εποχής του και της εποχής του δημιουργού του. Η αξιοπιστία μιας μουσικής ανάλυσης, εξαρτάται από τη συμβατότητα της με ιστορικά κατάλληλους τρόπους σύλληψής της.<sup>62</sup>

Στην ιστορία του συμφωνικού είδους για κάποια μέρη συμφωνιών έχει δημιουργηθεί ένα ευρύ φάσμα αναλυτικών και αισθητικών ερμηνειών. Το Finale της Ενάτης Συμφωνίας, χωρίς αμφισβήτηση αποτελεί ένα τέτοιο μέρος. Η δομή του Finale της Ενάτης είναι δύσκολο να περιγραφεί.<sup>63</sup> Ο Tovey, ο οποίος ήταν Άγγλος μελετητής μουσικής, συνθέτης και πιανίστας του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>64</sup> αναφέρει ότι όλα τα μέρη της Συμφωνίας του Beethoven, οδηγούν με σαφήνεια σε ένα χορωδιακό Finale, παρόλα αυτά τα ίδια μέρη δημιουργούν την αμφιβολία ότι το χορωδιακό Finale είναι λάθος.<sup>65</sup> Σύμφωνα με τον Cook, ακόμα και ο Beethoven δεν μπορούσε να περιγράψει με σαφήνεια το Finale στα γράμματα του, ενώ όταν απευθυνόταν στους εκδότες του παρομοίαζε το Finale με τη

---

<sup>62</sup> Ernest H. Sanders, "The Sonata-Form Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *19th-Century Music* 22, no. 1 (1998): 54, <https://doi.org/10.2307/746791>.

<sup>63</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 89.

<sup>64</sup> Michael Tilmouth, "Tovey, Sir Donald," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28234>.

<sup>65</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 89.

*Χορωδιακή Φαντασία*, Op. 80. Το Finale της Ενάτης, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως καντάτα,<sup>66</sup> δηλαδή μια φωνητική σύνθεση που αποτελείται από σόλο και χορωδία συνοδευόμενη από ορχήστρα,<sup>67</sup> με βασικό υλικό τις μουσικές παραλλαγές που αφορούν το θέμα της «*Ωδής στη Χαρά*».<sup>68</sup> Επιπρόσθετα, έχει διατυπωθεί η άποψη πως η χρήση των σολιστών και της χορωδίας στο Finale παραπέμπουν στο είδος του ορατορίου.<sup>69</sup> Δηλαδή, μια εκτεταμένη μουσική σύνθεση θρησκευτικού κειμένου που αποτελείται από δραματικά, αφηγηματικά και στοχαστικά στοιχεία, χωρίς σκηνικά, κοστουμια ή δράση.<sup>70</sup>

Πολλοί κριτικοί, βέβαια, του 20<sup>ου</sup> αιώνα, προσπάθησαν να χαρακτηρίσουν με μεγαλύτερη σαφήνεια τη μορφή αυτού του μέρους. Επομένως, προβληματίστηκαν ιδιαίτερα για το αν το Finale αποτελεί είδος μορφής σονάτας, με την «*τούρκικη μουσική*» να λειτουργεί σαν δεύτερο θέμα, ή είδος μορφής κοντσέρτου, όπου στο πρώτο μέρος εντοπίζεται διπλή έκθεση. Επίσης, έχει εκτεθεί ακόμα και η άποψη πως το Finale θα μπορούσε να αποτελεί ένα συμφωνικό μέρος αυτούσιο. Δηλαδή μια Συμφωνία μέσα στη Συμφωνία. Φυσικά, είναι εξαιρετικά δύσκολο κανείς να τοποθετηθεί με απόλυτη σιγουριά για κάποια απ' αυτές τις ερμηνείες, παρόλα αυτά, η κάθε ερμηνεία συνδράμει στη βαθύτερη κατανόηση του μέρους, χωρίς να είναι ικανή να φανερώσει απόλυτα την ουσία του.<sup>71</sup>

### 1.7.1. Η ανάλυση του Cook για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Nicholas Cook, ο οποίος είναι Βρετανός μουσικολόγος και έχει ασχοληθεί λεπτομερώς με την Ενάτη του Beethoven στο βιβλίο του *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*.<sup>72</sup> Ο Cook, λοιπόν, εκφράζει τα συμπεράσματα του για τη μορφή λαμβάνοντας ως σημείο αναφοράς το θέμα της «*Ωδής στη Χαρά*», το οποίο

---

<sup>66</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 83-84.

<sup>67</sup> N. Lee Orr, "Cantata," *Grove Music Online*, Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256149>.

<sup>68</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 83-84.

<sup>69</sup> Ulrich, *Ατλας της Μουσικής Τόμος II*, 421.

<sup>70</sup> Howard E. Smither, "Oratorio," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20397>.

<sup>71</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 83-84.

<sup>72</sup> Björn Heile, "Cook, Nicholas," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2082331>.

θέμα φαίνεται να προβληματίζει πολύ τον Beethoven. Αυτό προκύπτει από το γεγονός πως υπάρχουν πάρα πολλές εκδοχές στις σημειώσεις του για τα τελευταία 8 μέτρα, γεγονός που δεν αποτελεί περίεργο για τον Beethoven, ο οποίος συνήθιζε να σημειώνει πρώτα το γενικότερο υλικό της μουσικής του σκέψης, και έπειτα να επεξεργάζεται με πιο λεπτομερή τρόπο τα μελωδικά και τα αρμονικά στοιχεία. Παρόλα αυτά, στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας, δούλεψε με διαφορετικό τρόπο, πρώτα ολοκλήρωσε το θέμα της «Χαράς», και έπειτα ασχολήθηκε προσεκτικά με τη μορφή και τη δομή. Πράγματι, τα μορφολογικά και δομικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα η μετατροπία στην Σι ύφεση μείζονα στο δεύτερο μέρος με την «τούρκικη μουσική», εμφανίζονται σε μετέπειτα σημειώσεις του, μετά τη δημιουργία του θέματος της «Χαράς», όπως και μετά τη μελοποίηση των τριών πρώτων στροφών του ποιήματος του Schiller, αφού είχε επιλέξει να προσθέσει το τούρκικο στυλ, και αφού είχε ασχοληθεί με τα κύρια ζητήματα του τμήματος “*Seid umschlungen*”. Επομένως, προκύπτει πως το θέμα της «Χαράς» αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση αυτού του μέρους.<sup>73</sup>

Ο παρακάτω πίνακας αποτελεί μια μορφολογική προσέγγιση του Finale της Ενάτης του Beethoven βασιζόμενος στο θέμα και τις παραλλαγές της «*Ωδής στη Χαρά*».<sup>74</sup> Στην πρώτη στήλη αναγράφονται τα μέτρα που εντοπίζεται το κάθε θέμα της «*Ωδής*». Έπειτα στη δεύτερη αναγράφεται η τονικότητα, όπου γίνεται αντιληπτή η κατεξοχήν χρήση της Ρε μείζονας για το βασικό θέμα της «*Ωδής*». Η ομώνυμη της αρχικής τονικότητας, ρε ελάσσονα, εμφανίζεται στο οργανικό και στο φωνητικό recitativo. Η Σι ύφεση μείζονα, έρχεται σε ένα σημείο όπου η μουσική αλλάζει εντελώς ύφος και εμφανίζεται το τούρκικο εμβατήριο. Τέλος, σε κάποια σημεία εμφανίζεται και η Σολ μείζονα αλλά και η ομώνυμη της σολ ελάσσονα, οι οποίες αποτελούν την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικής, Ρε μείζονας.

---

<sup>73</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 84-85.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 86.

### 1.7.1.1. Πίνακας μορφής του Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Μέτρα	Τονικότητα	Στροφή	
1	d		Εισαγωγή, ενόργανο recitativo και θεματική αναφορά στα προηγούμενα μέρη
92	D		Θέμα της «Χαράς»
116			Θ. «Χαράς» παραλλαγή 1
140			Θ. «Χαράς» παραλλαγή 2
164			Θ. «Χαράς» παραλλαγή 3, με επέκταση
208	d		Εισαγωγή, φωνητικό recitativo
241	D	Στροφή 1	Θ. «Χαράς» παραλλαγή 4
269		Στροφή 2	Θ. «Χαράς» παραλλαγή 5
297		Στροφή 3	Θ. «Χαράς» παραλλαγή 6, με επέκταση και μετάβαση στην επόμενο θέμα της «Χαράς»
331	Bb		Θ. «Χαράς» παραλλαγή 7 (τούρκικο εμβατήριο)
343			Θ. «Χαράς» παραλλαγή 8, με επέκταση και επεισόδιο fugato, βασισμένο στο θέμα της «Χαράς»
375		«Χαρά» 4	Θ. «Χαράς» παραλλαγή 9
431			Επεισόδιο "Seid umschlungen"
543	D	Στροφή 1	Επεισόδιο "Ihr stürzt nieder"
595	G	«Χαρά» 1	Διπλή fuga βασισμένη στο θέμα της «Χαράς» και στο "Seid umschlungen"



627	g	«Χαρά» 3	Επεισόδιο "Ihr stürzt nieder"
655	D	Στροφή 1, «Χαρά» 3	
730		«Χαρά» 1	
745		«Χαρά» 3	
763	D	Στροφή 1	Coda σχήμα 1, βασισμένη στο θέμα της «Χαράς»
832			cadenza
851	D	«Χαρά» 1	Coda σχήμα 2
904		Στροφή 1	
920			Coda σχήμα 3, βασισμένη στο θέμα της «Χαράς»

Πιο συγκεκριμένα, μέσω της μελέτης του παραπάνω πίνακα που παραθέτει ο Cook στο βιβλίο του για την Ενάτη Συμφωνία, γίνεται κατά κάποιον τρόπο ορατή η σύνδεση του μουσικού υλικού και του ποιητικού κειμένου. Στα μέτρα 208-330 του Finale είναι η πρώτη φορά που εμφανίζεται φωνή. Εντοπίζονται τρεις παραλλαγές του θέματος της «Χαράς» και μία εισαγωγή. Η εισαγωγή είναι σε ρε ελάσσονα και το υλικό της απαρτίζεται από την αρχική, λεγόμενη, «φανφάρα του τρόμου» (*Schreckens-fanfare*), ονομασία που απέδωσε ο Wagner. Έπειτα, το recitativo του βαρύτονου το οποίο ξεκινάει με τη λέξη *Freude* (=Χαρά), είναι αυτό που εισάγει τη φωνητική μουσική στη συμφωνία.<sup>75</sup> Το recitativo, ευρύτερα, αποτελεί έναν τύπο φωνητικής γραφής συνήθως για μια μόνο φωνή, με σκοπό να μιμηθεί τον δραματικό λόγο στο τραγούδι. Πρακτικά, η φύση του ποικίλλει σημαντικά ανά εποχή, εθνικότητα, προέλευση και πλαίσιο.<sup>76</sup> Είναι σκόπιμο να σημειωθεί πως το κείμενο που τραγουδάει ο βαρύτονος στο recitativo, είναι του Beethoven και όχι του Schiller. Στη συνέχεια, εμφανίζονται παραλλαγές του θέματος της

<sup>75</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 87.

<sup>76</sup> Dale E. Monson, Jack Westrup, Julian Budden, "Recitative," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

«Χαράς» στα μέτρα 241, 269 και 297, οι στίχοι των σημείων αυτών προέρχονται από τις τρεις πρώτες στροφές του ποιήματος της «Ωδής στη Χαρά». Οι παραλλαγές αυτές του μουσικού θέματος της «Χαράς» ξεκινούν με τον βαρύτονο και οδηγούν στην εμφάνιση και των τεσσάρων σολιστών, αλλά και της χορωδίας. Ενώ η κύρια τονικότητα είναι η ρε ελάσσονα, τα μέτρα 321-330 αποτελούν επέκταση της τρίτης παραλλαγής και κινούνται στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονας, λα ελάσσονα. Επιπρόσθετα, στην τελευταία συγχορδία γίνεται ένα απότομο κατέβασμα στη Φα μείζονα.<sup>77</sup>

Σύμφωνα με τον Cook, αν λάβουμε ως σημείο αναφοράς τα μέτρα 208-330, γίνεται ευκολότερη η κατανόηση του υπόλοιπου μέρους, παρατηρώντας τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα βάσει αυτού. Για παράδειγμα, τα μέτρα 1-207, αποτελούν την ενόργανη μορφή των μέτρων 208-330. Επιπρόσθετα, δύο περιβόητα χαρακτηριστικά του Finale είναι η υπόνοια επανάληψης προηγούμενων μερών, και η εμφάνιση «ενόργανων *recitativi*», όπου παίζονται από τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα. Η τεχνική αυτή του Beethoven σχετικά με τα ενόργανα *recitativi* αποτελεί ένα ιδιαίτερα λειτουργικό προελούδιο για την είσοδο των φωνών. Τα όργανα μιμούνται μια καθαρά φωνητική μορφή σύνθεσης, που είναι το *recitativo*, και λειτουργούν σαν σχόλιο υπενθύμισης των μουσικών θεμάτων. Στις σημειώσεις του Beethoven έχουν βρεθεί λόγια που αποδίδονται στα ενόργανα *recitativi*, κατά πάσα πιθανότητα βέβαια δεν ήταν προορισμένα για να τραγουδηθούν, αλλά όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Cook:

«παρέχουν μια κριτική ενόραση, σ' αυτό το οποίο ο Beethoven είχε στο μυαλό του, σ' αυτό το σημείο».<sup>78</sup>

Τα μέτρα 1-330 αποτελούν ένα μεγάλο τμήμα στη Ρε μείζονα, το οποίο βασίζεται σε φωνητικές εκδοχές του θέματος της «Χαράς». Έπονται δυο ακόμα εκδοχές της «Χαράς», στα μέτρα 343 και 375, μαζί με ένα εκτενές *fugato* στο μέτρο 431, το οποίο επίσης βασίζεται στο θέμα της «Χαράς». Πρώτη φορά στο μέρος αυτό του Finale η αρμονία αποκτά σημαντικό ρόλο ως δομικό στοιχείο, γιατί το μέρος αυτό που ξεκινάει από το μ. 331 και αποτελείται από την τούρκικη μουσική βρίσκεται στη Σι ύφεση μείζονα. Έτσι, μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται σαφές ότι αποτελεί τη δεύτερη θεματική ομάδα του πρώτου μέρους του Finale. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται η ευθυγράμμιση των τονικοτήτων του

<sup>77</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 87.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 88.

πρώτου και του τελευταίου μέρους, επομένως ο Beethoven υπαινίσσεται την ύπαρξη μορφής σονάτας στο τελευταίο αυτό μέρος της Ενάτης Συμφωνίας. Διότι, σε σχέση με τη Ρε μείζονα, η Σι ύφεση μείζονα αποτελεί έναν εντελώς διαφορετικό αρμονικό χώρο και συνάμα με την «τούρκικη μουσική», δημιουργείται ένα νέο δεύτερο θεματικό υλικό. Έπειτα, η επιστροφή στη Ρε μείζονα στο μέτρο 543 μαζί με το θέμα της «Χαράς», μπορεί να χαρακτηριστεί ως επανέκθεση. Η επιστροφή στην αρχική τονικότητα γίνεται με ένα Φα δίσηση *pedal* στα κόρνα, μέτρα 517-540. Το *pedal* προκαλεί μια δραματική αίσθηση, η οποία υπονοεί έντονα το στυλ της μορφής σονάτα. Παρόλα αυτά, ενώ τα μέτρα 1-594 βασίζονται στο κείμενο, δίνουν την αίσθηση ότι αποτελούν μια αυτόνομη ενότητα.<sup>79</sup>

Τα μέτρα 595-762, περιέχουν νέες και διαφορετικές μεταξύ τους ιδέες, ενώ η αλλαγή στο μουσικό στυλ γίνεται έντονα αντιληπτή. Στα μέτρα 595-626, οι στίχοι στις χορωδιακές μελωδικές γραμμές αναφέρονται στην ύπαρξη ενός «Πατέρα όλο στρογή», ο οποίος πρέπει να κατοικεί πάνω απ' τ' άστρα. Το ρήμα πρέπει επιβεβαιώνει και αμφισβητεί ταυτόχρονα την ύπαρξη του Θεού. Επιπλέον, η μουσική που περιβάλλει αυτούς τους στίχους χαρακτηρίζεται από τη χρήση τροπικής αρμονίας, η οποία μαζί με το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων παραπέμπουν σε θρησκευτικό στυλ. Ταυτόχρονα, η ένταση και η ορμή του ρυθμού και της μελωδίας που ήταν έντονα προηγουμένως, σ' αυτό το μέρος σταματούν να επικρατούν. Μια κορώνα βρίσκεται στο τέλος κάθε τμήματος, στα μέτρα 594, 654 και 762. Επίσης, στα μέτρα 647-654 υπάρχουν κάποιες νότες, οι οποίες επαναλαμβάνονται συμβολίζοντας το τρεμοφέγγισμα των αστεριών.<sup>80</sup>

Η διπλή φούγκα που ξεκινάει στο μέτρο 655 λειτουργεί αφυπνιστικά, συνδυάζει τη μελωδία του "*Seid umschlungen*" από το μέτρο 595, στη Ρε μείζονα, μαζί με το θέμα της «Χαράς», με έναν τρόπο που παραπέμπει περισσότερο στο συμφωνικό ύφος του Tchaikovsky, παρά στις πιο κλασικές μορφές των συμφωνιών του Haydn και του Mozart. Η φούγκα έχει δομικό και λειτουργικό ρόλο, διότι εν πρώτης διακόπτει τα προηγούμενα τμήματα, και κατά κάποιον τρόπο στη συνέχεια τα συνδέει με την υπόλοιπη μουσική. Η διπλή φούγκα μπορεί να έχει και λειτουργία επανέκθεσης, ταυτόχρονα όμως λειτουργεί ως μεταβατικό τμήμα προς την *coda*. Πέρα από κάποιες αρμονικές και στυλιστικές

---

<sup>79</sup> Ibid., 88-89.

<sup>80</sup> Ibid., 89-90.

αλλαγές, η μουσική κινείται κυρίως στη Ρε μείζονα. Τα τελευταία μέτρα του Finale, θυμίζουν έντονα Finale όπερας.<sup>81</sup>

### 1.7.2. Η ανάλυση του Schenker για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Ο Schenker (αναλυτής του 20ου αιώνα), στη διάσημη μονογραφία του η οποία αφορά την Ενάτη Συμφωνία (1912), χωρίζει το Finale σε τρία μεγάλα τμήματα. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο μέρη, τα καθαρά οργανικά, (μ. 1-207), και τα φωνητικά (μ. 208-594). Το δεύτερο τμήμα, που αφορά τη χορωδία και όχι τους σολίστες, είναι το “*Seid umschlungen*” (μ. 595-654). Η τρίτη ενότητα, σύμφωνα με τον Schenker, περιλαμβάνει τρεις μικρότερες ενότητες. Η πρώτη αποτελείται από τα μέτρα 655-762, αφορά μόνο τη χορωδία και περιέχει την αντισυμβατική σύνδεση του “*Seid umschlungen*” με την “*Ωδή*”, στην διπλή *fuga*. Η δεύτερη ενότητα σχετίζεται με τους σολίστες και τη χορωδία, αποτελείται από τα μέτρα 763-850 και αφορά το Allegro ma no tanto. Τέλος, η τρίτη ενότητα ξεκινάει από το *presto* στο μέτρο 851 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 940, στη τρίτη ενότητα οι σολίστες δεν συμμετέχουν καθόλου, αλλά τραγουδάει μόνο η χορωδία.<sup>82</sup>

### 1.7.3. Η ανάλυση του Baensch για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Η μονογραφία του Schenker αποτέλεσε σημαντική επιρροή το 1930 για τη λεπτομερή μελέτη του Otto Baensch (Γερμανός Φιλόσοφος). Ο Baensch, επηρεασμένος από τις θεωρίες της μορφής του μαέστρου και αναλυτή Alfred Lorenz για τις όπερες του Wagner, απέδωσε τη μορφή Bar-AAB ή *Stollen, Stollen, Abgesang*, η οποία χρονολογείται από τον Μεσαίωνα.<sup>83</sup> Η μουσική μορφή AAB χρησιμοποιήθηκε στον Μεσαίωνα από τους Γερμανούς *minnesingers* και *meistersingers*, οι οποίοι ήταν ποιητές και συνθέτες κοσμικών μονοφωνικών τραγουδιών.<sup>84</sup> Αναλυτικότερα, ο όρος αυτός δηλώνει στη

---

<sup>81</sup> Ibid., 90-91.

<sup>82</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 90-91.

<sup>83</sup> Ibid., 91.

<sup>84</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, “minnesinger,” *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://www.britannica.com/art/minnesinger>.

μουσικολογία την τριμερή μορφή AAB. Τα δύο πρώτα τμήματα ονομάζονται, το πρώτο *Stollen* (A), το δεύτερο *Stollen* (A), αυτά τα δυο *Stollen* μαζί αποτελούν το *Aufgesang*, έπειτα το τρίτο τμήμα (B) αποτελεί το *Abgesang*.<sup>85</sup>

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Baensch το πρώτο μισό του Finale είναι δύο μεγάλα *Stollen*, ένα οργανικό (μ. 1-207) και ένα φωνητικό (μ. 208-330). Στη συνέχεια, ο Baensch θεωρεί το επόμενο μέρος ένα μεγάλο διπλό *Abgesang*, το πρώτο από τα μέτρα 331-594, και το δεύτερο από το μέτρο 595, που βρίσκεται το “*Seid umschlungen*”, μέχρι το τέλος. Το βασικό χαρακτηριστικό που συνδέει τα δύο τμήματα *Abgesang*, είναι το πέρασμα στη Ρε μείζονα από τη Σι ύφεση μείζονα στην πρώτη περίπτωση, και από τη Σολ μείζονα στη δεύτερη.<sup>86</sup>

Ο Baensch, έχει εκφράσει την προφανή αλλά και απαραίτητη παρατήρηση, ότι κανένα σημαντικό έργο του Beethoven δεν διαθέτει χαλαρή και αδιευκρίνιστη δομή, και ότι ως εκ τούτου μόνο μια εξήγηση του Finale, η οποία θα αναδεικνύει τη δομική του τελειότητα, μπορεί να είναι σωστή. Πιο συγκεκριμένα, ισχυρίζεται πως η αναλυτική του προσέγγιση αναδεικνύει τη δομή του Finale. Πιστεύει, επίσης, πως καμία άλλη εξήγηση δεν θα μπορούσε να επιτύχει το ίδιο σε τέτοιο ικανοποιητικό βαθμό. Παρόλα αυτά, η ανάλυση του, η οποία αφορά τη μορφή *Bar*, φαίνεται να θέτει το Finale σε ορισμένα αμφισβητούμενα επιχειρήματα, αν και είναι προτιμότερα από την αναλυτική προσέγγιση του Schenker, ο οποίος διαίρεσε το Finale σε τρία περίεργα δυσανάλογα τμήματα.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Horst Brunner, "Bar form," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02045>.

<sup>86</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, " 91.

<sup>87</sup> Ernest H. Sanders, "Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *The Musical Quarterly* 50, no. 1 (1964): 59, <http://www.jstor.org/stable/740186>.

#### 1.7.4. Η ανάλυση του Ernest Sanders και του Robert Winter για το Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Ο Ernest Sanders, μουσικολόγος του 20-21ου αιώνα,<sup>88</sup> και ο Robert Winter, σύγχρονος μουσικολόγος επίσης, έχουν ασχοληθεί με το Finale της Ενάτης και έχουν δώσει τις δικές τους αναλύσεις. Ο Sanders υποστηρίζει πως το Finale ουσιαστικά είναι σε μορφή σονάτα με διπλή έκθεση. Το πρώτο τμήμα, αφορά τα μέτρα 1-207, και είναι ελλιπές. Το δεύτερο τμήμα αφορά τα μέτρα 208-431, μοιάζει με το πρώτο, έχει και αυτό εισαγωγή, ένα κύριο θέμα με τρεις παραλλαγές, αντί για τέσσερις, και στο τέλος μια «γέφυρα» προς το δεύτερο θέμα, την «τούρκικη μουσική», όπου ξεκινά στο μέτρο 331. Το δεύτερο θέμα, (μ.331), βρίσκεται στην Σι ύφεση μείζονα, αντίθετη τονικότητα προς την αρχική Ρε μείζονα. Αφού γίνει η έκθεση του δεύτερου θέματος, η ανάπτυξη εντοπίζεται στα μέτρα 431-542. Έπειτα, στο μέτρο 543 ξεκινάει η επανέκθεση στη Ρε μείζονα, με το θέμα της «Χαράς» στην χορωδία. Στο τμήμα της επανέκθεσης, το “*Seid umschlungen*” αποτελεί ένα μεταβατικό τμήμα στην υποδεσπόζουσα, Σολ μείζονα, στα μέτρα 591-654. Έπειτα, η διπλή *fuga* στα μέτρα 655-729, αποτελεί το καταληκτικό τμήμα. Στο τέλος της διπλής *fuga*, εμφανίζεται ένα μεταβατικό τμήμα, στα μέτρα 730-762, το οποίο καταλήγει στην *coda*, η οποία αποτελείται από τρία τμήματα.<sup>89</sup> Επιπρόσθετα, ο Sanders αναφέρει πως η περίπτωση του Finale στην Ενάτη του Beethoven απαιτεί τη ταυτολογική υπενθύμιση ότι όλη η τονική μουσική διαμορφώνεται από τη τονικότητα, γεγονός που σημαίνει τακτοποιημένες και ισορροπημένες αρμονικές σχέσεις μεταξύ των βασικών τμημάτων. Με άλλα λόγια, τα πτωτικά σημεία δίνουν δομική άρθρωση σε μια τονική σύνθεση, ανεξαρτήτως της απλότητας ή της πολυπλοκότητας της. Είναι αλήθεια πως η βασική θέση της Ενάτης είναι η νίκη της τονικής μείζονας έναντι της τονικής ελάσσονας. Παράγοντες όπως ο μελωδικός σχεδιασμός, η αρμονία, η δυναμική, η ενορχήστρωση και έκταση, το βάρος και η αναλογία των δομικών μελών, δεν αντιμετωπίζονται χωριστά αλλά ούτε πλήρως ενοποιημένα, λαμβάνονται υπόψιν μόνο στον βαθμό που, περισσότερο ή λιγότερο αλληλεξαρτώμενα, συμβάλλουν σημαντικά στο ιδιαίτερο *Gestalt* του Finale.<sup>90</sup> Πιο συγκεκριμένα, για να γίνει κατανοητό, η θεωρία *Gestalt* υπογραμμίζει

<sup>88</sup> Paula Morgan, "Sanders, Ernest Helmut," *Grove Music Online*, προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24498>.

<sup>89</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 91.

<sup>90</sup> Sanders, "Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," 59–60.

ότι το σύνολο είναι μεγαλύτερο από τα μέρη του. Δηλαδή, τα χαρακτηριστικά του συνόλου δεν προκύπτουν μόνο από την ανάλυση των μεμονωμένων μερών. Ο όρος *Gestalt* χρησιμοποιείται στα σύγχρονα γερμανικά για να εκφράσει τον τρόπο με τον οποίο ένα στοιχείο έχει «τοποθετηθεί» ή «συνδυαστεί». Δεν υπάρχει ισοδύναμη λέξη στα αγγλικά που να αποδίδει με ακρίβεια το περιεχόμενο του όρου, στα ελληνικά η «φόρμα» και το «σχήμα» είναι οι συνήθεις μεταφράσεις.<sup>91</sup>

Εν συνεχεία, ο Winter επηρεάστηκε από την αναλυτική προσέγγιση του Sanders, και αναφέρει στην ανάλυσή του πως το Finale ξεκινάει με ένα εισαγωγικό *ritornello* (μέτρα 1-207),<sup>92</sup> δηλαδή μια επαναλαμβανόμενη ενότητα, η οποία έπειτα θα ξαναεμφανιστεί ολόκληρη ή τμηματικά, ενώ αυτό λειτουργεί ως «θεματική στίξη».<sup>93</sup> Στην συγκεκριμένη περίπτωση ως *ritornello* χαρακτηρίζεται η «φανφάρα του τρόμου» και το ενόργανο recitativo. Έπειτα εμφανίζεται τέσσερις φορές το θέμα της «Ωδής στη Χαρά». Στα μέτρα 208-431 ο Winter εντοπίζει την έκθεση η οποία, επίσης, περιέχει την «φανφάρα του τρόμου» και φωνητικό recitativo αυτή τη φορά. Το πρώτο θέμα της έκθεσης είναι το θέμα της «Χαράς», το οποίο εμφανίζεται τρεις φορές, το δεύτερο θέμα είναι η «τούρκικη μουσική». Η ανάπτυξη εντοπίζεται στα μέτρα 432-542, όπου αποτελεί τη μετάβαση για την επερχόμενη επανέκθεση, η οποία βρίσκεται στα μέτρα 543-654. Τέλος, η *coda*, μέτρα 655-940, περιέχει τρία επεισόδια, όπως τα ονομάζει ο Winter. Το πρώτο επεισόδιο περιέχει το θέμα της «Χαράς» και το θέμα του «Δέους» (εδώ ο Winter αναφέρεται στο “Seid umschlungen”). Το δεύτερο επεισόδιο περιέχει το θέμα της «Χαράς», και τέλος, το τρίτο επεισόδιο περιέχει το θέμα του «Δέους», με το θέμα της «Χαράς» να έπεται.<sup>94</sup>

### 1.7.5. Προβληματισμοί αναφορικά με τις αναλύσεις

Οι ισχυρισμοί πως η δομή του Finale σχετίζεται με το κοντσέρτο και τη σονάτα, φαίνονται εύλογοι, αλλά δημιουργούν αρκετές αμφιβολίες. Για παράδειγμα, αν η επανεμφάνιση της χορωδίας στο μέτρο 543 σηματοδοτεί την επανέκθεση μέσα σε ένα

---

<sup>91</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Gestalt psychology," *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 26 Μαΐου 2021, <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>.

<sup>92</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 91-92.

<sup>93</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015)*, 58, διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/1305>.

<sup>94</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 91-92.

πλαίσιο μορφής σονάτας (αναλύσεις Sanders και Winter) προβληματισμό δημιουργεί για το πως μπορεί να εξηγηθεί η εμφάνιση ενός νέου θέματος, ρυθμού και τονικότητας για το "Seid umschlungen". Ο Schenker, από την άλλη, αναφέρει τριμερή διαίρεση του Finale, και τοποθετεί αντίστοιχα το συγκεκριμένο μέρος (μ. 543) στο κέντρο του μέρους, αλλά χωρίς να υπολογίζει την υποδεσπόζουσα Σολ μείζονα. Αντίθετα, ο Sanders και ο Winter λαμβάνουν υπόψιν τους την αλλαγή τονικότητας, χωρίς βέβαια να ακολουθούν αυστηρά αυτή την τακτική. Ο Baensch, επηρεασμένος από τον Lorenz, φαίνεται να προσπαθεί να ταιριάξει τη μουσική του Finale με τη μορφή Bar, χωρίς να λαμβάνει υπόψιν του αν αυτό έχει δομική και δραματική λογική.<sup>95</sup>

Μελετητές του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα όπως ο Charles Rosen, ο οποίος ήταν Αμερικανός πιανίστας και συγγραφέας βιβλίων που αφορούν τη μουσική,<sup>96</sup> ο Leo Treitler, Αμερικανός μουσικολόγος γερμανικής καταγωγής,<sup>97</sup> και ο νεότερος Michael Tusa, ισχυρίζονται πως η μορφή του Finale σχετίζεται κυρίως με τη τετραμερή συμφωνική μορφή. Ο Rosen αναφέρει πως η εισαγωγική έκθεση στην αρχή του Finale οδηγεί στην Σι ύφεση μείζονα και στο τούρκικο στυλ, έπειτα ακολουθεί ένα αργό μέρος στη Σολ μείζονα, όπου εισάγεται ένα νέο θέμα, το "Seid umschlungen", και στο τέλος, ξεκινάει θριαμβικά ο συνδυασμός των δύο θεμάτων σε διπλή αντίστιξη. Σχετικά μ' αυτό το σχήμα δεν υπάρχει αμφιβολία, σύμφωνα με τον Rosen, ότι οι αναλογίες, το συναίσθημα για την κορύφωση και οι παραλλαγές, είναι στοιχεία που εντοπίζονται στην κλασική μορφή της συμφωνίας. Στην Ενάτη Συμφωνία, το σύνολο των παραλλαγών δημιούργησαν ένα ογκώδες Finale, το οποίο από μόνο του αποτελεί μια τετραμερή μινιατούρα συμφωνικού έργου.<sup>98</sup>

Ο Levy αναφέρει στο βιβλίο του, που σχετίζεται με την Ενάτη Συμφωνία, πως συμφωνεί απόλυτα με τα βασικά στοιχεία της ανάλυσης του Rosen, και θεωρεί πως η δομή του Finale δεν είναι μόνο η αποτύπωση μιας συμφωνίας τεσσάρων μερών, αλλά αποτελεί έναν μικρόκοσμο ολόκληρης της Ενάτης Συμφωνίας. Επιγραμματικά, το πρώτο μέρος του Finale αφορά τα μέτρα 1-330. Τα μέτρα 1-91 περιέχουν την εισαγωγή με την

---

<sup>95</sup> Ibid., 92-93.

<sup>96</sup> Stanley Sadie, "Rosen Charles," *Grove Music Online*, προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23836>.

<sup>97</sup> Paula Morgan, F.E. Sparshott, "Treitler Leo," *Grove Music Online*, προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28305>.

<sup>98</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 92-93.



περιβόητη «φανφάρα του τρόμου», το ενόργανο recitativo, και τις υπενθυμίσεις των άλλων μερών. Έπειτα, στα μέτρα 92-207, εντοπίζεται οργανικά το πρώτο θέμα και οι παραλλαγές του. Στην συνέχεια, στα μέτρα 208-330, επανέρχεται η «φανφάρα του τρόμου», τα recitativi τα οποία πλέον είναι φωνητικά, και το θέμα αλλά και οι παραλλαγές του στις φωνές. Το δεύτερο μέρος, μ. 331-594, περιέχει την «τούρκικη μουσική», έπειτα, το τρίτο μέρος, είναι πιο αργό, και το αποτελούν τα μ. 595-654, ενώ τέλος, τα μέτρα 655-940, αποτελούν το τελευταίο μέρος του Finale.<sup>99</sup>

Ο Beethoven στο Finale έφερε ξανά στη μνήμη των ακροατών μελωδίες προηγούμενων μερών, αλλά αυτό δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός, καθώς ο Beethoven χρησιμοποιούσε αυτή την πρακτική ήδη από την Πέμπτη Συμφωνία του, και ακόμα συχνότερα σε έργα του που χρονολογικά ήταν κοντά στην Ενάτη Συμφωνία. Στην Ενάτη, βέβαια, χρησιμοποιεί αυτή την πρακτική πολύ πιο εκτεταμένα, αφού γίνεται η επίκληση αναμνήσεων από όλα τα προηγούμενα μέρη της Συμφωνίας.<sup>100</sup>

Ο Beethoven δημιουργεί πλήθος συνδέσεων, όπως για παράδειγμα τη συγχώνευση οργανικής και φωνητικής μουσικής. Η διαδικασία, βέβαια, που αφορά τη δημιουργία ανάμνησης προηγούμενων θεμάτων, χρησιμεύει στη διαδικασία σύνδεσης του Finale με τα προηγούμενα, καθαρά, οργανικά μέρη. Επίσης, την οργανική και τη φωνητική μουσική στο Finale, συνδέει και το γεγονός πως ο Beethoven, έδωσε μια καθαρά φωνητική μελωδία στα βιολοντσέλα και στα κοντραμπάσα.<sup>101</sup>

Σύμφωνα με τον Joseph Kerman, ο οποίος ήταν Αμερικανός μουσικολόγος και κριτικός του 20<sup>ου</sup>-21<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>102</sup> ο Beethoven, στο όψιμο ύφος του, επιθυμούσε να προσθέσει φωνητικά στοιχεία στην οργανική του μουσική, ενώ αυτό φαίνεται και από προηγούμενα έργα του συνθέτη, για παράδειγμα, στη Σονάτα για πιάνο op. 31 no. 2, όπως αντίστοιχα και στις σονάτες op. 106 και op. 110.<sup>103</sup>

Ο μουσικολόγος του 21<sup>ου</sup> αιώνα Jurgen Thym, επισήμανε πως το ασυνήθιστο ενόργανο recitativo έχει διπλή λειτουργία, πρώτον τη μίμηση και δεύτερον τη μουσική χειρονομία,

---

<sup>99</sup> Ibid., 93-94.

<sup>100</sup> Ibid., 95.

<sup>101</sup> Ibid., 96.

<sup>102</sup> Phillip Brett, "Kerman Joseph," *Grove Music Online*, προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14914>.

<sup>103</sup> Levy, Beethoven *The Ninth Symphony*, 96, 98.

τα οποία γίνονται φανερά στη μουσική δομή αλλά και λιγότερο συγκεκριμένα στην ερμηνεία. Το ενόργανο recitativo ο Beethoven το έχει χρησιμοποιήσει και σε άλλα έργα του, πριν συνθέσει την Ενάτη Συμφωνία. Στην Ενάτη εμφανίζει τα ενόργανα recitativi πριν εμφανιστεί το θέμα της «Χαράς» στα όργανα, έπειτα ακολουθούν τα φωνητικά recitativi, και το θέμα της «Χαράς» στις φωνές. Άρα, το οργανικό recitativo αποτελεί την πρώτη χειρονομία, η οποία συνδέει την ποικιλία των ειδών που περιέχει το Finale. Ένας ακόμα λόγος που χρησιμοποιεί το ενόργανο recitativo, είναι γιατί μ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να επιτευχθεί η εύκολη εναλλαγή τονικών χώρων. Οι υπενθυμίσεις των θεμάτων των πρώτων τριών μερών εκφράζονται μέσω της αρμονίας, σε πρώτη αναστροφή στη δεσπόζουσα της Ρε μείζονας (πρώτο μέρος), στη Λα μείζονα με μετατροπία στη Φα μείζονα (δεύτερο μέρος), και Σι ύφεση μείζονα (τρίτο μέρος). Όσον αφορά το ενόργανο recitativo των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων, ίσως λειτουργεί βοηθητικά στην σύνδεση διαφορετικών τονικών περιοχών. Επομένως, το ενόργανο recitativo χρησιμεύει στη σύνδεση και στην ανάκτηση των μουσικών αναμνήσεων που προέρχονται από προηγούμενα μέρη, αλλά και στη σύνδεση διαφορετικών αρμονικών χώρων.<sup>104</sup>

### 1.8. Ερευνητικός στόχος και μεθοδολογία

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, έχει αναλυθεί το ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο που περιβάλλει την Ενάτη Συμφωνία και το ποίημα του Schiller αλλά και οι προεκτάσεις αυτών, όσον αφορά το κοινωνικό τους εκτόπισμα, αλλά και την επιρροή που άσκησε η Ενάτη στην ιστορία του συμφωνικού είδους και της μουσικής γενικότερα. Επιπρόσθετα, παρουσιάστηκε εύρος αναλύσεων του Finale όπως και κριτικές που ασκήθηκαν στο έργο. Έχοντας διασαφηνίσει τα παραπάνω, σημαντικό είναι στο σημείο αυτό να γίνει υπενθύμιση του ερευνητικού στόχου της παρούσας εργασίας αλλά και να αναφερθεί η μεθοδολογία που θα χρησιμοποιηθεί.

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως κύριο ερευνητικό στόχο την εξερεύνηση της επιρροής του φωνητικού συνόλου στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας του Beethoven. Πιο συγκεκριμένα, ο λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο μέρος της Συμφωνίας ως

---

<sup>104</sup> Ibid.

κεντρικό ζήτημα αυτής της εργασίας είναι γιατί πέρα από τη πρωτοτυπία της χρήσης φωνής στο συμφωνικό είδος, αποτελεί το πιο ζωτικό κομμάτι του έργου. Χωρίς το χορωδιακό Finale η Ενάτη Συμφωνία θα είχε εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα και η επιρροή της σε κοινωνικά και μουσικά ζητήματα που αφορούν τη δομή του συμφωνικού είδους πιθανότατα δεν θα ήταν τόσο ισχυρή. Είναι φανερό πως η Ενάτη Συμφωνία αποτελεί ένα έργο προγραμματικού χαρακτήρα, δηλαδή το μουσικό περιεχόμενο έχει επηρεαστεί από μια αμιγώς εξωμουσική ιδέα, όπου αποτελεί το ποίημα της «Ωδής στη Χαρά» και αυτό γίνεται ακόμα εντονότερο μέσα από τη χρήση του εξωμουσικού στοιχείου στο Finale της Συμφωνίας. Επομένως, η επιρροή που άσκησε η Ενάτη Συμφωνία στη μουσική αλλά και στην κοινωνία είναι ιδιαίτερα ισχυρή, για τον απλό λόγο ότι μεγαλύτερη ισχύ έχει μια ιδέα όταν λέγεται και εκφράζεται ηχηρά παρά όταν υπονοείται. Βέβαια, να διασαφηνιστεί πως αυτό δεν αφορά την ιδέα αυτή καθαυτή, μιας και στη συγκεκριμένη περίπτωση αδιαμφισβήτητα η έννοια της *ελευθερίας* και της *αλληλεγγύης* είναι αυτόματα ισχυρή, αλλά ο Beethoven χρησιμοποιεί τον λόγο για να δηλώσει με πιο έντονο τρόπο αυτά που θέλει να εκφράσει μέσα από την Ενάτη Συμφωνία του. Το Finale αποτελεί μια αυτοτελή οντότητα· σύμφωνα και με αναλυτές του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια συμφωνία μέσα στη συμφωνία,<sup>105</sup> ενώ αυτή η άποψη ανταποκρίνεται και στη δική μου θεώρηση μετά από την ανάλυση και τη μελέτη του συγκεκριμένου μέρους, και η οποία θα παρουσιαστεί εκτενώς στο κύριο μέρος της ανάλυσης.

Όσον αφορά το κεφάλαιο 2, το οποίο περιέχει την ανάλυση, δεν θα εφαρμοστεί κάποια συγκεκριμένη ειδική μεθοδολογία, αλλά θα χρησιμοποιηθεί η γενική μεθοδολογία που αφορά τη μορφολογική και την αρμονική ανάλυση. Μέσω της μορφολογικής ανάλυσης θα αναδειχθούν τα μακροδομικά και μικροδομικά στοιχεία του Finale, τα οποία με τη σειρά τους θα οδηγήσουν στις μορφές και τα μουσικά θέματα που περιέχει το τελευταίο αυτό μέρος. Έπειτα, μέσω της αρμονικής ανάλυσης θα γίνουν ορατές οι ποικίλες αρμονικές αλλαγές τονικών χώρων και το πόσο επηρεάζουν τη δομή του έργου. Επιπλέον, στο κεφάλαιο 3 στόχος είναι η ανάδειξη της σύνδεσης του κειμένου με τη μουσική αλλά και πως επηρεάζεται η αρμονία και η ενορχήστρωση από το ποίημα του Schiller, όπως και η παρουσίαση της συνολικής αλληλεπίδρασης των στοιχείων της

---

<sup>105</sup> Levy, *Beethoven The Ninth Symphony*, 92-93.

οργανικής μουσικής με τη φωνητική, μιας και πολλές φορές δεν είναι σαφή τα όρια πιο από τα δύο στοιχεία επηρεάζει περισσότερο το τελικό αποτέλεσμα. Τέλος, θα εκτεθούν τα τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν στις μελωδικές γραμμές των φωνών εξαιτίας των συνθετικών επιλογών του Beethoven που αφορούν την έκταση, την αρμονία και τις ρυθμικές και μετρικές αλλαγές.

### 1.8.1 Περίοδος

Πριν παρατεθεί η λεπτομερή ανάλυση του Finale, θα ήθελα να κάνω μια αναφορά σε ένα μορφολογικό ζήτημα το οποίο σχετίζεται με την περίοδο. Αυτό που με ώθησε να ερευνήσω το συγκεκριμένο θέμα ήταν κυρίως η δυσκολία που αντιμετώπισα με τον καθορισμό των φράσεων κάποιων θεμάτων που υπάρχουν στο έργο. Ενώ οι μελωδικές φράσεις των θεμάτων γίνονται αντιληπτές, συχνά δεν υπάρχει συμμετρία. Επομένως, στο Finale τη Ενάτης Συμφωνίας, σε κάποιες περιπτώσεις ήταν δύσκολο να χαρακτηριστούν κάποιες μελωδικές προτάσεις με όρους της κλασικής ανάλυσης, που αφορούν τις τετράμετρες φράσεις και την οκτάμετρη περίοδο. Όπως για παράδειγμα η «φανφάρα του τρόμου», που εμφανίζεται αρκετές φορές στην αρχή του Finale, διακόπτοντας τη μουσική ροή.

Presto  $\text{♩} = 66$  «Φανφάρα του τρόμου»

d

4

Εικόνα 1.8.1. Η «φανφάρα του τρόμου», στα μέτρα 1-7

Πιο συγκεκριμένα, παρόλο που η οκτάμετρη περίοδος μετατρέπεται σε κανόνα στην όψιμη κλασική εποχή, δεν συμβαίνει πάντα η χρήση της, για παράδειγμα στον Haydn και στον Mozart το πρότυπο της οκτάμετρης περιόδου μετατρέπεται σε ασύμμετρο τμήμα, το οποίο προσδίδει μια ξεχωριστή ένταση στη μουσική. Η εξέλιξη αυτή φτάνει στο απόγειο της στον Beethoven, όπου συνάμα στην οκτάμετρη περίοδο, εντοπίζονται επανειλημμένα μοτιβικά τμήματα, τα οποία διαφέρουν άρδην από τα πρότυπα της κλασικής εποχής τα οποία χαρακτηρίζονται συνήθως από την «εισαγωγική» και «απαντητική» πρόταση, όπου στη συνέχεια ολοκληρώνονται σε ημιτελή ή τέλεια πτώση.<sup>106</sup>

Στο σημείο αυτό να σημειωθεί, πως σύμφωνα με τον Π. Βούβαρη, ως προς την επεξήγηση των όρων, οι λέξεις «εισαγωγική» και «απαντητική» δεν ανταποκρίνονται με ακρίβεια στους αντίστοιχους ξενόγλωσσους αγγλικούς ή γερμανικούς όρους (*antecedent - consequent* και *Vordersatz - Nachsatz* αντίστοιχα). Γι' αυτό ίσως είναι πιο δόκιμο να γίνεται η χρήση των όρων «ηγούμενη» και «ακόλουθη».<sup>107</sup> Αφορά, δηλαδή, ένα θεματικό τμήμα, όπου δεν είναι περίοδος αλλά αποτελείται από δύο μέτρα τα οποία εν συνεχεία επαναλαμβάνονται και οδηγούνται σε μια εξέλιξη τεσσάρων μέτρων, η αποτύπωση του αριθμητικά είναι  $(2 \times 2) + 4$ . Η οκτάμετρη περίοδος είναι η πιο συνήθης κατάσταση, αλλά μπορεί να υπάρξουν και περιπτώσεις με όλα τα πολλαπλάσια ή περιόδους, για παράδειγμα  $(3 \times 3) + 6$ , δηλαδή τρία μέτρα εισαγωγή, έπειτα επανάληψη και έξι μέτρα εξέλιξη της μουσικής.<sup>108</sup> Η περίοδος ορίζεται ως δύο φράσεις τεσσάρων μέτρων οι οποίες έχουν σαφή όρια, τα οποία ορίζονται από την αρμονική και μοτιβική δομή, τις δυο αυτές φράσεις τις συνδέει το κοινό ρυθμικό και μελωδικό υλικό, αλλά η διαφορά τους εντοπίζεται στο πόσο ισχυρή είναι η πτώση στην οποία καταλήγουν. Οι δύο αυτές φράσεις συνδέονται λειτουργικά και δεν έχουν ανεξάρτητη δομική υπόσταση, συνήθως δε, η δεύτερη φράση ξεκινάει με τη βασική ιδέα της πρώτης, γεγονός που τονίζει τη σύνδεση αυτή. Επίσης, η δεύτερη φράση συνήθως καταλήγει σε ισχυρότερη, αρμονικά πτώση, πράγμα που δίνει την αίσθηση της επιτυχής ολοκλήρωσης της ιδέας. Επομένως,

---

<sup>106</sup> Κώστιος και άλλοι, *Μουσική*, 313.

<sup>107</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 112.

<sup>108</sup> Κώστιος και άλλοι, *Μουσική*, 313.

οι δυο φράσεις είναι δυνατόν να θεωρηθούν ότι ανήκουν σε μια μεγαλύτερη δομική ενότητα, την περίοδο.<sup>109</sup>

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των θεματικών ενοτήτων του Beethoven, και άλλων μουσικών της Βιέννης, η ασυμμετρία, όπως ταυτόχρονα και η συμπύκνωση αλλά και η διεργασία επιτάχυνσης της αρμονικής γλώσσας, γεγονός που σχετίζεται με το δραματικό ύφος που διακατέχει τις μη περιοδικές θεματικές ενότητες. Βέβαια, η συμμετρική οκτάμετρη τυπική περίοδος δεν εγκαταλείπεται αλλά συναντάται σε μέρη όπου η μουσική είναι πιο ήρεμη και λυρική, όπως για παράδειγμα στο θέμα της «*Οδής στη Χαρά*» στο Finale της Ενάτης. Ο Beethoven δεν αίρει εντελώς τη συμμετρική περιοδικότητα, παρόλα αυτά ειδικά σε κάποιες συνθέσεις του από την τελευταία περίοδο της ζωής του, είναι έντονα ακανόνιστη και δύσκολα κατανοητή, γι' αυτό και πολλοί σύγχρονοι του αλλά και μεταγενέστεροι δυσκολεύτηκαν ιδιαίτερα να ερμηνεύσουν τα έργα του.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 112.

<sup>110</sup> Κώστιος και άλλοι, *Μουσική*, 315.

## 2. Μορφολογική και αρμονική ανάλυση

Η προσέγγιση του Finale μέσω της μορφολογικής και αρμονικής ανάλυσης αποτελεί μια απαραίτητη διαδικασία για τα αποτελέσματα του ερευνητικού στόχου αυτής της εργασίας, του οποίου σκοπός είναι η ανάδειξη της λειτουργίας της φωνής στο Finale της Ενάτης του Beethoven. Γενικά ο διαχωρισμός του Finale σε τμήματα δεν αποτελεί απλή διαδικασία, διότι φαίνεται να ταιριάζουν πολλά μορφολογικά σενάρια. Έχουν ήδη εκφραστεί πολλές απόψεις από μουσικούς αναλυτές για τη μορφολογία του Finale, και κάποιες απόψεις από αυτές έχουν παρατεθεί στο κεφάλαιο 1.7. Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψιν τις ήδη υπάρχουσες αναλυτικές προσεγγίσεις που έχουν εκφραστεί ανά τα χρόνια, ώστε να οδηγηθούμε σε μια ματιά πιο σφαιρική αναφορικά με τη δομή αυτού του ιδιαίτερου Finale.

Έπειτα από τη προσεκτική μελέτη των απόψεων που αφορούν τη δομή του Finale, συμφωνώ σε μεγάλο βαθμό με δύο από αυτές, τις οποίες και θα ήθελα να αναφέρω. Η άποψη του Cook πως η δομή του Finale βασίζεται σε μια σειρά παραλλαγών στο θέμα της «Ωδής στη Χαρά» φαίνεται εύλογη και πολύ εύστοχη, επίσης όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

*«Θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε (ενν. το Finale) ως καντάτα δομημένη γύρω από μια σειρά παραλλαγών στο θέμα της Χαράς»<sup>111</sup>*

Επίσης ο Cook θεωρεί πως στην αρχή του Finale προκύπτει μορφή σονάτας, ορίζει πως την ανάπτυξη αποτελεί η «τούρκικη μουσική» (μ. 331-542), και επανέκθεση το θέμα της «Ωδής» όταν ξαναεμφανίζεται ολόκληρο (μ.543-594).<sup>112</sup>

Η προσωπική μου εκτίμηση σχετικά με τη μορφολογική δομή του τελευταίου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας βρίσκεται εγγύτερα στην άποψη που αφορά την τετραμερή συμφωνική δομή, όπως έχουν υποστηρίξει κυρίως αναλυτές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Charles Rosen, Leo Treitler, David Benjamin Levy).<sup>113</sup> Συνεπώς, καταλήγω πως το Finale αποτελεί μια συμφωνία σε σμίκρυνση μέσα σε μια μεγάλη συμφωνία που εν τέλει αποτελεί την Ενάτη Συμφωνία. Να σημειώσω πως δεν αντιμετωπίζω αυτή την άποψη με

---

<sup>111</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 83-84.

<sup>112</sup> Ibid., 89.

<sup>113</sup> Levy, Beethoven Ninth Symphony, 92-93.

απολυτότητα σε σχέση με τις άλλες εκτιθέμενες απόψεις, από τη στιγμή που η φύση του ίδιου του έργου είναι αρκετά περίπλοκη και αμφιλεγόμενη σε ζητήματα μορφής.

Όσον αφορά την ανάλυση που έχω πραγματοποιήσει, η δομή στηρίζεται στην τετραμερή συμφωνική μορφή, δηλαδή διαιρώ το Finale σε τέσσερα μέρη. Πιο συγκεκριμένα, το Α' Μέρος που αφορά τα μέτρα 1-330, το διαχωρίζω σε δύο τμήματα τα οποία είναι όμοια όσον αφορά τη δομή, αλλά η βασική διαφοροποίηση είναι πως το πρώτο είναι αμιγώς οργανικό, ενώ το δεύτερο βασίζεται κυρίως στο φωνητικό σύνολο. Έπειτα, το Β' Μέρος το οποίο είναι ζωηρό και γρήγορο αφορά τα μέτρα 331-594, περιέχει την «τούρκικη μουσική» και το θέμα της «*Οδής στη Χαρά*». Το Γ' Μέρος είναι αργό και αφορά τα μέτρα 595-654. Τέλος, το Δ' Μέρος απαντάται στα μέτρα 655-940, είναι πολύ γρήγορο και ενεργητικό.

Σ' αυτή την άποψη κατέληξα εξαιτίας της δομικής και υφολογικής συνάφειας που έχει το Finale με τη δομή της συμφωνίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η δομή της συμφωνίας αποτελούνταν συνήθως από τέσσερα μέρη, όπου το πρώτο μέρος αποτελούσε ένα εκτεταμένο εισαγωγικό τμήμα, συχνά σε μορφή σονάτας. Έπειτα το δεύτερο μέρος ήταν αργό και είχε λυρικό χαρακτήρα, συνήθως σε μορφή σονάτας, ABA ή έκθεση ενός θέματος με παραλλαγές. Εν συνεχεία, το τρίτο μέρος αποτελούσε ένα γρήγορο scherzo εμπνευσμένο από τον χορό σε τρίσημο μέτρο. Τέλος, το τέταρτο μέρος ήταν γρήγορο. Η σειρά των δύο μεσαίων μερών μερικές φορές αντιστράφηκε από κάποιους συνθέτες.<sup>114</sup>

Στη συνολική συμφωνική δομή της Ενάτης, παρατηρείται πως τα δυο μεσαία μέρη έχουν αντιστραφεί. Επίσης, αν θεωρήσουμε πως η δομή του Finale είναι τετραμερής συμφωνική δομή, ταυτίζεται όσον αφορά τα αργά και τα γρήγορα μέρη με τη συνολική δομή της Ενάτης Συμφωνίας. Παρακάτω θα παρατεθούν δύο πίνακες ώστε να φανερωθεί διακριτά αυτή η σύνδεση.

---

<sup>114</sup> Jan Larue και άλλοι, "Symphony," Grove Music Online, προσπέλαση 19 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254>.



---

**Πίνακας 2.1. Συνολική δομή Ενάτης Συμφωνίας**

---

<b>Μέρος</b>	<b>Ρυθμική Αγωγή</b>	
<b>1<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	γρήγορο
<b>2<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Molto Vivace	γρήγορο
<b>3<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Adagio molto e cantabile	αργό
<b>4<sup>ο</sup> Μέρος - Finale</b>	Presto	γρήγορο

---

---

**Πίνακας 2.2. Συνολική δομή Finale της Ενάτης Συμφωνίας**

---

<b>Μέρος</b>	<b>Ρυθμική Αγωγή</b>	
<b>1<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Presto	γρήγορο
<b>2<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Allegro assai Vivace	γρήγορο
<b>3<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Adante maestoso, Adagio ma non troppo	αργό
<b>4<sup>ο</sup> Μέρος</b>	Allegro energico e sempre ben marcato, Presto	γρήγορο

---

*Σημείωση:* Αναφέρονται μόνο κάποιες χαρακτηριστικές επιλογές αναφορικά με τη ρυθμική αγωγή κυρίως όσον αφορά το 1<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> Μέρος, όπου οι εναλλαγές είναι πολύ συχνές.

Εν συνεχεία, παρακάτω θα παρατεθεί η λεκτική περιγραφή της αρμονικής και μορφολογικής ανάλυσης. Για την ευκολότερη παρακολούθηση και κατανόηση υπάρχουν μουσικά παραδείγματα τα οποία επιμελήθηκα στο πρόγραμμα MuseScore 3.

## 2.1. Ανάλυση Finale

### 2.1.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330

Πριν την αναλυτική περιγραφή του Α' μέρους του Finale, παρουσιάζεται ένας πίνακας με τα στοιχεία και τις τονικότητες που εμφανίζονται, με σκοπό να γίνουν πιο ευδιάκριτα, ώστε να γίνει πιο κατανοητή η λεκτική περιγραφή του μέρους αυτού.

**Πίνακας 2.1.1.1. Δομική περιγραφή του Finale: Α' Μέρος**

Τμήμα	Μέτρα	Περιγραφή	Τονικότητα
α' τμήμα	1-7	«φανφάρα του τρόμου»	d
	8-16	1 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	
	17-25	«φανφάρα του τρόμου» στην υποδεσπόζουσα	g
	25-29	2 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	Bb
	30-37	1 <sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα (προέρχεται από την αρχή του πρώτου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας)	d
	38-47	3 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	g-C
	48-55	2 <sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα (προέρχεται από την αρχή του δεύτερου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας)	A-F
	56-62	ενόργανο recitativo	F-Bb
	63-64	3 <sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα (προέρχεται από την αρχή του τρίτου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας)	Bb
	65-75	4 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	Bb-Gb-f#-c#
	76	μικρή μετάβαση για την αρχή της «Χαράς»	A
	77-80	4 μέτρα της αρχής του θέματος της «Χαράς»	D
	81-90	ενόργανο recitativo	
	91	ατελής αυθεντική πτώση	
92-187	«Ωδή στη Χαρά», θέμα και επαναλήψεις με εμπλουτισμό αρμονίας		

	188-207	μεταβατικό τμήμα (τονική αστάθεια)	D-b-c#-D-E- f#-A-D-A-E-b- A-d
<b>β' τμήμα</b>	208-215	«φανφάρα του τρόμου»	D
	216-221	φωνητικό recitativo	d
	221-223	μικρή μετάβαση για το επόμενο recitativo	G-a-A
	224-229	φωνητικό recitativo	A
	230-236	φωνητικό recitativo	D
	237-240	4 μέτρα της αρχής του θέματος της «Χαρά»	
	241-292	«Ωδή στη Χαρά», θέμα και επαναλήψεις με εμπλουτισμό αρμονίας	
	293-330	καταληκτικό τμήμα (codetta στα μέτρα 321-330)	

## α' τμήμα: μ. 1-207

Το Finale ξεκινάει με την περιβόητη, κατά τον Wagner, «φανφάρα του τρόμου», μ. 1-7, στον τονικό χώρο της d, με μετρική ένδειξη 3/4. Στη συνέχεια εισάγεται το πρώτο ενόργανο recitativo, μ. 8-16.

Presto ♩ = 66 «Φανφάρα του τρόμου»

**d**

Εικόνα 2.1.1.1. Η «φανφάρα του τρόμου» στη Ρε ελάσσονα στα μέτρα 1-7 του Finale (piano reduction)

1ο ενόργανο recitativo

**d: (v)** - - - - - **(i6)**

Εικόνα 2.1.1.2. Το πρώτο ενόργανο recitativo στα μέτρα 8-16

Είναι σημαντικό σ' αυτό το σημείο να σημειωθεί, ότι οι ενόργανες μονόφωνες μελωδίες στην αρχή του Finale, έχουν ποιότητα φωνητικής μελωδίας, γι' αυτό και τους αποδίδεται ο χαρακτηρισμός recitativo. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της ταυτοφωνίας, και τη χωρίς συνοδεία εκτέλεση των κοντραμπάσων και των βιολοντσέλων. Επομένως, δεν αποτελούν recitativo με την κυριολεκτική έννοια του όρου, ο οποίος αναφέρεται

συνήθως σε μια φωνητική μονόφωνη μελωδία, η οποία έχει σκοπό να μιμηθεί τη δραματική ομιλία στο τραγούδι. Παρόλα αυτά, αναφέρονται ως *recitativo*, για να γίνει με πιο γλαφυρό τρόπο κατανοητό το ύφος και η ποιότητα των μελωδιών.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, υπήρχαν στίχοι του Beethoven για τις συγκεκριμένες ενόργανες μελωδίες, αλλά όχι με σκοπό να τραγουδηθούν.<sup>115</sup> Τα ενόργανα *recitativo*, εκτός από το ότι χαρακτηρίζονται από τη λυρικήτητα ενός τραγουδιού, προωθούν την πλοκή και λειτουργούν ως προοικονομία για την επερχόμενη εμφάνιση των φωνών. Ο Beethoven επιλέγει να αναθέσει τα *recitativo* στις δύο μπάσες ομάδες εγχόρδων της ορχήστρας. Αυτή η επιλογή εξυπηρετεί την επερχόμενη πρώτη είσοδο φωνής η οποία γίνεται από τον βαρύτονο με ένα αντίστοιχο φωνητικό *recitativo*, παρόμοιου μελωδικού υλικού. Μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η ταύτιση των *recitativo* των οργάνων μ' αυτών του βαρύτονου. Αυτό θα αναλυθεί εκτενέστερα στο κεφάλαιο 3.2., διότι σχετίζεται με την επιρροή του ποιητικού κειμένου στην ενορχήστρωση.

Παρακάτω, παρουσιάζεται το ενόργανο και το φωνητικό *recitativo* με σκοπό να γίνει αντιληπτή η μελωδική συνάφεια των δύο *recitativo*. Εν γένει το ύφος των *recitativo* των οργάνων και του βαρύτονου έχουν κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά.

1ο ενόργανο *recitativo*

Vlc

Basso

*f*

*dimin.*

*p*

d: (V) - - - - - (i6)

1ο φωνητικό *recitativo*

Recitativo Baritono

216

d: O Freu - - - - - nde, nicht die - se Tö - ne!

Εικόνα 2.1.1.3. Παρουσιάζονται το πρώτο ενόργανο *recitativo* και το πρώτο φωνητικό *recitativo* του Finale

<sup>115</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 88.

Εν συνεχεία, στο μέτρο 17, με χρωματική μετατροπία περνάει στον τονικό χώρο της g, όπου ξανά επαναλαμβάνεται η «φανφάρα του τρόμου», αυτή τη φορά στην υποδεσπόζουσα της αρχικής (d). Έπειτα στο μέτρο 24, επίσης με χρωματική μετατροπία κινείται στον τονικό χώρο της Bb (σχετική της g) και ξεκινάει το δεύτερο ενόργανο recitativo. Στα μέτρα 30-37, αλλάζει η μετρική ένδειξη σε 2/4 και η ρυθμική αγωγή σε *Allegro ma non troppo*,  $\text{♩} = 88$ . Η d επανέρχεται στα μέτρα 30-37, το απόσπασμα αυτό αποτελεί ένα τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα, με θεματικό υλικό που προέρχεται από την εισαγωγή του πρώτου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας, αυτό συμβαίνει και στα υπόλοιπα τμήματα που παρεμβάλλονται μεταξύ των recitativi.

Allegro ma non troppo  $\text{♩} = 88$

30

*pp* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

d:  $\nabla$  Ped.

33

3 3 3 3 3 3 3 3 *sempre pp* 3 3 3 3

\* Ped.

36

3 3 3 3 3 3 3 3 \*

Εικόνα 2.1.1.4. Τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα το οποίο προέρχεται από το πρώτο μέρος της Ενάτης Συμφωνίας και παρεμβάλλεται μεταξύ των ενόργανων recitativi (piano reduction)

Να σημειωθεί πως το μελωδικό υλικό των τμημάτων που συνδέουν τα ενόργανα recitativi δεν σχετίζεται μελωδικά, αρμονικά και υφολογικά με το μελωδικό υλικό των recitativi των οργάνων, γι' αυτόν τον λόγο τα αναφέρω ως τμήματα επεισοδιακού χαρακτήρα και όχι ως μεταβατικά τμήματα.

Εν συνεχεία, το επόμενο ενόργανο recitativo ξεκινάει στο μέτρο 38 και ο ρυθμός επαναφέρεται στο αρχικό *presto* (*tempo I*). Έπειτα, η μελωδία μεταφέρεται στον τονικό χώρο της g η οποία αποτελεί υποδεσπόζουσα της τονικής d, ενώ επίσης η μετρική ένδειξη των 4/4 επαναφέρεται. Σ' αυτό το ενόργανο recitativo γίνεται μια διατονική μετατροπία στην C, στο μέτρο 42. Αξιοσημείωτο είναι πως στο μέτρο 44 γίνεται ένα *ritardando* και στο επόμενο μέτρο ο ρυθμός γίνεται *poco adagio*, για να εξελιχθεί σε ένα *Vivace* στο μέτρο 48, όπου μεταβαίνει στην τονικότητα της a (σχετική της C) σε ένα ακόμα τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα, που προέρχεται από την εισαγωγή του δεύτερου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας.

**C:** (V) ----- (I)  
οργανικό recitativo

**a:** V6 i  
αρχή τμ. επεισοδιακού χαρακτ.

Εικόνα 2.2.1.5. Τμήμα από οργανικό recitativo, το οποίο μετά από παύση generale μεταβαίνει σε τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα που προέρχεται από την αρχή του δεύτερου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας

Εν συνεχεία, στο μέτρο 52 μεταφέρεται στην τονικότητα της F. Το επόμενο ενόργανο recitativo (*tempo I*) ξεκινάει στο μέτρο 56 και καταλήγει στο μέτρο 62 στη Bb. Έπειτα, στα μέτρα 63-71, μεταβαίνει στη Gb (μ.66), όπου με μια εναρμόνια μετατροπία με τη δεσπόζουσα της f# (μ.70) καταλήγει στη c# (μ.71). Τα μέτρα 63-64 επίσης αποτελούν τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα, στο σημείο αυτό αλλάζει και πάλι το *tempo*, το οποίο χαρακτηρίζεται με την ένδειξη *Adagio Cantabile*. Έπειτα, στο μέτρο 65 ξεκινάει "*a tempo*", ένα ενόργανο recitativo, το οποίο εκτυλίσσεται μέχρι το μέτρο 76. Εν συνεχεία, στο μέτρο 75, γίνεται μετατροπία στη A, για να περάσει στο μέτρο 77 στην υποδεσπόζουσα της, D,

σε tempo *allegro assai* ( $\downarrow = 80$ ). Για πρώτη φορά στο μέτρο 77 ακούγεται η αρχή του θέματος της «*Ωδής στη Χαρά*», από τα ξύλινα πνευστά (*Oboe, Clarinetto, Fagotto*), η ρυθμική αγωγή αλλάζει μόνο γι' αυτό το σημείο και γίνεται 4/4. Στη συνέχεια στο μέτρο 81, επιστρέφει σε 3/4 και παραμένει στη D. Στα μέτρα 81-85, υπάρχει ένα ενόργανο recitativo με συνοδεία, αυτή τη φορά, πνευστών και τυμπάνι. Το τελευταίο ενόργανο recitativo εντοπίζεται στα μέτρα 85-90, και το τμήμα αυτό κλείνει με μια ατελής αυθεντική πτώση στη D στο μέτρο 91.

**D: V**                      **I**

Εικόνα 2.1.1.6. ατελής αυθεντική πτώση στο μ. 91, πριν το θέμα της «*Χαράς*»

Αξιοσημείωτο αποτελεί πως στα μέτρα 1-91 παρατηρείται συχνή αλλαγή στη ρυθμική αγωγή η οποία συνδέεται με την εναλλαγή των ενόργανων recitativi και των τμημάτων που παρεμβάλλονται. Παρακάτω ακολουθεί ένας πίνακας που φανερώνει τις συχνές και σύντομες αλλαγές στο τμήμα αυτό.

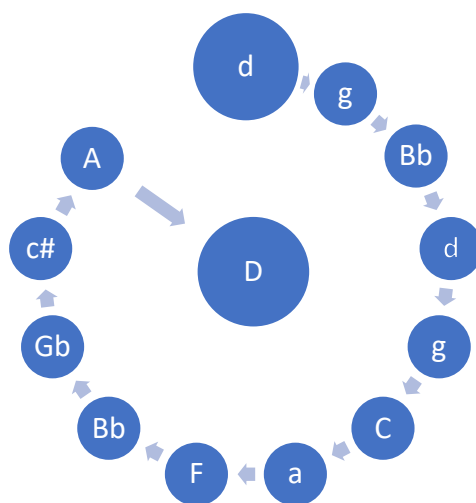
#### Πίνακας 2.1.1.1. Εναλλαγές στη ρυθμική αγωγή στα μέτρα 1-91

Τμήμα	Μέτρα	Ρυθμική αγωγή
«Φανφάρα του τρόμου»	μ. 1-7	
1 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	μ. 8-16	Presto $\downarrow = 66$
«Φανφάρα του τρόμου»	μ. 8-25	
2 <sup>ο</sup> ενόργανο recitativo	μ. 25-29	
1 <sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα	μ. 30-37	Allegro ma non troppo $\downarrow = 88$



<b>3<sup>ο</sup> ενόργανο recitativo</b>	μ. 38-43	Tempo I (presto)
	μ. 44	Ritardando
	μ. 45-47	Poco adagio
	μ. 47	Παύση generale
	μ. 48-55	Vivace
<b>2<sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα</b>	μ. 55	Aposiopesis + κορώνα
<b>4<sup>ο</sup> ενόργανο recitativo</b>	μ. 56-62	Tempo I (presto)
<b>3<sup>ο</sup> τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα</b>	μ. 63-75	Adagio Cantabile
<b>5<sup>ο</sup> ενόργανο recitativo</b>	μ. 65-75	Tempo I (presto)
		Allegro assai $\downarrow$ =80
<b>Αρχή του θέματος της «Ωδής»</b>	μ. 77-80	
<b>6<sup>ο</sup> ενόργανο recitativo</b>	μ. 81-90	Tempo I (presto)
<b>Ατελής αυθεντική πτώση στη D</b>	μ. 91	

Επιπρόσθετα, όσον αφορά την αρμονία σ' αυτό το πρώτο τμήμα (μ. 1-91) επικρατεί αρμονική αστάθεια. Το Finale ξεκινάει με τη d για να καταλήξει μετά το πέρασμα πολλών τονικοτήτων στη D, και να εκτεθεί για πρώτη φορά το θέμα της «Χαράς». Η αλληλουχία των τονικοτήτων δεν είναι τυχαία, αλλά φαίνεται σε γενικές γραμμές να ακολουθεί τον κύκλο των πεμπτών, αν και όχι απόλυτα πιστά. Σε κάποια σημεία παρεμβάλλονται κάποιες σχετικές τονικότητες ή τονικότητες που έχουν σχέση τρίτης με τη κλίμακα που προηγείται.



Γράφημα 2.1.1.1 Στο παρόν γράφημα παρουσιάζεται η σχέση των τονικοτήτων στα μέτρα 1-91

Στη συνέχεια, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, εδραιώνεται η D για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, και αυτό σχετίζεται με την εμφάνιση του θέματος της «Χαράς», διότι η D αποτελεί την κλίμακα που χρησιμοποιείται πάντα στο θέμα της «Ωδής».

Στο μέτρο 92 ξεκινάει σε 4/4 το θέμα της «Ωδής στη Χαρά» από τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα. Η μελωδική γραμμή του θέματος έχει χαρακτηριστικά φωνητικής μελωδίας, ενώ η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα παίζουν μόνα τους χωρίς την ορχήστρα, σε ταυτοφωνία, το θέμα της «Χαράς». Το θέμα της «Χαράς», παίζεται συνολικά τέσσερις φορές από την ορχήστρα μόνο, αλλάζοντας κάθε φορά η υφή και το τονικό ύψος που κινείται, επίσης, κάθε φορά προστίθεται μια ή περισσότερες ομάδες οργάνων.

Την πρώτη φορά (μ.92-115) εμφανίζεται σε ταυτοφωνία στα μπάσα έγχορδα της ορχήστρας (Cb και Vlc), σε δυναμική *piano*.

92 Allegro assai  $\text{♩} = 80$   
*p*  
D

Εικόνα 2.1.1.7. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα από το μονοφωνικό θέμα της «Ωδής» στα μέτρα 92-95 (*piano reduction*)

Τη δεύτερη (μ.116-139) συνεχίζει σε σχετικά χαμηλές-μεσαίες περιοχές και συμμετέχουν πλέον και οι βιόλες και το φαγκότο, η δυναμική παραμένει *piano*, η υφή αλλάζει, εμπλουτίζεται αρμονικά και η αρμονία γίνεται τρίφωνη.

116  
*sempre piano*  
D

Εικόνα 2.1.1.8. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα από το θέμα της «Ωδής» στα μέτρα 116-119 (*piano reduction*)

Την τρίτη φορά (μ.140-163) προστίθενται και πιο υψηλές περιοχές στα έγχορδα, συμμετέχουν πλέον και τα βιολιά, η αρμονία σε κάποια σημεία γίνεται τετράφωνη, η δυναμική της έντασης ανεβαίνει με ένα σταδιακό *crescendo*.

Εικόνα 2.1.1.9. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα από το θέμα της «Οδής», σε υψηλότερη θέση στα μέτρα 140-143 (piano reduction)

Την τέταρτη φορά (μ.164-187) η αρμονία γίνεται τετράφωνη, συμμετέχει πλέον ολόκληρη η ορχήστρα *tutti*, η δυναμική γίνεται *forte* και η υφή από μελωδική και οριζόντια, καθετοποιείται, ο ήχος γίνεται πιο κοφτός και *stacatto*.

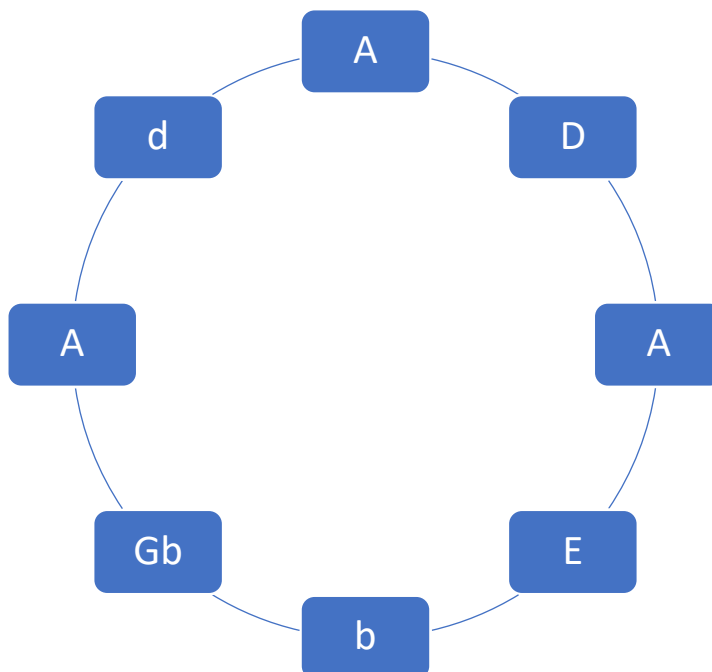
Εικόνα 2.1.1.10. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα από το θέμα της «Οδής» σε πολύ υψηλή περιοχή στα μέτρα 164-167 (piano reduction)

Στα μέτρα 188-207 ξεκινάει ένα μεταβατικό τμήμα το οποίο οδηγεί στο μέτρο 208, που εισάγεται ξανά η «φανφάρα του τρόμου». Στο τμήμα αυτό (μ.188-207) υπάρχει έντονη αρμονική αστάθεια, στα μέτρα 193-196 εντοπίζονται αλληπάλληλες χρωματικές μετατροπίες (b/ C#/ D/ E/ f#). Έπειτα στα μέτρα 197-207 γίνονται μετατροπίες βάσει του κύκλου των πεμπτών, στα μέτρα 196-207, στον οποίο υπάρχει μια απόκλιση προς το τέλος (A-D-A-Eb-Gb-A-D), όλες αυτές οι αρμονικές αλλαγές, εν τέλει, θα οδηγήσουν ξανά στη «φανφάρα του τρόμου».

192 Allegro assai  $\text{♩} = 90$

D V / b vii7 i /C# vii7 I /Dvii7 I /E V /f# V /A vi7 IV

Εικόνα 2.1.1.11. Εικόνα που παρουσιάζει τις αλληπάλληλες χρωματικές μετατροπές στα μέτρα 192-196, με επιλεγμένες σχέσεις νοτών που φανερώνουν τη χρωματική κίνηση



Γράφημα 2.1.1.2. Κύκλος των πεμπτών στα μέτρα 197-207

Είναι φανερό πως μ' αυτόν τον τρόπο ενορχήστρωσης, ο Beethoven ήθελε να δημιουργήσει μια σταδιακή κορύφωση στο θέμα της «Χαράς» και να αναδείξει πόσο σημαντικό δομικό στοιχείο αποτελεί.

## β' τμήμα: μ. 208-330

Στο μέτρο 208 επαναλαμβάνεται η «φανφάρα του τρόμου», στην τονικότητα d. Η διαφορά, βέβαια, είναι ότι τα ενόργανα recitativi μετατρέπονται σε φωνητικά και την εκτέλεση τους αναλαμβάνει ο βαρύτονος.

Τα λόγια από αυτά τα recitativi είναι γραμμένα από τον Beethoven και όχι από τον Schiller,<sup>116</sup> όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Η έκταση αυτής της εισαγωγής είναι μικρότερη, τα recitativi του βαρύτονου περιορίζονται σε τρία, ενώ στην πρώτη εισαγωγή με τα ενόργανα recitativi εντοπίζονται τα διπλάσια. Μετά τα τρία recitativi, ο βαρύτονος τραγουδάει το θέμα της «Ωδής» με τη συνοδεία εγχόρδων, (*pizzicato*), και ξύλινων πνευστών.

Στο μέτρο 257 εισάγεται η χορωδία σε χαμηλο-μεσαίες περιοχές, σε επανάληψη της δεύτερης φράσης του θέματος της «Ωδής». Έπειτα οι σολίστες συνεχίζουν σε υψηλές περιοχές το θέμα της «Ωδής», και αντίστοιχα στη συνέχεια η χορωδία. Αυτή τη φορά, δεν είναι τόσο έντονες οι αλλαγές των επιπέδων στο τονικό ύψος, παρόλα αυτά η εναλλαγή σολιστών-χορωδίας, δημιουργεί αντίστοιχο εφέ. Στο τέλος αυτού του μέρους του Finale, υπάρχει ένα καταληκτικό τμήμα αντιστικτικής υφής, το οποίο αντλεί θεματικό υλικό από το θέμα της «Χαράς», και το μέρος αυτό κλείνει με μια *codetta* η οποία εντοπίζεται στα μέτρα 321-330.

310 Allegro assai

Soprano

Alto

Tenor

Bass

D Wurm ge - ge - ben, Und der Cherub steht vor Gott.

Εικόνα 2.1.1.12. Απόσπασμα από το καταληκτικό τμήμα του Α' μέρους του Finale, οι νότες με τα χρώματα φανερώνουν τη μελωδική σχέση με το θέμα της «Χαράς»

<sup>116</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 87.

321

D und der che-rub steht vor Gott, steht vor Gott, vor Gott, vor Gott.

Εικόνα 2.1.1.13. Η φωνή των σοπράνο στη *codetta* του Α' μέρους του *Finale*, προηγείται τέλεια αυθεντική πτώση, μετάφραση: «Και τα Χερουβείμ, στέκουνε μπρος στον Θεό»

Όσον αφορά την αρμονία στα μέτρα 216-229 που τραγουδάει ο βαρύτονος τα *recitativi*, κινείται στη d, με κάποιες σύντομες χρωματικές μετατροπές που γίνονται για λόγους που εξυπηρετούν το κείμενο, κάτι το οποίο θα σχολιασθεί εκτενέστερα στο κεφάλαιο 3.1. Από το μέτρο 230 έως και το 330, η αρμονία κινείται στη D και υπάρχει τονική σταθερότητα. Αυτό συμβαίνει γιατί από το μέτρο 237, εισάγεται το θέμα της «Χαράς», και η D μείζονα αποτελεί τονικότητα που χαρακτηρίζει το θέμα της «Ωδής στη Χαρά».

## 2.1.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594

Το Β' μέρος ξεκινάει με την «τούρκικη μουσική» στον τονικό χώρο της Bb και με μετρική αγωγή 6/8 που παραπέμπει στη μουσική στρατιωτικής μπάντας, το ύφος αυτό ενισχύει η ένδειξη *Alla Marcia*, που σημαίνει ότι το ύφος πρέπει να είναι σε στυλ παρέλασης. Επιπροσθέτως, η μετρική ένδειξη υποδεικνύει *allegro assai vivace*, δηλαδή γρήγορο και ζωντανό. Τον τονικό χώρο της Bb εισάγουν το κοντρα-φαγκότο και το φαγκότο, μαζί με τη γκρανκάσα με τέταρτα στο δεύτερο ισχυρό του χρόνου. Επίσης στα πρώτα τέσσερα μέτρα (μ. 331-334) ο Beethoven γράφει παύση ολόκληρου στα μέτρα 332 και 334, σε όλη την ορχήστρα.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 331, marked 'Allegro assai vivace' with a tempo of quarter note = 84, and 'alla Marcia'. The music is in B-flat major and 6/8 time. The right hand is mostly silent, with 'pp' and 'G.P.' (Grand Pause) markings. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes on the second and fourth beats of each measure. The second system starts at measure 339, where the right hand begins to play a melodic line with 'pp' dynamics, while the left hand continues its rhythmic accompaniment.

Εικόνα 2.1.2.1. Εισαγωγή του Β' μέρους του Finale με την «τούρκικη μουσική» που ξεκινάει στο μ. 331

Αυτό δημιουργεί ακουστική αστάθεια για το μέτρο που επικρατεί στη μουσική σύνθεση, στη συνέχεια, όμως, τα όργανα εισάγουν το δεύτερο ισχυρό του μέτρου χωρίς κανένα κενό ανάμεσα, οπότε σταδιακά επέρχεται μετρική σταθερότητα, ειδικά όταν εισάγεται και το ισχυρό το οποίο πλέον δημιουργεί σαφήνεια για την ύπαρξη του μέτρου των 6/8.

Στο μέτρο 375 ξεκινάει το σόλο του τενόρου, του οποίου το περιεχόμενο και το ύφος σχετίζονται ως επί το πλείστον με το ύφος της στρατιωτικής μουσικής. Ενώ το σόλο του τενόρου στα μέτρα 409-414, μετατρέπεται σε ισοκράτη στη νότα λα, στο μέτρο 411 πραγματοποιείται είσοδος από τις ανδρικές φωνές της χορωδίας. Οι τενόροι χωρίζονται σε δύο ομάδες και οι μπάσοι κρατούν μια κοινή μελωδική γραμμή, μ' αυτόν τον τρόπο το ανδρικό χορωδιακό σύνολο δηλώνει πως συμφωνεί κατά κάποιον τρόπο με το σόλο του τενόρου, διότι επαναλαμβάνει ακριβώς τη μελωδία που τραγούδησε ο τενόρος από το μέτρο 395, με μια παραλλαγή έπειτα.

395 Solo Tenoro

lau - fet, Brü - der, - eure - re - Bahn - ,

Εικόνα 2.1.2.2. Τμήμα από το σόλο του τενόρου στα μέτρα 395-399 (αποτελεί επανάληψη της μελωδικής γραμμής)

410

SOLO Ten.

Bahn

Ten. I

lau - fet, Brü - der, - eure - re - Bahn - ,

Ten. II

lau - fet, Brü - der, - eure - re - Bahn - ,

CORO Bass.

lau - fet, Brü - der, - eure - re - Bahn - ,

Εικόνα 2.1.2.3. Τμήμα από την «τούρκικη μουσική» που δείχνει την είσοδο της ανδρικής χορωδίας στο μέτρο 410, με τη μελωδία που τραγούδησε πριν ο τενόρος



Όλα αυτά συμβαίνουν ακόμα στον τονικό χώρο της Bb, με την αρμονία να κινείται κυρίως γύρω από την τονική και τη δεσπόζουσα. Το μέρος της «τούρκικης μουσικής» ουσιαστικά τελειώνει στο μέτρο 431, έπειτα μεσολαβεί ένα μεταβατικό τμήμα το οποίο ξεκινάει ταυτόχρονα με το τέλος της «τούρκικης μουσικής», δηλαδή από το μέτρο 431 και τελειώνει στο 542. Το μέρος αυτό είναι αμιγώς οργανικό και προετοιμάζει το επερχόμενο θέμα της «Ωδής στη Χαρά». Όσον αφορά την αρμονία υπάρχουν αρκετές μεταβολές που αφορούν την τονικότητα, και εξελίσσονται μέσω αλυσίδων.

477 (Allegro assai vivace)

παραλλαγή προηγούμενης αλυσίδας

Gb πρότυπο κρίκος Db

482

πρότυπο κρίκος I κρίκος II

Εικόνα 2.1.2.4. Ένα μικρό δείγμα από αλυσίδα στο μπάσο (piano reduction), η πρώτη αλυσίδα περιέχει θεματικό υλικό από τα πρώτα δύο μέτρα του θέματος της «Χαράς»

Οι αλυσίδες εκτός από το ότι εξυπηρετούν στην ομαλή μετάβαση από τη μια τονικότητα στην άλλη, ενισχύουν και το αίσθημα της προσμονής ότι κάποιο σημαντικό μουσικό γεγονός θα συμβεί. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτό αφορά το θέμα της «Χαράς» το οποίο θα εμφανιστεί στο μέτρο 543.

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Fg. *ff*

Cor. (D) *ff*

Tr. (D) *ff*

Timp. *ff*

Vi. *ff*

Vla. *ff*

Sopran. *f*

Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-ken

Alt. *f*

Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-ken

Tenor. *f*

Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-ken

Baß. *f*

Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-ken

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Εικόνα 2.1.2.5. Το θέμα της «Οδής» στο μέτρο 543, tutti από ολόκληρη την ορχήστρα και τη χορωδία

Η τονική σταθεροποίηση επέρχεται μαζί με το θέμα της «Χαράς» το οποίο εμφανίζεται στο μέτρο 543. Ενώ το θέμα της «Χαράς» ήδη έχει ακουστεί ολόκληρο από την ορχήστρα αλλά και από τις φωνές, ο τρόπος που έρχεται τώρα είναι τόσο μεγαλειώδης που δίνει την εντύπωση πως αυτή είναι η επίσημη στιγμή της έκθεσης του. Το θέμα της «Χαράς» στο μέτρο 543 εισάγεται από τη χορωδία και την ορχήστρα *tutti*, σε *forte*, στη D και σε μέτρο 6/8. Αναφορικά με την αρμονία προκύπτουν κάποιες τονικές αποκλίσεις οι οποίες όμως δεν προκαλούν αστάθεια στο τονικό περιβάλλον της D. Το θέμα της «Χαράς» τελειώνει στο μέτρο 590, και έπειτα ακολουθεί ένα περιορισμένης έκτασης καταληκτικό τμήμα το οποίο αφορά τα μέτρα 591-594.

### **2.1.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654**

Το Γ' μέρος ξεκινάει με την εισαγωγή ενός νέου θέματος στο μέτρο 595. Η μετρική αγωγή μετατρέπεται σε 3/2 και η ρυθμική ένδειξη σε *andante maestoso*, δηλαδή αργό και με μεγαλοπρέπεια. Ο τονικός χώρος αλλάζει και μεταφέρεται στη G, η οποία αποτελεί την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Το βασικό θέμα "*Seid Umschlungen*" εισάγεται από τις ανδρικές φωνές, οι οποίες τραγουδούν σε ταυτοφωνία, στην ίδια οκτάβα. Η χρήση των ανδρικών φωνών, όπως και η επιλογή ίδιας οκτάβας και για τους τενόρους και για τους μπάσους, δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση και όγκο στη μελωδική γραμμή. Συνάμα, η ορχήστρα συμμετέχει, επίσης, με την ίδια μελωδική γραμμή. Για την ακρίβεια, το μπάσο τρομπόνι, τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα συνοδεύουν αυτή τη μελωδία των ανδρικών φωνών, με τις ίδιες ακριβώς νότες, σαν να είναι φωνές που τραγουδούν μαζί τους. Το βιολοντσέλο με το τρομπόνι παίζουν την ίδια οκτάβα, ενώ το κοντραμπάσο παρόλο που είναι γραμμένο στην ίδια οκτάβα με τα άλλα δύο όργανα, αποτελεί όργανο μεταφοράς και ηχεί μια οκτάβα κάτω, επομένως δίνεται έμφαση στη χαμηλή περιοχή. Οι φωνές στο σημείο αυτό είναι σαν να κάνουν μια αναγγελία.

**Andante maestoso. (♩ = 72.)**

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni in D

Alto  
Tenore  
3 Tromboni  
Basso

Timpani in D-A

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano

Alto

Tenore

Basso.

Violoncello.

Contrabasso

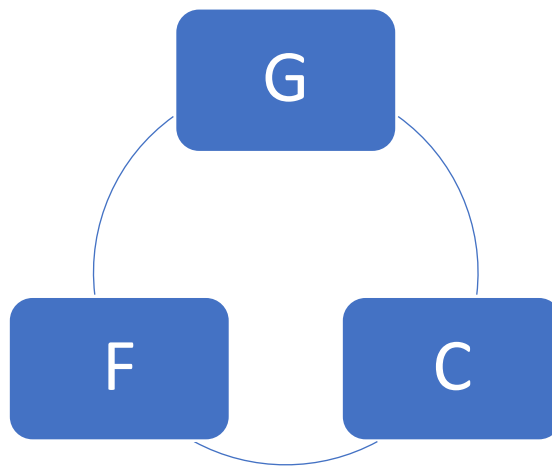
Seid umschlungen Mil - li - onen. Diesen Kuß der ganzen Welt!

Seid umschlungen Mil - li - onen. Diesen Kuß der ganzen Welt!

Εικόνα 2.1.3.1. Το νέο θέμα που εισάγεται από τις μπάσες φωνές της χορωδίας και τα μπάσα όργανα της ορχήστρας..

Έπειτα με τους ίδιους στίχους, γίνεται η είσοδος των γυναικείων φωνών στο μέτρο 603, οι οποίες επαναλαμβάνουν το ίδιο θέμα, όχι σε ταυτοφωνία, αλλά σε διάστημα 6<sup>ης</sup>, ενώ οι ανδρικές φωνές συμμετέχουν κυρίως με ρόλο συνοδευτικό. Ενώ στα μέτρα 603 μέχρι και το μισό μέτρο 606 η υφή είναι ομοφωνική, από το μισό του 606 μέχρι και το 608 συμβαίνει μια σύντομη αποδόμηση της ομοφωνίας στις φωνές, και εν συνεχεία τελειώνει στα μέτρα 609-610 σε ομοφωνικό ύφος (μουσικό παράδειγμα 2.1.3.2. στην επόμενη σελίδα).

Αντίστοιχα, στα ακόλουθα μέτρα, 611-626, επαναλαμβάνεται σχεδόν το ίδιο μουσικό υλικό των μέτρων 595-610, με άλλους στίχους και παραλλαγμένη μελωδία. Βέβαια, σ' αυτή την περίπου επανάληψη, ο Beethoven είναι περισσότερο πιστός στο ομοφωνικό ύφος στις φωνές. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 611, οι ανδρικές φωνές και πάλι εισάγουν τη μελωδία, η μελωδία μεταφέρεται από τη G στη C. Έπειτα, στο μέτρο 619, μπαίνουν και οι γυναικείες φωνές μαζί με τις ανδρικές, και το τονικό περιβάλλον μεταφέρεται στη F, η οποία αποτελεί υποδεσπόζουσα της C. Η λειτουργική σχέση των τονικοτήτων αυτών παραπέμπει στον κύκλο των πεμπτών.



Γράφημα 2.1.3.1. Η σχέση των τονικοτήτων στα μέτρα 595-626

Επιπρόσθετα, η υπόνοια πολυφωνίας των φωνών στο “*Seid umschlungen*” (595-610) πιθανότατα προετοιμάζει τον ακροατή για την διπλή *fuga* που θα ακολουθήσει, της οποίας το πρώτο θέμα είναι η «Ωδή στη Χαρά» και το δεύτερο το “*Seid umschlungen*”.

(Andante maestoso  $\text{♩} = 80$ ) | θέμα στις σοπράνο και στις άλτο σε έκτες

The image shows a musical score for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/2 time, marked Andante maestoso with a tempo of 80 beats per minute. The score is for measures 603-610. The lyrics are: "Seid um - schlun-gen Mil - li - o-nen! Die - sen Kuß der gan-zen Welt!". The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The Soprano and Alto parts are in the treble clef, while the Tenor and Bass parts are in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Εικόνα 2.1.3.2. Το θέμα του “*Seid Umshlungen*” στις γυναικείες φωνές της χορωδίας, στη φωνή της άλτο δεν είναι πιστό το τέλος

Στο μέτρο 627 το *tempo* αλλάζει και γίνεται ακόμα πιο αργό, μετατρέπεται σε *adagio ma non troppo ma divoto*,  $\text{♩} = 60$ , και η τονικότητα οδηγείται στη g, σε ομοφωνικό συλ. Το ύφος στο σημείο αυτό είναι αρκετά εσωτερικό και τα τρήχα τετάρτων που ακολουθούν δίνουν την αίσθηση πιο γρήγορης κίνησης σε ένα κατά τ’ άλλα σταθερά αργό *tempo* και προετοιμάζουν την αλλαγή ύφους, που θα φέρει η *fuga* με την αλλαγή μέτρου και ρυθμού.

650-654

The image shows a musical score for measures 650-654. It is in 3/2 time and marked *pp* (pianissimo). The score features a series of triplets in both the treble and bass staves. The key signature has one sharp (F#).

Εικόνα 2.1.3.3. τα τρήχα στα μέτρα 650-654, πριν τη διπλή γρήγορη *fuga* που ακολουθεί

### 2.1.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940

Το Δ' μέρος εισάγεται με τη γρήγορη διπλή *fuga*, και συγκεκριμένα η οδηγία για τη ρυθμική αγωγή αφορά ένα *allegro energico e sempre ben marcato*. Η πρώτη είσοδος στη *fuga* γίνεται από τις άλτο στο ασθενές πριν από το μέτρο 655, με το θέμα "Seid umschlungen", ενώ στο πρώτο ισχυρό του μέτρου 655 γίνεται και η είσοδος των σοπράνο στο θέμα της «Χαράς». Επί της ουσίας, τα δυο θέματα αναδύονται σχεδόν ταυτόχρονα, και η είσοδος των άλτο λειτουργεί σαν χειρονομία που παρακινεί την άμεση ανταπόκριση των σοπράνο.

*Allegro energico e sempre ben marcato* ♩ = 84

Soprano *f* 655 α θέμα  
Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um

Alto *f* β θέμα  
Seid um - schlun - gen Mil - li - o - nen!

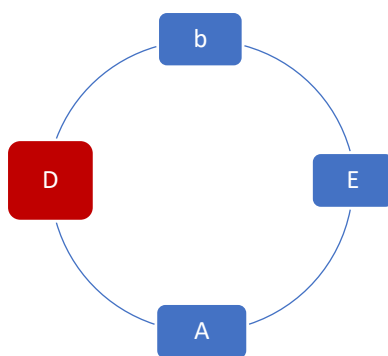
Tenor s

Bass D

Εικόνα 2.1.4.1. Η είσοδος των γυναικείων φωνών στη διπλή *fuga*

Η τονικότητα της *fuga* είναι D, και η αρμονία στο μεγαλύτερο μέρος κινείται στη D και στη A εναλλάξ, δηλαδή στη σχέση τονικής-δεσπόζουσας. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 662, η εμφάνιση της νότας σολ# παραπέμπει στη δεσπόζουσα A. Έπειτα, στο μέτρο 666, το σολ# γίνεται αναίρεση και επιστρέφει ξανά στην τονική D. Στο μέτρο 678, πάλι γίνεται εμφάνιση της νότας σολ#, η οποία οδηγεί τη μουσική στη δεσπόζουσα A ξανά. Στο μέτρο 684, επιστρέφει στη D για να οδηγηθεί με χρωματική μετατροπία στη B και στη συνέχεια διατονικά να περάσει στη d, η οποία με τη σειρά της θα οδηγήσει στη D.

Στο μέτρο 697 ισχυροποιείται ξανά η θέση της δεσπόζουσας A, η οποία τονικοποιείται και στη συνέχεια οδηγεί στη b στο μέτρο 702. Στο εξής παρατηρείται μια μετακίνηση τονικότητων σε κύκλο πεμπτών, δηλαδή από τη b οδηγείται σε μια E στο μέτρο 711 και έπειτα στο μέτρο 714 στη A, όπου το τέλος της *fuga* θα καταλήξει στη D στα μέτρα 719-729.



Γράφημα 2.1.4.1. Γράφημα που φανερώνει την κίνηση των τονικότητων στα μέτρα 702-729

Μετά από τη *fuga*, ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα στα μέτρα 730-762, το οποίο πάλι χαρακτηρίζεται από την ακολουθία του κύκλου των πεμπτών, η οποία στην προκειμένη περίπτωση ξεκινάει από τη d στο μέτρο 730, συνεχίζει στη g στο μέτρο 737, έπειτα στη C στο μέτρο 739, για να επιστρέψει στη g στο 741, και να περάσει χρωματικά στη A στο μέτρο 744. Να σημειωθεί πως στα μέτρα 730-745 δεν δημιουργούνται συγχορδίες, γιατί οι φωνές αλλά και η ορχήστρα έχουν ταυτοφωνία, οπότε δεν μπορούμε να αναφέρουμε τη λειτουργικότητα κάθε τονικότητας, απλά βάσει της μελωδικής πορείας και των αλλοιώσεων προσεγγίζουμε τον τονικό χώρο.

**Πίνακας 2.1.4.1. Κύκλος των 5ων στα μέτρα 730-743**

Τονικότητα	Μέτρα
<b>d</b>	μ. 730-736
<b>g</b>	μ. 737-738
<b>C</b>	μ. 739-740
<b>g</b>	μ. 741-743



Πιο αναλυτικά, στο καταληκτικό τμήμα, στο μέτρο 730, εισάγεται με μια μελωδική γραμμή η οποία ξεκινάει από τους μπάσους και επεκτείνεται με διαφορά φάσης πρώτα στους τενόρους, έπειτα στις άλτο και τέλος σε όλη τη χορωδία μαζί με τις σοπράνο. Τη στιγμή που η εκάστοτε φωνή τραγουδάει αυτή τη μελωδική γραμμή, οι υπόλοιπες φωνές έχουν παύση. Γενικότερα, σ' αυτά τα μέτρα (730-744) οι παύσεις έχουν πρωταρχικό ρόλο και στην ορχήστρα και στη χορωδία.

80

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

Vl. *cresc.*

Vla. *cresc.*

S.

A. *cresc.*  
Such' ihn ü - ber'ster - nen

T. *p*  
Ah - nest du den Schöp - fer, Welt?'

B.

Vc. Cb. *cresc.*

Εικόνα 2.1.4.2. Απόσπασμα από το καταληκτικό τμήμα μετά τη fuga, στην εικόνα εμφανίζονται τα μέτρα 734-740

Η χρήση των παύσεων και η σταδιακή είσοδος των φωνών εξυπηρετεί στη δημιουργία ενός αισθήματος εσωτερικής έντασης, το οποίο υποβοηθείται και από τη χρήση των δυναμικών, μιας και μετά τη *fuga* στην οποία κυριαρχούσε κυρίως η δυναμική *forte*, απότομα η δυναμική καταλήγει σε *piano* το οποίο εξελίσσεται σταδιακά με ένα *crescendo* σε *forte*, στο οποίο αλλάζει και το ύφος που έχει δημιουργηθεί.

Πιο συγκεκριμένα, όταν φτάσει το *crescendo* στο *forte* (μ. 545) κατευθείαν στον επόμενο χρόνο υπάρχει ένα *sf* στη λέξη “*Brüder*”, η οποία σημαίνει «αδέλφια». Από κει και έπειτα αλλάζει η υφή και το ύφος, χρησιμοποιούνται μεγάλες αξίες και ίδιες επαναλαμβανόμενες νότες σε κάθε φωνή, σε ομοφωνικό στυλ. Τα στοιχεία αυτά έρχονται σε αντίθεση με τα προηγούμενα μέτρα, στα οποία ήταν έντονο το στοιχείο των παύσεων.

745 *f* *sf*

Soprano - zelt! Brü - - - der!

Alto - zelt! Brü - - - der!

Tenor - zelt! Brü - - - der!

Bass *f* *sf*  
A - zelt! Brü - - - der!

Εικόνα 2.1.4.3. Το σημείο που γίνεται αλλαγή υφής (προηγούμενη υφή στη προηγούμενη Εικόνα 2.1.4.2.)

Έπειτα ακολουθεί μια εύθυμη εισαγωγή τεσσάρων μέτρων (763-766) στη D, η οποία οδηγεί στην είσοδο του τενόρου και του βαρύτονου στο μέτρο 767, όπου τραγουδούν μια μικρή μελωδία τριών μέτρων, σε σχέση τρίτης. Αντίστοιχα, με την ίδια μελωδία απαντούν οι γυναικείες σόλο φωνές, σοπράνο και άλτο, στο μέτρο 769.

**SOLI 767 (Allegro ma non tanto  $\text{♩} = 120$ )**

Soprano  
 Toch - ter , Toch-ter aus E - ly - si-um!

Alto  
 Toch - ter , Toch-ter aus E - ly - si-um!

Tenor  
 Toch - ter , Toch-ter aus E - ly - si-um!

Baritone  
**D** Toch - ter , Toch-ter aus E - ly - si-um!

Εικόνα 2.1.4.4. Σχήμα ερώτησης-απάντησης μεταξύ ανδρικών και γυναικείων φωνών

Έπειτα, στα μέτρα 772-776 εμφανίζεται ξανά η ορχηστρική εισαγωγή στη A, και εν συνεχεία το σχήμα ερώτησης-απάντησης μεταξύ των ανδρικών και των γυναικείων φωνών επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά στα μέτρα 777-781. Ακολούθως, στις σόλο φωνές δημιουργείται ένας κανόνας σε ζεύγη, μεταξύ της σοπράνο με τον τενόρο και της άλτο με τον μπάσο. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 782 η τονικότητα μεταφέρεται ξανά στη D, το θέμα εισάγεται πρώτα στη σοπράνο (μ.782), κατόπιν η φωνή της άλτο εισάγεται μισό χρόνο αργότερα (μ.783) και συνοδεύει με μια μελωδία αντίστοιχου ύφους και ρυθμομελωδικού υλικού. Ταυτόχρονα με το θέμα της σοπράνο, αλλά με διαφορά ενάμιση μέτρου, το θέμα περνάει στον τενόρο (μ.784) δημιουργώντας μ' αυτόν τον τρόπο κανόνα μεταξύ σοπράνο και τενόρο. Έπειτα, στο τελευταίο μέτρο του τενόρου, το θέμα μετατίθεται στον μπάσο (μ.787), ένα μέτρο αργότερα το θέμα περνάει στην άλτο (μ.788) δημιουργώντας κανόνα μεταξύ του μπάσου και της άλτο.

782 (Allegro ma non tanto  $\text{♩} = 120$ )

Soprano  
Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den... wie - der...

Alto  
Dei - ne, Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den... wie - der

Tenor  
Dei - ne Zau - ber dei - ner Zau - ber bin - den...

Baritone

D

787

S.  
dei - ne... Zau - ber... bin - den... wie - der...

A.  
dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den...

T.  
wie - der... bin - den, bin - den

B.  
Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den... wie - der...

Εικόνα 2.1.4.5. Κανόνας σε ζεύγη μεταξύ των φωνών

Επίσης, η σχέση αυτή των φωνών, εκτός από κανόνα σε ζεύγη, μπορεί να χαρακτηριστεί και ως δίφωνο *stretto* μεταξύ των φωνών, αφού πάντα συνηχούν τουλάχιστον δύο θέματα με διαφορά φάσης και οι υπόλοιπες φωνές τραγουδούν σε ελεύθερη αντίστιξη, διότι ο ρόλος τους μπορεί να είναι συνοδευτικός ως προς το θέμα, παρόλα αυτά, όμως, δημιουργούνται αυτόνομες μελωδικές γραμμές οι οποίες έχουν κοινά στοιχεία με το ρυθμομελωδικό υλικό του βασικού θέματος. Βέβαια, ο κανόνας και το *stretto* έχουν κοινό χαρακτηριστικό την ταυτόχρονη αναπαραγωγή ενός θέματος με διαφορά φάσης.

Μέχρι και το μέτρο 794 η υφή είναι πολυφωνική, κατόπιν στο μέτρο 795 οι σολίστες συνεχίζουν σε ελεύθερη αντίστιξη και η χορωδία τραγουδάει μονοφωνικά το θέμα που τραγουδούσαν σε κανόνα πριν οι σόλο φωνές. Το αξιοσημείωτο σ' αυτό το σημείο είναι πως προστίθενται κάποια επιπλέον μέτρα στο χορωδιακό μέρος. Αρχικά,

επαναλαμβάνονται τα δυο τελευταία μέτρα του βασικού θέματος, και προστίθενται ακόμα τρία. Μ' αυτόν τον τρόπο, η μελωδία του θέματος αποκτά μεγαλύτερη ακουστική πληρότητα.

795 *p cresc.-----*

**D** Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den\_ wie - der, bin - den\_ wie - der, Was die Mo - de

802

Streng \_\_\_\_\_ ge - teilt.

Εικόνα 2.1.4.6. Το θέμα "Deine Zauber" με τη προσθήκη μέτρων στη μελωδία της χορωδίας

Μετά από το τμήμα αυτό, η χορωδία συνεχίζει σε ομοφωνικό στυλ, με άλλο μελωδικό υλικό του οποίου το χαρακτηριστικό είναι η καθοδική μελωδική πορεία, και το ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένο τέταρτο και όγδοο (♩.♩) (μ. 806 "Alle Menschen").

(*allegro ma non tanto* ♩ = 120)

827 *ff*

Soprano

Al - le Men - schen, al - le Men - schen, al - le Men - schen,

Alto

Tenor

Al - le Men - schen, al - le Men - schen, al - le Men - schen,

Bass

**D**

Εικόνα 2.1.4.7. Ομοφωνική καθοδική πορεία στη μελωδία της χορωδίας

Στο μέτρο 810 η ρυθμική ένδειξη διαφοροποιείται από το μέχρι τώρα *allegro ma non troppo*, και ξαφνικά οδηγείται σε ένα *roco adagio*, άλλη μια φορά που εντοπίζεται απότομη αλλαγή στη ρυθμική αγωγή. Το νέο *tempo*, βέβαια, δεν διατηρείται για μεγάλο χρονικό διάστημα και ο αρχικός ρυθμός επιστρέφει τέσσερα μέτρα αργότερα (μ. 811). Στο μέτρο 815, το βασικό θέμα του μέρους αυτού επανέρχεται στη χορωδία και συγκεκριμένα στη σοπράνο, ενώ οι υπόλοιπες φωνές συμπληρώνουν την αρμονία με όμοιο ρυθμομελωδικό υλικό. Έπειτα, στο μέτρο 827, η χορωδία συνεχίζει με το ύφος και τη μελωδία που τραγούδησε στο μέτρο 806 (“*Alle Menschen*”). Στο μέτρο 830 γίνεται μια χρωματική μετατροπία στη Α και οι σολίστες συνεχίζουν με παρόμοιο μελωδικό υλικό σε ομοφωνικό στυλ το οποίο μετά την αλλαγή του ρυθμού σε *roco adagio* (μ.832) εξελίσσεται σε πολυφωνικό. Αναφορικά με την αρμονία από το μέτρο 830 συμβαίνουν κάποιες μετατροπίες οι οποίες κινούνται στον κύκλο των πεμπτών (Α-Ε-Β). Βέβαια, γενικότερα σ’ αυτό το τμήμα ισχύει η ότι οι μετατροπίες γίνονται σε κύκλο πεμπτών, όσον αφορά ολόκληρο το τμήμα (μ. 763-842) η σειρά των τονικοτήτων είναι οι εξής: D-A-D-A-E-B.

#### Πίνακας 2.1.4.2. κύκλος των 5ων στα μέτρα 763-842

Μέτρα	Τονικότητα
763-772	D
773-782	A
782-831	D
831-832	A
833-835	E
836-842	B

Το καταληκτικό τμήμα του Δ’ Μέρους, το οποίο αφορά τα μέτρα 843-940, κατά κύριο λόγο, εκτός από κάποιες μεταροπίες, κινείται στη D και χαρακτηρίζεται από ζωηρότητα και μεγαλοπρέπεια ενώ ο ρυθμός του είναι ιδιαίτερα γρήγορος. Η μουσική ξεκινάει με ένα εισαγωγικό τμήμα 8 μέτρων (μ.843-850) το οποίο περιλαμβάνει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο δύο νοτών (σι-λα).

poco Allegro, stringendo il tempo, sempre piu Allegro

843

*pp* *cresc.*

D

Εικόνα 2.1.4.8. μοτίβο επαναλαμβανόμενων νοτών στην εισαγωγή του καταληκτικού τμήματος του *Finale*

Στη συνέχεια, όσον αφορά την αρμονική δομή, οδηγείται σε μια τονική απόκλιση τριών μέτρων από τη D στη E (μ. 851-852), η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της D. Ύστερα, στο μέτρο 857, επίσης, πραγματοποιείται μια μετατροπία στην A (δεσπόζουσα της D) με χρωματικό τρόπο. Ακολούθως, στο μέτρο 855 η αρμονία μεταφέρεται στη E και εν συνεχεία χρωματικά θα περάσει στη A στο μέτρο 857. Κατόπιν, στο μέτρο 861 επιστρέφει στη D και σταθεροποιείται για το υπόλοιπο τμήμα μέχρι το τέλος (μ. 940) εκτός από τα μέτρα 878-895 που μεταφέρεται στη e.

Λίγο μετά τη μετατροπία στη e (μ. 878), στο μέτρο 880, ο Beethoven έχει γράψει για τη χορωδία αλλά και για όλα τα όργανα ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενων νοτών το οποίο διακρίνεται από μια καθοδική πορεία. Από αυτό εξαιρούνται στα πρώτα μέτρα, ελάχιστα, τα βιολιά, η βιόλα, το φλάουτο και το πίκολο, τα οποία στην αρχή του σημείου αυτού έχουν κάποια περάσματα στο ασθενές, παρόλα αυτά στα ισχυρά του μέτρου συμμετέχουν και αυτά στην διαδικασία της έντονης επανάληψης, άρα η βασική ακουστική εντύπωση είναι αυτές οι επαναλαμβανόμενες νότες οι οποίες αντιστοιχούν σε κάθε συλλαβή, γεγονός που δημιουργεί ακόμα περισσότερη ένταση. Η δυναμική τοποθετείται σε διπλό *forte*, αλλά εξαιτίας της έντονης επανάληψης πάνω σε διαφορετικές συλλαβές κάθε φορά, δίνεται η αίσθηση του *sforzando*. Αυτό συμβαίνει μέχρι και το μέτρο 894, στη συνέχεια οι σοπράνο τραγουδούν κάποιες κρατημένες νότες, ενώ οι υπόλοιπες φωνές τραγουδούν μια μελωδία αρπιστικού χαρακτήρα πάνω σε κρατημένο φωνήεντο (-a). Στην επόμενη σελίδα παρατίθεται ένα τμήμα από την ορχηστρική παρτιτούρα, που αφορά τα μέτρα 888-893. Το σημείο αυτό αποτελεί ίσως την πιο έντονη ηχητικά στιγμή του *Finale*, με την εμμονική επανάληψη νοτών, και σε πάρα πολύ υψηλές περιοχές των φωνών.

40

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor (D)

Tr. (D)

Tbnt.

Timp.

Trgl.

Piatti. Gr. C.

Vl.

Vla.

S.

A.

Chor

T.

B.

Vc. Cb.

sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der

Εικόνα 2.1.4.9. Σημείο με έντονες επαναλήψεις στην ορχήστρα και στη χορωδία στα μέτρα 888-893, λίγο πριν το οριστικό τέλος της Ενάτης Συμφωνίας



Επίσης, ένα ακόμα σημείο που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση είναι τα τελευταία μέτρα πριν το οριστικό κλείσιμο, τη στιγμή που η χορωδία τραγουδάει “*Tochter aus Elysium, Freude, Schoner Gotterfunken, Gotterfunken*”, το οποίο σημαίνει «*Θυράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων, όμορφη σπίθα των θεών, χαρά*». Συγκεκριμένα, στο σημείο αυτό, όπως συμβαίνει και σε άλλα μέρη του Finale, δεν διατηρείται ένα συγκεκριμένο *tempo*, αλλά πολύ συχνά η ταχύτητα μεταβάλλεται. Σ’ αυτό το τελευταίο μέρος του Finale, εντύπωση προκαλεί η εναλλαγή που συμβαίνει στο μέτρο 915. Πιο συγκεκριμένα, η μετρική ένδειξη, στο αρχικό στάδιο του μέρους αυτού, υποδεικνύει 2/2 και η ρυθμική αγωγή οδηγεί τη μουσική σε *prestissimo*, δηλαδή σε όσο πιο γρήγορο *tempo* είναι δυνατόν. Συγκεκριμένα όμως, στο μέτρο 915, η ατάκα της χορωδίας ξεκινάει στο δεύτερο μισό του μέτρου με νότα διάρκειας μισού, η οποία συνδέεται με σύζευξη διάρκειας στο επόμενο μέτρο, με ένα τέταρτο παρεστιγμένο. Η μετρική αγωγή αλλάζει, υποδεικνύοντας μέτρο 3/4, ενώ ξαφνικά αλλάζει και η ρυθμική αγωγή σε ένδειξη  $\text{♩} = 60$ , και ερμηνευτική οδηγία *maestoso*, δηλαδή με μεγαλοπρέπεια. Αυτό διαρκεί για τέσσερα μέτρα, και ενώ στον ακροατή δημιουργείται πάλι η αίσθηση πως η Συμφωνία οδηγείται στο τέλος της, με αυτό το ύφος της μεγαλοπρέπειας και του αργού ρυθμού, στις δύο τελευταίες συλλαβές της χορωδίας επανέρχεται στο προηγούμενο μέτρο των 2/2, και η ρυθμική ένδειξη *prestissimo*.

Presto  $\text{♩} = 132$  Maestoso  $\text{♩} = 60$

915 *ff* *p* *f* *sf* *ff*

Toch - ter aus E - ly - si - um! Freu - de, schö - ner Gö - ter - fun - ken! Gö - ter -

Prestissimo

920

fun - ken!

Εικόνα 2.1.4.10. Το μέρος της σοπράνο στα μέτρα 915-920, που φανερώνει τις έντονες ρυθμικές αλλαγές

Το Finale κλείνει με την ορχήστρα, η οποία συνεχίζει για λίγα μέτρα ακόμα με έναν ταχύτατο ρυθμικό παραλογισμό και *forte* δυναμική, επαναλαμβάνοντας μανιωδώς συγκεκριμένες νότες και συγχορδίες, στοιχείο, βέβαια, που έρχεται σε ισχυρή αντίθεση με τη μουσική που είχε γραφτεί μέχρι εκείνο το διάστημα.

80

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor. (D)

Tr. (D)

Trbnl.

Timp.

Trgl.

Gr. C. Piaŋti

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

*sempre ff*

*sempre ff*

*sempre ff*

*sempre ff*

*sempre ff*

Εικόνα 2.1.4.11. Σημείο λίγο πριν το οριστικό *Finale* της Ενάτης Συμφωνίας, το παραπάνω απόσπασμα περιέχει τα μέτρα 929-934

### 3. Η λειτουργία της φωνής στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας

Ο χαρακτηρισμός που δόθηκε στην Ενάτη ως «*Χορωδιακή Συμφωνία*», αδιαμφισβήτητα οφείλεται στο Finale της. Είναι πολλά τα ερωτήματα και οι σκέψεις που γεννώνται εξαιτίας της ύπαρξης φωνής σε συμφωνικό έργο της εποχής του Beethoven, διότι δεν αποτελούσε συνηθισμένη επιλογή η εισαγωγή φωνητικού συνόλου στο είδος της συμφωνίας. Η φωνή στο Finale χρησιμοποιείται ως μια ακόμα ηχοχρωματική ομάδα της ορχήστρας, αλλά πέρα από τη μουσική της λειτουργία στο έργο, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται της προσδίδει συμβολική λειτουργία. Ο Beethoven επέλεξε το ποίημα του Schiller, το οποίο γράφτηκε για να υμνήσει την *ελευθερία*, την *αδελφοσύνη* και την *αλληλεγγύη*. Ο καλύτερος τρόπος για να αποδώσει μουσικά αυτές τις πανανθρώπινες αξίες είναι μέσα από το πρίσμα της συμφωνίας, ως ένα μουσικό έργο μεγάλης έκτασης και μεγαλοπρέπειας, συνάμα με τη χρήση φωνής που συνδέεται άρρηκτα με το ανθρώπινο στοιχείο.

Η συμφωνία ως είδος, σε ένα φιλοσοφικό πλαίσιο, συμβολίζει τον κόσμο, και αυτό γιατί αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση και επιβλητικότητα είδη μουσικής σύνθεσης. Επιπρόσθετα, μια συμφωνία χωρίζεται σε μέρη, όπου κάθε μέρος της παρουσιάζει διαφορετικό ύφος και χαρακτήρα και κατ' επέκταση διαφορετικές όψεις του κόσμου. Η χρήση φωνής παρόλα αυτά, συμβολίζει τον άνθρωπο μέσα στον κόσμο, διότι η φωνή είναι άμεσα συνδεδεμένη με το ανθρώπινο σώμα. Ευρύτερα, θα λέγαμε, ότι αποτελεί το εσωτερικό μουσικό όργανο του ανθρώπου, γιατί υπάρχει μέσα σ' αυτόν.

Μέσω της μουσικής ανάλυσης του Finale της Ενάτης Συμφωνίας, γίνεται σαφές πως το ποιητικό κείμενο με τη μουσική σύνθεση αλληλοεπιδρούν. Αυτό αναδεικνύεται από ποικίλα χαρακτηριστικά και στοιχεία της μουσικής σύνθεσης, όπως είναι η αρμονία, η υφή, τα μελωδικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν τα θέματα ή τις διάφορες μελωδικές γραμμές, τα μοτίβα και εν γένει τη μορφολογία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Βέβαια, στη σύνδεση λόγου και μουσικής, μπορούμε να πούμε πως το ποιητικό κείμενο επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό το μουσικό ύφος. Αυτό εν γένει προκύπτει από το λογικό συμπέρασμα πως όταν ο εκάστοτε συνθέτης επιλέγει ένα συγκεκριμένο ποιητικό κείμενο, συνήθως έχει σκοπό να δημιουργήσει μια σύνθεση η οποία θα εκφράζει το νοηματικό του περιεχόμενο.

### **3.1. Η ερμηνευτική ανάλυση της «Ωδής στη Χαρά» και η επιρροή του ποιητικού κειμένου στη μουσική σύνθεση**

Παρακάτω θα εκτεθούν οι στίχοι του ποιήματος της «Ωδής στη Χαρά» με τη σειρά και το αντίστοιχο μέρος που χρησιμοποιήθηκαν στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας. Η αρίθμηση των στροφών, παρόλα αυτά, αναλογεί στη σειρά που εμφανίζονται στο ποίημα του Schiller. Η διαδοχή των στίχων που χρησιμοποίησε ο Beethoven σε κάποια σημεία διαφέρουν από την πρωτότυπη έκδοση του ποιήματος, και αυτό συμβαίνει εμφανώς στο τέλος του Finale, όπου επαναλαμβάνονται στροφές με διαφορετική σύσταση των στίχων τους. Οι στίχοι θα εκτεθούν με σκοπό να γίνει η υπενθύμιση του περιεχομένου και συνάμα θα ακολουθεί η φιλολογική και ερμηνευτική ανάλυση τους, η οποία θα καθορίσει με περισσότερη σαφήνεια το σημασιολογικό περιεχόμενο του ποιήματος. Επίσης, θα τεθούν τα σημεία που φανερώνουν τη σύνδεση ποιητικού λόγου και μουσικής στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας.

### 3.1.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330

Το Α' Μέρος του Finale αποτελείται από τα recitativi του βαρύτονου, τη στροφή 1, τη στροφή 2 και τη στροφή 3 από το ποίημα της «*Ωδή στη Χαρά*» του Schiller. Το φωνητικό μέρος του Finale, εισάγει ο βαρύτονος (μ. 216) με τρία recitativi, τα οποία εισάγουν με τη σειρά τους τον ακροατή στο θέμα του ποιήματος αλλά και της μουσικής σύνθεσης. Στο σημείο αυτό γίνεται φανερό πως η Ενάτη Συμφωνία αποτελεί έργο προγραμματικού χαρακτήρα.

#### **Recitativo**

O Freunde, nicht diese Töne!	Ω φίλοι, όχι μ' αυτούς τους ήχους!
Sondern Laßt uns angenehmere	αλλά μαζί ας τραγουδήσουμε πιο
	ευφρόσυνους
Anstimmen und freudenvollere,	πιο γεμάτους χαρά,
Freude! Freude!	Χαρά! Χαρά!

Οι στίχοι που αφορούν το recitativo του βαρύτονου, προέρχονται από τον Beethoven και όχι από το ποίημα του Schiller.<sup>117</sup> Συνεπώς, οι στίχοι αυτοί έχουν λειτουργία προλόγου, εισάγουν τον ακροατή στο θέμα που πραγματεύεται το ποίημα του Schiller, το οποίο αφορά τη *Χαρά*, η οποία ουσιαστικά αποτελεί τη λέξη συγκάλυψης της *Ελευθερίας*. Ήδη από το recitativo τονίζεται έντονα η αξία της συνένωσης των ανθρώπων, η *χαρά*, και κατ' επέκταση η *αλληλεγγύη* και η *ελευθερία*.

Το Finale της Ενάτης ξεκινάει με το μοτίβο του «*χάους*», ή αλλιώς τη «*φανφάρα του τρόμου*», όπως χαρακτηρίζεται από τον Wagner, και εν συνεχεία διακόπτεται από τα recitativi. Την πρώτη και τη δεύτερη φορά, η διακοπή αυτή συμβαίνει με τη συμβολή των οργανικών recitativi, τα οποία αναλαμβάνουν να διακόψουν το λεγόμενο «*Χάος*». Κατόπιν, αυτό προκαλείται με τη συμβολή του βαρύτονου, ο οποίος με τη φράση "*O Freunde, nicht diese Töne*" υποδηλώνει μια «*επίπληξη*» στο προηγούμενο «*Χάος*». Το

<sup>117</sup>Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 86.

κείμενο στη προκειμένη περίπτωση αλλά και ευρύτερα προσδίδει πιο ισχυρό σημασιολογικό χαρακτήρα στο μουσικό περιεχόμενο.<sup>118</sup>

Recitativo  
Baritono

216

Io φωνητικό recitativo

d: O Freu - - - nde, nicht die - se Tö - ne!

The image shows a musical score for a baritone part. It is in 3/4 time and D major. The score starts at measure 216. The lyrics are in German: "O Freude, nicht diese Töne!". Above the notes, there is a red box containing the text "Io φωνητικό recitativo". The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#).

Εικόνα 3.1.1.1. Το πρώτο recitativo στη Ρε ελάσσονα, μετ.: «Ω φίλοι όχι μ' αυτούς τους ήχους»

Επίσης, αντίστοιχη άποψη εκφράζει και ο Wagner, ο οποίος θεωρεί πως οι στίχοι του βαρύτονου («Όχι μ' αυτούς τους τόνους») αναφέρονται στη «φανφάρα του τρόμου», στα τρία προηγούμενα οργανικά μέρη της Συμφωνίας, αλλά και κατ' επέκτασιν στην οργανική μουσική εν γένει.<sup>119</sup>

Στο σημείο αυτό, εκτός από την προαναφερθείσα άποψη ότι ο βαρύτονος σχολιάζει και διακόπτει τη «φανφάρα του τρόμου», φαίνεται πως ο λόγος του ενισχύεται και με την υπάρχουσα αρμονία που περιβάλλει το recitativo, της οποίας ο ρόλος είναι να αποτελεί υποστηρικτική μουσική επιφάνεια πίσω από τη μελωδία του βαρύτονου. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με την αρμονία που υπάρχει όταν ο βαρύτονος τραγουδάει με απαγγελτικό ύφος τη φράση: «Ω φίλοι, όχι μ' αυτούς τους τόνους», η ορχήστρα απαντάει με ελάσσονες και ελαττωμένες συγχορδίες, με σκοπό να δημιουργήσει ακόμα πιο έντονα την εντύπωση πως σκοπός είναι η αναζήτηση της «Χαράς».

<sup>118</sup> Edgecombe, "The Deictic in Diese Töne: Thoughts on the Finale's Proem in the Ninth Symphony of Beethoven," 34.

<sup>119</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 169.



Στην συνέχεια, μετά το recitativo στο μέτρο 241, ο βαρύτονος εισάγει το θέμα της «Χαράς» με τους στίχους της πρώτης στροφής από το ποίημα της «Ωδής». Οι οποίοι παρατίθενται παρακάτω:

### Στροφή 1

Freude, schöner Götterfunken,	Όμορφη σπίθα των θεών, χαρά,
Tochter aus Elysium,	Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων,
Wir betreten feuertrunken,	Το ιερό σου διαβαίνουμε
Himmlische, dein Heiligtum.	Μεθυσμένοι από φωτιά.
Deine Zauber binden wieder,	Τα μάγια σου σμίγουν πάλι
Was die Mode streng geteilt,	Ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός,
Alle Menschen werden Brüder,	Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια,
Wo dein sanfter Flügel weilt.	Εκεί που τ' απαλά φτερά σου τον ίσκιο τους απλώνουν.

Στην πρώτη στροφή, η έννοια της «Χαράς» και κατ' επέκτασιν της «Ελευθερίας» αποκτά υπόσταση υποκειμένου, ο Schiller μέσω της γραφής του χρησιμοποιεί το μέσο της προσωποποίησης για να αναδείξει μια έννοια σχετικά αφηρημένη. Αυτή η επιλογή, εκτός από ότι είναι ποιητική ούτως ή άλλως, εξυπηρετεί στο να τονιστεί πιο έντονα η έννοια της «Χαράς» αλλά και να σκιαγραφηθούν τα χαρακτηριστικά της. Πιο συγκεκριμένα, η «Χαρά» παραπέμπει σε ένα θεϊκό πρόσωπο που σχετίζεται με τα Ηλύσια πεδία, τα οποία στην αρχαία ελληνική μυθολογία αποτελούσαν παραδείσιο τόπο, στον οποίο οι θεοί έστελναν τους ήρωες προσφέροντας τους αθανασία.<sup>120</sup> Τα Ηλύσια πεδία περιγράφονται ως θαυμαστό μέρος που υπήρχαν ανθισμένα τοπία και αιώνια Άνοιξη, χωρίς δύσκολα καιρικά φαινόμενα, όπως αναφέρει ο Όμηρος στη δ' ραψωδία του, στους στίχους 564-569, οι οποίοι είναι οι εξής:

---

<sup>120</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Elysium," *Encyclopedia Britannica*, προσπέλαση 5 Ιανουαρίου 2022, <https://www.britannica.com/topic/Elysium-Greek-mythology>.



«Στα πέρατα της γης θα σε προπέμψουν στα Ηλύσια Πεδία  
οι θεοί· όπου ο ξανθός Ραδάμανθης,<sup>121</sup> όπου ζωή μακαρισμένη, χαρισάμενη  
μέλλεται των ανθρώπων. Χιόνι δεν πέφτει, μήτε βαρύς χειμώνας με  
νεροποντές· αδιάκοπα τις ξάστερες πνοές του ζέφυρου ο Ωκεανός σηκώνει, και  
τη δροσιά χαρίζει στους ανθρώπους».<sup>122</sup>

Επιπρόσθετα, η προσωπική αντωνυμία «εσύ» και η κτητική αντωνυμία «σου», οι οποίες αναφέρονται στη «Χαρά», οδηγούν στη λήψη στοιχείων που σχετίζονται με την υπόσταση της «Χαράς». Το ποίημα του Schiller φανερώνει πως η «Χαρά» αποτελεί ένα θεϊκό ον. Πιθανότατα η «Χαρά» είναι άγγελος των Ηλυσίων Πεδίων, το στοιχείο αυτό ενισχύεται από τον τελευταίο στίχο της στροφής, ο οποίος είναι: «Εκεί που τ' απαλά φτερά σου τον ίσκιο τους απλώνουν». Για να αποφευχθούν συγχίσεις, στην αρχαία ελληνική μυθολογία και θρησκεία δεν αναφέρονται «άγγελοι» με την υπόσταση που έχουν αυτά τα όντα σε άλλες θρησκείες. Στην αρχαία Ελλάδα, άγγελος χαρακτηριζόταν ο αγγελιοφόρος, αλλά βέβαια, οι δύο αυτές ιδιότητες του αγγέλου ως θεϊκό πρόσωπο και ως αγγελιοφόρου συναντώνται στο πρόσωπο του θεού Ερμή. Ο Schiller παρόλα αυτά φαίνεται να έχει επηρεαστεί από την αρχαία ελληνική μυθολογία, όπως είναι φανερό, αλλά ως θρησκευτικό περιεχόμενο παραπέμπει κυρίως στη χριστιανική θρησκεία.

Αναφορικά με τη μουσική που συνδέεται με την πρώτη στροφή, η αρμονία ήδη από το τρίτο recitativo (μ. 203), μεταφέρεται στη Ρε μείζονα, δηλαδή στην ομώνυμη της αρχικής κλίμακας του Finale και στην κλίμακα που χαρακτηρίζει το θέμα της «Χαράς». Στο μέτρο 237, ο βαρύτονος μαζί με τους μπάσους της χορωδίας εναλλάξ αναφωνούν “Freude!”, δηλαδή «Χαρά», την ίδια στιγμή η ορχήστρα παίζει τα δύο πρώτα μέτρα του θέματος της «Ωδής» στη δεσπόζουσα της Ρε, πιθανότατα για να δοθεί περισσότερο έμφαση στο μέτρο 241, που εισάγεται το θέμα της «Χαράς» από τον βαρύτονο στην τονική.

Εν συνεχεία, ακολουθεί η δεύτερη στροφή, στην οποία τονίζεται η σημαντικότητα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Επίσης, υπογραμμίζεται η σπουδαιότητα της φιλίας αλλά και της συναισθηματικής σχέσης των ανθρώπων. Ύστερα, γίνεται αναφορά στην ψυχή η

---

<sup>121</sup> Ήρωας της Κρήτης, γιος του Δία και της Ευρώπης.

<sup>122</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ομήρου Οδύσεια* (Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2006), ραψωδία δ' στ. 564-569, προσπέλαση 21 Ιανουαρίου 2022, [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=133&page=33#m1](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=133&page=33#m1).

οποία αποτελεί την άυλη υπόσταση του ανθρώπου. Πιο συγκεκριμένα, στον χριστιανισμό κυριαρχεί η άποψη πως η ψυχή επιζεί και μετά τον θάνατο του σώματος.

## Στροφή 2

Wem der große Wurf gelungen,	Σ' όποιον έλαχε το πιο ωραίο απ' όλα,
Eines Freundes Freund zu sein,	Έναν φίλο να 'χει αληθινό,
Wer ein holdes Weib errungen,	Όποιος δική του έκανε μια γλυκιά γυναίκα,
Mische seinen Jubel ein!	Μαζί μας ας χαρεί εδώ!
Ja, wer auch nur eine Seele	Ναι, ας έρθει όποιος έχει έστω και μια ψυχή
Sein nennt auf dem Erdenrund!	Πάνω σ' ολόκληρη τη γη που να τη λέει δική του!
Und wer's nie gekonnt, der stehle	Όποιος ακόμα δεν έφτασε εκεί
Weinend sich aus diesem Bund!	Ας φύγει κλαίγοντας από τη συντροφιά μας.

Η μουσική σ' αυτούς τους στίχους αφορά το θέμα της «Ωδής» και η αρμονία κινείται ακόμα στη Ρε μείζονα, οι σολίστες τραγουδούν πρώτα όλη τη δεύτερη στροφή. Ο μπάσος, ο τενόρος και η άλτο ξεκινούν τη μελωδία στο μέτρο 269, από μεσαία-χαμηλή περιοχή και σταδιακά ανεβαίνουν σε υψηλότερη, με τη συμβολή της σοπράνο στο μέτρο 277. Οι στίχοι στο σημείο που μπαίνει η σοπράνο, είναι οι εξής:

*«Ναι, ας έρθει όποιος έχει έστω και μια ψυχή, πάνω σ' ολόκληρη τη γη που να τη λέει δική του! Όποιος ακόμα δεν έφτασε εκεί, ας φύγει κλαίγοντας από τη συντροφιά μας»*

Το ίδιο αμέσως μετά επαναλαμβάνει η χορωδία στο μέτρο 285. Η επανάληψη της χορωδίας φανερώνει κατά κάποιον τρόπο συμφωνία ως προς το περιεχόμενο, η είσοδος της έχει ρόλο ηχητικής χειρονομίας. Συνεπώς, η επανάληψη αυτών των στίχων και η επιλογή να τραγουδηθούν από ένα φωνητικό σύνολο μεγαλύτερο τονίζει το περιεχόμενο, το οποίο αφορά για μια ακόμη φορά τη συνένωση και την ενότητα. Βέβαια, σ' αυτή τη στροφή ο ποιητής θέτει ως προϋπόθεση την ύπαρξη ψυχής.

Όσον αφορά τη μουσική, η ύπαρξη ομοφωνίας σ' αυτό το σημείο ενισχύει τη σύνδεση του ποιητικού περιεχομένου με τη μουσική σύνθεση. Η ομοφωνία κατ' επέκτασιν

σχετίζεται με την ενότητα, αυτό προκύπτει από την κίνηση των φωνών ή των μελωδιών οι οποίες κινούνται συντονισμένα μαζί, χωρίς να παρεκκλίνουν με ανεξάρτητες μελωδίες.

### Στροφή 3

Έπειτα ακολουθεί η τρίτη στροφή, όπου το περιεχόμενο της εστιάζει στη φύση, και αποτελείται από τους εξής στίχους:

#### Στροφή 3

Freude trinken alle Wesen	Όλα τα πλάσματα βυζαίνουν χαρά
An den Brüsten der Natur,	Απ' τα στήθη της Φύσης,
Alle Guten, alle Bösen	Όλοι οι καλοί, όλοι οι κακοί
Folgen ihrer Rosenspur.	Το χνάρι της ακολουθούν το τριανταφυλλί.
Küsse gab sie uns und Reben,	Αυτή μας έδωσε το αμπέλι, τα φιλιά,
Einen Freund, geprüft im Tod,	Και έναν φίλο πιστό μέχρι θανάτου,
Wollust ward dem Wurm gegeben	Ακόμα και στο σκουληκάκι εδόθη η ηδονή,
und der Cherub steht vor Gott	Και τα Χερουβίμ στέκουνε μπρος στον Θεό.

Στην τρίτη στροφή γίνεται αναφορά στη *Φύση* την οποία ο Schiller προσωποποιεί, όπως αντίστοιχα έκανε και με τη «Χαρά» στη στροφή 2. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τον ποιητή, πιο συγκεκριμένα ο Schiller δεν απευθύνει άμεσα τον λόγο στη *Φύση*, όπως συνέβη στη στροφή 2 με τη «Χαρά». Αναλυτικότερα, στη «Χαρά» χρησιμοποιήθηκαν οι αντωνυμίες β' προσώπου «εσύ» και «σου». Ενώ, στον στίχο 3, η αναφορά στη *Φύση*, γίνεται σε γ' πρόσωπο («στήθη της», «χνάρι της»)

Επίσης, υπάρχει έμμεση αναφορά πάλι στα Ηλύσια Πεδία και πιθανόν στο ποτάμι της λήθης, το οποίο στην αρχαία ελληνική μυθολογία αποτελούσε έναν από τους ποταμούς του Άδη, ανέβλυζε νέκταρ και πίναν οι νεκροί για να λησμονήσουν τα εγκόσμια βάσανα τους. Αυτό διακρίνεται στο χωρίο: «Όλα τα πλάσματα βυζαίνουν Χαρά από τα στήθη της Φύσης». Μια άλλη εκδοχή που φαίνεται να είναι πιο απλή και λογική, είναι πως μ' αυτή τη στροφή ο Schiller υμνεί την *Φύση* για τα αγαθά που προσφέρει στον άνθρωπο, αλλά

και σε κάθε άλλο έμβιο πλάσμα που κατοικεί στη γη, όπως για παράδειγμα το «σκουληκάκι».

Μουσικά, στο Finale της Ενάτης αυτή η στροφή αποδίδεται στο καταληκτικό τμήμα του Α' Μέρους, σε παραλλαγή του θέματος της «Χαράς» στη Ρε μείζονα. Η τρίτη στροφή ξεκινάει με τους σολίστες τενόρο και μπάσο στο μέτρο 269, έπειτα στο μέτρο 299 συμμετέχει και η άλτο, τέλος η σοπράνο εμφανίζεται στο μέτρο 304. Ο Beethoven αντιμετωπίζει αυτή τη στροφή όπως και τη στροφή 2, δηλαδή δημιουργεί ένα *crescendo* το οποίο προκαλείται από τη σταδιακή είσοδο των φωνών, όταν ολοκληρώσουν όλη τη στροφή, η χορωδία επαναλαμβάνει τους τέσσερις τελευταίους στίχους, όπως συνέβη και στη στροφή 2. Πιο συγκεκριμένα μ αυτόν τον τρόπο τονίζονται οι εξής στίχοι:

«Αυτή μας έδωσε το αμπέλι, τα φιλιά, και έναν φίλο μέχρι θανάτου, ακόμα και στο σκουληκάκι εδόθη η ηδονή, και τα Χερουβείμ στέκουνε μπρος στον θεό»

Συνεπώς, τονίζονται οι προσφορές της φύσης, και πιο πολύ απ' όλους τους στίχους τονίζεται μέσω της μουσικής το εξής χωρίο: «και τα Χερουβείμ στέκουνε μπρος στον θεό». Ο στίχος αυτός χρησιμοποιείται στην *codetta* του καταληκτικού τμήματος του Α' μέρους του Finale, στα μέτρα 321-330. Επίσης, παρόλο που γενικότερα παρατηρείται μια ροπή του Beethoven να χρησιμοποιεί υψηλές περιοχές στις μελωδικές γραμμές των φωνών, αυτή η επιλογή σε πολλές περιπτώσεις εξυπηρετεί και λειτουργικά τη σημασιολογική υπόσταση του κειμένου. Στην *codetta* έμφαση δίνεται ειδικότερα στη φράση “vor Gott”, δηλαδή «μπρος στον θεό», το οποίο επαναλαμβάνεται δις στο τέλος με τη χορωδία να τραγουδάει σε διπλό *forte* και πολύ ψηλές νότες. Αυτή η επιλογή σχετίζεται με τη δυτική θρησκευτική παράδοση, που ορίζει την ύπαρξη του θεού στον ουρανό. Άρα, για τη μουσική του απόδοση, οι τόσο ψηλές νότες και το διπλό *forte* είναι τα καταλληλότερα μέσα για να περιγράψουν το μεγαλείο και τη θέση του θεού.

321



D und der che - rub steht vor Gott, steht vor Gott, vor Gott, vor Gott.

Εικόνα 3.1.1.5. Η φωνή της από τη *codetta* του Α' μέρους του Finale

### 3.1.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594

Το Β' Μέρος του Finale, ξεκινάει με τη «τούρκικη μουσική» στο μέτρο 331. Ενώ εξελίσσεται η στρατιωτική μουσική, στο μέτρο 375 γίνεται η είσοδος του τενόρου στην τέταρτη επωδό, της οποίας οι στίχοι είναι οι εξής:

#### Επωδός 4

Froh, wie seine Sonnen fliegen,	Να είστε χαρούμενοι όπως οι ήλιοι που πετούν
Durch des Himmels prächt'gen Plan,	Μες στ' ουρανού τη θαυμαστή απλωσιά,
Laufet, Brüder, eure Bahn,	Αδέλφια, τις τροχιές σας σμίξτε με χαρά
Freudig, wie ein Held zum Siegen.	Όπως ο ήρωας που λαχταρά τη νίκη.

Στην επωδό αυτή, υπάρχει μια προτροπή του ποιητή προς τη «Χαρά», η τονικότητα είναι η Σι ύφεση μείζονα, όποτε η μουσική μετατρέπεται σε ένα ζωηρό και εύθυμο εμβατήριο. Ο Schiller επιμένει ιδιαίτερα στην *ένωση* και σ' αυτή την επωδό αυτό γίνεται ορατό στον εξής στίχο: «Αδέλφια, τις τροχιές σας σμίξτε με χαρά». Η λέξη «αδέρφια» χρησιμοποιείται πολύ συχνά στο ποίημα, κατά πάσα πιθανότητα με την έννοια πως οι άνθρωποι είναι αδέρφια με Πατέρα τους τον Θεό. Επίσης, υπάρχει και η πιο απλή εξήγηση η οποία σχετίζεται με την *αλληλεγγύη*, και συγκεκριμένα ότι κάθε άνθρωπος πρέπει να αντιμετωπίζει τον συνάνθρωπο του σαν να είναι αδελφός και όχι με αδιαφορία. Συνεπώς, αποτελεί υπενθύμιση της σπουδαιότητας της αλληλεγγύης προς τον συνάνθρωπο. Επιπρόσθετα, συγκεκριμένα η φράση «τις τροχιές σας σμίξτε» υποδηλώνει προτροπή στην ένωση των ψυχικών δυνάμεων και κοινών σκοπών των ανθρώπων με απώτερο σκοπό την διεκδίκηση των υψηλών αγαθών, όπως είναι η *ελευθερία* και η *χαρά*.

Στη συνέχεια γίνεται μια παρομοίωση στον στίχο: «Όπως ο ήρωας που λαχταρά τη νίκη», αυτός ο στίχος έχει την αμεσότερη σχέση με το στρατιωτικό ύφος της μουσικής, βέβαια, οι υπόλοιποι συνδέονται με τον χαρούμενο τόνο της Σι ύφεση μείζονα. Πάντως, εδώ δίνεται μια ηρωική και επική υπόσταση στην έννοια της μάχης, η οποία υπονοείται και

μουσικά αλλά και ποιητικά από τον τελευταίο στίχο. Πιθανότατα η έννοια της νίκης αφορά την «Ελευθερία» η οποία έχει αντικατασταθεί με τη «Χαρά» οπότε έμμεσα γίνεται υπαινιγμός για μια μάχη, όχι με τη σκληρή έννοια του δύσκολου πολέμου, αλλά περισσότερο με μια αίσθηση αισιοδοξίας και διεκδίκησης ενός υψηλού αγαθού.

Μια άλλη άποψη σχετικά αντίθετη με την ερμηνεία που έδωσα παραπάνω στους στίχους της τέταρτης επωδού και της «τούρκικης μουσικής», αναφέρεται στη διατριβή του Jerry Len Weakley, που σχετίζεται με την επιρροή της «τούρκικης μουσικής» σε επιλεγμένα έργα του Beethoven. Ο Jerry Len Weakley αναφέρει πως σ' αυτό το τμήμα μέσω των οργάνων που χρησιμοποιούνται διαμορφώνεται μια ακουστική αναπαράσταση μιας επιδεικτικής στρατιωτικής πορείας. Επίσης, αναφέρει πως το συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσε να εκφράζει τον τρόπο του ποιητή στη σκέψη της μάχης.<sup>123</sup>

Επιπρόσθετα, σ' αυτή την επωδό και στην «τούρκικη μουσική», ο Beethoven χρησιμοποιεί μόνο ανδρικές φωνές, ο τενόρος τραγουδάει το σόλο, ο οποίος συμβολίζει έναν νέο και δυνατό αρχηγό, υψηλού κύρους ο οποίος με ένα δυναμικό σόλο τραγούδι καλεί τις υπόλοιπες ανδρικές φωνές να στηρίζουν τον λόγο του, και αυτό συμβαίνει στο μέτρο 411, όπου γίνεται η είσοδος του ανδρικού χορωδιακού συνόλου. Ο Beethoven σ' αυτό το σημείο έχει δημιουργήσει ένα ανδρικό φωνητικό σύνολο το οποίο αποτελείται από δύο ομάδες τενόρων και μια ομάδα μπάσων. Οι χορωδοί επαναλαμβάνουν τους στίχους που έχει ήδη τραγουδήσει ο τενόρος, ο οποίος συνεχίζει να τραγουδάει καθ' όλη τη διάρκεια που συμμετέχει το ανδρικό χορωδιακό σύνολο. Συνεπώς, το ανδρικό σύνολο και ο σολίστας τενόρος γίνονται μια ομάδα καθώς οι μελωδίες μπλέκονται.

Εν συνεχεία, μετά την «τούρκικη μουσική» υπάρχει ένα μεταβατικό τμήμα το οποίο οδηγεί στη Ρε μείζονα, και στο θέμα της «Χαράς» στο μέτρο 543. Αν τεθούν αυτά τα δύο στοιχεία του δεύτερου μέρους σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, μπορούμε να ισχυριστούμε πως το στρατιωτικό εμβατήριο οδηγεί στο θέμα της «Χαράς», άρα κατ' επέκτασιν στην ελευθερία και τη νίκη. Στο θέμα της «Χαράς» χρησιμοποιούνται οι στίχοι της πρώτης

---

<sup>123</sup> Jerry Len Weakley, "The influence of Janissary music upon selected compositions of Ludwig Van Beethoven," (Master of Music Education, Morehead State University, 1969), 21, [https://scholarworks.moreheadstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1788&context=msu\\_theses\\_dissertations](https://scholarworks.moreheadstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1788&context=msu_theses_dissertations).

στροφής: «Freude, schöner Götterfunken... Wo dein sanfter Flügel weilt», οι οποίοι εν γένει έχουν συνδεθεί με το θέμα της «Ωδής στη Χαρά»

### 3.1.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654

Στο Γ' Μέρος του Finale χρησιμοποιούνται η επωδός 1 και η επωδός 3. Το Γ' Μέρος εισάγεται με την πρώτη επωδό από το ποίημα της «Ωδής», η οποία υμνεί τη συνένωση και την αλληλεγγύη, οι στίχοι είναι οι εξής:

#### Επωδός 1

Seid umschlungen, Millionen!	Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε!
Diesen Kuß der ganzen Welt!	Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το φιλί!
Brüder, über'm Sternenzelt	Αδέρφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή
Muß ein lieber Vater wohnen.	πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί

Το ρήμα «αγκαλιαστείτε» δηλώνει την ένωση και η λέξη «εκατομμύρια» αναφέρεται στο σύνολο των ανθρώπων που συντελούν τον κόσμο. Έπειτα, εκφράζεται η ελπίδα η οποία κρύβει ταυτόχρονα και την αμφισβήτηση για την ύπαρξη του θεού, ο οποίος παρουσιάζεται ως «πατέρας όλο στοργή».

Αναφορικά με τη μουσική, εμφανίζεται ένα νέο θέμα στο μέτρο 595, και οι τενόροι και οι μπάσοι της χορωδίας τραγουδούν σε ταυτοφωνία τους δύο πρώτους στίχους ("Seid umschlungen...Vater wohnen").

Adante maestoso  $\text{♩} = 72$

595 *ff*

Ten. *ff* *ff* *ff*

Seid umschlungen Mil - li - o - nen! Die - sen Kuß der gan - zen Welt!

Bass. *ff* *ff* *ff*

**G**

Εικόνα 3.1.3.1. Ταυτοφωνία στις ανδρικές φωνές στο θέμα "Seid umschlungen"

Έπειτα, οι γυναικείες φωνές απαντούν με το ίδιο θέμα σε έκτες, οι ανδρικές συνεχίζουν να τραγουδούν αλλά πλέον ο ρόλος τους εξυπηρετεί κυρίως την αρμονία.

(Andante maestoso  $\text{♩} = 80$ ) | θέμα στις σοπράνο και στις άλτο σε έκτες

603

Soprano *f* *f* *ff*  
Seid um - schlun-gen Mil - li - o-nen! Die - sen Kuß der gan-zen Welt!

Alto *f* *f* *ff*  
Seid um - schlun-gen Mil - li - o-nen! Die - sen Kuß der gan-zen Welt!

Tenor *f* *f* *f* *ff*  
Seidum - schlun-gen Mil-li - o-nen! Die-sen Kuß der gan-zen Welt!

Bass *f* *f* *f* *ff*  
G Seidum - schlun-gen Mil - li - o-nen! Die - sen Kuß der gan-zen Welt!

Εικόνα 3.1.3.2. Το θέμα "Seid umschlungen" στις γυναικείες φωνές

Αναφορικά με την ταυτοφωνία των ανδρικών φωνών, και ειδικότερα το γεγονός ότι οι τενόροι και οι μπάσοι τραγουδούν στην ίδια οκτάβα, όπως επίσης ότι η ορχήστρα αντίστοιχα σιωπεί, εκτός από το μπάσο τρομπόνι, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, που παίζουν και αυτά ακριβώς τη μελωδία των ανδρικών φωνών, συμβολίζει την ένωση των ανθρώπων, και την αγκαλιά. Ουσιαστικά, οι στίχοι αυτοί του Schiller εκφράζουν ένα μήνυμα *ένωσης, αγάπης και δύναμης* που προκύπτει από την ομόνοια και ένωση των ανθρώπων. Γι' αυτό ίσως εδώ ο Beethoven επιλέγει να χρησιμοποιήσει την ορχήστρα και τις φωνές σε μια μονοφωνική μελωδία. Επίσης, παράδοξη επιλογή αποτελεί το γεγονός πως οι μπάσοι τραγουδούν στην ίδια οκτάβα με τους τενόρους. Η περιοχή αυτή είναι ιδιαίτερα υψηλή για την έκταση της φωνής του μπάσου, και δημιουργεί μεγάλες δυσκολίες στην εκτέλεση. Παρόλα αυτά, εξυπηρετεί ορθότερα την απόδοση του νοήματος των στίχων, διότι μ' αυτόν τον τρόπο η φωνή του τενόρου και του μπάσο γίνονται πρακτικά «ένα».



Αντίστοιχη αντιμετώπιση λαμβάνουν και οι δύο τελευταίοι στίχοι της επωδού που ξεκινούν στο μέτρο 611:

Brüder, über'm Sternenzelt      Αδέρφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή  
Muß ein lieber Vater wohnen.      πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί.

Και πάλι οι ανδρικές φωνές τραγουδούν στην ίδια οκτάβα και σε ταυτοφωνία, ενώ επίσης από την ορχήστρα συμμετέχουν τα κοντραμπάσα, τα βιολοντσέλα και το μπάσο τρομπόνι μαζί με το τενόρο τρομπόνι, που στην προηγούμενη περίπτωση απουσίαζε. Επιπρόσθετα, αυτή τη φορά η μελωδική γραμμή δεν είναι ακριβώς η ίδια που εισήχθη πριν στο μέτρο 595. Ο Beethoven έχει γράψει τις ανδρικές φωνές στα πιο ψηλά όρια τους. Ειδικότερα, τη στιγμή που τραγουδούν τους στίχους: «πάνω από των άστρων τη σκηνή» όπου βρίσκονται στη νότα φα4, η οποία ειδικά για τους μπάσους αποτελεί νότα εκτός από την έκταση της φωνής τους. Μετά τις ανδρικές φωνές όπως συνέβη και στους προηγούμενους δύο στίχους συμμετέχουν και οι δύο γυναικείες φωνές της χορωδίας.

Adante maestoso ♩ = 72

595 *ff*

Ten. *ff* *f* *ff*

Bass. *ff* *f* *ff*

Brü - der!    ü - berm    Ster - nen - zelt    Muß ein    lie - ber    Va - ter    Woh-nen.

C

Εικόνα 3.1.3.3. Οι ανδρικές φωνές τις χορωδίας σε πολύ ψηλές περιοχές

Έπειτα, το ύφος γίνεται πιο εσωτερικό και σκοτεινό ενώ η ρυθμική αγωγή αλλάζει σε *Adagio ma non troppo*,  $\downarrow = 60$ , ταυτόχρονα εισάγεται η τρίτη επωδός από το ποίημα του Schiller με τους στίχους:

### Επωδός 3

Ihr stürzt nieder, Millionen?	Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;
Such' ihn über'm Sternenzelt!	Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή,
Über Sternen muß er wohnen.	Πάνω από τα άστρα θα πρέπει αυτός να κατοικεί.

Ο Schiller στην τρίτη επωδό, εκθέτει πρώτα την ταπεινότητα των ανθρώπων προς τον Δημιουργό-Θεό του κόσμου, ειδικά στον πρώτο στίχο «Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;», «Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;». Ο στίχος αυτός παραπέμπει στην προσευχή αλλά και στην ταπεινότητα απέναντι στον Δημιουργό. Έπειτα εκτίθεται για ακόμα μια φορά το ζήτημα της αναζήτησης («ψάξτε», «θα πρέπει αυτός να κατοικεί»). Παρόλο που το ποίημα έχει στοιχεία θρησκευτικού χαρακτήρα, υπάρχει έμμεσος υπαινιγμός αμφισβήτησης.

Η μουσική λειτουργεί περιγραφικά στους στίχους της τρίτης επωδού, στον πρώτο στίχο, ο οποίος εμφανίζεται στο μέτρο 631, συμμετέχουν όλες οι φωνές της χορωδίας («εκατομμύρια εσείς»), και στο ρήμα «προσκυνάτε» η μελωδική γραμμή ακολουθεί μια καθοδική πορεία σε δυναμική *piano*. Η τονικότητα είναι ελάσσονα και πιο συγκεκριμένα η σολ ελάσσονα, η οποία ενισχύει το αίσθημα της εσωτερικής αναζήτησης και ηρεμίας που εκφράζει ο στίχος.

630

Soprano

Alto

Tenor

Bass

g: Ihr \_\_\_\_\_ stürzt nie - der,

Εικόνα 3.1.3.4 Καθοδική πορεία στις φωνές στη λέξη «προσκυνάτε»

Ακολουθως, στον επόμενο στίχο, στο μέτρο 635 («Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;») συμβαίνει μια σταδιακή άνοδος στη μελωδική γραμμή και στη δυναμική, η οποία από το διπλό *riano*, οδηγείται σε διπλό *forte* στο μέτρο 638 που τελειώνει και ο συγκεκριμένος στίχος. Στο επόμενο μέτρο 639, ξεκινάει ο στίχος «Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή», όπου γίνεται απότομη πτώση της δυναμικής από διπλό *forte* σε διπλό *riano* πάλι. Στο ρήμα «ψάξτε», οι νότες της χορωδίας βρίσκονται σε χαμηλή τονική περιοχή και όσο εξελίσσεται ο στίχος ο οποίος αναφέρεται στην αναζήτηση του θεού «πάνω από των άστρων τη σκηνή» οι μελωδίες των φωνών ακολουθούν ανοδική πορεία, με σταδιακό *crescendo*, περιγράφοντας έτσι μουσικά τον στίχο. Όταν, δε, φτάνουν στον στίχο: «πάνω από τα άστρα θα πρέπει αυτός να κατοικεί» στο μέτρο 643, όλες οι φωνές είναι σε πολύ ψηλές περιοχές και σε διπλό *forte*.

643

Soprano

Alto

Tenor

Bass

g ü - ber Ster - nen muß er woh - nen,

Εικόνα 3.1.3.5. Στην παρούσα εικόνα παρουσιάζονται οι πολύ ψηλές περιοχές όλες οι φωνές τις χορωδίας (σύνδεση κειμένου-μουσικής)

Ακολουθως, στο μέτρο 650, ο τελευταίος στίχος επαναλαμβάνεται σε διπλό *riano* αυτή τη φορά. Να σημειωθεί πως στα μέτρα που απαντώνται αυτοί οι στίχοι (μ.631-646) η υφή των φωνών είναι ομοφωνική, στην επανάληψη όμως του τελευταίου στίχου στο μέτρο 650 η ομοφωνία αποδομείται για τρία μέτρα. Πρώτα εισάγονται οι γυναικείες φωνές και έπειτα στο μέτρο 651 εισάγονται οι ανδρικές δημιουργώντας έναν περιορισμένης έκτασης τύπο κανόνα. Στα μέτρα 653-654 επαναφέρεται η ομοφωνία στη λέξη «κατοικεί», και μ' αυτόν τον τρόπο τελειώνει το Γ' Μέρος του Finale. Επομένως, για άλλη μια φορά, ο Beethoven όταν αναφέρεται στα αστέρια και στον Θεό χρησιμοποιεί υψηλές περιοχές στις φωνές.

Ενδιαφέρον έχει η άποψη πως τα τρήχα τετάρτων στην ορχήστρα στα μέτρα 650-654, συμβολίζουν το τρεμοφέγγισμα των αστεριών.<sup>124</sup>

(Adagio ma non troppo divoto  $\text{♩} = 60$ )

650

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

653

S.

A.

T.

B.

Pno.

Εικόνα 3.1.3.6. Ψηλές νότες στη χορωδία που σχετίζονται με το νόημα του κειμένου, «πάνω απ' τ' άστρα θα πρέπει αυτός να κατοικεί»

<sup>124</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 90.

### 3.1.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940

Εν συνεχεία, μετά από το αργό και εσωτερικό Γ' Μέρος, ακολουθεί το Δ' Μέρος σε εντελώς διαφορετικό ύφος. Πιο συγκεκριμένα, σ' αυτό το μέρος γίνεται επανάληψη επιλεγμένων στίχων που ήδη έχουν τραγουδηθεί στα προηγούμενα μέρη του Finale. Πιο αναλυτικά, εμφανίζονται η στροφή 1, η επωδός 1 και η επωδός 3, αλλά η σειρά των στίχων τους είναι διαφορετική από αυτή που χρησιμοποιήθηκε πριν από τον Beethoven και από αυτή που έχει γράψει ο Schiller.

Το Δ' Μέρος ξεκινάει με τη γρήγορη και ορμητική *fuga*, με τα δύο θέματα στα μέτρα 655-729. Το πρώτο θέμα είναι το θέμα της «*Ωδή στη Χαρά*», και το δεύτερο θέμα είναι "*Seid Umschlungen*". Οι στίχοι που χρησιμοποιούνται στη *fuga* για το πρώτο θέμα της «*Χαράς*» είναι οι τέσσερις πρώτοι από την πρώτη στροφή:

#### Στροφή 1 (θέμα α)

Freude, schöner Götterfunken,	Όμορφη σπίθα των θεών, χαρά,
Tochter aus Elysium,	Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων,
Wir betreten feuertrunken,	Το ιερό σου διαβαίνουμε
Himmlische, dein Heiligtum.	Μεθυσμένοι από φωτιά.

Και για το δεύτερο θέμα της *fuga* χρησιμοποιούνται οι δύο πρώτοι στίχοι από την πρώτη επωδό:

#### Επωδός 1 (θέμα β)

Seid umschlungen, Millionen!	Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε!
Diesen Kuß der ganzen Welt!	Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το φιλί!

Στη *fuga* οι φωνές βρίσκονται σε υψηλές περιοχές, ειδικά στη μελωδία των σοπράνο και των μπάσων, και αυτό πιθανότατα συμβαίνει για να τονιστεί το νόημα και η λαμπρότητα του κειμένου που αναφέρεται στη «*Χαρά*» ως ουράνια ύπαρξη στο α θέμα της *fuga*. Επιπρόσθετα, η *fuga* η οποία αποτελεί ένα πολυφωνικό είδος, και εμπλέκει στην προκειμένη περίπτωση τα δύο θέματα, ενώ αυτό νοηματικά αποδίδεται στη σύνδεση του ουράνιου κόσμου (α θέμα) με τον γήινο κόσμο (β θέμα).

Μετά τη *fuga*, στα μέτρα 730-762, επανέρχονται οι τρεις πρώτοι στίχοι από την τρίτη επωδό και οι δύο τελευταίοι στίχοι από την πρώτη επωδό σε ένα καταληκτικό τμήμα με την ακόλουθη σειρά:

### **Επωδός 3**

Ihr stürzt nieder, Millionen?	Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;
Such' ihn über'm Sternenzelt!	Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή!

### **Επωδός 1**

Brüder, über'm Sternenzelt	Αδέρφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή
Muß ein lieber Vater wohnen.	πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί.

Στο σημείο αυτό, στην πρώτη επωδό, οι φωνές εισάγονται σταδιακά, με μια μελωδική γραμμή η οποία χαρακτηρίζεται από πολλές παύσεις, και αυτό προκαλεί την αίσθηση εσωτερικής αναταραχής, γι' αυτό έχουν επιλεγεί οι στίχοι από την τρίτη επωδό οι οποίοι αναφέρονται στο σύνολο του κόσμου («*Εκατομμύρια*»), στην προσπάθεια σύνδεσης με τον Δημιουργό («*Άραγε νιώθεις τον Δημιουργό, κόσμε εσύ;*») και στην αναζήτηση του («*Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή*»). Έπειτα, επέρχεται αγαλλίαση με τους στίχους της πρώτης επωδού, όπου αναφέρει πως «*πάνω από των άστρων τη σκηνή, πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί*».

Εν συνεχεία, στα μέτρα 769-842 χρησιμοποιούνται επιλεγμένοι στίχοι από την πρώτη στροφή, οι στίχοι που συμπεριλαμβάνονται στις αγκύλες είναι αυτοί που παραλείφθηκαν από τον Beethoven σ' αυτή την επανάληψη τους:

### Στροφή 1

Freude, [schöner Götterfunken],	[Όμορφη σπίθα των θεών], Χαρά,
Tochter aus Elysium,	Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων,
[Wir betreten feuertrunken,	[Το ιερό σου διαβαίνουμε
Himmlische, dein Heiligtum].	Μεθυσμένοι από φωτιά].
Deine Zauber binden wieder,	Τα μάγια σου σμίγουν πάλι
Was die Mode streng geteilt,	Ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός,
Alle Menschen werden Brüder,	Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια,
Wo dein sanfter Flügel weilt.	Εκεί που τ' απαλά φτερά σου τον ίσκιο τους απλώνουν.

Στο τμήμα των μέτρων 763-842, όπου επαναφέρονται στίχοι από την πρώτη στροφή, η ρυθμική αγωγή μεταφέρεται σε *Allegro ma non troppo*,  $\downarrow = 120$ . Το ύφος γίνεται πιο ανάλαφρο και έρχεται σε αντίθεση με την ταραχή της επωδού 3, στα μέτρα 730-744. Επίσης, δημιουργείται ένα κανόνας σε ζεύγη από το μέτρο 782, μεταξύ των φωνών των σολιστών στους στίχους: «Τα μάγια σου σμίγουν πάλι, ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός», με τη χρήση κανόνα και την πολυφωνία εκφράζεται πιο έντονα η λέξη «χώρισε». Έπειτα, στα μέτρο 806 που εμφανίζονται οι στίχοι που εκφράζουν την ένωση «όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια», το ύφος γίνεται ομοφωνικό, και στην επανάληψη αυτού του στίχου η ρυθμική αγωγή μετατρέπεται σε *roco adagio*. Σ' αυτό το σημείο υπάρχουν αρκετές εναλλαγές που σχετίζονται με το tempo, οπότε, για την ευκολότερη παρακολούθηση, παρακάτω παρατίθεται πίνακας που φανερώνει τις εναλλαγές της ρυθμικής αγωγής στη στροφή 1.



---

**Πίνακας 3.1.4.1. Εναλλαγές ρυθμού και υφής στα μέτρα 655-842**

---

Μέτρα	Περιεχόμενο	Υφή	Ρυθμική αγωγή
655-729	Fuga	Πολυφωνία	Allegro energico e sempre
730-762	Καταληκτικό τμήμα	Μονοφωνία (μ. 730-744) Ομοφωνία (μ.745-742)	ben marcato ♩ =84
763-809	κανόνας σε ζεύγη, «τα μάγια σου σμίγουν [...] ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός»	Πολυφωνία	Allegro ma non tanto ♩ = 120
	«όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια»	Ομοφωνία	
809-814	«όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια»	Επανάληψη στίχου, κυρίως ομοφωνία	Poco adagio
814-831	«τα μάγια σου σμίγουν ...ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός», «όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια»	Ομοφωνία	Tempo I (Allegro energico e sempre ben marcato ♩ =84)
832-842	«όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια»	Ομοφωνία	Poco adagio

---

Τέλος, στο τμήμα 843-920, ακολουθούν οι στίχοι της πρώτης επωδού και συγκεκριμένοι στίχοι της πρώτης στροφής στην *coda* του Finale οι οποίοι είναι οι εξής:

**Επωδός 1**

Seid umschlungen, Millionen!

Diesen Kuß der ganzen Welt!

Brüder, über'm Sternenzelt

Muß ein lieber Vater wohnen.

Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε!

Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το φιλί!

Αδέρφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή

πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί.

## Στροφή 1

Freude, schöner Götterfunken,    Όμορφη σπίθα των θεών, χαρά,  
Tochter aus Elysium.                    Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσίων.

Σ' αυτούς τους στίχους χρησιμοποιείται κυρίως ομοφωνικό ύφος στις φωνές. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο ευδιάκριτο το κείμενο και το περιεχόμενό του που ακόμα μια φορά σχετίζεται με τη *συνένωση*, την *αγάπη* και την *ελπίδα/αμφισβήτηση* για την ύπαρξη του Θεού.

Ως γενικό συμπέρασμα, αναφορικά με το περιεχόμενο της «*Ωδή στη Χαρά*», το ποίημα χαρακτηρίζεται από το θρησκευτικό ύφος, αλλά και μια ανθρωπιστική και ουμανιστική προσέγγιση, αμφισβητεί εμμέσως τον Θεό αλλά δεν τον απορρίπτει. Επιπρόσθετα, οι επιρροές από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό είναι ορατές μέσω της αναφοράς του Schiller στα Ηλύσια Πεδία, αλλά και στον τίτλο του ποιήματος, διότι η *ωδή* προέρχεται σαν μορφή ποίησης από την αρχαία Ελλάδα. Επίσης, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, αν και χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή γι' αυτόν τον ισχυρισμό, η πολύ μεταγενέστερη από τον Schiller θεωρία *Gestalt* αναδεικνύεται. Ουσιαστικά, ο Schiller μέσα από το ποίημα αυτό εκφράζει την πεποίθηση πως η ένωση κάθε ατόμου σ' αυτόν τον κόσμο μπορεί να οδηγήσει σε μια μεγαλύτερη δύναμη από την ατομική του καθενός.

Αναφορικά με τη μουσική σύνθεση, ο Beethoven χρησιμοποιεί πολύ υψηλές περιοχές στις μελωδίες της χορωδίας, και αυτό γίνεται πιο έντονα όταν αναφέρεται στον Θεό, στα *αστέρια*, στον *ουρανό* και στον *κόσμο*. Γενικά, επειδή στο περιεχόμενο του ποιήματος γίνεται πολύ συχνά αναφορά σ' αυτές τις έννοιες, πιθανότατα γι' αυτό χρησιμοποιούνται τόσο ψηλές περιοχές. Σε λέξεις όμως όπως το ρήμα «*προσκυνάτε*» και «*ψάξτε*», παρατηρούνται χαμηλές τονικές περιοχές στις φωνές, αλλά τα σημεία αυτά είναι περιορισμένα. Επίσης, το περιεχόμενο υποστηρίζεται και από την αρμονία σε κάποιες περιπτώσεις, για παράδειγμα το θέμα της «*Χαράς*», προμηνύει τη Ρε μείζονα. Σε άλλες περιπτώσεις όπως στο Γ' μέρος του Finale, στο σημείο που οι στίχοι αναφέρουν «*Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε! Σ' όλο τον κόσμο δίνω το φιλί!*» η τονικότητα που το συνοδεύει είναι η Σολ μείζονα, στη συνέχεια στο ίδιο μέρος, στους στίχους «*Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;*», το οποίο είναι πιο εσωτερικό, η τονικότητα μεταφέρεται στη σολ ελάσσονα. Επίσης, η υφή σχετίζεται πολλές φορές με το νόημα του κειμένου· για παράδειγμα η ομοφωνική υφή παρατηρείται σε στίχους που εκφράζουν την ένωση των

ανθρώπων. Επίσης, η επιλογή των ανδρικών ή των γυναικείων φωνών σε συγκεκριμένους στίχους έχουν ως στόχο την ανάδειξη τους, όπως για παράδειγμα η επιλογή του ανδρικού συνόλου στην «*τούρκικη μουσική*».

Εν γένει, είναι φανερό πως η μουσική του Finale συνδέεται με το ποιητικό κείμενο και στοχεύει στην ανάδειξη του νοήματος του μέσω της αρμονίας, της υφής και της επιλογής των θέσεων στα τονικά ύψη των φωνών. Συνεπώς, η σύνδεση των δύο αυτών στοιχείων, της μουσικής και της ποίησης, γίνεται ορατή μέσω της συνθετικής προσέγγισης του Beethoven στους επιλεγμένους στίχους από το ποίημα της «*Ωδή στη Χαρά*» του Schiller.

### **3.2. Η λειτουργία και η επίδραση του φωνητικού συνόλου στη σύνθεση και την ενορχήστρωση του Finale της Ενάτης Συμφωνίας**

Το φωνητικό σύνολο στο Finale της Ενάτης Συμφωνίας αποτελείται από μια μικτή τετράφωνη χορωδία και τέσσερις σόλο φωνές: ένας βαρύτονος, ένας τενόρος, μια άλτο και μια σοπράνο. Όπως είναι λογικό, η ύπαρξη φωνών επηρεάζει τη σύνθεση και την ενορχήστρωση του τελευταίου μέρους της Ενάτης Συμφωνίας. Ο Beethoven στο Finale δεν χρησιμοποιεί τη χορωδία για να τραγουδήσει απλά μια μελωδία, αλλά χρησιμοποιεί το φωνητικό σύνολο σαν ακόμα μια ηχοχρωματική ομάδα, με σκοπό να συνεισφέρει στο ορχηστρικό σύνολο.

Παρακάτω θα εκτεθούν επιλεγμένα σημεία από κάθε μέρος του Finale, που φανερώνουν την επιρροή του φωνητικού συνόλου στη δομή της σύνθεσης. Να σημειωθεί πως για την ανάλυση αυτών των ζητημάτων χρησιμοποιήθηκε κυρίως η παρτιτούρα με την πιανιστική αναγωγή, τη χορωδία και τους σολίστες, η οποία συνοψίζει ουσιαστικά την πλήρη ορχηστρική παρτιτούρα με όλα τα όργανα και τις φωνές. Βέβαια, είναι δύσκολο να μιλήσουμε για τις λεπτές αποχρώσεις της ενορχήστρωσης έχοντας υπόψιν μας μόνο την παρτιτούρα του πιάνου και του φωνητικού συνόλου. Παρόλα αυτά στα πλαίσια αυτής της διπλωματικής εργασίας θα αναλυθούν τα βασικά σημεία τα οποία γίνονται ορατά μέσω της συνεπτυγμένης έκδοσης του Finale για πρακτικούς λόγους (στο τέλος της εργασίας υπάρχει στο παράρτημα η σημειωμένη με αναλυτικά σχόλια πιανιστική παρτιτούρα). Θα πρέπει να σημειωθεί πως όπου κρίθηκε απαραίτητο χρησιμοποιήθηκε για τη διασταύρωση στοιχείων και η πλήρης έκδοση της παρτιτούρας, κυρίως για ζητήματα που αφορούν τη χρήση οργάνων, ώστε να αποφευχθούν παρανοήσεις αναφορικά με το μουσικό κείμενο και χαρακτηριστικά του.

### 3.2.1. Α' Μέρος Finale: μ. 1-330

Τα στοιχεία που αποτελούν το Α' μέρος του Finale σε ένα ευρύτερο πλαίσιο είναι η «φανφάρα του τρόμου», τα ενόργανα recitativi, τα φωνητικά recitativi, και το θέμα της «Χαράς».

Στα μέτρα 1-215 φαίνεται πως η σύνθεση έχει επηρεαστεί από τη φωνή, πριν ακόμα εμφανιστεί φωνή. Αυτό αν και σε πρώτη ανάγνωση ακούγεται παράδοξο, εξηγείται από το μουσικό κείμενο. Εν πρώτης, τα ενόργανα recitativi εξυπηρετούν και προμηνύουν την εμφάνιση φωνής, ενώ επίσης, δεν είναι τυχαίος ο χαρακτηρισμός «ενόργανα» recitativi. Το recitativo στη μουσική αφορά κυρίως τη φωνητική τέχνη, αλλά ο χαρακτήρας, το ύφος και η μελωδία των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων παραπέμπει σε φωνητική μελωδία και τραγούδι.

Επιπρόσθετα, αυτή την άποψη ενισχύει το γεγονός πως ο Beethoven είχε γράψει στίχους γι' αυτά τα ενόργανα recitativi, αν και από τη βιβλιογραφία προκύπτει πως δεν είχε σκοπό να τραγουδηθούν.<sup>125</sup> Επίσης, σε ένα πιο συγκεκριμένο πλαίσιο, τα recitativi των οργάνων έχουν άμεσα κοινά χαρακτηριστικά με τα φωνητικά recitativi του βαρύτονου. Εκτός από το μελωδικό υλικό, το οποίο είναι κοινό και δίνει έντονα την αίσθηση την επανάληψης, ο Beethoven επιλέγει τα ενόργανα recitativi να εκτελεστούν από τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα, ενώ, αργότερα, το φωνητικό recitativo εισάγεται από τον βαρύτονο. Συνεπώς, γίνεται αντιστοιχία μεταξύ των μπάσων οργάνων και της σόλο μπάσας φωνή.

Το ίδιο συμβαίνει και με το οργανικό θέμα της «Χαράς», μετά τα οργανικά recitativi. Το θέμα της «*Οδής στη Χαρά*» πρώτα εισάγεται οργανικά από τα κοντραμπάσα και τα τσέλα μονοφωνικά. Έπειτα επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές, αλλά εμπλουτισμένο πλέον μελωδικά και αρμονικά, εισάγοντας και άλλα όργανα. Στην πρώτη επανάληψη, μαζί με τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα μπαίνουν οι βιόλες και το πρώτο φαγκότο. Το θέμα της «Χαράς» έχει ανατεθεί στα βιολοντσέλα και στις βιόλες. Η αρμονία γίνεται τρίφωνη και η μελωδία εμπλουτίζεται με περισσότερη κίνηση οριζόντια. Στη δεύτερη επανάληψη, μαζί με τα κοντραμπάσα, τα βιολοντσέλα, τις βιόλες και το πρώτο φαγκότο, μπαίνουν και τα βιολιά. Τα πρώτα βιολιά αναλαμβάνουν το θέμα της «Χαράς». Η αρμονία γίνεται

---

<sup>125</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 88.

τετράφωνη και η οριζόντια κίνηση αναπτύσσεται ακόμα περισσότερο. Στην τρίτη, και τελευταία αμιγώς οργανική επανάληψη μπαίνει όλη η ορχήστρα (*tutti*) στο θέμα της «Χαράς», στο σημείο αυτό η υφή γίνεται κάθετη και εξαιτίας της χρήσης όλης της ορχήστρας υπάρχει πλουραλισμός ηχοχρωμάτων.

Αντίστοιχα, μετά από τα οργανικά *recitativi* και το θέμα της «Χαράς», επαναλαμβάνεται ξανά το ίδιο εισάγοντας τις φωνές στο μέτρο 216. Από αυτό το σημείο και μετά ο ρόλος της φωνής είναι πρωταρχικός, διότι συμμετέχει στο μεγαλύτερο μέρος του *Finale*. Τα φωνητικά *recitativi* εισάγονται από τον βαρύτονο, όπως και η πρώτη εμφάνιση του θέματος της «Ωδής» από φωνή. Αντίστοιχα, την επανάληψη του δεύτερου οκτάμετρου της «Ωδής», δηλαδή τους στίχους “*Deine Zauber...weilt*” τους τραγουδάει η χορωδία. Έπειτα, στην πρώτη επανάληψη του θέματος, μπαίνουν οι τρεις σολίστες, βαρύτονος, τενόρος και άλτο. Στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε πως η άλτο μπορεί να συνδεθεί με τη βιόλα και ο τενόρος με τα βιολοντσέλα, τα οποία αντίστοιχα παίζουν στο προηγούμενο οργανικό μέρος το θέμα της «Χαράς». Ο βαρύτονος συμμετέχει, αλλά δεν έχει αυτούσιο το θέμα της «Χαράς», η σοπράνο μπαίνει τέσσερα μέτρα μετά έχοντας και αυτή το θέμα της «Χαράς», έπειτα στο δεύτερο οκτάμετρο του θέματος της «Χαράς» εισάγεται και η χορωδία, η οποία ουσιαστικά αντιστοιχεί με το *tutti* της ορχήστρας.

Να σημειωθεί στο σημείο αυτό, πως όταν αναφέρεται η έννοια «επανάληψη» του θέματος, εννοείται ολόκληρο το θέμα της «Ωδής στη Χαρά». Μέχρι αυτό το σημείο, παρατηρείται πως το οργανικό τμήμα των μέτρων 1-207 επαναλαμβάνεται εισάγοντας στη Συμφωνία το φωνητικό τμήμα (μ. 208-330). Παρόλα αυτά δεν είναι πιστή επανάληψη, γιατί το οργανικό θέμα της «Χαράς» παίζεται τέσσερις ολόκληρες φορές από την ορχήστρα, ενώ μετά τραγουδιέται δύο ολόκληρες φορές από τους σολίστες και τη χορωδία, παρόλα αυτά υπάρχει, βέβαια, αντιστοιχία μεταξύ του οργανικού και του φωνητικού τμήματος.

Στο τέλος του Α' μέρους του *Finale*, στα μέτρα 293-330, ξεκινάει ένα καταληκτικό τμήμα που περιέχει μια φωνητική παραλλαγή του θέματος της «Χαράς». Ο Cook συγκεκριμένα (στον πίνακα που παραθέτει στο βιβλίο του, ο οποίος έχει παρατεθεί στο κεφάλαιο 1.7.1. της παρούσας εργασίας) εξηγεί τη δομή βάσει του θέματος της «Ωδής», περιγράφοντας

το σαν παραλλαγή 6 (μ.297).<sup>126</sup> Βέβαια, εκτός από παραλλαγή της «Χαράς» έχει την αίσθηση του καταληκτικού τμήματος, το οποίο στο τέλος του περιέχει και μια *codetta* που αφορά τα μέτρα 321-330.

Σ' αυτό το πρώτο μέρος του Finale τα οργανικά *recitativi* και το θέμα της «Ωδής» διέπονται από στοιχεία που συναντούμε κυρίως στη φωνητική μουσική και δη στα μονοφωνικά τραγούδια, έτσι ενισχύεται ο ισχυρισμός πως αυτό το μέρος έχει διαρθρωθεί μ' αυτόν τον τρόπο, εξαιτίας της ύπαρξης φωνητικού συνόλου. Αυτό βέβαια, δεν είναι κάτι που ισχύει για ολόκληρο το Finale, γιατί όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, υπάρχουν σημεία στα οποία παρατηρούνται οργανικά χαρακτηριστικά στις φωνές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ζήτημα με τις εκτάσεις των φωνών, οι οποίες βρίσκονται συνεχώς σε υψηλές περιοχές, καθώς αυτή η αντιμετώπιση μοιάζει περισσότερο οργανική που ανταποκρίνεται σε πνευστά, παρά σε μελωδική γραμμή η οποία αφορά ανθρώπινες φωνές.

### 3.2.2. Β' Μέρος Finale: μ. 331-594

Το Β' μέρος εισάγει κατευθείαν τον ακροατή στο περιβάλλον της «τούρκικης μουσικής» η οποία εντοπίζεται στα μέτρα 331-431. Τα χαρακτηριστικά της «τούρκικης μουσικής» που εν γένει επηρέασαν τον Beethoven, ήταν εκείνα της στατικής αρμονίας, η οποία δεν αλλάζει ακόμα και αν η μελωδία φαίνεται να το απαιτεί, τα μπάσα στοιχεία και η μετρική αγωγή των 2/4 ή 6/8, που αποτελούν χαρακτηριστικά μέτρα της στρατιωτικής μουσικής. Στην «τούρκικη μουσική» που εντοπίζεται στο Finale της Ενάτης, χρησιμοποιούνται τα 6/8, όπως και η στατική αρμονία. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε η ένδειξη *Marcia alla turca*, ώστε να τονίζεται ο πρώτος χρόνος του κάθε μέτρου, χρησιμοποιώντας τρίγωνο, γκρανκάσα και κύμβαλα.<sup>127</sup>

Η φωνή στο Β' μέρος του Finale εισάγεται στο μέτρο 375, με το σόλο του τενόρου. Η ορχήστρα σχεδόν από την αρχή του μέρους παίζει ένα ανάλαφρο μοτίβο το οποίο έχει δοθεί στα πνευστά, ενώ επίσης συμμετέχουν και τα κρουστά όργανα δίνοντας έμφαση

<sup>126</sup> Cook, *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*, 86.

<sup>127</sup> Jerry Len Weakley, "The influence of Janissary music upon selected compositions of Ludwig Van Beethoven," 22.

στον πρώτο κτύπο. Αυτή η μουσική επιφάνεια υπάρχει καθ' όλη τη διάρκεια της «τούρκικης μουσικής», ακόμα και όταν μπαίνει ο τενόρος στο μέτρο 375. Έτσι, η ορχήστρα έχει δευτερεύοντα μελωδικό ρόλο, διότι το μουσικό της περιεχόμενο δεν εξελίσσεται μελωδικά, αλλά λειτουργεί υποστηρικτικά στο υπόβαθρο με σκοπό την ανάδειξη του τενόρου αρχικά, και έπειτα του φωνητικού ανδρικού συνόλου που συμμετέχει μαζί με τον σολίστα τενόρο.

Στο σημείο αυτό αξιοσημείωτο είναι πως ο Beethoven αφαιρεί εντελώς τις γυναικείες φωνές από τη χορωδία, όπως αντίστοιχα και τις σόλο γυναικείες φωνές. Η επιλογή αυτή του Beethoven δεν είναι τυχαία, το ανδρικό φύλο κατεξοχήν συνδέεται με τον στρατό και τη μάχη, ο τενόρος στο σημείο αυτό αντιπροσωπεύει έναν νέο αρχηγό, ο οποίος καλεί τους υπόλοιπους άνδρες χορωδούς να συμμετέχουν στη «μάχη» για τη «Χαρά» («Αδέρφια, τις τροχιές σας σμίξτε με χαρά, όπως ο ήρωας που λαχταρά τη νίκη»). Οι άνδρες τις χορωδίας τον υποστηρίζουν, και με το τραγούδι τους που ξεκινάει στο μέτρο 411 κρατούν τον παλμό και τον βηματισμό, και με ηθικό ακμαίο συνεχίζουν ορμώμενοι προς τη νίκη που τους περιμένει.

Μετά την «τούρκικη μουσική», στα μέτρα 432-542 υπάρχει ένα αμιγώς ορχηστρικό τμήμα το οποίο λειτουργεί μεταβατικά προς το θέμα της «Χαράς» που εμφανίζεται στο μέτρο 543 από τη χορωδία. Τα μέτρα όπου απουσιάζει η φωνή είναι σχετικά πολλά, όμως το tempo είναι γρήγορο και αρμονικά συμβαίνουν αρκετές μετατροπές μέσω αλυσίδων, όλα αυτά προωθούν τη μουσική πλοκή μέχρι να εμφανιστεί το θέμα της «Χαράς». Η επιλογή αυτή, της αμιγώς οργανικής μουσικής στα μέτρα 432-542, και η χρήση μετατροπικών αλυσίδων, εντείνουν την αγωνία και προωθούν τη μουσική εξέλιξη συνδέοντας τα δύο αντιθετικά στοιχεία της «τούρκικης μουσικής» (Σι ύφεση μείζονα) και της «Χαράς» (Ρε μείζονα). Επιπρόσθετα, μ' αυτόν τον τρόπο δίνεται μεγάλη έμφαση στο θέμα της «Χαράς», το οποίο εμφανίζεται από την χορωδία μαζί με όλη την ορχήστρα σε διπλό *forte* και σε πολύ ψηλή περιοχή. Συνεπώς, το θέμα της «Χαράς», στο σημείο αυτό εμφανίζεται με το πιο λαμπερό και επιβλητικό ύφος. Επίσης, σύμφωνα με το Cook, αυτό το σημείο αποτελεί την επανέκθεση, αν υποθέσουμε πως στην αρχή του Finale υπάρχει μορφή σονάτας.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Cook, Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία, 89.



### 3.2.3. Γ' Μέρος Finale: μ. 595-654

Το Γ' μέρος εισάγεται με μια μονόφωνη μελωδία στις ανδρικές φωνές (595-602), οι οποίες υποστηρίζονται με την ίδια μελωδία από τα κοντραμπάσα, τα βιολοντσέλα και το μπάσο τρομπόνι. Έπειτα στη συνέχεια, στο μέτρο 602, προστίθενται και οι γυναικείες φωνές στο ίδιο θέμα σε έκτες και με τις ανδρικές φωνές να έχουν πλέον συνοδευτικό ρόλο. Η ορχήστρα στο σημείο αυτό (μ. 602) εμπλουτίζεται με κάποια όγδοα τα οποία δίνουν περισσότερο κίνηση στη σχετικά στατική μελωδία των φωνών. Εν συνεχεία, στο μέτρο 611, στην ενορχήστρωση συμβαίνει ακριβώς το ίδιο με τα μέτρα 595-602, δηλαδή η ορχήστρα μαζί με τις ανδρικές φωνές της χορωδίας έχουν μια κοινή μελωδία μονοφωνικά, με την πρόσθετη συμμετοχή του τενόρου τρομπονιού της ορχήστρας. Αυτό συμβαίνει για να αναδειχθεί η μελωδία των ανδρικών φωνών και να δημιουργηθεί όγκος, αφού ενισχύονται οι μπάσες ομάδες της ορχήστρας. Μ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται καθαρότερα το νόημα του κειμένου όπου μέσω της μονοφωνίας, η οποία αποτελεί την απόλυτη ένωση, επιτυγχάνεται η απόδοση του νοήματος μουσικά της πρώτης επωδού (μ.595-626):

*«Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε! Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το φιλί!*

*Αδέλφια, πάνω απ' των άστρων τη σκηνή, πρέπει ένα Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί».*

Έπειτα, στο μέτρο 630 αλλάζει λίγο το ύφος, ο ρυθμός γίνεται λίγο πιο αργός και η δυναμική γίνεται *riano*, η ορχήστρα για ακόμα μια φορά λειτουργεί υποστηρικτικά στις φωνές με διπλασιασμό των μελωδικών γραμμών, σε ομοφωνικό ύφος. Μόνο στα μέτρα 650-652 υπάρχουν κάποια ψήγματα πολυφωνίας στις φωνές.

Γενικότερα, στο Γ' μέρος του Finale το οποίο είναι σχετικά μικρό σε έκταση, αργό και εσωτερικό, η φωνή έχει πρωτεύοντα ρόλο και η ορχήστρα κυρίως με διπλασιασμό των νοτών της χορωδίας ή και ενισχύοντας τις βασικές μελωδίες των χορωδών μονοφωνικά, υποστηρίζει και αναδεικνύει το φωνητικό σύνολο προσδίδοντας μεγαλύτερο όγκο. Με αυτόν τον τρόπο ο ακροατής θέλοντας και μη εστιάζει στη μελωδία της φωνής και κατ' επέκτασιν στο ποιητικό κείμενο. Παρακάτω, ακολουθούν δύο χαρακτηριστικά μουσικά

παραδείγματα από την ορχηστρική παρτιτούρα τα οποία αντικατοπτρίζουν τον τρόπο που αλληλοεπιδρά η ορχήστρα με το χορωδιακό σύνολο στο Γ' μέρος του Finale.

**Andante maestoso. (♩ = 72.)**

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni in D

Alto Tenore

3 Tromboni

Basso

Timpani in D-A

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano

Alto

Tenore

Basso.

Violoncello.

Contrabasso

Seid umschlungen Mil - li - onen. Diesen Kuß der ganzen Welt!

Seid umschlungen Mil - li - onen. Diesen Kuß der ganzen Welt!

Εικόνα 3.2.3.1. Μονοφωνικό θέμα στις ανδρικές φωνές της χορωδίας και της ορχήστρας

Fl. *cresc.* *p* *cresc.* *pp*

Cl. *cresc.* *p* *cresc.* *pp*

Fg. *cresc.* *p* *cresc.* *pp*

Vla. *cresc.* *p* *cresc.* *pp*

S. Ihr stürzt nieder Mil - li - o - nen?

A. Ihr stürzt nieder Mil - li - o - nen?

T. Ihr stürzt nieder Mil - li - o - nen?

B. Ihr stürzt nieder Mil - li - o - nen?

Vc. *cresc.* *p* *cresc.* *pp*

Fl. *cresc.* *ff* *pp* *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *ff* *pp* *cresc.* *f*

Fg. *cresc.* *ff* *pp* *cresc.* *f*

Tbni. *cresc.* *ff* *pp* *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *ff* *pp* *cresc.* *f*

S. Ah - nest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - ber'm Ster - nen - zelt!

A. Ah - nest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - ber'm Ster - nen - zelt!

T. Ah - nest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - ber'm Ster - nen - zelt!

B. Ah - nest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - ber'm Ster - nen - zelt!

Vc. *cresc.* *ff* *p* *pp* *cresc.* *f*

Εικόνα 3.2.3.2 Ομοφωνική καθοδική πορεία της χορωδίας και της ορχήστρας, ενώ αμέσως μετά επέρχεται σταδιακή ομοφωνική ανοδική πορεία

### 3.2.4. Δ' Μέρος Finale: μ. 655-940

Το τελευταίο μέρος του Finale βρίσκεται στα μέτρα 655-940 και αποτελεί ένα εύθυμο και γρήγορο μέρος. Έρχεται σε αντίθεση με το αργό και εσωτερικό Γ' μέρος που κλείνει με διπλό *piano*, ενώ, έπειτα, η μουσική εισάγεται στο Δ' μέρος με *forte* στη διπλή και πολύ γρήγορη *fuga* της χορωδίας, όπου η ρυθμική ένδειξη από *adagio* μεταφέρεται σε *allegro*. Ενώ η *fuga* εξελίσσεται, η ορχήστρα με συνεχή όγδοα προωθεί ακόμα περισσότερο την αίσθηση της επιτάχυνσης, άρα και το «κυνηγητό» μεταξύ των φωνών. Ο ρόλος της ορχήστρας είναι καθαρά υποστηρικτικός αφού έμφαση δίνεται στις φωνές και ιδιαίτερα στην ανάδειξη των θεμάτων της *fuga*.

*Allegro energico e sempre ben marcato* ♩ = 84

*f* 655 α θέμα

Soprano  
Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken.

Alto  
*f* β θέμα  
Seid um - schlun - gen

Tenor

Bass

Piano  
*ff* *sf* *sf* *sf*

D

557

S.  
Toch - ter aus E - ly - si - um

A.  
Mil - li - o - nen!

T.

B.

Pno.  
*sf* *sf* *f* *f*

3.2.4.1. Η είσοδος των σοπράνο και των άλτο στη διπλή *fuga* (*piano reduction*)

Μετά τη *fuga* ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα το οποίο ως προς τις φωνές βασίζεται στις παύσεις. Από τη φωνή του μπάσου μέχρι και τη φωνή της άλτο εκτείνεται ένα θέμα με διαφορά φάσης, έως ότου μπουν όλες οι φωνές μαζί και με τη σοπράνο. Αυτός ο τρόπος ενορχήστρωσης προωθεί τη μουσική ροή και δημιουργεί ένταση και αγωνία. Αυτό το ύφος της αναταραχής έχει δημιουργηθεί με σκοπό να γίνει πιο έντονο το αίσθημα της αγαλλίασης στο μέτρο 745, όπου ξαφνικά μετά από τις παύσεις έρχονται μεγάλες αξίες και ενωμένες νότες. Στην επόμενη σελίδα ακολουθούν δύο μουσικά παραδείγματα από την ορχηστρική παρτιτούρα τα οποία φανερώνουν τα παραπάνω στοιχεία.

80

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

Vi. *cresc.*

Vla. *cresc.*

S.

A. *cresc.*  
Such' ihn ü - ber'mSter - nen

T. *p*  
Ah - nest du denSchöp - fer, Welt?

B.

Vc./Cb. *cresc.*

Εικόνα 3.2.4.2. Καταληκτικό τμήμα μετά τη fuga (διαφορά φάσης στις φωνές).

1. 90

Fl. *cresc.* *f sf*

Ob. *f sf*

Cl. *f sf*

Fg. *f sf*

Cor. (D) 1.u.2. *f sf*

Tr. (D) *f sf*

Vi. *f*

Vla. *f*

S. *cresc.* *f sf*  
Such' ihn ü - ber'm Ster - nenzelt! Brü - der!

A. *cresc.* *f sf*  
zelt, such' ihn ü - ber'm Ster - nenzelt! Brü - der!

T. *cresc.* *f sf*  
Such' ihn ü - ber'm Ster - nenzelt! Brü - der!

B. *cresc.* *f sf*  
Such' ihn ü - ber'm Ster - nenzelt! Brü - der!

Ve. Cb. *f*

Εικόνα 3.2.4.3. Καταληκτικό τμήμα μετά τη fuga (ολόκληρη η χορωδία).



Εν συνεχεία, στο μέτρο 827, η ορχήστρα υποστηρίζει τη μελωδική γραμμή της χορωδίας, κάνοντας μ' αυτόν τον τρόπο πιο έντονη την καθοδική κίνηση των φωνών. Επίσης, από το μέτρο 878 μέχρι και το μέτρο 894, υπάρχει μια έντονη επανάληψη νοτών και το κείμενο συνδέεται συλλαβικά με τη μελωδία των φωνών, ενώ αυτό υποστηρίζεται από την ορχήστρα ενισχύοντας την αίσθηση των ισχυρών κτύπων με τη συμμετοχή της. Στην επόμενη σελίδα παρατίθεται μουσικό παράδειγμα από την ορχηστρική παρτιτούρα, όπου φανερώνεται η παραπάνω περιγραφή.

40

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor (D)

Tr. (D)

Tbnl.

Timp.

Trgl.

Piatti.

Gr. C.

Vi.

vla.

S.

A.

Chor

T.

B.

Vc. Cb.

sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der  
 sen Kuß der gan - zen Welt! der gan - zen Welt! der

Εικόνα 3.2.4.4. Τμήμα με τις επαναλαμβανόμενες νότες της ορχήστρας και της χορωδίας, στην εικόνα απεικονίζονται τα μέτρα 888-893

### 3.3. Τεχνικά χαρακτηριστικά και δυσκολίες των φωνών του Finale

Οι παρατηρήσεις των κριτικών έχουν ως κεντρικό άξονα ζητήματα που αφορούν τη μορφή και το ύφος της Ενάτης. Από αυτά τα ζητήματα σε ένα πρακτικό και βαθύτερο επίπεδο προκύπτουν μερικές τεχνικές δυσκολίες οι οποίες αφορούν την εκτέλεση του έργου. Φυσικά, ο Beethoven, ο οποίος αποτελεί αδιαμφισβήτητα έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες της δυτικής μουσικής, δεν συνέθεσε επίτηδες ένα έργο με απώτερο σκοπό να δυσκολέψει τους μουσικούς που θα το εκτελούσαν, αλλά ούτε για να προκαλέσει έναν φθινό εντυπωσιασμό. Πιθανότατα, ο Beethoven ένιωθε την ανάγκη να ξεφύγει από τις κλασικές φόρμες, να φτάσει σε κάτι πέρα από τα γήινα μουσικά όρια, σε κάτι υπέρτατο και θεϊκό.

Στην συνέχεια, θα αναλυθούν οι τεχνικές δυσκολίες που αφορούν το φωνητικό σύνολο του Finale, παρόλα αυτά είναι ανάγκη να αναφερθεί και μια πρωτοτυπία αλλά συνάμα και δυσκολία η οποία αφορά το έργο συνολικά. Η Ενάτη Συμφωνία διαρκεί περίπου 1 ώρα και 25 λεπτά, ανάλογα με το *tempo* που θα χρησιμοποιήσει ο εκάστοτε μαέστρος, ενώ μέχρι τότε οι συμφωνίες διαρκούσαν πολύ λιγότερη ώρα, περίπου στα 30-40 λεπτά. Στις συμφωνίες του Beethoven παρατηρείται πιο διευρυμένη διάρκεια, σε σχέση με άλλους συνθέτες, η οποία όμως δεν ξεπερνά τα 50 λεπτά (Τρίτη Συμφωνία του Beethoven). Η μεγάλη έκταση, φυσικά, αποτελεί δυσκολία, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς πως στην εποχή του Beethoven ήταν πιο δύσκολες οι συνθήκες των προβών, εξαιτίας οικονομικών δυσχερειών, και οι μουσικοί έκαναν ελάχιστες πρόβες πριν τις συναυλίες. Επίσης, δεν ήταν πάντα εφικτό να υπάρχει μεγάλη ορχήστρα, χορωδία αλλά και σολίστες, συνθήκη που απαιτείται για την Ενάτη Συμφωνία.

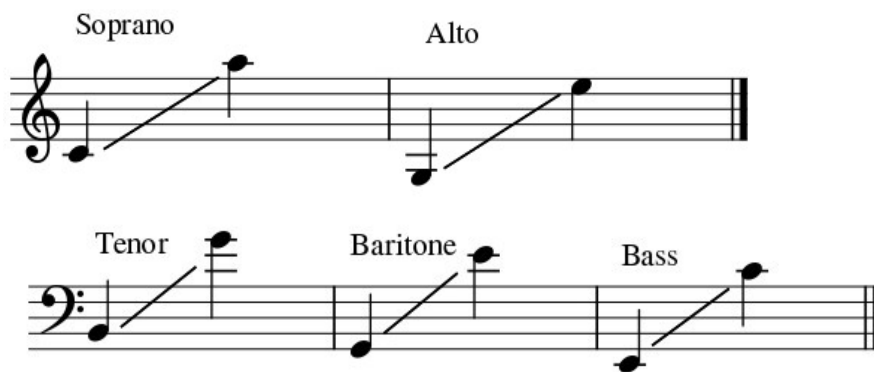
#### Υψηλές Νότες

Όσον αφορά το φωνητικό σύνολο, το οποίο εμφανίζεται στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της συμφωνίας, αυτό που παρατηρεί κανείς με μια πρώτη ανάγνωση ή ακρόαση, είναι πως ο Beethoven γράφει πολύ υψηλές νότες, οι οποίες βρίσκονται στα άκρα των εκτάσεων των φωνών. Πιο συγκεκριμένα, οι ψηλές νότες απαιτούν ένα πολύ εξασκημένο διάφραγμα, το οποίο είναι υπεύθυνο για την ποιότητα ήχου, αλλά και για την διάρκεια μιας φράσης. Το διάφραγμα είναι ένας πεπλατυσμένος μυς στο κάτω μέρος του θώρακα,

ο οποίος διαχωρίζει τη θωρακική με τη κοιλιακή κοιλότητα, εξασκείται από τους τραγουδιστές και τους χορωδούς συνεχόμενα καθ' όλη την ενασχόληση τους με το αντικείμενο. Άρα, το γεγονός αυτό δημιουργεί την απαίτηση επαγγελματικού φωνητικού συνόλου, το οποίο θα απαρτίζεται από πολλούς χορωδούς, ώστε να αναπαράγεται ο απαιτούμενος ηχητικός όγκος και να εκφράζεται το θριαμβικό ύφος, αλλά και όλη η δραματικότητα της Ενάτης. Παρακάτω ακολουθούν μουσικά παραδείγματα που αφορούν τις εκτάσεις των φωνών.

i) Πρωτίστως, είναι σημαντικό να ορισθούν οι τυπικές εκτάσεις των φωνών

### Τυπικές Εκτάσεις Φωνών



Εικόνα 3.3.1. Τυπικές εκτάσεις φωνών στο τραγούδι

ii) Από τις εκτάσεις των φωνών στο Finale, φαίνεται καθαρά πως οι φωνές φτάνουν στα όρια τους όσον αφορά την ψηλή περιοχή. Να σημειωθεί πως αυτό δεν συμβαίνει στιγμιαία, αλλά σχεδόν σε όλο το Finale οι φωνές τραγουδούν συνήθως σε υψηλές περιοχές για την έκτασή τους.

### Choir

Εικόνα 3.3.2. Εκτάσεις των φωνών που αφορούν τη χορωδία στο Finale της Ενάτης

### Soli

Εικόνα 3.3.3. Εκτάσεις φωνών που αφορούν τους σολίστες στο Finale της Ενάτης

- Η φωνή βρίσκεται στα όρια της έκτασής της
- Ο βαρύτονος σε σχέση με τον μπάσο έχει μεγαλύτερη ευκολία στην ψηλή περιοχή
- Η φωνή έχει ξεπεράσει πολύ τα όρια της έκτασής της

iii) Παρακάτω, παρουσιάζεται μια κρατημένη νότα των σοπράνο της χορωδίας. Πιο συγκεκριμένα, οι σοπράνο τραγουδούν μια κρατημένη νότα η οποία πρέπει ταυτόχρονα να διατηρηθεί στην ίδια ένταση *forte*, σε όλα τα μέτρα. Στο σημείο αυτό φαίνεται πως ο Beethoven αντιμετωπίζει τη φωνή των σοπράνο με τρόπο που θυμίζει περισσότερο όργανο, και όχι τόσο φωνή. Η μελωδική γραμμή παραπέμπει σε κάποιο χάλκινο πνευστό όργανο σε ρόλο *pedal*.

Soprani  
716

Welt, der gan --- zen Welt -----

724

----- der gan ----- zen Welt -----!

Εικόνα 3.3.4. Κρατημένη νότα στις σοπράνο της χορωδίας στο τμήμα της διπλής fuga

Η τεχνική της χορωδιακής αναπνοής χρησιμοποιείται κυρίως σε κρατημένες νότες όπως εδώ, και δεν ενδείκνυται να χρησιμοποιείται με αυθαιρεσία χωρίς να εξυπηρετεί κάποιον συγκεκριμένο τεχνικό και μουσικό σκοπό. Στη χορωδιακή αναπνοή που συμβαίνει κυρίως σε κρατημένες νότες, οι χορωδοί δεν αναπνέουν ταυτόχρονα μαζί όπως συστήνεται γενικά στη χορωδιακή τέχνη, αλλά σε διαφορετικά σημεία ώστε να δίνεται η εντύπωση πως ο ήχος δεν διακόπτεται ποτέ.

iv) Στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα, οι μελωδικές γραμμές των φωνών κινούνται στην υψηλή περιοχή των εκτάσεων τους, και παράλληλα δίνεται η οδηγία για δυναμική *piano* (*p*) που στο τέλος καταλήγει σε διπλό *piano* (*pp*). Αυτό αποτελεί αντικειμενική δυσκολία, διότι οι τόσο ψηλές νότες είναι δύσκολο να τραγουδηθούν σε τόσο χαμηλές δυναμικές.

Allegro energico e sempre ben marcato ♩ = 84

749

Soprano  
u - berm Ster - nen - zelt Muß -

Alto  
u - berm Ster - nen - zelt Muß -

Tenor  
u - berm Ster - nen - zelt Muß -

Bass  
u - berm Ster - nen - zelt Muß -

754

S.  
- ein lie - ber Va - ter woh - nen, ein lie - ber - Va - ter woh - nen.

A.  
- ein lie - ber Va - ter woh - nen, ein lie - ber Va - ter woh - nen.

T.  
- ein lie - ber Va - ter woh - nen, ein lie - ber Va - ter woh - nen.

B.  
- ein lie - ber Va - ter woh - nen ein lie - ber Va - ter woh - nen.

Εικόνα 3.3.5. Μελωδικές γραμμές των φωνών της χορωδίας σε πολύ ψηλές περιοχές και πολύ χαμηλή δυναμική

## Ρυθμική αγωγή

Αντίστοιχη δυσκολία αποτελούν και τα σημεία που το *tempo* γίνεται πάρα πολύ γρήγορο, όπως για παράδειγμα στη διπλή *fuga* της Ενάτης. Το γρήγορο *tempo* προκαλεί δυσκολίες στην εκτέλεση του κειμένου, η οποία φυσικά απαιτεί καθαρή άρθρωση, και έντονα σύμφωνα ώστε να διακρίνονται οι λέξεις του κειμένου. Επίσης, όπως αναφέρθηκε και πριν, χρειάζεται πολύ καλή στήριξη από το διάφραγμα ώστε να μπορεί να επιτευχθεί ομοιομορφία στον ήχο του συνόλου στις φράσεις και στις αναπνοές που παίρνει.

ι) Στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα, οι φωνές για ακόμα μια φορά τραγουδούν σε ψηλές περιοχές, και ειδικά η φωνή του μπάσου έχει ξεπεράσει κατά πολύ την τυπική της έκταση. Επίσης, η ρυθμική αγωγή είναι γρήγορη, ενώ ταυτόχρονα η μελωδική γραμμή αποτελείται από μικρές αξίες, άρα οι χορωδοί πρέπει να έχουν έντονη άρθρωση όσον αφορά τη μελωδία αλλά και τους στίχους.

Σημείωση: το *crescendo* ξεκινάει από το προηγούμενο μέτρο.

allegro assai  
310 cresc. *f*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and G major. It starts at measure 310. The tempo is marked 'allegro assai'. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the Soprano staff, with a dashed line extending from the previous measure. A 'f' (forte) dynamic marking is placed above the Soprano staff at the beginning of the phrase. The lyrics are: 'Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.' The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages, particularly in the Soprano and Tenor parts. The Bass part has a more rhythmic, eighth-note accompaniment.

Soprano  
Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Alto  
Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Tenor  
Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Bass  
Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Εικόνα 3.3.6. Πολύ ψηλές εκτάσεις των φωνών σε πολύ γρήγορη ρυθμική ταχύτητα



Επιπρόσθετα, ένα ακόμη ζήτημα που σχετίζεται με το *tempo*, είναι η συνεχόμενη και απότομη, συνήθως, αλλαγή του. Το γεγονός αυτό δημιουργεί την επιτακτική ανάγκη οι μουσικοί να γνωρίζουν πολύ καλά το έργο, σχεδόν απέξω, επιπλέον είναι απαραίτητο να γίνουν πολλές πρόβες με τον μαέστρο ώστε οι απότομες, αλλά και απρόσμενες αλλαγές στον ρυθμό να γίνουν βίωμα στους μουσικούς.

ii) Στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα γίνονται ορατές με τον πιο παραστατικό τρόπο οι απρόσμενες αλλαγές *tempo* αλλά και μέτρου. Αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μετρική μετατροπία. Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί τμήμα από το τέλος της Ενάτης Συμφωνίας, η ορχήστρα συνεχίζει για είκοσι ακόμα μέτρα σε *prestissimo*.

Presto ♩ = 132                      Maestoso ♩ = 60

915

Soprano *ff* *p* *f* *sf*  
 Toch - ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

Alto *ff* *p* *f* *sf*  
 Toch - ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

Tenor *ff* *p* *f* *sf*  
 Toch - ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

Bass *ff* *p* *f* *sf*  
 Toch - ter au E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

Prestissimo

5

S. *ff*  
 Gö - ter - fun - ken! Gö - ter - fun - ken!

A. *ff*  
 Gö - ter - fun - ken! Gö - ter - fun - ken!

T. *ff*  
 Gö - ter - fun - ken! Gö - ter - fun - ken!

B. *ff*  
 Gö - ter - fun - ken! Gö - ter - fun - ken!

Εικόνα 3.3.7. Απότομες εναλλαγές στη μετρική και ρυθμική αγωγή

Αναφορικά με την αρμονία, οι μελωδίες των φωνών δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολες όσον αφορά την απομνημόνευση, παρόλα αυτά υπάρχουν στοιχεία που δημιουργούν δυσκολίες στις φωνές. Για παράδειγμα, μεγάλα άλματα στις μελωδικές γραμμές αποτελούν δυσκολία για τις φωνές και συνάμα με τη γρήγορη ταχύτητα και τις μικρές αξίες αυτή η δυσκολία μπορεί να γίνει εντονότερη. Σε γενικές γραμμές, όλες οι παραπάνω τεχνικές δυσκολίες σε συνδυασμό δημιουργούν μελωδικές γραμμές που δεν είναι εύκολα εκτελέσιμες χωρίς την διεξοδική μελέτη τους. Ακολουθούν κάποια παραδείγματα από το μουσικό κείμενο αναφορικά με τις δυσκολίες των μελωδικών γραμμών.

ι) Το απόσπασμα που παρουσιάζεται στην παρακάτω εικόνα είναι από τη διπλή *fuga* του Finale. Είναι ορατό πως υπάρχουν αρκετά άλματα στις φωνές, κυρίως στη φωνή της άλτο και του τενόρου, σε ένα αρκετά γρήγορο *tempo*. Όσο πιο γρήγορος είναι ο ρυθμός και όσο πιο πολλά άλματα υπάρχουν, τόσα περισσότερα προβλήματα δημιουργούνται στην εκτέλεση, διότι απαιτείται μεγάλη ευελιξία στις φωνές ώστε το ηχητικό αποτέλεσμα να είναι το επιθυμητό.

(*allegro energico e sempre ben marcato* ♩ = 84)

688 (f)

Soprano: Kuß der gan - zen Welt, der

Alto: Hei lig - tum

Tenor: - - - lig - tum, dein Hei - - -

Bass: Welt, dei - sen Kuß der

Εικόνα 3.3.8. Χορωδιακό απόσπασμα από τη *fuga* του Finale

ii) Ένα άλλο απόσπασμα, επίσης από το Δ' μέρος του Finale, που φανερώνει μελωδικές δυσκολίες, είναι το παρακάτω. Στην εικόνα που ακολουθεί παρουσιάζεται ένα σημείο στο οποίο η φωνή της σοπράνο έχει μια κρατημένη νότα ενώ οι υπόλοιπες φωνές κινούνται με αρπιστικά άλματα στη μελωδία. Επίσης, και σ' αυτό το σημείο η ταχύτητα προκαλεί δυσκολίες στην εκτέλεση συνάμα με τα άλματα. Επιπλέον, εδώ παρατηρείται πως οι φωνές χρησιμοποιούνται με τρόπο που θυμίζει περισσότερο πνευστά όργανα.

(Presto  $\text{♩} = 132$ )

895

Soprano  
gan - - - zen

Alto  
gan - - - zen

Tenor  
gan - - - zen

Bass  
gan - - - zen

**D**

Εικόνα 3.3.9. Απόσπασμα από το Δ' μέρος του Finale που φανερώνει τις δυσκολίες των φωνών αναφορικά με τη μελωδική γραμμή τους

#### 4. Συμπεράσματα και Επίλογος

Έπειτα από την ιστορική και κοινωνική προσέγγιση του έργου αλλά και του ποιήματος του Schiller, αναδείχθηκαν σε έναν ελάχιστο βαθμό, στα πλαίσια αυτής της εργασίας, κάποια από τα πολλά στοιχεία αυτού του έργου. Με τη μορφολογική και αρμονική ανάλυση προέκυψαν πολλά ζητήματα περί μορφής και αρμονίας, όπου μέσω αυτών γίνεται αντιληπτό πως τα όψιμα έργα του Beethoven ανήκουν σε μια μεταβατική προς τον Ρομαντισμό περίοδο. Ο Beethoven συνετέλεσε δραστικά σ' αυτή την εξέλιξη, αφού αποτελούσε μια πολύ αναγνωρισμένη μουσική προσωπικότητα από τότε, και φυσικά αυτό διαρκεί μέχρι και σήμερα.

Αυτό που προκύπτει, εν τέλει, από την παρούσα εργασία, είναι πως το φωνητικό σύνολο αποτελεί αναπόσπαστο και σημαντικό στοιχείο του Finale, που αλληλοεπιδρά με το ορχηστρικό σύνολο σε βαθμό που αποτελούν μια ενοποιημένη σύνθεση πολλών στοιχείων και ηχοχρωμάτων. Ο Beethoven, με την εισαγωγή της φωνής στο Finale, ενισχύει την ορχήστρα με μια ακόμα ομάδα, η οποία προσδίδει ηχοχρωματικά στο ηχητικό αποτέλεσμα. Βέβαια, η χρήση της φωνής με τη συμβολική της υπόσταση, στοχεύει κυρίως στην έκφραση του περιεχόμενου της «*Ωδής στη Χαρά*» και αυτό προκύπτει από τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε μέσα στο Finale.

Αρχικά, παρατηρούμε στη μουσικοποιητική ανάλυση πως οι μελωδικές γραμμές των φωνών σχετίζονται νοηματικά με το περιεχόμενο του κειμένου, λειτουργούν δηλαδή περιγραφικά ως έναν βαθμό. Εκτός από τη περιγραφική λειτουργία του φωνητικού συνόλου στη μουσική, γενικότερα η φωνή δημιουργεί ένα υπόβαθρο που υποστηρίζει το θρησκευτικό και πνευματικό περιεχόμενο της ποίησης του Schiller. Επίσης, αυτό επιτυγχάνεται και μέσω της υφής, του ρυθμού και της αρμονίας, τα οποία συνδεόμενα δημιουργούν το ανάλογο συναισθηματικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο έπειτα το φωνητικό σύνολο θα εκφράσει με τον πιο άμεσο τρόπο το ποιητικό κείμενο.

Όσον αφορά την ενορχήστρωση, η ορχήστρα τις περισσότερες φορές λειτουργεί υποστηρικτικά, ενισχύοντας τον όγκο του φωνητικού συνόλου, δίνοντας έμφαση στις μελωδικές γραμμές των φωνών. Επομένως και με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στο σημασιολογικό περιεχόμενο του ποιήματος, δημιουργώντας το μουσικό υπόβαθρο για την ανάδειξη του.

Επιπρόσθετα, οι τεχνικές δυσκολίες που προκύπτουν στις φωνές εξυπηρετούν το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, αλλά συνάμα, με την παράδοξη χρήση τους πολλές φορές δημιουργείται ένταση και συναισθηματική ταραχή στον ακροατή. Τα άλματα, τα γρήγορα περάσματα, οι ψηλές νότες, τα έντονα *forte* και *piano* αλλά και η χρήση της φωνής ως οργάνου στο Finale, δημιουργούν ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, το οποίο μαζί με το ποίημα του Schiller διευρύνουν τα όρια του συμφωνικού είδους.

Βέβαια, έργα τόσο υψηλής καλλιτεχνικής αξίας όπως είναι το Finale της Ενάτης ως αυτοτελή οντότητα, αλλά και κατ' επέκτασιν όλη η Ενάτη Συμφωνία, είναι ανεξάντλητα όσον αφορά τη μελέτη τους. Η Ενάτη είναι μια ογκώδης συμφωνία, αλλά ακόμα και το Finale της, το οποίο είναι πολύ μικρότερο σε έκταση, αποτελείται από πάρα πολλά διαφορετικά στοιχεία που είναι δύσκολο να αναλυθούν στον μέγιστο βαθμό μέσα στο πλαίσιο μιας διπλωματικής εργασίας.

Παρόλο που υπάρχουν πολλές αναλύσεις και απόψεις αναφορικά με την Ενάτη Συμφωνία και το Finale της, όπως επίσης και μεγάλος όγκος βιβλιογραφίας ο οποίος σχετίζεται με τη συγκεκριμένη συμφωνία, το ζήτημα του φωνητικού συνόλου και λεπτομέρειες αναφορικά με την ερμηνεία και την εκτέλεσή της που σχετίζονται με το περιεχόμενο του κειμένου και τις τεχνικές δυσκολίες των φωνών, δεν έχουν διερευνηθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η παρούσα εργασία επιχείρησε λοιπόν να συνεισφέρει στην εξερεύνηση του ζητήματος αυτού και να δώσει κάποιες απαντήσεις στον παραπάνω προβληματισμό.

Κλείνοντας αυτήν την εργασία, θα ήθελα να αναφέρω την προσωπική μου εμπειρία ως μέλος της χορωδίας στην εκτέλεση του Finale της Ενάτης Συμφωνίας, μιας και αυτό ήταν το πρώτο ερέθισμα για να ασχοληθώ εκτενέστερα με το συγκεκριμένο έργο, αλλά και επειδή η εμπειρία αυτή σχετίζεται άμεσα με τον προβληματισμό της έρευνας. Η συναυλία στην οποία αναφέρομαι πραγματοποιήθηκε την πρωτοχρονιά του 2019 στη Θεσσαλονίκη, με τη σύμπραξη της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, υπό τη διεύθυνση της Ζωής Τσόκανου, με τέσσερις χορωδίες της πόλης, οι οποίες ήταν η Μικτή Χορωδία Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση Μαίρης Κωνσταντινίδου, η Χορωδία Γιάννης Μάντακας του Α.Π.Θ. υπό τη διεύθυνση της Εριφύλης Δαμιανού, η Χορωδία του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση της Σοφίας Γιολδάση και η Χορωδία του ΤΜΕΤ του Πανεπιστημίου Μακεδονίας υπό τη διεύθυνση της Μαρίας Μελιγκοπούλου.

Στις πρόβες που πραγματοποιήθηκαν για τη συγκεκριμένη συναυλία, δόθηκε μεγάλη σημασία στην εκφορά του κειμένου, όπως και στην πάρα πολύ καλή εκμάθηση του, με αποτέλεσμα να εκτελεσθεί απ' έξω. Επίσης, όπως γίνεται φανερό από τους φορείς που συμμετείχαν στην εν λόγω συναυλία, επιλέχθηκε ένας μεγάλος αριθμός χορωδών για την εκτέλεση του Finale, με σκοπό τη δημιουργία όγκου αλλά και την αποτύπωση του μουσικού και νοηματικού μεγαλείου που εκφράζει η Ενάτη Συμφωνία.

Προσωπική μου παρατήρηση, που προκύπτει από τη γενικότερη συμμετοχή μου σε αρκετά ορχηστρικά έργα που περιέχουν φωνητικό σύνολο, είναι πως δίνεται ιδιαίτερη βάση στην εκφορά του κειμένου και στη φωνητική τεχνική, κυρίως από τους μαέστρους των χορωδιών, αλλά όχι τόσο ιδιαίτερη και ουσιαστική σημασία στη σύνδεση του βαθύτερου νοήματος του κειμένου με τη μουσική, αυτό βέβαια πολλές φορές συμβαίνει εξαιτίας της έλλειψης χρόνου για πολλές πρόβες. Θεωρώ πως η αναζήτηση της σύνδεσης του λόγου με τη μουσική, η νοηματική και σημασιολογική έρευνα του κειμένου, αλλά και η μελέτη σχετικά με την ενορχηστρωτική θέση του φωνητικού συνόλου στο εκάστοτε έργο από τους μουσικολόγους και ειδικότερα από τους μαέστρους και τους μουσικούς που ασχολούνται με τη φωνή, μπορεί να οδηγήσει σε υψηλότερης καλλιτεχνικής αξίας εκτελέσεις και σε γενικότερα μουσικολογικά συμπεράσματα και ευρήματα.

Η έρευνα της φωνής στο Finale της Ενάτης, ειδικά από μουσικολόγους οι οποίοι έχουν ασχοληθεί με ζητήματα φωνής, διεύθυνσης και ανάλυσης, μπορεί λοιπόν να οδηγήσει σε μια βαθύτερη γνώση και επαφή με τη συνθετική σκέψη του Beethoven, αλλά και κατ' επέκτασιν σε πιο επιτυχημένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου, μιας και η Ενάτη Συμφωνία αποτελεί συχνή επιλογή στο συμφωνικό ρεπερτόριο των περισσότερων ορχηστρικών συνόλων. Επίσης, η έρευνα αναφορικά με τη φωνή και τη λειτουργία της στο συγκεκριμένο έργο, αλλά εν γένει και σε άλλα έργα που περιέχουν φωνητικό σύνολο, μπορεί να συνδράμει σε στοιχεία ωφέλιμα για τη μελέτη των συνθετών και την εξέλιξη των φωνητικών συνόλων στο συμφωνικό είδος. Επίσης, σε πρακτικό επίπεδο, μπορεί να οδηγήσει σε πιο ενδιαφέρουσες και ουσιαστικές εκτελεστικές προσεγγίσεις στο ευρύτερο πλαίσιο ενός συμφωνικού έργου. Συνεπώς, είναι σημαντικό το ζήτημα της φωνής και των φωνητικών συνόλων να διερευνηθεί εκτενέστερα αναφορικά με την υπόσταση και την αλληλεπίδραση τους με την ορχηστρική μουσική, ως ένα ειδικό θέμα

και ζήτημα που σχετίζεται με τη μουσικολογία και την εκτελεστική διαδικασία γενικότερα.

## 5. Βιβλιογραφία

Baird, Olga. "Early Settings of the Ode to Joy: Schiller–Beethoven–Tepper de Ferguson."

*The Musical Times* 154, no. 1922 (2013): 85-97.

<http://www.jstor.org/stable/24615767>.

Bowles, Edmund. "The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries." *Early Music* 34, no. 4 (2006): 553-59.

<https://www.jstor.org/stable/4137306>.

Branscombe, Peter. "Kanne Friedrich August." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014676>.

Brett, Philip. "Kerman Joseph." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014914>.

Brunner, Horst. "Bar form." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02045>.

Cook, Nicholas. *Μπετόβεν Η Ενάτη Συμφωνία*. Μετάφραση Μυρτώ Τρίμπαλη. Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ: 1996.

Edgecombe, Rodney Stenning. "The Deictic in Diese Töne: Thoughts on the Finale's Proem in the Ninth Symphony of Beethoven." *The Musical Times* 152, no. 1917 (2011): 31-44. <http://www.jstor.org/stable/41440729>.

Editors of Britannica Encyclopaedia. "Elysium." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 5 Ιανουαρίου 2022. <https://www.britannica.com/topic/Elysium-Greek-mythology>.

Editors of Britannica Encyclopaedia. "Gestalt psychology." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 26 Μαΐου 2021. <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>.



- Editors of Britannica Encyclopaedia. "Janissary music." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 20 Δεκεμβρίου 2021 . <https://www.britannica.com/art/Janissary-music>.
- Editors of Britannica Encyclopaedia. "Minnesinger." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://www.britannica.com/art/minnesinger>.
- Editors of Britannica Encyclopaedia. "Romanticism summary." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 19 Δεκεμβρίου 2021. <https://www.britannica.com/summary/Romanticism>.
- Grove, George. *Ninth Symphony Choral*. Boston: George Ellis, 1882.
- Hart, Gail. "Schiller's 'An Die Freude' and the Question of Freedom." *German Studies Review* 32, no. 3 (2009): 479–493. <http://www.jstor.org/stable/40574863>.
- Heile, Björn. "Cook, Nicholas." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2082331>.
- Hepokoski, James. "Beethoven Reception: the symphonic tradition." Στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, edited by Jim Samson, 424-459. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Knittel, K.M. "The construction of Beethoven." Στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, edited by Jim Samson, 118-450. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Larue, Jan, Eugene K. Wolf, Mark Evan Bonds, Stephen Walsh, Charles Wilson. "Symphony." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 19 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254>.
- Levy, David Benjamin. *Beethoven The Ninth Symphony*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Locke, Ralph. "Orientalism." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 22 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>.
- Monson, Dale E., Jack Westrup, and Julian Budden. "Recitative." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

- Morgan, Paula, Sparshott F.E. "Treitler Leo." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28305>.
- Morgan, Paula. "Sanders Ernest Helmut." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24498>.
- Morgan, Paula. "Solomon Maynard." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46986>.
- Orr, N. Lee. "Cantata." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256149>.
- Pirker, Michael. "Janissary music." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 20 Δεκεμβρίου 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014133>.
- Sadie, Stanley. "Rosen, Charles." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 3 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23836>.
- Sanders, Ernest. "Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony." *The Musical Quarterly* 50, no. 1 (1964): 59-76. <http://www.jstor.org/stable/740186>.
- Sanders, Ernest. "The Sonata-Form Finale of Beethoven's Ninth Symphony." *19th-Century Music* 22, no. 1 (1998): 54. <https://doi.org/10.2307/746791>.
- Schiller, Friedrich. *An Die Freude*. μετάφραση Θανάσης Λάμπρου. Αθήνα: Εκδόσεις Περισπωμένη.
- Schwarm, Betsy. "Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125." *Encyclopedia Britannica*. Προσπέλαση 15 Ιανουαρίου 2022. <https://www.britannica.com/topic/Symphony-No-9-in-D-Minor>.
- Smither, Howard E. "Oratorio." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20397>.
- Tilmouth, Michael. "Tovey Sir Donald." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28234>.

- Ulrich, Michels. *Ατλας της Μουσικής Τόμος II. Μετάφραση* Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής. Αθήνα: Νάκας, 1995.
- Wangermée, Robert. "Thalberg Sigismond." *Grove Music Online*. Προσπέλαση 2 Νοεμβρίου 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27766>.
- Weakley, Jerry Len. "The influence of Janissary music upon selected compositions of Ludwig Van Beethoven." Master of Music Education, Morehead State University, 1969.  
[https://scholarworks.moreheadstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1788&context=msu\\_theses\\_dissertations](https://scholarworks.moreheadstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1788&context=msu_theses_dissertations).
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. 2015. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/1305>
- Κιουπκιολής, Αλέξανδρος. *Φιλοσοφίες της ελευθερίας*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015. Διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4810>.
- Κώστιος, Απόστολος, Γεώργιος Αμαργιανάκης, Δημήτρης Γιάννου, Ελένη Γουλή, Γεώργιος Ζερβός, Ιωάννης Ζώτος, Δημήτρης Θέμελης, Παύλος Κάβουρας, Ίρμγκαρντ Καλαβρυτινού-Lerch, Λάμπρος Λιάβας, Νίκος Μαλλιάρης, Πλάτων Μαυρομούστακος. *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2007.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. *Ομήρου Οδύσσεια*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. 2006 [Ραψωδία Δ', στ. 564-569]. Προσπέλαση 21 Ιανουαρίου 2022.  
[https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=133&page=33#m1](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=133&page=33#m1).

## Παρτιτούρες

Ludwig van Beethoven, *Ninth Symphony op. 125*, Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d. [1938]. Plate E.E. 3611.

\_\_\_\_\_ *Symphonie Nr.9 in d Finale op.125*, Kassel, Germany:  
Baerenreiter-Verlag, 1997.

## Παράρτημα

Στο παράρτημα παρατίθεται η παρτιτούρα του Finale της Ενάτης Συμφωνίας, η οποία περιέχει λεκτικά σχόλια αναφορικά με τη σύνθεση και το κείμενο, αλλά και την αρμονική και μορφολογική ανάλυση που ήδη έχει εκτεθεί στο κεφάλαιο 2. Για την ευκολότερη παρακολούθηση της παρτιτούρας είναι καλό να επισημανθούν κάποια σημειογραφικά ζητήματα ώστε να αποφευχθούν συγχύσεις. Τα κεφαλαία λατινικά γράμματα και οι λατινικοί αριθμοί που γράφονται με κεφαλαία συμβολίζουν μείζονες κλίμακες και συγχορδίες αντίστοιχα. Τα μικρά λατινικά γράμματα και οι λατινικοί αριθμοί που γράφονται με μικρά γράμματα συμβολίζουν τις ελάσσονες κλίμακες και συγχορδίες αντίστοιχα. Στις παρενθέσεις εισάγονται οι υπονοούμενες βαθμίδες, π.χ. με το σύμβολο (V) υπονοείται η δεσπόζουσα. Έπειτα, η κάθετος [ / ] συμβολίζει τις δευτερεύουσες/παρενθετικές δεσπόζουσες, π.χ. V/V. Η μεγαλύτερη κάθετος συμβολίζει τη χρωματική μετατροπία. Η αγκύλη [ ] δηλώνει τη διατονική μετατροπία και το ίσον [ = ] την εναρμόνια μετατροπία. Επιπλέον, ο μικρός κύκλος [ ° ] δηλώνει ελαττωμένη συγχορδία. Τέλος, οι τονικότητες που έχουν γκρι χρώμα αποτελούν υπενθύμιση του τονικού χώρου, για την ευκολότερη παρακολούθηση.

# BEETHOVEN

Symphonie Nr. 9 in d

Symphony No. 9 in D minor

Finale

op. 125

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar

Klavierauszug nach dem Urtext von  
Piano Reduction based on the Urtext by

Eike Wernhard



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9009-90

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

---

# Symphonie Nr. 9

op. 125

Finale

A' Μέρος

α' τμήμα

Text: Friedrich von Schiller

Ludwig van Beethoven

Presto  $\text{♩} = 66$

ff «Φανφάρα του τρόμου»

Measures 1-4 of the piano introduction, marked *ff* and «Φανφάρα του τρόμου».

d: i

5 1) ενόργανο recitativo

*f*

Measures 5-11, marked *f* and 1) ενόργανο recitativo.

Selon le caractère d'un Recitativo mais, in tempo.

(V)

V2/iv IV

it-----»V

12 *dimin. p ff* «φανφάρα του τρόμου»

Measures 12-18, including dynamics *dimin.*, *p*, and *ff*, and «φανφάρα του τρόμου».

(i6) i

V9 /9: 7

19

Measures 19-23.

V 2 i6

i viio7

2) ενόργανο recitativo

24 *f ff f f*

Measures 24-30, marked with dynamics *f* and *ff*.

/ Bb:(v7)

(I) i vi6

\* μ. 30-37 τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα, το οποίο προέρχεται από το πρώτο Μέρος της Ενάτης Συμφωνίας.

Allegro ma non troppo ♩ = 88

d: V6

Tempo I 3) ενόργανο recitativo

g: viio7 (vii07)

(V/VV} C: Vivace

(V7)

I / a: V6 i

i6 i V i / F: V7 I

μ. 48-55 τμήμα επεισοδιακού χαρακτήρα, το οποίο προέρχεται από το δεύτερο Μέρος της Ενάτης Συμφωνίας

\* Τα ενόργανα recitativo, διέπονται από μελωδική και «νοηματική» συνάφεια, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως είναι μια μελωδία η οποία διακόπτεται είτε από τη «φανφάρα του τρόμου» είτε από τα τμήματα που προέρχονται από τα προηγούμενα μέρη της Συμφωνίας



Tempo I 4) ενόργανο recitativo

56 *f* *dimin.*

F: (I) ----->Bb (V7)

Adagio cantabile

Tempo I

5) ενόργανο recitativo

63 *p dolce* *p*

I V2 I6 V6 p I /Gb: (V7)

69 *p* *cresc.* *ff*

V7 = f#: i iv } c#: 6 V6 5 Αρχή του θέματος της «Οδής»

Allegro assai  $\text{♩} = 80$

75 *p* *dolce*

(i) i6 4 } A: V6 6 5 I } D: V

Tempo I

80 *f* *f* *f* *f*

f V7 6) ενόργανο recitativo I6

85 *f*

(V7/IV) IV (V) I

\*Το θέμα της «Ωδής στη Χαρά», ταυτοφωνία, εμφάνιση πρώτη φορά ολόκληρο (χαμηλή περιοχή)

Allegro assai  $\text{♩} = 80$

91

V

I

D: Ενώ το Finale ξεκινάει σε d, το θέμα της «Χαράς», εμφανίζεται στην ομώνυμη μείζονα, η οποία αποτελεί βασική κλίμακα της Συμφωνίας

97

103

110

\*Το θέμα της «Ωδής στη Χαρά», αλλαγή υφής, εμπλουτίζεται μελωδικά και αρμονικά με τρίφωνες συγχορδίες (χαμηλή-μεσαία περιοχή)

116

122

128

D:

134

\*Το θέμα της «Ωδής στη Χαρά», η αρμονία γίνεται τετράφωνη, η υφή αναπτύσσεται οριζόντια (ψηλή περιοχή)

140 A

146

V7/vi vi viio7 I6

152

158

V7/vi vi viio7 I6

164 **B**

D: I — V7 I — V7 I — V7

170

I — V7 I — V7 I — V7 I — V7 V6/vi vi V/V V I6 4

176

I — V7 I6 4 (V) I — V7 I — V7 I6 I V7 I6 I 4

182

V7 V6/vi vi V/V V I — V I6 V7 I — V I

μεταβατικό τμήμα 5

188 **C**

I — IV V7 I — IV7 V

193

/ b: vii7 i / C#: vii7 i / D: vii7 I / E: (vii7) V/IV/ f#: (vii7)-i vi } A:

\* διαδοχικές χρωματικές μετατροπές, οι οποίες σχηματίζουν την αρχή της κλίμακας b

197

Musical notation for measures 197-200, including treble and bass clefs, notes, and rests.

A: vii7 V6 6 5 vii7 V 6 5 I } D: I } A:

200

Musical notation for measures 200-203, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamics like sf and f.

(V) (vii/V) (V) (I) V (I) V } E: Tempo I

poco ritenente

poco adagio

203

Musical notation for measures 203-206, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamics like p and f.

/ b: V2 = Gb I β' τμήμα Presto / A: V6 5

206

Musical notation for measures 206-209, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamics like ff.

ff «φανφάρα του τρόμου» επανάληψη της αρχής του Finale

I V4/V 16 V7 I } d: viio7

209

Musical notation for measures 209-212, including treble and bass clefs, notes, and rests.

(i)

212

Musical notation for measures 212-215, including treble and bass clefs, notes, and rests.

V2/iv IV it-----»V

SOLO  
216 Baritono  
Recitativo  
O Freun - - - de, nicht die - se Tö-ne!  
Ὠ φίλοι, ὄχι μ' αυτούς τους τόνους! → \* ελάσσονες-ελαττωμένες συγχορδίες

i/G: viio4/3 i6/a: viio7 V7/V7 } A:

224  
Son - dern laßt uns an - - - ge - neh-me-re an - stim-men,  
Recit. Αφήστε να μας εμπνεύσουν πιο ευχάριστοι, \*μείζονα κλίμακα και συγχορδία

V7 I2/V2 } D:

230  
und freu - - - den-  
πιο χαρούμενοι!

IV

SOLO CORO  
236 Baritono Bassi  
vol-le-re! Freu-de, Χαρά, Freu-de, Χαρά,  
Freu-de! Χαρά! Freu-de! Χαρά!

V V pizz.

\*) Autograph ; to be performed as above. / Im Autograph , auszuführen wie oben.

- » i) η αρχή του θέματος της «Χαράς» προετοιμάζει την είσοδο του βαρύτονου στο μέτρο 241
- ii) το θέμα εδώ βρίσκεται στην V της D, για να δοθεί πιο έντονα η αίσθηση της I στο μέτρο 241

\*1η φορά το θέμα της «Ωδής» από φωνή, (αντίστοιχα με την πρώτη εμφάνιση του θέματος στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα)

241 (angenehm)

SOLO

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,  
 Ομορφη σπιθα των θεών, Χαρά, Ουράνια εσύ κόρη των Ηλυσιών,

*pp* *p*

*p pizz*

D: I6 ——— V2 ——— I6 V2 I6 V4 3 I ——— V4 I6 ——— V4 3

245

Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum.  
 Το ιερό σου διαβαίνουμε, μεθυσμένοι από φωτιά.

I6 ——— V2 I6 ——— V2 I6 V4 3 I ——— V4 I6 V4 3 I

249

Dei - ne Zau - ber - bin - den wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt; Al -  
 Τα μάγια σου σμίγουν πάλι, Ό,τι χώρισε σκληρά ο συρμός,

*cresc.*

V4 3 I6 5 3 V4 I6 V2 I6 ——— V2 I6 V2 I6 V2 I V4 3 I6 I6

253

— - le Menschen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.  
 Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια, εκεί, που τ' απαλά φτερά σου τον ίσκιο τους απλώνουν.

*p* *cresc.*

I vii/VV V2 I6 4 ——— V2 I6 V4 3 I ——— V4 I6 V4 3 I

\* Επαναλαμβάνεται η 2η φράση της «Χαράς», σε χαμηλή-μεσαία περιοχή, η αρμονία παραμένει ίδια με τα μέτρα 249-256

257 Alt. *f*

Dei - ne Zau - ber bin - den\_ wie - der, Was die\_ Mo - de streng ge - teilt; Al -

Ten. *f*

Dei - ne Zau - ber bin - den\_ wie - der, Was die\_ Mo - de streng ge - teilt; Al -

Bass. *f*

Dei - ne Zau - ber bin - den\_ wie - der, Was die\_ Mo - de streng ge - teilt; Al -

CORO

D: \*Η αρμονία όπως και πριν βασιζεται στη σχέση V-I

261

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.

\*) Das Doppelsystem in Kleinstich zwischen dem Chor und Klavierauszug ist eine Zusammenfassung der vier Chorstimmen. / The staves in small print set between the coro and the piano reduction are a reduction of the four chorus parts.



265

*sempre f* *p dolce*

D: ✓

269 Sop.

Akt.

Ten.

Bar.

Wem der gro - Be Wurf ge - lun - gen, Ei - nes Freun - des Freund zu sein,

Σ' όποιον έτυχε το πιο ωραίο απ' όλα, έναν φίλο να 'χει αληθινό,

Wem der gro - Be Wurf ge - lun - gen, Ei - nes Freun - des Freund zu sein \_\_\_\_\_,

Wem der gro - Be Wurf ge - lun - gen, Ei - nes Freun - des Freund zu sein \_\_\_\_\_,

*p dolce*

SOLI

273

Wer ein hol - des Weib er - run - gen, Mi - sche sei - nen Ju - bel ein!

Όποιος δική του έκανε μια γλυκιά γυναίκα, μαζί μας ας χαρεί εδώ!

Wer ein hol - des Weib er - run - gen, Mi - sche sei - nen Ju - bel ein \_\_\_\_\_!

Wer ein hol - des Weib er - run - gen, Mi - sche sei - nen Ju - bel ein \_\_\_\_\_!

Wer ein hol - des Weib er - run - gen, Mi - sche sei - nen Ju - bel ein! Ja \_\_\_\_\_

*p dolce*

» Στο σημείο αυτό το θέμα της «Χαράς», ξεκινάει από μεσαία περιοχή και εξελίσσεται προς την ψηλότερη με την είσοδο των σοπράνο, η αρμονία πάλι βασίζεται στη σχέση V-I, στη συνοδεία παρατηρείται σχήμα ερώτησης-απάντησης

277

*cresc.*

Ja, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und  
 Ναι, ας έρθει όποιος έχει έστω και μια ψυχή, πάνω σ' ολόκληρη τη γή που να τη λείει δική του! *cresc.*

Ja, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und *cresc.*

Ja, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und *cresc.*

\_, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und

281

— wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!  
 όποιος ακόμα *dimin.* δεν έφρασε εκεί, ας φύγει κλαίγοντας από τη συντροφιά μας!

— wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!  
 — wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!

— wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!

CORO

Bass

Ja

*f*

E \*Επανάληψη από τη χορωδία, σε forte και σε υψηλή περιοχή

285 Sop. *f*  
 Alt. *f*  
 Ten. *f*  
 Bass. *f*

CORO

Ja, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und -  
 Ja, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und -  
 —, wer auch nur ei - ne See - le Sein nennt auf dem Er - den - rund! Und -

*f*

E

D:

*v/vi vi v/v v*

289

*sf* *dimin.* *p*  
 — wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!

*sf* *dimin.* *p*

*sf* *dimin.* *p*  
 — wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bund!

*sf* *dimin.* *p*

*sf* *dimin.* *p*

*poco cresc.* *dimin.* *p*

\*καταληκτικό τμήμα, το οποίο προκύπτει από τη μοτιβική παραλλαγή του θέματος της «Χαράς», σε αντισικτική υφή

293

SOLI

Ten. Freu -

Bar. Freu -

*sempre piano*

D: | V7/IV IV 16 V7 4 I

297

F Alt.

Ten. Al -

Bar. *Όλα τα πλάσματα βυζαίνουν χαρά, απ' τα στήθη της Φύσης*

- de trin-ken al - le We-sen An-den Brü-sten der Na - tur;

- | de trin-ken al - le We-sen An-den Brü-sten der Na - tur;

F IV *sempre p*

I Ισοκράτημα στην τονική

301

- - le Gu - ten, al - le Bö - sen Fol - gen ih - rer

*Όλοι οι καλοί, όλοι οι κακοί Το χάρι της ακολουθούν*

Al - le Gu - ten, al - le Bö - sen Fol - gen ih - rer

Al - le Gu - ten, al - le Bö - sen Fol - gen ih - rer

*tr tr tr tr tr tr*

\*[tutti soli]: παραλλαγή της «Χαράς», καταληκτικό τμήμα

304

Sop.  
Küs - - - se gab sie uns und Re - ben.,  
*Αυτή μας έδωσε το αμπέλι, τα φιλά,*

Alt.  
Ro - sen - spur. Küs - - - se gab sie uns und Re - ben.,  
*το τριανταφυλλι.*

Ten.  
Ro - sen - spur. Küs - - - se gab sie uns und Re - ben.,

Bar.  
Ro - sen - spur. Küs - - - se gab sie uns und Re - ben.,

*sempre piano*

D:

V ισοκράτημα στη δεσπόζουσα

\* χαρακτηριστικό διάστημα από το θ. της «Χαράς»

307

Ei - nen Freund, ge - - prüft im Tod; Wol - - - lust ward dem  
*κι έναν φίλο πιστό μέχρι θανάτου, ακόμα και <sup>cresc.</sup> στο ακουληκάκι εδόθη η ηδονή,*

Ei - nen Freund, ge - - prüft im Tod; Wol - - - lust ward dem  
*cresc.*

Ei - nen Freund, ge - - prüft im Tod; Wol - - - lust ward dem  
*cresc.*

Ei - nen Freund, ge - - prüft im Tod; Wol - - - lust ward dem  
*cresc.*

*V V*

*tr*

*cresc.*

I ισοκράτημα στην τονική

310

Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.  
 και τα Χερουβείμ στεκουνε μπρος στον Θεό.

Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

Wurm ge - ge - ben, Und der Che - rub steht vor Gott.

D:

G

\*[tutti coro]: παραλλαγή της «Χαράς», καταληκτικό τμήμα

313 Sop.  
 Alt. Küs - se gab sie uns und Re - ben, Ei - nen Freund, ge - -

Ten.  
 Küs - se gab sie uns und Re - ben, Ei - nen Freund, ge - -

Bass.

*sempre f*

V ισοκράτημα στη δεσπόζουσα

316

- prüft im Tod; Wol - - - lust ward dem Wurm ge - ge - ben,  
- prüft im Tod.; Wol - - - lust ward dem Wurm ge - ge - ben,  
*tr*  
*sempre più f*

D:

Ισοκράτημα στην τονική **codetta**

319

Und der Che - rub steht vor Gott, und der Che - rub  
Und der Che - rub steht vor Gott, und der Che - rub  
*tr*  
*ff*  
*ben marcato*

«μπρος στον Θεό» (σχέση κειμένου-μουσικής)

323

*ff*

steht vor Gott, steht vor Gott, *ff*

steht vor Gott, steht vor Gott, *ff*

steht vor Gott, steht vor Gott, *ff*

*sf* *ff*

*sf* *ff*

V } A: IV V7 I

327

*ff*

vor Gott, *ff*

*ff*

vor Gott, *ff*

«μπρος στον Θεό»

vor Gott, vor Gott, *ff*

vor Gott, vor Gott, *ff*

*ff* *ff*

*ff* *ff* molto tenuto trem.

V I F: I



Allegro assai vivace  $\text{♩} = 84$   
alla Marcia «τούρκικη μουσική»

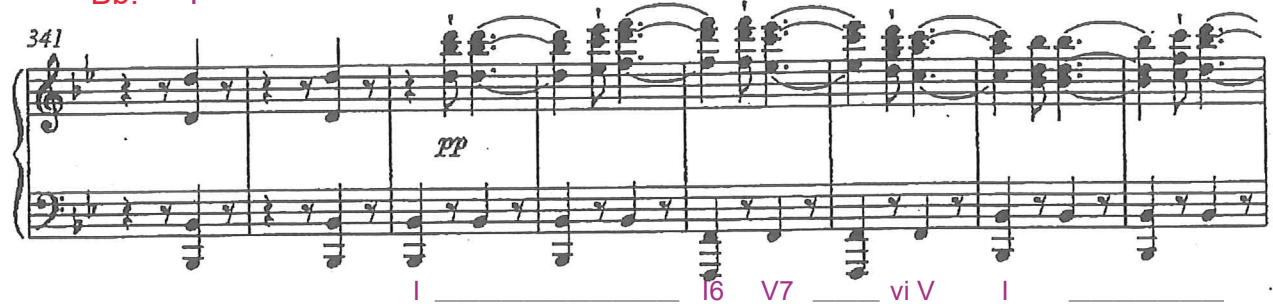
331



*pp* G.P. G.P. *pp*

Bb: I

341



*pp*

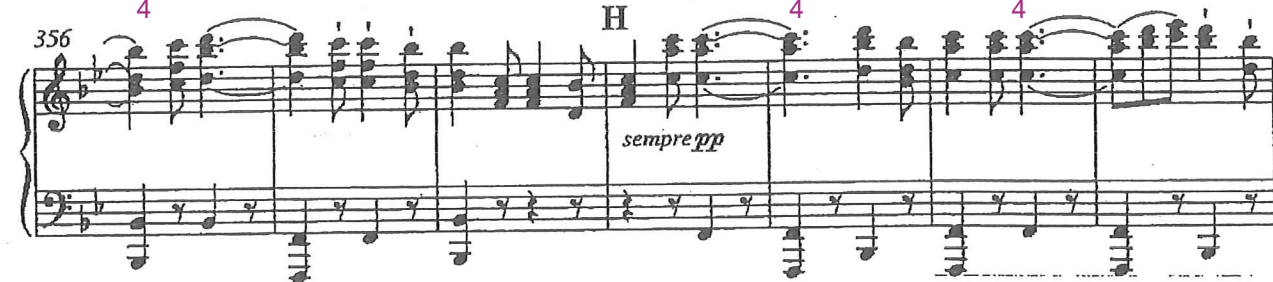
I I6 4 V7 vi V I

349



I6 4 V (I) V I I6 4 vii V7 I6 4 V6 I

356



*H*  
*sempre pp*

I6 4 V I V (I6) V I V (I)

363



V (I) V I6 4 (V6) 4 (V2) (I6) (V6) (I) 4 v2/vi

369



vi IV6 IV7 v6/V V7 I6 4 (V) (I) V (I)

SOLO 375 Ten.

Froh, froh, wie sei - ne Son - nen, sei - ne

*Να είστε χαρούμενοι*

*pp*

Bb: I ——— 16 4 V7 ——— vi V I ———

381

Son - nen flie - gen, froh, wie sei - ne Son - nen flie - gen,

*όπως οι ήλιοι που πετούν,*

*poco cresc.*

16 4 V ——— I ——— vii 6 V7 16 4 V6

387 I

Durch des Him - mels prächt' - gen Plan, Lau - fet, Brü - der,

*Μες στ' ουρανού τη θαυμαστή απλωσιά,*

I ——— V (I) I V 16 4 V ——— I

393

eu - re Bahn, lau - fet, Brü - der, eu - re Bahn

*Αδέλφια, τις τροχιές σας σμίξτε με χαρά*

V ——— 16 4 I V 7 I V 7 16 4 V6 4 V/V V2 16

399

Freu - dig wie ein Held zum Sie - gen, wie ein Held  
 Όπως ο ήρωας που λαχταρά τη νίκη.

*poco f*

Bb: 1 V2/IV IV6 IV V6/V V7 I6 4

405

zum Sie - gen, Lau - fet, Brü - der, eu - re

I6 4 V7 (I) V I6 4 V I V

410

SOLO

Ten. Bahn

CORO

Ten. I Lau - fet, Brü - der, eu - re Bahn

Ten. II

Bass. Lau - fet, Brü - der, eu - re Bahn

*più f*

(I) V 7 (I) V7 I6 4 V6 4 V7/V V2 I6

415

Freu - dig wie ein Held zum Sie - gen, wie ein  
 Freu - dig wie ein Held zum Sie - gen, wie ein

*f* *piu f*

Bb: | ————  $v2/IV$  ————  $IV6$  ———— 9  $IV$   $v6/v$   $V$  ————  $16/4$

420

Held zum Sie - - - - - gen,  
 Held zum Sie - gen,  
 Held zum Sie - gen, freu - dig,

*f* *ff*

16/4 ————  $V$  (1)  $I$   $V7$  (1)  $I$  ————

\*) (N.B. Diese 6 Takte können nicht vom Chor, wohl aber von dem Solosänger ausgelassen werden.)

425

freu - dig, freu - dig wie ein Held, ein  
 freu - dig, freu - dig wie ein Held zum  
 freu - dig wie ein Held zum

Bb: IV ii6 V7 I

430 **K** *sempre l'istesso tempo*

Held zum Sie - gen.  
 Sie - gen.  
 Sie - gen.

**K** *sempre l'istesso tempo*  
*sf sf*  
*sempre ff*

\*) These 6 measures can be omitted by the soloist, but not by the choir.

I 16 (V2) (I) (V/ii) (ii)(V)(I)

435

Bb: V }  $\left. \begin{matrix} vi7 \\ ii \end{matrix} \right\}$  F: I<sup>6</sup>  $\frac{6}{4}$  V<sup>2</sup>  $\left. \begin{matrix} I^6 \\ VII^6 \end{matrix} \right\}$  g: VI<sup>6</sup>

440

ii<sup>2</sup>  $\left. \begin{matrix} V^6 \\ V^6 \end{matrix} \right\}$  G: I } C: (vi) V iii<sup>7</sup> (v/v) v

445

$\left. \begin{matrix} V \\ v \end{matrix} \right\}$  C: i<sup>6</sup>  $\frac{4}{4}$  V ii<sup>6</sup> (V) VI<sup>2</sup> (iv) V (i)

450

(V) (i) (vi) (V<sup>7</sup>)  $\left. \begin{matrix} i \\ vi \end{matrix} \right\}$  Eb: V 7 (I) V 2

455

I<sup>6</sup> V<sup>2</sup> I /f:V<sup>6</sup> i  $\frac{6}{4}$  vi<sup>6</sup> iv<sup>6</sup> i  $\frac{4}{4}$

460

ii<sup>2</sup>  $\left. \begin{matrix} VI^6 \\ IV^6 \end{matrix} \right\}$  Ab: V<sup>6</sup>  $\frac{6}{5}$  I V<sup>7</sup> /bb: vii<sup>4</sup>  $\frac{3}{3}$  vii<sup>2</sup>

b b : i6 \_\_\_\_\_ i6 \_\_\_\_\_ iv6 (iv) (V 7) i \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ V4 i 6 VI } V6 vi \_\_\_\_\_ ii 2 vii 7 iii I IV 2  
3 I } G b

ii 7 V 2 i6 6 I 6 (I) \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ vi } ii } D b : V I IV V/vi

vi \_\_\_\_\_ vi6 IV } (vii) V7 / b: viio2  
V } C b :

(ii6) (V7) i6 (V) (b:) (V7/iv) iv (V6/iv)  
4

495

b: iv6 (v6/iv<sup>sf</sup>) iv ii } D: vii V6 I

500

vi vii ii } b: vii V6 i vii4 i V6 4 3 f#: ii6

505

vii6 6 5 sf i | vii6 4

510

/b: vii6 i6 /D: vi2 vi v2 I6 /e: v2 i6

515

/f#: V4 3 | /

D: οι οκτάβες στη νότα φα, προετοιμάζουν το θέμα της «Χαρά», το οποίο είναι σε Ρε μείζονα και ξεκινάει από τη νότα φα

521



κεφαλή του θέματος της «Ωδής»

528

*p* *più p*

B

κεφαλή του θέματος της «Ωδής»

535

*pp* *sempre pp* *pp cresc.*

b

D

κεφαλή του θέματος της «Ωδής»

M Sop. *f* \*Το θέμα της «Ωδής στη Χαρά», tutti χορωδία και ορχήστρα, σε πολύ υψηλές περιοχές

543

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - -

Alt. *f*

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - -

Ten. *f*

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - -

Bass. *f*

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - -

*f*

M

CORO

I (V) 16 4 V7 I V 16 4

549

ly - - si - um, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 ly - - si - um, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 ly - - si - um, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 ly - - si - um, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,

D: I6 4 V I IV6 4 V7/IV IV I6 ii6 5

555

Himm - li - sche, dein Hei - - lig - tum. Dei - ne Zau - ber  
 Himm - li - sche, dein Hei - - lig - tum. Dei - ne Zau - ber  
 Himm - li - sche, dein Hei - - lig - tum. Dei - ne Zau - ber  
 Himm - li - sche, dein Hei - - lig - tum. Dei - ne Zau - ber

I6 V7 I IV } A: I7 IV I IV6 4

561

bin - den wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - -

bin - den wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - -

bin - den wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - -

bin - den wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - -

A: I IV6 17 IV6 4 4. I IV6 17 /b: V6 V7 I IV V/V } D: V 16 4

567

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter

- - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter

I } G: 16 V7 I V6 I vi6 V6 V6 V7 16 } D: 4 4 4 4 4 4

573

Flü - gel weit. Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der,  
 Flü - gel weit. Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der,  
 Flü - gel weit. Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der,  
 Flü - gel weit. Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der,

V7 } A: IV6 I IV6 I IV6 V IV6  
 17 } 4 4 4 4 4 4

579

Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - - le Men - schen  
 Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - - le Men - schen  
 Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - - le Men - schen  
 Was die Mo - de streng ge - teilt; Al - - le Men - schen

I IV6 V / V6 V6 i } D:VV V I6 V I6 V7  
 4 4 b: 5 vi } 4 4 4 4 4 4

585

wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weit.  
 wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weit.  
 wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weit.  
 wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weit.

I V6 I vi6 V6 } D: V7 I6 V7 I6 I  
 4 4 4 4

591

ii2 I } V2 V7 I6 i  
 V } G: 4 4

Andante maestoso  $\text{♩} = 72$

Sop. 595

Alt. \* αυτή η ένωση της αγκαλιάς συμβολίζεται με την ταυτοφωνία

Ten. \* θέμα α - η ταυτοφωνία στις ανδρικές φωνές, δημιουργεί όγκο και ένταση

Bass. *ff*

Seid um - schlun - gen Mil - - li - o - nen! Die - sen Kuß der gan - zen

Seid um - schlun - gen Mil - - li - o - nen! Die - sen Kuß der gan - zen

Εκατομμύρια εσείς αγκαλιαστείτε! Σ' όλο τον κόσμο δίνω ετούτο το

Andante maestoso  $\text{♩} = 72$

G:

\* θέμα α - σοπράνο-άλτο (σε έκτες)

602

Seid um - schlun - gen Mil - - - li - -

Seid um - schlun - gen Mil - - - li - -

Welt! Seid um - schlun - gen Mil - - li - -

Welt! Seid um - schlun - gen Mil - - - li - -

I V vi2 IV

606

o - nen! Die - - sen Kuß der gan - - zen

o - nen! Die - - sen Kuß der gan - - zen

o - nen! Die - - sen Kuß der gan - - zen

o - nen! Die - - sen Kuß der gan - - zen

G: I6 I ii V/vi IV

610 N

Welt!

Welt!

Welt! Brü - der! ü - berm Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter

Welt! Brü - der! ü - berm Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter

\* Ξανά οι ανδρικές φωνές, σε ταυτοφωνία, σε ακόμα υψηλότερες περιοχές.

\* σύνδεση μουσικής-λόγου (ψηλές νότες για τα αστέρια)

πρέπει ένας Πατέρας όλο στοργή να κατοικεί  
Αδέρφια, πάνω από των άστρων τη σκηνή

V IV } C:

618

Brü - - der! ü - - berm Ster - - nen - -  
 Brü - - der! ü - - berm Ster - - nen - -  
 woh - nen. Brü - - der! ü - - berm Ster - - nen - -  
 woh - nen. Brü - - der! ü - - berm Ster - - nen - -

IV } F: I    IV6    I    I6 IV  
 |       4

622

- zelt                    *sf* Muß                    ein                    lie - - - ber  
 - zelt                    *sf* Muß                    ein                    lie - - - ber  
 - zelt                    *sf* Muß                    ein                    lie - - - ber  
 - zelt                    *sf* Muß                    ein                    lie - - - ber

V                    I6                    V  
                          4



Adagio ma non troppo ma divoto  $\text{♩} = 60$

625

Va - - ter woh - nen.

Va - - ter woh - nen.

Va - - ter woh - nen.

Va - - ter woh - nen.

Adagio ma non troppo ma divoto  $\text{♩} = 60$

F:  $\frac{6}{4}$  viio/V  $\frac{6}{4}$  V/V/g: i V/iv iv ii V4 i

630

Ihr stürzt nie-der, Mil - li - o - nen? Ah - nest du den

Ihr stürzt nie-der, Mil - li - o - nen? Ah - nest du den

Ihr stürzt nie-der, Mil - li - o - nen? Ah - nest du den

Ihr stürzt nie-der, Mil - li - o - nen? Ah - nest du den

\*συσχετισμός μελωδικής κίνησης με το κείμενο

Εκατομμύρια εσείς, αλήθεια, προσκυνάτε;

Αραγε νιώθεις τον

$\frac{6}{4}$  V i V/IV IV ii V4 i  $\frac{6}{4}$  V i } Bb: V

637

Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - berm Ster - nen - zelt! Ü - ber  
 Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - berm Ster - nen - zelt! Ü - ber  
 Schöpfer, Welt? Such' ihn ü - berm Ster - nen - zelt! Ü - ber

Δημιουργό, κόσμε εσύ; Ψάξτε τον πάνω από των άστρων τη σκηνή

g: VV VII V (VI) VI

644

Ster - nen muß er woh - nen, ü - - ber  
 τα άστρα θα πρέπει αυτός να κατοική, \*(συσχετισμός μουσικής και κειμένου, άστρα=ψηλές νότες)  
 Ster - nen muß er woh - nen, ü - - ber  
 Ster - nen muß er woh - nen,  
 Ster - nen muß er woh - nen,

VI /d: viio7 V9



Allegro energico e sempre ben marcato  $\text{♩} = 84$

**Δ' Μέρος**

655

Θέμα α'

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E -  
 Seid um - - schlun - gen Mil - - li - -

Θέμα β'

Allegro energico e sempre ben marcato  $\text{♩} = 84$

8va

*ff sf f f sf f*

**D:** Fuga με δύο θέματα, στην κλίμακά της «Χαράς»

658

ly - si - um \_\_\_\_\_, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 o - - nen! Die - - sen Kuß der

*f f f f f f*

661

Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum.  
 gan - - - zen Welt! Seid um - -  
 Seid um - -  
 Freu - de, schö - - ner

Ten.  
 Alt.

*f* *f* *f* *ff* *ff* *f*

V } A:

664

Freu - de! Freu - de!  
 schlun - - - gen Mil - - - li - - - o - - - nen!  
 schlun - - - gen Mil - - - li - - - o - - - nen!  
 Göt - ter - fun - - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um

Alt.

*sf* *f* *f* *f* *sf* *f*

V I IV6 4 ii I6 I V } D:

667

Wir be - tre - ten dein Hei - - - -

Die - - - sen Kuß der gan - - - zen

Die - - - sen Kuß der gan - - - zen

Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein

Ten.

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

I viio7/V V 2 16 ii2 4 3

670

Welt! Freu - de!

Welt! Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,

Hei - lig - tum. Seid um - - - schlun - gen

*ff* *ff*

I V6 16 4

673

Freude! Wir betreten Tochter aus Elysiun, Wir betreten Mil-li-onen! Die-sen

(vi) I6 4 V I6 (V2/IV) IV viio7

676

tum Seid treten dein Heilig-tum. feuer-trunken, Himmlische, dein Heilig-tum. Kuß der ganzen Welt

I IV6 4 IV 2 viio7 I } I IV } A:

679

um - - schlun - gen Mil - - li - -  
 Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E -  
 Freu - de!

ii7 V vi2 (IV) ii6 I

682

o - - nen! Die - - sen Kuß der  
 ly - si - um, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 Freu - de! Wir be - tre - ten dein

I ii V7 vi } D: viio7 I  
 iii



685

gan - - zen Welt, die - - sen  
 Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum, dein  
 Hei - - - - -  
 die - - - sen Kuß der gan - - - zen

ii4 (V) 3 vi2 /B: V6 f V 2 f f

688

Kuß der gan - - zen Welt, der  
 Hei - - - - - lig - tum.  
 Hei - - - - - lig - tum, dein Hei - - - - -  
 Welt, die - - - sen Kuß der

16 7 f f f f IV6 4 iv ii } d:

691

gan - - zen Welt! *P* Freu - de, schö - ner  
 Seid *ff* um - -

gan - - zen Welt!

*f*2 } *f*V6 } *f*V6 } D: I ————— ii2 (I6)

694

Göt - ter - fun - ken, Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,  
 schlun - - gen Mil - - li - - o - - nen!  
 Freu - de! Freu - de!

V 7 I 2 ————— (vi) vii7 I ————— V vi V } A:

697

Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum.

Die - sen Kuß der gan - zen

- lig - tum, dein Hei -

Wir be - tre - ten dein Hei -

V 2 iii6 V7 ii IV V IV6 V6 V7

700

Seid um - schlun - gen,

Welt! Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,

- lig - tum. Seid um - schlun - gen,

- lig - tum. Seid

ii7 I ii7 vi vii7/V V } b: ii2 i



709

Q

b: i6      iv7      V7      i6      vii6       $\left. \begin{matrix} V/iv \\ V \end{matrix} \right\} E: IV6_4$

712

V6\_4      vii2      V4\_3      iii       $\left. \begin{matrix} I \\ V \end{matrix} \right\} A: vi7$

715

gan - - - zen Welt, der gan - - - zen  
 gan - - - zen, gan - - - zen Welt \_\_\_\_\_!  
 gan - - - zen Welt!  
 Himm - - li - sche, dein Hei - - - - - lig - tum \_\_\_\_\_

Piano accompaniment for measures 715-717, featuring a flowing eighth-note pattern in the left hand and sustained chords in the right hand.

V6 V I ii7 (I)

718

Welt \_\_\_\_\_  
 Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,  
 der gan - zen Welt \_\_\_\_\_! Seid \_\_\_\_\_  
 Seid \_\_\_\_\_ um - - - schlun - - - gen

Piano accompaniment for measures 718-719, continuing the eighth-note accompaniment with dynamic markings of *ff*.

Piano accompaniment for measures 720-721, featuring a more active eighth-note accompaniment with dynamic markings of *sf*, *ff*, and *f*.

IV } D: V6 6 16  
I 5 4





728

R

Welt! lig-tum.  
gan-zen Welt!  
gan-zen Welt! Ihr stürzt nie-der,

D: V4  
3

I

d:

732

Ah - - nest du den Schöp - - fer,  
Mil - - li - o - - nen?



737

Such' ihn ü - - - berm Ster - - - neu - zelt - - - Welt?

g:

C:

g:

ξαφνική αλλαγή υψής-απώλεια παύσεων

t  
u  
t  
t  
i  
  
c  
o  
r  
o

742

Such' ihn ü - - - berm Ster - - - nen - zelt! Brü - - - der!  
 such' ihn ü - - - berm Ster - - - nen - zelt! Brü - - - der!  
 Such' ihn ü - - - berm Ster - - - nen - zelt! Brü - - - der!  
 Such' ihn ü - - - berm Ster - - - nen - zelt! Brü - - - der!

/A:(V)

(I) I

747

Brü - der! i - - - - - berm Ster - - - - - nen - -

Brü - der! i - - - - - berm Ster - - - - - nen - -

Brü - der! ü - - - - - berm Ster - - - - - nen - -

Brü - der! ü - - - - - berm Ster - - - - - nen - -

V7

I

(V)

753

«πατέρας κατοικεί», σχέση κειμένου-μουσικής (ψηλές νότες)

zelt Muß ein lie - ber Va - ter woh - nen,

zelt Muß ein lie - ber Va - ter woh - nen,

zelt Muß ein lie - ber Va - ter woh - nen,

zelt Muß ein lie - ber Va - ter woh - nen,

(I)

(ii) } G

1005

758 *p* *più p.* *pp*

ein lie - ber Va - ter woh - - - - - nen.

ein lie - ber Va - ter woh - - - - - nen.

ein lie - ber Va - ter woh - - - - - nen.

ein lie - ber Va - ter woh - - - - - nen.

*p* *più p.* *pp*

*p* *più p.* *pp*

*p* *più p.* *pp*

*p* *più p.* *pp*

**G:** ii V7 I = 120

Allegro ma non tanto  $\text{♩} = 120$

763 *pp*

767 Sop. *«απάντηση»*

Alt. Freu - - de, Toch-ter aus E - ly - si-um!

Ten. *«θέμα-ερώτηση»* Freu - - de, Toch-ter aus E - ly - si-um!

Bar. Toch - - ter, Toch-ter aus E - ly - si-um!

Toch - - ter, Toch-ter aus E - ly - si-um!

*sempre pp*

I — V7 — I — V7 — I

vii2

I } A:  
IV }

777

SOLI

I                      V7                      I                      V7

781

I                      ii2                      I } D:                      16 4                      V7                      16 4

\* κανόνας φωνών σε ζεύγη

785

*cresc.*

bin - den \_\_ wie - der \_\_, dei - ne \_\_ Zau - ber \_\_ bin - den \_\_

*cresc.*

bin - den \_\_ wie - der, dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber

*cresc.*

dei - ne Zau - ber bin - den \_\_ wie - der \_\_, bin - - - - den,

*cresc.*

Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den \_\_

*cresc. poco a poco*

V13 I6 4 V7 I6 4 V4 3 I V2 I6 V4 3 I

790

wie - der \_\_, Was die Mo - de streng ge - teilt, Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber

bin - den \_\_ wie - der \_\_, bin - - - - den, bin - den

bin - den wie - der, dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den \_\_

wie - der \_\_, dei - ne \_\_ Zau - ber \_\_ bin - den \_\_ wie - der \_\_,

V2 I6 V7 I (V7) I V7 I V7 I

\* ελεύθερη αντίστιξη στις σόλο φωνές

795 *S*

bin - den - wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt.  
 wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt.  
 wie - der, Was die Mo - de streng ge - teilt.  
 Was die Mo - de streng ge - teilt.

SOLI

CORO

*S p cresc.*

Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, bin - den - wie - der, Was die Mo - de  
*p cresc.* Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, bin - den - wie - der, Was die Mo - de  
*p cresc.* Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, bin - den - wie - der, Was die Mo - de  
*p cresc.* Dei - ne Zau - ber, dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, bin - den - wie - der, Was die Mo - de

*p cresc.*

*S*

D: V6<sub>4</sub> | V2 (I6) | V4<sub>3</sub> | V2 (I6) | V4<sub>3</sub> | V2 (I6) (V) V7

802

CORO

streng ge - teilt. Al - - le

streng ge - teilt. Al - - le

streng ge - teilt. Al - - le

streng ge - teilt. Al - - le

*f* *f* *f* *ff* *f* *f* *f* *p cresc.* *ff*

D: I V6 (iii) (V) I (V 2) (V7) I

poco adagio

807

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen wer - den Brü - der, Wo dein

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen wer - den Brü - der, Wo dein

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen wer - den Brü - der, Wo dein

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen wer - den Brü - der, Wo dein

poco adagio

*sf* *f* *f* *p* *espress.* *p dolce*

I (vi) (IV) (ii) V7 ii6 vi 5

Tempo I

812

sanf - - ter Flü - gel weit

sanf - - ter Flü - gel weit

sanf - - ter Flü - gel weit

sanf - - ter Flü - gel weit

Tempo I

*p*

D: ii6 V7 16 V (16) V (16) V7 16 V 6 I 6 V 6 I 6

4 4 4 4 5 6 5

818

*p cresc.*

θέμα

Dei-ne Zau-ber, dei-ne Zau-ber bin - den wie - der, Was die Mo - de streng

*p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

παράλλαξη

παράλλαξη

ισοκράτης

*p cresc.*

*f*

δσα

V7 16 V7 16 V7 16 V 16 V I V6 (i6) (ii)

4 4 4 4

OL C RC



824

ge - teilt. *ff* Al - - le

ge - teilt. *ff* Al - - le

*f ff f f f p cresc. ff*

828

(V) 2 (I) (V) | poco adagio

SOLI

Al - le Men-schen, al - le, al - - le

Al - le Men-schen, al - le, al - - le

Al - le Men-schen, al - le, al - - le

Al - le Men-schen, al - le, al - - le

CORO

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen!

Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen, al - le Men-schen!

*sf sf sf sf* poco adagio

I (vi) (IV) (ii) / A: V

833

SOLI

Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf

Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf

Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf

Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf

V6 } E: \_\_\_\_\_ V6 \_\_\_\_\_ |  
 16 } 4

836

ter Flü - gel weit,

ter Flü - gel weit,

ter dein

B: 16 \_\_\_\_\_ V7 \_\_\_\_\_ 16 \_\_\_\_\_  
 4 4

839

dein sanf - - - - - ter Flü-gel - weit .  
 dein sanf - - - - - ter Flü-gel - weit .  
 Flü-gel weit, dein sanf - ter Flü - gel - weit .  
 sanf - - - - - ter Flü-gel weit .

*cresc.*

B: 16 4 V7 I i  
 poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro

843

*pp* *cresc.*

D: Presto ♩ = 132

CORO

*f* Seid um - schlun-gen  
*f* Seid um - schlun-gen  
*f* Seid um - schlun-gen  
*f* Seid um - schlun-gen

Presto ♩ = 132  
*ff* *sf* *sf* *sf* *ff* *sf*

[ \* τονική απόκλιση στη E, V/V της D ] D: I — V } E:  
 IV }

856

Mil-li-o-nen! Die-sen Kuß der gan-zen Welt! der gan-zen Welt

Mil-li-o-nen! Die-sen Kuß der gan-zen Welt! der gan-zen Welt

Mil-li-o-nen! Die-sen Kuß der gan-zen Welt! der gan-zen Welt

Mil-li-o-nen! Die-sen Kuß der gan-zen Welt! der gan-zen Welt

(I) V6 I /A:V6 | V6 (I) V2/V (v6) (V 2) I6 V I

861

Brü-der! ü - - berm

Brü-der! ü - - berm

Brü-der! ü - - berm

Brü-der! ü - - berm

D: V2 — I6 V2 — I6 V2 — I6 V2 — I6 V2 — I6

866

Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter, ein lie - ber

Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter, ein lie - ber

Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter, ein lie - ber

Ster - nen - zelt Muß ein lie - ber Va - ter, ein lie - ber

8va

f

D: V2 I6 V2 I6 V2 I6 V7 I ii6

871

Va - ter woh - - - - - nen, ein lie - ber Va - ter

Va - ter woh - - - - - nen, ein lie - ber Va - ter

Va - ter woh - - - - - nen, ein lie - ber Va - ter

Va - ter woh - - - - - nen, ein lie - ber Va - ter

V7 I6 V2 vi6 I6 V9 I ii6 V7 I6 V4



887 **T** *ff* *sf*

Welt! Die - - - sen Kuß der gan - zen

Welt! Die - - - sen Kuß der gan - zen

Welt! Die - - - sen Kuß der gan - zen

Welt! Die - - - sen Kuß der gan - zen

**T**

e: V

891 *ff* *ff* *ff* *ff*

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

Welt, der gan - zen Welt, der gan - zen,

VI

V/V

IV

iv

895 *ff*

gan - - - zen

gan - - - zen

gan - - - zen

gan - - - zen

e: VII2 / D: IV6 (ii) (V6) (V7) (V2) (4) 6 5 16 V v  
5 3 3 4

899 *ff*

Welt, der gan - - - zen

Welt, der gan - - - zen

Welt, der gan - - - zen

Welt, der gan - - - zen

III7 IV6 (ii) (V) (V7) (V2) (V4) (V6) (V7) 16 V  
3 5 4



903

Welt! Freu - de, Freu - de, schö - ner Göt - - - ter - *ff*

Welt! Freu - de, Freu - de, schö - ner Göt - - - ter - *ff*

Welt! Freu - de, Freu - de, schö - ner Göt - - - ter - *ff*

Welt! Freu - de, Freu - de, schö - ner Göt - - - ter - *ff*

*f* *f* *f* *ff*

D: I (vi) (IV) (ii) (V)

907

fun - ken! schö - ner Göt - - - *ff*

fun - ken! schö - ner Göt - - - *ff*

fun - ken! schö - ner Göt - - - *ff*

fun - ken! schö - ner Göt - - - *ff*

*ff* *ff*

I (V)

911

ter - fun - ken! Toch -

ter - fun - ken! Toch -

ter - fun - ken! Toch -

ter - fun - ken! Toch -

*ff*

D: (V) — (I) — (V) — (I) V7

916

Maestoso  $\text{♩} = 60$

ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

ter aus E - ly - si-um! Freu - de, schö - ner

*p* *f* *sf*

Maestoso  $\text{♩} = 60$

*p* *cresc.* *f*

V7 — I — IV — V7

Prestissimo

919 *ff.*

Göt - ter - fun - ken! Göt - ter - fun - ken!

Göt - ter - fun - ken! Göt - ter - fun - ken!

Göt - ter - fun - ken! Göt - ter - fun - ken!

Göt - ter - fun - ken! Göt - ter - fun - ken!

*ff.*

*Prestissimo*

D: V7 — I — V — I — 6 I V I

923 *8va*

*sf* *f*

I 6 V I V I V I V I V I V I

4

929

*f* *f* *f* *f* *sf* *sf* *sf*

935

6 6 6 6

*sf* *ff*

