

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΚΛΩΝΤ ΝΤΕΜΠΥΣΥ, "ΠΕΛΛΕΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗ"-
ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΓΕΝΕΣΗ ΜΙΑΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΤΙΚΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ
ΣΤΗΝ ΟΠΕΡΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Της φοιτήτριας

ΝΑΤΣΑΚΟΥ ΕΛΕΝΗΣ

ΑΕΜ:1342

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ-ΜΑΡΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ - ΛΕΚΤΟΡΑΣ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

Ευχαριστώ την καθηγήτρια μου Κα Στεφάνου Δανάη, για το ενδιαφέρον και την εξαιρετική καθοδήγηση καθ' όλη την διάρκεια εκπόνησης της Διπλωματικής μου εργασίας, καθώς και την φίλη και συνάδελφο Κα Κατσίκη Μαρία, η οποία επιμελήθηκε τη μετάφραση των Γαλλικών κειμένων.

Πίνακας Περιεχομένων

I. Πρόλογος.....σελ. 1	σελ. 1
II. Πρώτο Κεφάλαιο	
1.1.Κοινωνικό- οικονομικό-πολιτικό περιβάλλον.....σελ. 5	σελ. 5
1.2.. Ο Συμβολισμός στις Τέχνες.....σελ. 8	σελ. 8
1.2.1.. Λογοτεχνία- ποίηση.....σελ. 8	σελ. 8
1.2.2. Ζωγραφική.....σελ.11	σελ.11
1.2.3. Θέατρο – Όπερα.....σελ.13	σελ.13
III. Δεύτερο Κεφάλαιο	
2.1.Maurice Maeterlinck..... σελ.24	σελ.24
2.1.1. Δραματουργία..... σελ. 24	σελ. 24
2.1.1.1. Στατικότητα.....σελ.24	σελ.24
2.1.1.2. Σκηνοθεσία σελ.25	σελ.25
2.1.1.3. Σκηνικά.....σελ.26	σελ.26
2.1.1.4. Συμβολιστικά χαρακτηριστικά.....σελ.27	σελ.27
2.1.1.5. Η Σιωπή.....σελ.27	σελ.27
2.1.1.6. Η Γλώσσα.....σελ. 29	σελ. 29
2.2. Claude Debussy.....σελ.31	σελ.31
2.2.1. Η πορεία προς μια νέα μουσική γλώσσα.....σελ.32	σελ.32
2.2.2. Villa Medici.....σελ.32	σελ.32
2.2.3. Η συναναστροφή με τους Συμβολιστές.....σελ.33	σελ.33
2.2.4. Δραματικές συνθέσεις, Chansons και Melodies.....σελ.35	σελ.35
2.2.5. Diane au bois.....σελ.37	σελ.37

2.2.6. Trois Chansons de Bilitis.....σελ.40
2.2.7. Rodrigue et Chimeneσελ.42

IV. Τρίτο Κεφάλαιο

3. Η όπερα Πελλέας και Μελισσάνθη

3.1. Η δημιουργία της όπερας.....σελ. 43
3.2. Επιρροή από τον Wagner.....σελ. 47
3.3. Τα μοτίβα.....σελ 52
3.3.1.Το μοτίβο του Golaudσελ.53
3.3.2. Το μοτίβο της Μελισσάνθης.....σελ.58
3.3.3. Το μοτίβο του Πελλέα.....σελ. 62
3.3.4. Μουσικός Συμβολισμός.....σελ. 64
3.3.5. Ενορχήστρωση.....σελ.70
3.3.6. Προσωδία.....σελ.81

V. Επίλογος

VI. Παράρτημα

A. Εικόνες

B. Σύνοψη της όπερας

Γ. Μοτίβα τη όπερας

VII. Βιβλιογραφία

Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται την συμβολιστική αισθητική στην όπερα *Pelléas et Mélisande*. Στα πλαίσια της μελέτης αυτής προσεγγίζονται και άλλες μορφές τέχνης, εκτός της όπερας του Debussy, σε μια προσπάθεια ανίχνευσης των ευρύτερων χαρακτηριστικών του Συμβολισμού και κριτικής παρουσίασης των εκφάνσεων τους στην οπερατική σύνθεση. Η επιλογή του θέματος της εργασίας, με απασχόλησε επί μακρόν. Πρόθεση μου ήταν να ασχοληθώ με την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Κατά την διάρκεια της έρευνας, διαπίστωσα ότι ήταν απαραίτητη η μελέτη και παρουσίαση του Συμβολιστικού κινήματος και των χαρακτηριστικών του, καθώς επρόκειτο για μια συμβολιστική όπερα. Γεννήθηκαν αρκετά ερωτήματα τα οποία θεώρησα ότι έπρεπε να απαντηθούν. Πότε αναπτύχθηκε ο Συμβολισμός και μέσω ποιας Τέχνης έκανε αισθητή την παρουσία του; Ποιες ήταν οι κοινωνικές-οικονομικές και πολιτικές συνθήκες την περίοδο ανάπτυξης του Συμβολιστικού κινήματος; Ποιες τέχνες εκφράστηκαν μέσω του Συμβολισμού; Πως ανιχνεύεται στην όπερα *Pelléas et Mélisande* η συμβολιστική αισθητική; Σε ποιες συμβολιστικές δημιουργίες παρατηρούνται ομοιότητες με την όπερα του Debussy; Σε τούτα τα ερωτήματα καλείται να απαντήσει η παρούσα μελέτη.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, εισαγωγικά παρουσιάζεται το θεατρικό έργο του Maeterlinck, η πρεμιέρα του θεατρικού και εν συνεχεία η πρώτη παράσταση της όπερας. Ακολουθεί μια σύντομη αναφορά στις κοινωνικό-οικονομικό-πολιτικές συνθήκες, κατά την περίοδο ανάπτυξης του Συμβολιστικού κινήματος. Ως πρώτο υποκεφάλαιο παρουσιάζεται ο Συμβολισμός στην λογοτεχνία και την ποίηση, και γίνεται αναφορά στο Μανιφέστο του Jean Moreas, τους ποιητές Charles Baudelaire, Paul Verlaine και Stéphane Mallarmé. Εκεί περιγράφονται χαρακτηριστικά έργα των ποιητών και βασικά στοιχεία της γραφής τους, τα οποία οριοθετούν την συμβολιστική αισθητική. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου προσεγγίζεται η συμβολιστική ζωγραφική και αναφέρονται η θεματολογία και τα τεχνικά χαρακτηριστικά που την καθορίζουν. Από το ευρύ φάσμα των συμβολιστών ζωγράφων επιλέχθηκαν ζωγράφοι, στο έργο των οποίων απαντώνται ομοιότητες με την όπερα του Debussy. Στο τρίτο υποκεφάλαιο το συμβολιστικό θέατρο και η όπερα αποτελούν το πεδίο της έρευνας, όπου περιγράφονται διάφορες θεατρικές μορφές που συνέβαλλαν στην διαμόρφωση του συμβολιστικού θεάτρου. Στην ενότητα αυτή εντοπίζεται η ύπαρξη συγκεκριμένων θεατρικών χώρων στους οποίους παρουσιάστηκαν πρωτοποριακές παραστάσεις, αλλά και θεατρικών συγγραφέων, το έργο και οι απόψεις των οποίων συνέβαλαν στην ανάπτυξη της συμβολιστικής αισθητικής. Με την συμβολιστική όπερα, τα χαρακτηριστικά της και την παρουσίαση των συμβολιστικών έργων *Pelléas et Mélisande* (*Πελλέας και Μελισσάνθη*) του Claude Debussy, *Ariane et Barbe-bleue* (*Η Αριάδνη και ο Κυανοπώγων*) του Paul Dukas, *A kékszakállú herceg vára* (*Ο Πύργος του Κυανοπώγωνα*) του Béla Bartók και *Salome* (*Σαλώμη*) του Richard Strauss ολοκληρώνεται το πρώτο κεφάλαιο. Πρωταρχικός στόχος στο κεφάλαιο αυτό, η

αναζήτηση στις δημιουργίες των προαναφερθέντων καλλιτεχνών, κοινών συμβολιστικών στοιχείων με την όπερα *Pelléas et Mélisande*.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρατίθεται το θέμα των καλλιτεχνικών αναζητήσεων των M. Maeterlinck και C. Debussy, και η παρουσίαση πρώιμων έργων των δύο καλλιτεχνών, στα οποία εντοπίζονται κοινά στοιχεία με την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου σκιαγραφείται η χαρακτηριστική αισθητική των θεατρικών του Maeterlinck *Les Aveugles (Οι Τυφλοί)* και *L'Intruse (Ο Παρείσακτος)*. Στα θεατρικά αυτά εντοπίζονται τα βασικά συμβολιστικά δραματουργικά χαρακτηριστικά (στατικότητα, σκηνοθεσία, σκηνικά, συμβολισμοί) καθώς επίσης και η χαρακτηριστική γλώσσα του Συμβολισμού με έμφαση στη σιωπή, τα ανακόλουθα, τις επαναλήψεις, την υπαινικτική γλώσσα. Ένα ακόμη πεδίο της έρευνας αποτελεί η παρουσίαση κοινών αισθητικών προσεγγίσεων και τεχνικών μεταξύ των θεατρικών του Maeterlinck και της όπερας του Debussy. Στο δεύτερο σκέλος του κεφαλαίου η έρευνα εστιάζεται στην καλλιτεχνική πορεία του Debussy, από την παραμονή του στην Villa Medici, την συναναστροφή του με τους συμβολιστές καλλιτέχνες και την δημιουργία των δραματικών συνθέσεων και των μελωδιών του. Οι ημιτελείς δραματικές δημιουργίες του *Diane au bois (Η Άρτεμις στο δάσος)*, *Rodrigue et Chimène (Ο Ροντρίγο και η Σιμένε)*, και τα τραγούδια του *Trois Chansons de Bilitis (Τα Τρία Τραγούδια της Μπίλιτις)* αποτελούν συνθέσεις στις οποίες εντοπίζονται κοινά στοιχεία με την όπερα *Pelléas et Mélisande*.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζεται στην σύνθεση της όπερας του Debussy *Pelléas et Mélisande*. Το πρώτο υποκεφάλαιο επικεντρώνεται στην γένεση της όπερας, στην απόφαση του Debussy να χρησιμοποιήσει το θεατρικό του Maeterlinck και την αγωνιώδη προσπάθειά του να κατασκευάσει μια ξεχωριστή μουσική αντιμετώπιση που να αρμόζει στην ιδιαιτερότητα του θεατρικού κειμένου. Το δεύτερο υποκεφάλαιο αναφέρεται στην αισθητική και πρακτική επιρροή του Wagner στον Debussy. Εντοπίζονται σκηνές όπου διαπιστώνονται κοινά τεχνικά στοιχεία και αναφέρονται απόψεις διαφόρων κριτικών επί του θέματος. Στο τρίτο μέρος παρουσιάζονται τα μοτίβα των Πελλέα, Μελισσάνθης και Golaud, τα τεχνικά στοιχεία που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε αυτά (ρυθμό, αρμονία, παύσεις), και τα συμβολιστικά χαρακτηριστικά. Το τέταρτο υποκεφάλαιο επικεντρώνεται στο θέμα των συμβόλων στο κείμενο του Maeterlinck και τον τρόπο που παρουσιάστηκαν μουσικά από τον Debussy. Στο πέμπτο υποκεφάλαιο στο επίκεντρο βρίσκεται η ενορχήστρωση της όπερας, η τεχνική της οποίας δημιουργεί την ατμόσφαιρα που συνάδει με την συμβολιστική αισθητική. Στο έκτο και τελευταίο υποκεφάλαιο, η προσωδία αποτελεί το πεδίο της έρευνας. Πως μελοποίησε ο Debussy το έργο του Maeterlinck, πως χειρίστηκε τον λόγο και τον ρυθμό του κειμένου για να δημιουργήσει το κατάλληλο ηχητικό περιβάλλον, που να εναρμονίζεται με την συμβολιστική αισθητική; Ευελπιστώ η αναλυτική παρουσίαση των κεφαλαίων που ακολουθούν, να δώσει κάποιες απαντήσεις στα ανωτέρω ερωτήματα.

Στον επίλογο γίνεται συνοπτική αναφορά στις απαντήσεις επί βασικών ερωτημάτων, τα οποία τέθηκαν στην παρούσα εργασία και τα οποία σκιαγραφούν

την αισθητική του Συμβολισμού. Τέλος παρουσιάζονται ορισμένες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα, καθώς υφίστανται τομείς οι οποίοι δεν έχουν ερευνηθεί εκτενώς.

Πρώτο Κεφάλαιο

Στα 1893 ο Maurice Maeterlinck απέκτησε μεγάλη φήμη με την επιτυχία του θεατρικού του έργου, *Pelléas et Mélisande*. Όπως αναφέρει ο Grayson, η έκδοση του θεατρικού του Maeterlinck είχε πραγματοποιηθεί στις Βρυξέλες από τον Paul Lacomblez τον Μάιο του 1892 και η πρεμιέρα ένα χρόνο αργότερα, έγινε υπό τον Aurélien Lugné- Poë.¹ Όπως μας πληροφορεί η Katherine Worth το έργο του Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* υπό την διεύθυνση του Lugné- Poë, παρουσιάστηκε σε μια απογευματινή παράσταση στο Théâtre des Bouffes Parisiens, στις 17 Μαΐου, με την υποστήριξη των Camille Mauclair,² Octave Mirbeau³ και άλλων προσωπικοτήτων,⁴ από τον χώρο των Συμβολιστών. Η παράσταση του έργου στην σκηνή του Bouffes Parisiens, “προκάλεσε μια ορισμένη αναστάτωση ανάμεσα στους κριτικούς στο Παρίσι.”⁵ Σύμφωνα με την Worth, ο Camille Mauclair από κοινού με τον Maeterlinck είχαν σχεδιάσει τα κοστούμια της παράστασης. Τα σκηνικά δημιούργησε ο ζωγράφος Paul Vogler, την μουσική επένδυση ο Gabriel Fabre, ενώ το πρόγραμμα της παράστασης επιμελήθηκε ο Edouard Vuillard.⁶ Ο Lugné-Poë χρησιμοποίησε τις σκηνοθετικές μεθόδους οι οποίες είχαν ήδη καθιερωθεί στο Théâtre d’Art: απλά σκηνικά, αμυδρό φωτισμό, αυλαία από γάζα ανάμεσα στην σκηνή και το κοινό, αργές ρυθμικές κινήσεις, άτονο λόγο. Την θεατρική σκηνή περιέβαλε μια ονειρική – ποιητική ατμόσφαιρα.⁷ Η πρεμιέρα του Συμβολιστικού θεατρικού έργου του Maeterlinck, την οποία παρακολούθησε ο Claude Debussy, υπήρξε καθοριστικός παράγων για την δημιουργία από τον συνθέτη της όπερας *Pelléas et Mélisande*.

¹ David, A., Grayson, “From Maeterlinck’s Play to Debussy’s Opera,” στο *The Genesis of Pelléas et Mélisande*, Michigan: UMI Research Press, 1986, σελ. 13.

² Ο Camille Mauclair (1872- 1945) ήταν ποιητής, μυθιστοριογράφος, κριτικός τέχνης και συγγραφέας έργων για την Ιστορία της Τέχνης. Διαμόρφωσε την δική του αισθητική επηρεασμένος από το έργο των Mallarmé και Maeterlinck. Το 1892 ανέλαβε την διεύθυνση του περιοδικού *Mercur de France* στο οποίο έγραφε άρθρα κατά των μετα-ιμπρεσιονισμών ζωγράφων και 1893 με τον Lugné- Poë ίδρυσαν το Théâtre de L’Oeuvre. (“Mauclair, Camille” Grove Art Online, ed. Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline>, τελευταία πρόσβαση 15 Μαΐου 2012).

³ Ο Octave Mirbeau (1848-1917) ήταν θεατρικός συγγραφέας και κριτικός τέχνης. Υπήρξε μέλος της Academie Goncourt, και γνώρισε το έργο του Maeterlinck. Έγραψε κριτική για πολλούς σημαντικούς καλλιτέχνες του συμβολιστικού κινήματος. (“Mirbeau, Octave” Grove Art Online, ed. Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline>, τελευταία πρόσβαση 15 Μαΐου 2012).

⁴ Katherine, Worth, *Theatre in Focus: Maeterlinck’s plays in performance*, (Cambridge: Chadwick-Healey Inc., 1985), σελ. 24.

⁵ J. G. Prod’ home & Marguerite, Barton, “Claude (Achilles) Debussy,” *The Musical Quarterly*, Vol.4, No.4 (Oct., 1918), σελ. 557.

⁶ Ο Edouard Vuillard (1868-1940) υπήρξε Γάλλος ζωγράφος και χαράκτης, ο οποίος σπούδασε στην Ecole des Beaux-Arts. Το 1890 συνδέθηκε με το κίνημα των Nabis, μια ομάδα σπουδαστών της σχολής καλών τεχνών Academie Julian, οι οποίοι ενδιαφερόταν για την Συμβολιστική τέχνη και λογοτεχνία και εμπνεύστηκαν από τον συνθετισμό του Paul Gauguin. (Belinda, Thomson, “Vuillard, Eduard,” Grove Art Online, ed. Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline>, τελευταία πρόσβαση 15 Μαΐου 2012).

⁷ Katherine, Worth, *Theatre in Focus: Maeterlinck’s plays in performance*, σελ. 24.

Η όπερα *Pelléas et Mélisande*, "ένα έργο εξαιρετικής και μυστηριώδους ομορφιάς, απίστευτα ευαίσθητης φαντασίας,"⁸ παρουσιάστηκε στο Παρίσι στις 30 Απριλίου του 1902 στο Théâtre National d'Opéra – Comique. Οι όποιες δυσκολίες είχαν παρουσιαστεί μέχρι την ολοκλήρωση του έργου ανήκαν στο παρελθόν, "οι τραγουδιστές και η ορχήστρα ήσαν έτοιμοι από κάθε άποψη και είχαν εμπιστοσύνη στον Pelléas,"⁹ παρά τα προβλήματα που είχαν παρουσιασθεί κατά την διάρκεια της γενικής πρόβας. Ο Busser κατέγραψε την γενική εντύπωση της βραδιάς της πρεμιέρας και συγκρίνοντας την με την δημόσια γενική δοκιμή στις 28 Απριλίου του 1902 ανέφερε:

Η πρεμιέρα απολαμβάνει μια καλύτερη αποδοχή από το κοινό: τρία ή τέσσερα κουδούνια σε κάθε πράξη. Η σκηνή του μικρού Υπίολδ φέρνει ακόμη στην επιφάνεια κάποιους ψιθύρους, οι οποίοι σταμάτησαν γρήγορα....Στις δύο τελευταίες πράξεις ενθουσιασμός.....το όνομα του Debussy εξυψώνεται στο τέλος της παράστασης¹⁰

Το *Pelléas et Mélisande* αποτελεί μια συμβολιστική όπερα. Τι είναι όμως ο Συμβολισμός και ποια περίοδο αναπτύχθηκε; Ποιες ήταν οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες την εποχή της εμφάνισης του Συμβολιστικού κινήματος; Ποιες τέχνες εκφράστηκαν μέσω του συμβολισμού και πως ανιχνεύεται σε αυτές ο συμβολισμός; Αυτά είναι τα βασικά ερωτήματα στα οποία επιδιώκεται να δοθούν απαντήσεις στο παρόν κεφάλαιο.

1.1. Κοινωνικό- οικονομικό και πολιτικό περιβάλλον

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα η Ευρώπη αντιμετώπιζε ένα ευρύ πεδίο αλλαγών και ανακατατάξεων. Ο καπιταλισμός αποτελούσε μια ανερχόμενη δύναμη και ιδιαίτερα στην βόρειο-δυτική Ευρώπη, σε αντίθεση με τις χώρες του νότου οι οποίες υστερούσαν. Δημιουργήθηκε η αστική τάξη η οποία είχε τον έλεγχο του τραπεζικού συστήματος και της βιομηχανίας. Η βιομηχανική επανάσταση και η αστυφιλία που την ακολούθησε, δημιούργησαν αύξηση του εργατικού δυναμικού, του οποίου οι συνθήκες ζωής άλλαξαν. Παράλληλα διαμορφώθηκε και η μεσαία τάξη η οποία βρισκόταν ανάμεσα στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και την εργατική τάξη. Οι συνθήκες διαβίωσης των Ευρωπαίων πολιτών βελτιώθηκαν και σε αυτό συνέβαλαν η κατασκευή του σιδηροδρόμου, η εκπαίδευση, ο γενικός πλουτισμός αλλά και οι εργατικοί αγώνες. Στους αγώνες των εργατών συνέβαλε ο συνδικαλισμός ο οποίος ήταν σε πλήρη άνθιση και ο σοσιαλισμός "που στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, συναντά

⁸ Antony, Peattie, & The Earl of Harewood, ed., *The New Kobbe's Opera Book*, (London: Ebury Press, 2000), σελ. 187.

⁹ David, A., Grayson, "Rehearsals and Performances," στο *The Genesis of Pelleas et Melisande*, (Michigan: UMI Research Press, 1986), σελ 90.

¹⁰ Ibid., σελ. 88.

τις μαρξιστικές αντιλήψεις.¹¹ Όμως “Αν και το επίπεδο ζωής είχε βελτιωθεί, το οικονομικό χάσμα ανάμεσα στην elite και στον λαό παρέμενε τεράστιο.”¹²

Η Παρισινή Κομμούνα¹³ είχε δώσει προτεραιότητα στην εκπαίδευση και η εθνοφυλακή είχε απομακρύνει τις καλόγριες και τους ιερείς από τα σχολεία. Η ήττα της Παρισινής Κομμούνας στη συνέχεια άφησε τους εργάτες ανυπεράσπιστους και τους οδήγησε σε δύσκολες συνθήκες δουλειάς, όπως σκληρά ωράρια, χαμηλούς μισθούς και αυστηρή πειθαρχία. Υπό αυτές τις συνθήκες οι αναρχικοί άρχισαν την εκστρατεία τους, η οποία διήρκεσε περίπου είκοσι χρόνια. Ο αναρχισμός ως κοινωνικό κίνημα αναπτύχθηκε μετά το 1872, καθώς έγινε φανερό ότι οι μέθοδοι του K. Marx καθιστούσαν αδύνατη την αναγέννηση της Διεθνούς Ένωσης Εργατών της γνωστής σήμερα ως Πρώτης Διεθνούς.

Ένα ερώτημα που τίθεται είναι αν ο αναρχισμός επηρέασε τους καλλιτέχνες και με πιο τρόπο. Ερευνητές (κοινωνιολόγοι και ιστορικοί) καταθέτουν τις απόψεις τους σχετικά με την ύπαρξη ή όχι αλληλεπίδρασης μεταξύ αναρχισμού και τέχνης. Σύμφωνα με τον Clifford Harper, ο αναρχισμός στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είχε την υποστήριξη όχι μόνο των βιομηχανικών εργατών αλλά και των πρωτοπόρων αστών καλλιτεχνών και κυρίως των ποιητών και των ζωγράφων. “Η ποίηση των Συμβολιστών φημιζόταν ως η ποίηση της εξέγερσης.”¹⁴ Όπως αναφέρει ωστόσο ο Walter Langlois τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες ελάχιστα τους απασχολούσαν οι πραγματικές κοινωνικές ή πολιτικές συνθήκες. Αυτό που τους προσήλκυσε στον αναρχισμό ήταν το Ιδεαλιστικό Αναρχικό πνεύμα, που τους ωθούσε στην αναζήτηση νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης.¹⁵ Οι κυριότερες φυσιογνωμίες, οι Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé και Charles Baudelaire είχαν δημιουργήσει την ποίηση τους αντιτιθέμενοι στα καθιερωμένα δόγματα της αυστηρής δομής και της επιτηδευμένης γλώσσας. Ο Συμβολιστής Stuart Merrill συνόψισε ότι “ αυτό που αποτελεί την δύναμη της θεωρίας των Συμβολιστών είναι ακριβώς η αναρχία της. Ο Συμβολιστής είναι ο αναρχικός της λογοτεχνίας.”¹⁶ Ο Jean Maitron στην *Histoire du Mouvement Anarchiste en France 1860-1914*, (*Ιστορία του Αναρχικού Κινήματος στη Γαλλία 1860-1914*) γράφει:

Η χρονολογική σύμπτωση του Συμβολισμού και του Αναρχισμού δημιούργησαν μεταξύ τους αμοιβαία συμπάθεια. Άνθρωποι ήταν συμβολιστές στην λογοτεχνία και

¹¹ Serge, Bertsein & Pierre, Milza, ed., *Η Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος 2^{ος}, μτφ. Α. Δημητρακόπουλος, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997), σελ. 163.

¹² J.M., Roberts, “A General History of Europe,” στο *Europe 1880-1945*, (London: Longman Group Limited, 1989, 1st ed., 1967), σελ. 76.

¹³ Η Παρισινή Κομμούνα αποτέλεσε μια εργατική επαναστατική κυβέρνηση η οποία εγκαθιδρύθηκε στο Παρίσι μετά την εξέγερση της εθνοφρουράς και των εργατών του Παρισιού και διήρκεσε από τις 26 Μαρτίου του 1871 μέχρι τις 28 Μαΐου του ίδιου έτους. (Glifford, Harper, *Αναρχισμός*, Θεσσαλονίκη: Επιλογή, 1989).

¹⁴ Glifford, Harper, “Τέχνη και Αναρχισμός,” στο *Αναρχισμός*, (Θεσσαλονίκη: Επιλογή, 1989, μτφ. Κ. Δεσποινιάδης), σελ. 82.

¹⁵ Walter, A., Langlois, “Anarchism, Action and Malraux,” *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, No 3, Andre Malraux issue, (Autumn, 1978), σελ. 275.

¹⁶ Glifford, Harper, *Αναρχισμός*, σελ. 75.

αναρχικοί στην πολιτική. Οι Stéphane Mallarmé, Pierre Quillard, Remy de Gourmont, Francis Vielé-Griffin ήταν οπαδοί του Αναρχισμού¹⁷.

Συμβολιστές καλλιτέχνες επεδίωξαν μέσω της τέχνης τους την ανατροπή του καλλιτεχνικού κατεστημένου, την ελευθερία της έκφρασης μέσα από την δική τους οπτική, την ανάπτυξη της ατομικότητας τους. Οι οπαδοί του Αναρχισμού πίστευαν στην δημιουργία μιας αταξικής κοινωνίας καθώς και στην ανάπτυξη της πνευματικότητας και ατομικότητας του ανθρώπου. Το γεγονός ότι οι Συμβολιστές ζούσαν σε μια εποχή ιδιαίτερα σκληρή, τους ώθησε στην δημιουργία έργων τέχνης, που παρείχαν - στους θεατές ή ακροατές - την δυνατότητα της αίσθησης του ονείρου. Οι Συμβολιστές υποστήριζαν ότι έπρεπε να είναι απολύτως ελεύθεροι να δημιουργούν και να χρησιμοποιούν δικές τους φόρμες. Πίστευαν ότι η ποίηση γράφεται και γίνεται κατανοητή όταν αφήνουμε την φαντασία να την ερμηνεύει ελεύθερα.

Η διάδοση της εκπαίδευσης του πληθυσμού ήταν πλέον ένα σημαντικό στοιχείο, καθώς βοήθησε στην απομάκρυνση από παλαιές συνήθειες και αντιλήψεις και δημιούργησε νέες. Όπως αναφέρει ο Roberts στην Γαλλία εκδόθηκε η πρώτη εφημερίδα, η *Le Journal* το 1892 και η *Daily Mail* το 1896, βοηθώντας εκτός των άλλων στην διάδοση των ιδεών.¹⁸ Σύμφωνα με τον Pierre Aubery, πληροφορίες από άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά αλλά και προγράμματα θεάτρων μεταξύ των οποίων και του Théâtre de l'Œuvre από το 1893 μέχρι το 1899, επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό ότι η ιδεολογία των αναρχικών και η συμβολιστική αισθητική συμβάδιζαν.¹⁹

Οι ιδέες του Συμβολισμού παράλληλα στηρίχθηκαν στην άνοδο της επιστήμης της ψυχολογίας, η οποία έδωσε έμφαση στην προσωπική ελευθερία, με επακόλουθο την ελευθερία της υποκειμενικής έκφρασης των καλλιτεχνών. Ο Συμβολισμός όταν χρησιμοποιούσε είδωλα, δεν το έπραττε αυτό για να εκφράσει ότι αναπαριστούσαν, αλλά αυτό που υποδήλωναν. Το αντικείμενο στον Συμβολισμό δεν κατονομάζεται αλλά υπονοείται.. Ο περιοδικός τύπος βοήθησε στην ταχεία διάδοση των απόψεων των συμβολιστών με αποτέλεσμα την δημιουργία καλλιτεχνικών ομάδων τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Το Παρίσι όμως παρέμενε πάντα η βάση και η ψυχή αυτής της Συμβολιστικής κίνησης.²⁰

¹⁷ Pierre, Aubery, "The Anarchism of the Literati of the Symbolist Period," *The French Review*, Vol. 42, No.1, (Oct., 1968), σελ. 39.

¹⁸ J. M., Roberts, *A General History of Europe*, σελ. 80.

¹⁹ Pierre, Aubery, "The Anarchism of the Literati of the Symbolist Period," σελ. 39.

²⁰ Anna, Balakian, "Symbolism," *Grove Art Online*, ed. Oxford University Press < <http://www.Oxfordartonline.com> > (τελευταία πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2011).

1.2. Ο Συμβολισμός στις Τέχνες

1.2.1. Λογοτεχνία - Ποίηση

Το κίνημα του Συμβολισμού εμφανίστηκε αρχικά στη λογοτεχνία και την ποίηση στην Γαλλία. Η κίνηση αυτή εκδηλώθηκε μέσα από φιλολογικές διενέξεις και συγκεντρώσεις στα καφενεία του Παρισιού και προερχόταν από τους κύκλους των καλλιτεχνών που ήταν οπαδοί του *Décadence*.²¹ Ο Ελληνικής καταγωγής ποιητής Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος γνωστός ως Jean Moréas στα 1886 διατύπωσε τις θεμελιώδεις αρχές της νέας Σχολής, όταν αυτό του ζητήθηκε από τον εκδότη της ημερήσιας συντηρητικής εφημερίδας *Le Figaro*, για το λογοτεχνικό της παράρτημα. Στο άρθρο του *Le Symbolisme, supplément Littéraire du Figaro (Ο Συμβολισμός, Λογοτεχνικό παράρτημα της Figaro)*, στις 18 Σεπτεμβρίου του 1886, ο Jean Moréas έγραφε: 'Η Συμβολιστική ποίηση προσπαθεί να ενδυθεί μία Ιδέα σε μία μορφή αντιληπτή μέσω της λογικής και τούτο δεν αποτελεί έναν απόλυτο στόχο για την Ιδέα την ίδια, αλλά την μεταμόρφωση της.'²² Για τον Moréas η συμβολιστική ποίηση επιζητά να εκφράσει την Ιδέα σε μια αντιληπτή φόρμα. Οι Συμβολιστές ποιητές πίστευαν ότι υπάρχει μία στενή αλληλεπίδραση ανάμεσα στον ήχο και τον ρυθμό των λέξεων που χρησιμοποιούσαν και στο νόημα τους. Επιθυμούσαν να δημιουργήσουν 'μία τέχνη που θα ήταν ουσιαστικά αντι-νατουραλιστική και που παρ' όλα αυτά θα παρέμενε εκφραστική.'²³ Όπως αναφέρει η Sharon Hirsh, ο Jean Moréas εκφράζοντας τις απόψεις του για τον Συμβολισμό είχε δηλώσει 'η Ιδέα από μόνη της να μην φαίνεται απογυμνωμένη από τον μανδύα των εξωτερικών αναλογιών. Γιατί το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της τέχνης του Συμβολισμού είναι η κατανόηση της ίδιας της Ιδέας.'²⁴ Ο Συμβολιστής ποιητής Gustave Kahn είχε πει ότι ο ουσιαστικός σκοπός της τέχνης του Συμβολισμού ήταν η αντικειμενοποίηση του υποκειμενικού (δηλαδή η εξωτερίκευση της ιδέας), και όχι η υποκειμενοποίηση του αντικειμένου.

Αναπτύχθηκε στενή σχέση μεταξύ των Συμβολιστών καλλιτεχνών (ποιητών, ζωγράφων, μουσικών). Ο δεσμός μεταξύ των τεχνών ήταν τόσο δομικός όσο και συνθετικός. Φυσικά αυτή η σύνδεση δεν έγινε αυτόματα αλλά σταδιακά, κυρίως μέσα από τα έργα των Pierre-Jules-Théophile Gautier²⁵ και Charles Baudelaire.

²¹ Το *Décadence* ήταν κίνημα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Γαλλία από τους συγγραφείς της *Fin-en-siecle*, οι οποίοι συνδέθηκαν με το κίνημα του Συμβολισμού. Η αισθητική του *Décadence* χαρακτηριζόταν από την παραίτηση, την απόρριψη, την υποκειμενικότητα. Αυτοπροσδιορίστηκε από δημιουργίες με αισθησιασμό στο περιεχόμενο, την σύνθεση, την αποδοχή και με απαισιόδοξο τόνο. (Antony, Langdon, 'Decadence,' *The Oxford Companion to Western Art*, ed., Oxford University Press, www.oxfordartonline.com, (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

²² Henri, Dorra, *Symbolist Art Theories*, London, University of California Press, 1994, σελ.151.

²³ Sharon, Hirsh, 'Symbolist Art and Literature,' *Art Journal*, Vol. 45, No. 2,(Summer, 1985), σελ. 97.

²⁴ *Ibid.*,σελ. 97.

²⁵ Ο Pierre -Jules-Théophile Gautier υπήρξε ένθερμος οπαδός του Ρομαντισμού και το έργο του είναι δύσκολο να ταξινομηθεί, ενώ παραμένει σημείο αναφοράς για τα λογοτεχνικά κινήματα που ακολούθησαν όπως ο Παρνασσισμός, ο Συμβολισμός, το *Décadence* και ο Μοντερνισμός. (Robert,

Τρεις ποιητές δεσπόζουν στο χώρο της συμβολιστικής λογοτεχνίας, ο Baudelaire που θεωρείται πρόδρομος του Συμβολιστικού κινήματος και οι Verlaine και Mallarmé. Τον Verlaine τον χαρακτήριζε η μουσικότητα της προσωδίας στα ποιήματα του και η αγάπη του για την αισθητική του Décadence. Χρησιμοποίησε ανισοσύλλαβους στίχους, συνηχήσεις και παρηχήσεις, ενώ θεωρούσε αναγκαία την ομοιοκαταληξία των στίχων. Ο Mallarmé δημιούργησε την ποίηση του μέσα από την αίσθηση του μυστηρίου και του ανείπωτου, μέσω συμβόλων και υπαινικτικού λόγου. Χρησιμοποίησε επίσης την ομοιοκαταληξία σε όλες σχεδόν τις μορφές (σταυρωτή- πλεχτή-ζευγαρωτή), όπως όλοι οι Συμβολιστές ποιητές.

Το έργο του Baudelaire *Les Fleurs du mal* (*Τα Άνθη του κακού*, 1857), θεωρείται ότι αποτέλεσε το πρώτο Συμβολιστικό ποίημα, το οποίο ανατυπώθηκε στα 1868, ένα χρόνο μετά τον θάνατο του ποιητή, με ένα σημαντικό πρόλογο από τον Gautier. Ο Gautier επαινέσε τον Baudelaire μιλώντας για "[τ]η γλώσσα σχεδόν στολισμένη με την αφέλεια του μαρασμού" που χαρακτήριζε "το στυλ της παρακμής..." ένα στυλ που είχε ως σκοπό να ωθήσει την ποιητική ιδέα στα άκρα. Ο Baudelaire θεωρούσε ότι "η κάθε λέξη καλείται να εκφράσει αυτό που υποκρύπτεται και να το οδηγήσει στα άκρα"²⁶ ενώ γοητευόταν από τις ρυθμικές δομές στον χρόνο και στον χώρο.

Ένα ποίημα σταθμός του Baudelaire υπήρξε το *Correspondances* (*Αντιστοιχίες*), το οποίο ήταν πηγή έμπνευσης για τους Συμβολιστές ποιητές γενικά και ιδιαίτερα για το έργο *Cantique des Cantiques* (*Άσμα των Ασμάτων*) του Roinard. Το ποίημα αυτό του Baudelaire υπονοεί αρχικά την αντιστοιχία μεταξύ του υλικού και του πνευματικού κόσμου μέσω των συμβόλων. Στην αφήγηση του *Cantique des Cantiques* του Roinard υπήρχαν τρία επίπεδα νοημάτων - αλήθεια, μυστικισμός και μουσικότητα. Το *Cantique des Cantiques* παρουσιάστηκε στο Theatre d' Art, ένα θέατρο που "ήρθε σε επαφή με συμβολιστές ποιητές και τελικά αντιπροσώπευσε την συμβολιστική ποίηση στο θέατρο."²⁷ Κάθε μέρος του ποιήματος είναι δομημένο ως ένα σύνολο λόγου, μουσικής, χρώματος και αρώματος. Η συναισθησία δεν ήταν πια μια υπόσχεση ουράνιας εμπειρίας αλλά μια αυστηρά ανθρώπινη δυνατότητα που δεν εξαρτιόταν μόνο από την λεκτική δεινότητα. Η εμπειρία μιας αίσθησης μέσω μια έννοιας και ιδιαίτερα η αλληλεπίδραση του χρώματος, του ήχου και του φωτός, στην Συμβολιστική τέχνη έγιναν αντιληπτά ως ένα μέσο επέκτασης της συνείδησης. Το 1902 ο Γάλλος λόγιος Victor Segalen²⁸ ο οποίος ήταν φίλος των Debussy και Gauguin, αντιπαρατέθηκε στην άποψη ότι οι συναισθητικές εμπειρίες αποτελούσαν συμπτώματα εκφυλισμού. Αντιθέτως ήταν ενδείξεις πνευματικής προόδου.

Snell, "Gautier,(Pierre-Jules-)Théophile," Grove Art Online, ed., Oxford University Press, www.oxfordartonline.com, (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

²⁶ Dorra, *Symbolist Art Theories*, σελ. 126.

²⁷ Frantisek, Deak, "Symbolist Staging et the Theatre d' Art," TDR, Vol.20, No.3, *Actors and Acting*, (Sep.,1976), σελ.121.

²⁸ Γιατρός του ναυτικού, ανθρωπολόγος, συγγραφέας, ποιητής, ερευνητής, θεωρητικός και κριτικός τέχνης. (Encyclopedia Britannica Online, v.s. "Segalen, Victor," < www.Britannica.com > (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

“Ο S. Mallarmé έγινε το επίκεντρο της ομάδας αρκετά σύντομα στα 1879 λόγω της προσωπικής του ευγένειας και της εκτίμησης που απολάμβανε από τους νεότερους ποιητές και καλλιτέχνες.”²⁹ Ακόμη αφόρισε την παραδοσιακή χρήση του μύθου που ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στους Παρνασσιστές.³⁰ Ο Jules Huret αναφέρει ότι ο ποιητής όταν χρησιμοποιεί κάποιο μύθο τον χειρίζεται αφαιρετικά, μεταφέρει ψυχικές καταστάσεις μάλλον, παρά μια ιστορία με τη δική της ακριβή αναφορά γεγονότων και καταστάσεων.³¹ Ο Mallarmé χρησιμοποίησε αρχαίους μύθους στην ποίηση του, αλλά κρυπτογραφικά και πάντα για να εμπλουτίσει, παρά για να συνθέσει κεντρικά θέματα. Ενέταξε επίσης ασυνήθιστες παραθέσεις από ήχους στην ποίηση, υπονοώντας ότι τα εφέ τα ίδια μπορούν να φέρουν εξιδανίκευση. “Η Ιδέα φαίνεται να έχει ως επιδίωξη την έκσταση, στοιχείο που προστατεύεται από τους θεωρητικούς της αισθητικής αυτής κίνησης.”³² Ο Jules Huret ισχυρίζεται ότι ο Mallarmé, κάνοντας διαχωρισμό ανάμεσα σε μία μονότονη θεατρική παράσταση και μία η οποία ελευθερώνει την φαντασία του θεατή, παρομοιάζει τον παραδοσιακό χειρισμό του μύθου στο πρώτο, με “ένα στατικό σκηνικό και έναν αληθινό ηθοποιό.”³³ Τα χαρακτηριστικά του Συμβολισμού στην ποίηση μπορούμε να πούμε ότι είναι η εναλλαγή με ήπιους ρυθμούς, η αφθονία μυστηριακών στοιχείων, σχήματα λόγου πολύμορφα, γλώσσα ανανεωμένη και μοντερνιστική. Σύμφωνα με τον Frantisek Deak η απαγγελία ποίησης ως ένα μέρος βραδινών παραστάσεων άρχισε με το τρίτο πρόγραμμα του Theatre d’Art όταν ο G. Camer απήγγειλε το ποίημα του Mallarmé *Le Guignon (Η Κακή Τύχη)*. Αυτό αποτέλεσε και το σημείο έναρξης των παρουσιάσεων ποίησης στο θέατρο. Η απαγγελία της ποίησης δεν περιοριζόταν στην απλή ανάγνωση, αλλά γινόταν με θεατρικότητα. Σκηνοθετικά η απαγγελία του ποιήματος λάμβανε χώρα απέναντι από ένα συμβολιστικό πίνακα, του οποίου τα χρώματα και τα σύμβολα έπρεπε να αντιστοιχούν στις εικόνες και τους ήχους του ποιήματος. Μία άλλη προσπάθεια τους ήταν να δημιουργήσουν μία κατάλληλη φωνητική – μουσική ερμηνεία, στοιχείο για το οποίο δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές, όπως αναφέρει ο F.Deak.³⁴

Οι θεωρίες του Mallarmé είχαν αυστηρές αισθητικές αρχές. Πίστευε ότι ένα ποίημα δεν πρέπει να αφηγείται ή να περιγράφει αλλά να ζωντανεύει σιγά – σιγά ένα αντικείμενο ή συναίσθημα. “Η πρώτη γενιά των συμβολιστών διερεύνησε τα αποτελέσματα της συναισθησίας και προσπάθησε να διευρύνει την συνεργασία ανάμεσα στην λογοτεχνία και την μουσική και χρησιμοποίησε την γλώσσα της

²⁹ Dorra, *Symbolist Art Theories*, σελ 126.

³⁰ Ο Παρνασσισμός ήταν ποιητική σχολή που αναπτύχθηκε στην Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ως αντίδραση στις συναισθηματικές υπερβολές του Ρομαντισμού. Ανέπτυξε την εξωτερική μορφή των ποιημάτων, τους στιχουργικούς κανόνες, την ακρίβεια, την ισορροπία και την συμπύκνωση των νοημάτων. Τα ποιήματα του Παρνασσισμού διακρίνονται για την ψυχρή τους απάθεια. (Encyclopedia Britannica Online, “Parnassianism,” < www.Britannica.com > (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

³¹ Jules, Huret “Inerview with Mallarmé,” στο *Symbolist Art Theories*, London: University of California Press, 1994, σελ 139.

³² Ibid., σελ 140.

³³ Ibid., σελ. 139.

³⁴ Frantisek, Deak, “The Recitation of Poetry,” στο *Symbolist Theatre*, (London: Johns Hopkins University Press, 1993), σελ. 119.

αμφιβολίας για να προκαλέσει την απροσδιοριστία του νοήματος που είχε η μουσική.³⁵ Τα δοκίμια του Baudelaire για τις τέχνες επηρέασαν δυναμικά τις αισθητικές θεωρίες των Συμβολιστών καλλιτεχνών και κριτικών από το 1860 και μετά. Αν και οι Γάλλοι ιστορικοί της λογοτεχνίας τοποθετούν το τέλος του Συμβολισμού στην ποίηση στα 1880, σε βάθος χρόνου οι θεωρίες του Mallarmé, επηρέασαν αισθητικά και φιλοσοφικά τους ποιητές και δραματουργούς των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τόσο στην Ευρώπη όσο και σε άλλα μέρη του κόσμου. Η Συμβολιστική ποίηση ανέπτυξε ένα επιλεκτικό σύστημα επικοινωνίας, δημιούργησε τα σύμβολα της, όμως άφησε την ευθύνη της ερμηνείας στον αναγνώστη. Ο ποιητής ανακαλύπτει τις σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα και τα ζωντανεύει με τη χρήση των συμβόλων. «Η ποίηση δεν απευθύνεται πια στο νου, αλλά στις αισθαντικές ικανότητες του αναγνώστη.»³⁶ Εκτός από την ποίηση αυτή καθ' εαυτή την περίοδο ανάπτυξης του Συμβολιστικού κινήματος δημιουργήθηκε ένα νέο είδος Συμβολιστικού μυθιστορήματος στο οποίο υπήρχε «συνύπαρξη της πρόζας με την ποίηση στο ίδιο έργο.»³⁷

1.2. 2. Ζωγραφική

Η εγκατάλειψη του υλικού κόσμου χάριν της Ιδέας υπήρξε ένα από τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του Συμβολισμού σε όλες τις τέχνες και στην ζωγραφική. Σε αντίθεση με την λογοτεχνία ο Συμβολισμός στην ζωγραφική καλύπτει μία ευρύτερη χρονική περίοδο και γεωγραφική περιοχή, καθώς το Συμβολιστικό κίνημα διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και στην Αμερική. Σύμφωνα με τον Stevens, ο Alan Bowness, επεσήμανε ότι:

Ο όρος Συμβολισμός όταν αφορά τις πλαστικές τέχνες, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει την τέχνη που δημιουργήθηκε στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και δεν αφορά Ρεαλισμό, Ιμπρεσιονισμό, Μετά-Ιμπρεσιονισμό, Φοβισμό, αλλά αποτελεί μία κατεύθυνση που οδηγεί από τον Ρομαντισμό στις πνευματικές αναζητήσεις του 20^{ου} αιώνα.³⁸

Οι Συμβολιστές ζωγράφοι προσπάθησαν να μορφοποιήσουν τις συναισθηματικές εμπειρίες. Σκέφτηκαν ότι το χρώμα και οι γραμμές (το περίγραμμα) μπορούν -μέσω της δημιουργίας συμβόλων - να υπαινιχθούν ιδέες. Ανάμεσα στα αγαπημένα θέματα των Συμβολιστών ζωγράφων ήταν το θρησκευτικό συναίσθημα με αρκετά έντονο και μυστηριακό χαρακτήρα, στοιχείο που αποτέλεσε και βασικό γνώρισμα του κινήματος. Υπήρχε όμως ενδιαφέρον και για θέματα όπως ο έρωτας, ο θάνατος, η αρρώστια, η αμαρτία. Οι συμβολιστές ζωγράφοι προσπαθούσαν να εναρμονίσουν την ύλη και το πνεύμα μέσω μιας γλώσσας συμβόλων και κρυμμένων εννοιών δημιουργώντας μία τέχνη καθαρά εσωτερική.

³⁵ Balakian, "Symbolism."

³⁶ Μπασκόζος, *Ο Συμβολισμός στη Λογοτεχνία* (αφιέρωμα) άρθρο, Αθήνα, 1994.

³⁷ Malcom, Bradbury, & James, McFarlane, ed., *Modernism*, (U.K. : Penguin Books, 1991),σελ. 453.

³⁸ Maryane, Stevens, "Symbolism in Europe 1880-1910," *The Burlington Magazine*, Vol. 118, No. 875,(Feb.,1976), σελ. 120.

“Οι ζωγράφοι που αποτελούσαν την ομάδα που περιέβαλε τον Gauguin γύρω στα 1888, χαρακτηρίζαν τον εαυτό τους όχι ως Συμβολιστές αλλά έδιναν τον όρο Συνθετιστές.”³⁹ Ο Gauguin είχε επικοινωνία με τους Συμβολιστές συγγραφείς μεταξύ των οποίων ήταν οι Stéphane Mallarmé, Charles Moris και ο Jean Moréas συγγραφέας του περίφημου Συμβολιστικού Μανιφέστου. Όλοι οι παραπάνω καλλιτέχνες είχαν ως στόχο την απομάκρυνση από τον Ματεριαλισμό⁴⁰ και τον Θετικισμό⁴¹ και όλη η προσπάθειά τους επικεντρώθηκε στην δημιουργία μίας τέχνης στην οποία θα κυριαρχεί το πνεύμα (η Ιδέα). Ο Albert Aurier όρισε τον Συμβολισμό στις πλαστικές τέχνες ως τη Ζωγραφική των Ιδεών (*Les Symbolistes*, Rev. Enc.,1 April 1892) αναφέροντας μεταξύ άλλων:

Αν αναζητήσουμε τις βάσεις του Συμβολιστικού κινήματος θα διαπιστώσουμε ότι πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό ρεύμα η αισθητική του οποίου αποτελούσε ένα μείγμα των φιλοσοφικών αντιλήψεων του Πλάτωνα για την Ιδέα - ότι ένας ιδανικός κόσμος βρίσκεται πίσω από τον κόσμο *του φαίνεσθαι*, - Μυστικισμού, Ψυχολογίας, Γλωσσολογίας, Επιστήμης, Πολιτικών Θεωριών.⁴²

Σύμφωνα με όσα έγραφε στο άρθρο του *Le Symbolisme dans la Peinture* (*Ο Συμβολισμός στην Ζωγραφική*) στο περιοδικό *La Modernité* ο Aurier,⁴³ “ο Paul Gauguin είναι ο ζωγράφος ο οποίος καθιέρωσε το κίνημα του Συμβολισμού στην ζωγραφική.”⁴⁴ Στις δημιουργίες που παρουσιάζονται ακολούθως, απαντώνται συμβολιστικά στοιχεία τα οποία διακρίνονται και στην όπερα του Debussy. Μυστηριακή, ονειρική ατμόσφαιρα, στατικότητα, υπαινιγμός, μουσικότητα και σύμβολα.

Το έργο του Paul Gauguin *La vision après le sermon* ή *La lutte de Jacob avec l'Ange* (*Το Όραμα μετά την Λειτουργία ή η Πάλη του Ιακώβ με τον Άγγελο*), (εικόνα Νο.1, παράρτημα) μπορεί να θεωρηθεί ως το μανιφέστο του Συμβολισμού στην ζωγραφική. Ο πίνακας ξεχωρίζει με την αρμονία των γραμμών και του χρώματος και την μυστηριακή αύρα που αποπνέει. “Κυριαρχεί η μαγευτική διάθεση και η έντονη ονειροπόληση από την πλευρά του καλλιτέχνη, στοιχεία που συνηγορούν ότι πρόκειται για μία καθαρά Συμβολιστική δημιουργία.”⁴⁵

³⁹Peter, Hecht & Uiter, Evert van, “Weird Art: Symbolism in Europe,” Vol.8, No.1 (1975-1976), σελ. 7.

⁴⁰Ο Ματεριαλισμός, είναι γενικός φιλοσοφικός όρος στον οποίο συγκαταλέγονται όλες οι φιλοσοφικές θεωρίες, τα ρεύματα και οι τάσεις που ξεκινούν από τη βάση ότι ο κόσμος (το σύμπαν) αποτελείται μόνο από ύλη. (Αντώνης, Διαμαντίδης, *Το Λεξικό των -Ισμών*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, σελ. 166).

⁴¹Ο Θετικισμός είναι φιλοσοφικό ρεύμα που στηρίζεται μόνο σε θετικά γεγονότα και όχι σε αφηρημένους συλλογισμούς. Ιδρυτής της ο Γάλλος φιλόσοφος Κοντ. (Auguste Comte). (Διαμαντίδης, *Το Λεξικό των -Ισμών*, σελ. 109).

⁴²Julius, Kaplan, “Symbolism,” Grove Art Online, ed. Oxford University Press <<http://www.Oxfordartonline.com>> (τελευταία πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2011).

⁴³Εκδότης του περιοδικού *La Modernité*, δημοσιογράφος, κριτικός, ποιητής και φίλος του Gauguin. (Juliet, Simpson, “Aurier, (Georges-) Albert” Grove Art Online, ed., Oxford University Press, www.oxfordartonline.com, (τελευταία πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2011).

⁴⁴Dee, Reynolds, *Symbolist Aesthetics and the Early Abstract Art*, (New York: Cambridge University Press, 1995), σελ. 26.

⁴⁵Dorra, “Symbolism in painting: Paul Gauguin,” στο *Symbolist Art Theories*, σελ. 192.

Ο Gustave Moreau ανέπτυξε έναν φανταστικό, ονειρικό τρόπο, δίνοντας σε κάθε φιγούρα την αίσθηση ότι ήταν ακινητοποιημένη μέσα σε μία αίσθηση ονειρική. Κατά τον Huysmans οι λεπτομέρειες ήταν απαραίτητες για την δημιουργία ονειρικής ατμόσφαιρας και το θαυμάσιο χρώμα και ο εξαιρετικός πλούτος των πινάκων του Gustave Moreau δημιουργούσε πολλούς συνειρμούς.⁴⁶ Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται στο έργο του *Œdipe et le Sphinx* (*Ο Οιδίπους και η Σφίγγα*) το οποίο παρουσιάστηκε στο Salon το 1864 (εικόνα No.2, παράρτημα).

Ο Odilon Redon χρησιμοποίησε αντιθετικά στοιχεία. Ο τρόπος με τον οποίο ξεδιπλώνονται τα περιγράμματα των έργων του στο χώρο αλλά και το παιχνίδι της σκιάς με τον ρυθμό των γραμμών, υποδηλώνουν την ύπαρξη μουσικότητας στις συνθέσεις των πινάκων του. Η κίνηση των γραμμών στους πίνακες του προσομοιάζει με αυτήν των μελωδιών. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί το χρώμα – ύπαρξη φωτεινών και σκοτεινών χρωμάτων – ανακαλεί στο μυαλό του θεατή τα ψηλά και χαμηλά ηχοχρώματα μιας μουσικής δημιουργίας. Το *Χρυσό Κελί* (εικόνα No 3, παράρτημα) με την εναλλαγή φωτεινού και σκοτεινού χρώματος παραπέμπει στην όπερα *Pelléas et Mélisande*, στα σύμβολα του φωτός και του σκότους. Ο Redon ανέφερε χαρακτηριστικά: “Η αναζήτηση με προέτρεψε στο όνειρο.”⁴⁷ Το 1909 συζητώντας για την τέχνη του είχε δηλώσει: “Η επιρροή των πινάκων μου δεν μπορεί ακόμη να καθορισθεί. Αυτοί δεν ορίζουν οτιδήποτε και όπως η μουσική, μας μεταφέρουν στον ονειρικό κόσμο της φαντασίας.”⁴⁸

1.2.3. Θέατρο – Όπερα

Όπως αναφέρει ο Patrick McGuinness η Συμβολιστική σκέψη αναπτύχθηκε από τους ρομαντικούς όπως οι Hugo, Musset, Gautier και Lamartine. Διάφορες λαϊκές θεατρικές μορφές που αναπτύχθηκαν όπως η παντομίμα, οι πιερότοι, το τσίρκο οδήγησαν στην δημιουργία του Théâtre d’Ombres (Θέατρο Σκιών) που ιδρύθηκε από τον Henry Rivière στο Καφέ Chat Noir. Όλα αυτά επηρέασαν την Συμβολιστική θεατρική σκέψη, καθώς πέρα από την αναζήτηση της ταυτότητας του Συμβολιστικού Θεάτρου, προχώρησαν στην έρευνα για νέα μοντέλα ηθοποιίας, σκηνικής δράσης και σκηνοθεσίας. Το ενδιαφέρον του Mallarmé για την παντομίμα και τον χορό, των Villiers και Banville για τους ακροβάτες, του Maeterlinck για τις μαριονέτες, τα ανδροειδή και το θέατρο σκιών. Όλα τα παραπάνω μας επισημαίνουν ότι υπήρχε μία τάση και επιθυμία απομάκρυνσης από το συμβατικό, τυπικό θέατρο και αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων.⁴⁹ Στο θέατρο του Συμβολισμού εμφανίστηκε μία διαφορετική παρουσίαση της ποίησης. Η δημιουργία του avant-garde θεάτρου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα βοήθησε στην

⁴⁶ Joris- Karl, Haysman, “Gustave Moreau (1889),” στο *Symbolist Art Theories*, σελ. 44.

⁴⁷ Dorra, *Symbolist Art Theories*, σελ. 54.

⁴⁸ Ibid. σελ. 54

⁴⁹ Patrick, McGuinness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, (New York: Oxford University Press, 2000), σελ. 58.

απομάκρυνση από το κατεστημένο και εμπορικό ρεαλιστικό θέατρο ακολουθώντας καινοτόμες μορφές και καλλιτεχνικούς πειραματισμούς. ‘‘Το Théâtre d’Art ιδρύθηκε από τον Paul Fort το 1890 και παρέμεινε μία σκηνή για την ποίηση κυρίως και όχι ως το σπίτι του ποιητικού δράματος.’’⁵⁰

Μία παράσταση σταθμός στις 19 και 20 Μαρτίου του 1891 στο Théâtre Moderne την παραγωγή της οποίας είχε το Théâtre d’Art, ήταν έργο του Pierre Quillard, *La Fille aux mains coupées* (Το κορίτσι με τα κομμένα χέρια), το οποίο είχε εκδοθεί το 1886 και έθεσε τις αρχές της Συμβολιστικής σκηνογραφίας. Η πρεμιέρα αποτέλεσε μία παράσταση μανιφέστο και στόχος της ήταν η εδραίωση μίας νέας αισθητικής στο θέατρο.⁵¹

Σύμφωνα με τον McGuinness σκοπός της παραγωγής αυτής ήταν να δώσει έμφαση στον λυρισμό του λόγου καθώς η ανθρώπινη φωνή είναι ένα πολύτιμο όργανο που ηχεί στη ψυχή του κάθε θεατή. Ήταν η πρώτη Συμβολιστική παραγωγή και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την σκηνοθετική πρακτική στο Théâtre d’Art. Το έργο παίχθηκε σε μία σκηνή που χωριζόταν από τους θεατές με μία αυλαία από γάζα, ακριβώς πίσω από τον φωτισμό. Χρυσό φόντο πλαισιωμένο από κόκκινες κουρτίνες, πάνω στο οποίο ο Paul Sérusier είχε ζωγραφίσει πολύχρωμους αγέλους σε θέση προσευχής, σκηνικό το οποίο έγινε δεκτό από τους θεατές με μεγάλο ενθουσιασμό. Στο κείμενο του Quillard συνυπήρχαν ποιητικός λόγος και πρόζα. Η ποίηση απαγγελόταν από ηθοποιούς πάνω στην σκηνή και η πρόζα παρουσιαζόταν από ένα αφηγητή με τρόπο μονότονο.⁵² ‘‘Τον Μάιο του 1891 ο Quillard δημοσίευσε στην Revue d’Art ένα άρθρο στο οποίο προσπαθούσε να θέσει τις αρχές της Συμβολιστικής σκηνοθεσίας και του σχεδιασμού των σκηνικών.’’⁵³ Η παρουσίαση των απόψεων και αρχών της Συμβολιστικής Σκηνογραφίας με την παράσταση του έργου *La Fille aux mains coupées* συνέπεσε με τις πρώτες προσπάθειες για τον ορισμό του Συμβολισμού στην ζωγραφική.

Το Théâtre d’Art και το Théâtre de L’Oeuvre ήταν δύο θέατρα που παρουσίαζαν ιδιότυπα καλλιτεχνικά δρώμενα με δική τους αισθητική και με συνεργασία μεταξύ τους παρά με ανταγωνισμό, αποτελώντας παράλληλα χώρο ανταλλαγής ιδεών και επικοινωνίας. Η απαγγελία ποίησης στο Théâtre d’Art, ‘‘δεν ήταν μια απλή ανάγνωση αλλά μία θεατρική παράσταση όπου η ποίηση παρουσιαζόταν από ηθοποιούς με κοστούμια σε συμβολιστικό σκηνικό.’’⁵⁴ Στα θέατρα αυτά δόθηκαν παραστάσεις οι οποίες αποτέλεσαν σημαντική καινοτομία όχι μόνο όσον αφορά την εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς, την σκηνική παρουσία αλλά και την σκηνογραφία του Συμβολιστικού θεάτρου. Οι Συμβολιστές αναζητούσαν νέους τρόπους έκφρασης του ανθρώπινου σώματος, την χειρονομία, την κίνηση σε μία

⁵⁰ David, Whitton, *Stage Directors in Modern France*, Manchester, (U.K: Manchester University Press, 1987), σελ. 33.

⁵¹ Claude, Schumacher, ed., ‘‘The Symbolist Reaction’’ στο *Naturalism and Symbolism in the European Theatre 1850-1915*, (New York: Cambridge University Press, 1996), σελ. 87. Deak, *Symbolist Theatre*, σελ. 142.

⁵² McGuinness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, σελ. 58.

⁵³ Deak, ‘‘Symbolist Staging at the Theatre d’ Art,’’ σελ. 118.

⁵⁴ Deak, *Symbolist Theatre*, σελ. 149.

προσπάθεια υπέρβασης της συνήθους πραγματικότητας. Χαρακτηριστικά στοιχεία της συμβολιστικής πρακτικής αποτελούν η πρόζα, ο μονόλογος, η από-υλοποίηση του ηθοποιού και το μινιμαλιστικό σκηνικό. Οι Συμβολιστές πίστευαν ότι το Συμβολιστικό θέατρο πρέπει να αποκαλύπτει τις εσωτερικές αναζητήσεις του ανθρώπου. Ο Lugné- Poë έλεγε: "να μας οδηγή έξω από τους εαυτούς μας."⁵⁵

Η Συμβολιστική σκηνογραφία έγινε γνωστή και ως "συνθετικό ντεκόρ". Ο όρος Συνθετική Τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως μία ερμηνεία του Βαγκνερικού Gesamtkunstwerk και στην ζωγραφική συνδέθηκε με την καλλιτεχνική ομάδα του Gauguin και των Nabis. "Οι θεωρίες του Wagner για το Gesamtkunstwerk αφορούσαν την συνένωση όλων των τεχνών στο Μουσικόδραμα."⁵⁶ Γενικότερα υπήρχε επικοινωνία και αλληλεπίδραση μεταξύ ποιητών, ζωγράφων, θεατρικών συγγραφέων, καθώς πολλοί καλλιτέχνες είχαν φιλικές σχέσεις ενώ παράλληλα μελετούσαν τα ίδια θεωρητικά συγγράμματα.

Ο Maurice Maeterlinck,⁵⁷ μέχρι το 1887 ήταν προσκολλημένος στις αρχές του Παρνασσισμού, εν συνεχεία όμως τον προσήλκυσε ο Συμβολισμός. Το πρώτο Συμβολιστικό έργο το έγραψε το 1889 και ήταν το *La Princesse Maleine*, (*Η Πριγκίπισσα Μαλέν*) αν και ο Maeterlinck θεωρούσε ότι στη σκηνή τα αριστουργήματα πεθαίνουν.

Το Συμβολιστικό θέατρο διευρύνθηκε για να αγκαλιάσει όλες τις θεατρικές εκδηλώσεις του ονείρου και της φαντασίας. Τα πρώιμα έργα του Maeterlinck προσδιορίζουν μία αίσθηση απώλειας. Τα θεατρικά του χαρακτηρίστηκαν ως θεατρικά της σιωπής, που αποτελούνται από απαθείς και σκιάδεις χαρακτήρες, χωρίς σκηνική δράση και έναν ασύνδετο γεμάτο επαναλήψεις διάλογο πρόζας, ο οποίος διακόπτεται από μεγάλες παύσεις και είναι γεμάτα από σύμβολα. Πίστευε ότι "ο ποιητής πρέπει να ασχοληθεί με ότι είναι αόρατο, υπεράνθρωπο και άπειρο."⁵⁸ Στο άρθρο του *Le Tragique quotidien* (*Το Τραγικό της καθημερινότητας*) από το *Le Trésor des Humbles* (*Ο θησαυρός των Ταπεινών*, 1896), δήλωσε ότι "χρέος του ποιητή είναι να αποκαλύψει τις μυστηριώδεις και αόρατες ποιότητες της ζωής, το μεγαλείο και το μυστήριο της, που δεν έχουν τίποτε να κάνουν με τον ρεαλισμό."⁵⁹ Ο Maeterlinck επιθυμούσε την πλήρη εξαφάνιση της ανθρώπινης μορφής από την σκηνή. Όπως αναφέρει η Sandra Corses "Τόσο ο Maeterlinck όσο και ο Hofmannsthal ασχολήθηκαν με την ανάπτυξη του μοντέρνου θεάτρου ως ενός χώρου παρουσίασης των νέων απόψεων της ψυχολογίας, οι οποίες διατυπώθηκαν την ίδια περίοδο."⁶⁰ Πολλοί καλλιτέχνες που συνδέονταν με το Συμβολιστικό

⁵⁵ McGuinness, *Maurice Maeterlinck and The Making of Modern Theatre*, σελ. 73.

⁵⁶ Edward, Brawn, *The Director and the Stage*, (New York: Holms & Meier Publishers, 1982), σελ. 39.

⁵⁷ Βέλγος Συμβολιστής θεατρικός συγγραφέας, αρθρογράφος, θεωρητικός και ποιητής.

⁵⁸ J.L., Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), σελ. 28.

⁵⁹ Dorra, *Symbolist Art Theories*, σελ. 143.

⁶⁰ Sandra, Corses, *Operatic subjects: The evolution of self in Modern Opera*, (Massachusetts: Associated University Press, 2000), σελ. 76.

θέατρο προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν τους ηθοποιούς με τρόπο ώστε να κινούνται ως κούκλες ή ως μαριονέτες όπως για παράδειγμα ο Gordon Craig ή ακόμη προσέγγισαν την σκηνική δράση σε συνδυασμό με την μουσική και τον χορό. Ο Craig προσπάθησε να δημιουργήσει μια θεατρική μορφή (την υπερ-μαριονέτα) η οποία από μόνη της να είναι ένα σύμβολο. Όπως έγραφε ο ίδιος στο βιβλίο του *Η Τέχνη του Θεάτρου* η υπερ-μαριονέτα είναι ο ηθοποιός ο οποίος έχει θετική ενέργεια και όχι εγωισμό. Η υπερ-μαριονέτα δεν προέβαλε ούτε κίνηση ούτε προσωπικότητα, παρά μόνο τις οδηγίες του σκηνοθέτη.⁶¹

Ο Adolph Appia πίστευε ότι η μουσική μπορεί να δημιουργήσει ένα περιβάλλον όπου το σώμα θα έχει καλλιτεχνική σημασία. Η Gertrude Gasper αναφέρει ότι ο Lugné-Poë έκανε την παραγωγή του θεατρικού έργου *Pelléas et Mélisande* του Maurice Maeterlinck, ο οποίος τον παρακίνησε να μην επισπεύσει τις εργασίες για την πρεμιέρα, κάτι που συνήθιζε να κάνει ο Paul Fort. Μετά τη ολοκλήρωση της προετοιμασίας έπρεπε να βρεθεί κατάλληλη θεατρική στέγη για το ανέβασμα της παράστασης. Ο μάνατζερ των Bouffes-Parisiens τους παραχώρησε το θέατρο του για μία απογευματινή παράσταση στις 17 Μαΐου του 1893. Μεταξύ των θεατών ήταν και ο C. Debussy ο οποίος γοητεύθηκε από το έργο. Παρά τις αρνητικές κριτικές, οι συντελεστές της παράστασης ήταν ευχαριστημένοι από το αποτέλεσμα της προσπάθειας τους. Η γέννηση του Théâtre de l'Oeuvre ήταν πλέον γεγονός και η ονομασία του θεάτρου δόθηκε από το ζωγράφο Vuillard, ο οποίος άνοιξε τυχαία ένα βιβλίο και είδε την λέξη L'Oeuvre (Το Έργο). Πολλοί συγγραφείς και ποιητές συνεργάστηκαν με το Théâtre de l'Oeuvre μεταξύ των οποίων ήταν οι Ibsen, Strindberg και ο Régnier του οποίου το συμβολιστικό ποίημα *La Gardienne* (*Η Φύλακας*) είχε προκαλέσει κοινό και κριτικούς, καθώς η απαγγελία είχε γίνει από ηθοποιούς που ήταν κρυμμένοι στο βάθος της ορχήστρας, ενώ άλλοι ηθοποιοί πάνω στην σκηνή, πίσω από μία διάφανη πράσινη αυλαία, ερμήνευαν το κείμενο με παντομίμα. Σπουδαίοι ζωγράφοι συνεργάστηκαν με Théâtre de l'Oeuvre, ανάμεσα τους οι Edouard Vuillard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard και ο Paul Sérusier, οι οποίοι δημιούργησαν σκηνικά και προγράμματα για να κάνουν δημοφιλές το Théâtre de l'Oeuvre. Μία από τις πλέον ξεχωριστές παραστάσεις του θεάτρου αυτού υπήρξε το έργο του Alfred Jarry, *Ubu Roi* (*Ο Βασιλιάς Ουμπού,*) που παρουσιάστηκε στις 10 Δεκεμβρίου του 1896.⁶²

Σύμφωνα με τον Styan στην Αγγλία χαρακτηριστική υπήρξε η μορφή του W.B. Yeats (1865-1939), ο οποίος επηρεάστηκε από την αισθητική του Γαλλικού Συμβολισμού και κυρίως από τους Mallarmé και Verlaine αλλά και το Decadence. Ο Yeats αντιμετώπισε το Δράμα ως μία στιγμή έντονης ζωής, μία απλοποίηση και μία συνένωση των χαρακτήρων και της δράσης. Απαιτούσε μεγάλη προσοχή στην απαγγελία των κειμένων του ρόλου και υποστήριζε ότι η φωνή εκφράζει μια διαρκώς μεταλλασσόμενη μουσική. Επέμενε οι ηθοποιοί να μαθαίνουν πως να

⁶¹ R., Charles, Lyons, "Gordon Craig's concept of the Actor," Educational Theatre Journal, Vol.16, No. 3 (Oct.,1964), σελ. 262.

⁶² Gertrude, R., Jasper, "Lunge- Poe and the L' Oeuvre," Vol. 15, No. 2 (Dec. 1941), σελ. 132.

μένουν ακίνητοι πάνω στην σκηνή, χρησιμοποιώντας μόνο χειρονομίες κατά την ερμηνεία του ρόλου. Έλεγε πως " Πρέπει να απαλλαγούμε από κάθε τι άχρηστο. Κάθε τι που ελκύει την προσοχή μακριά από τον ήχο της φωνής,"⁶³ επιδιώκοντας μέσω των έργων του να υπονοεί παρά να δηλώνει.

Ο Ρώσος συμβολιστής ποιητής Valery Bryusov, όπως μας πληροφορεί ο F. Deak, θεωρούσε ότι " το θέμα της τέχνης βρίσκεται πάντα στον φιλοσοφικό κόσμο, αλλά όλα τα μέσα της τέχνης είναι στον υλικό κόσμο. Δεν είναι δυνατόν να ξεπεράσουμε αυτή την μοιραία αντίφαση."⁶⁴ Στο *The Aesthetic of Dramatic Art (Η Αισθητική της Δραματικής Τέχνης)*, ο Otakar Zich πρότεινε έναν χρήσιμο διαχωρισμό ανάμεσα στο πρόσωπο του ηθοποιού, το οποίο είναι υλικό, και στην σκηνική του παρουσία, που χαρακτηρίζει την τέχνη που δημιουργεί ο ίδιος, τον θεατρικό χαρακτήρα που προσφέρει στους θεατές. Κατά τον F. Deak, ένα από τα χαρακτηριστικά του Συμβολιστικού θεάτρου είναι η άρνηση για την μετατροπή του λογοτεχνικού κειμένου σε σενάριο και η εμμονή στο ανέβασμα των πλέον λογοτεχνικών δημιουργιών. Η ηθοποιία του Συμβολιστικού θεάτρου είχε απαγγελτικό χαρακτήρα, έδιναν ιδιαίτερη προσοχή στη φωνή, στοιχείο το οποίο επιδεχόταν διαφορετική σκηνοθετική αντιμετώπιση από το ένα έργο στο άλλο. Ο Meyerhold απαιτούσε πιο ποιητική φωνή, σταθερότητα και καθαρότητα στον τόνο, αντιμετώπιζε την φωνή του ηθοποιού ως μουσικό όργανο. Η αισθητική εμπειρία στο Συμβολιστικό θέατρο, όπως στην ποίηση, τη μουσική και την ζωγραφική οδηγεί στην ονειροπόληση, την εσωτερική αναζήτηση του ιδανικού και πνευματικού στοιχείου. Η φωνή όπως έγραφε ο Marcel Collière "συνηχεί στην ψυχή ενός αριθμού θεατών"⁶⁵ πάντα σε συνδυασμό και με το σκηνικό. Το σκοτάδι που επικρατούσε τόσο στην σκηνή όσο και στην πλατεία του θεάτρου δημιουργούσε μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα με τρόπο ώστε η αισθητική εμπειρία να είναι ταυτόχρονα ενδόμυχη και συλλογική, δημόσια και ιδιωτική.

Ο Γαλλικός Συμβολισμός, ισχυρίζεται ο McGuinness, σίγουρα υπήρξε ο πιο ακραίος και αποτελεί ένα σαφές παράδειγμα για το πώς η αντι-θεατρική άποψη και θεώρηση, βοηθά στην δημιουργία καινοτομιών. Η αντι-θεατρικότητα στην πράξη μεταφέρθηκε στην ηθοποιία, την κίνηση, στον φωτισμό και στα σκηνικά. Ανέβηκαν παραστάσεις οι οποίες είχαν σχεδιαστεί με ενδιαφέρον, ήταν πρωτοποριακές, στο ανέβασμα των οποίων συνέβαλλαν ποιητές, θεατρικοί συγγραφείς αλλά και ζωγράφοι και συνθέτες της avant-garde. Αυτό που χαρακτηρίζει τον Γαλλικό Συμβολισμό είναι η προσήλωση στο κείμενο, καθώς το Συμβολιστικό κίνημα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο υιοθέτησε την ιδέα της Poésie pure (καθαρής ποίησης).⁶⁶ Όπως αναφέρει ο Herbert Lindenberger η αντι-θεατρικότητα εκτός από το θέατρο αυτό καθ' εαυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της Συμβολιστικής όπερας. Ένα πολύ σημαντικό απόκτημα για τις όπερες με στοιχεία αντι-

⁶³ Styan, *Modern Drama in theory and Practice 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*, σελ. 62.

⁶⁴ Deak, *Symbolist Theatre*, σελ 24.

⁶⁵ Ibid., σελ 168.

⁶⁶ McGuinness, "Mallarme, Maeterlinck and the Via Negativa," στο *Against Theatre*, σελ. 151.

θεατρικότητας, ήταν οι θεατρικές δημιουργίες του Maurice Maeterlinck και ιδιαίτερα το έργο *Pelléas et Mélisande* (*Πελλέας και Μελισσάνθη*). Τι ήταν αυτό που κίνησε το ενδιαφέρον του Debussy και τον ώθησε να χρησιμοποιήσει το έργο του Maeterlinck για την δημιουργία της όπερας; Το θεατρικό έργο του Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, σύμφωνα με τον Patrick McGuinness, εκδόθηκε το 1892 και η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στις 17 Μαΐου του 1893, αποτελώντας μέχρι σήμερα ένα από τα πλέον γνωστά έργα του.⁶⁷ Στην όπερα *Pelléas et Mélisande* έγινε προσπάθεια για την εφαρμογή των Συμβολιστικών θεωριών του θεάτρου στην όπερα.⁶⁸ Το έργο αυτό είναι μεγάλης σπουδαιότητας και χαρακτηρίζεται από ένα νέο τρόπο προσέγγισης της φόρμας της όπερας, όπου στην σκηνή κυριαρχούν ο υπαινιγμός, η αμφιβολία, η διστακτικότητα, στοιχεία απαραίτητα για την παρουσίαση και ερμηνεία των χαρακτήρων πάνω στην σκηνή. 'Η συμβολιστική όπερα είχε σύντομη διάρκεια στα χρόνια πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και δημιουργήθηκε σε μία προσπάθεια να αντιτεθεί στην συμβατική άποψη για το θέατρο και την όπερα.'⁶⁹ Οι συνθέτες θέλησαν να απομακρύνουν την όπερα από την υπερβολή και τον στόμφο της Grand-opera, τον ρομαντισμό του μελοδράματος, την αισθηματικότητα του Βερισμού, το κοινότυπο του Νατουραλισμού, και το Ρεαλιστικό θέατρο. Στην όπερα του Συμβολισμού δεν κυριαρχούν πλέον 'η μεγάλη ορχήστρα, η χορωδία, τα κουστούμια εποχής, η υπερβολική θεατρικότητα και η επιτηδευμένη φωνητική ερμηνεία.'⁷⁰ Η συμβολιστική όπερα θεωρήθηκε ακόμη και ως μια αντίδραση στην κρατούσα αστική τάξη, καθώς πολλοί από τους καλλιτέχνες ήταν, όπως προαναφέρθηκε, οπαδοί των νέων πολιτικών ιδεών και μάλιστα του Αναρχισμού. Η όπερα του Συμβολισμού ακολούθησε το έργο του Wagner, το οποίο ήταν η αφετηρία για μία διαφορετική προσέγγιση της παλαιάς φόρμας της όπερας. Τις απόψεις του Wagner για το Μουσικό Δράμα είχαν υιοθετήσει ποιητές, συγγραφείς και λογοτέχνες ακολουθώντας το 'κοινωνικό-πολιτικό φαινόμενο του Βαγκνερισμού.'⁷¹ Σύμφωνα με τον Barry Millington στο Παρίσι γύρω στα 1880 η μουσική του Wagner συμπεριλαμβανόταν σταθερά στο ρεπερτόριο χάριν δύο μαέστρων των Eduard Colonne και Charles Lamoureux.⁷² Οι θεωρίες του Wagner και οι αισθητικές του αντιλήψεις αποτέλεσαν πεδίο συζητήσεων και διαφωνιών. Οι απόψεις του για το Gesamtkunstwerk (Μουσικό Δράμα) οδήγησαν στην παρουσίαση αποσπασμάτων από τις όπερες του και η φήμη του στην Γαλλία διαρκώς μεγάλωνε. Ο Lamoureux χρησιμοποιούσε αποσπάσματα έργων του Wagner στις Κυριακάτικες συναυλίες του και οι Saint-Saens και Guiraud τον στήριζαν με άρθρα τους. Οι Συμβολιστές ποιητές στα Σαλόν αντάλλαξαν απόψεις σχετικά με τις θεωρίες του Wagner και

⁶⁷ McGuinness, *Maurice Maeterlinck and The Making of Modern Theatre*, σελ. 125.

⁶⁸ Herbert, Lindenberger, 'Anti-Theatricality in the 20th Century Opera' στο *Against Theatre*, σελ. 61.

⁶⁹ Mervyn, Cooke, 'Symbolist Opera,' στο *The Twentieth-Century Opera*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), σελ.62.

⁷⁰ Herbert, Lindenberger, *Situating Opera, Period, Genre, Reception*, (New York: Cambridge University Press, 2010), σελ.208.

⁷¹ Joseph, Horowitz, 'Wagnerism,' Grove Music Online, ed. Oxford University Press <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 18 Μαρτίου 2012).

⁷² Horowitz, 'Wagnerism.'

οργάνωναν βραδιές αφιερωμένες στην μουσική του. Το Βαγκνερικό ιδεώδες αποτέλεσε την αφετηρία των Συμβολιστών. Υπήρχε γενικότερα στους Συμβολιστές μία αποστροφή από τον Ρεαλισμό και κυρίως από αυτόν με την έντονα λογοτεχνική μορφή.

Η μεταφορά των Συμβολιστικών ιδεών στο θέατρο αποτέλεσε ένα θέμα αισθητικής και καλλιτεχνικής σπουδαιότητας, με την δημόσια διάκριση του Maeterlinck στο Παρίσι γύρω στα 1890. ``Οι χαρακτήρες ελευθερώνουν τους εαυτούς τους έμμεσα διότι μόνο έμμεσα τους γνωρίζουν.``⁷³ και οι θεατές καλούνται να ανακαλύψουν μέσα από τα σύμβολα και την ερμηνεία των καλλιτεχνών αυτά που απασχολούν τον εσωτερικό κόσμο του κάθε χαρακτήρα. Παράλληλα και ο Debussy με την μουσική του συμβάλλει στην προβολή αυτής της αίσθησης. Στην όπερα *Pelléas et Mélisande* του Debussy υπάρχει βραδύτητα στην κίνηση, η φωνητική ερμηνεία των τραγουδιστών είναι απλή και φυσική χωρίς επιτήδευση και η αντι-οπερατική και αντιθεατρική προσέγγιση είναι το κεντρικό στοιχείο το οποίο συναντάμε όχι μόνο στο έργο αυτό αλλά και στις άλλες όπερες του κινήματος του Συμβολισμού.

Στο *Pelléas et Mélisande* ο συνθέτης πραγματεύεται μέσα από μια νέα αισθητική αντίληψη, την φόρμα της όπερας. Με την χρησιμοποίηση πρωτοποριακής μουσικής γλώσσας (τροπικότητας, χρωματικότητας και ολοτονικών κλιμάκων) και πρωτότυπης ενορχήστρωσης, δημιούργησε μυστηριακή ατμόσφαιρα. Δόμησε μια ανοιχτή μουσική φόρμα όπου μικρές σκηνές συνδέονται με ιντερλούδια και δίνεται η αίσθηση της διαρκούς εξέλιξης. Παράλληλα ο ρυθμός και ο τονισμός του γαλλικού κειμένου, τον οδήγησαν σε μια *parlando* μελοποίηση. Τα μοτίβα και τα ηχοχρώματα της ορχήστρας υπαινίσσονται τους χαρακτήρες της όπερας και υποδηλώνουν την παρουσία τους ή την ψυχική τους κατάσταση. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία, συμβάλουν στην δημιουργία ονειρικής ατμόσφαιρας που χαρακτηρίζει μια συμβολιστική σύνθεση. Για τα στοιχεία αυτά θα ακολουθήσει μια σε βάθος αναφορά με παράλληλη παρουσίαση παραδειγμάτων, στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

Ως Συμβολιστικές όπερες χαρακτηρίζονται επίσης η *Ariane et Barbe-bleue* (*Η Αριάδνη και ο Κυανοπώγων*) του Paul Dukas, η μονόπρακτη όπερα *A kékszakállú herceg vára* (*Ο Πύργος του Κυανοπώγωνα*) του Béla Bartók σε λιμπρέτο του Balazs⁷⁴ και η *Σαλώμη* του R. Strauss. Η προσέγγιση αυτών των δημιουργιών του 20^{ου} αιώνα, γίνεται στην βάση της ανίχνευσης επιρροών από την όπερα *Pelléas et Mélisande* του Debussy. Οι ομοιότητες στην όπερα του Bartók επισημαίνονται στην χρήση της ανοιχτής φόρμας (μικρές σκηνές που συνδέονται με ιντερλούδια), στην μελοποίηση, που ως ένα συνεχές *recitativo* ακολουθεί τον ρυθμό και το νόημα του κειμένου και στα σύμβολα του φωτός και του σκότους. Στην *Ariane et Barbe-bleue* ο Dukas, χρησιμοποίησε ολοτονικές κλίμακες, την τεχνική των *Leitmotive*,

⁷³Roger, Parker, *The Oxford Illustrated history of Opera*, (New York: Oxford University Press, 1994),σελ.284.

⁷⁴ Ο Béla Balazs ήταν Ούγγρος συγγραφέας, ποιητής και κριτικός κινηματογράφου.

την δομή της ανοιχτής φόρμας. Όπως στην όπερα *Pelléas et Mélisande*, στην *Ariane* το φως και το πηγάδι αποτελούν βασικά σύμβολα. Στην *Σαλώμη* του Strauss εκτός των συμβολιστικών στοιχείων που ενυπάρχουν, εντοπίζεται η επιρροή από την αρμονική δομή της όπερας του Debussy (χρωματικότητα).

Σύμφωνα με τον Lawrence Gilman η *Σαλώμη* του R. Strauss βασίζεται στο μονόπρακτο του Oscar Wilde⁷⁵ και παρουσιάστηκε από την Βασιλική Όπερα της Δρέσδης στις 9 Δεκεμβρίου του 1905, όπου και έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από το κοινό. Η παρτιτούρα της όπερας είχε ολοκληρωθεί από τον Strauss στο Βερολίνο τον Ιούνιο του 1905 και αριθμείται ως opus 59. Η *Σαλώμη* είναι ένα πραγματικό Μουσικό Δράμα καθώς η μουσική υπηρετεί σταθερά την δραματική πλοκή. Στην κριτική του ο Gilman το 1907, σχολίαζε ότι στο έργο υπάρχει ένα είδος ασχήμιας και κακοφωνίας η οποία όμως είναι εκφραστική.⁷⁶ Η θεατρική και μουσική ατμόσφαιρα, όπως αναφέρει ο Griffiths,⁷⁷ εστιάζει σε έναν χαρακτήρα του οποίου ο θάνατος προάγει την μόνη δυνατή κατάληξη. Ακόμη θεωρεί ότι η *Σαλώμη* είναι το αποκορύφωμα του οπερατικού Οριενταλισμού.⁷⁸ Οι R. Strauss και Oscar Wilde με την *Σαλώμη* δημιούργησαν ένα σημαντικό έργο το οποίο διερευνά το Εγώ.

Η όπερα του Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, όπως αναφέρει η Anya Suschitzky, βασίζεται στο ομότιτλο έργο του Maurice Maeterlinck, το οποίο είχε γράψει ο συγγραφέας έξι χρόνια νωρίτερα.⁷⁹ Η όπερα αυτή, στην οποία κυριαρχούν οι γυναικείες φωνές όπως μας πληροφορεί ο Paul Griffiths, υποστηρίζει τη γυναικεία χειραφέτηση. Μουσικά η όπερα επιβεβαιώνει τον αγώνα για ελευθερία και ανεξαρτησία.⁸⁰ Σύμφωνα με τον Phillip Weller, ο Paul Dukas άρχισε να εργάζεται στην μελοποίηση του θεατρικού κειμένου του Maeterlinck, γύρω στα 1899-1900. Η όπερα παρουσιάστηκε στην Opéra-Comique στις 10 Μαΐου του 1907 με την Georgette Leblanc⁸¹ στον ρόλο της *Ariane* και σκηνικά του Jusseaume.

⁷⁵ Ο Oscar Wilde (1854-1900) ήταν Ιρλανδός μυθιστοριογράφος, ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και κριτικός.

⁷⁶ Gilman, Lawrence, "Salome," *The North American Review*, Vol. 184, No. 607, (Jan. 18, 1907), σελ. 180-182-185.

⁷⁷ Βρετανός μουσικοκριτικός (της εφημερίδας *THE TIMES*), και συγγραφέας των βιβλίων *Οδηγός Ηλεκτρονικής Μουσικής* (1979), *Σύγχρονη Μουσική: Η Πρωτοπορία από το 1945* (1981) και *Κουαρτέτο Εγχόρδων* (1983). Κατατάσσεται μεταξύ των κορυφαίων συγγραφέων που έγραψαν για την μουσική του 20^{ου} αιώνα. (Griffiths, Paul, *Μοντέρνα μουσική*, Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993).

⁷⁸ Paul, Griffiths, *The Twentieth Century: To 1945, Opera in the Twentieth Century στο The Oxford Illustrated History of Opera*, (Cambridge: Oxford University Press), 2001, σελ. 288.

⁷⁹ Anya, Suschitzky, "Ariane et Barbe- Bleue: Dukas, the Light and Well," *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, No.2, (Jul. 1997), σελ. 137.

⁸⁰ Griffiths, "The Twentieth Century: To 1945, Opera in the Twentieth Century" στο *The Oxford Illustrated History of Opera*, σελ. 285-286.

⁸¹ Η Georgette Leblanc, Γαλλίδα σοπράνο, ηθοποιός και συγγραφέας. Ερμήνευσε έργα των Massenet και Bizet. Για πολλά χρόνια ήταν ερωμένη του M. Maeterlinck, ο οποίος είχε γράψει μερικούς ρόλους για αυτήν στα θεατρικά του. Ερμήνευσε το ρόλο της Ariane τόσο στο θεατρικό που παρουσιάστηκε το 1899 όσο και στην όπερα του Paul Dukas το 1907. Εμφανίστηκε επίσης σε μερικές Γαλλικές ταινίες με πιο σημαντική την *L'Inhumaine* το 1924. (Elizabeth, Forbes & Gillian, Opstad, "Leblanc, Georgette," *Grove Music Online*, ed., Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

Και σε αυτή την όπερα υμνείται η αγάπη όπως και στο *Pelléas et Mélisande*.⁸² Στο *Ariane et Barbe-Bleue* απαντώνται συμβολιστικά στοιχεία όπως οι λάμπες, το πηγάδι, οι πόρτες, το φώς και το σκοτάδι. Στο *Ariane* ανακαλύπτονται ομοιότητες με το *Pelléas et Mélisande* στον συμβολισμό με τα μαλλιά, στην μελοποίηση του κειμένου αλλά και στην δυναμική, η οποία κινείται στα πλαίσια του ριάνο (σιγά), σε αρκετά σημεία της όπερας.

Ο Weller αναφέρει ότι ο Bartok συνέθεσε την όπερα *Ο Πύργος του Κυανοπώγωνα* το 1911 και η πρεμιέρα έγινε επτά χρόνια αργότερα στην Όπερα της Βουδαπέστης. Ο λόγος της καθυστέρησης της πρεμιέρας οφείλεται σε αλλαγές που έκανε ο Bartok την σύνθεση του. Με τον *Κυανοπώγωνα*, στον οποίο είχε κάνει κάποιες τροποποιήσεις το 1912, συμμετείχε στον διαγωνισμό της επιτροπής Καλών Τεχνών της Ουγγαρίας, η οποία το απέρριψε ως ακατάλληλο για σκηνική παρουσίαση. Το 1917 αναθεώρησε την παρτιτούρα του έργου το οποίο παρουσιάστηκε το 1918, και το 1919 ξαναέγραψε το finale της όπερας.⁸³

Ο Balazs ολοκλήρωσε το λιμπρέτο το 1910 και αρχικά το προόριζε για τον φίλο και συγκάτοικο του Zoltan Kodaly. Ο Balazs εστίασε το ενδιαφέρον από την τελευταία σύζυγο του Κυανοπώγωνα την Judith, στον ίδιο, διαμορφώνοντας το έργο σε μονόπρακτο. Το εξπρεσιονιστικό⁸⁴- συμβολιστικό λιμπρέτο του Balazs εξήγησε την φαντασία του Bartok ο οποίος αποφάσισε να προχωρήσει στην σύνθεση της όπερας.⁸⁵ Ο μύθος του Κυανοπώγωνα που σκότωνε τις συζύγους του, είναι παλιός και οι καταβολές του άγνωστες. Σύμφωνα με τον Kroo "Ο Κυανοπώγωνας εκδόθηκε ως παραμύθι στο Παρίσι το 1697, υπό τον τίτλο 'Ιστορίες και μύθοι με ηθικό δίδαγμα, από το μακρινό παρελθόν' και συγγραφέας του βιβλίου ήταν ο Charles Perrault"⁸⁶

Ο Πύργος του Κυανοπώγωνα είναι μια όπερα σε μια μόνο πράξη και με δύο χαρακτήρες, μια δημιουργία η οποία έχει οικονομία χαρακτήρων, σκηνικών, δράσης και παρουσιάζει μια νέα άποψη του τι μπορεί να είναι η όπερα.⁸⁷ Η δραματική πλοκή και η μουσική σύλληψη κομίζουν την ένταση της ανθρώπινης ψυχής και ύπαρξης. Είναι το δράμα της μοναξιάς του άνδρα που αναζητά την πληρότητα στην γυναίκα..... και της γυναίκας που αυτοθυσιάζεται μάταια κατά την αφοσίωση της στον άνδρα. "Η μουσική του Bartok ακολουθεί την δραματική και ψυχολογική

⁸² Phillip, Weller, "Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries" στο *The Cambridge Companion to 20th Century Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, σελ.64

⁸³ Gy, Kroo, "Duke Bluebeard's Castle," *Studia Musicologica Academiae Hungarie*, T.1,Fask. 3/4 (1961),σελ. 251.

⁸⁴ Ο Εξπρεσιονισμός ως όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους Γερμανούς ζωγράφους των αρχών του 20^{ου} αιώνα.Επεκτάθηκε στη συνέχεια στην λογοτεχνία, την μουσική και τις άλλες τέχνες. Βασίζεται σε μια από τις σημαντικότερες σχολές της ψυχολογίας, τον Φροϋδισμό και υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική έκφραση συνδέεται με το υποσυνείδητο.(Διαμαντίδης, *Το Λεξικό των -Ισμών*, σελ. 91).

⁸⁵ Jane, Kimberlyn, Shepherd, Jones, "Study and Comparison of Bela Bartok's Bluebeard's Castle and Three operas based on works by Maurice Maeterlinck: Pelleas et Melisande, Ariane et Barbe-bleue and Monna Vanna," (PhD,diss: University of Texas, Austin, 1990), σελ. 4-5.

⁸⁶ Kroo, *Duke Bluebeard's Castle*, σελ. 251.

⁸⁷Weller, *Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries* σελ. 286.

εξέλιξη, `` ισχυρίζεται ο Sandor Veress.⁸⁸ Το έργο του Béla Bartók ξεπερνά το κείμενο, μετουσιώνοντας τα σύμβολα του Balazs, με περίπλοκες μεταφορές που δημιουργούν ερμηνευτικές προκλήσεις. Το έργο δεν έγινε δημοφιλές όσο ζούσε ο Béla Bartók ο οποίος απογοητευμένος δεν επιχείρησε να ασχοληθεί ξανά με την φόρμα της όπερας. Ο Κνοο είχε επισημάνει ότι το κύριο εμπόδιο για την επιτυχία της όπερας του Béla Bartók ήταν τα ασαφή σύμβολα στο λιμπρέτο του Balazs. Ο Veress πιστεύει ότι η όπερα αυτή φανερώνει επίσης την επιρροή από το *Pelléas et Mélisande* του Debussy. Αρχικά η επιρροή αποτυπώνεται στο στυλ της όπερας του Bartók η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια recitativo-opera. Δευτερευόντως η αρμονική υπόσταση και η καλλιτεχνική της ροπή, μέσω της παράθεσης από το έργο του Debussy, με την υιοθέτηση στοιχείων όπως η ανοιχτή μουσική φόρμα και το συνεχόμενο ελεύθερο recitativo το οποίο ακολουθεί με τον πιο λεπτό τρόπο, τον ρυθμό και το νόημα του κειμένου που ενυπάρχουν και στο έργο του Béla Bartók.⁸⁹ Ο Weller αναφέρει ότι στην όπερα του Bartók εκτός από το κάστρο, ιδιαίτερες σκηνές εμφανίζονται καθώς οι πόρτες ανοίγουν μια - μια και η αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι λειτουργούν ως σύμβολα που διαπερνούν ολόκληρο το έργο.⁹⁰

Η σκηνή στο Συμβολιστικό Θέατρο και στην όπερα, δεν πρέπει ούτε να προτείνει ούτε να περιγράφει αλλά να οδηγεί την φαντασία του θεατή στην δημιουργία ψευδαισθήσεων, που αντλούνται από το θεατρικό κείμενο, τα σύμβολα, τα χρώματα, τα κρυμμένα νοήματα. `` Όλες οι μεγάλες δημιουργίες είναι σύμβολα, και το σύμβολο δεν μπορεί να φέρει το βάρος της ανθρώπινης ύπαρξης.``⁹¹ Όπως έλεγε ο Gouillard, `` το θέατρο θα είναι εκείνο που πρέπει να είναι: αφορμή για ένα όνειρο.``

Η μελέτη των διαφόρων μορφών της Τέχνης, στα πλαίσια του Συμβολιστικού κινήματος, οδηγεί στην αντίληψη και κατανόηση των στοιχείων που την χαρακτηρίζουν. Βασικό στοιχείο του Συμβολισμού αποτελεί ο περιορισμός του εννοιολογικού περιεχομένου, η μουσικότητα, η υποβλητικότητα και η συσχέτιση συμβόλων και ψυχικών καταστάσεων. Η υποκειμενική πρόσληψη της πραγματικότητας, η πνευματικότητα, η φαντασία, το όνειρο, ο μυστικισμός, η εσωτερικότητα, υφίστανται ως αναπόσπαστα στοιχεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η χρήση των συμβόλων στην ποίηση χαρακτηρίζεται από υπαινικτική και υποβλητική γλώσσα με μουσικότητα. Στην ζωγραφική ο Συμβολισμός έχει

⁸⁸ Sandor Veress, ``Bleubeard's Castle`` New Series, No. 13, Bartok Number (Autumn, 1949), σελ 33.

⁸⁹ Veress, ``Bleubeard's Castle,`` σελ. 35.

⁹⁰ Weller, *Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries*, σελ. 69.

⁹¹ Allan, Ackerman, & Martin, Puchner, ed., ``Mallarme, Maeterlinck and the Symbolist ``Via Negativa of Theatre`` στο *Against Theatre*, (N. York: Palgrave Macmillan, 2006), σελ. 151.

χαρακτήρα ιδεαλιστικό καθώς εκφράζει μια Ιδέα η οποία αισθητοποιείται με μορφές. Παράλληλα έχει υποκειμενικό χαρακτήρα επειδή το σύμβολο πρέπει να θεωρείται ως η έκφραση της Ιδέας η οποία προσλαμβάνεται διαφορετικά από τον εκάστοτε θεατή. Έχει όμως και 'συνθετικό' χαρακτήρα καθώς είναι μια τέχνη όπου η φόρμα (τα χρωματικά επίπεδα και οι γραμμές) συντίθενται με την ιδέα ή το συναίσθημα του υποκειμένου. Στο Συμβολιστικό θέατρο ο χαρακτήρας συγκροτείται μέσα από συνακόλουθα στοιχεία. Οι χαρακτήρες, τα γεγονότα, οι προτάσεις υπονοούν μάλλον, παρά δηλώνουν ένα εσωτερικό νόημα. Η τέχνη των Συμβολιστών καλλιτεχνών εκτείνεται περάν του αισθητού, στον κόσμο του ονείρου και της φαντασίας.

Δεύτερο Κεφάλαιο

2. Καλλιτεχνικές αναζητήσεις των M. Maeterlinck και C. Debussy πριν από την όπερα Πελλέας και Μελισσάνθη

Στο κεφάλαιο αυτό η μελέτη εστιάζεται στο έργο των M. Maeterlinck και C. Debussy, στις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες, στα τεχνικά στοιχεία των έργων τους που οδήγησαν στην συμβολιστική αισθητική, όπως εκφράζονται στα πρώιμα έργα τους. Παρουσιάζονται τα θεατρικά του Maeterlinck *Les Aveugles* *L’Intruse* και οι συνθέσεις του Debussy *Diane au bois*, *Trois Chansons de Bilitis* και *Rodrigue et Chimène*, έργα στα οποία εντοπίζονται κοινά συμβολιστικά στοιχεία με την όπερα *Pelléas et Mélisande*.

2.1. M. Maeterlinck

Η αισθητική προσέγγιση του M. Maeterlinck βασίζεται στην συμβολική έκφραση ανθρώπινων καταστάσεων, οι οποίες οδηγούνται από δυνάμεις πέρα από την κατανόηση και τον έλεγχο κάποιου. Οι χαρακτήρες του μοιάζουν να είναι έρμια της Μοίρας. Στα θεατρικά του Maeterlinck καθημερινά αντικείμενα αποκτούν συμβολικές σχέσεις και η ομιλία των χαρακτήρων είναι ασαφής μέσω της χρήσης λιτής γλώσσας, αυτής της καθημερινότητας. Στις δημιουργίες του Maeterlinck επικρατεί ατμόσφαιρα μυστηρίου, κυριαρχούν τα σύμβολα, ο υπαινιγμός, η ονειρική ατμόσφαιρα, ενώ βαθειά αισθήματα δεν εκφράζονται, είναι ανείπωτα. Ο Maurice Maeterlinck στο θέατρο επέφερε αλλαγές σε τρία βασικά στοιχεία. Μετέτρεψε την δράση σε ακινησία, την πλοκή σε κατάσταση, τον διάλογο σε σιωπή. Τα θεατρικά του λόγω των στοιχείων αυτών έχουν ένα ονειρικό χαρακτήρα, που αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Συμβολισμού.

2.1.1 Δραματουργία

2.1.1.1 Στατικότητα

Ο Maeterlinck σύμφωνα με τον Patrick McGuinness ξεκίνησε στα 1889 με 1890 να από-δομεί την σκηνική δράση. Στα 1894 και καθώς είχε αρχίσει να απολαμβάνει την επιτυχία επί σκηνής, μέσα από την μεσολάβηση του Lugné-Poë ο οποίος διηύθυνε και ανέβασε τα σημαντικότερα έργα του της πρώιμης περιόδου, διεύρυνε τις ιδέες του.⁹²

Αυτό συνδέεται με την ριζοσπαστική θεωρία που ο Maeterlinck ονομάζει Στατικό Θέατρο, η οποία σχετίζεται με την θεωρία του για το Στατικό Δράμα (Drame Statique) σε μια προσέγγιση που βασίζεται στην από-δραματοποίηση του θεάτρου. Εν συντομία αυτό χαρακτηρίζεται από τον εξοβελισμό του γεγονότος για χάριν της

⁹² McGuinness, “Maeterlinck and the detheatricalization of theatre” σελ 157.

ατμόσφαιρας και του κεντρικού διαλόγου σε πρώτο πρόσωπο χάριν του πλαγίου λόγου.⁹³

Τα πρώτα θεατρικά έργα του Maeterlinck είναι στατικά. Συναισθηματικά σύμβολα αναπληρώνουν την μονοδιάστατη δράση, ενώ η σιωπή και οι παύσεις αποκαλύπτουν όσο ο διάλογος διαμορφώνει την εσωτερική κατάσταση των χαρακτήρων, καθώς επίσης και την εξωτερική κατάσταση του κόσμου. Κεντρικό σημείο του θεατρικού κόσμου του Maeterlinck αποτελούν η αναμονή, η αδράνεια, η απροσδιόριστη γλώσσα, οι περιθωριακοί ή μεταβατικοί χώροι. Η σχέση μεταξύ αντι-θεατρικής θεωρίας, καινοτόμου δραματοουργίας, ριζοσπαστικής παράστασης και σκηνοθετικής πρακτικής είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το Συμβολιστικό Θέατρο και φυσικά και το θέατρο του Maeterlinck. 'Έσωτερικό Δράμα,' 'Στατικό Δράμα,' 'Σχολή της σιωπής', είναι όλα εκφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν σχετικά με τον Maeterlinck ή και από τον ίδιο τον συγγραφέα. Τα πρώιμα έργα του αποτέλεσαν γόνιμα σημεία αναφοράς που εισήγαγαν στο μοντέρνο Ευρωπαϊκό Θέατρο νέα χαρακτηριστικά στην γλώσσα, την σκηνοθεσία και το ντεκόρ. 'Η ακινησία των χαρακτήρων στο θέατρο είναι ωσάν να έχουν παγώσει από τον φόβο.'⁹⁴ Τέτοια παραδείγματα συναντάμε με την μορφή της οικογένειας που περιμένει αβοήθητη στο *L' Intruse* ή του τυφλού που μοιάζει σαν απολιθωμένος μέσα στην ακινησία στο *Les Aveugles*.

Ο Maeterlinck με ιδιαίτερο πάθος εμμένει στην ουσία της απομόνωσης της ανθρώπινης ψυχής. Η παθητικότητα αποτελεί το κείμενο σημείο του Στατικού Δράματος. Είναι η λογική έκβαση της αδράνειας της πρόθεσης που εκτίθεται από τους χαρακτήρες. Τα γεγονότα πραγματικά μοιάζουν να οδηγούνται σε αυτούς παρά αυτοί να οδηγούνται στα γεγονότα.⁹⁵

2.1.1.2. Σκηνοθεσία

Ο Maeterlinck αναζητά να καθιερώσει τις αξίες του Συμβολισμού - την αβεβαιότητα, την αμφιβολία, την μυστικότητα - στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, των σκηνικών, του φωτισμού, αξιοποιώντας όλα τα μέσα του θεάτρου. Ενεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο έδειξε ότι ήταν έτοιμος όχι μόνο να χρησιμοποιήσει αλλά να αξιοποιήσει την οποιαδήποτε υλική πλευρά του θεάτρου που οι συνάδελφοι του συμβολιστές περιφρόνησαν. Ο Maeterlinck χρησιμοποίησε λιτή γλώσσα και έκανε χρήση παραμέτρων, όπως ο φωτισμός, ο διάλογος πρόζας, ο υπαινικτικός λόγος αλλά και σκηνοθετικών ευρημάτων όπως το δυνατό κτύπημα της πόρτας ή τα κινούμενα αντικείμενα, τα οποία ήρθαν σε αντίθεση με την σχολή των συγγραφέων που επιζητούσαν την φυσικότητα στο θέατρο.⁹⁶ Ο Maeterlinck είναι ο μοναδικός Συμβολιστής θεατρικός συγγραφέας ο οποίος συνδύασε την επιτυχία της avant-garde

⁹³ McGuiness, *Maeterlinck and the detheatricalization of theatre*,'' σελ 158.

⁹⁴ W.D., Halls, *Maurice Maeterlinck: A study of his Life and Thought*, Connecticut: Greenwood Press, 1978, σελ. 44.

⁹⁵ Ibid.,σελ. 45.

⁹⁶ Deak, 'Théâtre d' Art,' στο *Symbolist Theatre*, σελ. 162.

με την ευρεία δημοτικότητα. Σύμφωνα με τον Kerman τα μονόπρακτα του Maeterlinck, *Les Aveugles* και *L'Intruse* και αργότερα το έργο *Pelléas et Mélisande* χαρακτηρίζονται ως εξαιρετικά μοντερνιστικά έργα τα οποία έχουν μεταξύ τους κοινά στοιχεία.⁹⁷ "Στα θεατρικά έργα του Maeterlinck σκηνοθετικά χαρακτηριστικά αποτελούν τα δάση, τα μοναχικά κάστρα με τις αμέτρητες αίθουσες και τα μυστικά περάσματα, τα ασημένα σιντριβάνια, οι μελαγχολικοί γέροντες και οι αισθησιακές παρθένες".⁹⁸ Πάνω σε μία τέτοια βάση η συζήτηση μεταξύ των χαρακτήρων, δημιουργεί την ατμοσφαιρική δομή του έργου παρουσιάζοντας στον αναγνώστη ή θεατή ένα κόσμο διαρκούς ονειροπόλησης με συνεχείς υπαινιγμούς και συχνές αναπολήσεις πραγμάτων ή γεγονότων που έχουν λησμονηθεί.

Τα θεατρικά *Les Aveugles* και *L'Intruse* σύμφωνα με τον Halls εκδόθηκαν από τον Van Melle τον Ιούλιο του 1890. Το έργο *Les Aveugles* παρουσιάστηκε στο Theatre Moderne στις 11 Δεκεμβρίου του 1891, από τον θίασο του Theatre d'Art υπό τον Paul Fort.⁹⁹ Ο Frantisek Deak αναφέρει ότι στις 11 Απριλίου του 1891, ο Paul Fort ξεκίνησε τις πρόβες για το έργο *L'Intruse* στο διαμέρισμα του και καθώς ήταν ιδιαίτερα πολυάσχολος ζήτησε από τους Lugné-Poë, Paul Percheron και Maurice Denis να αναλάβουν την ευθύνη για το ανέβασμα του έργου. Το *L'Intruse* παρουσιάστηκε σε ένα ετερόκλητο κοινό και αποτέλεσε μεγάλη επιτυχία ενώ την επομένη μέρα όλο το Παρίσι συζητούσε για τον εκπληκτικό Βέλγο θεατρικό συγγραφέα.¹⁰⁰

2.1.1.3. Σκηνικά

Η στατικότητα ενισχύεται από την ενοποίηση του σκηνικού. Στα ρεαλιστικά έργα όπως στο *L'Intruse* το σκηνικό είναι ένα δωμάτιο, στο *Les Aveugles* ένα νησί, αργότερα στο έργο *Pelléas et Mélisande* ένα σκηνικό κήπου, δάσους ή κάστρου. Κάποιος μπορεί να πει ότι τα έργα αυτά κακώς χαρακτηρίζονται ως στατικά. Ο Marcel Postic θεωρεί ότι τα θεατρικά του Maeterlinck, αντανακλούν παράλληλα και έναν συνεχώς ενδυναμωμένο κύκλο, μια διαρκή πρόοδο. "Από μια αβεβαιότητα σ'ένα προαίσθημα σε μια ανησυχία, από μια ανησυχία σε μια φρικτή και ακριβή βεβαιότητα."¹⁰¹ Τα έργα αυτά σύμφωνα με τον Daniels καταδεικνύουν ένα τρισυπόστατο σιωπηρό θεατρικό δυναμισμό που βασίζεται στη προώθηση της μοιρολατρίας, στο μέγλωμα του φόβου και στην ενεργή φαντασία των θεατών¹⁰².

⁹⁷ Joseph, Kerman, *Opera as Drama*, (California: University of California Press, 1988), σελ. 157.

⁹⁸ S.O., Pallese, "The Dramatic Technique of M. Maeterlinck," *The French Review*, Vol. 14, No. 6 (May, 1941), σελ. 500.

⁹⁹ Halls, *Maurice Maeterlinck: A study of his Life and Thought*, σελ. 25.

¹⁰⁰ Deak, "Théâtre d' Art" σελ.159-160.

¹⁰¹ Leslie, Kane, *The Language of Silence*, (London: Associated University Press, 1984), σελ. 28.

(*d' une incertitude à un pressentiment, à une inquiétude, d' une inquiétude a une effarante et précise conviction*).

¹⁰² May, Daniels, *Language and Literature, The French Drama of the Unspoken*, no. 3, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1951), Σελ. 54.

Στο *Les Aveugles* παρατηρούμε μια δυναμική ακολουθία η οποία αρχίζει σε μία κατάσταση σχετικής εσωτερικότητας και οδηγείται σε μια αντιπαράθεση με το άγνωστο. Στο *L'Intruse* κυριαρχούν η ακινησία της άρρωστης μητέρας, η ακινησία και η παθητικότητα των έξι ατόμων γύρω από το τραπέζι και τέλος η ακινησία του θανάτου. Στατικότητα και ακινησία είναι στοιχεία που εντοπίζονται ξεκάθαρα και στο *Pelléas et Mélisande*.

2.1.1.4. Συμβολιστικά χαρακτηριστικά

Μελετώντας τα έργα του Maeterlinck, αναγνωρίζουμε την εκτενή χρήση αρχέτυπων συμβόλων, όπως τα σπήλαια, οι πύργοι και οι διάδρομοι στους οποίους κατέρχονται και ενίοτε παγιδεύονται και από τους οποίους δραπετεύουν μυστηριωδώς οι άνθρωποι ή επιστρέφουν ως εκ θαύματος. Παράθυρα που μένουν ανοιχτά, πόρτες που ανοίγουν μυστηριωδώς ή που παραμένουν επίμονα ερμητικά κλειδωμένες. Σπηλιές και λαβυρινθώδεις στοές προτείνουν κυριολεκτικά τον εγκλεισμό στα υπόγεια του κάστρου, την ψυχολογική παγίδευση του μυαλού και την παγίδευση στη γλώσσα.

Στο *L'Intruse* το σκηνικό που περιγράφεται, βρίσκεται πιο κοντά στην καθημερινή ζωή. Η δράση χαρακτηρίζεται από τον θάνατο της άρρωστης γυναίκας στο διπλανό δωμάτιο και την ανησυχία του τυφλού παππού που αισθάνεται το πλησίασμα του θανάτου. Οι Szondi και Hays ισχυρίζονται ότι "Ο συμβολισμός της τύφλωσης αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη αδυναμία και την μοναξιά, και μέσω της ερώτησης δημιουργεί την δυνατότητα διαλόγου."¹⁰³ Η πραγματική στιγμή του θανάτου, εκπροσωπείται από την σιωπή. Ο Frantisek Deak μας αναφέρει ότι πολλοί κριτικοί αναγνωρίζουν το *L'Intruse* ως το θεατρικό έργο στο οποίο η Συμβολιστική ποίηση συνδέθηκε με την θεατρική φόρμα.

2.1.1.5. Η σιωπή

Στα έργα *Les Aveugles* και *L'Intruse* ο ερευνητής αναγνωρίζει την ύπαρξη κοινών χαρακτηριστικών που τα ανακαλύπτουμε και στο *Pelléas et Mélisande*. Στοιχεία όπως η παρουσία του θανάτου, της αγάπης, της μοίρας, η πάλη ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Η ακινησία των χαρακτήρων, η εσωτερικότητα στην έκφραση, η παθητικότητα τους, όπως αυτή της Μελισσάνθης, οι λιτοί καθημερινοί διάλογοι και κυρίως η σιωπή, η οποία φανερώνει περισσότερα από όσα ομολογούν οι χαρακτήρες.

Πως μπορούν οι θεατρικοί χαρακτήρες να είναι σιωπηλοί; Για τον Maeterlinck ο εσωτερικός διάλογος ήταν το σημείο που έπρεπε να φωτίσει. Όπως αναφέρει στο δοκίμιο του *Le Silence*, "η σιωπή είναι το στοιχείο μέσα στο οποίο διαμορφώνονται

¹⁰³ Peter, Szondi, & Michael, Hays, "Theory of Modern Drama," The Criticism of Peter Szondi, Vol. 11, No. 3, (Spring, 1983), σελ. 221.

σπουδαία γεγονότα.¹⁰⁴ Ήταν σίγουρος ότι αυτό θα μπορούσε να γίνει χωρίς να χαθεί η αίσθηση της απλής καθημερινής ζωής, καθώς ισχυρίζεται ότι όλοι επικοινωνούμε πολύ περισσότερο απ' ό,τι το συνειδητοποιούμε, μέσω του ανείπωτου. Αυτό που προσλαμβάνουμε από μία συζήτηση δεν είναι τόσο οι απόψεις που ακούμε αλλά η αίσθηση που μας περιβάλλει. Ή πάντοτε αισθανόμαστε τις δονήσεις από τις λέξεις που δεν ακούγονται.¹⁰⁵ Αυτό ήταν που επιθυμούσε περισσότερο από κάθε τι να πραγματοποιήσει στο θέατρο ο Maeterlinck, να επικοινωνεί άμεσα μέσω των αντιθέσεων και με την χρήση των συμβόλων της Σιωπής, του Θανάτου, της Μοίρας και της Αγάπης. Τα σύμβολα αυτά μεταφέρουν τις ιδέες του συγγραφέα οι οποίες εκφράζονται στο θεωρητικό του έργο *Le Trésor des Humbles*. Στα θεατρικά του Maeterlinck, κυριαρχούν οι σιωπηλοί πρωταγωνιστές. Η σιωπή ωστόσο στο έργο του υπαινίσσεται μάλλον παρά εκφράζει καταστάσεις και σύμφωνα με την άποψη του Maeterlinck δεν αποτελεί ένα κενό σημείο. Αντίθετα μπορεί να έχει μια πληρότητα και να προσφέρει ποικιλία διαφορετικών εκφραστικών μέσων, τα οποία απουσιάζουν από τον λόγο. Αυτά που δεν λέγονται συχνά είναι πιο σημαντικά από αυτά που λέγονται. Γι' αυτό ο έμμεσος λόγος που χρησιμοποιεί ο Maeterlinck στα θεατρικά του κείμενα, εμπεριέχει την αίσθηση του καθημερινού διαλόγου, του προφορικού λόγου. Αυτή η ιδιαίτερη τεχνική του Maeterlinck κατευθύνει την προσοχή του θεατή ή του αναγνώστη στο μη ορατό και στο ανείπωτο. Ή προσέγγιση του θανάτου στο έργο του κινείται σε ένα επίπεδο το οποίο δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητό και ίσως για αυτό ο συγγραφέας να οδηγείται σε μία γλώσσα της σιωπής.¹⁰⁶ Ο Maeterlinck ισχυρίζεται ότι επικοινωνώντας μέσω της σιωπής διατηρείται η ατομικότητα, το προσωπικό και το απαραβίαστο. Ή αυτό το αποφασιστικό μέσο για την επικοινωνία των ψυχών ο Maeterlinck το ορίζει ως ενεργητική σιωπή αν και η σιωπή που εκφράζει τον ύπνο, τον θάνατο ή την ανυπαρξία είναι παθητική.¹⁰⁷

Στο θέατρο του Maeterlinck οι άνθρωποι χαρακτήρες διαδραματίζουν μικρό ρόλο, ενώ η σιωπή καταλαμβάνει την σκηνή. Μια από τις πλέον σημαντικές εφαρμογές της σιωπής στο θέατρο του Maeterlinck την συναντούμε στην μορφή του πρωταγωνιστή (τον θάνατο), πάνω στον οποίο εστιάζεται η προσοχή των θεατών, τον οποίο ούτε βλέπουν ούτε ακούν. Στο *Les Aveugles* ακούγονται τα βήματα του θανάτου όμως κανείς δεν βλέπει τον νεκρό ιερέα. Στο *L'Intruse* η είσοδος του θανάτου στο δωμάτιο, όπου δεν γίνεται αντιληπτός από κανέναν παρά μόνο από τον παππού της οικογένειας, αλλά και ο θάνατος της γυναίκας στο διπλανό δωμάτιο.

Τα θεατρικά του Maeterlinck είναι δημιουργίες μυστηριακές, όπου οι φωνές των ηθοποιών μόλις που γίνονται αντιληπτές, τα δάκρυα ήσυχα, σιωπηλά, οι εικόνες συγκρατημένες. Σύμφωνα με όσα αναφέρουν οι Meyerhold και Beeson Ή Τα

¹⁰⁴ Maurice, Maeterlinck, *The Treasure of The Humble*, trans. Alfred, Sutro, (N. York, Dodd, Mead & Company, 1916), σελ. 2.

¹⁰⁵ Katherine, Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, (London: The Athlone Press, 1986), σελ. 80.

¹⁰⁶ Konrad, Bratteteig, Linn, *Modern Drama as Crisis*, (New York: Peter Lang, 1986), σελ. 2.

¹⁰⁷ Kane, *The Language of Silence*, σελ. 35.

θεατρικά του είναι πνεύματα που τραγουδούν *mezza voce* για την δυστυχία, την αγάπη, την ομορφιά και τον θάνατο.¹⁰⁸ Κυριαρχούν σε αυτά, τα συναισθήματα του φόβου, του προαναγγελθέντος και αναπόφευκτου θανάτου, η ατμόσφαιρα ευφάνταστου μύθου και συναισθηματικές αντιδράσεις που δημιουργούνται από ένα όνειρο. Στο *L'Intruse* η σιωπή είναι το ιδεώδες μέσο για την μεταφορά της πνευματικής γνώσης. Η ιδέα του θανάτου χρησιμοποιούμενη ως σύμβολο έχει ως βάση ψυχολογικούς, φιλοσοφικούς αλλά και δραματουργικούς λόγους. Στο *L'Intruse* η οικογένεια περιμένοντας έναν επισκέπτη δέχεται κάποιον άλλο. Την άορατη δύναμη του θανάτου που ανοίγει την κλειδωμένη πόρτα και παραβιάζει την ασφάλεια του ιδιωτικού χώρου, για να πάρει την ζωή της άρρωστης μητέρας. Στο *Les Aveugles* δεν υπάρχουν ούτε πόρτες ούτε παράθυρα, και είναι τα σχήματα λόγου που μας πληροφορούν ότι οι τυφλοί απομονωμένοι και παγιδευμένοι στο δάσος, στην άγνοια και στον θάνατο, κυριεύονται από τον θάνατο της ελπίδας που έρχεται σιωπηλά και παίρνει τον έλεγχο της ομάδας.

Ο συσχετισμός λόγου, σιωπής και χρόνου στο δράμα, αναπτύχθηκε στην σκέψη και την τέχνη του Maeterlinck καθώς επηρεάστηκε από την συναναστροφή του με τους Συμβολιστές και από τους προσωπικούς του πειραματισμούς στην ποίηση, που προηγήθηκαν της θεατρικής του καριέρας. Και όπως μας αναφέρει στο δοκίμιο του *Le Silence*, 'ο λόγος είναι σημαντικός όχι όμως το σημαντικότερο στοιχείο. Ο λόγος είναι χρόνος, η σιωπή αιωνιότητα.'¹⁰⁹

2.1.1.6. Η Γλώσσα

Ο Maeterlinck προσδιορίζεται δραματουργικά, δημιουργώντας μια ισορροπία ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο, τον αδιέξοδο και τον άβουλο λόγο. Γνωρίζει ότι η σιωπή είναι το πλέον κατάλληλο μέσο για να εκφράσει το μήνυμά του και 'ενθαρρύνει ένα σιωπηρό θέατρο το οποίο μεταδίδει την συναισθηματική και μεταφυσική πραγματικότητα μέσω της σιωπηλής ερμηνείας.'¹¹⁰

Ο Maeterlinck προκαλεί τον ηθοποιό να κάνει μια κανονική παύση σε τρόπο ώστε να επιτρέψει στις λέξεις να συνηχίσουν και να επεκταθούν μέσα στην σιωπή. Το ενδιαφέρον στα σιωπηλά και ακαθόριστα παραδείγματα λόγου των χαρακτήρων του βρίσκεται στην ομοιότητα με τον δικό μας. Αντικείμενα, ήχοι και χώρος είναι χαρακτηριστικά στοιχεία στα έργα του¹¹¹.

Οι αρχέτυποι χαρακτήρες του Maeterlinck και η προσωποποίηση των θεματικών του ενδιαφερόντων, είναι πολύπλοκα συνδεδεμένα με την θεατρική του δομή και με την γλωσσική του τεχνική. Τα θεατρικά της Σιωπής συχνά θεωρήθηκαν στατικά ή αντιθεατρικά διότι απουσιάζει η δραματική κορύφωση. Οι χαρακτήρες στα πρώιμα έργα του, μιλούν με γλώσσα η οποία μοιάζει να πηγάζει από την ψυχή τους, ωσάν

¹⁰⁸ Meyerhold, Vsevolod, & Nora, Beeson, 'On the Theatre,' The Tulane Drama review, Vol.4, No.4 (May, 1960), σελ. 144.

¹⁰⁹ Maurice, Maeterlinck, *The Treasure of The Humble*, σελ 4.

¹¹⁰ Kane, *The Language of Silence*, London: σελ. 47.

¹¹¹ Ackerman, & Puchner, ed., 'Maeterlinck and the detheatricalization, of theatre,' σελ. 158.

αυτές οι μορφές να υπάρχουν σε άλλη διάσταση. "Ο διάλογος δίνοντας έμφαση στην επανάληψη των λέξεων και των ήχων βοηθά στην δημιουργία μιας ονειρικής μουσικότητας στα έργα του Maeterlinck."¹¹² Το ιδιαίτερο στυλ γραφής του χαρακτηρίζεται από την χρησιμοποίηση λέξεων με λίγες συλλαβές, σύντομων προτάσεων και συχνά μόνο από την αρχή των προτάσεων. Πολλά από αυτά επαναλαμβάνονται από διάφορα πρόσωπα αρκετές φορές και οι παύσεις είναι μεγάλες και άφθονες. "Σκοπός του συγγραφέα είναι να δώσει μορφή στα υποσυνείδητα νοήματα που εμπεριέχονται σε ορισμένες εκφράσεις."¹¹³ Ο Halls ισχυρίζεται ότι:

Ο λόγος των χαρακτήρων προδίδει τη επίγνωση του φόβου και του τρόμου. Υπάρχουν συνεχείς επαναλήψεις, φράσεις χωρίς ρυθμό και ανακόλουθος λόγος ο οποίος οδηγείται σε μεγάλες και αμήχανες σιωπές. Η σιωπή εμφανίζεται ενεργητική και ταυτόχρονα παθητική¹¹⁴.

Η Balakian σημειώνει ότι ο Maeterlinck χρησιμοποίησε τεχνικά στοιχεία του Συμβολιστικού Θεάτρου, αρχικά την επανάληψη των λέξεων, την ερώτηση – απάντηση από τον ένα χαρακτήρα στο άλλο, τις παύσεις και τον υπαινικτικό λόγο.¹¹⁵ Τα τυπικά στοιχεία της μεθοδολογίας του Maeterlinck συνοψίζονται στα εξής: Αινιγματικές εκφράσεις, ερωτήσεις που επισημαίνονται από εμμονές και μεγάλες παύσεις μεταξύ ερώτησης και απάντησης. Σύντομες απαντήσεις, διαζευκτικές προτάσεις, επαναλαμβανόμενες εκφράσεις, με τους χαρακτήρες των έργων του να είναι σιωπηλοί. Όπως επί παραδείγματι στο *L'es Aveugles* όπου οι τυφλοί περιμένοντας με αγωνία την επιστροφή του ιερέα μονολογούν: "Θα έπρεπε να γνωρίζουμε που βρισκόμαστε..." επίσης στην σκηνή όπου το τυφλό κορίτσι ακούγοντας βήματα να πλησιάζουν ρωτά: "Ποιος είσαι;" με τη σιωπή να ακλουθεί και να συνεχίζει: "Λυπήσου μας." ή στο *L'Intruse* όπου ο παππούς ρωτά: "Ποιος ήρθε;" και η εγγονή απαντά: "Δεν είναι κανείς παππού!"

Πρόθεση του ήταν να δραματοποιήσει μια ανεπαίσθητη ροή, να επιτύχει ψυχολογικό ρεαλισμό στο λόγο και στην δράση και να μεταφέρει μυστική γνώση μέσα από την αντίθεση του απλού διαλόγου με την σιωπηρή απάντηση. "Με αυτό που ορίζεται ως πλάγιος ή έμμεσος λόγος (le langage indirect), η χρήση του οποίου αποτελεί κεντρικό σημείο στην δραματουργία του Maeterlinck,"¹¹⁶ οι χαρακτήρες αποκαλύπτονται από τις αβέβαιες και καταναγκαστικές μορφές λόγου. Σε σημαντικό βαθμό οι επαναλήψεις αμβλύνουν έμμεσα υπερβολικές διαδικασίες και σκέψεις καθώς επίσης τον διαχωρισμό μεταξύ του σκεπτόμενου και της σκέψης του, της σκέψης και της ολοκλήρωσης της.

¹¹² Linn, *Modern Drama as Crisis*, σελ. 41.

¹¹³ S.O. Pallese, "The Dramatic Technique of M. Maeterlinck," *The French Review*, Vol. 14, No. 6 (May, 1941), σελ. 500.

¹¹⁴ Halls, *Maurice Maeterlinck: A study of his Life and Thought*, σελ. 45.

¹¹⁵ Anna, Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, (New York: Random House, 1967), σελ. 136.

¹¹⁶ Kane, *The Language of Silence*, σελ. 35.

Στο *L'es Aveugles* η γλωσσική φόρμα διαφοροποιείται με ποικίλους τρόπους από τον διάλογο. Η γλώσσα αυτονομείται από την δραματική φόρμα, δεν εκφράζει αλλά αποδίδει την ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στην ψυχή. Το έργο αυτό αποτελεί παράδειγμα της χρησιμοποίησης των αρνητικών τεχνικών του Maeterlinck. "Απομακρύνει σχεδόν κάθε τι το οποίο αναζητούμε στο θέατρο - κίνηση, χρώμα, ποικιλία διαθέσεων - για να μας οδηγήσει σε μία μυστικιστική ένταση"¹¹⁷ όπως αναφέρει η Katherine Worth.

Στο *L'Intruse* ο λόγος είναι αργός και καθρεφτίζει θα λέγαμε την φυσική και συναισθηματική κατάρρευση. Στα πρώιμα έργα του Maeterlinck, διαπιστώνει κανείς την χρησιμοποίηση του ασυνεχούς διαλόγου ο οποίος αντανακλά μια συζήτηση κατά την οποία μια φωνή σβήνει και η άλλη απαντά σε ότι έχει ειπωθεί ή είναι ανείπωτο, δίνοντας έτσι συνέχεια στην σκέψη.

Μέσω του διαλόγου ο Maeterlinck ανανέωσε το θέατρο και έθεσε τις βάσεις για το θέατρο του ανείπωτου. Ο ελάχιστος διάλογος της καθημερινότητας, ο οποίος μεταφέρει την δράση, λειτουργεί σε υποκειμενικό και αντικειμενικό επίπεδο και τυποποιεί τα θεατρικά του Maeterlinck. Έγραψε δοκίμια τα οποία περιλαμβάνονται στην συλλογή *Le Trésor des Humbles*, έργο που εκδόθηκε το 1896. Στο έργο αυτό που γράφηκε μετά την δημιουργία των έργων με κύριο χαρακτηριστικό την σιωπή, ο Maeterlinck εξηγεί τις επιδιώξεις του και προασπίζει την χρήση του διαλόγου. Ο δραματουργός λέει λιγότερα από όσα γνωρίζει, επιτείνοντας την μυστικοπάθεια και την σύγχυση των θεατών. Τα πρώιμα έργα του Maeterlinck αποτελούν μία σπουδαία συνεισφορά στο Συμβολιστικό, ποιητικό θέατρο και είναι το αποτέλεσμα της προσπάθειας του συγγραφέα να δημιουργήσει μια νέα θεατρική φόρμα. Ένα νέο θέατρο που οδηγεί από την πεζή πραγματικότητα στον κόσμο του ονείρου.

2.2. Claude Debussy

Η ανάπτυξη του στυλ γραφής του Debussy είναι ιδιαίτερα σύνθετη καθώς εξελίσσεται μέσα από διαφορετικούς δρόμους. Ο Debussy ξεχώρισε την μουσική γλώσσα του Wagner ως το πλέον προοδευτικό σύστημα μουσικής σύνθεσης, του οποίου χαρακτηριστικά ήταν η μοτιβική οργάνωση, η έντονη χρησιμοποίηση μετατροπιών (κυρίως χρωματικών) και η ελευθερία στην δομή των έργων. Παράλληλα δέχθηκε την επιρροή της κουλτούρας των συγχρόνων του Γάλλων συνθετών Gounod, Saint-Saens, Faure, Duparc, Champier, Frank και Massenet. Οι παραπάνω σύνθετες αν και πειραματιζόταν αρμονικά στα πλαίσια του τροπικού μουσικού συστήματος, παρέμεναν συντηρητικοί στην διαμόρφωση της μελωδίας.

¹¹⁷ Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, σελ 81.

2.2.1. Η πορεία προς μια νέα μουσική γλώσσα

Η καλλιτεχνική πορεία του Debussy προς την δημιουργία της όπερας *Pelléas et Mélisande*, μπορεί να ανιχνευτεί στα πλαίσια μιας πληθώρας αναφορών και πηγών, μεταξύ των οποίων η εκτενής αλληλογραφία και αρθρογραφία του συνθέτη. Στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, η έρευνα θα εστιαστεί σε τρεις σημαντικές επιρροές. 1^{ov}) Την παραμονή του συνθέτη στη Villa Medici καθώς υπήρξε καθοριστικός παράγων για την εξέλιξη του Debussy ως συνθέτη. 2^{ov}) την συναναστροφή του με τον κύκλο των Συμβολιστών καλλιτεχνών και ιδιαιτέρως των ποιητών, στοιχείο το οποίο συνέβαλε στην ολοκλήρωση των νέων αισθητικών του αντιλήψεων, και 3^{ov}) την δημιουργία των δραματικών έργων, που φανερώνουν το ενδιαφέρον του για την δραματική τέχνη. Επιπροσθέτως θα εξεταστούν τεχνικά χαρακτηριστικά από τις πρώιμες απόπειρες δραματικών συνθέσεων του Debussy, καθώς κάποια από αυτά μπορούν ανιχνευτούν και στην όπερα *Pelléas et Mélisande*.

2.2.2 Villa Medici

Ο Debussy κέρδισε το 1^o Βραβείο της Ρώμης (Prix de Rome) το 1884 με την καντάτα *L'Enfant prodigue (Ο Άσωτος Υιός)* σε κείμενο του Eduard Guinand¹¹⁸ και παρέμεινε στην Villa Medici για δύο χρόνια. Η παραμονή του στη Villa Medici υπήρξε αρκετά επίπονη καθώς αδυνατούσε να προσαρμοστεί στις συνθήκες αλλά και τις απαιτήσεις του ιδρύματος, όντας υποχρεωμένος να ακολουθεί τεχνικές σύνθεσης που ήταν έξω τα ενδιαφέροντα και τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε επιστολή του προς τον Eugène Vasnier στις τέσσερις Φεβρουαρίου του 1885: "Απλά δεν μπορώ να το συνηθίσω. Δεν έχω την κατάλληλη προσωπικότητα ή την πνευματική δύναμη για να το καταφέρω..... Φοβάμαι ότι θα γυρίσω πίσω στο Παρίσι συντομότερα από ότι περιμένεις"¹¹⁹.

Κατά τους Jean-Aubry και Frederick Martens στο διάστημα της παραμονής του στη Villa Medici ο Debussy δημιούργησε μία σειρά έργων μεταξύ των οποίων ήταν το Συμφωνικό Ποίημα *Zuleima* (1885-1886) σε κείμενο του Georges Boyer που βασίστηκε σε ποίημα του Heinrich Heine. Ο Debussy είχε ολοκληρώσει μόνο το πρώτο μέρος της σύνθεσης, η οποία χάθηκε και πιθανόν να καταστράφηκε από τον ίδιο τον συνθέτη. Το έργο *Zuleima* ο Debussy το συνέθεσε στα πλαίσια των υποχρεώσεων του μετά το Βραβείο της Ρώμης, όμως αυτή η σύνθεση απορρίφτηκε,¹²⁰ καθώς επίσης και το έργο *Almanzor*, (μία σύνθεση η οποία χάθηκε).

Στη συνέχεια αποφάσισε να ασχοληθεί με το Παρνασσιστικό δράμα *Diane au bois* (1881-1886), ένα ηρωικό δράμα σε κείμενο του T.De. Banville, το οποίο δεν το είχε

¹¹⁸ Wilson, D. Ochoa, "The Complete Works of Claude Debussy," <<http://museum.fc2web.com>> (τελευταία πρόσβαση 2 Απριλίου 2012).

¹¹⁹ Francois, Lesure and Roger, Nichols, ed., *Debussy Letters: Selected and edited by François Lesure and Roger Nichols*, (Cambridge: Harvard University Press, 1987), σελ. 5.

¹²⁰ Ochoa, "The Complete Works of Claude Debussy."

ολοκληρώσει, μετά από προτροπή του καθηγητή του Ernest Guiraud και από το οποίο σώζονται αποσπάσματα. Μια ουβερτούρα για πιάνο και μια λυρική σύνθεση που περιλαμβάνει μεταξύ των αποσπασμάτων - το ντουέτο του Έρωτα και της Άρτεμης. Στο *Diane au bois* ο συνθέτης παρουσίαζε κάποιες νέες ιδέες σχετικά με την αρμονία και την φόρμα, στοιχεία που θα τον απέκλειαν από την απόκτηση του Βραβείου της Ρώμης σύμφωνα με την άποψη του Guiraud. Ο Guiraud σχετικά με τους νεωτερισμούς που χρησιμοποίησε στο *Diane au Bois* ο νεαρός μαθητής του είπε: "Όλα αυτά είναι πολύ ενδιαφέροντα, αλλά πρέπει να τα κρατήσεις για αργότερα, άλλως δεν θα πάρεις ποτέ το Βραβείο της Ρώμης."¹²¹

Ο Debussy οραματιζόταν να δημιουργήσει κάτι νέο, μια μουσική που να μην έχει τεχνικές ή αισθητικές αναφορές στη μουσική προγενέστερων ή ακόμα και συγχρόνων του συνθετών. Αυτή υπήρξε άλλωστε η αγωνία και η προσπάθεια του σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία. Όμως μέσα στα πλαίσια της μουσικής συντήρησης της Villa Medici του ήταν δύσκολο να δημιουργήσει. Ένοιωθε απομονωμένος, καταπιεσμένος και η δημιουργία γι αυτόν ήταν μια επίπονη διαδικασία. Οι Jean-Aubry και Martens μας πληροφορούν ότι:

Την ίδια εποχή συνέθεσε και την *Fantaisie* για πιάνο και ορχήστρα, έργο το οποίο δεν εκδόθηκε ποτέ. Ακολούθησαν δύο έργα τα οποία ευτυχώς διασώθηκαν, και ήσαν το *Printemps* (Συμφωνική Σουίτα) και η έξοχη καντάτα *La Damselle élue*, (*Η Ευλογημένη Κόρη*) - σε ποίηση του Dante Gabriel Rossetti - η οποία χρονολογείται στα 1887 και στην οποία διαφαίνεται η ευφυΐα και η εκφραστικότητα του Debussy.¹²²

2.2.3 Η συναναστροφή με τους Συμβολιστές

Ο Debussy μετά από παραμονή δύο χρόνων στη Villa Medici αποφάσισε να επιστρέψει στο Παρίσι λέγοντας ότι προτιμά να εργαστεί πολύ πιο σκληρά αλλά να έχει την δυνατότητα να δημιουργήσει ελεύθερα, χωρίς τους περιορισμούς του ιδρύματος. "Ο Debussy παρατήρησε ότι οι καλλιτέχνες συχνά κάνουν το λάθος να θέλουν η τέχνη τους να διέπεται από αρχές, να φέρουν ένα δραματουργικό, φιλοσοφικό μανδύα ή να μεταφέρουν ιδεολογικά μηνύματα."¹²³ Όμως ο ίδιος πίστευε ότι: "Η αρχή πρέπει να αναζητηθεί στην ελευθερία και όχι στις μορφές μιας απαρχαιωμένης φιλοσοφίας, κατάλληλης μόνο για στενόμυαλους. Μην ακούς την συμβουλή κανενός. Άκου όμως τον άνεμο, ο οποίος αφηγείται την ιστορία του κόσμου."¹²⁴ Φορτωμένος με νέες ιδέες, αναπτύσσοντας νέες αισθητικές απόψεις και με αρκετή έμπνευση, ο Debussy ασχολήθηκε με ένα αριθμό νέων συνθέσεων. Ο

¹²¹ John, R., Clevenger, "Debussy's Rome Cantatas" στο *Debussy and His World*, ed. Jane, F. Fulchner, (Princeton: Princeton University Press, 2001), σελ. 9.

¹²² G., Jean- Aubry & Frederick, H., Martens, "Claude Debussy," *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. 4 (oct., 1918), σελ. 546.

¹²³ Charles, Forsdick & Susan, Marson, ed., *Reading Diversity- Lectures du Divers*, (Glasgow: University of Glasgow and German Publications, 2000), σελ. 119.

¹²⁴ Claude, Debussy, "Monsieur Croche the Dilettante Hater," στο *Three Classics in the Aesthetic of Music*, (New York: Dover Publications, Inc, 1962), σελ. 8.

François Lesure αναφέρει ότι Ο Debussy, μετά τη επιστροφή του από την Villa Medici στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1887, επισκεπτόταν συχνά το λογοτεχνικά και τα καλλιτεχνικά καφενεία του Παρισιού όπου συγκεντρωνόταν οι καλλιτέχνες Ernst Chausson (1855-1899), Eugène Ysaÿe (1858-1931) και Raymond Bonheur (1861-1939).¹²⁵ Όπως ισχυρίζεται ο Arthur Wenk, στους ίδιους χώρους σύχναζαν οι κριτικοί και μυθιστοριογράφοι Edouard Dujardin, Villiers de l'isle Adam, Robert Gobet, Catulle Mendès, ο Jean Moréas και ο Paul Valér. Επίσης οι ποιητές Pierre Louys, Paul Verlaine, Paul-Jean Toulet και ο Maurice Maeterlinck,¹²⁶ στο έργο του οποίου έγινε αναφορά στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου. Η επαφή του Debussy με τον κύκλο των Συμβολιστών, η συμμετοχή του σε συζητήσεις για την ποίηση, την λογοτεχνία και την μουσική συνέβαλλαν στο να διαμορφώσει μια νέα αισθητική. "Σύμφωνα με τον Ernest Newman οι θεωρίες του Mallarmé τον οδήγησαν να δώσει μεγαλύτερη σημασία στις εσωτερικές του αναζητήσεις, στην αντίθεση στον Ρομαντισμό, την αποφυγή της ρητορικής, της υπερβολής, της επιτηδευμένης ευφράδειας."¹²⁷

Παράλληλα προσέγγισε τις νέες τάσεις στην ζωγραφική - τον Ιμπρεσιονισμό και το κίνημα της Art Nouveau. Αυτές οι συσσωρευμένες εμπειρίες και οι σχέσεις του με τους ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης επέδρασαν καταλυτικά στην σκέψη του Debussy, και τον βοήθησαν να διαμορφώσει την προσωπική του αισθητική αντίληψη. Μέσα από τις καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές επιρροές - από τα ταξίδια στο Bayreuth, τις συζητήσεις και τις απαγγελίες των Συμβολιστών στα Σαλόν, την μουσική και την ποίηση στα καλλιτεχνικά καφενεία, αλλά και την τέχνη των Γάλλων Ιμπρεσιονιστών, του Whistler, την εξωτική γοητεία της Ανατολής στην έκθεση του Παρισιού¹²⁸ - οι ιδέες του Debussy άρχισαν να αποκτούν μορφή, να δημιουργεί την δική του αισθητική φιλοσοφία. Η εξέλιξη του Debussy όπως ισχυρίζεται ο Hepokoski βασίζεται σε δύο παραμέτρους. Αφενός ο Debussy ξεχώρισε την μουσική γλώσσα του Wagner ως την πλέον προοδευτική - με την μοτιβική οργάνωση και επεξεργασία, την αρμονική και δομική ελευθερία, την μη περιοδική κατασκευή των φράσεων και την σαφή σοβαρότητα του σκοπού (την καλλιτεχνική έκφραση μέσω του Gesamtkunstwerk). Αφετέρου έγινε δέκτης της τέχνης των συγχρόνων του μουσικών και κάποιων προγενέστερων όπως οι Saint-Saens, Faure, Duparc, Chabrier, Frank και Massenet η μουσική γλώσσα των οποίων ήταν εκ διαμέτρου αντίθετη με αυτήν του Wagner.¹²⁹ Ο Debussy ήταν καλλιεργημένος στον τομέα της λογοτεχνίας και ιδιαίτερα στη ποίηση και είχε την

¹²⁵ François, Lesure, "Debussy Claude," Grove Music Online, ed. Oxford University Press <<http://Oxfordmusiconline.com>> (Accessed 7 April 2010).

Chun-Yi Liu, "Claude Debussy's Nocturnes and his musical style In the 1890's," (PhD diss, University of South Carolina, 2010), σελ. 2.

¹²⁶ Arthur, Wenk, *Claude Debussy and the poets*, (California: University of California Press, 1976), σελ. 3-4.

¹²⁷ Ernest, Newman, "The Development of Debussy," *The Musical Times*, Vol. 5, No. 903. (May 1), σελ. 201.

¹²⁸ Jean- Aubry & Martens, *Claude Debussy*, σελ. 546.

¹²⁹ James, A., Hepokoski, "Formulaic Openings in Debussy," *19 th-Century Music*, Vol. 8.No.1 (Summer, 1984), σελ. 44.

δυνατότητα να εμβαθύνει και να αποδώσει το νόημα ενός ποιήματος. Στην ιστορία του Γαλλικού τραγουδιού κατέχει την πρώτη θέση από αυτή την άποψη. Έ είτε επιδόθηκε στο να εκφράσει μουσικά τα ποιήματα των Verlaine, Baudelaire και Mallarmé είτε την πρόζα του Pierre Louys, το έκανε με ευφυΐα, βεβαιότητα και με θαυμαστή περίσκεψη.¹³⁰

2.2.4. Δραματικές συνθέσεις, Chansons και Melodies

Από τα μεγαλόπνοα σχέδια του Debussy στις αρχές της δεκαετίας του 1890 υπήρξε η προσπάθεια για την δημιουργία μιας μεγάλης όπερας σε τρεις πράξεις, της *Rodrigue et Chimène*, (1891-1892) η οποία βασιζόταν σε λιμπρέτο του φίλου του Catulle Mendès και την οποία αφιέρωσε στον Gabriel Dupont. Ο Orledge αναφέρει ότι σύμφωνα με το χειρόγραφο, η πρώτη πράξη ήταν ημιτελής αποτελούμενη κυρίως από προσχέδια.¹³¹ Η όπερα με ενορχήστρωση του Edison Devison και παράρτημα του Richard Langham Smith ηχογραφήθηκε στα 1993-1994 υπό την διεύθυνση του Kent Nagano.¹³² Στο αυτό το έργο ο συνθέτης προσπάθησε να απαλλαγεί από τις Βαγκνερικές επιρροές, αν και το ίδιο θέμα και το δραματικό του περιεχόμενο, καθιστούσαν κάτι τέτοιο μάλλον αδύνατο. Υπήρξαν σοβαρές δυσκολίες σχετικά με τις αισθητικές αναζητήσεις του συνθέτη ο οποίος τελικά εγκατέλειψε την προσπάθεια του. Σε επιστολή του στον Robert Godet ο Debussy έγραψε: ‘‘Η ζωή μου είναι στερημένη και μίζερη εξ’ αιτίας της όπερας. Κάθε τι σχετικά με αυτήν είναι για μένα λάθος.....Λαχταρώ να σε δω και να σου παίξω τις δύο πράξεις που έχω ολοκληρώσει, διότι φοβάμαι ότι μπορεί να έχω νικηθεί από τον εαυτό μου’’.¹³³ Την Άνοιξη του 1882 ο Guiraud (καθηγητής σύνθεσης στο Ωδείο του Παρισιού) έδωσε στον Debussy το κείμενο *Daniel* του Emile Cecile για να το μελοποιήσει. Πρόκειται για ένα ανούσιο δράμα που περιλαμβάνει περίπου 484 μέτρα μουσικής, χωρίς ενορχήστρωση. Η καντάτα *Daniel* αποτελείται ουσιαστικά από μελοποιημένα τμήματα που συνδέονται με διαλογικά μέρη.¹³⁴ Διακρίνει κάποιος σε αυτή την σύνθεση μια μορφή ανοιχτής φόρμας, συνεχούς ροής. Με ανάλογο τρόπο ο συνθέτης στην όπερα *Pelléas et Mélisande* δομεί την φόρμα, με τα ιντερλούδια να συνδέουν τις μικρές σκηνές σε μια διαρκή εξέλιξη. Ο Debussy στην *Daniel* αξιοποίησε εκτενώς το σύστημα των Leitmotive του Wagner χρησιμοποιώντας τέσσερα διαφορετικά μοτίβα. Η τεχνική των Leitmotive εντοπίζεται και στον *Pelléas*, μέσα από τον προσωπικό τρόπο έκφρασης του συνθέτη.

Το *La demoiselle élue* (*Η Ευλογημένη Κόρη*, 1887-1888) έργο για σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα, βασίστηκε σε κείμενο του Dante Gabriel

¹³⁰ Jean- Aubry, & Martens, *Claude Debussy*, σελ. 546.

¹³¹ Robert, Orledge, ‘‘Before Pelléas: Rodrigue et Chimene’’ στο *Debussy and the Theatre*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), σελ. 19.

¹³² Ochoa, ‘‘The Complete Works of Claude Debussy.’’

¹³³ François, Lesure and Roger, Nichols, *Debussy Letters: Selected and edited by François Lesure and Roger Nichols*, σελ. 34.

¹³⁴ Fulcher, *Debussy and his World*, σελ 14-16.

Rosetti και ο συνθέτης το αφιέρωσε στον Paul Dukas. Το έργο αυτό έχει εκδοθεί επίσης στην Αγγλική και Γερμανική γλώσσα, με συνοδεία πιάνου. “Το πλαίσιο της μουσικής γλώσσας είναι αρκετά ευρύ, με τους εκκλησιαστικούς τρόπους να δημιουργούν μια εικόνα ήχων βγαλμένων από το απόμακρο παρελθόν” αναφέρει ο Roger Nichols.¹³⁵ Το κείμενο του Rosetti και η χρήση της τροπικότητας από το Debussy, διαμόρφωσαν στο *La Damoiselle élue* ατμόσφαιρα ονειρική, αισθησιακή που παραπέμπει στο *Pelléas et Mélisande*. Οι δραματουργικές αυτές συνθέσεις του Debussy ενέχουν χαρακτηριστικά (χρήση τροπικών κλιμάκων, μοτίβων και αίσθηση ονειρική, φαντασιακή), τα οποία συνέβαλαν στη διαμόρφωση της συμβολιστικής αισθητικής που απαντάται στην όπερα *Pelleas et Melisande*.

Σε ποίηση του Pierre Louys ο Debussy συνέθεσε τα *Trois Chansons de Bilitis* (1897-1898) στα οποία η εκφορά του λόγου καθώς επίσης και το μουσικό κείμενο με επαναλαμβανόμενες νότες που ακολουθούνται από διαστήματα 3^{ης} ή 4^{ης} προανήγγειλαν κατά κάποιο τρόπο, την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Τα *Trois Chansons de Bilitis* συγκαταλέγονται ανάμεσα στα πλέον αξιόλογα Γαλλικά τραγούδια, όπως και η μουσική επένδυση για τα πεζά του Pierre Louys. Στις συνθέσεις αυτές διαπιστώνει ο μελετητής την εξέλιξη του μουσικού ύφους του Debussy και την ανάπτυξη της καινοτόμου μουσικής γλώσσας που χρησιμοποίησε στη δεκαετία του 1890. Ο Debussy επηρεασμένος από τους Συμβολιστές ποιητές έγραψε τα *Proses Lyriques* (1892-1893). Η ενορχήστρωση έγινε μερικώς από τον Debussy και συμπληρώθηκε από τον Roger- Ducasse μετά τον θάνατο του συνθέτη. Όπως αναφέρει ο Arthur Wenk στα *Proses Lyriques* συναντάμε μια άμεση έκφραση της σχέσης του Debussy με την ποίηση και με τα καλλιτεχνικά κινήματα με τα οποία συναναστράφηκε την περίοδο της fin-de-siècle.¹³⁶ Όπως αναφέρει ο Dietschy “η αναμφισβήτητη απόρριψη των νεανικών τάσεων και η αφομοίωση της αισθητικής των Baudelaire και Mallarmé ήταν επιβεβλημένη πριν καταφέρει ο Debussy να οδηγηθεί στην ωριμότητα του”¹³⁷

Μελετώντας τα έργα του Debussy θα μπορούσε κανείς να διακρίνει τρεις τουλάχιστον συνθέσεις οι οποίες συνδέονται κατά κάποιο τρόπο με την όπερα *Pelléas et Mélisande* (θεματολογία, θεματική επεξεργασία και τεχνικές σύνθεσης). Πρόκειται για το ημιτελές “ηρωικό δράμα” *Diane au bois*, από το οποίο σώζεται μόνο η ουβερτούρα και θραύσματα από προσχέδια, τον κύκλο τραγουδιών *Trois Chansons de Bilitis* και την ημιτελή όπερα *Rodrigue et Chimène*. Οι ομοιότητες εντοπίζονται στη χρήση των μοτίβων στο *Diane au bois*, στο *Trois Chansons de Bilitis* στο δραματικό περιεχόμενο και στον συμβολισμό της κόμης, και στο *Rodrigue*

¹³⁵ Roger, Nichols, “A bohemian in Paris,” στο *The Life of Debussy*, (Cambridge: Cambridge University press, 2003), σελ. 52.

¹³⁶ Arthur, Wenk, , *Claude Debussy and the poets*, σελ. 198.

Η fin-de-siècle είναι περίοδος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (1880-1890) η οποία αναφέρεται στον πεσιμισμό, τον κυνισμό, την αντίληψη που οδήγησε στο Décadence και που συνδέεται με τους Γάλλους καλλιτέχνες και ιδιαίτερα τους Συμβολιστές.

¹³⁷ Marcel, Dietschy, *A portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. William Ashbrook and Margaret Cobb, (Oxford: Prentice Hall, 1990), σελ. 55.

et Chimène η ομοιότητα αφορά την δομή των συνθέσεων και την παράθεση των τονικοτήτων. Τα τρία αυτά έργα θα μας απασχολήσουν για το υπόλοιπο του κεφαλαίου.

2.2.5 *Diane au bois*

Όπως ισχυρίζεται ο James Briscoe στην σύνθεση του *Diane au bois*, ο Debussy υιοθέτησε ορισμένες αρχές της Γαλλικής λυρικής σκηνής ενώ ταυτόχρονα αγωνιζόταν για ένα νέο καλλιτεχνικό όραμα και νέες τεχνικές σύνθεσης.¹³⁸ Ο Robert Orledge θεωρεί ότι το *Diane au bois*, σε σχέση και με την όπερα *Rodrigue et Chimène*, σχετίζεται πιο άμεσα με το ώριμο στυλ και την αισθητική του Debussy.¹³⁹ Η όπερα *Diane au bois* επρόκειτο να βασιστεί σε θεατρικό κείμενο του ποιητή "Theodore de Banville (1823-1891) - κύριου εκπρόσωπου της κίνησης των Παρνασσιστών που επηρέασε και τους Συμβολιστές"¹⁴⁰ ο οποίος ήταν πρωτοποριακός, συγκριτικά με τους λιμπρετίστες τα κείμενα των οποίων χρησιμοποίησε ο Debussy στις καντάτες του.

Το θεατρικό του Banville, *Diane au bois* "παρουσιάστηκε στο Theatre de Odeon στα 1863, με μουσική του J.A. Ancassy (1880-1871)."¹⁴¹ Ο Debussy, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Orledge, ξεκίνησε την σύνθεση του *Diane au bois* όταν ήταν σπουδαστής σύνθεσης στο ωδείο του Παρισιού και συνέχισε να εργάζεται πάνω σε αυτό και κατά την παραμονή του στην Villa Medici,¹⁴² χωρίς να το ολοκληρώσει. Το χειρόγραφο το οποίο βρίσκεται στην Νέα Υόρκη, αποτελείται από θραύσματα της 3^{ης} και 4^{ης} σκηνής, της Δεύτερης Πράξης. Η Ουβερτούρα *Diane* είναι σύνθεση για δύο πιάνο με ημερομηνία 27 Νοεμβρίου του 1881, η οποία ανακαλύφθηκε το 1980 και βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Bibliothèque Nationale).¹⁴³

Σε επιστολή του προς τον Eugene Vasnier τον Νοέμβριο του 1885 ο Debussy αναφέρεται σε προβλήματα σχετικά με αυτό το έργο. "Η Diane μου προκαλεί πολλά προβλήματα. Δεν μπορώ να καταφέρω να βρω μια μουσική ιδέα που να μου δίνει την μορφή της όπως την φαντάζομαι."¹⁴⁴

Στο "ήρωικό δράμα" *Diane au bois*, αναπτύσσονται τα θέματα της αγάπης, της μοίρας και του έρωτα, στοιχεία που συναντάμε και στην όπερα *Pelléas et Mélisande*. Ο Richard Langham Smith ανιχνεύει στο τραγούδι του Έρωτα και της Άρτεμης ένα αισθητικό στοιχείο των τελών του αιώνα που θα μπορούσε να ονομαστεί μουσική της σιωπής (*musique de silence*). Πρόκειται για μια "ορατή

¹³⁸James, R., Briscoe, "To Invent New forms: Debussy's Diane au bois," *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No.1, (1990), σελ. 132.

¹³⁹ Robert, Orledge, *Debussy and the Theatre*, (Cambridge U.K.:Cambridge University Press, 1982), σελ. 37.

¹⁴⁰ Encyclopedia Britannica Online, "Theodore-de-Banville", <<http://www.Britannica.com> > (τελευταία πρόσβαση 11 Φεβρουαρίου 2012).

¹⁴¹Ochoa, "The Complete Works of Claude Debussy."

¹⁴² Robert, Orledge, "Before Pelléas: Diane au bois" στο *Debussy and the Theatre*, σελ. 37.

¹⁴³ Briscoe, "To Invent New forms: Debussy's Diane au bois", σελ. 135-141.

¹⁴⁴ Lesure & Nichols, *Debussy letters: Selected and edited by Francois Lesure and Roger Nichols*, σελ. 12.

σιωπή¹⁴⁵ που ανακαλεί την αισθητική των προ-Ραφαηλιτών ζωγράφων ή την “βαθεία σιωπή”¹⁴⁶ (silence profound) του συμβολιστή ποιητή P. Verlaine. Ο νεαρός Debussy προσέγγισε την σύνθεση της *Diane au bois* με μια δυνατή και συνειδητή αίσθηση απομάκρυνσης από το ρομαντικό στυλ. Το φανταστικό τοπίο που καθορίστηκε από τον Banville και η ονειρώδης ακολουθία των γεγονότων προαναγγέλλει το Συμβολιστικό θέατρο. Μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι το έργο αυτό βοήθησε στην ανάπτυξη της αισθητικής του Debussy και στην δημιουργία της όπερας *Pelléas et Mélisande*, αρκετά χρόνια αργότερα.

Η δομή του *Diane au bois* βασίζεται στα Leitmotive. Το ίδιο παρατηρούμε ότι ισχύει και στο *Pelléas et Mélisande* όπου ο Debussy ακολουθεί την τεχνική των Leitmotive. Η μελοποίηση του *Diane au bois*, από τον Debussy μας προϊδεάζει για το μέλλον του. Τόσο η μοτιβική δομή όσο και η χρήση της χρωματικότητας στο *Diane au bois* φανερώνουν την επιρροή από τον Wagner, στα εποικοδομητικά χρόνια της δημιουργικής πορείας του συνθέτη.

Η περίοδος της σύνθεσης του *Diane au bois* από τον Debussy, συμπίπτει με την σύντομη παρουσία του *La Revue Wagnerienne*¹⁴⁷ στην Γαλλία. Στο *Diane au bois* το μοτίβο του Έρωτα ακούγεται στα μέτρα 81-83. Η παράθεση του δίπλα στο μοτίβο της *Diane* (παράδειγμα 1), αντιπροσωπεύει την συνάντηση των δύο χαρακτήρων και προαναγγέλλει την πλοκή των μοτίβων του Πελλέα και της Μελισσάνθης στην Δεύτερη Πράξη της όπερας, στην 2^η σκηνή. Το παράδειγμα αυτό, μας δείχνει πως ήδη από τις προσπάθειες για την σύνθεση του *Diane au bois* ο Debussy χρησιμοποιεί χρωματική κίνηση τόσο στην συνοδεία όσο και στην δημιουργία των διατονικών μοτίβων, σε αρμονία με τους εκφρασμένους σκοπούς του να “καταλύσει την τονικότητα.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ Richard Langham, Smith, “Debussy and the Pre- Raphaelites” 19th – Century Music, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1981), σελ. 102.

¹⁴⁶ Ibid., σελ. 102.

¹⁴⁷ Περιοδικό το οποίο ιδρύθηκε το 1885 από τον Eduard Dujardin, και απέβλεπε στην προώθηση του έργου του R. Wagner.

¹⁴⁸ Briscoe, “To Invent New forms: Debussy’s *Diane au bois*,” σελ 158.

Musical score for 'Eros'. It features a single melodic line in the treble clef on a staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody begins with a long note, followed by a series of eighth notes, and concludes with a triplet of eighth notes. The piano part consists of two empty staves (treble and bass clefs) in the same key and time signature.

(81 m).

Musical score for 'Diane'. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes. The dynamic marking *ppp* is present.

(simile)

Παράδειγμα 1.¹⁴⁹ *Diane au bois*- Μοτίβο του Έρωτα (χρωματική κίνηση στην συνοδεία)

Musical score for 'Andante'. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo marking 'Andante' is present. The piano accompaniment consists of a series of chords. The dynamic marking *ppp* is present.

παράδειγμα 2.¹⁵⁰ Μοτίβο της Diane (Χρωματικότητα στο μοτίβο)

Musical score for 'Pelleas and Melisande'. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Andante' is present. The piano accompaniment consists of a series of chords. The dynamic marking *ppp* is present. The lyrics are: 'C'est au bord d'u-ne fon - taine aus-si, qu'il vous a trou - vee?... que vous a - til dit.' The vocal line has a triplet of eighth notes.

Παράδειγμα 3.Όπερα *Pelléas et Mélisande*, Δεύτερη Πράξη, 2^η σκηνή.

Ο J. R. Briscoe ισχυρίζεται ότι ένα σημαντικό επίτευγμα στο *Diane au bois* που είναι εμφανές - όπως προκύπτει από τα μέρη που διασώζονται - είναι η προσωδία. Από την εποχή των πρώτων του μελωδιών ο Debussy χρησιμοποίησε τον ατόνιστο γραμμικό ρυθμό του Γαλλικού λόγου. Το *parlando* στυλ συχνά ακολουθεί μια ανοδική μελωδική κίνηση η οποία κορυφώνεται στην παραλήγουσα ή στην

¹⁴⁹ Όπως στην υποσημείωση 142.

¹⁵⁰ Το ίδιο.

τελευταία συλλαβή μιας φράσης, όπως και ο τονισμός της Γαλλικής γλώσσας.¹⁵¹ Όπως αναφέρει ο Robert Orledge, ‘‘ο Richard Langham Smith θεωρεί ότι εδώ διακρίνει μια προαγγελία της ενορχήστρωσης και δήλωσης του Πελλέα.’’¹⁵² Είναι γεγονός ότι με το *Diane au bois* ο Debussy ξεκίνησε μια καλλιτεχνική αναζήτηση, η οποία έφτασε στο σημείο της ωριμότητας της με την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Στην έρευνα της για τον ποιητή Banville η Eileen Souffrin παρατηρεί ότι το ‘‘*Diane au bois* σηματοδοτεί ένα καίριο σημείο... Αυτό το έργο είναι εμφανώς διαφορετικό από όλα τα άλλα έργα της νεότητας του Debussy.’’

2.2.6. *Trois Chansons de Bilitis*

Ο Claude Debussy συνέθεσε τον κύκλο τραγουδιών *Trois Chansons de Bilitis* στα 1895. Τα τραγούδια του κύκλου αποτελούν *La Flûte de Pan* (*Ο Αυλός του Πάνα*), *La Chevelure* (*Η Κόμη*) και *Le Tombeau des Naiades* (*Ο Τάφος των Ναιάδων*). Την περίοδο της δημιουργίας των συνθέσεων αυτών ο Debussy επεξεργαζόταν την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Χωρίς αμφιβολία ο πιο ενδιαφέρων συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο έργα είναι η ομοιότητα της πρωταγωνίστριας. Μια μυστηριώδης γυναίκα σε ένα πλαίσιο καταστροφικών ερωτικών σχέσεων. Τα τραγούδια ο Debussy τα συνέθεσε προφανώς επηρεασμένος από την όπερα. Όπως ισχυρίζεται ο S. Rumph, μελετητές της όπερας παρατηρούν ότι υπάρχει εντυπωσιακή ομοιότητα με τρεις ιδιαίτερες σκηνές της όπερας στην Τρίτη, Τέταρτη και Πρώτη Πράξη αντίστοιχα, (παραδείγματα 4, 5, 6) οι οποίες θα παρατεθούν στη συνέχεια του κεφαλαίου. Αυτές οι θεματικές ομοιότητες δεν προέκυψαν τυχαία. Πράγματι τα *Chansons de Bilitis* μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως το λυρικό δίδυμο της *Mélisande*.¹⁵³

Στο πρώτο τραγούδι η Bilitis αφηγείται μια συνάντηση με τον εραστή της. Στο δεύτερο τραγούδι ωστόσο, ο λόγος των εραστών εμφανίζεται στο ποίημα μέσω της παράθεσης. Το τρίτο τραγούδι διευρύνει περαιτέρω τον αριθμό των ομιλούντων καθώς η Bilitis αναφέρεται σε κάποιον άλλο και στον εαυτό της. Ο κύκλος αυτών των τραγουδιών, μέσω ενός λυρικού μονολόγου εξελίσσεται σε πλήρη διάλογο και από ευθύ λόγο σε μια ημι-σκηνική αναπαράσταση. Εν ολίγοις το τραγούδι φαίνεται να εκτυλίσσεται στην κατεύθυνση της όπερας.

Το τραγούδι, *ο Αυλός του Πάνα* εστιάζει στις αρχές της φωνής, του ερωτισμού και της υποκειμενικότητας. Στο τραγούδι *Η Κόμη*, το δάφνινο στεφάνι τοποθετημένο στα μαλλιά της Δάφνης (που έχει δραπετεύσει από τον Απόλλωνα), εισηγείται ένα άλλο σύμβολο καλλιτεχνικής και ερωτικής κατάκτησης. Στο ποίημα *Η Κόμη* το σύμπλεγμα των μαλλιών και του δέντρου συνδέεται με δύο σκηνές από την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Στην 1^η σκηνή της Τρίτης Πράξης, όπου ο Πελλέας

¹⁵¹ Briscoe, ‘‘To Invent New forms: Debussy’s Diane au bois’’ σελ.164.

¹⁵² Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ. 37.

¹⁵³ Stephen, Rumph, ‘‘Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: Song, opera and the Death of the subject,’’ *The journal Musicology*, Vol. 12, No. 4. (Autumn, 1994), σελ. 464.

καλεί την Μελισσάνθη να ρίξει τα μαλλιά της κάτω από το παράθυρο του πύργου. Επίσης σε μια ακόμη σκηνή της ίδιας πράξης όπου ο Πελλέας δένει τα μαλλιά της Μελισσάνθης με τα κλαδιά του δέντρου, για να την κρατήσει κοντά του. Ένα ακόμη σημείο εντοπίζεται στην 2^η σκηνή της Τέταρτης Πράξης, όταν ο Golaud σέρνει την Μελισσάνθη από τα μαλλιά. Την Μελισσάνθη για την οποία έχει παρατηρήσει η Catherine Clement στην κριτική της μελέτη για την όπερα ότι “η Μελισσάνθη είναι το όνειρο γενεών ανδρών.”¹⁵⁴ Μεταξύ των δύο αυτών παρόμοιων σκηνών, παρουσιάζεται το στοιχείο της κυριαρχίας και του ελέγχου. Το σύμβολο με τα μαλλιά της Μελισσάνθης παρουσιάζεται στα ακόλουθα αποσπάσματα από το ποίημα και τις σκηνές της όπερας.

Η Κόμη

Μου είπε: «Απόψε ονειρεύτηκα. Είχα τα μαλλιά σου γύρω από το λαιμό μου. Είχα τα μαλλιά σου σαν μαύρο κολιέ γύρω από το σβέρκο και πάνω στο στήθος μου. Τα χάιδευα και ήταν δικά μου και ήμασταν έτσι δεμένοι για πάντα, με την ίδια κόμη, στόμα με στόμα, σαν πικροδάφνες που βγαίνουν από την ίδια ρίζα.

Pelléas et Mélisande. Τρίτη Πράξη, 1^η Σκηνή. (παράδειγμα 4)

Πελλέας: τα μαλλιά σου Μελισσάνθη, τα μαλλιά σου ξεχύθηκαν από τον πύργο
Τα κρατώ μέσα στα χέρια μου, τα κρατώ μέσα στο στόμα μου, Τα κρατώ μέσα στα χέρια μου, τα βάζω γύρω από τον λαιμό μου, δεν θα ξανανοίξω τα χέρια μου απόψε...

Μελισσάνθη: άσε με να φύγω, άσε με να φύγω...

Πελλέας: Όχι, όχι, όχι! Ποτέ μου δεν ξανάδα μαλλιά σαν τα δικά σου, Μελισσάνθη!
Κοίτα, κοίτα, κοίτα έρχονται από ψηλά. Που πλημμυρίζουν την καρδιά μου...με πλημμυρίζουν ως τα γόνατα...Κι είναι απαλά, απαλά σαν να πέφτουν από τον ουρανό!..Δεν βλέπω πια τον ουρανό μέσα από τα μαλλιά σου. Κοίτα τα χέρια μου δεν μπορούν να τα κρατήσουν... Ανεβαίνουν ως τα κλαδιά της ιτιάς..Ανασαιίνουν σαν πουλιά μέσα στα χέρια μου, και μ’ αγαπούν, μ’ αγαπούν, πιο πολύ από ότι εσύ!...

Pelléas et Mélisande Τέταρτη Πράξη, 2^η Σκηνή (παράδειγμα 5)

Golaud: Αχά..τα μακριά μαλλιά σου χρησιμεύουν σε κάτι
μια προς τα δεξιά, μια προς τα αριστερά
μια προς τα αριστερά, μια προς τα δεξιά
Αβεσαλώμ, Αβεσαλώμ!

¹⁵⁴ Catherine, Clement, *Opera or the Undoing of Women*, trans. Betsy Wing, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), σελ.111-112.

Το τραγούδι *Ο Τάφος των Ναϊάδων* ανακαλεί την εναρκτήρια σκηνή από την Πρώτη Πράξη στο πηγάδι ανάμεσα στην Μελισσάνθη και τον Golaud.

Ο τάφος των Ναϊάδων

Κατά μήκος του δάσους, σκεπασμένου με πάχνη, περπατούσα τα μαλλιά μπροστά στο στόμα μου άνοιξαν μικρά παγάκια, και τα σανδάλια μου ήταν βαριά απ' το λασπωμένο χιόνι.

Μου είπε: "Τί ψάχνεις;" Είμαι το ίχνος του σατύρου. Τα μικρά διχαλωτά του βήματα εναλλάσσονταν σαν τρύπες σε λευκό μανδύα. Μου είπε: "Οι σάτυροι πέθαναν."

Pelléas et Mélisande στην Πρώτη Πράξη - 1^η Σκηνή (παράδειγμα 6)

Ο Golaud μέσα στο μουντό, ομιχλώδες δάσος συναντά την Μελισσάνθη την οποία ακούει να κλαίει ξαπλωμένη δίπλα σε μια πηγή. Η Μελισσάνθη του λέει ότι έχει χαθεί... και ρωτάει τον Golaud: γιατί ήρθες εδώ; Ο Golaud απαντά ότι δεν γνωρίζει τον εαυτό του... βρίσκεται στο δάσος προσπαθώντας να ανακαλύψει ποιος είναι πραγματικά. Ψάχνει να βρει τον εαυτό του...

Ο δραματικός κόσμος της όπερας *Pelléas et Mélisande* αρχίζει εκεί όπου τελειώνει ο λυρικός κόσμος των *Trois Chansons*. Το απαισιόδοξο μήνυμα των *Trois Chansons* ίσως μπορεί να αντανακλά την σκέψη του Debussy, όπως αυτή παρουσιάζεται στα πρόχειρα σκίτσα του συνθέτη για το *Pelléas et Mélisande*. Ο Grayson πιστεύει ότι ο συνθέτης αδυνατώντας να βρει θεατρική στέγη για την παρουσίαση της όπερας του, ίσως βρήκε διέξοδο στην απελπισία του, σε κάθε τι που θα έκανε την φωνή του να ακουστεί.¹⁵⁵

2.2.7. *Rodrigue et Chimène*

Μελετώντας την ημιτελή Grand Opera *Rodrigue et Chimène* είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς τη σύγκριση με το *Pelléas et Mélisande*. Όπως στην όπερα *Pelléas et Mélisande*, το λιμπρέτο είναι δομημένο με πολλές μικρές σκηνές, οι περισσότερες από τις οποίες συνδέονται με ορχηστρικά ιντερλούδια, κάτι που ισχύει και στο *Rodrigue et Chimène*. Η μία σκηνή περνά μέσα στην επόμενη με τα συνδεδετικά τμήματα να είναι πιο σύντομα στο *Pelléas et Mélisande*. Η καθαρότητα της γραφής του Debussy και η ιδιαίτερη αντιμετώπιση της προσωδίας είναι παρούσες και σε αυτή την ημιτελή σύνθεση του, η οποία περιλαμβάνει φωνητικά περάσματα ίσως πιο λυρικά και εκτεταμένα από ότι στο *Pelléas et Mélisande*. Εμφανής είναι επίσης η ύπαρξη κοινών στοιχείων όπως το κάστρο, ο γέροντας, ο έρωτας των δύο νέων, η μοίρα, ο θάνατος.

Όπως αναφέρει ο David Grayson, μελετητές έχουν προσδιορίσει έναν αριθμό μη Γαλλικών μουσικών επιρροών στο *Rodrigue et Chimène*: εξωτικά στοιχεία στην

¹⁵⁵ David, A., Grayson, *The Genesis of Debussy's Pelleas et Melisande*, (USA: Harvard University Press, 1983), σελ. 47.

υποβλητική μελωδία που βασίζεται σε κλίμακα κάθε άλλο παρά παραδοσιακή. Επίσης όλοι οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες περιγράφονται από Leitmotive τα οποία τους ακολουθούν σε όλη την διάρκεια της εξέλιξης της όπερας. Στο προλούδιο της Πρώτης Πράξης τρία Leitmotive εκπροσωπούν τη Chimène, τον Rodrigue και την Αγάπη του ενός για τον άλλο.¹⁵⁶ Την τεχνική των μοτίβων την συναντάμε και στο *Pelléas et Mélisande*. Ο Robert Orledge παρατηρεί ότι στο *Rodrigue et Chimène* η θεματική οργάνωση είναι πιο περίπλοκη από αυτή του Wagner καθώς υιοθετεί τις 'αλλαγές καταστάσεων στην όπερα,' ένα γνώρισμα που το συναντάμε και στο *Diane au bois*.

Ακόμη ο David Grayson στην μελέτη του για την δημιουργία της όπερας *Pelleas et Melisande*, παρατηρεί ότι τα Βαγκνερικά στοιχεία στο έργο *Rodrigue et Chimène* προαναγγέλλουν την όπερα *Pelléas et Mélisande*. Όπως αναφέρει ο Robert Orledge, το *Rodrigue et Chimène* ανήκει στην παράδοση του Βαγκνερικού μουσικό-δράματος καθώς στηρίζεται άμεσα σε ένα συγκροτημένο ορχηστρικό μέρος, συμφωνικού χαρακτήρα. Σε αυτή την δημιουργία του ο Debussy έκανε πιο φανερή και εκτενή χρήση της συγχορδίας του Τριστάνου (Φα-Σι ύφεση- Ρε δίεση- Σολ δίεση), από ότι στο *Pelléas et Mélisande*. Το *Rodrigue et Chimène* ως θεατρικό έργο είναι τόσο στατικό και εξαιρετικά ασταθές που κάνει την συμβολιστική όπερα *Pelléas et Mélisande* να μοιάζει ιδιαίτερα κινητική, χωρίς αυτό να ισχύει αντικειμενικά. Υπάρχει σε αυτό το έργο ωστόσο ένας νέο- Βαγκνερικός Debussy. Ο David Grayson μας πληροφορεί ότι η πρώτη πράξη αρχίζει πριν το ξημέρωμα. Ο Rodrigue, γιος του ηλικιωμένου Don Diegue de Bivar, επισκέπτεται την μνηστή του Chimène στο κάστρο του πατέρα της, του ευγενή Don Gomez de Gormaz. Τραγουδούν ένα ντουέτο για την αγάπη. Η μελοποίηση του *Pelléas et Mélisande*, περίπου μια δεκαετία αργότερα, θα ξεκινούσε με την σκηνή του ερωτικού ντουέτου μας αναφέρει ο David Grayson.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Grayson, A., David, "Debussy on Stage", στο *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, σελ. 73.

¹⁵⁷ Grayson, "Debussy on Stage," σελ. 68.

Τρίτο Κεφάλαιο

3. Η Όπερα *Πελλέας και Μελισσάνθη*

3.1 Η δημιουργία της όπερας

Υπάρχουν αρκετές αναφορές όσον αφορά την δημιουργία της όπερας, για το ποιο ήταν το στοιχείο που επηρέασε τον Debussy στο να ασχοληθεί με το θεατρικό του Maeterlinck. Όπως ισχυρίζεται ο Grayson - σύμφωνα με τον Laloy- ο Debussy παρακολούθησε την πρεμιέρα του θεατρικού έργου, ενθουσιάστηκε από αυτό και αποφάσισε να το χρησιμοποιήσει για την δημιουργία μιας όπερας. Το γεγονός ότι ο Debussy δεν ζήτησε αμέσως από τον Maeterlinck να του δώσει την άδεια, οφείλεται στο ότι επιθυμούσε αρχικά να αναπτύξει κάποιες ιδέες για αυτήν του την σκέψη.¹⁵⁸ Ο Louis Laloy¹⁵⁹ πίστευε ότι το ενδιαφέρον του Debussy προερχόταν από την ανάγνωση που είχε κάμει ο συνθέτης στο έργο πριν παρακολουθήσει την παράσταση. Ο Robert Godet φίλος και αυτός του Debussy, θεωρούσε ήσσονος σημασίας την πρεμιέρα και ισχυριζόταν ότι τόσο η απόφαση του συνθέτη για την δημιουργία της όπερας όσο και τα πρώτα μουσικά σκίτσα είχαν προηγηθεί της πρεμιέρας του έργου. Ο Godet σε συνέντευξη του στον Louis Schneider για το περιοδικό *Revue d'histoire et de critique musicales (Περιοδικό ιστορίας και κριτικής της μουσικής)* τον Απρίλιο του 1902 είπε μεταξύ άλλων: "Μια μέρα αγόρασε ένα λεπτό τόμο, τον διάβασε και ανακάλυψε σε αυτόν ένα ωραίο θέμα για όπερα."¹⁶⁰ Από την άλλη πλευρά σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Lugné- Poë, ο Mauclair πρότεινε στον Debussy την δυνατότητα μιας μουσικής σύνθεσης βασισμένης στο θεατρικό του Maeterlinck. Για τον ίδιο τον συνθέτη φαίνεται πως η παρουσία του στην θεατρική παράσταση υπήρξε καθοριστική. Στο σημείωμα του "Γιατί συνέθεσα τον Pelléa," το οποίο έγραψε τον Απρίλιο του 1902, μετά από αίτημα του διευθυντή της Opéra-Comique αναφέρει χαρακτηριστικά: "Η γνωριμία μου με τον Pelléa χρονολογείται από το 1893. Παρά τον ενθουσιασμό της πρώτης ανάγνωσης και ίσως κάποιων μύχιων ιδεών σχετικά με πιθανή μουσική, δεν άρχισα να σκέφτομαι σοβαρά για αυτό πριν το τέλος εκείνης της χρονιάς (1893)."¹⁶¹ Όλες οι αναφορές για το τι ώθησε τον Debussy στην σύνθεση της όπερας *Pelléas et Mélisande*, καταστούν σαφές ότι δεν υπήρξε μόνο ένας παράγοντας που τον οδήγησε σε αυτή του την απόφαση, αλλά ένας συνδυασμός όλων των παραμέτρων.

¹⁵⁸ David, A., Grayson, *From Maeterlinck's Play to Debussy's Opera*, στο *The Genesis of Pelleas et Melisande*, σελ. 30.

¹⁵⁹ Ο Louis Laloy (1874-1944) ήταν μουσικολόγος, μουσικοκριτικός, φίλος του Debussy και βιογράφος του. Διετέλεσε γενικός διευθυντής της Όπερας του Παρισιού και καθηγητής της Ιστορίας της Μουσικής στο Ωδείο του Παρισιού. (John, Trevitt, "Laloy, Louis" Grove Music Online, ed., Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com> τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

¹⁶⁰ Grayson, *The Genesis of Pelleas et Melisande*, σελ. 16.

¹⁶¹ Francois, Lesure & Richard Langham, Smith, ed., "Why I wrote Pelleas," στο *Debussy on Music: The critical writings of the great composer Claude Debussy*, (N. York: A.A. Knopf, (1988), σελ. 7.

Η αναζήτηση από τον Debussy ενός έργου για την δημιουργία όπερας -που να μην φέρει τα χαρακτηριστικά του λιμπρέτου- καθώς επίσης η ανάγνωση του θεατρικού του Maeterlinck και κυρίως η παρακολούθηση της παράστασης (όπως ομολογεί ο ίδιος ο συνθέτης) - συνέβαλαν στην απόφαση του για την δημιουργία της όπερας *Pelléas et Mélisande*.

Ο Robert Orledge αναφέρει ότι ο Debussy κρατούσε μυστικά τα σχέδια του (και τα μουσικά σκίτσα) μέχρι την στιγμή που πήρε την άδεια από τον Maeterlinck. Αυτή αποκτήθηκε μέσω της μεσολάβησης του ποιητή Henri de Régnier, ο οποίος έγραψε στον Maeterlinck στις αρχές Αυγούστου ότι ο φίλος του,

Claude Achille Debussy, ο οποίος είναι ένας μουσικός, από τα πλέον ευφυή και εκλεπτυσμένα ταλέντα, έχει ξεκινήσει κάποια θελκτική μουσική για το *Pelléas et Mélisande*, η οποία περιβάλλει γοητευτικά το κείμενο, ενώ το σέβεται συνειδητά. Πριν προχωρήσει περαιτέρω αυτή την σύνθεση, που δεν είναι ασήμαντη, θα επιθυμούσε την έγκρισή σας για να συνεχίσει.¹⁶²

Στις 8 Αυγούστου ο Maeterlinck απάντησε στον Régnier:

Παρακαλώ πείτε στο κύριο Debussy ότι πολύ ευχαρίστως του παραχωρώ την άδεια για το *Pelléas et Mélisande* εφ' όσον επιδοκιμάζετε ότι έχει γίνει μέχρι τώρα, τον ευχαριστώ εκ των προτέρων για όλα όσα επιθυμεί να πράξει.¹⁶³

Τον Οκτώβριο ο Maeterlinck είχε πει στον Debussy: "Σχετικά με τον Pelléas εξυπακούεται ότι το θέμα αφήνεται εξ ολοκλήρου σε εσάς και ότι μπορεί να παρουσιαστεί οπουδήποτε και οποτεδήποτε επιθυμείτε."¹⁶⁴ Ο David Grayson ισχυρίζεται ότι η μεταφορά του *Pelléas et Mélisande* από θεατρικό έργο σε λιμπρέτο ήταν αρκετά πολύπλοκη και χρονοβόρα. Η πορεία της προσαρμογής διήρκεσε καθ' όλη την διάρκεια των εννέα χρόνων όπου ο Debussy εργαζόταν για την ολοκλήρωση της όπερας και έγινε πολύ πιο περίπλοκη λόγω της έκδοσης από τον Maeterlinck δύο αναθεωρημένων εκδόσεων του έργου, πριν η όπερα ανέβει στην σκηνή.¹⁶⁵

Την περίοδο κατά την οποία ο Debussy συνέθετε μεταξύ άλλων έργων, την όπερα *Pelléas et Mélisande*, είχε συχνή αλληλογραφία με τους Chausson, Louÿs και άλλους, αναφέροντας την πρόοδο που έκανε αλλά και τα προβλήματα που αντιμετώπιζε ενόσω επεξεργαζόταν την όπερα. Σε επιστολές του στον Chausson τον Σεπτέμβριο και Οκτώβριο του 1893 ο συνθέτης μεταξύ άλλων αναφέρει:

Ξεκίνησα από την αρχή και προσπάθη να βρω μια συνταγή για να δημιουργήσω πιο χαρακτηριστικές φράσεις..... Ως αποτέλεσμα ανακάλυψα κάτι το οποίο ίσως το βρεις αξιόλογο....Βρήκα τον εαυτό μου να χρησιμοποιεί, αρκετά αυθόρμητα επίσης, ένα εκφραστικό μέσο το οποίο νομίζω ότι είναι αρκετά ασυνήθιστο και ονομάζεται

¹⁶² Robert, Orledge, 'Pelleas et Melisande,' στο *Debussy and the Theatre*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), σελ 51.

¹⁶³ Ibid. σελ 51.

¹⁶⁴ Dietschy, *A portrait of Claude Debussy*, σελ. 117.

¹⁶⁵ David, A., Grayson, 'The Libretto of Debussy's Pelleas et Melisande,' *Music and Letters*, Vol.66, No. 1(Jan.,1985), σελ. 34.

σιωπή...Είναι ίσως ο μόνος τρόπος για να αποδώσω το συναίσθημα μιας φράσης, με όλη την αξία της.¹⁶⁶

Όπως ισχυρίζονται οι Forsdick και Marson, ο Debussy ήταν έντονα ευαισθητοποιημένος στο ρόλο της σιωπής ως εκφραστικό μέσο, όχι μόνο στο να διαμορφώσει αλλά να δεχτεί και να ελέγξει την μουσική. Υπ' αυτήν την έννοια η σιωπή θα μπορούσε να θεωρηθεί το αντιληπτικό μέσο της μουσικής, όπως ο αέρας είναι το φυσικό μέσο για τον ήχο. Η σιωπή αποτελεί μια θεμελιώδη έννοια, το μέσο, εντός του οποίου η μουσική υπάρχει και αναπτύσσεται, και στο οποίο "συμβαίνει να υπάρχει" ήένα μέγεθος από το οποίο αναδύεται η μουσική και στο οποίο επιστρέφει τελικά.¹⁶⁷

Ο Halls μας πληροφορεί ότι μετά από εννέα χρόνια η παρτιτούρα για το *Pelléas et Mélisande* επιτέλους είχε ολοκληρωθεί. Μισοκοιμισμένος στην καρέκλα του, ο Maeterlinck άκουγε τον Debussy να ερμηνεύει στο πιάνο αποσπάσματα του έργου στη rue Raynouard και συμφώνησε στο ανέβασμα της όπερας στο Παρίσι, στην Opéra-Comique από τον Carré. Η Georgette Leblanc ισχυριζόταν ότι επρόκειτο να ερμηνεύσει τον ρόλο της *Mélisande*. Τον Ιανουάριο ο Maeterlinck πληροφορήθηκε από την εφημερίδα ότι οι Carré και Debussy είχαν προσκαλέσει την Mary Garden, την ταλαντούχα αλλά μέχρι πρότινος άγνωστη Βρετανή τραγουδίστρια, να ερμηνεύσει αυτόν τον ρόλο. Ο Maeterlinck εισέβαλε μαινόμενος στο θέατρο αλλά απέτυχε να μεταπείσει τον ιμπρεσάριο και τον συνθέτη. Έτσι ο Maeterlinck διέκοψε κάθε σχέση με την παραγωγή. Μάλιστα απείλησε με αγωγή, αλλά ανακάλυψε ότι το Γαλλικό δίκαιο έδινε προτεραιότητα στον συνθέτη και όχι στον λιμπρετίστα. Επιπλέον, όπως είχε σαφώς δηλώσει στην αρχική του εξουσιοδότηση, η όπερα θα μπορούσε να παρουσιασθεί όπως, όταν και όπου επιθυμεί ο Debussy.¹⁶⁸

Ο Claude Abravanel αναφέρει ότι ο Debussy είχε κατανοήσει ότι η παραδοσιακή μουσική γλώσσα δεν θα μπορούσε να υπηρετήσει τον χαρακτήρα του Συμβολισμού. Η Συμβολιστική τέχνη απαιτεί μια διαφορετική σύλληψη της σύνθεσης. Κάθε μουσικό σύμβολο αντιπροσωπεύει ένα μοναδικό κόσμο ήχων και συναισθηματικών καταστάσεων. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Debussy δημιούργησε μια προσωπική γλώσσα, η οποία έγινε ελάχιστα κατανοητή στο ξεκίνημα της, μια γλώσσα η οποία ποτέ δεν μορφοποιήθηκε απόλυτα. Σε συζητήσεις του με τον καθηγητή του Ernst Guiraud ο Debussy ανέφερε ότι "δεν υπάρχει καμιά θεωρία: αρκεί η ακρόαση. Αρχή είναι η ευχαρίστηση."¹⁶⁹

¹⁶⁶ Lesure & Nichols, *Debussy Letters: selected and edited by Francois Lesure and Roger Nichols*, σελ. 52-54.

¹⁶⁷ Forsdick, & Marson, *Reading Diversity, Lectures Du Divers*, σελ. 128-130.

¹⁶⁸ Halls, *Maurice Maeterlinck: A Study of his Life and Thought*, σελ.76 – 77.

¹⁶⁹ Claude, Abravanel, "The musical language of symbolism," στο *Debussy in performance*, ed. James, Briscoe, (Yale: Yale University Press, 1999), σελ. 33.

Ο Debussy ενστερνίστηκε ολόψυχα την Συμβολιστική αισθητική, φθάνοντας στην ωριμότητα του μέσα από την αλληλεπίδραση του με το έργο του Maeterlinck. Οι φιλοσοφικές απόψεις των Maeterlinck και Debussy, έμοιαζαν να είναι απόλυτα συνταιριασμένες και η συνεργασία τους οδήγησε στην δημιουργία του Συμβολιστικού αριστουργήματος *Pelléas et Mélisande*. "Υπαινιγμός παρά δήλωση, αμφιβολία και όχι διαβεβαίωση ήταν τα συνθήματα των Συμβολιστών" ¹⁷⁰

3.2 Επιρροή από τον Wagner

Ο Debussy αντιμετώπισε τον Wagner ως ένα ψυχολογικό και αισθητικό εμπόδιο, το οποίο έπρεπε να υπερπηδήσει προκειμένου να ανακαλύψει τον δικό του τρόπο έκφρασης, στην σύνθεση της όπερας *Pelléas et Mélisande*. Το ερώτημα που απασχόλησε κριτικούς και συνθέτες της εποχής είναι αν επηρεάστηκε ο Debussy από τις όπερες του Wagner στην σύνθεση του *Pelléas et Mélisande*. Αν ναι, ποια ήταν αυτή η επιρροή; Το αν και κατά πόσο επηρεάστηκε ο Debussy από τον Wagner στην δημιουργία αυτής της όπερας αποτελεί κεντρικό σημείο στην διαμάχη μεταξύ των υποστηρικτών και των διαφωνούντων της όπερας *Pelléas et Mélisande*. Ο συνθέτης Alfred Bruneau έγραψε ότι η όπερα "ώθει τους ευφυείς μιμητές και τις νόθες παραγωγές τους στον τάφο" και ο Pierre Lalo ¹⁷¹ συμφώνησε ότι "δεν υπάρχει τίποτα ή σχεδόν τίποτα από τον Wagner στο *Pelléas et Mélisande*." ¹⁷² Επίσης ο Louis Laloy αναγνωρίζει την Βαγκνερική επιρροή στο *Pelléas et Mélisande* αλλά πολύ σωστά προσδιορίζει το πώς ο Debussy έχει φιλτράρει την υπερβολή και προσέθεσε το προσωπικό του ιδίωμα. Είπε χαρακτηριστικά ο Laloy: "Ο Wagner έχει οργανωτικό πνεύμα ... ο Debussy είναι συναισθηματικός." ¹⁷³

Ο Debussy αρνήθηκε με απόλυτο τρόπο οποιαδήποτε επιρροή. Ωστόσο η άρνηση του αυτή, αποτελούσε μάλλον μια μορφή άμυνας. Στο πρώτο μέρος της 4^η σκηνής της Τέταρτης Πράξης, είναι φανερή η επίδραση από τον Wagner.

¹⁷⁰ Barbara, Kelly, & Kerry, Murphy, ed., *Berlioz and Debussy: sources, contexts and essays in honor of Francois Lesure*, Burlington, (USA: Ashagate Publishing Company, 2007), σελ. 118.

¹⁷¹ Ο Pierre Lalo ήταν Γάλλος μουσικό-κριτικός, με σπουδές Λογοτεχνίας, φιλοσοφίας και Γλωσσών. Υπήρξε μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Ωδείου του Παρισιού και της Γαλλικής Ραδιοφωνίας. (John, Trevitt, "Lalo, Pierre," Grove Music Online, ed., Oxford University Press, < www.oxfordmusiconline.com> τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου 2012).

¹⁷² Victor, I., Seroff, *Debussy: Musician of France*, (New York: books for Libraries Press, 1970), σελ. 206.

¹⁷³ Louis, Laloy, "Laloy and Debussy" στο *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky*, trans. Deborah, Priest, Brookfield, Vermont: Ashagate Publishing, 1999, σελ. 100.

The image shows a page of a musical score for an orchestral and vocal ensemble. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in E♭, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Voice, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 3/4 time and features various dynamic markings and performance instructions. The vocal line includes the lyrics: "je vais fuir en cri-ant de joie et de douleur comme un pigeon qui fuirait l'arche de sa maison". The music is characterized by expressive and sustained passages, with dynamic markings such as *f*, *sf*, *expressif*, *pizz.*, *arco*, *piu*, and *f*.

παράδειγμα 7 (Τέταρτη Πράξη, 4^η σκηνή).

Στην υπόλοιπη όπερα προχώρησε αρκετά για να υπερκεράσει σημεία με ολοφάνερη την επίδραση από τον Wagner. Ο Robin Holloway δηλώνει ότι η μουσική, σε επιρροές που βασίζονται στο κείμενο της όπερας, παρουσιάζει μια εσωτερική ομοιότητα με εκείνη του *Parsifal*. Προχωρώντας σε λεπτομερή σύγκριση των δύο έργων αναφέρει ότι η μουσική γλώσσα του Wagner στο *Parsifal* είχε γίνει πιο λεπτή και λιγότερο έντονη, την εποχή που προσέλκυσε το ενδιαφέρον του Debussy, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη δημιουργία του Wagner. Ο Holloway ακόμη συμπεραίνει ότι το *Pelléas et Mélisande* στην πλοκή του θέματος του έχει ομοιότητες με τον *Tristan* "και ότι η αναζήτηση Βαγκνερικών στοιχείων στην μουσική του *Pelléas et Mélisande* ανακαλεί το *Parsifal*, ξανά και ξανά στο να είναι η έμπνευση, πολύ περισσότερο σε εκείνα τα σημεία.....όπου η λεπτότητα και η έλλειψη έντασης αποδεικνύονται σε μεγάλο βαθμό."¹⁷⁴ Ο François Lesure παρατηρεί ομοιότητες με την μουσική του Wagner αναφερόμενος στα έργα *Tristan*, *Die Meistersinger von Nurnberg* και *Parsifal*

¹⁷⁴ Robin, Holloway, *Debussy and Wagner*, (London: Eulenburg Books, 1979), σελ.74.

δηλώνοντας: “στην τελική εκδοχή του *Pelléas et Mélisande*, τα πλέον βαγκνερικά χωρία εντοπίζονται στην τέταρτη πράξη, 4^η σκηνή και στα ιντερλούδια της δεύτερης πράξης.”¹⁷⁵

Όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι η πιο αναγνωρίσιμη ομοιότητα με τον Wagner απαντάται στα ιντερλούδια της όπερας. Τα ορχηστρικά μέρη και μεταξύ αυτών τα ιντερλούδια αποτελούν το μέσο για την έκφραση του μουσικού δράματος. Το δραματικό περιεχόμενο της όπερας εκφράζεται μέσω της ορχήστρας, η οποία συμμετέχει ουσιαστικά στην εξέλιξη του έργου. Για τον Wagner η ορχήστρα αποτελεί το μέσο επίτευξης του σκοπού του Μουσικού Δράματος που είναι η έκφραση. Ο Debussy χρησιμοποιεί την ορχήστρα για να μεταφέρει την αίσθηση που πλανάται στο έργο. Η μελωδική γραμμή είναι στην ορχήστρα και όχι στις φωνές τεχνική που μας φανερώνει την επιρροή από τον Wagner. Ο Holloway πιστεύει ότι τα ιντερλούδια του Debussy αποδεικνύουν “την χρήση από τον Debussy της βαγκνερικής αναπόλησης και αναδημιουργίας, όπως ποτέ δεν το είχε πράξει” και επιπλέον ισχυρίστηκε ότι ο Debussy επέλεξε το “λεξιλόγιο των πιο μύχιων φράσεων του Wagner - βαγκνερικές λεπτομέρειες - που ήταν σύμφωνες με την αισθητική του και οι οποίες θα μπορούσαν έξυπνα να ενσωματωθούν στο δικό του στυλ και την μέθοδο, ως ένα αρχικό καλλιτεχνικό πλάνο, στην σύνθεση τους.”¹⁷⁶

Ο Debussy πιεζόταν χρονικά, όταν έκανε διορθώσεις σε πολλά από τα ιντερλούδια, λόγω ατελειών στην σκηνή της Opéra-Comique και στις απαιτήσεις του André Messager, όμως ο Roger Nichols μας πληροφορεί ότι “θα μπορούσε να είναι αφελές να υποθέσουμε ότι όταν πιεζόταν χρονικά μπορούσε να συνθέσει μόνο σε Βαγκνερικό στυλ.” Αντιθέτως ο Nichols θεωρεί ότι τα ιντερλούδια, πολλά από τα οποία “πράγματι ηχούν ως Wagner, είναι πιο βαγκνερικά διότι εδώ η ορχήστρα μπορεί να περιγράψει τους υπαινιγμούς, τις ενοχές και τις αλληλεπιδράσεις της υπόθεσης,” χωρίς τον φόβο ότι θα παραγκωνιστούν οι χαρακτήρες και η δραματική πλοκή. Ο Debussy με αυτό τον τρόπο επέτρεψε στην ορχήστρα να συμμετέχει στην εξέλιξη του δράματος.¹⁷⁷

Η αναγκαιότητα επέκτασης των ιντερλούδιων είχε ευεργετική επίδραση στην ενότητα και την ακεραιότητα της όπερας. Ο David Grayson ισχυρίζεται ότι ο Debussy χρησιμοποίησε τα ιντερλούδια για να δημιουργήσει νοηματικούς δεσμούς μεταξύ διαδοχικών σκηνών, επαναλαμβάνοντας χαρακτηριστικές στιγμές και μοτίβα από προηγούμενες σκηνές και προαναγγέλλοντας εκείνες των επόμενων σκηνών, προμηνύοντας μουσικά, γεγονότα μέσω των μοτίβων και άλλου σχετικού μουσικού υλικού.¹⁷⁸ Ο Richard Langham Smith συμπεραίνει ότι ο Debussy τα αξιοποίησε

¹⁷⁵ François, Lesure, “Debussy (Achille-) Claude,” Grove Music Online, ed. Oxford University Press <<http://Oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 7 Απριλίου 2010).

¹⁷⁶ Holloway, *Debussy and Wagner*, London, σελ. 95.

¹⁷⁷ David, A., Grayson, “The opera: genesis and sources” στο *Claude Debussy Pelleas et Melisande*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), σελ. 44.

¹⁷⁸ David, A., Grayson, *Genesis and Sources*, στο *The Genesis of Pelleas et Melisande* (PhD diss, Michigan: UMI Research Press, 1983), σελ. 53-54.

“ως την κύρια ευκαιρία για να δομήσει μουσικά τα γεγονότα.¹⁷⁹ Όπως αναφέρει ο Grayson πολλοί κριτικοί ασχολήθηκαν με το θέμα της επιρροής και ιδιαίτερα με τα Leitmotive, στην αναθεωρημένη εκδοχή.

Τα μοτίβα του Wagner αποτελούν τον δομικό σκελετό του έργου, καθώς εμφανίζονται αυτούσια ή παραλλαγμένα καθ’ όλη την διάρκεια του έργου και συνδέονται με έναν χαρακτήρα, αντικείμενο, ενέργεια ή ιδέα “και αυτό που εκπροσωπούν παραμένει αμετάβλητο.”¹⁸⁰ Τα μοτίβα του Debussy διαφέρουν, δεν είναι σταθερά και σκοπός τους είναι να υπονοήσουν τα συναισθήματα των χαρακτήρων της όπερας, όπως θα διαφανεί και στο τρίτο υποκεφάλαιο, στο οποίο παρουσιάζονται εκτενέστερα. Ο Wagner εξακολουθούσε να αποτελεί σημείο αναφοράς, σύμφωνα με το οποίο κοινό και κριτικοί προσδιόριζαν την νέα αισθητική. Οι περισσότεροι από τους κριτικούς δεν διέκριναν Leitmotive στην όπερα του Debussy, μεταξύ των οποίων ήσαν οι Pierre Lalo και Camille Bellaigue. Υπήρχε βέβαια και ένας μικρός αριθμός κριτικών που θεωρούσε ότι υπάρχει κάτι στο *Pelleas et Melisande* που μοιάζει με Leitmotive. Ο Grayson αναφέρει ότι: Ο Gaston Garraud σχολίαζε στο περιοδικό *La Liberté*: “τα μικρά...υπαινικτικά μοτίβα...απομακρύνονται για να δώσουν την θέση τους σε άλλα και στη συνέχεια επανεμφανίζονται για μια στιγμή.”¹⁸¹ Σύμφωνα με τον Grayson, ο Jean Marnold σε άρθρο του στο *Mercure de France* μας πληροφορεί τα ακόλουθα:

Στο *Pelléas et Mélisande*, ο συνθέτης έχει χρησιμοποιήσει όλο τον πλούτο των Leitmotive, αλλά με τον δικό του τρόπο, ο οποίος είναι πιο εκλεπτυσμένος, ωραίος και ευφυής. Η έμπνευση του, φυσική (αβίαστη) και νέα, όπως η αρμονία του, αποτελείται από μικρά θέματα.¹⁸²

“Ως παράδειγμα”, αναφέρει ο Grayson, “παρέθεσε τον πολυφωνικό συνδυασμό των μοτίβων του Πελλέα και της Μελισσάνθης στο ιντερλούδιο που ακολουθεί την 1^η σκηνή της Τρίτης Πράξης.”¹⁸³

¹⁷⁹ Richard Langham, Smith, “Motives and Symbols” στο *Claude Debussy Pelleas et Melisande*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), σελ. 98-99.

¹⁸⁰ Ernest, Newman, *The Wagner Operas*, (Princeton: Princeton University Press, 1991), σελ. 213.

¹⁸¹ David, A., Grayson, *The Wagnerian influence on Pelleas: the opinion of the critics* στο *The Genesis of Pelleas et Melisande*, σελ. 229.

¹⁸² Ibid.σελ. 230.

¹⁸³ Ibid.σελ. 230.

παράδειγμα 8 (μετά την 1^η σκηνή της Τρίτης Πράξης) Ιντερλούδιο

Ο Debussy αρνήθηκε δημόσια την χρήση μοτίβων στην όπερα, απαντώντας στους κριτικούς το 1902 στην εφημερίδα *Le Figaro*, αν και ήταν ολοφάνερη η θέληση του να το συζητήσει ιδιαίτερος. Ακόμη και όταν συνέχιζε να αρνείται οποιαδήποτε επιρροή, παραδέχθηκε ότι υπήρχε ένα μοτίβο το οποίο συνόδευε την Μελισσάνθη καθ' όλη την διάρκεια της όπερας. Παρά τη δήλωση του "ότι δεν οφείλει τίποτα στον Wagner" υπήρχαν αρκετοί αναλυτές και κριτικοί που αναγνώριζαν επιρροές από τον Wagner. Ο Friedrich Spigl σε άρθρο με τον τίτλο *Wagner et Debussy*, στο περιοδικό *La Revue Blanche* τον Δεκέμβριο του 1902 υποστήριξε ότι "υπάρχει ένας αριθμός μελωδικών σχημάτων, ρυθμικών και αρμονικών διαδοχών διασκορπισμένων σε όλη την παρτιτούρα της όπερας, τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως ένας οδηγός, όπως και στις παρτιτούρες του Wagner."¹⁸⁴ Ο Louis Laloy το 1905 σε άρθρο του για το *Pelléas et Mélisande* αναφέρθηκε στο θέμα των Leitmotive, λέγοντας ότι "υπάρχει ένας αριθμός μοτίβων που συνδέονται με τα συναισθήματα μάλλον παρά με πράγματα, ενέργειες ή χαρακτήρες.

Το μοτίβο το οποίο φαίνεται να ανήκει στον Golaud, (παράδειγμα 9) στο πρελούδιο της Πρώτης Πράξης, χρησιμοποιείται επίσης και για να περιγράψει τον απειλητικό ήχο της θάλασσας στην 3^η σκηνή, της Δεύτερης Πράξης.

¹⁸⁴ Grayson, *The Wagnerian influence on Pelleas: the opinion of the critics*, σελ 230.

Golaud



παράδειγμα 9 (Πρώτη Πράξη) Πρελούδιο.

Η κυρία Franz (Louise) Liebich, αγγλίδα φίλη του συνθέτη διέκρινε τρία μοτίβα χαρακτήρα, εκείνα του Πελλέα, της Μελισσάνθης και του Golaud.¹⁸⁵ Η μελέτη του Maurice Emmanuel για την όπερα, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, Etude historique et critique. Analyse musicale (Ιστορική και Κριτική Μελέτη. Μουσική Ανάλυση)* του 1926, παρουσιάζει πίνακα με 13 θέματα τα οποία δεν θέλησε να τα χαρακτηρίσει ως Leitmotive. “Ανακάλυψε ένα μοτίβο το οποίο συμβόλιζε ένα αντικείμενο (το δαχτυλίδι) και ένα άλλο το οποίο δήλωνε μια κατάσταση (τον θάνατο). Ο Gilman θεωρούσε ότι ο Debussy ήταν συνεπής όσον αφορά την ένσταση του για την μέθοδο του Wagner.¹⁸⁶

3.3. Τα μοτίβα

Ο Debussy δεν επιθυμούσε τα θέματα του να υπόκεινται στην “σκληριά του Leitmotiv”¹⁸⁷ ωστόσο στην όπερα υπάρχουν ορισμένα μοτίβα τα οποία μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως μοτίβα χαρακτήρα. Τα τρία μοτίβα των Golaud, Μελισσάνθης και Πελλέα είναι τα μόνα που μπορούν να χαρακτηρισθούν ως Leitmotive. Ακόμα και ως τέτοια όμως μπορούν να διατηρούν ένα βαθμό αμφιβολίας. “Δεν είναι ούτε τα καθαρά μοτίβα χαρακτήρα που διέκρινε ο Debussy στα πρώιμα έργα του Wagner, ούτε είναι αρκετά ιδιαίτερα ώστε να συνδεθούν με μοτίβα των τελευταίων έργων του Wagner” ισχυρίζεται ο Richard Langham Smith στο άρθρο του για το *Pelléas et Melisande*.¹⁸⁸ Άλλες ιδέες μοτίβων που εμφανίζονται στην όπερα όπως εκείνα των Arkel και Yniold καθώς επίσης το μοτίβο του δάσους και το μοτίβο της αιωνιότητας στην Πρώτη Πράξη, σύμφωνα με τον Richard Langham Smith δεν πρόκειται για πραγματικά Leitmotive. Είναι επαναλαμβανόμενες ιδέες που εξυφαίνονται μέσα στο ορχηστρικό κείμενο προκειμένου να ενοποιηθούν και να ενεργοποιήσουν την ομιλία. Ο Debussy χρησιμοποιεί μικρά μοτίβα τα οποία υπαινίσσονται τους χαρακτήρες, τα συναισθήματα τους ή κάποια επαναλαμβανόμενα σύμβολα όπως η πηγή, το δάσος, η θάλασσα.

¹⁸⁵ Grayson, *The Wagnerian influence on Pelleas: the opinion of the critics*, σελ. 232.

¹⁸⁶ Ibid., σελ. 233.

¹⁸⁷ Smith, “Motives and Symbols,” σελ.81.

¹⁸⁸ Richard Langham, Smith, “Pelleas et Melisande” Grove Music Online, ed. Oxford University Press < <http://www.oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 9 Απριλίου 2010).

3.3.1. Το Μοτίβο του Golaud

Από τα τρία βασικά Leitmotive, το μοτίβο της ταραχής του Golaud μοιάζει με τα μοτίβα χαρακτήρα του Wagner. Κάποιες φορές κάνει αισθητή την παρουσία του πριν την εμφάνιση του Golaud στην σκηνή, τεχνική την οποία χρησιμοποίησε ο Debussy με φειδώ. Ο Richard Langham Smith αναγνωρίζει ότι ο Debussy χρησιμοποιούσε το μοτίβο με ιδιαίτερα ευφυή τρόπο, όταν ο Golaud δεν ήταν επί σκηνής ή ακόμα όταν γινόταν συζήτηση για αυτόν, για να μεταδώσει "την αίσθηση της ύπαρξης του Golaud στο περιβάλλον."¹⁸⁹ Αντιθέτως η χρησιμοποίηση ενός μοτίβου από τον Wagner είχε ως στόχο την παρουσίαση ενός χαρακτήρα ή αντικειμένου με τρόπο άμεσα αντιληπτό. Στην όπερα *Pelléas et Mélisande* αυτή η τεχνική του Debussy χρησιμοποιήθηκε για να διαποτίσει τα Leitmotive με συμβολισμό μέσω του ηχοχρώματος και της αρμονίας, με τρόπο ώστε να αντανakλούν και να υπογραμμίζουν την αλληλεπίδραση και την ανάπτυξη των θεμάτων.¹⁹⁰ Ο R. L. Smith παρατηρεί ότι το μοτίβο του Golaud εμπεριέχει ένα εισαγωγικό στοιχείο που εκφράζεται από τον ζωνρά τονισμένο ρυθμό, ο οποίος μεταβάλλεται ή εξαφανίζεται ανάλογα με τις καταστάσεις και τα συναισθήματα της κάθε στιγμής. Από την στιγμή της εισόδου του, ο Golaud συνδέεται με δύο μουσικές ιδέες: ένα μοτίβο με τρίχη στα βιολοντσέλα και μια επιβλητική κίνηση με μισά στα ξύλινα πνευστά (παράδειγμα 10). Λίγο μετά ακολουθεί ένα έντονα ρυθμικό μοτίβο, το οποίο συχνά χαρακτηρίζεται ως μοτίβο του Golaud (παράδειγμα 11). Στην ρυθμική, αρμονική και μελωδική ροή και σταθερότητα, τα μοτίβα αυτά συχνά, δημιουργούν και μεταφέρουν μια αίσθηση συνέχειας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί λογικά ως η πραγματική συναίσθηση του "καθημερινού, πρακτικού, ανθρώπινου."¹⁹¹

Golaud

je ne pour-rais plus sor-tir de cet-te fo - ret.

παράδειγμα 10 (Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή) Είσοδος του Golaud.

¹⁸⁹ Smith, "Motives and Symbols," σελ. 81.

¹⁹⁰ Ibid., σελ. 81.

¹⁹¹ Katherine, Bergeron, "Melisande's Hair or the Trouble in Allemonde: A Postmodern Allegory at the Opéra-Comique," στο *Siren Songs, Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed., Smart, Mary Ann, (Princeton: Princeton University Press, 2000), σελ. 162.

παράδειγμα 11 Μοτίβο του Golaud από τα κόρνα.

Στην 1^η σκηνή της Πρώτης Πράξης, μετά την εμφάνιση του μοτίβου με αρκετές διαφορετικές εναρμονίσεις στην διάρκεια του πρελούδιου, το θέμα του Golaud ακούγεται την στιγμή που εμφανίζεται στην σκηνή (παράδειγμα 12).

Golaud

Gm7/F A9/F

παράδειγμα 12¹⁹² (Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή), Παραλλαγή του μοτίβου του Golaud.

¹⁹² Πηγή: Richard Langham, Smith, "Tonality of light and darkness Symbols" στο *Claude Debussy, Pelleas et Melisande*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), σελ. 9.

Όταν ο Golaud ανακαλύπτει την Μελισσάνθη το μοτίβο του είναι γεμάτο με ενέργεια (ο Golaud είχε πάει για κυνήγι με τα σκυλιά του) και περιλαμβάνει ένα εισαγωγικό στοιχείο, που εκφράζεται από μία έντονη αρμονική περιοδικότητα, στατικό ρυθμό και με pedal σταθερό, όπως στην εμφάνιση του στο πρελούδιο. Στα τρία τελευταία μέτρα του παραδείγματος 13, η ρυθμική και τονική μεταβολή του μοτίβου το καθιστά πιο ασαφές.

Melisande
Oua!-lez - vous?

Golaud
je ne sais pas je suis

pp pizz pp p doux et soudenou

παράδειγμα 13¹⁹³ (Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή), Μοτίβο του Golaud.

Στο τέλος της σκηνής, το θέμα εμποτίζεται με την θολή αίσθηση του αρχικού μοτίβου του δάσους. Ο Golaud παραδέχεται στην Μελισσάνθη ότι και αυτός νοιώθει το ίδιο χαμένος, φανερώνοντας τον συμβολισμό που υπάρχει και τον υπαινιγμό ότι οι πιο ισχυρές δυνάμεις δεν είναι εκείνες των χαρακτήρων αλλά κάποια δύναμη πάνω και πέρα από αυτούς, ίσως μέσα στο σκοτεινό δάσος.¹⁹⁴ Στην Δεύτερη Πράξη, 2^η σκηνή ο ζωηρός ρυθμός του μοτίβου με την δυναμική του sf και του ff μας δημιουργεί την αίσθηση του τραυματισμού, της ακινησίας του Golaud, και ιδιαίτερα της ανησυχίας μετά την πτώση του από το άλογο. Μιας ανησυχίας που ενδόμυχα δημιουργεί την αίσθηση του φόβου για αυτό που πρόκειται να συμβεί (παράδειγμα 14).

Golaud

ment et court comme un a - veu-gle fou contre un ai bre je ne sais plus ce qui est ar - ri - ve.

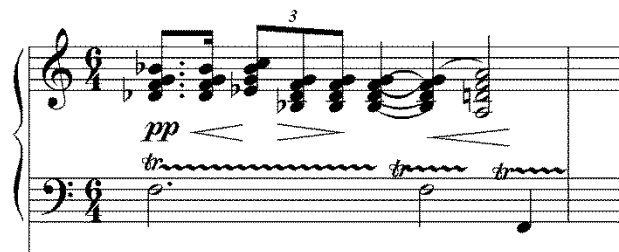
sfz ff

παράδειγμα 14 (Δεύτερη Πράξη, 2^η σκηνή).

¹⁹³ Πηγή: Richard Langham, "Smith, motives and symbol" στο *Claude Debussy, Pelleas et Melisande*, σελ 90.

¹⁹⁴ Richard, Langham, Smith, "Pelleas et Melisande," Grove Music Online, ed. Oxford University Press < <http://www.oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 9Απριλίου 2010).

Ο Golaud δίνει εντολή στην Μελισσάνθη να κατέβει στην σπηλιά κοντά στην θάλασσα και να ψάξει για το χαμένο δαχτυλίδι του γάμου. Η ανησυχία του Golaud όπως και η εικόνα της ταραγμένης θάλασσας, αντικατοπτρίζονται στο ιντερλούδιο που ακολουθεί την σκηνή αλλά και κατά την διάρκεια της σκηνής καθώς οι δυο τους μπαίνουν στην σπηλιά (παραδείγματα 15 & 16).



παραδειγμα 15¹⁹⁵ (Δεύτερη Πράξη).

παραδειγμα 16 (Δεύτερη Πράξη, 3^η σκηνή).

Στην 1^η σκηνή της Τρίτης Πράξης η εκμείευση των συναισθημάτων καθίσταται εφικτή καθώς ο Debussy χρησιμοποιεί χαμηλά ηχοχρώματα και ρυθμική στατικότητα μέσω των τρίχων, δημιουργώντας την αίσθηση της αγωνίας καθώς πλησιάζει ο Golaud (παραδειγμα 17). Ο Debussy έδωσε ακραίο ηχοχρώμα τόσο στο μοτίβο όσο και στην συνοδεία στην σκηνή του φόνου του Πελλέα από τον Golaud, σε αυτή την υψηλής έντασης στιγμή, χρησιμοποιώντας τα κόρνα και τα έγχορδα να παίζουν sul ponticello (παραδειγμα 18). Η έντονη δυναμική και το σκληρό ηχοχρώμα των χάλκινων πνευστών, διαμορφώνουν το ηχητικό περιβάλλον που ελευθερώνει την φαντασία του ακροατή, ώστε να αισθανθεί τη στιγμή του φόνου του Πελλέα από τον Golaud. Και τα δύο είναι φορτισμένα με ένταση, με φρενήρη ενέργεια που φανερώνουν το συναίσθημα του Golaud την στιγμή που καταφέρνει το θανάσιμο χτύπημα. Στη Πέμπτη Πράξη, το μοτίβο του Golaud είναι κυρίως γραμμικό. Νοιώθει μετανοιωμένος που σκότωσε τον αδελφό του και στη συνέχεια εκφράζει απογοήτευση επειδή είναι αδύναμος απέναντι στην αποφυγή της αλήθειας προς στην Μελισσάνθη, ακόμη και μπροστά στον επικείμενο θάνατο της. Καθώς γονατίζει στο πλευρό του κρεβατιού μετά τον θάνατο της, το μοτίβο του γίνεται λιτό,

¹⁹⁵ Orledge, "Pelleas et Melisande" στο *Debussy and the Theatre*, σελ. 93.

πλασιωμένο από παύσεις, ήρεμα εκφρασμένες από τα χαμηλά έγχορδα. Η ήπια δυναμική, η χαμηλή ηχοχρωματική περιοχή και η χρήση των παύσεων υποδηλώνουν μια εικόνα αδυναμίας και παραίτησης του Golaud (παράδειγμα 19).

Même mouvt *Melisande*

C'est Go - laud je crois que c'est Go - - laud Il nous

Pelleas

a en - ten - dus At-tends! At tends! Tes che

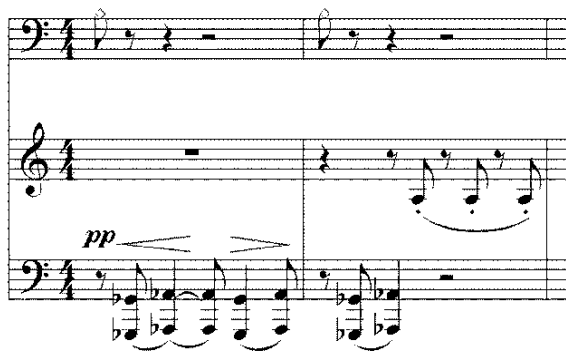
veux sont au-tour-des bran-ches Ils se sont ac cro - ches dans l'ob-scu-ri-te...

παράδειγμα 17 (Τρίτη Πράξη, 1^η σκηνή).

ff

παράδειγμα 18 (Τέταρτη Πράξη, 4^η σκηνή).

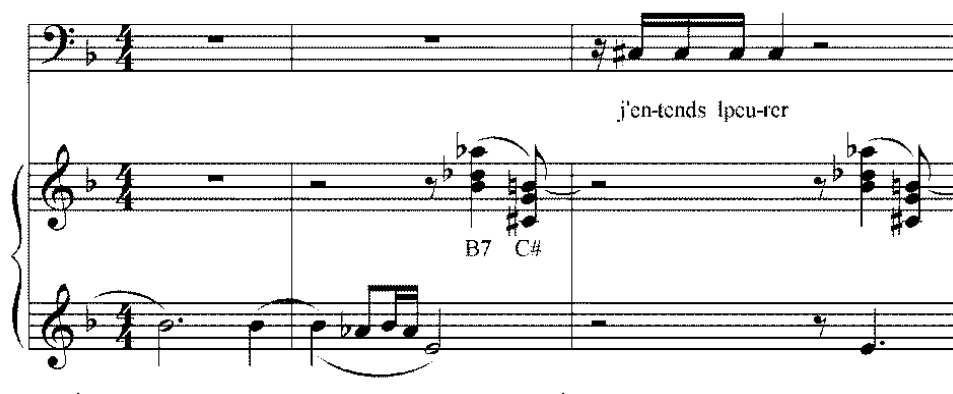
Golaud



παράδειγμα 19 (Πέμπτη Πράξη).

3.3.2. Το μοτίβο της Μελισσάνθης

Ο Robert Orledge χαρακτηρίζει το μελωδικό μοτίβο της Μελισσάνθης ως “πηγή λυρισμού στην όπερα.....απαλή, ήρεμη και λεπτή θλίψη.” Το μοτίβο της είναι πολύ λιγότερο αντιληπτό από αυτό του Golaud. Δεν χαρακτηρίζεται ως μοτίβο χαρακτήρα αλλά υπαινίσσεται το συναίσθημα της θλίψης και την ομορφιά της Μελισσάνθης. Το μοτίβο υφίσταται πολλές μεταβολές κατά την πορεία της όπερας- εμφανιζόμενο περίπου 85 φορές σε πολλές παραλλαγές.¹⁹⁶ Με την εμφάνιση του το μοτίβο συνδέεται με μια αρμονική ύπαρξη, την συγχορδία έβδομης ελαττωμένης (η οποία σκιαγραφεί το 2^ο μέρος του θέματος). Με την χρήση της συγχορδία αυτής ο συνθέτης δημιουργεί μια αίσθηση λύπης την στιγμή που ο Golaud συναντά για πρώτη φορά την Μελισσάνθη (παράδειγμα 20) και επίσης στην σκηνή όπου η Μελισσάνθη αποκαλύπτει ότι έκλαιγε (παράδειγμα 21).



παράδειγμα 20¹⁹⁷ (Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή), Μοτίβο της θλίψης της Μελισσάνθης.

¹⁹⁶ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ. 95.

¹⁹⁷ Smith, “Motives and Symbols,” σελ. 92.

Melisande

Elle est tom-bee en pleu-rant.

Bm (dim 7)

E9

παράδειγμα 21 ¹⁹⁸(Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή).

Ο R. Langham-Smith ερεύνησε λεπτομερώς την χρήση της συγχορδίας της εβδόμης ελαττωμένης και τον χρόνο και το σημείο που την χρησιμοποίησε ο Debussy στο *Pelléas et Mélisande*, ανακαλύπτοντας ότι διαπερνά την όπερα ως σύμβολο της λύπης, όπως με τον ίδιο τρόπο η συγχορδία της ένατης χρησιμοποιείται για τα πλέον έντονα συναισθήματα της σιωπής και της απελπισίας.¹⁹⁹ Επίσης παρατήρησε ότι ο Debussy συνέδεσε τροπικές κλίμακες με τα σύμβολα του φωτός και του σκότους. Η ανιούσα αυξημένη τετάρτη του Λύδιου τρόπου συμβολίζει το φως ή την πορεία προς το φως, ενώ η χαμηλωμένη δεύτερη του Φρύγιου τρόπου συμβολίζει την κάθοδο στο σκοτάδι.²⁰⁰ Και οι δύο τρόποι συνδέονται με το μοτίβο της Μελισσάνθης σε διάφορα σημεία στην όπερα, καθώς αποτελεί την προσωποποίηση της πάλης ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι

Στο παράδειγμα 22 μετά την υπενθύμιση στον Πελλέα από την μητέρα του να ανάψει την λάμπα, το θέμα της Μελισσάνθης (υπαινίσσεται τον συμβολισμό του φωτός) ακούγεται από το σόλο βιολί σε Λύδιο-Μιξολύδιο τρόπο.²⁰¹ Η άφιξη της Μελισσάνθης στο μουντό και σκοτεινό κάστρο είναι ένα φως που έρχεται να φωτίσει την μίζερη ζωή των κατοίκων του. Το πλέον χαρακτηριστικό, μελωδικό μοτίβο της Μελισσάνθης εντοπίζεται στην σκηνή στον πύργο του κάστρου, όπου στέκεται στο παράθυρο και τραγουδά για τα μαλλιά της. Ο Πελλέας μαγεμένος από την ομορφιά της λέει: "τα μαλλιά σου είναι αυτό που έβλεπα στον τοίχο;..Νόμιζα πως ήταν φως." Τούτη την στιγμή δεν ακούγεται τίποτε άλλο παρά μόνο η φωνή της. Όλοι σιωπούν. (παράδειγμα 23). Όπως αναφέρει η Katherine Bergeron...

Το τραγούδι της είναι ένα τραγούδι φτιαγμένο από έναν αρχαϊκό τρόπο.....Για μια στιγμή το τραγούδι μοιάζει να είναι ελεύθερο από αυτή την παγίδα που ονομάζεται όπερα, να έρχεται από κάποιο άλλο τόπο και χρόνο, όπως η ίδια η Μελισσάνθη. Αυτό το παλιό τραγούδι για τα μαλλιά είναι ο τόνος της επιθυμίας, ένα

¹⁹⁸ Smith, "Motives and Symbols," σελ. 84.

¹⁹⁹ Ibid., σελ. 92.

²⁰⁰ Smith, "Tonality of light and darkness Symbols," στο *Claude Debussy, Pelleas et Melisande*, σελ. 117- 121.

²⁰¹ Αυτός ο τρόπος αποτελείται από το χαμηλό τετράχορδο του Λύδιου τρόπου και το ψηλότερο τετράχορδο του Μιξολύδιου.

τραγούδι που έρχεται από μια βαθιά εσωτερικότητα που δεν βρίσκεται κάπου ιδιαίτερα, μια ακέραια καταγραφή μουσικής που κείται κάτω από την οπερατική επιφάνεια σαν ένα ένστικτο.²⁰²

Στην Πέμπτη Πράξη η Μελισσάνθη βρίσκεται στο κρεβάτι της ετοιμοθάνατη και ενόσω ο Arkel προσπαθεί να την συνεφέρει, αυτή μιλά κάπως ασυνάρτητα, στοιχείο που χαρακτηρίζεται από τονικά ασαφείς συγχορδίες, ενώ το μοτίβο της ακούγεται στην Ντο μείζονα, με ένα glissando σε Ρε ύφεση Φρύγιο (παράδειγμα 24). Δύο εναλλασσόμενες συγχορδίες συμβολίζουν το φως και το σκοτάδι στην όπερα. Η συγχορδία του 'φωτός' Φα δίεση μείζονα / Σολ ύφεση μείζονα καλυπτόμενη από μια 'σκοτεινή' συγχορδία Λύδιου τρόπου σε ντο που κινείται ανοδικά, και μια Γαλλική 6^η - η οποία θα μπορούσε φυσικά να λυθεί στο χαμηλό ντο. Στο παράδειγμα 25 το μοτίβο της Μελισσάνθης παρουσιάζεται στον Φρύγιο τρόπο σε Σι ύφεση μείζονα πάνω από ένα μπάσο σε Φα δίεση μείζονα (ίσως ακόμα μια συμβολική αναφορά στο αμυδρό φως) λίγο πριν παραδεχτεί ο Golaud την ενοχή του, με την συγχορδία φα μείζονα με την 'σκοτεινή' νότα ντο στο μπάσο.

παράδειγμα 22²⁰³ (Πρώτη Πράξη, 2^η σκηνή). Μελισσάνθη/φως

²⁰² Katherine, Bergeron, "Melisande's Hair, or the Trouble in Allemonde: A Postmodern Allegory at the Opera-Comique, στο *Siren Songs, Representations of Gender and Sexuality in Opera*" (Princeton: Princeton University Press, 2000), σελ. 174.

Nicholas, Attfield, "A Study of Hysteria: Reinterpreting The Heroine of Debussy's *Pelleas et Mellisande*", ed. *The Opera Quarterly*, <<http://oxfordjournals.org>> τελευταία πρόσβαση 9 Απριλίου 2011), σελ. 9.

²⁰³ Smith, "Motives and Symbols" σελ. 85.

Melisande

Mes longs che - veux vous at-ten-dent le long de la tour; - mes che-veux vous at-ten-dent tout le long de la

Moderate et librement

tour, et tout le long du jour, et tout le long de jour.

παράδειγμα 23 (Τρίτη Πράξη, 1^η σκηνή), Το μοτίβο για τα μαλλιά της Μελισσάνθης.

Melisande

je ne com-prends pas non plus tout ce que je dis, vo-yez vous... je ne sais pas ce que je

aussi doux que possible

dis... je ne sais pas ce que j'ai...

παράδειγμα 24 (Πέμπτη Πράξη).

Golaud

Et tout est de ma

tres expressivement soutenu

παράδειγμα 25 (Πέμπτη Πράξη). Μελισσόανθη/φως

3.3.3. Το μοτίβο του Πελλέα

Από τα τρία βασικά Leitmotive, το μοτίβο του Πελλέα έχει την μικρότερη υπόσταση. Υφίσταται την μεγαλύτερη αλλαγή διαστημάτων στις διάφορες εμφανίσεις του και φαίνεται να χρησιμοποιείται πιο συχνά για να εκφράσει αθωότητα ή μελαγχολία, συναισθήματα που συνδέονται με αυτό, παρά να καταστήσει εμφανή την παρουσία του Πελλέα. "Ο Laloy παρατήρησε για αυτό το μοτίβο ιδιαίτερα, ότι ο ρόλος του είναι να φανερώσει τα κρυμμένα συναισθήματα, να απογυμνώσει την ψυχή, (και) να μας επιτρέψει να δούμε στο εσωτερικό της."²⁰⁴

Ακολούθως παρουσιάζονται κάποια παραδείγματα του μοτίβου του Πελλέα στην όπερα. Στην πρώτη περίπτωση στο παράδειγμα 26, εμφανίζεται ένα μοτίβο χαρακτήρα στην Πρώτη Πράξη - 2^η σκηνή, το οποίο ουσιαστικά αναγγέλλει την άφιξη του Πελλέα. Αρχικά το μοτίβο παρουσιάζει τον Πελλέα, ενώ στην συνέχεια ακούγεται όλο και πιο συχνά εκφράζοντας συναισθήματα που σχετίζονται με αυτόν.

Aminez un peu

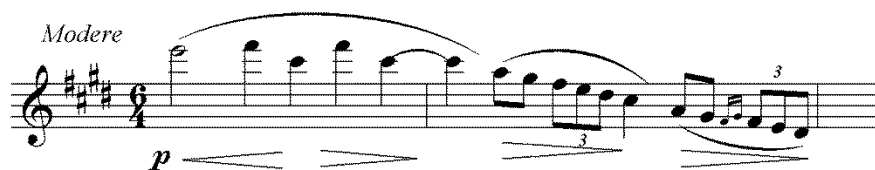
p

pizz.

παράδειγμα 26 (Πρώτη Πράξη, 2^η σκηνή), Είσοδος του Πελλέα.

²⁰⁴Louis, Laloy, "Laloy and Debussy," σελ.176.

Στη δεύτερη περίπτωση στο παράδειγμα 27, το μοτίβο εμφανίζεται στην αρχή της Δεύτερης Πράξης, στην σκηνή της πηγής όπου ο Πελλέας συνειδητοποιεί την αγάπη του για την Μελισσάνθη. Η καθοδική μελωδία που ακούγεται από τα φλάουτα και η ήπια δυναμική (*piano*), υπαινίσσονται την λύπη και την μελαγχολία του Πελλέα την στιγμή που συνειδητοποιεί την αγάπη του για την Μελισσάνθη. Ο Laloy θεωρούσε ότι εδώ το μοτίβο "εκφράζει την μελαγχολική τρυφερότητα των καταστάσεων και όχι των υπάρξεων."²⁰⁵



παράδειγμα 27 (Δεύτερη Πράξη, 1^η σκηνή).

Αργότερα μετά τον τραυματισμό του Golaud, στο δωμάτιο του η Μελισσάνθη του εκμυστηρεύεται ότι είναι δυστυχισμένη ζώντας στο καταθλιπτικό κάστρο. Ο Golaud ανυποψίαστος την ρωτά αν ο λόγος της δυστυχίας της είναι ο Πελλέας. Αυτή του απαντά λέγοντας ότι δεν είναι ο Πελλέας, αλλά η θολή ανάμνηση των ευχάριστων στιγμών που έζησαν κοντά στην πηγή. Η εμφάνιση του μοτίβου του Πελλέα στο σημείο αυτό, φανερώνει στο κοινό τα κρυφά συναισθήματα της Μελισσάνθης, για την οποία ο Πελλέας είναι το φως που εισβάλλει στην ζωή της. Το μοτίβο της ανάμνησης του Πελλέα στο παράδειγμα 28, ακούγεται από τα φλάουτα, και δημιουργεί την αίσθηση της αναπόλησης του φωτός, υπαινισσόμενο την ύπαρξη του Πελλέα.

Anime Melisande

παράδειγμα 28 (Δεύτερη Πράξη, 2^η σκηνή) Πελλέας/φως.

²⁰⁵ Laloy, *Laloy and Debussy*, "σελ. 176.

Στην Πέμπτη Πράξη καθώς η Μελισσάνθη κείται στο κρεβάτι ο Golaud την ρωτά αν αγάπησε τον Πελλέα (παράδειγμα 29). Η σημασία της ερώτησης είναι φανερή και η απάντηση της Μελισσάνθης στον Golaud, αθώα και παιδιάστικη, όμοια με την αγάπη των δύο νέων. Το μοτίβο του Πελλέα ακούγεται από το σόλο φλάουτο, την στιγμή που η Μελισσάνθη ρωτά τον Golaud αν ο Πελλέας βρίσκεται στο δωμάτιο.

The image shows a musical score for Example 29. It consists of three staves. The top staff is for Melisande, with the lyrics "Mais oui je l'ai ai-me ou est-il?". The middle staff is for Golaud, with the lyrics "As-tu ai-me Pel-le - as?". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring dynamics like *mf* and *pp*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

Παράδειγμα 29 (Πέμπτη Πράξη). Πελλέας/ φως.

Ο Debussy μέσω των μοτίβων επεδίωξε να εκφράσει την παρουσία του κάθε χαρακτήρα της όπερας *Pelléas et Mélisande* στην σκηνή και την αίσθηση που τους περιβάλλει. Αυτό κατέστη δυνατό με την χρησιμοποίηση των κατάλληλων ηχοχρωματικών περιοχών, της αρμονικής δομής αλλά και τις παύσεις. Η σιωπή είναι παρούσα σε κάθε στιγμή όπου υφίστανται έντονα συναισθήματα και σκέψεις, σε στιγμές έντονης εσωτερικότητας. Στιγμές όπου ο προφορικός λόγος και η μουσική αδυνατούν να εκφράσουν τα όσα υπαινίσσονται οι χαρακτήρες.

3.3.4. Μουσικός συμβολισμός

Ο David Grayson έχει δηλώσει ότι το λιμπρέτο έχει άφθονα σύμβολα και επαναλαμβανόμενες ιδέες. Ένα τέτοιο σύμβολο είναι τα μακριά μαλλιά της Μελισσάνθης. Είναι το σύμβολο της θηλυκότητας και της δύναμης της ζωής, που επισημαίνεται διαρκώς στην όπερα. Στην Δεύτερη Πράξη τα μαλλιά της Μελισσάνθης πέφτουν σε μια πηγή η οποία έχει θεραπευτικές ιδιότητες για τους τυφλούς αλλά παραδόξως ο Arkel είναι σχεδόν τυφλός. Στην Τρίτη Πράξη ο Πελλέας τυλίγει τα μαλλιά της Μελισσάνθης γύρω από τα κλαδιά μιας ιτιάς, για να την αποτρέψει να τον εγκαταλείψει. Αυτή την σκηνή με πιο κτηνώδη τρόπο, την επαναλαμβάνει ο Golaud στην Τέταρτη Πράξη, όταν αρπάζει την Μελισσάνθη από τα μαλλιά και την χλευάζει, επικαλούμενος τον Αβεσαλώμ, τον προδότη γιο του

Δαυίδ, ο οποίος είχε σκοτωθεί όταν τα μαλλιά του πιάστηκαν στα κλαδιά ενός δέντρου.²⁰⁶ Στην όπερα αφθονούν οι εικόνες του νερού. Πηγές, λίμνες, πηγάδια και η θάλασσα, όλα περιλαμβάνονται χαρακτηριστικά στην όπερα. Ο συμβολισμός του φωτός απέναντι στο σκοτάδι και της ημέρας απέναντι στην νύχτα κατέχουν επίσης εξέχουσα θέση στο σχεδιασμό της μουσικής επεξεργασίας από τον συνθέτη. Το μεσημέρι ιδιαίτερος αποτελεί μια στιγμή που σχετίζεται συμβολικά με την αποκάλυψη.

Ο Golaud πριν φθάσει στην Allemonde συναντά την Μελισσάνθη δίπλα στην πηγή. Πηγαίνουν στην Allemonde από την θάλασσα και αργότερα η Μελισσάνθη χάνει το δαχτυλίδι του γάμου στο πηγάδι, το μεσημέρι. Το νερό και τα τοπία - ο δροσερός και ψυχρός αέρας της θάλασσας, οι μεταβαλλόμενες καιρικές συνθήκες, οι λιμνοθάλασσες με τα λιμνάζοντα νερά και η οσμή του θανάτου στους βάλτους κάτω από το κάστρο, το σκοτάδι και η ερημιά του δάσους— χρησιμοποιούνται για να αντιπροσωπεύσουν τις μεταβαλλόμενες ψυχολογικές καταστάσεις καθ' όλη την διάρκεια του δράματος.²⁰⁷ Στην 3^η σκηνή της Πρώτης Πράξης, πολύ λίγα συμβαίνουν. Ολόκληρη η σκηνή είναι μια συμβολική συζήτηση ανάμεσα στον Πελλέα, τη Μελισσάνθη και τη Genevieve σχετικά με το φως, την σκιά, την θάλασσα, τον καιρό και την αχνή ομίχλη αλλά και την γρήγορη επέλαση του σκότους και μιας θύελλας. Καθ' όλη την διάρκεια της σκηνής τονίζεται σταθερά η κίνηση των ανθρώπων και των αντικειμένων.

Ο David Grayson θεωρεί ότι η 3^η σκηνή της Τέταρτης Πράξης, μεταδίδει έναν ιδιαίτερα προφανή Συμβολισμό. Η σκηνή η οποία έχει πολύ λίγο να κάνει με το θέμα της όπερας, εντούτοις συμβολίζει σε μικρογραφία τα θέματα και τον τόνο ολόκληρης της όπερας. Είναι η σκηνή όπου ο Yniold πριν δύσει ο ήλιος, χάνει την μπάλα του ανάμεσα στα βράχια και δεν μπορεί να την ελευθερώσει. Την ίδια στιγμή ένα κοπάδι προβάτων περνά και το παιδί φωνάζει τον βοσκό. Ο Yniold κλαίει γιατί φοβάται το σκοτάδι, ενώ ο βοσκός με το κοπάδι του έχουν απομακρυνθεί. Αυτή είναι η σκηνή που προηγείται του ερωτικού ντουέτου. Ο Richard Langham Smith ισχυρίζεται ότι ο συμβολισμός της αθωότητας του παιδιού απέναντι στον βίαιο χαρακτήρα του Golaud στην επόμενη σκηνή, είναι ένα κυρίαρχο σύμβολο της αδυναμίας της ανθρώπινης θέλησης ενάντια στην Μοίρα.²⁰⁸ Ο Πελλέας και η Μελισσάνθη δεν μπορούν να αδράξουν την αγάπη και είναι παγιδευμένοι σε αυτή την επιδίωξη, όπως ο Yniold δεν μπορεί να φτάσει το παιχνίδι του. Δύο ακόμη σύμβολα που είναι συνδεδεμένα και παρουσιάζονται σε όλη την όπερα είναι η αδυναμία των χαρακτήρων να δουν - κυριολεκτικά και μεταφορικά - και η ανάγκη τους να γνωρίζουν και να έχουν απαντήσεις. Αυτοί οι δύο συμβολισμοί είναι συνδεδεμένοι και παρουσιάζονται συχνά ως μέρος μιας αντίφασης. Στην 1^η σκηνή της Πρώτης πράξης, ο Πελλέας και η Μελισσάνθη συναντιόνται δίπλα σε ένα πηγάδι, το οποίο κάποτε θεράπευε την τύφλωση, ενώ

²⁰⁶ Grayson, "Debussy on Stage," σελ. 76.

²⁰⁷ Smith, "The Play and its Playwright," στο *Claude Debussy, Pelleas et Melisande*, σελ. 10.

²⁰⁸ Nichols, "Synopsis," στο *Claude Debussy Pelleas et Melisande*, σελ. 75-76.

τώρα αδυνατεί να το πράξει. Η Μελισσάνθη χάνει το δαχτυλίδι της μέσα στο πηγάδι, όταν παίζοντας με αυτό το πετά στον αέρα. Ισχυρίζεται ότι το πέταξε “πολύ ψηλά προς τον ήλιο.” Ο Roger Nichols αναφέρει ότι η Μελισσάνθη “έριξε το δαχτυλίδι της στο πηγάδι κατά λάθος”²⁰⁹ Η Carolyn Abbate υποστηρίζει ότι το θέμα του δαχτυλιδιού έχει συμβολικό χαρακτήρα καθώς “η απώλεια είναι το αποτέλεσμα όχι από πρόθεση αλλά από την αδυναμία της να δει.”²¹⁰ Η Μελισσάνθη πετώντας το δαχτυλίδι της ψηλά πιστεύω ότι αναζητά αυτό που λείπει από την μίζερη ζωή της κοντά στον Golaud μέσα στο μουντό κάστρο. Προσδοκά τον έρωτα, την ευτυχία. Δεν βλέπει γιατί έχει τυφλωθεί από το φως της αγάπης που αισθάνεται ότι περιβάλλει τον Πελλέα. Το φως της ελπίδας και της νεότητας που φέρει ο Πελλέας, ένας νέος που εμφανίζεται στο καταθλιπτικό κάστρο.

Η παθητικότητα της Μελισσάνθης, η άρνηση της να αναζητήσει ή να δώσει απαντήσεις, να βεβαιώσει την θέληση της πάνω από κάθε τι ή από τον καθένα – εν ολίγοις η σιωπή της – συμβολίζει το πρωτόγονο, στοιχειώδες πνεύμα που την διακατέχει. Περιγράφεται ως ένα “μη σκεπτόμενο παιδί της φύσης” όπως αναφέρει η Carolyn Potter.²¹¹ Ως ένα ακόμη συμβολικό παράδοξο, η σιωπή της δεν αντιπροσωπεύει την ανικανότητα της να δει, αλλά μάλλον την βαθεία της γνώση. Η Lydia Goehr πιστεύει ότι η ομορφιά της Μελισσάνθης μπορεί να χρησιμεύσει ως ένα σύμβολο εντός και εκτός του μοντερνιστικού μουσικού δράματος, όπου το σύμβολο εξ ορισμού “δείχνει κάτι περισσότερο από ότι μπορεί να πει.” Η ομορφιά της Μελισσάνθης συμβολίζει το “κάτι περισσότερο” το οποίο παραμένει όταν αφήνουμε την δράση και τα ερωτήματα πίσω μας.”²¹²

Για να περιγραφούν μουσικά τα θέματα των ανθρώπινων συναισθημάτων τα οποία κυριαρχούν στην όπερα, ο Debussy χρησιμοποίησε τεχνικά στοιχεία με συμβολικό σκοπό. Η συνθετική διαδικασία είναι εμφανής στο ώριμο στυλ του, το οποίο προάγεται μέσα από την ανάπτυξη της ανοιχτής φόρμας, και την υιοθέτηση νέων τεχνικών. Η αρμονική δομή (τροπικότητα, χρωματικότητα, ολοτονικές κλίμακες, διάφωνες συγχορδίες) χρησιμοποιείται για να περιγράψει χαρακτήρες, συναισθηματικές καταστάσεις και σύμβολα με διάφορους τρόπους. Σε κάθε σημείο της όπερας η αρμονία και η τονικότητα χρησιμοποιούνται ως σύμβολα. Η αρμονική οργάνωση της όπερας *Pelléas et Mélisande* από τον συνθέτη, έχει ως στόχο να εκμαιεύσει τα συναισθήματα και τα νοήματα του δράματος. Ο Debussy επέτρεψε στο νόημα και στα συναισθήματα που υπονοούνται στο κείμενο, να υπαγορεύσουν την μορφή και τον χαρακτήρα των μελωδιών του. Οι αρμονίες υπηρετούν την αποκάλυψη του λανθάνοντος νοήματος του δράματος. Ο συνθέτης συνδέει ιδιαίτερες τονικότητες με κάποιες ιδέες, εικόνες ή αφηρημένες έννοιες. Χρωματικότητα,

²⁰⁹ Nichols, “Synopsis,” σελ. 37.

²¹⁰ Carolyn, Abbate, “Tristan in the composition of Pelleas,” 19th- Century Music, Vol.5, No.2, (Autumn 1981), σελ. 134.

²¹¹ Carolyn, Potter, “Debussy and Nature,” στο *Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon, Trezise, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), σελ. 141.

²¹² Lydia, Goehr, “Radical Modernism and the Failure of the Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck- Debussy’s *Pelleas et Melisande*,” *Representations*, No.74, *Philosophies in Time* (Spring, 2001), σελ. 57.

ολοτονικές κλίμακες, παράλληλη κίνηση των συγχορδιών και συγχορδίες 7^{ης} και 9^{ης} χρησιμοποιούνται για δραματικούς ή συμβολικούς σκοπούς. Ο Debussy αντιμετώπισε την αρμονία ως ηχόχρωμα και το ηχόχρωμα ως μέσο έκφρασης.

Ο Richard Langham Smith παρατηρεί ότι αυτή η συμμαχία των αρμονικών πεδίων προς τα λογοτεχνικά θέματα, είναι σύνθετη και ανεπτυγμένη²¹³ Σε γενικές γραμμές ο Debussy χρησιμοποίησε πολύ συχνά απλές τροπικές ακολουθίες για να συμβολίσει την περίσκεψη, ενώ πιο σύνθετες συνηγήσεις ιδιαίτερα με οξείες διαφωνίες, περιγράφουν ανησυχία και άγχος. Για παράδειγμα η συγχορδία της 7^{ης} ελαττωμένης συνοδεύει συχνά την Μελισσάνθη, εκπροσωπώντας την ομορφιά και την θλίψη της. Επιπροσθέτως ο συνθέτης χρησιμοποίησε με τρόπο συγκροτημένο εξάτονες κλίμακες ή ολοτονικές κλίμακες για να προάγει το μυστήριο, το σκοτάδι και το συναίσθημα ή την έκφραση ενός χαρακτήρα που έχει χαθεί. Ο Roger Nichols ισχυρίζεται ότι η χρήση της ολοτονικής κλίμακας "καταστρέφει την αυτοπεποίθηση και ρίχνει την σκιά της αμφιβολίας μέσω ήπιων ισχυρισμών" καθώς δημιουργείται ασάφεια και αμφιβολία στην τονικότητα. Τονική αρμονία και ολοτονική κλίμακα συχνά είναι σε έντονη αντιπαράθεση σε όλη την όπερα, όπως αποδεικνύεται στη σκηνή της συνάντησης Πελλέα και Μελισσάνθης στην Τέταρτη Πράξη, όπου ολοτονικές συγχορδίες, υπονοούν τα συναισθήματα της Μελισσάνθης, του επικείμενου θανάτου της καθώς ο Golaud πλησιάζει. Ο Roger Nichols αναφερόμενος σε κάποιο σημείο της παρτιτούρας της Τέταρτης Πράξης παρατήρησε ότι "ίσως είναι η πλέον μαγευτική παράθεση διατονικής αρμονίας και αρμονίας με ολόκληρους τόνους" σε ολόκληρη την όπερα. Το σημείο αυτό εντοπίζεται στο ακόλουθο παράδειγμα, στο οποίο ο Arkel εκφράζεται όταν φιλοσοφεί σε τονική και τροπική αρμονία, ενώ όταν καταρρέει και ξεσπά με μια "συγχορδία ολοτονικής κλίμακας."²¹⁴ (παράδειγμα 30)

παράδειγμα 30. Διατονικές συγχορδίες – και συγχορδίες ολοτονικής κλίμακας.

²¹³ Smith, "Debussy and the Pre-Raphaelites," σελ. 104.

²¹⁴ Nichols, "Synopsis," σελ. 39.

Αρκετοί μελετητές, μεταξύ των οποίων και οι Carolyn Abbate και Arthur Wenk, έχουν παρατηρήσει ότι οι τονικές περιοχές διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία των συμβόλων στην όπερα.

Ένα πρωταρχικό παράδειγμα τέτοιας σχέσης αποτελεί η ύπαρξη των κλιμάκων Ντο-Φα δίεση μείζονα (σχέση τριτόνου μεταξύ των δύο κλιμάκων) που χρησιμοποιούνται σε όλο το έργο για να περιγράψουν το σκοτάδι ή τον Golaud και το φως ή την Μελισσάνθη αντίστοιχα. Άλλες σημαντικές τονικές περιοχές περιλαμβάνουν την Μι μείζονα (νερό, Μοίρα, Arkel) ή την Ρε ελάσσονα (το σκοτάδι, το δάσος και την αβεβαιότητα), την Φα μείζονα (τρυφερότητα) και την Φα ελάσσονα (τον θάνατο).²¹⁵

Στο ιντερλούδιο που ακολουθεί την 2^η σκηνή της Τρίτης Πράξης, η μουσική κινείται από τους χαμηλούς ήχους προς τους ψηλότερους για να περιγράψει την άνοδο από τα υπόγεια του κάστρου και στη συνέχεια η τονικότητα οδηγείται στην Φα δίεση μείζονα, καθώς ο Golaud και ο Πελλέας εμφανίζονται στο φως και τον δροσερό αέρα της θάλασσας. Η Φα δίεση μείζονα υπονοεί επίσης την αγάπη που αναπτύσσεται μεταξύ του Πελλέα και της Μελισσάνθης, ενώ η δεσπόζουσα της (Ντο δίεση) παραπέμπει στην αμφιβολία και την υπερβατικότητα. Το finale της όπερας σε Ντο δίεση, εδραιώνει μια ατμόσφαιρα αμφιβολίας για το μέλλον της Allemonde μετά τα γεγονότα που προέκυψαν, ενώ ταυτόχρονα υπονοεί την ένωση των δύο εραστών και την υπέρβαση μέσω του θανάτου.

Ο Richard Langham Smith επισημαίνει ότι σε όλη την όπερα παρατηρείται μια ανοδική αρμονική τάση, "πετυχαίνοντας να εδραιώσει την Φα δίεση, ως τονικότητα του 'φωτός', κατά την διάρκεια του ερωτικού ντουέτου."²¹⁶ Ο Robert Orledge αναφέρει ότι η χρήση των απροετοίμαστων ή μη λυμένων συγχορδιών 9^{ης} "διαπερνά ευέλικτα ολόκληρη την παρτιτούρα..... σε διαφορετικά ύψη και σε διαφορετικά πλαίσια."²¹⁷ Χρησιμοποιείται πιο συχνά για να εκφράσει λύπη ή αγωνία, όπως στην Δεύτερη Πράξη, όπου συγχορδίες 9^{ης} ως καμπάνες εναλλάσσονται με ολοτονικές συγχορδίες - για να αποδώσουν τον πόνο και την ανησυχία του Golaud μετά την πτώση του από το άλογο (παράδειγμα 31).

²¹⁵ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ.97.
Smith, "Pelleas et Melisande."

²¹⁶ Smith, "Tonality of light and darkness," σελ.133.

²¹⁷ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ.96.

En serrant

ais a voir tou-te la fo ret sur la poi-tri - ne je croyais que mon coer e-tait de-chi-re

mf

F9/A A7#5

παράδειγμα 31. Συγχορδίες 9^{ης} - ολοτονικές συγχορδίες.

Μια ακόμη χρήση της συγχορδίας 9^{ης} εντοπίζεται στο ακόλουθο απόσπασμα (παράδειγμα 32) όπου ο Golaud γονατίζει δίπλα στο κρεβάτι της Μελισσάνθης και προσπαθεί να της αποσπάσει την αλήθεια για την σχέση της με τον Πελλέα.²¹⁸ Παύσεις και απουσία κίνησης χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τα συναισθήματα του θυμού, του φόβου ή της αδυναμίας.

Golaud

rir il faut qu'il sa-che la ve-ri-te. Sans ce-la il ne

f tres sostenou et expresif

F#9 B9 F#9

παράδειγμα 32. Συγχορδίες 9^{ης} συμβολισμός της εμμονής του Golaud.

Τέτοιες διαδικασίες περιλαμβάνουν στατικό ρυθμό, επαναλαμβανόμενα σχήματα, τρίλιες και τρέμολο. Η χρήση ισοκράτη, η παράλληλη κίνηση και οι ακολουθίες συμμετρικών συγχορδιών υποδηλώνουν την ακινησία. Η μελωδική γραμμή ακολουθεί τον ρυθμό του ποιητικού κειμένου και εμφανίζει την ίδια πτωτική ακολουθία. Στο παράδειγμα 33, η χρησιμοποίηση από τον Debussy ρυθμικής στατικότητας με τα επαναλαμβανόμενα τρίηχα, αντανakλά την αίσθηση του φόβου του Yniold για τον αλλόφρονα πατέρα του καθώς και την αδυναμία του να κατανοήσει τις ενέργειες του, την στιγμή που ο Golaud τον ανεβάζει στο παράθυρο για να κατασκοπεύσει τον Πελλέα και την Μελισσάνθη.²¹⁹ Η χρήση καθοδικής μελωδικής ή αρμονικής κίνησης ή ένας συνδυασμός των δύο, υπονοεί την φυσική ή/και συναισθηματική κατάπτωση.

²¹⁸ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ. 96.

²¹⁹ Jenniffer, Lea, Brown, 'Debussy and Symbolism: A Comparative Study of the Aesthetics of Claude Debussy and Three French Symbolist Poets with an Analysis of Debussy's Symbolist Techniques in *Pelleas et Melisande*,' (DMA, Stanford University 1992), σελ. 76.

Il souleve l'enfant Golaud

παράδειγμα 33. Ο Φόβος του Υγιold.

3.3.5. Ενορχήστρωση

Ο μουσικοκριτικός Lawrence Gilman έγραφε το 1907 ότι "Η ορχήστρα του Debussy είναι απaráμιλλη στην μουσικό-δραματική τέχνη, λόγω της εξαιρετικής ακρίβειας με την οποία αυτή ενισχύει τα συναισθήματα και την δράση στο έργο. Δεν αποσπά την προσοχή του ακροατηρίου από την ουσία του ίδιου του δράματος."²²⁰ Η προσωπική τεχνική ενορχήστρωσης την οποία χρησιμοποίησε ο Debussy, συντελεί σε μεγάλο βαθμό στην δημιουργία της διακριτικής ατμόσφαιρας που επικρατεί στο *Pelléas et Mélisande*. Ο Debussy έκανε κριτική για τον όγκο και την υπερβολή της Βαγκνερικής ορχήστρας και αναζήτησε άλλες μεθόδους, που τον οδήγησαν στην δημιουργία μιας νέας αισθητικής, πολύ διαφορετικής από αυτήν του Wagner. Η ιδέα του στηρίχθηκε στην δημιουργία μικρών οργανικών συνόλων – ως σύνολα μουσικής δωματίου- και αποτελεί μια ακόμη προμελετημένη αντίθεση του Debussy προς τον Wagner, όπως ανέφερε στην αλληλογραφία του με τον Victor Segalen στα 1908.

²²⁰ Lawrence, Gilman, *Pelleas et Melisande*, (1907) pp 56-84, Grayson, David, A., *From Maeterlinck's play to Debussy's Opera* στο *The Genesis of Debussy's Pelleas et Melisande*, σελ. 36.

Στον *Pelléa* το 6^ο βιολί είναι εξίσου σημαντικό με το πρώτο. Προσπαθώ να χρησιμοποιήσω κάθε ηχοχρώμα στην καθαρή του μορφή. Οι άνθρωποι έχουν μάθει να αναμειγνύουν τα ηχοχρώματα πάρα πολύ..... χωρίς να επιτρέπουν στα πραγματικά χαρακτηριστικά τους να εμφανιστούν μέσω της εκτέλεσης. Ο Wagner είναι μακριά από αυτό το ιδανικό. Ντουμπλάρει τα όργανα δύο- δύο ή τρία- τρία. Εγώ αντιθέτως προσπαθώ να διατηρήσω την καθαρότητα του κάθε ηχοχρώματος και να το τοποθετήσω στην κατάλληλη θέση.²²¹

Ο Debussy είχε πολύ ιδιαίτερες απόψεις σχετικά με το ιδανικό ορχηστρικό σύνολο του, ακόμη και με το να φαντάζεται μια νέα μορφή ορχήστρας όπου τα έγχορδα θα είναι τοποθετημένα σε κύκλο γύρω από τα άλλα όργανα και όχι μπροστά από αυτά. Ο François Lesure αναφέρει ότι ο Debussy “μεταχειρίστηκε την ορχήστρα σύμφωνα με τις δικές του απόψεις για τον ήχο, δημιουργώντας μια πολύ προσωπική μίξη από τις παραδοσιακές της συνιστώσες.”²²² Η ενορχήστρωση για τον Debussy αποτελούσε ένα σημαντικό βήμα στην δημιουργική διαδικασία και όχι μόνο ένα μουσικό επίχρισμα που προστέθηκε στην μουσική. Χαρακτηριστικά στοιχεία της ενορχήστρωσης του αποτελούν η χρησιμοποίηση απαλών δυναμικών, κυρίως στα υψίφωνα πνευστά και έγχορδα όργανα, τα πολλαπλά *divisi* των εγχόρδων οργάνων με χρήση εφέ όπως *tremolo*, *pizzicato*, *sourdines*, *arco*, *sur la touché*. Στα κόρνα χρησιμοποιεί σουρντίνες ενώ είναι περιορισμένη η χρήση της στις τρομπέτες. Αλλάζει τον ρόλο των πνευστών στην ορχήστρα σε αρκετά σημεία, καθώς αναθέτει στα χάλκινα πνευστά μελωδίες και τα ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν συνοδευτικό ρόλο. Υπάρχουν ντουμπλαρίσματα των πνευστών οργάνων όπου ο Debussy μιμείται την τεχνική των εγχόρδων, καθώς επίσης αντιμεταθέσεις μελωδιών μεταξύ των οργάνων, ενώ μελωδίες συχνά εμφανίζονται σε οκτάβες στην ίδια ή σε διαφορετικές ομάδες οργάνων. Σολιστικά μέρη δίνονται στα ξύλινα πνευστά, τα κόρνα και την άρπα (ιδιαίτερα *glissando* και αρμονικοί). Στόχος του Debussy ήταν η καθαρότητα του ορχηστρικού ηχοχρώματος. Έτσι ορχηστρικά *tutti* είναι ελάχιστα, η παρουσία των χάλκινων πνευστών είναι περιορισμένη με την δυναμική στα πλαίσια του *piano* (σιγά) και *pianissimo* (πολύ σιγά) και η χρήση των κρουστών ιδιαίτερα διακριτική.

Στην ενορχήστρωση ο Debussy ορίζει συγκεκριμένα ηχοχρώματα ή όργανα τα οποία συνδέονται με τους χαρακτήρες της όπερας και την συναισθηματική τους κατάσταση. Ο Πελλέας εκπροσωπείται από το φλάουτο, το οποίο υποδηλώνει τον αδύναμο χαρακτήρα του αλλά και την παιδική αθωότητα του καθώς και ένα πιο θηλυπρεπή χαρακτήρα σε σχέση με τον δυναμικό, αποφασιστικό και μάλλον βίαιο χαρακτήρα του Golaud. Το μοτίβο της Μελισσάνθης παρουσιάζεται από το όμποε του οποίου ο οξύς ήχος πλαισιώνει το μυστήριο, την αθωότητα και την θλίψη της. Το Αγγλικό κόρνο με τρέμολο συνυποδηλώνει το άγχος των χαρακτήρων, ενώ τα εφέ του νερού και του φωτός αποδίδονται από την άρπα και τα φλάουτα. Με τον απαλό και διάφανο ήχο της άρπας ο συνθέτης προκαλεί τη αίσθηση της ελαφρότητας, του νερού και του φωτός, ενώ τα χαμηλά έγχορδα την αίσθηση της

²²¹ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ 249.

²²² Lesure, “Debussy, (Achille-)Claude.”

αγωνίας, και του επικείμενου θανάτου και το σκοτάδι. Τα χάλκινα πνευστά και τα τύμπανα υπαινίσσονται αγωνία, βία, την επικείμενη καταδίκη και τον θάνατο. Ιδιαίτερα τα χάλκινα με σουρντίνα, σημαίνουν στιγμές καταστροφικές ή τρόμο. Η τρομπέτα εκφράζει την Μοίρα και τα κόρνα τον Golaud - την επιθετικότητα του. Το ηχόχρωμα του κόρνου είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον χαρακτήρα του Golaud και ο Debussy το χρησιμοποιεί για να καλύψει το εύρος των συναισθηματικών αποχρώσεων του σε όλη την όπερα, στις πιο βίαιες σκηνές.

Η επιλογή των μουσικών οργάνων από τον Debussy διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην έκφραση όσων δεν μπορούν να ειπωθούν με τις λέξεις. Μέσω της συμβολικής χρήσης της ενορχήστρωσης ο συνθέτης αποδίδει το υποκείμενο νόημα του έργου. Χρησιμοποιεί το ηχόχρωμα ως εργαλείο. Τα ηχοχρώματα και η ενορχήστρωση αποτελούν το μέσο για την έκφραση εκείνων των στοιχείων που δεν εκφράζονται μέσα από το θεατρικό κείμενο, συμβάλλοντας στην έκφραση των συναισθημάτων. Επιπλέον ο Debussy χρησιμοποιεί για τα ιδιαίτερα γνωρίσματα των χαρακτήρων, εκείνα τα ηχοχρώματα που είναι απαραίτητα για να υποδηλώσουν την παρουσία τους ακόμη κι αν ένας χαρακτήρας δεν συνδέεται άμεσα με αυτά σε μια δεδομένη στιγμή. Αυτές οι σχέσεις ενισχύθηκαν με τις διαδοχικές αναθεωρήσεις της όπερας. Ο David Grayson παρατηρεί ότι μέσω των διαφόρων φάσεων της δημιουργίας στο *Pelléas et Mélisande* ο Debussy παρουσίασε "όλο και μεγαλύτερη συνοχή στην σύνδεση ιδιαίτερων θεμάτων και ηχοχρωμάτων με συγκεκριμένους χαρακτήρες, αντικείμενα και χώρους."²²³

Τα παραδείγματα που παρατίθενται ακολούθως, αποσκοπούν στην ανάδειξη της συμβολής της ενορχήστρωσης στην συνυποδήλωση και τον υπαινιγμό των λανθανόντων συναισθημάτων και νοημάτων.

Στο πρελούδιο της όπερας διακρίνεται η ετεροφωνία²²⁴ στην ενορχήστρωση. Με ην ετεροφωνία, ο Debussy επεδίωξε την δημιουργία της ονειρικής και μυστηριώδους ατμόσφαιρας που περιβάλλει το δράμα. Είχε επίσης ως στόχο την καθαρότητα των ηχοχρωμάτων αλλά και την λιτότητα στην χρήση των οργάνων, σε αντίθεση με την ογκώδη και σύνθετη ορχήστρα του Wagner. Τα βιολοντσέλα χωρίζονται σε δύο μέρη, σε arco και pizzicato, ενώ το σόλο κλαρινέτο και το όμποε ανταλλάσσουν παραλλαγές της μελωδικής γραμμής (παράδειγμα 34).

²²³ David, A., Grayson, "Genesis and Sources," σελ. 39.

²²⁴ Adler, Samuel, "Pulsating unison," στο *The Study of Orchestration*, (N. York-London: W.W. Norton, 1989), σελ. 505.

Fl.
 Ob. *piu p* *un eu en dehors*
 E. Hn.
 B♭ Cl. *1 solo* *p* *doux et expressif*
 Bsn. 1 *1o* *2o* *3o* *3*
 Bsn. 2 *3*
 Hn. *p*
 Timp. *ppp* *ppp*
 Vln. I
 Vln. II 1
 Vln. II 2
 Vla. 1
 Vla. 2 *arco*
 Vc. 1 *div. pp*
 Vc. 2
 Cb.

παράδειγμα 34 (Πρελούδιο).

Η λιτότητα της ορχηστρικής γραφής (παράδειγμα 35) στην 1^η σκηνή της Δεύτερης Πράξης, αποδίδει με εξαιρετο τρόπο την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του δειλινού στο πάρκο του κάστρου της Allemonde, όπου ο Πελλέας κάνει ένα ασήμαντο σχόλιο για τον καιρό. Έίναι ασφυκτικά σήμερα, ακόμη και κάτω από την σκιά των

δέντρων,’’ με τα ‘‘έγχորδα σχεδόν ανύπαρκτα και τα ξύλινα πνευστά και οι άρπες ησυχάζουν ήρεμα σε δεκαέξι νότες.’’²²⁵

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flute, Oboe, Horns, Bassoon, Clarinet, Saxophone) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are shown with various dynamics and articulations. The vocal parts for Melisande and Pelleas are also included, with lyrics in French. The score is in G major and 3/4 time. The music is characterized by its delicate and ethereal quality, with a focus on sustained notes and soft dynamics.

παράδειγμα 35 (Δεύτερη Πράξη, 1^η σκηνή).

Στο τέλος της Δεύτερης Πράξης στην 3^η σκηνή, ο Πελλέας σχολιάζει τη τρικυμία της θάλασσας καθώς αυτός και η Μελισσάνθη μπαίνουν μέσα στην σπηλιά για να ψάξουν το χαμένο δαχτυλίδι του γάμου της (παράδειγμα 36). Ο Debussy μέσω του μοτίβου του Golaud, επεδίωξε να δημιουργήσει την αίσθηση της ταραγμένης θάλασσας. Το μοτίβο ερμηνεύεται από τα ξύλινα πνευστά στο πρώτο μέτρο,

²²⁵ Attfield, ‘‘A Study of Hysteria: Reinterpreting The Heroine of Debussy’s Pelleas et Mellisande,’’ σελ. 9.

ντουμπλαρισμένο από κόρνα και τρομπέτες για την δημιουργία ετεροφωνίας. Τα πολλαπλά *divisi* των εγχόρδων με την χρησιμοποίηση διαφορετικών τεχνικών παιξίματος και άρθρωσης, προάγουν το αρμονικό περιβάλλον και περιγράφουν εξαιρετικά την αίσθηση της ταραγμένης θάλασσας. Επιτυγχάνεται ευρεία ποικιλία ηχοχρωμάτων και δημιουργείται μια λεπτή απόχρωση καθώς τα ξύλινα πνευστά εξαφανίζονται μέσα στα χάλκινα.

The image shows a page of a musical score for orchestra and vocal soloist. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), C Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), and Vocal Soloist (T. Pelleas). The vocal line includes the lyrics: "El-le ne sem ble pas heu-reu-se cet-te nuit...". The score features a variety of dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *ppp*, and includes performance instructions like *arco* for the strings. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

παράδειγμα 36 (Δεύτερη Πράξη, 3^η σκηνή).

Ένα άλλο εξαιρετικό παράδειγμα ετεροφωνίας εμφανίζεται στην 1^η σκηνή της Πρώτης Πράξης (παράδειγμα 37). Εδώ ο Golaud εξομολογείται στην Μελισσάνθη ότι και αυτός νοιάθεται χαμένος. Αμφιβολία και αβεβαιότητα προκαλούνται καθώς η ορχήστρα παίζει μια παραλλαγή του μοτίβου του Golaud σε τροπική κλίμακα που ερμηνεύεται από τα κόρνα με σουρντίνα. Το ετεροφωνικό στοιχείο της ενορχήστρωσης του Debussy είναι ολοφάνερο στα φλάουτα, το κλαρινέτο και το Αγγλικό κόρνο, στα οποία το μοτίβο του Golaud εμφανίζεται μέσω διπλασιασμού των οκτάβων. Επίσης τα ξύλινα πνευστά έχουν πιο απαλή δυναμική (*pianissimo*) από εκείνη των κόρνων (*piano*). Ο στόχος του συνθέτη στο σημείο αυτό είναι να αντιληφθούμε τους αμυδρούς αρμονικούς της γραμμής του μπάσου στην έκθεση του κόρνου(4^ο κόρνο). Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα ολοκληρώνουν το αποτέλεσμα παίζοντας *pizzicato*.

The musical score is for Example 37, from the first act, first scene. It is in 3/4 time and marked '1o tempo'. The score includes parts for Flute (Fl.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2), Bassoon (B.), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds play a melody in a tropical scale, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The strings play a *pizzicato* accompaniment. The bass line includes the lyrics: 'pas... Je suis per du aus si'. The score also includes performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'div', 'sostenu', and 'Otez les sourdines'. The section is titled 'REDEAU'.

παράδειγμα 37 (Πρώτη Πράξη, 1^η σκηνή), Οκτάβες στα πνευστά...

Η προσεκτική χρήση αντιθετικών δυναμικών από τον συνθέτη συμβάλλει στην αποτελεσματικότητα της σκηνικής δράσης και στην δημιουργία ονειρικής ατμόσφαιρας. Η Jennifer Lea Brown αναφέρει ότι ο αρκετά μεγάλος χρόνος που η ορχήστρα παίζει στο επίπεδο της δυναμικής του *piano* ή *pianissimo*, βρίσκεται σε αντίθεση με τα σπάνια και συχνά σύντομα ξεσπάσματα του *forte* (δυνατά) ή εντονότερων επιπέδων έντασης, επιτείνοντας ‘‘σε μεγαλύτερο βαθμό την συναισθηματική ένταση μέσα σε μια σκηνή.²²⁶’’ Το μεγαλύτερο μέρος των έντονων δυναμικών δίνεται στον Golaud, πλαισιώνοντας ιδανικά την αυξανόμενη ανισορροπία και την βίαιη ιδιοσυγκρασία του.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί ο Debussy σπάνια χρησιμοποιούσε ολόκληρη την ορχήστρα, αλλά αντιθέτως προτιμούσε να δημιουργεί μικρούς συνδυασμούς, ως ορχήστρα δωματίου, μέσα στην ορχήστρα. Με αυτή τη μέθοδο ο συνθέτης είχε την δυνατότητα να επιτύχει μεγαλύτερη ποικιλία και αντιθέσεις μεταξύ των ηχοχρωμάτων των οργάνων.

Οι χαμηλές δυναμικές και μεγάλο μέρος της παρτιτούρας με την μορφή συνόλων δωματίου κατέστησε πιο αποτελεσματικά τα ορχηστρικά *tutti*. Μία από τις πιο ισχυρές δυναμικές και ορχηστρικές στιγμές εμφανίζεται στο τέλος της Τέταρτης Πράξης, μετά την δολοφονία του Πελλέα από τον Golaud και την φυγή της Μελισσάνθης μέσα στο δάσος (παράδειγμα 38).

Η υφή μουσικά αποδεικνύεται πενιχρή, γι αυτό ο Debussy επέκτεινε το εύρος των τονικών περιοχών της ορχήστρας και ενίσχυσε τον ήχο μέσω της χρήσης της οκτάβας και των ντουμπλαρισμάτων σε ταυτοφωνία, αποδίδοντας με αυτό τον τρόπο την ένταση της στιγμής της δολοφονίας του Πελλέα.

²²⁶ Brown, ‘‘Debussy and Symbolism: A Comparative Study of the Aesthetics of Claude Debussy and Three French Symbolist Poets with an Analysis of Debussy’s Symbolist Techniques in *Pelleas et Melisande*,’’ σελ. 99.

Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 E. Hn.
 B♭ Cl.
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Hn. 1
 Hn. 2
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tbn.
 Tuba
 Timp.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vc.
 Cb.

παράδειγμα 38 (Τέταρτη Πράξη, 4^η σκηνή), Τελική cadence μετά τον θάνατο του Πελλέα.

Η εννοητική επεξεργασία της όπερας *Pelléas et Mélisande* αποτελεί μια ακόμη ανατροπή από τον Debussy της ορχηστρικής γραφής του Wagner. Η χρησιμοποίηση πρωτότυπων συνηχήσεων, μέγιστης ποικιλίας υφής και ηχοχρωματικών μεταβολών δημιούργησαν μια έκδηλη αντίθεση με το ορχηστρικό στυλ του Wagner, αντιμετωπίζοντας την "ως ένα μεγάλο σύνολο μουσικής δωματίου το οποίο συμμετείχε ενεργά στο δράμα"²²⁷ Η ορχήστρα του Debussy είναι το μέσο έκφρασης μέσα από το οποίο παρουσιάζονται τα ετερόκλητα στοιχεία του μουσικού δράματος, χωρίς να επισκιάζεται το δραματικό περιεχόμενο από την μουσική. Ο Robert Orledge την χαρακτηρίζει "ως το κύριο εκφραστικό μέσο στην όπερα" και συμπληρώνει ότι "δρώντας ως μια ενοποιός δύναμη δημιουργεί την ατμόσφαιρα και αναλαμβάνει ότι αδυνατούν να εκφράσουν οι φωνές"²²⁸

Η χρησιμοποίηση της σιωπής από τον Debussy μέσω της μουσικής επεξεργασίας, γίνεται σε εμφανίσεις του ανείπωτου του Maeterlinck, με στιγμές ενεργούς σιωπής ή μουσικής που αγγίζει την σιωπή. Όπως αναφέρει ο Louis- Marc Suter η σιωπή παρουσιάζεται σε διαφορετικές στιγμές του δράματος. Είτε σε solo περάσματα είτε εισχωρώντας στο διάλογο των χαρακτήρων. Σιωπή επίσης εντοπίζεται μεταξύ της ορχήστρας και των φωνητικών μερών, καθώς και στο διάλογο μεταξύ των οργάνων της ορχήστρας. Ο Suter επισημαίνει σε ορισμένα σημεία την χρήση από τον Debussy παύσεων με *fermata*, την διάρκεια της οποίας αποφασίζει ο διευθυντής της ορχήστρας.²²⁹

Ο Debussy συχνά αποσύρει τελείως την ορχήστρα όταν παρουσιάζονται στιγμές ή καταστάσεις ιδιαίτερα σημαντικές ή και ερωτήματα. Στην 2^η σκηνή της Δεύτερης Πράξης, μια μικρή παύση συνοδεύει την στιγμή που ο Golaud παρατηρεί ότι η Μελισσάνθη έχασε το δαχτυλίδι του γάμου, ακολουθούμενη από μεγάλη παύση η οποία φέρει το σημείο της *fermata*, καθώς φθίνει η έκπληξη του και αρχίζει να δημιουργείται ο θυμός. Παρομοίως όταν η Μελισσάνθη ξεκινά να τραγουδά για τα μαλλιά της, η ορχήστρα σιωπά. Στην 4^η σκηνή της Τέταρτης Πράξης, κάθε δήλωση της αγάπης ανάμεσα στον Πελλέα και την Μελισσάνθη εμφανίζεται μέσα σε ολική σιωπή αποδίδοντας τέλεια την ένταση της συνάντησης τους. Η Μελισσάνθη είναι σιωπηλή στο μεγαλύτερο μέρος της σκηνής, εκτός από κάποιες έμμεσες απαντήσεις. Στην Πέμπτη Πράξη ο Debussy κάνει εκτενή χρήση της ορχηστρικής σιωπής. Την στιγμή που ο Golaud γονατίζει δίπλα από το κρεβάτι της Μελισσάνθης και την ρωτά: "λυπάσαι για μένα όπως λυπάμαι εγώ για σένα;" και "θα ορκιστείς ότι θα πεις την απόλυτη αλήθεια;"²³⁰ Αυτές οι φράσεις αποδίδονται με ολική σιωπή. Η ιδανική εννοητική επεξεργασία της όπερας για τον Debussy ήταν απόλυτα εναρμονισμένη με τις συμβολιστικές τεχνικές της σιωπής. Η Jennifer

²²⁷Edward, Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, (New York: The Macmillan Company, 1962), σελ. 198.

²²⁸ Orledge, *Debussy and the Theatre*, σελ. 97.

²²⁹ Louis- Marc, Suter, "At the Heart of Silence," στο *Debussy in Performance*, ed., Briscoe, James, R., (Yale: Yale University Press, 1999), σελ. 48-54.

²³⁰ Smith, "Pelleas et Melisande."

Brown θεωρεί ότι ο συνθέτης αντιλήφθηκε “την σιωπή όχι μόνο ως απουσία, αλλά ως μία παράλειψη των ασαφών και νωθρών διαστάσεων της.”²³¹ Στην 1^η σκηνή της Δεύτερης Πράξης, ο Debussy παρουσιάζει την αγάπη του Πελλέα για τη Μελισσάνθη μέσω της σιωπής (παράδειγμα 39).

The musical score is for Act II, Scene 1 of Debussy's *Pelleas et Melisande*. It features a moment of silence (silence) in the woodwinds and strings. The tempo is marked "Meme mouvt" and the dynamics are "p" (piano). The score includes parts for English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Melisande, Pelleas, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows Pelleas playing a melody while the other instruments play pizzicato accompaniment.

παράδειγμα 39. (Δεύτερη Πράξη, 1^η σκηνή), Ορχηστρική σιωπή.

Ο Πελλέας εμφανίζεται ανέκφραστος μέχρι τη στιγμή που βλέπει τα μαλλιά της Μελισσάνθης να πέφτουν στο Πηγάδι των Τυφλών, το οποίο ο Debussy επισημαίνει με ένα καθοδικό αρπέζ στην άρπα. Ακολουθεί σιωπή καθώς ο Πελλέας συνειδητοποιεί τα πραγματικά του αισθήματα για την Μελισσάνθη. Η ερώτηση του Πελλέα “Αυτός (ο Golaud) σε βρήκε δίπλα στο πηγάδι;” η οποία γίνεται εν μέσω σιωπής, ενέχει συμβολισμό. Μικρή και περιορισμένη η παρτιτούρα με τα φλάουτα, τα κόρνα, τα έγχορδα και την άρπα να περιβάλλει την στιγμή της σιωπής και της συνειδητοποίησης του Πελλέα. Την στιγμή που συναντά την Μελισσάνθη, ακούγονται τα απαλά pizzicato των εγχόρδων.

²³¹Brown, “Debussy and Symbolisme: A Comparative Study of the Aesthetics of Claude Debussy and Three French Symbolist Poets with an Analysis of Debussy’s Symbolist Techniques in *Pelleas et Melisande*,” σελ. 199.

Η ορχηστρική γραφή στην όπερα *Pelléas et Mélisande* συγκροτεί πολύ ήρεμη ατμόσφαιρα που κινείται στα όρια της σιωπής. Τα επίπεδα της δυναμικής του ριάνο και του *rianiissimo* αφθονούν, με αιθέριες ενορχηστρώσεις που πλαισιώνουν ευγενικά τη συζήτηση μεταξύ των πρωταγωνιστών. Μέσω του μουσικού συμβολισμού του Debussy ``η σιωπή δεν ενσωματώνεται μόνο στο πρόσωπο της Μελισσάνθης, είναι μια δύναμη που διαπερνά ολόκληρη την ατμόσφαιρα, μια μυστηριακή υποβόσκουσα δύναμη η οποία γίνεται αντιληπτή ως η πηγή των πάντων`` αναφέρει ο Berman.²³²

3.3.6. ΠΡΟΣΩΔΙΑ

Η γενικότερη φιλοσοφία του Debussy σχετικά με την εκφραστικότητα του φωνητικού μουσικού κειμένου είναι ότι πρέπει να ακολουθεί τον ρυθμό και το μέτρο της Γαλλικής γλώσσας. Ο συνθέτης θέλησε να μελοποιήσει το έργο με τέτοιο τρόπο ώστε να παραμείνει πιστός στην προσωδία του κειμένου του Maeterlinck. Ο Barthes αναφέρει ότι είναι προτιμότερο ``αντί να προσπαθούμε να προσαρμόσουμε άμεσα την γλώσσα στην μουσική.....να αλλάξουμε το ίδιο το μουσικό αντικείμενο..... να μεταβάλουμε το επίπεδο της αντίληψης ή της σκέψης για να δημιουργήσουμε την δυνατότητα επαφής μεταξύ μουσικής και γλώσσας. Αυτό είναι εφικτό στην φωνητική μουσική.²³³

Ένας από τους λόγους που επηρέασαν τον Debussy στο να χρησιμοποιήσει το θεατρικό του Maeterlinck ως λιμπρέτο για την δημιουργία της όπερας είναι ακριβώς το ότι δεν ήταν λιμπρέτο, και έτσι δεν παρέπεμπε στις επιβεβλημένες αριστοτεχνικές άριες, τα ντουέτα και τα χορωδιακά, τα οποία μισούσε στην όπερα. Η χρησιμοποίηση λογοτεχνικών ή θεατρικών κειμένων (σύγχρονων ή προγενέστερων) από τους συνθέτες για την δημιουργία όπερας, οδήγησε στην δημιουργία της *Literaturoper*. Παραδείγματα *Literaturoper* μεταξύ άλλων αποτελούν, *Ο Πέτρινος Επισκέπτης* του Alexander Dargomizhky (1872) και *Μότσαρτ και Σαλιέρι* του N. Rimsky Korsakov (1898) σε κείμενα του Alexander Pushkin. Οι ιδέες του Wagner για το *Gesamkunstwerk*, σύμφωνα με τις οποίες το κείμενο μιας όπερας είναι ισότιμο με την μουσική, συνέβαλαν και αυτές προς αυτή την κατεύθυνση.

Ο Debussy ήταν αντίθετος σε κάθε υπερβολή στο τραγούδι στην όπερα. ``Η εξέλιξη της φωνής σε αληθινό τραγούδι, θα εμφανίζεται μόνο όπου είναι απαραίτητο.`` ανέφερε στον Guiraud. Το έργο του Maeterlinck, ως έργο πρόζας, εφοδίασε τον Debussy με το ιδανικό ενός ονείρου το οποίο θα μπορούσε να ολοκληρώσει και

²³² Laurence, David Berman, *The Musical Image : A Theory of Content. Contributions to the Study of Music and Dance*, (Westport: Greenwood Press, 1993), σελ. 316.

²³³ Roland, Barthes, *Image-Music- Text*, trans. Stephen, Heath, (London: Fontana Press, 197), σελ. 185.

να δώσει μορφή στο έργο του ποιητή.²³⁴ Ο Debussy σεβόμενος το κείμενο, το μελοποίησε σε μεγάλο βαθμό ως διάλογο. ``Οι χαρακτήρες αυτής της όπερας προσπαθούν να τραγουδήσουν ως αληθινοί άνθρωποι και όχι σε μια αυταρχική γλώσσα φτιαγμένη από χλιοειπωμένα cliché.``²³⁵ Στην μελοποίηση του έργου ο συνθέτης αξιοποίησε το στυλ που είχε αναπτύξει στα τραγούδια του και σε προηγούμενες προσπάθειες του για την δημιουργία δραματικών έργων.

Οι μελωδίες του δεν θυμίζουν το Ιταλικό *bel canto*, αλλά μάλλον είναι πιο κοντά στο γαλλικό *recitativo* της αισθητικής των Lully και Rameau. Δομείται από μοτίβα που ποικίλουν σε μέγεθος, των οποίων ο ρυθμός αντλείται κατευθείαν από την ομιλούμενη γλώσσα. Αυτά τα ρυθμικά μοτίβα αποτελούν την βάση της μελωδίας, η οποία χρησιμοποιεί μεγάλα ή μικρά διαστήματα ή επαναλαμβανόμενες νότες. Αυτές πρέπει να τραγουδιούνται πάντοτε φυσικά και χωρίς έμφαση.²³⁶

Στην όπερα *Pelléas et Mélisande*, κυριαρχούν συλλαβικές μελωδίες με μικρή έκταση, φράσεις που τελειώνουν συχνά σε μια νότα μεγαλύτερης διάρκειας, συγκοπές καθώς και εναλλαγές δίηχων και τρίηχων για την δημιουργία αίσθησης ρυθμικής ελευθερίας. Μόνο σε στιγμές έντονων συναισθημάτων επιτρέπει στην μελωδία να προσεγγίσει κάπως την τυπική λυρική μελωδία. Όπως και στα τραγούδια του, ο Debussy για να παρακάμψει την φωνητική μονοτονία επινόησε ανεπανάληπτους συνδυασμούς στην αρμονία και στην συνοδεία. Στην μελοποίηση των διαλόγων μεταξύ των χαρακτήρων ο ρυθμός φαίνεται να αποτελεί το σημαντικότερο μέλημα για τον συνθέτη. Ο David Grayson διατείνεται, μέσα από την μελέτη των σκίτσων και των πολλών διαδοχικών αναθεωρήσεων της όπερας, ότι ο συνθέτης άλλαζε συχνά τους ρυθμούς και τις νότες στην φωνητική παρτιτούρα, καταλήγοντας εν τέλει σε ``ένα ευφυές και εντυπωσιακό αποτέλεσμα.``²³⁷ Ο βασικός λόγος των περισσότερων αλλαγών, ήταν η μέγιστη διατήρηση του φυσικού ύφους του κειμένου, διαφυλάττοντας πιστά τον κατάλληλο ρυθμό για τον διάλογο και την πρέπουσα έμφαση στις λέξεις. Ο βαθμός στον οποίο οι χαρακτήρες αποδίδουν το κείμενο τους και απαντούν ο ένας στον άλλο, φαίνεται να εξαρτάται από τις θεματικές αναφορές στο περιεχόμενο του κειμένου. Σύμφωνα με τον Grayson:

Όπου το κείμενο αφορούσε τη μετάδοση πληροφοριών, το πρωταρχικό ενδιαφέρον του Debussy ήταν να δημιουργήσει ένα μουσικό κείμενο που θα ακολουθούσε τον ρυθμό του πεζού κειμένου. Το αποτέλεσμα ήταν αρκετά ακριβές και σχεδόν τυπικό: κάθε μελωδία ξεκινούσε με παύσεις και ``τραγουδούσε`` σε μια νότα μόνο, με αλλαγή του τόνου στην τελική συλλαβή για να επισημάνει το τέλος της πρότασης ή της φράσης. Όταν το κείμενο είχε δραματικό περιεχόμενο, ο Debussy με μεγάλη

²³⁴ Edward, Lockspeiser, ``Conversations with Ernst Guiraud`` στο *Debussy: His Life and Mind*, (New York: The Macmillan Company, 1962), σελ. 204

²³⁵ Lesure, & Smith, *Why I wrote Pelleas*, σελ. 75.

Goehr, ``Radical Modernism and the Failure of Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck-Debussy's *Pelleas et Melisande*,`` σελ. 29.

²³⁶ Claude, Abravanel, ``The plasticity of melody`` στο *Debussy in performance*, ed., James, Briscoe (Yale: Yale University Press, 1999), σελ. 36.


²³⁷ David, A., Grayson, *The Genesis of *Pelleas et Melisande*: A Documentary History of the Opera, A Study of Its Sources, and 'Wagnerian' Aspects of Its Thema*, σελ. 442.

ευελιξία διαφοροποιούσε τον ρυθμό και την μελωδική κίνηση των φωνών για να δώσει έμφαση σε σημαντικές λέξεις.²³⁸

Ο Debussy έκανε επίσης πολλές αλλαγές στις αξίες των φθόγγων και στον ρυθμό της ομιλίας, τοποθετώντας διακριτικά παύσεις. Ο Grayson δηλώνει ότι ο Debussy προσέθετε ή αφαιρούσε παύσεις κατ' αναγκαιότητα για να προσδώσει μεγαλύτερο βάρος σε τελικές προτάσεις που εμπεριείχαν εντολές, να αφαιρέσει μεγάλες παύσεις μεταξύ προτάσεων και να επηρεάσει το πλαίσιο ερμηνείας μας μελωδίας συγκριτικά με το κείμενο το οποίο προηγείται ή ακολουθεί. Ο συνθέτης επίσης ενδυνάμωσε ή εξασθένησε την ποσότητα της έντασης που δίνεται στην πρώτη νότα μιας πρότασης μεταφέροντας την επάνω στον παλμό ή εκτοπίζοντας την κάτω από τον ρυθμό όπου αυτό ήταν εφικτό.²³⁹ Επιθυμούσε να αφήσει την μουσική να κινηθεί παράλληλα με τις λέξεις, ως σχόλιο. Στην παρατήρηση ότι οι αληθινοί άνθρωποι δεν τραγουδούν, ο συνθέτης ισχυριζόταν ότι "ένας χαρακτήρας δεν μπορεί πάντοτε να εκφράζεται μελωδικά: η δραματική μελωδία οφείλει να είναι αρκετά διαφορετική από αυτό που γενικά ονομάζεται μελωδία."²⁴⁰

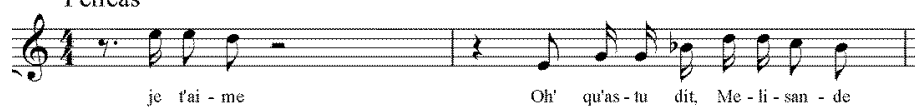
Η Lydia Goehr γράφει ότι "ο υπαινιγμός στο τραγούδι των απλών (καθημερινών) ανθρώπων ήταν αλληγορικός, αποκαλυπτόμενος μεθοδικά μέσα από την τεχνική της επανάληψης του Maeterlinck - την σύντομη ομιλία και την λιτή έκφραση, αλλά και με την επιλογή από τον συνθέτη σύντομων μελωδιών που σταματούν και ξεκινούν ανεξάρτητα από τις λέξεις που έχουν ειπωθεί."²⁴¹ Συχνά η μουσική είναι στατική, όταν οι λέξεις επαναλαμβάνονται, και οι λέξεις εναλλάσσονται ταχύρρυθμα όταν η μουσική είναι στατική. Αυτό παρατηρείται στην σκηνή της Μελισσάνθης στον πύργο – όπου τραγουδά για τα μαλλιά της (Βλ. παράδειγμα 23, σελ. 61) και στην δήλωση της αγάπης του Πελλέα. Την στιγμή που ο Πελλέας εκφράζει στην Μελισσάνθη την αγάπη του, ο Debussy επέλεξε την ορχηστρική σιωπή ενώ ηγούν μόνο οι φωνές των δύο ερωτευμένων νέων μέσω μιας στατικής μελωδίας (παράδειγμα 40).

Melisande



je t'aime aus - si

Pelleas



je t'ai - me Oh! qu'as - tu dit, Me - li - san - de

παράδειγμα 40

²³⁸Grayson, "The opera genesis and sources," σελ 47.

²³⁹Grayson, *The Genesis of Pelléas et Mélisande, A Documentary History of the Opera, A Study of Its Sources, and 'Wagnerian' Aspects of Its Thema*, σελ 554.

²⁴⁰Smith, "The Play and its Playwright," σελ. 28.

²⁴¹Goehr, "Radical Modernism and the Failure of Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck-Debussy's *Pelléas et Mélisande*," σελ. 70.

Η μελοποίηση του θεατρικού κειμένου του Maeterlinck από τον Debussy, επιτεύχθηκε μέσω της σύνδεσης των λέξεων και των ήχων (επαναλήψεων και σιωπών). Στο *Pelléas et Mélisande* υφίσταται μια θεατρική γλώσσα μεταμορφωμένη μουσικά, ανακαλώντας τις melodies των *Trois Chansons de Bilitis*, ένα recitativo ή μια ιδέα (ένα σύμβολο) του θεατρικού κειμένου του Maeterlinck. Για τον Debussy, η μελωδία σπάνια συνόδευε ή επαναλάμβανε το κείμενο. Συνέχιζε και επέκτεινε το νόημα των λέξεων όταν η προφορική γλώσσα έφτανε στα όρια της. Έγραφε ο Debussy: “Δεν προτίθεμαι να μιμηθώ ότι θαυμάζω στον Wagner. Φαντάζομαι μια διαφορετική δραματική φόρμα στην οποία η μουσική αρχίζει στο σημείο όπου ο λόγος είναι ανίσχυρος να εκφραστεί. Η μουσική προορίζεται για το ανείπωτο.”²⁴²

Σε συνέντευξη του επτά χρόνια μετά την πρεμιέρα του *Pelléas et Mélisande*, ο Debussy εξήγησε την λογική της μεθόδου του στην μελοποίηση του κειμένου και την αποφυγή της παραδοσιακής μελωδίας. “Μια ξεκάθαρη φιλοδοξία μου στη μουσική είναι να την φέρω όσο είναι δυνατόν, πιο κοντά στην έκφραση της ίδιας της ζωής. Όταν δύο άνθρωποι μιλούν ταυτόχρονα δεν μπορούν να ακούσουν ο ένας τον άλλον.”²⁴³ Πράγματι στην όπερα *Pelléas et Mélisande* οι φωνές δεν επικαλύπτονται. Τέτοιες στιγμές εμφανίζονται όταν οι χαρακτήρες εκφράζουν προθυμία ή ανυπομονησία, με πρόζα σε γρήγορη διαδοχή, για να περιγράψουν το πώς συνδιαλέγονται οι αληθινοί άνθρωποι. Ο Debussy επέτρεψε μόνο μια σύντομη σκηνή ταυτόχρονου τραγουδιού σε όλη την όπερα, κατά την διάρκεια της Τέταρτης Πράξης στην 4^η σκηνή (παράδειγμα 41). Η σκηνή αυτή χαρακτηρίζεται από συναισθηματική κορύφωση, την στιγμή που πλησιάζει ο Golaud και ο Πελλέας λέει στην Μελισσάνθη ότι θα τους σκοτώσει, ενώ εκείνη απαντά: καλύτερα.

Melisande

tant mieux

Pelleas

Il vient

παράδειγμα 41

Ψηλή ηχοχρωματική περιοχή και στατικότητα στην μελωδία χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη για την δημιουργία ονειρικής και μυστηριακής ατμόσφαιρας, σε μια στιγμή έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Ο Grayson συμπεραίνει ότι αυτή η προσέγγιση του Debussy στο κείμενο, του επέτρεψε να μεταβάλλει τόσο την

²⁴² Goehr, “Radical Modernism and the Failure of Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck-Debussy’s *Pelléas et Mélisande*”, σελ. 70.

²⁴³ Grayson, “The opera: genesis and sources”, σελ. 42.

φωνητική γραφή όσο και την ορχηστρική συνοδεία πολύ γρήγορα, σε τρόπο ώστε να αλληλεπιδρούν καλύτερα μεταξύ τους.²⁴⁴

Η Lydia Goehr αναφέρει ότι το πρωταρχικό κίνητρο του Debussy στην μελοποίηση του *Pelléas et Mélisande* δεν ήταν το "αν η μουσική ή το κείμενο έχει προτεραιότητα αλλά πως θα προστατεύσει καλύτερα την εσωτερικότητα του έργου, απέναντι στην εξωτερική μορφή."²⁴⁵ Ο συνθέτης θεωρούσε αναγκαία επιταγή να παραμείνουν τα θέματα της όπερας διακριτικά υπαινισσόμενα ή έστω σιωπηλά, πιστά στην Συμβολιστική τους φύση. Για να αναπαραστήσει τους χαρακτήρες στην σιωπή και την περίσκεψη τους αυτός "παραδόξως έπρεπε να σταματήσει το τραγούδι. Κάνοντας αυτό ο Debussy πέτυχε μια ριζοσπαστική αισθητική απομάκρυνση από τον Wagner και ...επέφερε την ισορροπία μεταξύ δραματικού κειμένου και ορχηστρικού σχολιασμού."²⁴⁶

Ο Louis Laloy, έγραψε για την όπερα: "Η μελοποίηση είναι πολύ απλή, όπως οι λέξεις που ενδύει μουσικά. Καθόλου μελωδικοί κανόνες ή portamento, στρογγυλεμένες φράσεις ή προετοιμασμένες cadences. Η μελωδία η οποία συχνά είναι επίπεδη, μεταβάλλεται μόνο στο τέλος των φράσεων"²⁴⁷ Ο Pierre Lalo επαίνεσε την ευαισθησία της προσωδίας. "Η εκτέλεση είναι σε υψηλό επίπεδο, είναι γρήγορη, ευφράδης, τραγουδιστή και φυσική στην καθοδική κίνηση, γεμάτη αποχρώσεις, εκφραστική και με μουσικότητα."²⁴⁸

Στο *Pelléas et Mélisande* η φωνητική γραφή παρουσιάζει ένα νέο τρόπο εκφοράς του λόγου. Μεταχειρίζεται τις λέξεις πολύ περισσότερο σαν απλή ομιλία - αφ' ότου ο Maeterlinck τις είχε γράψει ως θεατρικό έργο, το οποίο ο Debussy επιθυμούσε να σεβαστεί για την θεατρική του φυσικότητα και γλωσσική αμεσότητα - οι μελωδίες είναι ελάχιστα τραγουδιστές. Δίνεται έμφαση στον τονισμό και στις φράσεις, στην καθαρότητα της απαγγελίας (οι λέξεις δεν καλύπτονται ποτέ από την ορχήστρα) και υπάρχει μια φυσικότητα που οφείλεται στην πλήρη έλλειψη μοτιβικών ή θεματικών σχημάτων στην φωνητική γραφή.²⁴⁹

Για τους Debussy και Maeterlinck η καλή εκτέλεση ήταν ουσιαστικά νατουραλιστική. Το έργο έχει σκοπό να περιγράψει τον ήσυχο, λιτό διάλογο της καθημερινότητας. Ο Debussy προσπάθησε να συλλάβει κυριολεκτικά τους τονισμούς του Γαλλικού καθημερινού λόγου και αποφεύγοντας την έμφαση βεβαίως τα κατάφερε καλά. Ο Joseph Kerman αναφέρει ότι η φωνητική γραφή είναι μια εκλεπτυσμένη, ψιθυριστή ιδέα με πολύ μονότονη απαγγελία, λίγους απότομους ρυθμούς, μια συνηθισμένη έκταση από πολύ λίγες νότες. Διαμέσου των ελάχιστων

²⁴⁴ Grayson, "The opera: genesis and sources" στο *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande*, σελ. 47.

²⁴⁵ Goehr, "Radical Modernism and the Failure of Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck-Debussy's *Pelleas et Melisande*," σελ. 67.

²⁴⁶ Ibid., 69.

²⁴⁷ Laloy, Louis, "Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky," σελ. 171.

²⁴⁸ Seroff, Victor, *Debussy: Musician of France*, σελ. 206.

²⁴⁹ Huge, Macdonald, "Something Borrowed Something New" στο *OPERA GUIDE 9*, The Royal OPERA, Paris, σελ. 9.

αποκλίσεων του τόνου και του ρυθμού, η μελωδία του Debussy υποδηλώνει επακριβώς, πώς ο αφηγητής ανεβάζει την φωνή του, επιταχύνει την ομιλία του, διστάζει, επιτρέπει στον εαυτό του την πρόκληση συναισθήματος και μετά υποχωρεί μέσα σε πολιτισμένη συναισθηματική ανωνυμία. Το πρωταρχικό στοιχείο είναι το συναίσθημα που καθορίζει την περιγραφόμενη έννοια της μοιρολατρίας. “Ότι πετυχαίνουν τα σχήματα λόγου για τον ποιητή, πετυχαίνει η μουσική για τον συνθέτη.”²⁵⁰

Οι χαρακτήρες δεν φανερώνουν το πλήρες μέγεθος των συναισθημάτων τους στην ιδιαίτερη ομιλία τους - έτσι ώστε το περιορισμένης έκτασης *Pelléas et Mélisande* να είναι μια ρεαλιστική όπερα - και προτιμούν να καταγίνονται με αόριστες, μη δεσμευτικές φράσεις μάλλον παρά με πομπώδη επίδειξη. “Δεν υπάρχει μουσική με την συνήθη έννοια του όρου. Μια ακριβής, χαμηλών τόνων μουσική δήλωση των συναισθημάτων τα οποία εκφράζονται και μια εξ ίσου τυπική ένδειξη των χαρακτήρων για το τι κρύβεται πίσω από εκείνα τα συναισθήματα.”²⁵¹

Ο Debussy διατήρησε όλα τα στοιχεία που καθιστούν το δράμα πραγματικά ενδιαφέρον ως λογοτέχνημα, χρησιμοποιώντας την δύναμη της μουσικής για να μεταφέρει την συναισθηματική ατμόσφαιρα, όπως θα επιθυμούσε και ο θεατρικός συγγραφέας. Η όπερα *Pelléas et Mélisande* αποτελεί κατ’ αυτόν τον τρόπο μια προσπάθεια συνδυασμού της μουσικής με ένα δραματικό έργο πρόζας, χωρίς να δεσμεύεται είτε στην πλευρά της μουσικής είτε της λογοτεχνίας. Το θεατρικό συμβολιστικό κείμενο του Maeterlinck έδωσε την δυνατότητα στον συνθέτη να δημιουργήσει μια όπερα, στην οποία μέσω των συμβολισμών να υφίσταται μια υπαινικτική και ονειρική ατμόσφαιρα.

²⁵⁰ Joseph, Kerman, “Opera as sung play” στο *Opera as Drama*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988), σελ. 147.

²⁵¹ Peattie, & The Earl of Harewood, *The New Kobbe’s Opera Book*, σελ. 187.

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη είχε ως στόχο να εξετάσει την Αισθητική του Συμβολισμού στην όπερα, μέσα από το χαρακτηριστικό παράδειγμα της όπερας *Pelléas et Mélisande* του Claude Debussy. Καταδεικνύει ότι οι Συμβολιστές χρησιμοποίησαν πολλές τεχνικές προκειμένου να εκφράσουν τις ιδέες τους. Η αρχή τους η οποία οδήγησε στην ανάπτυξη των νέων τεχνικών ήταν: υπαινιγμός – όχι δήλωση. Χρησιμοποίησαν την στατικότητα ως μέσο έκφρασης και το ηχόχρωμα για την απόδοση κρυμμένων εννοιών και των συμβόλων. Με το ρυθμό, την σιωπή, τις αισθήσεις επεδίωξαν να εκφράσουν ιδέες και συναισθήματα με έμμεσο τρόπο. Η μουσική θεωρήθηκε από τους Συμβολιστές ως ανώτερη μορφή τέχνης καθώς από την φύση της είναι μη δηλωτική. Ο Debussy εκτιμούσε την δυνατότητα της μουσικής να υπαινίσσεται και χρησιμοποιώντας τις συμβολιστικές τεχνικές δημιούργησε μια μουσική γλώσσα μη συμβατική και ασαφή. Η αντιμετώπιση του ρυθμού, της μελωδίας, της αρμονίας και της ενορχήστρωσης από τον Debussy φανερώνει την αντίθεση του προς τις παραδοσιακές δομές. Η συμβολιστική χρήση της κίνησης (στατικότητας), του ηχοχρώματος και της σιωπής στην όπερα *Pelléas et Mélisande* αποδεικνύουν ότι ο συνθέτης επιθυμούσε να δημιουργήσει ένα έργο στο οποίο το μυστήριο, ο υπαινιγμός και η αμφιβολία θα κυριαρχούσαν, με τον ακροατή-θεατή να ανακαλύπτει τα κρυμμένα νοήματα και συναισθήματα. Η επιθυμία του να εκφράσει τα εφήμερα συναισθήματα του ανθρώπου είναι μια άλλη πλευρά της Συμβολιστικής αισθητικής. Για να καταστεί αυτό δυνατόν απαιτούσε σημαντική ελευθερία της έκφρασης, η οποία οδήγησε τους συμβολιστές στην άρνηση των περιορισμών της παραδοσιακής δομικής οργάνωσης.

Κατά την διάρκεια της μελέτης τέθηκαν ορισμένα ερωτήματα τα οποία απαντήθηκαν μέσω ιστορικών πηγών καθώς και με την παράθεση παραδειγμάτων. Ένα από τα ερωτήματα τα οποία τέθηκαν ήταν, αν οι κοινωνικό-οικονομικό-πολιτικές συνθήκες την περίοδο εμφάνισης του Συμβολιστικού κινήματος, συνέβαλαν στην ανάπτυξη του. Η επίδραση των ανωτέρω τεκμηριώθηκε μέσω ιστορικών πηγών.

Η παρουσίαση Συμβολιστικών δημιουργιών από την ποίηση, την ζωγραφική, το θέατρο και την όπερα, και η ανίχνευση των Συμβολιστικών τους χαρακτηριστικών, θεωρώ ότι έδωσε απάντηση σε ένα βασικό ερώτημα. Ποιες είναι οι τέχνες μέσα από τις οποίες εκφράστηκε ο Συμβολισμός και ποια τα συμβολιστικά χαρακτηριστικά τους; Η μελέτη επικεντρώθηκε στην ανίχνευση των συμβολιστικών στοιχείων στα θεατρικά έργα του Maeterlinck *Les Aveugles*, *L'Intruse* και στη όπερα του Debussy, στα οποία εντοπίστηκαν κοινά συμβολιστικά χαρακτηριστικά. Επιπροσθέτως η αναζήτηση συμβολιστικών στοιχείων μεταξύ της όπερας του Debussy και προγενέστερων έργων (δραματικών συνθέσεων και melodies) τεκμηρίωσαν την ύπαρξη κοινών χαρακτηριστικών στη δομή, τα μοτίβα, την προσωδία και τους συμβολισμούς).

Η ανίχνευση των συμβολιστικών στοιχείων στην όπερα *Pelléas et Mélisande* κατέστη δυνατή μέσω της παρουσίας των μοτίβων. Με την παράθεση μουσικών παραδειγμάτων των οποίων ο ρυθμός, η μελωδία και η αρμονία υπαινίσσονται τη ύπαρξη των χαρακτήρων ή τα συναισθήματα τους.

Στο ερώτημα, πώς εκφράζεται ο Συμβολισμός στην όπερα του Debussy, αναφέρθηκαν βασικοί συμβολισμοί που χαρακτηρίζουν το θεατρικό του Maeterlinck. Εντοπιστήκαν συγκεκριμένες σκηνές της όπερας του Debussy στις οποίες εμφανίζονται και εδραιώνονται τα σύμβολα του θεατρικού κειμένου (το φως, το σκοτάδι, η κόμη, η αθωότητα, η μοίρα, η ταραχή, ο φόβος, ο θάνατος). Ο συνθέτης με την αρμονία, την προσωδία και το ηχόχρωμα ως μέσα έκφρασης, επεδίωξε να δημιουργήσει τα σύμβολα εκείνα που επιτρέπουν στον ακροατή να φανταστεί τις εικόνες ή τα συναισθήματα που υπονοούνται στο κείμενο. Με τη ενορχήστρωση, τα τεχνικά χαρακτηριστικά στη χρήση των οργάνων καθώς και την παρουσίαση των οργάνων τα οποία συνυποδηλώνουν τους χαρακτήρες της όπερας. Τα ηχοχρώματα, η δυναμική, η ετεροφωνία και η σιωπή, αποτελούν στοιχεία της ενορχήστρωσης του Debussy τα οποία δίνουν απαντήσεις στο πώς όλα τα παραπάνω συμβάλουν στην δημιουργία της Συμβολιστικής αισθητικής. Η παρουσίαση απόψεων διαφόρων μελετητών και η παράθεση παραδειγμάτων, συνέβαλαν στην εκμείωση των απαντήσεων στα ερωτήματα που τέθηκαν.

Βασικό στοιχείο της Συμβολιστικής Αισθητικής είναι η ελεύθερη έκφραση του καλλιτέχνη που οδήγησε στην άρνηση των παραδοσιακών δομών και οργάνωσης του θεματικού υλικού. Μέσω της μελέτης καθίσταται φανερό ότι υπήρξε αλληλεπίδραση μεταξύ ποίησης, ζωγραφικής, θεάτρου και μουσικής. Η Συμβολιστική Αισθητική όπως ανιχνεύεται στην όπερα *Pelléas et Mélisande* χαρακτηρίζει και τις άλλες τέχνες. Λιτότητα στην έκφραση, υπαινιγμός, μυστήριο. Η μουσική γλώσσα που επέλεξε για την όπερα ο Debussy υπήρξε αντισυμβατική την εποχή που την συνέθεσε και χαρακτηρίζεται από υπαινιγμό, μυστηριακή και ονειρική ατμόσφαιρα, ενώ αποδεικνύεται ότι αντιμετώπισε ισότιμα θεατρικό κείμενο και μουσική.

Τέλος θεωρώντας ότι το πεδίο έρευνας ενός θέματος δεν εξαντλείται ποτέ, πιστεύω ότι περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να κινηθεί προς την κατεύθυνση μιας εκτενέστερης και λεπτομερούς ανάλυσης της γλώσσας και της προσωδίας του κειμένου της όπερας του Debussy, καθώς στην παρούσα μελέτη έγινε μια σχετικά σύντομη αναφορά. Ένα άλλο πεδίο έρευνας μπορεί να αποτελέσει μια συγκριτική μελέτη της όπερας του Debussy με άλλες όπερες της περιόδου του μοντερνισμού (θεματολογία- τεχνικές σύνθεσης). Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα κατά την άποψη μου έρευνα θα ήταν δυνατόν να αποτελέσει η διερεύνηση σκηνοθετικών προσπαθειών αυτής της όπερας. Παραστάσεις της όπερας *Pelléas et Mélisande* που πραγματοποιήθηκαν από πρωτοποριακούς σκηνοθέτες και σκηνογράφους, στα πλαίσια αναζήτησης νέων τρόπων προσέγγισης των Συμβολιστικών χαρακτηριστικών της όπερας. Μια προσπάθεια ανίχνευσης των Συμβολιστικών

στοιχείων της όπερας *Pelléas et Mélisande*, μέσω της δραματουργικής και εικαστικής έκφρασης.

Η παρούσα μελέτη ευελπιστώ να αποτελέσει το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα της όπερας *Pelléas et Mélisande*. Της όπερας η οποία υπήρξε μουσικά πρωτοποριακή, την περίοδο κατά την οποία δημιουργήθηκε, θέτοντας τις βάσεις για την περαιτέρω εξέλιξη της φόρμας της όπερας.

Παράρτημα

Α. Εικόνες



1. Paul Gauguin, *Το Όραμα μετά την Λειτουργία ή η Πάλη του Ιακώβ με τον Άγγελο*.
Εδιμβούργο, Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας.
Πηγή: Wolf, Norbert, *Symbolism*, Germany, Cologne: Taschen, 2009, σελ. 57.



2. Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx- Ο Οιδίπους και η Σφίγγα*), Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.
Πηγή: Wolf, Norbert, *Symbolism*, σελ. 36.



3. Odilon Redon, *To Χρυσό Κελί*, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Πηγή: Wolf, Norbert, *Symbolism*, , σελ. 59.



4. Εικόνα από την όπερα του C. Debussy - *Pelléas et Mélisande*, Vienna, Theater an der Wien, 13/1/2009, πηγή: DVD, Virgin Classics.

B. Πελλέας και Μελισσάνθη²⁵²

Όπερα σε πέντε πράξεις

Μουσική: Claude Debussy – κείμενο: Maurice Maeterlinck

Πρόσωπα

ARKEL, βασιλιάς της Allemond	Μπάσσοι
GENEVIEVE, νύφη του ARKEL	Μέτζο-Σοπράνο
GOLAUD, ο μεγάλος γιος της	Βαρύτονος
ΠΕΛΛΕΑΣ, ο μικρότερος γιος της	Τενόρος
ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗ, σύζυγος του Γκολώ	Σοπράνο
ΥΝΙΟΛΔ, γιος του Γκολώ	Σοπράνο
ΓΙΑΤΡΟΣ	Βαρύτονος

Τόπος - ALLEMONDE

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

Σε ένα δάσος μια πηγή. Η Μελισσάνθη μια παράξενη κόρη με μακριά ξανθά μαλλιά, κάθεται μελαγχολική δίπλα στην πηγή, όπου την συναντά ο Golaud ένας σπουδαίος κυνηγός. Η κόρη τρομάζει, όμως ο Golaud την καθησυχάζει. Του λέει ότι την έχουν μεταχειρισθεί σκληρά, χωρίς να αποκαλύπτει ποιος το έκανε. Έχει χάσει την κορώνα της στην πηγή αλλά δεν αφήνει τον Golaud να ψάξει να την βρει. Ο Golaud γοητεύεται από την Μελισσάνθη και την παίρνει μαζί του. Μια αίθουσα στο κάστρο του Arkel. Η Genevieve διαβάζει ένα γράμμα από τον γιό της τον Golaud, στο οποίο αναφέρει ότι έχει παντρευτεί μια παράξενη κοπέλα την Μελισσάνθη. Αν ανάψουν κάποιο φως στο κάστρο θα ξέρει ότι θα είναι ευπρόσδεκτος με την Μελισσάνθη. Ο Πελλέας αδελφός του Golaud προετοιμάζει το φως. Στους κήπους του κάστρου. Η Μελισσάνθη νοιώθει εντυπωσιασμένη από το μεγάλο και ζοφερό κάστρο. Ο Πελλέας είναι λυπημένος και αναφέρει ότι την επόμενη μέρα θα φύγει από το κάστρο. Η Μελισσάνθη λυπάται που αυτός ο όμορφος και συμπαθής νέος πρέπει να φύγει.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Στο πάρκο, δίπλα σε ένα πηγάδι. Ο Πελλέας είναι μαζί με την Μελισσάνθη η οποία παίζοντας με το δαχτυλίδι της, το ρίχνει χωρίς να θέλει μέσα στο πηγάδι. Προσπαθεί να το βρει όμως ο Πελλέας της λέει πως αυτό είναι αδύνατο. Η Μελισσάνθη σκέφτεται τι να πει στον Golaud και ο Πελλέας την προτρέπει να πει την αλήθεια. Ο Golaud πληγωμένος στο κάστρο. Το άλογο του τον έριξε κάτω την ίδια στιγμή που η Μελισσάνθη έχασε το δαχτυλίδι της στο πηγάδι. Η Μελισσάνθη περιποιείται τον

²⁵² Μέντελσον, Φέλιξ, *Ο Κόσμος της Όπερας, Εκατό Όπερες*, μτφ. Ανδρέου, Δάφνη Αθήνα: Στοχαστής, 1993.

Μιτσοτάκη, Κλαίρη, *Ντεμπυσσύ, Κλωντ, Πελλέας και Μελισσάνθη*, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998.

Golaud μέχρι να αναρρώσει. Είναι όμως λυπημένη και την στιγμή που ο Golaud την παρηγορεί διαπιστώνει την απώλεια του δαχτυλιδιού. Η Μελισσάνθη του λέει ψέματα ότι το έχασε σε μια σπηλιά όταν γλύτωσε από την παλίρροια. Ο Golaud την διατάζει να πάει να το βρει παρά το γεγονός ότι είναι νύχτα. Ο Πελλέας την συνοδεύει και φτάνουν στην σπηλιά. Το φως του φεγγαριού πέφτει πάνω σε τρεις τυφλούς ζητιάνους και η Μελισσάνθη τρομάζει. Ο Πελλέας την απομακρύνει από εκεί.

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

Στο κάστρο στο μπαλκόνι της η Μελισσάνθη πλέκει τα μαλλιά της τραγουδώντας. Ο Πελλέας που βρίσκεται από κάτω, αφήνει τα μαλλιά της να πέσουν πάνω του και τα φιλά με πάθος. Εμφανίζεται ο Golaud ο οποίος τους αφηνιάζει και τους λέει ότι είναι ακόμη παιδιά. Τα δύο αδέρφια φεύγουν και ο Golaud οδηγεί τον Πελλέα μέσα στα υπόγεια του κάστρου και του δείχνει προειδοποιώντας τον τα σκοτεινά μπουντρούμια. Ύστερα ανεβαίνουν και οι δύο πάνω και βγαίνουν σε μια βεράντα όπου ο Golaud συμβουλεύει τον Πελλέα να μην δείχνει ιδιαίτερη προσοχή στην Μελισσάνθη η οποία πρόκειται να γίνει μητέρα. Αργότερα έξω από το δωμάτιο της Μελισσάνθη ο Golaud ρωτά τον μικρό του γιο για τον Πελλέα και την Μελισσάνθη. Η απάντηση του μικρού παιδιού αναστατώνει τον Golaud τον πλημμυρίζει με ζήλεια. Σηκώνει το παιδί στο παράθυρο για να κατασκοπεύσει την Μελισσάνθη και τον Πελλέα και το παιδί του λέει ότι κοιτούν ο ένας τον άλλον θλιμμένα.

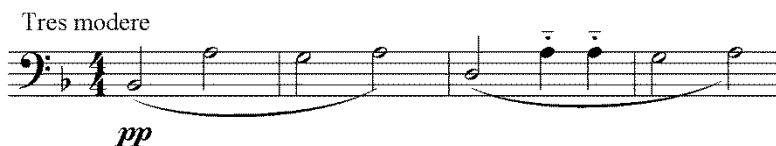
ΤΕΤΑΡΤΗ ΠΡΑΞΗ

Δωμάτιο στο κάστρο. Οι Πελλέας και Μελισσάνθη αποφασίζουν να συναντηθούν δίπλα στο πηγάδι για τελευταία φορά πριν αποχωριστούν. Ο γέρος βασιλιάς Arkel έχει ένα κακό προαίσθημα, ότι η Μελισσάνθη δεν θα ζήσει πολύ. Στα μάτια της βλέπει την αθωότητα, όμως ο γεμάτος ζήλεια Golaud την θεωρεί ένοχη και της φέρεται άσχημα. Την αντιμετωπίζει με σκληρότητα και σταματά μόνο όταν επεμβαίνει ο γέρο- Arkel. Ο Πελλέας και η Μελισσάνθη συναντώνται στην πηγή. Εκεί η Μελισσάνθη δηλώνει πως αγαπά μόνο αυτόν και ο Πελλέας νοιώθει πανευτυχής. Οι ερωτευμένοι αγκαλιάζονται με πάθος. Ο Golaud ο οποίος τους παρακολουθεί ορμά προς το μέρος τους και με το σπαθί του σκοτώνει τον Πελλέα, ενώ η Μελισσάνθη τρέχει προς το δάσος.

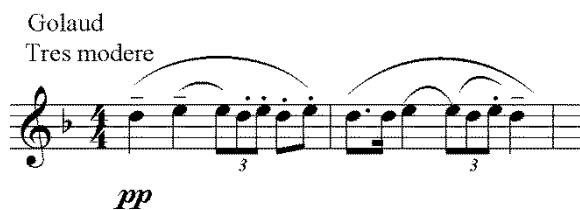
ΠΕΜΠΤΗ ΠΡΑΞΗ

Στο δωμάτιο της Μελισσάνθης. Η Μελισσάνθη είναι πλέον μητέρα ενός παιδιού, η ζωή της όμως φαίνεται ότι βρίσκεται κοντά στο τέλος. Ο Golaud νοιώθει ενοχές, είναι μετανοιωμένος, γνωρίζει πια ότι η Μελισσάνθη είναι αθώα και της ζητά να τον συγχωρέσει. Η Μελισσάνθη αδιάφορα του λέει ότι τον συγχωρεί. Στο δωμάτιο μπαίνουν οι υπηρέτριες και η Μελισσάνθη ξεψυχά. Ο γέρο-βασιλιάς Arkel παίρνει τον δισέγγονο του στην αγκαλιά του λέγοντας: "Μια ζωή τέλειωσε μια καινούργια αρχίζει."

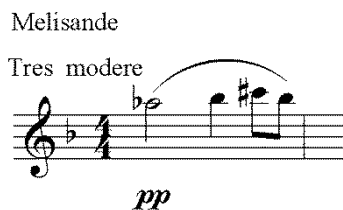
Γ. Μοτίβα της όπερας *Πελλέας και Μελισσάνθη*²⁵³



1. Είσοδος του Golaud.



2. Το θέμα του Golaud.



3. Θέμα της Μελισσάνθης.



4. Μοτίβο της θλίψης της *Μελισσάνθης*



5. Το στέμμα της Μελισσάνθης στην πηγή.

²⁵³ John, Nicholas, *Pelleas et Melisande*, Claude Debussy, London : John Calder, 1st. ed. New York, 1982. Σελ. 33-38.

Royalty ?
(Moderé)

f *dim.*

6. Ο Golaud ανακοινώνει στην Μελισσάνθη την ιδιότητα του.

Genevieve
Moderé

p

Je ne sais ni son a - ge, ni qui elle est, ni d'ou el-le vient et je n;o-se pas l'in-ter-ro-ger,

7. Ανυσηγία της Genevieve

Pelleas
(Anime)

p

8. Είσοδος του Πελλέα.

Plus modéré et très expressif

p

9. Μπροστά στο κάστρο- συνομιλία Genevieve και

Pelleas
Sans lenteur

p

et ce-pen-dant elle est si cal-me mai nte-nant

Μελισσάνθης.

10. Ο Πελλέας αναφέρεται στην ήρεμη θάλασσα.

Chorus
En animant

p Ho - e Hasse ho - e *f* Hasse
Ho - e Ho - e Ho - e

11. Χορωδία.

Lent
pp

..

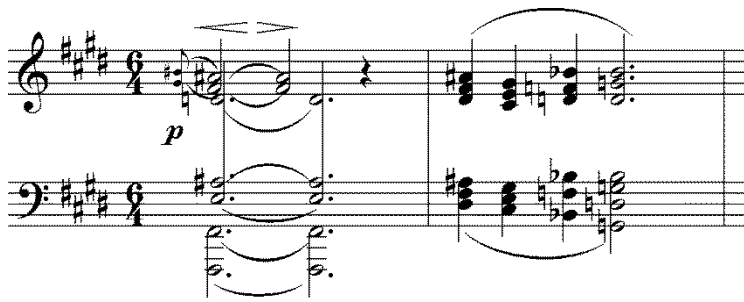
12. Ο Πελλέας-Μελισσάνθη ήχος της θάλασσας. (κατιούσα κίνηση διαστημάτων^{3ης})

Lent
pp

13. Ολοκλήρωση της Πρώτης Πράξης.

Mouvemente
pp

14. Πηγάδι στο πάρκο- είσοδος Πελλέα και Μελισσάνθης.



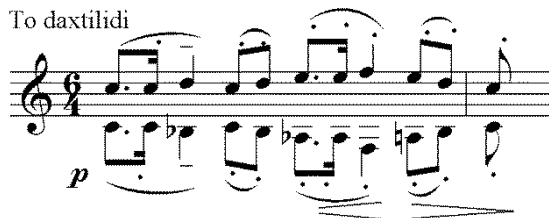
15. Η Μελισσάνθη ξαπλωμένη, κοιτά στο βάθος του πηγαδιού.

Modere, en animant



16. Ο Πελλέας ανησυχεί για την Μελισσάνθη, μην πέσει στο πηγάδι.

To dactilidi



17. Το θέμα του δαχτυλιδιού.

Modere



18. Ο Πελλέας προτρέπει την Μελισσάνθη να πει την αλήθεια στον Golaud.

Doux et calme

Musical score for exercise 19. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked *pp* (pianissimo). The treble staff contains a series of chords, some with a fermata over the first measure. The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

19. Το φεγγάρι φωτίζει την σπηλιά.

Musical score for exercise 20. It consists of two treble clef staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked *p* (piano) and *doux et expressif* (soft and expressive). The top staff contains a series of chords, some with a fermata over the first measure. The bottom staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

20. Η Μελισσάνθη τρομάζει βλέποντας τους ζητιάνους.

Melisande
Modere et librement

Musical score for exercise 21. It consists of a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The piece is marked *Modere et librement*. The melody is a simple line of eighth and sixteenth notes, ending with a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Mes longs che - veux vous at - ten - dent le lang de la tour".

21. Η Μελισσάνθη τραγουδά χτενίζοντας τα μαλλιά της.

Modere

Musical score for exercise 22. It consists of a single treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked *Modere* and *p* (piano) *tres expressif* (very expressive). The melody is a simple line of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata over the final note.

22. Ο Πελλέας δένει τα μαλλιά της Μελισσάνθης στα κλαδιά.

Moderate



23. Δήλωση της ζήλειας από τον Golaud.

Lourd et sombre



24. Ολοτονική κλίμακα- ο Golaud προειδοποιεί τον Πελλέα..

Yniold
Moderate



25. Yniold

Moderate



26. Yniold

Golaud
Retenu



27. Golaud

Dans le movt anime sans rigueur



28. Ένα φως στο παράθυρο.

Anime et agite

29. Ταραχή του Πελλέα και της Μελισσάνθης.

Moderate

30. Ο Arkel εκφράζει την συμπάθεια του στην Μελισσάνθη.

Moderate

31 Οστινάτο, (Η ασάλευτη πέτρα).

Anime

pp

32. Ερώτηση του Υniold

fp *pp*

33. Συνάντηση Πελλέα και Μελισσάνθης.

Assez anime

mf *mf*

34. Θέμα της Μελισσάνθης

Librement

p Pelleas *3* Melisande Pelleas *3*

Je f'ai-me je f'aime au - ssi Oh! qu'astu dit, Me-li-san - de? Je ne l'apres que pas en - ten-du!

35. Το ερωτικό ντουέτο.

p *5* *pp*

doux et expressif

36. Αυτοπεποίθηση του Πελλέα.



37. Παραλλαγή του μοτίβου 36.

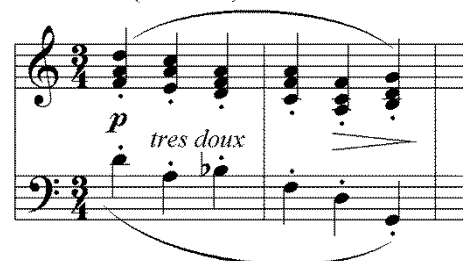


38. Μοτίβο έναρξης της Πέμπτης Πράξης.



39. Θέμα της Μελισσάνθης- Πέμπτη Πράξη.

Moins lent (Modere)



40. Το θέμα της συγχώρεσης

Βιβλιογραφία

1. Abbate, Carolyn, "Tristan in the composition of Pelleas," 19th Century Music, Vol. 5, No. 2 (Autumn 1981), pp 117-141.
2. Ackerman, Allan & Puchner, Martin, ed., *Against Theatre*, N. York: Palgrave Macmillan, 2006.
3. Aubery, Pierre, "The Anarchism of the Literati of the Symbolist Period," The French Review, Vol. 42, No. 1 (Oct., 1968), pp. 39.
4. Balakian, Anna, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York: Random House, 1967.
5. Kelly, Barbara, L., & Murphy, Kerry, ed., *Berlioz and Debussy: sources, contexts and essays in honor of François Lesure*, Burlington, USA: Ashagate Publishing Company, 2007.
6. Barthes, Roland, *Image-Music- Text*, trans. Stephen, Heath, London: Fontana Press, 1977.
7. Berman, Laurence, David, *The Musical Image: A Theory of Content. Contributions to the Study of Music and Dance*, Westport: Greenwood Press, 1993.
8. Bertsein, Serge & Milza, Pierre, *Η ιστορία της Ευρώπης*, τόμος 2^{ος}, μτφ. Α. Δημητρακόπουλος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.
9. Bradbury, Malcom & McFarlane, James, ed., *Modernism*, U.K.,1976, rep.1991.
10. Briscoe, James, *Debussy in performance*, Yale: Yale University Press, 1999.
11. Briscoe, R. James, "To Invent New forms: Debussy's Diane au bois," The Musical Quarterly, Vol. 74, No.1,(1990), pp.131-169.
12. Brawn, Edward, *The Director and the Stage*, New York: Holms & Meier Publishers, 1982.
13. Brown, Jennifer, Lea, "Debussy and Symbolism: A Comparative Study of the Aesthetics of Claude Debussy and Three French Symbolist Poets with an Analysis of Debussy's Symbolist Techniques in Pelleas et Melisande," DMA, Stanford University 1992.
14. Chun-Yi, Liu, "Claude Debussy's Nocturnes and his musical style in the 1890's," PhD diss, University of South Carolina, 2010.
15. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, (Full score) New York: Dover Publications, INC. 1985,(1st ed. E. Fromont 1904).
16. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, (Score for Voice and piano),Paris: Durand, A. and Fils, 1907, (1st ed. E. Fromont 1902).
17. Claude Debussy, Ferruccio Busoni, Charles Ives, *Three Classics in the aesthetic of music*, New York: Dover Publications, INC., 1962.
18. Clément, Catherine, *Opera or the Undoing of Women*, trans. Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
19. Cooke, Mervyn, *The Twentieth-Century Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
20. Corses, Sandra, *Operatic subjects: The Evolution of Self in Modern Opera*, Massachusetts: Associated University Press, 2000.
21. Daniels, May, *Language and Literature, The French Drama of the Unspoken*, no. 3, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1951.
22. Deak, Frantisek, *Symbolist Theatre, The Formation of an avant-Garde*, Baltimore and London: John Hopkins University Press,1982.

23. Deak, Frantisek, "Symbolist Staging at the Theatre d' Art," *The Drama Review: TDR*, Vol. 20, No.3, Actors and Acting, (Sep. 1976), pp.117-122.
24. Dietschy, Marchel, G., *A portrait of Claude Debussy*, trans. Cobb. Margaret, Prentice Hall, 1990. (1st ed.1962) .
25. Dorra, Henri, *Symbolist Art Theories*, London: University of California Press,1994.
26. Forsdick, Charles & Marson, Susan, ed., *Lectures Du Divers*, Scotland, Glasgow: University of Glasgow, 2000.
27. Fulchner Jane, F., ed., *Debussy and His World*, Princeton University Press, 2001.
28. Gilman, Lawrence, "Salome," *The North American Review*, Vol. 184, No. 607, (Jan. 18, 1907), σελ. 180-182-185.
29. Grayson, David, "A The Genesis of Pelleas et Melisande, A Documentary History of the Opera, A Study of Its Sources, and 'Wagnerian' Aspects of Its Thema," Ph.D diss., Harvard University, 1983.
30. Grayson, David, A., "The Genesis of Pelleas et Melisande," Ph.D diss., Michigan: UMI Research Press, 1986.
31. Grayson, David, A., "The Libretto of Debussy's Pelleas et Melisande," *Music and Letters*, Vol.66, No. 1 (Jan.,1985). Pp. 34-50.
32. Halls, W.,D., *Maurice Maeterlinck, A Study of his Life and Thought*, Connecticut: Greenwood Press,1978.
33. Hecht , Peter and Evert van Uitert, "Weird Art: Symbolism in Europe," Vol.8, No. 1 (1975-1976), pp. 5-8.
34. Harper, Glifford, *Αναρχισμός*, μτφ. Κ. Δεσποινιάδης, Θεσσαλονίκη,1989,
35. Hepokoski, James, A., "Formulaic Openings in Debussy," *19 th-Century Music*, Vol. 8, No. 1(Summer, 1984), pp. 44-59.
36. Hirsh, Sharon, "Symbolist Art and Literature," *Art Journal*, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1985), pp. 95-97.
37. Holloway, Robin, *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg Books,1979.
38. Jean- Aubry, G. & Martens, Frederick, H., "Claude Debussy," *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. 4 (oct.,1918), pp.542-554.
39. Jasper, R., Gertrude, "Lunge –Poe and the L' Oeuvre," Vol. 15, No. 2 (Dec. 1941), pp. 127-134.
40. John, Nicholas, *Pelleas et Melisande*, Claude Debussy, London: John Calder, 1982.
41. Jones, Jane, Kimberlyn, Shepherd, "Study and Comparison of Bela Bartok's Bleubeard's Castle and Three operas based on works by Maurice Maeterlinck: Pelleas et Melisande, Arianne et Barbe-bleue and Monna Vanna," PhD diss., Austin: University of Texas, 1990.
42. Kane, Leslie, *The Language of Silence*, London: Associated University Press,1984.
43. Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press,1988.
44. Kroo, Gy, "Duke Bluebeard's Castle," *Studia Musicologica Academiae Hungarie*, T.1, Fask. 3/4 (1961), pp. 251– 340.
45. Langlois, A., Walter, "Anarchism, action and Malraux," *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, No 3, Andre Malraux issue, (Autumn, 1978). Pp 272-289.
46. Lesure, Francois, and Nichols, Roger, ed., *Debussy Letters: selected and edited by Francois Lesure and Roger Nichols*, Cambridge: Harvard University Press, 1987.

47. Lesure, Francois & Smith, Richard Langham, ed., *Debussy on Music: The critical writings of the great composer Claude Debussy*, New York: A.A. Knopf, 1988 (1st ed. 1977).
48. Lindenberger, Herbert, *Situating Opera, Period, Genre, Reception*, New York: Cambridge University Press, 2010.
49. Linn, Bratteteig Konrad, *Modern Drama as Crisis*, New York: Peter Lang, 1986.
50. Lockspeiser, Edward, *Debussy: His Life and Mind*, New York: The Macmillan Company, 1962.
51. Lucie-Smith, Edward, *Symbolist Art*, London: Thames and Hudson, 1972.
52. Lyons, R., Charles, "Gordon Craig's concept of the Actor," *Educational Theatre Journal*, Vol. 16, No. 3 (Oct., 1964), pp 258-169.
53. Maeterlinck, Maurice, *The Treasure of The Humble*, trans. Alfred, Sutro, New York: Dodd, Mead & Company, 1916.
54. McGuinness, Patrick, *Maurice Maeterlinck and The Making of Modern Theatre*, New York: Oxford University Press, 2000.
55. Μέντελσον, Φέλιξ, *Ο Κόσμος της Όπερας, Εκατό Όπερες*, μτφ. Ανδρέου, Δάφνη Αθήνα: Στοχαστής, 1993.
56. Μιτσοτάκη, Κλαίρη, *Ντεμπυσύ, Κλωντ, Πελλέας και Μελισσάνθη*, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998.
57. Μπασκόζος, Ι.Ν., *Ο Συμβολισμός στη Λογοτεχνία*, (αφιέρωμα,) άρθρο, Αθήνα, 1994.
58. Newman, Ernest, *The Wagner Operas*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
59. Newman, Ernest, "The Development of Debussy," *The Musical Times*, Vol. 5, No. 903, (May 1), pp. 199-203.
60. Nichols, Roger & Smith, Richard Langham, ed., *Claude Debussy Pelleas et Melisande*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
61. Nichols, Roger, *The Life of Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
62. Orledge, Robert, *Debussy and the Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
63. Palleske, S.O. "The Dramatic Technique of M. Maeterlinck," *The French Review*, Vol. 14, No. 6 (May, 1941), pp. 500-504.
64. Parker, Roger, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Cambridge: Oxford University Press, 2001.
65. Peattie, Antony & The Earl of Harewood, ed., *The New Kobbe's Opera Book*, London: Ebury Press, 2000.
66. Peter, Szondi & Michael, Hays, "Theory of Modern Drama," *The Criticism of Peter Szondi*, Vol. 11, No. 3, (Spring, 1983), pp. 191-230.
67. Prod' home, J. G. & Barton, Marguerite, "Claude (Achilles), Debussy," *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. 4 (Oct., 1918). Pp 555- 571.
68. Reynolds, Dee, *Symbolist Aesthetics and the Early Abstract Art*, New York: Cambridge University Press, 1995.
69. Roberts, J., M., *A General History of Europe*, London and New York: Longman Group Limited, 1989.
70. Rumph, Stephen, "Debussy's Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera and the Death of the subject," *The journal Musicology*, Vol. 12, No. 4. (Autumn, 1994), pp, 464-490.
71. Samuel, Adler, *The Study of Orchestration*, N. York- London: W.W. Norton, 1989.

72. Seroff, Victor, *Debussy: Musician of France*, New York: Books for Libraries Press, 1970.
73. Schumacher, Claude, *Naturalism and Symbolism in the European Theatre 1850-1915*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
74. Smart, Mary Ann, *Siren Songs, Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
75. Smith, Richard Langham, "Debussy and the Pre- Raphaelites," 19th – Century Music, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1981), pp. 95-109.
76. Stevens, Maryane, "Symbolism in Europe 1880 -1910," The Burlington Magazine, Vol.118, No.875 (Feb.,176), pp.120+122-124.
77. Styan, J. L., *Modern Drama in theory and Practice 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
78. Suschitzky, Anya, "Ariane et Barbe- Bleue: Dukas, the Light and Well," Cambridge Opera Journal, Vol. 9, No.2, (Jul. 1997), pp. 133-161.
79. Trezise, Simon, *Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
80. Veress, Sandor, "Bluebeard' s Castle," New Series. No. 13, Bartok Number, (Autuum, 1949), pp. 2-37.
81. Vsevolod, Meyerhord & Nora, Beeson, "On the Theatre," The Tulane Drama review, Vol.4, No.4 (May, 1960), pp.134-148.
82. Wenk, Arthur, *Claude Debussy and the poets*, California: University of California Press,1976,
83. Whitton, David, *Stage Directors in Modern France*, Manchester: Manchester University Press, 1987.
84. Wolf, Norbert, *Symbolism*, Germany, Cologne: Taschen, 2009.
85. Worth, Katherine, *Theatre in Focus: Maeterlinck's plays in performance*, Cambridge: Chadwick- Healey Inc., 1985
86. Worth, Katherine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Becket*, London: The Athlone Press, 1986.

Ηλεκτρονικές Πηγές

87. Attfield, Nicholas, "A Study of Hysteria: Reinterpreting The Heroine of Debussy's Pelleas et Mellisande," edited by The Opera Quarterly, <<http://oxfordjournals.org>> (τελευταία πρόσβαση 9 Απριλίου 2011).
88. Balakian, Anna, "Symbolism," Grove Art Online, Edited by Oxford University Press <<http://www.Oxfordartonline.com>> (τελευταία πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2011).
89. Encyclopedia Britannica Online, "Theodore-de-Banville," <<http://www.Britannica.com> > (τελευταία πρόσβαση 11 Φεβρουαρίου 2012).
90. Hopkins, Justine, "Symbolism." Grove Art Online, Edited by Oxford University Press <<http://www.Oxfordartonline.com>>, (τελευταία πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2011).
91. Horowitz, Joseph, "Wagnerism," Grove Music Online, Edited by Oxford University Press <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 18, Μαρτίου 2012).
92. Kaplan, Julius, "Symbolism," Grove Art Online, Edited by Oxford University Press <<http://www.Oxfordartonline.com>,(τελευταία πρόσβαση 22, Φεβρουαρίου 2011).

93. Lesure, François, "Debussy, Claude," Grove Music Online, Edited by Oxford University Press <<http://Oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 7 Απριλίου 2010)
94. Ochoa, Wilson, D. "The Complete Works of Claude Debussy," <<http://museum.fc2web.com>> (τελευταία πρόσβαση 2 Απριλίου 2012).
95. Smith, Richard Langham, "Pelleas et Melisande," Grove Music Online, Edited by Oxford University Press < <http://www.oxfordmusiconline.com>> (τελευταία πρόσβαση 9 Απριλίου 2010).