

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Richard Wagner - Mathilde Wesendonck:
Δύο σπουδές πάνω στον Τριστάνο

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Του φοιτητή
Παναγιώτη Αμπαρτζάκη
ΑΕΜ: 1528

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κώστας Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2020

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ	
2.1 Ιστορική αναδρομή των <i>Wesendonck Lieder</i>	11
2.2 Το βαγκνερικό μουσικό δράμα και η θέση της ορχήστρας	23
2.3 Μεθοδολογία της ανάλυσης	32
2.4 Γλωσσάρι	35
3. ΠΟΙΗΣΗ	
3.1 Μεταφράσεις ποιημάτων	37
3.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις	39
3.3 Παραλληλισμοί με το τριστανικό λιμπρέτο	43
4. ΜΟΥΣΙΚΗ	
4.1 Αρμονική και μορφολογική ανάλυση τραγουδιών	51
4.2 Μοτιβική ανάλυση τραγουδιών	61
4.3 Μετασχηματισμός μοτίβων μέσα στην όπερα	67
5. ΟΡΧΗΣΤΡΑ	
5.1 Η συμφωνική επεξεργασία των Leitmotiv της Mathilde	77
5.2 Συσχετισμός των ορχηστρικών Leitmotiv με το τριστανικό λιμπρέτο	86
6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	96
7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	102
8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	106

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σύνθεση τραγουδιών για τον Wagner δεν αποτελούσε συχνό φαινόμενο μουσικής δημιουργίας ή κάποιο είδος καθημερινής ρουτίνας, όπως για πολλούς άλλους συνθέτες της εποχής του. Σύμφωνα με τον Egon Voss, το Lied ήταν ένα από τα συνθετικά είδη που βρισκόταν αρκετά μακριά από τις σκέψεις του. Σαν αποτέλεσμα, ο Wagner συνέθεσε έναν πολύ μικρό αριθμό τραγουδιών κι όταν το έκανε είχε συνήθως πολύ συγκεκριμένους λόγους. Για παράδειγμα ο κύκλος τραγουδιών *Glockentöne*, που δεν έχει διασωθεί ως τις μέρες μας, είναι ανάλογος με αυτόν των *Wesendonck Lieder* ως προς το κοινό τους συνθετικό κίνητρο: μια ερωτική ιστορία που λειτούργησε ως βάση έμπνευσης για να έρθουν στο φως τα δύο δημιουργήματα. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, το τραγούδι λειτούργησε ως μια καλλιτεχνική αντίδραση ενάντια στον ανεκπλήρωτο έρωτα καθώς, όπως στην περίπτωση της Mathilde Wesendonck, η μελοποίηση των ποιημάτων της αποτέλεσε μια συμβολική πράξη έκφρασης αμοιβαίων συναισθημάτων που, όντας απαγορευμένα, δεν θα μπορούσαν σε διαφορετική περίπτωση να εκφραστούν ανοιχτά (Voss 1976, σ. 7).

Με βάση την άποψη του Fisher, η σχέση του Wagner με τη Mathilde είναι γεμάτη από υποθέσεις και εικασίες: «Ήταν μια σχέση ολοκληρωμένη; θα μπορούσε η παράνομη και μυστική τους αγάπη να χαρακτηριστεί τόσο έντονη και παθιασμένη όσο εκείνη του Τριστάνου και της Ιζόλδης; Ο Wagner άλλωστε, δεν χαρακτηριζόταν από ηθικούς φραγμούς όταν επρόκειτο να συνάψει ερωτικές σχέσεις με γυναίκες των φίλων του. Αντιθέτως, η ιδέα ενός ειδυλλίου με τη γυναίκα του μέντορά του φάνταζε σίγουρα δελεαστική. Το ουσιαστικό ερώτημα ωστόσο παραμένει το εξής: Θα συνέθετε ποτέ ο Wagner την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* αν δεν είχε γνωρίσει τη Mathilde; Η ερώτηση αυτή αποτελεί έναν άλυτο γρίφο που μας παραπέμπει στον άλυτο χαρακτήρα της τριστηνικής συγχορδίας. Το πιο πιθανό ενδεχόμενο ωστόσο είναι πως ο Wagner ήταν ερωτευμένος με τη Mathilde επειδή, παράλληλα με το ερωτικό τους ειδύλλιο, συνέθετε την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* και όχι επειδή ήταν αληθινά ερωτευμένος μαζί της.» (Fisher 2005, σ. 220).

Οι παραπάνω θέσεις των Fisher και Voss, μας επιτρέπουν τη σχεδίαση ενός ψυχογραφήματος της προσωπικότητας του ανθρώπου Richard Wagner. Μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε πως πρόκειται για έναν καλλιτέχνη του οποίου το πνευματικό αίσθημα της δημιουργικότητας ήταν συχνά άρρηκτα συνδεδεμένο με αυτό της υλικής ικανοποίησης. Έννοιες όπως η παρόρμηση και ο αυθορμητισμός κατείχαν εξέχουσα θέση σε ολόκληρο το φάσμα της υπόστασης του, επηρεάζοντας σαφώς τις επαναστατικές του αντιλήψεις, τόσο για την τέχνη που ο ίδιος φανταζόταν όσο και για την έννοια της κοινωνίας γενικότερα. Πρόκειται λοιπόν για μια οντότητα συνεχώς κυριευμένη από αλλεπάλληλα αισθήματα έρωτα για την ίδια τη ζωή, η οποία φρόντιζε να ενδίδει στους πειρασμούς

του επιθυμητικού κατά την πλατωνική φιλοσοφία, μέρους της ψυχής με κάθε κόστος. Στην παρούσα εργασία θα ερευνήσουμε το πώς αυτή η δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ θυμικού και επιθυμητικού, επηρέασε ένα μεγάλο μέρος της συνθετικής πορείας του Wagner, οδηγώντας από τη σύνθεση του κύκλο τραγουδιών *Wesendonck Lieder* στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*.

Το ρητορικό ερώτημα που θέτει ο Fisher στην παραπάνω τοποθέτηση του, για το ενδεχόμενο δηλαδή ο Wagner να μην είχε συνθέσει ποτέ τον *Τριστάνο* αν δεν είχε γνωρίσει τη Mathilde, αποτέλεσε ένα βασικό αρχικό στάδιο προβληματισμού στην πορεία προς τη σύλληψη της ιδέας που αφορά στο ερευνητικό ερώτημα της παρούσας μελέτης. Ο «άλυτος γρίφος» του εν λόγω ερωτήματος, ο οποίος παρομοιάζεται με τον ασυνήθιστο για την εποχή, μη λειτουργικό χαρακτήρα της συγχορδίας του *Τριστάνου*, δε θα μπορούσε να διαλευκανθεί μέσα από μουσικολογικά κριτήρια, εφόσον οι λόγοι που συντελούν στη δημιουργία ενός οποιουδήποτε έργου σχετίζονται κυρίως με ψυχολογικούς παράγοντες. Υπό αυτό το πρίσμα, μελετώντας τις βοηθητικές πηγές βιβλιογραφικής έρευνας που αναφέρονται παρακάτω, θεωρήθηκε σκόπιμος ο εμπλουτισμός του παραπάνω ερωτήματος του Fisher, ούτως ώστε αυτό να γίνει μουσικολογικά δόκιμο.

Στην προκειμένη περίπτωση στόχος της παρούσας μουσικολογικής έρευνας είναι η συγκριτική ανάλυση ανάμεσα στα *Wesendonck Lieder* και στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* με γνώμονα το αν οι δύο τραγικοί πρωταγωνιστές του βαγκνερικού δράματος επιλέχθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν με τέτοιο τρόπο από το συνθέτη ώστε να συμβολίσουν την προσωπική του εμπειρία με τη Mathilde Wesendonck. Με άλλα λόγια θα εξεταστεί, μέσω του συσχετισμού των δύο έργων, το ενδεχόμενο ο Wagner να αναγάγει τη σύνθεση της συγκεκριμένης όπερας σε πεδίο έκφρασης και εξωτερίκευσης της παράνομης ερωτικής του σχέσης με την Mathilde, σε τέτοιο βαθμό που να μπορούμε κατόπιν εκτενούς μελέτης, να βλέπουμε στους χαρακτήρες του Τριστάνου και της Ιζόλδης το ζευγάρι Wagner και Wesendonck.

Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυση αφορά τα δύο από τα πέντε τραγούδια του κύκλου *Wesendonck Lieder*, *Träume* και *Im Treibhaus* στα οποία ο συνθέτης, μετά την τελική τους έκδοση τον Οκτώβριο του 1858, προσέθεσε την υποσημείωση *Studie zu Tristan und Isolde* (Voss 1987, σ. 449-450). Η συγκεκριμένη ημερομηνία συμπίπτει με την ολοκλήρωση της β' πράξης της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* όπου, σύμφωνα με τον Russ Manitt, το περιεχόμενο του *Träume* μετασχηματίζεται και επανεμφανίζεται μέσα στο *Liebesduett* της β' σκηνής της β' πράξης, ενώ κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στη γ' πράξη της όπερας ανάμεσα στο συνθετικό υλικό που πλαισιώνει το πρελούδιο, την α' και β' σκηνή και το τραγούδι *Im Treibhaus* (Manitt 2006, σ. 26). Ο χαρακτήρας της συγκεκριμένης έρευνας δεν είναι φιλοσοφικός, αντιθέτως καταπιάνεται από τα κοινά μουσικά και φιλολογικά στοιχεία των δύο έργων καθώς και από τον τρόπο με τον οποίο αυτά εκφέρονται στα αντίστοιχα σημεία της όπερας. Σημαντική πρωτογενή πηγή ιστορικής τεκμηρίωσης επίσης, θα αποτελέσουν

τιμήματα από την αλληλογραφία του συνθέτη με την ποιήτρια αλλά και με άλλα σημαντικά πρόσωπα του περιβάλλοντός του.

Προς αυτή την κατεύθυνση, βοηθητικές ως προς την εκπόνηση της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας υπήρξαν οι πηγές βιβλιογραφικής έρευνας που παρατίθενται παρακάτω. Σκοπός της αναφοράς τους σε αυτό το σημείο είναι να φανεί η έκταση της έρευνας που έχει γίνει πάνω στο συγκεκριμένο θέμα καθώς και το σημείο στο οποίο έχει φτάσει η ανάλυση αυτή μέχρι σήμερα. Αυτό θα αποτελέσει το έναυσμα για την παρούσα διπλωματική εργασία να εμβαθύνει περισσότερο στα ζητήματα συγκριτικής ανάλυσης που αφορούν στην αλληλεπίδραση των δύο έργων μεταξύ τους. Οι βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν σε θέματα σχολιασμού και ανάλυσης των *Wesendonck Lieder* είναι λιγοστές σε σχέση με την εκτενή μουσική βιβλιογραφία πάνω στο συνθετικό βίο του Wagner ή ακόμη και μεμονωμένα στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η αναζήτηση πηγών βιβλιογραφικής έρευνας να αποφέρει τέσσερα αποτελέσματα.

Το πρώτο, Heather J. Baldwin, *Richard Wagner's 'Wesendonck Lieder' The perfect synthesis between the Master and his Muse* (University of Kansas, 2018), είναι μέρος από μια διδακτορική διατριβή με θέμα το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίχθηκε τόσο η καλλιτεχνικής όσο και η πιο προσωπικής φύσεως σχέση των Richard Wagner και Mathilde Wesendonck. Στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας, ο συγγραφέας διατείνεται ότι η πραγματική πηγή έμπνευσης του συνθέτη για τη δημιουργία των δύο έργων δεν θα μπορούσε να ήταν άλλη από την ίδια την ποιήτρια. Όπως αναφέρει, η άποψη αυτή ενισχύεται από το ότι ενώ και οι δύο δημιουργοί διακατέχονταν από ισχυρά αισθήματα ο ένας για τον άλλον, η σχέση τους δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, γεγονός που λειτούργησε ευεργετικά ως προς τον δημιουργικό τους οίστρο, μιας και αυτή η διοχετευμένη συναισθηματική δύναμη, η κοινοποίηση της οποίας τους είχε απαγορευτεί, βρήκε τρόπο εξωτερίκευσης μέσα από την ποίηση και τη μουσική (Baldwin 2018, σ. 1). Στη συνέχεια της έρευνάς του, ο Baldwin καταπιάνεται και με τα πέντε τραγούδια του κύκλου, σχολιάζοντας τη μουσική ποιητική του συνθέτη σε συνδυασμό με τα λογοτεχνικά χαρακτηριστικά του ύφους γραφής της ποιήτριας, ενώ συχνά συνδυάζει τα παραπάνω στοιχεία με φιλοσοφικές θέσεις του Schopenhauer που, όπως υποστηρίζει, σίγουρα επηρέασαν και τους δύο δημιουργούς. Παρόλο που συχνά υπάρχουν αναφορές σε μεμονωμένα μοτίβα των τραγουδιών καθώς και σε επαναδιατυπώσεις τους μέσα στην όπερα, δεν μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για μια συγκριτικού χαρακτήρα ερευνητική διατριβή. Ενώ ο χαρακτήρας της μελέτης του Baldwin κατονομάζει τη βαθιά συγγένεια που έχουν τα δύο έργα μεταξύ τους, ωστόσο αυτό συμβαίνει κυρίως σε ένα πλαίσιο ιστορικής αναδρομής χωρίς αυτή η σχέση να αναδεικνύεται και να τεκμηριώνεται μέσα από μια εκτενή διεργασία μουσικής ανάλυσης. Αποτέλεσε εντούτοις σημαντική πηγή ερευνητικής πληροφόρησης για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Το δεύτερο αποτέλεσμα βιβλιογραφικής αναζήτησης, Miller Malcolm Bernard Bela, ‘Wagner's Wesendonck Lieder: an analytical study with considerations of the orchestra arrangements of Felix Mottl and Hans Werner Henze’ (King’s College, London, 1990), είναι μια διδακτορική διατριβή όπου εξετάζονται και τα πέντε τραγούδια του κύκλου σε σχέση με τις μετέπειτα μεταγραφές των τραγουδιών για ορχήστρα από τους Felix Mottl και Hans Werner Henze. Μολονότι το βασικό ερευνητικό αντικείμενο της συγκεκριμένης μελέτης απέχει από τη θεματική της παρούσας διπλωματικής, η μοτιβική ανάλυση των τραγουδιών που παραθέτει ο Miller αποτέλεσε πρότυπη διαδικασία μουσικής ανάλυσης, καθώς και εξαγωγής ερευνητικής μεθοδολογίας που αφορά στο παρόν ερευνητικό ερώτημα.

Η τρίτη πηγή βιβλιογραφικής αναζήτησης, Robert Gauldin, ‘Wagner's Parody Technique: "Träume" and the "Tristan" Love Duet’ (*Music Theory Spectrum*, Vol. 1, 1979), είναι ένα άρθρο στο οποίο ο συγγραφέας αναφέρει ότι εκτός από τις προφανείς θεματικές συγγένειες μεταξύ του τραγουδιού *Träume* και του *Love Duet* από τη β’ πράξη της όπερας, φαίνεται να υπάρχουν βαθύτερες και ευφυέστερες συνδέσεις οι οποίες καθιστούν δόκιμο τον όρο *Parody Technique*.¹ Σύμφωνα με τον Gauldin είναι επίσης πιθανή η ενσωμάτωση μιας ορισμένης αρμονικής και γραμμικής λειτουργίας που εντός του τραγουδιού κάνει την πρωταρχική της εμφάνιση, αναδεικνύοντας τις σημαντικές αρμονικές σχέσεις που αργότερα πρόκειται μέσα στην όπερα να αναπτυχθούν (Gauldin 1979, σ. 35-36). Με βάση την παραπάνω συλλογιστική, ο Gauldin συγκρίνει το συνθετικό υλικό από το *Träume* με αυτό του *Liebesduett*, αφού πρώτα το κατανέμει σε δύο κατηγορίες: α. το αυτούσιο ‘δανεισμένο’ υλικό το οποίο εξετάζει μέσω της χρήσης ρυθμικής αναγωγής και β. το *parodied* υλικό από το τραγούδι το οποίο ερευνά μέσω μιας λεπτομερειακής ανάλυσης της φωνοδήγησης (voice-leading). Η εκτενής ερευνητική ανάλυση του Gauldin φέρνει στο φως σημαντικά, ως προς το κοινό φθογγικό υλικό τους, στοιχεία ανάμεσα στο τραγούδι *Träume* και το *Liebesduett* από τη β’ σκηνή της β’ πράξης. Η έλλειψη ωστόσο μιας εκτενούς συγκριτικής λογοτεχνικής παράθεσης και κατ’ επέκταση ερμηνευτικού σχολιασμού αποσπασμάτων, ανάμεσα στα κείμενα των ποιημάτων και σε αυτά του λιμπρέτο, καθώς και η παντελής απουσία του τραγουδιού *Im Treibhaus* από την ερευνητική διαδικασία, καθιστά αδύνατη την οποιαδήποτε εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν στο ερευνητικό ερώτημα της παρούσας ερευνητικής μελέτης.

Τέταρτη και κυριότερη πηγή βιβλιογραφικής έρευνας είναι η μελέτη του Russ Manitt ‘Exploration morphologique et sémantique des leitmotive communs à *Tristan und Isolde* et aux *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner’ (*Intersections* 27/1, 16–53, Canadian University Music

¹ Ο όρος *Parody* χρησιμοποιείται ήδη από τον 16ο αιώνα για να περιγράψει την τεχνική της σύνθεσης όπου για τη δημιουργία ενός νέου έργου χρησιμοποιείται προϋπάρχον συνθετικό υλικό (Tilmouth/Sherr, *Grove Music Online*).

Society, 2006). Ο Manitt εντοπίζει τα βασικά μοτιβικά συμπλέγματα από τα τραγούδια *Träume* και *Im Treibhaus*, όπως αυτά εμφανίζονται μέσα στην όπερα. Κατόπιν σχολιάζει τις εκάστοτε ονομασίες που τους έχουν μέχρι σήμερα αποδοθεί ενώ καταπιάνεται κυρίως με την φιλοσοφική ερμηνεία των μοτίβων με βάση τις σχετικές θέσεις του Schopenhauer. Παράλληλα εξετάζει τις κοινές νοηματικές έννοιες τόσο του ποιητικού κειμένου όσο και του λιμπρέτο, ενώ υπογραμμίζει τις κοινές δραματουργικές συνθήκες κάτω από τις οποίες, τα κύρια αυτά μοτιβικά συμπλέγματα αναπλάσσονται.

Η συγκεκριμένη έρευνα αποτελεί την πλησιέστερη, ως προς τον συγκριτικό της χαρακτήρα, μελέτη στην ερευνητική ιδέα της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η απουσία ωστόσο μιας εκτενούς αρμονικής, καθώς επίσης και εξατομικευμένης μοτιβικής ανάλυσης των δύο τραγουδιών σε σχέση με την όπερα κρίνονται απαραίτητες. Η διαδικασία αυτή συνεπάγεται τη βέλτιστη αφομοίωση του αρμονικού κορμού των τραγουδιών όπως και του συνθετικού τρόπου ανάπτυξης της βαγκνερικής ιδέας, στοιχεία που συνηγορούν σε μια βαθιά κατανόηση του ύφους και επομένως, σε έναν δόκιμο συσχετισμό με οποιουδήποτε τύπου ανάλυση ακολουθήσει.

Ενώ όλες οι παραπάνω πηγές βιβλιογραφικής έρευνας εμπεριέχουν σημαντικές μελέτες που εν μέρει εξυπηρετούν στην εξέλιξη της παρούσας μουσικολογικής έρευνας, εντούτοις καμία από αυτές δεν έχει ως ερευνητικό στόχο την αναγωγική προσέγγιση του τριστανικού δράματος. Η έρευνα λοιπόν πάνω στην οποία βασίζεται η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά σε έναν συνδυασμό μουσικής και φιλολογικής ανάλυσης, καθώς και στη σημασία που επιτελεί η ορχήστρα μέσα στο σύνολο του μουσικού δράματος. Το τρίπτυχο στίχος-μουσική-ορχήστρα, όπως θα δούμε παρακάτω, αποτελεί τον πυρήνα του βαγκνερικού μουσικού δράματος βάσει του οποίου διαρθρώθηκαν όλα τα στάδια της μεθοδολογίας της παρούσας ερευνητικής διαδικασίας. Η ανάλυση της ιδιαιτερότητας του ρόλου της ορχήστρας μέσα στο βαγκνερικό μουσικό δράμα σε συνδυασμό με την προσθήκη όλων των στοιχείων που σημειώνονται ως ελλιπή από τις προαναφερθείσες ερευνητικές μελέτες καθιστούν πρωτότυπη την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τα βήματα της μεθοδολογίας της ανάλυσης που θα αναφερθούν εκτενώς παρακάτω, θα γίνει προσπάθεια προσωποποίησης των μοτίβων των τραγουδιών, ούτως ώστε αυτά να μπορούν να αντικατοπτρίζουν μια κατάσταση στην πραγματική ζωή συνθέτη-ποιήτριας, είτε ακόμη και αυτούς τους ίδιους. Πρόκειται δηλαδή για μια ρεαλιστική ερμηνευτική προσέγγιση των αντίστοιχων Leitmotiv από τα δύο σημεία της όπερας όπου τα μοτίβα των τραγουδιών επανεμφανίζονται. Παράλληλα, θα ερευνηθούν οι τεχνικές συμφωνικής επεξεργασίας των Leitmotiv καθώς και ο συμβολισμός του ορχηστρικού οργάνου ανάμεσα στα μοτίβα και το λιμπρέτο μέσα στα δύο αυτά σημεία της όπερας. Μέσω των αναλύσεων θα γίνει προσπάθεια ανάδειξης της αλληλένδετης σχέσης των τραγουδιών με την όπερα, ως αντιπαραβολή της σχέσης συνθέτη-ποιήτριας μέσα από δύο διαφορετικά επίπεδα έκφρασης: αυτό της ιδιωτικής απόπειρας εξωτερίκευσης συναισθημάτων, η

οποία εκφέρεται μέσω της συγγραφής και της μελοποίησης των ποιημάτων του κύκλου και εκείνο της δημόσιας παράθεσης του παράνομου έρωτα, ως γενεσιουργού αιτίας του τριστανικού δράματος.

Εκτός από τις πηγές βιβλιογραφικής έρευνας που αναφέρθηκαν παραπάνω, χρήσιμες για την κατανόηση του ιστορικού πλαισίου και του τρόπου σκέψης του συνθέτη στάθηκαν και οι εξής:

- Ellis, W.A., trans., ‘Richard Wagner’s Prose Works’ Vol. I. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD, 1892. Είναι μία συλλογή με τα σημαντικότερα κείμενα του ίδιου του συνθέτη μεταφρασμένα στην αγγλική γλώσσα από τον Ellis. Μέσα στη συλλογή εμπεριέχονται κείμενα του Wagner από τα βιβλία *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Kunst und Revolution*, *Kunst und Klima* κ.α.. Τα κείμενα αυτά ρίχνουν φως στην προσπάθεια για κατανόηση του τρόπου σκέψης του συνθέτη τόσο σε θέματα που αφορούν στη μουσική, όσο και σε άλλα ζητήματα όπως οι τέχνες γενικότερα και η σχέση τους με την πολιτική.
- Gryzanowski, E., ‘Oper und Drama by Richard Wagner’. Review of Richard Wagner’s Theories of Music. *The North American Review*, Vol. 124, No. 254 (Jan. 1877). Θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως το μανιφέστο του βαγκνερικού μουσικού δράματος. Ο Gryzanowski επιχειρεί την ανασκόπηση των αναθεωρητικών ως προς την όπερα αντιλήψεων του συνθέτη, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από το σύγγραμμα *Oper und Drama* του Wagner. Η συγκεκριμένη κριτική έκδοση αποτέλεσε εξαιρετικά πολύτιμη βοήθεια ως προς την κατανόηση της σημασίας του όρου από το Wagner.
- Voss, E., (with Deathridge J. and Geck, M.). *Wagner Werk- Verzeichnis-Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott, 1987. Αποτελεί τη βασικότερη πηγή αναλυτικής καταλογογράφησης ολόκληρης της εργογραφίας του Richard Wagner. Ο Voss, σε συνεργασία με τους Deathridge και Geck, παράλληλα με τη χρονική καταλογογράφηση των έργων, παραθέτει πληροφορίες σχετικά με τις συνθήκες δημιουργίας τους, τις δυσκολίες της εκτέλεσης και τη διανομή τους, καθώς και τις επιρροές που δέχτηκε ο συνθέτης ως προς την ολοκλήρωση του καθενός.
- Wagner, R., *Mein Leben*, München 1963, Erstdruck als Privatdruck in vier Teilen: Basel, 1870-1880. Erste öffentliche Ausgabe München (Bruckmann), 1911. Είναι η αυτοβιογραφία του συνθέτη που αφορά στα χρόνια 1813 μέχρι και το 1864. Ο συνθέτης ξεκίνησε την επίσημη καταγραφή της αυτοβιογραφίας του το 1865, υπαγορεύοντας τη στην τότε γυναίκα του Cosima Liszt. Η ανεκτίμητης αξίας αυτοβιογραφία του συνθέτη εμπεριέχει όλες τις πληροφορίες που

αφορούν τόσο σε προσωπικά ζητήματα, όσο και στον συνθετικό του βίο σε ύφος αφηγηματικού ημερολογίου, από τη μέρα της γέννησης του έως και είκοσι χρόνια πριν το θάνατο του.

Η εργασία αυτή είναι δομημένη σε οκτώ κεφάλαια. Συνοπτικά, το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί την εισαγωγή στην οποία γίνεται μια γενική αναφορά στους προβληματισμούς που οδήγησαν στην συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας, στους ερευνητικούς στόχους που τέθηκαν και στην υπάρχουσα βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε. Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε τέσσερις υποενότητες. Στην πρώτη υποενότητα γίνεται μια εκτενής ιστορική αναδρομή του συνθετικού πλαισίου των *Wesendonck Lieder* σε σχέση με τη βήμα προς βήμα σύνθεση της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* ενώ παράλληλα, κρίθηκε απαραίτητη η προσθήκη και ο σχολιασμός αποσπασμάτων από την αλληλογραφία του συνθέτη για την καλύτερη κατανόηση τόσο του συνθετικού όσο και του πιο διαπροσωπικού παρασκήνιου. Η δεύτερη υποενότητα επιχειρεί να αποσαφηνίσει τον όρο *μουσικό δράμα*, μελετώντας τον ιδιαίτερο ρόλο που αποδίδεται στην ορχήστρα μέσα σε αυτό, με στόχο την ανάδειξη της αναγκαιότητας, από πλευράς του συνθέτη, μεταφοράς των *Wesendonck Lieder* πάνω στην τριστανική σκηνή. Στην τρίτη υποενότητα γίνεται περιγραφή της μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση και το συσχετισμό των δύο έργων, ενώ στην τέταρτη παρατίθεται ένα γλωσσάρι για την κατανόηση κάποιων όρων που χρησιμοποιούνται.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη φιλολογική ανάλυση των ποιημάτων *Träume* και *Im Treibhaus* από τον κύκλο τραγουδιών *Wesendonck Lieder*. Πιο συγκεκριμένα, το κεφάλαιο αυτό περιέχει τρεις υποενότητες όπου στην πρώτη παρατίθενται οι ελληνικές μεταφράσεις των ποιημάτων, στη δεύτερη γίνεται μια ερμηνευτική προσέγγιση για το καθένα από αυτά, ενώ στην τρίτη αναδεικνύονται οι νοηματικοί και ετυμολογικοί παραλληλισμοί μεταξύ ποιημάτων και λιμπρέτο από τα σημεία της όπερας όπου τα τραγούδια επαναδιατυπώνονται.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά στην αρμονική και μοτιβική μουσική ανάλυση των δύο τραγουδιών που προαναφέρθηκαν ενώ κατόπιν, θα εξεταστεί ο μοτιβικός μετασχηματισμός των μοτίβων αυτών μέσα στην όπερα, με γνώμονα την ανάδειξη του συνθετικού τρόπου σκέψης του Wagner καθώς και την αλληλένδετη μουσική συγγένεια των δύο έργων μεταξύ τους.

Ακολουθεί το πέμπτο κεφάλαιο στο οποίο ερευνάται αποκλειστικά ο ρόλος της ορχήστρας μέσα στα σημεία της β' και γ' πράξης της όπερας όπου τα συνθετικά στοιχεία των τραγουδιών επανεμφανίζονται. Στις δύο υποενότητες του κεφαλαίου ερευνώνται οι τεχνικές της συμφωνικής επεξεργασίας και ενορχηστρωτικής υφής που χρησιμοποιεί ο Wagner στα σημεία, σε σχέση με τα μοτίβα που αναλύθηκαν προηγουμένως καθώς και ο συσχετισμός των ρόλων ορχήστρα-λιμπρέτο αντίστοιχα, με στόχο τον αποσυμβολισμό του τριστανικού μύθου ως προς το ερευνητικό ερώτημα.

Τα έκτο κεφάλαιο αφορά στα συμπεράσματα που προέκυψαν ύστερα από τις συγκριτικές φιλολογικές, μουσικές και υφολογικές αναλύσεις των έργων και την συλλογή των στοιχείων που αυτή απέφερε ως προς το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Ακολουθούν τα δύο τελευταία κεφάλαια με τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας και το παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει τις παρτιτούρες των δύο τραγουδιών και των μερών από την όπερα, ούτως ώστε να μπορεί να ανατρέχει ο αναγνώστης σε αυτές ανά πάσα στιγμή.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

2.1 Ιστορική αναδρομή των *Wesendonck Lieder*

Η σχέση του Wagner με τους Wesendoncks ξεκίνησε το 1852 σε μια παράσταση της όπερας *Tannhäuser*. Ο Otto Wesendonck, ένας πλούσιος έμπορος μεταξιού με εργοστάσιο στη Νέα Υόρκη, έγινε ο σπόνσορας του συνθέτη που συνέβαλε όσο κανένας άλλος στην παροχή ενός μεγάλου χρηματικού επιδόματος για την κάλυψη εξόδων όπως παραστάσεις, μετακινήσεις κλπ.. Η οικονομική αυτή στήριξη εξελίχθηκε παράλληλα με την παράνομη σχέση του συνθέτη με τη Mathilde καθώς και μετέπειτα, με την εν μέρει χρηματοδότηση του ανεβάσματος της επικής τετραλογίας *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* (1876). Εκείνη η πρώτη επαφή με τους Wesendoncks βρήκε το συνθέτη σε μια στιγμή δημιουργικής παρακμής, έπειτα από την ολοκλήρωση της όπερας *Lohengrin* και ενός ανεπιτυχούς γάμου με τη Minna Planer, που από την αρχή στιγματίστηκε με διαρκείς συγκρούσεις και εντάσεις.

Η γνωριμία του συνθέτη με του Wesendoncks λειτούργησε σαν καταλυτικός παράγοντας αναζωογόνησης της δημιουργικότητας του. Αυτό μας το μαρτυρά η αλληλογραφία μεταξύ Wagner και Otto Wesendonck, όπου ένα από τα θαυμαστά έργα για πιάνο του Wagner, το *Eine Sonate für das Album von Frau MW (WWV85)*, που είναι αφιερωμένο στη Mathilde Wesendonck, αποστέλλεται τον Ιούνιο του 1853 μαζί με ένα γράμμα στον Otto με την υποσημείωση «...πρώτη απόπειρα μετά την ολοκλήρωση του *Lohengrin* (έξι χρόνια πριν)» (Spencer-Millington 1987, σ. 285). Σε κάποιο άλλο γράμμα του, το Δεκέμβρη του 1853, στην γυναίκα του διάσημου γεωγράφου Karl Ritter ο Wagner γράφει:

«Όταν συνθέτω προκαλώ τη δικαιολογημένη οργή της γυναίκας μου που με περιμένει για το βραδινό φαγητό και έτσι σιγά σιγά με βρίσκει το δεύτερο μισό της ημέρας είτε να περιπλανιέμαι μόνος στην ομίχλη είτε να επισκέπτομαι τους Wesendoncks. Μόνο εκεί μπορώ και ανακτώ τις αισθήσεις μου· η τόσο κομψή παρουσία αυτής της γυναίκας με διεγείρει...»

(Ellis 1911, σ. 17).

Ενδιαφέρον έχει και ο τρόπος που ο Wagner περιγράφει στον Liszt τις εντυπώσεις του από τη Mathilde ως προς την επικείμενη μελοποίηση των ποιημάτων της, όπως γράφει στην αλληλογραφία τους του Ιουνίου 1854:

«Η Mathilde Wesendonck εμφανίστηκε μπροστά μου με τη χρυσή της πένα και με ακούραστη κι ασταμάτητη παραγωγική ενέργεια ... Αυτές μου οι νότες θα είναι ό, τι πιο όμορφο έχει γραφτεί ποτέ.»

(Wagner an Liszt 1887, σ. 34).

Όπως ήταν επόμενο τα αισθήματα αυτά του Βάγκνερ άρχισαν με τον καιρό να εντείνονται όλο και περισσότερο. Ο πιστός του φίλος, ευγενής και συνθέτης της εποχής Robert von Hornstein εξιστορεί ένα περιστατικό του 1853 από το σπίτι του Karl Ritter: «Πολλές φορές θυμάμαι τον Wagner να έρχεται και να μας μιλάει με τις ώρες και με κάθε λεπτομέρεια για τη ταλαντούχο και όμορφη δεσποινίδα Mathilde, να μας εκμυστηρεύεται τη λαχτάρα και το πάθος που τον διακατέχει για να τη συναντήσει ξανά...» (Newman 2014, σ. 85). Όσο ο καιρός περνούσε και οι σχέσεις του συνθέτη με τη Mathilde εξελίσσονταν, τόσο ο Wagner ένιωθε επιτακτική την ανάγκη μιας μούσας που θα τον ενέπνευε στον καλλιτεχνικό του οίστρο. Τον Ιανουάριο του 1854 γράφει στον Franz Listz:

«Δώσε μου την καρδιά, το νου και τη θηλυκή ψυχή
με την οποία μπορώ εξολοκλήρου να ενωθώ ... »

(Wagner an Liszt 1887, σ. 2).

Η ιδέα της εκπλήρωσης των προσωπικών επιθυμιών του συνθέτη άρχισε σιγά σιγά να γίνεται αλληλένδετη με την ανάπτυξη της σύλληψης της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη*, που για πρώτη φορά συναντούμε σε ένα γράμμα του στον Liszt το Δεκέμβριο του 1854:

«Μιας και ποτέ δεν κατάφερα να γευτώ την απόλαυση της πραγματικής αγάπης, σκέφτομαι να υψώσω ένα μνημείο προς τιμήν αυτού του πιο όμορφου απ' όλα τα όνειρα. Καταπιάνομαι με τον Τριστάνο και την Ιζόλδη, την πιο απλή και ταυτόχρονα γεμάτη αίμα μουσική ιδέα.»

(Spencer-Millington 1987, σ. 323).

Περί τα 1855, τα αισθήματα αγάπης για τη Mathilde είχαν πλέον φτάσει στο ζενίθ, όπως μαρτυρούν συζητήσεις μεταξύ Wagner, von Hornstein και Ritter, κατά τη διάρκεια περιπάτων τους όπου ανέλυαν φιλοσοφικά εδάφια του Schopenhauer σε συνδυασμό με την πραγματική κατάσταση στην οποία βρισκόταν ο συνθέτης, ένα είδος δηλαδή αλληγορικής ανάγνωσης του φιλοσόφου:

«Ελκυστικούς οιωνούς μας φέρνει ο αέρας· απλόχερα μας χαρίζει νέες εμπειρίες. Έπαψε από καιρό να αγαπά τη γυναίκα του και ξοδεύει το πάθος του με άλλη. Κι ακόμη θα γυρίσει θορυβώδης, βιαστικός, διεστραμμένος, μα ποτέ πρόστυχος»

(Newman 2014, σ. 85).

Ένα επιπλέον ποιοτικό στοιχείο-απόδειξη της βαθιάς σχέσης μεταξύ Wagner και Mathilde κάνει την εμφάνιση του πολλές φορές επάνω στις παρτιτούρες του συνθέτη, στα σχόλια, όπως για παράδειγμα η χαρακτηριστική κωδική επιγραφή «*G.s.M.*» (*Gesegnet sei Mathilde*) που σημαίνει «ευλογημένη να είσαι Ματθίλδη». Την επιγραφή αυτή επέλεξε ο Βάγκνερ ως συμπλήρωμα στο προσχέδιο του πρελουδίου από την α' πράξη του μουσικού δράματος *Die Walküre*, το οποίο παρουσιάστηκε ιδιωτικά από τον Wagner στους Wesendoncks, Ritter και von Hornstein το Σεπτέμβριο του 1854 (Newman 2014, σ. 85). Δύο χρόνια αργότερα, σε ένα μέρος της αλληλογραφίας του ο Wagner επισημαίνει την ανάγκη του να προχωρήσει, εκτός από την τετραλογία του *Δαχτυλιδιού*, και σε ακόμα δύο έργα:

«... μαζί με το δράμα των *Νιμπελούνγκεν*, υπάρχει στο κεφάλι μου και κάποιος *Τριστάνος και Ιζόλδη* (η αγάπη ως τρομερό μαρτύριο) καθώς και ένα ακόμα θέμα μου που ονομάζεται *Die Sieger* (η υπέρτατη λύτρωση μέσα από έναν βουδιστικό μύθο)....

Και τα δύο αυτά θέματα χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής.»

(Spencer-Millington 1987, σ. 356).

Η ρεαλιστική υλοποίηση εντούτοις όλων αυτών των ιδεών απαιτεί συνήθως κάποιο πνευματικό και ψυχολογικό ελεύθερο χώρο, όπως ο Wagner τον περιγράφει στον Liszt σε ένα γράμμα του στις 20 Ιουλίου 1856:

«...θα παραμένω μη συμβατός με τις ιδέες μου ώσπου να βρω το είδος του σπιτιού που χρειάζομαι, με άλλα λόγια θα ήθελα ένα μικρό σπίτι να μένω μόνος, με τον κήπο μου, μακριά από τους θορύβους...

Μόνο αγοράζοντας και κτίζοντας εγώ ο ίδιος το δικό μου σπίτι, μόνο έτσι μπορώ να ελπίζω πως κάποτε θα βρω αυτό που λαχταρώ.»

(Spencer-Millington 1987, σ. 354).

Το Σεπτέμβριο του 1856, η Mathilde Wesendonck πείθει τον Otto να προσφέρει στον Wagner το εξοχικό τους σπίτι στο νέο τους κτήμα στη Ζυρίχη και αμέσως μετά ο Otto μέσω μιας επιστολής

προσκαλεί τον συνθέτη να μείνει κοντά τους και να φιλοξενηθεί στη «μικρή τους περιουσία» όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην επιστολή (Newman 2014, σ. 85). Περί τα τέλη του Απριλίου 1857 ο Wagner μετακομίζει μαζί με τη γυναίκα του στη «μικρή περιουσία» των Wesendoncks στην οποία η Mathilde είχε δώσει την προσωυμία «Άσυλο» ενώ οι ίδιοι οι Wesendoncks θα έμεναν στο διπλανό μεγαλύτερο σπίτι τους, τη «Villa Wesendonck». Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η έκβαση αυτή στη ζωή του συνθέτη έμελλε να είναι καθοριστική ως προς την αναβολή της σύνθεσης του *Siegfried* καθώς έγινε μοιραία επιτακτική η ανάγκη για το ξεκίνημα του Τριστάνου.

Ο μουσικολόγος Breig Werner, στα πλαίσια της μελέτης του *Zur Überlieferung Des Briefwechsels zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonck*, έχει ταξινομήσει με λεπτομέρεια κάθε βήμα μαζί με την αντίστοιχη ημερομηνία της σύνθεσης του έργου: η α' πράξη της όπερας ολοκληρώθηκε ενώ ο Wagner βρισκόταν ακόμα στο Άσυλο, το προσχέδιο της πρόζας ήταν έτοιμο ήδη από τον Αύγουστο του 1857 ενώ το λιμπρέτο ολοκληρώθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς (Werner 1998, σ. 57-63). Παράλληλα με τις καλλιτεχνικού χαρακτήρα εξελίξεις, η εποχή της παραμονής του συνθέτη στο Άσυλο στιγματίστηκε από συνεχείς ίντριγκες και πολλές στιγμές συναισθηματικών αναβρασμών: τον Απρίλιο του 1858 το ειδύλλιο μεταξύ Wagner και Mathilde περνάει μια δραματική κρίση που οδηγεί στην τελική αναχώρηση του Wagner από το Άσυλο ενώ στη συνέχεια ακολούθησε ο γάμος του συνθέτη με την Cosima Liszt που είχε ως αποτέλεσμα τη ρήξη στη φιλία του με τον Hans von Bülow. «Κατά ειρωνικό λοιπόν τρόπο», όπως σημειώνει ο Whittall, «μπορούμε να πούμε πως αυτό το δυνητικά ειδυλλιακό μικρό σπίτι μετατράπηκε σε ένα χημικό χωνευτήρι που ξέβρασε αυτό το απαγορευμένο πάθος» (Whittall 1987, σ. 103).

Αξίζει να τονίσουμε εντούτοις, την τεράστια καλλιτεχνική δραστηριότητα του συνθέτη κατά την παραμονή του εκεί, καθώς και τη σημασία που αυτή είχε ως προς τη συνολική βαγκνερική μουσική γλώσσα. Σημαντική είναι η πληροφορία από τη μελέτη του Werner, όσον αφορά στα βήματα με τα οποία η όπερα συνετέθη καθώς και στο συγχρονισμό των δύο δημιουργημάτων, Τριστάνος και Ιζόλδη και *Wesendonck Lieder*. Όπως αναφέρεται στην έρευνα, η σύνθεση της όπερας έγινε σε τρία στάδια: αρχικά συγκεντρώθηκε το βασικό συνθετικό υλικό μέσω σύντομων σημειώσεων κι έπειτα, αφού έγινε ένα ορχηστρικό προσχέδιο με ενορχηστρωτικές επεξηγήσεις και λεπτομέρειες, προέκυψε η τελική παρτιτούρα που στάλθηκε στον εκδότη. Κατά τη διάρκεια του ορχηστρικού προσχεδίου η Mathilde εκτελούσε χρέη βοηθού συνθέτη κρατώντας σημειώσεις κι έτσι είχε την ευκαιρία να γνωρίσει το έργο από τα σκαριά του. Η α' πράξη της όπερας ολοκληρώθηκε κατά την παραμονή του συνθέτη στο Άσυλο ενώ παράλληλα με αυτή, εξελίσσονταν καθημερινά και η σύνθεση των *Wesendonck Lieder* (Werner 1998, σ. 57-63).

Η χρονική ταξινόμηση των τραγουδιών καταχωρείται με τον κωδικό WWV (Wagner Werke Verzeichnis). Στο κεφάλαιο *Χρονικά* από την αυτοβιογραφία του ο Wagner σημειώνει: «Μάρτιος

1858. Ενορχήστρωση α' πράξης Τριστάνου. Τα ποιήματα είναι έτοιμα» (Voss 1987, σ. 456). Γεγονός που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, διαψεύδεται από τα χειρόγραφα- αντίγραφο των οποίων δίνονταν από τον Wagner στη Mathilde Wesendonck αμέσως μετά τη ολοκλήρωση της σύνθεσης του κάθε ποιήματος. Ένα δεύτερο αντίγραφο δημιουργήθηκε αργότερα από τον συνθέτη, κατά τη διάρκεια της σύνθεσης της β' πράξης του Τριστάνου στη Λουκέρνη. Σύμφωνα με τη Mathilde Wesendonck, ο κύκλος τραγουδιών με τίτλο *Fünf Gedichte* χρονολογείται ως εξής:

1. *Der Engel:* Νοέμβριος 1857, Ζυρίχη (α' έκδοση)
Οκτώβριος 1958, Βενετία (β' έκδοση)
2. *Träume:* Δεκέμβριος 1857, Ζυρίχη (α' και β' έκδοση)
Οκτώβριος 1858, Βενετία (γ' έκδοση)
3. *Schmerzen:* Δεκέμβριος 1857, Βενετία (α' έκδοση)
Δεκέμβριος 1857- Οκτώβριος 1858 (β' έκδοση)
Οκτώβριος 1858, Βενετία (γ' έκδοση)
4. *Stehe Still:* Φεβρουάριος 1858, Ζυρίχη (α' έκδοση)
Οκτώβριος 1858, Βενετία (β' έκδοση)
5. *Im Treibhaus:* 30 Απριλίου – 1 Μαΐου 1858, Ζυρίχη (α' έκδοση)
Μάιος- Οκτώβριος 1858 (β' έκδοση)
Οκτώβριος 1858 (γ' έκδοση), (Voss 1987, σ. 448).

Η βασική διαφορά μεταξύ α' και β' έκδοσης του *Träume* είναι η προσθήκη μιας δεκαεξάμετρης εισαγωγικής φράσης που επαναλαμβάνεται και στο τέλος του τραγουδιού ως codetta. Κατά την γ' έκδοση των *Träume* και *Im Treibhaus* έγινε η προσθήκη της υποσημείωσης «*Studie zu Tristan und Isolde*» (Voss 1987, σ. 449-450). Αμέσως μετά την ολοκλήρωση των τραγουδιών, ο Wagner συνέθεσε μία ορχηστρική διασκευή για σόλο βιολί και ορχήστρα (WWV 91B) με αφορμή τα 29α γενέθλια της Mathilde. Η πρώτη εκτέλεση της διασκευής αυτής έγινε στη Villa Wesendonck, στα πλαίσια μιας παράστασης που ήταν αφιερωμένη στη Mathilde. Ο συνθέτης στην αυτοβιογραφία του σημειώνει: «μουσικό πρωινό με τους μουσικούς Bär»: Πρόκειται για δύο από τα μέλη της ορχήστρας, τους αδελφούς Rudolf Bär στο κόρνο και Jakob Bär στο τσέλο (Voss 1987, σ. 457-458).

Η σημείωση «*Πρωινή Εξομολόγηση*» που έφερε το πέμπτο τραγούδι (*Im Treibhaus*) του κύκλου και ήταν αφιερωμένο στη Mathilde, ήταν και η αιτία που στοίχισε στον Wagner την καθυστέρηση της ολοκλήρωσής του. Η λεπτομέρεια αυτή έπεσε στην αντίληψη της Minna η οποία παρεμπόδισε τη δημοσιοποίηση της αφιέρωσης που συνοδευόταν από προσχέδιο του πρελουδίου της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Ήδη από τον Ιανουάριο του 1858, ο Wagner είχε συνειδητοποιήσει πως

η Minna είχε αρχίσει να αισθάνεται την ύπαρξη ενός εξωσυζυγικού ειδυλλίου, καθώς άρχισαν να κάνουν την εμφάνιση τους ξεσπάσματα ζήλιας από την πλευρά της (Gilman 1911, σ. 448).

Τον Φεβρουάριο του ίδιου έτους ο Wagner κατέφυγε στη λύση ενός ταξιδιού στο Παρίσι προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να δώσει χρόνο ώστε να κοπάσουν οι μεταξύ τους εντάσεις. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στο Παρίσι, ο Wagner καταπιάστηκε με τη σύνθεση του τραγουδιού *Es ist bestimmt in Gottes Rat, WWV 92*, σε στίχους του Ernst Freiherr, το οποίο έμεινε ανολοκλήρωτο. Το τραγούδι αυτό αποτέλεσε σε πρώτο επίπεδο μια χειρονομία καλής θέλησης απέναντι στο πρόσωπο του Otto Wesendonck, με τον οποίο οι σχέσεις είχαν αρχίσει να σβήνουν ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο, χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο τον συνθέτη ως μια μορφή αντίδρασης ενάντια στη συνείδηση του που τον υποχρέωνε να χωρίσει με τη Mathilde (Voss 1987, σ. 459-460). Το συγκεκριμένο τραγούδι μπορεί να μην ολοκληρώθηκε ποτέ, μας επιτρέπει όμως να αντιληφθούμε την οξύτητα της κατάστασης, τόσο σε ατομικό-εσωτερικό επίπεδο όσο και στο ευρύτερο περιβάλλον του συνθέτη. Τον Απρίλιο του 1858 η Minna ανακάλυψε την αφιέρωση, γεγονός που είχε σαν αποτέλεσμα την κορύφωση της έντασης και των συγκρούσεων μεταξύ τους. Σε ένα γράμμα του, ο Wagner απευθυνόμενος στην αδελφή του Klare, εξιστορεί το περιστατικό από τη δική του σκοπιά:

«Η γυναίκα μου, με περίσσιο το πανούργο γυναικείο της δαιμόνιο, φαίνεται να αισθάνεται ακριβώς τι συμβαίνει εδώ. Αρχικά ξέσπαγε σε κρίσεις ζήλιας μέχρι που τελικά αποδέχθηκε την παράνομη σχέση μου, η οποία οφείλω να πω ότι ποτέ δεν την έθιξε ηθικά, ανέδειξε όμως το γεγονός ότι ποτέ δεν καταφέραμε να πλησιάσουμε ουσιαστικά ο ένας τον άλλον. Συνεπώς συμβούλεψα τη Minna να φερθεί λογικά, κατανοώντας το γεγονός ότι δεν έχει τίποτα πια να φοβηθεί από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάτι πια ανάμεσα μας και πως η ανοχή είναι για εκείνη ο καλύτερος σύμβουλος. Αυτό είχε μάλλον ως αποτέλεσμα περισσότερο τη δική μου πλάνη πως θα μπορούσα να την καθησυχάσω: Τελικά έχασε την ψυχραιμία της και μου άρπαξε το γράμμα με την αφιέρωση από τα χέρια. Διαβάζοντας το έγινε έξαλλη και με υποχρέωσε να της εξηγήσω ακριβώς πώς έχουν τα πράγματα ενώ παράλληλα τα έβαζε με τον εαυτό της που του επέτρεψε να χάσει τα λογικά του και να βρεθεί σε ένα τόσο θλιβερό επίπεδο, να διαβάσει το γράμμα. Πρέπει να χωρίσουμε, μου είπε με μεγάλη ένταση κι εγώ συμφώνησα με ηρεμία.»

(Spencer-Millington 1987, σ. 399).

Η προφανής αδιαφορία του συνθέτη απέναντι στα συναισθήματα της συζύγου του δεν θα μπορούσε να φαντάζει λιγότερο κατακριτέα, καθώς ούτε και δικαιολογημένη, ακόμη κι αν λάβουμε υπόψιν μας τη θέση των Spencer και Millington πως «η Minna παραμένει προσκολλημένη στα

ευγενικά αισθήματα της αφοσίωσης» (Spencer-Millington 1987, σ. 381). Σε αυτή την περίπτωση άλλωστε, θα επρόκειτο για έναν υπεράνθρωπο-αλτρουιστή που δεν θα τον ακουμπούσε ίχνος ζήλιας στη θέα του παρακάτω κειμένου:

«Όμως όταν σε κοιτώ στα μάτια, χάνω τα λογικά μου, οτιδήποτε ήθελα να πω φαντάζει ανούσιο. Βλέπεις πως όλα γίνονται σίγα σιγά πραγματικότητα. Είμαι τόσο σίγουρος για τον εαυτό μου, κάθε φορά που αυτά τα θαυμάσια μάτια σου ξεκουράζονται επάνω μου και εγώ χάνομαι στην ενατένιση τους! ... Τότε με κυριεύει αυτή η ειρήνη και η ηρεμία που μέσα τους βρίσκω την υπέρτατη ζωή που λαχταρώ! ... Δέξου ολόκληρη την ψυχή μου σαν ένα πρωινό χαιρετισμό!»

(Spencer-Millington 1987, *Morning Confession*, σ. 383).

Ρομαντικό περιεχόμενο όπως το παραπάνω κοσμούσε σχεδόν όλες τις επιστολές που η Mathilde δέχονταν από τον Wagner εκείνη την περίοδο του Απριλίου του 1858. Στο παρακάτω γράμμα υπάρχουν ακόμα πιο εμφανή τα στοιχεία ποιητικής ερωτικής αφιέρωσης, μιας και ο συνθέτης απευθύνεται πλέον σε γ' πρόσωπο στη Μούσα της αγάπης:

«Είναι άραγε η Μούσα μου ακόμα μακριά;
Μέσα στη σιωπή την περιμένω να φανεί·
Με ικεσίες δεν θα την ενοχλήσω.
Η Μούσα της Αγάπης εξωραΐζει κι ελευθερώνει·
Αλίμονο στους ανόητους ανέραστους
που δεν ικανοποιούν τις επιθυμίες τους
με όσα αυτή η ελευθερία μπορεί να τους χαρίσει.
Πώς είναι δυνατόν η Μούσα της Αγάπης να εκβιάζεται;
Πώς είναι δυνατόν να μένει μακριά μου;»

(Ellis 1911, σ. 22).

Σε μια ακόμη απόπειρα αυτοκριτικής του, ο συνθέτης φαίνεται εξαιρετικά μη πειστικός στα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί, αν λάβουμε υπόψιν την προσωπική επίγνωση του συζυγικού σφάλματός του. Όπως γράφει σε επιστολή του στην αδελφή του, Klare:

«Η Minna δείχνει εξαιρετικά μη συνεργάσιμη και αρνητική να κατανοήσει σε τι σημείο μας έφερε ο ατυχής μας γάμος. Αρέσκεται στη διαστρέβλωση της πραγματικότητας και περιγράφει

περιστατικά του παρελθόντος διαφορετικά από το πώς πραγματικά συνέβησαν. Ενώ από τη μία αισθάνομαι ότι μέσα από την τέχνη μου κατάφερα να συναντήσω την ανακούφιση, την ξεγνοιασιά και τη λήθη, από την άλλη πλευρά η Minna πιστεύει ότι όλα αυτά μου ήταν στην πραγματικότητα εντελώς άχρηστα.»

(Spencer-Millington 1987, σ. 399).

Η Mathilde Wesendonck, από την δική της πλευρά, δεν ήξερε για τη μυστικότητα που προσπαθούσε να κρατήσει ο Wagner απέναντι στη γυναίκα του ως προς την κρυφή τους σχέση. Σε αντιδιαστολή με τη στάση του συνθέτη, εκείνη φρόντισε ώστε ο Otto να γνωρίζει ό,τι ακριβώς συνέβη σε σχέση με το παράνομο της ειδύλλιο, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την όξυνση της έντασης μεταξύ τους. Το Ιούλιο του 1858, ο Wagner ήταν πλέον σίγουρος ότι τίποτα δεν θα μπορούσε να σώσει τη σχέση του με τη Mathilde από το ρήγμα που είχε ξεσπάσει μεταξύ τους και πως αντιθέτως, όλες αυτές οι απαίσιες κλιμακούμενες συγκρούσεις έκαναν τελικά τη φλόγα του έρωτα τους σταδιακά να σβήσει (Spencer-Millington 1987, σ. 394).

Ο Αύγουστος της ίδιας χρονιάς βρίσκει τον συνθέτη χωριστά από τη γυναίκα του να αποχωρεί από το Άσυλο. Στη συνέχεια ο Wagner βρίσκει κάποιο κατάλυμα στη Βενετία και αργότερα στη Λουκέρνη όπου προχώρησε στη σύνθεση της β' και γ' πράξης της όπερας. Η περίοδος της Βενετίας και της Λουκέρνης φαίνεται να αποτελεί σημαντικό σταθμό στη συνθετική ζωή του συνθέτη καθώς σε εκείνο το διάστημα, πέρα από την ολοκλήρωση της όπερας, ο Wagner προχώρησε σε μία συνθετική αναθεώρηση και των πέντε *Wesendonck Lieder* τα οποία τότε φαίνεται να παίρνουν την τελική τους μορφή. Επιπρόσθετα, δύο από τα πέντε τραγούδια, τα *Träume* και *Im Treibhaus*, επανεπεξεργάζονται και παίρνουν θέση μέσα στις πράξεις β' και γ' της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* αντίστοιχα ενώ, σύμφωνα με τον αριθμό ταξινόμησης έργων WWV, η τελική μορφή των *Wesendonck Lieder* χρονολογείται στις αρχές Οκτωβρίου 1858 (Voss 1987, σ. 430-448).

Σε μία από τις επιστολές του εκείνης της περιόδου, με ημερομηνία 9 Οκτωβρίου 1858 στη Mathilde Wesendonck, ο Wagner αναφέρει:

«Τώρα πώς να ξεκινήσω πάλι από την αρχή; Μπροστά μου έχω μόνο ανολοκλήρωτες μουτζουρωμένες σημειώσεις των τραγουδιών μας. Είναι όλα τόσο δυσδιάκριτα και μπερδεμένα που φοβάμαι μην τα ξεχάσω εξολοκλήρου. Αρχικά προσπάθησα να τα παίξω στο πιάνο, μήπως έτσι καταφέρω να τα ανακαλέσω στη μνήμη μου και στη συνέχεια άρχισα μια πολύ προσεκτική καταγραφή. Έτσι δε χρειάζεται πλέον να μου στείλεις τα δικά σου, τα έχω ήδη.»

(Golther 1904, σ. 60)

Από την παραπάνω επιστολή γίνεται σαφές ότι, κατά μοναδική περίπτωση στο συνθετικό βίο του Wagner, η σημερινή μορφή των *Wesendonck Lieder* δεν προέρχεται από ένα προϋπάρχον καθαρό πρωτότυπο, αντιθέτως βασίστηκε σε μπερδεμένες σημειώσεις του συνθέτη. Η τελική αυτή εκδοχή των τραγουδιών μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι συνέβη μεταξύ 6 και 9 Οκτωβρίου 1858, αφού μεταξύ εκείνων των ημερών κατέφθασε στο σπίτι του συνθέτη το πιάνο, στο οποίο έπαιξε και κατέγραψε από την αρχή τα τραγούδια (Voss 1987, σ. 457). Κατά τη διάρκεια αυτής της ανασύνθεσης ο συνθέτης επέλεξε να δώσει στα δύο από τα πέντε τραγούδια *Träume* και *Im Treibhaus* των υπότιτλο «*Studie zu Tristan und Isolde*». Με τον όρο «*Studie*» (= σπουδή) ο Wagner αναφέρεται προφανώς στις προσχέδιες σημειώσεις του, τόσο σχετικά με τη συγκεκριμένη όπερα όσο και με τα τραγούδια που, δεδομένου ότι τα δύο αυτά έργα συντέθηκαν σχεδόν παράλληλα μεταξύ τους, αποτέλεσαν ένα ολοκληρωμένο πρωτότυπο σκαρίφημα ιδεών προορισμένο για τον Τριστάνο, που στη συνέχεια έμελλε μέσα στην όπερα να αναπτυχθεί περαιτέρω.

Επομένως, αντίθετα με την άποψη της μετέπειτα συζύγου του συνθέτη, Cosima Wagner, σύμφωνα με την οποία τα τραγούδια αποτελούσαν εικονογραφήσεις των ποιημάτων, με δανεισμένο μουσικό υλικό από την όπερα, φαίνεται πως ο Wagner πολύ συνειδητά επέλεξε να συνθέσει τα τραγούδια με μια ευελιξία τέτοιας δυναμικής ώστε να μπορούν στη συνέχεια να αναπτυχθούν μέσα στην όπερα περαιτέρω. Ένα στοιχείο που επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση αποτελεί το γεγονός πως ενώ κατά το προσχέδιο στάδιο του πρελουδίου της γ' πράξης της όπερας, ο συνθέτης διατηρεί την ίδια τονικότητα με αυτή του *Im Treibhaus* δηλαδή της d ελάσσονας, κατά την τελική μορφή του πρελουδίου επιλέγει την τονικότητα της f ελάσσονας (Chafe 2005, σ. 232-233).

Σύμφωνα με τους Deathridge και Voss επίσης, υπάρχουν στοιχεία που μας οδηγούν στην υπόθεση της ύπαρξης περισσότερων από πέντε ποιημάτων της Mathilde Wesendonck. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως ο Wagner πιθανότατα επέλεξε από ένα ευρύτερο φάσμα εκείνα τα πέντε ποιήματα που θα του επέτρεπαν τη σύνδεση με την τριστανική ιδέα-σύμβολο του γερμανικού ρομαντισμού, ενσωματώνοντας μέσα σε αυτήν νεοπλατωνικές τάσεις εξιδανικευμένων συμβολισμών, όπως αυτών της αιώνιας νύχτας σε αντίθεση με την εφήμερη ημέρα ή του σκότους έναντι του φωτός και των δεινών έναντι της χαράς, αντίστοιχα (Voss 1987, σ. 456).

Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι η υποσημείωση «*Studie zu Tristan und Isolde*» δεν συμπεριλήφθηκε στο χειρόγραφο WWV 91 (*Träume* και *Im Treibhaus*) κατά την δημοσιοποίηση των τραγουδιών αλλά προστέθηκε μόνο έπειτα από την εκτύπωση των νόμιμων αντιγράφων. Η πληροφορία αυτή επεξηγεί αυτό που ο Wagner έγραψε στη Mathilde στις 9 Οκτωβρίου 1858, σε σχέση με τα νέα επίσημα αντίγραφα ενώ παράλληλα καθιστά σαφές, ότι η τελική αυτή μορφή των τραγουδιών αποτέλεσε το προκαταρκτικό στάδιο εργασίας για την περαιτέρω σύνθεση της όπερας, που συνεχίστηκε στα μέσα του ίδιου μήνα (Voss 1987, σ. 457):

«Αυτό είναι το πρωτόλειο μου. Έτσι δοκιμάζει κανείς τα φτερά του!»

(Golther 1904, σ. 62).

Στο παρακάτω απόσπασμα από την αλληλογραφία του συνθέτη με τη Mathilde, όπου εξιστορείται η μουσική γέννηση του *Liebesduett* από τη β' πράξη του Τριστάνου σε σχέση με το τραγούδι *Träume*, υπογραμμίζεται ακόμη μια φορά η βαθιά σχέση μεταξύ των δύο έργων:

«Για τρεις μέρες είχα κολλήσει στο ίδιο σημείο: *Wen du umfassen, wem du gelacht ... In deinen Armen, dir geweiht.*² Δεν μπορούσα να συνεχίσω παρακάτω. Μετά εμφανίστηκε ένα ζωτικό: μου φάνηκε σα μια χαριτωμένη Μούσα. Έπειτα από αυτό το θέαμα ξεκαθάρισε εντελώς το τοπίο. Έκατσα στο πιάνο και μελοποίησα τον στίχο τόσο γρήγορα σα να τον ήξερα από καιρό απέξω. Κάποιος προσεκτικός αναγνώστης θα βρει μέσα σε αυτό μια ανάμνηση: τα *Träume* την στοιχειώνουν. Συγχώρεσε με για αυτό! Μη μετανιώνεις τον παραδεισένιο έρωτά μας!»

(Ellis 1911, σ. 80).

Στη συνέχεια θα δούμε πώς ο Wagner επέλεξε να αλλάξει την αλληλουχία των τραγουδιών κατά την τελική τους επίσημη δημοσιοποίηση από τον εκδότη. Η διαφοροποίηση αυτή βασίζεται πιθανότατα στην επιθυμία του συνθέτη να επιτύχει ένα ευρύτερης κλίμακας δομικό αποτέλεσμα για αισθητικούς λόγους καθώς, σύμφωνα με το ημερολόγιο της Mathilde Wesendonck (WWV 91B) που εξετάσαμε παραπάνω, είναι σχεδόν απίθανο να αντιστοιχεί η χρονική σειρά της σύνθεσης των τραγουδιών με την ιεράρχησή τους κατά την έκδοση. Ακολουθώντας την αυτοβιογραφία του συνθέτη συμπεραίνουμε ότι τα *Wesendonck Lieder* δόθηκαν στην εκδοτική εταιρεία Schott εν είδει αποζημίωσης για την καθυστέρηση της ολοκλήρωσης της όπερας *Die Meistersinger von Nürnberg*: Ο συνθέτης και φίλος του Wagner Joachim Raff, είχε εκτιμήσει την τιμή των τραγουδιών στα 1000 μάρκα και στην πραγματικότητα ήταν εκείνος που μεσολάβησε για το κλείσιμο της συμφωνίας (*Mein Leben* 1963, σ. 710). Στην παρακάτω επιστολή του στις 12 Ιουλίου 1862, ο Wagner γράφει στον εκδότη Franz Schott αρχικά για να τον ηρεμήσει εξαιτίας της καθυστέρησής του και για να του ζητήσει επιπλέον πληροφορίες για την επικείμενη συνεργασία τους:

² «Αυτοί που αγκαλιάζεις, σ' όποιον χαμογελάς, πώς θα μπορούσαν να ξυπνήσουν από σένα χωρίς φόβο; ... Στην αγκαλιά σου αφήνομαι». Από το ντουέτο της β' πράξης *O ew'ge Nacht* όπου Τριστάνος και Ιζόλδη απευθύνονται στη Νύχτα.

«Σας γράφω αυτή την επιστολή για να σας πληροφορήσω ότι μετά από την αξιολόγηση του έργου μου από τον Joachim Raff, κατάφερα να υπερνικήσω την αρνητική μου στάση ως προς την έκδοση των πέντε τραγουδιών μου, τα οποία συγκαταλέγονται ανάμεσα στις πιο ξεχωριστές μου συνθέσεις. Είμαι στην ευχάριστη θέση να σας ανακοινώσω ότι μπορούμε πλέον να προχωρήσουμε στην έκδοση τους στα γερμανικά, αγγλικά και γαλλικά. Σας προτείνω επίσης να παραμείνουμε στην αρχική τιμή.»

(Strecker 2013, σ. 74).

Ο συνθέτης θα πρέπει να είχε στείλει το σχέδιο της γκραβούρας του εξωφύλλου στον Franz Schott το ίδιο χρονικό διάστημα που η πρώτη εκτυπωμένη έκδοση ήταν έτοιμη, δηλαδή τον Οκτώβριο του 1862, δεν είναι όμως βέβαιο αν ήταν παρών κατά τη διάρκεια των διορθώσεων. Εντούτοις γνωρίζουμε πως ο ίδιος άλλαξε τη σειρά των τραγουδιών κατά τη διαδικασία της εκτύπωσης. Ενώ το χειρόγραφο με κωδικό WWV 91A συνιστά την ακολουθία: «*Stehe Still!*» - «*Der Engel*» - «*Schmerzen*» - «*Im Treibhaus*» - «*Träume*», τα τραγούδια τελικά εκδόθηκαν ως εξής: «*Der Engel*» - «*Stehe Still!*» - «*Im Treibhaus*» - «*Schmerzen*» - «*Träume*» με αριθμό καταλογογράφησης WWV 91, ενώ δεν έχει διατυπωθεί μία βάσιμη αιτιολόγηση για αυτή την παραλλαγή (Voss 1987, σ. 458).

Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση των *Wesendonck Lieder* έγινε στη Villa Schott (Laubenhain, Mainz) στις 30 Ιουλίου 1862 από τη σοπράνο Emilie Genast σε συνοδεία του Hans von Bülow (Voss 1987, σ. 448). Οι σχέσεις μεταξύ Wagner και Mathilde Wesendonck διατηρήθηκαν μαζί με συχνές εντάσεις για μερικά ακόμη χρόνια, ενώ οι μνήμες του ειδυλλίου τους από την εποχή του Ασύλου παρέμειναν ζωντανές. Το 1861 ο Wagner, γράφει στη Mathilde από τη Βιέννη:

«... το μεγάλο πράσινο portfolio μου βγήκε πάλι στην επιφάνεια ... τα συναισθήματα μου είναι παραδεισένια!

Δύο φωτογραφίες από τις γενέτειρες του Τριστάνου: Ο πράσινος λόφος στο Άσυλο και το Βενετσιάνικο Παλάτι. Κι έπειτα οι πρώτοι καρποί της γέννησης στα προσχέδια.

... Η καταγραφή του τραγουδιού

... εκεί απ' όπου η σκηνή της Νύχτας αναδύθηκε

... αυτό το τραγούδι (*Träume*) με ευχαρίστησε παραπάνω ακόμα και από ολόκληρη τη σκηνή αυτή, είναι το πιο όμορφο ανάμεσα σε ό,τι έχω γράψει! ... »

(Ellis 1911, σ. 283).

Από το 1863 η αλληλογραφία σταδιακά άρχισε να ελαττώνεται και οι σχέσεις μεταξύ των δύο σιγά σιγά να σβήνουν. Στα 1865 ο συνθέτης καλεί τους Wesendoncks στην πρεμιέρα του *Τριστάνος*

και *Ιζόλδη* αλλά κανείς από αυτούς δεν εμφανίστηκε. Αμέσως μετά την πρεμιέρα της 10ης Ιουνίου 1865 ο Wagner γράφει στον Otto Wesendonck:

«Η ταραχή που με οδήγησε μακριά από εσάς πριν έξι χρόνια θα όφειλε να είχε αποφευχθεί.»
(Spencer-Millington 1987, σ. 653).

Η εγκάρδια σχέση μεταξύ Wagner και Otto Wesendonck συνεχίστηκε έως το 1870 αλλά η σχέση του με τη Mathilde είχε από καιρό σταματήσει. Μερικά χρόνια αργότερα, τον Ιανουάριο του 1878, ο συνθέτης γράφει στη φίλη του Judith Gautier, σχετικά με το έργο *Album Sonata* που ήταν αφιερωμένο στη Mathilde Wesendonck:

«Μη σταθείς σε όσα σου φανούν μέσα στο έργο παράδοξα. Το είχα υποσχεθεί σε μια νεαρή πριν καιρό, που μου φέρθηκε με περίσσεια ευγένεια, σε αντάλλαγμα ενός όμορφου προσκέφαλου μιας chaise longue όπου μου χάριζε τα δώρα της.»
(Tiersot 1916, σ. 362).

Μπορούμε με σιγουριά να πούμε ότι ανάμεσα στις πολλές ερωτικές περιπέτειες της πολυτάραχης ζωής του Richard Wagner, το ειδύλλιο με τη Mathilde Wesendonck διατηρούσε εξέχουσα θέση. Μονάχα μια βαθιά, τόσο σε ανθρώπινο όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, σχέση θα μπορούσε να αποτελεί πηγή έμπνευσης για την υλοποίηση αυτού του βαγκνερικού καρπού, όπως ο ίδιος ο συνθέτης τον ονομάζει σε επιστολή του με ημερομηνία 2 Ιουλίου 1858, αναφερόμενος στις ολοκληρωμένες πλέον σημειώσεις του για τη β' πράξη του *Τριστάνου* και σε αυτές των *Wesendonck Lieder*:

«Τί θαυμάσιος που είναι ο καρπός της θλίψης μας!
Αξίζει άραγε να ζούμε μετά από αυτό;»

(Ellis 1911, σ. 24).

2.2 Το βαγκνερικό μουσικό δράμα και η θέση της ορχήστρας³

Ο Richard Wagner γεννήθηκε στις 22 Μαΐου του 1813 στη Λειψία. Ήδη από μικρή ηλικία μελέτησε την αρχαία ελληνική και τη λατινική γλώσσα, τη μυθολογία και την αρχαία ιστορία ενώ, όντας αποφασισμένος να γίνει ποιητής, σχεδίαζε τραγωδίες με πρότυπο εκείνες των αρχαίων Ελλήνων ποιητών καθώς επίσης είχε μεταφράσει τα πρώτα δώδεκα βιβλία της Οδύσσειας του Ομήρου. Από το 1831 θα σπουδάσει μουσική στο πανεπιστήμιο της Λειψίας ενώ δύο χρόνια αργότερα θα διατελέσει καθήκοντα διευθυντή χορωδίας στην όπερα του Würzburg, ξεκινώντας έτσι στην πράξη τη θεατρική του δραστηριότητα. Τα επόμενα χρόνια πρόκειται να εργαστεί ως μαέστρος όπερας σε διάφορες επαρχιακές γερμανικές πόλεις μέχρι τη μετακίνησή του για το Παρίσι το 1839 όπου αναζήτησε την καθιέρωση του ως συνθέτης, κατά τη διάρκεια της δίχρονης διαμονής του. Η αυλαία για τον ίδιο ανοίγει το 1842 με την πρώτη του όπερα *Rienzi* να γνωρίζει τεράστια επιτυχία στη Δρέσδη. Ακολουθούν οι όπερες *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) και *Lohengrin* (1850) οι οποίες αγκαλιάστηκαν εξίσου από το κοινό, επηρεάζοντας έτσι θετικά τη φήμη που δεχόταν ήδη το όνομα του.

Ο Μάιος του 1849 βρίσκει τον Wagner να πρωτοστατεί στο επαναστατικό κίνημα της Δρέσδης και στο πλευρό του Ρώσσου θεωρητικού του αναρχισμού Mikhail Bakunin. Αφού καταδιώκεται στη Γερμανία με ένταλμα σύλληψης και έπειτα από μια αποτυχημένη προσπάθεια διαφυγής του στο Παρίσι, υποχρεώνεται σε πολιτική μετανάστευση στη Ζυρίχη όπου διαμένει μέχρι το 1859, συνθέτοντας μεγάλο μέρος της τετραλογίας του *Ring* και ξεκινώντας τη σύνθεση του *Tristan und Isolde*. Ξανά στο Παρίσι το 1861, για μια αρχικά πολλά υποσχόμενη παραγωγή του *Tannhäuser* η οποία όμως κατέληξε σε φιάσκο λόγω δολιοφθοράς των πολιτικών του αντιπάλων. Ο καιρός της παρακμής είχε επιστρέψει μόνο για λίγο, καθώς μερικά χρόνια αργότερα ο Wagner ξαναβρίσκει οικονομική εξασφάλιση στο πρόσωπο του βασιλιά Λουδοβίκου II της Βαυαρίας. Η σημαντική αυτή χορηγία είχε ως αποτέλεσμα το ανέβασμα του Τριστάνου το 1865 καθώς και των *Meistersinger* το 1868 στο Μόναχο. Το 1870 ο Wagner παντρεύεται την Cosima Liszt von Bülow και δύο χρόνια αργότερα εγκαθίσταται πλέον μόνιμα στο Bayreuth. Εδώ, το 1876, παρουσιάζεται για πρώτη φορά ολόκληρος ο κύκλος του *Ring* ενώ ο *Parsifal* κάνει πρεμιέρα στο φεστιβάλ του 1882. Στις 13 Φεβρουαρίου 1883, ο Wagner πεθαίνει στη Βενετία, σε ηλικία εβδομήντα ετών.

³ Τα στοιχεία σε αυτή την υποενοότητα είναι κυρίως παρμένα από τις εξής πηγές: Ellis, W.A., trans., 'Richard Wagner's Prose Works' Vol. I, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD. 1892. Gryzanowski, E., 'Oper und Drama by Richard Wagner'. Review of the Richard Wagner's Theories of Music. *The North American Review*, Vol. 124, No. 254 (Jan. 1877). σ. 53-81.

Πριν αναφερθούμε στα πεζογραφικά έργα του συνθέτη, αξίζει να σημειωθεί η εκτεταμένη γνώση του και η αγάπη του για τη λογοτεχνία. Είχε μια βαθιά σχέση τόσο με το σύγχρονο όσο και με το κλασσικό φιλολογικό ρεπερτόριο του παρελθόντος. Ήταν μυημένος στη γερμανική κλασσική λογοτεχνία, τον Shakespeare, τη ρομαντική λογοτεχνία και το κίνημα των *Junges Deutschland* συγγραφέων. Κομβική ως προς τον δημιουργικό του οίστρο, αποτέλεσε επίσης η σχέση του συνθέτη με τη φιλοσοφία, καθώς μελέτησε τους Schopenhauer και Nietzsche, υιοθετώντας μεγάλο μέρος των θέσεων τους στην πορεία του προς την οικοδόμηση της δικής του φιλοσοφικής ερμηνείας των καλλιτεχνικών πραγμάτων. Η τεράστια συλλογή βιβλίων που άφησε πίσω του δείχνει τη συνεχή του επιθυμία για διαρκή πληροφόρηση σχετικά με όλες τις τρέχουσες λογοτεχνικές και φιλοσοφικές εξελίξεις, γεγονός που επηρέασε άμεσα τη συγγραφική του παραγωγική αφθονία καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του (Millington 2001, σ. 55-56).

Τα κυριότερα συγγράμματα του Wagner γράφτηκαν την περίοδο μεταξύ 1847 και 1852. Με βάση τη μελέτη του Bekker, το διάστημα αυτό χαρακτηρίζεται από βαθιά υπαρξιακή κρίση στην προσωπικότητα του συνθέτη σε συνδυασμό με συνθετική μουσική παύση. Ήταν η περίοδος όπου ο Wagner είχε αποκτήσει πλήρη συνείδηση του εαυτού του, των προσωπικών και των καλλιτεχνικών του στόχων και ένιωθε επιτακτική την ανάγκη να διευκρινίσει τους λόγους στους οποίους οφείλονταν οι προσωπικές του αντινομίες και η αποτυχία του ως συνθέτης. Η αυτογνωσία που τον διακατείχε ως άνθρωπο, έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στο να αναγνωρίζει τις δυσκολίες που προέρχονταν από τη σύγκρουση μεταξύ των άνευ όρων απαιτήσεων που έθετε και των αντίθετων απόψεων που επικρατούσαν γύρω του. Η πολύπειρη γνώση του ως μαέστρος συνάμα, του επέτρεπε να αντιληφθεί πόσο ασυμβίβαστες ήταν οι θεωρητικές του απαιτήσεις συγκριτικά με την ισχύουσα πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, δεν έβρισκε πλέον κανένα λόγο να συγκαλύψει αυτές τις αντινομίες, αντιθέτως τις αποκάλυψε με τη μέγιστη δυνατή σαφήνεια, χωρίς φόβο των συνεπειών (Bekker 1989, σ. 145).

Κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου ο Wagner μελέτησε και θεωρητικοποίησε τη φύση της τέχνης στο σύνολό της έχοντας ως κύριο γνώμονα τον κόσμο της όπερας, θέτοντας παράλληλα προβληματισμούς για την πιθανή μελλοντική της εξέλιξη. Τα κύρια συγγράμματα που γράφτηκαν μεταξύ 1847-1852 ήταν τα *Die Kunst und die Revolution* (Τέχνη και Επανάσταση) 1849, *Das Kunstwerk der Zukunft* (Το Έργο Τέχνης του Μέλλοντος) 1849, *Oper und Drama* (Όπερα και Δράμα) 1851 και *Eine Mitteilung an meine Freunde* (Επικοινωνία με τους Φίλους μου) 1851. Τα δύο πρώτα συγγράμματα περιγράφουν τον ξεπεσμό που γνώρισε κάθε μορφή τέχνης, θέτοντας ως πρότυπο την εποχή της καλλιτεχνικής ακμής στην αρχαία ελληνική τραγωδία κατά την κλασική περίοδο, σε συνδυασμό με το πώς θα μπορούσε η τραγωδία να εμπνεύσει εκ νέου το 'έργο τέχνης του μέλλοντος'. Ο Wagner υποστήριζε ότι οι καπιταλιστικές ιδέες και πολιτικές μολύνουν την τέχνη και μονάχα όταν η ανθρωπότητα τις αρνηθεί, τότε μόνο η τέχνη θα εκφραστεί απελευθερωμένα (Millington 2006, σ.

17). Είχε στο μυαλό του το ‘έργο τέχνης του μέλλοντος’ ή αλλιώς το καθολικό αριστούργημα *Gesamtkunstwerk*, όπως ο ίδιος το ονόμαζε, ως μία μοντέρνα επαναδιατύπωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Παρακάτω διαβάζουμε τις θέσεις του Wagner σχετικά, σε μια απλοποιημένη μορφή από τον συγγραφέα Bryan Magee:

«Η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί το υψηλότερο σημείο που επιτεύχθηκε ποτέ στο παγκόσμιο στερέωμα της ανθρώπινης δημιουργικότητας και αυτό ισχύει για πέντε βασικούς λόγους: Αρχικά επειδή αναπαριστά επιτυχώς τον συνδυασμό κάθε μορφής τέχνης –ποίηση, δράμα, κοστούμια, μίμηση, ορχηστρική μουσική, χορός, τραγούδι– και για αυτό το λόγο διαθέτει το πιο ευρύ φάσμα εκφραστικής δύναμης από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης. Δεύτερον επειδή εμπνέεται από το μύθο, γεγονός που μεταφέρει την ανθρώπινη εμπειρία σε ένα πιο βαθύ και συνάμα διαχρονικό επίπεδο. Το διαχρονικό στοιχείο του μύθου αφορά στην κλασσική του φύση και την αναλλοίωτη, μέσα από το πέρασμα του χρόνου, αξία του. Τρίτον, όλα τα στοιχεία μιας παράστασης, από το περιεχόμενο της πλοκής ως την τοποθεσία της εκτέλεσης, έχουν άμεσο θρησκευτικό περιεχόμενο και συμβολισμό. Τέταρτον, πρόκειται για μια θρησκευτική μνεία που έχει ως κέντρο τον άνθρωπο και σκοπό τη γιορτή της ζωής. Πέμπτον, σε αυτή τη γιορτή δικαιούται να λάβει μέρος ολόκληρη η κοινωνία, πρόκειται για την απόλυτη συνάθροιση της ζωής.»

(Magee 2009, σ.7).

Πριν εντρυφήσουμε στις αναθεωρητικές αντιλήψεις του Wagner για την τέχνη της όπερας, αξίζει να σχολιάσουμε το απόσταγμα του παραπάνω κειμένου υπογραμμίζοντας τη νέα κατεύθυνση προς την οποία στρέφει το καλλιτεχνικό αισθητικό κριτήριο ο συνθέτης. Όπως είναι φανερό, δεν αναφέρεται στη μουσική ως ένα ξεχωριστό και ανεξάρτητο από τις υπόλοιπες τέχνες στοιχείο ενώ ακόμη δεν έχει τη διάθεση εισαγωγής μιας νέας αρχής, όπως για παράδειγμα μιας νέας τονικότητας ή συστήματος. Επιπλέον, δεν καταπιάνεται με την ανακάλυψη κάποιου νέου μουσικού είδους, ξεχασμένου στα βάθη των αιώνων. Από την παραπάνω θέση του συνθέτη γίνεται έκδηλη η ανάγκη του να φέρει στο φως ένα νέο κώδικα καλλιτεχνικής αισθητικής που σαν κύριο μέλημα θα έχει τη δημιουργία νέων προτύπων μουσικής ομορφιάς ενώ παράλληλα θα εισάγει καινοτόμα κριτήρια καλαισθησίας. Η αναθεώρηση του Wagner επομένως δεν αφορά μονάχα στη μουσική αυτή καθ’αυτή αλλά σε μια σύνθετη μορφή τέχνης, η οποία, όπως φαίνεται από τα λεγόμενά του, ενώ δεν έχει υπάρξει μέχρι στιγμής, εντούτοις έχει τις ρίζες τις στο μακρινό παρελθόν και στο μοντέλο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Η τραγωδία των αρχαίων Ελλήνων αποτελούσε τη μοναδική μορφή τέχνης που είχε τη δυνατότητα να ενσωματώσει στο σύνολο της τόσες πολλές διαφορετικές μεταξύ τους τέχνες. Η αρμονική σύμπραξη όλων αυτών των διαφορετικών τεχνών φαίνεται να ήταν για τον Wagner το στοιχείο που τον συγκλόνισε και τον συγκίνησε τόσο βαθιά, ώστε να ορίσει τις συντεταγμένες για το 'έργο τέχνης του μέλλοντος' πατώντας επάνω στο συγκεκριμένο πρότυπο. Η κάθε μορφή τέχνης εξάλλου, σύμφωνα με τον Wagner, όταν εκφράζεται εξατομικευμένα, μπορεί να απευθυνθεί μονάχα στη φαντασία μας, όχι όμως και στις αισθήσεις μας (Gryzanowski 1877, σ. 59). Με βάση την άποψη αυτή του συνθέτη υπογραμμίζεται το στενό εύρος της έκφρασης που διαθέτει η καθεμία μορφή τέχνης ξεχωριστά, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η επιτακτική ανάγκη δημιουργίας ενός είδους συνασπισμένης τέχνης. Η τέχνη αυτή, η οποία θα είναι συμβατή με όλες τις υπόλοιπες, συνοψίζοντας τα διαφορετικά τους μέσα και λειτουργίες στον ένα και μοναδικό τους σκοπό: να απευθυνθούν στον κόσμο των αισθήσεων, επινοήθηκε και περιγράφηκε από τον Wagner με τον όρο *μουσικό δράμα*.

Για τον Wagner το αισθητικό σύστημα στον τομέα της τέχνης θα έπρεπε να μπορεί να διαιρεθεί σε δύο μέρη, όπως δηλαδή συμβαίνει στην ανθρώπινη φύση. Το ένα μέρος θα ήταν σίγουρα το γνωστικό, εκείνο δηλαδή που μπορεί να γίνει συνειδητά αντιληπτό και ελέγξιμο, γεγονός που το καθιστά τελειοποιήσιμο. Από την άλλη μεριά θα υπάρχει ένα υπερφυσικό μέρος, το οποίο θα εξαρτάται από τη συνεργασία αγνώστων και αστάθμητων παραγόντων κι έτσι θα λειτουργεί απαλλαγμένο από τους νόμους της προοδευτικής εξέλιξης. Με αυτά τα λόγια ο Wagner εισάγει την περιγραφή του αναφορικά στο μουσικό έργο του μέλλοντος, σε ένα φυλλάδιο που έγραψε το 1851 με τίτλο *Oper und Drama*, το οποίο έμελλε να είναι το πρωτόλειο της εισαγωγής του ομώνυμου συγγράμματος που ακολούθησε μετέπειτα. Ο μουσικολόγος Ernst Gryzanowski σχολιάζει τη θέση αυτή λέγοντας ότι με βάση αυτό, όταν μιλάμε για το μέλλον της μουσικής ή ακόμη, όταν κάποιος Richard Wagner αυτοπροσδιορίζεται ως αναθεωρητής της μουσικής, κάτι τέτοιο προφανώς αφορά στη μετάλλαξη των καθαρά τεχνικών μερών του μουσικού συνόλου. Μια τέτοια αναθεώρηση θα πρέπει δηλαδή να βασίζεται αποκλειστικά σε μεθόδους μουσικής έκφρασης, οι οποίες οφείλουν να εμπεριέχονται στα καθ'αυτά μουσικά μέσα και να μην εξαρτώνται από υποκειμενικά συναισθήματα συνυφασμένα με την έκφραση του ανθρώπου-καλλιτέχνη (Gryzanowski 1877, σ. 53).

Η θέση του Gryzanowski είναι εύστοχη καθώς, όπως θα δούμε και παρακάτω, αυτό που πραγματικά ενδιέφερε τον Wagner ήταν η χειραφέτηση του έργου τέχνης από τον ανθρώπινο παράγοντα. Ο Wagner εξέτασε την όπερα ως ένα συνολικό έργο τέχνης, αποτελούμενο από λιμπρέτο, τραγούδι, ορχήστρα, σκηνικά, κοστούμια, φώτα και εκατοντάδες ακόμα νευραλγικές θέσεις οι οποίες όφειλαν να συνεργαστούν μεταξύ τους άψογα ώστε να μπορέσει να επιτευχθεί το αριστουργηματικό αποτέλεσμα το οποίο είχε φανταστεί. Σε πείσμα των σύγχρονων με την εποχή του συνθέτη συνθηκών, οι οποίες ήθελαν το ανέβασμα μιας παράστασης επιτυχημένο μόνο και μόνο επειδή διέθετε μια

διεθνούς φήμης σοπράνο στη διανομή, αδιαφορώντας για το αν τα υπόλοιπα στελέχη και πόστα παραπαίουν, η επονομαζόμενη ως μουσική αναθεώρηση του Wagner στην τέχνη της όπερας έχει ως βασική προϋπόθεση την άρτια λειτουργία όλων των συστατικών στοιχείων που την πλαισιώνουν, καθώς και την επί ίσοις όροις συμμετοχή τους στη δραματική διαδικασία.

Ο Wagner είχε ομαδοποιήσει τις θεωρίες του αναφορικά στις σχέσεις ανάμεσα στις παραπάνω θέσεις σε κατηγορίες. Ανατρέχοντας στο σύγγραμμα *Oper und Drama*, υπάρχουν αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με την αναθεώρηση των σχέσεων μεταξύ ακροατή και εκτελεστή, εκτελεστή και τεχνικών μέσων, εκτελεστή και συνθέτη κ.α.. Η αναθεώρηση της σχέσης συνθέτη-ποιητή, κρίνεται άξια παράθεσης και σχολιασμού για την βέλτιστη κατανόηση των βαγκνερικών θέσεων ως προς το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας. Πριν περάσουμε όμως σε αυτή την αναφορά, οφείλουμε να λάβουμε υπόψιν τις θεωρίες του Wagner για τη δραματική ποίηση και τη σχέση που αυτή έχει με τη μουσική. Σύμφωνα με τον ίδιο, είναι στη φύση της μουσικής να αποτελεί όχι το στόχο αλλά το μέσο της έκφρασης. Επομένως, στο συνδυασμό ποίησης και μουσικής που ονομάζεται όπερα, το δράμα είναι ο στόχος και η μουσική το μέσο το οποίο οφείλει να προσαρμοστεί στο στίχο και όχι, όπως στην περίπτωση συγγραφέα λιμπρέτο, το ανάποδο. Η παραβίαση αυτής της αρχής, όπως αναφέρει, ήταν η αιτία που προκάλεσε τη φθορά και το θάνατο της σύγχρονης όπερας, η οποία μπορεί να ορθοποδήσει ξανά μονάχα μέσω της αποκατάστασης αυτής της θέσης (Gryzanowski 1877, σ. 58).

Στις προσωπικές του οδηγίες, στη συνέχεια, όσον αφορά στη μελλοντική σύσταση της σχέσης μεταξύ συνθέτη και ποιητή από το σύγγραμμά *Oper und Drama*, ο Wagner αναφέρει:

«Τι είδους αξιοπρέπεια θα ήταν αυτή του συνθέτη εάν ο ίδιος αποτελούσε μονάχα ένα όργανο μετάφρασης όσων θέλει να πει ο ποιητής, χωρίς να αλληλεπιδρά ουσιαστικά μαζί του;

...

Μονάχα μέσω του αμοιβαίου και ταυτόχρονα ασύμμετρου ερωτικού αισθήματος μπορεί να επιτευχθεί μία ουσιαστική καλλιτεχνική σχέση μεταξύ των δύο αυτών προσώπων. Τότε η ποίηση θα είναι για τη μουσική ό,τι και η γυναίκα για τον άνδρα ή και το ανάποδο. Οι δύο τους, αλληλεπιδρώντας έξω από αυτή τη συνθήκη, θα παραμένουν πάντα στείροι. Μόνο όταν καταφέρουν να ενωθούν μέσω της αληθινής αγάπης, μπορούν να συγχωνεύσουν τις ιδιαίτερες ατομικότητές τους στο όνομα της γέννησης μιας τέλεις ύπαρξης: του δραματικού καλλιτέχνη.»

(Gryzanowski 1877, σ. 64).

Είναι φανερό λοιπόν ότι ο ρόλος και το έργο του ποιητή για τον Wagner είναι στοιχεία αλληλένδετα με την ίδια τη ζωή. Όπως αναφέρει ο ίδιος, κάθε ποιητικό δημιούργημα μπορεί να

μετατραπεί σε έργο τέχνης μόνο όταν το περιεχόμενό του ξεπηδάει από την αληθινή ζωή και αντίστροφα, κάθε δημιουργήμα δραματικής τέχνης μπορεί να ενταχθεί στη ζωή εφόσον πρωτίστως έχει κάνει την εμφάνιση του στη σκηνή (Ellis 1982, σ. 61). Η άποψη του μουσικολόγου Ernst Kurth πάνω στη συγκεκριμένη σχέση ζωής και σκηνής είναι επίσης εξαιρετικά ενδιαφέρουσα:

«Για να κατανοήσει κάποιος την αρμονία της τριστανικής όπερας θα πρέπει πρωτίστως να λάβει υπόψιν του ότι συντριπτικό κομμάτι αυτής της μουσικής σύλληψης σχετίζεται με μία περίοδο τεράστιας προσωπικής κρίσης στη ζωή του συνθέτη. Ο *Τριστάνος* σήμαινε για τον Wagner πολλά περισσότερα από μία καινούρια μουσική σύνθεση. Αποτέλεσε κυρίως μία βαθιά αναπαράσταση της ίδιας του της ζωής, καθώς η συνείδηση και τα λογικά του είχαν χαθεί στην ιδέα ότι δεν θα μπορούσε να είναι ζευγάρι με τη Mathilde Wesendonck. Ο Wagner είχε λοιπόν αδιαμφισβήτητη την ανάγκη μιας λύτρωσης, βγαλμένη από αρχαιοελληνική τραγωδία η οποία θα φιλοξενούσε όλες αυτές τις γιγάντιες ψυχικές εντάσεις στα άδυτα του κόσμου των ήχων της.»

(Kurth 1923, σ. 42).

Από την παραπάνω θέση του Kurth προκύπτει ότι η σύγκρουση ανάμεσα στις έννοιες αξία και αρχή γίνεται το βασικότερο στοιχείο της πλοκής του μουσικού δράματος, όπως ακριβώς συμβαίνει στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Αν πάρουμε το παράδειγμα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, παρατηρούμε τη σύγκρουση της αξίας των οικογενειακών δεσμών που εκφράζονται μέσω του διακαούς πόθου της Αντιγόνης να θάψει τον αδερφό της βάζοντας σε κίνδυνο τη ζωή της, παρά τις εντολές της αρχής, δηλαδή την απαγόρευση της πράξης αυτής από τον βασιλιά Κρέοντα. Αντίστοιχα, οι Τριστάνος και Ιζόλδη, μπροστά στην αξία του έρωτα που βιώνουν ο ένας για τον άλλον μετά από την κατάποση του μαγικού φίλτρου, αφηφούν μέχρι θανάτου τον οποιοδήποτε ηθικό φραγμό έχει τεθεί από την εξουσιαστική αρχή που ονομάζεται βασιλιάς Μάρκος.

Γίνεται λοιπόν σαφής η ανάγκη συμμετοχής των δύο ρεαλιστικών προσώπων, Wagner και Wesendonck, σε μια τέτοια μυθοπλασία εξελικτικού χαρακτήρα που θα τους επιτρέψει ακριβώς εκείνο το οποίο η ζωή τους αρνείται, τη δραματική κάθαρση που, σύμφωνα με την αρχαία ελληνική θεατρική παράδοση, επιτυγχάνεται μονάχα μέσω του θανάτου. Το μυθοπλαστικό στοιχείο άλλωστε για τον Wagner, «όταν ξεπηδά από τα βάθη της ανθρώπινης συνείδησης, οφείλει αρχικά να αυτοπροσδιοριστεί μία για πάντα εν μέσω των επιρροών της πραγματικής ζωής. Ένας τέτοιος μύθος όταν ταιριάζει σωστά και κατανοητά στο δράμα, γίνεται η υψηλότερη μορφή τέχνης που μπορεί ένας δημιουργός να καταφέρει» (Gryzanowski 1877, σ. 61).

Αυτή η νέα δομή καλλιτεχνικής ενότητας με στοιχεία εμπνευσμένα από το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί παρά μόνο μέσα από το μουσικό δράμα. Το μουσικό δράμα (και όχι πλέον η όπερα) εντούτοις, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, είχε ανάγκη από μία καινούρια γλώσσα που να συνδέει τον ήχο με τον λόγο, η οποία θα εξασφάλιζε την ενότητα των φωνητικών και των οργανικών μερών. Αυτή η γλώσσα, όφειλε να αναπτύξει μια καινούρια γραμματική, οι νόμοι της οποίας θα βασίζονταν στην ενοποίηση των γλωσσικών, φωνητικών και οργανικών μορφών. Ο Wagner αναφέρεται σε αυτή τη νέα γλώσσα με τον όρο *Versmelodie* ο οποίος στα ελληνικά αντιστοιχεί στον όρο προσωδία. Με τον όρο αυτόν ο Wagner περιγράφει την ακουστική αίσθηση και το ρυθμό των λέξεων ενός ποιητικού κειμένου σημειώνοντας ότι η μελοποίηση του οποίου, οφείλει να ανταποκρίνεται στην προσωδιακή υφή που το χαρακτηρίζει.

Η μουσική μελωδία, σύμφωνα με τον Wagner, θα πρέπει να θεωρείται ως εν μέρει παράγωγο της προσωδίας ενώ παράλληλα εξαρτάται από νομοτελειακά μέσα που αφορούν εξολοκλήρου στο μουσικό τομέα. Ο ίδιος παρομοιάζει τη σχέση προσωδίας και μελοποίησης με τον κοινό καρπό δύο διαφορετικών δέντρων, ο οποίος πάντα έχει δύο διαφορετικές όψεις όπου η μια αποτελεί την πρόθεση του ποιητή, ενώ η άλλη τελεί αποκλειστικά στο πλαίσιο των μουσικών νόμων της αρμονίας και της τονικότητας. Η αρμονία για τον Wagner αποτελεί τη μήτρα της μουσικής, που δίνει πνοή και σχήμα στη μελωδία, η οποία προέρχεται με τη σειρά της από τους ποιητικούς στίχους. Στη σχέση αυτή μεταξύ μουσικής και στίχου, ωστόσο, ο συνθέτης εντοπίζει αδυναμία ολοκληρωτικής έκφρασης:

«Γνωρίζουμε ότι η κάθε λέξη σα μέσο απευθύνεται στην ανθρώπινη νόηση, ενώ το συναίσθημα ή και η απλή αίσθηση που η κάθε λέξη προξενεί, αλλά αδυνατεί μέσω της δικής της δύναμης να εκφράσει ικανοποιητικά, επαφίεται στην ικανότητα της μουσικής έκφρασης μέσω της μελοποίησης του στίχου. Τί γίνεται όμως με τις διάφορες αποχρώσεις συναισθημάτων, τις οποίες η ανθρώπινη φωνή, μιλώντας ή τραγουδώντας, φαίνεται ανεπαρκής να μεταφέρει; Ακόμη κι αν η ανθρώπινη φωνή έχει καταφέρει να εκφράσει στο μέγιστο βαθμό όλα όσα με τα οποία είναι συμβατή, μέσω της διπλής της ιδιότητας είτε σαν όργανο του λόγου είτε τραγουδώντας, θα μένει πάντα ένα ανεκδήλωτο και ανέκφραστο κομμάτι. Το γεγονός ότι ο λόγος και το τραγούδι δεν επαρκούν για να αποτυπώσουν σε ικανοποιητικό βαθμό το συγκεκριμένο επίπεδο της έκφρασης, απαιτεί τη χρήση ενός διαφορετικού εκφραστικού μέσου. Ευτυχώς για τη δραματική τέχνη, το μέσο αυτό υπάρχει και ονομάζεται ορχήστρα.»

(Gryzanowski 1877, σ. 66).

Από την παραπάνω θέση του Wagner γίνεται σαφής η τριαδική δομή του μουσικού δράματος. Η ύπαρξη της ορχήστρας σε συνδυασμό με το γραπτό κείμενο και την ανθρώπινη φωνή συντελούν

στην υλοποίηση του βαγκνερικού οράματος του *Gesamtkunstwerk*. Τα τρία αυτά εκφραστικά μέσα οφείλουν, σύμφωνα με το συνθέτη, να συνεργαστούν μεταξύ τους χωρίς ωστόσο κάποιο από αυτά να ξεχωρίζει ή να παρεμποδίζει τη λειτουργία του άλλου. Αντιθέτως θα πρέπει και τα τρία να συλλειτουργούν υπηρετώντας το δράμα, αποσαφηνίζοντας παράλληλα τις προθέσεις του ποιητή, οι οποίες δεν θα μπορούσαν να εξαχθούν μονάχα μέσα από το λόγο ή το τραγούδι (Gryzanowski 1877, σ. 66).

Η μελοποίηση των ποιημάτων της Wesendonck, σύμφωνα με τον Kurth, καθώς και η επεξεργασία τους μέσα στο τριστηνικό μουσικό δράμα, επομένως, αποτέλεσε ένα αποφασιστικής σημασίας εξελικτικό στάδιο προσέγγισης, μεταβαίνοντας από τις μελοποιήσεις του πατριάρχη της γραμμικής μελωδικής εξέλιξης, Franz Schubert, σε μία περαιτέρω διεύρυνση της γραμμικής διαδικασίας, της ορχηστρικής *unendliche Melodie*. Αυτή η καινοτόμος χρήση της ορχήστρας ως σημαντικού δομικού παράγοντα, σηματοδοτεί μια νέα εποχή στον κόσμο της όπερας διαταράσσοντας βαθιά τα θεμέλια της, ενώ παράλληλα επηρεάζει ριζικά και τις υπόλοιπες μουσικές φόρμες του μέλλοντος. Μέσω της συμφωνικής αυτής δραματικής διαδικασίας επιτυγχάνεται η απόλυτη μουσική η οποία, χάριν των πλούσιων γραμμικών διακλαδώσεων που τη χαρακτηρίζουν, διεισδύει παντού και εκτείνεται πάνω από τη μελωδική γραμμή της φωνής του τραγουδιστή μιας και είναι απαλλαγμένη από τις λέξεις του λιμπρέτο, μεταφέροντας μια συνεχή αίσθηση ανολοκλήρωτης κίνησης (Kurth 1923, σ. 446).

Η παραπάνω αναφορά του Kurth στον όρο *απόλυτη μουσική* είναι εξαιρετικά εύστοχη καθώς, ανατρέχοντας στο δεύτερο από τα τρία συγγράμματα που γράφτηκαν στη Ζυρίχη (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), παρατηρούμε πως σχετίζεται με αυτό που εννοούσε ο Wagner αναφερόμενος στη χειραφέτηση της αρμονίας και την μετεξέλιξη της σε καθαρή οργανική μουσική. Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης θέτει ως πρότυπα τις συμφωνίες των Haydn και Mozart, κάνοντας ωστόσο εξαιρετική μνεία στο συμφωνικό στίλ του Beethoven. Για τον Wagner, το γεγονός ότι ο Beethoven κατέφυγε στην καλλιτεχνική συνεισφορά του λόγου κατά την τελευταία του συμφωνία, αποτέλεσε αυταπόδεικτο στοιχείο της προσωπικής του άποψης, ότι η οργανική μουσική είχε φτάσει πλέον στο υψηλότερο επίπεδο έκφρασης των ανθρώπινων συναισθημάτων που θα μπορούσε. Ο Wagner παρομοιάζει τον Beethoven με τον Κολόμβο που πρώτος αγγίζει τα όρια της απέραντης θάλασσας της απόλυτης μουσικής και, ξεπερνώντας τα, φτάνει στις ακτές μιας νέας ηπείρου, μιας νέας συμφωνικής μουσικής γλώσσας όπου έχει όλες τις προδιαγραφές για να φιλοξενήσει το έργο τέχνης του μέλλοντος (SSD 1911, σ. 85).⁴

⁴ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, 16 Bde., Leipzig 1911.

Η βαγκνερική καινοτομία άρα ως προς την ορχήστρα, αφορά την κατάργηση της αυτονομίας και του ρόλου της ως οργάνου που επιτρέπει την ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας. Όπως φαίνεται από τις παραπάνω θέσεις του συνθέτη, το κύριο μέλημά του ήταν να ενσωματώσει την ορχήστρα σε ένα μεγαλύτερο οργανισμό, επιφορτίζοντας την παράλληλα με έναν καινούριο ρόλο. Χρησιμοποιώντας τις τεχνικές κατακτήσεις του παρελθόντος όχι σαν αυτοσκοπό αλλά για να τις βάλει στην υπηρεσία ενός υψηλότερου στόχου, έτσι όπως συμβολίζονταν από την ιδέα του για το δράμα. Η ενορχήστρωση των πιανιστικών και φωνητικών μοτίβων από τα *Wesendonck Lieder* μέσα στο τριστανικό δράμα εν προκειμένω, μετατρέπει την ορχήστρα σε πομπό εξωτερίκευσης ενός απαγορευμένου, ανικανοποίητου και ανολοκλήρωτου αισθήματος το οποίο, σύμφωνα με τις θεωρίες του συνθέτη, δε θα μπορούσε να εκφραστεί ικανοποιητικά από τις συχνότητες του πιάνου και της ανθρώπινης φωνής.

Σύμφωνα με τον Becker, η παραπάνω διεργασία επιτυγχάνεται μέσω του καθοριστικού ρόλου που κατέχει η αρμονία στη δραματική πλοκή. Φορέας της αρμονίας είναι η ορχήστρα, που έχει διαμορφωθεί από τον συνθέτη με τέτοιο τρόπο ώστε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της αρμονικής έκφρασης. Για το σκοπό αυτό έχει διευρυνθεί η ομάδα των ξύλινων και των χάλκινων πνευστών ώστε να μπορούν να υποστηρίξουν από μόνα τους πλήρεις τετράφωνες συγχορδίες, καθώς επίσης έχει αυξηθεί και ο αριθμός των εγχόρδων (Becker 1989, σ. 157). Ωστόσο, όπως θα δούμε κι έπειτα στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας, η ορχήστρα τείνει να μην ντουμπλάρει τους τραγουδιστές κατά τη διάρκεια των φωνητικών μερών. Αντιθέτως παραμένει στον ανεξάρτητο της ρόλο, σχολιάζοντας ή και συμμετέχοντας στους συνειδητούς ή υποσυνείδητους συσχετισμούς που προκύπτουν από τα διάφορα συμβάντα του δράματος.

Ο συνδυασμός αυτής της δραματικής ενότητας με την παράλληλη ανεξάρτητη ροή των πραγμάτων από τα στοιχεία που τη διέπουν υποκινείται από την αέναη κίνηση η οποία χαρακτηρίζει το βαγκνερικό *Leitmotiv*. Σύμφωνα με τον Becker, το *Leitmotiv* του Wagner παύει πλέον να είναι το ρομαντικό μοτίβο της υπενθύμισης όπως ήταν μέχρι πρότινος για τους Weber και Meyerbeer, καθώς τώρα μεταμορφώνεται σε ένα μέσο σχολιασμού της μουσικής και της ποιητικής δράσης ταυτόχρονα (Becker 1989, σ. 159). Η αναθεώρηση αυτή του *Leitmotiv* ως μουσικού μέσου, επομένως, δεν μπορεί παρά να πατάει πάνω στα πρότυπα που, όπως είδαμε και προηγουμένως, ο ίδιος ο Wagner είχε θέσει, αποτελώντας τη συνέχεια της μεθόδου θεματικής ανάπτυξης, όπως την είχαν χρησιμοποιήσει στο παρελθόν οι Haydn και Beethoven.

Αυτός είναι και ο λόγος, με βάση τον Becker, που έκανε τον Wagner να δηλώσει πώς είναι περιττή κάθε περαιτέρω προσπάθεια για συνέχιση της συμφωνικής μουσικής, καθώς πίστευε ότι μόνο αυτός συνέχιζε τη γόνιμη παράδοση της συμφωνίας, μετατρέποντας το θεματικό στοιχείο σε *Leitmotiv*. Το βαγκνερικό *Leitmotiv* έμελλε να υπηρετήσει έναν καινούριο στόχο που δεν ήταν άλλος από τη δραματική και μουσική δράση, η οποία είχε μία τέτοια νοηματική σαφήνεια ώστε να ξεπερνάει

τις αβεβαιότητες της καθαρά οργανικής συμφωνίας και να μη χρειάζεται πλέον τη βοήθεια κάποιου προγράμματος (Becker 1989, σ. 160).

Ανακεφαλαιώνοντας, η αναθεώρηση της όπερας από τον Wagner, μέσω της οποίας γεννήθηκε το μουσικό δράμα αποτελείται από τρεις βασικούς παράγοντες: τον στίχο, τη μελοποίηση του και την ορχήστρα. Κάθε ένας από αυτούς οφείλει να λειτουργεί ανεξάρτητα αλλά και σε άσπογη συνεργασία με τους υπόλοιπους ώστε να μπορέσει να επιτευχθεί το αριστουργηματικό συνολικό αποτέλεσμα, *Gesamtkunstwerk*. Πιο συγκεκριμένα, η αλληγορία που συνδέει δύο λέξεις μεταξύ τους, ανεξαρτήτως ρυθμού ή τονισμών, η μετατροπία που συνδέει δύο απομακρυσμένες τονικότητες και οι ηχητικές σχέσεις που συγκροτούνται από τις διαφορετικές ορχηστρικές ομάδες είναι τα τρία ισότιμα μεταξύ τους μέσα έκφρασης που έχει στη διάθεση του ο δημιουργός. Τα τρία αυτά μέσα, όντας εξαιρετικά υποδηλωτικά, περιγραφικά και πολύ ξεχωριστά, θεωρήθηκαν από τον Wagner ως ο πιο ταιριαστός συνδυασμός που είναι σε θέση να αποτυπώσει τους δραματικούς χαρακτήρες.

2.3 Μεθοδολογία της ανάλυσης

«Οι τρεις βασικοί συστατικοί παράγοντες του μουσικού δράματος, οι οποίοι οφείλουν να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους επί ίσοις όροις διατηρώντας παράλληλα τα ιδιαίτερα ατομικά τους χαρακτηριστικά και λειτουργίες, είναι ο στίχος, η μελωδία και η ορχήστρα. Ο στίχος οφείλει να συμμορφώνεται στους νόμους του ποιητικού ρυθμού, των τονισμών και της προσωδίας, η μελωδία με τη σειρά της να υπακούει στους κανόνες της τονικότητας ενώ η ορχήστρα σε αυτούς της αρμονίας. Καθένας από αυτούς τους τρεις παράγοντες κατέχει ένα μοναδικό μέσο που του δίνει την εξαιρετική δύναμη να εκφράσει τις εκάστοτε ιδιαιτερότητές του: ο στίχος εκφράζεται μέσα από τις λέξεις, η μελωδία μέσα από τις νότες και η ορχήστρα μέσα από τα όργανα.»

(Gryzanowski 1877, σ. 69).

Αρκετοί είναι μελετητές οι οποίοι έχουν ερευνήσει τον Wagner ως συνθέτη, ποιητή, συγγραφέα, φιλόσοφο, σκηνοθέτη και άλλες ιδιότητες που έχουν ανά καιρούς προσάψει στο πρόσωπό του. Στο παραπάνω απόσπασμα εντούτοις, το οποίο αποτελεί αυτούσια μεταφορά του ορισμού που δίνει ο ίδιος ο συνθέτης στο μουσικό του δράμα, από το 'Review of the *Richard Wagner's Theories of Music*' του Gryzanowski, οφείλει η παρούσα διπλωματική εργασία τη δομική της υπόσταση. Για να εξετάσουμε το ενδεχόμενο τα δύο από τα *Wesendonck Lieder* να επεξεργάστηκαν για τις ανάγκες της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* από τον συνθέτη, ώστε η τελευταία να μείνει στην αιωνιότητα σαν

μία δραματική αναπαράσταση της ίδιας της ζωής των Wagner και Wesendonck, οφείλουμε πρώτα να ερευνήσουμε τη δραματική φύση του αρχικού καρπού της σχέσης αυτής, δηλαδή των δύο αυτών μελοποιημένων ποιημάτων.

Ο ορισμός του μουσικού δράματος και η συγγένεια αυτού με το μοντέλο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, καθώς και η αξία που απέδιδε ο συνθέτης στη δύναμη της απόλυτης μουσικής η οποία οδήγησε στην αναγέννηση του *Leitmotiv*, οδήγησαν στο να δομηθεί η παρούσα εργασία όπως ακριβώς θα άρμοζε σε ένα βαγκνερικό μουσικό δράμα. Με βάση τον παραπάνω συλλογισμό, το ερευνητικό κομμάτι της παρούσας διπλωματικής εργασίας κατανεμήθηκε σε τρία βασικά κεφάλαια έρευνας όπου, σε καθένα από αυτά, εξετάζεται ξεχωριστά ο κάθε παράγοντας καθώς και το μέσο έκφρασης αυτού, ως προς το ερευνητικό ερώτημα. Τα τρία αυτά κεφάλαια πήραν έτσι το όνομα τους από το τρίπτυχο της ποίησης, της μουσικής και της ορχήστρας· στοιχεία που συναποτελούν τη δομή του βαγκνερικού μουσικού δράματος.

Το κεφάλαιο της ποίησης αποτελεί μια φιλολογική προσέγγιση των δύο ποιημάτων της Wesendonck, *Träume* και *Im Treibhaus*, τόσο εξατομικευμένα όσο και σε σχέση με το λιμπρέτο στα αντίστοιχα σημεία της όπερας όπου τα μοτίβα από τα τραγούδια ενσωματώνονται. Αξίζει να διευκρινιστεί ότι τα δύο ποιήματα εξετάζονται με βάση τη χρονολογική σειρά που γράφτηκαν και όχι εκείνη της έκδοσης τους, εξαιτίας της άμεσης χρονολογικής σύνδεσης που έχουν με την συνθετική εξέλιξη της όπερας. Οι μεταφράσεις των ποιημάτων αποτελούν εξολοκλήρου αποτέλεσμα προσωπικής γλωσσολογικής και φιλολογικής μελέτης, με στόχο την βέλτιστη έμμετρη εκδοχή τους στην ελληνική γλώσσα, η οποία συνεπάγεται την άμεση νοηματική μύηση του αναγνώστη στις προθέσεις της ποιήτριας. Η διαδικασία της μετάφρασης αποτέλεσε καταλυτικό παράγοντα ως προς την εξαγωγή στοιχείων για την περαιτέρω έρευνα που ακολουθεί στις υποενότητες του κεφαλαίου, των ερμηνευτικών αναλύσεων, τη μελέτη των συμβολισμών και τις νοηματικές συγγένειες που προκύπτουν σε σχέση με το τριστανικό λιμπρέτο.

Το τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας καταπιάνεται με το καθαρά μουσικό υλικό των δύο τραγουδιών, ερευνώντας αρχικά τα τραγούδια ως εξατομικευμένες συνθετικές μορφές και κατόπιν, αναζητώντας τα σημεία του τριστανικού δράματος όπου τα βασικά συνθετικά στοιχεία των τραγουδιών επανεμφανίζονται. Εξαιρετικά βοηθητική ως προς την εξαγωγή μεθοδολογίας ανάλυσης στο κεφάλαιο της μουσικής έρευνας στάθηκε η διδακτορική διατριβή του Miller Malcolm Bernard Bela 'Wagner's Wesendonck Lieder: an analytical study with considerations of the orchestra arrangements of Felix Mottl and Hans Werner Henze' (King's College, London, 1990). Η συγκεκριμένη μελέτη του Miller ερευνά τη σχέση ανάμεσα στη βαγκνερική συνθετική υφή των *Wesendonck Lieder*, με τις μετέπειτα μεταγραφές τους για ορχήστρα από τους Felix Mottl και Hans Werner Henze.

Η ερευνητική μεθοδολογία του Miller βασίζεται στη ρυθμική αναγωγή με βάση τη θεωρία του Schachter και στη σενκεριανή ανάλυση, ενώ στη συνέχεια γίνεται μοτιβική ανάλυση των *Wesendonck Lieder*. Η μέθοδος της σενκεριανής ανάλυσης ωστόσο, εστιάζει στην βαθύτερη μουσική δομή, ενώ η παρούσα ερευνητική διαδικασία αφορά κυρίως στη μουσική επιφάνεια, δηλαδή τα μουσικά μοτίβα και τον μετασχηματισμό τους μέσα στην όπερα. Για το λόγο αυτό, η ερευνητική μεθοδολογία της παρούσας διπλωματικής μπορεί να αρκестεί σε μία προσεκτική αρμονική ανάλυση των δύο τραγουδιών και κατόπιν, σε μια εκτενή μοτιβική ανάλυση, προσαρμοσμένη στις ανάγκες της συγκριτικής έρευνας που ακολουθεί παρακάτω. Η διαδικασία αυτή θα αποτελέσει το πρώτο βήμα για την κατανόηση του καθαρά μουσικού περιεχομένου των τραγουδιών ενώ στη συνέχεια, θα εξεταστεί ο μετασχηματισμός των μοτιβικών συμπλεγμάτων από τα τραγούδια μέσα στην όπερα.

Η τελευταία υποενότητα του κεφαλαίου της μουσικής ανάλυσης οφείλει τη δομική της διάρθρωση στη μελέτη του Russ Manitt 'Exploration morphologique et sémantique des leitmotifs communs à *Tristan und Isolde* et aux *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner' (*Intersections* 27/1, 16-53, Canadian University Music Society, 2006). Ο Manitt εντοπίζει τα βασικά μοτιβικά συμπλέγματα από τα τραγούδια *Träume* και *Im Treibhaus*, όπως αυτά εμφανίζονται μέσα στην όπερα, σχολιάζει τις εκάστοτε ονομασίες που τους έχουν μέχρι σήμερα αποδοθεί ενώ καταπιάνεται κυρίως με τη φιλοσοφική ερμηνεία των μοτίβων με βάση τις σχετικές θέσεις του Schopenhauer. Στην παρούσα διπλωματική εργασία αναλύονται οι τεχνικές της μοτιβικής μετάλλαξης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης κατά την επανεμφάνιση των βασικών μοτιβικών συμπλεγμάτων από τα τραγούδια μέσα στην όπερα. Η συγκριτική αυτή μοτιβική παράθεση γίνεται σε πλήρη συσχετισμό με τη μοτιβική ανάλυση που προηγείται.

Το τελευταίο κεφάλαιο της ερευνητικής διαδικασίας εξετάζει τον ρόλο που επιτελεί το ορχηστρικό όργανο ως φερέφωνο των βασικών μοτίβων από τα *Wesendonck Lieder* μέσα στο τριστανικό δράμα, σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Η μεθοδολογία της ανάλυσης που ακολουθήθηκε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο εξήχθη έπειτα από μελέτη των θέσεων του μουσικολόγου Wolfram Steinbeck, στη διάλεξή του με τίτλο *Die Idee des Symphonischen bei Richard Wagner Zur Leitmotivtechnik in 'Tristan und Isolde'*, από τα πρακτικά του εθνικού συνεδρίου μουσικολογίας με τίτλο 'Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik', που έγινε το 1981 στο Μπαϊρόιτ.

Σύμφωνα με τον Steinbeck, η αναθεώρηση της όπερας από τον Wagner, αυτό δηλαδή που ονομάζεται μουσικό δράμα, αναδύθηκε μέσα από την ανάπτυξη της συμφωνικής γραφής και όχι ως εξέλιξη της τέχνης της ίδιας της όπερας. Το νέο στοιχείο, το οποίο μέσα από το μουσικό δράμα όχι απλά αναγεννιέται αλλά αποτελεί κάτι το εντελώς πρωτόγνωρο, είναι ο ρόλος που επιτελεί πλέον η ορχήστρα ως μέσο. Η ένωση των τεχνών, επομένως, η οποία στοχεύει στο αριστουργηματικό

Gesamtkunstwerk, βασίζεται κυρίως στη μοναδικότητα της συμφωνικής επεξεργασίας των Leitmotiv που ενισχύεται από την τεχνική της Leittonharmonik, σε συνδυασμό με τη χαρακτηριστική ευελιξία που προσφέρει έτσι κι αλλιώς το στοιχείο της μυθοπλασίας (Steinbeck 1981, σ. 425, 428).

Με βάση τη θέση του Steinbeck, θα γίνει προσπάθεια ανάλυσης του ρόλου που επιτελεί η ορχήστρα μέσα στο τριστανικό δράμα σε δύο επίπεδα. Στην πρώτη υποενότητα που αποτελεί προεργασία της δεύτερης, θα γίνει ο σχολιασμός του ορχηστρικού οργάνου ως πομπού των μοτίβων που αναλύθηκαν προηγουμένως, σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα. Κατόπιν στη δεύτερη υποενότητα του κεφαλαίου θα γίνει ένας ερμηνευτικός συσχετισμός των δύο διαφορετικών εκφραστικών μέσων του δράματος, αυτών της ορχήστρας και του λιμπρέτο. Η σημασία της ορχήστρας ως εκφραστικό μέσο θα αντιπαρατεθεί σε αυτό το τελευταίο ερευνητικό κομμάτι με τη λειτουργία που επιτελεί το λιμπρέτο μέσα στο τριστανικό δράμα. Η ερμηνεία του σκοπού που επιτελούν λιμπρέτο και ορχήστρα ως δύο διαφορετικοί ρόλοι μιας παράστασης, θα αποτελέσει το τελευταίο στάδιο αυτής της μελέτης. Αυτό το κομμάτι της έρευνας κλείνει τον κύκλο μιας ερευνητικής μεθοδολογίας βασισμένης εξολοκλήρου στη σημασία που επιτελούν οι βασικοί συντελεστές του βαγκνερικού μουσικού δράματος, τόσο εξατομικευμένα όσο και αναλύοντάς τους συγκριτικά, με γνώμονα τον αποσυμβολισμό του τριστανικού μύθου, ως προς το ερευνητικό ερώτημα.

2.4 Γλωσσάρι

Οι όροι που παρατίθενται παρακάτω είναι όροι που χρησιμοποιούνται στην παρούσα διπλωματική εργασία και είναι απαραίτητοι για την κατανόηση της αναλυτικής προσέγγισης του έργου.

Παρήχηση: το σχήμα λόγου που δημιουργείται, όταν επαναλαμβάνονται λέξεις ομόηχες ή η ίδια συλλαβή, ο ίδιος φθόγγος, με σκοπό τη δημιουργία ακουστικών εντυπώσεων (Μπαμπινιώτης 2002, σ. 1345).

Πλεκτή ομοιοκαταληξία: μορφή ομοιοκαταληξίας, κατά την οποία οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν ανά δύο, δηλαδή ο πρώτος με τον τρίτο, ο δεύτερος με τον τέταρτο κ.λ.π. (Μπαμπινιώτης 2002, σ. 1421).

Προσωδία: ο μουσικός τονισμός σε διάφορες γλώσσες με βάση τη μακρότητα ή βραχύτητα των συλλαβών (Μπαμπινιώτης 2002, σ. 1499).

Φωνοδήγηση (voice-leading): η πρόσληψη της εκάστοτε φωνής ενός πολυφωνικού μέρους ως ξεχωριστή γραμμική κίνηση και όχι ως στοιχείο μιας κάθετης προκύπτουσας αρμονίας (William Drabkin, *Grove Music Online*).

Leittonharmonik: τεχνική αρμονικής ανάπτυξης η οποία καθορίζεται από ημιτονιακές έλξεις, όπως για παράδειγμα φθόγγους που λύνονται σε ανιόν ή κατιόν διάστημα μικρής δευτέρας.

Parody technique: τεχνική σύνθεσης όπου για τη δημιουργία ενός νέου έργου χρησιμοποιείται προϋπάρχον συνθετικό υλικό (Tilmouth/ Sherr, *Grove Music Online*).

Recitativo secco: είδος μελωδικής αφήγησης για φωνή την οποία συνοδεύει ένα μικρό μουσικό σύνολο, συνήθως με την παρουσία τσέμπαλου και βιολοντσέλου, ακολουθώντας όμως τις διακυμάνσεις του λόγου.

Unendliche Melodie/ Αέναη μελωδία: η τεχνική της μελωδικής ανάπτυξης κατά τη βαγκνερική σκηνική μουσική, βάσει της οποίας οι τελικές πτώσεις συνεχώς αναβάλλονται μέσω μιας εξελικτικής διαδικασίας πλούσιων γραμμικών διακλαδώσεων, οι οποίες δημιουργούν μια συνεχή αίσθηση ανολοκλήρωτης κίνησης (Kurth 1923, σ. 446).

3. ΠΟΙΗΣΗ

3.1 Μεταφράσεις ποιημάτων

Träume

Sag,
welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfängen,
Dass sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume,
die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blüh'n,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durch's Gemüte ziehn?

Träume,
die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!

Träume,
wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küsst,
Dass zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüsst,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

Όνειρα

Πες μου,
ποια υπέροχα όνειρα
τη σκέψη μου αγκαλιάζουν,
μην είν' του μάταιου τίποτα
καπνοί ξεθωριασμένοι;

Όνειρα,
που κάθε ώρα,
κάθε μέρα ανθούν,
και την καρδιά διαπερνούν
με τους ουράνιους χρησμούς τους.

Όνειρα,
η υπέροχη τους λάμψη
μες στην ψυχή αναβλύζει,
κι εκεί μια αιώνια εικόνα ζωγραφίζει:
Αιώνια Λήθη – Μοναδική Ανάμνηση!

Όνειρα,
όπως της Άνοιξης ο ήλιος,
μ' ένα φιλί διώχνει το χιόνι απ' τα άνθη
κι όπως αυτά ποτέ ξανά
δε γνώρισαν την τέρψη,
μια νέα μέρα τώρα τους χαρίζει,

Να μεγαλώσουν και ν' ανθίσουν,
ονειρικά το άρωμα τους να χαρίσουν,
πάνω στο στήθος σου απαλά να διαλυθούν
και μες στο μνήμα τελικά να βυθιστούν.

Im Treibhaus

Hoch gewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge,
Steiget aufwärts süsser Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus,
Und umschlinget wahnbefangen
Öde Leere nicht'gen Graus.

Wohl ich weiss es, arme Pflanze:
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
an der Blätter grünen Saum.

Στο θερμοκήπιο

Στεφάνια από φύλλα εκτείνονται
στο σμαραγδένιο θόλο,
παιδιά από μέρη μακρινά,
γιατί θρηνεείτε;

Αμίλητα τεντώνετε κλαδιά,
φιγούρες στον αέρα ζωγραφίζουν,
και του γλυκού αρώματος σας η ευωδιά,
ένα βουβό τοπίο θλίψης καθρεφτίζει.

Απλώνετε τα χέρια σας μακριά
εμπρός στο διακαή σας πόθο,
και μες στην πλάνη αγκαλιάζετε
τη φρίκη ενός έρημου κενού.

Ξέρω καλά, φτωχέ μου θάμνε:
είναι κοινή η μοίρας μας,
κι αν από τη λάμψη αστράφτει
δεν είν' εδώ η πατρίδας μας!

Κι έτσι όπως ο ήλιος φεύγει
από το άδειο φως της μέρας,
έτσι κι αυτός που υποφέρει
τυλίγεται μες στο σκοτάδι της σιωπής.

Το θρόισμα των φύλλων που σιγανά σαλεύει,
το σκοτεινό υφαίνει δωμάτιο με τρόμο:
στο πράσινό τους στρίφωμα επάνω
βαριά δάκρυα σταγόνες να αιωρούνται βλέπω.

3.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Η ευτυχία της αγάπης μέσα από τον θολό και μυστηριώδη κόσμο των ονείρων αποτελεί το βασικό θεματικό κέντρο του ποιήματος *Träume*. Το ποίημα ξεκινά εκθέτοντας την προφανή αντίθεση και κατ' επέκταση τον προβληματισμό που γεννούν τα όνειρα ανάμεσα στον κόσμο του συνειδητού και του υποσυνείδητου. Τα όνειρα, που «αγκαλιάζουν το μυαλό», φαίνεται να διαθέτουν μια υψηλότερης φύσεως πραγματικότητα η οποία τα αποτρέπει από το να ξεθωριάζουν «σαν καπνός μέσα στο μάταιο Τίποτα». Αυτή η έννοια επανεμφανίζεται και στην τελευταία στροφή του ποιήματος όπου τα όνειρα διαλύονται, ξεθωριάζουν και τελικά επιστρέφουν σαν τα φυτά εκεί απ' όπου ξεκίνησαν: βυθίζονται μέσα στο λάκκο ενός μνήματος για να μπορέσουν στη συνέχεια να ξαναγεννηθούν. Μέσω της μεταφοράς αυτής φαίνεται να επιτυγχάνεται τελικά το ιδανικό πεπρωμένο των ονείρων που δεν είναι άλλο από την ολοκλήρωση του κυκλικού δυαδικού μοντέλου Αγάπη-Θάνατος πάνω στο οποίο βασίζεται εξολοκλήρου το τριστανικό δράμα.

Στις τρεις πρώτες στροφές του ποιήματος γίνεται μια εκτενής περιγραφή του υποσυνείδητου κόσμου που προσφέρουν τα όνειρα με αυξημένη συγκινησιακή ένταση και δηκτικότητα. Ενώ η α' στροφή ξεκινάει με μια ρητορική ερώτηση από πλευράς της ποιήτριας, οι επόμενες τρεις στροφές ξεκινούν με την επανάληψη της λέξης του τίτλου «Όνειρα». Το φαινόμενο της επανάληψης παρατηρείται και στη λέξη «Dass» (στροφές δ' και ε') όπου κατά το γερμανικό κείμενο έχει τον ρόλο αναφορικής αντωνυμίας ως προς την παρομοίωση των ονείρων με άνθη, προσδίδοντας στο στίχο μια αίσθηση παρηχητικής υπερχειλίσης, προϋδεάζοντας έτσι εννοιολογικά το ξεχείλισμα του αρώματος των λουλουδιών στο β' στίχο της τελευταίας στροφής.

Στην α' και β' στροφή του ποιήματος τα όνειρα χαρακτηρίζονται από αισθησιασμό καθώς αγκαλιάζουν τη σκέψη και ακολούθως, με το γλυκό τους άρωμα διαπερνούν την καρδιά. Στη συνέχεια της β' στροφής οικοδομείται, μέσω τη χρήσης χρονικών προσδιορισμών, μια αύξουσα συναισθηματική ένταση αφού τα όνειρα κάθε μέρα και ώρα ανθούν όλο και περισσότερο. Κατά την γ' στροφή του ποιήματος περιγράφεται για πρώτη φορά η άυλη φύση των ονείρων τα οποία με την υπέροχη τους λάμψη ζωγραφίζουν μια εικόνα στην ψυχή. Η «αιώνια εικόνα» της γ' στροφής διαμορφώνει τη νοηματική κορύφωση του ποιήματος με τις έννοιες «Αιώνια Λήθη» και «Μοναδική Ανάμνηση» να εστιάζουν τη σημασιολογική δομή για πρώτη φορά μακριά από τον κόσμο των ονείρων, επικεντρώνοντας την στο ένα και μοναδικό αντικείμενο της αγάπης. Η κορύφωση αυτή, που ξεκινάει με την πληροφορία ότι τα όνειρα έχουν την ικανότητα να εισχωρούν στην ψυχή, οδηγείται σε μια νοηματική αποκλιμάκωση κατά την τελευταία στροφή, όπου τα όνειρα περιγράφονται ως ξεθωριασμένα να σβήνουν.

Το χρονικό σημείο αναφοράς της Άνοιξης, στο ξεκίνημα της δ' στροφής, που διώχνει με τη θέρμη της το χιόνι από τα άνθη, λειτουργεί αντηχητικά ως προς τους χρονικούς προσδιορισμούς της β' στροφής που είδαμε προηγουμένως. Ο πρώτος ήλιος της Άνοιξης λιώνει το χιόνι του χειμώνα, χαρίζοντας στα άνθη μια τέρψη που ποτέ άλλοτε δε γνώρισαν. Μέσω αυτής της μεταφοράς επιτυγχάνεται μια ιδιαίτερα ζωνρή αντίθεση μεταξύ θερμού και παγωμένου κλίματος, καθώς και ανάμεσα σε μια συμπαντική και μικροκοσμική τροχιά όπου το ένα μικρό τμήμα αντανακλά το σύνολο, ενώ παράλληλα συνδέει τη λεπτή και αιθέρια ποιότητα που προσδίδουν οι ακτίνες του ήλιου, το χιόνι και τα άνθη με τον κόσμο των άυλων ονείρων. Το πρώτο δίστιχο της τελευταίας στροφής του ποιήματος ανακαλεί νοηματικά τις περιγραφές της β' στροφής σχετικά με τα λουλούδια που ανθίζουν ενώ το αρωματικό στοιχείο που εισάγεται οδηγεί σε μια αισθητηριακή κορύφωση. Στους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος φανερώνεται η διαδικασία πραγμάτωσης του σκοπού των ονείρων, αφού σύμφωνα με τη λογοτεχνική εικόνα των μεταφορών, τα άνθη (όνειρα) επιστρέφουν βαθιά θαμμένα στη γη, δηλαδή εκεί απ' όπου προέρχονται.

Το ποίημα χαρακτηρίζεται από πλεκτή ομοιοκαταληξία ABAB που, όπως φαίνεται από τη μετάφραση, συμβαδίζει και νοηματικά με την αφηγηματική ροή του λόγου. Η ομοιόμορφη και αέναη δομική αλληλουχία εντούτοις, που παρατηρείται στα υπόλοιπα ποιήματα του κύκλου δίνει τη θέση της εδώ σε μια πιο πολυφωνική και αντιστικτικά εξελισσόμενη δομή, που έχει ως στόχο να φέρει στην επιφάνεια την άστατη και φευγαλέα αίσθηση των ονείρων (Miller 1990, σ. 148). Το ρυθμικό μοτίβο της ομοιοκαταληξίας στο τέλος κάθε στίχου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από τρία διαφορετικά γνωρίσματα: την εναλλαγή τονισμένων και μη τονισμένων συλλαβών, την ποικιλομορφία μονοσύλλαβων και δισύλλαβων καταλήξεων και τις ευρείας κλίμακας ηχητικές διασυνδέσεις φωνηέντων μέσω των συχνών επαναλήψεων. Για παράδειγμα οι στροφές β', δ' και ε' συνδέονται ακουστικά μέσω της ηχητικής επανάληψης της συλλαβής «-u», ενώ στις ακουστικά αντιθετικές μεταξύ τους στροφές α' και γ', παρατηρείται η ανάγκη για καλλιέργεια μια στροφικής εσωτερικής ομοιοκαταληξίας, σχεδόν αποκομμένης από το κατά τα άλλα ομοιόμορφο μέτρο του ποιήματος.

Το φαινόμενο της παρήχησης εμφανίζεται μονάχα στους πρώτους στίχους των α' και δ' στροφών με την επανεμφάνιση του γράμματος «w». Η τεχνική της επανάληψης λέξεων ωστόσο, επιδρά το ίδιο αποτελεσματικά τόσο σε εννοιολογικό όσο και σε ηχητικό επίπεδο. Μέσω της επανάληψης των λέξεων «nicht» (=δεν) και «Nichts» (=Τίποτα) στην α' στροφή, που έρχονται σε εννοιολογική αντίστιξη με τη λέξη «Sinn» (=μυαλό, λογική), δημιουργείται ένας ισχυρός αντιπαραβολικός συσχετισμός που στόχο έχει να αναδείξει την αμφιταλάντευση της φύσης των ονείρων ανάμεσα στο ρεαλισμό και το υποσυνείδητο. Η εξελικτικού χαρακτήρα επανάληψη της λέξης «jeder» και «jedem» (=κάθε) δημιουργεί ένα αίσθημα συνεχούς ανάπτυξης ως προς το φιλολογικό και

υφολογικό υλικό καθώς και συμβολικά, ως προς την πάροδο του χρόνου ο οποίος, όπως ακριβώς τα όνειρα χαρακτηρίζονται από κινητικότητα, ποτέ δε μένει στάσιμος.

Εξαιρετικής σημασίας είναι επίσης η επανάληψη της λέξης «Dass» που σχολιάστηκε παραπάνω, ενώ η πιο εμφατικής σημασίας λεκτική επαναδιατύπωση μέσα στο ποίημα είναι εκείνη της λέξης «Träume» στο ξεκίνημα των β', γ' και δ' στροφών. Η τριπλή εμφάνιση του τίτλου μέσα στο ποίημα υποδηλώνει αφενός δομικά την κυκλική του μορφή κι αφετέρου συμβολίζει τα αισθήματα της προσμονής της χαράς μέσα σε ένα ευρύτερο τελεολογικό πλαίσιο προς την λύτρωση, που στην περίπτωση αυτή δεν είναι άλλη από την πραγμάτωση των ονείρων. Η τριαδική αυτή επαναδιατύπωση του τίτλου αποτελεί σίγουρα κομμάτι μιας μεγαλύτερης εξελικτικής διεργασίας καθώς η λέξη «Träume» ή ομόρριζα αυτής, εμφανίζεται σε καθεμία από τις πέντε στροφές του ποιήματος. Στην α' στροφή τα όνειρα αποτελούν αντικείμενο μιας ρητορικής ερώτησης η οποία εστιάζει στη μοναδική υφή τους που τα κάνει να μονοπωλούν τη λογική.

Το αντικείμενο της συγκεκριμένης ερώτησης πρόκειται στις ακόλουθες τρεις στροφές να επεξεργαστεί περαιτέρω, στα πλαίσια μιας αναπτυξιακής διαδικασίας με τη χρήση παραλληλισμών, περιγραφών και μεταφυσικών συμβολισμών. Στην τελευταία στροφή του ποιήματος τα όνειρα επιστρέφουν μεταμορφωμένα στη μετοχή ενεστώτα ενεργητικής φωνής «Träumend». Αυτού του τύπου η δυναμική γραμματική μετάλλαξη έχει ως στόχο να αναδείξει τη ρεαλιστική φύση των ονείρων που, όπως είδαμε στην α' στροφή του ποιήματος, δεν πρόκειται για ξεθωριασμένους καπνούς του μάταιου Τίποτα, αντιθέτως είναι ενεργά κι ως εκ τούτου δικαιούνται να διαλύονται εμπρός στην τελική τους εκπλήρωση.

Στο δεύτερο ποίημα από τη συλλογή *Wesendonck Lieder* με τίτλο *Im Treibhaus* τίθεται το αίσθημα του μαρτυρίου ως σύμβολο της ανάγκης για πνευματική ολοκλήρωση, μέσω του διαλόγου μεταξύ της ποιήτριας και ενός τροπικού φυτού. Η δομή των έξι τετράστιχων στροφών μπορεί να κατανεμηθεί σε δύο αφηγηματικά επίπεδα: την προσωποποίηση του φυσικού κόσμου αποδίδοντας του ανθρώπινα χαρακτηριστικά και την καταγραφή της προσωπικής εμπειρίας της ποιήτριας από την ίδια.

Στις τρεις πρώτες στροφές η ποιήτρια περιγράφει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του φυτού, απευθυνόμενη σε αυτό σε β' πρόσωπο καθώς και το μοιραίο ρόλο που παίζει στη συναισθηματική του κατάσταση ο χώρος του θερμοκηπίου. Η τεχνική της ανθρωποποίησης του φυτού γίνεται ήδη από το πρώτο τετράστιχο αντιληπτή όταν η ποιήτρια παρομοιάζει τα τροπικά φυτά του θερμοκηπίου με παιδιά από μακρινές πατρίδες και τα ρωτά γιατί θρηνούν. Ο όρος «προσωποποίηση» δεν είναι μάλλον αρκετός για να περιγράψει τη βαθιά ανάγκη της ποιήτριας να αναγάγει το φυτό σε ανθρώπινο ον. Αυτή την τεχνική της ανθρωποποίησης του άψυχου φυσικού κόσμου θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε ορθότερα με τον όρο «παθητική πλάνη» ο οποίος διατυπώθηκε για πρώτη φορά περί τα μέσα του 19ου

αιώνα από τον Άγγλο συγγραφέα John Ruskin (Abrams and Harpham 2012, σ. 269). Ο συνεχής διάλογος μεταξύ ποιήτριας και φυτού ενισχύει την καταλληλότητα του όρου εν προκειμένω, καθώς η ποιήτρια απευθύνεται συνεχώς στο φυτό σε μορφή διαλόγου, αναζητώντας την έκφραση ενός υποκειμενικού αισθήματος πόνου, όπως ακριβώς θα έκανε σε μια κανονική μορφή ανθρώπινου διαλόγου.

Το στοιχείο του υποκειμενικού πόνου κάνει έντονα την εμφάνιση του στη β' στροφή του ποιήματος όπου το γλυκό άρωμα του φυτού αποτελεί μια σιωπηλή μαρτυρία θλίψης ενώ, στη γ' στροφή, τα χέρια που συμβολίζουν τα κλαδιά, εκτείνονται εμπρός στο μάταιο πόθο της λύτρωσης που τελικά δεν πρόκειται παρά για μια πλάνη. Με τη χρήση του α' προσώπου, στον πρώτο στίχο της δ' στροφής, επιτυγχάνεται μια δομική μετατόπιση του υποκειμένου καθώς φανερώνεται μια διάθεση ενσυναίσθησης από πλευράς της ποιήτριας η οποία αναγνωρίζει την κοινή της μοίρα με το φυτό: Από τη μια πλευρά το τροπικό φυτό, ακόμα και αν το θερμοκήπιο δημιουργεί μια ζεστή αίσθηση του υπέρλαμπρου φωτός, γνωρίζει ότι αυτό δε θα μπορούσε ποτέ να αντικαταστήσει τις φυσικές κλιματολογικές συνθήκες της πατρίδας του. Από την άλλη πλευρά η Mathilde Wesendonck, γοητευμένη από το ερωτικό ειδύλλιο που εκτυλίσσεται παράλληλα με τον Wagner, ξέρει ότι δεν πρόκειται παρά μόνο για μια συναισθηματική χίμαιρα που, όσο κι αν λάμπει, παραμένει μια άπιαστη συνθήκη σε ένα σιωπηλό και σκοτεινό τοπίο (ε' στροφή).

Η απότομη εναλλαγή σε ύφος περιγραφικής αφήγησης (όπως είδαμε στην α' στροφή) επανεμφανίζεται στο ξεκίνημα της τελευταίας στροφής, κλείνοντας έτσι το ποίημα με έναν εξαιρετικά δραματικό τρόπο. Η κυριότερη μέχρι στιγμής στιχομυθία του ποιήματος θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι το εντυπωσιακό και υπέρλαμπρο φως το οποίο όμως τελικά παραμένει εφήμερο καθώς κρύβει ένα μάταιο και βουβό σκοτάδι. Η ανθρωπόμορφη απεικόνιση του θάμνου οδηγεί κατά την τελευταία στροφή σε μια συναισθηματική κλιμάκωση, αφενός μέσω του υπαινιγμού του κλάματος του φυτού και αφετέρου με τη χρησιμοποίηση του α' προσώπου από την ποιήτρια. Γίνεται πλέον όσο ποτέ πριν αισθητή η αμφίδρομη σχέση και η ενσυναίσθηση μεταξύ ανθρώπου και φυτού καθώς το τελευταίο συμπάσχει κατά κάποιο τρόπο στον πόνο της ποιήτριας ενώ εκείνη με τη σειρά της, είναι σε θέση να διακρίνει τα δάκρυά του, που αιωρούνται στους φλοιούς των φυλλωμάτων του.

Ήδη από την πρώτη στροφή του ποιήματος επιτυγχάνεται η αίσθηση μιας εξωτικής αύρας μέσω των περιγραφών του τροπικού φυτού. Η εμφατική χρήση της τόσο ομαλής τελικής όσο και εσωτερικής ομοιοκαταληξίας καθώς και των παρηχήσεων, αναδεικνύει την υποβλητική ατμόσφαιρα του θερμοκηπίου που αποτελεί το πεδίο συμβολισμών και μεταφορών, καθρεφτίζοντας έτσι τη συναισθηματική κατάσταση της ποιήτριας. Η σταθερή τεχνική της πλεκτής ομοιοκαταληξίας που συναντήσαμε και στο *Träume*, επιτρέπει τη ζωνρή παράθεση των εξωτικών χρωμάτων των εικόνων

που περιγράφονται, ενώ μέσω της εναλλαγής των μονοσύλλαβων και δισύλλαβων ομοιοκαταληξιών ενισχύεται ο αφηγηματικός ρυθμός.

Μία ιδιαίτερης σημασίας παρήχηση παρατηρείται στην ε' στροφή του ποιήματος όπου η εναλλαγή των στίχων μέσω της χρήσης της κατάληξης -εί προσδίδει έμφαση στην εκ βαθέων εξομολόγηση των συναισθημάτων τόσο από πλευράς της ποιήτριας όσο και του φυτού. Στη γ' στροφή συναντούμε επίσης μία μορφή τροποποιημένης παρήχησης της συλλαβής «-a» ανάμεσα στους στίχους β' και δ'. Με βάση τη μετάφραση θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε την διπλή αυτή παρήχηση σαν ένα αλληλένδετο ζευγάρι ελπίδας και ματαιότητας, καθώς το φυτό εκτείνει τα χέρια του ψηλά στην προσπάθεια του να δραπετεύσει ώσπου τελικά η προσπάθεια του αποδεικνύεται μάταιη.

Ένα στοιχείο ευρύτερης αφηγηματικής προσωδίας παρατηρείται στους άρτιους στίχους των στροφών γ' και στ' όπου γίνεται χρήση της συλλαβής «-au», συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο νοηματικά τις διάσπαρτες περιγραφές του φυτού, ενώ παράλληλα επιτυγχάνεται μια σημασιολογική αντίθεση ως προς στις στροφές δ' και ε' που παρεμβάλλονται. Παράλληλα με τη σταθερή φόρμα της τελικής ομοιοκαταληξίας, στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, παρατηρείται και ένας δευτερεύων εσωτερικός, ενισχυμένος από την παρήχηση του στίχου, ρυθμός στο ξεκίνημα της β' στροφής μέσω της χρήσης της συλλαβής «-εί». Το φαινόμενο αυτό λειτουργεί αντιστικτικά ως ένα δευτερεύων ρυθμικό μοτίβο απέναντι στο αέναο αφηγηματικό μοντέλο ABAB, ενώ μακροδομικά συνδέει τις πολύχρωμες συγκινησιακές περιγραφές των στροφών β' και ε'.

3.3 Παραλληλισμοί με το τριστανικό λιμπρέτο

Όπως είδαμε προηγουμένως στην ερμηνευτική ανάλυση του *Träume*, η απόπειρα ερμηνείας της αμφίσημης υπόστασης του κόσμου των ονείρων, η οποία αποτελείται από ένα κράμα αισθητής και υποσυνείδητης πραγματικότητας, είναι παρούσα από την αρχή του έργου. Η γοητευτική έλξη που προκαλεί στον συνειδητό ανθρώπινο νου η εξερεύνηση του μυστηριακού κόσμου του υποσυνείδητου, της νύχτας και των ονείρων αποτελεί το κεντρικό θέμα του ποιήματος. Η φύση, ως πεδίο παραλληλισμών, διεισδύει στο ποιητικό κείμενο μέσω της χρήσης έντονων συμβολισμών όπως αυτής του ήλιου ο οποίος, φιλώντας με τις θερμές του ακτίνες τους πρώτους ανθούς τις Άνοιξης, τους διασώζει από το χειμωνιάτικο χιόνι που είχε απομείνει να τους καλύπτει (δ' στροφή). Αναφορές σε ανώτερες δυνάμεις που προσφέρουν μια πνευματική σωτηρία κάνουν επίσης την εμφάνιση τους στο ποίημα μέσα από τους στίχους: «με τους ουράνιους χρησμούς τους» και «μια αιώνια εικόνα ζωγραφίζουν» στις στροφές β' και γ' αντίστοιχα, ενώ το στοιχείο του ειρηνικού θανάτου που

χρησιμοποιείται ως σύμβολο μιας τελεολογικής λύτρωσης και επιτέλεσης ενός σκοπού, είναι επίσης έντονο στην τελευταία στροφή του ποιήματος.

Το σημαντικότερο ωστόσο στοιχείο που θα εξεταστεί στην παρούσα υποενότητα, είναι η συγγένεια μεταξύ ποιητικού κειμένου του *Träume* σε σχέση με το λιμπρέτο της όπερας Τριστάνος και Ιζόλδη και πιο συγκεκριμένα, με το κείμενο από το *Liebesduett* της β' πράξης της όπερας «*O sink hiernieder, Nacht der Liebe*». Ο Wagner άρχισε τη μετεγγραφή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Gottfried von Straßburg σε λιμπρέτο όπερας, επηρεασμένος από το ερωτικό του πάθος με τη Mathilde σε συνδυασμό με την έμμονη του ιδέα γύρω από τις έννοιες της απόρριψης και της έκφρασης της απόλυτης αγάπης (Cabaud 2017, σ. 95). Σύμφωνα με το παρακάτω απόσπασμα από την αλληλογραφία του με τη Mathilde, ο συνθέτης ξεκίνησε τις σημειώσεις της πρόζας του λιμπρέτο στις 20 Αυγούστου του 1857, το οποίο ολοκλήρωσε και απήγγειλε στη Mathilde την 18η Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους. Πρόκειται για μια ημερομηνία εξαιρετικής σημασίας αφού, έναν χρόνο αργότερα, σηματοδοτεί την αναχώρηση του Wagner από το *Άσυλο*:

«Πριν ένα χρόνο ακριβώς σαν σήμερα ολοκλήρωσα το ποίημα του Τριστάνου, τελειώνοντας και την τελευταία του πράξη, η οποία με οδήγησε στην καρέκλα δίπλα από τον καναπέ, με αγκάλιασε και μου είπε: "Πλέον δεν έχω άλλη επιθυμία!" Εκείνη τη μέρα, εκείνη την ώρα γεννήθηκα ξανά. Σε εκείνο το χρονικό σημείο αισθάνθηκα τη ζωή μου να χωρίζεται στα δύο: στη ζωή μέχρι τότε και τη ζωή από δω και πέρα. Τόσο θαυμάσια ήταν εκείνη η μοναχική στιγμή

...

Μια ευγενική γυναίκα, ντροπαλή και συνεσταλμένη, έριξε με θάρρος την καρδιά της στη θάλασσα της θλίψης, χαρίζοντας μου τη μοναδική αυτή στιγμή λέγοντας: Σ' αγαπώ! Έτσι η στιγμή αυτή ορκίστηκε στο θάνατο να δώσει σε μένα τη ζωή· από εκεί και έπειτα δέχτηκα να ζω και να μοιράζομαι μαζί της τον κόσμο, τον πόνο και το θάνατο. Από τη στιγμή εκείνη το ξόρκι του πόθου μου είχε πλέον λυθεί!...

... Σ' ευχαριστώ ευγενικέ άγγελε της αγάπης!»

(Ellis 1911, σ. 42-43).

Μέσα από αυτή την επιστολή ο Wagner μας προσφέρει ένα τεράστιο στοιχείο επίγνωσης της σημαντικότητας της σχέσης του με την ποιήτρια για τον ίδιο, ως προς το νόημα της ίδιας του της ζωής τόσο σε ανθρώπινο όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Σύμφωνα με την εξιστόρηση των γεγονότων από την πλευρά του συνθέτη, η ποιήτρια από εκείνη τη στιγμή ομολόγησε με πάθος την αγάπη της για τον ίδιο. Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κάτι αναφορικά με τη δική της θεώρηση των

πραγμάτων, μιας και ελάχιστα γράμματα ερωτικού περιεχομένου με παραλήπτη τον Wagner έχουν διασωθεί. Εντούτοις, το πλούσιο σε παραλληλισμούς περιεχόμενο του ποιήματος *Träume* αποκαλύπτει από την πλευρά της ποιήτριας ένα σταθερά εξελισσόμενο μοντέλο έκφρασης του διακαού της πόθου για υλοποίηση μιας ανέφικτης αγάπης, στοιχεία που συνδέονται ρητά με το περιεχόμενο της παραπάνω επιστολής και κατ' επέκταση, φιλολογικά και ερμηνευτικά με το λιμπρέτο της όπερας.

Στη β' στροφή του ποιήματος τα όνειρα, που παρομοιάζονται με λουλούδια, ανθίζουν με την κάθε ημέρα και ώρα όλο και περισσότερο ενώ παράλληλα ο συνθέτης, όπως είδαμε στην επιστολή παραπάνω, περιγράφει τη στιγμή της σύλληψης του τριστανικού λιμπρέτο ως μια μέρα και ώρα όπου ο ίδιος ένιωσε να αναγεννιέται. Η επιλογή των λέξεων αυτών δεν μπορεί φυσικά να θεωρηθεί ως συμπτωματική, εφόσον στη συνέχεια της επιστολής ο Wagner αναφέρεται στα θεμελιώδη θεματικά κέντρα της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη*: «Έτσι η στιγμή αυτή ορκίστηκε στο θάνατο να δώσει σε μένα τη ζωή· από εκεί και έπειτα δέχτηκα να ζω και να μοιράζομαι μαζί της τον πόνο και το θάνατο.» Το συγκεκριμένο απόσπασμα της επιστολής συνδέεται με την τελευταία στροφή του *Träume* με τρόπο τελεολογικό ως προς την επίτευξη του σκοπού της ρεαλιστικής ύπαρξης ενός ονείρου ή ενός φυτού, είτε ακόμη και στην περίπτωση του συνθέτη, όπως ο ίδιος αναφέρει, «τη ζωή από δω και πέρα».

Στο *Träume*, η συγγραφέας προσωποποιεί τα όνειρα και τα παρομοιάζει με λουλούδια που ανυπομονούν να ανθίσουν στο σκοτάδι της νύχτας, ενώ στον Τριστάνο το ζευγάρι αδημονεί για την έλευση της νύχτας ώστε να μπορεί ελεύθερα να εκδηλώσει τον έρωτα του. Ο τελευταίος στίχος του τραγουδιού «Und dann sinken in die Gruft» και ο πρώτος του *Liebesduett* «O sink hiernieder, Nacht der Liebe» ταυτίζονται μέσω του συμβολισμού που επιτυγχάνεται από τη χρήση της λέξης «sinken» (=βουλιάζω). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε τα όνειρα που δεν καταφέρνουν να επιβιώσουν μετά το πέρας της νύχτας κι έτσι «βυθίζονται μέσα στο μνήμα» ενώ στη δεύτερη, οι ερωτευμένοι παρακαλούν τη Νύχτα της Αγάπης να βυθίσει έστω και το τελευταίο φως στο σκοτάδι.

Ενδιαφέρον επίσης έχει η πληροφορία πως όταν ο Wagner αποφάσισε να αλλάξει τις σκηνοθετικές του οδηγίες στα τελευταία μέτρα της σκηνής, σημείωσε τη φράση «senkt sich vor ihr auf die Knie», καθοδηγώντας έτσι τον Τριστάνο να γονατίσει μπροστά στην Ιζόλδη στη συγκεκριμένη σκηνή (Ellis 1908, σ. 313). Σύμφωνα με το μουσικολόγο Martin Staehelin εντοπίζονται επίσης αρκετοί συσχετισμοί που αφορούν στη γλώσσα, στη μορφή και στο περιεχόμενο των δύο έργων: Στη γ' στροφή του ποιήματος συναντούμε τον στίχο «Allvergessen, Eingedenken» ο οποίος αναφέρεται στη γλυκιά μυστηριακή λήθη της νύχτας η οποία επιτρέπει στους δύο εραστές να βιώσουν την αγάπη τους σε πείσμα του καταστροφικού για αυτούς φωτός της ημέρας. Στο *Liebesduett* αντίστοιχα εμφανίζεται ο στίχος «all Gedenken, all Gemahnen» ο οποίος, μέσω της ποιητικής μεταφοράς, αναφέρεται στο

μοιραίο θάνατο των ονείρων των ερωτευμένων σε συνδυασμό με τον απόκοσμο στίχο της α' στροφής του Liebesduett «löse von der Welt mich los» (=απελευθέρωσε με από τον κόσμο), (Stahelin 1984, σ. 47).

Σύμφωνα με το μουσικολόγο Russ Manitt, καταλυτικής σημασίας ήταν σίγουρα και η φιλία του συνθέτη με τον Γερμανό φιλόσοφο Arthur Schopenhauer. Ο ασπασμός των φιλοσοφικών του θέσεων από πλευράς του Wagner, που δεν ήταν άλλες από το ότι οι δύο παράνομοι εραστές δεν μπορούν να είναι μαζί παρά μόνο στο θάνατο, επηρέασαν ριζικά τη θεματική εξέλιξη της επεξεργασίας/συγγραφής του επικείμενου λιμπρέτο της όπερας. Σύμφωνα με την ιδεαλιστική φιλοσοφία του Schopenhauer, το βραδινό όνειρο αποτελεί το πεδίο θεώρησης της ζωής ως ένα μακρύ όνειρο, όπου ο κόσμος αποτελεί μια προσωπική αναπαράσταση του καθενός ατόμου που ονειρεύεται. Σύμφωνα με το παραπάνω, η διαδικασία των ονείρων μπορεί φυσικά να μας δια φωτίσει, όχι όμως και να μας προσφέρει την ειρήνη την οποία την βρίσκουμε μονάχα μέσω της άρνησης της εφήμερης ζωής (Manitt 2006, σ. 32).

Η ερμηνεία αυτή των ονείρων δείχνει να ταιριάζει απόλυτα στους στιχουργικούς συμβολισμούς του ποιήματος Träume όπου τίγεται το ζήτημα του λυτρωτικού ρόλου της νύχτας το οποίο αντιπαραβάλλεται και μέσα στο Liebesduett αντίστοιχα, όταν ο Τριστάνος τραγουδάει: «da erdämmnerte midl erhab'ner Macht im Busen mir die Nacht, mein Tag war da vollbracht» (=Η νύχτα μέσα μου ξεκίνησε με το τρυφερό και μεγαλειώδες βασίλειο της, η μέρα μου ολοκληρώθηκε) (παρτιτούρα, σ. 325-326). Το βασίλειο της νύχτας φαίνεται μέσα και από τα δύο έργα να είναι συνυφασμένο με τη λήθη και την παραίτηση από μια επίγεια ζωή. Σύμφωνα με την ονομαστική ταξινόμηση των μοτίβων του Manitt, που θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, το μοτίβο της «επίκλησης στη νύχτα» συνοδεύει τα λόγια του Τριστάνου μέσα στο ερωτικό ντουέτο: «O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, dass ich lebe; nimm mich auf in deinen Schoss, löse von der Welt mich los!» (=Κατέβα επάνω μας νύχτα της αγάπης, κάνε με να ξεχάσω ό,τι ζω, δέξου με στο στήθος σου, χάρισε με από τον κόσμο!) (παρτιτούρα Dover 1973, σ. 348-351).

Η νύχτα που φιλοξενεί το όνειρο και την αγάπη οδηγεί παράλληλα και στο τέλος των πραγμάτων μέσω του ερχομού της ημέρας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Manitt, δεν πρέπει να πιστέψουμε σε έναν απόλυτο και μηδενιστικό χαρακτήρα των συγκεκριμένων έργων, καθώς από την ίδια τη νύχτα θα αναγεννηθεί η διαφώτιση και η απομυθοποίηση (Manitt 2006, σ. 33). Η νύχτα με αυτή την έννοια είναι ξεκάθαρα μια θεϊκή πηγή αλήθειας: «Ich war, wo ich von je gewesen, wohin auf je ich geh': im weiten Reich der Weltennacht. Nur ein Wissen dort uns eigen: göttlich ew'ges Urvergessen!» (=Υπήρχα εκεί όπου υπήρχα πάντα. Εκεί όπου πηγαίνω πάντα. Στο άπειρο/ατέλειωτο βασίλειο της νύχτας των κόσμων. Εκεί ένα μόνο πράγμα μας μένει: η θεϊκή κι αιώνια λήθη!) (παρτιτούρα Dover 1973, σ. 483-484). Παραλληλίζοντας τον παραπάνω στίχο με αυτόν από το

Träume: «Allvergessen, Eingedenken!» (=αιώνια λήθη – μοναδική ανάμνηση!), μπορούμε να θεωρήσουμε τη λειτουργία της νύχτας της αγάπης ως διττή, καθώς αυτή η λήθη των επίγειων πραγμάτων συμβολίζει παράλληλα την ηθελημένη απομυθοποίηση της εφήμερης ζωής της κοσμικής ημέρας.

Η θεϊκή ιδιότητα της νύχτας της αγάπης προστατεύει τον ονειρεμένο έρωτα του ζευγαριού από το εφήμερο φως του κοινού κόσμου και, επιβάλλοντας στους δύο ερωτευμένους να ξεχάσουν ό,τι ζουν, τους δέχεται στη μία και μοναδική αλήθεια της, την αγκαλιά του θανάτου. Ο θάνατος των ονείρων ως σύμβολο, εξουδετερώνει τους επίγειους πόνους της υλικής αγάπης, επιτρέποντας μια υπερβατική και πνευματική ένωση με τον άυλο κόσμο του μεταφυσικού. Συγκρίνοντας λοιπόν όλες τις φιλολογικές εκφάνσεις του μοτίβου της επίκλησης στη νύχτα που συναντήσαμε στο λιμπρέτο της όπερας και στο ποίημα Träume, παρατηρούμε όχι μόνο την αλληλένδετη σχέση της αγάπης με το θάνατο αλλά κυρίως τη σύνδεση της με το φως της υπέρβασης της πραγματικότητας που προκαλούν τα όνειρα μέσα στη σκοτεινή νύχτα. Το ρεαλιστικό συνειδητό έρχεται αντιμέτωπο με το σκοτεινό ρομαντικό υποσυνείδητο, δύο αντιθετικοί μεταξύ τους κόσμοι που δεν μπορούν να συνυπάρξουν παρά μόνο στο θάνατο.

Στο τελευταίο κομμάτι του κεφαλαίου θα εντοπίσουμε τις κοινές φιλολογικές και νοηματικές αναφορές ανάμεσα στο ποίημα Im Treibhaus και στο λιμπρέτο της γ' πράξης από την όπερα. Μέσα στο ποίημα εξιστορείται ένα προσφιές για την ρομαντική εποχή θέμα που δεν είναι άλλο από την παράδοξη και αντιθετική σύνδεση μεταξύ φύσης και τέχνης. Είναι φανερό πως η τάση για ανθρωποποίηση του φυσικού κόσμου από τη Mathilde Wesendonck λειτουργεί εδώ ως ένα εικονικό καταφύγιο του συναισθηματικού αδιεξόδου του οποίου η ίδια βίωνε. Επιλέγει με αυτόν τον τρόπο να προσδώσει στο φυτό ανθρώπινα συγκινησιακά χαρακτηριστικά έτσι ώστε να είναι σε θέση να δημιουργήσει μαζί του έναν αμφίδρομο διαδραστικό διάλογο. Η έννοια του μαρτυρίου και της μοναχικότητας στην τέχνη της ρομαντικής περιόδου, όπως ακριβώς και η αντίθεση μεταξύ φωτός και σκότους, εκφέρονται μέσα στο ποίημα μέσω του συμβόλου του ήλιου, ο οποίος παραιτείται από το μάταιο φως της μέρας και μόνος δύνει αφήνοντας τη θέση του στο σκοτάδι της σιωπής (ε' στροφή).

Το θέμα της «αληθινής νύχτας», άλλωστε, σε αντίθεση με την «πλαστή ημέρα» αποτελεί κεντρική ιδέα στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*, μόνο που στην περίπτωση των δύο αγαπημένων η νύχτα αποτελεί το σύμβολο της λύτρωσης, καθώς το φως της ημέρας είναι εκείνο που τους απαγορεύει να ζήσουν τον παράνομο έρωτά τους. Η σύγκρουση ανάμεσα στο νομοτελειακό «πρέπει» και στον άναρχο έρωτα μεταξύ συνθέτη και ποιήτριας αντικατοπτρίζεται μέσα στην όπερα από το αντίστοιχο παράνομο ζευγάρι του τριστανικού δράματος. Ο αγώνας αυτός για λύτρωση εκφέρεται μέσα στο ποίημα μεταφορικά από τη Mathilde Wesendonck, ως μια μάταιη προσπάθεια των φυλλωμάτων να δραπετεύσουν από τον αφιλόξενο χώρο του θερμοκηπίου.

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η Mathilde παρουσιάζει στον Wagner το τελευταίο ποίημα του κύκλου με τίτλο *Im Treibhaus* τον Απρίλιο του 1858, μέσα σε ένα τεταμένο και συγκινησιακά άκρως φορτισμένο κλίμα. Η Minna Wagner και ο Otto Wesendonck είχαν ήδη λάβει γνώση του ερωτικού ειδυλλίου μεταξύ των συζύγων τους τη στιγμή που ο Wagner προβληματιζόταν για το μέλλον της παραμονής του στο *Άσυλο* ενώ η Mathilde είχε κυριευτεί από συναισθήματα αμηχανίας και ενοχής απέναντι στο σύζυγό της. Με βάση το τελευταίο στοιχείο μπορούμε λοιπόν να χαρακτηρίσουμε το *Im Treibhaus* ως μία ένδειξη μελαγχολίας της ποιήτριας απέναντι στον συνθέτη.

Οι μεταφορές του ποιήματος στις δύο πρώτες στροφές, με τους συμβολισμούς των φυτών ως παιδιά που θρηνούν και που μάταια προσπαθούν να απλώσουν τα χέρια τους (κλαδιά) μακριά από τον χώρο του θερμοκηπίου, υποδηλώνουν το αίσθημα που έχει κυριεύσει την ποιήτρια πως η σχέση της με τον συνθέτη φτάνει στο τέλος της. Σημαντικό επίσης φιλολογικό στοιχείο που ενισχύει την παραπάνω άποψη είναι η κλειστή προσωδιακή δομή που παρατηρείται μέσα στο ποίημα: κάθε περιττός στίχος τονίζεται στη παραλήγουσα ενώ κάθε άρτιος σε λήγουσα συλλαβή. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως μετά από την εμπειρία των τεσσάρων προηγούμενων ποιημάτων η Mathilde, βελτιώθηκε σημαντικά στη συγγραφή ποιημάτων. Κάτι τέτοιο όμως θα μας απομάκρυνε από την προφανή αιτία αυτής της συνθήκης, που δεν είναι άλλη από τη συνειδητή επιλογή της ποιήτριας να ενσωματώσει φιλολογικά την ίδια και τον αγαπημένο της σε κλειστά ζευγάρια στιχουργικών ομοιοκαταληξιών, συμβολίζοντας έτσι την πολυπόθητη ενότητα μεταξύ τους, κάτι που τελικά μόνο στη σφαίρα της φαντασίας θα μπορούσε να ευδοκιμήσει.

Στην β' στροφή, τα κλαδιά των φυλλωμάτων φαίνεται να ζωγραφίζουν σημάδια στον αέρα, κάτι που ο Manitt ερμηνεύει ως συμβολισμό σχετικά με την πράξη της μουσικής διεύθυνσης. Η λέξη «Zeichen» από τον στίχο «Malet Zeichen in die Luft», που σε προηγούμενη ενότητα μεταφράσαμε ως «φιγούρες», μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί στη γερμανική γλώσσα, είτε περιγράφοντας τα μουσικά σημειογραφικά σύμβολα, είτε ακόμη αναφερόμενη σε κάποιο κινησιολογικό νεύμα: «Είναι δυνατόν η Mathilde, να παραλληλίζει την κίνηση του δέντρου είτε με την ίδια την πράξη της σύνθεσης από τον Wagner ή ακόμα και με τη διεύθυνση». (Manitt 2006, σ. 36). Εξαιρετικά ενδιαφέρον επίσης είναι το πώς η ποιήτρια επιλέγει στη δ' στροφή να χρησιμοποιήσει α' ενικό πρόσωπο τονίζοντας την αμεσότητα της κοινής της μοίρας με το φυτό: όπως ένα τροπικό φυτό υποφέρει σε συνθήκες διαφορετικές από αυτές τις μακρινής του πατρίδας, έτσι και η Mathilde δεινοπαθεί μακριά από τον αγαπημένο της Wagner.

Στην αμέσως επόμενη στροφή γίνονται αντιληπτά τα σύμβολα του τριστανικού δράματος καθώς ο ερχομός της νύχτας φαίνεται να ανακουφίζει κάπως την ψυχή των ερωτευμένων από το φως της ημέρας που όλα τα φωτίζει και τα δικάζει (ε' στροφή). Οι βαριές σταγόνες δακρύων της τελευταίας στροφής του ποιήματος θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ένα εκκρεμές βάρος της αναμονής για τη

λύτρωση από αυτό το συναισθηματικό αδιέξοδο. Ο Manitt ισχυρίζεται ότι τα βαριά δάκρυα των φυλλωμάτων συμβολίζουν τις Μοίρες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας οι οποίες υφαίνουν το νήμα της ζωής για θνητούς αλλά και θεούς που μας παραπέμπει στην υποσημείωση του συνθέτη σχετικά με τις θεότητες των Norms,⁵ από τη σονάτα του για πιάνο WVV 85.

Το αίσθημα του πόθου της γ' στροφής ταυτίζεται με την ανάγκη της ελεύθερης έκφρασης των συναισθημάτων, η απαγόρευση της οποίας προκαλεί τα δάκρυα του πόνου της τελευταίας στροφής του ποιήματος. Το «τύλιγμα μέσα στο σκοτάδι της σιωπής», από το τελευταίο δίστιχο της προτελευταίας στροφής, συμβολίζει το μοναδικό τρόπο λύτρωσης από τον πόνο που προαναφέρθηκε, υπενθυμίζοντας παράλληλα τη βασική θεματική ιδέα που θα δούμε αργότερα και μέσα στην όπερα να αναπτύσσεται, σχετικά με την πάλη ανάμεσα στο σκοτάδι της ημέρας και το φως της νύχτας. Η λυτρωτική αξία του συγκεκριμένου δίστιχου ωστόσο, φαίνεται από τη νοηματική έκβαση της τελευταίας στροφής να υποχωρεί, καθώς μαθαίνουμε ότι το σκοτάδι δεν είναι τόσο καλοδεχούμενο όσο πιστέψαμε, μολονότι όντως πρόκειται για τη μόνη αληθινή απελευθέρωση από τα βάσανα και τους πόνους.

Στο τέλος της β' πράξης, ο Τριστάνος εμφανίζεται πληγωμένος μετά από τον θανάσιμο τραυματισμό του κατά τη διάρκεια της ξιφομαχίας του με τον Melot ενώ τώρα παρουσιάζεται στον κήπο του πύργου Κάρεολ της Βρετάνης, να αναρρώνει κάτω από τη σκιά μιας μεγάλης φλαμουριάς (σ. 466). Σύμφωνα με τον Manitt, ο συμβολισμός του φυτού της φλαμουριάς είναι ιδιαίτερα σημαντικός, καθώς το συγκεκριμένο δέντρο αποτελεί χαρακτηριστικό λαογραφικό σύμβολο της γερμανικής παράδοσης. Η χρησιμοποίηση της φλαμουριάς σε λογοτεχνικά γερμανικά έργα είναι τις περισσότερες φορές συνυφασμένη με τη συζυγική πίστη και αγάπη καθώς ακόμη και με το θάνατο. Με βάση τη μελέτη του Manitt, στο δέντρο αυτό αναφέρονται τόσο οι σκηνοθετικές οδηγίες του Wagner στο λιμπρέτο της όπερας όσο και η Mathilde Wesendonck στο ποίημα της *Im Treibhaus* (Manitt 2006, σ. 36).

Λίγα μέτρα παρακάτω, στην αρχή της γ' σκηνής, βρίσκουμε τον Τριστάνο ο οποίος, απευθυνόμενος στον Kurwenal, αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν να μην μπορεί να εξηγήσει το πού βρισκόταν το προηγούμενο βράδυ: «Το πιστεύεις αυτό; Ξέρω ότι τα πράγματα έγιναν αλλιώς, κι όμως δεν μπορώ να σου τα εξηγήσω. Εκεί που ξύπνησα δε διανυκτέρευσα. Δεν μπορώ να σου πω πού διανυκτέρευσα. Δεν έβλεπα τον ήλιο. Δεν έβλεπα ούτε χώρα ούτε ανθρώπους αλλά αυτό που έβλεπα δεν μπορώ να στο πω.» (παρτιτούρα Dover 1973, σ. 482-483).

⁵ Norms: θηλυκές θεότητες της σκανδιναβικής παράδοσης που ορίζουν το πεπρωμένο θνητών αλλά και θεών, αντίστοιχες με τις Μούσες της ελληνικής μυθολογίας.

Στην περίπτωση του ποιήματος Im Treibhaus περιγράφεται η αποχώρηση του ήλιου από το άδειο φως της ημέρας ενώ αντίστοιχα, όπως είδαμε παραπάνω στο λιμπρέτο, ο Τριστάνος αναφέρει ότι εκεί που ήταν δεν έβλεπε τον ήλιο και ό,τι έβλεπε δεν μπορεί να το περιγράψει. Η σκηνή ωστόσο, εξελίσσεται με τον Τριστάνο να προσπαθεί να αφηγηθεί το πώς ένιωσε κατά τη διάρκεια της εμπειρίας του: «Ήμουν εκεί όπου πάντα άνηκα, ήμουν εκεί όπου πάντοτε πηγαίνω: στο πελώριο βασίλειο της νύχτας. Εκεί όπου μόνο μία γνώση μας κυριεύει: αιώνια και θεϊκή λήθη!» (παρτιτούρα Dover 1973, σ. 484). Είναι προφανές ότι στο περιεχόμενο των στίχων αυτών εντοπίζουμε εκείνον της «αιώνιας λήθης» από το ποίημα Träume, που αποτελεί το σύμβολο της παντοτινής ύπαρξης των ονείρων τα οποία, όπως φαίνεται και στο λιμπρέτο, κατά τη διάρκεια της νύχτας βασιλεύουν στον κόσμο των απώτερων αισθήσεων υπερνικώντας έτσι το νομοτελειακό κόσμο του συνειδητού.

4. ΜΟΥΣΙΚΗ

4.1 Αρμονική και μορφολογική ανάλυση τραγουδιών

Το τραγούδι *Träume* αποτελείται μορφολογικά από τα εξής τρία βασικά μέρη: την εισαγωγή, το τραγούδι και ένα καταληκτικό τμήμα όπου υλικό από την εισαγωγή επαναλαμβάνεται. Αυτή η φαινομενικά συμμετρική εξέλιξη του τραγουδιού, μπορεί μακροδομικά να ερμηνευθεί ως μια τριμερής μορφή ABA'. Η τμηματοποίηση αυτή ωστόσο δεν εξαρτάται τόσο από τονικούς παράγοντες αλλά ούτε μπορούμε να πούμε ότι η μορφολογική δομή του τραγουδιού θυμίζει τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού στροφικού Lied. Όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, τα διαρθρωτικά γνωρίσματα της δομής υποκινούνται μάλλον από υφολογικές και στιχουργικές διαφοροποιήσεις οι οποίες διαχωρίζουν τα μέρη μεταξύ τους.

Το A μέρος του τραγουδιού αποτελείται από μία εισαγωγή δεκαέξι μέτρων με επαναλαμβανόμενες συγχορδίες ογδών, εγκαθιδρύνοντας με αυτό τον τρόπο το συγκεκριμένο μοντέλο ως χαρακτηριστικό δομικό μοτίβο του τραγουδιού συνολικά. Εκ πρώτης όψεως στο παράρτημα, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη στενή σχέση ανάμεσα στη δεκαεξάμετρη εισαγωγή του τραγουδιού και τα αντίστοιχα 17 μέτρα στο καταληκτικό του μέρος, στοιχείο που μαρτυρά πως πρόκειται για μια κλειστή κυκλική μορφή. Η μόνη διαφορά ανάμεσα στα δύο αυτά σημεία έγκειται στην απουσία των τεσσάρων πρώτων μέτρων της εισαγωγής του τραγουδιού από το καταληκτικό του τμήμα, για το λόγο αυτό προτείνεται η ονομασία του τελευταίου ως A'.

Κατά το B μέρος του τραγουδιού όπου γίνεται η είσοδος της φωνής, παρατηρούμε ότι δεν πρόκειται για μία κλασσικού τύπου μορφολογική δομή Lied, άποψη που ενισχύεται ακόμη παραπάνω από τη μη ομαλή εναλλαγή στο φρασάρισμα των στίχων. Όπως φαίνεται αναλυτικά στην εικόνα 4.1.1, οι α' και ε' στροφές του ποιήματος καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο κατά τη μελοποίησή τους ενώ οι στροφές β', γ' και δ' λιγότερο, γεγονός που καθιστά αδύνατη μια τυπική μορφολογική διάρθρωση στο τραγούδι. Τα πρωτότυπα αυτά δομικά χαρακτηριστικά ωστόσο, ενδεχομένως να εξάγουν χρήσιμες πληροφορίες για τις ριζοσπαστικού χαρακτήρα συνθετικές διαθέσεις του συνθέτη: Από τη μία οι μελοποιήσεις διάρκειας της πρώτης και τελευταίας στροφής του ποιήματος δείχνουν μια τάση για υπογράμμιση του λογοτεχνικού περιεχομένου, ενώ η σύντομη συγκριτικά μελοποίηση στις εσωτερικές του στροφές φαίνεται να αποτελεί το έναυσμα για να ξεπεραστούν οι τετριμμένες φόρμες και τεχνικές του παρελθόντος, χάριν της ομαλότερης και φυσικότερης ροής της γλώσσας.

Στροφές	Μέτρα ανά στίχο	Αριθμός μέτρων
α'	4, 4, 4, 2	14
β'	3, 2, 1, 3	9
γ'	3, 2, 1, 2	8
δ'	3, 2, 1, 2	8
ε'	2, 3, 4, 4	13

Εικ. 4.1.1. Συγκριτική παράθεση μέτρων για την κάθε στροφή και στίχο του ποιήματος κατά τη μελοποίηση του.

Όπως μπορούμε να δούμε στο παράρτημα, το τραγούδι *Träume* βρίσκεται στην τονικότητα της Ab. Χαρακτηριστικό του Α μέρους (εισαγωγή) είναι το επαναλαμβανόμενο μοτίβο συγχορδιών σε όγδοα πάνω σε ένα Ab εν είδει πεντάλ, το οποίο διατηρείται μέχρι και το μέτρο 18. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα του τραγουδιού εμφανίζονται οι συγχορδίες της Ab, Ab με την προσθήκη βής, Ab αυξημένης και Ab ελάσσονας, ακολουθία που έχει ως συνέπεια το άκουσμα των φθόγγων Eb, F, Ab και Cb στις υψηλότερες φωνές της κάθε συγχορδίας αντίστοιχα. Οι συγκεκριμένοι φθόγγοι που προκύπτουν από τη φωνοδότηση κατά την κάθε συγχορδιακή παραλλαγή της Ab συγχορδίας, ουσιαστικά δεν αποτελούν παρά μια γραμμική εναρμόνια παράθεση των φθόγγων D#, F, G#, B της έως τότε άγνωστης ακόμα συγχορδίας του Τριστάνου.

Με το πέρας των πρώτων τεσσάρων μέτρων μέσω της οριζόντιας φθογγικής εξέλιξης που προαναφέρθηκε, συναντούμε στο μέτρο 5 μία κάθετη εκφορά της τριστανικής συγχορδίας όπου, για πρώτη φορά εμφανίζεται ένας τονισμένος διαβατικός φθόγγος παρεστιγμένου μισού, που λύνεται διατονικά με κατιόν βήμα διαστήματος δευτέρας μεγάλου σε φθόγγο τετάρτου στο επόμενο μέτρο, Eb - Db. Στη συνέχεια της εισαγωγής μέχρι και την είσοδο της φωνής στο μέτρο 17, δεν παρατηρείται η εισαγωγή κάποιου νέου συνθετικού στοιχείου, παρά μόνο η επανάληψη και μεταφορά του προαναφερθέντος διαβατικού σε συνδυασμό με το πεντάλ της Ab μείζονας. Κατά συνέπεια, μπορούμε να περιγράψουμε αρμονικά ολόκληρο το μέρος Α ως μια εκτεταμένη περίοδο βασισμένη στη συγχορδία της Ab μείζονας, με τακτικές έλξεις από και προς τη δεσπόζουσα, σε συνδυασμό με συχνές εσωτερικές συγχορδιακές εναλλαγές από ξένους φθόγγους.

Όπως παρατηρούμε κατά την είσοδο της φωνής στο Β μέρος (μ. 17), ο Wagner επιλέγει να μελοποιήσει με τον τονισμένο διαβατικό φθόγγο που αναφέρθηκε παραπάνω τη λέξη *Träume*, προσάπτοντας του έτσι κύριο συστατικό ρόλο τόσο σε ό,τι αφορά στην καθαρά μουσική όσο και στη δομική υπόσταση του τραγουδιού. Η άποψη αυτή ενισχύεται επίσης από την επιλογή του συνθέτη για

διαρκή επανάληψη του συγκεκριμένου τονισμένου διαβατικού σε όλη τη διάρκεια του μέρους: έξι φορές στο A, έξι στο B και επτά στο A'. Η συχνότητα καθώς και ο τρόπος που χρησιμοποιείται αυτός ο τονισμένος διαβατικός μέσα στο τραγούδι προσδίδουν σε αυτόν έναν χαρακτήρα leitmotiv τον οποίο θα εξετάσουμε λεπτομερώς στην επόμενη υποενότητα.

Εντούτοις, άξιο σημείο αναφοράς σχετικά με την εξέλιξη της δομής καθώς και της αρμονικής ανάπτυξης του τραγουδιού αποτελεί η σταδιακή διαβάθμιση της αποτζιατούρας μέσα στο μέρος B. Όπως φαίνεται στην εικόνα 4.1.2, εμφανίζεται συνολικά έξι φορές, ενώ σε κάθε μία από αυτές βρίσκεται μεταφερόμενη κατά έναν τόνο ή ημιτόνιο ψηλότερα, ανάλογα με τον οπλισμό, επιτυγχάνοντας μια δομική κορύφωση κατά την εμφάνιση της στα μέτρα 48-49 όπου συνδυάζεται με μισή πτώση στη δεσπόζουσα. Είτε συνοδεύοντας τη λέξη Träume, είτε ακόμη λέξεις που σχετίζονται νοηματικά με αυτή, όπως umfassen και Schäume, επιτυγχάνεται μια αίσθηση παντοδυναμίας του μοτίβου απανταχού μέσα στο τραγούδι. Όπως ακριβώς η μνήμη ενός νυχτερινού ονείρου συνοδεύει την ημέρα, έτσι και το μοτίβο αυτό διαπερνάει ολόκληρο το τραγούδι μεταφέροντας την αίσθηση της αρμονίας του ανικανοποίητου πόθου, δηλαδή της τριστανικής συγχορδίας, συνάπτοντας έτσι αναλογίες ανάμεσα σε μουσικά και εξωμουσικά επίπεδα.

19 23 27 31 40 48

F7 / (V) C7 Ab 7 / I Bb 7 / (V) C 7 Eb 7 / V Ημίπτωση

α' στροφή β' και γ' στροφή

Εικ. 4.1.2. Η αρμονική λειτουργία της αποτζιατούρας μέσα στο μέρος σε συνδυασμό με τη διάταξη του ποιητικού κειμένου.

Όπως προαναφέρθηκε, κάθε τονισμένος διαβατικός φθόγγος από τους παραπάνω ‘κουβαλάει’ μαζί του είτε τη λέξη Träume είτε ρίμες αυτής που όμως νοηματικά ταυτίζονται μαζί της. Αντίθετα με αυτό το σταθερά ανοδικό μελοποιητικό στοιχείο, παρατηρείται μια διαρκής κίνηση της αρμονίας η οποία σε κάθε νέα εμφάνιση της αποτζιατούρας είναι διαφορετική, ξεφεύγοντας κάποιες φορές από τα διατονικά πλαίσια της Ab τονικότητας. Εντούτοις, διατηρείται μία εσωτερική αρμονική κυκλική δομή μέσω του κύκλου πεμπτών με κατεύθυνση τη δεσπόζουσα, η οποία όπως φαίνεται, υποκινείται εξολοκλήρου από την εκφορά του ποιητικού κειμένου.

Πρόκειται για μία τεχνική που ο ίδιος ο Wagner ονόμασε ως «ποιητικομουσική περίοδο» (dichterisch-musikalische Periode), όρος που επεξηγήθηκε θεωρητικά στο δοκίμιο *Oper und Drama* (1951). Σύμφωνα με τη σχετική αναφορά στον όρο από την Αναστασία Σιώψη, ο συνθέτης αναφέρεται στην ποιητικομουσική περίοδο ως τη βασική δομική ενότητα του -κατ'αυτόν- ιδανικού δράματος ή

αλλιώς του «έργου τέχνης του μέλλοντος» (Gesamtkunstwerk). Μέσω της τεχνικής αυτής στοχεύει στο να εκφράσει την ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη μελωδική δομή και την αρμονική εξέλιξη, η οποία αντιμετωπίζεται ως κατευθυνόμενη από τον «ποιητικό στόχο». Έτσι οι αρμονικές μετατροπές της μελωδίας καθορίζονται σχεδόν αποκλειστικά από τις συναισθηματικές «μετατροπές» που υπαγορεύονται από τις νοηματικές αλλαγές του λιμπρέτου/ποιήματος (Σιώπη 2005, σ. 196).

Στη συνέχεια του μέρους, παρατηρείται μια αλλαγή στην υφή της συνοδείας από το πιάνο που μαρτυρά μια ενδεχόμενη διάθεση επιλόγου του Β μέρους από πλευράς του συνθέτη. Η οδηγία *nachlassend* (=εξασθένηση) καθώς και *immer mehr nachlassend* (=όλο και εντονότερη εξασθένηση) στα μέτρα 54 και 58 αντίστοιχα, ενισχύει την παραπάνω θέση σε συνδυασμό με την έλευση της τελευταίας στροφής του ποιήματος. Όπως είναι φανερό, η σύνθεση του τελευταίου αυτού μέρους του Β έχει ως στόχο να κατευνάσει για λίγο την χαρακτηριστική εκείνη αδιάκοπη ροή των ογδών, παραλλάσσοντας έτσι τον ελαφρύ φευγαλέο χαρακτήρα τους σε έναν πιο βαρύ και ασάλευτο παλμό, μέσω της χρήσης των μισών καθώς και τη μετάθεση των τονισμών στο δεύτερο χρόνο του μέτρου. Μέσα σε αυτή την αίσθηση κατακλείδας ωστόσο, ο συνθέτης εισάγει ακόμα ένα νέο στοιχείο: οι δύο τελευταίοι στίχοι του ποιήματος (μ. 61-68) αποδίδονται ομοφωνικά από φωνή και πιάνο, σε ένα υφολογικά εντελώς νέο πλαίσιο με νότες μεγάλης διάρκειας και χρωματικές κινήσεις.

Με την πάροδο και του τελευταίου στίχου, καταλήγουμε στην αυτούσια επανάληψη του Α μέρους που συναντούμε από το μέτρο 5 της εισαγωγής, παραλείποντας δηλαδή τα τέσσερα πρώτα μέτρα. Η επιλογή αυτή του συνθέτη έγκειται ενδεχομένως σε λόγους ομαλής κυκλικής διάρθρωσης που θέλουν τη βασική μοτιβική ιδέα της αρχής, δηλαδή της αποτζιατούρας, να επαναφέρεται κατά το καταληκτικό μέρος του έργου στην κατάσταση κατά την οποία πρωτοπαρουσιάστηκε. Αυτή η άποψη ενδεχομένως να δικαιολογεί και την απουσία της πρωτότυπης εκφοράς της αποτζιατούρας (Eb-Db) καθ' όλη τη διάρκεια του τμήματος Β. Μέσω αυτής της τεχνικής επιτυγχάνεται η εμφατική επιδείνωση της προσμονής του αυτιού, να ακούσει το θέμα στην αρχική του κατάσταση για να αισθανθεί το δομικό τέλος.

Όπως συμπεραίνουμε, τόσο η διαδικασία της αρμονικής όσο και της μορφολογικής εξέλιξης στο *Träume*, βρίσκονται σε πλήρη σύνδεση με τον ποιητικό στίχο όπου τα όνειρα, δηλαδή η λαχτάρα για κάτι, γεννιούνται και πεθαίνουν πάντοτε υπό τους ήχους του ανεκπλήρωτου και απαγορευμένου πόθου, δηλαδή του ηχοτοπίου αυτού που αργότερα έμελλε να μεταμορφωθεί σε σήμα κατατεθέν ολόκληρου του τριστανικού δράματος.

Το τελευταίο τραγούδι του κύκλου *Wesendonck Lieder* με τίτλο *Im Treibhaus* μπορεί να διαιρεθεί μορφολογικά σε τρία μέρη: την τετράμετρη οργανική εισαγωγή, το βασικό τραγουδιστικό του μέρος και την αυτούσια επανάληψη της εισαγωγής στο τέλος. Πρόκειται δηλαδή για μία τριμερή

μορφή ABA' της οποίας τα υφολογικά χαρακτηριστικά ωστόσο, χαρακτηρίζονται από τις έτσι κι αλλιώς ριζοσπαστικές ιδέες του Richard Wagner όσον αφορά στη μελοποίηση των Lieder του. Αξίζει να θυμηθούμε ότι τον Φεβρουάριο του 1858, δηλαδή δύο μήνες μετά τη μελοποίηση του Träume και τρεις πριν από εκείνη του Im Treibhaus, ο συνθέτης απομονώνεται στο Παρίσι. Όπως θα ερευνήσουμε, οι συνέπειες της εμπειρίας αυτής σε ό,τι αφορά στη σύνθεση του Im Treibhaus έχουν ως αποτέλεσμα μια εκ νέου οριοθέτηση στη μουσική γλώσσα του όψιμου ρομαντικού ιδιώματος με τολμηρές ιμπρεσιονιστικές προοπτικές.

Το τραγούδι ξεκινάει στο ασθενές μέρος του μέτρου των 6/8 με κατεύθυνση δύο τονισμένους διαβατικούς φθόγγους στο πρώτο μέτρο που στη συνέχεια λύνονται ανοδικά. Κατά την τρίτη επανάληψη της συγκεκριμένης άρσης προστίθεται μία αναπτυξιακού χαρακτήρα ανοδική κίνηση που καταλήγει στο μέτρο 4 σε μισή πτώση. Η συγκεκριμένη φράση στην εισαγωγή του τραγουδιού επαναλαμβάνεται αυτούσια και στο τέλος του στα μέτρα 61-63, με τη διαφορά ότι εκεί ακολουθείται από την codetta. Για το λόγο αυτό, η πρώτη θεματική ενότητα που εκτείνεται στα μέτρα 1-4 θα ονομαστεί A, ενώ A' η επανάληψή της στα μέτρα 61-66.

Το B μέρος του τραγουδιού σηματοδοτείται από την είσοδο της φωνής στο μέτρο 5 η οποία εφάπτεται στην οργανική επανάληψη της αρχικής θεματικής ιδέας. Όπως προέκυψε από τη μελέτη της μορφολογικής διάρθρωσης του Träume, έτσι και στο Im Treibhaus παρατηρούμε ότι δεν πρόκειται για μια τυπική δομική ανάπτυξη ενός Lied ρομαντικού τύπου, στοιχείο που εν προκειμένω αναδεικνύεται εντονότερα από πριν μέσω μιας συνειδητά ιδιαίτερης εναλλαγής της μουσικοποιητικής φρασεολογίας. Σύμφωνα με τους αριθμούς της εικόνας 4.1.3, σε αντίθεση με την ανάλυση που προηγήθηκε στο Träume, εδώ παρατηρούμε ότι με εξαίρεση τις δύο τελευταίες στροφές, ο τελικός αριθμός μέτρων που αντιστοιχεί στη μελοποίηση της κάθε στροφής δεν αποτελεί το άθροισμα του συνόλου των μέτρων που αντιστοιχούν στη μελοποίηση του κάθε στίχου.

Η συχνή εναλλαγή τόσο της ρυθμικής αγωγής από 6/8 σε 9/8, όσο και των τονισμών που προκύπτουν μέσω της μελοποιητικής διαδικασίας σε διαφορετικά μέρη του μέτρου, οδηγούν στο φαινόμενο του στιχουργικού πληθωρισμού κατά τον οποίο προκύπτει η συσσώρευση περισσότερων του ενός διαφορετικών στίχων μέσα στο ίδιο μέτρο. Μέσα από αυτή την τεχνική, της οποίας τα αρμονικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά που την πλαισιώνουν θα εξεταστούν εκτενώς στην πορεία της έρευνας, ο συνθέτης κοινοποιεί πλέον emphatic τις διαθέσεις του για μια στιλιστική απομάκρυνση από την κλασική διαίρεση της φόρμας, χάριν μιας πιο ελεύθερης μουσικής κατασκευής, όπου φόρμα και περιεχόμενο αρχίζουν να συγχωνεύονται.

Στροφές	Μέτρα ανά στίχο	Αριθμός μέτρων
α'	2, 2, 3, 3	8
β'	3, 2, 3, 3	8
γ'	2, 2, 2, 2	9
δ'	3, 3, 3, 3	9
ε'	2, 2, 2, 2	8
στ'	4, 3, 3, 2	12

Εικ. 4.1.3. Συγκριτική παράθεση μέτρων για την κάθε στροφή και στίχο του ποιήματος κατά τη μελοποίηση του.

Ως πιθανό αρμονικό συνεπακόλουθο των τάσεων διαφυγής από τις τετριμμένες τεχνικές του παρελθόντος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ότι ενώ η τονικότητα του Im Treibhaus είναι η d, η πρωταρχική θεματική ομάδα που εισάγεται με ελλιπές μέτρο εναρμονίζεται με την υποδεσπόζουσα βαθμίδα της G ελάσσονας. Η εισαγωγή της IV βαθμίδας στο ισχυρό μέρος του μέτρου από το αριστερό χέρι του πιάνου, αντιπαραβάλλεται με την παύση ογδού στο δεξί χέρι, η οποία ακολουθείται από μία διαφωνία. Με βάση την εκτελεστική οδηγία του συνθέτη *Langsam und schwer* (=αργά και βαριά), συμπεραίνουμε ότι η συγκεκριμένη διαφωνία κάθε άλλο παρά επιφανειακά οφείλει να αποδοθεί προχωρώντας προς τη λύση της. Η συγκεκριμένη τάση παρερμηνείας εντούτοις μοιάζει δικαιολογημένη, μιας και η επιλογή της ρυθμικής αγωγής των 6/8, θα παρέπεμπε αρχικά σε έναν πιο ρευστό ρυθμικό χαρακτήρα.

Η αντίθεση που καλλιεργείται ανάμεσα στο ύφος της ρυθμικής αγωγής και στον χαρακτήρα της οδηγίας, ενισχύεται εν προκειμένω από τον διάφωνο ήχο της πρώτης ατάκας του τραγουδιού: το διάστημα της μεγάλης δευτέρας ανάμεσα σε D και E που ακολουθεί της παύσης ογδού. Η συγκεκριμένη διαφωνία συνεπάγεται αρμονικά το σχηματισμό ακόμη μιας «τριστηνικής συγχορδίας» κατά την εισαγωγή του τραγουδιού, φαινόμενο που παρατηρήθηκε και στην εισαγωγή του Träume. Η ένταση της διαφωνίας που λύνεται χρωματικά προς τα πάνω στη νότα F, εξαντλείται στη συνέχεια από δύο αλληπάλληλες ανοδικές διατονικές κινήσεις.

Η υποδεσπόζουσα βαθμίδα έλκεται στο πρώτο μέτρο του τραγουδιού από την τονική, της οποίας η τρίτη και πέμπτη νότα ακούγονται τελικά στο ασθενές, μέσω της λύσης των τονισμένων διαβατικών φθόγγων οι οποίοι πάντοτε εμφανίζονται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Η πρώτη θεματική ομάδα κατά συνέπεια, η οποία εκδηλώνεται στο πρώτο μέτρο του τραγουδιού με την άρση του, δεν εμφανίζει σε ισχυρό μέρος του μέτρου καμία πλήρη σύμφωνη συγχορδία της τονικότητας στην οποία το

τραγουδι ανήκει. Η συγκεκριμένη θεματική επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μέτρα 2-3 που ακολουθούν, καθιστώντας έτσι, όπως θα εξετάσουμε και παρακάτω, τη συγκεκριμένη κίνηση ως βασική μοτιβική ιδέα του τραγουδιού. Ως απόσταγμα επομένως της βαγκνερικής μουσικής σύλληψης εν προκειμένω, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η εναρμόνιση μέσω της χρήσης ξένων φθόγγων εν είδει τονισμένων διαβατικών, προκύπτει κατά συνέπεια της οριζόντιας διαμόρφωσης της πρωταρχικής μοτιβικής ιδέας.

Η αρμονική έλξη IV-I η οποία συνοδεύει το αρχικό μοτιβικό σκέλος, επαναλαμβάνεται για τρίτη φορά με τη διαφορά ότι στα μέτρα 3-4 ακολουθείται από μια αναπτυξιακού τύπου ανοδική συνέχεια. Μέσω της ρυθμικής συστολής των τονισμένων διαβατικών φθόγγων E και G πάνω από την τονική συγχορδία, οι πραγματικές νότες της τονικής εκφέρονται γρηγορότερα ενώ οδηγούν σε μία κίνηση ογδών που καταλήγει σε μισή πτώση. Κατόπιν της προέκτασης του μετρικού σχήματος των 6/8 σε 9/8 επιπλέον, δημιουργούνται δόκιμες συνθήκες περαιτέρω μοτιβικής ανάπτυξης ενώ, κατά την άρση του τρίτου χρόνου στο μέτρο 3, σκιαγραφείται και μία τέταρτη επαναφορά του αρχικού μοτίβου στην ψηλότερη οκτάβα, όπου η αλλοίωση στο G# δημιουργεί αρμονικές συνθήκες παρενθετικής δεσπόζουσας.

Η είσοδος της φωνής στο B μέρος δε φαίνεται αρχικά να επηρεάζει το βασικό θεματικό μοντέλο σε ό,τι αφορά στην αρμονία, που χαρακτηρίζεται από την τριπλή εμφάνιση της αρμονικής έλξης IV-I η οποία καταλήγει σε μισή πτώση, μιας και τα μέτρα 5-8 αποτελούν πιστή επανάληψη των μέτρων 1-4. Στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 8 ωστόσο, εμφανίζεται μία νέα κίνηση ογδών χρωματικού χαρακτήρα με τη μορφή αλυσίδας η οποία, ενώ στο εσωτερικό της απομακρύνεται για λίγο από το χώρο της d τονικότητας, ξεκινά και τελειώνει με τη δεσπόζουσα συγχορδία της A μείζονας. Το έντονο χρωματικό στοιχείο στη φωνή του μπάσου πρωταγωνιστεί ανάμεσα σε ολόκληρο το γραμμικό φάσμα και των τεσσάρων φωνών καθορίζοντας παράλληλα και το αρμονικό φαινόμενο του μέρους.

Με βάση λοιπόν τη σύγκριση στην αρμονική κατεύθυνση ανάμεσα στα μέτρα 8-12 και 16-20 της εικόνας 4.1.4, όπου το ίδιο μοντέλο χρωματικής αλυσίδας εμφανίζεται μεταφερόμενο, γίνονται κατανοητές οι διαφορετικές αρμονικές λειτουργίες που χαρακτηρίζουν κάθε ένα εκ των δύο συγγενικών γραμμικών φασμάτων. Η χρωματική συνέχεια που χαρακτηρίζει την εσωτερική δομή τους, προσδίδει ηγετικό ρόλο στις μελωδικές έλξεις έναντι της προκείμενης αρμονικής ανάπτυξης. Η κινησιολογική πλαστικότητα συνάμα που προσφέρεται μέσω της *Leittonharmonik* ανάπτυξης, συνεπάγεται μια τεράστια ποικιλία στις δυνατότητες του εκάστοτε τμήματος για περαιτέρω εξέλιξη, γεγονός που διαφοροποιεί αυτομάτως και την αρμονική του λειτουργία.

Όπως θα εξεταστεί αναλυτικά στις παρακάτω υποενότητες του κεφαλαίου, μέσα από αυτή την αναθεωρητική χρήση των αρμονικών συμβάσεων εκ μέρους του συνθέτη, τίθενται νέα δεδομένα στη διαδικασία της μοτιβικής ανάπτυξης. Το στοιχείο της χρωματικότητας που χαρακτηρίζει τη μουσική του Im Treibhaus συνεπάγεται μια πιο εύπλαστη διαδικασία μοτιβικού μετασχηματισμού τόσο εντός του τραγουδιού όσο και μέσα στο δράμα, εξυπηρετώντας έτσι ακόμη και τις πιο απαιτητικές εκφραστικές ανάγκες.

Στη συνέχεια του μέρους, από το μέτρο 21 παρατηρείται μία τάση για αρμονική θόλωση στο τραγούδι, μέσω της χρήσης αλληπάλληλων ελαττωμένων συγχορδιών μεθ' εβδόμης σε οστινάτο, βασισμένες ωστόσο πάνω στην αρχική μοτιβική ιδέα. Η λειτουργία των μεμονωμένων παύσεων σε διάφορα σημεία του Β μέρους, όπως στο μέτρο 25 της φωνής, 33 στο πιάνο αλλά και λίγο παρακάτω στα μέτρα 47 και 49 της φωνής, αποτελεί σε αυτό το σημείο ακόμη ένα νεωτερικό στοιχείο που αξίζει να σχολιαστεί. Η υφολογική αυτή παρέμβαση, όχι μόνο δεν έχει προηγούμενο συγκριτικά με ό,τι έχει εξεταστεί ως τώρα στην παρούσα εργασία, αλλά σύμφωνα με τη μελέτη του Kurth, παραπέμπει συνάμα και σε μεταρομαντικές εκφραστικές τεχνικές.

Ο Kurth αναφέρεται στις παύσεις του Wagner ως ένα από τα ισχυρότερα εκφραστικά μέσα, πλάι στην πλούσια ηχητική γκάμα που έτσι κι αλλιώς χαρακτηρίζει την ύστερη ρομαντική περίοδο. Η απαλλαγμένη από ήχους μουσική ανάσα, αναγνωρίζεται από τους ρομαντικούς συνθέτες ως ένα από τα βαθύτερα εκφραστικά μουσικά εργαλεία, ικανά να μεταδώσουν ακόμη και το πιο ανείπωτο συμβάν. Όπως αναφέρει ο Kurth, μέσω της σύμπραξης εκφραστικών μέσων όπως η αέναη μελωδία και η ελεύθερη χρήση των παύσεων, προέκυψε το ιμπρεσιονιστικό μουσικό ιδίωμα που οδήγησε στην αναθεώρηση ολόκληρης της αντίληψης του ήχου. Ενδιαφέρον έχει ακόμη η προσέγγιση του, όσον αφορά στην προέλευση της μεταρομαντικής χρήσης των παύσεων, σύμφωνα με την οποία φαίνεται να είναι λειτουργικά αλληλένδετη με τη χρήση της φερμάτας στο τέλος κάθε φράσης ενός εκκλησιαστικού χορικού. Η κοινή τους επίδραση όπως αναφέρει ο Kurth, έγκειται είτε στην ηχητική διάλυση μιας αιχμηρά τονισμένης φράσης που έχει προηγηθεί, είτε ακόμη και στην παράταση της αίσθησης που εκείνη άφησε, σε ένα απροσδιόριστο χρονικά πλαίσιο (Kurth 1923, σ. 440).

Οι παραπάνω θέσεις του Kurth αναφορικά στη δύναμη που κρύβεται στη σιωπή, ως σύμβολο μέσω του απόηχου μιας προειλημμένης φράσης ή ενός εκφραστή του ανείπωτου, συνταιριάζονται μέσα στο Im Treibhaus με το θολό αρμονικό ηχοτόπιο του Β μέρους. Η οδηγία *Streng im Takt* (=αυστηρώς μετρημένο) στο μέτρο 28 σε συνδυασμό με την διατονική μετατροπία στην τονικότητα της g που ακολουθεί, εγκαινιάζουν ένα βαθύτερο επίπεδο έκφρασης που συμπορεύεται με το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων. Οι κρατημένες συγχορδίες από το πιάνο δίνουν απαγγελτικό βήμα στη φωνή που σαν σε *recitativo secco* τραγουδάει σόλο στο μέτρο 33. Η ιδέα για μια τέτοιου τύπου μελοποίηση εν προκειμένω, προκύπτει πιθανότατα από τον εννοιολογικό συνδυασμό προσωπικού ύφους και έντονης συναισθηματικής φόρτισης της δ' στροφής, σύμφωνα με τη φιλολογική ανάλυση του προηγούμενου κεφαλαίου. Κατά την επαναφορά του πιάνου στο μέτρο 34 προκύπτει απατηλή πτώση V-VI, ενώ μέσω της προσθήκης των οκτάβων στο αριστερό χέρι τονίζεται ακόμη πιο emphaticά το αρμονικό φαινόμενο. Η ε' στροφή του ποιήματος επισκιάζεται ηχητικά από το γνώριμο πλέον ηχοτόπιο των ελαττωμένων συγχορδιών στα μέτρα 38-45 μέχρι την εμφάνιση του πεντάλ στη συγχορδία της δεσπόζουσας D στο μέτρο 46.

Οι παύσεις που προηγούνται του πρώτου και του δεύτερου στίχου της στ' στροφής στα μέτρα 47-50 συμβαδίζουν απόλυτα με τη σημασία του κειμένου⁶, ενισχύοντας το ύφος της εσωτερικής περισυλλογής του μέρους που οδηγεί στο καταληκτικό τμήμα. Ο συνθέτης επιλέγει μια θεματική επανεμφάνιση σε μορφή διαλόγου μεταξύ πιάνου και φωνής στα μέτρα 49-53, με την αρμονία ωστόσο να κινείται αποκλειστικά ανάμεσα σε V και VI βαθμίδα, γεγονός που συντελεί ηχητικά στη διατήρηση του στοιχείου της έντασης. Η επανεμφάνιση της χρωματικής αλυσίδας στο μέτρο 54 συμβαδίζει με τη διατονική επιστροφή στην αρχική τονικότητα της d, ενώ παράλληλα συμβάλει σε έναν ακόμη αρμονικό αποπροσανατολισμό στο εσωτερικό της, όπως φαίνεται στην εικόνα 4.1.4.

Το καταληκτικό τμήμα του τραγουδιού είναι ίσως το πιο πλούσιο όσον αφορά σε υφολογικά γνωρίσματα που παραπέμπουν σε μπρεσιονιστικά εκφραστικά μέσα. Το πεντάλ στα μέτρα 57-60 δημιουργεί μια εντύπωση υποδεσπόζουσας συγχορδίας, γεγονός που ωστόσο αμφισβητείται επανειλημμένως μέσω της συνεχούς διάφωνης παράθεσης του διαστήματος της δευτέρας ανάμεσα σε D-Eb. Το στοιχείο της διαφωνίας, το οποίο από την αρχή του τραγουδιού κατέχει πρωταγωνιστικό θεματικό ρόλο, καθρεπτίζεται από το νοηματικό περιεχόμενο των δύο τελευταίων στίχων⁷ του ποιήματος, συμβολίζοντας έτσι τα βαριά δάκρυα που πέφτουν από τα φυλλάματα. Η εναρμόνια ωστόσο ανάγνωση του Eb δηλαδή D#, θα ταίριαζε περισσότερο στη μοτιβική ετυμολογία της συγκεκριμένης έλξης η οποία, με βάση την αρχική θεματική ομάδα, θέλει τη νότα D να οδηγείται

⁶ *Stille wird's, ein säuselnd Weben* (= Σιγανά σαλεύει το θρόισμα των φύλλων).

⁷ *Schwere Tropfen seh' ich schweben an der Blätter grünen Saum.* (=Στο πράσινό τους στρίψωμα επάνω βαριά δάκρυα σταγόνες να αιωρούνται βλέπω).

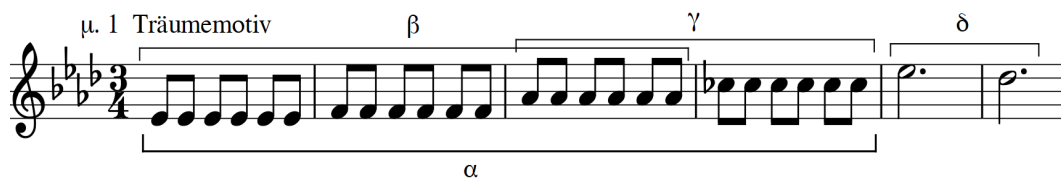
μέσω της όξυνσης στο E. Η διαφωνία που δημιουργείται ανάμεσα στις δύο νότες αναζητά τη λύση της και πάλι μέσα στο μέρος A', όπου η αρχική θεματική ομάδα επαναλαμβάνεται για να καταλήξει σε μία τρίμετρη codetta. Η αρμονική σκιαγράφηση της αρχικής μοτιβικής ιδέας κλείνει τα τρία τελευταία μέτρα του τραγουδιού χωρίς ωστόσο την αυτούσια παράθεσή της, μονάχα μέσω της αρμονικής έλξης IV-I με την οποία το τραγούδι ξεκίνησε.

Συμπερασματικά, κατόπιν της αρμονικής ανάλυσης του τραγουδιού Im Treibhaus, θεωρούμε το στοιχείο της γραμμικής χρωματικότητας ως το βασικότερο υφολογικό χαρακτηριστικό της συνθετικής του σύστασης, ενώ ταυτόχρονα είναι εκείνη που υποκινεί πλέον απόλυτα και το αρμονικό φαινόμενο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία φαίνεται να αναδύεται μία νέα τάση αρμονικής ανάπτυξης, με στόχο την αποφυγή αρμονικών ιεραρχιών χάριν της δημιουργίας διαδοχικών αρμονικών επιταγών, οι οποίες καλούνται να εξυπηρετήσουν τα εκάστοτε διαφορετικά εκφραστικά επίπεδα. Η πλούσια σε νεωτεριστικά εκφραστικά μέσα υφολογική συνάφεια, όπως η αρμονική θόλωση με τις τονικές ασάφειες, τις διάφωνες συνηγήσεις και τις εκφραστικές παύσεις, καθρεφτίζει το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων του ποιήματος, ανοικοδομώντας παράλληλα τη στιλιστική γέφυρα μεταξύ του όψιμου ρομαντικού και του ιμπρεσιονιστικού ιδιώματος.

4.2 Μοτιβική ανάλυση τραγουδιών⁸

Τρία είναι τα βασικά μοτίβα από το τραγούδι Träume που θα αναλυθούν εκτενώς στη συγκεκριμένη υποενότητα. Η βασική θεματική ιδέα τόσο σε ό,τι αφορά στο καθαρά μουσικό περιεχόμενο της μελοποίησης του Träume, όσο και στη συμβολική έκφραση της ανεκπλήρωτης επιθυμίας που προκύπτει από το κείμενο, εκφράζεται κατά τα πρώτα έξι μέτρα του τραγουδιού. Όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη υποενότητα της μορφολογικής ανάλυσης, ο συνθέτης επιλέγει μια αρχικά οριζόντια έκφραση της τριστανικής συγχορδίας (Eb/D# - F - Ab/G# - Cb/B) η οποία καταλήγει στο μέτρο 5 σε μια κάθετη παράθεσή της, με την παράλληλη προσθήκη του τονισμένου διαβατικού μισού παρεστιγμένου φθόγγου Eb που λύνεται στο μέτρο 6 σε Db. Στην εικόνα 4.2.1 γίνεται η προσπάθεια ανάλυσης της μικροδομής του αρχικού αυτού μοτίβου με την εξατομικευμένη τμηματοποίηση των μερών που το στελεχώνουν.

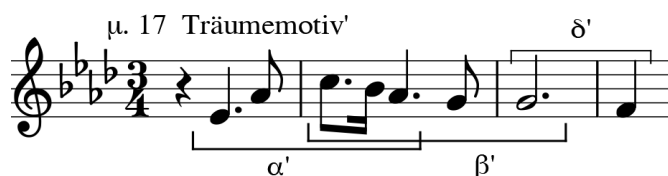
⁸ Η επιλογή καθώς και η εκ νέου ονοματοποίηση των συγκεκριμένων μοτίβων έγινε σε πλήρη συσχετισμό με την υποενότητα του μετασχηματισμού που ακολουθεί, χάριν της προσαρμοσμένης αξιοποίησης των πολύτιμων πηγών βιβλιογραφικής έρευνας στις ανάγκες τις παρούσας διπλωματικής εργασίας ως προς το ερευνητικό ερώτημα.



Εικ. 4.2.1. Διαχωρισμός Träumemotiv σε επιμέρους τμήματα.

Όπως φαίνεται στην εικόνα, η πρώτη θεματική ιδέα του τραγουδιού εκτείνεται μέσα στα πρώτα έξι μέτρα του Α μέρους ενώ αποτελείται από τα εξής βασικά μοτιβικά υλικά: το πρώτο τετράμετρο α που χαρακτηρίζεται από την οριζόντια εναρμόνια παράθεση της τριστανικής συγχορδίας μέσα σε ένα διαστηματικό πλαίσιο έκτης Eb-C, τα διαστηματικά όρια ενός τετραχόρδου β Eb-Ab, το διάστημα τρίτης μικρής γ και το χαρακτηριστικό δίμετρο δ με την αποτζιατούρα. Στη συνέχεια του μέρους Α, δεν παρατηρείται η εισαγωγή κάποιου νέου μοτιβικού συμπλέγματος παρά μόνο η επαναδιατύπωση του μοτιβικού υλικού δ είτε σε αυτούσια επανάληψη είτε σε παραλλαγή, μεταφερόμενο σε διάστημα δευτέρας μεγάλης ψηλότερα αλλά και εβδόμης μικρής χαμηλότερα (μ. 7-16).

Με τη δομική πτώση V-I στο μέτρο 17, που μαζί με την είσοδο της φωνής σηματοδοτούν την έναρξη του Β μέρους, εισάγεται ένα δεύτερο μοτίβο το οποίο αυτή τη φορά εκφέρεται από τη μελωδική γραμμή της φωνής. Η θεματική διάρθρωση του δεύτερου μοτίβου όπως προκύπτει από τη συγκριτική παράθεση και των δύο, στις εικόνες 4.2.1 και 4.2.2 μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε το δεύτερο ως μία πολύ κοντινή αναδιατύπωση του πρώτου, γι' αυτό το λόγο ονομάζεται Träumemotiv'. Όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, τα πρώτα δυο μέτρα του Träumemotiv' αντιστοιχούν στα πρώτα τέσσερα του Träumemotiv, καθώς εμπεριέχουν την οριοθέτησή του μέσα στο διάστημα 6ης Eb-C. Μέσω της προσθήκης του νέου ρυθμικού στοιχείου (όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο) επίσης, γίνεται αναφορά στο τετράχορδο β Eb-Ab που στο Träumemotiv' εμφανίζεται διανθισμένο, σε αναστροφή καθώς και μεταφερόμενο ανιόν διάστημα 6ης μεγάλο από το αρχικό. Η καταληκτική διάθεση του Träumemotiv' μέσω της προήγησης στα δύο τελευταία του μέτρα συνδέεται επίσης με εκείνα του αρχικού κατά την επαναφορά του μοτιβικού υλικού της αποτζιατούρας δ.



Εικ. 4.2.2. Träumemotiv' μ. 17-20.

Όπως μπορούμε να δούμε στο σύνολο του Β μέρους στο παράρτημα, η διαδικασία της μοτιβικής ανάπτυξης βασίζεται αποκλειστικά είτε σε μια πολύ κοντινή παραλλαγή του μοτίβου που εκτέθηκε στην αρχή είτε σε ένα έμμεσο παράγωγό του, το οποίο εμπεριέχει τη μετάθεση ή μετάλλαξη και την προσθήκη ή και απόσπαση των στοιχείων που εκτέθηκαν αρχικά. Συγκεκριμένα το μοτίβο που ακολουθεί στα μέτρα 21-25 αποτελεί μια πιστή μεταφορά του Träumemotiv' σε ελάσσονα τρόπο ενώ το επόμενο (μ. 25-28) διαφέρει μόνο στην προσέγγιση του τμήματος δ, παρεμβάλλοντας αντί για μια βηματική κίνηση ή και προήγηση της αποτζιατούρας, ένα διάστημα τρίτης.

Σε ένα μεγάλο μέρος του Β και συγκεκριμένα στα μέτρα 31-49, κυριαρχούν αναφορές στο μοτιβικό υλικό δ, το οποίο επιτελεί πλέον ρόλο leitmotiv μέσα στο σύνολο του τραγουδιού. Η αποτζιατούρα δ χρησιμοποιείται από τον συνθέτη συνοδεύοντας εμφατικά κάθε εμφάνιση της λέξης του τίτλου του ποιήματος, αφήνοντας παράλληλα μια αίσθηση ανικανοποίητου αναστεναγμού σε κάθε άκουσμά της, που συμβαδίζει με το νοηματικό χαρακτήρα του ποιητικού περιεχομένου. Αξίζει επίσης να αναφερθούμε στην προσέγγιση της τελευταίας αποτζιατούρας κατά τη δομική κορύφωση του τραγουδιού στα μέτρα 46-50. Μια πιο προσεκτική ματιά στο τετράμετρο μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε επαναλαμβανόμενες τροποποιημένες εμφανίσεις του μοτιβικού υλικού από το τμήμα β' του Träumemotiv' μέσω των βηματικών έλξεων Ab-G και D-C, καθώς και το άρπισμα με την ανιούσα δη από το α' του Träumemotiv' που αναδύεται μέτρο-μέτρο (G-C-Eb) για να καταλήξει στο τμήμα δ.

Μέχρι και το μέτρο 60 η μοτιβική ανάπτυξη διατηρεί σε μεγάλο μέρος μια συνέχεια στο συνθετικό της υλικό, που θα μπορούσαμε να πούμε ότι χαρακτηρίζει την ως τώρα συνθετική ιδέα του τραγουδιού ως μουσική σύλληψη στο σύνολο της. Στην περίπτωση του τρίτου μοτίβου που θα εξαχθεί από το Träume ωστόσο, η ανάλυση μας δείχνει πως πρόκειται για μια ιδιαίτερη μοτιβική ανάπτυξη εν προκειμένω, μέσω της οποίας υπογραμμίζεται ωστόσο μια βαθύτερη μοτιβική συνοχή. Το Träumemotiv'' που εμφανίζεται στο μέτρο 61 ως κατακλείδα του μέρους Β, καταστέλλει τη ρυθμική ορμή των παρεστιγμένων λειτουργώντας αντιθετικά ως προς τον χαρακτήρα των προηγούμενων δύο μοτίβων. Όπως παρατηρούμε ωστόσο, δεν διαφοροποιείται στο συνθετικό του υλικό περιεχόμενο από τα παραπάνω, παρά μόνο ως προς τον ρυθμό και τις αξίες των φθόγγων του.



Εικ. 4.2.3. Träumemotiv'' μ. 61-68.

Το διάστημα τρίτης μικρής Ab-Cb που ονομάσαμε προηγουμένως ως γ, εμφανίζεται μέσω μιας ρυθμικής διαστολής στα πρώτα τέσσερα μέτρα, ενώ η χρωματική διαβατική κίνηση που παρεμβάλλεται θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια εκτεταμένη, χρωματικά διανθισμένη αναδρομή της τονισμένης διαβατικής κίνησης της αποτζιατούρας δ. Το ανιόν διάστημα τετάρτης καθαρής F-Bb που ακολουθεί, κατάγεται από το μοντέλο τετραχόρδου β ενώ, οι τελευταίες κινήσεις της φωνής αποτελούν μια πιο ελεύθερη μοτιβική παραλλαγή τμημάτων και από τα δύο προηγούμενα μοτίβα: το κατιόν διάστημα έκτης στο μέτρο 66 αποτελεί μια φθογγική συστολή της έκτης που οριοθετούσε το τμήμα α, ενώ αμέσως μετά το τετράχορδο C-F που σχηματίζεται, μπορεί να θεωρηθεί ως μία κατοπτρική αναστροφή του τμήματος β'.

Όπως είδαμε στη μορφολογική ανάλυση, το τελευταίο μέρος του τραγουδιού Α' ουσιαστικά επαναλαμβάνει αυτούσιο το μέρος της εισαγωγής από το μέτρο 5 που συνεπάγεται την επαναφορά του Leitmotiv δ στην πρωτότυπη του διάσταση Eb-D. Η συνεχής επανάληψη και μεγέθυνση του μοτιβικού συμπλέγματος δ στην codetta επιβεβαιώνει τη σημαντικότητα της συγκεκριμένης διαβατικής κίνησης, τόσο σε ό,τι αφορά στη μελοποίηση του τραγουδιού σα μονάδα, όσο και συμβολικά σαν προκαταρκτικό στάδιο έκφρασης του απαγορευμένου πόθου, ο οποίος μόνο μέσω της δραματικής διαδικασίας που θα επέλθει στην όπερα, μπορεί να βρει το δρόμο προς την κάθαρση.

Το βασικό μοτιβικό υλικό του Im Treibhaus εισέρχεται σε ελλιπές μέτρο κατά την άρση της εισαγωγής. Τα διαστηματικά όρια του τετραχόρδου α που παισιώνουν το Treibmotiv στην εικόνα 4.2.4, δίνουν τη δυνατότητα περαιτέρω διαχωρισμού του μοτίβου σε δύο μικρότερα μέρη: το τμήμα β του μοτίβου που εναρμονίζεται με την IV βαθμίδα και το τμήμα γ με I. Από την αναλογία της αρμονικής υφής, προκύπτει η ονομασία β, του σημείου έντασης μέσω της παρεμβολής του ξένου φθόγγου E, που εμπεριέχει τον χαρακτηριστικό ήχο της ελάσσονας συγχορδίας με την προσθήκη ελαττωμένης έβδομης «του Τριστάνου» και γ την έλευση ενός τονισμένου διαβατικού φθόγγου στο ισχυρό, ο οποίος λύνεται διατονικά προς τα πάνω στην πέμπτη νότα της τονικής συγχορδίας.



Εικ. 4.2.4. Treibmotiv μ.1.

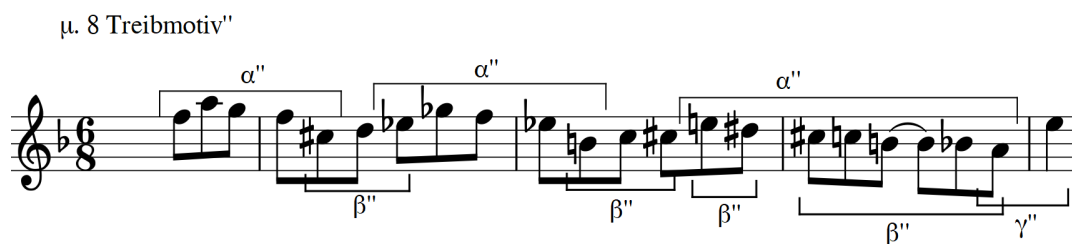
Κατά τη δεύτερη επανάληψη του μοτιβικού συμπλέγματος Treibmotiv στην άρση του μέτρου 3, παρατηρείται μια αναπτυξιακού χαρακτήρα συνέχεια ως προς το αρχικό μοτίβο. Στην εικόνα 4.2.5 αναδεικνύονται οι δυνατότητες μοτιβικής μετάλλαξης που προσφέρονται μέσω της χρωματικής κίνησης β του αρχικού μοτίβου. Η πλαστικότητα των χρωματικών κινήσεων β' όπως αυτή αναπτύσσεται από τον συνθέτη στο μέτρο 3, μας οδηγεί σε μία νέα διπλή εκφορά της κίνησης α, τα τετράχορδα της οποίας οριοθετούνται σε διάστημα 3ης μεγάλο C#-F και 4ης καθαρό E-A. Τα δύο αυτά τετράχορδα που εμφανίζονται το ένα μετά το άλλο, προέρχονται από τη βασική δομική διάρθρωση του μοτιβικού συμπλέγματος Treibmotiv, για το λόγο αυτόν ονομάζονται α'.



Εικ. 4.2.5. Treibmotiv' μ.3-4.

Δεδομένου λοιπόν ότι το μέρος α περιλαμβάνει τα υποτιμήματα β και γ, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το Treibmotiv' ως μία αναπτυξιακή ουρά του αρχικού Treibmotiv. Ο μετασχηματισμός της αναλογίας α σε α' στο μέτρο 3 ωστόσο, που συνεπάγεται την εμφάνιση πολλαπλών χρωματικών κινήσεων β, προσδίδει ακόμη περισσότερη ένταση στη διαδικασία αναζήτησης της λύσης γ. Μέσω της διπλής εκφοράς της κίνησης α' στο Treibmotiv' επομένως, παρατηρείται μία λειτουργική αναπροσαρμογή του αρχικού μοτίβου. Η νέα λειτουργία του Treibmotiv' άρα, όχι μόνο δεν καταγράφεται ως μια υφολογική παραλλαγή του Treibmotiv, αντιθέτως αναπλάθει την φορτισμένη συναισθηματικά λαχτάρα για αποκατάσταση της διαφωνίας, σε μια εμφαντική αναδιατύπωση του αρχικού δυϊστικού συμβόλου μεταξύ έντασης και λύσης.

Κατόπιν της μισής πτώσης στο μέτρο 4, γίνεται η είσοδος της φωνής που εγκαινιάζει το Β μέρος του τραγουδιού. Με την επιστροφή στην βαθμίδα της υποδεσπόζουσας κατά την άρση του μέτρου 5, το πιάνο επαναλαμβάνει το Treibmotiv, ενώ η φωνή κινείται αντιθεματικά πάνω σε μία μοτιβική παραλλαγή της ίδιας θεματικής. Το νέο μοτιβικό σύμπλεγμα που παρατηρείται στο Β μέρος, εμφανίζεται στο μέτρο 8 στη γραμμή του πιάνου και αφορά στην κίνηση της χρωματικής αλυσίδας, όπως αυτή χαρακτηρίστηκε κατόπιν της αρμονικής ανάλυσης στην υποενότητα που προηγήθηκε.



Εικ. 4.2.6. Treibmotiv'' μ.8-12.

Η εξεζητημένη τροποποίηση των μοτιβικών θραυσμάτων της αρχικής θεματικής ομάδας είναι εμφανής στο Treibmotiv'', όπως παρατηρούμε στην εικόνα 4.2.6. Η βασική διαφορά στο σύνολο του μοτίβου σε σχέση με τα δύο προηγούμενα είναι η αλλαγή της κατεύθυνσης στην προσπάθεια ανεύρεσης της φθογγικής λύσης, η οποία εν προκειμένω δεν είναι ανοδική όπως πριν. Ενδιαφέρον αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης αναδιατυπώνει το τετράχορδο α στα τρία σημεία. Όπως βλέπουμε στην παραπάνω εικόνα, τα διαστηματικά όρια των δύο πρώτων τετραχόρδων α'' προέρχονται από διανθισμένες αναδρομές της κίνησης α' του Treibmotiv', αρχικά σε αυτούσια κι έπειτα σε διατονική μεταφορά χαμηλότερα. Η τρίτη εκφορά του α'' παραπέμπει ωστόσο σε μία χρωματικά διανθισμένη αναδρομή του τετραχόρδου α από το αρχικό Treibmotiv'.

Οι χρωματικές κινήσεις β'' αρχικά αντιτίθενται στην καθοδική κλίση των α'', λειτουργώντας ως χρωματικός αγωγός που συνδέει τους κρίκους της αλυσίδας μεταξύ τους. Το μελωδικό αποτέλεσμα που προκύπτει κατά συνέπεια των χρωματικών κινήσεων, είναι μια συνεχής ροή των α'' που κάθε φορά εκφέρονται κατά ένα διάστημα 2ας χαμηλότερα. Η χρωματική ωστόσο κατάβαση του β'' στο μέτρο 11 πρόκειται τελικά να οδηγήσει στη λύση γ'', μέσω μιας διαστηματικής διαστολής της 2ας γ' του Treibmotiv' σε 5η A-E εν είδει εκφυγής. Η ανορθόδοξη τροποποίηση του τονισμένου διαβατικού γ σε εκφυγή γ'', θα μπορούσε εν προκειμένω να ερμηνευθεί ως απόπειρα συμβολισμού των αισθημάτων απόγνωσης που προκύπτουν από τον ποιητικό στίχο: Σύμφωνα με τη μελέτη του κεφαλαίου 3, τα κλαδιά του τροπικού φυτού, στην προσπάθειά τους να δραπετεύσουν από το ξένο περιβάλλον του θερμοκηπίου, παρομοιάζονται μέσα στο ποίημα με παιδιά που θρηνούν καθώς δεν βρίσκονται στο οικείο τους περιβάλλον.

Το χρωματικό στοιχείο ως βασικό υφολογικό γνώρισμα και των τριών μοτιβικών συμπλεγμάτων του Im Treibhaus, μπορεί λοιπόν να ερμηνευθεί ως αλληγορικό μέσο μεταξύ του νοηματικού περιεχομένου του ποιήματος και της μουσική υφής που το πλαισιώνει. Όπως θα εξετάσουμε στην παρακάτω υποενότητα του μοτιβικού μετασχηματισμού, η πλαστικής φύσεως ευελιξία που χαρακτηρίζει τις χρωματικές κινήσεις β στο τραγούδι, αποτελεί το σημαντικότερο συνθετικό εργαλείο ως προς τη διαδικασία μοτιβικής μετάλλαξης που επέρχεται μέσα στην όπερα.

Στη συνέχεια του Β μέρους δεν παρατηρείται η εισαγωγή κάποιου νέου μοτιβικού συμπλέγματος, αντιθέτως μέχρι και την αλλαγή της συνοδευτικής υφής στο μέτρο 30, τα Treibmotiv και Treibmotiv' εμφανίζονται αυτούσια, ενώ στο μέτρο 16 παρατηρείται η μεταφορά του Treibmotiv'' σε διάστημα 4ης καθαρής υψηλότερα. Η μεταφερμένη έκθεση του Treibmotiv'' στα μέτρα 16-20 οδηγεί το αρμονικό φάσμα σε ένα ηχοτοπίο αρμονικής αποσταθεροποίησης όπου συγχορδίες ελαττωμένης 7ης συνοδεύουν τις επαναδιατυπώσεις του Treibmotiv σε μορφή οστινάτο μέχρι και το μέτρο 29.

Το φαινόμενο της αρμονικής αστάθειας που προκύπτει από την πολλαπλή χρήση των ελαττωμένων συγχορδίων μεθ' 7ης, με τις οποίες εναρμονίζονται οι περισσότερες εμφανίσεις του Treibmotiv στις οκτάβες του μπάσου, συνδιαλέγεται με το γραμμικό στόχο του μοτίβου που αναζητάει αρμονική ανακούφιση. Η παρεμβολή ωστόσο του Treibmotiv'' στα μέτρα 54-57, καθώς και η εξατομικευμένη παράθεση του διαστήματος της 2ας που την διαδέχεται στα μέτρα 57-60 ως θεματική κεφαλή του Treibmotiv, επιδεινώνουν τα αισθήματα της απόγνωσης και της ανυπομονησίας τόσο σε ό,τι αφορά στην αρμονική όσο και σε ποιητική διάσταση.

Με την επανέκθεση των Treibmotiv και Treibmotiv' στα μέτρα 61-63 η οποία ακολουθείται από μία σύντομη codetta, το τραγούδι ολοκληρώνεται ανάγοντας το φιλοσοφικό δίπολο του ποιήματος σε βασική μοτιβική ιδέα του τραγουδιού. Η γραμμική ευελιξία που προσφέρει το φαινόμενο της χρωματικής υφής σε συνδυασμό με τις αρμονικές διαφωνίες που αυτή συνεπάγεται, εξυπηρετούν στο συμβολισμό του ανικανοποίητου πόθου καθώς και στην εξωτερίκευση του ανέκφραστου και παράνομου αισθήματος μεταξύ συνθέτη και ποιήτριας. Οι χρωματικές κινήσεις β ως χαρακτηριστικό συνθετικό γνώρισμα του Im Treibhaus, πρόκειται στη συνέχεια να ανασυνταχθούν για τις ανάγκες της δραματικής διαδικασίας, όπου πλέον το μυθοπλαστικό στοιχείο θα αποτελεί τον καθρέπτη της πραγματικότητας.

4.3 Μετασχηματισμός μοτίβων μέσα στην όπερα

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο της λογοτεχνικής ανάλυσης, το Liebesduett της β' πράξης συνδέεται άμεσα νοηματικά καθώς και στιχουργικά με το τραγούδι Träume. Στην παρούσα υποενότητα θα εξεταστούν οι μοτιβικές τεχνικές μετάλλαξης βάσει των οποίων ο συνθέτης επαναχρησιμοποιεί τα βασικά μοτιβικά συμπλέγματα από το Träume μέσα στο Liebesduett. Μέσω της διαδικασίας αυτής θα ανακαλύψουμε πώς το ντουέτο βασίζεται και από μουσικής πλευράς πάνω στο τραγούδι.

Όπως μπορούμε να δούμε στο παράρτημα, στοιχεία όπως η κλίμακα Ab αλλά και ο ρυθμός των 3/4 που ενίοτε εναλλάσσεται (πάλι όμως με τριμερές 9/8) διατηρούνται αυτούσια, ενώ το μουσικό υλικό της εισαγωγής του τραγουδιού από το πιάνο διανέμεται στην ορχήστρα. Το ντουέτο ξεκινάει με ένα πεντάλ πάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας Eb που στο μέτρο 3 λύνεται στην συγχορδία της τονικής σε α' αναστροφή ενώ δύο μέτρα μετά, με την έλευση της τονικής σε ευθεία κατάσταση, διανέμονται στην ορχήστρα οι συγχορδίες της Ab, Ab με την προσθήκη βης, Ab αυξημένης και Ab ελάσσονας. Η αλληλουχία αυτή των συγχορδιών σε συνδυασμό με τη χρήση του Ab πεντάλ, αποτελεί αυτούσια μεταφορά του αντίστοιχου τμήματος από την εισαγωγή του Träume στο ντουέτο. Ενδιαφέρον προκαλεί εν προκειμένω, ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης επιλέγει να αποδώσει τον ρυθμικό παλμό, καθώς εγκαταλείπει την σταθερή και επαναλαμβανόμενη κίνηση των ογδών του τραγουδιού, μεταμορφώνοντας την σε μία ταλαντευόμενη και ασταθή λόγω των συγκοπών αίσθηση. Η ρυθμική αυτή υφολογική διαφοροποίηση πιθανότατα έχει ως στόχο να επισκιάσει και να αποσταθεροποιήσει τον βασικό ρυθμικό παλμό.



Εικ. 4.3.1. Μετασχηματισμός του Träumemotiv στο Liebesduett.

Οι κεντρικοί φθόγγοι της εισαγωγής του τραγουδιού που είδαμε στην εικόνα 4.2.1, δίνονται στο μέτρο 6 στον Τριστάνο μέσω της ρυθμικής διαστολής του διαστηματικού φάσματος της έκτης από το α καθώς και της αυτούσιας μεταφοράς της αποτζιατούρας δ από το Träumemotiv. Μέσω του συγκεκριμένου μοτιβικού μετασχηματισμού επιτυγχάνεται ένταση στο άκουσμα της λέξης «Liebe» καθώς ο Wagner επιλέγει να τη μελοποιήσει με την χαρακτηριστική κίνηση της αποτζιατούρας Eb-Db που είχε «σχεδιάσει» πρωτύτερα στο τραγούδι. Όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στο παρακάτω κεφάλαιο της συμφωνικής μοτιβικής ανάπτυξης, η συγκεκριμένη αποτζιατούρα δίνεται και στην ορχήστρα σε διάφορα σημεία μέσα στο ντουέτο, είτε ως συμπλήρωμα μιας άλλης μοτιβικής συνέχειας αλλά και κάποιες φορές έχοντας το ρόλο του σχολιαστή/αφηγητή, κίνηση που επιβεβαιώνει τον leitmotiv χαρακτήρα της.



Εικ. 4.3.2. Μετασχηματισμός Träumemotiv και Träumemotiv' στο Liebesduett.

Κατά την είσοδο της Ιζόλδης στο μέτρο 9 συναντούμε και πάλι στοιχεία από τα Träumemotiv και Träumemotiv' του τραγουδιού, αυτή τη φορά αρκετά παραλλαγμένα. Όπως βλέπουμε στην εικόνα 4.3.2 ο Wagner επιλέγει να αλλάξει τη σειρά με την οποία η φθόγγοι θα τραγουδηθούν μέσω της αντιστροφής του α' που ακολουθείται από ρυθμική σμίκρυνση του α, διατηρώντας ωστόσο σταθερή την ένταση της αποτζιατούρας δ ακόμα μια φορά για να μελοποιήσει τη λέξη «Liebe». Στη συνέχεια του μέρους η αποτζιατούρα δ περνάει εξ' ολοκλήρου στην ορχήστρα με τους δύο πρωταγωνιστές να κινούνται κυρίως αντιστικτικά μεταξύ τους μέχρι την κορύφωση στο μέτρο 42. Ο παραλληλισμός με το αντίστοιχο σημείο κορύφωσης από τα μέτρα 48-49 του Träume είναι φανερός, καθώς στα μέτρα 42-45 από το ντουέτο συναντούμε μισή πτώση στη δεσπόζουσα υπό το άκουσμα της αποτζιατούρας δ σε μεγέθυνση, αυτή τη φορά από τα α' βιολιά και πνευστά.



Εικ. 4.3.3. Απομακρυσμένη μετασχηματική διαδικασία των Träumemotiv και Träumemotiv' στο Liebesduett.

Κατόπιν της κορύφωσης, με την είσοδο της Ιζόλδης στο μέτρο 46 συναντούμε τμήματα από τα Träumemotiv και Träumemotiv' σε μια εμπλουτισμένη αλλά πιο ελεύθερη επεξεργασία μετασχηματισμού σε σχέση με τα αρχικά μοτίβα, αντίστοιχα. Στο πρώτο τρίμετρο της εικόνας 4.3.3 είναι φανερή η μοτιβική συγγένεια με το μέρος α' από το Träumemotiv', καθώς οι διαφοροποίησή του έγκειται μονάχα στην εσωτερική φθογγική προσθήκη και όχι στα φθογγικά ή και διαστηματικά πλαίσια, τα οποία παραμένουν αναλλοίωτα σε σχέση με το πρότυπο. Κατά το δεύτερο τρίμετρο ωστόσο παρατηρούμε μία πιο εξεζητημένη μοτιβική μεταμόρφωση καθώς από τη μία το μοτίβο στο ξεκίνημά του κινείται ως αλυσίδα του προηγούμενου, στη συνέχεια ωστόσο εξελίσσεται καρκινικά προς τα κάτω σε αντίθεση με το πρότυπο της αλυσίδας. Στη συνέχεια η αλυσίδα σπάει με την επανεμφάνιση της ρυθμικής συστολής του α, αυτή τη φορά σε μεταφορά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα

από το αρχικό ενώ όπως πάντα σταθερά στο τέλος κάθε μοτίβου συναντούμε την αποτζιατούρα δ, αυτή τη φορά σε σμίκρυνση.



Εικ. 4.3.4. Μετασχηματισμός Träumemotiv'' στο Liebesduett.

Με την παράθεση και του τελευταίου κοινού μοτιβικού συμπλέγματος ανάμεσα στο Liebesduett και στο Träume επιβεβαιώνεται ακόμα μία σύνδεση μεταξύ των δύο έργων εκτός της λογοτεχνικής και της μοτιβικής, αυτή της μορφολογικής δομής. Όπως είδαμε να συμβαίνει στο τραγούδι έτσι και στο ντουέτο, το καταληκτικό μέρος διακρίνεται από μεγάλες σε διάρκεια νότες που στόχο έχουν να καταστείλουν τη ροή των ογδών καθώς και να σκιαγραφήσουν μια αρκετά απομακρυσμένη μετάλλαξη του αρχικού μοτίβου. Στην εικόνα 4.3.4 παρατηρούμε αρχικά μια ευρεία φθογγική προσθήκη στο διαστηματικό φάσμα της τρίτης μικρής Ab-Cb γ'', η οποία στη συνέχεια επιστρέφει εκεί από όπου ξεκίνησε δηλαδή στο Ab, μέσω της αναδρομής σε ρυθμική διαστολή. Το τελευταίο μέτρο του μοτίβου μας θυμίζει το αντίστοιχο από το Träumemotiv'' στα μέτρα 67- 68 στο τραγούδι, πρόκειται ωστόσο περισσότερο για μία παραλλαγή του β' από το τετράχορδο σχήμα του Träumemotiv'. Με το πέρας και του τελευταίου μοτιβικού συμπλέγματος από το Träume, οι δύο πρωταγωνιστές αποχωρούν από τη σκηνή ενώ εισάγεται η φωνή της Brangäne παράλληλα με το ακουστικό ηχοτοπίο του τμήματος δ που παίζεται από την ορχήστρα (μ. 95-103).

Συμπερασματικά, έπειτα από τη συγκριτική ανάλυση του τραγουδιού σε σχέση με το ντουέτο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η ανάπτυξη της μουσικής ιδέας για τον Wagner βασίζεται στις επαναδιατυπώσεις και τους μετασχηματισμούς μιας και μοναδικής σκέψης η οποία εκφράζεται στην αρχή. Πρόκειται για τα θεματικά συστατικά που συναντήσαμε στο Träumemotiv, δηλαδή στα πρώτα μέτρα της εισαγωγής του πιάνου τα οποία έχουν την τάση να μεταμορφώνονται συνεχώς και να εκφέρονται διαφορετικά, εξυπηρετώντας με αυτό τον τρόπο τις ποικίλες νοηματικές περιστάσεις του ποιήματος καθώς και τις συνθήκες της πλοκής μέσα στην όπερα.

Κατόπιν της αρμονικής ανάλυσης του τραγουδιού Im Treibhaus, καθώς και εκείνης του μοτιβικού μετασχηματισμού ανάμεσα σε Träume και Liebesduett που προηγήθηκε, έγινε εμφανής η διαφορά ανάμεσα στις αρμονικές διαθέσεις του συνθέτη σε κάθε περίπτωση. Σε αντίθεση με την τονικότητα της Ab από το Träume η οποία διατηρείται στο Liebesduett, η τονικότητα του πρελουδίου

της γ' πράξης δεν αντιστοιχεί σε εκείνη του τραγουδιού. Η αρμονική αυτή μεταλλαγή θεωρείται από τον Chafe ως το αποτέλεσμα μιας εξαιρετικά ευέλικτης δημιουργικής διαδικασίας όσον αφορά στο Im Treibhaus, τα αρμονικά και μοτιβικά συστατικά του οποίου είναι σε θέση, λόγω της ίδιας τους της υφής, να μεταλλάσσονται απεριόριστα μέσα στην όπερα (Chafe 2005, σ. 232-233).

Πρελούδιο μ. 1

Εικ. 4.3.5. Μετασηματισμός Treibmotiv.

Η παραπάνω αρμονική διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο έργα ενισχύεται και από την εναλλαγή στη ρυθμική αγωγή, όπως φαίνεται στην εικόνα 4.3.5. Η μετατροπή των 6/8 από το τραγούδι σε 4/4 κατά τη σύνθεση του πρελουδίου της γ' πράξης, καθιστά το χαρακτήρα του μοτίβου αναμφισβήτητα στατικό, ενώ ταυτόχρονα διογκώνει την αίσθηση της αρμονικής διαφωνίας που προκύπτει κατά την ρυθμική διαστολή του τμήματος γ. Η χαρακτηριστική εναρμόνιση του μοτίβου με IV-I εντούτοις, καθώς και η επαναδιατύπωσή του στο αμέσως επόμενο μέτρο, αποτελούν πανομοιότυπα χαρακτηριστικά της ανάπτυξης του Treibmotiv που παραπέμπουν στην εισαγωγή από το τραγούδι.

Πρελούδιο μ. 5

Εικ. 4.3.6. Μετασηματισμός Treibmotiv'.

Με βάση τη μοτιβική ανάλυση του Im Treibhaus, το Treibmotiv μεταλλάσσεται σε Treibmotiv' κατά την τρίτη του επαναφορά, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο μέτρο 5 του πρελουδίου της γ' πράξης. Εμφανείς είναι και σε αυτό το σημείο οι συνέπειες που προκύπτουν από το φαινόμενο της εναλλαγής της ρυθμικής αγωγής, καθώς μέσω των ρυθμικών διαστολών που αυτή συνεπάγεται, παρατηρείται μια εκ διαμέτρου μεγέθυνση του μοτίβου σε σχέση με το αρχικό. Η διόγκωση αυτή σε

ό,τι αφορά στη μουσική υφή, δεν θα μπορούσε να μη βρει αλληγορικό συνοδοιπόρο και στο ποιητικό σύμβολο με το οποίο τα μοτίβα αυτά είναι ήδη επιφορτισμένα. Αν λοιπόν με βάση την έρευνα της προηγούμενης υποενότητας, θεωρούμε ότι ο συνδυασμός της χρωματικής υφής με τις αρμονικές διαφωνίες που αυτή συνεπάγεται, εξυπηρετεί στην έκφραση ενός αισθήματος ανικανοποίητου πόθου μεταξύ συνθέτη και ποιήτριας, τότε η διόγκωση που επιτυγχάνεται στις ηχητικές διάρκειες μέσω της χρονικής μεγέθυνσης των φθόγγων, στοχεύει σε μία εμφατική εξωτερίκευση του συγκεκριμένου συμβόλου κατά τη σκηνική του εκφορά.

Εικ. 4.3.7. Μετασχηματισμός Treibmotiv''.

Ο παραπάνω συλλογισμός επιβεβαιώνεται περαιτέρω με την εμφάνιση του Treibmotiv'' στο μέτρο 11 του πρελουδίου, μιας και ο ήδη στατικός του χαρακτήρας μέσω των συγκοπών διογκώνεται, εξαιτίας του γενικού φαινομένου της ρυθμικής διαστολής. Σε ό,τι αφορά στο αρμονικό υπόβαθρο εντούτοις, το Treibmotiv'' του πρελουδίου αποτελεί μια αυτούσια μεταφορά της χρωματικής αλυσίδας των μέτρων 8-12 από το Im Treibhaus, η οποία τελειώνει με πτώση στη δεσπόζουσα. Ενδιαφέρον αποτελεί σε αυτό το σημείο, η επανεμφάνιση ενός διαφορετικού Treibmotiv στα μέτρα 14-15, παράλληλα με το τελευταίο σκέλος του Treibmotiv'', όπως βλέπουμε στην εικόνα 4.3.7.

Εικ. 4.3.7. Μετασχηματισμός Treibmotiv.

Η διαδοχή του Treibmotiv'' από το μετασχηματισμένο Treibmotiv στο σημείο, είτε ως φαινόμενο παράλληλης θεματικής συνήχησης αλλά είτε και ως θεματικής διαδοχής διαφορετικών εκφραστικών επιπέδων, αποτελεί ακόμη ένα στοιχείο που παραπέμπει στη διάρθρωση του Im Treibhaus. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρήθηκε στα μέτρα 11-12 του τραγουδιού στη γραμμή της

φωνής η οποία, παράλληλα με το άκουσμα του Treibmotiv'' από το πιάνο, ακροβατεί πάνω στον τονισμένο διαβατικό της 9ης της δεσπόζουσας συγχορδίας, σε μια αντίστοιχη αναδρομική κίνηση του μέρους γ από το Treibmotiv. Πρόκειται επομένως για μια προσθήκη μοτιβικής μετάλλαξης με στόχο την εντατικοποίηση του αρμονικού παράγοντα εν προκειμένω, μιας και το άκουσμα της διαφωνίας παρατείνεται μέσω της φερμάτας. Μέσω του αναπόφευκτου παραλληλισμού επιπρόσθετα που προκύπτει στο σημείο, μεταξύ του ποιητικού κειμένου⁹ από το Im Treibhaus και της κοινής αρμονικής υφής του με το πρελούδιο, μας επιτρέπεται η ερμηνεία της διάρθρωσης του πρελουδίου της γ' πράξης ως μία συνθετική μετενσάρκωση του τραγουδιού και των συμβολισμών του, καθώς η συγγένεια μεταξύ των δύο δεν έγκειται μονάχα στη διαδικασία της μοτιβικής μετάλλαξης.

Η παραπάνω άποψη ενισχύεται και από τη δομική ανάπτυξη του πρελουδίου, με το Treibmotiv'' να σηματοδοτεί το τέλος της πρώτης ενότητας του μέρους με πτώση στη δεσπόζουσα, η οποία ακολουθείται από την επαναφορά του Treibmotiv και της χαρακτηριστικής αρμονικής σύνδεσης IV-I στο μέτρο 16, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο τραγούδι. Γίνεται επομένως όλο και πιο έκδηλο ότι το Im Treibhaus ως σπουδή πάνω στον Τριστάνο, συνεπάγεται το φαινόμενο του μοτιβικού κορεσμού μέσα στο πρελούδιο καθώς, όπως φαίνεται και στο παράρτημα, μέχρι και το μέτρο 30 δεν παρατηρείται κάποιο νέο μοτιβικό στοιχείο ή επεξεργασία που να διαφέρει ριζικά από ό,τι έχει ήδη ως τώρα αναλυθεί.

Η επαναφορά του Treibmotiv'' στο μέτρο 26 στη συνέχεια, οδηγεί σε ένα μεταβατικού χαρακτήρα τμήμα του πρελουδίου το οποίο πρόκειται να συνδεθεί με την α' πράξη της γ' σκηνής. Το Treibmotiv διαδέχεται στο μέτρο 30 το Treibmotiv'' και πάλι, με τη διαφορά ότι εδώ το πρώτο συνοδεύεται από ένα νέο μοτιβικό σύμπλεγμα στα α' βιολιά και β' κόρνο εν είδει αντιθέματος.

Πρελούδιο μ. 30

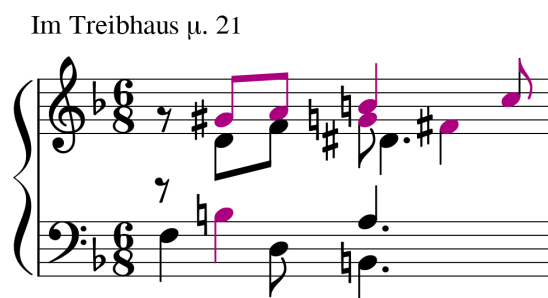
φθογγική αναδιάταξη
μεταφοράς τετραχόρδου α'

Εικ. 4.3.8. Αντιθεματικό Treibmotiv.

Το φαινόμενο της φθογγικής αναδιάταξης των μοτιβικών θραυσμάτων της μεταφοράς του Treibmotiv, θα μπορούσε στην περίπτωση αυτή να αποτελεί πιθανή μετασχηματική διαδικασία της αρχικής ιδέας, πόσο μάλλον όταν η λειτουργία του περιορίζεται αποκλειστικά σε ένα συνοδευτικό

⁹ «Kinder ihr aus fernen Zonen, Saget mir warum ihr klagt?» (=Παιδιά από μέρη μακρινά, γιατί θρηνείτε;)

πλαίσιο του βασικού μοτίβου. Όπως φαίνεται στα μέτρα 30-43 του παραρτήματος, κάθε εμφάνιση του Treibmotiv συνοδεύεται από μία τουλάχιστον φωνή που φέρει το συγκεκριμένο ‘αντίθεμα’. Η χρήση της συγκεκριμένης κίνησης ως αντιθεματικό στήριγμα του βασικού Treibmotiv ωστόσο, δεν αποτελεί μία πρωτοφανή τεχνική από πλευράς του συνθέτη καθώς, ανατρέχοντας στο παράρτημα του Im Treibhaus, παρατηρούμε την προϋπάρχουσα παράλληλη λειτουργική εκφορά της.



Εικ. 4.3.9. Παράλληλη εκφορά μοτιβικού συμπλέγματος Treibmotiv με το αντιθεματικό του από το Im Treibhaus.

Από την παραπάνω εικόνα προκύπτει ότι, ενώ το βασικό μοτιβικό σκέλος του τραγουδιού βρίσκεται στην υψηλότερη φωνή, η φωνή του τενόρου, όπως θα την περιγράψαμε σε ένα θέμα αρμονίας, μεταφέρει το αντιθεματικό Treibmotiv στη φωνή της άλτο μέσω της υπερπήδησης. Το συγκεκριμένο φαινόμενο μπορεί να θεωρηθεί λειτουργικό σύμφωνα με τον Kurth καθώς με βάση τη μελέτη του, η τεχνική της μετασηματικής διαδικασίας μοτίβων, τα οποία εν τη γενέσει τους βασίζονται στη δυναμική που προκύπτει από το δίπολο ένταση-λύση, όπως είδαμε να συμβαίνει στο Treibmotiv, επιτρέπει τη γραμμική τους εξέλιξη σε μορφή μελωδικών διακλαδώσεων (Kurth 1923, σ. 47), όπως ακριβώς βλέπουμε να συμβαίνει στην εικόνα 4.3.9. Στο επόμενο κεφάλαιο που αφορά στην ορχηστρική επεξεργασία των μοτίβων, θα αναπτυχθούν περαιτέρω τόσο οι αρμονικές όσο και οι ψυχοακουστικές συνέπειες που προκύπτουν από την ορχηστρική επεξεργασία των μοτίβων με βάση την παραπάνω τεχνική.

Σε ό,τι αφορά στη μοτιβική ετυμολογία του αντιθεματικού Treibmotiv ωστόσο, η μελέτη της υπάρχουσας βιβλιογραφίας σε σχέση με την καταγραφή του συνόλου των μοτίβων του τριστανικού δράματος, φαίνεται να διαλευκάνει καθοριστικά την εξέλιξη της παρούσας έρευνας. Με βάση το μοτιβικό κατάλογο Windsperger 1980, προκύπτει η προφανής διασηματική συγγένεια της θεματικής κεφαλής του αντιθεματικού Treibmotiv με την αντίστοιχη από το Liebestrankmotiv που, όπως έχει ήδη ερευνηθεί, εμπεριέχει την ελάχιστη συγχορδία ελαττωμένης 7ης από τις εισαγωγές των Träume και Im Treibhaus, δηλαδή τη συγχορδία του Τριστάνου.

πρελούδιο α' πράξης μ.1



Εικ. 4.3.10. Liebestrankmotiv (Windsperger 1980, σ. 39).

Το διάστημα της βης με το οποίο η όπερα ξεκινά, εξελίσσεται σε μια καθοδική χρωματική κίνηση που καταλήγει στη νότα D στο μέτρο 3, οριοθετώντας με αυτόν τον τρόπο το φθογγικό πλαίσιο των πρώτων μέτρων σε ένα διάστημα 3ης μικρής, ανάμεσα σε F-D. Παρόμοια γραμμική εξέλιξη έχει και η ψηλότερη φωνή, η οποία στο μέτρο 2 κινείται από το G# χρωματικά με κατεύθυνση τη νότα B, σκιαγραφώντας μια αντίστοιχη διαστηματική οριοθέτηση. Το ίδιο διάστημα της μικρής 3ης μονοπωλεί και τα διαστηματικά όρια της κίνησης της υψηλότερης φωνής στο κλειδί του φα, η οποία όμως βρίσκεται σε φθογγική συστολή. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες φωνές, η γραμμή του μπάσου κινείται καθοδικά με χρωματική έλξη του F στο E, λειτουργώντας αρμονικά ως συγχορδία αυξημένης βης που λύνεται στη δεσπόζουσα. Με βάση την ανάλυση του πρελουδίου της α' πράξης από τον Steven Leitz, το διαστηματικό πλαίσιο της μικρής 3ης είναι αυτό που καθορίζει και το αρμονικό υπόβαθρο, θεωρώντας τη νότα G# ως πραγματικό και A ως ξένο φθόγγο μιας ελαττωμένης συγχορδίας (Leitz 2012, σ. 666).

Η θέση του Leitz θυμίζει αρκετά τα αποτελέσματα που προέκυψαν κατόπιν της αρμονικής και μοτιβικής ανάλυσης του Treibmotiv στις δύο προηγούμενες υποενότητες. Το διάστημα της μεγάλης δευτέρας ανάμεσα στον πραγματικό φθόγγο D και τον διαβατικό E, κατά την άρση του μέτρου 1 από το τραγούδι, λύνεται χρωματικά προς τα πάνω στη νότα F, που στη συνέχεια εξελίσσεται σε δύο αλληπάλληλες ανοδικές διατονικές κινήσεις. Η πορεία της νότας D παράλληλα, η οποία κινείται βηματικά προς την επέρειση E, λύνεται χρωματικά στην τρίτη νότα της τονικής, σκιαγραφώντας αντίστοιχα ένα διάστημα τρίτης μικρής.

Η κοινή γραμμική εξέλιξη των δύο παραδειγμάτων από την οποία καθορίζεται το αρμονικό φαινόμενο, έχει και στις δύο περιπτώσεις σημείο έναρξης μία διάφωνα συγχορδία, η οποία ακουστικά έχει χαρακτήρα υποδεσπόζουσας. Η ένταση των διάφωνων συγχορδιών οδηγείται στη συνέχεια μέσω των χρωματικών κινήσεων στην περίπτωση της όπερας στη δεσπόζουσα ενώ στο τραγούδι στην τονική, των οποίων η πέμπτη νότα ακούγεται τελικά στο ασθενές, μέσω της λύσης των τονισμένων διαβατικών φθόγων. Από τη συγκριτική ανάλυση ανάμεσα στα δύο βασικά θεματικά κέντρα των δύο έργων, αναδεικνύεται επομένως ξανά το δίπολο ένταση-αποκατάσταση, το οποίο φαίνεται να αποτελεί βασικό φιλοσοφικό σύμβολο και των δύο. Από τη μοτιβική ανάλυση του Im Treibhaus επιπρόσθετα,

υπογραμμίστηκαν οι αναρίθμητες μετασχηματικές δυνατότητες του τετραχόρδου α από το βασικό Treibmotiv, οι οποίες οφείλονται στο στοιχείο της χρωματικής υφής. Όπως είδαμε στην εικόνα 4.2.6 για παράδειγμα, ο συνθέτης μεταβαίνει σε μία απομακρυσμένη μετάλλαξη του τετραχόρδου α, μέσω του καθολικού χρωματικού διανθισμού του σε αναστροφή, κατά την εμφάνιση του μέρους α' στα μέτρα 11-12 του συμπλέγματος Treibmotiv'.

Αυτές οι εξεζητημένες μοτιβικές μεταλλαγές βασίζονται, σύμφωνα με τους Deathridge και Dalhaus, στις διαφορετικές εντυπώσεις ενός υλικού, οι οποίες όμως δεν είναι υποδεέστερες αυτού, αντιθέτως έχουν όλες την ίδια συνθετική αξία (Deathridge and Dalhaus 1984, σ. 112). Με βάση την παραπάνω άποψη επομένως, μας επιτρέπεται υπό συνθήκες να θεωρούμε οποιοδήποτε παράδειγμα συνθετικού υλικού ως βασικό συστατικό ενός άλλου και το αντίθετο. Η ελευθερία που προκύπτει κατά τη διεργασία του μοτιβικού συσχετισμού, επιτυγχάνεται εν προκειμένω μέσω της πλαστικής φύσεως ευελιξία που οφείλεται στο χρωματικό φαινόμενο, ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της βαγκνερικής συνθετικής διαδικασίας.

πρελούδιο α' πράξης μ.1

Εικ. 4.3.11. Träumemotiv και Treibmotiv ως μοτιβικά κύτταρα του Liebestrankmotiv.

Η επιστροφή επομένως στη φιλοσοφική αξία της μονάδας, δηλαδή της ιδέας εκείνης η οποία, όπως είδαμε να συμβαίνει στα Träume και Im Treibhaus παρατίθεται στην αρχή, ως βασικό συνθετικό γνώρισμα της μουσικής ιδιοφυΐας του Wagner, επαληθεύεται και μέσα στην όπερα Τριστάνος και Ιζόλδη. Στην εικόνα 4.3.11 αναδεικνύονται τα επί μέρους στοιχεία του Liebestrankmotiv, το οποίο κατά συνέπεια δεν αποτελεί παρά ένα μουσικό κράμα μιας επαναλαμβανόμενα καθολικής χρωματικής εκφοράς του Treibmotiv, η οποία συνδυάζεται με την κάθετη παράθεση του α από το Träumemotiv, δηλαδή της τριστηνικής συγχορδίας.

5. ΟΡΧΗΣΤΡΑ

5.1 Η συμφωνική επεξεργασία των Leitmotiv της Mathilde

Δύο είναι τα βασικά ηχοχρωματικά μέσα που επιλέγει ο συνθέτης για την ορχηστρική διανομή του Liebesduett στη β' σκηνή της β' πράξης της όπερας. Όπως μπορούμε να δούμε στο παράρτημα, στο μεγαλύτερο μέρος του ντουέτου κυριαρχεί ένα αρμονικό χαλί στα έγχορδα που εναλλάσσεται με μια πλούσια σε ηχοχρώματα γκάμα πνευστών. Για την καλύτερη κατανόηση τόσο της μορφολογικής δομής όσο και της μοτιβικής επεξεργασίας των θεματικών συμπλεγμάτων που προέκυψαν από την έως τώρα ερευνητική διαδικασία, κρίθηκε απαραίτητος ο χωρισμός του μέρους σε ενότητες.

Το Α μέρος (μ. 1-21), που θυμίζει αρκετά την υφολογική ανάπτυξη της εισαγωγής του Träume, χαρακτηρίζεται από τη διατήρηση του αρμονικού πεντάλ πάνω στην Ab μείζονα στα έγχορδα από τα οποία αναδύεται, παράλληλα με την είσοδο του Τριστάνου, το Träumemotiv. Κατόπιν, με την είσοδο των ξύλινων πνευστών και τετραμελούς ομάδας κόρνων στο μέτρο 10, εμφανίζεται το μοτιβικό σύμπλεγμα δ από το Träumemotiv το οποίο στο εξής θα μετονομαστεί σε Appoggiaturamotiv, λόγω της εξατομικευμένης χρήσης του μέσα στο ντουέτο. Το α' κλαρινέτο χρησιμοποιείται εν προκειμένω από τον συνθέτη ως μύστης που εισάγει τον ακροατή στην αιθέρια αίσθηση του κόσμου των ονείρων, μιας και το μέτρο 10 από το Liebesduett δεν αποτελεί παρά μια ορχηστρική παράθεση του μέτρου 5 από το Träume.

Αυτού του τύπου η εναλλαγή στην ορχηστρική υφή μεταξύ εγχόρδων και πνευστών βλέπουμε πως πρωταγωνιστεί καθ' όλη τη διάρκεια του Α, μετατρέποντας το Appoggiaturamotiv σε δραματικό σχολιαστή τόσο του Träumemotiv, που παίζεται παράλληλα από τα έγχορδα, όσο και του διαλόγου που εκτυλίσσεται την ίδια στιγμή ανάμεσα σε Τριστάνο και Ιζόλδη. Στα μέτρα 18-21 ωστόσο, παρατηρούμε την ανάληψη του εν λόγω μοτίβου από το α' κόρνο στη μεσαία του περιοχή, ενισχύοντας την ηχοχρωματική υφή σε λάμψη αλλά και σε δυναμική, γεγονός που δικαιολογεί την εν προκειμένω αφαιρετική ενορχηστρωτική τάση χάριν της διατήρησης του pp.

Με την είσοδο των α' όμποε και αγγλικού κόρνου στο μέτρο 22, ξεκινάει η Β ενότητα του Liebesduett που εκτείνεται μέχρι και το μέτρο 45. Με βάση το μοτιβικό κατάλογο του Windsperger 1980, το επονομαζόμενο ως Sehnsuchtschmerzenmotiv (Windsperger 1980, σ. 42) στο όμποε εγκαινιάζει μία θεματική ενότητα όπου, μέσω της Leittonharmonik εξέλιξης, επιτυγχάνεται η μετάλλαξη του καθώς και η τελική του σύνδεση με το Appoggiaturamotiv στα μέτρα 42-45. Η χρωματική παράλληλα κίνηση κατά την είσοδο του αγγλικού κόρνου και β' κλαρινέτου στο μέτρο 22, δίνει μία αίσθηση αντιθέματος καθώς, όπως βλέπουμε στη συνέχεια, η ενότητα εξελίσσεται δομημένη

σε τετράμετρα όπου το βασικό Sehnsuchtsschmerzenmotiv παίζεται από όμποε και φλάουτο εναλλάξ, πάντοτε όμως με τη παράλληλη συνοδεία των συγκεκριμένων χρωματικών κινήσεων. Η χρωματική διάθεση της Β ενότητας δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει και την ομάδα των εγχόρδων που, σε συνδυασμό με τη ρυθμική αγωγή των συγκοπτόμενων τρίηχων ογδών με τέταρτα, η οποία όπως είδαμε αποτελεί τη μετάλλαξη του ρυθμικού σχήματος ογδών από την εισαγωγή του Träume, διαστέλλει την αίσθηση της αποσταθεροποίησης του ρυθμού και της αρμονίας.

Η απουσία των α' βιολιών από το πρώτο οκτάμετρο σε συνδυασμό με την είσοδό τους στο μέτρο 30 ως χρωματικό συνοδοιπόρο του Sehnsuchtsschmerzenmotiv στο α' όμποε, ενισχύουν την πολυφωνική δομική διάρθρωση του μέρους που συνδυάζεται με την παράλληλη αρμονική αποσταθεροποίηση. Η αντιστικτικής υφής ενορχηστρωτική ανάπτυξη που επιστρατεύεται στην ενότητα, παρατηρούμε ότι βασίζεται κυρίως στην παράλληλη παράθεση διαφορετικών μεταξύ τους θεματικών ιδεών όπου η καθμία εκφέρεται από διαφορετική ομάδα οργάνων. Έτσι εντοπίζουμε στην ομάδα των ξύλινων πνευστών το μοτιβικό σύμπλεγμα Sehnsuchtsschmerzenmotiv ενώ στην ομάδα των εγχόρδων τη χαρακτηριστική κίνηση τρίηχων που, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, προέκυψε από το μετασχηματισμό του Träumemotiv. Η συγκεκριμένη τεχνική, σύμφωνα με τον Steinbeck, αποτελεί μια προσφιλή για τον συνθέτη ανάπτυξη των Leitmotiv, κατά την οποία γίνεται ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων μοτίβων στα πλαίσια μίας πολυφωνικής διαδικασίας όπου, μοτιβικός και μορφολογικός ιστός αποτελούν αλληλένδετα και ισάξια μεταξύ τους μέρη μίας και μοναδικής ενότητας (Steinbeck 1981, σ. 432).

Με την εισαγωγή των α' βιολιών στο μέτρο 30 γίνεται αισθητή μια τάση για σταδιακή υφολογική συμπύκνωση στην ενότητα, βασισμένη πάνω στην τετράμετρη ανάπτυξη που αναφέρθηκε προηγουμένως. Έτσι στο οκτάμετρο 34-41 επιτυγχάνεται μία ένταση στην ορχηστρική υφή, μέσω της εισαγωγής αλληλάλληλων θεματικών κεφαλών του Sehnsuchtsschmerzenmotiv σε κάθε νέο μέτρο στα β' όμποε, αγγλικό κόρνο, α' κόρνο, γ' και β' κόρνο, καθώς και επιπλέον αύξηση της δυναμικής με το παράλληλο κτίσιμο του molto crescendo. Στο μέτρο 34 γίνεται για πρώτη φορά εισαγωγή τυμπάνου, το οποίο μέσω της τρίλιας ενισχύει ριζικά τη βαθμιαία διόγκωση της δυναμικής, η οποία στα μέτρα 42-45 καταλήγει σε ένα tutti ff πάνω στη συγχορδία της Eb μείζονας και την εμφάνιση του Appoggiaturamotiv στα α' φλάουτο και α' βιολιά σε μεγέθυνση.

Ανατρέχοντας στο παράρτημα και, με βάση την παραπάνω περιγραφή του οκτάμετρου 34-41 από το Liebesduett, παρατηρούμε μια κοινή υφολογική εξελικτική διαδικασία με εκείνη του αντίστοιχου οκτάμετρου 40-47 από το Träume, που έχει ως στόχο την κορύφωση και το ξεδίπλωμα του Appoggiaturamotiv πάνω στην δεσπόζουσα συγχορδία. Μπορούμε επομένως να θεωρήσουμε ότι η μοναδικής υφής θέση της ορχήστρας στο ντουέτο αναλαμβάνει το ρόλο να αναδείξει το βαγκνερικό αισθητικό περιεχόμενο, το οποίο συνδέει με δεσμούς αίματος τα δύο αυτά έργα.

Με την επιστροφή της τονικής Ab μείζονας και της ρυθμικής οδηγίας *wieder mäßig langsam* όπως στην αρχή του *Liebesduett*, ξεκινάει η Γ ενότητα που είναι και η μεγαλύτερη σε διάρκεια αλλά και πλουσιότερη σε ενορχηστρωτικές και υφολογικές εναλλαγές μέσα στο μέρος. Η χρωματική χροιά στα πρώτα μέτρα των εγχόρδων συνάμα με το νέο σπλισμό από το μέτρο 49, προδιαθέτουν μια καινούρια περίοδο αναδημιουργίας.

μ. 46

Isolde

διανθισμός α'

αλυσίδα α'

Vln. I

Vln. II

ρυθμική διαστολή διανθισμού α'

S.

καρκινική εξέλιξη
ρυθμική συστολή μεταφοράς α

καρκινική αναδρομή μεταφοράς α σε ρυθμική διαστολή

σμίκρυνση δ

Vln. I

Vln. II

ρυθμική διαστολή διανθισμού α'

Εικ. 5.1.1. *Liebesduett* μ. 46-51.

Στην παραπάνω εικόνα φαίνεται ο τρόπος με τον οποίο η ορχήστρα μετασχηματίζει ένα από τα βασικά μοτιβικά σκέλη του τραγουδιού *Träume*, σκιαγραφώντας παράλληλα τη μελωδική γραμμή της Ιζόλδης. Όπως θα δούμε στην επόμενη υποενότητα, μέσα από αυτή τη διαδικασία η ορχήστρα δεν αναλαμβάνει απλά το ρόλο του κομιστή μοτίβων που λειτουργούν υποστηρικτικά απέναντι στη φωνή. Η ορχήστρα του Wagner επωμίζεται ενεργό ρόλο μέσα στην πλοκή, μέσω του οποίου δημιουργείται ένα εύφορο πεδίο έκφρασης του ανέκφραστου, υποβάλλοντας έτσι τόσο τους ηθοποιούς όσο και τους ακροατές σε συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις. Η μετάλλαξη του *Träumemotiv* στα έγχορδα σε συνδυασμό με τη λιτή ενορχηστρωτική υφή, επαναφέρουν το σκηνοθετικό ηχόχρωμα στο ήσυχο νυχτερινό μοτίβο των τρήχων. Ο διάλογος των ερωτευμένων στην ενότητα αυτή λαμβάνει χώρα μόνο υπό το φως των αστεριών για τα οποία η Ιζόλδη τραγουδά και τα οποία, θα μπορούσαμε

να πούμε ότι ενορχηστρωτικά συμβολίζονται από το θολό ήχο των κόρνων μέσω των χρωματικών κινήσεων και το πεντάλ στη χαμηλή τους περιοχή στα μέτρα 46-67.

Από το μέτρο 58 εμφανίζεται στο α' όμποε ένα νέο μοτιβικό στοιχείο το οποίο, σύμφωνα με το μοτιβικό κατάλογο Windsperger ονομάζεται Liebesruhemotiv (Windsperger 1980, σ. 43). Το μοτιβικό σύμπλεγμα Liebesruhemotiv κινείται πάντοτε παράλληλα με τις φωνές των πρωταγωνιστών ενώ παίζεται εναλλάξ από τα α' όμποε, α' κλαρινέτο και α' βιολιά, μέχρι το μέτρο 67. Η αρμονική υφή στη συγκεκριμένη περίοδο υποκινείται εξολοκλήρου από το συγκεκριμένο μοτίβο το οποίο εισάγεται αντιστικτικά, σηματοδοτώντας κάθε φορά και μια νέα μετατροπία. Όπως φαίνεται στο παράρτημα, οι αλληπάλληλες μετατροπίες στα μέτρα 58-68 γίνονται είτε διατονικά, μέσω κύκλου πεμπτών, είτε μέσω της σχέσης τρίτης που συνδυάζεται και με εναρμόνιες έλξεις.

Το ήρεμο και τρυφερό τραγούδι των δύο πρωταγωνιστών ωστόσο κάπου εδώ αλλάζει και πάλι χαρακτήρα, καθώς από το μέτρο 68 το ηχοτόπιο επαναφέρεται στο ταραγμένο και κινητικό κλίμα που συνεπάγεται το Sehnsuchtsschmerzenmotiv. Όπως το συναντήσαμε και στη Β ενότητα έτσι κι εδώ, η αρχική εκφορά του μοτίβου γίνεται από τα ξύλινα πνευστά και συγκεκριμένα το α' όμποε. Αυτή τη φορά εντούτοις, η συγκεκριμένη μοτιβική κίνηση συνοδεύεται από ένα νέο μοτίβο εν είδει απάντησης. Το νέο αυτό μοτιβικό σκέλος παίζεται στο μέτρο 69 από το α' κλαρινέτο ενώ αποτελείται από κίνηση ογδόων που οδηγούν σε τρίχο ογδόων.

Το οκτάμετρο 68-75 που ακολουθεί, θυμίζει κατά πολύ το αντίστοιχο 34-41 της Β ενότητας καθώς, εκτός του ότι υποκινείται κι αυτό εξολοκλήρου από το Sehnsuchtsschmerzenmotiv και τις διαφορετικές του εκφάνσεις, είναι και εδώ η ορχήστρα ο βασικός παράγοντας που ορίζει την αρμονική κορύφωση. Σύμφωνα με την περιγραφή που δίνει ο Steinbeck σχετικά με το Sehnsuchtsschmerzenmotiv, όταν αυτό χρησιμοποιείται αντιστικτικά και οδηγεί σε μία αρμονική ή και δυναμική κορύφωση, έχει ως στόχο να αναδείξει την έντονη λαχτάρα της Ιζόλδης να απαλλαγεί από τα φώτα της ημέρας που κρατούν μακριά τον αγαπημένο της (Steinbeck 1981, σ. 433). Η άποψη αυτή του Steinbeck εκφράζεται αρχικά μέσω της πύκνωσης της ενορχηστρωτικής υφής όπου α' όμποε, α' κλαρινέτο και α' βιολιά παίζουν εναλλάξ το μοτίβο, με την υπόλοιπη ορχήστρα να κινείται χρωματικά πάνω σε μεγάλες νότες, αυξάνοντας παράλληλα σταδιακά τη δυναμική. Από το μέτρο 73 εισάγεται το τύμπανο με τρίλια πάνω στη θεμέλιο νότα της τονικότητας Ab, ενώ κατά την κορύφωση στο μέτρο 76 γίνεται για πρώτη φορά είσοδος από τα τρομπόνια.

Ο ηχοχρωματικός διανθισμός που επιτυγχάνεται με την είσοδο του τρομπονιού στο σημείο, σίγουρα αφήνει περιθώρια για εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων, που αφορούν στο συμβολισμό της χρήσης του εν προκειμένω. Σύμφωνα με τη μεσαιωνική λατινική παράδοση, το τρομπόνι ηχεί κατά τη διάρκεια της στροφής *tuba mirum* από το *Dies Irae* μέρος ενός Requiem, καλώντας τις ψυχές μπροστά στο θρόνο του θεού όπου, κατά την ημέρα της κρίσης, οι συνετές πρόκειται να σωθούν ενώ

οι αμαρτωλές να καταδικαστούν στις αιώνιες φλόγες της κόλασης. Το θρησκευτικό τελεολογικό σύμβολο έρχεται σε αυτό το σημείο να συμπορευτεί με το αρμονικό υπόβαθρο το οποίο η ορχήστρα, ως ανεξάρτητο ηγετικό όργανο της δραματικής διαδικασίας, αναγάγει στη φιλοσοφική μονάδα. Πρόκειται για την πρωτότυπη οριζόντια έκφραση του ανεκπλήρωτου πόθου από το *Träume* του 1857 η οποία, κατόπιν της δραματικής της μετάλλαξης, εκφέρεται για πρώτη φορά δημόσια το 1865 κάθετα, υιοθετώντας την ονομασία *συγχορδία του Τριστάνου*.

Εισαγωγή μ. 1 -3 / Liebesduett μ.76-78

κάθετη
παράθεση α Träume

Εικ. 5.1.2. Τα πρώτα μέτρα του προλουδίου της α' πράξης σε αντιπαραβολή με τα μέτρα 76-78 από το Liebesduett.

Ανατρέχοντας στα μέτρα 76-78 του Liebesduett, επαληθεύεται ακόμη μια φορά ο τρόπος ανάπτυξης της συνθετικής ιδέας για τον Wagner που, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται εξολοκλήρου σε μία και μοναδική αρχή. Ο ρόλος που επιτελεί η ορχήστρα ως πομπός αυτής της πληροφορίας εντούτοις δεν είναι τεχνοκρατικός, καθώς όπως είδαμε κάθε ηχοχρωματική ιδιαιτερότητα είναι συνειδητά επιλεγμένη από τον συνθέτη με βάση τις εκάστοτε δραματικές συνέπειες που ο ίδιος θέλει να επιτύχει.

Σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο εξελικτικής διαδικασίας είναι ενορχηστρωτικά δομημένη και η συνέχεια του Liebesduett καθώς, όπως βλέπουμε στη συνέχεια στο μέτρο 78, συναντούμε ένα πολύ ιδιαίτερο ηχόχρωμα με την είσοδο της άρπας. Ο νέος οπλισμός στην άρπα, η οποία βρίσκεται στην τονικότητα της A την ίδια στιγμή που όλη η υπόλοιπη ορχήστρα διατηρεί τον οπλισμό της αρχικής τονικότητας Ab, σίγουρα έχει την πρακτική της εξήγηση χάριν της αποφυγής μεγάλου αριθμού αλλοιώσεων. Η ενορχηστρωτική υφολογική μεταλλαγή που παρατηρείται ταυτόχρονα με την είσοδο της ωστόσο, μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε ως ένα σώμα του ορχηστρικού οργάνου που ενδεχομένως να υπερτερεί συμβολικά από τα υπόλοιπα. Από το μέτρο 78 για παράδειγμα, τα έγχορδα εγκαταλείπουν το μοτίβο των τρήχων, συμμετέχοντας στις αρπές κινήσεις της άρπας ενώ παράλληλα, μέσω των ρυθμικών εναλλαγών στα πνευστά, αυξάνεται εμφαντικά η κινητικότητα του μέρους,

ταυτόχρονα με το σταδιακό σβήσιμο της δυναμικής κορύφωσης των μέτρων 76-77, μέσω της γενικής οδηγίας του *diminuendo*.

Ο αρμονικός παράγοντας επιπρόσθετα, δεν θα μπορούσε να μην συμβάλλει στην εξαγωγή συμπερασμάτων, όσον αφορά στο συμβολισμό της ενορχηστρωτικής υφής. Όπως είδαμε παραπάνω στην εικόνα 5.1.2, οι χρωματικές έλξεις της τριστανικής συγχορδίας προς την συγχορδία της E μείζονας δημιουργούν τις συνθήκες μιας σχέσης παρενθετικής πέμπτης που λύνεται στην πέμπτη βαθμίδα. Η συγχορδία της E μείζονας που εισάγεται μέσω της άρπας στο μέτρο 78 επομένως, μπορεί να θεωρηθεί ως μισή πτώση στην δεσπόζουσα βαθμίδα της νέας τονικότητας της A μείζονας. Μία τέτοια θεώρηση επομένως μας επιτρέπει τον αποσυμβολισμό της χρήσης της άρπας, τόσο σε ηχοχρωματικό αλλά και σε αρμονικό επίπεδο, ως ένα μέσο προοικονομίας της δραματικής κάθαρσης που, όπως θα δούμε στη συνέχεια του κεφαλαίου, πρόκειται να επέλθει από την ορχήστρα.

Το μέρος Δ που ξεκινάει στο μέτρο 86 αποτελεί τη θεματική κατακλείδα του *Liebesduett* όσον αφορά στη μοτιβική παράθεση των συνθετικών ιδεών από το τραγούδι *Träume*. Η αφαιρετικού χαρακτήρα ορχηστρική υφή σε συνδυασμό με την ομοφωνική γραφή με επίκεντρο τη μελωδική γραμμή της φωνής, αποτελεί αυτούσια μεταφορά του καταληκτικού μέρους από το *Träume*. Όπως φαίνεται στα μέτρα 86-93 του παραρτήματος, τα α' βιολιά αναλαμβάνουν τον αντίστοιχο ρόλο του πιάνου από το τραγούδι ακολουθώντας την μελωδική γραμμή τη Ιζόλδης με τα δεύτερα να σκιαγραφούν κάπως τη γραμμή του Τριστάνου πάνω από ένα μεγάλο δοξάρι στην Ab στα τσέλα, ενώ από την ομάδα των πνευστών απομένει μόνο το δ' κόρνο να υπενθυμίζει το συγκοπτόμενο σχήμα των τρήχων.

Η κυκλική μορφή που όπως εξετάστηκε προηγουμένως, χαρακτηρίζει τη μορφολογική δομή του τραγουδιού *Träume*, συναντάται και στο *Liebesduett* τόσο σε καθαρά δομικό όσο και σε επίπεδο ενορχήστρωσης. Όπως είδαμε στα μέτρα 10-11, το α' κλαρινέτο αποτέλεσε τον βασικό ηχοχρωματικό πομπό του *Appoggiaturamotiv*. Έτσι και στα μέτρα 94-101 στην *coda* του ντουέτου, είναι το α' κλαρινέτο που κλείνει το μέρος παίζοντας το συγκεκριμένο μοτίβο, επιβεβαιώνοντας για ακόμα μια φορά, τη βαθιά μορφολογική σχέση ανάμεσα σε *Träume* και *Liebesduett*.

Träume μ.:	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12		
Liebesduett μ.:	91 - 95	96 - 97	98 - 99	100 - 101	102 - 103	104 - 105

Appoggiaturamotiv pedal

Εικ. 5.1.3. Συγκριτική ρυθμική αναγωγή ανάμεσα στα μέτρα 5-12 από το *Träume* και 91-101 του *Liebesduett*.

Με τη βοήθεια της παραπάνω ρυθμικής αναγωγής των τελευταίων μέτρων του *Liebesduett* παρατηρούμε τη στενή σύνδεση των δύο έργων όσον αφορά και στην αρμονική τους ανάπτυξη. Οι πολλές διαφορετικές χρωματικές γραμμές που μπλέκονται η μία μέσα στην άλλη αποτελούν χαρακτηριστικό της *Leittonharmonik* εξέλιξης, βάσει της οποίας ο συνθέτης παραθέτει το *Appoggiaturamotiv* τόσο μέσα στο τραγούδι όσο και μέσα στο ντουέτο. Ήδη από το μέτρο 86 εμφανίζεται το χαμηλό Ab στα τσέλα εν είδει πεντάλ, το οποίο από το μέτρο 94 στην coda διανθίζεται μέσω του γνώριμου ρυθμικού σχήματος των τρίχων που, όπως είδαμε έχει κι αυτό τις ρίζες του στο *Träume*. Το πεντάλ παραμένει ως την έλευση της νέας τονικότητας στο μέτρο 104, όπου λύνεται βηματικά προς τα κάτω σε διάστημα δευτέρας μεγάλου (Ab-F#), σε μια άλλη εκφορά του *Appoggiaturamotiv* στην πιο εκτεταμένη μορφή που γνώρισε ποτέ.

Η εντατική επαναφορά ταυτόχρονα, του *Appoggiaturamotiv* στο α' κλαρινέτο σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο ηχόχρωμα των αρπισμών, επιβεβαιώνουν τη λυτρωτική χροιά του ορχηστρικού ηχοτοπίου που οδηγεί χρωματικά στη νέα τονικότητα. Η είσοδος του όμποε κατά το τελευταίο άκουσμα του *Appoggiaturamotiv* πριν τη μετατροπία στα μέτρα 102-103, ενισχύει περαιτέρω τον ηγετικό ρόλο της ορχήστρας ως προς την δραματική εξέλιξη. Η επιλογή της συγκεκριμένης ηχοχρωματικής εναλλαγής στα ξύλινα, η οποία αντιστοιχεί με εκείνη που προηγήθηκε ανάμεσα στις φωνές των *Isolde-Brangäne*, αποτελεί το ηχητικό σινιάλο τοποθετημένο επακριβώς στο σημείο της χρωματικής τομής, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτόν το πέρασμα του *Appoggiaturamotiv* στη νέα τονικότητα. Όπως θα εξετάσουμε στην παρακάτω υποενότητα του κεφαλαίου, μέσω της νέας τονικότητας σηματοδοτείται η δραματική κάθαρση τόσο του μοτίβου καθεαυτού, όσο και της ιδέας που το γέννησε.

Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι η ορχήστρα του Wagner οργανώνεται στο σύνολό της βασισμένη στην αρχή της ανάπτυξης και της προβολής του στοιχείου της αρμονίας. Η αρμονία αποτελεί την αφετηρία της δημιουργικής σύλληψης του Wagner και αντιπροσωπεύει για αυτόν την

ίδια την έννοια της δράσης. Με βάση τις αναλύσεις που έχουν προηγηθεί επιπρόσθετα, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η έννοια της αρμονικής διαδικασίας και κατ' επέκταση της δραματικής εξέλιξης μέσα στο τριστανικό δράμα, βασίζεται εξ' ολοκλήρου στην ανάπτυξη της χρωματικής δράσης. Σκοπός αυτής της χρωματικής διαδικασίας είναι ο συμβολισμός του ακόρεστου και ακατάπαυστου πάθους, που εκφράζεται από τις συνεχείς εναλλαγές των αρμονιών, χωρίς αυτές απαραίτητα να έχουν κάποιο ξεκάθαρο τονικό στόχο. Το αρμονικό χάος ωστόσο που μπορεί να προκληθεί μέσα από την παραπάνω διαδικασία, εξισορροπείται στον Wagner μέσω της επαναφοράς της τελικής αρμονικής λύσης. Πρόκειται για τον τελεολογικό σκοπό που επιτυγχάνεται μέσω του πρωτικού αρμονικού φαινομένου το οποίο, σε ένα ποιητικό επίπεδο θα ονομαζόταν κάθαρση.

Το φαινόμενο της αναλογίας μεταξύ συνηχήσεων έντασης και λύσης όπως έχει ερευνηθεί στην παρούσα διπλωματική εργασία, προκύπτει κατόπιν των οριζόντιων χρωματικών επιταγών, ενώ παράλληλα προσφέρει μια τρομερά εύπλαστη διαδικασία μοτιβικής μετάλλαξης. Στο τελευταίο κομμάτι της παρούσας έρευνας, θα εξεταστεί το πώς η παραπάνω διαδικασία αποτελεί για τον Wagner πρωταρχικό εκφραστικό εργαλείο το οποίο, μέσω της ορχηστρικής του ενδυμασίας, επιτυγχάνει την επικοινωνία του ανέκφραστου μέσα και από την τελευταία πράξη του τριστανικού δράματος. Ο αιθέριος χαρακτήρας της ορχηστρικής υφής του Liebesuetz της β' πράξης, ως αλληγορικό μέσο αποτύπωσης μιας αέρινης και άυλης ονειρικής νύχτας των ερωτευμένων, δίνει τη θέση του σε ένα ελεγειακό ηχοτόπιο, που αναδύεται από τα έγχορδα στο πρελούδιο της γ' πράξης.

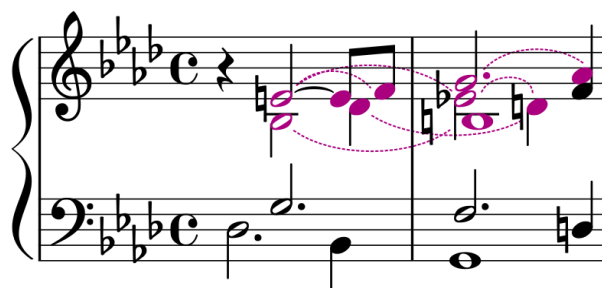
Όπως παρατηρείται κατά το μεγαλύτερο μέρος του πρελουδίου στο παράρτημα, τα μοτιβικά συμπλέγματα *Treibmotiv* και *Treibmotiv'* εκφέρονται αποκλειστικά από έγχορδα στη χαμηλή τους περιοχή, σε αντίθεση με το *Treibmotiv''* το οποίο διανέμεται σε ξύλινα πνευστά και κόρνα τα οποία ωστόσο ντουμπλάρονται από το ιδιαίτερα λυρικό εκφραστικό ηχόχρωμα του τσέλου. Η συγκεκριμένη ηχοχρωματική διαφοροποίηση σχετίζεται αναπόφευκτα τόσο με τις κατασκευαστικές δυνατότητες των συγκεκριμένων οργάνων, όσο και με τις διαφορετικές ηχητικές εντυπώσεις που είναι το καθένα σε θέση να δημιουργήσει. Ο εκάστοτε χαρακτήρας των τριών μοτιβικών συμπλεγμάτων *Treibmotiv* επομένως, όπως προέκυψε από τα προηγούμενα κεφάλαια, φαίνεται από πλευράς του συνθέτη να είναι αλληλένδετος και με την ορχηστρική τους διανομή.

Η ευρείας έκτασης υφή που χαρακτηρίζει το *Treibmotiv'* για παράδειγμα, ταιριάζει απόλυτα στις εκτελεστικές δυνατότητες του βιολιού, ενώ ο συγκοπτόμενος χαρακτήρας του *Treibmotiv''* εξομοιώνεται με το ελαφρύ ηχόχρωμα των όμποε, κλαρινέτων και κόρνων. Το λυρικό στοιχείο παράλληλα που επιτυγχάνεται μέσω του εκφραστικού βιμπράτο στα τσέλα στο μέτρο 11, προσφέρει ένα μοναδικής υφής ηχόχρωμα το οποίο ενδεχομένως στοχεύει στη διαφοροποίηση των συμβολισμών του *Treibmotiv''* από τα άλλα, ως προς τη *Leitmotiv* λειτουργία του μέσα στην όπερα.

Με βάση το τελευταίο μέρος της ανάλυσης του μοτιβικού μετασχηματισμού από το Im Treibhaus στην όπερα, όπου αναδείχθηκε η μοτιβική συγγένεια ανάμεσα σε Treibmotiv και Liebestrankmotiv, αξίζει να γίνει προσπάθεια αποσυμβολισμού της εκάστοτε ορχηστρικής ενδυμασίας των παραπάνω μοτίβων, ως εξατομικευμένο φίλτρο εξαγωγής διαφορετικών κάθε φορά εντυπώσεων. Στα πρώτα τρία μέτρα του πρελουδίου της α' πράξης για παράδειγμα, το Liebestrankmotiv ξεκινάει από το τσέλο περνώντας στα ξύλινα πνευστά, που ντύνουν με το φωτεινό τους ηχόχρωμα τις ημιτονιακές έλξεις του μοτίβου του «Φίλτρου της αγάπης». Στο πρελούδιο της γ' πράξης ωστόσο, το Treibmotiv αναδύεται μέσα από το επιβλητικό ηχόχρωμα των εγχόρδων, λειτουργώντας ως προαγγελτικός θρήνος του επερχόμενου θανάτου του Τριστάνου. Μέσω της εξατομικευμένης ορχηστρικής επένδυσης σε Liebestrankmotiv και Treibmotiv επομένως, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ενισχύεται μια διαδικασία ηχητικής αποτύπωσης στο αυτί του ακροατή, κατά την οποία η προσωπική ορχηστρική ενδυμασία του κάθε μοτίβου καθορίζει και τον εκάστοτε εννοιολογικό του συμβολισμό.

Το προσωπικό ηχοχρωματικό περίβλημα του κάθε μοτίβου επιπρόσθετα, αναδεικνύει παράλληλα εμφατικά και το φιλοσοφικό δίπολο μεταξύ των αρμονιών έντασης και λύσης, το οποίο στην περίπτωση του Liebestrankmotiv αφορά στον πόνο του απαγορευμένου έρωτα ενώ στο Treibmotiv σε εκείνον του θανάτου, καθώς μέσω της διαδικασίας της ορχηστρικής επεξεργασίας επιτυγχάνεται ένα είδος αυτοματοποιημένης μεταμόρφωσης του συμβόλου σε ηχητική αίσθηση. Με βάση τον Ernst Kurth, μέσω αυτής της επεξεργασίας, επιτυγχάνεται η ακουστική αίσθηση του ανικανοποίητου πόθου η οποία στο τριστανικό δράμα υπερτερεί της κοινής αισθητηριακής ακοής. Όπως αναφέρει ο Kurth «έτσι δεν ακούμε πλέον τα μουσικά διαστήματα, αλλά τη δυναμική της συνήχησης» (Kurth 1923, σ. 59).

μ. 30



Εικ. 5.1.4. Treibmotiv με το αντιθεματικό του από το πρελούδιο της γ' πράξης.

Η αποδόμηση των γραμμικών φασμάτων της συνήχησης του Treibmotiv με το αντιθεματικό του από το μέτρο 30 του πρελουδίου της γ' πράξης στο παράρτημα, συνδράμει στην κατανόηση της

παραπάνω θέσης του Kurth. Οι συνεχείς ημιτονιακές έλξεις, όπως αυτές υπογραμμίζονται στην εικόνα 5.1.4 κατά την εξελικτική πορεία του συγκεκριμένου μοτιβικού συμπλέγματος, έχουν ως ακουστική συνέπεια μια διαρκή χρωματική εξέλιξη εξαιτίας της οποίας το αρμονικό φαινόμενο παραμορφώνεται, καθώς η συνεχής Leittonharmonik εξέλιξη παρεμποδίζει το αυτί να αποκωδικοποιήσει λειτουργικά τις αρμονικές σχέσεις που προκύπτουν. Το φαινόμενο της ηχητικά παραμορφωμένης αρμονίας οφείλεται στην περίπτωση αυτή στο γεγονός ότι η λύση των φθόγγων έντασης δεν επέρχεται σε όλα τα σημεία κατά την ίδια φωνή.

Η διαδικασία αυτή βάσει της οποίας το δίπολο ένταση-λύση διαπερνάει την αισθητηριακή ακοή μέσω μελωδικών διακλαδώσεων, δεν αποτελεί φυσικά ένα πρωτοφανές στοιχείο για τις συνθετικές συνήθειες του Wagner. Ανατρέχοντας στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρατηρούμε την ίδια ακριβώς τεχνική αποτύπωσης ακουστικών εντυπώσεων, από το μέτρο 21 του Im Treibhaus, όπως φαίνεται στην εικόνα 4.3.9. Η εννορηστρωτική συνέπεια παράλληλα, με την οποία ο Wagner επιλέγει να ντύσει το Treibmotiv τόσο στο μέτρο 30 όσο και στο μεγαλύτερο μέρος του πρελουδίου γενικότερα, παραπέμπει στο βαθιά γήινο ηχοτοπίο που θα ταίριαζε σε μια ηχητική αναπαράσταση ενός θερμοκηπίου (=Treibhaus). Ο συμβολικός χαρακτήρας της ορχηστρικής διανομής εν προκειμένω, ενισχύεται περαιτέρω κι από το χοντροκομμένο ξύλινο ήχο του φαγκότο στη χαμηλή του περιοχή, σε συνδυασμό με το ντουμπλάρισμα του αντιθεματικού Treibmotiv ανάμεσα στα α' βιολιά και την προσθήκη του β' κόρνου που αναμφισβήτητα ενισχύει την ξύλινη χροιά του ήχου. Γίνεται λοιπόν κατανοητή από πλευράς του συνθέτη η διάθεση για μία ηχητική αναγωγή του γήινου ηχοτοπίου που περιγράφεται μέσα στο ποίημα Im Treibhaus πάνω στην τριστανική σκηνή.

Μέσα από την παραπάνω έρευνα της χρήσης της ορχήστρας από τον Wagner επομένως, επαληθεύεται η αναγκαιότητα καθώς και η σημασία του τρισυπόστατου «αριστουργηματικού έργου τέχνης» όπως ο ίδιος ο συνθέτης το περιγράφει. Η βαγκνερική δραματική ορχήστρα αποτέλεσε έτσι το νέο όργανο εξαγωγής ηχητικών εντυπώσεων, τις οποίες τα μέσα τη γλώσσας και της μουσικής μέσω της μελοποίησης και των αρμονικών φαινομένων δεν ήταν σε θέση να αποτυπώσουν. Μέσω αυτής του της ιδιότητας, το ορχηστρικό ηχόχρωμα όχι μόνο υπερισχύει ως μέσο έναντι του κάθετου αρμονικού φαινομένου, αλλά λειτουργεί στο βαγκνερικό δράμα ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι σκηνοθετικής φύσεως, κατευθύνοντας παράλληλα τη δραματική πλοκή.

5.2 Συσχετισμός των ορχηστρικών Leitmotiv με το τριστανικό λιμπρέτο

Όπως συμβαίνει στην εισαγωγή του Träume, έτσι και στα πρώτα μέτρα του Liebesduett, το αρμονικό χαλί εν είδει πεντάλ στην τονικότητα της Ab μείζονας υφαίνει το πέπλο της νύχτας των

ερωτευμένων που πέφτει στο παλάτι της Κορνούαλης. Η Ιζόλδη, που έχει παρακούσει την εντολή της καμαριέρας της Brangäne, περιμένει τον Τριστάνο να γυρίσει ώστε να συναντηθούν κρυφά. Με τον ερχομό του, η Ιζόλδη σβήνει το φανό που κρατά ώστε να σκοτεινιάσει τελείως, δίνοντας έτσι το σύνθημα στον Τριστάνο που την περιμένει να πλησιάσει. Το ντουέτο ξεκινάει με τους πρωταγωνιστές να τραγουδούν¹⁰ αντιστικτικά το Träumemotiv πλήρες και την ομάδα των ξύλινων πνευστών να τοποθετείται απέναντί τους ως δραματικός σχολιαστής του διαλόγου τους. Το Appoggiaturamotiv στα ξύλινα επιλέγεται από τον συνθέτη στα μέτρα 10-21 ως μελοποιητικός συνοδοιπόρος των λέξεων Liebe και lebe (=αγάπη, ζω) που εκφέρονται από τους τραγουδιστές.

Μέσω της εξατομικευμένης χρήσης του Appoggiaturamotiv που εκφέρεται παράλληλα με την πλήρη παράθεση του Träumemotiv, έναντι του νοηματικού περιεχομένου των στίχων από το λιμπρέτο, επιτυγχάνεται η ταυτόχρονη έκφραση του ποιητικού συμβόλου του ανικανοποίητου πόθου από δύο διαφορετικά μέσα έκφρασης: της ορχήστρας και του λόγου. Όπως προαναφέρθηκε στα εισαγωγικά κεφάλαια, η ενδεχόμενη αδυναμία του λόγου να εκφράσει συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις, καλύπτεται έτσι από τις δυνατότητες του ορχηστρικού οργάνου, το οποίο χρησιμοποιείται εν προκειμένω συμπληρωματικά ως αρωγός της δραματικής διαδικασίας.

Στη συνέχεια του Liebesduett, στα μέτρα 22-45 που, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, οδηγούν στην αρμονική κορύφωση της δεσπόζουσας συγχορδίας, ο διάλογος των ερωτευμένων μοιάζει με μια πιο ώριμη, από πλευράς επίγνωσης της πραγματικότητας, παράθεση των ποιητικών στίχων του ποιήματος Träume. Οι στίχοι «was wir dachten, was uns däuchte; all Gedenken, all Gemahlen» (=ό,τι πιστέψαμε, αιώνια ανάμνηση) που έρχεται σε αντιπαράβολή με το αντίστοιχο χωρίο του ποιήματος «Allvergessen, Eingedenken!» (=αιώνια λήθη, μοναδική ανάμνηση!), συνοδεύονται από το Sehnsuchtschmerzenmotiv, που όπως προαναφέρθηκε, έχει ως στόχο να αναδείξει την έντονη λαχτάρα της Ιζόλδης να ξεφύγει από τα φώτα της ημέρας που κρατούν μακριά τον αγαπημένο της.

Το νοηματικό περιεχόμενο της προσευχής¹¹ των ερωτευμένων, σε συνδυασμό με την υφολογική πυκνότητα που είδαμε να επιτυγχάνεται μέσω της αντιστικτικής επεξεργασίας του Sehnsuchtschmerzenmotiv στα μέτρα 34-45, εντείνει το συναισθηματικό φορτίο της τρέχουσας σκηνής με αποκορύφωμα την ταυτόχρονη παράθεση του κειμένου με διαφορά ενός μέτρου από τους πρωταγωνιστές. Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκύπτει, κατόπιν μιας απαιτητικής από πλευράς άρθρωσης ταυτόχρονης εκφοράς διαφορετικών λέξεων, καλείται να επιβιώσει έναντι ενός

¹⁰ «O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, dass ich lebe; nimm mich auf in deinen Schoss, löse von der Welt mich los» (= Πέσε επάνω μας νύχτα της αγάπης, συγχώρεσε την ύπαρξη μας: υποδέξου μας στο διάβα σου, ελευθέρωσε μας από τον κόσμο!).

¹¹ «heiliger Dämmerung hehres Ahnen löscht des Wähnens Graus welterlösend aus» (=Αγία χαραυγή, πρωτόγονο ευγενικό συναίσθημα, σώσε μας από τη φρίκη της κοσμικής αυταπάτης).

ορχηστρικού όγκου που σταδιακά αυξάνεται σε δυναμική, καταλήγοντας σε *ff*. Η ενορχηστρωτική υφή των μέτρων 34-40 συνάμα, αναδεικνύει την ιδιοφυή παρέμβαση του συνθέτη που, μέσω της σύζευξης διάρκειας σε β' βιολιά και βιόλες ανάμεσα στον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μέτρου, δίνει χώρο σε νέες συλλαβές και λέξεις του κειμένου ώστε να γίνουν κατανοητές.

Ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η αρμονική κορύφωση των μέτρων 42-45 στη συγχορδία της δεσπόζουσας Eb μείζονας, που αντικατοπτρίζει εκείνη των μέτρων 48-49 από το τραγούδι *Träume*, αναδεικνύει ένα επιπλέον στοιχείο που ενισχύει τη σημαντικότητα της συνεργασίας και των τριών παραγόντων που συντελούν στην ολοκλήρωση του μουσικού δράματος. Μέσω του αρμονικού φαινομένου της μισής πτώσης στο σημείο, αναδεικνύεται το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων «welterlösend aus», αναδεικνύοντας τον χαρακτήρα ικεσίας των δραματικών προσώπων να ξεφύγουν από το κοσμικό φως της ημέρας. Το ορχηστρικό όργανο ταυτόχρονα εντατικοποιεί τη συναισθηματική πάλη την οποία οι δραματικοί χαρακτήρες βιώνουν, μέσω της κατάληξης του *Appoggiaturamotiv* σε μεγέθυνση, αυτή τη φορά σε ξύλινα πνευστά και α' βιολιά.

Αν θεωρήσουμε τον τονισμένο διαβατικό φθόγγο ως θύμηση της λέξης *Träume*, μιας και αυτή ήταν η αφορμή της γέννησης του, αντιλαμβανόμαστε τη σημαντικότητα του τρισυπόστατου «έργου τέχνης του μέλλοντος» εν προκειμένω, όπου η ορχήστρα ουσιαστικά απαντάει στην προσευχή των ερωτευμένων, δείχνοντάς τους τον σωτήριο δρόμο των ονείρων, σε αντιπαραβολή με τη γεμάτη αυταπάτες πραγματικότητα της ημέρας. Γίνεται λοιπόν σε αυτό το σημείο κατανοητή από πλευράς του συνθέτη, η ανάγκη για μεταφορά των μοτίβων της *Mathilde* πάνω στην τριστανική σκηνή, χάριν μιας ενδεχόμενης προσωπικής συναισθηματικής εξιλέωσης μέσω της μυθοπλασίας. Παράλληλα, αναδεικνύεται ως επιτακτική η αλληλένδετη σχέση ορχήστρας και κειμένου, με στόχο την ολοκληρωτική έκφραση κάθε συναισθηματικής κατάστασης και πληροφορίας που απαιτείται, τόσο για τη μύηση του ακροατή στη δραματική εξέλιξη, όσο και για την περαιτέρω συναισθηματική φόρτιση των δραματικών προσώπων.

Από το μέτρο 46, το *Liebesduett* φαίνεται να ξαναρχίζει από την αρχή, με την παράθεση του *Träumemotiv*' στη φωνή της Ιζόλδης και την αφαιρετική ορχηστρική διανομή των πρώτων μέτρων. Η αλληγορική χρήση της φύσης που χαρακτηρίζει τα ποιήματα της *Wesendonck*, χρησιμοποιείται και μέσα στο τριστανικό λιμπρέτο με τους χαρακτήρες να χαίρονται την επικράτηση της νύχτας έναντι του φωτός, γεγονός που τους επιτρέπει να απολαύσουν για λίγο τον απαγορευμένο έρωτά τους.¹² Η ορχηστρική παρέμβαση μέσω της εισαγωγής του *Liebesruhemo*tiv από το όμποε στο μέτρο 58 επιβεβαιώνει τη συγκεκριμένη κατάσταση συναισθηματικής γαλήνης η οποία, όπως φαίνεται

¹² «Barg im Busen uns sich die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne» (= Ο ήλιος κρύφτηκε στο στήθος μας, τα αστέρια λάμπουν χαμογελώντας από ευχαρίστηση).

και από τον οπλισμό του μέρους, βρίσκεται σε ένα διαφορετικό επίπεδο. Η ταραχή ωστόσο που συνοδεύει το Sehnsuchtsschmerzenmotiv στο μέτρο 68 δεν αργεί να επανέλθει, παράλληλα με τη νοηματική αίσθηση αμφιβολίας που αρχίζει να χτίζεται στο λιμπρέτο.¹³

Η διαλεκτική πάλη ανάμεσα στο βασίλειο της αιώνιας νύχτας των ερωτευμένων και των συμβάσεων που επιτάσσει η ημέρα, την οποία μπορούμε να αντιστοιχήσουμε με το δυϊστικό μοντέλο Εγώ και Κόσμος, φαίνεται τελικά να υπερνικάται από τη μονιστική ολοκληρωτική ισχύ του συμπαντικού έρωτα, όπως απαντάται στο λιμπρέτο¹⁴ στα μέτρα 74-77. Η μελοποίηση της λέξης «Welt» από την τριστανική συγχορδία στο μέτρο 77, επιτυγχάνει τη συμβολική ταύτιση του ανίκητου συμπαντικού έρωτα με την ιδεαλιστική έκφραση της μοναδικής αρχής, από την οποία όλα ξεκίνησαν. Το φιλοσοφικό αρχέτυπο της μονάδας, που όπως εξετάσαμε προέρχεται από τα πρώτα μέτρα της εισαγωγής του Träume, διεισδύει με αυτό τον τρόπο στην τριστανική σκηνή, σε μία προσπάθειά του να καθαιρέσει τα ίδια του τα πάθη, μέσω των δυνατοτήτων που του δίνει το στοιχείο της μυθοπλασίας. Το συγκεκριμένο σημείο που ακολουθείται από πτώση στην E μείζονα συγχορδία θα μπορούσε να θεωρηθεί με όρους αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ως προοικονομία της επερχόμενης κάθαρσης ή ακόμα και με μουσικούς όρους μακροδομικά, ως τη δεσπόζουσα συγχορδία της λυτρωτικής τονικότητας της A μείζονας, ο οπλισμός της οποίας εμφανίζεται αργότερα στο μέτρο 104.

Το καταληκτικό τμήμα του Liebesduett που είναι σχεδιασμένο σε πλήρη συσχετισμό με τη δομική και υφολογική διάρθρωση του Träume, ξεκινάει στο μέτρο 86 με την εμφάνιση του Träumemotiv' το οποίο όπως και στο τραγούδι, εκφέρεται ομοφωνικά από φωνή και οργανική συνοδεία. Τόσο η ομοφωνική υφή όσο και το στοιχείο της ορχηστρικής απογύμνωσης του ηχητικού όγκου που είχε προηγουμένως επιτευχθεί, θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως συμβολικά μέσα ανάδειξης της ανικανότητας των δύο τραγικών προσώπων να δράσουν ενάντια στην ίδια τους τη μοίρα, σε ένα διαφορετικό πλαίσιο πέραν του υποσυνείδητου. Η εμφάνιση του Appoggiaturamotiv στο α' κλαρινέτο από το μέτρο 94, έρχεται για να σφραγίσει νοηματικά την τελεολογική σημασία του λιμπρέτου,¹⁵ την ίδια στιγμή που οι δύο πρωταγωνιστές βυθίζονται στις υποταγές της νύχτας, υπό την επήρεια του μαγικού φίλτρου.

Η επανάληψη του Appoggiaturamotiv σε ανοδική μεταφορά και μεγέθυνση στα μέτρα 94-103 της Coda σε συνδυασμό με την είσοδο της φωνής της Brangäne, προϊδεάζουν την επερχόμενη μεταλλαγή της κατάστασης τόσο σε αρμονικό όσο και σκηνογραφικό επίπεδο. Μέσω της αίσθησης

¹³ «die unser Tag trügend erhellt» (=το φως της ημέρας μας ξεγελά).

¹⁴ «Ich selbst dann bin die Welt» (=Είμαι εγώ τελικά ο κόσμος).

¹⁵ «Nie wieder Erwachens, wahnlos hold bewusster Wunsch.» (=Ποτέ ξανά να μην ξυπνήσουμε, κρατώντας συνειδητά την ονειρική λαχτάρα μας).

της ανικανοποίητης λαχτάρας που η αποτζιατούρα μεταφέρει πάνω από τα λόγια της Brangäne,¹⁶ ενεργοποιείται το δραματικό μέσο που, σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό δραματικό πρότυπο ονομάζεται τραγική ειρωνεία. Με τους δύο πρωταγωνιστές να βρίσκονται σε μια ειδυλλιακά εκστατική κατάσταση βιώνοντας επιτέλους αυτό που η πραγματικότητα τους στερεί, οι συνεχείς προειδοποιήσεις της Brangäne για την επικείμενη επιστροφή του βασιλιά Μάρκου, καθώς και την επικινδυνότητα που το γεγονός αυτό μεταφέρει, φαντάζουν τόσο για το ακροατήριο όσο και για την δραματική εξέλιξη του μύθου ένα αναγκαίο κακό που δεν είναι δυνατόν να αποφευχθεί. Η επιβολή της συγκεκριμένης αντίφασης επιβάλλεται εν προκειμένω για τις ανάγκες δημιουργίας μιας έντονης συναισθηματικής φόρτισης που έχει ως στόχο να τονίσει τη διαδραστικότητα της δραματικής εξέλιξης ανάμεσα σε τραγικούς χαρακτήρες και κοινό, ενώ ταυτόχρονα προοικονομεί την εσωτερική δραματική κορύφωση μέσω της αρμονικής μετάβασης στο χώρο της A μείζονας.

Το γεγονός εντούτοις, ότι στο μέτρο 104 δεν συναντούμε την τονική αλλά την υποδεσπόζουσα συγχορδία της A, δηλαδή αυτήν της D μείζονας, μαρτυρά μια εξαιρετικά προσεγμένη διαδικασία δραματικής μετάβασης από πλευράς του συνθέτη ο οποίος αν μη τι άλλο, επικαλείται το ήδη από την εποχή του Μπαρόκ θέσφατο τονικό σύμβολο της D μείζονας συγχορδίας. Αν πάρουμε το παράδειγμα του μεγαλύτερου συνθέτη του Μπαρόκ J.S. Bach, βλέπουμε την εξέχουσα συμβολική θέση που έχει ο ήχος της D μείζονας σε ένα από τα πιο σπουδαία έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου, στην πρωτότυπη έκδοση του Χριστουγεννιάτικου ορατόριου BWV 214. Στο πρώτο μέρος του έργου που είναι κουρδισμένο στην τονικότητα της D μείζονας ο συνθέτης καλεί τα τύμπανα και τις τρομπέτες να ηχήσουν χαρμόσυνα «Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten» και υπό αυτούς τους ήχους ολόκληρη η ανθρωπότητα να υποδεχθεί τον ερχομό του Χριστού (Bärenreiter BWV 248, σ. VI).

Ο συμβολισμός της D μείζονας ως ήχος της επουράνιας ειρήνης επιβεβαιώνεται περαιτέρω κι από την ύπαρξη του αντίθετου της συμβόλου, που δεν είναι άλλο από την σχετική της κλίμακα, B ελάσσονα. Καθόλου τυχαία λοιπόν και πάλι ο J.S. Bach επιλέγει να μελοποιήσει την Λειτουργία του στην κλίμακα της B ελάσσονας, ως σύμβολο του βασιλείου του κάτω κόσμου μιας και, σύμφωνα με τη γερμανική παράδοση, η συγκεκριμένη Λειτουργία προορίζεται για την ακολουθία του επιτάφιου θρήνου (Bärenreiter BWV 232, σ. VI). Βλέπουμε λοιπόν πως οι συμβολισμοί της Μπαρόκ μουσικής αποτέλεσαν συνθετικό οδηγό για όλους τους μετέπειτα μεγάλους συνθέτες του παγκόσμιου ρεπερτορίου. Ο Kurt Overhoff στο σύγγραμμά του με θέμα το βαγκνερικό μουσικό δράμα, αναφέρεται σε μία ακόμη αντίστοιχη συμβολική χρήση της D μείζονας από τον L.van Beethoven. Όπως αναφέρει ο Overhoff, «η μυστικιστικού χαρακτήρα μουσική σύνθεση του Benedictus από τη Missa Solemnis

¹⁶ «Bald entweicht die Nacht...» (=τη νύχτα ξαγρυπνάει μόνος, εκείνος που της αγάπης τα όνειρα του χαμογελούν...προσοχή! Η νύχτα σύντομα θα αποχωρήσει).

του Beethoven, κατά τη διάρκεια της διανομής της θείας λειτουργίας στους πιστούς ηχεί στην περιοχή της D μείζονας» (Overhoff 1984, σ. 24).

Τα παραπάνω στοιχεία, όσον αφορά στον συμβολισμό της εν λόγω τονικότητας, σίγουρα δεν μπορεί να διέφευγαν από έναν πνευματικό άνθρωπο του μεγέθους του Richard Wagner. Φαίνεται λοιπόν ξεκάθαρα στο μέτρο 104 όπου το *Liebesduett* έχει ήδη ολοκληρωθεί, η ανάγκη του συνθέτη να απελευθερώσει το μυστικό του μέσω της παράθεσης του *Arroggiaturamotiv* στο όμποε, υπό τους ήχους της D μείζονας, επιτυγχάνοντας έτσι την δραματική κάθαρση του συμβόλου με το οποίο ο τονισμένος αυτός φθόγγος έχει εν τη γενέσει του επιφορτισθεί.

Το πρελούδιο της γ' πράξης βρίσκει τον Τριστάνο τραυματισμένο θανάσιμα έπειτα από την ξιφομαχία του με τον Melot, να αναρρώνει σε κωματώδη κατάσταση κάτω από τη σκιά μιας μεγάλης φλαμουριάς, φυγαδευμένο στον πύργο Κάρεολ της Βρετάνης από τον πιστό του φίλο Kurwenal. Όπως αναφέρθηκε και στο 3ο κεφάλαιο της εργασίας, ο συμβολισμός της φλαμουριάς με βάση τον Manitt είναι ιδιαίτερα σημαντικός, καθώς το συγκεκριμένο δέντρο αποτελεί χαρακτηριστικό λαογραφικό σύμβολο της γερμανικής παράδοσης. Η χρησιμοποίηση της φλαμουριάς σε λογοτεχνικά γερμανικά έργα είναι τις περισσότερες φορές συνυφασμένη με τη συζυγική πίστη και αγάπη καθώς ακόμη και με το θάνατο. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί το ποίημα του Wilhelm Müller *Den Lindenbaum*, στο οποίο αναδεικνύεται το αμφίσημο σύμβολο του δέντρου, μιας και γίνεται τόπος τόσο ερωτικής συνεύρεσης όσο και πιθανός τόπος θανάτου. Με βάση τη μελέτη του Manitt, στο δέντρο αυτό αναφέρονται τόσο οι σκηνοθετικές οδηγίες του Wagner στο λιμπρέτο της όπερας όσο και η Mathilde Wesendonck στο ποίημα της *Im Treibhaus* (Manitt 2006, σ. 36).

Η α' σκηνή της γ' πράξης της όπερας ξεκινά με τον διάλογο μεταξύ του Kurwenal και του βοσκού όπου, έπειτα από το leitmotiv της *Alte Weise* μέσα σε μια ατμόσφαιρα καταστροφής, εμφανίζεται και πάλι το μοτιβικό σύμπλεγμα του Treibmotiv το οποίο ακολουθείται από μία χρωματική παραλλαγή του Treibmotiv'. Όπως συμβαίνει και στη μοτιβική διάρθρωση του *Im Treibhaus*, έτσι και στην α' σκηνή της γ' πράξης, το μοτιβικό σύμπλεγμα Treibmotiv'' διαδέχεται τα δύο προηγούμενα στο μέτρο 62. Ήδη από το πρελούδιο της πράξης, έγινε μέσω του ορχηστρικού χρώματος σαφής ο ελεγειακός συμβολισμός του Treibmotiv, γεγονός που εδώ επιβεβαιώνεται και μέσα από το λιμπρέτο.¹⁷

Ο ανάλαφρος χαρακτήρας που χαρακτηρίζει το Treibmotiv'', μέσω των συγκοπών και της ορχηστρικής του διανομής σε φαγκότο και κόρνα στα μέτρα 62-66, προσφέρει μία προσωρινή

¹⁷ «Erwachte er, wär's doch nur um für immer zu verscheiden» (=αν ο Τριστάνος ξυπνούσε θα ήταν μονάχα για να παραδώσει το πνέυμα του).

ανακούφιση δημιουργώντας παράλληλα αντιθετικά συναισθήματα σε σχέση με το βαρύ ηχοτοπίο που χαρακτηρίζει τα δύο προηγούμενα μοτιβικά συμπλέγματα. Η σημασία του λιμπρέτο από την όπερα σε σχέση με τα *Wesendonck Lieder* επιπρόσθετα, μοιάζει στο σημείο αυτό να είναι εξαιρετικά αλληλένδετη μιας και το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων¹⁸ που τραγουδάει ο Kurwenal σε συνδυασμό με το άκουσμα του *Treibmotiv*’, οδηγεί σε έναν αξιόλογο αποσυμβολισμό του συγκεκριμένου μοτιβικού συμπλέγματος. Η γυναικεία παρουσία, στην οποία αναφέρεται ο Kurwenal στα μέτρα 62-66, δεν μπορεί να είναι άλλη από την Ιζόλδη, καθώς μόνο εκείνη θα μπορούσε να παρομοιαστεί εν προκειμένω με γιατρό, ο ερχομός της οποίας θα ανακούφιζε τον Τριστάνο από τα τραύματα του.

Ανατρέχοντας στο εισαγωγικό κεφάλαιο της ιστορικής αναδρομής των τραγουδιών, αξίζει να θυμηθούμε ότι η μελοποίηση του *Im Treibhaus* συνέβη σε ένα κομβικό σημείο για τη σχέση των δημιουργών του, καθώς αποτέλεσε ένα συμβολικό δώρο από πλευράς του συνθέτη στην ποιήτρια, ξέροντας και οι δύο ότι η σχέση τους πλησιάζει στο τέλος της. Με βάση λοιπόν όλα τα στοιχεία που έχουν έως τώρα τεθεί υπό εξέταση, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε στα μέτρα 62-66 μια απόπειρα, από πλευράς του συνθέτη, δραματικής αναπαράστασης της ίδιας του της πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, αν μέσω της ποιητικής μεταφοράς μοιάζει δεδομένη η αναγωγή στο μυθικό πρόσωπο της Ιζόλδης, όταν ο Kurwenal αναφέρεται στη μοναδική ελπίδα σωτηρίας του Τριστάνου, τότε μέσω της παράλληλης ορχηστρικής εκφοράς του μοτιβικού συμπλέγματος *Treibmotiv*’ στο σημείο, η σύνδεση με το ρεαλιστικό πρόσωπο της Mathilde μοιάζει αναπόφευκτη.

Στη συνέχεια της α’ σκηνής, ο διάλογος μεταξύ Kurwenal και βοσκού επιστρέφει στον πένθιμο χαρακτήρα των μοτιβικών συμπλεγμάτων *Treibmotiv* και *Treibmotiv*’. Στο μέτρο 67 παρατηρείται για πρώτη φορά η εκφορά του *Treibmotiv*’ χωρίς να έχει προηγηθεί η χαρακτηριστική επανάληψη του *Treibmotiv*, όταν ο Κούρβενάλ ρωτάει τον βοσκό αν έχει δει κάποιο καράβι στη θάλασσα. Η στιχομυθία μεταξύ των δύο εξελίσσεται με την επαναφορά του *Treibmotiv* στο μέτρο 82, το οποίο αυτή τη φορά διαδέχεται ένα χρωματικά διανθισμένο *Treibmotiv*’. Το μυστήριο του άδειου κι ατελείωτου ορίζοντα σε συνδυασμό με το αίσθημα της χαμένης ελπίδας κρατιούνται από μια επίμονη απάντηση: ο βοσκός ρωτάει τον Kurwenal για το πρόβλημα του Τριστάνου κι εκείνος με τη σειρά του τον προστάζει κατηγορηματικά να αρνηθεί την ερώτηση καθώς ποτέ δεν θα μπορέσει να μάθει την απάντηση, ενώ τον συμβουλεύει να παρατηρεί τον ορίζοντα προσεκτικά κι αν δει κάποιο καράβι να πλησιάζει να παίξει χαρμόσυνα.

Η α’ σκηνή συνεχίζεται με την αφύπνιση του Τριστάνου από τον λήθαργο, όπου στο μέτρο 230 καλείται να εξηγήσει στον Kurwenal, το πού εκείνος βρισκόταν κατά τη διάρκεια του ύπνου του.

¹⁸ «erschien zuvor die Ärztin nicht, die einzige die uns hilft.»

Η αδυναμία του Τριστάνου να αφηγηθεί τα όσα έζησε καθώς και η κατηγορηματική του άρνηση να εξιστορήσει έστω και το παραμικρό από όσα είδε στο σκοτάδι, συμβαδίζει κατά τη διάρκεια του μέρους με το σκοτεινό επαναλαμβανόμενο άκουσμα του Treibmotiv από τα κοντραμπάσα και τσέλα στα μέτρα 235-252. Το Treibmotiv, δοσμένο στη χαμηλή περιοχή των κοντραμπάσων, συνοδεύει τα σπαρακτικά λόγια¹⁹ του Τριστάνου ο οποίος μέσα στην απελπισία της προσμονής του караβιού που μεταφέρει την Ιζόλδη και ενώ βρίσκεται ακόμα υπό την επήρεια του μαγικού φίλτρου, ακροβατεί μεταξύ ζωής και θανάτου.

Στη συνέχεια της συγκεκριμένης σκηνή ωστόσο, ο Τριστάνος επιχειρεί να αφηγηθεί τα όσα ένωσε κατά τη διάρκεια της εμπειρίας του: «Ημουν εκεί όπου πάντα άνηκα, ήμουν εκεί όπου πάντοτε πηγαίνω: στο πελώριο Βασίλειο της Νύχτας. Εκεί όπου μόνο μία γνώση μας κυριεύει: Αιώνια και Θεϊκή Λήθη!». ²⁰ Ο παραλληλισμός ανάμεσα στο περιεχόμενο των παραπάνω στίχων κι εκείνων της «Αιώνιας Λήθης» από την γ' στροφή του ποιήματος Träume είναι εμφανής, καθώς έτσι επανέρχεται το σύμβολο της παντοτινής ύπαρξης των ονείρων τα οποία, όπως φαίνεται και στο λιμπρέτο, κατά τη διάρκεια της νύχτας βασιλεύουν στον κόσμο των απώτερων αισθήσεων υπερνικώντας έτσι το νομοτελειακό κόσμο του συνειδητού.

Ενδιαφέρουσα, ως προς την κατανόηση των συμβόλων που κυριαρχούν στα επίπεδα του μη συνειδητού, αποτελεί η ερμηνευτική προσέγγιση του Russ Manitt αναφορικά με τη στιχομυθία ανάμεσα σε Τριστάνο και Kurwenal. Στη συνέχεια της πράξης ο Τριστάνος αναφωνεί γεμάτος χαρά: «Η Ιζόλδη ζει και με φωνάζει μέσα από τη νύχτα!» ενώ ο Κούρβενάλ του απαντά: «Αν λοιπόν ζει, τότε άφησε την ελπίδα να σου χαμογελάσει.» (Dover 1973, σ. 498). Με βάση τον Manitt, η ελπίδα στην οποία ο Kurwenal αναφέρεται είναι αντιθέτως μια πηγή πόνου, καθώς πρόκειται για την ψευδαίσθηση που επιβεβαιώνεται από τον τελευταίο ως ρεαλιστική, με σκοπό τον καθησυχασμό του τραυματισμένου και εξουθενωμένου Τριστάνου (Manitt 2006, σ. 44).

Η άποψη του Manitt επιβεβαιώνεται περαιτέρω από του συμβολισμούς που εξήχθησαν προηγουμένως σε ό,τι έχει να κάνει με την ερμηνεία του Treibmotiv'' και τη γυναικεία παρουσία, προσθέτοντας ωστόσο ακόμη ένα νέο στοιχείο. Η τακτική του Kurwenal να ξεγελάσει τον αγαπημένου του φίλο αποκρύπτοντας του την αλήθεια, με σκοπό να μην διαταράξει περαιτέρω την ψυχική ηρεμία και την υγεία του Τριστάνου, βρίσκει ανταπόδοση από πλευράς του πρωταγωνιστή στα μέτρα 516-553. Το Treibmotiv'' κυριαρχεί κατά τη διάρκεια του μέρους, μεταφέροντας αισθήματα εμπιστοσύνης

¹⁹ «Dünkt dich das? Ich weiss es anders...das kann ich dir nicht sagen.» (=Το πιστεύεις αυτό; Ξέρω ότι τα πράγματα έγιναν αλλιώς, κι όμως δεν μπορώ να σου τα εξηγήσω. Εκεί που ξύπνησα δε διανυκτέρευσα. Δεν μπορώ να σου πω πού διανυκτέρευσα. Δεν έβλεπα τον ήλιο. Δεν έβλεπα ούτε χώρα ούτε ανθρώπους αλλά αυτό που έβλεπα δεν μπορώ να στο πω).

²⁰ «Ich war wo, ich von je gewesen, wohin auf je ich geh: im weiten Reich der Weltennacht. Nur ein Wissen dort uns eigen: göttlich ewiges Urvergessen!».

και ευσπλαχνίας από μεριάς του Τριστάνου στο πρόσωπο του επιστήθιου ακολούθου του. Τα ευγενικά αισθήματα εντούτοις που συμβολίζονται στο άκουσμα του συγκεκριμένου μοτίβου δεν μονοπωλούν τον εκφραστικό καμβά του Wagner μιας και, όπως προαναφέρθηκε, το βασικό σύμβολο που προκύπτει από το *Treibmotiv*'' αντανακλά και σε αυτό το σημείο της α' πράξης τη γυναικεία φιγούρα, όπως εξάγεται από τους τελευταίους στίχους στο λιμπρέτο.²¹

Η εμπιστοσύνη στο πρόσωπο του Kurwenal καθώς και η λαχτάρα του ερχομού του πλοίου που μεταφέρει την Ιζόλδη, αποτελούν επομένως τους εκφραστικούς συμβολισμούς που μεταφέρει το *Treibmotiv*'' . Η αναμονή για την πραγμάτωση της επιθυμίας, καθώς και η διαμέλιση του πόθου αυτού μέσω της εξαπάτησης, αποτελούν στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν τη συγκεκριμένη ερμηνεία του μοτίβου από το *Im Treibhaus*, καθώς αυτό αφορά εξολοκλήρου σε ένα πάθος που προκλήθηκε από τη φλόγα μιας άυλης λαχτάρας. Η συγκριτική επίσης έρευνα μουσικών και ρητορικών στοιχείων ανάμεσα στα δύο έργα συνάδει στην κοινή αυτή ερμηνεία του συγκεκριμένου μοτίβου.

Το ορχηστρικό όργανο ως κατευθυντήριο μέσο συμβολισμών δεν θα μπορούσε να μην πρωταγωνιστεί και σε αυτό το τελευταίο στάδιο της πλοκής ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους. Όπως φαίνεται στο παράρτημα, ο Wagner επαναφέρει στο μέτρο 109 της β' σκηνής της γ' πράξης, το *Arroggiaturamotiv* σε μεγέθυνση στο όμποε καθώς και τον εξιλαστήριο ήχο της άρπας για πρώτη φορά μέσα στο μέρος. Τα ηχοχρωματικά αυτά μέσα επιστρατεύονται από την ονειρική νύχτα των ερωτευμένων του *Liebesduett* της β' πράξης για να προϋπαντήσουν έτσι τον ερχομό της Ιζόλδης που γύρισε για να πεθάνει μαζί με τον αγαπημένο της. Το *Arroggiaturamotiv* περνάει στη συνέχεια στη φωνή του Τριστάνου ο οποίος, πεθαίνοντας²² αναφωνεί στα μέτρα 114-115 το όνομα της αγαπημένης του.

Λίγα μέτρα παρακάτω, επαναφέρεται το *Treibmotiv*'' επαληθεύοντας έτσι μέσω της λειτουργίας του τον συμβολικό χαρακτήρα που το θέλει να περιγράφει τον ερχομό ή και την αναπόληση της χαμένης αγάπης. Ο Wagner επιλέγει έτσι να μελοποιήσει με το *Treibmotiv*'' την πιο σπαρακτική σκηνή ολόκληρης της όπερας με την Ιζόλδη σκυμμένη πάνω από το νεκρό Τριστάνο: «Θα μου απαντήσεις; μόνο για μια ώρα, μόνο για μια ώρα ξύπνα για χάρη μου! Για τις τόσες δύσκολες μέρες που πέρασαν λαχταρώντας τη στιγμή αυτή. Θα αρνηθεί ο Τριστάνος την Ιζόλδη;» (Dover 1973, σ. 599-600).

Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δημιουργία αυτής της αναμονής για λύτρωση επιδρά μέσα στο βαγκνερικό έργο ως ένα γοητευτικό σύμβολο που αναμφίβολα χαρακτηρίζει τη

²¹ «Mein Schild, mein Schirm im Kampf und Streit, zu Lust und Leid mir stets bereit: wen ich gehaßt, den haßttest du; wen ich gedenkt, den minntest du...Isolde zu mir steuert! Es naht Es naht mit mutiger Hast! Sie weht, sie weht die Flage am Mast! Das Schiff! Siehst du es nicht?» (=Εσύ είσαι η ασπίδα μου στη μάχη, όποιον μισώ εγώ μισείς κι εσύ...Η Ιζόλδη πλησιάζει! Η σημαία κυματίζει στον ιστό! Το πλοίο! Δεν το βλέπεις;).

²² Sterbend zu ihr aufblickend (=ξενυχώντας κοιτάζοντάς την).

μουσική του Τριστάνου στο σύνολο της και κατά συνέπεια τη μουσική των Träume και Im Treibhaus. Η λαχτάρα της λύτρωσης που, μέσα από τη διαδικασία της αναμονής γίνεται όλο και πιο εμφατική, καθιστά τον απλό ακροατή αναπόσπαστο κομμάτι του δράματος. Ο μοτιβικός ιστός που υφαίνει ο Wagner ενσωματώνει μια μεγάλη γκάμα πόθων και αισθημάτων, κερδίζοντας έτσι την ψυχή του ακροατή, ο οποίος, έχοντας συμπάθεια για τους δύο πρωταγωνιστές, ταυτίζεται μαζί τους, αποζητώντας λύση για τα βάσανα τους και μέσα από αυτή την διαδικασία αλληλεπίδρασης, για τα δικά του. Η βαγκνερική ορχήστρα αποτελεί τον βασικότερο οδηγό της πλοκής ενώ παράλληλα, μέσω των πλούσιων εκφραστικών συμβολισμών που επιτυγχάνονται από μία ευρεία γκάμα ηχοχρωμάτων, καλλιεργεί τα παραπάνω συναισθήματα συμπόνιας και ταύτισης ανάμεσα σε κοινό και δραματικούς χαρακτήρες. Μέσα από αυτή τη διαδικασία η ορχήστρα καταφέρνει τελικά να αποτελεί τον εκπρόσωπο του ακροατηρίου επάνω στην σκηνή, που δύναται να συμμετέχει ενεργά στη δραματική διαδικασία.

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κλείνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία, οφείλουμε να ανατρέξουμε στο ερευνητικό ερώτημα το οποίο αποτελεί και τον λόγο της υλοποίησής της, ανακεφαλαιώνοντας και επεκτείνοντας όσες χρήσιμες πληροφορίες εκπονήθηκαν σχετικά με αυτό, κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το ουσιαστικό ερώτημα το οποίο αποτέλεσε για μένα πηγή έμπνευσης καθώς και ενεργό κίνητρο κατά τη διάρκεια της μελέτης παραμένει το εξής: Θα συνέθετε ποτέ ο Wagner το τριστανικό δράμα κατ' αυτόν τον τρόπο, αν δεν είχε γνωρίσει τη Mathilde Wesendonck; Θα μπορούσαν οι Τριστάνος και Ιζόλδη να αποτελούν δύο τοποθετημένα από τον συνθέτη επί σκηνής μυθικά πρόσωπα, τα οποία καλούνται να αναπαραστήσουν το ειδύλλιο ανάμεσα στον ίδιο και την ποιήτρια;

Αξίζει να θυμηθούμε τις απόψεις ερευνητών/ μουσικολόγων επάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα, όπως αυτές εκτέθηκαν στα εισαγωγικά κεφάλαια. Η άποψη του Fisher για παράδειγμα, φαίνεται να αντιστρέφει το παρόν ερευνητικό ερώτημα, διατηρώντας παράλληλα επιφυλακτική στάση ως προς αυτό. Το πιο πιθανό ενδεχόμενο για τον Fisher, είναι πως ο Wagner ήταν ερωτευμένος με τη Mathilde επειδή παράλληλα με το ερωτικό τους ειδύλλιο, συνέθετε την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* και όχι επειδή ήταν αληθινά ερωτευμένος μαζί της (Fisher 2005, σ. 220). Ο Baldwin από την άλλη πλευρά, θεωρεί ότι η πραγματική πηγή έμπνευσης του συνθέτη για τη δημιουργία τόσο των τραγουδιών όσο και της όπερας, δεν θα μπορούσε να ήταν άλλη από την ίδια την ποιήτρια. Όπως αναφέρει ο Baldwin, η άποψη αυτή ενισχύεται από το ότι ενώ και οι δύο δημιουργοί διακατέχονταν από ισχυρά αισθήματα ο ένας για τον άλλον, η σχέση τους δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, γεγονός που λειτούργησε ευεργετικά ως προς τον δημιουργικό τους οίστρο, μιας και αυτή η διοχετευμένη συναισθηματική δύναμη βρήκε τρόπο εξωτερίκευσης μέσα από την ποίηση και τη μουσική (Baldwin 2018, σ. 1).

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει επίσης, να ανατρέξουμε στα γραπτά του ίδιου του συνθέτη σε ό,τι αφορά στη δημιουργία του έργου τέχνης. Με βάση τον Wagner, κάθε ποιητικό δημιούργημα μπορεί να μετατραπεί σε έργο τέχνης μόνο όταν το περιεχόμενό του ξεπηδάει από την αληθινή ζωή και αντίστροφα, κάθε δημιούργημα δραματικής τέχνης μπορεί να ενταχθεί στη ζωή εφόσον πρωτίστως έχει κάνει την εμφάνιση του στη σκηνή (Ellis 1982, σ. 61). Είναι φανερό λοιπόν ότι ο ρόλος και το έργο του ποιητή για τον Wagner είναι στοιχεία αλληλένδετα με την ίδια τη ζωή. Η θέση αυτή δεν μπορεί φυσικά να μη βρει ερμηνευτικό καταφύγιο στο βασικό θέμα που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Το ποιητικό δημιούργημα, τα *Wesendonck Lieder*, εμπνευσμένα από την πραγματική ζωή έρχονται στο φως για να εκφράσουν το ιδιωτικό παράπονο του απαγορευμένου έρωτα ανάμεσα στο συνθέτη και την ποιήτρια. Η προσωπική αυτή διαμαρτυρία στη συνέχεια, μετατρέπεται σε δημόσια πάνω στη βαγκνερική σκηνή, μέσω της τεχνικής του μετασχηματισμού του λόγου και των μουσικών

μοτιβών και έτσι η παρανομία μεταξύ Τριστάνου και Ιζόλδης επιδέχεται τη δραματική κάθαρση, που μεταφράζεται στην αληθινή ζωή ως αναγωγικό σύμβολο λύτρωσης, ανάμεσα στους παράνομους εραστές Wagner και Wesendonck.

Το παραπάνω συμπέρασμα ενισχύεται περαιτέρω και μέσα από την άποψη του Ernst Kurth, σύμφωνα με τον οποίο το τριστανικό δράμα σήμαινε για τον Wagner πολλά παραπάνω από μία καινούρια μουσική σύνθεση. Ο Kurth αναφέρει συγκεκριμένα: «Η όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* αποτέλεσε κυρίως μία βαθιά αναπαράσταση της ίδιας της ζωής του συνθέτη, καθώς η συνείδηση και τα λογικά του είχαν χαθεί στην ιδέα ότι δεν θα μπορούσε να είναι ζευγάρι με τη Mathilde Wesendonck. Ο Wagner είχε λοιπόν αδιαμφισβήτητα την ανάγκη μιας λύτρωσης, βγαλμένη από αρχαιοελληνική τραγωδία η οποία θα φιλοξενούσε όλες αυτές τις γιγάντιες ψυχικές εντάσεις στα άδυτα του κόσμου των ήχων της.» (Kurth 1923, σ. 42).

Οι λόγοι που συντελούν στη δημιουργία ενός οποιουδήποτε έργου εντούτοις, σχετίζονται στην πλειοψηφία τους αναμφισβήτητα με ψυχολογικούς παράγοντες ή και τυχαίες συγκυρίες που πολύ δύσκολα μπορούν να έρθουν στο φως κατόπιν έρευνας. Η παραπάνω άποψη του Kurth ωστόσο, φαίνεται να συμβαδίζει αρκετά με το ιστορικό πλαίσιο της συνθετικής δημιουργίας των δύο έργων, παράλληλα με την έκβαση του ερωτικού ειδυλλίου μεταξύ των δημιουργών του. Ανατρέχοντας στο κεφάλαιο της ιστορικής αναδρομής της παρούσας διπλωματικής εργασίας, βρίσκουμε τον συνθέτη να αποχωρεί από τη Villa Wesendonck το καλοκαίρι του 1858, καθώς η σχέση του με τη Mathilde είχε πλέον φτάσει στο τέλος της. Αρχικά στη Βενετία κι έπειτα στη Λουκέρνη, ο Wagner προχωράει στη σύνθεση της β' και γ' πράξης της όπερας ενσωματώνοντας μέσα σε αυτές τα *Träume* και *Im Treibhaus* αντίστοιχα, στα οποία τότε τοποθετείται για πρώτη φορά και ο υπότιτλος *Σπουδές πάνω στον Τριστάνο*.

Τα ιστορικά στοιχεία επομένως συνηγορούν στο προφανές, ότι ο Wagner δε θα έμπαινε στη διαδικασία να ενσωματώσει στην όπερα οποιαδήποτε ανάμνηση του ειδυλλίου του με τη Mathilde, αν αυτό δεν τον είχε προηγουμένως στιγματίσει. Αξίζει επίσης να υπογραμμιστεί ότι, με βάση την ιστορική αναδρομή του 2ου κεφαλαίου, ο συνθέτης φεύγοντας από το Άσυλο είχε ολοκληρώσει τον κύκλο τραγουδιών και είχε καταγράψει κάποιες ιδέες/ πρωτόλεια των πράξεων της όπερας, χωρίς ωστόσο να έχει προχωρήσει στη σύνθεση και ενορχήστρωση τους. Το ερώτημα κατά συνέπεια παραμένει ζωτικής σημασίας, μιας και φαίνεται τελικά να ήταν η ανάμνηση εκείνο που έκανε το συνθέτη να μεταμορφώσει τη μουσική από το *Träume* σε *Liebesduett* και του *Im Treibhaus* σε γ' πράξη αντίστοιχα.

Η εμπειρία της απαγορευμένης αγάπης και του ανεκπλήρωτου πόθου, η οποία κατά τη διάρκεια της διαμονής του συνθέτη στο Άσυλο, εκφράστηκε μέσα από τις πρωτότυπες «τριστανικές συνηγήσεις» κατά τις μελοποιήσεις των δύο τραγουδιών, έγινε η ανάμνηση που πυροδότησε τη

διαδικασία της μεταμόρφωσης τους σε μουσικό δράμα. Όπως ερευνήθηκε στην παρούσα μελέτη, τόσο η διαδικασία της αρμονικής όσο και της μορφολογικής εξέλιξης στο *Träume*, βρίσκονται σε πλήρη σύνδεση με τον ποιητικό στίχο όπου τα όνειρα, δηλαδή η λαχτάρα για κάτι, γεννιούνται και πεθαίνουν πάντοτε υπό τους ήχους του ανεκπλήρωτου και απαγορευμένου πόθου, δηλαδή του ηχοτοπίου αυτού που αργότερα έμελλε να μεταμορφωθεί σε σήμα κατατεθέν ολόκληρου του τριστανικού δράματος. Πρόκειται λοιπόν για την πρωτότυπη οριζόντια έκφραση του ανεκπλήρωτου πόθου από το *Träume* του 1857 η οποία, κατόπιν της δραματικής της μετάλλαξης, εκφέρεται για πρώτη φορά δημόσια το 1865 κάθετα, υιοθετώντας την ονομασία «συγχορδία του Τριστάνου».

Με βάση τις μουσικές αναλύσεις επιπρόσθετα, η κινησιολογική πλαστικότητα που προσφέρεται μέσω της *Leittonharmonik* ανάπτυξης, συνεπάγεται μια τεράστια ποικιλία στις δυνατότητες του εκάστοτε τμήματος για περαιτέρω εξέλιξη, γεγονός που διαφοροποιεί αυτομάτως και την αρμονική του λειτουργία. Μέσα από αυτή την αναθεωρητική χρήση των αρμονικών συμβάσεων εκ μέρους του συνθέτη, τίθενται νέα δεδομένα στη διαδικασία της μοτιβικής ανάπτυξης. Το στοιχείο της χρωματικότητας που χαρακτηρίζει τη μουσική του *Im Treibhaus* συνεπάγεται μια πιο εύπλαστη διαδικασία μοτιβικού μετασχηματισμού τόσο εντός του τραγουδιού όσο και μέσα στο δράμα, εξυπηρετώντας έτσι ακόμη και τις πιο απαιτητικές εκφραστικές ανάγκες.

Κατά συνέπεια μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η έννοια της αρμονικής διαδικασίας και κατ'επέκταση της δραματικής εξέλιξης μέσα στο τριστανικό δράμα, βασίζεται εξ'ολοκλήρου στην ανάπτυξη της χρωματικής δράσης. Σκοπός αυτής της χρωματικής διαδικασίας είναι ο συμβολισμός του ακόρεστου και ακατάπαυστου πάθους, που εκφράζεται από τις συνεχείς εναλλαγές των αρμονιών. Το φαινόμενο της αναλογίας μεταξύ συνηγήσεων έντασης και λύσης όπως έχει ερευνηθεί στην παρούσα διπλωματική εργασία, προκύπτει κατόπιν των οριζόντιων χρωματικών επιταγών, ενώ παράλληλα προσφέρει μια τρομερά εύπλαστη διαδικασία μοτιβικής μετάλλαξης.

Με βάση την έρευνα της μετασχηματικής μοτιβικής διαδικασίας παράλληλα, υπογραμμίστηκε ένα από τα βασικότερα συνθετικά γνωρίσματα της μουσικής φυσιογνωμίας του Wagner που είναι η επιστροφή στη φιλοσοφική αξία της μονάδας. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Wagner υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους θαυμαστές και φίλους του Arthur Schopenhauer, υιοθετώντας πολλές από τις φιλοσοφικές του θέσεις μέσα στα μουσικά του έργα. Η αξία της μοναδικής αρχής, ως βασική θέση της νεοπλατωνικής μονιστικής φιλοσοφίας καθρεφτίζεται τόσο μέσα στα *Wesendonck Lieder* όσο και στο τριστανικό δράμα, με τον ακρογωνιαίο λίθο της όπερας που δεν είναι άλλος από το *Liebstrankmotiv*, να αποτελεί ουσιαστικά ένα μουσικό κράμα μιας επαναλαμβανόμενα καθολικής χρωματικής εκφοράς του *Treibmotiv*, η οποία συνδυάζεται με την κάθετη παράθεση του συμπλέγματος α από το *Träumemotiv*, δηλαδή της τριστανικής συγχορδίας.

Η διαφορετική εντύπωση επομένως των δύο βασικών μοτιβικών συμπλεγμάτων από τα τραγούδια αποτελεί, μέσω της συγκεκριμένης διαδικασίας εσωτερικής μοτιβικής μετάλλαξης, τον ψυχολογικό καθρέπτη μιας συναισθηματικής υπερβολής που βιώνουν οι ίδιοι του οι δημιουργοί. Η σύγκρουση του νομοτελειακού «πρέπει» έναντι του άνομου έρωτα μεταξύ συνθέτη και ποιήτριας, ανάγεται μέσω του μυθοπλαστικού στοιχείου σε μουσικό δράμα, του οποίου οι πρωταγωνιστές-σύμβολα, συμπορεύονται με τις επανειλημμένες χρωματικές απόπειρες τις μελωδίας να συναντήσουν τη διατονική της λύτρωση. Η διαδικασία της λύτρωσης αποτελεί ένα θεμελιώδες ζήτημα που τίθεται μέσα στο τριστανικό δράμα, όχι μόνο μέσω των μοτιβικών σχέσεων που εξετάστηκαν αλλά και μέσα από τον ιδιαίτερο ρόλο της βαγκνερικής ορχήστρας.

Η ανάκρουση του *Appoggiaturamotiv* από το όμποε μεταφερόμενο στη D μείζονα στο τέλος του ντουέτου, αποτελεί ίσως το σημαντικότερο παράδειγμα το οποίο ενισχύει την παραπάνω θέση. Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε την εν λόγω μοτιβική παράθεση ως μία ανάγκη του συνθέτη να απελευθερώσει το μυστικό του, επιτυγχάνοντας έτσι την δραματική κάθαρση του συμβόλου με το οποίο ο τονισμένος αυτός φθόγγος έχει εν τη γενέσει του επιφορτισθεί. Δεν είναι όμως πλέον το μοτιβικό σύμπλεγμα δ από το *Träumemotiv* των *Wesendonck Lieder* που ακούγεται, αλλά η ιδέα της αναβίωσης του. Μέσω της *Leitmotiv* ορχηστρικής επεξεργασίας, ο συνθέτης δημιουργεί τις συνθήκες για να κοινοποιήσει το μυστικό του. Με τον τρόπο αυτόν εκφράζεται η πρωτόγονη πικρή γεύση του ανικανοποίητου πόθου, η οποία μέσα στο τριστανικό δράμα αγκαλιάζει το παιδί της οδηγώντας το στη λύτρωση.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε αναμφισβήτητα να θεωρούμε ότι ο Wagner καταφεύγει στη συνήχηση του ανικανοποίητου πόθου ως σήμα κατατεθέν του τριστανικού δράματος, ακριβώς επειδή έκρινε ότι αυτή ήταν η κατάλληλη συνθήκη για να εξωτερικεύσει το παράπονο της τέλει αγάπης-τέλειας διότι πλέον δεν επιθυμεί- καθώς αυτή δε θα μπορούσε να εκφραστεί διαφορετικά, παρά μόνο όταν εξαφανισθεί η ύλη των σωμάτων, δηλαδή μέσω του μύθου.

Οι Wagner και *Wesendonck* όμως φαίνεται μέσα από το έργο τους να υπονοούν ότι υπάρχει ακόμη ένας τρόπος να ξεφύγουν από τα βάσανο μιας ανεκπλήρωτης επιθυμίας: ενδίδοντας σε αυτή, ακόμη και αν η αγάπη αυτή όπως ξέρουμε, δε θα ικανοποιηθεί ποτέ. Το διττό σύμβολο της νύχτας που στη γ' πράξη αφορά στο θάνατο των δύο πρωταγωνιστών, ενώ στο *Liebesduett* εκφράζεται σκηνοθετικά ως την κατάλληλη στιγμή κατανάλωσης του ερωτικού αισθήματος, εκφέρεται αντίστοιχα μέσα από τα δύο κεντρικά μοτίβα των τραγουδιών. Στο *Liebesduett* για παράδειγμα, οι πρωταγωνιστές επικαλούνται μέσω του *Träumemotiv* τη νύχτα της αγάπης, η οποία τους επιτρέπει να αφήσουν για λίγο τον συνειδητό κόσμο, μιας και η τονικότητα της *Ab* που διατηρείται από το *Träume* στο ντουέτο, τους αφήνει περιθώρια για "όνειρα".

Η αξία του έρωτα μέσω της επίκλησης στη νύχτα εν προκειμένω, προσφέρει τον κατάλληλο χώρο και χρόνο στους πρωταγωνιστές ώστε να ξεγελάσουν για λίγο τη ματαιότητα του Τίποτα που συνεπάγεται ο θάνατος, όπως το περιγράφει η Mathilde Wesendonck στην α' στροφή του *Träume*, επιτρέποντας παράλληλα να εκπληρωθεί ο κοινός στόχος των δύο: η λήθη του συνειδητού εαυτού. Η αίσθηση της νύχτας εντούτοις, φαίνεται ότι δεν είναι παρά μια πρόσκαιρη παρηγοριά, η οποία παρατείνει τη διαμαρτυρία των ανικανοποίητων πόθων που εκφράζονται μέσω της τριστανικής συνήχησης.

Η αλληλένδετη σχέση τους συμβόλου της νύχτας με τον χαρακτηριστικό ήχο της τριστανικής συνήχησης επιπρόσθετα, γίνεται εμφανής και στην τελευταία πράξη της όπερας, καθώς ο Kurwenal μας δίνει τη μαρτυρία: «Αν ο Τριστάνος ξυπνούσε θα ήταν μόνο για να παραδώσει την ψυχή του εκτός κι αν εμφανιστεί μονάχα εκείνη που θα μπορούσε να τον γιατρέψει» (παρτιτούρα Dover 1973, σ. 467). Ακόμα κι αν το πρόβλημα φαινομενικά είναι ότι η Ιζόλδη φτάνει πολύ αργά, το ουσιαστικό είναι ότι μέσω της τραγικής ειρωνείας που ενυπάρχει στο σημείο, καθώς όλοι ξέρουμε ότι ο Τριστάνος θα πεθάνει, το *Treibmotiv* καθώς και οι εκάστοτε μετασηματικές του εκφάνσεις μεταφέρουν εκείνο που τώρα λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον έρωτα και στο θάνατο, με την έννοια ότι και τα δύο προσφέρουν ανακούφιση από το βάσανο του συνειδητού γίνεσθαι.

Κάθε ερμηνεία επομένως που θα μπορούσε να εξαχθεί, τόσο σε ό,τι αφορά στα μουσικά όσο και στα φιλολογικά μέσα, διακινείται στο τριστανικό δράμα εξολοκλήρου από την ορχήστρα του Wagner, η οποία επωμίζεται ενεργό ρόλο μέσα στην πλοκή. Η νέα ορχήστρα που οραματίστηκε και υλοποίησε ο συνθέτης αποτέλεσε το πεδίο στο οποίο έμελλε να λάβουν χώρα όλα τα συμβάντα που διέπουν τη δραματική διαδικασία, καθώς επίσης το κύριο εκφραστικό μέσο επικοινωνίας του ανέκφραστου, υποβάλλοντας έτσι τόσο τους ηθοποιούς όσο και τους ακροατές σε συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις.

Λαμβάνοντας υπόψιν τη μελέτη της ενότητας 2.2, όπου ερευνήθηκαν οι ιδεολογικές θέσεις του συνθέτη για τη νέα θέση της ορχήστρας σε σχέση με το μεγάλο θαυμασμό που εκείνος έτρεφε για την αρχαιοελληνική σύσταση της τραγωδίας, θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την αναθεώρηση της ορχήστρας στο μουσικό δράμα του Wagner ως μία βαγκνερική εκδοχή του αρχαιοελληνικού Χορού. Ο ρόλος του Χορού ως εκπρόσωπος της πολιτείας, φαίνεται να συμβαδίζει με το ρόλο της ορχήστρας Wagner η οποία, ως εκπρόσωπος του ακροατηρίου κρίνει με συμπόνια τους χαρακτήρες που παραβαίνουν το μέτρο και του νόμους τους οποίους η πολιτεία έχει θέσει. Οι Wagner και Wesendonck άρα, ως παραβάτες του ορθού αυτού μέτρου, μεταμορφώνονται συνειδητά στα τραγικά πρόσωπα του Τριστάνου και της Ιζόλδης, αναζητώντας μέσα από το μύθο την ουτοπία της δραματικής κάθαρσης.

Ως απόσταγμα του βαγκνερικού τρόπου σύλληψης και απόδοσης της μουσικής ιδέας εν κατακλείδι, θα μπορούσαμε λοιπόν να θέσουμε μία διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στο ιδιωτικό

συμβάν μεταξύ Wagner και Wesendonck το οποίο συνδέεται με δεσμούς αίματος με το δημόσιο γεγονός που αφορά στη σκηνική αναπαράστασή του. Κατόπιν αυτής της λογικής ακολουθίας συνεπάγονται και άλλα αντιθετικά ζευγάρια που συναντήσαμε κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, όπως εκείνα μεταξύ της έντασης και της λύσης, του ενδεχόμενου και του νομοτελειακού, της αμαρτίας και της κάθαρσης. Μολονότι κατόπιν της έρευνας αποδείχθηκε ότι το Liebestrankmotiv και τα Traum- Treibmotiv αποτελούν τις δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος, θα ήταν μάταιο επιστημονικά να αποφανθούμε με βεβαιότητα για τις συνθήκες που οδήγησαν έναν άνθρωπο σε μία συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η έκβαση και τα αποτελέσματα της παρούσας μελέτης ωστόσο, επιτρέπουν σε κάθε ελεύθερο ρομαντικό πνεύμα να διακρίνει τη δική του αλήθεια που αναδύεται πάντοτε ως συστατική προϋπόθεση της μυθοπλασίας.

7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, Meyer H., and Geoffrey Harpham. 2012. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth.
- Baldwin, Heather J. 2018. "Richard Wagner's *Wesendonck Lieder* - The perfect synthesis between the Master and his Muse." PhD diss., University of Kansas.
- Bekker, Paul. 1989. *Das Orchester - Geschichte Komponisten Stile*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Cabaud, Judith. 2017. *Mathilde Wesendonck - Isolde's Dream*. Milwaukee: Amadeus Press.
- Chafe, Eric. 2005. *The tragic and the ecstatic: the musical revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Oxford University Press.
- Deathridge, John., and Carl Dahlhaus. 1984. *The New Grove Wagner*. Cambridge: Macmillan Publishers.
- Dürr, Alfred. 2013. Vorwort zu *Weihnachts-Oratorium BWV· Weihnachts-Oratorium BWV*, Johann Sebastian Bach, vi-vii. Kassel: Bärenreiter Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.
- Ellis, William A., trans. 1892. *Richard Wagner's Prose Works*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co.
- Ellis, William A., ed. and trans. 1911. *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. London: H. Grevel and Co.
- Ellis, William A. 1933. "Life of Richard Wagner." In *The life of Richard Wagner*, by Ernest Newman. New York: Alfred A. Knopf.
- Fisher, Barton D. 2005. *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Florida: Opera Classics Library Publishing.
- Gauldin, Robert. 1979. "Wagner's Parody Technique: Träume and the Tristan Love Duet." *Music Theory Spectrum* Vol. 1, σ. 35-42. Ανάκτηση 27.9.2017 από <www.jstor.org/stable/745777>.
- Gilman, Sander L. 1991. "Wagner as a Lover." *The North American Review* Vol. 124, σ. 442-451. Ανάκτηση 20.9.2017 από <www.jstor.org/stable/25107029>.
- Golther, Wolfgang. 1904. *Richard Wagner als Dichter*. Berlin: Bard- Marquardt.
- Gryzanowski, Ernst. 1877. "Oper und Drama by Richard Wagner." Review of the *Richard Wagner's Theories of Music*. *The North American Review* Vol. 124, σ. 53-81. Ανάκτηση 20.9.2017 από <www.jstor.org/stable/25109997>.

- Kurth, Ernst. 1923. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Zweite Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Laitz, Steven. 2012. *The complete musician: An integrated approach to tonal theory, analysis and listening*. Third Edition. New York: Oxford University Press.
- Magee, Bryan. 2009. *Aspects of Wagner*. New York: Oxford University Press.
- Manitt, Russ. 2006. "Exploration morphologique et sémantique des leitmotive communs à Tristan und Isolde et aux Wesendonck-Lieder de Richard Wagner." *Intersections* 27/1, σ. 16–53. Canadian University Music Society.
- Miller, Malcolm B. 1990. "Wagner's Wesendonck Lieder: an analytical study with considerations of the orchestra arrangements of Felix Mottl and Hans Werner Henze." PhD diss., King's College, London.
- Millington, Barry. 2001. *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*. New York: Thames & Hudson.
- Millington, Barry. 2006. *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. Oxford: Oxford University Press.
- Newman, Ernest. 2014. *Wagner as a man and artist*. Cambridge Library Collection.
- Overhoff, Kurth. 1984. *Die Musikdramen Richard Wagners. Eine thematisch-musikalische Interpretation*. Salzburg: Anton Pustet.
- Spencer, Stewart., and Barry Millington, eds. and trans. 1987. *Selected Letters of Richard Wagner*. London and Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Stahelin, Martin. 1984. "Von den Wesendonck-Liedern zum Tristan." In *Zu Richard Wagner: Acht Bonner Beiträge*, by Helmut Loos and Günther Massenkeil. Bonn.
- Steinbeck, Wolfram. 1981. "Die Idee des Symphonischen bei Richard Wagner Zur Leitmotivtechnik in Tristan und Isolde, in Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik." Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bayreuth.
- Strecker, Ludwig. 2013. *Richard Wagner beim Musikverlag Schott - Ein Stück Musikgeschichte*. Mainz: Schott.
- Tiersot, Broché. 1916. *Lettres françaises de Richard Wagner*. Editeur B. Grasset.

- Voss, Egon., ed. 1976. *Wagners Klavierlieder aus den Sämtliche Werke Vol. 17*. Mainz: B. Schotts Söhne.
- Voss, Egon., with John Deathridge., and Martin Geck. 1987. *Wagner Werk- Verzeichnis-Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott.
- Wagner, Richard. 1854-1861, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. Zweiter Band. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1887.
- Wagner, Richard. 1870-1880. *Mein Leben*. München 1963.
- Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1911.
- Wagner, Richard. *Tristan und Isolde*. Vollständiger Klavierauszug mit Text, Erleichterte Ausgabe von Richard Kleinmichel. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914.
- Wagner, Richard. *Tristan und Isolde*. Complete Orchestral Score. New York: Dover Publications 1973.
- Wagner, Richard. *Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung*. Mainz: B. Schotts Söhne 1982.
- Werner, Breig. 1998. “Zur Überlieferung Des Briefwechsels Zwischen Richard Wagner Und Mathilde Wesendonck.” *Die Musikforschung*, σ. 57–63. Ανάκτηση 2.8.2019 από <[www.jstor.org/stable41124362](http://www.jstor.org/stable/41124362)>.
- Whittall, Arnold. 1987. “Review of *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* by Lawrence Kramer.” *The Music Review*. New York: Oxford University Press.
- Windsperger, Lothar. 1980. *Das Buch der Motive und Themen aus Sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagners*. 1. Band. Mainz-Leipzig: B. Schott’s Söhne.
- Wolf, Uwe. 2010. Vorwort zur Entstehungsgeschichte der *h-moll Messe: Messe in h- Moll BWV 232*, Johann Sebastian Bach, vi-xvi., Kassel: Bärenreiter Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.
- Μπαμπινιώτης, Γιώργος. 2002. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Σιώπη, Αναστασία. 2005. *Η μουσική στην Ευρώπη του δεκάτου ενάτου αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω - Γ. Δαρδάνος.

ΛΗΜΜΑΤΑ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΥ ΛΕΞΙΚΟΥ

Tilmouth, Michael & Sherr, Richard. 'Parody(i)', *Grove Music Online*, ed. Deane Root, ανάκτηση 10.10.2018 από <www.oxfordmusiconline.com/Grove/P.htm#_Toc509142131>.

Drabkin, William. 'Voice Leading', *Grove Music Online*, ed. Deane Root, ανάκτηση 9.10.2019 από <www.oxfordmusiconline.com/Grove/P.htm#S20989>.

8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σχολιασμένες παρτιτούρες:

Wagner, Richard: *Träume* και *Im Treibhaus* (Schotts Söhne, 1982).

Wagner, Richard: *Tristan and Isolde* (Dover, 1973).

—Vorspiel, σελίδα 1.

—Act II, σελίδες 348-364.

—Act III, σελίδες 463-470, 482-484, 507-517, 597-600.

Wagner
Träume
(Mathilde Wesendonk)

A. Εισαγωγή

Συγχροδία Τριστάνου

Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend **Träumemotiv**

5

10

15

B. Τραγούδι

Sag', w-elch wun-der-ba-re
α' στροφή

19

Träu - - - me hal - ten mei-nen Sinn um - fan - -

pp

vi^7/II - II VII^{8b}_6 V/vi

24

- gen, daß sie nicht wie lee - re Schäu - - - me sind in

V^7/vi vi^6 IV^6_4 V^7/iii iii^7 iii^6-5

29

ö - des Nichts ver - gan - gen? Träu - - - me, die in je - der Stun - de, je - dem

β' σ ρ ρ η

iii^5b_2 V^6/II II -7 -9 -8 I V^4_3 I^6

p

34

Ta - ge schö - ner blüh'n, und mit ih - rer Him - melskun - de se - lig durch's Ge - mü - te

poco cresc. *mf* *dim.* *piu p*

ii^6 V^6/V V^7 -2 I^6 ii^6 V^6_5

5 16 5

Καταληκτικό τμήμα Β

(immer mehr nachlassend)

-grüßt, daß sie wach - sen, daß sie blü - hen, träu - mend spen - den ih - ren

ε' στροφή

p dolce

p (weich)

s. 6 *I₄* *V₇* *s. iii⁶* *IV*

60 *ισοκράτης V* *Träumemotiv*

Duft, — sanft an dei - ner Brust ver - glü - hen, und dann sinken in die

più p *più p*

s. Red *V₇* *ii* *I* *ii²* *vii⁷/iv* *iv* *V₇*

68 *A' ισοκράτης I*

Gruft.

pp

IV^{7b}₄ *-^{7b}* *V₇* *-^{9b}* *V₆/IV^{7b}*

73

I *V⁹₇* *-⁸* *I₄* *-³*

pp *più p*

78 *Codeffa*

pp

V⁹₇ *-⁸* *I₆ ajout.* *I*

Wagner
 Im Treibhaus
 (Mathilde Wesendonk)

A. Εισαγωγή

Langsam und schwer

μοντέλο τριτανικής συγχορδίας **Treibmotiv'**
Treibmotiv

p *più p*

d: iv i iv i iv i

B. Τραγούδι

Hoch-gewölb - te Blät-ter-kro - nen, Bal-da-chi - ne von Sma-
 α' στροφή

p *più p*

V iv i iv i iv i

μετασχηματισμός **Treibmotiv**

-ragd, Kin - der ihr aus fer - nen Zo - nen, sa - get mir wa - rum ihr

Treibmotiv''

p (ausdrucksvoll) *p* *p*

V III⁶ iv⁷ bii⁶ iii^{7b} #vii⁶ #VI⁶ i

Gm <m> Ebm ⁹Fm <m> C#m

12 *αναδρομή γ*
p
 klagt? | Schweigend nei.get ihr die Zwei - ge, ma - let Zeichen in die
β' στροφή
p *p* *più p*
 V⁷ iv i iv i iv i

16 *p*
 Luft, und der Lei - denstummer Zeu - ge, steigt auf - wärts sü - ßer Duft.
pp *p (ausdrucksvoll)* *p* *pp*
 VI -₆ vii⁷ b_v vi^{7b} #iii⁶ V/V #iii e: V
 Cm <m> Abm Bbm <m> F#m

21 *γ' στροφή*
 Weit in seh - nendem Ver - lan - gen brei - tet ihr die Ar - me aus,
p *cresc.* *f* *dim.*
 vii⁷/₀IV V⁹/₇ vii⁷/₀IV V⁹/₇ vii⁷/₀IV V⁹/₇ V⁷

25 *(streng im Takt)*
 und umschlin.get wahn - be - fan - gen ö - der Lee - re nicht'gen
più p *poco rall.*
 d: vii⁷/₀ V⁷/_V vii⁷/₀ V⁷/_V vii⁷/₀ V⁷/_V -
 10 0

Graus. / Wohl, ich weiß es, ar-me Pflanze: Ein Ge-schi-cke tei-len

δ' στροφή

pp

p

vii_0^2 V^7 $g: V^7$

wir, ob um-strahlt von Licht und Glan-ze, uns-re Hei-mat ist nicht

p *cresc.* *f* *dim.*

VI^6 V^6 V/V II^6N i_4^6 V^7

hier! / Und wie froh die Son-ne schei-det von des Ta-ges lee-rem

ε' στροφή

p (schwer) *p*

vii_0^5/V (schleppend) i_4^6

Schein, hül-let der, der wahr-haft lei-det, sich in Schwei-gens Dun- kel

più p

vi_0^5/V iv ii^7

46

ein. Stil - le wird's, ein säuselnd We - ben

σι' στροφή

52

fül - let bang dendunk - len Raum: schwe - re

Καταληκτικό τμήμα Β

trem. *pp* *(gedehnt)*

V VI V7 III⁶ d:VI⁶ vii⁷ Cm^{3b} <m> b^v6 Abm vi⁷ Bbm <m>

56

Tropfen seh' ich schwe - ben an der Blät - tergrünem Saum. A'

p *più p* *pp* *a tempo*

#iii⁶ II⁶ II⁶ N - iv aj.6⁴ - i iv

F#m

62

Codetta

più p *pp*

i iv i - iv i -

Klar. I. in B. *p*

I. in F. *più p* *pp*

Hr. III. in E. *dim.* *p* *pp dolce*

IV. in E. *pp dolce*

Baßkl. in B. *più p* *pp*

Viol. I. *ppp*

Viol. II. (get.) *ppp*

(nur 1 Vcl.) *ppp*

Vel. (get.) (alle andern) *pp*

A **Liebesduett**

1 Mäßig langsam. B. ja nicht schleppen.

I. in F. *ppp*

II. in F. *ppp*

Hr. III. in E. *ppp*

IV. in E. *ppp*

Mäßig langsam. B. ja nicht schleppen.

Träumemotiv

Viol. I. (mit Dämpfern) *pp*

Viol. II. (get.) (mit Dämpfern) *pp*

Br. (get.) (mit Dämpfern) *pp*

T. Tristan. 0

Vel. (get.) Alle (mit Dämpfern) *pp*

Ab

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

(sehr weich)
pp *poco cresc.*

Träumemotiv

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

pp *poco cresc.*

pp *poco cresc.*

Isolde.

I. O sink her-nie - - der, Nacht der Lie - -

T. sink her - nie - - der, Nacht der Lie - - be, gib Ver-ges -

poco cresc.

poco cresc.

Appoggiaturamotiv

The musical score is arranged in systems. The woodwind section includes Clarinet in Bb, Horns in F and E, and Bassoon. The string section includes Violins I and II, and Cellos/Double Basses. The vocal parts are for Soprano (I) and Tenor (T). The score includes dynamic markings such as *dim.*, *poco cresc.*, *pp*, and *più p*. Red brackets are placed above the woodwind staves, highlighting specific melodic lines. The vocal parts have German lyrics: "be, gib Ver-ges-sen daß ich le - - - be; nimm mich auf - - - sen daß ich le - - - be, nimm mich auf - in dei - nen Schoß,".

19

B

Hob. I. *pp (zart)*

Klar. in B. *pp (zart)*

Engl. H. *pp (zart)*

in F. *pp* **Appoggiaturamotiv**

in F. *pp*

Hr. in E. *pp*

in E. *pp*

Fag. I. II. *pp*

Baßkl. in B. *pp*

B. Hauptzeitmaß.

Sehnsuchtschmerzenmotiv

B. Hauptzeitmaß.

Viol. II. (get.) *pp*

Br. (get.) *pp*

I. *B. beruhigend, ersterbend. p*
 in dei - nen Schoß, lö - se von der Welt mich los!

T. *p*
 lö - se von der Welt mich los! Ver - lo - schen nun die

Vcl. (get.) *pp*

Sehnsuchtschmerzenmotiv

24

Gr. Fl. I. *p (zart)* *Sehnsuchtschmerzenmotiv* *pp*

I. Hob. *pp* *piu p* *pp* *pespress.*

II. Hob. *pp* *piu p*

Klar. in B. *pp* *pp*

Engl. H. *pp*

Hr. III. in E. *pp*

Fag. I. II. *pp* *pp*

Baßkl. in B. *pp (zart)*

Viol. I. (get.) (nur 2) (mit Dämpfen) *pp*

(alle übrigen) (mit Dämpfen) *pp*

Viol. II. (get.) *pp*

Br. (get.) *pp*

I. was wir dach - ten, was uns däch - te;

T. letz - - te Leuch - te; all Ge-

Vel. (mit Dämpfen) *pp*

Gr.Fl.I. *p poco cresc.*

Hob. *poco cresc.* *p* **Sehnsuchtschmerzenmotiv**

Klar. in B. *poco cresc.* *p* *poco cresc.*

Engl.H. *pp poco cresc.* *p* *espress.* **Sehnsuchtschmerzenmotiv**

I.in F.

II.in F.

Hr.

III.in E.

IV.in E.

I. II. *poco cresc.* *p* *poco cresc.*

Fag. III.

Baßkl. in B. *p* *poco cresc.*

Pk. *pp*

Viol.I. (get.) *immer pp*

Viol.II. (get.) *poco cresc.* *p* *poco cresc.*

Br. (get.) *poco cresc.* *p* *poco cresc.*

I. all Ge - mah - nen, - heil' - - ger Dämm - rung

T. den - - ken, - heil' - - ger Dämm - - rung heh - - res

Vel. *pp (mit Dämpfer)*

K.B. *Bog. pp*

Breiter.

37

Gr. Fl. I. II. *poco f* *p* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

III. *ff*

Hob. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Klar. in B. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Engl. H. in F. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Hr. in E. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Fag. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Baßkl. in B. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Pk. *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Sehnsuchtschmerzmotiv

Viol. I. (get.) (nur 4) (ohne Dämpfer) (ohne Dämpfer) (alle übrigen) *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Viol. II. (get.) *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

Br. (get.) *poco f* *p* *cresc.* *molto* *ff*

I. heh - - res Ah - - nen löscht des Wäh - - nens Graus - - welt - -

T. Ah - - nen löscht des Wäh - - nens Graus - - welt - - er-lö -

Vel. *p* *pp* *p* *molto cresc.* *ff*

K. B. *pp* *ff*

Appoggiaturamotiv Breiter.

(ohne Dämpfer)

V7

Appoggiaturamotiv

Sehr breit und zurückhaltend.

43

Wieder mäßig langsam.

Gr.Fl. *dim.* *p*

Hob. *dim.* *più p*

Klar. in B. *dim.* *più p*

Engl.H. in F. *dim.* *più p*

Hr. in E. *dim.* *più p*

Fag. *dim.* *più p*

Baßkl. in B. *dim.* *più p*

p. dolce

Appoggiaturamotiv

Sehr breit und zurückhaltend.

Wieder mäßig langsam.

Viol. I. (get.) *dim.* *p* Sehr ruhig.

Viol. II. (get.) *dim.* *più p*

Br. (get.) *dim.* *più p*

I. *riten.* *ruhig*

T. *send aus.*

Viol. *dim.* *p*

K.B. *dim.* *più p*

Barg im Bu - - senuns sich die Son - - ne,

διανθοισμός α'

V

I

II. in F.
Hr.

IV. in E.

Fag. I.II.

Viol. I.
pp *dolce*

Viol. II. (get.)
immer p

Br. (get.)
immer p

I.
leuch - ten la - - chend Ster - ne der Won - - ne.

T.
αλυσίδα α' και ρυθμική συστολή μεταφοράς α' Von dei - nem Zau - ber sanft um - spon - - nen, vor

Vcl.

pp

(Wieder mit Dämpfern) καρκινική εξέλιξη αναδρομή μεταφοράς α σε ρυθμική διαστολή

ρυθμική διαστολή διανθισμού α

σμίκρυνση δ

καρκινική εξέλιξη σμίκρυνση δ

Hob. I.

Klar. I. in B.
p dolce

II. in F.
Hr.

IV. in E.

Fag. I.II.
pp

Viol. I.
p dolce

Viol. II. (get.)
p

Br. (get.)
p

I.
Herz an Herz dir, Mund an Mund;

T.
dei - nen Au - - gen süß zer - ron - - nen; ei - nes A -

Vcl.
p

Liebesruhemotiv

F# - B

Hob. I. *p* *più p*

Klar. in B. I. *p* *più p*

II. *pp dolce* *pp* *più p*

I. II. in F. Hr. *p* *più p*

III. IV. in E. *p* *pp* *più p*

Fag. I. II. *p* *pp* *più p*

Viol. I. *p dolce* *dim.* *pp* *pp*

Viol. II. (get.) *p* *dim.* *pp* *pp*

Br. (get.) *p* *dim.* *pp* *pp*

I. *p* *più p*

T. *p* *pp*

Vel. *p dolce* *pp* *pp*

bricht mein Blick sichwonn - er - blin - det, er - bleicht die Welt mit ih - rem
- tems ein' - ger Bund; bricht mein Blick sichwonn - er - blin - det, er - bleicht die Welt

67

G C - Ab C# 5 4 -

Hob. I. *p* *cresc.*

II. *p* *cresc.*

Klar. in B. *p* *cresc.*

Engl. H. *p* *cresc.*

I. II. in F. Hr. *p* *cresc.*

IV. in E. *p* *cresc.*

Fag. I. II. *p* *cresc.*

Baßkl. in B. *p* *cresc.*

Viol. I. *p* *cresc.*

Viol. II. (get.) *p* *cresc.*

Br. (get.) *p* *cresc.*

I. *p* *cresc.*

T. *p* *cresc.*

Vel. *p* *cresc.*

Blen - den: die uns der Tag trü - gend er - hellt, - selbst
- mit ih - rem Blen - den: pizz. zutäu - schendem Wahn entge - gen - ge - stellt,

A⁷ Bb

accel. -

Erstes Tempo.

Gr.Fl.I.II. *p.* *cresc.* *ff* *zu 2* *dim.*

Hob. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

Klar. in B. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

Engl.H. in F. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

Hr. in E. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

I.II. *p.* *cresc.* *ff* *zu 2* *dim.*

Fag. III. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

Baßkl. in B. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

I. Pos. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

II.III. *p.* *cresc.* *ff* *dim.*

Pk. *pp* *cresc.* *mf* *dim.*

Hrfe *p*

accel. -

(ohne Dämpfer)

Erstes Tempo.

Viol.I. *ff trem.* *dim.*

Viol.II. (get.) *ff trem.* *dim.*

Br. (get.) *ff* *dim.* (ohne Dämpfer)

I. *pizz.* *dim.*

T. *pizz.* *dim.*

Vcl. *pizz.* *dim.* (ohne Dämpfer)

K.B. *pizz.* *dim.* (ohne Dämpfer) *Bog. 3*

cresc. *Bog.* *dim.*

dann bin ich die Welt: Won - ne -

selbst dann bin ich die Welt: Won - ne -

I. Gr.Fl. *p* *cresc.*
 II. Gr.Fl.
 Hob. *p* *cresc.*
 Klar. in B. *p*
 Engl.H. in F. *p*
 Hr. in F. *p*
 Hr. in E. *p* *cresc.*
 Hr. in E. *p* *cresc.*
 Fag. *p* *cresc.*
 Baßkl. in B. *p* *cresc.*
 Pos. *piu p* *pp* *cresc.*
 Pk. *pp*
 Hrfe *p dolce* *cresc.*
 I. Viol. (ohne Dämpfer) *p* *molto cresc.*
 II. Viol. *p* *molto cresc.*
 Br. *p* *cresc.*
 I. *p*
 T. hehr - - - - - stes We - - - - - ben,
 hehr - - - - - stes We - - - - - ben,
 Vel. *pizz. p* *cresc.*
 K.B. *p*

82 (sehr ausdrucksvoll) rallent. - a tempo

Gr. Fl. I. *ff* *dim.* *p* *piu p*

II. III. *p* *piu p* *mp*

Hob. *ff* *dim.* *p* *piu p*

Klar. in B. *ff* *dim.* *p* *piu p*

Engl. H. *ff* *dim.* *p* *piu p*

I. II. in F. *ff* *dim.* *p* *piu p*

Hr. *ff* *dim.* *p* *piu p*

III. IV. in E. *ff* *dim.* *p* *piu p* IV. (allein) *p* *piu p* *pp*

Fag. *ff* *dim.* *p* *piu p*

Baßkl. in B. *ff* *dim.* *p* *piu p*

Pos. *mf dim.* *p* *piu p*

B. T. *mf dim.* *p* *piu p*

Pk. *f* *dim.* *p* *piu p* *pp*

Hrfe *f*

Viol. I. (get.) *ff* *dim.* *p* *piu p* *pp*

Viol. II. (get.) *ff* *dim.* *p* *piu p* *pp*

Br. (get.) *ff* *trem* *dim.* *p* *piu p* *pp*

I. *ff* *dim.* *p* *piu p* *pp*

T. *ff* *dim.* *p* *piu p* *pp*

Vcl. (get.) *ff* *trem* *dim.* *pizz.* *pp* *Bog.*

K. B. *ff* *dim.* *p* *piu p* *pp* *Bog.*

Lie - be - hei - ligstes Le - - - ben, Nie - wie - der - er - - wa - - - chens

Lie - be - hei - ligstes Le - - - ben, Nie - wie - der - er - - wa - - - chens

διανθομός γ''

Ab

Appoggiaturamotiv

101

Hob. I. *pp* *dim.*

Klar. in B. *dim.*

I. in F. *dim.*

II. in F. *dim.*

Hr. *dim.*

III. in E. *dim.*

IV. in E. *dim.*

Fag. *dim.*

Baßkl. in B. *dim.*

Hrfe *dim.*

2 I. Viol. (ohne Dämpfer) *p (sehr zart und ausdrucksvoll)*

Viol. I. 2. Hälfte *e più p*

Viol. II. 2. Hälfte *e più p*

Br. 2. Hälfte *e più p*

B. *pp* *dim.*
der Nacht, wem

Vel. 2. Hälfte *e più p*

Appoggiaturamotiv pedal A: IV⁶

105

Appoggiaturamotiv

Gr.Fl.I.
Hob.I.
Klar. in B.
in F.
in F.
Hr. in E.
in E.
Fag.
Baßkl. in B.
Hrfe
2 I.Viol.
2 II.Viol. (ohne Dämpfer)
Viol.I. 2.Hälfte
Viol.II. 2.Hälfte
Br. 2.Hälfte
B.
Vol. 2.Hälfte

der Traum der

pp
p
p (sehr zart und ausdrucksvoll)

The musical score is for page 105, titled "Appoggiaturamotiv". It features a full orchestra and a vocal line. The orchestration includes Grand Flute I, Horn I, Clarinet in B-flat, Clarinet in F, Flute in F, Horn in E, Horn in E, Bassoon, Bass Clarinet in B-flat, Harp, Violin I (2nd half), Violin II (2nd half), Viola (2nd half), Cello (2nd half), and Double Bass. The vocal line is for a voice part, with lyrics "der Traum der". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A red bracket above the first three measures of the woodwinds and strings indicates the "Appoggiaturamotiv". Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions include "(ohne Dämpfer)" for the Violin II and "p (sehr zart und ausdrucksvoll)" for the Violin I. The vocal line has lyrics "der Traum der" under the notes.

Appoggiaturamotiv

108

Gr. Fl. I.

piu p *ppp*

Hob. I.

piu p *ppp*

Klar. in B.

piu p *ppp*

I. in F. Hr.

piu p *ppp*

III. in E.

piu p *ppp*

Fag.

piu p *ppp*

Baßkl. in B.

piu p *ppp*

Hrfe

piu p *ppp*

2 I. VI.

piu p *pp*

2 II. VI.

p ausdrucksvoll *pp*

2 II. VI.

pp

Viol. I. 2. Hälfte

immer pp

Viol. II. 2. Hälfte

immer pp

1. Hälfte Br.

pp (ohne Dämpfer)

2. Hälfte Br.

immer pp

B.

Lie - - - - - be lacht,

Vel. 2. Hälfte

piu p *pp*

Dritter Aufzug.

Πρελούδιο

Treibmotiv **εκτεταμένο Treibmotiv'**

Mäßig langsam.

I. Violinen. *f* *dim.* *p* *più p* *pp*
 II. Violinen. *f* *dim.* *p* *più p* *pp*
 Bratschen. *f* *dim.* *p* *più p*
 Violoncelli. I. (allein) *f* *dim.* *p* *più p*
 die übrigen alle *f* *dim.* *p* *più p*
 Kontrabässe. *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

gedehnt *più p* *pp*

f: iv i iv i iv i - - - V

11 *gedehnt* **Treibmotiv''** (sehr lang)

I. in F. *p sehr weich* *p* *poco cresc.* *f dim.* *più p*
 III. in E. *p sehr weich* *poco cresc.* *f dim.* *più p*
 Hr. II. in F. *pp* *poco cresc.* *f dim.* *più p*
 IV. in E. *pp* *poco cresc.* *f dim.* *più p*
 Fag. I. *f dim.* *p*

μετασχηματισμός Treibmotiv **αναδρομή γ**

Viol. II. *f dim.* *p*
 Br. *f dim.* *p*
 Vcl. *p ausdrucksvoll* *poco cresc.* *f*
 (get.) *p weich* *poco cresc.* *f*

Treibmotiv''

iii⁶ iv⁷ bii⁶ iii^{7b} #vii⁶ #VI⁶ i 9-8
V₇

16 **Treibmotiv**

Viol. I. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p*

Viol. II. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p*

Br. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vcl. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

K. B. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *più p*

iv i iv i iv i - - -

25 *ausdrucksvoll* **Treibmotiv''**

Hob. I. *p* *p*

Klar. in B. *pp* *pp* *dim.* *pp*

Hr. in F. *zart* *dim.* *pp*

Fag. *pp* *dim.* *pp*

αντίθεμα Treibmotiv

αντίθεμα Treibmotiv

αντίθεμα Treibmotiv

ausdrucksvoll **Treibmotiv''**

Viol. I. *pp* *pp*

Viol. II. *pp*

Br. *I. (allein)* *ausdrucksvoll* *dim.* *pp* *die übrigen (get.)* *p weich* *dim.* *pp*

Vcl. *pp* *alle* *p*

K. B. *pp*

Treibmotiv

i VI⁶ vii⁷ b_vbb vi_b^{7b} #iii⁶ V/V II^{6N} vii⁷/V

Ebm <m> Cbm Dbm <m> Am

Hob. I. *molto cresc.* *più f* *ff* **αντίθεμα Treibmotiv**

Hr. II. in F. *cresc.* *f* *più f* *ff* *dim.*

Fag. I. II. *f dim.* III. (allegro) *f dim.*

αντίθεμα Treibmotiv **αναπτυξιακό** **αντίθεμα Treibmotiv** **Treibmotiv**

I. Viol. *cresc.* *più cresc.* *più f* *ff* *dim.*

II. Viol. *cresc.* *più cresc.* *più f* *ff* *dim.*

Br. *alle* *cresc.* *più cresc.* *più f* *ff* *dim.*

Treibmotiv

Vcl. *cresc.* *più cresc.* *più f* *ff* *dim.*

αναπτυξιακό Treibmotiv

K. B. *cresc.* *più f* *ff* *dim.*

V/V *vil¹/iv* *V*

Hr. II. in F. *più p* *p*

Fag. *p* *p*

μεταφορά Treibmotiv **μεταβατικό Treibmotiv'**

I. Viol. *più p* *pp*

II. Viol. *p* *più p* *pp*

Br. *p* *più p* (Hier wird der Vorhang aufgezo- gen.) *pp*

Vcl. *p* *più p* *pp*

K. B. *p* *più p* *V*

Erste Szene.

Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaf und bewachsen. Im Vordergrund, an der inneren Seite, liegt Tristan unter dem Schatten einer großen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt und sorgsam seinem Atem lauschend. — Von der Außenseite hört man einen Hirtenreigen blasen.

gedehnt

1

Viol. I. *più p* *morendo*

Viol. II. *più p* *morendo*

Engl. H. (auf dem Theater) *p* *cresc.* *f* *dim.*

9

Engl. H. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *f* *dim.*

p *f* *dim.* *p* *cresc.*

dim. *p* *molto cresc.* *ff* *dim.* *p* *cresc.*

f *dim.* *p* *accel.* *cresc.* *f* *dim.* *rall.*

a tempo *p* *cresc.* *f* *dim.* *poco rall.* *molto rit.* *p*

46

Viol. I. *trem.* *pp* *pizz.*

Viol. II. *trem.* *pp* *pizz.*

Br. *pp* *pizz.*

Engl. H.

H. *f* (Der Hirt erscheint mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung, und blickt teilnehmend herein.) (leise) (Kurwenal)

Kurwenal! He! Sag, Kurwenal!

Vcl. *pizz.*

K. B. *p*

52

Fag. I. II. *p*

I. *pizz. sf* **Treibmotiv** *Bog. p*

Viol. II. *pizz. sf* *Bog. p*

Br. *pizz. sf* *Bog. p*

H. wendet ein wenig das Haupt nach ihm.)
Hör doch, Freund! Wacht er noch nicht?

K. Kurwenal. (Er schüttelt traurig mit dem Kopf.)
Erwachte er, wär's doch nur um für

Vcl. *pizz. sf* *Bog. p*

K. B. *p*

58

in F. *poco riten.* **Treibmotiv'** *a tempo* *zart p* *poco cresc.*

Hr. *zart p* *poco cresc.*

in E. *p* *poco cresc.*

Fag. I. *p*

μεταχηματισμός Treibmotiv' *poco riten.* *a tempo*

I. *più p* *pp*

Viol. II. *pp* *pp*

Br. *più p* *pp*

K. *riten.*
im-mer zu ver-schei - - den: erschien zu - vor die Ärz-tin

Vcl. *più p* *pp*

K. B. *più p* *pp*

Treibmotiv'

in F. Hr. in E. Fag. I.

ten. *dim.* *p dolce* *ten.* *p dolce* *ten.* *p dolce*

I. Viol. II. Br. K. Vcl. K.B.

p *zart* *pp.* *dim.* *p* *più p*

nicht, die einz' - - ge die uns hilft. Sahst du noch

Treibmotiv'

69

Treibmotiv'

I. Viol. II. Br. H. K. Vcl. K.B.

più p *pp* *(get.)* *pp* *(get.)* *p* *(get.)* *p*

Hirt. Ei-ne an-dre Wei - - se hör - test du

nichts? kein Schiff noch auf der See?

più p

74

Viol. II. Br. H. Vcl. K.B.

cresc. *(zus.)* *mf* *dim.* *p* *cresc.* *(zus.)* *mf* *dim.* *p* *cresc.* *pizz.* *mf* *dim.* *p*

dann, so lu-stig als ich sie nur kann. Nun sag auch ehr - lich, alter Freund: was

mf *dim.*

Treibmotiv

Viol. I. *p* *cresc.*

Viol. II. *p*

Br. *p* *cresc.*

H. hat's mit unserm Herrn?

K. Kurwenal.

Vcl. *p* *cresc.*

K.B. *p* *cresc.*

Laß die Frage: du kannst doch nie er-fah-ren. Eif-rig

χρωματικός μετασχηματισμός Treibmotiv'

85 *accel.* *a tempo* *sehr gedehnt*

Viol. I. *f* *dim.*

Viol. II. *cresc.* *f* *dim.*

Br. *f* *dim.* *p*

K. spä; und siehst du ein Schiff, so spie-le lustig und hell!

Fag. I. II. *mf*

Vcl. *f* *dim.* *più p*

K.B. *f* *dim.* *più p*

(Der Hirt wendet sich, und späht, mit der Hand überm Auge, nach dem Meer aus.)

91 *più p* *pp* *pp* *pp*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

Br. *pp*

Engl. H. (a. d. Theater.)

H. Hirt.

Vcl. *p* *cresc.*

K.B. *p* *cresc.*

Öd' und leer das Meer! (Er setzt die Schalmey an den Mund und entfernt sich blasend.)

Viol. II. *accel.* *ritard.*

Br.

Engl. H. *pp* *sf* *p* *sf* *dim.*

Vel.

107 *Langsam.* *a tempo* *allein*

Hr. III in E.

Viol. II.

Br.

Engl. H. *p* *sehr zögernd* *allmählich schwindend* *sehr zögernd*

T. *Tristan. (bewegungslos, dumpf)* Die al - te Wei - se; - was weckt sie

Vel.

K. B.

108 *Lebhaft.*

Hob. I.

Baßkl. in B. *pp* *cresc.*

II in F.

Hr. *cresc.*

III, IV in E. *cresc.*

Fag. I, II. *p* *cresc.*

Viol. I. *Lebhaft.* *p* *cresc.*

Viol. II. *poco cresc.* *sf* *cresc.*

Br. *poco cresc.* *sf* *p cresc.*

T. (Erschlägt die Augen auf und wendet das Haupt ein wenig.) mich? Wo bin ich?

K. Kurwenal (fährt erschrocken auf). Ha! Ha! die-se Stim-me! Sei-ne Stim-

Vel. *p* *pizz.*

K. B. *poco cresc.* *sf* *p*

ausdrucksvoll *Mäßig langsam.*

Baßkl. in B. *dim.* *p*

I. II. *pp* *pp*

Hr. III in F. *p* *dim.* *pp*

IV. *dim.* *pp*

I. *dim.* *pp* *Mäßig langsam.*

Viol. II. *più p* *pp*

Br. *più p* *pp*

T. *Tristan.* *Dünkt dich das? Ich weiß es*

Vel. *p* *cresc.* *dim.* *p* *pp*

K.B. *p* *cresc.* *p*

Hr. III. IV. in F. *pp*

Fag. *pp*

I. Viol. II. *pp*

Br. *pp*

T. *anders, doch kann ich's dir nicht sagen* **Treibmotiv** *Wo ich er-wacht* **Treibmotiv** *weiß ich*

Vel. *pp*

K.B. *pp*

Hr. III, IV in F

Fag.

T.

Vcl.

K.B.

nicht; doch, wo ich weil-te, das kann ich dir nicht sagen. Die Son - ne sah ich

Treibmotiv **Treibmotiv**

Hr. III, IV in F

Fag.

Baßkl. in B.

T.

Vcl.

K.B.

nicht, noch sah ich Land und Leu-te: doch, was ich sah, das kann ich dir nicht sa-gen.

Treibmotiv

più p *pp* *ppp*

pp *ppp*

pp *ppp*

pp *ppp*

pp *ppp*

pp *ppp*

pp *ppp*

(mit Dämpfer) *pp*

(mit Dämpfer) *pp*

Hr. II in F

Fag.

Baßkl. in B.

Pos.

B.T.

T.

Vcl.

K.B.

Ich war, wo ich von je ge - we - sen, wo - hin auf je ich geh: im wei - ten Reich der

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

Sehr langsam.

Hr. II in F.

Fag.

Baßkl. in B.

Pos.

B. T.

pp *ppp*

Sehr langsam.

Viol. I (mit Dämpfer) *pp*

Viol. II (mit Dämpfer) *pp*

Br. (mit Dämpfer) *pp*

T. *riten.*

Vcl. *pp*

K. B. *pp*

Wel - ten - nacht. Nur ein Wissen dort uns ei - gen: gött - lich ewl ges Ur - ver - ges - sen!

276

Sehr allmählich belebend.

Klar. I in B. *pp*

Fag. *pp*

Viol. I

Viol. II

Br.

T. *pp*

Vcl. *pp*

Wie schwand mir sei - ne Ah - nung? Sehn - sücht' - ge Mahnung, nenn ich dich, die neu dem

Hob. *fp* *fp* *cresc.*

Klar. in B. *fp* *fp* *cresc.*

in F. *fp* *fp* *cresc.*

Hr. in E. *fp* *fp* *p cresc.*

Trp. I. II. in F. *fp* *fp* *cresc.*

Fag. *fp* *fp* *cresc.*

Viol. I. *fp* *fp* *cresc.*

Viol. II. *fp* *fp* *cresc.*

Br. *fp* *fp* *cresc.*

T. *fp* *fp* *cresc.*

Vcl. *fp* *fp* *pizz.* *cresc.* Bog.

K.B. *fp* *fp* *p* *cresc.*

Freund! du Treu - er oh - ne Wan - ken, wie soll dir Tri - stan dan - ken?

504

Etwas breit.

Gr. Fl. II. *f* *p* *f* *ausdrucksvoll*

Hob. *f* *p* *f* *p*

Klar. in B. *f* *p* *f* *p*

in F. *f* *p* *f* *dim.*

Hr. in E. *f* *p* *f* *dim.*

Trp. I. II. in F. *f* *p* *f* *dim.* *p*

Fag. *f* *p* *f* *dim.* *p*

Viol. I. *f* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

Viol. II. *f* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

Br. *f* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

T. *f* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

Vcl. *f* *pizz.* *Bog.* *dim.* *pizz.* *p*

K.B. *f* *p* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

Mein Schild, mein Schirm in Kampf und Streit, zu Lust und Leid mir stets be - reit:

zus. *p* *f* *dim.* *p*

Hob. *cresc.* *dim.*

Klar. in B. *cresc.* *f* *dim.*

in F. *f* *dim.*

Hr. in E. *f* *dim.*

Fag. *cresc.* *f* *dim.*

I. Viol. *cresc.* *sf* *dim.* *p*

II. Viol. *cresc.* *f* *dim.*

Br. *cresc.* *f* *dim.*

T. *f* *dim.*

Vel. *cresc.* *f* *pizz.*

K.B. *f* *p*

wen ich ge - haßt, den haß - test du; wen ich ge -

514 *poco riten.* *accel. I.* *a tempo*

Gr.Fl.I.II. *p* *cresc.* *f* **Treibmotiv'**

Hob. *più p* *cresc.* *f*

Klar. in B. *più p* *cresc.* *f*

in F. *più p* *cresc.* *f*

Hr. in E. *più p* *cresc.* *f*

Fag. *più p* *cresc.* *f*

I. Viol. *poco riten.* *accel.* *cresc.* *f* *a tempo*

II. Viol. *più p* *cresc.* *f*

Br. *più p* *cresc.* *f*

T. *più p* *cresc.* *f*

Vel. *più p* *cresc.* *f* *Bog.* *f* *ausdrucksvoll*

K.B. *più p* *cresc.* *f* *Bog.* *f*

minnt, den minn - test du. Dem

p dolce

Klar. in B.

Hr. I, II in F.

Fag.

Viol. II.

Br.

T.

Vel.

K. B.

pizz. p dolce

gu-ten Mar-ke, dient ich ihm hold,— wie warst du ihm treu - er als

Treibmotiv''

poco riten.

Gr. Fl. I, II.

Hob.

Klar. in B.

in F.

Hr. in E.

Fag.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

T.

Vel.

K. B.

cresc.

f

poco riten.

Gold! Mußt ich ver-ra - ten den

a tempo

Noch beschleunigend.

Hob. *zu 2*
 Klar. in B. *zu 2*
 in F.
 Hr. *zu 2*
 in E. *3*
 Fag. *3*
 I. *a tempo*
 Viol. II. *a tempo*
 Br. *5*
 T. *5*
 ed - len Herrn, wie be - trogst du ihn da so gern! Dir nicht —
 Vcl. *p*
 K. B. *p*

Hob. *piu f*
 Klar. in B. *piu f*
 in F. *p*
 Hr. *cresc.*
 in E. *p*
 Fag. *p*
 I. *f*
 Viol. II. *piu f*
 Br. *5*
 T. *piu f*
 ei - - gen, ein - - zig - - mein,
 Vcl. *piu f*
 K. B. *piu f*

Treibmotiv''

Sehr zurückhaltend.

Noch gedehnter.

Weniger gedehnt.

Gr. Fl. III

Hob.

Klar. in B.

in F.

Hr.

in E.

Fag.

Trp. I. in F.

Pos. I.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

T.

Vcl.

K. B.

Sehr zurückhaltend.

Noch gedehnter.

Weniger gedehnt.

mit = lei-dest du, wenn ich lei-de: nur was ich lei - de, das kannst du nicht

512 539 Lebhaft. (Doch nicht zu schnell beginnend.)

Hob. *sf* *zu 2*
 Klar. in B. *sf* *zu 2*
 in F. *sf*
 Hr. in E. *p*
 Fag. III. *p* *cresc.* *poco a poco*
 Baßkl. in B. *p* *cresc.* *poco a poco*

Lebhaft. (Doch nicht zu schnell beginnend.)
 Viol. I. *fp* *cresc.* *poco a poco*
 Viol. II. *fp* *cresc.* *poco a poco*
 Br. *fp* *cresc.* *poco a poco*
 T. *fp* *cresc.* *poco a poco*
 Vel. *fp* *Bog.* *cresc.*
 K. B. *p* *cresc.* *poco a poco*

lei - den! Dies furcht - ba-re Seh - nen, das mich seht; diesschmachten-de

543 *zu 2*
 Hob. *sf* *zu 2*
 Klar. in B. *sf* *zu 2*
 in F. *sf*
 Hr. in E. *sf*
 Fag. III. *p*
 Baßkl. in B. *p*

Viol. I. *sf* *12*
 Viol. II. *sf* *12*
 Br. *sf* *12*
 T. *sf* *12*
 Vel. *sf* *cresc.* *poco a poco*
 K. B. *sf* *cresc.* *poco a poco*

Bren - nen, das mich zehrt; wollt ich dir's nen - nen, könn-test du's ken - nen:

Allmählich immer mehr beschleunigend.

Hob. *f* *AB.*

Klar. in B. *f* zu 2

in F. *f* zu 2

Hr. *fp* *cresc.* *f*

in E. *fp* *cresc.* *f*

Fag. I. *fp* *cresc.* *f*
 III. *fp* II. III.

Baßkl. in B. *f* *cresc.* *f*

Allmählich immer mehr beschleunigend.

Treibmotiv''

I. *fp* *cresc.* *f*

Viol. II. *fp* *cresc.* *f*

Br. *fp* *cresc.* *f*

T. *fp* *cresc.* *f*

Vel. *fp* *cresc.* *f*

K.B. *f*

nicht dort wür-dest du wei - len, zu War - te müß-test du ei - len, -

Treibmotiv''

Hob. *f*

in F. *f*

Hr. *f*

in E. *f*

I. *f*

Viol. II. *f*

Br. *f*

T. *f*

Vel. *f*

mit al-len Sin - nen seh - nend von hin-nen, nach dor - ten trach - ten und spä - hen, wo ih-re

AB. Die hier und in den folgenden 9 Takten in Parenthese stehenden (≡) Zeichen sind Mottls Partitur entnommen.

563

Gr. Fl. I. II. II. III. *ff* *p* *ff*
 Hob. *ff* *p* *ff*
 Klar. in B. *mf* *p* *cresc.* *f*
 in F. *zu 2* *p cresc.* *f*
 Hr. in E. *ff* *p* *ff*
 Fag. *ff* *p* *cresc.* *f* *zu 2*
 Baßkl. in B. *ff* *p* *ff*
 Trp. I. II. in F. *f* *p* *f*
 Pos. *f* *p* *f*
 B. T. *f* *p* *f*
 Pk. *f*
 Viol. I. *ff* *p* *ff*
 Viol. II. *ff* *p* *ff*
 Br. *ff* *p* *cresc.* *f*
 T. *ff* *p* *ff*
 Vel. *ff* *p* *ff*
 K. B. *ff* *p* *ff*

Es naht! Es naht mit mu - tiger Hast!

Gr. Fl.

Hob.

Klar. in B.

Hr. in E.

Fag.

Trp. III in F.

Pos.

B. T.

Pk.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

T.

Vel.

K. B.

p *cresc.* *mf* *piu f* *f* *p* *f* *p* *f*

p *cresc.* *f* *p* *f*

p *cresc.* *f* *p* *f*

p *cresc.* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Sie weht, sie weht — die Flag - ge am Mast. Das Schiff! das Schiff! dort streichtes am

Gr. Fl. *p*

Hob. *p* *molto cresc.* *ff*

Klar. in B. *p* *molto cresc.* *ff*

in F. *p* *molto cresc.* *ff*

Hr. in E. *p* *molto cresc.* *ff*

Fag. *p* *molto cresc.* *ff*

Trp. I. II. in F. *p* *molto cresc.* *ff*

Pos. *p* *molto cresc.* *ff*

B. T. *p* *molto cresc.* *ff*

Pk. *p* *cresc.* *f*

Viol. I. *p* *molto cresc.* *piu f* *ff*

Viol. II. *p* *molto cresc.* *piu f* *ff*

Br. *p* *molto cresc.* *piu f* *ff*

T. *Riff!* *Siehst du es nicht?* *Kur-we-nal! Siehst* (*heftig*)

Vel. *p* *molto cresc.* *piu f* *ff*

K. B. *p* *molto cresc.* *piu f* *ff*

Mäßig langsam.

Viol. I. *trem.*

Viol. II. *p trem.*

Br. *p*

Engl. H. (a. d. Theater) *f*

T. *du es nicht?*

K. *Kurwenal.*

Vel.

B. Tristan bleibt in Extase, welche erst im 6ten Takt abnimmt.
(Als Kurwenal, um Tristan nicht zu verlassen, zögert, und dieser in schweigender Spannung auf ihn blickt, ertönt, wie zu Anfang, die klagende Weise des Hirten.)

Appoggiaturamotiv Sehr langsam.

106

(sehr ausdrucksvoll)

Musical score for woodwinds and strings. The score includes parts for:

- Hob. (Horn)
- Klar. II. in B. (Clarinete II)
- Engl. H. (Englische Horn)
- Baßkl. in B. (Fagott)
- I. in F. (Hörn I)
- II. (Hörn II)
- Hr. III. in E. (Hörn III)
- IV. (Hörn IV)
- Fag. (Fagott)
- Pos. (Posaune)
- Pk. (Pauke)

The score features dynamic markings such as *p*, *più p*, and *pp*. A red bracket highlights the section from measure 106 to 110, labeled "Appoggiaturamotiv".

Musical score for Hrfe. (Hrfe) with dynamic markings *p* and *più p*.

Musical score for strings. The score includes parts for:

- Viol. I. (Violine I)
- Viol. II. (Violine II)
- Br. (Bratsche)
- Vel. (Viola)
- K.B. (Kontrabaß)

The score includes dynamic markings such as *più p*, *pizz.*, and *p*. The instruction "Sehr langsam." is present above the string parts. A note "(mit Dämpfer)" is written above the Viola part.

più lento **Bewegt.** *accel.*

Fag. *dolce > più p* *pp*

Baßkl. in B. *dolce > più p* *pp*

Hrfe. *p* *pp*

Viol. I. *p* *cresc.*

Viol. II. *p* *cresc.*

Br. *p* *cresc.*

I. Isolde. *p* *B. Nicht aufstehen!* *cresc.*

T. Tristan. (Sterbend zu ihr aufblickend.) Ha! Ich bin's, ich bin's, sü - ßester Freund! Auf, noch
(er stirbt)

Vcl. *dolce > più p* *pp* (ohne Dämpfer) *Bog.* *p cresc.*

K.B. *p* *cresc.*

Appoggiaturamotiv

120

Etwas zurückhaltend. Noch mehr zurückhaltend. Mäßig langsam.

Hob. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Klar. in B. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Engl.H. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Hr. I. II. in F. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Fag. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Baßkl. in B. *f* *ff* *ff* *dim.* *p*

Viol. I. *f* *dim.* *più p*

Viol. II. *f* *dim.* *più p*

Br. *f* *dim.* *più p*

I. einmal hör meinen Ruf! I - sol - de ruft: I - sol - de kam, mit Tri - stan - treu - zu ster - ben!

Vcl. *f* *dim.* *più p*

K.B. *f* *dim.* *più p*

Hob. I.
Klar. II. in B.
Engl. H.
Hr. I. in F.
Fag. I. II.
Baßkl. in B.

Belebter.

Viol. I.
Viol. II.
Br.
I.
Vcl. K.B.

Bleibst du mir stumm? Nur ei-ne Stun-de, nur ei-ne Stun-de blei-be mir
Vcl. (allein.)

Belebt.

Etwas gedehnt.

Hob.
Klar. in B.
Engl. H.
in F.
Hr.
in E.
Fag.
Baßkl. in B.

Belebt.

Etwas gedehnt.

Treibmotiv'

Viol. I.
Viol. II.
Br.
I.
Vcl.
K.B.

wach! So ban-ge Ta-ge wachte sie seh-nend, um ei-ne

rallent.

Mäßig langsam.

Belebend.

Hob. I. *p* *più p*

Klar. in B. *p* *più p*

Engl. H. *p* *più p*

Hr. I. II. in F. *p* *più p*

Fag. I. *p* *più p*

Baßkl. in B. *p* *più p*

I. *p* *più p*

Viol. I. *p* *più p*

Viol. II. *p* *più p*

Br. *p* *più p*

I. *p* *più p*

Vel. *p* *più p*

K. B. *p* *più p*

zu 2 *p* *più p*

Stun - - de mit dir noch zu wa - chen: betrügt I - sol-den, betrügt sie Tri-stan um dieses

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

ausdrucksu.

Zurückhaltend.

Sehr zurückhaltend.

Hob. *f* *dim.* *p* *più p*

Klar. in B. *f* *dim.* *p* *più p*

Engl. H. *f* *dim.* *p* *più p*

Hr. I. II. in F. *f* *dim.* *pp* *più p*

Fag. I. II. *f* *dim.* *p* *più p*

Baßkl. in B. *f* *dim.* *p* *più p*

I. *f* *dim.* *p* *più p*

Viol. I. *f* *dim.* *p* *più p*

Viol. II. *f* *dim.* *p* *più p*

Br. *f* *dim.* *p* *più p*

I. *f* *dim.* *p* *più p*

Vel. *f* *dim.* *p* *più p*

K. B. *f* *dim.* *p* *più p*

vibrato *dim.* *p* *più p*

ein - zi - ge, e - wig kur - ze letz - - - te Wel - tenglück?

Bog. *p* *più p*