

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η ΣΑΛΩΜΗ ΤΟΥ RICHARD STRAUSS: ΕΝΑ ΟΠΕΡΑΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΛΟ -  
ΠΡΟΤΥΠΟ ΤΗΣ FIN DE SIÈCLE ΕΥΡΩΠΗΣ.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**της φοιτήτριας**  
**ΜΠΟΤΣΦΑΡΗ ΣΟΦΙΑΣ**  
**ΑΕΜ: 1281**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΔΑΝΑΗ,**  
**λέκτορας τμήματος**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**  
**ΙΟΥΝΙΟΣ 2010**

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	σελ.2
Εισαγωγή: <i>Η Σαλώμη ως μουσικό δράμα</i> .....	σελ.5
<b>1. Η “fin de siècle” Ευρώπη</b>	
<i>Η κοινωνικοοικονομική κατάσταση στην Ευρώπη των τελών του 19<sup>ου</sup> αιώνα</i> .....	σελ. 9
<i>Η τέχνη του fin de siècle και το παράδειγμα των Wilde/Strauss</i> .....	σελ. 12
<i>Η Παρακμή, το γκροτέσκο, ο εξωτισμός, ο φετιχισμός στη Σαλώμη των Wilde/Strauss</i> .....	σελ. 18
<b>2. Η Σαλώμη του Oscar Wilde</b>	
<i>Το πρότυπο της Σαλώμης στο έργο των ευρωπαϊών καλλιτεχνών στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι</i> .....	σελ. 23
<i>Το δράμα του Oscar Wilde</i> .....	σελ. 30
<i>Εμφανίσεις του προτύπου της Σαλώμης στη ζωγραφική μετά το 1891</i> .....	σελ. 37
<b>3. Η οπερατική εκδοχή της Σαλώμης</b>	
<i>Εισαγωγή στην οπερατική εκδοχή της Σαλώμης: δομικά χαρακτηριστικά/προσωδιακή γλώσσα</i> .....	σελ. 39
<i>Τα μακροδομικά χαρακτηριστικά της όπερας</i> .....	σελ.43
<i>Η συμβολιστική γλώσσα της Σαλώμης των Wilde/Strauss</i> .....	σελ. 45
<i>Ο χορός των επτά πέπλων</i> .....	σελ. 71
<i>Ο μονόλογος της Σαλώμης</i> .....	σελ. 78
Επίλογος.....	σελ. 91
Παράρτημα.....	σελ. 93
Βιβλιογραφία.....	σελ. 100
Εικονογραφικές πηγές.....	σελ. 104

## Πρόλογος

Ολοκληρώνοντας αυτή την εργασία, επιχείρησα μία σύντομη αναδρομή στο χρόνο αναζητώντας το στοιχείο το οποίο καθόρισε την επιλογή της Σαλώμης των Wilde/Strauss ως κεντρικό σημείο της διπλωματικής εργασίας μου. Η αφορμή δεν ήταν άλλη από την εκτέλεση της μονόπρακτης αυτής όπερας του Strauss τον Οκτώβρη του 2007 στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. Αναμφισβήτητα η παρακολούθηση μίας όπερας μπορεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον του ακροατή και να αναδείξει ενδιαφέροντα στοιχεία προς μελέτη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτά τα στοιχεία περιορίζονταν κυρίως σε ζητήματα περιεχομένου, πλοκής, και ορισμένα περισσότερο «μουσικά» ζητήματα, όπως θέματα ενορχήστρωσης, αρμονικής γλώσσας κ.τ.λ.. Προχωρώντας ωστόσο, σε μία βαθύτερη μελέτη του θέματος, διαπίστωσα την ιδιαιτερότητά του και τις πολύπλευρες προεκτάσεις τις οποίες δεν μπορούσα σε καμία περίπτωση να φανταστώ εκ των προτέρων. Το αποτέλεσμα αυτών των πρώτων ερεθισμάτων, είναι η εργασία την οποία κρατάτε στα χέρια σας. Η παρούσα μελέτη εξελίσσεται γύρω από τρία βασικά θεματικά κέντρα. Αρχικά μελετάται η έννοια του *fin de siècle* στην ευρωπαϊκή ιστορία, έπειτα η φιγούρα της Σαλώμης και ο τρόπος με τον οποίο αυτή διαμορφώθηκε ως γυναικείο πρότυπο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τέλος, μελετάται η ιδιαίτερη περίπτωση της Σαλώμης όπως αυτή διαμορφώνεται στο έργο των Wilde/Strauss.

Σε μία προσπάθεια προσέγγισης της έννοιας του *fin de siècle*, εύλογα αναρωτιόμαστε ποια είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία μας επιτρέπουν να προχωρήσουμε σε αυτή την τμηματοποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και τη συγχώνευσή του με την πρώτη δεκαετία περίπου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Υπάρχει όντως ο συνδετικός κρίκος ο οποίος μας επιτρέπει τη θεώρηση του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως μία ανεξάρτητη και ιδιαίτερος ξεχωριστή περίοδο της ευρωπαϊκής ιστορίας; Συχνά, η περίοδος αυτή θεωρείται ως μία περίοδος εξαιρετικής ευημερίας και άνθησης. Διαπιστώσεις όπως η συγκεκριμένη, αναπόφευκτα γενούν ερωτήματα όπως τα παρακάτω: Γιατί μία περίοδος η οποία χαρακτηρίζεται από ευημερία και μακαριότητα, ταυτίζεται με την έννοια της *παρακμής* στις τέχνες; Έννοιες όπως αυτές της σήψης και της παρακμής είναι οι χαρακτηριστικότερες στη *fin de siècle* Ευρώπη, ή μπορούν να ταξινομηθούν μεταξύ άλλων αισθητικών κινήσεων και ρευμάτων; Τέλος, με ποιον τρόπο εντάσσεται το πρότυπο της Σαλώμης στη Ευρώπη της εποχής και στα καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία τη χαρακτηρίζουν;

Η Σαλώμη μας συστήνεται για πρώτη φορά ως η πριγκίπισσα/χορεύτρια στις βιβλικές διηγήσεις του αποκεφαλισμού του προφήτη Ιωάννη. Ωστόσο, πώς καταφέρνει μία τέτοια φιγούρα αφενός να απαλλαγθεί από τις δεσμεύσεις οι οποίες προκύπτουν από τα εκκλησιαστικά στερεότυπα, και αφετέρου να διεισδύσει στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία; Ήδη από τα μέσα περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα η πριγκίπισσα Σαλώμη είχε γοητεύσει τους ευρωπαίους λογοτέχνες. Ωστόσο, η χρήση του μύθου της Σαλώμης ως βάση του έργου ευρωπαίων καλλιτεχνών στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα απέχει πολύ από την καθιέρωσή της ως πρότυπο της συγκεκριμένης περιόδου. Υπό ποιες προϋποθέσεις μία μυθική ηρωίδα καταφέρνει να μετατραπεί σε μία ευρωπαϊκή φιγούρα-πρότυπο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα;

Στην πραγματικότητα, ο Oscar Wilde και η δική του θεατρική εκδοχή της Σαλώμης είναι που διαμορφώνει το οριστικό πρότυπο. Ενδιαφέρουσες προεκτάσεις προκύπτουν τόσο από τον τρόπο με τον οποία στοιχεία προερχόμενα από προγενέστερες προσεγγίσεις του θέματος στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική αποκρυσταλλώνονται στο δράμα του Wilde, όσο και από τη συνύπαρξή τους με καινοτόμα στοιχεία, δομώντας το πρότυπο της Σαλώμης. Σε μία προσπάθεια προσέγγισης του δράματος του Wilde, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο αυτό επηρέασε τη διαμόρφωση του προτύπου της Σαλώμης, προκύπτουν ερωτήματα όπως τα παρακάτω: Εντός ποιου πλαισίου ενέταξε ο Wilde τη δική του θεατρική εκδοχή της Σαλώμης; Οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες του κειμένου προκύπτουν αποκλειστικά από τη χρήση των συμβολιστικών πρακτικών; Ερωτήματα όπως τα παραπάνω θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο δεύτερο κεφάλαιο το οποίο αναφέρεται στο δράμα του Oscar Wilde.

Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο αποτέλεσε τη βάση για το libretto του Strauss. Ωστόσο, ζητήματα περιεχομένου και πλοκής είναι αρκετά ώστε να πείσουν ένα συνθέτη να προχωρήσει στη σύνθεση ενός οπερατικού έργου; Μήπως ο συνδετικός κρίκος βρίσκεται στο ιδιαίτερο ιδίωμα του κειμένου; Όπως συνέβη στη θεατρική εκδοχή του Wilde, έτσι και στην οπερατική εκδοχή του Strauss οι χώροι διερεύνησης είναι οι δύο παραπάνω, αυτός ο οποίος σχετίζεται με την πλοκή, και αυτός ο οποίος σχετίζεται με τη γλώσσα και το ιδιαίτερο ιδίωμα των Wilde/Strauss. Στο κεφάλαιο το οποίο προσεγγίζει την οπερατική εκδοχή της Σαλώμης θα προσπαθήσουμε από τη μία να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Strauss αξιοποιεί διάφορα ζητήματα περιεχομένου, από την άλλη να συνδέσουμε τη γλώσσα του με συμβολιστική γλώσσα του Oscar Wilde. Ξεφεύγοντας από γλωσσικά

ζητήματα και προχωρώντας σε αμιγώς μουσικά, τίθενται ερωτήματα όπως τα παρακάτω: Ο Strauss θέλησε να μεταμορφώσει το δράμα του Wilde σε ένα μουσικό δράμα όπως αυτό διαμορφώθηκε από το Richard Wagner ή προχώρησε σε μία περισσότερο μοντέρνα προσέγγιση του δράματος η οποία καλλιεργεί και παραθέτει τα δικά του πρότυπα; Ποια είναι τα μοντέρνα στοιχεία τα οποία σχετίζονται με δομικά, ενορχηστρωτικά ζητήματα ή ζητήματα χρήσης της γλώσσας τα οποία εντάσσονται στο έργο και διαφοροποιούν τη Σαλώμη του Strauss από τη γερμανική ρομαντική όπερα; Τέλος, πρόκειται για ένα συνθέτη ο οποίος βάδισε στα βαγκνερικά πρότυπα και στεγανά ή κατάφερε να διαφοροποιηθεί από αυτά θέτοντας τα θεμέλια της μετα-βαγκνερικής οπερατικής περιόδου;

Κατά συνέπεια, αυτή η εργασία εξελίσσεται γύρω από τα τρία θεματικά κέντρα τα οποία έχω ήδη επισημάνει παραπάνω, με κεντρικό πυρήνα πάντα την όπερα του Strauss. Τα τρία αυτά θεματικά κέντρα συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. Η φιγούρα της Σαλώμης ήταν η έμπνευση για το θεατρικό κείμενο του Oscar Wilde, το κείμενο του Wilde ήταν από τη πλευρά του, το έναυσμα για την όπερα του Strauss. Είναι σα να αποτελούν καθένα από αυτά ένα ξεχωριστό κρίκο της ίδιας αλυσίδας. Η έννοια του fin de siècle είναι που καταφέρνει να πλαισιώσει όλα τα παραπάνω. Τα ιδιαίτερα καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία χαρακτηρίζουν την εποχή, είναι που διαμόρφωσαν τη φιγούρα της Σαλώμης στο χρόνο, είναι αυτά τα οποία επηρέασαν το ιδιαίτερο γλωσσικό ιδίωμα του Wilde, αυτά που διαμόρφωσαν τη μουσική γλώσσα του Strauss.

## Εισαγωγή

### *Η Σαλώμη ως μουσικό δράμα*

Το 1896 παρουσιάστηκε στο Παρίσι, «για μία και μοναδική εκτέλεση»<sup>1</sup> το θεατρικό έργο του Oscar Wilde με τίτλο Σαλώμη. Πρόκειται για το μοναδικό έργο του Wilde «το οποίο γράφτηκε σε γλώσσα πέραν της αγγλικής»,<sup>2</sup> μιας που ο Wilde επέλεξε να γράψει το θεατρικό έργο στα γαλλικά. Το έργο είχε ολοκληρωθεί ήδη από το 1891 και η αγγλική μετάφρασή του, δημοσιεύτηκε λίγα χρόνια αργότερα, το 1893/4, συνοδευμένη από «την εικονογράφηση του Aubrey Beardsley».<sup>3</sup> Ωστόσο, η λογοκρισία του έντονα σεξουαλικού περιεχομένου του ήταν που δεν επέτρεψε την εκτέλεση του έργου στην Αγγλία όσο ο συγγραφέας ήταν εν ζωή. Δέκα χρόνια περίπου μετά την πρώτη εκτέλεσή του, στις 9 Δεκεμβρίου του 1905, ανέβηκε για πρώτη φορά στη Δρέσδη η όπερα του Richard Strauss Σαλώμη βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Oscar Wilde, μία όπερα που είχε «άμεση επιτυχία στο κοινό αν όχι στους κριτικούς».<sup>4</sup> Ο ίδιος ο συνθέτης χαρακτήρισε το έργο του «μουσικό δράμα σε μία πράξη»,<sup>5</sup> προσθέτοντας το χαρακτηρισμό ως υπότιτλο στην παρτιτούρα. Είναι αυτός άλλωστε που επέλεξε να βασίσει το έργο του στο *δράμα* του Wilde. Ωστόσο, στα χρόνια που ακολούθησαν διατυπώθηκαν πολλές και διαφορετικές απόψεις σχετικά με το *είδος* της Σαλώμης.

Την πρώτη διατύπωσε ο Lawrence Gilman «στον πρώτο εισαγωγικό οδηγό»<sup>6</sup> της όπερας.<sup>7</sup> Ο Gilman θεώρησε ότι η Σαλώμη του Strauss είναι ένα *λυρικό δράμα*. Στην προσπάθειά του να περιγράψει με τον καλύτερο τρόπο τη σχέση μουσικής και δραματικού περιεχομένου, υποστήριξε ότι «η μουσική είναι πάντα και ασυμβίβαστα

---

<sup>1</sup> Donohue, J., "Distance, death and desire in Salome", στο *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. by Peter Raby, Howerton College, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, σελ. 119

<sup>2</sup> ό.π., Donohue, σελ. 117

<sup>3</sup> Rodney, N., "Salome", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 11, No. 7, (Mar. 1953), σελ. 200

<sup>4</sup> Schoell, W., "Wagner's Heir: Richard Strauss", στο *The Opera of the Twentieth Century, A Passionate Art in Transition*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina and London, 2006, σελ. 77

<sup>5</sup> Strauss, R., *Salome in Full Score*, New York, Dover Publications, Inc., 1981, σελ. 3

<sup>6</sup> Puffett, D., "Introduction", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 1

<sup>7</sup> Το έργο φέρει χρονολογία έκδοσης το 1907, δύο χρόνια μετά την ολοκλήρωση της Σαλώμης του Strauss.

στην υπηρεσία της δραματικής κατάστασης, [...] η ορχηστρική παλέτα ακολουθεί τη δραματική εξέλιξη στη σκηνή».<sup>8</sup>

Ωστόσο, αρκετοί ήταν εκείνοι οι οποίοι θεώρησαν ότι η Σαλώμη του Wilde ήταν ακόμα ένα συμφωνικό ποίημα του συνθέτη. Πρωτεργάτης αυτής της άποψης δεν ήταν άλλος από τον Fauré. Ο Fauré χαρακτήρισε τη Σαλώμη του Strauss «συμφωνικό ποίημα με προστιθέμενα φωνητικά μέρη».<sup>9</sup> Αργότερα, ο David Murray, με αφορμή το πρώτο μέρος της Σαλώμης, χαρακτηρίζει το έργο «σκηνικό συμφωνικό ποίημα, χωρίς ξεχωριστά τμήματα».<sup>10</sup> Για να υποστηρίξει αυτή του την άποψη θεωρεί «όλη την πρώτη σκηνή ένα πρελούδιο της δράσης που ακολουθεί, (της δράσης) η οποία αρχίζει με την είσοδο της Σαλώμης και ολοκληρώνεται με τη δολοφονία της».<sup>11</sup> Και όντως, ο Richard Strauss επιλέγει «να μας εισάγει στη δράση χωρίς ουβερούρα ή πρελούδιο».<sup>12</sup> Πρόκειται για μία πολύ μικρή σκηνή, τη μικρότερη σκηνή του έργου η οποία διαρκεί μόλις πέντε λεπτά περίπου. Η έναρξη της δεύτερης σκηνής σηματοδοτείται με την είσοδο της πρωταγωνίστριας.

Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε και ο Heinz Becker, ο οποίος υποστήριξε ότι μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τις «μονόπρακτες όπερες (του Strauss), συμφωνικά ποιήματα μεγαλύτερων διαστάσεων, στα οποία η έννοια του προγράμματος εξελίσσεται ακόμη περισσότερο»,<sup>13</sup> καθώς ο Strauss προχωρά σε μία «ολοκληρωτική χρήση του πλαισίου το οποίο απέκτησε κατά τη διάρκεια της σύνθεσης συμφωνικών ποιημάτων».<sup>14</sup> Άλλωστε, μέχρι το 1905, τη χρονιά της πρώτης παρουσίασης της Σαλώμης, ο Strauss «ήταν γνωστός για τα συμφωνικά ποιήματα τα οποία συνέθεσε στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα».<sup>15</sup> Οι μελετητές του χαρακτηρίζουν τη δεκαετία η οποία ξεκινά από το 1889 και μετά ως «συμφωνική δεκαετία»<sup>16</sup> του Strauss. Ο Gilliam προχωρώντας σε ένα διαχωρισμό των συνθετικών περιόδων του Strauss τοποθετεί τα χρόνια 1885-98 στην περίοδο την οποία χαρακτηρίζει ως «περίοδο των τονικών

---

<sup>8</sup> Gilman L., *Strauss "Salome", A Guide to the Opera with Musical Illustrations*, London, John Lane, The Bodley Head, 1907, σελ. 56

<sup>9</sup> Puffett, D., "Salome as music drama", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 60

<sup>10</sup> Murray, D., "Salome", Grove Music Online, σελ. 2

<sup>11</sup> ό.π., Murray, D., σελ. 2

<sup>12</sup> ό.π., Gilman, σελ. 61

<sup>13</sup> Becker, H., "Richard Strauss", στο *Heritage of Music: Volume III, The Nineteenth Century Legacy*, by Raeburn, M., & Kendall, Al., United States, Oxford University Press, 1989, σελ. 287

<sup>14</sup> ό.π., Becker, σελ. 287

<sup>15</sup> Gilliam, Br., "Strauss, Richard", Grove music online, σελ. 1

<sup>16</sup> Aprahamian, F., "Music of the New Century", στο *Heritage of Music: Volume IV, Music in the Twentieth Century*, USA, Oxford University Press, 1992, σελ. 281

ποιημάτων»<sup>17</sup>. Στην αμέσως επόμενη περίοδο, σε αυτή στην οποία περιλαμβάνονται τα έτη 1898-16, είναι αυτή που χαρακτηρίζει τον Strauss ως «συνθέτη όπερας».<sup>18</sup> Συνεπώς, δεν είναι αξιοπερίεργο ότι κάποιιοι αμφισβήτησαν τη Σαλώμη ως μουσικό δράμα και θεώρησαν ότι είναι ένα τμήμα της μέχρι τότε ορχηστρικής δουλειάς του. Ο Anthony Pople υποστηρίζει ότι «οι αντιλήψεις του Strauss για τη σχέση μουσικής και ποιητικών ιδεών αποτέλεσαν τη βάση [...] για τη δημιουργία του δράματος»<sup>19</sup> και πως τα έργα Σαλώμη και Ηλέκτρα του Strauss συνδυάζουν «το μουσικό δράμα του Wagner και τις πρακτικές του συμφωνικού ποιήματος του Liszt».<sup>20</sup>

Ωστόσο, αυτή η «αναμφισβήτητα συμφωνική γλώσσα της Σαλώμης»<sup>21</sup> είναι που επιζητούσε «τη συμπλήρωση των μουσικών χαρακτηριστικών [...] από τον υπαινιγμό που θεμελιώνει η τεχνική του leitmotiv».<sup>22</sup> Πρόκειται για μία τεχνική η οποία παραπέμπει στον Richard Wagner και ότι αυτός πρέσβευε. Ο τρόπος με τον οποίο ο Strauss οργάνωσε τα θέματα/μοτίβα στο έργο του αλλά και η τεχνική την οποία χρησιμοποίησε συχνά παραπέμπουν «στη μοτιβική μεταμόρφωση την οποία προτείνει ο Liszt».<sup>23</sup> Με αυτό τον τρόπο, μπορεί να δικαιολογηθεί και η αντίληψη η οποία θεωρεί τη Σαλώμη του Strauss ένα από τα πρώτα έργα τα οποία οδήγησαν στην «απελευθέρωση από τον Wagner».<sup>24</sup> Το μουσικό δράμα είχε γίνει μία πραγματικότητα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Αν επιστρέψουμε στα λόγια του Strauss και στον τρόπο τον οποίο ο ίδιος προτίμησε να χαρακτηρίσει το έργο του διαπιστώνουμε ότι θεωρεί τη Σαλώμη ένα μουσικό δράμα. Ένας τέτοιος χαρακτηρισμός στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν για ένα συνθέτη μία συνειδητή «καλλιτεχνική επιλογή»<sup>25</sup> η οποία τον κατέτασσε στους Βαγκνεριστές συνθέτες. Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση είναι για τον Strauss απλά «το

---

<sup>17</sup> ό.π., Gilliam, σελ. 1

<sup>18</sup> ό.π., Gilliam, σελ. 1

<sup>19</sup> Pople, Anth., “Styles and languages around the turn of the century”, στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, ed. By Samson, J., Cambridge, Cambridge University Press, 2002, σελ. 603

<sup>20</sup> ό.π., Pople, σελ. 604

<sup>21</sup> Bingham, J., Maw, N., Rouse, Chr., Schiff, D., Schwertsik, K., Holloway, R., “Richard Strauss: Ready for the Millennium?” *Tempo*, New Series, No. 210, (Oct. 1999), σελ. 3

<sup>22</sup> ό.π., Bingham, σελ. 3

<sup>23</sup> King, D. A., *Salome: a multi-dimensional theme in European Art: 1840-1914*, Greeley, Colorado, University Microfilms International, Αύγουστος 1986, σελ. 391

<sup>24</sup> Erhart, Otto, “The Later Operatic Works of Richard Strauss”, *Tempo*, New Series, No. 12, Richard Strauss Number, (Summer, 1949), σελ. 23

<sup>25</sup> ό.π., Puffett, “Salome as a music drama”, σελ. 58



νέο είδος όπερας όπου ένα κείμενο πρόζας γίνεται η βάση για τη μουσική πρόζα».<sup>26</sup>  
Αυτό είναι το δικό του μουσικό δράμα.

Ο Dahlhaus στο άρθρο με τίτλο “What is musical Drama?” αναφέρεται σε επτά χαρακτηριστικά τα οποία συνθέτουν το μουσικό δράμα όπως αυτό ορίζεται από τον Richard Wagner. Επισημαίνει ότι χαρακτηριστικά όπως «το συμφωνικό ύφος, η έμφαση στο διάλογο, η μουσική πρόζα χάρη στην οποία πλησιάζει δραματουργικά το ομιλών είδος, ή η τεχνική του leitmotiv» είναι απλώς μεμονωμένα στοιχεία του έργου τα οποία «μπορούν να θεωρηθούν επακόλουθα το ένα για το άλλο».<sup>27</sup> Στοιχεία όπως τα παραπάνω εντάσσονται στη Σαλώμη του Strauss, μία όπερα μυθολογικού περιεχομένου, η οποία στηρίζεται δραματουργικά σε ένα θεατρικό έργο. Ένα έργο όπως αυτό εκτελέστηκε για πρώτη φορά το 1905 και έφερε «όλα τα συστατικά στοιχεία για να σκανδαλίσει την αστική τάξη του 1880»,<sup>28</sup> την αστική τάξη της fin de siècle Ευρώπης.

---

<sup>26</sup> Tenschert, R., “Strauss as librettist”, στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 50

<sup>27</sup> Dahlhaus, C., “What is musical drama?”, *Cambridge Opera Journal*, Vol.1, No. 2, (Jul. 1989), σελ. 105

<sup>28</sup> Hobsbawm, E., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000, σελ. 351

## 1. Η “fin de siècle” Ευρώπη

### *Η κοινωνικοοικονομική κατάσταση στην Ευρώπη των τελών του 19<sup>ου</sup> αιώνα*

Ως “fin de siècle” χαρακτηρίζεται η περίοδος της ευρωπαϊκής ιστορίας η οποία καλύπτει το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και τις αρχές περίπου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο όρος περιλαμβάνει την ολοκλήρωση μίας εποχής και την έναρξη μίας νέας σα να πρόκειται «για την κατάρρευση μίας περιόδου εκφυλισμού, ταυτόχρονα όμως για ένα ελπιδοφόρο νέο ξεκίνημα».<sup>29</sup> Το fin de siècle σχετίζεται «με Γάλλους καλλιτέχνες, κυρίως με τους Γάλλους συμβολιστές».<sup>30</sup> Ωστόσο δεν είναι ο συμβολισμός το καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο στιγματίζει το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στη fin de siècle Ευρώπη οι αλλαγές είναι μεγάλες καθώς πολλές και διαφορετικές τάσεις συνυπάρχουν τόσο στο χώρο της μουσικής όσο και των τεχνών γενικότερα. Ρεύματα όπως ο συμβολισμός, συνυπάρχουν με άλλες καλλιτεχνικές τάσεις όπως αυτή του decadence ή του grotesque. Η περίοδος η οποία χαρακτηρίζεται ως fin de siècle σύμφωνα με τον Hambrook «επιβεβαιώνεται ως διεθνές φαινόμενο».<sup>31</sup> Οι τέχνες επομένως, οι οποίες εντάσσονται εντός αυτού του φαινομένου δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν ανεξάρτητα από τις κοινωνικοοικονομικές ιδιαιτερότητες της συγκεκριμένης περιόδου. Η Ευρώπη βιώνει τη δική της *Μεταμόρφωση των Τεχνών* με βάση τα λεγόμενα του Hobsbawm. Ωστόσο, μία τέτοια *Μεταμόρφωση των Τεχνών* προϋποθέτει την κοινωνική και οικονομική ευημερία, και το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα «ήταν μία περίοδος μεγάλης ευημερίας»<sup>32</sup> για την Ευρώπη. Το έδαφος το οποίο τη φιλοξένησε είχε προετοιμαστεί από πριν, καθώς η Βιομηχανική επανάσταση ήταν αυτή που γέννησε τα εργοστάσια αλλά και τη μεσαία τάξη.

Αυτή η νέα ομάδα συρρέει στα αστικά κέντρα προσπαθώντας να ενταχθεί στον τρόπο ζωής του νέου κοινωνικού περιβάλλοντος. Αναμενόμενο ήταν να δείξει ενδιαφέρον για όλες τις συνήθειες των αστών τους οποίους και ήλπιζαν να προσεγγίσουν, ανάμεσα σε αυτές τους τις συνήθειες ήταν και η ενασχόληση με τις Τέχνες. Ωστόσο, δεν ήταν μόνο οι εργάτες και οι ευκατάστατοι αγρότες που

<sup>29</sup> Schaffer, T., *Literature and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Longman, 2007, σελ.3

<sup>30</sup> McGuinness, P. *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, Exeter, University Press, 2000, σελ. 9

<sup>31</sup> Hambrook, Gl., “Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in “Fin de siècle” Spain”, *The Modern Language Review*, Vol. 101, NO. 4, (Oct. 2006), σελ. 1005

<sup>32</sup> Gombrich, E. H., *Το χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σελ. 535

εντάσσονταν στη μεσαία τάξη αυτοί που προσπάθησαν να προσεγγίσουν τις τέχνες. Η νέα αυτή σχέση τεχνών/μεσαιάς τάξης προωθήθηκε και από τους ίδιους τους καλλιτεχνικούς φορείς οι οποίοι προσπάθησαν να κάνουν τις τέχνες περισσότερο προσιτές με απώτερο στόχο την αύξηση του φιλότεχνου κοινού.<sup>33</sup>

Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα η μαζική έκδοση έργων αρχίζει να τυποποιείται. Στην περίπτωση της μουσικής, «οι εκδοτικοί οίκοι είχαν αποκτήσει πνευματικά δικαιώματα»<sup>34</sup> από τις αρχές ήδη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στο χώρο των εικαστικών τεχνών, «ο εκδοτικός οίκος Medici Society θέτει σε μαζική κυκλοφορία φθηνές αναπαραγωγές των έργων μεγάλων ζωγράφων για τους πολιτισμικά ανερχόμενους, [...] είναι η εποχή που εκδοτικές σειρές όπως οι World's Classics και Everyman's Library έκαναν έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας προσιτά σε ένα αναγνωστικό κοινό χαμηλού εισοδήματος».<sup>35</sup> Αντίστοιχα, στο χώρο της μουσικής τα μέσα διάδοσης και προώθησης διευρύνονται, βρισκόμαστε στην περίοδο κατά την οποία ο αριθμός των θεάτρων αλλά και των λυρικών σκηνών αυξάνεται. Στη Γερμανία για παράδειγμα «ο αριθμός των θεάτρων αυξάνεται από διακόσια σε εξακόσια».<sup>36</sup> Ωστόσο, μία τέτοια αύξηση δεν πραγματοποιείται χωρίς κανένα αντίκρισμα. Αντίθετα ακολουθεί, ή και προϋποθέτει «την ίδρυση ορχηστρών και συναυλιακών οργανισμών».<sup>37</sup>

Οι κοινωνικές αλλαγές, η μαζική έκδοση και προώθηση των έργων, η αύξηση του αριθμού των θεάτρων είναι στοιχεία τα οποία πλαισιώνουν την έννοια του fin de siècle. Στοιχεία όπως αυτά, έθεσαν τα κατάλληλα θεμέλια για την ανάδειξη του νέου σολίστα ο οποίος, σύμφωνα με τον Stravinsky, δεν είναι άλλος από το διευθυντή ορχήστρας.<sup>38</sup> Το πέρασμα από τα σαλόνια στην αίθουσα συναυλιών ήταν ήδη γεγονός, ωστόσο η παρουσία του μαέστρου και η ανάπτυξη της ορχήστρας είχαν ως αποτέλεσμα «την παραμέληση της μουσικής δωματίου, καθώς η ορχηστρική μουσική [...] αυξανόταν σταθερά».<sup>39</sup> Η προώθηση των τεχνών μέσω φορέων προερχόμενων αποκλειστικά γι' αυτό το σκοπό, η διάδοσή τους για πρώτη φορά σε ένα μεγαλύτερο

---

<sup>33</sup> ό.π., Hobsbawm, σελ. 341-4

<sup>34</sup> Γκερ, Λ., *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών έργων*, μτφρ. Κορομπίλη Κ., Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές, 2005, σελ. 393

<sup>35</sup> ό.π., Hobsbawm, σελ. 343-4

<sup>36</sup> ό.π., Hobsbawm, Ε., σελ. 342

<sup>37</sup> ό.π., Arahamian, σελ. 8, Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η Συμφωνική της Βοστώνης ιδρύεται το 1881, η Φιλαρμονική του Βερολίνου το 1882, ενώ η Συμφωνική του Σικάγο το 1891.

<sup>38</sup> Στραβίνσκυ, Ιγκόρ, *Μουσική Ποιητική*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1980, σελ. 136. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ρόλο του διευθυντή ορχήστρας στον ευρωπαϊκό μουσικό χώρο, βλ. Γκερ, σελ. 421-3

<sup>39</sup> ό.π., Arahamian, σελ. 8

τμήμα του κοινωνικού συνόλου είναι αλλαγές οι οποίες συντελούνται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αλλαγές όπως οι παραπάνω, είναι το αποτέλεσμα και όχι η αιτία. Είναι το αποτέλεσμα μίας ουσιαστικότερης αλλαγής η οποία τελέστηκε στην Ευρώπη της συγκεκριμένης περιόδου. Πρόκειται για την αλλαγή στον τρόπο αντίληψης και θεώρησης όσον αφορά τόσο τις τέχνες, όσο και το κοινωνικό γίγνεσθαι συνολικά.

## *Η τέχνη του fin de siècle και το παράδειγμα των Wilde/Strauss*

Προχωρώντας σε μία σύντομη επισκόπηση των πρώτων εκτελέσεων των μουσικών έργων τα οποία εκτελέστηκαν από το 1880 μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, διαπιστώνουμε ότι το κοινό θα μπορούσε να παρακολουθήσει σε διάστημα μόλις δέκα ετών, τις πρώτες εκτελέσεις έργων όπως τα παρακάτω: τον Don Juan (1889) του Richard Strauss, τους Pagliacci (1892) του Ruggero Leoncavallo, το “Prelude à l’Après-midi d’un faune” (1894) του Claude Debussy και την Εξαυλωμένη Νύχτα του Schoenberg (1902), μέχρι και έργα της οπερατικής σκηνης όπως ο «Πελλέας και η Μελισάνθη» του Claude Debussy (1902) και η Σαλώμη του Strauss (1905). Πρόκειται για έργα τα οποία προέρχονται από διαφορετικές παραδόσεις και τα οποία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εντάσσονται σε διαφορετικά ρεύματα. Το ρεύμα καινοτομιών το οποίο κατακλύζει το χώρο των τεχνών τη συγκεκριμένη περίοδο δημιουργεί τα κατάλληλα θεμέλια για ανάπτυξη και πρόοδο. Το αποτέλεσμα ήταν να συνυπάρχουν συνολικά στο χώρο των τεχνών, αλλά και στο μουσικό χώρο ειδικά, πολλά και διαφορετικά ρεύματα, με καλλιτέχνες να χαρακτηρίζονται είτε προοδευτικοί είτε συντηρητικοί.

Ο χώρος της όπερας δε θα μπορούσε να ξεφύγει από το ρεύμα καινοτομιών το οποίο επηρέασε συνολικά το μουσικό χώρο. Έτσι, από το 1890 μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η Ιταλική όπερα εξακολούθησε να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής και έργα τα οποία εκτελέστηκαν για πρώτη φορά στις αρχές της δεκαετίας του 1890 να βρίσκονται συνεχώς εντός του συναυλιακού ρεπερτορίου.<sup>40</sup> Ωστόσο, η όπερα στην Ιταλία έφερε μία μακρά παράδοση με συνθέτες όπως ο Verdi να ορίζουν την εξέλιξή της στο τέλος του αιώνα. Τις συμβάσεις αυτών των πρακτικών ήταν που χρειάστηκε να ξεπεράσουν οι Ιταλοί συνθέτες ώστε να μπορέσει να αναδειχθεί ο νέος τύπος Ιταλικής όπερας. Σύμφωνα με τον Pople, «οι πρώτες όπερες του βερισμού»<sup>41</sup> ήταν ο καταλύτης που βοήθησε στη δημιουργία του νέου τύπου συναισθηματικής όπερας η οποία εκπροσωπείται από το έργο του Puccini. Πρόκειται για τη νατουραλιστική όπερα η οποία προσπαθεί «να εκφράσει τα συναισθήματα των πραγματικών προσώπων σε έναν άμεσα αναγνωρίσιμο κόσμο».<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Η Cavalleria Rusticana (1890) και οι Pagliacci (1892) είναι δύο από αυτά.

<sup>41</sup> ό.π., Pople, σελ. 605

<sup>42</sup> Temperley, N., “opera”, στο Grove Music Online, σελ. 28

Αν θεωρήσουμε ότι το φάντασμα του Verdi στοίχειωνε την Ιταλική όπερα της εποχής, τη γερμανική παράδοση στοίχειωνε το φάντασμα του Richard Wagner. Ο Richard Wagner κατάφερε με το συνθετικό αλλά και με το συγγραφικό έργο του να επηρεάσει όχι μόνο συνθέτες οι οποίοι ασχολήθηκαν με το είδος της όπερας, αλλά συνολικά τη μουσική παράδοση της χώρας του. Για συνθέτες όπως ο Mahler και ο Bruckner για τους οποίους «η συμφωνία ήταν η υψηλότερη μουσική φόρμα, αυτή μπορούσε να γίνει το πανόραμα της συναισθηματικής εμπειρίας».<sup>43</sup> Η μουσική γλώσσα του Wagner διείσδυσε στο έργο τους τόσο μέσω των επιτευγμάτων του στην ενορχήστρωση, όσο και μέσω της αρμονίας του. Από την άλλη υπήρξαν συνθέτες οι οποίοι θέλησαν να ξεφύγουν από παλαιά πρότυπα όπως αυτό της συμφωνίας. Αντ' αυτού, αναζήτησαν νέες μουσικές φόρμες όπως είναι το συμφωνικό ποίημα του Liszt. Η σύνθεση συμφωνικών ποιημάτων μπορεί να ξεκίνησε από τον Liszt γύρω στο 1840, ωστόσο συνεχίστηκε από συνθέτες ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Strauss.<sup>44</sup>

Στην οπερατική σκηνή, και τα δύο μεγάλα κέντρα επηρεάστηκαν από τη φιγούρα του Wagner. Πρόκειται για τη γαλλική και τη γερμανική όπερα, εκπρόσωπος της οποίας ήταν και ο ίδιος. Ο Aprahamian χαρακτηρίζει την επιρροή του Wagner στη Γαλλία στις δεκαετίες του 1880 και 1890, ως «δημιουργική υστερία».<sup>45</sup> Η γαλλική σκηνή σημαδεύεται από τη σύνθεση της όπερας του Debussy “Pelleas et Mélisande” βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Maurice Maeterlinck. Αυτή η όπερα του Debussy είναι που εγκαινιάζει το είδος της *συμβολιστικής όπερας*. Ο Debussy, ήθελε να απομακρυνθεί από οτιδήποτε υπήρχε μέχρι τότε στο χώρο της όπερας. Θέλησε να εγκαταλείψει τη γαλλική οπερατική παράδοση και το βασικότερο εκπρόσωπό της, τη grand opera, αλλά και να απομακρυνθεί από τη νατουραλιστική ιταλική όπερα. Τέλος, θέλησε να προφυλάξει το έργο του από τις διάφορες βαγκνερικές επιλογές στις οποίες στρέφονταν σύγχρονοί του. Ωστόσο, στράφηκε «στο λογοτεχνικό βαγκνερισμό όπως προσδιορίζεται από τον Baudelaire και τους συμβολιστές».<sup>46</sup> Σύμφωνα με τον Weller αυτή η όπερα είναι μία ακόμα «εκδοχή του

---

<sup>43</sup> ό.π., Aprahamian, σελ. 8

<sup>44</sup> ό.π., Pople, σελ. 602-3

<sup>45</sup> ό.π., Aprahamian, σελ. 8

<sup>46</sup> Orledge, R., “Debussy the man”, στο *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. by Trezise, S., Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σελ. 29

βαγκνερικού Ιδεώδους, ένα προϊόν το οποίο προέκυψε από τη συμβολιστική ανάγνωση των έργων του Wagner».<sup>47</sup>

Ο λογοτεχνικός συμβολισμός, με εκπροσώπους συγγραφείς όπως ο Baudelaire, ο Verlaine και ο Mallarmé, σχετίζεται έντονα με τις βαγκνερικές ιδέες, τόσο τις αμιγώς μουσικές όσο και αυτές οι οποίες αποτυπώνονται στα κείμενά του. Σύμφωνα με τη Fauser η ακρόαση των έργων του Wagner ήταν για τους συμβολιστές «η ηχηρή αποκάλυψη της καλλιτεχνικής του αλήθειας».<sup>48</sup> Ωστόσο, τόσο η προσπάθεια αναζήτησης των καταβολών του συμβολισμού, όσο και ο ακριβής προσδιορισμός των αισθητικών τάσεων και τεχνοτροπιών<sup>49</sup> του είναι μία εξαιρετικά δύσκολη διαδικασία. Η χρήση της έννοιας του συμβόλου μπορεί να εντοπιστεί αρκετά νωρίτερα σε αυτό το οποίο προσδιορίζεται ως μεσαιωνικός θρησκευτικός συμβολισμός.<sup>50</sup> Ωστόσο, αυτό το οποίο διαφοροποιεί το Συμβολισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα από εκείνο του παρελθόντος είναι σύμφωνα με τον Symons ότι «τόρα<sup>51</sup> έγινε συνειδητός».<sup>52</sup> Ο Lucie-Smith αναφέρει ότι ο Συμβολισμός μπορεί να προσεγγιστεί ως τμήμα του Ρομαντισμού, αποτελώντας ταυτόχρονα τη βάση του Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού.<sup>53</sup> Ο συμβολισμός στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα «αποτελεί την τομή προς το νέο, καθώς από εκεί και έπειτα παρατηρείται «η μετάθεση από τη ρομαντική στη μοντέρνα, ειρωνική αισθητική».<sup>54</sup>

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ο Debussy προσπάθησε να εισάγει κάτι καινοτόμο στο χώρο της όπερας. «Ένα δράμα [...] και όχι η επανάληψη του κοινωνικού ρεαλισμού»<sup>55</sup> ήταν η λύση γι' αυτόν. Ένα δράμα στο οποίο αποφεύγεται «η έκφραση των διακυμάνσεων και των αβέβαιων συναισθηματικών μεταπτώσεων, όπου τα

---

<sup>47</sup> Weller, Ph., "Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries", στο *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*, ed. By Cooke M., Cambridge University Press, 2005, Cambridge, σελ. 62

<sup>48</sup> Fauser, Ann., "Wagnerism", στο *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. By Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, σελ. 230

<sup>49</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις συμβολιστικές τεχνοτροπίες, βλ. στο κεφάλαιο «Η Συμβολιστική γλώσσα των Wilde/Strauss» της παρούσας εργασίας.

<sup>50</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Lucie-Smith, Edw., *Symbolist Art*, London, Thames and Hudson, 1997, σελ. 7-32

<sup>51</sup> Η λέξη «τόρα» αναφέρεται στην εποχή που έζησε ο Symons. Το βιβλίο φέρει χρονολογία έκδοσης το 1899, πρόκειται επομένως για την εποχή την οποία ορίσαμε ως fin de siècle.

<sup>52</sup> Symons, A., *The symbolist movement in literature*, London, Heinemann, W., 1899, σελ. 5

<sup>53</sup> ό.π., Lucie-Smith, σελ. 7, 23

<sup>54</sup> Scott, Cl. "Symbolism, Decadence and Impressionism", στο *Modernism, A Guide to European Literature*, ed. by Brandbury, M. & McFarlane, J., London, Penguin Books, 1991, σελ. 206

<sup>55</sup> Fauser Ann., "Debussy Challenge", στο *Programme of the Opera Pelléas et Mélisande*, Royal Opera House, 2007, σελ. 12

εσωτερικά συναισθήματα εκφράζονται χωρίς λόγια». <sup>56</sup> Στο θεατρικό έργο του Maurice Maeterlinck “Pelléas et Mélisande”, ο Debussy βρήκε την απάντηση σε ό,τι αναζητούσε. Ο Maeterlinck, αναφερόμενος στο νέο δράμα το οποίο εμφανίστηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρει ότι:

«Το πρώτο πράγμα το οποίο μας αγγίζει στο δράμα των ημερών μας είναι η φθορά, κάποιος μπορεί να μιλήσει για την φρικιαστική παράλυση, της εξωτερικής δράσης. Μετά, υπογραμμίζουμε μία επιθυμία να εισχωρήσουμε όλο και πιο βαθιά στην ανθρώπινη συνείδηση, και να τοποθετήσουμε ηθικά προβλήματα πάνω σε ένα υψηλό βάθρο, και τελικά η αναζήτηση, ακόμα πολύ άτολμη και προσωρινή, για ένα είδος νέας ομορφιάς η οποία πρέπει να είναι λιγότερο αφηρημένη από ότι ήταν η παλιά.» <sup>57</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα διαφαίνεται η προσπάθεια αλλά και το ενδιαφέρον του Maeterlinck να διεισδύσει στην αχανή ανθρώπινη συνείδηση, μία αντίληψη η οποία πηγάζει από τις μελέτες του Freud. Στο έργο τόσο του Maeterlinck όσο και άλλων καλλιτεχνών οι οποίοι υπηρέτησαν το συμβολισμό, προβάλλονται «Φροϋδικές καταστάσεις όπως είναι η ζήλια, η ενοχή, το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, και όλα αυτά εντός μίας ατμόσφαιρας που θυμίζει όνειρο». <sup>58</sup> Οι συμβολιστές προσπαθούσαν να ερμηνεύσουν τις συμπεριφορές των ηρώων τους βασιζόμενοι στα αποτελέσματα των ερευνών του Sigmund Freud, ωστόσο, ακόμη και «στο έργο του Freud ανιχνεύονται βαγκνερικοί τόνοι». <sup>59</sup> Οι συμβολιστές θεωρούσαν ότι «η διαταραγμένη συνείδηση εντείνεται από την ψυχολογική ατροφία, την έμμεση εμπειρία, την παραλλαγή, την επιθυμία, γίνονται οι μόνες ελκυστικές φόρμες εμπειρίας, και όλες οι αληθινές εμπειρίες έχουν τη συνήθεια να μοιάζουν διαταραγμένες». <sup>60</sup>

Ο Debussy επέλεξε ως libretto για την όπερά του ένα θεατρικό έργο και «όχι ένα libretto παραδοσιακής όπερας». <sup>61</sup> Με αυτό τον τρόπο ενέταξε το έργο του στην παράδοση της *literaturoper*, μία παράδοση η οποία προτείνει τη «μετατροπή ενός θεατρικού έργου σε όπερα». <sup>62</sup> Αυτή την τάση ακολούθησε και ο Richard Strauss στις

---

<sup>56</sup> ό.π., Temperley, σελ. 28

<sup>57</sup> Maeterlinck, M., “The Modern Drama”, στο *Theater of the avant-garde, 1890-1950*, ed. By Cardullo B. & Knoph Robert, United States, Yale University Press, New Haven & London, 2001, σελ. 55

<sup>58</sup> ό.π., Temperley, σελ. 40

<sup>59</sup> ό.π., Fauser, “Wagnerism”, σελ. 231

<sup>60</sup> ό.π., Scott, σελ. 215

<sup>61</sup> Daverio, J., *Robert Schumann: herald of a “new poetic age*, Oxford, Oxford University Press, 1997, σελ. 335

<sup>62</sup> ό.π., Fauser, “Wagnerism”, σελ. 225



όπερές του Σαλώμη και Ηλέκτρα. Ωστόσο ο Strauss δεν ικανοποιήθηκε ποτέ από την όπερα του Debussy, χαρακτηριστικά είναι τα παρακάτω λόγια του:

«Είναι πάντα κάπως έτσι; Τίποτα περισσότερο; Δεν υπάρχει τίποτα, καθόλου μουσική. Η αρμονία είναι ανεπαίσθητη, υπάρχουν καλά ορχηστρικά εφέ, έχει μία πολύ καλή αίσθηση αλλά αυτό δε σημαίνει τίποτα απολύτως. Θεωρώ ότι δεν είναι τίποτα περισσότερο από το δράμα του Maeterlinck, μόνο του, χωρίς μουσική.»<sup>63</sup>

Ο Strauss μπορεί να ήταν σύγχρονος του Debussy, ωστόσο ζώντας στο γερμανικό χώρο και όχι στο γαλλικό υιοθέτησε τις παραδόσεις του τόπου του. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στην Αυστρία και τη Γερμανία, οι εικαστικοί καλλιτέχνες θέλησαν «να καταπιαστούν με τη γυμνή αλήθεια της ανθρώπινης ύπαρξης και να εκφράσουν συμπόνια για τον απόκληρο και τον άσχημο. Ήταν θέμα τιμής γι' αυτούς να αποφεύγουν οτιδήποτε ελκυστικό και να σοκάρουν την «μπουρζουαζία» για να την αφυπνίσουν από την πραγματική ή τη φανταστική της νάρκη.»<sup>64</sup> Τόσο ο μουσικός χώρος συνολικά και όσο και ο οπερατικός μεμονωμένα υιοθέτησαν την τάση η οποία πρότεινε «τη γυμνή έκθεση των βαθύτερων συνειδησιακών νοημάτων».<sup>65</sup> Όπερες όπως η Σαλώμη και η Ηλέκτρα του Strauss θεωρούνται χαρακτηριστικά παραδείγματα της γερμανικής εξπρεσιονιστικής όπερας. Η Σαλώμη του Strauss φέρει «θριαμβευτικά, φλογερά, ή και εμμονικά συναισθήματα, χαρακτηριστικά του Εξπρεσιονισμού».<sup>66</sup> Ο Strauss χαρακτηρίζεται από τη Fauser ως *μετα-βαγκνεριστής συνθέτης* και στις δύο παραπάνω όπερές του. Η Σαλώμη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα του μετα-βαγκνερικού *decadence* το οποίο φέρει χαρακτηριστικά και επινοήσεις του Wagner. Ο Strauss χρησιμοποιεί μεγάλη ορχήστρα, χρωματική αρμονία με τρόπο ανάλογο με εκείνο του Wagner, ωστόσο, ο Schoell είναι που χαρακτηρίζει τις μουσικοδραματουργικές επιλογές του Strauss «μοντέρνες και ρομαντικές ταυτόχρονα».<sup>67</sup>

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Dahlhaus, αν θέλουμε να μελετήσουμε μία *Literaturoper* «πρέπει να ξεκινήσουμε από το libretto της».<sup>68</sup> Το libretto μίας εξπρεσιονιστικής όπερας, πλησιάζει θεματικούς άξονες όπως αυτοί «του σεξ και της

---

<sup>63</sup> ό.π., Schoell, σελ. 69

<sup>64</sup> ό.π., Gombrich, σελ. 566

<sup>65</sup> ό.π., Temperley, σελ. 29

<sup>66</sup> ό.π., Temperley, σελ. 29

<sup>67</sup> ό.π., Schoell, σελ. 77

<sup>68</sup> ό.π., Daverio, σελ. 335

βίας, [...] χωρίς κανένα συναισθηματισμό». <sup>69</sup> Το libretto της συγκεκριμένης όπερας βασίζεται στο θεατρικό έργο του Oscar Wilde με τίτλο *Salomé*, ένα θεατρικό έργο το οποίο φέρει όλα τα παραπάνω στοιχεία. Ο Wilde στο συμβολιστικό του δράμα, καταφέρνει να τυποποιήσει «την άρνηση της ηθικότητας και του υλισμού. [...] Η νεαρή ηρωίδα έχει εμμονή με ένα πάθος το οποίο μπορεί να εκπληρωθεί μόνο με το θάνατο, έχοντας ταυτόχρονα την αίσθηση της μοιραίας, και χρησιμοποιώντας την επανάληψη απλών φράσεων σε μία ονειρική ατμόσφαιρα». <sup>70</sup> Στο θεατρικό έργο του Wilde παρουσιάζεται μία αυτοκτονία, το αιματηρό παιχνίδι της Σαλώμης με το κομμένο κεφάλι του Γιοχαναάν, αλλά και ο τραγικός θάνατος της πρωταγωνίστριας στο κλείσιμο του έργου. Ένα τέτοιο κείμενο ήταν το καταλληλότερο για μία εξπρεσιονιστική όπερα.

Τη Σαλώμη των Wilde/Strauss σκιαγραφεί ο Gilman παρακάτω:

«Για να συλλάβουμε τη λάγνη πριγκίπισσα του Wilde ως ένα είδος ανατολίτισσας Ιζόλδης, είναι παράδοξο το να διαστρεβλώνουμε την εκτυφλωτική γυναίκα της φαντασίας του, είναι απαραίτητο να απαρνηθούμε την πιθανότητα της δικαιολόγησης των πράξεών της. Οι πιθανότητες αιτιολόγησης της αξιοσημείωτης συμπεριφοράς της Σαλώμης είναι ελάχιστες, ακόμα και η νεκροφιλική μανία της τροφοδοτείται από τις συνθήκες και το περιβάλλον λαγνείας, του decadent και της αιματηρής εποχής.» <sup>71</sup>

Η Σαλώμη των Wilde/Strauss είχε ολοκληρώσει τη διαδρομή της στο χρόνο, είχε λάβει πλέον την οριστική μορφή της. Τα λόγια του Gilman προδίδουν τα διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία συνοψίζονται στη φιγούρα της πρωταγωνίστριας του έργου του Wilde. Η Σαλώμη φέρει τα χαρακτηριστικά μιας ανατολίτισσας παραπέμποντας στο χορό της και στο εξωτικό στοιχείο το οποίο τον συνοδεύει. Το περιβάλλον στο οποίο ζει χαρακτηρίζεται ως decadent, συσχετίζοντας την εκδοχή του Wilde με την έννοια της *παρακμής* την οποία αποτυπώνουν αρκετοί ευρωπαϊοί καλλιτέχνες στο έργο τους τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Τέλος, αναφέρεται στη νεκροφιλική μανία της πρωταγωνίστριας παραπέμποντας στο φετίχ του κεφαλιού το οποίο προτείνει ο Wilde και αξιοποιεί με τη σειρά του και ο Strauss στην οπερατική εκδοχή του έργου.

---

<sup>69</sup> ό.π., Temperley, σελ. 29

<sup>70</sup> Innes, Chr., *Modern British Drama, 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, σελ. 354

<sup>71</sup> Gilman, L., *Aspects of Modern Opera*, New York, Joan Lane Company, 1908, σελ. 82-3

## *Η παρακμή, το γκροτέσκο, ο εξωτισμός, ο φετιχισμός στη Σαλώμη των Wilde/Strauss*

Ο Oscar Wilde μεταμόρφωσε τη Σαλώμη, από μία μυθική πριγκίπισσα σε μία θεότητα του Decadence στη fin de siècle Ευρώπη. Η σύνδεση των τεχνών με την έννοια της παρακμής (decadence), ήταν μια συχνή τάση των καλλιτεχνών τη συγκεκριμένη περίοδο στον ευρωπαϊκό χώρο. Σύμφωνα με τη Rodney, οι ρομαντικοί ήταν εκείνοι οι οποίοι ανακάλυψαν στον πόνο και «στον φόβο την πηγή της ομορφιάς, [...] μία νοοτροπία η οποία εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα στα έργα του Marquis de Sade». <sup>72</sup> Ο Dijkstra υποστηρίζει ότι οι συγγραφείς οι οποίοι εντάσσονται στο decadence συνήθιζαν να «ικανοποιούνται από τον πόνο». <sup>73</sup> Έτσι, η οξύμωρη σχέση πόνου/ομορφιάς μετατράπηκε σε «οικεία και διείσδυσε στην καλλιτεχνική έκφραση του 19<sup>ου</sup> αιώνα». <sup>74</sup>

Το έργο συμβολιστών ποιητών όπως ο Verlaine και ο Baudelaire, χαρακτηριζόταν decadent ήδη από το 1890 περίπου. Ως όρος, η παρακμή, δε χρησιμοποιήθηκε με το ακριβές νόημά της. Αντίθετα συνδέθηκε με «την ηθική ή τη στέρησή της», <sup>75</sup> δηλώνοντας συνήθως, «κάποια μορφής μομφή, ή την ανυπακοή» <sup>76</sup> γενικότερα. Ωστόσο, αυτός ο όρος λειτούργησε αυτοπροσδιοριστικά «για ορισμένους νέους, οι οποίοι μασκάρεψαν το φόβο της αποτυχίας με την ακατανόητη αχρειότητα». <sup>77</sup> Βασιζόμενοι σε έναν ορισμό όπως ο παραπάνω, ο οποίος θεωρεί την έλλειψη της ηθικής ικανοποιητικό χαρακτηριστικό για να κατατάξει ένα έργο στο Decadent Movement μπορούμε να εντάξουμε στο συγκεκριμένο ρεύμα, και έργα όπως αυτά «του Αριστοφάνη [...], ή του Shakespeare [...] χωρίς ωστόσο να είναι decadent». <sup>78</sup>

Αυτό το οποίο λείπει για να μπορούμε να μιλάμε όντως για decadence είναι η έννοια του συμβολισμού. Το Decadence, σύμφωνα με τον Joad, «αποκρυσταλλώνεται υπό τη φόρμα του συμβολισμού». <sup>79</sup> Ο συμβολισμός ως όρος, εμφανίστηκε «το 1885 από τον Jean Moréas ως απάντηση σε αυτούς που τοποθετούσαν τους Verlaine,

---

<sup>72</sup> ό.π., Rodney, σελ. 199

<sup>73</sup> Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity, Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle, Cultures*, New York, Oxford University Press, 1986, σελ. 382

<sup>74</sup> ό.π., Rodney, σελ. 199

<sup>75</sup> Joad, C.E.M., *Decadence*, Faber & Faber, άλλα στοιχεία δεν αναφέρονται, σελ. 62

<sup>76</sup> ό.π., Symons, σελ. 8

<sup>77</sup> ό.π., Symons, σελ. 8

<sup>78</sup> ό.π., Joad, σελ. 63

<sup>79</sup> ό.π., Joad, σελ. 9

Mallarmé [...] στο Decadent Movement, [...] αντ' αυτού ο Jean Moréas χαρακτήρισε τα έργα τους συμβολιστικά ποιήματα»,<sup>80</sup> γνωρίζοντας καλά ποια ήταν η σημασία της έννοιας του συμβόλου.

Το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ο Wilde εντάσσει την πρωταγωνίστριά του δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα περιβάλλον σήψης και παρακμής. Ο Romain Rolland, στο γράμμα του προς τον Richard Strauss στις 14 Μαΐου του 1907, περιγράφει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το περιβάλλον του παλατιού. Αναφέρει ότι «[...] η Σαλώμη του Wilde και όλοι όσοι την περιβάλλουν είναι αρρωστημένοι, ακάθαρτοι, υστερικά ή αλκοολικά όντα τα οποία ζέχνουν την εκλεπτυσμένη και αρωματισμένη σήψη».<sup>81</sup> Πρόκειται για ένα περιβάλλον το οποίο ο Innes χαρακτηρίζει ταυτόχρονα ως «decadent, αιμομικτικό και στείρο<sup>82</sup>»,<sup>83</sup> για μία κοινωνία «διεφθαρμένη, ανεκπλήρωτη έως και αόριστη».<sup>84</sup> Ο Donohue υποστηρίζει ότι ο Wilde καταφέρνει να σκιαγραφήσει αποτελεσματικά την κοινωνική δομή την οποία επιθυμεί, μέσα από την οποία προάγει «το ακραίο, το παράδοξο, και τις αντιθέσεις εντός μίας συνεχώς αυξανόμενης αταξίας».<sup>85</sup>

Μία έννοια η οποία πλησιάζει αυτή της παρακμής είναι η έννοια του *grotesque* (γκροτέσκο). Σύμφωνα με τον James Luther Adams, η έννοια του grotesque εμφανίστηκε με σκοπό να προσδιορίσει «ένα ονειρικό στυλ, φαντασμαγορικής ευφορίας. Ωστόσο, αναπτύχθηκε ως η απεικόνιση του εξωφρενικού, του γελοίου, του διεστραμμένου».<sup>86</sup> Η Σαλώμη του Wilde δε θα μπορούσε να μην ενταχθεί σε κάτι τέτοιο. Grotesque, χαρακτηρίζεται η συμπεριφορά της Σαλώμης καθώς το πάθος της για τον Γιοχαναάν, ένα δομικό χαρακτηριστικό του έργου, είναι που την ωθεί να ζητήσει το κεφάλι του άνδρα που ποθεί. Στην τελευταία σκηνή του έργου, σκιαγραφείται το «grotesque πορτρέτο της μεταμόρφωσης και της

---

<sup>80</sup> Vyachestav, Iv., "Symbolism", Russian Review, Vol. 25, No.1, (Jan. 1966), σελ. 24

<sup>81</sup> Myers, R., *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence*, Berkeley, University of California Press, 1968, σελ. 83

<sup>82</sup> Ο Ηρώδης είναι παντρεμένος με την Ηρωδιάδα, τη σύζυγο του αδερφού του και μητέρα της Σαλώμης. Επιπλέον, δεν κατάφεραν ποτέ να αποκτήσουν δικό τους παιδί.

<sup>83</sup> ό.π., Innes, σελ. 355

<sup>84</sup> ό.π., Donohue, σελ. 126

<sup>85</sup> ό.π., Donohue, σελ. 126

<sup>86</sup> Adams, J. L., "The Grotesque Of Our Future", στο *The Grotesque in Art & Literature, Theological Reflections*, ed. by Adams, J. L., Cambridge, Eerdmans Publishing Co., 1997, σελ. 71

δυσλειτουργίας του μυαλού της Σαλώμης».<sup>87</sup> Πρόκειται για το σημείο στο οποίο η Σαλώμη φιλά το νεκρό κεφάλι του προφήτη.

Το δεύτερο στοιχείο το οποίο επισημάναμε στο απόσπασμα του Gilman είναι η συσχέτιση της Σαλώμης με την Ανατολή και το εξωτικό στοιχείο. Σύμφωνα με το Locke, ο εξωτισμός περιλαμβάνει «την απόσπαση ενός μέρους, ανθρώπων, ή του κοινωνικού περιβάλλοντος έντονα διαφορετικού από τις αποδεχόμενες τοπικές νόρμες στις συνήθειες, στα έθιμα και την ηθική».<sup>88</sup> Την κοινωνία την οποία περιγράφει ο Wilde την έχουμε εντάξει μέχρι στιγμής σε αυτό το οποίο περιγράψαμε ως Decadence. Ωστόσο, βασιζόμενοι στο Hamberlin και στο συσχετισμό μεταξύ «του εβραϊκού στοιχείου, με τη σεξουαλική διαστροφή, την ηθική εξαχρείωση και την ασθένεια»,<sup>89</sup> μπορούμε να εντάξουμε αυτή την κοινωνία και στα προαναφερθέντα εννοιολογικά πλαίσια του εξωτισμού. Το εξωτικό στοιχείο εντοπίζεται, σύμφωνα με τον Kultermann, σε αντιθετικές εικόνες και έννοιες, οι οποίες ωστόσο, καταφέρνουν να συνδεθούν ακριβώς μέσω αυτής της βασικής αντίθεσης. Έτσι, εικόνες όπως αυτές «του χορού και του θανάτου, της αποπλάνησης και της απελευθέρωσης»<sup>90</sup> εμφανίζονται σε ανατολίτικες κουλτούρες και όχι στην Ευρώπη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Ωστόσο, αν αναζητήσουμε το βασικό στοιχείο του έργου το οποίο παραπέμπει στην Ανατολή, πέρα από τα διάφορα κοινωνικά χαρακτηριστικά, θα διαπιστώσουμε ότι δεν είναι άλλο από το χορό της Σαλώμης. Πρόκειται για το μοναδικό χαρακτηριστικό το οποίο ακολούθησε τη Σαλώμη σε όλες τις μεταμορφώσεις και παραλλαγές της,<sup>91</sup> ένα στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει την ίδια αλλά και το έργο των Wilde/Strauss συνολικά. Το στοιχείο το οποίο επιτείνει την *εξωτική* αίσθηση δεν είναι άλλο από τα πέπλα. Ο Wilde άλλωστε, το χορό της ως *χορό των επτά πέπλων*. Η χρήση των πέπλων είναι που εντείνει ακόμα περισσότερο αυτή την εξωτική/ανατολίτικη αίσθηση. Το πέπλο είναι ένα στοιχείο το οποίο είναι συνυφασμένο με την εικόνα της γυναίκας της Ανατολής καθώς είναι αυτό το οποίο

---

<sup>87</sup> Fisher, B.D., *Opera Classics Library Series, Richard Strauss's Salome*, Opera Journeys Publishing, 2005, σελ. 34

<sup>88</sup> Locke, R. P., "Exoticism", στο Grove Music Online, σελ. 1

<sup>89</sup> Hamberlin, L., "Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920", *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 59, No. 3, (Autumn, 2006), σελ. 632

<sup>90</sup> Kultermann, Udo, "The Dance of Seven Veils, Salome and Erotic Culture around 1900", *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No. 53 (2006), σελ. 187

<sup>91</sup> βλ. στο κεφάλαιο «Το πρότυπο της Σαλώμης σε ευρωπαϊούς καλλιτέχνες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα» τη μεταμόρφωση της Σαλώμης στο χρόνο, και την τελική διαμόρφωση του προτύπου της από τον Oscar Wilde.

καλύπτει το πρόσωπό της. Ένα τέτοιο σύμβολο αγνότητας αλλά και κυριαρχίας του άνδρα στη γυναίκα για την Ανατολή επιλέγει ο Wilde να είναι αυτό το οποίο θα κρύβει το γυμνό κορμί της Σαλώμης. Έτσι, η αφαίρεση του πέπλου δεν μπορεί παρά να παραπέμπει «στην ελευθερία, στην απόρριψη του αντρικού ελέγχου προς τις γυναίκες, κατοχυρώνει μία νέα δυναμική ισότητα».<sup>92</sup>

Ωστόσο, παρόλο που το περιβάλλον αλλά και η πρωταγωνίστρια μεμονωμένα φέρουν χαρακτηριστικά τα οποία παραπέμπουν στον εξωτισμό, η συμπεριφορά της αντικατοπτρίζει πολύ περισσότερο τα δυτικά πρότυπα. Όπως είδαμε παραπάνω οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχαν επηρεαστεί πολύ από τις αντιλήψεις του Freud, έτσι στοιχεία που εμφανίζονται στη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών παραπέμπουν σε αυτές τις θεωρίες και αντιλήψεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το πάθος και η επιθυμία είναι που καθορίζουν τις πράξεις της Σαλώμης κατά τη διάρκεια του έργου. Ο τρόπος με τον οποίο η Σαλώμη εκφράζει τον πόθο της για τον Γιοχαναάν αντικατοπτρίζει τη *Φροϋδική θεωρία του φετίχ*.

Ο Freud αναφέρει σχετικά με τη χρήση των φετίχ ότι: «σε αυτές (τις περιπτώσεις) το φυσιολογικά σεξουαλικό αντικείμενο αντικαθίσταται από ένα άλλο το οποίο φέρει κάποια σχέση με αυτό, αλλά είναι τελείως ακατάλληλο για να εξυπηρετήσει τους φυσιολογικούς σεξουαλικούς στόχους».<sup>93</sup> Τα δύο συχνότερα σημεία του σώματος τα οποία χαρακτηρίζονται ως φετίχ είναι σύμφωνα με το Freud τα μαλλιά και τα πόδια. Η Σαλώμη, ήδη από την τρίτη σκηνή εκδηλώνει την επιθυμία της για τον Γιοχαναάν επαινώντας τρία σημεία του σώματός του. Αρχικά αναφέρεται στο σώμα του, έπειτα στα μαλλιά του και τέλος στο στόμα του, το σημείο στο οποίο εμμένει και περισσότερο. Η αντιμετώπιση των τριών αυτών σημείων είναι κάθε φορά η ίδια, η Σαλώμη επαινεί το εκάστοτε σημείο του σώματος του Γιοχαναάν, και μετά τη δική του άρνηση το αναθεματίζει.

Ο Freud υποστηρίζει ότι ο φετιχισμός έχει τις ρίζες του στο «γυναικείο ευνουχισμό».<sup>94</sup> Υποστηρίζει ότι η γυναίκα υπήρχε ως όλον μέχρι τη στιγμή που έχασε το γεννητικό όργανο του άνδρα, από εκεί και έπειτα οι κινήσεις της έχουν ως στόχο την εύρεση αυτού του χαμένου πλέον σεξουαλικού οργάνου.<sup>95</sup> Το αποκορύφωμα αυτής της πρακτικής έρχεται στο τέλος του έργου, τη στιγμή που η Σαλώμη φιλά το

---

<sup>92</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 211

<sup>93</sup> Freud, S., *On Sexuality*, trans. By Strachey, J., Great Britain, ed. By Richards, Ang., Penguin Books, 1977, σελ. 65

<sup>94</sup> ό.π., Freud, σελ. 352

<sup>95</sup> Για περισσότερες πληροφορίες: βλ. ό.π., Freud, σελ. 65-68, 351-357

νεκρό πια κεφάλι του Γιοχαναάν. Ο Sander Gilman εφαρμόζει αυτές τις απόψεις στο μύθο της Σαλώμης υποστηρίζοντας ότι η Σαλώμη ζητά το κεφάλι του άνδρα που την απέρριψε εξαιτίας «του τραύματος που προέκυψε από την αποπλάνηση από τον θετό πατέρα της, τον Ηρώδη».<sup>96</sup>

Έτσι, η Σαλώμη του Wilde, είναι μία περσόνα η οποία μπορεί να είχε μία πορεία αιώνων στη δυτική κουλτούρα, ωστόσο, έχει επηρεαστεί από τις περισσότερες καλλιτεχνικές τάσεις που κυριάρχησαν στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτή η decadent πριγκίπισσα που ποθεί παθιασμένα έναν προφήτη, μια femme fatale η οποία κάνει τα πάντα για να τον αποκτήσει, είναι η Σαλώμη των Wilde/Strauss. Ωστόσο, η Σαλώμη ως φιγούρα εμφανίζεται πολύ νωρίτερα, ως μυθική πριγκίπισσα/χορεύτρια στην πρώτη βιβλική εκδοχή. Αν θέλουμε να μελετήσουμε την εξέλιξη του προτύπου της Σαλώμης ανά τους αιώνες, πρέπει να προχωρήσουμε σε μία κατηγοριοποίηση των εμφανίσεών της. Πρόκειται για έναν τριμερή διαχωρισμό ο οποίος περιλαμβάνει την παραδοσιακή Σαλώμη, τη Σαλώμη *femme fatale* και τη Σαλώμη όπως διαμορφώνεται στο έργο των συμβολιστών καλλιτεχνών.

Αυτού του είδους η ταξινόμηση έχει ως αφετηρία «την καταγωγή του περιεχομένου του έργου και όχι αποκλειστικά την ιστορική συνέχεια».<sup>97</sup> Το αποτέλεσμα είναι το εξής: η παραδοσιακή Σαλώμη αναφέρεται στην πρώιμη εκκλησιαστική λογοτεχνία,<sup>98</sup> η Σαλώμη ως femme fatale στις εμφανίσεις της στη λογοτεχνία ευρωπαίων καλλιτεχνών όπως ο Heinrich Heine. Τέλος, η συμβολιστική Σαλώμη είναι αυτή η οποία αποτυπώνεται στο έργο καλλιτεχνών όπως ο Gustave Moreau, ο Stéphane Mallarmé και ο Oscar Wilde. Η φιγούρα της Σαλώμης όπως διαμορφώνεται στο έργο των Heine, Flaubert, Mallarmé, Huysmans μπορεί να θεωρηθεί ένα έμβλημα της fin de siècle Ευρώπης. Αυτοί είναι και οι καλλιτέχνες οι οποίοι επηρέασαν τόσο τον Wilde όσο και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η φιγούρα της Σαλώμης στο έργο του. Το πρότυπο της Σαλώμης στο έργο αυτών των καλλιτεχνών είναι που θα μελετήσουμε παρακάτω.

---

<sup>96</sup> ό.π., Gilman, σελ. 53

<sup>97</sup> ό.π., King, σελ. 41- 42

<sup>98</sup> Ουσιαστικά προέκυψε από τις αναφορές των καλλιτεχνών στον αποκεφαλισμό του Ιωάννη, και όχι στην ίδια τη Σαλώμη. Σε αυτές τις αναφορές, η Σαλώμη απλώς συμπληρώνει το μύθο, δεν πρωταγωνιστεί.

## 2. Η Σαλώμη του Oscar Wilde

### *Το πρότυπο της Σαλώμης για τους ευρωπαϊούς καλλιτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα*

«(Ο Oscar Wilde) Τη φαντάστηκε γυμνή, αλλά στολισμένη με κοσμήματα, να χτυπούν και να κουδουνίζουν στα μαλλιά της, στους αστραγάλους της, στους καρπούς της, στο λαιμό της, να περιβάλλουν τους γοφούς της υψώνοντας, με τις μυριάδες λαμπερές αντανάκλασεις τους, την ακολασία της ακόλαστης κεχριμπαρένιας σάρκας.»<sup>99</sup>

Πρόκειται για τη Σαλώμη όπως τη φανταζόταν και την περιέγραφε ο Oscar Wilde, ως την απόλυτη ενσάρκωση της *femme fatale*. Ο ίδιος, εγκατέλειψε απόψεις οι οποίες θα συνέδεαν τη δική του Σαλώμη με τη φιγούρα της αρχαιότητας.<sup>100</sup> Αντίθετα, «αποφάσισε να επικεντρωθεί στη σχέση Σαλώμης/Ιωάννη Βαπτιστή».<sup>101</sup> Η δική του εκδοχή βασίστηκε σε «λαϊκές παραδόσεις ή ακόμα και στη μυθολογία»,<sup>102</sup> και όχι στις πρώτες θρησκευτικές αναφορές. Ο Wilde εντάσσει τη Σαλώμη «στην ατμόσφαιρα της ανθυγεινούς ομορφιάς»,<sup>103</sup> «αυτή η μικρή πριγκίπισσα της Ιουδαίας [...], αντιμετωπίζεται ως θεότητα του Decadence».<sup>104</sup> Σύμφωνα με τον Donohue, ο Wilde καταφέρνει να συνδυάσει στο έργο του «το συμβολισμό του Maeterlinck με τον εξωτισμό του Flaubert, και τον αισθησιασμό του Moreau, όπως αυτός ερμηνεύεται από τον Huysmans, [...] έτσι δημιουργεί μία *femme fatale* στο *fin de siècle*».<sup>105</sup>

Ο Wilde δεν είναι ο πρώτος καλλιτέχνης οποίος προσπάθησε να αποτυπώσει στο έργο του τη *femme fatale* Σαλώμη. Ο ίδιος ήρθε σε επαφή με το μύθο της Σαλώμης μετά από την παρότρυνση του Walter Pater<sup>106</sup> να ασχοληθεί με τις *Τρεις*

---

<sup>99</sup> ό.π., Gilman, *Strauss' Salome*, σελ. 21

<sup>100</sup> Η πρώτη εμφάνιση του μύθου της Σαλώμης περιλαμβάνεται ως παρεμβολή στα Κατά Μάρκον (στ', στ. 14-29/ 6:14-29) και Κατά Ματθαίον Ευαγγέλια (ιδ', στ. 1-12/ 14:1-12). Σε αυτές τις πρώτες εκδοχές, η Σαλώμη δεν κατονομάζεται, αντίθετα αναφέρεται απλώς ως *θυγατέρα* ή *κόρη* της Ηρωδιάδας ή *κοράσιον*. Ως Σαλώμη αναφέρεται για πρώτη φορά στο έργο Ιουδαϊκή Αρχαιολογία του ιστορικού Φλαβίου Ιωσήπου. Σε αυτές τις πρώτες εκδοχές η Σαλώμη δεν είναι τίποτα περισσότερο από το μέσο με το οποίο η μητέρα της πραγματώνει την εκδίκησή της, τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη.

<sup>101</sup> ό.π., Donohue, σελ. 124

<sup>102</sup> ό.π., King, σελ. 48

<sup>103</sup> ό.π., Rodney, σελ. 200

<sup>104</sup> Becker-Leckrone, M., "Salome: The fetishization of a Textual Corpus", *New Literary History*, Vol. 26, No. 2, (Spring, 1995), σελ. 239

<sup>105</sup> ό.π., Donohue, σελ. 123

<sup>106</sup> Πρόκειται για έναν από τους μέντορες του στην Οξφόρδη.



*Ιστορίες* του Gustave Flaubert, ένα έργο το οποίο περιλαμβάνει και την υπόθεση της Ηρωδιάδας.<sup>107</sup> Ο Wilde «λάτρευσε τρομερά το έργο του Flaubert, ωστόσο ήταν μία άλλη Ηρωδιάδα που του έδωσε κίνητρο για να γράψει το έργο του»,<sup>108</sup> πρόκειται για την Ηρωδιάδα του Mallarmé.<sup>109</sup> Οι γνώσεις όμως του Wilde δεν περιορίζονται σε αυτούς τους δύο συγγραφείς. Αντίθετα, είχε καλή γνώση της ήδη υπάρχουσας φιλολογίας, άλλωστε η δική του Σαλώμη φέρει στοιχεία από προϋπάρχοντα έργα.

Ο συγγραφέας ο οποίος πρώτος εισήγαγε το θέμα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία είναι ο Heinrich Heine με το έργο του Atta Troll<sup>110</sup> (1841). Η Ηρωδιάδα του Heine «Στα χέρια της κρατάει/ Αυτό το αστραφτερό πιάτο, με το κεφάλι/ Του Ιωάννη Βαπτιστή, το οποίο φιλάει:/ Ναι το κεφάλι, με φλογερά φιλιά».<sup>111</sup> Ο Heine είναι αυτός ο οποίος εισάγει στο μύθο της Σαλώμης το φιλί της νεκρής κεφαλής του Ιωάννη. Ωστόσο αυτό το φιλί είναι μία «τιμωρία μετά θάνατον και όχι πράξη απόλαυσης όσο είναι εν ζωή»<sup>112</sup> όπως συμβαίνει στο έργο του Wilde. Σύμφωνα με την Malik, ο Heine εισάγει το στοιχείο του «έρωτα χωρίς ανταλλάγματα»<sup>113</sup> καθώς «Δεν υπήρχε καμία άλλη εξήγηση/ Πέρα από την τρελή λαχτάρα της/ Μπορεί μία γυναίκα να θέλει το κεφάλι/ Κάποιου άντρα που δεν αγαπάει;».<sup>114</sup> Αντίστοιχα, στο έργο του Wilde «ο θάνατος του Ιωάννη προέρχεται από αγάπη»<sup>115</sup> καθώς η δική του Σαλώμη αναφέρει στον τελευταίο μονόλογό της «Γιοχαναάν, Γιοχαναάν, ήσουν ο μόνος άντρας που

---

<sup>107</sup> Στις πρώτες λογοτεχνικές αναφορές στο συγκεκριμένο μύθο, το πρόσωπο το οποίο σχετίζεται με τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη είναι της Ηρωδιάδας και όχι της Σαλώμης. Πρόκειται για μία κληρονομιά της βιβλικής παράδοσης καθώς σε αυτές τις πρώτες αναφορές του θέματος, το όνομα της Σαλώμης παραλείπεται.

<sup>108</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 2

<sup>109</sup> Πρόκειται για το ανολοκλήρωτο ποίημά του με τίτλο Hérodiade. Ο Mallarmé αναφέρει κράτηση το όνομα της Ηρωδιάδας και όχι της Σαλώμης ως τίτλο για να διαφοροποιηθεί από το έργο του Wilde το οποίο θεωρούσε ιδιαίτερα μοντέρνο.

<sup>110</sup> Ο Heine, στη δική του εκδοχή του θέματος, εντάσσει την Ηρωδιάδα εντός μία πομπής κακοποιών πνευμάτων. Η πομπή αυτή, περιλαμβάνει μυθικά πρόσωπα τα οποία εξέπεσαν μετά θάνατον εξαιτίας των πράξεών τους όσο βρίσκονταν στη ζωή. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η μάγισσα Uraka παρακολουθεί από το παράθυρό της αυτή τη πομπή. Το συγκεκριμένο θέμα έχει τις ρίζες του σε ένα γερμανικό μύθο γνωστό ως Wild Hunt.

<sup>111</sup> Heine, H., *Atta Troll*, μτφρ. Scheffauer, H., London, Ballantyne Press, 1913, σελ. 114

<sup>112</sup> Ellmann, R., "Overtures to Wilde's Salome", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 22

<sup>113</sup> Malik, Sh., "She freed and floated on the air": Salome and Her Dance of the Seven Veils, στο *The veil: women writers on its history, lore, and politics*, σε επιμέλεια της Heath J., California, University of California Press, 2008, σελ. 143

<sup>114</sup> ό.π., Heine, σελ. 115

<sup>115</sup> Kuryluk, Eva, *Salome and Judas in the cave of sex, The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, σελ. 199

ερωτεύτηκα.».<sup>116</sup> Αυτή η εξόριστη Ηρωδιάδα του Heine είναι που ώθησε τον Theodore de Banville να ασχοληθεί με το θέμα.

Το έργο του Banville με τίτλο Princesses,<sup>117</sup> περιλαμβάνει μικρά ποιήματα τα οποία αναφέρονται σε «είκοσι διάσημες γυναίκες της αρχαιότητας, ανάμεσα στις οποίες είναι και η Ηρωδιάδα».<sup>118</sup> Ωστόσο, δεν είναι αυτό το έργο του το οποίο σχετίζεται με την εξέλιξη της femme fatale Σαλώμης αλλά το σονέτο του με τίτλο La Danseuse (1870) το οποίο έγραψε «με αφορμή τον πίνακα του Henri Regnault<sup>119</sup> με τίτλο Salomé».<sup>120</sup> Η εντύπωση που προκαλεί η Σαλώμη του Regnault<sup>121</sup> είναι εξωτική, «μία μαροκινή ατμόσφαιρα η οποία προβάλλεται από τεχνήματα όπως το μαχαίρι, το δέρμα ζώου κάτω από τα πόδια της, η μεταξωτή μπλούζα της».<sup>122</sup> Αυτή η δουλειά χαρακτηρίστηκε ως «άνευ προηγούμενου [...] από του κριτικούς της εποχής».<sup>123</sup> Είναι η πρώτη φορά που η Σαλώμη «δεν εμφανίζεται επικίνδυνη»,<sup>124</sup> αντίθετα, εμφανίζεται «βάρβαρη, άγρια αλλά ταυτόχρονα και λεπτοδουλεμένη».<sup>125</sup> Ο ίδιος ο δημιουργός της, την χαρακτήρισε ως «εξημερωμένο πάνθηρα, [...] ωστόσο πάντοτε βίαιο και πρωτόγονο».<sup>126</sup>

Ο Wilde αναφερόμενος στις αναπαραστάσεις τις Σαλώμης στη ζωγραφική θεωρεί ότι:

«Η Σαλώμη του Rubens έμοιαζε με μία αποπληκτική Maritornes. Από την άλλη η Σαλώμη του Leonardo ήταν άυλη. Αυτές του Dürer, του Ghirlandajo, του van Thulden ήταν ανεπιτυχείς γιατί ήταν ημιτελείς. Η επιτυχημένη Σαλώμη του Regnault του φαινόταν μία απλή γύφτισσα. Μόνο η Σαλώμη του Moreau τον ικανοποιούσε και του άρεσε να αναφέρεται

---

<sup>116</sup> Wilde, Oscar, *Σαλώμη*, μτφρ. Μπελιές, Ερρ., Αθήνα, εκδ. Ηριδανός, 2007, σελ. 59

<sup>117</sup> Καθένα από αυτά τα μικρά ποιήματα προλογίζεται με ένα μικρό απόσπασμα σχετικό με την πρωταγωνίστριά του. Το συγκεκριμένο προλογίζεται με το παρακάτω απόσπασμα από το Atta Troll του Heine: Ναι, ήταν όντως πριγκίπισσα/ Ήταν η ηγεμόνας της Ιουδαίας/ Ήταν η όμορφη σύζυγος του Ηρώδη/ Που το κεφάλι του Ιωάννη ζήτησε.

<sup>118</sup> ό.π., King, σελ. 64

<sup>119</sup> Σύμφωνα με τον Burroughs, η αρχική πρόθεση του Regnault δεν ήταν η απεικόνιση της Σαλώμης, αντίθετα ήθελε να ασχοληθεί με το αφρικανικό/εξωτικό στοιχείο. Η ιδέα της Σαλώμης γεννήθηκε μετά.

<sup>120</sup> Praz, M., "Salome in the literary tradition", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 18

<sup>121</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 1

<sup>122</sup> ό.π., King, σελ. 216

<sup>123</sup> ό.π., King, σελ. 217

<sup>124</sup> ό.π., King, σελ. 217

<sup>125</sup> Burroughs, Br. "Regnault's Salomé", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 11, No. 8, Αύγουστος 1916, σελ. 165

<sup>126</sup> ό.π., Burroughs, σελ. 164

στην περιγραφή του Huysmans στους πίνακες του Moreau. Ήταν πρόθυμος να επισκεφτεί το Prado για να δει πώς τη ζωγράφισε ο Stanzioni, και ο Titian». <sup>127</sup>

Ο Albrecht Dürer, στον πίνακα με τίτλο “The beheading of Saint John”<sup>128</sup> (1510) απεικονίζει τη Σαλώμη «αφράτη, με μία έκφραση πόνου, [...] και τον Ηρώδη να παρατηρεί με θλίψη»<sup>129</sup> την παραλαβή του νεκρού κεφαλιού από τη Σαλώμη. Ο Rubens στη δική του εκδοχή και στο έργο του με τίτλο “The Feast of Herod”<sup>130</sup> (Η Γιορτή του Ηρώδη, 1683), παρουσιάζει τη Σαλώμη «να δείχνει το κεφάλι του Ιωάννη στον Ηρώδη. [...] Η προσοχή του (του Ηρώδη) είναι στραμμένη στο κεφάλι του Αγίου». <sup>131</sup> Ο Rubens απεικονίζει τόσο τη Σαλώμη όσο και τη μητέρα της «να χαμογελούν, αντίθετα ο Ηρώδης δείχνει φοβισμένος». <sup>132</sup> Μία από τις χαρακτηριστικότερες αναπαραστάσεις της Σαλώμης είναι αυτή του Titian<sup>133</sup> (Salome with the head of John the Baptist, 1550). Στη συγκεκριμένη εκδοχή η Σαλώμη έχει μία «πολύ κομψή πόζα»<sup>134</sup> καθώς κρατά το «ωχρό, ματωμένο κεφάλι με τα αναμαλλιασμένα μαλλιά, [...] στο δίσκο στον οποίο πέφτουν οι τελευταίες κηλίδες αίματος». <sup>135</sup>

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Wilde η μόνη ικανοποιητική Σαλώμη ήταν αυτή του Moreau. Ο Mario Praz τη χαρακτηρίζει ως «την αντιπροσωπευτικότερη Σαλώμη/femme fatale», <sup>136</sup> μία γυναίκα η οποία «κυριεύει τους άντρες μέσω της έλξης της, [...] αισθησιακή, ερωτική αλλά παράλληλα αθώα και αφελής». <sup>137</sup> Αυτή η Σαλώμη, δεν είναι πια η «μικρής σημασίας, ανατολίτικης κουλτούρας, [...], αλλά πάντα χωρίς το κεφάλι του Αγίου»<sup>138</sup> κοπέλα που περιέγραψε ο Regnault. Αντίθετα, πρόκειται για μία «μυθική πριγκίπισσα, μία ιέρεια, μία χορεύτρια η οποία εξυπηρετεί

---

<sup>127</sup> ό.π., Puffett, “Introduction”, σελ. 2. βλ. Παρακάτω το πρότυπο της Σαλώμης στους Regnault, Moreau, Huysmans, Dürer και Titian.

<sup>128</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 2

<sup>129</sup> ό.π., Rodney, σελ. 197

<sup>130</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 3

<sup>131</sup> Burchard, L., “Rubens’ “Feast of Herod” at Port Sunlight”, The Burlington Magazine, Vol. 95, No. 605 (Dec. 1953), σελ. 384

<sup>132</sup> Held, J. S., “Rubens’ “Feast of Herod””, The Burlington Magazine, Vol. 96, No. 613, (Apr. 1954), σελ. 122

<sup>133</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 4

<sup>134</sup> ό.π., Rodney, σελ. 198

<sup>135</sup> Fiocco, G., “A Historical Titian”, The Burlington Magazine, Vo. 45, No. 259, (Oct. 1924), σελ. 199

<sup>136</sup> ό.π., Praz, σελ. 14

<sup>137</sup> ό.π., King, σελ. 73

<sup>138</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 382

καθαρά τελετουργικούς σκοπούς σε έναν μυθικό ναό του παρελθόντος»,<sup>139</sup> η οποία εμφανίζεται «ημίγυμνη, στολισμένη με κοσμήματα».<sup>140</sup> Αυτή η Σαλώμη «αποπνέει ερωτισμό, μυστήριο, φέρει μια ερωτική ομορφιά ως ιέρεια του απόκρυφου».<sup>141</sup> Ο συμβολιστής ζωγράφος Gustave Moreau απεικονίζει τη Σαλώμη σε δύο πίνακες του «τους οποίους ολοκλήρωσε το 1876 με τίτλους *Salomé, dansant devant Hérode*<sup>142</sup> (Η Σαλώμη, χορεύοντας μπροστά στον Ηρώδη) και *L'Apparition*<sup>143</sup> (Η Εμφάνιση)<sup>144</sup> αντίστοιχα.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, «ο Huysmans συμπεριέλαβε περιγραφές της δουλειάς του Moreau στο έργο του *À Rebours*».<sup>145</sup> Αυτό το έργο ήταν που συνέδεσε «τη σαρκική παρθένα στο έργο του Flaubert και την πεινασμένη κυνηγό-κεφαλιών στους πίνακες του Moreau».<sup>146</sup> Ο Huysmans φαντάζεται τον πρωταγωνιστή του έργου, τον Des Esseintes, «έναν ήρωα με αριστοκρατική καταγωγή, με σπάνιο καλλιτεχνικό και προσωπικό γούστο»,<sup>147</sup> να έχει αποκτήσει αυτούς τους δύο πίνακες του Moreau και να προχωρά σε αναλυτικές περιγραφές τους.

Σύμφωνα με τον Huysmans, η Σαλώμη του Moreau ήταν «η συμβολιστική θεότητα της άσπλαχνης λαγνείας, η θεά της αθάνατης Υστερίας, της καταραμένης Ομορφιάς, [...] ανεύθυνη, αναίσθητη, επιζήμια, όπως η Ελένη της αρχαιότητας, μοιραία για όποιον την πλησίαζε, για όποιον την κρατούσε, για όποιον την άγγιζε».<sup>148</sup> Παρακάτω, περιγράφει τη Σαλώμη/χορεύτρια «τελείως γυμνή, στον ενθουσιασμό του χορού της, τα πέπλα της πέφτουν, τα χρυσοκέντητα υφάσματα γλιστρούν, είναι ντυμένη μόνο με χρυσαφικά και ημιδιαφανούς πολύτιμους λίθους».<sup>149</sup> Τόσο η Σαλώμη, όσο και η Σαλώμη/χορεύτρια είναι για τον Huysmans ένα «αντικείμενο πόθου».<sup>150</sup> Έτσι, φαντάζεται και ο Wilde τη δική του *femme fatale*, «τελείως γυμνή,

---

<sup>139</sup> ό.π., King, σελ. 283

<sup>140</sup> ό.π., Malik, σελ. 146

<sup>141</sup> ό.π., King, σελ. 283

<sup>142</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 5

<sup>143</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 6

<sup>144</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 380

<sup>145</sup> ό.π., Lucie-Smith, Edw., σελ. 66

<sup>146</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 382

<sup>147</sup> Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, *The Early Twentieth Century*, Oxford University Press, 2005, σελ. 29

<sup>148</sup> Huysmans, J. K., *Against the Grain*, trans. Howard J., New York, Liebert & Lewis, 1922, σελ. 95

<sup>149</sup> ό.π., Huysmans, σελ. 98

<sup>150</sup> Kramer, L., *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, London, University of California Press, 2004, σελ. 136

αλλά στολισμένη με βαριά περιδέραια, φτιαγμένα από κοσμήματα κάθε χρώματος, υγρά από τη φλόγα της κεχριμπαρένιας σάρκας της».<sup>151</sup>

Σύμφωνα με τον Donohue το δίπολο Σαλώμη/χορεύτρια και ο χορός της Σαλώμης είναι «ο βασικός άξονας για την κατανόηση του έργου του Wilde».<sup>152</sup> Αν η *femme fatale* Σαλώμη σκιαγραφείται στο έργο των Moreau/ Huysmans,<sup>153</sup> στο έργο του Flaubert σκιαγραφείται η Σαλώμη/χορεύτρια με τον τρόπο που την απεικονίζει ο Wilde. Άλλωστε, ο Wilde επιθυμεί η δική του Σαλώμη να είναι ταυτόχρονα «αισθησιακή και [...] αγνή».<sup>154</sup> Ο Gustave Flaubert γράφει το «1876 ή 1877 τη δική του Ηρωδιάδα».<sup>155</sup> Ο Flaubert μετατρέπει την Ηρωδιάδα<sup>156</sup> «σε μία φιλόδοξη μέγαιρα του 19<sup>ου</sup> αι., [...] ενώ καταφέρνει να μεταμορφώσει την ίδια τη Σαλώμη σε μία νεαρή πόρνη [...] εισάγοντας νέα στοιχεία στο χορό της».<sup>157</sup>

«Υστερα ήρθε η παραφορά του έρωτα που λαχταρά τον κορεσμό. Χόρευε σαν τις Ιέρειες στις Ινδίες, σαν τις γυναίκες της Νουβίας στους καταρράκτες του Νείλου, σαν τις Βακχίδες της Λυδίας. Λυγούσε πότε δεξιά, πότε αριστερά, μπρος, πίσω, ίδιο λουλούδι που το δέρνει η ανεμοζάλη. Τα μπριλάντια χοροπηδούσαν στα αυτιά της, το φόρεμα στη ράχη της στραφτοκοπούσε κι άλλαζε χρώματα. Αόρατες σπίθες ξεπηδούσαν από τα χέρια, από τα πόδια, από τα ρούχα και φλόγιζαν τους άντρες. Ακούστηκε μουσική από άρπα. Το πλήθος ξέσπασε σε ζητωκραυγές. Χωρίς να κάμψει τα γόνατά της, ανοίγοντας τα πόδια της, έσκυψε τόσο χαμηλά ώστε το σαγόνι της μόλις που ακούμπησε το πάτωμα. Κι οι νομάδες, οι συνηθισμένοι στην εγκράτεια, οι στρατιώτες της Ρώμης, οι τόσο έμπειροι στις ασωτίες, οι φιλάργυροι Τελώνες, οι πικραμένοι από τις θεολογικές διαμάχες και τα γηρατεία Ιερείς, όλοι, με ορθάνοιχτα ρουθούνια, έτρεμαν από πόθο.»<sup>158</sup>

---

<sup>151</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 3

<sup>152</sup> ό.π., Donohue, σελ. 121

<sup>153</sup> Ο Huysmans, μέσω του Des Esseintes, αναφέρεται και στη Σαλώμη του Rubens και τη συγκρίνει με αυτή του Moreau. Ο Huysmans θεωρεί ότι ο Rubens παραλλάσει το μύθο και την παρουσιάζει «ως τη σύζυγο του «χασάπη» του Flanders, ένα μυστήριο για όλους τους συγγραφείς οι οποίοι πέτυχαν να σκιαγραφήσουν την ανησυχητική έξαρση της χορεύτριας, το εξευγενισμένο μεγαλείο μία δολοφόνου». ό.π., Huysmans, σελ. 94

<sup>154</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 2-3

<sup>155</sup> ό.π., Rodney, σελ. 200

<sup>156</sup> Ο τίτλος μαρτυρά ότι ο Flaubert ακολουθεί την παράδοση που θέλει την Ηρωδιάδα και όχι τη Σαλώμη πρωταγωνίστρια του μύθου.

<sup>157</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 380-1

<sup>158</sup> Flaubert, G., *Τρεις Ιστορίες*, μτφρ. Σπανός, Γ., Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, 1999, σελ. 157-8

Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την εκδοχή η Σαλώμη παρουσιάζεται «ως όργανο στα χέρια της μητέρας της».<sup>159</sup> Η ίδια θα μπορούσε «να θεωρηθεί αθώα καθώς [...] δεν είναι αυτή η οποία πεινά για το κεφάλι ενός άντρα»,<sup>160</sup> είναι αυτή η οποία στο κείμενο του Flaubert εμφανίζεται απλώς «να επαναλαμβάνει τις οδηγίες της μητέρας της».<sup>161</sup> Άλλωστε, ήταν η Ηρωδιάδα που την «είχε διαπαιδαγωγήσει [...], ώστε να την αγαπήσει ο Τετράρχης.»<sup>162</sup> Αντίθετα, ο Wilde δε θέλησε να αποτυπώσει στο έργο του μία Σαλώμη «χωρίς συνείδηση, ένα άφωνο όργανο στα χέρια της Ηρωδιάδας»<sup>163</sup>. Η δική του Σαλώμη «υποκινεί την απαίτηση για το κεφάλι του Ιωάννη χωρίς να βασίζεται, όπως συνέβη παλαιότερα, στις προτροπές της μητέρας της».<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> ό.π., Praz, σελ. 16

<sup>160</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 181

<sup>161</sup> ό.π., Praz, σελ. 16

<sup>162</sup> ό.π., Flaubert, σελ. 157

<sup>163</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 3

<sup>164</sup> ό.π., Donohue, σελ. 125

## *Το δράμα του Oscar Wilde*

Ο Oscar Wilde προχωρά σε μία τελείως διαφορετική προσέγγιση του θέματος από οποιαδήποτε άλλη είχε γίνει μέχρι το 1891. Παραμερίζοντας τα νέα στοιχεία τα οποία προσέθεσε τόσο στην αρχική βιβλική εκδοχή όσο και στον ίδιο το μύθο και την εξέλιξή του ανά τους αιώνες, ο Wilde δίνει νέες δυνατότητες τοποθετώντας για πρώτη φορά τη Σαλώμη στο κέντρο ενός θεατρικού έργου. Ο Wilde επιλέγοντας ως πρωταγωνίστρια του έργου του τη Σαλώμη, «δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην ίδια»<sup>165</sup> διαμορφώνοντας τη δική της «προσωπικότητα και ψυχοσύνθεση».<sup>166</sup> Είναι αυτή που καθορίζει την εξέλιξη των πραγμάτων, είναι αυτή που «ζητά το κεφάλι παρορμητικά, ως μία μορφή εκδίκησης»<sup>167</sup> και όχι η μητέρα της όπως συνέβη σε προηγούμενες εκδοχές του έργου.

Αυτή η Σαλώμη φέρει όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία την κατατάσσουν ανάμεσα στις παλαιότερες *femme fatale* εκδοχές της. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που αρκετοί μελετητές του έργου δεν κατάφεραν να ξεφύγουν ποτέ από αυτό το στερεότυπο, ένα στερεότυπο το οποίο παραπέμπει στο «θηριώδες και σεξουαλικό»<sup>168</sup> πρότυπο της Σαλώμης. Πέρα όμως, από αυτή την άποψη η οποία βασίζεται στην εξέλιξη του μύθου της, υπήρξε και μία άλλη την οποία ασπάστηκαν αρκετοί σύγχρονοι του Wilde οι οποίοι υποστήριξαν ότι η Σαλώμη του Wilde είναι «μία απομίμηση του έργου του Maeterlinck»<sup>169</sup> και κυρίως του έργου του με τίτλο *Princess Maleine*. Ίσως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε ο ίδιος ο Wilde το θέμα να συνοψίζεται στην παρακάτω φράση της Koritz: «Ο Wilde, [...] πρότεινε μία υψηλής αισθητικής, συμβολιστική ανάγνωση του χαρακτήρα της (της Σαλώμης) και του έργου ως σύνολο».<sup>170</sup>

Στην πραγματικότητα ο Oscar Wilde κατάφερε να εξελίξει τη *femme fatale* Σαλώμη, την οποία παρέλαβε από καλλιτέχνες των οποίων το έργο προηγήθηκε του δικού του, σε μία ολοκληρωμένη «Decadent *femme fatale*»<sup>171</sup> περσόνα στο *fin de siècle*. Αυτή η Σαλώμη είναι ταυτόχρονα «αισθησιακή/ερωτική [...] αλλά και

---

<sup>165</sup>Sine, N., "Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century", *German Studies Review*, Vol. 11, No. 1, (Feb. 1988), σελ. 11

<sup>166</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 195

<sup>167</sup> ό.π., Rodney, σελ. 200

<sup>168</sup> Koritz, Amy, *Gendering Bodies Performing Art, Dance and Literature in Early Twentieth Century*, United States, The University of Michigan Press, 1995, σελ. 75

<sup>169</sup> ό.π., Ellmann, σελ. 21

<sup>170</sup> ό.π., Koritz, σελ. 75

<sup>171</sup> ό.π., Becker-Lechrone, σελ. 242

μυστικιστική, υπερβατική και αέναη».<sup>172</sup> Αυτή η *femme fatale* διαμορφώνεται με βάση την επιθυμία αλλά και το πάθος της,<sup>173</sup> άλλωστε ο Wilde ήταν αυτός ο οποίος «ολοκλήρωσε το θρύλο του τρομερού πάθους της Σαλώμης»<sup>174</sup>. Σύμφωνα με τον Dijkstra η επιθυμία της Σαλώμης μεταμορφώνεται σε πάθος κατά τη διάρκεια του έργου και η ίδια από *femme-fatale*/χορεύτρια «σε ένα βρικόλακα που διψά για αίμα»<sup>175</sup> κατά τη διάρκεια του χορού της.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, η αγγλική έκδοση του έργου του Wilde πλαισιώθηκε από την εικονογράφηση του Aubrey Beardsley<sup>176</sup> το 1893 (ή 1894). Ο Beardsley δεν προχώρησε σε μία επεξήγηση της ήδη υπάρχουσας δουλειάς του Wilde, αντίθετα εισήγαγε «καινοτόμα στοιχεία τα οποία διεύρυναν ότι είχε προσδιορίσει προηγουμένως»<sup>177</sup> ο Wilde. Ο Beardsley «προσέγγισε τον Oscar Wilde το 1891».<sup>178</sup> Λίγα χρόνια αργότερα η αγγλική μετάφραση εκδόθηκε με την εικονογράφηση του. Ο Wilde δεν ήταν ικανοποιημένος από τη δουλειά του Beardsley, άλλωστε τη χαρακτήρισε «πρόχειρα ορνιθοσκαλίσματα που κάνει ένα σχολιαρόπαιδο στα περιθώρια των βιβλίων του».<sup>179</sup> Η δυσαρέσκειά του δεν είναι αδικαιολόγητη καθώς ο Beardsley επέλεξε να γελοιογραφήσει ακόμα και τον ίδιο το συγγραφέα. Έτσι ο ίδιος ο Wilde απεικονίζεται μεταξύ των πρωταγωνιστών του έργου. Χαρακτηριστικές είναι δύο εμφανίσεις του, η πρώτη είναι στην απεικόνιση με τίτλο “The woman in the moon” (Η γυναίκα στο φεγγάρι). Στη συγκεκριμένη απεικόνιση η σελήνη έχει το δικό του πρόσωπο.<sup>180</sup> Εξίσου σημαντική είναι και η ένταξή του στην απεικόνιση με τίτλο “Enter Herodias”,<sup>181</sup> όπου εμφανίζεται στην κάτω δεξιά γωνία, «να κρατά ένα ραβδί και ένα βιβλίο στο χέρι του στο οποίο φαίνεται ο τίτλος “Salom...”».<sup>182</sup>

---

<sup>172</sup> ό.π., Koritz, σελ. 77

<sup>173</sup> Η επιθυμία/πάθος εκφράζεται κατά τη διάρκεια του έργου από διάφορα πρόσωπα. Η Σαλώμη ποθεί το Γιοχαναάν, ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας και ο Ηρώδης την ίδια. Ωστόσο, το πάθος εκφράζεται από την ίδια στον τελευταίο μονόλογό της.

<sup>174</sup> ό.π., Koritz, σελ. 76

<sup>175</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 398

<sup>176</sup> Ο Beardsley ήταν γνωστός για τις εικονογραφήσεις του ήδη από την ηλικία των είκοσι. Κατάφερε να δημιουργήσει μία ομάδα ασπρόμαυρων φιγούρων με συγκεκριμένη ψυχροσύνθεση τις οποίες επανεμφάνιζε στη δουλειά του. Ο Beardsley δε διστάζει να εκφράσει το σεξουαλικό πόθο των προσώπων στο έργο του.

<sup>177</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 194

<sup>178</sup> ό.π., Lucie-Smith, σελ. 133

<sup>179</sup> ό.π., Malik, σελ. 148

<sup>180</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 7

<sup>181</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 8

<sup>182</sup> ό.π., Donohue, σελ. 122



Ωστόσο, δεν είναι τυχαία η επιλογή του θέματος της σελήνης ως μίας εκ των απεικονίσεων στις οποίες προχώρησε ο Beardsley. Αρκετοί ήταν οι μελετητές<sup>183</sup> οι οποίοι υπογράμμισαν ότι το ίδιο το έργο είναι γεμάτο «με λέξεις και εικόνες οι οποίες σχετίζονται με την όραση, το βλέμμα ή η παρατήρηση ενός αντικειμένου».<sup>184</sup> Μία από τις κυριότερες εικόνες οι οποίες γίνονται αντιληπτές από την αρχή είναι η εικόνα της σελήνης. Με τα πρώτα λόγια του έργου, αποδίδονται στη σελήνη δύο διαφορετικοί χαρακτήρες. Αρχικά, ο Σύρος αναφέρει: «Τι όμορφη που είναι απόψε η πριγκίπισσα Σαλώμη!», αμέσως μετά απαντά ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας<sup>185</sup> λέγοντας: «Κοίτα τη Σελήνη! Τι αλλόκοτη! [...] Σαν πριγκίπισσα με ποδαράκια σαν κάτασπρα περιστέρια.»<sup>186</sup> Πρόκειται για το βασικό συμβολιστικό δίπολο, αυτό της Σαλώμης/Σελήνης<sup>187</sup> το οποίο τη συντροφεύει σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Σύμφωνα με τον Bucknell «η σελήνη, παραδοσιακά, αντιπροσώπευε τη θηλυκότητα, [...] και εντασσόταν σε φυλετικές/συμβολιστικές πρακτικές»<sup>188</sup> οι οποίες συμφωνούν με αυτές της Σαλώμης/γυναίκας. Επομένως, η γυναίκα και η σελήνη μπορούν εύκολα να αντιμετωπιστούν η μία ως εικόνα της άλλης. Το αποτέλεσμα είναι οι αλλαγές της σελήνης να υποδεικνύουν και αλλαγές τις οποίες υφίσταται η ίδια η Σαλώμη. Έτσι, με την έναρξη του έργου μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε δύο διαφορετικές διαθέσεις στο δίπολο Σελήνη/Σαλώμη. Από τη μία η Σαλώμη είναι η «πριγκίπισσα με ποδαράκια σαν κάτασπρα περιστέρια»,<sup>189</sup> από την άλλη η σελήνη μοιάζει με «γυναίκα που βγαίνει από μνήμα».<sup>190</sup>

Οι διάφορες αναφορές στη σελήνη και στις διαθέσεις της κατά τη διάρκεια του έργου, παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά της *femme fatale* Σαλώμης την οποία επιθυμεί ο Wilde να σκιαγραφήσει στο έργο του, ξεφεύγοντας από τα χαρακτηριστικά

---

<sup>183</sup> Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Brad Bucknell με τίτλο “On seeing Salome”.

<sup>184</sup> ό.π., Donohue, σελ. 130

<sup>185</sup> Στη θεατρική εκδοχή του Oscar Wilde, ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας είναι άνδρας. Ωστόσο, ο Richard Strauss στην οπερατική εκδοχή της Σαλώμης επιλέγει να τοποθετήσει μία *contralto* στη θέση του Ακόλουθου του Wilde. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντικατάσταση σε ορισμένες παραγωγές με κόντρα-τενόρο στο συγκεκριμένο σημείο του έργου.

<sup>186</sup> ό.π., Wilde, σελ. 9

<sup>187</sup> βλ. στο κεφάλαιο «Η συμβολιστική γλώσσα της Σαλώμης των Wilde/Strauss» της παρούσας εργασίας τη διαχείριση του διπόλου από τον Strauss.

<sup>188</sup> Bucknell, Br., “On “seeing” Salome”, *ELH*, Vol.60, No.2 (Summer, 1993), σελ. 503

<sup>188</sup> ό.π., King, σελ. 516

<sup>189</sup> Ο Wilde παρομοιάζει επίσης τη σελήνη με «γυναίκα πεθαμένη. Που (μοιάζει) σαν να αναζητάει νεκρούς.», και αναφέρεται στην πριγκίπισσα η οποία φορά «πέπλο κίτρινο και έχει πόδια αργυρά». Πρόκειται για σημεία τα οποία δεν περιλαμβάνονται στο *libretto* καθώς ο Strauss δεν επέλεξε να τα συμπεριλάβει.

<sup>190</sup> ό.π., Wilde, σελ. 9

τα οποία κληρονόμησε από παλαιότερες αναφορές. Η ίδια η Σαλώμη λέει παρατηρώντας τη σελήνη:

«Τι ωραίο να βλέπεις τη Σελήνη! Η Σελήνη μοιάζει με νόμισμα μικρό, ή κι ασημένιο λουλουδάκι. Η σελήνη είναι ψυχρή κι αγνή. Σίγουρα παρθένα, έχει το κάλλος παρθένας. Ναι, παρθένα είναι! Παρέμεινε αμόλυντη. Ποτέ δεν καταδέχτηκε να ενδώσει σε αρσενικό, όπως οι άλλες θεές.»<sup>191</sup>

Παρακάτω, μετά την αυτοκτονία του Νεαρού Σύρου,<sup>192</sup> ο Ηρώδης αναφέρεται στη Σελήνη λέγοντας:

«Μοιάζει με γυναίκα φρενιασμένη, γυναίκα φρενιασμένη που ψάχνει παντού για εραστής».<sup>193</sup>

Αυτές οι «αναλογίες διαμορφώνουν την ταυτότητα της Σαλώμης ως *femme fatale*»,<sup>194</sup> με βάση τον ορισμό που έδωσε ο ίδιος ο Wilde αναφερόμενος στο πρότυπό της. Ο ίδιος θέλησε η δική του Σαλώμη να είναι από τη μία «η ενσάρκωση του αισθησιασμού, [...] από την άλλη έπρεπε να είναι παρθένα».<sup>195</sup> Έτσι, ένα πρόσωπο/σύμβολο μπορεί να φέρει ταυτόχρονα δύο εντελώς αντίθετα και θεμελιώδη χαρακτηριστικά.

Η Σαλώμη/Σελήνη μεταμορφώθηκε από τη *femme fatale* των Moreau/Huysmans στη θεότητα του Decadent στην οποία αναφερθήκαμε στο κεφάλαιο «*Η Παρακμή, το γκροτέσκο, ο εξωτισμός, ο φетиχισμός στη Σαλώμη των Wilde/Strauss*». Σύμφωνα με τον Brown, η σελήνη είναι στο έργο του Wilde «ένα decadent σύμβολο της τέχνης το οποίο απορροφά και αντανακλά το φως από άλλα σώματα, και αντλεί παρασιτικά ζωή από το κοινό».<sup>196</sup> Όπως αναφέραμε παραπάνω, η επιθυμία αποτελεί δομικό στοιχείο του έργου. Έτσι, η Σαλώμη, για τον Νεαρό Σύρο και τον Ηρώδη, οι οποίοι την επιθυμούν, είναι «μία όμορφη γυναίκα, επικίνδυνη

---

<sup>191</sup> ό.π., Wilde, σελ. 16

<sup>192</sup> Ουσιαστικά βρισκόμαστε στην τέταρτη σκηνή στην όπερα του Strauss. Ο Νεαρός Σύρος στην όπερα του Strauss χαρακτηρίζεται ως Ναρραβώθ.

<sup>193</sup> ό.π., Wilde, σελ. 30

<sup>194</sup> Brown, D., "Wilde and Wilder", PMLA, Vol. 119, No. 5, (Oct. 2004), σελ. 1221

<sup>195</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 2-3

<sup>196</sup> ό.π., Brown, σελ. 1221

ωστόσο, όταν την κοιτούν». <sup>197</sup> Ήδη από την αρχή, αλλά και κατά τη διάρκεια του έργου, ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας προσπαθεί να πείσει τον νεαρό Σύρο να μην κοιτά τη Σαλώμη την οποία και συσχετίζει με την εικόνα του θανάτου, λέγοντάς του «Μην την κοιτάς. Μπορεί να γίνει συμφορά.». <sup>198</sup> Μετά την αυτοκτονία του Σύρου τη θέση του αναλαμβάνει ο Ηρώδης. Αντίστοιχα τη θέση του Ακόλουθου της Ηρωδιάδας αναλαμβάνει η Ηρωδιάδα η οποία τον προτρέπει να σταματήσει να κοιτά τη Σαλώμη, λέγοντας: «Μην την κοιτάς! Συνέχεια την κοιτάς!». <sup>199</sup>

Ωστόσο, ο κίνδυνος/θάνατος εντείνεται όταν αρχίζει ο χορός της Σαλώμης, ο χορός των επτά πέπλων. <sup>200</sup> Οι διευκρινήσεις του Wilde <sup>201</sup> στο κείμενο περιορίζονται στην παρακάτω φράση: «Η Σαλώμη χορεύει το χορό των επτά πέπλων». <sup>202</sup> Σύμφωνα με τον Donohue πρόκειται «για τις πιο λακωνικές οδηγίες σε όλο το μοντέρνο δράμα» <sup>203</sup> καθώς ο Wilde απλώς αναφέρεται στο χορό ως «το ξεσκεπάσμα (the unveiling), ή η φανέρωση της Σαλώμης». <sup>204</sup> Ωστόσο, η εκδοχή του χορού από τον Beardsley έρχεται να ταυτιστεί απόλυτα όχι με τη λακωνικότητα του Wilde αλλά με την άποψή του για το χορό των επτά πέπλων. Έτσι, παρόλη την απογοήτευσή του για την εικονογράφηση, δε δίστασε να δηλώσει ότι ο Beardsley: «είναι ο μόνος καλλιτέχνης, εκτός από μένα, ο οποίος γνωρίζει τι είναι ο χορός των επτά πέπλων, και μπορεί να δει τον αόρατο χορό». <sup>205</sup> Στην απεικόνιση με τίτλο “Stomach Dance”, <sup>206</sup> ο Beardsley, προσπαθεί να αναδείξει «τις αισθησιακές κινήσεις του σώματος μίας ανατολίτισσας χορεύτριας», <sup>207</sup> της χορεύτριας που ο Wilde σκιαγράφησε μέσα από τις λακωνικές οδηγίες του.

Με αυτόν τον τρόπο, η χορεύτρια του Flaubert την οποία θαύμασε ο Wilde μεταμορφώθηκε στη femme fatale χορεύτρια η οποία χορεύει πλέον το χορό των επτά πέπλων. Ο Flaubert δημιούργησε ένα «μοντέλο γυναίκας προερχόμενο από τις χώρες

---

<sup>197</sup> ό.π., Donohue, σελ. 131

<sup>198</sup> ό.π., Wilde, σελ. 16, Πρόκειται για ένα λεκτικό leitmotiv, αλλού μεταφράζεται ως «Κάτι τρομερό θα συμβεί». Για τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται από τον Strauss βλέπε παρακάτω.

<sup>199</sup> ό.π., Wilde, σελ. 30

<sup>200</sup> Σύμφωνα με την Malik, η επιλογή του αριθμού επτά παραπέμπει σε ένα πλήθος συμβολιστικών ερμηνειών με βάση τη φιλοσοφία των Τεκτόνων, με την οποία ο Wilde ήρθε σε επαφή όταν βρισκόταν στο Πανεπιστήμιο.

<sup>201</sup> βλ. Παρακάτω σχετικά με την άποψη του Wilde για το χορό των επτά πέπλων και την εικονογράφηση του Beardsley.

<sup>202</sup> ό.π., Wilde, σελ. 51

<sup>203</sup> ό.π., Donohue, σελ. 131

<sup>204</sup> ό.π., Malik, σελ. 149

<sup>205</sup> ό.π., Donohue, σελ. 128

<sup>206</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 9

<sup>207</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 195

της Ανατολής».<sup>208</sup> Ο Wilde προσέθεσε σε αυτό το πρότυπο το στοιχείο των πέπλων το οποίο παραπέμπει επίσης σε μία «παλαιά ανατολίτικη παράδοση».<sup>209</sup> Ωστόσο, η δική του Σαλώμη διαφέρει από εκείνη του Flaubert καθώς είναι μία γυναίκα με ισχυρό λόγο και όχι μία γυναίκα η οποία «δε μιλά ποτέ για τον εαυτό της, δεν εκθέτει τα συναισθήματά της, την παρουσία της, την ιστορία της»<sup>210</sup> όπως συμβαίνει στο έργο του Flaubert. Η Σαλώμη η οποία δε φοβάται να πει τη γνώμη της, λειτουργεί τελείως ανεξάρτητα από τη μητέρα της. Έτσι, προχωρά στο χορό των επτά πέπλων παρά τη θέληση της μητέρας της<sup>211</sup> η οποία αναφέρει: «Μη χορέψεις, κόρη μου».<sup>212</sup> Η Ηρωδιάδα συμφωνεί με την πράξη της κόρης της αφού ολοκληρωθεί ο χορός και ζητήσει το κεφάλι του Γιοχαναάν, λέγοντας: «Μπράβο κόρη μου».<sup>213</sup>

Ο λόγος για τον οποίο η Σαλώμη προχωρά στο χορό, κατ' επέκταση και στον αποκεφαλισμό, είναι «η σεξουαλική απόρριψη»<sup>214</sup> την οποία εισπράττει από την πλευρά του Γιοχαναάν. Το αποκορύφωμα έρχεται στο τέλος και στο μονόλογό της<sup>215</sup> με το φιλί της στο νεκρό πλέον κεφάλι του Γιοχαναάν. Σε αυτό το σημείο, η επιθυμία μετατρέπεται σε πάθος, τόσο από την πλευρά της Σαλώμης προς τον Γιοχαναάν, όσο και από τη πλευρά του Ηρώδη προς την ίδια. Σύμφωνα με τη Sine πρόκειται για μία μορφή «εκδίκησης και ικανοποίησης του σεξουαλικού της πάθους πάνω από το νεκρό κεφάλι του προφήτη».<sup>216</sup> Ωστόσο, και σε αυτό το σημείο του έργου η απεικόνιση του Beardsley πλαισιώνει το κείμενο. Πρόκειται για την απεικόνιση με τίτλο “The Climax”<sup>217</sup> (Το αποκορύφωμα), όπου παρουσιάζεται η Σαλώμη να γονατίζει «σε λευκή επιφάνεια και με λάγνη έκφραση να κρατά το κεφάλι του Ιωάννη στα χέρια της. Το αίμα το οποίο πέφτει από το κεφάλι δημιουργεί μία λίμνη αίματος στην οποία μεγαλώνει ένα λουλούδι».<sup>218</sup> Σύμφωνα με τον Donohue πρόκειται για «την ιδέα της μοιραίας, καταστροφικής γυναίκα η οποία συνοψίζεται ως Μέδουσα [...] στο έργο του Beardsley».<sup>219</sup> Σύμφωνα με τον Freud<sup>220</sup> το κεφάλι της Μέδουσας είναι «ένα

---

<sup>208</sup> ό.π., Malik, σελ. 146

<sup>209</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 195

<sup>210</sup> Said, Edward, *Orientalism*, Νέα Υόρκη, Vintage Books, 1978, σελ. 6

<sup>211</sup> Σε παλαιότερες εκδοχές είναι η Ηρωδιάδα η οποία παροτρύνει την κόρη της να χορέψει. Η ίδια η Σαλώμη λειτουργούσε αποκλειστικά ως μέσο και όργανο της μητέρας της.

<sup>212</sup> ό.π., Wilde, σελ. 51

<sup>213</sup> ό.π., Wilde, σελ. 55

<sup>214</sup> ό.π., Sine, 11

<sup>215</sup> βλ. στο κεφάλαιο «Ο μονόλογος της Σαλώμης» της παρούσας εργασίας, την εκδοχή του Strauss.

<sup>216</sup> ό.π., Sine, σελ. 11

<sup>217</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 12

<sup>218</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 195

<sup>219</sup> ό.π., Donohue, σελ. 128

μυθολογικό σύμβολο φόβου».<sup>221</sup> Έτσι μεταμορφώνει το κομμένο κεφάλι του Ιωάννη «από ένα φρικτό, αλλά όχι απειλητικό θέαμα»<sup>222</sup> σε «μία εικόνα όλων των μορφών δύναμης, του νόμου, του πολιτισμού, της εξουσίας, της δύναμης».<sup>223</sup>

Σύμφωνα με τον Dijkstra το έργο του Wilde είναι που έκανε διάσημη τη Σαλώμη καθώς μετέτρεψε «το όνομα μίας γυναίκας/κυνηγού του κεφαλιού ενός άνδρα, σε μία καθημερινής χρήσης λέξη που αντιστοιχεί στην ολέθρια σεξουαλική διαφθορά».<sup>224</sup> Πέρα από τις διάφορες ερμηνείες τις οποίες μπορεί να επιδέχεται το έργο του Wilde, αυτή η *femme fatale* δε θα μπορούσε να μην ασκήσει επιρροή σε άλλους καλλιτέχνες. Ανάμεσά τους είναι ο Gustave Klimt και ο Franz von Stuck οι οποίοι συνέβαλαν από την πλευρά τους, στη διασημότητα της περσόνας της Σαλώμης, ασχολούμενοι και οι ίδιοι με το θέμα.

---

<sup>220</sup> Ο Freud αποδίδει στο κεφάλι της Μέδουσας διπλό ρόλο, από τη μία εκφράζει τον ανδρικό φόβο προς την ευνουχισμένη γυναίκα, από την άλλη επιτείνει το φόβο χρησιμοποιώντας φίδια αντί μαλλιών.

<sup>221</sup> ό.π., Freud, σελ. 311

<sup>222</sup> ό.π., Kuryluk, σελ. 233

<sup>223</sup> ό.π., Kramer, σελ. 137

<sup>224</sup> ό.π., Dijkstra, σελ. 396

## *Εμφανίσεις του προτύπου της Σαλώμης στη ζωγραφική μετά το 1891*

Ο Kultermann προσδιορίζει τη Σαλώμη ως την ενσάρκωση «της γυναικείας κτηνωδίας και λαγνείας, [...] στοιχεία που παραπέμπουν στη *femme fatale* στο τέλος του αιώνα»<sup>225</sup> θεωρώντας ότι ο πίνακας του Gustave Klimt με τίτλο *Judith und Holofernes*<sup>226</sup> (1901 ή 1903) αποτελεί την ιδανική ενσάρκωση όλων των παραπάνω στοιχείων. Ο συγκεκριμένος πίνακας<sup>227</sup> απεικονίζει την Ιουδίθ<sup>228</sup> «ημίγυμνη, να κοιτά τον παρατηρητή και να κρατά το κεφάλι του άνδρα από τα μαλλιά»,<sup>229</sup> ενώ το κεφάλι του Ολοφέρνη «διχοτομείται χαμηλά, στη δεξιά κάτω γωνία του καμβά».<sup>230</sup> Στην πραγματικότητα, το σημείο στο οποίο οι δύο αυτές γυναίκες συναντώνται δεν είναι άλλο από «το θάνατο ενός άντρα με αποκεφαλισμό».<sup>231</sup> Συνήθως, οι δύο αυτές ιστορίες συγκρίνονται ως προς «τη σχέση του γυναικείου πόθου και του αποκεφαλισμού ενός άντρα, αντιπάλου ή αγαπημένου».<sup>232</sup>

Το 1909 ο Klimt προχωρά σε μία απεικόνιση της ίδιας της Σαλώμης. Στον πίνακά του με τίτλο “*Salome*” «το κεφάλι του Ιωάννη έρχεται σε αντίθεση με το γυμνό σώμα της γυναίκας και τα χέρια της τα οποία έχουν ένα επικίνδυνο σχήμα»<sup>233</sup> διατηρώντας τη βασική ιδέα την οποία χρησιμοποίησε και στον προηγούμενο πίνακά του. Σύμφωνα με τον Kultermann η εντύπωση η οποία προκύπτει από το έργο «παραπέμπει στη βία και τη λαγνεία του έργου του Beardsley».<sup>234</sup>

Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτές τις αναπαραστάσεις της Σαλώμης παρεμβάλλεται το έργο του Franz von Stuck το 1906. Ο Stuck απεικονίζει τη Σαλώμη «γυμνή, [...] να χορεύει και να γελά κρατώντας το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη»<sup>235</sup> απεικονίζοντας με

---

<sup>225</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

<sup>226</sup> βλ. Παράρτημα: Εικόνα 9

<sup>227</sup> Ο παραπάνω πίνακας περιλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη καθώς οι Ιουδίθ/Ολοφέρνης και Σαλώμη/Ιωάννης ταυτίζονταν για αρκετά χρόνια. Παρόλο που ο τίτλος που επέλεξε ο Klimt διευκρίνιζε ότι επρόκειτο για το πρώτο ζευγάρι, οι αναφορές γίνονταν είτε χωρίς καμία ένδειξη ταυτοποίησης είτε με την αναφορά του ονόματος της Σαλώμης.

<sup>228</sup> Η Ιουδίθ συχνά παρουσιάζεται ως μία νέα και αξιαγάπητη ηρωίδα, στην πραγματικότητα όμως, πρόκειται για μία εύπορη χήρα της Ιουδαίας η οποία αποφάσισε να λειτουργήσει δραστικά ώστε να σώσει τη χώρα της από την επίθεση του Ναβουχοδονόσορα. Αποφάσισε να δειπνήσει με τον Ολοφέρνη, τον αξιωματικό του στρατού, τον οποίο κατάφερε να αποπλανήσει και τελικά να αποκεφαλίσει.

<sup>229</sup> ό.π. Sine, σελ. 9

<sup>230</sup> ό.π., Kramer, σελ. 134

<sup>231</sup> ό.π., Sine, σελ. 9

<sup>232</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

<sup>233</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

<sup>234</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

<sup>235</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

αυτό τον τρόπο «την αμαρτία και τον πόθο, τα οποία χαρακτηρίζουν τη Σαλώμη».<sup>236</sup> Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη αναπαράσταση είναι ότι παρόλο που ο αποκεφαλισμός έχει ήδη πραγματοποιηθεί, η Σαλώμη εξακολουθεί να χορεύει. Ο Stuck εμφανίζει έναν μαύρο υπηρέτη ο οποίος μεταφέρει το κομμένο κεφάλι στη Σαλώμη «όπως συμβαίνει και στην εκδοχή του Wilde»<sup>237</sup> καθώς ο Wilde αναφέρει στις οδηγίες ότι: «Ένα τεράστιο μαύρο χέρι, το χέρι του δήμιου, προβάλλει από τη στέρνα, φέρνοντας πάνω σε ασημένια ασπίδα το κεφάλι του Γιοχαναάν».<sup>238</sup>

Οι λόγοι οι οποίοι ώθησαν καλλιτέχνες όπως ο Klimt και ο Stuck να ασχοληθούν με το θέμα μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: Αφενός το πρότυπο της Σαλώμης το οποίο είχε λάβει πλέον την οριστική του μορφή, είχε διαμορφωθεί με τρόπο ο οποίος επέτρεπε στον εκάστοτε καλλιτέχνη να πειραματιστεί ξεπερνώντας φόβους οι οποίοι πηγάζουν από κοινωνικούς φραγμούς. Αφετέρου, οι δύο παραπάνω καλλιτέχνες κατάγονται από το γερμανικό χώρο, ένα χώρο ο οποίος έχαιρε μεγάλης διάδοσης του θεατρικού έργου του Oscar Wilde. Αρκεί να αναλογιστούμε ότι μέχρι το 1902 το έργο του Wilde είχε μεταφραστεί σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές στη γερμανική γλώσσα.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> ό.π., Kultermann, σελ. 200

<sup>237</sup> ό.π., Sine, σελ. 12

<sup>238</sup> ό.π., Wilde, σελ. 58-9

<sup>239</sup> ό.π., Sine, σελ. 11

### 3. Η οπερατική εκδοχή της Σαλώμης

#### *Εισαγωγή στην οπερατική εκδοχή της Σαλώμης: δομικά χαρακτηριστικά/προσωδιακή γλώσσα*

Η διάδοση του θεατρικού έργου του Oscar Wilde στο γερμανικό χώρο είναι που ευθύνεται εν μέρει, για την οπερατική εκδοχή της Σαλώμης. Μεταξύ των τεσσάρων προαναφερθεισών μεταφράσεων, ιδιαίτερης αναγνώρισης χαίρει η μετάφραση της Hedwig Lachmann. Πρόκειται για τη μετάφραση η οποία αποτέλεσε τη βάση «της παραγωγής του έργου από τον Max Reinhardt»,<sup>240</sup> μία παραγωγή η οποία σε λιγότερο από δύο χρόνια γιόρτασε την εκατοστή της παράσταση. Ο Richard Strauss φαίνεται να παρακολούθησε τη παράσταση με τη μετάφραση της Lachmann στις 11 Νοεμβρίου του 1902, ωστόσο είχε έρθει σε επαφή με το έργο ένα χρόνο νωρίτερα, όταν ο Anton Lindner του έστειλε μία δική του μετάφραση και του πρότεινε να τη μετατρέψει σε libretto.<sup>241</sup> Ο ίδιος ο Strauss αναφέρει για το βράδυ που παρακολούθησε τη γερμανική εκδοχή του Wilde:

«Μετά την παράσταση γνώρισα τον Heinrich Grünfeld ο οποίος μου είπε: Αγαπητέ Strauss, σίγουρα θα μπορούσατε να γράψετε μία όπερα πάνω στο θέμα! Απάντησα: «Είμαι ήδη απασχολημένος με τη σύνθεσή του.»<sup>242</sup>

Αναφέρεται φυσικά στη γερμανική μετάφραση την οποία είχε παραλάβει από τον Lindner. Ωστόσο, αφού μελέτησε «κάποιες εισαγωγικές σκηνές σε στίχους»<sup>243</sup> επέλεξε να χρησιμοποιήσει την εκδοχή της Lachmann. Ωστόσο, ο Strauss δεν προχώρησε απλώς στην ενορχήστρωση του κειμένου της Lachmann, αντίθετα προχώρησε σε αλλαγές οι οποίες εξυπηρετούσαν καθαρά μουσικούς σκοπούς. Ο Strauss αφαίρεσε ορισμένους χαρακτήρες «οι οποίοι περιλαμβάνονταν στο κείμενο της Lachmann».<sup>244</sup> Πρόσωπα όπως ο Τεγγελίνος, ένας νεαρός Ρωμαίος, ο Νούβιος, οι δούλες της Σαλώμης, ο Νααμάν, ο δήμιος απομακρύνονται από το κείμενο του Strauss. Επιπλέον. Το πρόσωπο το οποίο επισημαίνεται ως Νεαρός Σύρος στο

<sup>240</sup> ό.π., Sine, σελ. 11

<sup>241</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 3-4

<sup>242</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 3-4

<sup>243</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ. 4

<sup>244</sup> ό.π., Tenschert, σελ. 36



κείμενο του Wilde μεταμορφώνεται στο Ναρραβώθ στο έργο του Strauss. Πρόκειται ωστόσο, για μία επιλογή και του Wilde καθώς επιλέγει η Σαλώμη να αναφερθεί στο όνομά του τρεις φορές κατά τη διάρκεια του έργου.<sup>245</sup>

Ωστόσο, ο Strauss προχωρά και σε αλλαγές στο κυρίως κείμενο της Lachmann. Οι αλλαγές σχετίζονται με δύο κυρίως στοιχεία, από τη μία προχωρά σε περικοπές δευτερευουσών προτάσεων, από την άλλη σε περικοπές επαναλήψεων οι οποίες εμποδίζουν τη μουσική εξέλιξη.<sup>246</sup> Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και η παρακάτω φράση του Ναρραβώθ. Στο libretto εμφανίζεται η εξής φράση: “Sie ist wie eine verirrte Taube” (Μοιάζει ξεστρατημένη περιστέρα), αντίθετα στο κείμενο της Lachmann η συγκεκριμένη φράση διαμορφώνεται ως εξής: “Sie ist wie eine Taube, die sich verirrt hat”.<sup>247</sup> Ο Strauss αξιοποιεί τη συγκεκριμένη φράση όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1:

The image shows a musical score for a vocal line. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. Then there is a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The music then changes to a 3/2 time signature, with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The lyrics are: Sie ist, wie ei-ne ve rirr te. Tau be.

#### Παράδειγμα 1- σημείο 20/3<sup>248</sup>

Αυτή η φράση έχει ιδιαίτερη σημασία για την εξέλιξη της όπερας καθώς είναι αυτή που συνοδεύει την είσοδο της πρωταγωνίστριας στη σκηνή, σηματοδοτώντας παράλληλα και την έναρξη της δεύτερης σκηνής. Η αλλαγή του μέτρου αλλά και τονικότητας<sup>249</sup> προσδιορίζουν με ακρίβεια το πέρασμα στη δεύτερη σκηνή. Ο Strauss προχωρά σε αλλαγές όπως στις παραπάνω για καθαρά μουσικούς λόγους, σεβόμενος πάντα τη μετάφραση της Lachmann, προωθώντας ωστόσο τη μουσική εξέλιξη. Την πρακτική αυτή, της αποφυγής «των λεκτικών επαναλήψεων για χάρη της μουσικής συνέχειας»<sup>250</sup> εφαρμόζει ο Debussy στην οπερατική εκδοχή του “*Pelléas et Mélisande*”, μία πρακτική την οποία υιοθετεί αργότερα και ο Strauss στη δική του *literaturoper*.

<sup>245</sup> Πρόκειται για το σημείο όπου η Σαλώμη παρακαλεί το Ναρραβώθ να «Φέρει έξω τον προφήτη».

<sup>246</sup> ό.π., Tenschert, σελ. 39-42

<sup>247</sup> ό.π., Tenschert, σελ. 39

<sup>248</sup> Ο πρώτος αριθμός αναφέρεται στο σημείο της παρτιτούρας, ενώ ο δεύτερος στο ακριβές μέτρο.

<sup>249</sup> βλ. στο κεφάλαιο «Η Συμβολιστική γλώσσα των Wilde/Strauss» της παρούσας εργασίας τη χρήση των τονικοτήτων από το Strauss.

<sup>250</sup> Trowell, Br. “Libretto, Words for music, The issue of ‘number opera’”, στο Grovemusiconline.com, σελ. 3

Σεβόμενος τις ιδιαιτερότητες τις οποίες φέρει ένα θεατρικό έργο το οποίο μετατρέπεται σε libretto προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες μίας όπερας, ο Strauss δόμησε το έργο του με βάση τη *Durchkomponiert* δομή. Συνθέτες όπως ο Debussy και ο Strauss, επηρεασμένοι για μία ακόμη φορά από «τις Ιδέες του Wagner περί Όπερας και Δράματος»<sup>251</sup> προσπαθούν να προάγουν «τη μουσική συνέχεια και υποβιβάζουν τα ξεχωριστά τμήματα σε ένα χαμηλότερο επίπεδο».<sup>252</sup> Τα ξεχωριστά τμήματα στα οποία αναφέρονται οι Warrack και West δεν είναι άλλα από τα παραδοσιακά δομικά χαρακτηριστικά της όπερας. Στοιχεία όπως το ρετσιτατίβο, οι άριες οι οποίες βασίζονται στην παραδοσιακή κυκλική φόρμα, τα χορωδιακά τμήματα θεωρούνται από αυτούς τους συνθέτες στοιχεία προς αποφυγή καθώς δεν ευνοούν τη μουσική εξέλιξη.

Αυτά «τα παλιομοδίτικα στοιχεία»<sup>253</sup> αντικατέστησε η *προσωδιακή γλώσσα*. Ο Strauss αποφεύγει τη χρήση εντυπωσιακών καταλήξεων ή επαναλήψεων οι οποίες εξυπηρετούν αποκλειστικά την ανάδειξη των τεχνικών ικανοτήτων των τραγουδιστών και όχι τη δραματική εξέλιξη. Στην όπερά του η χρήση της φωνής διαφέρει από αυτή της παραδοσιακής ιταλικής όπερας ή και της ρομαντικής γερμανικής όπερας. Σύμφωνα με την Spieth-Weissenbacher τρία είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωδιακής γλώσσας: πρόκειται για το ρυθμό, τη μελωδία και τον τονισμό (*intonation*). Ο ρυθμός και η μελωδία είναι δύο παράγοντες οι οποίοι υπηρετούν την ιδιαίτερο τονισμό της γλώσσας, στη συγκεκριμένη περίπτωση της γερμανικής γλώσσας.<sup>254</sup> Η Spieth-Weissenbacher συμπληρώνει ότι ο συνθέτης οφείλει να εντάξει «το ρυθμό εντός της λεκτικής φυσιογνωμίας, πρέπει τα λεκτικά γεγονότα και τα μουσικά, και η επιλογή των δυνατοτήτων τους, να συμπίπτουν με τη λεκτική πραγματικότητα».<sup>255</sup> Η προσωδία είναι ένα από αυτά τα πεδία τα οποία μπορούμε να προσεγγίσουμε μόνο μέσω μίας από κοινού μελέτης της μουσικής και του κειμένου. Ο Strauss οργανώνει τις ρυθμικές σχέσεις στις φωνητικές φράσεις σεβόμενος τον ιδιαίτερο τονισμό της γερμανικής γλώσσας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το παράδειγμα 2 το οποίο ακολουθεί:

---

<sup>251</sup> Λήμμα “Number Opera” στο *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, Vol. 3, σελ. 636

<sup>252</sup> Warrack J., West, Ew. “Durchkomponiert” στο *Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994, σελ. 211

<sup>253</sup> ό.π., Λήμμα “number opera”, σελ. 636

<sup>254</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Spieth-Weissenbacher. Chr., “Prosodes et symbols mélodiques dans le récitatif de “Pelléas et Mélisande” ou place du figuralisme dans l’écriture vocale de Debussy”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.13, No.1, (Jun. 1982)

<sup>255</sup> ό.π., Spieth-Weissenbacher, σελ. 83-4

**Herodes**

Wa rum kam sie nicht wie der zum Ban kett, wie ich ihr be foh len hat te?

### Παράδειγμα 2- μέτρο 8, έναρξη τέταρτης σκηνής

Πρόκειται για μία από τις πρώτες φράσεις του Ηρώδη, τις οποίες ακούμε με την έναρξη της τέταρτης σκηνής. Ο Strauss πλαισιώνει τη συγκεκριμένη φράση αποκλειστικά με δέκατα έκτα και όγδοα. Αυτή η φράση, όπως και πολλές ακόμα στο έργο του Strauss οργανώνονται με βάση το ρυθμικό και όχι το μελωδικό περίγραμμα. Αρκεί να παρατηρήσουμε ότι αρκετές είναι οι επαναλαμβανόμενες νότες, ενώ οι μελωδικές κινήσεις περιορίζονται σε χρωματικά ημιτόνια ή διατονικές κινήσεις. Ωστόσο, η Spieth-Weissenbacher επισημαίνει ότι σε αντίθεση με το ρυθμικό περιεχόμενο το οποίο μπορεί να εκφράσει τα ιδιαίτερα προσωδιακά χαρακτηριστικά μιας γλώσσας, «η μελωδία είναι ανίκανη να καθοδηγήσει τη γλωσσική πληροφορία η οποία περιέχεται εντός του λεκτικού τονισμού».<sup>256</sup> Στο παράδειγμα 3 ο ιδιαίτερος τονισμός της γερμανικής γλώσσας εκφράζεται ως συνάρτηση του ρυθμικού και του μελωδικού περιεχομένου:

Wie schon ist die Pri nzes sin Sa lo me heu te Nacht!

### Παράδειγμα 3- μέτρο 4, έναρξη όπερας

Πρόκειται για την εναρκτήρια φράση η οποία ακούγεται στο τέταρτο μέτρο της όπερας από τον Ναρραβώθ. Η συγκεκριμένη μελωδία φέρει μία από τις χαρακτηριστικότερες μελωδίες της Σαλώμης του Strauss.<sup>257</sup> Σε αυτή τη φράση αναμφισβήτητα υπάρχει μελωδική γραμμή, ωστόσο η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή σε συνδυασμό με ένα ρυθμικό περίγραμμα το οποίο δε θα σεβόταν τις προσταγές της προσωδιακής γλώσσας, θα μπορούσε να μετατραπεί απευθείας σε μία μελωδία η οποία δε θα θύμιζε σε τίποτα την προσωδιακή γλώσσα. Ο λεκτικός ρυθμός, επομένως, είναι η βάση της προσωδιακής γλώσσας.

<sup>256</sup> ό.π., Spieth-Weissenbacher, σελ. 85

<sup>257</sup> βλ. στο κεφάλαιο «Η συμβολιστική γλώσσα της Σαλώμης των Wilde/Strauss» της παρούσας εργασίας, την αξιοποίηση της συγκεκριμένης φράσης από τον Strauss.

## *Τα μακροδομικά χαρακτηριστικά της όπερας*

Επιστρέφοντας στα μακροδομικά χαρακτηριστικά της όπερας, διαπιστώνουμε για μία ακόμα φορά ότι δε συναντούμε τα παραδοσιακά δομικά χαρακτηριστικά τα οποία αναζητούμε. Αυτή η μονόπρακτη όπερα υποδιαιρείται σε τέσσερις σκηνές. Καθεμία από αυτές τις σκηνές διαφοροποιείται από την προηγούμενη αλλά και την επόμενη από πλευράς πλοκής και περιεχομένου, γεγονός το οποίο σέβεται ο Strauss. Ωστόσο, αν προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε τα παραδοσιακά δομικά στοιχεία μίας όπερας, όπως την εισαγωγή ή ιντερλούδια θα απογοητευτούμε. Αρκεί να θυμηθούμε ότι ο Strauss επιλέγει να εισάγει τον ακροατή στην όπερα χωρίς να χρησιμοποιεί κάποιο εισαγωγικό πρελούδιο. Ήδη έχουμε αναφερθεί στην άποψη του Murray ο οποίος θεωρεί όλη την πρώτη σκηνή ένα πρελούδιο.<sup>258</sup> Μία τέτοια άποψη μπορεί να υποστηριχθεί καθώς σε αυτή τη μικρή πρώτη σκηνή ο ακροατής εντάσσεται στο χώρο, το ανάκτορο του Ηρώδη, και γνωρίζει τους πρωταγωνιστές. Στην πραγματικότητα η δράση δεν έχει αρχίσει ακόμα.

Μελετώντας προσεκτικά την όπερα διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν δύο μικρά ιντερλούδια τα οποία σχετίζονται με την είσοδο και την έξοδο του προφήτη στη σκηνή. Στην πραγματικότητα πρόκειται για δύο μικρά ορχηστρικά τμήματα τα οποία χρησιμοποιούνται ως περάσματα από τη μία σκηνή και όχι για ιντερλούδια με την παραδοσιακή έννοια. Ο συνθέτης άλλωστε, δεν τα επισημαίνει ως ανεξάρτητα ορχηστρικά περάσματα. Καθένα από αυτά τα ιντερλούδια αποτελεί «μία έκθεση των θεμάτων, [...] και της δραματουργικής κατάστασης»<sup>259</sup> όπως αυτή εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της εκάστοτε σκηνής. Το πρώτο ιντερλούδιο ξεκινά στο σημείο 59/4 και είναι αυτό που μας εισάγει στην τρίτη σκηνή. Πρόκειται για το ιντερλούδιο το οποίο συνοδεύει «την έξοδο του Γιοχαναάν»<sup>260</sup> από τη στέρνα και την είσοδό του στη σκηνή. Αντίστοιχα, το δεύτερο ιντερλούδιο ξεκινά στο σημείο 141/1 και συνοδεύει την επιστροφή του Γιοχαναάν στη στέρνα. Σε αυτό το δεύτερο ιντερλούδιο «το

---

<sup>258</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο κεφάλαιο «Η Σαλώμη ως μουσικό δράμα» της παρούσας εργασίας.

<sup>259</sup> Λήμμα “Richard Strauss”, στο *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 4, Macmillan Press Limited, London, 1982, σελ. 569

<sup>260</sup> Carpenter, T., “Tonal and dramatic structure”, στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 92

σημείο εστίασης αλλάζει»<sup>261</sup> καθώς η παρουσία του Ηρώδη κυριαρχεί σε αυτό το πρώτο τμήμα της τέταρτης σκηνής.<sup>262</sup>

Ωστόσο, χαρακτηριστικά της δομής όπως αυτά στα οποία αναφερόμαστε παραπάνω, δεν μπορούν να αποσαφηνιστούν πλήρως εντός μίας τέτοιας προσέγγισης. Είναι απαραίτητο να μελετηθούν σε συνάρτηση με άλλα συμπληρωματικά χαρακτηριστικά όπως είναι η χρήση της αρμονίας, των ηχοχρωμάτων, ακόμα και της ορχήστρας συνολικά. Αντιστοίχως, ζητήματα τα οποία σχετίζονται με την προσωδιακή γλώσσα στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, μπορούν να διασαφηνιστούν σε συνάρτηση τόσο με το ιδιαίτερο γλωσσικό ιδίωμα του Wilde, όσο και με το μουσικό ιδίωμα του Strauss.

---

<sup>261</sup> ό.π., Carpenter, σελ. 92

<sup>262</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το περιεχόμενο, την ενορχήστρωση, τη χρήση συγκεκριμένων μοτίβων βλ. στο κεφάλαιο «Η Συμβολιστική γλώσσα των Wilde/Strauss» της παρούσας εργασίας.

## *Η Συμβολιστική γλώσσα στη Σαλώμη των Wilde/Strauss*

Μέχρι στιγμής έχουμε προσεγγίσει το κείμενο του Wilde κυρίως από πλευράς περιεχομένου και θεμάτων. Οι λόγοι οι οποίοι επηρέασαν την επιλογή του συγκεκριμένου κειμένου ως βάση του libretto του Strauss, δεν εξαντλούνται εδώ. Αναμφισβήτητα το περιεχόμενο και η πλοκή ήταν καθοριστικά για την όπερα του Strauss. Ωστόσο στο ίδιο το κείμενο του Wilde πρέπει να αναζητήσουμε το συνδεδετικό κρίκο που αναζητούμε. Πρόκειται για το συμβολιστικό περιεχόμενο της Σαλώμης του Wilde, η διασαφήνιση του οποίου θα ξεκαθαρίσει τους λόγους για τους οποίους ο Strauss επέλεξε ένα κείμενο με τα συγκεκριμένα υφολογικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά ως βάση του libretto του.

Ο προσδιορισμός της Σαλώμης ως *μουσικό δράμα* από τον ίδιο το Strauss είναι που μας υποχρεώνει να προχωρήσουμε σε μία από κοινού μελέτη του κειμένου και της μουσικής, πέρα από τις ιδιαιτερότητες του κειμένου. Ο Dahlhaus επισημαίνει ότι η φράση του Wagner στο έργο του *Όπερα και Δράμα*, σύμφωνα με την οποία στο μουσικό δράμα «η μουσική είναι ένα μέσο της έκφρασης, και το δράμα ο σκοπός της έκφρασης»<sup>263</sup> ήταν που παρερμηνεύτηκε με αποτέλεσμα η έννοια του δράματος να ταυτίζεται με αυτή του κειμένου ανεξάρτητα από τη μουσική. Στην πραγματικότητα η μουσική αλλά και το κείμενο έχουν αντίστοιχη λειτουργία στο μουσικό δράμα καθώς είναι και τα δύο απλώς «ένα μέσο έκφρασης».<sup>264</sup> Έτσι, η πραγματική λειτουργία της μουσικής και του κειμένου στο μουσικό δράμα είναι που μας υποχρεώνει σε αυτή την από κοινού μελέτη. Το συμβολιστικό περιεχόμενο είναι ο συνδεδετικός κρίκος αυτών των δύο ίσης βαρύτητας λειτουργιών του δράματος.

Όπως, αναφέραμε και παραπάνω, οι συμβολιστές διαμόρφωσαν τις αντιλήψεις τους περί γλώσσας και ιδιώματος εμπνεόμενοι από τις βαγκνερικές ιδέες και αντιλήψεις, τόσο τις αμιγώς μουσικές, όσο και αυτές οι οποίες προκύπτουν από το συγγραφικό έργο του Wagner. Η Anna Balakian αναφέρει ότι οι συμβολιστές «δεν ακολούθησαν τον ήχο της μουσικής, αλλά το οργανωτικό της σύστημα, την υπολογισμένη τοποθέτηση των λέξεων, την αντήχηση του επιλεγμένου κώδικα λέξεων, την επιρροή τους στις υπόλοιπες».<sup>265</sup> Η ερμηνεία ενός υλικού το οποίο φέρει

<sup>263</sup> Dahlhaus, C., *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, μτφρ. Παρασκευόπουλος, Θ., επιμ. Κουβίδης, Δ., Σολωμός, Μ., Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2010, σελ. 267

<sup>264</sup> ό.π., Dahlhaus, *Τα μουσικά δράματα*, σελ. 267

<sup>265</sup> Balakian, Anna, "Hérodiade and Virtual Reality", στο *Mallarmé in the Twentieth Century*, ed. by Robert Green Cohn, United States, Associated University Presses, 1998, σελ. 134

τέτοια οργάνωση προϋποθέτει τη χρήση μίας γλώσσας στην οποία οι μεμονωμένες λέξεις δε θα φέρουν κάποιο ιδιαίτερο περιεχόμενο, αντίθετα από αυτή την πολύπλοκη οργάνωσή της είναι που θα προκύπτει το νοηματικό περιεχόμενο. Πρόκειται φυσικά για τη *συμβολιστική γλώσσα*.

Ο Jean Moréas στο “*Manifeste du symbolisme*” προχωρά σε μία απαρίθμηση των γλωσσικών εργαλείων των συμβολιστών, έτσι αναφέρεται «στις αμόλυντες λέξεις, τους δηλωτικούς πλεονασμούς, στις μυστηριώδεις ελλείψεις, στα αιωρούμενα ανακόλουθα, στη διάχυτη αίσθηση της ακραίας τολμηρότητας και τη πολυμορφία».<sup>266</sup> Σε μία τέτοια προσπάθεια απαρίθμησης των γλωσσικών επιλογών των συμβολιστών μπορούμε να προσθέσουμε στοιχεία όπως αυτό της *στίξης* και τη σύνδεσή της με έννοιες όπως η σιωπή, ή και τη χρήση ουσιαστικών ως *κύρια ονόματα* και όλα αυτά πολλές φορές εντός ενός *ονειρικού περιβάλλοντος*. Ο Oscar Wilde δεν αξιοποιεί στη γλώσσα της Σαλώμης όλες αυτές τις παραμέτρους. Τέτοια χαρακτηριστικά επιβεβαιώνονται πολύ περισσότερο στην Ηρωδιάδα του Mallarmé, την ηγετική φιγούρα του γαλλικού συμβολισμού.

Το έργο του Mallarmé μπορεί να φέρει τον τίτλο *Hérodiade*, ωστόσο δεν αναφέρεται ούτε στη μητέρα της Σαλώμης όπως τη γνωρίσαμε στις βιβλικές αναφορές ούτε και στις λογοτεχνικές αναφορές στις οποίες έχουμε αναφερθεί παραπάνω. Επιπλέον, δεν πρόκειται για μία ακόμη ταύτιση του διδύμου Σαλώμη/Ηρωδιάδα, αντίθετα αυτή η Ηρωδιάδα παρουσιάζεται ως πρόγονος του Ηρώδη, η οποία έχει την ικανότητα να μεταφέρει το μήνυμα της *δολοφονίας* σε όσους τη γνωρίζουν μέσω των βιβλικών αναφορών. Πιστός στην ιδέα ότι «η τέχνη υπάρχει παράλληλα με τον πραγματικό κόσμο, παρά εντός του»<sup>267</sup> δημιουργεί ένα φανταστικό πλαίσιο στο οποίο και εντάσσει τη δική του Ηρωδιάδα. Αυτή η Ηρωδιάδα εντάσσεται εντός ενός απαρχαιωμένου κάστρου, εντός ενός περιβάλλοντος μεσαιωνικού, αβέβαιου και γεμάτου ερωτηματικά, ένα περιβάλλον που θυμίζει πολύ το περιβάλλον το οποίο σκιαγράφησε ο Maeterlinck στο έργο του “*Pelléas et Mélisande*”.

Στην Ηρωδιάδα του Mallarmé, το αινιγματικό αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει από στοιχεία όπως αυτό της χρήσης των σημείων στίξης χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερο κάνει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό χρήση των σημείων στίξης στο έργο του σε σχέση με τον Oscar Wilde. Έτσι, αναφέρει:

---

<sup>266</sup> ό.π., Scott, σελ. 208

<sup>267</sup> ό.π., Lucie-Smith, σελ. 55

«Έγκλημα! Βασανιστήριο! Αρχαία Αυγή! Λαμπερή, καθαρή!»<sup>268</sup>

Ο Mallarmé χρησιμοποιεί τις λέξεις ως επιφωνήματα «προσθέτοντας αύρα [...], ή και οπτικοποιώντας το νόημά τους».<sup>269</sup> Η στίξη δε διαδραματίζει τόσο σημαντικό ρόλο στο έργο του Oscar Wilde, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει απλώς για να τονίσει τη ροή του λόγου. Ο Jonathan Rée, αναφερόμενος στη λειτουργία της στίξης, υποστηρίζει ότι τα σημεία στίξης «μπορούν να εκφέρονται τόσο έμμεσα όσο και άμεσα»,<sup>270</sup> αναφερόμενος σε εκείνες τις περιπτώσεις στις οποίες τα σημεία στίξης εμφανίζονται, χωρίς να προσθέτουν κάτι επιμέρους στο νόημα του κειμένου.

Στο μικρό απόσπασμα από την Ηρωδιάδα του Mallarmé παρατηρούμε ότι η «Αυγή» έχει μετατραπεί σε *κύριο όνομα*, μία γλωσσική τεχνική η οποία χρησιμοποιείται συχνά από τους συμβολιστές.<sup>271</sup> Με την έναρξη του έργου του Wilde παρατηρούμε την ένταξη αυτού του στοιχείου στη γλώσσα του. Πρόκειται για ένα στοιχείο το οποίο περιλαμβάνεται και στη γερμανική μετάφραση της Lachmann. Με βάση όσα έχουμε ήδη πει για τη σχέση Σελήνης/Σαλώμης, η «Σελήνη» δε θα μπορούσε να λείπει από αυτή τη συμβολιστική πρακτική. Με την έναρξη του έργου, ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας αναφέρει: «Δες τη Σελήνη, τι παράξενη όψη που έχει!».<sup>272</sup> Η Σελήνη έχει μετατραπεί από ένα ουσιαστικό σε κύριο όνομα, έτσι «ιεραρχείται υψηλότερα από λέξεις οι οποίες [...] είναι προσπελάσιμες για τον καθένα, σε έναν κόσμο που είναι το μόνο κλειδί».<sup>273</sup> Είναι άλλωστε, αυτή η οποία ταυτίζεται με τη Σαλώμη, κάθε αναφορά σε αυτήν, υπονοεί την πρωταγωνίστρια. Μελετώντας την τρίτη σκηνή του έργου, διαπιστώνουμε ότι η Σαλώμη αναφέρεται εμμονικά σε τρία σημεία στην προσπάθειά της να προσεγγίσει ερωτικά τον προφήτη. Πρόκειται για το «Σώμα», «τα Μαλλιά» και τη «Γλώσσα» του προφήτη, τα τρία σημεία τα οποία αρχικά επευφημεί και στη συνέχεια αναθεματίζει, αυτά χρησιμοποιεί ο Wilde ως κύρια ονόματα. Τέλος, στην κορύφωση του δράματος και στο φιλί της Σαλώμης, το «Στόμα» του προφήτη μετατρέπεται επίσης σε κύριο όνομα.

---

<sup>268</sup> [http://faculty.ncf.edu/hassold/FinDeSiecle/mallarme\\_herodiade.htm](http://faculty.ncf.edu/hassold/FinDeSiecle/mallarme_herodiade.htm)

<sup>269</sup> ό.π., Scott, σελ. 208

<sup>270</sup> Rée, J., "Funny Voices, Punctuation, and Personal Identity", *New Literary History*, Vol. 21, No. 4, *Papers from Commonwealth Center for Literature and Cultural Change*, (Autumn, 1990), σελ. 1043

<sup>271</sup> ό.π., Scott, σελ. 208

<sup>272</sup> ό.π., Wilde, σελ. 9

<sup>273</sup> ό.π., Scott, σελ. 210

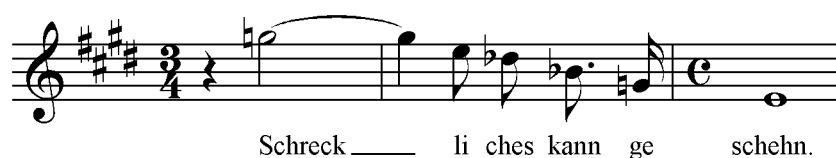


Η περισσότερο εκτεταμένη ως προς τη χρήση συμβολιστική πρακτική η οποία εντοπίζεται στη Σαλώμη του Strauss, είναι αυτή η οποία περιλαμβάνει την έννοια της «επανάληψης [...] και η οποία συσχετίζεται με το βαγκνερικό leitmotiv»<sup>274</sup>. Πρόκειται για την τεχνική η οποία μεταφράστηκε από τους λογοτέχνες σε αυτό που χαρακτηρίσαμε παραπάνω ως λεκτικό/θεματικό leitmotiv. Ο Wilde εντάσσει στο έργο του αυτή την πρακτική. Η χαρακτηριστικότερη φράση είναι αυτή την οποία επαναλαμβάνει ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας όταν ο Ναρραβόθ κοιτά επίμονα τη Σαλώμη και επαινεί την ομορφιά της, πρόκειται για τη φράση «Κάτι τρομερό θα συμβεί»<sup>275</sup> στην οποία έχουμε αναφερθεί ήδη. Ο Strauss αξιοποιεί το λεκτικό leitmotiv το οποίο προτείνει το κείμενο. Όπως επισημαίνει ο Dahlhaus «η χρήση της τεχνικής του leitmotiv [...] είναι μία ειδική περίπτωση η οποία δεν μπορεί να απομακρυνθεί πλήρως από λογοτεχνικούς παραλληλισμούς».<sup>276</sup> Ο Strauss κατασκευάζει για τη συγκεκριμένη φράση ένα ρυθμικό-μελωδικό μοτίβο το οποίο και επαναλαμβάνει κάθε φορά ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας. Παρατίθενται οι τρεις διαφορετικές εκδοχές του:



Schreck \_\_\_\_\_ li ches kann ge schehn.

**Παράδειγμα 4α- σημείο 8/1**



Schreck \_\_\_\_\_ li ches kann ge schehn.

**Παράδειγμα 4β- σημείο 11/1**



Schreck \_\_\_\_\_ li ches wird ge schehn.

**Παράδειγμα 4γ- σημείο 28/3**

<sup>274</sup> Friedman, M., J., "The Symbolist Novel: Huysmans to Malraux", στο *Modernism, A Guide to European Literature*, ed. by Brandbury, M. & McFarlane, J., London, Penguin Books, 1991, σελ. 453

<sup>275</sup> ό.π., Wilde, σελ. 10. Σε υποσημειώσεις θα σημειώνονται τα σημεία στα οποία εντοπίζεται η συγκεκριμένη φράση στο κείμενο του Wilde, παρόλο που δεν πρόκειται για ακριβή μετάφρασή τους.

<sup>276</sup> ό.π., Dahlhaus, "What is Musical Drama?", σελ. 9

Οι δύο πρώτες εμφανίσεις περιλαμβάνονται στην πρώτη σκηνή (βλ. Παραδείγματα 4α και 4β), ενώ η τρίτη στη αρχή της δεύτερης σκηνής (βλ. Παράδειγμα 4γ). Παρατηρούμε ότι ο Strauss δεν τηρεί πιστά το ρυθμικό-μελωδικό μοτίβο το οποίο κατασκεύασε. Η τρίτη και τελευταία εμφάνιση διαφέρει από τις δύο προηγούμενες καταρχήν λόγω της αλλαγής του μέτρου στην οποία προχωρά ο Strauss. Και στις τρεις εμφανίσεις του, οι διαστηματικές σχέσεις τηρούνται πιστά, ωστόσο επιλέγει να εισάγει μία τρίτη χαμηλότερα το μοτίβο τις δύο τελευταίες φορές. Από την άλλη, οι μοναδικές αλλαγές οι οποίες παρατηρούνται στις ρυθμικές σχέσεις είναι η χρήση του δέκατου έκτου στη συλλαβή “ge” και η μεγέθυνση του τελικού φθόγγου τη δεύτερη φορά εμφάνισης του μοτίβου. Πέρα όμως από αυτές τις μικρές αλλαγές, ο ακροατής είναι σε θέση να αντιληφθεί την επανάληψη της μουσικής φράσης.

Αντίστοιχη είναι και η χρήση της φράσης «Τι όμορφη που είναι απόψε η πριγκίπισσα Σαλώμη!»,<sup>277</sup> της πρώτης φράσης του έργου (βλ. Παράδειγμα 5α). Και σε αυτή την περίπτωση, ο Strauss σέβεται το leitmotiv το οποίο υπαγορεύει το κείμενο. Ωστόσο δεν τηρεί πιστά ούτε το ρυθμικό, ούτε το μελωδικό μοντέλο. Τη δεύτερη φορά εμφάνισης του leitmotiv (βλ. Παράδειγμα 5β) μεγεθύνει τη νότα η οποία συνοδεύει τη συλλαβή “Schön”, ενώ στο τέλος η λέξη “Nacht” έχει αντικατασταθεί από τη λέξη “Abend”, γεγονός που απαιτεί ρυθμικές αλλαγές:



#### Παράδειγμα 5α- μέτρο 4 της πρώτης σκηνής του έργου.



#### Παράδειγμα 5β – σημείο 6/3

Στην τρίτη σκηνή του έργου, στο σημείο 122/10, εμφανίζεται ακόμα ένα ισχυρό λεκτικό leitmotiv (βλ. Παράδειγμα 6), πρόκειται για τη φράση της Σαλώμης «Θέλω να το φιλήσω το Στόμα σου, Γιοχαναάν!»,<sup>278</sup> μία φράση που

<sup>277</sup> ό.π., Wilde, σελ. 9

<sup>278</sup> ό.π., Wilde, σελ. 27

επαναλαμβάνεται αρκετές φορές σε αυτή τη σκηνή. Ο Strauss βασιζόμενος στο κείμενο του Wilde δημιουργεί το παρακάτω ρυθμικό-μελωδικό μοτίβο:

Salome

Ich will dein Mund küssen, Joचना an

5  
Ich will dein Mund küssen.

### Παράδειγμα 6- σημείο 122/10

Την επόμενη φορά εμφανίζεται ακριβώς τα ίδια μοτίβο, χωρίς καθόλου αλλαγές τόσο στις διαστηματικές σχέσεις όσο και στα ρυθμικά σχήματα. Η μοναδική διαφορά εντοπίζεται στο τονικό ύψος καθώς τη δεύτερη φορά το μοτίβο εισάγεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα (στο σημείο 125/3).

Ωστόσο, η τεχνική του leitmotiv στη Σαλώμη του Strauss δεν εξαντλείται μόνο στα λεκτικά leitmotiv. Αν προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο οργάνωσης του leitmotiv στη Σαλώμη θα διαπιστώσουμε ότι είναι κυρίως δύο οι τρόποι προσέγγισής του. Από τη μία, οι πρώτοι μελετητές του έργου είχαν ως βάση της προσέγγισής τους το κείμενο του Oscar Wilde με αποτέλεσμα να παραθέτουν έναν τεράστιο κατάλογο leitmotivs. Ο Gilman, για παράδειγμα, παραθέτει είκοσι διαφορετικά μοτίβα στα οποία, εκτός από αυτά τα οποία αναφέρονται στους πρωταγωνιστές, εντάσσονται και άλλα τα οποία αναφέρονται στις συναισθηματικές τους καταστάσεις (θυμός, έκσταση, πόθος κ.ά.). Ωστόσο, αυτές οι προσεγγίσεις χαρακτηρίστηκαν ανεπιτυχείς από νεότερους μελετητές του έργου οι οποίοι θεώρησαν ότι «οριοθετούν το νόημα της μουσικής»<sup>279</sup>. Άλλωστε, ο ίδιος ο Strauss ήταν που επιθυμούσε να προάγει «τη μουσική ένταση παρά τη λεκτική στρατηγική»<sup>280</sup> με τη χρήση ορισμένων μοτίβων. Επιπλέον, ορισμένα από τα μοτίβα εξυπηρετούν καθαρά μουσικούς σκοπούς και δεν έχουν ως στόχο «να ηθικολογήσουν ή να φιλοσοφήσουν τη δράση ή τα συναισθήματα των χαρακτήρων».<sup>281</sup> Αυτές οι νεότερες προσεγγίσεις έχουν ως κέντρο και βάση τους την παρτιτούρα και προτείνουν κάτι διαφορετικό. Απομακρύνονται από αυτό το οποίο χαρακτήρισαν ως

<sup>279</sup> ό.π., Puffett, “Salome as music drama”, σελ.63

<sup>280</sup> ό.π., King, σελ. 392

<sup>281</sup> ό.π., King, σελ. 392

«οδηγούς leitmotiv»<sup>282</sup> (leitmotivic guides) και προτείνουν τρία βασικά μοτίβα τα οποία αναφέρονται στα τρία βασικά πρόσωπα του έργου. Πρόκειται για τους: Ναρραβώθ, Σαλώμη και Γιοχαναάν.<sup>283</sup>

Βασιζόμενος σε αυτό το σκελετό leitmotivs, ο Strauss επιλέγει να μας εισάγει στη δράση, χωρίς να χρησιμοποιήσει κάποια ουβερτούρα ή πρελούδιο. Ο ακροατής ακούει μόνο μία ανιούσα κλίμακα στο κλαρινέτο, και η πρώτη φράση του Ναρραβώθ είναι γεγονός. Πρόκειται για το πρώτο leitmotiv της Σαλώμης, ένα μοτίβο «ασταθές, ευμετάβλητο, παρορμητικό στον χαρακτήρα».<sup>284</sup>

Ας δούμε πώς ορίζει ο Whittall τον όρο leitmotiv:

«Ένα θέμα, ή μία μουσική ιδέα το οποίο ορίζεται ξεκάθαρα και διατηρεί την ταυτότητά του παρά τις αλλαγές οι οποίες προκύπτουν από τις μεταγενέστερες εμφανίσεις του, αναπαριστά ή συμβολίζει ένα πρόσωπο, αντικείμενο, ένα μέρος, μια ιδέα, νοητικές καταστάσεις, υπερφυσική δύναμη, ή άλλα συστατικά μιας δραματικής δουλειάς. Ένα leitmotiv μπορεί να είναι αναλλοίωτο στην επανεμφάνισή του, ή να έχει αλλαγές στο ρυθμό, τα διαστήματα, την αρμονία, την ενορχήστρωση, τη συνοδεία ή μπορεί να συνδυάζεται με άλλα leitmotivs ανάλογα με την κατάσταση. Το leitmotiv διαφέρει από το υπενθυμιστικό μοτίβο [...] το οποίο υπογραμμίζει το μουσικό σχεδιασμό και δεν παρέχει τη βασική, οδηγητική βάση για τον σχεδιασμό.»<sup>285</sup>

Ωστόσο, ο Strauss δε δημιουργεί απλώς ένα μοτιβικό σκελετό τον οποίο και παραθέτει κατά τη διάρκεια του έργου. Αντίθετα εντάσσει αυτά τα μοτίβα σε ένα πλέγμα τονικοτήτων. Για ακόμη μία φορά παραμένει πιστός στις βαγκνερικές προσταγές και κάνει χρήση της τεχνικής των «*συσχετιζόμενων τονικοτήτων*»<sup>286</sup> (associative tonality). Σύμφωνα με τον Warren Darcy, μέσω αυτής της τεχνικής, ο συνθέτης «εφευρίσκει μία αμετάβλητη συσχέτιση συγκεκριμένων τονικοτήτων με συγκεκριμένα δραματικά σύμβολα ή ιδέες, προσδίδοντάς τους συγκεκριμένο εννοιολογικό περιεχόμενο».<sup>287</sup>

---

<sup>282</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 66

<sup>283</sup> Εμείς θα μελετήσουμε την τεχνική του leitmotiv βασιζόμενοι στη δεύτερη και νεότερη προσέγγιση.

<sup>284</sup> ό.π., Gilman, σελ. 61

<sup>285</sup> Whittall, Arn., "Leitmotif", στο Grove Music Online, σελ. 1

<sup>286</sup> ό.π., Teschert, σελ. 47

<sup>287</sup> Darcy, W., *Wagner's-Das Rheingold*, United States, Oxford University Press, 2002, σελ. 52

Οι δύο σημαντικότεροι, ως προς τη χρήση, τονικοί χώροι είναι του ντο και του ντο#. Οι δύο αυτοί χώροι σχετίζονται με τους δύο πρωταγωνιστές της όπερας, τον Γιοχαναάν<sup>288</sup> και τη Σαλώμη αντίστοιχα. Η ντο μείζονα είναι η τονικότητα η οποία συνοδεύει κυρίως «τις εμφανίσεις του Γιοχαναάν, αλλά ο προφήτης δεν τραγουδά σε αυτή την τονικότητα».<sup>289</sup> Στο σημείο 11/3 της πρώτης σκηνής ακούμε τη ντο μείζονα. Ένα *tactus* μετά ακούγεται για πρώτη φορά η φωνή του προφήτη από τη στέρνα. Αντίστοιχα, την πρώτη φορά που εμφανίζεται ο Γιοχαναάν στη σκηνή, με την έναρξη δηλαδή της τρίτης σκηνής, συνοδεύεται από τη ντο μείζονα.

Η τονικότητα η οποία σχετίζεται με τη Σαλώμη δεν είναι η ντο# αποκλειστικά. Μπορεί το πρώτο μοτίβο της να ακούγεται στη ντο# ελάσσονα, ωστόσο, η ίδια εμφανίζεται σε αρκετές περιπτώσεις «στη λα μείζονα, όπως ξεκινά και τελειώνει η δεύτερη σκηνή».<sup>290</sup> Καθώς ο χαρακτήρας της Σαλώμης αναπτύσσεται ανάλογα με τις επιθυμίες της, καθρεφτίζεται στη λα μείζονα, τη ντο# μείζονα και ελάσσονα. Στο Παράδειγμα 7 διαφαίνεται η αρμονική δομή κατά την είσοδο της Σαλώμης στη σκηνή. Πρόκειται για την έναρξη της δεύτερης σκηνής:

#### Παράδειγμα 7- σημείο 20/5, έναρξη της δεύτερης σκηνής

Ο Strauss δεν επέλεξε τυχαία τους δύο αυτούς τονικούς χώρους για να αναφερθεί στο Γιοχαναάν και τη Σαλώμη αντίστοιχα. Εύκολα παρατηρούμε ότι η απόστασή τους είναι απόσταση ημιτονίου. Οι δύο αυτοί χαρακτήρες μπορούν να μετακινούνται εύκολα ο ένας στον τονικό χώρο του άλλου, κατ' επέκταση και στη συναισθηματική του κατάσταση. Στην τρίτη πράξη, στο σημείο 84/1 ο Γιοχαναάν κατηγορεί τη Σαλώμη για τα λάθη της μητέρας της αναφέροντας ότι: «[...] Η γη ξεχειλίσει από την ακολασία της μάνας σου. Το πλήθος των ανομιμάτων της βοά και

<sup>288</sup> Υπάρχουν φορές που ο αρμονικός σκελετός «σπάει» και η ντο μείζονα/ελάσσονα σχετίζεται εκτός από το Γιοχαναάν και με τον Ηρώδη, ή με τη στέρνα ανεξάρτητα από τον Γιοχαναάν.

<sup>289</sup> ό.π., Kramer, σελ. 159

<sup>290</sup> Carpenter, T., "Tonal and dramatic structure", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 95

φτάνει ως τα ώτα του Θεού».<sup>291</sup> Η τονικότητα η οποία ακούγεται στην αρχή των λόγων του Γιοχαναάν είναι η ντο ελάσσονα, η τονικότητα η οποία σχετίζεται με τον προφήτη. Ωστόσο, προς το τέλος της φράσης του και συγκεκριμένα όταν ακούγεται η λέξη *Θεός* (Gott), η τονικότητα μετατοπίζεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα, στη ντο# ελάσσονα, την τονικότητα της Σαλώμης (βλ. Παράδειγμα 8).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts with a piano introduction in the left hand marked *mf*. The vocal line begins with the lyrics "Dei ne Mut ter hat die Er de er füllt mit dem". The second system continues with "Wein ih rer Lus te, und das Un mass ih rer Sun". The third system concludes with "den schreit zu Gott." The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *sfz*, *p*, *fp*, and *ffp*, and features complex piano textures with arpeggiated figures and sustained chords.

#### Παράδειγμα 8- σημείο 84/1

Ο Kramer αναφέρει ότι ο Strauss προτείνει μέσω των τονικών επιλογών του και του διπόλου ντο/ντο# «τη Σαλώμη και τον Γιοχαναάν ως αναπόφευκτο

<sup>291</sup> ό.π., Wilde, σελ. 24

ζευγάρι».<sup>292</sup> Έτσι, η μετατόπιση από τον έναν τονικό χώρο στον άλλο υπονοεί τον εκάστοτε πρωταγωνιστή. Στο παραπάνω παράδειγμα, στη λέξη *Θεός* η μετατόπιση στη ντο# ελάσσονα υπογραμμίζει αυτό ακριβώς που προκύπτει από το κείμενο. Υπογραμμίζει ότι οι φράσεις του Γιοχαναάν αναφέρονται στην πρωταγωνίστρια. Ο Kramer συμπληρώνει ότι ο Strauss μέσω της αντιπαράθεσης των δύο παραπάνω τονικών χώρων, έχει ως στόχο να διαχωρίσει «την Αγνότητα από τη Λαγνεία, το Λόγο από τη Σάρκα» καθώς χαρακτηρίζει το τονικό χώρο του ντο ως «αυστηρό, επίσημο» ενώ του ντο# ως «λάγνο και ευμετάβλητο».<sup>293</sup>

Ωστόσο, τέτοιες σχέσεις τονικοτήτων εμφανίζονται κατά τη διάρκεια του έργου και σε άλλα σημεία. Ο Innes υποστηρίζει ότι τα πάντα εντός του έργου αναπαρίστανται με τρόπο συμβολιστικό, έτσι και «η πραγματικότητα, (είναι) σχεδιασμένη στα χρώματα του λευκού, του κόκκινου, του μαύρου».<sup>294</sup> Πρόκειται για τα τρία βασικά χρώματα τα οποία παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια του έργου. Αρχικά, εμφανίζεται το λευκό, μετά το κόκκινο και τέλος συγχωνεύονται στο μαύρο. Καθένα από αυτά τα χρώματα εμφανίζεται σε διαφορετικά σημεία του έργου. Ο Strauss, δημιουργεί έναν αρμονικό σκελετό αντίστοιχο με αυτό που περιγράψαμε παραπάνω στον οποίο και εντάσσει αυτές τις σχέσεις χρωμάτων. Το πρώτο χρώμα το οποίο εισάγεται στο έργο είναι το λευκό, όταν ο Ναρραβόθ παρομοιάζει τα πόδια της πριγκίπισσας «με λευκά περιστέρια»,<sup>295</sup> λίγο παρακάτω το φεγγάρι «μοιάζει με άνθος αργυρό»<sup>296</sup>. Στην τρίτη σκηνή, όταν η Σαλώμη εκφράζει τα συναισθήματά της προς το Γιοχαναάν οι σχέσεις των χρωμάτων διαδραματίζουν ιδιαίτερο ρόλο. Αρχικά χαρακτηρίζει το σώμα του Γιοχαναάν «λευκό, σαν τα κρίνα του λιβαδιού»<sup>297</sup>, έπειτα αναφέρει πως τα μαλλιά του είναι «μαύρα τσαμπιά σταφύλια»<sup>298</sup>, «το στόμα του είναι κόκκινο»<sup>299</sup>. Παρακάτω, στην τέταρτη σκηνή, ο Ηρώδης αισθάνεται παγωμένη την ατμόσφαιρα, τότε είναι που αναρωτιέται «Αχ, σαν να πετάει ένα τεράστιο μαύρο πουλί πάνω από το δώμα;»<sup>300</sup>. Τέλος, στο μονόλογο της Σαλώμης αναφέρεται και πάλι στα μαλλιά και στο στόμα του, έτσι αναφέρει ότι «Πιο μαύρα μαλλιά στον

---

<sup>292</sup> ό.π., Kramer, σελ. 159

<sup>293</sup> ό.π., Kramer, σελ. 159

<sup>294</sup> ό.π., Innes, σελ. 357

<sup>295</sup> ό.π., Wilde, σελ. 9

<sup>296</sup> ό.π., Wilde, σελ. 16

<sup>297</sup> ό.π., Wilde, σελ. 25

<sup>298</sup> ό.π., Wilde, σελ. 26

<sup>299</sup> ό.π., Wilde, σελ. 27

<sup>300</sup> ό.π., Wilde, σελ. 48

κόσμο δεν υπήρχαν, Πιο κόκκινο από το στόμα σου στον κόσμο δεν υπήρχε»<sup>301</sup>. Ας δούμε τον αρμονικό σκελετό ο οποίος υποστηρίζει αυτή τη δομή.

<i>Κείμενο</i>	<i>Σημείο στην παρτιτούρα</i>	<i>Αρμονική εξέλιξη</i>	<i>Σχέσεις με ντο/ντο#</i>
<i>με λευκά περιστέρια</i>	1/3	σολ# μείζονα μεθ' εβδόμης	V7 της ντο#
<i>άνθος αργυρό</i>	29/14	ρε ύφεση μείζονα	εναρμόνια της ντο#
<i>Λευκό (σώμα), σαν τα κρίνα του λιβαδιού</i>	93/2	σολ# μείζονα μεθ' εβδόμης	V7 της ντο#
<i>Τίποτα [...] τόσο λευκό όσο το σώμα σου!</i>	94/8	λα ύφεση μείζονα	Εναρμόνια της V7
<i>Μαύρα τσαμπιά σταφύλια</i>	103/1	λα ύφεση μείζονα	εναρμόνια της V7
<i>κόκκινο (στόμα)</i>	117/8	ντο # ελάσσονα	η τονικότητα της Σαλώμης
<i>πετάει ένα τεράστιο μαύρο πουλί</i>	234/5	σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης	VII7 της Ντο
<i>μαύρα μαλλιά</i>	335/7	σι # ελάσσονα	εναρμόνια της ντο
<i>κόκκινο στόμα</i>	336/5	μι μείζονα	σχετική της ντο#

Θα μπορούσαμε ακόμη και να μαντέψουμε ότι ο Strauss θα συνέδεε το λευκό το οποίο αναφέρεται στην πρωταγωνίστρια με τη δική της τονικότητα, τη ντο#. Ωστόσο, ο Strauss επιλέγει να εντάξει στον τονικό χώρο του ντο# και τα τρία χρώματα, ακόμη και το μαύρο. Αυτό συμβαίνει μόνο όταν η Σαλώμη εκφράζει το θαυμασμό της προς το Γιοχαναάν και τα *μαύρα μαλλιά* του στη συγκεκριμένη

<sup>301</sup> ό.π., Wilde, σελ. 60



περίπτωση. Αντίθετα, παρακάτω, το μαύρο χρώμα συνδέεται με τον τονικό χώρο του ντο τόσο μέσω της VII7 η οποία εμφανίζεται όταν ο Ηρώδης αναφέρεται στο *μαύρο πουλί*, αλλά και μέσω της σι# ελάσσονας, της εναρμόνιας του ντο όταν η Σαλώμη αναφέρεται στα *μαύρα μαλλιά* του νεκρού πλέον προφήτη.

Στην τεχνική των συσχετιζόμενων τονικοτήτων ο Strauss εντάσσει και τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές της όπερας χωρίς να προχωρά σε μία τόσο γενικευμένη και εκτεταμένη χρήση. Από την αρχή της όπερας η θρησκεία και οι Ιουδαίοι σχετίζονται με τον τονικό χώρο της ρε ελάσσονας.<sup>302</sup> Χαρακτηριστική είναι η φράση η οποία εμφανίζεται στο σημείο 5/4, στην πρώτη σκηνή. Πρόκειται για το Παράδειγμα 9:

The image shows a musical score for Example 9. It consists of three staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom staff is for a vocal line, also in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 5/4. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line begins with a rest followed by a series of notes corresponding to the lyrics below.

Sie strei ten u ber ih re Re li gion. \_\_\_\_\_

#### Παράδειγμα 9- σημείο 5/4

Η ρε μείζονα συνοδεύει τα πρώτα λόγια του προφήτη κατά την είσοδό του στη σκηνή, και τα τελευταία λόγια του πριν την έξοδό του. Και στις δύο περιπτώσεις η ρε μείζονα εμφανίζεται στην καταληκτική συλλαβή των λόγων του προφήτη. Στην πρώτη περίπτωση, στο σημείο 68/1, η ρε μείζονα ακούγεται με την ολοκλήρωση της φράσης “Heißt ihn hierherkommen, auf daß er die Stimme Dessen höre, der in den Wüste und in den Häusern der Könige gekündet hat” ( Πείτε του να ‘ρθει εδώ, να ακούσει τη φωνή Εκείνου που κήρυξε στην έρημο και σε βασιλικά παλάτια). Τη δεύτερη φορά ακούγεται στο σημείο 135/9, στη τελευταία συλλαβή της φράσης “Wenn er zu dir kommt, und er kommt zu allen, die ihr rufen, dann bücke dich zu seinen Füßen, daß er dir deine Sünden vergebe” ( Όταν έρθει σε σένα όπως έρχεται σε

<sup>302</sup> ό.π., Puffett, σελ. 44, 47, 93

όσους τον καλούν, να προσπέσεις στα πόδια Του για να δώσει άφεση στα αμαρτήματά σου).<sup>303</sup>

Παραπάνω είδαμε ότι ο Strauss επέλεξε να παραμείνει πιστός στο λεκτικό μοτίβο το οποίο πρότεινε το κείμενο του Wilde. Αντίστοιχα, παραμένοντας πιστός στις προσταγές του κειμένου, καταφέρνει να συσχετίσει τη Σαλώμη και τη σελήνη. Στις αναφορές στη σελήνη χρησιμοποιεί την τονικότητα ρεμείζονα, μία εναρμόνια τονικότητα με αυτή της Σαλώμης, ταυτίζοντας την έτσι τη Σαλώμη με τη σελήνη. Τα πρώτα λόγια της Σαλώμης ακούγονται με την έναρξη της δεύτερης σκηνής. Αμέσως μετά το άκουσμα του λεκτικού leitmotiv από τον Ακόλουθο της Ηρωδιάδας, η Σαλώμη λέει: «Πόσο χαίρομαι να κοιτάζω το φεγγάρι». (Wie gut ist, in den Mond zu sehn) Παρατηρούμε ότι ο καταληκτικός φθόγγος της φράσης της Σαλώμης είναι ο φθόγγος λα<sup>b</sup>, με αρμονικό υπόβαθρο τη συγχορδία ρε<sup>b</sup> μείζονα (βλ. Παράδειγμα 10). Έτσι, ο Strauss βρήκε τον καταλληλότερο τρόπο «να υπονοήσει τη ντο# στο περιβάλλον της λα<sup>b</sup> μείζονας»,<sup>304</sup> κατ' επέκταση την ίδια τη Σαλώμη.<sup>305</sup>

#### Παράδειγμα 10- σημείο 30/1

Επιστρέφοντας στην τεχνική του leitmotiv και στα τρία βασικά μοτίβα στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι δεν υπάρχουν σταθερά leitmotifs τα οποία να αναφέρονται στα συγκεκριμένα πρόσωπα.<sup>306</sup> Αξιοπερίεργο είναι το γεγονός ότι ο Ηρώδης, ένας από τους βασικούς πρωταγωνιστές του έργου «δεν έχει

<sup>303</sup> ό.π., Carpenter, σελ. 93-4

<sup>304</sup> ό.π., Tenschert, σελ. 47

<sup>305</sup> Εκτός από τη Σαλώμη ο Strauss χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη τεχνική και αλλού. Η ρε ελάσσονα σχετίζεται με τους Ιουδαίους και τη θρησκεία, ενώ η ρε μείζονα με τον Γιοχαναάν. Η ντο μείζονα και ελάσσονα με τον Ηρώδη αλλά και με τον Ιωάννη και τη στέρνα.

<sup>306</sup> Ο Gilman, στην πρώτη μελέτη των δομικών στοιχείων της Σαλώμης, προχωρά σε μία αναλυτική μελέτη της τεχνικής του leitmotiv, χωρίς ωστόσο να συμπεριλαμβάνει στη μελέτη του τις διάφορες παραλλαγές του θέματος. Το αποτέλεσμα είναι ότι συγκεντρώνει περίπου 20 διαφορετικά μοτίβα.

ένα αυστηρά χαρακτηριστικό μοτίβο».<sup>307</sup> Αντίθετα η μοναδική εφαρμογή της τεχνικής του leitmotiv πραγματοποιείται στο τέλος, με το μοτίβο του θανάτου.<sup>308</sup> Αυτές οι μελωδίες εμφανίζονται αρκετές φορές με διάφορους τρόπους κατά τη διάρκεια του έργου «ως τμήματα, ως εξέχουσες μελωδίες ή συνοδείες».<sup>309</sup> Άλλωστε, σε καθένα από αυτά τα τρία πρόσωπα αποδίδονται περισσότερα του ενός leitmotivs.<sup>310</sup>

Ας ξεκινήσουμε με αυτό που εμφανίζεται πρώτο, αυτό της Σαλώμης. Το πρώτο leitmotiv, όπως έχουμε ήδη αναφέρει ακούγεται στα κλαρινέτα στο πρώτο μέτρο του έργου. Πρόκειται για το παρακάτω:



#### Παράδειγμα 11- πρώτο leitmotiv της Σαλώμης, μέτρο 1/σκηνή 1

Ίσως αυτό «το εναρκτήριο θέμα να εμφανίζεται περισσότερο συχνά, με τον Ναρραβώθ ή τη Σαλώμη σε ένα πλήθος λειτουργιών».<sup>311</sup> Επειδή η ακριβής αναφορά στις εμφανίσεις του συγκεκριμένου μοτίβου είναι εξαιρετικά δύσκολη, θα περιοριστούμε στις περισσότερο σημαντικές και ενδιαφέρουσες. Το πρώτο αυτό μοτίβο εμφανίζεται αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της πρώτης σκηνής στο κλαρινέτο, με μοναδική εξαίρεση μία εμφάνιση στο όμποε.<sup>312</sup> Χαρακτηριστικότερη εμφάνιση, πέραν της πρώτης, είναι η τελευταία της πρώτης σκηνής του έργου, όταν ο Ναρραβώθ ανακοινώνει την επικείμενη εμφάνιση της Σαλώμης.<sup>313</sup>

Ωστόσο, όπως προαναφέραμε, αυτό δεν είναι το μοναδικό leitmotiv το οποίο συσχετίζεται με την πρωταγωνίστρια. Το δεύτερο leitmotiv της<sup>314</sup> ακούγεται στο

<sup>307</sup> ό.π., Puffett, “Salome as music drama”, σελ. 66

<sup>308</sup> βλ. Παρακάτω στο κεφάλαιο «Ο μονόλογος της Σαλώμης»

<sup>309</sup> ό.π., King, σελ. 390

<sup>310</sup> Εκτός από τα τρία σημαντικότερα leitmotivs υπάρχουν και άλλα τα οποία σχετίζονται με αντικείμενα ή γεγονότα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η χρήση του tamtam το οποίο συνοδεύει τα λόγια του Ιωάννη όταν αυτός βρίσκεται στη στέρνα.

<sup>311</sup> ό.π., King, σελ. 390

<sup>312</sup> Πέρα από τις πλήρεις εμφανίσεις του αρχικού leitmotiv, υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες εμφανίζεται μόνο ένα τμήμα του. Η πιο ενδιαφέρουσα πραγματοποιείται στο σημείο 53, όπου εμφανίζεται μόνο η ουρά του θέματος σε μεγέθυνση στο όμποε.

<sup>313</sup> Βλ. παρακάτω, σχέση των δύο leitmotivs, του Ναρραβώθ και της Σαλώμης.

<sup>314</sup> Πρόκειται για το μοτίβο το οποίο ο Gilman χαρακτήρισε ως Salome’s Charm.

σημείο 20/5 από «τα βιολιά, τις βιόλες, την celesta και συνοδεύει την είσοδό της στη σκηνή».<sup>315</sup> Πρόκειται για το ακόλουθο μοτίβο:



### Παράδειγμα 12- σημείο 20/5, έναρξη δεύτερης σκηνής

Στο παράδειγμα 12 μπορούμε να δούμε την αρμονία η οποία συνοδεύει το μοτίβο. Το ίδιο το μοτίβο μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο τμήματα τα οποία μπορούν να διαμορφωθούν ως εξής:<sup>316</sup>



### Παράδειγμα 12 α- το δεύτερο μοτίβο της Σαλώμης, σημείο 20/5

Το δεύτερο μοτίβο της Σαλώμης είναι που τη συνοδεύει σε όλη τη διάρκεια της δεύτερης σκηνής. Ανάμεσα στις διάφορες εμφανίσεις του, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο. Η πρώτη από αυτές τις δύο, πραγματοποιείται στο σημείο 29/9 και συνοδεύει τη φράση με την οποία η Σαλώμη προχωρά στη σύγκρισή της με τη σελήνη (βλ. Παράδειγμα 12β) . Το μοτίβο της Σαλώμης ακούγεται στις βιόλες και τα celli και εμφανίζεται κάτω από τη λέξη *σελήνη* (Mond), υπαγορεύοντας την ταύτιση των δύο.

### Παράδειγμα 12 β- σημείο 29/9

<sup>315</sup> ό.π., Gilman, σελ. 64-5

<sup>316</sup> Οι καμπύλες κάτω δείχνουν τα δύο ξεχωριστά τμήματα.

Τη δεύτερη και εξαιρετικά «ασυνήθιστη επιλογή»<sup>317</sup> του Strauss παρατηρούμε στο σημείο 30/1, όπου το leitmotiv της Σαλώμης εμφανίζεται στη φωνή και μάλιστα στη δική της φωνή.



### Παράδειγμα 12 γ- σημείο 30/1

Το δεύτερο και εξίσου εκτεταμένο ως προς τη χρήση, leitmotiv είναι το μοτίβο του Ναρραβώθ. Σε αντίθεση με το μοτίβο της Σαλώμης, το μοτίβο του Ναρραβώθ είναι ένα, και σε κάθε εμφάνισή του φέρει ποιοτικές αλλαγές σε χαρακτηριστικά όπως στο ρυθμό, το ηχόχρωμα κ.α.. Τόσο ο ρόλος του Ναρραβώθ όσο και η μουσική απεικόνισή του και η χρήση του leitmotiv, σχετίζονται και διαμορφώνονται έχοντας ως βάση τους «την αγάπη τους για τη Σαλώμη».<sup>318</sup> Το leitmotiv του Ναρραβώθ εμφανίζεται για πρώτη φορά στα έγχορδα στην πρώτη σκηνή, την πρώτη φορά που ο Ναρραβώθ αναφέρεται στο όνομα της Σαλώμης. Πρόκειται για το παρακάτω μοτίβο:



### Παράδειγμα 13- το leitmotiv του Ναρραβώθ, μέτρο 6/ πρώτη σκηνή

Το μοτίβο αυτό «περιορίζεται στο πρώτο τρίτο μέρος της όπερας»,<sup>319</sup> μέχρι και την αυτοκτονία του Ναρραβώθ. Πέραν της αρχικής εμφάνισης του συγκεκριμένου leitmotiv, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τρεις ακόμα εμφανίσεις του, τις «τρεις φορές που ο Ναρραβώθ κυριεύεται από άγχος»<sup>320</sup> εξαιτίας της Σαλώμης. Αρκεί να θυμηθούμε ότι η πρώτη σκηνή ολοκληρώνεται με την αναγγελία της εισόδου της Σαλώμης. Πρόκειται για τη πρώτη φορά που ο Ναρραβώθ κυριεύεται από άγχος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Strauss αξιοποιεί αυτές τις ιδιαιτερότητες του κειμένου. Στο σημείο 18/6 ο Strauss επιλέγει να εμφανίσει το

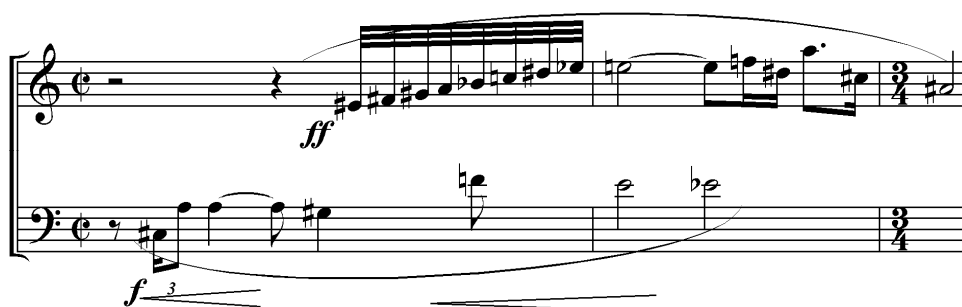
<sup>317</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 73

<sup>318</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 73

<sup>319</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 71

<sup>320</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 72

μοτίβο της Σαλώμης και του Ναρραβώθ ταυτόχρονα (βλ. Παράδειγμα 14). Το μοτίβο του Ναρραβώθ ακούγεται στα φαγκότα ενώ της Σαλώμης στο κλαρινέτο το ηχόχρωμα του οποίου σχετίζεται με το συγκεκριμένο leitmotiv. Αμέσως μετά την είσοδο του μοτίβου του Ναρραβώθ ακούμε το πρώτο μοτίβο της Σαλώμης, προοικονομώντας τη δική της εμφάνιση. Πρόκειται για το παρακάτω:



#### Παράδειγμα 14- σημείο 19/4

Η δεύτερη φορά που ο Ναρραβώθ βιώνει στρες έρχεται στη δεύτερη σκηνή, όταν η Σαλώμη καταφέρνει να τον πείσει να απελευθερώσει το Γιοχαναάν από τη στέρνα. Η Σαλώμη λέει: «Το ξέρεις πολύ καλά! Ξέρω πως θα το κάνεις».<sup>321</sup> Στο σημείο 58/1 συνυπάρχει το δεύτερο μοτίβο της Σαλώμης, με αυτό του Ναρραβώθ (βλ. Παράδειγμα 15). Το μοτίβο της Σαλώμης ακούγεται στα έγχορδα, τα φαγκότα και το μπάσο κλαρινέτο. Αντίστοιχα, το μοτίβο του Ναρραβώθ ακούγεται στο όμποε, το αγγλικό κόρνο και το hechelphon. Πρόκειται για το παρακάτω:

<sup>321</sup> Αναφερόμενη στην έξοδο του Γιοχαναάν.

6

Narraboth (*gibt den Soldaten ein Zeichen*)

Lasst den Pro phe ten her aus kom men.

### Παράδειγμα 15- σημείο 18/1

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ενορχηστρωτικές επιλογές του Strauss στο συγκεκριμένο σημείο (βλ. Παράδειγμα 16). Βρισκόμαστε λίγα μόλις μέτρα πριν την έναρξη του πρώτου ιντερλουδίου, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό που δώσαμε στο μικρό ορχηστρικό τμήμα το οποίο συνοδεύει την είσοδο του Γιοχαναάν στη σκηνή. Εκτός από τα μοτιβικά χαρακτηριστικά η χρήση της ορχήστρας υπογραμμίζει την έντονη συναισθηματική φόρτιση την οποία βιώνει ο προφήτης. Ας δούμε ένα μικρό απόσπασμα της εν λόγω σκηνής:

Salome

Ich giab be, der Te trarch hat Angst vor ihm.

5

Narraboth

Der Tetrarch hat es ausdrücklich verboten, dass

10

irgendwer den Dekkel zu die sem Brunnen auf hebt.

15

5

5

Salome

Du wirst... 322

### Παράδειγμα 16- σημείο 51/1

Πρόκειται για το τμήμα το οποίο ξεκινά στο πρώτο μέτρο του σημείου 51 και περιλαμβάνει την εξής φράση της πρωταγωνίστριας: «Μου φαίνεται πως ο Τετράρχης τον φοβάται»<sup>323</sup>, καθώς και τη φράση του Ναρραβώθ η οποία ακολουθεί: «Ο τετράρχης απαγορεύει ρητά να σηκώσουμε το σκέπασμα αυτού του ξεροπήγαδου».

<sup>322</sup> Τα αποσιωπητικά μετά τη συλλαβή “Wirst” στην παρτιτούρα εμφανίζονται δεν περιλαμβάνονται στο κείμενο στο libretto, χρησιμοποιούνται υπονοώντας τη συνέχεια της φράσης η οποία παραλείπεται.

<sup>323</sup> Αναφέρεται στον προφήτη.



Στο τέταρτο μέτρο του παραδείγματος 16 ακούμε από τις τρομπέτες, τα κόρνα και την μπάσο τούμπα ένα μι ύφεση με την ένδειξη *f* το οποίο μας προετοιμάζει για την είσοδο της φράσης του Ναρραβώθ. Το γεγονός ότι ο Ναρραβώθ εμφανίζεται να τραγουδά πάντα φράσεις με την ένδειξη *f* όπως συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενισχύουν το έντονα προσωδιακό τους ύφος. Αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της, δύο πεντάγχα τα οποία θυμίζουν το μοτίβο της Σαλώμης, εισάγουν τη φράση της πρωταγωνίστριας. Ο Strauss επιλέγει μία ιδιαίτερα λιτή ενορχήστρωση στα σημεία στα οποία ακούγεται η φωνή της πρωταγωνίστριας, ας μη ξεχνάμε ότι σε αυτό το σημείο η Σαλώμη προσπαθεί να πείσει τον Ναρραβώθ να πραγματοποιήσει την επιθυμία της, να εμφανιστεί ο προφήτης στη σκηνή.

Την τρίτη και τελευταία φορά που ο Ναρραβώθ βιώνει συναισθηματική φόρτιση είναι όταν βλέπει τη γυναίκα που αγαπά να προσπαθεί να εκφράσει τον πόθο της για έναν άλλο άντρα (βλ. Παράδειγμα 17). Βρισκόμαστε φυσικά στην τρίτη σκηνή και στα λιγιστά μέτρα που προηγούνται της σκηνής της αυτοκτονίας του Ναρραβώθ. Όλα ξεκινούν στο σημείο 123 όπου ο Ναρραβώθ εκδηλώνει ολοφάνερα τον έρωτά του για τη Σαλώμη. Ο Strauss επιλέγει και πάλι τη συνύπαρξη των μοτίβων του ίδιου και της Σαλώμης. Ωστόσο, πέρα ακόμα μία συνύπαρξη των δύο αυτών μοτίβων, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τελευταία μέτρα πριν την αυτοκτονία του. Τη στιγμή που ο Ναρραβώθ εξομολογείται τα συναισθήματά του στην πρωταγωνίστρια, αυτή φαίνεται να μην τα λαμβάνει καθόλου υπόψη της. Ο Strauss προχωρά σε μία επικάλυψη της κατάληξης της τελευταίας φράσης του Ναρραβώθ από την πρώτη συλλαβή της Σαλώμης. Για να αποδώσει την απάθεια της Σαλώμης επιλέγει να προχωρήσει σε μία βίαιη μετατόπιση τονικού χώρου, έτσι από τη μι ύφεση ελάσσονα στην οποία στην οποία τραγουδά ο Ναρραβώθ μας μετακινεί βίαια στη ρε μείζονα, τη τονικότητα που σχετίζεται με τον προφήτη. Η φράση που ακούγεται είναι η γνωστή «Θέλω να το φιλήσω το στόμα σου, Γιοχαναάν». Παρακάτω, παρατίθεται η τελευταία φράση του Γιοχαναάν και αυτή της Σαλώμης η οποία ακολουθεί:

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the piano accompaniment, starting with a *ff* dynamic and ending with *mf*. The middle staff is for Salome, with the lyrics "Ich will dei nen". The bottom staff is for Narraboth, with the lyrics "Ich kann \_\_\_\_\_ es nicht er tra gen." The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

### Παράδειγμα 17- σημείο 125/1

Παρατηρούμε ότι ο Strauss επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη ρε μείζονα στο σημείο στο οποίο ο Ναρραβώθ εκδηλώνει τον έρωτά του για τη Σαλώμη. Με αυτόν τον τρόπο «αποκόπτει την εξέλιξη της μι ύφηση μείζονας».<sup>324</sup> Πέντε μέτρα παρακάτω ο Ναρραβώθ αυτοκτονεί ενώ η Σαλώμη εξακολουθεί να τραγουδά στη ρε μείζονα. Την ίδια στιγμή η ορχήστρα παίζει το μοτίβο του Ναρραβώθ στη ντο ελάσσονα. Σταματά για λίγο και επαναλαμβάνει τη φράση της ένα ημιτόνιο ψηλότερα, σαν να μη συνέβη τίποτα.

<sup>324</sup> ό.π., King, σελ. 381

Σε αντίθεση με τα leitmotivs τα οποία έχουμε δει μέχρι στιγμής, αυτό του Γιοχαναάν συμμετέχει περισσότερο στο δεύτερο μισό της όπερας.<sup>325</sup> Ο Γιοχαναάν σε αντίθεση με τον Ναρραβώθ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «συναισθηματικά άκαμπτος»<sup>326</sup> καθώς παραμένει ανεπηρέαστος και σταθερός στις θέσεις του σε όλη τη διάρκεια του έργου. Όπως συμβαίνει και με το μοτίβο της Σαλώμης, υπάρχουν δύο leitmotiv τα οποία αποδίδονται στον Γιοχαναάν. Η πρώτη εμφάνιση πραγματοποιείται στο σημείο 12 (βλ. Παράδειγμα 12), την πρώτη φορά που ακούμε τον Γιοχαναάν από τη στέρνα. Το μοτίβο ακούγεται στα celli:

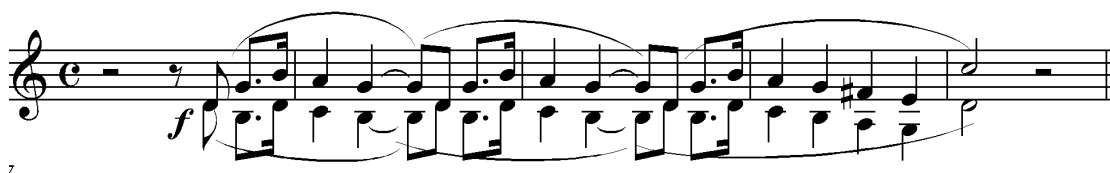


#### Παράδειγμα 18- σημείο 12/1

Στο συγκεκριμένο leitmotiv ο Strauss επιλέγει να χρησιμοποιήσει ένα συγκεκριμένο και χαρακτηριστικό ηχόχρωμα. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά με το μοτίβο του Γιοχαναάν τα εξής:

Ένας προσκυνητής στην έρημο [...] μου φαίνεται κωμικός. Ωστόσο, επειδή έχω ήδη διακωμωδήσει τους πέντε Ιουδαίους και [...] τον Πατέρα-Ηρώδη, ένιωσα ότι έπρεπε να ακολουθήσω αντίθετα το νόμο και να γράψω ένα τυπολατρικό μοτίβο για τέσσερα κόρνα το οποίο θα χαρακτηρίζει τον Γιοχαναάν».<sup>327</sup>

Πρέπει να φτάσουμε στην τρίτη σκηνή και στο σημείο 66 ώστε να ακούσουμε το leitmotiv του Γιοχαναάν αποκλειστικά στα κόρνα (βλ. Παράδειγμα 19), το χαρακτηριστικό όργανο του Γιοχαναάν. Αυτή τη φορά άλλωστε, συνοδεύει την έξοδο του προφήτη από τη στέρνα και την είσοδό του στη σκηνή. Στις προηγούμενες εμφανίσεις του εμφανίζεται στο τσέλο ή στο συνδυασμό εγχόρδων και κόρνων.



#### Παράδειγμα 19- σημείο 66/1

<sup>325</sup> Άλλωστε, ο Ιωάννης στο πρώτο μισό του έργου ακούγεται από τη στέρνα.

<sup>326</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 75

<sup>327</sup> ό.π., Puffett, υποσ. 46, σελ. 184

Πρόκειται στην πραγματικότητα, για το δεύτερο leitmotiv του Γιοχαναάν, ένα μοτίβο το οποίο θυμίζει πολύ έντονα το πρώτο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δεύτερο leitmotiv είναι «περισσότερο κοντά σε αυτό που χαρακτηρίζουμε ως θέμα με μία ισορροπημένη και περιοδική δομή».<sup>328</sup> Ωστόσο, ο Strauss δεν προχωρά σε τόσο εκτεταμένη χρήση αυτού του δεύτερου μοτίβου σε σχέση με το πρώτο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι τα leitmotifs αυτά, εμφανίζονται έντονα στην τέταρτη και τελευταία σκηνή του έργου, μετά την ολοκλήρωση του χορού της Σαλώμης. Το μικρό ιντερλούδιο το οποίο προετοίμασε την είσοδο του Γιοχαναάν στη σκηνή χαρακτηρίζεται από το πρώτο μοτίβο του προφήτη. Τρία είναι τα μοτίβα τα οποία συμμετέχουν στο συγκεκριμένο ορχηστρικό τμήμα. Πρόκειται για το δεύτερο μοτίβο της Σαλώμης το οποίο έχουμε ήδη επισημάνει, το πρώτο μοτίβο του προφήτη αλλά και το μοτίβο της αγάπης (βλ. Παράδειγμα 20).



#### Παράδειγμα 20- σημείο 63/1

Η χρήση της ορχήστρας σε αυτό το τμήμα της όπερας θα μπορούσαμε να πούμε ότι προοικονομεί τον ήχο της ορχήστρας στην αμέσως επόμενη σκηνή. Μέχρι στιγμής, στις δύο πρώτες σκηνές ο ρόλος των κρουστών δεν είναι ιδιαίτερα έντονος. Περιορίζονται στη συνοδεία της πρώτης εισόδου της φωνής του Γιοχαναάν όσο ο ίδιος βρίσκεται στη στέρνα. Την πρώτη φορά που ακούγεται η φωνή του Γιοχαναάν από τη στέρνα, εμφανίζεται αυτό που ο Puffett χαρακτηρίζει ως «μουσική εικόνα»,<sup>329</sup> πρόκειται για το ηχητικό εφέ το οποίο προκύπτει από τη χρήση του tamtam και το οποίο συνοδεύει τη φωνή του προφήτη κατά τη διάρκεια του έργου. Στο παρακάτω παράδειγμα φαίνεται η πρώτη φράση του Γιοχαναάν η οποία ξεκινά στο τρίτο μέτρο του σημείου 11 της όπερας, σε συνδυασμό με τη χρήση του tamtam (βλ. Παράδειγμα 21).

<sup>328</sup> ό.π., Puffett, "Salome as music drama", σελ. 74

<sup>329</sup> Puffett, D., "Synopsis", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ.66

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and begins with a *ppp* dynamic. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a *Tamtam* effect. The lyrics are: "Nach mir — wird Ei ner kom men, der ist star — ker als ich."

### Παράδειγμα 21- σημείο 11/1

Επιστρέφοντας στο πρώτο ιντερλούδιο ενδεικτικά παραθέτουμε τα επτά μέτρα τα οποία ξεκινούν στο σημείο 62/1 (βλ. Παράδειγμα 22). Αρχικά ακούγεται στα κόρνα το μοτίβο του Γιохαναάν ενώ αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του ο Strauss προχωρά σε αλλαγή του μέτρου και χρήση κρουστών σε ένα εξαιρετικά ηχηρό *sfz* στην έναρξη του καινούργιου μέτρου.

Musical score for the beginning of Example 22. The score is in 4/4 time and features a dynamic shift from *p* to *f* in the bass line and from *mf* to *sfz* in the piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *Tamtam* effect.

Musical score for the continuation of Example 22. The score is in 4/4 time and features a dynamic shift from *p* to *f* in the bass line and from *mf* to *sfz* in the piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *Tamtam* effect.

### Παράδειγμα 22- σημείο 62/1

Στην τρίτη σκηνή, τα δύο leitmotivs της Σαλώμης συνδέονται με αυτό του Γιохαναάν όπως ακριβώς συνέβη και με το leitmotiv του Ναρραβώθ. Χαρακτηριστικό είναι το σημείο στο οποίο ο Γιохαναάν απευθυνόμενος στη Σαλώμη

λέει: «Δε νιώθεις κανένα φόβο, κόρη της Ηρωδιάδας;» και η Σαλώμη του απαντά: «Άσε με να το φιλήσω το στόμα σου, Γιωχαναάν». Ο Strauss επιλέγει και εισάγει πρώτα το μοτίβο του προφήτη, έπειτα το δεύτερο μοτίβο της Σαλώμης και στην πορεία και το πρώτο, το αποτέλεσμα είναι το εξής:

128/1

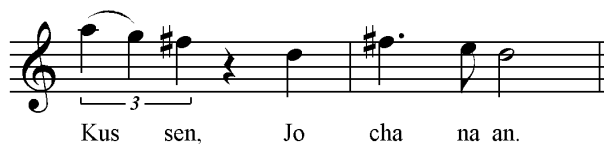
Jochanaan

Wird dir nicht ban ge.

Salome

Lass mich dei nen Mund

Tochter der Hero di as?



**Παράδειγμα 23- σημείο 128/1**

Λίγα μέτρα πιο κάτω, ο προφήτης αποχωρεί από τη σκηνή. Η τέταρτη σκηνή αρχίζει. Δύο είναι τα εξαιρετικά ενδιαφέροντα σημεία αυτής της σκηνής, ο χορός της Σαλώμης και ο μονόλογός της.

## Ο χορός των Επτά Πέπλων

Στο κεφάλαιο με τίτλο «*Η Παρακμή, το γκροτέσκο, ο εξωτισμός, ο φετιχισμός στη Σαλώμη των Wilde/Strauss*»<sup>330</sup> αναφέραμε ότι το ανατολίτικο/εξωτικό στοιχείο εντοπίζεται στο χορό της Σαλώμης. Ο Strauss αξιοποιεί τις δυνατότητες που του προσφέρει η σύνδεση του χορού με την ανατολή. Στην αναφορά μας στο δράμα του Wilde επισημάναμε ότι οι οδηγίες του Wilde περιορίζονται στη φράση «*Η Σαλώμη χορεύει το χορό των επτά πέπλων*».<sup>331</sup> Ο Strauss επεκτείνει αυτές τις λακωνικές οδηγίες του Wilde, δίνοντας αναλυτικές πληροφορίες για τις κινήσεις της Σαλώμης κατά τη διάρκεια του χορού. Στην έναρξη του χορού ο Strauss σημειώνει ότι: «*Οι μουσικοί αρχίζουν να παίζουν ένα άγριο χορευτικό σκοπό. Η Σαλώμη είναι ακόμα ακίνητη*».<sup>332</sup> Τα πέντε πρώτα μέτρα του χορού χαρακτηρίζονται από το έντονο ρυθμικό στοιχείο (βλ. Παράδειγμα 24). Ο Strauss δημιουργεί ένα ρυθμικό μοτίβο το οποίο εφαρμόζεται στα τυμπάνια, το ταμπουρίνο και στα έγχορδα το οποίο και επαναλαμβάνει κατά τη διάρκεια των δέκα πρώτων μέτρων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εφαρμογή της τεχνικής του *pizzicato* στα έγχορδα η οποία δημιουργεί την ψευδαίσθηση του κρουστού ήχου. Το παράδειγμα το οποίο παρατίθεται περιλαμβάνει τα δέκα πρώτα μέτρα του χορού των επτά πέπλων. Στο μέτρο 6 εμφανίζεται μία μελωδία στο όμποε, το όργανο το οποίο διαδραματίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο κατά τη διάρκεια του χορού της Σαλώμης:

<sup>330</sup> βλ. σελ. 18-22 της παρούσας εργασίας

<sup>331</sup> ό.π., Wilde, σελ. 51

<sup>332</sup> ό.π., Strauss, σελ. 202



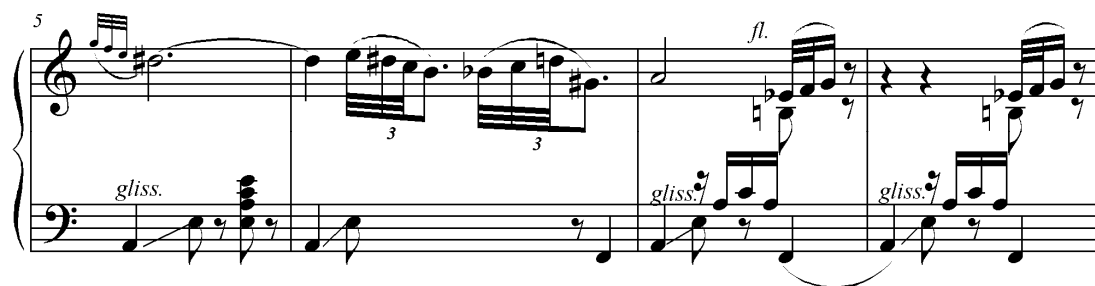
**Παράδειγμα 24- μέτρο 1, έναρξη του χορού των επτά πέπλων**

Αυτή η έντονη παρουσία των κρουστών περιορίζεται μετά την ολοκλήρωση των πρώτων τριάντα μέτρων. Ο Strauss χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο ρυθμικό μοτίβο στα κρουστά, ωστόσο η ένδειξη *pp* υποσκελίζει το ρόλο τους. Η τεχνική pizzicato στα έγχορδα εγκαταλείπεται, και τη θέση της παίρνει η χρήση του glissando. Επιπλέον, αλλαγές στο μέτρο και το tempo ενισχύουν την αλλαγή του κλίματος. Χαρακτηριστική είναι η μελωδική γραμμή του όμποε, αυτή η οποία χαρακτηρίζεται από τον Kramer ως μελωδία του «γητευτή φιδιών».<sup>333</sup> Ο Strauss σημειώνει στην παρτιτούρα το εξής: «Η Σαλώμη χορεύει το χορό των επτά πέπλων».<sup>334</sup> Πρόκειται για το σημείο B/14<sup>335</sup> το οποίο παρουσιάζεται στο παράδειγμα 25:

<sup>333</sup> ό.π., Kramer, σελ. 44

<sup>334</sup> ό.π., Strauss, σελ. 204

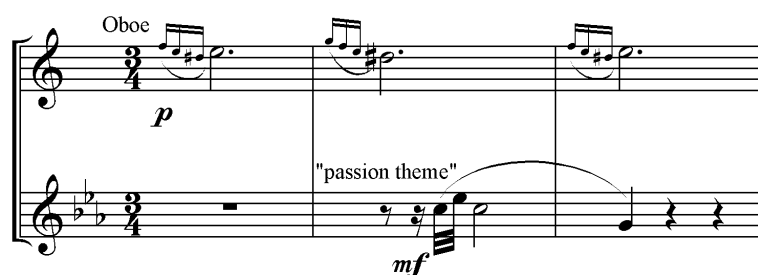
<sup>335</sup> Ο Richard Strauss προχώρησε στη σύνθεση του χορού των επτά πέπλων μετά την ολοκλήρωση της υπόλοιπης όπερας. Το αποτέλεσμα είναι να οργανώνεται με βάση το αλφάβητο και όχι αριθμητικά όπως συμβαίνει τόσο στα σημεία τα οποία προηγούνται, όσο και σε αυτά που ακολουθούν.



### Παράδειγμα 25- σημείο B/14

Μελετώντας την αρμονία του συγκεκριμένου παραδείγματος διαπιστώνουμε ότι τη φα ελάσσονα η οποία ακούγεται στα έγχορδα διαδέχεται η συγχορδία φα-σολ-σι-μι ύφεση. Πρόκειται για μία ολοτονική συγχορδία η χρήση της οποίας υπογραμμίζει το εξωτικό στοιχείο το χορού.<sup>336</sup>

Στο σημείο E/2 εμφανίζεται για μία ακόμη φορά η χαρακτηριστική μελωδία του όμποε. Αυτή τη φορά συνυπάρχει με ένα καινούργιο μοτίβο το οποίο ακούγεται στο κλαρινέτο.<sup>337</sup> Πρόκειται για το μοτίβο του πάθους, ένα από τα κυρίαρχα μοτίβα του μονόλογου της Σαλώμης.<sup>338</sup>



### Παράδειγμα 26- σημείο E/2

Εκτός από το μοτίβο του πάθους, κατά τη διάρκεια του χορού ακούγεται και το μοτίβο της αγάπης, ένα μοτίβο το οποίο εμφανίστηκε πρώτη φορά στο πρώτο ιντερλούδιο.<sup>339</sup> Το συγκεκριμένο μοτίβο ακούγεται συνολικά πέντε φορές σε αυτό το ορχηστρικό τμήμα. Για πρώτη φορά ακούγεται στο σημείο K/6 αποκλειστικά στα έγχορδα. Στις επόμενες εμφανίσεις του, τα έγχορδα συνυπάρχουν με κάποιο ξύλινο πνευστό. Ωστόσο, το ηχόχρωμα των εγχόρδων είναι αυτό που ξεχωρίζει.

Παρακάτω στο σημείο X/3 ο Strauss αναφέρει ότι: «Έπειτα από ένα σύντομο διάλειμμα φαινομενικής εξάντλησης, η Σαλώμη συνέρχεται και μοιάζει να έχει

<sup>336</sup> ό.π., Locke, σελ. 3

<sup>337</sup> Πρόκειται για το κλαρινέτο σε Λα.

<sup>338</sup> βλ. στο κεφάλαιο: «Ο μονόλογος της Σαλώμης» της παρούσας εργασίας.

<sup>339</sup> βλ. Παραπάνω, σελ. 67

κυριευτεί από νέα ορμή».<sup>340</sup> Σε αυτό το σημείο επανέρχεται η μελωδία η οποία εμφανίστηκε στο όμποε με την έναρξη του χορού.<sup>341</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της ορχήστρας στο σημείο Y/6 (βλ. Παράδειγμα 27). Η μελωδία ακούγεται αυτή τη φορά στο όμποε και το φλάουτο και συνοδεύεται από μία κατιούσα κίνηση στα πρώτα βιολιά. Αυτή η κατιούσα μελωδία των βιολιών ολοκληρώνεται 16 μέτρα αργότερα καταλήγοντας μέσω μίας χρωματικής κίνησης στο φθόγγο μι, δύο οκτάβες χαμηλότερα από εκεί που ξεκίνησε.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system contains a melodic line with three measures, each marked with *sfz*. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with sixteenth notes, marked with *pp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts with a measure marked with a '4' above the staff. The second system also starts with a measure marked with a '4' above the staff.

### Παράδειγμα 27- Y/6

Στο σημείο d χαρακτηριστικό είναι ένα μοτίβο δέκατων έκτων. Με την έναρξη του σημείο e ο Strauss εμφανίζει αυτό το μοτίβο στο ξυλόφωνο. Σε αυτό το σημείο ο Strauss αξιοποιεί τη χρήση των κρουστών στο έπακρο. Χρησιμοποιεί τυμπάνια, ταμπουρίνο, τρίγωνα, ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στις καστανιέτες και το μοτίβο στο ξυλόφωνο. Πρόκειται για το Παράδειγμα 28:

<sup>340</sup> ό.π., Strauss, σελ. 227-8

<sup>341</sup> βλ. Παράδειγμα 23

Timpani

Castanets

Xylophone

Tambourine

*cresc.*

*f*

3

3

Detailed description: This musical score is for a percussion ensemble and piano. It is in 2/4 time. The percussion parts include Timpani (bass clef), Castanets (two staves), Xylophone (treble clef), and Tambourine (bass clef). The piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The score consists of five measures. The piano part begins with a *cresc.* marking and features triplet patterns in the bass line. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The percussion parts have specific rhythmic patterns: Timpani plays a dotted quarter note followed by an eighth note; Castanets play a rhythmic pattern starting in the third measure; Xylophone plays a rhythmic pattern starting in the second measure; and Tambourine plays a rhythmic pattern starting in the first measure.

### Παράδειγμα 28- σημείο e/1

Ο χορός των επτά πέπλων ολοκληρώνεται στο σημείο k υπό τις τελευταίες οδηγίες του Strauss. Στην παρτιτούρα αναγράφεται: «Για μια στιγμή μένει ακίνητη σαν υπνωτισμένη κοντά στη στέρνα όπου είναι φυλακισμένος ο Γιοχαναάν κι ύστερα τρέχει και πέφτει στα πόδια του Ηρώδη».<sup>342</sup> Το μοτίβο του πάθους στο φλάουτο, το όμποε και το heckelphon ακούγεται για μία ακόμη φορά. Τώρα ακούγεται υπό τον ήχο του λα ύφεση στα φλάουτα και την celesta.

Ωστόσο, η κορύφωση του έργου έρχεται στο μονόλογο της Σαλώμης ο οποίος αρχίζει αμέσως μετά την εντολή του Ηρώδη για τον αποκεφαλισμό του προφήτη. Πρόκειται για ένα μονόλογο ο οποίος διαρκεί παραπάνω από είκοσι λεπτά και στον οποίο παρεμβάλλονται δύο φράσεις μόνο του Ηρώδη και της Ηρωδιάδας. Η κορύφωση του έργου πραγματοποιείται με το φιλί της Σαλώμης στο νεκρό πλέον κεφάλι του Γιοχαναάν. Ωστόσο, μία τέτοια πράξη δε θα έμενε ατιμώρητη, έτσι μετά

<sup>342</sup> ό.π., Strauss, σελ. 239-240

από εντολή του Ηρώδη, ο μονόλογος αλλά και το έργο ολοκληρώνονται με το θάνατο της πρωταγωνίστριας.

## Ο μονόλογος της Σαλώμης

Η Σαλώμη ήταν για τον Strauss μία «δεκαεξάχρονη πριγκίπισσα με τη φωνή της Ιζόλδης»,<sup>343</sup> αυτή η πριγκίπισσα κατά τη διάρκεια του δράματος περνά από διάφορα στάδια. Μεταμορφώνεται σε μία γυναίκα η οποία προσπαθεί «παθιασμένα να ξελογιάσει το Γιοχαναάν, να κατακτήσει τον Ηρώδη μέχρι να καταλήξει στο δικό της Liebestod»<sup>344</sup> στον τελευταίο μονόλογό της. Αυτό το οποίο κάνει τον τελευταίο αυτό μονόλογο της Σαλώμης «μία διαστρεβλωμένη έκδοση του βαγκνερικού Liebestod είναι η υλοποίηση ενός καπρίτσιου».<sup>345</sup> Πρόκειται για το φιλί στα νεκρά πλέον χείλη του Γιοχαναάν. Αυτό το φιλί επιζητά η Σαλώμη με αγωνία σε όλη τη διάρκεια της τρίτης σκηνής. Ωστόσο, δεν μπορούμε να πούμε ότι αυτός ο στόχος της επιτυγχάνεται απόλυτα, καθώς η ίδια δεν επιθυμεί «το νεκρό σώμα του Γιοχαναάν, αλλά τη ζωντανή σάρκα του».<sup>346</sup> Έτσι, στον τελευταίο αυτό μονόλογό της, η πρωταγωνίστρια καταφέρνει και «αποκτά τον άντρα που επιθυμεί, [...] ολοκληρώνοντας την αφύσικη αγάπη της, το διεστραμμένο πάθος».<sup>347</sup> Η επιθυμία της για τον Γιοχαναάν υπερτερεί «της ανικανότητάς της να τον αποκτήσει».<sup>348</sup>

Στο σημείο 305/1<sup>349</sup> η Σαλώμη εμφανίζεται «να προσπαθεί να ακούσει στην άκρη της στέρνας»,<sup>350</sup> σύμφωνα με τις οδηγίες του Strauss στην παρτιτούρα. Η Σαλώμη αναφέρει: «Τίποτα δε σαλεύει. Δεν ακούω τίποτα». Στο τμήμα το οποίο ακολουθεί και ολοκληρώνεται στο τέλος του σημείου 313 με την είσοδο του νεκρού κεφαλιού στη σκηνή, η προσωδιακή γλώσσα είναι περισσότερο ξεκάθαρη από ποτέ. Η φωνή της πριγκίπισσας ακούγεται αρχικά σε μία ιδιαίτερα χαμηλή περιοχή για τη σοπράνο, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση της προσωδιακής εκφοράς.

Στο σημείο 305/1 η φωνή της Σαλώμης ακούγεται πάνω από ένα τρέμολο στο μπάσο τύμπανο και μία σταθερή ροή τριακοστών δευτέρων στο κοντραμπάσο (βλ. Παράδειγμα 29).

---

<sup>343</sup> ό.π., Puffett, "Introduction", σελ.5

<sup>344</sup> ό.π., King, σελ. 393

<sup>345</sup> Slavoj, Z., *Interrogating the real*, London, Aarontype Limited, 2005, σελ. 287

<sup>346</sup> Ayrey, Cr., "Salome's final monologue", στο *Richard Strauss, Salome*, ed. by Puffett, D., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, σελ. 109

<sup>347</sup> Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, The Early Twentieth Century, Oxford University Press, Oxford, 2005, σελ. 44

<sup>348</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 111

<sup>349</sup> Στο συγκεκριμένο σύστημα αναφοράς επανέρχεται ο Strauss στο σημείο 248.

<sup>350</sup> ό.π., Strauss, σελ. 294

Es ist kein Laut zu ver neh men Ich ho re nichts.

**Παράδειγμα 29- σημείο 305/1**

Για ακόμη μία φορά η χρήση των κρουστών είναι χαρακτηριστική. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο στο οποίο η Σαλώμη αναφέρει: «Χτύπα, χτύπα, Νααμάν, χτύπα σου λέω...». Τα όργανα τα οποία συμμετέχουν σε αυτό το σημείο είναι τα κόρνα, τα τυμπάνια και το κοντραμπάσο το οποίο εξακολουθεί να έχει τα δέκατα έκτα. Πρόκειται για το σημείο 306/1 (βλ. Παράδειγμα 30):

Salome  
Schlag' zu, schag' zu Na a man, schlag'

zu, sag' ich dir..

**Παράδειγμα 30- σημείο 306/1**



Ο κυρίως μονόλογός της Σαλώμης ξεκινά στο σημείο 314, τη στιγμή που η Σαλώμη αποκτά το νεκρό κεφάλι του Γιοχαναάν. Όπως συμβαίνει σε όλη τη διάρκεια της όπερας, έτσι και σε αυτό το τελευταίο τμήμα της «η αρμονική ένταση αναπαριστά τη συναισθηματική πρόοδο και τις μεταπτώσεις του δράματος, ενώ η θεματική, τονική και δομική επανάληψη αναφέρεται σε στοιχεία του χαρακτήρα και της πλοκής».<sup>351</sup> Ξεκινώντας από την αρμονική πλοκή του τμήματος διαπιστώνουμε ότι το βασικό δίπολο τονικοτήτων είναι και εδώ το δίπολο του ντο/ντο#. Οι δύο αυτοί τονικοί χώροι οι οποίοι σχετίζονται με τον Γιοχαναάν και τη Σαλώμη αντίστοιχα έρχονται να χρησιμοποιηθούν εκ νέου υπονοώντας κάτι άλλο, την κατάσταση του θανάτου σε αντίθεση με αυτή της ζωής. Ωστόσο, αυτή η αρμονική πλοκή δεν είναι ανεξάρτητη της δραματικής εξέλιξης, αντίθετα «ακολουθεί τη δομή του κειμένου».<sup>352</sup>

Ο μονόλογος της Σαλώμης ξεκινά με μία ακόμη αναφορά στο φιλί, η ίδια λέει απευθυνόμενη στο νεκρό κεφάλι: «Δεν με άφησες να φιλήσω το στόμα σου Γιοχαναάν». Για ακόμη μία φορά κεντρικό στοιχείο είναι το στόμα και το ενδεχόμενο φιλί της Σαλώμης στο Γιοχαναάν. Ωστόσο, το φιλί/στόμα του Γιοχαναάν φέρει διπλή σημασία, από τη μία είναι «το επιθυμητό μέρος του σώματος του Γιοχαναάν από την άλλη είναι η προέλευση της καταδίκης του». Αυτό, σε συνδυασμό με «την άρνηση του Γιοχαναάν να δει τη Σαλώμη ως πρόσωπο ανεξάρτητο από τη μητέρα της»<sup>353</sup> είναι τα στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν τον μονόλογο της Σαλώμης.

Ο Strauss χρησιμοποιεί σε αυτό το εισαγωγικό σημείο του μονόλογου έναν ισοκράτη στο φθόγγο ντο στα κοντραμπάσα. Τη στιγμή που η Σαλώμη διακηρύσσει ότι: «Τώρα, λοιπόν, θα το φιλήσω το στόμα σου Γιοχαναάν!», ο ισοκράτης μετακινείται στο φθόγγο του ντο#, τον τονικό χώρο της πριγκίπισσας. Ωστόσο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέλιξη αυτού του δεύτερου ισοκράτη ο οποίος εξελίσσεται στον τονικό χώρο της πριγκίπισσας. Μόλις ακούγεται η παραπάνω φράση της Σαλώμης ακούγεται το μοτίβο του πάθους<sup>354</sup> (βλ. Παράδειγμα 31). Το συγκεκριμένο μοτίβο ακούγεται έξι φορές συνολικά στα σημεία 315-6 από την ίδια ομάδα οργάνων. Πρόκειται για το φλάουτο, το όμποε, το κλαρινέτο, τις τρομπέτες και τα βιολιά (τα πρώτα ή τα δεύτερα). Τις τρεις πρώτες φορές ακούγεται ως εξής:

---

<sup>351</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 112

<sup>352</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 113

<sup>353</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 113

<sup>354</sup> ό.π., Kramer, σελ. 167



### Παράδειγμα 31- μοτίβο πάθους

Παρατηρούμε ότι εντάσσεται στον τονικό χώρο της Σαλώμης, αυτόν της ντο# μείζονας καθώς αποτελεί μία αναστροφή της τονικής. Τις τρεις τελευταίες φορές το μοτίβο εντάσσεται στη φα ελάσσονα, ωστόσο ο ισοκράτης της ντο# εξακολουθεί να υπάρχει υπονοώντας για μία ακόμη φορά την πρωταγωνίστρια. Ο Strauss χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο μοτίβο ώστε να οδηγήσει την ορχήστρα σε ένα καινούργιο *f*. Αυτό συμβαίνει τις τρεις πρώτες φορές που ακούμε το μοτίβο στη ντο# ελάσσονα. Την πρώτη φορά που το μοτίβο ακούγεται στη φα ελάσσονα ακούμε *ff* όπως συμβαίνει και στη επόμενη εμφάνιση του μοτίβου. Εκεί πραγματοποιείται και η είσοδος της φωνής της Σαλώμης οδηγώντας την ορχήστρα σε ένα *dim.*.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση ορχήστρας/φωνής ένα μέτρο πριν από το σημείο 319 καθώς τα βιολιά «τραγουδούν» τη φράση της Σαλώμης η οποία ακολουθεί. Πρόκειται για το παρακάτω παράδειγμα:

### Παράδειγμα 32- σημείο 318/ 6

Στο σημείο 323, η Σαλώμη απευθύνεται στο Γιοχαναάν σαν αυτός να βρίσκεται στη ζωή ρωτώντας τον «Μα γιατί δε με κοιτάζεις Γιοχαναάν; [...] Σήκωσε τα βλέφαρα, [...] Μήπως με φοβάσαι, Γιοχαναάν;». Ωστόσο, λίγο παρακάτω, το κλίμα αυτό αντιστρέφεται και η Σαλώμη αναγνωρίζει ότι ο Γιοχαναάν δεν είναι πια στη ζωή λέγοντας: «Εγώ είμαι ακόμα ζωντανή, ενώ εσύ είσαι νεκρός [...]». Ο Strauss δεν μπορεί παρά να αποτυπώσει αυτές τις μεταβολές στη μουσική του. Έτσι, ξεκινά από τον τονικό χώρο της ντο# ελάσσονας, τον τονικό χώρο της Σαλώμης και της ζωής, για να φτάσει στη ντο ελάσσονα, τον τονικό χώρο του Γιοχαναάν και του θανάτου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Strauss, στο σημείο όπου η βασική τονικότητα είναι η ντο# ελάσσονα, επιλέγει να «συσχετίσει την V7 της, με την εναρμόνιά της, τη λα ύφεση ελάσσονα μεθ' εβδόμης».<sup>355</sup> Αυτό το συγχορδιακό υλικό χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στο σημείο 321 (βλ. Παράδειγμα 33), όταν ακούμε από τη Σαλώμη τη φράση «Α! Και τώρα θα το φιλήσω!», αναφερόμενη φυσικά στο Στόμα του Γιοχαναάν.

### Παράδειγμα 33- σημείο 321/ 2

Έπειτα, στο σημείο 325 ο Strauss χρησιμοποιεί και πάλι τις δυνατότητες που του παρέχει η εναρμόνια σχέση της λα ύφεση και της σολ δίεση μείζονας (βλ. Παράδειγμα 34). Αυτή τη φορά η Σαλώμη απευθυνόμενη στο νεκρό κεφάλι λέει: «Γιατί δε με κοιτάξεις; Μήπως με φοβάσαι, Γιοχαναάν, και γι' αυτό δε θες να με κοιτάξεις;». Ο Strauss καταφέρνει και υπονοεί τη ντο# μείζονα/ελάσσονα βασισμένος στο συμβολισμό που του προσφέρει η λα ύφεση ελάσσονα.

<sup>355</sup>ό.π., Ayrey, σελ. 113

4

3 *dim.*

— se — hen willst?

*dim.*

### Παράδειγμα 34- σημείο 325/3

Στο σημείο 333 η φράση της Σαλώμης «Το σώμα σου, φιλντισένια κολόνα πάνω σε ασημένιο βάθρο!» ξεκινά με το μοτίβο του πάθους (βλ. Παράδειγμα 35). Το μοτίβο του πάθους ακούγεται δύο *tactus* πριν την είσοδο της φωνής από τα πρώτα βιολιά. Για ακόμη μία φορά το ηχόχρωμα του βιολιού και η φωνή της Σαλώμης συνδέονται μέσω του μοτιβικού υλικού.

Salome

Dein Leib — war ei ne El —

Viol. I

*p*

4

3 3 3

— fen bein sau — le auf sil ber nen Fus — sen.

4

### Παράδειγμα 35- σημείο 333/2

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει ο Strauss να τη φράση της Σαλώμης: «Λευκότερο στον κόσμο από το σώμα σου δεν υπήρχε. Πιο μαύρα μαλλιά στον κόσμο δεν υπήρχαν. Πιο κόκκινο από το στόμα σου στον κόσμο δεν υπήρχε». Σε αυτές τις φράσεις η Σαλώμη τραγουδά το μοτίβο της αγάπης. Ωστόσο, για μία ακόμη φορά δεν είναι μόνη καθώς τα κλαρινέτα και τα

πρώτα βιολιά τη συνοδεύουν. Ας μη ξεχνάμε ότι το κλαρινέτο σχετίζεται με την πριγκίπισσα από την αρχή της όπερας. Παρατίθεται η πρώτη φράση της:

A-Clar. *f espr.* *dim.* *p*

Salome

Nichts in der Welt war so weiss wie dein Leib. Nichts in der

Viol. I *f espr.* *dim.* *p f espr.*

Welt war so scharz wie dein Haar.

*fp* *dim.* *pp* *cresc.*

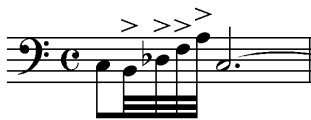
### Παράδειγμα 36- σημείο 335/1

Το τμήμα το οποίο ακολουθεί, αυτό στο οποίο η Σαλώμη αναγνωρίζει ότι ο Γιοχαναάν είναι πλέον νεκρός, είναι ένα σημαντικό σημείο για την εξέλιξη του δράματος. Η τονικότητα που ακούμε «με την πρώτη φράση της Σαλώμης είναι (Εγώ είμαι ακόμα ζωντανή), η ντο μείζονα».<sup>356</sup> Και σε αυτό το τμήμα, όπως συνέβη και με το προηγούμενο, ο Strauss χρησιμοποιεί τη λαβελάσσονα, ωστόσο, η χαρακτηριστική τονικότητα είναι η ντο μείζονα/ελάσσονα και όχι η ντο#. Συνεπώς, η λειτουργία της παραπάνω συγχορδίας είναι άλλη. Ο Strauss χρησιμοποιώντας τη λαβελάσσονα καταφέρνει να υπονοήσει τη δεσπόζουσα της ντο# μείζονας/ελάσσονας, κατ' επέκταση και «το μοτίβο του πόθου».<sup>357</sup>

<sup>356</sup> ό.π., Kramer, σελ. 159

<sup>357</sup> ό.π., Kramer, σελ. 158

Ωστόσο, η χρήση των παραπάνω εναρμόνιων τονικοτήτων και ο συσχετισμός τους με την εξέλιξη του δράματος, μαρτυρά «τη συμβολιστική λειτουργία, ή τις διακυμάνσεις των τονικοτήτων»<sup>358</sup> την οποία επιθυμεί ο Strauss να χρησιμοποιήσει. Έτσι, ακόμα και στην τέταρτη σκηνή στη οποία ο Γιοχαναάν είναι νεκρός, μπορεί και επηρεάζει τις αντιδράσεις της Σαλώμης. Μόλις η Σαλώμη λέει τη φράση «ήσουν όμορφος», επιστρέφουμε στον τονικό χώρο της ντο#. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Strauss επιλέγει να μετακινηθεί από τον τονικό χώρο της ντο, σε αυτόν της ντο#. Από το σημείο 331, ο Strauss επιλέγει να χρησιμοποιήσει έναν ισοκράτη στο φθόγγο ντο. Ωστόσο «με ένα εξελισσόμενο crescendo και ένα κατιών χρωματικό τετράχορδο οδηγούμαστε σε έναν ισοκράτη στη σολ#»,<sup>359</sup> δεσπόζουσα της ντο#. Στο τμήμα το οποίο ακολουθεί, αυτό το οποίο σχετίζεται και πάλι με τη ντο# μείζονα, ακούμε ξεκάθαρα πλέον το μοτίβο του πόθου στο όμποε, όπως ακριβώς εμφανίστηκε την πρώτη φορά στην τρίτη σκηνή. Ο ισοκράτης διαρκεί πέντε ολόκληρα μέτρα με τη συνεχή επανάληψη του παρακάτω μοτίβου:



### Παράδειγμα 37- σημείο 331/3

Η χρήση των κρουστών δεν είναι τόσο έντονη σε αυτό το τελευταίο τμήμα του μονόλογου της Σαλώμης. Αντίθετα τα έγχορδα διαδραματίζουν πολύ σημαντικότερο ρόλο. Όταν η Σαλώμη δίνει το φιλί στο νεκρό Γιοχαναάν από την ορχήστρα ακούγεται μία ντο ελάσσονα για τρία ολόκληρα μέτρα. Το μοτίβο του πάθους ακούγεται τέσσερις φορές στα τυμπάνια τα οποία και εξαφανίζονται για να επανέλθουν αργότερα, όταν ακούγονται τα πρώτα λόγια του Ηρώδη (βλ. Παράδειγμα 38).

<sup>358</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 118

<sup>359</sup> ό.π., Kramer, σελ. 159

3

3

Herodes

8 Sie ist ein Un ge heu er, dei ne... 360

### Παράδειγμα 38- σημείο 350/6

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τονικές επιλογές του Strauss στο τελευταίο τμήμα του μονόλογου. Μετά από πολλές συναισθηματικές μεταπτώσεις της Σαλώμη «η ντο# μείζονα συνοδεύει το θριαμβευτικό ισχυρισμό της Σαλώμης ότι φίλησε το στόμα του Γιοχαναάν».<sup>361</sup> Ωστόσο, σε αυτό το σημείο του έργου, ο Strauss επιλέγει να χρησιμοποιήσει την τεχνική της πολυτονικότητας ώστε να εκφράσει «την πολυπλοκότητα των συναισθημάτων και του χαρακτήρα»<sup>362</sup> της πρωταγωνίστριας. Δύο είναι τα σημαντικότερα παραδείγματα, πριν η Σαλώμη να ανακοινώσει το φιλί που έχει δώσει στον Γιοχαναάν ακούμε μία πολυσυγχορδία η οποία αποτελείται από τη ντο# μείζονα και τη φα x μείζονα ταυτόχρονα (βλ. Παράδειγμα 39). Με αυτόν τον τρόπο ο Strauss «συγχωνεύει την τονικότητα της Σαλώμης με αυτή την οποία χρησιμοποιεί στις ερωτικές καταστάσεις».<sup>363</sup> Λίγο παρακάτω, η Σαλώμη αναφέρεται στην πικρή γεύση των χειλιών του Γιοχαναάν, ακούμε τη φα#, τον τονικό χώρο που συμβολίζει τον έρωτα, ωστόσο όχι ξεκάθαρα καθώς η τρίτη μικρή και μεγάλη συνυπάρχουν. Ο Taruskin θεωρεί ότι είναι «το παράλογο που την επηρεάζει, [...]ανεξάρτητα από το αν είναι μία πραγματική πολυσυγχορδία ή μία αντιστικτική σχέση η οποία χρωματίζει έναν ισοκράτη».<sup>364</sup>

<sup>360</sup> Η φράση δεν περιλαμβάνεται ολόκληρη. Τα αποσιωπητικά εμφανίζονται υπονοώντας τη συνέχειά της.

<sup>361</sup> ό.π., Kramer, σελ. 163

<sup>362</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 120

<sup>363</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 122

<sup>364</sup> ό.π., Taruskin, σελ. 47

### Παράδειγμα 39- σημείο 355/13

Στο δεύτερο τμήμα, σε αυτό στο οποίο η Σαλώμη θριαμβεύει για την επιτυχία της, ο Strauss συνδυάζει τη μοτιβική και αρμονική ανάπτυξη. Έτσι στο σημείο 359 συνυπάρχουν για μία ακόμη φορά κάποια από τα μοτίβα τα οποία πλαισιώνουν το έργο, πρόκειται για το μοτίβο της αγάπης και το μοτίβο του πόθου πάνω από έναν ισοκράτη σε σολ# (βλ. Παράδειγμα 40). Η κορύφωση της φράσης της Σαλώμης έρχεται στη λέξη στόμα (mund) και στο φθόγγο λα#. Και αυτή είναι η τελευταία φράση της Σαλώμης, ωστόσο, δεν είναι αυτή η οποία έχει τον τελευταίο λόγο στο έργο αλλά ο Ηρώδης ο οποίος με την τελευταία φράση του είναι που κρίνει το μέλλον της. Έτσι, σε μία από τις τελευταίες φράσεις του έργου, το λα# της Σαλώμης μεταμορφώνεται σε σι ύφεση, «προωθώντας το δράμα στην κατάληξή του».<sup>365</sup>

<sup>365</sup> ό.π., Ayrey, σελ. 128



5  
 — Ich ha be ihn ge kunsst — dei — nen

9  
 Mund.

*cresc.* *ff* *sfz*

#### Παράδειγμα 40- σημείο 359/1

Ας δούμε πώς ο παραπάνω φθόγγος κορύφωσης μετατρέπεται σε σι ύφεση. Το παράδειγμα το οποίο ακολουθεί περιλαμβάνει την τελευταία φράση του έργου, πρόκειται για τη φράση «Σκοτώστε την αυτή τη γυναίκα!» η οποία βγαίνει από το στόμα του Ηρώδη (βλ. Παράδειγμα 41). Όπως μπορούμε να διακρίνουμε, ο φθόγγος κορύφωσης είναι το σι ύφεση. Επιπλέον, αυτή η φράση, συνοδεύεται από το μοτίβο της αγάπης να ακούγεται από τα κόρνα, τα πρώτα βιολιά, το όμποε και τις βιόλες. Για ακόμη μία φορά τα συναισθήματα έρχονται σε αντιπαράθεση. Εδώ πρόκειται για την αγάπη η οποία συγκρούεται με το θάνατο.

361/2

"love them"

*f dim.* *sfz* *rit.* *dim.*

*f*

*mf*

4 Herod

Man to te die ses Weib!

*ff* *ff*

#### Παράδειγμα 41- σημείο 361/2

Έτσι, ο Ηρώδης, ο μόνος πρωταγωνιστής ο οποίος δεν έχει κάποιο χαρακτηριστικό μοτίβο να τον συνοδεύει κατά τη διάρκεια του έργου, είναι αυτός ο οποίος έχει τον τελευταίο λόγο. Το δικό του μοτίβο ακούγεται στα τρία τελευταία μέτρα του έργου (βλ. Παράδειγμα 42). Πρόκειται για το μοτίβο του θανάτου το οποίο ακούγεται στα κόρνα, τις τρομπέτες, την τούμπα και τα τυμπάνια, τη στιγμή που οι στρατιώτες καταπλακώνουν τη Σαλώμη με τις ασπίδες τους.

*ff* *ff*

#### Παράδειγμα 42- σημείο 362/5

Ένας μονόλογος όπως ο παραπάνω, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τόση συναισθηματική ένταση, δε θα μπορούσε να μη συνοδευτεί από ένα δυναμικό finale στη ντο ελάσσονα, την τονικότητα η οποία ταυτίζεται με το Γιοχαναάν σε όλη τη διάρκεια του έργου, την τονικότητα του θανάτου. Σύμφωνα με τον Kramer, η σκηνή του θανάτου μπορεί να θεωρηθεί ως «η εκδίκηση του Γιοχαναάν στο δικό του τονικό χώρο».<sup>366</sup> Σε αυτό το μονόλογο και στα τελευταία λόγια της πρωταγωνίστριας συγκεντρώνεται η ένταση όλου του έργου, ο θάνατος της Σαλώμης, αυτής της μοντέρνας, decadent αισθησιακής, ακατανόητης και ανήθικης πριγκίπισσας δεν έρχεται ως τιμωρία για τις πράξεις της. Αντίθετα, έρχεται ώστε να απονεμηθεί δικαιοσύνη, ώστε να επανέλθουν όλα σε τάξη, ώστε να λυτρωθεί ο ακροατής.

---

<sup>366</sup>ό.π., Kramer, σελ. 163

## Επίλογος

Ο Strauss με το έργο του Σαλώμη, θεωρείται συχνά αυτός που έκοψε πρώτος το νήμα, αυτός που εισήγαγε το κοινό και τους ειδικούς στο χώρο της *εξπρεσιονιστικής όπερας*. Αναλόγως του πλαισίου θεώρησης, η Σαλώμη του Strauss χαίρει πολλών και διαφορετικών χαρακτηρισμών. Συχνά εντάσσεται μεταξύ των τριών κυριότερων *εξπρεσιονιστικών όπερων*, άλλες φορές χαρακτηρίζεται ως *συμβολιστική όπερα με decadent περιεχόμενο*, προσδιορίζεται ακόμη και ως μία μεταβαγκνερική προσπάθεια του Strauss να συνθέσει ένα οπερατικό έργο. Το εξπρεσιονιστικό της περιεχόμενο προδίδει η έκθεση στοιχείων όπως η αυτοκτονία του Ναρραβόθ, η δολοφονία της Σαλώμης, το νεκροφιλικό φιλί της χωρίς καμία προσπάθεια ωραιοποίησης.

Στο libretto πρέπει να αναζητήσουμε τα στοιχεία στα οποία οφείλει η όπερα το χαρακτηρισμό της ως συμβολιστική. Ο Richard Strauss μιμούμενος το πρότυπο των Maeterlinck/Debussy επιλέγει ως βάση του libretto του ένα θεατρικό έργο. Μία επιλογή όπως αυτή κατατάσσει αυτομάτως την όπερά του στην παράδοση της *literaturoper*. Ωστόσο, το περιβάλλον το οποίο περιγράφει ο Oscar Wilde και στο οποίο εντάσσεται η θεατρική εκδοχή της Σαλώμης είναι αιμομικτικό και διεφθαρμένο. Η σήψη και η παρακμή οι οποίες χαρακτηρίζουν το χώρο του παλατιού είναι που παραπέμπουν στο Decadent Movement.

Ο Oscar Wilde ολοκλήρωσε το έργο του το 1891, δέκα περίπου χρόνια πριν να αποφασίσει ο Strauss να ασχοληθεί με το θέμα. Είναι αυτός που εντάσσει για πρώτη φορά τη Σαλώμη εντός ενός θεατρικού έργου, αυτός ο οποίος διαμορφώνει την οριστική φιγούρα της στο χρόνο, αυτός ο οποίος αξιοποιεί την παράδοση και τα ρεύματα της εποχής εντάσσοντας τη Σαλώμη και το μύθο της εντός ενός συμβολιστικού πλαισίου. Στο έργο του, η πριγκίπισσα Σαλώμη μεταμορφώνεται σε μία *decadent femme fatale* περσόνα, σε ένα *έμβλημα της fin de siècle Ευρώπης*. Το πάθος της καταλαμβάνει κεντρική θέση στη θεατρική εκδοχή της. Πρόκειται για ένα πάθος το οποίο δε θα μπορούσε να εκπληρωθεί σε καμία άλλη περίπτωση εκτός από αυτή του θανάτου. Το πάθος και η σεξουαλική απόρριψη η οποία προκύπτει είναι η κινητήριος δύναμη η οποία διαμορφώνει και καθορίζει όλες τις πράξεις και τις κινήσεις της Σαλώμης.

Ωστόσο, η Σαλώμη δεν ήταν πάντα η φιγούρα που περιγράφει ο Wilde στο έργο του. Πρόκειται για μία μυθολογική φιγούρα η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στις βιβλικές αναφορές. Αυτή η πριγκίπισσα, μετά από μία πορεία αιώνων στην εκκλησιαστική λογοτεχνία, κατάφερε να αποτελέσει πρότυπο για ευρωπαίους καλλιτέχνες όπως ο Heinrich Heine, ο Henri Regnault, ο Gustave Flaubert στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ήταν ακόμα, κεντρικό θέμα στο έργο συμβολιστών καλλιτεχνών όπως ο Gustave Moreau και ο Karl-Joris Huysmans. Καθένας από αυτούς με το έργο του επηρέασε τόσο το έργο του Wilde όσο και τη διαμόρφωση του προτύπου της Σαλώμης. Ο Heine ήταν αυτός ο οποίος εισήγαγε το θέμα στη λογοτεχνία, η Σαλώμη του Regnault δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια πρωτόγονη/μαροκινή φιγούρα. Αντίθετα, οι Moreau/Huysmans παρουσίασαν μία ημίγυμνη, αισθησιακή *femme fatale* χορεύτρια, μία φιγούρα η οποία πλησιάζει πολύ περισσότερο τη Σαλώμη των Wilde/Strauss.

Μελετώντας τα αμιγώς μουσικά χαρακτηριστικά της οπερατικής εκδοχής της Σαλώμης διαπιστώνουμε ότι πολύ συχνά χαρακτηρίζεται ως μία μετα-βαγκνερική όπερα. Η φιγούρα και το έργο του Wagner κυριαρχούσαν στην Ευρώπη την περίοδο κατά την οποία ο Strauss άρχισε να ασχολείται με τη συγκεκριμένη όπερα. Ας μη ξεχνάμε ότι στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είχαν περάσει μόλις είκοσι χρόνια από το θάνατό του, γεγονός που καθιστούσε αναπόφευκτες τις επιρροές. Μελετώντας τα δομικά χαρακτηριστικά του έργου του θα διαπιστώσουμε ότι ο Strauss επιλέγει τη *Durchkomponiert* δομή. Αποφεύγει τη χρήση τμημάτων όπως αυτό του εισαγωγικού πρελουδίου ή του παραδοσιακού ιντερλουδίου. Αποφεύγει ακόμα και τη χρήση παραδοσιακών μικροδομικών στοιχείων της όπερας όπως το ρετσιτατίβο, τις άριες, τα χορωδιακά μέρη καθώς θεωρεί ότι δεν ευνοούν τη μουσική εξέλιξη. Τη θέση αυτών των παλιομοδίτικων στοιχείων καταλαμβάνει η προσωδιακή *γλώσσα*, μία τεχνική η οποία προτείνει το λεκτικό ρυθμό ως βάση της εκφοράς του λόγου.

Τα ηχοχρώματα τα οποία ακούγονται πιο έντονα από οτιδήποτε άλλο στην όπερα του Strauss είναι αυτά των κρουστών και των εγχόρδων. Ο Strauss αξιοποιεί το *εφέ* το οποίο προκύπτει από τη χρήση των κρουστών τονίζοντας συγκεκριμένα σημεία του κειμένου. Η ορχήστρα χρησιμοποιείται ως δείκτης των συναισθημάτων των πρωταγωνιστών τόσο μέσω της ενορχήστρωσης και του αρμονικού υπόβαθρου, όσο και μέσω της χρήσης της τεχνικής του *leitmotiv*, της κατεξοχήν βαγκνερικής τεχνικής. Ακριβώς εδώ αντικατοπτρίζεται η εμπειρία του Strauss στη σύνθεση

συμφωνικών ποιημάτων καθώς η χρήση και η επεξεργασία του leitmotiv θυμίζει τον τρόπο οργάνωσης του περιεχομένου από τον Liszt.

Ο Strauss συνθέτει leitmotifs τα οποία αντιστοιχούν κυρίως στους πρωταγωνιστές του έργου και στις διαθέσεις τους, παρά σε αντικείμενα ή στο χώρο. Ένας τέτοιος σκελετός δε θα μπορούσε να μην πλαισιωθεί από ένα πλέγμα τονικοτήτων. Πρόκειται για την τεχνική των συσχετιζόμενων τονικοτήτων, μία ακόμα τεχνική η οποία προκύπτει από το έργο του Wagner και ό,τι ο ίδιος πρόσβευε. Η αρμονία της Σαλώμης μπορεί να χαρακτηριστεί ταυτόχρονα ρομαντική και μοντέρνα. Η χρήση της χρωματικότητας συνδέει τη Σαλώμη του Strauss με τις βαγκνερικές όπερες. Ωστόσο, η χρήση «εξωτικών» στοιχείων τόσο ως ηχοχρώματα όσο και στο αρμονικό υπόβαθρο είναι που διαφοροποιούν το λεξιλόγιο του Strauss από εκείνο του Wagner.

Ο Strauss χαρακτήρισε το έργο του *δράμα σε μία πράξη*, μαρτυρώντας και πάλι τις επιρροές του Wagner στο έργο του. Βασιζόμενοι στις προηγούμενες συνθέσεις του, αρκετοί σύγχρονοί του θεώρησαν ότι το μονόπρακτο αυτό μουσικό δράμα ήταν ένα εκτεταμένο συμφωνικό ποίημα το οποίο έφερε φωνητικά μέρη. Σε αυτό το συμφωνικό ποίημα, η έννοια του προγράμματος έχει επεκταθεί πολύ περισσότερο, με αποτέλεσμα ο ακροατής να μπορεί να αντιληφθεί τις διαθέσεις των πρωταγωνιστών πριν αυτοί μιλήσουν. Κάτι τέτοιο, ο Strauss πετυχαίνει και πάλι μέσω της χρήσης της τεχνικής του leitmotiv.

Ο Strauss αξιοποιώντας το κείμενο του Oscar Wilde κατάφερε να εμφανίσει τη γυναικεία σεξουαλικότητα ως ένα αποδεκτό θέμα στο δράμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό το οποίο πραγματικά συνέβη με τη Σαλώμη των Wilde/Strauss είναι ότι δημιουργήθηκε αυτός ο νέος τύπος γυναίκας, μιας γυναίκας η οποία δε φοβάται να ζητήσει αυτό που ποθεί. Πρόκειται για μία γυναίκα η οποία απειλεί την ανδρική ασφάλεια η οποία ίσχυε ανά τους αιώνες, μία γυναίκα πρότυπο στη *fin de siècle* Ευρώπη.

## Παράρτημα



Εικόνα 1-Regnault, Henri, "Salomé", 1870



Εικόνα 2- Dürer, Albrecht, "The beheading of Saint John", 1510

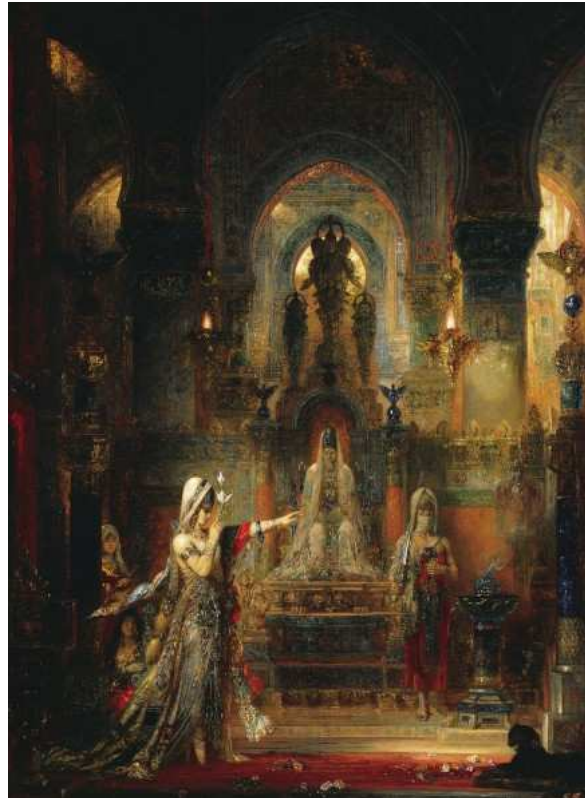


Εικόνα 3- Rubens, Peter Paul, "The Feast of Herod", 1683

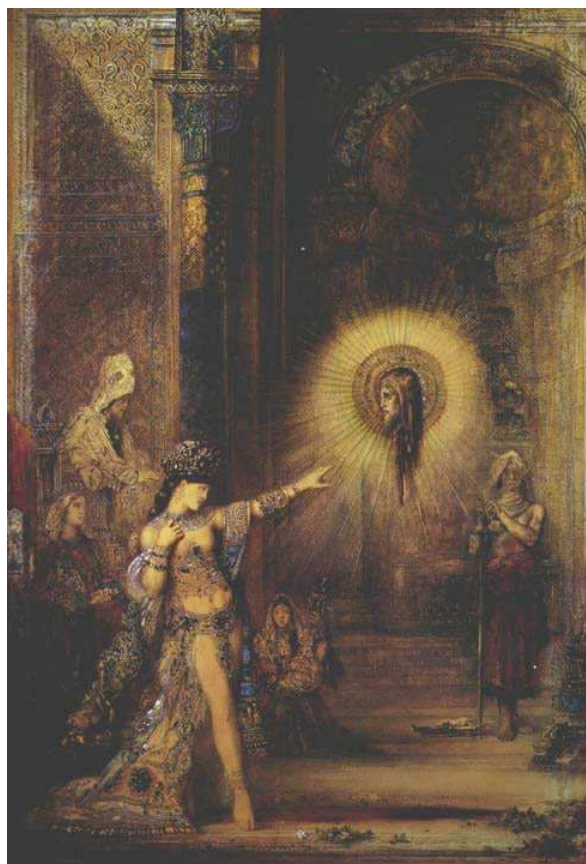


Εικόνα 43-Titian, Vecelio, "Salome", c1515

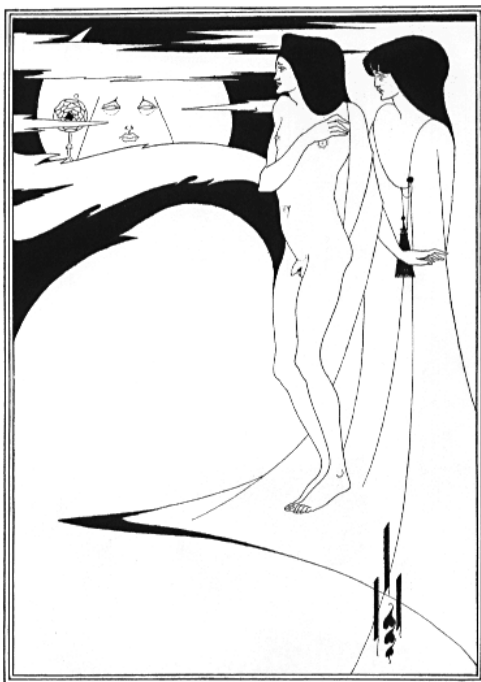




Εικόνα 5- Moreau, Gustave, "Salomé dansant devant Hérode", 1876



Εικόνα 6- Moreau, Gustave, "L' Apparition", 1876



Εικόνα 7- Beardsley, Aubrey, "The woman in the moon", 1893/4



Εικόνα 8-Beardsley, Aubrey, "Enter Herodias", 1893/4



Εικόνα 9-Klimt, Gustave, “Judith und Holofernes”, 1901/3



Εικόνα 10-Stuck, Franz, “Salome”, 1906



Εικόνα 11-Beardsley, Aubrey, The stomach dance, 1893/4



Εικόνα 12-Beardsley, Aubrey, Salome with the Head of John the Baptist, 1893/4

## Βιβλιογραφία

- Aprahamian, F., “Music of the New Century”, στο *Heritage of Music: Volume IV, Music in the Twentieth Century, USA*, Oxford University Press, 1992 281
- Balakian, Anna, “Hérodiade and Virtual Reality”, στο *Mallarmé in the Twentieth Century*, ed. by Robert Green Cohn, United States, Associated University Presses, 1998
- Becker, H., “Richard Strauss”, στο *Heritage of Music: Volume III, The Nineteenth Century Legacy*, by Raeburn, M., & Kendall, Al., United States, Oxford University Press, 1989
- Becker-Leckrone, M., “Salome: The fetishization of a Textual Corpus”, *New Literary History*, Vol. 26, No. 2, (Spring, 1995)
- Bingham, J., Maw, N., Rouse, Chr., Schiff, D., Schwertsik, K., Holloway, R., “Richard Strauss: Ready for the Millennium?” *Tempo, New Series*, No. 210, (Oct. 1999)
- Brown, D., “Wilde and Wilder”, *PMLA*, Vol. 119, No. 5, (Oct. 2004)
- Burchard, L., “Rubens’ “Feast of Herod” at Port Sunlight”, *The Burlington Magazine*, Vol. 95, No. 605 (Dec. 1953)
- Burroughs, Br. “Regnault’s Salomé”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 11, No. 8, Αύγουστος 1916
- Dahlhaus, C., “What is musical drama?”, *Cambridge Opera Journal*, Vol.1, No. 2, (Jul. 1989)
- Dahlhaus, C., *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, μτφρ. Παρασκευόπουλος, Θ., επιμ. Κουβίδης, Δ., Σολωμός, Μ., Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2010
- Darcy, W., *Wagner’s-Das Rheingold*, United States, Oxford University Press, 2002
- Daverio, J., *Robert Schumann: herald of a “new poetic age”*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity, Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle, Cultures*, New York, Oxford University Press, 1986
- Donohue, J., “Distance, death and desire in Salome”, στο *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. by Peter Raby, Howerton College, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- Erhart, Otto, “The Later Operatic Works of Richard Strauss”, *Tempo, New Series*, No. 12, Richard Strauss Number, (Summer, 1949)

- Fausser Ann., “Debussy Challenge”, στο *Programme of the opera Pelléas et Mélisande*, Royal Opera House, 2007
- Fausser, Ann., “Wagnerism”, στο *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. By Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- Fiocco, G., “A Historical Titian”, *The Burlington Magazine*, Vo. 45, No. 259, (Oct. 1924)
- Flaubert, G., *Τρεις Ιστορίες*, μτφρ. Σπανός, Γ., Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, 1999
- Freud, S., *On Sexuality*, trans. By Strachey, J., Great Britain, ed. By Richards, Ang., Penguin Books
- Friedman, M., J., “The Symbolist Novel: Huysmans to Malraux”, στο *Modernism, A Guide to European Literature*, ed. by Brandbury, M. & McFarlane, J., London, Penguin Books, 1991
- Gilliam, Br., “Strauss, Richard”, Grove music online
- Gilman, L., *Aspects of Modern Opera*, New York, Joan Lane Company, 1908
- Gilman L., *Strauss “Salome”, A Guide to the Opera with Musical Illustrations*, London, John Lane, The Bodley Head, 1907
- Gombrich, E. H., *Το χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998
- Hamberlin, L., “Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920”, *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 59, No. 3, (Autumn, 2006)
- Hambrook, Gl., “Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in “Fin de siècle” Spain”, *The Modern Language Review*, Vol. 101, NO. 4, (Oct. 2006), σελ. 1005
- Heine, H., *Atta Troll*, μτφρ. Scheffauer, H., London, Ballantyne Press, 1913
- Held, J. S., “Rubens’ “Feast of Herod””, *The Burlington Magazine*, Vol. 96, No. 613, (Apr. 1954)
- Hobsbawm, E., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000
- Huysmans, J. K., *Against the Grain*, trans. Howard J., New York, Liebert & Lewis, 1922
- Innes, Chr., *Modern British Drama, 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

- Joad, C.E.M., *Decadence*, Faber & Faber, άλλα στοιχεία δεν αναφέρονται
- King, D. A., *Salome: a multi-dimensional theme in European Art: 1840-1914*, Greeley, Colorado, University Microfilms International, Αύγουστος 1986
- Koritz, Amy, *Gendering Bodies Performing Art, Dance and Literature in Early Twentieth Century*, United States, The University of Michigan Press, 1995
- Kramer, L., *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, London, University of California Press, 2004
- Kultermann, Udo, “The Dance of Seven Veils, Salome and Erotic Culture around 1900”, *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No. 53 (2006)
- Kuryluk, Eva, *Salome and Judas in the cave of sex, The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
- Locke, R. P., “Exoticism”, στο *Grove Music Online*
- Lucie-Smith, Edw., *Symbolist Art*, London, Thames and Hudson, 1997
- Maeterlinck, M., “The Modern Drama”, στο *Theater of the avant-garde, 1890-1950*, ed. By Cardullo B. & Knoph Robert, United States, Yale University Press, New Haven & London, 2001
- Malik, Sh., “She freed and floated on the air”: Salome and Her Dance of the Seven Veils, στο *The veil: women writers on its history, lore, and politics*, σε επιμέλεια της Heath J., California, University of California Press, 2008
- McGuinness, P., *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, Exeter, University Press, 2000
- Murray, D., “Salome”, *Grove Music Online*
- Myers, R., *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence*, Berkeley, University of California Press, 1968
- Orledge, R., “Debussy the man”, στο *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. by Trezise, S., Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Pople, Anth., “Styles and languages around the turn of the century”, στο *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, ed. By Samson, J., Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- Puffett, D., *Richard Strauss, Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Rée, J., “Funny Voices, Punctuation, and Personal Identity”, *New Literary History*, Vol. 21, No. 4, Papers from Commonwealth Center for Literature and Cultural Change, (Autumn, 1990)

- Rodney, N., “Salome”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 11, No. 7, (Mar. 1953)
- Schaffer, T., *Literature and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Longman, 2007
- Schoell, W., “Wagner’s Heir: Richard Strauss”, στο *The Opera of the Twentieth Century, A Passionate Art in Transition*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina and London, 2006
- Scott, Cl. “Symbolism, Decadence and Impressionism”, στο *Modernism, A Guide to European Literature*, ed. by Brandbury, M. & McFarlane, J., London, Penguin Books, 1991
- Sine, N., “Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century”, *German Studies Review*, Vol. 11, No. 1, (Feb. 1988)
- Slavoj, Z., *Interrogating the real*, London, Aarontype Limited, 2005
- Strauss, R., *Salome in Full Score*, New York, Dover Publications, Inc., 1981
- Symons, A., *The symbolist movement in literature*, London, Heinemann, W., 1899
- Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, The Early Twentieth Century, Oxford University Press, 2005
- Temperley, N., “opera”, στο *Grove Music Online*
- Trowell, Br. “Libretto, Words for music, The issue of ‘number opera’”, στο *Grove Music Online*
- Vyachestav, Iv., “Symbolism”, *Russian Review*, Vol. 25, No.1, (Jan. 1966)
- Warrack J., West, Ew. “Durchkomponiert” στο *Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994
- Weller, Ph., “Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries”, στο *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*, ed. By Cooke M., Cambridge University Press, 2005, Cambridge
- Whittall, Arn., “Leitmotif”, στο *Grove Music Online*
- Wilde, Oscar, *Σαλώμη*, μτφρ. Μπελιές, Ερρ., Αθήνα, εκδ. Ηριδανός, 2007
- Γκερ, Λ., *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών έργων*, μτφρ. Κορομπίλη Κ., Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές, 2005
- Στραβίνσκυ, Ιγκόρ, *Μουσική Ποιητική*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1980



## Εικονογραφικές πηγές

Beardsley, Aubrey, "Enter Herodias", 1893/4, Εικονογράφιση του θεατρικού έργου του Oscar Wilde, Λονδίνο, 1894

Beardsley, Aubrey, "The woman in the moon", 1893/4, Εικονογράφιση του θεατρικού έργου του Oscar Wilde, Λονδίνο, 1894

Beardsley, Aubrey, "Salome with the head of John the Baptist", 1893/4, Εικονογράφιση του θεατρικού έργου του Oscar Wilde, Λονδίνο, 1894

Beardsley, Aubrey, "Salome", 1893/4, Εικονογράφιση του θεατρικού έργου του Oscar Wilde, Λονδίνο, 1894

Dürer, Albrecht, "The beheading of Saint John", Ξυλόγλυπτο, στο British Museum, London

Klimt, Gustave, "Judith und Holofernes", 1901/3, Λάδι σε καμβά, στο Österreichische Galerie Belvedere, Vienna

Moreau, Gustave, "L' Apparition", 1876, στο National Gustave Moreau Museum, Paris, France

Moreau, Gustave, "Salomé dansant devant Hérode", 1876, στο National Gustave Moreau Museum, Paris, France

Regnault, Henri, "Salomé", 1870, Λάδι σε καμβά, στο The Metropolitan Museum of Art, New York

Rubens, Peter Paul, "The Feast of Herod", 1683, Λάδι σε καμβά, στο National Gallery of Scotland, Edinburgh

Titian, Vecelio, "Salome", 1515, Λάδι σε καμβά, στο Galleria Doria Pamphilj, Rome, Italy

Stuck, Franz, "Salome", 1906, Λάδι σε καμβά, στο Lenbach House, Munich, Germany