

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική εργασία
Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Μαλιάρας
Ακαδημαϊκό έτος 2012-2013

Τα ενορχηστρωμένα τραγούδια από τη συλλογή *Gedichte von J. W. v. Goethe, für eine Singstimme und Klavier (1888-1889)* του Hugo Wolf

Μαρία Θεοφίλη – 1569200727011
Αθήνα, 9/7/2013

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	2
Εισαγωγή	3
I. Η ζωή και το έργο του συνθέτη	4
I. α. Βιογραφικά στοιχεία	4
I. β. Το έργο	9
I. β. 1. Γενικές παρατηρήσεις	9
I. β. 2. Το έργο ανά είδος	10
II. Η ποιητική πηγή: Γκαίτε	16
III. Η συλλογή <i>Gedichte von J. W. v. Goethe, für eine Singstimme und Klavier, componirt (1888-1889) von Hugo Wolf</i>	18
IV. Τα επτά ενορχηστρωμένα τραγούδια της συλλογής στην εκδοχή για φωνή και πιάνο και την εκδοχή για φωνή και ορχήστρα	21
α. <i>Harfenspieler I</i>	21
β. <i>Harfenspieler II</i>	25
γ. <i>Harfenspieler III</i>	29
δ. <i>Mignon: Kennst du das Land</i>	32
ε. <i>Der Rattenfänger</i>	41
στ. <i>Anakreons Grab</i>	48
η. <i>Prometheus</i>	52
Επίλογος	60
Παράρτημα	62
i. Τα ποιήματα και οι μεταφράσεις τους	62
Βιβλιογραφία	67

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει ως κύριο αντικείμενό της τη μουσική ανάλυση των επτά τραγουδιών που προέρχονται από τη συλλογή *Lieder* του Hugo Wolf, *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier* του 1888-1889, τα οποία ο συνθέτης επεξεργάστηκε και σε εκδοχή για φωνή και ορχήστρα το 1890 και το 1893.

Ο κύριος κορμός της εργασίας αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια:

Το κεφάλαιο I παρέχει πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Βολφ, στο οποίο γίνεται μια περιληπτική, αλλά όσο το δυνατό πληρέστερη, αναφορά.

Στο κεφάλαιο II γίνεται μια σύντομη αναφορά στον Γκαίτε, του οποίου ποίηση μελοποιείται στα υπό μελέτη τραγούδια, και στην επιρροή της ποίησής του στην πορεία του γερμανικού Lied.

Το κεφάλαιο III παρουσιάζει τη συλλογή από την οποία προέρχονται τα επτά ενορχηστρωμένα τραγούδια.

Τέλος, το κεφάλαιο IV περιέχει τις αναλύσεις των τραγουδιών στην εκδοχή τους για φωνή και πιάνο και για φωνή και ορχήστρα. Κάθε ζεύγος εκδοχών ακολουθείται από μια σύντομη παράγραφο συγκριτικής αποτίμησης μεταξύ των δύο.

Στο παράρτημα της εργασίας περιλαμβάνονται τα επτά ποιήματα που μελοποιούνται, στα γερμανικά και στα ελληνικά (ελλείπει εκδόσεων των ποιημάτων στα ελληνικά, η απόπειρα μετάφρασης είναι δική μου).

I. Η ζωή και το έργο του συνθέτη

I. α. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Hugo Filipp Jakob Wolf γεννήθηκε στις 13 Μαρτίου 1860 στο Windischgraz, μια μικρή πόλη στην περιοχή της Στυρίας, τμήμα της τότε αυτρο-ουγγρικής αυτοκρατορίας, που σήμερα ανήκει στη Σλοβενία. Τέταρτο από τα οκτώ παιδιά του Γερμανού Filipp Wolf (1828–87) και της Σλοβένας Katharina Nußbaumer (1824–1903), ο Hugo πήρε τα πρώτα του μαθήματα στο βιολί και το πιάνο σε ηλικία πέντε ετών από τον πατέρα του, έναν ταλαντούχο αυτοδίδακτο ερασιτέχνη μουσικό, βυρσοδέψη στο επάγγελμα. Ενώσω φοιτούσε στο δημοτικό (το μοναδικό σχολείο στο οποίο ολοκλήρωσε τις σπουδές του, 1865–9), έκανε μαθήματα θεωρίας και πιάνου με τον Sebastian Weixler, οικογενειακό φίλο των Wolf.¹

Το 1870 ξεκίνησε τη φοίτησή του στο γυμνάσιο του Graz, από το οποίο έφυγε (με επίδοση «εντελώς ανεπαρκή») μόλις μετά από ένα εξάμηνο. Τα δύο επόμενα χρόνια τα πέρασε εσώκλειστος στη μονή του Αγίου Παύλου στο Lavanttal της Καρινθίας (Kärnten), όπου, ως οργανίστας των κυριακάτικων μαθητικών λειτουργιών, είχε την ευκαιρία να εμπλακεί σε μουσικές δραστηριότητες· ωστόσο, οι κακές επιδόσεις του σε όλα τα μαθήματα εκτός της μουσικής τον οδήγησαν το 1873 στο γυμνάσιο του Marburg. Εκεί, ήρθε σε επαφή με το έργο των μεγάλων βιεννέζων κλασικών κι έγινε συχνά αντικείμενο ειρωνείας από τους συμμαθητές του, εξαιτίας της «παθιασμένης του αφοσίωσης στη μουσική»·² μετά από φοίτηση δύο ετών, ο Hugo οδηγήθηκε και πάλι εκτός σχολείου, αυτή τη φορά εξαιτίας της προστριβής του με έναν καθηγητή.

Η επιθυμία του να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική ήταν ήδη εμφανής και οι αποτυχίες του στο σχολείο ήταν πιθανώς ηθελημένες, προκειμένου να πείσει τον, αρχικά διστακτικό, πατέρα του να τού επιτρέψει να σπουδάσει στο Κονσερβατόριο της Βιέννης – κάτι που έγινε πραγματικότητα το 1875. Οι σπουδές του αρχικά έδειχναν να πηγαίνουν καλά, καθώς οι πρώιμες συνθέσεις του σχολιάζονταν θετικά από τον δάσκαλό του, Robert Fuchs, ενώ ο ίδιος απολάμβανε τη μουσική ζωή της Βιέννης, επισκεπτόμενος συχνά την όπερα. Στον πρώτο καιρό στο Κονσερβατόριο ανάγεται και η φιλία του με τον Gustav Mahler, καθώς και, το Δεκέμβριο του 1875, η συνάντησή του με τον Richard Wagner, μετά από την οποία αυτοανακηρύχθηκε «αφοσιωμένος βαγκνερικός».³ Ωστόσο, οι σπουδές του για μία ακόμη φορά διακόπηκαν απότομα, καθώς το 1877 αποβλήθηκε από το Κονσερβατόριο με την κατηγορία της «παραβίασης της πειθαρχίας».⁴

¹ Eric Sams/Susan Youens, "Hugo Wolf", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Stanley Sadie (επ.), τ.27, Οξφόρδη 2001, 463

² Sams/Youens, "Hugo Wolf", 464

³ Ο.π., 464

⁴ Ο.π., 464

Υστερα από μια σύντομη παραμονή στο πατρικό του σπίτι, ο δεκαεπτάχρονος Hugo επέστρεψε λίγους μήνες αργότερα στη Βιέννη, όπου και εγκαταστάθηκε πλέον μόνιμα, παραδίδοντας μαθήματα σε παιδιά ευκατάστατων οικογενειών οι οποίες τού παρείχαν οικονομική στήριξη, κοινωνική δικτύωση και πρόσβαση στα πολιτιστικά γεγονότα της πόλης. Το 1878 μολύνθηκε από σύφιλη, μια ασθένεια που επέδρασε καταλυτικά στο υπόλοιπο της ζωής του: τόνωσε τη δημιουργικότητά του για σύντομες περιόδους, του δημιούργησε όλο και σοβαρότερα προβλήματα υγείας, λειτούργησε ως ένα «διαρκές, εκφοβιστικό *momento mori*»,⁵ ενώ στάθηκε αιτία για τη νευρική που επρόκειτο να υποστεί δεκαεννέα χρόνια αργότερα.

Ως το 1881, συνέχισε να συνθέτει κάποια έργα οργανικής μουσικής κι επίσης έγραψε τα πρώτα του τραγούδια, σε ποίηση Karl Eichendorff. Στα τέλη του 1881 ανέλαβε τη θέση δεύτερου Kapellmeister για τον Karl Muck στο Σάλτσμπουργκ· μετά από μια πολύ σύντομη θητεία εκεί, επέστρεψε και πάλι στις αρχές του 1882 στη Βιέννη, στα παλιά του καθήκοντα ως δασκάλου μουσικής και συνοδού πιανίστα.⁶ Ως το τέλος του 1883 συνέθεσε μερικά ακόμη τραγούδια, σε ποίηση Eichendorff, Mörike και Reinick (τα οποία επιχείρησε, χωρίς επιτυχία, να εκδώσει) και, μετά τη συνάντησή του το 1883 με τον Franz Liszt και ακολουθώντας την προτροπή του να συνθέσει μεγαλύτερες μορφές, ξεκίνησε να επεξεργάζεται το συμφωνικό ποίημα *Penthesilea*, βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Heinrich von Kleist.

Από τις αρχές του 1884 έως τον Απρίλιο του 1887 εργάστηκε ως μουσικοκριτικός στη δημοφιλή εβδομαδιαία εφημερίδα *Wiener Salonblatt*: τα κείμενά του, μολονότι θέσει υποστηρικτικά προς τη μουσική του Βάγκνερ και των άλλων συνθετών της νεογερμανικής σχολής και συχνά άδικα στις επιθέσεις τους προς τον Μπραμς, ανέδειξαν τον Wolf σε ικανό σχολιαστή των μουσικών πραγμάτων της Βιέννης και στάθηκαν με έναν τρόπο ως αντίποδας στις, επίσης συχνά ακραίες, θέσεις που εξέφραζε την ίδια εποχή ο διάσημος μουσικοκριτικός Eduard Hanslick. Μεταξύ άλλων, έντονα αρνητική στάση κράτησε απέναντι σε ήσσονες συνθέτες, όπως ο A. Rubinstein, θεωρώντας ότι ο Χάνσλικ τον προωθούσε μόνο επειδή ήταν «αντιβαγκνερικός»,⁷ ενώ υποστήριξε τον ταλαιπωρημένο από τους κριτικούς Μπρούκνερ.⁸

Κατά τη διάρκεια της θητείας του ως μουσικοκριτικού, η συνθετική του παραγωγή υπήρξε περιορισμένη: συνέθεσε λίγα τραγούδια, κυρίως σε ποίηση Eichendorff και κάποια σε ποίηση Scheffel και Goethe, και ολοκλήρωσε το συμφωνικό ποίημα *Penthesilea* κι ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Ενδεικτική για τη συνθετική του σταδιοδρομία ως εκείνα τα χρόνια ήταν η τύχη των δύο τελευταίων έργων, αφού η μεν *Penthesilea* είχε τον Οκτώβριο του 1886 μια αποτυχημένη δοκιμαστική εκτέλεση από τη Φιλαρμονική της Βιέννης, με το μαέστρο Hans Richter και την ορχήστρα να αποδοκιμάζουν έντονα το έργο, το δε κουαρτέτο καταδικάστηκε από τα μέλη του

⁵ Arnold Whittal, *Ρομαντική Μουσική*. Μιρέλλα Σιμωντά-Φιδετζή (μτφ.), Γιώργος Δ. Βουλγαράκης (επ.), Αθήνα 1997, 344

⁶ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 466

⁷ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 467

⁸ Γουίτελ, *Ρομαντική Μουσική*, 341

γνωστού Rosé Quartet, στους οποίους το είχε καταθέσει ο Βολφ, να περιμένει το συνθέτη «στο θυρωρείο της όπερας».⁹

Η *Ιταλική Σερενάτα*, γραμμένη το Μάιο του 1887, αμέσως μετά την αποχώρησή του από την εφημερίδα, υπήρξε το έργο που σηματοδότησε το τέλος των «χρόνων της μαθητείας».¹⁰ Ωστόσο, τον ίδιο μήνα ο θάνατος του πολυαγαπημένου του πατέρα, άφησε τον Βολφ συντετριμμένο για μήνες και τον απομάκρυνε από τη σύνθεση ως το τέλος του έτους.

Η αρχή του επόμενου έτους ήταν η αφετηρία μιας από τις παραγωγικότερες περιόδους στη ζωή του Βολφ· μέσα στο 1888 συνέθεσε πάνω από 100 τραγούδια, κάτι λιγότερο δηλαδή από τα μισά της συνολικής του παραγωγής σε Lieder. Από το Φεβρουάριο ως το Μάιο συνέθεσε 43 τραγούδια σε ποίηση του Eduard Mörike και, ενθουσιασμένος, αναρωτιόταν αν επιτέλους είχε δεχτεί το «κάλεσμα» της έμπνευσης ως «ένας από τους εκλεκτούς».¹¹ Το Σεπτέμβριο συνέθεσε 12 τραγούδια σε ποίηση Eichendorff και τον Οκτώβριο συνέχισε με τα τραγούδια Mörike· στα τέλη του μήνα, κι έχοντας σχεδόν ολοκληρώσει τη σειρά, ξεκίνησε, μέσα σε μια νέα περίοδο έντονης δημιουργικότητας, τη σύνθεση μιας νέας συλλογής τραγουδιών, αυτή τη φορά σε ποίηση Goethe, μελοποιώντας τα 50 από τα 51 ποιήματα της συλλογής *Goethe-Lieder* ως το Φεβρουάριο του 1889, και το τελευταίο τον Οκτώβριο του 1889.

Κατά το ίδιο διάστημα, η πολυπόθητη αναγνώρισή του ως συνθέτη άρχισε να γίνεται πραγματικότητα: τα Mörike-Lieder γνώρισαν από τις πρώτες τους εκτελέσεις αποδοχή τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτικούς, ενώ πολλά τραγούδια του 1888 περιλαμβάνονταν πλέον συχνά στα προγράμματα συναυλιών στη Βιέννη, αλλά και σε πόλεις της Γερμανίας. Η παραγωγική περίοδος συνεχίστηκε: το 1889 ολοκλήρωσε το *Christnacht* για χορωδία κι ως το 1890 μελοποίησε 44 ισπανικά ποιήματα σε γερμανική μετάφραση (*Spanisches Liederbuch*), προσελκύνοντας την προσοχή του γνωστού εκδοτικού οίκου Schott. Με την ολοκλήρωση του τελευταίου βιβλίου, στράφηκε στην ιταλική ποίηση, επίσης μεταφρασμένη στα γερμανικά, μελοποιώντας το πρώτο τμήμα αυτού που θα κυκλοφορούσε ως *Italienisches Liederbuch*, κι επίσης λίγα ποιήματα του Keller.

Το 1890 άρχισε επίσης να συνθέτει σκηνική μουσική για το έργο *Η Γιορτή στο Σολχάουγκ*, του θεατρικού συγγραφέα Henrik Ibsen, η οποία παρουσιάστηκε το Νοέμβριο του 1891.

Κατά τη διάρκεια του 1891 η ασθένεια άρχισε να του δημιουργεί τα πρώτα σοβαρά ψυχοσωματικά προβλήματα· έτσι, μετά από δύο σχεδόν χρόνια δημιουργικής «φρενιτίδας», από το 1892 ως το 1894 δεν μπόρεσε να συνθέσει παρά ελάχιστα. Το

⁹ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 467. Η απόρριψη από το κουαρτέτο, πάντως, ενδέχεται να σχετίζεται με την προσωπική πικρία απέναντι στο συνθέτη μετά τα αιχμηρά του σχόλια στην εφημερίδα σε σχέση με μια όπερα που είχε συνθέσει. Βλ. Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, Oregon 1993, 288

¹⁰ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 468

¹¹ Ο.π., 468

γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ανεκπλήρωτη επιθυμία να βρει το κατάλληλο λιμπρέτο ώστε να αντλήσει έμπνευση για να συνθέσει όπερα, επιβάρυνε την ήδη κακή ψυχολογική του κατάσταση. Κατά το διάστημα αυτό της συνθετικής απραγίας ασχολήθηκε κυρίως με την προώθηση συναυλιών με έργα του στη Βιέννη και το Βερολίνο, κι έκανε νέες γνωριμίες αποσπώντας την προσοχή νέων φίλων-πατρώνων και μουσικοκριτικών.

Προς το τέλος του 1894, μια εκτέλεση του *Feuerreiter* από τα *Mörrike-Lieder*, ενορχηστρωμένου για χορωδία και ορχήστρα, «χειροκροτήθηκε θερμά από τον Μπραμς», ενώ απέσπασε καλή κριτική «ακόμη κι από τον Χάνσλικ». ¹² Το γεγονός αυτό είναι πιθανό να ανανέωσε το ενδιαφέρον του Βολφ να συνθέσει όπερα: την άνοιξη του 1895 δέχτηκε το λιμπρέτο της Rosa Mayreder βασισμένο στο *El sombrero de tres picos* του Alarcón, και μέσα σε εννέα μήνες ολοκλήρωσε τη σύνθεση της πρώτης και μοναδικής ολοκληρωμένης του όπερας με τον τίτλο *Der Corregidor*. Το έργο εκδόθηκε από τον Karl Heckel (η συνεργασία του Βολφ με τον οίκο Schott είχε διακοπεί λόγω προσωπικών διαφωνιών) και η, επιτυχημένη, πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1896 με μαέστρο τον Hugo Röhr.

Εντός του 1896 ο συνθέτης ολοκλήρωσε τη σύνθεση του *Italienisches Liederbuch*, μελοποιώντας και το δεύτερο τμήμα, ενώ την άνοιξη του 1897 μελοποίησε τέσσερα ποιήματα του Michelangelo, εκ των οποίων έδωσε για έκδοση τα τρία. Κατά την ίδια περίοδο ιδρύθηκε στη Βιέννη η Hugo Wolf-Verein με πρωτοβουλία και στήριξη του Michael Haberlandt, εφόρου του Μουσείου Φυσικής Ιστορίας και θαυμαστή του έργου του Βολφ. ¹³

Το καλοκαίρι του 1897 δέχτηκε ένα λιμπρέτο που είχε παραγγείλει στην Mayreder με ορισμένες αλλαγές από τον Moritz Hoernes και άρχισε να συνθέτει τη δεύτερη όπερά του, *Manuel Venegas*. Ωστόσο, πρόλαβε να ολοκληρώσει μονάχα ένα μικρό μέρος, καθώς τα συμπτώματα της τελικής κατάρρευσης που θα του προκαλούσε η ασθένειά του επιδεινώνονταν συνεχώς, με απώλεια αντανακλαστικών στα μάτια και εντονότερες εξάρσεις θυμού. Το Σεπτέμβριο έγινε εντελώς σαφές στους οικείους του ότι ήταν βαριά άρρωστος, κι έτσι εγκλείστηκε στο άσυλο του Wilhelm Svetlin. ¹⁴

Μέσα στο 1898 η κατάσταση της υγείας του του βελτιώθηκε παροδικά, και με συνοδεία της αδελφής του και της Melanie Köchert επισκέφθηκε θέρετρα στην Αυστρία. Τον Οκτώβριο, ωστόσο, μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας στην Traunsee, ζήτησε ο ίδιος να εισαχθεί σε ένα άσυλο στο στη Βιέννη.

Νοσηλεύτηκε εκεί ως το τέλος της ζωής του, δεχόμενος οικονομική και ηθική υποστήριξη από τον Haberlandt, τη Melanie Köchert και άλλους φίλους του. Ως το 1899 έκανε μερικές, άκαρπες, προσπάθειες να επεξεργαστεί διάφορα έργα του, ενώ ύστερα δεν ήταν σε θέση να παίξει καθόλου μουσική. Οικονομικά τον συντηρούσαν

¹² Sams/Youens, "Hugo Wolf", 471

¹³ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 471

¹⁴ Ο.π., 472

οι προσωπικοί του φίλοι και η Hugo Wolf-Verein. Απεβίωσε στις 22 Φεβρουαρίου 1903 και τάφηκε στο κεντρικό κοιμητήριο της Βιέννης, κοντά στα μνήματα του Μπετόβεν και του Σούμπερτ.

I. β. Το έργο

I. β.1. Γενικές παρατηρήσεις

Ο Βολφ είναι κατεξοχήν συνθέτης τραγουδιών και η σημαντική του συνεισφορά έγκειται ακριβώς στις ώριμες συνθέσεις του (1888-97) που ανήκουν σε αυτό το είδος. Από την εφηβεία του και τη σύντομη μαθητεία στο Κονσερβατόριο της Βιέννης ως την παραγωγή των πρώτων ώριμων συνθέσεων διήνυσε πάνω από μια δεκαετία αυτοδίδακτης πορείας, πειραματιζόμενος με διάφορα είδη, ωστόσο όταν η «μαθητική» περίοδος έληξε με τη σύνθεση των πρώτων *Mörrike-Lieder* το 1888, επικέντρωσε την παραγωγή του στο είδος του Lied. Ενώ έδειχνε να αγαπά τα τραγούδια που συνέθετε,¹⁵ αισθανόταν ταυτόχρονα ότι αυτά ήταν το ενδιάμεσο «σκαλοπάτι» για να φτάσει τον απώτερο στόχο του, που ήταν η σύνθεση όπερας. Σε γενικές γραμμές υποτιμούσε την αποδοχή που γνώριζε ως «τραγουδοποιός»,¹⁶ ωστόσο η δύναμή του εντοπίζεται ακριβώς στο ότι κατορθώνει να συμπυκνώσει «τη δραματική ένταση του μοντέρνου (δηλ. βαγκνερικού) μουσικοδράματος» σε έργα για φωνή και πιάνο, επεκτείνοντας το «εκφραστικό λεξιλόγιο» του τραγουδιού.¹⁷ Η «επέκταση» αυτή συνίσταται, θα πρέπει να προσθέσουμε, στην τολμηρή αρμονική γλώσσα και τη «μετα-βαγκνερική ευελιξία στη φωνητική απαγγελία»,¹⁸ ενώ ο συνθέτης διαθέτει την ικανότητα να προσφέρει στους ακροατές του αντιθετικούς συνδυασμούς «απλών λαϊκών τραγουδιών με βαγκνερική χροιά, ή ακραίο βαγκνερικό χρωματισμό μέσα σε φροντισμένα σχηματισμένες, κλειστές μορφές».¹⁹

Ένα σημείο που τονίζεται συχνά σε σχέση με τη συνθετική πρακτική του Βολφ είναι ο σεβασμός του απέναντι στο ποιητικό κείμενο και την προσωδία του. Αυτό αποτελεί ασφαλώς βασική αρετή του συνθέτη: γνωστή είναι η πρακτική του να ζητά απαγγελία του ποιήματος πριν από την εκτέλεση κάθε τραγουδιού, ως επιθυμία να καταστήσει το κοινό «κοινωνό» «της ακρίβειας και της φροντίδας» με την οποία αντιμετώπισε το ποιητικό κείμενο,²⁰ καθώς και η τοποθέτηση του ονόματος του ποιητή πρώτα στις μελοποιημένες συλλογές του: *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier: componirt (1888-1889) von Hugo Wolf* είναι ο πλήρης τίτλος της συλλογής *Goethe-Lieder*, υπενθυμίζουμε, και αυτή η τακτική ακολουθείται και σε άλλες συλλογές του.

Η αγάπη του προς το ποιητικό κείμενο και η ιδιαίτερη φροντίδα της προσωδίας του κατά τη μελοποίησή του, ωστόσο, δεν σημαίνει και προσκόλληση στο «γράμμα»:

¹⁵ Χαρακτηριστικός είναι ο ενθουσιασμός με τον οποίο αναφέρεται σε ορισμένα από τα τραγούδια *Mörrike* γράφοντας σε φίλους του. Βλ. Sams/Youens, "Hugo Wolf", 468

¹⁶ Σε γράμμα του 1891 στον φίλο του Έμιλ Κάουφμαν γράφει: «Η κολακευτική παραδοχή μου ως «τραγουδοποιού» με ταράζει βαθιά στην ψυχή. Τι άλλο μπορεί να σημαίνει αυτό παρά αποδοκμασία που συνεχίζω να συνθέτω μόνο τραγούδια;». Sams/Youens, "Hugo Wolf", 471

¹⁷ Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*. Λονδίνο 2¹⁹⁹², 2

¹⁸ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 463

¹⁹ Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999, 13

²⁰ Glauert, *Hugo Wolf*, 51

όποτε θεωρεί ότι αυτό εξυπηρετεί τις μουσικές εκφραστικές του ανάγκες, δεν διστάζει να επέμβει στο κείμενο, επαναλαμβάνοντας λέξεις ή και ολόκληρες παραγράφους.²¹ Η προσωδία του, επίσης, είναι συχνά εξαιρετική, ωστόσο άλλες φορές κάνει λάθη: αλλά, όπως ορθά επισημαίνει το αυτονόητο ο Sams, αυτό είναι συχνά αναπόφευκτο όταν κανείς προσπαθεί να κάνει κάτι περισσότερο από το «αναπαραστήσει» απλώς ένα ποίημα.²² Το ξεχωριστό ταλέντο του συνθέτη εντοπίζεται περισσότερο στο «ζωντάνεμα», μέσω της μουσικής, των ήχων, των εικόνων και των συναισθηματικών καταστάσεων που προβάλλονται μέσα σε κάθε ποίημα, καθώς και την πολύ ταιριαστή προσαρμογή της μουσικής δομής στο περιεχόμενο του κειμένου. Το τελευταίο στοιχείο είναι, άλλωστε, και αυτό που εξηγεί γιατί ακόμη και στα στροφικά ποιήματα ο Βολφ συνθέτει μη-στροφικά (*durchkomponiert*) ή παραλλαγμένα στροφικά τραγούδια.

I. β. 2. Το έργο ανά είδος

Ακολουθεί μια σύντομη αναφορά στη συνθετική δημιουργία του Βολφ, ταξινομημένη ανά είδος και συνοδευόμενη από σύντομο σχολιασμό²³.

Lieder

Από την εφηβική του ηλικία ως τον εγκλεισμό του στο άσυλο το 1897, ο Βολφ συνέθεσε 242 Lieder τα οποία εξέδωσε μέσα σε συλλογές και 84 ακόμη που είτε εκδόθηκαν μετά το θάνατό του ή παραμένουν ανέκδοτα. Ως επί το πλείστον, τα ανέκδοτα τραγούδια ανάγονται στα πρώιμα συνθετικά του χρόνια: έως το 1880 συνέθετε με καταφανείς επιρροές από τα Lieder του Σούμαν,²⁴ και χρησιμοποιούσε, μεταξύ άλλων, ποίηση των Goethe, Lenau, Heine, Rückert, Eichendorff, Mörike, Reinick.

Η πλήρης δημιουργική του ωριμότητα επήλθε με τη σύνθεση των *Mörike-Lieder* το 1888. Εντός της δεκαετίας του 1880, ωστόσο, βρίσκονται τραγούδια στις δύο πρώτες εκδομένες συλλογές που προμηνύουν το ώριμο ύφος του: *Mausfallen-Sprüchlein* του 1882 σε ποίηση Mörike (εκδομένο το 1888 στη συλλογή *Sechs Lieder für eine Frauenstimme*, με τραγούδια του 1877-82) και *Zur Ruh, zur Ruh!* Του 1883 σε ποίηση Kerner (εκδομένο επίσης το 1888 στη συλλογή *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner* με τραγούδια του 1883-7).²⁵

²¹ Βλ. τις επαναλήψεις στη *Μινιόν* και τον *Rattenfänger*, παρακάτω (κεφ.IV).

²² Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 5

²³ Ως βάση της εργογραφίας έλαβα τον κατάλογο έργων από το Sams/Youens, "Hugo Wolf", 489-491

²⁴ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 465

²⁵ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 474

Η συλλογή *Gedichte von Joseph v. Eichendorff*, η τρίτη που εκδίδει ο συνθέτης και ταυτόχρονα η πρώτη που αφιερώνεται αποκλειστικά σε έναν ποιητή, αποτελείται από είκοσι *Lieder*, επτά εκ των οποίων συντέθηκαν το 1880-7 και δεκατρία εντός του 1888. Εκδίδεται στη Βιέννη το 1889 κι εντός της συναντώνται ομαδοποιημένα νυχτερινά τραγούδια, καθώς και “*Rollenlieder*” (τραγούδια «ρόλου»).^26

Η επόμενη συλλογή *Gedichte von Eduard Mörike*, συντίθεται ολόκληρη μέσα στο 1888, σε δύο διαστήματα: από το Φεβρουάριο ως το Μάιο και από τον Οκτώβριο ως το Νοέμβριο. Με τα τραγούδια *Mörike* ο Βολφ παρουσιάζει τις πρώτες ώριμες συνθέσεις του μελοποιώντας έναν σχετικά άγνωστο Γερμανό ρομαντικό ποιητή, και κατορθώνει να κινήσει το ενδιαφέρον του κοινού και παράλληλα να κερδίσει την αποδοχή των κριτικών, χειριζόμενος με εξαιρετικό τρόπο τις «λεπτές λυρικές αποχρώσεις» μιας ποίησης που συνυφαίνει «σκέψη, διάθεση, συναίσθημα, εντύπωση και υπαινιγμό».^27 Η συλλογή περιέχει 53 τραγούδια και σε αυτήν ο Βολφ εφαρμόζει για πρώτη φορά την πρακτική της διάταξης του περιεχομένου σε μια «ταξινομημένη, ακόμη και δραματική, διαδοχή»: η επιλογή του αυτή είναι πολύ πιθανό να προδίδει μια αμυντική στάση απέναντι στην «υποτίμηση της εποχής» προς το είδος στο οποίο ο ίδιος διακρινόταν και απέναντι στο οποίο είχε, όπως προαναφέραμε, μια σχέση αμφίσημη.^28 Έτσι, ο τόμος περιέχει θεματικές ενότητες: τα τραγούδια 20-28 βασίζονται σε ποιήματα θρησκευτικού περιεχομένου, τα 30-36 αναφέρονται στην αγάπη, τα 44-47 στο φανταστικό και υπερφυσικό, και τα 48-53 στο κωμικό στοιχείο.^29

Ακολουθεί η επόμενη εκτενής συλλογή, της οποίας τα τραγούδια συντίθενται από το φθινόπωρο του 1888 ως το 1889· στα 51 τραγούδια Γκαίτε θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο κεφάλαιο III.

Με το πέρας του υπερ-παραγωγικού 1888, ο συνθέτης εγκαταλείπει τη σημαντική ποίηση ως πηγή έμπνευσης και στρέφεται στην ανθολογία *Spanisches Liederbuch* με ισπανική ποίηση μεταφρασμένη στα γερμανικά από τους Paul Heyse και Emanuel Geibel. Το *Spanisches Liederbuch, nach Heyse und Geibel* αποτελείται από 44 τραγούδια παρμένα από τη συλλογή: 10 «πνευματικού»– θρησκευτικού χαρακτήρα (*geistliche Lieder*) και 34 «κοσμικά» (*weltliche Lieder*), επίσης ως ένα βαθμό διατεταγμένα βάσει θεματικού περιεχομένου. Το τεύχος εκδίδεται στο Mainz το 1891.

Αμέσως επόμενη συλλογή, της οποίας τα τραγούδια συντίθενται το 1890, είναι το *Alte Weisen: sechs Gedichte von Keller*. Το σύντομο αυτό βιβλίο εκδίδεται επίσης στο Mainz το 1891.

²⁵ Sams/Youens, “Hugo Wolf”, 479

²⁷ Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge, Massachusetts 1971, 155

²⁸ Sams/Youens, “Hugo Wolf”, 478-9

²⁹ Ο.π., 479

Το ζεύγος βιβλίων που ακολουθεί αποτελεί και το τελευταίο σημαντικό έργο του συνθέτη, ο οποίος στρέφεται και πάλι στο μεταφραστή Paul Heyse, και σε ποίηση, ανώνυμη αυτή τη φορά, προερχόμενη από την Ιταλία. Τα 46 τραγούδια του *Italienisches Liederbuch* γράφονται σε δύο περιόδους κι εκδίδονται σε δύο τόμους: τα πρώτα 22 το 1890-1 (εκδίδονται στο Mainz το 1892) και, μετά από μια τετραετία συνθετικής σιωπής, τα επόμενα 24 το 1896 (εκδίδονται στο Mannheim την ίδια χρονιά). Όλα τα Lieder είναι σχετικά μικρά σε έκταση, με κύριο θέμα τους την αγάπη. Το ύφος του *Italienisches Liederbuch* επιβεβαιώνει στο σύνολό του τον τίτλο του πρώτου τραγουδιού: *Auch kleine Dinge können uns entzücken*.³⁰

Ακολουθούν τρεις ακόμη συλλογές που εκδίδονται το 1897-8: *Drei Gedichte von Robert Reinick*, *Drei Gesänge auf Ibsens Das Fest aus Solhaug* (με τα τραγούδια από τη σκηνική μουσική για το έργο) και τα τελευταία τραγούδια του, *Drei Gedichte von Michelangelo*, τα οποία συνέθεσε το Μάρτιο του 1897.

• Orchesterlieder

Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει σε ορισμένα ώριμα τραγούδια (του 1888 και εξής), τα οποία παραδίδει από το 1889 και μετά σε εκδοχή για φωνή και ορχήστρα: η πρακτική της ενορχήστρωσης τραγουδιού δείχνει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα να έχει κερδίσει έδαφος και τα ορχηστρικά τραγούδια να καθίστανται αρκετά δημοφιλή στις συναυλίες, αντικαθιστώντας ως ένα βαθμό την ως τότε δημοφιλέστατη οπερατική άρια. Ο Βολφ, ακολουθώντας την πρακτική συνθετών όπως οι Μέντελσον, Σούμαν και Φραντς³¹ ενορχηστρώνει τραγούδια του με σκοπό, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Sams, να μετατρέψει τις μινιατούρες του σε πίνακες λαδιού, κατάλληλους για μια πιο ευρεία έκθεση, είτε στην αίθουσα συναυλιών ή, ακόμη καλύτερα, στην όπερα». ³²

Διαθέτουμε 24 ολοκληρωμένες ορχηστρικές εκδοχές τραγουδιών του συνθέτη³³, οι οποίες προέρχονται από τρεις μεγάλες συλλογές: 12 από τα *Mörrike-Lieder*, 7 από τα *Goethe-Lieder* (η «Μινιόν» υπάρχει σε δύο εκδοχές, βλ. παρακάτω σ...) και 4 από το *Spanisches Liederbuch*. Το 1898, ενώ νοσηλεύεταν στο άσυλο, εξέφρασε την επιθυμία να ενορχηστρώσει τα *Michelangelo-Lieder*, ωστόσο αυτό δεν έγινε ποτέ. Γενικά, τα ενορχηστρωμένα του τραγούδια χρονολογούνται από το 1889 ως το 1897, με τη συντριπτική πλειοψηφία τους (17) να έχουν συντεθεί το 1890.

Ως προς το ύφος των ορχηστρικών εκδοχών, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η μορφολογική δομή του τραγουδιού δεν διαφοροποιείται καθόλου. Η φωνή παραμένει απaráλλακτη, ενώ η γραμμή του πιάνου «μοιράζεται» στην – μεσαία έως μεγάλη – ορχήστρα χωρίς, συνήθως, δραματικές αλλαγές. Μια χαρακτηριστική προσθήκη που παρατηρείται αρκετά συχνά είναι η «εφεύρεση» νέων αντιστικτικών φωνών, κάτι που

³⁰ Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, Oregon 1993, 305

³¹ Hans Jancik, Πρόλογος στο: Hugo Wolf, *Lieder mit Orchesterbegleitung*, I. (Joh. W. v. Goethe), vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 8, Βιέννη 1982, vii

³² Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 15

³³ Σε ημιτελή μορφή υπάρχουν 4 ακόμη. Hans Jancik, Πρόλογος στο: Hugo Wolf, *Lieder mit Orchesterbegleitung*, vii

καθιστά την υφή σε ορισμένες περιπτώσεις ιδιαίτερα πυκνή.³⁴ Τα 24 *Orchesterlieder* του Βολφ άρχισαν να εκδίδονται, αποσπασματικά, από το 1902 και μετά.

Όπερα

Λαμβάνοντας υπόψιν τη σταθερή άρνηση του συνθέτη να αποδεχτεί ότι τα μουσικά του χαρίσματα εκφράζονταν με τον καλύτερο τρόπο μέσα από τα τραγούδια του, δεν φαίνεται υπερβολικό το σχόλιο του Sams ότι «η τρέλα του Wolf πήρε τη μορφή, και πιθανώς προκλήθηκε από, μια μεγαλομανιακή εμμονή με την οπερατική σύνθεση κι εκτέλεση».³⁵ Παρότι έβλεπε το οπερατικό είδος σαν τον απώτερο συνθετικό του στόχο, συνέθεσε μόνο μία ολοκληρωμένη όπερα, και δύο ακόμη που έμειναν σε ημιτελή μορφή: ένα νεανικό έργο κι ένα ώριμο, του οποίου η σύνθεση διακόπηκε με τη νευρική του κατάρρευση το 1897.

Η «ρομαντική όπερα σε τέσσερις πράξεις»³⁶ με τον τίτλο *König Alboin* που έμεινε ημιτελής, έργο του 1876-7, αποτελεί ένδειξη της διάθεσης του Wolf να συνθέσει στο είδος αυτό από νεαρή ηλικία. Χρειάστηκε να περάσουν πολλά χρόνια για να ασχοληθεί ξανά με την όπερα, παρότι αποτελούσε διακαή πόθο.

Η μοναδική ολοκληρωμένη όπερα του Βολφ είναι ο *Corregidor*, με υπόθεση βασισμένη στο *Τρίκωχο Καπέλο* (*El sombrero de tres picos*) του Ισπανού συγγραφέα Pedro Antonio de Alarcón και λιμπρέτο στα γερμανικά της Rosa Mayreder-Obermayer. Ξεκίνησε να συνθέτει και ολοκλήρωσε την όπερα το 1895, μέσα σε εννέα μήνες πυρετώδους εργασίας. Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στις 7 Ιουνίου 1896 υπό τη διεύθυνση του Hugo Röhr, σε μία επιτυχημένη παράσταση.³⁷

Σε αποσπασματική μορφή (περίπου 600 μέτρα από την πρώτη σκηνή έχουν συντεθεί³⁸) βρίσκεται η δεύτερη προσπάθεια του συνθέτη στο είδος: η φιλόδοξη όπερα *Manuel Venegas*, βασισμένη στο *El niño de la bola* του Alarcón του 1897, με αναθεωρήσεις του 1902-3 (ενόσω δηλαδή ο συνθέτης νοσηλευόταν στο άσυλο).

Ορχηστρική μουσική

Πέρα από την ενορχηστρωμένη εκδοχή της *Σερενάτας*, την *Ιταλική Σερενάτα*, δηλαδή, του 1892, ο Wolf συνέθεσε ένα ακόμη ολοκληρωμένο ορχηστρικό έργο.³⁹ Πρόκειται για το συμφωνικό ποίημα *Penthesilea* (Πενθεσίλεια), εμπνευσμένο από την ομώνυμη τραγωδία του Γερμανού δραματουργού και ποιητή Heinrich von Kleist (1777–1811),

³⁴ Ο.π., viii

³⁵ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 37

³⁶ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 472

³⁷ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 471

³⁸ Ο.π., 487

³⁹ Σε αποσπασματική μορφή συναντούμε ολιγάριθμα πρώιμα έργα: ένα κοντσέρτο για βιολί, δυο συμφωνίες και δυο όψιμα, του 1897: μια ταραντέλα και μια ακόμη σερενάτα.

γραμμένη το 1807. Το έργο συντέθηκε μετά τη συνάντηση του Βολφ με τον Λιστ, ως προσπάθεια να γράψει το δικό του συμφωνικό ποίημα, για μεγάλη ορχήστρα, στο πρότυπο του *Tasso*. Μετά την ολοκλήρωσή της το 1885 και την αποτυχημένη δοκιμαστική της εκτέλεση το 1886, η *Penthesilea* δεν ξαναπαίχτηκε ενόσω ζούσε ο συνθέτης.

Σκηνική μουσική

Το 1890 ο Wolf δέχτηκε παραγγελία για να συνθέσει σκηνική μουσική για το θεατρικό *Das Fest auf Solhaug* του Νορβηγού Henrik Ibsen (1828–1906), σε μετάφραση του Klingensfeld. Παρότι αισθανόταν ότι το κείμενο είναι αδύναμο και δεν του προσφέρει καμιά έμπνευση⁴⁰, ανέλαβε τη σύνθεση επειδή χρειαζόταν τα χρήματα, και ολοκλήρωσε πέντε χορωδιακά μέρη, δύο οργανικά πρελούδια και τρία τραγούδια, όλα για μεγάλη ορχήστρα. Το έργο ανέβηκε στο Burgtheater της Βιέννης το Νοέμβριο του 1891.⁴¹

Δύο ακόμη έργα σκηνικής μουσικής επιχείρησε να συνθέσει, αφήνοντάς τα σε ημιτελή μορφή: τα *Prinz Friedrich von Homburg* (1884) και *Einleitung zu Hamlet* (1889).

Χορωδιακά

Ο Wolf συνέθεσε και ορισμένα χορωδιακά έργα. Εκτός από ολιγάριθμα Lieder χωρίς συνοδεία σε ποίηση των Goethe, Eichendorff κ.ά. της πρώιμης περιόδου 1876-83, έγραψε και χορωδιακά με συνοδεία ορχήστρας. Σε αυτά περιλαμβάνονται το νεανικό *Stimme des Kindes* (1876, σε κείμενο του Lenau), η χριστουγεννιάτικη καντάτα *Christnacht* σε κείμενο του August Graf von Platen-Hallermünde, συντεθειμένη από το 1886 ως το 1889 με πρότυπο αναφοράς το *Χριστουγεννιάτικο Ορατόριο* του J. S. Bach, έργο που δεν επιτυγχάνει τους μεγαλεπήβολους συνθετικούς του στόχους, παρουσιάζει ωστόσο ενδιαφέροντα σημεία,⁴² και, τέλος, το *Elfenlied* (1889-91), βασισμένο στο *Fairy Song* του Shakespeare, μεταφρασμένο στα γερμανικά από τον Schlegel.

Μουσική Δωματίου και Μουσική για πιάνο

Στον τομέα της μουσικής δωματίου, ο Wolf ολοκλήρωσε τρία έργα, όλα προορισμένα για κουαρτέτο εγχόρδων. Το *Κουαρτέτο εγχόρδων* σε ρε ελάσσονα συντέθηκε αποσπασματικά από το 1878 έως το 1884 και η πρώτη του εκτέλεση, μετά την

⁴⁰ Sams/Youens, "Hugo Wolf", 470

⁴¹ Ό.π., 470

⁴² Sams/Youens, "Hugo Wolf", 476

απόρριψη από το Rosé Quartet, πραγματοποιήθηκε μόλις το 1903, λίγο πριν το θάνατο του συνθέτη. Πρόκειται για ένα έργο έντονα δραματικού ύφους, με (εμφανέστατες) επιρροές από τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν, πρώιμο και με τεχνικές ατέλειες, αλλά και με ορισμένες κορυφώσεις «τραγικής έντασης»⁴³. Ακόμη, για κουαρτέτο εγχόρδων είναι συντεθειμένο το *Ιντερμέτζο* σε μι μείζονα, ένα ρόντο γραμμένο αποσπασματικά από το 1882 ως το 1886, και, τέλος, η *Σερενάτα* σε σολ μείζονα, η οποία συντέθηκε το 1887 και σηματοδότησε ουσιαστικά τη μετάβαση του συνθέτη στην ώριμη δημιουργική του φάση (1888-97). Η *Σερενάτα* ενορχηστρώθηκε το 1892, χωρίς, ωστόσο, η δεύτερη εκδοχή να είναι συνθετικά εξίσου επιτυχημένη με την πρώτη.

Στο περιορισμένο πιανιστικό του έργο περιλαμβάνονται κυρίως πρώιμα έργα, της περιόδου 1875-82. Τα περισσότερα παραμένουν σε ημιτελή μορφή.

⁴³ Ο.π., 476

II. Η ποιητική πηγή: Johann Wolfgang von Goethe

Ο Johann Wolfgang von Goethe (Φρανκφούρτη 1749 – Βαϊμάρη 1832) ήταν Γερμανός συγγραφέας, ποιητής και δραματουργός. Η πολυσχιδής δημιουργική του δραστηριότητα και η προσωπικότητά του επέδρασαν καταλυτικά σε πολλές πτυχές του πνεύματος ολόκληρου του 19^{ου} αιώνα. Όσο αφορά τη μουσική, το έργο του αποτέλεσε αστείρευτη πηγή έμπνευσης: το διάσημο δράμα *Φάουστ* μελοποιήθηκε ποικιλοτρόπως (Σούμαν: *Σκηνές από τον Φάουστ του Γκαίτε*, Μπερλιόζ: *Καταδίκη του Φάουστ*, Λιστ: *Συμφωνία Φάουστ* κ.α.)⁴⁴, όπως επίσης και τα κείμενα των χαρακτήρων του Αρπιστή και της Μινιόν από το μυθιστόρημα *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, και της Μαργαρίτας και του Μεφιστοφελή από τον *Φάουστ*.⁴⁵ Η σημαντικότερη επιρροή του Γκαίτε στη μουσική, ωστόσο, διαφαίνεται μέσα από την ποίησή του, η οποία επέδρασε καταλυτικά στην πορεία του έντεχνου τραγουδιού από τα τέλη του 18^{ου} ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα· για την ακρίβεια σε τέτοιο βαθμό, που οι μελετητές αναφέρουν ότι «μια ιστορία του γερμανικού Lied θα μπορούσε να γραφτεί στη βάση των ποιημάτων του Γκαίτε αποκλειστικά».⁴⁶

Παρότι δεν ήταν μουσικός, ο Γκαίτε είχε μια στενή και πολύπλευρη σχέση με τη μουσική. Θαυμαστής του Μπαχ, πριν μάλιστα ο Μέντελσον να αναβιώσει τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* το 1829, και των ώριμων οπερών του Μότσαρτ, διατηρούσε, ειδικά κατά το διάστημα που ζούσε στη Βαϊμάρη, όπου και διετέλεσε διευθυντής της όπερας, φιλικές σχέσεις με πολλούς μουσικούς της εποχής και διοργάνωνε συχνά στο σπίτι του μουσικές συναντήσεις – πολύ γνωστές είναι, άλλωστε, οι βραδιές με το νεαρό τότε πιανίστα Φέλιξ Μέντελσον.

Μέσα από την εκτενή αλληλογραφία με το στενό του φίλο, συνθέτη Carl Friedrich Zelter (1758–1832), και από πολλά γραπτά του, αντλούμε πολύτιμες πληροφορίες για τη στάση του απέναντι στη μουσική, καθώς και στις ποικίλες μελοποιήσεις που δεχόταν η λυρική του ποίηση.⁴⁷ Καταρχάς, μαθαίνουμε ότι θεωρούσε τη μουσική απαραίτητο συμπλήρωμα του λυρικού στίχου, ο οποίος «πρέπει να τραγουδιέται και να χορεύεται»⁴⁸, ενώ στο ποίημα του *An Lina* λέει: “Nur nicht lesen! Immer singen!”, απηχώντας μια κεντρική αντίληψη της εποχής του για τη λυρική ποίηση.⁴⁹ Ωστόσο, παρότι έβλεπε τη μουσική σαν απαραίτητο συμπλήρωμα του στίχου, θεωρούσε ότι η θέση της περιοριζόταν στο να υποτάσσεται στις επιταγές και τους σκοπούς του κειμένου παρέχοντας μια διακριτική συνοδεία. Ήταν «ακραία προστατευτικός απέναντι στο ρυθμό και το χρώμα των λέξεων» στα κείμενά του, και αντιστεκόταν σε κάθε μελοποίηση που τού έδινε την εντύπωση ότι έρεπε προς τη δραματικότητα ή σε

⁴⁴ Philip Weller, “Johann Wolfgang von Goethe”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Stanley Sadie (επ.), τ.10, Οξφόρδη 2001, 82

⁴⁵ Weller, “Goethe”, 83

⁴⁶ Harry Seelig, “The Literary Context: Goethe as Source and Catalyst”, *German Lieder in the Nineteenth Century*, Rufus Hallmark (επ.), Νέα Υόρκη 1996, 12

⁴⁷ Weller, “Goethe”, 82

⁴⁸ Ο.π., 81

⁴⁹ Seelig, “Goethe”, 3

υπερβολική συναισθηματική φόρτιση.⁵⁰ Έτσι, ήταν αναμενόμενη η προτίμηση που έδειχνε στις συγκρατημένες μελοποιήσεις συγχρόνων του συνθετών όπως ο Zelter, ο J. F. Reichardt και ο J. A. P. Schultz, και μάλλον εξηγήσιμη η αδιαφορία του για τα τραγούδια που τού έστειλε ο νεαρός Φραντς Σούμπερτ το 1825.⁵¹

Ο Σούμπερτ, ωστόσο, ήταν αυτός που σηματοδότησε τη «γέννηση» του έντεχνου γερμανικού τραγουδιού το 1814, με το *Gretchen am Spinnrade*,⁵² χρησιμοποιώντας ακριβώς ποίηση του Γκαίτε. Ήταν, λοιπόν, η «καινοτόμα λυρική δύναμη»⁵³ της ποίησής του που ενέπνευσε τη δημιουργία τραγουδιού με μια λεπτή αίσθηση ισορροπίας ανάμεσα στο στίχο και τη μουσική, η οποία σταδιακά «αναβαθμίστηκε» από το ρόλο για τον οποίο την προόριζε ο ίδιος ο ποιητής. Η «αίσθηση δραματικής εξέλιξης» που διαπερνά την ποίηση του Γκαίτε έδωσε, επιπλέον, την πρώτη ώθηση για τη σύνθεση «επεξεργασμένων» (*durchkomponiert*) τραγουδιών αντί για τα απλά στροφικά που επικρατούσαν ως τότε· η τεχνική ακολουθήθηκε ήδη από τον Σούμπερτ (*Meine Ruh ist hin*)⁵⁴ και επικράτησε στο τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα με τον Βολφ. Καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα αλλά και στις αρχές του 20^{ου}, η «διαχρονική γοητεία» που άσκησαν στους συνθέτες τραγουδιού τα ποιήματά του οδήγησαν σε «μια σειρά από συνθέσεις «εξαιρετικής υφολογικής ποικιλίας», τόσο που δύναται κανείς να συγκρίνει την επιρροή της ποίησης του Γκαίτε στη διαμόρφωση του Lied του 19^{ου} αιώνα με εκείνη της ποίησης του Πετράρχη στη διαμόρφωση του μαδριγαλιού του 16^{ου} αιώνα.⁵⁵

⁵⁰ Weller, "Goethe", 81

⁵¹ Weller, "Goethe", 81-82

⁵² Seelig, "Goethe", 6

⁵³ Ο.π., 5

⁵⁴ Ο.π., 8

⁵⁵ Weller, "Goethe", 82

III. Η συλλογή *Gedichte von J. W. v. Goethe, für eine Singstimme und Klavier, componirt (1888-1889) von Hugo Wolf*

Παράλληλα με την ολοκλήρωση της σύνθεσης των *Mörrike-Lieder* στα τέλη Οκτωβρίου του 1888, ο Βολφ αποφάσισε να αντιμετωπίσει την πρόκληση της μελοποίησης ενός σπουδαίου δημιουργού. Τα 50 από τα συνολικά 51 τραγούδια της συλλογής, που κυκλοφόρησε στα τέλη του 1889 στη Βιέννη από τον εκδότη Carl Lacom με τον τίτλο *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier, componirt (sic) (1888-1889) von Hugo Wolf*, συντέθηκαν στη Βιέννη και στο Döbling, από τις 27 Οκτωβρίου 1888 (*Harfenspieler I*) έως τις 12 Φεβρουαρίου 1889, και το 51^ο (*Die Spröde*) μετά από μια οκτάμηνη διακοπή, στις 21 Οκτωβρίου 1889 στο Perchtoldsdorf.⁵⁶

Ακολουθεί η διάταξη των τραγουδιών μέσα στη συλλογή⁵⁷.

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Harfenspieler I | 27. Die Bekehrte |
| 2. Harfenspieler II | 28. Frühling übers Jahr |
| 3. Harfenspieler III | 29. Anakreons Grab |
| 4. Spottlied aus Wilhelm Meister | 30. Dank des Paria |
| 5. Mignon I | 31. Königlich Gebet |
| 6. Mignon II | 32. Phänomen |
| 7. Mignon III | 33. Erschaffen und Beleben |
| 8. Philine | 34. Ob der Koran von Ewigkeit sei |
| 9. Mignon: Kennst du das Land | 35. Trunken müssen wir alle sein |
| 10. Der Sänger | 36. So lang man nüchtern ist |
| 11. Der Rattenfänger | 37. Sie haben wegen der Trunkenheit |
| 12. Ritter Kurts Brautfahrt | 38. Was in der Schenke waren heute |
| 13. Gutmann und Gutweib | 39. Nicht Gelegenheit macht Diebe |
| 14. Cophtisches Lied I | 40. Hochbeglückt in deiner Liebe |
| 15. Cophtisches Lied II | 41. Als ich auf dem Euphrat schiffte |
| 16. Frech und froh I | 42. Dies zu deuten bin erbötig |
| 17. Frech und froh II | 43. Hätt ich irgend wohl Bedenken |
| 18. Beherzigung | 44. Komm, Liebchen, komm |
| 19. Epiphanias | 45. Wie sollt ich heiter bleiben |
| 20. St. Nepomuks Vorabend | 46. Wenn ich dein gedenke |
| 21. Genialisch Treiben | 47. Locken, haltet mich gefangen |

⁵⁶ Hans Jancik, Πρόλογος στο Hugo Wolf, *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρος 3, Βιέννη 1978, vii

⁵⁷ Κατάλογος τραγουδιών στα: Hugo Wolf, *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρη I και II, Βιέννη 1978

22. Der Schäfer
23. Der neue Amadis
24. Blumengruß
25. Gleich und gleich
26. Die Spröde

48. Nimmer will ich dich verlieren
49. Prometheus
50. Ganymed
51. Grenzen der Menschheit

Τα ποιήματα αρ.1-10 προέρχονται από το μυθιστόρημα *Wilhelm Meisters Lehrjahre* του 1795–6, και ο συνθέτης είτε τα άντλησε από έναν τόμο με ποιήματα του Γκαίτε, ή από το ίδιο το βιβλίο.⁵⁸ Σε όλα πρωταγωνιστές είναι ο Αρπιστής και η νεαρή κόρη του, Μινιόν. Η Μινιόν παρουσιάζεται ως ένα εύθραυστο και γοητευτικό κορίτσι, που βρίσκεται υπό την προστασία του Βίλχελμ, ενώ ο ηλικιωμένος Αρπιστής, έχοντας σχεδόν χάσει τα λογικά του από τις τύψεις, καθώς συνέλαβε τη Μινιόν μέσω αιμομιξίας με την αδελφή του, περιφέρεται σε μέρη μακριά από τη γενέτειρά του, την Ιταλία.⁵⁹ Τα συγκεκριμένα ποιήματα είχαν πριν τον Βολφ μελοποιηθεί δεκάδες φορές, από συνθέτες όπως ο Reichardt, ο Zelter ο Μπετόβεν, ο Λιστ, ο Σούμπερτ και ο Σούμαν.⁶⁰ Η επιλογή του Βολφ να καταπιαστεί με αυτά, δεδομένης μάλιστα της εκφρασμένης άρνησής του να «συγκριθεί με τους σπουδαίους προγόνους του στη σύνθεση οποιουδήποτε ποιήματος του Γκαίτε, εκτός κι αν αισθανόταν ότι οι μελοποιήσεις τους ήταν μη ικανοποιητικές»,⁶¹ καταδεικνύει τη διάθεσή του να αναμετρηθεί με τους προγόνους του στο είδος του τραγουδιού· η τοποθέτησή τους, μάλιστα, στην αρχή του βιβλίου (όπως άλλωστε και η επιλογή και η τοποθέτηση των, μελοποιημένων από τον Σούμπερτ, *Prometheus*, *Ganymed* και *Grenzen der Menschheit*, στο τέλος), αποκτά το χαρακτήρα ευθείας πρόκλησης σε σύγκριση.

Η ομάδα των τραγουδιών αρ.32-48 προέρχεται από το *West-östlicher Divan*, συλλογή ποιημάτων του 1819. Ο Γκαίτε, σε ηλικία 70 ετών, εμπνέεται από τον Πέρση ποιητή Hafiz και γράφει για την ποίηση, τη σοφία, την αγάπη και το κρασί, χωρίζοντας αντίστοιχα τη συλλογή σε βιβλία θεματικών ενοτήτων, και ο Βολφ επιλέγει τα ποιήματα της αγάπης και του κρασιού.⁶²

Τα τρία τελευταία ποιήματα της συλλογής: *Prometheus*, *Ganymed* και *Grenzen der Menschheit* εμφανίζονται σαν ομάδα (μαζί και με το *Das Göttliche*, το οποίο ο Βολφ δεν μελοποιεί) και στις ποιητικές συλλογές του Γκαίτε,⁶³ και πραγματεύονται καθένα «από μια πτυχή της σχέσης του ανθρώπου με το Θεό»⁶⁴.

Τα υπόλοιπα ποιήματα που μελοποιεί ο Βολφ ανήκουν στις κατηγορίες των *Lieder* (για παράδειγμα, *Die Spröde*), *Gesellige Lieder* (*Cophtisches Lied*, *Epiphanias*) και

⁵⁸ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 179

⁵⁹ Ο.π., 179

⁶⁰ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 180-195

⁶¹ Jack M. Stein, “Musical Settings of the Songs from Wilhelm Meister”, *Comparative Literature*, Vol.22/No.2, Special Number on Music and Literature (Spring 1970), 142

⁶² Gorrell, *Lied*, 297

⁶³ Marjorie W. Hirsch, “Goethe, Wolf, and the lure of immortality”, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise*, Cambridge 2010, 91

⁶⁴ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 179

Balladen (*Der Rattenfänger, Der Sänger*)⁶⁵. αποτελούν, δηλαδή, ποίηση που και ο ίδιος ο Γκαίτε θεωρούσε «κατάλληλη για τραγούδι».⁶⁶

Κατά την παρουσίασή τους στο κοινό, τα *Goethe-Lieder* δέχτηκαν γενικά θετικά σχόλια,⁶⁷ και ο συνθέτης τα περιελάμβανε συχνά στο ρεπερτόριο των ρεσιτάλ με έργα του – στην τελευταία εμφάνισή του επί σκηνής, εξάλλου, τον Φεβρουάριο του 1897, συνόδευσε στο πιάνο τραγουδιστές σε τραγούδια από μια ενότητα από το *West-östlicher Divan*.⁶⁸ Ωστόσο, η συλλογή σε ποίηση Γκαίτε δεν έγινε τόσο δημοφιλής όσο η αμέσως προηγούμενή της, σε ποίηση Μόρικε· μία πιθανή εξήγηση προσφέρει ο Sams, που υποστηρίζει ότι ο Βολφ ανταποκρίθηκε στα κείμενα του Γκαίτε με περισσότερο «πνευματική» και λιγότερο λυρική διάθεση.⁶⁹

Τα *Goethe-Lieder* σε εκδοχή για φωνή και ορχήστρα

Από τη συλλογή *Goethe-Lieder* διαθέτουμε οκτώ ολοκληρωμένες ενορχηστρώσεις επτά τραγουδιών: *Harfenspieler I, Harfenspieler II, Harfenspieler III, Mignon: Kennst du das Land* (δύο ενορχηστρώσεις), *Der Rattenfänger, Anakreons Grab* και *Prometheus*.

Και τα επτά τραγούδια, μαζί τους και μια εκδοχή για το *Ganymed*, ενορχηστρώθηκαν αρχικά το 1890· το 1893 ο Βολφ έχασε το *Ganymed*, τη *Mignon* και το *Anakreons Grab* μέσα σε ένα τραμ. Ενορχήστρωσε, έτσι, από τα τέλη Οκτωβρίου ως τα μέσα Νοεμβρίου του 1893 τα δύο τελευταία από την αρχή, με σκοπό να τα στείλει στο Βερολίνο για μια συναυλία. Μετά το θάνατό του, βρέθηκε η πρώτη εκδοχή της *Mignon* (του 1890), ενώ τα *Anakreons Grab* (πρώτη εκδοχή) και *Ganymed* είναι εξαφανισμένα ως σήμερα.⁷⁰

Τέλος, σε ημιτελή μορφή (εισαγωγή και 24 πρώτα μέτρα)⁷¹ υπάρχει η ορχηστρική εκδοχή του *Eriphanias*, που χρονολογείται στο 1894· το τραγούδι προοριζόταν για μια συναυλία στο Βερολίνο, ο συνθέτης ωστόσο δεν πρόλαβε να το ενορχηστρώσει εγκαίρως.⁷²

⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Gedichte*, Eduard Scheidemann (επ.), Λειψία 1913, v-x

⁶⁶ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 180

⁶⁷ Hans Jancik, Πρόλογος στο Hugo Wolf, *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρος I, Βιέννη 1978, vii

⁶⁸ Sams/Youens, “Hugo Wolf”, 471

⁶⁹ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 178

⁷⁰ Hans Jancik, Πρόλογος στο: Hugo Wolf, *Lieder mit Orchesterbegleitung*, vii

⁷¹ Hans Jancik, Πρόλογος στο: Hugo Wolf, *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρος I, Βιέννη 1978, viii

⁷² Hans Jancik, Πρόλογος στο: Hugo Wolf, *Lieder mit Orchesterbegleitung*, vii

IV. Τα επτά ενορχηστρωμένα τραγούδια της συλλογής στην εκδοχή για φωνή και πιάνο και την εκδοχή για φωνή και ορχήστρα

Harfenspieler I

- Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Βιέννη, 27 Οκτωβρίου 1888):

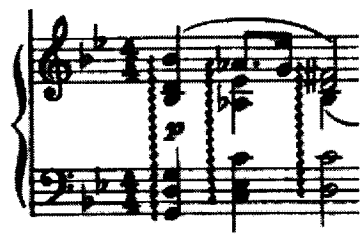
Στο πρώτο τραγούδι της συλλογής ο ηλικιωμένος Αρπιστής τελειώνει τη συνομιλία του με τον Wilhelm Meister με θέμα τη μοναξιά, κι αρχίζει έναν τραγουδιστικό αυτοσχεδιασμό πάνω στο ίδιο θέμα.⁷³ Το ποίημα του Γκαίτε αποτελείται από δύο οκτάστιχες στροφές, με ομοιοκαταληξία πλεκτή στο πρώτο τετράστιχο και ζευγαρωτή στο δεύτερο. Η ατμόσφαιρα που επικρατεί στον *Αρπιστή I* όπως μελοποιείται από τον Βολφ κινείται στα όρια μεταξύ της παραιτημένης μελαγχολίας και της εσωτερικής έντασης που οδηγεί σε δραματικές εξάρσεις. Η εναλλαγή ανάμεσα στις δύο καταστάσεις της εσωτερίκευσης του πόνου και του ξεσπάσματός του αποδίδεται πολύ αποτελεσματικά με το συνδυασμό των εφέ: καθοδικό μοτίβο «αναστεναγμού», πετάγματα της φωνής σε ψηλή περιοχή, αλλαγές στη ρυθμική υφή και την τονική περιοχή.

Ο Βολφ μελοποιεί την πρώτη στροφή σε μια ενότητα A, ενώ χωρίζει τη δεύτερη σε δύο μέρη, διευθετώντας τους στίχους 9-13 σε μια ενότητα B και τους τρεις τελευταίους, 14-16, σε μια σύντομη ενότητα A'. Ένα πεντάμετρο οργανικό τμήμα που εκθέτει υλικό του A εισάγει και κλείνει το κομμάτι. Το τραγούδι βρίσκεται στην τονικότητα της Σολ ελάσσονος και ακολουθεί αργή ρυθμική αγωγή σε 4/4, με την ένδειξη «πολύ σοβαρό, βαρύθυμο».

Εισαγωγή με υλικό A (οργανικό)	A Α' στροφή (στ.1-8)	B Β' στροφή (στ.9-13)	A' Β' στροφή (στ.14-16)	Κλείσιμο με υλικό A (οργανικό)
μμ.1-5	6-17	18-29	30-35	35-39

Εισαγωγή με υλικό A (μμ.1-5): η πεντάμετρη εισαγωγή χαρακτηρίζεται κατεξοχήν από το μοτίβο (α) του μ.1: μελωδική καθοδική πορεία σε ημιτόνια, από το σι ύφεση ως το φα δίεση (3-2-1-7 στη Σολ ελάσσονα) και τυπική συγχορδιακή συνοδεία, I-II_{υαρ.}-V. Ο μελαγχολικός χαρακτήρας του καθοδικού μελωδικού μοτίβου, το οποίο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε «μοτίβο του αναστεναγμού», μας εισάγει από την αρχή στην ατμόσφαιρα του τραγουδιού.

⁷³ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 180



μ.1, μοτίβο (α)

Στο μ.2 επαναλαμβάνεται η διαδοχή του μ.1 σε ένα είδος αλυσίδα, ενώ στα μ.3,4 και 5 χρησιμοποιούνται οι τρεις πρώτοι φθόγγοι του μελωδικού τμήματος του (α), σε διαφορετικά τονικά ύψη, αλλά με τον ίδιο ρυθμικό χαρακτήρα, ενοποιώντας μοτιβικά το εισαγωγικό τμήμα, το οποίο κλείνει στο τέλος του μ.5 με τη δεσπόζουσα της Σολ ελάσσονος, για να ακολουθήσει η τονική αμέσως στην έναρξη της ενότητας Α στο επόμενο μέτρο.

Α (μμ.6-17, στ.1-8): η ενότητα χωρίζεται σε δύο υποενότητες που ορίζονται από τα δύο τετράστιχα τμήματα της πρώτης στροφής: μμ.6-12, στ.1-4 και μμ.13-17, στ.5-8.

μμ.6-12, στ.1-4: η υποενότητα εισάγεται με υλικό από την εισαγωγή και οδηγεί σταδιακά σε μια πρώτη έντονη συναισθηματική κορύφωση, στο μ.12.

Το μ.6 και η πρώτη κίνηση του μ.7 παρουσιάζουν αυτούσιο το μελωδικό-αρμονικό σχήμα (α) του μ.1, με διπλασιασμό των αξιών στο μ.6 και υποδιπλασιασμό στο μ.7. Ο «αναστεναγμός» της καθοδικής κίνησης του μοτίβου ακολουθείται από έναν ακόμη σαφέστερο αναστεναγμό στο στίχο (Ach!, β'κίνηση, μ.7): το β'μισό του μ.8 (allein, κατάληξη της φωνής σε χαμηλό σι αναίρεση, ως τέλος της πρώτης φράσης-δίστιχου), σηματοδοτεί και την έναρξη μιας σταδιακής κορύφωσης, με την αλυσίδα των μμ.9-10 και την επανάληψη στη συνοδεία και πάλι του μοτίβου του αναστεναγμού σε ολοένα υψηλότερες περιοχές, και τη φωνή να κινείται επίσης ανοδικά, ως το ψηλό μι ύφεση του μ.12: «τον αφήνουν στον πόνο του», κι ο «πόνος» του μ.12, στο οποίο η ρυθμική αγωγή αλλάζει σε 2/4, για να επανέλθει στα 4/4 αμέσως μετά, από αναστεναγμός γίνεται δυνατή φωνή: η κορύφωση του μ.12 υποστηρίζεται αρμονικά από μια Π_{ναπ} που αφήνει «ανοιχτή» την κατάληξη της υποενότητας.

μμ.13-17, στ.5-8

Μετά την προηγούμενη δραματική κορύφωση, η συνοδεία επανέρχεται με το σχήμα του μ.1, επαναφέροντας την αρχική συγκρατημένη μελαγχολία: το κλίμα παραμένει ίδιο για το δεύτερο μισό της στροφής. Το μοτίβο του αναστεναγμού επανεμφανίζεται στο μ.13 της συνοδείας (μι ύφεση) και ρυθμικά παραλλαγμένο στα μ.14 (σι ύφεση) και 15 (λα ύφεση). Η φωνή συνεχίζει να κινείται ψηλά («ναι», στο ψηλό ρε) και η μελοποίηση γίνεται συλλαβική έως το μέσο του μ.17, όπου η λέξη «μόνος» τονίζεται με ένα ανοδικό διάστημα ρε-λα, συνηχώντας με μια λα₇ που θα οδηγήσει σε περιβάλλον Ρε μείζονος την ενότητα Β.

B (μμ.18-29, στ.9-13): ο χειρισμός των πέντε πρώτων στίχων της δεύτερης στροφής διαφοροποιείται έντονα. Εδώ το κείμενο παρουσιάζει την εικόνα ενός εραστή που πλησιάζει κρυφά την αγαπημένη του για να δει αν είναι μόνη της, ως αναλογία του τρόπου με τον οποίο η μοναξιά του Αρπιστή τρυπώνει μέσα του. Ο Βολφ επιλέγει να αλλάξει τονική περιοχή, υφή στη συνοδεία και γραμμή της φωνής, που γίνεται τώρα ιδιαίτερα στατική: οι πέντε στίχοι της δεύτερης στροφής μελοποιούνται σε μια ενότητα μεταφερμένη, στην αρχή τουλάχιστον, στη Ρε μείζονα, με νέα χαρακτηριστική υφή στη συνοδεία (διαδοχικά τρίηχα με συζεύξεις διαρκείας στο δεξί και τέταρτα σε τρίτες στο αριστερό) και μια γραμμική ανοδική κίνηση στη μελωδία, που κορυφώνεται σταδιακά για να οδηγήσει τελικά σε μια δεύτερη συναισθηματική έξαρση, εντονότερη της πρώτης του μ.12.



μ.18, έναρξη ενότητας B

Η έναρξη των στ.9,10 και 11 στα μμ.18, 20 και 22 αντίστοιχα γίνεται με το ίδιο ρυθμικό σχήμα (παύση ογδόου και τρία όγδοα στο β' μισό του μέτρου), και συλλαβική μελοποίηση, με μικρότερες αξίες στην αρχή του στίχου και μικρή επέκταση στην τελευταία συλλαβή. Στο στ.11 (αρχή μ.23 κ.ε), ωστόσο, παρατηρούμε επέκταση από νωρίτερα, η οποία γίνεται πολύ έντονη στα μμ.25-28 (δύο στίχοι εκτείνονται σε τέσσερα μέτρα), οπότε έχουμε και τη δεύτερη και τελευταία κορύφωση έντασης στο κομμάτι: στο μ.26, ο «πόνος» ανεβαίνει ως το ψηλό φα κι ακούγεται πλέον σαν κραυγή, ενώ συνοδεύεται από μια συγχορδία σι ύφεση (μπορεί να ερμηνευθεί ως VI στη Ρε ή III στη Σολ). Η δομή των μμ.25-26 επαναλαμβάνεται στα μμ.27-28, οπότε και ο πόνος γίνεται «βάσανο» (Qual) και εσωτερικεύεται ξανά: η ένταση πέφτει και πάλι και το μεταβατικό μ.29 οδηγεί τονικά πίσω στην αρχική Σολ ελάσσονα και δομικά σε ένα παραλλαγμένο A.

A' (μμ.30-35, στ.14-16): η ίσως παράδοξη επιλογή επαναφοράς αρχικού υλικού στους τρεις τελευταίους στίχους της δεύτερης στροφής, που προκαλεί «σπάσιμό» της σε δύο, άνισα μάλιστα, μέρη, είναι δυνατό να εξηγηθεί αν λάβουμε τους τελευταίους στίχους σαν «απόηχο» του προηγούμενου δραματικού ξεσπάσματος των μμ.25-28 και σαν επαναφορά στην αρχική εσωστρέφεια και παραιτημένη μελαγχολία. Για το λόγο αυτό, είναι κατάλληλη η «ενθύμηση» του υλικού της ενότητας που αντιπροσώπευε την αρχική συναισθηματική κατάσταση: τονικότητα, και, ως ένα βαθμό, το αρχικό μοτίβο (α).

Αρχίζοντας με αναστεναγμό (Ach, μ.30), τα τελευταία λόγια του αρπιστή είναι ευχές ερχομού του θανάτου, ώστε κι ο πόνος που τον βασανίζει να τον «αφήσει ήσυχο»: στα μμ.34-35, μια πτώση δεσπόζουσας – τονικής με τη μελωδία να «ησυχάζει» στη

σολ δίνει την εντύπωση του τέλους. Ακολουθεί η πεντάμετρη ενότητα που εισήγαγε το τραγούδι, με μικρή παραλλαγή από το μ.37 κ.ε. Η «ησυχία», ωστόσο, του αρπιστή, δεν είναι οριστική· η τελευταία δεσπόζουσα μένει άλυτη, αφήνοντας την κατάληξη μετέωρη και υπονοώντας ίσως μια αρμονική λύση στον επόμενο Αρπιστή, η οποία, ωστόσο, δεν θα έρθει.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (Döbling, 2 Δεκεμβρίου 1890):**

Η ενορχηστρωμένη εκδοχή του *Αρπιστή I* απευθύνεται σε πλήρη ορχήστρα κλασικής περιόδου: 2.2.2.2 (ξύλινα), 2.0.0.0 (χάλκινα), και σώμα εγχόρδων, με την προσθήκη άρπας. Αλλαγές στη δομή ή στη γραμμή της φωνής δεν υπάρχουν, ούτε ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πιανιστική εκδοχή.

Η εισαγωγή με υλικό Α (μμ.1-5) περνάει στα χαμηλότερα πνευστά, με το κλαρινέτο να πρωταγωνιστεί εκφέροντας τη φράση που περιέχει το μοτίβο του «αναστεναγμού», ενώ η άρπα συνοδεύει με συγχορδίες (η προσθήκη άρπας έχει, βέβαια, εκτός από συνοδευτική, και «σημειολογική» λειτουργία, αφού είναι το όργανο του πρωταγωνιστή του τραγουδιού). Αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος που δίνεται στις βιόλες, οι οποίες, μόνες από το σώμα των εγχόρδων, εκφέρουν μια νέα συνοδευτική γραμμή – προφανώς προτιμώνται για το σκοτεινό, μελαγχολικό τους ηχόχρωμα. Στο μ.4, τα κόρνα αναλαμβάνουν τη φράση που υπάρχει και στην πιανιστική εκδοχή· εδώ, ωστόσο, ακούγεται πολύ αποτελεσματικότερα ως εισαγωγή στην ενότητα Α και την είσοδο της φωνής.

Στο Α (μμ.6-17), η φωνή εισέρχεται συνοδευόμενη από διαφορετική ενορχήστρωση: τα ξύλινα παύουν και το ρόλο της συνοδείας αναλαμβάνει όλο το σώμα των εγχόρδων, με τα βιολιά να εκφέρουν τη μελωδική γραμμή της συνοδείας της πιανιστικής εκδοχής. Η άρπα συνεχίζει με συγχορδίες, ενώ στην αρχή της πρώτης κορύφωσης, στο μ.10, εισέρχονται και τα ψηλά ξύλινα πνευστά. Στην αποκλιμάκωση της έντασης, στο μ.13, τα κόρνα και πάλι παίζουν τη συνδετική φράση προς το μ.14. Στην είσοδο του στ.5 τη βασική συνοδευτική φράση με το μοτίβο του αναστεναγμού αναλαμβάνουν τα πρώτα βιολιά, ενώ τα ξύλινα σιγούν.

Το Β των μμ.18-29 εισάγεται με διαφορετικό χειρισμό: σε πολύ χαμηλή δυναμική, τη φωνή συνοδεύουν τα χαμηλά έγχορδα, ενώ τα ψηλά σιωπούν, και η άρπα με τα φλάουτα, τα οποία αναλαμβάνουν τη γραμμή του δεξιού χεριού της πιανιστικής εκδοχής χωρίς τροποποιήσεις. Η υφή παραμένει ίδια, ενώ τα χαμηλά ξύλινα εισέρχονται σταδιακά, και στο crescendo του μ.23 μπαίνουν και ψηλά έγχορδα, με τα βιολιά να βρίσκονται σε ταυτοφωνία με τα φλάουτα στην εκφορά της βασικής συνοδευτικής γραμμής. Με ολόκληρη την ορχήστρα από το μ.25 κ.ε., η σταδιακή αποκλιμάκωση οδηγεί στο μεταβατικό μ.29, όπου η συνοδευτική γραμμή εκφέρεται από τα βιολιά και τα φλάουτα.

Στο Α' (μμ.30-35) η συνοδεία της φωνής εκφέρεται από το σώμα των εγχόρδων και την άρπα με συγχορδίες, χωρίς πνευστά. Στο μ.35, στο κλείσιμο της φράσης της φωνής, το κλαρινέτο αναλαμβάνει για μια τελευταία φορά τη φράση με το μοτίβο του αναστεναγμού. Η τελική συγχορδία δεσπόζουσας δίνεται στα έγχορδα.

- **Σύγκριση:**

Η βαριά μελαγχολική ατμόσφαιρα επικρατεί και στις δύο εκδοχές του τραγουδιού. Η ορχηστρική δεν εισάγει χαρακτηριστικά νέα σχήματα ή φράσεις, ωστόσο το δεξιοτεχνικό «μοίρασμα» των μοτίβων και των φράσεων σε σημαντικά σημεία μέσα σε κάθε ενότητα «ζωντανεύει» ακόμη περισσότερο τα νοήματα του κειμένου και δίνει ποικιλία στο συνολικό αποτέλεσμα.

Harfenspieler II

- **Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Βιέννη, 29 Οκτωβρίου 1888):**

Πριν το δεύτερο τραγούδι του, ο ηλικιωμένος Αρπιστής έχει δείξει στον Wilhelm Meister «αδιαμφισβήτητα σημάδια παράνοιας». Ο πόνος και οι τύψεις τού έχουν πάρει το μυαλό, και σκέφτεται να φύγει αφήνοντας μόνη της την κόρη του, καθώς γίνεται επικίνδυνος για τον εαυτό του και τους άλλους. Ο Βίλχελμ τον μεταπειθεί να παραμείνει και το τραγούδι που ακούγεται εκφράζει τη μοναξιά και την αγωνία του ανθρώπου «που βρίσκεται στα όρια της τρέλας». ⁷⁴ Παραδόξως ίσως, πάνω σε αυτό το ποίημα ο Βολφ συνθέτει ένα τραγούδι συγκρατημένης μελαγχολικής διάθεσης. Η αντικατάσταση του φόβου της τρέλας, ωστόσο, από την παραιτημένη παραδοχή του ερχομού της, όπως αποδίδεται στο τραγούδι του Βολφ, καθιστά ίσως ακόμη αποτελεσματικότερο το στίχο. Έτσι, ο μονόλογος του Αρπιστή αποδίδεται με μεγάλη οικονομία μέσων: μοτιβικό και ρυθμικό σχήμα χωρίς μεγάλες αλλαγές στη συνοδεία, μελωδία που κινείται σε μικρή περιοχή και έλλειψη εξάρσεων και εντάσεων σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού.

Το οκτάστιχο ποίημα των δύο τετράστιχων στροφών, με την πλεκτή ομοιοκαταληξία, μελοποιείται σε δύο ενότητες, Β και Β', και στην αρχή, ανάμεσα στις δύο στροφές και στο τέλος παρουσιάζεται ένα τετράμετρο οργανικό τμήμα Α. Το τραγούδι

⁷⁴ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 182

βρίσκεται στην τονικότητα της Ντο ελάσσονος και έχει αργή ρυθμική αγωγή, σε 4/4 και με την ένδειξη «αργά, αλλά να μην επιβραδύνεται».

A ₁	B	A ₂	B'	A ₃
μμ.1-4	5-12	13-16	17-25	26-31
(οργανικό)	στ.1-4	(οργανικό)	στ.5-8	(οργανικό)

A₁ (μμ.1-4): το τετράμετρο χαρακτηρίζεται από την παρουσία του μοτίβου (α), ντο-ρε-ρε ύφεση-ντο, και τη συνοδεία δύο τετάρτων που συνηχούν, να ξεκινά από τη δεύτερη θέση του μέτρου δημιουργώντας διάφωνες σχέσεις με τη μελωδία. Ο χαρακτήρας του μελωδικού μοτίβου είναι ενδεικτικός για την ατμόσφαιρα ολόκληρου του κομματιού: «κλειστός», με το φθόγγο ντο να ανεβαίνει ένα τόνο και να κατεβαίνει δύο ημιτόνια, «επιστρέφοντας» στον εαυτό του, παραπέμπει στη βαρύθυμη εσωστρέφεια και την χωρίς την παραμικρή έξαρση μελαγχολία του Αρπιστή.



μ.1, μοτίβο (α)

Το μ.1 επαναλαμβάνεται με μικρή διαφοροποίηση στη συνοδεία στο μ.2, παραλλάσσεται, αλλά με αναγνωρίσιμο το χαρακτηριστικό μοτίβο, στο μ.3 και κλείνει με ένα καταληκτικό πτωτικό μ.4 (δεσπόζουσα της Ντο) που οδηγεί στην τονική του μ.5 και την είσοδο της φωνής. Στην καθοδική χρωματική κίνηση της φράσης, μελωδία (μμ.3-4) και συνοδεία συμπορεύονται.

B (μμ.5-12, στ.1-4): οι τέσσερις πρώτοι στίχοι μελοποιούνται σε οκτώ μέτρα, με κάθε συλλαβή να καταλαμβάνει διάρκεια ενός τετάρτου. Η μελωδία κινείται, ως και πριν την κατάληξή της στο μ.12, όπου και θα κλείσει καθοδικά, μόνο μέσα σε ένα διάστημα τέταρτης (σολ-ρε). Η συνοδεία είναι δομημένη «κάθετα», επίσης σε αξίες τετάρτων, με μια ρυθμική μετατόπιση κατά ένα όγδοο δεξιά σε σχέση με τη μελωδία (παύση ογδού-τρία τέταρτα-όγδοο), που προσδίδει μια ελαφρά κινητικότητα στο κατά τ' άλλα εν πολλοίς «ακίνητο» και ήσυχο περιβάλλον (χαρακτηριστική είναι η ταυτόχρονη ένδειξη *pp* στη συνοδεία και *leise* στη μελωδία στο μ.5) – το απόσπασμα, εξάλλου, περιγράφει τον Αρπιστή να «τρυπώνει» σε πόρτες, να κάθεται ακίνητος κι αμίλητος και κατόπιν να φεύγει εξίσου ήσυχα.



Το τμήμα κλείνει με τέλεια πτώση στην τονική της Ντο ελάσσονος (μ.11 IV, μ.12 I_{6/4}-V-I), στο σημείο που ο αρπιστής «συνεχίζει το δρόμο του».

A₂ (μμ.13-16): επανέρχεται το τμήμα της αρχής, κι επανεμφανίζεται η ένδειξη «με πόνο» (dolente). Η φράση εκτίθεται όμοια με την πρώτη της εμφάνιση, διατηρώντας, ωστόσο, από την ενότητα Β που προηγήθηκε τη ρυθμική μετατόπιση της συνοδείας να έπεται κατά ένα όγδοο της μελωδίας. Στο μ.16 το A₂ καταλήγει στην IV της τονικής Ντο ελάσσονος.

B' (μμ.17-25, στ.5-8): οι στίχοι της δεύτερης στροφής επίσης μελοποιούνται σε μία συλλαβή ανά τέταρτο. Η μελωδία εκκινεί και πάλι στο σολ, όπως στο Β, ενώ η συνοδεία μεταφέρεται στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Το ρυθμικό της σχήμα, επίσης, διαφοροποιείται και διαμορφώνεται σε δύο συγχορδίες τετάρτου-ογδού με παύση ογδού στην αρχή και μισό στο μπάσο (κινείται χρωματικά καθοδικά) ανά μέτρο. Το σχήμα αυτό στη συνοδεία θα διατηρηθεί ως το τέλος της ενότητας στο μ.24.



Η μελωδία στο παρόν απόσπασμα κινείται επίσης σε πολύ περιορισμένη περιοχή: στα μμ.17-20 καλύπτει ένα διάστημα τέταρτης (φα-σι ύφεση). Μια μικρή κορύφωση έρχεται στα μμ.21-22, οπότε και έχει προετοιμαστεί η μοναδική αύξηση της δυναμικής σε *f*: είναι στο σημείο που ο άγνωστος που θα υποδέχεται τον αρπιστή θα «χύνει ένα δάκρυ» γι' αυτόν, με τη μελωδία να κινείται από το σι ύφεση στο ρε ύφεση και να επιστρέφει χρωματικά στο λα ύφεση, περιγράφοντας τη θλιμμένη ψυχική κατάσταση. Τα μμ.23-24 επανέρχονται στην προηγούμενη δυναμική· ο αρπιστής αναρωτιέται γιατί ο άγνωστος θα κλαίει («δεν θα ξέρω γιατί κλαίει») και ο χειρισμός της μελωδίας και της αρμονικής συνοδείας υποστηρίζει πολύ επιτυχημένα την ερώτηση: ενώ η VII του μ.23 και η V₇ του μ.24 υποδεικνύουν πτώση στην αρχική τονικότητα της Ντο ελάσσονος, η οποία πράγματι έρχεται και μάλιστα με πήδημα στο μπάσο, η φωνή παραμένει ωστόσο στην πέμπτη (σολ) και το σι οδηγεί μεν στο ντο, αλλά ταυτόχρονα και στο σι ύφεση, καθιστώντας την ντο μείζονα του μ.24

τετράφωνη (που μπορεί να εκληφθεί ως παρενθετική δεσπόζουσα της Φα ελάσσονος, η οποία πράγματι θα είναι η τονικότητα του *Αρπιστή III*).

A_3 : η τελευταία είσοδος του Α έρχεται μετά από μια προέκταση του μ.24 στην αρχή του μ.25 και με την «προαναγγελία» του ντο, αρχικού φθόγγου του χαρακτηριστικού μοτίβου α, στο τέλος του μ.25. Η φράση εισάγεται και πάλι στην Ντο ελάσσονα, και κινείται καθοδικά χρωματικά όπως στις δύο προηγούμενες εμφανίσεις της, με τη ρυθμική διάταξη στη συνοδεία να έχει επανέλθει στη μορφή του A_1 . Στα μμ.29-30 καταλήγει σε πτώση στην αρχική της Ντο, αλλά με μείζονα τρίτη που «φωτίζει» αμυδρά το περιβάλλον.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (Döbling, 4 Δεκεμβρίου 1890):**

Η ενορχήστρωση του *Αρπιστή II* ακολουθεί το κλίμα της σύνθεσης και είναι ιδιαίτερα λιτή, ενώ απευθύνεται σε μικρό σύνολο: 0.2.1.2 (ξύλινα) και σώμα εγχόρδων, χωρίς την άρπα του προηγούμενου *Αρπιστή*. Η δομή δεν διαφοροποιείται καθόλου από την πιανιστική εκδοχή, νέες φράσεις δεν εισάγονται, και η φωνή παραμένει χωρίς καμία αλλαγή. Χαρακτηριστικό της ενορχηστρωμένης εκδοχής αποτελεί ο ξεκάθαρος διαχωρισμός των ενοτήτων Α και Β με εναλλάξ χρήση των ξύλινων πνευστών και των εγχόρδων: τα ξύλινα εκφέρουν αποκλειστικά τα Α, ενώ τα έγχορδα εισάγονται μόνο ως συνοδεία της φωνής στα Β.

Η ενότητα A_1 (μμ.1-4) εισάγεται με τρία μόνο πνευστά: το κλαρινέτο αναλαμβάνει, όπως και στον *Αρπιστή I*, τον πρωταγωνιστικό ρόλο, εκφέροντας τη γραμμή του δεξιού χεριού του πιάνου, και τα όμποε τη γραμμή του αριστερού.

Στην ενότητα Β (μμ.5-12), την είσοδο της φωνής συνοδεύουν τώρα αποκλειστικά τα έγχορδα, σε ομοφωνική υφή, με τα πρώτα βιολιά να φέρουν τη βασική γραμμή.

Η δεύτερη είσοδος του Α (A_2 , μμ.13-16) επαναλαμβάνει το A_1 , με μόνη διαφορά το καταληκτικό μ.16, στο οποίο εισάγονται τα φαγκότα.

Το Β' των μμ.17-25 ενορχηστρώνεται, όπως το Β, μόνο με έγχορδα. Η αυξανόμενη ένταση που οδηγεί σε μια μικρή κορύφωση στα μμ.21-22 δίνεται με την αύξηση της δυναμικής, ως ένα *f*.

Το τελευταίο Α (A_3) επανέρχεται χωρίς αλλαγές (τρία ξύλινα σε όλη τη φράση), με την καταληκτική μείζονα συγχορδία να περιλαμβάνει και τα δύο φαγκότα.

- **Σύγκριση:**

Ο μονόλογος του *Αρπιστή II* αποδίδεται και στις δύο εκδοχές ως παραίτηση και παραδοχή της επερχόμενης τρέλας, παρά ως φόβος απέναντί της. Παρότι η

ενορχήστρωση είναι πολύ λιτή, χωρίς καμία προσθήκη στην αρχική σύνθεση, και χρησιμοποιεί με μεγάλη οικονομία τις δυνάμεις της ορχήστρας, παρατηρείται μια απώλεια της εκφραστικής συμπύκνωσης που συναντούμε στην πιανιστική εκδοχή: εκεί, η πλήρης ομοιομορφία στο ηχόχρωμα προβάλλει καλύτερα το εσωτερικευμένο κλίμα συμφιλίωσης με την ιδέα της επερχόμενης παράνοιας.

Harfenspieler III

- Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Βιέννη, 30 Οκτωβρίου 1888):

Το τρίτο και τελευταίο τραγούδι του Αρπιστή είναι αυτό που αυτοσχεδιάζει ο ηλικιωμένος βάρδος στο δωμάτιό του, την ώρα που ο Βίλχελμ πηγαίνει να τον επισκεφθεί για να του ζητήσει να εξορκίσει με τη μουσική του τα δαιμονικά πνεύματα.⁷⁵ Από τους τρεις Αρπιστές, είναι αυτός που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη εξωστρέφεια στη συναισθηματική ένταση: ο αφηγητής τώρα δεν ενδοσκοπεί μονολογώντας, αλλά απευθύνεται ευθέως στην αδικία των ουράνιων δυνάμεων. Έτσι, ο Βολφ μελοποιεί, πολύ ταιριαστά, με διάθεση που εναλλάσσεται ανάμεσα στο μελαγχολικό λυρισμό και τη δραματική απαγγελία.

Το οκτάστιχο ποίημα των δύο τετράστιχων στροφών, με την πλεκτή ομοιοκαταληξία, μελοποιείται σε δύο ενότητες, Β και Γ. Στην αρχή, ενδιάμεσα και στο τέλος εμφανίζεται ένα τετράμετρο οργανικό τμήμα Α, καθιστώντας τη συνολική διάταξη παρεμφερή με εκείνη του *Αρπιστή II*. Το κομμάτι βρίσκεται στη «σκοτεινή» τονικότητα της Φα ελάσσονος⁷⁶, σε αργή ρυθμική αγωγή 4/4 και με την ενδεικτική για την ατμόσφαιρα οδηγία «με βαθιά θρηνητική έκφραση».

A ₁	B	A ₂	Γ	A ₃
μμ.1-4	5-12	13-16	17-25	25-29
(οργανικό)	στ.1-4	(οργανικό)	στ.5-8	(οργανικό)

A₁ (μμ.1-4): με την καθοδική της κίνηση, την τετράμετρη έκταση και την ελαφρά αίσθηση ρυθμικής μετατόπισης (όγδοο-τέταρτο όγδοο στο δεξί χέρι, παύση και μισό στο αριστερό), η φράση παραπέμπει στο αντίστοιχο Α του *Αρπιστή II*. Εδώ, ωστόσο, η παραιτημένη μελαγχολία έχει αντικατασταθεί από μια φράση πιο εξωστρεφή, κινητική και ταραγμένη.

⁷⁵ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 183

⁷⁶ Η τονικότητα έχει «προαναγγελθεί» στο τέλος της ενότητας Β' του *Αρπιστή II*.



Αρμονικά, ενώ παραμένει στην περιοχή της αρχικής τονικότητας, και καταλήγει στο μ.4 σε τέλεια πτώση (αρχή μ.5) στη Φα ελάσσονα, η φράση κινείται αρχικά κάπως παράδοξα, εκκινώντας από την VI και με το δεξί χέρι στην έβδομή της. Στη συνοδεία, (μμ.1-3), η γραμμή πάνω από το μπάσο κατεβαίνει από την τονική φα στη δεσπόζουσα ντο χρωματικά, με αξίες μισών και τετάρτων.

B (μμ.5-12, στ.1-4): η φωνή εισέρχεται σε χαμηλή δυναμική, με μια καθοδική μελωδική κίνηση που καλύπτει κοντινές αποστάσεις. Η φράση ξεκινά στην τονική της Φα ελάσσονος και το μοτίβο της μελωδίας παραπέμπει στο ρυθμικό σχήμα του μ.1. Σταδιακά, καθώς η ένταση των στίχων αρχίζει να κορυφώνεται, περιγράφοντας τον άνθρωπο που μόνος κλαίει, η μελωδική γραμμή καλύπτει μεγαλύτερα διαστήματα και στα μμ.11-12 μετατρέπεται σε απαγγελία, κάνοντας ανοδικό και καθοδικό άλμα: είναι το σημείο στο οποίο ο αρπιστής απευθύνεται στις ουράνιες δυνάμεις. Η φράση εδώ συνοδεύεται από μια κίνηση V ($I_{6/4}$ -V, μμ.11-12) – II μείζονος (μ.12), που αφήνει το αρμονικό περιβάλλον ασταθές.

A₂ (μμ.13-16): η οργανική φράση εισάγεται από την αρχή, στην τονική της Φα ελάσσονος, χωρίς λύση από το μ.12. Τα μμ.13-15 επαναλαμβάνουν τα μμ.1-3, ενώ το μ.16 παραμένει και κλείνει στην τονική της Φα.

Γ (μμ.17-25, στ.5-8): οι στίχοι 5-7 μελοποιούνται συλλαβικά, με «αλυσιδωτή» δομή ανά δίμετρο (17-18, 19-20, 21-22), συνολικό ρυθμικό σχήμα όπως στο μ.1, τη φωνή σε ύφος απαγγελίας και με παραμονή σε έναν ή πολύ λίγους κοντινούς φθόγγους. Κι ενώ η συνοδεία κινείται στις ίδιες συγχορδίες (V και $II_{\text{ναρ}}$) και παραμένει στην ίδια ρετζιστρική περιοχή, η φωνητική γραμμή οδηγεί στη σταδιακή κλιμάκωση μιας έντασης με πρώτη κορύφωση το μ.22: μετά το μ.18, κάθε στίχος (19, 21) εκκινεί λίγο ψηλότερα από τον προηγούμενο. Η δυναμική επίσης αυξάνει σταδιακά: στο μ.20 *f*, στα μμ.21-22 *ff*. Το μ.22 είναι η κορύφωση του παραπόνου του αρπιστή όταν απευθύνεται στις θεϊκές δυνάμεις που, αφού αφήσουν κάποιον να γίνει ένοχος, τον εγκαταλείπουν στον πόνο του (Dann überlaßt ihr ihn der Pein): ο «πόνος» καταλαμβάνει όλο το μ.22, σε ψηλό μι ύφεση. Η ένταση αυτή όμως δεν θα εκτονωθεί: αντίθετα, ο τελευταίος στίχος «όλη η ενοχή παίρνει την εκδίκησή της πάνω στη γη» (Denn alle Schuld rächt sich auf Erden) θα προκαλέσει ένα δεύτερο και τελευταίο, πολύ μεγάλο ξέσπασμα σε *fff*, το οποίο θα καταλήξει με τέλεια πτώση V-I στη Φα ελάσσονα.

A₃ (μ.25-29): το τελευταίο οργανικό τμήμα ξεκινά με επικάλυψη: πριν ακόμη σβήσει η δραματική κορύφωση της απαγγελίας της φωνής, το τελικό ντο-φα της μελωδίας

που εκφέρει την τελευταία λέξη (Erden), συνηχεί με το αρχικό μοτίβο ογδού-τετάρτου-ογδού της εισόδου του οργανικού τμήματος στην τονική Φα. Η ένταση αποκλιμακώνεται ωστόσο αμέσως μετά– στο μ.26 η δυναμική έχει περάσει σε *p* και η φράση ηχεί ως το τέλος με όγδοα σε οκτάβες στο δεξί χέρι σαν απόηχο του χαρακτηριστικού μοτίβου και μια χρωματική κάθοδο της γραμμής πάνω από το μπάσο στο αριστερό, για να καταλήξουμε σε μια τελευταία πτώση στο μ.29, σε ένα ήσυχο *pp*.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (4 Δεκεμβρίου 1890)**

Στον *Αρπιστή III*, ο Βολφ επαναφέρει το μεγαλύτερο ορχηστρικό σχήμα του *Αρπιστή I*, στο οποίο προσθέτει δύο κόρνα: 2.2.2.2 στα ξύλινα, 4.0.0.0 στα χάλκινα, σώμα εγχόρδων, και άρπα. Αλλαγές στη δομή και τη φωνή δεν συναντούμε, έχουμε, ωστόσο, την εισαγωγή νέων συνοδευτικών σχημάτων που βαίνουν παράλληλα προς τη φωνή.

Στην αρχή του τραγουδιού διαπιστώνουμε παραπομπή και στον *Αρπιστή II*, με την αρχική οργανική ενότητα **A₁** (μμ.1-4) να εκφέρεται διαδοχικά από το σύνολο των πνευστών, με τη βασική γραμμή στο φλάουτο και το όμποε στα μμ.1-2 να περνάει στα κλαρινέτα στο μ.3 και να καταλήγει στην άρπα και τα έγχορδα στο μ.4. Στο μ.4 εισάγονται η άρπα με συνοδευτικές συγχορδίες και τα έγχορδα μόνο στο β' μισό.

Η φωνή που εισέρχεται στο **B** (μμ.5-12) συνοδεύεται από την ομάδα των ξύλινων και της άρπας, της οποίας ο ρόλος αναβαθμίζεται για τα μμ.5-8, πριν σιγήσει στο μ.9. Οι στ.3-4 των μμ.9-12 τονίζονται ηχώντας καθαρά, με τη διακριτική συνοδεία των ξύλινων και της άρπας από το μ.11.

Το οργανικό **A₂** των μμ.13-16 εισάγεται αποσπασματικά, πρώτα με τα έγχορδα και κατόπιν με τα ξύλινα πνευστά, ενώ τα κόρνα αναλαμβάνουν την καταληκτική φράση των μμ.15-16.

Η ενότητα **Γ** (μμ.17-25) φέρνει τροποποιημένη από την πιανιστική εκδοχή συνοδεία: το απλό ρυθμικό σχήμα των τετάρτων σε θέσεις τηρείται στην άρπα, που παίζει το ρόλο του πιάνου, και συμπληρώνεται από κρατημένες νότες στα πνευστά και ένα σχήμα εξάηχων δεκάτων έκτων στα χαμηλά έγχορδα. Η έντονη κινητικότητα που δημιουργείται από τα εξάηχα, που από το μ.19 περνούν και στα δεύτερα βιολιά, προφανώς αποσκοπεί στην ενδυνάμωση της κλιμακούμενης έντασης που οδηγεί στο σημείο κορύφωσης του κομματιού στα μμ.24-25. Ακριβώς πριν το σημείο της απαγγελτικής καθόδου (Erden) της μετάβασης στο μ.25, η ορχήστρα σιγεί τελείως, επιτυγχάνοντας έτσι με έναν πολύ αποτελεσματικό τρόπο αφενός την πλήρη στροφή τη προσοχής στο δραματικότερο σημείο της φράσης της φωνής, κι αφετέρου την επαναφορά της τελικής οργανικής ενότητας **A₃**.

Το τελικό οργανικό τμήμα ενορχηστρώνεται με βάση τα βιολιά που εκφέρουν την αρχική συνοδευτική φράση, ενώ συμπληρώνεται από αντιστικτικές κινήσεις στα πνευστά και διατηρεί το σχήμα των εξάηχων στις βιόλες, τα κλαρινέτα και από το μ.26 το δεύτερο φλάουτο. Το συνολικό αποτέλεσμα της ενότητας είναι μια αρκετά πυκνή ύφανση, με τα συνεχή εξάηχα να ηχούν σαν βουητό που δεν επιτρέπει στην ένταση να αποκλιμακωθεί, δημιουργώντας, σε αντίθεση με την πιανιστική εκδοχή, μια ταραχή ως τις τελευταίες νότες.

- **Σύγκριση:**

Δομικές ή άλλες ουσιαστικές διαφορές δεν εντοπίζονται ανάμεσα στις δύο εκδοχές. Ωστόσο, ο *Αρπιστής III*, σε αντίθεση με τον *I* και τον *II*, που δεν προσθέτουν κάτι στην πιανιστική εκδοχή, φέρνει μια ενδιαφέρουσα έμφαση προς το τέλος του κομματιού. Ο συνθέτης εισάγει το μοτίβο «του βουητού» των συνεχών εξάηχων από την αρχή της ενότητας *Γ* και το διατηρεί και στην τελευταία οργανική ενότητα, επεκτείνοντας έτσι την ένταση του σημείου κορύφωσης και μέσα στο *A₃*: με την πυκνή υφή και τη συνεχή, σχεδόν εφιαλτική, επανάληψη των εξάηχων δεκάτων έκτων, δίνεται περισσότερη έμφαση στους δύο τελευταίους στίχους που μιλούν για την ενοχή και ο Βολφ κλείνει, τελικά, την ομάδα των τριών τραγουδιών του *Αρπιστή* όχι αντίστοιχα προς την πιανιστική εκδοχή, με έναν μελαγχολικό απόηχο, αλλά με μια ταραχή σχεδόν παθολογικής φύσης: τις τύψεις να κατατρέχουν τον τραγουδιστή ως τις τελευταίες νότες.

Mignon: Kennst du das Land

- **Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Döbling, 17 Δεκεμβρίου 1888)**

Η Μινιόν, το δεύτερο πρόσωπο που εμφανίζεται στα *Goethe-Lieder* από το μυθιστόρημα *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, είναι, όπως έχουμε αναφέρει, η νεαρή κόρη του *Αρπιστή*. Μια συμμορία την απήγαγε από την πατρίδα της, την Ιταλία, ενώ ήταν παιδί, και τη μετέφεραν στη Γερμανία όπου την εξανάγκασαν να τραγουδά και να χορεύει με μια ομάδα περιπλανώμενων διασκεδαστών. Σε αυτό το τραγούδι η Μινιόν θυμάται με νοσταλγία τη χώρα της και προτρέπει τον προστάτη της, Βίλχελμ, να την επισκεφθούν μαζί. Αξιοσημείωτες είναι οι υποδείξεις του Γκαίτε για το χαρακτήρα του τραγουδιού της Μινιόν: κάθε στροφή ξεκινά με μια όμορφη μελωδία, ενώ τα σημεία του «Την ξέρεις καλά», «Κατά κεί!» και «Ας πάμε» αποκτούν

ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση.⁷⁷ Ο Βολφ ακολουθεί πιστά τις οδηγίες, και ίσως υπερβάλλει στη δραματικότητα των έντονων στιγμών: με αποτελεσματικά εφέ στη συνοδεία που παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο, το τραγούδι αναδεικνύεται άλλοτε λυρικό και γοητευτικό, κι άλλοτε αναβλύζον εσωτερική ταραχή.

Το ποίημα *Μινιόν* είναι γραμμένο σε τρεις επτάστιχες στροφές: οι στίχοι 1-4 καθεμιάς στροφής παρουσιάζουν ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, ο στ.5 (ίδιος και στις τρεις στροφές) δεν ομοιοκαταληκτεί και οι στ.6-7 ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους (ο στ.6 είναι επίσης ίδιος σε όλες τις στροφές και ο 7 παρουσιάζει ομοιότητες). Ο συνθέτης το μελοποιεί σε ενότητες που ακολουθούν τη στροφική δομή του ποιήματος: η *Μινιόν* είναι κατ' ουσίαν ένα εκτενές παραλλαγμένο στροφικό τραγούδι.

Η *Μινιόν* βρίσκεται στην τονικότητα της Σολ ύφεση μείζονος, και συχνά οι διακριτές ενότητες εισάγονται σε νέες τονικότητες, με αλλαγή οπλισμού. Η αρχική ρυθμική αγωγή είναι στα 3/4 και η ένδειξη «αργά και πολύ εκφραστικά» (*Langsam und sehr ausdrucksvoll*).

1 ^η στροφή	2 ^η στροφή	3 ^η στροφή
μμ.1-37	37-74	74-122
στ.1-7	8-14	15-21

1^η στροφή (μμ.1-37, στ.1-7): η ενότητα στην οποία μελοποιείται η 1^η στροφή χωρίζεται σε 4 υποενότητες (μμ.1-4, 5-20, 21-31, 32-37).

μμ.1-4: οργανική εισαγωγή. Μια λυρική φράση εισάγεται με βασική ιδέα το μοτίβο των τριών φθόγγων διπλασιασμένων σε οκτάβα (σι ύφεση-ντο ύφεση-σι ύφεση) του μ.1. Η συνοδεία ακολουθεί κάθετη συγχορδιακή μορφή σε ρυθμικό σχήμα ογδόου-τετάρτου-τετάρτου-ογδόου. Η φράση παραμένει στην τονική της Σολ μείζονος ως το μ.4 όπου οδηγείται στη δεσπόζουσα, όπου θα γίνει η πρώτη πτώση ξανά στην τονική στην έναρξη της νέας ενότητας.



μ.1, μοτίβο (α)

μμ.5-12 (στ.1-2) και μμ.13-20 (στ.3-4): η φράση που εισάγει τον πρώτο στίχο είναι όμοια με το εισαγωγικό τετράμετρο – η φωνή εκφέρει τη μελωδία των μμ.1-3 με την ίδια συνοδεία, εμπλουτισμένη από το μοτίβο (α) μεταφερμένο σε διάστημα τρίτης

⁷⁷ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 191-192

ψηλότερα (ρε ύφεση-μι διπλή ύφεση-ρε ύφεση) και από ισοκράτη στην τονική. Η χώρα με τα «λεμόνια που ανθίζουν» και τα «χρυσά πορτοκάλια» περιγράφεται με μια έντονα λυρική, συναισθηματική μελωδική γραμμή, η οποία καταλήγει στο μ.12 σε μια σι ύφεση που θα οδηγήσει στο τμήμα των μμ.13-20, σε νέα τονικότητα (Μι ύφεση μείζονα), δηλωμένη και με αλλαγή στον οπλισμό. Στα μμ.13-14 το μοτίβο (α) εισάγει τη μελοποίηση του «απαλού αέρα», με τη συνοδεία να μην διαφοροποιείται ουσιαστικά από προηγούμενως. Στα μμ.18 προς 19 τονίζεται το «ψηλή» στο στίχο «και ψηλή η δάφνη στέκεται», με μια ανοδική κίνηση λα ύφεση-φα της φωνής. Η υποενότητα κλείνει σε μια ντο, για να μεταφερθούμε, πάλι με δηλωμένη αλλαγή οπλισμού, στη νέα τονική περιοχή της Φα ελάσσονος στο επόμενο τμήμα.

μμ.21-31 (στ.5): η ενότητα που ορίζεται από τα μμ.21-31 μελοποιεί έναν στίχο μόνο, τον οποίο ο συνθέτης επιλέγει μάλιστα να επαναλάβει (Kennst du es wohl?). Η επιλογή του Wolf να επέμβει στο κείμενο αξίζει να σχολιαστεί, καθώς, δεδομένου του σεβασμού του για την ποίηση που μελοποιεί και της φροντίδας να αναδεικνύει κάθε φορά τις λεπτές αποχρώσεις του κειμένου, μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρέπει να κατανόησε το συγκεκριμένο στίχο ως φέροντα ιδιαίτερη βαρύτητα: η ερώτηση της Μινιόν στον Βίλχελμ Μάιστερ «την ξέρεις καλά;» αποτελεί το επιστέγασμα των προηγούμενων συλλογισμών της – η νοσταλγία που της προκλήθηκε από τις περιγραφές του τόπου της, της δημιουργεί τώρα μια εντονότατη συναισθηματική φόρτιση, που θα κορυφωθεί στο δεύτερο τμήμα της στροφής, το οποίο εισάγεται με τον στ.5.⁷⁸

Πράγματι, η μελοποίηση στηρίζει αυτήν τη φόρτιση: η ενότητα εισάγεται κατ' αρχάς με νέα ρυθμική αγωγή 9/8, και γίνεται πιο κινητική. Την πτωτική πορεία του καθ' όλα δραματικού μοτίβου της συνοδείας στο μ.21 θα μιμηθεί και η φωνή στη φράση της στα μμ.23-24 (φα έως ντο καθοδικά).



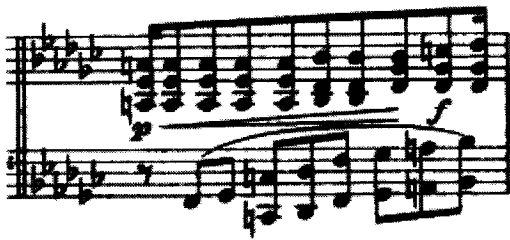
μ.21, μοτίβο (β)

Η δίμετρη φράση της συνοδείας θα επαναληφθεί (με μικρή παραλλαγή: ύφεση στο λα), και το ίδιο ο στίχος στα μμ.27-28 (ντο-σολ). Το τμήμα κλείνει λίγο παρακάτω με

⁷⁸ Το διπλό «την ξέρεις καλά» θα ακολουθηθεί παρακάτω από το διπλό, παρόν και στο ποίημα, «κατά κε» (θέλω να πάμε).

μια συγχορδία ρε ύφεση με έβδομη, η οποία οδηγεί στην επαναφορά στην αρχική τονικότητα της Σολ ύφεση μείζονος με την έναρξη της επόμενης υποενότητας. Η αλλαγή τονικότητας συνεχίζει να σημειώνεται με ένδειξη στον οπλισμό.

μμ.32-37 (στ.6-7): εκτός από την αλλαγή τονικότητας, το τμήμα χαρακτηρίζεται κι από αλλαγή στη ρυθμική αγωγή: ενώ τα 9/8 παραμένουν, το παρεστιγμένο τέταρτο παίρνει αξία τετάρτου, επομένως η ρυθμική επιφάνεια πυκνώνει (αυτό γίνεται σαφές στη συνοδεία, στα μμ.32-34 της μεγάλης κορύφωσης).



μ.32, συνοδεία σε 9/8

Στη μελωδία, η φωνή φτάνει σε μια έντονη κορύφωση, με τη λέξη Dahin (κατά κεί) να επαναλαμβάνεται (μμ.32-33, καθοδικό σχήμα, μι ύφεση-ρε ύφεση και σολ ύφεση-φα ύφεση) από τη Μινιόν που φωνάζει τώρα στον προστάτη πως θέλει «κατά κει» να πάνε. Από το λα ύφεση του μ.34, η φωνή κατεβαίνει στο μ.35 ως το λα ύφεση χαμηλό όταν αποκαλεί «αγαπημένο» της τον Βίλχελμ Μάιστερ: η υφή στη συνοδεία ηρεμεί και «αδειάζει» (ένα όγδοο στο μ.35, δύο τέταρτα στο μ.36 σε συγχορδίες). Στο μ.35 η ρυθμική αγωγή επίσης επιστρέφει στα 3/4 της αρχής. Η φωνή καταλήγει σε ένα ανέβασμα στο ρε («να πάμε»), πέμπτη της αρχικής Σολ, με συνοδεία στην τονική (έχει προηγηθεί πτώση στο μ.36), στο μ.37.

2^η στροφή (μμ.37-74, στ.8-14): η ενότητα στην οποία μελοποιείται η 2^η στροφή χωρίζεται, κατ' αντιστοιχία με την προηγούμενη, σε 4 υποενότητες (μμ.37-40, 41-57, 58-68, 69-74).

μμ.37-40: οργανική εισαγωγή, όπως στα μμ.1-4. Η λυρική φράση που ξεκινά, στην αρχική τονικότητα Σολ ύφεση μείζονα, με το χαρακτηριστικό μοτίβο (α), επανεισάγεται με μια ελαφρά παραλλαγή στο ρυθμικό σχήμα της συνοδείας, το οποίο θα διατηρηθεί και στην ενότητα που ακολουθεί: τρίηχο ογδών-τέσσερα όγδοα.



μ.37, έναρξη 2^{ης} ενότητας

μμ.41-57 (στ.8-11): οι τέσσερις πρώτοι στίχοι της δεύτερης στροφής επανέρχονται στην περιγραφή της εικόνας που έχει η Μινιόν από την πατρίδα της. Τώρα μιλά στον

Βίλχελμ για το σπίτι της. Η μελωδία που εισάγεται στο μ.41 (στ.8) είναι αρκετά παραλλαγμένη σε σχέση με την αντίστοιχη του στ.1, ωστόσο παραπέμπει σε εκείνη· η συνοδεία παραμένει στην περιοχή της τονικής. Μετά την αναφορά στο καθαρό σπίτι με τα δωμάτια που αστράφτουν (μμ.45-47), η Μινιόν μιλάει για τα «μαρμάρια αγάλματα» που, παρατηρώντας την, τη ρωτούν «Τι σου έκαναν, φτωχό εσύ παιδί;» (στ.10-11, μμ.50-56): το περιβάλλον χρωματίζεται αρμονικά (μμ.51-52) και στην ερώτηση «τι σου έκαναν...» η μελωδία και η ψηλότερη συνοδευτική γραμμή ακολουθούν καθοδική χρωματική πορεία, για να καταλήξουμε σε ένα ανέβασμα της φωνής στα μμ.56-57 σε ντο αναίρεση, εντός μιας φα μείζονος που θα ακολουθηθεί από το πέρασμα στην ομώνυμή της ελάσσονα στην αμέσως επόμενη ενότητα.

μμ.58-68 (στ.12): ο στίχος «Kennst du es wohl» δέχεται την ίδια επεξεργασία με εκείνη της προηγούμενης ενότητας: ολόκληρη η ενότητα είναι κατ' ουσίαν επανάληψη της αντίστοιχης τη στα μμ.21-31. Η κορύφωση της ερώτησης της Μινιόν θα οδηγήσει και πάλι στο «Κατά κει» του επόμενου στίχου.

μμ.69-74 (στ.13-14): και η παρούσα ενότητα αποτελεί επανάληψη της αντίστοιχής της στην πρώτη ενότητα (μμ.32-37). «Κατά κει, κατά κει» φωνάζει η Μινιόν, υποδεικνύοντας στον Βίλχελμ, τον οποίο τώρα αποκαλεί «προστάτη» της, πού θέλει να πάνε.

3^η στροφή (μμ.74-122, στ.15-21): η ενότητα στην οποία μελοποιείται η τρίτη στροφή χωρίζεται, όπως και οι δύο προηγούμενες της, σε 4 υποενότητες, με την τελευταία να λαμβάνει μια επέκταση μερικών καταληκτικών μέτρων: μμ.74-77, 78-98, 99-109 και 110-122.

μμ.74-77: η τετράμετρη οργανική εισαγωγή αποτελεί επανάληψη της προηγούμενης αντίστοιχής της, στα μμ.37-40.

μμ.78-98 (στ.15-18): οι τέσσερις πρώτοι στίχοι της τρίτης στροφής μελοποιούνται σε μια ενότητα ελαφρά διαφοροποιημένη από τις προηγούμενες δύο. Βασική διαφοροποίηση αποτελεί η μεταφορά της τονικότητας στη Φα δίεση ελάσσονα (εναρμόνια της αναμενόμενης Σολ ύφεση, κι ελάσσων τρόπος αντί του μείζονος). Το εισαγωγικό μοτίβο (α) μεταφέρεται σε ντο δίεση-ρε-ντο δίεση (πέμπτη της Φα δίεση). Η συνοδεία παραμένει στην τονική της Φα δίεση, ωστόσο η υφή της αλλάζει, με το τρέμολο σε *pp* να προσδίδει, μαζί με τον ελάσσονα τρόπο, έναν τόνο λίγο πιο ταραγμένο και μυστηριώδη. Αυτή τη φορά η Μινιόν ρωτά τον Βίλχελμ Μάιστερ αν ξέρει «το βουνό». Αφού του μιλά για το «συννεφο-μονοπάτι» (μ.81) και το μουλάρι που ψάχνει το δρόμο του (μμ.82-85), σε μελωδία που παραπέμπει στην αντίστοιχη μελοποίηση των προηγούμενων ενοτήτων, τού παρουσιάζει την εικόνα της γενιάς ενός δράκου που ζει σε σπηλιές (μ.86, Höhlen): στο πλαίσιο μιας IV με έβδομη στη Φα δίεση ελάσσονα, η φωνή στα μμ.86-88 κινείται σε χαμηλή περιοχή, «κρυμμένη», όπως οι δράκοι στη σπηλιά, μέσα στην ένταση που δημιουργείται από το συνεχές τρέμολο. Στα μμ.89-94 περιγράφεται, τελικά, η έξοδος των δράκων από το βράχο όπου κρύβονταν και το πέταγμά τους πάνω από αυτόν· η μελωδία ανεβαίνει και

καταλήγει στο μι δίεση (προσαγωγέας της φα δίεση) σε αξία μισού παρεστιγμένου στο «Flut» του μ.93, ενώ η «πτήση» τονίζεται περαιτέρω με την παραμονή στο φθόγγο για ένα μέτρο ακόμη.

Ακολουθεί ένα σύντομο «ένθετο» οργανικό τμήμα ως «καταληκτικό» της υποενότητας (μμ.95-98), με νέο οπλισμό, και πτώση στη Φα ελάσσονα.

μμ.99-109 (στ.19): η υποενότητα επαναλαμβάνει τις προηγούμενες δύο: ο στίχος 19, «το ξέρεις καλά» (αυτή τη φορά ενν.το βουνό), δέχεται την ίδια επεξεργασία με τους αντίστοιχους του στις προηγούμενες δύο στροφές.

μμ.110-122 (στ.20-21): για τρίτη και τελευταία φορά, οι δύο τελευταίοι στίχοι (Κατά κει! Κατά κει πηγαίνει ο δρόμος μας! Ω πατέρα, ας πάμε!) μελοποιούνται όπως οι αντίστοιχοι στις στροφές 1 και 2. Μετά την πρώτη κατάληξη (ziehn, μμ.115-116) στην τονική της αρχικής τονικότητας Σολ ύφεση ελάσσονος, με τη μελωδία στην πέμπτη βαθμίδα, και την είσοδο της εισαγωγικής φράσης στο μ.115, το τελευταίο τμήμα του τελικού στίχου, «laß uns ziehn», με μια δεύτερη παρέμβαση εκ μέρους του συνθέτη στο ποιητικό κείμενο, επαναλαμβάνεται. Στην επαναδιατύπωση της φράσης, η φωνή βρίσκεται στο χαμηλό ρε ύφεση, για να ανέβει ως το σι ύφεση και να ξανακατέβει, στην τονική αυτή τη φορά, σολ ύφεση. Το εισαγωγικό τμήμα συνηχεί με την κατάληξη της φωνής, και ολοκληρώνεται σε τέσσερα μέτρα, κλείνοντας το τραγούδι.

- **Εκδοχές για φωνή και ορχήστρα (1890, 1893):**

Από τα τέσσερα τραγούδια της Μινιόν που μελοποιεί ο Βολφ στα *Goethe-Lieder*, το τέταρτο, *Kennst du das Land*, είναι αυτό που έχει δεχτεί και ορχηστρική επεξεργασία. Από τα επτά συνολικά ενορχηστρωμένα τραγούδια της συλλογής που σώζονται και είναι ολοκληρωμένα, η Μινιόν είναι η μοναδική για την οποία διαθέτουμε δύο εκδοχές. Όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο III, το 1893 ο Βολφ έχασε την αρχική ορχηστρική εκδοχή του 1890 καθώς τη μετέφερε σε ένα τραμ. Επειδή έπρεπε να στείλει τραγούδια ενορχηστρωμένα για μια συναυλία, συνέθεσε (βιαστικά, αναφέρει ο Jancik),⁷⁹ εκ νέου μια ακόμη εκδοχή: έτσι, η ενορχήστρωση του 1893 δεν αποτελεί αντικατάσταση της πρώτης, του 1890, από επιλογή αλλά από ανάγκη. Η εκδοχή του 1890 βρέθηκε κάποια στιγμή μετά το θάνατο του Βολφ, κι έτσι έχουμε στη διάθεσή μας και τις δύο.

- **1^η ενορχήστρωση (Βιέννη, πριν τις 16 Απριλίου 1890):**

Η αρχική ενορχήστρωση της Μινιόν απευθύνεται σε ορχήστρα πλήρων δυνάμεων: 2.2.2.3 στα ξύλινα, 4.2.3, τύμπανα, άρπα και σώμα εγχόρδων. Αλλαγές στη δομή ή τη

⁷⁹ Hans Jancik, Πρόλογος στο *Lieder mit Orchesterbegleitung*, vii

μελωδία δεν συναντώνται, ωστόσο υπάρχουν μικρές τροποποιήσεις που εμπλουτίζουν το συνολικό αποτέλεσμα.

Το πρώτο εισαγωγικό τμήμα (μμ.1-4), όπως και ο *Αρπιστής II*, ενορχηστρώνεται αποκλειστικά με πνευστά: το αρχικό μοτίβο εκφέρεται από το αγγλικό κόρνο, διπλασιασμένο από το κλαρινέτο, και στο μ.2 το κόρνο. Τα φαγκότα αναλαμβάνουν το ρυθμικό σχήμα της συνοδείας.

Στα μμ.5-6 το μοτίβο περνά στο κλαρινέτο που αμέσως μετά συνοδεύεται από τα βιολιά. Από το μ.5 και εξής εισέρχεται το σώμα των εγχόρδων, με τα βιολιά να εκφέρουν τη μελωδική γραμμή.

Στα μμ.7-12 η συνοδευτική μελωδία του δεξιού χεριού της πιανιστικής εκδοχής εκφέρεται από το κλαρινέτο και τα πρώτα βιολιά. Στα μμ.13-14 εισέρχεται η άρπα, με αρπισμούς εξάηχων. Ως το τέλος της ενότητας (μ.20) δεσπόζουν τα καθοδικά σχήματα δεκάτων έκτων της άρπας και τα έγχορδα επίσης συνοδεύουν ως το τέλος της ενότητας.

Στην ενότητα των μμ.21-31 τα βιολιά πρωταγωνιστούν, εκφέροντας τη βασική μελωδία του δεξιού χεριού διπλασιασμένη σε οκτάβες. Η υπόλοιπη ορχήστρα (ξύλινα, κόρνα και άρπα) συνοδεύει στο ρυθμικό σχήμα του αριστερού χεριού της πιανιστικής εκδοχής.

Στο μ.24 της κορύφωσης, τα βιολιά παίζουν σε ψηλή περιοχή και αναλαμβάνουν την καταληκτική φράση του πιάνου, οδηγώντας στην επανάληψη της φράσης. Προς το τέλος της ενότητας, στο μ.29, τα έγχορδα παύουν και πάλι και τα πνευστά αναλαμβάνουν τα συνοδευτικά σχήματα. Πριν την είσοδο της επόμενης ενότητας (μ.32) ακολουθείται η παύση της ορχηστρικής εκδοχής.

Στην επόμενη ενότητα (32-34, *Im Hauptzeitmass*), παρατηρείται σημαντική αλλαγή στο χειρισμό των μουσικών σχημάτων. Οι συγκοπές του δεξιού χεριού και τα τρίηχα του αριστερού εγκαταλείπονται και αντικαθίστανται από την ομάδα των εγχόρδων που παίζουν συνεχή ανοδικά σχήματα δεκάτων έκτων με κρεσέντο σε κάθε κίνηση και συνοδεύονται από τα ξύλινα με χαρακτηριστικό ανοδικό μοτίβο δεκάτων έκτων-τετάρτου. Το αποτέλεσμα είναι η ατμόσφαιρα να γίνεται πιο ταραγμένη και κινητική, με κυματισμούς ανοδικής πορείας. Στο μ.35 ακολουθείται η πρακτική της πιανιστικής εκδοχής, με «άδειασμα» (φθόγγοι μόνο στην πρώτη θέση) προκειμένου να προβληθεί η φωνή.

Η δεύτερη στροφή εισάγεται στο μ.37 πάλι με το βασικό μοτίβο στο αγγλικό κόρνο. Μια ρυθμική αλλαγή παρατηρείται στα έγχορδα, που ακολουθεί την πιανιστική σύνθεση. Ως το μ.48 η φωνή συνοδεύεται από το αγγλικό κόρνο και τη βιόλα, ενώ μετά εισέρχονται με συνοδευτικές γραμμές το κλαρινέτο (μ.51) και το όμποε (μ.53).

Οι επόμενες δύο ενότητες, που μελοποιούν το δεύτερο και το τρίτο τμήμα της δεύτερης στροφής, δεν παρουσιάζουν σημαντικές αλλαγές σε σχέση με τα αντίστοιχα τμήματα της πρώτης.

Η είσοδος του εισαγωγικού οργανικού τμήματος πριν την τρίτη στροφή γίνεται και πάλι με το μοτίβο στα ξύλινα και τα κόρνα, με το καταληκτικό μέτρο της άρπας. Αμέσως μετά, η αλλαγή που θα επέλθει στην ατμόσφαιρα προαναγγέλλεται στα μμ.78-9 με διπλασιασμό του μοτίβου από το όμποε, την τρομπέτα, το τρομπόνι κι ενίσχυση σε τρέμολο από τα έγχορδα. Στο μ.79 η ενορχήστρωση ακολουθεί την αλλαγή στην υφή που πραγματοποιείται και στην πιανιστική εκδοχή: τώρα, το τρέμολο του πιάνου περνάει στα έγχορδα και το τύμπανο, που κάνει ρολάρισμα. Η ομάδα των ξύλινων συμμετέχει με τη συνοδευτική μελωδία του δεξιού χεριού, με το αγγλικό κόρνο αρχικά, διπλασιασμένο αργότερα (μ.82 κ.ε.) από το φλάουτο, το όμποε και τα κλαρινέτα, ενώ τα φαγκότα αναλαμβάνουν τις συγχορδίες.

Ένα νέο στοιχείο εισάγεται στο μ.89 με την κατιούσα κίνηση τρίγων ογδών που καλύπτει μια έκταση οκτάβας σε φαγκότα και κοντραμπάσα. Επίσης, στο μ.90 τα φαγκότα, τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα οδηγούν με νέα, ανοδικά τώρα, περάσματα, στο αποκορύφωμα των *fff* στα μμ.93-4.

Ως το μ.109 δεν παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές προς την πιανιστική εκδοχή, ενώ στο μ.110 η παραγμένη ατμόσφαιρα της ενότητας τονίζεται περαιτέρω, με τη ρυθμική επιφάνεια να πυκνώνει και περισσότερα όργανα να συμμετέχουν στις γρήγορες ανοδικές κινήσεις. Ως το τέλος δεν παρατηρούνται ουσιαστικές αλλαγές ως προς την πιανιστική εκδοχή.

- **2^η ενορχήστρωση (Döbbling, 31 Οκτωβρίου 1893):**

Η δεύτερη απόπειρα ενορχήστρωσης διατηρεί τη δομή και τα βασικά χαρακτηριστικά της πιανιστικής εκδοχής, καθώς και κάποια στοιχεία της πρώτης ενορχήστρωσης. Η ορχήστρα τώρα αποτελείται από: 2.2.2.2 στα ξύλινα, 4.1.3., τύμπανο, άρπα και σώμα εγχόρδων. Σε γενικές γραμμές, το αποτέλεσμα της δεύτερης δεν είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο της πρώτης εκδοχής. Ωστόσο, η επιλογή του συνθέτη να καταργήσει την ενορχήστρωση μόνο για πνευστά στις εισαγωγικές ενότητες πριν την είσοδο της φωνής και να την αντικαταστήσει με συνοδεία εγχόρδων «μαλακώνει» και ενοποιεί αρκετά το ηχόχρωμα.

Στην πρώτη ενότητα (μμ.1-4), εκτός από τον πρωταγωνιστικό ρόλο που δίνεται στα έγχορδα (το αγγλικό κόρνο πάλι εκφέρει το βασικό μοτίβο), καταργείται τελείως και ο ρόλος της «απάντησης» του κόρνου.

Στα μμ.7-13 μια εντελώς νέα συνοδευτική μελωδία εισάγεται στο φλάουτο, κινούμενη αντίθετα με τη δεύτερη συνοδευτική μελωδία. Στην πιανιστική έκδοση η γραμμή αυτή του φλάουτου είναι σημειωμένη με μικρά γράμματα, προφανώς από μεταφορά από την παρούσα ορχηστρική.

Στο μ.13 η είσοδος της άρπας γίνεται με τετράηχα δεκάτων έκτων, αντί των εξάηχων της έκδοσης του 1890. Ένα καινούριο στοιχείο που δεν συναντάται στην πιανιστική εκδοχή είναι η ανοδική γραμμή ογδόων στα βιολιά στο μ.14.

Στην ενότητα Belebt δεν παρουσιάζονται σημαντικές αλλαγές. Το κλαρινέτο ενισχύει τη γραμμή των βιολιών σε ταυτοφωνία. Επίσης, το crescendo του τέλους του μ.24 ενισχύεται με την προσθήκη άρπας και τυμπάνων.

Στην είσοδο της δεύτερης στροφής (μ.41) μια διαφορά ως προς την πιανιστική και την ορχηστρική εκδοχή του 1890 είναι ότι τα έγχορδα δεν παίζουν τρίηχα, αλλά το συγκοπικό σχήμα που είχαν στην πρώτη στροφή.

Μια διαφοροποίηση προς την ενορχήστρωση του 1890 παρατηρείται στο μ.78, όπου το τύμπανο εισέρχεται και πάλι, αλλά με σαφές ρυθμικό σχήμα αντί του ρολαρίσματος της προηγούμενης έκδοσης. Το βασικό μοτίβο στα μμ.78-9 ενισχύεται πολύ από το όμποε, τα κόρνα, την τρομπέτα και το τρέμολο στα έγχορδα, όπως και στην εκδοχή του 1890.

Ως το τέλος του κομματιού δεν παρατηρούνται άλλες σημαντικές αλλαγές ως προς την πιανιστική ή την προηγούμενη ορχηστρική εκδοχή.

- **Σύγκριση:**

Οι ορχηστρικές εκδοχές του 1890 και του 1893, παρά τις μικρές τους διαφορές, αποδίδουν γενικά την ίδια ατμόσφαιρα, η οποία δεν είναι πολύ απομακρυσμένη από την αρχική εκδοχή για πιάνο. Αυτό που προστίθεται με τις ενορχηστρώσεις είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα ηχοχρωματική ποικιλία. Οι επιμέρους ενότητες είναι αποτελεσματικά μεταφερμένες στην ορχήστρα, και τα διάφορα εφέ (αντιστικτικές γραμμές, γρήγορα περάσματα) δεν υπερσκιάζουν σε γενικές γραμμές τη φωνή. Η γενικότερη «ομαλοποίηση» του κλίματος που παρατηρείται στις ενορχηστρωμένες εκδοχές σε σχέση με τα πιο τραχιά σημεία των δραματικών, κυρίως, ενότητων της πιανιστικής έκδοσης προσθέτει περαιτέρω γοητεία και μια ταιριαστή λυρική διάθεση στο τραγούδι.

Der Rattenfänger

- Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Βιέννη, 6 Νοεμβρίου 1888):

Ο «Ποντικοαλιευτής» του Γκαίτε αντλεί από το γνωστό μεσαιωνικό χαρακτήρα που με τη μουσική του κάνει τα ποντίκια να τον ακολουθούν. Ο πρωταγωνιστής εδώ δεν παίζει αυλό, αλλά λαούτο (έτσι μπορεί να τραγουδάει παράλληλα), είναι αλαζόνας κι επιδεικνύει, ως άλλος Δον Ζουάν, τη γοητεία που ασκεί στις γυναίκες. Ωστόσο, η βασική ιδιότητα που τον ενδιαφέρει να αναδείξει είναι αυτή του καλλιτέχνη, του «ποιητή και μουσικού του οποίου τα μάγια είναι αυτά της τέχνης».⁸⁰ Ο Βολφ συνθέτει ένα λαμπερό τραγούδι με εναλλασσόμενες δυναμικές και ευαίσθητες στιγμές, που αναδεικνύει τη δαιμόνια και παράλληλα γήινη φιγούρα του πρωταγωνιστή.

Το τραγούδι “Rattenfänger” βρίσκεται στην τονικότητα της Λα ελάσσονος κι έχει μέτρο 6/8 σε ζωνρή ρυθμική αγωγή (*Sehr lebhaft*). Ακολουθεί στροφική δομή: οι τρεις οκτάστιχες στροφές του ποιήματος μελοποιούνται σε τρεις διακριτές ενότητες (B, Γ₁, Γ₂) και ακολουθεί μια τέταρτη ενότητα (B) που επαναλαμβάνει αυτούσια την πρώτη στροφή – επιλογή του Βολφ αρκετά ασυνήθιστη, που ωστόσο προσφέρει στο «στρογγύλεμα» της μορφής. Ένα οκτάμετρο οργανικό τμήμα (A) λειτουργεί ως εισαγωγή, ως μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στις ενότητες και, με την προσθήκη μέτρων, ως καταληκτικό πτωτικό τμήμα. Συνολικά, η δομή του 139μετρου Lied μπορεί να αναπαρασταθεί ως:

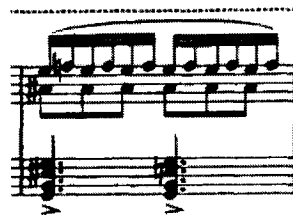
A ₁	B ₁	A ₂	Γ ₁	A ₃	Γ ₂	A ₄	B ₂	A ₅
μ.1-8	9-29	29-36	37-59	59-66	67-90	90-97	98-118	118-139

A₁ (μ.1-8): Το τμήμα αποτελείται από μια φράση που καταλήγει στο μ.8, σε τέλεια πτώση στη Λα ελάσσονα. Η δυναμική του παρουσία διαμορφώνεται ήδη από την αρχή: εισάγεται με το πολύ χαρακτηριστικό, επαναλαμβανόμενο στα μμ.1-2, μοτίβο (α), του οποίου η αρμονικά μη αναμενόμενη για ξεκίνημα κατάληξη στη ii_{6/5}, συσσωρεύει αρμονική ένταση. Η φράση παραμένει για τα μμ.3-6 σε ασταθή περιοχή (μ.3-6 «γερμανική» δ^π, I_{6/4}). Το δεύτερο χαρακτηριστικό μοτίβο (β) εισάγει την τρίτη και τελευταία ενότητα της φράσης, με τυπικά πτωτικά χαρακτηριστικά: οδηγούμαστε σε εκτόνωση της προηγούμενης αρμονικής έντασης με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, Λα ελάσσονα, αμέσως πριν την είσοδο της φωνής στο μ.9.

⁸⁰ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 195-6



μ.*1, μοτίβο (α)



μ.7, μοτίβο (β)

Η αρμονική ένταση που επικρατεί σε ολόκληρη την έκταση του οκτάμετρου έως την κατάληξή του, η χαρακτηριστική επαναλαμβανόμενη παρουσία του μοτίβου (α) και η συνολική αίσθηση γρήγορης ροής που δημιουργείται από την πυκνή ρυθμική επιφάνεια και τη ζωνρή ρυθμική αγωγή, φαίνεται να προετοιμάζουν πολύ αποτελεσματικά την πρώτη εμφάνιση του Rattenfänger, ο οποίος θα αυτοσυστηθεί και θα αρχίσει υπερήφανα να αφηγείται τα κατορθώματά του.

B₁ (1^η στροφή, μ.*9-29): Το τμήμα εισάγει το κείμενο της πρώτης, οκτάστιχης στροφής, στην οποία ο πρωταγωνιστής αναδεικνύεται ως πασίγνωστος και πολυταξιδεμένος αλιευτής ποντικών, απαραίτητος σε κάθε πόλη. Συνολικά, η μελοποίηση είναι ως επί το πλείστον συλλαβική και ακολουθεί έναν χαρακτηριστικό τονισμό (όγδοο στην άρση, τέταρτο στη θέση) που αντιστοιχεί σε ίαμβο.

Ο συνθέτης επεξεργάζεται τη στροφή σε δύο υποενότητες που ορίζονται αντίστοιχα από το χωρισμό της στροφής σε δύο τετράστιχα: η πρώτη υποενότητα (μ.*9-17: “Ich bin...hai”, στ.1-4) ξεκινά και παραμένει αρκετά στην αρχική τονικότητα, ενώ προς το τέλος κινείται χρωματικά προς τη Σολ# μείζονα (μ.16-17), η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Ντο# ελάσσονος που θα ακολουθήσει. Η συνοδευτική γραμμή της μελωδίας ακολουθεί ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα (όγδοο-2 δέκατα έκτα-όγδοο).

Η δεύτερη υποενότητα (μ.*17-29: “und wären...fort”, στ.5-8) κινείται από την Ντο δίεση ελάσσονα προς τη Λα μείζονα (μ.21-22) κι από εκεί σταδιακά επιστρέφει στην αρχική Λα ελάσσονα. Στο μ.22 και με την ολοκλήρωση των στίχων 5-6 παύεται η συνεχής ροή του κειμένου και εισάγεται, με ένδειξη sf και γρήγορο ανοδικό ποίκιλμα στην αρχή του, ένα καθοδικό σχήμα ογδών, το οποίο προετοιμάζει την είσοδο των στίχων 7-8 στα μ.23-29. Εδώ, η συνοδεία αλλάζει ρυθμική υφή (συνεχής διαδοχή ογδών) και ο συλλαβικός χαρακτήρας υποχωρεί, με τον όγδοο στίχο να καταλαμβάνει όχι δύο, όπως οι στ.1-7, αλλά πέντε μέτρα: το περιεχόμενο, συνεπώς, του κειμένου, αναδεικνύεται ιδιαίτερα σε αυτό το σημείο: ο ποντικοαλιευτής επιδεικνύει την αποτελεσματικότητά του στο να ασκεί ακαταμάχητη έλξη στα ποντίκια, τα οποία συγκεντρώνει ανεξαιρέτως γύρω του (Sie müssen miteinander fort). Το μέλισμα, μάλιστα, που προκαλεί την επέκταση του στίχου (το ονομάζουμε μοτίβο γ), φαίνεται να αποκτά βαρύτητα και στην ενορρηστρωμένη εκδοχή του τραγουδιού.



Το μ.28 κινείται πτωτικά προς τη Λα ελάσσονα, χρησιμοποιώντας μάλιστα το ίδιο σχήμα με το μ.8 του τμήματος Α· ωστόσο, ενώ εκεί η πτώση επικυρώνεται από την τονική της Λα, εδώ η μεν μελωδία προσεγγίζει την τονική (μ.29: “fort”), η δε αρμονική συνοδεία δημιουργεί και πάλι, όπως στο ξεκίνημα του Lied, ιδιαίτερη αρμονική ένταση, σχηματίζοντας τη ii της Λα ελάσσονος και καθιστώντας έτσι το λα της μελωδίας 7^η της ii.

A₂ (μ.29-36): Η δεύτερη είσοδος του Α πραγματοποιείται στο μ.29, το οποίο λειτουργεί έτσι ως τέλος της προηγούμενης και ταυτόχρονα αρχή της επόμενης ενότητας. Η οκτάμετρη φράση που εκτείνεται στα μ.29-36 είναι ακριβής επανάληψη εκείνης των μ.1-8. Η τελική συγχορδία Λα ελάσσων (μ.36) ωστόσο, λειτουργεί και ως ii της Σολ μείζονος, οδηγώντας έτσι διατονικά στη νέα τονική περιοχή.

Γ₁ (μ.37-59): Η δεύτερη οκτάστιχη στροφή του ποιήματος, στην οποία ο Rattenfänger επιδεικνύει τις ικανότητές του και ως αλιευτή παιδιών, ακόμη και των πιο ατίθασων, χρησιμοποιώντας ως αποτελεσματικό δόλωμα το τραγούδι του και τις χορδές του οργάνου του. Ο συνθέτης και πάλι χωρίζει τη στροφή σε δύο τετράστιχα, τα οποία επεξεργάζεται αντίστοιχα σε δύο υποενότητες. Η πρώτη υποενότητα (μ.37-46: “Dann ist...singt”, στ.9-12) φέρει νέα μελοποίηση, στη νέα, όπως προαναφέραμε, τονική περιοχή της Σολ μείζονος, και από το μ.43 ως την κατάληξή της μεταφέρεται στη Σολ# μείζονα. Ο στίχος 9 εισάγεται στη θέση του μέτρου 37 και με έντονη διαφοροποίηση στη δυναμική (ένδειξη pp) σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί ως τώρα. Η μελωδία κινείται συλλαβικά (στ.9-11) και καταλήγει σε σχετικά υψηλή περιοχή στο μ.42 (μι), όπου πληροφορούμαστε ότι ακόμη και τα πιο «άγρια» παιδιά καθλώνονται. Ο στίχος 12 επεκτείνεται και καταλαμβάνει τέσσερα μέτρα (43-46): η μετάβαση στη Σολ δίεση μείζονα και η απόδοση σχεδόν κάθε συλλαβής σε αξία τετάρτου παρεστιγμένου τονίζουν τα «χρυσά παραμύθια» του ποντικο-αλιευτή (εδώ με την ιδιότητα του παιδο-αλιευτή) που υπνωτίζουν τα παιδιά.

Η δεύτερη υποενότητα της δεύτερης στροφής (μ.*48-59: “Und wären...hinterdrein”, στ.13-16) φέρει σχεδόν εξ ολοκλήρου την ίδια μελοποίηση με εκείνη της δεύτερης υποενότητας της πρώτης στροφής (B, μ.18-29, στ.5-8), προφανώς ακολουθώντας τις ομοιότητες στη δομή και το περιεχόμενο του κειμένου στα αντίστοιχα τετράστιχα. Μόνη εξαίρεση, όπου η μελοποίηση διαφοροποιείται ελαφρά, αποτελούν τα μ.53-54 (στίχος 15) έναντι των αντίστοιχών τους μ.23-24 (στ.9), κι αυτό φαίνεται να

οφείλεται ακριβώς στη μικρή διαφοροποίηση ανάμεσα στους εν λόγω στίχους. Στα μ.55-59 επεκτείνεται και πάλι ο τελευταίος στίχος (16) της στροφής, όπως συνέβη και στο τέλος του τμήματος Β, και πάλι μέσω του μοτίβου (γ), προκειμένου να αναδειχθεί η καταλυτική επίδραση του πρωταγωνιστή στα παιδιά που αισθάνονται ότι «πρέπει» να τον ακολουθήσουν (“Sie müssen alle hinterdrein”).

Το τμήμα κλείνει, όπως και το αντίστοιχό του στα μ.28-29, με πτωτική κίνηση προς τη Λα ελάσσονα και την ίδια αρμονική ένταση που ισχύει για κάθε είσοδο του τμήματος Α.

A₃ (μ.59-66): Το τμήμα επανέρχεται για τρίτη φορά στα μ.59-66, χωρίς διαφορές σε σχέση με τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις του. Όπως στο A₂, έτσι κι εδώ η καταληκτική Λα ελάσσων λειτουργεί ως ii της επερχόμενης Σολ μείζονος.

Γ₂ (μ.67-90): Η τρίτη και τελευταία οκτάστιχη στροφή του ποιήματος, στην οποία ο «επιδέξιος τραγουδιστής», εκτός από αλιευτής ποντικών και παιδιών, αναδεικνύεται τώρα και σε Mädchenfänger, δηλαδή γητευτή νεαρών γυναικών, ο οποίος μάλιστα δεν παραμένει σε καμία πόλη όπου «δεν εντυπωσιάζεται αρκετά» (στ.17-20). Ο Wolf και πάλι επεξεργάζεται τη στροφή χωρίζοντάς την σε δύο τετράστιχα και μελοποιεί το μεγαλύτερο μέρος της όμοια με τη δεύτερη στροφή. Η πρώτη υποενότητα (μ.67-77: “Dann ist...angetan”, στ.17-20) εισάγεται, όπως και η αντίστοιχη της δεύτερης στροφής, στη Σολ μείζονα και με ένδειξη pp, και ακολουθεί την ίδια ακριβώς πορεία.

Η ομοιότητα επεκτείνεται και στη μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων (στ.21-22) της δεύτερης υποενότητας της τρίτης στροφής (μ.78-90: “Und wären...angetan”, στ.21-24) στα μ.78-82 (82: “spröde”), έχουμε πλήρη αντιστοιχία με τα μ.48-52. Το τελευταίο δίστιχο (στ.23-24, μ.83-90), ωστόσο, στο οποίο ο Mädchenfänger μάς πληροφορεί ότι όλες οι κοπέλες τον ερωτεύονται εξαιτίας των «μαγικών χορδών» και του τραγουδιού του, δέχεται αρκετά διαφορετική επεξεργασία: κάθε στίχος του επεκτείνεται σε τέσσερα μέτρα, με τις συλλαβές να καταλαμβάνουν καθεμιά από μισό έως και σχεδόν ένα μέτρο, η μελωδία κινείται σε αρκετά υψηλή περιοχή έως πριν το κλείσιμό της στο μ.90 και η συνοδεία γίνεται ιδιαίτερα κινητική με συνεχείς βηματικές κινήσεις ογδών. Ακριβώς, δε, στο σημείο “Doch allen wird so liebebang” (μ.83-86), η δυναμική αυξομειώνεται ανά δίμετρο (crescendo-diminuendo ανάμεσα σε p-f δύο φορές, μ.83-84 και 85-86). Η προβολή του συγκεκριμένου διστίχου, που αφορά τις γυναίκες, μέσω της διαφορετικής μελοποίησης (ενώ, όπως έχουμε παρατηρήσει, χρησιμοποιήθηκε η ίδια για την επισήμανση της γοητείας του τραγουδιστή-οργανοπαίκτη στα ποντίκια, στ.7-8 και τα παιδιά, στ.15-16), και του ιδιαίτερου τονισμού, το ανάγει, επομένως, σε κεντρικό σημείο του Lied.

Όπως και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις η πτωτική πορεία που κλείνει το τμήμα δεν καταλήγει στην I, αλλά στη ii και το λα της μελωδίας καθίσταται και πάλι 7^η της συγχορδίας που συνηχεί στο μ.90.

A₄ (μ.90-97): Το τμήμα εισάγεται αυτή τη φορά σε Λα μείζονα αντί ελάσσονος, χωρίς ωστόσο να παρατηρούνται, εκτός των αναγκαίων αλλοιώσεων λόγω

τονικότητας στους φθόγγους, περαιτέρω διαφοροποιήσεις, μελωδικές ή ρυθμικές, με εξαίρεση το τελευταίο της μέτρο (97), στο οποίο η αντίθετη κίνηση στα δύο πεντάγραμμα ακολουθεί αντίστροφη πορεία (από ανοιχτή σε κλειστή θέση) σε σχέση με τα A₁-A₃. Η αλλαγή σε μείζονα τόνο κατά τη γνώμη μου θα πρέπει να ερμηνευθεί ως συνέχιση της έμφασης της προηγούμενης, τελικής υποενότητας του Γ, η οποία φαίνεται να είναι σημείο κλιμάκωσης του τραγουδιού.

B₂ (μ.98-118): Στα μ.*98-118 επαναλαμβάνεται η 1^η στροφή του ποιήματος, χωρίς καμία διαφοροποίηση σε σχέση με τα μ.9-29. Η επιλογή του Wolf να προσθέσει αυτούσια την πρώτη στροφή του ποιήματος μετά το τέλος της τρίτης, χρήζει σχολιασμού: ως προς τη συνολική μουσική δομή του Lied, η διαρκής επάνοδος της πρώτης στροφής δημιουργεί μια συμμετρία της μορφής A B A Γ A Γ A B A. Επιπλέον, ως προς το θεματικό περιεχόμενο, η επιλογή της επανάληψης της στροφής που προβάλλει την ιδιότητα του τραγουδιστή-μουσικού ως ποντικοαλιευτή φαίνεται να υπενθυμίζει στους ακροατές, συμφωνώντας άλλωστε και με τον τίτλο του Lied, ότι αυτή είναι και η πρωταρχική του ιδιότητα.

A₅ (μ.118-139): Η ενότητα επανέρχεται για τελευταία φορά και καταλαμβάνει, με προσθήκη ενός εκτενούς καταληκτικού τμήματος, τα μ.*118-139. Τα μ.118-124 επαναλαμβάνουν το A στην αρχική του μορφή (A₁, A₂ και A₃). Η φράση, ωστόσο, δεν ολοκληρώνεται στο όγδοο μέτρο της, αλλά επεκτείνεται: στο μ.125 επαναλαμβάνεται το μ.124 και το ίδιο χαρακτηριστικό μοτίβο δεκάτων έκτων (μοτίβο β του μ.7) συνεχίζει έως το πρώτο μισό του μ.127. Στο δεύτερο μισό του μέτρου η μελωδία κινείται προς την τονική, λα (και μάλιστα αυτή της η κίνηση έχει υποστηριχθεί με καθοδική χρωματική κίνηση στο δεξί χέρι ήδη από το μ.124 και 125: λα#-λα, μ.126:σολ#-σολ, μ.127: φα#-φα, για να ανέβει μια έβδομη και να καταλήξει στο μι-φα#-σολ#), και η συνοδεία υποστηρίζει αρμονικά την επερχόμενη πτώση (σολ μείζων στο μ.127). Ωστόσο, το μ.128 αντί κατάληξης στη Λα ελάσσονα φέρνει επανάληψη του μοτίβου (β) και δυναμική *p*, με συνεχές *diminuendo*: η πτώση ολοκληρώνεται τελικά στα μ.131-2 και ως το τέλος (μ.139) ακολουθεί *codetta* που χαρακτηρίζεται από το μ.136 και εξής από την τελευταία εμφάνιση του μοτίβου β, το οποίο αυτή τη φορά εξελίσσεται σε ένα χρωματικό ανέβασμα που καταλήγει στη μι και από εκεί στην τελική τονική λα.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (Βιέννη, 5 Φεβρουαρίου 1890):**

Η ενορχηστρωμένη εκδοχή απευθύνεται σε ορχήστρα ώριμης κλασικής περιόδου: 3.2.2.2. στα ξύλινα, 2.2.0.0. στα χάλκινα, τρίγωνο, τύμπανο, και σώμα εγχόρδων. Στο ορχηστρικό τραγούδι δομικές αλλαγές ή τροποποιήσεις στη φωνή σε σχέση με την αρχική εκδοχή δεν συναντώνται.

A₁: Το απόσπασμα ηχεί συνολικά σε υψηλή περιοχή, με την απουσία των χαμηλότερων εγχόρδων. Το μοτίβο (α) φαίνεται ιδιαίτερα ενισχυμένο, καθώς έχει

περάσει στο πίκολο, τα φλάουτα και τα κλαρινέτα που κινούνται σε ταυτοφωνία και οκτάβα. Οι τρομπέτες συνηχούν σε δεύτερη και τονίζουν ακριβώς τους φθόγγους της διαφωνίας που δημιουργείται εξαρχής: λα-σι. Η έντονα διάφωνα και «θορυβώδης» ατμόσφαιρα υποστηρίζεται επιπλέον από τη συμμετοχή των κρουστών και τα εφέ (τρίλιες και κατόπιν γρήγορα χρωματικά περάσματα) στα βιολιά. Το μοτίβο (γ) (βλ. εκδοχή για φωνή και πιάνο) που θα εμφανιστεί παρακάτω στο Β στη φωνή, προαναγγέλλεται στο μ.7 από την τρομπέτα.

B₁: Με την είσοδο της φωνής και καθώς ο Rattenfänger αυτοσυστήνεται, η ορχήστρα συνοδεύει διακριτικά, σε ένα αρμονικά σταθερό πλέον περιβάλλον: εισέρχονται και τα χαμηλά έγχορδα (pizzicato και κατόπιν με δοξάρι), παύουν τα χάλκινα, το φαγκότο και τα κρουστά εκτός του μικρού τυμπάνου, και τα βιολιά αναλαμβάνουν ένα σταθερό ρυθμικό σχήμα.

Στη μελισματική επέκταση του στ.8 (μ.25-29) στα μ.27-28, παρατηρείται ένα πρώτο σημείο εκφραστικής κορύφωσης, στο οποίο το μοτίβο (γ) της μελωδικής γραμμής ενισχύεται σε ταυτοφωνία από το κλαρινέτο και τα βιολοντσέλα.

A₂: Το οκτάμετρο που ακολουθεί αποτελεί ακριβή επανάληψη του A₁. Και πάλι θορυβώδης, διάφωνα ατμόσφαιρα.

Γ₁: Στη νέα στροφή (Kinderfänger), η δυναμική περνάει σε *pp* και η συνοδεία από τα έγχορδα γίνεται ακόμη πιο διακριτική σε σχέση με εκείνη της πρώτης στροφής (B). Η ήσυχη ατμόσφαιρα συνοδεύεται με επαναλαμβανόμενα όγδοα από το τρίγωνο. Η γενική ηρεμία και ησυχία αντικατοπτρίζει ακριβώς την ηρεμία των παιδιών όταν ο τραγουδιστής τραγουδά τα «χρυσά» του παραμύθια. Στη δεύτερη στροφή, τον τονισμό της γοητείας του στα παιδιά (στ.16, μ.55-59) τονίζει η μετάβαση σε δυναμική *f* και η επιστροφή των εγχόρδων σε δοξάρι από pizzicato. Το μελισματικό σημείο έμφασης (μ.57-58, μοτίβο γ) προβάλλεται με πανομοιότυπη ενορχήστρωση (όπως άλλωστε και μελοποίηση) με το αντίστοιχο πρώτο σημείο κορύφωσης του κειμένου στα μ.27-28.

A₃: Ακριβής επανάληψη των A₁, A₂.

Γ₂: Στη στροφή κατά την οποία ο ποντικο-αλιευτής μάς συστήνεται και ως Mädchenfänger, η μελοποίηση του τμήματος (μ.67-82), δηλαδή των έξι πρώτων στίχων, αντιστοιχεί, όπως γνωρίζουμε, στο προηγούμενο τμήμα ανάδειξης του σε Kinderfänger (μ.37-52)· ενώ, όμως, στην πιανιστική εκδοχή του Lied τα δύο τμήματα σχεδόν ταυτίζονται, στην ορχηστρική εκδοχή παρατηρούνται ορισμένες διαφοροποιήσεις, οι οποίες φαίνονται να στρέφουν ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον στην ιδιότητα του τραγουδιστή-οργανοπαίκτη ως γητευτή γυναικών: από την αρχή του τμήματος τα φλάουτα αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο στη συνοδεία με ένα νέο σχήμα (μ.67-68 κ.ε.), τα βιολιά περνούν σε δοξάρι και με το νέο ρυθμικό σχήμα ογδών (μ.67 κ.ε) δημιουργούν μεγαλύτερη κινητικότητα, και στα μ.73-78 το κόρνο εισάγει μια νέα μελωδική φράση.

Το περιεχόμενο των δύο τελευταίων στίχων της στροφής τονίζεται, όπως αναφέραμε, σε μεγάλο βαθμό και στην πιανιστική εκδοχή· εδώ, οι χρωματικές κινήσεις στα βιολιά, η έντονη αυξομείωση της δυναμικής στα μ.83-86 και το «άδειασμα» στο μ.89 προκειμένου να ακουστεί η τελευταία λέξη “Gesang” πριν την είσοδο του επόμενου A, υποστηρίζουν ακόμη περισσότερο την ανάδειξη του πρωταγωνιστή σε καρδιοκατακτητή.

A₄: Ενώ στην εκδοχή για φωνή και πιάνο το τμήμα διαφοροποιείται από τα τρία προηγθέντα (A₁, A₂, A₃) μόνο ως προς τις φθογγικές αλλοιώσεις λόγω περάσματος στην ομώνυμη μείζονα, στην ορχηστρική εκδοχή ο συνθέτης προβαίνει και σε ενορχηστρωτικές παρεμβάσεις: το μοτίβο (α) παραμένει στα φλάουτα, όχι όμως και στα κλαρινέτα, τα βιολιά αναλαμβάνουν διαφορετικό σχήμα (κρατημένη τρίλια και κατόπιν όγδοα, μ.90 κ.ε.), τα φλάουτα λίγο παρακάτω (μ.95 κ.ε.) εισάγουν χρωματικά περάσματα σε υψηλή περιοχή. Συνολικά, δημιουργείται ακόμη περισσότερη ένταση σε σχέση με τις τρεις προηγούμενες εμφανίσεις του τμήματος.

B₂: Το αντίστοιχο τμήμα στην πιανιστική εκδοχή επαναλαμβάνεται αυτούσιο, χωρίς καμία διαφοροποίηση· η δεύτερη εμφάνιση της πρώτης στροφής στην ορχηστρική εκδοχή, ωστόσο, φέρει αλλαγές στην ενορχήστρωση, κυρίως ως προς το χειρισμό της ομάδας των ξύλινων, με την αναβάθμιση του συνοδευτικού ρόλου της και την εισαγωγή δύο νέων, χαρακτηριστικών μοτίβων, (δ) και (ε), τα οποία θα χρησιμοποιηθούν και στην τελευταία εμφάνιση του τμήματος A ως καταληκτικού A₅.

Ενώ στο B₁ τα ξύλινα συνόδευαν τη μελωδική γραμμή σε κινήσεις ογδών, τώρα εισέρχονται στο πίκολο και τα φλάουτα τα δύο νέα μοτίβα (μ.98, τρία όγδοα με τρίλια, δ και χρωματικό πέρασμα δεκάτων έκτων, ε) των οποίων η εμφάνιση σταδιακά πυκνώνει και περνάει και στα υπόλοιπα ξύλινα, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα ύφανση με σαφείς αναφορές σε ηχητικά «εφέ» ποντικών (φωνές τα όγδοα με τρίλια, τρέξιμο οι γρήγορες χρωματικές). Η ιδιότητα, λοιπόν, του Rattenfänger ως ικανού ποντικοαλιευτή, τονίζεται, πέρα από την επανάληψη της στροφής, και από την ενορχήστρωση.

A₅: Στην ευφάνταστη χρήση των δυνατοτήτων της ορχήστρας για ποικιλία αποδίδεται και η επιλογή της εισαγωγής χρωματικών περασμάτων και τριλιών στα φλάουτα, που αναπαριστούν τα ποντικάκια που τρέχουν ακούγοντας τον ποντικο-αλιευτή να παίζει και να τραγουδάει.

- **Σύγκριση:**

Η πιανιστική εκδοχή αποδίδει αρκούντως αποτελεσματικά τους ήχους, τις εικόνες και ακόμη και τις αλλαγές στις συναισθηματικές καταστάσεις (τμήμα με παιδιά, τμήμα με γυναίκες) του ποιήματος. Ωστόσο, η προσπάθεια περαιτέρω τονισμού των σημείων που προβλήθηκαν στην αρχική εκδοχή μέσα από την ορχήστρα κρίνεται, κατά τη

γνώμη μας, απολύτως επιτυχής: τόσο τα ήδη υπάρχοντα μοτίβα όσο και τα νέα (για παράδειγμα, τα χρωματικά περάσματα στα φλάουτα) λειτουργούν στην ορχηστρική εκδοχή πολύ αποτελεσματικά, αξιοποιώντας τις δυνατότητες των οργάνων για τις εκφραστικές ανάγκες του κομματιού.

Anakreons Grab

- Εκδοχή για φωνή και πιάνο:

Το «επίγραμμα» *Anakreons Grab* είναι γραμμένο σε μία εξάστιχη στροφή, χωρίς ομοιοκαταληξία· σε αυτό, ο Γκαίτε αναφέρεται στον διάσημο ποιητή της αρχαιότητας Ανακρέοντα. Ο Βολφ συνθέτει ένα σύντομο Lied 21 μέτρων, κατανέμοντας τους στίχους σε μορφή A–B–A' (2+2+2). Ρυθμική ένδειξη 12/8, αργή αγωγή, χαμηλή δυναμική. Η αρχική οδηγία «πολύ αργά και ήσυχα» (*Sehr langsam und ruhig*) εκφράζει τη συνολική ατμόσφαιρα: σε ένα περιβάλλον Ρε μείζονος με έντονο συχνά χρωματισμό, ο τάφος του Ανακρέοντα αναδεικνύεται σε μια στοργική αγκαλιά για τον αρχαίο ποιητή.

A	B	A'
μμ.1-6	7-12	13-21
στ.1-2	3-4	5-6

A (μμ.1-6,στ.1-2): η ενότητα A αποτελείται από τη δίμετρη εισαγωγή (μμ.1-2) και τη μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων (μμ.3-6).

Εισαγωγή (μμ.1-2): η σύντομη εισαγωγή μάς συστήνει το περιβάλλον που θα περιγραφεί σε λίγο: ατμόσφαιρα γαλήνης και ηρεμίας. Στο δεξί χέρι πάντοτε δύο νότες να κινούνται μεταξύ τους σύμφωνα ή διάφωνα και στο αριστερό συναντούμε μια συνοδευτική, λίγο πιο κινητική γραμμή: οι ελαφρές αυτές κινήσεις και η αρμονία που, χωρίς να είναι ιδιαίτερα διάφωνα, δημιουργεί ωστόσο ένα περιβάλλον αρκετά ασταθές (στο μ.1, η λύση της πρώτης ελαττωμένης συγχορδίας έρχεται με IV_{6/4}, ακολουθεί II, και στο μ.2 δεσπόζουσα με πολλούς ξένους φθόγγους), ίσως προαναγγέλλουν την ύπαρξη ζωής στον τόπο της ταφής του ποιητή.

Είναι ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι στο πρώτο αυτό τμήμα εμπεριέχονται μοτίβα που, παραλλασσόμενα και διαπλεκόμενα μεταξύ τους στην εξέλιξη του κομματιού, προσδίδουν ενότητα και συνοχή στα επιμέρους τμήματά του.

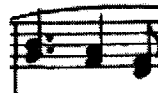


μ.1, μοτίβο (α)

Από το πρώτο κιάλας μοτίβο (α) θα χρησιμοποιηθούν αργότερα δύο ιδέες: πρώτη, τα ανοδικά και τα καθοδικά διαστήματα ημιτονίου, συχνά, αλλά όχι πάντα, και με σημαντική αρμονική σχέση (για παράδειγμα, προσαγωγή-τονικής) και δεύτερη, η διαδοχή δύο συνηχήσεων τετάρτων παρεστιγμένων στις δύο πρώτες θέσεις του μέτρου.



μ.1, μοτίβο (β)



μ.2, μοτίβο (γ)

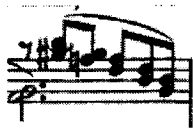
Το μοτίβο (β) εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του μ.1 στο αριστερό χέρι. Εδώ, βέβαια, είναι ένας ανοδικός αρπισμός (δύο τριάδες ογδόων, παύση ογδόου στην αρχή)· με διαφορετική φορά, καθοδική ή ανοδική-καθοδική, και με τον ίδιο ρυθμικό χαρακτήρα, το μοτίβο θα επανέλθει στην ίδια θέση (δεύτερο μισό) όλων των μέτρων της ενότητας, από το 3 και εξής, δημιουργώντας μια πολύ χαρακτηριστική «ουρά» στην κατάληξη του καθενός και συνοδεύοντας πάντα την τελευταία συλλαβή ενός ημιστιχίου.

Η ιδέα που θα προκύψει λίγο παρακάτω από το μοτίβο (γ) είναι αυτή της διαδοχικής συνηχήσης δύο ογδόων σε διάστημα τρίτης: θα την συναντήσουμε ακριβώς στις «ουρές» των μμ.3-6, μέσα στο σχήμα που ρυθμικά ορίζεται από το μοτίβο (β) (μοτίβο δ, βλ. παρακάτω).

Στο τέλος του μ.2 η αρμονική χαλαρότητα που επικρατεί εξαρχής αντικαθίσταται από την πτώση στην τονική της Ρε μείζονος στην αρχή του επόμενου μέτρου, όπου και εισέρχεται η φωνή.

μμ.3-6, στ.1-2: Οι δύο πρώτοι στίχοι, που περιγράφουν την ειδυλλιακή εικόνα της φύσης γύρω από τον τάφο του Ανακρέοντα, με τα λουλούδια, τα δέντρα και τα ζώα να δημιουργούν ένα τοπίο παραδείσιας γαλήνης, χωρίζονται σε τέσσερα ημιστίχια και μελοποιούνται το καθένα σε ένα μέτρο, με όμοια δομή: συλλαβική απόδοση στη φωνή με στάση στον ίδιο φθόγγο και μικρές αξίες, ως την τελευταία συλλαβή (με εξαίρεση το μ.4, δύο τελευταίες συλλαβές), η οποία καταλαμβάνει το β' μισό του μέτρου με κρατημένη νότα. Η συνοδεία στο α' μισό καθενός μέτρου είναι

στο σχήμα του μοτίβου (α), ενώ στο β' μισό γίνεται ιδιαίτερα χαρακτηριστική, με το συνδυασμό των μοτίβων (β) και (γ) να παραλλάσσεται σε καθεμιά από τις εμφανίσεις του, να είναι πάντως συνεχώς αναγνωρίσιμο.



μ.3, β' μισό. Μοτίβο (δ)

Καθεμιά από τις εισόδους των τεσσάρων ημιστιχίων πραγματοποιείται με την άνοδο της φωνής κατά έναν φθόγγο (φα δίεση, σολ, λα, σι), χωρίς ωστόσο να παρατηρείται αύξηση της έντασης (στα μ.3 και 5 συναντούμε τις ενδείξεις «τρυφερά» και «πολύ τρυφερά»)– το μ.6 κλείνει με κάθοδο στο μι. Αρμονικά, η ενότητα κινείται αρκετά στις περιοχές της I και της IV, ενώ στο τέλος του μ.6 η δεσπόζουσα οδηγεί στην επόμενη ενότητα (B) και σε πτώση στην τονική.

B (μμ.7-12, στ.3-4): στους στίχους 3-4 ο ποιητής αναρωτιέται σε ποιον μπορεί να ανήκει αυτός ο τάφος με την ειδυλλιακή εικόνα, που οι θεοί τον στόλισαν με ζωή: αυτός που αναπαύεται είναι ο Ανακρέων. Ο συνθέτης χειρίζεται το συλλογισμό και την απάντησή του σε μια μεσαία ενότητα με διαφορετική υφή στη μελωδική και τη συνοδευτική γραμμή, και με ελαφρά πιο πυκνή και πιο χρωματική εναρμόνιση. Εδώ δεν περιγράφεται εξωτερικό τοπίο – η εικόνα του εσωτερικεύεται, και οδηγεί σε μια ερώτηση, και κατόπιν σε μια απάντηση.

Η μελωδία γίνεται πιο κινητική, στην προσπάθεια απόδοσης όχι πια του εξωτερικού κλίματος, αλλά του περιεχομένου του λόγου.

Στα μμ.7-10 παρατηρούμε μια άνοδο της έντασης: στο β' μισό του μ.8 έχουμε τον υψηλότερο φθόγγο στο τραγούδι, ρε, και στα μμ.8-9 τη μοναδική αύξηση της δυναμικής, ως το *mf*. Είναι το σημείο στο οποίο δεσπόζει η λέξη «ζωή» (μμ.8 προς 9) και, παρακάτω, «στολίσει» (αρχή μ.10). Το μοτίβο του β' μισού στο μ.10 μάς παραπέμπει στο μοτίβο (α) του μ.1, και επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο δύο φορές στο μ.11, αμέσως πριν ακουστεί η απάντηση, η οποία και θα εκτονώσει τη μικρή και σύντομη ένταση που προηγήθηκε: είναι η ανάπαυση του Ανακρέοντα (μμ.11-12).

Από το μ.8 ως το μ.11 το απόσπασμα κινείται σε ένα έντονα χρωματικό περιβάλλον, το οποίο γίνεται ξανά διατονικό με την απάντηση του μ.12. Στο μ.12 η πτώση της φωνής στο ρε δεν υποδεικνύει τονική, αλλά IV της Ρε, Σολ, η οποία έχει καταστεί σημαντική ως τώρα και, στο σημείο αυτό, παίζει ρόλο τονικής σε τοπικό επίπεδο.

A' (μμ.13-21, στ.5-6): Το τελευταίο τμήμα αφορά το πέρασμα των εποχών από τη ζωή του ποιητή για τελευταία φορά, πριν τον «αγκαλιάσει ο λόφος» (μ.18, στ.6).

Τα δύο πρώτα μέτρα (13-14) της τελευταίας ενότητας αντιστοιχούν στα μμ.1-2 του Α, με μόνη διαφορά στην τονικότητα: τμήμα αρχικά εισάγεται σε μια «τονικοποιημένη» Σολ μείζονα, IV της αρχικής Ρε. Στο β' μισό του μ.14, ωστόσο, η δεσπόζουσα της Ρε

(λα₇) θα οδηγήσει σε πτώση στην τονική της στην έναρξη του μ.15, με την ταυτόχρονη είσοδο της φωνής.

Η διευθέτηση των στ.5-6 έχει αντιστοιχίες με την ενότητα Α, αλλά η μελωδία τώρα κινείται σε κάπως μεγαλύτερες εκτάσεις – η συνοδεία, ωστόσο, κρατά το ίδιο σχήμα με τις δύο συγχορδίες στο α΄μισό και το σχήμα – «ουρά» στο β΄μισό κάθε μέτρου (15-18).

Στην τελευταία φράση (μμ.17-18) τονίζεται η κατάληξη της ευτυχισμένης ζωής του ποιητή, που «τελικά» (μ.17 προς 18, ανοδικό διάστημα ρε-σι), τον «αγκάλιασε» ο λόφος (μ.18 β΄μισό, χαμηλό ρε στη φωνή, τονική της αρχικής τονικότητας και στη συνοδεία, ως κατάληξη της μελωδίας αλλά και ως τελικός προορισμός του Ανακρέοντα).

Η τελευταία εμφάνιση του μοτίβου – «ουράς» θα οδηγήσει στο τελευταίο τμήμα (μμ.19-21): το μοτίβο στο δεξί χέρι θα περιστραφεί χρωματικά γύρω από το φα και το λα, πάνω σε μια επίσης χρωματική κίνηση καθοδική από το ρε ως το λα κι έναν ισοκράτη ρε, σε ένα συνεχές *diminuendo* που θα καταλήξει στην ησυχία ενός *ppp*.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (Döbling, 13 Νοεμβρίου 1893):**

Το *Anakreons Grab* ενορχηστρώνεται αρχικά το 1890, μαζί με μια πλειάδα άλλων εκδοχών τραγουδιών για φωνή και ορχήστρα, και χάνεται (μαζί με την πρώτη *Μινιόν*) το 1893. Ξανασυντίθεται για τις ανάγκες μιας συναυλίας το 1893. Η εκδοχή που διαθέτουμε σήμερα είναι αυτή, ενώ η πρώτη δεν έχει βρεθεί όπως η αντίστοιχη της *Μινιόν*.

Η ενορχηστρωμένη εκδοχή απευθύνεται σε μικρή ορχήστρα: 2.0.2.2 στα ξύλινα (το όμποε προφανώς αποφεύγεται εξαιτίας του ένρινου ήχου του), 2.0.0.0 στα χάλκινα και σώμα εγχόρδων. Σε σχέση με την πιανιστική εκδοχή δεν συναντούμε καμία ουσιαστική – στην πραγματικότητα, ούτε επουσιώδη – διαφορά. Τη βασική συνοδεία εκφέρουν τα έγχορδα, με πρωταγωνιστές τα βιολιά, και συμπληρώνουν τα ξύλινα.

Η ενότητα Α εισάγεται με τα έγχορδα (στην αρχική συγχορδία συμμετέχουν και τα κλαρινέτα), ενώ το μοτίβο «ουρά» το αναλαμβάνουν τα φλάουτα στο μ.3 και εξής. Το σχήμα συνεχίζει με τον ίδιο τρόπο ως το τέλος του μ.6

Με την είσοδο του Β (μμ.7-12) την αλλαγή στην ατμόσφαιρα υποστηρίζει η είσοδος στην αρχή του μέτρου των φαγκότων και των κόρνων που «σκοτεινιάζουν» κάπως το ηχόχρωμα. Το ίδιο αποτέλεσμα έχει και η κινητικότητα των χαμηλών εγχόρδων από τη δεύτερη κίνηση του μ.7. Η ομάδα των ξύλινων αναλαμβάνει να συνοδεύσει την κατάληξη της ερώτησης στο μ.10, ενώ η απάντηση στα μμ.11-12 ενορχηστρώνεται με τα έγχορδα.

Το Α΄ εισάγεται μόνο με τα κλαρινέτα και τα φαγκότα, χωρίς έγχορδα, τα οποία εισέρχονται αμέσως μετά. Και πάλι, η συνοδεία της φωνής δίνεται στα έγχορδα και τα φλάουτα αναλαμβάνουν τις «ουρές» των φράσεων ανά μέτρο. Η τελευταία «codetta» με τα σχήματα ογδών εκφέρεται από τα βιολιά και τα φλάουτα, με τη συνοδεία των υπολοίπων εγχόρδων και των κόρνων.

- **Σύγκριση:**

Στην αρχική εκδοχή, η λιτότητα του ηχοχρώματος ταιριάζει απόλυτα στη συμπυκνωμένη και συγκρατημένη εκφραστικότητα του μουσικού περιεχομένου. Αυτό το ευτυχές ταίριασμα δεν συναντάται, κατά τη γνώμη μας, και στην ορχηστρική εκδοχή στον ίδιο βαθμό. Παρότι αρκετά λιτή, η ενορχηστρωμένη εκδοχή του *Ανακρέοντα* «χάνει» μέσα στις ρομαντικές φράσεις των εγχόρδων ένα μέρος από την αποτελεσματικότητα της απλότητας της πιανιστικής γραμμής. Το γεγονός ότι η πιανιστική εκδοχή του τραγουδιού έγινε αμέσως πολύ δημοφιλής, ενώ αντίθετα η ενορχηστρωμένη είχε μέτρια υποδοχή, όπως πληροφορεί ο Βολφ τη Melanie Köchert σε γράμμα του,⁸¹ ως ένα βαθμό επιβεβαιώνει την ανωτερότητα της πιανιστικής εκδοχής.

Prometheus

- **Εκδοχή για φωνή και πιάνο (Döbling, 2 Ιανουαρίου 1889):**

Ο *Προμηθέας* είναι ένα εκτενές ποίημα 57 στίχων, καταναμημένων σε επτά άνισες κι ανομοιοκατάληκτες στροφές. Ο Βολφ συνθέτει ένα durchkomponiert (επεξεργασμένο) τραγούδι 174 μέτρων, στην τονικότητα της Ρε ελάσσονος. Η ρυθμική αγωγή είναι στα 4/4 και η αρχική ένδειξη «μεγαλοπρεπές, δυναμικό και μετρημένο» προοικονομεί τη, συχνά ακραία, δραματική ατμόσφαιρα που διαπερνά το κομμάτι.

Εισαγωγή	1 ^η στροφή	2 ^η στροφή	3 ^η στροφή	4 ^η στροφή	5 ^η στροφή	6 ^η στροφή	7 ^η στροφή
μμ.1-22	23-54	54-73	74-100	101-132	133-152	153-160	161-174
οργανικό	στ.1-11	12-20	21-27	28-36	37-45	46-50	51-57

Εισαγωγή (μμ.1-22, οργανικό): το εκτενές εισαγωγικό τμήμα «φορτίζει» δραματικά το κλίμα και παρουσιάζει υλικό που θα επανεμφανιστεί στη μελοποίηση της πρώτης

⁸¹ Hirsch, “Lure of immortality”, 71

στροφής. Στα πρώτα μέτρα, μια διαδοχή συγχορδιών μισών σε τρέμολο και crescendo (*p-ff*), με το αριστερό χέρι να κατεβαίνει χρωματικά, οδηγεί με αντίθετη κίνηση από την τονική της Ρε στην IV αλλοιωμένη (ελαττωμένη σολ δίεση: σολ#-σι- αναίρεση - ρε-φα) του μ.4. Το απόσπασμα παραμένει (επιμένει, θα λέγαμε) στην ελαττωμένη συγχορδία για τα επόμενα μέτρα: η διαδοχή συγχορδιών σε αξίες μισών (μοτίβο α) συνηχεί με το χαρακτηριστικό μοτίβο (β) στο μ.4, επαναλαμβανόμενη για τα μμ.5-8, και δημιουργεί μια ισχυρή αίσθηση αναμονής για τη «λύση» της διαφωνίας στη δεσπόζουσα, λα.

μοτίβο (β)

μμ.4-5, μοτίβα (α) και (β)

↓

μοτίβο (α)

Στο β'μισό του μ.8, μετά από μια δραματική παύση, ακολουθεί η επόμενη, δραματικότερη υποενοότητα της εισαγωγής: με ταυτοφωνία τώρα στα δύο χέρια, η «λύση» λα έρχεται μόνο ως φθόγγος και μόνο περαστικά, και στην άρση, μέσα στη νέα φράση των μμ.8-10, η οποία επαναλαμβάνεται στα μμ.10-12, οπότε και οδηγεί στη μια νέα ελαττωμένη συγχορδία (ντο δίεση-μι-σολ-σι ύφεση), VII της τονικής.

Το χαρακτηριστικό μοτίβο που χρησιμοποιεί η υποενοότητα ως και το μ.16 εισάγεται ήδη από τα μμ.8-9 και : και στα δύο χέρια με διπλασιασμό, δύο όγδοα οδηγούν στο διπλό παρεστιγμένο με τρίλια στο ισχυρό του επόμενου μέτρου κι ακολουθούν 32^a που οδηγούν στην επόμενη θέση.

μμ.8-9, μοτίβο (γ)

Ως το τέλος της, στην παύση του μ.19, η υποενοότητα κινείται συνεχώς στις περιοχές της IV αλλοιωμένης και της VII ελαττωμένης. Ακολουθεί, στα μμ.20-22, πέραςμα στην (πολυαναμενόμενη) V (μ.21) και πτώση στην τονική Ρε (μ.22, πρώτη κίνηση), με ταυτόχρονο decrescendo· ταυτόχρονα, ωστόσο, η προσωρινή εκτόνωση της τόσο

συσσωρευμένης έντασης δίνει τη θέση της στο αρχικό σχήμα τρέμολο στο αριστερό χέρι των μμ.1-4 και μια νέα «ταραγμένη» αρχή σηματοδοτεί την πρώτη είσοδο της φωνής.

1^η στροφή (μμ.23-54, στ.1-11): Σε περιβάλλον τονικής της Ρε και με το καθοδικό σχήμα μισών σε τρέμολο των μμ.1-4 σε εξέλιξη, εισέρχεται η φωνή του Προμηθέα που καλεί το Δία να καλύψει τον ουρανό του με σύννεφα: η πρώτη φράση αρθρώνεται σε ύφος εξαγγελτικό, και σε μία ρε ως το τέλος της στο μ.26, όπου το καθοδικό άλμα οκτάβας (Wolkendunst) ακολουθεί την καθοδική κίνηση του μοτίβου (β) που επανεμφανίζεται, ενώ τα μμ.25-29 κατ' ουσίαν επαναλαμβάνουν τα μμ.4-8.



μ.26

Ο δεύτερος στίχος εισάγεται επίσης με τη συνοδεία από το μ.30 κ.ε. να συνεχίζει να επαναλαμβάνει την εισαγωγή· με τον ίδιο τόνο, εν είδει απαγγελίας, και καταλήξεις με καθοδικά άλματα (μμ.31, 34, 35) και συνοδεία να επαναλαμβάνει τη δεύτερη υποενότητα της εισαγωγής συνεχίζεται η επεξεργασία των στίχων 3-5, ως το μ.38.

Οι στ.6-11 μελοποιούνται σε μια υποενότητα που διακρίνεται από το προηγούμενο απόσπασμα ως προς την απομάκρυνσή της από την επανάληψη του ύφους της εισαγωγής και την υιοθέτηση μιας δομής στίχου ανά δίμετρο, με το συνοδευτικό σχήμα να ολοκληρώνεται μέσα σε αυτό και να επαναλαμβάνεται στο επόμενο (μμ.39-40 κ.ε.).

Μια σταδιακή κλιμάκωση δημιουργείται με το πέρασμα από την περιοχή της Σι ύφεση μείζονος (μ.39) σε εκείνη της Ντο μείζονος (μ.42), και κατόπιν της Ρε μείζονος (μ.46), ενώ στα μμ.47-54 (πέρασμα στην Μι ύφεση μείζονα, ως Π_{Ναπ} της αρχικής Ρε) παρατηρείται η κορύφωση του αποσπάσματος, με τον Προμηθέα να τονίζει στο Δία ότι, εξαιτίας της «λάμπης» του «κοπαδιού» του, ο θεός τον ζηλεύει: στο μ.50 (beneidest), το γνωστό καθοδικό σχήμα του μοτίβου (β) επαναλαμβάνεται σε αυξανόμενη ένταση ως το μ.52. Με πτώση στην αρχική Ρε ελάσσονα (μμ.53-54), η ενότητα που ορίζεται από την πρώτη στροφή ολοκληρώνεται.

2^η στροφή (μμ.54-73, στ.12-20): η στροφή που ακολουθεί μελοποιείται εκκινώντας στην περιοχή της δεσπόζουσας, με νέα υφή στη συνοδεία και τη φωνή να εκφέρει αρχικά μια λιγότερο εξαγγελτική και περισσότερο μελωδική φράση, στους στ.12-13, όπου ο Προμηθέας επισημαίνει στους θεούς την ένδειά τους.



μ.55, νέο σχήμα στη συνοδεία

Αμέσως παρακάτω, ωστόσο, ένταση αρχίζει να σωρεύεται: με τη συνοδεία να επαναλαμβάνει πάντα το παραπάνω ρυθμικό σχήμα, τα μμ.59-65 φέρνουν μια νέα κλιμάκωση, μέσω της σταδιακής αύξησης της δυναμικής και ανόδου της γραμμής της φωνής (ντο δίεση-ρε στο μ.65, *Majestät*): η συνέχεια έρχεται αντιθετική, με το πέρασμα σε *p* και την πτώση της φωνής που συνοδεύουν το *darbet* του μ.66· από εκεί και ως το μ.71 οι συλλογισμοί του Προμηθέα για τους ανθρώπους που συντηρούν με την ευπιστία τους τους θεούς, μοιάζουν να απευθύνονται στον εαυτό του περισσότερο παρά στους θεούς.

3^η στροφή (μμ.74-100, στ.21-27): η εσωστρέφεια συνεχίζεται και με την είσοδο της τρίτης στροφής, η οποία υφολογικά αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης, με τη συνοδεία να συνεχίζει πάντα να επαναλαμβάνει το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Ο Προμηθέας τώρα αναλογίζεται τον καιρό που ήταν παιδί και οι λέξεις τονίζονται μία προς μία, με μεγάλες αξίες και μελωδική κίνηση σε πολύ μικρή περιοχή: έως το μ.99 δημιουργείται μια στατικότητα που αναδεικνύει το μονόλογο του Τιτάνα, χωρίς τις δραματικές κορυφώσεις που προηγήθηκαν και που θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

Το κλείσιμο της στροφής στο μ.93 (*erbarmen*) στην περιοχή της Μι ύφεση μείζονος, ακολουθείται από έξι ακόμη μέτρα που επαναλαμβάνουν επίμονα το ρυθμικό σχήμα της συνοδείας, κάνοντας ένα χρωματικό πέρασμα (μ.94 Μι αναίρεση, μ.95 Φα, μ.96 Σολ ύφεση, μ.97 Σολ) που θα καταλήξει σε μια ελαττωμένη, πάλι, συγχορδία (ντο δίεση-μι-σολ-σι ύφεση) η οποία θα κορυφώσει την ενότητα και θα οδηγήσει σε μια δραματική, και πάλι, παύση ενός ολόκληρου μέτρου (μ.100) και στην τονική, Ρε, της επόμενης ενότητας.

4^η στροφή (μμ.101-132, στ.28-36): η τέταρτη στροφή εισάγεται στο μ.101 με το αρχικό σχήμα του τρέμολο των μμ.1-4, στην τονική της Ρε, όπως ακριβώς στην αρχή και στην είσοδο της πρώτης στροφής στο μ.23. Η άκρως δραματική ατμόσφαιρα επιστρέφει, με τον Προμηθέα να επανέρχεται στο εξαγγελτικό ύφος του, όπως στην πρώτη στροφή, και να απευθύνεται και πάλι στο Δία, ρωτώντας τον τώρα ποιος τον βοήθησε «ενάντια στην οργή των Τιτάνων» (*Übermut*, και πάλι κάθοδος οκτάβας ρε-ρε): η επεξεργασία ως και το μ.107 είναι η ίδια με την αρχή της πρώτης στροφής (μμ.23-28). Μετά από μια δεύτερη παύση, μισού τώρα, στο β'μισό του μ.107, η φράση του μ.101 επαναλαμβάνεται, μεταφερμένη στη Π_{Nat} της Ρε ελάσσονος: η μελωδική γραμμή τώρα γίνεται ακόμη πιο ακραία εκφραστική, με άλματα καθοδικά και ανοδικά (μμ.111-112) και η φράση κλείνει και πάλι με παύση μισού.

Από το μ.115 ο Προμηθέας απευθύνεται και πάλι στον εαυτό του (Hast du nicht alles selbst vollendet, Heilig glühend Herz?) και το ύφος γίνεται και πάλι πιο εσωστρεφές, με τη συνοδεία να αλλάζει σε δύο συγχορδίες μισών ανά μέτρο, με ένα εκτεταμένο τρέμολο (μμ.117-131) που αναδεικνύει τη συγκίνηση και την ταραχή του αφηγητή. Η φωνή του Προμηθέα και πάλι κινείται σε μικρή περιοχή, ενώ οι καθοδικές κινήσεις οκτάβας δραματοποιούν περαιτέρω το κλίμα τονίζοντας τις λέξεις «εξαπατημένη» και «από τη σωτηρία» (μ.125, betrogen, μ.126 Rettungsdank).

Τα μμ.129-132 προεκτείνουν το σχήμα της συνοδείας που έχει πυκνώσει ρυθμικά ήδη από το μ.120 και κλείνουν την ενότητα σε δυναμική *fff* (σε μια Σι μείζονα με έβδομη).

5^η στροφή (μμ.133-152, στ.37-45): η πέμπτη στροφή, στην οποία ο Προμηθέας μιλάει και πάλι στο Δία, εισάγεται με το μοτίβο (γ) της εισαγωγής και της πρώτης στροφής, στην περιοχή της Ντο μείζονος και πάλι, ο Τιτάνας με τη χαρακτηριστική καθοδική κίνηση (ehren, ντο-μι), ρωτά το Δία γιατί πρέπει να τον τιμά. Μετά την επέκταση του μοτίβου (γ) στα μμ.135-136 και την παύση μισού στο μ.136, ακολουθεί νέα υποενότητα, νέας υφής: είναι το τμήμα στο οποίο ο Προμηθέας ρωτάει το Δία αν απάλυνε ποτέ τους πόνους και τα δάκρυα των ανθρώπων. Η φωνή κινείται και πάλι σε μικρή περιοχή, συχνά σε ένα φθόγγο (μμ.137-138 Hast du..., μμ.141-142 Hast du...) και η υφή της συνοδείας «αδειάζει», με έναν φθόγγο ανά μέτρο σε όγδοα (ρε, μι, φα, σολ στα μμ.137-144) στο δεξί χέρι και δύο στο αριστερό.

μ.137

Στα μμ.145-152, η τελευταία αποστροφή του Προμηθέα προς το Δία επενδύεται με ελαφρά διαφοροποιημένη συνοδεία και τη φωνή, με τη μελωδία πιο κινητική σε σχέση με πριν, του επισημαίνει την κοινή τους ρίζα (Meine Herren und deine). Στο σημείο κορύφωσης (μμ.151-152) η δυναμική έχει αγγίξει το *fff*, η φωνή τονίζει πάλι τα λεγόμενά της με καθοδικό άλμα (deine, μι-μι) και στη συνοδεία ένα ανέβασμα ογδόων σε αρπισμούς οκτάβας και στην περιοχή της Μι οδηγεί στην είσοδο της έκτης στροφής.

μ.152

6^η στροφή (μμ.153-160, στ.46-50): η έκτη στροφή χαρακτηρίζεται από κοινό σχήμα, επαναλαμβανόμενο ανά μέτρο στη συνοδεία, και έντονα εξαγγελτικό ύφος με άλματα στη φωνή ως το μ.156: ο Προμηθέας ρωτάει το Δία αν περίμενε ότι θα υποχωρήσει και ο τόνος του συνεχίζει να είναι φορτισμένος και δραματικός. Στη φράση των μμ.157-160 (Weil nicht alle Blüenträume reiften?) η μελωδική γραμμή γίνεται ελαφρά μαλακότερη, με σταδιακή μείωση της δυναμικής και την ένδειξη «από εδώ λίγο πιο πλατιά».

7^η στροφή (μμ.161-174, στ.51-57): με μια τελευταία αλλαγή της ατμόσφαιρας προς το δραματικότερο με το μοτίβο της συνοδείας του μ.161, εισάγεται η έβδομη και τελευταία στροφή. Εδώ, μετά από αλλεπάλληλες προηγούμενες κορυφώσεις ο Προμηθέας εκφέρει τα τελευταία του λόγια προς το Δία. Σε τόνο εξαγγελτικό στο βαθμό που θυμίζει μια ομιλία, τον πληροφορεί ότι «κάθεται εδώ» και «σηματίζει ανθρώπους κατ' εικόνα του (μμ.162-164): ένα γένος «ίδιο με μένα», υπερηφανεύεται ο Προμηθέας, και το «με μένα» (mir, μ.166) τονίζεται στο ισχυρό του μέτρου με άλμα από πριν και πτώση αμέσως μετά (ρε-ντο-σολ).

Οι επόμενες φράσεις (Zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich) δέχονται παρόμοια επεξεργασία σε μελωδική γραμμή και συνοδεία, με μια κλιμάκωση στο “freuen sich” με άλμα της φωνής (λα-μι).

Ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα των δύο τελευταίων στίχων οι οποίοι εκτείνονται στα μμ.171-174: η συνοδεία επανέρχεται με μοτίβα της εισαγωγής και η φωνή πραγματοποιεί συνεχή καθοδικά άλματα: dein στο μ.171 (σι ύφεση-φα), achten στο μ.172 (ρε-σολ δίεση). Η συνοδεία ακολουθεί επίσης με καθοδικά άλματα από το μ.172 ως το τέλος, με τη φωνή του Προμηθέα να εκφέρει τα τελευταία δραματικά του λόγια «όπως εγώ» (λα-ρε) και δυο τελευταίες συγχορδίες να επιβεβαιώνουν την τελική πτώση στην τονική σε *ff*.

- **Εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (Βιέννη, 12 Μαρτίου 1890):**

Ο Προμηθέας απευθύνεται σε μια ρομαντική ορχήστρα πλήρων δυνάμεων: 3.3.2.3 στα ξύλινα πνευστά, 4.3.3.1 στα χάλκινα, τύμπανα, και έγχορδα, ενώ δεν συναντώνται σημαντικές διαφορές ως προς την πιανιστική εκδοχή. Η ορχηστρική εκδοχή, χωρίς να απομακρύνεται από το ύφος της πιανιστικής, ενισχύει περαιτέρω το δυναμικό χαρακτήρα του τραγουδιού, εκμεταλλευόμενη τις ηχοχρωματικές δυνατότητες των οργάνων.

Τα αρχικά τρέμολο του πιάνου μεταφέρονται στα έγχορδα και το τύμπανο (τρίλια), ενώ τα ξύλινα συνοδεύουν με συγχορδίες σε διπλασιασμούς. Εκτός από το σημειωμένο crescendo, η κλιμάκωση της δυναμικής επιτυγχάνεται και με τη διαδοχική είσοδο οργάνων: έτσι, στο μ.4 έχουμε ήδη φτάσει στο πρώτο *fortissimo*, με tutti της ορχήστρας.

Από το μ.8 και εξής, το μοτίβο παρεστιγμένου περνά πολύ επιτυχημένα στα χαμηλά ξύλινα και τα χαμηλά έγχορδα. Στο μ.17 έχουμε και πάλι tutti, με ιδιαίτερη προβολή των χάλκινων ως το μ.21, όπου εμφανίζονται μόνα τους, συνοδευόμενα από το τύμπανο.

Στο μ.22 τα έγχορδα ξεκινούν και πάλι το τρέμολο και η ενότητα που εισάγεται με την είσοδο της φωνής φέρει την ίδια επεξεργασία με εκείνη της πιανιστικής εκδοχής. Με πολλούς διπλασιασμούς και ταυτοφωνίες, η ενότητα χαρακτηρίζεται από τη δυναμική παρουσία όλων των δυνάμεων της ορχήστρας, χωρίς αλλαγές ως το μ.39.

Στο μ.39 το σχήμα ελαττώνεται και ανά μέτρο οι φράσεις του πιάνου δίνονται στα χάλκινα (39, 41 κ.ο.κ.) και τα έγχορδα εναλλάξ (40, 42 κ.ο.κ.).

Το πρώτο νέο μοτίβο που εισάγει η ενορχηστρωμένη εκδοχή εμφανίζεται στα μμ.50-52: σε πολύ υψηλή δυναμική, τα βιολιά, οι βιόλες και το πίκολο φέρουν γρήγορα ανοδικά περάσματα που καλύπτουν απόσταση οκτάβας. Η υφή αλλάζει στο μ.55, ακολουθώντας το ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα του πιάνου, το οποίο περνά στα έγχορδα.

Ένα μοτίβο που θα χρησιμοποιηθεί αρκετά από το μ.55 και εξής είναι αυτό που εμφανίζεται στο φαγκότο (παύση ογδόου-όγδοο-τέταρτο) που συνοδεύει τη γραμμή της μελωδίας. Στο μ.58 το μοτίβο αναλαμβάνουν τα όμποε.

Στα μμ.67-72 μια νέα μελωδική γραμμή που δεν συναντάται στο πιάνο προβάλλει στο όμποε συνοδεύοντας επίσης τη φωνή. Στα μμ.74-79 η νοσταλγική διάθεση του στίχου, που αναφέρεται στην παιδική ηλικία του Προμηθέα, ενισχύεται από τον ήχο του όμποε και των κόρνων.

Στο μ.80 και για ολόκληρη την ενότητα ως το 99 το προηγούμενο μοτίβο του φαγκότου (μ.55) επανεμφανίζεται, τώρα στα φλάουτα, τα όμποε και τα κόρνα. Ταυτόχρονα οι βιόλες αναλαμβάνουν νέο ρυθμικό σχήμα. Όλο το σημείο, ως το *fff* της κορύφωσης του μ.99, πυκνώνει ιδιαίτερα την ενορχήστρωση.

Μετά τη δραματική γενική παύση που διαρκεί για ενάμισι μέτρο, στο μ.101 εισάγεται η νέα ενότητα με υλικό από την πρώτη στροφή, και η ορχηστρική επεξεργασία είναι ανάλογη με την αντίστοιχη προηγούμενη περιοχή.

Στο μ.115 τα χάλκινα προβάλλουν έντονα συνοδεύοντας μόνα τη φωνή με κάθετες συγχορδίες, ενώ στο μ.118 το τρέμολο του πιάνου της αρχικής εκδοχής μεταφέρεται στα έγχορδα.

Στο μ.129 εμφανίζεται νέο μοτίβο παρεστιγμένου τετάρτου και 32^{ov} στο πίκολο, σαν *glissando* από το φα δίεση το ψηλό μι ύφεση.

Στο μ.137, η νέα ενότητα που εισέρχεται ακολουθεί επακριβώς την πιανιστική εκδοχή. Τα κόρνα αναλαμβάνουν τη μελωδία της συνοδείας ενώ τα τρομπόνια το

αριστερό χέρι. Το crescendo που ακολουθεί ενισχύεται στα μμ.139-140 από τα ξύλινα πνευστά. Η επεξεργασία των μμ.137-140 επαναλαμβάνεται στα μμ.141-144.

Το μ.147 εισάγει ένα νέο, γρήγορο ανοδικό σχήμα δεκάτων έκτων, που θα επαναληφθεί ως το μ.160. Στην ενότητα κυριαρχούν ηχοχρωματικά τα χάλκινα πνευστά και το tutti που επικρατεί, σε συνδυασμό με τις γρήγορες ανοδικές κινήσεις πυκνώνει την ενορχήστρωση σε βαθμό που χρειάζεται προσοχή για να μην υπερκαλυφθεί η φωνή.

Η φωνή προβάλλει και πάλι πιο ισορροπημένα στο μ.162, συνοδευόμενη ομοφωνικά σε αξίες τετάρτων. Στα μμ.165-7 τη συνοδεία αναλαμβάνουν αποκλειστικά τα χαμηλά χάλκινα, τα οποία δεσπόζουν μέσα σε ένα πολύ δυναμικό tutti σε ολόκληρη την ενότητα ως το κλείσιμο του μ.174.

- Σύγκριση

Παρά την αμφίθυμη στάση του Βολφ απέναντί της,⁸² η ενορχηστρωμένη εκδοχή του *Προμηθέα* μπορούμε με σιγουριά να υποστηρίξουμε ότι είναι εξαιρετικά επιτυχημένη – δεν φαίνεται υπερβολή να πούμε πιο επιτυχημένη, από την αρχική πιανιστική. Τόσο αποτελεσματικά χρησιμοποιούνται τα ηχοχρώματα των οργάνων και το σώμα της ορχήστρας για την επίτευξη ποικιλίας, όγκου και υψηλής δυναμικής, εκφραστικών αναγκών που προβάλλονται και στην πιανιστική εκδοχή, που αυτή μοιάζει περισσότερο με σπαρτίτο της ορχηστρικής παρά με εκφραστικά αυτόνομη σύλληψη. Το ύφος της αρχικής εκδοχής διατηρείται σε όλα τα σημεία πιστά, ενώ οι μικρές αλλαγές που πραγματοποιούνται με την είσοδο νέων συνοδευτικών φωνών ή ρυθμικών μοτίβων, με μόνη εξαίρεση λίγα σημεία υπερβολικής ίσως πύκνωσης που καθιστά πιθανό να αποσπαστεί η προσοχή από τη φωνή, συμβάλλουν πολύ θετικά στο συνολικό αποτέλεσμα.

⁸² Hans Jancik, Πρόλογος στο *Lieder mit Orchesterbegleitung*, vii: Ενώ το 1890-1 ο συνθέτης προωθούσε την εκτέλεση του ενορχηστρωμένου Προμηθέα σε συναυλίες, το 1894 ανέφερε, μάλλον αδικώντας τον εαυτό του, ότι η εκδοχή είναι τόσο κακή που δεν επιδέχεται αλλαγές για διόρθωση, παρά μόνο γράψιμο από την αρχή.

Επίλογος

Βασικός σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν, όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, ήταν η μελέτη των επτά τραγουδιών από τη συλλογή *Gedichte von J. W. v. Goethe, für eine Singstimme und Klavier, componirt (1888-1889)* του Hugo Wolf, τα οποία ο συνθέτης ενορχήστρωσε λίγο αργότερα από την αρχική τους σύνθεση, το 1890 και το 1893, ενώ παράλληλα δόθηκαν πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του συνθέτη.

Επιχειρήθηκε η μουσική ανάλυση των εκδοχών για φωνή και πιάνο, η οποία συνοδεύτηκε από μια προσέγγιση των αντίστοιχων ορχηστρικών εκδοχών, υπό το πρίσμα της ενορχηστρωτικής «αποτελεσματικότητας» κυρίως, καθώς δομικές, αρμονικές ή μελωδικές διαφορές προς τη βασική εκδοχή δεν συναντήθηκαν σε κανένα από τα επτά *Lieder*.

Από την ανάλυση των πιανιστικών εκδοχών, ένα βασικό συμπέρασμα που προέκυψε ήταν η πολυπλοκότητα της αρμονικής γλώσσας του συνθέτη, που προκαλείται από την πυκνή πολύ συχνά χρωματικότητα, χωρίς, ωστόσο, να δημιουργεί σοβαρά προβλήματα ερμηνείας, τουλάχιστον σε μακροδομικό επίπεδο. Κάποια γενικά χαρακτηριστικά της αρμονίας του που παρατηρήθηκαν ήταν η συχνή χρήση ναπολιτάνικης συγχορδίας, και η αμφισημία ορισμένων συνηχίσεων, που μπορούν να ανήκουν σε δύο τονικές περιοχές ταυτόχρονα.

Στο επίπεδο της μελωδίας, διαπιστώθηκε ότι σπανίως στα τραγούδια υπήρχαν «ρέουσες» μελωδίες. Ως επί το πλείστον, οι φράσεις χαρακτηρίζονταν από ιδιαίτερη χρωματικότητα που τις καθιστούσε τεχνικά δύσκολες, ενώ πολύ συχνή ήταν η χρήση απαγγελίας, με τη φωνή να παραμένει σε πολύ κοντινές περιοχές ή να κάνει άλματα οκτάβας. Έγινε σαφές ότι η σύνθεση δεν βασιζόταν στη σύλληψη μελωδίας που προσαρμοζόταν μετά στο κείμενο, αλλά αντιθέτως μέσα από κάθε λέξη πήγαζε η διαδοχή των φθόγγων. Εξαιρετική ήταν η προσωδία και οι τονισμοί των λέξεων, γνώρισμα βέβαια που είναι χαρακτηριστικό του συνθέτη.

Η συνοδεία του πιάνου εμφάνιζε μεγάλη ανεξαρτησία προς τη μελωδική γραμμή. Πολύ συχνά η φωνή έμοιαζε να «αιωρείται» επάνω από μια σταθερή συνοδευτική πορεία, κι άλλοτε μελωδία και συνοδεία συμπορεύονταν. Επίσης συχνή ήταν ή ύπαρξη δεύτερης μελωδικής γραμμής που έβαινε παράλληλα προς τη φωνή – χαρακτηριστικό που εντάθηκε στις ορχηστρικές εκδοχές.

Τέλος, σε δομικό επίπεδο, τα περισσότερα τραγούδια που συναντήσαμε ήταν τροποποιημένα στροφικά, και ο Προμηθέας *durchkomponiert*. Ο Βολφ προσάρμοσε σε όλες τις περιπτώσεις τη μουσική δομή στις εκάστοτε ανάγκες του ποιητικού κειμένου και με βάση ακόμη και μικρές νοηματικές αλλαγές.

Ως προς τις ορχηστρικές εκδοχές, διαπιστώσαμε καταρχάς, όπως αναφέραμε, ότι δεν παρουσιάζουν καμία ουσιαστική αλλαγή σε σχέση με τις πιανιστικές – στόχος του

συνθέτη, εξάλλου, δεν ήταν η τροποποίηση των έργων αλλά η προώθησή τους σε μεγαλύτερες αίθουσες. Στην κατεύθυνση του εμπλουτισμού των τραγουδιών με χρήση των ορχηστρικών δυνατοτήτων, ο Βολφ συχνά προσέθετε νέες αντιστικτικές γραμμές και ρυθμικά σχήματα που δημιουργούσαν ένα πυκνό πλέγμα σε αρκετά σημεία. Αυτή η πρακτική ορισμένες φορές φάνηκε επιτυχής, ενώ σε λίγες περιπτώσεις ίσως δημιούργησε μια μικρή ανισορροπία ανάμεσα στη φωνή και τον ορχηστρικό όγκο. Ακόμη, κυρίως στα σημεία δραματικής έντασης, τις περισσότερες φορές εκμεταλλεύθηκε κατάλληλα τα ηχοχρώματα των οργάνων για την απόδοση του επιθυμητού εφέ.

Ωστόσο, οι ορχηστρικές εκδοχές δεν λειτούργησαν το ίδιο καλά για όλα τα *Lieder*: ενώ προσέφεραν ηχοχρωματικό πλούτο κι ενδιαφέρον στα εκτενή τραγούδια *Rattenfänger*, *Prometheus* και *Mignon*, δεν λειτούργησαν το ίδιο ικανοποιητικά στα *Harfenspieler II* και *Anakreons Grab*, σε τραγούδια δηλαδή πιο σύντομα, από τη φύση τους συμπυκνωμένα, όπου το πιανιστικό ηχόχρωμα φαινόταν ιδανικό.

Συμπερασματικά, τα επτά ενορχηστρωμένα τραγούδια από τη συλλογή *Gedichte von J. W. v. Goethe, für eine Singstimme und Klavier* αποτελούν πολύ ενδιαφέροντα δείγματα του έργου του Βολφ, τόσο στην πιανιστική όσο και στην ορχηστρική τους εκδοχή. Οι συνθετικές του αρετές αναδεικνύονται κυρίως μέσα από τις πιανιστικές εκδοχές, ωστόσο, σε πολλά σημεία των ενορχηστρωμένων εκδοχών προβάλλει και ως ικανός ενορχηστρωτής. Στο βαθμό που μια αξιολογική κρίση μπορεί να γίνει αποδεκτή, τα *Lieder* του Βολφ σε ποίηση Γκαίτε αποτελούν μια σημαντική συνεισφορά στο ρεπερτόριο του τραγουδιού και θα άξιζαν, κατά τη γνώμη μας, ενορχηστρωμένα ή όχι, και μια καλύτερη θέση στις αίθουσες συναυλιών.

Παράρτημα

ι. Τα ποιήματα και οι μεταφράσεις τους

Harfenspieler I

Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach! der ist bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Und läßt ihn seiner Pein.
Ja! Laßt mich meiner Qual!
Und kann ich nur einmal
Recht einsam sein,
Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend
sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.
Ach, werd ich erst einmal
Einsam in Grabe sein,
Da läßt sie mich allein!

Harfenspieler II

An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.

Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint,
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint.

Harfenspieler III

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen
Mächte.

Αρπιστής I

Αυτός που παραδίνεται στη μοναξιά,
Αχ! αυτός είναι σύντομα μόνος·
Ο καθένας ζει, ο καθένας αγαπά
Και τον αφήνει στον πόνο του.
Ναι! Αφήστε με στο βάσανό μου!
Και (να) μπορώ, μόνο για μια φορά,
Αληθινά μοναχικός να είμαι,
Τότε δεν θα είμαι μόνος.

Κρυφά πλησιάζει ένας εραστής, ακούει
απαλά,
Είναι η φίλη του μόνη της;
Έτσι τρυπώνει μέρα και νύχτα
Στη μοναξιά μου ο πόνος,
Στη μοναξιά μου το βάσανο.
Αχ, μια φορά μονάχα να μείνω
Μόνος στον τάφο,
Τότε θα με αφήσει κι αυτός μόνο μου!

Αρπιστής II

Στις πόρτες θέλω να τρυπώνω,
Ήσυχος και ταπεινός να στέκομαι,
Ένα ενάρετο χέρι θα μου δίνει τροφή
Και θα συνεχίζω το δρόμο μου.

Καθένας θα χαίρεται,
Όταν βλέπει τη μορφή μου μπροστά του,
Ένα δάκρυ θα χύνει,
Κι εγώ δεν θα ξέρω γιατί κλαίει.

Αρπιστής III

Αυτός που ποτέ δεν έφαγε το ψωμί του
με δάκρυα,
Αυτός που ποτέ τις θλιβερές νύχτες
Στο κρεβάτι του δεν κάθισε κλαίγοντας,
Αυτός δεν σας γνωρίζει, εσάς, ουράνιες
Δυνάμεις.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Mignon (Kennst du das Land)

Kennst du das Land, wo die Zitronen
blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen
glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel
weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer
steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter,
zieh.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht
sein Dach.
Es glänzt der Saal, es schimmert das
Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich
an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer,
zieh.

Kennst du den Berg und seinen
Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;

Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!

Kennst du ihn wohl?
Dahin! dahin
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

Μας οδηγείτε στη ζωή,
Αφήνετε τον φτωχό να γίνεται ένοχος,
Μετά τον αφήνετε στον πόνο του:
γιατί όλη η ενοχή παίρνει την εκδίκησή
της πάνω στη γη.

Μινιόν (Ξέρεις τη χώρα)

Ξέρεις τη χώρα, που τα λεμόνια
ανθίζουν,
Στη σκοτεινή φυλλωσιά τα χρυσά
πορτοκάλια λαμπυρίζουν,
Που ένας απαλός άνεμος από τον γαλανό
ουρανό πνέει,
Η μυρτιά ακίνητη και ψηλή η δάφνη
στέκεται;
Την ξέρεις καλά;
Κατά κει! Κατά κει
Θέλω μαζί σου, ω αγαπημένε μου, να
πάω.

Ξέρεις το σπίτι; Σε κολώνες αναπαύεται
η στέγη του.
Λάμπει η αίθουσα, ακτινοβολεί το
δωμάτιο,
Και τα μαρμάρινα αγάλματα στέκονται
και με παρατηρούν:
Τι σου έκαναν, φτωχό εσύ παιδί;
Το ξέρεις καλά;
Κατά κει! Κατά κει
Θέλω μαζί σου, ω προστάτη μου, να πάω.

Ξέρεις το βουνό και το συννεφο-
μονοπάτι του;
Το μουλάρι ψάχνει στην ομίχλη το δρόμο
του·
Σε σπηλιές μένει των δράκων το παλιό
γένος·
Γκρεμίζεται ο βράχος κι από πάνω του
πετάει!
Το ξέρεις καλά;
Κατά κει! Κατά κει
Πηγαίνει ο δρόμος μας! Ω πατέρα, ας
πάμε!

Der Rattenfänger

Ich bin der wohlbekante Sänger,
Der vielgereis'te Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat;
Und wären's Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele;
Von allen säubr' ich diesen Ort
Sie müssen miteinander fort.

Dann ist der gutgelaunte Sänger
Mitunter auch ein Kinderfänger,
Der selbst die wildesten bezwingt,
Wenn er die goldnen Märchen singt.
Und wären Knaben noch so trutzig,
Und wären Mädchen noch so stutzig,
In meine Saiten greif' ich ein,
Sie müssen alle hinterdrein.

Dann ist der vielgewandte Sänger
Gelegentlich ein Mädchenfänger;
In keinem Städtchen langt er an,
Wo er's nicht mancher angetan.
Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde:
Doch allen wird so liebebang
Bei Zaubersaiten und Gesang.

Anakreons Grab

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um
Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das
Grillchen ergötzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter
mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist
Anakreons Ruh.
Frühling, Sommer, und Herbst genoß der
glückliche Dichter;

Ο Ποντικοαλιευτής

Είμαι ο ξακουστός τραγουδιστής,
Ο πολυταξιδεμένος ποντικοαλιευτής,
Που αυτή η παλιά ξακουστή πόλη
Σίγουρα τον έχει ανάγκη·
Κι ακόμη κι αν είναι οι ποντικοί τόσο
πολλοί,
Κι ακόμη κι αν μπαίνουν και νυφίτσες
στο παιχνίδι
Απ' όλα θα τον καθαρίσω αυτόν τον τόπο
Θ' αναγκαστούν να φύγουν όλα μαζί.

Έπειτα, είναι ο εύθυμος τραγουδιστής
Μερικές φορές και αλιευτής παιδιών
Μόνος του νικάει και τα πιο άγρια,
Όταν τραγουδά τα χρυσά παραμύθια.
Κι ακόμη κι αν είναι τα αγόρια τόσο
προκλητικά,
Κι ακόμη κι αν είναι τα κορίτσια τόσο
καχύποπτα,
Στις χορδές μου τα πιάνω,
Θ' αναγκαστούν όλα να ακολουθήσουν.

Έπειτα, είναι ο πολυτάλαντος
τραγουδιστής
Μερικές φορές και αλιευτής γυναικών
Σε καμιά πόλη δε μένει
Όπου δεν τα καταφέρνει με αρκετές.
Κι ακόμη κι αν οι κοπέλες είναι τόσο
δύσπιστες,
Κι ακόμη κι αν οι γυναίκες είναι τόσο
ντελικάτες:
Κι όμως, όλες τον ερωτεύονται τόσο
Με τις μαγικές χορδές και το τραγούδι.

Ο τάφος του Ανακρέοντα

Εδώ, που ανθίζει το τριαντάφυλλο, που
τα κλήματα πλέκονται γύρω από τη
δάφνη,
Που το χελωνάκι φλερτάρει, που ο
τζιτζικας χαίρεται,
Τι τάφος είναι αυτός εδώ, που όλοι οι θεοί
με ζωή
Έχουν ωραία φυτέψει και στολίσει; Είναι
η ανάπαυση του Ανακρέοντα.
Άνοιξη, καλοκαίρι και φθινόπωρο
χαιρόταν ο ευτυχισμένος ποιητής·

Vor dem Winter hat ihn endlich der
Hügel geschützt.

Prometheus

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,

Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,

Kehrt ich mein verirrttes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär
Ein Ohr, zu hören meine Klage,

Ein Herz wie meins,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,

Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?

Πριν το χειμώνα τελικά τον αγκάλιασε ο
λόφος.

Προμηθέας

Σκέπασε τον ουρανό σου, Δία,
Με ομιχλώδη σύννεφα
Και κάνε όπως ένα αγόρι,
Που βγάζει τα κεφάλια από τ' αγκάθια,
Στις βελανιδιές και τις βουνοκορφές!
Πρέπει τη γη μου
Να την αφήσεις σε μένα
Και την καλύβα μου, που δεν την έχτισες
εσύ,
Και το κοπάδι μου,
Που για τη λάμψη του
Με ζηλεύεις.

Δεν ξέρω τίποτα φτωχότερο
Κάτω από τον ήλιο από εσας, θεοί!
Τσα που συντηρείστε
Με προσφορές από θυσίες
Και προσευχές
Η μεγαλειότητά σας
Και θα μαραινόσασταν, αν δεν ήταν
Τα παιδιά και οι ζητιάνοι
Αισιόδοξοι ανόητοι.

Όταν ήμουν παιδί,
Δεν ήξερα, από πού, προς τα πού,

Γύριζα το βλέμμα μου που αναζητούσε
Προς τον ήλιο, σα να ήταν εκεί πάνω
Ένα αυτί, για ν' ακούει το παράπονό μου

Μια καρδιά σαν τη δική μου,
Να δείχνει έλεος στον πονεμένο.

Ποιος με βοήθησε
Ενάντια στην οργή των Τιτάνων;
Ποιος με έσωσε από το θάνατο,
Από τη σκλαβιά;
Δεν τα κατάφερες όλα μόνη σου,

Ιερή λαμπερή καρδιά;
Και δεν έλαμπες, νέα και καλή,
Εξαπατημένη, από τη σωτηρία
Αυτών που κοιμούνται εκεί πάνω;

Εγώ να σε τιμώ; Γιατί;

Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Tränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?

Wähtest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blümenträume reifen?

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

Απάλυνες τους πόνους
Ποτέ, των βασανισμένων;
Καθησύχασες τα δάκρυα
Ποτέ, των φοβισμένων;
Δε με σφυρηλάτησε σε άνθρωπο
Ο παντοδύναμος χρόνος
Και η αιώνια μοίρα
Των δικών μου των Κυρίων και των
δικών σου;
Φανταζόσουν τάχα
Ότι θα μισούσα τη ζωή,
Θα έφευγα στην έρημο,
Επειδή δεν ωρίμασαν όλα
Τα όνειρα που άνθιζαν;

Εδώ κάθομαι, σχηματίζω ανθρώπους
Κατ' εικόνα μου
Ένα γένος, που είναι ίδιο με μένα,
Να πονά, να κλαίει,
Να ευχαριστιέται και να χαίρεται
Και να μη σε υπολογίζει,
Όπως κι εγώ!

Βιβλιογραφία

1. Πηγές

Wolf, H.: *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρος I, Βιέννη 1978

Wolf, H.: *Gedichte von J. W. v. Goethe (1888-1889), für eine Singstimme und Klavier*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 3, Μέρος II, Βιέννη 1978

Wolf, H.: *Lieder mit Orchesterbegleitung, I. (Joh. W. v. Goethe)*, vorgelegt von Hans Jancik, *Hugo Wolf Sämtliche Werke*, Τόμος 8, Βιέννη 1982

Goethe, J. W. v.: *Gedichte*, Eduard Scheidemantel (επ.), Λειψία 1913

2. Βοηθήματα

Glauert, *Hugo Wolf* = **Glauert, Amanda:** *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999

Gorrell, *Lied* = **Gorrell, Lorraine:** *The Nineteenth-Century German Lied*, Oregon 1993, 283-307

Hirsch, "Lure of immortality" = **Hirsch, Marjorie W.:** "Goethe, Wolf, and the lure of immortality", *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise*, Cambridge ²2010, 63-99

Sams, *The Songs of Hugo Wolf* = **Sams, E.:** *The Songs of Hugo Wolf*. Λονδίνο ²1992

Sams/Youens, "Hugo Wolf" = **Sams, E./ Youens, Susan:** "Hugo Wolf", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Stanley Sadie (επ.), τ.27, Οξφόρδη 2001, 463-501

Seelig, "Goethe" = **Seelig, H.:** "The Literary Context: Goethe as Source and Catalyst", *German Lieder in the Nineteenth Century*, Rufus Hallmark (επ.), Νέα Υόρκη 1996, 1-30

Stein, J. M.: *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge, Massachussets 1971, 155-201

Weller, “Goethe” = **Weller, Ph.**: “Johann Wolfgang von Goethe”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Stanley Sadie (επ.), τ.10, Οξφόρδη 2001, 81-84

Γουίτελ, *Ρομαντική Μουσική* = **Γουίτελ, Α.**: *Ρομαντική Μουσική*. Μιρέλλα Σιμοτά-Φιδετζή (μτφ.), Γιώργος Δ. Βουλγαράκης (επ.), Αθήνα 1997, 341-349