

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ LIED ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ : Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ
GRETCHEN AM SPINNRADE

Διπλωματική Εργασία

Σοφία Σιαρλίδου

Θεσσαλονίκη, 02/2023

ΤΟ LIED ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ : Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ GRETCHEN AM SPINNRAD

Σοφία Σιαρλίδου

Πτυχίο Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης,

Master of Arts in Art Law and Arts Management

Διπλωματική Εργασία

υποβαλλόμενη για τη μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων του

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωάννης Ζγούρας

Εγκρίθηκε από την τριμελή εξεταστική επιτροπή την 20/02/2023

Ιωάννης Ζγούρας

Αγγελική Καθαρίου

Μαρία - Έμμα Μελιγκοπούλου

.....

.....

.....

Σοφία Σιαρλίδου

.....

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους τους ανθρώπους που υπήρξαν δίπλα μου κατά την διάρκεια της εκπόνησης αυτής της διπλωματικής εργασίας. Τον επιβλέποντα καθηγητή Ζγούρα Ιωάννη για την αρωγή του και την άψογη συνεργασία, αλλά και τη καθοδήγηση του. Η συνεργασία μαζί του υπήρξε από τις πιο ευχάριστες και παραγωγικές συνεργασίες στην μέχρι τώρα ακαδημαϊκή μου πορεία. Τους γονείς και τους φίλους που υπήρξαν έμπνευση για μένα και πηγή αποφασιστικότητας κατά την διάρκεια εκπόνησης της εργασίας.

Στην μητέρα μου, τον πατέρα μου, το Θοδωρή, την Αθηνά, τον Δημήτρη και πολλούς ακόμα.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία γράφεται στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής», του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Εξετάζει την πιανιστική διασκευή του έργου *Gretchen am Spinnrade* του Franz Schubert από τον Franz Liszt. Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να διερευνηθεί αν το έργο αποτελεί μία καινούργια σύνθεση με δικό της χαρακτήρα που αφορμάται από το αρχικό έργο του Schubert ή εάν τελικά αποτελεί μεταγραφή του αρχικού έργου, σύμφωνα με τον τυπικό βιβλιογραφικό ορισμό του όρου. Επιπλέον, η εργασία προσφέρει κατευθυντήριες γραμμές σχετικά με την ερμηνεία και εκτέλεση του έργου βάσει των ευρημάτων της. Μεθοδολογικά, η εργασία βασίζεται σε υπάρχουσα βιβλιογραφία για τον προσδιορισμό των επιμέρους πτυχών των έργων. Αποσαφηνίζονται έννοιες όπως η μεταγραφή, η παράφραση, η διασκευή. Το έργο του Franz Schubert αποτελεί *Lied* με σόλο φωνή και συνοδεία πιάνου και η διασκευή που έγινε από τον Liszt είναι για σόλο πιάνο. Τα δύο έργα μελετώνται ως προς το φθογγικό υλικό και την άρθρωση της προσωδίας που τα διέπει. Συμπερασματικά, ο Liszt προσπάθησε να ακολουθήσει κατά το δυνατόν το αρχικό έργο. Καταλήγοντας, ο Liszt επενέβη εκτενώς στο *Lied* και δεν υπήρξε πιστός στο φθογγικό υλικό του. Παρόλα αυτά, υπάρχει η προβληματική της έκφρασης του χαρακτήρα του έργου. Λόγω της πιανιστικής διασκευής η φωνή η οποία στο *Lied* τραγουδούσε τη μελωδία δεν υπάρχει. Αυτή η απώλεια είναι καθοριστική αφού οι προσθήκες και αλλαγές του Liszt μπορούν να αξιολογηθούν από αμελητέες ως και απαραίτητες για να γεφυρώσουν την απώλεια της έκφρασης της φωνής και να αναδείξουν τον χαρακτήρα του αρχικού έργου του Franz Schubert. Παρά την επιχειρηματολογία αυτή βιβλιογραφικά το έργο του Liszt μπορεί να θεωρηθεί ως διασκευή και όχι ως μεταγραφή. Η διπλωματική τέλος προτείνει, την αναφορά στο αρχικό έργο, τους στίχους του μουσικού κειμένου του Franz Schubert και την εις βάθος ανάλυση των διαφορών των δύο έργων, προκειμένου ο εκτελεστής να αντιληφθεί τα αίτια της κάθε αλλαγής. Επιπλέον αναφέρονται και εναλλακτικές προσεγγίσεις ερμηνείας του έργου μία εμπειριστατωμένη κατανόηση και εκτέλεση του έργου. Με αυτόν τον τρόπο ο εκτελεστής θα έχει όλες τις γνώσεις για μία εμπειριστατωμένη ερμηνεία και εκτέλεση του έργου.

Λέξεις - Κλειδιά : Φράνζ Σούμπερτ, Φράνζ Λίστ, *Gretchen am spinnrade*, *Lied*, τραγούδι, μεταγραφή, παράφραση, διασκευή

Abstract

This dissertation is written as part of the MA Master in Music Sciences and Arts at the University of Macedonia. It focuses on the transcription of the *Lied* Gretchen am Spinnrade. Specifically it is a comparative study of the transcription of the *Lied* Gretchen am Spinnrade, written by Franz Schubert and transcribed by Franz Liszt. The purpose of this analysis is to investigate whether Liszt's composition is an arrangement inspired by Schubert's original composition or if it is ultimately a transcription of the original work. In addition, the paper provides direction for the interpretation and performance of the composition based on its findings. Methodologically, the work was based on the existing literature in order to define all the aspects which are relevant to it such as the terms transcription, paraphrase and arrangement. The two works were compared in terms of notes and articulation. In conclusion Liszt tried to compose a transcription without drastic changes. Liszt changed the original music text and was not in line with it consistently throughout the musical work. Nevertheless, problems arose concerning the expressive force of the voice and lyrics of the *Lied* which were absent from the transcription to solo piano. The original composition was a *Lied* for voice and piano accompaniment. Liszt's composition was written as a transcription for solo piano the voice and therefore the text was lost. Due to such loss it could be argued that Liszt tried with such changes to upkeep the original character of the *Lied*. Such additions and changes can be seen as negligible or even essential to express the character of Franz Schubert's original *Lied*. Despite all those arguments the transcription is closer to an arrangement rather than a true transcription as defined by the bibliography. The dissertation finally suggests to performers that it would be useful to refer to the original *Lied* of Schubert and its text for a complete understanding of how to interpret and perform the arrangement. An in depth analysis of the differences between the *Lied* and the arrangement would also be crucial for the better understanding of the changes that Liszt made in the arrangement.

Key words: Franz Schubert, Franz Liszt, Gretchen am Spinnrade, Lied, transcription, paraphrase, adaptation

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	iii
Περίληψη	iv
Κατάλογος Εικόνων	vii
Κατάλογος Πινάκων	viii
Εισαγωγή	ix
1. Εννοιολογική προσέγγιση και ιστορική αναδρομή	1
1.1 Το ρομαντικό <i>Lied</i> .	1
1.2. Ερμηνευτική προσέγγιση του <i>Lied</i>	6
1.3. Εννοιολογική προσέγγιση των μουσικών όρων: διασκευή, μεταγραφή και παράφραση	7
1.4 Βασικά στιλιστικά και ιστορικά στοιχεία για τους Schubert και Liszt	10
1.4.1 Ο Liszt και το <i>Lied</i>	10
1.4.2. Ο Schubert και το <i>Lied</i> .	12
2. Παρουσίαση της έρευνας	15
2.1. Η μεθοδολογία της έρευνας	15
2.2. Σκοπός και στόχος της έρευνας	15
2.3. Παρουσίαση της έρευνας	15
2.4. Ανάλυση	16
2.4.1. Γενικά στοιχεία	16
2.4.2. Ενότητα 1	20
2.4.3. Ενότητα 2	25
2.4.3. Ενότητα 3	27
2.4.4. Ενότητα 4	29
2.4.5. Άρθρωση	29
2.5. Ερμηνεία	29
3. Συμπεράσματα και προτάσεις για μελλοντική έρευνα	32
Παράρτημα Α	37
Παράρτημα Β	42
Βιβλιογραφία.	56

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 2.1. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 1-3
Εικόνα 2.2. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 1-3
Εικόνα 2.3. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 8-9
Εικόνα 2.4. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 8-9
Εικόνα 2.5. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 20 - 34
Εικόνα 2.6. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 20 - 35
Εικόνα 2.7. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 31-34
Εικόνα 2.8. και 2.9. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 30-31
Εικόνα 2.9. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 32-33
Εικόνα 2.10 Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade 55-28
Εικόνα 2.11 Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 56-59

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 2.1. Ενότητες

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία διερευνά τη συνύπαρξη του *Lied* με τη μεταγραφή του. Σαν εφαλτήριο χρησιμοποιείται το έργο "Gretchen am Spinnrade" το οποίο αποτελεί ένα μέρος του έργου Faust γραμμένο από τον Johann Wolfgang von Goethe. Το έργο επιλέχθηκε λόγω της βαρύτητας που έχει. Θεωρείται από τα πρώτα *Lied* τα οποία διαμόρφωσαν την μετέπειτα ιστορία και παράδοση του *Lied* και έχει αναλυθεί αναρίθμητες φορές. Το έργο επιλέχθηκε λόγω της σημασίας του για την ιστορία του *Lied* όπως και για την αισθητική του αξία.

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο έχει διαμορφωθεί το *Lied* του Franz Schubert Gretchen am Spinnrade από τον μεταγενέστερο του συνθέτη Franz Liszt, ο οποίος προέβη στην πιανιστική του απόδοση, με την αφαίρεση του στίχου και κατ'επέκταση του τραγουδιστή. Μέσα από βιβλιογραφική ανασκόπηση του *Lied* και των χαρακτηριστικών του, αλλά και εξέταση ζητημάτων εκτέλεσης και ερμηνείας των μεταγραφών ή διασκευών που συνέθεσε ο Franz Liszt με βάση τα έργα του Franz Schubert, αναζητούνται οι ομοιότητες και διαφορές των δύο συνθέσεων.

Η εργασία ασχολείται με την σύγκριση των δύο έργων. Γίνεται ιστορική αναγωγή καθώς και ορισμός της έννοιας του ρομαντικού *Lied*. Συνεπώς, διερευνώνται οι συνθήκες που καθορίζουν το ρομαντικό *Lied* και τα χαρακτηριστικά του, όπως το κείμενο και οι τεχνικές σύνθεσης κατά τον 19ο αιώνα. Στη συνέχεια, ορίζονται οι μουσικοί όροι μεταγραφή (transcription), διασκευή (arrangement) και παράφραση (paraphrase). Το κενό στη βιβλιογραφία αναδεικνύει ερωτήματα ορισμού των εννοιών της μεταγραφής, διασκευής και παρεμφερών εννοιών όπως το paraphrase, partition κ.α., τα οποία είναι έννοιες που νοηματοδοτούνται ενίοτε ελεύθερα από τον εκάστοτε μουσικό.

Η εργασία εστιάζει επιπλέον με μία σύντομη παρουσίαση των βιογραφικών και ιστορικών στοιχείων και του έργου των δύο συνθετών Franz Liszt και Franz Schubert. Μέσα από ιστορικά στοιχεία αλλά και την αναζήτηση στιλιστικών στοιχείων σύνθεσης, διερευνώνται τα χαρακτηριστικά του αρχικού έργου και της μεταγραφής του, ώστε να αντληθούν συμπεράσματα και για την φύση της μεταγραφής (αν τελικά αποτελεί μεταγραφή) αλλά και για να προσεγγιστεί η ερμηνεία του. Επιπρόσθετα μελετάται βιβλιογραφικά ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο Liszt την συνθετική διαδικασία της μεταγραφής, της διασκευής και της παράθεσης του *Lied*.

Στη συνέχεια, μετά από σύντομη δομική ανάλυση του έργου του Schubert, αναλύεται η αντίστοιχη πιανιστική μεταγραφή του Liszt και γίνεται μια συγκριτική ανάλυση μεταξύ τους. Τέλος, γίνεται σχολιασμός της μεταγραφής σε σχέση με το φθογγικό υλικό που την διέπει, και την άρθρωση προσωδίας. Επιπλέον διερευνάται κατά πόσο ανταποκρίνεται ερμηνευτικά στους κανόνες που διέπουν τη στιλιστική ερμηνεία του ρομαντικού *Lied*.

Η παρούσα εργασία στηρίζεται μεθοδολογικά στην βιβλιογραφία προκειμένου να αποσαφηνίσει τους παραπάνω μουσικούς όρους. Επιπλέον, με βάση τα βιβλιογραφικά ευρήματα, προτείνει τρόπους ανάλυσης για την ερμηνευτική προσέγγιση του *Gretchen am Spinnrade* του Schubert/Liszt.

Οι σκοποί της εργασίας είναι:

- Να προσεγγίσει εννοιολογικά τους όρους της διασκευής, παράφρασης και μεταγραφής.
- Να διερευνηθεί κατά πόσο η μεταγραφή του Franz Liszt, διατηρεί τον αυθεντικό χαρακτήρα και τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του αρχικού έργου ή διαμορφώνει νέα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά που θέτουν τη μεταγραφή εκτός πλαισίου του όρου.
- Να προτείνει τρόπους ανάλυσης προκειμένου να διευκολύνει την ερμηνεία και εκτέλεση του έργου

Η εργασία ολοκληρώνεται με συμπεράσματα σχετικά με τα χαρακτηριστικά της διασκευής του Liszt και κατά πόσο αυτή η νέα σύνθεση αποτελεί ένα νέο αυτούσιο συνθετικό προϊόν ή εξακολουθεί να διατηρεί τα τυπικά δομικά χαρακτηριστικά του αυθεντικού *Lied*. Επιπλέον προτείνονται περαιτέρω τομείς έρευνας καθώς και προτάσεις για μία ολοκληρωμένη θεώρηση του έργου μέσω διαφορετικών αναλυτικών πρακτικών που υπάρχουν όπως η ανάλυση ερμηνευτικών προσεγγίσεων έργων.

1. Εννοιολογική προσέγγιση και ιστορική αναδρομή

Το παρόν κεφάλαιο ως σκοπό έχει να ορίσει τις βασικές μουσικές έννοιες που χρησιμοποιούνται ως ορολογία στο ερευνητικό κείμενο. Προσεγγίζονται εννοιολογικά οι μουσικοί όροι *Lied*, *διασκευή*, *μεταγραφή* και *παράφραση*. Εφόσον σκοπός είναι να εντοπιστεί η πιστότητα της σύνθεσης του Liszt στην αρχική σύνθεση, προσεγγίζεται, η φύση του *Lied* ιστορικά, και περιγράφεται για το χρονικό πλαίσιο που τοποθετείται η σύνθεση του εξεταζόμενου έργου (περίοδος ρομαντισμού) ώστε να αναφερθούν στη συνέχεια τα ειδικότερα δομικά στοιχεία αυτής της σύνθεσης του Schubert και να συγκριθούν με την μεταγραφή του Liszt. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύονται τυχόν δομικές, υφολογικές και άλλες διαφορές, μεταξύ των δύο έργων. Η ιστορική αναδρομή του *Lied* αλλά και των συνθετών σε σχέση με αυτό, καθώς και η εννοιολογική προσέγγιση της μεταγραφής σε σχέση με τον Liszt, είναι απαραίτητα στοιχεία για να προσδιοριστούν περαιτέρω τα δομικά χαρακτηριστικά που διέπουν τα έργα, ώστε να αντληθούν συμπεράσματα από την σύγκρισή τους. Επιπλέον αναφέρονται περισσότεροι τρόποι ανάλυσης του *Lied* όπως η ερμηνευτική προσέγγιση της ανάλυσης του *Lied*. Παρότι δε θίγονται εκτενώς στην παρούσα εργασία, οι εναλλακτικοί τρόποι ανάλυσης ενός έργου είναι χρήσιμα εργαλεία για την ερμηνευτική προσέγγιση του.

1.1 Το ρομαντικό *Lied*.

Το *Lied* (πληθυντικός *Lieder*) όπως το γνωρίζουμε από το συνθετικό έργο του Schubert αποτελεί μουσική παράδοση της Γερμανίας του 19ου αιώνα (Böker-Heil et al., 2001). Το *Lied* είναι η σύνθεση που περιέχει ένα “λυρικό ποίημα για σόλο φωνή με τη συνοδεία του πιάνου ή κάποιου άλλου οργάνου.” (Taruskin, 2010). Κατά τον Taruskin αναφέρονται πολλά χαρακτηριστικά στο *Lied* τα οποία προσομοιάζουν σε άλλες μορφές τραγουδιών (2010). Το *Lied* έχει ομοιότητες με προηγούμενες μορφές σόλο τραγουδιών με συνοδεία (2010). Αναφέρεται επιπλέον πως το συγκεκριμένο είδος παραπέμπει σε μουσικά τραγουδιστικά έργα του 17ου αιώνα από Ιταλία και Αγγλία. Ειδικότερα το αγγλικό είδος προσομοιάζε πολύ περισσότερο στο *Lied* αφού έχει καταγεγραμμένη συνοδεία και όχι απλά ένα ενάριθμο μπάσο. Αφενός τα είδη προσομοιάζουν στην μορφή τους και αφετέρου και στην έντονη και προσωπική εκφραστικότητα που προϋπήρχε σε αυτά και θυμίζουν την εκφραστικότητα του ρομαντικού *Lied*. Παρόλα αυτά η καταγωγή των εν λόγω έργων και του *Lied* δεν ήταν κοινή. Τα έργα του 17 αιώνα από την Ιταλία και την Αγγλία ήταν συγγενικά με το μαδριγάλι και άλλα μουσικά είδη. Επιπλέον τα

παραπάνω είδη αποτελούν μουσικές παραδόσεις που υπήρχαν σε αυλές και τελικά δεν υπάρχει άμεση σύνδεση τους με το *Lied* (Taruskin, 2010).

Το *Lied* συνδέθηκε με την ιδέα *Empfindsamkeit*¹ δηλαδή της προσωπικής εκφραστικότητας και με την ιδέα του *Volkstümlichkeit* δηλαδή με την ιδέα της λαϊκότητας. Οι δύο αυτές ιδέες αν και αντιφατικές μπορούν να γεφυρωθούν. Η απλότητα της λαϊκής μουσικής δεν αρκεί πολλές φορές για να αποδώσει την έκφραση της προσωπικής ιδιοσυγκρασίας και του προσωπικού εγώ. Παρόλα αυτά ο γερμανικός ρομαντισμός έβλεπε την προσωπική και την συλλογική έκφραση άρρηκτα συνδεδεμένες, “αφού η μία στηρίζονταν στην άλλη για να παραμείνουν αυθεντικές” (Taruskin, 2010). Τα πρώιμα *Lieder* αποτελούνταν από απλές μελωδίες και συνοδείες, εύκολα εκτελέσιμες από ερασιτέχνες μουσικούς στο σπίτι. Πολλές φορές μιμούνταν λαϊκά τραγούδια και η συνοδεία δεν εκτελούνταν υποχρεωτικά (Taruskin, 2010) Διακρίνεται έντονα η σύνδεση του *Lied* μέσα από τα χαρακτηριστικά του με τις παραπάνω ιδέες. Απλό όπως η λαϊκή μουσική και ταυτόχρονα εξαιρετικά εκφραστικό.

“Ήταν ευτυχές, και όχι εντελώς τυχαίο, που η γερμανική ποίηση βρήκε το φυσικό της αντίστοιχο στην ολοένα και πιο εξελιγμένη μουσική γλώσσα που ήταν διαθέσιμη στους τότε σύγχρονους γερμανόφωνους συνθέτες.” (Böker-Heil et al., 2001). Η γερμανική ποίηση συνδυάστηκε με την γερμανική μουσική γλώσσα η οποία άνθιζε παράλληλα, και ανέπτυξε ένα εκλεπτυσμένο λεξιλόγιο για να μπορέσει να εκφράσει το νέο κύμα της ρομαντικής ποίησης. Το νέο κύμα για την γλώσσα διαμορφώθηκε από Γερμανούς συγγραφείς όπως οι : Novalis, Hölderlin, οι αδελφοί Schlegel, Heine, Müller, Mörike, Kerner (Böker-Heil et al., 2001). Ήταν μια ευνοϊκή ιστορική συγκυρία μεταξύ γλώσσας και μουσικής και αυτά τα στοιχεία ήταν καταλύτες για την δημιουργία του *Lied*. Απόδειξη το γεγονός πως δεν παρατηρείται την ίδια εποχή κάτι αντίστοιχο στην μη γερμανόφωνη Ευρώπη. Για παράδειγμα, ποιητές όπως ο Λόρδος Βύρων, δεν βρήκαν την ίδια αντιστοίχιση σε μουσικό λεξιλόγιο μεταξύ των Άγγλων συνθετών (Böker-Heil et al., 2001). Ο ρομαντικός στίχος ενσάρκωνε τα συναισθήματα της μορφωμένης μεσαιάς γερμανόφωνης τάξης αφού τα θέματα που περιείχε μπορεί να ήταν η έκφραση των εθνικών και κοινωνικών φιλοδοξιών θέματα θρησκευτικής ή κοσμικής φύσης. Οι άνθρωποι που άγγιζε αυτή η μουσική παράδοση ήταν σε θέση να εκτιμήσουν το μείγμα του λαϊκού (*Volkstümlichkeit*) με το εξυψωμένο συναίσθημα (*Empfindsamkeit*) (Böker-Heil et al., 2001) (Taruskin, 2010). Μεταξύ άλλων

¹ “Μια μουσική αισθητική που συνδέεται με τη βόρεια Γερμανία στα μέσα του 18ου αιώνα και ενσαρκώνεται με τον όρο «*Empfindsamer Stil*». Οι στόχοι του ήταν να επιτύχει μια οικεία, ευαίσθητη και υποκειμενική έκφραση” (Hertz & Brown, 2001a)

σημαντικών παραγόντων της άνθισης, αποτέλεσε η ανάγκη των Γερμανών να ανακαλύψουν την ταυτότητα τους. Η ξεχασμένη παράδοση ξαναέρχεται στην επιφάνεια για να ενώσει ένα έθνος (Böcker-Heil et al., 2001).

Είναι γνωστό πως, ένας από τους τρόπους με τον οποίο οι Γερμανοί όρισαν την ταυτότητα τους ήταν και η μουσική. Το *Lied* ήταν ένα από τα κορυφαία μουσικά είδη που συνέβαλε στην διαμόρφωση της ταυτότητας των Γερμανών κατά τον 19ο αιώνα. Είναι εμφανής η σημασία και στη βιβλιογραφία κατά τον Taruskin στον Ronyak “Είναι γεγονός πως δύο σημαντικά μουσικά είδη ήταν Γερμανικής προέλευσης και το ένα από αυτά ήταν φωνητικό.”, επιπλέον το *Lied* είναι “τόσο Γερμανικό που έχει διατηρήσει το Γερμανικό όνομα του στην Αγγλική βιβλιογραφία.” Για τον 19ο αιώνα η σύνθεση και εκτέλεση του *Lied* ήταν μέρος της πολιτιστικής ταυτότητας των Γερμανών, και κατ’ επέκταση του ορισμού τους. (Ronyak et al., 2014)

Αναφέρεται στο New Grove Dictionary πως η πρόοδος στην λυρική γραφή έχει ως κεντρικό θέμα το προσωπικό, ατομικό συναίσθημα Αυτό επηρεάζεται από ισχυρές εξωτερικές δυνάμεις, είτε της φύσης, της ιστορίας είτε της κοινωνίας. Η νέα αυτή γραφή πολλές φορές διαπραγματεύεται την ανθρώπινη πάλη με τις δυνάμεις της φύσης. Οι αντιθέσεις που δημιουργούν αυτές οι εικόνες η κινητήριος δύναμη για την εξέλιξη του *Lied*. Αρχικά το *Lied* υπήρξε πολύ πιο απλό και μικρό αλλά στη πορεία της εξέλιξής του απέκτησε “ισχυρή εκφραστική δύναμη δυσανάλογη με το μέγεθός του.”(Böcker-Heil et al., 2001).

Όπως αναφέρεται παραπάνω η άνθιση στην τέχνη του λόγου βρήκε πρόσφορο μουσικό έδαφος για να καρποφορήσει. Σημαντικό γεγονός της εξέλιξης του *Lied* αποτέλεσε και η εξέλιξη του πιάνου γενικότερα και όχι μόνο της μουσικής συνθετικής γλώσσας, η οποία βοήθησε στο να μπορέσει να εκφράσει ορχηστρικούς ήχους. Ένα παράδειγμα αποτελούν τα *tremolando*, τα οποία μεταφράστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν μεταφορικά ως κεραυνοί, αστραπές, και φυσικά φαινόμενα. Συμβολισμοί όπως οι παραπάνω χρησιμοποιήθηκαν σαν εικόνες για τη συγκινησιακή φόρτιση του ακροατή, και ως νέα μουσική γλώσσα που θα εξυπηρετούσε το είδος. Συμβολισμοί αμεσότητας και συναισθήματος υπήρχαν και σε μουσικά σχήματα που είχαν την βάση τους από το *ρετσιτατίβο* και το *arioso*. Στηριγμένα σε απλούστερες μουσικές δομές αλλά και σε μελωδίες που ήταν ευρέως γνωστές, αλλά και εμπνευσμένα από την αμεσότητα που προκαλούσε ο τρόπος διαχείρισης της γλώσσας, και των συλλαβών μέσω της μουσικής, το *ρετσιτατίβο* και το *arioso* εμπλουτίστηκαν, ώστε να αποτελέσουν με τη σειρά τους εμπνευση για το νέο είδος (Böcker-Heil et al., 2001).

Το υπό έρευνα *Lied* του Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Η Γκρέτσεν στην ανέμη), αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα Γερμανικού Ρομαντικού *Lied* το οποίο σηματοδοτεί και την απαρχή του. Οι στίχοι ανήκουν στο έργο *Faust* του Johann Wolfgang von Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, 2011). Το γερμανικό ρομαντικό *Lied* γεννήθηκε μέσα από τους στίχους του Goethe. Παρόλα αυτά δεν ήταν ο μόνος ο οποίος συνέθεσε στίχους. Άλλοι Γερμανόφωνοι ποιητές είναι ο Höltz, ο Müller και ερασιτέχνες όπως ο Mayrhofer (Taruskin, 2010). Στη σύνθεση του Schubert μουσική και στίχος λειτουργούν διαδραστικά. Στο έργο η Gretchen γνέθει στην ανέμη, και ο συνθέτης περιγράφει αυτή την πράξη με επαναλαμβανόμενα κυκλικά δέκατα έκτα που εμφανίζονται στο δεξί χέρι του πιάνου και συνοδεύουν την κίνηση της ρόκας. Συγκεκριμένα το ρυθμομελωδικό μοτίβο χαρακτηρίζεται ως κυκλικό, διότι το διαστηματικό περιεχόμενο έχοντας ένα φθόγγο ως κέντρο, το περικυκλώνει με διαστήματα 2ης και 3ης δίνοντας την αίσθηση κυκλικότητας. Αυτά τα δέκατα έκτα σταματούν όταν σταματά η ρόκα και συνεχίζουν όταν αρχίζει και πάλι να γυρίζει. Τα εν λόγω δέκατα έκτα βρίσκονται στο δεξί χέρι ως συνοδεία του *Lied*. Το συγκεκριμένο μοτίβο είναι μουσική περιγραφή μιας πραγματικότητας. Υπογραμμίζεται με αυτές τις πρακτικές το γεγονός πως, η μουσική μπορεί να αντληθεί και να δημιουργηθεί με βάση τους στίχους (Böker-Heil et al., 2001). Η τεχνική αυτή αποτελεί «περιγραφική μουσική» (*Empfindsamkeit* και *Sturm und Drang*²) και ακολουθεί την τάση που έχει ξεκινήσει ήδη από τον κλασικισμό να δίνεται έμφαση στο στίχο μέσα από το ρυθμομελωδικό στοιχείο (Hartz & Brown, 2001b), (Hartz & Brown, 2001a).

Οι νέες τάσεις στην ποίηση, όπως προέκυψαν από τα προαναφερθέντα κινήματα του *Empfindsamkeit* (συναίσθηματισμού) και του *Sturm und Drang*, δημιούργησαν τη φόρμα του *Lied*. Ως μουσική σύνθεση δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες, ούτε είναι εκτενές (μέγιστη διάρκεια μέχρι 3 περίπου λεπτά). Ορισμένα *Lied* δεν εκτείνονται φωνητικά ούτε πέραν της οκτάβας. Το κυρίαρχο στοιχείο τους είναι ο ποιητικός λόγος και το δράμα που βιώνει ο κεντρικός χαρακτήρας: αποχωρισμός, πένθος, ανεκπλήρωτος έρωτας κλπ. Το χαρακτηριστικό του *Lied* είναι ότι, ανταποκρίνεται στην νέα πραγματικότητα της ποίησης της τότε εποχής, δραματικό, αλλά και λυρικό, απλό και περίπλοκο, κλασικό και σύγχρονο. Μπορεί να παρομοιαστεί με όπερα η οποία συμπύχθηκε σε πιάνο και φωνή, με τα

² Γερμανόφωνο λογοτεχνικό κίνημα το οποίο επηρέασε διαφορετικά είδη τέχνης. Το 1770 ήταν η κορύφωση της και είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από τους καλλιτεχνικούς της στόχους. Αυτοί αναφέρονται στους Hartz & Brown ως “ να τρομάξει, να ζαλίσει, να ξεπεράσει το συναίσθημα” (Hartz & Brown, 2001b)

κοστούμια και σκηνικά να μετατρέπονται σε πιανιστική συνοδεία, και την μουσική παράσταση να συμπυκνώνεται σε μικρά έργα. Ο Schubert συχνά αντλούσε έμπνευση από πιανιστικές παρτιτούρες όπερας και ορατόριων. Αναφέρεται στην βιβλιογραφία πως ίσως αυτός είναι ο λόγος ο οποίος συχνά η γραφή του Schubert θεωρείται αντιπιανιστική (Böker-Heil et al., 2001).

Ο κύριος εκπρόσωπος του γερμανικού ρομαντικού *Lied* είναι ο Franz Schubert. Συνέθεσε με συνέπεια μεγάλο όγκο έργων που ενέπιπταν στη κατηγορία του *Lied*. Επιτυγχάνει να συνδυάσει αριστοτεχνικά την ποίηση με τη μουσική, με έναν τρόπο που διαφαίνεται η βαθιά πνευματική κατανόηση της ποίησης που μελοποιεί. Ο ίδιος, ήταν γνώστης της ποίησης, και το καταδεικνύει ο μεγάλος όγκος έργων που συνέθεσε (Böker-Heil et al., 2001). Η επένδυση τόσων συνθέσεων υπογραμμίζει τη βαθιά γνώση πολλών λογοτεχνικών και κειμενικών έργων. Επιλέγει ποίηση γνωστών ποιητών όπως ο Goethe, αλλά και αποσπάσματα από πεζό λόγο, όπως μυθιστορήματα θεατρικά έργα, ακόμη και στίχους που έχουν γραφτεί από φίλους του (Böker-Heil et al., 2001). Παραδείγματα λιμπρετιστών λιγότερο ή περισσότερο γνωστών αποτελούν τα *Lied: Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging, D.474, Lied beim Rundetanz, D.Anh.I/18, Lied eines Kriegers, D.822* (Lied Des Orpheus, Als Er in Die Hölle Ging, D.474 (Schubert, Franz) - IMSLP, n.d.) (Lied Beim Rundetanz, D.Anh.I/18 (Schubert, Franz) - IMSLP, n.d.) (Lied Eines Kriegers, D.822 (Schubert, Franz) - IMSLP, n.d.).

Καθώς η ποίηση (στίχος γενικότερα) αποτελεί τον κύριο συνθετικό μοχλό του συνθέτη, παρατηρείται μια ιδιαίτερη ποικιλία τόσο στη μορφολογική δομή, όσο και στον αρμονικό ιστό και το ρυθμο-μελωδικό στοιχείο του (Böker-Heil et al., 2001). Χρησιμοποιεί ευφάνταστες πιανιστικές συνοδείες που υπογραμμίζουν και μεταφορικά αναφέρονται στο περιεχόμενο της ποίησης όπως οι συνοδείες στα: *Gretchen am Spinnrade, Erlkönig, Auf dem Wasser zu singen* κ.α. (Madsen, 2003). Αναφέρεται στον ορισμό του κατά το New Grove Dictionary πως οι πιανιστικές συνοδείες του, δανείζονται στοιχεία από την κλασική όπερα και τα ορατόρια με την *moto perpetuo*³ κίνηση που τις χαρακτηρίζει (Böker-Heil et al., 2001). Επιπλέον συνθέτει εμβληματικά *Lieder*, όπως τα: *Die schöne Müllerin* και ο κύκλος τραγουδιών, *Winterreise* (Böker-Heil et al., 2001). Χρησιμοποιεί επίσης, την

3 Με τον όρο *moto perpetuo* αναφερόμαστε ένα ταχύ μοτίβο το οποίο διατηρείται σταθερό εντός μουσικών έργων. Η *moto perpetuo* κίνηση στις συνοδείες τραγουδιών αναλαμβάνει να προβάλλει τη διάθεση του στίχου. ” Η απόγνωση στο *Erstarrung* του Schubert (*Winterreise*, αρ.4) επιτυγχάνεται εν μέρει με τέτοια μέσα, οι στιγμιαίες παύσεις της κίνησης στα έργα *Erlkönig* και *Gretchen am Spinnrade*...” Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις διατυπώνεται με ευαισθησία η κίνηση που αναπαρίσταται μουσικά μέσω των *moto perpetuo* μοτίβων. (Michael Tilmouth, 2001)

τεχνική της ονοματοποιίας αλλά και περισσότερο λεκτικές-μουσικές ιδέες. Λεκτικές- μουσικές ιδέες ο συνθέτης χρησιμοποιεί ώστε να περιγράψει την άνοιξη, το φως του ήλιου ή των άστρων, τον ύπνο, τον έρωτα, την αθωότητα και άλλες παρεμφερείς έννοιες. Ο Schubert χρησιμοποιεί εκτενώς εκφραστικά μοτίβα στα *Lieder* του. Αυτά τα μοτίβα μπορεί να αφορούν τον ρυθμό (*Geheimes*), την αρμονία (*Dass sie hier gewesen*), την μελωδία (όλα τα στροφικά τραγούδια του, την τονικότητα (*Nacht und Träume*), την φόρμα (*Im Frühling*), ή και το *Leitmotif* που μπορεί να χρησιμοποιεί (*Der Zwerg*), (*Auf der Donau*, *Die schöne Müllerin*) (Böker-Heil et al., 2001).

1.2. Ερμηνευτική προσέγγιση του *Lied*

Πέραν της ερμηνευτικής προσέγγισης που μπορεί να δέχεται το *Lied* όσον αφορά τα επιμέρους κομμάτια του (μουσικό και ποιητικό κείμενο), αλλά και το ίδιο σαν ιστορικό αντικείμενο, μπορεί να προσεγγιστεί ερμηνευτικά ακόμα και η εκτέλεση του. Ο Auslander στον Ronyak ορίζει την εκτέλεση ως μία διαδικασία η οποία είναι “ενός ατόμου η αναπαράσταση του εαυτού του μέσα σε ένα πεδίο της μουσικής”. Ο Auslander θεωρεί πως ο εκτελεστής είναι αυτός που διαφαίνεται σε μία εκτέλεση, σε αντίθεση με τον Cone ο οποίος υπογραμμίζει πως η σύνθεση είναι αυτή η οποία διαφαίνεται μέσω του εκτελεστή (Ronyak et al., 2014).

Το ενδιαφέρον στην αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση του *Lied* πηγάζει από δύο κύριους παράγοντες. Αφενός το κείμενο που βασίζεται το *Lied* αποτελείται από πολυπληθή νοήματα και μπορεί να ερμηνευθεί με πολλαπλούς τρόπους. Αφετέρου η φύση των συνθέσεων που συνοδεύουν τα ποιητικά κείμενα του *Lied* είναι εξαιρετικά πυκνή σε νοηματοδότηση. Επιπλέον η μουσικοποιητική σχέση με το κείμενο είναι ένας ξεχωριστός παράγοντας ερμηνευτικής προσέγγισης (Ronyak et al., 2014). Εκτός των επιμέρους μερών του *Lied* που το καθιστούν θελκτικό ως προς την ερμηνευτική του προσέγγιση, η ύπαρξη, η δημιουργία, και στη συνέχεια η πορεία του ως έργο στην Ιστορία της μουσικής είναι σημαντικά το κάθε ένα ξεχωριστά. Η προσέγγιση της εκτέλεσης είναι ένας τομέας που μέχρι πρόσφατα, δεν ήταν εξαιρετικά διαδεδомένος σε ακαδημαϊκούς κύκλους και δεν αποτελούσε το κεντρικό ζήτημα στην ερμηνευτική προσέγγιση του *Lied*. Μουσικολογικά, αναλυτές μπορούν να ερμηνεύσουν την εκτελεστική προσέγγιση ενός μουσικού. Η εκτέλεση μπορεί να αναδείξει με σαφήνεια τις προθέσεις και έννοιες που παρουσιάζονται στο έργο, ή ακόμα και να τις περιπλέξει. Φυσικά στον αντίποδα το έργο

μπορεί να αναλυθεί και να ερμηνευθεί με μέσα, τα οποία αφορούν το μουσικοποιητικό κείμενο (Ronyak et al., 2014).

Το *Lied* σαν αντικείμενο ερμηνείας είναι ιδανικό, για να αναλυθεί με ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν ως κέντρο τους την εκτέλεση, ή την ερμηνεία των μουσικοποιητικών κειμένων γι αυτόν τον λόγο και οι απόψεις δίστανται όσον αφορά τον τρόπο ανάλυσης του (Ronyak et al., 2014). Στη παρούσα διπλωματική εργασία δίνεται προτεραιότητα η ερμηνευτική προσέγγιση του μουσικού και ποιητικού κειμένου αφού εν προκειμένω το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην σύγκριση του αρχικού κειμένου με την μεταγραφή του και όχι να προσθέσουμε μία ακόμα ανάλυση αυτού. Παρόλα αυτά αναφέρονται και άλλες αναλυτικές πρακτικές γιατί η παρούσα εργασία σκοπεύει να είναι ένα εργαλείο στη διάθεση εκτελεστών, για την εκτέλεση και ερμηνεία της μεταγραφής του Liszt. Η συμπερίληψη τεχνικών ανάλυσης αφορούν στην ολοκληρωμένη έρευνα και κατανόηση του έργου και του τρόπου ανάλυσης του.

1.3. Εννοιολογική προσέγγιση των μουσικών όρων: διασκευή, μεταγραφή και παράφραση

Η αποσαφήνιση των παραπάνω τριών εννοιών είναι σημαντική για τους σκοπούς της ερευνητικής εργασίας, ώστε να προκύψει ένα ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με τη ταυτότητα της συνθετικής παρέμβασης του Liszt στο συγκεκριμένο *Lied* του Schubert. Όπως γίνεται αντιληπτό και παρακάτω, δυστυχώς υπάρχει σύγχυση στη βιβλιογραφία για τον ακριβή ορισμό των παραπάνω εννοιών.

Το Διεθνές Μουσικό Λεξικό New Grove Music Online ορίζει την μεταγραφή ως: “Η μεταγραφή είναι μια υποκατηγορία μουσικής σημειογραφίας. Στις ευρω-αμερικανικές κλασικές σπουδές, η μεταγραφή αναφέρεται στην αντιγραφή ενός μουσικού έργου, συνήθως με κάποια αλλαγή στη σημειογραφία (π.χ. από ταμπλατούρα σε σημειογραφία με πεντάγραμμο) ή στη διάταξη (π.χ. από παρτιτούρες με ξεχωριστά μέρη σε πλήρη παρτιτούρα) χωρίς ακρόαση του ήχου κατά τη διαδικασία γραφής. Οι μεταγραφές γίνονται συνήθως από χειρόγραφες πηγές (προ του 1800) μουσικής και επομένως περιλαμβάνουν κάποιο βαθμό επιμέλειας. Μπορεί επίσης να σημαίνει διασκευή, ειδικά διασκευή που περιλαμβάνει αλλαγή οργάνου εκτέλεσης (π.χ. από ορχήστρα σε πιάνο).” (Ellingson, 2001).

Οι πιανιστικές διασκευές ήταν ευρέως γνωστές κατά τον 19ο αιώνα. Διασώζονται διασκευές ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου και αρκετά ακόμα έργα. Οι διασκευές που συντέθηκαν ήταν

αμέτρητες, και αποτελούσαν μεγάλο μέρος της ζωής των πιανιστών είτε ερασιτεχνών είτε επαγγελματιών. Ο ορισμός της διασκευής κατά το Διεθνές Μουσικό Λεξικό New Grove Music Online είναι: «Η λέξη «διασκευή» μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι που βασίζεται ή ενσωματώνει προϋπάρχον υλικό: οι παραλλαγές, το *contrafactum*, η *parody mass*, το *pasticcio* και τα λειτουργικά έργα που βασίζονται σε ένα *cantus firmus* όλα περιλαμβάνουν ένα βαθμό διασκευής. Με την έννοια που χρησιμοποιείται συνήθως μεταξύ των μουσικών, ωστόσο, η λέξη μπορεί ερμηνευθεί ως η μεταφορά μιας σύνθεσης από ένα μέσο σε άλλο, είτε η επεξεργασία (ή απλοποίηση) ενός έργου, με ή χωρίς αλλαγή του μέσου. Και στις δύο περιπτώσεις συνήθως υπάρχει κάποιος βαθμός επεξεργασίας της σύνθεσης και το αποτέλεσμα μπορεί να ποικίλει από μια απλή, σχεδόν κυριολεκτική, μεταγραφή σε μια παράφραση, που είναι περισσότερο έργο του ενορχηστρωτή παρά του αρχικού συνθέτη. Θα πρέπει να προστεθεί, ωστόσο, ότι η διάκριση που υπονοείται εδώ μεταξύ μιας διασκευής και μιας μεταγραφής δεν είναι σε καμία περίπτωση καθολικά αποδεκτή (βλέπε το άρθρο «Διασκευή» στο Grove 5 και τις σελίδες τίτλου των «μεταγραφών» του πιάνου του Λιστ)» (Boyd, 2001). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διασκευές πιανιστικών έργων του Liszt που εκτελούνται από σύγχρονους του πιανίστες. Στη βιβλιογραφία η διασκευή αναφέρεται με ενδιαφέροντα τρόπο, αφού στο κείμενο του Boyd (2001) αναφέρεται χαρακτηριστικά πως παραδείγματα διασκευών μπορεί να αποτελούν οι μεταγραφές του Liszt όπως αυτή του έργου του Wagner *Τριστάνος και Ιζόλδη* ή και παραφράσεις εκπληκτικής τεχνικής δυσκολίας πάνω σε έργα όπως *Don Giovanni*, *Rigoletto* κ.α.. Επιπλέον τα επεξεργασμένα από τον Liszt έργα του Schubert κατηγοριοποιούνται ως διασκευές. Διασκευές θεωρούνται επίσης και οι συμφωνίες του Beethoven αλλά και η *Φανταστική Συμφωνία* του Berlioz, έργα που επεξεργάστηκαν από τον Liszt και διασκευάστηκαν για πιάνο (Boyd, 2001).

Το ίδιο Μουσικό Λεξικό αναφέρει: “ο όρος παράφραση ορίζεται ως “Τον 19ο αιώνα το «*Paraphrase de Concert*», που μερικές φορές ονομαζόταν «*Réminiscences*» ή «*Fantaisie*», ήταν ένα δεξιοτεχνικό έργο βασισμένο σε γνωστά τραγούδια, συνήθως βγαλμένα από δημοφιλείς όπερες. Ο Λιστ έγραψε συγκεκριμένα τέτοιες παραφράσεις για πιάνο, συμπεριλαμβανομένων των «*Grande paraphrase de la marche de Donizetti*» (1847) και *Totentanz: Paraphrase über das Dies irae* (1849)» (Sherr, 2001).

Οι όροι διασκευή και μεταγραφή αν και όχι όμοιοι είναι συγγενείς, και αυτός είναι ο λόγος που πολλές φορές αποδίδονται ορισμοί αντικρουόμενοι ο ένας με τον άλλον. Κατά τον Parry στον Modica η διασκευή διαφέρει από την μεταγραφή, αφού η πρώτη είναι αναπαραγωγή με περισσότερη πιστότητα στο αυθεντικό έγγραφο, ενώ η μεταγραφή αφορά την προσαρμογή του έργου, και οι συνθετικές

ελευθερίες που μπορούν να παρθούν είναι περισσότερες. Κατά τον Meyer στο Modica η μεταγραφή είναι η συνθετική διαδικασία στην οποία το αρχικό έργο επεξεργάζεται, για να ακουστεί με διαφορετικό όργανο ή σύνολο μουσικών οργάνων, παρόλα αυτά με την μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα στο αυθεντικό. Η διασκευή είναι περισσότερο αφαιρετική, αφού ο συνθέτης μπορεί να αφαιρέσει και να προσθέσει κατά βούληση στο αρχικό έργο (Modica, 1976).

Εντοπίζονται λοιπόν διαφορετικοί ορισμοί για αυτά τα τρία είδη συνθετικής επεξεργασίας κειμένου και αναφέρεται ξεκάθαρα από τον Boyd (2001) πως δεν υπάρχει παγκοσμίως αποδεκτός διαχωρισμός μεταξύ διασκευής ή μεταγραφής. Θα θεωρήσουμε για τη παρούσα διπλωματική λοιπόν τους παρακάτω ορισμούς ως δόκιμους. Η διασκευή συνήθως ενέχει την έννοια της παρέμβασης, ως ένα βαθμό στη σύνθεση. Η παρέμβαση μπορεί να οδηγήσει σε μια μεταγραφή (transcription) με σχεδόν απόλυτη ακρίβεια, ή σε μια παράφραση (paraphrase) του έργου, που να παραπέμπει περισσότερο στον διασκευαστή παρά στον συνθέτη. Συνεπώς υιοθετούνται οι ορισμοί του Μουσικού Λεξικού ως έχουν παραπάνω.

Σημασία έχει να δοθεί το ιστορικό πλαίσιο για την περαιτέρω κατανόηση των μεταγραφών του Liszt. Αυτό το πλαίσιο βοηθάει στην ερμηνευτική και εκτελεστική προσέγγιση του έργου, αφού περιέχει λεπτομέρειες για το ιστορικό πλαίσιο της εποχής αλλά και τις απόψεις του Liszt για το πως αντιμετωπίζει τις παραφράσεις και μεταγραφές που έγραψε. Η διασκευή κατά τον 19ο αιώνα ήταν είδος έργου που καθορίζεται σε συνάρτηση δύο παραγόντων. Ο πρώτος αφορούσε το ηχόχρωμα των οργάνων και ο δεύτερος αφορούσε το πιάνο, το οποίο πλέον ήταν ένα όργανο που υπήρχε σε συναυλιακούς χώρους, αλλά και κατά πλειοψηφία και στα σπίτια του κόσμου. Κατά τον 19ο αιώνα κυριάρχησε η οπτική η οποία εξιδανίκευε την σύνθεση και την επιλογή οργάνων του συνθέτη. Η σύνθεση θεωρούνταν απροσπέλαστη και απαραβίαστη όσον αφορά τις αλλαγές. Δημιουργήθηκε ένα δίπολο στο οποίο παρότι ο ενορχηστρωτής του 19ου αιώνα με ευκολία διασκεύαζε έργα από προηγούμενους αιώνες, ο συνθέτης ήταν αυτός ο οποίος υπερμάχονταν της ακεραιότητας της σύνθεσής του. Σε απόλυτη αντίθεση με τα παραπάνω είναι η εξαίρεση στον κανόνα που υπήρχε για τις διασκευές που αφορούσαν το πιάνο (Boyd, 2001). Οι πιο διαδεδομένες διασκευές για την εποχή του 19ου αιώνα ήταν αυτές του Liszt.

Συγκεκριμένα ο Walker για τον Liszt αντιλαμβάνεται την διασκευή ως ένα είδος σύνθεσης το οποίο ενέχει μέσα του κατηγορίες όπως η παράφραση και η μεταγραφή. Οι διασκευές του Liszt λοιπόν κατά τον Walker (1981) χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, στις παραφράσεις και τις μεταγραφές. Η παράφραση και η μεταγραφή εννοιολογικά προσεγγίζονται όπως έχουν ήδη οριστεί παραπάνω. Δηλαδή

η παράφραση αποτελεί είδος σύνθεσης που είναι μια ελεύθερη παραλλαγή του αρχικού αυθεντικού έργου. Σκοπός της είναι η “μεταμόρφωση” και όχι η πιστή αναπαράσταση. Μια παράφραση μπορεί να επικεντρωθεί περισσότερο σε μουσικό υλικό του έργου όπως το θέμα ή και να συμπεριλάβει ολόκληρο το έργο ή εναλλακτικά να χρησιμοποιήσει υλικό και να το αναμείξει, ή και να το αλλάξει θέση ώστε να προσφέρει μια καινούργια οπτική του έργου, χωρίς παρόλα αυτά να χάνεται η προέλευση του. Οι παραφράσεις που έκανε ο Liszt από τους Verdi, Meyerbeer, and Mozart ορίζουν επακριβώς την έννοια της παράφρασης. Η μεταγραφή αντιθέτως είναι αυστηρή αποτύπωση του έργου και ζητούμενο της είναι η πιο ειλικρινής και αντικειμενική αναπαράσταση του αρχικού έργου μέχρι τελευταίας λεπτομέρειας (Walker, 1981). Ενδιαφέρον προκαλεί η τάση που παρατηρείται στη σχετική βιβλιογραφική έρευνα, να αναφέρονται ως μεταγραφές τα *Lieder* του Schubert από το Liszt, παρά το γεγονός ότι δομικά (και με βάση τους παραπάνω ορισμούς), πρόκειται για παραφράσεις. Αναφέρεται πως οι μεταγραφές αυτές εξυπηρετούσαν πολλούς σκοπούς. Μεταξύ αυτών των σκοπών ήταν η ανάπτυξη της πιανιστικής τεχνικής και η διαλεύκανση τεχνικών δυσκολιών, όπως επίσης και η διεύρυνση ρεπερτορίου του Liszt ([Walker, 1981](#)).

1.4 Βασικά στιλιστικά και ιστορικά στοιχεία για τους Schubert και Liszt

Στα παρακάτω κεφάλαια παρατίθενται βιογραφικά και ιστορικά στοιχεία σε σχέση με τους δύο συνθέτες. Τα στοιχεία αυτά περιλαμβάνουν τη σχέση των Franz Schubert και Franz Liszt με το *Lied* και την μεταγραφή ή παράφραση αντίστοιχα. Παρατίθενται στοιχεία για πρότερες συνθέσεις, που προτείνουν κάποιο μοτίβο και αναλύονται οι προθέσεις τους απέναντι στις συνθέσεις αυτές.

1.4.1 Ο Liszt και το *Lied*

Το έργο του Liszt αριθμεί περισσότερες από 1000 συνθέσεις και ανάμεσά τους οι διασκευές και μεταγραφές. Οι συγκεκριμένες κατηγορίες έργων προτιμήθηκαν τόσο πολύ από τον συνθέτη σε βαθμό που είναι σχεδόν ισάριθμες με τα αυθεντικά του έργα. Η σημασία τους στη σκιαγράφηση του πλήρους συνθετικού του έργου είναι αδιαμφισβήτητη (Parkinson, 2013). Θεωρείται από αρκετούς μουσικολόγους ([Parkinson, 2013](#)) ο συνθέτης που ανέδειξε τη μεταγραφή και τη διασκευή ως αυθεντική σύνθεση, μέσα από τον τρόπο που επεξεργάζεται το πρωτογενές δανεισμένο υλικό και το μετατρέπει σε δικό του αυθεντικό έργο. Τα αφιερώματα στο Bach, όπως το *Fantasia und Fuga in g moll* (S. 463), και οι

πιανιστικές μεταγραφές συμφωνικών έργων, όπως οι 9 *συμφωνίες* του Beethoven καθώς και μεταγραφές *Lieder* του Schubert, υπογραμμίζουν το πολυδιάστατο συνθετικό πνεύμα του Liszt ([Parkinson, 2013](#)). Κάποιος θα μπορούσε να επιχειρηματολογήσει πως μέσα από τη μελέτη και μεταγραφή των έργων αυτών οι μουσικές προτιμήσεις του Liszt αναπτύχθηκαν και επηρεάστηκαν. Μέσα από αυτή την ανάπτυξη μπορούν να ερμηνεύτουν και οι παρεμβάσεις του συνθέτη στη κάθε παράφραση και μεταγραφή που έχει κάνει.

Ο Liszt προλογίζει τις πιανιστικές μεταγραφές των 9 συμφωνιών του Beethoven ως εξής : ‘I shall be satisfied if I carry out the task of the intelligent engraver, the conscientious translator, who precisely grasps the spirit of a work and thereby contributes to the circulation of the masters and the sense of the beautiful’(Parkinson, 2013, p.9). Ο Kregor στον Parkinson (2013) αναφέρει πως ο συνθέτης μέσα από τις μεταγραφές του, ήλπιζε να εγκαθιδρύσει τον Beethoven σαν συνθέτη εξαιρετικής σημασίας και ταυτόχρονα τον εαυτό του ως τον διάδοχό του. Σε ένα γράμμα του προς τους εκδότες Breitkopf & Härtel με χρονολογία 28 August 1863 ο συνθέτης περιγράφει την προσέγγιση του για την μεταγραφή των συμφωνιών “Whilst initiating myself further in the genius of Beethoven, I trust I have also made some little progress in the manner of adapting his inspirations to the piano, as far as this instrument admits of it; and I have tried not to neglect to take into account the relative facility of execution while maintaining an exact fidelity to the original... ‘Such as this arrangement of Beethoven’s symphonies is, the pupils of the first class in the conservatoires will be able to play them off fairly well on reading them at sight, on condition that to succeed better they must practice, which is always advisable anyway”(Parkinson, 2013, p.10). Σημαντικό είναι σε αυτό το σημείο να προσθέσουμε ότι οι εν λόγω *Συμφωνίες* είναι καταγεγραμμένες ως μεταγραφές και όχι παραφράσεις. Βλέπουμε λοιπόν πως η πρόθεση του ήταν να μεταγράψει τις συμφωνίες με πιανιστική γραφή ώστε να μπορούν να εκτελεστούν αλλά, όχι να τις συνθέσει ως εύκολες μεταγραφές για να είναι εκτελέσιμες από όλους τους πιανίστες. Επιπλέον ο συνθέτης τονίζει την προσπάθεια του να διατηρήσει την ακριβή πιστότητα, στο πρωτότυπο. Αυτά τα ευρήματα υποδεικνύουν την οπτική του Liszt όσον αφορά τις μεταγραφές που συνέθεσε. Συμπερασματικά ο συνθέτης μπορούμε να επιχειρηματολογήσουμε πως

1. Έδινε μεγάλη σημασία στη διατήρηση της πιστότητας της μεταγραφής στο αρχικό έργο.
2. Το επίπεδο δεξιοτεχνίας το οποίο επεδίωκε με τα έργα του ήταν υψηλό.

1.4.2. Ο Schubert και το *Lied*.

Το πρώτο καταγεγραμμένο έργο του Σούμπερτ εκτιμάται πως το έγραψε στα 13 του χρόνια (D001) παρόλα αυτά γνωρίζουμε πως ήδη είχε γράψει μεγάλο όγκο έργων τα οποία όμως δεν έχουν βρεθεί. Σε σύγκριση με άλλους συνθέτες υπάρχουν πολλά στοιχεία για τη διαδικασία μάθησης και πειραματισμού της συνθετικής του καριέρας. Ο συνθέτης είχε λάβει υποτροφία το 1808 στο Imperial and Royal City Seminary (*Stadtkonvikt*) και τα έργα με τα οποία ασχολήθηκε κυρίως ήταν χορωδιακά, συμφωνικά, πιάνο για τέσσερα χέρια και κουαρτέτα εγχόρδων. Πολλές φορές ήταν αντικαταστάτης διευθυντής της ορχήστρας στο *Konvikt* (Nettheim, 1999). Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως η συνθετική του γραφή επηρεάστηκε από τις σπουδές του και πιθανόν η γραφή των *Lied* να προέρχεται από την ενασχόληση του με χορωδιακά και συμφωνικά έργα.

Τα *Lied* είναι έργα που περιέχουν μία ευαίσθητη ισορροπία μεταξύ ποιήματος, μελωδίας και συνοδείας. Είναι άξιο λόγου να αναφερθεί πως ο Schubert κατάφερε να διατηρήσει αυτή την ισορροπία. Συνήθως αυτά τα τρία στοιχεία στον Schubert μετουσιώνονται σε κείμενο, φωνή και πιάνο. Ο Schubert υπήρξε συνθέτης ο οποίος ήταν εξαιρετικά συνεπής, με αποτέλεσμα αυτή του η συνθετική συνέπεια να μας επιτρέπει να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα μετά από τη μελέτη πολλών έργων του (Gray, 1971).

Υπάρχουν αναγνωρίσιμα στοιχεία στη συνθετική δράση του Schubert. Κάποια από αυτά είναι συνοπτικά τα παρακάτω :

1. Αναγνωρίσιμα ρυθμομελωδικά μοτίβα.
2. Ανάθεση συγκεκριμένων μοτίβων κατά τη διαδικασία της σύνθεσης της πιανιστικής συνοδείας, σε συγκεκριμένο χέρι του πιανίστα
3. Ανάπτυξη μοτίβων συνοδείας, που υπογραμμίζουν εικόνες ή καταστάσεις του κειμένου.
4. Αρμονική ενοποίηση όλων των παραπάνω στοιχείων, με αδιάλειπτη ροή.

Εκτός από αναγνωρίσιμα ρυθμομελωδικά μοτίβα που χρησιμοποιεί σε πρότερες συνθέσεις του και τα ανακυκλώνει πολλές φορές συνθέτει με συνέπεια και ως προς άλλες παραμέτρους. Τα *Lied* μπορούν να χωριστούν νοητά σε 3 μέρη. Στη μελωδία της φωνής, το δεξί χέρι του πιανίστα και το αριστερό χέρι του πιανίστα. Πολλές φορές ο συνθέτης αναθέτει στο ένα χέρι ένα μοτίβο συνοδείας, (συχνά αυτό αφορά επαναλαμβανόμενες συγχορδίες). Το άλλο χέρι (το οποίο συχνά είναι το αριστερό)

εμπεριέχει ένα ρυθμικό, ή μελωδικό ή ρυθμομελωδικό μοτίβο. Αυτό το μοτίβο πολλές φορές με κάποιον τρόπο, αν και όχι πάντα, ο συνθέτης επιδιώκει να το συνδέσει με την μελωδία της φωνής. Η ανάπτυξη μοτίβων στο *Lied* πολλές φορές χρησιμοποιείται για να αναδείξει την ένταση των συναισθημάτων που εκφράζονται. Σαν τεχνική σύνθεσης μπορεί να υπογραμμίσει το λεκτικό περιεχόμενο πολλές φορές και να ανταγωνιστεί την μελωδία. Βλέποντας την κυκλικότητα που δημιουργεί ο συνθέτης μέσω αυτών των τριών στοιχείων αντιλαμβανόμαστε την κομψότητα και αδιάλειπτη φύση του κράματος που ονομάζεται *Lied*. Η ενοποίηση των στοιχείων με αυτόν τον τρόπο, διευκολύνει την σύνθεση του έργου. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης του κειμένου τα στοιχεία αυτά είναι αδιάρρηκτα, ενοποιημένα μεταξύ τους και συνεπώς αναπτύσσονται ταυτόχρονα (Gray, 1971).

Πράγματι αυτή η συνθετική φόρμουλα μπορεί να επιβεβαιωθεί από αμέτρητα *Lied* του Schubert όπως και από το *Gretchen am Spinnrade*. Το *Lied* ξεκινάει με το μοτιβικό υλικό που θα το συνοδεύει σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του. Συγκεκριμένα το πρώτο μέτρο είναι μία εισαγωγή που συστήνει το ρυθμομελωδικό μοτίβο που διέπει το έργο και η μελωδία έρχεται στο τέλος του δεύτερου μέτρου. Αυτό το μοτίβο είναι μία διαδοχή δεκάτων έκτων που χρησιμοποιείται εκτενώς, με μικρές εξαιρέσεις σε όλο το έργο. Στα σημεία που δεν χρησιμοποιείται υπάρχει κλιμάκωση, η οποία γίνεται περισσότερο αισθητή λόγω της απουσίας του μοτίβου. Επιπλέον υπάρχει μοτίβο στο αριστερό χέρι το οποίο επίσης με μεγάλη συνέπεια επαναλαμβάνεται καθόλη τη διάρκεια του έργου. Αυτό το μοτίβο αποτελείται από ρυθμική επανάληψη ογδών, και η εμφάνισή του συμβαδίζει με την εμφάνιση αντίστοιχα του μοτίβου στο δεξί χέρι. Ταυτόχρονα η μελωδία και τα δύο μοτίβα του αριστερού και του δεξιού χεριού υποστηρίζονται από το μπάσο, το οποίο με ελάχιστες εξαιρέσεις είναι υπαρκτό σε κάθε μέτρο, σαν κρατημένο φθόγγο για όλη τη διάρκειά του (Gray, 1971).

Στο *Lied* ο Schubert χρησιμοποιεί τεχνικές ονοματοποιίας και όπως αναφέρεται από τον Gray (1971) σχεδόν ποτέ δεν χρησιμοποιεί εμφανείς τύπους λεκτικής και ηχητικής ονοματοποιίας κυριολεκτικά. Η εφευρετικότητά του αντικατοπτρίζεται στις συνθέσεις του, οι οποίες καταφέρνουν να σχηματίσουν ακουστικές εικόνες. Οι εικόνες έχουν άμεση αναφορά στο κείμενο των *Lieder* που μελοποίησε (Cupido et al., 2022). Οι ικανότητες του, του δίνουν τη δυνατότητα να εκμεταλλεύεται την αρμονία, την μελωδία και τον ρυθμό, ώστε να δημιουργεί συμβολικά με μουσικά μέσα τις ιδέες που παρουσιάζονται και όχι μόνο τα επιμέρους στοιχεία (Gray, 1971). Χρησιμοποιώντας τα παραπάνω στοιχεία, συνέθεσε ρεαλιστικές μουσικές εικόνες του λόγου ή του περιβάλλοντος του κειμενικού έργου, που ήταν και είναι κατανοητές από έμπειρους, και μη ακροατές (Cupido et al., 2022). Ειδικότερα στο

Lied Gretchen am Spinnrade εύκολα εντοπίζεται ο παραλληλισμός της κινούμενης ανέμης με τα επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα. Μερικές από τις γλαφυρές εικόνες που δημιούργησε είναι το άλογο που καλπάζει μέσα από τα τρίγχα του έργου στο *Lied Erlkönig* και την κίνηση του ψαριού στο *Lied Die Forelle* (Cupido et al., 2022). Ένας ακόμα παραλληλισμός που γίνεται συχνά, είναι το μοτίβο των ογδών με το πεντάλ στο πόδι της Gretchen που δίνει κίνηση στην ανέμη. Παρόλα αυτά, μεμονωμένα σαν μοτίβα κανένα από τα δύο δεν θυμίζει ούτε την ανέμη, ούτε το πεντάλ. Η επαναλαμβανόμενη και σταθερή εμφάνισή τους είναι αυτή που παραπέμπει σε κυκλική κίνηση και κίνηση γενικότερα. Αυτός είναι και ο τρόπος, με τον οποίον ο Schubert έξυπνα χρησιμοποιεί τον ήχο σαν ζωγραφική (Gray, 1971).

Το *Lied* που εξετάζει η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία εμφανίζει ομοιότητες με έργα του Schubert που είχαν προηγηθεί αυτού. Ο Schubert φαίνεται να έχτισε μία μουσική βιβλιοθήκη με βάση την οποία εκμεταλλεύτηκε τις ικανότητες του, για να καταλήξει να συνθέσει το εν λόγω *Lied*. Πολλές από τις συνθετικές εφευρέσεις του *Lied* μπορούν να εντοπιστούν και σε προηγούμενα έργα του συνθέτη. Κάποια από αυτά τα έργα είναι το *Klaglied* (D023). Έργο το οποίο εμπεριέχει κείμενο-θρήνο του Friedrich Rochlitz. Οι στίχοι του έργου ξεκινούν "Meine Ruh' ist dahin" όπως αντίστοιχα και το έργο *Gretchen am Spinnrade* ξεκινάει "Meine Ruh ist hin". Άλλο έργο είναι το *Son fra l'onde* D078 εμπεριέχει αρπισματική συνοδεία η οποία θυμίζει πολύ την συνοδεία του εξεταζόμενου *Lied*. Κατά το μεγαλύτερο μέρος του *Son fra l'onde* η συγκεκριμένη συνοδεία, με το συγκεκριμένο μοτίβο επαναλαμβανόμενων ανιόντων και κατιόντων αρπισμάτων, υπάρχει όπως αντίστοιχα και στο *Gretchen am Spinnrade*. Αντίστοιχα στο D101 *Erinnerung* υπάρχει προοικονομία για την ξαφνική παύση ροής. Στα μέτρα 21 και 23 η συνοδεία σταματάει. Αυτή η παύση έρχεται σε άμεση σύνδεση με το υπό εξέταση έργο αφού είναι η ίδια τεχνική η οποία χρησιμοποιείται για την κορύφωση του έργου. Τέλος στο έργο D113 *An Emma* χρησιμοποιεί καθόλη τη διάρκεια του έργου και σχεδόν ακατάπαυστα τρίγχα, τα οποία παύουν στα μέτρα 32-34, με σκοπό να αναπαραστήσουν το κείμενο του έργου ("aber ach"- αλλά αλίμονο). Αντίστοιχα στο έργο *Gretchen am Spinnrade* ίδια περίπτωση έρχεται στα μέτρα 66-68, όπου σταματάει η μουσική, γιατί η πρωταγωνίστρια του *Lied* σκέφτεται το φιλί της με τον Faust ('und ach, sein Kuss!'-'και αχ, το φιλί του!') (Nettheim, 1999). Αυτές οι παρατηρήσεις αποτελούν χρήσιμο εργαλείο για την παρακάτω δομική ανάλυση του έργου, αφού υπογραμμίζουν το γεγονός πως ο Schubert, είχε δομική σκέψη και αντλούσε ήδη υπάρχον υλικό. Μέσω αυτών των παρατηρήσεων ζωγραφίζεται εικόνα για την συνθετική δομή που ακολούθησε ο συνθέτης. Παράλληλα υπογραμμίζονται τα συγκεκριμένα δομικά στοιχεία. Βάση αυτών και της σύγκρισης των έργων εντοπίζεται και η σημασία που τους δόθηκε από τον Franz Liszt.

2. Παρουσίαση της έρευνας

2.1. Η μεθοδολογία της έρευνας

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται στην συγκριτική έρευνα που ακολουθεί. Ειδικότερα, μέσα από την σύγκριση των δύο έργων ως προς το φθογγικό υλικό τους αλλά και την προσωδιακή άρθρωση, όπως και από τη σχετική βιβλιογραφία που προαναφέρθηκε αντλούνται συμπεράσματα. Προκύπτουν συμπεράσματα αφενός για το είδος του έργου (παράφραση, μεταγραφή, διασκευή) αφετέρου ώστε να βοηθήσουν στην εκτέλεση και ερμηνεία του έργου.

2.2. Σκοπός και στόχος της έρευνας

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια συγκριτική έρευνα που αναζητά πληροφορίες, στα παρακάτω ειδικότερα πεδία σχετικά με την πιανιστική μεταγραφή του *Lied Gretchen am Spinnrade* που συνέθεσε ο Schubert το 1814, με την αντίστοιχη πιανιστική μεταγραφή του, από τον Liszt το 1837 (Schubert, Franz, 1814) (Franz Liszt, 1837). Η έρευνα επικεντρώνεται σε δύο ερευνητικούς άξονες:

1. Ερευνάται συγκριτικά το φθογγικό υλικό των δύο έργων, προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα αναφορικά με το μέγεθος των αλλαγών που υπέστη η αυθεντική σύνθεση.
2. Γίνεται προσπάθεια να ερμηνευθούν οι διαφοροποιήσεις από τον Liszt στο φθογγικό υλικό της αυθεντικής σύνθεσης.

2.3. Παρουσίαση της έρευνας

Ο Liszt είναι ένας συνθέτης ευρέως γνωστός για τις διασκευές, παραφράσεις και ειδικότερα για τις μεταγραφές που έκανε στα *Lied* του Schubert. Θα παρουσιαστούν αρχικά συνοπτικά και στη συνέχεια εκτενώς, οι αλλαγές που υπέστη το αρχικό κείμενο. Στη συνέχεια διερευνώνται οι αφορμήσεις του συνθέτη για αυτές τις επιλογές και οι προθέσεις του, σε συνάρτηση με τις αλλαγές που επέλεξε να κάνει στο έργο, και των ιστορικών ενδείξεων. Ο συνθέτης ενεργά φαίνεται να προσπάθησε να μην κάνει μεγάλες αλλαγές όπως προσθήκες αφαιρέσεις ή παραλλαγές που θα άλλαζαν την φυσιογνωμία του έργου δραστικά. Τα περιβόητα δεξιοτεχνικά περάσματα που χρησιμοποιεί σε άλλες μεταγραφές ή διασκευές, δεν υπάρχουν στο έργο και τελικά το νέο έργο είναι πιστό στην αρχική σύνθεση όσον αφορά την δομή.

Παρόλα αυτά η μεταγραφή του Liszt δεν παύει να αποτελεί μία επεξεργασία του αρχικού έργου και σαφώς υπάρχουν διαφορές. Ο Liszt έχει ταυτίσει το μουσικό έργο με τον χαρακτήρα της Gretchen και στόχος του ήταν να εκφράσει τον χαρακτήρα της, μέσα από την διατήρηση όλων των παραπάνω παραμέτρων ως την κυρίαρχη μελωδική φωνή. Ο ίδιος φαίνεται να αναφέρεται σε έναν μαθητή του και να σχολιάζει τον τρόπο εκτέλεσης του κομματιού να είναι τέτοιος, ώστε ο εκτελεστής να θεωρεί πως είναι ο ίδιος η ηρωίδα του *Lied* αυτού (Madsen, 2003).. Η εκτέλεση για τον Liszt πρέπει να είναι ντροπαλή και σεμνή, χωρίς κανένα στοιχείο εντυπωσιασμού (Madsen, 2003). Η διατήρηση του χαρακτήρα της Gretchen υπήρξε στο επίκεντρο της συνθετικής του δραστηριότητας, όσον αφορά την μεταγραφή αυτού του έργου (Madsen, 2003). Επιπλέον βλέπουμε συναρτήσει της παραπάνω βιβλιογραφίας πως ο Liszt προσπαθούσε όπως και με τις συμφωνίες του Beethoven σε συγκεκριμένες μεταγραφές, να διατηρήσει την μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα. Η επιμονή του Liszt να εκφραστεί ο χαρακτήρας της Gretchen όσο περισσότερο δυνατόν πιο αυθεντικά, ίσως είναι το κλειδί και για τις αλλαγές που έγιναν στο έργο.

2.4. Ανάλυση

2.4.1. Γενικά στοιχεία

Σημαντικό είναι να αναφερθούν κάποια γενικά στοιχεία του έργου, τα οποία παρότι δεν αποτελούν βασικό άξονα της έρευνας, δίνουν ένα γενικό πλαίσιο και ολοκληρώνουν την εικόνα για το έργο. Η φυσιογνωμία και των δύο έργων έχει τέσσερα κύρια μέρη, αν δεν εξετάσουμε το ποίημα. Υπάρχει μία μελωδία, η οποία διατρέχει το έργο σε έκταση σοπράνο, ένα μπάσο το οποίο στηρίζει το έργο και υπάρχει σε κάθε μέτρο. Επιπλέον υπάρχει η συνοδεία, η οποία με την *moto perpetuo* κίνησή της ντύνει όλο το έργο και δίνει κίνηση σε αυτό. Η συνοδεία αποτελείται από ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο δεκάτων έκτων στην έκταση της άλτο το οποίο έχει κυκλική μορφή. Αναφέρεται στη βιβλιογραφία χαρακτηριστικά πως “Τα μιμητικά στοιχεία του Gretchen am Spinnrade (D118), ήταν πάντα εύκολα να αναγνωριστούν και ήταν εξαιρετικά συγκεκριμένα: το δεξί χέρι *sempre legato* αντιπροσωπεύει τον περιστρεφόμενο τροχό. Το αριστερό χέρι *sempre staccato*, με φθογγικό υλικό στην φωνή του τενόρου, μαζί με το μπάσο (ιδιαίτερα στα μέτρα 4 και 6), μιμείται την περιοδική ώθηση που δίνει το πόδι στο πεντάλ της ανέμης.” (Gibbs, 1997). Το αριστερό χέρι με το *sempre staccato* υλικό εκτελεί ένα ρυθμικό μοτίβο ογδόων, το οποίο είναι χαρακτηριστικό του έργου. Αυτά τα στοιχεία με μικρές παραλλαγές, υπάρχουν σχεδόν σε

ολόκληρη την αρχική σύνθεση αλλά και στην μεταγραφή του Liszt. Όπως αναφέρεται στον Gibbs (1997) αυτά είναι και τα στοιχεία τα οποία εδραιώνουν του έργο. Επίσης γνωστό είναι πως η κορύφωση του έργου έρχεται, όταν η Gretchen θυμάται το φιλί του Faust. Καθώς επανέρχεται αυτή η ανάμνηση στο προσκήνιο, η ανέμη σταματάει να γυρνάει, όπως και όλα αυτά τα στοιχεία παύουν στο μουσικό κείμενο. Ο τροχός ξεκινάει ξανά μαζί με τον στοχασμό της Gretchen για τα συναισθήματα λύπης και απελπισίας που την διακατέχουν.

Οι στίχοι είναι ακόμα ένα σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε. Αντικατοπτρίζουν την ψυχική διάθεση της Gretchen. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται τους στίχους και δομεί το έργο γύρω από αυτούς. Τα μεγάλα σημεία έντασης δεν είναι τυχαία τοποθετημένα κατά την διάρκεια αναπόλησης του φιλιού της Gretchen με τον Faust. Ο συνθέτης, δημιουργεί αρχικά την αρχιτεκτονική του μουσικού έργου βάση του κειμένου. Παρόλα αυτά δίνει σημασία και στην προσωδία και στη σωστή άρθρωση του τραγουδιστή. Συνεπώς, η προτεραιότητα που δίνεται στο κείμενο του ποιήματος, αφορά την μακροδομική σύνθεση του έργου. Στην μικροδομή του έργου δίνεται προτεραιότητα στο μουσικό κείμενο (Gibbs, 1997). Οι στίχοι δομούν το έργο σε τέσσερις ενότητες. Κάθε μία από αυτές τις ενότητες ξεκινάει με τον στίχο “Meine Ruh’ ist hin, Mein Herz ist schwer,”. Ο Schubert πολύ εφευρετικά βασίζει τη δομή του έργου στην επανάληψη του στίχου αυτού ανά το έργο και ταυτίζει τον συγκεκριμένο στίχο με συγκεκριμένη μελωδία στο έργο. Οι 4 ενότητες διαμορφώνονται ως εξής:

Ενότητα 1	Ενότητα 2	Ενότητα 3	Ενότητα 4
Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer,...	Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer,...	Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer,...	Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer.
Ist mir zerstückt.	Und ach, sein Kuss!	Vergehen sollt'!	
3 στροφές	4 στροφές	4 στροφές 2 στίχοι	2 στίχοι

Πίνακας 2.1. Ενότητες

Το έργο ξεκινάει με δύο μέτρα στα οποία πρωταγωνιστεί η συνοδεία του πιάνου και ξεκινάει με τον στίχο “Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer,” στο τέλος του δευτέρου μέτρου μαζί με την χαρακτηριστική μελωδία. Η συγκεκριμένη ενότητα εκτείνεται για τα πρώτα 30 μέτρα. Στο μέτρο 29 η μελωδία σταματάει με τον στίχο “Ist mir zerstückt” και στο μέτρο 30 υπάρχει γεφύρωση αυτής της ενότητας με την επόμενη με την συνοδεία του πιάνου να είναι ο πρωταγωνιστής μέχρι και το μέτρο 33 όπου επανεισάγεται η μελωδία με τον χαρακτηριστικό στίχο “Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer.”. Η ίδια δομή επαναλαμβάνεται στο έργο 4 φορές. Οι ενότητες οριοθετούνται από το σταμάτημα της φωνής και την γεφύρωση της μίας ενότητας με την επόμενη με την συνοδεία του πιάνου. Η συνοδεία

χαρακτηριστικά επαναφέρει τη μουσική και επανεισάγει τα πρώτα μέτρα του έργου μαζί με την μελωδία. Οι ενότητες που παρατηρούνται είναι τα μέτρα 1-30, 31-72, 73-113 και τέλος 114-121.

Ως προς το υπό Ι) ερευνητικό άξονα που αφορά τη συγκριτική έρευνα του φθογγικού υλικού των δύο έργων προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα αναφορικά με την αυθεντική σύνθεση από την έρευνα προκύπτουν τα εξής:

Από την συγκριτική έρευνα των δύο μουσικών κειμένων παρατηρούμε συνοπτικά τις εξής φθογγικές παρεμβάσεις του Liszt στο έργο του Schubert σε όλες τις ενότητες.

1. Παραλείπει το στίχο καθώς μεταγράφει πιανιστικά, και τοποθετεί το μελωδικό υλικό του τραγουδιστή στο δεξί χέρι του πιανίστα ταυτόχρονα με την συνοδεία που εκτελεί ο πιανίστας στο δεξί στο αρχικό *Lied*
2. Το αριστερό χέρι του πιανίστα αναλαμβάνει να εκτελέσει την συνοδεία του *Lied* η οποία αντιστοιχεί και στο αρχικό έργο στο αριστερό χέρι του πιανίστα.
3. Η μεταφορά του μελωδικού υλικού του τραγουδιστή γίνεται σχεδόν αυτούσια με ελάχιστες παραλείψεις και προσθήκες φθόγγων. Συνήθως τα επεξεργασμένα σημεία έχουν τα εξής χαρακτηριστικά:
 - a. Χρονική μετατόπιση
 - b. Προσθήκες που αφορούν διπλασιασμό της μελωδίας στην οκτάβα ή διανθισμούς που αφορούσαν συγχορδιακό υλικό.
 - c. Αφαιρέσεις που αφορούν τα μέτρα
4. Το έργο παραμένει στην ίδια τονικότητα
5. Η αυθεντική πιανιστική συνοδεία του Schubert μέσα από την παρέμβαση του Liszt επεξεργάζεται ως εξής:
 - a. Προσπάθεια να παραμείνει πιστή
 - b. Παρεκκλίνει στις εξής περιπτώσεις:
 - i. Διπλασιασμός συνοδείας δεκάτων έκτων και αφαίρεση ρυθμομελωδικού μοτίβου.
 - ii. Διπλασιασμός φθόγγων στην οκτάβα
 - iii. Πρόσθεση συγχορδιών
 - iv. Αλλαγή έκτασης

Όπως αναφέρθηκε ήδη ο Liszt επεδίωξε να προσεγγίσει την μεταγραφή προσπαθώντας να είναι όσο πιο πιστή στο αρχικό έργο. Εφόσον το έργο πλέον το εκτελεί άλλο όργανο στην ολότητα του, ορισμένες αλλαγές για την διευκόλυνση της εκτέλεσης ήταν απαραίτητες. Σε άλλες μεταγραφές ή διασκευές του, ο συνθέτης προτίμησε την μεταφορά της μελωδίας σε πιο χαμηλή έκταση, ώστε να τονιστεί παραπάνω αυτή και να μην εμπλέκεται στην ίδια έκταση με την συνοδεία. Αντίθετα στο *Gretchen am Spinnrade* ο Liszt επιλέγει να παραμείνει στην αρχική έκταση. Λόγω των πρότερων επιλογών, να αλλάξει την αρχική έκταση της μελωδίας, στη συγκεκριμένη περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι ήταν συνειδητή αυτή η επιλογή του. Στην βιβλιογραφία αναφέρεται πως, συνέπεια της διατήρησης του αρχικού κειμένου δεν είναι μόνο ο κίνδυνος να μην ακουστεί καθαρά η μελωδία, αφού εμπλέκεται και η συνοδεία στην ίδια έκταση, αλλά και ότι η μελωδία εκτελείται με μικρή χρονική μετατόπιση, αφού συμπίπτει για ορισμένες αξίες εντός μέτρων με την συνοδεία (Madsen, 2003). Ο Madsen αναφέρει πως, η μελωδία εκτελείται από τον πιανίστα με μικρή καθυστέρηση μετά την συνοδεία συχνά, και ιδιαίτερα στην αρχή του έργου, στις θέσεις των μέτρων 1,3,4,6,7,8 και 9 (2003).

2.4.2. Ενότητα 1

Η πρώτη ενότητα ξεκινάει με τα πρώτα δύο μέτρα να παρουσιάζει τη συνοδεία. Στη συνέχεια εμφανίζεται η μελωδία στο 3ο μέτρο, με ένα τέταρτο παρεστιγμένο το οποίο γράφεται συχνά στο 2ο δέκατο έκτο του μέτρου (σαν μέρος συνοδείας). Αυτή η χρονική καθυστέρηση του φθόγγου υπογραμμίζεται, αφού ο φθόγγος αυτός θα έπρεπε να γράφεται στο πρώτο μέτρο, μαζί με τον φθόγγο φα, που αποτελεί τον πρώτο φθόγγο της συνοδείας στη θέση του μέτρου. Ο Liszt παρότι στον 5ο και 6ο χτύπο του μέτρου γράφει την μελωδία με ρυθμική ακρίβεια, όπως και στο αρχικό έργο, αποφεύγει να γράψει την μελωδία στην ακριβή ρυθμική θέση που ήταν γραμμένη εξαρχής. Ακολουθεί την ίδια μετατόπιση στο πρώτο χτύπο των μέτρων 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 17 και σε πολλά ακόμα σημεία μέσα στο έργο. Τέλος μία αλλαγή ακόμα, η οποία όμως συνεχίζει να παραμένει αρκετά ήπια για τα πρώτα 21 μέτρα είναι, η αλλαγή ενός φθόγγου από την συνοδεία, όπως στα μέτρα 8 και 9 στο δεύτερο δέκατο έκτο του πρώτου χτύπου. Σε αυτά τα μέτρα όπως προαναφέρθηκε η μελωδία τοποθετείται στο 2ο δέκατο έκτο του 1ου χτύπου του μέτρου και τυχαίνει να μην συμβαδίζει με την αρχική συνοδεία. Γι αυτόν τον λόγο η συνοδεία αντικαθίσταται με την μελωδία, χωρίς όμως να προκαλεί ιδιαίτερη αλλαγή ακουστικά στο έργο.

Nicht zu geschwind. (♩=72) Op. 2.

sempre legato Mei - ne Ruh ist

pp.

sempre staccato

Εικόνα 2.1. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 1-3

Non troppo Allegro Mei - ne Ruh ist

legato un poco marcato il canto

pp.

sempre staccato

Εικόνα 2.2. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 1-3

fin - de sie nim - mer und

Εικόνα 2.3. Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 8-9



Εικόνα 2.4. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 8-9

Παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις γενικά τα πρώτα 21 μέτρα παραμένουν σε μεγάλο ποσοστό πιστά στη αρχική έκδοση του έργου. Οι δραστικότερες αλλαγές ξεκινούν από τον τελευταίο χτύπο του μέτρου 21, όπου η μελωδία επαναλαμβανόμενα διπλασιάζεται μία οκτάβα κάτω από την κανονική της έκταση. Αυτός ο διπλασιασμός παρατηρείται μέχρι και το μέτρο 27. Κατά την διάρκεια των μέτρων 22 έως 27 και παράλληλα με την μελωδία η οποία εκτελείται σε οκτάβες, προστίθεται μία εσωτερική φωνή η οποία ενισχύει την προϋπάρχουσα εσωτερική φωνή. Αυτές οι δύο φωνές εξυπηρετούν το κομμάτι της συνοδείας των δεκάτων έκτων. Η αρχική εσωτερική φωνή εκτελείται πλέον από το αριστερό χέρι του πιανίστα, στην ίδια έκταση που εκτελείται και στο αρχικό έργο, αλλά και χαμηλότερα από τη νέα εσωτερική φωνή που εκτελείται από το δεξί χέρι του πιανίστα. Όλες αυτές οι προσθήκες οδηγούν στο μέτρο 28 όπου γίνεται και η δραστικότερη αλλαγή. Το μέτρο 28 παρ' ότι διατηρεί ίδιο το συγχορδιακό υλικό, αλλάζει το ρυθμομελωδικό μοτίβο της συνοδείας. Παρόλο που ο συνθέτης διατηρεί ίδια τα δέκατα έκτα τα οποία δεν σταματούν μέχρι στιγμής στο κομμάτι τότε, αλλάζει το κυκλικό μοτίβο που χαρακτηρίζει τη *moto perpetuo* κίνηση της εσωτερικής φωνής του αριστερού χεριού και αντί αυτού αρπίζει με κατιόντα διαστήματα και στη συνέχεια με ανιόντα τη συγχορδία που στηρίζει αρμονικά το μέτρο. Η δεύτερη και επιπρόσθετη εσωτερική φωνή εκτελεί δέκατα έκτα, που θυμίζουν ελαφρώς την *moto perpetuo* κίνηση στους τρεις πρώτους χτύπους και στην συνέχεια δέκατα έκτα που υποστηρίζουν αρμονικά το μέτρο. Στα μέτρα 29 και 30 με αργούς ρυθμούς το έργο φαίνεται σαν να επανεκκινείται και επιστρέφει στην αρχική του μορφή που είναι πιστή στο αρχικό έργο. Στο μέτρο 29 ο Liszt επαναφέρει το ρυθμομελωδικό μοτίβο αυτούσιο με την *moto perpetuo* κίνηση. Ήδη από το μέτρο 28 η μελωδία έχει σταματήσει να εκτελείται διπλασιασμένη στην οκτάβα και με αυτόν τον τρόπο συνεχίζει στο μέτρο 29. Τέλος σε αυτό το απόσπασμα το μπάσο έχει μικρές αλλαγές. Το μπάσο κρατάει ίδιες τους φθόγγους ή στην ίδια έκταση ή σπανιότερα ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας οκτάβα. Οι αλλαγές που υπάρχουν έρχονται στο μέτρο 21, όπου το πρώτο όγδοο στην έκταση του τενόρου από το μοτίβο που διατρέχει όλο το έργο δεν εμφανίζεται. Η συγκεκριμένη παράλειψη εύκολα αιτιολογείται και μπορεί να έχει γραφεί με

αυτόν τον τρόπο ώστε να είναι το έργο ευκολότερο να εκτελεστεί από τον πιανίστα, αφού η πρόσθεση της δεύτερης εσωτερικής φωνής δυσκολεύει την εκτέλεση του συγκεκριμένου ογδού. Επιπλέον το συγκεκριμένο όγδοο είναι διπλασιασμός του μπάσο συνεπώς δεν γίνεται αντιληπτή η απουσία του. Το μπάσο στα μέτρα αυτά εκτελείται αρπισματικά με μικρή χρονική καθυστέρηση στον πρώτο παλμό. Αυτό συμβαίνει γιατί ο Liszt και πάλι προσπάθησε να διατηρήσει την αρχική έκταση της φωνής του μπάσο, όσο το δυνατόν περισσότερο. Λόγω αυτού είναι αδύνατον να εκτελεστεί ταυτόχρονα με την εσωτερική φωνή του αριστερού χεριού, αφού η απόσταση είναι αγεφύρωτη για ένα χέρι. Στο μέτρο 28 το μπάσο μεταφέρεται μία οκτάβα πάνω από την αρχική έκταση και παραλείπεται ολοκληρω το μοτίβο στην έκταση του τενόρου. Στο μέτρο 29 το μπάσο κατά παρέκκλιση, εκτελείται επίσης μία οκτάβα πάνω από την έκταση που ήταν αρχικά γραμμένο, με προστιθέμενη μία τρίτη (φα και λα) στην έκταση του τενόρου. Ο συνθέτης μεταφέρει το μοτίβο ογδών που εκτελείται κανονικά στην έκταση του τενόρου στο μπάσο. Η εσωτερική φωνή δεν είναι πλέον διπλασιασμένη και αναπαράγει τα δέκατα έκτα της αρχικής σύνθεσης, χωρίς καμία αλλαγή όπως και η μελωδία επανέρχεται στην αρχική της έκταση και δεν είναι διπλασιασμένη. Το μέτρο 30 πλέον είναι ίδιο και στα δύο έργα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μία αίσθηση επαναφοράς. Η μικρή παρέκκλιση που γίνεται είναι στο μέτρο 31, όπου ο συνθέτης προσθέτει ένα μέτρο μιμούμενος την αρχή της σύνθεσης του Schubert. Σαν πρακτική ήταν κάτι που ακολουθούνταν από πολλούς τραγουδιστές σε συναυλίες και ίσως προστέθηκε ως κοινή πρακτική (Madsen, 2003).

mir ————— ver - gällt, mein ar - — - mer Kopf ————— ist
cresc. agitato

mir ————— ver - rückt, mein ar - — - mer
f

Sinn ————— ist mir ————— zer - stückt.
cresc. *decresc.* *smorz.*

Mei - ne Ruh ————— ist hin, ————— mein
un poco marcato il canto

Εικόνα 2.5. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 20 - 34

mir ver-gällt. Mein ar-mer Kopf ist

mir ver-rückt, mein ar-mer Sinn ist

mir zer-stückt. Mei-ne

Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich

Εικόνα 2.6. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 20-35

2.4.3. Ενότητα 2

Η δεύτερη ενότητα σηματοδοτείται με την αίσθηση της επαναφοράς στα πρώτα μέτρα του έργου. Τα δύο έργα έρχονται σε επανεκκίνηση στο μέτρο 31 για τον Liszt και 30 για το Schubert με την αρχική μελωδία να επαναφέρεται. Ο Liszt κρατάει το έργο πανομοιότυπο με την αρχή, και τα μέτρα 21 έως και

42 είναι όμοια με τα μέτρα 3 έως και 12. Ο συνθέτης παρόλα αυτά στο μέτρο 43 διακριτικά τροποποιεί το έργο, και παρότι το αρχικό έργο αντίστοιχα επανεκκινεί την αρχική μελωδία που παρουσιάζεται στο μέτρο 2, ο Liszt κάνει σύμπτυξη της αρχικής μελωδίας. Αυτή η μικρή σύμπτυξη δημιουργεί μία αίσθηση επίσπευσης.



Εικόνα 2.7. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade Μέτρα 31-34



Εικόνα 2.8. και 2.9 Schubert Gretchen am Spinnrade Μέτρα 30-33

Από το μέτρο 43 και μέχρι το μέτρο 50 το έργο συνεχίζει να είναι πιστό στην αρχική σύνθεση. Το φθογγικό υλικό δεν παρεκκλίνει του κανονικού με εξαίρεση το μπάσο και πάλι. Μέχρι και το μέτρο 50 το μπάσο εκτελείται είτε αρπισματικά (μέτρα 45 και 49), είτε με πρόσθετο διπλασιασμό στην οκτάβα, που και πάλι εκτελείται “σπαστά”. Αυτές οι αλλαγές δεν είναι ουσιαστικές παρόλα αυτά, προσδίδουν μία αίσθηση επείγοντος και δημιουργούν κίνηση στο έργο. Από το μέτρο 51 ο συνθέτης προσθέτει και πάλι δεύτερη εσωτερική φωνή στο αριστερό χέρι του πιανίστα και σε έκταση τενόρου. Με αυτή τη πρόσθεση παρεμποδίζεται και πάλι το μοτίβο των ογδόων που αντικαθίστανται από αυτήν. Αυτή τη φορά η εσωτερική φωνή παραμένει μέχρι και το μέτρο 65. Η μελωδία όπως πάντα εμφανίζεται στην αρχική της έκταση με το μέτρο 63 να την διπλασιάζει σε οκτάβα και να επανέρχεται σχεδόν αμέσως. Η μοναδική αλλαγή είναι στο μέτρο 56 όπου παραλείπεται ο φθόγγος σι στον τελευταίο χρόνο. Τέλος τα μέτρα 66 έως και 68 ο Liszt ακολουθεί το αρχικό έργο και η μουσική έρχεται σε απότομη επιβράδυνση μετά από

κρατημένες συγχορδίες και μία κορώνα, που σταματούν την μόνιμη κίνησή της. Μεταγραφή και αρχική σύνθεση συγχρονίζονται στα μέτρα 69 μέχρι και 72 όπου το κείμενο είναι όμοιο και στις δύο συνθέσεις.

2.4.3. Ενότητα 3

Η τρίτη ενότητα εκκινείται στο μέτρο 73 όπου επανέρχεται το αρχικό θέμα της σύνθεσης με τα ίδια μοτίβα και αυτό ακολουθεί πιστά την αρχή του έργου μέχρι και το μέτρο 84. Ο Liszt συνθέτει και προσαρμόζει το αρχική μελωδία ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που διαχειρίστηκε το έργο στα μέτρα 2 έως και 12. Στο μέτρο 85 τα δύο έργα ξεκινούν να παρεκκλίνουν και πάλι. Για τα επόμενα εννέα μέτρα ο συνθέτης διπλασιάζει το μπάσο μία οκτάβα κάτω και το συνθέτει να εκτελείται αρπισματικά. Στο μέτρο 86 πλέον οι κρατημένοι φθόγγοι δεν εκφράζουν αρμονικά το μπάσο, καθόλη τη διάρκεια του μέτρου. Αρχικά οι κρατημένοι φθόγγοι μεταφέρονται σε έκταση τενόρου και αλλάζουν και πλήρως στα μέτρα 87, 89, 91. Οι αρπισματικοί φθόγγοι παίρνουν τη θέση του αρχικού μπάσου. Οι κρατημένοι φθόγγοι εξυπηρετούν αρμονικά τον ίδιο σκοπό όπως και στο αρχικό έργο. Παρόλα αυτά οι συγκεκριμένοι φθόγγοι είναι στην έκταση τενόρου, και διαφορετικοί από το αρχικό μουσικό κείμενο. Στη τρίτη ενότητα τα υπόλοιπα μέτρα έχουν πάλι κρατημένους φθόγγους στην έκταση του τενόρου αλλά διπλασιάζουν σίγουρα και το μπάσο το οποίο έχει προηγηθεί. Το αρμονικό όπως και το μελωδικό περιεχόμενο δεν αλλάζει. Η εξαίρεση εδώ είναι μία παύση ογδόου στον 6ο χτύπο του μέτρου 87 και η μεγαλύτερη αλλαγή είναι το μοτίβο των ογδών στην έκταση του τενόρου. Το συγκεκριμένο μοτίβο έχει γραφτεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλεί μία σταδιακή κλιμάκωση.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως αρμονικά ο Liszt δεν παρεκκλίνει καθόλου. Παρόλα αυτά προστίθενται φθόγγοι στο μοτίβο των ογδών που χρησιμοποιείται κατά κόρον στην έκταση του τενόρου συνεπώς μετατρέπεται σε συγχορδία. Επιπλέον για τα μέτρα 86 έως και 93 ο 3ος και ο 4ος χτύπος εκτελούνται μία ή και δύο οκτάβες πάνω, στην έκταση της σοπράνο, υπερβαίνοντας τη μελωδία. Στη συνέχεια το μοτίβο για τον τελευταίο χτύπο κάθε μέτρου αυτής της ενότητας, επανέρχεται ακριβώς με το ίδιο φθογγικό υλικό στην ίδια έκταση του αρχικού έργου. Όλες αυτές οι αλλαγές οδηγούν στο μέτρο 92 όπου προστίθεται η μελωδία και πάλι διπλασιασμένη μία οκτάβα κάτω. Αυτή η πύκνωση οδηγεί πλέον και στο πιο δραστικά αλλαγμένο κομμάτι του έργου που είναι τα μέτρα 93 έως και 113. Σε αυτά τα μέτρα ο Liszt επενδύει και επεξεργάζεται πολύ πιο έντονα το υλικό που υπάρχει. Ο συνθέτης διατηρεί το φθογγικό υλικό σε μπάσο και μελωδία η οποία εκτελείται στην σοπράνο, παρόλα αυτά αλλάζει δραστικά την εμφάνισή τους. Η μελωδία ξαναπαρουσιάζεται για τελευταία φορά διπλασιασμένη στη κάτω οκτάβα

στην έκταση της σοπράνο. Εξαίρεση αποτελεί το μέτρο 99 στο οποίο αλλάζει έναν φθόγγο της μελωδίας στον πρώτο χτύπο. Επιπρόσθετα κάποιοι φθόγγοι παραλείπονται (π.χ. μέτρο 99 τρίτος χτύπος). Στον πρώτο χτύπο κάθε μέτρου η μελωδία, μετατρέπεται σε συγχορδία, συμπεριλαμβάνοντας φθόγγους οι οποίοι στηρίζουν αρμονικά κάθε μέτρο. Εξαίρεση αποτελούν τα μέτρα 94, 103, 107 και 111 στα οποία υπάρχει συγχορδία στον πρώτο αλλά και στον τέταρτο χτύπο του κάθε μέτρου. Επιπλέον η μελωδία διανθίζεται περαιτέρω, αφού οπουδήποτε δεν σχηματίζει συγχορδία και είναι σε μορφή οκτάβας στο επόμενο ακριβώς δέκατο έκτο αυτή εμπλουτίζεται. Προστίθενται συνήθως δύο φθόγγοι σε διάστημα τρίτης και άλλες φορές ένας φθόγγος, δημιουργώντας την αίσθηση συγχορδίας η οποία εκτελείται ετεροχρονισμένα. Στην ίδια ενότητα η συνοδεία των δεκάτων έκτων διπλασιάζεται και πάλι. Η αρχική συνοδεία εκτελείται στη μεταγραφή του Liszt στο δεξί χέρι και στην έκταση της άλτο. Ο διπλασιασμός της βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιανίστα και σε έκταση τενόρου.

Σε κάθε μέτρο σε αυτή την ενότητα παραλείπεται το πρώτο δέκατο έκτο της συνοδείας, αφού είναι αδύνατο πιανιστικά να εκτελεστεί λόγω της μελωδίας που εκτελείται συγχορδιακά σε άλλη θέση. Σε κάθε αρχή μέτρου αυτής της ενότητας και ιδίως στους τρεις πρώτους χτύπους, η συνοδεία του έργου είναι όμοια με την συνοδεία της αρχικής σύνθεσης του Schubert. Κατά την διάρκεια των τελευταίων τριών χτύπων παρόλα αυτά αλλάζει δραματικά, αφού εμπλέκεται με τη μελωδία, προσθέτοντας διαστήματα που μοιάζουν να συμπληρώνουν συγχορδίες που εκτελούνται “σπαστά” όπως προειπώθηκε. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αλλάζει δραστικά η συνοδεία σε αυτά τα μέρη του κειμένου. Η συνοδεία που διπλασιάζεται μοιάζει να έχει μιμητικό χαρακτήρα με την αρχική, αφού στους πρώτους τρεις χτύπους του μέτρου λειτουργεί όπως και η αρχική συνοδεία με παράλληλη κίνηση. Στους τελευταίους δύο ή και τρεις χτύπους συχνά μιμείται το δεξί χέρι που εμπλέκει τις οκτάβες της μελωδίας με τα διαστήματα που ερμηνεύονται ως σπασμένες συγχορδίες. Παράλληλα σε αντίθεση με το αρχικό έργο, το ρυθμικό μοτίβο ογδών του τενόρου παύει, και εμφανίζεται ανά τακτά διαστήματα. Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται στα μέτρα 95, 97, 99, 101 έως και 102, 104 έως και 106 και τέλος στα μέτρα 109 έως και 110. Τέλος το μπάσο καθόλη την διάρκεια αυτής της ενότητας χάνει την διάρκεια του και αντί για μισό παρεστιγμένο πλέον οι φθόγγοι που το υποστηρίζουν είναι τέταρτα. Παρόλες τις αλλαγές, ο χαμηλότερος φθόγγος πάντα είναι ίδιος με αυτόν του αρχικού κειμένου, μεταφερόμενος μία οκτάβα κάτω από την αρχική έκταση. Συνεπώς η αρμονική υποστήριξη παραμένει ίδια για το έργο. Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί και το πιο δραστικά αλλαγμένο για ολόκληρο το έργο.

2.4.4. Ενότητα 4

Η ενότητα που έπεται επαναφέρει το έργο στην αρχική ροή του, αφού είναι η τελευταία επανεμφάνιση της αρχικής μελωδίας του έργου. Τα μέτρα 113 και 114 είναι όμοια με του αρχικού έργου και δεν συμβαίνει καμιά παραμόρφωση. Αποτελούν μία μικρή γέφυρα μεταξύ της προηγούμενης κορύφωσης και της επανεμφάνισης της γνωστής μελωδίας του έργου. Έτσι επανεκκινούν τη μουσική επαναφέροντας την στα πρότερα επίπεδα έντασης και δραματικότητας. Τα μέτρα 115 έως και 120 αποτελούν επανάληψη των μέτρων 2 έως και 6 χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές. Οι αποκλίσεις που έκανε ο συνθέτης όπως και στην αρχή του κομματιού είναι ελάχιστες. Τελειώνοντας τα τελευταία δύο μέτρα είναι όμοια με το αρχικό έργο, κλείνοντας με μία τρίφωνη συγχορδία με κορώνα.

2.4.5. Άρθρωση

Τέλος η παρούσα διπλωματική παρότι επικεντρώνεται στη σύγκριση φθογγικού υλικού αναφέρεται και στην άρθρωση. Ο Liszt διατηρεί την άρθρωση του αρχικού έργου με ελάχιστες εξαιρέσεις. Σποραδικά επιλέγει συγκεκριμένους φθόγγους της μελωδίας και τους τονίζει με την ένδειξη τενούτο ή μαρκάτο. Ο φθόγγος λα τονίζεται με την ένδειξη μαρκάτο στο τρίτο μέτρο και πρώτο χτύπο του μέτρου, αλλά και κάθε φορά που επαναλαμβάνεται το συγκεκριμένο μοτίβο με τους συγκεκριμένους στίχους στο έργο. Η ένδειξη μαρκάτο τονίζει τον φθόγγο φα του πρώτου χτύπου στο μέτρο 10. Ένδειξη μαρκάτο συναντάμε αρκετές φορές εντός κειμένου στους πρώτους χτύπους των μέτρων 28, 40, 81, 91, 94, 96, 98, 107 αλλά και στα μέτρα 64 και 65 που τονίζεται ο πρώτος και δεύτερος χτύπος και μόνον ο δεύτερος αντίστοιχα.

2.5. Ερμηνεία

Ως προς το υπό II) ερευνητικό άξονα που αφορά την προσπάθεια να ερμηνευθούν οι διαφοροποιήσεις από τον Liszt στο φθογγικό υλικό της αυθεντικής σύνθεσης, προκύπτουν τα εξής στοιχεία:

1. Οι χρονικές μετατοπίσεις μελωδίας μπάσου ή άλλων μερών του έργου, καθώς και σμίκρυνση ή μεγέθυνση ή παράλειψη φθόγγων είναι αποτέλεσμα αναγκαστικών αλλαγών για να εξυπηρετήσουν τη γραφή για το όργανο.

2. Οι αλλαγές σε εκτάσεις φθόγγων ή θέσεις συγχορδιών και πάλι γίνονται για να εξυπηρετούν την πιανιστική γραφή.
3. Οι τονισμοί προστίθενται με δύο τρόπους για να ενισχυθεί συνήθως το μουσικό κείμενο το οποίο λόγω της διαφορετικής φύσης του οργάνου που το εκτελεί ίσως ο συνθέτης ένιωσε πως δεν προσφέρει την ίδια δραματικότητα με την φωνή που τραγουδάει το κείμενο. Τα δύο είδη τονισμών είναι:
 1. με άρθρωση προσωδίας
 2. με ενίσχυση του φθογγικού υλικού

Σημαντική είναι η πρώτη χρονική μετατόπιση που εμφανίζεται στο μέτρο 3 (Βλ. Εικόνα 3.1. και 3.2.). Συνεχίζει να επανεμφανίζεται ανά τακτά διαστήματα μόνον στα σημεία όπου φθόγγοι της μελωδίας συγκρούονται με το φθογγικό υλικό της συνοδείας. Αυτή η μέθοδος επαναλαμβάνεται σταθερά στα μέτρα όπου ο φθόγγος της μελωδίας συμπίπτει με το δεύτερο δέκατο έκτο της συνοδείας. Ο Liszt στη προσπάθεια του να μείνει όσο πιο πιστός γίνεται στο αρχικό κείμενο, αναγκάστηκε να θυσιάσει την ρυθμική ακεραιότητα του έργου. Σε διαφορετική περίπτωση ο φθόγγος λα θα έπρεπε να επαναλαμβάνεται δύο φορές, με διαφορά δεκάτου έκτου και στην ταχύτητα του έργου θα ήταν αδύνατο να επαναληφθεί με τρόπο που δε θα διακινδύνευε την ακεραιότητα της μελωδίας. Ακόμα μία αλλαγή αφορά στο μέτρο 56 όπου παραλείπεται ο φθόγγος σι στον τελευταίο χρόνο. Η συγκεκριμένη παράλειψη ίσως εξυπηρετεί την πιανιστική γραφή, αφού επαναλαμβάνεται ένα δέκατο έκτο νωρίτερα σε εσωτερική φωνή και αμέσως μετά σε επόμενο όγδοο από την μελωδία ξανά. Τα μέτρα 66 και 68 τα οποία περιέχουν συγχορδιακό υλικό επίσης αλλάζουν. Ο Liszt αλλάζει τις θέσεις των συγχορδιών για να εξυπηρετήσει και πάλι την γραφή για το όργανο και προσθέτει φθόγγους σε αυτές για να προσδώσει ένταση και δραματικότητα, κάτι που θα έκανε και η φωνή αντίστοιχα με κρατημένο φθόγγο σε κορώνα. Αυτή η αλλαγή εξυπηρετεί τον χαρακτήρα του έργου και όχι την αυθεντικότητα στο φθογγικό υλικό.

Mun - - des Lã - cheln, seiner Au - - gen Ge - walt, und
cresc. *poco a poco* *ed agitato*

Εικόνα 2.10. Schubert/Liszt Gretchen am Spinnrade μέτρα 55-58

The image shows a musical score for Schubert's 'Gretchen am Spinnrade' measures 56-59. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Lä - cheln, sei-ner Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. The lyrics for the piano part are: 'scen - - do - - - poco - - - a - - - poco'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Εικόνα 2.11. Schubert Gretchen am Spinnrade μέτρα 56-59

Μέσω των διπλασιασμών του μπάσου στην οκτάβα στο μέτρο 85 και για εννέα ακόμα μέτρα, προσπαθεί να γεφυρώσει το διαφορετικό φθογγικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε από το αρχικό έργο. Στη συνέχεια τα μέτρα 103, 107 και 111 επιλέγει ο Liszt να τονιστούν παραπάνω. Είναι τα μοναδικά μέτρα της οπύ η μελωδία μεταγράφεται δύο φορές, σε ένα μέτρο με συγχορδία. Ίσως γιατί η λέξη που μελοποιείται σε αυτές τις δύο συγχορδίες του πρώτου και τέταρτου χτύπου είναι το Küssen, küssen (φιλί, φιλώ). Αυτή η λέξη φαίνεται να είναι σημείο κορύφωσης για το έργο. Σε προηγούμενη ενότητα του έργου κατέληξε σε μία κορώνα, με κρατημένους φθόγγους και είναι εύλογη η ιδιαίτερη μεταχείρισή της (μέτρο 68 Und ach sein Kuß!). Η συγκεκριμένη λέξη φαίνεται να οριοθετεί ενότητες καθώς και να προσδίδει κλιμάκωση και δραματικότητα σε όλο το έργο. Σαν δομικό υλικό ο Schubert την εκμεταλλεύτηκε. Πιθανόν ο Liszt να καταβάλλει προσπάθεια ώστε να κάνει το ίδιο. Τέλος η ενότητα όπου το μπάσο χάνει την διάρκεια του είναι τα μέτρα 94 έως και 113. Αυτό συμβαίνει γιατί το αριστερό χέρι του πιανίστα πρέπει να εκτελέσει την συνοδεία στην έκταση του τενόρου και δεν υπάρχει επιλογή να γεφυρωθεί τέτοια απόσταση.

3. Συμπεράσματα και προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Από την αναλυτική παρουσίαση των ερευνητικών ζητημάτων και την ανάλυση των στοιχείων που τα αποσαφήνισαν, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

1. Από τη συνθετική παρέμβαση του Λιστ στο αυθεντικό *Lied Gretchen am Spinnrade* του Schubert, προκύπτει ότι, το φθογγικό υλικό δεν είναι ακριβές και οι παρεμβάσεις είναι εκτενέστερες από αυτές που θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν ως αυστηρή μεταγραφή του έργου. Το έργο τυπικά συγκεντρώνει τα περισσότερα δομικά, μορφολογικά, υφολογικά και στιλιστικά στοιχεία που το καθιστούν μια διασκευή
2. Οι διαφοροποιήσεις του συνθέτη σίγουρα έχουν βάσιμες αιτίες να γίνουν αφού αν το φθογγικό υλικό παραφραζόταν με ακρίβεια πιθανόν ο χαρακτήρας του έργου να μη μπορούσε να εκφραστεί με σαφήνεια

Η εκτενής σύγκριση που έγινε μεταξύ των δύο έργων, υπογραμμίζει την προσπάθεια του Liszt να παραμείνει πιστός στο αρχικό μουσικοποιητικό κείμενο. Η έρευνα υπογράμμισε τα δομικά στοιχεία του έργου. Αυτές οι παρατηρήσεις αποτελούν χρήσιμο εργαλείο για την δομική ανάλυση του έργου, αφού υπογραμμίζουν το γεγονός πως ο Schubert, είχε δομική σκέψη και αντλούσε ήδη υπάρχον υλικό. Μέσω αυτών των παρατηρήσεων ζωγραφίζεται εικόνα για την συνθετική δομή που ακολούθησε ο συνθέτης. Παράλληλα υπογραμμίζονται τα συγκεκριμένα δομικά στοιχεία. Βάση αυτών και της σύγκρισης των έργων εντοπίζεται και η σημασία που τους δόθηκε από τον Franz Liszt.

Το έργο χωρίζεται σε 4 διακριτές ενότητες. Αυτές οι ενότητες οριοθετούνται από την επανεκκίνηση της αρχικά παρουσιαζόμενης μελωδίας, μαζί με τους στίχους που την ακολουθούν. Ο Schubert δημιούργησε μία εκπληκτική μηχανική στο έργο, το οποίο ξεκινάει με τους στίχους που τοποθετούν τη Gretchen στο παρόν “Meine Ruh ist hin” και όσο η μουσική συνεχίζει την πορεία της, η Gretchen απομακρύνεται από τη πραγματικότητα και βρίσκεται σε μία κατάσταση αναπόλησης “Und seiner Rede Zauberfluss, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuss.” (Gibbs, 1997). Όσο η σκέψη της πορεύεται με την μνήμη της σε παρελθοντικό χρόνο, τόσο η μουσική ξεφεύγει από την ροή της και ο χαρακτήρας της γίνεται πιο δραματικός, μέχρι τη στιγμή που σταματάει και επαναφέρεται και πάλι στο επίπονο παρόν της. Αυτή η παύση συμβαίνει τρεις φορές στο έργο και κάθε φορά γίνεται και με όλο πιο δραματικό τρόπο. Σταθερά η επαναφορά (Gibbs, 1997) έρχεται με τον στίχο “Meine Ruh ist hin”. Ο τρόπος δομής του έργου λοιπόν είναι να παραθέτει την αρχική μελωδία, που είναι πάντα ίδια αυτούσια

και συνδεδεμένη με τον στίχο “Meine Ruh ist hin”. Οι ενότητες οριοθετούνται συνήθως με μία κάποιου είδους παύσης της μουσικής. Στην πρώτη ενότητα η μελωδία σταματάει και επανέρχεται η γέφυρα. Στη δεύτερη ενότητα έρχεται κορώνα, που σταματάει την ροή της μουσικής και η τρίτη ενότητα μιμείται την πρώτη, με την μελωδία να παύει και να ενώνεται με την επόμενη ενότητα με μία γέφυρα. Τέλος η τέταρτη ενότητα εκκινείται και σταματάει με την παρουσίαση της μελωδίας και του στίχου που την εκκινεί. Αυτές οι συνθετικές πράξεις του Schubert που στόχο έχουν να υπογραμμίσουν τους στίχους μέσω της δομής δεν ήταν απαραίτητες από τον Liszt αφού δομικά, παρότι δεν άλλαξε το κομμάτι, οι περισσότερες προσθήκες φθογγικού υλικού γίνονται στα τέλη κάθε ενότητας, εκεί που ο δραματικός χαρακτήρα του έργου τονίζεται παραπάνω μέσα από στίχους. Υπάρχει συνέπεια ως προς το αρχικό κείμενο η οποία παρότι δεν εκφράζει τον όρο μεταγραφή όπως είναι ορισμένος από την παραπάνω βιβλιογραφία δείχνει την προσέγγιση του Liszt να είναι πιστή στην έκφραση του αρχικού κειμένου. Ο συνθέτης εμπλουτίζει το έργο πολλές φορές με το δικό του συνθετικό χαρακτήρα δημιουργώντας εντάσεις μη χαρακτηριστικές για το *Lied* σαν είδος. Προσθέσεις όπως οι οκτάβες και οι συγχορδίες που δημιουργούν ένταση σε στρατηγικά σημεία του έργου ή και περίπλοκα δεξιοτεχνικά σημεία θυμίζουν την συνθετική συμβολή του Franz Liszt στο έργο και το καθιστούν ως διασκευή και όχι ως μεταγραφή. Παρόλα αυτά ο συνθέτης ακόμα και μέσα από τις προσθήκες του στη μεταγραφή γενικά προσπάθησε να παραμείνει πιστός στον χαρακτήρα του έργου. Επιπλέον τα συμπεράσματα επιβεβαιώνονται από τη βιβλιογραφία. Ο Liszt επέλεξε να κρατήσει ακέραιο το έργο στο μεγαλύτερο μέρος του. Μεγάλο ποσοστό από τις αλλαγές που έγιναν ήταν οι αναγκαίες για να μπορέσει να εξυπηρετήσει την πιανιστική γραφή. Εκτός από την αναγκαιότητα ενός κειμένου το οποίο θα ήταν γραμμένο κατάλληλα για το όργανο, η αλλαγή της εκτέλεσης από φωνή και πιάνο, σε πιάνο σόλο είχε κόστος στην διατήρηση του αρχικού κειμένου. Κάποιες αλλαγές για να εξυπηρετήσουν τα παραπάνω συμφέροντα είναι, ο διπλασιασμός της μελωδίας μία οκτάβα κάτω από την αρχική έκτασή της. Αυτή η διακριτική προσθήκη στην μελωδία ερμηνεύεται από τον Madsen (2003) ως μία προσπάθεια μίμησης της δραματικότητας και λειτουργίας την ανθρώπινης φωνής. Αυτός είναι και ο λόγος που η συγκεκριμένη προσθήκη συμβαίνει συνήθως σε σημεία κορύφωσης του έργου. Επιπλέον συχνά ο συνθέτης επεξεργάζεται και πυκνώνει την γραφή του έργου. Αυτές οι αλλαγές χρησιμεύουν στην κορύφωση και στην απόδοση του χαρακτήρα του έργου του Schubert (Madsen, 2003). Οι παρεμβάσεις του παρότι θυμίζουν τα δεξιοτεχνικά έργα του συμβαίνουν σε καίρια σημεία, είναι δομημένες με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να ερμηνευτούν ως ενίσχυση του έργου για την γεφύρωση της απώλειας της φωνής και του στίχου και όχι ως παρεμβάσεις που μπορούν

να χαρακτηρίσουν το έργο, ως ολική επανασύνθεση του αρχικού με αποτέλεσμα μία καινούργια σύνθεση που αντλεί έμπνευση από το έργο του Schubert.

Ο Schubert δίνει μεγάλη σημασία στο κείμενο, και με αυτό δομεί το έργο με μεγάλη ευφυΐα. Επιπλέον υποστηρίζεται πως νοηματικά οι πρώτοι στίχοι θα έπρεπε να έχουν τονισμούς στις λέξεις *hin* και *schwer* (έφυγε και βαριά) (Gibbs, 1997). Ο Schubert παρόλα αυτά επέλεξε να τονίσει τις λέξεις *Ruh* και *Herz*. Αυτό το γεγονός υπογραμμίζεται από το ότι ο Liszt επέλεξε να γράψει τον φθόγγο της μελωδίας (λα) που αντιστοιχεί στην λέξη *Ruh* με ένδειξη *tenuto*. Ο Gibbs αναφέρει πως το φωνήεν του *Ruh* είναι πιο εύηχο από το φωνήεν του *hin* μουσικά. Συνεπώς ο συνθέτης έδωσε προτεραιότητα στη μουσική και την προσωδία, συγκριτικά με το κείμενο (Gibbs, 1997). Αυτό παρόλα αυτά συνέβη μικροδομικά στη δόμηση της μελωδίας συναρτήσσει του κειμένου. Ακόμα λοιπόν και η ελάχιστες αλλαγές στην προσωδιακή άρθρωση του πιάνου παραπέμπουν στο αρχικό έργο και δεν αποτελούν ανεξάρτητη έμπνευση του Liszt.

Όσον αφορά την μακροδομή, όπως προειπώθηκε ολόκληρη η αρχιτεκτονική και δομή του έργου βασίστηκε στις στροφές του ποιήματος του Goethe. Συνέπεια των παραπάνω είναι πως και το μουσικό κείμενο της μεταγραφής, ακολουθεί την προσωδία του αρχικού έργου. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να εξηγήσουμε την μετατόπιση της μελωδίας στο δεύτερο δέκατο έκτο του μέτρου, σε συγκεκριμένα σημεία του έργου. Ο συνθέτης με αυτόν τον τρόπο επεδίωκε την πιστότητα στο αρχικό έργο με προτεραιότητα την μελωδική ακεραιότητα, ένδειξη κατά την οποία αναδεικνύεται η θέλησή του συνθέτη να προσεγγίσει το αρχικό έργο όχι με σκοπό να το παραφράσει.

Επιπλέον ο Liszt ακολουθεί σχεδόν την ίδια άρθρωση με τον αρχικό έργο. Με μικρές εξαιρέσεις όπως ο φθόγγος *la* στο τρίτο μέτρο του έργου, (και όπου επανεμφανίζεται σε ίδιο μοτίβο και κείμενο) ο οποίος υπογραμμίζεται με την ένδειξη *tenuto*. Ακόμα και αυτές οι προσθήκες έχουν χρησιμότητα. Όπως σχολιάστηκε παραπάνω η μουσική και η προσωδία στην μικροδομή του έργου είχαν μεγαλύτερη σημασία από το κείμενο του ποιήματος. Ο Liszt χωρίς τις εκφραστικές ικανότητες της φωνής και του κειμένου, χειρίζεται μία μελωδία η οποία χωρίς το κείμενο πλέον μένει ανυποστήρικτη. Καποιοι θα μπορούσε να επιχειρηματολογήσει υπέρ αυτών των προσθηκών από τον Liszt, αφού μπορούν να αιτιολογηθούν ως αντικατάσταση του κειμένου και των τεχνικών ικανοτήτων της φωνής, στοιχεία τα οποία το πιάνο δε μπορεί να μιμηθεί (π.χ. *crescendo* σε κρατημένους φθόγγους). Συνεπώς λόγω της διάρκειας των φθόγγων της μελωδίας και του διαφορετικού ηχοχρώματος της φωνής, ο συνθέτης

παρεμβαίνει στο μουσικό κείμενο για να αποδώσει ακριβώς, αυτά τα χαρακτηριστικά που θα ήταν απόντα, σε περίπτωση μιας αυστηρής μεταγραφής ως προς το φθογγικό υλικό του έργου.

Εν κατακλείδι ο Liszt επέλεξε να προσαρμόσει το έργο από φωνή και πιάνο σε σόλο πιάνο. Λόγω όλων των παραπάνω ενδείξεων, αντιλαμβανόμαστε πως ήταν επιλογή, να παραμείνει πιστός στο αρχικό μουσικοποιητικό κείμενο. Είτε οι παρεμβάσεις του συνθέτη θεωρηθούν εκτός χαρακτήρα, είτε όχι, σίγουρα το έργο προσεγγίστηκε με σκοπό να γίνει μεταγραφή και όχι παράφραση. Παρόλες τις ενδείξεις για το αντίθετο βιβλιογραφικά το έργο μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σαν διασκευή και όχι σαν μεταγραφή. Υπάγεται το έργο στην κατηγορία της διασκευής η οποία περικλείει όλες τις εκφάνσεις της επεξεργασίας μιας σύνθεσης. Μεγάλα τμήματα του έργου αποτελούν αυτούσια κομμάτια μεταγραφής παρόλα αυτά ο Liszt επέλεξε σε συγκεκριμένα σημεία να παρεμβάλει την συνθετική του προσωπικότητα και να υπερισχύσει το δικό του συνθετικό στυλ. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ένα έργο το οποίο περιέχει στοιχεία μεταγραφής και παράφρασης μαζί. Συμπερασματικά ο Liszt είχε την πρόθεση να παραμείνει πιστός και η επιθυμία του συνθέτη όπως εκφράστηκε και σε μαθητή του ήταν να εκτελείται πιστά η διασκευή σύμφωνα με το αρχικό έργο, όσον αφορά τον χαρακτήρα.

Λόγω των μη καθοριστικών αποτελεσμάτων και της αμφισημίας της παρέμβασης του Liszt η πρόταση για περαιτέρω έρευνα είναι απαραίτητη. Μία εκτενέστερη έρευνα σε παραφράσεις και μεταγραφές του Liszt, σίγουρα θα έδινε περισσότερα στοιχεία ώστε να χαρακτηριστεί το έργο με περισσότερη ασφάλεια. Μία τέτοια έρευνα θα μπορούσε να αντλήσει ασφαλέστερα συμπεράσματα αφενός για το είδος του έργου, (παράφραση, μεταγραφή, διασκευή) αφετέρου ώστε να βοηθήσουν στην εκτέλεση και ερμηνεία του έργου.

Παραπάνω παρατέθηκε απόσπασμα που αποκάλυπτε την συνάφεια προηγούμενων έργων του Schubert με το παρόν. Παρατηρείται συνάφεια υλικού μεταξύ των έργων του συνθέτη. Επιπλέον ζήτημα διερεύνησης θα μπορούσε να είναι η συνάφεια των έργων του Schubert, μεταξύ τους προκειμένου να εντοπιστούν κοινά στοιχεία και μοτίβα. Με αυτή τη δομική συνέχεια προτείνεται και ο συσχετισμός με την μελέτη των μεταγραφών τους από τον Liszt. Μέσω αυτού του συσχετισμού μπορεί να προκύψει αν αυτή η συνάφεια μεταξύ των έργων του Schubert έχει αντίκρισμα στα έργα του Liszt. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί αφενός να προσδιορισθεί αν αυτά τα στοιχεία είναι τα χαρακτηριστικά που ο Liszt ορίζει ως θεμελιώδη και τα ακολουθεί πιστά στις διασκευές του, άρα και ορίζουν την δομή και την συνθετική του σκέψη, αφετέρου μπορεί να δοθεί ορισμός του όρου μεταγραφή και διασκευή ώστε να προσεγγίζει περισσότερο την συνθετική σκέψη του Franz Liszt. Πιθανή θα ήταν και η εξαγωγή συμπερασμάτων για

τα στοιχεία που ο συνθέτης θεωρεί μεγάλης σημασίας και τα αφήνει αναλλοίωτα σε σύγκριση με τα στοιχεία που παραλείπει η αλλάζει. Τέλος η έρευνα ανέδειξε το πρόβλημα που δημιουργούν οι διαφορετικοί ορισμοί των εννοιών της παράφρασης, μεταγραφής και διασκευής. Η διερεύνηση και αποσαφήνιση των παραπάνω εννοιών, ώστε να αποτελούν όρους συμπεριληπτικούς και σαφείς αποτελεί πεδίο επιπλέον έρευνας.

Εκτός των δύο ερευνητικών αξόνων που χρησιμοποιήθηκαν, χρήσιμο είναι για έναν εκτελεστή να μη θεμελιώσει την εκτέλεση και ερμηνεία του έργου αποκλειστικά στο έργο του Liszt. Προτείνεται η έρευνα και ανάλυση και των δύο έργων ξεχωριστά και μαζί, καθώς και άλλων αναλυτικών πρακτικών, όπως αναφέρθηκαν παραπάνω στη πτυχιακή για μία εμπειριστατωμένη εκτέλεση του έργου. Το έργο μπορεί να προσεγγιστεί από εκτελεστές μέσα από την πολυεπίπεδη προσέγγιση είτε αναλύσεων του ίδιου του έργου είτε και πρότερων ερμηνειών. Η σύγκριση των δύο έργων συμβάλλει στην εκτέλεση και ερμηνεία της διασκευής αφού ο εκτελεστής αποκτά σφαιρική γνώση του έργου και του χαρακτήρα του.

Παράρτημα Α

Παρακάτω παρατίθενται στίχοι του *Lied Gretchen am Spinnrade* όπως και η μετάφραση τους.

Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde, ich finde sie nimmer Und nimmermehr.	Η ησυχία μου πάει, βαριά μου είναι η καρδιά, δεν την ξαναβρίσκω ποτέ, ποτέ μου πια.
Wo ich ihn nicht hab, Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.	Σαν δεν είναι μαζί μου, χάρος είναι η ζωή μου, όλη γύρω η πλάση σα να μου 'χει χολιάσει.
Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.	Το δόλιο μου κεφάλι σαν να είναι σαλεμένο, το δόλιο λογικό μου κατακομματιασμένο.
Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer,	Η ησυχία μου πάει, βαριά μου είναι η καρδιά,

<p>Ich finde, ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</p> <p>Nach ihm nur schau ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh ich Aus dem Haus.</p> <p>Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt,</p> <p>Und seiner Rede Zauberfluss, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuss.</p> <p>Meine Ruh ist hin,</p>	<p>δεν τη ξαναβρίσκω ποτέ, ποτέ μου πιά.</p> <p>Αυτόν στο παραθύρι να δω μονάχα βγαίνω, έξω στο δρόμο μόνο γι' αυτόν πηγαίνω.</p> <p>Το αγέρωχο του βήμα το ευγενικό κορμί, και το χαμόγελο του και της ματιάς η ορμή.</p> <p>Κι η μαγεμένη βρύση που τρέχει απ' τη μιλιά του κι όπως το 'χειρι σφίγγει και αχ, το φίλημα του.</p> <p>Η ησυχία μου πάει,</p>
--	--

<p>Mein Herz ist schwer, Ich finde, ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</p> <p>Mein Busen drängt Sich nach ihm hin. Auch dürft ich fassen Und halten ihn, Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Vergehen sollt!</p>	<p>βαριά μου είναι η καρδιά, δεν την ξαναβρίσκω ποτέ, ποτέ μου πιά.</p> <p>Το στήθος μου σε κείνον να ορμήσει λαχταρά, αχ να μπορούσα πάντα να τον κρατώ σφιχτά.</p> <p>Και όσο, όσο θέλω γλυκά να τον φιλώ, και μέσα στα φιλιά του να σβήσω, να χαθώ!</p>
--	--

Το *Lied* προσθέτει τις εξής στροφές

Ach, könnt ich ihn küssen,

So wie ich wollt,

An seinen Küssen

Vergehen sollt!

An seinen Küssen

Vergehen sollt!

Meine Ruh ist hin,

Mein Herz ist schwer.

Η οποίες είναι επανάληψη των

Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Vergehen sollt!	Και όσο, όσο θέλω γλυκά να τον φιλώ, και μέσα στα φιλιά του να σβήσω, να χαθώ!
Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer.	Η ησυχία μου πάει, βαριά μου είναι η καρδιά.

Μετάφραση: [\(Johann Wolfgang von Goethe, 2011\)](#)

Στίχοι: (Schubert, Franz, 1814)

Παράρτημα Β

Παρακάτω παρατίθενται οι παρτιτούρες του *Lied* Gretchen am Spinnrade του Franz Schubert (Schubert, Franz, 1814)

2.

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethes Faust.

Op. 2.

Nicht zu geschwind. (♩ = 72.)

sempre legato *pp* *sempre staccato*

Mei - ne Ruh - ist
hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich
fin - de sie nim - mer und nim - mer-mehr.
Wo ich ihn nicht hab, ist
mir das Grab, die gan - ze Welt ist

cresc. *decresc.* *mp* *mf*

mir ver-gällt. Mein ar-mer Kopf ist

mir ver-rückt, mein ar-mer Sinn ist

mir zer-stückt. Mei-ne

Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich

fin-de, ich fin-de sie nim-mer und nim-mer-

mehr. Nach ihm _____ nur

decresc. *pp*

schau ich zum Fen - - ster hin - aus, nach ihm _____ nur

geh ich aus _____ dem Haus. Sein ho - - her

pp

Gang, _____ sein' ed - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des

cre -

Lä - cheln, sei - ner Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner

scen - - do - - - poco - - - a - - - poco

Re - de Zau - - ber - fluß, sein

f *cresc.* *acceler.*

Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

ff *sf* *sf* *pp*

Mei - ne

sf *sf*

Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich

sf *sf*

fin - de, ich fin - de sie nim - mer und nim - mer -

cresc.

mehr. Mein Bu - - - sen

decresc. *p* *cresc.*

drängt sich nach ihm hin. Ach, dürft ich

poco *a poco* *e*

fas - sen und hal - - - ten ihn! und küs - - - sen

accelerando *ff*

ihn, so wie ich wollt, an sei - - - nen

Küs - sen ver - ge - - - hen sollt, o könnt ich ihn

küs - - sen, so wie ——— ich wollt, an sei - - - nen

Küs - - sen ver - ge - - - hen sollt, an sei - - - nen

Küs - - sen ver - ge - - - hen sollt!

decresc. e ritard.

Mei - ne Ruh ——— ist hin, mein

pp

Herz ——— ist schwer!

dimin. *ppp*

Παρακάτω παρατίθεται η διασκευή του Gretchen am Spinnrade από τον Franz Liszt (Franz Liszt,1837)

Gretchen am Spinnrade

Non troppo Allegro

Mei - ne Ruh ————— ist
un poco marcato il canto

8. *legato*
pp. *sempre staccato*

hin, ——— mein Herz ——— ist schwer, ich fin - de, ich

cresc.

fin - - de sie nim - - mer und nim - - mer - mehr!

f *decresc.*

Wo ich ihn ——— nicht hab ist

mir ——— das Grab, die gan - - - ze Welt ist

pp.

mir ver - gällt, mein ar - mer Kopf ist

cresc. agitato

mir ver - rückt, mein ar - mer

Sinn ist mir zer - stückt.

cresc. *decresc.* *smorz.*

Mei - ne Ruh ist hin, mein

un poco marcato il canto

Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

cresc.

nim - mer und nim - mer - mehr!

decresc.

Nach ihm nur schau ich zum Fen - - - ster hin - aus, nach

pp

ihm - - - nur geh ich aus - - - dem Haus. Sein

ho - - - her Gang, - - - sein' ed - - - le Ge - stalt, sei - nes

pp

Mun - - - des Lächeln, seiner Au - - - gen Ge - walt, und

cresc. poco a poco ed agitato

sei - - - ner Re - de Zau - - - ber - fluß, *cresc. ed accel.*

sein Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

lunga Pausa

Ritornello

poco riten.

a tempo
un poco marcato il canto

Mei-ne Ruh ist hin, — mein Herz ist
schwer, ich fin - - de, ich fin - - de sie
nim - - mer und nim - - mer - - mehr.

Mein Bu - - sen drängt sich
nach ihm hin, ach dürft ich

cresc.

decresc.

p *cresc. poco a poco*

fas - sen und hal - - - ten ihn und

acceler. *ff*

küs - - - sen ihn, so wie ich

legato molto appassionato

wollt, an sei - - - nen Küssen ver -

Ped. simile

ge - - - hen sollt, o könnt ich ihn

küs - - - sen, so wie ich wollt, an

sei - - - - - nen Küs - - - - - sen ver - ge - - - - - hen

sollt, an sei - - - - - nen Küs - - - - - sen ver -

ge - - - - - hen sollt:

f *decresc. e ritard.*

Mei - ne Ruh ist hin, mein

pp

Herz ist schwer.

dim. *ppp*

Βιβλιογραφία.

- Böker-Heil, N., Fallows, D., Baron, J. H., Parsons, J., Sams, E., Johnson, G., & Griffiths, P. (2001). Lied. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>
- Boyd, M. (2001). Arrangement. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>
- Cupido, C., Venter, W., & Meyer, J. (2022). Music, Art and Emotion: Depictions of the Night Inspired by Romantic Art Song (C. Cupido, Ed.). AOSIS. <https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/94244>
- Ellingson, T. (2001). Transcription (i). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>
- Franz Liszt. (1837). 12 Lieder von Franz Schubert, S.558. [https://imslp.org/wiki/12_Lieder_von_Franz_Schubert,_S.558_\(Liszt,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/12_Lieder_von_Franz_Schubert,_S.558_(Liszt,_Franz))
- Gibbs, C. H. (1997). The Cambridge Companion to Schubert. (Stack Room A ML410.S3C18 1997). Cambridge University Press; University of Macedonia Library Catalog. <http://www.lib.uom.gr/index.php/en/services-en/itemlist/category/204-apomakrysmeni-syndesi-en>
- Gray, W. (1971). The Classical Nature of Schubert's Lieder. *The Musical Quarterly*, 57(1), 62–72. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/740870>
- Heartz, D., & Brown, B. A. (2001a). Empfindsamkeit. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08774>
- Heartz, D., & Brown, B. A. (2001b). Sturm und Drang. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27035>
- Johann Wolfgang von Goethe. (2011). Φάουστ (Κωνσταντίνος Χατζόπουλος). Γράμματα. <https://ΦΑΟΥΣΤ-978-960-329-504-4>
- Lied beim Rundetanz, D.Anh.I/18 (Schubert, Franz)—IMSLP. (n.d.). Retrieved February 14, 2023, from [https://imslp.org/wiki/Lied_beim_Rundetanz%2C_D.Anh.I%2F18_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Lied_beim_Rundetanz%2C_D.Anh.I%2F18_(Schubert%2C_Franz))
- Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging, D.474 (Schubert, Franz)—IMSLP. (n.d.). Retrieved February 14, 2023, from

- [https://imslp.org/wiki/Lied_des_Orpheus%2C_als_er_in_die_H%C3%B6lle_ging%2C_D.474_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Lied_des_Orpheus%2C_als_er_in_die_H%C3%B6lle_ging%2C_D.474_(Schubert%2C_Franz))
- Lied eines Kriegers, D.822 (Schubert, Franz)—IMSLP. (n.d.). Retrieved February 14, 2023, from [https://imslp.org/wiki/Lied_eines_Kriegers%2C_D.822_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Lied_eines_Kriegers%2C_D.822_(Schubert%2C_Franz))
- Madsen, C. A. (2003). *The Schubert-Liszt transcriptions: Text, interpretation, and Lieder transformation*. University of Oregon.
- Modica, G. J. (1976). *Franz Liszt's Transcriptions of Schubert's Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques*. University of Iowa.
- Nettheim, N. (1999). *Schubert's early progress: On the internal evidence of his compositions up to Gretchen am Spinnrade* [Thesis, UNSW Sydney]. <https://doi.org/10.26190/unsworks/17738>
- Parkinson, A. (2013). *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions and the Operatic Sphere* [Mmus, University of Sheffield]. <https://etheses.whiterose.ac.uk/5202/>
- Ronyak, J., Binder, B., Tunbridge, L., Heisler, W., Thurman, K., & Dunsby, J. (2014). Studying the Lied: Hermeneutic Traditions and the Challenge of Performance. *Journal of the American Musicological Society*, 67(2), 543–582. JSTOR. <https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.543>
- Schubert, Franz. (1814). *Gretchen am Spinnrade*, D.118. [https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade,_D.118_\(Schubert,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade,_D.118_(Schubert,_Franz))
- Sherr, R. (2001). *Paraphrase*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>
- Taruskin, R. (2010). *Music in the nineteenth century* /. Oxford University Press,.
- Michael Tilmouth. (2001). *Moto perpetuo*. In *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000019224>
- Walker, A. (1981). Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, 67(1), 50–63. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/742164>