

Εισαγωγή

Η βιβλιογραφία για τον Βάγκνερ, που καταλαμβάνει ασύνοπτη έκταση, έχει σφραγιστεί από μη μουσικούς όπως ο Νίτσε, ο Καρλ Φρίντριχ Γκλάξεναπ –ο δουλικά σχολαστικός βιογράφος του συνθέτη– και ο Χανς φον Βόλτσογκεν, από τον οποίο προέρχεται η έννοια του λαϊτμοτίφ, για να μη μιλήσουμε για τον Χιούστον Στούαρτ Τσάμπερλαιν. Και ο συνδυασμός μιας μεγαλόπνοης ιστορικοφιλοσοφικής θεώρησης, μιας ακόρεστης και αδιάκριτης δίψας για τα βιογραφικά στοιχεία και μιας περιέργης ολιγάρκειας για τα μουσικά, η φιλοδοξία της οποίας μόλις που υπερέβαινε την ονοματοδοσία των λαϊτμοτίφ, παρέμεινε για δεκαετίες το χαρακτηριστικό της γνώρισμα. Ο τόνος ήταν είτε εμφατικός είτε εριστικός. Ακόμα και σήμερα, όποιος ασχολείται με τον Βάγκνερ τείνει προς τα άκρα: στην πολεμική ή την απολογία. (Αρκεί ίσως να σκεφτούμε τα βιβλία του Τέοντορ Β. Αντόρνο από τη μια και του Κουρτ φον Βεστερνχάγκεν από την άλλη.) Φαίνεται όμως πως μετά την κατάρρευση της κίβδηλης και μοιραίας αποθέωσης του Βάγκνερ επί εθνικοσοσιαλισμού, εξαπλώνεται σιγά σιγά η αίσθηση ότι το έργο του Βάγκνερ, παρ' όλο που σαν καλλιτεχνικό μόρφωμα κατέχει

εξέχουσα θέση στο παρόν, σαν πνευματικοπολιτικό γεγονός ανήκει στην ιστορία, αποτελεί αντικείμενο μιας ιστορικά αποστασιοποιημένης συνείδησης. Ο Βάγκνερ αντιμετωπίζεται πια με νηφαλιότητα, χωρίς αυτό να μειώνει τον ενθουσιασμό για τη μουσική του. Επίσης η έριδα για τον Βάγκνερ –μια έριδα πολύ πολύπλοκη για να διευθετηθεί, η οποία επομένως μπορεί μόνο να διακοπεί και να ξεχαστεί– πέρασε σε δεύτερο πλάνο, προφανώς για τον λόγο ότι στη θέση του Ρίχαρντ οι επιθέσεις στρέφονται κατά των σκηνοθετών των έργων του, του Βίλαντ Βάγκνερ ή του Πατρίς Σερώ.

Δεν είναι τυχαίο ότι στη βαγκνερική βιβλιογραφία η βιογραφική πλευρά καταπνίγει τις άλλες. Ο Βάγκνερ αισθανόταν πάντοτε την ανάγκη να γράφει την αυτοβιογραφία του, είτε υπό μορφή σχεδίασματος είτε υπό μορφή εκτεταμένου βιβλίου. Και εφόσον προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός βιβλίου δεν αποτελεί τόσο η πραγματικότητα την οποία πραγματεύεται όσο κάποιο προηγούμενο βιβλίο πάνω σε αυτή την πραγματικότητα, δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι οι αυτοβιογραφίες του Βάγκνερ προκάλεσαν ιστορικούς και δημοσιογράφους να συνεχίσουν, να συμπληρώσουν και να διορθώσουν, προπάντων όμως να επαναλάβουν. Η ζωή του Βάγκνερ έχει εξιστορηθεί τόσες φορές που δεν προσφέρεται πια για εξιστόρηση.

Και πράγματι δεν χρειάζεται να την εξιστορήσει κανείς ξανά, παρ' όλο που ο Μάρτιν Γκρέγκορ-Ντέλλιν [με το βιβλίο του *Ρίχαρντ Βάγκνερ: Η ζωή του, το έργο του, ο αιώνας του* (1980)] πέτυχε το σχεδόν ακατόρθωτο. Εξάλλου δεν θα μπορούσε να κάνει κανείς μεγαλύτερο λάθος από το να δει μέσα στη μουσική του Βάγκνερ την ηχητική απεικόνιση της βιογραφίας του. Όσο κι αν φρόντιζε για την αυθεντική παρουσίαση της ζωής

του, ο ίδιος ο Βάγκνερ, στο δοκίμιό του για τον Μπετόβεν το 1870, στράφηκε κατά της συνήθους πρακτικής να ερμηνεύονται τα μουσικά έργα με βάση τα βιογραφικά δεδομένα. Αρνήθηκε ότι η σχέση της *Τρίτης Συμφωνίας (Ηρωικής)* με τον Ναπολέοντα έλεγε έστω και το ελάχιστο για τη μουσική. Η αφελής ερμηνευτική του δέκατου ένατου αιώνα, η οποία αναζητούσε στην εκφραστική μουσική τις ψυχικές συγκινήσεις και τα βιώματα του συνθέτη, δηλαδή η πεποίθηση πως θα έπρεπε κανείς να γνωρίζει τη βιογραφία ενός δημιουργού για να κατανοήσει τα έργα του, δεν βρίσκει κανένα έρεισμα στην αισθητική του Βάγκνερ. Ο Πάουλ Μπέκερ, στο βιβλίο του για τον Βάγκνερ το 1924, προσπάθησε μάλιστα, και εν μέρει δικαίως, να κάνει το αντίθετο, να εξηγήσει τη ζωή μέσα από το έργο: το μουσικό δράμα, το σχέδιο που πίεζε να πραγματοποιηθεί, ήταν εκείνο που προκάλεσε τα βιογραφικά γεγονότα τα οποία ήταν αναγκαία για να δώσουν ζωή και χρώμα στο σχεδιάσμα, στο προαίσθημα ή στη νεφελώδη ακόμα ιδέα. Ο *Τριστάνος* δεν είναι, κατ' αυτόν, έκφραση και αντανάκλαση του έρωτα του Βάγκνερ για την Ματίλντε Βέξεντονκ, αλλά ο έρωτας για την Ματίλντε Βέξεντονκ υπήρξε ένα μέσο για να μπορέσει η δραματική σύλληψη να αποκτήσει μουσική και σκηνική μορφή. Και μπορούμε να συμφωνήσουμε με τον Μπέκερ ότι για τον Βάγκνερ, ο οποίος ήταν το ίδιο σκληρός με τον εαυτό του όπως και με τους γύρω του, τίποτε δεν μετρούσε πέρα από το έργο του. Η ζωή ήταν απλώς υλικό προς κατανάλωση.

Οι απαρχές της σταδιοδρομίας του Βάγκνερ, απόπειρες και ψηλαφίσματα, δεν διέφεραν σε τίποτε από εκείνες ενός αρχιμουσικού (Kapellmeister) που συνέθετε κιόλας και επιζητούσε τη δόξα στον τόπο όπου είχε προσληφθεί. Οι πρώιμες του όπε-

ρες χαρακτηρίζονται από στυλιστική αβεβαιότητα, από τον αμήχανο εκλεκτικισμό της δεκαετίας του 1830. Το έργο *Die Feen* (Οι νεράιδες – διασκευή από ένα παραμύθι του Γκότσι) ήταν μια «ρομαντική όπερα» στην παράδοση του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, του Βέμπερ και του Μάρσνερ, αν και με κάποιες ιταλικές αποχρώσεις. Ωστόσο, την εποχή που το έγραφε, ο ρομαντισμός δεν ήταν τόσο ένα στυλ το οποίο βασιζόταν στις κυρίαρχες ιδέες της εποχής, όσο ένα σκηνικό είδος ανάμεσα σε άλλα, μια αντικαταστατή μανιέρα. Και δεν είναι καθόλου παράξενο, αλλά ίσα ίσα χαρακτηριστικό, το ότι στη δεύτερή του όπερα, *Das Liebesverbot* (Η απαγόρευση της αγάπης – διασκευή του θεατρικού έργου του Σαίξπηρ *Με το ίδιο μέτρο*), ο Βάγκνερ αποφάσισε να μιμηθεί τον Ντονιτζέτι και τον Ωμπέρ: το μουσικό *juste milieu*, όπως το ονόμασε ο Σούμαν. (Βέβαια ο Βάγκνερ δεν παρέλειψε να θεμελιώσει θεωρητικά και να αιτιολογήσει την αλλαγή του ύφους του με μια πολεμική εναντίον των γερμανών ανταγωνιστών του, σαν να επρόκειτο για μεταβολή των αρχών του.)

Με τον *Ριέντσι*, μια τόσο φιλόδοξη σύλληψη όσο και το μεταγενέστερο *Δαχτυλίδι*, ο Βάγκνερ έπαψε να αισθάνεται επαρχιακός συνθέτης, ένας αρχιμουσικός που συνθέτει. Ο *Ριέντσι* ήταν μια μεγαλόπρεπη όπερα (*große Oper*) στο πνεύμα του Μάγιερμπερ και του Αλεβύ, προορισμένη για το Παρίσι. Ο Βάγκνερ ήταν πεπεισμένος πως μόνο με μια παράκαμψη μέσω Παρισίων, της «πρωτεύουσας του δέκατου ένατου αιώνα», θα μπορούσε να αποκτήσει πρόσβαση σε όλα τα γερμανικά θέατρα, αντί να περιοριστεί μόνο σε ένα. (Ο Φραντς Λάχνερ, αρχιμουσικός της Όπερας του Μονάχου, προμηθεύτηκε, μη μπορώντας να αντιγράψει το μουσικό στυλ, τουλάχιστον το λιμπρέτο

της όπεράς του *Καταρίνα Κορνάρο* από το Παρίσι.) Το γεγονός ότι ο Βάγκνερ, όσο δούλευε πάνω στον *Ριέντσι* στη Ρίγα, απαξιούσε να καθιερωθεί ως επαρχιακός συνθέτης, συνετέλεσε στον κλονισμό της θέσης του: η συνέπεια ήταν η φυγή προς τα μπρος, προς το Παρίσι. Η Grand Opéra όμως τού έκλεισε τις πύλες της. Ο *Ριέντσι*, αντί να γίνει επιτυχία στο Παρίσι έγινε στη Δρέσδη, μια επιτυχία που δεν απλώθηκε πέρα από τον τόπο της πρώτης παράστασης. (Σημαντική υπήρξε μόνο η παράσταση το 1847 στο Βερολίνο, όπου το έργο παρέμεινε στο ρεπερτόριο για έναν αιώνα.) Τα θεμέλια της κατοπινής φήμης του Βάγκνερ τέθηκαν από τον *Τανχόυζερ* και τον *Λόεγκριν*, έργα που παίζονταν στη δεκαετία του 1850 σε όλες σχεδόν τις γερμανικές σκηνές (ακόμα και στα Βασιλικά Θέατρα, παρ' όλο που ο Βάγκνερ ζούσε τότε σε πολιτική εξορία). Τα οικονομικά οφέλη για τον Βάγκνερ ήταν ωστόσο λιγοστά, καθώς τα δικαιώματα των μουσικών δημιουργών βρίσκονταν ακόμα στα σπάργανα – γεγονός που θα έπρεπε να κατευνάζει όσους αγανακτούν με τον «άσσο της τράκας» Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Η ιστορία της φήμης του Βάγκνερ δεν έχει ακόμα γραφτεί. Φαίνεται ωστόσο πως αποφασιστικό ρόλο έπαιξε στη δεκαετία του 1850 το ότι η αρχικά αργή, κατόπιν όμως διαρκώς διευρυνόμενη επιτυχία του *Τανχόυζερ* και του *Λόεγκριν* συνέπεσε με την πνευματική πρόκληση την οποία σήμαναν τα κείμενα του Βάγκνερ *Το έργο τέχνης του μέλλοντος* και *Όπερα και δράμα*. (Η ζωή της μουσικής δεν είναι τόσο ανεξάρτητη από τη βιβλιογραφία περί μουσικής όσο θεωρούν κάποιοι μουσικοί που περιφρονούν τον αναστοχασμό.) Όχι πως πριν από τον Βάγκνερ έλειπαν οι πραγματείες για τη μεταρρύθμιση της όπερας· τουναντίον, η αβεβαιότητα και η αδυναμία της γερμανικής όπερας

αποτελούσε μόνιμη αφορμή για μια διανοητική αναζήτηση η οποία πάσχιζε να «αναιρέσει» την αθλιότητα της οπερατικής πραγματικότητας στη σφαίρα της ιδέας. Νέο ήταν, όμως, ότι ο ζήλος και η φιλοδοξία ετούτου του θεωρητικού που σχεδίαζε την ανατροπή της όπερας δεν παρέμεναν στο πεδίο της αφαίρεσης, αλλά στοιχειοθετούνταν με έργα που είχαν απήχηση στο κοινό. Δεν υπάρχει μεγαλύτερο λάθος από το να υποθέσουμε πως ο Βάγκνερ ήταν «παραγνωρισμένος» (όπως ο Σούμπερτ ή ο Μπρούκνερ). Αντιμετώπισε μεν μια ενίοτε κακεντρεχή πολεμική, ποτέ όμως την κακόβουλη σιωπή του αποκλεισμού.

Γύρω στο 1860, πάντως, η θέση του Βάγκνερ ήταν ακροσφαλής. Τα παλαιότερα έργα του, ο *Τανχούζερ* και ο *Λόεγκριν*, σιγά σιγά ξεθώριαζαν· η τετραλογία του *Δαχτυλιδιού* ήταν ένα ημιτελές έργο, για την ολοκλήρωση του οποίου ο Βάγκνερ αμφέβαλλε το 1857 (διέκοψε τη σύνθεση μετά τη δεύτερη πράξη του *Ζίγκφριντ*), η παράσταση του *Τανχούζερ* στο Παρίσι κατέληξε σε καταστροφή, παρόλο που αυτή ήταν τόσο θεαματική ώστε μάλλον παγίωσε παρά ελάττωσε τη φήμη του Βάγκνερ· και ο *Τριστάνος*, τον οποίο προόριζε για δημοφιλή όπερα, προέκυψε τελικά εσωτεριστική, καθώς η θέληση του ίδιου του έργου επικράτησε έναντι εκείνης του συνθέτη. Μόνο με την επιτυχία των *Αρχιτραγουδιών* το 1868, που συμπαρέσυρε και τους ως τότε διστακτικούς, και με την ίδρυση του Μπαϋρόιτ στη δεκαετία του 1870, ο Βάγκνερ έγινε ο κυρίαρχος της γερμανικής μουσικής, τον οποίο μπορούσε κανείς να λαιδορήσει, όχι όμως και να θεωρήσει ασήμαντο. Το ότι εκτός από αυτόν υπήρχαν και άλλοι συνθέτες γερμανικής όπερας, όπως ο Χάινριχ Ντορν (*Οι Νιμπελούνγκεν*) και ο Καρλ Γκόλντμαρκ (*Η βασίλισσα του Σαββά*), ο Πέτερ Κορνέλιους (*Ο Σίντ*) και ο Χέρμαν

Γκαίτς (*Το ημέρωμα της στρίγγλας*), είναι κάτι που συχνά το ξεχνάμε – και δεν είναι τυχαίο. Στο τελευταίο τρίτο του δέκατου ένατου αιώνα η έννοια της γερμανικής μουσικής συνέπιπτε με την έννοια της βαγκνεरिकής μουσικής. Ακόμα και το Παρίσι, η πόλη γύρω από την οποία στρέφονταν οι σκέψεις του Βάγκνερ σε ό,τι αφορούσε τη φήμη του, τελικά του παραδόθηκε.

Ο Βάγκνερ είχε απορρίψει τον όρο «μουσικό δράμα» (*Musikdrama*) διότι, κατά τη γνώμη του, σ' αυτόν αντιχούσε η σημασία «δράμα για μουσική». Παρ' όλα αυτά ο όρος επικράτησε, καθώς οι εκφράσεις του ίδιου του Βάγκνερ – «έργο τέχνης του μέλλοντος» (*Kunstwerk der Zukunft*), «δράμα λόγου και ήχου» (*Wort-Ton-Drama*), «δράση» (*Handlung*), «εορταστικό σκηνικό δράμα» (*Bühnenfestspiel*)– ήταν ακατάλληλες για ονομασίες του είδους. (Ο Βάγκνερ δεν κατόρθωσε να εμποδίσει το μουσικό δράμα, το οποίο προοριζόταν να «αναιρέσει» την όπερα, να γίνει τελικά ένα είδος πλάι στην όπερα.) Τι είναι όμως ένα μουσικό δράμα;

Η προκλητική φράση στο *Όπερα και δράμα*, ότι στο «έργο τέχνης του μέλλοντος», τον αντίποδα της παρηκμασμένης όπερας, το δράμα αποτελούσε τον «σκοπό της έκφρασης» και η μουσική ένα «μέσο της έκφρασης», υπήρξε συχνά θύμα μιας χονδροειδούς παρεξήγησης: της πλάνης ότι το «δράμα» αναφέρεται κυρίως στο κείμενο και ότι αρκεί να αναλύσει κανείς τη σχέση λόγου και μουσικής, την εξάρτηση της μουσικής από το κείμενο, για να κατανοήσει τη μουσική ως «μέσο» του δράματος. Το κείμενο όμως στο μουσικό δράμα δεν είναι παρά ένα μερικό στοιχείο της δράσης, όχι η ουσία της, και ως «συνολικό σκοπό» ο Βάγκνερ είχε κατά νου την «απόλυτη, άμεση αναπαράσταση της ολοκληρωμένης ανθρώπινης φύσης». Η «ανθρώπινη φύ-

ση», η οποία έχει αλλοιωθεί και έχει γίνει αγνώριστη στη νεότερη, πεζή κοινωνία, πρέπει να ανασυσταθεί μέσω της μουσικής, η οποία έχει τη δύναμη, σύμφωνα με τον Βάγκνερ, να ανακαλεί αρχέγονες απαρχές. Η «αναπαράσταση» της ανθρώπινης φύσης, όμως, της οποίας μέσο είναι η μουσική, είναι μάλλον αρμοδιότητα της σκηνικής δράσης παρά του εκφερόμενου λόγου.

Αν, ως εκ τούτου, η εξίσωση «δράματος» και «κειμένου» συνιστά διαστρέβλωση των εννοιών, από την άλλη δημιουργεί σύγχυση το ότι η σχέση μουσικής και δράματος ορίστηκε διαφορετικά, και μάλιστα αντιφατικά από τον Βάγκνερ. Η προαναφερθείσα διατύπωση από το *Όπερα και δράμα* (1851), ότι η μουσική είναι ένα «μέσο της έκφρασης», μοιάζει να αντιστρέφεται εντελώς δύο δεκαετίες αργότερα στο κείμενο για τον Μπετόβεν (1870), το οποίο χρωστούσε την έμπνευσή του στη μεταφυσική της μουσικής του Σοπενχάουερ.

Η μουσική, η οποία δεν αναπαριστά τις ιδέες που εμπεριέχονται στα φαινόμενα του κόσμου

–ούτε, βέβαια, τα ίδια τα φαινόμενα του κόσμου–

αλλά είναι, αντίθετα, από μόνη της μια ιδέα του κόσμου, και μάλιστα περιεκτική

–είναι δηλαδή ηγούσα μεταφυσική–,

περικλείει η ίδια μέσα της το δράμα, επειδή το ίδιο το δράμα εκφράζει τη μόνη ιδέα του κόσμου που είναι σύμμετρη με τη μουσική.

Σε χονδροειδή σύνοψη: δεν εκφράζει η μουσική το δράμα, αλλά το δράμα τη μουσική. Και το 1872 πάλι, στο δοκίμιο *Για την ονομασία «μουσικό δράμα»*, ο Βάγκνερ κάνει λόγο για τα δράματα ως «πράξεις της μουσικής που έχουν γίνει ορατές».

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αισθητική την οποία είχε σκιαγραφήσει ο Βάγκνερ στο *Όπερα και δράμα* περιήλθε σε σύγχυση αφενός μέσα από την ανάγνωση του Σοπενχάουερ, από το 1854 και εξής, και αφετέρου μέσα από τις εμπειρίες του κατά τη σύνθεση του *Δαχτυλιδιού* και του *Τριστάνου*: το δόγμα έχασε το σταθερό του περίγραμμα. Ο διχασμός μάλιστα εκδηλώνεται ακόμα και σε μεμονωμένα κείμενα. Στο δοκίμιο για τον Μπετόβεν, ενώ στην αρχή η μουσική εγκωμιάζεται ως πηγή η οποία «περικλείει η ίδια μέσα της το δράμα», λίγες σελίδες παρακάτω φέρεται να «καθορίζεται» από το δράμα. Η αντίφαση μετριάζεται, ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Βάγκνερ προϋπέθετε εμφανώς μια διττή έννοια της μουσικής: μια μεταφυσική, την οποία όφειλε στον Σοπενχάουερ, και μια νηφάλια εμπειρική. Το γεγονός ότι η μουσική εμφανίζεται μεταφυσικά ως πηγή του δράματος δεν την αποκλείει ως «φαινόμενο της ζωής» –όπως την αποκαλούσε ο Βάγκνερ στο κείμενό του *Για τα συμφωνικά ποιήματα του Φραντς Λιστ*, το 1857– να «καθορίζεται» από το δράμα: το δράμα είναι το «μορφοποιητικό κίνητρο» (Formmotiv) το οποίο χρειάζεται η μουσική για να πραγματοποιηθεί.