



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά
Αθανάσιος Ζέρβας
Κώστας Καρδάμης
Θεόδωρος Κίτσος
Δημήτρης Κούντουρας
Νίκος Μαλιάρας
Εύη Νίκα-Σαμψών
Γιώργος Σακαλλιέρος
Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης
Αθανάσιος Τρικούπης
Ιωάννης Φούλιας
Κώστας Χάρδας
Ντόρα Ψαλτοπούλου
Beata Iwona Glinka

Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία

Πρακτικά διατμηματικού συμποσίου
Θεσσαλονίκη, 21 & 22 Οκτωβρίου 2012

Επιμέλεια: Ιωάννης Φούλιας και Θεόδωρος Κίτσος



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΑΡΧΑΙΟΙ ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Θεσσαλονίκη, 21 & 22 Οκτωβρίου 2012

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας και Θεόδωρος Κίτσος

*Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*

Νίκος Μαλιάρας, Ιωάννης Φούλιας

*Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*

Εύη Νίκα-Σαμψών, Θεόδωρος Κίτσος, Κώστας Χάρδας

ΑΘΗΝΑ 2014

Ιωάννης Φούλιας – Θεόδωρος Κίτσος (επιμ.), *Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία* (Πρακτικά διατμηματικού συμποσίου, Θεσσαλονίκη, 21 & 22 Οκτωβρίου 2012), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

Πρώτη έκδοση: Μάρτιος 2014

Σχεδιασμός εξωφύλλου: Θεόδωρος Κίτσος

ISBN 978-960-466-131-2

© ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Ε.Κ.Π.Α.
<http://www.music.uoa.gr>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΝΤΟΥΡΑΣ	
Zefiro, Tirsi e Clori: Οι ελάσσονες μυθολογικοί χαρακτήρες στο ιταλικό μαδριγάλι	9
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ – ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ	
“Ο θρήνος ταιριάζει στην Αριάδνη”: μια συνεξέταση των <i>lamenti</i> της Αριάδνης των Monteverdi και Lawes	19
ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ	
Οι μουσικές μεταμορφώσεις του Ηρακλή στη δραματουργία της όπερας του μπαρόκ	33
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ	
<i>Laßt uns sorgen, laßt uns wachen</i> , <i>Dramma per musica</i> , BWV 213. Ο μύθος του Ηρακλή στο σταυροδρόμι της Αρετής και της Κακίας και η μουσική του απόδοση από τον Johann Sebastian Bach	47
ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ	
Ο κύκλος της Μήδειας και του Ιάσωνα και οι μελοποιήσεις του: Ένα μπαρόκ, κλασικό, ρομαντικό και νεοκλασικό θέμα. Μερικές επισημάνσεις	57
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ	
Ο μύθος του Φαέθοντος στην ενόργανη προγραμματική μουσική του κλασικισμού και του ρομαντισμού: Dittersdorf και Saint-Saëns	65
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ	
Διονυσίου Ροδοθεάτου, <i>Oitona</i> (1876): Ένας κέλτικος μύθος στην Κέρκυρα	83
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ	
Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αιώνας. Μουσικά θέματα	97
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Χ. ΣΠΥΡΙΔΗΣ	
«Τί ἐστὶν ὃ μίαν ἔχον φωνὴν τετράπουν καὶ δίπουν καὶ τρίπουν γίνεται;»	109
ΝΤΟΡΑ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ	
Η κραυγή της Μέδουσας: γέννηση μουσικής – ανάδυση Φωνής	123
ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ	
Ένας αρχαίος και ένας αρχαιοκεντρικός μύθος στην υπηρεσία του “νέου”: <i>Πυγμαλίων</i> του Γ. Α. Παπαϊωάννου και <i>Ταναγραία</i> του Γ. Σισιλιάνου	133

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΖΕΡΒΑΣ

Δημιουργικές μουσικές επινοήσεις σε μυθικά γεγονότα: συγκριτική ανάλυση
και ανασύνθεση αποσπασμάτων από τη μουσική φιλολογία 145

BEATA IWONA GLINKA

Cassandra's Dream Song για σόλο φλάουτο του Brian Ferneyhough:
Συνδυασμός ελληνικού μύθου με την αισθητική της νέας πολυπλοκότητας 155

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 163

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Για τέταρτη κατά σειρά χρονιά διοργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη, στις 21 και 22 Οκτωβρίου 2012, διατμηματικό συμπόσιο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με θέμα «Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία», το οποίο εντάχθηκε στο πλαίσιο της έκθεσης «Το Λούβρο στη Θεσσαλονίκη. Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αιώνας» που έλαβε χώρα στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.

Οι εισηγήσεις κινήθηκαν γύρω από τους άξονες της ιστορικής και της συστηματικής μουσικολογίας, προσφέροντας έναν πλούτο καινούργιων πληροφοριών και μια σημαντική διεύρυνση της ελληνικής μουσικολογικής βιβλιογραφίας μέσα από τις πρωτότυπες διασυνδέσεις των εξειδικευμένων θεματικών κύκλων.

Η Γενική Γραμματέας του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ., κα. Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, παρουσίασε στο πλαίσιο μιας εισήγησης-ξενάγησης τα μουσικά θέματα της έκθεσης από τη σκοπιά της μουσικής εικονογραφίας, εστιάζοντας στην αντίστοιχη θεματολογία των μεγάλων ζωγράφων Rubens, Rembrandt, Vasari, Carracci, de Matteis, Poussin κ.ά.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής του διατμηματικού συμποσίου «Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία» που στήριξαν και συνεργάστηκαν σε αυτή την κοινή προσπάθεια: τα μέλη Δ.Ε.Π. του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, κ. Νικόλαο Μαλιάρα και κ. Ιωάννη Φούλια, και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, κ. Θεόδωρο Κίτσο και κ. Κωνσταντίνο Χάρδα.

Στις εργασίες του συμποσίου εντάχθηκαν και οι καλλιτεχνικές προσεγγίσεις του θέματος που επιχείρησε μικρό σύνολο αναγεννησιακής μουσικής υπό την επίβλεψη του κ. Θ. Κίτσου, με τίτλο «Αρχαίος μύθος και αναγεννησιακή μουσική δημιουργία».

Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι στο πλαίσιο του διατμηματικού συμποσίου «Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία» έλαβε χώρα και η πρώτη συνεδρίαση των ιδρυτικών μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), θέτοντας από κοινού τις βάσεις για την περαιτέρω πορεία οργάνωσης και εξέλιξής της.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Zefiro, Tirsi e Clori: Οι ελάσσονες μυθολογικοί χαρακτήρες στο ιταλικό μαδριγάλι

Δημήτρης Κούντουρας

*«Ecco le ninfe qui, ch' una corona
ti tessono di rose e d'altri fiori
odi la selva e il monte che risona
di fistole e zampogne di pastori...»¹*

Μια από τις επιδράσεις του Ουμανισμού στα φιλολογικά πράγματα της ιταλικής διανόησης της Αναγέννησης υπήρξε το ζωηρό ενδιαφέρον για την αρχαία μυθολογία, με σημαντικότερα κλασικά έργα προς μίμηση τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου και τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου. Στα πλαίσια της αρχαιολατρείας που κατέκλυσε την Ιταλία κατά τον 15ο αιώνα σε όλες τις τέχνες, καίρια υπήρξε και η επίδραση στη θεματολογία της λογοτεχνίας και της ποίησης της εποχής. Η αρχαία ποιμενική ποίηση και η αρκαδική αισθητική επηρέασαν δραστικά τους ιταλούς ποιητές, ενώ η *Αρκαδία* του Jacopo Sannazaro, που γράφτηκε τη δεκαετία του 1480 και εκδόθηκε το 1504, υπήρξε το πρώτο ποιμενικό-αρκαδικό διήγημα της Αναγέννησης το οποίο προβάλλει χαρακτηριστικούς μυθολογικούς χαρακτήρες και είχε μεγάλη επιρροή σε όλο τον 16ο αιώνα. Διάφοροι ποιητές έγραψαν μαδριγάλια και άλλα ποιήματα προορισμένα για μουσική στο ύφος του Sannazaro με ήρωες μυθολογικούς χαρακτήρες: ανάμεσά τους ο Ludovico Ariosto (1474-1533), ο Giovanni Battista Guarini (1538-1612), ο Torquato Tasso (1554-1598) και ο Ottavio Rinuccini (1562-1621). Ο Sannazaro φέρνει ξανά στην επικαιρότητα το ποιμενικό ύφος, με όλα όσα αυτό συνεπάγεται: τις βουκολικές εικόνες φυσιολατρίας, τη γλυκιά ερωτική μελαγχολία, διάφορες μυθολογικές θεότητες και χαρακτήρες που προέρχονται από τους μεγάλους αρχαίους συγγραφείς, καθώς και το μύθο της Αρκαδίας. Ο μύθος της Αρκαδίας συνόψιζε την ουτοπία ενός κόσμου, όπου άνδρες και γυναίκες ζούνε σε αρμονία μεταξύ τους, με τη φύση και τον εαυτό τους.² Η εξιδανίκευση της αγνότητας της φύσης και η παρομοίωσή της με την ανθρώπινη αρετή κατέστησαν τα ιδανικά του κόσμου αυτού πάντα επίκαιρα. Παράλληλα, η μυθολογική θεματολογία υπήρξε κοινή στις εικαστικές τέχνες και στην ποίηση σε όλη την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.

Ωστόσο, τα ποιητικά έργα με μυθολογικό περιεχόμενο και ποιμενικό ύφος δεν είναι καινούργιο φαινόμενο στον 15ο αιώνα, αλλά απαντώνται και στον ύστερο Μεσαίωνα, ως συνέπεια της ανακάλυψης αρχαίων κειμένων και της μετάφρασης μέρους της αρχαίας ελληνικής γραμματείας στα λατινικά. Ο ποιμενισμός αυτός προβάλλεται ως αντίδραση στην πολυπλοκότητα του μεσαιωνικού μοντέλλου της ιπποσύνης, ως αυλικό πρότυπο συμπεριφοράς. Συναντάται σε κείμενα γάλλων ποιητών του 14ου και 15ου αιώνα, όπως στο έργο *Dit de Franc Gontiert* του Philippe de Vitry και σε πολυάριθμες μπαλάντες του Eustache Deschamps. Στο ύφος αυτό, με τις ρίζες του στην αρχαία

¹ Baldassare Castiglione, απόσπασμα από το έργο *Tirsi* (1506).

² Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, New York 2009, εισαγωγή, σ. 1.

φιλολογία, δίνεται έμφαση στην απλότητα της ζωής του ανθρώπου δίπλα στη φύση και στην πιο ανεπιτήδευτη μορφή του έρωτα, μακριά από τις αυστηρές και περίπλοκες συνθήκες του μεσαιωνικού αυλικού έρωτα.

Στο μαδριγάλι του Trecento μπορούμε να διακρίνουμε τα πρώτα ποιμενικού ύφους έργα που αναφέρονται σε μυθολογικές θεότητες, δημιουργώντας ένα βουκολικό σκηνικό. Ενδιαφέρον για τη σχέση ποιμενικού – μυθολογικού – μουσικού στοιχείου παρουσιάζει η περιγραφή του Antonio da Tempo, στο *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* του 1332, για τον όρο *madrigale*:

Ο όρος μαδριγάλι προέρχεται από τη *mandra*³ των προβάτων των βοσκών, επειδή πρώτα εκείνοι [οι βοσκοί] έγραφαν σε στίχους και τραγουδούσαν. Πράγματι, οι βοσκοί υπήρξαν οι πρώτοι που με τον χωριάτικο και ακατέργαστο τρόπο τους συνέθεταν στίχους χάριν του σαρκικού έρωτα, τους οποίους τραγουδούσαν και έπαιζαν στους αυλούς τους [*tibiis*] με έναν ακατέργαστο αλλά φυσικό τρόπο, παρ' όλο που σήμερα τα μαδριγάλια γράφονται από ποιητές σε ένα πιο εκλεπτυσμένο και όμορφο ύφος.

Συνοπτικά, αναφέρουμε κάποια έργα κοσμικής μουσικής του όψιμου Μεσαίωνα με μυθολογικά θέματα, όπως το *Bacche bene venies*, από τα *Carmina Burana* (12ος-13ος αιώνας), αριθμός 200, τη μπαλάτα του Andrea da Firenze (1350-1415) *Non più doglie ebbe Dido* (που αναφέρεται στη Διδώ και τον Αινεία), τα μαδριγάλια του Paolo da Firenze (1390-1425) *Non più infelice* και *Era Venus* (που αναφέρονται στον Νάρκισσο και στην Αφροδίτη, αντίστοιχα), τη μπαλάντα του Guillaume de Machaut (1300-1377) *Quand Theseus / Ne quier voir* (όπου ο ποιητής-συνθέτης αναφέρεται στους ήρωες Ηρακλή, Θησέα, Ιάσωνα, Πυγμαλίωνα, Αβεσσαλώμ, Δαλιδά και Σαμφών), τις μπαλάντες *Médée fu en amer véritable* (ανώνυμου), *Se Zephirus* (του Grimace), *Phiton, Phiton beste très venimeuse* (του Magister Franciscus), *Pictagoras, Jabol et Orpheus* (του Suzoy). Όλα τα τελευταία έργα προέρχονται από τον κώδικα Chantilly Ms 564 (όπως και η μπαλάντα του Machaut).

Παρά το αυξανόμενο ενδιαφέρον για το αρχαίο θέατρο και την αναβίωσή του κατά τον 15ο αιώνα, το ποιμενικό θέατρο, που επρόκειτο να γνωρίσει σημαντική ανάπτυξη κατά τον 16ο αιώνα, δεν βασιζεται στην αρχαιότητα. Στην αρχαιότητα υπήρχαν μεν η τραγωδία και η κωμωδία, αλλά όχι το ποιμενικό είδος στο θέατρο, παρά μόνο στη λογοτεχνία. Αυτό το τελευταίο θα γεννηθεί ουσιαστικά στην Αναγέννηση και θα επηρεάσει καταλυτικά τη σχέση της μουσικής με το αρκαδικό ύφος. Μέχρι τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, η ιταλική κοσμική μουσική, με κύριο εκπρόσωπό της το μαδριγάλι, δεν παρουσιάζει ποιμενικό-αρκαδικό ύφος. Βέβαια, σε πιο δημώδη μουσικά είδη, όπως η villanella και η villanesca (και οι δύο προέρχονται από το ιταλικό *villani*, δηλαδή χωριάτες) των αρχών του 16ου αιώνα, υπάρχουν περιγραφές σκηνών στη φύση που σχετίζονται με την Αρκαδία. Από το 1570 και έπειτα, ωστόσο, η κοσμική μουσική κατακλύζεται από το αρκαδικό ύφος.

Ένα από τα πρώτα έργα των αρχών του 1570, από τα μαδριγάλια για έξι φωνές (1574) του Andrea Gabrieli, το *Hor ch' a noi torna*, που σύμφωνα με τον Alfred Einstein⁴ υπήρξε ο δημιουργός του βουκολικού πνεύματος στη μουσική, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για το ύφος που επρόκειτο να κυριαρχήσει στο ποιμενικού χαρακτήρα μαδριγάλι των επόμενων δεκαετιών. Περιέχει τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους αυτού στα μουσικά έργα: τη φύση ως σκηνικό της δράσης, το θρήνο του αγαπημένου για

³ Από το λατινικό *mandra*, δηλαδή το ποίμνιο.

⁴ Alfred Einstein, *The Italian madrigal*, Princeton University Press, Princeton 1949, τόμος II, σ. 613.

τη σκληρότητα που αντιμετωπίζει από το αντικείμενο του πόθου του και τη σημασία του έρωτα που διαπερνάει όλα τα ζωντανά πλάσματα, τη χρήση μυθολογικών προσώπων.

Hor ch' a noi torna la stagion novella,
gl' augei, le fiere e tutti gli animali
senton d' amor i dolci strali.
Te sola Amor non punge, oh d' ogni fiera
più cruda in ciascun tempo e più superba.
Così dicea Damon tra fiori e l' herba
Dolcemente cantando a primavera.⁵

Τώρα που επιστρέφει σ' εμάς η νέα εποχή,
τα πουλιά, τα θηρία και όλα τα ζωντανά
νιώθουν του έρωτα τις γλυκές σαΐτες.
Μόνον εσένα δεν τσιμπάει ο Έρωτας,
πιο σκληρή από κάθε θηρίο και πιο αλαζονική μέσα στο χρόνο.
Έτσι μιλούσε ο Δάμων ανάμεσα στα λουλούδια και στο χορτάρι
τραγουδώντας γλυκά στην Άνοιξη.

Η τάση αυτή προς το αρκαδικό ύφος στη μουσική κατά τα τέλη του 16ου αιώνα πηγάζει μέσα από μια γενικότερη στροφή της αστικής κοινωνίας, και ιδιαίτερα των αυλών της βόρειας Ιταλίας, προς μία τέτοια αισθητική. Ο ποιμενικός κώδικας καθίσταται ένα περίπλοκο σύστημα συμβολισμών, με αναφορές στην αληθινή ζωή και σε υπαρκτά πρόσωπα αυλών της εποχής, όπου συγκεκριμένοι πρωταγωνιστές των μύθων ταυτίζονται με ηγεμόνες ή αυλικούς, ενώ ταυτόχρονα η πλοκή των έργων εξιστορεί με συμβολικό τρόπο επίκαιρα γεγονότα της πολιτικής ή της ερωτικής ζωής τους.⁶ Σύμφωνα με τον Giuseppe Gerbino, «ο ποιμενισμός είναι μία στρατηγική διήγησης που χρησιμοποιεί ένα ιδεατό σύμπαν προκειμένου να εξηγήσει το αληθινό».⁷

Οι μυθολογικοί χαρακτήρες

Οι μυθολογικοί χαρακτήρες αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του αρκαδικού ύφους. Οι χαρακτήρες αυτοί, ακόμα και μόνον ως αναφορά ή επίκληση σε ένα ποίημα, είχαν γίνει για τους ποιητές κοινός κώδικας ή, αλλιώς, κοινός τόπος. Στο βουκολικό αυτό είδος οριοθετούνται με τη χρήση συγκεκριμένων μυθολογικών προσώπων και χαρακτήρων το πλαίσιο και ο χαρακτήρας του έργου. Η εμφάνιση των μυθολογικών προσώπων, όπως διαγράφονται μέσα από τη μουσική φιλολογία, συνδέεται με το ποιμενικό ύφος. Υπό τη μορφή ειδυλλίου ξετυλίγεται ένα ερωτικό δράμα, είτε ανάμεσα σε θεότητες, είτε ανάμεσα σε άλλα πρόσωπα, σε ένα είδος εξιστόρησης, με τις μυθολογικές θεότητες να πλαισιώνουν την ιστορία.

Σ' ένα ποιμενικού χαρακτήρα κείμενο θα συναντήσουμε τον Ζέφυρο, τον Θύρη, τη Χλωρίδα και τη Φλώρα, στα ερωτικής φύσεως θέματα βρίσκουμε μια νύμφη ως αντικείμενο της αγάπης και μια επίκληση στους «αρμόδιους» θεούς (Έρωτα, Αφροδίτη, Φοίβο). Αντίστοιχα, σε κείμενα χαράς, εκστατικής διάθεσης και γιορτής, σχετικής συνήθως με την άνοιξη, δεσπόζει ο Βάκχος, με τις νύμφες της φύσης, Φυλλίδα και

⁵ Andrea Gabrieli, *Complete madrigals* (επιμ. Tillman Merritt), A-R Editions (Recent Researches in the Music of the Renaissance, vol. 49-50), Madison 1983, σ. 65-72.

⁶ Ο Baldassare Castiglione, στο ποιμενικό του έργο *Tirsi*, του 1506, σκιαγραφούσε την αυλή του Ουρμπίνο αλληγορικά μέσα από τις πρωταγωνιστικές φιγούρες των τριών βοσκών· βλ. Cesare Segre – Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana: Cinquecento*, Einaudi, Torino 2001, σ. 190.

⁷ Gerbino, ό.π., σ. 19.

Χλωρίδα ή Φλώρα. Από τη μουσική πλευρά της έρευνας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κατά πόσον οι συνθέτες επηρεάζονται, όχι μόνο από συγκεκριμένες λέξεις σε ένα τέτοιου είδους κείμενο, αλλά και από τη γενικότερη ατμόσφαιρα.

Γενικά, η μυθολογική θεματολογία των έργων κατανέμεται σε δύο κατηγορίες: πρώτη και μεγαλύτερη είναι η κατηγορία των έργων που στα κείμενά τους υπάρχει αναφορά μόνο σε θεούς, θεές και θεότητες, με πρωταγωνιστές κυρίως τη Νύμφη, την Αφροδίτη, τον Ζέφυρο, τον Βάκχο, τον Θύρη, τον Απόλλωνα, τη Χλωρίδα και τη Φλώρα. Η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από έργα στα οποία ξετυλίγεται ένας ολοκληρωμένος αρχαίος μύθος, όπως αυτοί του Ορφέα και της Ευρυδίκης, του Απόλλωνα και της Δάφνης ή της Αριάδνης και του Θησέα, για να αναφερθούν μόνον οι σημαντικότεροι, κάτι που συναντάται στις πρώτες όπερες περισσότερο παρά στα μαδριγάλια.

Οι ήσσοι αυτοί μυθολογικοί χαρακτήρες μεταμορφώνονται σε αληθινούς, συχνά δραματικούς ήρωες, μέσα στα ποιήματα. Οι αρετές που παρουσιάζουν οι εν λόγω ήρωες είναι ποτισμένες από την ουμανιστική θεώρηση του ανθρώπου, που θέλει έναν ήρωα ενάρετο, υπομονετικό και με ήθος, ο οποίος παραδίδεται στο ερωτικό πάθος ή υπομένει στωικά τα πάθη του έρωτα.

Χαρακτηριστική είναι η χρήση ονοματολογίας, κυρίως λατινικής, στις αναφορές σε διάφορους θεούς, δικαιολογημένη λόγω της μεγάλης επίδρασης που άσκησαν στους ποιητές της εποχής οι λατίνοι ποιητές και πιο συχνά οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, έργο με τεράστια απήχηση στους κύκλους τον λογίων, ήδη από τον Μεσαίωνα. Ο Διόνυσος απαντάται ως Bacchus, ο Απόλλωνας ως Febo, η Χλωρίδα ως η πολυαγαπημένη για τους Ρωμαίους Flora ή Clori.

Τα χαρακτηριστικά των μυθολογικών ηρώων που εμφανίζονται συχνότερα στα έργα του 16ου και του 17ου αιώνα έχουν ως εξής:

Οι θεοί Διόνυσος (ή Βάκχος) και Απόλλωνας (ή Φοίβος) εμφανίζονται ο πρώτος ως θεός της έξαψης και του κρασιού, ενώ ο δεύτερος συνήθως σε σχέση με κάποιον από τους μύθους του και με συχνές αναφορές στο μύθο με τη Δάφνη.

Οι Ninfe (νύμφες) εμφανίζονται ως θεότητες των δασών που συνοδεύουν διάφορους θεούς, συχνότερα την Άρτεμη. Σύμφωνα με τον Όμηρο (*Οδύσσεια*, ζ 123, μ 318), είναι κόρες του Δία και ζουν σε σπηλιές, σε όρη και ποτάμια, παρακολουθώντας τη μοίρα των θνητών.⁸

Στη φιλολογία του 16ου αιώνα συναντάμε κυρίως μία νύμφη, κάποτε ως θύμα του έρωτα και άλλοτε ως αφορμή του ανεκπλήρωτου έρωτα. Παρά την αγνότητα που τις χαρακτηρίζει, οι νύμφες γίνονται συχνά, στη σχετική φιλολογία των μαδριγαλιών και των άλλων ποιημάτων, δραματικές φιγούρες ενός ανεκπλήρωτου έρωτα, όπως στην περίπτωση της Ηχούς με τον Νάρκισσο ή της Δάφνης με τον Απόλλωνα.

Η Clori (Χλωρίδα) ήταν για τους Ρωμαίους η θεά Φλώρα, προστάτιδα των λουλουδιών, που εορταζόταν μεγαλειωδώς στην αρχή κάθε Μάη, ενώ από τον Οβίδιο μαθαίνουμε ότι στην κλασική εποχή υπήρξε μία νύμφη με το όνομα Χλωρίδα· ο Ζέφυρος την άρπαξε και την παντρεύτηκε· γεννήσε έναν υιό, που ονομάστηκε Καρπός· της προσφέρθηκε αιώνια άνοιξη και έγινε θεότητα της φύσης.

Η Fillide (Φυλλίδα) και η Teti (Θέτιδα), μητέρα του Αχιλλέα, υπήρξαν νύμφη και Νηρηίδα, αντίστοιχα, και σχετίζονταν με τα δάση και τα ποτάμια.

⁸ Για τις νύμφες στον Όμηρο, βλ. επίσης Δήμητρα Μήττα, *Μύθος και Τέχνη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 92 και 290.

Ο βοσκός Tirsi (Θύρσης) συναντάται στο έβδομο έργο των *Βουκολικών* ή *Εκλογών* του Βιργίλιου, που έγραψε μιμούμενος τα *Βουκολικά* του Θεόκριτου, ενώ οι *Εκλογές* του αποτελούν το λατινικό αντίστοιχο των ελληνικών *Βουκολικών* του Θεόκριτου. Ο Θύρσης μαζί με τον βοσκό Daphnis (Δάφνης) είναι συχνοί πρωταγωνιστές ερωτικών ειδυλλίων, μαζί με πλήθος άλλων θεοτήτων και ηρώων λιγότερο γνωστών, όπως ο Alcide (Αλκείδης), ο Aminta (Αμύντας), η Dorida (Δωρίδα), η Amarilli (Αμαρυλλίδα), η Ippolitta (Ιππολύτη), ο Lillo (Λίλλος), ο Mirtillo (Μυρτίλος), η Procne (Πρόκνη) και η Filomela (Φιλομήλα). Ο Θύρσης είναι γνωστός και από το πρώτο, ομώνυμο ειδύλλιο του Θεόκριτου (*Θύρσης ή Ωδή*), ενώ αναφέρεται και στο επίγραμμα VI του ίδιου ποιητή. Το όνομά του σχετίζεται, πιθανότατα, με τον θύρσο, το μπαστούνι που κρατούσε ο Διόνυσος και αποτελούσε το σύμβολο των τελετών του.

Στον Δάφνη, ήρωα από τη Σικελία, αποδίδεται η δημιουργία της βουκολικής ποίησης. Ήταν, σύμφωνα με τον Διόδωρο, υιός του Ερμή και μιας νύμφης (Διοδ. iv 84). Η μητέρα του τον άφησε σε ένα άλσος με δάφνες, απ' όπου πήρε και το όνομά του, ενώ για τον λόγο αυτό θεωρήθηκε ο αγαπημένος του Απόλλωνα. Εκεί τον μεγάλωσαν διάφοροι βοσκοί και νύμφες. Ο ίδιος έγινε επίσης βοσκός. Μια ναϊάδα τον ερωτεύθηκε και τον κατάφερε να της υποσχεθεί ότι δεν θα πάει με άλλη κοπέλα. Εκείνος ερωτεύτηκε μια πριγκίπισσα και για αυτό το λόγο η ναϊάδα τον τύφλωσε ή – κατά άλλους – τον μεταμόρφωσε σε πέτρα. Πριν από αυτό, ο Δάφνης έγραφε βουκολική ποίηση, που έκανε ευχάριστο το κυνήγι της Άρτεμης (σύμφωνα με τον Βιργίλιο και τον Θεόκριτο).

Ένας ακόμη ήρωας, ο Αλκείδης, δεν είναι παρά ο γνωστός ήρωας Ηρακλής, υιός του Δία και της Αλκμήνης, από τους αγαπημένους του πατέρα του (Όμηρος, *Οδύσσεια*, λ 266, 620).

Η Dori (Δωρίδα) υπήρξε κόρη του Ωκεανού και της Θέτιδας και γυναίκα του Νηρέα, με τον οποίο έγινε μητέρα των Νηρηίδων (Απολ., I 2, § 2· Ησίοδος, *Θεογονία*, 240· Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, II, 269). Οι λατίνοι συγγραφείς χρησιμοποιούν κάποιες φορές το όνομα αυτής της θαλάσσιας θεότητας για να ονομάσουν την ίδια τη θάλασσα (Βιργίλιος, *Εκλογή* αρ. 5).

Ο Mirtillo (Μυρτίλος) ήταν γιος του Ερμή και της Κλεοβούλης ή της Κλυτίας.⁹ Υπήρξε αμαξάς του βασιλιά Οινόμαου, αλλά επειδή τον πρόδωσε, τον έριξαν στη θάλασσα έξω από την Εύβοια, η οποία και πήρε το όνομά του, δηλαδή Μυρτώο πέλαγος (Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, 509· Βιργίλιος, I, 205).

Η Procne (Πρόκνη), σύμφωνα με τον Απολλόδωρο (III, 14, § 8) και τον Θουκυδίδη (B' 29), ήταν κόρη του βασιλιά της Αθήνας Πανδίωνα και γυναίκα του Τηρέα· μεταμορφώθηκε σε χελιδόνι.

Η Filomela (Φιλομήλα), κόρη του βασιλιά Πανδίωνα, ατιμάστηκε από τον κουνιάδο της Τηρέα και μεταμορφώθηκε σε αηδόνι ή – κατά άλλους – σε χελιδόνι (Απολ., III, 14, § 8). Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, ήταν μία από τις κόρες του Πρίαμου, ενώ κατά μία τρίτη ήταν κόρη του Άκτορα και γυναίκα του Πηλέα.

Πλήθος άλλων μυθολογικών προσώπων αναφέρονται στην ποίηση της εποχής, όπως η Lidia (Λυδία), ο Narciso (Νάρκισσος), ο Adonis (Άδωνης), ο Iacinto (Υάκινθος), οι Sirene (Σειρήνες), ο Lillo (Λίλλος), ο Amarantho (Αμάρανθος), η Licori (Λικόρη), ο Plutone (Πλούτωνας), η Cibebe (Κυβέλη), η Cloto (Κλωθώ) και η Ciprignia (Κυπρίνια, άλλο όνομα για την Αφροδίτη).

⁹ Για την τελευταία, βλ. Karl Kerényi, *Η μυθολογία των Ελλήνων* (τίτλος πρωτοτύπου: *Die Mythologie der Griechen*), Εστία, Αθήνα 2010, σ. 52.



Bernard Picart (1673-1733), *Η γέννηση του Άδωνη*,
 χαρταβείο για τις *Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*, Βιβλίο X, 476-519

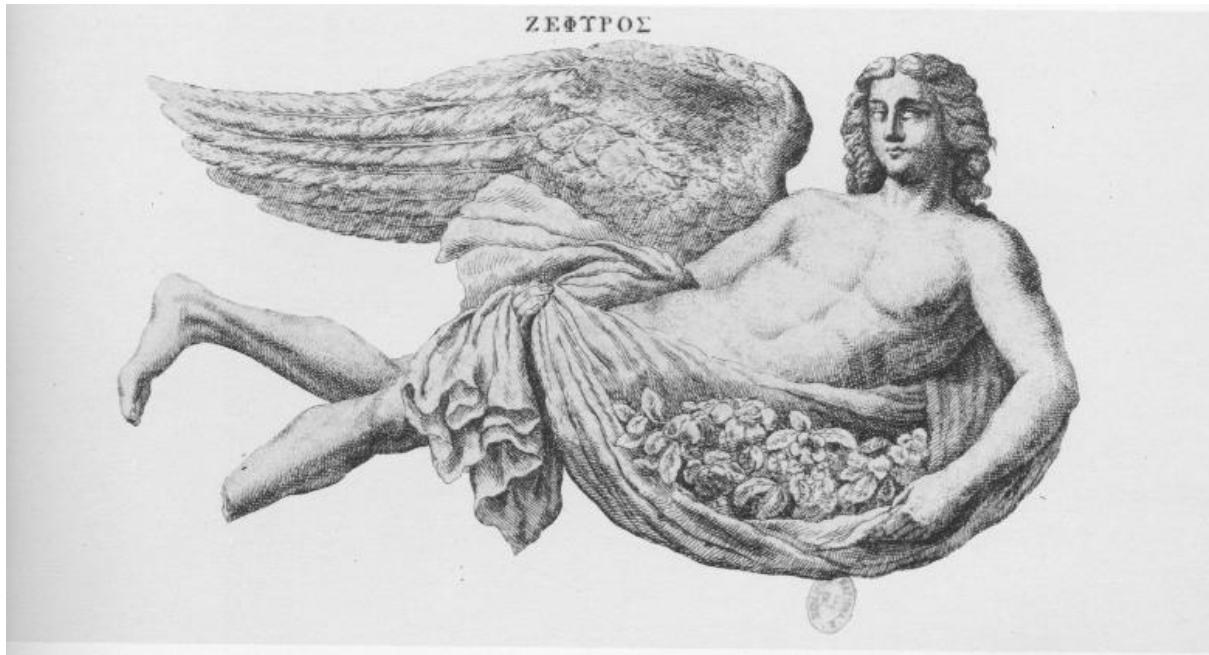
Οι κυριότεροι μυθολογικοί χαρακτήρες στο μαδριγάλι

Ζέφυρος

Ο Ζέφυρος είναι για τους αρχαίους συγγραφείς ο καλός, ευνοϊκός δυτικός άνεμος, βοηθάει τους εκάστοτε ήρωες και δεν σχετίζεται με καταστροφές και άλλα δεινά. Θεωρείται προάγγελος της άνοιξης, ωριμάζει τους καρπούς στους κήπους του βασιλιά Αλκίνοου και βοηθάει τη βλάστηση να ανθήσει. Στην *Οδύσσεια* εμφανίζεται ως αεράκι που δροσίζει τα Ηλύσια Πεδία.

Ο Ζέφυρος περιγράφεται ως ευνοϊκός άνεμος και συμβολίζει το μεγαλείο και τις δυνάμεις της φύσης. Συνδέεται με θετική και αισιόδοξη διάθεση και προσδιορίζει ένα ήρεμο και γαλήνιο φυσιολατρικό τοπίο, εντός του οποίου πρόκειται να διαδραματιστεί το έργο. Στην *Οδύσσεια* εμφανίζεται συνολικά έντεκα φορές, εκ των οποίων μόνο μία φορά ως άγριος άνεμος. Τις υπόλοιπες χαρακτηρίζεται ως ευχάριστος δυτικός άνεμος (*Οδύσσεια*, δ 402, 567· ε 295, 332· η 119· κ 25· μ 289, 408 [άγριος], 426· ξ 572· τ 206).

Χαρακτηριστικά μαδριγάλια με αναφορά στο Ζέφυρο: *Zefiro torna e il tempo rimena* (σε ποίηση Πετράρχη) των Luca Marenzio (4φωνο μαδριγάκι από 1ο βιβλίο με μαδριγάλια) και Claudio Monteverdi (5φωνο μαδριγάκι από το 6ο βιβλίο), το μαδριγάκι / duetto da camera *Zefiro torna e di soavi accenti* του Claudio Monteverdi (από τη συλλογή *Scherzi musicali*) και η άρια / μαδριγάκι *Torna il sereno Zefiro* του Sigismondo d' India (από το 5ο βιβλίο).



Στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλίου (2ος αι. μ.Χ.), ο Ζέφυρος μεταφέρει την Ψυχή πάνω από τα κύματα, για να τη γλυτώσει από ένα φίδι που έπρεπε να «παντρευτεί». Στο παλάτι όπου θα κοιμάται με έναν άνδρα που δεν βλέπει, θα μεταφέρει ο Ζέφυρος και τις αδελφές της

Θύρσης

Ο βοσκός Θύρσης εμφανίζεται εξαιρετικά συχνά στην ποίηση της εποχής ως ποιμενικός ήρωας και ερωτικός σύντροφος, παρ' όλο που στην αρχαία φιλολογία δεν παρουσιάζεται παρά μόνο σπάνια. Ήρωας του πρώτου *Ειδυλλίου* του Θεόκριτου με τίτλο *Θύρσης ή Ωδή*, ο βοσκός Θύρσης παρουσιάζεται να διηγείται μια ιστορία σε ύφος που μιμήθηκαν αργότερα οι ποιητές της Αναγέννησης. Τα κύρια χαρακτηριστικά του, όπως παρουσιάζονται στα ποιητικά κείμενα της εποχής, είναι η αγνότητα, η αρετή αλλά και το θάρρος και η τόλμη του να δοθεί στον έρωτα, ακόμα και αν αυτός είναι βλαβερός γι' αυτόν. Η συχνή χρήση του μυθολογικού αυτού προσώπου στο ειδύλλιο βοσκού και νύμφης τον καθιστά το αρχέτυπο του ποιμένα-αγαπημένου και τον τοποθετεί στο κέντρο της αρκαδικής μυθολογίας. Το δημοφιλές στην εποχή του ποίημα του Giambattista Guarini, *Tirsi morir volea*, μελοποιήθηκε συνολικά 27 φορές, μεταξύ άλλων και από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συνθέτες του τέλους της Αναγέννησης, Carlo Gesualdo da Venosa, Giaches de Wert και Andrea Gabrieli. Άλλα χαρακτηριστικά μαδριγάλια με πρωταγωνιστή τον Θύρση υπήρξαν το *Qui rise o Tirsi* του Claudio Monteverdi (από το 6ο βιβλίο), σε ποίηση του Giambattista Marino, καθώς και το *Tirsi vicino a morte* σε μουσική του Andrea Gabrieli.

Νύμφη

Η νύμφη υπήρξε θεότητα των ποταμών, των βουνών, των σπηλαίων και γενικότερα της υπαίθρου και της φύσης. Εμφανίζεται σε πολλά ποιητικά έργα της εποχής χωρίς κάποιο όνομα, ενώ άλλες φορές ονομάζεται Φυλλίδα ή Χλωρίδα, μεταξύ άλλων ονομάτων.

Οι ποιητές της ελληνορωμαϊκής γραμματείας της προσδίδουν ομορφιά, νιότη και αγνότητα. Οι ιταλοί ποιητές, που εξετάζουμε, ακολουθούν την ίδια γραμμή, ενώ κάποιες φορές οι νύμφες παρουσιάζονται πολλές μαζί. Άλλοτε πάλι, η νύμφη γίνεται πρωταγωνίστρια ερωτικών ειδυλλίων, τότε ως θύμα του έρωτα, τότε ως το μοιραίο πρόσωπο που προκαλεί ερωτικό πόνο. Στα μαδριγάλια συναντάμε:

α) τις νύμφες, ως ομάδα γυναικών νεαρής ηλικίας, συνήθως συνοδεύοντας κάποιο υψηλά ιστάμενο πρόσωπο ή θεό, που λειτουργούν εξαγγελτικά σε έργα που δεν είναι πρωταγωνίστριες οι ίδιες, αλλά διαμορφώνουν την ατμόσφαιρα και επαινούν κάποιον ή γιορτάζουν. Τέτοια έργα είναι το *Canto delle ninfe* ανώνυμου συνθέτη (τέλη του 15ου αιώνα) και το *Cantate ninfe* του Marenzio.

β) τη νύμφη ως μοιραία γυναίκα που προκαλεί τον πόνο, όπως στο *Per obedir la sua Ninfa* του Luzzaschi και στο *Ninfa che scalza i piedi* του Monteverdi.

γ) τη νύμφη ως δραματική ηρωίδα, ως θύμα του έρωτα, όπως στο *Lamento della ninfa* του Monteverdi.¹⁰

δ) την επώνυμη νύμφη, όπως, παραδείγματος χάριν, ως Clori ή Fillide, σε έργα όπως το 4φωνο μαδριγάλι *Puro ciel Philid' è quella tua fronte* του Jacques Arcadelt (από το 2ο βιβλίο), το 6φωνο μαδριγάλι *Filli, mia bella a Dio* του Luca Marenzio (από το 2ο βιβλίο), το 6φωνο μαδριγάλι *Filli al partir del suo caro Pastore* του Luzzasco Luzzaschi (από την ανθολογία *I lieti amanti*), το *Perchè te 'n fuggi, o Fillide?* του Claudio Monteverdi, για τρεις φωνές και μπάσο (από το 8ο βιβλίο), το *Vorrei baciarti o Filli* του Monteverdi, ως μαδριγάλι / duetto da camera (από το 7ο βιβλίο), αλλά και του India, για φωνή και μπάσο (από τη συλλογή *Le musiche*, 1ο βιβλίο), το 5φωνο μαδριγάλι *Tra le dolcezze e l'ire* του Luzzasco Luzzaschi (από το 4ο βιβλίο) και το 5φωνο *Tu segui, o bella Clori* του Carlo Gesualdo da Venosa (από το 6ο βιβλίο).

Στο όψιμο μαδριγάλι του τέλους του 16ου αιώνα, η νύμφη, με ή χωρίς όνομα, είναι πολύ συχνά η πρωταγωνίστρια, ενώ ήδη στη φλωρεντινή φιλολογία του Quattrocento τα μυθολογικά πρόσωπα και οι νύμφες αναφέρονται συχνά, αν και τις περισσότερες φορές ως πλήθος νυμφών σε συνοδευτικό χαρακτήρα με εξαγγελτική λειτουργία. Τρία φλωρεντινά canti, το *Canto delle Ninfe*, το *Canto dei cacciatori ch' erano pastori e ninfe* και το *Canzone di Bacco*, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του ρεπερτορίου, ενώ την πρώτη γενιά των μαδριγαλιστών (στις δεκαετίες του 1520 και του 1530) αντιπροσωπεύει το *Divelt' el mio bel vino* του Costanzo Festa. Τα υπόλοιπα έργα είναι γραμμένα μετά το 1550 και εκπροσωπούν την πιο όψιμη φάση του μαδριγαλιού.

Επίλογος

Οι ελάχιστονες μυθολογικές θεότητες, όπως ο Θύρσης, ο Ζέφυρος, η Φυλλίδα και η Χλωρίδα, μετατρέπονται σε πρωταγωνιστικές φιγούρες, σε αληθινούς ήρωες, στη σχετική φιλολογία, τότε ως ήρωες ερωτικών δραμάτων, τότε ως εμφατικοί χαρακτήρες στα στοιχεία της φύσης που περιβάλλουν τη δράση.

Οι μυθολογικοί χαρακτήρες διαθέτουν μια άμεση και συμβολική δυναμική. Η θέση τους ενισχύεται εξαιτίας της σχέσης τους με την ίδια τη φύση. Όλοι αυτοί οι μυθολογικοί ήρωες είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με ένα ειδυλλιακό φυσικό τοπίο, στο οποίο διαβιούν και δραστηριοποιούνται, ενώ ταυτόχρονα, στην πλοκή των έργων, περιβάλλονται από αυτό. Επιπλέον, γίνονται φορείς μιας στερεότυπης ιδέας, που στην πανσημείωση του 16ου και 17ου αιώνα λειτουργεί ως έμβλημα. Είναι ορατά σύμβολα μιας αφηρημένης ιδέας που καθίσταται συγκεκριμένη (και κατανοητή, τόσο από τον ακροατή όσο και από τον καλλιτέχνη), όταν αποκτά καλλιτεχνική υπόσταση: δηλαδή, ο Ζέφυρος, ως ευνοϊκός άνεμος, γίνεται φορέας του καλού, του αίσιου και του θετικού· ο Θύρσης, ως απλοϊκός βοσκός, καθίσταται σύμβολο του αγνού και του ενάρετου· η νύμφη, ως παρθένα, θεότητα των δασών, συμβολίζει την αγνότητα και την παρθενία.

¹⁰ Για αναφορές και ανάλυση του *Lamento della Ninfa*, βλ. Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1987, σ. 203, 206, 213-214, 260 και 263.

να τελειώσει τη ζωή του,
μα ένωθε πεθαμένος με το να μη μπορεί να πεθάνει.
Κι ενώ το βλέμμα του ήταν πάντα στραμμένο
στα υπέροχα θεϊκά της μάτια 10
κι έπινε από το νέκταρ το ερωτικό,
η ωραία του Νύμφη, που ήξερε ήδη
τα μηνύματα του Έρωτα,
με μάτια σβησμένα από αγάπη και τρεμάμενα του λέει:
«Πέθανε, καρδιά μου, γιατί πεθαίνω κι εγώ». 15
Αποκρίθηκε δε ο βοσκός:
«Κι εγώ, ζωή μου, πεθαίνω».
Έτσι πεθαίνουν οι τυχεροί εραστές,
με θάνατο γλυκό και ευχάριστο,
ώστε προκειμένου να πεθάνουν ξανά 20
ξαναγυρίζουν στη ζωή.

Το ποίημα αναφέρεται στον έρωτα του βοσκού Θύρση με μια νύμφη. Παρ' όλο που ο Θύρσης και η νύμφη (θεότητα των δασών) προετοιμάζουν και προΐδεάζουν τον αναγνώστη για ένα ποιμενικού χαρακτήρα έργο, ιδιαίτερα αγαπητό στον 16ο αιώνα (με τις ρίζες του στον πατέρα του είδους, Θεόκριτο, 310-250 π.Χ.), δεν υπάρχει περιγραφή της φύσης, ούτε παρέμβαση θεοτήτων που σχετίζονται με αυτήν. Η τρυφερή περιγραφή του γεμάτου πάθος βλέμματος των δύο εραστών και η αναφορά στο νέκταρ του έρωτα καθιστούν το έργο ένα ερωτικό ποίημα με ποιμενικούς πρωταγωνιστές.

Η επιθυμία του ταυτόχρονου θανάτου των δύο αγαπημένων και ο δραματικός τους διάλογος δημιουργεί την πλοκή του έργου, με στόχο την ανάδειξη του ιδανικού έρωτα που κυριεύει τους δύο εραστές, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε ο θάνατος να αποτελεί ένα είδος λύτρωσης. Ένας θάνατος γλυκός και ευχάριστος, αφού θα τους ενώνει με άλλον έναν τρόπο αιώνια. Είναι ικανοί, μάλιστα, να επιστρέψουν στη ζωή, ώστε να πεθάνουν ξανά.

Αντλώντας έμπνευση από τους αρχαίους συγγραφείς, οι ποιητές και οι συνθέτες του 16ου αιώνα δημιούργησαν τη δική τους μυθολογία στον μουσικο-ποιητικό κόσμο και ταυτόχρονα ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα στο πεδίο της ιταλικής κοσμικής φωνητικής μουσικής. Τόσο ο πυρήνας της αρχικής ιδέας στα μυθολογικού περιεχομένου ποιήματα για μουσική, όσο και οι πρωταγωνιστές, αποτελούν έμπνευση από τους μεγάλους αρχαίους συγγραφείς.

Η ιταλική ποίηση της εποχής καθορίζεται από τη μουσική (*poesia per musica*) και ταυτόχρονα ορίζει το μαδριγάλι ως το ύψιστο είδος κοσμικής δημιουργίας, βασισμένο σε μια υπερβατική σχέση μουσικής – λόγου με πολυεπίπεδες αναγνώσεις.

“Ο θρήνος ταιριάζει στην Αριάδνη”: μια συνεξέταση των lamenti της Αριάδνης των Monteverdi και Lawes

Γιώργος Σακαλλιέρος – Θεόδωρος Κίτσος

Ο «θρήνος» (lamento) αποτελεί ένα φωνητικό μουσικό είδος βασισμένο σε κείμενο ανάλογου θρηνητικού χαρακτήρα και συναντάται συχνά, τόσο ως αυτόνομη σύνθεση, όσο και ως τμήμα μιας όπερας ή καντάτας στην εποχή του μπαρόκ. Έχοντας τις βάσεις του στο αρχαίο ελληνικό δράμα και τα λατινικά κείμενα, ο θρήνος αποτέλεσε ένα πεδίο ιδιαίτερα έντονης έκφρασης της ρητορικής των παθών, ενώ ειδικό μουσικό βάρος φαίνεται να αποκτά στο κατώφλι του 17ου αιώνα μέσω της καλλιέργειας του νέου μονωδικού ύφους. Πρώιμα δείγματα του θρήνου βλέπουμε ήδη από τον 16ο αιώνα σε μαδριγάλια των Stefano Rossetto (*Lamento di Olimpia*, 1567) και Benedetto Serafico Nardò (*Lamento di Fiordeligi*, 1571), στα οποία μελοποιούνται στροφές από τον *Μαινόμενο Ορλάνδο* (*Orlando furioso*) του Ludovico Ariosto, ενώ και θεωρητικοί, όπως οι Bernardo Giacomini, Girolamo Mei και Vincenzo Galilei, είχαν ήδη υποδείξει τη σημασία του ως δείγματος υψηλής συναισθηματικής έντασης, ικανού να οδηγεί το κοινό σε θλίψη, αλλά και ταυτόχρονα να το εξαγνίζει από την τυραννία των δυνατών παθών.¹

Η καθοδική κίνηση ενός τετραχόρδου στη γραμμή του basso, κατά διάταξη επαναλήψεων (ostinato), ως αναγνωριστικό μορφολογικό γνώρισμα του lamento – που ενδυναμώνει και επιβεβαιώνει τον θρηνητικό του χαρακτήρα – εμφανίζεται από τον Claudio Monteverdi στο μαδριγάλι *Lamento della Ninfa*, από το *Όγδοο βιβλίο μαδριγαλιών* (1638), αν και φαίνεται να υπάρχουν και προγενέστερες επεξεργασίες μαδριγαλιών με χρήση καθοδικών ostinato τετραχόρδων, όπως στο *Lamento di Madama Lucia* (1628), το οποίο αποδίδεται κατά πάσα πιθανότητα στον Francesco Manelli. Ωστόσο, η επεξεργασία του Monteverdi στο *Lamento della Ninfa*, ως κεντρική ενότητα μιας δραματικής σκηνής “in stile recitativo”, διαμορφώνει και μια στενότερη σχέση μεταξύ της χρήσης του καθοδικού τετραχόρδου και της ανάδειξης των συναισθηματικών καταστάσεων θλίψης και πάθους, η οποία επρόκειτο να αποτελέσει βασικό στυλιστικό χαρακτηριστικό του είδους κατά την εποχή του μπαρόκ.² Χαρακτηριστικά lamenti συναντούμε στις όπερες του Francesco Cavalli (αντιπροσωπευτικές του είδους της βενετσιάνικης όπερας για την περίοδο 1640-1660), όπου σταδιακά εγκαταλείπεται η μελωδική απαγγελία (stile recitativo), δίνοντας τη θέση της σε στροφικές άριες με αργό τριμερές μέτρο και το καθοδικό τετράχορδο να αποτελεί υλικό για τη χρήση παραλλαγών, διαφωνιών, συγκοπών και συνεχών

¹ Βλ. σχετικά, Ellen Rosand, “Lamento”, στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, τομ. 14, σ. 190-192. Από την ξενόγλωσση αρθρογραφία σχετικά με το μουσικό είδος του “θρήνου” ξεχωρίζει το αφιέρωμα ολόκληρου του 27ου τεύχους του περιοδικού *Early Music* (1999), σε εκδοτική επιμέλεια Tim Carter, με τον υπότιτλο “Laments”. Περιέχει άρθρα των Laurie Stras, Leofranc Holford-Strevens, Tim Carter, Anne McNeal, Jeanice Brooks και Susanne G. Cusick.

² Ειδικότερη πραγμάτευση του ζητήματος: Ellen Rosand, “The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament”, *Musical Quarterly* 65/3, 1979, σ. 346-359.

αλληλοεπικαλύψεων μουσικών φράσεων μεταξύ φωνής και γραμμής του basso. Αντίστοιχες επεξεργασίες βλέπουμε και σε *lamenti* των Ferrari, Rossi, Carissimi και Cesti.

Οι επιδράσεις του *lamento* φτάνουν ως τον 18ο αιώνα. Από τις εφαρμογές χρωματικών καθοδικών τετραχόρδων (ως απόηχων της μουσικο-ρητορικής φιγούρας του *passus duriusculus*) σε χαρακτηριστικές άριες από τις όπερες *Dido and Aeneas* (1688) και *The Fairy Queen* (1692) του Purcell ή *Orlando* (1733) του Handel, η χρήση του *lamento* επεκτείνεται και στην οργανική μουσική, όπως σε σουίτες του Froberger (1656) και σονάτες του Biber (1700), ενώ ακόμα και το περίφημο *Capriccio* (BWV 992) του Bach «για την απουσία του αγαπημένου αδερφού» (“sopra la lontananza del suo fratello diletissimo”, περί το 1704) περιέχει ένα “allgemeines Lamento der Freunde” («γενικό θρήνο των φίλων»). Από τα τέλη του 17ου ως τις αρχές του 18ου αιώνα, το χρωματικό καθοδικό *ostinato* 4ης στη γραμμή του basso αποτέλεσε συχνό μορφολογικό γνώρισμα – συνδεδεμένο ενίοτε και με προγραμματικά στοιχεία – στα οργανικά είδη της *chaconne* και της *passacaglia*.³

Ο θρήνος της Αριάδνης προκύπτει από τον αρχαιοελληνικό μύθο της εγκατάλειψής της από τον Θησέα στο νησί της Νάξου, κατά το ταξίδι τους από την Κρήτη προς την Αθήνα. Σύμφωνα με την εκδοχή του λιμπρέττου του Ottavio Rinuccini, έπειτα από τη δολοφονία του Μινώταυρου, η Αριάδνη, ερωτευμένη με τον Θησέα, έχει φύγει μαζί του από την Κρήτη, δείχνοντας ανυπακοή στον πατέρα της, αφού έχει τολμήσει να επιλέξει η ίδια τον άνδρα με τον οποίο ήθελε να είναι. Ωστόσο, ο Θησέας, γνωρίζοντας ότι οι Αθηναίοι δεν πρόκειται να τη δεχτούν στο πλευρό του, αποφασίζει να την εγκαταλείψει εκεί, στο νησί. Η Αριάδνη θρηνεί για την κακότυχη μοίρα της και αποφασίζει να αυτοκτονήσει, ωστόσο, έπειτα από απόφαση της θεάς Αφροδίτης, διασώζεται από τον θεό Διόνυσο, ο οποίος της προσφέρει την αθανασία και μία θέση στον ουρανό, δίπλα του.⁴

Ο *Θρήνος της Αριάδνης* (*Lamento d' Arianna*) του Claudio Monteverdi αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα *lamenti* του 17ου αιώνα και υπήρξε σίγουρα αυτό που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση, βρίσκοντας πολλούς μιμητές. Πρόκειται για το μόνο σωζόμενο απόσπασμα από τη δεύτερη όπερα του συνθέτη, *L' Arianna*, η οποία παρουσιάστηκε στις 28 Μαΐου 1608 στη Μάντοβα, ως μέρος των εορταστικών εκδηλώσεων για τους γάμους του γιου του μονάρχη της πόλης, Δούκα Vincenzo Gonzaga, στην αυλή του οποίου ο Monteverdi υπηρετούσε ως *maestro della musica*.⁵ Η ανάθεση της σύνθεσης

³ Timothy Walker, “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History”, *Journal of the American Musicological Society* 21, 1968, σ. 300-320.

⁴ Για μια πραγματολογική ανάλυση του λιμπρέττου του Rinuccini, με έμφαση στην ποιητική δομή, το περιεχόμενο και την ανάλυση των δραματικών χαρακτήρων, βλ. Bojan Bujić, “Rinuccini the Craftsman: A View of His ‘L' Arianna’”, *Early Music History* 18, 1999, σ. 75-117.

⁵ Οι ιστορικές και εργογραφικές πληροφορίες, τόσο για την όπερα *L' Arianna* όσο και για τις διαφορετικές επεξεργασίες του *Lamento d' Arianna*, προέρχονται από τις βασικές βιβλιογραφικές πηγές για τον Monteverdi και πιο συγκεκριμένα: Paolo Fabbri, *Monteverdi* (μτφρ. T. Carter), Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 77-108, 288-293· Silke Leopold, *Monteverdi: Music in Transition*, Clarendon Press, Oxford 1991, σ. 123-145· Denis Arnold, *Monteverdi*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 7-25, 104-107· Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley 1987, σ. 114-131· Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven 2002, σ. 197-211· Mark Ringer, *Opera's First Master. The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Amadeus Press, Pompton Plains (NJ) 2006, σ. 91-99· Roger Bowers, “Monteverdi in Mantua, 1590-1612”, στο: John Whenham & Richard Wistreich (επιμ.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 53-75.

της όπερας αποτέλεσε μέρος μόνο των συνολικών υποχρεώσεων του Monteverdi για τις παραπάνω εκδηλώσεις, καθώς έπρεπε επίσης να συνθέσει έναν μουσικό πρόλογο για το έργο του Battista Guarini *L' idropica* και τη μουσική για το δραματικό μπαλέτο *Il ballo delle ingrate*, πάλι πάνω σε κείμενο του Rinuccini.⁶ Σύμφωνα με ιστορικές μαρτυρίες της εποχής, οι πρόβες για το ανέβασμα της όπερας κράτησαν αρκετούς μήνες και δεν ήταν χωρίς προβλήματα.⁷ Πέρα από προσαρμογές στην ήδη γραμμένη μουσική, ο Monteverdi έπρεπε να αντιμετωπίσει τον αναπάντεχο θάνατο της τραγουδίστριας Caterina Martinelli, η οποία θα είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αριάδνης. Ο θάνατος της Martinelli αποτέλεσε και προσωπική απώλεια για τον συνθέτη, καθώς για τρία χρόνια ζούσε στο σπίτι του, πιθανώς ως μαθήτρια της γυναίκας του Claudia Cattaneo, η οποία είχε επίσης πεθάνει έναν χρόνο πριν.⁸ Αντικαταστάθηκε από την Virginia Andreini, η οποία, αν και χρειάστηκε να μάθει τον ρόλο μέσα σε έξι μέρες, θριάμβευσε ως εγκαταλελειμμένη Αριάδνη. Ο θρήνος της ακούστηκε μέσα σε μια κατάμεστη αρένα 5.000 θεατών, κατασκευασμένη ειδικά για την περίπτωση, οδηγώντας σε συγκίνηση και δάκρυα, σύμφωνα με τον Federico Follino, χρονικογράφος της αυλής, όλες τις γυναίκες που παρακολουθούσαν την παράσταση, ενδεχομένως διότι έβλεπαν στο δράμα της ηρωίδας τη μεταφορική απεικόνιση του δράματος της δικής τους ζωής.⁹

Η μεγάλη επιτυχία της όπερας *L' Arianna*, βασισμένη σε σημαντικό βαθμό στην απήχηση του *lamento*, ήταν ασυνήθιστη για ένα μουσικό είδος που ακόμα βρισκόταν στις αρχές της εδραίωσής του και ήταν και εξαιρετικά περιορισμένο ως προς το ρεπερτόριό του. Επιβεβαιώνεται δε από το γεγονός ότι ο Monteverdi αποφάσισε να την ξανανεβάσει στη Βενετία το 1640, όπου επίσης είχε καλή υποδοχή.¹⁰ Οι λόγοι που η μουσική του έργου χάνεται μετά από το δεύτερο ανέβασμά του δεν είναι γνωστοί. Το μόνο σωζόμενο απόσπασμα είναι ο θρήνος της Αριάδνης – και αυτός σώζεται εξαιτίας του ότι ο Monteverdi αποφάσισε, προφανώς λόγω της απήχυσής του, να το διαχειριστεί ξεχωριστά από την υπόλοιπη όπερα, τόσο συνθετικά όσο και εκδοτικά.

⁶ Ringer, *Opera's First Master*, ό.π., σ. 99-109.

⁷ Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 81-84. Μία πλήρης περιγραφή των εορταστικών εκδηλώσεων των γάμων του 1608, ως προς το μέρος που αφορά στη συμμετοχή του Monteverdi, προέρχεται από τον χρονικογράφο της αυλής της Μάντοβα Federico Follino και παρατίθεται στο: Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 85-92. Σημειώνεται πως η μονογραφία του Fabbri είναι μακράν η επιστημονικότερη πηγή από τις προαναφερθείσες όσον αφορά στην ακρίβεια και την λεπτομέρεια των ιστορικών πληροφοριών για τα μουσικά περιβάλλοντα όπου έζησε ο Monteverdi (Κρεμόνα, Μάντοβα, Βενετία), λόγω της διαμόρφωσης του περιεχομένου της διαμέσου εξαντλητικής αποδεκτικής γραπτών πηγών της εποχής (αλληλογραφία, αρχειακά τεκμήρια κ.λπ.).

⁸ Πέρα από την πραγμάτευση του ζητήματος στις προαναφερθείσες πηγές, βλ. ειδικότερα και: Edmond Strainchamps, “The Life and Death of Caterina Martinelli: New Light on Monteverdi's ‘Arianna’”, *Early Music* 5, 1985, σ. 155-186.

⁹ Ο μύθος της Αριάδνης και η διαμόρφωση της, αρχικά χειραφετημένης και τελικά εγκαταλελειμμένης, προσωπικότητας της ηρωίδας των Rinuccini και Monteverdi μέσα σε ένα ευρύτερο ερευνητικό πλαίσιο που παραπέμπει στον ρόλο και τη θέση της γυναίκας στην Ευρώπη του 17ου αιώνα, έχουν δώσει ερείσματα σε ειδικότερες μελέτες που συσχετίζουν τη μουσικολογία με τις ανθρωπολογικές-κοινωνικές σπουδές στα πεδία του φύλου και της ταυτότητας (gender studies). Κάποια χαρακτηριστικά δείγματα: Suzanne G. Cusick, “‘There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear’: Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood”, *Early Music* 22/1 (“Monteverdi II”), 1994, σ. 21-43· Susan McClary, “Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music”, *Cambridge Opera Journal* 1/3, 1989, σ. 203-223· Suzanne G. Cusick, “Re-Voicing Arianna (And Laments): Two Women Respond”, *Early Music* 27/3 (“Laments”), 1999, σ. 436-449.

¹⁰ Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 250-251.

Οι έντυπες εκδοχές της μουσικής του θρήνου της Αριάδνης είναι τρεις. Η μονωδική εκδοχή του 1608, που κατά βάση μας απασχολεί εδώ, εκδόθηκε το 1623 στη Βενετία από τον Bartolomeo Magni με τον τίτλο *Lamento d' Ariana* (sic). Ωστόσο, είχε προηγηθεί η πεντάφωνη επεξεργασμένη εκδοχή του υλικού στο Έκτο βιβλίο μαδριγαλιών (*Il Sesto Libro de Madrigali*) του Monteverdi, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1614. Τέλος, υπάρχει και μία ύστερη εκδοχή, θρησκευτικού περιεχομένου, με διαφορετικό κείμενο αλλά βασισμένη στο μουσικό υλικό του θρήνου, με τίτλο *Pianto della Madonna*, που ο Monteverdi επεξεργάστηκε και εξέδωσε το 1640 στη συλλογή *Selva morale e spirituale*.



Εικόνα 1: Προμετωπίδα της έκδοσης του Έκτου βιβλίου μαδριγαλιών του Monteverdi, Βενετία 1614

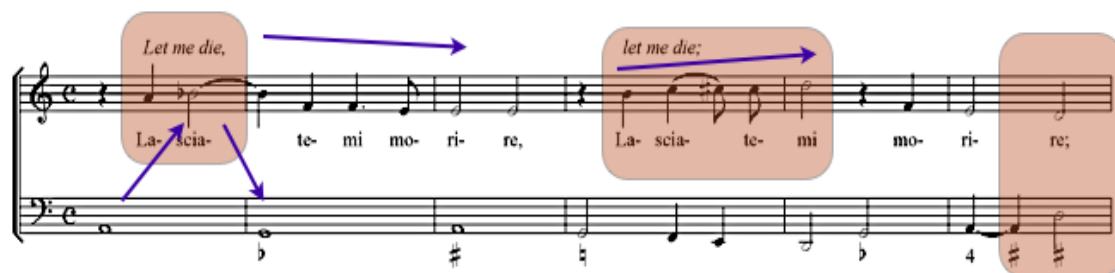


Εικόνα 2: Προμετωπίδα της μονωδικής εκδοχής του *Lamento d' Ariana* (sic), Βενετία 1623

Οι ιδιαιτερότητες της μονωδικής εκδοχής του θρήνου της Αριάδνης ξεκινούν από τη δομή του έργου: πρόκειται για ένα εκτεταμένο recitativo που ξεπερνάει σε διάρκεια τα δέκα λεπτά. Χωρίζεται σε πέντε ενότητες, ανάμεσα στις οποίες παρεμβαίνει – εν είδει μουσικού σχολιασμού – μία χορωδία ψαράδων, οι οποίοι συμπαραστέκονται στο δράμα της ηρωίδας. Η μουσική των χορωδιακών αποσπασμάτων έχει επίσης χαθεί. Η δομή του κειμένου του Rinuccini υποδεικνύει μια σειρά ρητορικών και συντακτικών χειρονομιών που ο Monteverdi εκμεταλλεύεται στο έπακρο, προκειμένου να τονίσει όλες τις διαφορετικές συναισθηματικές διακυμάνσεις που περνά η ηρωίδα του: λύπη, θυμό, φόβο, αυτολύπηση, απόγνωση, ματαιοπονία. Τόσο η μελωδική μονωδική γραμμή όσο και η αρμονική συνοδεία υπηρετούν τις αντιθέσεις των συναισθημάτων, την εναλλαγή τους, το σιωπηλό πόνο με την κραυγή, τη λαχτάρα της αναμονής με την εγκατάλειψη, διαμορφώνοντας έτσι την πρώτη μεγάλη δραματική σκηνή στην ιστορία της όπερας και τον πρώτο μεγάλο ρόλο γυναικείας ηρωίδας.

Ήδη από την πρώτη επαναλαμβανόμενη φράση “Lasciatemi morire” («Αφήστε με να πεθάνω»), μια κραυγή απόγνωσης μετά τη συνειδητοποίηση του γεγονότος της

εγκατάλειψής της από τον Θησέα, το θλιμμένο τραγούδι της Αριάδνης εγκιβωτίζει τον ακροατή στην ένταση του δράματος. Η ανιούσα ημιτονιακή αφετηρία της μελωδίας, σαν ρητορικός «αναστεναγμός», δημιουργεί ήδη από το πρώτο μέτρο μια απροετοίμαστη διαφωνία απέναντι στο basso continuo, ζήτημα που έχει προβληματίσει τους ερμηνευτές και έχει οδηγήσει σε διαφορετικές εκδοχές της συνοδείας, ενώ και όλη η πρώτη φράση μέχρι την πρώτη πτώση έχει ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους, τόσο εκδοτικά όσο και εκτελεστικά.



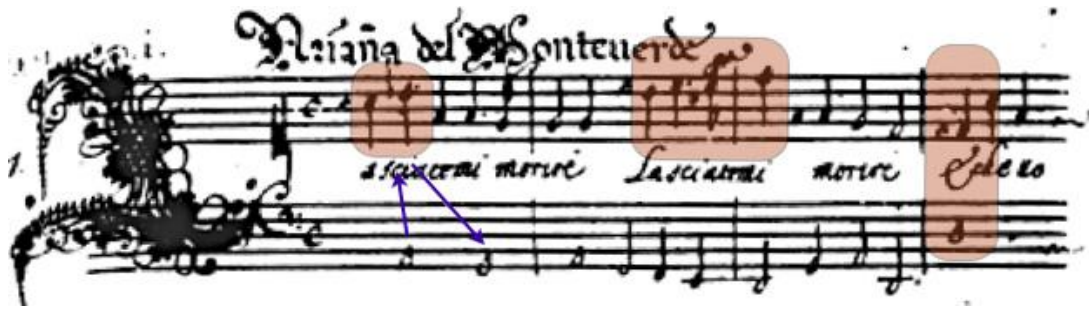
Παράδειγμα 1α: Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (αρχή)



Παράδειγμα 1β: Καταγραφή συγχорδιακής ερμηνείας του basso continuo στο ίδιο απόσπασμα

Βλέπουμε ταυτόχρονα ένα πρώτο δείγμα έντυπης εκδοχής με basso continuo χωρίς καταγεγραμμένη συγχорδιακή ερμηνεία και ένα με καταγεγραμμένη. Η διαφωνία λα – σι $\flat$, που σημαίνει μία 9η μικρή επάνω στη συγχорδία λα ελάσσονα, δεν είναι προετοιμασμένη, ούτε και υπάρχει κάποια δεύτερη συγχорδία (με το ίδιο μπάσο) τη στιγμή που ακούγεται το σι $\flat$. Πρόκειται για τυπικό δείγμα νεωτερικότητας στη μουσική γραφή του Monteverdi, κατά το πνεύμα της seconda pratica. Η πορεία της μελωδικής γραμμής εκφράζει, μέσω των διαστηματικών επιλογών, την δυναμική του πάθους. Έπειτα από τη στατική ημιτονιακή ανέλιξη του πρώτου μέτρου, η πορεία είναι καθοδική, καλύπτοντας ουσιαστικά ένα διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης (σι $\flat$ – μι), ενώ το αμέσως επόμενο μέτρο έχει χρωματική κίνηση (σι $\flat$ – ντο – ντο $\sharp$ – ρε), φτάνοντας στην κορύφωση της φράσης, πριν την πτωτική κατάληξη στη συγχорδία ρε μείζονα.

Παραθέτοντας μια συγκριτική παρουσίαση χειρογράφων και εκδόσεων, μπορούμε να κάνουμε ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές παρατηρήσεις. Στην παρακάτω πρώτη εικόνα βλέπουμε την εκδοχή του *Lamento d'Arianna* από το χειρόγραφο Modena G239 και, εν συνεχεία, την παράθεση από μία διαφορετική, ακόμη μη ταυτοποιημένη, χειρόγραφη πηγή. Παρατηρούμε ότι τα χαρακτηριστικά σημεία που είδαμε στο προηγούμενο παράδειγμα, δηλαδή η απροετοίμαστη διαφωνία λα – σι $\flat$ του πρώτου μέτρου, η χρωματική κίνηση ντο – ντο $\sharp$ (που δεν υπάρχει στην έκδοση του 1623) και η πτώση στη ρε μείζονα (ενώ μετά ακολουθεί αμέσως η ρε ελάσσονα), διατηρούνται.



Εικόνα 3α: Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (αρχή). Χειρόγραφο Modena G239



Εικόνα 3β: Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (αρχή).
Μη ταυτοποιημένο μουσικό χειρόγραφο

Σε άλλες εκδοχές δεν συμβαίνει αυτό. Για παράδειγμα, στην έκδοση που επιμελήθηκε για τον εκδοτικό οίκο Universal Edition ο ιταλός συνθέτης Gian Francesco Malipiero το 1930 και η οποία στηρίζεται ουσιαστικά στην έκδοση του 1623, υπάρχουν διαφορές.¹¹ Ο Malipiero ερμηνεύει και καταγράφει συγχροδιακά το basso continuo, ωστόσο, όπως παρατηρούμε, δίνει μία διαφορετική αρμονική εκδοχή για το πρώτο μέτρο, απαλύνοντας το συγκρουσιακό διάστημα 9ης (με μία επιπρόσθετη 7η), ενώ προτείνει την πτωτική κατάληξη της φράσης στη ρε ελάσσονα (και όχι μείζονα, κατά το ύφος της εποχής). Επίσης, μένοντας πιστός στην εκδοχή του 1623, δεν εμφανίζει τη χρωματική κίνηση ντο - ντο#, διατηρώντας την μελωδική γραμμή σι - ντο# - ρε.

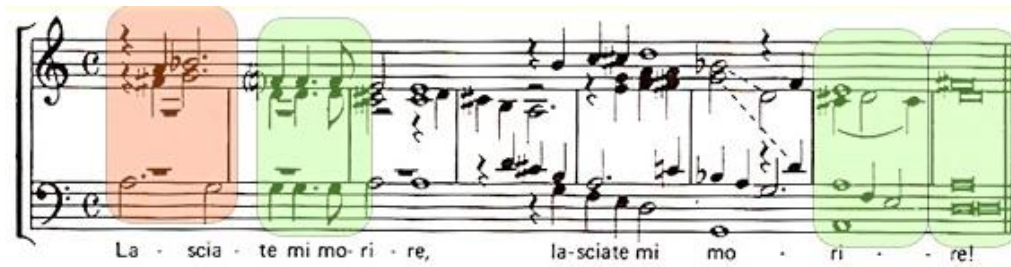


Παράδειγμα 2: Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (αρχή). Επιμέλεια έκδοσης G. F. Malipiero (Universal Edition, 1930)

Ενδεχομένως, ο Malipiero – πέραν των πηγών – έχει υπόψη του το πολυφωνικό αποτέλεσμα της εκδοχής του θρήνου ως πεντάφωνου μαδριγαλιού. Συγκρίνοντας την

¹¹ Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, επιμ. Gian Francesco Malipiero, 17 τομ., Universal Edition, Asolo 1922-1926 / Vienna 1926-1942.

έκδοση του Malipiero με το πεντάφωνο μαδριγάλι, βλέπουμε σαφείς αρμονικές αντιστοιχίες στην αρχή και εμφανείς αναντιστοιχίες στη συνέχεια.



Παράδειγμα 3: Monteverdi, *Lamento d'Arianna*
(αρχή της εκδοχής ως πεντάφωνου μαδριγαλιού, από το Έκτο βιβλίο μαδριγαλιών)

Το συγκεκριμένο μαδριγάλι, ως το υπ' αρ. 1 του Έκτου βιβλίου μαδριγαλιών του Monteverdi, αποτελεί τυπικό δείγμα της συνθετικής κατεύθυνσης που ονομάστηκε *seconda pratica*. Όπως γνωρίζουμε, η *prima pratica* διατυπώθηκε από τον Gioseffo Zarlino το 1558 και αποτέλεσε τη βάση της αντιστικτικής θεωρίας. Σύμφωνα με αυτήν, οι κανόνες της αντίστιξης δεν θα έπρεπε να παραβιάζονται και, ειδικότερα, οι διαφωνίες πρέπει να προετοιμάζονται και να λύνονται με συγκεκριμένο τρόπο και όχι ελεύθερα.¹² Ο Monteverdi, μέσα από τα βιβλία μαδριγαλιών που εξέδωσε, οδήγησε προς μία νέα συνθετική κατεύθυνση που ονομάστηκε *seconda pratica*. Σύμφωνα με αυτήν, οι αυστηροί αντιστικτικοί κανόνες θα μπορούσαν να παραβιαστούν χάριν δραματοποίησης του κειμένου και της μουσικής έκφρασης, πράγμα που ξεσήκωσε αντιδράσεις θεωρητικών όπως ο Giovanni Maria Artusi.¹³ Η φράση “Lasciatemi” («αφήστε με») έχει ανιούσα κίνηση, σαν κραυγή, ενώ η επόμενη λέξη, “morire” («να πεθάνω»), ακολουθεί καθοδική πορεία, σχηματίζοντας μία απροετοίμαστη συγχορδία σολ ελάσσονας με 7η. Η ίδια φράση, στην πτώση, σχηματίζει επάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας μία συγκοπή με καθυστέρηση πριν τη λύση.

Τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά της γραφής του Monteverdi, ενταγμένα απόλυτα στην προσπάθεια δραματικής πραγμάτωσης της συναισθηματικής ρητορικής του κειμένου, συνέβαλαν στη μεγάλη επιτυχία της όπερας και ιδιαίτερα του συγκεκριμένου *lamento*. Η μεγαλύτερη επιβεβαίωση της διάδοσης και της ασυνήθιστης διαχρονικότητας αυτού του έργου προέρχεται από τον βαθμό στον οποίο προσπάθησαν να το μιμηθούν άλλοι συνθέτες. Η Αριάδνη επανεμφανίστηκε αρκετές φορές να θρηνεί για τον Θησέα: δείγματα χρονολογικά κοντά στον Monteverdi έρχονται από τους Severo Bonini το 1613 και Francesco Costa το 1626 (σε μονωδική εκδοχή) και από τους Giulio Cesare Antonelli το 1611 και Antonio Il Verso το 1619 (σε πεντάφωνη εκδοχή μαδριγαλιού). Ένας ολόκληρος κύκλος 12 μαδριγαλιών υπό τον τίτλο *Il lamento d'Arianna* κυκλοφόρησε στα 1619 από τον Claudio Pari.

* * *

¹² Claude V. Palisca, “Prima pratica”, στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., τομ. 20, σ. 320-321 (σ.σ.: υιοθετείται η γραφή “pratica” αντί “prattica”, σύμφωνα με την ορθογραφία του σχετικού λήμματος στην εγκυκλοπαίδεια *New Grove*).

¹³ Για το πέρασμα από την *prima* στη *seconda pratica* και τη διαμάχη μεταξύ Monteverdi και Giovanni Maria Artusi, βλ. Claude V. Palisca, “The Artusi-Monteverdi Controversy”, στο: Denis Arnold & Nigel Fortune (επιμ.), *The Monteverdi Companion*, Faber and Faber, London 1968, σ. 133-166. Επίσης, Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, ό.π., σ. 165-196.

Αρκετά χρόνια μετά τη σύνθεση και την παρουσίαση του θρήνου της Αριάδνης του Monteverdi στην Ιταλία, ο μύθος της εγκατάλειψής της από τον Θησέα στη νήσο της Νάξου άφησε για μια φορά ακόμη το στίγμα του στην ιστορία της μουσικής, καθώς αποτέλεσε έμπνευση και αφορμή για τη δημιουργία ενός αρκετά σημαντικού (αν και όχι τόσο γνωστού στις μέρες μας) έργου από τον άγγλο συνθέτη Henry Lawes (εικόνα 4). Ο *Θρήνος της Αριάδνης* ("Theseus, O Theseus hark!") του Lawes υπήρξε μία από τις πρώτες εκτεταμένες συνθέσεις στην Αγγλία που προσέγγισαν το recitativo, με μόνη προγενέστερη το *Ηρώ και Λέανδρος* ("Nor com'st thou yet") του Nicholas Lanier. Το γεγονός αυτό από μόνο του προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο έργο, το οποίο δικαίως θεωρήθηκε από τους σύγχρονούς του ως κάτι το ιδιαίτερο. Επιπλέον, καθοριστικό στην αναγνώριση του έργου υπήρξε και το γεγονός ότι το ποιητικό κείμενο έφερε την υπογραφή του William Cartwright, ενός από τους πλέον εξέχοντες άγγλους ποιητές και δραματουργούς της εποχής εκείνης. Πέρα λοιπόν από τη θεματολογία και τη νεωτερικότητά τους (σε σχέση με το χρόνο και το γεωγραφικό χώρο στον οποίο δημιουργήθηκαν), οι δύο *Αριάδνες* μοιράζονται ένα ακόμη κοινό στοιχείο: τη συνεργασία κορυφαίων συνθετών και δραματουργών, των Monteverdi και Rinuccini στη μία περίπτωση και των Lawes και Cartwright στην άλλη.

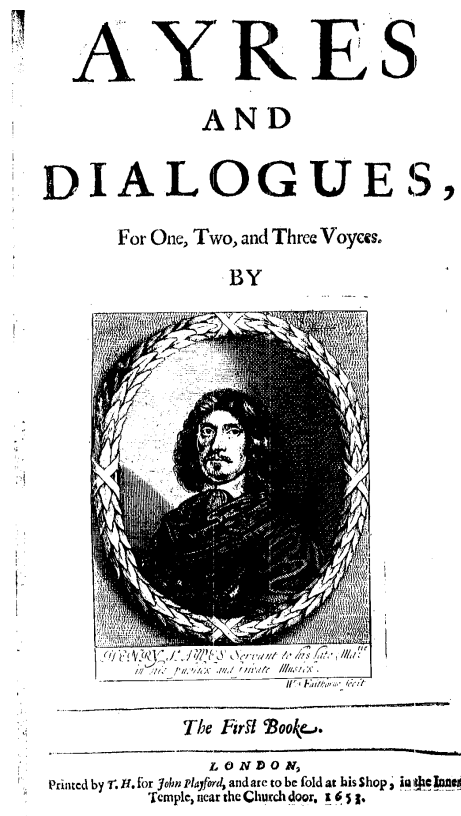


**Εικόνα 4: Ο Henry Lawes από τον Anthony van Dyck.
Bridgeman Art Library / Faculty of Music Collection, Oxford University**

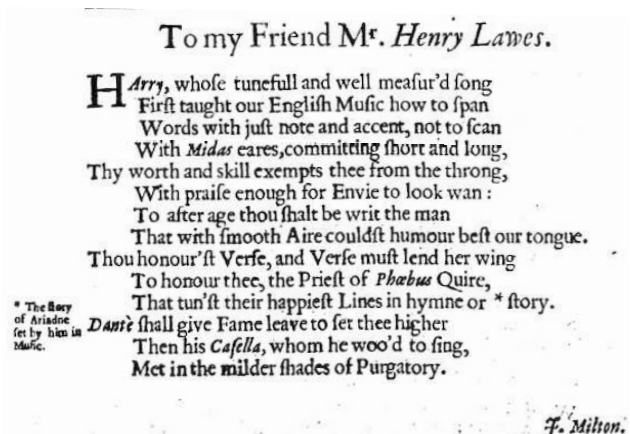
Η *Αριάδνη* του Lawes μάς παραδίδεται μέσα από δύο πηγές. Η πρώτη πηγή είναι ένα αυτόγραφο χειρόγραφο του συνθέτη 184 φύλλων, το οποίο φυλάσσεται στην Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου με κωδικό add. 53723 και χρονολογείται, κατά προσέγγιση, μεταξύ των ετών 1634 και 1650.¹⁴ Η *Αριάδνη* βρίσκεται στα φύλλα 124^r-127^r. Τα τελευταία μέτρα του έργου, παρόλο που υπάρχει χώρος στο χειρόγραφο, δεν έχουν καταγραφεί. Η δεύτερη πηγή είναι η συλλογή με έργα του Lawes που τιτλοφορείται *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices [...] the First Book*, η οποία εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1653 από τον John Playford (εικόνα 5). Η *Αριάδνη* δεσπόζει ως το πρώτο έργο της συλλογής. Δυστυχώς, σε καμία από τις δύο πηγές δεν υπάρχουν ενδείξεις για το πότε

¹⁴ Βλ. Pamela J. Willetts, *The Henry Lawes Manuscript*, British Museum, London 1969. Αναστατική έκδοση του χειρογράφου: Elise Bickford Jorgens (επιμ.), *Add. ms. 53723: Henry Lawes's autograph*, Garland (English Song, 1600-1675 / British Library Manuscripts, τομ. 3), New York 1986.

γράφτηκε το έργο. Τόσο η θέση που κατέχει το έργο στο χειρόγραφο, όσο και η χρονολογία που βρήκε το δρόμο του για το τυπογραφείο, υποδηλώνουν ότι πρέπει να γράφτηκε προς τα τέλη της δεκαετίας του 1640. Παρόλα αυτά, υπάρχουν στοιχεία και ενδείξεις που υποδεικνύουν ότι η ημερομηνία της σύνθεσης πρέπει να είναι αρκετά προγενέστερη. Μία από τις σημαντικές αναφορές που συναντάμε για την *Αριάδνη* προέρχεται από τον John Milton σε ένα σονέτο αφιερωμένο στον Lawes, το οποίο, αν και πρωτοεκδόθηκε το 1648 (εικόνα 6), στο χειρόγραφο προσχέδιό του φέρει την ημερομηνία 9 Φεβρουαρίου 1645.¹⁵ Μία επιπλέον αναφορά υπάρχει στην τέταρτη πράξη του θεατρικού έργου *The Variety* του William Cavendish, το οποίο, αν και τυπώθηκε το 1649, πρέπει να είχε παρουσιαστεί πριν από το Σεπτέμβριο του 1642, όταν τα θέατρα έκλεισαν εξαιτίας της εμφύλιας διαμάχης που είχε ξεσπάσει στην Αγγλία ανάμεσα στους υπέρμαχους του κοινοβουλευτισμού και τους φιλομοναρχικούς.¹⁶ Τέλος, το γεγονός ότι το ποίημα της *Αριάδνης* γράφτηκε από τον Cartwright μεταξύ των ετών 1634-1635, σε μια περίοδο κατά την οποία είχε συνεργαστεί με τον Lawes για την παραγωγή του *The Royal Slave*,¹⁷ μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η μουσική της *Αριάδνης* πρέπει να γράφτηκε αρκετά νωρίτερα από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1640.



Εικόνα 5: Henry Lawes, *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices [...] the First Book*, Playford, London 1653, προμετωπίδα



Εικόνα 6: Σονέτο του John Milton αφιερωμένο στον Henry Lawes από την έκδοση Henry & William Lawes, *Chiose Psalms*, Young / Moseley, London 1648

¹⁵ Βλ. Emslie MacDonald, "Milton on Lawes: The Trinity MS Revision", στο: John H. Long (επιμ.), *Music in English Renaissance Drama*, University of Kentucky Press, Lexington 1968, σ. 97. Πρώτη έκδοση του σονέτου στο: Henry & William Lawes, *Chiose Psalms*, Young / Moseley, London 1648.

¹⁶ Ian Spink, *Henry Lawes: Cavalier Songwriter*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 79.

¹⁷ Spink, *Henry Lawes*, ό.π., σ. 73, 79.

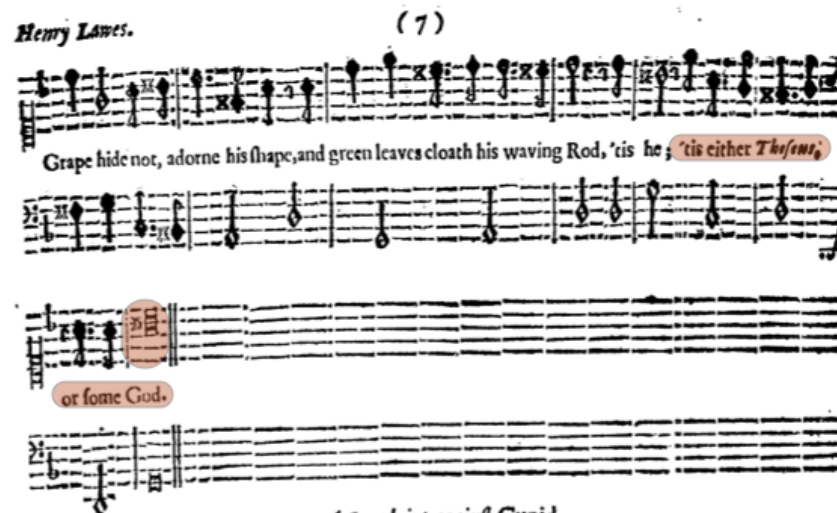
Η επιλογή της *Αριάδνης* από τον Lawes ως εναρκτήριο έργο για την πρώτη προσωπική του συλλογή το 1653 υποδεικνύει ότι ο ίδιος ο συνθέτης το θεωρούσε ιδιαίτερα σημαντικό. Θεώρησε μάλιστα απαραίτητο να προηγηθεί μια περιληπτική σύνοψη του μύθου της Αριάδνης – μια συνήθης πρακτική για τα θεατρικά έργα αλλά όχι για τις μουσικές εκδόσεις της εποχής – με την κεφαλίδα «The Story of *Theseus and Ariadne*, as much as concerns the ensuing Relation». Το αξιοπερίεργο όμως δεν είναι η ύπαρξη μιας τέτοιας εισαγωγής σε μια μουσική έκδοση (η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να λειτουργήσει ως ένα μέσο εξοικείωσης του κοινού ή των εκτελεστών με την υπόθεση) αλλά το γεγονός ότι στο προοίμιο αυτό δεν αναφέρονται μόνο τα γεγονότα που προηγήθηκαν της εγκατάλειψης της Αριάδνης στο νησί της Νάξου αλλά και η τελική κατάληξη της ιστορίας! Ενώ η Αριάδνη έχει αποφασίσει να δώσει τέλος στη ζωή της και έχει ετοιμάσει την επιτύμβια επιγραφή, ο Διόνυσος (Bacchus), περνώντας από εκεί, μαγεύεται από την ομορφιά της και την παίρνει υπό την προστασία του. Ακόμα και αν θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι η *Αριάδνη* του Lawes δεν απευθυνόταν κατά βάση στο ευρύ κοινό (όπως ισχύει για την περίπτωση του Monteverdi) αλλά σε ένα περιορισμένο, λόγιο κοινό, το οποίο ήταν κατά πάσα πιθανότητα μυημένο στο μύθο της Αριάδνης, η αποκάλυψη του τέλους αποτελεί δραματουργική αστοχία, καθώς εξαλείφει την οποιαδήποτε προσδοκία για ανατροπή. Πόσο μάλλον όταν η παραλλαγή στους μύθους και οι ανατροπές της τελευταίας στιγμής δεν ήταν διόλου ασυνήθιστο φαινόμενο για την δραματουργία της εποχής εκείνης. Μήπως λοιπόν η αποκάλυψη του τέλους πριν καν ξεκινήσει το κομμάτι δεν είναι τυχαία;

Προκειμένου να απαντηθεί ένα τέτοιο ερώτημα, θα πρέπει πρώτα να γίνουν κατανοητά κάποια χαρακτηριστικά του ποιητικού κειμένου. Το ποίημα δεν έχει το χαρακτήρα ενός μικρού θεατρικού έργου, ούτε αποτελεί τμήμα ενός μεγαλύτερου έργου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *Αριάδνης* του Monteverdi. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Elise Bickford Jorgens, πρόκειται για «ένα αφηγηματικό ποίημα, παρόλο που παίρνει τη μορφή ενός θρήνου σε πρώτο πρόσωπο».¹⁸ Ως αφηγηματικό ποίημα, δε δημιουργεί την αίσθηση ότι η πλοκή συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο. Ουσιαστικά, το μόνο σημείο στο οποίο υπονοείται η πιθανότητα δράσης σε πραγματικό χρόνο είναι το τελευταίο τμήμα του ποιήματος, στο οποίο η Αριάδνη ξαφνιάζεται από τον ερχομό του Διονύσου. Αλλά ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, η Αριάδνη συγχέει τον θεό Διόνυσο με τον Θησέα, αφήνοντας μετέωρο τον αναγνώστη ή τον ακροατή για το ποιο είναι το τέλος της ιστορίας. Αν και μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να λειτουργήσει για την ποίηση, σίγουρα δε βοηθά όταν αυτή δραματοποιείται. Ίσως εξαιτίας τούτου, ο Lawes δε συμπλήρωσε ποτέ τα τελευταία μέτρα στο χειρόγραφο του. Και όταν ήρθε η ώρα της έκδοσης του έργου, πιθανόν η τελική απόφαση διαχείρισης του προβλήματος ήταν να προαναγγείλει το τέλος. Όσον αφορά τη μελοποίηση των τελευταίων μέτρων στην έκδοση του 1653, η αίσθηση της προσδοκίας για κάτι επιπλέον ενισχύεται, καθώς η μελωδική γραμμή δεν καταλήγει στην τονική (όπως θα ήταν αναμενόμενο) αλλά στη τρίτη μεγάλη επί της τονικής, προσθέτοντας μια αίσθηση αισιοδοξίας (παράδειγμα 4).

Για τον τρόπο με τον οποίο ο Lawes προσεγγίζει το *recitativo* στην *Αριάδνη* αξίζει να γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις, καθώς μπορεί εύκολα να υποτιμηθεί, ειδικά στην περίπτωση που γίνεται σύγκριση με την *Arianna* του Monteverdi. Και είναι αλήθεια ότι ο Lawes δεν καταφέρνει ή δεν καταβάλλει κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια για να αναδείξει με τη μουσική του τις έννοιες των λέξεων και τις εναλλαγές και αντιθέσεις των παθών, στο βαθμό που το καταφέρνει ο Monteverdi. Δεν πρέπει όμως να παραβλέπεται το γεγονός ότι το κείμενο που είχε στη διάθεσή του είναι ένα

¹⁸ Elise Bickford Jorgens, *The Well-Tun'd Word: Musical Interpretations of English Poetry, 1597-1651*, University of Minnesota, Minneapolis 1982, σ. 204.

αφηγηματικό ποίημα και ως τέτοιο δεν επιτρέπει τις ακραίες μεταπτώσεις συναισθηματικών καταστάσεων· κατά συνέπεια, η δραματική απόδοσή τους γίνεται πιο περιορισμένη. Επιπλέον, ο Lawes είχε να αντιμετωπίσει και κάποια δομικά στοιχεία του ποιήματος, τα οποία δε βοηθούν στη μουσική διαχείριση της απαγγελίας. Το ποιητικό κείμενο είναι δομημένο σε δίστιχα ή τετράστιχα διατυπωμένα με ομοιοκαταληξία. Αν και ο αριθμός των συλλαβών δεν παραμένει σταθερός για κάθε δίστιχο ή τετράστιχο, το ποιητικό μέτρο εμφανίζει μια κανονικότητα, η οποία βασίζεται στη χαρακτηριστική για την αγγλική γλώσσα ιαμβική προσωδία. Σχεδόν κάθε στίχος του ποιήματος είναι πλήρης, αυτοτελής, γεγονός που επίσης δε βοηθάει στη ροή της μελωδικής απαγγελίας.



Παράδειγμα 4: Ο Θρήνος της Αριάδνης, τέλος (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 7)

Η απάντηση του Lawes σε όλους αυτούς τους περιορισμούς εκφράστηκε μέσω της προσπάθειας δημιουργίας ενός στυλ απαγγελίας βασισμένου στις ιδιαιτερότητες και την προσωδία της αγγλικής γλώσσας, το οποίο, βέβαια, διαφέρει από τα ιταλικά πρότυπα, όπως διαφέρει η αγγλική γλώσσα από την ιταλική. Όπως εύστοχα παρατηρεί και ο Henry Leland Clark, ο τρόπος γραφής του Lawes «οφείλει περισσότερο στην άμεση σπουδή του αγγλικού έμμετρου λόγου παρά στο ιταλικό παράδειγμα».¹⁹ Στον Lawes, οι φράσεις είναι μικρές. Επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι δεν εμφανίζονται συχνά και ελάχιστες είναι οι σειρές από φθόγγους ίδιας ρυθμικής αξίας. Ο δυναμικός τόνος και η διάρκεια των φθόγγων των συλλαβών ταυτίζονται και αποτυπώνονται με την σταθερή χρήση παρεστιγμένων ρυθμών, κάτι που η Hellen Harris αποκαλεί «προσεκτικούς ρυθμούς ομιλίας» (“careful speech rhythms”)²⁰ (παράδειγμα 5).

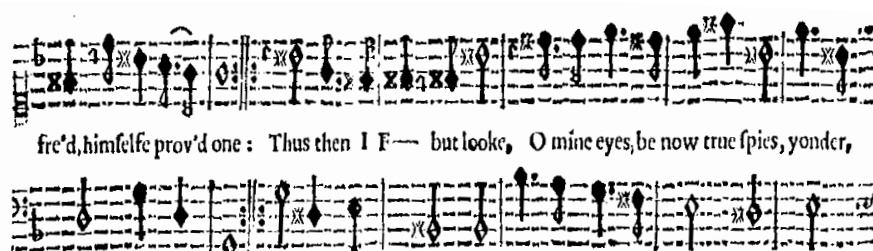


Παράδειγμα 5: Ο Θρήνος της Αριάδνης, μ. 4-5 (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 1)

¹⁹ Henry Leland Clark, *John Blow (1649-1708): Last Composer of an Era*, διδακτορική διατριβή, Harvard University 1947, σ. 448.

²⁰ Ellen Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford University Press, New York 1987, σ. 91.

Δεν υπάρχουν πολλές φράσεις οι οποίες ξεκινούν με μεγάλες άρσεις, αλλά ακόμα και όταν αυτό συμβαίνει, το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό σε σχέση με το ιταλικό πρότυπο λόγω της σταθερής χρήσης παρεστιγμένων αξιών. Σχεδόν κάθε συλλαβή που ομοιοκαταληκτεί έχει σχετικά μεγάλη ρυθμική αξία, ώστε να γίνει εμφανέστερη η ομοιοκαταληξία, και σχεδόν όλα τα δίστιχα και τα τετράστιχα τελειώνουν με πτωτικές αρμονικές σχέσεις, αναδεικνύοντας ακόμη περισσότερο το μετρικό πρότυπο. Εν τέλει, μπορεί να ειπωθεί ότι ο Lawes δεν αφήνει τον ακροατή να ξεχάσει ότι το κείμενό του είναι ποιητικό και όχι πρόζα. Εξαίρεση αποτελεί το σημείο, λίγο πριν το τέλος, στο οποίο η Αριάδνη, βλέποντας τον Διόνυσο να πλησιάζει, ξαφνιάζεται (“Thus, then I f— But look! O mine eyes”). Η μουσική φράση του στίχου τεμαχίζεται προκειμένου να δημιουργηθεί ένταση και να εκφραστεί η έκπληξη της πρωταγωνίστριας, ενώ το διάστημα της ανιούσας τετάρτης κάτω από τις λέξεις “But look!”, πέρα από το ότι υποδηλώνει ένταση, επιτάσσει την προσοχή του ακροατή (παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6: *Ο Θρήνος της Αριάδνης*, τελευταίο επεισόδιο (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 6)

Όσον αφορά την αρμονική υφή του έργου, μπορεί να γίνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση. Υπάρχει μια συνεχής μετατόπιση του τονικού κέντρου (σολ, ρε, ντο, Σι, Φα, μι, Σι, Σολ), η οποία όμως δεν φαίνεται να σχετίζεται με την εναλλαγή συναισθηματικών καταστάσεων. Δημιουργεί όμως μία κατάσταση αβεβαιότητας, η οποία αντικατοπτρίζει τη συναισθηματική σύγχυση της Αριάδνης (έρωτας και μίσος για τον Θησέα), όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Cartwright καθ' όλη τη διάρκεια του ποιήματος. Προφανώς, ο Lawes έχει αντιληφθεί την σημασία του παράγοντα «σύγχυση» και φροντίζει να δημιουργήσει ανάλογη ατμόσφαιρα από την αρχή του έργου. Αν και η τονικότητα του έργου είναι η σολ ελάσσονα, δεν γίνεται καμία προσπάθεια για την καθιέρωσή της. Απεναντίας, αμέσως μετά την εμφάνιση της πρώτης συγχορδίας (σολ ελάσσονα), η τρίτη της μετατρέπεται σε μεγάλη, ώστε η συγχορδία να λειτουργήσει ως δεσπόζουσα για την ντο ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή. Η πρώτη πτώση για το τέλος του πρώτου στίχου είναι μισή στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονος, ενώ η πρώτη τέλεια πτώση έρχεται στο τέλος του πρώτου δίστιχου και είναι στη ρε (παράδειγμα 7).

Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από αυτά που προηγήθηκαν, η μουσική γλώσσα του Lawes είναι τελείως διαφορετική από αυτή του Monteverdi. Η πιθανότητα να έχει επηρεαστεί ο Lawes από τον τρόπο γραφής του Monteverdi (τουλάχιστον με καλλιτεχνικούς όρους) δείχνει να είναι ανύπαρκτη. Χωρίς να έχουμε στοιχεία που να το τεκμηριώνουν, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Lawes γνώριζε τον *Θρήνο της Αριάδνης* του Monteverdi ή τουλάχιστον ότι γνώριζε κάποια πράγματα για αυτόν.²¹ Και είναι πολύ πιθανό δε, η απήχηση που είχε ο *Θρήνος της Αριάδνης* του Monteverdi να

²¹ Ο Ian Spink, αναφερόμενος στην πρώτη γενιά συνθετών (όπως ο Alfonso Ferrabosco ο νεώτερος και ο Nicholas Lanier) που εισήγαγαν την μελωδική απαγγελία στην Αγγλία, παρατηρεί πως «δημιουργείται η εντύπωση πως [...] [οι συνθέτες αυτοί] δεν είχαν τόσο ακούσει τη “νέα μουσική” όσο είχαν ακούσει περί αυτής». Ian Spink, *English Song: Dowland to Purcell*, B. T. Batsford, London 1974, σ. 43.

αποτέλεσε την αφορμή για να γράψει τη δική του *Αριάδνη*.²² Από κανένα στοιχείο όμως δεν προκύπτει ότι προσπάθησε να μιμηθεί επακριβώς τον τρόπο με τον οποίο ο Monteverdi έγραψε ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα στην ιστορία της μουσικής. Ο Lawes, όπως και γενικότερα οι άγγλοι συνθέτες του 17ου αιώνα, πήρε την ιταλική ιδέα του recitativo και δημιούργησε ένα διαφορετικό στυλ, προσαρμοσμένο στις δικές του ανάγκες και παραδόσεις.²³ Παρά τα όποια κοινά στοιχεία των δύο έργων, οποιαδήποτε αξιολογική σύγκριση ανάμεσά τους δε θα είχε το παραμικρό αντίκρισμα. Και αυτό γιατί το υλικό που αποτελεί την αφετηρία για τη μουσική δημιουργία (το ποιητικό κείμενο) θέτει στους συνθέτες διαφορετικούς όρους για την αξιοποίησή του.



Παράδειγμα 7: *Ο Θρήνος της Αριάδνης*, πρώτο επεισόδιο (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 1-2)

²² Η σημαντική επίδραση που άσκησε γενικότερα η *Αριάδνη* του Monteverdi σε μεταγενέστερους συνθέτες δε χωρά καμία αμφισβήτηση. Ειδικά για την περιοχή της Αγγλίας, η επίδραση αυτή είναι διακριτή και στο μουσικό δράμα του Richard Flecknoe, *Ariadne Deserted by Theseus, and Found and Courted by Bacchus*. Παρόλο που η μουσική του έργου δεν έχει διασωθεί, στην εισαγωγή του λιμπρέτου που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1654, ο συνθέτης μάς δίνει αρκετά στοιχεία για την άποψή του (όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της διαμονής του στη Γένοβα, τη Βενετία και τη Ρώμη τη δεκαετία του 1640) για την όπερα και το recitativo.

²³ Την άποψη αυτή γενικότερα για το αγγλικό recitativo υποστηρίζουν, μεταξύ άλλων, οι Flecknoe (*Ariadne Deserted*, ό.π., φ. A2-A4), Spink (*English Song*, ό.π., σ. 42, 86) και Justin Henderlight, *Declamation in Seventeenth-Century English Opera, or the Nature of "Recitative Musick"*, διπλωματική εργασία (MA), The University of Washington, 2009, σ. 45-46, 67-68.

Οι μουσικές μεταμορφώσεις του Ηρακλή στη δραματουργία της όπερας του μπαρόκ

Εύη Νίκα-Σαμψών

Ο μύθος του Ηρακλή, του δημοφιλούς ήρωα της ελληνικής μυθολογίας με τις υπεράνθρωπες δυνάμεις, στον οποίο αποδόθηκαν απειράριθμα κατορθώματα, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς συνθέτες, οι οποίοι πρόβαλαν συνθετικά τις αρετές, τα πάθη και τους άθλους του στο πλαίσιο, ωστόσο, διαφορετικών συνθετικών κατηγοριών και υφολογικών στοιχείων. Στην όπερα και στο σύγχρονο μουσικό θέατρο εν γένει, ο μύθος του Ηρακλή¹ επανήλθε σε πολλαπλές εκδοχές και με ποικίλες διασυνδέσεις προσώπων. Ειδικότερα στην όπερα του μπαρόκ, ήδη στις πρώτες δημιουργίες του 17ου αιώνα, ο Ηρακλής και οι άθλοι του πρόσφεραν την κατάλληλη ύλη ανάπτυξης των μουσικοδραματουργικών μοτίβων που κυριάρχησαν στα διάφορα είδη του μουσικού θεάτρου, καθώς πρόσφεραν ποικίλες δυνατότητες διαμόρφωσης μέσα από μια ριζική μετάπλαση. Το ζήτημα της πρόσληψης του αρχαίου κόσμου στην ιστορία της όπερας αποτέλεσε συχνά θέμα εισηγήσεων και ειδικών μελετών, καθώς ο συσχετισμός των αρχαιοελληνικών προτύπων στις διάφορες εκφάνσεις τους² με τις διάφορες ιστορικές εποχές και, αντίστοιχα, τις υφολογικές κατηγορίες τους επιχειρήθηκε επανειλημμένως ανά τους αιώνες, στο πλαίσιο θεωρητικών, αισθητικών ή μουσικοδραματικών προσεγγίσεων.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από τον μύθο του Ηρακλή,³ η όπερα κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της χρησιμοποίησε επεξεργασίες των αρχαίων ελληνικών μύθων και των αρχαίων δραμάτων, οι οποίοι εντάχτηκαν στη θεματολογία της και επανήλθαν αισθητά διαφοροποιημένοι κατά τους αιώνες της ανέλιξής της, υπό το πρίσμα των διαφόρων μουσικοαισθητικών θεωριών και δραματουργικών μεταρρυθμίσεων που κυριάρχησαν στις εκάστοτε ιστορικές περιόδους.

Ανατρέχοντας σε ειδικές μελέτες που διερευνούν τις επεξεργασίες των αρχαιοελληνικών μύθων,⁴ μπορεί να διαπιστώσει κανείς την ιδιαίτερη έκταση των καταλόγων που καταγράφουν τις παραλλαγμένες εκδοχές των μυθικών χαρακτήρων στην ιστορία της όπερας. Όπως προκύπτει, ειδικότερα ο μύθος του Ηρακλή στην όπερα φαίνεται ότι πρόσφερε επανειλημμένως πηγή έμπνευσης για πολλούς συνθέτες του μουσικού θεάτρου· με τον προσφιλή μύθο του Ηρακλή και τις διάφορες εκδοχές⁵ του ασχολήθηκαν, μεταξύ άλλων, οι συνθέτες:

¹ Fritz Graf – Anne Ley, «Herakles», *Der Neue Pauly (DNP)*, τομ. 5, Metzler Verlag, Stuttgart 1998, στ. 387–394.

² Stefan Kunze, «Die europäische Musik und die Griechen», στο: *De musica, Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Hans Schneider, Tutzing 1998, σ. 19-49, και Reinhard Strohm, «Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht», *Archiv für Musikwissenschaft* 64/2, 2007, σ. 77-104.

³ Ορισμένες επεξεργασίες του μύθου του Ηρακλή στηρίχθηκαν στις τραγωδίες του Ευριπίδη *Ηρακλής μαινόμενος* (περί το 420 π.Χ.) και *Άλκηστις* (438 π.Χ.).

⁴ Donald M. Poduska, «Classical Myth in Music: A Selective List», *The Classical World* 92/3, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1999, σ. 195-276.

⁵ Victoria Vaughan, *Dramatis Personae, Greek dramatic and mythological characters in opera*, Δεκέμβριος

- Jacopo Peri, 1561-1633 (*Iole ed Ercole*, 1600, και *Il Natale d' Ercole*, 1605),
- Pietro Francesco Cavalli, 1602-1676 (*Ercole amante*, Παρίσι 1662),
- Antonio Sartorio, 1630-1680 (*Ercole sul Termodonte*, λιμπρέτο Bussani, 1678),
- Pietro Andrea Ziani, 1616-1684 (*Le fatiche d' Ercole per Deianira*, λιμπρέτο Aureli, Βενετία 1662),
- Giovanni Antonio Boretti, περί το 1640-1672 (*Ercole in Tebe*, λιμπρέτο Aurelio Aureli, Βενετία 1670-1671),
- Antonio Draghi, περί το 1634-1700 (*Ercole acquistatore della immortalità*, λιμπρέτο Nicolò Minato, Βιέννη 1676),
- Johann Philipp Krieger, 1649-1725 (*Hercules unter denen Amazonen*, 1694),
- Reinhard Keiser, 1674-1739 (*Hercules und Hebe*, 1700),
- Tomaso Albinoni, 1671-1751 (*Diomede punito fatica d' Ercole*, 1701),
- Johann Christoph Graupner, 1683-1760 (*Il fido amico, oder Der getreue Freund, Hercules und Theseus*, Αμβούργο 1708),
- Johann Joseph Fux, 1660-1741 (*La decima fatica d' Ercole, ovvero La Sconfitta di Gerione in Spagna*, Βιέννη 1710),
- Johann David Heinichen, 1683-1729 (*Hercules*, Λειψία, περί το 1709),
- Georg Philipp Telemann, 1681-1767 (*Omphale*, Αμβούργο 1724),
- Johann Sebastian Bach, 1685-1750 *Hercules auf dem Scheidewege*, BWV 213, 1733),
- Georg Friedrich Händel, 1685-1759 (*Hercules*, HWV 60, 1744, και *The Choice of Hercules*, HWV 69, Λονδίνο 1751),
- Johann Adolf Hasse, 1699-1783 (*Lo Sternuto d' Ercole*, 1746),
- Christoph Willibald Gluck, 1714-1787 (*Le nozze d' Ercole e d' Ebe*, Pillnitz 1747, και *Alceste*, Βιέννη 1767 και Παρίσι 1776),
- Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814 (*Hercules Tod*, Βερολίνο 1802).

Οι συγκεκριμένες επεξεργασίες του μύθου του Ηρακλή αναφέρονται σε αντιπροσωπευτικά έργα του 17ου και 18ου αιώνα και αποτελούν κατ' ουσίαν ένα μικρό μόνο μέρος της αρχαιοελληνικής θεματολογίας στην όπερα, κυρίως αν λάβει κανείς υπόψη το γεγονός ότι σε τέσσερις αιώνες παίχτηκαν περίπου εκατό χιλιάδες όπερες και ακόμη ότι σε ορισμένες περιπτώσεις γνωρίζουμε μόνο τον τίτλο από όπερες, όπως *Ορέστης*, *Ηρακλής*, *Ηλέκτρα*, *Μήδεια* ή *Ανδρομάχη*, καθώς παραμένει ακόμη ανεξιχνίαστο σε ποιο επεισόδιο του μύθου βασίζεται η κάθε πλοκή.⁶

Στο πλαίσιο της παρούσας εισήγησης θα εστιάσουμε ειδικότερα στις ειδολογικές ιδιαιτερότητες ορισμένων έργων που εμπνέονται από τον μυθικό ήρωα Ηρακλή, και συγκεκριμένα στις συνθέσεις των:

- Πιέτρο Φραντσέσκο Καβάλλι, *Ο ερωτευμένος Ηρακλής ή Ο Ηρακλής εραστής* (*Ercole amante*),
- Γκέοργκ Φρήντριχ Χαίντελ, *Ηρακλής* (*Hercules*) και *Η επιλογή του Ηρακλή* (*The Choise of Hercules*),
- Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ, *Οι γάμοι του Ηρακλή και της Ήβης* (*Le nozze d' Ercole ed d' Ebe*) και *Άλκηστη* (*Alceste*), γαλλική εκδοχή.

1999, http://www.oberlin.edu/opera/mythology_characters.PDF, σ. 14-16 (πρόσβαση: 9 Δεκεμβρίου 2013).

⁶ Carl Dahlhaus, «Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte», στο: *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, Emil Katzschler, München 1983, σ. 199-221.

Ως ο πλέον αντιπροσωπευτικός και διάσημος συνθέτης της βενετσιάνικης όπερας κατά το β' ήμισυ του 17ου αιώνα, ο Pietro Francesco Cavalli (1602-1676)⁷ έδρασε σχεδόν αποκλειστικά στη Βενετία, γράφοντας όπερες για τα περισσότερα δημόσια θέατρά της, που είχαν αρχίσει να λειτουργούν το 1637, μετά την ίδρυση του πρώτου δημόσιου θεάτρου του San Cassiano. Στα έργα της ύστερης περιόδου ανήκει και η όπερα *Ercole amante* (*Ο ερωτευμένος Ηρακλής*)⁸ που παρουσιάστηκε στις 7 Φεβρουαρίου 1662 στο Παρίσι, ύστερα από πρόσκληση του καρδινάλιου Μαζαρέν. Η μελοποίηση στηρίχτηκε στο ποιητικό κείμενο του Francesco Buti, σύμφωνα με το ένατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Ο Καβάλλι ολοκλήρωσε τον *Ερωτευμένο Ηρακλή* περίπου σε ένα χρόνο, διαρθρώνοντας το έργο σε πέντε πράξεις με έναν πρόλογο και έναν επίλογο, στο πλαίσιο των οποίων, κατά τα γαλλικά πρότυπα, οι δημιουργοί εξυμνούν συμβολικά τους ηγεμόνες, συνδέοντας τις αρετές και ιδιότητες των μυθικών προσώπων με τις αντίστοιχες του κυρίαρχου βασιλιά – μια πρακτική στη δραματουργία της γαλλικής όπερας του 17ου αιώνα που εξίσωνε κατ' ουσίαν τον Ηρακλή με τον βασιλιά Λουδοβίκο ΙΔ'.

Η πρόσκληση του Καρδινάλιου Μαζαρέν το 1660, που είχε αναλάβει εκείνο το διάστημα την προετοιμασία της μεγαλοπρεπούς τελετής για τον εορτασμό του γάμου του βασιλιά Λουδοβίκου ΙΔ' με τη Μαρία Θηρεσία, την κόρη του βασιλιά της Ισπανίας, επιβεβαιώνει και τη φήμη του Καβάλλι ως χαρακτηριστικού εκπροσώπου της βενετσιάνικης όπερας. Παρά τις αρχικές επιφυλάξεις, ο Καβάλλι δέχτηκε τελικά να συνθέσει μία όπερα που θα παρουσιαζόταν στο νέο θέατρο Salle des Machines των Tuileries,⁹ το κτίσιμο του οποίου είχε αναλάβει ο Gaspare Vigarani (1588-1663).¹⁰ Αναπόφευκτα, ο θάνατος του Μαζαρέν στις 9 Μαρτίου 1661 δεν σήμανε μόνο το τέλος των πολιτιστικών γαλλο-ιταλικών σχέσεων, αλλά έθεσε υπό αμφισβήτηση και το όλο καλλιτεχνικό εγχείρημα, το οποίο, ύστερα από αρκετές καθυστερήσεις, κρίθηκε ότι έπρεπε να παρουσιαστεί εξαιτίας των δαπανών που είχαν ήδη γίνει.

Ως γνωστόν, η κλίση του βασιλιά Λουδοβίκου ΙΔ' για το μπαλέτο και η κατάρτισή του σε επίπεδο επαγγελματία τού εξασφάλιζε τη δυνατότητα συμμετοχής του στα μπαλέτα της αυλής, τα ballets de cour. Ως δεκατετράχρονος χορευτής είχε συμπράξει για πρώτη φορά το 1653 στην παραγωγή *Ballet de la Nuit* στον ρόλο του Απόλλωνα και αργότερα ερμήνευσε τον ίδιο ρόλο στην όπερα *Le nozze di Teti e Peleo* του Carlo Caproli (1615/1620-1692/1695). Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι ο θαυμασμός του βασιλιά για το έργο του Jean-Baptiste Lully (1632-1687)¹¹ συνέτεινε δίχως αμφιβολία στην

⁷ Thomas Walker – Irene Alm, «Cavalli, Francesco», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05207> (πρόσβαση: 9 Δεκεμβρίου 2013).

⁸ Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, tom. 11), Laaber 2004, σ. 157-165. Βλ. επίσης Martha Novak Clinkscale, «Ercole amante», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0901444> (πρόσβαση: 9 Δεκεμβρίου 2013).

⁹ Daniel Heartz, «The Concert Spirituel in the Tuileries Palace», *Early Music* 21/2 (French Baroque I), Μάιος 1993, σ. 241.

¹⁰ Γκάσπαρε Βιγκαράνι: Ιταλός αρχιτέκτονας που έγινε γνωστός κυρίως για τον σχεδιασμό και την κατασκευή μηχανισμών σκηνής στις όπερες της Ιταλίας. Κατά το διάστημα 1640-1651 έλαβε μέρος στη μελέτη και την κατασκευή των θεάτρων όπερας στη Μάντοβα, τη Μόντενα και το Κάπρι. Βλ. Paul Sheren, «Vigarani, Gaspare», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/2934> (πρόσβαση: 9 Δεκεμβρίου 2013).

¹¹ Ζαν Μπατίστ Λουλλύ (Jean-Baptiste Lully, ιταλ. Giovanni Battista Lulli). Βλ. Jérôme de La Gorce, «Lully», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42477pg1> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

υποβάθμιση της παρουσίας του έργου, τουλάχιστον ως προς την επίτευξη των ιταλικών δραματουργικών καινοτομιών του Καβάλλι, που αποτύπωναν και την εξέλιξη του βενετσιάνικου *dramma di musica* ή της *tragedia di musica*. Ύστερα από τις απαραίτητες προσαρμογές στο γαλλικό ύφος με την ενδεδειγμένη ενσωμάτωση σκηνών μπαλέτου,¹² η διάρθρωση του έργου διευρύνθηκε σε εντυπωσιακό βαθμό, τόσο που η παράσταση του *Ερωτευμένου Ηρακλή* διήρκεσε έξι ώρες περίπου, κατά τη διάρκεια της οποίας ο νεαρός βασιλιάς, η βασίλισσα και οι ευγενείς είχαν την ευκαιρία να χορέψουν αυλικούς χορούς και να απολαύσουν την εμβόλιμη μουσική μπαλέτου του Λουλλύ (*Hercule amoureux*),¹³ η οποία ενσωματώθηκε κατά τα γαλλικά πρότυπα στην όπερα, λειτουργώντας εις βάρος της αλληλουχίας και αλλοιώνοντας τελείως το δραματικό ύφος του Καβάλλι. Εκτός από τις σκηνές μπαλέτου του Λουλλύ και ορισμένα σολιστικά μέρη που ήταν προσανατολισμένα στην υφή του γαλλικού *chanson*, ο Καβάλλι πρόσθεσε και εντυπωσιακά χορωδιακά, τα οποία είχαν εν τω μεταξύ απαλειφθεί λόγω των νεωτερικών δραματουργικών τάσεων αλλά και των οικονομικών δεδομένων που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στα δημόσια θέατρα της Βενετίας.

Από υφολογική και ειδολογική άποψη, οι προδιαγραφές της αυλικής όπερας όριζαν εξαρχής τη διευρυμένη δομή των σολιστικών και χορωδιακών μερών και τη διογκωμένη ενορχήστρωσή τους, σε σύγκριση με τις καθορισμένες δυνατότητες των δημοσίων θεάτρων της Γαληνοτάτης. Επίσης, στην ορχηστρική Εισαγωγή εμφανίζεται μια παραλλαγμένη διάρθρωση, με την ενσωμάτωση ενός μέρους *Grave* πριν από το αρχικό *Allegro*, δηλαδή κατά την ακολουθία *Grave – Allegro – Grave – Allegro*. Συνεπώς, τα φωνητικά και οργανικά μέρη αυξήθηκαν στην τραγωδία του Καβάλλι *Ο ερωτευμένος Ηρακλής*,¹⁴ στοιχείο που προφανώς επηρέασε και την ενορχήστρωση των μεταγενέστερων έργων του, δηλαδή, τις όπερες που στηρίχτηκαν σε ποιητικά κείμενα του Nicolò Minato (1630-1698)¹⁵ από την ρωμαϊκή ιστορία: *Scipione affricano* (*Σκιπίων ο Αφρικανός*, 1664), *Mutio Scevola* (*Μούκκιος Σκεβόλας*, 1665) και *Pompeo magno* (*Ο Μέγας Πομπήιος*, 1666).

Αναπόφευκτα, όλες αυτές οι τροποποιήσεις είχαν ως αποτέλεσμα την παρουσίαση όχι ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος της βενετσιάνικης όπερας στη γαλλική πρωτεύουσα, αλλά περισσότερο την προσαρμογή του βενετσιάνικου μουσικοδραματουργικού τύπου στα γαλλικά πρότυπα, με δεδομένη τη μείξη των επιμέρους χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του κάθε είδους όπερας.¹⁶ Μετά την τελευταία παράσταση του *Ερωτευμένου Ηρακλή* στις 6 Μαΐου 1662, ο Καβάλλι επέστρεψε απογοητευμένος στη Βενετία. Παρ' όλες πάντως τις δυσκολίες και την έλλειψη κατανόησης για τη δική του μελοποιημένη εκδοχή του *Ηρακλή*, το ταξίδι του στο Παρίσι αφενός του πρόσφερε ευρύτερη αναγνώριση στον ευρωπαϊκό χώρο και

¹² Ellen Rosand, «Le convenienze teatrali: The conventions of *Dramma per musica*», στο: *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991, σ. 322-360, και Leopold, ό.π., σ. 178-179.

¹³ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento, Storia della musica*, Società Italiana di Musicologia, Turin 1982, 2/1991· αγγλική μετάφραση: *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, σ. 239.

¹⁴ Raymond Leppard, «Cavalli's Operas», *Proceedings of the Royal Musical Association* 93, 1966-1967, σ. 67-76.

¹⁵ Νικολό Μινάτο: Σημαντικός ιταλός λιμπρετίστας, ποιητής και ιμπρεσάριος του 17ου αιώνα, που έδρασε αρχικά στη Βενετία και μετά το 1669 στη Βιέννη. Έγραψε περισσότερα από 200 έργα. Βλ. Ellen Rosand και Herbert Seifert, «Minato, Count Nicolò», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18727> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

¹⁶ Leopold, ό.π., σ. 178-179.

αφετέρου επηρέασε αισθητά την υφή και τη δραματουργία της βενετσιάνικης όπερας. Κατά κύριο λόγο, όμως, αυτή η μελοποιημένη εκδοχή του μύθου του *Ηρακλή* βρέθηκε στο επίκεντρο καλλιτεχνικών αναζητήσεων και αντιπαράθεσεων ως προς την ταυτότητα της γαλλικής και της ιταλικής όπερας· μιας αντιπαράθεσης που διήρκησε έως τα μέσα του 18ου αιώνα και, πέρα από τις πολιτικές-πολιτισμικές ταραχές, απασχόλησε επί μακρόν τους θεωρητικούς και τους δημιουργούς αλλά και τους λόγιους της εποχής.

Ο μύθος του Ηρακλή δεν άφησε ανεπηρέαστο και τον Georg Friedrich Händel (1685-1759),¹⁷ ο οποίος καλλιέργησε κατά τα πρώτα χρόνια της καθιέρωσής του στην αγγλική πρωτεύουσα το είδος της ιταλικής opera seria. Ως διευθυντής της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής, που ιδρύθηκε το 1719 στο Λονδίνο με έγκριση του βασιλιά Γεωργίου Α΄, ο Χαίντελ παρουσίασε τις ιταλικές όπερές του στις διάφορες καλλιτεχνικές περιόδους της Ακαδημίας (μεταξύ άλλων, τις όπερες: *Άδμητος*, *Αλέξανδρος*, *Αριάδνη*, *Δηιδάμεια*, *Αρμίνιος*, *Αταλάντη*, *Ιουστίνος*, *Θησέας*, *Ιούλιος Καίσαρας*, *Όθων*, *Ορλάνδος*, *Ξέρξης*, *Παρθενόπη*, *Πτολεμαίος*, *Ταμερλάνος* κ.ά.). Μολονότι συνάντησε ορισμένες «εθνικές» αντιδράσεις που στρέφονταν κατά του τυποποιημένου μουσικοδραματουργικού προτύπου της ιταλικής opera seria, ο Χαίντελ συνέχισε να ασχολείται με την ιταλική όπερα και την αρχαιοελληνική θεματολογία της περίπου έως το 1741, αποδεικνύοντας την προσήλωσή του σ' ένα είδος, το οποίο, σχεδόν σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες, συμπορεύτηκε με τα αμιγώς εθνικά πρότυπα όπερας.

Επιχειρώντας όμως να προσαρμόσει τις δημιουργίες του στις εθνικές παραδόσεις αλλά και στις προτιμήσεις του αγγλικού κοινού, ο Χαίντελ στράφηκε αργότερα σε άλλα είδη σύνθεσης, εγκαινιάζοντας μετά το 1732 την περίοδο των μελοποιημένων συνθέσεων που στηρίχτηκαν στην αγγλική ποίηση· διατήρησε, ωστόσο, και στις μετέπειτα συνθέσεις ορατορίων αρκετά υφολογικά και μορφολογικά στοιχεία της όπερας. Αναμφισβήτητα, η δραματικότητα και η θεατρικότητα των ορατορίων του πηγάζουν από τη σκηνική ατμόσφαιρα της όπερας. Αντλώντας έμπνευση από τη θεματολογία της αρχαιοελληνικής μυθολογίας, ο Χαίντελ επανήλθε στην ατμόσφαιρα της όπερας, συνθέτοντας αγγλικά ορατόρια ή άλλα είδη του μουσικού θεάτρου, όπως σερενάτες, μάσκες, ωδές και μουσικά ιντερλούδια, με κοσμικό-μυθολογικό ποιητικό περιεχόμενο, όπως, συγκεκριμένα, στα έργα *Άκισ και Γαλάτεια*, *Η γιορτή του Αλεξάνδρου*, *Η επιλογή του Ηρακλή*, *Άλκηστη*, *Διδώ* κ.ά.

Το κοσμικό ορατόριο *Ηρακλής*¹⁸ (1744) στηρίζεται στην τραγωδία *Τραχίνιες* του Σοφοκλή· ο συνθέτης το χαρακτήρισε ως μουσικό δράμα (musical drama), επιδιώκοντας να σηματοδοτήσει την επιστροφή του στον χώρο του μουσικού δράματος και της θεατρικής δράσης, αφού πρόσφερε στο αγγλικό κοινό ένα πρωτότυπο είδος σύνθεσης, κοντολογίς μία αγγλική όπερα. Η κεντρική μορφή του μουσικού δράματος *Ηρακλής*¹⁹ είναι η Δηιάνειρα,²⁰ που χωρίς συγκεκριμένες αποδείξεις κορυφώνει τη ζήλια της μέσα από μια σειρά αριστουργηματικών αριών. Η αθωότητα του Ηρακλή και της

¹⁷ Βλ. Anthony Hicks, «Handel, George Frideric», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40060pg1> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

¹⁸ Todd S. Gilman, «Handel's "Hercules" and Its Semiosis», *The Musical Quarterly* 81/3, Φθινόπωρο 1997, σ. 449-481.

¹⁹ Βλ. Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford University Press, London 1959, σ. 414-433· επίσης Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, τομ. 1, σ. 342-348, και David Ross Hurley, «Dejanira, Omphale, and the Emasculation of Hercules: Allusion and Ambiguity in Handel», *Cambridge Opera Journal* 11/3, Νοέμβριος 1999, σ. 199-213.

²⁰ Hurley, ό.π., σ. 199-213.

Ιόλης δυναμώνει περισσότερο το τραγικό πάθος της. Η ζήλια εμφανίζεται με αρκετή σαιξπηρική επίδραση, ως αποτέλεσμα μιας εσωτερικής ανησυχίας και αβεβαιότητας. Για τη σκιαγράφηση των δραματικών χαρακτήρων, ο Χαίντελ χρησιμοποίησε αρκετές καινοτομίες, που προσέδωσαν στο έργο αυτό μια μοναδικότητα. Ελάχιστες από τις άριες παρουσιάζουν το στερεότυπο σχήμα της *da capo* άριας, στοιχείο που αποτελεί για τα δεδομένα της εποχής ανέλιξη της μορφής. Σε μεγάλο ποσοστό, οι άριες αναπτύσσονται είτε σε διμερή μορφή Α Β, είτε σε ελεύθερη και ρευστή δομή, μέσα στην οποία ενοποιούνται στοιχεία της άριας, του *recitativo accompagnato* και του *arioso*, και ανταποκρίνονται παραστατικά στον δραματικό ρυθμό εκτύλιξης των σκηνών.

Στην τελική σκηνή του έργου, η Δηιάνειρα, προσπαθώντας να ξανακερδίσει τον Ηρακλή, του προσφέρει τον χιτώνα του Κένταυρου Νέσσου, επειδή, σύμφωνα με τη δόλια συμβουλή του Νέσσου, θα μπορούσε να μεταστρέψει τα αισθήματα του ήρωα. Πιστεύει ότι με τη μαγική δύναμη του χιτώνα θα ξυπνήσει την αγάπη του Ηρακλή απέναντί της. Τα αποτελέσματα είναι όμως ολέθρια. Ο χιτώνας είναι ποτισμένος με δηλητήριο και ο Ηρακλής βρίσκει οδυνηρό θάνατο. Αυτή η τελική σκηνή του θανάτου του ήρωα απεικονίζεται μουσικά στο πλαίσιο μιας διευρυμένης σολιστικής δομής,²¹ όπου οι διακυμάνσεις και οι ρυθμικές εναλλαγές της μουσικής αφήγησης χαρακτηρίζουν τη διαρκή μεταβλητότητα της δραματικής κατάστασης.

Σε μια μεταγενέστερη σύνθεση του 1747, η οποία παρουσιάστηκε αργότερα στο Κόβεντ Γκάρντεν του Λονδίνου το 1751, ο Χαίντελ επανήλθε στον μύθο του Ηρακλή, μελοποιώντας την *Επιλογή του Ηρακλή*²² ως μονόπρακτο μουσικό ιντερλούδιο σε τρεις σκηνές. Ο μύθος της εγκράτειας και της σύνεσης, που διασώθηκε στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντος,²³ περιγράφει το επεισόδιο, όταν ο Ηρακλής σε νεανική ηλικία βρέθηκε σε κάποιο σταυροδρόμι και έπρεπε να επιλέξει ανάμεσα σε δύο νέες γυναίκες: στην Κακία και στην Αρετή.

Το περιεχόμενό του είναι μια απλή αλληγορία: η πρώτη θηλυκή μορφή, η Κακία, του υπέδειξε τον ευχάριστο και εύκολο δρόμο, που αν τον ακολουθούσε, θα χαιρόταν τη ζωή χωρίς δυσκολίες, αλλά θα έπρεπε να προβεί σε άνομες ενέργειες, κατακριτέες από τους ανθρώπους. Η δεύτερη θηλυκή μορφή, η Αρετή, προσπάθησε να τον πείσει να ακολουθήσει τον δύσκολο δρόμο, στον οποίο θα πρέπει να γίνει «πάρα πολύ καλός εργάτης των καλών και σεμνών έργων» και επειδή, κατά τον Ξενοφώντα «τῶν γὰρ ὄντων ἀγαθῶν καὶ καλῶν οὐδὲν ἄνευ πόνου καὶ ἐπιμελείας θεοὶ διδῶσιν ἀνθρώποις, ἀλλ' εἴτε τοὺς θεοὺς ἴλεως εἶναι σοὶ βούλει, θεραπευτέον τοὺς θεοὺς, εἴτε ὑπὸ φίλων ἐθέλεις ἀγαπᾶσθαι, τοὺς φίλους εὐεργετητέον, εἴτε ὑπὸ τινος πόλεως ἐπιθυμεῖς τιμᾶσθαι, τὴν πόλιν ὠφελήτέον, εἴτε ὑπὸ τῆς Ἑλλάδος πάσης ἀξιοῖς ἐπ' ἀρετῇ θαυμάζεσθαι, τὴν Ἑλλάδα πειρατέον εὖ ποιεῖν, εἴτε γῆν βούλει σοὶ καρποὺς ἀφθόνους φέρειν, τὴν γῆν θεραπευτέον, εἴτε ἀπὸ βοσκημάτων οἷε δεῖν πλουτίζεσθαι, τῶν βοσκημάτων ἐπιμελητέον, εἴτε διὰ πολέμου ὁρμᾶς αὖξεσθαι καὶ βούλει δύνασθαι τοὺς τε φίλους ἐλευθεροῦν καὶ τοὺς ἐχθροὺς χειροῦσθαι, τὰς πολεμικὰς τέχνας αὐτάς τε παρὰ τῶν ἐπισταμένων μαθητέον καὶ ὅπως αὐταῖς δεῖ χρῆσθαι ἀσκητέον· εἰ δὲ καὶ τῷ σώματι βούλει δυνατὸς εἶναι, τῇ γνώμῃ ὑπηρετεῖν ἐθιστέον τὸ σῶμα καὶ γυμναστέον

²¹ Ewanthia Nika-Sampson, *Das Verhältnis von Solo und Chor in Händels Oratorien*, διδακτορική διατριβή, München 1989, σ. 12-21.

²² Don Harrán, «The Subject of Decision-Making in Music as the Choice between Virtue and Pleasure», *Acta Musicologica* 79/1, 2007, σ. 113-149.

²³ Ο μύθος αυτός προήλθε από τον σοφιστή Πρόδικο από την Κέα το 400 π.Χ. και διασώθηκε στο έργο του Ξενοφώντος *Απομνημονεύματα* (*Memorabilia*) και στο έργο του Κικέρωνα *Περί καθηκόντων* (*De Officiis*).

σὺν πόνοις καὶ ἰδρῶτι».²⁴ Ο Ηρακλής ακολούθησε την Αρετή, προτιμώντας να υποφέρει για να διαβεί το δύσβατο δρόμο της, αλλά και να γνωρίσει τη δόξα και την τιμή με τις καλές του πράξεις και την αρετή του.

Όπως ήδη προαναφέρθηκε, εκτός από τον Χαίντελ, ο Johann Sebastian Bach (1685-1750) είχε συνθέσει το 1733 μία κοσμική καντάτα δοξαστικού χαρακτήρα με τον τίτλο *Ο Ηρακλής στο σταυροδρόμι* (*Hercules auf dem Scheidewege*, BWV 213), την οποία ο συνθέτης χαρακτήρισε ως *dramma per musica*. Ο μύθος της εγκράτειας και της περίσκεψης του Ηρακλή, που αναπτύσσεται σε αυτή την εκδοχή του *Ηρακλή*,²⁵ αποτέλεσε ένα κεντρικό δραματικό μοτίβο στην ιστορία των τεχνών και έπαιξε έναν αξιοσημείωτο ρόλο και στη ζωγραφική σχεδόν σε όλες τις ιστορικές περιόδους, από την αναγέννηση, το μπαρόκ, την κλασική εποχή έως και τον ρομαντισμό: Albrecht Dürer, Annibale Carracci, Sebastiano Ricci, Pompeo Batoni.

Από υφολογική άποψη, ο Χαίντελ είχε επιχειρήσει έναν παρόμοιο πειραματισμό στην ποιμενική ωδή με τίτλο *L'allegro, il moderato ed il penseroso* (*Ο εύθυμος, ο μετριοπαθής και ο σκεπτικός*), σύνθεση του 1740, η οποία στηρίχτηκε σε ποίηση του John Milton (1608-1674), αλλά και στο ιταλικό ορατόριο *Il trionfo del tempo e del disinganno*, που έγραψε στην Ιταλία το 1708 σε ποιητικό κείμενο του Benetteto Panfili (1653-1730) και το οποίο επεξεργάστηκε εκ νέου το 1751 στην αγγλική εκδοχή του ως *The Triumph of Time and Truth* (*Ο θρίαμβος του χρόνου και της αλήθειας*), στην ποιητική διασκευή του Thomas Morell (1703-1784). Η ιδιόμορφη διάρθρωση και το κοσμικό περιεχόμενό τους κατέταξαν τα έργα αυτά σε μια ξεχωριστή κατηγορία έργων, που έχουν ως θέμα τους την ηθολογική ανάδειξη και τη ψυχολογική σκιαγράφηση των κεντρικών χαρακτήρων.

Κοινό κεντρικό δραματικό μοτίβο τους αποτελεί η λήψη μιας καίριας απόφασης καθοριστικής σημασίας, ο προβληματισμός και η αμφιταλάντευση των κεντρικών χαρακτήρων, που στον Χαίντελ αποτυπώνονται με δομική και δραματουργική ιδιοτυπία. Σαφώς, δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς και τις σχετικές αναφορές στη βιβλιογραφία, όπου διατυπώθηκε, μεταξύ άλλων, η άποψη ότι ο Ηρακλής, ως πρότυπο ρωμαλεότητας και σθένους αλλά και της στωικής σκέψης του «κατ' αρετήν ζην»,²⁶ εξακολούθησε να έχει διαχρονική ισχύ για τις τέχνες κατά την περίοδο της αναγέννησης και του μπαρόκ, καθώς μπορούσε να εναρμονιστεί με τα χριστιανικά ιδεώδη του «sensus moralis» ή «sensus allegoricus»,²⁷ αλλά και να προσαρμοστεί στη θεωρία της διδασκαλίας των παθών ή συγκινήσεων, την Affektenlehre, του μπαρόκ. Το λιμπρέτο της μονόπρακτης μελοποιημένης εκδοχής του Χαίντελ στηρίχτηκε στην ποιητική διασκευή του Thomas Morell, ο οποίος χρησιμοποίησε το διαλογικό αφήγημα *The Judgement of Hercules* (*Η κρίση του Ηρακλή*) του Robert Lawth (1710-1787). Στηριζόμενος στον αυτοδανεισμό,²⁸ φαινόμενο όχι σπάνιο στη μουσική δημιουργία του, ο Χαίντελ επεξεργάστηκε παλαιότερο υλικό, ενσωματώνοντας στη μονόπρακτη δομή

²⁴ Παράθεμα από: Ξενοφώντος, *Απομνημονευμάτων Β / Xenophon's opera Omnia, II, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis Xenophontis Opera Omnia*, E.C. Marchant, Oxford University Press 1900, II.i, 28.

²⁵ Wolfgang Sandberger, «The Choice of Hercules (A Musical Interlude, HWV 69)», στο: Michael Zywiets (επιμ.), *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, τομ. 3, Laaber-Verlag, Laaber 2010, σ. 464-472, και Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 61 και 123.

²⁶ Η έννοια της αρετής, όπως τη δίδαξε ο στωικός φιλόσοφος Ζήνων ο Κιτιεύς (334-262 π.Χ.): «Το κατά φύσιν ζην, ταύτο του κατ' αρετήν ζην». Πρβλ. επίσης Theodor E. Mommsen, «Petrarch and the Story of the Choice of Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16/3-4, 1953, σ. 178-192.

²⁷ Sandberger, ό.π., σ. 464.

²⁸ Winton Dean, «Borrowings», *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, ό.π., σ. 641-649.

της *Επιλογής του Ηρακλή* πέντε άριες, τέσσερα χορωδιακά και δύο συμφωνίες από τη σκηνική μουσική που είχε συνθέσει για τη θεατρική *Άλκηστη* του Tobias Smollett (1721-1771), της οποίας το κείμενο δεν έχει διασωθεί. Η έκδοση της παρτιτούρας της *Άλκηστης* έγινε το 1887 από τον Friedrich Chrysander (1826-1901), ο οποίος μάταια αναζητούσε επί είκοσι τρία χρόνια το ποιητικό κείμενο του Smollett, που τελικά δεν παρουσιάστηκε στο θεατρικό κοινό.

Αυτή η μονόπρακτη εκδοχή του *Ηρακλή*,²⁹ που χαρακτηρίστηκε ως musical interlude, υιοθέτησε στοιχεία της παράδοσης των ιταλικών ιντερμεδίων (intermezzi), διατηρώντας την ευέλικτη δομή των εμβόλιμων μουσικοδραματικών συνθέσεων που χρησιμοποιήθηκαν στην όπερα ήδη από τον 17ο αιώνα. Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, ανήκει από πλευράς ειδολογικής κατάταξης σε μια ξεχωριστή κατηγορία έργων στην εργογραφία του Χαίντελ, καθώς η μικρή διάρκειά του και η λυρική υφή του δυσχεραίνουν την ένταξή του στο είδος του ορατορίου, της όπερας ή της καντάτας, όπως συνέβη αντίστοιχα με το ομώνυμο έργο του Μπαχ.³⁰ Η μονόπρακτη εκδοχή του *Ηρακλή* αντιστοιχεί περισσότερο στο είδος της αγγλικής σερενάτας και με τον όρο musical interlude ο Χαίντελ προσδιόρισε περισσότερο την πρόθεσή του να το παρουσιάζει ως εμβόλιμο σε μεγαλύτερα έργα ή ως συμπλήρωμα σε μικρότερης έκτασης συνθέσεις, όπως στην περίπτωση της συναυλίας³¹ που διοργανώθηκε τον Μάρτιο του 1753 με την παρουσίαση της ωδής *Η γιορτή του Αλεξάνδρου ή Η δύναμη της μουσικής* (*Alexander's Feast or the Power of Musick*), ή σε μετέπειτα συναυλίες, όπου παρουσιάστηκε μαζί με άλλες συνθέσεις περιστασιακού περιεχομένου, όπως π.χ. με την *Ωδή της Αγίας Καικιλίας* (*Ode for St. Cecilia's Day*) ή την τρίτη πράξη του ορατορίου *Ιούδας Μακκαβαίος* (*Judas Maccabaeus*).

Ανταποκρινόμενο στη δομή μίας πράξης ορατορίου ή όπερας, το έργο *Η επιλογή του Ηρακλή* διαρθρώθηκε σε τρεις σκηνές με την εξής ακολουθία μερών:

1. Overture
2. Accompagnato: See, Hercules! how smiles yon myrtle plain (Pleasure)
3. Aria: Come, blooming boy, with me repair (Pleasure)
4. Aria: There the brisk sparkling nectar repair (Pleasure)
5. Solo and Chorus
 - 5a. Solo: While for thy arms that Beauty glows (Pleasure)
 - 5b. Chorus: Seize, seize these blessings, blooming boy! (Chorus)
 - Recitative: Away, mistaken wretch, away! (Virtue)
6. Aria: This manly youth's exalted mind (Virtue)
 - Recitative: Rise youth! exalt thyself and me (Virtue)
7. Aria: Go, assert thy heav'nly race (Virtue)
 - Recitative: In peace, in war, pursue thy country's good (Virtue)
8. Solo and Chorus
 - 8a. Solo: So shalt thou gain immortal praise (Virtue)
 - 8b. Chorus: The golden trump of Fame
 - Recitative: Hearst thou, what dangers then thou must engage? (Pleasure)

²⁹ Sandberger, ό.π., σ. 466-467, και Smither, ό.π., τομ. 1, σ. 342-348.

³⁰ Ανάλογα και η σύνθεση του Bach *Hercules auf dem Scheidewege* χαρακτηρίστηκε ως dramma per musica· έχει ενταχθεί ωστόσο στις κοσμικές καντάτες του συνθέτη, εξαιτίας των δομικών και υφολογικών γνωρισμάτων που παραπέμπουν περισσότερο στην όπερα-σερενάτα του μπαρόκ.

³¹ Winton Dean, «The Choice of Hercules», *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, ό.π, σ. 586.

9. Solo and Chorus

- 9a. Solo: Turn thee, youth, to joy and love (Pleasure)
- 9b. Chorus: Why, ah why this fond delay?

Recitative: Short is my way (Pleasure, Hercules)

10. Aria: Yet, can I hear that dulcet lay (Hercules)

11. Aria: Enjoy the sweet Elysian grove (an Attendant of Pleasure's)

Recitative: Oh! whither, Reason, dost thou fly? (Hercules)

12. Trio: Where shall I go? (Pleasure, Virtue, Hercules)

13. Accompagnato: Mount, mount the steep ascent! (Virtue)

14. Aria: Mount, mount the steep ascent (Virtue)

15. Chorus: Arise, arise!

Recitative: The sounds breathe fire celestial (Hercules)

16. Aria: Lead, Goddess, lead the way (Hercules)

17. Chorus: Virtue will place thee in that blest abode

Στο πλαίσιο αυτής της ακολουθίας μερών ενσωματώθηκαν τα μέρη από τη σκηνική μουσική για τη θεατρική *Άλκηστη* του Tobias Smollett που ήδη προαναφέρθηκαν. Εντελώς νέες δημιουργίες ήταν τα ακόλουθα μέρη:

- το αρχικό accompagnato «See, Hercules! how smiles yon myrtle plain», της Ευδαιμονίας, (Pleasure), αρ. 2 στο πρώτο μέρος,
- το accompagnato «Mount, mount the steep ascent!» της Αρετής (Virtue) στο δεύτερο μέρος του έργου, αρ. 13,
- η άρια της Ευδαιμονίας «There the brisk sparkling nectar repair», σε ρε μείζονα, αρ. 4,
- το τερτσέτο «Where shall I go?» (Pleasure, Virtue, Hercules), σε λα ελάσσονα, αρ. 12,
- το επιλογικό χορωδιακό «Virtue will place thee in that blest abode», σε σολ ελάσσονα, αρ. 17
- και, τέλος, όλα τα ρετσιτατίβα (εννοείται ο τύπος του recitativo secco).³²

Για το επιλογικό χορωδιακό «Virtue will place thee in that blest abode», σε σολ ελάσσονα, αρ. 17, ο Χαίντελ δανείστηκε μοτιβικό υλικό από μέρος μιας λειτουργίας του Antonio Lotti (περί το 1666-1740).³³ Σε σύγκριση με προηγούμενες μελοποιήσεις του θέματος, ο μουσικοδραματουργικός σχεδιασμός των Morell – Händel ανέδειξε το θεατρικό ένστικτο του συνθέτη και την επινοητικότητα στη δραματική συνοχή και συμμετρική δομή των σκηνών, στοιχείο που εκπληγάζει από την προηγούμενη εμπειρία του στον χώρο του θεάτρου και της όπερας. Χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα του έργου είναι η διαδοχική σολιστική παρουσίαση των τριών χαρακτήρων σε κάθε σκηνή, η οποία καταλήγει σε ένα χορωδιακό: μια σολιστική σκιαγράφηση των πρωταγωνιστών

³² Paul Henry Lang, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben*, Bärenreiter-Verlag, Basel 1979, σ. 456-458, και Sandberger, ό.π., σ. 466.

³³ Ο Αντόνιο Λόττι, εκπρόσωπος της βενετσιάνικης όπερας, άρχισε τη σταδιοδρομία του στη Βενετία το 1693 με την όπερα *Il trionfo dell'innocenza* και υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός στα περισσότερα είδη σύνθεσης. Μετά το 1717 συνέχισε στη Δρέσδη, όπου έδρασε για λίγα χρόνια. Έπειτα επέστρεψε στη Βενετία, όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, αφήνοντας πίσω του πλούσιο έργο και πληθώρα ταλαντούχων μαθητών, όπως οι Domenico Alberti, Girolamo Bassani, Baldassare Galuppi, Michelangelo Gasparini, Benedetto Marcello, Giambattista Pescetti και Giuseppe Saratelli. Βλ. Sven Hansell – Olga Termini, «Lotti, Antonio», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17023> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

μέσα από την αντιπαράθεση των αρμονικών και ρυθμικομελωδικών³⁴ γνωρισμάτων τους, η οποία επιτυγχάνεται με τη συμβολή της χορωδίας, που αναλαμβάνει να υπερτονίσει, σε μια ηχητική μεγέθυνση του σολιστικού μέρους, τις αρετές των δύο συμβολικών μορφών, της Αρετής και της Ευδαιμονίας· δηλαδή, η χορωδία επαναλαμβάνει και αναπτύσσει τα μελωδικά θέματα της άριας, μορφοποιώντας έτσι ένα είδος χορωδιακής άριας. Επομένως, μέσα από την εναλλαγή σολιστικών και χορωδιακών μερών δημιουργείται και ο θεμελιώδης άξονας συγκρότησης του έργου.

Μετά τη σύντομη *pastorale* ορχηστρική Εισαγωγή, που υιοθετεί στην ακολουθία των μερών της το σχήμα *Maestoso - Larghetto - Maestoso*, η πρώτη σκηνή περιλαμβάνει τρεις άριες της Ευδαιμονίας, που από άποψη δομής διαρθρώνονται πάνω στο θεμελιακό σχήμα της *da capo* άριας A-B-A' με χορωδιακή κατάληξη, όπου το θεματικό υλικό της άριας «Come, blooming boy, with me repair», αρ. 3, ταυτίζεται με αυτό του 5a, «While for thy arms that Beauty glows» (Pleasure), δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μία διευρυμένη τριμερή σολιστική δομή. Η δεύτερη ενότητα προβάλλει τον χαρακτήρα της Αρετής, περιλαμβάνοντας τα μέρη αρ. 6-8, τα οποία διαρθρώνονται κατά παρεμφερή τρόπο σε μία διευρυμένη τριμερή σολιστική δομή, που καταλήγει στο χορωδιακό «Why, ah why this fond delay?».

Στο δεύτερο μέρος ακολουθεί η παρουσίαση του Ηρακλή, ο οποίος αμφιταλαντεύεται³⁵ ανάμεσα στην Ευδαιμονία και την Αρετή στην άρια «Yet, can I hear that dulcet lay», αρ. 10, με τις ανοικτές αρμονικές πτώσεις να υποδηλώνουν τις αμφιβολίες του, για να καταλήξουν σ' αυτή την σκηνή στην κορύφωση της δραματικής πλοκής, που συντελείται στο μορφολογικό πλαίσιο ενός τερτσέτου «Where shall I go?», σε λα ελάσσονα, αρ. 12, όπου συμμετέχουν οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες (Pleasure, Virtue, Hercules)· στοιχείο μορφολογικής και δραματουργικής πρωτοτυπίας για το είδος του μουσικού ιντερλουδίου της εποχής (musical interlude) ή ακόμη και του κοσμικού ορατορίου, που συμπυκνώνει τα αντιθετικά συναισθήματα στο πλαίσιο ενός *ensemble*.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo e mezzo piano'. The lyrics are in English and German. The English lyrics are: 'Yet, can I hear that dulcet lay, as sweet as'. The German lyrics are: 'Doch, darf dem Sang ich lauschend stehn, der süß hin-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Μουσικό παράδειγμα αρ. 1 (*Largo e mezzo piano*)³⁶

³⁴ John Byrt, «Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Handel», *Early Music* 35, σ. 609-626.

³⁵ Harrán, ό.π., σ. 113-149.

³⁶ [http://imslp.org/wiki/The Choice of Hercules, HWV 69 \(Handel, George Frideric\)](http://imslp.org/wiki/The_Choice_of_Hercules,_HWV_69_(Handel,_George_Frideric)), HG Band 18.pdf, σ. 44.

TRIO.

Violino I.

Violino II.

Viola.

PLEASURE.
Die Lust.

VIRTUE.
Die Tugend.

HERCULES.
Herakles.

Bassi.

Pianoforte.

Where shall I go?
Wo soll ich hin?

where shall I go?
wo soll ich hin?

To yon-der bree-zy plain! there
Zu je-ner kühl-len Au! dort

Andante con moto.

a tempo di recitativo.

arioso.

sweet-ly swim in pleasure's wind-ing stream, in plea-sure's wind-ing stream.
fröh-lich schwimm im vol-len Strom der Lust, im vol-len Strom der Lust.

To
Zu

where shall I go, where?
wo soll ich hin, wo?

Μουσικό παράδειγμα αρ. 237

³⁷ [http://imslp.org/wiki/The Choice of Hercules, HWV 69 \(Handel, George Frideric\)](http://imslp.org/wiki/The_Choice_of_Hercules,_HWV_69_(Handel,_George_Frideric)), HG Band 18.pdf, σ. 53.

Οι δισταγμοί και η αμφιταλάντευση του Ηρακλή καταλήγουν στο επιλογικό χορωδιακό «Virtue will place thee in that blest abode», αρ. 17, σε σολ ελάσσονα. Όπως επεσήμανε και ο Wolfgang Sandberger,³⁸ ο επίλογος της χορωδίας στερείται της δοξαστικής υφής που προβάλλουν συνήθως τα καταληκτικά χορωδιακά στα έργα του Χαίντελ· ακόμη και αν υιοθετεί τις δομικές γραμμές ανάπτυξης μιας εκτενούς δεξιοτεχνικής φούγκας, η προηγούμενη επίδραση της Ευδαιμονίας έχει αποδυναμώσει την πειστική απήχηση της επιλογής του Ηρακλή. Αντίθετα από τον Μπαχ, ο Χαίντελ ίσως δεν ήθελε να ακολουθήσει τη συμβατική ηθική-παιδαγωγική κατάληξη της εποχής του, αλλά υπαινίχτηκε μια αμφιταλάντευση, θέτοντας σε αμφισβήτηση την *Επιλογή του Ηρακλή*, όπως έπραξε εξάλλου δύο περίπου δεκαετίες αργότερα και ο Goethe στο έργο του *Götter, Helden und Wieland* (Θεοί, ήρωες και ο Βήλαντ),³⁹ όπου άσκησε κριτική στον Christoph Martin Wieland (1733-1813),⁴⁰ τον επονομαζόμενο Βολταίρο της Γερμανίας, για την απλοϊκή απεικόνιση της μυθικής μορφής του Ηρακλή στην δική του ομότιτλη εκδοχή, *Die Wahl des Herkules*, με τη συμβατική ηθική-παιδαγωγική κατάληξη· κριτική που σηματοδότησε, τουλάχιστον στη γερμανική λογοτεχνία και ιστορία της τέχνης, μια αλλαγή στην πρόσληψη αυτού του σημαντικού μοτίβου της ελληνικής μυθολογίας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η εκδοχή του Βήλαντ σε μουσική του Anton Schweitzer (1735-1787) είχε παρουσιαστεί στην Όπερα της Αυλής της Βαϊμάρης τον Σεπτέμβριο του 1773, με εμφανή την ηθικοπλαστική πρόθεση του λιμπρετίστα να νουθετήσει τον εκπαιδευόμενο πρίγκιπα Καρλ Άουγκουστ της Σαξονίας-Βαϊμάρης, στον οποίο και αφιερώθηκε η συγκεκριμένη επεξεργασία του μύθου, δίχως ενδείξεις αμφιταλάντευσης του Ηρακλή και με τη σαφή θριαμβολογία της Αρετής στην κατάληξη.

Ένα επεισόδιο από τον βίο του Ηρακλή χρησιμοποίησε και στην πλοκή της γαλλικής εκδοχής της *Άλκηστης* ο Christoph Willibald Gluck (1714-1787),⁴¹ το οποίο έχει μελοποιηθεί επίσης σε παραλλαγμένες εκδοχές από πληθώρα συνθετών κατά τον 17ο και 18ο αιώνα. Με τον μύθο του Ηρακλή ο Γκλουκ είχε ασχοληθεί ήδη στην *serenata teatrale Οι γάμοι του Ηρακλή και της Ήβης* (*Le nozze d' Ercole e d' Ebe*), που παρουσιάστηκε στις 29 Ιουνίου 1747 στο Pillnitz, επ' ευκαιρία της τέλεσης των γάμων του πρίγκιπα της Βαυαρίας Μαξιμιλιανού Γ' Ιωσήφ και της πριγκίπισσας Μαρίας Άννας της Σαξονίας. Κάπου είκοσι χρόνια αργότερα, ο Γκλουκ επανήλθε στο θέμα, παρουσιάζοντας την τρίπρακτη *tragedia per musica Άλκηστη*, σε ποιητικό κείμενο του Ranieri de Calzabigi (1714-1795),⁴² στις 26 Δεκεμβρίου 1767 στο Burgtheater της Βιέννης.

³⁸ Sandberger, ό.π., σ. 470.

³⁹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Götter, Helden und Wieland* (Θεοί, ήρωες και ο Βήλαντ). Το έργο εκδόθηκε το 1774 και είναι σάτιρα με πρότυπο τους *Νεκρικούς διαλόγους* του Λουκιανού. Πρβλ. επίσης Robert Müller-Hartmann, «Wieland's and Gluck's Versions of the "Alkestis"», *Journal of the Warburg Institute* 2/2, Οκτώβριος 1938, σ. 176-177.

⁴⁰ Κρίστοφ Μάρτιν Βήλαντ (Christoph Martin Wieland, 1733-1813): Σημαντικός γερμανός δραματικός ποιητής, λιμπρετίστας, μεταφραστής και εκδότης του περιοδικού *Der Teutsche Merkur* (1773), που συνέβαλε στην προβολή του κλασικού πνεύματος της Βαϊμάρης. Από το 1772 ανέλαβε το έργο του παιδαγωγού του Δούκα διαδόχου και του αδελφού του. Αναφέρονται ενδεικτικά τα έργα του: *Geschichte des Agathon* (1766-1767), *Wahl des Herkules* (1773), *Alceste* (1773), *Rosamunde* (1780), *Oberon* (1780), *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geister-Mährchen* (3 τόμοι, 1786-1789). Βλ. Peter Branscombe, «Wieland, Christoph Martin», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30273> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

⁴¹ Βλ. Bruce Alan Brown – Julian Rushton, «Gluck, Christoph Willibald Ritter von», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11301> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

⁴² Ρανιέρι ντε Καλτσαμπίτζι, επίσης Raniero da Calsabigi [Simone Francesco Maria]: Ιταλός

Επ' ευκαιρία της ιταλικής έκδοσης της *Άλκηστης* στη Βιέννη το 1769, ο Γκλουκ διατύπωσε τις ώριμες μεταρρυθμιστικές αρχές του στην αφιέρωση της όπερας στον Αρχιδούκα της Τοσκάνης Λεοπόλδο, τον μετέπειτα Αυτοκράτορα Λεοπόλδο Β', όπου ανέλυσε διεξοδικά τις μουσικοδραματουργικές επιδιώξεις του. Στο περίφημο αυτό κείμενο, που θεωρείται και η γραπτή ομολογία της μεταρρύθμισης, ο συνθέτης διευκρίνισε τις σχέσεις μουσικής και ποίησης, υπογραμμίζοντας ότι η μουσική πρέπει να υπηρετεί με εκφραστικότητα το δράμα, δίχως να διακόπτει τη σκηνική δράση. Στην αφιέρωση της *Άλκηστης*, που θεωρείται από τις σημαντικότερες διακηρύξεις αρχών στο χώρο της όπερας, ο Γκλουκ ανέφερε συγκεκριμένα:

Δεν θέλησα λοιπόν ούτε να διακόψω κάποιον ερμηνευτή επάνω στο άναμμα του διαλόγου, για να ακουστεί ένα βαρετό ριτορνέλο, ούτε να τον κρατήσω μετέωρο στη μέση κάποιας λέξης, επάνω σε ένα ευνοϊκό φωνήεν, ούτε να επιδείξω σε ένα εκτενές απόσπασμα πόσο ευκίνητη είναι η ωραία φωνή του, ούτε να του δώσω το χρόνο, καθώς θα παίζει η ορχήστρα, να ξαναπάρει ανάσα για μια καντέντσα. Δεν θεώρησα σκόπιμο μήτε να διατρέξω βιαστικά το δεύτερο μέρος μιας άριας, όπου τα λόγια έχουν το μεγαλύτερο πάθος και νόημα, για να μπορέσω να επαναλάβω τέσσερις φορές ακριβώς τα λόγια του πρώτου μέρους της, μήτε να την τελειώσω χωρίς να έχει ολοκληρωθεί το νόημά της, για να διευκολύνω τον τραγουδιστή να δείξει πόσες παραλλαγές ενός αποσπάσματος μπορεί να κάνει, ανάλογα με τα κέφια του. Προσπάθησα εν ολίγοις να καταργήσω όλες εκείνες τις υπερβολές, στις οποίες αντιδρούσαν μάταια εδώ και καιρό ο κοινός νους και η λογική.⁴³

Συνοψίζοντας στον πρόλογο της *Άλκηστης* τις ατέλειες στην οπερατική δραματουργία του φθίνοντος μπαρόκ, ο Γκλουκ διάνοιξε συγχρόνως τις νέες προοπτικές στη δραματουργία της όπερας της κλασικής εποχής. Ο στόχος της συνθετικής δημιουργίας του, όπως και το ιδεώδες κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης, αποτυπώθηκε εμφαντικά στη φράση «la semplicità, la verità e la naturalezza» («η απλότητα, η αλήθεια και η φυσικότητα») – αρχές που καθοδήγησαν τις νεωτεριστικές ιδέες του Γκλουκ.⁴⁴ Όπως έχει ήδη επισημανθεί,⁴⁵ κυρίως υπό το πρίσμα της δομικής και δραματουργικής ανέλιξης της όπερας, το μεταρρυθμιστικό έργο του Γκλουκ ολοκληρώθηκε με τις έξι γαλλικές όπερες αρχαιοελληνικής θεματολογίας, τις οποίες επεξεργάστηκε εκ νέου ειδικά για την όπερα του Παρισιού: τον *Ορφέα* (1774), την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1774), την *Άλκηστη* (1776), το *dráme heroïque Αρμίντα* (1777), την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1779) και το *dráme lyrique Ηχώ και Νάρκισσος* (1779).

Στην περισσότερο πυκνή δραματουργική υφή της γαλλικής εκδοχής της *Άλκηστης* σε ποιητικό κείμενο του Leblanc du Roulet (1716-1786),⁴⁶ η παρουσίαση της οποίας έγινε

συγγραφέας και λιμπρετίστας που συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση των μεταρρυθμιστικών έργων του Γκλουκ. Βλ. Bruce Alan Brown, «Calzabigi, Ranieri», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04625> (πρόσβαση: 11 Δεκεμβρίου 2013).

⁴³ Αφιέρωση της *Άλκηστης* στον Αρχιδούκα της Τοσκάνης Λεοπόλδο, σε μετάφραση από τα ιταλικά του Νίκου Καραναστάση, στο: Νίκος Καραναστάσης (επιμ.), *Γκλουκ: Άλκηστη*, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Οκτώβριος 2009, σ. 54.

⁴⁴ Pierluigi Petrobelli, «The musico-dramatic conception of Gluck's *Alceste* (1767)», στο: Pierluigi Petrobelli (επιμ.), *Music in the Theater: Essays on Verdi and other composers*, μτφρ. Roger Parker, Princeton University Press, Princeton 1994, σ. 153-161.

⁴⁵ Stefan Kunze, «Christoph Willibald Gluck, oder: Die "Natur" des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung», στο: Irene Brandenburg (επιμ.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2010, σ. 63-81. Πρβλ. επίσης Εύη Νίκα-Σαμψών, «Η μεταρρύθμιση όπερας του Γκλουκ: μια ιστορική προσέγγιση», στο: Καραναστάσης (επιμ.), *Γκλουκ: Άλκηστη*, ό.π., σ. 47-53.

⁴⁶ Marie François Louis Gand Leblanc, Bailli du Roulet [Rollet, Durollet, Du Rollet], γνωστός με την

στο Παρίσι το 1776, ο Γκλουκ ενσωμάτωσε τον ρόλο του Ηρακλή στην τρίτη πράξη. Συγκεκριμένα, ο Ηρακλής, φίλος του Αδμήτου, κατήλθε στον Άδη προκειμένου να σώσει την Άλκηστη, πολέμησε με τον Χάροντα και κατόρθωσε με την ορμή του να πείσει τους θεούς του Κάτω Κόσμου να ελευθερώσουν την αφοσιωμένη Άλκηστη και να της επιτρέψουν να γυρίσει πίσω στη συζυγική εστία, κοντά στον Άδμητο. Αυτή η λύση άρμοζε κατά ιδανικό τρόπο στη δραματουργική σύμβαση του *lieto fine*, του αίσιου τέλους, το οποίο αποτελούσε και αναγκαία έκβαση στη δραματουργία της όπερας του μπαρόκ αλλά και της κλασικής εποχής ακόμη. Όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση της Άλκηστης ανταποκρίθηκε κυρίως στις απαιτήσεις του γαλλικού κοινού, που γνώριζε την αντίστοιχη μελοποίηση του Λουλλύ με την εμφάνιση του Ηρακλή στην τρίτη πράξη και θεωρούσε την παρουσία του απαραίτητη. Η τρίτη πράξη της γαλλικής εκδοχής της Άλκηστης φαίνεται ότι απασχόλησε αρκετά τους δημιουργούς, όπως τεκμηριώνεται και στην αλληλογραφία Γκλουκ – Ντυ Ρουλλέ, και η προσθήκη του Ηρακλή κάλυψε τη θεατρική ένδεια της τρίτης πράξης με τον πλέον κατάλληλο τρόπο για τις συνθήκες της γαλλικής παράστασης.

Επιλογικά, με αφορμή τις πολλαπλές μελοποιήσεις του μύθου του Ηρακλή αλλά και την περίοπτη θέση που καταλαμβάνουν οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι στη μουσική δραματουργία επιχειρήθηκε, αφενός, μια συνοπτική παράθεση ορισμένων μελοποιημένων εκδοχών του μύθου του Ηρακλή στην όπερα του μπαρόκ και, αφετέρου, επισημάνθηκαν οι ειδολογικές διαφοροποιήσεις και οι δραματουργικές μεταπλάσεις του μύθου στις μελοποιήσεις των ποιητικών κειμένων κατά τη διάρκεια ανέλιξης της όπερας κατά τον 17ο και 18ο αιώνα.

προσωνυμία βάιλος Du Roulet: Θεατρικός συγγραφέας, λιμπρετίστας, διπλωμάτης. Γνωρίστηκε με τον Γκλουκ στη Βιέννη, όπου έζησε για ένα διάστημα ως ακόλουθος της Γαλλικής Πρεσβείας. Έγραψε τα λιμπρέτα για τις όπερες *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Άλκηστη* στη γαλλική εκδοχή τους. Βλ. Julian Rushton, «Roulet, Marie François Louis Gand Leblanc, Bailli du», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23959> (πρόσβαση: 6 Ιανουαρίου 2014).

Laßt uns sorgen, laßt uns wachen, Drame per musica, BWV 213.
Ο μύθος του Ηρακλή στο σταυροδρόμι της Αρετής και της Κακίας
και η μουσική του απόδοσης από τον Johann Sebastian Bach

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Το 1733, ο Bach συνθέτει το Drame per musica *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, το οποίο είναι ευρέως γνωστό ως *Hercules auf dem Scheidewege* [Ο Ηρακλής στο σταυροδρόμι (ενν. της Αρετής και της Κακίας)]. Η ευχητήρια καντάτα, όπως αλλιώς χαρακτηρίζεται το έργο (Glückwunschkantate),¹ γράφτηκε με αφορμή τον εορτασμό της γενέθλιας ημέρας του εντεκάχρονου πρίγκιπα της Σαξονίας Friedrich Christian Leopold Johann Georg Franz Xaver, όπως ήταν το πλήρες όνομά του. Το έργο, δηλαδή, ανήκει στις κοσμικές καντάτες του συνθέτη, οι οποίες γράφτηκαν για μια ποικιλία περιστάσεων: για γάμους, εορτασμούς γενεθλίων, ενθρονίσεις, κοσμικές τελετές, εορταστικές εκδηλώσεις κ.λπ. Βέβαια, ο ίδιος ο Bach σπάνια χρησιμοποιεί τον όρο «καντάτα» για αυτά τα έργα. Διατηρεί τη χρήση του όρου κυρίως για το είδος της σολιστικής καντάτας του ιταλικού στυλ, ενώ χρησιμοποιεί τον οπερατικό όρο «drame per musica» για τις κοσμικές του καντάτες και τους όρους «motetto» ή «concerto» για τις θρησκευτικές του καντάτες. Πάντως, αυτά τα μουσικά δράματα δεν είχαν σκηνική δράση, όπως η όπερα, αλλά παρουσιάζονταν σε συναυλιακή μορφή.²

Ο γενικός όρος «κοσμική καντάτα» χρησιμοποιήθηκε αρχικά κατά τον 19ο αιώνα. Σε σχέση με το έργο του Bach, ο όρος αποδίδει τα μουσικά δράματα (drammi per musica) που γράφτηκαν κυρίως κατά την περίοδο μεταξύ των *Κατά Ματθαίον Παθών* και του *Ορατορίου των Χριστουγέννων*.³ Όπως τα περισσότερα μουσικά δράματα του συνθέτη, το εν λόγω έργο φέρει μια απλή πλοκή, βασισμένη σε θέμα από τη μυθολογία, ξεκινά και τελειώνει με χορωδιακό μέρος και το υπόλοιπο δομείται από εναλλακτική διαδοχική χρήση ρετσιτατίβου και άριας. Παράλληλα χρησιμοποιεί ένα σχετικά πλούσιο μουσικό σύνολο, κατάλληλο για απόδοση επικών, όσο και λυρικών σκηνών: τετράφωνη μικτή χορωδία, δύο κόρνα, δύο όμποε, όμποε ντ' αμόρε, έγχορδα και μπάσο κοντίνουο.

Ο εορτάζων πρίγκιπας, προς τιμή του οποίου γράφτηκε το έργο, ήταν γιος του εκλέκτορα της Σαξονίας Friedrich August II (1696-1763), ο οποίος ανέβηκε στο θρόνο τον Φεβρουάριο του 1733. Η πρώτη εκτέλεση του έργου έλαβε χώρα στη Λειψία, στις 5 Σεπτεμβρίου 1733.⁴ Ο πραγματικός λόγος για τον οποίον γράφτηκε το συγκεκριμένο έργο ήταν μάλλον η επιθυμία του Bach να αναλάβει τη μουσική διεύθυνση της αυλής του εκλέκτορα, αφού, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του συνθέτη, στις 27 Ιουλίου 1733, περίπου ένα μήνα πριν από την πρώτη εκτέλεση του έργου, ο Bach

¹ Werner Neumann (επιμ.), *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I: Kantaten, Band 36, Bärenreiter, Kassel 1963, σ. 2.

² Jack Allan Westrup, *Bach Cantatas*, British Broadcasting Corporation, Λονδίνο 1996, σ. 5.

³ Martin Geck, *Johann Sebastian Bach, Life and Work*, John Hargraves, Florida 2006, σ. 417.

⁴ Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach with their Librettos in German-English Parallel Text*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2005, σ. 824.

ζητούσε από τον εκλέκτορα με σχετική επιστολή να του εμπιστευθεί τη θέση του αυλικού συνθέτη (Hofcompositeur). Συνημμένες και αφιερωμένες στον νεοεκλεγέντα εκλέκτορα (εξελέγη την 1η Φεβρουαρίου 1733) έστειλε επίσης τις παρτιτούρες από το *Kyrie* και το *Gloria* που χρησιμοποιήθηκαν στη *Λειτουργία σε σι ελάσσονα*, BWV 232, ένα έργο που ολοκληρώθηκε πολύ αργότερα. Φαίνεται πως τα γενέθλια του γιου του εκλέκτορα λειτούργησαν για τον Bach ως μια καλή ευκαιρία για να παρουσιάσει τη μουσική του σε μια γιορτή, στην οποία προσδοκούσε την παρουσία του εκλέκτορα και όπου μπορούσε να χρησιμοποιήσει έξυπνα τη μουσική του τέχνη για να πλέξει το εγκώμιο του διαδόχου μέσα από ένα κατά τα άλλα παιδαγωγικού χαρακτήρα έργο. Τελικά, όμως, η προσπάθεια δεν ευδοκίμησε άμεσα. Ο Bach κατέλαβε τη θέση μετά από τρία χρόνια, τον Νοέμβριο του 1736, ως αποτέλεσμα δεύτερης αίτησης που κατέθεσε τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους.⁵

Σχολιασμός του λογοτεχνικού κειμένου

Το λιμπρέτο⁶ που γράφεται από τον συνεργάτη του συνθέτη, Christian Friedrich Henrici (1700-1764) – γνωστό με το ψευδώνυμο Picander – φέρει παιδαγωγικό χαρακτήρα, προτρέποντας τον νεαρό πρίγκιπα να ακολουθήσει το παράδειγμα του μυθικού ήρωα Ηρακλή στην επιλογή του δρόμου της Αρετής. Το κείμενο βασίζεται στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα και συγκεκριμένα στην αφήγηση του σοφιστή Πρόδικου για τη συνάντηση του Ηρακλή με την Αρετή και την Κακία, την οποία αναφέρει ο Σωκράτης σε ένα διάλογό του με τον Αρίστιππο.⁷ Η αφήγηση του Πρόδικου αναφέρεται σε περιστατικό της κρίσιμης εφηβικής ηλικίας του Ηρακλή, κατά την οποία ο ήρωας βγήκε σε τόπο έρημο, κάθισε και αναρωτιόταν ποιον από τους δύο δρόμους να ακολουθήσει, της Αρετής ή της Κακίας. Στην ίδια ηλικία βρίσκεται και ο εντεκάχρονος πρίγκιπας της Σαξονίας για τον οποίον γράφεται το έργο του Bach.

Το έργο ανοίγει με ένα χορωδιακό των θεών, στο οποίο αυτοί ζητούν την άδεια να παρέμβουν για να προστατέψουν τον θείο απόγονο και ταυτόχρονα τον επίγειο θρόνο τους που αυτός εκπροσωπεί. Ως θείος γιος εννοείται ο Ηρακλής χωρίς να αναφέρεται, συνεπώς η αντιστοιχία μπορεί να χρησιμοποιηθεί και με δεύτερο αποδέκτη τον εορτάζοντα νεαρό πρίγκιπα της Σαξονίας. Με αυτόν τον τρόπο, ήδη προβάλλεται η παρομοίωση που θα αποκαλυφθεί στο τέλος του έργου μεταξύ του ημίθεου Ηρακλή και του νεαρού πρίγκιπα Friedrich.

Τα εσωτερικά ερωτήματα του Ηρακλή που αναφέρονται στο αρχαιοελληνικό κείμενο αποδίδονται στο λιμπρέτο με ένα ρετσιτατίβο, στο οποίο αυτός εμφανίζεται να μονολογεί. Ο ρόλος του Ηρακλή είναι για φωνή άλτο και στην πρεμιέρα ερμηνεύθηκε πιθανώς από νεαρό έφηβο.⁸ Όπως προκύπτει από τα επόμενα μέρη, στην Κακία δίνεται η φωνή της σοπράνο και στην Αρετή η φωνή του tenόρου. Πιθανώς η συγκεκριμένη κατανομή των φωνών να λειτουργεί ως ένας συμβολισμός της ενδιάμεσης θέσης του Ηρακλή, ο οποίος καλείται να επιλέξει μεταξύ της Αρετής και της Κακίας. Επίσης συμβολικά μπορεί να λειτουργήσει και η επιλογή της υψηλής γυναικείας φωνής για την εκπροσώπηση της Κακίας, η οποία είναι κατάλληλη για την έκφραση φιλήδονων και θελκτικών λόγων, όπως και η επιλογή της ανδρικής φωνής του tenόρου για την απόδοση των φιλόπονων λόγων της Αρετής.

⁵ Werner Neumann και Hans-Joachim Schulze (επιμ.), *Bach-Dokumente*, Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Bärenreiter, Kassel 1963, σ. 74-75.

⁶ Picander, *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Band 1, Johann Gottfried Dyck, Λειψία 1748, σ. 55-59.

⁷ Ξενοφών, *Απομνημονεύματα 1* (Απαντα, τ. 1), Κάκτος, Αθήνα 1993, σ. 134-145.

⁸ Dürr, ό.π., σ. 825.

Όταν εμφανίστηκαν μπροστά στον Ηρακλή οι δύο γυναίκες, πρώτη του μίλησε η Κακία, εκθέτοντας όλες τις υλικές απολαύσεις που μπορεί να γευτεί δίπλα της χωρίς κανέναν κόπο. Αντίστοιχα, στο λιμπρέτο ακολουθεί η άρια της Κακίας, που εδώ ονομάζεται Φιληδονία (στα γερμανικά: Wollust, μία λέξη που εννοιολογικά σχετίζεται κυρίως με την αισθησιακή, σεξουαλική επιθυμία), η οποία καλεί τον Ηρακλή να ησυχάσει, να κοιμηθεί και να γευτεί απεριόριστα τις απολαύσεις του λάγνου στήθους. Δηλαδή το κείμενο του Picander εστιάζει στις σεξουαλικές απολαύσεις που σχετίζονται με το γυναικείο φύλο, ενώ το εναρκτήριο ρήμα «κοιμήσου» δημιουργεί συνειρμικά την εικόνα του κρεβατιού, δηλαδή του σκηνικού της ερωτικής συνεύρεσης. Αυτός ίσως είναι και ο κύριος λόγος που η Κακία αποδίδεται με γυναικεία φωνή, σε αντίθεση με την Αρετή που την αποδίδει φωνή τενόρου.

Στο κείμενο του Ξενοφώντα ακολουθεί η επιχειρηματολογία της Αρετής προς τον Ηρακλή με μία μικρή παρεμβολή της Κακίας. Κατά διαφορετικό τρόπο εξελίσσεται το λιμπρέτο: αρχικά, μετά την προαναφερθείσα άρια της Φιληδονίας, υφίσταται ένας διάλογός της με την Αρετή υπό μορφή ρετσιτατίβου. Ακολουθεί μία άρια του Ηρακλή, στην οποία οι προβληματισμοί του για τη σωστή επιλογή απευθύνονται στη νύμφη Ηχώ. Εδώ, ο Ηρακλής εμφανίζεται σαν να γνωρίζει τις σωστές απαντήσεις στα δύο καίρια ερωτήματά του, δηλαδή στο να ακούσει τα όμορφα λόγια και τις θωπευτικές οδηγίες ή στο να δεχτεί ότι ο δρόμος του μόχθου είναι ο καλύτερος δρόμος. Συνεπώς, απαντά μονολεκτικά στα ρητορικά ερωτήματα που θέτει στον εαυτό του με «όχι» και «ναι» αντίστοιχα, απαντήσεις που επαναλαμβάνονται από την Ηχώ. Ακολουθεί το ρετσιτατίβο και η άρια της Αρετής, στα οποία γίνεται κυρίως αναφορά στα οφέλη του δύσκολου δρόμου που αυτή εκπροσωπεί. Ακολουθεί ακόμα ένα ρετσιτατίβο της Αρετής, στο οποίο αναφέρεται κατά της Κακίας. Έπεται μία άρια του Ηρακλή, στην οποία αυτός αποκηρύσσει την Κακία. Ακολουθούν ρετσιτατίβο και άρια-ντουέτο του Ηρακλή και της Αρετής, στα οποία αναπαρίστανται σαν ερωτευμένο ζευγάρι και ανταλλάσσουν ομολογίες κτητικού περιεχομένου («είμαι δικός σου, είσαι δική μου») και προτροπές ασπασμών («σε φιλώ, φίλησέ με»).

Το έργο ολοκληρώνεται με τη μεταφορά του σκηνικού στον παρόντα χρόνο. Ο αγγελιοφόρος θεός, ο Ερμής, με φωνή μπάσου, παρομοιάζει τον νεαρό εορτάζοντα πρίγκιπα με τον Ηρακλή και εξυμνεί τα προτερήματά του. Το ρετσιτατίβο του Ερμή τελειώνει με την αναγγελία του χαρούμενου χορωδιακού των Μουσών που θα κλείσει το έργο. Σε αυτό, οι Μούσες απευθύνουν ευχές ευημερίας στον νεαρό πρίγκιπα και ο Ερμής τον καλεί να βιαστεί, διότι ήρθε ο χρόνος της δόξης του.

Ως συμβολισμό μπορούμε να θεωρήσουμε την αναφορά του αετού στην άρια της Αρετής, η οποία, αναφερόμενη στον Ηρακλή, λέει: «Auf meinem Fittich steigest du den Sternen wie ein Adler zu» («πάνω στις φτερούγες μου θ' ανέβεις στα άστρα σαν ένας αετός»)⁹. Ήδη ο παππούς του Friedrich Christian, ο Friedrich August I, ο οποίος ήταν εκλέκτορας της Σαξονίας μέχρι το θάνατό του, την 1η Φεβρουαρίου 1733, δηλαδή το έτος κατά το οποίο γράφεται το έργο, είχε καθιερώσει ως οικόσημο τον δικέφαλο αετό και είχε ιδρύσει το 1705, όντας ταυτόχρονα και βασιλιάς της Πολωνίας με το όνομα Augustus II, το τάγμα του Λευκού Αετού, το πρώτο ιπποτικό τάγμα της Πολωνίας.

⁹ Πρβλ. Don Harrán, «The Subject of Decision-Making in Music as the Choice between Virtue and Pleasure», *Acta Musicologica* 79/1, 2007, σ. 113-149: 126.

Σχολιασμός του μουσικού κειμένου και των αυτοδανεισμών

Σχετικά με τους αυτοδανεισμούς¹⁰ που παρατηρούνται στο συγκεκριμένο έργο, αυτοί συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα:

Laßt uns sorgen, Drame per musica, BWV 213

Αρχικό χορωδιακό: «Laßt uns sorgen»
 Άρια (soprano): «Schlafe, mein Liebster»
 Άρια (alto): «Treues Echo»
 Άρια (tenor): «Auf meinen Flügeln»
 Άρια (alto): «Ich will dich nicht hören»
 Ντουέτο (alto, tenor): «Ich bin deine»

Weihnachtsoratorium, BWV 248

Αρχικό χορωδιακό: «Fallt mit Danken» (4ο μέρος)
 Άρια (alto): «Schlafe, mein Liebster»
 Άρια (soprano): «Flößt mein Heiland»
 Άρια (tenor): «Ich will nur dir»
 Άρια (alto): «Bereite dich Zion»
 Ντουέτο (soprano, bass): «Herr, dein Mitleid»

Kantate Erwünschtes Freudenlicht, BWV 184

Τελικό χορωδιακό: «Lust der Völker»

Τελικό χορωδιακό: «Guter Hirte»

Δηλαδή όλα τα μέρη του υπό μελέτη έργου, εκτός από τα recitativi, χρησιμοποιήθηκαν και σε άλλα έργα του συνθέτη: ένα μόνο χορωδιακό προϋπήρχε σε μια θρησκευτική καντάτα του 1724, γραμμένη εννιά χρόνια πριν το συγκεκριμένο έργο, και τα υπόλοιπα έξι μέρη (άριες και ένα χορωδιακό) χρησιμοποιήθηκαν στο *Ορατόριο των Χριστουγέννων* που συνετέθη τον επόμενο χρόνο, το 1734. Είναι βέβαια λογικό για τον Bach, ο οποίος εργαζόταν συνεχώς υπό πίεση και τα έργα του δεν εκδίδονταν, να επιδιώκει και δεύτερη δυνατή χρήση της μουσικής του, ιδιαίτερα όταν αυτή γράφεται για μια κοσμική καντάτα συγκεκριμένης περίπτωσης, που προορίζεται για ένα μικρό και συγκεκριμένο ακροατήριο, όπως αυτό που θα παραβρισκόταν στον εορτασμό των πριγκιπικών γενεθλίων, καθώς και για μία και μόνη εκτέλεση.¹¹

Όσο και αν ο συσχετισμός της ίδιας μουσικής με τα δύο κείμενα – αυτό που αναφέρεται στην επιλογή του Ηρακλή και αυτό που αφορά τα Χριστούγεννα – φαίνεται εκ πρώτης όψεως άνευ κοινού τύπου, τουλάχιστον ως προς τη θεματική και το περιεχόμενο, ωστόσο μια πιο διεισδυτική θεώρηση μπορεί να οδηγήσει σε ενδιαφέρουσες επισημάνσεις. Στην παρούσα ανακοίνωση θα εξεταστούν δύο συγκεκριμένα παραδείγματα.

Ξεκινώντας από το αρχικό χορωδιακό «Laßt uns sorgen», παρατηρούμε ότι το μουσικό κείμενο μεταφέρεται απaráλλαχτο στο αρχικό χορωδιακό «Fallt mit Danken» του τέταρτου μέρους του *Ορατορίου των Χριστουγέννων*. Διατηρείται η ίδια τονικότητα και η ίδια ακριβώς ενορχήστρωση, δηλαδή γίνεται χρήση των ίδιων οργάνων με την ίδια κατανομή φωνών. Οι ελάχιστες διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται αφορούν αλλαγές συγχορδιακών φθόγγων ή μεταφορά ελάχιστων διαδοχικών φθόγγων στην οκτάβα, δεδομένα που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν προέρχονται από συνθετική πρόθεση του δημιουργού ή από μεταβολές που επέφερε το χέρι του αντιγραφέα, παρά μόνο μετά από συγκριτική μελέτη όλων των διασωθέντων αυτογράφων και χειρογράφων.

Δεν μεταβάλλονται ούτε οι χορωδιακές φωνές, απλά προσαρμόζεται πάνω τους το νέο κείμενο. Το γεγονός αυτό προϋποθέτει κατ' ελάχιστο αντιστοιχία ποιητικού μέτρου καθώς και διαδοχής τονισμένων και άτονων συλλαβών. Όπως προκύπτει από την

¹⁰ Το φαινόμενο του αυτοδανεισμού παρατηρείται ήδη από τον Μεσαίωνα. Όπως και άλλοι συνθέτες της εποχής του μαπαρόκ, ο Bach χρησιμοποιεί υλικό από κοσμικά έργα σε θρησκευτικά και αντιστρόφως χωρίς κανέναν ιδιαίτερο περιορισμό, όπως άλλωστε και στο εν λόγω έργο. Βλ. σχετικά: Hans-Joachim Schulze, «The Parody Process in Bach's Music: An Old Problem Reconsidered», *Bach* 20, 1989, σ. 7-21, και Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Norton, Νέα Υόρκη 2000, σ. 383-387.

¹¹ Πρβλ. Ignace Bossuyt, *Johann Sebastian Bach, Christmas Oratorio (BWV 248)*, Leuven University Press, Leuven 2004, σ. 34.

αντιπαραβολή των δύο κειμένων, πράγματι διατηρούνται κοινά τα προαναφερόμενα μορφοποιητικά χαρακτηριστικά, καθώς και η περίτεχνη ομοιοκαταληξία (1-7, 2-3-6, 4-5):

Lasst uns sorgen, lasst uns wachen	Fallt mit Danken, fällt mit Loben
Über unsern Göttersohn.	Vor des Höchsten Gnadenthron.
Unser Thron	Gottes Sohn
Wird auf Erden	Will der Erden
Herrlich und verkläret werden,	Heiland und Erlöser werden,
Unser Thron	Gottes Sohn
Wird aus ihm ein Wunder machen.	Dämpft der Feinde Wut und Toben.

Επίσης, μπορούμε να παρατηρήσουμε τις τρεις κύριες κοινές λέξεις των δύο κειμένων, οι οποίες είναι και οι συνδετικοί κρίκοι στη διατήρηση ενός ομοειδούς εννοιολογικού περιεχομένου: «Gottessohn» («Göttersohn»), «Thron» και «Erden». Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την εγκαθίδρυση ενός νέου Θρόνου πάνω στη Γη από ένα Γιο του Θεού ή των Θεών. Επίσης, και στις δύο περιπτώσεις κύριος σκοπός του κειμένου είναι η εξύμνηση αυτού του Γιου και του επίγειου Θρόνου του. Σε κάθε περίπτωση, αυτός ο μουσικός παραλληλισμός του Ηρακλή και του Χριστού δεν αποτελεί έναν νεωτερισμό για την εποχή, αφού η χρήση του Ηρακλή ως συμβόλου για τον Χριστό υφίσταται ήδη στην παράδοση της χριστιανικής εικονογραφίας.¹²

Συνεπώς, αν θέλαμε να προσδώσουμε στο μουσικό κείμενο του Bach κάποιο συμβολικό χαρακτήρα βάσει των κειμένων που υποστηρίζει, αυτός θα ήταν υμνολογικός-δοξολογικός. Περαιτέρω, η υμνολογία αυτή ενέχει χαρακτήρα πράο και όχι θριαμβευτικό. Αυτό προκύπτει και από την ήπια ενορχήστρωση, όπου δεν γίνεται χρήση τρομπέτας ή τυμπάνου.

Η άρια της σοπράνο «Schlafe, mein Liebster» μετατρέπεται στην άρια της άλτο «Schlafe, mein Liebster» του δεύτερου μέρους του ορατορίου. Το μουσικό κείμενο μεταφέρεται απaráλλακτο κατά μία τρίτη μικρή προς τα κάτω, από την Σι ύφεση μείζονα στην Σολ μείζονα, και προστίθενται ξύλινα πνευστά για να διπλασιάζουν επιλεκτικά τις υπάρχουσες φωνές των εγχόρδων και της σολίστ (Fl. traverso I – alto, Ob. d'amore I & II – Vln. I, Ob. da caccia I – Vln. II, Ob. da caccia II – Vla). Αρχικά, ίσως ακούγεται προκλητικό το ότι η ίδια μουσική που υποστηρίζει το θωπευτικό κάλεσμα της Κακίας προς τον Ηρακλή για την απεριόριστη ικανοποίηση της σαρκικής ηδονής χρησιμοποιείται από τον Bach και στο νανούρισμα της Παναγίας προς το θείο βρέφος:

Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh,	Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,
Folge der Lockung entbrannter Gedanken.	Wache nach diesem vor aller Gedeihen.
Schmecke die Lust	Labe die Brust,
Der lüsternen Brust	Empfinde die Lust,
Und erkenne keine Schranken.	Wo wir unser Herz erfreuen.

Τα δύο κείμενα, που φέρουν παρόμοια δομικά χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να είναι δυνατή η ταυτόσημη μελοποίησή τους, διατηρούν από κοινού ως νοηματικούς οδηγούς τις λέξεις «Schlafe» («κοιμήσου»), «Ruh» («ησυχία»), «Brust» («στήθος») και «Lust» («απόλαυση»). Η διαφορά είναι ότι ο αρχικός, σχεδόν πανομοιότυπος στίχος, που εμπεριέχει τις δύο πρώτες λέξεις-οδηγούς, αναφέρεται, στην περίπτωση της καντάτας,

¹² Anthony Blunt, «God and Prince in Bach's Cantatas», *Journal of the Warburg Institute* 2/2, Οκτώβριος 1938, σ. 178-182: 179.

στην αποκοίμιση του εραστή στην αγκαλιά της ερωμένης και, στην περίπτωση του ορατορίου, στην αποκοίμιση του θείου βρέφους στην αγκάλη της Παναγίας Μητέρας. Αντίστοιχα, ο τρίτος και ο τέταρτος στίχος, που εμπεριέχουν τις άλλες δύο κοινές λέξεις, αναφέρονται, στην πρώτη περίπτωση, στην ευχαρίστηση του εραστή που γεύεται το λάγνο στήθος της ερωμένης του και, στη δεύτερη περίπτωση, στην αγνή απόλαυση που αισθάνεται το θείο βρέφος κατά το θηλασμό από το πάναγνο στήθος της Παναγίας Μητέρας του. Η διαπίστωση αυτή θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε κάποιες πιθανές εκδοχές αναφορικά με τις προθέσεις του Bach, όσον αφορά τη διαδικασία της μουσικής απόδοσης ενός ποιητικού κειμένου:

1η εκδοχή: Ο Bach ενδιαφέρεται για την απόδοση της γενικής διάθεσης του ποιητικού κειμένου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση και τα δύο κείμενα αντιπροσωπεύουν γυναικείο λόγο που αποσκοπεί στη χαλάρωση και την ευχαρίστηση. Ανεξαρτήτως της πονηρής ή αγαθής πρόθεσης του λόγου, ο Bach ενδιαφέρεται μόνο για την απόδοση ενός ευχάριστου κλίματος, πιθανώς θεωρώντας είτε ότι δεν υφίσταται πονηρή ή αγαθή μουσική παρά μόνο υψηλή και ευτελής δημιουργία, που δεν χρειάζεται να περιορίζεται ή να συμβαδίζει αποκλειστικά ή να αντιβαίνει στη χρήση οποιουδήποτε κειμένου, είτε ότι η προσπάθεια μουσικής απόδοσης του πονηρού υπόβαθρου του λόγου της Κακίας, στην περίπτωση του πρώτου κειμένου, θα παρενοχλούσε τον ευχάριστο και ανέμελο χαρακτήρα του ίδιου του λόγου.

2η εκδοχή: Ο Bach ενδιαφέρεται για την απόδοση του νοηματικού περιεχομένου συγκεκριμένων λέξεων ή φράσεων του κειμένου, οι οποίες έχουν κατ' αυτόν ή ο ίδιος θέλει να τους δώσει μια ιδιαίτερη βαρύτητα.

Σε αυτή την περίπτωση πρέπει να προσανατολιστούμε προς την απόδοση των κοινών λέξεων των δύο κειμένων που αναφέρθηκαν προηγουμένως ή τουλάχιστον κάποιων από αυτές.

3η εκδοχή: Ο Bach ενδιαφέρεται ελάχιστα έως και καθόλου για την μουσική απόδοση του ποιητικού κειμένου και ασχολείται ανεξάρτητα από αυτό με τη συνθετική διαδικασία, τηρώντας κάποιες ελάχιστες μουσικές προδιαγραφές, οι οποίες εξασφαλίζουν μια ελάχιστη συμβατότητα μουσικού και ποιητικού κειμένου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η χρήση μείζονος τονικότητας, απλής μελωδικής γραμμής και ως επί το πλείστον ομοφωνικής υφής θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως τα προαναφερόμενα ελάχιστα απαραίτητα μουσικά χαρακτηριστικά, των οποίων η λειτουργία γίνεται καλύτερα αντιληπτή εν συγκρίσει με τα αντίστοιχα αντιθετικά χαρακτηριστικά της άριας της Αρετής (ελάσσονα τονικότητα, μακροσκελής, σύνθετη και απλωμένη σε διάστημα 10ης μελωδική γραμμή και πολυφωνική υφή).

Σύμμαχος στην τρίτη εκδοχή αποδεικνύεται μόνο η συνεχής χρονική πίεση κάτω από την οποία γράφει ο Bach. Είναι ο μόνος λόγος που θα μπορούσε να αιτιολογήσει μια πιθανή αδιαφορία για κάποιες μορφής ουσιαστική σύνδεση του ποιητικού και του μουσικού κειμένου από έναν συνθέτη τέτοιου βεληνεκούς. Αντίπαλος στην εκδοχή αυτή έρχεται το γεγονός ότι η μουσική της καντάτας γράφεται ως ένα υψηλό δείγμα γραφής, το οποίο θα λειτουργήσει ως πρεσβευτής του συνθέτη στην προσπάθεια προσέγγισης του εκλέκτορα της Σαξονίας Friedrich August II για μια νέα θέση εργασίας υψηλών προδιαγραφών. Άλλωστε, η υψηλή ποιότητα γραφής είναι ο κύριος λόγος που ολόκληρο το κύριο σώμα του έργου ξαναχρησιμοποιείται σε ένα μνημειώδες έργο, όπως το *Ορατόριο των Χριστουγέννων*. Συνεπώς, η εν λόγω εκδοχή μάλλον αποδυναμώνεται σημαντικά.

Όσον αφορά τη δεύτερη εκδοχή, πράγματι η ακινησία του εναρκτήριου φθόγγου της φωνής, που η διάρκειά του αγγίζει τα τέσσερα μέτρα και με τον οποίον μελοποιείται η λέξη «Schlafe», λειτουργεί ως υπνωτικό, ενώ η εκτεταμένη φωνητική και οργανική επανάληψη του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού στο τμήμα Α της τριμερούς άριας το καθιστά κύριο δομικό συστατικό που εξασφαλίζει τη συμβολική αποτύπωση της ηρεμίας του ύπνου, δηλαδή και της λέξης «Ruh». Δεν πρέπει, βέβαια, να ξεχνάμε ότι η επανάληψη του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού υπόκειται πάντα στο μέτρο που θέτει ο συνθέτης βάσει των αισθητικών επιλογών του, το οποίο διασφαλίζει την ποιότητα της γραφής του. Στην παρούσα εκδοχή θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως αντίλογος η αμφιβολία για το κατά πόσο ο Bach χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό για την απόδοση των προαναφερόμενων λέξεων και όχι απλά για την απόδοση της γενικής διάθεσης του ποιητικού κειμένου, οπότε αναγόμαστε στην πρώτη εκδοχή. Επίσης, εάν θα θέλαμε να υπερασπιστούμε τη συμβολική απόδοση της λέξης «Schranken» («όρια») μέσα από τις μελισματικές μελοποιήσεις της στο μεσαίο τμήμα της άριας της καντάτας, οι οποίες σαφώς εξερευνούν τα «όρια» του εκτελεστή στα τονικά ύψη και στις χρονικές διάρκειες της αναπνοής του, είμαστε υποχρεωμένοι να παρατηρήσουμε ότι τα ίδια ακριβώς μελίσματα χρησιμοποιούνται στη μελοποίηση του ρήματος «erfreuen» («απολαμβάνουμε»), όπου είτε θα δεχτούμε ότι δεν υφίσταται συμβολισμός, είτε ότι συμβολίζεται το φτερουγισμό της ψυχής ως το αποτέλεσμα της απόλαυσης (!), είτε ότι συμβολίζεται η απόλαυση του ερμηνευτή, εν είδει ναρκισσισμού, από την εκτέλεση των περίτεχνων μελισμάτων (!!), είτε θα καταλήξουμε πάλι στην απόδοση της γενικής διάθεσης του ποιητικού κειμένου, που σε κάθε περίπτωση είναι ευχάριστη, οπότε αναγόμαστε για άλλη μια φορά στην πρώτη εκδοχή.

Περνώντας στην επιχειρηματολογία της πρώτης εκδοχής, δηλαδή της απόδοσης της γενικής διάθεσης του ποιητικού κειμένου, παρατηρούμε την επιμελή χρήση καλλωπισμών στην κύρια μελωδική γραμμή και τη διάρθρωσή της κατά μικρές δίμετρες φράσεις που ανά δύο χρησιμοποιούν όμοιο ή παρόμοιο εναρκτήριο μοτίβο, στοιχεία που διευκολύνουν την απομνημόνευσή της και την εκφορά της. Παράλληλα, το αρμονικό υπόβαθρό της χτίζεται ιδιαίτερα ανάλαφρο, βασιζόμενο κυρίως στη χρήση του χαρακτηριστικού κρατημένου φθόγγου που προαναφέρθηκε και σε ένα μπάσο οστινάτο που επίσης δομείται από την επανάληψη του ίδιου φθόγγου. Η απόδοση του κειμένου είναι κυρίως μελισματική, με συνεχή πολλαπλή επανάληψη των στίχων. Όλα αυτά τα στοιχεία συντείνουν στην ευχάριστη και ανέμελη ακρόαση, ενώ η χρήση των μονότονων χαρακτηριστικών σχημάτων λειτουργεί επιπρόσθετα χαλαρωτικά. Τα μονότονα χαρακτηριστικά απαλείφονται από το μεσαίο τμήμα της άριας, ενώ ταυτόχρονα επιτείνεται η μελισματική απόδοση του κειμένου και η μελοποίηση πραγματοποιείται στον ελάχιστο τρόπο. Τοιουτοτρόπως, αφυπνίζεται ή και «διεγείρεται» το αρχικό γαλήνιο κλίμα – χωρίς απαραίτητα να θεωρήσουμε ότι χάνεται η ευχάριστη διάθεση (αν και τίθεται υπό αμφισβήτηση λόγω της χρήσης του ελάχιστου τρόπου) – για τη μελοποίηση του χωρίου που προϋποθέτει την ενεργοποίηση του προσταζόμενου για την τέλεση της ερωτικής πράξης. Η χρήση της φωνής της άλτο και, συνεπώς, η μεταφορά της τονικότητας κατά μία τρίτη μικρή χαμηλότερα για την απόδοση της ίδιας άριας στο *Ορατόριο των Χριστουγέννων* συμβάλλουν στην αποφυγή της ταύτισης των δύο γυναικείων προσώπων, της Φιληδονίας και της Αγίας Μητέρας, για την περίπτωση του ακροατή που έτυχε να ακούσει την προϋπάρχουσα καντάτα, χωρίς να εισάγει κάποια ουσιαστική διαφορά στην απόδοση της ευχάριστης διάθεσης.

Ολοκληρώνοντας αυτή την περιπτωσιολογική μελέτη, μπορούμε να θεωρήσουμε μάλλον ως επικρατέστερη την πρώτη εκδοχή, χωρίς να αποκλείεται η συνύπαρξη της

δεύτερης, δηλαδή η παράλληλη επί μέρους επιλεκτική απόδοση συγκεκριμένων λέξεων του κειμένου.¹³

Κλείνοντας με τη μελέτη της συγκεκριμένης άριας, αξίζει να εξετάσουμε τους πιθανούς λόγους της μετονομασίας της Κακίας σε Φιληδονία (Wollust), που, όπως προαναφέρθηκε, το νοηματικό περιεχόμενο της λέξης αλλά και το ίδιο το λιμπρέτο τη συσχετίζουν σχεδόν αποκλειστικά με την ακόλαστη σεξουαλική πράξη.

Την 1η Φεβρουαρίου 1733, επτά περίπου μήνες πριν την πρώτη παρουσίαση του έργου, πεθαίνει ο παππούς του εντεκάχρονου πρίγκιπα της Σαξονίας, εκλέκτορας Friedrich August I (1670-1733), και στο αξίωμά του τον διαδέχεται ο πατέρας του πρίγκιπα, Friedrich August II. Ο παππούς Friedrich August I υπήρξε διαβόητος για την έκλυτη ζωή του, όσον αφορά τις σχέσεις του με το γυναικείο φύλο. Πηγές της εποχής του κάνουν λόγο για 365-382 εξώγαμα τέκνα, ενώ στον επίσημο κατάλογο των ερωμένων του εμπεριέχονται μία Τουρκάλα, ονόματι Φατιμά, και μία νέγρα. Δεδομένου ότι πέθανε 62 ετών – δηλαδή, στην καλύτερη περίπτωση, είχε διάρκεια ενεργού σεξουαλικού βίου 45 ετών – ο προαναφερόμενος αριθμός τέκνων ανάγεται σε 8 περίπου παιδιά ανά χρόνο, άρα κατ' ελάχιστο και σε ισάριθμες ερωμένες. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Picander και ο Bach μετονομάζουν την Κακία σε Φιληδονία και δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην έκθεση του επικίνδυνου δρόμου της αχαλίνωτης σεξουαλικής επιθυμίας, ορμώνοντες από τον έκλυτο βίο του άρτι θανόντα προγόνου του νεαρού πρίγκιπα, από τον οποίον μάλιστα ο Bach είχε πικρές αναμνήσεις και σε προσωπικό επίπεδο, αφού είχε αρνηθεί κάποια διοικητικά και μισθολογικά του αιτήματα σε σχέση με υπηρεσίες που παρείχε στο εκκλησιαστικό πανεπιστήμιο της Paulinerkirche στη Λειψία.¹⁴

Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο έχει ακόμα πιο εξειδικευμένο παιδαγωγικό χαρακτήρα, αφού εμμέσως πλην σαφώς εντοπίζει τις αδυναμίες των προγόνων και τις μέμφεται, προειδοποιώντας τον εορτάζοντα έφηβο για τα ακατάλληλα παραδείγματα που δέχεται συνεχώς εντός του οίκου του. Διερωτάται όμως κανείς εάν πράγματι η συνεργασία Picander – Bach αποσκοπεί σε ένα έργο παιδαγωγικού χαρακτήρα ή σε ένα σκωπτικό σύνθεμα. Ποιος είναι άραγε ο πραγματικός λόγος της παρομοίωσης του Ηρακλή, ενός ημίθεου με υπερφυσικές σωματικές δυνάμεις, με τον νεαρό πρίγκιπα που βρίσκεται ήδη καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι, αφού γεννήθηκε με παράλυση στο ένα από τα κάτω άκρα του;¹⁵ Ποιος είναι ο λόγος που στο ντουέτο Ηρακλή και Αρετής, που έπεται της απόφασης του πρώτου να ακολουθήσει τη δεύτερη, τα δύο πρόσωπα παρουσιάζονται να ερωτοτροπούν; Δηλαδή, ακόμα και η θετική επιλογή του Ηρακλή, δείγμα καλής προαίρεσης που οδηγεί στη σχέση του με την Αρετή, επισκιάζεται τελικά από το προσωπείο του ερωτικού δεσμού; Θα ήταν άραγε το βασικό πρόβλημα του ανάπηρου πρίγκιπα οι σεξουαλικές του επιθυμίες και οι επαφές του με τις γυναίκες, όπως του παππού του, ο οποίος έχαιρε άκρας υγείας και μπορούσε να έχει όποια γυναίκα επιθυμούσε, ή μήπως πίσω από τις στομφώδεις παρομοιώσεις από το χώρο της

¹³ Σχετικά με τις θεωρίες περί του συμβολισμού του Μπαχ που αναπτύχθηκαν κατά καιρούς από διάφορους μελετητές, όπως οι Philipp Spitta (1841-1894), André Pirro (1869-1943), Albert Schweitzer (1875-1965), Manfred Bukofzer (1910-1955) κ.ά., καθώς και σχετικά με γενικές θεωρίες περί του μουσικού συμβολισμού που αναπτύχθηκαν από συγχρόνους του Bach, όπως οι Johann Kuhnau (1660-1722), Johann Mattheson (1681-1764), Johann David Heinichen (1683-1764) κ.ά., βλ. Walter Emery, «A Rationale of Bach's Symbolism», *The Musical Times* 95/1340 και 1341, Οκτώβριος και Νοέμβριος 1954, σ. 533-536 και 597-600.

¹⁴ Malcom Boyd, *Bach*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2000, σ. 113.

¹⁵ Marva J. Watson, *The Historical Figures of the Birthday Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Thesis for the Master of Music Degree (επιβλέπουσα Dr. Melissa Mackey), Southern Illinois University 2010, σ. 48-49.

μυθολογικής αρχαιότητας, τις προαποφασισμένες ορθές επιλογές του νεαρού πρίγκιπα και τις υμνολογίες και τους φαντασμούς του καταληκτικού χορωδιακού των Μουσών υποβόσκει μια εμπαικτική διάθεση των δύο συνεργαζόμενων καλλιτεχνών; Δεν είναι διόλου απίθανο οι δύο υψηλού πνευματικού δυναμικού αυλικοί «υπηρέτες», όπως άλλωστε θεωρούνταν και οι αυλικοί καλλιτέχνες,¹⁶ να αποφάσισαν να περιπαίζουν τους ανίερους αλλά και ανίδεους πολιτιστικά άρχοντες, χωρίς αυτοί να αντιληφθούν το παραμικρό. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι το λιμπρέτο του Picander εκδόθηκε σε συλλογή με το γενικό τίτλο *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte* (Σοβαρά, αστεία και σατιρικά ποιήματα),¹⁷ όπου βέβαια το συγκεκριμένο κείμενο εντάσσεται στην κατηγορία των σοβαρών ποιημάτων, πράγμα απολύτως λογικό, αφού στην επικεφαλίδα του αναφέρεται ο λόγος για τον οποίο γράφτηκε. Πολλά από τα αστεία και σατιρικά ποιήματα αναφέρονται σε αντίστοιχες περιστάσεις κοινωνικών τελετών, όπως π.χ. γάμοι, στα οποία πάντα καταγράφεται η ημερομηνία του γεγονότος και μόνο τα αρχικά των «τιμώμενων» προσώπων. Είναι επίσης προφανές ότι αν είχε τολμήσει ο Picander να καταγράψει την ημερομηνία των γενεθλίων του πρίγκιπα και να αναφέρει μόνο το αρχικό γράμμα του ονόματός του, ώστε να καταχωρίσει το εν λόγω ποίημα στα αστεία και σατιρικά, έθετε σε κίνδυνο την κεφαλή του, εάν γινόταν αντιληπτό ποιόν διακωμωδούσε.

Επίλογος

Η παρούσα ανακοίνωση, που εν μέρει θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως πειραστικός μονόλογος, δεν καταλήγει σε οριστικές προτάσεις, παρά μόνο αφήνει ανοιχτά ενδεχόμενα. Το υπό εξέταση έργο του Bach γίνεται αντικείμενο πολλαπλής συνδυαστικής και συγκριτικής μελέτης, με τη βοήθεια ιστορικών δεδομένων, φιλολογικών και μουσικολογικών παρατηρήσεων, ενίοτε και ψυχολογικών προσεγγίσεων. Το φαινόμενο του αυτοδανεισμού, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποδεικνύεται πολύτιμο εργαλείο για την ανάπτυξη μιας συλλογιστικής σχετικά με τον μουσικό συμβολισμό, η οποία τελικά ενισχύει την ήδη θεμελιωμένη αμφιγνωμία των μελετητών: οι απόψεις δίστανται, διαφορετικές θεωρήσεις αναπτύσσονται και πάντα παραμένουν μετέωρες. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σαφήνεια τις συνθετικές προθέσεις του Bach, ιδιαίτερα στο θέμα του συμβολισμού. Οι πληροφορίες που έχουμε είναι τόσο ελάχιστες και συγκεχυμένες, που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ούτε καν τις προθέσεις του λιμπρετίστα. Μέχρι σήμερα, άλλωστε, τελεί υπό αίρεση ακόμα και το αν ο λιμπρετίστας της εν λόγω καντάτας υπήρξε και ο λιμπρετίστας του *Ορατόριου των Χριστουγέννων*, όπου έλαβαν χώρα οι προαναφερόμενοι αυτοδανεισμοί.

Σε κάθε περίπτωση, η εκ παραλλήλου εμβάθυνση στα κεντρικά και περιφερειακά δεδομένα του μουσικού γίγνεσθαι της κάθε εποχής αποτελεί αδιαμφισβήτητη προϋπόθεση για την ουσιαστική προσέγγιση των εκάστοτε προβλημάτων, ενώ η βιωματική αναδρομή στην καθημερινότητα των πνευματικών κορυφών, όπως ο Bach, ίσως προσφέρει από μόνη της μια επαρκή ανταμοιβή για τον μελετητή.

¹⁶ Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge 1991, σ. 32.

¹⁷ Picander, ό.π.

Ο κύκλος της Μήδειας και του Ιάσωνα και οι μελοποιήσεις του: Ένα μπαρόκ, κλασικό, ρομαντικό και νεοκλασικό θέμα.

Μερικές επισημάνσεις

Νίκος Μαλιάρας

Η σχέση της όπερας με το αρχαίο ελληνικό δράμα και, κατ' επέκταση, με την αρχαία ελληνική μυθολογία, πάνω στην οποία αυτό βασίζεται, είναι μια σχέση θεμελιακή. Ήδη από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, στον πνευματικό κύκλο της φλωρεντινής καμεράτας, η αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, με τη μουσική και προσωδιακή της απαγγελία, ήταν εκείνο που επιδίωκαν οι ουμανιστές της εποχής, παρόλο που δεν είχαν επαρκή επιστημονική γνώση ούτε και γνώριζαν πολλές λεπτομέρειες γι' αυτήν. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργήσουν το δημοφιλέστερο ίσως, το διαχρονικότερο και ανθεκτικότερο στη δοκιμασία του χρόνου είδος μουσικής δημιουργίας, την όπερα. Στην εποχή του πρώιμου μπαρόκ, απηχώντας, μεταξύ άλλων, και το πνεύμα του αρκαδισμού, δημιουργήθηκε μια ισχυρότατη παράδοση, που ήθελε την θεματολογία της όπερας να ανατρέχει σχεδόν μόνιμα στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Η αναδρομή αυτή εξασφάλιζε πολλά πράγματα, όχι πάντα αμιγώς καλλιτεχνικής στόχευσης, όπως, π.χ., την τήρηση μιας βολικής απόστασης από τα προβλήματα της σύγχρονης εποχής, μέσω ιστοριών με τους εξιδανικευμένους ήρωες μιας απόμακρης και νεκρής πια χρονικής περιόδου, ενώ ταυτόχρονα ανοιγόταν «πεδίο δόξης λαμπρό» για να κολακευτούν έμμεσα οι βασιλείς και ηγεμόνες της εποχής, που ήταν και αυτοί που χρηματοδοτούσαν τις παραστάσεις και από τους οποίους εξαρτιόταν κατ' εξοχήν η στήριξη των τεχνών.

Ο μυθικός κύκλος του Ιάσωνα και της Μήδειας είναι από τους γνωστότερους και τους πιο περίπλοκους της μυθολογίας μας. Ξεκινά με τον Φρίξο και την Έλλη, που μεταφέρουν το χρυσόμαλλο δέρας στην Κολχίδα, και με τον θάνατο της Έλλης κατά τη διάρκεια του ταξιδιού αυτού, στη θάλασσα που από τότε φέρει το όνομά της (Ελλήσποντος), για να συνεχιστεί με τον Ιάσωνα ως επικεφαλής της Αργοναυτικής εκστρατείας, ο οποίος επιχειρεί να κλέψει και να ξαναφέρει το δέρας στη θεσσαλική Ιωλκό. Στην Κολχίδα, τον Ιάσωνα βοηθά η κόρη του βασιλιά Αιήτη, η Μήδεια, πριγκίπισσα και μάγισσα ταυτόχρονα, στην οποία ο Ιάσων υπόσχεται γάμο και την παίρνει μαζί του κατά την επιστροφή του στην Ιωλκό. Μετά το ταξίδι της επιστροφής, και έπειτα από πολλές περιπέτειες ανάλογες με του Οδυσσέα, ο Ιάσωνας καταπλέει στην Ιωλκό με σκοπό να σκοτώσει τον σφετεριστή του θρόνου και θείο του Πελία, για να ανέβει ο ίδιος στο θρόνο που του ανήκει. Όμως η συνομωσία αποκαλύπτεται πρόωρα, ο Ιάσωνας με τη Μήδεια δραπετεύουν στην Κόρινθο και βρίσκουν καταφύγιο κοντά στον κορίνθιο βασιλέα.

Στο σημείο αυτό ξεκινά η αφήγηση του μύθου που έχει ως κεντρικό πρόσωπο τη Μήδεια. Πρόκειται για έναν μύθο με πολλές παραλλαγές, οι περισσότερες από τις οποίες δημιουργήθηκαν ήδη στην αρχαιότητα, απηχώντας η κάθε μία διαφορετικές καταστάσεις, κοινωνικές πραγματικότητες ή θρησκευτικές και μαγικές δοξασίες. Η γνωστότερη από τις παραλλαγές που έχει φτάσει έως τις μέρες μας είναι εκείνη που υιοθετεί, και σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνει, ο Ευριπίδης στην ομώνυμη τραγωδία του.

Η παραλλαγή του Ευριπίδη ήταν και στην αρχαιότητα η δημοφιλέστερη, υπήρχαν όμως και άλλες, που απηχούνται και σε άλλα λογοτεχνικά έργα, όπως εκείνα των Ρωμαίων Οβιδίου και Σενέκα, καθώς και άλλων.¹ Τα κύρια στοιχεία του μύθου, που υπάρχουν σε όλες σχεδόν τις εκδοχές του, είναι τα εξής: Κατά την φυγή του από την Ιωλκό, ο Ιάσωνας έχει πάρει μαζί του την σύζυγό του Μήδεια και τα δύο παιδιά τους. Όμως στην Κόρινθο, ο Ιάσων ερωτεύεται την κόρη του Κρέοντα, τη Γλαύκη (η οποία, στις λατινικές, κυρίως, παραλλαγές, φέρει το όνομα «Κρέουσα») και σκοπεύει να την παντρευτεί, εγκαταλείποντας τη Μήδεια. Η τελευταία, αφού μάταια προσπαθεί να ξανακερδίσει την αφοσίωση του Ιάσωνα, αποφασίζει τελικά να τον εκδικηθεί με τον φρικιαστικότερο τρόπο, φονεύοντας τα ίδια τους τα παιδιά.

Ο μύθος της Μήδειας στην Κόρινθο, με κεντρικό το στοιχείο της παιδοκτονίας, εισήλθε σχετικά αργά στη θεματολογία της όπερας του μπαρόκ, και συγκεκριμένα μόλις στην τελευταία δεκαετία του 17ου αιώνα, στα 1693, σε ένα έργο του Μαρκ-Αντουάν Σαρπαντιέ, σε λιμπρέτο του Θωμά Κορνέι.² Το έργο παρουσιάστηκε στις Βερσαλλίες, παρουσία του βασιλιά Λουδοβίκου του 14ου. Στον βασιλιά είναι αφιερωμένος, μάλιστα, ο μακροσκελής πρόλογος της όπερας, διάρκειας 25 περίπου λεπτών, ο οποίος είναι παντελώς άσχετος με την υπόθεση. Τα κύρια σημεία της υπόθεσης στο έργο του Σαρπαντιέ έχουν ως εξής:³ Η Μήδεια και ο Ιάσωνας καταφεύγουν στην Κόρινθο για να αποφύγουν τον βασιλιά της Θεσσαλικής Ιωλκού Πελία. Ο Βασιλιάς Κρέων τους δέχεται, διότι βρίσκεται σε πόλεμο με τους Θεσσαλούς. Η Μήδεια παραπονείται ότι ο Ιάσων αγαπάει την κόρη του βασιλιά, την Κρέουσα, που όμως είναι αρραβωνιασμένη με τον Ορόντη, βασιλιά του Άργους και σύμμαχο του Κρέοντα στον πόλεμο με τους Θεσσαλούς. Το πρόσωπο του Ορόντη είναι πιθανότατα προσθήκη του λιμπρετίστα, μιας και δεν υπάρχει σε καμιά από τις παραλλαγές του αρχαίου μύθου. Ο Ιάσων απορρίπτει τις ικεσίες της Μήδειας, της υπόσχεται ότι τα παιδιά τους θα είναι ασφαλή με την Κρέουσα, και η Μήδεια υποκρίνεται ότι συναινεί, υποσχόμενη μάλιστα να δωρίσει στην Κρέουσα τον καλύτερο χιτώνα της. Στη δεύτερη πράξη, ο Ιάσων επιδιώκει να εξορίσει τη Μήδεια και αυτή συμφωνεί με λύπη να αφήσει τα παιδιά της στην Κρέουσα. Ο Κρέων, όμως, θέλει να εκμεταλλευτεί την αγάπη των δύο, του Ιάσωνα και του Ορόντη, για την Κρέουσα, για να τους έχει συμμάχους στην υπεράσπιση της πατρίδας του. Σχηματίζεται έτσι ένα ερωτικό τρίγωνο, με συμμετοχή και του χορού των «αιχμαλώτων του έρωτα»: ένα στοιχείο του πολύ αγαπητού στη γαλλική αυλή *ballet de cour*, το οποίο διάνθιζε τις παραστάσεις και στο οποίο λάμβαναν μέρος τόσο ο βασιλιάς, όσο και οι υψηλοί του καλεσμένοι. Στην τρίτη πράξη, ο Ορόντης προσφέρει άσυλο στο Άργος στη Μήδεια, αλλά αυτή του αποκαλύπτει τον έρωτα του Ιάσωνα για την Κρέουσα και οι δυο τους συνάπτουν συμμαχία για να τον εκδικηθούν. Εν τω μεταξύ, ο Κρέων επικυρώνει τον γάμο της Κρέουσας με τον Ιάσωνα. Η Μήδεια ετοιμάζει τον χιτώνα που θα δωρίσει στην Κρέουσα, ποτίζοντάς τον με δηλητήριο, για να την σκοτώσει. Στην τέταρτη πράξη, η Μήδεια, με μαγικά ξόρκια, καταφέρνει να οδηγήσει τον Κρέοντα στην παραφροσύνη. Στην πέμπτη πράξη, μαθαίνουμε από το χορό ότι ο Κρέων, μέσα στην τρέλα του, έχει σκοτώσει τον Ορόντη και έχει αυτοκτονήσει. Η Κρέουσα θέλει να τιμωρήσει τη Μήδεια για το θάνατο του πατέρα της, αλλά η Μήδεια ενεργοποιεί το δηλητήριο του χιτώνα και η Κρέουσα, φορώντας τον, πεθαίνει στα χέρια του Ιάσωνα. Τότε, στο τέλος, και χωρίς να

¹ Για μια σύντομη απαρίθμηση και περιγραφή των σχετικών μύθων και των παραλλαγών τους, βλ. *Ελληνική μυθολογία*, τομ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σ. 180-185.

² Εκδόθηκε στο Παρίσι το έτος 1694. Ανατύπωση της έκδοσης αυτής ως Marc-Antoine Charpentier, *Médée*, Gregg Press, Farnborough 1968.

³ Για τις υποθέσεις των έργων, στα οποία γίνεται εδώ αναφορά, βλ. Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, Oxford – New York 1992, vol. 3, σ. 294 κ.εξ.

έχει γίνει καθόλου λόγος προηγουμένως για το ζήτημα αυτό, η Μήδεια αποκαλύπτει ότι σκότωσε τα παιδιά της.

Τα χορευτικά στοιχεία που περιγράψαμε, καθώς και το κυρίαρχο γεγονός ότι η παιδοκτονία δεν αποτελεί ουσιαστικά μέρος της δράσης, αλλά αναγγέλλεται σχεδόν παρεπιπτόντως στο τέλος, είναι στοιχεία που έχουν εισαχθεί για να καταστήσουν το έργο όσο γίνεται πιο ανώδυνο, ώστε να μην ενοχληθούν υπερβολικά ο βασιλιάς και η υψηλή αριστοκρατία που επρόκειτο να παρακολουθήσουν την παράσταση. Ο λιμπρετίστας και ο συνθέτης υπακούουν σε μια, ακατανόητη ίσως για μας σήμερα, αισθητική.

Το επόμενο έργο που θα μας απασχολήσει γράφτηκε πάνω από οκτώ δεκαετίες αργότερα, σε ένα εντελώς διαφορετικό κοινωνικό, αισθητικό αλλά και πολιτικό περιβάλλον. Πρόκειται για την *Μήδεια* του βοημού συνθέτη Georg (Jiří) Benda. Το έργο, σε κείμενο του Friedrich Wilhelm Gotter, πρωτοπαρουσιάστηκε στη Λειψία το 1775.⁴ Το πιο αξιοσημείωτο είναι ότι το έργο αυτό έχει τη μορφή του μελοδράματος. Πρόκειται για μια ειδική κατηγορία θεατρικού έργου, με διαλόγους πρόζας και διαρκή μουσική υπόκρουση, που είτε συνοδεύει τον διάλογο, είτε παρεμβάλλεται ανάμεσα στις φράσεις της πρόζας, υπογραμμίζοντας τη δράση, είτε συνοδεύει την κίνηση και τη δράση των ηθοποιών, όταν δεν υπάρχει λόγος. Πάντως, στο είδος αυτό δεν υπάρχει τραγούδι ή, αν υπάρχει, έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Πρόκειται για ένα είδος που έγινε πολύ αγαπητό στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και δεν επέζησε παρά μέχρι τις αρχές του 19ου, ενώ ενίοτε το συναντούμε αποσπασματικά μέσα σε ευρύτερα έργα (όπως η σκηνή του τάφου στον *Φιντέλιο* του Μπετόβεν ή η σκηνή με τα ξόρκια στον *Ελεύθερο σκοπευτή* του Βέμπερ). Στην Ευρώπη της εποχής του έργου αυτού εξαπλώνεται το πνεύμα του διαφωτισμού, η απολυταρχία αμφισβητείται, η εξιδανίκευση και η αποστασιοποίηση των στερεότυπων μορφών και χαρακτήρων του μπαρόκ υποχωρεί, και οι έντονες μεταπτώσεις του λεγόμενου «συναισθηματικού» ύφους (*empfindsamer Stil*) αποτελούν μία από τις κυρίαρχες αισθητικές τάσεις. Ίσως για τους λόγους αυτούς, ο Μπέντα επιλέγει το είδος του μελοδράματος, και όχι της *opera seria* (που θεωρείται πια απαρχαιωμένη και σε κάποιο βαθμό απαξιωμένη στην εποχή του), για να εκφράσει με πιο φυσικό τρόπο τον έντονο συναισθηματισμό της εποχής του *Sturm und Drang* και της υπόθεσης.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Η Μήδεια, αναπολώντας την χαμένη της ευτυχία, προσεύχεται στην Ήρα για εκδίκηση. Βλέποντας τον Ιάσονα μαζί με την Κρέουσα, τυφλώνεται από τη ζήλεια της και αποφασίζει να σκοτώσει τα παιδιά που έκανε μαζί του. Μετά από μια πρώτη προσπάθεια, η αποφασιστικότητά της υποχωρεί, η παιδοκτονός διστάζει αρχικά, αλλά εν τέλει πραγματοποιεί το έγκλημά της. Πρόκειται για το σημείο εκείνο στο έργο, όπου η παιδοκτονία εξελίσσεται χωρίς λόγια, με έντονα εκφραστική μουσική υπόκρουση. Φεύγοντας από τη σκηνή της τραγωδίας με το ουράνιο άρμα της, η Μήδεια καταριέται τον Ιάσονα, που αυτοκτονεί με το ίδιο του το σπαθί. Εδώ παραλείπεται το επεισόδιο του δηλητηριασμένου χιτώνα και του φόνου της Κρέουσας, αντ' αυτής όμως πεθαίνει ο Ιάσωνας.

Το τρίτο έργο που θα εξετάσουμε είναι και το διασημότερο του κύκλου των οπερών με θέμα τη Μήδεια. Πρόκειται για την τρίπρακτη ομώνυμη όπερα του Luigi Maria

⁴ Το λιμπρέτο του έργου τυπώθηκε στην Στουτγκάρδη το 1779 και η αναγωγή για πιάνο (σπαρτίτο), όπως φαίνεται, περί το 1780: *Medea im Clavierszuge. Der Dialog von Gotter, in Music gesetzt von Georg Benda*, Mannheim, bey Götz und Compagnie. Η παρτιτούρα σε σύγχρονη έκδοση: Georg Benda, *Medea*, Melodram, Praha 1976.

Cherubini, που είναι γραμμένη το 1797 σε λιμπρέτο του François-Benoit Hoffmann.⁵ Το έργο έχει τον χαρακτηρισμό opera comique, κωμική όπερα. Νομίζω ότι κανένα έργο δεν θα άξιζε λιγότερο αυτόν τον τίτλο, ο οποίος του δίνεται με καθαρά μορφολογικά κριτήρια, δηλαδή την ύπαρξη, μεταξύ των αριών και των μουσικών ανσάμπλ, διαλόγου πρόζας αντί για ρετσιτατίβα, που χαρακτήριζαν την παραδοσιακή όπερα σέρια.⁶

Πέρα όμως από την ειδολογική συζήτηση, πρέπει να σημειώσουμε ότι η *Μήδεια* του Κερουμπίνι βασίζεται πάνω στο θεατρικό έργο του Πιέρ Κορνέιγ (όχι του Θωμά που είχαμε πριν, στο έργο του Σαρπαντιέ), το οποίο με τη σειρά του βασίζεται περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα έργα στην τραγωδία του Ευριπίδη. Ο Λουίτζι Κερουμπίνι γεννήθηκε το 1760 στη Φλωρεντία και ξεκίνησε τη δραστηριότητά του στην Ιταλία, αλλά πολύ νωρίς στη σταδιοδρομία του μετακινήθηκε στο Παρίσι, όπου και τελικά αποφάσισε να μείνει οριστικά από το 1785. Εκεί έζησε, θέλοντας και μη, τα τελευταία χρόνια της λουδοβίκειας απολυταρχίας, το μεγαλείο αλλά και την τρομοκρατία της Γαλλικής Επανάστασης, τους ναπολεόντειους χρόνους, ακόμη και την παλινόρθωση των Βουρβόνων, μέχρι το 1842, όταν πέθανε σε βαθύ γήρας. Η *Μήδεια* είναι το σημαντικότερο και γνωστότερο οπερατικό του έργο, που αναδεικνύεται σε μια μουσικοθεατρική σύνθεση με δύναμη και εκφραστικότητα απaráμιλλη μέχρι τότε.

Η κόρη του Κρέοντα, που εδώ ονομάζεται Δίρκη, είναι αβέβαιη για το αν είναι ηθικά σωστό να παντρευτεί τον Ιάσωνα. Τελικά όμως πείθεται και ξεκινούν οι προετοιμασίες του γάμου, όταν ο Ιάσων τής λέει πως η *Μήδεια* είναι πιθανότατα νεκρή. Ξαφνικά, η *Μήδεια* φθάνει μεταμφιεσμένη, μένει μόνη της με τον Ιάσωνα και εκτελούν μαζί ένα ντουέτο γεμάτο συναισθηματικές και μουσικές μεταπτώσεις μεταξύ έρωτα, ζήλειας, απάτης και μίσους. Η *Μήδεια* τότε παρακαλεί τον Ιάσωνα να γυρίσει σ' αυτήν και τότε ορκίζεται να τον εκδικηθεί. Στη δεύτερη πράξη, η *Μήδεια* καταριέται τον Ιάσωνα που δεν της επιτρέπει να δει τα παιδιά της, που της τα έχουν πάρει, και τελικά της δίνεται η άδεια από τον Κρέοντα να τα επισκεφτεί για μία μόνο μέρα. Ταυτόχρονα όμως, η *Μήδεια* ετοιμάζει τον δηλητηριασμένο χιτώνα και κοσμήματα και τα δίνει στα παιδιά της για να τα πάνε ως δώρα στην Δίρκη. Η τρίτη πράξη αρχίζει με μια μουσική θυελλώδη, που εκφράζει την ψυχική διάθεση της *Μήδειας*. Τα παιδιά επιστρέφουν στη μητέρα τους συνοδευόμενα από την πιστή θεραπαινίδα της, την Νέριδα, που μας πληροφορεί ότι η Δίρκη έχει δεχτεί τα δώρα. Ακούγοντας τις σπαρακτικές κραυγές θανάτου από το παλάτι της Δίρκης που καίγεται από τον χιτώνα, η *Μήδεια* τρέχει στο ναό με τα παιδιά για να τα σκοτώσει. Το πλήθος με τον Ιάσωνα τρέχει να προλάβει το κακό, αλλά είναι πια πολύ αργά. Η *Μήδεια* εμφανίζεται στην πύλη του ναού κρατώντας το μαχαίρι του φόνου. Τη στιγμή που καταριέται για τελευταία φορά τον Ιάσωνα, ο ναός τυλίγεται στις φλόγες.

Η μουσική αισθητική της εποχής του Κερουμπίνι έχει προχωρήσει αρκετά από την εποχή του Sturm und Drang, ενώ έχει μεσολαβήσει και το κοσμοϊστορικό γεγονός της Γαλλικής Επανάστασης. Μέσα σε όλα τα άλλα, ανελίχθηκε τότε στη Γαλλία και μια γενιά συνθετών, που σήμερα είναι πια σχεδόν ξεχασμένη, επηρέασε όμως στην εποχή της την εξέλιξη της μουσικής αισθητικής του ύστερου κλασικισμού και επέδρασε καθοριστικά και στο έργο του Μπετόβεν. Οι συνθέτες της Γαλλικής Επανάστασης, ο Παέρ, ο Γκοσσέκ, ο Γκρετρύ και άλλοι, αρέσκονται στα εντυπωσιακά εφέ, στα ακραία συναισθήματα,

⁵ Έκδοση της παρτιτούρας του έργου στη Λειψία, από τον οίκο Breitkopf & Härtel, περί το 1855. Η πρώτη έκδοση της παρτιτούρας έγινε στο Παρίσι από τον Imbault, λίγο μετά την πρώτη παρουσίαση του έργου το 1797. Η έκδοση αυτή ανατυπώθηκε από τις εκδόσεις Gregg, Farnborough 1971. Νεότερη αναγωγή για πιάνο, από τον Holger Grischopp, Βερολίνο 2012.

⁶ Στην εκδοχή του έργου στη γερμανική γλώσσα (σε μετάφραση του Karl Herklots κατά τη δεκαετία του 1850), προστέθηκαν ρετσιτατίβα από τον Franz Lachner.

αλλά και σε ένα είδος θορυβώδους μουσικής, που απηχούσε, θα 'λεγε κανείς, τον τρόπο και τις ακρότητες της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ενταχθεί η μουσική της *Μήδειας* του Κερουμπίνι. Πράγματι, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι η διαχείριση του μύθου θα μπορούσε να έχει γίνει μερικές δεκαετίες νωρίτερα έτσι, όπως το κάνει ο Κερουμπίνι. Ίσως μάλιστα και η επιλογή ενός μυθολογικού θέματος στην εποχή της Γαλλικής Επανάστασης να ήταν τελείως αταίριαστη. Όχι όμως και αυτού ειδικά του θέματος. Πέραν του χαρακτηριστικού φινάλε, με τις φλόγες και την κατάρρευση του ναού επί σκηνής (που είναι αδύνατον να το φανταστούμε σε μια όπερα σέρια λίγες δεκαετίες νωρίτερα), παρατηρούμε και για πρώτη φορά η έμφαση να τίθεται σε άλλα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας της Μήδειας. Για πρώτη φορά δεν παρουσιάζεται μόνο το φρικιαστικό πρόσωπο της τυφλής εκδίκησης, αλλά και η υπερηφάνεια της ηρώιδας. Η περίφημη αναφώνηση «εγώ είμαι η Μήδεια», συγκλονιστικά αποδομένη στις μνημιώδεις εκτελέσεις της Μαρίας Κάλλας, απηχεί την καταγωγή και την προσωπικότητα της Μήδειας. Μια στιγμή γυναικείας υπερηφάνειας και επιβεβαίωσης μέσα σε ένα ανδρικό, αντίξοο περιβάλλον (μην ξεχνάμε πως η ηρώίδα βρίσκεται στην Κόρινθο, ξένη μεταξύ ξένων). Η Μήδεια, μια πριγκίπισσα που εκπροσωπεί έναν ολόκληρο λαό, δέχτηκε να ακολουθήσει τον Ιάσονα θυσιάζοντας τα πάντα για τον έρωτα. Είναι όμως μια πριγκίπισσα που της αθέτησαν όλες τις υποσχέσεις, που εξαπατήθηκε, λιοιδορήθηκε, της απήγαγαν τα παιδιά της. Και, εν τούτοις, παραμένει για πάντα πριγκίπισσα και όχι μια ταπεινή πρόσφυγας ή μια τρελή μάγισσα, όπως θέλουν να την παρουσιάσουν αυτοί που την αδίκησαν. Η παιδοκτονία, εξάλλου, προβάλλεται υπό το πρίσμα ότι η Μήδεια έχει ήδη χάσει τα παιδιά της, που τα έχει ουσιαστικά απαγάγει ο πατέρας τους για να τα δώσει στη Δίρκη. Έχουμε εδώ μια κλασική αρχαιοελληνική τραγική αντίθεση, μια ανεπίλυτη σύγκρουση, όπου το δίκιο ποτέ δεν είναι εξ ολοκλήρου με την μία πλευρά, όπως θα παρουσιαζόταν σε μια σχηματοποιημένη μπαρόκ επεξεργασία. Ο ανθρώπινος κοινός νους είναι ανίκανος να συλλάβει όλες τις διαστάσεις της σύγκρουσης, και μόνο μια θεϊκή παρέμβαση μπορεί να δώσει λύση.

Η επόμενη επεξεργασία του μύθου της Μήδειας θα γίνει λιγότερο από δύο δεκαετίες αργότερα, το 1813 στη Νάπολη, από τον ιταλό συνθέτη Simon Mayr, σε λιμπρέτο του Romani (τίτλος: *Medea in Corinθο*), που βασίζεται με μεγάλη ελευθερία στα κείμενα του Ευριπίδη και του Πιερ Κορνέιγ, αλλά και σε μυθολογικά στοιχεία που ανάγονται στις αφηγήσεις του Διόδωρου του Σικελιώτη.⁷ Η υπόθεση δεν είναι πολύ διαφορετική από το έργο του Κερουμπίνι. Η Μήδεια έχει εξοριστεί στην Κόρινθο, από όπου ο Κρέων θέλει επίσης να την εξορίσει ως όρο μιας ειρήνης με τον Άκαστο, σύμμαχό του από το Άργος. Τα παιδιά της κι εδώ απομακρύνονται από τη φυσική τους μητέρα για να μείνουν με τον Ιάσονα. Η Μήδεια μαθαίνει ότι ο Ιάσων πρόκειται να παντρευτεί την Κρέουσα, η οποία για το λόγο αυτό διαλύει τον αρραβώνα της με τον Αιγέα, βασιλιά της Αθήνας (που παίζει εδώ τον ίδιο ρόλο με τον Ορόντη, που είδαμε πιο πάνω). Ο Αιγέας και η Μήδεια συμμαχούν, διακόπτουν την τελετή του γάμου του Ιάσωνα με την Κρέουσα και την απαγάγουν. Για το έγκλημά της αυτό, η τύχη της Μήδειας είναι στα χέρια του Ιάσωνα. Όμως η Μήδεια ετοιμάζει ένα μαγικό δηλητηριασμένο χιτώνα, πείθει την Κρέουσα να τον δεχτεί και ζητάει τη βοήθειά της για να ξαναπάρει πίσω τα παιδιά της. Κατηγορώντας τον Ιάσονα για τον θάνατο της Κρέουσας από τον χιτώνα, στρέφει προσωρινά τους Κορίνθιους εναντίον του. Η αποκάλυψη της παιδοκτονίας γίνεται μόνον όταν η Μήδεια έχει εξασφαλίσει την απόδρασή της πάνω σε ένα άρμα από

⁷ Γνωρίζω μόνο την έκδοση της αναγωγής για πιάνο, που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι τη δεκαετία του 1820. Ανατυπώθηκε φωτογραφικά από τον εκδοτικό οίκο Garland, Νέα Υόρκη 1986.

φλόγες. Πρόκειται για μια όπερα με μουσικό ύφος ανάμεσα στη μουσική του Μότσαρτ και του Ροσίνι, ένα έργο που συνδιαμορφώνει την αισθητική της ιταλικής όπερας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Έχει εξαιρετική μελωδικότητα και μουσική αποτύπωση των συναισθημάτων, αλλά η υπόθεση υποβιβάζεται σε μια κοινή θεατρική ιστορία συζυγικής απιστίας, γεμάτη απάτες, ίντριγκες, ψεύδη, συνομωσίες και φόνους, χωρίς να πλησιάζει την βαθιά προβληματική του μύθου, όπως γίνεται στο έργο του Κερουμπίνι.

Στο απόγειο της ακμής της ιταλικής όπερας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα ανήκει το έργο του Πατσίνι, σε λιμπρέτο του Καστίλια, που ανέβηκε για πρώτη φορά στο Παλέρμο το 1843.⁸ Εδώ, η εξόριστη Μήδεια μεταμφιέζεται σε Κρέουσα και μαθαίνει ότι ο Ιάσων θα παντρευτεί την Γλαύκη, κόρη του βασιλιά Κρέοντα. Ζητάει από τον Κρέοντα να αποτρέψει αυτόν το γάμο στο όνομα της ευτυχίας των παιδιών του Ιάσονα. Ο μάντης Κάλχας προσπαθεί να ακυρώσει τον γάμο της Μήδειας με τον Ιάσονα, αλλά η Μήδεια επεμβαίνει, διακόπτει την τελετή και πιέζει τον Ιάσονα να αποκαλύψει την πραγματική της ταυτότητα, με αποτέλεσμα να της πάρουν τα παιδιά της. Εξαπατώντας τον Κρέοντα ότι θα αυτοεξοριστεί, επιστρέφει και σκοτώνει τα παιδιά, τη Γλαύκη και τέλος αυτοκτονεί. Στο έργο αυτό, που γράφεται σε μια εποχή κυριαρχίας του ρομαντικού πνεύματος, τα στοιχεία που τονίζονται είναι ρομαντικά και υπερβατικά, όπως η ιδιότητα της Μήδειας ως μάγισσας, αλλά και το ίδιο το μοτίβο της αυτοκτονίας της, που δεν απαντά σε καμιά άλλη επεξεργασία του μύθου στην νεότερη όπερα.

Το τελευταίο έργο που θα μας απασχολήσει ανήκει πλέον στον νεοκλασικό εικοστό αιώνα και δεν είναι άλλο από την *Μήδεια* του Νταριούς Μιλώ (Milhaud), έργο του 1938-1939, που πρωτοανέβηκε στην Αμβέρσα.⁹ Είναι μια περίοδος δημιουργικής αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας, που εκπροσωπείται από μουσικούς ογκόλιθους, όπως η *Αντιγόνη* του Ονεγκρέ ή ο *Οιδίπους* του Στραβίνσκυ, αλλά και αντίστοιχες προσπάθειες στην Ελλάδα, με τις δελφικές γιορτές του Σικελιανού και τις μουσικές για την αρχαία τραγωδία πολλών συνθετών της εποχής, όπως του Μητρόπουλου. Η νεοκλασική αισθητική στην Ευρώπη βρίσκει γόνιμο το πεδίο της προσέγγισης του αρχαίου δράματος, αφού συμβαδίζει τόσο με την προσέγγιση κατά τα πρότυπα της ομοθεματικής όπερας σέρια του μπαρόκ, όσο και με το ίδιο το αρχαιοελληνικό κλασικό ιδεώδες, που είναι και το απώτερο και γνησιότερο πρότυπο. Το έργο του Μιλώ δεν αποκλίνει ουσιαστικά από την ευριπίδεια διαχείριση, το δε πεδίο της σύγκρουσης μεταφέρεται κυρίως μέσα στον εσωτερικό κόσμο της ίδιας της Μήδειας, ως εσωτερικός και εσωστρεφής μονόλογος που σκιαγραφεί μια διχασμένη προσωπικότητα, με ακραία αισθήματα και ακόμη πιο ακραίες μετουσιώσεις των συναισθημάτων σε πράξεις. Μια εσωτερική σύγκρουση που καταλήγει στην επιβεβαίωση της πιο αποκρουστικής μορφής της ηρωίδας. Μια, θα 'λεγε κανείς, γωνιώδης και χωρίς πολλές φωτοσκιάσεις κυβιστική αισθητική.

Τελειώνοντας αυτή την, ελπίζω όχι πολύ κουραστική, απαρίθμηση των κυριότερων επεξεργασιών του μύθου της Μήδειας, θα ήθελα να εκθέσω τα εξής συμπεράσματα. Οι μελοποιήσεις του μύθου εκτείνονται σχεδόν σε όλες τις περιόδους της μουσικής ιστορίας (από τον ύστερο 17ο ως τον 20ό αιώνα), ακόμα και σε εκείνες όπου ο χειρισμός αρχαίων μύθων ως υποθέσεων όπερας δεν βρίσκεται στο επίκεντρο της μουσικής δημιουργίας. Οι παραλλαγές του μύθου, οι λύσεις που δίνονται και οι κατευθύνσεις που ακολουθούνται, τα στοιχεία του μύθου που επιλέγεται να προβληθούν από τους λιμπρετίστες και τους συνθέτες, είναι κάθε φορά διαφορετικά

⁸ Γνωρίζω έκδοση μόνον του λιμπρέτου: *Medea, tragedia lirica in tre parti, da rappresentarsi nel teatro Carignano l'autunno 1845*, Torino, tipografia dei fratelli Favale.

⁹ Έκδοση της παρτιτούρας και της αναγωγής για πιάνο στο Παρίσι, από τον οίκο Heugel, το 1939.

και αντίστοιχα όχι μόνο προς τη μουσική αισθητική αντίληψη της κάθε εποχής, αλλά και προς γεγονότα και καθέκαστα που ανάγονται στον ιστορικό και κοινωνικό περίγυρο, και ενίοτε διαφέρουν από χώρα σε χώρα. Το ίδιο το επίκεντρο του μύθου, η φρικώδης πράξη της Μήδειας να σκοτώσει τα παιδιά της, ως αποτέλεσμα της απιστίας του Ιάσονα, ερμηνεύεται και φωτίζεται κάθε φορά διαφορετικά, όχι μόνο ως πράξη τυφλής εκδίκησης αλλά, ενίοτε, και ως πράξη υπερηφάνειας και ανεξαρτησίας. Το μπαρόκ του Σαρπαντιέ προτιμά μία εκδοχή απαλλαγμένη από τα ακραία και αμφιλεγόμενα στοιχεία, που θα «τάραζαν τον ύπνο της αριστοκρατίας». Στην εποχή του Sturm und Drang του Μπέντα, η έμφαση δίνεται στις απότομες συναισθηματικές μεταπτώσεις, ενώ η αγέρωχη, πριγκιπική ιδιότητα της Μήδειας μπορεί να τονιστεί μόνο στο έργο του Κερουμπίνι, μαζί με την υπογράμμιση του τραγικού αδιεξόδου που είναι και η ουσία του ευριπίδειου μύθου. Αλλά, ας μην επαναλάβω άλλο πράγματα που έχω ήδη αναφέρει. Τελικά, κάθε εποχή έχει τα δικά της γεγονότα, τις δικές της προσλαμβάνουσες, τις δικές της ιδιαιτερότητες και, επομένως, και τη δική της μουσική. Και για μian ακόμη φορά αποδεικνύονται οι πολλαπλές διαστάσεις, ερμηνείες και προεκτάσεις που μπορεί να λάβει ένας αρχαιοελληνικός μύθος.

Ο μύθος του Φαέθοντος στην ενόργανη προγραμματική μουσική του κλασικισμού και του ρομαντισμού: Dittersdorf και Saint-Saëns

Ιωάννης Φούλιας

Ο μύθος του Φαέθοντος, γιου του θεού Ηλίου (ή Φοίβου), αναπτύσσεται διεξοδικά ή αναφέρεται κατά τρόπον συνοπτικό είτε ακόμη εν παρόδω σε ποικίλες γραπτές πηγές της αρχαιότητας. Οι σημαντικότερες εξ αυτών παρατίθενται σε χρονολογική αλληλουχία στον πίνακα που ακολουθεί:

Πηγή	Εποχή	Σχόλια
Αίσχύλος, <i>Ηλιάδαι</i>	5ος αι. π.Χ.	Χαμένη τραγωδία (σώζονται αποσπάσματα)
Εύριπίδης, <i>Φαέθων</i>	5ος αι. π.Χ.	Χαμένη τραγωδία (σώζονται αποσπάσματα)
Πλάτων, <i>Τίμαιος</i> (22c)	4ος αι. π.Χ.	Σύντομη αναφορά στον μύθο
Άπολλώνιος ο Ρόδιος, <i>Άργοναυτικά</i> (Δ, στ. 592-626)	3ος αι. π.Χ.	Σύντομη αναφορά στον μύθο
Titus Lucretius Carus [Λουκρήτιος], <i>De rerum natura</i> [<i>Περί της φύσεως των πραγμάτων</i>] (V, στ. 396-405)	1ος αι. π.Χ.	Σύντομη αναφορά στον μύθο
Διόδωρος Σικελιώτης, <i>Ιστορική βιβλιοθήκη</i> (Ε, 23)	1ος αι. π.Χ.	Συνοπτική περιγραφή του μύθου
Publius Ovidius Naso [Οβίδιος], <i>Metamorphoseon libri</i> [<i>Μεταμορφώσεις</i>] (I, στ. 750-779 & II, στ. 1-408)	1ος αι. μ.Χ.	Εκτενής ποιητική ανάπλαση του μύθου
Gaius Julius Hyginus [Υγίνος], <i>Fabulae</i> [<i>Μύθοι</i>] (152 & 154)	1ος αι. μ.Χ.	Συνοπτική περιγραφή του μύθου
Παυσανίας, <i>Ελλάδος περιήγησις</i> (Α, 4, 1 & Β, 3, 2)	2ος αι. μ.Χ.	Σύντομες αναφορές στον μύθο
Φιλόστρατος, <i>Είκονες</i> (Α, 11)	3ος αι. μ.Χ.	Αρκετά εκτενής περιγραφή του μύθου
Νόννος ο Πανοπολίτης, <i>Διονυσιακά</i> (ΛΗ, στ. 75-434)	5ος αι. μ.Χ.	Εκτενής ποιητική ανάπλαση του μύθου

Πίνακας 1: Επιλεγμένες αρχαίες πηγές για τον μύθο του Φαέθοντος¹

¹ Η επιλογή έγινε με βάση τις ακόλουθες βιβλιογραφικές πηγές: Pierre Grimal, “Φαέθοντας”, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας* (μτφρ. Βασίλης Α. Άτσαλος), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 677· [Ανυπόγραφο], “Phaethon” (<http://www.theoi.com/Titan/Phaethon.html>), στο: Aaron J. Atsma (επιμ.), *Theoi Project: Greek Mythology* (<http://www.theoi.com>)· Herbert Hunger, “Phaëthon”, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1959 (5. Auflage), σ. 280-281. Οι βιβλιογραφικές παραπομπές του Grimal επεκτείνονται και σε δευτερεύουσας σημασίας αναφορές στον Φαέθοντα, από την *Θεογονία* του Ήσιόδου (8ος-7ος αιώνας π.Χ.) μέχρι έργα

Από τις παραπάνω αναφορές σε έμμετρο ή πεζό λόγο, η εκτενής αφήγηση του λατίνου ποιητή Οβιδίου διακρίνεται για την καλλιτεχνική της αρτιότητα και την πληρότητά της, και αποτελεί ουσιαστικά την πλέον διαδεδομένη και “κλασσική” εκδοχή του αρχαίου αυτού μύθου στους νεώτερους χρόνους.

Στο τέλος του πρώτου βιβλίου των *Μεταμορφώσεων* του,² ο ποιητής παρουσιάζει τον νεαρό γόνο του Ηλίου να καυχιέται για την καταγωγή του, προκαλώντας την αντίδραση του Έπαφου, γιου του Διός και της Ιούς (ή Ίσιδος), που λοιδορεί τον Φαέθοντα θέτοντας εν αμφιβόλω την θεϊκή του καταγωγή (I, 750-754). Ο τελευταίος απευθύνεται τότε στην μητέρα του Κλυμένη και της ζητά να του αποδείξει ότι δεν του έχει πει ψέματα για την ταυτότητα του πατρός του (I, 755-764). Εκείνη, πράγματι, του ορκίζεται πως ο Ήλιος είναι ο γονιός του και τον προτρέπει μάλιστα να πάει να τον επισκεφθεί ο ίδιος στο παλάτι του, που βρίσκεται στα πέρατα της Ανατολής – πράγμα που ο Φαέθων πράττει αμέσως με χαρά (I, 765-779). Το δεύτερο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* ανοίγει λοιπόν με μια περιγραφή του περίλαμπρου ανακτόρου του Ηλίου, με την υπέροχη διακόσμηση που έχει χαρίσει στις θύρες του η απaráμιλλη τέχνη του Ηφαίστου (II, 1-18). Εκεί, ο Φοίβος κάθεται στον θρόνο του, περιστοιχισμένος από τις Ώρες, τις Ημέρες, τους Μήνες, τις Εποχές, τα Έτη και τους Αιώνες (II, 19-30). Μαθαίνοντας την αιτία του ερχομού του γιου του, ο θεός τον καλεί στοργικά κοντά του, τον αγκαλιάζει και τον διαβεβαιώνει για την θεϊκή του καταγωγή· προς επίρρωσιν δε των λόγων του, ορκίζεται στα στύγια ύδατα να εκπληρώσει οποιαδήποτε επιθυμία του γιου του (II, 31-46). Όμως το αναπάντεχο αίτημα του Φαέθοντος, να οδηγήσει εκείνος για μία ημέρα το τέθριππο άρμα του ηλίου, κάνει τον Φοίβο να μετανιώσει πάραυτα για την υπόσχεση και τον όρκο που μόλις έδωσε· έτσι, αρχίζει να εκθέτει διεξοδικά τις ανυπέρβλητες δυσκολίες και τους θανάσιμους κινδύνους με τους οποίους θα ερχόταν αντιμέτωπος ο γιος του σε μια τέτοια περίπτωση, εκλιπαρώντας τον έντρομος να του ζητήσει κάτι άλλο, πιο συνετό (II, 47-102). Μάταια! Ο Φαέθων δεν μεταπείθεται και ο Φοίβος αναγκάζεται να του παραδώσει τα ηνία του απαστράπτοντος άρματός του, δίνοντάς του παράλληλα αναλυτικές οδηγίες και συμβουλές για την επικείμενη ηνιοχεία του (II, 103-149). Η πορεία του Φαέθοντος στους αιθέρες ξεκινά· γρήγορα όμως οι ίπποι αισθάνονται το άρμα πολύ πιο ανάλαφρο απ’ ό,τι συνήθως και αρχίζουν να παρεκκλίνουν της προκαθορισμένης πορείας τους (II, 150-168). Τότε, ο νεαρός ηνίοχος συνειδητοποιεί γεμάτος φόβο την αδυναμία του να ελέγξει το άρμα, μετανιώνει για την επιμονή του και σαστίζει από τις τερατώδεις μορφές των αστερισμών που συναντά στο διάβα του (II, 169-200). Το πεπρωμένο του είναι πια προδιαγεγραμμένο – οι ίπποι αφηνιάζουν και το άρμα του ηλίου ανεξέλεγκτο προκαλεί τεράστιες καταστροφές: τα νέφη και η γη τυλίγονται στις φλόγες, πόλεις και ολόκληρα έθνη γίνονται στάχτη, δάση και όρη φλέγονται σε όλη την οικουμένη, και ο Φαέθων ανήμπορος βλέπει τους Αιθίοπες να μαυρίζουν, την Λιβύη να αποξηραίνεται, λίμνες και ποτάμια σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης να στερεύουν, βαθιές ρωγμές να σχίζουν τα γήινα εδάφη και την θάλασσα να αποτραβιέται, πληθαίνοντας μεν τις νήσους των Κυκλάδων αλλά και

βυζαντινών λογίων του 12ου αιώνας, όπως ο Ίωάννης Τζέτζης και ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης. Περαιτέρω αναφορές από την αρχαία ελληνική και λατινική γραμματολογία σταχυολογούνται επίσης στο προαναφερθέν ανυπόγραφο λήμμα για τον Φαέθοντα της ηλεκτρονικής πύλης *Theoi Project*.

² Η σύνοψη του μύθου που ακολουθεί βασίζεται στην εξαιρετικά επιμελημένη δίγλωσση (στα λατινικά και στα νέα ελληνικά) έκδοση: Οβίδιος [Publius Ovidius Naso], *Μεταμορφώσεις* (μτφρ. Θεόδωρος Χ. Τσοχαλής), ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 61-86. Σε αυτήν παραπέμπω εφ’ εξής για όλες τις βιβλιογραφικές αναφορές και τα παραθέματα που δίνονται εντός του παρόντος κειμένου – με λατινική αρίθμηση υποδεικνύεται το εκάστοτε βιβλίο (οι *Μεταμορφώσεις* συνίστανται σε 15 τέτοια “βιβλία”) και με αραβικά ψηφία οι στίχοι του ποιητικού αυτού έργου.

τρέποντας σε φυγή στα βάθη του πόντου τον Ποσειδώνα και τους άλλους θαλάσσιους θεούς (II, 201-271). Όμως η θεά Γη βρίσκει την δύναμη να απευθύνει μια συγκινητική επίκληση στον Δία, προκειμένου ο κόσμος να μην ξαναγυρίσει στο αρχέγονο χάος (II, 272-303). Έτσι, ο πατέρας των θεών και των ανθρώπων σπεύδει να κεραυνοβολήσει τον απερίσκεπτο Φαέθοντα, γκρεμίζοντάς τον από το διαλυμένο πλέον άρμα του ηλίου (II, 304-318)· το άψυχο σώμα του νέου πέφτει ως διάττων αστέρας στον μυθικό ποταμό Ηριδανό (που στην αρχαιότητα ταυτίζεται κυρίως με τον Πάδο), όπου οι ναϊάδες της Εσπερίας το ενταφιάζουν (II, 319-328). Ο πατέρας Ήλιος είναι απαρηγόρητος, όπως και η Κλυμένη, που αναζητά σε όλη την οικουμένη το μνήμα του γιου της για να τον πενήθει (II, 329-339)· εκεί προσέρχονται και οι αδελφές του Φαέθοντος, οι Ηλιάδες, οι οποίες από τον αδιάκοπο θρήνο τους μεταμορφώνονται σε λεύκες και τα δάκρυά τους σε ήλεκτρον, δηλαδή σε κεχριμπάρι (II, 340-366)· ομοίως, ο βασιλιάς των Λιγύρων Κύκνος, συγγενής και επιστήθιος φίλος του Φαέθοντος, μεταμορφώνεται θρηνώντας τον στο ομώνυμο πτηνό (II, 367-380). Τέλος, ο θεός Ήλιος ζητά από τους υπόλοιπους θεούς να τον απαλλάξουν από το βαρύ καθήκον του, όμως ο Δίας με παρακλήσεις και απειλές απορρίπτει το αίτημά του, επιθεωρεί τον ουρανό και την γη και αποκαθιστά τις βλάβες που προκλήθηκαν σε πηγές, ποτάμια και δάση (II, 381-408).

Ο υπέροχος αυτός μύθος, που είναι εξόχως συγκινητικός αλλά και διδακτικός, αξιοποιήθηκε ποικιλοτρόπως διασκευασμένος, όπως άλλωστε και τόσοι άλλοι μύθοι της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, στο πλαίσιο της σκηνικής μουσικής δημιουργίας κατά την περίοδο άνθησης του νεοκλασσικού πνεύματος στο εν λόγω καλλιτεχνικό πεδίο, δηλαδή κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Μια αρκετά διεξοδική αναζήτηση στο αχανές αυτό ρεπερτόριο απέφερε τα ακόλουθα αποτελέσματα:

Τίτλος και είδος έργου	Συνθέτης	Συγγραφέας	Πρώτη παράσταση και παρατηρήσεις
Fetonte Dramma recitato a più voci (5 πράξεις)	Johannes Hieronymus Kapsberger (περί το 1580-1651)	Ottavio Tronsarelli (πριν το 1605-1641)	Ρώμη 1630. Η μουσική δεν σώζεται· το λιμπρέττο εκδόθηκε το 1632.
Il Fetonte “Applausi musicali”	[δεν αναφέρεται]	Bernardo Moscheni ή Ottavio Carli	Lucca 1675. Πιθανόν να πρόκειται για κάποιο pasticcio.
Phaëton Tragédie en musique (πρόλογος και 5 πράξεις)	Jean-Baptiste Lully (1632-1687)	Philippe Quinault (1635-1688)	Βερσαλλίες, 6 Ιανουαρίου 1683. Ακολούθησαν πολλές άλλες παραστάσεις μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα.
Il Fetonte Dramma per musica (3 πράξεις)	[Alessandro Scarlatti (1660-1725)]	Giuseppe Domenico de Totis (1644-1707)	Νάπολη (Palazzo Reale), 22 Νοεμβρίου 1685. Έργο αμφιβόλου πατρότητας.
Phaeton, or The Fatal Divorce Σκηνική μουσική (τραγούδια) για τραγωδία	Daniel Purcell (περί το 1664-1717)	Charles Gildon (1665-1724)	Λονδίνο (Drury Lane), Μάρτιος 1698.

<i>The Fall of Phaeton</i> Masque (τραγούδια)	Thomas Augustine Arne (1710-1778)	W. Pritchard	Λονδίνο (Drury Lane), 28 Φεβρουαρίου 1736.
<i>O precipício de Faetonte</i> Όπερα μαριονεττών (3 πράξεις)	[António Teixeira (1707-1774)]	António José da Silva (1705-1739)	Λισαβόνα (Teatro do Bairro Alto), Ιανουάριος 1738. Έργο αμφιβόλου πατρότητας.
<i>Fetonte</i> Dramma per musica (3 πράξεις)	Pietro Domenico Paradisi [Paradisi] (1707-1791)	Francesco Vanneschi (περί το 1660-1735)	Λονδίνο (King's Theatre in the Haymarket), 17 Ιανουαρίου 1747.
<i>Fetonte</i> Tragedia per musica (3 πράξεις)	Carl Heinrich Graun (1704-1759)	Leopoldo de Villati (1701-1752)	Βερολίνο (Hofoper), 31 Μαρτίου 1750. Το λιμπρέττο συνιστά προσαρμογή του γαλλικού κειμένου του Quinault. Σώζεται και δεύτερη έκδοσή του για νέα παράσταση της όπερας στο Βερολίνο το 1770.
<i>Fetonte sulle rive del Po</i> "Componimento drammatico" (1 πράξη)	Giovanni Antonio Giay (1690-1764)	Giuseppe Marco Antonio Baretti (1719-1789)	Τορίνο, 19 Ιουνίου 1750.
<i>Fetonte</i> Dramma per musica (pasticcio, 3 πράξεις)	Niccolò Jommelli (1714-1774)	Leopoldo de Villati (1701-1752)	Στουτγκάρδη, (Herzogliches Theater), 11 Φεβρουαρίου 1753. Στον Jommelli αποδίδονται μόνον άριες.
<i>Fetonte</i> Dramma per musica (3 πράξεις)	Niccolò Jommelli (1714-1774)	Mattia Verazi (περί το 1730-1794)	Ludwigsburg (Schlosstheater), 11 Φεβρουαρίου 1768. Σώζονται και άλλες εκδόσεις του λιμπρέττου για νέες παραστάσεις της όπερας στο Ludwigsburg (Schlosstheater), στις 11 Φεβρουαρίου 1769, και στην Λισαβόνα (Real Teatro dell'Ajuda), στις 6 Ιουνίου 1769.

Πίνακας 2: Ο μύθος του Φαέθοντος στην σκηνική μουσική δημιουργία (17ος-18ος αιώνας)³

³ Οι πληροφορίες αυτές έχουν αντληθεί από τις εξής βιβλιογραφικές πηγές: Hunger, ό.π., σ. 281· Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. III, Bertola & Locatelli Editori, Cuneo 1991, σ. 151-153· Alexander Reischert, *Kompendium der musikalischen Sujets: Ein Werkkatalog*, Bärenreiter, Kassel 2001, Band 1, σ. 778-779· Stanley Sadie και John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001 (ποικίλα λήμματα).

Ουσιαστικά, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο μύθος του Φαέθοντος εισήχθη και εδραιώθηκε στην μουσική δημιουργία με την μουσική τραγωδία *Phaëton* του Jean-Baptiste Lully, η οποία υπήρξε με διαφορά η σημαντικότερη απ' όλες τις παρεμφερείς συνθέσεις της εποχής του μπαρόκ, ενώ και το ίδιο το κείμενο του Philippe Quinault χρησίμευσε από εκεί και ύστερα ως βάση και για άλλες οπερατικές παραγωγές, όπως φέρ' ειπείν αυτές σε μουσική του Carl Heinrich Graun το 1750 και – εν μέρει – του Niccolò Jommelli το 1753. Εντούτοις, η σημαντικότερη από τις όπερες του 18ου αιώνα με θέμα τον Φαέθοντα είναι ο δεύτερος (και αποκλειστικός) *Fetonte* του Jommelli, έργο το οποίο ανήκει στην ώριμη, αναμορφωτική φάση της οπερατικής του δημιουργίας, ενώ συνάμα αποτελεί και την τελευταία πραγμάτευση του μύθου στο πλαίσιο της γοργά παρακμάζουσας κατά το τελευταίο τρίτο του 18ου αιώνα opera seria.

Μαζί με αυτήν, βέβαια, υποχώρησε αισθητά και το ενδιαφέρον για τους αρχαίους ελληνικούς και ρωμαϊκούς μύθους στην συνολική μουσική δημιουργία του όψιμου 18ου και σχεδόν ολόκληρου του 19ου αιώνα. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι από την περίοδο του ώριμου κλασικισμού και του ρομαντισμού μπορούμε να ανιχνεύσουμε δύο μόνον έργα βασισμένα στον μύθο του Φαέθοντος, τα οποία μάλιστα ανήκουν αμφότερα στον χώρο της προγραμματικής συμφωνικής μουσικής. Πρόκειται για την προγραμματική συμφωνία *Η πτώση του Φαέθοντος* του Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) και για το συμφωνικό ποίημα *Phaëton* του Camille Saint-Saëns (1835-1921).

Η πρώτη από τις ενόργανες αυτές συνθέσεις εντάσσεται σε έναν ευρύτερο κύκλο 12 συμφωνιών βασισμένων στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, τον οποίον ο Dittersdorf συνέθεσε στις αρχές της δεκαετίας του 1780. Για την *Πτώση του Φαέθοντος*, συγκεκριμένα, που αποτελεί την δεύτερη συμφωνία του κύκλου, είμαστε βέβαιοι ότι είχε αποπερατωθεί κατά την διάρκεια του 1781, ενώ η πρώτη της εκτέλεση έλαβε χώραν το ίδιο ή το αμέσως επόμενο έτος στον πύργο Johannisberg στο Jauernig της Σιλεσίας, όπου ο Dittersdorf υπηρετούσε από τα τέλη του 1769 ως αρχιμουσικός στην αυλή του κόμη Philipp Gotthard von Schaffgotsch, πρίγκηπα-επισκόπου του Breslau· το 1786, εξ άλλου, η συμφωνία αυτή παρουσιάσθηκε μαζί με όλες τις υπόλοιπες και στην Βιέννη, ενώ ήταν ανάμεσα στις τρεις μόλις που κατέστη δυνατόν να εκδοθούν κατά το ίδιο έτος.⁴

Με τις συμφωνίες του κατά τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, γενικότερα, ο Dittersdorf θέτει ουσιαστικά τον θεμέλιο λίθο για την “προγραμματική συμφωνία”, έτσι όπως την γνωρίζουμε σήμερα κυρίως από την εξέλιξή της κατά τον 19ο αιώνα. Ενώ, δηλαδή, οι παλαιότερες προγραμματικές (“χαρακτηριστικές”, όπως αποκαλούνταν τότε) συμφωνίες της κλασικής περιόδου αποδίδουν στην γενικότητά τους κάποια τυπικά θέματα, όπως το “ποιμενικό”, το “στρατιωτικό”, ένα κυνήγι, μια μάχη ή μια καταιγίδα, και οι συνθέτες τους περιορίζονται σχεδόν πάντοτε σε έναν λακωνικό

⁴ Για το ιστορικό της δημιουργίας, των πρώτων εκτελέσεων και της (μερικής) έκδοσης των συμφωνιών του εν λόγω κύκλου, βλ. αναλυτικά: John A. Rice, “New light on Dittersdorf's Ovid symphonies”, *Studi musicali* 29/2, 2000, σ. 453-460 και 468-473· πρβλ. επιπροσθέτως: Hubert Unverricht, “Dittesdorfs Metamorphosen-Sinfonien”, στο: Hubert Unverricht (επιμ.), *Musik des Ostens (Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa)* 12, Bärenreiter, Kassel 1992, σ. 267-269· καθώς επίσης: Ludwig Finscher, “Ovid in Oberschlesien: Anmerkungen zu den »Metamorphosen«-Symphonien von Karl Ditters von Dittersdorf”, στο: Werner Schubert (επιμ.), *Ovid – Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Peter Lang (Studien zur klassischen Philologie, Bd. 100), Frankfurt am Main 1999, σ. 1164-1168.

“εξωμουσικό” τίτλο δίχως να παρέχουν συμπληρωματικές λεκτικές επεξηγήσεις,⁵ ο Dittersdorf δεν αρκείται απλώς στην παράθεση επιλεγμένων στίχων από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου πριν από καθένα εκ των τεσσάρων μερών μιας τέτοιας συμφωνίας του, αλλά δηλώνει λεπτομερώς και τις προθέσεις του σε ένα κείμενο που απευθύνεται στο ακροατήριό του.⁶ Κατά συνέπειαν, η πρακτική που εν προκειμένω ακολουθεί ο συνθέτης υπερβαίνει κατά πολύ τις λιτές επιγραφές των μερών της *Ποιμενικής συμφωνίας*, opus 68, του Ludwig van Beethoven και μπορεί να αντιπαραβληθεί μόνο με την ενδελεχή τεκμηρίωση του εξωμουσικού περιεχομένου που συνοδεύει πολύ μεταγενέστερα έργα αυτού του είδους, όπως η εμβληματική *Φανταστική συμφωνία*, opus 14, του Hector Berlioz! Παράλληλα δε, ο Dittersdorf φροντίζει να διατηρήσει ως επί το πλείστον και τις βασικές δομικές προδιαγραφές μιας κλασσικής συμφωνίας – πράγμα κάθε άλλο παρά δεδομένο σε άλλα προγραμματικά ορχηστρικά έργα της εποχής του.⁷ Μπορούμε να δούμε κάπως πιο αναλυτικά πώς επιτυγχάνεται αυτό, εστιάζοντας και πάλι την προσοχή μας στην *Πτώση του Φαέθοντος*.

Τα τέσσερα μέρη της συμφωνίας αυτής ακολουθούν την συνήθη περί το 1780 διάταξη: ένα γρήγορο εναρκτήριο μέρος ακολουθείται από ένα αργό, από ένα μενουέττο με τρίο και από ένα γρήγορο – κατ’ αρχήν – τελικό μέρος, που θα μας απασχολήσει διεξοδικότερα στην συνέχεια. Το εναρκτήριο μέρος συνοδεύεται από τον πρώτο στίχο του δεύτερου βιβλίου των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου («Του Ηλίου το ανάκτορο ήταν υψηλό κι είχε ψηλές κολόνες») καθώς και από το ακόλουθο σχόλιο του συνθέτη: «Για το μέρος αυτό έχουμε να παρατηρήσουμε την απεικόνιση της λάμψης, του μεγαλείου, της αίγλης και όλης αυτής της ζωογόνου και ευεργετικής θέρμης του παλατιού του ηλίου ή μάλλον του άστρου αυτού καθ’ εαυτό».⁸ Στην περίπτωση αυτή, συνεπώς, η προγραμματική πρόθεση περιορίζεται στην διαμόρφωση μιας πολύ γενικής ηχητικής

⁵ Βλ. Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press (New perspectives in music history and criticism), Cambridge 2002, σ. 1-2, 14, καθώς και τον κατάλογο “χαρακτηριστικών συμφωνιών” που παρατίθεται στις σ. 249-293.

⁶ Carl Ditters von Dittersdorf, *Les Métamorphoses d’Ovide mises en musique, par Mr. Charles Ditters Noble de Dittersdorf*, Kurzbek, Wien 1786· παρατίθεται στο: Rice, ό.π., σ. 482-491. Πρόκειται για ένα έντυπο φυλλάδιο, το οποίο πρέπει να τυπώθηκε για να διανεμηθεί στους ακροατές της συναυλίας της 13ης Μαΐου 1786, που δόθηκε στο Augarten της Βιέννης και περιελάμβανε τις έξι πρώτες συμφωνίες του κύκλου των *Μεταμορφώσεων*· βλ. σχετικά Rice, ό.π., σ. 454 και 469. Στην βιβλιογραφία για τις συμφωνίες των *Μεταμορφώσεων* μέχρι το 2000, προτού δηλαδή δημοσιοποιηθεί η σπάνια και πολύτιμη αυτή πηγή, οι προθέσεις του δημιουργού εξετάζονταν μέσα από ένα άλλο αντίστοιχο κείμενο του φίλα προσκείμενου στον συνθέτη λογίου Johann Timotheus Hermes, το οποίο κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά με στόχο την προώθηση της έκδοσης των τριών πρώτων συμφωνιών του κύκλου: βλ. Johann Timotheus Hermes, *Analyse de XII. Métamorphoses tirées d’Ovide, & mises en musique par Mr. Charles Ditters de Dittersdorf*, Breslau 1786, όπως παρατίθεται στο: Carl Krebs, *Dittersdorfiana*, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1900, σ. 167-182· πρβλ. επίσης Johann Timotheus Hermes, *Analyse der zwölf Metamorphosen-Symphonien von Karl von Dittersdorf* (εισαγωγή – μετάφραση: Georg Thouret), Verlag von Arthur Parrhysius, Berlin 1899, σ. 25-48. Το περιεχόμενο των δύο αυτών, απόλυτα σύγχρονων κειμένων του Dittersdorf και του Hermes παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες αλλά και αποκλίσεις, οι οποίες όμως δεν μπορούν να διερευνηθούν περαιτέρω στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, για τις ανάγκες της οποίας θα περιορισθούμε αποκλειστικά στο κείμενο του ίδιου του συνθέτη.

⁷ Ο Will (ό.π., σ. 1) διευκρινίζει εξ αρχής στην μελέτη του ότι εκλαμβάνει τον όρο “συμφωνία” υπό την ευρύτερη έννοια που αυτός είχε κατά τον 18ο αιώνα, δηλαδή ως ένα “κομμάτι για ορχήστρα”, ανεξάρτητα από την έκτασή του και τον αριθμό των μερών του. Έτσι, εντάσσει στο είδος της “χαρακτηριστικής συμφωνίας” πάμπολλα έργα, τα οποία με σύγχρονα κριτήρια δεν θα μπορούσαν διόλου να θεωρηθούν “συμφωνίες”· ως αναφερθούν εδώ, τελείως ενδεικτικά, *Οι επτά τελευταίοι λόγοι του Αυτρωτή μας επί του σταυρού*, Hob. XX: 1, του Joseph Haydn, καθώς και *Η νίκη του Wellington ή Η μάχη της Vittoria*, opus 91, του Ludwig van Beethoven.

⁸ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485.

“εικόνας”:⁹ ο Dittersdorf γράφει ένα τυπικό γρήγορο μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, στην λαμπερή τονικότητα της Ρε-μείζονος, με ενισχυμένη (για τα δεδομένα της εποχής) ενορχήστρωση που συμπεριλαμβάνει και αναδεικνύει τον λαμπερό ήχο των τρομπετών¹⁰ και, τέλος, με θεματικές ιδέες επιβλητικού χαρακτήρος (βλ. το κύριο θέμα της εκθέσεως, μ. 15-30) αλλά και εξόχως φανταχτερά περάσματα (από τα οποία κατακλύζεται το δεύτερο μόρφωμα της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, στα μ. 45-56).¹¹ Είναι αλήθεια ότι το μέρος αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει εναρκτήριο μέρος μιας οποιασδήποτε άλλης, μη προγραμματικής κλασσικής συμφωνίας ή να υποκατασταθεί από πολλά άλλα, ανάλογου χαρακτήρος συμφωνικά μέρη της ίδιας εποχής.¹² Παρ’ όλα αυτά, υπηρετεί θαυμάσια τα δεδομένα προγραμματικά συμφραζόμενα, έστω και αν αυτό συμβαίνει μονάχα εκ των υστέρων, δηλαδή αφού λάβουμε γνώση του προγραμματικού περιεχομένου της συμφωνίας,¹³ ενώ και η προσθήκη μιας αργής εισαγωγής, με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σαφώς στην ηχητική αναπαράσταση μιας ανατολής του ηλίου (βλ. την σταδιακή μελωδική και δυναμική κλιμάκωση στα μ. 1-10), συμβάλλει περαιτέρω στην διασύνδεση της μουσικής σύνθεσης με την εξωμουσική της ιδέα, παρά το γεγονός ότι στην έναρξη της εξιστόρησης του Οβιδίου δεν περιλαμβάνεται καν τέτοια αναφορά.¹⁴

Μεγαλύτερη αλληλεπίδραση με το προγραμματικό του περιεχόμενο παρουσιάζει το αργό δεύτερο μέρος της συμφωνίας. Παρ’ ότι και αυτό ακολουθεί τις πολύ συμβατικές δομικές προδιαγραφές μιας παρατακτικής τριμερούς μορφής, στο εσωτερικό του αναπτύσσει έντονα την ρητορική ενός μουσικού “διαλόγου”, ανταποκρινόμενο έτσι με ιδιαίτερη επιτυχία στις απαιτήσεις του εξωμουσικού του θέματος.¹⁵ Παραπέμποντας

⁹ Βλ. περισσότερα γι’ αυτό το ζήτημα στο: Richard James Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, διδακτορική διατριβή, Cornell University, 1994, σ. 352-353.

¹⁰ Σε ό,τι αφορά τις τονικές και ενορχηστρωτικές επιλογές του Dittersdorf στο συγκεκριμένο μέρος και τις συνδηλώσεις τους, πρβλ. επίσης Frank E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program symphonies on Ovid’s *Metamorphoses*”, *Revista de musicologia* 16/6, 1993, σ. 3412-3413 και 3415, περαιτέρω δε Rice, ό.π., σ. 462.

¹¹ Πρβλ. πρωτίστως Will, *Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 347, και εν μέρει Margaret Grupp Grave, *First-movement form as a measure of Dittersdorf’s symphonic development*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1977, σ. 267.

¹² Βλ. ιδίως Otto Klauwell, *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910, σ. 91, και Rice, ό.π., σ. 462. Ανάλογους υπαινιγμούς διατυπώνει και η Grave, ό.π., σ. 265 και 270. Από την πλευρά του, ο Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 347 και 349) ισχυρίζεται ότι η εναλλαγή σφριγηλών, λαμπερών και ποιμενικών “τόπων” στην έκθεση του μέρους αυτού δημιουργεί μια ποικιλία ανάλογη με αυτήν που περιγράφει ο Οβίδιος στην διακόσμηση των θυρών του παλατιού του Ηλίου· ωστόσο, η παρατήρηση αυτή δεν θα μπορούσε να χρησιμεύσει εδώ ως αντεπιχείρημα, καθ’ ότι παρόμοια θεματική και υφολογική ποικιλία διέπει ούτως ή άλλως μια πληθώρα γρήγορων εναρκτήριων μερών ακόμη και μη προγραμματικών συμφωνιών της κλασσικής περιόδου.

¹³ Αυτό το κρίσιμο αλλά και αμφιλεγόμενο ζήτημα όσον αφορά την πρόσληψη της προγραμματικής μουσικής στα τέλη του 18ου αιώνα εξετάζεται αρκετά διεξοδικά από τον Will, *The characteristic symphony...*, ό.π., σ. 137-138.

¹⁴ Πρβλ. σχετικά: Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 347 και 351) και Rice (ό.π., σ. 462).

¹⁵ Πρβλ. σχετικά: Klauwell (ό.π., σ. 91), Kirby (ό.π., σ. 3416) και Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 349). Ενδιαφέρον, εξ άλλου, παρουσιάζει και το γεγονός ότι τουλάχιστον το στοιχείο της αντιπαράθεσης ανάμεσα σε δύο πρόσωπα γίνεται αντιληπτό ακόμη και από τον Donald Francis Tovey, “Dittersdorf: Symphony, ‘The fall of Phaëton’ (after Ovid’s *Metamorphoses*: Book II)”, *Essays in musical analysis – IV: Illustrative music*, Oxford University Press, London 1937, σ. 17, ο οποίος κατά τα άλλα, αγνοώντας πλήρως τις προθέσεις του συνθέτη (οι οποίες πάντως, χάρη στο δοκίμιο του Hermes, δεν ήσαν διόλου άγνωστες στην εποχή του Tovey, όπως μαρτυρεί και το βιβλίο του Frederick Niecks, *Programme music in the last four centuries: a contribution to the history of musical expression*, Novello, London 1907, σ. 88-94) και βασιζόμενος μονάχα στα παραθέματα από τον Οβίδιο επί της παρτιτούρας,

στο σημείο του οβιδιανού μύθου όπου ο Φοίβος καλεί κοντά του τον Φαέθοντα (II, 40-41), ο Dittersdorf διευκρινίζει συνάμα ότι «το μέρος αυτό αποσκοπεί να αποδώσει την κατάσταση στην οποία ο Φαέθων ζητά την άδεια του πατέρα του για να οδηγήσει το άρμα του ηλίου».¹⁶ Το αίτημά του αποδίδεται με μια ευγενή, νηφάλια και χαριτωμένη μελωδική περίοδο που εκφέρεται παράλληλα από ένα φαγγόττο και από τα πρώτα βιολιά της ορχήστρας (μ. 1-16). Στην μεσαία μακροδομική ενότητα, όμως, ολόκληρο το σώμα των εγχόρδων διακόπτει βίαια την σολιστική μελωδική εξύφανση του φαγγόττου και των πρώτων βιολιών με σφοδρά περάσματα σε ταυτοφωνία, τα οποία μάλιστα παρεισφρεύουν σε ολόένα και μικρότερα χρονικά διαστήματα (στα μ. 17-18a, 25-27a, 29-30a και 33-41). Αυτή η αναπάντεχη εξέλιξη στην πορεία του μέρους είναι αμφίβολο αν θα μπορούσε να αιτιολογηθεί ικανοποιητικά με αμιγώς μουσικώς όρους, καθ' ότι τόσο οι νευρώδεις χειρονομίες του σώματος των εγχόρδων όσο και η επιμονή του φαγγόττου και των πρώτων βιολιών στην διατήρηση των αρχικών θεματικών και υφολογικών συμφραζομένων προσδίδουν εν προκειμένω μια εξόχως δραματική επενέργεια στο κομμάτι.¹⁷ «Το *forte* του μέρους αυτού δηλώνει την μεταμέλεια και την αγανάκτηση του Φοίβου»,¹⁸ επισημαίνει ο συνθέτης, και φαίνεται πως η αντιπαράθεση πατέρα και γιου οξύνεται προοδευτικά σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο Φοίβος να διακόπτει πλέον με περίσσεια οργής τον Φαέθοντα σε κάθε του “λέξη” (η προσομοίωση ενός δραματικού *recitativo accompagnato* στα μ. 33-42 σίγουρα δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη).¹⁹ Παρ' όλα αυτά, ο Φαέθων φαίνεται ότι δεν χάνει το κουράγιο του και τελικά “επαναδιατυπώνει” δίχως άλλες αντιρρήσεις το αρχικό του αίτημα στην τρίτη ενότητα του μέρους (τα μ. 43-50 συνιστούν μια τυπική επαναφορά της δεύτερης φράσεως της αρχικής περιόδου).²⁰ Τέλος, έπειτα και από τις ύστατες παρεμβάσεις του Φοίβου στην έναρξη της *coda* του μέρους (μ. 51-52a και 55-56a), «το κλείσιμό του απεικονίζει την χαρά του Φαέθοντος που έκανε τον πατέρα του να μην μπορεί πια να απορρίψει το αίτημά του»,²¹ όπως υποδηλώνουν και οι ζωηρές καταληκτικές χειρονομίες του φαγγόττου και των πρώτων βιολιών (στα μ. 58b-62).²²

Τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα της ιστορίας παραμένουν στο προσκήνιο και κατά το ακόλουθο μενουέττο με τρίο, που αποτελεί το τρίτο μέρος της συμφωνίας. Το μενουέττο, γενικότερα, δεν απουσιάζει από καμμία συμφωνία του κύκλου των *Μεταμορφώσεων*, διότι ο Dittersdorf βρίσκει πάντοτε σε αυτό ένα πρόσφορο μέσο πρωτίστως για την έκφραση συναισθημάτων και δη αντιθετικών.²³ Εν προκειμένω, το μενουέττο αφορμάται από τον στίχο του Οβιδίου «Μεταμελήθη γιατί ορκίσθη όρκο ο πατέρας» (II, 49) και «απεικονίζει την άδεια που δόθηκε με την έσχατη απροθυμία», ενώ το τρίο αναπαριστά, σύμφωνα πάντοτε με τον συνθέτη, «την ευχαρίστηση του

προβαίνει σε μια ερασιτεχνικού χαρακτήρος ανάλυση του έργου, που βρίθει αυθαίρετων και εσφαλμένων κρίσεων, διατυπωμένων προσέτι με το στομφώδες ύφος της αυθεντίας που διακρίνει γενικότερα τον βρετανό συγγραφέα.

¹⁶ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485.

¹⁷ Πρβλ. Rice (ό.π., σ. 465-466) και ιδίως Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 349, 352 και 357-360).

¹⁸ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485.

¹⁹ Ορθώς βέβαια ο Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 351-352) σημειώνει εν προκειμένω ότι ο Dittersdorf αποδίδει το “πνεύμα” και όχι το “γράμμα” του μύθου του Οβιδίου, καθ' ότι εκεί δεν υφίσταται τέτοιος πυκνός διάλογος ανάμεσα στον Φοίβο και στον Φαέθοντα, σαν κι αυτόν που υποδηλώνει εδώ η μουσική σύνθεση με τα εξόχως δραματικά της μέσα.

²⁰ Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 360.

²¹ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485.

²² Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 350 και 367.

²³ Βλ. σχετικά: Carl Krebs, *Dittersdorfiana*, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1900, σ. 32· Rice, ό.π., σ. 463-464· και ιδίως Will, *The characteristic symphony...*, ό.π., σ. 62-66.

ικανοποιημένου ικέτη».²⁴ Πράγματι, στην πρώτη περίπτωση διαπιστώνουμε ότι το κυρίαρχο λαμπερό και εξωστρεφές μουσικό ιδίωμα υπονομεύεται κατά διαστήματα από απρόσμενες και εμφαντικές τομές (στα μ. 2 / 26, 14-16 και 18-20) καθώς και από ένα πρόδηλα εσωστρεφές θεματικό μόρφωμα (στα μ. 3-4 / 27-28), τα οποία σκιάζουν την επιβλητική όψη του θεού και καθιστούν εύληπτη την μεταμέλεια και την βαθιά του ανησυχία.²⁵ Αντιθέτως, οι χαριτωμένες ρυθμικομελωδικές χειρονομίες του τρίο μοιάζουν να υποδηλώνουν την προσπάθεια του Φαέθοντος να συγκρατήσει τον ενθουσιασμό του.²⁶ Κατά τα λοιπά, τόσο το (τριμερές) μενουέττο όσο και το (διμερές) τρίο συνιστούν ουσιαστικά δύο σύντομα αλλά αυτοτελή κομμάτια χαρακτήρος, πράγμα που σημαίνει ότι η δομική τους συγκρότηση ουδόλως εξαρτάται από το εξωμουσικό τους περιεχόμενο. Αξιοσημείωτη, παρ' όλα αυτά, είναι η – εξαιρετικά ασυνήθιστη για την εποχή – προσθήκη μίας coda στο τέλος του μέρους, η οποία συνίσταται σε αναδρομές στις απολήξεις του τρίο και του μενουέττου, αντίστοιχα.²⁷ Εδώ, ο συνθέτης αντιπαραθέτει άμεσα τα συναισθήματα πατέρα και γιου, θέλοντας πιθανότατα να συνοψίσει αλλά και να υπογραμμίσει ακόμη περισσότερο την μεταξύ τους διάσταση.

Μέχρι αυτό το σημείο, η συμφωνία έχει εξελιχθεί δίχως την παραμικρή παρέκκλιση από τις τυπικές ειδολογικές και μορφολογικές προδιαγραφές της εποχής της, εμμένοντας ουσιαστικά σε μία από τις αρχικές “σκηνές” του μύθου. Ωστόσο, η ροή των γεγονότων επιταχύνεται δραστικά στο γρήγορο τελικό μέρος του έργου, το οποίο είναι και το πλέον ρηξικέλευθο από μουσικής επόψεως. Παρά το γεγονός ότι η σχετική παραπομπή στον Οβίδιο επικεντρώνεται απ' ευθείας στην καθοριστική στιγμή της κεραυνοβόλησης του Φαέθοντος από τον Δία (II, 311-312), ο συνθέτης καθιστά σαφές στα σχόλιά του ότι σε αυτό επιδιώκει να αποδώσει πολύ περισσότερα γεγονότα: «την αναστάτωση που έχει δημιουργηθεί από την διατάραξη της πορείας του άρματος του ηλίου [...] την τυπική αναπαράσταση μιας θύελλας, της οποίας η ένταση αυξάνει όσο αυτή πλησιάζει [...] το πλάσιμο των σκοτεινών νεφών [...] τον συριγμό και το στρίγκλισμα των ανέμων [...] το χαλάζι, που ακολουθείται από την αστραπή και την βροντή από τις οποίες ανατρέπεται ο Φαέθων» και τέλος – σε μιαν αργή απόληξη που αποσκοπεί στην καταπράυνση της ψυχής των ακροατών – «τα ηδυπαθή αισθήματα που νιώθουμε όταν, έπειτα από μια μεγάλη θύελλα, ο ουρανός αρχίζει να καθαρίζει».²⁸ Με άλλα λόγια, στο τελικό αυτό μέρος συμπυκνώνεται ολόκληρη η ανεξέλεγκτη ηνιοχεία του Φαέθοντος στους αιθέρες, προτού απεικονισθεί η μοιραία πτώση του έπειτα από την παρέμβαση του Διός.

Ο Dittersdorf αποδίδει τα παραπάνω γράφοντας ένα συμφωνικό μέρος τελείως ελεύθερης μορφής και αμιγώς προγραμματικού περιεχομένου, το οποίο θα μπορούσαμε ευθαρσώς να αποκαλέσουμε “συμφωνικό ποίημα”, εάν αυτός ο όρος δεν αναφερόταν αποκλειστικά σε αυτοτελή έργα, που έμελλε να κάνουν την εμφάνισή τους στο ορχηστρικό ρεπερτόριο μονάχα έπειτα από επτά σχεδόν δεκαετίες! Η σκοτεινή, νεφελώδης έναρξη του εν λόγω μέρους υποδηλώνει με τις ρυθμικές της συγκοπές ότι το

²⁴ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485.

²⁵ Πρβλ. εν μέρει Kirby, ό.π., σ. 3417.

²⁶ Ο Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 349-350), απεναντίας, παραγνωρίζοντας τις προθέσεις του Dittersdorf (οι οποίες, ωστόσο, αναπαράγονται με πιστότητα και από τον Hermes), ερμηνεύει ολόκληρο το τρίτο μέρος ως συνέχιση της αντιπαραθέσης πατέρα και γιου που έχει ξεκινήσει ήδη από το δεύτερο μέρος, και διακρίνει στο μεν μενουέττο την αντίσταση του Φοίβου στο αίτημα του Φαέθοντος, στο δε τρίο την ήρεμη επιμονή του τελευταίου.

²⁷ Πρβλ. Grave (ό.π., σ. 173-174, 262 και 277), Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 350) και Rice (ό.π., σ. 465).

²⁸ Dittersdorf (Rice), ό.π., σ. 485-486.

άρμα του ηλίου ξεκινά την πορεία του στους αιθέρες με οδηγό τον Φαέθοντα· όμως η πορεία αυτή γίνεται συν τω χρόνω όλο και πιο χαοτική, όπως μαρτυρεί η δαιδαλώδης, γεμάτη ένταση και στερούμενη οιοδήποτε τονικού στόχου αρμονική εξέλιξη που ακολουθεί (στα μ. 31-74). Η αναπαράσταση της θύελλας που πλησιάζει – μαζί με το πεπρωμένο του Φαέθοντος – αυξάνει ακόμη περισσότερο την δραματική επενέργεια της μουσικής (μ. 75-89) και οδηγεί στο επιστέγασμα όλης της σύνθεσης: στην ηχητική απεικόνιση του κεραυνού του Δία (αστραπή στα μ. 90-91 και βροντή στα μ. 92-93) και στην επακόλουθη πτώση του Φαέθοντος στην γη (μ. 94-117).²⁹ Ως κατακλείδα, εξ άλλου, έρχεται να προστεθεί μια αργή ενότητα (μ. 118-145), της οποίας το περιεχόμενο δεν είναι τόσο ουδέτερο ή ίσως άσχετο προς τον μύθο, όπως αφήνει να διαφανεί ο σχολιασμός του συνθέτη, αφού το κυματιστό μοτίβο της συνοδείας και η ελεγειακή ποιότητα της μελωδίας αρκούν για να υποδηλώσουν τον ενταφιασμό της σορού του Φαέθοντος στις όχθες του ποταμού Ηριδανού.³⁰ Έτσι, η συμφωνία ολοκληρώνεται αντισυμβατικά, με ένα αργό τμήμα, πράγμα όμως το οποίο κάθε άλλο παρά εξαίρεση αποτελεί στον συμφωνικό κύκλο των *Μεταμορφώσεων* του Dittersdorf!³¹ Αν λοιπόν στα τρία πρώτα μέρη της συμφωνίας αυτής η μουσική μορφή μπορούσε ακόμη να κατανοηθεί με τους δικούς της αποκλειστικά όρους, τούτο το τελικό μέρος υπηρετεί ωστόσο απαρέγκλιτα την προγραμματική ιδέα, αφήνοντας κατά μέρος τους νόμους που διέπουν την δομική συγκρότηση κομματιών απόλυτης μουσικής³² και καταφεύγοντας σε μέσα και τεχνικές που βρίσκουν εφαρμογή στον χώρο της δραματικής μουσικής της εποχής του κλασικισμού και, πιο συγκεκριμένα, στην περιγραφική ορχηστρική μουσική της αναμορφωμένης όπερας και του “μπαλλέττου δράσεως” του Christoph Willibald von Gluck.³³

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1870, ο Camille Saint-Saëns, που υπήρξε δια βίου λάτρης της μουσικής του Franz Liszt, ασχολήθηκε διεξοδικά με το είδος του συμφωνικού ποιήματος και απετέλεσε τον βασικό του εισηγητή στο πλαίσιο της γαλλικής ορχηστρικής μουσικής παράδοσης. Μια ιδιαιτερότητα του Saint-Saëns σε σχέση με τους άλλους δημιουργούς συμφωνικών ποιημάτων, τουλάχιστον μέχρι την δεκαετία του 1870 (δηλαδή τον Liszt, τον Smetana, τον von Bülow, τον Μπαλάκιρεβ και τον Μούσοργκσκυ) αλλά εν πολλοίς και μετά την ολοκλήρωση της δικής του συνεισφοράς στο είδος, έγκειται στην συστηματική του ενασχόληση με θέματα από την αρχαιότητα: με εξαίρεση τον δημοφιλέστατο *Μακάβριο χορό* (opus 40, 1874), τα άλλα τρία συμφωνικά του ποιήματα εμπνέονται από τους μύθους του Ηρακλή (*Το ροδάκι της Ομφάλης*, opus 31, 1871 / 1872· *Η νεότης του Ηρακλέους*, opus 50, 1877) και του Φαέθοντος (opus 39, 1873), αντανakλώντας το ζωνρό ενδιαφέρον του δημιουργού τους για τον αρχαίο κόσμο, που αργότερα επεκτάθηκε και στον χώρο του λυρικού θεάτρου (με τις όπερες *Περσεφόνη*, *Φρύνη*, *Ελένη* και *Δηιάνειρα*, γραμμένες από το 1887 έως το 1911).³⁴

²⁹ Πρβλ. επίσης Grave (ό.π., σ. 256-257 και 261), Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 129-130, 350 και 370-375), Finscher (ό.π., σ. 1173-1174) και Will (*The characteristic symphony...*, ό.π., σ. 139 και 148).

³⁰ Βλ. πρωτίστως Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 350-351 και 372) και Finscher (ό.π., σ. 1174), εν μέρει όμως και Tovey (ό.π., σ. 19).

³¹ Βλ. περαιτέρω Grave (ό.π., σ. 261), Will (*Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 280) και Rice (ό.π., σ. 467).

³² Πρβλ. περαιτέρω: Niecks, ό.π., σ. 90· Klauwell, ό.π., σ. 92· Tovey, ό.π., σ. 18· Will, *Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 281-282 και 352· Will, *The characteristic symphony...*, ό.π., σ. 29-30, 70 και 74-75.

³³ Βλ. ειδικότερα: Kirby, ό.π., σ. 3414, 3415 και 3416· Finscher, ό.π., σ. 1174· Will, *The characteristic symphony...*, ό.π., σ. 70-75.

³⁴ Βλ. Daniel Martin Fallon, *The symphonies and symphonic poems of Camille Saint-Saëns*, διδακτορική

Η σύνθεση του *Φαέθοντος*, του δεύτερου κατά σειρά από τα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns, ολοκληρώθηκε στις 12 Μαρτίου 1873, ενώ οι δύο πρώτες εκτελέσεις του έλαβαν χώραν στις 7 και 12 Δεκεμβρίου του ιδίου έτους, στο παρισινό Théâtre du Châtelet, από την ορχήστρα του τότε νεοϊδρυθέντος “Concert National” και υπό την διεύθυνση του Édouard Colonne.³⁵ Στην έκδοση της ορχηστρικής παρτιτούρας, που πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 1875 από τον εκδοτικό οίκο Durand, προτάσσεται ένα σύντομο σημείωμα του συνθέτη για το έργο, το οποίο έχει ως εξής: «Ο Φαέθων έλαβε την άδεια να οδηγήσει στον Ουρανό το άρμα του Ηλίου, του πατέρα του. Αλλά τα άπειρα χέρια του παρέσυραν τα άλογα. Το πυριφλεγές άρμα, βγαίνοντας από την πορεία του, πλησιάζει τις χερσαίες περιοχές. Ολόκληρο το σύμπαν πάει να αφανισθεί φλεγόμενο, όταν ο Δίας χτυπά με τον κεραυνό του τον απερίσκεπτο Φαέθοντα».³⁶ Όπως είναι φανερό, ο Saint-Saëns δεν υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες όσον αφορά το περιεχόμενο του συμφωνικού του ποιήματος, το οποίο ο ίδιος είχε πιθανότατα γνωρίσει μέσω της ομότιτλης λυρικής τραγωδίας του Lully.³⁷ Σε επιστολή του προς τον εκδότη και φίλο του August Durand με ημερομηνία 6 Μαρτίου 1899, ο συνθέτης εκφράζει μάλιστα την απαρέσκειά του εν γένει για την μουσική που αφηγείται μιαν ιστορία και δηλώνει ότι θέμα του *Φαέθοντος* του συνιστά απλώς η «έπαρση».³⁸ Έκτοτε λοιπόν, έχει επικρατήσει η άποψη ότι τα συμφωνικά του ποιήματα δεν βασίζουν κατά κανόνα την επενέργειά τους στην λεπτομερή ηχητική αναπαράσταση ενός δεδομένου προγράμματος, αλλά επεξεργάζονται αφηρημένα, στο πλαίσιο μιας ηχητικής “εικόνας” μάλλον, ένα μεμονωμένο χαρακτηριστικό στοιχείο – όπως, στην περίπτωση του *Φαέθοντος*, το μοτίβο του καλπασμού των αλόγων που σέρνουν το άρμα του ηλίου.³⁹

Παρ’ όλα αυτά, οι περισσότεροι συγγραφείς που αναφέρονται στον *Φαέθοντα* του Saint-Saëns κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνας και επιχειρούν κάποια διεξοδικότερη ή συνοπτικότερη περιγραφή του αισθάνονται την ανάγκη να προσθέσουν – ο καθένας με την δική του φαντασία – ορισμένες ερμηνευτικές λεπτομέρειες στο πολύ γενικό εξωμουσικό περίγραμμα που παρέχει ο ίδιος ο συνθέτης για το έργο του.⁴⁰ Από την άλλη πλευρά, ο Vincent d’Indy και – πολύ αργότερα – ο μουσικολόγος Daniel Fallon προτείνουν δύο πολύ διαφορετικές μεταξύ τους αναλυτικές προσεγγίσεις του έργου: ο πρώτος αντιμετωπίζει την συνολική μορφή ως διμερή και βασισμένη εν πολλοίς στο πρότυπο της μορφής σονάτας,⁴¹ ενώ ο δεύτερος αντιπροτείνει ένα δομικό διάγραμμα που ανάγει το κομμάτι σε μια πενταμερή μορφή

διατριβή, Yale University, 1973, σ. 227· Timothy S. Flynn, *Camille Saint-Saëns: A guide to research*, Routledge (Routledge Music Bibliographies), New York – London 2003, σ. 4 και ιδίως 12.

³⁵ Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A thematic catalogue of his complete works – Volume I: The instrumental works*, Oxford University Press, New York 2002, σ. 288 και 289. Πρβλ. επίσης Fallon, ό.π., σ. 255.

³⁶ Το παράθεμα καθώς και οι πληροφορίες για την έκδοση του έργου προέρχονται από την Ratner, ό.π., σ. 289 και 288, αντίστοιχα.

³⁷ Fallon, ό.π., σ. 256.

³⁸ Βλ. ό.π., σ. 225 και 477.

³⁹ Βλ. σχετικά: Émile Baumann, *Les grandes formes de la musique: L’œuvre de Camille Saint-Saëns*, Ollendorff, Paris 1905, σ. 300 και 303· Fallon, ό.π., σ. 224-226 και 254· Flynn, ό.π., σ. 4.

⁴⁰ Βλ. Baumann, ό.π., σ. 300, 301 και 315-317· Arthur Hervey, *Saint-Saëns*, Dodd, Mead & Company, New York 1922, σ. 88-89· Watson Lyle, *Camille Saint-Saëns: His life and art*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Company, London 1923, σ. 118-120· Georges Servières, *Saint-Saëns*, Alcan, Paris 1923 / 1930, σ. 127-128· Donald Francis Tovey, “Saint-Saëns: Symphonic poem, ‘Phaëton’”, *Essays in musical analysis – IV: Illustrative music*, Oxford University Press, London 1937, σ. 19-21.

⁴¹ Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale: Deuxième livre – seconde partie*, Durand, Paris 1933, σ. 321.

ρόντο.⁴² Δίχως αμφιβολία, η ανάλυση του Fallon είναι σαφώς πιο πειστική – καίτοι απλουστευτική σε καίρια σημεία της – από την ολότελα εξεζητημένη και έκδηλα “φορμαλιστική” προσέγγιση του d’Indy. Ωστόσο, μέχρι στιγμής καμμία αναλυτική προσέγγιση δεν έχει εμβαθύνει στις συμβατικές και αντισυμβατικές δομικές προδιαγραφές που συνυπάρχουν στο συμφωνικό αυτό ποίημα, ούτε έχει επιχειρήσει να τις ερμηνεύσει επαρκώς με βάση τα πιθανά προγραμματικά τους συμφραζόμενα.

Κατά την δική μου άποψη, το έργο συνίσταται σε τρεις ενότητες, που περιστοιχίζονται από σύντομη εισαγωγή και coda. Η εισαγωγή αποτελείται από τέσσερα μόλις μέτρα, στα οποία τόσο η ανιούσα χρωματική αρμονική διαδοχή των χάλκινων πνευστών από μία συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος σε πρώτη αναστροφή προς την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, όσο και τα ενδιάμεσα αστραπιαία ανοδικά περάσματα των εγχόρδων και των ξύλινων πνευστών, επιδέχονται μια κατά το μάλλον ή ήττον μονοσήμαντη ερμηνεία: ο Φαέθων παίρνει τα ηνία του άρματος του ηλίου και ετοιμάζεται να το οδηγήσει στους αιθέρες.⁴³

Πράγματι, η ηνιοχεία του ξεκινά στο ακόλουθο τμήμα (μ. 5-44), στην Ντο-μείζονα, όπου κυριαρχεί το ρυθμικό μοτίβο του καλπασμού – ένα όγδοο και δύο δέκατα-έκτα. Σε αυτήν την αρχική φάση της μοιραίας περιπέτειάς του, ο Φαέθων μοιάζει να έχει ξεκάθαρα τον έλεγχο του άρματος: το μοτίβο του καλπασμού αναπτύσσεται αδιάκοπα με την δεδομένη ρυθμική του αυστηρότητα, διαμορφώνοντας ένα κανονιστικό οκτάμετρο μόρφωμα στην κύρια τονικότητα ($2 \times 2 + 4$ μέτρων), το οποίο στην συνέχεια αλυσιδοποιείται δύο φορές κατά έναν τόνο υψηλότερα (πρώτα απaráλλακτο στην Ρε-μείζονα, στα μ. 13-20, και έπειτα παρηλλαγμένο στην μι-ελάσσονα, στα μ. 21-28), προτού επαναληφθεί – από κοινού με την πρώτη αλυσιδοποίησή του – σε μιαν ευφάνταστη και πληθωρικά επανενορχηστρωμένη εκδοχή, η οποία την τελευταία στιγμή στρέφεται προς την Σολ-μείζονα (πρβλ. τα μ. 29-36 με τα μ. 5-12, και τα μ. 37-44 με τα μ. 13-18 και εν μέρει με τα μ. 19-20).⁴⁴

Σε αυτό το σημείο εισάγεται ένα νέο θέμα από τα χάλκινα, υπό την σταθερή συνοδεία του μοτίβου του καλπασμού: ο αγέρωχος χαρακτήρας του οδηγεί όλους σχεδόν τους σχολιαστές να το ερμηνεύσουν ως θέμα του υπερήφανου και γεμάτου αυτοπεποίθηση Φαέθοντος.⁴⁵ Από δομικής πλευράς, το θέμα αυτό λειτουργεί ως αντιθετικό στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας του μέρους⁴⁶ και μάλιστα αναπτύσσεται κατά τρόπον ανάλογο του θεματικού υλικού του αμέσως προηγούμενου τμήματος: η αρχική παρουσίαση του “θέματος του Φαέθοντος” (που συγκροτείται επίσης από $2 \times 2 + 4$ μέτρα) στην Σολ-μείζονα (μ. 45-52) αλυσιδοποιείται δύο φορές κατά έναν τόνο

⁴² Fallon, ό.π., σ. 252 και 276-277.

⁴³ Πρβλ. Tovey (ό.π., σ. 19), περαιτέρω δε Lyle (ό.π., σ. 118-119) και Fallon (ό.π., σ. 260). Απεναντίας, ο Baumann (ό.π., σ. 301) αντιλαμβάνεται με διαφορετικούς όρους τόσο την εναρκτήρια συγχορδία (ως πρώτη λάμψη της αυγής), όσο και τα γοργά ανιόντα περάσματα (ως ακτίνες του κατάφωτου άστρου). Επίσης, ο Hervey (ό.π., σ. 88) θεωρεί ότι τα χάλκινα δίνουν μιαν εικόνα της πύρινης σφαίρας, ενώ τα γοργά περάσματα απεικονίζουν την ανυπομονησία των αλόγων. Σύμφωνα, με τον d’Indy (ό.π., σ. 321), η εισαγωγή παρουσιάζει αποκλειστικά και μόνον το αλληγορικό θέμα της “καταστροφής” του Φαέθοντος.

⁴⁴ Πρβλ. Baumann (ό.π., σ. 315), Hervey (ό.π., σ. 88), Lyle (ό.π., σ. 119), Servièrès (ό.π., σ. 127), d’Indy (ό.π., σ. 321) και ιδίως Fallon (ό.π., σ. 252 και 260-264).

⁴⁵ Βλ. Baumann (ό.π., σ. 316), Hervey (ό.π., σ. 88), Lyle (ό.π., σ. 119-120), Servièrès (ό.π., σ. 127), Tovey (ό.π., σ. 20) και Fallon (ό.π., σ. 252 και 264-265).

⁴⁶ Σίγουρα όχι ως ένα “δεύτερο θέμα” μορφής σονάτας, σύντομο και μάλλον συμπληρωματικό, όπως διατείνεται ο d’Indy (ό.π., σ. 321), ούτε ως αυτόνομη επαναλαμβανόμενη ενότητα, όπως την εκλαμβάνει ο Fallon (βλ. και την ακόλουθη υποσημείωση).

υψηλότερα, δηλαδή πρώτα στην Λα-μείζονα (στα μ. 53-60) και έπειτα στην Σι-μείζονα, όπου πλέον ακούγεται παρηλλαγμένο (στα μ. 61-68) και μάλιστα επαναλαμβάνεται ολόκληρο (στα μ. 69-76), ακολουθούμενο από μικρή προέκταση που οδηγεί ξανά πίσω στην Ντο-μείζονα (μ. 77-78).⁴⁷

Όμως ο ενθουσιασμός και η έκσταση του Φαέθοντος δεν κρατούν πολύ, και η επαναφορά της αρχικής τονικότητας στο τρίτο δομικό τμήμα της πρώτης ενότητας μπορεί να ειπωθεί συγχρόνως και ως μια – μάλλον απότομη – επαναφορά στην πραγματικότητα. Τα μ. 79-94 αντιστοιχούν από δομικής πλευράς στα μ. 5-20, στοιχειοθετώντας μια περικεκομμένη (αλλά απολύτως επαρκή) επαναφορά του πρώτου τμήματος. Ωστόσο, πολλές κρίσιμες λεπτομέρειες φανερώνουν ότι η κατάσταση των πραγμάτων δεν είναι πια η ίδια: το μοτίβο του καλπασμού έχει ρευστοποιηθεί ρυθμικά σε τριήχα ογδόων, υποδηλώνοντας προφανέστατα την χαλάρωση των αλόγων που αισθάνονται πως ο ζυγός τους δεν έχει το σύνηθες βάρος (βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, II, 161-162): επιπροσθέτως, οι θυελλώδεις φηγούρες που εμφανίζονται περιοδικά στα ξύλινα πνευστά (στα μ. 79-80, 81-82, 87-88, 89-90) μοιάζουν να εικονογραφούν την ορμή με την οποία τα άλογα αφήνουν τον συνήθη δρόμο «και πια δεν τρέχουν με τάξη ως πρώτα» (II, 167-168), ενώ ανάλογες ανησυχητικές συνδηλώσεις ενέχει και το γεγονός ότι η αλυσιδοποίηση του πρότυπου οκταμέτρου στα μ. 87-94 δεν γίνεται τώρα πια στην Ρε-μείζονα (όπως στα μ. 13-20) αλλά στην ρε-ελάσσονα!⁴⁸

Η πρώτη μακροδομική ενότητα του κομματιού ολοκληρώνεται στα μ. 95-118 με ένα τμήμα που λειτουργεί ως αναπτυξιακό συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα. Το υλικό που αρχικά αναπτύσσεται εδώ είναι το “θέμα του Φαέθοντος” από το μεσαίο τμήμα της τριμερούς αυτής ενότητας, το οποίο εισάγεται στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 95-98) και έπειτα αλυσιδωτά στην σολ-ελάσσονα (μ. 99-102) εν είδει *stretto* ανάμεσα σε χάλκινα και ξύλινα πνευστά.⁴⁹ Τούτος ο μιμητικός και εξόχως αποσπασματικός χειρισμός του εν λόγω θέματος φανερώνει ένα και μόνο πράγμα: σύγχυση⁵⁰ – με τα λόγια του Οβιδίου: «Φοβάται εκείνος [ο Φαέθων]: δεν ξέρει τα ηνία, που του δοθήκαν, πού να τα στρέψει, ούτε γνωρίζει πού είναι ο δρόμος, κι αν ήξερε όμως, δεν κυβερνώνται» (II, 169-170). Και η τελευταία αυτή διαπίστωση του ποιητή μοιάζει να αποτυπώνεται ανάγλυφα στα μ. 103-110 της παρτιτούρας του Saint-Saëns, όπου τα συστατικά μοτίβα του “θέματος του Φαέθοντος” και το αλλοιωμένο (σε ρυθμό τριήχων) μοτίβο του καλπασμού υπόκεινται πλέον από κοινού σε σύντομη αλλά ενδελεχή ανάπτυξη, διαχεόμενα ως ηχητικά θραύσματα σε όλες τις ομάδες οργάνων της ορχήστρας και ακολουθώντας μια πυκνή και τονικά φυγόκεντρη αλυσιδωτή αρμονική πορεία μέχρι την έλευση της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία προεκτείνεται εν είδει ισοκράτη στα μ. 111-118, που διαμορφώνουν το δυναμικό

⁴⁷ Πρβλ. την ακριβή πραγματολογική ανάλυση του Fallon (ό.π., σ. 265-266), ο οποίος όμως δείχνει να μην αντιλαμβάνεται ότι η παρηλλαγμένη αλυσιδοποίηση στα μ. 61 κ.εξ. είναι ευθέως ανάλογη προς την αντίστοιχη των μ. 21-28 του πρώτου τμήματος και όχι προς την τονική επαναφορά-επανάληψη των μ. 29 κ.εξ. Η σημαντική αυτή παρατήρηση ακυρώνει την ερμηνεία του Fallon για τα μ. 45-78 συνολικά ως μιας “διπλής παρουσίας” του θεματικού αυτού στοιχείου (βλ. ό.π., σ. 252 και 277).

⁴⁸ Πρβλ. εν μέρει Baumann (ό.π., σ. 316, ο οποίος μάλιστα επισημαίνει εν προκειμένω τον ίλιγγο της ανάβασης, οχλοβοή και αχαλίνωτο καλπασμό), Lyle (ό.π., σ. 120), Servières (ό.π., σ. 127), d'Indy (ό.π., σ. 321) και Fallon (ό.π., σ. 266-267).

⁴⁹ Πρβλ. Fallon, ό.π., σ. 267-268.

⁵⁰ Η εναλλακτική ερμηνεία του Baumann (ό.π., σ. 316), ο οποίος φαντάζεται εδώ προς στιγμήν τον Φαέθοντα να αγάλλεται με τον θρίαμβό του, είναι ανακόλουθη τόσο προς τον προηγούμενο ίλιγγο, όσο και προς την αμέσως επόμενη μαστίγωση των μανιασμένων αλόγων που φεύγουν εκτός πορείας.

επιστέγασμα της προηγούμενης ανάπτυξης αλλά και ένα πέρασμα ραγδαίας αποκλιμάκωσης καθ' οδόν προς την δεύτερη ενότητα.⁵¹

Στο σημείο αυτό, και συγκεκριμένα σε ένα εισαγωγικό τετράμετρο στην δεύτερη μακροδομική ενότητα του έργου (μ. 119-122), το μοτίβο του καλπασμού ανακτά τον έντονο αρχικό ρυθμικό του χαρακτήρα, προκειμένου να αποτελέσει από εδώ και πέρα ένα επίμονο αλλά διακριτικό συνοδευτικό υπόβαθρο στα έγχορδα (μ. 123-174) και αργότερα στα τύμπανα (μ. 175-182). Στο προσκήνιο, εντούτοις, βρίσκεται τώρα ένα νέο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα, λυρικό αλλά και με σαφή χαρακτήρα χορικού άσματος, ο οποίος μάλιστα ενισχύεται περαιτέρω χάρη στην ήπια εκφορά του σε τετράφωνη ομοφωνική εναρμόνιση από τα τέσσερα κόρνα, κατ' αρχάς, και στην συνέχεια και από τα υπόλοιπα ξύλινα και χάλκινα πνευστά της ορχήστρας. Επιπλέον, το θέμα αυτό αποτελείται από μία βασική, ασύμμετρη μελωδική φράση (“στροφή”, μ. 123-133), που επαναλαμβάνεται (στα μ. 137-147) και ακολουθείται από μία εκτενέστερη καταληκτική εξύφανση με περισσότερες ενδιάμεσες “αναπνοές” (εν είδει “επωδού”, στα μ. 149-172), δηλαδή διαμορφώνεται κατά το πρότυπο της παλαιάς – κοσμικής αλλά και θρησκευτικής – ασματικής μορφής Bar (Stollen – Stollen – Abgesang),⁵² ενώ τα μεγαλύτερα ή μικρότερα “κενά” που απομένουν ανάμεσα στις φράσεις γεμίζουν με το ατέρμονο μοτίβο καλπασμού της “ενόργανης συνοδείας” (στα μ. 133-136, 147-148, 152, 156, 158, 161, 165 και 172-174). Ακολουθώντας, σε ένα δεύτερο τμήμα της ίδιας αυτής ενότητας, τα έγχορδα παρουσιάζουν ένα λυρικό παράγωγο του “θέματος του Φαέθοντος”, πάντοτε στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος και σε μιαν αβίαστα κατερχόμενη πορεία από την ψηλότερη προς την χαμηλότερη ηχητική περιοχή (μ. 175-178, πρώτα και δεύτερα βιολιά· μ. 179-182, δεύτερα βιολιά και βιόλες· μ. 183-186, βιόλες και τσέλλα· μ. 187-190, τσέλλα και κοντραμπάσσο), όπου τελικά το θεματικό αυτό παράγωγο διαλύεται (στα μ. 191-196) παράλληλα με τα συνοδευτικά του μορφώματα (το μοτίβο του καλπασμού στα τύμπανα, που έχει ήδη “χαλαρώσει” σε τρίηχα ογδόων στα μ. 183-190, ρευστοποιείται τώρα, στα μ. 191-196, σε μια σειρά ουδέτερων ογδών· επίσης, από τους αδιάλειπτους αρπισμούς των αρπών στα μ. 175-190, απομένουν πλέον μονάχα “απόηχοι” στα μ. 191-196).⁵³

Σε όλη την βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο έργο του Saint-Saëns, η δεύτερη αυτή ενότητα ερμηνεύεται ως ένα ελεύθερο επεισόδιο, ήσσονος ή μηδαμινής προγραμματικής σημασίας, που παρεμβάλλεται στην συνολική δομή είτε για να δημιουργήσει μιαν αμιγώς μουσική αντίθεση,⁵⁴ είτε για να σκιαγραφήσει μια παρενθετική εξωμουσική “εικόνα”, όπως π.χ. τον Φαέθοντα που περιέρχεται σε ονειρική έκσταση ή ονειροπόληση,⁵⁵ την λαμπρότητα και το ήρεμο μεγαλείο του ηλίου,⁵⁶ το πεπρωμένο του

⁵¹ Πρβλ. Fallon, ό.π., σ. 268-269. Για τον d'Indy (ό.π., σ. 321), εξ άλλου, ολόκληρο το τμήμα αυτό (μ. 95-118) αποτελεί σύντομη επεξεργασία των δύο θεμάτων μιας υποτιθέμενης μορφής σονάτας· το γεγονός όμως ότι αυτή φέρεται παραδόξως να εμφανίζεται μετά την επαναφορά του “πρώτου θέματος” αφήνεται εντελώς ασχολίαστο.

⁵² Βλ. σχετικά: Johannes Rettelbach (Kurt Gudewill), “Barform, Bar”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1994, σ. 1219-1227.

⁵³ Πρβλ. Fallon, ό.π., σ. 269-270 και 272. Ο d'Indy (ό.π., σ. 321) αναφέρεται εν προκειμένω στην έκθεση ενός τρίτου θέματος και στην επαναφορά της δεύτερης ιδέας (δηλαδή του “θέματος του Φαέθοντος”) στην Μι-ύφεση-μείζονα, δίχως όμως να αισθάνεται την παραμικρή ανάγκη να εξηγήσει πώς αυτά τα εξόχως αποδομητικά φαινόμενα συνάδουν με το «ισχυρό δομικό πλαίσιο του προτύπου της σονάτας», το οποίο προβάλλει ως πόρισμα στο τέλος της σύντομης πραγμάτευσής του.

⁵⁴ Fallon, ό.π., σ. 271-272 και 358.

⁵⁵ Baumann (ό.π., σ. 316-317), Hervey (ό.π., σ. 89) και Lyle (ό.π., σ. 120).

Φαέθοντος,⁵⁷ μian ήρεμη θέαση των εδαφών της γης από ψηλά ή ίσως ακόμη και τον μετέπειτα θρήνο των Ηλιάδων για τον νεκρό αδελφό τους!⁵⁸ Φαίνεται πως η εξαιρετικά βολική υπόθεση εργασίας, ότι ο Saint-Saëns δεν αναπαριστά λεπτομερώς – παρά μόνο κατά τρόπον αφηρημένο – ένα πρόγραμμα, έδωσε εν προκειμένω στον καθένα το δικαίωμα να προσεγγίσει το έργο βασιζόμενος αποκλειστικά σε ό,τι πρόχειρα μπορούσε να ανακαλέσει στον νου του γύρω από τον μύθο του Φαέθοντα. Μια ανάγνωση της εκδοχής του Οβιδίου, εντούτοις, δίνει το έναυσμα για να αναθεωρήσουμε εκ βάθρων την αντίληψη αυτή και να ερμηνεύσουμε το νέο θέμα των μ. 123 κ.εξ. ως “θέμα της Γης”. Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνευτική πρόταση, η προγραμματική αφήγηση δεν διακόπτεται, αλλά συνεχίζεται εστιάζοντας στην επίκληση της θεάς Γης προς τον Δία (II, 272-303). Αυτή η επίκληση αντιστοιχεί μουσικά στο νέο θέμα με τα υφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά του εκκλησιαστικού χορικού που ήδη επισημάνθηκαν και δεν είναι τυχαίο ότι λαμβάνει χώραν στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία απετέλεσε την εναρκτήρια συγχορδία του έργου, ακριβώς πριν την *απογείωση* του άρματος του ηλίου. Από την άλλη πλευρά, το παράγωγο του “θέματος του Φαέθοντος”, στο οποίο καταλήγει η παρούσα ενότητα και που ακούγεται επίσης στην “γήινη” τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, θα πρέπει να ερμηνευθεί σε αντιδιαστολή προς την αυθεντική εκδοχή του ιδίου: στα μ. 45 κ.εξ. ο Φαέθων παρουσιάζεται ως γόνος αντάξιος του θεού Ήλιου, λάμποντας από υπερηφάνεια, ενώ στα μ. 175 κ.εξ. ο ίδιος εμφανίζεται ταπεινός, ανθρώπινος, όπως θα έπρεπε – και όπως θα ευχόταν η Γη – να είναι προκειμένου να μην προκαλέσει τέτοιας κλίμακας καταστροφές, αλλά ούτε και το αναπόδραστο πλέον πεπρωμένο του.

Ενώ λοιπόν ο Δίας παίρνει την απόφασή του και την ανακοινώνει στους άλλους ουράνιους θεούς (II, 304-306), η μουσική του Saint-Saëns οδηγείται απ’ ευθείας στην σκηνή όπου σύντομα αναμένεται να κορυφωθεί το δράμα. Στην έναρξη της τρίτης ενότητας του συμφωνικού ποιήματος, το υλικό της πρώτης επανέρχεται σε πολύ συνεπτυγμένη και δη αναπτυσσόμενη μορφή, ως υπόμνηση της ανεξέλεγκτης πορείας του άρματος του ηλίου και του τελείως ανήμπορου πλέον να αντιδράσει Φαέθοντος. Εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με μια τυπική – τονική είτε θεματική – επαναφορά: η Ντο-μείζονα επανεισάγεται μονάχα με την μορφή ενός παρατεταμένου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της στα μ. 197-210, ενόσω το μοτιβικό απόθεμα του καλπασμού των αφηνιασμένων αλόγων αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας γοργής χρωματικής αρμονικής ανόδου (βλ. τις αλυσιδωτές αναπλάσεις του διμέτρου 5-6 στα μ. 197-198, 201-202, 205-206, 207-208 και 209-210), σε συνδυασμό και με άλλα “αχαλίνωτα” περάσματα (βλ. τις χρωματικές εκτινάξεις των εγχόρδων στα μ. 199-200 και 203-204, καθώς και τις ανάλογες φιγούρες των ξύλινων πνευστών στα μ. 206, 208 και 210): ομοίως, το “θέμα του Φαέθοντος” ανακαλείται στα μ. 211-213 στην Σολ-μείζονα με την “χαοτική” (μιμητική) μορφή που είχε προσλάβει στα μ. 95-97 της πρώτης ενότητας και προεκτείνεται από θυελλώδη περάσματα στα έγχορδα (στα μ. 214-215), προκειμένου στην συνέχεια να αναπτυχθεί περαιτέρω (τα μ. 216-220 αλυσιδοποιούν ένα ημιτόνιο υψηλότερα, στην Λα-ύφεση-μείζονα, το πεντάμετρο 211-215, ενώ στα μ. 221-226 το ίδιο υλικό αναπτύσσεται κατά τρόπον ακόμη πιο “χαοτικό”, με αλλεπάλληλες εισόδους της κεφαλής του “θέματος του Φαέθοντος” ανά μέτρο και εξίσου πυκνό και τονικά απροσδιόριστο αρμονικό ρυθμό).⁵⁹

⁵⁶ Hervey (ό.π., σ. 89) και d’Indy (ό.π., σ. 321).

⁵⁷ Servières, ό.π., σ. 127-128· πρβλ. επίσης την ερμηνεία του Otto Neitzel περί “μακαρίου τραγουδιού πριν το πεπρωμένο του Φαέθοντος”, στην οποία παραπέμπει ο Fallon (ό.π., σ. 270-271).

⁵⁸ Tovey, ό.π., σ. 20 και 21.

⁵⁹ Πρβλ. Fallon (ό.π., σ. 272-274) και μόνον εν μέρει Hervey (ό.π., σ. 89), Lyle (ό.π., σ. 120) και d’Indy (ό.π., σ. 321).

Από εκεί και ύστερα, στο επίκεντρο τίθεται ένα νέο θέμα, που εισάγεται απειλητικά επί της ναπολιτάνικης περιοχής της Ντο-μείζονος στην γραμμή του μπάσσου στα μ. 227-230, επαναλαμβάνεται στα μ. 231-234 και αλυσιδοποιείται κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα στα μ. 235-238 και 239-242: δεν υπάρχει αμφιβολία ότι εδώ η μουσική αναπαριστά τον Δία καθώς «σπεύδει οργισμένος στην ψηλότερα κορφή» (II, 306-307) για να εκτοξεύσει τον κεραυνό του προς τον Φαέθοντα, εκπληρώνοντας έτσι το θέλημα της Γης – και ιδού: η θυελλώδης γιγάντωση του ορχηστρικού ήχου στα μ. 243-248, στην βάση μιας συγχορδίας της Μι-ύφεση-μείζονος σε πρώτη αναστροφή (πρβλ. το εναρκτήριο μέτρο της παρτιτούρας), επιστεγάζεται με την αστραπιαία ηχητική αναλαμπή των τριών πίκολο φλάουτων (μ. 247b-248a), την βροντερή συγχορδία των τριών τυμπάνων (μ. 248b κ.εξ.) και την απεικόνιση του σφοδρού πλήγματος που δέχεται ο Φαέθων, πράγμα το οποίο αποδίδεται με την μοναδική σε ολόκληρο το έργο ταυτόχρονη σύμπραξη των κυμβάλων, της γκραν-κάσσας και του ταμ-ταμ (μ. 249)! Με ανάλογο “ρεαλισμό” αναπαριστάται επίσης η πτώση του Φαέθοντος από το διαλυμένο άρμα στα μ. 249-264, η οποία δεν περιορίζεται μονάχα στην αναμενόμενη μελωδική κάθοδο, αλλά συνεπικουρείται και από παράλληλη δυναμική, ενορχηστρωτική και ρυθμική αποκλιμάκωση (το κατιόν εξάχορδο των μ. 251b-252 και 253-254a επαναλαμβάνεται με τέταρτα αλλά χωρίς tremolo στα μ. 254b-255, προτού επιβραδυνθεί περαιτέρω με αξίες ημίσεων στα μ. 256b-259a και με επιπρόσθετους πλατειασμούς και παρεμβολές στα μ. 259b-264).⁶⁰

Η σχετικώς αργή coda του έργου ανταποκρίνεται στο τέλος του μύθου. Αρχικά ακούγεται ολόκληρη η πρώτη φράση του “θέματος της Γης” στην Ντο-μείζονα – καθώς η γη υποδέχεται το νεκρό σώμα του κεραυνοβολημένου ηνιόχου – από τα τσέλλα και ένα κόρνο και υπό την συνοδεία κλαρινέττων και φαγγόττων (μ. 265-270a). Η επιλογή των βαθύφωνων ξύλινων πνευστών δεν είναι τυχαία, καθ’ ότι με το σκοτεινό τους ηχόχρωμα συνοδεύουν στην συνέχεια (από κοινού με τα έγχορδα) και ένα πένθιμο *equale* των τρομπονιών για τον ενταφιασμό του Φαέθοντος (μ. 270b-277a). Επιπλέον, μια ωχρή ανάμνηση του άλλοτε αγέρωχου “θέματος του Φαέθοντος” έρχεται να προστεθεί σε αυτήν την επικήδεια θεματική αλληλουχία, παιγμένη – δίχως λάμψη και με αποχρώσεις ελάσσονος τόνου – από ένα φλάουτο και ένα κλαρινέττο (μ. 277-284). Τέλος, η τυπική καταληκτική εναλλαγή των συγχορδιών της δεσπόζουσας και της τονικής της Ντο-μείζονος εμπλουτίζεται με την όξυνση της πέμπτης βαθμίδος της δεσπόζουσας, υποδηλώνοντας εναρμονίως τον φθόγγο μι-ύφεση, που ως τονικό κέντρο έχει προσλάβει ήδη από την αρχή ιδιαίτερη σημασία σε ολόκληρο το έργο (μ. 285-289), ενώ μια ύστατη, σχεδόν ακαθόριστη αναπόληση του “θέματος του Φαέθοντος” (στο μ. 290) ακούγεται πριν τις ακροτελεύτιες και γεμάτες βουβό πόνο ηχητικές νύξεις των εγχόρδων και του τυμπάνου (μ. 291-293).⁶¹

Με βάση την παραπάνω τεχνική και ερμηνευτική ανάλυση κρίνεται λοιπόν επιβεβλημένη και δη επιτακτική η ανάγκη διάψευσης του μύθου που έχει καλλιεργηθεί γύρω από τα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns εν γένει, σύμφωνα με τον οποίο τα έργα αυτά υπακούουν πρωτίστως σε αμιγώς μουσικές αρχές διαμόρφωσης, θέτοντας σε δεύτερη μοίρα την προγραμματική τους επενέργεια. Στην πραγματικότητα, μόνο το πρώτο από τα τέσσερα, δηλαδή *Το ροδάκι της Ομφάλης*, διατηρεί ακόμη ακέραιες τις δομικές προδιαγραφές μιας παραδοσιακής τριμερούς μορφής, στην οποία και

⁶⁰ Πρβλ. πρωτίστως Fallon (ό.π., σ. 274-275), δευτερευόντως δε Baumann (ό.π., σ. 317), Hervey (ό.π., σ. 89), Lyle (ό.π., σ. 120), d’Indy (ό.π., σ. 321) και Tovey (ό.π., σ. 20 και 21).

⁶¹ Πρβλ. εν μέρει Baumann (ό.π., σ. 317), Hervey (ό.π., σ. 89), Lyle (ό.π., σ. 120), Servièrès (ό.π., σ. 128), d’Indy (ό.π., σ. 321), Tovey (ό.π., σ. 20) και Fallon (ό.π., σ. 275-276 και 357).

εντάσσονται απρόσκοπτα όλα τα προγραμματικά συμφραζόμενα του έργου.⁶² Τουναντίον, ο *Φαέθων*, παρ' ότι μοιάζει να εκκινεί από την ίδια μορφολογική αφετηρία,⁶³ ωστόσο την αναιρεί, όπως διαπιστώσαμε, στην τρίτη του ενότητα, προκειμένου να υπηρετήσει και να αναδείξει το εξωμουσικό του πρόγραμμα. Έπειτα, ο *Μακάβριος χορός* αναπτύσσει τελείως ελεύθερα, από ένα σημείο και έπειτα, την απλή μορφή του ομότιτλου τραγουδιού στο οποίο βασίζεται, ενώ και *Η νεότης του Ηρακλέους*, το τελευταίο από τα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns, δεν ακολουθεί κανένα καθιερωμένο δομικό πρότυπο.⁶⁴ Συνεπώς, δεν έχουμε κανέναν λόγο να εξακολουθούμε να πιστεύουμε ότι η σχέση του Saint-Saëns με το είδος του συμφωνικού ποιήματος διέπεται από συντηρητισμό ή συνθετική ατολμία: ο Saint-Saëns της δεκαετίας του 1870 είναι ένας ρηξικέλευθος δημιουργός, πρωτοπόρος για την ιστορία της γαλλικής μουσικής της συγκεκριμένης περιόδου, και δεν έχει καμμία σχέση με τον γηραλέο, έκδηλα οπισθοδρομικό Saint-Saëns κατά την αλλαγή του αιώνα! Επομένως, κάθε αποτίμηση του έργου του που βασίζεται – ρητά ή υπόρρητα – σε απόψεις που ο ίδιος εξέφραζε αναδρομικά γι' αυτό, έπειτα από ολόκληρες δεκαετίες, και όχι σε ενδελεχείς αναλύσεις της συνθετικής του παραγωγής αυτής καθ' εαυτήν, δεν μπορεί παρά να προσκρούει και τελικά να βυθίζεται στον σκόπελο του αναχρονισμού.

Τον Dittersdorf και τον Saint-Saëns συνδέουν πολλά περισσότερα από την ενασχόλησή τους με τον μύθο του Φαέθοντος. Αμφότεροι γνώρισαν θριαμβευτική αποδοχή κατά την διάρκεια του βίου τους, που υπήρξε όμως ευθέως ανάλογη και της αφάνειας στην οποία περιέπεσαν αμέσως μετά τον θάνατό τους. Και στις δύο περιπτώσεις, το τέλος μιας μακράς και ιδιαίτερα γόνιμης δημιουργικής πορείας συνέπεσε με την ανάδειξη και την επικράτηση ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών τάσεων – της μουσικής του Beethoven, αφ' ενός, και αυτής του Debussy αλλά και του Στραβίνσκυ, αφ' ετέρου. Εντούτοις, η αναδρομική επανεξέταση του έργου του Dittersdorf αποδεικνύει το μέγεθος της σημασίας του τουλάχιστον για την εξέλιξη του είδους της συμφωνίας κατά την περίοδο του κλασικισμού, ενώ και η συνεισφορά του Saint-Saëns στην γαλλική μουσική του δεύτερου ημίσεως του 19ου αιώνα είναι κεφαλαιώδους σημασίας, όπως μαρτυρούν πολλές από τις ορχηστρικές του συνθέσεις (συμφωνίες, κοντσέρτα και συμφωνικά ποιήματα) αλλά και διάφορα έργα μουσικής δωματίου ή φωνητικά του έργα.

Η αντιμετώπιση του μύθου του Φαέθοντος από τον Dittersdorf και τον Saint-Saëns παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ομοιότητες αλλά και διαφορές. Αναμφίβολα, τόσο η προγραμματική συμφωνία του πρώτου όσο και το συμφωνικό ποίημα του δεύτερου συγκαταλέγονται ανάμεσα στις αντιπροσωπευτικότερες προγραμματικές μουσικές συνθέσεις του κλασικού και του ρομαντικού ρεπερτορίου, αντίστοιχα, ενώ και η ιστορική τους αξία στο εκάστοτε χωροχρονικό πλαίσιο είναι τεράστια, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Ο Dittersdorf εξιστορεί τον μύθο σε τέσσερα διαδοχικά συμφωνικά μέρη και δίνει μεγάλη βαρύτητα στην “σκηνή” της συνάντησης του Φαέθοντος με τον Φοίβο. Απεναντίας, ο Saint-Saëns εστιάζει απευθείας στην ηνιοχεία του Φαέθοντος, η οποία για τον Dittersdorf αποτελεί θέμα μόνο του τέταρτου και τελευταίου μέρους της συμφωνίας του.

⁶² Βλ. σχετικά: Fallon, ό.π., σ. 232-251.

⁶³ Πρβλ. – αν και με αρκετές επιφυλάξεις – την σχετική επισήμανση του Fallon, ό.π., σ. 277-278.

⁶⁴ Βλ. σχετικά: Fallon, ό.π., σ. 287-288, 294-298, 302-319 (για τον *Μακάβριο χορό*) και 333-350 (για την *Νεότητα του Ηρακλέους*, παρά την απλουστευτική και εν πολλοίς βεβιασμένη υπαγωγή του έργου σε έναν πενταμερή μακροδομικό σχεδιασμό τύπου Α Β Α Γ Α).

Η αναπαράσταση αυτού του κοινού θέματος από τους δύο συνθέτες είναι αρκετά διαφορετική. Κατ' αρχάς, η μουσική του Dittersdorf παρουσιάζει μια γοργή και συνεχή κλιμάκωση μέχρι το σημείο της παρέμβασης του Δία, ενώ αυτή του Saint-Saëns δείχνει να παρακολουθεί από πιο κοντά τα διαδοχικά στάδια της πορείας του Φαέθοντος στους αιθέρες και επιπλέον παρεμβάλλει μιαν ηχητική αλληγορία της επίκλησης της Γης προς τον Δία. Εκ πρώτης όψεως, φαίνεται λοιπόν πως ο εκπρόσωπος του μουσικού κλασικισμού αποδίδει την πορεία του άρματος συρρικνώνοντας την χρονικότητά της σε μια μάλλον στατική “εικόνα”,⁶⁵ ενώ ο ρομαντικός δημιουργός εκμεταλλεύεται τα σαφώς πιο πλούσια τεχνικά του μέσα για να αναπαραστήσει με μεγαλύτερο “ρεαλισμό” την πλοκή της ιστορίας. Παρ' όλα αυτά, η ανάπτυξη του στοιχειώδους μοτιβικού υλικού στο έργο του Dittersdorf είναι αναλογικά πολύ πιο εκτενής και εμφαντική από την αντίστοιχη ανάπτυξη του θεματικού και μοτιβικού υλικού στο έργο του Saint-Saëns, και η δαιδαλώδης αρμονική περιπλάνηση που εφαρμόζεται σε ευρεία κλίμακα στην δραματική μουσική του πρώτου μόλις και μετά βίας συναντάται στην συνολική πορεία της μουσικής του δεύτερου. Επιπροσθέτως, εδώ εμφανίζεται το παράδοξο ο κλασικός Dittersdorf να γράφει ένα συμφωνικό μέρος που εκμηδενίζει ήδη εξ αρχής κάθε πιθανότητα ευθυγράμμισής του με τα καθιερωμένα δομικά πρότυπα της εποχής, ενώ ο ρομαντικός Saint-Saëns μοιάζει να λαμβάνει ως αφετηρία του μια τυπική και σαφώς αναγνωρίσιμη μουσική μορφή, την οποία ωστόσο αποδομεί σταδιακά για προγραμματικούς λόγους! Τούτο βέβαια εξηγείται, εν πολλοίς, από την επιλογή του Dittersdorf να αποδεσμευθεί παράλληλα και από σαφείς θεματικές ιδέες, προκειμένου να αναπτύξει σε εξαντλητικό βαθμό έναν μικρό αριθμό μοτίβων εν είδει ελεύθερης φαντασίας, ενώ ο Saint-Saëns κατασκευάζει εύληπτα και ολοκληρωμένα μουσικά θέματα για να μπορέσει ακολούθως να τα παραλλάξει, να τα αναπτύξει είτε ακόμη να τα μεταμορφώσει⁶⁶ – συχνά και με την συνδρομή της ενορχηστρωτικής του τεχνικής, η οποία είναι (αναμενόμενα) πολύ πιο πληθωρική και εξελιγμένη από εκείνη που κατείχε ο Dittersdorf έναν αιώνα νωρίτερα.

Παρ' όλα αυτά, η ηχητική απεικόνιση της αστραπής και του κεραυνού του Δία που επιτυγχάνει να αποδώσει με τα πενιχρά του μέσα ο Dittersdorf δεν υστερεί σε τίποτε της αντίστοιχης στην παρτιτούρα του Saint-Saëns, και μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι σε αυτό ειδικά το σημείο η πρόθεση αλλά και η υλοποίηση εκ μέρους των δύο συνθετών είναι πολύ παρεμφερείς. Το ίδιο, εξ άλλου, ισχύει και για τις αργές και ήρεμες απολήξεις των δύο έργων, που αναπαριστούν ανάγλυφα την τελική “καταστροφή”. Βέβαια, στην περίπτωση του Dittersdorf το αποτέλεσμα είναι πολύ πιο ριζοσπαστικό, καθ' ότι η περάτωση μιας συμφωνίας κατ' αυτόν τον τρόπο, δηλαδή με ένα αργό και συγκρατημένο κλείσιμο, παρέμενε εξαιρετικά ασυνήθιστη και αντισυμβατική ακόμη και στην εποχή της δημιουργικής ακμής του Saint-Saëns! Σε κάθε περίπτωση όμως, και οι δύο συνθέτες επιτυγχάνουν – παρά την διαφορετικότητα των μέσων που μεταχειρίζονται – να σκιαγραφήσουν το τέλος του Φαέθοντος δίχως να καταφύγουν σε έκδηλα θρηνητικούς τόνους ή άλλες μεγαλόστομες εκφραστικές χειρονομίες· έτσι, αυτό που απομένει ως αίσθηση μετά το πέρας της ακροάσεως τόσο της συμφωνίας του Dittersdorf όσο και του συμφωνικού ποιήματος του Saint-Saëns δεν είναι τόσο οι θρήνοι των οικείων του Φαέθοντος όσο ένας γλυκόπικρος αναστοχασμός επί του επιμύθιου, το οποίο ο Οβίδιος εντάσσει έντεχνα στο ποίημά του με την μορφή ενός ταφικού επιγράμματος: «Εδώ ο Φαέθων κείται. Στο άρμα το πατρικό του αρματηλάτης / Κι αν δεν το κράτησε, εξέπεσε όμως αυτός μεγάλα αποτολμώντας» (II, 327-328).

⁶⁵ Πρβλ. περαιτέρω Will, *Programmatic symphonies...*, ό.π., σ. 369-370, 375 και 376.

⁶⁶ Πρβλ. Fallon, ό.π., σ. 286.

Διονυσίου Ροδοθεάτου, *Oitona* (1876): Ένας κέλτικος μύθος στην Κέρκυρα

Κώστας Καρδάμης

Στις αρχές Δεκεμβρίου 1875, το κοινό της Κέρκυρας αλλά και οι «μελομανείς» των Αθηνών πληροφορούνταν ότι «μετά τας εορτάς των Χριστουγέννων θέλει παρασταθή εν τω θεάτρω Κερκύρας μελόδραμα, εις πράξιν μίαν, η *Oitona*, έργον του μουσικοδιδασκάλου κ. Δ.[ιονυσίου] Ροδοθεάτου». Επίσης, γινόταν σαφές ότι το έργο είχε ολοκληρωθεί προ ολίγου, μιας και «το μελόδραμα τούτο συνέθεσε [ο Ροδοθεάτος] κατ' αυτάς». Η είδηση ολοκληρώνεται με την επισήμανση ότι «η υπόθεσις αυτού ελήφθη τραγική ούσα εκ των ποιημάτων του ονομαστού ποιητού Ossian» και ότι «μετ' ενδιαφέροντος αναμένομεν να ιδώμεν το μελοδραματικόν τούτο έργον του νεαρού μουσικού».¹

Το κερκυραϊκό κοινό προετοιμαζόταν για την πρεμιέρα του έργου και από σκηνής, αφού στις ευεργετικές παραστάσεις που προηγήθηκαν είχε ακουστεί η ρομάντζα του Ροδοθεάτου *L'incontro*.² Πράγματι, η πρεμιέρα του μονόπρακτου, σε ιταλικό λιμπρέτο μελοδράματος του Ροδοθεάτου, πραγματοποιήθηκε στις 13/25 Ιανουαρίου 1876 υπό τη διεύθυνση του συνθέτη και γνώρισε αμέσως εξαιρετική επιτυχία, η οποία συνεχίστηκε και τις δύο επόμενες μέρες των παραστάσεων.³ Μάλιστα, με αφορμή το έργο του Ροδοθεάτου, η κριτική της εποχής επεσήμαινε ότι «η μουσοτραφής Επτάνησος είναι η χώρα, ήτις έθεσε τας πρώτας βάσεις ελληνικού μελοδράματος και θα αναπτύξη αυτό κατά τους κανόνες της νεωτέρας μουσικής» και – αφού απαριθμούσε μια σειρά από όπερες Επτανησίων (από τις οποίες μόνο *Ο υποψήφιος* του Ξύνδα είχε λιμπρέτο σε ελληνική γλώσσα) – κατέληγε ότι η Επτάνησος «μετ' ου πολύ θα σεμνύνηται, ότι εν αυτή πρώτη εμορφώθη σχολή νεωτέρου ελληνικού μελοδράματος».⁴ Ενδεικτική της επιτυχίας της *Oitona*, αλλά και των συνθηκών στα αθηναϊκά μελοδραματικά θέατρα, ήταν και η επισήμανση ότι θα μπορούσε να εκφραστεί η επιθυμία το καινούριο αυτό έργο να μεταφερθεί και στην Αθήνα «αν υπελείπετο καιρός, και αν μη εφοβούμεθα αποτυχίαν ως εκ της μετριότητος του γαλλικού θιάσου ενταύθα».⁵

Γιατί, όμως, ο Ροδοθεάτος χρησιμοποίησε ως βάση της πλοκής της όπεράς του ένα επεισόδιο άμεσα σχετιζόμενο με την κέλτικη μυθολογία (ή, έστω, με την παρουσίασή

¹ «Ειδήσεις», *Εφημερίς* Β' /352 (18.12.1875), σ. 2.

² «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Γ' /4 (4.1.1876), σ. 3.

³ Απόηχοι της παρουσίας της *Oitona* εμφανίστηκαν και στον ευρωπαϊκό μουσικό τύπο· βλ. «Nouvelles Diverses», *Le Ménestrel*, έτος 42, αρ. 16, 2383 (19.3.1876), σ. 125, και «Nouvelles Diverses», *Le Ménestrel*, έτος 42, αρ. 32, 2399 (9.7.1876), σ. 254, όπου αναδημοσιεύεται κατάλογος των νέων ιταλικών μελοδραμάτων για το 1876 του περιοδικού *Il Trovatore* XXIII/7 (14.2.1876), σ. 11. Βλ. επίσης «Alla rinfusa» *Gazzetta Musicale di Milano* XXXI/10 (5.3.1876), σ. 81, και «Prospetto delle Opere Nuove Italiane rappresentate nel primo semestre 1876», *Gazzetta Musicale di Milano* XXXI/26 (25.6.1876), σ. 222. Στη δημιουργία και την παράσταση της *Oitona* και ειδικά στη σύνδεσή της με τον Ossian οφείλεται, άλλωστε, και η παρουσία λήμματος σχετικού με τον Ροδοθεάτο στο: François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens. Supplément et Complément*, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, Paris 1880, τόμος 2, σ. 429.

⁴ «Μουσικόν δελτίον: Οϊτόνα, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου», *Εφημερίς* Γ' /24 (24.1.1876), σ. 3.

⁵ «Ειδήσεις», *Εφημερίς* Γ' /24 (24.1.1876), σ. 2.

της μέσα από την αμφισβητούμενης γνησιότητας καταγραφή-μετάφραση των ποιημάτων του Ossian από τον James Macpherson); Το ίδιο παράξενα ηχεί σήμερα και η αναζήτηση του «νεωτέρου ελληνικού μελοδράματος» σε ένα έργο που σχετίζεται με την κέλτικη μυθολογία, καθώς και η παραδοχή του αρθρογράφου ότι το ποίημα «του γνωστού Κέλτου ποιητού Ossian» έχει δώσει τη βάση σε ένα μελόδραμα, του οποίου η «υπόθεση είναι ξενική», όχι εξαιτίας της θεματολογίας της, αλλά «διότι εθνική υπόθεση και ιταλική γλώσσα είναι ασυμβίβαστα».

Η παρουσία του Ossian σε συνθέσεις του 19ου αιώνα, βεβαίως, δεν είναι κάτι περίεργο. Αν μη τι άλλο, ο κέλτης μυθικός ποιητής χαρακτηριζόταν συχνά ως «ο Όμηρος του Βορρά» και η δυναμική παρουσία του στη λογοτεχνία και στις τέχνες ήδη από τον ύστερο 18ο αιώνα είχε διαμορφώσει στην Ιταλία, στη Γερμανία, στην Αγγλία και στη Γαλλία το κλίμα που θα χαρακτήριζε προοδευτικά αυτό που έχει ονομαστεί «Ρομαντισμός».⁶ Έτσι, πολύ εύστοχα, ο Carl Dahlhaus επεσήμανε ότι ο Ossian, μέσα από τα νεφελώδη και συναισθηματικά ακραία ποιήματά του, εθεωρείτο ως ο «προστάτης άγιος της μουσικής του Ρομαντισμού».⁷ Ωστόσο, η κέλτικη θεματολογία σε έργο έλληνα συνθέτη και μάλιστα κατά τον ύστερο 19ο αιώνα είναι από μόνη της ενδιαφέρουσα, ειδικά αν ληφθεί υπόψη ότι η *Oitona* είναι για την ώρα το μοναδικό έργο έλληνα μουσουργού της περιόδου, το οποίο κάνει χρήση κέλτικης επικο-μυθολογικής αφήγησης.

Ο Ροδοθεάτος το 1875 ήταν ο πλέον υποσχόμενος συνθέτης της γενιάς του, είχε μόλις πριν ένα έτος επιστρέψει στην Κέρκυρα μετά από πολυετείς μουσικές σπουδές στην Ιταλία, στη Βιέννη και στο Παρίσι,⁸ οι μουσικές του γνώσεις τύγχαναν καθολικής επιδοκimaσίας και είχε αρχίσει να αναγνωρίζεται στο μουσικό γίγνεσθαι της πόλης του, καθώς και να γίνεται γνωστός εκτός αυτής.⁹ Ο Ροδοθεάτος συνέθεσε την *Oitona* ειδικά για το θέατρο San Giacomo, ως ένδειξη εκτίμησης προς το κοινό του με αφορμή τον ορισμό του στην τριμελή επιτροπή διοίκησης του κερκυραϊκού θεάτρου.¹⁰ Αυτή

⁶ Σχετικά με την διάχυση της οσσιανικής ποίησης και της μουσικής χρήσης της, βλ., ενδεικτικά, Roger Fiske, *Scotland in Music: A European Enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, σ. 31-54, αλλά και Paul F. Moulton, *Of Bard and Harps: The Influence of Ossian on Musical Style*, The Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, 2005, στο: <http://etd.lib.fsu.edu/theses> (πρόσβαση: 19.12.2012).

⁷ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, μτφρ. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley 1989, σ. 166.

⁸ Σχετικά με τους τόπους μουσικής κατάρτισης του Ροδοθεάτου, βλ. *Ωρα* 352 (24.10.1879), σ. 2, και *Αλήθεια* 3527 (30.10.1879), σ. 3. Ευχαριστώ την ερευνήτρια και φίλη Στέλλα Κουρμπανά για την επισήμανση του δημοσιεύματος.

⁹ Ο Ροδοθεάτος είχε βραβευθεί το 1875 στα Ολύμπια του Ζάππα [βλ. «Λαυρεντίου Βροκίνη, Έργα: Βιογραφικά Σχεδάρια, Τεύχη Α' και Β'», στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά* XVI, Κέρκυρα 1972, σ. 175, και πρβλ. Καίτη Ρωμανού – Μαρία Μπαρμπάκη – Φώτης Μουσουλίδης, *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Υπουργείο Πολιτισμού – Γενική Γραμματεία Ολυμπιακών Αγώνων, Αθήνα 2004, σ. 35]. Η συμμετοχή του στα Ολύμπια του 1875 σημειώνεται με έμφαση στις εφημερίδες της εποχής [«Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/89 (30.3.1875), σ. 3]. Είναι, επίσης, χαρακτηριστικό ότι τον Αύγουστο του 1875 ο Κερκυραίος Στέφανος Κοσκινάς καλούσε τους φιλόμους Συριανούς να εγγραφούν συνδρομητές στην προετοιμαζόμενη από αυτόν έκδοση ιταλόγλωσσων έργων του Ροδοθεάτου. Επρόκειτο για τις ρομάντζες *L'incontro* (για βαρύτονο και πιάνο), *Il primo palpito* (για σοπράνο και πιάνο) και *La pentita* (για σοπράνο και πιάνο). Με την έκδοση αυτή, ο Κοσκινάς επιθυμούσε να διευρύνει τη φήμη του Ροδοθεάτου, «ούτινος τα έργα από τινος χειροκροτεί και επευφημεί ενθουσιωδώς ο εν Ελλάδι μουσικός κόσμος». Βλ. «Αγγελία», *Εξέγερσις* (εφημ. Σύρου) 51 (6.9.1875), σ. 3. Ευχαριστώ την ερευνήτρια και φίλη Στέλλα Κουρμπανά για την επισήμανση του δημοσιεύματος. Η ίδια ειδηση, αλλά με ελληνικούς τίτλους, είχε εμφανιστεί νωρίτερα και σε αθηναϊκές εφημερίδες: βλ. «Ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/243 (31.8.1875), σ. 3, αλλά και «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/249 (6.9.1875), σ. 3.

¹⁰ «Λαυρεντίου Βροκίνη, Έργα [...]», ό.π., σ. 175.

κλήθηκε να αντιμετωπίσει μια σειρά δυσκολιών τη χρονιά εκείνη σε σχέση με την ποιότητα του θιάσου,¹¹ οι οποίες τελικά ξεπεράστηκαν με επιτυχία. Μάλιστα, οι δυσκολίες αυτές έγιναν η αιτία να έρθουν στην Κέρκυρα και οι τρεις πρωταγωνιστές της *Oitona*: η σοπράνο Teresina Bellariva και ο μπάσος R. Mancini, οι οποίοι, «αδρότατα πληρωμένοι, είνε αοιδοί μεγάλων θεάτρων»,¹² και λίγο αργότερα ο τενόρος G. Bardi.¹³ Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, ο Ροδοθεάτος εκλέχτηκε και «Αντιπρόεδρος της Μουσικής»¹⁴ της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας,¹⁵ η οποία τον βράβευσε με ιδιαίτερο τρόπο για τη σύνθεση της *Oitona*.¹⁶ Οι συνθήκες για την παρουσίαση ενός μουσικού έργου από την πλευρά του Ροδοθεάτου ήταν ώριμες. Αυτό γινόταν ακόμη εντονότερο από την πίεση του κοινού προς την επιτροπή του θεάτρου, αφού, ναι μεν, «τον ζήλον [αυτής] πάντες ανομολογούσι και επαινούσι», αλλά παράλληλα έπρεπε «να φροντίση ταχέως δια νέα μελοδράματα».¹⁷ Ωστόσο, το θέμα που επέλεξε ο Ροδοθεάτος, δεδομένου του χρόνου και του τόπου, φαίνεται με μια πρώτη προσέγγιση περίεργο.

Πάντως, τα πανευρωπαϊκά εμφανή αποτελέσματα της προβολής της οσσιανικής ποίησης και της αύρας που απέπνεε αυτή στον χώρο των τεχνών έφτασαν, από το τέλος του 18ου αιώνα, τουλάχιστον ως ισχυροί απόηχοι, και στα, κατά τα άλλα γέμοντα από ομηρικούς συμβολισμούς, Επτάνησα και έγιναν δημοφιλή ανάμεσα στους αστούς.

Οι μεταφράσεις στην ιταλική των έργων των Ossian / Macpherson από τον Melchior Cesarotti, δηλαδή οι πανευρωπαϊκά πρωιμότερες μεταφράσεις των ποιημάτων αυτών, εντοπίζονται σε βιβλιοθήκες αστών της Επτανήσου τουλάχιστον από τις αρχές του

¹¹ Βλ. «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/263 (20.9.1875), σ. 3· «Ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/295 (22.10.1875), σ. 2· «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/300 (27.10.1875), σ. 3· «Διάφορα», *Η Ευθύνη* (εφημ. Κερκύρας) Β'/87 (15.12.1875), σ. 1. Δεν κατέστη εφικτός ο εντοπισμός της κερκυραϊκής εφημερίδας *Eco dei Teatri*, η οποία ενδεχομένως να συμπλήρωνε ακόμη περισσότερο τις συνθήκες υπό τις οποίες παρουσιάστηκε τελικά η *Oitona*.

¹² «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/330 (26.11.1875), σ. 3, και «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/334 (30.11.1875), σ. 6.

¹³ «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/350 (16.12.1875), σ. 6.

¹⁴ Κώστας Καρδάμης, «Με αφορμή μίαν εικόνα: Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος και τα συμφωνικά έργα του», *Μουσικός Ελληνομνημών* 1 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2008), σ. 18-23: 22. Ο Ροδοθεάτος έλαβε μεν τον τίτλο του «Αντιπρόεδρου της Μουσικής», δηλαδή του καλλιτεχνικού υποδιευθυντή του ιδρύματος, αλλά από το 1872 (θάνατος του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου) μέχρι το 1884 η θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της Φιλαρμονικής παρέμενε κενή ως ένδειξη σεβασμού. Ουσιαστικά, λοιπόν, ο Ροδοθεάτος ανέλαβε την καλλιτεχνική ηγεσία του ιδρύματος. Βλ. σχετικά: Κώστας Καρδάμης, «Ο Σπύρος Σαμάρας και η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας», στο: *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας. Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2011, σ. 80-113: 84.

¹⁵ Τη συγκεκριμένη θέση ο Ροδοθεάτος θα κατείχε τυπικά μέχρι τον Ιούνιο του 1879, αλλά ουσιαστικά μέχρι τον Νοέμβριο του 1878, όταν εσωτερικές διενέξεις προκάλεσαν την παραίτησή του [Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας / Διοικητικό Αρχείο (ΦΕΚ/Δ), Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων 5, Συνεδρίαση αρ. 58, 27.11.1878, και Συνεδρίαση αρ. 62, 1.6.1879]. Στην εξέλιξη αυτή φαίνεται να οφείλεται και η μετάβασή του στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1879 [*Ωρα* 352 (24.10.1879), σ. 2, και *Αλήθεια* 3527 (30.10.1879), σ. 3]. Την ίδια θέση θα κατείχε εκ νέου μία δεκαετία αργότερα (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων 7, Συνεδρίαση 30.3.1889), με καλλιτεχνικό διευθυντή του ιδρύματος τον Δομένικο Παδοβά. Τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς, όμως, λόγοι υγείας θα τον ανάγκαζαν και πάλι σε παραίτηση και αντικαταστάτης του θα οριζόταν ο Γερμανός Heinrich Luedecke (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων 7, Συνεδρίαση 22.5.1890).

¹⁶ «Μουσικόν δελτίον: *Οϊτόνα*, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου», *Εφημερίς* Γ'/24 (24.1.1876), σ. 3, και ΦΕΚ/Δ, Βιβλίο Επιστολών 4.9.1871 – 27.11.1884, αρ. 651, 14.1.1876. Η Φιλαρμονική τίμησε τον συνθέτη με το Χρυσό Αριστείο της και δωρίζοντάς του δύο ασημένια ανθοδοχεία· βλ. και «Λαυρεντίου Βροκίνη, Έργα [...]», ό.π., σ. 175.

¹⁷ «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/330 (26.11.1875), σ. 3.

1800,¹⁸ καθώς επίσης και σε εκείνη του λόρδου Guilford,¹⁹ ενώ οι συγκεκριμένες μεταφράσεις μαζί με τις νουβέλες του Walter Scott διετίθεντο από τα κερκυραϊκά βιβλιοπωλεία ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.²⁰ Ακόμη και το ζήτημα της αυθεντικότητας ή μη των οσσιανικών μεταφράσεων του Macpherson έκανε το 1820 αισθητή την παρουσία του στον επτανησιακό τύπο.²¹ Τη σύνδεση με το πνεύμα και το αισθητικό βάρος των έργων του Ossian επιζητούσαν και αναφορές Επτανησίων σχετικά με την εξωαστική ποίηση των νησιών και της ηπειρωτικής Ελλάδας: το 1826, ο Βαρώνος Θεοτόκης επεσήμαινε ότι οι Κερκυραίοι «τραγουδούν τους πόνους τους κατά τον τρόπο του Ossian»,²² ενώ – μία γενιά αργότερα – το 1859, ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος υπογράμμιζε τον σκοτεινό και μερικές φορές οσσιανικό χρωματισμό των ελληνικών μοιρολογιών.²³ Αμφότεροι φαίνεται ότι φέρουν αποήχους των ιδεών του Goethe περί των ποιοτήτων των ελληνικών εξωαστικών τραγουδιών.²⁴ Αλλά και στην ποίηση του Σολωμού και του Κάλβου έχουν αποδοθεί οσσιανικές απολήξεις,²⁵ επιβεβαιώνοντας με τον τρόπο τους την απήχηση των νεωτερικών αυτών ρευμάτων του ευρωπαϊκού βορρά και στα Επτάνησα, πολύ πριν την έναρξη της βρετανικής διακυβέρνησης.

Ο Ossian, λοιπόν, δεν ήταν άγνωστος στα Ιόνια Νησιά του 19ου αιώνα, σε αντίθεση με την κυρίως Ελλάδα. Για ακόμη μια φορά οι Επτανήσιοι έπαιξαν κεντρικό ρόλο στη διάδοση της οσσιανικής ποίησης στον ελλαδικό αστικό χώρο. Είναι, λοιπόν, εξαιρετικά ενδιαφέρον το ότι σχεδόν όλες οι γνωστές μεταφράσεις οσσιανικής ποίησης στα ελληνικά κατά τον 19ο αιώνα προέρχονται από επτανήσιους μεταφραστές και το ότι η πλειονότητά τους τυπώθηκε στα Επτάνησα. Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι, επίσης, το ότι το απόγειο της εμφάνισης των μεταφράσεων αυτών καταγράφεται μεταξύ των ετών 1862 και 1886,²⁶ ενώ οι πριν το 1862 μεταφραστικές απόπειρες, λίγες στον αριθμό, παρέμειναν ανέκδοτες ή άγνωστες μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα.²⁷

Αν, λοιπόν, οι ιταλικές μεταφράσεις του Cesarotti το 1763 έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην εκτός του Ηνωμένου Βασιλείου διάδοση του Ossian (ή, καλύτερα, των αμφιβόλου γνησιότητας ποιημάτων που εξέδωσε ο Macpherson), παρόμοια, οι

¹⁸ Γενικά Αρχεία Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας (ΓΑΚ-ANK), Αρχείο Ιονίου Γερουσίας 303, υποφάκελος 365, όπου και λεπτομερής κατάλογος της βιβλιοθήκης Μπάλμπεη – Σκορδίλη, η οποία αγοράστηκε το 1831 για λογαριασμό της Ιονίου Ακαδημίας.

¹⁹ Βασιλική Μπόμπου-Σταμάτη, *Η βιβλιοθήκη του λόρδου Guilford στην Κέρκυρα (1824-1830)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (Τετράδια Εργασίας 31), Αθήνα 2008. Η βιβλιοθήκη του Guilford αποτέλεσε τον πυρήνα της Βιβλιοθήκης της Ιονίου Ακαδημίας κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της. Υπό το πρίσμα αυτό είναι, ενδεχομένως, σημαντικό να επισημανθεί ότι ο πατέρας του συνθέτη, ο Σπυρίδων Ροδοθεάτος, δεν ήταν τότε μόνο νεαρός φοιτητής της Ακαδημίας, αλλά και υπότροφος του ίδιου του Guilford· βλ. ΓΑΚ-ANK, Αρχείο Ιονίου Γερουσίας 303, υποφάκελος 355.

²⁰ *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 23 (23.5/4.6.1831), σ. 8, όπου και κατάλογος των διατιθέμενων βιβλίων από το κερκυραϊκό βιβλιοπωλείο «Απόλλων».

²¹ *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 146 (2/14.10.1820), σ. 6.

²² [Βαρώνος Εμμανουήλ Θεοτόκης], *Details sur Corfou*, Corfou 1826, σ. 81.

²³ Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Πόθεν η κοινή λέξις «Τραγουδῶ». Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως*, Αθήνα 1859, σ. 44.

²⁴ Νάσος Βαγενάς, «Ο Όσσιαν στην Ελλάδα», *Παρνασσός* Θ' 2 (Απρίλιος – Ιούνιος 1967), σ. 172-190: 187.

²⁵ Βαγενάς, «Ο Όσσιαν [...]», ό.π., σ. 177. Πρβλ. και τον οσσιανικό χαρακτήρα που αποδίδει ο επίσης Επτανήσιος Γεράσιμος Μαυρογιάννης στα επικά ποιήματα του Γεωργίου Ζαλοκώστα· βλ. Βαγενάς, ό.π., σ. 185, όπου και αναφορά σε σχετικό άρθρο του περιοδικού *Χρυσάλλης* το 1863.

²⁶ Οι πλέον προβεβλημένες: Παναγιώτης Πανάς (μτφρ.), *Δαρτούλα και Λάτμος. Ποιήματα του Οσσιανού*, Κεφαλλονιά 1862· Γεράσιμος Βολταίρος (μτφρ.), *Φιγγάλος. Ποίημα επικόν του Οσσιανού*, Αθήνα 1869· Ανδρέας Κεφαλληνός, *Οϊναμόρουλ, Οϊθόνα*, Torino 1880. Βλ. επίσης Βαγενάς, «Ο Όσσιαν [...]», ό.π., σ. 189, και Κώστας Δαφνής, «Κερκυραϊκά Σημειώματα: Ένα κείμενο του Α. Κεφαλληνού», *Κερκυραϊκά Χρονικά* Β' (1952), σ. 114-117.

²⁷ Βαγενάς, «Ο Όσσιαν [...]», ό.π., σ. 176 κ.εξ.

επτανησιακές μεταφράσεις έναν αιώνα αργότερα είχαν αντίστοιχη συμβολή στη διάδοση της οσσιανικής ποίησης στην Ελλάδα. Ο κεφαλονίτης ποιητής και πολιτικός ακτιβιστής Παναγιώτης Πανάς (1832-1896), ο πρωιμότερος συστηματικός μεταφραστής του Ossian στην Ελλάδα, ήταν το 1862 κατηγορηματικός ως προς αυτό: παρ' ότι τα οσσιανικά ποιήματα εκφράζουν «ό,τι υψηλό και ευγενές, εμεταφράσθησαν εις όλαις ταις ευρωπαϊκῆς γλώσσαις, και εμόρφωσαν πολλούς από τους νέους ποιητάς», η μετάφρασή του επιχειρούσε να γνωρίσει στους Έλληνες τον κέλτη ραψωδό, αφού «και αυτό το όνομα Οσσιανός αγνοούνε».²⁸ Είναι, λοιπόν, σημαντικό το ότι ο Ροδοθεάτος παρουσίασε την *Oitona* στην κορύφωση, τρόπον τινά, του ελληνικού ενδιαφέροντος για την οσσιανική και εν γένει την κέλτικη θεματολογία. Κάτι τέτοιο, όμως, μόνο μερικώς εξηγεί την επιλογή του Ροδοθεάτου το 1875, ιδιαιτέρως αν ληφθεί υπόψη ότι η *Oitona* μεταφράστηκε στα ελληνικά το 1880 από τον κερκυραίο φιλόλογο και ινδολόγο Ανδρέα Κεφαλληνό (1856-1943) και το 1884 ξανά από τον Παναγιώτη Πανά.



Η μοναδική γνωστή φωτογραφία του Διονύσιου Ροδοθεάτου.

Φέρει τοποχρονολογία: «Νάπολη, 11 Νοεμβρίου 1869 Ε.Ν.».

Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δαφνή, 285

²⁸ Παναγιώτης Πανάς (μτφρ.), *Δαρτούλα και Λάτμος*, ό.π., «Πρόλογος», σ. α'. Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι οι μεταφράσεις αμφοτέρων των επικο-μυθολογικών οσσιανικών ποιημάτων από τον Πανά συνδέονται και με τον πολιτικό ακτιβισμό του, αφού αφιερώνονται αντιστοίχως σε τραγικούς πρωταγωνιστές του αντιοθωνικού κινήματος (συγκεκριμένα στους Νικόλαο Λεωτσάκο, Αριστείδη Μωραϊτίνη και Αγαμέμνονα Σκαρβέλη) και στην «φιλοπάτριδα αθηναϊκήν νεολαίαν».

Η επισκόπηση της πορείας του Ροδοθεάτου μέχρι το 1876 φαίνεται να αποκαλύπτει πτυχές σχετιζόμενες με τη δημιουργία της *Oitona*.²⁹ Γιος του ιθακήσιου δικαστικού Σπυρίδωνος Ροδοθεάτου και της Λευκαδίτισσας Αγγελικής Ζαμπέλη, ο Διονύσιος γεννήθηκε πιθανότατα στα Κύθηρα, αλλά σύντομα η οικογένειά του μετοίκησε στην Κέρκυρα, εξαιτίας των υπηρεσιακών υποχρεώσεων του πατέρα του. Ο Διονύσιος ανδρώθηκε στην Κέρκυρα, όπου και βίωσε την τελευταία περίοδο της βρετανικής διοίκησης.³⁰ Εκεί ξεκίνησε και την πορεία του στη μουσική, στο πλευρό του Νικόλαου Μάντζαρου.³¹ Αργότερα συνέχισε τις μουσικές σπουδές του στη Νάπολη, όπου βρισκόταν σίγουρα το 1869.³² Μεταξύ των ετών 1869 και 1874 βρέθηκε να σπουδάζει κατά κύριο λόγο στο Μιλάνο, ενώ στην ίδια περίοδο πρέπει να τοποθετηθούν και οι αναφερόμενες στη Βιέννη και στο Παρίσι μουσικές σπουδές του.

Η παρουσία του Ροδοθεάτου στην Ιταλία συμπίπτει με μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίοδο στη μουσική ιστορία της. Παρά την σχεδόν απόλυτη κυριαρχία του μελοδράματος, κατά την δεκαετία του 1850 η ιταλική χερσόνησος γνώρισε εντονότερα τα έργα του Beethoven και, αμέσως μετά την ιταλική ένωση, η μουσική δωματίου και η ορχηστρική μουσική (συχνά γερμανικής ή «γερμανίζουσας» αισθητικής) κατείχε ιδιαίτερη θέση. Το Μιλάνο και ο ιταλικός βορράς πρωτοστάτησαν στις εξελίξεις αυτές.³³ Άλλωστε το Μιλάνο είχε μέχρι το 1861 άμεση διοικητική εξάρτηση από την Αυστρία. Την περίοδο της φοίτησης του Ροδοθεάτου στον ιταλικό βορρά θα πρωτοακουγόταν εκεί και βαγκνερική όπερα: επρόκειτο για την *Lohengrin* (Μπολώνια 1871), η οποία θα παρουσιαζόταν το 1873 και στο Μιλάνο μέσα σε εκρηκτικό κλίμα.³⁴

Μέσα στο περιβάλλον αυτό, ο Ροδοθεάτος δημιούργησε τόσο συμφωνική μουσική όσο και όπερα. Τα τρία συμφωνικά έργα του αποτελούν καινοτομία τόσο για τον ελλαδικό χώρο, όσο και για τον ιταλικό. Η όπερά του *Roberta di Gherardini* [πιθανόν βασισμένη στην ομότιτλη τραγωδία του Pietro Michelletti (1843)] έλαβε εξαιρετικά σχόλια από τον Alberto Mazzucato, δάσκαλο του Ροδοθεάτου στο Μιλάνο και διευθυντή του εκεί περίφημου Ωδείου. Παράλληλα, ο Mazzucato υπήρξε θιασώτης της μουσικής

²⁹ Βιογραφικές πληροφορίες για τον συνθέτη στο: Γιώργος Λεωτσάκος, «Ροδοθεάτος, Διονύσιος», *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια – Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991, σ. 91, και George Leotsakos, «Rodotheatos [Rhodhoteatos], Dionysios», *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, στο: www.oxfordmusiconline.com (πρόσβαση: 19.12.2012).

³⁰ Μάλιστα, οι μεγαλύτεροι αδελφοί του συνθέτη, ο Δημήτριος και ο Γεώργιος, είχαν λάβει μέρος σε αντιβρετανικά επεισόδια που εκδηλώθηκαν στο Ιόνιο Γυμνάσιο και στην Ιόνιο Ακαδημία τον Μάρτιο του 1864, και είχαν συλληφθεί· βλ. Παναγιώτης Σαμαρτζής, «Καθημεριούσαι ειδήσεις»: *Κέρκυρα 1854-1867* (πρόλογος, επιλογή, επιμέλεια κειμένων: Γιώργος Κάρτερ), Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 2000, σ. 142.

³¹ Ο πατέρας του Ροδοθεάτου, όχι μόνο υπήρξε μέλος της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ/Δ, Κατάλογοι Μελών), αλλά συνόδεψε και το φέρετρο του Μάντζαρου κατά την ημέρα της κηδείας (βλ. το πρόγραμμα της κηδείας του Μάντζαρου, Συλλογή της Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας).

³² Η ευρισκόμενη στο μουσικό αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας πόλκα-μαζούρκα *Elvira* του Διονύσιου Ροδοθεάτου φέρει την τοποχρονολογία «Νάπολη 1868», ενώ στο ίδιο αρχείο απόκειται και η ρομάντζα *La pentita*, η οποία φέρει την τοποχρονολογία «Νάπολη 1869». Η μόνη γνωστή φωτογραφία του συνθέτη (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιδιωτικό Αρχείο Δαφνή, 285) φέρει την ένδειξη «Νάπολη, 11 Νοεμβρίου 1869 Ε.Ν.». Βλ. επίσης Καρδάμης, «Με αφορμή μίαν εικόνα [...]», ό.π., και του ιδίου, «Greece and symphonism; The case of Dionysios Rodotheatos through his symphonic poem *Atalia* (for wind band), 1879», *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010, σ. 111-126.

³³ Βλ. Mariangela Donà, «Milan: 19th century», *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, London 2001, τ. 16, σ. 663-666: 666, καθώς και Antonio Rostagno, *La musica italiana per orchestra nell' ottocento*, Olschki, Firenze 2003, σ. 35.

³⁴ Λεπτομερής παρουσίαση στο Claudio Santini – Lamberto Trezzini, «La questione wagneriana», στο: Lamberto Trezzini (επιμ.), *Due Secoli di Vita Musicale: Storia di Teatro Comunale di Bologna*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987, σ. 101-158.

δωματίου, συνθέτης μιας σκωτσέζικης πλοκής όπερας και θερμός υποστηρικτής της άποψης ότι η ιταλική μουσική μπορούσε να κερδίζει πολλά μέσω της σύνδεσής της με τις πέραν των Άλπεων μουσικές πρακτικές.³⁵ Αυτός ο μουσικός εκλεκτικισμός φαίνεται ότι σφράγισε τη μουσική και τις ιδέες του Ροδοθεάτου καταλυτικά.

Αλλά και η ποίηση του Ossian είχε ιδιαίτερη σημασία στην εξέλιξη της μελοδραματικής παραγωγής της Ιταλίας ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Οι μεταφράσεις του Cesarotti αποκάλυψαν στον ευρωπαϊκό νότο θεματολογίες, οι οποίες ξέφευγαν από τον ορθολογισμό του κλασικισμού και μέσω των συναισθημάτων, των συγκρούσεων, της τραγικότητας και της προβολής υψηλών αρετών προσέφεραν στον 19ο αιώνα όλα τα απαραίτητα στοιχεία για τη δημιουργία ενός νέου μελοδράματος. Δεν ήταν μόνο οι προερχόμενες από την οσσιανική ποίηση νέες ποιότητες που έκαναν την εμφάνισή τους στο μελόδραμα και στη μουσική δημιουργία εν γένει, αλλά και οι πλοκές και οι θεματολογίες που ήταν άμεσα βασισμένες σε ποιήματα του κέλτη μυθικού ραψωδού (βλ., π.χ., Gioacchino Rossini, *Il bardo*, Gaetano Donizetti, *Malvina*, Stefano Pavesi, *Andrano e Dartula* και *Fingallo e Comala*, Antonio Pacini, *Oscar et Malvina*). Μάλιστα, το 1813, ο Pietro Generali χρησιμοποίησε στην όπερα *Gaulo ed Oitona* το ίδιο θέμα με εκείνο που θα χρησιμοποιούσε ο Ροδοθεάτος έξι και πλέον δεκαετίες αργότερα. Αλλά και τον Φεβρουάριο του 1891, η όχι και τόσο πετυχημένη παρουσίαση του επίσης μονόπρακτου μελοδράματος *Oitona* σε μουσική και λιμπρέτο του Dionisio Corradi³⁶ έμμεσα καταδεικνύει το ενδιαφέρον για τις οσσιανικές πλοκές στον χώρο της ιταλικής όπερας.³⁷ Οι ιδέες που έρχονταν με τα ποιήματα του Ossian επηρέασαν, βεβαίως, και τη μουσική ζωή στη Γαλλία και στο γερμανικό χώρο, γεγονός που δεν θα πέρασε απαρατήρητο από τον Ροδοθεάτο κατά την εκεί παραμονή του. Είτε γνήσια, είτε προϊόν απάτης του Macpherson, η οσσιανική ποίηση έπαιξε κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του πολιτισμικού τοπίου του 19ου αιώνα. Στα 1870, όμως, ο Ossian είχε χάσει κάπως τη λάμψη που είχε στις αρχές του 19ου αιώνα.

Επιπλέον, η *Oitona*, εάν ειδωθεί σε σχέση με τα συμφωνικά έργα του Ροδοθεάτου, φαίνεται ότι ήταν άλλος ένας κρίκος σε μια σειρά συνθέσεων του, οι οποίες επιχειρούσαν να εθίσουν τον ευρωπαϊκό νότο στις δημιουργικές δυνατότητες της «γερμανίζουσας μουσικής», έτσι, τουλάχιστον, όπως αυτή γινόταν κατανοητή στον ιταλικό χώρο. Τα τρία συμφωνικά έργα του Ροδοθεάτου (η ραψωδία *Idée Allégorique* και τα συμφωνικά ποιήματα *Atalia* και *Lo Cid*), όλα συντεθειμένα πριν το 1874, φαίνεται να ξεκινούν αυτόν τον κύκλο. Το 1877, πάλι, ο 27 ετών Ροδοθεάτος εθεωρείτο από τον Λαυρέντιο Βροκίνη ως «μεμυημένος» στα μυστικά της μουσικής, ιδιαιτέρως της βαγκνερικής.³⁸ Ο ίδιος ο Ροδοθεάτος, με τη σειρά του, θεωρούσε τον γερμανό ομότεχνό του «ισχυρά νεωτεριστική ευφυΐα», η κατανόηση του έργου του οποίου απαιτούσε την

³⁵ David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σ. 571.

³⁶ Η αρνητική υποδοχή του έργου στο θέατρο Cavour του Porto Maurizio, η οποία ουδόλως οφείλεται στη θεματολογία του, είναι σαφής στο «Opere Nuove», *Il Teatro Illustrato* XI/123 (Marzo 1891), σ. 46.

³⁷ Ο Corradi συμμετείχε με το συγκεκριμένο μελόδραμα το 1888 στον δεύτερο διαγωνισμό σύνθεσης του μιλανέζου εκδότη (και προστάτη του Σπύρου Σαμάρα) Edoardo Sonzogno, όπου η πρωτοτυπία των θεμάτων και της μουσικής έπαιζαν σημαντικό ρόλο. Βλ. Andrea Sessa, *Il Melodramma Italiano (1861-1900)*, Olschki, Firenze 2003, σ. 134.

³⁸ «Λαυρεντίου Βροκίνη, Έργα [...]», ό.π., σ. 175. Για την ιδιαίτερη σχέση του Ροδοθεάτου με τον βαγκνερισμό, βλ. και Ιωάννης Φουστάνος, *Αρμονία και Μελωδία ήτοι Μουσικά μελέται μετά τεχνοκριτικής αναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων*, τυπ. Ρενιέρη Πρίντζη, Ερμούπολη 1887, σ. 83. Ο Ροδοθεάτος πρέπει να γνωρίστηκε με τον Φουστάνο στην Αθήνα το 1879, αφού, αν μη τι άλλο, αμφότεροι ενεπλάκησαν στα διοικητικά του Μουσικού Συλλόγου «Ορφεύς»· βλ. *Αλήθεια* 3534 (13.11.1879), σ. 2, και *Ωρα* 23 (2.12.1879), σ. 2.

κατοχή «πασών των άλλων γνώσεων των συμφυών τη Τέχνη ουσιών».³⁹ Τα παραπάνω είναι εξαιρετικά σημαντικά, αν ληφθεί υπόψη ότι ολοκληρωμένο έργο του Wagner θα ακουγόταν για πρώτη φορά σε ελληνικό έδαφος στην Κέρκυρα το 1902. Επρόκειτο και πάλι για την όπερα *Lohengrin*, έργο που σίγουρα απέχει από εκείνα της βαγκνερικής ωριμότητας. Ωστόσο, το βαγκνερικό ζήτημα έκανε την εμφάνισή του στον ελλαδικό τύπο το 1863,⁴⁰ επηρεασμένο από τις κριτικές των γαλλικών εφημερίδων, και, παρ' ότι αποσπάσματα βαγκνερικών έργων αποδίδονταν στα ρεπερτόρια των ελλαδικών μπαντών και ορχηστρικών σχημάτων του 19ου αιώνα, η ιδέα ότι η βαγκνερική μουσική ήταν θορυβώδης και υπερβολική υπήρχε διάχυτη στο τότε ελλαδικό ακροατήριο.⁴¹

Πάντως, οι ιδέες της «γερμανίζουσας μουσικής» και κουλτούρας, γενικότερα, έφταναν αργά, αλλά σταθερά, στον ελλαδικό χώρο, κυρίως μέσω της νεώτερης γενιάς.⁴² Η οσσιανική πλοκή και ο Ροδοθεάτος φαίνεται να αποτελούσαν τον ιδανικό συνδυασμό για κάτι τέτοιο, αφού συνδύαζαν ένα υπερβόρειας έμπνευσης λιμπρέτο με τις ικανότητες ενός θιασώτη της «γερμανίζουσας μουσικής». Τα έργα που παρουσιάζονταν στις αρχές του 1876 στην Κέρκυρα έδιναν ένα υπόστρωμα νεφροσκεπούς «κελτικότητας» ή, καλύτερα, «σκωτικότητας»: λίγες μέρες πριν τη *Oitona* είχε παρουσιαστεί ο *Macbeth* του Verdi και αμέσως μετά είχε προγραμματιστεί η *Lucia di Lammermoor* του Donizetti. Ωστόσο, πρέπει να ειπωθεί ότι τη συγκεκριμένη θεατρική περίοδο είχαν παρουσιαστεί και το *I promessi sposi* του Ponchielli, ο *Rigoletto* του Verdi, ο *Faust* του Gounod (για δεύτερη συνεχή χρονιά), ο *Crispino e la comare* των αδελφών Ricci, η *Linda di Chamounix* του Donizetti και – πιθανώς – η *Martha* του Flotow και το *Il giuramento* του Mercadante, καθώς και μερικώς η *La forza del destino* του Verdi: ο ναπολιτάνος ιμπρεσάριος Salvi επιχειρούσε να ισορροπήσει μεταξύ του αναμενόμενου και του καινούριου, κολακεύοντας ταυτόχρονα το κοινό με μια όπερα ενός Κερκυραίου.

Πώς διερμηνεύεται, όμως, ο – γνήσιος ή μη – κέλτικος μύθος από τον άγνωστο λιμπρετίστα της *Oitona*; Η αλήθεια είναι ότι τα μόνα στοιχεία που θυμίζουν τις «νεφελώδεις εσχατιές του Βορρά» είναι ο τόπος του έργου, τα ονόματα των πρωταγωνιστών και τα κουστούμια. Το οσσιανικό ποίημα έχει περιοριστεί σε εκείνα και μόνο τα στοιχεία που οδηγούν στη δημιουργία μιας τυπικής και αποδεκτής μελοδραματικής πλοκής. Μπορεί να πει κανείς, μάλιστα, ότι περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα στοιχεία, μιας και η *Oitona* του 1876 αφορά την τραγική κατάληξη του σφοδρού έρωτα μιας σοπράνο (*Oitona*) με έναν τενόρο (*Gaulo*), ο οποίος έρωτας ατύχησε μετά την αρπαγή της σοπράνο από έναν μπάσσο (*Duromante*). Η όπερα ξεκινά με την συνάντηση των πρωταγωνιστών στο σκωτσέζικο νησί *Thromaton*, όπου ο τενόρος προκαλεί και σκοτώνει τον μπάσο κατά τη διάρκεια μιας γενικευμένης μάχης.

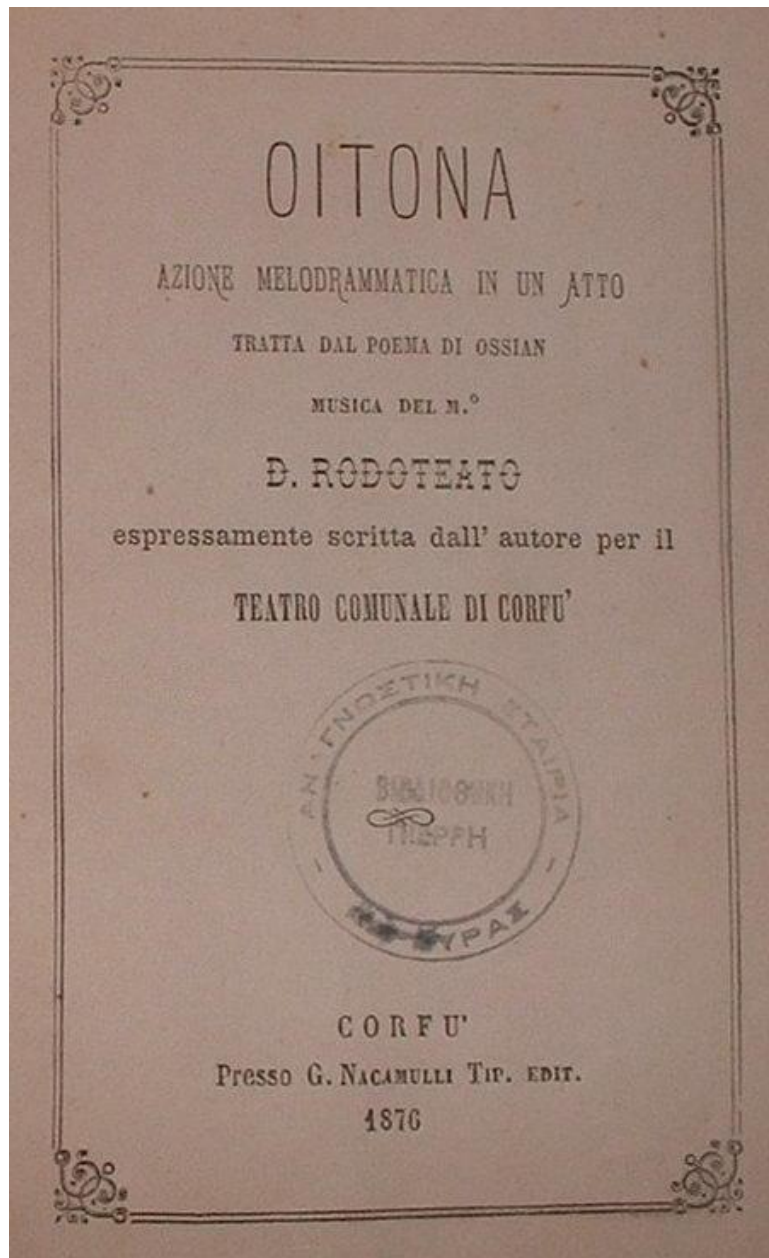
³⁹ «Λαυρεντίου Βροκίνη, Έργα [...]», ό.π., σ. 175-176.

⁴⁰ «Άγγελος» [Άγγελος Βλάχος], «Καλλιτεχνία: Ο Βάγκνερ και η μουσική αυτού αναμόρφωσης», *Χρυσάλλης* Α' 6 (15.3.1863), σ. 185-190.

⁴¹ Σύντομη, αλλά εξαιρετικά χαρακτηριστική, παρουσίαση ζητημάτων της υποδοχής των βαγκνερικών ιδεών και έργων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα στο: Γιώργος Λεωτσάκος, «Πώς και πόσο γνώρισαν οι Έλληνες τον Βάγκνερ», *Κύκλος Βάγκνερ*, ΟΜΜΑ, Αθήνα 1992, και Νίκος Μπακουνάκης, *Ιταλικές Νύκτες: Ένα μουσικό ημερολόγιο*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, ιδίως σ. 28-36.

⁴² Βλ. *Η Φωνή* (εφημερίδα Κερκύρας) 1147 (4.6.1887), σ. 3, και 1148 (11.6.1887), σ. 3-4, όπου και παρέμβαση του Δομένικου Παδοβά, του Διονύσιου Ροδοθεάτου και του Δημητρίου Ανδρώνη σε ανακύψασα μουσική διένεξη [βλ. και «Spianata-Spianatini-Spianatoi», *Ugo Foscolo* 1/1 & 2 (28.6/10.7.1887), σ. 6]. Η αναφορά, μάλιστα, του Ανδρώνη στο «μεγάλο, πραγματικά, και τόσο σοβαρό καλλιτεχνικό κίνημα» που λάμβανε χώρα στην Κέρκυρα ενδεχομένως να υπονοεί κάποια αλλαγή στις μέχρι τότε προτιμήσεις του ακροατηρίου. Άλλωστε, ο Ανδρώνης θα πρωτοστατούσε στη διοργάνωση συμφωνικών συναυλιών με την ορχήστρα της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής και θα συμμετείχε ενεργά στην παρουσίαση του *Lohengrin* το 1902.

Αλλά και η σοπράνο χάνει τη ζωή της, αφού, όπως και άλλες ηρωίδες των Ossian / Macpherson, φόρεσε πανοπλία και συμμετείχε και εκείνη στη μάχη.⁴³ Παρά ταύτα, η χρήση του κέλτικου θέματος δίνει την ευκαιρία να παρουσιαστούν από σκηνής μερικοί κοινοί τόποι της μελοδραματικής μουσικής του 19ου αιώνα, δηλαδή η μελαγχολική ατμόσφαιρα, η ιπποτική τιμή, η αυτοθυσία, η υπεράσπιση της αξιοπρέπειας και, βεβαίως, ο ευγενικός και γεμάτος απαισιοδοξία έρωτας.



Το εξώφυλλο του λιμπρέτου της *Oitona*.
Συλλογή λιμπρέτων της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας

Υπό το πρίσμα αυτό, η *Oitona* έδινε μια εναλλακτική προσέγγιση στον ελληνικό μουσικό ρομαντισμό. Πράγματι, η ελληνική μελοδραματική παραγωγή μέχρι τότε προσέφερε κυρίως έργα συνδεδεμένα με τον εξιδανικευμένο πατριωτισμό της ελληνικής επανάστασης ή τον φολκλορισμό. Η *Oitona*, όμως (ακολουθώντας από

⁴³ Σχετικά με αυτόν τον «κοινό τόπο», βλ. Fiske, *Scotland in Music*, ό.π., σ. 52.

διαφορετική οπτική τον δρόμο που έδειξαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1850 η *Anna Winter* και ο *Conte Giuliano* του Ξύνδα, οι πρώιμες όπερες του Καρρέρ ή η *Dirce* του Δομένικου Παδοβάνη), απευθύνεται μεν στο ελλαδικό κοινό, αλλά ταυτόχρονα προσφέρει την αίσθηση της οικουμενικότητας και της εξωστρεφούς έκφρασης της ελληνικής μελοδραματικής παραγωγής στο πλαίσιο των ρευμάτων της εποχής. Πρόκειται, κατά κάποιο τρόπο, για την αναζήτηση του τοπικού-μερικού μέσα από τη χρήση και προβολή του οικουμενικά αποδεκτού, μια συναίρεση, δηλαδή, στην οποία τόσο ομότεχνοι του Ροδοθεάτου, όσο και επτανήσιοι λογοτέχνες, είχαν από καιρό καταθέσει εξαιρετικά δείγματα δουλειάς. Άλλωστε, ο Louis Albert Bourgault-Ducoudray είχε πραγματοποιήσει ακριβώς το 1875 το περίφημο ερευνητικό ταξίδι του στην Ελλάδα και δεν είχε ακόμη εκδώσει τα έργα εκείνα που θα συνέβαλαν στην «εξ Εσπερίας ορμώμενη» εκδοχή της μουσικής ελληνικότητας.

Η σχέση του Ροδοθεάτου με τον ελευθεροτεκτονισμό επιτρέπει μερικές ακόμη σκέψεις σχετικά με την επιλογή της οσσιανικής *Oitona*. Πράγματι, είναι πλέον γνωστό ότι ο Ροδοθεάτος ήταν ελευθεροτέκτονας:⁴⁴ μνημονεύεται στην κερκυραϊκή Στοά «Πυθαγόρας 654» (υπό την Ηνωμένη Μεγάλη Στοά της Αγγλίας) τον Μάιο του 1874 και, μάλιστα, περί το 1877 κατείχε τον βαθμό του οργανιστή. Από τον Φεβρουάριο του 1881, και αφού ο «Πυθαγόρας» είχε πλέον διαλυθεί, συμμετείχε τακτικά ως επισκέπτης στις εργασίες της Στοάς «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», η οποία τότε βρισκόταν υπό τη Μεγάλη Ανατολή της Γαλλίας, και τελικά έγινε μέλος της την επόμενη χρονιά. Η τεκτονική ιδιότητα του Ροδοθεάτου επιτρέπει ενδεχομένως μια επιπλέον εναλλακτική προσέγγιση στην *Oitona*: το 1875 ο Ροδοθεάτος ήταν ένας νέος τέκτονας, με εξαιρετικές επιδόσεις στην τέχνη της μουσικής. Δεν θα πρέπει να διέλαθε της προσοχής του ότι ο ρομαντισμός αναζητούσε στον ελευθεροτεκτονισμό τα συναισθήματα και το μυστήριο που προέκυπταν από την ανάγνωση του Ossian ή από τους ανατολίτικους θρύλους.⁴⁵ Παράλληλα, θα πρέπει να του ήταν γνωστή η σύνδεση του τεκτονισμού με τις αρχαίες μυστηριακές τελετές, ανάμεσα στις οποίες εκείνες των δρυίδων των κέλτικων φυλών κατείχαν ιδιαίτερη θέση.⁴⁶ Αξίζει να σημειωθεί, μάλιστα, ότι ο νεοεισερχόμενος στα μυστήρια αυτά ονομαζόταν βάρδος,⁴⁷ ιδιότητα που συνδέεται τόσο με τον μυθικό ραψωδό Ossian, όσο και με τις μουσικές ενασχολήσεις του Ροδοθεάτου.

Έτσι, η επιλογή της *Oitona* ως λογοτεχνικής βάσης (παρά τις προσαρμογές για τις ανάγκες του λιμπρέτου), η αισθητική αποτίμησή της, οι άμεσες αναφορές του έργου στην αγγλική λογοτεχνική παραγωγή του 18ου αιώνα μέσα από το αμφισβητούμενο έργο του Macpherson, η αναφορά στη μυθολογία των Κελτών και η έκφραση της αποκατάστασης της δικαιοσύνης (έστω και με τραγικό τρόπο) φαίνονται άμεσα συνδεδεμένα με τον χώρο του αγγλικού «Πυθαγόρα». Ας υπογραμμιστεί, επιπλέον, ότι και η ίδια η ονομασία της στοάς είχε ευθείες αναφορές στη μουσική, μιας και οι φιλοσοφικές αναζητήσεις του Πυθαγόρα μέσω των ήχων ήταν ευρέως γνωστές. Επιπροσθέτως, είναι ενδιαφέρον ότι η σύζευξη οικουμενικότητας και τοπικού, ολότητας και μέρους, αποτελούν στοιχεία των τεκτονικών διδαχών. Οι όποιες ενδείξεις

⁴⁴ Kardamis, «Greece and symphonism [...]», ό.π., σ. 114. Ευχαριστώ τους φίλους της επιστημονικής ομάδας του ιστορικού αρχείου της Στοάς «Ο Φοίνιξ Κερκύρας» και τον ερευνητή Θεόδωρο (Έντυ) Καλογερόπουλο για τις εξαιρετικά σημαντικές πληροφορίες που παρείχαν σε σχέση με την πορεία του Ροδοθεάτου στον τεκτονισμό.

⁴⁵ Gérard Gefen, *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Fayard, Paris 1993, σ. 150.

⁴⁶ Βλ., ενδεικτικά για την ευρύτερη περίοδο τεκτονικής δράσης του συνθέτη, Albert G. Mackey, *A Lexicon of Freemasonry*, Richard Griffin and Co, London – Glasgow 1860, ιδίως σ. 77-79 και 221-227, και του ιδίου, *An Encyclopaedia of Freemasonry and its Kindred Sciences*, Moss & Company, Philadelphia 1879, ιδίως σ. 108, 230-231, 513-517.

⁴⁷ Mackey, *An Encyclopaedia of Freemasonry* [...], ό.π., σ. 108.

τεκτονικού συμβολισμού στο λιμπρέτο της *Oitona* δεν αξίζει να σχολιαστούν, αν δεν εντοπιστεί η παρτιτούρα του έργου ή, ακόμη περισσότερο, η τελική τετράπρακτη εκδοχή του (βλ. παρακάτω).

Πράγματι, η μουσική του έργου λανθάνει. Η μόνη διαθέσιμη σχετική πληροφορία μέχρι στιγμής είναι ότι «η μουσική είχε παθητική και πλήρης αισθήματος, πολλαχού δε πρωτοτυπία διαφαίνεται, και ιδία εν τη εξεχούση ωραία διωδία του οξυφώνου και της υψιφώνου».⁴⁸ Πάντως, έχοντας κατά νου τη μουσική των τριών συμφωνικών έργων του Ροδοθεάτου, αναμένει κανείς ότι και η μουσική της *Oitona* θα χαρακτηρίζεται από την ίδια δημιουργική εκλεκτική χρήση ιταλικών, γαλλικών και γερμανικών (όχι στενά «βαλκανερικών») στοιχείων, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα, στο οποίο συναιρούνται οι κύριες ευρωπαϊκές μουσικές τάσεις αφήνοντας ταυτόχρονα χώρο στην έκφραση της προσωπικότητας του συνθέτη.⁴⁹

Για τη μορφολογία του έργου υπάρχουν πιο συγκεκριμένες ενδείξεις. Το υπάρχον λιμπρέτο προδιαθέτει για τη διάρθρωση της όπερας «κατά αριθμούς». Αυτό φαίνεται και από μίαν αναφορά της μουσικής κριτικής, σύμφωνα με την οποία, «μετά το τέλος εκάστου τεμαχίου» της *Oitona*, το κοινό επιδοκίμαζε με ενθουσιασμό τον συνθέτη. Η μοναδική πράξη του έργου αποτέλεσε αντικείμενο και μιας παράκλησης, μα σε καμία περίπτωση αποδοκimasίας, η οποία επίσης προσφέρει εμμέσως πληροφορίες σχετικά με τη διάρκεια και την υποδοχή της *Oitona*: «Η μία και μόνη πράξις του μελοδράματος είχε πολύ μεγάλη, και κουράζει τους αοιδούς επί μίαν ώραν ψάλλοντας κατά συνέχειαν· πλην τούτου, υπόθεσις οία της *Οϊτόνας* δεν οικονομείται καλώς εις μίαν πράξιν· καλό λοιπόν θα ήτο επιτηδείως να προσθήκη [ενν. ο Ροδοθεάτος] δύο ή τρεις σκηνάς ακόμη και διαιρέση το μελόδραμα, συμπληρούμενον και επεκτεινόμενον εις δύο πράξεις».⁵⁰ Η ανάγκη για την επανεπεξεργασία της *Oitona*, ώστε να έχει τη συμβατική διάρκεια των οπερατικών έργων, φαίνεται και από το ότι τη βραδιά της πρεμιέρας της προηγήθηκαν «άλλα τινά τεμάχια», γεγονός πάντως διόλου ασυνήθιστο στα θεατρικά ειωθότα του 19ου αιώνα, ειδικά σε ευεργετικές παραστάσεις τραγουδιστών.

Τον Ιούνιο του 1876, ο Ροδοθεάτος είχε ξαναδουλέψει και προφανώς επεκτείνει δραματουργικά το αρχικό λιμπρέτο σε τέσσερις πράξεις, και ετοιμαζόταν να παρουσιάσει το νέο έργο του κατά τη θεατρική περίοδο 1876-1877 στην Ελλάδα ή «πιθανώτερον εν Ιταλία».⁵¹ Την επανεπεξεργασία της κέλτικης πλοκής ανέλαβε ο πολιτικά δραστηριότατος ποιητής και υποστηρικτής της ελληνικής γλώσσας Στυλιανός Χρυσομάλλης (1836-1918), ο οποίος, παρά το εθνικιστικό κλίμα της περιόδου, την τεταμένη ατμόσφαιρα λόγω της ιταλικής και της ρωμαιοκαθολικής πολιτισμικής προπαγάνδας στα Επτάνησα, και προφανώς εξαιτίας της προοπτικής της παρουσίασης του έργου στην Ιταλία, πιθανότατα μεν να βασίστηκε στην ελληνική μετάφραση του Ανδρέα Κεφαλληνού, επέλεξε όμως και πάλι την ιταλική γλώσσα.⁵² Άλλωστε, και η ίδια

⁴⁸ «Μουσικόν δελτίον: *Οϊτόνα*, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου», *Εφημερίς* Γ' / 24 (24.1.1876), σ. 3.

⁴⁹ Βλ. σχετικά: Haris Xanthoudakis, «Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece», *Nineteenth-Century Music Review* 8/1 (June 2011), σ. 41-55: 51-52.

⁵⁰ «Μουσικόν δελτίον: *Οϊτόνα*, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου», *Εφημερίς* Γ' / 24 (24.1.1876), σ. 3-4.

⁵¹ «Ειδήσεις», *Εφημερίς* Γ' / 154 (2.6.1876), σ. 3. Η δομή του λιμπρέτου της μονόπρακτης εκδοχής της *Oitona*, το εξαιρετικά επεξηγηματικό ιταλικό εισαγωγικό κείμενό της και το σύντομο χρονικό διάστημα της δημιουργίας της τετράπρακτης εκδοχής της, πιθανόν να σημαίνουν ότι ο Ροδοθεάτος δούλεψε ήδη τη νέα αυτή μορφή του μελοδράματός του. Κάτι τέτοιο προκύπτει έμμεσα και από τα γραφόμενα του Σπύρου Μοτσενίγου (*Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σ. 190-191), όπου αναφέρεται ότι «το 1876 από το τετράπρακτον μελόδραμα του Διονυσίου Ροδοθεάτου *Oitona* εδόθη μόνον η τελευταία πράξις υπό την διεύθυνσιν του συνθέτου». Ωστόσο, η πληροφορία αυτή χρίζει προσοχής και περαιτέρω διερεύνησης.

⁵² Ειρήνη Δενδρινού, «Η Κερκυραϊκή Σχολή», *Κερκυραϊκά Χρονικά* III, Κέρκυρα 1971, σ. 81.

η ελληνική κριτική παρατηρούσε ότι οι έλληνες συνθέτες, όταν έγραφαν μελοδράματα, «υποχρεούνται να τα γράψωσι ιταλιστί, όπως τα ψάλλωσιν οι εκ της Εσπερίας ερχόμενοι αοιδοί, διότι ακόμη παρ' ημίν θέατρον ελληνικού μελοδράματος δεν εσηματίσθη» και αναφερόταν ειδικά στον *Υποψήφιο* του Ξύνδα, ο οποίος «έπεσεν εις αχρησίαν, διότι είναι ελληνιστί γεγραμμένος». Πάντως, φαίνεται ότι δεν ήταν μόνο η συνεχιζόμενη αδυναμία εύρεσης ικανού αριθμού αξιόμαχων ελληνόφωνων τραγουδιστών που οδήγησε τον Ροδοθεάτο στην απόφαση αυτή, αλλά και η εκπεφρασμένη πεποίθησή του ότι «δυστυχώς τα ελληνικά έργα εν Ελλάδι δεν υποστηρίζονται».⁵³ Παρά ταύτα, τελικά, φαίνεται ότι μόνο οι δύο πρώτες πράξεις της νέας αυτής εκδοχής της *Oitona* παρουσιάστηκαν στην Κέρκυρα κατά τη θεατρική περίοδο 1880-1881 και πάλι από ιταλικό θίασο.⁵⁴

Τελικά, λοιπόν, τι θέση είχε το οσσιανικό επεισόδιο ως έκφραση της, έστω και μη φέρουσας πιστοποιητικά γνησιότητας, κέλτικης μυθολογίας μέσω μιας όπερας σε ιταλικό λιμπρέτο συντεθειμένης από έναν Επτανήσιο στην Ελλάδα του ύστερου 19ου αιώνα; Η αναφορά ότι η ιταλική γλώσσα του λιμπρέτου είναι το κώλυμα για να χαρακτηριστεί η πλοκή της *Oitona* «εθνική» είναι αποκαλυπτική των διαθέσεων της εποχής. Βεβαίως, τα Επτάνησα είχαν μακρά ιστορία στην προβολή της ελληνικής στιχουργίας ως διακριτικού χαρακτηριστικού μουσικού εθνισμού. Παράλληλα, όμως, γίνεται απολύτως σαφές ότι η *Oitona* θεωρούταν ως ο νεώτερος κρίκος μιας αλυσίδας ηλικίας τότε πενήντα και πλέον ετών, που διαμόρφωνε τη «σχολή του νεωτέρου ελληνικού μελοδράματος κατά τους κανόνες της νεωτέρας μουσικής». Είναι, λοιπόν, ρητά διατυπωμένο ότι η δημιουργία της ελληνικής όπερας δεν σχετιζόταν τότε αποκλειστικά με εσωστρεφείς πρακτικές, όπως τη χρήση φολκλορικών στοιχείων ή τη χρήση υποθέσεων βασισμένων στην αρχαιότητα ή στην ελληνική επανάσταση. Αντιθέτως, εξίσου αποδεκτά ήταν και τα έργα ελλήνων συνθετών, τα οποία έδειχναν τα επιτεύγματα των μουσουργών σε – από καιρό και με διάρκεια – κοινά και ευρύτατα χρησιμοποιούμενα μουσικά είδη, όπως, στην περίπτωση του Ροδοθεάτου, την όπερα. Για τον λόγο αυτό, τα δημοσιεύματα της εποχής τονίζουν την ανάγκη δημιουργίας μουσικών έργων «κατά τους κανόνες της νεωτέρας μουσικής». Η άποψη αυτή, σαφώς συνδεδεμένη και με τις μουσικές επιδόσεις της Αρχαίας Ελλάδας, ήταν ρητά διατυπωμένη στα Επτάνησα ήδη από τη δεκαετία του 1820 και επαναλαμβανόταν με κάθε ευκαιρία σε μετέπειτα περιόδους.⁵⁵

Με όλα αυτά κατά νου, η επιλογή της *Oitona* δεν φαίνεται να ήταν καθόλου τυχαία. Ο Ossian και οι «μυθολογικά νεφελώδεις» πλοκές του είχαν από καιρό καταστεί πανευρωπαϊκά κοινός τόπος και αναγνωρίσιμο κτήμα της πολιτισμικής ζωής του 19ου αιώνα. Έτσι, ο Ροδοθεάτος επέλεξε την οσσιανική πλοκή, διότι ως όνομα και ως δημιουργική αύρα ήταν διεθνής, ήταν κοινώς αποδεκτή, δοκιμασμένη μέσα στον χρόνο και μυθολογική (με την ευρεία έννοια). Η προτίμηση στις «σκωτσέζικες μελοδραματικές υποθέσεις» στο κερκυραϊκό θέατρο γύρω από την πρεμιέρα της *Oitona*, είτε τυχαία, είτε από πρόθεση, βοήθησε να εμπεδωθεί ένα «υπερβόρειο κλίμα».

Από την άλλη, ο Ροδοθεάτος συνειδητά δεν επιλέγει κάποιο επεισόδιο από την εξίσου πλούσια ελληνική μυθολογία, παρ' ότι κάτι τέτοιο θα ήταν μια αυτονόητη λύση: η μελοδραματική χρήση της ήταν μάλλον ξεπερασμένη σε μια περίοδο, κατά την οποία η

⁵³ «Επαρχιακαί ειδήσεις», *Εφημερίς* Β'/249 (6.9.1875), σ. 3. Το ίδιο θα υποστήριζε και δέκα χρόνια αργότερα ο Κωστής Παλαμάς: βλ. «Κώμοι και Κωμάζοντες», *Εστία* ΙΘ'/490 (19.5.1885), σ. 347-350.

⁵⁴ Δενδρινού, «Η Κερκυραϊκή Σχολή», ό.π.

⁵⁵ Βλ., ενδεικτικά, Κώστας Καρδάμης, «Η *Anna Winter* του Σπυρίδωνος Ξύνδα: Η πρώτη οπερατική διασκευή των *Τριών Σωματοφυλάκων* του Αλέξανδρου Δουμά», *Μουσικός Ελληνομνημών* 12 (Μάιος – Αύγουστος 2012), σ. 13-32: 23-24, 31.

Ευρώπη επανανακάλυπτε τους μέσους χρόνους, και μπορούμε να υποθέσουμε ότι μια ελληνική υπόθεση σε ιταλικό λιμπρέτο, τραγουδισμένη από Ιταλούς, θα προκαλούσε είτε σάλο είτε γέλωτα στα ελληνικά ακροατήρια της δεκαετίας του 1870.⁵⁶ Ας μην περάσει απαρατήρητος ο διορισμός του Νικολάου Πολίτη ως υφηγητή της Ελληνικής Μυθολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών το 1882, καθώς και η κλιμακούμενη «αρχαιομανία» στο ελλαδικό βασίλειο της περιόδου. Επιπλέον, η παράσταση έργων αρχαιοελληνικής τραγωδίας στη γλώσσα του πρωτοτύπου (και με μελοποιημένα τα χορικά τους) από φοιτητές βρετανικών πανεπιστημίων, μαθητές γερμανικών λυκείων ή από ελβετούς θαυμαστές της αρχαιότητας, την ίδια περίπου περίοδο με τις διαδοχικές επανεπεξεργασίες της *Oitona*, θα απομάκρυνε έτι περισσότερο την όποια σκέψη χρήσης αρχαιοελληνικής πλοκής σε ιταλικό λιμπρέτο.⁵⁷

Ο Ροδοθεάτος είχε γαλουχηθεί μέσα στο μεταβατικό κλίμα της μεθενωτικής Ιταλίας, αλλά είχε γνωρίσει από κοντά και τη γαλλική και τη γερμανική μουσική κουλτούρα. Μέσω των διδασχών του Mazzucato στο Μιλάνο, ήρθε σε άμεση επαφή και με έναν, τρόπον τινά, μουσικό συγκρητισμό ή εκλεκτικισμό. Μέσα από τα συμφωνικά έργα του (από τα οποία δύο, παρά τη λογοτεχνική προέλευσή τους από τη γαλλική κλασικιστική δραματουργία, βασίζονται σαφώς σε επικά επεισόδια) και την *Oitona*, ο Ροδοθεάτος φαίνεται ότι επιχείρησε να εισάγει τους παραπάνω μουσικούς νεωτερισμούς και στην πατρίδα του,⁵⁸ γεγονός που ενδεχομένως εξηγεί τον ενθουσιασμό με τον οποίο, ειδικά οι νεώτεροι του ακροατηρίου, υποδέχθηκαν την *Oitona*.⁵⁹ Όλα αυτά συνέβαιναν τη χρονιά,

⁵⁶ Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι και η κριτική σχετικά με την παράσταση του *Μάρκου Μπότσαρη* του Καρρέρ το καλοκαίρι του 1875: βλ. «Ελληνική μελοποιία. Μάρκος Μπότσαρης», *Εφημερίς Β'*/177 (26.6.1875), σ. 2-3, και «Σκνίπες», *Ασμοδαίος Α'*/24 (22.6.1875), σ. 2.

⁵⁷ Ιδιαίτερη ήταν η προβολή στον ελλαδικό τύπο των παραστάσεων του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στην Οξφόρδη, του *Αίαντα* του Σοφοκλή στο Cambridge και του *Οιδίποδα τύραννου* στη Βέρνη· βλ., ενδεικτικά, «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 307 (14.11.1882), σ. 1, και «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 312 (19.12.1882), σ. 1. Με παρόμοιο τρόπο είχε αναδειχθεί, δύο χρόνια νωρίτερα, η παράσταση στην αρχαία ελληνική του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στο Λονδίνο από φοιτητές του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, καθώς και η ιδιαίτερη θέση που καταλάμβανε η ελληνική γλώσσα στις εξετάσεις του Πανεπιστημίου του Cambridge· βλ., αντιστοίχως, «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 209 (29.12.1880), σ. 2, και «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 204 (23.11.1880), σ. 2. Το καλοκαίρι του 1885, η παράσταση της *Αντιγόνης* στο Μόναχο δεν έδωσε μόνο έναυσμα για δηκτικό σχολιασμό της απουσίας αντίστοιχων παραστάσεων στα εκπαιδευτήρια του ελλαδικού βασιλείου, αλλά και για να τεθεί εμμέσως το ζήτημα του κατά πόσο η μελοποίηση των χορικών ανταποκρίνεται στην αρχαιοελληνική μουσική· βλ. «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 446 (14.7.1885), σ. 1.

⁵⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ροδοθεάτος συμμετείχε στα Ολύμπια του 1875, όχι μόνο με φωνητικές συνθέσεις (μερικές από τις οποίες θα ξαναεμφάνιζε στο μέλλον), αλλά και με μια ορχηστρική συμφωνία και με την μπαντιστική εκδοχή της ραψωδίας του (βλ. Ρωμανού κ.ά., *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες* [...], ό.π., σ. 35), την οποία την προηγούμενη χρονιά είχε αφιερώσει στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική (βλ. Καρδάμης, «Με αφορμή μίαν εικόνα [...]», ό.π.). Επίσης, η μεταγραφή των συμφωνικών ποιημάτων *Lo Cid* και *Atalia* για την μπάντα της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής το 1882 δεν πέρασε απαρατήρητη από τον τύπο της εποχής· βλ. «Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία», *Δελτίον της Εστίας* 292 (1.8.1882), σ. 2 (στο ίδιο τεύχος ανακοινώνεται και η πρεμιέρα του *Parsifal* του Wagner).

⁵⁹ «Μεταξύ του α' και β' μουσικού τεμαχίου προσήνεγκαν αυτώ [ενν. τω Ροδοθεάτω] στέφανον εκ δάφνης μετά λευκής ταινίας, φερούσης χρυσοίς γράμμασιν επιγραφήν "Η Φιλόμουσος Κερκυραϊκή Νεολαία"» [*«Μουσικόν δελτίον: Οϊτόνα, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου»*, *Εφημερίς Γ'*/24 (24.1.1876), σ. 3]. Ως ένδειξη αποδοχής των νεωτερικών ιδεών του Ροδοθεάτου μπορεί ενδεχομένως να εκληφθεί και η απόδοση της ραψωδίας του από τη μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας μαζί με αποσπάσματα από την «υπερβόρειας θεματολογίας» *Flora Mirabilis* του Σαμάρρα το 1887· βλ. *Ugo Foscolo* I/10 (23.8/4.9.1887), σ. 80. Η διαφανιζόμενη αποδοχή του συγκεκριμένου έργου γίνεται ακόμη σαφέστερη από την παρουσίασή του το φθινόπωρο του 1890 στην επετειακή συναυλία για τα πενήντα έτη από την ίδρυση της Φιλαρμονικής (βλ. σχετικό πρόγραμμα στο ΦΕΚ/Δ και στην Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας), αλλά και το 1893, ένα σχεδόν έτος μετά τον θάνατο του Ροδοθεάτου, στο πλαίσιο

κατά την οποία τα βαγκνερικά έργα εξακολουθούσαν να είναι για την Ιταλία ένας νεωτερισμός, ενώ και ο ίδιος ο Wagner μόλις τον Αύγουστο του 1876 θα παρουσίαζε την θρυλική παραγωγή του συνόλου του *Δακτυλιδιού*, ένα γεγονός που σημειώνεται και στον ελλαδικό τύπο.

Με την *Oitona*, λοιπόν, ο Ροδοθεάτος εξέφραζε για ακόμη μία φορά την εξωστρέφεια της ελληνικής μουσικής παραγωγής, την τοποθετούσε στο πλαίσιο αυτού που θα ονομαζόταν αργότερα «δυτικός μουσικός κανόνας» και τη συνέδεε με σημαντικές κατακτήσεις του πολιτισμικού γίγνεσθαι του 19ου αιώνα. Με αυτά κατά νου, φαίνεται ότι η κέλτικη μυθολογική πλοκή, η οποία βρισκόταν εντός του αναμενόμενου δημοφιλούς μελοδραματικού πλαισίου, έδινε τη δυνατότητα ανάπτυξης της δημιουργικότητας του συνθέτη πάνω σε μια εκλεκτική μουσική βάση, με γνώμονα την προσωπικότητά του και τη δημιουργική εξωστρέφεια. Ωστόσο, στο ελλαδικό βασίλειο του «σλαβικού κινδύνου» και των εθνικιστικών εξάρσεων, η έκφραση του ελληνικού στη μουσική με τον τρόπο του Ροδοθεάτου δεν φαίνεται να έδωσε τους αναμενόμενους καρπούς, ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι η δεκαετία του 1870 σηματοδοτεί για την Ελλάδα την έναρξη μιας σχεδόν συνεχούς πολεμικής δραστηριότητας, διάρκειας πέντε δεκαετιών.

της ευεργετικής συναυλίας για τους σεισμοπαθείς της Ζακύνθου (Μουσικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, φάκελος 1988). Άλλωστε, η φήμη του Ροδοθεάτου συνεχιζόταν και μετά τον θάνατό του· βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Καλλιτεχνία: Η μουσική μας», *Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες*, Αθήνα 1896, σ. 346-349: 349.

Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αιώνας. Μουσικά θέματα

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Οι ελληνικοί μύθοι, με θεούς και ήρωες, κατορθώματα, μεταμορφώσεις και παιχνίδια, έδωσαν πλούσια ερεθίσματα στη φαντασία των ευρωπαίων δημιουργών από την Αναγέννηση και εξής. Στα 82 έργα που φιλοξενούνται στην έκθεση του Τελλογλείου από το Λούβρο, «Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αιώνας», μπορεί να παρακολουθήσει κανείς την ευρωπαϊκή διαδρομή των ελληνικών μύθων και να κατανοήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Από την Αναγέννηση και εξής, σημαντικοί καλλιτέχνες απέδωσαν τους μύθους με βάση τις γραπτές κυρίως πηγές, αλλά και τα σπουδαία αρχαιοελληνικά γλυπτά που είχαν συγκεντρωθεί σε συλλογές της Αναγέννησης, στο Βατικανό, στη Φλωρεντία κ.α. Με τη σειρά τους, σημαντικές δυναμικές δημιουργίες αναγεννησιακών καλλιτεχνών έδωσαν πρότυπα σε καλλιτέχνες του μανιερισμού και του μπαρόκ, που διακόσμησαν με αρχαιοελληνικά θέματα παλάτια, μέγαρα, μεγαλοπρεπή κτήρια με τοιχογραφίες, ταπισερί και πίνακες, έργα που αποδεικνύουν την ελληνομάθεια και την κλασική παιδεία των παραγγελιοδοτών τους. Τα έργα της έκθεσης παρακολουθούν αυτή τη συνεχή μεταλλαγή αρχαίων θεμάτων, συμβόλων και προτύπων, ένα δημιουργικό διάλογο πολιτισμών, με κλειδί την αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα.¹

Παρ' όλο που τα έργα της έκθεσης έχουν ιστορικά, στιλιστικά και τεχνικά πολύ ενδιαφέρον για τη διαδρομή τους, την εξέλιξη της ζωγραφικής και τη χρήση των υλικών, προτιμήθηκε η ομαδοποίησή τους στην έκθεση σε θεματικές ενότητες ανάλογα με τη σημασία και τον συμβολισμό τους. Μέσα σε αυτές, σε χρονολογική σειρά, διακρίνονται διάφορες προτάσεις σπουδαίων καλλιτεχνών για ομοειδή θέματα, που καθορίζονται από τις επιδιώξεις των παραγγελιοδοτών τους και, σε τελική ανάλυση, από τη χρήση-μεταμόρφωση των μύθων ανάλογα με την εποχή και την ικανότητα του καλλιτέχνη. Ο χώρος του Σύμπαντος, η Δύναμη της ευφυΐας, ο Απόλλων και οι τέχνες, η Δύναμη του Έρωτα, οι τραγικές Μεταμορφώσεις, η σκληρή μοίρα, μυθικά κατορθώματα, ο Όμηρος και ο Αλέξανδρος, είναι οι εννιά ενότητες που ξετυλίζουν το κουβάρι των μύθων, την ανάμειξή τους με ιστορικά πρόσωπα, τη χρήση αρχαίων προτύπων, τον τελικό προορισμό τους σε λαμπρά ιστορημένα εσωτερικά.

Εκτός από την εικαστική τους απόδοση, οι μύθοι δίνουν ποικίλες αφορμές στη μουσική να ακολουθήσει τη μόδα της ανανεωμένης ανάγνωσής τους. Μύθοι με μουσικά θέματα ή μυθολογικά θέματα που σχετίζονται με τη μουσική απαντώνται σε πολλά έργα της έκθεσης του Λούβρου. Τα έργα αυτά διακρίνονται στις εξής ομάδες:

- Έργα που σχετίζονται με την μορφή του Απόλλωνα και του Ορφέα και τον συμβολισμό των δύο αυτών μυθολογικών μορφών στη τέχνη.²
- Έργα που σχετίζονται με την αυλή των Gonzaga στη Μάντοβα, όπου πρωταγωνιστής ήταν ο Claudio Monteverdi.³

¹ Βλ. γενικά τον κατάλογο της έκθεσης *Έργα τέχνης από το Λούβρο στη Θεσσαλονίκη. Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αι.*, Κατάλογος έκθεσης, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη 2012 (κείμενα των C. Loisel και Α. Γουλάκη-Βουτυρά). Γενικά για το θέμα, βλ. στο τέλος, επιλογή βιβλιογραφίας.

² *Έργα τέχνης από το Λούβρο*, ό.π., αρ. κατ. 18, 21, 22.

³ Ό.π., αρ. κατ. 31, 32, 34, 44.

- Έργα που απηχούν το γαλλικό μπαρόκ και σχετίζονται με τον Λουδοβίκο XIV (1638-1715), τον βασιλιά Ήλιο (Απόλλωνα), με κυρίαρχη μορφή μουσικά τον Lully κ.ά.⁴
- Έργα των οποίων ο μύθος χρησιμοποιείται στο σενάριο μιας όπερας ή ως έμπνευση μουσικού έργου στην περίοδο που εξετάζουμε, με ενδιαφέρον να ανιχνευθούν γραμμές επικοινωνίας με τα εικαστικά έργα.⁵
- Η περίπτωση του Ingres και δύο έργων του στην έκθεση στον 19ο αιώνα με πολλές ενδιαφέρουσες αναφορές στον μύθο του Μίδα, αλλά και στη μουσική πραγματικότητα της μουσικής.⁶



Εικόνα 1: Timoteo Viti, *Ο Απόλλωνας παίζει λύρα ντα μπράτσο περιτριγυρισμένος από τις εννέα μούσες*. Σχέδιο με πένα και καφέ μελάνι. Παρίσι, Λούβρο

Στο πλαίσιο του περιορισμένου χρόνου της ανακοίνωσης, θα εξεταστεί ένα πρώιμο σχετικά σχέδιο από την ενότητα του Απόλλωνα και της μουσικής. Πρόκειται για το έργο του Timoteo Viti (Urbino, 1469-1523) *Ο Απόλλωνας παίζει λύρα ντα μπράτσο περιτριγυρισμένος από τις εννέα μούσες* (Εικόνα 1).⁷ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Vasari,⁸ ο Viti εκπαιδεύτηκε στη Μπολόνια ως χρυσοχόος και ζωγράφος κοντά στον Francesco

⁴ Ό.π., κυρίως αρ. κατ. 25, 42.

⁵ Βλ. ενδεικτικά ό.π., αρ. κατ. 17, 39, 42, 46, 48, 53.

⁶ Ό.π., αρ. κατ. 30, 54, 79.

⁷ Ό.π., αρ. κατ. 18, σ. 64-65. Το σχέδιο, στο Λούβρο (αποθήκες στο Τμήμα Γραφικών Τεχνών), με πένα και καφέ μελάνι σε χαρτί λευκό κιτρινωμένο, κολλημένο πάνω σε μοντάρισμα της βασιλικής συλλογής του 18ου αιώνα, έχει ύψος 13,7 εκ. και πλάτος 19 εκ. Αρ. ευρ. 4307.

⁸ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550, 1568· εκδ. R. Bettarini - P. Barocchi, 6 τόμοι, Φλωρεντία 1966-1987: τ. IV, σ. 266.

Francia. Η τεχνοτροπία του επηρεάστηκε πολύ έντονα από τον Ραφαήλ, με τον οποίο συνεργάστηκε για την πραγματοποίηση της τοιχογραφίας με τις Σίβυλλες στη Santa Maria della Pace στη Ρώμη το 1514. Εδώ, το σχέδιο αυτό που αναπαριστά τον *Παρνασσό* εμπνέεται έντονα από τη διάσημη τοιχογραφία του δασκάλου στην *Αίθουσα της υπογραφής* στο Βατικανό. Πιστεύεται ότι προέρχεται από μία χαμένη σπουδή του Ραφαήλ γι' αυτή τη σύνθεση, την οποία διασώζει ένα χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi (Εικόνα 6).⁹ Η προσεχτική, ωστόσο, εξέταση της ιστορίας της πηγής, της τοιχογραφίας στο Βατικανό, επιτρέπει μια κάπως διαφορετική ανάγνωση του έργου του Viti.



Εικόνα 2: Ραφαήλ, *Παρνασσός*. Τοιχογραφία, Αίθουσα της υπογραφής, Βατικανό

Στη Ρώμη των αρχών του 16ου αιώνα, το κατεχοχόν αναγεννησιακό κέντρο που με τον συγκεντρωτισμό, τη δύναμη των παπών και τα ρωμαϊκά ερείπια ευνοούσε κατεχοχόν την αρχαιολατρία, ο πάπας Ιούλιος Β' ανέθεσε στον Ραφαήλ ένα σημαντικό έργο, να διακοσμήσει με νωπογραφίες τις αίθουσες (stanze) της ιδιωτικής του βιβλιοθήκης στα μέγαρά του Βατικανού.¹⁰ Στην Αίθουσα της υπογραφής (γνωστής ως Stanza della Segnatura), ο κόσμος της ελληνικής κλασικής Αρχαιότητας βρίσκεται σε άμεση συνομιλία με τον χριστιανικό κόσμο. Στην περίφημη *Σχολή των Αθηνών* δεσπόζουν στο κέντρο οι μορφές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, όπου ο πρώτος κρατάει τον *Τίμαιο* και ο δεύτερος τα *Ηθικά*, δηλαδή τα πιο σημαντικά τους κείμενα για τον χριστιανισμό. Απέναντι από τη σκηνή αυτή είναι τοποθετημένη η *Θεολογική συζήτηση*, με τον ένθρονο Ιησού σαν αρχαίο ήρωα στο κέντρο, και στον διπλανό βορινό τοίχο η σκηνή του *Παρνασσού* (Εικόνα 2), με τον Απόλλωνα και τις εννέα Μούσες, που

⁹ Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, 14 τόμοι, Βιέννη 1813 κ. εξ.: τ. XIV, σ. 200, αρ. 247.

¹⁰ Για το θέμα και αναλυτικότερα για το έργο του Ραφαήλ και τη σημασία του, όπως εκτίθεται συνοπτικά στη συνέχεια, βλ. Mina Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα. Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, 2 τόμοι, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2003: τ. I, σ. 479-483 (Arnold Nesselrath). Βλ. επίσης: A. Nesselrath, στο: *Hoch Renaissance im Vatican. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I (1503-1534)*, Κατάλογος έκθεσης, Βόννη 1999, σ. 240-258.

περιστοιχίζονται από τους σημαντικότερους ποιητές της Αρχαιότητας αλλά και της νεότερης εποχής. Και ενώ για τη *Σχολή των Αθηνών* και τη *Θεολογική συζήτηση* η χρονολόγηση συνεχίζει να έχει ανοιχτά ζητήματα, ο *Παρνασσός* μπορεί να χρονολογηθεί με αρκετή ακρίβεια. Η άφιξη του Ariosto στη Ρώμη το 1509 δημιουργεί ένα *terminus post quem* για την εισαγωγή της προσωπογραφίας του στον *Παρνασσό* και τη χρονολόγησή του (Εικόνα 3). Ακριβώς πάνω από τον *Παρνασσό*, στο γύρισμα της οροφής παριστάνεται σε κυκλικό σχήμα η *Αλληγορία της ποίησης*, έργο επίσης του Ραφαήλ: μια καθιστή φτερωτή γυναικεία μορφή κρατάει βιβλίο στο ένα χέρι και αρχαιοπρεπή λύρα στο άλλο, ενώ δύο ερωτιδείς που την πλαισιώνουν φέρουν δύο πινακίδες με την επιγραφή «NUMINE AFFLATUR» («με τη θεία έμπνευση»). Πρόκειται για συντομευμένο παράθεμα από το βιβλίο VI της *Αινειάδας* του Βιργιλίου, το οποίο πάνω από τον *Παρνασσό* υπενθυμίζει την προφητεία για το λαμπρό μέλλον της Ρώμης και τον χρυσό αιώνα του Αυγούστου.



Εικόνα 3: Ραφαήλ, *Παρνασσός* (προσωπογραφία του Ariosto)

Ο Απόλλωνας στο κέντρο του *Παρνασσού* θεωρείται συνήθως ο αυτονόητος πρωταγωνιστής της παράστασης. Ωστόσο, η Franca Camiz το 1984, με την ευκαιρία της έκθεσης Ραφαήλ στο Βατικανό, ανακατασκεύασε το μουσικό όργανο που παίζει ο Απόλλωνας, δηλαδή τη βιόλα (λύρα) ντα μπράτσο, ένα έγχορδο συνοδείας, χρησιμοποιώντας όσες πηγές της εποχής έδιναν στοιχεία για το όργανο.¹¹ Το αποτέλεσμα ήταν ένα όργανο του οποίου ο ήχος, ναι μεν, ταίριαζε για συνοδεία, αλλά το οποίο ο μουσικός δύσκολα θα μπορούσε να παίζει τραγουδώντας συγχρόνως. Μήπως, λοιπόν, ο τραγουδιστής εδώ δεν είναι ο Απόλλων; Τότε ποιος; Αν δεχτούμε ως κεντρικό ερμηνευτή τον Όμηρο που δεσπόζει αριστερά (Εικόνα 4), τυφλό, με το κεφάλι προς τα πίσω, τότε ο Απόλλων μπορεί να συνοδεύει με τη λύρα ντα μπράτσο την απαγγελία του μεγάλου ποιητή: η μουσική του Απόλλωνα εμπνέει και καθοδηγεί τον Όμηρο, κάνοντας κατανοητό το ρητό πιο πάνω στην *Αλληγορία της ποίησης*, «NUMINE AFFLATUR» («με

¹¹ Βλ. *Raffaello in Vaticano*, Κατάλογος έκθεσης, Πόλη του Βατικανού, Μιλάνο 1984, σ. 80-82· Marco Tiella, στο: *Hoch Renaissance im Vatican*, ό.π., σ. 497 και εικόνα στη σ. 194. Η Camiz χρησιμοποίησε για την ανακατασκευή προσχέδια του Ραφαήλ και άλλων καλλιτεχνών της περιόδου (βλ. παρακάτω).

τη θεία έμπνευση»).



Εικόνα 4: Ραφαήλ, *Παρνασσός* (λεπτομέρεια)

Πίσω από τον Όμηρο αναγνωρίζονται αριστερά ο Δάντης, δεξιά ο Βιργίλιος (τα μεγάλα έπη όλων των εποχών, ελληνικής, ρωμαϊκής, ιταλικής λογοτεχνίας, αναγέννησης). Ο Βαζάρι, περιγράφοντας τον *Παρνασσό*, κατονομάζει τους έξι επιφανέστερους λατίνους ποιητές, Οβίδιο, Βιργίλιο, Έννιο, Τίβουλλο, Κάτουλο και Προπέρτιο, και τους δύο Έλληνες, Όμηρο και Σαπφώ. Όμως φαίνεται ότι σε μεταγενέστερη φάση ο Ραφαήλ πρόσθεσε στη δεξιά πλευρά μία ομάδα σύγχρονων ποιητών που δεν τους αναφέρει ο Βαζάρι (εκτός από έναν, τον Antonio Tebaldeo) και που αναγνωρίζονται από πορτρέτα τους, αποδίδοντάς τους μάλιστα «ρεαλιστικά»: τον Baltassare Castiglione, τον Sannazaro, τον Ariosto, εδώ αγένειο, και τον Mario Equicola (ανάμεσα στον Βιργίλιο και τις Μούσες).

Ξεχωριστή είναι η θέση της Σαπφούς. Η Σαπφώ είναι καθισμένη αριστερά, δίπλα στο παράθυρο που εισχωρεί στην τοιχογραφία, κρατώντας στο υψωμένο δεξί της χέρι περγαμνή, ενώ το αριστερό ακουμπάει σε αρχαιοπρεπή λύρα. Η Σαπφώ, που είχε ριχτεί (αυτοκτονήσει) στη θάλασσα κοντά στο Άκτιο, αποτελεί εδώ ίσως έμμεση αναφορά στην περίφημη ναυμαχία, όπου ο Οκταβιανός νίκησε τον Μάρκο Αυρήλιο, εγκαινιάζοντας την ένδοξη βασιλεία του (Αύγουστος). Από το παράθυρο αυτό της βορεινής πλευράς του δωματίου της Υπογραφής ο τότε θεατής μπορούσε να δει πάνω από μια υπέροχη θέα (σήμερα με κήπους και τaráτσες), ανοιχτή εκείνη την εποχή, απέναντι στην κορυφή του λόφου του Βατικανού τη βίλα του πάπα Ιννοκέντιου Η΄, μπροστά στην οποία ο Ιούλιος Β΄ είχε τοποθετήσει την περίφημη γλυπτοθήκη του, το Μπελβεντέρε, με τα πιο διάσημα αρχαία γλυπτά της εποχής του.¹² Στην τοιχογραφία αυτή, ο Ραφαήλ χρησιμοποίησε – πιθανότατα προγραμματικά – πολλά παραθέματα από

¹² Βλ. επίσης Arnold Nesselrath, "Il Cortile delle Statue: luogo e storia", στο: M. Winner – B. Andeae – C. Pietrangeli (επιμ.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* (Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Richard Krautheimer, Ρώμη 21-23 Οκτωβρίου 1992), Mainz 1998, σ. 1-16. Επίσης, Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. Ι, σ. 481.

τα αρχαία γλυπτά του Μπελβεντέρε. Για τον Όμηρο, π.χ., καθώς το αρχαίο πορτρέτο του τυφλού ποιητή ήταν άγνωστο εκείνη την εποχή, ο Ραφαήλ χρησιμοποίησε το κεφάλι του Λαοκόωντα (Εικόνα 5).¹³ Για να παραστήσει επίσης τη Μούσα Καλλιόπη, πήρε ως πρότυπο την Κοιμωμένη Αριάδνη, γνωστή ως Κλεοπάτρα.¹⁴



Εικόνα 5: Ραφαήλ, σχέδιο για την κεφαλή του Ομήρου (βλ. Λαοκόων), Windsor Castle, The Royal Library

Αν δει κανείς τα διάφορα στάδια μετεξέλιξης της τοιχογραφίας του *Παρνασσού*, όπως μας τη δίνουν χαρακτηριστικά και σχέδια της εποχής, γίνεται φανερό ότι το αρχικό θέμα του εμπλουτίστηκε βαθμηδόν με την έννοια της έμπνευσης, με τη σύλληψη της ταυτόχρονης παρουσίας παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος. Σε ένα πρώτο, αρκετά πλήρες σχέδιο, όπως το απαθανατίζει το χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi (Εικόνα 6),¹⁵ ο Απόλλωνας παίζει αρχαία λύρα με τις μούσες γύρω του, τους ποιητές της αρχαιότητας – ενσάρκωση της ποίησης και των Ηλυσίων Πεδίων. Η στιγμή της θείας έμπνευσης («NUMINE AFFLATUR») δεν έχει γίνει ακόμη εμφανής. Σε σχέδιο του Ραφαήλ, σήμερα στη Lille, στο Musée des Beaux Arts (Εικόνα 7),¹⁶ βλέπουμε την αλλαγή γνώμης και την επικαιροποίηση του μουσικού οργάνου, με τον σχεδιασμό της λύρας ντα μπράτσο και τις συνέπειες που αναφέρθηκαν. Επίσης, σε ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο του Ραφαήλ (Εικόνα 8) που σώζεται σε ένα πρώιμο αντίγραφο στην Οξφόρδη

¹³ Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. Ι, σ. 489 (σπουδή της κεφαλής από τον Ραφαήλ).

¹⁴ Το άγαλμα της Αριάδνης στο Βατικανό μαρτυρείται από το 1512 στη συλλογή Maffei. Βλ. Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. Ι, σ. 481· Nesselrath, στο: *Hoch Renaissance im Vatican*, ό.π., σ. 520.

¹⁵ Bartsch, ό.π., τ. XIV, σ. 200, αρ. 247.

¹⁶ Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. Ι, σ. 484-485, εικόνα 1.

(Ashmolean Museum),¹⁷ ο Απόλλων παίζει βιόλα ντα μπράτσο, απουσιάζουν όμως η Σαπφώ και οι σύγχρονοι ποιητές. Είναι φανερό ότι αυτή η νεωτερική ιδέα του Ραφαήλ επηρέασε τον Luca Signorelli (περ. 1445/1450-1523) που δούλεψε στην οροφή της Stanza della Segnatura την ίδια εποχή (1508-1509), όπως φαίνεται σε ένα σκίτσο του περί το 1510, σήμερα στη Φλωρεντία στο Uffizi (Εικόνα 9).¹⁸ Φαίνεται ότι αργότερα από (ή ταυτόχρονα με) αυτή τη μετατροπή στον *Παρνασσό* προστέθηκε η ομάδα των σύγχρονων ποιητών δεξιά για να εξυμνήσουν τα παπικά επιτεύγματα του Ιούλιου Β΄, με τον Ariosto (Ludovico Ariosto, 1474-1533), όπως είδαμε, να χρονολογεί το έργο, καθώς έφτασε στη Ρώμη μόλις τον Δεκέμβριο του 1509, σε πολιτική αποστολή του ηγεμόνα της Φεράρας. Φαίνεται πολύ πιθανό ότι παράλληλα με τους σύγχρονους ποιητές στην τοιχογραφία προστέθηκαν και οι μορφές της Σαπφούς (έμμεση αναφορά στο Άκτιο) και του ηλικιωμένου καθιστού ποιητή δεξιά, που στρέφεται προς τον θεατή και μοιάζει να δείχνει κάτι μέσα στην αίθουσα: τον Ιούλιο Β΄.¹⁹



Εικόνα 6: Marcantonio Raimondi, χαρακτηριστικό από σχέδιο του Ραφαήλ για τον *Παρνασσό*

¹⁷ Ό.π., τ. Ι, σ. 482, εικόνα 8, και σ. 484.

¹⁸ Ό.π., τ. Ι, σ. 316-317. Λίγο αργότερα, τον αντίχτυπο του Απόλλωνα του *Παρνασσού* τον συναντούμε και σε ένα σχέδιο του Parmigianino (1503-1540· Πάρμα, Galleria Nazionale), του ζωγράφου που αποκαλούσαν «ξαναγεννημένο» Ραφαήλ· βλ. ό.π., τ. Ι, σ. 484-485, εικόνα 2.

¹⁹ Πρβλ. το πορτρέτο του Ιούλιου Β΄ από τον Ραφαήλ, αυτά τα χρόνια (1511-1512), Λονδίνο, National Gallery.



Εικόνα 7: Ραφαήλ, σχέδιο για τον Απόλλωνα, Lille, Musée des Beaux Arts



Εικόνα 8: Ραφαήλ, αντίγραφο σχεδίου στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum



Εικόνα 9: Luca Signorelli, σχέδιο Απόλλωνα μουσικού, Φλωρεντία, Uffizi

Η όλη παράσταση είναι φανερό ότι προσπαθεί να κάνει επίκαιρη και να προβάλλει την παπική εξουσία του Ιούλιου Β΄, την επαλήθευση της ομηρικής προφητείας, τη Σαπφώ και την παράδοση του Αυγούστου που επιχειρούσε να οικειοποιηθεί ο Πάπας Ιούλιος Β΄. Ως παραγγελιοδότης είχε πιθανότατα απαιτήσει από τον Ραφαήλ να κάνει ορατή αυτή τη συνέχεια από το παρελθόν στο παρόν: ο Όμηρος είχε υμνήσει την άλωση της Τροίας, ο Βιργίλιος τη φυγή του Αινεία, γιου του Πρίαμου και βασιλιά της Τροίας, που κατέληξε στην ίδρυση της Ρώμης, και ο Δάντης έδωσε τον χριστιανικό τελικό σκοπό, ενώνοντας τον μυθολογικό-ιστορικό κόσμο που ο Ιούλιος εδώ θέλει να επιδείξει και να επιβάλει.

Ξαναγυρίζοντας στον *Απόλλωνα και τις Μούσες* του Timoteo Viti (Εικόνα 1), γίνεται σαφές ότι το έργο του Viti δεν συνδέεται με το χαρακτηριστικό του Raimondi (Εικόνα 6), όπως κάποιοι υποθέτουν, αλλά αντλεί από τη μεταγενέστερη φάση της σύνθεσης του Ραφαήλ (Εικόνα 7), ή τουλάχιστον από το σχέδιο που σώζεται σε αντίγραφο (Εικόνα 8). Καθώς μάλιστα εδώ απεικονίζονται μόνον οι κεντρικές μορφές που διαφέρουν από το τελικό στάδιο της τοιχογραφίας, ίσως το σχέδιο αυτό να απηχεί τις πρώτες σκέψεις του Ραφαήλ να αντικαταστήσει την αρχαιοπρεπή λύρα με τη σύγχρονή του λύρα ντα μπράτσο. Οι ποιητές και η Σαπφώ πιθανότατα προστέθηκαν αργότερα. Το σχέδιο επομένως του Viti μαρτυρεί μια μεταβατική σκέψη του Ραφαήλ, που προκύπτει πιθανότατα μετά τις οδηγίες του παραγγελιοδότη του, μεταθέτοντας το βάρος του μηνύματος στην προβολή της πολιτικής του.

Αυτή την εποχή, το 1514-1515 (λίγο μετά την τοιχογραφία του Ραφαήλ), χρονολογείται ένα θαυμάσιο σχέδιο του Giovanni Ricamatori, του επονομαζόμενου Giovanni da Udine (Udine, 1487-1561), ενός από τους πιο προικισμένους συνεργάτες του Ραφαήλ,²⁰ ειδικού στην απεικόνιση μουσικών οργάνων, ο οποίος σε σχέδιο με μελάνι και ακουαρέλα, σήμερα στο Βερολίνο (Kupferstichkabinett· Εικόνα 10), αποδίδει μία βιόλα ντα μπράτσο της εποχής μαζί με άλλα όργανα.²¹ Πιθανόν να συνεργάστηκε στα όργανα με τον Ραφαήλ (ή να είναι αυτός που τα εκτέλεσε) στο έργο του δασκάλου *Η έκσταση της Αγ. Καικιλίας με τους τέσσερις Αγίους*, έργο του 1514, σήμερα στη Pinacoteca Nazionale της Bologna.²² Από τον *Απόλλωνα* στον *Παρνασσό* του Ραφαήλ εμπνέεται ένα έργο του ο Giovanni Francesco di Nicolo Luteri, ο αποκαλούμενος Dosso Dossi (πληροφορίες από το 1512-1542), μία ελαιογραφία σε καμβά γύρω στα 1530, σήμερα στη Galleria Borghese της Ρώμης, όπου και πάλι ο *Απόλλων* παίζει λύρα ντα μπράτσο.²³



Εικόνα 10: Giovanni da Udine, σπουδή για μουσικά όργανα, Βερολίνο, Kupferstichkabinett

Η λύρα ντα μπράτσο, το όργανο που, όπως είδαμε, παίζεται στον ώμο με δοξάρι, εμφανίζεται στην εικονογραφία με μεγάλη συχνότητα, σε διάφορες παραλλαγές, στα τέλη του 15ου και στον 16ο αιώνα, να συνοδεύει μουσική αυτοσχεδιασμών και αφηγηματική ποίηση.²⁴

²⁰ Vasari, ό.π., τ. VI, σ. 549-550.

²¹ Nesselrath, στο: *Hoch Renaissance im Vatican*, ό.π., σ. 497-498, εικόνα στη σ. 194 (αρ. κατ. 188). Το κεφάλι λιονταριού είναι μελέτη για τον βραχίονα της λύρας.

²² Ό.π., σ. 497-498.

²³ Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. I, σ. 536 (XVI 3).

²⁴ Βλ. περισσότερα παραδείγματα από αυτή την εποχή (αρχές 16ου αιώνα) στο: Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα*, ό.π., τ. I, σ. 335 (VII 12, Benedetto Montagna), σ. 336 (VII 14, Jacopo de'Barbari), σ. 466-468 (XI 21 και XI 23, Marcantonio Raimondi).

Εμφανίζεται επίσης σε άλλα δύο έργα της έκθεσης του Λούβρου, να την παίζει ο Απόλλωνας στο σχέδιο του Innocenzo Francucci da Imola (Imola, 1490 – Μπολόνια, 1545) που απεικονίζει την τιμωρία του Μαρσύα, και ο Ορφέας σε ένα πολύ ωραίο σχέδιο του Δασκάλου S. K. (τεκμηριωμένα ενεργού στη Γερμανία το 1593), όπου η δύναμη της μουσικής του εξημερώνει τα ζώα (Εικόνα 11).²⁵



Εικόνα 11: Δάσκαλος S. K. (Γερμανία, 16ος αιώνας), *Ο Ορφέας μουσικός περιτριγυρισμένος από άγρια ζώα*. Σχέδιο με πένα και αραιό μπλε χρώμα. Παρίσι, Λούβρο

Η εμφάνιση της λύρας (βιόλας) ντα μπράτσο, των παραλλαγών της, η αντικατάσταση της αρχαίας λύρας με αυτό το έγχορδο που παίζεται με δοξάρι και δανείζεται την ονομασία της λύρας, είναι ένα μεγάλο θέμα που ξεπερνά τα όρια της παρούσας ανακοίνωσης.

²⁵ Έργα τέχνης από το Λούβρο, ό.π., αρ. κατ. 19 και 22.

Επιλογή βιβλιογραφίας

- Εμμανουήλ Βουτυράς – Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, *Η αρχαία ελληνική τέχνη και η ακτινοβολία της*, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2011.
- Έργα τέχνης από το Λούβρο στη Θεσσαλονίκη. Ευρώπη και ελληνικοί μύθοι: 16ος-19ος αι.*, Κατάλογος έκθεσης, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη 2012.
- Θησαυροί από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης. Μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος*, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1979.
- Παντελής Πρεβελάκης, *Αρχαία θέματα στην ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1975.
- Αγγέλα Ταμβάκη (επιμ.), *Έλληνες θεοί και ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ*, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2001.
- Φανή Μαρία Τσιγκάκου, *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1981.
- Christina Acidini-Luchinat, *Die Schätze der Medici*, Prestel, Μόναχο – Νέα Υόρκη 1997.
- Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, 14 τόμοι, Βιέννη 1813 κ. εξ.
- Catherine Camboulives – Michèle Lavallée (επιμ.), *Les Métamorphoses d'Orphée*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Bruxelles κ.α. 1995.
- Michael Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, Duckworth, London 1987.
- Michael Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Duckworth, London 1989.
- Mina Gregori (επιμ.), *Το Φως του Απόλλωνα. Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, 2 τόμοι, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2003.
- Nikolaus Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Mann, Berlin 1976.
- Hoch Renaissance im Vatican. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I (1503-1534)*, Κατάλογος έκθεσης, Βόννη 1999.
- Phyllis Williams Lehmann – Karl Lehmann, *Samothracian Reflections*, Princeton University Press (Bollingen Series, XCII), Princeton 1973.
- Mauro Luco (επιμ.), *Mantegna a Mantova*, Skira, Μιλάνο 2006.
- Stelios Lydakis, *Ancient Greek Painting and its Echoes in Later Art*, Μέλισσα, Αθήνα 2004.
- Arnold Nesselrath, "Il Cortile delle Statue: luogo e storia", στο: M. Winner – B. Andeae – C. Pietrangeli (επιμ.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* (Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Richard Krautheimer, Ρώμη 21-23 Οκτωβρίου 1992), Mainz 1998.
- Alain Pasquier – Jean-Luc Martinez, *Praxitèle*, Somogy, Παρίσι – Louvre 2007.
- Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven – London 2004.
- Raffaello in Vaticano*, Κατάλογος έκθεσης, Πόλη του Βατικανού, Μιλάνο 1984.
- Arnold von Salis, *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach – Ζυρίχη 1947.
- Salvatore Settis (επιμ.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 τόμοι, Ρώμη 1984.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550, 1568· εκδ. R. Bettarini – P. Barocchi, 6 τόμοι, Φλωρεντία 1966-1987.

«Τί ἐστὶν ὃ μίαν ἔχον φωνὴν τετράπουν καὶ δίπουν καὶ τρίπουν γίνεται;»

Μούσες δια στόματος Σφιγγός προς Οιδίποδα
(Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 3, 53, 2-3)

Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης

I. Προλεγόμενα

Οι Πυθαγόρειοι, κατά τον Ιάμβλιχον (*Περὶ του Πυθαγορικού Βίου*, 23, 103, 1 – 105, 9), δεν απεκάλυπτον τις αρχές της επιστήμης, παρά μόνον εις άτομα κριθέντα – κατόπιν ενδελεχούς ελέγχου – άξια να τις κατέχουν. Η απόκρυφος γνώσις δεν επετρέπετο, «ἐπὶ ποινῇ θανάτου», να κοινολογηθεῖ υπό των μεμνημένων εις τους κοινούς θνητούς, διότι «οὐ τὰ πάντα τοῖς πᾶσι ρητά». Οι «παλαιοὶ» ἔλληνες φιλόσοφοι, τραγικοί και ποιητές ἐδίδασκον κρυφίως, «μύθῳ φιλοσοφοῦντες», ωρισμένες αποκρύφους διδασκαλίες, κεκαλυμμένες δι' αριστοτεχνικού φιλοσοφικού τρόπου.

Κυρίες και κύριοι σύνεδροι, δια των ακολουθουσών λακωνικῶν πληροφοριῶν περί την αρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν ευελπιστῶ να σας καταστήσω στοιχειωδῶς μύστες, ὥστε να δυνηθεῖτε να κατανοήσετε τα εις την εισήγησίν μου εκτυλισσόμενα.

II. Ο μύθος του Οιδίποδος

Το ὄνομα Οιδίπους προέρχεται εκ του ρήματος «οἰδέω», σπανίως «οἰδάω» (=πρήζομαι, φουσκώνω), και την λέξιν «ποῦς» (=πόδι), και σημαίνει τον ἔχοντα πρησμένους τους πόδας του.

Ο μύθος του Οιδίποδος εντάσσεται εις τα πλαίσια του «Θηβαϊκού κύκλου» και αναφέρεται εις ἥρωα, ὅστις εν αγνοία του σκοτώνει τον πατέρα του, καθιστάμενος πατροκτόνος, εν αγνοία του νυμφεύεται την μητέρα του και αποκτά μετ' αυτής τέσσερα τέκνα, καθιστάμενος, τοιουτοτρόπως, αιμομείκτης.

III. Οι Μούσες

Ο επικός Ησίοδος, εις την *Θεογονίαν* του (στ. 77-79), αριθμεί εννέα μούσες. «Μοῦσαι Ὀλυμπίδες, κοῦραι Διός».

έννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι, Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε
Μελπομένη τε Τερψιχόρη τ' Ἑρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε Καλλιόπη θ'.

Κλειώ εὐρηκέναι τὴν ἱστορίαν, Θάλεια δὲ γεωργίαν καὶ τὴν περὶ τὰ φυτὰ
πραγματείαν, Εὐτέρπη δὲ μαθήματα, Τερψιχόρη δὲ παιδιάν, Ἑρατῶ δὲ ὄρχησιν,
Πολυμνία δὲ λύραν, Μελπομένη δὲ ὥδῃν, Οὐρανία δὲ ἀστρολογίαν, Καλλιόπη δὲ
ποίησιν.

Σχόλια στα *Αργοναυτικά* του Απολλωνίου του Ροδίου (215, 1-4)

IV. Αίνιγμα

Αίνιγμα καλεῖται η αναφορά των ιδιοτήτων και των γνωρισμάτων ενός αντικείμενου άνευ της ρητῆς αναφοράς αυτού καθ' εαυτοῦ του αντικειμένου.

Αίνιγματα γάρ ἐστι τὰ διὰ τῶν ἐναντίων δηλούμενα.

Scholia in Demosthenem: Scholia in Demosthenem (scholia vetera), Oratio 19, 584, 1

Γνωστόν εκ της μυθολογίας τυγχάνει το αίνιγμα της Σφιγγός προς τον Οιδίποδα, το οποίον «έμμελῶς τε καὶ έμμέτρως έλέγετο».

V. Το αίνιγμα της Σφιγγός



Η ακριβής διατύπωση του αινίγματος, το οποίον έθετεν η Σφιγξ, δεν μας είναι γνωστή εξ αρχαίων πηγών, αλλ' εκ μεταγενεστέρων κειμένων.

Η πλέον αναλυτική του διατύπωση δίδεται υπό του Αθηναίου:

ἔστι **δίπουν** ἐπὶ γῆς καὶ **τετράπουν**, οὗ **μία** φωνή, καὶ **τρίπουν**, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον ὅσ' ἐπὶ γαῖαν ἐρπετὰ γίνονται ἀνά τ' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον· ἀλλ' ὁπόταν πλείοσιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνει, ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαιρότερον πέλει αὐτοῦ.

Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 10, 83, 37-41, καὶ
Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί (Επιτομή)*, 22, 48, 12-16

τί έστιν ὃ μίαν ἔχον φωνήν **τετράπουν** καὶ **δίπουν** καὶ **τρίπουν** γίνεται;

ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 3, 53, 2-3

Δια των ακολούθως εκτιθεμένων διατυπώσεων του αινίγματος της Σφιγγός επιθυμώ να καταδείξω ότι η αλληλουχία δια της οποίας εκτίθενται τα επίθετα δίπουν, τρίπουν, τετράπουν δεν έχει καμία σχέση με τις ηλικιακές φάσεις του ανθρωπίνου όντος.

Τετράπους, δίπους, καὶ πάλιν τρίπους.

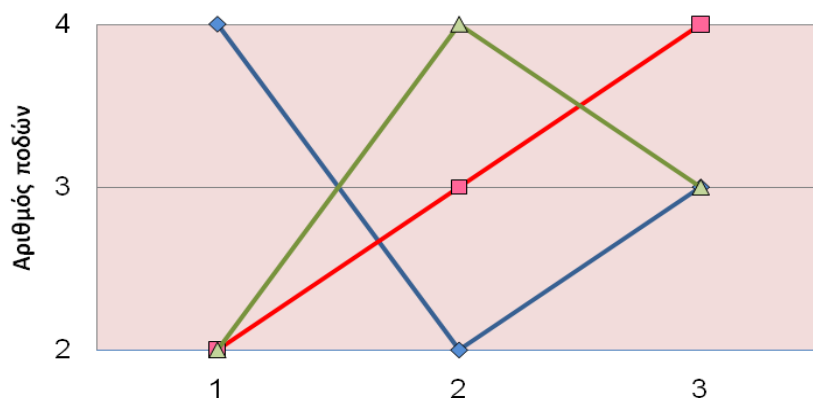
Ζηνόβιος, *Epitome collectionum Lucilli Tarrhaei et Didymi*, 2, 68, 3-4,
καὶ *Σχόλια εις τον Αισχύλο*, Th, 3, 38-39

τί έστι τὸ αὐτὸ **δίπουν**, **τρίπουν**, **τετράπουν**.

Διόδωρος ο Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 64, 3, 9-10

Ἔστι **δίπουν** ἐπὶ γῆς καὶ **τετράπουν**, οὗ **μία** φωνή, καὶ **τρίπουν**, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον, ὅσ' ἐπὶ γαῖαν ἐρπετὰ γίνονται, καὶ ἀν' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον. Ἀλλ' ὁπόταν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνει, ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαιρότατον πέλει αὐτοῦ.

Ασκληπιάδης, *Σπαράγματα*, 21b, 4-8



Σχήμα 1: Το αίνιγμα της Σφιγγός

VI. Η Σφιγξ

Η Σφιγξ τυγχάνει έν εκ των αιωνίων Αρχετύπων. Κατά μίαν εκδοχήν, η λέξις «Σφιγξ» ετυμολογείται εκ της αρχαίας λέξεως «σφείς», η οποία χρησιμοποιείται ήδη εκ της εποχής του Ησίοδου και του Ομήρου και σημαίνει «διττός», δηλαδή αυτός ο οποίος είναι διπλός ή αυτός ο οποίος ερμηνεύεται διττώς.

Έχει θεωρηθεί ότι η λέξις προέρχεται εκ του ρήματος «σφίγγω», γεγονός που οδήγησε εις μεταγενέστερες εκδοχές του μύθου, συμφώνως προς τις οποίες η Σφιγξ έσφιγγε μέχρι πνιγμού και εσκότωνε όλους όσους δεν ηδύναντο να απαντήσουν εις το αίνιμά της.

Ο Ησίοδος (θεογονία, στ. 326) την αναφέρει ως Φίκα,¹ θυγατέρα της Χίμαιρας και του Όρθρου ή, κατ' άλλους, του Τυφώνος² και της Εχίδνης,³ και λέγει ότι αποτελεί όλεθρον για τους Καδμείους.

Η Σφιγξ τυγχάνει αιγυπτιακής προελεύσεως και οι ερμηνείες των συμβολισμών της υπήρξαν ποικίλες. Κατά την μυθολογίαν, οι θεοί Όρα και Άρης έστειλαν την Σφίγγα εκ της πατρίδος της, την Αιθιοπίαν, εις την Θήβαν της Βοιωτίας. Η Σφιγξ εγκατεστάθη εις το Φίκιον⁴ όρος, το οποίον εχώριζεν την πεδιάδα των Θηβών από την πεδιάδα της Κωπαΐδος, και έθετεν εις τους περαστικούς ένα αίνιμα· τον μη δυνάμενον να απαντήσει εις το αίνιγμα τον εσκότωνε.

Εις την ελληνικήν μυθολογίαν, η Σφιγξ εμφανίζεται ως τέρας, αναπαριστάμενον ως γυνή έχουσα πέλματα και στήθη λέοντος, ουράν ερπετού και πτερά αετού.



Λεπτομέρεια εκ του ζωγραφικού πίνακος του Francois-Xavier Fabre *Οιδίπους και Σφιγξ*

¹ Κλείνεται ως: Φίξ – Φικός – Φικί – Φίκα.

² «Τυφών δέ καλεΐται διὰ τὸ οἶον τύπτειν διὰ τοῦ τάχους τοῦ πνεύματος· διὰ γὰρ τοῦτο καὶ ὁ ποιητὴς φησι καὶ τὰς ἀέλλας καὶ τὰς συστροφὰς τῶν πνευμάτων» (Ολυμπιόδωρος, *Σχόλια εις τα Αριστοτελικά Μετέωρα*, 13, 16-18). «Τυφών δέ εἷς τῶν Γιγάντων, Γῆς ὦν καὶ Ταρτάρου, πολέμιος τοῖς θεοῖς, ὥς φησιν Ὑσίοδος» (*Σχόλια εις την Ιλιάδα του Ομήρου*, 2, 782, 1-2). «Τυφών Γῆς καὶ Ταρτάρου υἱός, γεννηθεὶς ἐν Σικελίᾳ, εἶδος ἔχων σύμμιγες ἀνδρὸς καὶ θηρίων» (*Σχόλια εις τον Πλάτωνα*, Phdr, 230a, 2-3). «Ὁ λεγόμενος τυφὼν ἀνεμώδης, ὃν τινες στρόβιλον ὀνομάζουσι» (Ιάμβλιχος, *Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 41, 7-8).

³ «Ἡ μητὸς μὲν Ἑχίδνης ἦν πατὴρ δὲ Τυφῶνος» (Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 3, 52, 5-6).

⁴ «<Σφίγξ> αὕτη δὲ ἐστὶ θυγάτηρ Χιμαίρας καὶ Τυφῶνος. Ἀπ' αὐτῆς ἐκλήθη καὶ τὸ Φίκιον, ἔνθα διέτριβε. Φίκα δὲ αὐτὴν οἱ Βοιωτοὶ ἔλεγον» (*Σχόλια εις την Θεογονία του Ησίοδου*, 326, 1-3). «Ταχέως δὲ κατέλαβε τὸ Τυφαόνιον ὄρος τῆς Βοιωτίας, διὰ τὸ Τυφῶνι ἐπικεῖσθαι. Ἐκεῖθε δὲ πάλιν ἐπέβη τὸ ἄκρον τοῦ Φικίου. Ἔστι δὲ ὄρος τῆς Βοιωτίας. Ὀνομάσθη δὲ ἐκ τῆς Σφιγγὸς, ἣν Φίκα ἐκάλουν οἱ Βοιωτοὶ» (Pediassimus, *Scholia in Hesiodi scutum*, 615, 1-5). «Φίκιον τέρας, ἐλικτὰ κωτίλλουσα δυσφράστως ἔπη» (Λυκόφρων, *Αλεξάνδρα*, 1465-1466).

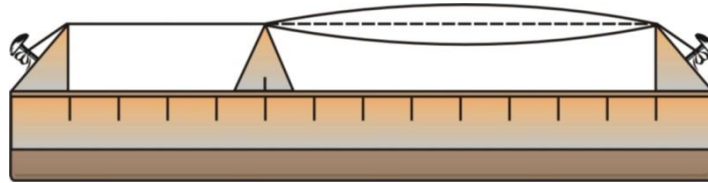
VII. Στοιχεία εκ της Πυθαγορείου Μουσικής Θεωρίας

VII. 1. Η έννοια μουσικών «διάστημα»

Εις την αρχαιοελληνικήν μουσικήν ονομάζεται μουσικόν διάστημα ο λόγος των μηκών δύο δονουμένων και ηχούντων τμημάτων χορδής $\frac{L_2}{L_1}$.

Εάν τυγχάνει $L_2 < L_1$, το μουσικό διάστημα ονομάζεται **ανιόν**.

VII. 2. Ο κανών ή μονόχορδον

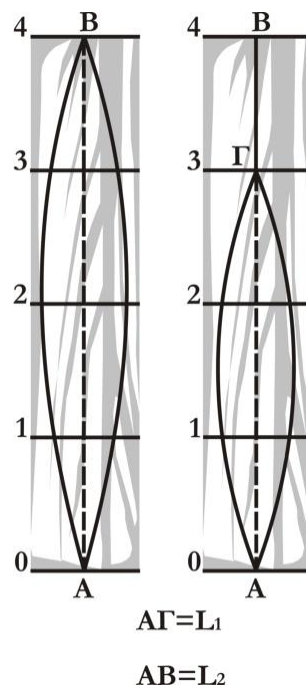


Σχήμα 2: Το μονόχορδον για τη μελέτη των νόμων των χορδών

Το μονόχορδον αποτελεί διάταξιν υλοποιούσα τον μετασχηματισμόν μουσικών υψών εκ του χώρου της Ακουστικής εις μήκη δονουμένων τμημάτων χορδής εις τον χώρον της Οπτικής. Εν άλλοις λόγοις, δια του μονοχόρδου υλοποιείται η σημερινή έκφρασις «άκου να δεις».

VII. 3. Κατατομή του Κανόνος

Η χάραξις (=σημείωσις) κατά μήκος του κανόνος των προπόντων μηκών των δονουμένων τμημάτων χορδής, ώστε ακουστικώς να υλοποιούνται οι πυθαγόρειες συμφωνίες και πάντα τα άλλα πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα, ονομάζεται *Κατατομή του Κανόνος*. Ο παλαιότερος κανών εδιαιρείτο εις τέσσερα ίσα μέρη (κατατομή του κανόνος διχῶς, τριχῶς και τετραχῶς).



Σχήμα 3: Ο Κανών ή μονόχορδο, ο μετασχηματιστής

Η εις τέσσερα υποδιαίρεσις του κανόνος επεβάλλετο υπό της ιεράς Πυθαγορείου τετρακτύος, ενσάρκωτες της οποίας ήσαν οι αριθμοί 1, 2, 3, 4.



Σχήμα 4: Η τριγωνική δομή των δέκα κουκίδων της ιεράς τετρακτύος (4 κατά δύναμιν και 10 κατ' αριθμόν: $10=1+2+3+4$)

VII. 4. Ανοδικές και καθοδικές μουσικές κινήσεις

Σφίγγα για την ορθήν κατανόησιν της μελωδικής πορείας (ανοδικής ή καθοδικής) της αρχαιοελληνικής μουσικής αποτελεί το ρήμα «**ἄνειμι**» (ἀνὰ + εἶμι = ἀνέρχομαι, ανεβαίνω), το οποίον δηλώνει κίνησιν με σημασίαν εξαρτωμένην εκ του υποκειμένου του.

Πρέπει επιμελώς να διακριβωθεί, εάν η χειρ του μουσικού εκτελεστοῦ πραγματοποιεῖ την ανοδικήν κίνησιν, κινουμένη επί του κανόνος του εγχόρδου μουσικού οργάνου, ή εάν το μουσικόν ὕψος του παραγομένου ήχου εκτελεί την ανοδικήν κίνησιν. Ανοδική κίνησις της χειρός του μουσικού εκτελεστοῦ επί του κανόνος του εγχόρδου μουσικού οργάνου ισοδυναμεί με καθοδικήν κίνησιν των μουσικῶν υψῶν της μελωδίας και αντιστρόφως, δεδομένου ότι τα μουσικά ὕψη εἶναι μεγέθη αντιστρόφως ανάλογα των ταλαντουμένων μηκῶν χορδῆς.

VII. 5. Πυκνές και αραιές μουσικές κινήσεις

Αξία θαυμασμοῦ τυγχάνει η προσπάθεια των Πυθαγορείων να οπτικοποιήσουν το ψυχοακουστικόν μέγεθος «**μουσικόν ὕψος**».

Πράγματι, ο οφθαλμός μας δύναται να διακρίνει τις διαδοχικές θέσεις μιας βραδέως ταλαντουμένης χορδῆς, η οποία παράγει έναν «χαμηλού» μουσικόν ὕψους ήχον, ενώ δεν δύναται να διακρίνει τις διαδοχικές θέσεις μιας ταχέως ταλαντουμένης χορδῆς, η οποία παράγει έναν «υψηλού» μουσικόν ὕψους ήχον. Εἰς την πρώτην περίπτωσιν ενέτασσον τους «**αραιούς**» ήχους και εἰς την δευτέραν περίπτωσιν τους «**πυκνοῦς**» ήχους.

Σχετικήν αναφοράν ευρίσκομεν εἰς την εισαγωγήν της Ευκλειδείου μουσικομαθηματικῆς πραγματείας **Κατατομή Κανόνος** (γρ. 6-12):

τῶν δὲ κινήσεων αἱ μὲν πυκνότεραί εἰσιν, αἱ δὲ ἀραιότεραι, καὶ αἱ μὲν πυκνότεραι ὀξυτέρους ποιοῦσι τοὺς φθόγγους, αἱ δὲ ἀραιότεραι βαρυτέρους – ἀναγκαῖον τοὺς μὲν ὀξυτέρους εἶναι, ἐπεὶ περ ἐκ πυκνοτέρων καὶ πλειόνων σύγκεινται κινήσεων, τοὺς δὲ βαρυτέρους, ἐπεὶ περ ἐξ ἀραιωτέρων καὶ ἐλασσόνων σύγκεινται κινήσεων.

VII. 6. Τετράχορδον: το κύτταρον των αρχαιοελληνικῶν μουσικῶν συστημάτων

Το σύνολον τεσσάρων διαδοχικῶν (=ἑξῆς **μελωδουμένων**) χορδῶν ή φθόγγων (υπάτη, παρυπάτη, λιχανός, νήτη), των δομούντων την διατεσσάρων συμφωνία $\left(\frac{4}{3}\right)$, συνιστά το τετράχορδον σύστημα.

Τετράχορδον εν συζεύξει μετά τόνου δομεῖ το πεντάχορδον σύστημα. Τετράχορδον εν συζεύξει μετά πενταχόρδου, ή εν διαζεύξει μεθ' ετέρου τετραχόρδου, δομεῖ το οκτάχορδον σύστημα.

VIII. Η απάντησις του Οιδίποδος ως λύσις του αινίγματος

Το αίνιγμα, το οποίον εδιδάχθη υπό των Μουσών η Σφιγξ έχει ως εξής:

ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπουν, οὗ μία φωνή, καὶ τρίπουν, ἀλλάσσει
δὲ φύσιν μόνον ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν γίνονται ἀνά τ' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον· ἀλλ' ὅπότεν
πλείοσιν ἐρείδόμενον ποσὶ βαίνει, ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαιρότερον πέλει αὐτοῦ.

Αθήναιος (Δειπνοσοφισταί, Βιβλίο 10, Kaibel, παρ. 83, γρ. 37, και τ. 2, 2, σ. 48, γρ. 11),
Ασκληπιάδης (Σπαράγματα, 21b, γρ. 1),
Ελληνική Ανθολογία,
Σχόλια εἰς τὸν Εὐριπίδην,
Σχόλια εἰς τὸν Λυκόφωνα

[Υπάρχει ἐπὶ τῆς γῆς ἓν ὄν δίποδον καὶ τετράποδον καὶ τρίποδον με μίαν φωνήν, τὸ
οποῖον εἶναι τὸ μόνον ἀλλάζον τὴν φύσιν τοῦ ἐν σχέσει πρὸς τὰ ὅσα κινούνται ἐπὶ
τῆς γῆς, εἰς τὸν αἴρα καὶ τὴν θάλασσαν· ἀλλ' ὅταν περπατεῖ χρησιμοποιοῦν τὸν
μεγαλύτερον δυνατὸν ἀριθμὸν ποδῶν (ἴτοι τὰ τέσσερα), τότε καθίσταται
περισσότερον βραδυκίνητον].

Ἡ ἀπάντησις τοῦ Οἰδίποδος δια τῆς ὁποίας ἐλύθη τὸ αἰνίγμα τῆς Σφιγγός, ἐξ αἰτίας
τοῦ ὁποίου πληθώρα ἀνθρώπων κατεσπαράχθησαν ὑπὸ τοῦ ἀνθρωποβόρου θηρίου,
ἔχει ὡς ἀκολουθῶς:

Κλυθὶ καὶ οὐκ ἐθέλουσα, κακόπτερε Μοῦσα θανόντων, φωνῆς ἡμετέρης, σὸν τέλος
ἀμπλακίης. ἄνθρωπον κατέλεξας, ὃς ἡνίκα γαῖαν ἐφέρει πρῶτον ἔφω τετράπους
νήπιος ἐκ λαγόνων, γηραλέος δὲ πέλων τρίτατον <πόδα> βάκτρον ἐρείδει ἀχένα
φορτίζων γήραϊ καμπτόμενος.

Σχόλια εἰς τὸν Εὐριπίδην
Σχόλια εἰς τὸν Αἰσχύλον

[Ἄκουσον καὶ ἂς μὴ σοῦ ἀρέσει, ἀπαισία Μοῦσα αὐτῶν, οἱ ὁποῖοι ἀπέθανον (επειδὴ
δεν κατάφεραν νὰ σοῦ ἀπαντήσουν), τὴν ἰδικήν μου ἀπάντησιν, προκειμένου νὰ
δοθῇ ἐν τέλος εἰς τὴν ἐσφαλμένην ἐντύπωσίν σου ὅτι κανεὶς δὲν γνωρίζει τὴν
ἀπάντησιν εἰς αὐτό, τὸ ὁποῖον ἐρωτάς. Τὸν ἄνθρωπον περιέγραψες, ὁ ὁποῖος, ὅταν
εἶναι νήπιον, μπουσουλὰ ἐπὶ τῆς γῆς καὶ ἀρχικῶς ἐκ τῆς φύσεώς τοῦ εἶναι
τετράποδον, γέρων, ὁμῶς, γιὰ νὰ κινήθῃ χρησιμοποιοῦν τρίτον πόδα, τὸ μπαστούνι,
κυρτωμένος ὑπὸ τοῦ βάρους τοῦ χρόνου].

Εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ οφείλομεν νὰ παρατηρήσωμεν καὶ νὰ τονίσωμεν μετ' ἐμφάσεως
τρὶς ἐξαιρετικῆς σπουδαιότητος – ἐμφανῶς ἐσκεμμένες – δράσεις τοῦ Οἰδίποδος:

1. Ἐνῶ ἡ Σφιγξ εἰς τὸ αἰνίγμά της ἀναφέρει πρῶτον τὸ ἐπίθετον «δίπουν» καὶ
δεύτερον τὸ ἐπίθετον «τετράπουν», ὁ Οἰδίπους, παραλείπων παντελῶς τὸ
ἐπίθετον «δίπουν», ἀρχίζει τὴν ἀπάντησίν του με τὸ ἐπίθετον «τετράπουν».
Τοποθετούσα ἡ Σφιγξ τὰ ἐπίθετα κατ' αὐτὴν τὴν σειράν, κάποιον ἰδιαιτέρον λόγον
θα εἶχεν.
2. Εἰς τὴν ἀπάντησίν του ὁ Οἰδίπους παρέλειψεν νὰ περιλάβῃ τὸ «μίαν φωνήν». Γιὰ
νὰ τὸ ἐρωτᾷ ἡ Σφιγξ, κάτι τὸ ἰδιαιτέρον θα υποδηλοῖ.
3. Ἡ Σφιγξ ἀποδίδει τὸ «ἐπὶ γῆς» εἰς τὸ «δίπουν», ἐνῶ ὁ Οἰδίπους τὸ ἀποδίδει εἰς τὸ
«τετράπουν» («γαῖαν ἐφέρει»).

Θεωρῶ λογικὴν αὐτὴν τὴν ἐσκεμμένην ἐνέργειαν τοῦ Οἰδίποδος, ἡ ὁποία δείχνει
ἄνδρα εὐστροφον, τολμηρόν καὶ ἀποφασιστικόν, ὅστις δὲν διστάζει νὰ «κόψει» ἀντὶ νὰ

«λύσει» τον «γόρδιον δεσμόν» διαστρεβλώνων την πραγματικότητα, ασχέτως εάν αυτό αλλάζει άρδην τα μουσικολογικά γεγονότα.

IX. Η πυθαγόρειος μουσικολογική εκδοχή του αινίγματος της Σφιγγός

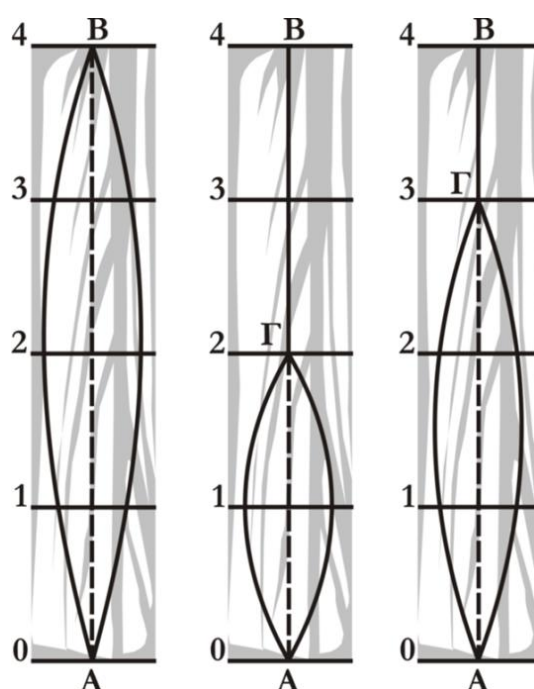
Η απάντησις εις παν αίνιγμα, το οποίον θέτει αυτή καθεαυτή η ζωή, η Σφιγξ, είναι υπόθεσις εσωτερική, καθαρώς βιωματική· απάντησιν, την οποίαν ή την κατακτάς ή μένει χωρίς καμίαν αξίαν.

Τονίζω μετ' επιτάσεως την προσωπικήν μου θέσιν ότι ο διάλογος μεταξύ της εκπροσώπου των Μουσών, της Σφιγγός, και του Οιδίποδος, του βασιλικού γόνου του Λαΐου, όστις ανετράφη και εμορφώθη ως πρίγκιψ υπό των θετών γονέων του, τον Πόλυβον και την Μερόπην, θα ώφειλεν να ήτο μυσταγωγικού περιεχομένου. Υποστηρίζω την άποψιν ότι η εντελέχεια του αινίγματος είναι η θεολογική φανέρωσις αρρήτων δογμάτων της πυθαγορικής μουσικής θεωρίας εις όσους έτυχον μνήσεως κάποιου βαθμού.

Κατά την αποκωδικοποίησιν του αινίγματος της Σφιγγός, εμφανεστάτη τυγχάνει η παρουσία της πυθαγορείου ιεράς τετρακτύος (1, 2, 3, 4).

Ο αριθμός 1 προκύπτει εκ του «οὐ μία φωνή» και, κατ' εμέ, υπονοείται ο πυθαγόρειος κανών, το μονόχορδον, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Θεωρώ ότι οι λέξεις «δίπουν», «τρίπουν», «τετράπουν» εις τον διάλογον μεταξύ Σφιγγός και Οιδίποδος αφορούν εις την διχή, τριχή και τετραχή διαίρεσιν του κανόνος, καθώς επίσης εις την τοποθέτησιν του υπαγωγέως του κανόνος εις τις υποδιαιρέσεις 2, 3 και 4, αντιστοίχως.



Σχήμα 5: Το αίνιγμα της Σφιγγός επί του μονοχόρδου

Εις το αίνιγμα της μουσικογνώστρας Σφιγγός, της καθοδηγουμένης υπό των Μουσών, σπουδαίαν σημασίαν έχει η θέσις και το νόημα εκάστης λέξεως εις αυτό. Η Σφιγξ, λ.χ., αποδίδει το «επί γης» εις το «δίπουν», ενώ ο Οιδίπους το αποδίδει εις το «τετράπουν» («ὃς ἡνίκα γαῖαν ἐφέρπει πρῶτον ἔφω τετράπους νήπιος ἐκ λαγόνων»).

Η θέσις του σώματος του ανθρώπου ως προς την γην, προσδιοριζόμενη υπό των επιθέτων «τετράπουν», «δίπουν», «τρίπουν», συσχετίζεται μετά των θέσεων του υπαγωγέως του κανόνος 4, 2 και 3, και, κατά συνέπειαν, με το εκάστοτε μουσικόν ύψος του παραγομένου ήχου υπό του κανόνος.

Κατά την εκδοχήν του Οιδίποδος, ευρισκομένου του υπαγωγέως του κανόνος εις την υποδιαίρεσιν 4, το ανθρώπινον βρέφος, ως τετράπουν, μπουσουλά εις τα 4 και υπό της χορδής του κανόνος παράγεται ο χαμηλότερος δυνατός, ως προς το μουσικόν ύψος, ήχος (βόμβυξ).

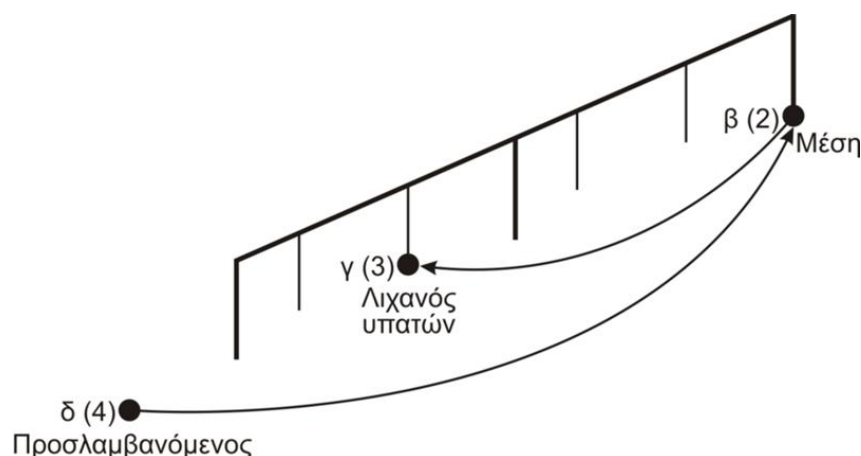
Το ανθρώπινον ον καθίσταται δίπουν, δηλαδή ανασηκώνεται και περπατεί με τους 2 του πόδας, ευθυτενές, αγέρωχον. Ο υπαγωγεύς, δηλαδή, κατέρχεται εις την υποδιαίρεσιν 2, οπότε παράγεται υπό της χορδής του κανόνος ήχος ένα διαπασών υψηλότερος του βόμβυκος.

Το ανθρώπινον ον γηρασμένον κάμπτει τους ώμους και περιπατεί κυρτωμένον, στηριζόμενον επί βακτηρίας, καθιστάμενον ούτω πως τρίπουν. Ο υπαγωγεύς ανέρχεται εις την υποδιαίρεσιν 3, οπότε παράγεται υπό της χορδής του κανόνος ήχος κατά έν δια πέντε ($3/2$) διάστημα χαμηλότερος του προηγουμένου.

Τα προμνημονευθέντα τρία μουσικά ύψη, άτινα παρήχθησαν, αναγόμενα εις το οκτάχορδον σύστημα, αντιστοιχούν εις τους φθόγγους υπάτην (4) – νήτην (2) – μέσην (3).

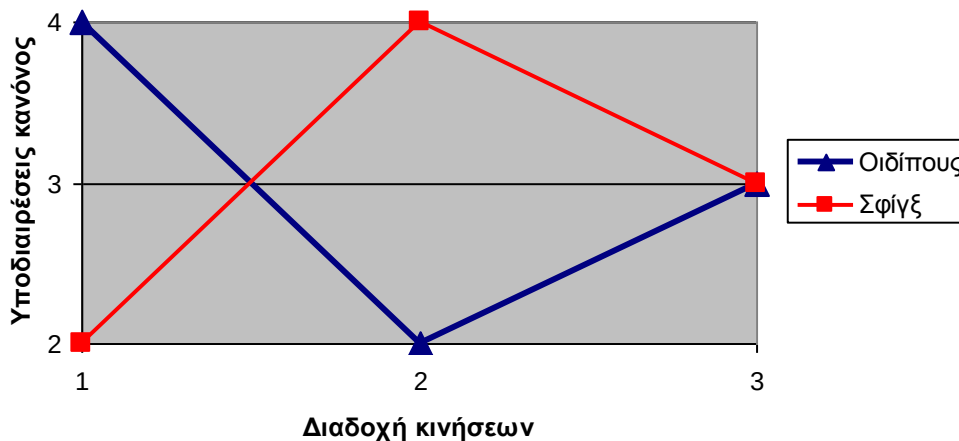
Κατά την εκδοχήν της Σφιγγός, όπως αυτή καταγράφεται υπό του Αθηναίου και άλλων, η αλληλουχία των επιθέτων «δίπουν», «τετράπουν», «τρίπουν» σημαίνει την διαδοχικήν τοποθέτησιν του υπαγωγέως του κανόνος εις τις υποδιαίρεσεις 2, 4 και 3 και την παραγωγήν των φθόγγων του οκταχόρδου συστήματος νήτην (2) – υπάτην (4) [ένα διαπασών χαμηλότερον] – μέσην (3) [ένα δια τεσσάρων υψηλότερον].

Αναγόμενοι εις το δις διαπασών σύστημα, αντιστοιχούν εις τους φθόγγους προσλαμβανόμενον – μέσην – λιχανόν υπατών διάτονον, επισημαίνοντες τον διατονικόν χαρακτήρα αυτού.



Σχήμα 6: Το αίνιγμα της Σφιγγός επί του δις διαπασών συστήματος

Το αίνιγμα της Σφιγγός



Σχήμα 7: Ο διάλογος Σφιγγός – Οιδίποδος εν διαγράμματι

Πάντα ταύτα τα μουσικολογικά στοιχεία, τα οποία εγώ αποδίδω ερμηνεύων το αίνιγμα της μουσικοκαθοδηγουμένης Σφιγγός, συνάδουν και με την έκφρασιν «ἀλλ' ὁπότεν πλείοσιν ἔρειδόμενον ποσὶ βαῖνη, ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαιρότερον πέλει αὐτοῦ» [Ἄλλ' ὅταν περπατεῖ χρησιμοποιοῦν τον μεγαλύτερον δυνατόν αριθμόν ποδιῶν (δηλαδή τα τέσσερα), τότε καθίσταται περισσότερον βραδυκίνητον].

Πράγματι, ὅπως ἔχει προαναφερθεῖ, το επίθετον «τετράπουν» υπονοεῖ την τοποθέτησιν του υπαγωγέως του κανόνος εἰς την υποδιαίρεσιν 4 του κανόνος, ἡ οποία εἶναι ἡ μεγαλυτέρα αὐτοῦ, ὁπότε τίθεται εἰς ταλάντωσιν βραδείαν (=αραιά) ολόκληρον το μήκος της χορδῆς του κανόνος, παράγον τον βαρύτερον ἦχον.

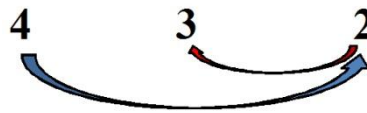
Χ. Κατακληΐς

Ἡ εντελέχεια του αινίγματος της Σφιγγός, το οποίον συντίθεται ἐξ ὀλίγων σειρῶν καὶ ἔχει ὡς πυρήναν του τρεῖς λέξεις («δίπουν», «τρίπουν», «τετράπουν») ἐντὸς μιας Σοφοκλείου τραγωδίας, ἀποτελεῖ την θεολογικὴν φανέρωσιν ἀρρήτων δογμάτων της πυθαγορικῆς μουσικῆς θεωρίας εἰς ὅσους εἶχον τύχει μνήσεως κάποιου βαθμοῦ καὶ ἀποτελεῖ ἐκφρασιν της γνωστῆς Φιλολάου ρήσεως «**ἁρμονίας δὲ μέγεθός ἐστι συλλαβὰ καὶ διοξειᾶ**».

Κυρίες καὶ κύριοι σύνεδροι, ὁ καθηγητὴς Πανεπιστημίου Ἰωάννης Κακριδῆς (1901-1992), ἡ σημαντικότερη φυσιογνωμία εἰς τον χώρον της Κλασικῆς Φιλολογίας, ὁ μελετήσας πλείστους ὅσους τομείς της ἀρχαιοελληνικῆς γραμματείας, διερωτᾷται: «Τι να ἤθελεν να μας εἶπει ὁ μέγας τραγικὸς Σοφοκλῆς εἰς την λίαν ὥριμον ηλικίαν του, με την πλουσίαν γνώσιν καὶ την σοφὴν πείραν του, *βασανίζων την σκέψιν του πλέον των εἴκοσι ἐτῶν με τον Οιδίποδά του*, εἰς μίαν μάλιστα ευλογημένην περίοδον του ἀνθρωπίνου στοχασμοῦ, κατὰ την οποίαν εἶχεν κορυφωθεῖ το θαῦμα της κλασικῆς Ἀθήνας;».

Ὡς γνωστόν, ὁ Σοφοκλῆς ἐζήσεν κατὰ τα ἐτῆ 496-406 π.Χ., ἐνῶ ὁ Φιλόλαος ἐζήσεν κατὰ τα ἐτῆ 470-385 π.Χ. Ἡ τραγωδία *Οιδίπους τύραννος* πρωτοεδιδάχθη το ἔτος 428 π.Χ. καὶ, κατὰ τον καθηγητὴν Ἰωάννην Κακριδῆν, ὁ Σοφοκλῆς ἠσχολεῖτο μετ' αὐτῆς ἀπὸ του ἔτους 448 π.Χ., ὅτε ὁ Φιλόλαος ἦτο ἀμούστακος νεανίας 22 ἐτῶν. Δια τούτο υποστηρίζω την ἀποψιν ὅτι ὁ Σοφοκλῆς προηγήθη του Φιλολάου εἰς την διατύπωσιν της ἐν λόγω ρήσεως καὶ τον θεωρῶ ἀδικηθέντα ἐξ ἀβελτερίας των «ειδικῶν».

Οφείλω να ἐπισημάνω μίαν καὶ μόνον, ἀλλὰ λίαν οὐσιώδη, διαφορὰν εἰς την διατύπωσιν των δύο ρήσεων: ἡ Σοφοκλείου ρῆσις διατυπύεται ἀνθυφαιρετικῶς



«Τὸ διὰ πέντε ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν, τὸ διὰ τεσσάρων ἢ τῆς διοξειᾶς ἀπὸ τῆς ἁρμονίας, ἢ συλλαβά»,

ἐνὼ ἡ τοῦ Φιλολάου ρῆσις διατυπύεται ἀθροιστικῶς



«Τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ πασῶν ἢ ἁρμονίας μέγεθός ἐστι συλλαβὰ καὶ διοξειᾶ».

Δια τῆς προτάσεως-διαπιστώσεώς μου αὐτῆς ἀντιλαμβάνομαι ὅτι ἐπιφέρω ἀνατροπὴν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς καὶ αὐτὴ αὕτη ἡ ἀνατροπὴ ἀποτελεῖ μίαν ἐκ τῶν ἰδικῶν μου συμβολῶν εἰς τὴν Φιλοσοφίαν, τὴν Φιλολογίαν καὶ τὴν Ἀρχαιοελληνικὴν Πυθαγόρειον Μουσικὴν!

Βιβλιογραφία

- Barker, Andrew, "The Euclidean Sectio canonis", στο: *Greek Musical Writings – vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 190-208.
- Bekker, Immanuel (επιμ.), *Λεξικὸν Σούδα (Σουῖδα). Φιλολογικὴ ἀποκατάστασις*, τ. I-V (Βιβλιοθήκη τῶν Ελλήνων, 7-11), Ἑλληνικὸς Ἐκδοτικὸς Ὄργανισμός, Αθήνα 1972.
- Blom, Eric (επιμ.), *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, 5th edition, Macmillan, London 1954.
- Brann, Eva, "The Cutting of the Canon", στο: *The Collegian*, St. John's College, Annapolis 1962, σ. 1-63.
- Da Rios, Rosetta (επιμ.), *Aristoxeni Elementa harmonica*, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, Roma 1954.
- Davy, Charles, "Euclid's Introduction to the Section of the Canon", στο: *Letters, addressed chiefly to a young gentleman, upon subjects of literature: including a translation of Euclid's section of the canon; and his treatise on harmonic; with an explanation of the Greek musical modes, according to the doctrine of Ptolemy*, 2 vols., Rackham, Bury St. Edmonds 1787, vol. 2, σ. 264-290.
- De Falco, Vittorio (επιμ.), *Theologumena Arithmeticae*, Teubner, Lipsiae 1922· μετάφρασις στὴ νεοελληνικὴ: Ι. Ἰωαννίδης, Α. Φωτόπουλος καὶ Π. Γράβιγγερ (επιμ.), Ἰδεοθέατρον, Αθήνα 1998.
- Deubner, Ludwig (επιμ.), *De vita Pythagorica liber*, 1937· ἀναθεωρημένη ἐκδοσις: Ulrich Klein (επιμ.), Teubner, Stuttgart 1975.
- Fowler, David H., "Ratio in early Greek Mathematics", *Bulletin of American Mathematical Society* 1/6, 1979, σ. 807-846.
- Fowler, David H., *The Mathematics of Plato's Academy*, Oxford University Press, Oxford 1999.

- Friedlein, Gottfried (επιμ.), *Boetii De institutione musica libri quinque*, Teubner, Leipzig 1867.
- Hoche, Richard Gottfried (επιμ.), *Nicomachi Geraseni Pythagorei Introductionis Arithmeticae Libri II*, Teubner, Leipzig 1866.
- Mathiesen, Thomas J., "An Annotated Translation of Euclid's Division of a Monochord", *Journal of Music Theory* 19, 1975, σ. 236-258.
- Pearson, Lionel (επιμ.), *Aristoxenus: Elementa Rhythmica*, Clarendon Press, Oxford 1990.
- Spyridis, Haralambos Ch., "The Delphi musical system, ένα νέο σύστημα μουσικών διαστημάτων", ανακοίνωση στη Γ' Διεθνή Μουσικολογική Συνάντηση των Δελφών με θέμα «Ρυθμοί, τρόποι και κλίμακες της μουσικής της Μεσογείου», Δελφοί 1988.
- Szabo, Arpad, *Απαρχαί των Ελληνικών Μαθηματικών*, Εκδόσεις Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος, Αθήνα 1973.
- Thomas, Ivor, *Selections Illustrating the History of Greek Mathematics*, vols. I-II, Harvard University Press – Heinemann, Cambridge Mass. & London 1980.
- Thomas, Ivor (επιμ.), *Greek Mathematical Works I – Thales to Euclid*, Harvard University Press (Loeb Classical Library), London 2000.
- Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς*, τόμος Α', Εκδόσεις Γεωργιάδη, Αθήνα 1995.
- Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς*, Αριστόξενου Αρμονικών Στοιχείων, τόμος Β', Εκδόσεις Γεωργιάδη, Αθήνα 1997.
- Βυζάντιος, Σκαρλάτος Δ., *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήναι 1852.
- Δημητράκος, Δημήτρης, *Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης*, τ. 1-9, Αθήναι 1964.
- Δρανδάκης, Παύλος, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 2η έκδοσις, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Φοίνιξ», Αθήνα [χ.χ.] (τόμος ΙΗ', λήμμα «Οιδίπους», & τόμος ΚΒ', λήμμα «Σφιγξ»).
- Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορικού Βίου* (εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Αλ. Α. Πέτρου, πρόλογος Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά), Εκδόσεις Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2001.
- Κάλφας, Βασίλης, *Πλάτων: Τίμαιος*, Εκδόσεις «Πόλις», Αθήνα 1997.
- Καράς, Σίμων, *Αρμονικά* (ανακοίνωσις εις το Μουσικολογικόν Συνέδριον των Δελφών της 28-30 Οκτωβρίου 1988), Έκδοση Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1989.
- Κουτσοθόδωρος, Ευστάθιος Β., *Οιδίποδας, το πανανθρώπινο σύμβολο*, αυτοέκδοση, Αθήνα 1982.
- Λαμπρίδης, Χάρης Α., *Ηράκλειτος*, Βιβλιοπωλείο «Κλειώ», Πάτρα 1996.
- Μαρωνίτης, Δημήτρης Ν., "Το αίνιγμα της Σφίγγας (Η γνώση του ήρωα, που τον βοήθησε να λύσει το αίνιγμα της ηλικιακής μοίρας του ανθρώπου, έπεσε πάνω του μ' ένα βάρος ασήκωτο)", εφημ. *Καθημερινή*, Κυριακή, 7 Ιουλίου 2002.
- Μιχαηλίδης, Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1982.
- Μωυσιάδης, Χρόνης Θ., *Συνδυαστική απαρίθμηση. Η τέχνη να μετράμε χωρίς μέτρημα*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2002.
- Μωυσιάδης, Χρόνης, και Σπυρίδης, Χαράλαμπος, *Εφαρμοσμένα μαθηματικά στην επιστήμη της μουσικής*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1995.

- Παπαδοπούλου, Μαρία, και Σπυρίδης, Χαράλαμπος, “Ο Ελικών”, επιστημονική ανακοίνωση στο 3ο Διεθνές Συνέδριο Ακουστικής του ΕΛ.ΙΝ.Α., Θεσσαλονίκη, 27-28 Σεπτεμβρίου 2004.
- Παπαδοπούλου Μαρία, *Η αρμονική-μουσική τάξη κατά τον σοφώτατο, Πρωτέκδικο και Δικαιοφύλακα Γεώργιο Παχυμέρη*, διδακτορική διατριβή με επιβλέποντα καθηγητή τον Χαράλαμπο Χρ. Σπυρίδη, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2007.
- Παπαθανασίου, Μάρω, “Η πυθαγορική διάνοηση και τα μαθηματικά”, *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 3/7, Ιανουάριος 1986, σ. 15-26.
- Παπούλας, Βασίλειος Ι., “Εκθεσις κατατομής του κανόνος, επί τε του αμεταβόλου τόνου και των καθ’ έκαστον γενών”, *Φόρμιγξ*, περίοδος Β’, έτος Β’, αρ. 6, 30 Ιουνίου 1906, σ. 2-3· αρ. 7-8, 15 & 31 Ιουλίου 1906, σ. 6-7 (συνέχεια)· αρ. 9, 15 Αυγούστου 1906, σ. 2-3 (συνέχεια).
- Παπούλας, Βασίλειος Ι., “Περί λόγου και αναλογίας, περί πολλαπλασίων και επιμορίων λόγων, περί επιμερών”, *Φόρμιγξ*, περίοδος Β’, έτος Β’, αρ. 19-20, 15 & 31 Ιανουαρίου 1907, σ. 4-5.
- Παπούλας, Βασίλειος Ι., “Περί πολλαπλασιεπιμορίων, περί πολλαπλασιεπιμερών και αριθμού προς αριθμόν”, *Φόρμιγξ*, περίοδος Β’, έτος Β’, αρ. 23-24, 15 & 31 Μαρτίου 1907, σ. 4-5.
- Παπούλας, Βασίλειος Ι., “Εκθεσις κατατομής του κανόνος επί του Δωρίου τόνου (του τετάρτου καθ’ ημάς ήχου)”, *Φόρμιγξ*, περίοδος Β’, έτος Δ’, αρ. 1-2, 15 & 31 Απριλίου 1908, σ. 4-5.
- Ρεμαντάς, Αδαμάντιος, και Ζαχαρίας, Προκόπιος Δ., *Αρίων. Η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήναι 1917, σ. η’-θ’.
- Σκιάς, Ανδρέας, *Ελληνικά Γραμματικά*, Αθήναι 1894, σ. 120 και εφ’ εξής.
- Σουΐδας, *Βυζαντινό Λεξικό*, Εκδόσεις «Θύραθεν», Θεσσαλονίκη 2002.
- Σπανδάγος, Ευάγγελος, *Η Αριθμητική Εισαγωγή του Νικομάχου του Γερασηνού*, Εκδόσεις «Αίθρα», Αθήνα 2001.
- Σπανδάγος, Ευάγγελος, *Των κατά το μαθηματικόν χρησίμων εις την Πλάτωνος ανάγνωσιν του Θέωνος του Σμυρναίου*, Εκδόσεις «Αίθρα», Αθήνα 2003.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Μια εισαγωγή στη Φυσική της Μουσικής*, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1988.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Μουσική Ακουστική*, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1990.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Ευκλείδου Κατατομή Κανόνος*, Εκδόσεις Γεωργιάδη, Αθήνα 1998.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Ο δυϊσμός του μουσικού διαστήματος*, Εκδόσεις Γαρταγάνη, Αθήνα 2004.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Ευκλείδου: Κανόνος Κατατομή*, Εκδόσεις Γαρταγάνη, Αθήνα 2005.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Φυσική και Μουσική Ακουστική*, Εκδόσεις Grapholine, Θεσσαλονίκη 2005.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Αναλυτική Γεωμετρία για την Πυθαγόρειο Μουσική*, Εκδόσεις Grapholine, Θεσσαλονίκη 2006.

Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ., *Πλάτωνος Τίμαιος: Γένεσις Ψυχής Κόσμου (γραμματικές και λαβδοειδείς λύσεις)*, Εκδόσεις Grapholine, Θεσσαλονίκη 2008.

Σταματάκος, Ιωάννης, *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1994.

Σταμάτης, Ευάγγελος Σ., *Ιστορία των ελληνικών μαθηματικών, αριθμητικά – Αι αρχαί της ελληνικής γεωμετρίας*, αυτοέκδοση, Αθήνα 1980.

Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (μτφρ.), *Σοφοκλής: Οιδίπους τύραννος*, Κάκτος (Οι Έλληνες, 134), Αθήνα 1993.

Φράγκος, Κωνσταντίνος Χ. – Παναγούλη, Ελένη – Τσαρακλής, Αθανάσιος, “Η πρώτη περιγραφή της τετράποδης βάδισης στον άνθρωπο: το σύνδρομο Unertan”, *Perceptum magazine*, Νοέμβριος 2008, http://www.perceptum.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=16:unertan&catid=1:nov08&Itemid=14.

Η κραυγή της Μέδουσας: γέννηση μουσικής – ανάδυση Φωνής

Ντόρα Ψαλτοπούλου

Εισαγωγή

Ποσοτική έρευνα έδειξε ότι η μουσικοθεραπεία συμβάλλει στη βελτίωση της ψυχοσωματικής κατάστασης του ανθρώπου, ανεξάρτητα από την παθολογία του ή / και την συμμετοχή του σε άλλες θεραπείες, και ότι όσο πιο βαριά είναι η αρχική κατάσταση του ανθρώπου τόσο μεγαλύτερη φαίνεται να είναι η βελτίωσή του μέσα από τη μουσικοθεραπεία.¹

Η εξήγηση φαίνεται ότι βρίσκεται αφ' ενός στο γεγονός ότι ο μουσικοθεραπευτής εκπαιδεύεται ιδιαίτερα στο να αφουγκράζεται τον ηχητικό παλμό αυτού που ακούγεται ή δεν ακούγεται και ν' ανταποκρίνεται σ' αυτόν μουσικά, και αφ' ετέρου στο γεγονός ότι ο πελάτης έχει τη δυνατότητα να εκφράσει μη λεκτικά αυτό που «δεν μπορεί να ειπωθεί». Πρόκειται, δηλαδή, για μια απεριόριστη δεξαμενή δυνητικών ποιοτήτων έκφρασης της ύπαρξης και λειτουργίας της συνύπαρξης. Και η δυνατότητα αυτή ενυπάρχει σε κάθε μορφή τέχνης. Άλλωστε, το άπειρο, ως το «ποιοτικά απεριόριστο», «εδρεύει στην τέχνη».²

Η «οντογενετική» ανάπτυξη της φωνής αρχίζει με την πρώτη φωνητική έκφραση του νεογέννητου: την πρώτη κραυγή, το πρώτο κλάμα. Όπως ακριβώς και στη μυθολογία, η μουσική γεννιέται από την κραυγή της Μέδουσας, όταν την αποκεφαλίζει ο Περσέας. Ο μύθος αυτός θα μπορούσε ν' αποτελεί μια αναπαράσταση του συμβολικού ευνουχισμού του ανθρώπου στη φάση του οιδιπόδειου. Από την άλλη, η γέννηση του ανθρώπου και ο αποχωρισμός του από τον πλακούντα θα μπορούσε να αναπαρίσταται από τον μύθο για τον έρωτα, όπως περιγράφεται από τον Πλάτωνα στο *Συμπόσιο*,³ μεταφέροντας τα λόγια του Αριστοφάνη.

Στο κείμενο αυτό επιχειρείται μια διασύνδεση και συσχέτιση αυτών των δύο μύθων με την γέννηση του ανθρώπου και το οιδιπόδειο, ως αναπτυξιακό στάδιο, με την λειτουργία της μουσικής ως συμβόλου, καθώς και με την διαδικασία της γλωσσικής σχέσης που διαμορφώνεται στη μουσικοθεραπεία με απώτερο σκοπό την ανάδυση της αλήθειας του υποκειμένου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην κλινική χρήση της μουσικής, ως θεραπείας και μέσα στη θεραπεία, η οποία βασίζεται στην δημιουργία αυτής της μοναδικής μουσικής για τον κάθε άνθρωπο σε κάθε στιγμή της συνεδρίας, αρχίζοντας από ένα στάδιο μουσικού καθρέφτη, ο οποίος βασίζεται στην έμφωνη / άφωνη κραυγή.

¹ Dora Psaltopoulou – Maria Micheli – Nikos Kavardinas, «Music Therapy Enhances Perceptive and Cognitive Development in People with Disabilities. A Quantitative Research», στο: Emiliós Cambouropoulos – Costas Tsougras – Panayotis Mavromatis – Kostas Pasiadis (επιμ.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (Thessaloniki, 23-28 July 2012), Thessaloniki 2012, σ. 824-833, http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/824_Proc.pdf.

² Νέος Γεωργόπουλος, «Ανακτώντας το Πρωταρχικό», ανακοίνωση στο 2ο Διεθνές Συνέδριο Ψυχανάλυσης και Φιλοσοφίας, με τίτλο: «Το Πρωταρχικό» (Θεσσαλονίκη, 22-24 Οκτωβρίου 2010), υπό δημοσίευση.

³ Πλάτων, *Συμπόσιο*, Διβρόπουλος, Αθήνα 1957.

Η μουσική ως σύμβολο – φορέας νοήματος

Η μουσική έχει πάρει το όνομά της από τις αρχαίες ελληνικές θεότητες της ομορφιάς και της αλήθειας, τις μούσες. Η μουσική λειτουργεί ως συμβολική προβολή ασυνείδητων πλευρών του ανθρώπου.

Η συμβολική γλώσσα εμφανίζεται στο όνειρο καθώς επίσης και στην τέχνη, στη μυθολογία, στη θρησκεία, στη φιλοσοφία. Το σύμβολο δεν είναι ούτε σημάδι που δείχνει κάτι συγκεκριμένο, ούτε αλληγορία· είναι πολυνοούμενο και τελικά ανεξιχνίαστο. Στο σύμβολο γίνεται μια συγχώνευση από συνειδητά νοητικά στοιχεία της ορατής πραγματικότητας και από στοιχεία της μυθολογικής αόρατης σφαίρας της θρησκείας και της φιλοσοφίας. Το σύμβολο εδώ παίρνει έναν μεσολαβητικό ρόλο μεταξύ συνειδητού και ασυνείδητου.

Όπως ορίζεται το σύμβολο, μπορεί να οριστεί και η μουσική: δίνει τη δυνατότητα να εκφραστούν οι αντιθέσεις ταυτόχρονα, δεν μεταφράζεται, έχει συναισθηματική σημασία, μπορεί κανείς να την βιώνει και να την νιώθει, αλλά δεν ορίζεται. Στη μουσική λειτουργούν οι ίδιοι κανόνες όπως και στη διαδικασία του ονείρου (πρωτογενής διαδικασία), η οποία χαρακτηρίζεται από τα εξής φαινόμενα: μόνο το παρόν υπάρχει, η δομή του χρόνου λύνεται, η διαδικασία γίνεται μέσα στην κίνηση· η μουσική βρίσκεται σε μόνιμη αλλαγή, σε ροή· δεν υπάρχει η έννοια της απουσίας, ούτε της άρνησης· είναι όμως πολυσήμαντη, πολυνοούμενη, και υπόκειται στην αρχή της συμπύκνωσης, δηλαδή μία και μόνη αναπαράσταση μπορεί να αντιπροσωπεύει πολλούς συνειρμούς.

Δύο αρχαίοι ελληνικοί μύθοι: πηγές συμβολικής αναπαράστασης στιγμών μουσικοθεραπείας

1. Ο μύθος του έρωτα⁴

Κάποτε οι άνθρωποι ήταν διπλοί, πανευτυχείς και παντοδύναμοι. Οι θεοί απειλήθηκαν από την δύναμη των θνητών και τους έκοψαν στα δύο. Από τότε, ο κάθε άνθρωπος αναζητά το άλλο του μισό, κι αυτό είναι ο έρωτας. Όπως ακριβώς το έμβρυο κατά τη διάρκεια της κύησης είναι ένα με τον πλακούντα του, σε κατάσταση πλήρους ευδαιμονίας μέχρι τη γέννησή του.

Όταν ο άνθρωπος γεννιέται, χάνει τον πλακούντα, ο οποίος ανήκει αποκλειστικά στο ίδιο το έμβρυο και όχι στη μητέρα, και είναι περίπου σε βάρος και όγκο το μισό του σώματός του. Χάνει δηλαδή τον μισό του εαυτό, ο οποίος αποτελούσε την κύρια πηγή τροφοδοσίας, ζεστασιάς και ασφάλειας. Από τότε, το νεογνό αναζητά υποκατάστατα του πλακούντα, αρχικά στο στήθος της μητέρας, στην τροφή, κ.λπ.

Στο στάδιο αυτό, του καθρέφτη,⁵ η μητέρα δίνει νόημα στις εκδηλώσεις του παιδιού, το οποίο νιώθει ότι είναι ένα μ' εκείνη, αντιλαμβάνεται το σώμα του ως προέκταση της μητέρας, ζει σ' έναν κόσμο φαντασιακό, βιώνει με όλο του το σώμα απόλυτη ευχαρίστηση και βρίσκεται σε έκσταση. Στο στάδιο αυτό, της συμβιωτικής σχέσης μητέρας – βρέφους, του «φυσιολογικού αυτισμού» (στους πρώτους τρεις περίπου μήνες του νεογέννητου), στην ψυχανάλυση η μητέρα συμβολίζεται με το ανοιχτό στόμα ενός κροκόδειλου, όπου το νεογνό κινδυνεύει να καταβροχθισθεί από εκείνη (βλ. Φωτογραφία 1 και Σχήμα 1). Πρόκειται για την ένωση του παιδιού με τη μητέρα, όπου το παιδί βιώνει ανάλογα συναισθήματα ευδαιμονίας, σαν να είναι στη μήτρα. Στο

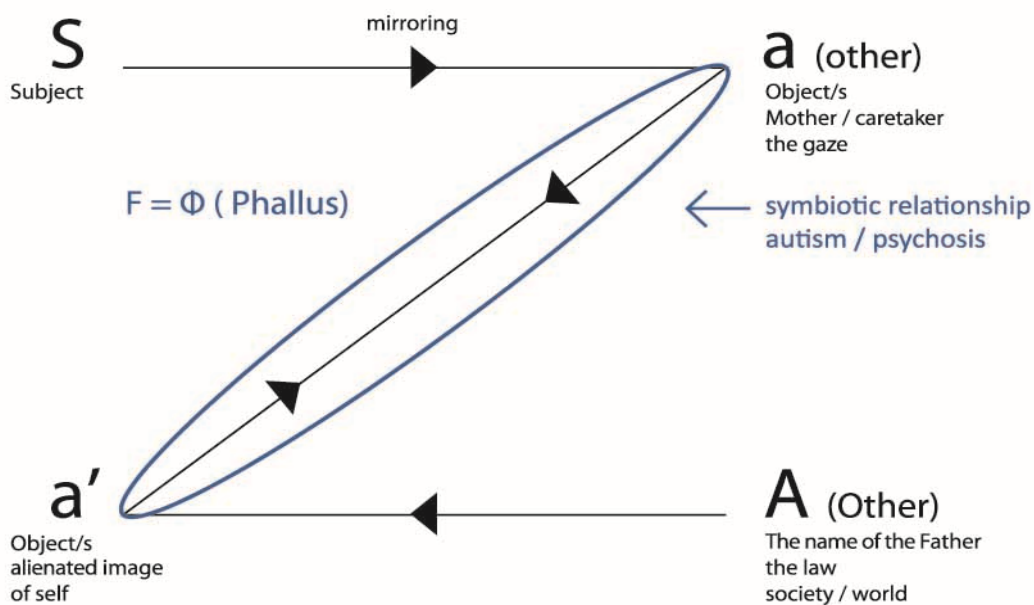
⁴ Ό.π.

⁵ Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, Norton, New York 1977.

υπόλοιπο της ζωής του, ο άνθρωπος αναζητά τέτοιες στιγμές. Αυτές οι στιγμές προκύπτουν για κάποιους μέσα από την ερωτική επαφή, την μετουσίωση με τις τέχνες, τις εξαρτήσεις με ουσίες, τον αθλητισμό και οτιδήποτε άλλο δημιουργεί αντίστοιχα συναισθήματα ένωσης. Ο άνθρωπος μοιάζει να χάνει την αίσθηση των ορίων του σώματός του και της ύπαρξής του καθώς γίνεται «ένα» με οτιδήποτε άλλο αποκτά νόημα για εκείνον. Παρόμοια συναισθήματα ευδαιμονίας-έκστασης βιώνει ο άνθρωπος ακούγοντας ή παίζοντας μουσική σε ιδιαίτερες στιγμές της ζωής του.



Φωτογραφία 1



Σχήμα 1⁶

⁶ Εμπνευσμένο από: Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël (L'espace analytique), Paris 1992, σ. 35.

2. Ο μύθος της Μέδουσας

Η Φωνή αρχίζει με την κραυγή.⁷ Όπως ακριβώς και στη μυθολογία, η μουσική γεννιέται από την κραυγή της Μέδουσας, όταν την αποκεφαλίζει ο Περσέας.⁸ Από το κομμένο κεφάλι της γεννιούνται ο Χρυσάωρας, με σύμβολο το σπαθί που σημαίνει «νόμο-όριο», και ο Πήγασος, με σύμβολο το φτερωτό άλογο που σημαίνει «ελευθερία», «δημιουργικότητα», «τέχνη», δηλαδή το δυνητικά απεριόριστο. Πράγματι, νόμος και δημιουργικότητα αποτελούν τα ουσιαστικά δομικά στοιχεία σε κάθε τέχνη.

Ο μύθος αυτός θα μπορούσε ν' αποτελεί μια αναπαράσταση του συμβολικού ευνουχισμού του ανθρώπου στη φάση του οιδιπόδειου. Μόνο έτσι μπορεί ν' αναδυθεί ο πραγματικός εαυτός, δηλαδή η Φωνή.

Η φωνή, όπως και το βλέμμα, το στήθος και τα κόπρانا, είναι ένα από τα τέσσερα ενορμητικά αντικείμενα – αίτια της επιθυμίας, τα λεγόμενα «μικρά α». Επομένως, η φωνή (με μικρό φ) γίνεται αντιληπτή ακριβώς μέσα στην οργάνωση των ενορμήσεων και στο σημαίνον σύστημα. Πρόκειται για την φωνή μας, «όσων πιστεύουμε ότι μιλάμε με τη δική μας φωνή», «όπως ακούγεται σ' ένα στοιχείο της δομής, μέσα στην οποία αρθρώνεται και αποτελεί σημαίνον σύστημα».⁹ Η φωνή «θεωρείται ότι είναι η έκφραση του σωματικού, πνευματικού κι εσωτερικού συναισθηματικού κόσμου του ανθρώπου».¹⁰

Η Lemoine, στο ερώτημα που θέτει: «ποιος μιλάει;», θεωρεί ότι δεν είναι η φωνή μας, όπως την γνωρίζουμε, αλλά η Φωνή (με κεφαλαίο Φ). Αυτή η φωνή μας ουσιαστικά δεν θα μπορούσε να είναι παρά μόνο μια «κραυγή, αυτό καθεαυτό το κάλεσμα, η επίκληση», η οποία, ως αντικείμενο «μικρό α» (αντικείμενο της εμπλεκόμενης ορμής), στην ουσία μάς «απαλλάσσει από τη Φωνή κι από τη σιωπή».¹¹

Με λίγα λόγια, πρόκειται γι' αυτό που είναι ήδη γνωστό, ότι δηλαδή με τη φωνή μας και τα λόγια μας κρύβουμε ή καλύπτουμε ή αρνιόμαστε την αλήθεια του υποκειμένου, η οποία ονομάζεται από την Lemoine «Φωνή» (με κεφαλαίο Φ) και αρχίζει με την «κραυγή που ακούγεται με υφαρπαγή από τη σιωπή».¹²

Φαίνεται όμως ότι υπάρχει μια έμφωνη κραυγή και μια άφωνη. Η έμφωνη κραυγή είναι αυτή που απευθύνεται στον άλλο κι ακούγεται ως επίκληση ή κάλεσμα. Η άφωνη κραυγή δεν απευθύνεται σε κανέναν. Είναι μια «κενή» κραυγή, φαινομενικά χωρίς νόημα. Η κάθε απάντηση-ανταπόκριση μιας μητέρας ή ενός μουσικοθεραπευτή είναι αυτόματα μια ερμηνεία. Η κραυγή, έμφωνη ή άφωνη, μπορεί να είναι ηχηρή, αλλά μπορεί να είναι και άηχη και να ακούγεται με υφαρπαγή μέσα από μια παύση ή από μια εικόνα ή από ένα μύθο.

Στη μουσικοθεραπεία ξεκινάμε από την άφωνη ή έμφωνη κραυγή και περνάμε μέσα από το στάδιο του μουσικού καθρέφτη στο συμβολικό ευνουχισμό του οιδιπόδειου, προκειμένου να φτάσουμε στην ανάδυση της Φωνής του ανθρώπου, η οποία θα οδηγήσει στην αναμόρφωση εαυτού.

Πώς όμως περιγράφεται απλά η φάση του οιδιπόδειου; Μεγαλώνοντας το παιδί, η μητέρα το βοηθά να καταλάβει ότι είναι ένας διαφορετικός άνθρωπος από εκείνη και

⁷ Eugénie Lemoine, «Η Φωνή», *Περιστατικό* (περιοδική έκδοση ψυχαναλυτικής κλινικής – ομάδα Θεσσαλονίκης, ενταγμένη στον Ελληνικό Συντονισμό της Ευρωπαϊκής Σχολής Ψυχανάλυσης, σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης), Εκδόσεις Ε.Ο.Λ.Ι.Α., Θεσσαλονίκη 1997, σ. 1-13.

⁸ Χαρίκλεια Τσοκανή, *Η κραυγή της Μέδουσας. Από τον μύθο στη μουσική*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

⁹ Lemoine, ό.π., σ. 1.

¹⁰ Ντόρα Ψαλτοπούλου, «Έρευνα των τεχνικών φωνητικής στη μουσικοθεραπεία με ενηλίκους», *Μουσικοτροπίες* 2, 1992, σ. 46-48: 46.

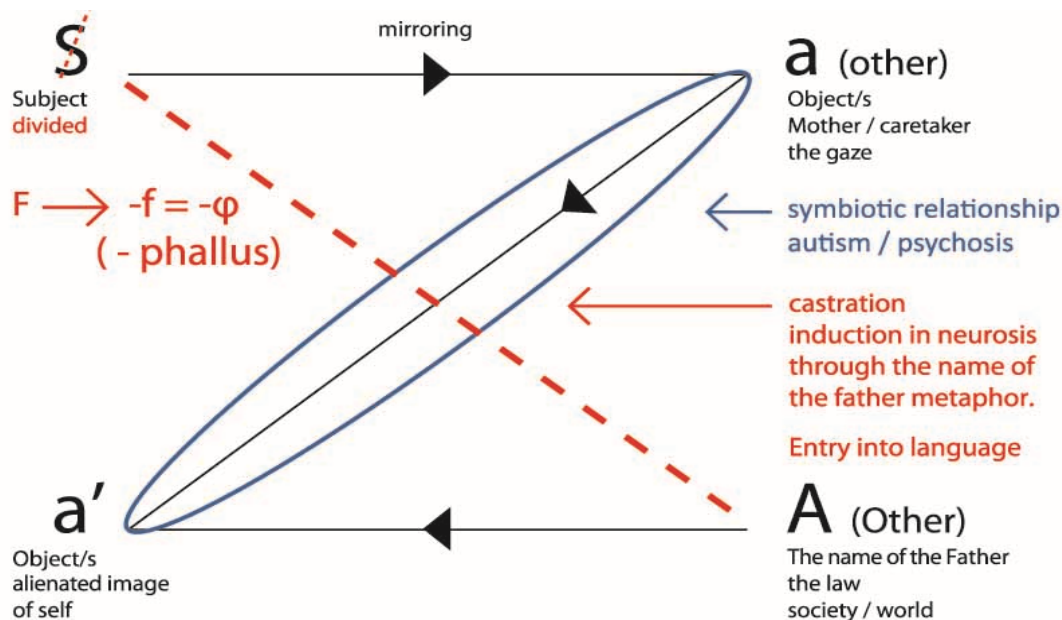
¹¹ Lemoine, ό.π., σ. 6.

¹² Ό.π., σ. 12.

μοναδικός στο είναι του, με αποτέλεσμα το παιδί να βγαίνει από το φαντασιακό, να εισάγεται στα πεδία του πραγματικού και του συμβολικού, χάνοντας την πρωταρχική αίσθηση της απόλυτης ευδαιμονίας. Πρόκειται για τον νόμο, το όριο, δηλαδή την πατρική μεταφορά, η οποία ορίζεται από τον Λακάν ως «το όνομα του πατέρα»,¹³ και αναπαρίσταται με το ξύλο ανάμεσα στα σαγόνια του κροκόδειλου, το οποίο κρατά το στόμα του κροκόδειλου σταθερά ανοιχτό, επιτρέποντας στο παιδί να μπαينوβγαίνει, όποτε χρειάζεται, με ασφάλεια, χωρίς να κινδυνεύει να καταβροχθισθεί από τη μητέρα του (βλ. Φωτογραφία 2 και Σχήμα 2).¹⁴ Με απλά λόγια, αυτό είναι το αναπτυξιακό στάδιο του οιδιπόδειου, όπου ο άνθρωπος εισάγεται στο συμβολικό και επιτυγχάνεται η διασύνδεση πραγματικού, φαντασιακού και συμβολικού, ώστε ο άνθρωπος να εισαχθεί στη νεύρωση (βλ. Σχήμα 3). Αρθρώνει λόγο κι από τότε αναζητά στη ζωή του αυτό το «χαμένο αντικείμενο» (το «μικρό α») της επιθυμίας του,¹⁵ που του έδινε την αίσθηση ευδαιμονίας κι έκστασης.



Φωτογραφία 2



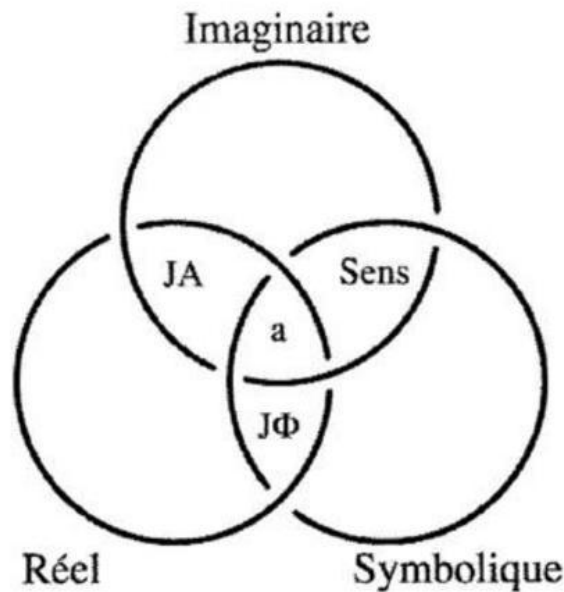
Σχήμα 2¹⁶

¹³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVII: L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Seuil, Paris 1991.

¹⁴ Dor, ό.π.

¹⁵ Ό.π.

¹⁶ Εμπνευσμένο από: Dor, ό.π., σ. 35.



Σχήμα 3

Η αναζήτηση του πλακούντα και η συμβολοποίησή του δεν σταματά ποτέ στη ζωή, μόνο που παίρνει διαφορετικές μορφές και γίνεται, για παράδειγμα, αρκουδάκι (μεταβατικό αντικείμενο), συμβολικό παιχνίδι, τέχνη, διαπροσωπική σχέση και άλλα.

Εφ' όσον ο άνθρωπος ζει, εκτός από τον υλικό κόσμο, και σε άλλες συνειδησιακές καταστάσεις, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η μουσική μιλά σε όλους τόσο άμεσα και ουσιαστικά. Η μουσική μπορεί να λάβει θέση πλακούντα, μιας και ξεχωρίζει από τις άλλες τέχνες, διότι το αρχέτυπο της προέλευσής της βρίσκεται στον προ-λεκτικό και άυλο κόσμο,¹⁷ και έτσι μπορεί να ενθαρρύνει την άμεση σύνδεση με το συνειδητό και το ασυνείδητο. Κι όπως ο πλακούντας του κάθε ανθρώπου είναι μοναδικός, έτσι και στη μουσικοθεραπεία δημιουργείται, μέσα στη σχέση, αυτή η μοναδική μουσική για τον κάθε άνθρωπο στην κάθε μοναδική στιγμή της μουσικοθεραπευτικής διαδικασίας και υπόσχεται αναδιαμόρφωση εαυτού.¹⁸

Ο άνθρωπος, προκειμένου να μετακινηθεί και να προχωρήσει σε ψυχοσωματικές αλλαγές, χρειάζεται πρώτα να βιώσει ασφάλεια και ζεστασιά μέσα σε μια θεραπευτική σχέση.¹⁹ Όταν λοιπόν πρόκειται για μουσική που δημιουργείται ειδικά για εκείνον και του θυμίζει την ευδαιμονία που ένιωθε με τον δικό του πλακούντα, μέσα σε σχέση εμπιστοσύνης, τότε μπορεί να αποφασίσει να μετακινήσει την παθολογική πηγή απόλαυσης σε μια νέα πηγή απόλαυσης, βασισμένη στις αληθινές του επιθυμίες, μέσα από την ανάδυση των θαμμένων ικανοτήτων του.

¹⁷ Steiner, στο: Ντόρα Ψαλτοπούλου, *Η μουσική δημιουργική έκφραση ως θεραπευτικό μέσο σε παιδιά με συναισθηματικές διαταραχές*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005.

¹⁸ Ντόρα Ψαλτοπούλου, «Μουσικοθεραπεία: αναπηρία και ψυχοσωματική αναδιαμόρφωση», στο: Ιωάννα Ετμεκτζόγλου – Χριστιάνα Αδαμοπούλου (επιμ.), *Μουσικοθεραπεία και άλλες μουσικές προσεγγίσεις για παιδιά και νέους με αναπηρίες*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Εκδόσεις Orpheus, Αθήνα 2006, σ. 90-102.

¹⁹ Ντόρα Ψαλτοπούλου, «Οι χρόνιες παθήσεις ως ταυτότητα, ως τρόπος ζωής ή ως μήνυμα για αναμόρφωση εαυτού – μελέτη περίπτωσης (η ουσιαστική συμβολή της μουσικής ιατρικής και της μουσικοθεραπείας)», στο: *Διεπιστημονική Φροντίδα Υγείας*, <http://www.inhealthcare.gr/article/el/oi-xronies-pathiseis-os-tautotita-os-tropos-zois-i-os-minuma-gia-anadiamorfosi-eautou-meleti-periptosis-i-ousiastiki-sumvoli-tis-mousikis-iatrikis-kai-tis-mousikotherapeias>, 2011.

Αυτές είναι στιγμές με νόημα και αγγίζουν ένα βαθύ σωματικό, συναισθηματικό και διανοητικό επίπεδο. Δημιουργούν μια αίσθηση απελευθέρωσης, ανακούφισης, ολότητας, συγκρότησης, ακεραιότητας, ολοκλήρωσης, περηφάνιας, έμπνευσης, δύναμης, αυθεντικότητας.²⁰ Οι στιγμές αυτές εμπεριέχουν μια δυναμική, η οποία μπορεί να οδηγήσει σε αναμόρφωση εαυτού,²¹ διότι ο χρόνος σταματά, ο τόπος δεν υπάρχει, κι έτσι δημιουργείται χώρος για ανάδυση του υποκειμένου.

Υπάρχουν δύο είδη μουσικο-ψυχοθεραπείας:

1. Μουσικο-ψυχοθεραπεία βαθιάς κατανόησης του εαυτού

Ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί τις μουσικές εμπειρίες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σ' αυτές με σκοπό να αποκτήσει ο πελάτης του μεγαλύτερη κατανόηση του εαυτού του και της ζωής του, έτσι ώστε να οδηγηθεί στις απαραίτητες ψυχοσωματικές αλλαγές. Πρόκειται για την χρήση της μουσικής στη θεραπεία.

2. Μεταμορφωτική μουσικο-ψυχοθεραπεία

Ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί τις μουσικές εμπειρίες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σ' αυτές με σκοπό να οδηγήσει τον πελάτη του σε αναμορφωτικές εμπειρίες, οι οποίες συμπληρώνουν ή είναι ανεξάρτητες από οποιαδήποτε κατανόηση του εαυτού, που έχει προέλθει μέσα από λεκτική επικοινωνία. Δηλαδή, η μουσική η ίδια είναι η θεραπεία.

Εφόσον η μουσική είναι δομημένη ως γλώσσα, στη διαδραστική σχέση μουσικοθεραπευτή – πελάτη διαμορφώνεται μια γλωσσική σχέση, η οποία βασίζεται κυρίως σε φωνητική έκφραση.

Σύμφωνα με τον Λακάν, και «το ασυνείδητο είναι δομημένο ως γλώσσα», «είμαι αυτό που λέγω», και, στην διαδικασία ψυχανάλυσης, «βλέπω τον εαυτό μου να βλέπεται». Αντίστοιχα, λοιπόν, είμαι και αυτό που εκφράζω με τη μουσική μου, αυτό που παίζω, αυτό που τραγουδώ, και, στη γλωσσική σχέση που διαμορφώνεται στη μουσικοθεραπεία, ακούω τον εαυτό μου ν' ακούγεται.²² Έτσι, κάθε ήχος, παύση, κίνηση, φωνητική έκφραση, είναι η ηχητική-μουσική απεικόνιση και αντανάκλαση της ψυχοσωματικής κατάστασης του ανθρώπου. Η μουσική στη μουσικοθεραπεία αντανakλά τη συναισθηματική κατάσταση, τις αναστολές, τα τραύματα, το αναπτυξιακό στάδιο, την ηλικία, την άνεση με το σώμα, το περιβάλλον και άλλα. Επίσης, αντανakλά και την δυναμική της σχέσης ανάμεσα στο θεραπευτή, τη μουσική και τον πελάτη.

Σύντομη αναφορά σε κλινικά παραδείγματα

1. Η άφωνη / έμφωνη κραυγή στην περίπτωση του Έντουαρντ

Ο Έντουαρντ, πεντέμισι ετών, με «πρωταρχική συναισθηματική διαταραχή [...] ψυχωσικής δομής με αυτιστικά και συμβιωτικά χαρακτηριστικά»,²³ μετά από παρότρυνση της μητέρας του, ξεκινά συνεδρίες μουσικοθεραπείας. Ο Έντουαρντ δεν είχε λόγο και ζούσε είτε με ανεξέλεγκτες εκρήξεις, είτε σε συναισθηματική απόσυρση.

²⁰ Dorit Amir, *Awakening and Expanding the Self: Meaningful Moments in the Music Therapy Process as Experienced and Described by Music Therapists and Music Therapy Clients*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1992 (UMI Order Number: 9237730).

²¹ Ψαλτοπούλου, «Μουσικοθεραπεία: αναπηρία και ψυχοσωματική αναδιαμόρφωση», ό.π.

²² Ό.π.

²³ Paul Nordoff – Clive Robbins, *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musicianship*, Second edition, revised and expanded: Barcelona Publishers, Gilsum (NH) 2007, σ. 22.

Στην πρώτη συνεδρία μουσικοθεραπείας, με δύο μουσικοθεραπευτές, ακούγεται πολύ ξεκάθαρα αυτή η άφωνη αλλά ηχηρή κραυγή. Η κραυγή, δηλαδή, που φαινομενικά δεν απευθύνεται σε κάποιον συγκεκριμένα και δεν εμπεριέχει συγκεκριμένο αίτημα.²⁴ Ο Έντουαρντ όμως κλαίει και κραυγάζει στην τονικότητα του μουσικοθεραπευτή, ο οποίος χρησιμοποιεί τεχνικές καθρέφτη στο μουσικό-κλινικό αυτοσχεδιασμό. Λόγω του ότι στον αυτισμό δεν έχει μεσολαβήσει η διαδικασία διαχωρισμού των ενορμήσεων, «η βουβή κραυγή των αυτιστικών [...] μετατοπίζεται σε οπτική ομιλία» και «στη φάση της μετατόπισης είναι ήδη μια φωνή, επειδή υπάρχει κάλεσμα. Είναι η κραυγή που ψάχνει τον άλλο, έστω κι αν το αναμενόμενο υποκείμενο δεν έχει ιδέα επ' αυτού. Είναι μια φωνή που ακόμη στερείται σημασίας αλλά είναι ηχητική, και η ερμηνεία θα την αποδώσει».²⁵

Κι ενώ ο Έντουαρντ δεν φαίνεται να έχει ιδέα συνειδητά ότι κλαίει στην τονικότητα του μουσικοθεραπευτή, ο μουσικοθεραπευτής καθρεφτίζει τις κραυγές του Έντουαρντ, ερμηνεύοντάς τις ως ένα κάλεσμα. Ανταποκρίνεται, δηλαδή, στις άφωνες κραυγές του παιδιού σαν να τον καλούν. Αργότερα, ο Έντουαρντ μιμείται τη μουσική που ακούγεται από τον πιανίστα-μουσικοθεραπευτή, όπως θα έκανε κάθε παιδί χωρίς συναισθηματική διαταραχή, και οι κραυγές του πλέον ακούγονται έμφωνες. Η μουσική που δημιουργούν οι δύο μαζί μοιάζει να είναι σαν ένα κοντσέρτο για πιάνο και κλάμα, παραπέμποντας στην παντοδυναμική αυτή αίσθηση του «γίνομαι ένα», όπως στην αίσθηση της ένωσης στο μύθο του έρωτα και ακριβώς όπως στη μη λεκτική επικοινωνία της φάσης της συμβιωτικής σχέσης μητέρας – βρέφους. Η φάση αυτή θα μπορούσε να παραπέμπει στην πρωταρχική αίσθηση παντοδυναμίας του μύθου για τον έρωτα.

Κατά τη συνέχεια των συνεδριών, ο μουσικοθεραπευτής εισάγει στον αυτοσχεδιασμό του έντονα και προβλέψιμα ρυθμικά μοτίβα, δίνοντας την αίσθηση κάποιου ορίου-νόμου σε αυτές τις ατέρμονες και ανεξέλεγκτες φωνητικές εκρήξεις του Έντουαρντ,²⁶ οι οποίες θυμίζουν μια αέναη κίνηση κυμάτων μιας θάλασσας, μιας μήτρας. Με τον τρόπο αυτό, ο μουσικοθεραπευτής, ως ένας Περσέας, εισάγει ένα «μαχαίρι που κόβει» για να δημιουργήσει μια δομή, η οποία και θα οδηγήσει τον Έντουαρντ αρχικά σε μια μορφή μη λεκτικού διαλόγου με νόημα, διαχωρίζοντας τον εαυτό του από τη μουσική του θεραπευτή, καθώς με τη σειρά του ο Έντουαρντ εισάγει δικά του μουσικά στοιχεία και περιμένει την κατάλληλη ανταπόκριση από τον θεραπευτή. Αργότερα, θα πει τις πρώτες του λέξεις.²⁷ Καθώς αναδύεται το υποκείμενο, η Φωνή, ο Έντουαρντ εισάγεται στον λόγο και, γενικότερα, στην λεκτική επικοινωνία.

2. Η άφωνη / έμφωνη κραυγή σε άλλες περιπτώσεις

Σε πολλές άλλες περιπτώσεις στη μουσικοθεραπεία διακρίνεται η ποιότητα της κραυγής ως έμφωνης ή άφωνης. Σε κάθε περίπτωση, ο μουσικοθεραπευτής αφουγκράζεται τον ηχητικό παλμό αυτού που δεν μπορεί να ειπωθεί και ανταποκρίνεται έτσι ώστε ο άνθρωπος να «διαστέλλει τη γραμμή που ορίζει το είδος του», να επεκτείνει τον εαυτό του πέρα από κάθε «αυτοπεποίθηση και αίσθηση ασφάλειας» και να ξανοιχτεί προς μια ζωή που τη χαρακτηρίζει η «άγρυπνη τρωτότητα της επίγνωσης και η καθαρή εστίαση που καθιστά την αλήθεια εφικτή».²⁸

²⁴ Ό.π., CD 1, track 1 [2:16].

²⁵ Lemoine, ό.π., σ. 12.

²⁶ Nordoff – Robbins, ό.π., σ. 23.

²⁷ Ό.π., σ. 22-47 και CD 1, tracks 1-20.

²⁸ Γεωργόπουλος, ό.π.

Στην περίπτωση της Καλλιρόης, η γλωσσική σχέση στη μουσικοθεραπεία την οδήγησε να δει ένα κοριτσάκι με νεκρικό πρόσωπο. Λέει χαρακτηριστικά η ίδια: «Είδα κατά πρόσωπο αυτό που κυνηγούσε ολόκληρη τη ζωή μου. Έχω καταλάβει πως, καθώς απελευθερώνω πόνο και φόβο, ανέκφραστο και για πολλά χρόνια μπλοκαρισμένο μέσα μου, θεραπεύομαι».²⁹ Αυτό το κοριτσάκι ήταν η έκφραση της κραυγής. Τη στιγμή που είδε αυτή την εικόνα, έχασε τη μιλιά της – αυτός είναι ένας άλλος τρόπος έκφρασης της κραυγής. Με αφορμή αυτή την εικόνα, η Καλλιρόη κατάφερε να δημιουργήσει και να εκδώσει τα παραμύθια της (για λόγους κλινικού απορρήτου δεν μπορούν να παρατεθούν στο κείμενο).

Μέσα από τις συνεδρίες μουσικοθεραπείας, η Καλλιρόη επαναπροσδιόρισε το νόημα στη ζωή της, τη θέση της στην πυρηνική οικογένεια, καθώς και στο ευρύτερο περιβάλλον της, και προχώρησε σε αναμόρφωση εαυτού και αλλαγή τρόπου ζωής με τη δική της Φωνή.

Σε περιπτώσεις όπου χρησιμοποιείται προ-ηχογραφημένη μουσική στις συνεδρίες μουσικοθεραπείας, ενθαρρύνοντας τον οραματισμό, παρατηρούνται τα εξής φαινόμενα:

- **Η μουσική είναι ο μύθος:** Συχνά φαίνεται ότι το υλικό του οραματισμού προσιδιάζει στον μύθο της προτεινόμενης μουσικής. Για παράδειγμα, η Νανά, ακούγοντας την εισαγωγή του *Parsifal* του Wagner, είδε ένα τεράστιο ποτήρι φτιαγμένο από χαλκό, που όμως είχε πρασινίσει από την πολυκαιρία, πεσμένο στους πρόποδες ενός λόφου. Στο λόφο ψηλά, υπήρχε ένας σταυρός. Ο οραματισμός αυτός μοιάζει ιδιαίτερα με τον μύθο του Αγίου Δισκοπότηρου στην ιστορία του *Parsifal*. Θα μπορούσαμε ίσως να συμπεράνουμε ότι η Νανά, κατά τη διάρκεια της ακρόασης, βρισκόταν σε ένα παρόμοιο αρχετυπικό επίπεδο συνείδησης με αυτό που βρισκόταν ο συνθέτης όταν έγραφε αυτή τη μουσική.
- **Η μουσική μπορεί να εγείρει τον προσωπικό μύθο:** Το υλικό του οραματισμού δεν έχει εμφανή σχέση με τον μύθο της μουσικής αλλά με τα στοιχεία της μουσικής. Για παράδειγμα, ένα crescendo μπορεί να κινητοποιήσει έναν οραματισμό που έχει λιμνάσει και δεν οδηγεί κάπου.
- **Η μουσική λειτουργεί ως ασφαλές περιβάλλον:** Η μουσική αυτή λειτουργεί περισσότερο ως υπόβαθρο, σαν ένα «χαλί», ένα μη απειλητικό περιβάλλον, μια αίσθηση προστασίας, έτσι ώστε ο ακροατής να ταξιδέψει όπου εκείνος χρειάζεται να πάει, ανακαλύπτοντας τον προσωπικό του μύθο. Πιθανότατα ο ακροατής να είχε το ίδιο υλικό στο άκουσμα διαφορετικών μουσικών αποσπασμάτων. Η Φανή, για παράδειγμα, στον οραματισμό της, σκότωνε ένα τέρας που έβλεπε κάθε φορά, είτε η μουσική ήταν new age, είτε ήταν κλασσική.

Επίλογος

Η κλινική χρήση της μουσικής στη μουσικοθεραπεία ανοίγει νέους ορίζοντες σε κάθε άνθρωπο. «Όσα και να γνωρίζει ο θεραπευτής για τη μουσική, όσο συχνά κι αν παίζει, όσες συνθέσεις και νά 'χει γράψει, θα ανακαλύψει την τέχνη της μουσικής ολοκληρωτικά αλλαγμένη και διαφορετική σε σχέση με αυτό που τη θεωρούσε να είναι. Όλη η πρότερη γνώση ανανεώνεται και διαφωτίζεται από τις ανακαλύψεις των θεραπευτικών δυνατοτήτων που υπάρχουν στην τέχνη μέσα από τις αναζητήσεις του μουσικού. [...] Συνεπώς, ο κόσμος της μουσικής ανοίγει εκ νέου για τον θεραπευτή,

²⁹ Ψαλτοπούλου, «Οι χρόνιες παθήσεις ως ταυτότητα...», ό.π.

αποκαλύπτοντας έναν εσωτερικό μουσικό κόσμο θεραπευτικών δυνατοτήτων». ³⁰

Τέχνη, μυθολογία, θρησκεία, φιλοσοφία, ψυχανάλυση, ψυχοθεραπεία, σε δημιουργική διασύνδεση και αλληλόδραση πραγματικού, φαντασιακού και συμβολικού μέσα από τη διαδικασία της μουσικοθεραπείας, διεκδικούν τις πιθανότητες και τις δυνατότητες για απόδραση από το συναισθηματικό κατακερματισμό προς τη δημιουργική πράξη της ολοκλήρωσης. Η εσωτερική μας ζωή, με όλο το βάθος και τον πλούτο της, παίρνει συνοχή και παρουσιάζεται εξωτερικά ως μορφή δημιουργίας. Η μουσικοθεραπεία δημιουργεί το χώρο-χρόνο για ανακάλυψη του αληθινού εαυτού, ανάδυση Φωνής και, τελικά, αναμόρφωση εαυτού.

³⁰ Paul Nordoff – Clive Robbins, *Music Therapy for Handicapped Children*, Somers Printing Co., Lebanon (PA) 1965, σ. 14-16.

Ένας αρχαίος και ένας αρχαιοκεντρικός μύθος
στην υπηρεσία του “νέου”:
Πυγμαλίων του Γ. Α. Παπαϊωάννου και *Ταναγραία* του Γ. Σισιλιάνου
Κώστας Χάρδας

Όταν ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου (1910-1989) και ο Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005) συνέθεταν τα έργα *Πυγμαλίων* (AKI-Ντ 134)¹ και *Ταναγραία* (έργο 17), το 1950 και το 1957 αντίστοιχα, αμέσως μετά το γυρισμό τους από σπουδές στο εξωτερικό, το πιθανότερο είναι να μην συνειδητοποιούσαν το βάρος της απόφασής τους να εμπνευστούν από την ελληνική αρχαιότητα.² Ωστόσο, η μελλοντική τους συνθετική πορεία αποδεικνύει ότι τα συγκεκριμένα έργα σηματοδότησαν, ουσιαστικά, τη στροφή τους προς την αρχαία ελληνική θεματική, την ίδια περίοδο που έλαβε χώρα και η στροφή τους προς τις μοντερνιστικές μουσικές τεχνικές, η οποία αποτελεί και το χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης περιόδου, όπως αυτή έχει καταγραφεί από την ιστοριογραφία της ελληνικής μουσικής. Ως γνωστόν, η στροφή των δύο συνθετών προς το μοντερνισμό συνοδεύτηκε από την έντονη θεσμική τους δράση για τη μεταπολεμική διάδοσή του στην Ελλάδα.³

Το εύρος της διείσδυσης της ελληνικής αρχαιότητας στη μουσική τους μετά τη σύνθεση των συγκεκριμένων έργων αναδεικνύεται από μεταγενέστερα έργα τους, τα

¹ Η αναφορά στα έργα του Παπαϊωάννου στην παρούσα μελέτη θα γίνεται με βάση τη νέα αρίθμηση που προτείνει η τελευταία έκδοση του καταλόγου των έργων του: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης Κατάλογος Έργων*, επιμέλεια γ' έκδοσης: Μαρία Ντούρου, Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2010 (η επιμέλεια της α' έκδοσης ανήκει στους Κώστα Μόσχο και Χάρη Ξανθουδάκη, και της β' έκδοσης στον Ανάργυρο Δενιόζο).

² Ο Παπαϊωάννου κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής χρονιάς 1949-1950 παρακολούθησε μαθήματα σχετικά με τη μουσική στο Παρίσι και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Ο Σισιλιάνος σπούδασε από το 1951 έως το 1956 στη Ρώμη, στο Παρίσι και στη Νέα Υόρκη. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο των δύο συνθετών μέσω των σωζόμενων εργογραφικών και βιογραφικών πηγών, βλ. Κώστας Χάρδας, «Κείμενα ενοτήτων» και «Κατάλογος εκθεμάτων» στο: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: ο Συνθέτης, ο Δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιστορικά Αρχεία, Αθήνα 2004, σ. 14-17 και 141-180, και Βάλια Χριστοπούλου, «Κατάλογος εκθεμάτων», στο: *Γιώργος Σισιλιάνος: Ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη – Ιστορικά Αρχεία, Αθήνα 2007, σ. 191-214. Ειδικά για την περίοδο διαμονής του Παπαϊωάννου στο Παρίσι, βλ. Kostas Chardas, *The Music for Solo Piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960: An Analytical, Biographical and Contextual Approach*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2010, σ. 142-144.

³ Ο Παπαϊωάννου εκλέχθηκε πρόεδρος και ο Σισιλιάνος αντιπρόεδρος των πρώτων συμβουλίων του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής και του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, που ιδρύθηκαν το 1964 και το 1965 αντίστοιχα. Την ίδια περίοδο, ο Παπαϊωάννου ανέπτυξε έντονη παιδαγωγική δράση ως καθηγητής ανωτέρων θεωρητικών, περιλαμβάνοντας σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης στη διδασκαλία του, ενώ τόσο ο ίδιος όσο και ο Σισιλιάνος έδωσαν αρκετές διαλέξεις με εισαγωγικό χαρακτήρα για τη σύγχρονη μουσική των αρχών του εικοστού αιώνα και τη μουσική πρωτοπορία του β' μισού του αιώνα. Βλ., π.χ., τις διαλέξεις που έδωσε ο Σισιλιάνος το 1970 για τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης και τη μεταπολεμική μουσική πρωτοπορία στο: Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη Μουσική*, Μουσείο Μπενάκη – Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 211-270. Ανάλογες διαλέξεις έδωσε την δεκαετία του 1960 και ο Παπαϊωάννου, οι οποίες φυλάσσονται στο Αρχείο Παπαϊωάννου (βλ., π.χ., τις διαλέξεις με τίτλους «Stravinsky» και «Schoenberg», που δόθηκαν στο Ινστιτούτο Γκαίτε το 1963 και το 1965 αντίστοιχα).

οποία καταγράφονται στον Πίνακα 1. Πολλά από τα έργα αυτά είναι αντιπροσωπευτικά της άμεσης αναφοράς στην ελληνική αρχαιότητα, μέσω της χρήσης αρχαίου ελληνικού κειμένου, συνήθως στο πρωτότυπο (όπως, π.χ., στην *Επίκληση* του Σισυλιάνου και στους *Ορφικούς ύμνους* του Παπαϊωάννου) ή σε μετάφραση (όπως στο χορόδραμα *Βάκχες* του Σισυλιάνου και στο τραγούδι *Προμηθεύς*, για βαρύτονο και πιάνο, του Παπαϊωάννου). Ωστόσο, υπάρχουν και έργα στα οποία η αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα είναι έμμεση και περιορίζεται στην αναγγελία της αρχαίας θεματικής από τον τίτλο, όπως, π.χ., στα οργανικά έργα *Σατυρικόν*, *Διονυσιακόν* και *Πήγασος* του Παπαϊωάννου, ή στην χρήση σύγχρονου λογοτεχνικού κειμένου με αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα (όπως στην *Κηδεία του Σαρπηδόνο*, σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη, του Παπαϊωάννου και στη *Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο* του Σισυλιάνου, η οποία, όπως φανερώνει το παράρτημα στην παρτιτούρα, στηρίζεται στην πλήρη αντιστοίχιση, σε επίπεδο συνθετικής πρόθεσης, της μουσικής μορφής με τον επίλογο, με τίτλο «Γράμμα του Οδυσσέα στη Ναυσικά της Σχερίας», του βιβλίου του Μ. Λαχανά *Στο νησί της Ναυσικάς*).

Γιάννης Α. Παπαϊωάννου	Γιώργος Σισυλιάνος
<i>Έρως ανίκατε μάχαν</i> , για χορωδία, στο πρωτότυπο κείμενο του Σοφοκλή (AKI-Nt 182, 1965)	<i>Βάκχες</i> , χορόδραμα, έργο 19, σε κείμενο του Ευριπίδη σε μετάφραση Θ. Σταύρου (1959)
<i>Η Κηδεία του Σαρπηδόνο</i> , καντάτα για μέτζο-σοπράνο, αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα δωματίου, σε κείμενο Κ. Π. Καβάφη (AKI-Nt 186, 1966)	<i>Στάσιμον Β΄</i> , για μεσόφωνο, χορωδία γυναικών και ορχήστρα, στο πρωτότυπο κείμενο από την <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i> του Ευριπίδη, έργο 25 (1964)
<i>Τρεις μονόλογοι της Ηλέκτρας</i> , για σοπράνο και ενόργανο σύνολο, στο πρωτότυπο κείμενο του Σοφοκλή (AKI-Nt 189, 1967)	<i>Επίκλησις</i> , για αφηγητή, ανδρική χορωδία, τέσσερις γυναικείες φωνές και δώδεκα εκτελεστές, σε πρωτότυπο κείμενο από τους <i>Πέρσες</i> του Αισχύλου, έργο 29 (1968)
<i>Προμηθεύς</i> , για βαρύτονο και πιάνο, στο κείμενο του Αισχύλου με μετάφραση από τον Γ. Θέμελη (AKI-Nt 196, 1970)	<i>Μελλιχόμειδη</i> , για σοπράνο και έντεκα όργανα, πάνω σε κείμενο με αποσπάσματα από ποίηση Σαπφώς και ένα αφιέρωμα του Αλκαίου στη Σαπφώ, έργο 44 (1980)
<i>4 ορφικοί ύμνοι</i> , για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, στο πρωτότυπο κείμενο (AKI-Nt 198, 1971)	<i>Κασσάνδρα</i> , τραγική καντάτα στο πρωτότυπο κείμενο από τον <i>Αγαμέμνονα</i> του Αισχύλου, για μεσόφωνο, βαθύφωνο, μικτή χορωδία και ορχήστρα, έργο 47 (1983)
<i>Διονυσιακόν</i> , για κοντραμπάσο σόλο (AKI-Nt 214, 1978)	<i>Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο</i> , έργο 59 (1998), βασισμένη στο βιβλίο του Μ. Λαχανά <i>Στο νησί της Ναυσικάς</i> και συγκεκριμένα στον Επίλογο, «Γράμμα του Οδυσσέα στη Ναυσικά της Σχερίας»
<i>Οι Καρυάτιδες</i> , για χορωδία, σε κείμενο Α. Εμπειρίκου (AKI-Nt 216, 1978)	
<i>Σατυρικόν</i> , για βιολί και βιόλα (AKI-Nt 217, 1978)	
<i>Παιάν εις την Ειρήνην</i> , για χορωδία, στο πρωτότυπο κείμενο του Βακχυλίδη (AKI-Nt 220, 1980)	
<i>Πήγασος</i> , για σόλο φλάουτο (AKI-Nt 227, 1984)	

Χορικό των Μυστών, για χορωδία, στο πρωτότυπο κείμενο του Αριστοφάνη (AKI-Nt 243, 1987)	
Καρνάτις, για εκκλησιαστικό όργανο (AKI-Nt 245, 1987)	

Πίνακας 1: Έργα των Παπαϊωάννου και Σισιλιάνου με αρχαιοελληνική θεματική

Ο *Πυγμαλίων* και η *Ταναγραία*, εκτός από τη σημασία τους για τη μελλοντική στροφή των Παπαϊωάννου και Σισιλιάνου προς την ελληνική αρχαιότητα, έχουν και παρόμοια συνθετική ιστορία. Ο αρχικός προορισμός και των δύο ήταν η υπόκρουση μπαλέτου. Το στοιχείο αυτό είναι σίγουρα διαδεδομένο για την *Ταναγραία*, αλλά καθόλου γνωστό για τον *Πυγμαλίωνα*, ο οποίος πρωτοπαρουσιάστηκε ως συμφωνική εικόνα στις 13 Ιουνίου του 1952 και από τότε εκτελείται αποκλειστικά στην ορχηστρική του εκδοχή. Ο *Πυγμαλίων* δεν παρουσιάστηκε τελικά ποτέ ως μπαλέτο και ο αρχικός αυτός προορισμός του αναδεικνύεται μόνο από τη σωζόμενη στο Αρχείο Παπαϊωάννου των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη μορφή του για σόλο πιάνο και το ομότιτλο σενάριο χορού, το οποίο περιλαμβάνει ακριβή αντιστοίχιση της σκηνικής δράσης με τμήματα της μουσικής.⁴ Στην πρώτη της εκτέλεση, η *Ταναγραία* παρουσιάστηκε από δύο πιάνο και κρουστά, ενώ, όπως και ο *Πυγμαλίων*, σύντομα ενορχηστρώθηκε από τον Σισιλιάνο, αν και έχει γίνει γνωστή κυρίως μέσω της τελευταίας, χρονολογικά, εκδοχής της για δύο πιάνο.⁵

Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα δύο έργα γράφτηκαν σε περιόδους αναζήτησης και πειραματισμού των δύο συνθετών με τα συστατικά της μουσικής τους γλώσσας. Επίκεντρο του προβληματισμού ήταν η χρήση μοντερνιστικών τεχνικών, με έμφαση στην ατονικότητα και στο δωδεκαφθογγισμό. Πιο συγκεκριμένα, ο *Πυγμαλίων* αρχίζει με μία δωδεκάφθογγη μελωδία, η οποία ήταν η πρώτη που ακούστηκε σε δημόσια συναυλία σε έργο του Παπαϊωάννου.⁶ Με άλλα λόγια, τα έργα αυτά αντικατοπτρίζουν την αναπτυσσόμενη κατά τη δεκαετία του 1950 στην Ελλάδα συζήτηση για το καλλιτεχνικά ωραίο.⁷ Δεν φαίνεται λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι οι μύθοι στους οποίους αναφέρονται πραγματεύονται τη διαδικασία του γίνεσθαι, ενώ, ταυτόχρονα, επικεντρώνονται στην έννοια του ωραίου: ο μύθος του Πυγμαλίωνα αναφέρεται, ως γνωστόν, στη σαγήνη του ομώνυμου γλύπτη από το δημιουργημά του, το οποίο τελικά ερωτεύεται, ενώ η *Ταναγραία* είναι ένας αρχαιοκεντρικός μύθος, κατασκευασμένος για παράσταση χορού από τον ίδιο τον Σισιλιάνο. Έχοντας ως αφορμή τα πήλινα γυναικεία ειδώλια από την Τανάγρα, γνωστά ως ταναγραίες κόρες, περίφημες για την ομορφιά τους, ο Σισιλιάνος κατασκευάζει ένα μύθο, ο οποίος περιγράφεται στο χειρόγραφο σημείωμα του συνθέτη, στο *verso* του εξωφύλλου του χειρογράφου, ως εξής:

⁴ Το σενάριο σώζεται σε τέσσερις δακτυλογραφημένες σελίδες (βλ. Αρχείο Παπαϊωάννου, Φάκελος αρ. 13). Αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή αυτή του έργου δεν αναφέρεται στην τελευταία έκδοση του καταλόγου των έργων Παπαϊωάννου (βλ. Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: *Πλήρης Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 84).

⁵ Βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων του Γιώργου Σισιλιάνου*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 51-57.

⁶ Για μία ενδελεχή καταγραφή της πρώιμης προσέγγισης του Παπαϊωάννου στο δωδεκάφθογγο, βλ. Chardas, *The Music for Solo Piano*, ό.π., σ. 142-151.

⁷ Η αναπτυσσόμενη συζήτηση για την τέχνη της μουσικής και τον εκφραστικό αλλά και κοινωνικό της ρόλο αντικατοπτρίζεται στις συνεντεύξεις που έδωσαν τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 οι δύο συνθέτες. Βλ., π.χ., τη συνέντευξη του Παπαϊωάννου στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος Τύπος* (δημοσιεύθηκε στις 17 Οκτωβρίου 1958) καθώς και αυτή του Σισιλιάνου στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* το 1962, στο: Σισιλιάνος, *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 138-142.

Μία μικρή Ταναγραία κόρη κάποτε ζωντάνεψε. Ύστερα από τόσους αιώνες –στην αρχή θαμμένη βαθειά στο χώμα κι ύστερα πετρωμένη πίσω από το κρύσταλλο της προθήκης κάποιου Μουσείου– σκέφτηκε να χαρή όσο μπορούσε τη λευτεριά της.

«Τι όμορφη που 'σαι!», της ψιθυρίζει με θαυμασμό το πορτραίτο μιας ακριβώς όμοιας Ταναγραίας μέσ' απ' τον καθρέπτη. Ένα τελευταίο χτένισμα, ένα ριπίδι στόνα χέρι, μία κομψή ομπρέλλα στ' άλλο, και νάτην έτοιμη για σεργιάνι.

Έξω είναι χαρά Θεού. Η Ταναγραία παίζει με χάρη το τόπι της. Περνάει νωχελικά τ' ακροδάχτυλα πάνω απ' τις χορδές μιας κιθάρας κι έπειτα χορεύει χτυπώντας τα κρόταλά της.

Όμως η κακή γριά-μάγισσα ζήλεψε τη λευτεριά της όμορφης Ταναγραίας. Μεταμορφώθηκε, λοιπόν, σε μία μεγάλη αράχνη. Τύλιξε τη μικρή κόρη μέσα στο φοβερό της ιστό και την ξανάφερε πετρωμένη πίσω στη θέση της.

... Πίσω από το κρύσταλλο κάποιας προθήκης Μουσείου στέκεται τώρα ακίνητο το κομψό ειδώλιο μίας Ταναγραίας. Ένα λεπτότατο πέπλο της σκεπάζει του ώμους· τόσο λεπτό που θα νόμιζε κανείς πως κάποια αράχνη το ύφανε...⁸



**Εικόνα 1: Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insuflat pictura*, 1893.
Toronto, Art Gallery of Ontario**

Όπως είναι φανερό και από τις εισηγήσεις του παρόντος συνεδρίου, πολλοί αρχαιοελληνικοί μύθοι ή θεματικές έδωσαν το έναυσμα καλλιτεχνικής δημιουργίας σε διάφορες ιστορικές φάσεις του δυτικού πολιτισμού.⁹ Η ανακάλυψη των ειδωλίων

⁸ Περιλαμβάνεται στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων του Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 53. Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

⁹ Για την παρουσία της αρχαίας ελληνικής θεματικής στην πρωτοποριακή μουσική, βλ. John Daverio, «The Legacy of Greek Antiquity as a Stimulus for the Musical Avant-Garde», στο: *Symposium Proceedings of the International Meeting on Music and Ancient Greece, 5-15 August 1996, "Nea Synora" – Livanis Publishing Organization, Athens 1999*, σ. 283-292, και Hermann Danuser, «Rewriting the Past: Classicisms of the

ταναγραίων κορών από αγρότη στη Τανάγρα το 1874 έδωσε το έναυσμα για την παρουσία τους σε διαφορετικές τέχνες: π.χ., στην ποίηση (ο Rainer Maria Rilke έγραψε το ποίημα *Τανάγρα* το 1906) και στη ζωγραφική (ο Jean-Léon Gérôme αναπαριστά το εργαστήριο των ταναγραίων κορών στον πίνακα *Sculpturae vitam insuflat pictura* του 1893 – βλ. Εικόνα 1). Ο μύθος του Πυγμαλίωνα είχε από νωρίτερα εξάψει την καλλιτεχνική δημιουργία, όπως στο γνωστό άγαλμα του Étienne Maurice Falconet του 1763 (βλ. Εικόνα 2), ενώ ζωντάνεψε και στο θέατρο και στον κινηματογράφο του εικοστού αιώνα, κυρίως μέσω του ομώνυμου έργου του George Bernard Shaw.



Εικόνα 2: Étienne Maurice Falconet, *Pygmalion & Galatee*, 1763. Hermitage

Inter-War Period», στο: Nicholas Cook – Anthony Polpe (επιμ.), *The Cambridge History of 20th-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 276-277. Ειδικότερα για διαφορετικές προσεγγίσεις της αρχαιοελληνικής θεματικής από έλληνες συνθέτες του εικοστού αιώνα, βλ. Kostas Chardas, «On Common Ground (?): Perceptions of Greek Antiquity by Different Strands of Twentieth-Century Greek Music», στο: Katerina Levidou, Katy Romanou, George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge (υπό έκδοση).

Η ευρωπαϊκή αυτή κληρονομιά των συγκεκριμένων θεμάτων φαίνεται να ικανοποιεί, σε πρώτο επίπεδο, το ελληνικό μουσικό μοντερνιστικό αίτημα για παγκόσμιες και πανανθρώπινες αξίες,¹⁰ ενώ ταυτόχρονα εκφράζει τη γενικότερη χρήση της έννοιας του μύθου από το διεθνή μοντερνισμό.¹¹ Στην αναλυτική προσέγγιση που θα ακολουθήσει, θα αναδειχθεί, επιπλέον, η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διάδραση διαφορετικών μουσικών στοιχείων για τη διάρθρωση της μικροδομής και της μακροδομής των έργων – στοιχείων που φέρουν διαφορετικές γενετικές καταβολές στη δυτική μουσική παράδοση, όπως η τονικότητα, η κλίμακα ολόκληρων τόνων, η πεντατονική κλίμακα, οι ατονικές συνηχήσεις και τα δωδεκαφθογγικά στοιχεία. Στόχος της ανάλυσης είναι η αναδίφηση των λειτουργιών των στοιχείων αυτών στη μουσική αφήγηση των παρακάτω πλαισίων: της εξωμουσικής θεματικής, της προσωπικής συνθετικής πορείας των δύο δημιουργών και, τέλος, του τρόπου κατανόησης της ροής της μουσικής ιστορίας (άρα και της γενικότερης στροφής των ελλήνων συνθετών προς τον μοντερνισμό) από τους δύο δημιουργούς.

Η μακροδομική μορφή και των δύο έργων στηρίζεται στην αρχή της οργανικής αντίληψης της μορφής: το υλικό που ακούγεται στα αρχικά τους στάδια στη συνέχεια υπόκειται σε μεταμορφώσεις και παραλλαγές, παράγοντας το υπόλοιπο έργο, ακόμη και στην περίπτωση της *Ταναγραίας*, η οποία αποτελείται από εννέα διακριτά μέρη με διαφορετικό τίτλο. Στον *Πυγμαλώνα*, ο οποίος δεν χωρίζεται σε διακριτά μέρη, η συνολική του μορφή νοηματοδοτείται από την αυτούσια επανάληψη του αρχικού δωδεκαφθογγικού θέματος σε δύο σημεία του έργου (στα μέτρα 63-65 και 119-121 από τα συνολικά 181 μέτρα) – με τον τρόπο αυτό οριοθετούνται τρία σχεδόν ισόχρονα τμήματα.¹² Η οργανική κατανόηση της ροής του χρόνου αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι η διαδικασία της μορφικής ολοκλήρωσης και στα δύο έργα σηματοδοτείται από την υπέρθεση ή την παράθεση αυτούσιων προηγούμενων τμημάτων ή θεμάτων. Η τεχνική αυτή παραπέμπει στην έννοια της κυκλικότητας, καθώς και στις διάφορες μεθόδους μοτιβικής / θεματικής συνοχής, οι οποίες αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του ρομαντισμού.¹³

Συγχρόνως, η τεχνική αυτή αναδεικνύει την αντίληψη των συνθετών ότι η έννοια του τέλους εμπεριέχει την αναφορά στις πρότερες εμπειρίες. Στην *Ταναγραία*, η σκέψη

¹⁰ Για παράδειγμα, ο Σισιλιάνος, αναφερόμενος στη χρήση αρχαίας ελληνικής θεματικής στο χορόδραμα *Βάκχες*, τονίζει, σε συνέντευξη του 1959, ότι το κλασικό πνεύμα «με την αντικειμενικότητα που το διακρίνει, παραμένει πάντα μια ύλη αιώνια και γι' αυτό εύπλαστη και προσαρμόσιμη σε κάθε συγκεκριμένη πραγματικότητα, σ' όλους τους λαούς και σ' όλες τις εποχές» (Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 129). Για τη χρήση αρχαίων ελληνικών μύθων από σύγχρονους (έλληνες και ξένους) συνθέτες, βλ. στο ίδιο, σ. 140-141.

¹¹ Βλ. Christopher Butler, *Modernism: A Very short Introduction*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010, σ. 45-49.

¹² Ωστόσο, σύμφωνα με τις σημειώσεις του σεναρίου, το τρίτο και τελευταίο τμήμα αποτελεί το δεύτερο μέρος του μπαλέτου.

¹³ Μία πολύ κατατοπιστική σύνοψη ρομαντικών έργων, που ανήκουν σε διαφορετικά είδη σύνθεσης και στα οποία εμφανίζεται η έννοια της θεματικής / μοτιβικής κυκλικότητας, δίνεται στο: John Irving, «The Invention of Tradition», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σ. 202-211. Για μία συνοπτική πραγμάτευση της έννοιας της οργανικής ανάπτυξης στις αισθητικές ιδέες του ρομαντισμού, βλ. Αναστασία Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 2005, σ. 56-59. Για την έννοια της κυκλικότητας στη μουσική και τις ιδέες του Παπαϊωάννου, βλ. Kostas Chardas, «Different Styles / Common Thread: Cyclic Forms and Principles in the Different Stylistic Phases of the Greek Composer Yannis A. Papaioannou up to 1965», στο: *Principles of Music Composing: Phenomenon of a Cycle* (6th International Music Theory Conference, Vilnius, October 25-27, 2006), Lithuanian Academy of Music and Theatre – Lithuanian Composers' Union, Vilnius 2006, σ. 37-56.

αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στο τελευταίο, ένατο μέρος, το οποίο αποτελείται, όπως φαίνεται στον Πίνακα 2, σχεδόν αποκλειστικά από τη συρραφή υλικού, όπως αυτό έχει ακουστεί στα προηγούμενα μέρη. Αντίστοιχα, στον *Πυγμαλίωνα*, μετά από μία συνολική παύση (στο μέτρο 137), αρχίζει η επιστρωμάτωση πρότερων θεματικών και μοτιβικών στοιχείων, ως ένδειξη της αρχής της διαδικασίας της ολοκλήρωσης του έργου.

μ. 215-224	Από το αρ. 5
μ. 225-226	Από το αρ. 2
μ. 227-228	Από το αρ. 3
μ. 229-231	Από το αρ. 4
μ. 232	Από το αρ. 1
μ. 233-236	Από το αρ. 1 και το αρ. 4
μ. 237-τέλος	Από το αρ. 1

Πίνακας 2: Γιώργος Σισιλιάνος, *Ταναγραία*: προέλευση του τελευταίου μέρους από τα προηγούμενα μέρη

Η διάδραση διαφορετικών στοιχείων φθογγικής οργάνωσης χαρακτηρίζει την πορεία και των δύο έργων από την αρχή τους. Στον *Πυγμαλίωνα*, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 1, το αρχικό δωδεκαφθογγικό θέμα ακούγεται ταυτόχρονα με μία συγχορδία ρε-λα-ρε και τον ισοκράτη στο Ρε – ένα αρμονικό περιβάλλον που προδιαθέτει, μαζί με την αρχή της σειράς από το Ρε, την κεντρικότητα μίας συγχορδίας Ρε. Το τέλος της σειράς στο Φα-δίεση ικανοποιεί αυτή την τονική προσμονή, παράγοντας μία συγχορδία Ρε μείζονος, η οποία επιβεβαιώνει την αίσθηση της φραστικής ολοκλήρωσης που παράγεται και από την ολοκλήρωση της παρουσίας των δώδεκα φθόγγων της σειράς. Γενικότερα, το παιχνίδι μεταξύ ατονικότητας και τονικότητας υπάρχει σε πολλά δομικά επίπεδα. Οι φθόγγοι 8-10 της σειράς σχηματίζουν μία συγχορδία φα ελάσσονος. Σύμφωνα με την οργανική αντίληψη της ανάπτυξης του έργου, δεν φαίνεται λοιπόν τυχαίο το ότι η τρίτη και τελευταία αυτούσια εμφάνιση του δωδεκάφθογου θέματος έχει ως φθογγικό κέντρο το Φα (βλ. Παράδειγμα 2). Είναι το σημείο όπου στο μπαλέτο αρχίζει το δεύτερο μέρος. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η συγκεκριμένη πορεία αποτελεί τη μόνη σημείωση του Παπαϊωάννου για το φθογγικό υλικό στο σωζόμενο σενάριο του μπαλέτου.



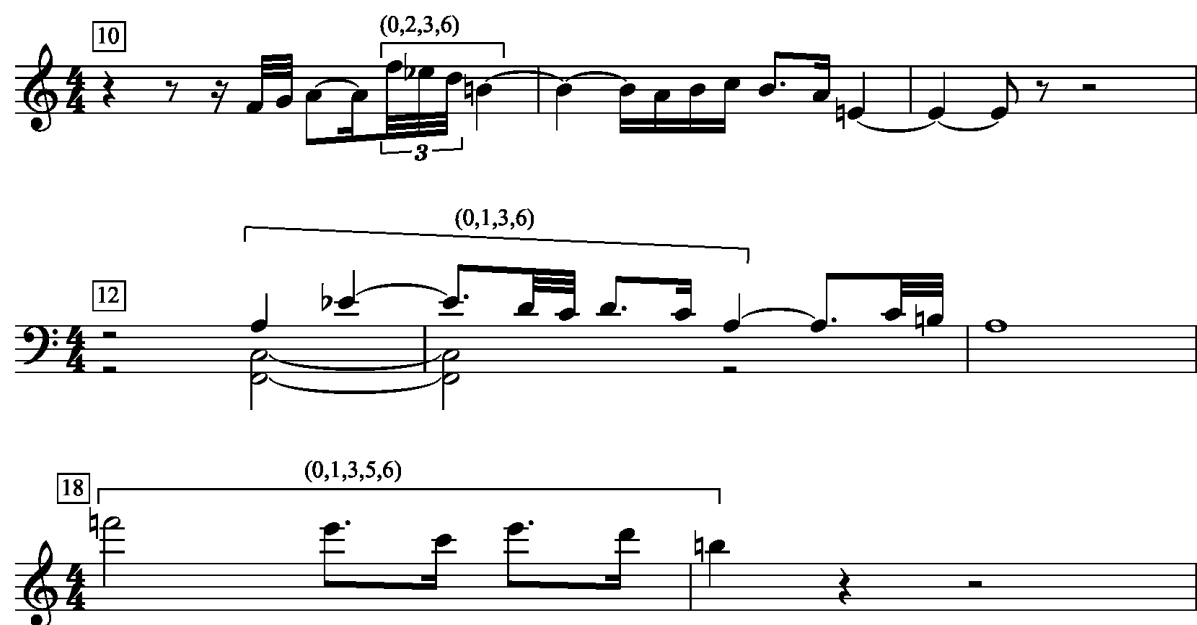
Παράδειγμα 1: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Πυγμαλίων*: το αρχικό δωδεκαφθογγικό θέμα



Παράδειγμα 2: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Πυγμαλίων*: η τρίτη, και τελευταία, εμφάνιση ολόκληρου του δωδεκαφθογγικού θέματος από Φα (μέτρα 119-121)

Όπως σημειώνεται στο Παράδειγμα 1, οι φθόγγοι 1-4 και 8-11 της σειράς σχηματίζουν τα πεντατονικά υποσύνολα (0,2,5,7) και (0,2,5,9). Τα σύνολα αυτά αποτελούν το μοτιβικό πυρήνα πολλών πεντατονικών μελωδιών στο έργο. Η παρουσία της πεντατονικότητας μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Πρώτον, ως αναφορά στην ίδια τη μουσική του Παπαϊωάννου μέχρι αυτό το έργο, όπου η πεντατονική κλίμακα παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη μελωδική και αρμονική διάρθρωση έργων με ιμπρεσιονιστική αισθητική.¹⁴ Συγχρόνως, μπορεί να θεωρηθεί αναφορά σε μία άχρονη αντίληψη της αρχαικότητας, την οποία συναντάμε συχνά στον πρώιμο μοντερνισμό, στη μουσική των Debussy, Stravinsky και Bartók.

Ωστόσο, η κύρια ανάπτυξη των μελωδικών ιδεών στηρίζεται στο ατονικό υποσύνολο (0,1,3,6), το οποίο δίνει έμφαση στο τρίτονο και, όπως έχει σημειωθεί στο Παράδειγμα 1, υπάρχει δύο φορές στη σειρά. Από αυτό το σύνολο προκύπτουν οι μελωδίες του Παραδείγματος 3, στη μεταμόρφωση και παραλλαγή των οποίων στηρίζεται, κυρίως, η εξέλιξη του έργου. Η κλίμακα ολόκληρων τόνων, αν και δεν υπάρχει στην αρχική σειρά, σύντομα παρουσιάζεται ως ένα επίσης σημαντικό στοιχείο, συμμετέχοντας, μεταξύ άλλων, στη μουσική απόδοση της εργασίας του γλύπτη Πυγμαλώνα με τη σμίλη του, στα μέτρα 25-26 και 29-32.



Παράδειγμα 3: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Πυγμαλίων*: το σύνολο (0,1,3,6) και οι παραλλαγές του στην αρχή του έργου

¹⁴ Βλ. Chardas, *The Music for Solo Piano*, ό.π.

Ο διάλογος τονικών και ατονικών στοιχείων χρησιμοποιείται τόσο στην απόδοση του προγράμματος του έργου όσο και στη μακροδομική διάρθρωσή του. Τα τμήματα με τονική σταθερότητα αποδίδουν αντίστοιχη αίσθηση του σεναρίου. Π.χ., προς την αρχή του έργου, όταν ο Πυγμαλίων παρατηρεί το άγαλμά του και το θεωρεί πλέον τελειωμένο, αυτό αποδίδεται από την έμφαση στην “τονική” Ρε (μέτρο 33). Παράλληλα, η επιστροφή στην κεντρικότητα του φθόγγου Ρε στο τέλος παίζει ένα σημαντικό ρόλο στη σκιαγράφηση της μακροδομικής μορφικής ολοκλήρωσης. Επιπλέον, εκεί είναι και η πρώτη φορά που ακούγεται ο ισοκράτης της δεσπόζουσας στο μπάσο (στα μέτρα 166-168) ως προετοιμασία της τελικής λύσης στην κεντρικότητα του Ρε. Αντίστοιχα, η δεύτερη ολοκληρωμένη παρουσίαση της δωδεκάφθογγης σειράς από τη νότα Ντο στα μέτρα 63-65 λειτουργεί ως κυκλικής φύσεως ολοκλήρωση του πρώτου μακροδομικού τμήματος του μπαλέτου, ενώ, συγχρόνως, θέλει να εκφράσει το κάλεσμα που κάνει ο Πυγμαλίων στη λογική για να αντιμετωπίσει τα αναπάντεχα και έντονα συναισθήματά του για το δημιούργημά του.¹⁵

Ανάλογες παρατηρήσεις ισχύουν και για την *Ταναγραία*. Ο διάλογος ατονικών και τονικών στοιχείων είναι και εδώ έντονος από την αρχή του Πρελουδίου (*Το ξύπνημα της Ταναγραίας*), όπου τα τρίτονα Σολ / Ρε-ύφεση και Ντο / Σολ-ύφεση συνδιαλέγονται με μία συγχορδία Ντο μείζονος μεθ’ εβδόμης.

Στη συνέχεια, όπως έχει σημειωθεί στο Παράδειγμα 4, σε πολλά μελωδικά θραύσματα από το πρώτο μέρος, το τρίτονο καθορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται πολλές μελωδικές γραμμές. Στις μελωδικές αυτές γραμμές υπάρχει συχνά και το ατονικό υποσύνολο (0,1,6), που συναντήσαμε και στον *Πυγμαλίωνα*. Επίσης, με τρίτονο αρχίζει και η αναφορά στην ολοτονική κλίμακα από το οστινάτο στο τέλος του πρώτου μέρους (μέτρο 53). Το οστινάτο αυτό επανέρχεται στο τέλος του έργου, με πρόδηλη την αίσθηση να αναπαραστήσει μουσικά, μέσω της στατικής ποιότητας της ολοτονικής κλίμακας, την αίσθηση παγίδευσης της Ταναγραίας στον ιστό της αράχνης. Με παρόμοιο προγραμματικό τρόπο χρησιμοποιείται και η αναφορά στις τονικές λειτουργίες. Για παράδειγμα, η αναμελία του παιχνιδιού της Ταναγραίας με το τόπι στην έκτη εικόνα αποδίδεται από τον τονικό χαρακτήρα των μελωδιών και, κυρίως, από τη μακροδομική σταθερότητα μίας μορφής ΑΒΑ, στην οποία τα Α δίνουν έμφαση στο Λα και το Β στην δεσπόζουσα Μι.¹⁶



¹⁵ Σύμφωνα με το σενάριο: «Μα η απελπισία και η κατάπτωση δεν βαστάει πολύ. Κάποια αντίδρασις δημιουργείται. Η λογική του επαναστατεί. Κάτι πρέπει να γίνει». Το “ψυχρό” ηχόχρωμα της τρομπέτας, από το οποίο ακούγεται τώρα η δωδεκάφθογγη σειρά, παίζει έναν επιπρόσθετο ρόλο στο κάλεσμα στη λογική.

¹⁶ Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι η κίνηση αυτή μπορεί να ερμηνευτεί και στο πλαίσιο μίας οργανικής σκέψης που συνδυάζει τονικές συνήθειες (τη μακροδομική πορεία στη δεσπόζουσα) με την κίνηση καθαρών τεταρτών της ατονικής μελωδίας του δεύτερου μέρους, η οποία παίζει σημαντικό ρόλο και στις επόμενες εικόνες, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω. Υπό το ίδιο πρίσμα μπορεί να ερμηνευτεί και ο μοναδικός τρόπος που αναπτύσσεται αρμονικά η παραδοσιακή ελληνική μελωδία (*Μία κοντούλα λεμονιά*) στην όγδοη εικόνα: στα μέτρα 202-209 μεταφέρεται μία πέμπτη καθαρή ψηλότερα.

Παράδειγμα 4: Γ. Σισιλιάνος, *Ταναγραία*: το τρίτονο σε σημαντικά μοτίβα του πρώτου μέρους

Στην *Ταναγραία*, όπως και στον *Πυγμαλίωνα*, το πεντατονικό στοιχείο αποδίδει την αέναη ομορφιά της αρχαιότητας, καθορίζοντας τα θέματα με τα οποία παρουσιάζεται ο διάλογος των δύο ταναγραίων κορών στην αρχή του δεύτερου μέρους (βλ. τα πεντατονικά υποσύνολα στο Παράδειγμα 5). Ο καθρέπτης στον οποίο αναφέρεται το σενάριο αποδίδεται μουσικά με διαφορετικού είδους κανόνες.¹⁷

Παράδειγμα 5: Γ. Σισιλιάνος, *Ταναγραία*: πεντατονικά στοιχεία στην αρχή του δεύτερου μέρους

Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ στην *Ταναγραία* απουσιάζει κάποια δωδεκάφθογγη σειρά, οι ανιούσες καθαρές τέταρτες του μέτρου 66 παραπέμπουν στην προ-δωδεκάφθογγη μουσική του Schoenberg, και συγκεκριμένα στη *Συμφωνία δωματίου*

¹⁷ Συγκεκριμένα, είναι συχνή η χρήση του κανόνα στην ογδόη (π.χ. στα μέτρα 64-65) αλλά και του καρκινικού κανόνα (π.χ. στα μέτρα 66-67). Η χρήση του κανόνα δεν παραπέμπει μόνο στην έντονη χρήση του στην δυτική μουσική παράδοση εν γένει αλλά και συγκεκριμένα στην ποικίλη παρουσία του στη μουσική του πρώιμου μοντερνισμού (ειδικά στον Webern).

του 1906. Ωστόσο, συγχρόνως, η δωδεκάφθογγη σκέψη υπάρχει σε δομικό επίπεδο: η τρίτη, η τέταρτη και η πέμπτη εικόνα στηρίζονται στο υλικό κυρίως της δεύτερης, της οποίας οι μελωδίες χρησιμοποιούνται ως μελωδικές σειρές στο αρχικό τους φθογγικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, στην τρίτη εικόνα, τα μέτρα 81-85 προέρχονται από τα μέτρα 64-67 και τα μέτρα 89-91 από τα μέτρα 68-69. Στην τέταρτη εικόνα, τα μέτρα 93-94 προέρχονται από τα μέτρα 64-65, τα μέτρα 96-97 από τα μέτρα 66-67 και τα μέτρα 99-105 από τα μέτρα 68-72. Στην πέμπτη εικόνα, τα μέτρα 111-116 αποτελούν παραλλαγή (με μελωδική αναδιάταξη) των μέτρων 64-65, τα μέτρα 117-120 προέρχονται από τα μέτρα 66-67 και τα μέτρα 127-136 από τα μέτρα 70-73.

Συνοψίζοντας, η αρχαία ελληνική θεματική (έμβλημα του ελληνικού παρελθόντος, αλλά, συγχρόνως, και φορέας της ιδέας της παγκοσμιότητας στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό) ουσιαστικά στέγασε από την αρχή τους μετά το 1950 προβληματισμούς των Παπαϊωάννου και Σισιλιάνου για την ανανέωση της μουσικής γλώσσας στην Ελλάδα. Όπως είδαμε, τόσο στον *Πυγμαλίωνα* όσο και στην *Ταναγραία*, το παρόν δεν αντιπαλεύει το παρελθόν αλλά συνδιαλέγεται δημιουργικά και δομικά μαζί του, στο πλαίσιο μιας οργανικής αντίληψης της εξέλιξης του χρόνου. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, τα δωδεκάφθογγα στοιχεία δεν έχουν στόχο να αντικαταστήσουν την τονική οργάνωση, όπως συμβαίνει στον πρώιμο μοντερνισμό της σχολής του Schoenberg, αλλά συνδιαλέγονται μαζί της (και με άλλα ατονικά στοιχεία) τόσο για τη μακροδομική όσο και για τη μικροδομική ανάπτυξη των έργων. Συγχρόνως, η πεντατονικότητα παραπέμπει στην άενη αρχαικότητα, που συναντάμε ως εκφραστικό τύπο στον πρώιμο μοντερνισμό, αλλά και σε στυλιστικά στοιχεία της πρότερης μουσικής των συνθετών. Λαμβάνοντας υπόψη ότι αυτός ο πειραματισμός με ιστορικά ετερογενή μουσικά στοιχεία χαρακτηρίζει πολλά από τα έργα των Παπαϊωάννου και Σισιλιάνου της δεκαετίας του 1950 που ακολούθησαν τον *Πυγμαλίωνα* και την *Ταναγραία*, είναι αυτό το μίγμα που θέτει, κατά τη γνώμη μου, ένα πλαίσιο αξιολόγησης της λεγόμενης ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας διαφορετικό από αυτό που η ιστοριογραφία χρησιμοποιεί για τον πρώιμο ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Ένα πλαίσιο που μπορεί να αναδείξει τις ιδιαίτερες όψεις της περιφερειακής μεταφοράς κεντρικών μοντερνιστικών ιδεών (όπως η ατονικότητα και ο δωδεκαφθογγισμός). Εξάλλου, η ελληνική αρχαιότητα, στο πλαίσιο της οργανικής αυτής αντίληψης του χρόνου, αρχίζει την εποχή αυτή να παίζει και για τους δύο συνθέτες το ρόλο της ρίζας και να παραπέμπει σε ζητήματα αναζήτησης ταυτότητας, όπως έχω επιχειρηματολογήσει σχετικά σε άλλες εργασίες μου.¹⁸

¹⁸ Βλ. Chardas, «On Common Ground (?)», ό.π.

Δημιουργικές μουσικές επινοήσεις σε μυθικά γεγονότα: συγκριτική ανάλυση και ανασύνθεση αποσπασμάτων από τη μουσική φιλολογία

Αθανάσιος Ζέρβας

Ο “μύθος” αποτελεί δημιουργική αφήγηση γεγονότων που κινούνται στο πλαίσιο του φανταστικού / φαντασιακού ή καλύτερα ιστορικο-φανταστικού, που πιθανώς να έχουν περισσότερες από μία προέλευση αλλά και να αποτελούν περισσότερες από μία αφηγηματική εκδοχή – θα εξεταστούν συγκεκριμένες περιπτώσεις στη συνέχεια.

Λαμβάνοντας υπόψη αφ’ ενός την τοποθέτηση του Ουμπέρτο Έκο περί “πολιτισμικής μονάδας”¹ και αφ’ ετέρου τις δύο επισημάνσεις του Tarasti, α) ότι συγκεκριμένα “μουσικά ιδιώματα” σχετίζονται με – και αντικατοπτρίζουν – μυθικά γεγονότα συγκεκριμένων πολιτισμών, τα οποία χρησιμοποιούνται και αναπτύσσονται λίγο ως πολύ ως κοινά στιλιστικά χαρακτηριστικά μεταξύ συνθετών με κοινή ή συναφή πολιτισμική και γεωγραφική προέλευση, και β) ότι (σε ελεύθερη μετάφραση) «μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε την θεματική ταύτιση ανάμεσα στο μύθο και τη μουσική κατά το ρομαντισμό μεταξύ των συνθετών Liszt, Berlioz, Wagner καθώς και Borodin, Smetana κ.ά.»² παρατηρούμε ότι δύο συγγραφείς, βασιζόμενοι σε στοιχεία μακροχρόνιας έρευνας και μελέτης, διατυπώνουν – ο καθένας από την πλευρά του – θεωρίες που αφορούν στη σχηματοποίηση ομαδική-κοινωνικής συνείδησης βάσει της παράδοσης που αποτυπώνεται α) στις τελετουργικές μουσικές και β) στην προγραμματική μουσική. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις η “μυθική υπόθεση” προϋπάρχει, δηλαδή είναι ήδη καταγεγραμμένη στην ιστορική μνήμη του κοινωνικού συνόλου, ενώ τα συγκεκριμένα “μουσικά ιδιώματα” καθώς και τα έργα των μουσουργών του ρομαντισμού είναι δημιουργημένα σε ύστερο χρόνο από το μύθο και λίγο ως πολύ οφείλουν το λόγο της δημιουργίας τους στην εκάστοτε μυθική πλοκή.

Η άποψη του Ξενάκη, ότι «το ακουστικό αίσθημα της αρχαιότητας δεν συμβιβάζεται καθόλου με την ηχητική ατμόσφαιρα του Wagner, του Schoenberg και των διαδόχων τους με τον Debussy και τον Ravel ίσως [να συμβιβάζεται λίγο] περισσότερο», βρίσκει σύμφωνους πολλούς δημιουργούς και μελετητές.³ Στη συγκεκριμένη τοποθέτηση, ο Ξενάκης αναφέρεται στην ελληνική αρχαιότητα και σπεύδει να προσθέσει: «Μερικές αρχαίες παραδόσεις φαίνεται ότι ζουν ακόμα!.. Θέλουμε όμως την αρχαιοελληνική αναστήλωση; Θα ήταν μάταιο, τουλάχιστον σήμερα. Και αν ακόμα επιζήσει το αρχαίο δράμα, θα το οφείλει κυρίως στις καθηλωτικές ιδιότητες των μύθων του καθώς και στην ποιητική του λόγου».⁴

Το σχόλιο του Ξενάκη αποσαφηνίζει μια ενδεχόμενη γενίκευση, ότι όλες οι μουσικές τάσεις, ρεύματα και στυλ μπορούν να αποδώσουν ή να υποστηρίξουν μυθικά γεγονότα.

¹ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1976, σ. 66 (“cultural unit”).

² Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Mouton Publishers, Hague 1979, σ. 15-16.

³ Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός, Αθήνα 2001, σ. 108.

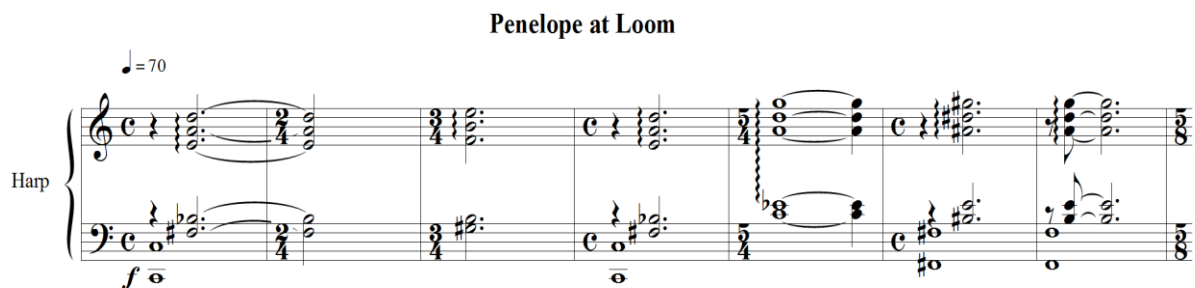
⁴ Ό.π.

Επιπλέον, η επισήμανση περί της “ποιητικής του λόγου” σε συνάρτηση με τις “ιδιότητες των μύθων” αποτελεί την προϋπόθεση για την ενδεχόμενη διαιώνιση του αρχαίου δράματος ως δημιουργικής πράξης. Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις των Έκο, Tarasti και Ξενάκη, μπορούμε να τις επαναδιατυπώσουμε ως εξής: ενώ όλες οι μουσικές τάσεις δεν μπορούν να υποστηρίξουν μυθικά γεγονότα, οι τελετουργικές και προγραμματικές μουσικές εξαρτώνται από τους προϋπάρχοντες μύθους. Μέσω των νεοσχεδιασμένων μουσικών συνθέσεων που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια επιδιώκεται η πειραματική επαλήθευση τεχνικών σύνθεσης που απορρέουν από την ανάλυση ιστορικών μουσικών αποσπασμάτων σε συνάρτηση με την υφή και το κατασκευαστικό υπόβαθρο των μύθων – τις «ιδιότητες των μύθων», κατά τον Ξενάκη – για τη συστηματοποίηση δημιουργικών διεργασιών και ηχητικών αντιστοιχιών μεταξύ μύθου και μουσικής.

Επιστρέφοντας στην τοποθέτηση του Έκο περί “πολιτισμικής μονάδας”, αλλά και παρατηρώντας τα χαρακτηριστικά των προγραμματικών έργων των ρομαντικών και εθνικών συνθετών που αναφέρει ο Tarasti, διαπιστώνουμε την ισχυρή επίδραση της παραδοσιακής μουσικής σ’ αυτά.⁵ Ο δανεισμός και η αξιοποίηση στοιχείων από τη μουσική παράδοση αποτελεί πάγια πρακτική ακόμα και μεταξύ των σύγχρονων συνθετών, ιδιαίτερα δε όταν πρόκειται να υποστηρίξουν (επενδύσουν) ηχητικά ένα μύθο, δηλαδή να δημιουργήσουν “μυθική μουσική ατμόσφαιρα”. Παραδοσιακή μουσική και μυθική θεματολογία αλληλεπιδρούν, στο βαθμό μάλιστα που ο ρόλος της μουσικής ταυτίζεται μ’ αυτόν του μύθου, με το ένα να συμπληρώνει ή να αντιπροσωπεύει το άλλο. Υπάρχει εξάλλου πληθώρα σχετικών εθνομουσικολογικών και ανθρωπολογικών μελετών που αναφέρονται στη μουσική των τελετών (“ritualistic music”).

Το ερώτημα που γεννάται εδώ είναι αν μπορούμε να μιλήσουμε για “μυθική μουσική” χωρίς την υποχρεωτική αφήγηση του μύθου, την αναφορά σε μύθο, την τιτλοφόρηση του μουσικού έργου με μυθικό θέμα ή και οποιονδήποτε υπαινιγμό περί μυθικής συσχέτισης ή προέλευσης της μουσικής. Δύναται η μουσική που δεν δομείται πάνω σε στοιχεία της παράδοσης, που έχει δηλαδή συλληφθεί εξ αρχής στο αισθητήριο του δημιουργού, να υποστηρίξει αποτελεσματικά ένα μύθο, μια μυθική υπόθεση;

Το ακόλουθο μουσικό απόσπασμα, με τίτλο *Penelope at Loom*, είναι δημιουργημένο από την αρχή, δεν βασίζεται σε προϋπάρχον έργο και δεν δομείται σε δανεισμένα στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική. Δημιουργήθηκε προκειμένου να λειτουργήσει ως μουσικό υπόβαθρο στην ταινία με τίτλο *Women Marriage and Family in Ancient Greece*, η οποία βασίζεται σε γεγονότα της ελληνικής μυθολογίας.⁶



⁵ Δεν θα επεκταθούμε σε συγκεκριμένες αναφορές στα προγραμματικά έργα των αναφερομένων ρομαντικών και εθνικών συνθετών, γιατί αυτά είναι ευρέως γνωστά και σχολιασμένα επαρκώς από αναρίθμητους μελετητές.

⁶ Σενάριο του B. Vivante, μουσική του Α. Ζέρβα. Βλ. Bella Vivante – George Kourvetaris – Len Lennergard, *Paideias Project, Part VIII: "Women, Marriage and Family Ancient Greece"*, DVD, Northern Illinois University, De Kalb (IL) 2012.

The image displays a musical score for a piece titled 'Παράδειγμα 1'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 8 and ends at measure 25. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 8-14) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system (measures 15-19) shows a more sustained melodic line in the treble and a supporting bass line. The third system (measures 20-24) continues the melodic development with some chromaticism. The fourth system (measures 25-25) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Παράδειγμα 1

Επιδίωξη του συνθέτη εδώ είναι τα μουσικά στοιχεία που έχουν επιλεγεί αλλά και η διάταξή τους στο χρόνο – συνδυαστική διαδικασία κατά τον Ξενάκη⁷ – να υποστηρίξουν το πλαίσιο που ορίζει η συγκεκριμένη θεματική ενότητα του κειμένου και αντανακλάται στον τίτλο.⁸

Ακολουθώντας, θα παρουσιαστούν επιγραμματικά αφηγηματικές εκδοχές γεγονότων από την ελληνική μυθολογία: «Η Αρμονία – η θεά της Βοιωτίας – ήταν κατά μία εκδοχή κόρη της Αφροδίτης, θεάς της ομορφιάς και του έρωτα, και του Άρη, που ήταν θεός του πολέμου. Στην τελετή του γάμου της Αρμονίας με τον Κάδμο, βασιλέα των Θηβών, η θεά Αθηνά της δώρισε ένα ζεύγος αυλών, συμβολίζοντας την εξωτερίκευση αρμονικών ηχητικών γεγονότων»...

Μια άλλη εκδοχή του μύθου της Αρμονίας είναι η ακόλουθη: «Η Αρμονία ήταν κόρη του Διός και της ατλαντίδος Ηλέκτρας και μητέρα των Μουσών. Η Αρμονία, ως εκ τούτου, είχε άμεση συναλλαγή με τη μούσα Ευτέρπη (που αντιπροσώπευε τη μουσική)

⁷ Ξενάκης, ό.π., σ. 207.

⁸ Ο τίτλος της σκηνής που αφορά στο συγκεκριμένο μουσικό τεμάχιο είναι «Η Πηνελόπη στον αργαλειό» (Penelope at Loom). Τα μουσικά στοιχεία και η συγκεκριμένη διάταξή τους υπαινίσσονται την περιοδικότητα της κίνησης στον αργαλειό.

και τον Ορφέα, που ήταν μουσικός, δημιουργός, ποιητής και που κατά μία εκδοχή ήταν ο εφευρέτης της λύρας ή άρπας»...

Κατά μία άλλη εκδοχή: «Ο Ορφέας ήταν υπηρέτης και ακόλουθος του θεού Απόλλωνα και γιος μιας εκ των μουσών. Οι μούσες έπαιζαν αυλούς, ενώ ο θεός Απόλλων έπαιζε κιθάρα, μουσικό όργανο συνώνυμο της άρπας ή της λύρας»...⁹

Παρατηρούμε ότι εδώ εμφανίζεται ένα όργανο με τρεις ονομαστικές εκδοχές. Όμως, υπάρχουν κι άλλες αφηγήσεις αναφορικά με τη λύρα του Ορφέα. Η επικρατέστερη είναι η εξής: «Ο Ορφέας πήρε τη λύρα του από το θεό Απόλλωνα, ο οποίος ήταν ηγέτης των μουσών. Ο Απόλλωνας δε, πήρε τη λύρα από το θεό Ερμή, με αντάλλαγμα να μη τον τιμωρήσει που (ο Ερμής) είχε καταχραστεί τις ιερές αγελάδες του Απόλλωνα»...¹⁰

Υπάρχουν τόσες διαφορετικές εκδοχές και αφηγήσεις για κάθε μυθικό γεγονός, που μπορούμε να διακρίνουμε με ευκολία ασυνέπειες και “λάθη” στις λεπτομέρειες ή ακόμα και στη “δομή” τους, στο βαθμό μάλιστα που θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε τις διαφορετικές εκδοχές ενός μύθου με τη μορφή “θέμα και παραλλαγές” του μουσικού κλασικισμού. Οι διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές των μύθων δημιουργούν τα εξής ερωτήματα: α) Θα μπορούσαν ενδεχομένως να υπάρξουν περισσότερες από μία ηχητικές αποτυπώσεις για το ίδιο (το συγκεκριμένο) μυθικό γεγονός; β) Η κάθε διαφορετική εκδοχή ενός μυθικού γεγονότος επιδέχεται αντίστοιχα διαφορετική “μελοποιητική” εκδοχή; γ) Είναι εφικτό να χρησιμοποιηθεί ένα συγκεκριμένο μουσικό υπόβαθρο για όλες τις εκδοχές ενός μύθου;

Apollonian Harp



Παράδειγμα 2

⁹ Herbert M. Schueller, *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo 1998, σ. 1-2. Οι τρεις παραπάνω αφηγήσεις προέρχονται από την ίδια πηγή.

¹⁰ Herbert Whone, *Το κρυφό πρόσωπο της μουσικής* (μτφρ. Αντώνης Καλαμπάκας), Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1994, σ. 19-20.

Παράλληλα με τις πιο πάνω διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές των μύθων, το μουσικό παράδειγμα 2, με τίτλο *Apollonian Harp*, βασίζεται σε φθογγικό υποσύνολο του προηγούμενου έργου (Παράδειγμα 1), ενώ μπορεί να θεωρηθεί και ως παραλλαγή του – θα παρουσιαστεί σύντομη ανάλυση πιο κάτω.

Μολονότι στα δύο αυτά έργα, καθώς και στα ακόλουθα (Παραδείγματα 3 και 4), δεν εφαρμόζονται χειρισμοί τονικής μουσικής στο αρμονικό σκέλος, εφαρμόζονται – στο μέτρο του εφικτού – παραδοσιακές τεχνικές για τη διασφάλιση της “μορφικής ισορροπίας” ως παράγοντα ενότητας και συμμετρίας μέσω των επιμέρους λειτουργικών διαδικασιών, δηλαδή της διάταξης φθόγγων και ρυθμών κατά συγκεκριμένο τρόπο, της σύστασης μοτίβων και φράσεων, καθώς και της αξιοποίησης δομικών λειτουργιών όπως της περιοδικότητας, της παραλλαγής, της αντίθεσης κ.λπ., υλοποιώντας στην πράξη την εύστοχη παρατήρηση ότι «ο κάθε ήχος είναι μια μορφή παλλόμενης ύλης. Η μουσική φράση είναι μορφή των μουσικών φθόγγων που την αποτελούν. Ολόκληρο το έργο είναι μορφή των φράσεων που το συνθέτουν», όπως εύστοχα αναφέρει ο Δημήτρης Θέμελης στη *Μορφολογία* του.¹¹

Το περιεχόμενο στα νεοσχεδιασμένα μουσικά έργα των Παραδειγμάτων 2, 3 και 4 δεν αναζητείται από το δημιουργό εντός του νοηματικού και ιστορικού πλαισίου των συγκεκριμένων μύθων που θα υποστηριχθούν ηχητικά στην ταινία, αλλά εντός των συσχετισμών που προκύπτουν από τη συστηματική επιλογή και επεξεργασία μουσικών στοιχείων στο φθογγικό και ρυθμικό υλικό, τις ηχοχρωματικές επιλογές καθώς και τις διατάξεις και αναδιατάξεις τους στο χρόνο ως μεμονωμένα ηχητικά γεγονότα ή μορφικές κατηγορίες, ακόμα δε από τους απορρέοντες, μη προβλέψιμους από το δημιουργό, ηχητικούς συνδυασμούς. Οι συγκεκριμένες μουσικές επιλογές και χειρισμοί στόχο έχουν να προκαλέσουν στον δέκτη έντονη πνευματική λειτουργία και να αντανakλάσουν διαθέσεις, συναισθήματα και λογικούς συνειρμούς και, ενδεχομένως, «να ζωντανέψουν το περιεχόμενο στη σφαίρα της “υποκειμενικής εσωτερικότητας”», όπως υποστηρίζει ο Έγκελς¹² – αναφορά στη συστηματική επιλογή των μουσικών στοιχείων θα γίνει στη συνέχεια.

Στο έργο *Flute and Harp* (Παράδειγμα 3), παρομοίως με τα έργα των Παραδειγμάτων 1, 2 και 4 που επίσης χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία, διατηρούνται τα κοινά μουσικά στοιχεία, τα οποία αναδιατάσσονται συστηματικά και αναπτύσσονται. Το Παράδειγμα 5 παρουσιάζει τις πηγές προέλευσης του φθογγικού υλικού, καθώς και τα απορρέοντα σύνολα. Οι φθόγγοι και η συστηματοποίηση του βασικού φθογγικού υπερσυνόλου και των υποσυνόλων παρουσιάζονται στον Πίνακα 1. Οι οριζόντιες και κάθετες (“μελοπλασία” και “αρμονία”) διατάξεις / αναδιατάξεις του φθογγικού υλικού των έργων δεν διατηρούν τη συγκρότηση και τη φυσιογνωμία των πηγών-φράσεων του Παραδείγματος 5, αλλά αποτελούν απλούς δανεισμούς και δίνουν το έναυσμα για τη συγκρότηση της αρχικής “τράπεζας” φθόγγων, δηλαδή του υπερσυνόλου. Οι αλληλεπιδράσεις στο φθογγικό υλικό των νεοσχεδιασμένων έργων στο σύνολό τους (Παραδείγματα 1, 2, 3, 4) καθώς και στο διαστηματικό τους περιεχόμενο παρουσιάζονται συστηματικά στον Πίνακα 1.

¹¹ Δημήτρης Θέμελης, *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 15.

¹² Έγκελς, *Η αισθητική της μουσικής* (μτφρ. Μάρκος Τσέτσος), Εστία, Αθήνα 2002, σ. 36-37.

Flute and Harp

Flute and Harp score, measures 1-16. The score is written for Flute, Alto Flute, Harp, and Percussion. The tempo is marked $\text{♩} = 74$. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into three systems of five staves each. The first system (measures 1-8) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent. The second system (measures 9-16) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent. The third system (measures 17-24) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent.

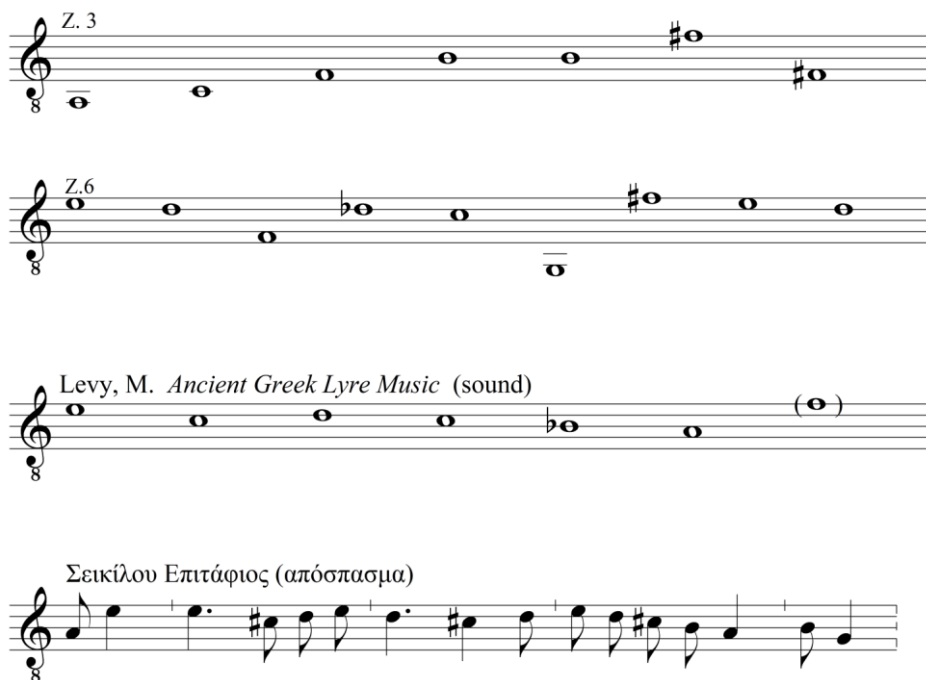
Παράδειγμα 3 (απόσπασμα)

No. 5 (Divine Hestia)

No. 5 (Divine Hestia) score, measures 1-16. The score is written for Flute, Alto Flute, Harp, and Percussion. The tempo is marked $\text{♩} = 80$. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score is divided into three systems of five staves each. The first system (measures 1-8) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent. The second system (measures 9-16) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent. The third system (measures 17-24) shows the Flute and Harp playing a melody, while the Alto Flute and Percussion are silent.

Παράδειγμα 4 (απόσπασμα)

Θέμελης, Δ. *Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion*.



Παράδειγμα 5

Φθογγικό υλικό, πίνακες Δημήτρη Θέμελη¹³

* [Z.3] λα ντο φα σι σι φα-δίεση φα-δίεση

Κλιμακωτή διάταξη – πέντε φθόγγοι: {λα ντο φα φα-δίεση σι}

Εσωτερική δομή κλιμακωτής διάταξης: λα ντο – φα (μικρή 2η) φα-δίεση – σι

Συμπαγής διάταξη: (φα φα-δίεση λα σι ντο)

* [Z.6] μι ρε φα ρε-ύφεση ντο σολ φα-δίεση μι ρε

Κλιμακωτή διάταξη – επτά φθόγγοι: {σολ ντο ρε-ύφεση ρε μι φα φα-δίεση}

Εσωτερική δομή κλιμακωτής διάταξης: σολ ντο – ρε-ύφεση – ρε (μεγάλη 2η) μι – φα – φα-δίεση

Συμπαγής διάταξη: (ντο ρε-ύφεση ρε μι φα φα-δίεση σολ)

Φθογγικό υλικό Michael Levy (Lyre Music)¹⁴

μι ντο ρε ντο σι-ύφεση λα (φα & φα-δίεση)

Κλιμακωτή διάταξη – πέντε φθόγγοι: {μι ρε ντο σι-ύφεση λα}, κατιόν φρυγικό¹⁵ πεντάχορδο με βάση το Λα και σχετικός τύπος του τρόπου Lixian του W. Russo (ντο, ρε, μι, φα-δίεση, σολ, λα, σι-ύφεση)¹⁶ και της “μυστικής συγχορδίας” του Σκριάμπιν (ντο φα-δίεση σι-ύφεση μι λα ρε)

Φθογγικό υλικό Σεικίλου (Επιτάφιος)

Κλιμακωτή διάταξη – έξι φθόγγοι: {μι ρε ντο-δίεση σι λα σολ}, κατιόν εξάχορδο λυδικού τρόπου με βάση το Σολ

Χαρακτηριστικά μελωδικά διαστήματα: μεγάλη 3η & μικρή 3η

¹³ Dimitris Themelis, “Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion”, *Die Musikforschung* 42/4, 1989, σ. 325.

¹⁴ Michael Levy, <http://www.ancientlyre.com>, 2012.

¹⁵ Σε όλες τις περιπτώσεις όπου αναφέρονται ονόματα τρόπων, όπως φρυγικός, λυδικός, μιξολυδικός, αυτά αντιστοιχούν στους εκκλησιαστικούς τρόπους του γρηγοριανού μέλους και όχι στους αρχαιοελληνικούς.

¹⁶ William Russo, *Composing Music. A New Approach*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs (NJ) 1983, σ. 59.

Φθογγικό υπερσύνολο *Penelope at Loom, Apollonian Harp* και *Flute and Harp*

{ντο ρε μι φα φα-δίεση σολ λα σι-ύφεση σι}

Δομικοί φθόγγοι – στάσεις: ***Penelope at Loom*** {ντο φα-δίεση φα σολ μι ντο}, δηλαδή υποσύνολο των Z.6 & LM

Χαρακτηριστικές συνηχήσεις: {ντο φα-δίεση σι-ύφεση μι λα ρε} και {φα σι μι λα ρε σολ}, δηλαδή υποσύνολα των LM, Σ., Z.3 & Z.6

Δομικοί φθόγγοι – στάσεις: ***Apollonian Harp*** {ρε λα + ντο σολ λα (ντο) ρε}, δηλαδή υποσύνολο των Z.3 & LM

Φθογγικό Υλικό: {σολ λα ντο ρε μι}, υποσύνολο των Z.6 και LM

Δομικοί φθόγγοι – στάσεις και φθογγικό υλικό: ***Flute and Harp*** {μι σολ λα σι ρε}, υποσύνολο των Z.3 και Z.6

Φθογγικό υλικό ***Divine Hestia***: μιξολυδικός τρόπος

Χαρακτηριστικό διάστημα: 4η αυξημένη

Ρυθμική συγκρότηση σχετική με τον *Επιτάφιο* του Σεικίλου

Πίνακας 1

Ακολουθώς, παρουσιάζονται αντιπροσωπευτικά μουσικά αποσπάσματα από τις όπερες του Caccini *Ευρυδίκη* και του Monteverdi *Ορφέας*, που βασίζονται σε μυθικές πλοκές, προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα για τον χειρισμό στο μουσικό τους πλαίσιο.

L'Euridice

Ninfa del Coro CACCINI

Gm: F Non ve de un si-mil par d'a man ti'l so (le).

Euridice (1st entrance-recitativo)

F: Donne ch' a' miel dilefti ras-se-re-na-te si lo sgnar do el' vol- to, che den tro a' vo-stri pet-ti

Παράδειγμα 6*L'Orfeus*

(Recitativo) MONTEVERDI

[Chromatic] Tu se' mor- ta, se' mor- ta, mia vi- ta
(Είσαι νεκρή νεκρή αγαπημένη μου)

(last phrase)

Addi- o, ter- ra; ad- di- o, cie- lo, e so- le, ad- di- o.
(Αντίο γη, αντίο ουρανέ, και ήλιε, αντίο)

[Gm - - - - -modulates to: Dm - - - - - (V) i]

Παράδειγμα 7

Από την *Ευρυδίκη* του Caccini παρουσιάζονται δυο φράσεις, στις οποίες παρατηρούμε απλή διατονική κίνηση (Παράδειγμα 6). Η επιδέξια μελωδική συγκρότηση της άνω φράσης αναπτύσσεται αρχικά με σταθερές ρυθμικές αξίες, προβάλλοντας την εύηχη περιοχή της φωνής που την ερμηνεύει, ενώ δημιουργεί προοδευτικά μια μελωδική καμπύλη με στόχο να μετασχηματιστεί σε εύλικτη μελισματική φράση, τονίζοντας το ποιητικό κείμενο και αποδίδοντας με μουσικότητα τον μυθικό χαρακτήρα της “Ninfa”. Από τη συγκρότηση της συγκεκριμένης φράσης διακρίνουμε την εξαιρετική τεχνική του Caccini σε ζητήματα μελοπλασίας και την αυτοπεποίθησή του στην αποτελεσματική διασφάλιση μιας εύθραυστης, κατά τα φαινόμενα, μελωδικής ισορροπίας, που έγκειται στην σύντομη διαδοχή δύο αντιθετικών ιδεών, όπου το τμήμα φράσης σε αργή κίνηση διαδέχεται το τμήμα φράσης σε γρήγορη κίνηση.

Η κάτω φράση-recitativo αναπτύσσεται με μεγάλη οικονομία στο φθογγικό και ρυθμικό πλαίσιο, που όμως αποκτά μουσικό ενδιαφέρον από την αρμονική συνοδεία ως εξής: στα μέτρα που γίνεται ρυθμική πύκνωση στη γραμμή του recitativo οι συγχορδίες είναι αραιότερες, ενώ στις νότες με μεγαλύτερη διάρκεια η συγχορδιακή κίνηση είναι πυκνότερη από αυτή της φωνής – ευφύεστατη τεχνική που ακολουθεί ο συνθέτης και στο άνω παράδειγμα, προκειμένου να εμπλουτίσει αλλά και να αποδώσει το μουσικό περιεχόμενο με ευκρίνεια, χωρίς ηχητικές επισκιάσεις.

Στο ακόλουθο παράδειγμα (Παράδειγμα 7), η έξοχη ποιότητα της μουσικής γραφής του Monteverdi διαπερνά και συγκινεί και τον πιο απαιτητικό ακροατή, ενώ είναι αυταπόδεικτη και στα “στεγνά” recitativi. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το recitativo “Tu se’ morta”, όπου, σύμφωνα με την παρτιτούρα, τον τενόρο συνοδεύει μικρό όργανο και λαούτο.¹⁷ Μολονότι η συνοδεία είναι ολιγομελής και η μελωδική γραμμή εξαιρετικά λιτή, ο επιδέξιος με χρωματικούς φθόγγους εμπλουτισμός της γραμμής του recitativo συμπυκνώνει εξαιρετικό πάθος και οδηγεί το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου σε επίπεδα υψηλής συναισθηματικής φόρτισης. Στο τεχνικό, καθαρά, σκέλος, ο συνθέτης επαναλαμβάνει τις λέξεις “se’ morta” χρησιμοποιώντας παρόμοιες ρυθμικές αναλογίες (μοτίβο), ενώ η μεταφορά κατά μία μεγάλη 2η πάνω – από το ένα επίπεδο στο άλλο, της επανάληψης ως έννοιας περιοδικότητας – δημιουργεί εσωτερική ένταση τέτοια που η στόχευση στο σολ-δίεση λειτουργεί ως λυτρωτική διέξοδος, προβάλλοντας εύηχα τις λέξεις “mia vita”, επισφραγίζοντας το νοηματικό της περιεχόμενο με αύξουσα συγκίνηση και οδηγώντας τη συναισθηματική διαδρομή στην ολοκλήρωσή της. “Tu se’ morta mia vita”, η συγκεκριμένη φράση μπορεί να θεωρηθεί ως πρότυπο μελοπλασίας, υπόδειγμα συνδυαστικής μουσικοποιητικής επεξεργασίας μύθου και μουσικής με αντανάκλαση μέγιστης συναισθηματικής συμπύκνωσης.

Στη συλλαβική-μονωδιακή γραφή της φράσης “Addio, terra”,¹⁸ σε αργό tempo υπό τη συνοδεία οργάνου και λαούτου, η μοτιβική συγκρότηση, η περιοδικότητα συγκεκριμένων λέξεων-μοτίβων, οι ρυθμικοί συνδυασμοί που χαρακτηρίζονται από τις διακοπές στην ρυθμική σταθερότητα με τις παύσεις στο ισχυρό του μέτρου, καθώς και οι χρωματικοί φθόγγοι – όπως και στην παραπάνω φράση – στοχεύουν στην δημιουργία έντασης και προβολής του νοηματικού περιεχομένου του μυθικού κειμένου. Και στις δύο φράσεις παρατηρούνται κοινά χαρακτηριστικά στη διανομή και στην ανάπτυξη των υλικών μεταξύ μουσικής και κειμένου.

Με την “περιοδικότητα” ως κατασκευαστική τεχνική στο πλαίσιο της μορφής των έργων έχουν ασχοληθεί όλοι οι μεγάλοι συνθέτες από τις διαφορετικές φάσεις της

¹⁷ Daniel Politoske, *Music*, Prentice Hall, New Jersey 1988, σ. 131.

¹⁸ Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music. An Introduction to Perspective Listening*, Norton Co., New York 1984 (5th ed.), σ. 268.

ιστορίας. Όπως παρατηρήθηκε πιο πάνω, η περιοδικότητα – και όχι η παθητική επανάληψη των μουσικών στοιχείων σε συνάρτηση με τις έννοιες του κειμένου (μυθικού ή μη) – εφαρμόστηκε υποδειγματικά και από τους Caccini και Monteverdi. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο Ξενάκης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο συνθέτης χρησιμοποιεί ήχους τους οποίους διατάσσει στο χρόνο για να κατασκευάσει μελωδίες. Πρόκειται ακριβώς εδώ για μια συνδυαστική διαδικασία παλιά όσο και η μουσική. Περιοδικότητα – είναι μια ουσία, η ίδια η ουσία, πόρισμα της ύπαρξης. Η μη πιστότητα όμως της αναπαραγωγής, της επανάληψης στη μουσική, είναι συνώνυμη με τη ζωή, την αισθητική αξία ενός ήχου, μιας μουσικής... Η μη πιστότητα είναι η γέννηση της γραμμής από το σημείο, το αρχέτυπό της. Είναι επομένως η αλλαγή που επιβάλλει το ον-σημείο».¹⁹ Θα μπορούσε να θεωρηθεί, για παράδειγμα, ότι ένα είδος “περιοδικότητας” και όχι επανάληψης είναι και οι διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές των μύθων. Εκεί έγκειται πιθανώς η αντοχή τους μέσα στη μακραίωνη ιστορική διαδρομή. Στα νεοδημιουργημένα έργα που παρουσιάστηκαν η “τεχνική της περιοδικότητας” σε όλα τα επίπεδα δομής, η οποία προέρχεται από την ιστορική πρακτική, αποτελεί δομική λειτουργία.

Συμπερασματικά, μουσική και μύθος, μολονότι κινούνται σε παράλληλες τροχιές, καθένας με τα δικά του χαρακτηριστικά και τρόπους έκφρασης, ιστορικά συνδυάζονται. Η πληθώρα δημιουργικών αφηγήσεων των μύθων και οι δημιουργικές εκδοχές μυθικής θεματολογίας συντελούν στην επίτευξη κοινής δημιουργικής δράσης μύθου – μουσικής δημιουργίας. Αυτό επιτυγχάνεται στοιχειωδώς λόγω της δημιουργικής υπόστασης του μύθου και της μουσικής. Ο μύθος ως είδος δημιουργικής τέχνης του “λόγου” σχετίζεται περισσότερο με την “ποίηση” (την πρώτη των τεχνών, όπως λέει και ο μύθος) και λιγότερο με τη γλώσσα, όπως επισημαίνει και ο Eero Tarasti.²⁰ Η μουσική ως σχετική της “ποίησης” δημιουργική τέχνη συνδυάζεται αποτελεσματικά με το μύθο. Μολονότι τα όρια μύθου και μουσικής φτάνουν ως τη μεταφυσική, όπως, για παράδειγμα, στις τελετουργικές μουσικές (ritualistic music), η μουσική διαφέρει από το μύθο ως προς την μαθηματική της βάση. Πιο πάνω έγιναν αναφορές στη θεωρία περί “πολιτισμικής μονάδας” και στις “τελετουργικές μουσικές” και διατυπώθηκε η άποψη ότι συγκεκριμένα μυθικά γεγονότα μπορούν να αντιπροσωπευτούν από ήχους. Αντιστρέφοντας την διατύπωση, θέτουμε την εξής ερώτηση: μπορούν οι μυθικές αναφορές, οι αφηγήσεις κ.λπ. να περιγράψουν ηχητικά φαινόμενα; Η πλησιέστερη αναφορά γίνεται στην περίπτωση του Ορφέα, ο οποίος με την λύρα – ή άρπα – του μάγευε ανθρώπους, πουλιά, ζώα, πέτρες κ.ο.κ. Για το πώς συγκεκριμένα ακούγονταν οι μαγευτικές κιθαρωδίες του Ορφέα δεν υπάρχει καμία συγκεκριμένη αφηγηματική εκδοχή – η ηχητική τους μυθοποίηση απομένει στα χέρια του κάθε δημιουργού, γεγονός που επιχειρείται και στα νέα έργα που παρατίθενται εδώ.

Θεωρούμε ότι μ’ αυτή τη γενική επισήμανση δημιουργείται η προοπτική συστηματοποίησης μιας σε βάθος έρευνας για την εξαγωγή συμπερασμάτων που να αφορούν την ουσία της προγραμματικής μουσικής και της τελετουργικής μουσικής. Με την πεποίθηση ότι η παρούσα εργασία είναι η αρχή μιας διαρκώς εξελισσόμενης έρευνας για την αλληλεπίδραση της μουσικής και του μύθου, τουλάχιστον από μέρους του υπογράφοντος, ολοκληρώνουμε ρητορικά ως εξής: μουσική και μύθος έχουν παράλληλες διαδρομές και συνδυάζονται πάνω στον κοινό τόπο που λέγεται δημιουργικότητα. Ωστόσο, τίθεται το εξής ερώτημα: κινητοποιούν οι δημιουργικές εκδοχές του μύθου αντίστοιχες δημιουργικές δυναμικές στις μουσικές μορφές, τέτοιες που ως κοινός τόπος στο βαθύτερο επίπεδο της δομής να στοιχειοθετούν προοπτική ισόνομης δημιουργικής αλληλεπίδρασης;

¹⁹ Ξενάκης, ό.π., σ. 203.

²⁰ Tarasti, ό.π., σ. 11.

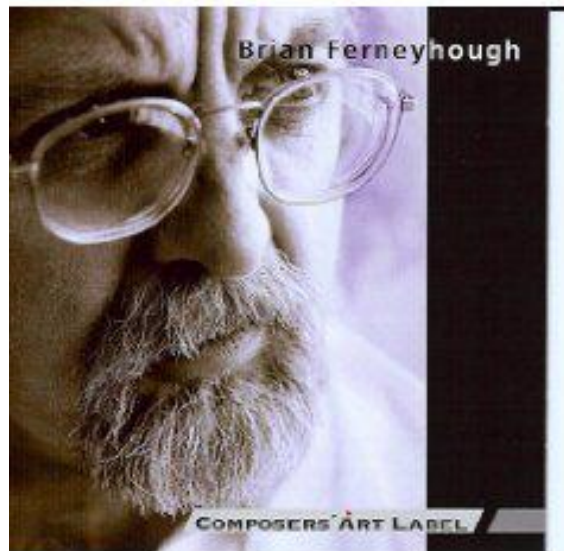
Cassandra's Dream Song για σόλο φλάουτο του Brian Ferneyhough:
Συνδυασμός ελληνικού μύθου με την αισθητική της νέας
πολυπλοκότητας

Beata Iwona Glinka

Το ύφος και τα τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων του Brian Ferneyhough (*1943) τον συνδέουν στενά (χωρίς ο ίδιος, πάντως, να αποδέχεται αυτή τη σύνδεση) με την λεγόμενη «Σχολή της Νέας Πολυπλοκότητας».¹ Τα ιδεώδη της Σχολής αυτής μοιράζονται βρετανοί συνθέτες, όπως ο Michael Finnissy από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 και αργότερα οι James Dillon, Chris Dench, Roger Redgate και Richard Barrett. Ο όρος «νέα πολυπλοκότητα» διαδόθηκε ευρέως μετά από ένα φεστιβάλ μουσικής στο Ρότερνταμ, το οποίο πραγματοποιήθηκε μεταξύ 8 και 10 Μαρτίου του 1990. Στο φεστιβάλ κυκλοφορούσε ένα φυλλάδιο με τίτλο «Πολυπλοκότητα στη μουσική», το οποίο περιείχε τις αισθητικές και τεχνικές αρχές αυτής της νέας συνθετικής προσέγγισης και ένα ερωτηματολόγιο συμπληρωμένο από τριάντα έξι διαφορετικούς συνθέτες, ερμηνευτές και μουσικολόγους. Σε αυτό τονιζόταν επίσης ότι υπάρχουν ορισμένες κοινές αισθητικές και τεχνικές όψεις στα εν λόγω έργα, που στόχο έχουν την επίτευξη μιας περίπλοκης και πολυεπίπεδης αλληλεπίδρασης μεταξύ των διεργασιών που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε κάθε παράμετρο της μουσικής. Η πολυπλοκότητα είναι περισσότερο ένας τεχνικός όρος και λιγότερο ένας όρος υφολογικός, αλλά δεν ορίζεται ως μια νέα τεχνική σύνθεσης. Η κύρια γραμμή αυτής της προσέγγισης ήταν η ανάπτυξη μιας μοντερνιστικής τάσης που ερχόταν σε αντίθεση με τις τυπικές μεθόδους της προηγούμενης δεκαετίας, τις οποίες θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «Νέα Απλότητα» ή «Μετά-ρομαντισμό». Ο Brian Ferneyhough, όντας συντονιστής του προγράμματος των θερινών μαθημάτων στο Darmstadt κατά την περίοδο 1982-1996, αποκρυστάλλωσε τις αρχές της «Νέας Πολυπλοκότητας» και την κατέστησε ευρύτερα γνωστή στην συνθετική κοινότητα, κερδίζοντας παράλληλα και το μεγάλο βραβείο Kranichsteinpreis. Ωστόσο, ο ίδιος ο συνθέτης κρατούσε σταθερά αποστάσεις από τα μέλη της ομάδας της Νέας Πολυπλοκότητας. Σε πρόσφατη συνέντευξή του στη Molly Sheridan,² στην οποία ρωτήθηκε αν πραγματικά θεωρεί ότι είναι «αρχιερέας της Νέας Πολυπλοκότητας», δήλωσε: «Υπάρχουν πολλοί νέοι συνθέτες οι οποίοι αισθάνονται ότι ανήκουν στη Σχολή της “Νέας Πολυπλοκότητας”. Διοργανώνουν συναυλίες, δημοσιεύουν βιβλία, γενικότερα διακρίνονται από το πάθος τους για τη διάδοση αυτής της ιδέας. Προσωπικά, ποτέ μου δεν ένιωσα την ανάγκη να είμαι μέλος μιας κοινότητας, όσο ευγενικοί κι είναι οι στόχοι της. Αν θέλει κάποιος να προσδώσει αυτόν τον τίτλο σ’ αυτό που κάνω, δεν έχω αντίρρηση, εγώ πάντως δεν το κάνω. Τα έργα μου προϋπήρχαν του όρου, ο όρος αυτός δεν δόθηκε από μένα, αυτό το έκαναν οι μουσικολόγοι».

¹ Richard Toop, “Ferneyhough, Brian”, στο: *Grove Music Online*.

² “The Melting Point: Two European Composers in America: Conversation with Brian Ferneyhough” (συνομιλία στις 22 Ιουλίου 2005), στο: <http://www.newmusicbox.org/articles/The-Melting-Point-Two-European-Composers-in-America/2>.



Παρ' όλες τις αποστάσεις που κρατά ο Ferneyhough,³ η μουσική του διακρίνεται από όλα αυτά τα τεχνικο-αισθητικά στοιχεία που περιγράφονται με τον όρο της «Νέας Πολυπλοκότητας». Ο μουσικολόγος Jonathan Harvey⁴ αναφέρει ότι η πολυπλοκότητα δεν αφορά στο μουσικό υλικό αλλά στις τάσεις και τις καταστάσεις που το διαμορφώνουν. Ο Richard Toop⁵ αφιέρωσε πολύ χρόνο στην έρευνα και την αναζήτηση των πηγών της Πολυπλοκότητας στη δυτική μουσική. Κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η πολυπλοκότητα δεν είναι εγγενές στοιχείο των σύγχρονων έργων της συγκεκριμένης τάσης, αλλά ιστορικά μπορεί να ανιχνευθεί από τον Johannes Ockeghem μέχρι τον Anton Webern και μετέπειτα στην μεταβαλερνική, σειραϊκή σχολή. Η πολυπλοκότητα για τον Toop είναι πρωτίστως μια σχολή ενός συγκεκριμένου τρόπου σκέψης, μια στάση απέναντι στο μουσικό υλικό και την επεξεργασία του. Υπ' αυτήν την έννοια, η μουσική του Ferneyhough ανήκει στην Νέα Πολυπλοκότητα.

Είναι δύσκολο να απαριθμηθούν σε όλη τους την έκταση τα αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της Νέας Πολυπλοκότητας. Ενδεικτικά, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα εξής:

- χρήση μη συμβατικών μετρικών ενδείξεων, όπως π.χ. 5/24, 12/10 κ.λπ.
- χρήση μικροτόνων, δηλαδή διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου, όπως τέταρτα του τόνου, έκτα, όγδοα κ.λπ.
- χρήση λεκτικής, περιγραφικής σημειογραφίας.
- χρήση ημι-σειραϊκών τεχνικών.
- χρήση εξειδικευμένης σημειογραφίας που αποβλέπει στην πλήρη καταγραφή της σκέψης του συνθέτη.
- επιπρόσθετα, θα πρέπει να αναφέρουμε την διεύρυνση των νέων ηχοχρωμάτων και – ίσως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο – την ιδιαιτερότητα της υφολογικής πλοκής (texture).

³ James Boros και Richard Toop (επιμ.), *The Collected Writings of Brian Ferneyhough*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1995, σ. 66-71.

⁴ Jonathan Harvey, "Brian Ferneyhough", *The Musical Times* 120/1639, 1979, σ. 723-728.

⁵ Richard Toop, "Four Facets of 'The New Complexity'", *Contact* 32, 1988, σ. 4-50.

Ο Brian Ferneyhough συνέθεσε το έργο *Cassandra's Dream Song* για σόλο φλάουτο το 1970.⁶ Ο τίτλος του έργου είναι εμπνευσμένος από την ελληνική μυθολογία. Το έργο απεικονίζει μουσικά τον μύθο της Κασσάνδρας και διακρίνεται για τη μυσταγωγική και βαθιά διαλογιστική του διάθεση. Οι τεχνικές απαιτήσεις του έργου τανύονται στα όρια των ανθρώπινων εκτελεστικών δυνατοτήτων. Συμβολικά, η βίαιη εσωτερική μάχη της Κασσάνδρας και το τραγικό της τέλος εξωτερικεύονται στην υπερπροσπάθεια του εκτελεστή να αντεπεξέλθει τις τεχνικές δυσκολίες του έργου. Με το *Cassandra's Dream Song*, ο συνθέτης και κύριος εκπρόσωπος της σχολής της Νέας Πολυπλοκότητας, Brian Ferneyhough, επιχειρεί να αναδείξει την ικανότητα ενός μονοφωνικού οργάνου, όπως είναι το φλάουτο, να παράγει ταυτόχρονα έναν μεγάλο όγκο “πληροφοριών” με διαστρωμάτωση (layering) σε διαφορετικά επίπεδα. Το έργο αυτό απαιτεί μια ριζικά διαφορετική εκτελεστική πρακτική: πλήθος διευρυμένων τεχνικών, πολύπλοκοι ρυθμοί, λεπτομερέστατες οδηγίες εκτέλεσης και πολλαπλά πεντάγραμμα προς ανάγνωση. Επιπρόσθετα, ο εκτελεστής συνεισφέρει λειτουργικά στην μορφολογία του έργου, μιας και ο Ferneyhough εξερευνά επίσης την σχέση ανάμεσα σε ελεύθερα – στα όρια του αυτοσχεδιασμού – και πλήρως καταγεγραμμένα τμήματα. Το έργο αποτελεί σταθμό του φλαουτιστικού ρεπερτορίου και πιστοποιεί την άρρηκτη και συνεχή ανά τους αιώνες σχέση της ευρωπαϊκής μουσικής με τον ελληνικό κόσμο.

Για την απόδοση του έργου είναι αναγκαία η γνώση του αρχαιοελληνικού μύθου της Κασσάνδρας. Υπάρχουν δύο εκδοχές:⁷

Ο θεός Απόλλων έδωσε στην Κασσάνδρα το χάρισμα της μαντικής και ζήτησε τον έρωτά της ως αντάλλαγμα. Η Κασσάνδρα όμως αρνήθηκε. Τότε ο θεός την εκδικήθηκε δίνοντάς της την κατάρα του να μη δίνει κανέναν πίστη στις προφητείες της. Μία άλλη παράδοση ερμηνεύει αλλιώς την απόκτηση του προφητικού χαρίσματος από την Κασσάνδρα: Όταν ήταν ακόμα παιδί, οι γονείς της τέλεσαν μια τελετή στον ναό του Θυμβραίου Απόλλωνα έξω από τις πύλες της Τροίας και το βράδυ αποχώρησαν αφήνοντάς τη μαζί με τον αδελφό της, Έλενο, μέσα στον ναό. Την άλλη μέρα πήγαν να πάρουν τα παιδιά και τα βρήκαν να κοιμούνται έχοντας δίπλα τους δύο φίδια που τους έγλειφαν το πρόσωπο. Ο Πρίαμος και η Εκάβη άρχισαν να φωνάζουν και τα φίδια αποτραβήχτηκαν, αλλά είχαν προλάβει, ως όργανα του θεού, να τους δώσουν το χάρισμα της μαντικής. Για την Κασσάνδρα λεγόταν ότι προέλεγε το μέλλον μετά από θεϊκή έμπνευση, όπως η Σίβυλλα και η Πυθία. Στη σύγχρονη εποχή έχουν επικρατήσει από τον παραπάνω μύθο, ιδίως μάλιστα στον ελληνικό πολιτικό λόγο, εκφράσεις όπως «θα διαψευσθούν οι ποικιλώνυμες Κασσάνδρες» ή «μην ακούτε τις Κασσάνδρες» κλπ. Αυτές οι εκφράσεις είναι λογικά αναντίστοιχες προς τον αρχαίο μύθο, αφού όλες οι προφητείες της Κασσάνδρας αποδεικνύονταν αληθινές, ασχέτως εάν δεν τις πίστευαν όσοι τις άκουγαν. Αυτά τα “ψυχολογικά” χαρακτηριστικά του μύθου θα πρέπει να αποδοθούν κατά την ερμηνεία του έργου.

Η πρώτη εκτέλεση του έργου έλαβε χώρα τον Μάρτιο του 1974 στο Φεστιβάλ της Ρουαγιάν από τον φλαουτίστα Pierre-Yves Artaud. Το έργο διαρκεί 10 λεπτά. Ο συνθέτης αναφέρει στην παρτιτούρα του έργου:⁸

«Συνθέτοντας αυτό το σύντομο έργο για σόλο φλάουτο κατά τους πρώτους μήνες του 1970, μία από τις κύριες ενασχολήσεις μου ήταν να εξηγήσω στον εαυτό μου την

⁶ Βλ. *Cassandra's Dream Song* by Brian Ferneyhough (EP 7197) © Copyright 1975 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London. Αναπαραγωγή κατόπιν αδείας από την Peters Edition Limited.

⁷ Walter Burkert, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1993.

⁸ Σχόλιο του Brian Ferneyhough στην παρτιτούρα του έργου.

ύπαρξη μιας πολύ διαφορετικής σχέσης μεταξύ του συμβολισμού και της ερμηνείας της σύγχρονης μουσικής. Αποφάσισα να συνθέσω ένα έργο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα σχόλιο για την πράξη της ερμηνείας, κάτι που υπερβαίνει την συνήθη συνθετική πρακτική.

Για την επίτευξη αυτού του στόχου, ορίζονται δύο εντελώς αυτόνομες διαδικασίες:

1) μια εξαιρετικά πολύπλοκη σειρά, η οποία με την πάροδο του χρόνου εξελίσσεται και επεκτείνεται σε ένα μόνο φθόγγο, λα,

2) μια ομάδα αποτελούμενη από έξι μονάδες, έντονα αντιθετικές μεταξύ τους, σε συνδυασμό με πέντε τμήματα τα οποία διασυνδέονται μη γραμμικά και κατ' επιλογή του εκτελεστή.

Κάθε μονάδα αποτελείται από φράσεις, οι οποίες διαχωρίζονται από παύσεις. Ο αριθμός των φράσεων αυξάνεται και μειώνεται παλινδρομικά. Για παράδειγμα, η μονάδα 1 έχει δύο φράσεις, η μονάδα 2 έχει τέσσερις, οι μονάδες 3 και 4 έχουν από πέντε φράσεις, η μονάδα 5 έχει τέσσερις και η μονάδα 6 έχει δύο φράσεις. Το υλικό με γράμματα διακρίνεται επίσης σε φράσεις: η μονάδα Α έχει εννέα, η Β έντεκα, η C τέσσερις, η D οκτώ και η Ε έξι. Η μουσική ιδέα της πρώτης σελίδας φαίνεται απλή: όλα επικεντρώνονται γύρω από ένα φθόγγο, το λα. Στην μονάδα εισάγονται μεθοδικά και άλλοι φθόγγοι, δημιουργώντας τέσσερα βασικά επίπεδα με τους φθόγγους λα, σι-ύφεση, μι-ύφεση και φα-δίεση. Αυτό το τμήμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παραλλαγές πάνω στον φθόγγο λα. Η προκύπτουσα διασταύρωση του δύο τύπων υλικού και η – πολλές φορές – ενεργητική τους σύγκρουση ελέγχονται από τον ίδιο τον εκτελεστή. Υπάρχει κι ένα δεύτερο επίπεδο σύγκρουσης, πέραν αυτού του υλικού, δηλαδή η απόδοση της πολύπλοκης μουσικής σημειογραφίας με απαιτήσεις στα όρια του εφικτού, τόσο από την πλευρά των δυνατοτήτων του εκτελεστή όσο και από αυτή των δυνατοτήτων του οργάνου, κάτι που οδηγεί σε ένα μη προβλέψιμο αποτέλεσμα. Ο εκτελεστής θεωρείται καταλύτης για την απόδοση της σύνθεσης και η παραδοσιακή έννοια της ερμηνείας καθίσταται ξεπερασμένη και ταυτόχρονα αναιρείται.⁹

Τον Ferneyhough ενδιέφερε πάντα η δεξιότητα στα όρια του εφικτού, παράλληλα με μια νέα, ορθολογική, θα λέγαμε, προσέγγιση της έννοιας της “ερμηνείας”. Ο συνθέτης προσπαθεί να μεταφέρει με κάθε λεπτομέρεια την μουσική του σκέψη στο πεντάγραμμο. Η χρήση των διαστολών δεν έχει σημασία, διότι δεν είναι το μέσο στο οποίο υπαγορεύεται η διατύπωση. Ο ερμηνευτής πρέπει να προσδιορίσει τις διαφορές μεταξύ των παύσεων. Αυτό αναγκάζει τον ερμηνευτή να υπολογίσει τις παύσεις όχι ως προς την πραγματική διάρκειά τους, δηλαδή όπως έχουν γραφεί, αλλά υπολογίζοντάς τις από τον βαθμό της συσσωρευμένης ενεργητικής ώθησης, με συνέπεια η διάρκειά τους να μπορεί να κυμαίνεται σημαντικά από εκτέλεση σε εκτέλεση. Η πιο εντυπωσιακή πτυχή του κομματιού είναι το απίστευτο ποσοστό των λεπτομερειών τις οποίες συναντά ο εκτελεστής. Κάθε απόχρωση του κομματιού ελέγχεται και καθορίζεται.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η δεύτερη σελίδα υλικού είναι πολύ λιγότερο ενωμένη και, ανάλογα με την επιλεγείσα διάταξη, μπορεί και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη δραματική έκβαση του κομματιού.

Η παραπομπή στον μύθο της Κασσάνδρας γίνεται ουσιαστικά με την επιλογή του υλικού της δεύτερης σελίδας. Διαβάζοντας ένα μυθιστόρημα της Christa Wolf, το *Cassandra, a Novel and Four Essays*,¹⁰ μου άρεσε το ότι η συγγραφέας αναλύει το μύθο

⁹ Brian Ferneyhough, “An Interview with Philippe Albero”, στο: Boros και Toop (επιμ.), *The Collected Writings*, ό.π., σ. 303, και του ιδίου, “Aspects of Notational and Compositional Practice”, στο ίδιο, σ. 9.

¹⁰ Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988.

της Κασσάνδρας από την φεμινιστική άποψη.¹¹ Η Wolf, μέσα από τα μάτια της, περιγράφει μια αλληγορία της πάλης κάθε γυναίκας για αυτογνωσία και μέτρηση της αυτονομίας. Το μυθιστόρημα με οδήγησε στο να ονομάζω με τίτλο κάθε μονάδα της δεύτερης σελίδας και στην συνέχεια στο να επιλέξω την σειρά της εκτέλεσης με σκοπό την λογική διήγηση της ψυχολογικής κατάστασης της Κασσάνδρας:

- A τυφλή φιλοδοξία
- B τρέλα
- C επιλογή
- D ανάλυση, αυτογνωσία
- E οι απαρχές της φωνής ενός ατόμου

Για μένα, το έργο είναι περισσότερο ο ήσυχος θρίαμβος της Κασσάνδρας απέναντι στα πιο δύσκολα, δηλαδή στην δίωξη από έναν θεό.

Τοποθετώ την μονάδα D στην αρχή, γιατί μου αρέσει η εξέλιξη της μονάδας από τον αρμονικό σι-ύφεση που κλείνει υψηλότερα κατά ένα τέταρτο του τόνου πριν την εκκίνηση της μονάδας D. Το υλικό της μονάδας D είναι πολύ σφιχτό και μυστικοπαθές, όπως όταν η Κασσάνδρα δεχόταν τις πληροφορίες από τον Απόλλωνα, προαναγγέλλοντας ότι αυτή θα βυθίζεται όλο και πιο βαθιά στην κρίση. Το υλικό της μονάδας D μπορεί να προηγείται από κάτι επιθετικό, επειδή ο όγκος του υλικού που παρουσιάζεται σε αυτήν είναι πολύ μικρός, ώστε να είναι σε θέση να εγγυηθεί μια επιθετική αντίδραση. Στην πλειονότητά του, το μουσικό υλικό της μονάδας D είναι μαλακό, απαλό – μονό μερικές πιο δυνατές καταστάσεις αντικρούονται από άλλες οδηγίες. Η δεύτερη φράση της μονάδας θα πρέπει να παιχτεί *crescendo* και να ενισχύσει ένα βαρύ βιμπράτο και *smorzando*, καθώς και γκλισάντο προς τα κάτω, πράγμα το οποίο είναι αδύνατο να εκτελεστεί. Η άλλη περίπτωση βρίσκεται προς το τέλος, όπου η τρίλια τελειώνει πιτσικάτο. Αυτές οι καταστάσεις προαναγγέλλουν τους παραλογισμούς του σύνθετη. Σημαντική είναι η ποσότητα της ενέργειας που απαιτείται για να παραχθεί αυτό το χαμηλό πιτσικάτο, όχι το ακουστικό αποτέλεσμα. Η προσπάθεια για την υλοποίηση των απαιτήσεων στις δυναμικές δημιουργεί ένα διαφορετικό είδος ενέργειας.

Ο συνδυασμός του άκρου της μονάδας D με την αύξηση ενός τετάρτου του τόνου της δεύτερης μονάδας παραπέμπει στην αγωνία της Κασσάνδρας. Οι αντιδράσεις της εκδηλώνονται στο υλικό της μονάδας B. Όλη η μονάδα B είναι μια χειραγωγήση. Οι φράσεις μοιάζουν σαν ένα είδος ψευδούς μετριοφροσύνης. Το αιφνίδιο της δυναμικής κίνησης δείχνει ότι η Κασσάνδρα προσπαθεί να κρατήσει τη δική της φύση. Η μουσική αντανακλά την δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Κασσάνδρα, προσπαθώντας απεγνωσμένα να έρθει σε συμφωνία με τον Απόλλωνα. Αυτό το υλικό προαναγγέλλει επίσης την τρίτη μονάδα. Κλείνοντας με τον υψηλότερο φθόγγο στο έργο, το ρε, η μονάδα B αφήνει την εντύπωση της επιθετικότητας.

Η μονάδα A αντανακλά επίσης την επιθετικότητα και την καταπολέμησή της, ενώ η εξέλιξη των φθόγων προσπαθεί με κάθε θυσία να αποφύγει τον τόνο λα. Το άγριο χαλάζι από διάφορα διαστήματα που κινούνται μεταξύ *ppp* και *fff* παράγει επίσης την απάντηση προς την ακόλουθη μονάδα 4, η οποία είναι μάλλον σε μια μορφή ερεθισμένου, άρρωστου φυσήματος. Η μουσική της μονάδας 4 είναι η πιο αγχωτική, λόγω του τρόπου με τον οποίο η Κασσάνδρα παρουσιάζει τον εαυτό της. Οι φθόγοι, παιγμένοι με έναν ψεύτικο τρόπο, είναι ντροπαλοί και σαγηνευτικοί σε σημείο απειλητικό. Η ατμόσφαιρα είναι ήσυχη και οι δυνατοί ήχοι δημιουργούνται συνήθως με

¹¹ Πρβλ. Ellen Waterman, "Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective", *Perspectives in New Music* 32/2, 1994, σ. 156-157.

crescendo. Δεν υπάρχει κανένα ίχνος του προηγούμενου συναισθηματικού υλικού από την μονάδα Α, πράγμα που υποδηλώνει την επιστροφή στους ήχους της κεντρικής έκφρασης, την αποδοχή της μοίρας.

Ακολουθεί η μονάδα Ε που μόνο μια στιγμή είναι διαφορετική στην δυναμική: τα τελευταία στολίδια, παιγμένα με τρελή βιασύνη, σημειώνονται με *ffff*: αυτό μοιάζει με μια κραυγή. Η τελευταία τρίλια με *γκλισάντο* συμβολίζει την αποτυχία. Ο τελευταίος ισχυρισμός συναντιέται στην μονάδα 5 με μια ήσυχη τρίλια. Τα γρήγορα στολίδια τελικά εκρήγνυνται σε ένα γρήγορο πέρασμα, με κορύφωση το φθόγγο *σι* και στη συνέχεια ένα ψηλό ντο.

Αυτή η μονάδα 5 προαποφάσισε την επιλογή της μονάδας C, η οποία θυμίζει το χάος, χρησιμοποιώντας τις τέσσερις μη συνδεδεμένες φράσεις της που φαίνεται να ελέγχουν κάτι άλλο. Καθιστώντας χαοτικές αυτές οι μικρές φράσεις τις ερμηνευτικές τους δυνατότητες, ενισχύουν το επόμενο αριθμημένο υλικό της τελευταίας μονάδας. Οι παύσεις εφιστούν την προσοχή και επαναλαμβάνονται, δημιουργώντας την εντύπωση ότι ο δικαστής περίμενε σιωπή για να δώσει την ετυμηγορία του. Μετά από αυτή την ισχυρή, πιεστική μονάδα, απελευθερώνεται η επιθετικότητα της Κασσάνδρας. Έχει πλέον καταστεί βέβαιο ότι δεν έχει κανένα δικαίωμα.

Η μονάδα 6 – τα τελευταία λόγια του Απόλλωνα – συνοψίζει το προηγούμενο υλικό. Είναι επίσης μια υπενθύμιση των ερωτημάτων που βασανίζουν την Κασσάνδρα. Στη συνέχεια, επιστρέφει θριαμβευτικά στους βασικούς κεντρικούς φθόγγους (*λα*, *σι* – *ύφεση*, *φα* – *δίεση*, *ρε* – *δίεση*) και αυτό είναι το μοναδικό υλικό ως το τέλος.

Η μουσική του Ferneyhough αποτελεί ένα εξαιρετο παράδειγμα του επιτυχημένου τρόπου πολύπλοκου γραψίματος (στα αγγλικά: *complex writing*). Ατονική, αφηρημένη και διάφωνη, αυτή η μουσική χαρακτηρίζεται από την χρήση περίπλοκης μουσικής σημειογραφίας. Αυτή περιλαμβάνει διευρυμένες τεχνικές, μικροδιαστήματα, παράξενα κουρδίσματα, πρωτοπόρα ηχοχρώματα, αντισυμβατική ενορχήστρωση, απότομες αλλαγές στις δυναμικές κ.ά. Μια σαφής γραμμή την χωρίζει από τη δύσκολη μουσική, στην οποία ένα στρώμα του ενθουσιασμού προστίθεται από τον εκτελεστή, ο οποίος παλεύει κρυφά με τον εαυτό του και την επιθυμία του να παράγει κάτι που θα είναι τελικά αναγνωρίσιμο ως εύκολο προς τα εμπρός, πέρα από τις ικανότητές του για κάτι τόσο δύσκολο.

Η μουσική του Ferneyhough ξέρει πώς να αναγκάσει έναν εκτελεστή να κοιτάξει βαθύτερα μέσα του, στο συναισθηματικό του κόσμο. Αυτή η άμεση ενέργεια είναι η πρώτη που ψάχνει ο Ferneyhough. Με τον τρόπο αυτό, η πιο επιτυχημένη απόδοση του *Cassandra's Dream Song* μπορεί να εμπνεύσει την συναισθηματική απόδοση των συναισθημάτων της αστάθειας αλλά και την απογοήτευση που βιώνει η Κασσάνδρα. Δεν είναι σαφές αν η ερμηνεία του έργου ενδιαφέρει πλέον τον Ferneyhough: ο ίδιος αποδίδει μεγάλη σημασία στην εκτέλεση, όμως το έργο, έπειτα από προσεκτική προετοιμασία, ωθεί τον εκτελεστή στα όρια των δυνατοτήτων του και αυτό παράγει την συναρπαστικότητα της ενέργειας και αυτή την κατάσταση που τον εμπνέει.

Edition Peters No. 7197
© Copyright 1975 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London

Edition Peters No. 7197
© Copyright 1975 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο ΑΠΘ. Διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Βόννης. Δίδαξε ιστορία τέχνης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ. Διδάσκει μουσική εικονογραφία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, καθώς επίσης ιστορία τέχνης και πολιτισμού σε άλλα τμήματα της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Δημιούργησε το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στο ΑΠΘ. Διετέλεσε Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (1999-2003) και Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ (2003-2007). Είναι μέλος του ICTM και του IMS. Τομείς δραστηριότητάς της, εκτός της μουσικής εικονογραφίας, είναι η νεοελληνική τέχνη, η νεοελληνική γλυπτική, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά, τα εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής στο Αιγαίο κ.ά. Από το 1985 συμμετέχει σε ερευνητικά προγράμματα και study groups που αφορούν τη μουσική εικονογραφία. Οργάνωσε εκθέσεις στον τομέα της εικονογραφίας στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (συνεργασίες με τους Φίλους του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, με το ΥΠΠΟ, το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων κ.ά.). Στο πλαίσιο του προγράμματος Culture 2000 οργάνωσε εικονικές εκθέσεις και εκπαιδευτικά θέματα μουσικής εικονογραφίας για το διαδίκτυο («Ο ρυθμός στη μουσική και τον χορό»).

Από το 1996 είναι Γενική Γραμματέας του Δ.Σ. του Τελλογλείου Ιδρύματος του ΑΠΘ και έχει την ευθύνη οργάνωσης και υλοποίησης των προγραμμάτων του. Επιστημονική υπεύθυνη ερευνητικών προγραμμάτων στους τομείς των δραστηριοτήτων της, επιβλέπει διδακτορικές διατριβές και συμμετέχει σε επιστημονικές επιτροπές άλλων συναφών κλάδων. Έχει πολλές δημοσιεύσεις, βιβλία και άρθρα σε τομείς των δραστηριοτήτων της.

Αθανάσιος Ζέρβας: Διδάκτωρ σύνθεσης του Πανεπιστημίου Northwestern των Η.Π.Α. και επίκουρος καθηγητής των θεωρητικών της μουσικής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Κώστας Καρδάμης: Είναι μουσικολόγος και υπηρετεί ως λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με γνωστικό αντικείμενο την Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής. Στα ερευνητικά ενδιαφέροντά του συμπεριλαμβάνονται, επίσης, η μουσική για σύνολα πνευστών, η όπερα και η διάδραση μουσικής, κοινωνίας και πολιτικής. Είναι μέλος του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, της συντακτικής ομάδας των περιοδικών *Μουσικός Λόγος* και *Μουσικός Ελληνομνημών*, καθώς και της ελληνικής επιτροπής της RILM. Επίσης, είναι Γενικός Επιμελητής της σειράς *Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής*. Από το 2003 έχει αναλάβει την επιμέλεια του Αρχείου και του Μουσείου της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Θεόδωρος Κίτσος: Φοίτησε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου σπουδάζοντας παράλληλα κιθάρα (πτυχίο και δίπλωμα με τους Π. Ιωάννου και Κ. Γρηγορέα, αντίστοιχα). Στη συνέχεια μετέβη στην Αγγλία για να ειδικευτεί στην ερμηνεία παλαιάς μουσικής μελετώντας ιστορικά νυκτά έγχορδα (θεόρβη, λαούτο, μπαρόκ κιθάρα) με την E. Kenny. Ως υπότροφος του Ιδρύματος Μιχελή απέκτησε

μεταπτυχιακή ειδίκευση από το Πανεπιστήμιο του York. Συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφίες από το Ίδρυμα Ωνάση και το Πανεπιστήμιο του York και αναγορεύθηκε διδάκτορας το 2005.

Δίνει τακτικά διαλέξεις και ομιλίες, ενώ εργασίες του έχουν δημοσιευτεί στα επιστημονικά περιοδικά *The Lute*, *Χρονικά Αισθητικής* και *Μουσικός Λόγος* και σε διάφορους συλλογικούς τόμους. Έχει συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις δίσκων και συναυλίες στην Ελλάδα, το Ηνωμένο Βασίλειο, την Ισπανία, την Ιταλία, τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Αυστρία, την Ελβετία, την Κροατία και τη Βουλγαρία με διάφορα σύνολα (Yorkshire Baroque Soloists, Latinitas nostra, Καμεράτα, Réjouissance, ΚΟΘ, ΚΟΑ, Ex silentio κ.ά.) και σολίστ, όπως τους Romina Basso, James Bowman, Max Emanuel Cencic, Robin Blaze και Fabio Biondi.

Είναι λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Δημήτρης Κούντουρας: Σπούδασε φλάουτο με ράμφος, ιστορικά είδη φλάουτου, θεωρία και ερμηνεία της παλαιάς μουσικής στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής της Ουτρέχτης, στην Ακαδημία Μουσικής του Μιλάνου και στο Ωδείο της Πόλης της Βιέννης, ενώ σπούδασε μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής του Τρόσινγκεν. Αποφοίτησε με δύο μεταπτυχιακούς τίτλους, ενώ ανάμεσα στους καθηγητές του υπήρξαν οι H. ter Schegget, K. Boeke, W. Hazelzet και M. Gatti.

Στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, ερεύνησε τις σχέσεις μυθολογίας, ουμανιστικής παιδείας και μουσικής στην ιταλική Αναγέννηση.

Είναι ιδρυτικό μέλος και διευθύνει το σύνολο παλαιάς μουσικής Ex Silentio, ενώ συνεργάζεται τακτικά με την Καμεράτα του Ο.Μ.Μ.Α.

Έχει εμφανιστεί, μεταξύ άλλων, στο διεθνές φεστιβάλ J. S. Bach της Ρίγα, στα αυστριακά φεστιβάλ Trigonale και Styriarte, στα φεστιβάλ παλαιάς μουσικής Marco Fodella του Μιλάνου και Mousikè του Μπάρι, στο Φεστιβάλ Αθηνών, στο Φεστιβάλ του Μπαχρέιν, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, στην Αίθουσα Pablo Casals του Τόκυο, στη Sala Verdi του Μιλάνου, στο ιστορικό Teatro Coccia της Νοβάρα και στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου. Έχει ηχογραφήσει για την ARKYS και την TALANTON και, σε ηχογραφήσεις μπαρόκ όπερας, για την DECCA και την MDG. Ασχολείται με την ερμηνεία της μουσικής από τον όψιμο Μεσαίωνα μέχρι και το Μπαρόκ και μελετάει ζητήματα και σχέσεις μουσικής, ρητορικής και ουμανισμού.

Νικόλαος Μαλιάρας: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και πιάνο στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Στη συνέχεια πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές Βυζαντινής Φιλολογίας και Ιστορίας, Μουσικολογίας και Μουσικοπαιδαγωγικών στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, από το οποίο αναγορεύθηκε διδάκτωρ το 1990.

Στο διάστημα 1992-1995 υπηρέτησε ως ειδικός επιστήμων Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, ενώ το 1995 εξελέγη μέλος ΔΕΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει ανελλιπώς μέχρι σήμερα μαθήματα Ιστορίας της Μουσικής, Ιστορίας των Μουσικών Οργάνων και Μουσικής Ανάλυσης, και επιβλέπει σεμινάρια ανάλογου περιεχομένου. Από τον Σεπτέμβριο του 2010 είναι Πρόεδρος του Τμήματος και από τον Ιούνιο του 2011 Διευθυντής του Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας και του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής.

Έχει δημοσιεύσει πέντε βιβλία, πολλά άρθρα και κείμενα σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό και υπήρξε συνεργάτης και επιμελητής εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου έχει δημοσιεύσει πολλές μελέτες του.

Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην ιστορική και αναλυτική μελέτη της μουσικής του Μανώλη Καλομοίρη και άλλων εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής, καθώς και στην εξερεύνηση του πεδίου της βυζαντινής κοσμικής μουσικής και των μουσικών οργάνων μέσα από τις ιστορικές, φιλολογικές, αρχαιολογικές και εικονογραφικές πηγές. Έχει μελετήσει επίσης ιδιαίτερα το έργο των Μπαχ, Μπραμς, Σοπέν, Μέντελσον και Στραβίνσκυ, και έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες.

Ο Νίκος Μαλιάρας είναι διευθυντής της Μικτής Χορωδίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών από την ίδρυσή της (1998), με την οποία έχει εμφανιστεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και της Παιδικής Χορωδίας «Μανώλης Καλομοίρης», η οποία είχε δεκαπενταετή συνεργασία με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Είναι ακόμη Πρόεδρος του Δ.Σ. της Αθηναϊκής Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων (ΑΣΟΝ), Γενικός Γραμματέας του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» και μέλος του Συλλόγου των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής Βιβλιοθήκης.

Εύη Νίκα-Σαμψών: Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Πρόεδρος του Τμήματος. Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε μουσική στο Εθνικό Ωδείο. Ακολούθησαν σπουδές Μουσικολογίας, Θεατρολογίας και Νεώτερης Γερμανικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου (Ludwig-Maximilians-Universität München: Magister Artium και Dr. Phil.). Δίδαξε μαθήματα Ιστορικής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συνεργαστεί με την Εθνική Λυρική Σκηνή, την Εκδοτική Αθηνών, το Γ' Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α. Έχει δημοσιεύσει άρθρα της στο επιστημονικό περιοδικό *Μουσικολογία*. Από τον Σεπτέμβριο του 1991 έχει τακτική συνεργασία με τον Τομέα Εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου έχει αναλάβει την επιμέλεια πολλών εκδόσεων του Ο.Μ.Μ.Α., στις οποίες έχει δημοσιεύσει πολυάριθμα εξειδικευμένα μουσικολογικά κείμενα.

Ερευνητικά πεδία: μορφολογία και ανάλυση της μουσικής του 18ου και του 19ου αιώνα, όπερα και είδη του μουσικού θεάτρου, συνθετική δημιουργία της κλασικής εποχής και του ρομαντισμού και νεοελληνική μουσική.

Είναι πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής για τα Μουσικά Σχολεία του Υπουργείου Παιδείας. Έχει διατελέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα Γενική Γραμματέας του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής – Unesco. Είναι επίσης μέλος της Διεθνούς Εταιρείας Μουσικολογίας (International Musicological Society – IMS) και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής Βιβλιοθήκης.

Γιώργος Σακαλλιέρος: Λέκτορας ιστορικής μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με έμφαση στη μελέτη της νεοελληνικής μουσικής (19ος-20ός αιώνας). Γεννήθηκε στο Tübingen της Γερμανίας (1972). Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2005) και αριστούχος απόφοιτος του αντίστοιχου Τμήματος του Α.Π.Θ. (1996). Διπλωματούχος σύνθεσης, ανωτέρων θεωρητικών (τάξη Α. Μπαλτά) και κιθάρας από το Ωδείο Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης. Έχει πραγματοποιήσει επιστημονικές

ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια μουσικολογίας και ελληνικής φιλολογίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει δημοσιεύσει ελληνικά και ξενόγλωσσα επιστημονικά μουσικολογικά άρθρα. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010). Ως συνθέτης, έχει γράψει έργα για ορχήστρα, ορχήστρα και χορωδία, σύνολα μουσικής δωματίου, φωνητικά σύνολα αλλά και για σόλο όργανα. Έχει κερδίσει το Α΄ βραβείο στον 1ο Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης «στη μνήμη Δ. Δραγατάκη» της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (2004) και έργα του έχουν παιχθεί σε Αθήνα (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών) και Θεσσαλονίκη. Είναι τακτικό μέλος της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (IMS), της Εταιρείας Διεπιστημονικής Μουσικολογίας (SIM) και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης: Γεννήθηκε στη Ξάνθη το 1948. Μουσικές σπουδές (φλάουτο, κλαρινέτο, τενόρο σαξόφωνο) πραγματοποίησε στη Φιλαρμονική του Δημοτικού Ωδείου Ξάνθης (1958-1972) με διδασκάλους τους Κωνσταντίνο Μιχακόπουλο, Θεόδωρο Παπαλεξανδρίδη και Νικόλαο Κουρσουμτζόγλου. Θεωρητικά σπούδασε με τον Θεόδωρο Μιμικό. Διδάχθηκε βυζαντινή μουσική από τους Θρασύβουλο Παπανικολάου, Χαρίλαο Ταλιαδώρο, Δημήτριο Σουρλατζή και Χρυσάνθο Θεοδοσόπουλο.

Έλαβε Πτυχίο Φυσικής (1972), Μεταπτυχιακό Δίπλωμα (Master) Ηλεκτρονικής Φυσικής (Ραδιοηλεκτρολογίας, 1977-1979) και Διδακτορικό Δίπλωμα (1983) από το Τμήμα Φυσικής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Υπηρέτησε στο Εργαστήριο της Γ΄ Έδρας Φυσικής του Α.Π.Θ. (1977-1993). Από το 1993 υπηρετεί ως Καθηγητής «Μουσικής Ακουστικής, Πληροφορικής» στο Τ.Μ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α. Ίδρυσε και διευθύνει το «Εργαστήριο Μουσικής Ακουστικής Τεχνολογίας» και είναι Διευθυντής του Τομέως «Τεχνολογίας Ήχου, Μουσικοπαιδαγωγικής & Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τ.Μ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α.

Διδακτικοί και ερευνητικοί τομείς: φυσική και μουσική ακουστική, μαθηματικά της μουσικής, θόρυβος – ηχοπροστασία, ακουστική κλειστών χώρων, βιοακουστική, ψυχοακουστική, ηλεκτροακουστική, αρχαία ελληνική μουσική παρά Πυθαγόρα και Πλάτωνι, βυζαντινόν ηρμωσμένον, μουσική με ηλεκτρονικούς υπολογιστές, επικοινωνία των ανθρώπων με τη χρήση «φυσικών» και «σφυρικτών» γλωσσών.

Συμμετείχε ως εισηγητής πρωτοτύπων ανακοινώσεων σε πλήθος διεθνών και τοπικών συνεδρίων. Δημοσίευσε πολλές πρωτότυπες εργασίες σε έγκριτα διεθνή και ελληνικά επιστημονικά περιοδικά. Συνέγραψε πενήντα (50) διδακτικά συγγράμματα προκειμένου να καλύψει τις διδακτικές ανάγκες των φοιτητών του εις τα μαθήματα, τα οποία δίδασκε στο Τμήμα Φυσικής του Α.Π.Θ., στο Τ.Μ.Σ. της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και διδάσκει εις το Τ.Μ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α.

Διετέλεσε Πρόεδρος του Τ.Μ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α., Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Φυσικών, Μέλος του Κογκρέσου της Βαλκανικής Ένωσης Φυσικών, Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Υ.Π.Δ.Β.Μ.Θ., Επιστημονικός συνεργάτης του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.) του Ιάκωβου Ξενάκη στην Αθήνα. Είναι τακτικό μέλος του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός και μέλος του Ελληνικού Ινστιτούτου Ακουστικής (ΕΛ.ΙΝ.Α.).

Είναι έγγαμος και έχει δύο θυγατέρες, την Ελένη, καθηγήτρια Πληροφορικής και Πολυμέσων, και τη Στυλιανή, δικηγόρο.

Αθανάσιος Τρικούπης: Γεννήθηκε στην Αλεξανδρούπολη και ξεκίνησε να μαθαίνει πιάνο σε ηλικία 5 χρονών. Συνέχισε τις σπουδές του στην Αθήνα, όπου πήρε Δίπλωμα Πιάνου με καθηγητή τον Δημήτρη Τουφεξή, Δίπλωμα Σύνθεσης με καθηγητή τον Γιάννη Ιωαννίδη, και Δίπλωμα Τσέμπαλου με καθηγητή τον Θωμά Καραχάλιο (όλα με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο). Παράλληλα σπούδασε μηχανολογία (απόφοιτος του τμήματος Μηχανολόγων – Μηχανικών του Ε.Μ.Π.). Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο πιάνο στο Conservatoire Européen de Musique de Paris, δίπλα στην Chantal Stigliani, και τις σπουδές σύνθεσης στο Μουσικό Πανεπιστήμιο του Graz, με τους Beat Furrer και Georg Friedrich Haas (Magister der Künste). Ακολούθως πραγματοποίησε διδακτορικές σπουδές στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέπουσα καθηγήτρια την Εύη Νίκα-Σαμψών και αναγορεύτηκε διδάκτορας της μουσικολογίας.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο (ως διευθυντής χορωδίας, ορχήστρας και μουσικών συνόλων, ως σολίστ πιάνου και τσέμπαλου, και ως συνθέτης) έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτεχνικούς φορείς, όπως τις Ακαδημαϊκές Συμφωνικές Ορχήστρες του Πανεπιστημίου της Αδριανούπολης και του Ε.Μ.Π., το Πανεπιστήμιο του Bielefeld, το Ensemble Neuer Musik του Μουσικού Πανεπιστημίου του Graz, το Musikforum και Hörfest της Πόλης του Graz, τον Σύνδεσμο Ελλήνων Ακαδημαϊκών του Βερολίνου, τον Οργανισμό του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών και τον αντίστοιχο του Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης, την Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, τον Γαλλοελληνικό Σύνδεσμο Αθηνών, το Ινστιτούτο Goethe, το Αμερικανικό Κολλέγιο, καθώς και με διάφορους γερμανοελληνικούς συλλόγους, διάφορα φεστιβάλ (Ρόδου, Μυκόνου, Σύρου, Ζακύνθου, Λευκάδας) κ.ά.

Έχει διδάξει στο Μουσικό Τμήμα του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Δ.Π.Θ.

Ο Θανάσης Τρικούπης είναι μεταδιδακτορικός ερευνητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., με κύρια ερευνητική δραστηριότητα τη σύγχρονη ελληνική μουσική.

Ιωάννης Φούλιας: Λέκτορας «Συστηματικής Μουσικολογίας. Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνας)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (προσωπική ιστοσελίδα: <http://users.uoa.gr/~foulias>).

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Πραγματοποίησε μουσικές σπουδές στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας (πτυχία αρμονίας, αντιστίξεως, φούγκας και πιάνου, 1994-1998) και σπούδασε μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (πτυχίο το 1999 και διδακτορικό δίπλωμα το 2005, με διατριβή για τα *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*). Είναι μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού *Πολυφωνία* καθώς και των αντίστοιχων επιτροπών του περιοδικού *Μουσικολογία*. Έχει συμμετάσχει στο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα RIPM, σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια. Έχει επίσης δημοσιεύσει δεκάδες πρωτότυπα άρθρα, καθώς και μεταφράσεις βιβλίων (του Κ. Φλώρου και του Ν. Cook) αλλά και μικρότερων μελετών. Το 2011 κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο «Παπαρηγορίου – Νάκας» η μονογραφία του *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*.

Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εμπίπτουν στα ακόλουθα πεδία: θεωρία των μουσικών μορφών (από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα), εξελικτική θεώρηση ειδών και μορφών της ενόργανης μουσικής στο μπαρόκ, τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό, μορφολογία και μουσική ανάλυση.

Κώστας Χάρδας: Λέκτορας συστηματικής μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Σπούδασε πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Αθηναϊκό Ωδείο και μουσικολογία στο Α.Π.Θ. Με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών συνέχισε τις σπουδές του στην Αγγλία (Master στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Surrey). Παρακολούθησε σεμινάρια πιάνου με τους Δόμνα Ευνουχίδου, Μαρτίνο Τιρίμο, Roberto Szidon, Philip Fowke και Andrew Wilde.

Η διατριβή του κυκλοφορεί από γερμανικό εκδοτικό οίκο υπό τον τίτλο *The music for solo piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960: An analytical, biographical and contextual approach*. Έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε συνέδρια και έχει δημοσιεύσεις στα παρακάτω πεδία: ανάλυση και θεωρία της μουσικής, νεοελληνική μουσική, μουσική του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα.

Ως πιανίστας εμφανίστηκε σε ρεσιτάλ και συναυλίες μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και είναι μέλος του συνόλου *Piandemonium*. Τον Μάιο του 2013 θα κυκλοφορήσει ηχογράφησή του με έργα για σόλο πιάνο και μουσικής δωματίου του Γ. Α. Παπαϊωάννου για την εταιρεία Naxos.

Ντόρα Ψαλτοπούλου: Διδάκτωρ του Παιδαγωγικού Τμήματος του Α.Π.Θ. (θέμα διατριβής: *Η μουσική δημιουργική έκφραση ως θεραπευτικό μέσο σε παιδιά με συναισθηματικές διαταραχές*), απόφοιτη του μεταπτυχιακού προγράμματος μουσικοθεραπείας του New York University (Master of Arts), διπλωματούχος πιάνου από το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και απόφοιτος του Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

Από το 1992 εργάζεται στη Θεσσαλονίκη ως μουσικοθεραπεύτρια.

Σε συνεργασία με το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών του New York University πραγματοποιεί στην Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα εκπαιδευτικά προγράμματα για τη μουσικοθεραπεία από το 1996.

Από το 2011 είναι λέκτορας στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.

Είναι ιδρυτικό και τακτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση (EEME) και του Ελληνικού Συλλόγου Καταρτισμένων Επαγγελματιών Μουσικοθεραπευτών (ΕΣΚΕΜ, ΕΣΠΕΜ). Είναι professional member στην Αμερικανική Ένωση Μουσικοθεραπείας (AMTA), από όπου έχει τον τίτλο της Certified Music Therapist (CMT). Επίσης, είναι τακτικό μέλος της Φροϋδικής Εταιρείας Β.Ε.

Beata Iwona Glinka: Γεννήθηκε στο Kwidzyn της Πολωνίας. Σε ηλικία 18 ετών πήρε δίπλωμα φλάουτου από το Μουσικό Λύκειο του Gdansk με την υψηλότερη διάκριση και παράλληλη ειδίκευση στη διδασκαλία. Συνέχισε στη Μουσική Ακαδημία του Gdansk, απ' όπου και αποφοίτησε το 1994 με Master of Music in Performance. Το 2009 αναγορεύτηκε διδάκτωρ ενόργανης μουσικής τέχνης στη Μουσική Ακαδημία της Κρακοβίας για τη διατριβή της με θέμα τη μουσική για φλάουτο του Brian Ferneyhough, και το 2012 αναγορεύτηκε διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για τη διατριβή της με θέμα τη σύγχρονη ελληνική μουσική για σόλο φλάουτο.