

ΕΠΙΘΑ ΗΜΕΡΕΣ

22 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2001

Οι Ελληνικοί
Μύθοι
στην Όπερα



ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΣΤΗΝ ΟΠΕΡΑ

Φαντασία σε πέντε πράξεις

Του **Νίκου Α. Δοντά**

Μύθοι και παραμύθια

Του **Γιάννη Ιωαννίδη**

Η γέννηση της όπερας

Του **Γιώργου Ζερβού**

Ο Ορφέας στην όπερα

Του **Πάνου Βλαγκόπουλου**

Το μεταρρυθμιστικό έργο του Κ.Β. Γκλουκ

Της **Εύης Νίκα-Σαμψών**

Γαλλικός ρομαντισμός

Της **Εύης Νίκα-Σαμψών**

Ρίχαρντ Βάγκνερ

Της **Καίτης Ρωμανού**

Ο «Οιδίποδας» του Στραβήνοκη

Της **Καίτης Ρωμανού**

Ο Ρίχαρντ Στράους και οι μεταμορφώσεις της Λάφνης

Του **Ιωάννη Ζώτου**

Οι «Βάκχοι» του Χέντσε

Της **Δώρας Παναγοπούλου**

Η όπερα στην Ελλάδα

Της **Ολγας Ψυχοπαίδη-Φράγκου**

Μύθος και σκηνική βιαιότητα

Της **Μαρίας Γυπαράκη**

Επιλογές δισκογραφίας

Του **Νίκου Α. Δοντά**

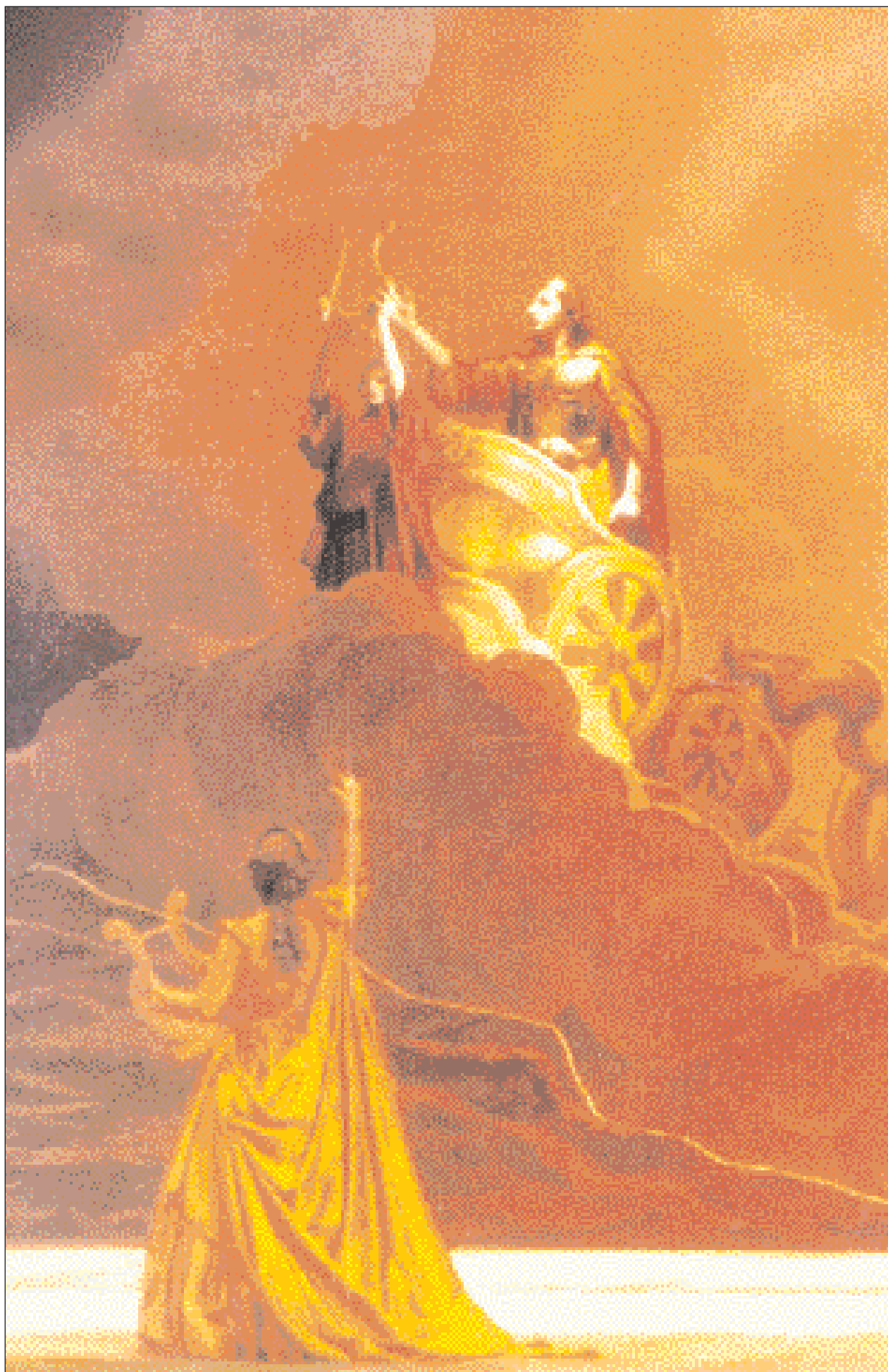
Εξώφυλλο

Σκηνή από παράσταση της όπερας «Ιδομενέας, βασιλιάς της Κρήτης» του Μότσαρτ στη «Σκάλα» του Μιλάνου το 1990. Σκηνοθεσία R. de Simone, μουσική διεύθυνση R. Muti (φωτ. Lelli & Masotti).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

Φαντασία



ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ

◀ Σκηνή από τον «Ορφέα» του Μοντεβέρντι, όπως παρομοιάστηκε στο Liceu της Βαρκελώνης το 1993. Σκηνοθεσία: G. Deflo, μουσική διεύθυνση: J. Savall (φωτ.: Bofill).

Τον **ΝΙΚΟΥ Α. ΔΟΝΤΑ**

Κριτικού μουσικής

ΠΕΝΤΕ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΕΣ επιστολές, υποθετικά στιγμιότυπα από την ιστορία της όπερας και τη σχέση της με τον κόσμο της κλασικής αρχαιότητας, πέντε εικόνες που αντικατοπτρίζουν όσα καταλάβαιναν, όσα νόμιζαν ότι καταλάβαιναν και όσα αγνοούσαν οι παρόντες στα γεγονότα. Μία συγκινησιακή εισαγωγή στο θέμα. Η αμχανία ενός Φλωρεντινού λόγιου παρόντα στη γένεση ενός νέου είδους, μια ιδιωτική νεκρολογία για τον επίσημο προπαγανδιστή του βασιλιά-ήλιου, ένα αριστοκρατικό κουτσομπολιό με πλαίσιο το χρυσοποίκιλτο απόγειο του βενετσιάνικου μπαρόκ, δέος και ιδεαλιστική έξαψη μπροστά σε ένα κτίριο και ένα δημιουργικό έργο που ευαγγελίζονται έναν νέο κόσμο, έκπληξη, οργή και σύγχυση μπροστά στην αποδόμηση του 20ού αιώνα. Η αρχαιότητα ως αφορμή, ως πρόφαση, ως ντεκόρ, ως πρότυπο κοινωνικής αναμόρφωσης και ως άλλοθι.

Επιμέλεια αφιερώματος:

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

Φλωρεντία, 1600

«Αγαππτέ Τζιρόλαμο,

Εχθές πραγματοποιήθηκαν τελικά οι γάμοι του Ερρίκου Δ' με την Μαρία των Μεδίκων. Λαμπρή τελετή, εξαιρετο φαγητό, αλλά μέτρια ψυχαγωγία. Το σημαντικότερο θέαμα ήταν «Η Αρπαγή του Κεφαλού», του Τζούλιο Κατσίνι, που όμως δεν μου άρεσε καθόλου. Ήταν πολύ κατώτερο αυτού που μας είχαν παρουσιάσει πριν από χρόνια, εδώ στη Φλωρεντία, το 1589, στους γάμους του Φερδινάνδου των Μεδίκων και της Χριστίνας της Λωραίνης. Θυμάμαι εκείνα τα υπέροχα ιντερμέδια για την «Προσκυνήτρα» του Μπαργκάλι: τα είχε επιμεληθεί και πάλι ο Μπάρντι, με τη βοήθεια του Καβαλιέρι, που είχε έρθει από τη Ρώμη και είχε επιλέξει τη μουσική – νομίζω μάλιστα ότι είχε συνθέσει κάποια μέρη. Μας είχαν εντυπωσιάσει όλους τα κοστουμια του Μπερνάρντο Μπουονταλέντι, ιδιαίτερα εκείνο του «Απόλλωνα»!

Αυτήν την φορά πιο συμπαθητικό μου φάνηκε ένα άλλο έργο, πειραματικό, που το έπαιξαν μόνον για διακόσιους περισσότερους μνημένους στις τέχνες και τα γράμματα, σε μια λαμπρή αίθουσα στο ανάκτορο Πίτι. Ήταν κάτι τελείως νέο, ένα έργο με τον τίτλο «Ευρυδίκη». Βέβαια, ο Μπάρντι δεν ήταν ευτυχής ούτε με αυτό: έλεγε πως δεν ήταν

κατάλληλο θέμα για γάμους και πως όλο μαζί ήταν σαν ένας θρήνος απ' την αρχή μέχρι το τέλος. Δεν είχε καθόλου πρόζα, μόνο τραγούδι: θαυμάσια ποίηση του Ρινουτσίνι μελοποιημένη από έναν φίλο του κόμη Μπάρντι, τον Τζάκοπο Πέρι. Για την ακρίβεια, όπως μου είπε ο Μπάρντι, αυτό που ακούσαμε δεν ήταν όλο του Πέρι, αφού ο Κατσίνι δεν επέτρεψε σε όσους μαθητές του συμμετείχαν στην παράσταση να τραγουδήσουν μουσική του ανταγωνιστή του. Ο Μπάρντι μου εξήγησε πως στις παλαιές τραγωδίες υπήρχε μουσική με σκοπό να συγκινήσει το ακροατήριο. Γι' αυτό οι μελωδίες έπρεπε να είναι όσο το δυνατόν πιο απλές, σαν τα τραγούδια που ακούμε καθημερινά στον δρόμο και όχι πολυφωνικές, όπως τις συνηθίζουμε, που αν και υπέροχες, δεν επιτρέπουν την άμεση κατανόηση της ποίησης. Προσωπικά, το νέο έργο μου φάνηκε σαν σειρά από συνεχόμενα ιντερμέδια –ιδιαίτερα αφού κάθε ένα από τα πέντε μέρη του ολοκληρωνόταν με χορωδιακό, ακριβώς όπως τα ιντερμέδια που ξέρουμε – όμως με κοινή υπόθεση, που συνέχιζε από το εάν στο άλλο. Δεν μπορώ να πω ότι το βρήκα έξοχο, αλλά οπωσδήποτε ενδιαφέρον».



▲ Σκηνή από την όπερα «Κάρμεν και Πολν-δεύκης» του Ζ. Φ. Ραμό. Φεστιβάλ του Aix-en-Provence 1991. Σκηνοθεσία P.-L. Pizzi (φωτ.: Enguerand/Pacciani, Masson, Paris).

Βενετία, 1709

«Αγαπητή Εμίλια,

Σου γράφω προκειμένου να σε πληροφορήσω ότι με την υπόθεση της κόρης σου δεν υπάρχει πρόοδος. Εχθές πήγαμε στο θέατρο, όπου όπως ξέρεις το θεωρείο μας είναι στο τρίτο επίπεδο, ακριβώς απέναντι από αυτό των Μποναβεντούρα. Ήταν μαζί μας και ο Αλεσάντρο με την Μαργκερίτα. Είχα φροντίσει ώστε η Αμίνα να είναι πολύ όμορφη και την έβαλα να καθίσει μπροστά, μπροστά: έτσι όπως έλαμπε από ομορφιά, ήθελα να τη θαυμάζει όλη η αίθουσα, ιδιαίτερα οι φερέλπιδες νέοι. Ήταν ωραιότερη και από την Νελασάντι, που τραγουδούσε την Αρτεμη, που ιδιαίτερα εκθές ήταν υπέροχη! Πραγματικά υπέροχη! Ο τρόπος με τον οποίο τραγουδούσε, οι τριλλίες και τα αρπίσματα ξεπερνούσαν σε ομορφιά ακόμα και αυτά του Πικολίνι, του πιο αγαπητού καστράτο στην πόλη μας. Εκείνος τραγουδούσε τον ρόλο του Ηρακλή: φορούσε ένα υπέροχο κοστούμι με πανοπλία και περικεφαλαία με μεγάλα κόκκινα φτερά. Την ώρα της άριάς του, η Νελασάντι κατέβηκε με το άρμα της από ψηλά, ντυμένη αστραφτερή φορεσιά. Έκανε τόση εντύπωση, ώστε να αφήσουμε τις ασχολίες μας, και να στραφούμε όλοι προς τη σκηνή. Όλο το θέατρο φώναξε: «φώτα, φώτα», και αμέσως ήρθαν άνθρωποι που γέμισαν τη σκηνή με κεριά, ώστε η ομορφιά της να φαίνεται ακόμα περισσότερο. Σκέψου ότι ήρθαν και όσοι έπαιζαν χαρτιά στις αντικάμαρες, ακόμα και τα νεαρά ζευγάρια που φλερτάριζαν στους διαδρόμους του θεάτρου για να τη θαυμάσουν! Αυτή η όπερα του Βιβάλντι έχει πολύ ωραίες άριες και όλοι οι χαρακτήρες είναι τόσο αρχοντικοί: βασιλιάδες, θεοί και ήρωες. Δυστυχώς όμως δεν φάνηκε να ενδιαφέρεται κανείς για την Αμίνα μας. Εγώ πάντως θα την πάρω μαζί και μεθαύριο, που θα πάμε στο θέατρο, διότι ο Αλεσάντρο έχει να κλείσει μια σημαντική εμπορική συμφωνία. Μόλις έχω νέα θα σου γράψω».

Παρίσι, 1687

«Φίλε Μπερνάρ,

Μόλις επέστρεψα από την κηδεία του Λυλλύ. Επίμονος άνθρωπος! Χτύπησε με μανία το πόδι του με το μπαστούνι με το οποίο κρατούσε τον χρόνο στους μουσικούς, έπαθε γάγγραινα και πέθανε! Σε όλη την διάρκεια της τελετής δεν μπορούσα να μην σκέπτομαι πως αυτός ο Ιταλός έφτασε να γίνει ο βασιλιάς του βασιλιά μας! Σαν χθες μου φαίνεται που ο Λουδοβίκος τον έκανε «συνθέτη της ενόργανης μουσικής» και άρχισε να γράφει χορούς για τον ίδιο και τους αυλικούς. Ήταν απόλυτα αποφασισμένος να πετύχει και διέθετε την απαραίτητη στρατιωτική πειθαρχία. Ποτέ πριν δεν είχαμε ακούσει έγχορδα τόσο άριστα συντονισμένα με τόσο ωραίο ήχο. Και μετά, το 1672, όταν ο βασιλιάς του έδωσε το μονοπώλιο της όπερας στο Παρίσι, έγινε απόλυτος άρχων! Είναι αλήθεια πως δεν ήταν και δύσκολο για έναν μηχανογράφο σαν τον Λυλλύ: σχεδόν όλες οι λυρικές τραγωδίες του ξεκινούσαν με έναν

ύμνο προς τον «βασιλιά-ήλιο», τον πιο φωτισμένο, πιο ικανό ανάμεσα σε όλους τους ανθρώπους, έναν - σχεδόν- αθάνατο. Έργα, που στην πραγματικότητα δεν ήταν παρά αλληγορίες της ζωής στην αυλή. Ήμουν εκεί και ξέρω. Και τι ωραία που επέλεγε τα θέματα: ο Θησεύς, ο Περσεύς, ο Φαέθων, όλοι τους ήρωες, θεοί και ημίθεοι όμοιοι με τον βασιλιά μας και οι μόνοι αντάξιοι του. Δεν άφηνε τίποτε στην τύχη: ούτε τα κείμενα ούτε τα υπέροχα κοστούμια ούτε τα σκηνικά ούτε καν τις αισθηματικές σχέσεις των τραγουδιστών. Τίποτε δεν έπρεπε να παρεμποδίζει το αποτέλεσμα. Ευτυχώς, ως προς τους τραγουδιστές, του χρωστάμε πολλά που κράτησε μακριά μας τους καστράτους, αυτά τα αφύσικα όντα, που αρέσουν τόσο στους Ιταλούς. Και απέδειξε πως δεν είναι μόνον τα ιταλικά γλώσσα κατάλληλη να τραγουδηθεί. Είναι βέβαιο ότι του χρωστάμε πολλά!»



▲ Η Τζένν Δριβάλα και η Lella Cuberli σε μία σκηνή από τον «Μιθριδάτη, βασιλιά του Πόντου» του Μότσαρτ, όπως παρουσιάστηκε κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1983-84 στο Gran Teatro La Fenice της Βενετίας.

Μπάροϊτ, 1876

«Αγαππτε Καρλ,

Σου γράφω γεμάτος έκπληξη από αυτά που έζησα τις τελευταίες ημέρες στο τελείως ασήμαντο Μπάροϊτ της Βαυαρίας, εδώ που ο μέγας Βάγκνερ έπεισε τον Λουδοβίκο να του κτίσει το θέατρο για την τέχνη του μέλλοντος. Τώρα που πραγματοποιήθηκε, όλη η ανθρωπότητα δεν μπορεί παρά να υποκλιθεί μπροστά στο μεγαλείο του δασκάλου. Θέλησε, σαν τους αρχαίους Έλληνες, να δείξει στους ανθρώπους την ουσία των πραγμάτων, να φύγει από τον ψεύτικο κόσμο της υποκρισίας των ιταλικών και γαλλικών θεάτρων, όπου όλοι πηγαίνουν για να δουν και να τους δουν, και το κατάφερε: πάνω σε έναν λόφο, λίγο πριν από το δάσος, ένα θέατρο ταπεινό, απλό, χωρίς καν χώρους υποδοχής. Μπαίνεις κατ' ευθείαν από έξω στην αίθουσα. Ολο σχεδόν είναι ξύλινο. Μέσα δε, δεν έχει καμία σχέση με ό,τι γνωρίζεις. Όλοι κάθονται μαζί, ο ένας δίπλα στον άλλο, στην σειρά, σε ξύλινους πάγκους! Ούτε πλατεία ούτε θεωρεία ούτε τίποτε! Οπως στα αμφιθέατρα του αρχαίου κόσμου. Αλλά το πιο σκανδαλώδες, ιδιαίτερα για τις κυρίες, ήταν ότι κατά τη διάρκεια της παράστασης έσβηνε το φως! Πλήρες σκοτάδι! Ανήκουστο! Στη σκηνή, το αριστούργημα του δασκάλου, ένα έργο αντίστοιχου διαμετρήματος με την «Ορέστεια» του Αισχύλου, μιλάει για το μεγαλείο, αλλά και τις συμφορές του κόσμου των ανθρώπων. Δείχνει στους πιστούς την καταστροφή που θα επέλθει εάν δεν αλλάξουν τη στάση τους. Ετσι γινόταν και τότε: το θέατρο δεν ήταν τόπος επίδειξης κοσμημάτων όπως στο φανταχτερό Παρίσι, αλλά χώρος παιδείας. Από εδώ πρέπει να περάσουν όλοι όσοι βρεθήκαμε πλάι στον Βάγκνερ στα οδοφράγματα της Δρέσδης και αγωνιστήκαμε για έναν νέο κόσμο, μια ενωμένη Γερμανία. Δεν έχει σημασία αν για να υλοποιηθεί το όραμα συνέβαλαν οικονομικά ο καλιφης της Αιγύπτου ή ο σουλτάνος της Τουρκίας. Ούτε που βρέθηκαν στην προεμιέρα αρκετοί αργόσχολοι πρίγκιπες, ακόμα και ο αυτοκράτορας της Βραζιλίας. Ο Βάγκνερ τους έδειξε πώς θα τους εκδικηθεί η ίδια η απλυστία τους. Ας ευχθούμε σύντομα πάλι να παρουσιαστεί το «Δαχτυλίδι»: και τότε οπωσδήποτε θα έρθουμε μαζί!»

▼ Η Ε. Ραντόβα ως Κλυταιμνήστρα και η Χ. Μπέρενς ως Ηλέκτρα αντίστοιχα, σε μία σκηνή από την «Ηλέκτρα» του Ρ. Στράους, όπως παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής τον Μάη του 1992. Σκηνοθεσία: C. H. Drese, μουσική διεύθυνση: R. Weikert (φωτ.: Argyropoulos).

Δρέσδη, 1909

«Αγαππτή Γκούντρον,

Μόλις επέστρεψα από την όπερα. Η καμμένη η Ερνεστίνε ήταν σε άθλιο χάλι. Τραγουδούσε την Κλυταιμνήστρα σε αυτήν την καινούργια όπερα του Ρίχαρντ Στράους. Ήταν τελείως εξαντλημένη και μου είπε πως δεν θα το ξανακάνει ποτέ. Τρεις γυναίκες στην σκηνή να ωρύνονται επί μιάμιση ώρα. Ήταν τρομακτική εμπειρία τόσο για εμάς, το κοινό, όσο και γι' αυτές. Σαν σε ψυχιατρείο. Θέλησε να τιμήσει τον διάσημο συνθέτη αποδεχόμενη την πρόταση και πίστεψε πως θα τραγουδούσε ένα ωραίο ρόλο: τη βασίλισσα των Μυκηνών, την γυναίκα του Αγαμέμνονα. Ομως σήμερα πια δεν υπάρχει σεβασμός! Τα διαστρέφουν όλα. Ο μύθος του Σοφοκλή δεν υπήρχε πουθενά! Νόμιζες πως όλα ήσαν απλώς αφορμή. Αναρωτιέμαι πού βαδίζει η τέχνη στον αιώνα μας!»



Μύθοι και παραμύθια



◀ Σκίτσο που αναπαριστά τον συνθέτη Jacopo Peri ως ερμηνευτή του Ορφέα στην όπερά του «Ευρυδίκη», που παρουσιάστηκε το 1600.

Τον **ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗ**

Συνθέτη, αρχιμουσικού

ΣΤΟΝ ΑΝΑΜΝΗΣΤΙΚΟ τόμο του περιοδικού TIME, που κυκλοφόρησε στις αρχές του 2000, όπου γίνεται μια αναδρομή στα σημαντικότερα θέματα, πρόσωπα και γεγονότα της εκατονταετίας αλλά και της χιλιετίας που έκλεισε (TIME-100), υπάρχει ως περίληψη σχετικού δημοσιεύματος της περασμένης χρονιάς αναφορά στην πτώση της Κωνσταντινούπολης

– και δη ως ευτυχούς γεγονότος του 15ου αιώνα! Η κατάκτηση της Πόλης και των «καταλοίπων του Βυζαντίου» από τον Μωάμεθ τον Πορθητή, χαρακτηρίζεται ως «παραλλαγμένη (ή παρεξηγημένη) ευλογία» (blessing in disguise) γιατί η πόλη όχι μόνον δεν έπεσε σε παρακμή, αλλά αντιθέτως έγινε η φανταχτερή πρωτεύουσα των πανίσχυρων Τούρκων – οι οποίοι μάλιστα τη γέμισαν πέρα για πέρα με καφενεία!

Όπως ήταν φυσικό, η ανάγνωση τόσο του πρωταρχικού άρθρου όσο και της περίληψής του, μου προκάλεσαν

έντονα αισθήματα (από οργή μέχρι και θυμωδία), τα οποία όμως ακολούθησε μία ψυχραιμότερη στάση και μάλιστα κατά διάφορες φάσεις: πρώτα-πρώτα σκέφτηκα ότι οι συντάκτες αυτών των ανοησιών θα λάβουν την απάντηση που τους αξίζει από επίσημα και αρμόδια ελληνικά χείλη. Υστερα, και περιμένοντας να γίνει κάτι τέτοιο, άρχισα σιγά-σιγά να αναγνωρίζω ότι κάπου έχουν και λίγο δίκιο οι άνθρωποι, γιατί μία από τις συνέπειες της εγκατάστασης των Τούρκων στην περιοχή ήταν και η ανακάλυψη της πατρίδας τους, δηλαδή της Αμερικής.

Γιατί πραγματικά, ακριβώς επειδή οι Τούρκοι έκλεισαν ουσιαστικά τους εμπορικούς δρόμους προς την Ανατολή, έγινε η στροφή προς την αντίθετη κατεύθυνση – και αναφέρομαι βεβαίως στον Κολόμβο, ο οποίος αναζητώντας την Κίνα και τις Ινδίες προς τα δυτικά έφτασε στον Νέο Κόσμο χωρίς καν να το υποψιάζεται. Αξίζει όμως να υπογραμμιστεί ότι ούτε και ο Κολόμβος θα ανελάμβανε αυτό το τολμηρό εγχείρημα, αν δεν γνώριζε τη θεωρία του Ερατοσθένη για τη σφαιρικότητα της γης και τους χάρτες του Πτολεμαίου, και κυρίως εάν δεν είχαν γίνει γνω-



◀ *Το εξώφυλλο της «Ευρδίκης» του Jacopo Peri, της πρώτης όπερας που σώζεται ολόκληρη.*

Το θέατρο και η μουσική της ελληνικής αρχαιότητας στην αναγεννησιακή Δύση

στά στη Δύση τα «γεωγραφικά» του Στράβωνα – τα οποία είχε φέρει στην Ιταλία ο Γεώργιος Πλήθων (ή Γεμιστός) στις αρχές του 15ου αιώνα.

Αυτή όμως η ιδέα ότι «άλλο ζητούσε και άλλο βρήκε» φέρνει στο νου διάφορες παρόμοιες περιπτώσεις και βεβαίως την τόσο σημαντική για την Ιστορία του Πνεύματος «γένεση της όπερας». Διότι και σε αυτή την περίπτωση το αίτημα ήταν άλλο: ήταν δηλαδή απλώς η αναζήτηση του τρόπου της σκηνικής παρουσίας ενός θεατρικού έργου σύμφωνα

με το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, στην οποία όλα τα μέρη είχαν και μία καθαρώς μελωδική παρουσία.

Αυτό είναι λίγο έως πολύ γνωστό. Εκείνο όμως που αξίζει να φωτισθεί κάπως περισσότερο είναι το ποιες είναι οι πηγές της γνώσης γύρω από την αρχαία ελληνική μουσική και το αρχαίο ελληνικό θέατρο στην αναγεννησιακή Δύση και κυρίως στην Ιταλία, διότι κατά τον Μεσαίωνα όλα αυτά ήταν γνωστά σε πάρα πολύ περιορισμένη κλίμακα. Η αρχαία ελληνική μουσική (ως θεωρία και μόνον, αλλά όχι και ως πράξη) ήταν γνωστή στη μεσαιωνική Δύση ουσιαστικά μόνον διαμέσου των συγγραμμάτων του Boetius (480–524 μ.Χ.) και, σε μικρότερο βαθμό, του Cassiodorus (485–524 μ.Χ.) τα οποία αποτελούσαν ένα συμπύλημα από έργα διαφόρων Ελλήνων θεωρητικών. Από τα μέσα όμως του 15ου και σε όλο τον 16ο αιώνα η εισροή σχετικών πληροφοριών παίρνει άλλον ρυθμό.

Θεματοφύλακες ελληνικού πνεύματος

Αυτή η εισροή των πληροφοριών γύρω από την αρχαία ελληνική μουσική και το ελληνικό πνεύμα γενικότερα δεν είναι άσχετη προς την αποκαλούμενη «μεταμφιεσμένη ευλογία» –δηλαδή την καταστροφή του Βυζαντίου–, διότι ο κύριος φορέας αυτών των γνώσεων είναι τα πολυάριθμα χειρόγραφα, που φέρνουν μαζί τους (όπως τα λίγα τιμαλφή που κρύβει πάνω του ο κάθε κυνηγημένος) οι Έλληνες λόγιοι οι οποίοι μεταναστεύουν, κυρίως από την Κωνσταντινούπολη αλλά και από άλλα κέντρα, τόσο προς την Κρήτη και τα Επτάνησα που βενετοκρα-

τούνται, όσο και κατ' ευθείαν προς τη Βενετία και προς άλλες πόλεις της Βόρειας Ιταλίας. Εκεί, οι άνθρωποι αυτοί, με βαθιά την αίσθηση ότι λειτουργούσαν ως οι θεματοφύλακες του ελληνικού πνεύματος, εργάζονται ακατάπαυστα διδάσκοντας ελληνικά (γλώσσα, γραμματεία και πολιτισμό). Μεταφράζοντας τα χειρόγραφα δίνουν αυτή την ελληνοκεντρική κατεύθυνση προς το ουμανιστικό πνεύμα που είχε διαδοθεί και επικρατήσει ήδη στα κυριότερα πνευματικά κέντρα της Δύσης.

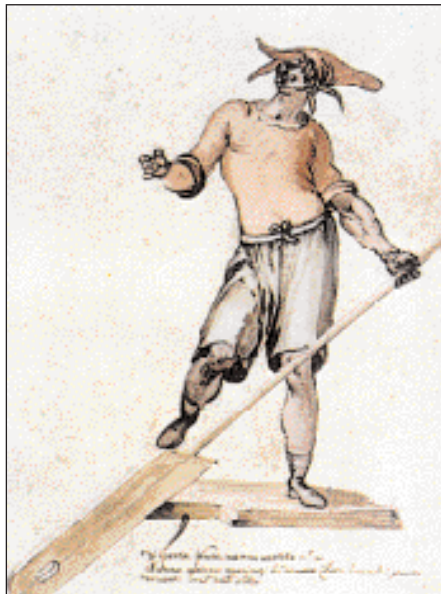
Έτσι, το 1499 μεταφράζεται από τον Δημήτριο Χαλκοκονδύλη στο Μιλάνο το Λεξικό του Σουίδα (ή κοινώς η Σουίδα – Κωνσταντινούπολη 10ος αιώνας), μία από τις πλουσιότερες πηγές πληροφοριών γύρω από την ελληνική θεωρία και πράξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ανάμεσα σε πάμπολλα άλλα θέματα, ενώ την ίδια εποχή μεταφράζονται στη Βερόνα, με εντολή του συνθέτη και θεωρητικού F. Gaffori (1451–1522) τα «Αρμονικά» του Εμμανουήλ Βρυέννιου (Κων/πολη 14ος αιώνας), για να αναφέρουμε δύο μόνο από τις πολλές περιπτώσεις. Να σημειωθεί όμως ότι ο Gaffori ζούσε από το 1474 ως το 1477 στη Μάντουα, στην αυλή των Gonzaga, την ίδια δηλαδή εποχή που ο Δημήτριος Μόσχος έγραψε και παρουσίασε στους Gonzaga (ελληνιστί!) την αττικίζουσα κωμωδία του «Νέαιρα», για την οποία ο Μουστοξύδης διατυπώνει την άποψη ότι αποτελεί ουσιαστικά το πρώτο ολοκληρωμένο δραματικό έργο που παίχτηκε σε ιταλική σκηνή!

Ερασμος

Στις αρχές του 16ου αιώνα, όμως, εμφανίζεται η μεγάλη φυσιογνωμία του Ολλανδού Ερασμου (1457–1536), του

▶ *Από την παράσταση της όπερας «Ευρδίκη» του J. Peri, που παρουσιάστηκε στο αρχαίο στάδιο των Δελφών το 1999. Παραγωγή του «Κέντρον Δελφών» και της «PrimeArt», σκηνοθεσία: Μ. Γυναράκη, σκηνικά: Α. Λερίτσε, κοστούμια: Α. Κεντάκα, μουσική διεύθυνση: Ν. Παναγιωτίδης (φωτ.: Μ. Στέφωση).*





► Σχέδια κοστούμιών του Buontalenti για το ιντερμέδιο «La Pellegrina» του Gerolamo Bargagli.



οποίου η συμβολή στη δημιουργία αυτού του ελληνοκεντρικού κλίματος είχε αποφασιστική σημασία. Ωστόσο, και ο ίδιος ο Ερασμος άλλο ζητούσε και αλλού κατέληξε. Το καταρχήν ενδιαφέρον του για την ελληνική γλώσσα είχε ως κύρια αφορμή τις θεολογικές του ανησυχίες και βασικός του στόχος ήταν η διαμέσου της καλής γνώσης των ελληνικών ορθότερη ερμηνεία της Βίβλου, παράλληλα βέβαια και με τα γενικότερα ουμανιστικά του ενδιαφέροντα. Έτσι, όπως σημειώνει ο ίδιος σε ένα γράμμα του το 1506, πήγε στην Ιταλία κυρίως για να μάθει ελληνικά!

Στη Βενετία ο Ερασμος συνάντησε πολλούς Έλληνες λογίους της διασποράς, γνωρίστηκε και συνεργάστηκε με τον φιλέλληνα εκδότη Αλντο Μανούτιο (έγινε μάλιστα και μέλος της Ελληνικής Ακαδημίας του Μανούτιου) και συνδέθηκε με στενή φιλία με τον μεγάλο Έλληνα από την Κρήτη, Μάρκο Μούσουρο. Ο Ερασμος μαγεύτηκε από την ελληνική γλώσσα, το ελληνικό πνεύμα και τον πολιτισμό και προχώρησε στη μετάφραση στα λατινικά μεγάλου αριθμού κάθε λογής κλασικών ελληνικών κειμένων, μεταξύ αυτών και των τραγωδιών του Ευριπίδη «Εκάβη» και «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», που με την έκδοσή τους από το τυπογραφείο του Μανούτιου έγιναν γρήγορα γνωστά σε όλη τη Δύση.

Αρχαία τραγωδία και όπερα

Τις μεταφράσεις του Ερασμίου ακολούθησαν πολλές άλλες μεταφράσεις και εκδόσεις ελληνικών δραμάτων. Δημι-

ουργείται έτσι μία τέτοια εξοικείωση με την κλασική ελληνική σκέψη, ώστε να μην αντιμετωπίζονται πια τα έργα αυτά ως προϊόντα ενός άλλου, ξένου και απόμακρου πολιτισμού, αλλά να θεωρούνται αυτονοήτως ως η μακρινή πνευματική ρίζα του κάθε σκεπτόμενου –κυρίως βέβαια στα μεγάλα κέντρα της Βόρειας Ιταλίας–, ενώ ο λατινικός πολιτισμός και τα πνευματικά του προϊόντα αντιμετωπίζονται κάπως σαν «παράρτημα» σχεδόν του ελληνικού πνεύματος.

Οι ελληνικές τραγωδίες εκτοπίζουν γρήγορα τα έργα του Ρωμαίου δραματουργού Σενέκα, μαζί μάλιστα με τις απόψεις του ότι το δραματικό έργο πρέπει απλώς να απαγγέλλεται από σκηνής. Ο δε θαυμασμός για την αρχαία ελληνική μουσική –όπως αυτή θα ακουγόταν ασφαλώς(!) στα αρχαία θέατρα– φτάνει μέχρι του σημείου να κάνει τόσο τον Ερασμο (βλ. «Απαντα» VI) όσο και τον Vincenzo Galilei (Dialogo della musica antica et della moderna –1581) να την εκθειάζουν ως ανώτερη από τη μουσική της εποχής τους. Ανάλογες είναι και οι απόψεις του Giulio Caccini, δημιουργού της όπερας «Ευρυδίκη» (1600), της πρώτης όπερας που τυπώθηκε στην ιστορία, αλλά και πολλών άλλων.

Μέσα σε αυτό το πνευματικό περιβάλλον και με κύριο εμπνευστή τον ενθουσιώδη Giovanni Bardi, τον πρόγονο της Φλωρεντινής Camerata, γίνεται η προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας. Ωστόσο, αντίθετα προς ό,τι συνέβη σε σχέση με αρχαία λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα, η αναφορά στη μουσική, με βάση μόνο θεω-

ρητικές και αφηρημένες πληροφορίες και χωρίς κανένα πραγματικό, ζωντανό τεκμήριο, κινήθηκε αναγκαστικά στον χώρο των υποθέσεων και της φαντασίας. Ομως η προσπάθεια δεν πήγε χαμένη: μέσα από αυτές τις συγκυρίες γεννήθηκε η όπερα!

Το ότι η όπερα, τουλάχιστον στην πρώτη της περίοδο, ζει και κινείται σχεδόν αποκλειστικά μέσα στον χώρο της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας είναι προφανώς η φυσικότερη συνέπεια όλων αυτών των διεργασιών που οδήγησαν στη δημιουργία του είδους. Να επαναληφθεί όμως ότι ο χώρος αυτός δεν έγινε ποτέ αισθητός ως «δανεισμένος» ή ως ξένος έστω, αλλά οικείος. Απλώς αποτελούσε ένα κοινό «μυθολογικό βίωμα» για εκείνη την κοινωνία –πράγμα που προφανώς προσπάθησε να ανατρέψει τριακόσια χρόνια αργότερα ο R. Wagner, όταν στράφηκε προς τη μυθολογία της Βόρειας Ευρώπης.

Για να ξαναγυρίσω τώρα στην αφητηρία αυτών μου των σκέψεων (και πάντοτε περιμένοντας...) σκέφτομαι ότι, πάλι καλά που οι συντάκτες του TIME δεν αναφέρονται με έκφραση ευγνωμοσύνης και με πολλά εγκώμια στην «παρεξηγημένη ευλογία» – όταν μάλιστα και κάποιοι από εμάς αισθάνονται ότι απειλούνται από τη Δύση... Πάντως, το σίγουρο είναι ότι αν ζούσε σήμερα ο μεγάλος Ερασμος θα εύρισκε πλούσιο υλικό (και από πολλές πλευρές) με όλη αυτή την ιστορία, για να προσθέσει ακόμα ένα κεφάλαιο στο συναρπαστικό του βιβλίο, που φέρει τον τίτλο: «Μωρίας Εγκώμιον».



◀ «La Pellegrina»: ιντερμέδιο του Gerolamo Bargagli. Σχέδια του Buontalenti για τα κοστούμια.

Η γέννηση της όπερας

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΕΡΒΟΥ

Συνθέτη, μουσικολόγος, λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΟΙ ΑΡΧΕΣ της όπερας ανάγονται –γεωγραφικά και ιστορικά– στην Ιταλία (ιδιαίτερα στη Φλωρεντία), στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, την περίοδο δηλαδή που ικανοποιούνται όλες οι κατάλληλες συνθήκες που αφορούν α) στην κοινωνικο-πολιτισμική κατάσταση: ύπαρξη φωτισμένων προστατών και μαικίνων, οι οποίοι θα ευνοήσουν την ανάπτυξη του νέου αυτού είδους, και αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την αρχαία ελληνική σκέψη και τέχνη (ιδιαίτερα την αρχαία ελληνική τραγωδία και μουσική), και γενικότερα εξάπλωση των συνεχώς ανερχόμενων ουμανιστικών ιδεωδών· β) στην εσωτερική εξέλιξη του μουσικού υλικού: υποχώρηση του πολυφωνικού και ανάδυση του ομοφωνικού ύφους, εμφάνιση του basso continuo και άνθηση των μουσικοδραματικών θεατρικών παραστάσεων, των λεγόμενων intermedii (ιντερμέδια).

Μαικίνες

Ο κόμπτας Giovanni de Bardi (1534-1612), εμπνευστής της περίφημης φλωρεντινής Camerata, συνθέτης, ποιητής και

θεατρικός συγγραφέας, θα πατρνάρει τόσο τον Vincenzo Galilei (1520;-1591) -πατέρα του γνωστού αστρονόμου Γαλιλαίου- θεωρητικό, συνθέτη, λαουτίστα, τραγουδιστή και δάσκαλο, όσο και τον Giulio Caccini (1545-1618), συνθέτη και τραγουδιστή. Μετά την αναχώρηση του Bardi για τη Ρώμη το 1592, ηγέτης της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής της Φλωρεντίας αναδεικνύεται ο Jacopo Corsi (1561-1602) υπεύθυνος της παραγωγής της «Ευρυδικής», της πρώτης ολοκληρωμένης όπερας, η οποία ανέβηκε στις 6 Οκτωβρίου του 1600 στο Palazzo Pitti σε μουσική του συνθέτη, τραγουδιστή και εκτελεστή Jacopo Peri (1561-1633) σε κείμενο του ποιητή Ottavio Rinuccini (1562-1621). Ο Corsi, συνθέτης και ο ίδιος, συνεργάζεται με τον Peri στη μουσική επένδυση της «Δάφνης», της πρώτης ουσιαστικά όπερας που γράφτηκε (από την οποία δεν έχουν διασωθεί παρά λίγα μόνον αποσπάσματα) και εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού του 1598 σε κείμενο και πάλι του Rinuccini. Εικάζεται ότι υπήρχε όχι μόνο μία αντιζηλία μεταξύ αυτών που πλαισιώναν τους δύο μαικίνες, αλλά και μία ουσιαστική διαφορά ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης του νέου μουσικού είδους. Η ομάδα γύρω από τον Bardi (Caccini, Galilei)

Το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική σκέψη, οι φωτισμένοι μαικίνες και η εξέλιξη της μουσικής οδήγησαν στη δημιουργία της όπερας



◀ Σκηνή από την περίφημη παράσταση του «Ορφέα» του C. Monteverdi, στην Όπερα της Ζυρίχης το 1975 σε σκηνοθεσία J.-P. Ponelle και μουσική διεύθυνση N. Harnoncourt. Ορφέας ήταν ο Ph. Huttenlocher (φωτ.: Fotostudio E. Straub, Meerbush).

φαίνεται ότι ήταν περισσότερο στραμμένη προς τη φιλοσοφία και τη θεωρία της μουσικής σε αντίθεση με την ομάδα του Corsi (Peri, Rinuccini) της οποίας το ενδιαφέρον περιοριζόταν σε πιο πρακτικό επίπεδο και ιδιαίτερα στη σχέση μουσικής και δραματικής ποιήσεως.

Η θεωρητική κατεύθυνση της φλωρεντινής Camerata καταδεικνύεται και από την επίδραση που είχε ο Girolamo Mei (1519-1594), ουμανιστής, εκδότης αρχαίων ελληνικών κειμένων και ερευνητής της αρχαίας ελληνικής μουσικής, σε ένα από τα βασικά μέλη της ομάδας του Bardi, τον Vincenzo Galilei. Ο τελευταίος, διά μέσου μιας μακράς αλληλογραφίας (μεταξύ του 1572 και 1581) με τον Mei, ενημερώνεται για τη θεωρία και τον τρόπο εκφοράς και εκτέλεσης της αρχαίας ελληνικής μουσικής, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στο περίφημο

θεωρητικό του έργο «Dialogo della musica antica et della moderna» (1581), καθώς και σε μία χαμένη σύνθεσή του, τον θρήνο του κόμητα Ugolino από την «Κόλαση» του Δάντη που παρουσιάστηκε στην αυλή του κόμητα Bardi το 1582.

Ως προς την αντιζηλία των δύο κύκλων, αυτή φαίνεται να περιοριζόταν μεταξύ των Peri και Caccini. Ο τελευταίος είχε γράψει ορισμένα μέρη από την «Ευρυδική» του Peri, ενώ η δικιά του ολοκληρωμένη μορφή της «Ευρυδικής» δεν παρουσιάστηκε παρά δύο χρόνια αργότερα, στις 5 Δεκεμβρίου του 1602 (Φλωρεντία, Palazzo Pitti), αν και ο ίδιος φρόντισε να την εκδώσει νωρίτερα από την αντίστοιχη του Peri. Θα πρέπει πάντως να ομολογήσουμε ότι ο Caccini παρέμεινε στην ιστορία περισσότερο ως ένας συνθέτης τραγουδιών παρά όπερας, σε αντίθεση με τον Peri, του οποίου η συνο-

λική παραγωγή χαρακτηρίζεται από τον μεγάλο αριθμό έργων σκηνικής μουσικής.

Υφος rappresentativo

Η γέννηση της όπερας προϋποθέτει –πέρα από τις κατάλληλες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες– την επικράτηση του ομοφωνικού-rappresentativo ύφους και την ύπαρξη του Basso Continuo. Είναι ενδιαφέρον ότι τόσο η όπερα όσο και τα κάθε είδους τραγούδια που γράφονται στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ιταλία διέπονται από τις ίδιες περιπου αρχές, οι οποίες εκφράζονται όχι μόνον μέσα από την ίδια την μουσική, αλλά και μέσα από συγκεκριμένα κείμενα. Ετσι, ο Caccini στην αφιέρωσή του προς τον κόμητα Bardi με αφορμή τη σύνθεση της «Ευρυδικής» γράφει το 1600: «Αφού συνέθεσα τον μύθο της Ευρυδικής σε στυλ

rappresentativo και το τύπωσα, θεώρησα καθήκον μου να αφιερώσω αυτή τη σύνθεση στην Εξοχότητά σας. Σε αυτήν, η Εξοχότης σας θα αναγνωρίσει εκείνο το στυλ το οποίο όπως καλά γνωρίζετε χρησιμοποίησα και σε άλλες περιπτώσεις, πολλά χρόνια πριν σε διάφορα μαδριγάλια μου... Πρόκειται για τον τρόπο που η Εξοχότητά σας δήλωνε ότι χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Έλληνες όταν ήθελαν να εισαγάγουν κάποια τραγούδια στην αναπαράσταση των τραγουδιών τους και των άλλων μύθων τους. Ετσι, η αρμονία των μερών εκείνων που στην «Ευρυδική» μου είναι επιφορτισμένα με την αφήγηση, φέρεται από ένα basso continuo».

Συγγενική με το τελευταίο κείμενο είναι και η περίφημη «δήλωση» του Giulio Cesare Monteverdi (1573-1630;) αδελφού του Claudio Monteverdi (1567-1643) με αφορμή την έκδοση του «Πέμπτου βιβλίου Μαδριγαλιών» (1605) του μεγάλου Ιταλού συνθέτη:

«...μιλώντας για την πρώτη πρακτική (prima prattica) ο αδελφός μου εννοεί την πρακτική εκείνη η οποία θεωρεί η αρμονία δεν κατευθύνεται αλλά κατευθύνει, δεν βρίσκεται

στην υπηρεσία τους, αλλά άρχει των λέξεων. Ως δεύτερη πρακτική (seconda prattica), η οποία ακολουθήθηκε και διευρύνθηκε μεταξύ άλλων και από τους Jacopo Peri και Giulio Caccini, θεωρεί ότι εκείνη στην οποία η αρμονία δεν κατευθύνει αλλά κατευθύνεται και η οποία επομένως πιστεύει ότι οι λέξεις είναι εκείνες που άρχουν και όχι η αρμονία».

Το πέρασμα όμως από την πολυφωνία στην ομοφωνία δεν σχετίζεται μόνον με την όπερα, τις θεωρίες περί αρχαίας ελληνικής μουσικής και γενικότερα τον νέο τρόπο μελοποίησης των κειμένων, αλλά συνιστά ένα ευρύτερο φαινόμενο που αντανακλάται στο έργο πολλών συνθετών διαφορετικής προέλευσης: από τους Αγγλους μαδριγαλιστές του τέλους 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, έως τους Ευρωπαίους συνθέτες κοσμικής και θρησκευτικής μουσικής της ίδιας περιό-

δου η μουσική γραφή αλλάζει σταδιακά αλλά σταθερά. Η μετάβαση αυτή ανιχνεύεται ακόμη και στο έργο ενός συνθέτη, όπως είναι για παράδειγμα η περίπτωση του Claudio Monteverdi, του οποίου τα εννέα βιβλία μαδριγάλιων (το πρώτο εκδομένο το 1587 και το τελευταίο το 1651) αντικατοπτρίζουν όλη την εξέλιξη της μουσικής του αιώνα. Η μεγάλη στροφή γίνεται με το πέμπτο βιβλίο (1605), όπου για πρώτη φορά χρησιμοποιείται basso continuo, ενώ στο όγδοο (1638) που φέρει τον τίτλο Madrigali guerrieri et amorosi... in genere rappresentativo, συνδυάζονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που σηματοδοτούν τη νέα εποχή.

Ιντερμέδια

Κλείνοντας το σύντομο αυτό κείμενο οφείλουμε να αναφέρουμε τη σχέση της όπερας με τα ιντερμέδια, τα μουσικοδραματικά δηλαδή δρώμενα τα οποία παρεμβάλλοντο μεταξύ των πράξεων ενός θεατρικού έργου και τα οποία εμφανίζονται για πρώτη φορά στην αυλή της Ferrara στα τέλη του 15ου αιώνα. Το είδος αυτό, του οποίου το περιεχόμενο αφορά ποιμνικές και κυνηγετικές σκηνές, θέματα παρμένα από τη μυθολογία ή ερωτικές ιστορίες, εξελισσόμενο διαρκώς, φτάνει στο αποκορύφωμά του στη Φλωρεντία μεταξύ του 1518 και 1589. Η χρονιά αυτή είναι σημαντική, γιατί με αφορμή τους γάμους του Φερδινάνδου των Μεδίκων με τη Χριστίνα της Λωραίνης παρουσιάζονται έξι ιντερμέδια τα οποία πλαισιώνουν την κωμωδία του Bargagli «La Pellegrina». Για την

πραγματοποίηση αυτών των ιντερμεδιων συνεργάζονται στενά ο Giovanni de Bardi και ο Ottavio Rinuccini για τα κείμενα, ενώ οι συνθέτες Cristofano Malvezzi (1547-1599), Luca Marenzio (1553-1599), Peri, Caccini, καθώς και ο περίφημος Emilio de Cavalieri (1550-1602), δημιουργός του Rappresentazione di Anima et di Corpo, του πρώτου ορατορίου που παρουσιάστηκε στη Ρώμη το 1600, ήταν οι κύριοι υπεύθυνοι για τη μουσική σύνθεση, εκτέλεση και διεύθυνση της όλης μουσικής παραγωγής.

Η συγγένεια της όπερας με τα ιντερμέδια, τα οποία συνεχίζουν να υπάρχουν και μετά την εμφάνιση της όπερας στις αρχές του 17ου αιώνα, φαίνεται και από το λιμπρέτο της «Δάφνης» που έγραψε ο Rinuccini και το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία διασκευή του τρίτου ιντερμεδίου του 1589 όπου περιγράφεται η μάχη του Απόλλωνα με τον Πύθωνα. Η ίδια συγγένεια παρατηρείται και στο λιμπρέτο της Ευρυδικής και ιδιαίτερα στις σκηνές της κόλασης οι οποίες παραπέμπουν άμεσα στο επεισόδιο της ψυχής στον κάτω κόσμο, στα ιντερμέδια του Cini το 1565.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Palisca, C., V., «Baroque Music», Prentice-Hall, New Jersey 1981

Strunk, O., «Source readings in music history», (3) The baroque era, Faber & Faber, London-Boston 1981.

Sadie, S., (επιμ.), «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», Macmillan, London 1980.



▲ Οι H. P. Blochwitz και P. Bardou ως Οδυσσεύς και Πηνελόπη αντιστοιχώς, στην όπερα «Η Επιστροφή του Οδυσσεύα στην Πατρίδα» του C. Monteverdi που ανέβασε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 1998. Σκηνοθεσία: L. Ronconi, μουσική διεύθυνση T. Pinnock (φωτ.: Stefanos).

► Σκηνή από την παράσταση της όπερας «Η Επιστροφή του Οδυσσεύα στην Πατρίδα» του C. Monteverdi στο Κρατικό Θέατρο της Βιτεμβέργης, Στουτγάρδη 1995 (φωτ.: A.T. Schaefer).



Ο Ορφέας στην όπερα



▲ «Θρακιώτισσα με την κεφαλή του Ορφέα». Έργο του Γεντιάβ Μορώ (Παρίσι 1826-1898).

Του ΠΑΝΟΥ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ*

[I/XVIII]
Hörst du das Neue, Herr, /
dröhnen und beben?¹
Reiner Maria Rilke, Die Sonette an
Orpheus (1922)

ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ που προηγήθηκε του θανάτου του Lorenzo του Μεγαλοπρεπούς (1492), οι Φλωρεντινοί υπήρξαν μάρτυρες θαυμαστών και απόκοσμων οίωνων: λύκοι και σκυλιά αλυχτούσαν – μια γυναίκα με τα μάτια πεταγμένα έξω από τον τρόμο άρχισε να σκουίζει μέσα στην εκκλησία της S. Maria (Novella), πώς ένας ταύρος με πύρινα κέρατα πυρπολεί την πόλη – ένας κεραυνός κτύπησε στη μητρόπολη τον θόλο του Brunelleschi, γκρεμίζοντας μαρμαρίνους όγκους στην πλατεία, προς τη μεριά του παλατιού και όλα αυτά συνέβησαν στ' αλήθεια, μας βεβαιώνουν ο Guicciardini και ο Ficino. Ο τελευταίος μάλιστα σημειώνει, πως οι οίωνοι αυτοί δεν είναι τίποτε άλλο, παρά αποτέλεσμα διαταραχών της φυσικής τάξης, με αφορμή τον θάνατο ενός σπουδαίου άνδρα.

Για τον νεοπλατωνικό Marsilio Ficino, όλες αυτές οι «προλήψεις» αποτελούν φυσική απόρροια του οντολογικού του σχήματος: ο άνθρωπος (μικρόκοσμος) στο κέντρο του σύμπαντος (μακρόκοσμος), ένα συνεχές ομόκεντρων κύκλων, όπου η ενέργεια κυκλοφορεί και προς τις δύο κατευθύνσεις: από τον άνθρωπο στον κόσμο και από τα υπεραισθητά στα αισθητά. Για τον Ficino, το πνεύμα (spirito) μετέχει και των δύο κόσμων και τυπική ενσάρκωσή του είναι η **φωνή**, υλική και άυλη μαζί. Ο Ορφέας κατέχει τόσο κεντρική θέση στην ποιητική θεολογία του Ficino ως το εξοχότερο παράδειγμα των μαγικών δυνατοτήτων της φωνής. Όταν εκατό χρόνια αργότερα ο Peri τραγουδά ως Ορφέας στην πρώτη παράσταση της «Ευρυδίκης» του (6.10.1600), κάνει το ευγενές του ακροατήριο «να κλάψει ή να καρεί κατά τη βούλησή του» (Marco da Gagliano).

Φλωρεντινός Ανθρωπισμός

Ο ρόλος που αποδίδεται στην Camerata, στις συνήθειες εξιστορήσεις των απαρχών της όπερας, φαίνεται να συμπυκνώνει απλοποιητικά σε μια μυθικά ενιαία ομάδα τον ρόλο της ανθρωπιστικής παιδείας στην εμφάνιση της νέας μορφής. Εργασίες κορυφαίων μουσικολόγων, όπως ο Pirrotta, ο Kirkendale και ο Palisca έχουν καταστήσει σαφές, ότι θα πρέπει να διακρίνουμε τουλάχιστον δύο πυρήνες –έναν παλαιότερο γύρω από τον κό-



◀ *Λεπτομέρεια από τον πίνακα του Τζοβάνι Μπελίνι «Ορφέας» (Βενετία περ.1430-1516). Ονάσιγκιον, Εθνική Πινακοθήκη, συλλογή Widener.*

μπα Bardi, έναν νεώτερο γύρω από τον κόμπιτα Corsi— όπως και τον σχετικά ανεξάρτητο και σημαντικότερο ρόλο του Emilio de' Cavalieri, συνθέτη και γενικού υπευθύνου των Τεχνών στην Αυλή του Φερδινάνδου του Α΄ των Μεδίκων. Το κυριότερο: μια ιστορικά πιο ευαίσθητη προσέγγιση θα όφειλε να διευρύνει το πλαίσιο, μέσα από το οποίο προέκυψε η όπερα, εισάγοντας στην εικόνα τον Φλωρεντινό Ανθρωπισμό του 15ου αιώνα, με έμφαση στις γλωσσικές θεωρίες του Bembo, τον προδρομικό ρόλο του «Ορφέα» (1480) του Poliziano και το νεο-πλατωνικό ορφισμό του Ficino· παράλληλα, θα αναδείκνυε το σημαντικότερο ρόλο των Ελλήνων διανοουμένων: δίχως τη δραστηριότητα προσωπικοτήτων, όπως ο Πλάτων, ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης και ο Ιωάννης Αργυρόπουλος, θα ήταν αδύνατη η γνωριμία και η εμβάθυνση στο πλατωνικό και το νεο-πλατωνικό corpus—αδύνατη η δημιουργία της Ακαδημίας του Ficino στη βίλα Careggi, προϋπόθεση για όλες τις επόμενες, όπως π.χ. αυτές του Bardi και των Invaghiti, αδύνατη η ταύτιση του Ορφέα με τη Μουσική και η επιλογή του από τον Jacopo Peri («Ευρυδίκη», 1600), τον Giulio Caccini («Ευρυδίκη», 1602) και τον Claudio Monteverdi («Ιστορία του Ορφέα», 1607) ως φέρωντος μυθικού οχήματος για την εμφάνιση μιας νέας μουσικής γλώσσας.

Το 1762 παρουσιάζεται στη Βιέννη

ο «Ορφέας και Ευρυδίκη» (1762), η πρώτη από τις «μεταρρυθμιστικές» όπερες του Gluck. Αν υιοθετήσουμε το συναρπαστικό επιχειρημα του Gary Tomlinson («Metaphysical Song: An Essay on Opera», Princeton University Press, 1999), ότι η όπερα αποτέλεσε τον κατ' εξοχήν τόπο, όπου μορφοποιείται η αντίληψη των καλλιεργημένων ευρωπαϊκών ελίτ για το υποκείμενο και τη θέση του στον κόσμο, τότε στη χρησιμοποίηση του Ορφέα ως οπερατικού μύθου το 1762 καταγράφεται μεν η διαφορά του αγεφύρωτου δεισιμού σώματος—ψυχής του καρτεσιανού υποκειμένου από τη μαγική, ενοποιητική και ανθρωποκεντρική περι υποκείμενου αντίληψη της Camerata— από την άλλη, όμως, διατηρείται ακέραια η μετωνυμική σχέση με τη μουσική και την κατηγορία του Νέου, στοιχεία τα οποία συνόδευσαν την επιλογή του ορφικού μύθου και πριν από ενάμιση περίπου αιώνα.

Στα επόμενα χρόνια ξεθωριάζει η δύναμη της εικόνας του Ορφέα να αναπαριστά ένα ενιαίο, μαγικό ή μαγεμένο υποκείμενο, το οποίο είτε αναζητεί την κοσμική αρμονία είτε μετέχει σε αυτήν—μαζί της και η προτίμηση των συνθετών για τον ορφικό μύθο. Περιθωριακός στους κλασικούς

Το χρονικό ενός μύθου: από τη νεοπλατωνική προσέγγιση στην απομυθοποίηση

(μοναδικό δείγμα: «Η ψυχή του φιλοσόφου ή Ορφέας και Ευρυδίκη» του Haydn), ο μύθος θα γνωρίσει ελάχιστες μελοποιήσεις από μάλλον περιφερειακούς συνθέτες κατά τον 19ο αιώνα, με μόνη γνωστή σήμερα μια παρωδία του μύθου: την οπερέτα «Ορφέας στον Αδη» (1858 και 1874) του Jacques Offenbach.

Στον 20ό αιώνα ο Ορφέας «απομαγεύεται» τελειωτικά: ο Ορφέας του Darius Milhaud («Δεινά του Ορφέα», 1926) είναι ένας αποτυχημένος θαυματοποιός, ενώ την ίδια χρονιά σε μια άλλη σκηνή ο Ορφέας του Ernst Krenek και του Oskar Kokoschka («Ορφέας και Ευρυδίκη», 1926) πεθαίνει από τα χέρια μιας Ευρυδίκης διψασμένης για απελευθέρωση από τον ανδρικό ζυγό. Τέλος, ο Ορφέας του Harrison Birtwistle («Η Μάσκα του Ορφέα», 1986) και του Philip Glass («Ορφέε», 1993) συνοψίζει μελαγχολικά την παράδοση του 20ού αιώνα, καθώς συμβολίζει την κρίση του δημιουργικού ανθρώπου, σε πλήρη σχεδόν αναστροφή των αρχικών όρων χρήσης του μύθου περί το 1600. ❀

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

1. «...Ακούς του Νέου, Κύριε, / το σεισμό και τη βουή.»

* Ο Πάνος Βλαγγόπουλος είναι διευθυντής της εξαμηνιαίας επιθεώρησης «Μουσικός Λόγος» (Νεφέλη) και συνεργάτης της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»

Οι αρχαιοελληνικοί μύθοι στο έργο του Χαίντελ

Της **ΕΥΗΣ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ**

Μουσικολόγος, επίκουρης καθηγήτριας
του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Α.Π.Θ.

ΜΕ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ του Φλωρεντινού Ομίλου, της Camerata Fiorentina στα τέλη του 16ου αιώνα, αρχίζει και η ιστορία της όπερας, καθώς τα πρώτα δείγματα του νέου είδους προέκυψαν μέσα από τις αναζητήσεις των μελών του και τους προβληματισμούς τους γύρω από την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, μέσω της οποίας θα γινόταν εφικτή η καθιέρωση νέων μέσων μουσικής έκφρασης. Με τα πρώτα *drammi per musica* του Φλωρεντινού Ομίλου τέθηκαν και τα θεμέλια για την ανάπτυξη του νέου συνθετικού είδους που έμελλε να απασχολήσει τους συνθέτες και τους θεωρητικούς επί τέσσερις σχεδόν συνεχείς αιώνες και να επαναφέρει διαρκώς ανανεωμένους τους αρχαίους ελληνικούς μύθους στη θεματολογία της όπερας, προσαρμόζοντας τους στα εκάστοτε μουσικοδραματουργικά πρότυπα της εποχής τους. Στην πορεία ανέλιξης του είδους κατά τον 17ο αιώνα οι περισσότεροι συνθέτες όπερας επανέφεραν στη θεματολογία της όπερας τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, εμπλουτίζοντας το μελοποιημένο περιεχόμενό τους με τα υφολογικά γνωρίσματα της επιμέρους τοπικής «εθνικής» μουσικής παράδοσης.

Στις αρχές του 18ου αιώνα, κατά την περίοδο του ύστερου μπαρόκ, ο Γκέοργκ Φρύντριχ Χαίντελ (1685-1759) καλλιέργησε το είδος της ιταλικής *opera seria* στο Λονδίνο. Το 1719 ιδρύθηκε στο Λονδίνο με έγκριση του βασιλιά Γεωργίου Α' η Βασιλική Ακαδημία Μουσικής, τη διεύθυνση της οποίας ανέλαβε ο Χαίντελ, όπου παρουσίασε τις ιταλικές όπερές του στις διάφορες καλλιτεχνικές περιόδους της Ακαδημίας («Αδμητος», «Αλέξανδρος», «Αριάδνη», «Δηιδάμεια», «Αρμίνιος», «Αταλάντη», «Ιουστίνος», «Θησέας», «Ιούλιος Καίσαρας», «Οθων», «Ορλάνδος», «Ξέρξης», «Παρθενόνη», «Πτολεμαίος», «Ταμερλάνος», κ.ά.). Παρά τις επιμέρους «εθνικές» αντιδράσεις που στράφηκαν 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 στο είδος που, σχεδόν σε όλες τις ευρω-



▲ Σκηνή από την «Σεμέλη» του Γκ. Φρ. Χαίντελ στη Βασιλική Όπερα του Κόβεντ Γκάρντεν το 1996. Σκηνοθεσία: J. Copley, μουσική διεύθυνση: Ch. Mackerras, Σεμέλη: R.-A. Swenson (φωτ.: Wilson)

παϊκές χώρες, συμπορευτηκε με τα αμιγώς εθνικά πρότυπα όπερας.

Τα ορατόρια

Προσπαθώντας να προσαρμόσει τις συνθέσεις του στις απαιτήσεις του κοινού και στην αγγλική παράδοση, ο Χαίντελ στράφηκε σε άλλα είδη σύνθεσης. Έτσι, μετά το 1732 άρχισε η περίοδος του «Αγγλου Χαίντελ», του δημιουργού ορατορίων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης διατήρησε και στις μετέπειτα συνθέσεις ορατορίων αρκετά υφολογικά και μορφολογικά στοιχεία της όπερας. Η δραματικότητα και θεατρικότητα των ορατορίων του πηγάζουν αναμφισβήτητα από τη σκηνική ατμόσφαιρα της όπερας. Πολλές φορές ο Χαίντελ επανήλθε στην ατμόσφαιρα της όπερας, συνθέτοντας αγγλικά ορατόρια ή άλλα είδη του μουσικού θεάτρου (σερενάτες, μάσκες, ωδές) με κοσμικό-μυθολογικό

ποιητικό περιεχόμενο, όπως λ.χ. τα έργα: «Ακίς και Γαλάτεια», «Η Γιορτή του Αλεξάνδρου», «Η Επιλογή του Ηρακλή», «Αλκιστη», «Διδώ». Επηρεασμένος από το πνεύμα του αρχαίου ελληνικού δράματος ο Χαίντελ ανέθεσε στη χορωδία ένα πρωταγωνιστικό ρόλο, ο οποίος της επέτρεπε να συμμετέχει στα δρώμενα ανάλογα με τον χορό του αρχαίου δράματος: είτε ως αγγελιαφόρος και κριτής είτε εν γένει ως βασικός συντελεστής εξιστόρησης των δραματικών εξελίξεων.

«Σεμέλη» και «Ηρακλής»

Με τα μυθολογικά ορατόρια «Σεμέλη» (1744) και «Ηρακλής» (1745) ο Χαίντελ επέστρεψε στον χώρο του μουσικού δράματος και της θεατρικής δράσης, αφού επιδίωξε να προσφέρει στο αγγλικό κοινό ένα πρωτότυπο είδος σύνθεσης, μια αγγλική όπερα. Ακολουθώντας τα αρχαιοελληνικά πρότυπα ο

Χαίντελ επιχειρήσει την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στο δραματικό ορατόριο ή ακόμη περισσότερο μια γενική μεταρρύθμιση του μουσικού δράματος. Η επιδίωξη του συνθέτη να αναμορφώσει το δραματικό ορατόριο γίνεται καταφανής στη μορφολογική και δραματουργική δομή των έργων «Σεμέλη» και «Ηρακλής», στα οποία ο Χαίντελ επιχειρήσει τη συνένωση στοιχείων όπερας και ορατορίου. Ο ίδιος ο συνθέτης απέφυγε να χαρακτηρίσει τα έργα αυτά και να τα εντάξει στα δεδομένα είδη σύνθεσης της εποχής. Τα έργα φέρονται ως «Μουσικά δράματα» στα χειρόγραφα του Χαίντελ. Με τον χαρακτηρισμό αυτό δημιουργήθηκε το πρώτο βήμα ανανέωσης του μουσικού δράματος, που εξελίχθηκε και ολοκληρώθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα. Η μεταρρύθμιση της όπερας του Γκλουκ οφείλει αναμφισβήτητα πολλά στοιχεία στην καινοτομία αυτή του Χαίντελ, που δεν έτυχε όμως στην εποχή του ιδιαίτερης εκτίμησης. Η μουσικολογική και ιστορική αξία τους αποκαταστάθηκε στον 20ο αιώνα, αφού καθιερώθηκαν στο κλασικό ρεπερτόριο όπερας. ❦

Το μεταρρυθμιστικό έργο του Κ. Β. Γκλουκ

ΣΤΑ ΜΕΣΑ περίπου του 18ου αιώνα ορισμένοι συνθέτες και θεωρητικοί της μουσικής θέλησαν να επιφέρουν ορισμένες αλλαγές στα μουσικοδραματικά δεδομένα του μουσικού θεάτρου και να ανανεώσουν τη δραματουργία της όπερας, επαναφέροντας στη θεματολογία της τους αρχαίους ελληνικούς μύθους κατά τα κλασικά πρότυπα. Ο Φραντσέσκο Αλγκαρόττι (1712-1764), λογοτέχνης και θεωρητικός της μουσικής, έγραψε στην Ιταλία το 1754 το δοκίμιο *Saggio sopra l' opera in musica* («Δοκίμιο για την όπερα»), στο οποίο ανέπτυξε, μεταξύ άλλων, την άποψη ότι «στην όπερα η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική και ο χορός πρέπει να συνδέονται σ' ένα ενιαίο σύνολο, για να χαλαρώνουν τα συναισθήματα, να μαγεύουν τη ψυχή και να εξαπατούν με γλυκό τρόπο το πνεύμα». Αρκετά στοιχεία της μεταρρύθμισης του Κρίστοφ Βίλμπαλντ Γκλουκ, ειδικότερα ως προς τη διάρθρωση των μουσικών μερών, περιγράφηκαν στο δοκίμιο του Αλγκαρόττι με σαφήνεια και κριτικό πνεύμα, προετοιμάζοντας το έδαφος καρποφόρης τους στη συνθετική δημιουργία του Γκλουκ.

Συνεπώς, όταν ο Γκλουκ έγραψε το πρώτο μεταρρυθμιστικό του έργο το 1762, την *azione teatrale* «Ορφέας και Ευρυδίκη», είχαν ήδη διαμορφωθεί οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την καθιέρωση ενός νέου τύπου όπερας. Μέσα από τη συνεργασία του Γκλουκ με τον λιμπρετίστα Ρανιέρο ντε Καλτσαμπιτζί (1715-1795), η οποία άρχισε τον Ιανουάριο του 1761, πραγματοποιήθηκαν και οι μεταρρυθμιστικές ιδέες του Γκλουκ. Εχοντας ήδη έτοιμο το λιμπρέτο του «Ορφέα», ο Καλτσαμπιτζί συνάντησε στο πρόσωπο του Γκλουκ τον ιδανικό συνθέτη, που θα υλοποιούσε συνθετικά τη διδασκαλία της «αληθινής απαγγελτικής μουσικής». Υιοθετώντας τη νέα δραματουργική αντίληψη του Καλτσαμπιτζί ως προς τη σχέση μουσικής, ποίησης, χορού και σκηνικής δράσης, ο Γκλουκ καθιέρωσε όχι μόνο νέα μορφολογικά πλαίσια στην όπερα, αλλά μετέτρεψε τη χορωδία και το μπαλέτο ως δραματικά σύνολα σε παράγοντες που συμμετέχουν ενεργά στη δράση, αφού αφαιρέσε τον συχνά διακοσμητικό ή παρενεθτικό ρόλο τους στο δράμα.

«Ιφιγένεια εν Αυλίδι»


Στις 19 Απριλίου 1774 παρουσιάστηκε στη Βασιλική Ακαδημία της Μουσικής η πρώτη γαλλική μεταρρυθμιστική όπερά του: η «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» σε λιμπρέτο του Φρανσουά Λουί Γκαν Λε Μπλάν ντι Ρουλέ βασισμένη στην ομώνυμη τραγωδία του Ρακίνα. Παρά τη θητεία του στην ιταλική όπερα, η διαμάχη των Μπουφόνων άφησε σχεδόν ανέπαφο τον Γκλουκ, ίσως επειδή σύντομα αναγνωρίστηκε το «υπερεθνικό» στοιχείο στη δημιουργία του, και επειδή μέσω της «Ιφιγέ-

► Η Μαρία Κάλλας ως Ιφιγένεια με κοστούμι - φόρο τιμής στην αισθητική ενός Τιερόλο. Από την περίφημη παραγωγή της όπερας «Ιφιγένεια εν Ταύροις» του Γκλουκ που ανέβηκε στη «Σκάλα» του Μιλάνου το 1957. Σκηνοθεσία: L. Visconti, μουσική διεύθυνση: N. Sanzogno (φωτ.: Piccagliani)



νειας» ο Γκλουκ καθιερώθηκε στους Γάλλους ως μουσική ιδιοφυΐα στο πνεύμα του Ρουσώ. Η προεμέρα της «Ιφιγένειας εν Αυλίδι» εντυπωσίασε το κοινό και τους ειδικούς, αφού στη συνέχεια ο Γκλουκ δεσμεύτηκε με την υποχρέωση να συνθέσει έξι συνολικά μεταρρυθμιστικές όπερες για τη Βασιλική Ακαδημία της Μουσικής. Την ίδια χρονιά ο Γκλουκ επεξεργάστηκε τη βιεννέζικη εκδοχή του «Ορφέα» και ενσωμάτωσε στη γαλλική εκδοχή τα στοιχεία που χαρακτήριζαν την παράδοση της γαλλικής όπερας. Η πρώτη παρουσίαση της *tragédie opéra* «Orphée et Euridice» σε γαλλικό λιμπρέτο του Πιερ-Λουί Μολίν έγινε στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής στις 2 Αυγούστου 1774.

Προς το τέλος της συνθετικής του δημιουργίας, το 1779, ο Γκλουκ πρόσφερε στο γαλλικό κοινό το πιο ώριμο ίσως έργο του: την *tragédie-opéra* «Ιφιγένεια εν Ταύροις», σύνθεση που απεικονίζει την ενοποιημένη τεχνολογία όλων των αισθητικών, μουσικών και δραματουργικών γνωρισμάτων, τα οποία απασχόλησαν τον Γκλουκ στην πορεία της συνθετικής του εξέλιξης. Σ' αυτό το ύστερο έργο ο συνθέτης επιχείρησε να συνδυάσει τη ρευστότητα της ιταλικής μελωδίας με την πειθαρχημένη διάρθρωση του γαλλικού κειμένου, στοιχείο που συνέβαλε στη δημιουργία ενός ομοιογενούς κλασικού ύφους, ανεξάρτητου από τις ιδιαιτερότητες των μεμονωμένων ειδών όπερας της εποχής του.

Το μεταρρυθμιστικό έργο του Γκλουκ ολοκληρώθηκε με τις έξι γαλλικές όπερες, κυρίως αρχαιοελληνικού περιεχομένου, τις οποίες έγραψε ειδικά για την όπερα του Παρισιού: τη γαλλική εκδοχή του «Ορφέα» (1774), την «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» (1774), την «Αλκίστη» (1776), το *drame heroique* «Αρμίντα» (1777), την «Ιφιγένεια εν Ταύροις» (1779), και το *drame lyrique* «Ηχώ και Νάρκισσος» (1779). Από ιστορική άποψη, η ένταξη του Γκλουκ στη γαλλική όπερα του κλασικισμού προκύπτει εξαιτίας αυτών των γαλλικών μεταρρυθμιστικών έργων, δίχως να αμφισβητείται ο «υπερεθνικός» χαρακτήρας της μουσικής του, όπως συμβαίνει εξάλλου και με τον Χαίντελ και τον Μότσαρτ. 

► Σκηνή από την παρουσίαση της όπερας «Τρώες» του Μπερλιόζ στο Λος Αντζελες το 1991. Σκηνοθεσία: F. Zambello, μουσική διεύθυνση: Ch. Dutoit (φωτ.: Ohringer/Millard).

Της **ΕΥΗΣ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ**

Μουσικολόγος, επίκουρη καθηγήτριας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Η ΔΗ ΑΠΟ τις ΠΡΩΤΕΣ δεκαετίες της δημιουργίας της, η ανάπτυξη της γαλλικής όπερας συμβάδισε με τα εθνικά ιδεώδη και τα πολιτικά γεγονότα που παρατηρήθηκαν στη γαλλική πρωτεύουσα, καθώς η ιστορία της αποτέλεσε μια ευαίσθητη αντανάκλαση των κοινωνικοπολιτι-



Γαλλικός Ρομαντισμός

κών προβλημάτων με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Λουλλύ. Η θεματολογία της, που στηρίχτηκε εξουπαρχής στην κλασική αρχαιότητα, άρχισε σταδιακά να στρέφεται σε ρομαντικά-ιστορικά θέματα, εξαφανίζοντας, κατά τη δεκαετία της Γαλλικής Επανάστασης, τα κλασικά λιμπρέτα από τη σκηνή της όπερας. Επηρεασμένοι από την τρομακτική ατμόσφαιρα της Γαλλικής Επανάστασης, αρκετοί συνθέτες έγραψαν περιστασιακά έργα που χρησιμοποιήθηκαν σε πανηγυρικούς εορτασμούς και λαϊκές πατριωτικές συγκεντρώσεις. Με αυτά καθιερώθηκε και το νέο ύφος της Όπερας της Επανάστασης, που επηρέασε αναμφισβήτητα την παραγωγή όπερας στο Παρίσι τουλάχιστον κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Το πιο σημαντικό είδος της γαλλικής ρομαντικής όπερας του 19ου αιώνα, η Grand Opéra (η «Μεγάλη Όπερα»), που καθιερώθηκε γύρω στο 1830 με τα έργα «Η βουβή του Πόρτιτσι» του Ωμπέρ, «Γουλιέλμος Τέλλος» του Ροσίνι και «Ροβέρτος ο διάβολος» του Μάγερμπερ, συνέχισε την παράδοση της γαλλικής λυρικής τραγωδίας, υιοθετώντας ωστόσο στη θεματολογία της την προβολή του λαϊκού και εθνικού στοιχείου. Η δραματουργία της στηρίχτηκε σε ρομαντικά λιμπρέτα κατά τα πρότυπα του Ευγένιου Σκριμπ

και στόχευε στον συσχετισμό των χαρακτήρων και στην απόδοση μιας «επικής» ατμόσφαιρας. Σταδιακά, ως αντίδραση κατά του κλασικισμού, τα ιδεώδη των ηρώων της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και της ρωμαϊκής ιστορίας αντικαταστάθηκαν από τα πάθη και τις ψυχολογικές καταστάσεις των καθημερινών ανθρώπων.

Υιοθετώντας τη μουσικοαισθητική αρχή της «συσσώρευσης», η Grand Opéra χρησιμοποίησε τις παραδοσιακές μορφές (ρεσιτατιβό accompagnato, «σκηνές», άριες, καβατίνες, μπαλάντες, ρομάντζες), ενώ το ενδιαφέρον των συνθετών μετατοπίστηκε στα ensembles και στις ομαδικές σκηνές που αποτέλεσαν κεντρικό άξονα της δραματικής πλοκής. Η προβολή του «μεγαλειώδους» στοιχείου ήταν εφικτή χάρη στην καθιέρωση του ταμπλώ, το οποίο απέκτησε έναν απεικονιστικό χαρακτήρα με εντυπωσιακές σκηνές πλήθους και διαρκώς μεταβαλλόμενες καταστάσεις. Το στοιχείο αυτό πραγματοποιήθηκε χάρη στην ισχυρή οικονομική κατάσταση της Grand Opéra, που διέθετε εξελιγμένους σκηνικούς μηχανισμούς γι' αυτήν την τεχνικά πολύπλοκη και εντυπωσιακή σκηνική παρουσίαση. Στους εκπροσώπους του είδους ανήκουν ο Γκάσπαρο Σποντίνι (1774-1851), ο Τζάκομο Μάγερμπερ (1791-1864), ο

Ζακ Φρομεντάλ Αλεβί (1799-1862), ο Ντανιέλ Φρανσουά Ωμπέρ (1782-1871), ο Αμπρουάζ Τομά (1811-1896) και ο Εκτόρ Μπερλιόζ (1803-69).

«Οι Τρώες του Μπερλιόζ»

Ο γαλλικός ρομαντισμός αποτυπώθηκε εμφαντικά σε όλες του τις αποχρώσεις στη δημιουργική προσφορά του Μπερλιόζ. Οι μουσικοαισθητικές αντιλήψεις του οδήγησαν πρωτίστως στην καθιέρωση της προγραμματικής μουσικής, στην υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης ιδέας ή ενός προγράμματος, που ενσωματώθηκε στη μορφολογική δομή της συμφωνικής φόρμας. Αναμφισβήτητα, η διασύνδεση της μουσικής με τον ποιητικό λόγο αποτέλεσε το σημαντικότερο υφολογικό γνώρισμα της σύνθεσης του Μπερλιόζ. Αυτή η μουσικοαισθητική επιδίωξη καθοδήγησε τη συνθετική του έμπνευση σε όλη την πορεία της καλλιτεχνικής εξέλιξής του, είτε ως ποιητικό κείμενο μιας όπερας ή ως προγραμματικό κείμενο ενός συμφωνικού έργου. Ο Μπερλιόζ καταξιώθηκε ως ο κατεξοχήν λογοτεχνικός Γάλλος συνθέτης του 19ου αιώνα, διαδραματίζοντας έναν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικοαισθητικών ιδεών της ρομαντικής γραφής στη γαλλική συνθετική παραγωγή αλλά και

των προτύπων της μεγάλης δραματικής όπερας.

Εξέκρουσα θέση στη δημιουργία του καταλαμβάνουν «Οι Τρώες» (1856-1859) που στηρίχτηκαν στην αρχαία επική ποίηση, την «Αινειάδα» του Βιργίλιου, και ανταποκρίθηκαν στα μορφολογικά πρότυπα της Grand Opéra, δίχως ωστόσο να υιοθετήσουν και τη θεματολογία της. Η πρωτοτυπία του έργου έγκειται στο γεγονός ότι ο Μπερλιόζ, μολονότι υπήρξε πολέμιος του κλασικισμού, αναβίωσε ένα κλασικό θέμα των μυθικών χρόνων, χρησιμοποιώντας τη δομή της Grand Opéra και τα υφολογικά γνωρίσματα της γαλλοϊταλικής παράδοσης. Επιπλέον, ο ίδιος ανέλαβε και τη διαμόρφωση του λιμπρέτου, συνδυάζοντας το επικό και τραγικό στοιχείο στην πεντάπρακτη δομή του με τις αντίστοιχες ενότητες της Τροίας και της Καρχηδόνας, που αποτελούν τους δύο κεντρικούς άξονες της πλοκής, γύρω από τους οποίους περιστρέφεται η σκιαγράφηση των δύο κεντρικών ρόλων, της Κασσάνδρας και της Διδούς. Πέρα από τις υφολογικές αντιφάσεις που διαπίστωσαν αρχικά οι ειδικοί στη διάρθρωση του λιμπρέτου, «Οι Τρώες» παρέμειναν στην ιστορία της όπερας ως ένα κατεξοχήν κλασικό-ρομαντικό έργο που επαναξιολόγησε τους αρχαίους μύθους στη ρομαντική μουσική έκφραση. ✎

Ρίχαρντ Βάγκνερ

Της **ΚΑΙΤΗΣ ΡΩΜΑΝΟΥ**

Επίκουρης καθηγήτριας του Τμήματος
Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου
Αθηνών

Η ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ του Βάγκνερ να αναπτύξει τις ιδέες του περί δημιουργίας μουσικού δράματος, στηριζόμενος στις αρχές της αρχαίας τραγωδίας, πήγασε από τις κοινωνικές επαναστάσεις του 1848–9 και την παράλληλη ενασχόλησή του με τον μύθο του Νίμπελουγκ (πρώτη επεξεργασία του για δράμα, το 1848). Τα τρία πρώτα του σημαντικά δοκίμια, *Die Kunst und die Revolution* («Η Τέχνη και η Επανάσταση» – 1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* («Το έργο τέχνης του Μέλλοντος» – 1849) και *Oper und Drama* («Όπερα και Δράμα» – 1851) μαρτυρούν την επιρροή των σοσιαλιστικών ιδεών και του φιλόσοφου Feuerbach (1804–1872), που και προς δική του έκπληξη έγινε το είδωλο των «Νέων Γερμανών», υποστηρικτών των σοσιαλιστικών επαναστάσεων του 1849, ως αποτέλεσμα της έλξης που άσκησαν στον Μαρξ και τον Ενγκελς οι επιθέσεις του κατά της ορθόδοξης θεολογίας, στο έργο *Das Wesen des Christentums* («Η ουσία του Χριστιανισμού» – 1841).

Η επιρροή του Φόιερμαχ είναι δεδλωμένη από τον Βάγκνερ, που προλογίζει την πρώτη, ανεξάρτητη, έκδοσή του «Το έργο τέχνης του Μέλλοντος» – του οποίου και ο τίτλος είναι παράφραση του φοϊερμαχικού «Αρχές της Φιλοσοφίας του Μέλλοντος» (1843)– απευθυνόμενος προς τον Φόιερμαχ: «Σε κανέναν άλλο παρά σε εσάς, αγαπητέ κύριε, δεν μπορώ να αφιερώσω αυτό το έργο, γιατί με τον τρόπο αυτό σας επιστρέφω τη δική σας ιδιοκτησία».

Ο Χριστιανισμός, λέει ο Βάγκνερ στο «Τέχνη και Επανάσταση», διδάσκοντας την εγκράτεια και αναγόντας σε αμαρτία τη χαρά της ζωής και την επιδίωξη της ομορφιάς, είναι υπεύθυνος για τις ανελεύθερες συνθήκες ζωής του σύγχρονου ανθρώπου και την παρακμή της τέχνης. Οι δυτικοευρωπαϊκοί λαοί, πεπεισμένοι πως δεν είναι η επίγεια ζωή, αλλά η ουράνια, που τους ανήκει, παρέδωσαν την επίγεια τύχη τους, αλλά και τα δημιουργήματά τους, στους εξουσιαστές τους.

Αυτοί εκμεταλλεύτηκαν όλες τις μεγάλες λαϊκές δημιουργίες, τον λόγο, τη θρησκεία, το κράτος, την τέχνη, που ενώ δημιουργήθηκαν από «κοινή, φυσική, καλοπροαίρετη ανάγκη», εξελίχθηκαν σε «δυστραμμένους αφύσικους και βεβιασμένους» θεσμούς και συστήματα που στόχο έχουν να ευνοούνται οι ευνοημένοι.

► *O J. Tomlinson ως Βόταν και η D. Polaski ως Βροννχίλδη, τευτονικά ανάλογα του Δία και της Αθηνάς, στην «Βαλκνρία» (από την τριλογία με πρόλογο «Το Λαγνλίδι του Νίμπελουγκ») του Βάγκνερ. Μπαϊρόι 1994-1998, σκηνοθεσία: A. Kirchner, μουσική διεύθυνση: J. Levine, σκηνικά κοστούμια: Rosalie (φωτ.: Kirchbach, Rauh, Schulze).*



Στις χριστιανικές περιόδους του ευρωπαϊκού πολιτισμού, η τέχνη –που αποτελούσε μια ενότιπη στους Αρχαίους Έλληνες– καλλιεργήθηκε κατακερματισμένη, για τη διασκέδαση και τη χαρά των εξουσιαστών.

«Μεγάλα πνεύματα πέτυχαν γοπτευτικά αποτελέσματα. Ομως, πηγαία και αποτελεσματική τέχνη δεν έχει πάλι γεννηθεί— δεν έχει πάλι γεννηθεί το τέλει έργο τέχνης, η μεγάλη, μοναδική έκφραση μιας ελεύθερης και όμορφης δημόσιας ζωής, το δράμα, η τραγωδία. [...] Γιατί το δράμα δεν πρέπει να αναγεννηθεί αλλά να γεννηθεί σήμερα».

Εξοχή τέχνη των Ελλήνων

Εκθειάζει λοιπόν ο Βάγκνερ το αρχαίο ελληνικό δράμα ως την υπέρτατη τέχνη, όντας δημιουργήματα συλλογικό μιας κοινωνίας ελεύθερης και υγιούς, που λάτρευε στη θρησκεία της τη χαρά της ζωής, την αγάπη και την ομορφιά του ανθρώπινου σώματος.

Στο «Έργο Τέχνης του Μέλλοντος»,

στο κεφάλαιο με τίτλο «Ένα πρότυπο για το έργο τέχνης του Μέλλοντος» ο Βάγκνερ μιλάει για την έμφυτη αναγκαιότητα της τέχνης «στο φυσικό, γνήσιο, άφθαρτο ανθρώπινο ον» Το αληθινό έργο τέχνης του Μέλλοντος δεν θα είναι ατομικό δημιούργημα, γιατί «μόνο ο συλλογικός νους, ο ικανοποιημένος από τη ζωή έχει αυτή τη δύναμη».

Τι άλλο από την αρχαία ελληνική τέχνη, ρωτάει ο Βάγκνερ, τα αποδεικνύει αυτά πειστικότερα;

«Μπρος σε ποιο φαινόμενο στεκόμαστε με πιο ταπεινωτική αίσθηση της αδυναμίας της επιφανειακής μας κουλτούρας, αν όχι μπρος στην τέχνη των Ελλήνων; Αυτήν την τέχνη των καϊδεμένων παιδιών της στοργικής Μητέρας Φύσης, των πιο όμορφων ανθρώπων όντων, προτείνει η περήφανη μητέρα, ακόμη και σήμερα –στις νεφελώδεις και γερασμένες μέρες μας όπου η μόδα φτιάχνει την κουλτούρα– ως μια

Η «έξοχη τέχνη των Ελλήνων» και «Το έργο τέχνης του Μέλλοντος»



◀ Το εσωτερικό του περίφημου Festspielhaus (Κτίριο των Φεστιβάλ) στο Μπαϊρόι, εμπνευμένο από τον ίδιο τον Βάγκνερ κατά τα πρότυπα των αμφιθεάτρων της αρχαιότητας (φωτ.: Schulze).

▶ Το Festspielhaus (Κτίριο των Φεστιβάλ) του Μπαϊρόι, ένα θέατρο μέσα στη φύση.



αδιαμφισβήτητη και θριαμβευτική απόδειξη τού τι μπορεί να πετύχει. Στην έξοχη τέχνη των Ελλήνων κοιτάζουμε για να μάθουμε, από την πραγματική κατανόησή της, πώς πρέπει να δημιουργηθεί το έργο τέχνης του μέλλοντος.[...]

Έτσι είναι χρέος μας να κάνουμε από την ελληνική τέχνη την καθολικά ανθρώπινη τέχνη, να αφαιρέσουμε από αυτήν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ήταν ακριβώς ελληνική, και όχι μια καθολικά ανθρώπινη τέχνη: να διευρύνουμε την περιβολή της θρησκείας, μέσα στην οποία μόνο ήταν μια κοινή ελληνική τέχνη, (γιατί όταν αφαιρέθηκε [η περιβολή] και έγινε ένα είδος τέχνης εγωιστικά ατομική δεν μπορούσε πια να

ικανοποιήσει τις ανάγκες της κοινότητας, αλλά μόνο αυτές της πολυτέλειας [...]) να διευρύνουμε αυτήν την περιβολή της συγκεκριμένα ελληνικής θρησκείας ως τα όρια της θρησκείας του μέλλοντος –της παγκόσμιας θρησκείας– έτσι ώστε να δημιουργήσουμε για τους εαυτούς μας [...] μια σωστή αντίληψη του έργου τέχνης του μέλλοντος. Εν τούτοις, άμοιροι όπως είμαστε [...], αυτή η θρησκεία του μέλλοντος είναι που μας λείπει [...] είμαστε μονάδες, άτομα. Ένα έργο τέχνης είναι θρησκεία που ζωντανεύει. Ομως οι θρησκείες δεν δημιουργούνται από τον καλλιτέχνη, αλλά από τον λαό».

Είναι, ως σημειωθεί, σε αυτήν τη

σχέση θρησκείας και τέχνης που σπνρίζει ο Βάγκνερ την πεποίθησή του πως η μυθολογία –δημιούργημα του λαού– και όχι η ιστορία –δημιούργημα της εξουσίας– πρέπει να είναι η πηγή της τέχνης.

Εν γένει στην αισθητική και τη φιλοσοφία του 19ου αιώνα, οι σχέσεις τέχνης και θρησκείας είναι πολλαπλές και πολυσήμαντες. Ο,τι είχε αρχικά πει ο Χέγκελ για την αρχαία ελληνική θρησκεία, πως εκδηλώθηκε ως τέχνη, είχε πολυάριθμες ερμηνείες και επεκτάσεις από τους οπαδούς του (μεταξύ των οποίων ήταν και ο Φόιερμπαχ). Για τον Βάγκνερ, εξελίσσονταν την ιδέα αυτή στη διάρκεια της ζωής του,

η τέχνη προοριζόταν να πάρει τη θέση της θρησκείας. Σε τελική ανάλυση, προτείνει μια σύγχρονη αντίληψη περί της τέχνης και του –αστικού της– κοινού: η τέχνη για την τέχνη, και έναν κοινό υπηρέτη της. Ενώ η τέχνη δεν γεννήθηκε πάλι ως συλλογική «ανάγκη» μιας ρωμαλέας παγκόσμιας κοινότητας, το –αστικό της– κοινό δίδαχθηκε να αντιμετωπίζει με το δέος και το σέβας εκκλησιάσματος τα ατομικά της έργα, και κυρίως αυτά του Βάγκνερ.

Στις 22 Μαΐου 1872, έχοντας ήδη κοινοποιήσει την απεξάρτησή του από τις «ενθουσιώδεις, επιπόλαιες» και –ασύμφορες πλέον– νεανικές του πολιτικές ιδέες, έβαλε το θεμέλιο λίθο του «ναού» της τέχνης του. Ο Βάγκνερ ελκυστηκε από το θέατρο όπερας του Μπαϊρόι γιατί διάβασε σε μια εγκυκλοπαίδεια πως είχε τη μεγαλύτερη σκηνή από όλα τα γερμανικά θέατρα. Τελικά το θέατρο αυτό κρίθηκε ακατάλληλο για τα καλοκαιρινά φεστιβάλ με παραστάσεις έργων του, αλλά ο τόπος τού άρεσε, γιατί βρήκε το τοπίο ιδανικό για την πρόποσα πνευματική προετοιμασία του κοινού–εκκλησιάσματος.

Τα χρήματα που συγκέντρωσε ήταν πολύ λιγότερα από εκείνα που ήλπιζε και γι' αυτό έχτισε ένα θέατρο προσωρινό «προσχέδιο του ιδανικού» με φτηνότερα υλικά από ό,τι αρχικά σχεδίαζε. Το κτίριο αυτό εν τούτοις παραμένει ως σήμερα αυτό στο οποίο εκτελείται κάθε καλοκαίρι το φεστιβάλ του Μπαϊρόι. Το θέατρο αυτό αποτελεί την πιο χειροπιαστή σχέση του έργου του Βάγκνερ με το αρχαίο ελληνικό δράμα. Το εσωτερικό του το σχεδίασε σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Otto Brückwald, με βάση το ιδεώδες του, το αρχαίο ελληνικό αμφιθέατρο. Είχε αρχικά 1.460 θέσεις (με θεωρεία πίσω), όλες σε ένα επικλινές επίπεδο σε σχήμα βεντάλιας που κλείνει σε μια σκηνή πλάτους 33 μέτρων. Η ορχήστρα είναι αθέατη από τους θεατές, στο ονομασθέν από τον Βάγκνερ «μυστικιστικό χάσμα», βαθιά μπρος από τη σκηνή. Το σκέπασμα του χάσματος έχει τέτοια φορά, ώστε να στέλνει τους ήχους της ορχήστρας προς τη σκηνή, και να συγχωνεύονται με των φωνών. Αυτό δε το ίδιο το χάσμα προκαλεί, κατά τον Βάγκνερ, στον θεατή «την αίσθηση πως είναι σε απόσταση από τα γεγονότα επί σκηνής, αλλά εντούτοις τα συλλαμβάνει με την σαφήνεια της εγγύτητας. Έτσι, οι φιγούρες επί σκηνής προξενούν αίσθηση πως είναι μεγενθυμένες και υπεράνθρωπες».

Ο «Οιδίποδας» του Στραβήνοκη

Της **ΚΑΪΤΗΣ ΡΩΜΑΝΟΥ**

Επίκουρης καθηγήτριας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΑ ΤΡΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΑ «ελληνικά» έργα του κοσμοπολίτη Στραβήνοκη¹ («*Oedipus rex*», «*Apollo musagète*» και «*Persephone*») γράφτηκαν κατά την πλέον «γαλλική» του περίοδο, που ορίζεται από το 1926 ως το 1936, με κορύφωμα το 1934. Το 1926 έπειτα από έντονη πνευματική κρίση επέστρεψε στην ορθόδοξη πίστη, που είχε εγκαταλείψει στα 18 του χρόνια (γεγονός όχι τόσο άσχετο με τον εκγαλλισμό του όσο μπορεί να φαίνεται, αφού τότε τουλάχιστον, οι ξένοι που διατηρούσαν την ταυτότητά τους γοήτευαν ιδιαίτερα τους Παριζιάνους). Το 1934 απέκτησε τη γαλλική υπηκοότητα. Το 1936 έγραψε την απόλυτα γαλλικού ύφους –και γλώσσας– «Μουσική Ποιητική», συνέθεσε το πρώτο αξιόλογο έργο σε γαλλικό κείμενο (την «*Persephone*» του André Gide) και με συχνά ταξίδια στις ΗΠΑ άρχισε να προετοιμάζει την οριστική του εγκατάλειψη της Γαλλίας. (Εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ το 1939).

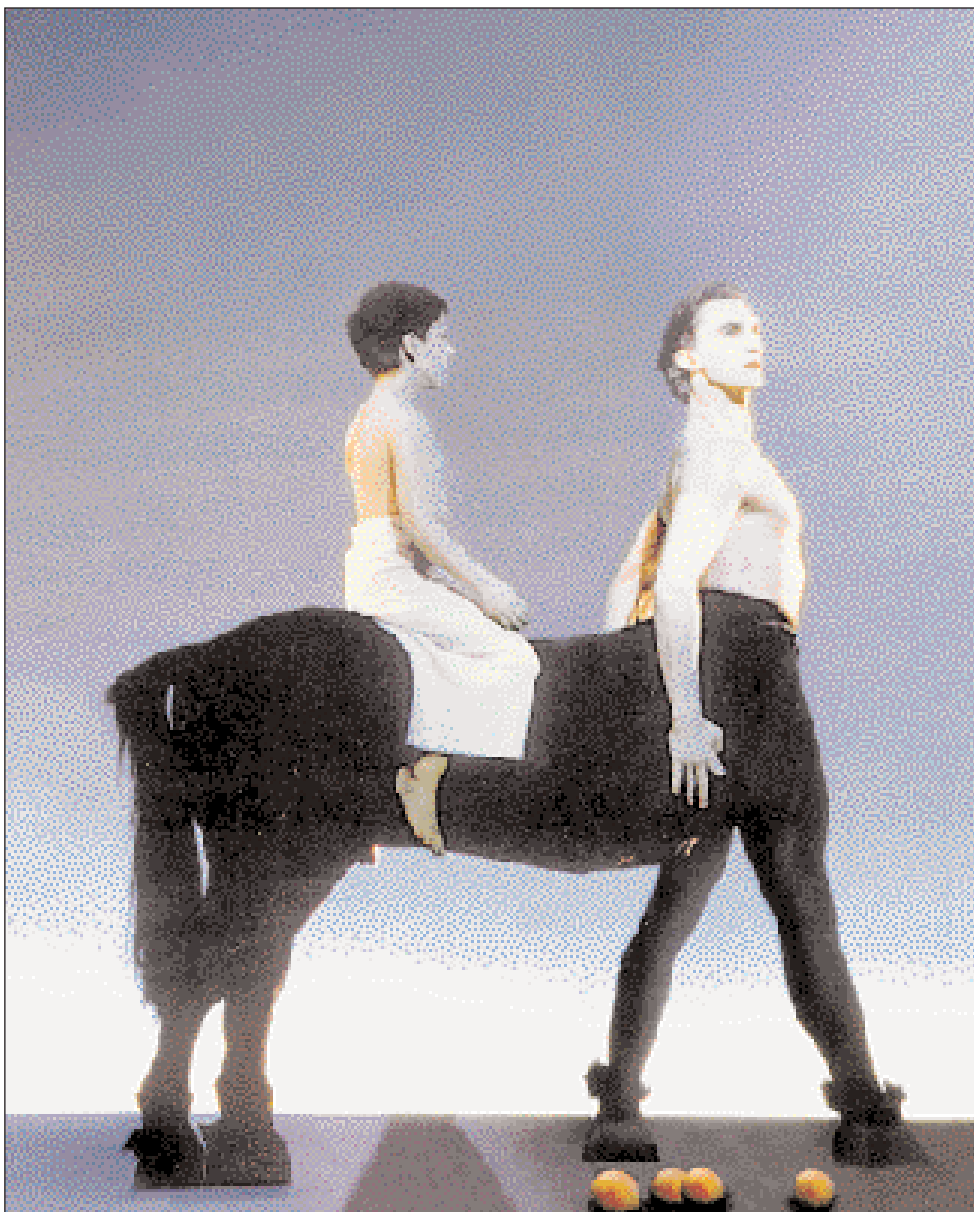
Στην ελληνική μυθολογία και τραγωδία στηρίχτηκαν πολλές απόπειρες νεωτερισμού των νέων Γάλλων λογοτεχνών κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Φαίνεται πως υπήρχε μια *αληθινή επιδημία*. Όταν ο Ζιντ, ενώ έγραφε τον «Οιδίποδά» του, έμαθε πως ο Κοκτώ έγραφε το κείμενο του «Οιδίποδα Τυράννου» για τον Στραβήνοκη, είπε: «Φαίνεται πως υπάρχει *αληθινή οιδιπμία*».

Κοκτώ: το *ίνδαλμα* της νέας γενιάς

Το 1925 ο Στραβήνοκη αισθάνθηκε ώριμος να γράψει ένα μεγάλο δραματικό έργο και απευθύνθηκε στον Jean Cocteau γιατί θυμόταν την εντύπωση που του είχε κάνει η «Αντιγόνη» του, μια δραστική επέμβαση στο έργο του Σοφοκλή (που παρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1922 στο Παρίσι, με σκηνικά του Πικασό, μουσική του Ονεγκέρ και τον ίδιο τον Κοκτώ στον ρόλο του χορού). Από το 1924, ο Κοκτώ ήταν το *ίνδαλμα* της νέας γενιάς. Μετά την πρώτη απόπειρά του να αποτοξινωθεί από το όπιο, έζησε το 1925 στη Νότιο Γαλλία, παρέα με τους Πικασό, την Ιζαντόρα Ντάνκαν, τον Στραβήνοκη κ.ά. Τελείωσε εκεί τον «Ορφέα», το πιο πρωτότυπο θεατρικό του έργο και άρχισε την «πλεσκοπική», όπως λέει, εργασία του επί του «Οιδίποδα». Έγραψε έξι επεισόδια που καθένα εισάγεται με μια αφήγηση. Αυτά τα κείμενα του αφηγητή είναι που έμειναν στη γαλλική γλώσσα. Τα κείμενα των επεισοδίων δόθηκαν στον φιλόλογο Jean Daniélou να τα μεταφράσει σε μια γλώσσα «*impersonnel et effacé*» (απρόσωπη και σβησμένη). Επιλέχτηκαν τα εκκλησιαστικά λατινικά γιατί είναι, κατά τον Στραβήνοκη, «ένα ιδίωμα όχι νεκρό, αλλά πετρωμένο, μνημειακό»: «μνημειακό» για το παρισινό και γενικά το δυτικοευρωπαϊκό κοινό, *as prossthésoume*, γιατί τα αρχαία ελληνικά θα ήταν η φυσικότερη επιλογή.

«Σγουρή σαν τη γενειάδα του Δία»

Η όπερα-ορατόριο «Οιδίπους Τυράννος» των Στραβήνοκη και Κοκτώ πρωτοπαίχτηκε, σε μορφή συναυλίας, στο Παρίσι στις 30 Μαΐου του 1928, σε πρόγραμμα του Ντιάβκλεβ², μαζί με παράσταση του «Πουλιού της Φωτιάς». Το κοινό της πρεμιέρας δεν αντέδρασε θετικά, όμως το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία σε όλες τις επόμενες παρουσιάσεις του. Η



▲ Σκηνή από την παράσταση «Οιδίπους Τυράννος» του Στραβήνοκη στο θέατρο «Chatelet» (Παρίσι 1996), σε σκηνοθεσία R. Wilson και μουσική διεύθυνση Ch. von Dohnanyi (φωτ.: Bernard).

πρώτη σκηνική παρουσίαση έγινε στη Βιέννη στις 23 Φεβρουαρίου 1928. Σύμφωνα με τις οδηγίες στην παρτιτούρα, οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες και ο αφηγητής, σύγχρονο, επίσημο κοστούμι. Οι ηθοποιοί, εκτός από τον Τειρεσία, τον βοσκό και τον αγγελιαφόρο, κινούν μόνο το κεφάλι και τα χέρια και μένουν καρφωμένοι στη θέση τους – στο πετρωμένο τους.

Κατά τον Κοκτώ, ο Στραβήνοκη ήθελε τη μουσική του να είναι «σγουρή σαν τη γενειάδα του Δία»: ένας πολύ καλός συμβολισμός της έντονης συγκίνησης και του πλούσιου συναισθηματισμού που φυλακίζεται στην αισθηματική της αποστασιοποίησης. ❧

ΣΗΜΕΪΩΣΗ:

1, 2. Η ορθογραφία αυτή είναι πολύ πλησιέστερη στη ρωσική απ' ό,τι οι συνηθισμένες, που προέρχονται από τις γλώσσες με λατινικό αλφάβητο.

Ο Ρίχαρντ Στράους και ο



▲ Η Μαργκαρέτε Τεσεμάχερ, πρώτη ερμηνεύτρια της Δάφνης στην ομώνυμη όπερα. Το κοστούμι της είναι εμπνευσμένο από τον πίνακα «Ανοίξη» του Σάντρο Μπουτσιόλι. Σκηνοθεσία: M. Hofmueller, μονοική διεύθυνση K. Boehm. (φωτ.: S. Toppfer).

► Η Μαρία Τσεμποτάρι, μία από τις διασημότερες ερμηνεύτριες της Δάφνης, στην παραγωγή της Κρατικής Όπερας του Βερολίνου το 1939. Σκηνοθεσία: W. Voelker, μονοική διεύθυνση: R. Heger. (φωτ.: S. Toppfer).



Τον ΙΩΝΑ ΖΩΤΟΥ

Αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών

Ο ΜΥΘΟΣ της μεταμορφώσεως μιας όμορφης νέας στο δένδρο που συνδέθηκε με το όνομά της έχει, κατά τη διάρκεια 350 ετών, εμπνεύσει πολλούς συνθέτες, απ' ό,τι δείχνει η πληθώρα έργων μελοποιημένων, προορισμένων για το λυρικό θέατρο, από το ποιμενικό «Dafne» (1589) του Marenzio και την πρώτη «opera per musica», την «Dafne» (1594), του Peri, την καντάτα «Apollo e Dafne» (ca 1708) του Haendel μέχρι τη «βουκολική τραγωδία» «Dafne» (1938) του Strauss.

Πρώτα με την «Ηλέκτρα» («Elektra», 1909) και κατόπιν με την «Αριάδνη στη Νάξο» («Ariadne auf Naxos», 1912), ο Richard Strauss (1864-1949) γράφει μία σειρά από σκηνικά έργα εμπνευσμένα από την ελληνική αρχαιότητα και γραμματολογία: την «Αιγυπτία Ελένη» («Die ägyptische Helena», 1928), τη «Δάφνη» («Dafne»,

1938) και την «Αγάπη της Δανάης» («Die Liebe der Danae», 1944/1952).

Η «Δάφνη» του Strauss οφείλει τη γένεσή της στον κλασικιστή, ιστορικό Joseph Gregor, ο οποίος, κατόπιν της καταδίωξης του Stefan Zweig (πρόσφατου συνεργάτου του συνθέτου) από το ναζιστικό καθεστώς, ανέλαβε τον ρόλο που είχε μέχρι τον θάνατό του, το 1929, ο Hofmannstahl ως λιμπρετίστας. Εμπνευσθείς από τη λιθογραφία του Théodore Chassériau (1819-1856) «Απόλλων και Δάφνη», ο Gregor έγραψε το πρώτο σκίτσο για ένα μονόπρακτο δράμα το 1935. Ως εικαστικό πρότυπο για τη Δάφνη του, ο Strauss εστίασε την προσοχή του στην «Primavera» του Botticelli, ούτως ώστε να μπορέσει και εκείνος με τη σειρά του, μέσω της ωραιότητας απεικονίσεως της ανοίξεως, να δει καθαρότερα ακόμη την αρχαία Ελλάδα.

Ο μύθος

Ο μύθος της Δάφνης, όπως μας είναι γνωστός από τον Πausανία, και τον Οβίδιο αργότερα, είναι σχετικά απλός: η νύμφη των ορέων, θυγάτηρ του Θεσσαλού θεού των ποταμών Πηνειού και της Γαίας, Δάφνης, συνεκίνησε τον ίδιο τον Απόλλωνα, ο οποίος, έχοντας ζηλέψει τον θαυμαστή της Λεύκιππο, συνωμότησε την καταστροφή του, και εξέφρασε τα φλογερά του αισθήματα στη Δάφνη. Στον Οβίδιο ο Πηνεύς μεταμορφώνει τη Δάφνη σε δένδρο για να την προστατεύσει από τον θεό που την κατατρέπει. Σύμφωνα με άλλες εκδοχές, η Γαία ευθύνεται για τη μεταμόρφωση, ενώ κατ' άλλους, ο Zeus, ως από μηχανής θεός, αφήνει τον Απόλλωνα με ένα δένδρο στην αγκαλιά του, από τα κλαδιά του οποίου ο θεός του Ηλίου έφτιαξε στέφανον εις μνήμην της Δάφνης, ο οποίος παραμένει το υψηλότερο έμβλημα διακρίσεως στους αγώνες.

Συνθέτης και λιμπρετίστας

Ο συνθέτης και όχι ο λιμπρετίστας εισήγαγε το μοτίβο των «μεταμορφώσεων» εδώ: οι βοσκοί εμφανίζονται φωνώντας προσωπεία εν είδει κριαριών, ενώ ο Απόλλων μεταμφιέζεται σε «γελαδάρη». Στη «Δάφνη» ο θεός έχει αποκτήσει σάρκα και οστά και, ως άνθρωπος, είναι υπεύθυνος των πράξεών του: οι φλέβες του περιέχουν αίμα και όχι «βάλσαμο και αιθέρα», όπως οι φλέβες του Βάκχου/Διονύσου στην «Αριάδνη». Εξ άλλου ο Strauss συνεχίζει την παράδοση της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης (η οποία «μεταμορφώνεται» από την απελπισία της όταν συναντά τον θεό) όχι τόσο με την ευριπίδειο Ελένη όσο με την κατατρεγμένη Δάφνη.

Η «βουκολική τραγωδία» των Gregor και Strauss απέχει φυσικά πο-

Μεταμορφώσεις της Δάφνης



◀ Σχέδιο του Adolf Mahnke για τα σκηνικά της πρώτης παρονοϊασης της «Δάφνης» στη Δρέσδη το 1938 (φωτ.: TWS Koeln).



▲ Σχέδια του Ludwig Sievert για τα κοστούμια της πρώτης παρονοϊασης της «Δάφνης» στο Μόναχο το 1941 (φωτ.: TWS Koeln).

του Karl Böhm, στον οποίο η όπερα είναι αφιερωμένη.

Χωρίς να υπεισέλθουμε σε τεχνικές λεπτομέρειες, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι στη «Δάφνη» η ενορχήστρωση είναι ιδιαιτέρως λαμπρή και διαφανής: η παρτιτούρα αρχίζει με ένα επιτυχές άκουσμα του κόρνου των Αλπεων (Alphorn) και συνεχίζει με ευαισθησία και λυρικότητα, μέχρις ότου φθάσει στην τελική μεταμόρφωση σε διαύγεια και λεπτότητα υφής (το θρόισμα των φύλλων της Δάφνης) που θυμίζει μουσική δωματίου. Ο Romain Rolland χαρακτήρισε το έργο ως «την πλέον μελωδική δημιουργία ενός γηραιού δασκάλου».

Όπως και στην «Αριάδνη», έτσι στη «Δάφνη» η κλασική αρχαιότητα αντικατοπτρίζει το ουμανιστικό πνεύμα της Αναγεννήσεως: ο μουσουργός επιστρέφει για έμπνευση και πάλι στα ελληνικά ιδανικά. Το «γεμάτο χάρη ελληνικό τοπίο», το οποίο ο Gregor είχε αρχικώς υποσχεθεί στον Strauss, πραγματοποιήθηκε και ζωντάνεψε με τους ήχους. Ο μύθος και η μουσική του απόδοση, με την εξαυλωμένη της ποιότητα, ρίχνουν στο έργο την απαλή ακτινοβολία μιας ζεστής, καθαρής φθινοπωρινής βραδιάς στη Θεσσαλία. Ικανοποιημένος από την επιτυχία της «Δάφνης», ο συνθέτης εδήλωσε το 1939 (στην ηλικία των 73 ετών) ότι θα παραμείνει με τους «παλαιούς Έλληνες» μέχρι τέλους. Πιστός στον λόγο του, το επόμενο σκηνικό του έργου είναι «Η αγάπη της Δανάης».

Σε τελευταία ανάλυση, η «Δάφνη» είναι ένα από τα αριστουργήματα της δεύτερης σειράς (όρος όχι μειωτικός) των λυρικών δραμάτων του Strauss, και μπορεί να σταθεί – των «αναλογιών εξαιρεμένων» – δίπλα στα δύο γνωστότερα «ελληνικά» αριστουργήματα: την «Αριάδνη» και την «Ηλέκτρα».

ΣΥΝΤΟΜΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Graves, Robert, «The Greek Myths», Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England (1955, rpt. 1982), 2 vols.

Krause, Ernst, «Richard Strauss [:] The Man and his Work», Boston: Crescendo Publishing Company 1969.

Del Mar, Norman, «Richard Strauss [:] A Critical Commentary on his Life and Works», London, Faber and Faber (1962, rpt. 1986).

λύ από τον ποιμενικό κόσμο που ζωγράρισαν οι Rinuccini και Peri. Οι δραματικές αξίες του μύθου αλλάζουν με τον χρόνο ή το κέντρο βάρους των μετατίθεται. Ενα ψυχολογικό υπόβαθρο υπογραμμίζει τη δράση: η Δάφνη παραμένει ο πόλος γύρω από τον οποίο επικεντρώνεται η αγάπη του Απόλλωνος και του Λευκίππου, αλλά καθώς το δράμα πλησιάζει το κορύφωμά του, ο παθητικός και εσωστρεφής πόνος της ηρωίδας αντανακλάται με αύξουσα δύναμη στη δράση μέσω της μουσικής εντάσεως που επικρατεί.

Ο Gregor δε φθάνει ποτέ το ποιητικό επίπεδο ή τη ρεαλιστική σκληρότητα του Hofmannstahl ούτε και η ψυχολογία του πάντοτε πείθει. Με το δραματικό του ένστικτο και τη σκηνική του πείρα, ο Strauss παρατήρησε ότι το λιμπρέτο «είναι μία απλή αλληλοδιαδοχή γεγονότων, χωρίς κανένα σημάδι σφιξίματος του δραματικού κόμβου· δεν υπάρχει μεγάλη δραματική σύγκρουση μεταξύ Απόλλωνος, Λευκίππου και Δάφνης». Κατόπιν αλληπαλλήλων πιέσεων, ο Gregor διαμόρφωσε το έργο όπως το ξέρουμε τώρα. Εχοντας ολοκληρωθεί στις 23 Δεκεμβρίου 1937, η «Δάφνη» πρωτοανεβάστηκε, με μεγάλη επιτυχία, στην Κρατική Όπερα της Δρέσδης, στις 15 Οκτωβρίου 1938, υπό τη διεύθυνση

► Σκηνή από τους «Βάκχους», όπως παρουσιάστηκαν στην Κρατική Όπερα του Αμβούργου το 1994. Σκηνοθεσία: Ch. Mielitz, μουσική διεύθυνση: M. Stenz.



«Οι Βάκχοι» του Χέντσε

Της **ΔΩΡΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ**

Θεωρητικού και συνθέτηδος

ΚΑΝΕΝΑ ΕΙΔΟΣ μουσικής δεν αμφισβητήθηκε κατά τον 20ό αιώνα τόσο όσο η όπερα. Πολλοί συνθέτες, ήδη πριν από το 1950, πίστευαν ότι η όπερα είναι πεδίο περιορισμένου ενδιαφέροντος. Οι μεγαλειώδεις και πολυτελείς παραγωγές που απαιτούσε, έμοιαζαν «ανάρμοστες» στη μεταπολεμική Ευρώπη. Η –συνήθως– συμβατική και παραδοσιακή μουσική της όπερας, καθώς και το συντηρητικό και κοινωνικά περιορισμένο κοινό της αποτελούσαν ισχυρή δύναμη αντίστασης στις αλλαγές που είχαν αρχίσει να εκδηλώνονται στον μουσικό χώρο. Η ανάγκη των συνθετών για άμεση επικοινωνία με ένα διαφορετικό κοινό από αυτό της όπερας και διερεύνηση όλων των δυνατοτήτων στη σχέση μουσικής - θεάτρου, οδήγησε σε νέους τρόπους μουσικής αφήγησης, όπως το μουσικό θέατρο, ένα είδος που ταραξίζει τις ισορροπίες και ενθαρρύνει τον πειραματισμό. Πρωτοποριακοί δημιουργοί όπως οι Μ. Κάγκελ, και Τζ. Κέιτζ ώθησαν με τα έργα τους στη δημιουργία παραστάσεων πολλαπλών μέσων, «happenings» ή άλλων μουσικών γεγονότων που ξεπέρασαν ή απλώς αγνόησαν κάθε παραδοσιακή έννοια όπερας. Την περιρρέουσα γνώμη ότι η όπερα είναι ετοιμοθάνατη, που εκφράστηκε με ακραι-

ες απόψεις, όπως αυτή του Μπουλέζ ο οποίος παρότρυνε να ανατινάξουν όλες τις αίθουσες όπερας, διέψευσαν με τα έργα τους συνθέτες όπως οι Α. Μπεργκ, Μπ. Μπρίττεν, Μ. Τίπετ, Ε. Κρένεκ, Γκ. Λίγκετι, Χ. Μπέρτγουισλ και Τζ. Ανταμς.

Ανάμεσά τους ξεχωριστή θέση κατέχει ο Γερμανός Χανς Βέρνερ Χέντσε (1926) και η όπερά του «Βάκχοι» («The Bassarids», 1964-65) που θεωρείται από τους μουσικολόγους, αλλά και από τον ίδιο τον δημιουργό, ως ένα από τα πιο σημαντικά του έργα. Στο μεγάλο σε όγκο οπερατικό του έργο ξεχωρίζουν δύο ακόμα όπερες βασισμένες στην αρχαιοελληνική μυθολογία¹ η οποία, άλλωστε, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς συνθέτες του 20ού αιώνα. Ο Χέντσε έχει χαράξει έναν πολύ προσωπικό δρόμο στη μουσική. Αν και είχε θεωρηθεί από νεαρή ηλικία «αστέρι» της σύγχρονης μουσικής, και ειδικότερα της σειριακής σχολής του Ντάρμστατ, αντέδρασε γρήγορα στον κλειστό αυτό κύκλωμα όταν συνειδητοποίησε ότι η πρακτική του απομάκρυνε το κοινό από τη νέα μουσική, καθιστώντας τη σύνθεση μια άσκησι επικοινωνιακή μόνο για τον συνθέτη και, ίσως, για κάποιους συναδέλφους του. Η μουσική του Χέντσε, πάντα με έμφαση στη μελωδία και συχνά ρομαντική σε διάθεση, είναι ανοικτή στις επιρροές και γλιστράει ελεύθερα από το σειραϊσμό², στο νεοκλασικισμό³, στην τζαζ, στον εξπρεσιονισμό διερευνώντας όλη την

ποικιλία των μουσικών ειδών και αντανάκλωντας τις διαρκώς μεταβαλλόμενες αξίες της σύγχρονης μουσικής. Η προσπάθεια του Χέντσε να βγει από τη θέση του κοινωνικά και πολιτικά απόντος καλλιτέχνη τον προσανατολίζει από τη δεκαετία του '60 και μετά προς τη ριζοσπαστική πολιτική τοποθέτηση. Η μουσική του επηρεάζεται από την αλλαγή των προσωπικών του επιλογών, συνδυάζοντας το παρελθόν του με το παρόν, το λυρισμό με την αυστηρότητα και την επαναστατικότητα.

«Οι Βάκχοι»

Αντιπροσωπευτικό έργο αυτής της στροφής του Χέντσε είναι «Οι Βάκχοι». Πρωτοπαρουσιάστηκε το 1966 στο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ. Το κοινό συνηθισμένο σε μεγαλοπρεπείς παραγωγές πολιτικά συγκρατημένων έργων αντέδρασε στο σύγχρονο μουσικό κείμενο και στις πολιτικοποιημένες ιδέες του.

Οι συγγραφείς, Γ. Χ. Οντεν και Το. Κάλμαν, συνεργάτες του Χέντσε στην όπερα «Ελεγεία για νέους εραστές» («Elegy for young lovers») και παλαιότερα του Στραβίνσκι στην όπερα «Η ζωή ενός ακόλαστου» («The Rake's Progress») πρότειναν τις, άγνωστες ως τότε στον Χέντσε, «Βάκχες» του Ευριπίδη ως θέμα και ανέλαβαν τη συγγραφή του λιμπρέτου. Ο αρχαίος μύθος του Πενθέα και του Διονύσου

Μία ριζοσπαστική πολιτική τοποθέτηση της δεκαετίας του '60

επανερμηνεύεται μέσα από την οπτική τους για τον χριστιανισμό, την ψυχανάλυση, τις θεωρίες του Αντλερ και του Γιουνγκ την εμπειρία του ναζισμού και τις πολιτικές ανακατατάξεις της εποχής, λαμβάνοντας νέες διαστάσεις. Πριν από τη σύνθεση της όπερας, όπως αναφέρει ο συνθέτης, ο Οντεν τον υποχρέωσε να παρακολουθήσει, υπό την εποπτεία του Κάλμαν, το «Λυκόφως» των Θεών. Ο Χέντσε όμως επέλεξε ως πρότυπο τα συμφωνικά έργα του Μάλερ και όχι τα μουσικά δράματα του Βάγκνερ.

«Οι Βάκχοι» είναι όπερα μονόπρακτη χωρισμένη σε τέσσερα μέρη, ως συμφωνία. Το πρώτο μέρος, σε μορφή σονάτας, παρουσιάζει τους συγκρουόμενους ιδεολογικούς κόσμους του Πενθέα και του Διονύσου. Ο λυρισμός της μουσικής του Διονύσου αντιτίθεται στην καθαρότητα και τη λιτότητα των θεμάτων του Πενθέα που δηλώνουν τον λογικό του χαρακτήρα. Το δεύτερο μέρος που περιγράφει τη αντιπαράθεση του Πενθέα με τον Διόνυσο και τους οπαδούς του, αποτελείται από μια σειρά βακχικών χορών. Η ανάκριση του Διονύσου, ενός παραγνωρισμένου θεού, από τον Πενθέα, ηθελπημένα παραπέμπει στην ανάκριση του Χριστού από τον Πιλάτο.

Το τρίτο μέρος αποτελείται από ένα adagio (το γήτεμα του Πενθέα από τον Διόνυσο) και μια φούγκα (τον θάνατο του Πενθέα). Ανάμεσά τους βρίσκεται το ιντερμέτζο με τον ειρωνικό τίτλο «Η κρίση της Καλλιόπης», στο οποίο οι ήρωες μεταμορφώνονται και προαναγγέλλουν την τύχη του Πενθέα.

Η πασακάλια του τέλους διαμορφώνεται από μια σειρά θεματικών παραλλαγών.

Πρόκειται για την εκδίκηση και την αποθέωση του Διονύσου. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου η χορωδία και η ορχήστρα λειτουργούν σαν το υποσυνείδητο, σχολιάζοντας τις πράξεις και τα λεγόμενα των χαρακτήρων.

«Σκοπός είναι η αλήθεια»

Σύμφωνα με τον Χέντσε, «οι Βάκχες» πραγματεύονται «το θέμα μητέρας – γιου με φόντο έναν αγώνα θρησκευτικής εξουσίας», ενώ η βασική σύγκρουση που παρουσιάζεται στους δικούς του «Βάκχους» είναι «μεταξύ κοινωνικής καταπίεσης και σεξουαλικής απελευθέρωσης, της απελευθέρωσης του ατόμου». Πάντως, οι «Βάκχοι» δεν είναι απλώς μια μουσική παρουσίαση της αιώνιας διαμάχης μεταξύ ασκητισμού και αισθησιασμού. Λειτουργεί ως καθρέφτης των πολιτικών και κοινωνικών ζυμώσεων της δεκαετίας του '60 και εκφράζει το νέο ριζοσπαστικό πνεύμα με κάποιες «διονυσιακές» εικόνες... Η διαμάχη ενστικτού - λογικής, ως προϊόν της εποχής της, δεν καταλήγει στην πτώση του Διονύσου, όπως σε παλιότερες όπερες με ανάλογο θέμα («Ντον Τζιοβάνι»). Αντίθετα, ο Διόνυσος, ο υποστηρικτής της ηδονής και των αισθήσεων, κυριαρχεί. Οι «Βάκχοι» παρουσιάζουν τόσο την υπόσχεση όσο και τη φρίκη ενός ολικού διονυσιασμού, προεικονίζοντας την αυτοκαταστροφή της κουλτούρας του '60 και τις επιπτώσεις της που ξεκάθαρα φάνηκαν στις επόμενες δεκαετίες.

Αλλωστε όπως ο ίδιος ο συνθέτης λέει για την όπερα: «Το έργο είναι μια τραγωδία, μια επικείμενη συμφωνία, ένα ρέκβιεμ (που τελειώνει με ένα γκλόρια)! Σκοπός του είναι η αλήθεια, και η αλήθεια είναι σοβαρή, δύσκολη και σκληρή...»

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. «Il ritorno di Ulisse in patria», 1981 (βασισμένη στην ομώνυμη όπερα του Monteverdi) και «Oedipus der Tyrann oder Der Vater vertreibt seinen Sohn und schickt die Tochter in die Küche», 1983.
2. Συνθετική τεχνική με στόχο την αποφυγή δημιουργίας τονικών κέντρων.
3. Αναβίωση και εφαρμογή, στη σύνθεση του 20ού αιώνα, μουσικών αρχών παλαιότερων εποχών.

Βιβλιογραφία:

Bokina, J., «Opera and Politics: from Monteverdi to Henze» (New Haven CT: Yale University Press, 1997).

Labanyi, P. (μτφρ.), Henze, H.W., «Music and Politics: Collected writings 1953–1981 (London: Faber 1982).

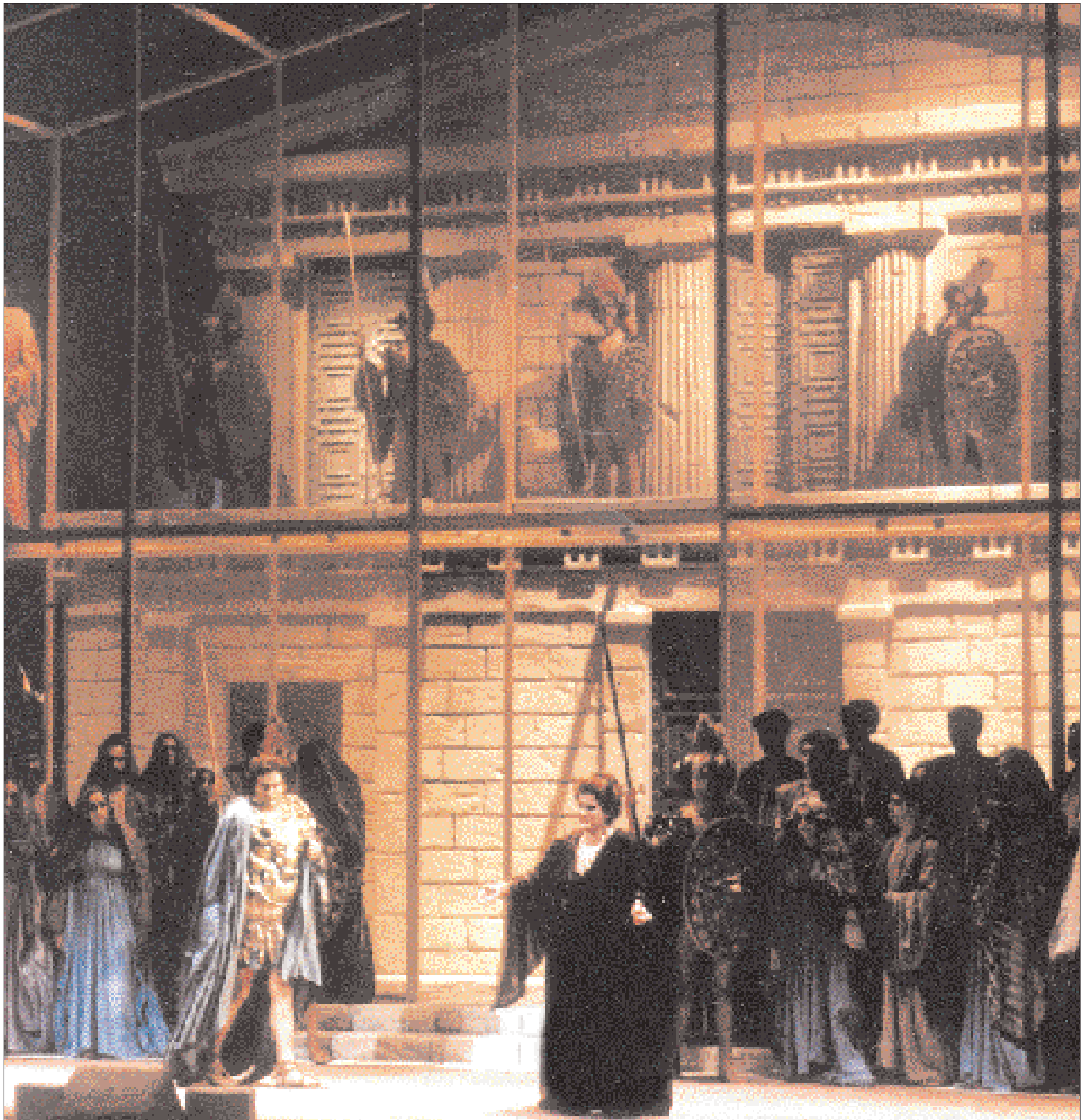


▲ Σκηνή από την παγκόσμια πρώτη της όπερας «Αφροδίτη και Αδωνις» του Χέντσε στην Κρατική Όπερα της Βαυαρίας το 1997, σε σκηνοθεσία P. Audi και μουσική διεύθυνση M. Stenz (φωτ.: W. Hoestl).



▲ Σκηνή από την πρώτη παρουσίαση των «Βάκχων» στο Φεουβάλ του Ζάλτσμποργκ το 1966 (φωτ.: J. Clauss/Storypress).

Η όπερα στην Ελλάδα

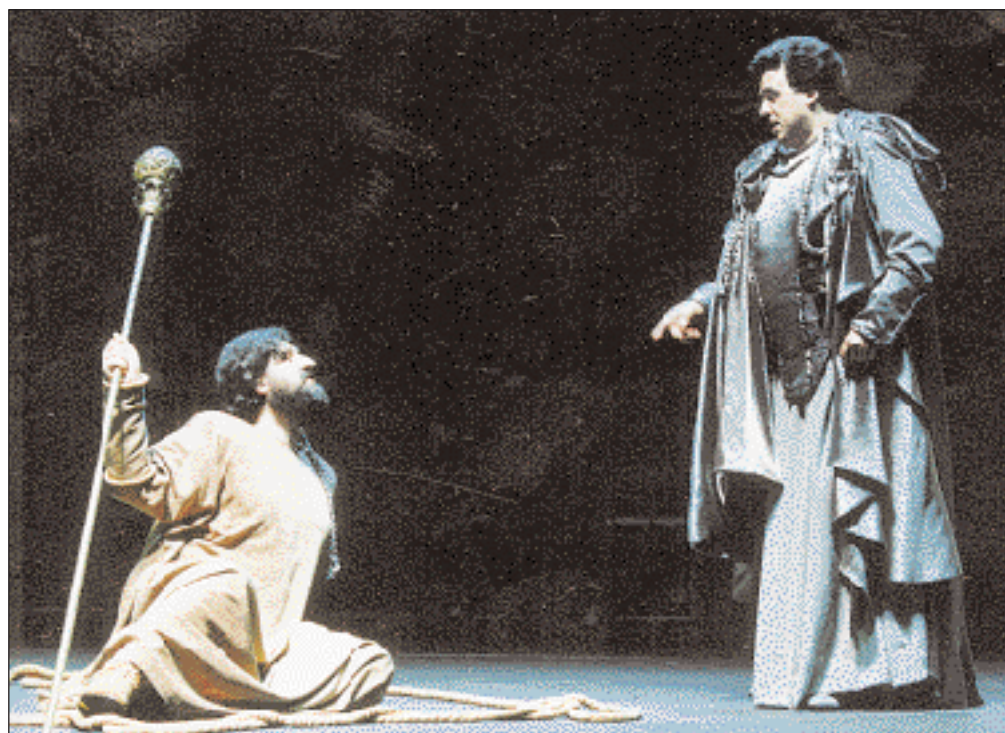


▲ Σκηνή από την παγκόσμια πρώτη παρουσίαση της «Μήδεια» του Μ. Θεοδωράκη στο Μπιλιμπάο το 1991, με την Κατερίνα Οικονόμου στον κεντρικό ρόλο και τον Ζάχο Τερζάκη ως Ιάσωνα. Σκηνοθεσία: L. Iturri, μουσική διεύθυνση: Α. Καρτινός (φωτ.: Julian).



◀ Οι Σ. Κρανίδου, Μ. Ε. Νέζη και Μ. Μητσοπούλου στην όπερα «Η Επιτροπή της Ελένης» του Θ. Μικρούτσικου, όπως παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 1999. Σκηνοθεσία: Δ. Παπαϊωάννου, μουσική διεύθυνση Α. Μυράτ (φωτ.: Stefanos).

▶ Ο Α. Φωτιάδης και ο Ζ. Τερζάκης ως Διόνυσος και Πενθείς αντίστοιχα, σεμιά σκηνή από το λυρικό δράμα «Βάκχες» του Α. Κουνάδη, όπως παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής τον Μάη του 1996 σε σκηνοθεσία S. Schoenbohm και μουσική διεύθυνση Ν. Τούχλου (φωτ.: Χ. Ακριβιάδης).



Της **ΟΛΓΑΣ ΨΥΧΟΠΑΪΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ**

Καθηγήτριας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στη Μουσικολογία/Αισθητική και Κοινωνιολογία της Μουσικής

«Γλώσσα του πάθους που συνδέεται με λάθος αντικείμενο».

Hofmannastahl - Αριάδνη

ΚΑΘΕ ΠΡΟΣΛΗΨΗ εμπειριέχει μια «παρεξήγηση». Με την έννοια αυτή η «παρεξήγηση» αποτελεί συστατικό στοιχείο της αισθητικής θεωρίας, και μάλιστα εκείνης που προσβλέπει στην ανακατασκευή της ιστορικότητας των καλλιτεχνικών

φαινομένων από την πλευρά του σύγχρονου υποκειμενισμού και όχι στην ανακατασκευή μιας πλαστής αντικειμενικότητας ως «αυθεντικότητας». Ισχύει όμως και το αντίστροφο; Οτι και κάθε παρεξήγηση που αφορά δημιουργήματα είτε ξένων πολιτισμών είτε της παράδοσης του δικού μας, αποτελεί και πρόσληψη, μια άποψη προς την οποία ρέπει ο σχετικισμός πολλών σύγχρονων ερμηνευτικών θεωριών; Το ερώτημα αυτό μάς θέτει και πάλι μπροστά στο σχήμα εννοιών «imitatio» ή «aemulatio», στο οποίο απάντησε ο διαφωτισμός υπέρ της δεύτερης, της έννοιας της δημιουργικής πρόσληψης, ως άμιλλας που σχετίζεται με έναν αισθητικό θαυμασμό.

Εδώ, ενδιαφερόμαστε κυρίως για μια τοποθέτηση της σχέσης αρχαιότητας-όπερας στην Ελλάδα, όπου η όπερα αναπτύχθηκε κάτω από ιδιότυπες κοινωνικοϊστορικές συνθήκες, ενώ η πρόσληψή της εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο μιας νεωτερικής εθνικής ιδε-

ολογίας, κυρίως κατά τον 20ό αιώνα. Βέβαια δεν είναι δυνατόν να διαπραγματευτούμε το θέμα αυτό σήμερα ανεξάρτητα από τους άξονες προβληματισμού που αναφέρονται: α) στην αρχαιότητα ως σύμβολο και ιδέα όλων των εποχών και στην προσπάθεια αναθεώρησης της σχέσης της προς αυτήν, β) στον αισθητικό και κοινωνιολογικό ρόλο της όπερας κατά τον 20ό αιώνα, γ) στις ιδιότυπες συνθήκες εμφάνισης του ιστορισμού στη μουσική και στην όπερα στην Ελλάδα, όπου χαρακτηριστική είναι η προσπάθεια να ανασυστηθεί μια εθνική ταυτότητα μέσα από τους πόλους μεταξύ μοντερνισμού-εκσυγχρονισμού και τις προσπάθειες ανασύστασης εθνικοθρησκευτικών ιδανικών.

Η αρχαιότητα ως σύμβολο. Το μπαρόκ τοποθετείται στα πρόθυρα του μοντερνισμού, δημιουργώντας το είδος της όπερας μέσα από τον ιστορισμό που την οδηγεί στο να θέσει τα αισθητικά εκφρα-



▲ Η Μελίνα Μερκούρη – Κλυταιμνήστρα και η Ειρήνη Καράγιαννη – Ηλέκτρα σε μία σκηνή από την όπερα δωματίου «Ην-Λιάδης» του Γ. Κουρουπού. Μέγαρο Μουσικής Μάιος-Ιούνιος 1992 (φωτ.: Τ. Διαμαντόπουλος).

στικά μέσα της μέχρι σήμερα. Ο μοντερνισμός του βασίζεται επίσης στην έκφραση ενυπαρχουσών αντιφάσεων και στην αντιπαράθεση συμβατικών και μη συμβατικών στοιχείων. Εκφράστηκε στην «έριδα αρχαίων και μοντέρνων», αλλά και σε μια αντίληψη της πραγματικότητας ως πλουραλιστικής συνύπαρξης ιδιαίτερων φαινομένων και ως διαρκούς μεταμόρφωσης των ιδεών, όπως και της φύσης (μεταφορά, αλληγορία, διακοσμητικό στοιχείο, δράση, άρια, μπαλέτο, παραστατικό στοιχείο εικόνας, μουσικής και παρορμήσεων). Η όπερα, δημιούργημα του μπαρόκ, δεν έπαψε, λοιπόν, βασικά ποτέ να υπενθυμίζει την καταγωγή της με τις αλληγορίες της, το μπαλέτο, σχεδόν ενσωματωμένο στην έννοιά της, τη φαντασμαγορία για το κοινό. Ακόμα, με την αντιπαράθεση μη-συμβατικών με συμβατικά στοιχεία και με το παραδοσιακό ασπρόμαυρο πλάνο των καταστάσεών της «ισχυροί-αδύναμοι», «θύτες-θύματα», «κοινωνία-άτομο», «νόμος-συναίσθημα», «καλοί-κακοί».

Ο αισθητικός και κοινωνιολογικός ρόλος της όπερας στον 20ό αιώνα. Στον 20ό αιώνα οι κρίσεις του είδους συνοδεύθηκαν από άλλες τόσες προσπάθειες ανανέωσής της στη σκηνοθεσία, στην ερμηνεία, στη δημιουργία. Συμπερεύτηκαν ακόμη με την κρίση της πρόσληψης του κοινού, με αλλαγές οικονομικοκοινωνικών μεγεθών, με την ανάπτυξη του κινηματο-

γραφικού φιλμ, νέου λαϊκού είδους που ξεπερνούσε σε δυνατότητες την όπερα, όσο και αν αυτή προσπάθησε, ως οπτικοακουστικό είδος, να συνδεθεί με αιτήματα ρεαλισμού, εγκαταλείποντας έτσι όλο και περισσότερο την «αύρα» (Μπένγιαμιν) της. Τέτοιες κρίσεις χαρακτηρίζουν την εξέλιξη της όπερας κατά τον 20ό αιώνα, τις κοινωνικές της βάσεις και τη δημιουργία που επηρεάζεται από τις εξελίξεις αυτές.

Οι συνθήκες εμφάνισης του ιστορισμού στην όπερα στην Ελλάδα. Πώς να τοποθετήσουμε τη γένεση των αισθητικοϊδεολογικών διενέξεων στην Ελλάδα και τη γένεση της νεωτερικής εθνικής όπερας μέσα στον διεθνή προβληματισμό, καθώς και τον τρόπο πρόσληψης της αρχαιότητας στον 20ό αιώνα και ιδιαίτερα στην Ελλάδα; Η εθνική όπερα στην Ελλάδα είναι κατ' αρχάς επηρεασμένη από τα εθνικά κινήματα του ρομαντισμού και είναι προσανατολισμένη προς την εθνική λογοτεχνία. Τα αρχαιοελληνικά ιδανικά υπάρχουν έτσι έμμεσα και αυτονόητα και στον χώρο της μουσικής που αντιμετωπίζει πιο σύνθετα προβλήματα και ο οποίος παράλληλα προσλαμβάνει την επιστροφή ουμανιστικών ιδανικών από την Ευρώπη.

Ιδεολογίες

Η ιδεολογία της διαχρονικότητας του ελληνικού πολιτισμού είχε στο επίκεντρό της το δημοτικό τραγούδι, το τραγούδι του λαού, που θεωρήθηκε ως η έκφραση τόσο αρχαιοελληνικών όσο και βυζαντινών παραδόσεων. Αυτές αναζητήθηκαν στην ποιητική έκφραση περιεχομένων, αλλά και σε μια αισθητική που αναζητήσε ομοιότητες ως προς τους τρόπους και τα διαστή-

Προβλήματα ιδεολογίας και τρόποι πρόσληψης του αρχαίου κόσμου από τους συνθέτες της νεότερης Ελλάδας

ματα της μουσικής. Η ιδεολογία της «επιστροφής στις ρίζες» ήταν κατά τις αρχές του αιώνα (οπότε έχουμε και τις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας) εμπλεγμένη σε ένα κύκλο εν πολλοίς «ερασιτεχνικών» απόψεων που αφορούσαν τόσο τη γλώσσα όσο και τη μουσική. Ζωντανός υπήρξε ο απόηχος των ουμανιστικών κινήματων που διέτρεξαν την Ευρώπη, ως πνευματικά κινήματα από την εποχή της Αναγέννησης, διά μέσου του μπαρόκ και του διαφωτισμού ως τον ρομαντισμό. Ο απόηχος αυτός συνδέθηκε στην τότε Ελλάδα με το εθνικιστικό αίτημα μιας διαχρονικής πολιτισμικής ταυτότητας κάτω από ιδιότυπες πολιτικοοικονομικές συνθήκες του χώρου. Η σύνδεση της λογοτεχνίας με την εθνική γλώσσα υπήρξε επίσης αίτημα του ουμανισμού, το οποίο στον ρομαντισμό, υπό το πνεύμα του ιστορισμού του 19ου αιώνα, σηματοδότησε τη στροφή προς το δημοτικό τραγούδι με το αίτημα της πα-

γοσμιοποίησης, ως ένα θησαυρό πολιτισμού όλων των χωρών, καθώς και τη στροφή προς τον μεσαίωνα. Στην Ελλάδα οι τάσεις αυτές αποτέλεσαν μια έκφραση της συνέχειας του προβληματισμού περί αυτοχθόνων (κληρονόμων της αρχαίας Ελλάδας) και ετεροχθόνων (Ελλήνων ως ομιλητών της ελληνικής γλώσσας), καθώς και μια έκφραση αιτημάτων (διαφωτιστικών και πολιτικοϊδεολογικών - εκσυγχρονιστικών) που συνδέονταν με το πλέγμα των εκάστοτε ξένων επιρροών στον τόπο.

Οι ιδεολογίες αυτές είχαν αντίκτυπο και στον τρόπο πρόσληψης της παράδοσης μέσα σε ένα «μικτό» πολιτιστικό κλίμα. Ως τότε ο χώρος είχε ορισμένες προσβάσεις στην ευρωπαϊκή όπερα και οπερέτα (γαλλική και ιταλική) και σε ορισμένα έργα συνθετών των Επτανήσων, όπου ο προρομαντικός ευρωπαϊκός ουμανισμός συνδέθηκε με την αγάπη για την πατρίδα, τη φύση της και τα εθνικά περιεχόμενα. Ο ιδανισμός αυτός είχε χαρακτηριστικά μια «πνευματικότητα και μια ευγένεια που ρέπει προς την αφαίρεση» (Κ. Θ. Δημαράς). Πρόκειται για ένα πνεύμα κλασικιστικό που εκφράστηκε κυρίως με μια λυρική προδιάθεση μέσα στις επιρροές της μανιεριστικής αρκαδικής ποίησης και των θλιμμένων παραδείσων των ανακρεόντιων ωδών. Με το ίδιο αφαιρετικό-λυρικό πνεύμα η διαλεκτική της σχέσης «θανάτου-ανάστασης» της φύσης λειτουργεί μεταφορικά και για την ιδέα του έθνους. Μια συγκεκριμένη αναφορά στην αρχαιοελληνική ηρωική παράδοση δλώνει ο τίτλος της ύστερης όπερας του Καρρέρ «Μαραθών-Σαλαμίς», η οποία σώζεται αλλά δεν έχει παιχθεί. Οι Επτανήσιοι συνθέτες εκινούντο αυτονόητα στην ιταλική παράδοση της όπερας -για τον ιστορισμό της οποίας μιλήσαμε πιο πάνω- και βίωναν παράλληλα το πρόβλημα εθνικού χαρακτήρα. Για τους λόγους αυτούς αναφέρονταν έμμεσα -και λόγω της ποιότητας- σε αρχαιοελληνικά ιδανικά, στα οποία αναγνώριζαν το σύγχρονό τους, κοινό ευρωπαϊκό αίτημα της ενότητας του πολιτισμού, αλλά και της ταύτισης του ηθικού και υψηλού με το ωραίο. Το αφαιρετικό στοιχείο της σκέψης τους εκφραζόταν με έναν ιδιότυπο κλασικιστικό λυρισμό, ενώ, στη θεωρία, τους οδηγούσε σε μια συστηματικότητα και αυστηρότητα.

Καλομοίρης-Σαμάρας

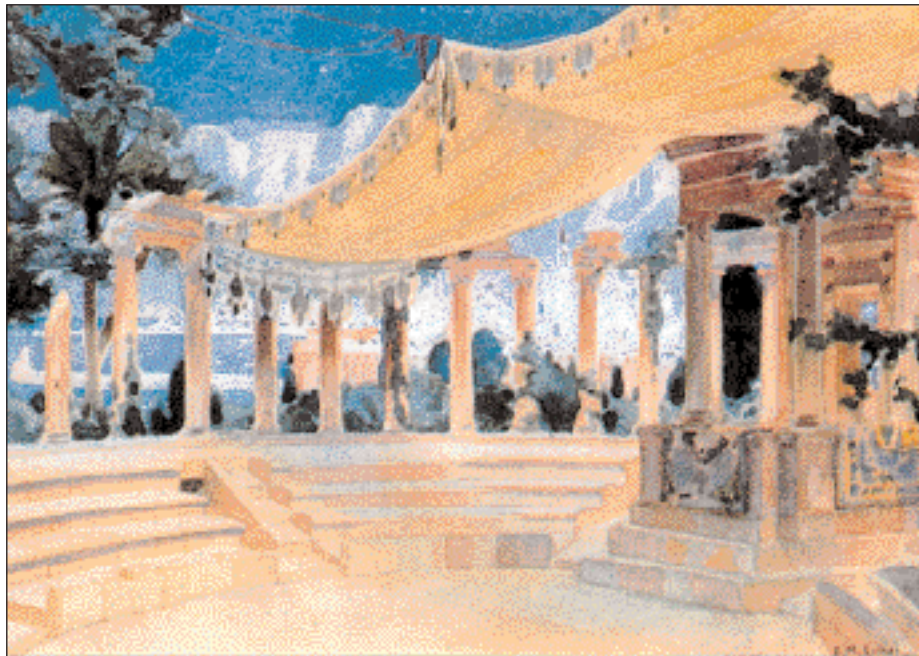
Ο Καλομοίρης αναφέρει στα Απομνημονεύματά του, ότι διαπίστωνε πάντα το πόσο άμουσες ήταν οι προσπάθειες της αναπαράστασης της αρχαίας μουσικής της τραγωδίας από τόσους συνθέτες, ενώ αναπολούσε «την πραγματική μουσική ατμόσφαιρα των χορικών της «Αντιγόνης» από τον Mendelssohn». Παράλληλα ο Καλομοίρης προσλαμβάνει έμμεσα τα αρχαιοελληνικά ιδανικά μέσα από τον σύγχρονο κλασικισμό (των Παρνασσιστών) από τον Παλαμά κυρίως, αλλά και τον πανθεϊστικό μυστικισμό του Σικελιανού. Ενώ βέβαια δημιουργεί τη νεωτερική όπερα σύμφωνα με τις τρα-

γωδίες-θύλους του Καζαντζάκη και τα συμβολιστικά παραμυθοδράματα του Καμπύση. Ο Σαμάρας στη «Ρέα» εκφράζει άμεσα την ιδέα της συμφιλίωσης μέσω αρχαιοελληνικών ιδανικών και του «Ολυμπακού Υμνου». Η καλλιτεχνική έκφραση εθνικών ιδεωδών στην Ελλάδα εμπλέκεται σε όλες τις περιπτώσεις με ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά του είδους της όπερας: τον εξωτισμό, τον ιστορικισμό και τον μανιερισμό της ευρωπαϊκής όπερας που συνδυάζει πολυποικίλα μέσα.

Σύγχρονη μουσική - Θεωωράκης

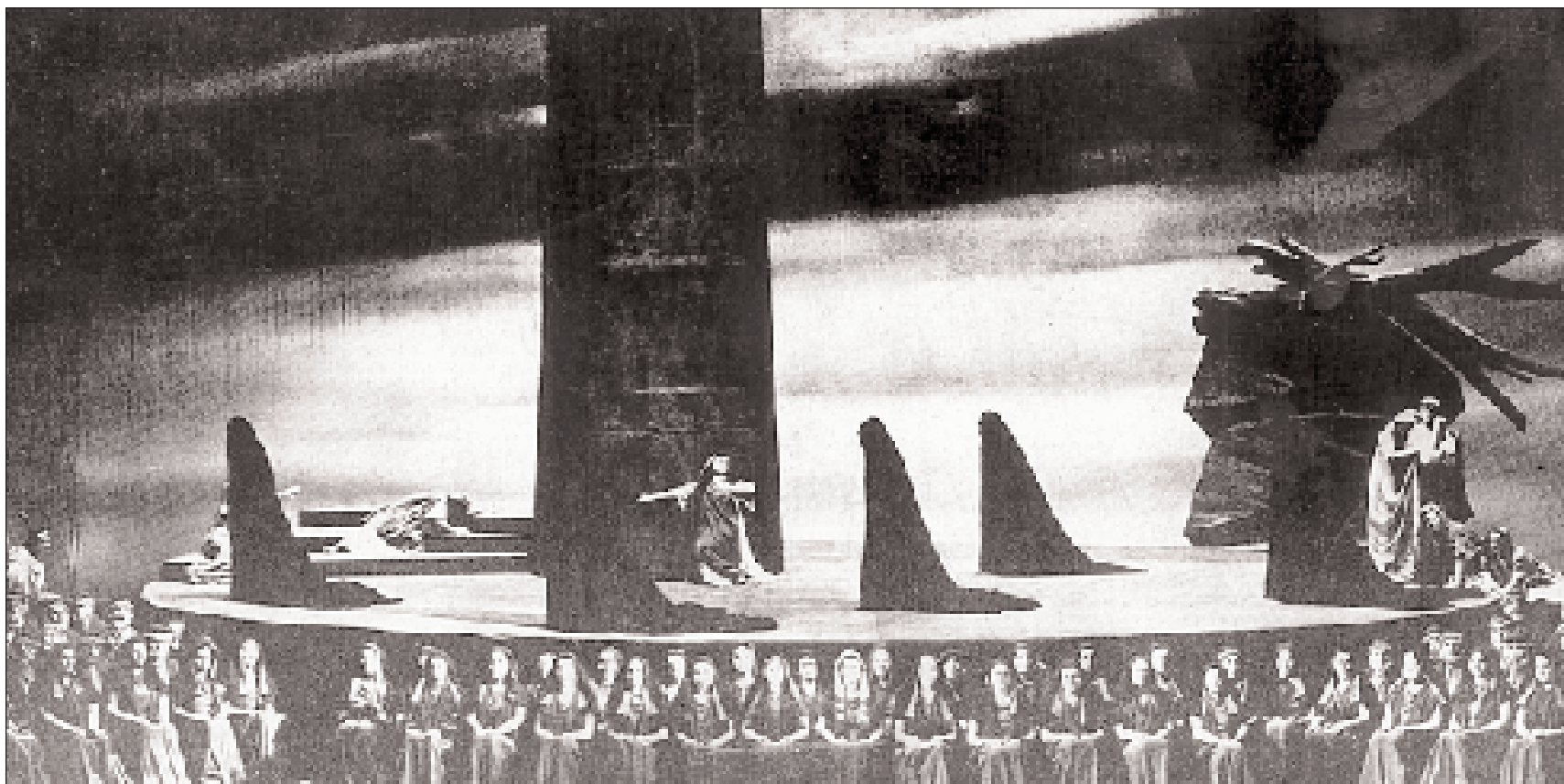
Η σύγχρονη μουσική ανατρέχει στον αρχαίο ορθολογισμό ή μυστικισμό, σε μουσικοποιημένες σκηνοθεσίες της αρχαίας τραγωδίας και σε ορισμένες μορφές όπερας με αρχαία θεματική. Στην Ελλάδα, μετά τις πρώτες ιδεολογικοαισθητικές ζυμώσεις, η ανάπτυξη και η διάδοση των σκηνοθεσιών των τραγωδιών συμπάρεσε πολλούς συνθέτες να γράψουν σκηνική μουσική για τραγωδίες. Πολλές αναφορές γίνονται επίσης σε τίτλους οργανικής μουσικής ή σε μελοποιήσεις αρχαίας λυρικής ποίησης (πχ. Λεβιδής, Ευαγγελάτος, Βάρβογλης, Κυδωνιάτης, Χατζηδάκης, Θεωωράκης, Αντωνίου κ.ά). Με μια σύγχρονη έννοια ορθολογισμού και μυστικισμού συνδέεται η αναφορά στην αρχαιότητα των Γ. Χρήστου και Ι. Ξενάκη. Στη δεκαετία του '90 έχουμε τις τρεις όπερες με αρχαία θεματική «Μήδεια» (1991), «Ηλέκτρα» (1995) και «Αντιγόνη» (1999) του Μίκη Θεωωράκη. Ο ίδιος έχει εκφράσει επανειλημμένα απόψεις για την αρχαία τραγωδία και τις αισθητικοϊδεολογικές διαστάσεις

των τριών «λυρικών τραγωδιών» του, που αφιερώνει στους τρεις μεγάλους της όπερας Verdi, Puccini και Bellini, αντιδιαστέλλοντας την έννοια «λυρική τραγωδία» από παραδοσιακές της έννοιες και προσδίδοντας της τον χαρακτήρα του έργου σε συνεχή μελωδική ροή. Ο λόγος της αφιέρωσης δεν έχει αφορμές αισθητικής φύσεως, δεδομένου, ότι δεν υπάρχουν ιδιαίτερα συγκεκριμένες αναφορές/συνδέσεις στα έργα. Αντικειμενικά προσδίδεται όμως έτσι ένα κύρος της παράδοσης της όπερας που επιδρά ως αφιέρωμα σε αυτήν. Τα έργα εντάσσονται, ως μια συμπύκνωση και ανάμνηση, στο σύνολο του ιδιότυπου έργου του Θεωωράκη, ως μια νέα προσπάθεια ένταξης ιδεών που κατέχουν καθοδηγητικό χαρακτήρα σε όλη την πορεία του ως σήμερα, όπως είναι η αιώνια αξία του μύθου, η απολυτοποίηση του πεπρωμένου, το σχήμα «άτομο-συλλογικότητα», «τυραννία-πθικές αξίες», «κακοί και καλοί» από την πλευρά των πθικών αξιών, για τις οποίες η αρχαία τραγωδία λειτουργεί ως σύμβολο. Με τη δεκαετία του '90 ολοκληρώνεται όχι μόνον, ίσως για πολλούς, η ανακεφαλαίωση της ατομικής εμπειρίας, αλλά και του ιστορισμού της κοινωνικής πρόσληψης του 20ού αιώνα, πράγμα που τοποθετεί τη σχέση προς την παράδοση σε νέες βάσεις. ❁

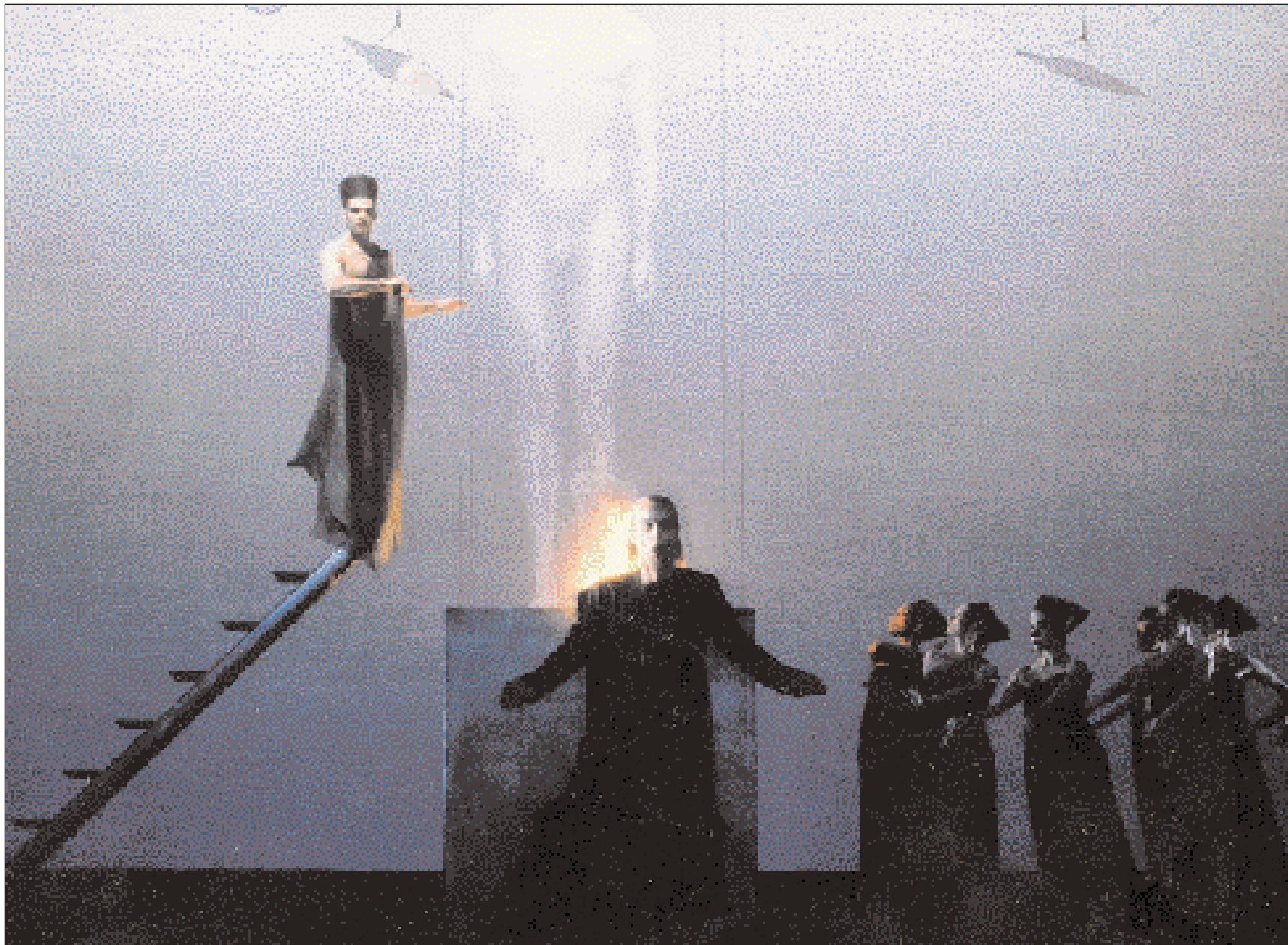


▲ Μακέτα σκηνικού για την πρώτη παρουσίαση της όπερας «Ρέα» του Σ. Σαμάρα στην Ιταλία.

▼ Σκηνή από την τρίτη πράξη ιστορικής παρουσίασης της όπερας «Οιδίπους» του Ζ. Ενέσκον στην όπερα του Βουκουρεστίου, τη δεκαετία του '60.



Μύθος και σκηνική



▲ Σκηνή από την παρουσίαση της «Αλκηστής» του Κ. Β. Γκλουκ στο παρισινό Chatelet το 1999. Σκηνοθεσία: R. Wilson, μουσική διεύθυνση: J. E. Gardiner (φωτ.: M. N. Robert).

Της ΜΑΡΙΑΣ ΓΥΠΑΡΑΚΗ*

Η όπερα είναι μία βίαιη μορφή τέχνης που αναδύεται μέσα από την αντίφαση

ΟΣΟ ΠΑΡΑΞΕΝΗ και να μοιάζει η παραπάνω φράση, με την οποία αρχίζει μια ολόκληρη ανάλυση¹ για το «υβρίδιο» της σκηνής, θα πρέπει κανείς να παραδεχτεί ότι πίσω από τις ελάχιστες αυτές λέξεις κρύβεται μια μεγάλη αλήθεια. Η «βιαιότητα», όμως, για την οποία θα ήθελα να μιλήσω στο σύντομο αυτό κείμενο, είναι εκείνη που προκύπτει μέσα από

τους κώδικες της αναπαράστασης, οι οποίοι επανατοποθετούνται και αναθεωρούνται σε κάθε «νέα παραγωγή», όπως συνηθίζουμε πλέον να αποκαλούμε – επηρεασμένοι από τον κινηματογράφο – την κάθε καινούργια σκηνοθεσία. Η φύση της όπερας είναι «κανιβαλική» στον βαθμό που το περίπλοκο αυτό σκηνικό είδος επιτίθεται ή (για να μην υπάρξουν ανθρωπολογικές συσχετίσεις) απευθύνεται κατ'ευθείαν στις αισθήσεις και κατά δεύτερο λόγο στη νόηση. Υπάρχει ενός είδους υπερ-ατομική (με την έννοια της υπέρβασης του ατόμου) έκθεση συν-αισθημάτων, στην ωμότερη επιτρεπτή μορφή, η

Η σκηνοθεσία έργων του μπαρόκ στη σύγχρονη εποχή

Βιαιότητα

οποία υποβαστάζει την ανοικτή πραγματικότητα που με τη σειρά της –αυτό άλλωστε είναι και το μεγάλο παράδοξο– στηρίζεται πάνω στην πλέον συμβατική σχέση δράματος και μουσικής.

Εύκολα γίνεται αντιληπτή η αγωνία του σκηνοθέτη –που η παρουσία του στην όπερα είναι σχετικά πρόσφατη– για το πώς θα αποδώσει και θα επανεντάξει το δράμα, δημιουργώντας νέες ισορροπίες, αρκετά «ευαίσθητες» και ενίοτε αυθαίρετες, ικανές όμως να λειτουργήσουν ως κανόνες συνάντησης και στη συνέχεια συνύπαρξης των φωνητικών, δραματικών και αισθητικών εκφράσεων οι οποίες συχνότατα είναι ακραίες. Η όπερα είναι κατ' εξοχήν το είδος που αρέσκεται σε ένα αέναο θαυμασμό του ειδώλου του πάνω στα «παραμορφωτικά κάτοπτρα» της σκηνής - αυτή άλλωστε είναι και η γοητεία της. Η μουσική όμως, αλλά κυρίως η θεματική του 19ου και εν μέρει του 20ού αιώνα, συνέβαλαν, καλώς ή κακώς, στη δημιουργία μιας ποιητικής, η οποία αρχίζει να αποδεσμεύει την όπερα από την ηρωική δεινολογία (ο όρος «μεγαλοστομία» θα ήταν μάλλον ατυχής) και την ενθουσιώδη ανάρρηση. Η αστική έκφραση και η

επιβολή των νέων αισθητικών χαρακτηρισμών και αποχρώσεων δεν υπήρξε δίχως συνέπειες γι' αυτό που σήμερα ονομάζουμε όπερα μπαρόκ. Φαινομενικά μοιραίο χτύπημα, ουσιαστικά όμως αλλαγή σελίδας και δημιουργία πάνω σε αντίστοιχες ή ανάλογες προδιαγραφές. Αν όμως παρατηρήσει κανείς προσεκτικά θα διαπιστώσει ότι και ο 19ος αιώνας υιοθετεί την υπερβολή και τη σκηνική βιαιότητα, τις οποίες «εγκλωβίζει» τρόπον τινά μέσα σε τοπίο ρομαντικό. Δίχως να ασπάζομαι κανενός τύπου αίρεση η υπερβολή, μπορώ να βεβαιώσω ότι η ρομαντική βιαιότητα της «Νόρμα» είναι ανάλογη με εκείνη των ηρώων του Haendel ή του Gluck. Αναμφισβήτητη η γενεαλογία έχει τις απαρχές της στο μπαρόκ το οποίο παραμένει -στοιχείο άκρως ενδεικτικό- το μύλον της Εριδος για τους σκηνοθέτες.

Ανα-γέννηση

Καλό θα είναι να αναρωτηθούμε, και πρωτίστως ο σκηνοθέτης, γιατί μέσα στο θολό αισθητικό τοπίο των ημερών μας, το μπαρόκ επανεμφανίζεται στο θέατρο, και κυρίως στην όπερα, όχι μόνο ως «αισθητική», αλλά και ως «πο-



▲ Η Το. Γκαοντία και ο Γκ. Κιούντε ως Ορφέας και Ερνυδίκη αντίστοιχα, στον «Ορφέα» του Κ. Μοντεβέρντι. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998. Σκηνοθεσία: P.-L. Pizzi, μουσική διεύθυνση: C. Scimone (φωτ.: Stefanos).



► Η Α. Σ. φον Οτερ και ο Π. Γκρόουβς ως Αλκηστή και Αδμήτιος αντίστοιχα, στην «Αλκηστή» του Κ. Β. Γκλουκ στο παρισινό Chatelet το 1999. Σκηνοθεσία: R. Wilson, μουσική διεύθυνση: J. E. Gardiner (φωτ.: M. N. Robert).



▲ Ο Γκ. Κιόντε ως Ορφέας στην ομώνυμη όπερα του Κ. Μοντεβέρνι. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1998. Σκηνοθεσία: P.-L. Pizzi, μουσική διείθνηση: C. Scimone (φωτ.: Stefanos).

λεμική». Το πρόβλημα είναι πολύ πιο περίπλοκο από ό,τι μπορεί να φαίνεται εξωτερικά. Εδώ θα ήθελα να τονίσω ότι το μπαρόκ, όπως πολύ σωστά γράφει ο Eugenio d'Ors² δεν είναι ένα «ιστορικό στυλ», όπως π.χ. το γοτθικό, συγκεκριμένη δηλαδή έκφραση, περιορισμένη σε δεδομένη χρονική στιγμή. «Το μπαρόκ αντιθέτως μπορεί να ξαναγεννηθεί, να επαναφέρει και να ξαναδώσει την ίδια έμπνευση μέσα από νέες μορφές (φόρμες) δίχως την αναγκαιότητα της πιστής αντιγραφής...»³.

Οι νέες αυτές μορφές αναζητούνται και μεταγράφονται σήμερα εντός του «αναπαραστατικού» χώρου από τους σκηνοθέτες. Το εγχείρημα δεν είναι τόσο απλό, καθότι στην περίπτωση της όπερας η αισθητική βρίσκεται σε άμεση και στενή σχέση με τον μύθο. Υπάρχει ως εκ τούτου κίνδυνος να μετατραπεί από τις νέες σκηνικές μορφές σε «επισημασμένο αντικείμενο». Οι μεταμοντέρνοι πειραματισμοί του Peter Sellars, για παράδειγμα, αρκετά επικίνδυνοι, καταλήγουν ενίοτε σε παιδαριώδεις συλλήψεις, όπως συνέβη με τον «Ιούλιο Καίσαρα» του Haendel, όπου τόσο η αισθητική όσο και η δραματουργική πραγμάτευση περιορίστηκαν να αξιοποιήσουν μια γενική απλούστευση, με αποτέλεσμα να αλλοιωθεί η ίδια η ουσία του έργου.

Ο σκηνοθέτης, κατά τη γνώμη μου, θα πρέπει να φέρει στη σκηνή την «απροσδόκητη εικόνα της λεπτομέρειας»⁴ πράγμα που συχνά πέτυχε να δημιουργήσει σε παραστάσεις όπερας μπαρόκ με τις αισθητικές επεμβάσεις του ο Pier Luigi Pizzi ή πρόσφατα η Trisha Brown με τον λιτό και αυστηρά χορογραφημένο «Ορφέα» του Monteverdi. Η δυσκολία έγκειται στην πολυσημία του μπαρόκ, διότι υπάρχουν ήδη οι εσωτερικοί και «αναθεωρημένοι», κατά εποχές, κώδικες. Πρόκειται για ολόκληρο σύστημα που η θεωρητική εικόνα του μπορεί να περιγραφεί ως πλήθος κυψελίδων που κλείνουν μέσα τους μεγάλο αριθμό χαρακτηριστικών στοιχείων, δυνάμει συνδεδεμένων, αλλά και συγχρόνως ανεξάρτητων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτυχημένης σκηνοθετικής απόπειρας η «Αλκίστη» και ο «Ορφέας» του Gluck από τον Bob Wilson. Στην περίπτωση του μια συγκεκριμένη αισθητική εμμονή απορρόφησε τη δυναμική και του μύθου και της μουσικής. Οι νέες προτάσεις του Wilson στις παραστάσεις αυτές δεν ήταν τίποτα περισσότερο από «παρερχόμενες σκιές». Παρά την ενδιαφέρουσα εικαστικά άποψη κανένα από τα δύο έργα δεν λειτουργήσε με την έννοια του σκηνικού δρώμενου.

Υπάρχει μια εσφαλμένη αντίληψη η

οποία συχνά βλέπει το μπαρόκ, ανεξάρτητα προς τη θεματική και την εποχή του, ως παγωμένο στυλιζάρισμα και αυστηρά «γεωμετρική» κωδικοποίηση, πάνω στην οποία βαραινεί η απαγόρευση της οποίας συναισθηματικής φόρτισης. Πρόκειται για λάθος από άγνοια, για παντελή έλλειψη ευαισθησίας και πρόσληψης της λεπτομέρειας, η οποία συνθέτει την *bella maniera in musica*, όπως θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το μπαρόκ και να το αντιμετωπίσει ως αναπροσαρμογή της ιστορικής ύλης (και όχι υλικού) στην εν λόγω *bella maniera in musica*. Η σκηνοθεσία του «Lucio Silla» του Mozart από τον Patrice Chéreau παραμένει, κατά την άποψή μου, ένα από τα δείγματα ήθους μπαρόκ, παραδείγματα (προς μίμηση και όχι προς απομίμηση) θεατρικής υπευθυνότητας και κατανόησης. Ο Chéreau ούτε «παγώνει», αλλά ούτε και «αναπαλαιώνει» το μνημείο, προτείνει όμως νέο κώδικα ανάγνωσης (αισθητικό και δραματουργικό) και έτσι επιτρέπει την «είσοδο» της Ρώμης στη σύγχρονη κοινωνία και αντιθέτως.

Η θεμελιώδης αρχή της σκηνοθεσίας, ειδικά για τις όπερες του 17ου και 18ου αιώνα, θα πρέπει να στηρίζεται στην προσέγγιση και σύμμεξη των «ανθρωπιστικών» και «πολιτιστικών» στοιχείων του μπαρόκ με την εποχή μας. Οσο παράξενη και να φαίνεται η σύμμεξη των δύο αυτών κόσμων είναι όχι μόνο απαραίτητη, αλλά και «νόμιμη». Ας μην ξεχνάμε ότι η όπερα μπαρόκ πραγματεύεται τους μύθους πάνω στους οποίους στηρίχθηκε, λίγο ως πολύ, ολόκληρος ο δυτικός πολιτισμός.

Θάνατος και φωνή

Η επιβολή της σκηνοθετικής «εξουσίας», περιορισμένη από την άποψη χώρου, δεν μπορεί να γίνει δίχως τη φωνή. Η φωνή είναι το κατ' εξοχήν μέσον που εγκαθιδρύει τη «βιαιότητα» για την οποία μίλησα παραπάνω. Αν στη ρομαντική ή τη σύγχρονη όπερα ο σκηνοθέτης υποχρεώνεται να βρει τη λογική σχέση φωνής / σκηνής, στο μπαρόκ είναι υποχρεωμένος, από τη φύση πλέον των πραγμάτων, να τους επιβάλλει μια κοινή αρχιτεκτονική. Τα έργα αυτά, που η «μυθοπλασία» τους, ελληνική, ρωμαϊκή ή ελληνιστική, είναι στην ουσία «ενιαίο σύμπλεγμα, ύδατος, σκόνης και φωτιάς» για να χρησιμοποιήσω τη σύντομη και άκρως διαφωτιστική φράση του Roland Barthes. Η φωνή θα πρέπει να οικειοποιηθεί το ιδεολογικό και ηθικό περιεχόμενο για να μπορέσει να το



▲ Σκηνή από τη «Θεοδώρα» του Γκ. Φ. Χαίντελ, όπως παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ του Γκλάιντμπορν το 1996 σε σκηνοθεσία του Π. Σέλαρς (φωτ.: Μ. Hoban).

ντύσει με τα θεατρικά (εννοείται δραματικά) συναισθήματα, *affetti*, και να το αποδώσει μέσα από τις νέες «φόρμες» τις οποίες προτείνει η σκηνοθεσία. Το να χρησιμοποιηθούν «μάσκες» για τους μύθους ή τις εποχές δεν είναι πρόβλημα, τουναντίον συνιστά μια εύκολη λύση-πυροτέχνημα η οποία εμποδίζει την αναγκαία «βιαιότητα» να λειτουργήσει και καθιστά, κατά συνέπεια, την πρόσληψη από τον θεατή λιγότερο «οδυνηρή». Το δύσκολο είναι «να καταφέρει κανείς να μεταγράψει σκηνικά το παιχνίδι μέσα στο οποίο μουσική και (δραματική) κατάσταση θα συνυπάρξουν απολύτως αρμονικά και καμιά δεν θα αναπτυχθεί εις βάρος του άλλης»⁵. Οι νέες μορφές δεν μπορεί να είναι ούτε «μάσκες» ούτε «οφθαλμαπάτες», αλλά «διαλεκτικός κώδικας», ειδικά επεξεργασμένος και προσαρμοσμένος στην περίπτωση. Τον κώδικα αυτό καλείται να συντάξει ο σκηνοθέτης, ο οποίος και θα βγάλει σε κοινή θέα τα «υλικά» χαρακτηριστικά του, ενώ υποχρεούται να εμπιστευθεί στη φωνή τη διάδοση των ηθικών χαρακτηριστικών. Η φωνή είναι εκείνη η οποία θα δώσει τη «χαριστική βολή» (θάνατος ή υπέρτατη ηδονή).

Στην περίπτωση του μπαρόκ, ο σκηνοθέτης καλείται να περάσει πρώτα από ένα αυστηρά ερευνητικό στάδιο και να ξεχάσει όλες τις αισθητικές ή

εικαστικές προκαταλήψεις του. Η μεγάλη ελευθερία την οποία φαίνεται να διαθέτει το μπαρόκ είναι, θα έλεγα, φαινομενική, καθότι *απόρροια αντικατοπτρισμών μέσα σε λαβύρινθο κατόπτρων*. Η σκηνοθεσία πρέπει να παραμείνει υποχρεωτικά μέσα στα όρια που υπαγορεύει η ίδια η φύση του έργου, η άρνηση ή «παραμόρφωση» των συμβάσεων είναι θεμιτή, όταν οι προτεινόμενοι από τον σκηνοθέτη κώδικες διαμορφώνουν ενιαίο και συνεπές σχήμα. ❧

* Η Μαρία Γυπαράκη, σκηνοθέτις, ασχολείται ιδιαίτερα με την όπερα μπαρόκ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Ετσι αρχίζει το αξιολογικό βιβλίο της η Isabelle Moindrot, «La représentation de l'opéra», PUF, Παρίσι 1993.

2. Eugenio d'Ors, «Du baroque», Gallimard, Παρίσι 1983.

3. Βλ. στο ίδιο, σελίδα 91.

4. Με τον όρο «απροσδόκητη εικόνα της λεπτομέρειας» εννοώ την αφηνδιαστική εμφάνιση μιας έντονα επεξεργασμένης και σε μεγεθυμένης λεπτομέρειας, που η σωστή της χρήση θα προσδώσει στο έργο νέα δυναμική και θα μετριάσει την ενδεχόμενη έντονα συμβατική σχέση σκηνής / μουσικής.

5. Giorgio Strehler, σε «Musical», No 1, Παρίσι, Φεβρουάριος 1987.

Επιλογές δισκογραφίας

Τον **ΝΙΚΟΥ Α. ΔΟΝΤΑ**

Κριτικού μουσικής

ΚΥΡΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ενός μουσικού έργου είναι ασφαλώς η επικοινωνία του συνθέτη με το κοινό. Οι ηχογραφήσεις, παρότι δεν υποκαθιστούν την όπερα ως σκηνική τέχνη, αποτελούν την πλησιέστερη εναλλακτική λύση, ιδιαίτερα όταν η μουσική ζωή ενός τόπου δεν τροφοδοτεί το κοινό με ανάλογα ερεθίσματα. Στη συνέχεια προτείνονται επιλεκτικά ορισμένες εμπορικές ηχογραφήσεις έργων, που αφορούν το θέμα του αφιερώματος, με έμφαση στα περισσότερο δυσεύρετα.

Η πρώτη σωζόμενη όπερα, η «Ευρυδίκη» του Πέρι, κυκλοφορεί σε ενδιαφέρουσα ηχογράφηση από το Ensemble Arpeggio υπό τον Roberto de Caro με την Gloria Banditelli στον κεντρικό ρόλο (Arts). Στην ίδια εποχή ανήκει και η «Η Δάφνη» του Μάρκο ντα Γκαλιάνο, που έχει καταγραφεί από την Camerata Accademica του Αμβούργου υπό τον Jürgen Jürgens (Archiv).

Ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες ηχογραφήσεις λυρικών τραγωδιών του Λυλλύ ξεχωρίζει ο «Φαέθων» στην ερμηνεία του Marc Minkowski (Erato) και η «Αλκίστη» στην εκδοχή του Jean-Claude Malgoire (disques montaignes). Θαυμάσια είναι επίσης η ανάγνωση του William Christie με το σύνολο «Οι Ανθούσες Τέχνες» στον «Κάστωρα και Πολυδεύκη» του Ζαν-Φιλίπ Ραμό (Harmonia Mundi).

Η αναγέννηση έργων του Χαίντελ είχε ως αποτέλεσμα πλήθος ηχογραφήσεων και μάλιστα σε ερμηνείες που έχουν λάβει σοβαρά υπ' όψιν τους τα ήθη και τις πρακτικές της εποχής. Η DG ανταποκρίθηκε στη λάμψη της «Σεμέλης» με μια εξίσου λαμπερή διανομή αστέρων (Battle, Horne, Ramey) υπό τη διεύθυνση του John Nelson.

Πρόσφατα κυκλοφόρησε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ηχογράφηση της όπερας «Ορφέας και Ευρυδίκη» του Γκλουκ. Πρόκειται για καταγραφή παράστασης που δόθηκε το 1998 υπό τη διεύθυνση του Peter Maag με την Ewa Podles στον κεντρικό ρόλο (Arts).

Τα νεανικά έργα του Μότσαρτ, αν και περισσότερο συμβατικά, ξεχωρίζουν πάντα για τη μελωδικά ευρηματική γραφή του συνθέτη. Ο «Μιθριδάτης, βασιλιάς του Πόντου» δεν αποτελεί εξαίρεση και δικαιώνεται απόλυτα στην πρόσφατη ηχογράφηση του υπό τη διεύθυνση του Christophe Rousset (Decca).

Έργο τεράστιας διάρκειας και σημαντικών απαιτήσεων, οι «Τρώες» δεν

ηχογραφούνται εύκολα. Η θαυμάσια καταγραφή υπό τον Colin Davis αποτελεί απόκχο των παραστάσεων στη Βασιλική Όπερα του Covent Garden τη δεκαετία του '70 (Philips).

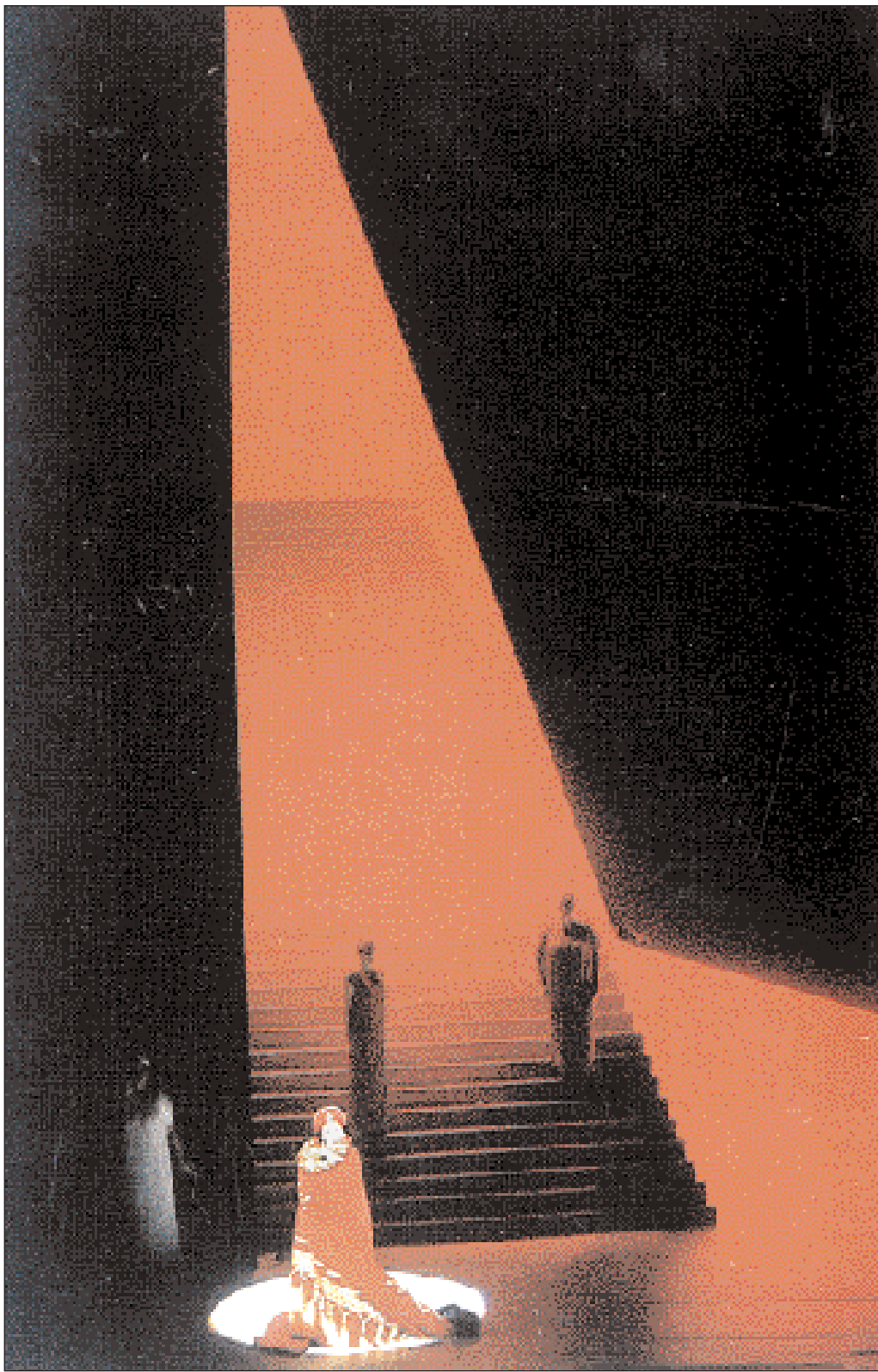
Οι όπερες 20ού αιώνα, αν και σπάνια παρουσιάζονται μετά το πρώτο τους ανέβασμα, εκπροσωπούνται κανά στη δισκογραφία. Έτσι, λοιπόν, στον κατάλογο της DG υπάρχουν τόσο ο «Οιδίπους Τύραννος» όσο και η

«Αντιγόνη» του Ορφ, το πρώτο με τον Gerhard Stolze στον κεντρικό ρόλο και την Astrid Varnay ως Ιοκάστη υπό τη διεύθυνση του Ράφαελ Κούμπελικ και τον δεύτερο με τον Φέρντιναντ Λάιτνερ να διευθύνει την Ινγκε Μπορκ ως Αντιγόνη.

Ο «Οιδίποδας» του Ενέσκου υπάρχει σε ερμηνεία του Lawrence Foster με τον Jose van Dam στον κεντρικό ρόλο (EMI) και η «Ατλαντίδα» του Ντε Φά-

λια στην ανάγνωση του Edmon Colomer (Auvidis).

Τέλος, ο «Προμηθέας» του Νόνο καταγράφηκε «ζωντανά» από την EMI κατά την πρόσφατη παραγωγή στο Φεστιβάλ του Ζάλτσμπουργκ (1993, μουσική διεύθυνση: Ingo Metzmacher), ενώ από την ίδια εταιρεία κυκλοφορούν και η «Τρωαδίσσες» του Αριμπερτ Ράιμαν σε μουσική διεύθυνση του Gerd Albrecht. ❁



◀ Σκηνή από την «Ηλέκτρα» τον Ρ. Στράους, όπως παρουσιάστηκε στην Κρατική Όπερα της Βαυαρίας το 1998. Σκηνοθεσία: H. Wernicke, μουσική διεύθυνση: P. Schneider. Στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας η Μ. Λίρσεκ (φωτ.: W. Hoestl).