

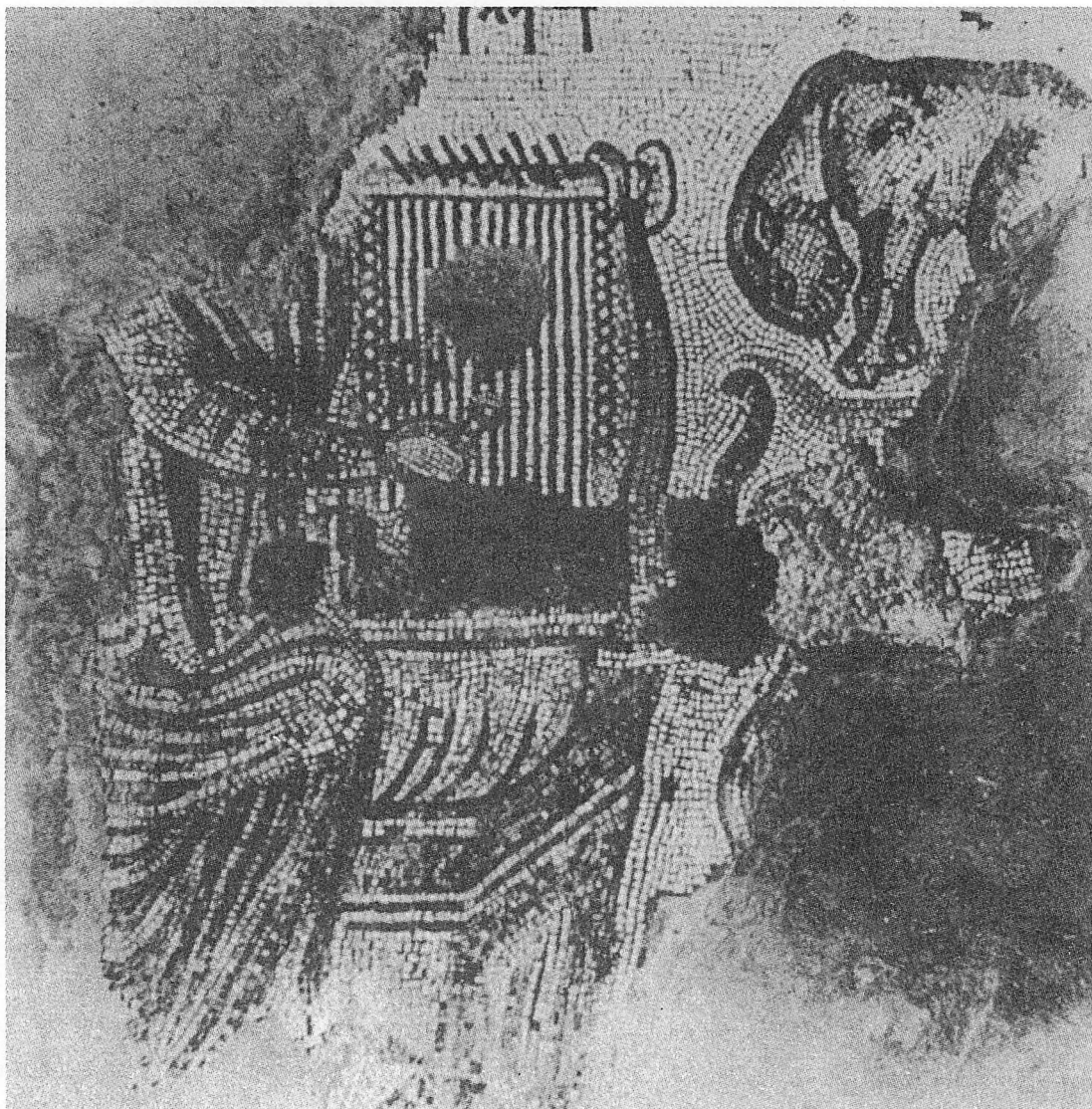
Δ Η Μ Η Τ Ρ Η Σ Γ Ι Α Ν Ν Ο Υ

Ο Ορφέας στην μουσική και στην μουσικοθεωρητική σκέψη των νεότερων χρόνων (15ος-17ος αιώνας)

Η μυθική μορφή του Ορφέα συνδέεται ήδη στις αρχαιότερες φιλολογικές μαρτυρίες με τη μουσική. Και αυτή η σύνδεση παραμένει ένα σταθερό στοιχείο του θρύλου σ' όλες τις μεταμορφώσεις και παραλλαγές του κατά τη διάρκεια της αρχαιότητας. Έτσι, η κεντρική θέση που έχει αυτός ο μύθος ως θέμα μουσικής δημιουργίας στους νεότερους χρόνους φαίνεται περίπου αυτονόητη.

Είναι ωστόσο αξιοσημείωτο ότι άλλες μορφές της αρχαιοελληνικής μυθολογίας που συνδέονται με την επίδειξη των δυνάμεων της μουσικής και αναφέρονται εξίσου συχνά στην περί την μουσική γραμματεία των νεότερων χρόνων, όπως π.χ. ο Αμφίων, δεν προσήλκυσαν την προσοχή μουσικών δημιουργών της ίδιας εποχής. Η εκτενής εξέταση του θέματος υπερβαίνει τα όρια μιας σύντομης πραγματείας. Νομίζω ωστόσο ότι η προτίμηση στην μορφή του Ορφέα οφείλεται σε δύο ιδιαίτερα γνωρίσματα του ορφικού μύθου. Το πρώτο είναι η απόδοση στον Ορφέα, ήδη στα χρόνια της αρχαιότητας, θαυμαστών αποτελεσμάτων της δύναμης της μουσικής.¹ Το δεύτερο, και ίσως σημαντικότερο, είναι η εικονογραφικά παραδιδόμενη από την πρωτοχριστιανική εποχή αλληγορική ταύτιση του Ορφέα με το Χριστό, η οποία διασαφηνίζεται στην πατερική γραμματεία με την αντιπαραβολή του άψυχου οργάνου, της λύρας, του Ορφέα προς τον «πάνσοφον και παναρμόνιον του Θεού Λόγον», που θεραπεύει τις ψυχές των ανθρώπων.² Το ορφικής προέλευσης εικονογραφικό θέμα της ανδρικής μορφής που παίζοντας χορδόφωνο τύπου λύρας εξημερώνει τα ζώα απαντάται, με αντικατάσταση του Ορφέα από τον Δαβίδ, στην χριστιανική αλλά και στην εβραϊκή παράδοση. Σε μωσαϊκό μιας συναγωγής στη Γάζα από τον 5ο αιώνα μ.Χ. εμφανίζεται αυτό το θέμα, ενώ πάνω από το μουσικό όργανο αναγράφεται στα εβραϊκά η λέξη «Δαβίδ» (εικ. 1).³ Το ίδιο θέμα και πάλι με το Δαβίδ απαντάται και σε βυζαντινό Ψαλτήριο χρονολογούμενο από τις αρχές του 10ου αιώνα (εικ. 2).⁴

Αυτά τα δύο εικονογραφικά τεκμήρια μνημονεύονται εδώ ως μεμονωμένες αλλά αντιπροσωπευτικές ενδείξεις για την ευρύτητα της απήχησης του ορφικού μύθου. Αυτή την ευρύτητα πρέπει να έχει κανένας κατά νου, όταν αποπειράται να ερμηνεύσει και την απήχηση του στη μουσική και μουσικοθεωρητική σκέψη των νεότερων χρόνων.



Κατά το 15ο, 16ο και 17ο αιώνα η απήχηση του ορφικού μύθου στην μουσική σημειώνεται σε δύο επίπεδα, στο επίπεδο της μουσικοθεωρητικής σκέψης και στο επίπεδο της μουσικής δημιουργίας. Ενώ όμως στην μουσική δημιουργία ο μύθος του Ορφέα έχει μια προνομιακή θέση, που διακρίνεται απ' αυτή άλλων διάσημων μουσικών του μύθου και της παράδοσης, στην μουσικοθεωρητική σκέψη δε συμβαίνει το ίδιο. Ωστόσο μια σύντομη εξέταση της απήχησης του ορφικού μύθου στην

μουσικοθεωρητική σκέψη, αν και εκ πρώτης όψεως δε φαίνεται να προσθέτει τίποτα στην γνώση του θέματος, αναδεικνύει στο τέλος την απήχηση αυτή και την απήχηση στην μουσική δημιουργία ως παραπληρωματική την μία της άλλης.



Ένα κεντρικό θέμα του αναγεννησιακού μουσικοθεωρητικού στοχασμού, που εξακολουθεί να απασχολεί και τους θεωρητικούς του 17ου αιώνα, είναι οι επιδράσεις ή τα αποτελέσματα της μουσικής (*effectus musicae* ή με την ελληνικοποιημένη λατινική γενική, που εμφανίζεται συχνά στα συγγράματα αυτής της εποχής, *effectus musices*). Το θέμα δεν ήταν τότε νέο. Οι μουσικοθεωρητικές πηγές επιτρέπουν να διαπι-

στωθεί η αναγωγή του στην αρχαιοελληνική διδασκαλία περί ήθους της μουσικής. Κι όχι μόνον αυτό· η θεματογράφηση του από τον μουσικοθεωρητικό στοχασμό οφείλεται ακριβώς στην διαμέσου του Μεσαίωνα παραδιδόμενη διδασκαλία περί ήθους. Η παράδοση καθορίζει και τον τύπο της πραγμάτευσης, ο οποίος χαρακτηρίζεται από στερεότυπα επαναλαμβανόμενους τόπους. Η πραγμάτευση όμως του θέματος από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης αποβλέπει στον συσχετισμό με την εμπειρία της σύγχρονης τους μουσικής πραγματικότητας και στην αναζήτηση, μέσω αυτού του συσχετισμού, φυσικών και επαληθεύσιμων αιτιών των επιδράσεων της μουσικής. Η διαμορφωμένη από την παράδοση τυπολογία της πραγμάτευσης, επιβαλλόμενη με το κύρος της αυθεντίας, είχε για τους θεωρητικούς της εποχής μια διττή σχέση με την μουσική πραγματικότητα. Από την μια μεριά παρείχε το σκελετό για την ανάπτυξη της μουσικοθεωρητικής σκέψης και αναδείκνυε τις επιδράσεις της μουσικής ως εκδήλωση ιδιοτήτων της μουσικής πραγματικότητας. Από την άλλη μεριά όμως προσδιόριζε την πορεία της σκέψης με σχήματα και θεματικούς τόπους άσχετους προς την άμεση εμπειρία της μουσικής πραγματικότητας εκείνης της εποχής.

Ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία της τυπολογίας πραγμάτευσης του θέματος είναι η αναφορά σε παραδείγματα από την αρχαιότητα. Έτσι, σε μεσαιωνικά μουσικοθεωρητικά εγχειρίδια κάθε ευκαιριακή αναφορά σε επιδράσεις της μουσικής συνοδεύεται από ένα ή περισσότερα αρχαία παραδείγματα που επιβεβαιώνουν του λόγου το αληθές. Λ.χ. η πρόταση πως η μουσική εξημερώνει τα ήθη μπορεί να ακολουθείται από το παράδειγμα του Ορφέα, ο οποίος με το παίξιμο της λύρας του εξημέρωνε τα άγρια ζώα. Μ' αυτό τον τρόπο πρόσωπα του μύθου και της ιστορίας συνδέονται, χωρίς διάκριση των μεν από τα δε, κατά τυπικό τρόπο με ορισμένα τεκμηριωμένα σε αρχαίες πηγές επιτεύγματά τους.

Αυτό τον τύπο πραγμάτευσης ακολουθούν καταρχήν και τα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα της Αναγέννησης και μέσα σ' αυτά τα πλαίσια εμφανίζεται ο Ορφέας ως μια προσωποποίηση των δυνάμεων της μουσικής.

Το βήμα προς μια διαφορετική θεώρηση των πραγμάτων σημειώνεται σ' ένα από τα λιγότερο γνωστά συγγράμματα του Johannes Tinctoris, το *Complexus effectuum musicarum* (1473/74)⁵. Όπως δείχνει και ο τίτλος, πρόκειται για μια πραγμάτευση των επιδράσεων ή αποτελεσμάτων της μουσικής. Αξιοπρόσεκτο σ' αυτό το σύγγραμμα είναι το γεγονός ότι για πρώτη, όπως φαίνεται, φορά επιχειρείται μια σύντομη και συνοπτική συστηματοποίηση του θέματος. Πηγές του Tinctoris είναι αποκλειστικά κείμενα της αρχαίας και μεσαιωνικής γραμματείας (ποιητικά, εκκλησιαστικά ή μουσικοθεωρητικά). Συνοψίζοντας τις αναφορές

των πηγών του ο Tinctoris κωδικοποιεί τις επιδράσεις της μουσικής σε μια σειρά προτάσεων, σχεδόν σαν μαθηματικά θεωρήματα, στις οποίες επιτάσσει τα σχετικά παραδείγματα.

Ο μύθος του Ορφέα εμφανίζεται ως επιβεβαιωτικό παράδειγμα για τις εξής επιδράσεις της μουσικής:

*Musica trititiam depellit, Musica duriciam [sic] cordis resolvet, Musica amorem allicit.*⁶

Για κατανόηση του τρόπου πραγμάτευσης του θέματος αναφέρεται ενδεικτικά εδώ ένα απόσπασμα από την πρώτη πρόταση:

«*“Musica trititiam depellit” [...] Unde idem Virgilius de Orpheo tristi propter absentiam Eurydicis quam flagranter amabat, proprio instrumento se consolante, in quarto libro Georgicorum, sic inquit: “Ipsa cava solans aegrum testudine amorem,/Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,/Te veniente die, te decedente canebat.”*»⁷

Θα μπορούσε να πει κανένας ότι εδώ εμφανίζεται απλά μια επανάληψη των παλαιότερων πηγών. Μια επανάληψη όμως στην οποία, χάρη στην συντομία και την κωδικοποίηση των αναφορών, διευκολύνεται η κριτική εξέτασή τους. Και αυτό ήταν πράγματι ζητούμενο από την σκοπιά του αναγεννησιακού μουσικοθεωρητικού στοχασμού. Γράφει σχετικά ένας από τους λιγότερο γνωστούς εκπροσώπους της Πλέιαδε, ο Pontus de Tyard (περίπου 1522-1605), σ' ένα μουσικοθεωρητικό δοκίμιο του που δημοσιεύτηκε το 1555 (αναφορά σύμφωνα με την ορθογραφία του πρωτοτύπου):

«la source de cette science fut reputece celeste des Pythagoriciens, à cause que le premier auteur n' estoit en connoissance, et encor moins aujourd'hui, qu' à peine savons nous démesler les fables, des veritables histoires: l' un nous renvoye à un Dieu Mercure et à sa lure de quatre ou de sept cordes, ou au scelette de sa tortue. L' autre nous met en jeu un Orphée: qui un Amphion, un Thamire: [...] mais en fin telles opinions sans autre temoignage ne peuvent faire foy: [...]»⁸

Τέτοιες κριτικές παρατηρήσεις δε θα πρέπει να παρερμηνευτούν ως απόρριψη της αναφοράς σε αρχαία παραδείγματα. Το ζητούμενο ήταν μια αναδιάρθρωση της πραγμάτευσης σε αντιστοιχία με σύγχρονα τότε προβλήματα της μουσικής θεωρίας. Αυτή η αναδιάρθρωση επέρχεται στα μεγάλα συγγράμματα καθολικής (universal) σύλληψης της μουσικής θεωρίας του 16ου και 17ου αιώνα.⁹ Στα συγγράμματα αυτά τα αρχαία παραδείγματα εμφανίζονται στο πλαίσιο της πραγμάτευσης επίκαιρων προβλημάτων μουσικής θεωρίας. Από την σκοπιά αυτών των επίκαιρων προβλημάτων επιχειρείται πολλές φορές και μια ορθολογιστική ερμηνεία των αρχαίων παραδειγμάτων, στηριζόμενη ή όχι με την σειρά της στην αυθεντία αρχαίων πηγών και παραδόσεων.

Ένα πολύ αντιπροσωπευτικό δείγμα του νέου τρόπου θεώρησης των αρχαίων παραδειγμάτων βρίσκεται στην *Musurgia Universalis* του Athanasius Kircher, μια σύλληψη της μουσικής ως καθολικής επιστήμης και ταυτόχρονα μια γιγαντιαία σύνοψη μουσικοθεωρητικών γνώσεων του παρελθόντος και του παρόντος. Σε μία από τις αναφορές του ο συγγραφέας ερμηνεύει την ικανότητά του Ορφέα να κινεί με την μουσική του λίθους ως αποτέλεσμα αστρολογικών και μουσικών γνώσεων, που του επέτρεπαν να ρυθμίζει την αρμονία των ήχων σε αντιστοιχία με την αρμονία των ουράνιων σωμάτων,¹⁰ για να συμπεράνει σε μια άλλη αναφορά του «*certe Orpheum saxa, ferasque non alia quam ratione analogica traxisse legimus*».¹¹

Με τις απόπειρες ορθολογιστικής ερμηνείας τους τα αρχαία παραδείγματα εισδύουν στον νεότερο μουσικοθεωρητικό στοχασμό και αποτελούν ένα από τα στοιχεία της καθολικότητάς του.

Υπάρχει όμως κι ένας άλλος δρόμος, μέσω του οποίου τα αρχαία παραδείγματα, η αρχαία μυθολογία γενικότερα, εισδύουν στην μουσική γνώση των νεότερων χρόνων και προσδιορίζουν την αντίληψη της σύγχρονης για εκείνη την εποχή μουσικής πραγματικότητας. Είναι η σημαντική για την ιστοριογραφία του 17ου αιώνα αφηγηματογραφική ιστοριογραφία (νεολογισμός με τον οποίο αποδίδεται εδώ ο όρος *galante* ή *novellistische Geschichtsschreibung*¹²), μια ιστοριογραφική παράδοση στηριζόμενη στην ευχάριστη αφήγηση ανεκδότων από αρχαίες και νεότερες πηγές με μεγάλη απήχηση τότε στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό.

Δύο από τις πηγές, από τις οποίες πολλά έργα αυτού του είδους αντλούν το υλικό τους είναι το *De inventoribus rerum* του Polidoro Vergilio (1470-1555),¹³ και η *Mythologia*¹⁴ του Natale Conti (1520-1582). Ήδη στον τίτλο του πρώτου έργου, που γράφτηκε το 1499 και διαβαζόταν σε αναρίθμητες επανεκδόσεις, μεταφράσεις και επανεκδόσεις των μεταφράσεων τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα, υποψιάζεται κανένας την απήχηση του αρχαίου ευημερισμού και η υποψία επιβεβαιώνεται από το περιεχόμενο, όπου επιχειρείται ορθολογιστική ερμηνεία των μύθων και αναγωγή τους σε ιστορικά γεγονότα σύμφωνα με τις ευημεριστικές αντιλήψεις.¹⁵ Το δεύτερο έργο είναι επίσης ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ορθολογιστικής ερμηνείας των μύθων.¹⁶ Την πρώτη έκδοση το 1551 ακολούθησαν επίσης αναρίθμητες επανεκδόσεις και μεταφράσεις που διαβάζονταν τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα. Αλλά το δεύτερο έργο είναι επιπλέον και μια από τις αντιπροσωπευτικές πηγές ερμηνείας και διάδοσης του μύθου του Ορφέα το 16ο αιώνα.¹⁷

Στα ευχάριστα ανέκδοτα της αφηγηματογραφικής ιστοριογραφίας αναμειγνύονται συχνά το παρελθόν με το παρόν και στερεοτύπως επαναλαμβάνόμενα στοιχεία αρχαίων μύθων γίνονται σημεία αναφοράς για

την αντίληψη και αξιολόγηση στοιχείων της σύγχρονης τότε μουσικής πραγματικότητας. Ένα εύγλωττο παράδειγμα απαντάται στο συχνά με απλοϊκή αλλά και αυτοσαρκαστική σκωπτική διάθεση γραμμένο βιβλίο του Γάλλου συνθέτη Annibal Gantez,¹⁸ *L'Entretien des musiciens* (1643). Αναφερόμενος στην προέλευση της μουσικής γράφει ο Gantez:

«Doncques pour commencer je vous diray que l'origine de la Musique a plusieurs opinions. Les uns croyent qu' elle a esté inventée par Apollon, les autres par Mercure, et d' autres par les Muses, ce que je voudrois croire, puisque le nom de Musique semble provenir du mot des Muses. Beaucoup croyent qu' elle vient d'Orphée, parce qu' il attiroit les arbres et les animaux, et cela arrive encore aujourd' huy puisque nous en voyons presque autant des sots comme des habiles qui viennent pour nous entendre, lesquels encore qu' ils n' y voyent goutte, ils ne laissent pas de donner leur jugement.»¹⁹

Οπωσδήποτε η αφηγηματογραφική ιστοριογραφία δεν αφορά ειδικά την μουσική. Και εύλογα μπορεί να αμφισβητηθεί κατά πόσο πρέπει να αναζητηθούν σ' αυτήν τεκμήρια για την απήχηση του ορφικού μύθου στην μουσικοθεωρητική σκέψη και την μουσική των νεότερων χρόνων, όταν είναι γνωστό (βλ. π.χ. τα σχετικά λήμματα ειδικών μουσικολογικών εγκυκλοπαιδειών, όπως το *MGG* και το *The New Grove Dictionary of Music*) ότι η μουσική ανάπλαση του μύθου στηρίζεται πρωταρχικά σε συγκεκριμένα έργα της κλασικής, λατινικής κυρίως, γραμματείας. Νομίζω όμως ότι η αφηγηματογραφική ιστοριογραφία παρέχει τεκμήρια για την ευρύτητα και τον τρόπο πρόσληψης του μύθου από τους ανθρώπους εκείνης της εποχής και αποτελεί έτσι πηγή για τη διαμόρφωση συγκεκριμένης αντίληψης ως προς τον τρόπο πρόσληψης των αντίστοιχων μουσικών έργων και ως προς μερικές από τις προϋποθέσεις της απήχησης τους στο κοινό. Έτσι, με την επισήμανση μερικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της απήχησης του μύθου του Ορφέα, ή καλύτερα γενικότερα των αρχαίων παραδειγμάτων στην μουσικοθεωρητική σκέψη από το 15ο ως και το 17ο αιώνα, και με την ενδεικτική διερεύνηση του ρόλου τους στην διαμόρφωση των διαδεδομένων την ίδια περίπου εποχή μουσικοϊστορικών γνώσεων, αναδεικνύεται ο παραπληρωματικός χαρακτήρας των ανεξάρτητων από την μουσική δημιουργία πηγών για την συνολική απήχηση του μύθου.

Μια τελική παρατήρηση ως προς αυτό το ζήτημα: με την θεμελίωση της νεότερης φυσικής τον 17ο αιώνα και με την ανακάλυψη του φυσικού φαινομένου των αρμονικών ολόκληρη η θεωρία της μουσικής μπαίνει από τον 18ο αιώνα σε νέες βάσεις. Η αναφορά στα αρχαία παραδείγματα και η αναζήτηση ορθολογιστικής ερμηνείας τους αφενός εξαφανίζεται βαθμιαία από τις μουσικοθεωρητικές πραγματείες κι αφετέρου υφίσταται τον έλεγχο της αναπτυσσόμενης ιστορικής έρευνας.

Έτσι, με την πάροδο του χρόνου καταλήγει να μην παίζει πλέον ρόλο παρά ως ένα γοητευτικό ερέθισμα της φαντασίας. Αυτή η εξέλιξη βάζει και τα όρια πραγμάτευσης του θέματος στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

Ο Ορφέας εμφανίζεται στην καλλιτεχνική δημιουργία της Αναγέννησης και του πρώιμου μπαρόκ ως αλληγορία της μουσικής. Ως θέμα μουσικής δημιουργίας εμφανίζεται από την στιγμή που δραματοποιείται ο ορφικός μύθος. Πρέπει όμως να επισημανθεί ότι η δραματοποίηση του μύθου επηρεάστηκε, όπως φαίνεται, από την ερμηνεία του από τον Δάντη.

Ο Δάντης στο *Convivio*, εξηγώντας την έννοια της αλληγορικής ερμηνείας, αναφέρει ότι, όταν ο Οβίδιος λέει πως ο Ορφέας κινούσε τα δέντρα και τις πέτρες, θέλει να πει ότι ο σοφός άνθρωπος δαμάζει με το όργανο της φωνής του τις σκληρές καρδιές (*crudeli cuori*) και κινεί με την θέλησή του αυτούς που έχουν ζωή χωρίς σοφία και θέληση (*scienza e d' arte*).²⁰

Η πρώτη δραματοποίηση του ορφικού μύθου είναι η *Fabula d' Orfeo* του Angelo Poliziano, που χρονολογείται στα τέλη του 15ου αιώνα (μεταξύ 1474-1484). Η δραματοποίηση του Poliziano ακολουθεί πιστά την αφήγηση του Οβιδίου στο 10ο και το 11ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (Ορφέας και *Ευρυδίκη* και ο *Θάνατος του Ορφέα*). Θεωρείται βέβαιο ότι το σκηνικό έργο του Poliziano απαιτούσε μουσική επένδυση, δεν ήταν όμως μια όπερα. Σε κάθε περίπτωση το έργο αυτό έκανε στην εποχή του μεγάλη εντύπωση, καθιέρωσε το μύθο του Ορφέα ως θέμα θεατρικής επεξεργασίας και βρήκε μιμητές κατά το 16ο αιώνα.

Ωστόσο ως θέμα μουσικής δημιουργίας ο Ορφέας δεν εμφανίζεται παρά με την γένεση της όπερας. Το νέο ύφος μουσικής περί τα τέλη του 16ου και αρχές 17ου αιώνα, που προγραμματικά στηριζόταν στην μουσική απαγγελία στο πλαίσιο σκηνικών αναπαραστάσεων, βρήκε στην μορφή του Ορφέα ως αλληγορία της δύναμης της μουσικής ένα ιδανικό θέμα, για το οποίο υπήρχαν ήδη θεατρικές επεξεργασίες. Το τραγούδι του Ορφέα, επιδεικνύοντας την δύναμη του ήρωα επί σκηνής, δοκίμαζε και υπέβαλλε ταυτόχρονα στο ακροατήριο την δραματουργική πειστικότητα του νέου μουσικού ύφους — δηλαδή, σύμφωνα με τους όρους της διδασκαλίας περί *effectus musices*, την επίδραση και τα αποτελέσματα της μουσικής.

Από το 1600 (χρονιά της πρώτης όπερας μ' αυτό το θέμα, της *Ευρυδικής* του Jacopo Peri) μέχρι το 1650 περίπου είναι γνωστές έξι όπερες μ' αυτό το θέμα.

Η γνωστότερη απ' αυτές είναι ο *Ορφέας* του Claudio Monteverdi, που παρουσιάστηκε το 1607 (η παρτιτούρα του έργου τυπώθηκε δύο χρόνια αργότερα και είναι η πρώτη τυπωμένη παρτιτούρα όπερας).

Δύο επισημάνσεις πάνω στο λιμπρέτο και στην μουσική αυτού του έργου δείχνουν αντιπροσωπευτικά τον τρόπο πρόσληψης του ορφικού μύθου στην μουσική της εποχής, στην οποία ανήκουν οι μουσικοθεωρητικές μαρτυρίες που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα.

Στο λιμπρέτο της όπερας του Monteverdi ο Ορφέας εμφανίζεται ως άνθρωπος. Στην επιλογή αυτή συγκλίνουν τόσο ορθολογιστικές ερμηνείες του μύθου επηρεασμένες από την ιδεολογία του αναγεννησιακού ανθρωπισμού όσο και πρότυπα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, που εκφράζονται στο λιμπρέτο από τον ποιητή του Alessandro Striggio. Συγκλίνουν όμως και μουσικοδραματουργικές επιλογές του συνθέτη.

Για τις ορθολογιστικές ερμηνείες του μύθου και τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, χαρακτηριστικό είναι το κείμενο του *Χορωδιακού των Πνευμάτων*, με το οποίο ολοκληρώνεται η τρίτη πράξη του έργου (αφού ο Ορφέας κατόρθωσε να ξεγελάσει το Χάρωνα και να εισέλθει στον Άδη) και το οποίο έχει ως εξής:

«Nulla impresa per uom si tenta invano,/ nè contr' a lui più sa natura armarse./ Ei de l' instabil piano / Arò gli ondosi campi e' l seme sparse/ di sue fatiche, ond' aurea messe accolse./ Quinci, perchè memoria / vivesse di sua gloria, / la fama a dir di lui sua lingua sciolse,/ ch' ei pose freno al mar con fragil legno,/ che sprezzò d' Austro e d' Aquilon lo sdegno».²¹

Για τις δεύτερες, δηλαδή τις μουσικοδραματουργικές επιλογές του συνθέτη, χαρακτηριστικό είναι ένα σύντομο αλλά πολύ γνωστό απόσπασμα από μια επιστολή του Monteverdi, που δείχνει εύγλωττα πώς αντιλαμβανόταν ο συνθέτης το νέο τότε ύφος της μουσικής απαγγελίας (*stile recitativo*) ως έκφραση συναισθημάτων που αρθρώνονται με την ανθρώπινη ομιλία (η επιστολή απευθύνεται στον Alessandro Striggio, είναι γραμμένη το 1616 και εκφράζει απόψεις του Monteverdi για ένα λιμπρέτο που του είχε στείλει ο Striggio).

«[...] come caro Sig.re potrò io imittare il parlar de' venti se non parlano! e come potrò io con mezzo loro movere li affetti! Mosse l' Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per essere homo et non vento;»²²

Με τον Ορφέα του Monteverdi προπαντός, αλλά και με τις άλλες όπερες με το ίδιο θέμα που ακολούθησαν το 17ο αιώνα, αρχίζει η μακρά ιστορία πολιτογράφησης του μύθου ως θέματος μουσικών έργων (όπερας και μπαλέτου), που φτάνει ως τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η θέση όμως των πρώτων έργων του είδους στην ιστορία της μουσικής είναι μοναδική, γιατί στην εποχή της δημιουργίας τους η αναφορά στους μουσικούς μύθους της αρχαιότητας αποτελούσε τόπο σύγκλισης μουσικής θεωρίας, μουσικής πράξης αλλά και κατηγοριακής

σύλληψης της καθημερινής μουσικής πραγματικότητας. Και μ' αυτή την ενδεικτικά μόνο τεκμηριωμένη διαπίστωση, νομίζω ότι η θέση του ορφικού μύθου στις αρχές των νεότερων χρόνων βρίσκεται σε αντιστοιχία, αν και με τελείως διαφορετικούς πραγματικούς όρους και με διαφορετικό περιεχόμενο, μ' εκείνη την καθολική διάδοσή του από την ελληνορωμαϊκή ειδωλολατρία ως τον χριστιανισμό και τον εβραϊσμό στην ύστερη αρχαιότητα.

Φυσικά αυτή η σύγκλιση μουσικής θεωρίας, μουσικής πράξης και καθημερινής μουσικής πραγματικότητας ως προς την αναφορά τους στους μουσικούς μύθους της αρχαιότητας δεν μπορούσε παρά να είναι συγκυριακή και παροδική. Ο μύθος του Ορφέα όμως ως θέμα μουσικής δημιουργίας παραμένει και μετά την πάροδο αυτής της συγκυρίας προκαλώντας για την διερεύνηση των όρων που προσδιορίζουν την επιβίωσή του.

Σημειώσεις

¹ Πρβλ. γι' αυτή την παρατήρηση την απόδοση από τον Ευριπίδη (*Ιφ. εν Αυλ.* 1211-1214) στον Ορφέα ενός γνωρίσματος του μύθου για τον Αμφίωνα: της δύναμης να μετακινεί με την μουσική του λίθους (βλ. επίσης Ευριπίδη, *Φοίν.* 822-824).

² Βλ. Ευσεβίου Καισαρείας, *Εις Κωνσταντίνον τον βασιλέα τριακονταετηρικός*, Migne PG, τ. 20, στ. 1409.

³ Βλ. *Music in Ancient Israel*. Κατάλογος έκθεσης. Haifa Municipality - The Haifa Music Museum & AMLI Library 1972-73.

⁴ Paris. Gr. 139 fol. I. Βλ. σχετικά SEEBASS, Tilman. *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter - Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118*. Βέρνη 1973. τόμ. I, σελ. 181. τόμ. II, πίν. 88. Βλ. στον ίδιο τόμ. I, σελ. 96-98 και σελ. 111-115 για τον Δαβίδ ως προσωποποίηση της μουσικής στην χριστιανική παράδοση.

⁵ COUSSEMAKER, *Scriptores*, IV, σελ.

191-200.

⁶ Ο.π. αντίστοιχα, σελ. 194, 197, 199.

⁷ «Η μουσική αποδιώχνει τη θλίψη. [...] Έτσι ο ίδιος ο Βεργίλιος για τον θλιμμένο εξαιτίας της απουσίας της Ευρυδίκης Ορφέα, την οποία αγαπούσε ολόθερμα και αυτοπαρηγοριόταν με το μουσικό όργανό του, στο τέταρτο βιβλίο των *Γεωργικών* λέγει τα εξής: "Στο καταφύγιό του με την λύρα του τον δυστυχή έρωτα παρηγορώντας / εσένα, γλυκιά σύζυγε, εσένα μόνο μαζί του στην όχθη, / εσένα με την ανατολή του ηλίου, εσένα με την δύση τραγουδούσε"». Πρβλ. P. Vergilii Maronis, *Georgica* IV, 464-466. Μεταφράσεις στα ελληνικά από τον συντάκτη του παρόντος.

⁸ «η πηγή αυτής της επιστήμης εθεωρείτο ουράνια σύμφωνα με τους Πυθαγορείους, επειδή ο πρώτος εκπρόσωπός της δεν ήξερε ποια ήταν, και πολύ περισσότερο σήμερα, που μόλις ξέρουμε να ξεχωρίζουμε τους μύθους από τις πραγματικές ιστορίες: ο ένας μάς παραπέμπει σ' ένα

- θεό Ερμή και στην λύρα του με τέσσερις ή επτά χορδές, ή στον σκελετό της χελώνας του. Ο άλλος κάνει λόγο για κάποιον Ορφέα, άλλος για κάποιον Αμφίωνα, κάποιον Θάμυρι: [...] αλλά εν κατακλείδι δεν μπορεί να δεχτεί κανένας τέτοιες γνώμες χωρίς άλλη μαρτυρία: [...]». Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou prose de la musique*, Λυόν 1555, σελ. 11.
- ⁹ Πρβλ. ενδεικτικά και αντιπροσωπευτικά: Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Armoniche* (1558), Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (1636), Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650).
- ¹⁰ A. Kircher, *Musurgia Universalis* B 201-202: «Alii vero dictam attractionem [saxorum] allegorice intelligunt cum enim aiunt Orpheus insignis esset Astrologus, & Musicus, utramque artem perfectissime callens, ita opportune temperaret, & misceret sonos, & coelestium syderum, quam optime ipse intelligeret, imitaretur harmoniam, & eam ad hanc ita provocaret, ut eorum omnem in se traheret, [...]»
- ¹¹ Ό.π. B 394
- ¹² Βλ. σχετικά: FUETER Eduard, *Geschichte der neueren Historiographie*, Βερολίνο 1936³. EHRARD, Jean/PALMADE, Guy P. *L'histoire*. Παρίσι 1964. LEFEBVRE, Georges, *La naissance de l'historiographie moderne*, Παρίσι 1971.
- ¹³ Βλ. FUETER, E. ό.π. σελ. 164 και *Dictionary of National Biography* ed. by Sidney Lee, τόμ. LVIII, σελ. 250.
- ¹⁴ Natalis Comitis, *Mythologia, sive Explicationum fabularum libri X*, [...] Βενετία 1551¹.
- ¹⁵ Για τους ευρετές (inventores) βλ. KLEINGÜNTHER, Adolf, *ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ— Untersuchungen zur Geschichte einer*
- Fragstellung*. Στο: *Philologus* 1933; Supplementband XXVI. Για τον Ευήμερο και τον ευημερισμό βλ. LESKY, Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 1061.
- ¹⁶ Βλ. BUSSON Henri, *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, 1957², σελ. 341.
- ¹⁷ Βλ. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) (1η έκδοση), τόμ. 10, στήλη 414.
- ¹⁸ Βλ. ό.π., τόμ. 4, στήλες 1362-1363.
- ¹⁹ «Λοιπόν, για να αρχίσω, θα σας πω ότι για την προέλευση της μουσικής υπάρχουν πολλές γνώμες. Οι μεν πιστεύουν ότι επινοήθηκε από τον Απόλλωνα, οι δε από τον Ερμή και άλλοι από τις Μούσες, κάτι που θα πίστευα κι εγώ, διότι το όνομα Μουσική φαίνεται να προέρχεται από το όνομα των Μουσών. Πολλοί πιστεύουν ότι [η μουσική] προέρχεται από τον Ορφέα, επειδή αυτός προσέλαυε τα δέντρα και τα ζώα. Κι αυτό συμβαίνει ακόμα σήμερα, γιατί βλέπουμε σχεδόν εξίσου πολλούς ανόητους, όσους και έξυπνους ανθρώπους, που έρχονται να μας ακούσουν κι οι οποίοι παρά το ότι δεν καταλαβαίνουν τίποτα δεν παραιτούνται από το να μας πουν τη γνώμη τους». GANTEZ, Annibal, *L'entretien des musiciens*. éd. par. E. Thoinan, Παρίσι 1878, σελ. 107.
- ²⁰ «si come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sè muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]jia mansuescere e umiliare li crudelei cuori, e fa[r]jia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d' arte: e

coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.» (Dante Alighieri, *Il Convivio*. Φλωρεντία 1953, τόμ. 1ος Trattato II, Cap. I, σελ. 95-98 και ειδικά σελ. 97-98).

²¹ «Με τίποτα δεν καταπιάνεται μάταια ο άνθρωπος / και η φύση δεν μπορεί να του αντισταθεί / Της ανώμαλης γης όργωσε τους λοφώδεις αγρούς κι έσπειρε τον σπόρο του κόπου του / για να δρέψει χρυσή σοδειά. / Για να μένει η ανάμνηση της μεγαλοσύνης του / έλυσε η δόξα την γλώσσα του για να αφηγηθεί τα έργα του / Γιατί δάμασε την θάλασσα με εύθραυστα ξύλα / και περιφρόνησε τον θυμό των ανέμων». Βλ. Monteverdi, *L' Orfeo*. Favola in musica. Στο: Tutte le Opere di Claudio Monteverdi a cura

di Francesco Malipiero, τόμ. 11, σελ. 107-112 και τεύχος της ηχογράφησης του έργου σε δίσκους βινυλίου στην σειρά DAS ALTE WERK -Telefunken (6.35020 FK), σελ. 13. Προβλ. επίσης Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, 332-375.

²² «Πώς, αγαπητέ κύριε, θα μπορέσω να μιμηθώ την ομιλία των ανέμων, αφού δεν μιλούν! Και πώς θα μπορέσω μέσω της ομιλίας τους να συγκινήσω τα συναισθήματα! Συγκινεί η Αριάδνη γιατί είναι γυναίκα, και συγκινεί εξίσου ο Ορφέας γιατί είναι άνδρας και όχι άνεμος.»

(MONTEVERDI, Claudio.

Lettere, Dediche e Prefazioni. Edizione critica con note a cura di Domenico de' Paoli, Ρώμη 1973, σελ. 87).

Résumé

Démètre YANNOU: *Orphée dans la musique et dans la pensée musicale des temps modernes (XV^e-XVII^es)*

La légende d'Orphée a eu un retentissement particulier dans la musique et dans la pensée musicale des temps modernes. Grâce à la transmission de la légende à travers la littérature et la théorie de la musique du Moyen Âge, le personnage d'Orphée se présente, surtout pendant le XV^e, le XVI^e et le XVII^e siècle, comme allégorie de la musique à laquelle se réfère aussi bien la musique que la théorie de la musique. Pour la théorie de la musique, la légende d'Orphée s'inscrit dans la tradition de la doctrine des *effectus musicæ*. Dans ce cadre, la légende, de même que tous les mythes antiques se référant aux effets de la musique, a une double fonction au début des temps modernes. La première est de livrer des exemples attestant la théorie. Ces exemples subissent un examen critique qui va de la réfutation des faits racontés jusqu'à leur interprétation au moyen de forces naturelles. La deuxième fonction est de fournir des points de repère pour la conception de la réalité musicale de l'époque. Cette fonction concerne le public des milieux de la vie musicale de la Renaissance et du début du XVII^e siècle et elle se manifeste plutôt dans l'historiographie galante que dans la théorie de la musique proprement dite. Pour la création musicale, le personnage d'Orphée représente d'un côté l'allégorie de la force de l'homme, et de l'autre, à travers la dramatisation de la légende, la force de la musique et plus

spécialement du chant – champ d’expression par excellence de l’opéra naissant. «À partir du XVIII^e siècle, avec la naissance de l’acoustique moderne, la référence aux légendes de l’Antiquité disparaît de la théorie de la musique. Par contre, dans la création musicale, la légende d’Orphée continue de susciter l’intérêt des compositeurs jusqu’ à la fin du XX^e siècle. Néanmoins, la place des premières œuvres musicales inspirées par cette légende au début des temps modernes reste unique dans l’histoire de la musique, parce que ces œuvres s’inscrivent dans une époque pour laquelle la référence aux légendes musicales de l’Antiquité constituait un lieu de convergence de la théorie de la musique, de la création musicale et de la conception que les contemporains eux-mêmes se formaient de la réalité musicale de leur temps.

