

C.W. Gluck, Orfeo ed Euridice



Ιταλικό Κρασί Σε Γαλλικά Ποτήρια

Ο Gluck, γράφει ο Frederick Sternfeld στη *New Oxford History of Music*,¹ στέκεται μεταξύ δύο κόσμων: διαφοροποιείται από τον αριστοκρατικό κόσμο της *opera seria* και της *tragedie lyrique*, δίχως όμως να ανήκει στο νέο κόσμο των αστικών ιδανικών της γαλλικής επανάστασης, όπως ο Cherubini, ο Spontini και ο νεαρός Rossini. Όλα τα στοιχεία που αποδίδονται στην ανανέωση της όπερας από τον Gluck υπήρχαν ήδη στη θεωρία - αν όχι πάντα στην πράξη - της γαλλικής όπερας: η σύνδεση της οπερατικής εισαγωγής με την υπόθεση (κάτι που ακόμη λείπει από τον *Orfeo*), η θέση της μουσικής στην υπηρεσία του κειμένου, η αποφυγή των τραγουδιστικών υπερβολών. Αυτό που με ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τρόπο έγινε πράξη μέσα από τις όπερες του Gluck ήταν το προϋπάρχον αίτημα των Γάλλων διανοουμένων για συνδυασμό της δομής της γαλλικής όπερας με την καλύτερη Ιταλική μουσική και τραγουδιστική αντίληψη, αυτό που ο Cuthbert Girdlestone² αποκαλούσε "ιταλικό κρασί σε γαλλικά ποτήρια".



Η πρώτη σημαντική αντίδραση στις υπερβολές της ιταλικής *opera seria* εκφράστηκε το 1755 με το *Δοκίμιο*³ για την όπερα του Francesco Algarotti. Την ίδια χρονιά, όπως διαβάζουμε στην Εισαγωγή της Annalisa Bini στην αναστατική έκδοση του *Δοκιμίου*, ο Ranieri de Calzabigi θέτει τις αρχές για την ανανέωση της όπερας σε κείμενό του, που προτάσσεται της έκδοσης από τον ίδιο των έργων του Metastasio. Τον επόμενο χρόνο - 1756 - δημοσιεύεται η *Lettre sur le mecanisme de l'opera italien* με θέσεις πολύ κοντινές σε αυτές του Algarotti. Συγγραφέας αυτής της επιστολής δεν είναι άλλος από τον κόμηττα Giacomo Durazzo, γενικό διευθυντή των θεαμάτων στην Αυλή της Μαρίας Θηρεσίας στη Βιέννη και παρακινητή της συνεργασίας μεταξύ Gluck και Calzabigi, που κατέληξε στο ανέβασμα του *Orfeo*.

Orfeo: Η Πρώτη Αναμόρφωτική Όπερα;

Σε ένα κείμενο με πολλή ευαισθησία για το ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετείται ο *Orfeo*, η Silke Leopold (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*)⁴ διαφοροποιείται από την αντίδραση παλαιότερων μουσικολόγων, όπως ο Alfred Einstein,⁵ ο οποίος απορρίπτει, ότι ο ίδιος χαρακτηρίζει ως "πισωγυρίσματα" στο έργο του Gluck, αναφερόμενος στη σύνθεση μιας *opera seria* αμέσως μετά το ανέβασμα του *Orfeo* (πρόκειται για την όπερα *Il trionfo di Clelia* σε λιμπρέττο του Metastasio).



Η αναμόρφωση, προσθέτει - όχι δίχως ειρωνεία - η Leopold, δεν ήταν ένα είδος ιερής αποστολής, ούτε βέβαια οι συνθέτες ιεραπόστολοι. Η δραστηριότητά τους καθοριζόταν από πολλούς και ετερόκλητους παράγοντες, όπως οι διαθέσιμοι συνεργάτες, ο τύπος και η ποιότητα του λιμπρέττου, οι προσωπικές προτιμήσεις του εργοδότη, η πραγματική αφορμή για την ανάθεση (π.χ. γάμος ή γενέθλια) κ.ά. Κατά τα άλλα, η ιστορική δικαιοσύνη απαιτεί να περιορίσουμε το χώρο που καταλαμβάνει η συνεισφορά του Gluck στην αναμόρφωση της όπερας, όχι μόνο λόγω του μεγάλου ρόλου που φαίνεται πως έπαιξε σε αυτήν ο Calzabigi. Συχνά το αίτημα της αλλαγής εκφράστηκε και από άλλους συντελεστές, πέραν του συνθέτη και του λιμπρετίστα: τον καλλιτεχνικό διευθυντή, το

χορογράφο, τους ηθοποιούς και τους χορευτές, ακόμη και από πολιτικά πρόσωπα. Έτσι, το πρόσωπο-κλειδί στην πρώτη προσπάθεια να συνδυαστεί η γαλλική με την ιταλική όπερα και στην προώθηση ανανεωτών δημιουργιών, όπως ο Goldoni και ο Traetta, ήταν ο Guillaume du Tillot, γραμματέας της Λουίζας Ελισάβετ στη γαλλοκρατούμενη Πάρμα. Σύμφωνα με την προκλητική διατύπωση της Leopold, η φράση ότι ο *Orfeo* είναι η πρώτη αναμορφωτική όπερα είναι παραπλανητική για δύο λόγους: σίγουρα δεν ήταν η πρώτη και δεν είχε καν τη διάρκεια μιας κανονικής όπερας. Οι ίδιοι οι δημιουργοί ονόμασαν το έργο τους *azione teatrale*, ονομασία που θύμιζε την *aria d'azione* και υπογράμμιζε το αίτημα του νέου είδους για δραματικότητα, σε αντίθεση με την αφύσικη στατικότητα της άριας στην *opera seria*.

Teamwork

Στη σημαντική του μονογραφία για τις πρακτικές της *παρωδίας και του δανεισμού στο έργο του Christoph Willibald Gluck* ο Klaus Hortschansky⁶ φαίνεται να συνυπογράφει την άποψη, ότι η περίφημη *Reform* δεν ήταν δυνατή, παρά μόνο επι τη βάση του συγκεκριμένου λιμπρέττου του Calzabigi. Όπως ακριβώς η μουσική γλώσσα του συνθέτη μιας ιταλικής *opera seria* προκαθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τη δομή των λιμπρέττων τύπου Metastasio, έτσι και η νέα μουσική αντίληψη ήλθε να ανταποκριθεί κατά κύριο λόγο στα *Reformdramen* του Calzabigi και περαιτέρω στη γενικότερη σκηνική αντίληψη του χορογράφου Gasparo Angiolini και το φιλογαλλικό και ερευνητικό πνεύμα του πολιτικού υπευθύνου για τα θεάματα της Αυλής, κόμητα Giacomo Durazzo. Ιδιαίτερα πρέπει να τονιστεί ο ρόλος του Angiolini σε ότι αφορά την αλλαγή προσέγγισης στη μυθολογία: αντίθετα με την κρατούσα αντίληψη, που αφομοίωνε τον κόσμο της αρχαιότητας στις σύγχρονες δραματουργικές ανάγκες και τις σκηνικές συμβάσεις, ο Angiolini προέκρινε μια πιο λόγια, αποστασιοποιημένη αντίληψη της αρχαιότητας. Μέσα από στοιχεία όπως η έμφαση στην παντομίμα και η εμμονή στη σκηνική ιεροτελεστία, προσπάθησε να έλθει κοντά στον αρχαίο κόσμο και να μιμηθεί τα επιτεύγματα, που τόσο θαύμαζε σε αυτόν. Πάνω απ'όλα, και αυτό ήταν κάτι που τον συνέδεε ουσιαστικά με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, θαύμαζε τη δύναμη της αρχαίας τέχνης - λόγου, μουσικής, χορού - να συγκινεί τους ανθρώπους και να επιδρά βαθιά στο θυμικό τους.



Αναμόρφωση της Όπερας

Ο πρόλογος στην έκδοση της *Alceste* που υπογράφεται από τον Gluck μας δίνει άμεση πρόσβαση στην αναμορφωτική ιδεολογία πίσω από τα έργα. Μεταφράζομε από την αναστατική επανέκδοση του κειμένου στον τόμο *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes: Texte des pamphlets* σε επιμέλεια Francois Lesure:⁷



"Όταν ανέλαβα να μελοποιήσω την 'Αλκυστή' έθεσα ως στόχο μου την αποφυγή όλων των καταχρήσεων που έχουν φέρει στην ιταλική όπερα η κακώς εννοούμενη ματαιοδοξία των τραγουδιστών και η υπερβολική αυταρέσκεια των συνθετών, καταχρήσεις που μετέτρεψαν σε ενοχλητικό και γελοίο το μεγαλοπρεπέστερο και όμορφότερο όλων των θεαμάτων. Προσπάθησα να επαναφέρω τη μουσική στην αληθινή της αποστολή, αυτήν του να υπηρετεί την ποίηση, ώστε να ενδυναμώνει την έκφραση των συναισθημάτων και το ενδιαφέρον των καταστάσεων, δίχως να διακόπτεται και να παγώνει η δράση από περιττά διακοσμητικά στοιχεία. Είχα την πίστη ότι η μουσική έπρεπε να προσθέτει στην ποίηση αυτό που σε μια σωστή και ωραία ζωγραφική σύνθεση προσθέτουν η ζωντάνια των χρωμάτων και η ευτυχής συμφωνία φωτός και σκιάς, που δίνουν ζωή στα σχήματα δίχως να αλλοιώνουν τα περιγράμματά τους... Θεώρησα επίσης ότι το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας μου έπρεπε να αναλωθεί στην αναζήτηση μιας όμορφης απλότητας...δεν απέδοσα καμμία αξία στην επινόηση κάποιας καινοτομίας, αν αυτή δεν προέκυπτε με φυσικότητα από την κατάσταση και δεν ήταν συνδεδεμένη με τις συγκεκριμένες εκφραστικές ανάγκες...

Γίνεται σήμερα ευρύτερα δεκτό ότι παρά την υπογραφή του Gluck, το κείμενο αυτό οφείλεται κατά

μεγάλο βαθμό στην πέννα και τη σκέψη του Calzabigi. Σε αυτό το σημείο αγγίζουμε τη συναρπαστική ιστορία των σχέσεων των δύο ανδρών καθώς και της αναζήτησης του βαθμού υπευθυνότητας του καθ'ενός για τη νέα αντίληψη στην όπερα.

Orfeo του Gluck Σε Λιμπρέττο Calzabigi 'Η Orfeo Του Calzabigi Σε Μουσική Gluck;

Σε ποίο βαθμό πρέπει να πιστέψουμε τον Calzabigi της επιστολής στο *Mercure de France*,⁸ όπου διεκδικεί την αποκλειστική πατρότητα των καινοτομιών και τον καθοδηγητικό ρόλο στη συνεργασία του με τον Gluck; Ο ίδιος ο Gluck φαίνεται αρκετά γενναιοδωρος προς το συνεργάτη του σε επιστολή του επίσης στο *Mercure de France*. Πού βρίσκεται η αλήθεια; Μεταφράζω από το βιβλίο της Patricia Howard,⁹ που συγκεντρώνει για πρώτη φορά όλες τις πηγές, όπου ο Gluck και ο Calzabigi εκφράζονται πάνω στις συνθήκες της γένεσης του *Orfeo* και τις μεταξύ τους σχέσεις:



“Ίσως η αλήθεια να έγκειται στο γεγονός ότι κάθε καλλιτεχνική συνεργασία είναι αρκετά πολύπλοκη, ώστε κανένας από τους δύο να μην δύναται να γνωρίζει με ακρίβεια που άρχιζε και πού τελείωνε η επιρροή του”.

Η σύγχυση αυτή των ορίων ως προς την καλλιτεχνική υπευθυνότητα αντικατοπτρίζει ως ένα βαθμό την ίδια τη νέα αντίληψη περί όπερας: η *μουσική* και η *γλώσσα* αντιμετωπίζονται εδώ ως *συνεχές*, εντός του οποίου οι διαφορές της μιας από την άλλη είναι διαφορές βαθμού: η μουσική έχει ένα νοηματικό, αφηγηματικό, εν τέλει γλωσσικό, στοιχείο, όπως και η γλώσσα έχει ένα στοιχείο μουσικό, με μελωδικές, ρυθμικές, δυναμικές και ηχοχρωματικές διαβαθμίσεις. Η μια έχει ανάγκη την άλλη, έτσι ώστε στο τελικό αποτέλεσμα να ενισχύεται η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής. Στην επιστολή του Calzabigi, που αναφέραμε παραπάνω, γραμμένη στη Νάπολη στις 25 Ιουνίου του 1784, είκοσι χρόνια μετά το ανέβασμα του *Orfeo*, βρίσκουμε μια θαυμάσια παρουσίαση των νέων “κειμενοκεντρικών” αντιλήψεων, καθώς και του - πιθανότατα - σημαντικού ρόλου που έπαιξε το λιμπρέττο και ο δημιουργός του στη μουσική και συνολική αντίληψη της νέας όπερας.


Ηχογράφηση

Στη σελίδα αυτή μπορείτε να ακούσετε αποσπάσματα από την ηχογράφηση του *Orfeo* με μαέστρο τον John Eliot Gardiner και τους Derek Lee Ragin και Sylvia McNair στους επώνυμους ρόλους.



Ο Gardiner υποστηρίζει πειστικά τις επιλογές του σε κείμενο με τον εύγλωττο τίτλο “Κάτω τα χέρια από τον *Orfeo*” (“Hands Off *Orfeo*”), που πρωτοδημοσιεύτηκε στο συλλογικό τόμο για τον *Orfeo* με επιμέλεια της Patricia Howard και αναδημοσιεύεται στο συνοδευτικό βιβλιόριο της ηχογράφησης. Κατά την άποψή του, η χρήση των οργάνων εποχής είναι επιβεβλημένη, όχι μόνο για το αυτονόητο της ιστορικής πιστότητας, αλλά και γιατί οποιαδήποτε άλλη σύγχρονη ενορχηστρωτική λύση προκαλεί ηχοχρωματική σύγχυση και ακυρώνει την καθαρότητα του οράματος και την ευστοχία των συνθετικών επιλογών του Gluck. Η μουσική του Gluck, παραδέχεται ο Gardiner, δεν φαίνεται ιδιαίτερα εντυπωσιακή στην αναγωγή στο πιάνο ή ως *eye music*, “ζωντανεύει όμως στην ορχηστρική εκτέλεση”. “Ένα από τα πιο εντυπωσιακά σημεία”, συνεχίζει, “είναι η εναλλαγή του θρηνητικού *chalmereau* με το θρήνο του Ορφέα στο ‘*Chiamo il mio ben così*’[...] ή των κορνέττων και τρομπονιών στην ιεροτελεστική ατμόσφαιρα της συμφωνίας της αρχής (της ‘μελαγχολικής συμφωνίας’ που ζητούσε ο Calzabigi)”.

Για την πιστότητα της φωνητικής ερμηνείας ο Gardiner χρησιμοποίησε ως πρότυπο τα αποσπάσματα από τον *Orfeo* “όπως τραγουδήθηκαν από τον κ. Guadagni”, που περιλαμβάνονται στη συλλογή

Ιταλικών αριών του Domenico Corri (Λονδίνο, 1779). Για παράδειγμα, συγκρίνετε την εκτέλεση του Lee Ragin στο "Chiamo il mio ben così"  με την πρωτότυπη έκδοση του 1764 και την ερμηνεία του Guadagni, όπως την καταγράφει ο Corri.

Πάνος Βλαγκόπουλος

- 1 *New Oxford History of Music*, VII, ed. by Egon Wellesz and Frederick Sternfeld (London: Oxford University Press, 1973), p. 226.
- 2 Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, rev. edn (New York: Dover, 1969), p. 559.
- 3 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, ed. by Annalisa Bini, Musurgiana, VI (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1989).
- 4 *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. by Carl Dahlhaus, V, 2nd edn (Laaber: Laaber-Verlag, 1994), pp. 239-40.
- 5 Alfred Einstein, *Gluck*, trans. by Eric Blom (London: Dent, 1936), p. 84.
- 6 Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, *Analecta Musicologica*, XIII (Koeln: Volk, 1973), pp. 12-17.
- 7 *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, ed. by Francois Lesure, 2 vols (Geneve: Minkoff, 1984), I, pp. 15-16.
- 8 Ranieri de Calzabigi, "Lettre", *Mercure de France*, 127 (1784), p. 128, πανομ. επανέκδ. (Geneve: Slatkine, 1974), p. 182.
- 9 Patricia Howard, *C.W. von Gluck: Orfeo*, *Cambridge Opera Handbooks* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 22.