

# ‘Ο Βρετανός Ορφέας κύριος Η. Purcell’: Στοιχεία ελληνικής αρχαιότητας στα κοσμικά του τραγούδια

Θεόδωρος Κίτσος

Το 1698, τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Henry Purcell (εικόνα 1), ο Henry Playford εξέδωσε μια ανθολογία τραγουδιών του Purcell για μία, δύο και τρεις φωνές για την οποία επέλεξε εύστοχα τον χαρακτηριστικό τίτλο *Orpheus Britannicus*.<sup>1</sup> Η μοναδικότητα του *Orpheus Britannicus* είναι αποτέλεσμα τόσο του μεγέθους του, του σκοπού του και της παρουσίας του όσο και, κυρίως, της διαχρονικής και αδιαμφισβήτητης αξίας των έργων που περιέχει. Η επιλογή του τίτλου θα μπορούσε να οφείλεται στον χαρακτηριστικό στίχο (We beg not Hell our *Orpheus* to restore) της ωδής του John Dryden για το θάνατο του Purcell που ηγείται της ανθολογίας, όπου ο Purcell εξομοιώνεται με τον Ορφέα.<sup>2</sup> Ο παραλληλισμός, βέβαια, μουσικών με τον Ορφέα (συχνά σε συνδυασμό με τα επίθετα «άγγλος» ή «βρετανός») δεν ήταν κάτι το καινούργιο για τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα: μεταξύ άλλων, στο εισαγωγικό ποίημα του Horatio Moore για τη συλλογή *Ayres and Dialogues* του Henry Lawes ο συνθέτης είχε χαρακτηριστεί ως «our *Orpheus*»,<sup>3</sup> ενώ ο τίτλος «England’s *Orpheus*» είχε εμφανιστεί σε μία από τις πλέον διαδεδομένες ελεγείες των τελών του 17<sup>ου</sup> αιώνα *Bion, A Pastoral ... bewailing the Death of the Earl of Rochester* του John Oldham.<sup>4</sup> Σε καμία περίπτωση όμως, κανένα άλλο πρόσωπο δεν συνδέθηκε σε τέτοιο βαθμό με τον Ορφέα όσο ο Purcell. Ειδικά μετά την έκδοση της μεταθανάτιας ανθολογίας του από τον Playford, «ο Βρετανός Ορφέας» είναι ένας και μόνο ένας: «ο κύριος Η. Purcell... η μεγαλύτερη μουσική ιδιοφυΐα που γνώρισε ποτέ η Αγγλία» όπως αναφέρει ο Robert North το 1726,<sup>5</sup> μια παραδοχή που, όπως φαίνεται, εξακολουθεί να ισχύει ακόμα και τις μέρες μας.<sup>6</sup>

Τι είναι όμως αυτό που κάνει τον Purcell να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους Άγγλους συνθέτες και να του προσδίδει τέτοια διαχρονική αξία; Σίγουρα οι λόγοι είναι πολλοί και σύνθετοι και δεν μπορούν να καλυφθούν πλήρως στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης. Γι’ αυτό το λόγο η προσοχή μας θα εστιαστεί μόνο σε επιλεγμένα στοιχεία του φωνητικού του έργου (σόλο τραγούδι για μία, δύο ή τρεις φωνές) που σχετίζονται με την ελληνική αρχαιότητα.

---

<sup>1</sup> Henry Purcell, *Orpheus Britannicus: A Collection of all The Choicest Songs for One, Two and Three Voices ...* (London: Henry Playford, 1698). Τον τόμο αυτό ακολούθησε η έκδοση μιας δεύτερης ανθολογίας (και πάλι από τον Playford) με τον ίδιο τίτλο το 1702. Δεύτερες εκδόσεις των δύο τόμων με αρκετές προσθήκες (αλλά και αρκετές περικοπές) εμφανίστηκαν το 1706 και το 1711 αντίστοιχα από τον William Pearson, οι οποίες επανακυκλοφόρησαν με νέο εξώφυλλο το 1721.

<sup>2</sup> Purcell, *Orpheus Britannicus* (1698), σ. iv.

<sup>3</sup> Henry Lawes, *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the Third Book* (London: John Playford, 1658) σ. [iv].

<sup>4</sup> Βλ. Richard Lockett, «‘Or rather our musical Shakespeare’: Charles Burney’s Purcell» στο Christopher Hogwood και Richard Lockett (επιμ.), *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), σσ. 59–77, 62.

<sup>5</sup> John Wilson (επιμ.), *Roger North on Music* (London: Novello, 1959), σ. 307.

<sup>6</sup> Vincent Duckles & Franklin B. Zimmerman, *Words to Music* (Los Angeles: University of California, 1967), σσ. 54–5.

Όπως είναι γνωστό, η μελέτη του αρχαίου ελληνικού κόσμου κατείχε εξέχουσα θέση στην παιδεία ήδη από την περίοδο της αναγέννησης και τα αρχαία ελληνικά και λατινικά πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν ως μοντέλα προς μίμηση για τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες των περιόδων αυτών. Μολονότι για τη φιλολογία, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική και το θέατρο υπήρχαν χειροπιαστά πρότυπα προς μίμηση, το ίδιο δεν συνέβαινε και για τη μουσική. Συγκρίσιμα παραδείγματα αρχαίας ελληνικής μουσικής δεν υπήρχαν, καθώς ηχητικά παραδείγματα ήταν πρακτικώς αδύνατον να διατηρηθούν. Τα λείψανα αρχαίας ελληνικής μουσικής που είχαν διασωθεί ήταν ελάχιστα και προβληματικά ως προς την κατανόησή τους. Επομένως, η οποιαδήποτε μίμηση μουσικής της αρχαιότητας δεν μπορούσε παρά να είναι έμμεση και, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Claude Palisca, ο ουμανισμός που άγγιξε τη μουσική ήταν κατά κύριο λόγο φιλολογικός και επιστημονικός και όχι αυστηρά μουσικός.<sup>7</sup>

Ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο ουμανιστικός τρόπος σκέψης είχε κάνει για τα καλά την εμφάνισή του στα μουσικά τεκταινόμενα της Αγγλίας. Μπορεί στην Αγγλία να μην ήταν ακόμα γνωστές οι τεχνικές της *seconda prattica*, όμως το σόλο τραγούδι με συνοδεία πολυφωνικής υφής ανθούσε. Είτε ηθελημένα είτε ασυναίσθητα και με βάση το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής μονωδίας, στόχος των συνθετών ήταν η σόλο φωνή να γίνει φορέας της έννοιας των λέξεων και των συναισθημάτων που βρίσκονται πίσω από αυτές και η επίτευξη της διέγερσης των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων του ακροατή. Για την πρώτη περίπου εικοσαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η επίτευξη τέτοιων στόχων ήταν, σε μεγάλο βαθμό, ανέφικτη καθώς ο πολυφωνικός τρόπος σύνθεσης αποτελούσε τροχοπέδη. Πάντως, η προσπάθεια σύνδεσης με την αρχαιότητα είναι εμφανής στη θεματολογία των τραγουδιών καθώς υπάρχουν συχνές αναφορές σε πρόσωπα και καταστάσεις του αρχαίου κόσμου. Ενδεικτικά αναφέρονται τίτλοι γνωστών τραγουδιών όπως 'When Phoebus first did Daphne love' του John Dowland και 'When to her lute Corinna sings' του Thomas Campion. Ειδικά όσον αφορά τον Campion, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως τον πρώτο Άγγλο ουμανιστή συνθέτη καθώς, συνδυάζοντας την ιδιότητα του ποιητή με αυτή του μουσικού, μελέτησε την προσωδία της αγγλικής γλώσσας και προσπάθησε να μεταφέρει χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής προσωδίας στην αγγλική γλώσσα.<sup>8</sup>

Με τον ερχομό ιταλών μουσικών, όπως οι Angelo Notari και Giovanni Maria Lugario, στην Αγγλία εισάγονται οι νέες τάσεις της σύνθεσης, το basso continuo, το recitativo, καθώς και νέα όργανα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη εμφάνιση μιας νέας γενιάς συνθετών οι οποίοι, χωρίς να αποποιούνται τον παραδοσιακό τρόπο πολυφωνικής σύνθεσης, πειραματίζονται εκτεταμένα με την μονωδία, το recitativo και την ανάδειξη της σημασίας των λέξεων. Σε μια εποχή (περί τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα) κατά την οποία οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς και ποιητές τυγχάνουν ευρείας διάδοσης (λόγω των συνεχώς αυξανόμενων εκδόσεων των έργων τους και του γεγονότος ότι αποτελούν σημείο αναφοράς της παιδείας της εποχής), η χρήση αρχαίας ελληνικής θεματολογίας στα μουσικά έργα της εποχής γίνεται ολοένα και συχνότερη. Χαρακτηριστικά έργα της εποχής που συνδυάζουν τα παραπάνω είναι τα εκτεταμένα recitativi 'Nor com'st thou yet' (*Hero and Leander*) του Nicholas Lanier<sup>9</sup> και 'Theseus, O Theseus' (*The Story of*

<sup>7</sup> Claude V. Palisca, «Humanism and Music», στο Albert Rabil, Jr. (επιμ.), *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), σσ. 450–85, 450.

<sup>8</sup> Βλ. Stephen Ratcliffe, *Campion: On Song* (London: Routledge, 1981)· Edward Lowbury et al, *Thomas Campion: Poet, Composer, Physician* (London: Chatto & Windus, 1970).

<sup>9</sup> Το έργο αυτό χρονολογείται λίγο πριν το 1630 και σύμφωνα με τον Roger North αποτελεί καρπό των ταξιδιών του συνθέτη μεταξύ 1625 και 1628. Ian Spink, *English Song: Dowland to Purcell* (London: Batsford, 1974), σ. 103.

*Theseus and Ariadne*) του Henry Lawes σε ποιήση του William Cartwright.<sup>10</sup> Ειδικά η περίπτωση του Lawes (του σημαντικότερου, αν και σχετικά άγνωστου, συνθέτη μεταξύ Dowland και Purcell) αξίζει περεταίρω μνείας· και αυτό γιατί όχι μόνο έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση στη μελοποίηση ποιημάτων αρχαίας ελληνικής θεματολογίας και σε παραφράσεις αρχαίας ελληνικής ποίησης, αλλά σε δύο περιπτώσεις [‘Θέλω λέγειν Ἄτρείδας’ (εικόνα 2) και ‘Λέγουσιν αἱ γυναῖκες’] χρησιμοποίησε αυτούσιο το αρχαίο ελληνικό κείμενο.<sup>11</sup>

Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον λατρείας του αρχαίου ελληνικού πνεύματος μεγάλωσε και ανδρώθηκε ο Purcell. Κατά πόσο γνώριζε το έργο των προαναφερθέντων συνθετών που έδρασαν πριν από αυτόν δεν μπορεί να ειπωθεί με απόλυτη βεβαιότητα. Μπορούμε να υποθέσουμε όμως με σχετική σιγουριά ότι τουλάχιστον το έργο του Lawes του ήταν οικείο. Τόσο η γειτονία του Lawes με την οικογένεια Purcell [για ένα διάστημα ζούσαν σε διπλανά σπίτια στην Great Almonry στο Westminster<sup>12</sup> (εικόνα 3)], η απασχόλησή τους στο βασιλικό παρεκκλήσιο, έστω και σε διαφορετικό χρόνο, όσο και η συμμετοχή του νεαρού Henry σε θεατρικές παραγωγές για τις οποίες είχε συνθέσει μουσική ο Lawes μας οδηγούν με ασφάλεια στην εξαγωγή ενός τέτοιου συμπεράσματος. Αυτό που μπορούμε να πούμε με απόλυτη σιγουριά, και εν μέρει είναι αυτονόητο, είναι ότι ο Purcell βασίστηκε στην παράδοση που είχαν δημιουργήσει οι προγενέστεροί του προκειμένου να διαμορφώσει ένα προσωπικό ύφος<sup>13</sup> και να καταφέρει να χειραγωγήσει το μουσικό υλικό με τέτοιο τρόπο που να υποστηρίζει το κείμενο και να καθηλώνει τον ακροατή. Χαρακτηριστικό δείγμα της σύνδεσής του με την παράδοση αποτελεί η εμμονή του στη σύνθεση διαλόγων, ενός είδους που ήδη από την εποχή της νεότητας του Purcell θεωρούνταν απαρχαιωμένο. Με εξαίρεση τους ώριμους θεατρικούς διαλόγους που συντέθηκαν από το 1690 και έπειτα, οι περισσότεροι από αυτούς είναι ιδιαίτερα απλοί και θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν γραφτεί από κάποιον σύγχρονο του Lawes. Για παράδειγμα ο διάλογος του Στρέφωνος και της Δωρίδος ‘Has yet your breast no pity learn’d?’, όπου η μουσική έχει απλή απαγγελτική υφή και οι χαρακτήρες εναλλάσσονται κάθε τέσσερις στίχους για να καταλήξουν μαζί σε ένα χορωδιακό που μοιάζει με μενουέτο, με τον μπάσσο να τραγουδά πεποικιλμένη τη γραμμή του continuo.

Με μια γρήγορη ματιά στον κατάλογο των τραγουδιών (είτε πρόκειται για σκηνική μουσική είτε για αυθύπαρκτα τραγούδια) του Purcell, είναι εμφανές ότι μεγάλο μέρος τους βασίζεται σε αρχαία ελληνική θεματολογία, γεγονός το οποίο είναι απολύτως

<sup>10</sup> Henry Lawes, *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the First Book* (London: John Playford, 1653), σ. 1. Της μουσικής προηγείται μια περιγραφή του μύθου του Θησέα και της Αριάδνης (The story of *Theseus and Ariadne*, as much as concerns the ensuing Relation) με σκοπό να κατανοήσει ο αναγνώστης και ο ακροατής τον θρήνο της Αριάδνης που ακολουθεί.

<sup>11</sup> Lawes, *Ayres and Dialogues* (1653), σ. 26 και *The Second Book of Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ...* (London: John Playford, 1655), σ. 39, αντίστοιχα. Πρόκειται για τα ανακρεόντεια 23 και 7 του χειρογράφου της Παλατινής Ανθολογίας. Και στις δύο περιπτώσεις ακολουθούν παραφράσεις του ελληνικού κειμένου στα αγγλικά με διαφορετική μουσική. Αξίζει να αναφερθεί ότι για το ‘Θέλω λέγειν Ἄτρείδας’ ο Lawes χρησιμοποιεί ελληνικούς χαρακτήρες ενώ για το ‘Λέγουσιν αἱ γυναῖκες’ λατινικούς (Legousin hai gunaikēs). Προφανώς η μεταστροφή του αυτή υποδηλώνει μια προσπάθεια προσέγγισης ευρύτερου κοινού.

<sup>12</sup> Bruce Wood, *Purcell: An Extraordinary Life* (London: ABRSM, 2009), σ. 2.

<sup>13</sup> Για την εξέλιξη του Purcell ως συνθέτη βλ., μεταξύ άλλων, Martin Adams, *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), κυρίως σσ. 3–86· Michael Burdon (επιμ.), *The Purcell Companion* (London: Faber & Faber, 1995), κυρίως σσ. 21–98· Curtis A. Price (επιμ.), *Purcell Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), κυρίως σσ. 35–86· Peter Holman, *Henry Purcell* (Oxford: Oxford University Press, 1994), κυρίως σσ. 1–59· Spink, *English Song*, σσ. 203–40.

φυσιολογικό από τη στιγμή που αυτό απαιτούσαν οι κοινωνικές συνθήκες και νόρμες της εποχής. Συνέδραμε με έργα του σε θεατρικές παραγωγές όπως, μεταξύ άλλων, οι *Circe* (Davenant), *Amphytryon, or the Two Sosas* (Dryden), *Oedipus* (Dryden), *Cleomenes, the Spartan Hero* (Dryden), *Timon of Athens* (Shadwell), και *Pausanias, the Betrayer of his Country* (Norton). Όσον αφορά τα αυθύπαρκτα τραγούδια του, είναι τόσα πολλά αυτά που σχετίζονται με την αρχαία Ελλάδα που θα αναφερθούν μόνο λίγοι ενδεικτικοί τίτλοι: 'Bacchus is a pow'r divine', 'Corinna is divinely fair', 'This poet sings the Trojan wars' (το οποίο θα συζητηθεί παρακάτω), 'Let us, kind Lesbia, give away', 'Let Hector, Achilles and each brave commander'.

Τα παραπάνω λεχθέντα σχετικά με το ουμανιστικό στοιχείο στα τραγούδια του Purcell είναι κατά βάση φιλολογικού χαρακτήρα. Αυτό όμως που έκανε τον Purcell να ξεχωρίζει από όλους τους υπόλοιπους Άγγλους συνθέτες της εποχής είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται μουσικά την αγγλική γλώσσα έχοντας, όπως αναφέρει ο Playford στο σημείωμά του προς τους αναγνώστες του *Orpheus Britannicus*, «μια εξαιρετική ιδιοφυία στο να εκφράσει την ενέργεια των αγγλικών λέξεων, δυνάμει της οποίας παρακινεί τα συναισθήματα όλων των ακροατών του». <sup>14</sup> Ο υποδειγματικός τρόπος με τον οποίο η μουσική του Purcell υπηρετεί και προάγει το κείμενο είναι διαχρονικός: αναφερόμενος στη μουσική του *Orpheus Britannicus*, και ύστερα από ογδόντα χρόνια ηγεμονίας της ιταλικής γλώσσας και του ιταλικού θεάματος, ο Charles Burney γράφει στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα:

«[Μια μελωδία του Purcell] μπορεί στην αρχή να φανεί σε πολλούς άξεστη και απαρχαιωμένη· αλλά με λίγη ανοχή και εξέταση, κάθε ένας που διακατέχεται από μεγάλη αγάπη για τη Μουσική και κατέχει την γλώσσα μας θα αισθανθεί, σε κάποια σημεία σχεδόν κάθε κομματιού, την υπέρτατη εκφραστική δεινότητά του και το πάθος του να εκφράζει τα αισθήματα του ποιητή τα οποία χρειάστηκε να μεταφράσει σε μελωδία... υπάρχει μια κρυμμένη ισχύς και δύναμη στο πως εκφράζει τις Αγγλικές λέξεις, ασχέτως θέματος, που θα κάνει έναν αμερόληπτο ιθαγενή αυτής της νήσου να αισθανθεί περισσότερα από ό,τι όλη η κομψότητα, η χάρη και η καλαισθησία της μοντέρνας Μουσικής μπορεί να κάνει [κάποιον να αισθανθεί] όταν εφαρμόζεται λιγότερο επιτυχώς. Και αυτή η ευχαρίστηση κοινωνείται σε εμάς, όχι από τη συμμετρία ή το ρυθμό της μοντέρνας μελωδίας αλλά από το ότι αυτός ενίσχυσε, μάκρυνε, και συντόνισε την πραγματική προσωδία της μητρικής μας γλώσσας· αυτές τις νότες πάθους, τις οποίες θα ψιθύριζε ένας κάτοικος αυτής της νήσου σε τέτοιες περιπτώσεις όπως περιγράφουν οι λέξεις που αυτός έχει να διευθετήσει...». <sup>15</sup>

Ακόμα και ο Benjamin Britten το 1945 αναφέρει πως «ποτέ πριν δεν είχα συνειδητοποιήσει, μέχρι να γνωρίσω τη μουσική του Purcell, ότι οι λέξεις μπορούν να μελοποιηθούν με τέτοια επινοητικότητα και τέτοια ζωντάνια». <sup>16</sup>

Ο Purcell λοιπόν υπήρξε ο συνθέτης ο οποίος κατάφερε να αναβιώσει τον χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής μονωδίας και να τον προσαρμόσει στην μητρική του γλώσσα. Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται μουσικά τη γλώσσα, καλό είναι να εστιάσουμε την προσοχή μας σε συγκεκριμένα τραγούδια. Μέσα από τον τεράστιο όγκο έργου, η επιλογή των τραγουδιών δεν ήταν μια εύκολη απόφαση και έγινε με βάση τα εξής κριτήρια: α) να έχουν αρχαία ελληνική θεματολογία, β) να προέρχονται από διαφορετικές χρονικές περιόδους, γ) να έχουν γραφτεί για να

<sup>14</sup> Purcell, *Orpheus Britanicus* (1698), σ. iii.

<sup>15</sup> Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, τομ. 1 (London: Burney, 1789) σσ. 392, 404.

<sup>16</sup> Παράθεση από το Robert King, *Henry Purcell: 'A Greater Musical Genius England Never Had'* (London: Thames & Hudson, 1994), σ. 6.

εξυπηρετήσουν διαφορετικούς σκοπούς (σκηνική μουσική / αυθύπαρκτα τραγούδια) και δ) να μην είναι από τα πλέον γνωστά του συνθέτη.

**Παράδειγμα 1: ‘Beneath a dark and melancholy grove’ (Sappho’s Complaint), Z. 461.**

Πηγές: Barber Institute, MS 5002 (σ. 42).

British Library, Add. MS I 9759 (φ. 30v) (φωνή μόνο).

Πρόκειται για ένα από τα πλέον εντυπωσιακά πρώιμα έργα του Purcell που χρονολογείται από το 1681, ή νωρίτερα, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τον τίτλο του χειρογράφου της British Library (Charles Capleman his book, June ye 9<sup>th</sup> 1681).<sup>17</sup> Το ποίημα βασίζεται σε ένα από τα μοτίβα που απαντώνται συχνά στη θεματολογία της λυρικής ποιήτριας Σαπφούς: την έκφραση του παραπόνου και της διακριτικής πίκρας όταν αναφέρεται σε φίλες και μαθήτριες που την εγκατέλειψαν. Το ποίημα ξεκινά με αφηγητή ο οποίος προετοιμάζει τον ακροατή για τον θρήνο της Σαπφούς που πρόκειται να ακολουθήσει. Η μουσική του Purcell δημιουργεί άμεσα έντονα δυσάρεστα συναισθήματα με τη φωνή να κατεβαίνει στην χαμηλή της περιοχή σε αντιστοιχία με το κείμενο ‘dark and melancholy grove’ (σκοτεινό και μελαγχολικό αλσύλλιο) και με τη χρήση διαφωνιών για τις λέξεις ‘dark’ και ‘melancholy’. Στην παρουσίαση της Σαπφούς αντιδρά με ένα αέρινο μέλισμα (το μοναδικό σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης) κάτω από την λέξη ‘charming’ (ελκυστική), ενώ για να αποδώσει την ψυχική της εξάντληση (‘melting in tears’) χρησιμοποιεί κατιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσσο. Για την φθονερή μοίρα μας επιφυλάσσει ένα ιδιαίτερα τραχύ άκουσμα καθώς οι νότες λα, σι ύφεση, ντο δίεση και ρε συνηχούν κάτω από την λέξη ‘envious’.<sup>18</sup> Χαρακτηριστικό είναι επίσης και το ρυθμικό και μελωδικό σχήμα που επιλέγει για τη λέξη ‘sighs’ το οποίο μιμείται τον αναστεναγμό. Για όλο το μέρος στο οποίο το λόγο έχει ο αφηγητής η μουσική του Purcell είναι απαγγελτικού χαρακτήρα. Αντιθέτως, ο θρήνος της Σαπφούς που έπεται είναι ένα θλιμμένο *arioso* που προσομοιώνει το τραγούδι μιας αγγλίδας δεσποσύνης στο λαούτο ή το τσέμπαλο με αυτό της Σαπφούς στη λύρα.

<sup>17</sup> Στην έκδοση της Purcell Society, *The Works of Henry Purcell: Secular Songs for Solo Voice*, τομ. 25 (Kent: Novello, 1985), σ. 284, η επιμελήτρια Margaret Laurie χρονολογεί το έργο περί το 1683 (αν και παραδέχεται ότι μπορεί να έχει γραφτεί νωρίτερα) παραβλέποντας ενδεχομένως την ημερομηνία του χειρογράφου της British Library.

<sup>18</sup> Αξίζει να σημειωθεί και η αντίδραση στη λέξη ‘envious’ από τον συνοδό ο οποίος έχει διορθώσει στο χειρόγραφο το 6 της αριθμησης του μπάσσου σε 5 έτσι ώστε να αφήσει άλυτη τη διαφωνία της έβδομης που προηγείται και να μην αμβλύνει το τραχύ άκουσμα.

## 'Beneath a dark and melancholy grove'

Sappho's complaint  
Barber MS 5002 σ. 42Henry Purcell  
(1659-1695)

Be-neath a dark and mel-an-cho-ly

grove, Mix'd with the cy-press and the mourn-ful yew, The

charm-ing Sap-pho lay, Melt-ing in tears for

her lost love Whom en-vious fate had stole a-way. And thus,

thus her words did her deep sighs pur-sue, Thou

charm - ing\_\_\_ dear, thou bet - ter\_\_\_ soul of mine, Be-lov'd by\_\_\_

all the Nine but\_\_\_ most by me, The

3 4 4 3

Μέσα σ' ένα σκοτεινό και μελαγχολικό αλύλλιο  
 Ανάμεσα στα κυταρίσσια και τα πένθιμα έλατα  
 Κείται η ελκυστική Σαπφώ,  
 Λιώνοντας στα δάκρυα για την χαμένη της αγάπη  
 Που μοίρα φθονερή την έκλεψε μακρυνά.  
 Και έτσι τα λόγια της ακολουθούσαν τους βαθείς αναστεναγμούς της:  
 «Εσύ, όμορφη αγαπημένη, εσύ κάλλιστη ψυχή δική μου,  
 Πολυαγαπημένη από όλες τις Εννέα [Μούσες] μα πιο πολύ από μένα, ...

## Παράδειγμα 2: 'This Poet sings the Trojan wars' (Anacreon's Defeat), Z 423.

Πηγές: British Library, RM 20.h.8 (φ. 140).

Henry Playford (εκδ.), *The Banquet of Musick* (London, 1688) σ. 17.

Henry Purcell, *Orpheus Britannicus* (London, 1698) σ. 119.

Ένα από τα δύο κοσμικά σόλο τραγούδια για τη φωνή του μπάσσου. Πρόκειται για παράφραση του 26<sup>ου</sup> ανακρεόντειου ποιήματος της Παλατινής Ανθολογίας, ενός ποιήματος που ήταν αρκετά διαδεδομένο εκείνη την εποχή κυρίως λόγω των εκδοχών του Abraham Cowley. Το κείμενο που χρησιμοποίησε ο Purcell δεν ταυτίζεται με αυτά του Cowley. Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα. Για το πρώτο τμήμα που αναφέρεται σε ποιητές που εξιστορούν τους πολέμους της Τροίας και των Θηβών, ο Purcell χρησιμοποιεί την τονικότητα της ντο μείζονας, η οποία συχνά χρησιμοποιείται για να συμβολίσει τον θρίαμβο. Επιπλέον, η συνεχής χρήση του ρυθμικού σχήματος παρεστιγμένου όγδοου – δεκάτου έκτου προσδίδει έναν επικό χαρακτήρα που αρμόζει στα γεγονότα που παρουσιάζονται ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει σε ποιητικό μέτρο. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το δεύτερο έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα. Η τονικότητα από ντο μείζονα γίνεται ντο ελάσσονα (τονικότητα που συνδέεται με τον πόνο), το μέτρο από διμερές γίνεται τριμερές και το ύφος γίνεται λυρικό και, κατά κάποιο τρόπο, περίλυπο όπως το κείμενο προστάζει: 'in soft and humble verse my own captivities rehearse' (με απαλό και ταπεινό στίχο τις δικές μου αιχμαλωσίες απαριθμώ). Όπως μαθαίνουμε στη συνέχεια, η συγκεκριμένη ήττα του Ανακρέοντα δεν ήταν στρατιωτική. Το τρίτο τμήμα μοιάζει με θούριο καθώς υπάρχουν και πάλι αναφορές σε πολεμικές καταστάσεις. Τέλος, στο τέταρτο τμήμα, έχουμε μια ακόμα δραστική αλλαγή

ρυθμού και ύφους καθώς αποκαλύπτεται ότι η ήττα του Ανακρέοντα οφείλεται στον έρωτα. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του κατιόντος διαστήματος πέμπτης για τη λέξη 'dies' (πεθαίνει).

### 'This poet sings the Trojan wars'

Anacreon's Defeat

από το H. Playford (εκδ.), *The Banquet of Musick* (Λονδίνο, 1688) σ. 17

Henry Purcell  
(1659–1695)

1.

This po-et sings \_\_\_\_\_ the Tro - jan wars,

An-o-ther of\_\_ the\_\_ The-ban jars, In rat - - - tling num-bers,

in rat - - - - - tling

num-bers, verse that\_\_ dares. Whilst I, in soft\_\_ and

hum - ble\_\_ verse, My own, my own\_\_ cap - ti - vi - ties\_\_ re -



hearse; Not fleets at sea have

van - quish'd me, Nor brig - a - diers, nor cav - al - ry, Nor ranks and files, nor

ranks and files of in - fan - try. Each dart his mis - tress

shoots, he dies, — Each dart his mis - tress shoots, he dies. —

1. Αυτός ο ποιητής τραγουδά για τον Τρωικό πόλεμο,  
Ένας άλλος για της Θήβας τα τραντάγματα,  
Με την κλαγγή του ρυθμού, με τολμηρό στίχο.
2. Ενώ εγώ, με απαλό και ταπεινό στίχο,  
Απαριθμώ τις δικές μου αιχμαλωσίες.
3. Δεν με νίκησαν στόλοι στην θάλασσα,  
Ούτε ταξιαρχοί, ούτε ιππικό,  
Ούτε γραμμές και σχηματισμοί του πεζικού.
4. Με κάθε βέλος που ρίχνει η ερωμένη του, πεθαίνει.

### Παράδειγμα 3: ‘The cares of lovers’, Z 632.

Κύρια πηγή: Henry Purcell, *Orpheus Britannicus* (London, 1698) σ. 9.<sup>19</sup>

Το ‘The cares of lovers’ είναι ένα από τα τελευταία τραγούδια που έγραψε ο Purcell. Αποτελεί κομμάτι της αρλεκινωδίας του Έρωτα και του Βάκχου στην προσαρμογή του θεατρικού έργου *Timon of Athens* του Shakespeare από τον Thomas Shadwell για τις παραστάσεις που δόθηκαν το 1695.<sup>20</sup> Ο Έρωτας και ο Βάκχος διαφωνούν για το αν ο έρωτας ή το κρασί κυβερνούν τον κόσμο και το ‘The cares of lovers’ είναι το τελευταίο κομμάτι το οποίο τραγουδά ο Έρωτας και με το οποίο κατατροπώνει τον Βάκχο. Έχει απαγγελτικό χαρακτήρα και είναι γραμμένο στην κατεξοχήν ερωτική για τον Purcell τονικότητα της σολ ελάσσονος. Ήδη από τα πρώτα μέτρα μπορούμε να διακρίνουμε μια ρητορική προσέγγιση στον τρόπο με τον οποίο ο Purcell χειρίζεται τόσο το κείμενο όσο και την μουσική. Το υποκείμενο που εμφανίζεται πρώτο στην πρώτη πρόταση του ποιήματος, η λέξη ‘cares’ (έγνοιες), επαναλαμβάνεται με σκοπό να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση. Προκειμένου να δημιουργηθεί μεγαλύτερη ένταση στην επανάληψη, όπως θα συνέβαινε και στη ρητορική, η μουσική φιγούρα επαναλαμβάνεται ένα τόνο ψηλότερα πάνω από έναν ισοκράτη του μπάσσο δημιουργώντας μια συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή η οποία έχει μεγαλύτερη δυναμική από μία συγχορδία σε ευθεία κατάσταση. Με τη σειρά της μετατρέπεται σε δεσπίζουσα σε πρώτη αναστροφή και καθυστέρηση του προσαγωγέα στο μπάσσο, για να ακολουθήσει η λύση στην τονική κάτω από τη λέξη ‘lovers’ (εραστές). Για την λέξη ‘alarmes’ (ανησυχίες) που ακολουθεί έχουμε μια απότομη αλλαγή διάθεσης με τη χρήση κολορατούρας ώστε να αποδοθεί η ίδια η έννοια της λέξης. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι επιλέγεται η συγχορδία της σι ύφεση μείζονος για τη συγκεκριμένη λέξη καθώς η σι ύφεση για τον Purcell υποδηλώνει ένταση. Για τα υπόλοιπα αντικείμενα της πρότασης, τις λέξεις ‘sighs’ (αναστεναγμοί) και ‘tears’ (δάκρυα) έχουμε ακόμη μια ακραία αλλαγή διάθεσης και τη χρήση ενός ρυθμικού και μελωδικού σχήματος που μιμείται τον αναστεναγμό. Για τα ‘powerfull charms’ (ισχυρά θέλγητρα) που ακολουθούν έχουμε την επανεμφάνιση μιας δυναμικής κολορατούρας. Το ύφος ξαναλλάζει για να υποστηριχθεί η έννοια της λέξης ‘sweet’ (γλυκό) αλλά για την λέξη ‘torment’ (βάσανο) έχουμε τη χρήση μιας ελαττωμένης συγχορδίας. Για τη επίκληση προς τους θεούς υπάρχει επανάληψη κειμένου και μουσικών σχημάτων, με τις επαναλήψεις να έχουν πάντα μεγαλύτερη ένταση και να κινούνται στις υψηλές περιοχές της φωνής, για να επανέλθει η ηρεμία για τις λέξεις ‘soft’ (απαλός) και ‘gentle’ (ανάλαφρος) που ακολουθούν. Η ντο ελάσσονα που συμβολίζει τον πόνο χρησιμοποιείται για τη λέξη ‘rain’ και λειτουργεί ως υποδεσπίζουσα για την πτώση που ακολουθεί ώστε να ολοκληρωθεί το κομμάτι.

<sup>19</sup> Πέρα από την έκδοση του 1698 το τραγούδι παραδίδεται σε πλήθος χειρογράφων. Για πλήρη πίνακα πηγών βλ. Ian Spink (επιμ.), *The Works of Henry Purcell: Timon of Athens*, Purcell Society τομ. 2 (London: Novello, 1994), σσ. xiv–xv, 81.

<sup>20</sup> Το έργο του Shadwell εκδόθηκε και παίχτηκε για πρώτη φορά το 1678 χωρίς όμως να περιλαμβάνει μουσική του Purcell.

'The Cares of Lovers'  
 A song in *Timon of Athens*  
 από το *Orpheus Britannicus* (Λονδίνο, 1698) σ. 9

Henry Purcell  
 (1659-1695)

The Ca - - - res, the Ca - - -

- res of Lo-vers, their A-lar - - - - -

mes, their Sighs, their Tears have pow'r - - - - -

- - - - full Charms, and if so sweet their Tor - - -

- - ment is, ye Gods, ye Gods how Ra-vish-ing, ye Gods how - - -

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The lyrics are: 'The Cares of Lovers, the Cares of Lovers, their Alarms, their Sighs, their Tears have power, full Charms, and if so sweet their Torment is, ye Gods, ye Gods how Ravishing, ye Gods how'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some performance markings like '2', '6', '7', '6', '4 3', '6', '7', '6#', '7', '5b', and '#'. The lute accompaniment features a mix of single and double bass notes, often with grace notes or ornaments.



τῶν ἈΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ εἰς Δύραυ. αἶ.

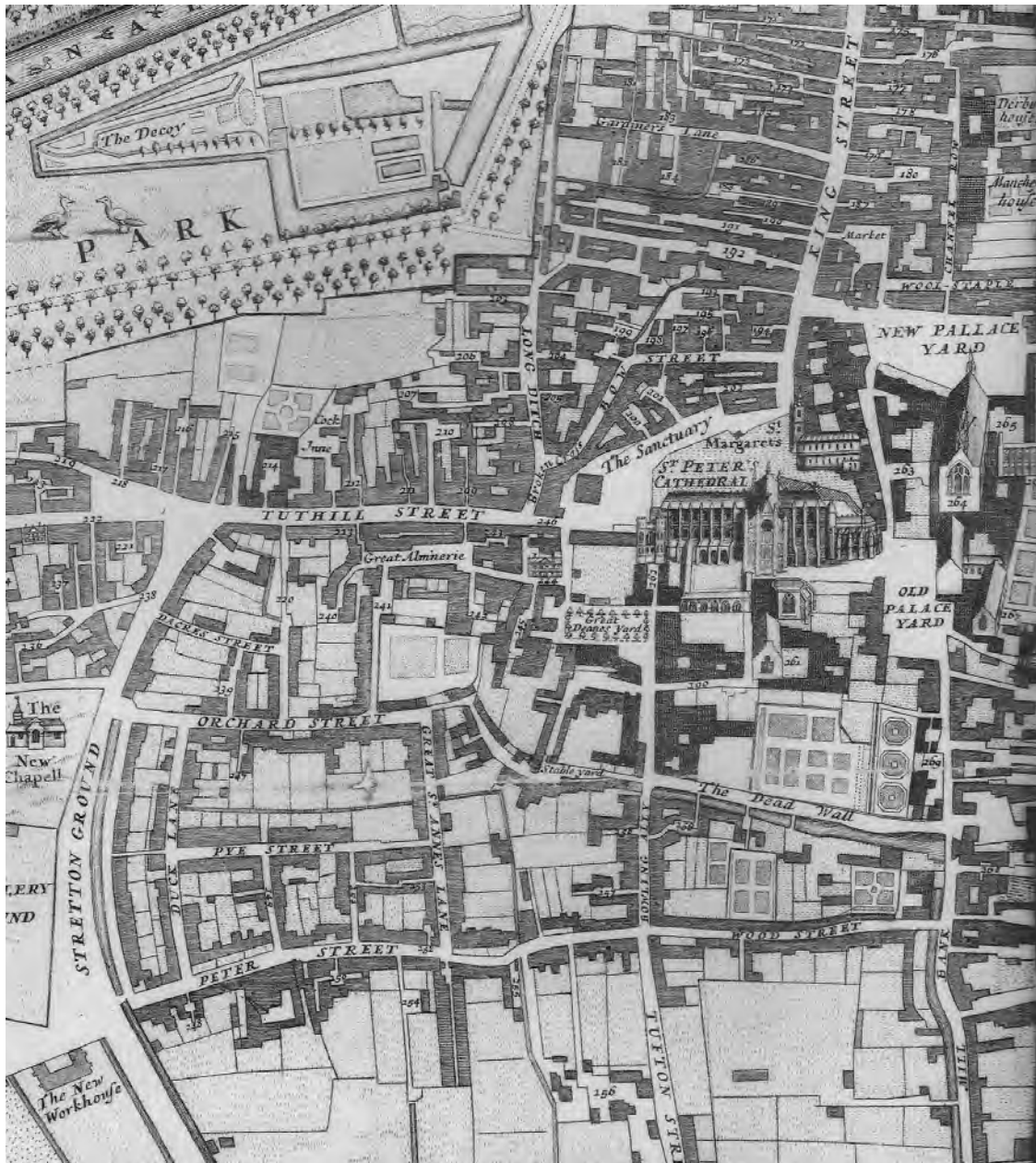
Ἐ—λω λέγειν Ἀτρεί—δας, Θέ—λω δὲ Καδμῶν ἑ—στίς, Ἄ—γαρ ἐ—στὶ δὲ

σορ—δαῖς ἑ—ρω—τα μέ—σον ἢ—στὶ. Ἡ—γὰρ δ' ἔχον τὴν—μα Ἄ—θε—σαι, ἐν ἑ—στί—δου.

Ἡ—μει—ζα νύ—στα πορ—θῆ, καὶ πάλ—τι—θου ἄ—πο—στον καὶ γὰρ ἔ—στί—δου ἔ—στί—δου Ἡ—ρω—ταυ.

Ἀ—φῆ δὲ ἑ—ρω—τας μέ—γα—ρα ἔ—στί—δου καὶ πάλ—τι—θου καὶ πάλ—τι—θου Ἡ—ρω—ταυ.

**Εικόνα 2:** 'Θέλω λέγειν Ἀτρείδας' του Henry Lawes από το *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the First Book* (London: John Playford, 1653), σ. 26.



**Εικόνα 3:** Λεπτομέρεια από χάρτη του William Morgan που απεικονίζει την περιοχή του Westminster Abbey περί το 1680 (British Library, London). Κάτω από την Tuthill Street διακρίνεται η Great Almonry.