

## Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Στὰ 1600, περίπου, στὴ Φλωρεντία, ὁ κόμης Τζιοβάνι Μπάρντι ντὶ Βέρνιο, φανατικὸς θαυμαστὴς τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχαϊότητας, συγκέντρωνε στὸ παλάτι του ποιητές, μουσικοὺς, σοφοὺς καὶ φιλόμουςους ἀριστοκράτες καὶ διοργάνωνε κάθε λογῆς καλλιτεχνικὲς καὶ φιλολογικὲς βραδιές, ὅπου ἐπιδειχνόταν ὅτι ἐκλεκτότερο πνευματικὸ δημιούργημα ἐβλεπε τὸ φῶς στὴ Φλωρεντία. Ἄπ' αὐτοὺς ἔδωκε ξεδιάλεξε κάποτε ὀχτῶ ξεχωριστοὺς καλλιτέχνες καὶ βάλθηκε νὰ μελετήσῃ μαζί τους τὴν ἀρχαία μουσική, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ τὴν ξαναφέρει στὴ ζωῆ. Οἱ ἑπτὰ αὐτοὶ σύντροφοὶ του, πού, μαζί μ' αὐτόν, ἀποτέλεσαν τὸν περίφημο Φλωρεντινὸ καλλιτεχνικὸν ὄμιλο ἦσαν: ὁ **Βιντσέντζο Γκαλιλέι**—πατέρας τοῦ δίδασκου ἀστρονόμου—ἐξαιρετὸς μουσικογράφος, συνθέτης καὶ λαουτίστας, ὁ γυργραφέας τοῦ ἔργου: «**Διάλογος τῆς παλιᾶς καὶ τῆς μοντέρνας μουσικῆς**», ὁ ποιητὴς **Ὀτάβιο Ρινουντσίνι**, συγγραφέας τοῦ λιμπρέτου τῆς ὄπερας **Dafne**, ὁ **Τζιρόλαμο Μέι**, θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς, ὁ **Γιάκοπο Πέρι**, τραγουδιστὴς καὶ συνθέτης, ὁ **Πιέτρο Στρότσι**, συνθέτης, ὁ **Τζιούλιο Κατσίνι**, καθηγητὴς τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῆς τεόρμπας (εἶδος μεγάλου λαοῦτου) καὶ ὁ **Ἐμίλιο ντελ Καβαλιέρι**, ὀργανίστας καὶ διευθυντὴς τῆς μουσικῆς τῆς αἰλῆς τοῦ Φερδινάνδου τοῦ Ιου. Ὁ ὄμιλος αὐτός, στίς συγκεντρώσεις του στὸ παλάτι τοῦ Τζιοβάνι Μπάρντι, ἐκκινώντας ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς ἀναβίωσης τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς, δημιούργησε ἕνα καινούργιο μουσικὸ εἶδος τῆς **Favola, Drama in Musica** ἢ **Pastorale** (Μῦθος, Μουσικὸ δράμα ἢ Ἄγροτικό) πού ἀργότερα μετονομάστηκε σὲ **Ὀπερα**.

Τὸ καινούργιο αὐτὸ μουσικὸ εἶδος γρήγορα κατέχτησε καὶ τίς ἄλλες εὐρωπαϊκὲς χώρες, μεταλαμπαδευμένο ἀπὸ τοὺς ταξιδιώτες Ἰταλοὺς μουσικοὺς.

Ἡ γέννηση λοιπὸν τῆς ὄπερας σημειώθηκε, τὸ 1600, μὲ δύο γεγονότα ἐξαιρετικῆς σημασίας: Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ παράσταση στὴ Φλωρεντία τῆς **Εὐρυδίκης** τοῦ **Πέρι**, πού ὁ συνθέτης τῆς σ' ἕναν πρόλογο πρὸς τοὺς **ἀναγνώστες**, λέει τὰ ἑξῆς: «Διεδομένου ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ποίηση δραματικὴ καὶ ὅτι ἔπρεπε μὲ τὸ τραγοῦδι νὰ παρουσιάσουμε μίαν ἀπομίμηση τῆς ὀμιλίας (καὶ αἰγούρα ποτὲ δὲ μιλάμε τραγουδώντας), ἔκρινα ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καὶ Ῥωμαῖοι (πού, σύμφωνα μὲ μίαν ἐκδοχὴ πολὺ διυπεδομένη, τραγουδοῦσαν πάνω στὴ σκηνὴ δόλοκληρες τίς τραγωδίες), χρησιμοποιοῦσαν μίαν ἀρμονία, πού ξεπερνώντας τὴν ἀρμονία τῆς συνηθισμένης μελωδίας, ἔμεινε μακριὰ ἀπὸ τὴ μελωδία τοῦ τραγοῦδι, σὲ τρόπο πού ἔπαιρνε μίαν ἐνδιάμεση φόρμα».

Στὸ ἔργο **Nuove Musiche** τοῦ **Κατσίνι** (1601), ὁ καθορισμὸς τοῦ νέου αὐτοῦ εἶδους παρουσιάζεται μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια: «Πρόκειται νὰ καλλιερῆσουμε αὐτὸ τὸ εἶδος, πού τόσο ἐκθειάστηκε ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καὶ ἀπὸ ἄλλους φιλοσόφους, πού βεβαίωσαν ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ εἶναι κυρίως λόγος καὶ ρυθμὸς, καὶ ὕστερα ἦχος, καὶ ὄχι ἀντίστροφα, ἀν θέλουμε νὰ εἰσοδύσουμε στὴν κατανόησή του κειμένου...»

Ὁ **Κατσίνι**, πού κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του συνθέτει μίαν ἄλλη **Εὐρυδίκη**, ἐκθέτει στὸν πρόλόγὸ του ὅτι ἡ ἀρμονία τῶν ἀφηγηματικῶν μερῶν ὑποστηρίζεται ἀπὸ ἕνα συνεχές μπάσο (**basso continuo**) ὅπου σημειώνονται μονάχα οἱ τέταρτες, οἱ ἕκτες καὶ οἱ ἔβδο-

μες, κι οι πάλι απαραίτητες μεγάλες και μικρές τρίτες, κι όπου «η ύπόλοιπη διάταξη των ενδιάμεσων μερών της αρμονίας φάνηται στην ελεύθερη κρίση και τέχνη του έκτελεστή». Αυτό σημαίνει τέλεια ύποταξη της αρμονικής συνοδείας στη μελωδία, και δημιουργία του στυλ της όπερας.

Το δεύτερο γεγονός είναι η *Rappresentazione di Anima e Corpo* (Παράσταση της Ψυχής και του Σώματος) του 'Εμίλιο ντέι Καβαλίερρι, στη Ρώμη.

Είναι ένα ορατόριο, ή, όπως την αποκάλεσαν, μία θρησκευτική όπερα, φτιαγμένη στο ίδιο στυλ της Εύρουδικής του Πέρι. Το έργο αυτό πρωτοδόθηκε στο 'Ορατόριο (Παρεκκλήσιο) του αγίου Φιλίππου ντέι Νέρι.

Την άλλη χρονιά εκδίδονται οι *Nuove Musiche* του Κατσιόι, συλλογή από μοναδικές, όπου ο συνθέτης ο' έναν πρόλογο του (που πιο πάνω παραθέσαμε ένα απόσπασμα του) καθορίζει τους σκοπούς της νέας αυτής σχολής.

'Η Εύρωδική παραστάθηκε με την ευκαιρία του γάμου της Μαρίας των Μεδίκων και του 'Ερρίκου του γιου στο 'Ανόχτορο Πίτσι. Μά για καιρό ακόμη η Ιταλική όπερα παραμένει ένα αποκλειστικά παλατιανό θέαμα—όπως το αυλικό μεταλόιο στη Γαλλία—και μόνο το 1637 θ' ανοίξει το πρώτο μουσικό θέατρο για το πολύ κοινό.

'Ενώ λοιπόν αναπτύσσεται το καινούργιο αυτό μουσικό είδος, η μελωδία (*Canzone*) υψίσταται την επίδραση των Ίδων (ιδεών—σχετικά με την άναβιση της αρχαίας μουσικής—και παρουσιάζεται με μία απλότητα τεχνικής και μία άναζητηση της έκφρασης, που την κάνουν να μοιάζει πολύ με τα έργα των μοντέρνων βερσιτών. 'Ανάμεσα στους συνθέτες 'έκεινης της περιόδου ξεχωρίζουν οι Μαρρίνι, Μιλανουάτι, Τσίφρα, Μπρουάτι, Νιγκέτι, Ντουράντε και Φαλκονιέρι.

Στά 1602, ο συνθέτης Λουινοβίκο Γκρόσι δημοσιεύει τα 'Εκατό εκκλησιαστικά κοντσέρτα του, όπου, ο' ένα του πρόλογο, παρουσιάζει τη θεωρία του ενάρθρου συνεχούς μπάσου, που ο συνέπειές του στάθηκαν πολύ σοβαρές και κρίθηκαν με πολλή άσχηρότητα. Νά πώς συνοψίζει τις κρίσεις αυτές ο φημισμένος Γάλλος Ιστορικός της Μουσικής Κομπαριέ: «... ο' ζημιές που προκάλεσε το καινούργιο φλορεντινό σύστημα (του συνεχούς μπάσου) ήσαν, από καθαρά μουσική άποψη, σοβαρότατες» και όπως δεν όφειλανται ο' ατομικές άδυναμίες, αλλά είναι μία σχεδόν άναπόφευκτη συνέπεια του είδους της όπερας, όμειώσαν κι όβγαλαν από τον ίδιο όδρομο την Ιταλική τέχνη επί τρεις αιώνας. Γι αυτό τα συμπεράσματα είναι πολύ δυσμενή για το Ιταλικό δράμα. 'Ετσι λοιπόν, από τις καταχτήσεις του κοντραπούντου και της κομφωνίας, άπ' αυτή την τόσο σοφή και τόσο στήρη στην ήχητική της κατασκευή τεχνική, να τί βγάζει: το ρετατιβίσο! 'Η μονωδία μ' ένα ενάρθρο μπάσο από κάτω! Ποτέ δε σημειώθηκε μία τόσο άπότομη ρήξη με τα περασμένα, ποτέ δεν πάρθηκε ποτέ άλλοτε και με πιο σοβαρές συνέπειες άπόφαση, είτε από την άποψη αυτής της ίδιας της καινοτομίας, είτε από την άποψη των άποτελεσμάτων της επίδρασής της, που όφτασε ως το 19ον αιώνα κι ακόμα ως την εποχή μας. Το γούστο του *bel canto*, τόσο φυσικό αυτό καθ' έαυτο—όφοο έξ αίτιας του, κυρίως, ή μουσική παίρνει έπείδα τον τίτλο της τέχνης της γοητείας και της χάρις—παρουσίασε άποτελέσματα πραγματικά άδίοθηρητα.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Είναι περτίτο να όπιμείνουμε, προπάντων στις όλεθριες συνέπειες των *Nuove Musiche*, που έλακομυθοθούν ακόμα να ζημιώσουν τη μουσική. Είναι κάτι άνόλογο μ' αυτή την άλλη άπανάσταση που έκαμε ο Βάγκνερ στο 19ο αιώνα. 'Ανάμεσα στο 16ο και στο 17ο αιώνα όπάργει μία πραγματική ρήξη. Σε λίγα χρόνια, τα έργα μεγάλων βασκόων σαν τών Παλεστρίνα και το Άλδοο σκεπάστηκαν από την πιο βαθιά λημονιά κι έπρεπε να περάσουν δυο αιώνας σχεδόν για να ξανόβρουν, με την έννοια των κριτικών, τη θέση που άξιζον και που θέ να ξαναχάσουν πιά».

Κι' όμως, ένας μεγαλοφυής συνθέτης μπόρεσε να χρησιμοποιήσει το καινούριο αυτό είδος με τέτοια τελειότητα, όστε να μάς κάμει να ξεχάσουμε τις άδυναμίες του, κι αυτός είναι ο Κλαούντιο Μοντεβέρνι. Γεννήθηκε το Μάη του 1567 στην Κρεμόνα και πέθανε στη Βενετία το Νοέμβρη του 1643. Γιός ενός γιατρού και μαθητής του συνθέτη Μαρκαντόνιο 'Ιντζενέρι είναι μία από τις πιο προσωπικές και γεμάτες πάθος ίδιοσυγκρασίες που έμπιστεύθηκαν στη μουσική την έκφραση της σκέψης τους. Βιολονίστας, τραγουδιστής και συνθέτης, άπόκτησε γρήγορα μεγάλη φήμη σαν δεξιότεχνης και σά συνθέτης ματριγκάλων, όπου νεωτερίζει ο' αυτό το μουσικό είδος, ακολουθώντας το όδρομο του χρωματισμού που χάραξε ο φημισμένος 'Ιταλός ματριγκάλιστής Λούκα Μαρέντιο.

Μά το καινούργιο μουσικό είδος που δημιουργήθηκε ο' φλορεντινός καλλιτεχνικός όμιλος που άναφέραμε, τράβηξε γρήγορα την προσοχή του και, πάνω ο' ένα λιμπρέτο του Α. Στριτζιο, γράφει καθισμένος πλάϊ στην έτοιμασμένη γυναικα του, την πρώτη του όπερα 'Ορφείας, όπου τραγουδίες τόν Ίδιο του τόν πόνο. 'Η όπερα αυτή παραστάθηκε με μεγάλη έπιτυχία στη Μάντουα το 1607, κι είναι ένα έργο άφραστης τέχνης, που και σήμερα ακόμα μένει τόσο μεγάλο και φαντάζει τόσο νέο όσο και την έποχή που δημιουργήθηκε. Κι ή λυρική άταγγελία στο έργο αυτό, που τη σφραγίζει ή ίσχυρη προσωπικότητα του συνθέτη της, δίνει και σήμερα ακόμα στον άκροστη την Ίδια βαθιά συγκίνηση. Λίγο άργότερα συνθέτει μία δεύτερη όπερα την 'Αριάδνη, που δυστυχώς δε διασώθηκε άπ' αυτή παρά μόνο ο περίφημος όρθνος της 'Αριάδνης. Το 1608 τόν προσκαλούν στη Βενετία γι όρχημοσικό της έκκληρίας του αγίου Μάρκου. Κι έκει πιά άρχίζει ή έποχή της καταπληκτικής του γονιόμοτητας γιατί ο Μοντεβέρνι δημιουργεί ο' όλα σχεδόν τα είδη της μουσικής: Μαντριγκάλια, λειτουργίες, μετάτα, όπερες. 'Απ' αυτές ξεχωρίζουμε, εκτός από τόν 'Ορφεία, δυο ακόμα: ή Στέψη της Ποπαιάς και την 'Επάνοδο του 'Οδυσσέα. Το όφος της μουσικής στη Στέψη της Ποπαιάς, προσεγγίζει καταπληκτικά όρισμένα μοντέρνα έργα. Προπάντων ή μουσική της σκηνής του άποχαιρετισμού της 'Οκτωβίας παρουσιάζει μία άπλη και μεγαλόπρεπη όμορφιά, που όνοείται από βαθιά κι άδύστη συγκίνηση. Στην 'Επιστροφή του 'Οδυσσέα, πολλά μέρη είναι γραμμένα σε πολυφωνικό όφος. Τά κόρα, άν και λιγότερα άπ' αυτά τόν 'Ορφεία, έχουν σημαντικότατο ρόλο και μία καθαρά όργανική σελίδα αυτής της όπερας, ή Συμφωνία του πολέμου, είναι πραγματικά άριστουργηματική.

Στις όπερές του ο Μοντεβέρνι παρουσιάζει σά να έλεγε την προίσηθη—άν όχι την Ίδία—το Λάιτε—μοτίβι γιατί έπαναλαβαίνει την Ίδια μελωδική φράση σε διάφορες στιγμές, για να όπογραμμίσει την έπα-

νοδο της αὐτῆς ιδέας. Ἡ σύνθεση τῆς ὀρχήστρας πού χρησιμοποιοῦσε ἦταν ἡ ἑξῆς: δύο τσέμπαλα, δύο κοντραμπάσα, ἕκα βιολιά καὶ βιόλες, μιά διπλῆ ἄρπα, δύο μικρά βιολάκια «αὐτὸ φραντζέ», δύο λαούτα, δύο ζύλινα ὄργανα μὲ αὐλούς, τρεῖς βιόλες ντι γκάμπα, τέσσερα τρομπόνια, ἓνα μεγαλύτερο ὄργανο μὲ αὐλούς, δύο κορνέτι, τρεῖς τρομπέτες μὲ σουρντίνα, ἓνα μικρὸ φλάουτο καὶ μιά δέξφωνη τρομπέτα. Ἀργότερα ἀντικατέστησε τὶς βιόλες μὲ βιολιά καὶ περιορίσε τὸν ἀριθμὸ τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας. Ἀπὸ τότε οἱ Ἰταλοὶ συνθέτες πῆραν σιγά-σιγά τὴ συνήθεια νὰ περιορίζουν τὴ συνοδεία τῶν ὁπερῶν τους σὲ δύο ἢ τρία μέρη βιολιῶν, ὑποστηριγμένα ἀπὸ τὸ συνεχὲς μπάσο πού τὸ ἐκτελοῦσε τὸ τσέμπαλο.

Τὸ ρετσιτατίβο τοῦ Μοντεβέρντι δὲν εἶναι τὸ ρετσιτατίβο σέκο, πού μοιάζει μὲ ἀπλὴ ἀπαγγελία, ἀλλὰ μιά μελωδία ἐλευθερὴ πρὸ πολὺ μουσικῆ. Στὶς ἀριεῖς του, μπάζει πολλὰς βοκαλιζες, χωρὶς ὁμῶς νὰ κάνει ἀλόγηστη κατάχρησι, γιατί παρουσιάζονται σὰ δικαιολογη-

μένες μελωδικὲς ἀναπτύξεις καὶ ὄχι σὰν πρόσθετα καὶ μάταια στολιδία. Γενικὰ ἡ μεγαλοφυΐα του ἔφερε νὰ τηρεῖ τὸ μέτρο μὰ καὶ νὰ φανερώνη τὴ φλογερὴ τῆς ὀρχῆς, καὶ ἀκόμη νὰ πλουτίζη τὴν ἁρμονία μὲ μετατροπῆς πού μὰς ξαφνιάζουν ἀκόμη καὶ σήμερα, γιατί φαντάζουν σὰ νὰ γράφτηκαν ἀπὸ μοντέρνο συνθέτη.

Θαμπωμένες ἀπὸ τὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ νέου αὐτοῦ μουσικοῦ εἶδους (τῆς Ὀπερας) καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Ἰταλίας—ἡ Ρώμη, ἡ Βενετία καὶ ἡ Νεάπολις—ἐσπευσαν νὰ τὸ ἀγκαλιάσουν καὶ νὰ δημιουργήσουν γρήγορα, κατ' ἀπομίμησι τῆς Φλωρεντινῆς, δικῆς τους Ὀπερας, πού ξεσήκωσαν τὸν ἑξαλλο ἑνθουσιασμὸ ὄχι μόνον τοῦ Ἰταλικοῦ κοινοῦ ἀλλὰ καὶ ὅλης τῆς Εὐρώπης, πού οἱ διάφορες χώρες τῆς βάλθηκαν ἀμέσως νὰ καλλιεργήσουν αὐτὸ τὸ εἶδος καὶ νὰ δημιουργήσουν ὑπερ' ἀπὸ λίγο τὶς ἑλασθεῖς ἐθνικῆς τους Ὀπερας, πού πλούτισαν τὴ μουσικὴ τέχνη μὲ πολυάριθμα ἀθάνατα ἄριστουργήματα.