Τὶ ὄνειρα ἔπλαττε τότε, δὲ μποροῦμε νὰ ξέρουμε. Ἂν ἡ θέλησή του ρύθμισε τὰ γεγονότα ἢ οἱ περιστάσεις κανόνισε τὸ μέλλον του εἶναι ἄγνωστο. Τὸν συναντοῦμε τὸ 1732 στὴν Πράγα. Ἕνας γερός, ξανθὸς νέος, ποὺ κερδίζει τὴ ζωή του μὲ τὴ μουσική. Τραγουδεῖ στὶς ἐκκλησίες, παίζει βιολὶ στὰ μέγαρα τῶν ἀριστοκρατῶν καὶ στὶς συναναστροφὲς τῶν ἀστῶν. Ἀλλὰ καὶ κάπου ἀλλοῦ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν συναντήση μὲ τὸ πιστὸ βιολάκι του. Δὲ ντρέπεται καθόλου ὁ νεαρὸς γιὸς τοῦ δασοφύλακα. Ἂς τὸν ζυγώσουμε ἄφοβα στὸ χωριάτικο γλέντι. Τσαχπίνες χωριατοποῦλες χορεύουν, ροδομάγουλοι χωρικοὶ πίνουν μπύρα. Κι' ὁ **Gluck**, μὲ μάτι ποὺ ἀστράφτει ἀπὸ χαρὰ τῆς ζωῆς τοὺς παίζει γιὰ νὰ χορεύουν. Δύσκολα κερδίζεται τὸ ψωμί. Ὁ πατέρας του τὸ κέρδιζε πιὸ δύσκολα ἀκόμα. Δὲ δυσανασχετεῖ γιὰ τὴν τύχη του. Κι' ὅμως οἱ θεοὶ σκέπτονται νὰ σκορπίσουν τὰ δῶρα τους ἀψήφιστα στὸν ταπεινὸ αὐτὸ νέο.

Ὁ πρίγκηψ **Lobkowitz** τὸν προσέχει. Ὄχι μονάχα ὡς ἐκτελεστή, ἀλλὰ κι' ὡς συνθέτη. Γιατὶ ὁ νεαρὸς **Gluck** δὲ δυσκολεύεται καθόλου νὰ ἐκπλήττη τὶς συναναστροφὲς μὲ καμμιὰ Γκαβότα ἢ μὲ κανένα Μενουέττο. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ πάη χαμένη τέτοια ἰδιοφυΐα. Ὁ πρίγκηψ τὸν παίρνει μαζί του νὰ τὸν σπουδάση.

Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχὴ μιᾶς ζωῆς παραμυθένιας γιὰ τὸ φτωχὸ παιδὶ τοῦ δασοφύλακα. Στὸ παλάτι τοῦ Λόμπκοβιτς τὸν ἀκούει ὁ λομβαρδὸς πρίγκηψ **Melzi** Ἐνθουσιάζεται, τὸν διορίζει μουσικό του, καὶ τὸν παίρνει μαζί του γιὰ νὰ τὸν σπουδάση στὸ Μιλᾶνο.

Τέσσαρα χρόνια ζωὴ ὀνειρεμμένη στὸ πριγκηπικὸ παλάτι, καὶ σοβαρὰ σπουδὴ στὴν τάξι τοῦ περίφημου ἰταλοῦ συνθέτου **Samartini**. Τὸ 1741 ἐκπλήσσει τὸν κόσμο γιὰ πρώτη φορὰ ὁ νεαρὸς συνθέτης κι' ἐνθουσιάζει τοὺς Μαικῆνες του μὲ τὴν ὄπερα· «Ἀρταξέρξης». Ἀξίζει ἀλήθεια κάθε θυσία γιὰ τὸ **Gluck**. Ἡ θεϊκὴ φλόγα καίει ἀναμφισβήτητα μέσα στὸ γερό, στιβαρὸ κορμί του.

Σὲ διάστημα δύο ἐτῶν, ἄλλες 6 ὄπερες ἀκολουθοῦν, οἱ περισσότερες ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ παράδοση, Ἀρταμένης, Δημοφῶν, Κλεονίκη, Πάρις, κλπ. Ἰταλικὲς ὄπερες καὶ τὰ ὀκτὼ αὐτὰ ἔργα, φυσικά. Ἡ ἰταλικὴ ὄπερα βρισκόταν στὸ μεσουράνημα τότε, στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνος. Ὄχι στὸ μεσουράνημα τῆς ἀξίας πάντως. Ἀλλὰ τῆς παντοδυναμίας.

Σὲ τὶ κατάντημα εἶχε φθάσει ποιοτικὰ τὸ εἶδος αὐτό, ποὺ εἶχε ἀρχίσει μὲ τόσα ὄνειρα, κι' εἶχε δεχθῆ τὴ θεία πνοὴ τοῦ Μοντεβέρντι, μποροῦμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ σύγχρονες περιγραφές. Ὁ περίφημος ἀββᾶς **Martini** στὴν Ἱστορία τῆς Μουσικῆς, γράφει :

—«Οἱ ὄπερές μας ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἕνα συνταίριασμα διαφόρων καὶ ποικίλων ἰδεῶν καὶ καταστάσεων, ποὺ τὰς ἕνωσε μᾶλλον ἡ τύχη παρὰ ὁ καλλιτεχνικὸς στοχασμός, χωρὶς συμφωνία καὶ τάξη». Μιὰ ἀλυσσίδα

ἀπὸ ἄριες ποὺ τὶς συνέδεαν ξεκάρφωτα ρετσιτατίβα. Τὰ ρετσιτατίβα αὐτά, ἦταν τὸ χαρακτηριστικώτερο δεῖγμα τῆς παρακμῆς. Συνοδευμένα μόνον ἀπὸ κλαβικύμβαλο τὰ περισσότερα, χωρὶς ρυθμό, ἀνιαρά, δὲν ἔδιναν καμμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυση στὸν ἀκροατή. Γι' αὐτὸ συνηθισμένο θέαμα ἦταν τὸ ἀκροατήριο νὰ παίζη χαρτιὰ καὶ νὰ πίνη τὴν ὥρα τῆς παραστάσεως. Μοναχὰ ὅταν ἔφθανε ἡ στιγμὴ τῆς ἄριας καὶ παρουσιαζόταν ὁ τενόρος, ἡ **Primadonna** ἢ ὁ καστρᾶτος, ὁ θόρυβος σταματοῦσε γιὰ λίγο. Ἀλλὰ καὶ στὴ σκηνὴ τὸ θέαμα ἦταν ἀρκετὰ ἀξιοπερίεργο. Ἀνεξαρτήτως τῆς ὑποθέσεως, ἡ πρωταγωνίστρια ἔπρεπε νὰ ἐμφανισθῆ μὲ μιὰ πελωρία οὐρὰ ποὺ τὴν κρατοῦσε ἕνας μικρὸς ἀκόλουθος καὶ δὲν τὴν ἄφινε οὔτε ἀκόμα κι' ἂν πέθαινε ἡ ἡρωΐδα. Ὁ τενόρος μόλις τελείωνε τὴν ἄριά του, ἔπινε κρασὶ ἀπάνω στὴ σκηνή, τὴν ὥρα ποὺ τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα ψευτοτραγουδοῦσαν τοὺς ἀνιαρούς τους ρόλους. Φανταστμαγορικὰ χονδροειδῆ σκηνικά, ἄλλαζαν κάθε τόσο, γιὰ νὰ χορταίνη τ' ἀχόρταγο μάτι τῶν κακομαθημένων εὐγενῶν. Τὰ μπαλλέτα ἔπρεπε ν' ἀπασχολοῦν τοὐλάχιστον τὸ ἕνα τρίτο τοῦ προγράμματος. Κι' ὅλοι ἐπέβαλλον τὶς ἰδιοτροπίες τους στοὺς δυστυχισμένους τοὺς συνθέτες.

Ὁ τενόρος δὲν ἤθελε νὰ πεθάνη, μὲ κανένα τρόπο. Ὁ καστρᾶτος ἔπρεπε νἄχη ἀπαραιτήτως μιὰ κορώνα στὴν τάδε νότα, τῆς πριμαντόννας τῆς πήγαινε νὰ χαμογελάη... Ἀλλοίμονο στὸ συνθέτη ποὺ θὰ συλλογιζόταν νὰ πάη ἐνάντια στοὺς τυραννίσκους αὐτούς. Πότε-πότε, μερικοὶ ἀδιόρθωτοι αἰσθηματικοί, τολμοῦσαν καὶ ὕψωναν μιὰ ἀδύνατη φωνὴ διαμαρτυρίας.

—Ὤ, πόσο συχνὰ πρέπει νὰ ρωτοῦμε τὶς ἄριες μας, γράφει κάποιος. «Μουσική, τὶ ζητᾶς;» Οἱ ἄριες τραγουδιοῦνται κατὰ κανόνα σωστά, καὶ μέ θαυμαστὴ τέχνη. Κι' ὅμως πρέπει νὰ ρωτοῦμε: τὶ θέλεις; μουσικὴ τὶ θέλεις; Πραγματικά, δὲν τὸ νοιώθω, ἀφοῦ δὲν προκαλεῖς κανένα αἴσθημα. Πληρώνουμε τοὺς ἀκροβάτες γιὰ νὰ τοὺς θαυμάσουμε, πληρώνουμε τὴ μουσικὴ γιὰ νὰ μᾶς συγκινήση, κι' οἱ περισσότεροι μουσικοὶ θέλουν νὰ κάνουν μοναχὰ τὸν ἀκροβάτη.»

Ἦταν φυσικό, ὁ νεαρὸς **Gluck**, στὰ πρῶτα του βήματα, νὰ θαμπωθῆ ἀπὸ τὴ φανταχτερὴ αὐτὴ τέχνη καὶ ν' ἀκολουθήση ἀψήφιστα τὸ ρεῦμα τοῦ αἰῶνος του. Σπάνια συναντοῦμε στὴν ἱστορία εἰκοσόχρονους μεταρρυθμιστές. Τὰ νιᾶτα ἀκολουθοῦν τοὺς πατημένους δρόμους, μὲ τὴν πιὸ τυφλὴ πίστη, καὶ τὸν πιὸ ἁγνὸ ἐνθουσιασμό. Κι' ἂν εἶχε κάποιος ἀμφιβολίες μέσα του, οἱ πρῶτοι θρίαμβοι ἦταν ὀρκετοὶ νὰ τοὺς πνίξουν.

Τὄνομά του γίνεται γνωστὸ ἀπὸ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη, πηδάει τὸ ἰταλικὰ σύνορα, φθάνει στὴν Ἀγγλία. Τὸν καλοῦν στὸ Λονδῖνο.

Τὸ 1746 παρουσιάζεται ὁ **Gluck** στὴν ἀγγλικὴ πρωτεύουσα, σίγουρος γιὰ τὴ νίκη, μὲ τὴν ἰταλικὴ ὄπερα: «Τὸ πέσιμο τῶν γιγάντων». Ἀλλὰ σκοντάβει σ' ἕνα βράχο.

Οἱ Λοντρέζοι εἶναι κακομαθημένοι. Πότισαν πολλὲς πικρίες τὸ **Händel**, εἶναι ἀλήθεια, ποὺ ζῆ χρόνια ἀνάμεσά τους καὶ τοὺς χαρίζει τοὺς θησαυροὺς τῆς τιτάνιας φαντασίας του. Ἀλλὰ ὠφελήθηκαν κι' ἂς μὴ τ' ὁμολογοῦν. Συνήθισαν στὴ δυνατὴ μουσική, τὴ βαθειὰ καὶ σοβαρή. Τὸ ἡδονικὸ μεθύσι τῆς ἰταλικῆς ἄριας τοὺς φαίνεται κούφιο. Ὁ **Gluck** ἔχει τὴν πρώτη ἀποτυχία τῆς ζωῆς του. Ἴδια ἀποτυχία λίγες ἡμέρες ἀργότερα καὶ μὲ τὸν Ἀρταμένη, καὶ μὲ τὸν Πύραμο καὶ Θίσβη.

Ὁ Χαΐντελ τὸν κεραυνοβολεῖ μὲ τὴν ἀποδοκιμασία του. Ἡ ἀποτυχία αὐτή, ὅσο ἀναπάντεχη, τόσο καὶ ὠφέλιμη στάθηκε γιὰ τὸ νεαρὸ μουσικό. Παρὰ νὰ μισήση τὸ Χαΐντελ, τὸν θαυμάζει, τὸν παίρνει γιὰ θεό του. Καὶ πρώτη φορὰ ἀνοίγουν τὰ μάτια του καὶ βλέπει σὲ πόσα ψέμματα ἀπάνω στηρίζεται ἡ ἰταλικὴ ὄπερα.

Φεύγει στὸ τέλος τοῦ 1746 ἀπὸ τὸ Λονδῖνο ὡριμασμένος καὶ ὡς ἄνθρωπος καὶ ὡς μουσικός.

Πάντως οἱ συνθῆκες τῆς ζωῆς δὲν θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν ἀκόμα νὰ παρουσιάση τὸ ζωντανὸ ὄφελος τοῦ ταξιδιοῦ του στὸ Λονδῖνο. Πρέπει νὰ ζήση, νὰ κερδίση τὴ ζωή του ὁπωσδήποτε.

Γυρίζει τὸν κόσμο, στὴ Γερμανία, στὴν Αὐστρία, στὴ Δανία, στὴν Ἰταλία. Παντοῦ ὅπου τοῦ χαμογελάει ἡ τύχη, παντοῦ ὅπου ἀντικρύζει τὸ χαρωπὸ στεφάνι τῆς πρόσκαιρης δόξας. Οἱ ὄπερες γράφονται μὲ ξέγνοιαστη εὐκολία. Ὅταν δὲν ὑπάρχει ἔμπνευση, συναρμολογοῦνται ἀπὸ παληὲς συνθέσεις. Ἄλλη συνήθεια τῆς ἐποχῆς αὐτή. Δὲν τὸ θεωροῦσαν ἀπαραίτητο ἕνα καινούργιο ἔργο ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐντελῶς καινούργια μουσική. Μποροῦσε ἀξιόλογα νὰ περιέχει καὶ πολλὰ παληὰ κομμάτια. Ἡ τέχνη τῶν καινούργιων αὐτῶν ἔργων δὲ δείχνει ἀκόμα κανένα ἴχνος πρωτοτυπίας. Κι' ὁ συνθέτης ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση τῆς ἀνεκτικότητος ἀδιαμαρτύρητα στὶς παραστάσεις. Στὴ Δρέοδη ἀνεβάζει τὴν ὄπερά του: «Οἱ γάμοι τοῦ Ἡρακλέους μὲ τὴν Ἥβη». Ὁ ρόλος τοῦ Ἡρακλέους εἶναι γραμμένος γιὰ **soprano**, μὲ τὴν προϋπόθεσι πὼς θὰ τὸν παίξη καστρᾶτος. Ἀλλὰ τὴν τελευταία στιγμὴ ἀνακαλύπτεται πὼς δὲν ὑπάρχει καστρᾶτος, καὶ χωρὶς νὰ σκανδαλιστῆ κανείς, οὔτε ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης, παίζει τὸν γιγάντιο ρόλο τοῦ Ἡρακλέους μιὰ γυναίκα . . .

Ἡ τύχη ὅμως ἔδειξε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς τοῦ καλλιτέχνου πὼς δὲν εἶναι αὐστηρὴ μαζί του. Θέλει καὶ πάλι νὰ τὸν βοηθήση. Ἂν ὁ **Gluck** ἀνάγκαζόταν σ' ὅλη του τὴ ζωὴ νὰ κερδίζη μὲ κόπο τὸν ἐπιούσιο, ἴσως νὰ μὴν τολμοῦσε ποτὲ νὰ σταθῆ ἐπαναστατικὰ ἀντιμέτωπος τῆς ἑκατόχρονης συνήθειας τοῦ κόσμου. Ἡ οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία δίνει φτερὰ στὸν ἄνθρωπο.

Τὴν οἰκονομικὴ αὐτὴ ἀνεξαρτησία τοῦ τὴν προσφέρει ἡ τύχη μὲ τὸν πιὸ γλυκό της τρόπο, τυλιγμένη στοῦ ἔρωτα τὰ ρόδινα μαγνάδια. Ταξιδιάρικο πουλί, γνωρίζει στὴ Βιέννη μιὰ χαριτωμένη κοπελλίστα. Εἶναι

ἡ Μαριάννα **Pergin**, κόρη ἑνὸς πλουσίου ἀργυραμοιβοῦ, σπάνια μορφωμένη κι' ἔξυπνη γιὰ τὴν ἡλικία της.

Στὴν ἀρχὴ φαίνεται πὼς μονάχα καϋμὸς θὰ τοῦ μείνη ἀπὸ τὸ ρωμαντικό του τὸ εἰδύλλιο. Ὁ **Pergin** γίνεται ἔξω φρενῶν ὅταν μαθαίνει ὅτι ἡ πλούσια κόρη του θέλει νὰ πάρη τὸ φτωχὸ μουσικό. Ἀλλὰ τὸ 1750, πεθαίνει ὁ σκληρόκαρδος πατέρας. Δίχως ἀναβολὴ πετάει ὁ **Gluck** στὴ Βιέννη, καὶ στὸ τέλος τοῦ ἴδιου χρόνου παντρεύεται μὲ τὴν ὄμορφη Μαριάννα. Ὁ γάμος αὐτὸς εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς ἀφάνταστης εὐτυχίας. Ἡ Μαριάννα στέκει σ' ὅλη του τὴ ζωὴ πιστὴ σύντροφος καὶ πολύτιμη βοηθός.

Τὸ 1754 διορίζεται διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας στὴν ὄπερα τῆς Βιέννης. Τ' ἀδιάκοπα ταξίδια δὲν ἀποτελοῦν πιὰ ἀνάγκη γιὰ τὸ συνθέτη. Ἐξακολουθοῦν μόνον ἀπὸ φιλοδοξία κι' εὐχαρίστηση. Τὸ μορφο σπίτι του στὴ Βιέννη γίνεται ὄχι μονάχα μιὰ ζεστὴ φωλιά, ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικὸ κέντρο. Καθημερινή του συντροφιὰ οἱ πιὸ γνωστοὶ καλλιτέχνες.

Κι' ὅμως, ἀκόμα δὲν ἔφθασε ἡ μεγάλη στιγμή. Ἡ εὐτυχία δὲν τοῦ ἄνοιξε μὲ μιᾶς τὸν ὁρίζοντα. Σιγὰ - σιγά, ἀνώδινα, θὰ σηκωθῆ ἡ αὐλαία. Στὸ μεταξύ, σειρὰ ὁλόκληρη, ἀκολουθοῦν ἡ μία τὴν ἄλλη οἱ ἰταλικὲς ὄπερες. Τηλέμαχος, Τίτος, Κινέζοι, κι' ἄλλα ἔργα ποὺ δὲν ἔχουν πιὰ γιὰ μᾶς σημασία. Ἡ ἐπιτυχία τὸν στεφανώνει πάντα. Στὴ Ρώμη ὅταν παίζεται ὁ «Ἀντίγονος» ἐνθουσιάζεται τόσο ὁ Πάπας, ποὺ τοῦ δίνει τὸ παράσημο τοῦ Χρυσοῦ σπηρουνιοῦ. Δικαιωματικὰ ὀναμάζεται ἱππότης. Ὁ νεαρὸς **Gluck**, εἴπαμε, δὲν ἔχασε τὰ χρόνια του στὸ ἰησουιτικὸ γυμνάσιο. Ἐσπούδασε μαζὶ μὲ τ' ἀρχαῖα καὶ διπλωματία. Ξέρει πολὺ καλὰ τὶ σημασία δίνει ἡ ξιπασμένη ἀνθρωπότης στὰ ἐξωτερικὰ μεγαλεῖα. Καὶ προσθέτει, φυσικά, στ' ὄνομά του, τὸν τίτλο **von**. Ἱππότης **von Gluck**, μ' αὐτὸ τὄνομα θέλει νὰ μείνη στὴν ἱστορία.

Ἀπὸ τὸ 1756—1764, ὁ **Gluck** γράφει μιὰ σειρὰ διαφορετικῶν ἔργων. Γαλλικὴ κωμικὴ ὄπερα. Ἡ θέσις του τοῦ διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας τῆς ὄπερας τῆς Βιέννης, τὸν ἔθετε στὶς ἄμεσες διαταγὲς τοῦ Παλατιοῦ. Ἀπὸ ἐκεῖ λοιπὸν τοῦ παρήγγειλαν αὐτὰ τὰ ἐλαφρά, χαρούμενα καὶ σατυρικὰ ἔργα, ποὺ ἔχουν διπλῆ σημασία γιὰ τὴν ἐξέλιξί του. Πρῶτα - πρῶτα συνηθίζει τὴ γαλλικὴ γλῶσσα, ποὺ θὰ τοῦ χρησιμεύση τόσο στὸ μέλλον. Ἔπειτα, μὲ τὴ γαλλικὴ μουσικὴ κωμωδία, ξεφεύγει λιγάκι ἀπὸ τὸν ἀφύσικο τόνο τῆς ἰταλικῆς ὄπερας σέριας. Στὸ μεταξὺ ὅμως, φθάνει ἡ μεγάλη στιγμή. Τὸ ἔτος 1762 εἶναι μεγάλος σταθμὸς στὴ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνου καὶ τῆς τέχνης. Τότε πρωτοπαίζεται στὴ Βιέννη ὁ «Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη» τὸ ἔργο ποὺ φέρνει ἐπανάστασι καὶ κλονίζει τὰ θεμέλια τῆς ἰταλικῆς ὄπερας.

Τὸ 1761 εἶχε ἔλθη στὴ Βιέννη ἕνας ἰταλὸς ποιητής, **Raniero de Calsabigi** ὀνομαζόταν, ἦταν συνομήλικος τοῦ **Gluck**, κι' εἶχε ἕνα σωρὸ πρωτότυπες ἰδέες στὸ κεφάλι του. Συναντήθηκε μὲ τὸ γερμανὸ συνθέτη.

Μίλησαν πολύ, ξανασυναντήθηκαν πολλὲς φορές. Συνεργάστηκαν, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συνεργασίας αὐτῆς ὑπῆρξε μία ἀπὸ τὶς μεγαλεῖτερες ἐπαναστάσεις στὴν τέχνη. Ὁ διασημότερος συγγραφεὺς λιμπρέττων τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν ὁ ποιητὴς Μεταστάσιος. Αὐτὸς ἔγραψε τὶς ὑποθέσεις ὄχι μόνον τῶν περισσοτέρων ἔργων τοῦ **Gluck**, ἀλλὰ καὶ ὅλων τῶν ἄλλων συγχρόνων. Λεπτὸ πνεῦμα, εἶχε τὴ συναίσθησι τοῦ καλοῦ, ἀλλὰ δὲ μποροῦσε νὰ ἐπιβληθῆ στοὺς συνθέτες ποὺ τοῦ κομμάτιαζαν τὶς ὑποθέσεις.

Ὁ **Calsabigi** ἦταν φύσις κυριαρχική. Γράφει ὁ ἴδιος:

—«Ἔφθασα στὴ Βιέννη τὸ 1761 γεμᾶτος ἰδέες... διάβασα τὸν Ὀρφέα μου στὸ διευθυντὴ τῶν θεαμάτων τῆς αὐλῆς, μὲ προέτρεψε νὰ τὸν δώσω στὸ θέατρο. Συμφώνησα. ὑπὸ τὸν ὅρον νὰ γραφῆ ἡ μουσικὴ σύμφωνα μὲ τὴ φαντασία μου. Μοῦστειλε τὸν **Gluck**, ποὺ θὰ δεχόταν ὅλους τοὺς ὅρους μου, καθὼς μοῦ εἶπε. Τοῦ διάβασα τὸν Ὀρφέα... τοῦ ὑπέδειξα πῶς χρωμάτιζα στὴν ἀπαγγελία... τὰ γρήγορα μέρη, τὰ ἀργά, τὸν ἦχο τῆς φωνῆς μου... Ὁ **Gluck** κατάλαβε τὶς προθέσεις μου».

Τό γράμμα αὐτὸ μᾶς φέρνει σὲ μεγάλη ἀμηχανία. Ὁ ποιητής, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, διεκδικεῖ αὐτὸς τὴ δόξα τοῦ ἀναμορφωτοῦ τῆς ὄπερας. Ἕνα γράμμα τοῦ **Gluck** μᾶς ἐπικυρώνει αὐτὸ τὸ συλλογισμό, ὅσο καὶ νὰ μᾶς φαίνεται παράξενο, κι' ὅσο καὶ νὰ μᾶς δυσαρεστῆ ἴσως ἡ ἰδέα πὼς ὁ **Gluck** δὲν εἶναι ὁ καθαυτὸ κι' ὁ μόνος ἀναφορφωτής.

—«Θὰ κατηγοροῦσα τὸν ἑαυτό μου, γράφει ὁ συνθέτης, ἂν ἤθελα νὰ οἰκειοποιηθῶ ἐγὼ τὴν ἐφεύρεσι ἑνὸς νέου εἴδους ἰταλικῆς ὄπερας. Στὸν κ. **Calsabigi** ἀνήκει ἡ τιμή. Κι' ἂν ἔκαμε ἐντύπωσι ἡ μουσική μου, νομίζω ὅτι πρέπει ν' ἀναγνωρίσω μ' εὐγνωμοσύνη πόσα τοῦ χρεωστῶ, γιατὶ μόνος αὐτὸς μὲ κατέστησε ἱκανὸ ν' ἀναπτύξω τὶς πηγὲς τῆς τέχνης μου».

Κάθε ἄλλο παρὰ ἀπὸ ὑπέρμετρο μετριοφροσύνη ὑπέφερε ὁ **Gluck**. Ὥστε τὴν ὁμολογία του κατ' ἀνάγκην πρέπει νὰ τὴν πάρουμε κατὰ γράμμα. Κι' ἔτσι πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε πὼς ὁ κυριώτερος ἀναμορφωτὴς τῆς ὄπερας ἦταν ὁ ἰταλὸς ποιητὴς **Calsabigi**, μὲ πολύτιμο ἐμπνευσμένο βέβαια συνεργάτη τὸ γερμανὸ μουσικό. Κι' ὅμως, τὄνομα **Gluck** εἶναι πασίγνωστο, ἐνῶ τὄνομα τοῦ **Calsabigi** ἐλάχιστοι τὸ θυμοῦνται.

Τὶ καινούργιο ἔφερνε ὁ Ὀρφεὺς στὴν τέχνη;

Πρῶτα - πρῶτα, τὸ λιμπρέττο ἦναν ἕνα ἀληθεινὸ δρᾶμα. Ὁ **Calsabigi** εἶχε συλλάβει μὲ θαυμαστὴ ὀξυδέρκεια τὴν οὐσία τοῦ μύθου τοῦ Ὀρφέως καὶ τῆς Εὐρυδίκης, εἶχε ἀπομακρύνει κάθε περιττὸ φόρτο, εἶχε περιοριστεῖ στὸ ἀληθινὰ ποιηκικὸ πυρῆνα. Τὸ πένθος τοῦ Ὀρφέως γιὰ τὸ θάνατο τῆς Εὐρυδίκης, ἡ ἀπόφασίς του νὰ κατεβῆ στὸν Ἅδη νὰ τὴν ζητήση, ἡ μάχη του μὲ τὶς ὑποχθόνιες δυνάμεις κι' ἡ νίκη του, ἡ δοκιμασία τοῦ ἐρωτευμένου νὰ μὴν ἰδῆ τὴν ἀγαπημένη του, κι' ἡ καταστροφὴ στὸ τέλος ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ τηρήση τὴν ἐντολὴν τῶν θεῶν, αὐτὰ ἦταν τὰ δραματικὰ σημεῖα ποὺ ἐκμεταλλεύθηκε θαυμάσια ὁ συγγραφεύς. Ὁ μου-

σικὸς ἐργάστηκε μ' ἐμπνευσμένη τέχνη. Πρῶτα - πρῶτα τὰ ρετσιτατίβα του πῆραν σάρκα καὶ ὀστᾶ. Συνοδεμένα ἀπὸ ὀρχήστρα κι' αὐτά, ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ὅλου ἔργου. Οἱ ἄριες του, ἂν καὶ ἐξακολουθοῦν βέβαια νὰ εἶναι κλειστές, αὐτοτελεῖς, δένονται κι' αὐτὲς μὲ τὸ ἔργο. Τὸ ἴδιο κι' ἡ χορωδία καὶ τὰ μπαλλέτα, Καὶ τὰ δύο χρησιμοποιοῦνται ὅπου προγραμματικὰ ἔχουν θέση, σύμφωνα μὲ τὸ νόημα, κι' ὄχι ξεκάρφωτα ὅπως συνήθως. Γενικὰ ὅλη ἡ προσπάθεια συνθέτου καὶ συγγραφέως στρέφεται πῶς νὰ παρουσιαστῆ τὸ ἔργον σὰν ἕνα δραματικὸ σύνολο, κι' ὄχι σὰν ἕνα κατασκεύασμα, (**pasticcio** ὅπως τἄλεγαν) ἀπὸ διάφορα νούμερα.

Ὁ Ὀρφεὺς κι' ἡ Εὐριδίκη παίζεται ἀκόμα, καὶ σὲ μερικὰ σημεῖα ὄχι μονάχα μᾶς ἐκπλήττει, ἀλλὰ μᾶς ἀναγκάζει νὰ ὁμολογήσωμε πῶς σπάνια μὲ τόσο ἁπλᾶ, ἁπλούστατα μέσα, μπορεῖ νὰ δημιουργηθῆ τέτοια συγκίνηση.

Ὁ Ὀρφεὺς ἔχει σωθεῖ σὲ δύο ἐκδόσεις. Στὴν ἀρχή, τὸ ρόλο τοῦ Ὀρφέως τὸν προώριζε ὁ συνθέτης γιὰ κοντράλτο, καὶ τον πρωτοτραγούδησε ὁ περίφημος καστρᾶτος **Guadagni**. Ἀλλὰ ἀργότερα, ὅταν τὸν ἐπεξεργάστηκε γιὰ τὸ Παρίσι, ἔγραψε τὸ ρόλο γιὰ τενόρο.

Τὸ κοινὸν ὑποδέχτηκε μὲ ἀρκετὸ ἐνθουσιασμὸ αὐτὸ τὸ ἐπαναστατικὸ ἔργο. Κι' ὅμως, ἄγνωστο γιατί, ὁ συνθέτης δὲν ἀκολουθεῖ ἀμέσως αὐτὸ τὸ φωτερὸ δρόμο, ποὺ χάραξε μὲ τὸν Ὀρφέα. Μᾶς ἐκπλήσσει δυσάρεστα ὅτι μετὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα, ἔρχονται πάλι κάμποσες ἰταλικὲς ὄπερες, μὲ τὰ παλιὰ καλούπια, ἔργα χωρὶς ξεχωριστὴ σημασία, ποὺ τἄγραφε ἴσως ὁ μουσικὸς γιατὶ εἶχε ἀναλάβει προηγουμένας ὑποχρεώσεις. Πέντε χρόνια μετὰ τὸν Ὀρφέα, τὸ 1767, ξανασυναντοῦμε τὸ συνθέτη στὴ δόξα του.

Ἔρχεται ἡ Ἄλκηστις, τὸ πιὸ ἐπαναστατικό του ἔργο. Τὸν Ὀρφέα τὸν συνέθεσε ὁ **Gluck** ὑποσυνείδητα μᾶλλον, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν **Calsabigi**. Στὰ πέντε χρόνια ποὺ μεσολαβοῦν ὅμως, ἡ σκέψη του ὡρίμασε. Ἂν καὶ ὁ **Calsabigi** ἔγραψε πάλι τὸ λιμπρέττο, μᾶς παρουσιάζεται τώρα κι' ὁ συνθέτης μ' ἐπαναστατικὴ πρωτοτυπία. Ὁ ἴδιος, λίγο ἀργότερα, (τὸ 1769) ἐκδίδει ἕνα μανιφέστο, ὅπου γράφει·

—«Ὅταν ἀνέλαβα νὰ γράψω τὴ μουσικὴ στὴν Ἄλκηστι, ἡ πρόθεσή μου ἦταν νὰ παραμερίσω ὅλες τὶς κακὲς συνήθειες ποὺ προέρχονται ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ἀλαζονία τῶν τραγουδιστῶν, ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ συγκαταβατικότητα τῶν συνθετῶν. Ἤθελα νὰ περιορίσω τὴ μουσικὴ στὸν ἀληθινὸ σκοπό της, δηλ. νὰ ὑπηρετῆ τὴν ποίηση, δυναμώνοντας συγχρόνως τὴν ἔκφρασι τῶν αἰσθημάτων, καὶ τὴ γοητεία τῆς καταστάσεως, χωρὶς νὰ διακόπτεται ἡ ὑπόθεσις ἢ ν' ἀτονῆ μὲ ἄχρηστα καὶ περιττὰ στολίδια. Δὲν ἤθελα οὔτε νὰ διακόπτω ἕναν ἠθοποιὸ στὴ φωτιὰ τοῦ διαλόγου γιὰ νὰ τὸν κάνω νὰ περιμένη ἕνα ἀνιαρὸ ριτορνέλλο, οὔτε

νὰ τὸν κρατήσω στὴ μέση μιᾶς λέξης ἀπάνω σ' ἕνα εὐνοϊκὸ φωνῆεν, γιὰ νὰ κάνη φιγούρα μὲ μιὰ κορώνα . . . Προσπάθησα νὰ ἐπιτύχω μιὰ εὐγενικὴ ἁπλότητα».

Τὸ θέμα ἦταν ἰδανικὸ γιὰ νὰ συγκινήση. Ἡ ἀφοσίωση τῆς ἡρωΐδος ποὺ θυσιάζεται γιὰ νὰ σώση τὴ ζωὴ τοῦ ἀντρός της. Ἡ εὐγενικὴ πάλη τῶν δύο συζύγων, ὅταν ἀνακαλύπτει ὁ Ἄδμητος τὴ θυσία ποὺ θέλει νὰ ὑποβληθῆ ἡ Ἄλκηστις γιὰ χατῆρι του, ὁ τρόμος τῆς γυναίκας ποὺ τὴν κλονίζει χωρὶς νὰ τὴ δαμάζη, ὅλα αὐτὰ τὰ δραματικὰ σημεῖα ἦταν ὅ,τι μποροῦσε νὰ φαντασθῆ ἕνας συνθέτης. Καὶ πραγματικά, ἡ μουσικὴ τοῦ **Gluck** εἶχε ὅλη τὴν τραγικότητα καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ ἁπλότητα τοῦ κειμένου. Ὁ κόσμος ἔμεινε ἐκστατικὸς στὴν πρώτη, ποὺ δόθηκε στὴ Βιέννη κι' αὐτή. Ἂς ἀκούσουμε τὶ λέει ἕνας σύγχρονος:

—«Βρίσκομαι στὴ χώρα τῶν θαυμάτων. Ἕνα σοβαρὸ μουσικὸ δρᾶμα χωρὶς καστράτους, μιὰ μουσικὴ χωρὶς γαργαρισμούς, ἕνα ἰταλικὸ ποίημα χωρὶς ὑπερβολές».

Τὸ ἔργο στάθηκε σχεδὸν δύο ὁλόκληρα χρόνια στὴ Βιέννη. Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ συνθέτης δὲν ἐλοξοδρόμησε. Τὸ ἑπόμενο ἔτος, δίνει ἄλλο ἕνα ἔργο, ὄχι μόνο σύμφωνο μὲ τὶς ἀρχές του, ἀλλὰ ἀκόμη πιὸ ἐπαναστατικό. «Πάρις καὶ Ἑλένη». Τὸ συνοδεύει καὶ πάλι μὲ γραπτὲς ἐξηγήσεις.

—«Μὲ τὸν Πάριδα δὲν περιμένω μεγαλειτέρα ἐπιτυχία παρὰ μὲ τὴν Ἄλκισι. Μᾶλλον προβλέπω μεγαλείτερα ἐμπόδια, ἀλλὰ αὐτὸ δὲ θὰ μ' ἐμποδίση νὰ κάνω κι' ἄλλες προσπάθειες γιὰ νὰ φθάσω τὸ σκοπό μου.

Τὸ προαίσθημα τοῦ συνθέτου δὲν τὸν εἶχε γελάσει. Δὲν ἀρκεῖ γιὰ ἕνα ἀριστούργημα ἡ συνειδητὴ σκέψη. Χρειάζεται κι' ἡ αὐθόρμητη φαντασία. Κι' ἀκριβῶς αὐτὴ λείπει ἀπὸ τὸ τρίτο αὐτὸ ἐπαναστατικὸ ἔργο τοῦ **Gluck**, ποὺ εἶναι πάντως ἀριστούργημα κι' αὐτό. Ἡ δροσιά, ἡ πηγαία ἔμπνευση. Γι' αὐτὸ ὁ Πάρις δὲν ἄρεσε στὸν καιρό του, καὶ δὲν ἐστάθηκε οὔτε κατόπιν.

Ἡ ἀπογοήτευση ἀπὸ τὴ σχετικὴ αὐτὴ ἀποτυχία, σταματάει πάλι τὴν ἔμπνευση τοῦ μουσουργοῦ. Μένει πιστὸς ὅμως τώρα στὸ δρόμο ποὺ χάραξε. Μετὰ τὴν Ἄλκηστη πιά, ἄλλη ἰταλικὴ ὄπερα δὲν ἔγραψε ὁ **Gluck**.

Ἡ ἀπογοήτευσις τὸν σπρώχνει γιὰ λίγον καιρὸ σ' ἄλλους δρόμους. Τονίζει μερικὰ τραγούδια τοῦ περιφήμου γερμανοῦ ποιητοῦ **Klopstock**. Τὰ **Lieder** αὐτά, ἂν καὶ δὲν ἔχουν βέβαια τὴ φόρμα τοῦ **Lied**, ἂν καὶ μᾶς φαίνονται στεγνὰ καὶ κρύα, ἀποτελοῦν σταθμὸ στὴν ἐξέλιξη τοῦ γερμανικοῦ **Lied**, γιατὶ καὶ σ' αὐτὰ ὁ συνθέτης ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχή, ἡ μουσικὰ νὰ βρίσκεται στὴν ὑπηρεσία τοῦ λόγου.

Ὁ **Gluck** πάντως ἦταν πλασμένος γιὰ τὸ θέατρο. Τὸν τραβάει ἀκατανίκητα ἡ γοητεία τῆς σκηνῆς. Ἀλλὰ ἡ Βιέννη τοὔγινε ἀντιπαθής. Βλέπει μὲ λύπη του πὼς ἡ ἰταλικὴ ἄρια, γλυκειά, ρηχὴ καὶ μεθυστική, θόλωσε τὸ νοῦ καὶ τὶς αἰσθήσεις ὅλου τοῦ κόσμου, καὶ πὼς μάταια θὰ συ-

νεχίση αὐτοῦ τὸ ἀναμορφωτικό του ἔργο. Μόνον σ' ἕναν τόπο ὑπάρχει σωτηρία κι' ἐλπίδα νὰ τὸν καταλάβουν: στὸ Παρίσι!

Μοναχὰ ἡ Γαλλία κατώρθωσε μέσα στὴν ἰταλικὴ κυριαρχία νὰ διατηρήση κάπως τὴν ἠθική της ἀνεξαρτησία. Κι' ἂν τὸ ἐξετάση κανεὶς βαθύτερα, ἡ ἐπανάστασις τοῦ **Calsabigi** καὶ τοῦ **Gluck** εἶχε συντελεσθῆ θεωρητικὰ ἀπὸ τοὺς γάλλους μουσικούς, Ὁ **Lulli**, ὁ **Rameau**, κι' οἱ κωμικοὶ συνθέτες, ἀπέφευγαν συνειδητὰ τὶς ὑπερβολὲς τῆς ἰταλικῆς ὄπερας. Ἄλλο ζήτημα ἂν δὲν εἶχαν κατορθώσει νὰ δώσουν τὸ ζωντανὸ ἔργο ποὺ θὰ δικαίωνε τὶς θεωρίες τους. Οἱ ὄπερές τους δυστυχῶς ἦταν στεγνές, κι' εὔκολα ἔσβυσαν μπροστὰ στὶς φανταχτερὲς λάμψεις τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς. Ὁ **Rousseau** προπάντων ἐκήρυττε, καὶ στὶς μουσικές του θεωρίες καὶ στὰ φιλοσοφικά του συγγράμματα, τὸ ἴδιο εὐαγγέλιο ὅπως κι' ὁ **Gluck** κι' ὁ **Calsabigi**. Φυσικότης! Ἀλήθεια! Κάτω οἱ συμβατικὲς καταστάσεις καὶ τὰ ψεύτικα αἰσθήματα».

Φυσικότης! Ἀλήθεια! Τὸ ἔνστικτο τοῦ **Gluck** δὲν τὸν ἀπατάει. Στὴ Γαλλία θὰ μπορέσουν νὰ τὸν νοιώσουν.

Ὁ γάλλος ἀκόλουθος τῆς πρεσβείας στὴ Βιέννη, **du Roullet**, τοῦ ἑτοιμάζει ἕνα λιμπρέττο, «Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι», παρμένο ἀπὸ τὴν Ἰφιγένεια τοῦ **Racine**. Ὁ **Gluck** ἐνθουσιάζεται. Τώρα τοῦ χρησιμεύουν τὰ γαλλικὰ ποὔμαθε δουλεύοντας τὶς ἀνούσιες κωμωδίες. Τὸ 1772 εἶναι ἕτοιμο τὸ ἔργο, κι' ἀνυπόμονα περιμένει ὁ συνθέτης τὴν εὐκαιρία νὰ τὸ ἀνεβάση στὸ Παρίσι. Ἀλλὰ κάνει μιὰ ἀπρονοησία. Ἀνακατεύεται στὴ διαμάχη μεταξὺ τοῦ **Rousseau** καὶ τῆς Ἀκαδημίας. Κι' ὄχι μόνο αὐτό, ἀλλὰ βρίσκει τὰ τρωτὰ καὶ τῶν δύο παρατάξεων. Ὥστε δημιουργεῖ ἐχθροὺς ὅλους.

Σ' ἕνα μανιφέστο, γράφει μ' ὅλη τὴν εἰλικρίνεια τὶς ἀπόψεις του:

—«Μίμησις τῆς φύσεως, αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς καὶ τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ συνθέτου . . . ὁμολογῶ πὼς εὐχαρίστως θἄγραφα αὐτὴ τὴν ὄπερα στὸ Παρίσι, γιατὶ θὰ μὲ βοηθοῦσαν οἱ συμβουλὲς τοῦ περιφήμου κυρίου **Rousseau**, στὴν προσπάθειά μου νὰ βρῶ μιὰ μελωδία εὐγενική, συγκινητικὴ καὶ φυσική, καὶ νὰ πραγματοποιήσω τὴν πιὸ ἀγαπητή μου σκέψι, δηλ. νὰ δημιουργήσω μιὰ μουσικὴ ποὺ νὰ τὴν ἐννοοῦν ὅλα τὰ ἔθνη καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ ἐξαφανίσω τὴ γελοία διαφορὰ τῶν διαφόρων ἐθνικῶν μουσικῶν».

Μιὰ διεθνὴς μουσική, αὐτὸ ἦταν τὸνειρο τῶν μεγαλειτέρων μουσουργῶν πάντα, καὶ τιμᾶ τὸν **Gluck** αὐτὴ ἡ πρωτοβουλία. Σὲ ἄλλο γράμμα πάλι, θίγει τὰ τρωτὰ καὶ τοῦ **Rousseau** ἀκόμα. Ἔτσι κινδύνευε νὰ βρῆ κλειστὲς γιὰ πάντα τὶς πύλες τῆς μεγάλης παρισινῆς ὄπερας. Ἀλλὰ ἐπεμβαίνει ἡ ἴδια ἡ Μαρία-Ἀντουανέττα, παλιά του μαθήτρια. Αὐτὴ ἐξασκεῖ ὅλη της τὴν ἐπιρροή, καὶ κατορθώνει ἐπὶ τέλους ν' ἀνεβαστῆ τὸ 1774 ἡ Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι στὸ Παρίσι.