

ΔΥΟ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΓΚΛΟΥΚ ΚΑΙ ΜΟΤΣΑΡΤ

Τό μελόδραμα είναι ένα έργο τέχνης σύνθετο στο όποιο συνενώνονται δύο κυρίως τέχνες, ή ποίηση και ή μουσική. "Αν προεπάραιμε όμως την προϊστορία του με τις θρησκευτικές άνακρασιτάσεις και τα μεσαιωνικά μυστήρια και μελετήσουμε την Ιστορία του από την "Αναγέννηση ως σήμερα, θα δούμε ότι ή συνεργασία αυτή ήταν μάλλον άναγωνισμός και άλλοτε έπικρατούσε ο λόγος και ή μουσική υποτάσσονταν σε νόμους έκβαμωσικούς, άλλοτε πάλι ή μουσική έπέβαλλε τους δικούς της νόμους χρησιμοποιώντας τον λόγο σαν άπλο βοήθημα. Στην δεύτερη αυτή περίπτωση, ή έπικράτηση της μουσικής έβλεπε δύο διαφορετικές μορφές. "Έως τα τέλη του 18ου αιώνα ή ποίηση υποτάχθηκε σε μελωδικές φόρμες και ο λόγος χρησιμοποιήθηκε για τό τραγουδι, με τις γνωστές κακοποιήσεις που ύπέστη, και ως άπαραίτητο στοιχείο για την σκηνηκή δράση που παρεμβάλλονταν μεταξύ των μουσικών μερών. Στόν 19ο όμως αιώνα, ύστερα από την άνάπτυξη που πήρε ή συμφωνική μουσική και τον πλουτισμό της όρχήστρας με νέα όργανα συνεχώς τελειοποιούμενα, εισάγονται στό λυρικό δράμα, κυρίως με τον Βάγνερ, φόρμες ή στοιχεία συμφωνική και ρόλος του λόγου και της μουσικής δράσης είναι μάλλον να έρμηνεύσουν τό δράμα που παίζεται στην όρχήστρα.

"Έως τα τέλη του 18ου αιώνα τό μελόδραμα ήταν σχεδόν άποκελιστικά Ιταλικό δημιούργημα. Βέβαια οι πρώτοι δημιουργοί του, οι Φλωρεντινοί μουσουργοί Caccini, Peri και Galilei (ο πατέρας του μεγάλου Γαλιλαίου) που ξεκίνησαν από τό σαλόνι του Bardi, πίστευαν πως συνέχισαν την παράδοση της άρχαίας τραγωδίας. "Ανάλογη προσπάθεια είχε γίνει, και μάλιστα ναωρίτερα, στην Γαλλία από την "Ακαδημία του Baif ή όποια ήθεσε ως σκοπό της την ένωση της ποίησης με την μουσική με βάση την άρχαία μετρική. "Όλοι όμως ξεκίνησαν από μία σφαλερή αντίληψη του άττικού δράματος και τό ίδιο συνέβη αργότερα με τον Γκλόουκ και και ύστερα με τον Βάγνερ. Τό θέμα αυτό δεν θα μάς άπασχολήσει τώρα. Τό γεγονός είναι ότι τό λυρικό δράμα έγκληματίστηκε στην "Ιταλία και περνώντας από την Φλωρεντία στην Βενετία και ύστερα στην Νεάπολη πήρε τελικά την μορφή του μουσικοδράματος που όνομάζεται Ιταλικό μελόδραμα.

Τό Ιταλικό μελόδραμα δεν άργησε να περάσει τά σύνορα της "Ιταλίας και να εξαπλωθ ή σ' όλες τις χώρες της Εύρώπης. Και ήρθε ή εποχή όπου κυριαρχούσε με τους Ιταλικούς μελοδραματικούς θιάσους σ' όλα τά εύρωπαϊκά κέντρα. Προσπάθειες για την δημιουργία έθνικου μελοδράματος, όχι όμως με την σημερινή έννοια του ήθογραφικού μελοδράματος, έγιναν στην "Αγγλία από τον Purcell άλλα χωρίς συνέπεια. "Ανάλογες προσπάθειες άλλα πιο συνειδητές και πιο έπιμονες έγιναν στην Γαλλία. "Η "Ακαδημία του Baif όμως προσανατολισθηκε μάλλον προς τό μπαλέττο, ποτεύοντας πως έτσι θα ξαναζούσε τό ίδεώδες της άρχαίας τραγωδίας με τον συνδυασμό της ποίησης, της μουσικής

και της όρχήσεως σ' ένα ενιαίο σύνολο. "Αλλά και εκεί ξεκίνησαν με "Ιταλούς μουσουργούς, με τον Baldassarino de Belgiojoso που έδωσε τό «Κωμικό Μπαλέττο της Κίρκης», ένα είδος όπερας-μπαλέττο της όποίας τά χορευτικά μέρη συνδέονταν με ρεσιτατίβα και κόρα, και κυρίως με τον Φλωρεντινό Λούλλυ που θεωρείται ο δημιουργός του γαλλικού λυρικού δράματος. Στην πραγματικότητα όμως έπρόκειτο για μία προσαρμογή στην γαλλική νοοτροπία του λυρικού δράματος των Φλωρεντινών της "Αναγέννησης πριν αυτό διαφοροποιηθ ή από την Βενετσιάνικη και Ναπολιτανική σχολή. "Αλλά και αυτή άκόμη ή προσπάθεια, αν και βρήκε ως συνεχιστή ένα μεγάλο μουσουργό όπως ήταν ο Ραμό, πνιγχε με την είσοδο του Ιταλικού μελοδράματος και των Ιταλικών θιάσων. Και τό περίεργο είναι ότι οι μεγαλύτεροι πολέμιοι της δεν ήταν μόνον αυτοί. "Ήταν οι Γάλλοι έγκυκλοπαίδικοι D'Alembert και Diderot, ο Γκρετυρί και πό σφοδρός από όλους ο Ρουσσώ. Πριν άκόμη πεθάνη ο Ραμό ή κυριαρχία του Ιταλικού μελοδράματος στην Γαλλία ήταν σχεδόν άπόλυτη όπως μαρτυρούν όριωμένα κείμενα: «"Η Ιταλική μουσική έπνιξε τελείως την δική μας». «Τό μελόδραμα μας δεν θα μπορούσε ποτέ να ξανασηκωθ ή ύστερα από τό θανάσιμο πλήγμα που τό κατάφερε ή εισαγωγή της Ιταλικής μουσικής».

Λέγοντας Ιταλικό μελόδραμα δεν έννοούμε μόνο εκείνο που γράφτηκε από Ιταλούς μουσουργούς. "Ήταν μία μορφή που είχε τους δικούς της νόμους και που υιοθετήθηκε από όλους τότε τότε μουσουργούς, Ιταλούς και μη Ιταλούς, που έγραφαν δραματική μουσική. "Ιταλικό μελόδραμα έγραψε ο Γερμανός Hasse στην Δρέσδη, ο Γερμανός Χαίντελ στο "Άμβουργο και στο Λονδίνο, ο Γερμανός Matheson στο "Άμβουργο κ.ο.κ. Τό Ιταλικό μελόδραμα είχε γίνει κτήμα όλης της Εύρώπης. Και στην περίοδο αυτή της άκμης του στόν 18ο αιώνα συνέβη τότο τό περίεργο, ότι άνάμεσα στους τότε μουσουργούς, Ιταλούς και μη Ιταλούς, ξεχωρίζουν δύο μεγάλοι, που και οι δύο δεν ήταν Ιταλοί: ο Αύστριακός άλλα τέσχηκας καταγωγής Γκλόουκ και ο Αύστριακός Μότσαρτ. Τό γεγονός ότι οι δύο αυτοί μουσουργοί έγραψαν σε μία μορφή ξενική και σε γλώσσα ξένη δεν τους έμπόδισε να δώσουν όλο τό μέτρο των δυνάμεών τους και να άφήσουν έργα, αντιπροσωπεύοντα δύο διαφορετικές τάσεις του Ιταλικού μελοδράματος, που εξακολουθούν να θεωρούνται άριστουργήματα στο είδος τους.

Οι δύο αυτοί μουσουργοί έδωσαν ο καθένας μία διαφορετική μορφή του Ιταλικού μελοδράματος και μία διαφορετική αντίληψη της σύζευξης της μουσικής με την ποίηση. "Ο Μότσαρτ δέχθηκε άπόλυτα τό Ιταλικό μελόδραμα όπως τό διέπλεσαν ο Στραντέλλο, ο Σκαρλάτι, ο Χαίντελ και όλλοι, ένώ ο Γκλόουκ ήρθε ως μεταρρυθμιστής ανανεώνοντας έτσι την προσπάθεια των Φλωρεντινών ν' άκολουθήσουν τά πρότυπα των άρχαίων τραγικών. Στο έργο του Μότσαρτ και ιδιαί-

τερα στον Ντόν Τζιοβάνι πραγματοποιείται το ιδεώδες του Ιταλικού μελοδράματος και αυτό το έργο θα συνεχίσουν αργότερα ο Ροσσίνι στην Ιταλία και ο Γκούνο στην Γαλλία ενώ στο έργο του Γκλόου βρίσκονται οι τάσεις που θα εκδηλωθούν έντονα από τους πολέμιους της Ιταλικής μουσικής, τον Βέμπερ, τον Μπερλιόζ και τον Βάγνερ.

Στην εποχή μας το λυρικό δράμα δεν ζει αλλά επιζει. Γράφονται πάντα μουσικοδράματα γιατί η χρησιμοποίηση του δράματος στην μουσική είναι κάτι που ποτέ δεν θα πάψει να απασχολεί τους μουσικούς όπως ποτέ δεν έπαψε να τους απασχολεί από την αρχαιότητα ως σήμερα υπό διάφορες μορφές. Σήμερα όμως τα σκήπτρα της μουσικής κρατεί ακόμη η συμφωνική μουσική κι ο' αυτήν συγκεντρώνονται οι φιλοδοξίες των συγχρόνων μουσουργών. Οι παλιές δόξες του μελοδράματος ανήκουν πια στην Ιστορία και τα λυρικά θέατρα στηρίζονται πάντα στα Ιστορικά πλέον αξιοσημείωτα που άφησαν οι δύο περασμένοι αιώνες. Πολλές προσπάθειες έγιναν από μεγάλους μουσουργούς για να ανανεώσουν ένα είδος που φαίνεται να βρίσκεται, όπως και τόσα άλλα, σ' ένα αδιέξοδο. Το κοινό όμως μένει ψυχρό. Δεν υπάρχουν πια τα παρρησιάζματα του ένθουσιασμού ούτε οι βίαιες απόδομα, κι όμως, δεν υπάρχει πια η επαφή με το κοινό. Τότε, μεγάλοι μουσουργοί, χωρίς να ξεπέσουν την τέχνη τους, κατώρθωσαν να συκινίσουν τα πλήθη και να ικανοποιήσουν συγχρόνως τους έκλεκτους και τα έργα τους αν και ανήκουν σ' άλλες εποχές συκινούν και ικανοποιούν ακόμη και τώρα έμας τους κουρασμένους μπλαζέδες, όχι βέβαια τόσο απόλυτα όπως τότε, πάντως περισσότερο από τα έργα που μας προσφέρουν οι δημιουργοί της εποχής μας. Κι' όμως παρ' όλο ότι παντού υπάρχουν λυρικά θέατρα για να συνεχίσουν την παράδοση, το μελοδράμα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα είδος παρηκμασμένο. Κι' αυτό δεν οφείλεται μόνο στους σύγχρονους δρους ζωής, στην διαφοροποίηση του κοινού, στην επίδραση του θεάτρου πρόζας με την ρεαλιστική αντίληψη του θεάτρου, στην διαφοροποίηση της μουσικής εν γένει σε βαθμό που να γίνη ακατανόητη όχι μόνο στο πολύ κοινό αλλά και σε πολλούς καλής πίστεως έκλεκτους. Ούτε θα έφτανε να μελετήσουμε την σύγχρονη μελοδραματική μουσική για να αναζητήσουμε σ' αυτήν τα αίτια της παρακμής ενός είδους που οπωσδήποτε δεν μπορεί να εκλείψη. Θα έπρεπε μάλλον να γυρισάμε πίσω στην εποχή της μεγάλης άκμης του, για να αναζητήσουμε ποιά ήταν τα στοιχεία του, που ήταν η ύμωροφία του και άκμης, που ήταν κρυμμένα τα σπέρματα της παρακμής. Κι' αυτή η εποχή είναι πίσω από τη Γαλλική Έπανάσταση, στα χρόνια του Γκλόου και του Μότσαρτ.

Ιστορικά το έργο του Μότσαρτ έρχεται άμέσως ύστερα από το έργο του Γκλόου. 'Αλλά ενώ ο Γκλόου έρχεται από μεταρρυθμιστής, ο Μότσαρτ άρκείται σ' ακολουθία τα πρότυπα των προγενεστέρων του και να συνεχίσει την παράδοση του Ιταλικού μελοδράματος.

Στην εποχή μας ο Μότσαρτ θαυμάζεται περισσότερο για τις συμφωνίες του, τα κοντσέρτα του, τα έργα μουσικής δωματίου και την εκκλησιαστική μουσική του παρά για τα μελοδράματά του. Βέβαια είναι μεγάλος ο δγκος αυτών των έργων και ανάμεσα τους ξεχωρίζουν μοναδικά αξιοσημείωτα της απόλυτης μουσικής. Για τον Μότσαρτ όμως το μελοδράμα στάθηκε η μοναδική του άγαπη. Τη λέγει ο ίδιος: «Πρώτα απ' όλα, για μένα, είναι ή όπερα». Κι' άλλο: «Ζη-

λεύω όλους τους δρους γράφουν όπερες. Μο έρχεται να κλάψω σαν άκούω μιά όρια όπερας... 'Ο πόθος μου να γράψω όπερα είναι ή έμμονη ιδέα μου». 'Ο πόθος του αυτός δεν έμεινε άνικανοποίητος όπως στον Μπετόβεν που έγραψε μόνο το «Φιντέλιο» και δοκίμασε τόσες πίκρες από αυτό. 'Ο Μότσαρτ αν και πέθανε τριανταπέντε χρόνων έγραψε πολλές όπερες μεταξύ των οποίων μερικές θεωρούνται άριστουργήματα και πάνω απ' όλες τον περίφημο «Ντόν Τζιοβάνι». 'Αν και δυό από τις όπερες του Μότσαρτ είναι γραμμένες πάνω σε γερμανικά λιμπρέττα, όλο το θεατρικό έργο του ανήκει στο Ιταλικό μελοδράμα γιατί σ' όλα τα έργα του άκολουθήσε την παράδοση της Ναπολιτάνικης σχολής. 'Ηταν όμως όχι μόνο ένας γεννημένος μουσικός αλλά κι ένας άκροαυτομόνος τεχνίτης που γνώριζε τα μουσικά κάθε μουσικής μορφής. Γι' αυτό, αν και άκολουθήσε τα παλιά πρότυπα χωρίς ν' αλλάξει καθόλου την μορφή τους κατώρθωσε να δώσει στα έργα του μιά καινούργια ζωή μαζί με την σφραγίδα της τελειότητας.

Τον Μότσαρτ δεν τόν απασχολεί τόσο το δράμα. 'Ο λόγος τόν ενδιάφερε γιατί θα του έπιτρέψει να μεταχειριστεί την ανθρώπινη φωνή και να γράψη τις όριες τή ντουέττα και τή φωνητικά σύνολα, όπως τόν ενδιέφερόν ή υπόθεση και ή σκηνηκή δράση γιατί θα του δημιουργήσουν την κατάλληλη άτμόσφαιρα και θα διεγείρουν τόν συναισθηματικό κόσμο του. Το δράμα τόν βλέπει όχι σαν λογοτέχνης άλλα αποκλειστικά σαν μουσικός. Κι' αυτό ή αντίθεση μεταξύ λόγου και μουσικής δεν φαίνεται να τόν βασανίζει γιατί σαν μουσικός και μονάχα μουσικός που είναι, ένα τέτοιο πρόβλημα είναι κι' όλα λυμένο. «Μέσα στην όπερα, λέγει, πρέπει άπόλυτα ή ποίηση να είναι ή ύπακουχη κήρη της μουσικής». Κι' άλλο: «'Η μουσική βασιλεύει κυρίαρχη και μäs κάνει να ξεχάσουμε όλα τα άλλα». Δεν επιχειρεί να έρμηνεύσει με την μελωδία του τις λέξεις. 'Η μελωδική γραμμή του έχει την δική της ύψη και δεν εκφράζει, έτσι ολοκληρωμένη όπως είναι, τα λόγια των προσώπων του δράματος άλλα τή συναισθηματικά τους. 'Αλλά και στην έκφραση άκμής των συναισθημάτων των προσώπων του δράματος, ο Μότσαρτ δεν έπιζητεί την άκριβη, την ρεαλιστική περιγραφή τους άλλα την πλαστική έκφρασή τους. 'Αντιπαθεί κάθε ρεαλιστική άκρότητα όπως τόν λέγει ο ίδιος: «'Όπως τή πάθη, βία ή όχι, δεν πρέπει ποτέ να εκφράζονται μέχρις άβύσσου, έτσι και ή μουσική άκμή και στην πιο τρομερή κατάσταση δεν πρέπει ποτέ να πληγώνη τόν αυτί μας άλλα κι' έχει άκμή να τόν θέληγ, να είναι πάντα ή Μουσική».

'Αντιπαθεί έπίσης τις έντυπωσιακές δραματικές καταστάσεις των οποίων έγινε τέτοια κατάχρηση στο μελοδράμα. Γι' αυτό κλίνει περισσότερο προς την *opera buffa* παρά προς την *opera seria* και στα έργα του σπάνια θα βρούμε τις δραματικές συγκρούσεις, συχνά αιματηρές, που βλέπουμε σ' άλλα μελοδράματα. Κακώς όμως πιστεύεται από πολλούς ότι λείπει στον Μότσαρτ ή μεγάλη δραματική πνοή, ότι είναι όλο νταντέλλες. Τό κοντότερο του σε ντό ελάσσονα, ή συνάτα του σε ντό ελάσσονα, ή φαντασία του σε ντό ελάσσονα, ή ύμωροφία του σε όσα ελάσσονα, τόν κοινώτετο του σε όσα ελάσσονα, τόν ρέβιβει και τόσα άλλα έργα είναι έργα με βάθος και με δύναμη. Μόνο που ή δύναμη αυτή δεν εκφράζεται με κραυγές, με ύστεριοιούς και με βόγγους. 'Υπάρχει πάντα ή έννοια του μέτρου και ή βγνοια της ύμωροφίας μαζί με κάποιαν αιδώ που τόν κάνει να κρατεί όρισμένες πυγμές της ψυχής του κρυμμένες έτσι που μόλις να ναντεύονται.

'Ετσι νιώθει ο Μότσαρτ την μουσική και την δρα-

ματική μουσική και έτσι θα έκφραστη στην φόρμα που άλλοι του κληροδότησαν χωρίς να επιζητήση να νεωτερίσει. Η ἄρχιτεκτονική τῶν μελοδραμάτων του δὲν διαφέρει καθόλου ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονική τῆς κλασικῆς Ἰταλικῆς ὄπερας καὶ δὲν θὰ ἐπιζητήση νὰ μετατρέψῃ τὴν ὄπερα εἰς δράμα. Ὑπάρχει πάντα ὁ διαχωρισμὸς εἰς δύο ἔξωγρα εἶδη, στὰ ρεσιτατίβα καὶ στὰ καθαρὰ μουσικὰ μέρη ποὺ εἶναι οἱ ὄριες, τὰ ντουέττα καὶ τὰ φωνητικὰ σὺνολα.

Τὰ ρεσιτατίβα του χωρίζονται, ὅπως καὶ στοὺς προγενέστερους, εἰς δύο ἔξωγρα εἶδη. Τὸ **recitativo secco** καὶ τὸ **recitativo accompagnato**. Τὸ πρῶτο, ὅπως εἰρήσεται, εἶναι ἕνα εἶδος γοργῆς μουσικῆς ἀπαγγελίας ποὺ πλησιάζει στὴν ὁμιλία καὶ γινώσκων ἕως τὸν καιρὸ τοῦ Μότσαρτ μὲ συνοδεία συγχωριδῶν στὸ **clavessin**. Ἐχρησιμοποιεῖται στὰ μέρη τῶν δράματων ὅπου ἡ σκηνική δράση ζητοῦσε γοργή ἀπαγγελία καὶ δὲν ἐπιδέχονταν μουσικὴ ἔμφραση. Τὰ ρεσιτατίβα αὐτὰ ἦταν χωριστὰ μέρη καὶ ἀποτελοῦσαν τοὺς συνδικτικούς κρίκους μεταξὺ τῶν μουσικῶν κομματιῶν. Τὸ **recitativo accompagnato**, ποὺ μουσικὸ καὶ πρῶτο, γινώσκων μὲ συνοδεία ὀρχήστρας καὶ ἐχρησιμοποιεῖται στὶς δραματικές καταστάσεις, συχνὰ δὲ ὡς εἰσαγωγή στὶς ὄριες καὶ στὰ φωνητικὰ σὺνολα, ὥστε νὰ ἐλαττωθῆται ἡ ἀντίθεση μεταξὺ **recitativo secco** ποὺ ἦταν σχεδὸν ἀπαγγελία καὶ μιᾶς ὄριας ποὺ ἦταν καθαρὸ τραγῳδί.

Τὰ ρεσιτατίβα τοῦ Μότσαρτ δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπὸ τὰ ρεσιτατίβα τῶν προγενέστερων του καὶ δὲν εἶναι ὁ αὐτὸ ποὺ θὰ δώσῃ ὅλη τὴ δημιουργικὴ πνοὴ του ὅλα στὰ μουσικὰ μέρη, στὶς ὄριες, στὰ ντουέττα καὶ στὰ φωνητικὰ σὺνολα.

Ἔως τὸν καιρὸ τοῦ Μότσαρτ ἔπληρε στὸ Ἰταλικὸ μελοδράμα μιὰ μορφή ὄριας, ἡ ὄρια εἰς φόρμα **da capo**. Ἦταν ἕνα τραγῳδὶ ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ὕστερα ἀπὸ ἕνα μετρίο στὴν ὀρχήστρα ὀνομαζόμενον **ritornello**. Στὴν ὄρια ἐβρίσκων τὴν εὐκαιρία οἱ τραγουδισταὶ νὰ ἐπιδείξουν τὴν δεξιότητά του καὶ τὰ φωνητικὰ τοὺς χωρίσματα. Σ' αὐτὴν ἐσημαίωθησαν οἱ ἀπειρες δεξιότητικαὶ ἀκρότητες, φοιροτοδρες, **trills**, κορῶνες κλπ. ποὺ συνήθως ἐπινοοῦσαν οἱ ἴδιοι οἱ τραγουδισταὶ εἰς σημεῖο ποὺ ἡ ὄρια νὰ γίνετα ἀγνώριστη. Φυσικὰ ἔπαυε πλεόν νὰ εἶναι μουσικὴ αὐτὸ τὸ κατασκευάσμα. Οἱ ἀκροβατικαὶ ὄριες αὐτὲς ἔβρισκαν πολλοὺς θαυμαστάς ὅπως βρῶσκουν σήματα πολλοὺς θαυμαστάς οἱ ἀκροβατικὰς τῶν βιρτουόζων τοῦ πιάνου καὶ τοῦ βιολιού, ἡ οἱ ἀκροβατικὰς τῶν βιρτουόζων τῆς ἀρχήστρας.

Ὁ Μότσαρτ δὲν ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὸ κοινὸ του καὶ πίστευε εἰς τὴν ὑπάρξει ὅμοια ἐπαφῆ μεταξὺ δημιουργοῦ καὶ κοινοῦ ἄκόμη καὶ τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Ἰδοὺ μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἐπιστολάς του ποὺ δείχνουν πόσον τὸν ἐνδιέφερε τὸ κοινὸ, ὅλο τὸ κοινὸ. «Μὴ νοιάζεσθε καθόλου γι' αὐτὸ ποὺ λέγετε λαϊκὸ. Ὑπάρχει στὴν ὄπερα μὴ μουσικὴ γιὰ ὅλες τὶς κατηγορίας ἀνθρώπων...». «Ὑπὸ τὸν ἔρωτ' εἶδ' ἐκεῖ ὠρισμένα σημεῖα ποὺ ἂν ἰκανοποιήσουν μόνον τοὺς κολληγεργημένους μουσικοὺς. Εἶναι ἕως κομιδῆν ἕται ποὺ νὰ γίνονται ὀργανιστιμῶν καὶ οἱ ἄλλοι χωρὶς νὰ ἐξέρουν γι'αὐτὰ». «Ὁ χορὸς τῶν γιναντιόρων εἶναι φτιαγμένος γιὰ τοὺς Βιεννέζους» Γι' αὐτὸ στὴν ὄρια του δὲν λείπει ἡ δεξιότητια, λείπουν μόνον οἱ ἀκρότητες ποὺ ὁ Μότσαρτ ἀντιπαθεῖ ὅ ὅποιοδήποτε μορφή. Τὰ δεξιότητικὰ μέρη εἶναι πολὺ λιγότερα ἀλλὰ κυρίως εἶναι τὰ μουσικά. Στὴν ὄρια θὰ βρῆ τὴν εὐκαιρία, νὰ

ἀφήσῃ νὰ κληθῇ ἀβίαστη ὅλη ἡ ἀστείρευτη πηγὴ τῆς μελωδίας του. Δὲν θὰ περιφρονῆσθῃ ὄμως τὸν λόγο. Βέβαια ὑπάρχουν οἱ μοιραίες ἐπαναλήψεις φράσεων καὶ λέξεων ποὺ ἐπιβάλλει συχνὰ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μελωδίας. Ἐν τούτοις κατορθώνει νὰ κἀνὴ μιὰ προαρμογὴ καίμουν καὶ μουσικῆς δημιουργώνας νέες μουσικῆς φόρμες σύμφωνα μὲ μιὰ συνέπεια καθαρῶς μουσικῆ. Ἡ ὀρχήστρα ἐπίσης δὲν ἀρκεῖται ὅ ἕνα ἄπλο ἀκομπανιμέντο, δὲν εἶναι μιὰ τεράστια κιθάρρα ὅπως χαρακτηρίστηκε ἡ ὀρχήστρα πολλῶν Ἰταλῶν μουσουργῶν. Παίζει σημαντικὸ ρόλο ὡς συμπλήρωμα τῆς μελωδίας στὴν ἔκφραση τῶν συναισθημάτων, πολλές φορές παλὶ γίνετα περιγραφικὴ ἀλλὰ ποτὲ δὲν παίζει τὸν πρωτεύοντα ρόλο. Ὁ Μότσαρτ ἂν καὶ δοκιμασμένους συμφωνιστὰς ἀποφεύγει νὰ εἰσαγάγῃ ἀτόφεις συμφωνικές φόρμες στὸ μελοδράμα. Παιρνε μόνον ὀρισμένα στοιχεῖα τους, τὴν ἔκθεση καὶ ἐπανέκθεση μὲ κυριαρχία πάντα τῆς μελωδίας. Κρίνει ὄμως εἰς ἡ θεματικὴ ἀνάπτυξή δὲν ἔχει θέση εἰς μελωδικὰς φόρμες. Κἀνει ὅλαυτὰ ἀκριβὰς τὸ ἀντίθετο ἀπὸ ὅτι θὰ κἀνὴ ἀργότερα ὁ Βάγνερ. Μὲ τὴν ἴδια μαεστρία φτάνει τὰ φωνητικὰ σὺνολα, τριό, κουαρτέτα κλπ. ὅπου τὰ κύρια θέματα βγαίνουν ἀνάγλυφα ὅπως καὶ στὴν μουσικὴ διαμοίτι.

Ὁ Μότσαρτ προσαρμόστηκε στὴ φόρμα τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος χωρὶς νὰ τὴν ἀλλοιώσῃ, ὅπως προσαρμόστηκε στὶς συμφωνικὰς φόρμες χωρὶς νὰ δοκιμάσῃ νὰ εἰσαγάγῃ στοιχεῖα ξένα. Ὅταν γράφῃ μελοδράματα δὲν φτάνει συμφωνικὰ δράματα ὅπως ὁ Βάγνερ καὶ ὅταν γράφῃ συμφωνίας δὲν φτάνει δραματικές συμφωνίας ὅπως ὁ Μπερλιόζ. Ξεῖρε νὰ τοποθετῇ τὸ κάθε στοιχεῖο στὴν θέση του καὶ μέσα του εἶναι ἔμφρα τὴ ἴδεια τοῦ μέτρου. Καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸ μελοδράμα. Ξεῖρε εἰς μέσα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ὅπου συνεργάζονται καὶ συγκροτοῦνται τέχνες διαφορετικαί, ἡ ἔνοια τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἰσορροπίας εἶναι πρωταρχικὴ ἀνάγκη καὶ ὅτι ἄλλο εἶναι τὸ μελοδράμα καὶ ὄλλο, τελειῶς ἄλλο, εἶναι τὸ δράμα. Ξεῖρε ἐπίσης ὅτι ἀπὸ ἕνα τέτοιο ἔργο τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ζητηθῇ περισσότερο ἀπὸ ὅσα τὸ ἔπιπρωτον οἱ δυνατοτήτες του ὅ ὅποιες κάθε ἄλλο παρά ἀπεριόριστες εἶναι. Ἐν καὶ ἐγνώριζε τὸ ἔργο τοῦ Γκλόκ καὶ τὶς μεταρρυθμιστικὰς ἰδέες του δὲν δοκίμασε ἐν τούτοις νὰ τὶς ἀκολουθῆσθῃ. Ἦμεινε πιστὸς στὸ Ἰταλικὸ μελοδράμα. Πολλὰς φορές σκέφτηκε νὰ πιάσῃ γερμανικὸ μελοδράμα κ' ἔγραψε δύο ὄπερες μὲ γερμανικὸ λιμπρέττο, τὴν «Ἀταγνὴ ἀπὸ τὸ Σπρά» καὶ τὴν «Μαγεμμένο Ἀδύλο». Καὶ ἰδιαίτερα στὴν «Μεγεμμένο Ἀδύλο» μὲ τὴν παραμυθένια ὀπθεθὸ του καὶ τὶς μεταφορικὰς τάσεις του, ἴσως θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ διακρίνῃ τὶς τάσεις ποὺ θὰ συνειδητοποιήσουν ἀργότερα ὁ Βέμπερ καὶ ὁ Βάγνερ. Ἐν τούτοις δὲν εἶναι στὰ γερμανικὰ αὐτὰ ἔργα ποὺ ὁ Γερμανὸς Μότσαρτ ἔδωκε τὰ ἀριστουργήματα του ἀλλὰ τὸ καθαρὸς μουσικιστικὸ ἔργο του τὸν «Ντόν Τζιοβάννι» ὅπου συνδυάζεται ἡ ἀγάπη τῆς περιπέτειας τῶν Ἰσπανῶν μὲ τὸ μουσικὸν γέλιο τῶν Ἰταλῶν καὶ στὸ ἐπίσης μουσικιστικὸ ἔργο του «οἱ Γάμοι τοῦ Φιγκάρου» ὅπου συνδυάζεται ἡ λεπτὴ γαλλικὴ ὄστυρα μὲ τὴν χαρὰ, τὴν κίνηση καὶ τὸ εὐκόλο κέρι τῶν Ἰταλῶν.

Τὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ εἶναι ἡ ἴση ἰσορροπημένη μορφή τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος ὕστερα ἀπὸ δύο αἰῶνας ζωῆ. Δὲν τὸν λείπουν ὄμως οἱ συμβατικότητες τῶν ἐλέγχεται μέσα ἀπὸ ὠρισμένον πρίσμα. Αὐτὲς εἶς συμβατικότητες ποὺ ἀποτελοῦν αὐτὴν τὴν ἴδια τὴν ὀπθεθὸν τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος θέλησε νὰ ἐξασθενῇ ὁ Γκλόκ, ἀφοῦ τὶς δέχτηκε πρῶτα ἀπόλυτα ἕως τὰ ὄρια χρόνια του καὶ ἀφοῦ ἐβημιοῦργησε τὸ μεγαλύτερο, ἀλλὰ ὄχι τὸ καλύτερο μέρος τοῦ ἔργου του πάνω σ' αὐτὰς.

(Συνεχίζεται)