

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΠΑΤΡΑ

ΔΥΟ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΓΚΛΟΥΚ ΚΑΙ ΜΟΤΣΑΡΤ

Ο Γκλούκ γεννήθηκε στη Βοημία, θεωρείται όμως Γερμανός μουσουργός. Ἀσχολήθηκε σχεδὸν αποκλειστικὰ μὲ τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα, τὰ σπουδαιότερα ὅμως ἔργα του εἶναι ἐκείνα ποὺ δημιουργήσε γιὰ τὸ γαλλικὸ λυρικὸ θέατρο ἢ ἐκείνα ποὺ εἶχε μὲν γράψει προηγουμένως πάνω σὲ ἰταλικά λιμπρέττα ἀλλὰ ξαναδούλεψε ἀργότερα σύμφωνα μὲ τὴν γαλλικὴ ἀντίληψη τῆς δραματικῆς μουσικῆς. Τέλος, ὑπόδειγμα ἰδεῶδες στάθηκε γι' αὐτὸν τὸ ἄρχαίο ἀττικό ἔθραμα καὶ στὰ μεγάλα ἔργα του προσπάθησε νὰ δώσῃ τὴν τραγικὴ πνοή τους καὶ μὴ ἰσορροπία—ὅπως ἐκείνους τὴν ἀντιλαμπανόταν — στὴ χρησιμοποίησιν τῶν δύο κυριωτέρων στοιχείων, τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς. Συνεπῶς, τὸ ἔργο τοῦ Γκλούκ δὲν θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἐξ ἑσῆκου, οὔτε ὡς γερμανικόν, οὔτε ὡς ἰταλικόν, οὔτε ὡς γαλλικόν, οὔτε τέλος ὡς ἑλληνικόν καὶ δὲν θὰ μπορούσε νὰ τοποθετηθῆ μέσα στὰ σύνορα καμμιᾶ χώρας γιὰτὶ ἀποτελεῖ τὴν συνισταμένην τῶν προσπαθειῶν ποὺ ἔγιναν κατὰ καιροὺς σὲ πολλὰς χώρας τῆς Εὐρώπης καὶ κατέληξαν σὲ μὴ ἄν ὄχι παγκόσμια ἀλλὰ τουλάχιστον πανευρωπαϊκὴ ἀντίληψη τῆς δραματικῆς μουσικῆς. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι πολλοὶ μελετητὲς τοῦ ἔργου του βρίσκουν ὅτι χρησιμοποίησε δημοτικὰ μοτιβὰ καὶ μάλιστα τοῦ τόπου τῆς καταγωγῆς του. Ἐν τούτοις εἶναι βέβαιο ὅτι δὲν ἐπεδίωξε νὰ δώσῃ τὰ ἔργα του ἔθνικὸν χαρακτήρα. Ἀντιθέτως, ζήτησε, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος: «μὴ μὴ μιλῶν ἀεὶ ἐθνικῆ, εὐαίσθητη, φυσικὴ, μὴ μὴ ἀπαγγεῖλαι ἐκτριβὴ ἀνάλογα μὲ τὴν προσωδία καὶ ἐγλώσσια καὶ τὸν χαρακτήρα καὶ τοῦ λαοῦ, νὰ καθορίσῃ ἕνα τρόπο γιὰ νὰ διαπλασθῆ μὴ μουσικὴ κατὰλληλη γιὰ ὅλα τὰ ἴθνη καὶ νὰ ἐξοφανισθῆ ἡ γλοῖα διὰκρίσῃ σὲ ἔθνικὰς μουσικὰς».

Κάθε μουσουργὸς ὅμως, εἴτε γράφει ἔθνικὴ μουσικὴ εἴτε γράφει μουσικὴ μὴ ἐθνικῆς ἐπιδιώξεως, ἔχει ἀνάγκη μῆς μορφῆς μέσα στὴν ὁποία θὰ μπορούσῃ νὰ ἐκφρασθῆ σύμφωνα μὲ τὴν ψυχρῶσυνθεσή του. Ἐτσι καὶ ὁ Γκλούκ ἐκινῶν μὴ μὴ μορφῆς καθιερωμένην, τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα ποὺ, ὅπως εἶπαμε, εἶχε γίνει στὴν ἐποχὴ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ μελόδραμα καὶ δὲν εἶχε κανένα ἔθνικὸν χαρακτήρα ὅπως τὸν ἐννοοῦμε σήμερα ἐμείς· Γ' αὐτὸ, ἂν καὶ μὴ ἐρῶτερες ἐπιδιώξεις, τὸ ἔργο τοῦ Γκλούκ ἀνήκει στὴν ἰταλικὴ ὄπερα διὰ ὅτι ὅμως γιὰτὶ ἔχει ἰταλικὸν χαρακτήρα ἀλλὰ ἀπ' αὐτὸν γιὰτὶ ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν καὶ τοὺς νόμους ποὺ εἶχαν ἐπιβάλει οἱ ἰταλοὶ μουσουργοί.

Ὡς τὰ ὅριμα χρόνια του, ὁ Γκλούκ, ὑποτάχθηκε ἀπόλυτα στοὺς νόμους αὐτοὺς καὶ δέχθηκε καλῶς ὅλες τὰς ἀκρότητές τους. Ἄπειρα εἶναι τὰ ἔργα ποὺ

ἔγραψε σύμφωνα μὴ τὰ γούστα τῆς ἐποχῆς καὶ τὰς ἀπαιτήσεις τῶν τραγουδιστῶν. Ὅταν ὅμως ὤριμασε, ἀντελήφθη τὴν ἀδυναμίαν τῆς ἰταλικῆς ὄπερας καὶ προσπάθησε νὰ τὴν ἐξαλείψῃ ἐπιφέροντάς τὴν ὀριωμένους τροποποιήσεις, χωρὶς ὅμως ποτε νὰ δοκιμῆσῃ νὰ ἀλλοιώσῃ τὰ πλαίσια τῆς.

Οἱ μεταρρυθμίσεις τοῦ Γκλούκ εἶναι συνειδητές, ἠθελήμενες καὶ ἀποτέλεσμα ὀριμῆς σκέψης, δὲν εἶναι ὅμως μονάχα προσωπικῆς. Ὁ ἴδιος τὴν ἀποδίδει στὸν συνεργάτη του *Calzabigi* ὁ ὁποῖος τοῦ ἐφτίαζε τὰ λιμπρέττα τριῶν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα του. Πρέπει ὅμως νὰ σημειώσωμε ὅτι αὐτὸ ποὺ ζητεῖ ἀπὸ τὸ λυρικὸ ἔθραμα εἶναι ἀκριβῶς ἐκείνο ποὺ ζητοῦσαν οἱ Φλωρεντινοὶ μουσουργοὶ τῆς Ἀναγέννησης, ὁ *Caccini*, ὁ *Peri*, ὁ *Emilio del Cavaliere* καὶ πάντα ἀπ' ἄλλους ὁ *Monteverde*. Ἡ προσπάθεια λοιπὸν τοῦ Γκλούκ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὄχι ὡς μὴ καινοτομία ἀλλὰ ὡς μὴ ἐπιστροφή στὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης ποὺ κι ἐκείνη δὲν ἦταν παρὰ μὴ ἐπιστροφή στὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Μόνον ποὺ τέτοιες ἐπιστροφές, γιὰ νὰ εἶναι δημιουργικῆς, δὲν μπορούν ποτε νὰ εἶναι ἀπλῆς μιμήσεις. Νέα στοιχεῖα ἔγουν προστεθῆ ποὺ δὲν μπορούν ν' ἀγνοηθοῦν καὶ οὐτὰ τὰ στοιχεῖα δίδουν σὲ κάθε ἐπιστροφή μὴ νέα διηκί' ἕνα καινούργιον νόημα. Ἐτσι ἂν καὶ ὁ Γκλούκ ἔχει τὴν ἴδιαν ἐπιδιώξεωσιν, τὸ ἔργο του εἶναι τελείως διαφορετικόν, ὅπως εἶναι τελείως διαφορετικὰ τὰ ἔργα τῶν Φλωρεντινῶν ἀπὸ τὰ ἀθάνατα ἔργα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν, ἀπὸ τὰ ὅποια τὰ χωρίζει ὄχι μόνον τὸ χῶμα εἰκοσι αἰώνων, ἀλλὰ καὶ μὴ τελείως διαφορετικὴ ἀντίληψη τοῦ βαθύτερου νοήματος τῆς ζωῆς καὶ τοῦ κόσμου.

Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Γκλούκ ἄρχισε στὴ Βιέννη μὴ ἰταλικά λιμπρέττα καὶ ἰταλὸς ἦταν ἐκείνος ποὺ τὴν ἐνέπνευσε. Τὸ ὀριστικὸν ὅμως ἔργο τοῦ Γκλούκ εἶναι ὁ πέντε μεγάλαις λυρικῆς τραγωδίαις ποὺ παρουσίασε στὸ Παρίσι. Ἀπὸ αὐτὰς, ὅλλες ἦσαν νέαις δημιουργίαις καὶ ἄλλες ἦταν παλαιότερα ἔργα προσαρμοσμένα στὸ γαλλικὸ λυρικὸ θέατρο. Γ' αὐτὸ ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Γκλούκ, ἂν καὶ γίνεται πρὸς πλαίσια τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος, τοποθετεῖται μέλλον στὴ Γαλλία. Ἐκεῖ ἐξ ἄλλου ἔγινε ἡ μάχη μεταξὺ τῶν νεωτερικῶν ποὺ ὑπεστήριζαν τὸν Γκλούκ καὶ τῶν πιστῶν στὴν νεοκλασικὴν παράδοση ποὺ ὑπεστήριζαν τὸν Πιττινί.

Ὁ Γκλούκ δὲν διῆλεξε χωρὶς λόγο τὸ Παρίσι γιὰ νὰ δώσῃ τὴν μεγάλην μάχη του καὶ νὰ ἐπιβάλῃ τὴν ἀπόφασίν του. Ἄν καὶ ἡ ἰταλικὴ ὄπερα εἶχε τότε τελείως ἐκτοπίσει τὴν γαλλικὴν ὄπερα μέσα σ' αὐτὸ τὸ Παρίσι,

όπρως έκει μιά δραματική παράδοση που δέν είχε εξαλειφθί. Ή παράδοση αήτη συνδέεται άμεσα με τήν σχολή των Φλωρεντινών της ΎΑναγέννησης γιατί ό Ιδρυτής τής γαλλικής όπερας ό Φλωρεντινός Λούλλυ αδή τη σχολή άκολούθησε και στ' άχνάρια του Λούλλυ συνέχισε άργότερα ό Ραυά. Παράλληλα, όπρως στη Γαλλία μιά έβραιωμένη δραματική παράδοση από τόν καιρό του Κορηηλαίου, του Ρακίνα και του Μολιέρου με άμση επίδραση στό μουσικό δράμα. Ξέρουμε ότι ό Λούλλυ προσπαθούσε να μεταφέρει στό ρετσιτατίβο του τήν άπαγγελία τής *Champmeslé*, τής περιφημής έρμηνευτριας τών έργων του Ρακίνα. Γι' αυτό τό ρετσιτατίβο είχε πρωτεύουσα θέση στό γαλλικό λυρικό δράμα. Το κύριο σόμα του άμας τό άποτελούσαν τά χορευτικά μέρη. Άντιθέτως, στην Ιταλική όπερα τό ρετσιτατίβο είχε ρόλο καθαρός βοηθητικό ένώ τό κύριο σόμα τό άποτελούν οι άριες, τά ντουέττα κλπ. Έτσι ένώ στην Ιταλική όπερα κυριαρχούσε ή φωνητική μελωδία και τά ρετσιτατίβα άποτελούν τούς συνθετικούς κρούς τών μουσικών μερών, στη γαλλική όπερα κυριαρχούσε τό θέαμα με τά χορευτικά μέρη και τό δραματικό ρετσιτατίβο.

Στην άπόσφατρα άμας τής αλληής με τήν παράδοση εής μεγαλοπρέπειας που έπέβαλε ό Λουδοβίκος ό Δ΄, τό ρετσιτατίβο πήρε ένα ύφος μεγαλόστομο, πομπώδες και έπίπλαστο. Όταν οι Έγκυκλοπαιδικοί και ό Ρουσόφ καταφέρονταν κατά τής γαλλικής όπερας αυτό τό πομπώδες, τό κραυγαλέο και τό έπίπλαστο θήεταν κυρίως να χτυπήσουν. Ζητούσαν μιά μουσική άπαγγελα πύ φυσική, πύ ρεαλιστική θα λέγαμε σήμερα, ώστε να πλησιάζη τήν άπαγγελα του δράματος.

Παράλληλα με τήν πομπώδη άπαγγελα, στό γαλλικό μουσικό θέατρο κυριαρχούσε ό χορός, τό θέαμα. «Ή γαλλική όπερα, λέγει ό Γκρίμμ, είναι ένα θέαμα όπου δλη ή εύτυχία και δλη ή δυστυχία τών προσώπων του δράματος συνίσταται στό να βλέπουν να χορεύουν γύρω τους». Και ό Ρουσόφ: «Ό τρόπος γιά να μπή τό μπαλέτο είναι άπλόος: άν ό πρίγκιπας είναι χαρούμενος, όλοι συμπετέχουν στη χόρα του και χορεύουν. Άν είναι λυπημένος, τότε οι άλλοι θέλουν να τόν διασκεδάσουν και χορεύουν. Άλλά ύπάρχουν και πολλά άλλα θέματα γιά χόρο. Οι πύ σοβαρές πράξεις τής ζωής γίνονται χορευόντας. Οι ίερές χορεύουν, οι στρατιώτες χορεύουν, οι θεοί χορεύουν, οι διάβολοι χορεύουν. Χορεύουν άκόμη και στις κηδείες και χορεύουν γιά κάθε τίς».

Κάθε πράξη ένός μουσικού δράματος έπρεπε να έχη τουλάχιστον ένα μπαλέτο και τό έργο έπρεπε άπαραίτητα να τελειώνη με μιά *chaconne*. Τούς νόμους αυτούς δέν μπόρεσε να άποφύγη ούτε ό Γκλόουκ και άνοφέρεται σχετικά ότι δταν τόν έπισκέφθηκε ό περίφημος χορευτής *Vestris* γιά να πληροφορηθί πώς ήταν ή *chaconne* που θα χόρευε στό τέλος τής Ήγιγένειας έν Αούλι, ό Γκλόουκ του παρετήρησε ότι οι άρχαίοι Έλληνες δέν ήξεραν τήν *chaconne*. «Δέν ήξεραν τήν *chaconne*! Έπε τότε ό *Vestris*. Μά τήν πίστι μου, τόσο τό χειρότερο γι' αυτούς». Και ό Γκλόουκ άναγκάστηκε να συμμορφωθί. Έτσι ή Ήγιγένεια έν Αούλι τελειώνει κι' έκείνη με μιά *chaconne* και μάλιστα άρκετά μακροσκελή.

Σε μιά έποχή όπου του κήρυμα τής έπιστροφής στη φύση, του Ρουσόφ, είχε τόσο μεγάλη άπήτηση, ένα τέτοιο θέαμα γεμάτο συμβατικότητες δέν μπόρεσε να κρατήση. Γι' αυτό όταν εισέβαλε στό Παρίσι ή *opera-*

buffa, πύ άπλη και πύ φυσική, έγιναν, από αντίδραση όλοι θαυμαστές τής Ιταλικής μουσικής. Δέν ήταν άμας αυτό που ζητούσαν στην πραγματικότητα. Ζητούσαν κάποια άπλότητα στην έκφραση τών αισθημάτων και πρό παντός ζητούσαν να ξεφύγουν από τήν άρμονική σοφία ένός Ραυά πύ πήγαινε να δημιουργήση ένα έβδικο μουσικό καρτεσιανισμό. Γι' αυτό μόλις εμφανίστηκε ό Γκλόουκ ό όποιος συνδύασε τήν Ιταλική όπερα με τήν γαλλική δραματική άντίληψη, όλοι σχεδόν άπαρνήθηκαν τήν Ιταλική μουσική και δέχθηκαν άπόλυτα τίς μεταρρυθμίσεις του Γκλόουκ.

Σε τί συνίστανται οι μεταρρυθμίσεις του Γκλόουκ; Πρώτα άπ' όλα ό Γκλόουκ ξεκίνη από τήν άντίληψη πύ τό μελόδραμα είναι δράμα και ότι συνεπώς κυρίαρχος πρέπει να είναι ό λόγος. «Σκέφτηκε, λέγει, να περιορίσω τή μουσική στην πραγματική λειτουργία της ή όποια συνίσταται στό να βοηθί τήν ποίηση». Ρόλος τής μουσικής είναι να εκφράζη τά νοήματα του λόγου ή άλλάς να τά ύπογραμμίζη.

Άποδίδοντας τόση σημασία στην ποίηση ό Γκλόουκ, γίνεται πύ άπαιτητικός από τούς προγενετέρους του στην έκλογή τών λιμπρέττων. Τα λιμπρέττα τών μεγάλων έργων του είναι από τά πύ άρτια στό είδος τους και έχουν συγχρότως δραματικό περιεχόμενο. Βλέποντας έπίσης τήν όπερα σάν δράμα, προσπαθεί να τής δώση τήν ένότητα ένός δραματικού έργου έννοπιώντας τά στοιχεία της. Το Ιταλικό μελόδραμα άποτελούνταν από δυό ξεχωρα στοιχεία, τά ρετσιτατίβα και τά μουσικά μέρη, άριες, ντουέττα κλπ. Ό Γκλόουκ κρίνει ότι τό *recitativo secco* με τήν συνοδεία του *clavier* άποτελεί στοιχείο έτερογενές και διασπά τήν ένότητα του όλου έργου. Γι' αυτό δέν διατάζει να τό καταργήση και στη θέση του τοποθετεί ένα κρήμε *recitativo secco* και *recitativo accompagnato* με συνοδεία πάντοτε τής όρχήστρας. Ή ένότης που έπιτυγχάνεται έτσι άπέχει άκόμη πολύ από έκείνη που θα έπιδιώκη άργότερα ό Βάγκερ καταργώντας τό κόψιμο σε κομμάτια αυτοτελή. Τα έργα του Γκλόουκ κρατούν πάντα τήν άρχιτεκτονική τής Ιταλικής όπερας με τόν χωρισμό σε άριες, ντουέττα, κόρα, ρετσιτατίβα κλπ.

Ή άρια του Γκλόουκ δέν διαφέρει πολύ από τίς άριες τών προγενετέρων του. Δέν φτάνει καινούργιες φόρμες, προσπαθεί μόνάχα να περιορίση τίς δεξιότητες άκόρητες τών τραγουδιστών χωρίς άμας να τίς καταργήση. Όσο γιά τά χορευτικά μέρη, συχνά υπέκυψε στη συνθήα του γαλλικού θεάτρου, στό τελευταίο άμας από τά μεγάλα έργα του, σ' αυτό πύ θεωρείται από πολλούς τό άριστοούργημα του, τήν Ήγιγένεια έν Ταύρος, μπορεί να πη κανείς πώς δέν ύπάρχει μπαλέττο. Το μπαλέττο εμφανίζεται σε μιά σκηνή χαρακτηριστική, ένα χορό άγρίων Σκυθών, και είναι άμεσα δεμένο με τήν άπόθεση του έρωτα.

Τό σπουδιότερο άμας χαρακτηριστικό του έργου του Γκλόουκ είναι τό κρήμε τής όρχήστρας του. Ή όρχήστρα έχει ένα ρόλο σημαντικότερο ύπογραμμίζοντας τίς δραματικές καταστάσεις με έκφραστικά μελωδικά σχήματα, κάποτε μάλιστα με ένα είδος όδηγητικών θεμάτων και με μιά σοφή χρησιμοποίηση τών τιμπανών όργάνων. Τήν όρχήστρα του Γκλόουκ βασύμας άκόμη και ό Μπερλιός, αυτός ό μεγάλος δεξιότηνης τών όρχηστρικών ήχοχρωμάτων.

Άν και ό Μότσαρτ και ό Γκλόουκ υιοθέτησαν και οι δύο τήν μορφή του Ιταλικού μελόδραματος, έν τού-

τοίς το έργο τους δεν παρουσιάζει καμιά ιδιαιτερότητα. Τα ατρία είναι πολλά και μεταξύ αυτών υπάρχουν ώρισμαμένα που είναι κεφαλαιώδους σημασίας.

Ο Μότσαρτ είναι ένας μουσικός και μονάχα μουσικός. Πιστεύει απόλυτα στην τέχνη του και βλέπει το μελόδραμα μέσα από το πρίσμα της μουσικής, είναι δε συγχρόνως πλούσιος μελωδός, δοκιμασμένος κοντραπουντίστας και διενός συμφωνιστής. Είναι απόλυτος κύριος της τεχνικής του και μπορεί να πλάθει τα έργα του όπως τα θέλει και να προσαρμόζει τη μουσική του σε ποιητικές φόρμες χωρίς να πάψει αυτή να είναι μια θαυμάσια Ισορροπημένη μουσική ενώ συγχρόνως πλάθει νέες μουσικές μορφές.

Ξεύρει να ξεχωρίζει τα μουσικά είδη και να προσαρμόζει τη μουσική του στο είδος που προορίζεται και σχετικά με την όπερα ξεούρει ότι είναι ένα είδος γεμάτο συμβατικότητες και ότι το να αναζητεί κανείς την αλήθεια σ' αυτήν είναι σαν να θέλει να την καταρρήσει τελείως. Η όπερα, όταν βλέπεται σαν δράμα, είναι κάτι το ψεύτικο από την άρχή ως το τέλος. Όταν τα πρόσωπα ενός θεατρικού έργου, το οποίο υποτίθεται πως είναι μια συμπυκνωμένη αναπαράσταση της ζωής, δεν μιλούν όπως στη ζωή αλλά τραγουδούν, τότε άναγκαστικά ξεφεύγουμε από κάθε πραγματικότητα. Δεν μπορούμε όμως να επιστρέψουμε σ' αυτήν με ήμιστρα, με μουσικές απαγγελίες που δεν είναι ούτε τραγούδι ούτε όμιλία. Άφοδ δεν μπορούμε λοιπόν να έχουμε όμιλία τουλάχιστον ως έχουμε όραση τραγούδι. Και η ανθρώπινη φωνή δεν τραγουδά με όσση παρά μια μελωδία. Έτσι καταλήγουμε στη μελωδική όπερα. Έπειδή όμως η μελωδία δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί παρά μόνο στα λυρικά μέρη και ένα μελόδραμα έχει και σκηνική δράση, παρεμβάλλουμε τα οσειατικά, πιο γοργά στα μέρη όπου υπάρχει κίνηση, για να συνδυάσουμε τα λυρικά μέρη. Από την άποψη του δράματος όλα αυτά είναι συμβατικά και ψεύτικα αλλά άφοδ δεχτήκαμε μια πρώτη συμβατικότητα δεν μπορούμε να σταματήσωμε. Μπορούμε όμως να έχουμε την έννοια όστε ο άλλος συμβατικότητας να μάς σοκάρουν όσο το δυνατό λιγότερο.

Ο Μότσαρτ βλέποντας το μελόδραμα μέσα από το πρίσμα του μουσικού δεν δοκίμασε να μετατρέψει ένα είδος πέρα έως πέρα συμβατικό σ' ένα είδος επίσημο συμβατικό αλλά με άξιώσιες δραματικές αλήθειες. Η προσπάθεια αυτή άρχισα με τον Γκλουκ και θα συνεχιστεί άργότερα με τον Βάγκνερ, τον Μπερλιόζ, τον Ντεμπουσί και άλλους.

Ποιά ήταν η άξία του Γκλουκ ως τεχνητή μουσουργός; Άν κρίνωμε από τα λίγα έργα του απόλυτης μουσικής ή από τα μεγάλα δραματικά έργα του, άπεται πολύ από την τελειότητα, ενός Μότσαρτ. Ο Χαίντελ έλεγε γι' αυτόν ότι από κοντραπουντίστας δεν σκάμπαζε περισσότερο από το μάγειρο του. Βέβαια πρόκειται για υπερβολή, το γεγονός όμως είναι ότι το γραφισμό του Γκλουκ παρουσιάζει πολλές άδυναμίες και πολλές άδεξιότητες. Άλλά κατά τη γνώμη του αυτό δεν έχει σημασία. Ο Ίβος λέγει ότι «προσπαθεί να είναι περισσότερο ζωγραφικός ή ποιητής παρά μουσικός» και κάτι χειρότερο άκόμη για ένα μουσικό: «Πριν άρχίσω να έργάζομαι, λέγει, προσπαθώ να ξεχάσω πως είμαι μουσικός».

Για τον Γκλουκ, πάνω άπ' όλα είναι ή ποίηση. Άλλά πόδια έφτιαξε αυτή την ποίηση που στο πώδια της ρίχνει τη μουσική του; Κάποιος Colzabigi κάποιος

du Rouille, κάποιος Guillard, άσμοι στιχολόκοι που άν γνωρίζαμε σήμερα το όνομά τους είναι μονάχα γιατί πάνω στους στίχους τους έγραψε μουσική ένας Γκλουκ.

Τό να υποβιβάζωμε τη μουσική σ' αυτό το ρόλο της πλήρους όποτελείας είναι βέβαια άξυεπαισθητικό γι' αυτήν. Εύτυχός ο Γκλουκ παρεγγιεί ο Ίβος τις προθέσεις του άκόμη και όταν προσπαθεί να άκολουθήση βήμα προς βήμα το ποιητικό κείμενο. Δεν είναι το νόημα του ποιητικού κειμένου που τον άπασχολεί Άν ή μουσική του ήταν τόσο άκριβης έρμηνεία του τότε πως συνιβή—και μάλιστα συχνά—να μεταχρησιτσή στα μεγάλα έργα του άδρες από καλύτερα μελόδραμάτα του που ήταν γραμμένες πάνω σε διαφορετικά ποιητικά κείμενα; Έκείνο όμως που τον άπασχολεί πραγματικά είναι οι δραματικές καταστάσεις κι αυτό συμβαίνει σε όλους τους μουσουργούς μελόδραμάτων. Γι' αυτό παρατηρούμε την άδιαφορία των μουσουργών για την ποιότητα του ποιητικού κειμένου άρκει να τους άρση ή πλοκή του. Έτσι βλέπομε ένα Μπετόβεν να φιλοδοξεί να φτιάξει το άριστοοργήμα του στο είδος του μελόδραματος, το Φιντελίο, πάνω σ' ένα λιμπρέτο κακότεχνο και κάποτε γελοίο. Γι' αυτό επίσης παρατηρούμε μια άναζητηση οσοδών δραματικών καταστάσεων στα περισσότερα μελόδραμάτα. Το ίδιο παρατηρούμε στο έργο του Γκλουκ: Τραγικές όποθσεις και δραματικές συγκρούσεις που προκαλούν στο θεατή μάλλον παρά στον άκροατή βίαιες συγκινήσεις και τότε ή μουσική δεν έχει παρά να τις όπαραμύσει.

Τότε γινόμαστε λιγότερο άπαιτητικο σχετικά με την μουσική όψη και μορφή του έργου και δεχόμαστε μέσα ή και τρούκα κατάλληλα — και τέτοια μπορεί να προσφέρη άβθονα ή άρχήστρα — για να δημιουργηθεί μια δραματική άπόδοσφαρα. Τότε άρισμένες μουσικές άδυναμίες καλύπτονται και αυτό συμβαίνει στα έργα του Γκλουκ.

Άλλά πως μπορεί να θεωρηθεί τέλειο ένα έργο όταν τα στοιχεία που το άποτελούν άπέχουν πολύ από την τελειότητα; Μπορεί άραγε το έργο του Γκλουκ να μάς Ικανοποίηση άπόλυτα άν το κρίνωμε από την καθαρώς μουσική πλευρά του; Όχι. Άπό την ποιητική του πλευρά; Πρέπει να όμολογήσωμε ότι όταν όπέρχον ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Εύριπίδης, ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε, ο Ίλλερ και τόσοι άλλοι δεν πρόκειται να μάς άπασχολήσουν οι διάφοροι Colzabigi, du Rouille, Guillard, λιμπρετίστας του Γκλουκ, όπως και τόσες άλλες μετριότητες που άσφαλώς δεν αναφέρει καμία Ιστορία της λογοτεχνίας. Άλλά υπάρχουν οι δραματικές καταστάσεις. Είναι όμως μια δραματική κατάσταση άρκει να καλύψη τις ποιητικές και μουσικές άδυναμίες; Όχι, γιατί δεν μπορεί να προκαλέση αισθητική συγκίνηση παρά μόνο άν μηϊ στο καλούσι ενός άριστου έργου τέχνης. Μόνη της άξίζει όσο μια είδηση του άστοντομοκού δελτίου.

Κρίνοντας τα θεατρικά άριστοοργήματα του Μότσαρτ σαν έργα τέχνης όπου συνεχίζονται με Ισα δικαιοάματα ή ποίηση και ή μουσική, πρέπει να όμολογήσωμε, ότι δεν θα μάς Ικανοποιήσουν άπόλυτα. Μας Ικανοποιούν όμως άπόλυτα όταν τα κρίνωμε μόνο ως μουσικά έργα και κυρίως στα καθαρώς μουσικά μέρη τους. Φυσικά δεν είναι αυτό ο σκοπός του λυρικού δράματος. Το λυρικό δράμα ήρβε με άξιώσιες να επιτύχει μια Ισορροπία στη χρησιμοποίηση της ποίησης και της μουσικής, μέσα στα πλαίσια ενός θεατρικού

Έργου. Μά από τότε που τὸ δημιούργησαν οἱ Φλωρεντινοὶ μουσουργοὶ τῆς Ἀναγέννησης ὡς σήμερα, κανεὶς ποτὲ δὲν μπόρεσε ἔστω καὶ νὰ πλησιάσῃ μιά τέτοια ἰσορροπία. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ συμπεράνῃ κανεὶς ὅτι ἡ ἰσορροπία αὐτὴ εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐπιτευχθῆ. Ὑπάρχουν ὁμως οἱ ἀρχαῖες τραγωδίαι. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι σώζεται μόνον τὸ ποιητικὸ μέρος τους ἐνῶ ἀπὸ τὸ μουσικὸ μέρος δὲν σώζονται παρά οἱ ρυθμοὶ—ἀλλὰ τί πλοῦσιοι ρυθμοὶ!—κι' ἔνα μικρὸ μουσικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν Ὀρέστη τοῦ Εὐριπίδη—ἀλλὰ τόσο ὠραῖο καὶ τόσο χαρακτηριστικὸ! Ξεύρωμε ὁμως ὅτι οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ ἦταν συγχρόνως καὶ μουσουργοὶ καὶ ὅτι ἰδιαίτερα ὁ Εὐριπίδης στάθηκε ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους μουσουργοὺς τῆς ἀρχαιότητος. Μποροῦμε συνεπῶς νὰ συμπεράνωμε ὅτι δίπλα στὴν ποιητικὴ τελειότητα ὑπῆρχε καὶ ἡ μουσικὴ τελειότης. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὁμως τῆς τραγωδίας ἦταν τελειῶς διαφορετικὴ ἀπὸ

τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ λυρικοῦ δράματος σὲ ὁποιαδήποτε μορφή κι' ἂν ἐμφανίστηκε ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ὡς σήμερα. Οἱ Φλωρεντινοὶ ξεκίνησαν ἀπὸ μιά ἐσφαλμένη ἀντίληψη αὐτῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ αὐτὸ συνέβη κάθε φορὰ που μεταρρυθμιστὲς σάν τὸν Γκλούκ, τὸν Βάγκνερ, καὶ ὠρισμένους συγχρόνους μουσουργοὺς, προσπάθησαν νὰ φτιάξουν μιά νέα μορφή τοῦ λυρικοῦ δράματος σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν. Παράλληλα μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, διαφοροποιήθηκε καὶ ἡ ὄψις τῆς μουσικῆς μὲ τὴν πολυφωνία καὶ τὴν ἁρμονία. Ἡ ἐξέλιξις τοῦ φλωρεντινοῦ μουσικοῦ δράματος στὸ ἰταλικὸ μελόδραμα τῶν ναπολιτάνων ἦταν μοιραία. Αὐτὴ τὴν ἐξέλιξις δέχθηκε ὁ Μότσαρτ, δίνοντας τὴν τελειότερη μορφή τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος, χωρὶς νὰ ζητήσῃ νὰ ἀνεβάσῃ μιά μορφή συμβατικὴ σ' ἕνα ἐπίπεδο δραματικῆς τελειότητος που ξεπερνοῦσε τίς δυνατότητές της, ὅπως ἐπεχείρησε ὁ Γκλούκ.