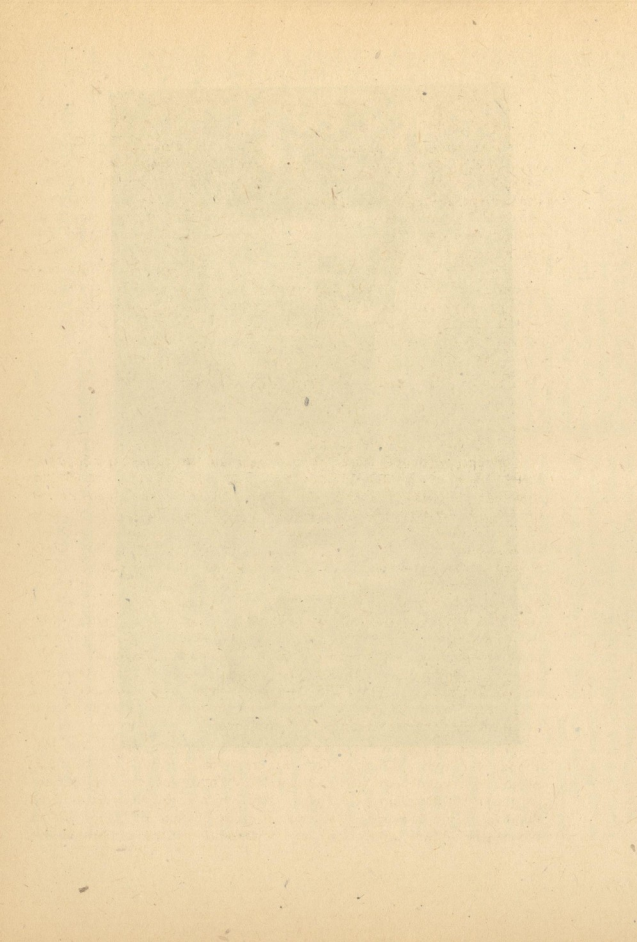


ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΟΠΟΥ Ο ΜΟΤΣΑΡΤ ΣΥΝΘΕΣΕ ΤΟ ΜΑΓΕΜΕΝΟ ΑΥΛΟ



Μέ τὰ κείμενα, πρώτα-πρώτα, τῶν ἔργων τοῦ Μότσαρτ, πῆραν πολλοὶ κάθε λογῆς παράξενες ἐλευθερίες. «*Ah! Taci, ingiusto core,*» ἀναστενάζει στοὺς μπαλκόνι τῆς ἡ ντόνια Ἑλβίρα δακρυσμένη.—«Νύχτα δροσερή, νύχτα γλυκειά», ἔτσι ἐρμηνεύει αὐτὸν τὸ στεναγμὸ ὁ μεταφραστὴς στὴ γαλλικὴ μετάφραση, ποῦ εἶναι μάλιστα μιὰ ἀπὸ τίς λιγώτερο ἀνακριβεῖς. Ζητῶντας μὲ θρήνους, σάν τὴ Δήμητρα, στίς λαγκαδιές τῆς Ἑννας, τὴν κόρη τῆς, ποῦ τῆς τὴν ἔκλεψαν, ἡ Βασίλισσα τῆς νύχτας, διηγίεται στὸν Ταμίνο τὴ θλίψη τῆς, λέγοντας (στοὺς πρωτότυπο) : «Εἶμαι διαλεγμένη γιὰ νὰ πονῶ, γιὰτὶ μοῦ ἄρπαξαν τὴν κόρη μου... Ἡ εὐτυχία μου πέταξε γιὰ πάντα.» Μ' ἄλλα λόγια, ὦ! ναί μ' ἔντελῶς ἄλλα λογία, μεταμόρφωσαν αὐτὸν τὸ μητρικὸ θρήνο, στὴν ἐξῆς ἐρωτικὴ ἐξομολόγησι (πάντα στὴ γαλλικὴ μετάφραση) :

Σκληρὲ, σοῦ χαρίζω τὴν τρυφερότητά μου,

Στὸ παλάτι μου ἔλα κοντά μου.

Ἡ ἐπίορκη καρδιά σου μὲ παρατᾶ.

Ἄκου τὴ φωνή μου : εἶμαι θεᾶ

Καὶ σὲ κάνω βασιλιά (!)

Μπορεῖ νὰ συμβεῖ ὥστε, ἡ κατὰ γράμμα πιστότης, ἢ ὁ βερμπαντισμὸς τῆς μουσικῆς τοῦ Μότσαρτ, νὰ φτάνει τόσο μακριά, ὥστε καμμιά γλωσσικὴ μεταφορά, εἴτε ἀπὸ τὰ ἰταλικά, εἴτε ἀπὸ τὰ γερμανικά, νὰ μὴν εἶναι πιὰ δυνατὴ. Σ' αὐτὴ λοιπὸν τὴν περίπτωσι, πρέπει ὅπως ὅποτε, νὰ διατηρηθεῖ ὄχι μόνον τὸ νόημα, ἀλλὰ καὶ τὸ πρωτότυπο γλωσσικὸ ἰδίωμα, τοῦ ὁποῖου ὀρισμένες λέξεις ἢ ὀρισμένα ὀνόματα, δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀντικατασταθοῦν. Πόσες φορὲς ἀποπειράθηκαν νὰ μεταφράσουν τὸ περίφημο κι ὑπέροχο κάλεσμα : «*Don Giovan-ni !*» τοῦ πέτρινου συνδαιτημόνα, χρησιμοποιῶντας τὴν ἄτονη κι ἀφύσικη φράσι : «*Νὰ ἡ ὦρα !*» ὡς τὸ φριχτὸ ἐκεῖνο : «*Ντὸν Ζουαν-άν !*» κανωμένο δίχως ἄλλο γιὰ νὰ βελάζεται, κι ἀσφαλῶς ὄχι γιὰ νὰ τραγουδιέται. Ἐδῶ βρισκόμαστε ὁμοῦ σὲ περίπτωσι ἀνώτερης βίας. Ἐδῶ ἡ ἀκρίβεια τοῦ τοισμοῦ, ἡ ἀπαιτήσι τῆς ἔκφρασις κι ἡ ἡχητικὴ ὁμορφιά, συμφωνοῦν κι ἐνώνονται μαζί, γιὰ νὰ μὴν παραδεχθοῦν νὰ τραγουδηθεῖ πάνω στίς τέσσαρες αὐτὲς τρομερὲς νότες, παρὰ μόνον τ' ὄνομα, καὶ μάλιστα τὸ ἰταλικὸ ὄνομα μὲ τίς τέσσαρες τοῦ συλλαβῆς, τοῦ *Don Giovanni*.

Τόσο τὸ πνεῦμα, ὅσο καὶ τὸ γράμμα, τῶν λυρικῶν ἔργων τοῦ Μότσαρτ, ὑπόφεραν ἀμέτρητες τέτοιες βεβηλώσεις καὶ κακοποιήσεις. Ἐξέρουμε, πολὺ καλὰ δυστυχῶς, τί λογῆς *Ντὸν Ζουάν* (σὲ πέντε πράξεις καὶ μὲ μπαλλέτο) βλέπουμε κι ἀκοῦμε στὴν Ὀπερα, καὶ πόσο καταντᾶ νὰ βαραίνει τὸ πιὸ ἀνάλαφρο ἀπ' ὄλα τ' ἀριστουργήματα. Ὅσο γιὰ τὸ *Μαγεμμένο Αὐλό*, μιὰ μελέτη, ποῦ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, μᾶς θύμισε

πῶς, καί μὲ τι περιφρόνηση τῆς πιὸ ἐκφραστικῆς μουσικῆς, ἔκαμαν ἀπ' αὐτὸ τὸ «ποίημα»—ὅπου κάποια ποίηση, κι ἀκόμα κάποιο μεγαλεῖο ἐξαγοράζουν τὸ σκοτεινὸ νόημα καί τὰ παιδιαρίσματά του—ἓνα θαῦμα τέλειας ἀσυναρτησίας κι ἀπόλυτης ἀκατανοησίας.

Δὲν ὑπάρχει ἔργο, ὡς καί σ' αὐτοὺς ἀκόμα τοὺς **Γάμους τοῦ Φίγκαρο**—τοὺς τόσο γαλλικούς, τουλάχιστο ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὑπόθεση—ποὺ νὰ μὴν ἐκφυλίστηκαν στὴ Γαλλία τὰ ὠραιότερά του μέρη. Μήπως δὲν καθιερώθηκε πιά στὰ θεάτρὰ μας, νὰ τραγουδιέται τὸ ντουέττο «τῆς ὑπαγόρευσης», σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ τοῦ ἔργου, κάτου ἀπὸ διαφορετικὰς δραματικὰς συνθήκες, καί ἀλλαγμένα λόγια, ἀπὸ τὴν Κόμησσα καί τὸ μικρὸν ἀκόλουθό της, ἐνῶ πραγματικὰ πρέπει νὰ τραγουδιέται ἀπὸ τὴν Κόμησσα καί τὴ Σουζάννα :

Νά, πάνω σὲ τι τεκμήρια, σὲ τι ψευτιές, καί σὲ τι παραποιήσεις, στήριζονται αὐτοὶ ποὺ κατηγοροῦν τὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ, ὅτι δὲν εἶναι παρὰ μόνο μουσικὴ, κι ὅτι τῆς λείπει ἡ ἀλήθεια.

Ἄν ὅμως ἀποκαταστήσουμε τὰ γεγονότα καί τὰ κείμενα, τότε, μὲ τι λαμπρότητα καί μὲ τι ζηλευτὴ φροντίδα, ὡς τὴν παραμικρότερη λεπτομέρεια, δὲν θὰ δικαιωθεῖ ἀμέσως αὐτὴ ἡ μουσικὴ! Τὶ τόνο, ὄχι μόνο παθητικὸ, ἀλλὰ καί λογικὸ, ἀναγκαῖο μάλιστα, θὰ πάρει, ἡ ἀπλὴ καί τρομερὴ ἀποστροφή τοῦ Διοικητῆ στοῦ φιλοξενούμενῦ του : «**Don Giovanni!**» Πρέπει νὰ διαλέξουμε, ἀνάμεσα στὰ τόσα, ἓνα ἄλλο παράδειγμα, λιγώτερο γνωστὸ, ὅπως εἶναι ἡ ἀρχὴ κάποιας ὄριος τῆς Ἰλία, στὸν Ἰδομενεά :

**Se il padre perdei,
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.**

Μελωδικὴ καί φωνητικὴ, ἡ φράση αὐτὴ εἶναι ἐπίσης βερμπαλική. Μιλáει τόσο καλὰ, ὅσο σωστὰ τραγουδάει. Ἄν ἴσως, συμφωνῶντας, προπάντων μὲ τὰ τελευταῖα λόγια, ἐκφράζει τὴν ἐπιστροφή περὶ ὅσον ἀπὸ τὸ χάσιμο τῆς ἡσυχίας, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ αἶσθημα ἐκφράζεται ἔτσι καλύτερα, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα καί τὴν καρδιὰ τοῦ Μότσαρτ. Ὅμως ἡ ἐκφραση, δὲν εἶναι γι αὐτὸ λιγώτερο πιστὴ. Γράφοντας γιὰ τὸ Μεταστάσιο καί τὴν ἐποχὴ του, ἓνας ἱστορικὸς τῆς Ἰταλικῆς λογοτεχνίας, ὁ Ντὲ Σάνκτις, παρατηροῦσε πολὺ σωστὰ, ὅτι, σὲ μερικοὺς μουσικοὺς, ὁ λόγος διαλύεται καί χάνεται μέσα στὴ μουσικὴ, σὲ τρόπο ποὺ ὁ ἀκροατῆς δὲν ἀναρωτιέται πιά «τί λέγεται, ἀλλὰ τί ἤχει.»

Αὐτὸ ὅμως δὲ συμβαίνει μὲ τὸ Μότσαρτ· καί τὰ λόγια καί οἱ ἤχοι, στὴ μουσικὴ του, πετυχαίνουν μαζί, τὰ μὲν τὴν πληρότητα τοῦ νοήματός τους, κι οἱ δὲ τὴν τελειότητα τῆς ὁμορφιάς τους.

Μετὰ τὸ λόγο, μήπως δὲ θὰ πρέπει ν' ἀποδείξουμε ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ, ὄχι μόνον συνοδεύει πιστὰ τὴ δράση, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐμπυχώνει καὶ τὴν κάνει πιὸ ἐντονη; Θυμηθεῖτε τὶς πρῶτες σκηνές τοῦ **Ντὸν Ζουάν** καὶ μὲ τί γοργὸ ρυθμὸ καὶ ὀρμὴ διαδέχεται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη. "Ἄς ἀποκαταστήσουμε στὸ ντουέτο τῶν **Γάμων τοῦ Φίγκαρο** τὸ θέμα του, τοὺς ἔρμηνευτὲς του καὶ τὸ πραγματικὸ του κείμενον· καὶ τότε θὰ ἴδουμε ἂν ἡ συνεχὴς ροὴ τῆς μελωδίας, ἂν ἡ ἀνάλαφρη καὶ ἀτέλειωτη ἄλυσσίδα ποῦ ἀποτελεῖ τὴν ὀρχήστρα καὶ τὶς δυὸ φωνές, δὲ ζωγραφίζει—ἐρμηνεύοντας συγχρόνως τὸ αἴσθημα καὶ τὰ λόγια—τὴ δράση, ποῦ ἐδῶ πιὰ δὲν εἶναι τραγικὴ, ἀλλὰ ζωηρὴ καὶ ἐξυπνὴ, μιᾶς ἐπιστολῆς ποῦ ὑπαγορεύεται, γράφεται καὶ ξαναδιαβάζεται διαδοχικὰ.

Τὶ εἶναι λοιπόν, αὐτὸ τὸ θαυμάσιον φινάλε τῶν **Γάμων τοῦ Φίγκαρο**; Εἶναι μιὰ θεατρικὴ δράση, καὶ ἀκόμα περισσότερο, εἶναι δυὸ, τέσσαρες, ἂν ὄχι περισσότερες. Καὶ τί δράσεις! Κάθε λογῆς, ποῦ τὶς διασταυρῶνει περίτεχνα ἡ ἰδιοφυΐα ἐνὸς Μπωμαρσέ, καὶ ποῦ ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Μότσαρτ τὶς ὀδηγεῖ καὶ τὶς πλέκει μὲ περισσότερη ἴσως δεξιότητι, λεπτότητα καὶ ἐμπνευση.

Ἡ δράση! Οἱ μοντέρνοι μας λυρικοὶ δραματοῦργοι, τὴν ἀποκλείουν σήμερα, σὰν κατώτερη, ἢ μᾶλλον σὰν πάρα πολὺ ἐξωτερικὴ ἐκδήλωση, καὶ ἐπομένως ἀνάξια, τῆς βαθυστόχαστης ἰδιοφυΐας τους, σὲ στιγμὴ ποῦ ἓνας Μότσαρτ δὲν ἐδίδαξε νὰ δημιουργῆσει μὲ τοὺς **Γάμους τοῦ Φίγκαρο** ἓνα ἀριστοῦργημα ὄχι μόνον μουσικῆς δράσης, ἀλλὰ καὶ μουσικῆς δραματικῆς πλοκῆς, ἓνα ἔργο συμβολικόν, τόσο μὲ τὶς λέξεις ὅσο καὶ μὲ τοὺς ἤχους.

Ἄγαπάει ἐπίσης, ἡ ἀπλὴ καὶ λεύτερη αὐτὴ μεγαλοφυΐα, νὰ παίξει μὲ τὶς ἀπαιτήσεις μας, ν' ἀψηφᾷ τὶς θεωρίας μας, καὶ νὰ ἀναστατώνει τὰ συστήματά μας. Χωρὶς τὸ *leitmotiv*, λένε σήμερα, δὲν ὑπάρχει πιὰ καμμιά σωτηρία· εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος μουσικῆς ἔκφρασης, ἀνάλυσης καὶ ψυχολογίας. Κι ὅμως αὐτὸς ὁ ἀριστοτέχνης δημιουργὸς τῶν **Γάμων τοῦ Φίγκαρο** καὶ τοῦ **Ντὸν Ζουάν**, ὁ τόσο ψυχολόγος ὅσο καὶ μουσικός, χωρὶς κανένα καθοδηγητικὸν θέμα καὶ χωρὶς καμμιά ἀνάκληση τοῦ μοτίβου, δημιουργεῖ χαρακτηριστὰς ποῦ δὲν ξέρομε τί νὰ τοὺς πρωτοθαυμάσουμε· τὸ εὐμετάβολόν τους, τὴν ἰδανικὴν ἢ τὴν ρεαλιστικὴν, ἀνθρώπινην καὶ ζωντανὴν ὁμορφίαν.

Γιατί, τόσο στὰ λόγια ὅσο καὶ στὶς κινήσεις, ἡ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ μοιάζει μὲ τὶς ψυχές. Σ' αὐτὴν τὴ μουσικῇ, ἢ μᾶλλον διὰ μέσου αὐτῆς τραγοῦθησαν πραγματικὰ ὅλες οἱ ψυχές. Γιὰ νὰ τὶς ἀναγνωρίσει καὶ νὰ θαρρέψει κανεὶς πῶς τὶς ἀκούει ξανά, δὲ χρειάζεται νὰ τὶς ὀνοματίσει. Νά, οἱ τραγικῆς ψυχῆς: ἡ ψυχὴ τῆς ἀλαζονίας καὶ τῆς ἀρπαγῆς, τῆς ὀργῆς καὶ τῆς ἀνόσιας ἐξέγερσης. "Ἄντικρυ στὸν ὑπέροχον ἥρωα,

κι έναντιά του, νά ή άτιμασμένη παρθένα, ή πονεμένη όρφανή, ψυχή επίσης όργισμένη, μά φλόγισμένη από Ιερή και τιμωρό όργή. Θυμηθείτε τώρα τής ψυχές τής χάρης και τής τρυφερότητας. Οί πιό πολλές άπ' αυτές, μοιάζουν μεταξύ τους, κι' όμως ξεχωρίζει ή μιá άπ' τήν άλλη. Έρωτικές μορφές, γλυκύτατες κι οί δυό, ή Ηερλίνο κι ό Χερουβίμ· μά ό έρωτάς τους εΐναι διαφορετικός στον καθένα τους· και δέν ξέρω τίποτα άλλο πιό όμοιο και πιό αντίθετο, από τό άνάλαφρο κι ήδονικό ντουέττο του **Ντόν Ζουάν (La ci darem' la mano)**, κι από τό ντουέττο, τό τόσο βαθύ και τόσο άγνό, του Παπαγγένου και τής Παμίνας στο **Μαγεμένο Αύλό**.

"Άς μιλήσουμε όμως και γιά τά πρόσωπα που θά μπορούσαμε ν' αποκαλέσουμε δευτερεύοντα—άν μπορούσε νά βρεθεί κανένα τέτοιο πρόσωπο ή πράγμα μέσα στο έργο του Μότσαρτ!—γι' αυτόν, παραδείγματος χάρη, που τόσο καλά χαρακτήρισε ό Χόφμαν «τόν κρύο, κι ελάχιστα άντροπρεπή, τό χυδαίο ντόν 'Οττάβιο». Τίποτα όμως τό πρόστυχο δέ βρίσκουμε στη ντόνια Έλβίρα, παρά μόνο μιá γυναικεία και συζυγική φίνα τσαχπινιά. "Άλλοτε εΐναι ή άξιοπρέπεια κι ή μελαγχολία (**Non ti fidar, o misera**), άλλοτε τό πείσμα, ή στρυφνότητα κι ή διάθεση γιά φιλονικεία (**Al chi me dice mai Quel barbaro dove è**), κι άλλοτε—στην άρχή του τρίο του παράθυρου—ένα γαλήνεμα μιá δλόγλυκεια έπιείκεια και, κάτω από τήν έπίδραση τής νυχτιάς, τό ήμέρωμα μιáς καρδιάς έτοιμης νά συχωρέσει.

"Άς αγαπάμε τά «εύγενικά πάθη», γράφει ό Βωβενάργκ· κι ό Μότσαρτ τ' αγαπούσε περισσότερο από κάθε τί. Μ' αυτό όμως δέ θέλουμε νά πούμε ότι άγνοούσε τ' άλλα πάθη: τά ταπεινά, κι αυτά άκόμη που καλά-καλά δέν αξίζουν νά όνομάζονται πάθη, μά και δέν εΐναι παρά χαρά, διαολεμένη τσαχπινιά κι εύθυμία, όπως αυτά που βρίσκουμε στους ρόλους του Φίγκαρο και τής Σουζάννας. Μά και τά χυδαία πάθη, τόν κυνισμό ή τή δειλία δέν τ' αποδιώχνει· και μάρτυρας δλόκληρος ό ρόλος του Λεπορέλλο (στο **Ντόν Ζουάν**), όπου έκτός από τήν πασίγνωστη άρια του «Καταλόγου», βλέπουμε νά έρμηνεύονται, στο ντουέττο του νεκροταφείου, τά πάθη αυτά «ώς τις πιό κατάρθετες φυσικές λεπτομέρειες του φόβου» καθώς λέει, μέ κάποιο δίκιο, ό Γκουνώ.

"Όπως ό Μότσαρτ εκφράζει τό κάθε τί στη ζωή, έτσι εκφράζει κι' όλη τή φρίκη και τό μεγαλειό του θανάτου: είτε στο έπεισόδιο τής θυσίας του 'Ιδομενέα, που εΐναι ώραίο σαν ένα άρχαίο διάζωμα, είτε στη σκηνή όπου ή ψυχή μοιάζει σά νά ξεχύνεται μαζί μέ τό αίμα που κυλά άπ' τό άνοιχτό στήθος του 'Ιππότη.

Διαβάστε τέλος, ή ξαναδιαβάστε τις τελευταίες σελίδες του **Ντόν Ζουάν**. Βρεθείτε κι έσεις στην ύστατη έκείνη συνέντευξη. Άκούστε αυτές

τις γκάμμες, τις τρομαχτικές μὰ καὶ γαλήνιες μαζί, αὐτὸν τὸν ἀμείλιχτο—σὰν ἕνα νόμο ποῦ ἐκτελεῖται—ρυθμό, αὐτὴν τὴν ἀρμονικὴ ἄλυσσο ποῦ ξετυλίγεται, χωρὶς βιασύνη καὶ χωρὶς θυμό, κι ὅπου διαβλέπουμε κάτι ἀπὸ τὴν αἰώνια δικαιοσύνη. Καὶ τότε θὰ πεισθεῖτε ὅτι ὁ Μότσαρτ, ἀφοῦ εἶδε τὸ πᾶν στὸν ἄνθρωπο, διεῖδε κάτι ἀκόμα κι ἀπὸ τὸ Θεό.

Ἔτσι δὲ αὐτὰ εἶναι ὠραῖα, γιατί ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀληθινά. Ἔτσι ὁ κανόνας τῆς τέχνης, ὅπως κι ὁ κανόνας τῆς ἐπιστήμης, ὑπακούει στὸν ἀσάλευτο νόμο, ποῦ θέλει νὰ μὴν ξεπερνᾶμε τὴ φύση, παρὰ μόνο ὑπὸ τὸν ὄρο νὰ τὴν ὑπακοῦμε. Κι ἂν, στὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ, ἡ ποίηση εἶναι, ὅπως ἔλεγε κι ὁ ἴδιος, ἡ ὑπάκουη θυγατέρα τῆς μουσικῆς, αὐτὸ ὀφείλεται στ' ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ δὲν ἀπαιτεῖ τίποτα ποῦ νὰ μὴν εἶναι σύμφωνο μὲ τὴ φύση καὶ μὲ τὴν ἀλήθεια.

Μὰ ἡ μουσικὴ αὐτὴ, δὲν ἀρκεῖται νὰ ἐξομοιώνεται μὲ τὸ ἀντικείμενό της. Κάθε στιγμὴ τὸ ξεπερνᾶ καὶ τὸ ξεχυλίζει. Ποιὸς τραγουδαίει τὸ ντουέττο τοῦ **Μαγεμμένου αὐλοῦ**; ὁ Παπαγγένος κι ἡ Παμίνα· δυὸ ἔραστὲς φαντασμαγορίας ἢ ὀπερέττας, κι ἀκόμα δυὸ ὑποθετικοὶ ἔραστὲς. Μὰ τὸ ντουέττο αὐτὸ, τραγουδαίει τὸν ἴδιο τὸν ἔρωτα, καὶ μάλιστα μιὰ ὀρισμένη ποιότητα, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἕναν ὀρισμένο τρόπο, ἕνα ὀρισμένο ἰδεώδες ἔρωτα.

Ξέρουμε πόσα εἰπώθηκαν γιὰ τοὺς **«Γάμους τοῦ Φίγκαρο»**, καὶ τὶ ἀχτίδα ποίησης ἔριξε ἡ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ, πάνω στὴν κωμωδία τοῦ Μπωμαρσαί. Χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ Χερουβίμ ἢ γιὰ τὴ Κόμησσα, δὲ μεταμόρφωσε, ἔστω καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ, κι αὐτὸν ἀκόμα τὸ Φίγκαρο; Φέρνω στὸ νοῦ μου τὸν ἐρχομό, κάτου ἀπὸ τὶς καστανιές—στὸ τελευταῖο φινάλε—τοῦ παλιοῦ αὐτοῦ ἐρωτομεσίτη: **«Tutto e tranquillo e placido»**. Ὅλα εἶναι ἐδῶ πῶ ἤρεμα, ὅλα ἐδῶ εἶναι σεμνά, ὅλα εἶναι εὐγενικά, ὅλα ἀποπνέουν μιὰν ὁμορφιά σχεδὸν ἀρχαϊκὴ, κι ἕνα μυστήριον, σὰν κι αὐτὸ ποῦ τόλιγε, στὰ παλιὰ τὰ χρόνια, τὶς θεϊκὲς μεταμορφώσεις.

Ἐδῶ καὶ λίγην ὥρα, κάτου ἀπὸ τὶς ἴδιες φυλλωσιές, ἀναγνωρίσαμε τὴ Σουζάννα πίσω ἀπὸ μιὰν ὄψη ποῦ τὴν ἔκανε ἀγνώριστη! Λές καὶ μαζί μὲ τὰ στολίδια καὶ τοὺς πέπλους τῆς κυρίας της, εἶχε πάρει καὶ κάτι ἀπὸ τὴν καρδιά της. Ποιὰ ἀπ' τὶς δυὸ αὐτὲς γυναῖκες τραγουδαίει τώρα ἔτσι; Ποιανῆς εἶναι αὐτὴ ἡ λιγωμένη φωνή, ποῦ μιλάει μὲ τόση συγκίνηση, κι εἶναι ἔτσι ἀόριστα παραγμένη; Ἀκοῦμε τὴ Σουζάννα ἢ τὴν Κόμησσα; Ἡ ἴσως καὶ τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη, ἢ κι ἄλλες ἀκόμα ἐκτὸς ἀπ' αὐτὲς τὶς δυὸ; «*I furbi miei*», (Οἱ ἀπάτες μου) λέει τὸ κείμενον. Ὅμως καὶ τί σὰν τὸ λέει; Τοῦ κάκου ἢ δράση κι ὁ λόγος δὲν εἶναι ἐδῶ παρὰ μόνο ἀπάτη καὶ ψέμμα. Ἡ μελωδία δὲ λέει ψέμματα δὲν ξεγελᾶ κανένα. Εἶναι τρυφερή, εἶναι εἰλικρινὰ ἠθονικὴ, κι εἶναι ἡ ἀλήθεια, εἶναι

ὁ αἰώνιος ἔρωτας, ποῦ τὸν κράζει ὁ πόθος τῆς γυναίκας μέσα στὴ γλυκεῖα νυχτιά, ποῦ ἔφτεψε πάνω στὴ «Θεότρελλη μέρα».

Ὁ Ντὸν Ζουάν, δὲν ξυπνᾷ λιγώτερο ἀπὸ τοὺς Γάμους τοῦ Φίγκαρο ἀτέλειωτες ἀρμονικὲς ἀπῆχησεις. Ὁ Μότσαρτ δὲ μπόρεσε νὰ βρεῖ οὔτε στὴ Σαρλόττα οὔτε στὴ Μαθουρίνα τοῦ Μολιέρου, τὸ χαμόγελο ποῦ παιχιδίζει πάνω στὰ χεῖλη τῆς Ζερλίνας, καθὼς τραγουδαίει τὸ «*Batti, batti, bel Masetto*». Τὸ ποίημα—ἀν ἐδῶ μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ λέξη—τῆς κοροϊδείας, τοῦ θράσους καὶ τῆς ἀναίδειας, ποῦ εἶναι ἡ μεγάλῃ ἄρια τοῦ Λεπορέλλο: «*Madamina, il catalogo è questo*,» εἶναι ἱκανὸ νὰ μᾶς μάθει σὲ ποιά μεριά βρίσκεται ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη κι ὁ πλοῦτος, ἀν ἐπιχειρήσουμε νὰ συγκρίνουμε τὸ Σκαναρέλλο μὲ τὸ Λεπορέλλο.

Ἐδῶ ὁ ὑπρέτης γελᾷ καὶ κοροϊδεύει. Μὰ μόλις φτάσει ξαφνικὰ τὸ σεξτέττο, θ' ἀκούσετε πῶς ἀρχίζει ἀμέσως τὰ παρακάλια, καὶ πῶς μπήζει τὰ κλάμματα. Βλέποντας πῶς τὸν ἔπιασαν ἐπ' αὐτοφῶρῳ νὰ φοράει τὸ μαντύα τ' ἀφεντικοῦ του, καὶ νιώθοντας πῶς θὰ φάει ξύλο, ἀρχίζει νὰ τραγουδαίει, ἢ μάλλον νὰ κλαουνίζει, μιὰ φράση παθητικότητας. Ἐ! λοιπόν, θὰ λεγε ἴσως κανεὶς, γιὰ ποιὸ λόγο νὰ μεταχειριστοῖ ὁ Μότσαρτ αὐτὴ τὴν ὑποβλητικὴ θρηνωδία γιὰ ἓνα τόσο ταπεινὸ καὶ κωμικὸ παράπτωμα; Naί, μὰ ὁ συνθέτης παίρνοντας ἐδῶ ἀφορμὴ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀθλιότητα, παρουσιάζει αὐτὸν τὸν ἄθλιο σάν ἐκπρόσωπο κάθε λογῆς ἀθλιότητας γενικᾶ, ποῦ παίρνει μιὰ τόσο θλιβερὴ κι ἱκετευτικὴ φωνή.

Τέλος στὴ σερενάτα, ποιὸς δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀκούσει τίποτα ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σερενάτα μόνο; Κι ὅμως ἡ σερενάτα αὐτὴ πάει πολὺ πρὸ μακριὰ: σκαρφαλώνει πολὺ πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸ μαλκόνι μιᾶς καμαριέρας, καὶ νομίζοντας ὅτι δὲν τραγουδαίει μόνο μιὰ κοινότητα ἀγαπίτσα, παρουσιάζεται σάν τὸ τραγούδι τοῦ Ἰδεώδους ἔρωτα. Κι ἀκόμα μαθαίνουμε ἀπὸ ἓνα μεγάλο ποιητὴ, ὅτι ἡ σερενάτα αὐτὴ, εἶναι καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμα. Ἄν καὶ διαφορετικὴ, σχεδὸν ἀντιφατικὴ, ὅσον ἀφορᾷ τὸ ὕψος τῆς μελωδίας καὶ τὸ ὕψος τῆς συνοδείας, ποῦ παίζεται ἀπὸ μαντολίνο, ἀποτελεῖ ὅμως ἓνα ἀρμονικὸ σύνολο, μοιάζοντας ἔτσι μὲ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ. Καὶ πολὺ σωστὰ ἐνίωσε ὁ Μυσσέ, ὅτι αὐτὴ ἡ ὁμοιότητα χαρίζει ἓνα πραγματικὸ μεγαλεῖο στὸ τραγουδάκι αὐτό.

Μετὰ τὴν ποίηση, καὶ σάν κι αὐτὴ, ἡ κριτικὴ κατάλαβε ποιὸ εἶν' αὐτὸ ποῦ θὰ μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε—χρησιμοποιώντας τὴν ἴδια τὴν γλῶσσα—γενικότητα τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μότσαρτ. Μὲ τὴν πέννα τοῦ Τομᾶ Γκραϊντόρτζ, ὁ Ταϊν ἔγραφε ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ: «Πῆγα δέκα φορὲς γιὰ ν' ἀκούσω τὴν ὄπερα *Così fan tutte*... Ξαναβλέπω τὴ σκηνὴ καὶ τὴ χλιαρὴ δλόφωτη χώρα. Ἡ ταρατσα ὀρθώνεται στὴν ἀκροθαλασσιά, ἀνάμεσα στοὺς κάκτους, μὲ μιὰ σκιὰδα γιρλαντωμένη ἀπὸ τριαντάφυλλα,