

στην ἄκρη τῆς ὁποίας μιά σικιά, ἀκουμπᾶ τὰ βαρειά νταντελωτά τῆς φύλλα. Ἡ εὐτυχία, ἡ τρυφερότητα, ὁ ὀλοκληρωμένος, ὁ ἄκρατος καὶ γαλήνιος ἔρωτας, βρίσκονται ἐκεῖ στὴν πατρίδα τους... Μπορεῖ κανεὶς νὰ ὄνειρευτεῖ τὴν ὥρα αὐτὴ τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι εὐτυχοσμένοι κι ἐρωτεμένοι;

«Ὁ Μότσαρτ δὲ γνοιάστηκε γιὰ ἄλλο τίποτα. Τὸ ἔργο δὲν ἔχει ἕνα κοινὸ νόημα· τόσο τὸ καλύτερο. Μήπως ἕνα ὄνειρο πρέπει νὰ εἶναι ἀληθοφανές; Μήπως ὁ ἀληθινὸς φαντασιασμός, τὸ ἀγνὸ κι ὀλοκληρωμένο αἶσθημα δὲ μπορεῖ νὰ πλανιέται πάνω ἀπ' τοὺς νόμους τῆς ζωῆς;»

Ναί, κι αὐτὴν τὴν φορὰ ἀκόμη, ὁ μουσικὸς πλανήθηκε πῶς πάνω ἀπὸ τὶς περιοχές τοῦ δράματος, πῶς πάνω ἀπὸ τοὺς ἰδιαιτέρους καὶ συγκεκριμένους χαραχτῆρες τῶν προσώπων. Χωρὶς καμμιά παραποίηση κι ἀντίφραση, τ' ἄλλαξε καὶ τὰ μεταμόρφωσε ὅλα. Ἦρθε, ὄχι μονάχα σὲ σχέση, ἀλλὰ καὶ σὲ τέλεια συμφωνία μὲ τὴν ἐνδόμυχη διάταξη τοῦ «ὀλοκληρωμένου κι ἀγνοῦ αἰσθήματος», τοῦ ἀπόλυτου αἰσθήματος, τοῦ ἀπέραντου αἰσθήματος. Κι αὐτὸ ἀποτελεῖ μιά ἀπὸ τὶς βαθύτερες ἀρμονικὲς ἀρετὲς τῆς μουσικῆς τοῦ Μότσαρτ.

VI

Ἡ μουσικὴ αὐτὴ, εἶναι τόσο καλὰ συνταιριασμένη μὲ τὸ θέμα τῆς, ὅσο καὶ μετὸν ἑαυτὴ τῆς. Τὰ στοιχεῖα δηλαδὴ ποὺ τὴν ἀποτελοῦν — μελωδία, ρετσιτατίβο, ἀρμονία, συμφωνία ἢ ὀρχήστρα—τὴ μοιράζονται δίκαια μεταξὺ τους, χωρὶς νὰ τὴ διαφιλονικοῦν. Μελωδικὴ ὄπερα, ὀνόμασαν τὴν ὄπερα τοῦ Μότσαρτ. Κι αὐτὸ τὸ ἐπίθετο τῆς ταιριάζει, ἀν εἶναι ἀλήθεια, ὅπως τὸ πιστεύουμε, πὼς τὸ κάθε τι σ' αὐτὴν εἶναι μελωδία, πὼς τὸ κάθε τι τραγουδάει, τραγουδάει διαρκῶς, καὶ πὼς ὁ Μότσαρτ δημιούργησε, πολὺ νωρίτερα ἀπὸ τὸ Βάγκνερ, τὴ διαρκῆ ἢ ἀτέλειωτη μελωδία.

Ἄφου εἰπώθηκαν ὅλα, δὲν ἀπομένει τώρα παρὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν τελειότητα τῆς μελωδίας τοῦ Μότσαρτ! Εἶναι τέλεια ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς. Στὶς ἄριες τοῦ Χερουβιμ καὶ τῆς Κόμησας, ὅπως καὶ σὲ κάποια ὄρτια τῆς Ἰλια, στὴν τρίτη πράξη τοῦ Ἰδομενέα· στὸ *andante* τοῦ κουίντέττου μὲ κλαρινέττο, καθὼς καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς συμφωνίας σὲ *σὸλ ἔλασσον*, τὰ πρῶτα μέτρα, οἱ πρῶτες νότες αὐτῆς τῆς μελωδίας, τὴν περιέχουν καὶ τὴν προαγγέλλουν. Ἐκεῖ ἡ μελωδία αὐτὴ ἀναδειχεται μ' ὅλη ἐκείνη τὴ διαύγεια, ποὺ τὴν παρομοιάζει μὲ τὶς πλαστικὲς φόρμες τῆς ἰταλικῆς τέχνης, καὶ ποὺ συντέλεσε στὸ νὰ εἰπωθεῖ τόσες φορὲς πὼς, ἀν οἱ μορφὲς ποὺ ζωγράφισε ὁ Ραφαῆλ μπορούσαν νὰ τραγουδήσουν, θὰ τραγουδοῦσαν τὶς μελωδίες τοῦ Μότσαρτ.

Ἐκ γενετῆς ἰταλικὴ, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἡ φράση τοῦ Μότσαρτ

μεγαλώνει κι αναπτύσσεται γερμανικά. Έχει αυτό το χαρακτηριστικό, που την κάνει να υπερέχει κι απ' αυτή ακόμα τη φράση ενός Τσιμαρότσα ή ενός Ροσσίνι, ότι είναι πολύ περισσότερο ένας όργανισμός, ένα σύστημα από ιδέες σφιχτοδεμένες μεταξύ τους και αλληλοστηριζόμενες με σχέσεις, τόσο λογικές όσο κι αρμονικές. Πάρτε το τραγούδι «*Voi che sapete*». Από τι αποτελείται κυρίως; Από μία ιδέα, που εκτίθεται στην αρχή, και ξανάρχεται ή «επαναλαμβάνεται» στο τέλος. Μά ύστερα απ' αυτό, απομένει κάτι ακόμη να γίνει. Έπρεπε δηλαδή—κι αυτό δεν ήταν ούτε λιγότερο σημαντικό ούτε λιγότερο δύσκολο— να συμπληρωθεί όλο το ανάμεσα της αρχής και του τέλους διάστημα. Κι αυτό το πετυχαίνουν μόνον οι πιά μεγάλοι δάσκαλοι. Κι έδω ο Μότσαρτ διχπρέπει. Το διάστημα αυτό, που άλλοι τ' αφήνουν κενό, το γεμίζει και το ζωντανεύει με φόρμες δευτερεύουσες, μα που γεννιούνται από την πρωταρχική φόρμα, και πού, χωρίς να την επαναλαμβάνουν, πηγάζουν απ' αυτή και σχετίζονται μ' αυτή. Έτσι δημιουργείται μία τάξη, και σαν μία ιεραρχία από ρυθμούς και κινήσεις, από αξίες κι αριθμούς. Έτσι όλα ανανεώνονται κι ανταποκρίνονται. Είναι μία αλληλουχία ή μάλλον μία γενιά από διαδοχικές μελωδίες, κι όμως πραγματικά δεν είναι παρά μία μόνο μελωδία, που προσφέρεται και υποτάσσεται, καθώς ξετυλίγεται, στις πραγματικότερες αποχρώσεις της σκέψης και του λόγου. Είναι ένα άριστούργημα μοναδικό και ποικίλο, ένα θαύμα τέχνης και φυσικότητας, πειθαρχίας κι ελευθερίας.

Κι αυτό είναι ως το τέλος. Ξέρουμε με τι χάρη, με τι χαμόγελο, πέφτει και πεθαίνει ή μελωδία του Μότσαρτ, και πώς είναι πραγματικά «γλυκεία απέναντι στο θάνατο». Ο Μότσαρτ, περισσότερο από κάθε άλλον, κατέχει το μυστικό των ευγενικών και καθάρων πτώσεων, που μπορούμε κάλλιστα να τις ονομάσουμε τέλειες. Χωρίς να λογυριάσουμε ότι ή τόσο αισθητή όμορφιά τους μεγαλώνει, μα τη δύναμη κι εγώ δεν ξέρω ποιάς όμορφιάς κρίσεως ή λογικής. Τελειώνουν, με την απόλυτη έννοια αυτής της λέξης, και τελειώνουν χωρίς να ξαναγυρίζουν. Δεν αφήνουν τίποτα που να αιώρειται στο άοριστο και στην αμφιβολία. Μ' αυτές, και δια μέσου αυτών, λύνεται, καθορίζεται κι ολοκληρώνεται το κάθε τί.

Μ' αν ή μελωδία βρίσκεται στο κέντρο, στην καρδιά του μουσικής του Μότσαρτ, τ' άλλα στοιχεία την περιβάλλουν και την υποστηρίζουν.

Ο Μότσαρτ, που χρησιμοποιεί πολύ το ελεύθερο ρεσιτατίβο (*recitativo secco*) για τη γοργή και ξεκάθαρη έκταλεση του διαλόγου, χρησιμοποιεί πιά σπάνια το άλλο είδος ρεσιτατίβου, αυτό που ονομάζουν «*obbligato*» (υποχρεωτικό) γιατί χρησιμοποιώντας αυτό, είναι υποχρεωμένος να υποταχθεί στο ρυθμό, στο μέτρο και στο άκομπανιαμέντο. Κι όμως οι Γάμοι του Φίγκαρο και προπάντων ο Ντόν Ζουάν, προσφέρουν περίφημα κι υπέροχα παραδείγματα του υποχρεωτικού αυτού ρεσι-

τατίβου. Ένα τέτοιου είδους ρετσιτατίβο, αναγγέλλει την ἄρια τῆς Σουζάννας κάτω ἀπὸ τις καστανιές. Παρόμοιου ὕφους ἐπίσης ρετσιτατίβο, εἶναι ὁ θρῆνος τῆς ντόνια Ἄννας πάνω στὸ πτώμα τοῦ πατέρα της Ἡ ἀναγνώριση τοῦ δολοφόνου, ἡ ἀπαίσια νύχτα ποὺ τὴ διηγίεται καὶ τὴν καταριέται ἡ νεαρή κόρη, εἶναι ἐπίσης ρετσιτατίβα, γιομάτα ὄρη καὶ ὀμορφιά. Ἄν μάλιστα τὰ συγκρίναμε μ' ὀρισμένα ρετσιτατίβα τοῦ Γκλούκ, θὰ βλέπαμε πρῶτα - πρῶτα, πὼς ἂν, λόγῳ τῆς φύσεως τῆς ἰδιοφυίας του, ὁ Γκλούκ εὐχαριστιέται ἰδιαιτέρα γράφοντας ρετσιτατίβα, ὁ Μότσαρτ δὲν ἐπιδίδεται σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, παρὰ περαστικά, σὰν συνεπαρμένος ἀπὸ ἕνα λιγόστιγμο ὀιστρο. Ἐπίσης θ' ἀναγνωρίζαμε, πὼς στὸ συνθέτη τοῦ Ὁρφέα, τῆς Ἀλκηστῆς, τῆς Ἀρμίδας καὶ τῶν δύο Ἰφιγενειῶν, κυριαρχεῖ περισσότερο ὁ ρήτορας, ἐνῶ στὸ συνθέτη τοῦ Ντὸν Ζουάν, (μιὰ συγχορδία, μιὰ μετατροπία, μιὰ ἤχηση, θάφτανε νὰ τὸ ἀποδείξει), ὑπερέχει πάντα ὁ μουσικός.

Ὅσο καλὰ κι ὅσο σωστὰ κι ἂν μιλάει ὁ Μότσαρτ, δὲν παύει ποτὲ νὰ τραγουδᾷ. Καὶ τὸ τραγούδι του εἶναι τόσο ὠραῖο, ὥστε γιὰ νὰ ζήσει γιὰ νὰ γίνει ἀθάνατο, δὲν τοῦ χρειάζεται παρὰ μόνο αὐτὴ του ἡ ὀμορφιά. Μὰ στὴν τόσο ὀμορφῆ, ἀπὸ φυσικοῦ της, αὐτὴ νότα, ἔρχονται νὰ ἐνωθοῦν κι ἄλλες. Τότε, καθὼς τόσο ὠραῖα τὸ λέει ὁ Μπόιτο στὸ Φάλσταφ,

Τότε ἡ νότα ποὺ πιά δὲν εἶναι μόνη,

Δονεῖται ἀπὸ χαρὰ, σὲ μιὰ μυστηριώδη συγχορδία.

Ἔτσι τὸ ἀπρόοπτο μιᾶς μετατροπίας, ἡ ἐκπληξη μιᾶς συγχορδίας, ρίχνει μιὰ παράξενη ἀμυδρὴ λάμψη πάνω στὰ τελευταῖα μέτρα τοῦ *Voie che sapete*, στὸ τέλος τοῦ ντουέττου τῆς Σουζάννας καὶ τοῦ Χερουβίμη τὴ στιγμὴ ποὺ αὐτὸς πηδᾷ ἀπὸ τὸ παράθυρο. Τότε ἡ μελωδία τοῦ Μότσαρτ τυλίγεται, σὰν μέσα σ' ἕνα μυστηριώδες γκρίζο σύγνεφο, ἀπὸ τὴν ἄρμονία τοῦ Μότσαρτ.

Τέλος ἡ συμφωνία, ἡ ἡ πολυφωνία, τοῦ Μότσαρτ, ἂν καὶ ὕστερεϊ σ' αὐστηρότητα ἀπ' αὐτὴν τοῦ Μπάχ, καὶ σὲ δύναμη ἀπ' αὐτὴ τοῦ Μπετόβεν, μπαίνει ὁμως σὰν ἀναγκαῖο στοιχεῖο στ' ἀριστουργήματα, ἀκόμη καὶ τὰ δραματικά, τοῦ δασκάλου. Ὅπως γράψαμε καὶ πρὸ πάνω, οἱ **Γάμοι τοῦ Φίγκαρο** κι ὁ **Ντὸν Ζουάν**, δὲν εἶναι ἔργα γραμμένα οὔτε ἀπὸ ἄλλο χέρι (ἐννοῶ λιγώτερο ὄξιο καὶ λιγώτερο σίγουρο), οὔτε σὲ ὕφος διαφορετικὸ (λιγώτερο πλούσιο καὶ λιγώτερο γεμάτο) ἀπ' αὐτὸ ποὺ εἶναι γραμμένα τὰ κουαρτέττα του, ποὺ ἀφιερώνει στὸ Χάυντν, τὰ κονσέρτα ἡ κι αὐτὲς ἀκόμη οἱ μεγάλες του συμφωνίες.

Ἡ ὀρχήστρα, στὰ ἔργα αὐτά, παίζει τὸ ρόλο της. Κι ὁ ρόλος αὐτὸς δὲ συνίσταται στὸ ν' ἀπαιτεῖ καὶ νὰ ὀφθαρπάζει, ἀλλὰ στὸ νὰ συνοδεύει καὶ νὰ συντρέχει. Κι ἐδῶ ἀναδειχεται, γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη, αὐτὸ ποὺ

πρόθυμα θά ονομάζαμε—άν ήταν δυνατό ν' αποκαταστήσουμε τήν ἀληθινή ἔννοια μιᾶς λέξης, πού ἀλλοιώθηκε κατὰ γράμμα ἀπό τή χρήση—τό «ταμπεραμέντο» τοῦ Μότσαρτ, κι ἡ ἰσορροπία τῆς μεγαλοφυΐας του.

Ὁ ὀρχήστρα κι οἱ φωνές, μοιράζονται ἕνα ντουέττο σάν αὐτό τῆς «ὀπαγόρευσης», στοὺς γάμους τοῦ Φίγκαρο· μιὰ ἔρια, σάν αὐτὴ τῆς Σουζάννας: **Venite, inginocchiatevi!**, πού ντύνει, ἢ μᾶλλον ξεντύνει, τὸ Χερουβίμ· καὶ προπάντων μιὰ ἄλλη, τὴν ἔρια τοῦ Λεπορέλλο, πού θά μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ σάν ἕνα κοντσέρτο γιὰ φωνὴ μπάσου καὶ ὀρχήστρα. Ἡ κοινὴ δρᾶση, ἡ συγχώνευση τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῆς συμφωνίας, θά φαινόταν ἴσως πιὸ καλὰ ἀκόμη στὸ ντουέττο τοῦ νεκροταφείου, (στὸ **Ντόν Ζουάν**.) «Ἄς θυμηθοῦμε μόνο, στὸ: «Ναί!» ἐκεῖνο τοῦ ὑπερέραν, τὴν περίφημη νότα τοῦ κόρνου, κι ὅλη τὴ γραφικότητα, τὸ ἔντονο χρῶμα, καὶ τέλος ὅλη τὴν ἀλήθεια τῆς κίνησης—σχεδὸν τῆς χείρονομίας— καθὼς καὶ τοῦ αἰσθημάτος, πού προσθέτει ἡ ὀρχήστρα σ' αὐτὴν τὴ σκηνή, καὶ πού μόνο αὐτὴ μπορούσε νὰ τὴν προσθέσει.

Μὲ τὴν εἰσαγωγή τῆς ὀρχήστρας στὸ μουσικὸ δρᾶμα, εἶναι βέβαιο πὼς ὁ Μότσαρτ εἶναι λιγώτερο Ἴταλὸς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, παρά Γερμανός. Γι' αὐτὸ εἰπώθηκε πὼς ὁ Μότσαρτ τοῦ **Ντόν Ζουάν**, κι ἀκόμα περισσότερο αὐτός τοῦ **Μαγεμένου αὐλοῦ** πλησιάζει τὸ Μπετόβεν, κι ἀκόμα γγίζει τὸ Βάγκνερ, ἔστω κι ἀκροθιγῶς, σὰ νὰ χαίδευε τὴν ἄκρη τοῦ μανδύα του. Μὰ νὰ ἀμέσως τὸ ἰταλικὸ ἰδεῶδες, πού ξαναγυρίζει, ἢ μᾶλλον ἐκδικιέται. Στὸ Μότσαρτ, ἡ ὀρχήστρα καὶ τὸ τραγούδι δὲν εἶναι αὐτὸ πού κατάντησαν νὰ εἶναι ὕστερα ἀπ' αὐτόν: δυὸ στοιχεῖα, ὄχι μόνο διαφορετικά, ἀλλὰ κι ἀνόμοια. Ἀντίθετα, μιὰ μόνο πνοὴ τὰ ἐμψυχώνει, κι ἡ ἀγάπη, ὄχι ἡ δύναμη, τὰ κρατᾷ ἐνωμένα. Ἀλληλομιμούνται, ἢ μᾶλλον—καὶ νὰ, τὸ οὐσιαστικὸ χαρακτηριστικὸ τους γνώρισμα—εἶναι ἡ ὀρχήστρα πού φαίνεται ὅτι διαμορφώνεται καὶ ρυθμίζεται, σύμφωνα μὲ τὸ τραγούδι· ἡ φωνὴ δίνει τὸ παράδειγμα στὰ ὄργανα, καλῶντας τα καὶ κάνοντάς τα ν' ἀποφοιτοῦν νὰ τὴν ἀκολουθήσουν καὶ νὰ τῆς μοιάσουν. Νά, ποιά εἶναι ἡ συνηθισμένη ἀνάπτυξη κι ἡ διάταξη τῶν κινήσεων ἢ τῶν μουσικῶν παραγόντων, σ' αὐτὴν τὴ μουσικῇ. Κι αὐτό, ἡ καθαρὰ γερμανικὴ μουσικὴ δὲν τὸ ἐφάρμοσε ποτέ. Ὁ Ἰωάννης Σεβαστιανὸς Μπάχ δὲν τὸ εἶχε προσέξει καθόλου, ὁ Μπετόβεν τῆς Ἐνάτης συμφωνίας τὸ ἐκλόμισε, κι ὅλη ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Βάγκνερ τὸ ἀνάτρεψε.

Μὰ ἡ διάταξη αὐτὴ βασιλεύει στὸ Μότσαρτ, ἀκόμα καὶ στίς πιὸ πολυσύνθετες σελίδες τῶν **Γάμων τοῦ Φίγκαρο** καὶ τοῦ **Ντόν Ζουάν**, στὸ δεῦτερο μάλιστα ἀπ' τὰ δυὸ αὐτὰ ἀριστουργήματα, στὸ χορὸ, ἢ μᾶλλον στοὺς χοροὺς πού παίζονται ἀπὸ τρεῖς ὀρχήστρες μαζί. Στούς **Γάμους τοῦ Φίγκαρο**, τὸ δεῦτερο φινάλε, ἀκόμα καὶ τὸ πρῶτο, πολυφωνικὸ, μὲ περισσότερο πλοῦτο καὶ δύναμη θά μαρτυροῦσαν, τί θέση καὶ τί

επίδραση έχει ή μελωδία, ώς και σ' αυτήν ακόμα τη συμφωνία του Μότσαρτ.

Κι όλως, κατά τόν τρόπο της, αυτή ή ίδια ή μελωδία αποτελεί τη συμφωνία. Τά άλλα στοιχεία μαζεύονται και συγχωνεύονται σ' αυτή, πού τά περιτυλίγει και τά περιλούζει. "Ετσι, τίποτα άπ' ότι είναι μουσική δέ λείπει άπ' αυτό τό αισθητικό είδος, άπ' αυτήν την κατηγορία του ήχητικού Ιδεώδους, πού είναι ή σπερα του Μότσαρτ. «Όπερα» Κοντσέρτο» την όνομάζουν, αυτοί πού την παραγνωρίζουν, θέλοντας νά ύπκινιχθούν έτσι ότι της λείπει ή ένότης, κι ότι είναι συνθεμένη, ή μάλλον, κατά τη γνώμη τους, άποσυνθεμένη, άπό κομμάτια πρόσθετα. "Ας κρατήσουμε τη λέξη κοντσέρτο, γιά νά τη μεταβάλουμε σ' έπαινο. Γιά ν' άνταποκριθεί στην αντίληψη πού έχουμε γιά τη μεγαλοφυΐα του δασκάλου, και γιά νά την έπιβεβαιώσει, άρκει, όχι νά διαστρέψουμε την έννοια αυτής της λέξης, μά νά τη νιώσουμε καλύτερα, και νά τη θεωρήσουμε σά συνώνυμη της άρμονίας και της συμφωνίας.

V

"Όπως και στη διάταξη της φόρμας, έτσι και σ' αυτή του αισθήματος, ή του ήθους, τό έργο του Μότσαρτ είναι ένα κοντσέρτο.

"Η μεγαλοφυΐα του Μότσαρτ, είναι μαζί Ιδεώδης και συνηθισμένη. άνώτερη και κοινητή, χωρίς ποτέ νά προκύπτει άπ' αυτήν τη συνάντηση μια σύγκρουση ή μια προστριβή. Φτάνει στην ύποβλητικότητα, πότε με τό μεγαλείο, πότε—και μάλιστα πολύ συχνά—μέ τη χάρη. Και δέν ξέρω παρά μόνο τους "Ελληνες, κι ύστερα άπ' αυτούς τό Ραφχήλ, πού μπορούν νά φτάσουν ώς σ' αυτήν την ύποβλητικότητα, περνώντας άπ' τό δρόμο της χάρης. Κοιτάξτε τόν Παρθενώνα ή τη Σχολή τών "Αθηνών. "Ακούστε, όχι ένα τραγούδι του Μότσαρτ, αλλά δέκκ, είκοσι, πού θά μπορούσαμε νά τ' άπαριθμήσουμε: τό *Voι che sapete* ή μια ξρια του τενόρου άπό την "Απαγωγή άπ' τό σεράϊ, ή τό τρίο του παραθύρου άπό τό Ντόν Ζουάν, ή τό δεύτερο μοτιβο της «ρομάντσας» του κοντσέρτου σέ ρέ, γιά πιάνο. Θά νιώσετε ότι ή γοητεία σας γγίζει τόσο βθειά, όσο και ή δύναμη, ότι κάποια χαμόγελα έχουν μια τρυφερότητα πού μάς κάνει νά δακρύζουμε, και πώς υπάρχουν χίλιοι τρόποι πού μπορούν νά κάνουν την εύτυχία άτέλειωτη και θεία.

Plenum gratiae et veritatis. Τό ταίριασμα τών δυο αυτών λέξεων τό βρίσκουμε σά χαρακτηριστικό γνώρισμα στο Μότσαρτ. Έκφράζει μέ χάρη τις πιό ψηλές και τις πιό βαθιές αλήθειες. Κατέχει τό μυστικό νά τά λέει όλα, ακόμα και τά πιό τρομερά, χωρίς νά δυνιμώνει τη φωνή. Και σέ τί λίγα μέσα άρκεΐται. Πόσο τό γράμμα, ή τό ύλικό φαντάζουν έλάχιστα στο έργο του, πλάϊ στο πνεύμα του! Δέ χρειάζεται γιά την έκτέλεση του

Ντὸν Ζουάν, παρά μιὰ ὀρχήστρα ἀπὸ εἰκοσιπέντε μουσικούς. Ἡ πολυμελής ὀρχήστρα, πού χρησιμοποιοῦν σήμερα στὴν Ὅπερα δὲ χρησιμεύει σὲ τίποτα ἄλλο, παρά στὸ νὰ ἐξογκώνει καὶ νὰ ἐκφυλίζει αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα.

Ὁ Μότσαρτ, εἶναι ἡ ἴδια ἡ φύση καὶ ἡ φυσικότητα. Θὰ λέγαμε γι αὐτὸν πρόθυμα, ἐξακολουθώντας νὰ τὸν ζητᾶμε καὶ νὰ τὸν βρίσκουμε σὲ κάθε του κείμενο, «ὅτι ἔμεινε ἀνάμεσά μας.» Ὅσο κι ἂν εἶναι μεγάλος, μένει πάντα ὁμοίός μας. Σὲ μερικά πρόσωπα πού μᾶς ξεπερνοῦν, (Σαράστρο, Βασίλισσα τῆς Νύχτας, καὶ κάποτε ὁ Ντὸν Ζουάν, μ' αὐτὴ ἢ μ' ἄλλη ὄψη), πόσα δὲν ἀνακάτεψε ἀπ' τὰ πιὸ ταπεινά κι ἀνθρώπινα πρᾶγματα πού μᾶς μοιάζουν, πού ζοῦν ἀπὸ τὴ συνηθισμένη ζωὴ μας, καὶ πεθαίνουν ἀπὸ τὸν κοινὸ μας θάνατο! Ποιὸς θ' ἀποφανθεῖ, παραδείγματος χάρι, ἂν τὸ τέλος τοῦ Κυβερνήτη (στὸ **Ντὸν Ζουάν**) εἶναι πιὸ ἀξιοθαύμαστο γιὰ τὴν εὐγένεια καὶ τὸ πάθος του, παρά γιὰ τὴν ἀπλότητά του; Γιὰ νὰ τιμήσει ἕνα γέρο, ἕναν ἄγνωστο, πού δὲν κάνει τίποτα ἄλλο παρά νὰ φανερώναται καὶ νὰ πεθαίνει, δὲν παρουσίασε πένθιμες μεγαλοπρέπειες, σὰν κι αὐτὲς τῆς νεκρικῆς πομπῆς τοῦ Σίγκφριντ. Ἡρωα μιᾶς ὀλόκληρης ἐποποιίας, ἢ μιὰ θλίψη σχεδὸν θεία. Τὸ σπαθὶ τοῦ Ντὸν Ζουάν κι ἡ Λόγχη τοῦ Χάγκεν, χάραξαν σίγουρα ἀνόμοια πεπρωμένα. Ὁ Μότσαρτ δὲν ἀφιερώνει, παρά ἕνα λιγόγραμμο τρίο, πού ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἕνα σύντομο ὀργανικὸ ἐπίλογο, πού παρουσιάζει τὴ μετριότητα, τὴν κοινοτυπία θά λεγα, ἐνὸς σκοτεινοῦ θανάτου. Ὅμως αὐτὰ τὰ λίγα μέτρα, αὐτὲς οἱ λίγες νότες, πού στάζουν κόμπο-κόμπο, σὰν αἷμα ἢ σὰ δάκρυα, ἔχουν μιὰ τέτοια ὁμορφιά, τόσο πλατεῖα καὶ τόσο βαθειά, ὥστε δὲν εἶναι ἕνας θάνατος, ἀλλὰ αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ θάνατος, πού τὴ φρίκη του τὴν ἐκφράζουν μὲ τόση δύναμη.

Τὶ πιὸ ἀπλὸ ἀκόμα, κι ἐπιτευγμένο μὲ λιτότερα μέσα, ἀπ' τὸ φανταστικὸ χρῶμα τοῦ: «Θὰ ρθεῖς νὰ δειπνήσουμε; —Ναί!» (**Ντὸν Ζουάν**.) Μὲ τί ξεσπάσματα τῆς ὀρχήστρας, μὲ τί ἐξωφρενικὲς ἀρμονίες ἕνας μοντέρνος συνθέτης θὰ ὑπογράμμιζε αὐτὸ τὸ μακάβριο «Ναί!» Ὁ Μότσαρτ ὁμως, τὸ περνᾷ μέσα στὴ λιγερὴ καὶ ρέουσα πλοκὴ τοῦ ντουέττου, καί, γιὰ νὰ τὸ κάμει νὰ ξεχωρίσει, γιὰ νὰ τοῦ δώσει τὸ ψυχρὸ καὶ θανατερὸ χρῶμα πού πρέπει, χρησιμοποιεῖ μόνο μιὰ νότα τοῦ κόρνου καὶ μιὰ μετατροπία, πού θὰ τὴν περιφρονούσε ἴσως κι ἕνας μαθητὴς τῆς ἀρμονίας. Ὅ,τι γίνεται μ' αὐτὸ τὸ ντουέττο τοῦ Νεκροταφείου, τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο. Ἡ πιὸ ξεχωριστὴ ὁμορφιά του, δὲν παρουσιάζει καμμιά φιλοδοξία καὶ καμμιά ἐπιτήδευση· τίποτα πού νὰ μᾶς ἐκπλήττει ἢ νὰ μᾶς τρομάζει, τίποτα πού νὰ μᾶς κρατᾷ σ' ἀπόσταση καὶ νὰ μᾶς ἀπαγορεύει νὰ πλησιάσουμε. Τὰ σοβαρά, καὶ ἱερὰ ἀκόμη θέματα τοῦ ἔργου του, ὁ Μότσαρτ τὰ χειρίστηκε πιάνοντάς τα μὲ χέρια τόσο ἀγνά, μὰ καὶ τόσο λεύτερα, σὰν κι αὐτὰ ἐνὸς παιδιοῦ. Ὅχι μόνο σὲ μιὰ ὄπερα,

ἀλλὰ καὶ σ' ἓνα ρόλο, σὲ μιὰν ἄρια, παντοῦ ἀνακάτεψε—σὰ νὰ παίζει—
τὸ παθητικὸ μὲ τὸ κωμικὸ κάποτε, πάντα ἔμωσ μὲ τὸ φυσικόν. Αὐτὸ εἶναι
τὸ μυστικὸ τῶν μεγάλων ἰδαιολόγων, τὸ μυστικὸ τοῦ συνθέτη τοῦ Ντὸν
Ζουάν, καθὼς καὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἡλιοδώρου καὶ τῆς Λειτουργίας
τοῦ Μπολσέν, νὰ κρατῆσει ἔτσι, ὡς τίς πρὸ μεγαλειώδεις σελίδες, κάτι
σὰν ἄσυλο καὶ σὰ μιὰ γωνιά, ἀγαπητὴ στὴν ἐνδόμυχη ζωῆ, μέσα στὴν
πρὸ λιτὴ καὶ στὴν πρὸ ταπεινὴ πραγματικότητα.

Ὁ Μότσαρτ ἱκανοποιεῖ πληρέστερα τὴ γνώση. Οἱ πρὸ σοφοὶ ἀνά-
μεσα στοὺς σοφοὺς δὲν ξέρουσ περισσότερα ἀπ' αὐτόν, γιατί τὰ ξέρει ὄλα.
Τὸ ταλέντο του εἶναι ἰσότημο μὲ τὴ μεγαλοφυΐα του. Ὁ Μπιζὲ ἔλεγε
πάντα πρόθυμα, μιλῶντας γιὰ τὴ μουσικὴ : «Πρέπει ὅπως ὅποτε νὰ γίνεῖ
αὐτό». Τίποτα λοιπὸν δὲν εἶναι πρὸ καλὰ «καμωμένο» ἀπὸ τὴ μουσικὴ
τοῦ Μότσαρτ, ἀπὸ τὸ *Ave verum* ἢ τὸ *Τρίο τῶν Μασκῶν*, τὸ κουαρτέτο
γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδον σὲ σὸλ Ἐλασσον, τὴν συμφωνία *Jupiter*, ἢ τὸ *Μα-*
γεμμένο αὐλό. Τέλος φτάνει νὰ συγκρίνομε μὲ τὸ πρῶτο φινάλε τῶν
Γάμων τοῦ Φίγκαρρο, τὸ φινάλε τοῦ *Κουρέα τῆς Σεβίλλης*, γιὰ ν' ἀπο-
φανθοῦμε ἀμέσως, ποιός, μετὰ τοῦ Μότσαρτ καὶ Ροσσίνι εἶναι ὁ μεγάλος
«συνθέτης», ὁ μεγάλος ἀρχιτέκτονας τῶν ἤχων.

Ἡ πνευματικὴ, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ὁμορφία τῆς μουσι-
κῆς τοῦ Μότσαρτ, κατέχει καὶ γεμίζει ὅλη μας τὴ νόηση. Δὲν τὴν κατα-
πονεῖ καὶ δὲν τῆς γίνεται ποτὲ φορτικὴ. Θὰ ἔλεγε κανεὶς, ὅτι ἡ ἀδιάκοπη
ἔγνοια τοῦ Μότσαρτ εἶναι νὰ μᾶς κρατᾷ, καθὼς κρατιέται καὶ ὁ ἴδιος,
πάνω ἀπ' τὸ ἔργο του, καί, ὅπως δὲ μᾶς δίνει πάρα πολλὰ, νὰ μὴ μᾶς
ζητᾷ ἐπίσης πάρα πολλὰ. «Τὸν ὀνομάζετε μεγάλο», φώναζε κάποια μέρα
ὁ Γκριλλπάρτσερ, «κι εἶναι πραγματικά, γιατί περιορίστηκε. Τ' ὅ,τι ἔκαμε
καὶ τ' ὅ,τι ἀπαγόρευσε σὶδὸν ἑαυτὸ του νὰ κάμει, βαραινουν τὸ ἴδιο πάνω
στὴ ζυγαριὰ τῆς φήμης του. Γιατί δὲ θέλησε τίποτα περισσότερο ἀπ' αὐτό
ποῦ ὀφείλουν νὰ θέλουν οἱ ἄνθρωποι. Τὸ πρόσταγμα : «Πρέπει !» βγαίνει
πάντα μέσα ἀπὸ κάθε δημιουργία του. Προτίμησε νὰ φαίνεται μικρότε-
ρος ἀπ' ὅτι ἦταν πραγματικά, παρά νὰ φουσκώνει ὡς τὸ τερατώδες. Τὸ
βασίλειο τῆς τέχνης, εἶναι ἓνας δεῦτερος κόσμος, ὑπαρκτός ὅμως καὶ
πραγματικός, καὶ ὑποταγμένος στὸ μέτρο.»

Ὁ Μότσαρτ ὑπόταξε στὸ μέτρο, ὄχι μόνον τὴ σκέψη ἀλλὰ καὶ τὸ
αἶσθημα. Ἐνα ἀπὸ τὰ θαύματά, καὶ ὄχι τὸ μικρότερο τῆς μεγαλοφυΐας
του, εἶναι νὰ μετριάζει καὶ αὐτὴ καὶ ἐκεῖνο, μὲ τὴν ἀμοιβαίαν ἀλληλοεπί-
δρασή τους, σὲ σημεῖο ποῦ νὰ φτάνουν μαζί ὡς τὸ τέλειο. Στὴν ἀπέ-
ρμητη πελοχὴ τῶν ἤχων, δὲν ὑπάρχει ἴσως τίποτα πρὸ γλυκὸ στὸ αὐτί,
ἀπὸ μιὰ φράση τοῦ Μότσαρτ. Ὁ Γκριλλπάρτσερ, ἀκόμη, τὸ εἶπε πάρα
πολὺ εὐστοχα : «Προσκολλόταν στέρεα στὰ αἰώνια σου αἰνίγματα, ὦ σὺ,
μάτι τῆς ψυχῆς, ὦ αὐτί ποῦ ὄλα τὰ νοιώθει». Ὅ,τι δὲν περνοῦσε καθό-

λου ἀπ' αὐτὴν τὴ θύρα; τοῦ φαινόμενου ὡς ἀνθρώπινη ἰδιοτροπία κι ὄχι ὡς θεία λάλια, καὶ τὸ διώχνη ἔξω ἀπὸ τὸ φωτεινὸ τοῦ κύκλου.»

“Ὅσο ἀρέσει στὸ πνεῦμα μας ὁ Μότσαρτ, τόσο ἀρέσει καὶ στὶς αἰσθήσεις μας. Χωρὶς νὰ τίς ἐνοχλήσει ποτέ, ἢ νὰ τοὺς ζητήσῃ τὴν παραμικρότερη θυσία, τίς γοητεύει καὶ τίς μαγεύει πάντα. Νὰ τὸν ἀκοῦμε εἶναι βέβαια μιὰ χαρά, μὰ νὰ τὸν νιώθουμε εἶναι μιὰ πραγματικὴ ἡδονή. Μιὰ μελωδία, ἢ μόνον ἢ ἀρχὴ μιᾶς μελωδίας, ὅπως π.χ. τὰ πρῶτα μέτρα τοῦ **τρίο** τοῦ παραθύρου, ἀπ' τὸ **Ντὸν Ζουάν**, ἢ αὐτὰ τοῦ πρῶτου μέρους τῆς συμφωνίας **σὲ σὸλ ἔλασσον**, λογαριάζονται ἀνάμεσα στὰ πιὸ ἀγνά ἀριστουργήματα τῆς πιὸ αἰσθησιακῆς ὁμορφιάς. Ναί, τῆς πιὸ αἰσθησιακῆς, κι ὅμως εἶναι τὰ πιὸ ἀγνά. «Ἡ πιὸ φυσικὴ μουσικὴ ποὺ γνωρίζω», ἔλεγε ὁ Στένταλ γιὰ κάποια σύνθεση τοῦ Ροσσίνι. Τὸ ἴδιο, κι ἴσως ἀκόμα περσότερο, θὰ ταίριαζε νὰ ποῦμε γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ, μὰ ὑπὸ τὸν ὄρο νὰ προσθέσουμε ἀμέσως, ὅτι εἶναι ἐπίσης κι ἡ πιὸ ἠθικὴ· ὅτι στὴ φόρμα τῆς, στὴν ὄψη τῆς—εὐχαρίστως θὰ γραφοῦν στὸ θεῖο τῆς σώμα—κατοικεῖ μιὰ θεία ψυχὴ· τέλος, ὅτι μιὰ φράση τοῦ Μότσαρτ, εἶναι ἴσως ἡ ἰδεώδης γραμμὴ, ὅπου σμίγουν καὶ συμφωνοῦν αὐτὰ τὸν τελειότερο τρόπο, ἡ τάξη τῆς ὕλης κι ἡ τάξη τοῦ πνεύματος.

“Ἄς πάρουμε τώρα τὴ λέξη πνεῦμα, σὲ μιὰ διαφορετικὴ καὶ περιορισμένη ἐκδοχή, ὡς νὰ μὴ σήμαινε πιὰ παρά τὴν κίνηση καὶ τὴν ἀνάλαφρη εὐθυμία, τὸ κορύφωμα καὶ τὴ φλόγα τῆς ζωῆς. Κι ἔτσι ἀκόμα, ὁ Μότσαρτ τῶν **Γάμων τοῦ Φίγκαρο** καὶ τοῦ **Ντὸν Ζουάν**, ὁ μουσικὸς τοῦ Λεπορέλλο καὶ τῆς Ζερλίνας, τοῦ Φίγκαρο καὶ τῆς Σουζάννας, ἔχει ὅλο τὸ πνεῦμα ποὺ μπορεῖ νὰ χεὶ κανεὶς. Ὁ Περγκολέζε τῆς **Serva Padrona** δὲν τὸ εἶχε, κι ὁ Ροσσίνι τοῦ **Barbiere** δὲ θὰ χεὶ περσότερο. Προπάντων ὅμως τὸ πνεῦμα καὶ τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου, δὲν εἶναι ὡς αὐτὸ τοῦ Μότσαρτ. Τὸ πνεῦμα τοῦ Μότσαρτ ἔχει αὐτὴν τὴν ξεχωριστὴ γοητεία ἢ μᾶλλον ἀρετὴ, τὴ μοναδικὴ ἴσως, ὅτι δὲ φτάνει ποτέ ὡς τὰ ἄκρα, ὡς τὴν ὑπερβολὴ τοῦ ἑαυτοῦ του. Γιὰ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ξηρότητα, τὸ γέλιο τοῦ Μότσαρτ περιβάλλεται πρόθυμα ἀπὸ εὐαισθησία, σκεπάζεται μ' ἓνα πέπλο μελαγχολίας κι ἀκόμα βρέχεται μὲ δάκρυα.

«Δακρῦειν γελάσασα.» Δὲν ὑπάρχει καλύτερη συνταγὴ ἀπ' τίς δυὸ αὐτὲς λέξεις τοῦ παλαιοῦ ποιητῆ, γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ εἶδος τῆς γοητευτικῆς ἀβεραιότητος, τῆς θελκτικῆς ἀμφιβολίας, ὅπου συχνὰ χαίρεται καὶ ψυχαγωγεῖται αὐτὴ ἡ αἰώνια νέα μεγαλοφυΐα. Οἱ δυὸ αὐτὲς λέξεις, ἐρμηνεύουν πολὺ καλὰ τὴ διπλὴ ἐντύπωση ποὺ προξενεῖ, στὴν ἀρχὴ τῆς συμφωνίας **σὲ σὸλ ἔλασσον**, ἢ τῆς сонάτας **σὲ μί ἔλασσον**, γιὰ πιάνο καὶ βιολί, τὸ ταίριασμα τῆς κίνησης **allegro** καὶ τοῦ μελαγχολικοῦ τρόπου. Ὁ **Ντὸν Ζουάν** κι ὁ **Μαγεμένος αὐλός**, προπάντων ὅμως οἱ **Γάμοι τοῦ Φίγκαρο**, μᾶς προσφέρουν ἀναρίθμητα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ ὑπέροχου μίγματος. Πάνω στὶς πιὸ λαμπρόφωτες σελίδες του περνοῦν φευγαλέες σκιές·