

ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΙ' Η ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

I

Τὸ ἰδανικὸ ἑνὸς καλλιτέχνη, καθὼς εἶπε πάνω - κάτω ὁ Ταῖν, συνίσταται «στὸ νὰ ἐκδηλώσει κάποιο χαραχτήρα οὐσιώδη καὶ ξεχωριστό, πληρέστερα καὶ πιὸ ξεκάθαρα, ἀπ' ὅτι κάνουν τὰ συνηθισμένα ὄντα», ἀλλοιώνοντας «συστηματικὰ τὶς φυσικὲς ἀναλογίαις τῶν ἰδιοτήτων τους, γιὰ νὰ καταστήσουν τὸ χαραχτήρα αὐτό, πιὸ καταφανῆ καὶ πιὸ κυριαρχικό.»

Μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε—καὶ θὰ θέλαμε μάλιστα νὰ τὸ ἀποδείξουμε—πὼς τὸ ἰδανικὸ τοῦ Μότσαρτ, στάθηκε ὅσο μπορεῖ πιὸ ἐνάντιο σ' αὐτὸν τὸν περίφημο ὀρισμὸ, γιὰτὶ ἀκριβῶς συνίστατο λιγώτερο στὴν ὑπογράμμιση καὶ τὴν ἐξώγλυφη τοποθέτηση ἑνὸς μοναδικοῦ χαραχτήρα, καὶ περισσότερο στὸ συνταίριασμα ὄλων τῶν χαραχτήρων, καὶ στὴν ἀρμονικὴ τους συμφωνία.

«Ἦταν ἓνας Γερμανός, γράφει ὁ Βάγκνερ, ποὺ ἔφερε τὴν ἰταλικὴ ὄπερα στὴν ἰδεωδέστερη τελειότητά της, κι ἀφοῦ τὴ σημάδεψε μὲ τὴ σφραγίδα τῆς παγκοσμιότητος, τὴ χάρισε στοὺς συμπατριῶτες του. Ὁ Μότσαρτ ἐξευγενίζει τόσο καλὰ τὶς κυριαρχοῦσες ἀρετὲς τῆς ἰταλικῆς τεχντροπίας, τὶς συγχώνεψε τόσο καλὰ μὲ τὰ δικά του χαρίσματα—τὴ γερμανικὴ διαύγεια καὶ δύναμη—ὥστε κατάρθωσε νὰ δημιουργήσει κάτι, ποὺ ἦταν ἐντελῶς ἄγνωστο πρὶν ἀπ' αὐτόν.»

Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ ἀληθινὸ ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶπωμα. Κι εὐκόλα ἀποδεικνύεται μ' ἓνα παράδειγμα, σὰν κι αὐτό—ποὺ τὸ παίρνουμε στὴν τύχη—τῆς ὄπερας **La Serva Padrona**. Κι ἀκόμα τὰ παραδείγματα τοῦ **Il Matrimonio Segreto**, ὄπερα τοῦ Τσιμαρότσα καὶ τοῦ **Κουρέα τῆς Σεβίλλης**, θὰ μπορούσαν ν' ἀποδείξουν ἐπίσης ξεκάθαρα, ὅτι αὐτὴ ἡ «ἰδεώδης τελειότητα», ἡ ἄγνωστη πρὶν ἀπ' τὸ Μότσαρτ, δὲν ξαναφανερώθηκε ὕστερα ἀπ' αὐτόν στὰ ἔργα, ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ ἀριστουργηματικὰ, τῆς καθαρὰ ἰταλικῆς ὄπερας.

Ὁ Μότσαρτ, ἀπὸ ὅταν ἦταν ἀκόμα παιδί, ἐμύρωσε τὸν ἀέρα τῆς πατρίδας του μ' ἓνα Ἴταλικὸ ὄρωμα. Εἶχε δεῖ, στὸ ἀββαεῖο τοῦ Ἀγίου Βόλφγκανγκ, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Σάλτσμπουργκ, κάποια Ἀγία Τράπεζα, καμωμένη, περὶ τὰ τέλη τοῦ χνοῦ αἰῶνα, ἀπὸ τὸν Τυρολέζο ζωγράφο καὶ γλύπτη Μίχαελ Πάχερ. «Εἶναι ἔργο γερμανικὸ; ἰταλικὸ; Οὔτε τό να οὔτε τ' ἄλλο πάντως, δὲν ὑπάρχει ἄλλο ἔργο παρόμοιο, ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μ' αὐτό.» Λίγο ἀργότερα, οἱ Αὐλὲς καὶ τὰ «παρεκκλήσια» τῆς Γερμανίας, δὲν πρόσφεραν σχεδὸν στὴν περιέργεια τοῦ μικροῦ ταξιδιώτη, παρὰ ἔργα κι ἐρμηνευτὲς Ἴταλοῦς. Ἀργότερα ἀκόμη, σὰν ἦταν πάνω - κάτω δεκαπέντε χρονῶν, πῆγε νὰ ἰδεῖ καὶ ν' ἀκούσει τὴν ἴδια τὴν Ἴταλία. Μὰ κι αὐτὴ τὸν ἔκουσε μὲ τὴ σειρά της, καί, ἀφοῦ κατανοήθηκε

και τιμήθηκε απ' αυτή καλύτερα παρά απ' την ίδια του πατρίδα, της αφιέρωσε τα πρωτόλεια της μεγαλοφυΐας του.

Τι λέω, τα πρωτόλεια! Από το 1778 ακόμη, σ' ηλικία εικοσιδύο χρονών, ο Μότσαρτ έγραφε στον πατέρα του: «Αυτή η επιθυμία να συνθέσω όπερες, είναι η έμμονη ιδέα μου: μιá γαλλική μάλλον όπερα, παρά μιá γερμανική· μá περσότερο μιá Ιταλική παρά γερμανική ή γαλλική.» Ξέρουμε πώς áκολούθησε αυτή του την επιθυμία, και, για να μη μιλήσουμε παρά μόνο για τα σημαντικότερα έργα του ή για τ' άριστουργήματά του, *Idomeneo, le Nozze di Figaro* και *Don Giovanni, Così fan tutte* και *la Clemenza di Tito*, οι όπερες αυτές δέν ήταν μόνο για τα λόγια τους κατά ένα μέρος Ιταλικές, αλλά, υπό όρισμένες άποψεις, και για την ίδια τους τη μουσική.

“Αν τώρα, από τα έργα· ή από την πράξη, πάμε στη θεωρία και στις άρχές, θά βεβαιωθούμε άκόμα περσότερο για τόν Ιταλιανισμό του Μότσαρτ. Το 1781, και μάλιστα σέ στιγμή που έγραφε ένα γερμανικό έργο, *Την Άπαγωγή υπό το Σεράϊ*, ο Μότσαρτ έκανε, αναφορικά μ' αυτό το έργο, αυτήν την όμολογία: «Δέν ξέρω, μá σέ μιá όπερα, πρέπει άπαραιτήτως ή ποίηση να είναι υπάκουη θυγατέρα της μουσικής. Γιατί λοιπόν οι Ιταλικές όπερες άρέσουν παντού, παρά τη φτώχεια τών λιμπρέττων τους; Κι αυτό γίνεται άκόμα και στο Παρίσι, όπως διαπίστωσα κι εγώ ο ίδιος. Γιατί σ' αυτές βασιλεύει κυριαρχικά ή μουσική, και κάνει να ξεχνιόνται όλα τ' άλλα.»

Στο αιώνιο αυτό πρόβλημα, που συνίσταται στη σχέση μεταξύ ποίησης και μουσικής, να μιá λύση, που μπορούμε να την όνομάσουμε Ιταλική, άκριβώς αντίθετη απ' αυτή που, άργότερα, πρότεινε ή γερμανο-γαλλική ιδιοφυΐα του Γκλούκ, και που θά την ξαναπροτείνει, ύστερα από έναν αιώνα—αυτή όμως τη φορά για να την επιβάλλει—ή μεγαλοφυΐα του Βάγκνερ, του γνήσιου αυτού Γερμανού.

“Ο Μότσαρτ είναι ο τελευταίος από τούς μουσικούς της Γερμανίας (έκτός μόνο από το Μέγερμπερ), που έγραψε όπερες πάνω σέ Ιταλικά λιμπρέττα. Ο τελευταίος που ή μουσική του, άκόμα κι ή όργανική, κράτησε στις φόρμες της, κι άκόμα στα χαρακτηριστικά της—γιατί έχει πραγματικά ένα πρόσωπο—το εύτυχισμένο χαμόγελο της λατινικής όμορφιάς. Ο τελευταίος, που, άν, ή πνοή της Μεσημβρίας, το πνεύμα της Άναγέννησης, και μάλιστα της Ιταλικής Άναγέννησης, δέν τόν γέμισαν τέλεια. σίγουρα όμως τόν άγγιξαν. Νά, τι έγραφε ο Βάγκνερ στο Μπόιτο, μετά την παράσταση του *Λόβενγκριν* στην Ιταλία: «Ένα κρυφό ένστιχτο μäs λέει, πώς έμεις οι άλλοι (οι Γερμανοί) δέν κατέχουμε την ολοκληρωμένη ουσία της τέχνης. Μιá έσωτερική φωνή μäs φωνάζει, πώς το έργο τέχνης πρέπει να είναι ένα πλήρες σύνολο, που γοητεύει αυτές τις αισθήσεις

μας, πού γκίζει όλες τις Ίνες του ανθρώπου, και πού τόν κατακλύζει σάν ένας χείμαρρος χαράς.» Ξεχνοῦσε ὁ Βάγκνερ τὴ μέρα αὐτή, πὼς ἓνα Γερμανὸς κάτεχε, σὲ κάποια περασμένη ἐποχῇ, αὐτὴν τὴν «ὀλοκληρωμένη οὐσία.» «Ὅταν, στὰ τέλη τῆς ζωῆς του, εὐχόταν τὸν ὑμέναιο τῆς Γερμανίας καὶ τῆς Ἰταλίας, ὅταν κολακευόταν ὅτι ὁ Λόεγκριν του δὲ θὰ πρεπε νὰ διαβεῖ τις "Ἄλπεις, παρά γιὰ ν' ἀναγγεῖλει καὶ νὰ ὑποσχεθεῖ αὐτὸν τὸν ὑμέναιο, δὲ θυμώταν πιά, πὼς πολλὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Ἰππότη τοῦ Γκράαλ, ὁ σύζυγος τῆς Σουζάνας κι ὁ ἑραστῆς τῆς Ζερλίνας, ἦσαν οἱ κήρυκες αὐτῶν τῶν ἰδεωδῶν γάμων, πού δὲν μπόρεσαν ὁμῶς, καὶ δὲν μπορούσαν νὰ ἔχουν μιὰ ἐπαύριο.

Στὸ κοντσέρτο, ὅπου ὑπάρχει τὸ θαυμάσιο αὐτὸ ντουέττο—πού ἀποτελεῖ ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Μότσαρτ—μετὰ τὴν Ἰταλία, καὶ κάποτε μάλιστα μαζί μ' αὐτή, τραγουδᾷ μόνο ἡ Γερμανία. Μάρτυρας σ' ὅλη του τὴ ζωὴ μιᾶς μάχης, πού ἔμελλε νὰ συνεχιστεῖ γιὰ πολὺ μετὰ τὸ θάνατό του, μεταξὺ τῆς Ἰταλικῆς καὶ τῆς ἐθνικῆς ὀπερας, ὁ Μότσαρτ εὐχόταν συχνά—καὶ μάλιστα πρὶν ἀκόμη τοῦ δώσει ἐνέχυρα—γιὰ τὸ γερμανικὸ ἰδεῶδες. Τὰ γράμματά του ἀπὸ τὸ Παρίσι, μᾶς ἀποκάλυψαν ὅλο τὸν πατριωτισμὸ του. «Ξέρω, ἔγραφε ἀκόμα τὸ 1778, ξέρω σίγουρα, ὅτι ὁ Αὐτοκράτορας σχεδιάζει ν' ἀνεβάσει στὴ Βιέννη μιὰ Γερμανικὴ ὀπερα.»

Αὐτὸ ὁμῶς τὸ αὐτοκρατορικὸ σχέδιο, συνάντησε χίλια ἐμπόδια, πού δὲ μπόρεσε νὰ τὰ ὑπερνικήσει οὔτε κι αὐτὴ ἀκόμα ἡ ἐπιτυχία τῆς Ἄπαγωγῆς ἀπὸ τὸ Σεράϊ. Μὰ ὁ Μότσαρτ δὲν ἀπελπιζόταν. «Εἶμαι ὑπὲρ τῆς γερμανικῆς ὀπερας· ἂν κι αὐτὸ μοῦ δίνει περισσότερες στενοχώριες, ὁμῶς τὸ προτιμῶ. Κάθε ἔθνος ἔχει τὴν ὀπερά του. Γιατί κι ἐμεῖς οἱ Γερμανοί, νὰ μὴν ἔχουμε τὴ δική μας; Μήπως τὰ γερμανικὰ δὲν εἶναι γιὰ τὸ τραγούδι, ἐξ ἴσου εὐκόλα μὲ τὰ γαλλικὰ ἢ μὲ τ' ἀγγλικὰ, καὶ πολὺ πιὸ εὐκόλα ἀπὸ τὰ ρουσικὰ; "Ε, λοιπὸν τώρα γράφω μιὰ γερμανικὴ ὀπερα γιὰ μένα....» Πρέπει νὰ προσθέσουμε πὼς γιὰ λιμπρέττο, τῆς ὀπερας του αὐτῆς, δὲν εἶχε βρεῖ τίποτα καλύτερο ἀπὸ μιὰ κωμῶδία τοῦ Γκολντόνι.

Δυὸ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1785, ἀνανεώνει, ὄχι χωρὶς κάποια δόση εἰρωνείας, τὰ παράπονα καὶ τὴς εὐχῆς του. «Σύμφωνα μὲ τὴς ἀποφάσεις πού ἔχουν πιά παρθεῖ, θὰ λεγε κανεῖς ὅτι πραγματικὰ ἐπιδιώκεται περισσότερο τὸ τελειωτικὸ γκρέμισμα τῆς γερμανικῆς ὀπερας—πού δὲν εἶχε ἴσως πέσει παρά γιὰ λίγον καιρὸ — παρά τὸ σῆκωμα καὶ τὸ στήριγμά της.... "Ἄν ὀπῆρχε ἓνας μόνον ἄξιος πατριώτης, ὅλα θ' ἄλλαζαν ὀψη.... Μὰ ὀρίστε! "Ἰσως τότε τὸ ἐθνικὸ θέατρο, πού ἀρχίζει νὰ βλαστίζει τόσο ὑπέροχα, θὰ φτανε ὡς τὴν ἄνθησή του.... Καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι μιὰ αἰώνια ὑποχρέωση γιὰ τὴ Γερμανία, τὸ ν' ἀρχίσουμε ἐμεῖς οἱ Γερμανοί, στὰ σοβαρά, νὰ σκεφτόμαστε γερμανικὰ..., νὰ παίζουμε γερμανικὰ..., νὰ μιλάμε γερμανικὰ... κι ἀκόμα... νὰ τραγουδᾷμε γερμανικὰ! »

«Νά μιλάμε γερμανικά!» Φτάνει, γιά νά καταλάβουμε τί σημαίνει αὐτό, νά διαβάσουμε τὰ κείμενα τῆς **Ἀπαγωγῆς ἀπὸ τὸ Σεράϊ** καὶ τοῦ **Μαγεμμένου Αὐλοῦ** τῶν δυὸ αὐτῶν γερμανικῶν ἔργων τοῦ Μότσαρτ. Μὰ τὸ «νά τρογουδάει» κανεῖς, κι ἀκόμα «νά σκέφτεται γερμανικά», ἢ «ἀ λά γερμανικά», καὶ πρὸ πάντων νά σκέφτεται μουσικά ἢ διὰ τῆς μουσικῆς, νά, τί φαίνεται πὼς εἶναι πιὸ δύσκολο νά καθορίσει κανεῖς ἀκριβῶς. Ἄς τὸ ἐπιχειρήσουμε ἑμῶς.

Παραδείγματατος χάρις, δὲν εἶναι ἀδύνατο νά θεωρήσουμε μιὰ ὀρι-
σμένη ὄρια τοῦ Μπέλμον (τοῦ ἔραστή τῆς Ἀπαγωγῆς ἀπὸ τὸ Σεράϊ),
σάν «ἕνα ἀπὸ τὰ μέρη ὅπου ἡ γερμανικὴ μουσικὴ μίλησε γιὰ πρώτη
φορὰ, σ' ὅλη του τὴν πληρότητα, τὸ γλωσσικὸ ἴδιωμα τοῦ γερμανικοῦ
ἔρωτα.» Ὁ Μπελμὸν λοιπὸν, πρέπει νά εἶναι τὸ πρῶτο λυρικὸ ὑπόδειγμα
τοῦ πραγματικοῦ γερμανοῦ νεανία, τοῦ πρωτότοκου ἀδερφοῦ τοῦ Φλορε-
στάν τοῦ Φιντέλιο, καὶ τοῦ Βάλτερ φὸν Στόλτσινγκ τῶν **Ἀρχιτραγου-**
διστῶν.

Θά μπορούσαμε ἐπίσης νά βροῦμε στὰ κουπλέ τοῦ Ὄσμάν (πάλι
στὴν Ἀπαγωγή ἀπὸ τὸ Σεράϊ), στὸ συνδυασμὸ τοῦ εὐθυμοῦ τους
ρυθμοῦ καὶ τοῦ ἐλάσσονός τους τρόπου, τὸ, πραγματικὰ ἐθνικὸ, ἀνακά-
τωμα, μιᾶς ὄνειροπόλας καὶ μελαγχολικῆς τρυφερότητας, μὲ μιὰ ἀπλοϊκὰ
γελαστὴ ἀφέλεια. Μὰ τί χαρακτηριστικὰ σημάδια, λιγώτερο ἀόριστα καὶ
ποῖο ἐιδικά, θά μπορούσαν νά μᾶς δώσουν, γιὰ καθαρὰ μουσικὰ δειγ-
ματα τῆς γερμανικῆς διανόησης; Τὸ ἀποτέλεσμα θά ἦταν ἴσως ὅτι, ἀνα-
λογικὰ μὲ τὴν Ἰταλικὴ διανόηση, στὰ δειγμάτων αὐτὰ θά βρῖσκαμε ἄλλοτε
περσότερο βάθος μὰ λιγώτερη λαμπρότητα, κι ἄλλοτε κάτι τὸ πιὸ συνη-
θισμένον καὶ χαρακτηριστικὰ λαϊκόν. Σ' ὅτι ἀφορᾷ τὰ ἀποκλειστικὰ ἡχη-
τικὰ στοιχεῖα, θά βροῦμε πὼς ἡ μελωδία εἶναι λιγώτερο εὐκόλη, μὰ πιὸ
πλούσια, πιὸ γόνιμη, καὶ πὼς ἡ ἄρμονία κι ἡ ὀρχήστρα ἔρχονται νά τὴ
στηρίξουν καὶ νά τὴν τονώσουν. Τέλος, σχετικὰ μὲ τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὴν
πρόοδο τῆς ἰδέας, εἴτε πρόκειται γιὰ μιὰ ὄρια, εἴτε γιὰ μιὰ μοναδικὴ
σκηνή, ἢ γιὰ μιὰ πράξη, ἢ καὶ γιὰ μιὰ ὀλόκληρη ὄπερα, θ' ἀναγνωρίσετε
τὸ γερμανικὸ πνεῦμα, ἀπὸ τ' ὅτι σπάζει τὴν κλασσικὴ Ἰταλικὴ εὐρυθμία,
καί, ἐπὶ πλέον, ὡς πρὸς τὴν συμμετρία—κατὰ τὴν περιοδικὴ ἐπάνοδο τῶν
φορμῶν—ὅτι προτιμᾷ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν ἐλευθερία.

Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα,
ποῦ δὲ βρῖσκεται. Ἔστω καὶ σὰ σπέρμα, στὸ **Μαγεμμένο Αὐλό**. Μόλις
συγκρίνουμε αὐτὴν τὴν ὄπερα μὲ τίς ἄλλες τοῦ Μότσαρτ, ἀνακαλύπτουμε
σ' αὐτὴ μιὰ μεγαλύτερη ἀνεξαρτησία μουσικῆς φόρμας καὶ δύναμης,
λιγώτερη αὐστηρότητα καὶ περσότερη ποικιλία στὴ διάταξη κομματιῶν,
καὶ συχνά, ἀντὶ τῆς συμβατικῆς καὶ κανονικῆς διαίρεσης, τὴ λογικὴ καὶ
φυσικὴ ἀλληλουχία τῆς μελωδίας καὶ τοῦ λόγου. Αὐτὸ τὸ βλέπουμε,

αμέσως από την Ούβερτούρα του έργου, που είναι ίσως ακόμα πιο λεύτερη κι απ' αυτήν του **Ντόν Ζουάν**. «Δέν είναι ούτε ένα τρίο ούτε ένα κουαρτέτο, τὸ ξαφνιασμένο τραγούδι τοῦ Ταμίνο· είναι μιὰ ἀπομονωμένη φράση, που δέν ἐπιδέχεται ούτε ἐπανάληψη, ούτε ἀνάπτυξη, ούτε συνδυασμὸ μὲ τις ἄλλες φωνές. Οἱ μοῖρες, μπαίνουν μὲ τὴ σειρά τους καὶ διαλέγονται σὲ μιὰ πολὺ ἐλεύθερη φόρμα.... Τὸ κουϊντέτο τῶν μοιρῶν, μὲ τὸν Ταμίνο καὶ τὸν Παπαγγένο μαζί, δέν είναι λιγώτερο χαρακτηριστικό.... Πρέπει ν' ἀναφέρουμε ἀκόμα τὴν εἴσοδο τοῦ Ταμίνο στὸν περίβολο τοῦ ναοῦ τῆς Ἴσιδος. Είναι μιὰ σκηνὴ θαυμαστῆς ἀπάγγελιας, ὅπου ἡ ἀφήγηση ζωηρευεὶ καὶ γίνεται σιγὰ-σιγὰ πιὸ ἐντονη, μελωδικὴ κι ἐκφραστικὴ, ἐνώνεται μὲ τὴν ὀρχήστρα καὶ παίρνει μιὰ ἐνταση, ἐκφρασης, ἀγνωστὴ σχεδὸν στὸ Ἰταλικὸ ρεσιτατίβο.»

“Ὅσο γι αὐτὴν καὶ μόνο τὴ μελωδία, δὲ μπορούμε ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι ὁ **Μαγεμμένος Αὐλός**, περνᾷ, πέρα γιὰ πέρα, ἀπὸ τὸ Ἰταλικὸ ἰδεῶδες στὸ γερμανικὸ. Κι αὐτὸ τὸ πέρασμά του, σημειώνει πότε μιὰ ἀνύψωση (μάρτυρες τὰ ὑποβλητικὰ τραγούδια τοῦ Σαρᾶστρο καὶ τῶν ἱερῶν), καὶ πότε—ὅπως τὰ τραγούδια τοῦ Παπαγγένου, τὰ τόσο εὐχάριστα λαϊκὰ— δὲ λέω ἕνα ξεπεσμό ἀλλὰ μιὰ συγκατάβαση.

Τι εἶναι λοιπὸν ἀκόμη, παρὰ τὴν τέλεια συμμετρία τους, τ' ἀξιολάτρευτα δίφωνα κουπλέ τοῦ Παπαγγένου καὶ τῆς Παμίνας; Τι ἄλλο μπορεῖ νὰ εἶναι, μὲ τὴν ταπεινὴ τους ἐπώδῳ, μὲ τὸ ἀπλό ἔρωμα τοῦ τίμιου κι ἀδολοῦ ἔρωτα, παρὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ὑποδείγματα, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὰ πιὸ πολύτιμα καὶ πιὸ ἀγνά, τοῦ πραγματικοῦ γερμανικοῦ **Λίητ**;

Γερμανικὴ ἐπίσης εἶναι κι ἡ οὐβερτούρα τοῦ έργου αὐτοῦ, ὅσο δέν ἦταν καμμιά ἀπὸ τις ὡς τότε οὐβερτούρες τοῦ Μότσαρτ. Μόνη αὐτὴ, ἀνάμεσα σ' ὄλες, εἶναι φουγκάτη, εἶναι σχεδὸν μιὰ φούγκα, καὶ χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι ὄχι μόνο ἡ λιγώτερο σχολαστικὴ, ἀλλὰ ἀντίθετα ἡ πιὸ λεύτερη, ἡ πιὸ ζωντανὴ κι ἡ πιὸ λαμπερόφωτη· κι ὁμως εἶναι σχεδὸν μιὰ φούγκα.

“Ἐτσι, λόγῳ τοῦ ὕφους, τοῦ αἰσθήματος καὶ τῆς ποιητικῆς καὶ πραγματικῆς βάσης, που χαρακτηρίζουν τὴν ὄπερα αὐτὴ, ὁ **Μαγεμμένος Αὐλός** εἶναι τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ γερμανικὰ ἀριστουργήματα. Καὶ τὴ θέση αὐτὴ τὴν παίρνει μὲ τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὸ κωμικὸ τῆς ὕφους, μὲ τὴ γοητεία τοῦ μυστηρίου καὶ τῆς φαντασμαγορίας τῆς, μὲ τὰ μπλέ πέπλα καὶ τὸ ἀστέρينو διάδημα τῆς Βασίλισσας τῆς νύχτας. Ἡ Γερμανία ἐδῶ μπορεῖ ν' ἀντικρύσει καὶ ν' ἀναγνωρίσει κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ συνηθισμένη Γερμανία: αὐτὴ που πιστεύει, που σκέφτεται, που ὄνειροπολεῖ τόσο καλά— κι ἴσως ἀκόμα καλύτερα—ὅσο κι αὐτὴ που ἀστειεύεται καὶ γελάει. Θὰ βρεῖ στὸ ντουέτο τῶν δυὸ πολεμιστῶν, τὴν ἀσύστηρὴ θύμηση τοῦ γέρο-Μπάχ. Ἄλλοῦ, θὰ νομίσει σχεδὸν ὅτι ἀντιλαμβάνεται ξαφνικὰ μιὰ προαίσθηση

καί κάτι σάν μιὰ πνεή τοῦ Σούμαν. Καί τέλος μήπως κι αὐτὸς ὁ Βάγκνερ—καί μάλιστα ὁ Βάγκνερ τοῦ Πάρσιφαλ— δὲν προαναγγέλλεται ἐδῶ, σὰ μιὰ ὑπόσχεση δοσμένη στὴν πατρίδα του ἀπὸ ἕνα ἔργο, ποῦ ἡ πραγματικὴ καὶ συμβολικὴ του ὑπόθεση, εἶναι ἡ ἰδέα τῆς καλοσύνης, τῆς λευτερώτρας ἀγιότητος, καὶ τῆς ἐξύψωσης τῆς ψυχῆς—διὰ μέσου τῆς λατρείας ποῦ ἐξαγνίζει—πρὸς τὸ φῶς καὶ τὴν ἀγάπη;

«Ἔργο ἐγκαινιαστικόν, ὀνόμασαν τὸ **Μαγεμμένο αὐλό**. Ὁ τίτλος αὐτὸς δόθηκε ἀπὸ τὸ μουσικολόγο Ζ. Τιερσό· καὶ πραγματικὰ καλύτερος τίτλος δὲ μπορούσε νὰ δοθεῖ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Οἱ συνθέτες, ποῦ τὸ ἰδεῶδες τοὺς ἐγκαινιάστηκε ἀπ' αὐτὴν τὴν ὄπερα, δὲ βγῆκαν γελασμένοι. Ὁ Μπετόβεν, ἀγαποῦσε μὲ ξεχωριστὴ τρυφερότητα τὸ ἔργο αὐτό, ὅπου ὁ Μότσαρτ «ἐκδηλώθηκε γιὰ πρώτη φορὰ σὰ Γερμανὸς δάσκαλος». Ὅσο γιὰ τὸ Βάγκνερ, αὐτὸς ἐξ ἴσου εὐαίσθητος γιὰ τὴ διπλὴ ὁμορφιὰ τοῦ Μότσαρτ, ἐξ ἴσου γοητευμένος κι ἀπὸ τὶς δυὸ μορφές τοῦ νεαροῦ καὶ μελωδικοῦ αὐτοῦ διμορφου Ἴανου, εἶπε: «Πραγματικὰ ἡ μεγαλοφυΐα, ἔκαμε ἐδῶ ἕνα τεράστιο βῆμα, σχεδὸν ὑπερβολικὰ τεράστιο. Γιατί, δημιουργώντας τὴ γερμανικὴ ὄπερα, παρουσίασε ταυτόχρονα τὸν πιὸ ὀλοκληρωμένο τύπο τῆς, σὲ τρόπο ποῦ, ὄχι μόνον δὲ μπόρεσε νὰ τὸν φτάσει κανένας ἄλλος, ἀλλὰ καί, στὸ εἶδος αὐτό, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ σημειωθεῖ πιὰ καμμιά ἄλλη πρόδοος.»

II

Μουσικὸς Ἴταλο - γερμανὸς, ὁ Μότσαρτ προσφέρει ἀκόμα ἕνα ἰδιαίτερο καὶ ἴσως μοναδικὸ χαρακτηριστικόν. Διακρίθηκε ἐξ ἴσου σ' ὅλες τὶς φόρμες καὶ σ' ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης του, τὰ ὅποια μπορούμε νὰ κατατάξουμε σὲ δυὸ μεγάλες κατηγορίες: τὴ φωνητικὴ καὶ θεατρικὴ μουσικὴ, καὶ τὴ μουσικὴ δωματίου καὶ συναυλίας. Μ' ἄλλα λόγια σ' ἔργα καθαρῆς μουσικῆς καὶ σ' ἔργα συνδυασμένης κατὰ κάποιον τρόπο μουσικῆς. Καὶ νά, τὶ θ' ἀποκαλούσαμε πρόθυμα—ἀν δὲ φοβούμεσθε μήπως φανοῦμε ὅτι παίζουμε μὲ τὶς λέξεις—**δεύτερη ἁρμονία τοῦ Μότσαρτ**.

Δὲν ξέρω κανένα ἄλλο μεγάλο συνθέτη—ἔχω ὑπ' ὄψει τοὺς μεγαλύτερους: Μπάχ, Μπετόβεν, Βάγκνερ—ποῦ νὰ διαιρεῖται τὸ ἔργο του, ὅπως τὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ σὲ δυὸ μισὰ ἐξ ἴσου ὥραϊα, ποῦ, καὶ λόγω τῆς φύσης τοὺς καὶ λόγω τῆς ποιότητάς τοὺς, ἀνταποκρίνονται καὶ μοιάζουν ἀκόμα πιὸ πολὺ μεταξὺ τοὺς. Ὁ Μότσαρτ τοῦ Ντὸν Ζουάν καὶ τοῦ **Μαγεμμένου αὐλοῦ**, δὲ διαφέρει καθόλου ἀπὸ τὸ Μότσαρτ τῶν σονατῶν, τῶν κουαρτέτων, τῶν κοντσέρτων καὶ τῶν συμφωνιῶν, τοῦ κούιντέττου μὲ κλαρινέτο καὶ τῆς φαντασίας σὲ ντὸ ἔλασσον γιὰ πιάνο. Κι ὁ ἕνας κι ὁ ἄλλος, δὲν εἶναι παρὰ αὐτὸς ὁ ἕνας καὶ μοναδικὸς Μότσαρτ. Καὶ νά γιατί, σὲ μιὰ τόσο σύντομη μελέτῃ σάν τὴ δική μας, νομίσουμε

πώς είναι δυνατό, ενώ μιλούμε, αποκλειστικά σχεδόν, μόνο για τὸ μουσικὸ τοῦ Θεάτρου, νὰ μιλοῦμε σύγχρονα καὶ γιὰ τὸν ὀλοκληρωμένο μουσικὸ.

Μιά μέρα ὁ ποιητὴς Γκρίλλπαρτσερ, στὸν παροξυσμὸ τῆς ἀγάπης του γιὰ τὴ μουσικὴ, παρομοίαζε τὴν πράξη αὐτοῦ ποὺ βάζει λόγια σ' ἕνα μουσικὸ κείμενο, μὲ τὴν Ἱεροσολία ποὺ κάνουν οἱ ἄγγελοι τοῦ Κυρίου ζευγαρώνοντας μὲ τὶς ἐπίγειες κόρες. Ὁ Μότσαρτ ὅμως ἐξαίτιασε τὴν ἔνωση αὐτὴ, κι ἐξόρκισε τὸ ἀνάθεμα. Ἡ μουσικὴ του μεγαλοφυΐα ἦταν τόσο μεγάλη κι ἀγνή, ὥστε μπόρεσε, χωρὶς καμμιά πνευματικὴ σύγκριση καὶ χωρὶς καμμιά ἠθικὴ ζημία, νὰ ἀνακατευτεῖ ὄχι μόνο μὲ τὴν ποίηση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ δράση, μὲ τὸ δράμα καὶ γενικὰ μὲ τὸ θέατρο, καὶ νὰ πάρει τὴ φωνή μας, τὴν ὄψη μας κι ὀλόκληρην τὴν ἀνθρώπινη φύση μας χωρὶς νὰ θυσιάσει τίποτα ἀπὸ τὴ θεϊότητά του.

Αὐτὴ, ἡ ξεχωριστὴ μέσα σ' ὅλες, μεγαλοφυΐα ἐπεδίωξε, μὲ πραγματικὴ μάλιστα ἀγάπη, αὐτὴν τὴ ρωμαντικὴ καὶ δραματικὴ ἐνσάρκωση, γιὰτὶ ἀνταποκρίνόταν στὸ ἰδανικὸ ποὺ εἶχε πλάσει γιὰ τὴν τέχνη του. Ἦταν κυριεμένος ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς ὁμορφιάς· μὰ ἡ ὁμορφιά, ποὺ τόσο ἀγαποῦσε, δὲν ἦταν καθόλου μιὰ μάταιη, ἐγωϊστικὴ, καὶ γιομάτη αὐταρέσκεια ὁμορφιά. Ἡ μουσικὴ ἔχει χωρὶς ἀμφιβολία τὰ δικαιώματά της, ἢ μᾶλλον τὰ καθήκοντά της ἀπέναντι τοῦ ἑαυτοῦ της, καὶ μὲ καμμιά πρόφαση δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὰ παραβεῖ: «Τὰ πάθη, γράφει ὁ Μότσαρτ, εἴτε εἶναι βίαια εἴτε ὄχι, δὲν πρέπει νὰ ἐκφράζονται ποτὲ μέχρι σημείου ποὺ νὰ προκαλοῦν τὴν ἀηδία. Κι ἡ μουσικὴ, ἀκόμα καὶ στὴν πιὸ τρομερὴ ψυχικὴ κατάσταση, δὲν πρέπει ποτὲ νὰ ἐνοχλεῖ τ' αὐτὴ, ἀλλὰ, καὶ σ' αὐτὴν ἀκόμη τὴν περίπτωσιν, νὰ τὸ γοητεύει, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ μένει πάντα μουσικὴ».

Ναί, μὰ ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι θὰ παραμένει πάντα ἐκφραστικὴ μουσικὴ, σὰν κι αὐτὴ ποὺ ὁ Μότσαρτ—λίγες γραμμὲς πιὸ κάτω, στὸ ἴδιο γράμμα καὶ σχετικὰ μὲ τὸ ἴδιο ἔργο (Ἐπαγωγὴ ἀπὸ τὸ Σερᾶί)—προσδιορίζει μ' αὐτὰ τὰ λόγια: «Ξέρете πῶς ἀπόδωσα τὴν ἄρια τοῦ Μπέλμοντ: *O wie ängstlich, o wie feurig!* (Ἔω μὲ τί ἀγωνία, μὲ τί φλόγα!...)» Ἡ καρδιά ποὺ χτυπᾶ προαναγγέλλεται ἀπὸ τὰ βιολιά ποὺ παίζουν σὲ ὀκτάβες. Εἶναι ἡ ἄρια ποὺ ἀγαποῦν ὅσοι τὴν ἄκουσαν... κι ἐγὼ ἐπίσης... Ἐδῶ νιώθουμε τὸ τρόμο, τὸ δισταγμὸ. Βλέπουμε νὰ διεγείρεται ἡ φουσκωμένη καρδιά, πράγμα ποὺ ἐκφράζεται μ' ἕνα κρεστοσέντο. Ἀκοῦμε τοὺς ψίθυρους καὶ τοὺς στεναγμοὺς, ἀποδομένους ἀπὸ τὰ πρῶτα βιολιά μὲ σουρντίνα κι ἀπὸ ἕνα φλάουτο σὲ οὐνίσονο.»

Ἔτσι, πίσω ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ ὁμορφιά τῶν ἤχων, ἢ μᾶλλον μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἴδια τὴν ὁμορφιά, καὶ τέλεια ἐνωμένος μ' αὐτὴ ὁ Μότσαρτ. θαύμασε, κι ἀγάπησε παράφορα τὴν ἐκφραστικὴ τους ὁμορφιά.

Γιὰ νὰ κλείσει τὴ μουσικὴ μέσα τοῦ καὶ νὰ τὴν περιορίσει στὸν ἑαυτό του, γιὰ νὰ τὴν κάμει μιὰ ξεμοναχιασμένη, ξένη, μιὰ ἀπόκοσμη, ἤξερε κι ἔνωθε πάρα πολὺ καλὰ, τὸ τρυφερὸ αὐτὸ πνεῦμα, μὲ τὶ λεπτὸ νῆμα—ποῦ τίποτα ὅμως δὲ μπορεῖ νὰ τὸ σπάσει—εἶναι συνδεμένη μὲ τὰ κατὰβαθα τῆς καρδιάς μας.

«Πάντοτε σκεφτόταν» καθὼς λέει πολὺ σωστὰ ὁ βιογράφος τοῦ Μότσαρτ ντὲ Βυζεβὰ, «ὅτι ὁ μοναδικὸς σκοπὸς τῆς τέχνης τοῦ ἦταν νὰ ἐρμηνεύει τὶς ἀποχρώσεις τῶν παθῶν». Νά, γιὰτὶ δὲ μπορούσε νὰ τοῦ εἶναι ἀρκετὴ μονάχα ἡ ἀπόλυτη μουσικὴ. Στὴν ἔκταση καὶ στὸ ἀπεριόριστο βάθος ποῦ ἔχει, ἤθελε νὰ προσθέσει καὶ τὴν ἀκρίβεια ποῦ τῆς λείπει. Καὶ τὸ πέτυχε ὑπέροχα. Μέσα σ' αὐτὸν τὸ θησαυρὸ τῆς ἀπρόσωπης κι ἀνώδυμης, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἀλήθειας καὶ ζωῆς, ποῦ ὁ ἀγνὸς αὐτὸς μουσικὸς διέθετε πλουσιοπάροχα, ὁ δραματικὸς μουσικὸς διάλεξε ἰδιαίτερα στοιχεῖα καὶ χαρακτηριστικὰ, μὲ τὰ ὁποῖα ἔπλασε ὄντα, μὲ συγκεκριμένη ὑπόσταση κι ἀτομικότητα.

Ἔνας ἀρχαῖος φιλόσοφος διέκρινε δυὸ τρόπους, γιὰ τὶς αἰσθήσεις μας καὶ γιὰ τὸ πνεῦμα μας, γιὰ ν' ἀντιλαμβανόμεσθε τὸ φῶς. «Ὅταν ἡ ἀντίληψη, λέει ὁ Πλωτίνος, χαρίζει τὴν προσοχὴ τῆς σὲ φωτισμένα ἀντικείμενα, δὲ βλέπει πολὺ καθαρὰ τὴ φυσικὴ αἰτία ποῦ τὰ φωτίζει. Ἄν, ἀντίθετα, ξεχνᾷ τ' ἀντικείμενα ποῦ βλέπει, καὶ θαυμάζει μόνο τὴ λάμψη ποῦ τὰ κάνει ὄρατά, βλέπει τὸ ἴδιο τὸ φῶς καὶ τὴ φυσικὴ ἀρχὴ τοῦ φωτός.» Ἡ ὄπερα τοῦ Μότσαρτ, ἔχει αὐτὴν τὴ διπλὴ ἀρετὴ: μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε μαζὶ, καὶ τ' ἀντικείμενα καὶ τὴ λάμψη. Γι' αὐτὸ ἀνακαλύπτουμε σύγχρονα τὶς ἰδέες, τὰ αἰσθήματα καὶ τέλος τὰ πρόσωπα, ποῦ ἀντιπροσωπεύει ἡ μουσικὴ, καὶ τὴν ἀρχὴ ἢ τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς μουσικῆς.

III

Ἡ θαυμάσια αὐτὴ μουσικὴ, εἶναι, πάντα κατὰ τρόπο ὑπέροχο, ἡ μουσικὴ τοῦ δράματος· δηλαδὴ τῶν χαρακτήρων, τῆς δράσης καὶ τοῦ λόγου. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα, ποῦ νὰ μὴν τὸ παρουσιάσει πιστὰ. Ἄν συχνὰ διατυπώθηκαν ἀντιρρήσεις σχετικὰ μ' αὐτὴ τὴν ἀλήθεια, αὐτὸ ὀφείλεται, στ' ὅτι πολὺ συχνὰ ἄλλοίωσαν τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἢ καὶ τὰ δυὸ μαζὶ.

Ὁ Γκουινὸ ἔλεγε κάποια μέρα: «Φτάνει ἓνας κακὸς ἐρμηνευτὴς γιὰ νὰ συκοφαντίσει ἓνα ἀριστοῦργημα.» Τὰ ξένα ἀριστουργήματα, ἔχουν γιὰ ἐρμηνευτὲς ὄχι μόνο αὐτοὺς ποῦ τὰ τραγουδοῦν, ἀλλὰ κι αὐτοὺς ποῦ τὰ μεταφράζουν, ἔκι αὐτοὺς ποῦ τὰ «προσαρμόζουν», ἢ ποῦ τὰ «διασκευάζουν.» Ἄπ' ὅλες λοιπὸν αὐτὲς τὶς συκοφαντίες, δὲν ὑρᾷρχει καμμιά ποῦ νὰ μὴν κόλλησαν στ' ἀριστουργήματα τοῦ Μότσαρτ.