

Η ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Ο Guido Adler σύγχρονος Αυστριακός μουσικολόγος, και Ιστορικός της μουσικής. (Της Νοεμβρίου 1855 – 15 Φεβρουαρίου 1941). Γεννήθηκε στο Αϊμπενούτς, έσπούδασε στο Ίγγλαου και στη Βιέννη όπου διέτέλεσε στη μουσική μαθητής του Μπρούκνερ ενώ έφειτοσε και στο πανεπιστήμιο της Αυστριακής πρωτεύουσας. Άπκτησε το δίπλωμα της φιλοσοφίας τὸ 1880 και τὸ 1882 ἦτο ὄφηγητὴς στὸ ἴδιο πανεπιστήμιο. Τὸ 1898 κατέλαβε στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Πράγας τὴ θέσι πὸ ἔχρησε μετὸν θάνατον τοῦ καθηγητοῦ Χάνοικ και τὴν ἐκράτησεν ἕως τὸ 1927, ὅτε ἀνέλαβε τὸ μᾶθημα τῆς μουσικολογίας στὴ Βιέννη. Ἐγγραφε ὀλόκληρη σειρὰ ἔργων, σχετικῶν μετὴν ἐιδικότητά του μεταδὼ τῶν ὀποίων γνωστότερα εἶνε «ἡ ἐπίτομος ἱστορία τῆς Μουσικῆς», μετὰ συνεργασίαν πολλῶν ἐιδικῶν, «Ἱστορία τῆς ἁρμονίας», «Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ», «Μέθοδος τῆς ἱστορίας τῆς Μουσικῆς», Περὶ οὐτῶν τῆς μουσικῆς (1912) «Θέλωις και ἄρθρα ἀπὸ τῆς ζωῆς ἐνὸς μουσικοῦ» (1935) «Διεθνεῖς τάσεις στὴν Τέχνη τῶν τόνων» κ.ἄ.)

(Σ.τ.Μ.)

Σ' ὄλα τὰ πολιτισμένα ἔθνη, ἀπὸ ὀλων τὸν μουσικὸ κόσμον ἀναγνωρίζεται ἡ κλασσικὴ μουσικὴ σχολὴ τῆς Βιέννης γιὰ τὴν ἀπόλυτη καλλιτεχνικὴ τῆς τελειότητα. Ἄγγλοι Ἐρευνηταὶ τὴν ὀνομάζουσι «the classical school par excellence» (κατ' ἐξοχὴν κλασσικὴν σχολὴν) και «πλουσιώτερην σχολὴν ὀλου τοῦ Κόσμου». Ἡ ἐπιδραση τῆς ἐπεκτείνεται και ἕως τὴν ἐποχὴ μας ἀκόμη και ἀσφαλῶς πρόκειται νὰ διατηρησῆ αὐτὴ τῆ γενικῆ πρωτοκαθεδρία στὴ μουσικῆ, ὅσο διατηρεῖται και κατανοεῖται ἀκόμη τὸ σημερινὸ μας τονικὸ σύστημα. Ποιοί, εἶνε οἱ λόγοι πὸ τῆς τῆν ἔξασφαλίξουσιν; Ὁ τρόπος

πὸ ἱδρῶθηκε, πὸ ἀναπτύχθηκε, πὸ ἐξελιχθηκε, τὸ ἐπιβλητικὸ τῆς μεγαλειῆ, ἡ ἰσορροπία, πὸ ἐπέδειξε μεταδὼ φόρμας και περιεχομένους στίς δημιουργίες τῆς, ἡ εἰλικρινεῖα και βαθύτης τῆς ἐκφράσεώς τῆς, ἡ ἀριστοκρατικὴ, σχεδὸν λιτὴ τῆς ἐμφάνισις, ἡ δυνατότης πὸ παρέχει στὸν ἑρασιτέχνη νὰ τὴν πλησιάσῃ, ἡ ἀπόλυτος ἱκανοποίησις, πὸ δίνει στὸν εἰδικὸ, τὸ ὄρατο κρᾶμα ἀπὸ βαθεῖα ὀσβαρότητα, ἀπὸ ἰλωρότητα και ἀπὸ χαρπὴ εὐδιαθεσία, πὸ προσφέρει ἡ τελεία ἔνωσις τοῦ τραγικοῦ και τοῦ κωμικοῦ στοιχείου πὸ ἐπιτυγχάνει, ἡ ἐξὀψωσίς τῆς ἕως τὸ ἀπελευθερωτικὸν θεῖον χιούμορ πὸ στήρίζεται στὴ βαθύτερη ἠθικὴ ἀντίληψι τῆς ζωῆς, ἡ ἱκανότης τῆς νὰ ἀπαλλάσῃ τὴν ἀνθρώπινη διάθεσι ἀπὸ τὸ βάρος τῶν φροντίδων και τῆς κοπώσεως τῆς καθημερινῆς ζωῆς, νὰ διακρῶτῃ τὴν πὸ βαθεῖα σοφία μετὸν πὸ πειστικὸν τρόπο, νὰ φέρῃ σὲ ἰσορροπία κοσμικῆς και πνευματικῆς ἐπιδιώξεως και νὰ τὴς μεταμορφώσῃ, κατὰ τὸν τρόπο πὸ ἔννοεῖ ὁ Σίλλερ, στὴν πὸ εὐγενικὴ θρησκεία.

Οἱ ρίζες τῆς ἀπλώνονται σ' ὀλόκληρον τὸ Εὐρωπαικὸ ἐπίπεδο, ἀπὸ βορρᾶ πρὸς νότον και ἀπὸ ἀνατολῶν πρὸς δυσμάς. Ὁ πυρῆνας τῆς βρίσκεται στὴ στενωτῶρη πατρίδα τῆς, στὴν Αὐστρία, ὀπου ἀπὸ τὸν Μεσσιώνα ἀκόμα, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Ἀρχιτραγουδιστῶν, ἦταν ὁ τόπος τῆς εὐγενικῆς τέχνης και διατηρήθηκε ἔτσι μέσα στὸ πέρασμα τῶν αἰώνων. Γερμανικὸς λαὸς κατὰ βάσι ὁ Αὐστριακὸς, ἐκέρδιος σὲ ὀμιλήματα μετὴν ἀνταλλαγῆ τῶν δικῶν του φυλετικῶν ἰδιότητων, μετὴς φυσικῆς και ψυχικῆς ἰδιότητες τῶν λαῶν πὸ τὸν ἑπαισιῶναν (Τσέγων, Οὐγγρων, Σλοβένων κ.λπ.) και μετὴν παλιά του κλίσι πρὸς τὸν Ἴταλικὸ πολιτικὸν και τὰ

καλλιτεχνικά του προϊόντα. Προσλαβάνοντας έτσι κοντά στον αρχικό του εθνικό χαρακτήρα και μία κάποια σφραγίδα βιεννής, ιδίως όταν όλα τα έθνη που κατά καιρούς έπαιξαν ρόλο-αρχηγό στην ευρωπαϊκή μουσική έξέλιξι, "Αγγλοι, Γάλλοι, λαοί των Κάτω Χωρών, άφσαν στα ίχνη τους επάνω του με τό περίσμά τους. "Ακόμη και οι Ίσπανοί επέβρασαν στη διαμόρφωσι του πρό πάντων τον 16ον και 17ον αιώνα. "Όσο διαρκούσι η ανάπτυξι και η εξέλιξι της Βιεννέζικης κλασσικής σχολής, είχε βέβαια άρχισει η γερμανική ηγεμονία, ώς τόσο και η Ιταλική τέχνη των ήχων άσκούσε μία δυνατή επίδραση έσωτερικώς και έξωτερικώς και μάλιστα έτσι, που κυριαρχούσε χωρίς στην ευνοια των διαφόρων δυναστών, των θρησκευτικών και κοσμικών Αιδών, κυρίως με την προσήλωσι, που έδειχνε στο πομπώδες μεγαλείον. "Αλλά η Βιεννέζικη σχολή, όσο προχωρούσε στην εκπλήρωσι της Ιστορικής της άποστολής, τόσο περισσότερο έμβάθυνε στη γερμανική βασική της έσωτερικότητα και δέν έβρασε στην πλήρη της ανάπτυξι, παρά με μία βαθμιαία άπορροφισι των τεχνοπρωτικών στοιχείων της παλαιάς κλασσικής σχολής, που είχε άνθισι στην "Αγγλία και τη Γερμανία κατά τη διάρκεια του πρώτου ήμισου του 18ου αιώνα και που άποσώρθηκε σιγά σιγά από την καλλιτεχνική κοινότητα, γύρω στά 1750. Τριάντα χρόνια άργότερα είχε θάψει η Βιεννέζικη σχολή σέ πλήρη άνευρησι: όταν ήταν 50 χρονών ο Χάυντ, 27 ο Μότσαρτ και ένα δωδεκάχρονο αγόρι, γεμάτο ώριπες ύποσχέσεις ο Μπετόβεν, που έκανε έντύπως με τις τομημένες του έμπνευσεις και τις παρατολίμιες του στους αυτοσχέδιασμούς του στο πιάνο και το έκκλησιαστικό όργανο. Είμαστε δηλαδή στο 1782.

Τό 1781 είχε γράψει και έκδώσει ο Χάυντν τά κουαρτέττα του «μ' ένα ίδιαιόρ» καινοόριο τρόπο» όπως ο τίσις έλεγε, ύστερα από μία προεργασία είκοσι όλοκληρών χρόνων. Τόν άκολουθήσει ο Μότσαρτ με την αφέρμασι του σ' αυτόν τών δικών του 6 κουαρτέττων που έγραψε από τό 1782 - 1785 και για τά όποια, όπως όμολογεί, έμαθε τόν τρόπο από τόν Χάυντν. Τα κουαρτέττα αυτά είναι τό πιο βιολιαμένο μέρος, ο άπόλυτος έξευγενισμός μέσα σ' όλόκληρη τη βιεννέζικη παραγωγή και επάνω στα ίχνη του βαδίζει άργότερα, ύστερα από 20 χρόνια (1800) ο Μπετόβεν, όταν δημιουργεί τά δικά του (έργ. 18). Μ' όλη τη λαμπρότητα και άληθινά προοδευμένη έργασια τών κουαρτέττων του Μότσαρτ, το Μπετόβεν και έπειτα όλων των άλλων μεταγενέστερων μεγάλων συνθετών, παρέμεινε ο Χάυντν εκείνος που μάς έδωσε τό τελειότερο ύπόδειγμα της τεχνοτροπίας του είδους αυτού. "Επειτα ο Μότσαρτ με τό μουσικό του θεατρικό έργο, «Απαγωγή από τό Σαράϊ», που έγράφηκε για τη Βιέννη και άνεβάρτηκε εκεί (12 Ίουλίου 1782) και πού, όπως είχε πη ο Γκαίτε (που και ο τίσις είχε δοκιμάσει να ύψόσει τό έπίπεδο του είδους που χαρακτηρίζεται με τόν όρον **singspiel**=θεατρικό έργο με τραγούδι) «κατέρριψε όλα». Μέ την «Απαγωγή» λοιπόν μπήκε και τό **Singspiel** μπορεί μάλιστα κανείς να πη και η γερμανική όπερα στη σφαίρα του κλασσικού.

Αυτό γιατί μ' έλη την αναγνώρισι του έργου του Γκλόουκ, ο συνθέτης δέν μπορεί να συμπεριληφθί άν και Αόστριακος στη Σχολή, αφού τό 1782 ήταν 68 χρονών και πέντε χρόνια άργότερα έπέθανε, είχε δέ σταματήσει η δράσις του από τό 1779, έπομένως από χρονικής άπόψεως μένει έξω από τό πλαίσιο της Βιεννέζικης

κλις κλασσικής σχολής, όσο και άν από άπόψεως περιεχομένου έχει τη θέση του σ' αυτήν.

"Αφού ο Μότσαρτ έβρασε στο μουσικό θέατρο έργα, που άντιπροσώπευαν όλους τούς τύπους «Είγακρο», (μουσική κωμωδία) **Don Giovanni** (**Dramma giocoso**) «Μαγευμένους Αύλός» (**deutsche oper**) κτλ., πρωτοεμφανιστής στη σκηνή ο Μπετόβεν με τό **Riffler - ballet** και δύο κωμικές άριες και έφρασαν έπειτα την μνήμη του "Όπερα «Λεονώρα» (=Φιντέλιο). "Η έπιθυμία του Μπετόβεν να γίνη μαθητής του Μότσαρτ δέν έπραγματοποιήθηκε από την αλφινιάδα άρρώστια της μητέρας του έφθισι που τόν ξανάφερε γρήγορα στη Μόνη. "Ός τόσο αυτή η έπιθυμία τόν έφερε σέ πρώτη επαφή με την Αόστριακή πρωτεύουσα και τόν έπηλόισε στον Μότσαρτ που δέν νοητέθηκε τόσο από την έρμησια μίας έτοιμης συνθέσεως, όσο από ένα αυτοσχέδιασμό του, μία έλευθερία φαντασία, που τό ζευγνύοισε της μεγαλοφυα του νεαρού αγνώστου, κ' έφερε στα χείλη του, την προφητεία που έμελλε να βγη άληθινή : «Προσέτιτε τον αυτόν—είπε γυρνώντας στους άλλους μαθητάς του—θά κάνη κότετε τόν κόσμο να μιλήρη πολύ για λογαριασμό του!» Και ξαναγόρισε στη Βιέννη ο Μπετόβεν και έδημιούργησε εκεί (και έμεινε από τό 1792) όπου μπόρεσε να εκπληρώση τη ζωρότερη έπιθυμία του έως τό τέλος της ζωής του. Δάσκαλός του ήταν ο Χάυντν, ο Γιόχαν Σένκ, ο "Αλμπρεχτομεγκερ και στη φωνητική ο Σαλιέρι. Στά τελευταία χρόνια της ζωής του είδε να προβάλλη ένα καινοόριο ταλέντο, έντελως βιεννέζικο αυτή τη φορά, μία μεγαλοφυα που προωριζόταν να όδηγήση την κλασσική σχολή της Βιέννης προς τόν ρομαντισμό. "Αλλά ο Φράντζ Σούμπερτ έζησε μονάχα ένα χρόνο ύστερα από τό θάνατο του Μπετόβεν και μ' αυτόν έραβυσε η λάμψις της σχολής. Είχε ήδη άποκτησει από τό 1812, ύστερα από την τελειότητα της όλης συμφωνίας του Μπετόβεν, κάποιες άποχρώσεις που έβρασαν ποικίλες διακλαδώσεις, εκόκρπισαν τό φως που είχαν άπλώσει γύρω της ο Χάυντν, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν ως τά 42 χρόνια του. Και ο Σούμπερτ ακόμα είχε ανόισει τό 1815 καινούριους δρόμους, που, όπως και τά έργα του Μπετόβεν, ύστερα από τό 1817 (Σονάτες για πιάνο έργα 106, 109, 110, 111, ο 33 παρολλαγές έργο 120, η ένάτη συμφωνία, η Μίσινα Σολέμις, τά κουαρτέττα, έργα 127, 130, 131, 132, 135 κ. ά.) έμειναν σέ στενώτατη όργανή σχήσι με Δημιουργιστή που άνήκων σέ προηγώμενες εποχές. Αυτά, με τό είδος της τεχνοτροπίας που έπαιρναν, όδήγησαν τό μουσοόριο σ' ένα έπίπεδο, όπου έκέρβιζε βέβαια σέ τρόπο έκφρασεως, που άπευθύνονταν όμως περισσότερο στο ύψηλο, τό υπερόκτισμο ίσως παρά στο «φάρισ» που είχαν βάσει για σκοπό τους ο Χάυντν και ο Μότσαρτ. "Ο Σούμπερτ από την άλλη μεριά γλύστερης προς τόν ρομαντισμό και στον κλασσικό τρόπο της έκφρασεως τόν τέλεια άπρόσωπο, που είχε παραλάβει, έβρασε ένα τοπικό βιεννέζικό τόνο, περίπου όπως ο Χάυντν είχε κάνει με τό δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους της «Στρατιωτικής της συμφωνίας». "Ός τόσο η δόμοσις της ένότητος της κλασσικής σχολής ήταν τόση που ακόμα και ότι ένεν έποιρνε στην κατοχή της, με την καλλιτεχνική της ύπεροχη, τό άφωμοίμενε όπως π. χ. τό Ρούσικο θέμα στο τελευταίο μέρος του κουαρτέττου Μπετόβεν (έργον 19 αριθμ 1) τό «Αλλά Τούρκος» της σονάτας σέ λα έλασσον του Μότσαρτ κ. ά. "Ετσι βέβαια δέν μπορούμε να περιορίσου με την ανάπτυξι της Βιεννέζικης σχολής σέ 30 χρόνια

(1782—1812) αυτό είναι μόνον μία καλλιτεχνική περίοδος που έκράτησε σε άπλυτη συνοχή τους μεγάλους κλασσικούς δασκάλους, που έτσι απέτελεσαν κάτι το καλλιτεχνικώς ένιαο και έδημιούργησαν στο είδος του με την τελευταία λέξη της τελειότητας.

‘Αλλά κοντά στη βιεννέζικη κλασσική σχολή αναπτύχθηκε προπαρασκευαστικά ή σύγχρονα μ’ αυτήν ή και σαν διάδοχος της, μία δλόκληρη σειρά μικροτέρων, άσημοτέρων δασκάλων δίπλα στους μεγάλους, στους γνωστούς της ‘Ηρωας.«Όταν βρίσκεσαι μακριά,—λέει ο Γκαίτε—δέ μαθαίνεις παρά για τους πρώτους, για τους έλέχοντάς καλλιτέχνας και συχνά άρκείσαι στα όνόματα αυτών και μόνον» ώς τόσο άμα ζυγώσης στον Ούρανο αυτών με τά μεγάλα ‘Αστρα και άρχίζουν νά λαμποκοπάν μπροστά σου και τά άστέρια δευτέρου και τρίτου μεγέθους και καθένα άπ’ αυτά σου παρουσιάζεται, όπως κι’ εκείνα που άνήκουν στα πρώτα—πρώτα, τότε σου φαίνεται και ή Τέχνη και ο κόσμος πλουσιώτερος». Τό ίδιο γίνεται και με τό έναστρο στερέωμα της Βιεννέζικης σχολής. Σελίδες δλόκληρες μπορούν νά γεμίσουν με τά όνόματα εκείνων, που τά έργα τους, οι πρόοδοί τους, και ο προσωπικός τους χαρακτήρας παραλαβαίνουν τή μουσική από τήν προηγούμενη έποχή, τήν άδηγοδν στήν τωρινή της κόίτη και πολύ συχνά οι δημιουργίες αυτών άποδίδονται στους μεγάλους της έποχής τους. ‘Ως σήμερα άκόμη δέν έχουμε άκριβώς ξεδιαλόνει κάτι τέτοιες λεπτομέρειες και φυσικά δέν ξεκαθαρίσαμε μερικές πλάνες. Στη γενική έκδοσι του έργου του Μότσαρτ υπάρχουν κομμάτια, που δέν άγγιος καθόλου ο ίδιος και άλλα που βασικά έγραψαν πάλι άλλοι και αυτός έπεξεργάσθηκε ή βισκεύασε. Συμφωνίες τών άδελφών Μιχαήλ και ‘Ιωσήφ; Χάυντν υπερδευτήκαν μεταξύ τους, έγινε μία άκούσια βέβαια άλλαγή στα μικρά όνόματα, παρουσιάσθηκαν με άναποδη πατρότητα αντίθετα προς τήν άλήθεια και τή δι-

καιούση. Βέβαια στα τελευταία έργα, πέρα από τά 1790 του Χάυντν και τά πέρα από τά 1780 του Μότσαρτ τέτοια άλλαγή δέν μπορεί νά συμβη γιατί οι προσωπικοί χαρακτήρες και τών δύο έχουν πιά χαραχθί με πολύ σαφήνεια και άδρότατα. Οι δύο πρώτες συμφωνίες του Μπετόβεν διατελοθν υπό τήν επίδρασι τών δύο μεγάλων άδηγών του άν και αναμινύονται και τά προσωπικά χαρακτηριστικά του ίδιου του δημιουργού Παρόμοια μίγματα παρουσιάζονταν δύσκολα στην άνάλυσι τών χωριστών τους μερών. Σήμερα άκόμη ελιμθα ευγνώμονες στον κατά δέκα χρόνια νεώτερον Franz Xavier Süßmayer, διευθυντή θεατρικής όρχήστρας στη Βιέννη, που άποτελείως τό ήμιτελές Ρέκβιεμ, τό τελευταίο έργον του Μότσαρτ. Πόσοι άραγε από τους μορφωμένους μουσικώς άκροατάς θα μπορούσαν νά διακρίνουν τά πρόσθετα μέρη από τά γνήσια; Πόσοι από τους μουσικούς Ιστορικούς τά γνήσια του Μότσαρτ από τά πρόσθετα του Süßmayer βίνοντας και κριτικά, για δτι σχετίζεται με τό στόλ τους λόγους της γνώμης τους; Κοινότης χαρακτηριστικών αυτού του είδους μπορεί νά παρουσιασθί επανειλημμένα σε κάθε καλλιτεχνική περίοδο και ο’ όλες τις τεχνοτροπίες άκόμη και στήν τόσο προοδευμένη Βιεννέζικη κλασσική σχολή. ‘Υπάρχουν κομμάτια που δύσκολώτατα μπορεί κανείς νά πη άν έγράφηκαν από τόν Μότσαρτ ή από τόν Χάυντν δοο διαφορετικά και άν είνε στις λεπτομέρειες, όπως άλλως τε μεταξύ άλλων τό άπέδειξε και ο λεπτός ευαίσθητος ‘Αγγλος συγγραφεύς και συνθέτης Hubert Parry. ‘Αλλάναστα βέβαια μπορεί αυτό νά καθορισθί στα έργα της πλήρους ώριμότητάς των και του ύψιστου σημείου της εξέλιξως της τέχνης τους. ‘Ως τόσο άκόμη και σ’ αυτά—έξω από τά μέρη της δισκοκούς εξέλιξως από άπόφαες τούσων της τεχνικής δσον και της πνευματικής που μπορεί εδκόλα νά γίνη αισθητή— υπάρχουν σημεία και γνωρίσματα που είνε κοινό κτήμα όλων τών έκπροσώπων της Σχολής.