

Πολύ δειλός, δίνοντας μεγάλη σημασία στις λεπτομέρειες, είχε έναν τρόπο διδασκαλίας που ανταποκρινόταν προς την εξαιρετικά ιδιόζουσα προσωπικότητά του, προς το παίξιμό του και προς το έργο του· γι αυτό δεν έδημιούργησε σχολή. Μά ή λαϊκή έκφραση «παίζει α λά Σοπέν» (που χαρακτηρίζει ένα έπιτηδευμένο παίξιμο, γιομάτο άπά υπερβολική και κακοϋ γούστου αισθηματικότητα, κι ένα ρυθμό άκατάστατου *rubato*) δεν ένοεί και «παίζει σαν τó Σοπέν»

Τó καλοκαίρι τού 1846, ήταν τó τελευταίο που πέρασε ó Σοπέν στο Νοάν. Τόν άλλο χρόνο, ένα μάλωμα που είχε με τή Σάνδη κατάληξε σέ όριστική ρήξη. Πολλά ειπώθηκαν γι αυτό τó μάλωμα και γιά τις αίτιες του : ένας παροξυσμός ζήλειας έκ μέρους τού συνθέτη, μιá κατάκριση που καμε γιά τó γάμο τής κόρης τής Σάνδης, Σολάνζ, με τó γλύπτη Κλέσινγκερ, τó 1847, μιá έλλειψη σεβασμού που δειξαν στο Σοπέν σερβιροντάς τον σ' ένα δείπνο μετά τó Μωρίς Σάνδη, με τόν όποιο ήταν τσακωμένος ... 'Η άληθινή όμως αίτια είναι αυτή: 'Η Γεωργία Σάνδη μη μπορώντας νά μονιάσει, όπως λέει ó Φρανσόμ και ó Νίηκς, με τó γαμπρό της και με τήν κόρη της, τούς έδιωξε άπό τó Νοάν και, μ' ένα γράμμα της, σταλμένο τόν 'Ιούνιο τού 1847, άπαγόρευσε στο Σοπέν νά τούς δέχεται σπίτι του, άπειλώντας τον με αντίποινα. 'Ο Σοπέν όμως δεν έλαβε ύπ' όψη του αυτήν τήν άπειλή, κι ή Σάνδη έπαψε πιά νά τού γράφει· έτσι διάκοψαν έντελώς κάθε σχέση. 'Απ' τήν άλλη μεριά, οι καλοθέλητες φίλοι — που δέ λείπουν ποτέ σέ παρόμοιες περιστάσεις — πληροφόρησαν τó Σοπέν, άπό ένδιαφέρον, πώς ή Γεωργία Σάνδη στο τελευταίο της ρομάντσο, **Λουκρέτσια Φλοριάνι**, τόν παρουσίαζε, κάτου άπό τά χαρακτηριστικά τού πρίγκηπα Κάρολου, Ίσαν ένα πλάσμα άνισόρροπο, νευροπαθές και μιόστρελλο. Βέβαια ή Σάνδη διαμαρτυρήθηκε έντονα γι αυτή τή συκοφαντία. Πάντως είναι σίγουρο, πώς μερικά χαρακτηριστικά φερσίματα τού Σοπέν τής χρησίμεψαν γιά υπόδειγμα. Και πραγματικά, σ' αυτήν τή δεκάχρονη συμβίωση, άν άπ' τή μιá μεριά ή στοργή τής Σάνδη μεγάλωνε, άπ' τήν άλλη ή αγάπη της δεν ήταν παρά ένα έφήμερο πάθος, γιά τó συνθέτη, που είχε σβύσει πρό πολλού. Κι έτσι μιá μέρα ξαναπήρε τή λευτεριά της. 'Η γυναίκα αυτή ήταν υπερβολικά καλλιτέχνης, θέλω νά πω υπερβολικά έπαγγελματίας καλλιτέχνης, γι αυτό δέ μποροϋσε νά είναι ή σύντροφος που ταίριαζε σ' έναν καλλιτέχνη σαν τó Σοπέν. 'Ανάμεσα σ' αυτή και σ' εκείνον δέ μποροϋσε νά προκόψει καμμιá συνεργασία. 'Η Γεωργία Σάνδη είχε διαφορετικές άπόψεις άπό τó Σοπέν σχετικά με τήν τέχνη· κι αυτές της οι άπόψεις άλλαζαν πολύ συχνά. Περιποιήθηκε «τó αγαπημένο της πτώμα», όπως άποκαλοϋσε χαριτολογώντας τó Σοπέν, χωρίς νά νιώθει ή χωρίς νά θέλει νά νιώσει πώς ó φίλος της, που βάδιζε προς τόν τάφο, είχε νά παλαίψει με δυό λογίων θανάτους: τó θάνατο τής καρδιάς του, όπου πάλλονταν τά ύπολείμματα

ένός γελασμένου ξρωτα, και τὸ θάνατο τοῦ κορμιοῦ του, πού ἔλυwane ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή,

Χρειάζεται νὰ συνεχίσω; Τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Σοπὲν δὲν εἶναι πιά παρά ἕνας ἀξιοθρήνητος ἐπίλογος.

Οἱ φροντίδες ἑνὸς ὁμοιοπαθητικοῦ, τοῦ γιατροῦ Μολέν, εἶχαν γι ἀποτέλεσμα μιὰ τρομερὴ κρίση, μ' ἐπιπλοκὲς πραγματικῆς νευροπάθειας· μὰ ἡ ἀρρώστεια του —φθίση τοῦ λάρυγγος— εἶχε κάμει τρομακτικὲς προόδους κι εἶχε φέρει τὸν ἄρρωστο σ' ἕνα φριχτὸ σημεῖο ἰσχνότητος. Τὸ παραμικρὸ περπάτημα, ἡ παραμικρὴ προσπάθεια, τοῦ ἔπνιγαν τὴν ἀνάσα. Τοῦ ἦταν ἀδύνατο ν' ἀνέβῃ σκάλες· γι αὐτὸ τὸν ἀνέβαζαν σηκωτῶ. Δὲν ἔβγαине παρά μόνο μὲ ἀμάξι, καί, γιὰ νὰ μὴν ὑποβάλλεται στὸν κόπο νὰ κατεβαίνει, ὁ ἐκδότης τοῦ Σλέισινγκερ, πού ἦταν ὁ πιὸ συνηθισμένος σκοπὸς τῆς πισκέψεως τοῦ Σοπὲν, ἐρχόταν στὴν ἀμαξα καὶ κουβέντιαζε μὲ τὸ συνθέτη. Κράτησε ἐλάχιστα μόνον μαθήματα, πού κι αὐτὰ τὰ ἔκανε μὲ πολὺν κόπο, ξαπλωμένος πάνω σ' ἕνα διβάνι κοντὰ στὸ πιάνο του. Συχνά, σ' αὐτὰ του τὰ μαθήματα, τὸν ἀντικαθιστοῦσε κάποιος μαθητῆς του. Κι ὅμως, ὑποχωρῶντας στὶς παρακλήσεις τῶν Ἄγγλων καὶ Σκώτων φίλων του, φοβισμένος ἴσως κι ἀπὸ τὰ πολιτικὰ γεγονότα —μὴν ξεχνᾶμε πὼς βρισκόμαστε στὸ 1848— ἀποφάσισε νὰ πάει στὴν Ἄγγλία. Μήπως ἄραγε θέλησε νὰ πάει σ' αὐτὸ τὸ ὀμιχλῶδες κι ἀνθυγεινὸ κλίμα, γιὰ νὰ ζητήσῃ τὸ θάνατο πού θὰ τὸν ἀπάλλασε μιὰ ὥρα ἀρχήτερα, ἀπὸ τὴν τυραννισμένη του ζωῆ;

Πρὶν νὰ φύγῃ θέλησε νὰ παίξῃ γιὰ τελευταῖα φορὰ μπροστὰ στὸ Παρισινο κοινό. Τὸ πρόγραμμά του κοντσέρτου του, τῆς 22 Φεβρουαρίου, στὴν αἴθουσα Πλεγέλ, συγκέντρωνε τὸν Ἄλὰρ, τὸ Φρανσόμ, καὶ γιὰ τὸ τραγούδι τὴ Δδα Μαλίνα ντὲ Μόντι καὶ τὸ Ροζέ, τὸ διάσημο τενόρο. Ὁ Σοπὲν ἔπαιξε μαζί μὲ τὸν Ἄλὰρ καὶ τὸ Φρανσόμ τὰ τρία τελευταῖα μέρη τῆς σονάτας του γιὰ πιάνο καὶ βιολοντσέλλο. Μόνος του ἔπαιξε μ' ἀνείπωτη γοητεία τὴ Βαρκαρόλλα, τὸ Νανούρισμα, τὸ Βάλς «στὸ μικρὸ σκυλάκι», μιὰ Νοκτὺρν, μιὰ Σπουδὴ καὶ διάφορα χορευτικὰ κομμάτια. Ἡ τελειότητα τοῦ παιξίματός του ἦταν ἰδεώδης· οἱ σονοριτέ του, ἦσαν τόσο ἐπίδεξια ρυθμισμένες σ' ἔνταση, ὥστε ξεγελοῦσαν τὸν ἀκροατὴ σχετικὰ μὲ τὴν πραγματικὴ δύναμη πού κατέβαλλε ὁ Σοπὲν γιὰ νὰ τις πετύχει. Μὰ ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ κρῦψει ἀπὸ τὸ κοινό, καὶ μὲ τὴ στάση του καὶ μὲ τὸ μηχανισμό τοῦ παιξίματός του, τὴν τέλεια ἐξάντησή του ἦταν τόσο μεγάλῃ καὶ τόσο μακρόχρονη, ὥστε ὁ δυστυχιμένος αὐτὸς συνθέτης μόλις ἀποσύρθηκε στὸ φουαγέ, μετὰ τὸ τέλος τοῦ κοντσέρτου, σωριάστηκε κάτω λιπόθυμος, ἐνῶ τὸ κοινὸ μέσα στὴν αἴθουσα τὸν καλοῦσε πάλι ἐπὶ σκηνῆς, μ' ἑξαλλες κραυγὲς ἐνθουσιασμοῦ.

Ἐπιπλέον ἀπὸ ὀχτῶ μέρες ξέσπασε στὸ Παρίσι ἡ ἐπανάσταση· ἔτσι τὸ δεῦτερο κοντσέρτο πού σχεδίαζε νὰ δώσει ὁ Σοπὲν ματαιώθηκε, —παρ'

όλο πού είχαν προπουληθεί όλα σχεδόν τὰ εἰσιτήρια. Τὸν Ἀπρίλη, ὁ Σοπὲν ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀγγλία, ὅπου ἔμεινε ἕνα χρόνο κι ὅπου, κάποια στιγμή ἔλπισαν νὰ τὸν κρατήσουν ὀριστικά.

Ἡ ἀλληλογραφία του μᾶς δίνει ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες, σχετικὲς μὲ τὴν ἐκεῖ διαμονή του. Ὁ Σοπὲν μιλά γιὰ πολλές καὶ διάφορες ἐπισκέψεις πού κάνει ἢ πού δέχεται, γιὰ τὸ θέατρο, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες μὲ τοὺς ὁποίους σχετίζεται, γιὰ τὶς προσκλήσεις πού τοῦ στέλνουν, μὰ πού δὲν τὶς δέχεται πάντα, χωρὶς νὰ φανερώνει σὲ κανέναν ἄλλο, παρὰ μόνον στὸ φίλο του Φοντάνα, τὸν πραγματικὸ λόγο τῆς ἄρνησής του, πού εἶναι ἡ ἀξιοθρήνητη κατάσταση τῆς υγείας του.

Κάποτε παίξει, πολὺ σπάνια, στὰ σαλόνια τῆς λοντρέζικης ἀριστοκρατίας, καὶ δὲ δίνει παρὰ δυὸ μόνο ματινὲ μὲ τὴ Δδα ντε Μόντι καὶ τὴν Κα Βιαρντό, στῆς μίς Σαρτόρις καὶ στοῦ Λόρδου Φάρμουθ —γιὰ νὰ κερδίσει μερικὰ χρήματα πού τοῦ χρειάζονται— μπροστὰ σ' ἕνα κοινὸ πού πλήρωσε, μὰ πού ἦταν πολὺ περιορισμένο.

Στὴ Σκωτία πού ἔμεινε τρεῖς σχεδὸν μῆνες, περνάει τὴν ἴδια κοσμικὴ ζωὴ, πού εἶναι πιὸ ἔντονη ἀκόμα. Τὸν βλέπουμε νὰ πηγαίνει μὲ μιὰ πυρετώδη δραστηριότητα, ἀπὸ πόλη σὲ πόλη κι ἀπὸ μέγαρο σὲ μέγαρο. Τὰ τρία του κοντσέρτα —Μάντσεστερ, 28 Αὐγούστου— Γκλασκόβη, 27 Σεπτεμβρίου—Ἐδιμβούργο, 4 Ὀκτωβρίου— δὲν εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία· ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς πιστοὺς του θαυμαστὲς καὶ τοὺς μνημένους, τὸ κοινὸ, βρίσκοντας ὑπερβολικὲς τὶς τιμὲς τῶν εἰσιτηρίων, μένει ἀδιάφορο. Τέλεια ἐξαντλημένος τώρα ὁ Σοπὲν δὲν ἔχει πιὰ καμμιά δύναμη στὸν ἦχο του.

Γιὰ νὰ μὴν προδοθεῖ, τροποποιεῖ τοὺς χρωματισμούς, καὶ καταργεῖ όλα σχεδὸν τὰ φόρτε. Τὸ πρόγραμμα δὲν καταρτίζεται ὀριστικά, παρὰ τὴν τελευταία μόνον στιγμή, ἀνάλογα μὲ τὴν κατάσταση πού βρίσκονται οἱ σωματικὲς κι οἱ ψυχικὲς δυνάμεις τοῦ καλλιτέχνη. Μὰ τὰ ταξίδια αὐτά, οἱ ἀδιάκοπες ματακινήσεις του, οἱ δεξιώσεις ὅπου πηγαίνει, ἀποροφοῦν τὴ λίγη νευρικὴ δύναμη πού τοῦ ἀπομένει. Δὲ μπορεῖ πιὰ νὰ ἐργασθεῖ· τὰ δυὸ ἢ τρία πιάνο πού βρίσκονται πάντα στὸ σπιτι του — ἕνα Μπρόντγουντ, ἕνα Πλεγέλ κι ἕνα Ἐρᾶρ — τοῦ εἶναι τώρα ἄχρηστα. Σηκώνεται ἀργὰ τὸ ἀπόγιομα, καὶ δὲν ἀσχολεῖται παρὰ μὲ τὴν τουαλέττα του, τὴ χτενισιὰ του καὶ μὲ τὸ ντύσιμό του, πού εἶναι πιὸ ἐξζητημένο ἀκόμη κι ἀπ' αὐτὸ τοῦ πιὸ ἐρωτιάρη δανδῆ.

Ἄφοῦ φιλοξενήθηκε ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῆς μίς Στίρλιγγκ, μιὰ ἀπ' τὶς μαθήτριες καὶ θερμὲς θαυμαστρίες του, ὁ Σοπὲν ξαναγύρισε στὸ Λονδῖνο· καὶ τὸ Λονδῖνο εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ τὸν ἀκούσει ἀκόμη μιὰ φορά, τὸ Νοέμβρη τοῦ 1848, σὲ μιὰ φιλανθρωπικὴ γιορτῆ, πού δόθηκε στὸ Γκούϊντχολ γιὰ τοὺς πρόσφυγες Πολωνοὺς. Μὰ μὲ τί συνθήκες! Ἐνῶ ὁ κόσμος χόρευε ὑπὸ τοὺς ἦχους μιᾶς θορυβώδους ὀρχήστρας, αὐτὸς, ἔπαιζε σὲ μιὰ μικρὴ γειτονικὴ αἴθουσα, ὅπου κανεὶς δὲν τὸν ἄκουσε· κι

οι περιγραφές αὐτῆς τῆς γιορτῆς; πού δημοσιεύτηκαν στὶς ἐφημερίδες, οὔτε κἀν ἀνάφεραν τὴν παρουσία του.

Σὰν ξαναγύρισε στὴ Γαλλία ὁ Σοπέν, τὸ Γενάρη τοῦ 1849, ἐγκαταστάθηκε ζανάστο Παρίσι μὲ μεγάλη του χαρά. Νοίκιασε στὴν πλατεία Ὁρλεάνης, στὸ νούμερο 9, ἕνα διαμέρισμα, ὅπου ὁ Πλεγέλ τοῦ στείλει ἕνα πιάνο, κι ὁ φίλος του Γκρζύμαλα τοῦ τὸ σιγύρισε καὶ τοῦ τὸ στόλισε μὲ μπουκέτα ἀπὸ βιολέττες, τὸ ἀγαπημένο ἄρωμα τοῦ καλλιτέχνη. Μὰ ἡ ὑγεία τοῦ Σοπέν δὲν καλυτέρευε, ὅπως ἐλπιζαν. Ὁ ξαφνικὸς θάνατος τοῦ γιατροῦ Μολέν, πού σ' αὐτὸν εἶχε ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη ὁ ἄμοιρος συνθέτης, τὸν ἀπέλπισε ἐντελῶς. Γιὰ μιὰ στιγμή σκέφτηκε νὰ πάει στὸ Βέλγιο καὶ νὰ συναντήσῃ τὸ φίλο του Τίτο· ὅμως, μὴ μπορῶντας νὰ μετακινηθεῖ, μετακόμισε σύμφωνα μὲ τὴν ἐντολὴ τῶν γιαιτρῶν του, σὲ μιὰ εὐάερη συνοικία, στὴν ὁδὸ Σαγιό. Τὰ οἰκονομικὰ του ὅμως ἦσαν τόσο ἀξιόθρηνητα, ὥστε μερικοὶ φίλοι του πλήρωσαν ἕνα μέρος τοῦ μικροῦ του νοικιοῦ (300 ἢ 400 φράγκα τὸ χρόνο). Ὁ συνηθισμένος του ταμίας, ὁ Φρανσὸμ, ὁ ἀφοσιωμένος αὐτὸς φίλος, δὲν πρόφτανε πιά νὰ προλαβαίνει τὰ ἐλλείμματά του. Μόλις πληροφορήθηκε αὐτὴ του τὴν κατάσταση ἡ μὲς Στίρλινγκ, πρόσφερε γενναιοδωρα γιὰ τὸν ἄρρωστο καλλιτέχνη 20 ὡς 25 χιλιάδες φράγκα. Σχετικὰ μ' αὐτὴν τὴ δωρεά, λένε πὼς ἡ θυρωρὸς τοῦ Σοπέν, στὴν ὁποία παράδωσαν τὸ φάκελλο πού περιεῖχε αὐτὸ τὸ ποσό, ἀποφάσισε τὰ τὸν κρατήσῃ γιὰ τὸν ἑαυτὴ της. Μὰ ἡ μὲς Στέρλινγκ, βλέποντας πὼς δὲν ἔλαβε καμμιά ἀπάντηση σχετικὰ μὲ τὴν παραλαβὴ αὐτοῦ τοῦ ποσοῦ ἀπὸ τὸ Σοπέν, πῆγε καὶ συμβουλευτήκε μιὰ γυναίκα μέντιουμ, πού τῆς ὑπόδειξε ὅτι ὁ φάκελλος μὲ τὰ λεφτὰ ἦταν κρυμμένος κάτου ἀπὸ ἕνα μεγάλο ρολοῖ ἐκκρεμές. Πραγματικὰ ἔψαξαν ἐκεῖ καὶ τὸν βρῆκαν· ἡ δὲ κλέφτρα πορτιέρισσα δικαιολογήθηκε γελῶντας, πὼς τὸν εἶχε ξεχάσει ἐκεῖ, κι ὄχι ὅτι ἤθελε νὰ καταχραστεῖ τὰ χρήματα πού περιεῖχε. Ἐν τῷ μεταξὺ ἡ κατάσταση τοῦ ἀρρώστου εἶχε γίνῃ ἀπελπιστικὴ. Στὰ μέσα τοῦ Σεπτεμβρίου, οἱ γιαιτρὶ ἀποφάνθηκαν ὅτι χάθηκε πιά κάθε ἐλπίδα κι ὅτι τὸ τέλος ἦταν κοντά. Ἡ οἰκογένεια τοῦ καλλιτέχνη εἰδοποιήθηκε τότε ἀμάσως, κι ἡ ἀδελφὴ τοῦ Σοπέν, Κα Λουίζα Γεντρζεγιέβικς ἔφτασε στὸ Παρίσι βιαστικὰ, κι ἐγκαταστάθηκε πλάϊ στὸ προσκέφαλο τοῦ ἀρρώστου μαζί μὲ τὸν καλὸ καὶ πιστὸ Γκούτμαν. Ὁ Σοπέν ξαναμεταφέρθηκε στὸ κέντρο τοῦ Παρισιοῦ, στὸ νούμερο 12 τῆς πλατείας Βαντόμ. Τὸ σαλόνι τοῦ σπιτιοῦ του ἦταν κάθε μέρα γεμᾶτο ἀπὸ φίλους· ἀπ' αὐτοὺς ὅμως μόνον μερικοὶ ἀπ' τοὺς πιὸ ἀγαπημένους του ἔμπαινον μέσα στὴν κάμαρα τοῦ ἀρρώστου, ὅπου ἀγρυπνοῦσαν μέρα καὶ νύχτα ἢ πριγκήπισσα Μαρσελίνα Κζαρτορόφσκα, ὁ Γκούτμαν καὶ ἡ Λουίζα, πού κρατοῦσε διαρκῶς μέσα στὰ χέρια της τὸ φτωχὸ ὄσαρκο χέρι τοῦ ἄμοιρου ἀδερφοῦ της, μού τώρα περνοῦσε τὴν περίοδο τῆς ἀργίας ἀγωνίας τῶν φθιοικῶν, πού σβύνουν χωρὶς πυρετό, χωρὶς παραλήρημα καὶ μὲ τέλεια πνευματικὴ

διαύγεια... Σάν πληροφορήθηκε αυτή του την κατάσταση ή κόμησα Πότοκα, που βρισκόταν στη Νίκαια, έφυγε άμέσως από κεί κι έφτασε στο Παρίσι έγκαιρώς. Μόλις παρουσιάστηκε στο δωμάτιο τής άγωνίας του Σοπέν, μιá άστραπή χαράς φώτισε τó πρόσωπο του έτοιμοθάνατου. Με σβυσμένη και φριχτά πρραμορφωμένη φωνή, ψιθύρισε ένα καλωσόρισμα στην κόμησα και την παρακάλεσε νά τραγουδήσει. Μετάφεραν γρήγορα τó πιάνο στο δωμάτιό του, κι ή κόμησα, μ' άνείπωτη συγκίνηση και με τά μάτια γιομάτα δάκρυα, τραούδησε ύπέροχα μιá όρια από τή **Beatrice di Tenda**, του Μπελλίνι. Ό ζωγράφος Μπαρριά άπαθανάτισε αúτην τήν άξέχαστη στιγμή. Τήν άλλη μέρα, 16 Όκτωβρίου, ό Σοπέν ξεμολογήθηκε στον άββά Γελοβίσκι, κοινώνησε, ειπε άκόμη λίγα λόγια στους φίλους του που είχαν μαζευτεί γύρω από τó κρεβάτι του, στο Γκραβάρ, στο Φρανσόμ, στην πριγκήπισσα Μαρσελίνα.... και τις 17, τις τέσσαρες τó πρωί, καθώς ό Γκούτμαν τόν άνασήκωνε στα χέρια του για νά του δώσει νά πιει, ξεψύχησε, μουρμουρίζοντας σιγανά - σιγανά : «Άγαπημένε μου φίλε!»

"Όστερ' από λίγες ώρες, ό Κλέσινγκερ έπαιρνε τó έκμαγειό του προσώπου του Σοπέν, που ό θάνατος του ειχε άποδώσει ξανά τή μακάρια έκφρασή του και τή νεανική του όμορφιά. Έπίσης κι ό ζωγράφος Κβιατκόβσκι έκαμε ένα πολú ώραίο σχεδιαγράφημα τής νεκρής μορφής του συνθέτη.

Ό κηδεία του Σοπέν δέν έγινε, παρά τις 30 Όκτωβρίου. Οι λεπτομέρειες τής τελετής, που έπρεπε νά είναι άντάξια του μεγάλου αúτου καλλιτέχνη, άπήτησαν τήν έκτέλεση πολλών διατυπώσεων. Ό νεκρώσιμη άκολουθία έγινε στην έκκλησία τής Άγίας Μαγδαληνής. Ό Όρχήστρα του Κονσερβατουάρ υπό τή διεύθυνση του Ζιρώ, οι Κυρίες Βιαρντό και Κατελλάν, ό Λαμπλάς κι ό Άλέξης Ντυπόν, κρυμμένοι πίσω από ένα μεγάλο μαυρο παραπέτασμα, τοποθετημένο πίσω από τήν Άγία Τράπεζα, έκτέλεσαν τó Ρέκβιεμ του Μότσαρτ. Στο έκκλησιαστικό όργανο ό Λεφεμπύρ - Βελύ, έπαιξε δυό πρελούνια του Σοπέν (μι και σι έλασσον). Τó έκκλησιασμα ήταν έξαιρετικά πολυάριθμο, κι ένα τεράστιο πλήθος συνόδευε τó νεκρό ως τó νεκροταφείο Πέρ - Λασαίζ. Πίσω από τó φέρετρο, που τις ταινίες του τις κρατούσαν ό πριγκήπιας Κζαρτορύβσκι, ό ζωγράφος Ντελακρουά, ό Φρανσόμ κι ό Γκούτμαν, άκολουθούσε ό Μέγερμπερ. Μεγαλειώδης άποθέωση! Καί, δίχως νά τó θέλουμε — ενώ άντηχεί τó πένθιμο έμβατήριο του νεκρού συνθέτη, ένορχηστρωμένο από τó Ρεμπέρ, κι ή νεκρική πομπή όλο και γίνεται πολυπληθέστερη, άκολουθούμενη από μιá άτέλειωτη σειρά από άμάξια — άναπολούμε τή φτωχοκηδεία του Μότσαρτ, που δέν τήν άκολουθήσε ούτε ένας συγγενής, ούτε ένας φίλος, και τó νεκρό κορμί του άμοιρου συνθέτη του Μαγεμένου αúλου, που διάβηκε τήν πόρτα του νεκροταφείου όλομόναχο και πετάχτηκε στον κοινό

λάκκο τῶν φτωχῶν, μέσα στή διαπεραστική παγωνιά τοῦ σκληροῦ χειμῶνα, καί σαβανώθηκε ἀπὸ τὸ χιόνι, ποῦ ἔπεφτε πυκνὸ καί κρουσταλλιασμένον ἐκείνη τὴν ἡμέρα!....

Ὁ τάφος τοῦ Σοπέν σκάφτηκε πλάι στὸν τάφο τοῦ Μπελλίни, κι ὅταν κατέβασαν σ' αὐτὸν τὸ σῶμα τοῦ συνθέτη, ἕνα χέρι φιλικὸ «ἔρριξε, καθὼς λέει ὁ κόμης Βοτζίνοκι, πάνω στὸ φέρετρό του λίγο χῶμα ἀπὸ τὴ γῆ τῆς πατρίδας του, ποῦ φεύγοντας ἀπὸ κεῖ εἴκορι χρόνια πρὶν, τὸ εἶχε πάρει μαζί του, γιὰ νὰ θυμᾶται τὴ μακρυνὴ του πατρίδα, ὅπου ἔστειλαν τὴν καρδιά αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ της, ποῦ τὴν ἀγάπησε μὲ μιὰ τόσο φλογερὴ καί τόσο σταθερὴ ἀγάπη.»

II

Γοητευτικὴ, γιομάτη γυναικεία χάρη, ντελικάτη καί τρυφερὴ σὰν τὸ πρῶτο λουλούδι μιᾶς πρώϊμης ἀνοιξης, γαλαστὴ στὴ θλίψη της καί θλιμμένη στὸ χαμόγελό της, ἡ φράση τοῦ Σοπέν ἔχει μιὰ ἐντελῶς ξεχωριστὴ ἔκφραση, ποῦ δὲν ξεχνιέται ποτέ. Οἱ κλασικοὶ συνθέτες ἀγνόησαν αὐτὴν τὴ συγκίνηση, κι οἱ νέοι τὴν ἐπεζήτησαν ἄπληστα, κι ἀκόμα τὴν ξεπέρασαν· θέλοντας ὅμως νὰ προχωρήσουν μακρύτερα, δὲν ξαναβρῆκαν πιά τὸ ὅ,τι ἀποτελοῦσε τὴ βαθεῖα καί γλυκύτατη λεπτότητά της, τὴ σχεδὸν ἀσύλληπτη.

Ἡ μελωδικὴ φράση τοῦ Σοπέν ἐρχόταν στὴν ὥρα της. Ἐλαμψε στὸ γέριμα τῆς κλασικῆς τέχνης, σὰν ἕνα θαυμάσιο φῶς σ' ἕναν ὠραῖο οὐρανὸ δύσης, διαβατικὴ ἀχτίδα ἐνὸς ὀνειροῦ, δίχως αὐριο.

Οἱ μελωδίες τοῦ Σοπέν προσφέρουν πολλοὺς ἐκφραστικούς τύπους· ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ὅμως ἀπ' ὅλους, αὐτὸς ποῦ ἀποτελεῖ τὴ μελωδία «ἀ λὰ Σοπέν» εἶναι γιομάτος ἀπὸ ἀνείπωτη γοητεία, ἐκφραστικὴ τίς περισσότερες φορές. Θὰ ἐπιθυμούσαμε βέβαια ἐδῶ κι ἐκεῖ νὰ βλέπαμε τὸ περίγραμμά τους πιὸ σταθερό, τὸ σκελετό τους πιὸ στέρεο· ὅμως μέσα στὴ νεανικὴ καί τρυφερὴ σάρκα τους, πάνω σ' αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τους, ποῦ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου δὲν τὰ ἔκαμε ἀκόμα πιὸ ἀδρά, μιὰ γοητευτικὴ χάρη καί μιὰ συγκινητικὴ ποίηση τοὺς χαρίζουν τὴ λαμπρὴ ἐκείνη εἰκοσάχρονη ἄνθησή τους!

Ἡ φράση τοῦ Σοπέν εἶναι πλατεῖα, ἔχει πνοὴ καί μεγαλώνει ἀνάλογα μὲ τὸ αἶσθημα ποῦ ἀπηχεῖ. Μὲ τὸ πλάτος της, μὲ τὰ ἐπεισόδιά της, διαφέρει ἀπόλυτα ἀπ' τὸ πραγματικὸ συμφωνικὸ θέμα, τὸ τόσο σύντομο καί συγκεντρωμένον στὸν ἑαυτὸ του, καί ποῦ ὅλη ἡ ἀξία του κι ἡ ρυθμικὴ του δύναμη ἔγκειται στίς λίγες νότες ποῦ τὸ ἀποτελοῦν.

Οἱ θηλυκὲς πτώσεις ἀφθονοῦν στὰ ἔργα τοῦ Σοπέν. Πάνω σ' αὐτὲς τίς καταλήξεις τῶν ἠχητικῶν ομάδων τους, βρίσκεται τοποθετημένο τὸ περίφημο μουσικὸ στολίδι «ἀ λα Σοπέν», ἄλλοτε τὸ κλασικὸ γκρουπέττο, ἢ φιοριτούρα τοῦ ἰταλικοῦ μπελ κάντο, κι ἄλλοτε ἕνα ἐκτενέστερο στό-

λισμα, πού ξετυλίγεται όρμητικό, λεύτερο, καπριτσιόζικο και μοιάζει σαν αυτοσχεδιασμός. Κάποτε αυτή ή ταντέλλα, πέφτει πάνω στην ήχητική ομάδα, και μόλις αφίνει να μαντεύονται οι κύριες νότες της· και τότε μοιάζει με μιὰ χειρονομία πιό γλυκειά, πιό πειστική, σαν ένα παρατεταμένο χάδι. Μέσα στη μελωδική ομάδα, παρμένη στην άπλη κι αρχική της φόρμα, οι διάφορες κυματοειδείς κινήσεις της παίρνουν τόν ίδιο χαρακτήρα διακοσμητικής φόρμας, άργοπορημένης όμως και έμμετρης, κι όχι *ad libitum*. Κι όταν αυτή ή ομάδα, πού αρχίζει από μιὰ ψιλή νότα, κάμπτεται για να ξανανεβεί περισσότερο ή λιγώτερο άπότομα προς την άφετηρία της, τότε προκύπτει άπ' αυτήν την κίνηση της — ένα άργό κατέβασμα κι ύστερα ένα γρήγορο ανέβασμα — μιὰ συμμετρία πού πραγματοποιείται με διάφορες ταχύτητες. Αυτές οι έλιεσόμενες φόρμες, αυτές οι αντίρροπες και ίσοροπημένες κινήσεις, ξυπνοούν μέσα μας κάποια άόριστη ιδέα χοροϋ· κι είναι πραγματικά ό χορός πού τις έχει έμπνεύσει. 'Η άργή τους ρυθμική άγωγή, ή μεγάλες τους φράσεις, όπου τά όμοιογενή μέρη είναι πιό άπομακρυσμένα και λιγώτερο έκδηλα από ότι είναι στα καθυτό χορευτικά κομμάτια, μερικές άλλες έπινοήσεις σχετικές με τό ρυθμό και με τις άρμονίες, διαλύουν την έντύπωση ενός πραγματικού χοροϋ, και δίνουν στις συνθέσεις αυτές ένα χαρακτηρισήα ιδεαλιστικής και μυστηριακής παντομίας.

Σέ λίγο όμως ή κίνηση, πού ήρεμοσε ως τώρα, παίρνει ζωή και πλαταίνει· οι ομάδες από νότες, όργανώνονται σε άνιουσες προόδους, μ' έλεύθερες μετατροπίες. 'Η μελωδία μοιάζει σά φωνητική, και δίνει την έντύπωση μιās φωνής πού παρουσιάζεται και τραγουδά. Οι νότες, παρμένες από μιὰ περιοχή όλο και πιό ψηλή, έπαναλαμβάνονται· οι άποτζιατοϋρες, οι τονισμοί πολλαπλασιάζονται σε κάθε χρόνο κι άκόμα σε κάθε μέρος τοϋ χρόνου. Τότε ή φωνή λυγίζει, φαίνεται σά να τελειώνει τη μουσική φράση, μὰ πάλι ξανανεβάνει, έπιμένει ξανά, ξανακάνει σχεδόν τόν ίδιο δρόμο πού διάτρεξε ως τώρα, και δέν σταματά παρά όταν της κοπει ή άνάσα, τέλεια άποκαωμένη. Αυτό τό λυρικό πέταγμα, δέν είναι τό πέταγμα τοϋ ποιητή, πού σιγά-σιγά μεθά άπ' τα ίδια του τά λόγια κι από τις έμφαντικές του χειρονομίες; Δέν είναι τό πέταγμα τοϋ ήθοποιού πού, έτσι κι αυτός, στην έξαψη τοϋ παιξίματος και της σκηνης, μοιάζει σά να μεθά από τόν ήχο της φωνής του, κι από τούς άλλοτε ψηλούς και άλλοτε χαμηλούς τόνους της; Δέν είναι αυτές οι παθητικές και παράφορες κινήσεις, πού οι 'Ιταλοί τις πραγματοποιούν αυθόρμητα με τις θερμές κι ήχηρές φωνές τους, πού τις ξαναβρίσκουμε σ' όλες τις δπερες, στο μοντέρνο λυρικό δράμα, κι άκόμα στο βαγκνερικό δράμα, αυτή ή μεγαλωμένη μελωδία ή αυτή ή κατάληξη πού πάντα αναγγέλλεται και διαρκώς άργεί να πραγματοποιηθει, κι είναι τόσο διαφορετική άπ' αυτή των κλασικών, πού, στο τέλος της φράσης, χαιρετοσαν ταπεινά,

κι επίσημα όλες αυτές τις κοινούργιες θεατρικές φόρμες; 'Ο Σοπέν ήταν ένας από τους πρώτους που τις χρησιμοποίησαν στην καθαρή μουσική. Και τις χρησιμοποίησε με διάκριση, με μέτρο, αποφεύγοντας η τουλάχιστον μειώνοντας το επίτηδευμένο ύφος τους και την έντύπωση της, σύμφωνα με καθιερωμένη συνταγή, χρήσεώς τους. Έφάρμοσε επίσης υπέροχα την τέχνη των προετοιμασιών, που χάρισαν στη μουσική φράση μιὰ λυρική πνοή. Χάρη λοιπόν σ' αυτές τις ανεπαισθητες παραλλαγές, το μπάσιμο των μεθόδων της Ιταλικής μουσικής, που είναι έλλωστε αίσθητά τροποποιημένες, δέν προξενεί καμμιὰ έντύπωση άνομοιογένειας, και διαπιστώνουμε, για μιὰ ακόμη φορά, έδω, πόσο ό καλλιτέχνης μοιάζει με τόν έαυτό του, είτε σά συνθέτης είτε σάν έκτελεστής. "Όλα άλληλοσυνδέονταν στο υπέροχο *legato* του παιξίματός του, όλα άλληλοσυνδέονται στη σύνθεση της μελωδικής του φράσης, χάρη στη φροντίδα του να δένει όλα τά μέρη, να συνδέει τό να με τ' άλλο, τόσο στο ζετύλιγμα των φράσεων όσο και στις ήχητικές ομάδες. Θά μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη φράση του, πότε με μιὰ λεπτή κι άλαφρη κλωστή, και πότε μ' ένα πιό δυνατό δεσμό, άνθεκτικό, άποτελούμενο από μιὰ σειρά κρίκους κανωμένους από πυκνοβαλμένα άκκόρντα.

Σ' αυτόν τό μελωδικό τύπο, που πλησιάζει προς τό θέατρο χωρίς να φτάνει ώς τό πραγματικό δράμα, υπάρχει ακόμη τό έκφραστικό έμφέ, καθώς και στη μουσική χοροδ, πιό πολύ στην εύρυθμία της κάθε φόρμας παρά σ' αυτές τις ίδιες τις φόρμες. Και τό έμφέ αυτό δημιουργείται πολύ λιγώτερο από την έξ ένστικτου ή έθελημένη έκλογη των διαστημάτων — που έχουν, παραδείγματος χάρη, ένα συγκινητικό ρόλο τόσο σημαντικό στα βαγκνερικά θέματα — παρά από την ταλάντευση ή την ίσορροπία των διακυμάνσεων της μελωδίας, που υπογραμμίζει τη συστηματική μονοτονία της κάθε συνοδευτικής φόρμας. Οι ίδιες τάσεις παρουσιάζονται στη χρησιμοποίηση της χρωματικής γραφής, που ό Σοπέν τη χρησιμοποίησε, σάν τό Βάγκνερ, πολύ συχνά. Στο Βάγκνερ όμως ό χρωματισμός, παρουσιάζει σχεδόν πάντα τη δυσκολία της προσπάθειας, τό σταμάτημα μπροστά σ' ένα έμπόδιο, που πρέπει να ξεπεραστεί, μί πού μένει άναπέρβλητο κι άποτελεί ένα δραματικό στοιχείο, όπως στον Τριστάνο. 'Η χρωματική γραφή, στη μουσική του Σοπέν, έχει προπάντων έναν πιανιστικό σκοπό, είναι ό σύνδεσμος που ένώνει δυο μελωδικές ομάδες, μιὰ γραμμή καθαρής δεξιοτεχνίας, ένα μέσον για να δώσουμε σέ μιὰ μελωδία περισσότερη όρμη, περισσότερη άλαφράδα κι εύκινησία. Είναι επίσης ένα κομψό τέχνασμα, μιὰ πιό έκλεπτυσμένη κίνηση, γιομάτη από τις πιό άσύλληπτες άποχρώσεις. Θά μπορούσε να ήταν επίσης ή ήχώ ένός γλυκού και ύποταγμένου στη μοίρα παραπόνου ή μιās κραυγής πόνου.

Βρισκόμαστε λοιπόν έδω, μπροστά σέ διαφορετικές, άν δχι αντίθετες, άντιλήψεις για την τέχνη. Ένώ ή βαγκνερική άντίληψη, είναι γιομάτη