



Η ΓΕΩΡΓΙΑ ΣΑΝΔΗ
Πορταίτο του Α. Σαρπαντιέ.

ἀπό ἕναν ἐξαιρετικά συναρπαστικό ποιητικό ρεαλισμό, αὐτὴ τοῦ Σοπὲν εὐχαριστεῖται στὴν ἀβεβαιότητά, ἀρμενίζει ἀνάμεσα ὀνείρου καὶ πάθους, ἀνατρέχει πρόθυμα σὲ περασμένες θύμισες, ποὺ ξαναζοῦν γιὰ μιὰ στιγμή γιὰ τὰ ξαναπέσουν σὲ λίγο στὴν ἀπογοητευτικὴ ἐκμηδένιση τῶν πραγμάτων. Συνταιριάζει λοιπὸν στὶς ὀνειροπόλες φόρμες τῆς Γερμανίας, τὶς παθητικὲς φόρμες τῆς Ἰταλίας, ὅπου ἡ λιγύστιγμη προσπάθεια δίνει τὴν ἀπατηλὴ εἰκόνα τῆς δύναμης καὶ τῆς θεληματικῆς δράσης. Ἐξαιρετικὰ γυναικεία, δὲν περιφρόνει τὶς γυναικεῖες πονηριές; καὶ παρουσιάζει χαρακτηριστικὰ ὅλες τὶς ἀθῶες μικροκατεργαριές τῶν γυναικῶν. Ὅταν ἡ μελωδία τοῦ Σοπὲν σιγοκλαίει ἢ ὅταν θρηγεῖ γοερά, ἢ θλίψη της, ὅμοια μ' αὐτὴ μιὰς νεαρῆς χήρας, δὲν τὴν κάνει νὰ ξεχνᾷ τὴν ὁμορφιά της. Τὰ μαῦρα χρώματα τῆς πηγαινούν περίφημα καὶ ἀρέσει στὸ πένθος της νὰ περιβάλλεται ἀπὸ κεντήματα, ταντέλλες καὶ μπιζοῦ. Συμπαθοῦμε περισσότερο, βέβαια, τὸν πιὸ ἀπλά καὶ πιὸ ὠμὰ ἐκδηλωμένο νόνο, ποὺ ντύνεται πιὸ ἀπέριττα καὶ λιγώτερο φανταχτερὰ. Ὁ ἴδιος ὁ Σοπὲν μᾶς τὸν παρουσιάζει ἔτσι σ' ὀρισμένα μέρη τοῦ ἔργου του: στὶς **Σπουδές**, στὰ **Σκέρτσα**, στοὺς **Αὐτοσχεδιασμούς** του, ὅταν δὲ δουλεύει μὲ κάθε λεπτομερειακὴ τελειότητα τὸ ἔργο του, κι ὅταν δὲ γράφει γιὰ τὸν «καθὼς πρέπει κόσμος» ἢ γιὰ τὶς ὠραῖες κυρίες, ποὺ εἶναι τὸ εὐνοούμενο ἀκροατήριό του. Κοντολογίς, γιὰ νὰ μιλήσουμε ὠμὰ, ὅταν δὲ φοράει τ' ἄσπρα του γάντια καὶ τὴν ἐπίσημη γραβάτα του, Σ' αὐτὰ του τὰ σκίτσα, ποὺ ἀξίζουν πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὶς μεγαλύτερων διαστάσεων συνθέσεις του, ὁ Σοπὲν δημιουργεῖ πραγματικὰ ἔργα μεγάλης τέχνης, καὶ πλησιάζει τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς μουσικῆς, καὶ ἴσως ἐξισώνεται μ' αὐτούς.

III

Πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ συνοδεία τῆς κλασικῆς σχολῆς, ἡ συνοδεία τῆς μελωδικῆς φράσης τοῦ Σοπὲν—ἀποτελούμενη ἀπὸ συγχορδίες κι ἀπὸ ἀρπίσματα, ποὺ αἰωροῦνται ἢ ἀνεβοκατεβαίνουν λεύτερα πάνω στὴν ἠχητικὴ κλίμακα—εἶναι σὰν ἕνα ἄμορφο περιβάλλον, ἀπ' ὅπου ὑψώνεται, ἀπομονωμένη, μιὰ ἰδεώδης φωνή, ἡ φωνὴ τοῦ ἐπιδέξιου κι ἐμπνευσμένου αὐτοσχεδιαστοῦ. Ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ αὐτῶν τῶν συγχορδιῶν, κυρίως ἀπὸ τὴ διατάξή τους, ἀναδίδεται μιὰ ἀρμονικὴ ἀτμόσφαιρα πού, ἀσύλληπτη, αἰωρεῖται γύρω ἀπὸ τὴ μελωδία, καὶ, περισσότερο ἢ λιγώτερο πυκνὴ, τὴν περιβάλλει ἀνάλαφρη καὶ τὴ διαποτίζει πέρα γιὰ πέρα. Ἄλλοτε εἶναι ὀλοκάθρη καὶ διαφανῆς, κάνοντας, σὰν τὸν ξάστερο, οὐρανό, νὰ ξεπροβάλλουν μπροστὰ στὰ μάτια μας ὅλες οἱ λεπτομέρειες κι ὅλες οἱ κοιλώσεις ἑνὸς μουσικοῦ ὀρίζοντα, ἄλλοτε θολώνει καὶ γίνεται ὀμιχλώδης, μ' ὠραῖες παροδικὲς ξαστεριές, ποὺ τὶς διαπερνοῦν ξαφνικὰ ἀχτίδες, ποὺ μοιάζουν σὰ νὰ πῆραν ἀπὸ τὰ χρώματα τῆς Ἰριδος τὶς ζωηρόχρωμες ἀναλαμπές τους.

Ὁ Σοπέν διαμοιράζει ὑπέροχα αὐτὰ ἴσα φωτεινὰ παιχνιδίσματα, τοὺς ποικίλλει τὰ φωτιστικά τους ἐφέε καὶ τὰ διαβαθμίζει, σὲ τρόπο πού ἀναρωτιούμαστε ἂν ἡ ἐντύπωση πού μᾶς προκαλεῖ ἡ μουσική του δὲν ὀφείλεται περισσότερο σ' αὐτὸ τὸ ἁρμονικὸ τῆς περιβάλλον παρά σ' τὴν ἴδια τῆς τῆ μελωδία. Ἐξ ἄλλου αὐτὴν τὴν ἐντύπωση—ἀφοῦ ἀφαιρέσουμε μερικές μέτριες συνθέσεις του—τὴν ξαναβρίσκουμε σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου του, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς διάφορους μελωδικούς τύπους πού χρησιμοποίησε, καὶ πού τὸ χαρακτηριστικότερο ἀπ' ὅλους τοὺς ἀναλύσαμε στὶς προηγούμενες παραγράφους.

Ὅπως δὲν εἶναι ὁ ποιητὴς τῶν μεγάλων ἐπῶν, ἔτσι δὲν εἶναι κι ὁ ἁρμονίστας τῶν μεγάλων διαστάσεων. Δὲν ἔχει—ἐκτός ἴσως ἀπὸ μερικά μέρη τῶν σκέρτσων του, πού ἔχουν μεγαλύτερες διαστάσεις—μεγάλες προετοιμασίες πού προαναγγέλλουν τὸ φτάσιμο ἢ τὴν ἐπάνοδο μιᾶς τονικότητας, οὔτε ἔχει αὐτὲς τίς ἁρμονικὲς «παρεμβολές» ἀπ' ὅπου κρέμεται ἡ κύρια τονικότης, καὶ πού εἶναι ἓνα εἶδος παρενθέσεων πού συναντοῦμε τόσο συχνά στὶς μπετοβενικές συμφωνίες καὶ πού παίρνουν στὸ βαγκνε-ρικό δρᾶμα τεράστιες διαστάσεις. Ἡ ἁρμονικὴ ἐπινόηση τοῦ Σοπέν ἀναδειχναί πὺ γόνιμη στὶς λεπτομέρειες. Ὅχι μόνον ἀποφεύγει, ζευγαρώνοντας τίς συγχορδίες μιᾶς τονικότητας, τίς κοινότοπες διαδοχὲς καὶ τίς ἀναμασημένες φόρμουλες τῶν πτώσεων, ἀλλὰ ξέρει ν' ἀναδείχνη τούτῃ ἢ ἐκείνῃ τῇ νότα τῆς μελωδίας, νὰ ὑπογραμμίζει ἓναν μόνον μὲ καινούρια ἐκφραστικὰ μέσα καὶ μὲ ἐλεύθερα σχηματισμένους ἁρμονικοὺς συνδυασμούς, πού χαρίζουν ἐδῶ κι ἐκεῖ, σὲ κάθε ἔργο του, ἄλλοτε φωτεινὲς κι ἄλλοτε σκοτεινὲς πινελιές. Ὅλ' αὐτὰ τὰ πρωτότυπα κι ἐντελῶς ἀτομικὰ του εὐρήματα, τοῦ τὰ ὑποβάλλει τὸ ὑπέροχο ἁρμονικὸ του ἔνστιχτο. Κι αὐτὸ τὸ ἔνστιχτο ἀναπτύχθηκε ὄχι τόσο ἀπὸ τίς σχολικὲς διδασκαλίες, ὅσο ἀπὸ τὴν ἐπαφή του μὲ τὴν οὐγγρική καὶ τὴν τσέχικη μουσική, πού ἔχουν μιὰ ἀξιόλογη ἁρμονικὴ ὑπόσταση. Ὁ Σοπέν τὴν εἶχε πάντα ὑπ' ὄψη του, καὶ πάντα ἦταν ἐπηρρασμένος ἀπ' αὐτή.

Σὰν ἐπιδέξιος ἐργάτης, πού δὲν ἔχει τὰ κατάλληλα ἐργαλεῖα, κάνει διάφορους συνδυασμοὺς κι ἔτσι κατασκευάζει τὸ ὕλικὸ πού τοῦ χρειάζεται. Ἄν ὅμως εἶναι ἓνας τολμηρὸς ἁρμονίστας, διατηρεῖ πάντα ἓνα γράψιμο πολὺ ἀγνὸ καὶ πολὺ ξεκάθαρο, καὶ δὲν πέφτει ποτέ, μὲ τὸ πρόσχημα τοῦ βαθυστόχαστου, στὸ σκοτεινὸ καὶ στὸ ἀκατανόητο.

Οἱ μετατροπὲς του εἶναι συχνές· μὰ κι ἂν παραπλανηθεῖ στὸ δρόμο του, κι ἂν ἡ ἔμπνευσή του τὸν πάει πολὺ μακριά, ξαναγυρίζει στὸν ἀρχικὸ τόνο, ὄχι ἀπὸ τὸ συνηθισμένο δρόμο, τὸν τόσο μακρυνὸ μὲ τίς πολυἀριθμὲς στροφές, ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα σύντομο κατηφορικὸ μονοπάτι, ἀπὸ ἓνα πέρασμα πού μόνον αὐτὸς τὸ ξέρει καὶ πού βγάζει ἴσια στὸ σκοπὸ του. Κι ἐδῶ ἀκόμη, ὅπως καὶ στὴ μελωδία του, δὲν ὑπάρχει καμμιὰ ἐκφραστικὴ εἰδίκευση. Οἱ μετατροπὲς του εἶναι κυρίως ἓνα στοιχεῖο

ποικιλίας, μιὰ εὐκαιρία νὰ παρουσιάζει ἕνα θέμα μὲ χίλια δυὸ διάφορα χρώματα, ποὺ λαμπυρίζουν, κάτου ἀπὸ διάφορες ὄψεις, πότε φωτεινές πότε σκοτεινές, μὰ ποὺ πολὺ συχνὰ δίνουν σ' ὀρισμένα ἔργα του, κάπως μεγαλύτερα, ἀνώφελες μακρότητες, ἀντικαθιστῶντας τὴν ἀληθινὴ ἀνάπτυξη, μὲ μιὰ ἀπλὴ ἐπανάληψη, σὲ ἄλλες τονικότητες, ὀρισμένων μερῶν ἢ κι ὀλόκληρων ἀκόμη σελίδων.

Μὲ τὴν τέλεια γνώση ποὺ ἔχει τῶν ἀρμονικῶν μέσων, μὲ τὴν ἐνστικτὴ τού ἀντίληψη τῶν διαφῶνων στοιχείων καὶ τοῦ ρόλου των, ὁ Σοπὲν ἐγκαίνιασε ἕνα καινούριο σύστημα γραφῆς, στὸ ὁποῖο ὁ Βάγκνερ ἔδωσε ὕστερα ἀπὸ λίγο ὄλο του τὸ μεγαλεῖο, δημιουργῶντας μ' αὐτοὺς τοὺς διαφῶνους συνδυασμοὺς τὸ κύριο στοιχεῖο τοῦ μουσικοῦ λόγου, ὅπου ἡ κίνηση γίνεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο πιδ ἔντονη, ἢ ἡχητικότητα πιδ πλούσια, πιδ γεμάτη, καὶ πιδ ὁμοιόμορφη. Ἔτσι ὁ Σοπὲν παρουσιάζεται σὰν πρόδρομος αὐτοῦ τοῦ νέου συστήματος, κι ἂν ἀμφιβάλουμε γι αὐτό, δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ διαβάσουμε τ' ὅ,τι παιζόταν κι ἐκδιδοταν στὴν ἐποχὴ του. Αὐτοὶ οἱ νεωτερισμοί, αὐτὲς οἱ ἐλευθερίες, ποὺ γίνονται ἀντίθετα πρὸς τοὺς καθιερωμένους κανόνες δὲν ἔγιναν παραδεκτοὶ ἀμέσως. Ὁ Σούμαν, παρὰ τὸν ἀκλόνητο θαυμασμό του γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Σοπὲν, χαρακτηρίζει κάποια διαδοχὴ συγχορδιῶν του σὰν ἄγρια κι αὐθαίρετη. Ὁ Μόσελες ἀποκαλεῖ βάρβαρας τὶς τολμηρὲς αὐτὲς μετατροπές. Ἀργότερα ὅμως θ' ἀλλάξει γνώμη. Ἀργότερα ἐπίσης, ὄλοι σχεδὸν οἱ μουσικοὶ θ' ἀκολουθήσου τὸ δρόμο ποὺ ἄνοιξε ὁ Σοπὲν, καὶ θὰ συντελέσουν στὴν ἐξακολούθησή του καὶ στὸ μεγάλωμά του. Ἐκεῖ ὅμως ποὺ κανεὶς δὲν τὸν ξεπέρασε, ἐκεῖ ποὺ φαίνεται ὅτι στάθηκε ἀμίμητος, εἶναι ἡ τέχνη ποὺ μ' αὐτὴ προσάρμοσε αὐτὴν τὴ γραφὴ στὸ πιάνο.

Τὰ κλασικὰ ἔργα ἦταν γραμμένα γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο ἢ κλαβεσέν οἱ συνάτες τοῦ Μπετόβεν εἶχαν μιὰ ὄψη ὀρχηστρική· ὁ Σοπὲν ὅμως συνθέτει γιὰ πιάνο—ποὺ ὁ μηχανισμὸς του, κατὰ πολὺ ἀνώτερος ἀπ' αὐτὸν τοῦ κλαβεσέν, εἶχε τότε ὑποστῆ σημαντικὲς τελειοποιήσεις—καὶ σ' αὐτὴν τὴν εἰδίκευσή του, καθὼς εἴπαμε, εἶναι ἕνας δάσκαλος συνθέτης. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ μιὰ καθαρὴ δεξιότην, ἀφοῦ κι ἄλλοι διάπρεψαν σὰν βιρτουόζοι ὅπως κι αὐτὸς ἂν ὄχι περισσότερο ἀπ' αὐτόν. Ὁ Λιστ παρουσιάζει περισσότερη δύναμη, εἶναι πιδ φανταχτερός, πιδ ὀρμητικὸς καὶ πιδ φανταστικὸς. Ὁ Τάλμπεργκ ἐπιδίδεται σὲ ἀσκήσεις πάνω στὸ πιάνο, ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ ὕψιστης ἀξίας σχολή. Ὁ Σοπὲν, πολὺ ἀπλούστερα, πετυχαίνει ἀπ' τ' ὄργανό του καινούριες ὑπέροχες ἡχητικότητες, δίνοντας στ' ἀκόρντα τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἔκταση, προωθημένη ὡς τὰ τελευταῖα ὄρια, εἴτε χτυπῶντας τὶς νότες τοῦ ἀκόρντου διπλασιασμένες πολλὰς φορές, εἴτε, κι αὐτὸ εἶναι τὸ μέσο ποὺ προτιμᾷ περισσότερο, ἀρπίζοντάς τες διαδοχικά. Κι αὐτὰ τὰ ἀρπίσματα εἶναι γενικὰ πολὺ μεγάλα

κι απλώνονται σέ δυό, τρεῖς ἢ καί περισσότερες ὀκτάβες, ἐνῶ ἡ **συνεπτυγμένη θέση** στίς ἄρμονίες του εἶναι σπάνια καί διαβατική.

Θά μπορούσε κανείς ν' ἀπαντήσει ὅτι ὁ σύγχρονός του Λίστ, ἔκαμε τὸ ἴδιο στὴ μουσική του γιὰ πιάνο, εἶναι ὅμως ἐκδηλο—ἡ ἡμερομηνία τῆς σύνθεσης τῶν ἔργων ποὺ ἔγραψαν αὐτοὶ οἱ δυὸ καλλιτέχνες τὸ ἀποδείχνη καθαρώτατα—ὅτι ὁ Λίστ δὲν ἦταν παρά ἕνας μιμητῆς τοῦ Σοπέν. Ἐξ ἄλλου ὁ Λίστ, μὲ τὰ ἰσχυρά του χέρια, κουβαλοῦσε ὀλόκληρα βουνά, στοίβαζε τὸ Πήλιο πάνω στὴν Ὅσσα, ξεσφεντόνιζε τεράστιες ἤχητικὲς μάζες κάνοντας ἔφοδο στὴ μελωδία· ἐνῶ τὸ λεπτὸ ἄκκομπανιαμέντο τοῦ Σοπέν δὲν ἀποβλέπει ποτέ σ' αὐτὸν τὸν **πιανιστικὸ πάταγο**. Ὁ Σοπέν ἀναπαράγει, ἐρμηνεύοντάς τη πλατεῖα καὶ λεύτερα, τὴ διάταξη τῆς φυσικῆς σειρᾶς τῶν ἁρμονικῶν ἤχων, ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἕνα βαρὺ θεμέλιο ἤχο, ποὺ μένει πάντα ὁ κυρίαρχος ἤχος, Αὐτὸ λοιπὸν τὸ ἔμφε, ποὺ ὁ συνθέτης τὸ ἐπιδίδκει ἀπὸ ἐνστίχτο, θά χανόταν ἐντελῶς μέσα στὸ θόρυβο, μέσα στὸν πάταγο ποὺ θά δημιουργοῦσαν ὅλες οἱ νότες ἂν χτυπιώντουσαν βαρεῖα ἢ βίαια.

Ὁ Σούμαν—ἂν καὶ τὸ παρακάτω ἐδάφιο δὲν ἀφορᾷ παρά τὴν ἐκτέλεση—φάνεται πὼς εἶχε τὴ διαίσθηση αὐτοῦ τοῦ χαρακτήρα, ὅταν γράφει στοὺς **Daidsbündler** :

«Ἄς φανταστοῦμε μιὰ αἰολικὴ ἄρπα ποὺ θά εἶχε **ὄλη τὴ σκάλα τῶν ἤχων**, κι ὅπου τὸ χέρι ἑνὸς καλλιτέχνη ρίχνει ἀνακατωτὰ αὐτοὺς τοὺς ἤχους σὲ κάθε λογῆς φανταστικὲς ἀραμπέσκες, σὲ τρόπο ποὺ ν' ἀκοῦμε πάντα ἕνα **βαρὺ θεμέλιο ἤχο** καὶ μιὰ **λεπτὴ συνεχὴ φιλι νότα....** θά σχηματίζαμε ἔτσι μιὰ εἰκόνα τοῦ ἀσύγκριτου αὐτοῦ βιρτουόζου.»

Ὁ Σούμαν δὲ μιλεῖ παρά γιὰ τὸ παίξιμο τοῦ καλλιτέχνη. Εἶχε ἀντιληφθεῖ ἄραγε ὅτι τὸ μυστικὸ αὐτῶν τῶν ἤχητικοτήτων, ποὺ ἦσαν μαζί πολὺ πλούσιες καὶ πολὺ αὐστηρές, βρισκόταν μέσα στὸ ἴδιο τὸ ἔργο, κι ὅτι ἡ ἀταξία σ' αὐτὸ τὸ ἀνακάτωμα τῶν ἤχων δὲν ἦταν παρά φαινομενικὴ; Ἐνῶσε πὼς οἱ διαστάσεις τῆς συνοδευτικῆς φόρμας ἀνταποκρινόταν πρὸς τίς διαστάσεις, κάποτε μάλιστα πάρα πολὺ μεγάλες, τῆς μελωδικῆς φόρμας, γιομιομένης ἀπὸ ὀρμητικὰ περάσματα κι ἀπὸ γκάμμες, καὶ πὼς ἔτσι τὸ σύνολο τῆς ἤχητικότητας ἐκδηλωνόταν μὲ μιὰ τέλεια ἰσορροπία;

Τὸ πιάνο τοῦ Σοπέν, παιγμένο ὄχι «α λα Σοπέν», ἀλλὰ ἀπ' τὸ Σοπέν, εἶδεινε, ἀνάμεσα ἀπὸ μιὰ βροχὴ διαττόντων ἀστέρων, τὸ μπλέ σκοτεινὸ στερέωμα, τὸ βαθὺ καὶ τὸ ἀπέραντο ἄπειρο· εἶχε μιὰ πληρότητα ποὺ πλησιάζε τὴν πληρότητα μιᾶς ὀλόκληρης ὀρχήστρας. Ἔτσι καταλαβαίνομε, παρά τὴν ὑπερβολὴ ὀρισμένων ἰδεῶν ἢ τὸν ἐξωφρενισμὸ ὀρισμένων ἐπιθέτων, πὼς μπόρεσε ἡ Γεωργία Σάανδη νὰ γράψει τίς παρακάτω γραμμὲς, ποὺ τόσο συχνὰ ἀναφέρονται :

«Η μεγαλοφυΐα του Σοπέν, είναι ή πιό γιομάτη από αΐθημα και συγκίνηση απ' όλες δσες φανερώθηκαν ως τώρα. Κατάφερε να κάμει να περάσει σ' ένα μόνον δργανο ή γλώσσι του άπειρου, κατάφερε να συνοψίσει σε δέκα γραμμές, πού θα μπορούσε να τις παίξει κι ένα παιδί, ποιήματα μιās τεράστιας άνάτασης, και δράματα μιās άφταστης δράσης. Δέν ένωσε ποτέ του την άνάγκη να χρησιμοποιήσει μεγάλα ύλικά μέσα για να κάμει να μιλήσει ή μεγαλοφυΐα του. Δέν του χρειάστηκε ούτε σαξόφωνο, ούτε όφικλείδα—αυτό τó λέει κάνοντας ύπαινιγμό, καθώς φαίνεται, για τó Μπερλιόζ—για να γεμίσει την ψυχή από τρόμο, ούτε έκκλησιαστικό δργανο—έδω ύπαινίσσεται τó Μέγερμπερ—για να τή γεμίσει από πίστη κι ένθουσιασμό. Τó πλήθος δέν τόν είχε γνωρίσει ούτε τόν γνώρισε άκόμα. Χρειάζονται μεγάλες πρόοδοι στα γούστα και στην αντίληψη τής τέχνης, για να γίνουν κοσμαγάπητα τά έργα του. Θα ρθει κάποια μέρα, πού θα ένορχηστρώσουν τή μουσική του χωρίς ν' αλλάξουν τίποτα από την παρτισιόν του πιάνου, και πού όλος ό κόσμος θα μάθει, ότι αυτή ή τόσο πλατειά μεγαλοφυΐα, ή τόσο πλήρης, και τόσο σοφή όσο κι αυτές των πιό μεγάλων δασκάλων, πού έξομωιώθηκε μαζί τους, κράτησε μιá άτομικότητα άκόμα πιό έξοχη κι απ' αυτή του Μπάχ, άκόμα πιό ίσχυρη κι απ' αυτή του Μπετόβεν, κι άκόμα πιό δραματική απ' αυτή του Βέμπερ. Είναι κι οι τρεις μαζί μένοντας πάντα αυτός ό ίδιος, δηλαδή πιό λεπτός στην καλαισθησία, πιό αυστηρός στη μεγαλοπρέπεια και παραχτικός στον πόνο. Μόνον ό Μότσαρτ είναι άνώτερός του, γιατί ό Μότσαρτ έχει σε μεγαλύτερο βαθμό τή γαλήνη τής υγείας, και κατά συνέπεια την πληρότητα τής ζωής.»

Η έκτίμηση αυτή είναι κυρίως φιλολογική, μουσικά σχεδόν δέ στέκει, και από πολλές άπόψεις είναι έλάχιστα σωστή. "Αν μεταφερθει στην όρχήστρα όπως είναι άκριβώς ή μουσική του Σοπέν—μιá μελωδία κι ένα άρπισμα—θα έκανε ένα έμφε ίσχνό και φτωχό, σαν τή μουσική του Μπελλίνι. Τά ώραία άρμονικά εύρήματα θα χάνονταν έτσι, σκορπισμένα σαν ένας σωρός φύλλα, πού τά σάρωσε ό δυτικός άνεμος, κι αυτό πού θ' άκουγόταν δέ θα ήταν πιá μουσική αλλά μιá μουσική σκόνη. Μόνο τó πιάνο, με τó τεράσιό του κλαβιέ και την τέλεια δμοιογένεια του ήχοχρώματός του, προσφέρεται για τήν πραγματοποίηση αυτών των συνδυασμών, για τήν έπίτευξη μιās μεγάλης και ίσχυρης άρμονικής έντύπωσης, και για να δώσει την ψευδαίσθηση, όπως είπαμε προηγουμένως, μιās βροχής από μάργαριτάρια πού πέφτει πάνω σ' ένα κρουστάλινο έπίπεδο.

VI

Οι μουσικές φόρμες, πού σκιαγραφήθηκαν τόσο πρόχειρα—σε παρόμοιο θέμα είναι δύσκολο να είναι κανείς τέλεια σαφής κι άκριβής χωρίς να μακρολογήσει πάνω σε πολύ τεχνικές λεπτομέρειες—είναι αυτές πού

βρίσκουμε στα περισσότερα έργα του· σε μερικά μάλιστα απ' αυτά είναι πολύ έκδηλες, όπως στα Νοκτύρν.

Τὰ Νοκτύρν ταῦ Σοπέν εἶχαν μιὰ τεράστια διάδοση· κι ἐλάχιστες ἀπὸ τὶς ἄλλες συνθέσεις του συντέλεσαν τόσο στὴ δόξα του ὅσο αὐτές. Ἔδειξαν πὶὸ ξεκάθαρα τὶς τάσεις του, παρουσίασαν πὶὸ ἔντονα τὸ ὕφος του, κι ἐγνώρισαν στὰ διάφορα σαλόνια ὅπου παίζονταν μιὰ πὶὸ γρήγορη καὶ πὶὸ λαμπρὴ ἐπιτυχία. Ὅλοι οἱ ἐρασιτέχνες ἀκούσαν νὰ παίζουν ἢ ἔπαιζαν οἱ ἴδιοι αὐτὰ τὰ τόσο λεπτά, καὶ χαριτωμένα κομμάτια, τὰ γιομάτα ἀπὸ μιὰ γοητευτικὴ μελαγχολία, πραγματικὲς ἐλεγείες γιομάτες χάρη, ὅπου τραγουδοῦν οἱ στίχοι τοῦ ποιητῆ:

Μὰ ἡ τρυφερὴ ἐλεγεία κι ἡ συγκινητικὴ τῆς χάρη
Μὲ μάγεψαν· ἡ ἐλεγεία, μὲ τὴ θρηνώδη φωνή,
Μὲ τὸ γέλιο τῆς ἀνακατεμμένο με δάκρυα,
Μὲ τὰ μακρὰ τῆς σκόρπια μαλλιά.
Ὁμορφῆ, ὑψώνοντας στὸν οὐρανὸ τὰ ὄγρὰ τῆς βλέμματα..
(Ἄντρέας Σενιέ)

Ἄν κι ἡ σύνθεση τῶν Νοκτύρν ἀπλώνεται στὸ σύνολο τῆς σταδιοδρομίας τοῦ συνθέτη, ἔχουν ὄλα—ἐκτὸς ἀπὸ δυὸ ἢ τρεῖς—τὸ ἴδιο νεανικὸ ὕφος, τὴν ἴδια συγκινητικὴ χάρη—μιὰ ἐφηβικὴ χάρη—καὶ μοιάζουν σὰ νὰ γράφηκαν ἀπὸ νέο δεκαοχτὼ ὡς ἑκοσι χρονῶν. Οἱ συνθέσεις αὐτές ἀπασχόλησαν πολὺ τὴ φαντασία τῶν βιογράφων καὶ τῶν σχολιαστῶν ποὺ ἤθελαν νὰ βροῦν σ' αὐτές ἕνα ρομαντικὸ νόημα, κάποια φιλολογικὴ ἐρμηνεία. Σχετικὰ μὲ τὰ Νοκτύρν ὁ Σοπέν δὲν ἐξηγήθηκε ποτέ, φυλάγοντας κάποιο μυστικὸ, πού, χωρὶς ἀμφιβολία, δὲ θὰ ὑπῆρχε οὔτε. Περισσότερο ἀκόμη ἀπὸ κάθε ἄλλη, ἡ μουσικὴ του αὐτῆ, δὲν ἀντιπροσωπεύει καταστάσεις συγκινητικὲς ἢ ψυχικὲς καταστάσεις προγενέστερες ἀπ' τὴν ἰδέα, ποὺ δὲ θὰ μπορούσε νὰ παρουσιαστῆ χωρὶς νὰ τοὺς ἀλλοιώσει ἢ νὰ σκορπίσει τὴ γοητεία τους καὶ τὴ μυστηριώδη τους ὁμορφιά; Ἄντλημένη ἀπὸ τὶς ἀόριστες καὶ βαθεῖες περιοχὲς τῆς εὐαισθησίας, ἡ ἔμπνευση, δημιουργήσε τὴν ἠχητικὴ εἰκόνα χωρὶς διάμεσο, χωρὶς νὰ περάσει ἀπὸ τὴν ἰδέα ποὺ τὴν ἔκλεινε περιορισμένη σὲ μιὰ φόρμουλα πάρα πολὺ στενὴ. Αὐτὴν τὴν ἠχητικὴ εἰκόνα σὰν τὴν πετύχει ὁ συνθέτης, εἴτε εἶναι ὁ Σοπέν, ὁ Μπετόβεν ἢ ὁ Σούμαν, δὲν τῆς δίνει τὴν ὀριστικὴ τῆς μορφῆ, παρὰ ὕστερ' ἀπὸ μιὰ ἐργασία περισσότερο ἢ λιγότερο μακρόχρονη, ἐργασία λεύτερη, καὶ συντελεσμένη χωρὶς ἄλλη ἀπασχόληση ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴ ποὺ δίνει ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ ἔργου.

Τὸ πλάνο τοῦ Νοκτύρν τοῦ Σοπέν εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀπλό· εἶναι σὰν κι αὐτὸ τοῦ Νοκτύρν τοῦ Φίηλντ, ποὺ προηγεῖται χρονικὰ, καὶ ποὺ τὸ μιμήθηκε ἐκδηλὰ ὁ Σοπέν, μὲ μερικὲς τροποποιήσεις: μιὰ μοναδικὴ φράση, μεγάλη, ποὺ ἀκολουθεῖται κάποτε ἀπὸ συμπληρωματικὰ θέματα ἢ ἀπὸ ἕνα ἐνδιάμεσο μέρος πολὺ διαφορετικὸ. Τὶς περισσότερες ὅμως φορές, αὐτὸ