

τὸ συμπληρωματικὸ μέρος παίρνει τὸ χαραχτήρα ἐνὸς ὀργανικοῦ ρετσιτατίβου, ἐλεύθερου, μὲ μετατροπῆς — πού μπορούμε νὰ τὸ συγκρίνομε μὲ μιὰ φωνητικὴ ἀπαγγελία — χρησιμοποιοημένου μὲ ὅλη τὴν ἀπλόχωρη ἔκταση πού μπορεῖ νὰ προσφέρει ἡ μουσικὴ τοῦ πιάνου. Αὐτὸ τὸ ἐκφραστικὸ μέσο, πού ἀποτελεῖ ἀντίθεση πρὸς τὴ μελωδία, μὲ τὴ ζωηρὴ καὶ μάλιστα ὀρμητικὴ κίνησή του, καὶ πού ὁ Σοπέν θὰ τὸ χρησιμοποιοῦσε πρόθυμα καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα του, ἀποτελεῖ συχνὰ τὸ πιὸ ὠραῖο μέρος τοῦ κομματιοῦ. Ἐὰν ἀναφέρουμε μόνον ἐδῶ «τὸ ρετσιτατίβο» τοῦ Νοκτῦρν (ορ. 15, πῶ 1) σὲ **φα μεῖζον**, πού τὸ μοτίβο του ἔχει μιὰ πολὺ γερμανικὴ τροπικότητα, ἢ αὐτὸ τοῦ Νοκτῦρν σὲ **φα δίεση ἔλασσον** (ορ. 48, πῶ 2) πού, παρὰ τὶς ἀνώφελες ἐπαναλήψεις του, φτάνει σ' ἕνα πλάτος σχεδὸν μετοβενικό. Στὴ συλλογὴ αὐτὴ τῶν δεκαοκτῶ Νοκτῦρν, κυριαρχοῦν οἱ ἐλεγείες ποικιλμένες μὲ λεπτότατες ἀποχρώσεις, πού ὅλο καὶ ὑψώνονται, ὡς πού φτάνουν σὲ σημεῖο πραγματικοῦ μεγαλείου (Νοκτῦρν σὲ **ντὸ δίεση ἔλασσον**, ορ. 27, πῶ 1, τὸ ἀριστουργηματικότερο κομμάτι τῆς συλλογῆς αὐτῆς). Ἐπίσης βρίσκουμε σ' αὐτὰ καὶ ἄλλα ἀξιόλογα εὐρήματα τοῦ συνθέτη. Ἐδῶ ἕνα ἐπίμονο ἄρπισμα τοῦ μπάσου δειχνεῖ, σὲ μιὰ φωτεινὴ τόνικότητα (σὸλ **μεῖζον**, ορ. 37, πῶ 2), τὸ κυμάτισμα μιᾶς βαρκαρόλλας, πού ἀκολουθεῖ φανταχτερὰ τὴ μελωδία, σχηματισμένη ἀπὸ δυὸ ἰδανικὲς φωνές, δυὸ γυναικεῖες φωνές σφιχτοπλεγμένες· ἐκεῖ, ἕνα ἔκκλησιαστικὸ ἄσμα—ὅπου κάθε νότα ἔχει καὶ τὴ συγχορδία της,—διαδέχεται τὸ μελαγχολικὸ μοτίβο μιᾶς μαζούρκας, πού διακόπτεται πάνω σὲ μιὰ πολυκρατημένη νότα (σολ **ἔλασσον**, ορ. 15, No 3). Αὐτὸς ὁ θρησκευτικὸς χαραχτήρας ξαναβρίσκεται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ στὸ ἔργο τοῦ Σοπέν, τὸ Νοκτῦρν σὲ **ντὸ ἔλασσον**, (ορ. 48, No 1), βαρὺ καὶ θλιβερὸ στὴν ἀρχή, μεταβάλλεται ὕστερα σ' ἕναν ἀληθινὸ ὕμνο, ἐνθουσιώδη καὶ θριαμβευτικὸ, στερεωμένο πάνω σὲ τεράστιες συγχορδίες, πού, μετὰ, δέχεται μιὰ βαρὺτατη συνοδεία· αὐτὴ ὅμως ἢ περίπτωση εἶναι σπανιώτατη ττὸ συνθέτη. Γενικὰ ὅμως, ὁ Σοπέν δειχνεῖται ἐλάχιστα ἐπινοητικὸς καὶ πρωτότυπος στὰ θέματα προσευχῆς· ὁ λυρισμὸς του δὲν ἔχει τὸ θρησκευτικισμὸ τοῦ Λαμαρτίνου, καὶ μπροστὰ στὸ μεγάλο πρόβλημα τοῦ ἀνθρώπινου τέλους καὶ τῆς μέλλουσας ζωῆς, κυριαρχεῖ σ' αὐτὸν μονάχα τὸ αἶσθημα τοῦ τρόμου.

Τὰ **Impromptus** του μπορούν κάλλιστα νὰ παραβληθοῦν μὲ τὰ Νοκτῦρν· τὰ στοιχεῖα τους εἶναι τὰ ἴδια, ἀλλὰ σὲ ἀντίθετη διάταξη: τὸ κομμάτι ἀρχίζει μὲ μιὰ ρυθμικὴ φράση, πού πλαισιώνει τὸ αἰσθηματικὸ θέμα μὲ τὶς φανταχτερές της ἠχητικὲς διαδοχές, ἐξαιρετικὰ ὀρμητικὲς καὶ ἄρκετὰ δύσκολες. Τὸ πιὸ ξακουστὸ καὶ τὸ περισσότερο παιγμένο ἀπ' αὐτὰ τὰ **Impromptus** (ορ. 66), πού ἔχει τὸν τίτλο **Fantaisie — Impromptu**, ἐκδόθηκε μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοπέν. Ἡ γλυκύτατη καὶ συγκινητικώτατη μελωδία του, εἶναι γιομάτη ἀπὸ ἕνα ποιητικὸ αἶσθημα, ἀνάλογο μ' αὐτὸ τοῦ

θέματος του Πένθιμου Έμβατηρίου. Στο δεύτερο **Impromptu**, ή μελωδία είναι μεταφευμένη στο μπάσο, σαν να ήταν προορισμένη για βιολοντσέλλο· πολλά παραδείγματα αυτής της διάταξης βρίσκουμε στο έργο του Σοπέν, που είχε μια έντελως ξεχωριστή αγάπη γι αυτό το όργανο.

“Αν ο Σοπέν δανείστηκε από το Φίηλντ το Νοκτύρν, δημιούργησε όμως ένα άλλο κομμάτι σαλονιού, που άλλοτε το έκτιμούσαν πολύ: τή Μπαλλάντα, που είναι μαζί χορός και τραγούδι. Το σχεδιάγραμμα της Μπαλλάντας, που βασίζεται στην έναλλαγή δυο θεμάτων, είναι πολύ πιο έκτεταμένο απ’ αυτό του Νοκτύρν, κι όλα αναπτύσσονται σ’ αυτή με αναλογία.

“Έγραψε τέσσαρες Μπαλλάντες: κι οι τέσσαρες είναι έμπνευσμένες από τα ποιήματα του Μίκιεβιτς. Οι Μπαλλάντες αυτές διαφέρουν πολύ ή μια απ’ την άλλη, και δέν έχουν, καθώς λέει ο Έλερτ, παρά «δυο κοινά σημεία, τó ρομαντισμό της ανάπτυξης τους και τήν ευγένεια των θεμάτων τους». Γενικά έκτιμάται περισσότερο ή πρώτη, σέ **σὸλ Έλασσον**, όχι μόνο σαν πιο ωραία, αλλά και σαν ένα από τα ωραιότερα κομμάτια που έχουν γραφεί για πιάνο. ‘Ο πιανίστας Ρούμπινστάϊν έπαιζε κατά προτίμηση τή δεύτερη, σέ **φά Έλασσον**, «άγριολούλουδο, που τó άρπάζει και τó χαϊδεύει μια πνοή του άνέμου»... Στην άρχή της Μπαλλάντας αυτής, θαρρούμε πως άκοιμε χωριάτες που τραγουδοῦν όμαδικά, περνώντας απ’ τó δρόμο, κάποιον παλιό θρύλλο· ή όρητική κίνηση που ξεσπά ύστερα σαν καταγίδια είναι γιομάτη όμορφιά. Δέ θα μπορούσαμε όμως να πούμε τó ίδιο, παρά τις κοσμικές της έπιτυχίες και τήν πετυχημένη άρχή της, για τήν επόμενη Μπαλλάντα, σέ **λα ύφηση**. Τό δεύτερό της θέμα είναι ένα κοινότοπο λαϊκό χορευτικό τραγούδι, ένα τραγούδι μπαλλέττου που θυμίζει κουκλοθέατρο. Τό κομμάτι αυτό συγγενεύει πολύ μ’ αυτήν τή μουσική σαλονιού, που γι αυτή ο Λιστ είπε, πολύ σωστά, ότι δέ ζητά από τους άφηρημένους άκροατές της να θυσιάσουν καμμιά από τις ποτένιες μικροασχολίες τους. Μουσική για τους κοσμικούς κύκλους, όπου, τόσο στην ποίηση όσο και στην τέχνη, «οί συγκινήσεις άπορροφούνται σέ λίγες στιγμές, έξαντλούνται σέ μια βραδυά και τήν άλλη μέρα ξεχνιούνται.» Αντίθετα ή τέταρτη Μπαλλάντα, σέ **φα Έλασσον**, που μοιάζει περισσότερο με βαρκαρόλλα, είναι άπόλυτα άξιοσημείωτη για τά έμπνευσμένα μοτίβα της—τό τελικό σύνολο της πρώτης φράσης είναι γιομάτο γοητευτική χάρη,—για τόν τρόπο με τόν όποιο τά χρησιμοποιεί ο συνθέτης, για τó άρμονικό της γράψιμο και για τις μετατροπές της.

Σ’ ένα πολύ συγγενικό μ’ αυτές του τις συνθέσεις ύφος, ο Σοπέν έγραψε και μερικές άλλες συνθέσεις, που ή έκτέλεσή τους είναι έξ ίσου δυσκολώτατη. Τό **Μπολερό (ορ. 19)** δέ θα σταματήσει τήν προσοχή μας· έχει έλάχιστη πρωτοτυπία και καθόλου τοπικό χρώμα. ‘Η **Βαρκαρόλλα (ορ. 60)** είναι ωραία· μια έπίμονη κίνηση του μπάσου δείχνει και διατη-

ρεί τὸ χαρακτήρα τοῦ κομματιοῦ. Ὁ Τάουσιγκ βλέπει σ' αὐτὴ μιὰ ἐρωτική σκηνή, μέσα σὲ μιὰ ἐχέμυθη γκόντολα. Πάντως ὅπου δὴποτε κι ἂν γίνετα αὐτὴ «ἢ κρυφῆ» περιπέτεια, ἢ μουσικὴ τῆς εἶναι πολὺ Ἰταλιάνικη, ποτισμένη ἀπ' αὐτὴν τὴν Ἰταλία «πρὸς τὴν ὁποία, καθὼς παρατηροῦσε ὁ Σούμαν, ἔκλινε ὁ Σοπέν σιγά-σιγά, περισσότερο παρὰ πρὸς τὴ Γερμανία.» Ἔνα ἀπὸ τὰ θέματα αὐτῆς τῆς Βαρκαρόλλας—αὐτὸ ποῦ εἶναι σὲ **λά μείζον**—ἐντελῶς διαφορετικοῦ χαρακτήρα, θυμίζει μὲ τίς πρώτες του νότες τῆ **Νορβηγικῆ Ραψωδία** τοῦ Λαλό.

Τὸ πιὸ περιέργο ἀπ' αὐτὰ τὰ διάφορα ἔργα τοῦ Σοπέν, εἶναι ἀναντίρρητα ἡ **Berceuse** (op. 57), μιὰ ἀπὸ τίς τελευταῖες συνθέσεις τοῦ δασκάλου, ποῦ μπορεῖ νὰ χαραχτηριστεῖ σὰν ἀποθέωση τοῦ μουσικοῦ στολίσματος. Εἶναι ἕνα μικρὸ μουσικὸ ποίημα, ποῦ ἡ χάρη του φτάνει ὡς τὴν ἐπιτήδευση. Ἡ μονότονη κίνηση τῆς κούνιας ἀποδίδεται μ' ἕνα μόνο μέτρο στὸ μπάσο, ποῦ ἐπαναλαμβάνεται ὡς τὸν ἐπίλογο, κι ὅπου αἰωροῦνται οἱ συγχορδίες τῆς τονικῆς καὶ τῆς δεσπόζουσας πάνω σ' ἕναν ὁμοίομορφο ρυθμὸ. Τὸ παιδάκι κοιμᾶται ... ἕνα προνοητικὸ χέρι, γιὰ νὰ τὸ προφυλάξει ἀπὸ τὴ βραδυνὴ δροσιά, σκεπάζει τὸ προσωπάκι σου μ' ἀλαφρά καὶ λεπτὰ πέπλα—κεντημένα ὑπέροχα ἀπὸ τὰ δάχτυλα μιᾶς νεράιδας—ποῦ ἀφίνουν νὰ διαφαίνονται τὰ χαραχτηριστικὰ τοῦ μωροῦ. Τὸ παιδάκι ἀποκοιμήθηκε ... κι ἀνάμεσα ἀπὸ τίς ταντέλλες, ποῦ παραμερίζονται γιὰ μιὰ στιγμή διακρίνουμε τὸ μακάριο ὕπνο τοῦ μικροῦ ἀγγελουδιοῦ. Ὅλα αὐτὰ εἶναι πολὺ ἐπιτηδευμένα, ὑπερβολικὰ ἐπιτηδευμένα, γιὰ ν' ἀποτελέσουν μιὰ μεγάλη μουσικὴ· εἶναι ὅμως ἐπιτηδευμένα μὲ τὴν τέχνη τῆς φίνας λεπτουργικῆς, ποῦ θαυμάζουμε σ' ἕνα κόσμημα δουλεμένο ἀπ' τὸν πιὸ ἐπιδέξιο τεχνίτη.

Ἐγάρχει ἐπίσης πολλὴ ἐπιδειχτικὴ δεξιοτεχνία, «πολὺ πιάνο» στὴν **Ταραντέλλα** του (op. 43), σὲ **λά ὕφεση**, ἐμπνευσμένη ἐκδηλα ἀπὸ τὸ ὕφος τοῦ Ροσσίνι· οἱ ὀμιχλώδεις ὅμως μετατοπίες ποῦ τὴν τυλίγουν, δὲν ἀφίνουν νὰ φτάσει ὡς σ' αὐτὴ οὔτε ἡ παραμικρὴ ἀχτίδα τοῦ ἡλίου. Ἡ ἰδιοφυΐα τοῦ Σοπέν ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτὸ τὸ κομμάτι ὅπου ὁ συνθέτης παύει νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος, τὴ στιγμή ποῦ δανείζεται ἀπὸ ἄλλον.

## V

Νά, ὅμως καὶ πιὸ ἀρρενωποί, πιὸ περήφανοι τόνοι, ποῦ μᾶς παρουσιάζουν μιὰ τέχνη, ποῦ δὲν εἶναι πιά ἡ ἐλεγεῖα «μὲ τὴ θρηνώδη φωνή», οὔτε ἡ φαντασία τοῦ σαλονιοῦ, ἀλλὰ σχεδὸν μιὰ ἐποποιΐα: πρόκειται γιὰ τίς **Πολωνέζες**.

Ἡ καταγωγή τῆς **Πολωνέζας** εἶναι σκοτεινὴ καὶ διαμφισβητούμενη· ὁ σημερινὸς τῆς ρυθμὸς δὲν εἶναι πολὺ παλιός, καὶ δὲ φαίνεται νὰ εἶναι ἀρχαιότερος ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπάχ, ποῦ τὴ χρησιμοποίησε. Μὲ τοὺς τρεῖς χρόνους τῆς, ποῦ ἐκφράζονται μὲ **δυοα**, καὶ μὲ τὰ **δυὸ** τῆς δέκατα

έκτα, από τὰ ὅποια ἀρχίζει ὁ δευτέρος της χρόνος, μοιάζει εἴτε σὰ μετατροπὴ ἑνὸς λαϊκοῦ χοροῦ σὲ δυὸ χρόνους, ὅπως ἡ **Κράκοβιακ**, εἴτε σὰ μιὰ ἐκφυλισμένη μαζούρκα, πού κατάντησε βαρειά καὶ ἄχαρη. Εἶναι ἕνας ἀντρικός χορός, ὅπου οἱ μπόττες χτυποῦν τὸ ἔδαφος, μαρκάροντας ἔντονα τὸ μέτρο, ἐνῶ ἡ σβέλτη καὶ γυναικεῖα μαζούρκα γλυστρᾶ ἀνάλαφρα καὶ μὲ χάρη. Ἐξ ἄλλου ξέρουμε ὅτι ἡ Πολωνέζα, πού χορεύεται ἀκόμα στὶς βόρειες χῶρες, κατάληξε νὰ γίνεῖ πραγματικὰ ἕνα ἐμβατήριο, —ἐμβατήριο αὐλικὸ ἢ γιορτάσιμο, πού μ' αὐτὸ ἄνοιγαν οἱ χοροὶ κι οἱ μεγάλες δεξιώσεις τῆς πολωνέζικης ἀρχοντιᾶς· μεγαλειώδης πομπή, ὅπου, διὰ μέσου τῶν κατάφωτων σαλονιῶν, παρήλαυνε μιὰ σειρά ἀπὸ ζευγάρια, ἐπιδεικνύοντας περήφανα τὴ λαμπρότητα τῶν κουστουμιῶν τους, καὶ τοὺς χεῖμαρρους τῶν πολύτιμων πετραδιῶν τους. Ὁ ρυθμὸς τῆς πολωνέζας ἀναδείχνει περίφημα αὐτὴν τὴν καταθλιπτικὰ εἰσίσμη πομπή. Κι ὁ Σοπὲν τὸ ἔνωσε πιὸ καλὰ ἀκόμη, καθὼς βλέπουμε ἀπὸ τὶς πολὺ ἐλεύθερες ἔρμηγειες πού ἔδωσε στὴν πολωνέζα, κι ἀπὸ τὶς παραλλαγές πού ἔμπασε σ' αὐτή. Κι εἶναι ἴσως τὸ μόνο μέρος τοῦ ἔργου του, ὅπου οἱ ὀπτικές παραστάσεις προσφέρονται μὲ κάποια ἐπιμονὴ καὶ κάποια ἀκρίβεια. Εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστεῖ κανεὶς κάτι πιὸ πομπῶδες καὶ πιὸ μεγαλοπρεπές ἀπὸ τὴν Πολωνέζα σὲ **λα ὕφεση**, πού ἡ ἀρχὴ της, μὲ τὴ φανταχτερὴ της ἐπισημότητα, εἶναι ἕνα ἐμβατήριο μὲ συγκρατημένο ρυθμὸ, μὲ βαρὺ βηματισμὸ, πού τὸν κάνουν πιὸ ἔντονο τὰ ρωμαλέα καὶ γεμάτα κίνηση πᾶσα της. Εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴ δοκιμάσουμε τὸ ἱερὸ ρίγος τῆς τέχνης, ὅταν, ξαφνικὰ, μὲ τὸ ὑπέροχο κύλισμα τῶν μπᾶσων ὀκταβῶν, ὁ ρυθμὸς μεταμορφώνεται, μεγαλώνει καὶ ξεσπᾶ σὲ μιὰ θριαμβευτικὴ φανφάρα. Ἐδῶ διαισθανόμαστε ὅτι ὁ Σοπὲν, συνθέτοντας αὐτὸ του τὸ ἔργο, ἐργαζόταν, ὀρισμένες στιγμές, ὑπὸ τὸ κράτος μιᾶς συγκλονιστικῆς συγκίνησης. Λένε ὅτι, καθὼς ἔγραφε αὐτὴν τὴν πολωνέζα, εἶδε νὰ παρελαύνει μέσα στὴν κάμαρά του μιὰ ὀλόκληρη πομπὴ ἀπὸ πρίγκηπες, μεγιστάνες, ἥρωες, κι ἡ ψευδαίσθησή του αὐτὴ πῆρε μιὰ τέτοια ἔνταση, ἕναν τέτοιο ρεαλισμὸ, ὥστε ὁ Σοπὲν σηκώθηκε κι ἔφυγε κατατρομαγμένος. Ὁ ζωγράφος Κβιατκόβσκι χρησιμοποίησε αὐτὴν τὴ σκηνή, ἀληθινὴ ἢ ὑποθετικὴ, σὰν θέμα γιὰ πολλὰς ζωγραφικὲς του συνθέσεις. Πλούσια ἐμπνευσμένες, μὲ ἀφθονία θεμάτων, οἱ πολωνέζες δὲν εἶναι μόνο μεγαλοπρεπῆ διακοσμητικὰ κομμάτια, ἀλλὰ ἔχουν κι ἕναν πατριωτικὸ χαραχτήρα, μιὰ ἡρωϊκὴ πνοή, πού ξαναβρίσκεται καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς πιὸ σταθεροὺς, ρωμαλαίους, καὶ λιγώτερο ἀνώμαλους στὸ περιγράμματά τους μελωδικοὺς τύπους, τοῦ πιὸ λιτοῦ γραψίματός του. Στὶς πολωνέζες του ἡ ζωὴ κινεῖται πιὸ πληθωρικὰ. Οἱ εὐγλωττες αὐτὲς σελίδες μιλᾶνε γιὰ τὴν πατρίδα, διηγοῦνται τὶς μέρες τῆς δόξας της καὶ τὶς μέρες τῆς καταστροφῆς της· καὶ τότε γεμίζουν ἀπὸ πολεμικὲς κραυγές, ἀπὸ προσκλητήρια συναγερμού, ἀπὸ θορύβους μαχῶν, πού τοὺς διαδέχονται ἡ ἀπελπισία κι ὁ χαλα-

σμός, οί γόοι τῶν λαβωμένων κι οί λυγμοί τῶν ἠττημένων. Αὐτὴν τὴν ἐπαναστατικὴν κι ἄγρια δψη δὲν τὴν ἔχουν ὅλες του οί πολωνέζες, ὅπως αὐτὴ σὲ **ντό ἔλασσον**, πού περιέχει μιὰ φράση θλιμμένη καὶ γλυκειά, ἢ σὰν αὐτὴ σὲ **φά δίσην ἔλασσον**, στὴν ὁποία Σοπέν παρεμβάλλει, γιὰ νὰ δημιουργήσει μιὰν ἀντίθεση, μιὰ ντελικάτη μαζούρκα μὲ κάποια ὑπερβολικὴ ἐπιμονή. Τὰ πρῶτα δοκίμια τοῦ συνθέτη πλησιάζουν περισσότερο πρὸς τὶς ἐθνικὲς παρά πρὸς τὶς κλασσικὲς πολωνέζες, κι ἔχουν μιὰ δεξιοτεχνία παρόμοια μ' αὐτὴ τοῦ Βέμπερ. Ἀργότερα ὁ παραδειγμένος ρυθμὸς τῆς πολωνέζας ἀπελευθερώνεται, ἐπαναφέροντας μιὰ κοινότοπη φόρμα, κι ἡ ἔμπνευση τοῦ Σοπέν, στὰ ἑορταστικὰ ἐμβατήρια, θὰ εἶναι, σὲ διάφορα μέρη, ὅμοια μ' αὐτὴ τοῦ Μάγερμπερ, θυμίζοντας ὀρισμένα ρυθμικὰ σύνολα ἀπὸ ὁπερὲς του, ὅπως κι ὁ Μάγερμπερ θὰ δώσει στὸ **Takseltanz** του μιὰ ἐντύπωση ἀνάλογη μ' ὀρισμένες πολωνέζες τοῦ Σοπέν.

Αὐτὴ ἡ εὐχέρεια τοῦ Σοπέν νὰ χειρίζεται τοὺς ρυθμούς, πού προέρχονται ἔμμεσα ἢ ἄμεσα ἀπὸ τὸ χορὸ, τὸ ἐπινοητικὸ του πνεῦμα, πού διαρκῶς κυνηγᾷ τὶς λεπτομέρειες καὶ τὶς ἀποχρώσεις, πού γυρῶει παντοῦ καὶ πάντα τὴν εὐρυθμὴ πλευρὰ τῆς φόρμας, δίνει στίς καθαρὰ χορευτικὲς συνθέσεις του μιὰ ξεχωριστὴ ἀξία, τόσο μεγάλη, ὥστε τὸ συνηθισμένο ἐλάττωμα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, δηλ. ἡ κοινοτοπία, ἀποφεύγεται ἐπιμελῶς. Ἐγραψε περὶ τὶς ἐξήντα μαζούρκες, καὶ δέκα πέντε βάλς. Ἡ συλλογὴ πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς μαζούρκες του, εἶναι συγχρόνως ἓνα ἀπρόσωπο λαϊκὸ χρῶμα, κι ἓνα πολὺ ὑποκειμενικὸ ἔργο. Εἶναι μιὰ τέχνη σκαρφωλωμένη πάνω σὲ μιὰ ἄλλη. Σ' αὐτὴ, τὰ στοιχεῖα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὶς ἀνώνυμες ἐθνικὲς δημιουργίες. Κάτοχος τοῦ μοντέλου του ὁ ἰδεαλιστὴς Σοπέν, τὸ σχολιάζει κατὰ ποιητικὸ ἢ αἰσθηματικὸ τρόπο, τοῦ δίνει τὴ σφραγίδα τῆς ἀτομικῆς του πρωτοτυπίας, καὶ τραβᾷ ἀπ' αὐτὸ ἓνα μεγάλον ἀριθμὸ ἀπὸ ἀντίγραφα. Θὰ μπορούσε νὰ γραφετρεῖς ἢ τέσσαρες φορές περισσότερες μαζούρκες, μιὰ κι ὁ ἴδιος μελωδικὸς τύπος μπορεῖ νὰ ἀναπαραχθεῖ δίχως τέλος, ὅπως τὸ ἀπόδειξαν ὁ Ροσίνι, ὁ Μπελλίνι κι οἱ μιμητὲς τους.

Ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν κατγωγή τους, οἱ μαζούρκες δὲν ἔπαψαν ποτὲ ν' ἀρέσουν στὸ Σούμαν, φανατικὸ ὑπέρμαχο—σὰν τὸ Χάνς Σάχς τῶν **Ἀρχιτραγουδιστῶν**—τῆς λαϊκῆς τέχνης. «Εἶναι κανόνια κρυμμένα κάτω ἀπὸ λουλούδια, γράφει· κι ἂν ὁ αὐτοκράτορας τοῦ Βορρᾶ ἤξερε ποιὸς ἐχθρὸς τὸν ἀπειλεῖ μέσα στίς τόσο ἀπλὲς μελωδίες τῶν μαζουρκῶν, θ' ἀπαγόρευε αὐτὴν τὴ μουσικὴ.» Ἡ παρατήρηση αὐτὴ τοῦ Σούμαν, σίγουρα θὰ ταίριαζε περισσότερο, στίς πολωνέζες παρά στίς μαζούρκες μὲ τὸ λυγρὸ, λεπτὸ κι ἐλάχιστα δυναμικὸ ρυθμὸ τους. Οἱ δεύτερες αὐτὲς εἶναι τρυφερές, ἐρωτιάρικες, σπανιώτατα εὐθυμιας, καὶ τὶς περισσότερες φορὲς θλιμμένες. Ἡ αἰσθηματικὴ τους δψη ἔχει ἀκόμα θαυμαστὲς—σήμερα λιγώτερους ἀπὸ ἄλλοτε—μὰ ἡ τεχνικὴ τους εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέ-

ρουσα : σ' αυτήν υπάρχουν πειστήρια, πού συνοψίζουν τὸ μελωδικὸ καὶ τὸ ἄρμονικὸ ὕφος τοῦ δασκάλου.

Ὁ Σοπέν δὲ μπορούσε νὰ πετύχει λιγώτερο στοῦ ρυθμοῦ—τὸν κατ' ἐξοχὴν χορευτικὸ ρυθμὸ—τοῦ βάλς, ὅπου οἱ τονισμοὶμποροῦν νὰ μεταφερθοῦν διαδοχικὰ σὲ κάθε χρόνο τοῦ μέτρου, κι ὅπου εἶναι δυνατὸ νὰ γίνουν ὅλοι οἱ συνδυασμοὶ κι ὅλες οἱ κινήσεις, ἀπὸ τὸ *lento* ὡς τὸ πιὸ γρήγορο *presto*. Τὰ βάλς τοῦ Σοπέν ἔγιναν ἀμέσως κοσμαγάπητα· μὰ τὸ κοινό, κατὰ τὴ συνήθειά του, δὲν προτιμᾶ, δυστυχῶς, πάντα τὰ καλύτερα· Μιὰ κι ἡ παράδοση λοιπὸν ἀποφάσισε, γι αὐτὰ τὰ βάλς, ὅτι δὲν πρέπει νὰ παίζονται σὲ χορευτικὸ ρυθμικὸ μέτρο—μήπως κι ὁ ἴδιος ὁ Σοπέν δὲν ἔδωσε τὸ παράδειγμα;—τὰ θεωροῦμε σὰν ὄχι χορευσιμα. Ξεχνᾶμε ὅμως ἀσφαλῶς, ὅτι τὸ ἴδιο θὰ συνέβαινε γιὰ ὅποια δήποτε ρυθμικὴ χορευτικὴ μουσικὴ, ὅταν ὁ ἐκτελεστὴς τὴ μεταμορφῶνει κατὰ τὸ κέφι τοῦ καπρίτσιου του. Πιὸ ραφινάτα ἀκόμη κι ἀπὸ τὶς μαζοῦρκες, πού συχνὰ μοιάζουν μ' αὐτές, τὰ βάλς του—κάποτε παραφαντασμένα, ἀρωματισμένα μὲ μύσχο καὶ ἐμψυχωμένα ἀπὸ μιὰ πνοὴ συγκίνησης—ἀναθύμιζαν στοῦ Σούμαν τὴν εἰκόνα ἐνὸς χοροῦ, πού τὸν χόρευαν μαρκήσιες καὶ κοντέσες. Καὶ πραγματικὰ συχνὰ μοιάζουν, σὰ μιὰ ποιητικὴ περιγραφή τῶν δεξιῶσεως τῆς ἀριστοκρατίας, μὲ τὶς ἡχητικότητές τους, τὶς λαμπερόχρωμες σὰν ὠραίες τουζέλιτες, πού ἀστραποβολοῦν κάτω ἀπὸ τὴ λάμψη τῶν πολυελκίων καὶ τῶν διαμαντιῶν. Οἱ γιομάτοι συγκίνηση τόνοι τους μιλάνε γιὰ κάποιο φλέρτ ἐρωτικὸ, πού ἀρχίζει διακριτικὰ καὶ τελειώνει θλιβερά, πνιγμένο στὰ δάκρυα.... "Ὅλα σχεδὸν αὐτὰ τὰ βάλς, τὰ σύνθεσε ὁ Σοπέν στοῦ Παρίσι, σὰν ἕνας τζέντλεμαν πού γράφει κάθε μέρα τὸ κοσμικὸ τοῦ ἡμερολόγιου. Μερικὰ ὅμως τὰ χει γράφει στὴ Βιέννη ἢ ἀλλοῦ, κι αὐτὰ δὲν ὑστεροῦν καθόλου ἀπὸ τ' ἄλλα σ' ὀμορφιά. "Ἄς ἀναφέρουμε μόνον τὸ Βάλς σὲ *λά ἔλασσον* (op. 34), γιομάτο ἀπὸ βαθύτατη μελαγχολία, πού ὁ συνθέτης τοῦ τὸ προτιμοῦσε περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο. "Ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγχνημένα του κομμάτια· τὸ νὰ μιλήσει κανεὶς γι αὐτὸ καὶ νὰ τὸ ἐπαινέσει, ἦταν γιὰ τὸ Σοπέν τὸ πιὸ κολακευτικὸ κομπλιμέντο πού μπορούσε νὰ τὸν συγκινήσει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο.

"Ὅμως ὅλο αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Σοπέν, ὅπου ὁ συνθέτης ἀνακατεῦει τὴν ἀκεφαλία του καὶ τὴ μελαγχολία του μὲ τοὺς βαριοῦς ἴσκιους τῆς νύχτας, μὲ τοὺς θορῶβους τῶν ἑορτῶν, μὲ τὰ χαμόγελα τοῦ χοροῦ καὶ μὲ τὴ χάρη τῶν κοσμικῶν ἐσπερίδων, εἶναι ἀρκετὰ ὁμοίομορφο καὶ μονότονο στοῦ σύνολό του καὶ στὴν ἐντύπωση πού δημιουργεῖ. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ μονοτονία προέρχεται ἀπὸ τοὺς ρυθμοὺς πού διαλέει ὁ συνθέτης ἀποκλειστικὰ σχεδὸν ἀπὸ τὴ χορευτικὴ ρυθμικὴ, ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς διαδοχῆς τῶν θεμάτων, πού τὰ τοποθετεῖ τὸ ἕνα κοντὰ στοῦ ἄλλο, καθὼς ἐπίσης κι ἀπὸ τὴ μονοτονία τῶν ψυχικῶν καταστάσεων, πού ἐκφράζονται σ' αὐτές, σ' ὅποιο δήποτε περιβάλλον κι ἂν τὸ τοποθετεῖ ὁ συνθέτης. Νιώ-

θουμε, ότι, σάν τόν τριζιδιώτη, γιά τόν όποιο μιλά ο Σενέκας στό Λουκίλιο, πού κουβαλά μαζί του τή θλιμμένη του ψυχή, έτσι κι ο Σοπέν περιφέρει παντού στό έργο του τήν άνίτη νευρασθένειά του. Έπί πλέον αυτό τό παραστράτημα τής φόρμας και τοϋ ρυθμοϋ κάθε χοροϋ, πού ο συνθέτης τούς ρίχνει έξω από τό φυσικό κι άπλό έκφραστικό τους δρόμο, —ο Μπωντλαίρ, ο Βερλαίν κι άλλοι άκόμα, τό χρησιμοποίησαν μέχρι κοταχρήσεως στήν ποίηση.—μπορεί νά δημιουργήσει, και δημιουργεί πραγματικά, μιá καλλιτεχνική έντύπωση. Αύτή όμως ή έντύπωση δέν ποικίλλει σχεδόν, είναι φτιαχτή, κι άφοϋ μάς γοητέπει άρχικά, δέν άργεί νά μάς γίνει ύστερα βαρετή.

## VI

Οι συνθέσεις πού γραψε ο Σοπέν στή φόρμα τής σονάτας ή τοϋ ροντό—έκτός από τή σονάτα σέ **σι ύφηση** και τά **σκέρτσια**—χρονολογούνται, όλες σχεδόν, άπό τά πρώτα νεανικά του χρόνια. Είναι περισσότερο σχεδιαγραφήματα σ' ένα είδος, πού μ' αυτό δέν κατάφερε ο συνθέτης νά έξοικειωθεί, παρά έργα τελειωτικά. Η κλασική διάταξη σ' αυτά τηρήθηκε κάπως στήν τύχη, τό δέ ύφος, και τό μελωδικό «ύλικό» μέ τό όποιο έγιναν δέν τούς ταιριάζει. Έρχόμενες μετά τό Μπετόβεν οι συνθέσεις αυτές, δέν κάνουν τίποτα περισσότερο άπό τό νά διαλαλουν τήν ανεπάρκειά τους. Ο Μπετόβεν άρχίζει μ' ένα σύντομο θέμα, πού θά γίνει τό κύριο στοιχείο τής άνάπτυξης, δημιουργεί άρχικά ένα είδος ρυθμικόϋ περιβάλλοντος και ύστερα παρουσιάζει τήν καθαυτό μελωδία. Ο Σοπέν έκθέτει άμέσως τή μελωδία, τή μεγάλη αύτή φράση του πού ξέρουμε, προσφέρει άμέσως και διά μιáς τή σκέψη του, μετά περνά σ' ένα άλλο θέμα, παραγμιζοντας τά κενά μέ φανταχτερά δεξιοτεχνικές διαδοχές από νότες, καθαρά πιανιστικές. “Όσο πετυχημένα κι όσο καλλιτεχνικά κι άν είναι τοποθετημένοι αυτοί οι συνδυασμοί, τό κεφαλαϊώδες τους έλάττωμα είναι ότι δέν έχουν κάποιον άναγκαϊο δεσμό μ' αυτό πού ύπάρχει πριν και μ' αυτό πού άκολουθεί μετά άπ' αυτός. Θά μπορούσαν νά χρησιμοποιηθοϋν όπουδήποτε, σ' ένα άλλέγκρο, σ' ένα ροντό ή σ' ένα άντάντε, φτάνει νά κονοιστεί άνάλογα τό γράψιμο κι ο ρυθμός τών μπάσων. Τό σύνολο λοιπόν, πού τοϋ λείπει ή συνοχή, προσφέρει μιá διαδοχή από σκόρπιες συγκινήσεις, μιá «άμφιταλάντευση» σχεδόν δυσάρεστη. Σ' όλ' αυτά τά έργα—μουσικής πιάνου ή μουσικής δωματίου—άπ' όπου πολλές σελίδες θά μπορούσαν ν' άποσπασθοϋν και ν' αποτελέσουν γοητευτικά Νοκτύρν,—τά καλύτερα μέρη είναι τά άργά, γιατί σ' αυτά οι μακρές μελωδίες βρίσκονται στή θέση τους.

‘Ανάμεσα στα ροντό του, τέσσερα στόν άριθμό, τό **Rondo à la Mazur (op. 6)** προσφέρει κάποια άπόλαυση μέ τά έθνικά του χρώματα τό

Ροντό για δύο πιάνο, πού γραψε ὁ Σοπέν ὅταν ἦταν δεκαοχτώ χρονῶν, ἔχει πολλή γοητεία καὶ χάρη.

“Ὁμως—ἀς τὸ ἐπαναλάβουμε—δὲ βρίσκουμε σ’ αὐτὰ παρά μιὰ τέχνη λίγο ἐπιτηδευμένη καὶ πολὺ ἔλλειπῆ. Ὁ ἐκφραστικὸς τύπος τοῦ Σοπέν δὲν εἶναι καθόλου κατάλληλος γιὰ ἕνα συμφωνικὸ ἔργο.

Οἱ συνθέσεις γιὰ πιάνο μὲ συνοδεία ὀρχήστρας—κομμάτια κοντσέρτου ἢ κοντσέρτα,—προορισμένες γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς περιοδεῖες τοῦ συνθέτη, ἀξίζουν κυρίως γιὰ τὰ πιανιστικὰ τους χαρίσματα. Ἐν καὶ κατὰ πολὺ ἀνώτερες ἀπὸ τὸ μονότονο καὶ κοινότοπο βιρτουοζισμὸ πού χαρακτηρίζει τοὺς πιανίστες ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, μᾶς κάνουν πάντα νὰ ἔχουμε τὶς ἴδιες ἐπιφυλάξεις πού διατυπώσαμε καὶ γιὰ τ’ ἄλλα του ἔργα. Τὸ ἴδιο βρίσκουμε καὶ σ’ αὐτές, ὠραῖες σελίδες κι ὠραῖα Νοκτὺρν, καὶ βλέπουμε νὰ παρουσιάζονται ἀδράνια τόξα ἀνάμεσα σὲ ἠχητικὲς μπόρες. Πραγματικὰ ὅμως, σ’ αὐτὴν τὴ μουσικὴ φόρμα, πού ὁ μόνος τῆς σκοπὸς εἶναι νὰ ἀναδείξει τὸν ἐκτελεστή, κι ὅπου ὅλα θυσιάζονται γιὰ τὸ χιτήρι του, τὸ καθαυτὸ ἔργο δὲν ἔχει παρά μιὰ ἐντελῶς δευτερεύουσα σημασία,

Ἡ **Φαντασία τοῦ πάνω σὲ Πολωνέζικους σκοποὺς** κι ἡ **Κράκοβιακ**, εἶναι γοητευτικὲς πολυστολισμένες συνθέσεις χοροῦ. Τὸ κομμάτι τοῦ πάνω σ’ ἕνα θέμα τοῦ **Ντὸν Ζουάν**—ντεμποῦτο τοῦ συνθέτη γιομάτο ὑποσχέσεις,— ἔχει μιὰ ὠραῖα βαριασιὸν σὲ **σὶ ὕφηση Ἐλασσον**, πού μεταφέρει σ’ ἕνα σκοτεινὸ δάσος, σ’ ἕνα Βυρωνικὸ ντεκόρ τὸ φωτεινὸ θέμα τοῦ Μότσαρτ.

Τὰ δύο κοντσέρτα, **σὲ φᾶ Ἐλασσον**, καὶ **σὲ μι Ἐλασσον**, πού μὲ πολλὴ του εὐχαρίστηση τὰ ἐκτελοῦσε ὁ Σοπέν, πότε ὀλόκληρα καὶ πότε παίζοντας διάφορα ἀποσπάσματά τους, χρωστοῦσαν ἴσως τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιτυχίας τους στὴν ἐξοχὴ ἐκτέλεση τοῦ συνθέτη τους, πού τόσο μόχθησαν νὰ τὴ μιμηθοῦν οἱ μαθητές του. Ὁ Σοπέν δούλεψε πολὺν καιρὸ πάνω σ’ αὐτὰ, πού τὰ ἔργα φανερώνουν τὴ συχνὰ εὐτυχισμένη προσπάθειά του νὰ ὑψωθεῖ πρὸς μιὰ εὐγενικὴ καὶ πρὸ ψηλῆ τέχνη ἀπ’ αὐτὴ τῆς καθαρῆς δεξιοτεχνίας. Μὰ τὸ συμφωνικὸ γράψιμο μένει ἀδύνατο, οἱ ὀρχηστρικές ἠχητικότητες εἶναι χλωμές καὶ ἄχαρες. Ἡ φτώχεια αὐτῆς τῆς ἐνορχήστρωσης ἐνέπνευσε σὲ δύο μουσικούς, τὸν Κλίντγουορθ καὶ τὸν Τάουσιγκ, τὴν ἰδέα νὰ ξαναενορχηστρώσουν τὰ ἔργα αὐτὰ, σεβόμενοι ὅσο τὸ δυνατό περισσότερο τὸ πιανιστικὸ κείμενο. Ὁ Κλίντγουορθ διασκεύασε τὸ κοντσέρτο **σὲ φᾶ Ἐλασσον**, κι ὁ Τάουσιγκ, τὸ κοντσέρτο **σὲ λᾶ Ἐλασσον**—εὐλαβικὴ πρόθεση κι ἄχαρος κόπος, πού δὲν ὠφέλησαν σὲ τίποτα.

Ἐν τὰ κοντσέρτα τοῦ Σοπέν διατηροῦν ἕνα πραγματικὰ διδαχτικὸ ἐνδιαφέρον, ὅμως δὲν παίζονται πιά δημόσια, ἀπὸ πολὺν καιρὸ, ὅπως κι ἡ μουσικὴ καθαρῆς δεξιοτεχνίας τοῦ περασμένου αἰώνα. Παρόμοια ἔργα δὲ ζοῦν μετὰ τὴν ἐποχὴ τους. Οἱ καινούριες τάσεις ἀπομακρύνονται ὅλο