

ΤΟ ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ
(Γύψινο έκμαγειό κανωμένο από τόν Κλέσινγκερ)

καί περισσότερο ἀπ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆ μουσικῆ· κι ἡ μόνη δεξιotechνία ποῦ παραδέχονται εἶναι αὐτή, ποῦ, ὅπως στή βαγκνερικὴ ὀρχήστρα, ἐξυπηρετεῖ τῆ μουσικὴ ἰδέα καὶ τῆς προσφέρεται σὰν ἕνα, ὅσο τὸ δυνατό πληρῆστερο, ἐκφραστικὸ στοιχεῖο.

VII

Ὡς ἐδῶ, ἡ μελέτη τῶν ἔργων τοῦ Σοπὲν μᾶς ἔδειξε τῆ στενὴ σχέση τῆς μουσικῆς του μὲ τὶς ἐναλλαγές τῆς ζωῆς του, τὶς τάσεις του καὶ τὶς ἀσχολίες του, καὶ μᾶς ἔκαμε νὰ γνωρίσουμε τὸν ἄνθρωπο, τὸν πατριώτη καὶ τὸ βιρτουόζο. Οἱ τρεῖς ἐπιδράσεις, ποῦ κυριάρχησαν στὸ συνθέτη αὐτό, παρουσιάζονται ἐκδηλα στὰ ἔργα του· ἡ κοσμικὴ ζωὴ, ποῦ τῆ συνέχισε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, παρὰ τῆ βαρεῖα ἀρρώστεια του καὶ ποῦ τοῦ ἐνέπνευσε τὰ νοκτῦρν, τὰ βάλς καὶ τῆ μουσικὴ σαλονιοῦ· ἡ πατρίδα, ποῦ τὰ βάσανα καὶ τοὺς ἠρωϊσμούς τῆς ἐρμήνεψε στὶς πολωνέζες καὶ τὶς μαζοῦρκες του· τέλος ἡ ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του σὰν πιανίστα, ποῦ σ' αὐτὴν ὀφείλονται οἱ δευτερευούσης σημασίας συνθέσεις του. Τὰ ἔργα ποῦ ἀπομένουν γιὰ νὰ ἐξετάσουμε, μᾶς παρουσιάζουν τὸν καλλιτέχνη, καὶ μόνο τὸν καλλιτέχνη, ἀπαλλαγμένον ἀπὸ τὸ περιβάλλον του μὰ ὄχι τέλεια λυτρωμένον ἀπ' αὐτό. Καὶ δὲ μιλῶ γιὰ μιὰ ἀφηρημένη μεταφυσικὴ ἔννοια, γιὰ κάτι τὸ αὔλο ἢ τὸ θεωρητικὸ, ἀλλὰ γιὰ μιὰ φυσικὴ κατάστασι τῆς ψυχῆς, λευτερωμένης ἀρκετὰ ἀπὸ τὶς ἄμεσες καὶ πολὺ προσωπικὲς ἐπαφές, ποῦ ἔφτασε σ' αὐτὸν τὸν ὕψιστο βαθμὸ τελειότητος, σὲ τρόπο ποῦ ἡ τέχνη δὲ φανερώνεται πιά μέσα στὸ ἔργο, κι ἡ ἐξωτερικὴ φόρμα καὶ τὰ ὕλικά μέσα δὲ διακρίνονται πιά μέσα στὴν ἀπόλυτη ὁμορφιά: *qui materiam vicif, animo victus*.

Ἐπάρχει πολλὴ τέχνη στὰ Νοττούρνα του· ὅμως στὰ Πρελούντια του, ποῦ εἶναι ἀπείρως ὠραιότερα, δὲν ὑπάρχει πιά σχεδὸν καμιά. Ἐπάρχουν πολλὲς ἐκζητήσεις στὰ Κοντσέρτα του· μὰ δὲν ὑπάρχει καμιά στὶς ἀθάνατες Σπουδές του. Ποίος λοιπὸν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ρόλος τοῦ κριτικοῦ μπροστὰ στὰ μεγαλειώδη αὐτὰ ἔργα, ποῦ ἐξεβίαζαν ἀκόμη καὶ τὸ θαυμασμὸ τοῦ Μπερλιόζ, κι' ἔμοιαζαν σὰ νὰ προκαλοῦσαν τὴν κριτικὴ;

Ἐκδομένες σὲ δυὸ τεύχη, ἀπὸ δώδεκα νούμερα τὸ καθένα, οἱ Σπουδές του—οἱ τρεῖς τελευταῖες πολὺ λιγώτερο ἀξιόλογες, ἐκδόθηκαν χωριστὰ στὴ **Μέθοδο τῶν μεθόδων** τοῦ Μόσελες—εἶναι ἡ ὑπέρτατη κατάληξι τῶν ἀρμονικῶν τάσεών του, ἡ πιὸ τέλεια ἐκφραση τῶν ἀρμονικῶν ἐφέε, ποῦ ζήτησε νὰ πετύχει στὸ πιάνο χρησιμοποιώντας μιὰ ὑπέροχη δεξιotechνία.

Ὁ ἄμεσος σκοπὸς τῶν Σπουδῶν εἶναι διδαχτικὸς. Σ' αὐτές παρουσιάζονται διαδοχικὰ οἱ δυσκολίες τοῦ μηχανισμοῦ, δυσκολίες στὶς νότες ἢ στὸ ρυθμὸ, μοιρασμένες κατὰ διαφόρους τρόπους καὶ στὰ δυὸ χέρια. Κλίμακες σὲ τρίτες σὲ ἔκτες, σὲ ὀκτάβες, χρωματικὰ δεξιotechνικὰ περά-

ματα, ἀπλᾶ ἢ μὲν νότες ποῦ παρεμβάλλονται, τεράστια ἀρπίσματα ἢ μεγάλες στρωτές συγχορδίες, ἀντιχρονισμοὶ ἢ ταυτοχρονισμοὶ συνδυασμοὶ διαφορετικῶν ρυθμῶν (τρία πρὸς δύο, τρία πρὸς τέσσερα), αὐτὰ εἶναι τὰ θέματα τῶν Σπουδῶν τοῦ σὲ γενικῆς γραμμῆς. Καθένα ἀπ' αὐτὰ ὁ συνθέτης τὸ χειρίζεται πολὺ μεθοδικά, μὲ ὑπέροχες ἤχητικότητες, ἀσύγκριτης διαύγειας. Ἡ διδαχτικότης πλευρά, μόλις αἰσθητὴ κατὰ τὴν ἐκτέλεση, δὲ ζημιώνει καθόλου τὴν ποικιλίαν, κι ἡ φαντασία τοῦ Σοπὲν ἐκδηλώνεται σ' αὐτὲς μὲ τέλεια ἄνεση. Σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια, ὁ συνθέτης σοφίζεται νὰ μὴν περιφέρει τὸ δεξί του χέρι παρά μόνο στὰ μαῦρα πλῆκτρα τοῦ πιάνου, βάζοντας τὸ ντὸ ὕφεση καὶ τὸ φα τῆς τονικότητος (σὸλ ὕφεση μείζον) μόνο στὴ συνοδεία. Μιὰ ζοφερὴ ἐνεργητικότητα ξεσπᾷ στὴν ὥραία τοῦ Σπουδῆ σὲ ντὸ ἔλασσον — τὴν τελευταία τῆς πρώτης συλλογῆς — μὲ τὴν ἰσχυροτάτη κι ἐπίμονη κίνηση τῶν δεξιοτεχνικῶν μερῶν τοῦ μπάσου. Ἡ Σπουδὴ αὕτη συνθεμένη, καθὼς φαίνεται, τὸ 1831, τῆ στιγμῆ ποῦ κυριεύτηκε ἡ Βαρσοβία ἀπὸ τοὺς Ρώσους, ἐπινομάστηκε «Σπουδὴ τῆς Ἐπιανάστασης».

Στὴν ἀρχὴ τῆς δευτέρας συλλογῆς, ἡ Σπουδὴ σὲ λὰ ὕφεση μείζον, μᾶς κάνει ν' ἀκούμε μέσα στὸ παίξιμο ἀρπιζομένων ἀρμονιῶν, ἕνα, μόλις διακρινόμενο, μελωδικὸ μουρμούρισμα. Μιὰ ἄλλη ἀκόμα, ἡ φὰ μείζον, μὲ τὰ ὀρμητικὰ τῆς γκρούπ, τίς σύντομες τρίλιες τῆς, συνεταιρμένες σ' ἕνα ἰλιγγιώδες τρέξιμο, μοιάζει σὰν ἕνα πυροτέχνημα... Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς ἔχουν σκοπὸ νὰ διδάξουν τὸ μαθητὴ νὰ φραζάει καὶ νὰ δίνει τὴ μελωδία· καὶ αὐτὲς οἱ λεγόμενες ἀσκήσεις, εἶναι πραγματικὰ ὑπέροχες συνθέσεις. Ἡ ὥραία φράση, ποῦ ὁ συνθέτης ἐμπιστεύεται στὸ ἀριστερὸ χέρι, στὴ Σπουδῆ σὲ ντὸ ὄδισση ἔλασσον (No 19) μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀρχαίας τελετῆς, καὶ θυμίζει, μὲ τὸ νεωτερισμὸ τῆς, ὀρισμέναι μέρη ἀπὸ τίς Ἐρυννίους τοῦ Μασσενέ. Καμμιά ὅμως μελωδία δὲ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μ' αὐτὴν τῆς ἀρχῆς τῆς Σπουδῆς σὲ μι μείζον, ποῦ μᾶς περακινεῖ νὰ τῆς δώσουμε γιὰ τίτλο τὸ «Wahnfried» τοῦ οἴκου τοῦ Βάγκνερ στὸ Μπα-ὑρόυτ. Σ' αὐτὰ τὰ λίγα μέτρα, σ' αὐτὴν τὴ φράση, ποῦ παροστρατεῖ ὕστερα πρὸς φόρμες ποῦ κάπως Ἰταλιανίζουν, δὲ βλέπουμε τὴν πιὸ ὑποβλητικὴ ἐκδήλωση τῆς μακαριότητος ἑνὸς πιστοῦ ἔρωτα, μοιρασμένου σὲ δύο ψυχῆς, ποῦ βρίσκονται ἐνωμένες σὲ μιὰ θρησκευτικὴ σχεδὸν εἰρήνη; Σὲ μιὰ ἄλλῃ Σπουδῆ σὲ σὶ ἔλασσον (op. 25 No 10) θὰ βροῦμε πορόμοιους τόνους· αὕτη ὅμως τὴν κατὰβῆθη γαλήνη κι αὕτη τὴν ἡρεμίαν, ὁ Σοπὲν δὲ θὰ τὴν ἐναβρεῖ ποτὲ πιά.

Τὰ εικοσιτέσσερα Πρελούδια εἶναι σὰν τίς σελίδες ἑνὸς βιβλίου μουσικῶν ἰδεῶν, ποῦ κάποτε εἶναι σύντομες σὰν ἀποφθέγματα, εἰπωμένα μὲ τὸ πρῶτο σπιθοβόλημο τῆς ἐμπνευσης πρὶν ὑποστοῦν κανένα χτένισμα καὶ κανένα στόλισμα. Σχεδιαγραφήματα, ποῦ ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ ἀκόμη καὶ τὰ πιὸ καλοδουλεμένα κομμάτια τοῦ δασκάλου, καὶ ποῦ τὰ διακρίνει

μιὰ ἐπιβλητική καὶ ξεκουραστική μαζί ἀπλότητα. Σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ Πρελούντια, δημιουργεῖται ἕνα περίφημο ἐμφέ, μόνο μὲ τὴν ἐπίμονη ἐπανάληψη μιᾶς νότας (λὰ ὕφεση, σολ δίεση) πάνω στὴν ὁποία ἐναλλάσσονται δυὸ πολὺ διαφορετικὰ θέματα, τὸ ἕνα, σὲ ψηλὴ θέση, γιομάτο ἀνείπωτη γλυκύτητα, καὶ τὸ ἄλλο, στὸ μπάσο, ζοφερὸ καὶ μυστηριώδες, σχεδὸν μπετοβενικό. Μὰ θάπρεπε ν' ἀναφέρουμε ὅλες τὶς σελίδες αὐτῆς τῆς συλλογῆς, ὅπου, πάνω στὰ πρὸ διαφορετικὰ θέματα, ἐλεγείες, σύντομες ἐποποιεῖς ἢ κι ἀκόμα χορευτικές σκηνές, οἱ μανιατοῦρες κι οἱ ἀκουαρέλλες ἐναλλάσσονται μὲ πλατεῖα δουλεμένα σχέδια,

Κοντὰ στὶς Σπουδές καὶ τὰ Πρελούντια, «μαργαριτάρια τῆς συλλογῆς Σοπέν», παίρνουν θέση κι ἄλλα ἔργα του, πού, ἂν καὶ εἶναι λιγώτερο τέλεια, ἐκφράζουν μιὰ εὐγενική καὶ μεγαλόπνοη μουσική, πολυποτιμμένη ἀπὸ τὴ γερμανικὴ παράδοση.

Ἡ **Φαντασία σὲ φά ἔλασσον** (op. 59) περιέχει διάφορα στοιχεῖα: ἕνα ὠραῖο ἐμβατήριο, σχεδιαγραφημένο μόνο, μιὰ μεγάλη φράση δουλεμένη α λὰ Σούμαν, πού διακόπτεται ἀπὸ ρετσιτατίβια κι ἀπὸ ἕνα ἀντάντε, πού καταλήγει σ' ἕνα πλατὺ θέμα. Ἡ σύνθεση αὐτή, μὲ τὴν ὀρχηστρική ὀψη τῆς, δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς οὐβερτούρας γιὰ ἕνα λυρικό δράμα. Συνθέτοντάς τὴν ὁ Σοπέν, σκεφτόταν ἄραγε τὸ θέατρο, κατὰ πῶς τὸν παρακινοῦσαν οἱ φίλοι του; Μήπως ἦταν ἕνα δοκίμιο γι αὐτό, πού ὕστερα τὸ δισκεύασε γιὰ πιάνο;

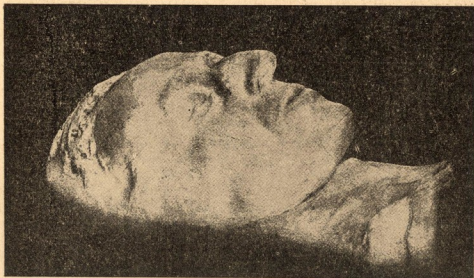
Τὰ τέσσερα Σκέρτσα του λογαριάζονται ἀνάμεσα στὰ πρὸ μεγάλα κομμάτια τοῦ συνθέτη, καὶ δὲν προσκολλοῦνται σὲ τίποτα μέσα στὸ ἔργο του. Τὸ σχεδιάγραμά τους εἶναι σάν κι αὐτὸ τοῦ κλασσικοῦ σκέρτσου, μεγαλωμένου ὑπέρμετρα, καὶ πού τὰ μέρη του εἶναι στενὰ συνδεμένα. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ κύριου μέρους γίνεται ὕστερα ἀπὸ τὸ τρίο μὲ μιὰ μετατροπία. Ἡ στρέττα ἢ ἡ κόντα εἶναι πολὺ ἀναπτυγμένη. Ἡ χαρακτηριστικὴ φράση «α λὰ Σοπέν» χρησιμοποιεῖται κι ἐδῶ, ἀλλὰ μ' ἄλλους μελωδικοὺς τύπους βαριοῦ κι αὐστηροῦ ὕφους, πού δὲν τὸ βρίσκουμε πουθενά σ' ὄλο τὸ ἄλλο ἔργο του. Οἱ γραμμές του εἶναι εὐγενικές καὶ πολὺ λιτές. Τὸ ρυθμικὸ μέρος ἐδῶ εἶναι πολὺ ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὰ σκέρτσα τῶν μπετοβενικῶν συμφωνιῶν, ὁ χορευτικὸς ὅμως ρυθμὸς, ἀντὶ νὰ εἶναι συνεχῆς ὅπως στὶς συμφωνίες αὐτές, διακόπτεται κάθε λίγο ἀπὸ ἀργὰ μέρη, ἀπὸ μελωδίες ἢ ἀπὸ ρετσιτατίβια, πού δὲν ἐκφράζουν καθόλου τὸ σύντομο τριμηρὲς μέτρο τοῦ σκέρτσου. Βέβαια ἡ ἐντύπωση πού ὁ συνθέτης ἐπιδιώκει νὰ δημιουργήσει, εἶναι νὰ βάλει σ' ἀντίθεση, ἐναλλάσσοντάς τους, διάφορους ρυθμοὺς καὶ κινήσεις, πού μένουν ὅμως ἀλληλέγγυοι μεταξύ τους: ἕνας ρυθμὸς πολὺ σύντομος, ὅπως εἶναι οἱ τρεῖς χρόνοι τοῦ σκέρτσου, κι ἕνας ἀργὸς ρυθμὸς πού ἀπλώνεται σὲ πολλὰ μέτρα. Αὐτὸ τὸ ἐμφέ—πολὺ λίγο αἰσθητὸ στὸ πρῶτο σκέρτσο πού παρουσιάζει, στὸ τρίο σὲ σὶ μεῖζον, πού εἶναι ἕνα τραγοῦδι κοντράλτο γλυκύτατο καὶ

γλυκύτατα συνοδεμένο—είναι πολύ έκδηλο στ' άλλα τρία Σκέρτσα. Τὸ δεύτερο σὲ σὶ ὕφεση ἔλασσον, πὸ ἀρχίζει μὲ μιὰ ἐρώτηση σὲ πιανίσιμο, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα δείγματα· ὁ Σούμαν ἔβρισκε πὼς ἔμοιαζε μ' ἓνα «ποίημα τοῦ Βύρωνα, γιομάτο τρυφεράδα, περιφρόνηση κι ὑπεροψία. . .» Μὲ τὶς βίαιες κι ἀκατάστατες χειρονομίες τους, μὲ τὰ περαστικά τους γαληνέματα, τὰ Σκέρτσα αὐτὰ δὲ δικαιολογοῦν τὸν τίτλο τους, καὶ δὲν ξυπνοῦν παρὰ πολὺ σπάνια τὴν ἰδέα ἑνός, ἔστω κι ἐξιδανικευμένου, χοροῦ. Μά, στὴν πραγματικότητα μόνη ἡ φόρμα φαίνεται νὰ παρουσιάζει ἰδιοτροπίες. Καί, πραγματικά, ἐδῶ, κάτω ἀπὸ διάφορες ὄψεις, σ' ἓνα ὕφος πὸ βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ μουσικὴ σαλονιοῦ, καὶ πὸ ἀνήκει στὴ μεγάλη τέχνη, ἡ μουσικὴ τοῦ Σοπὲν ἀντιπρὸσωπεύει σχεδὸν πάντα τὶς ἴδιες ψυχικὲς καταστάσεις, τοὺς ἴδιους ἀγῶνες, τὶς ἴδιες ἀγωνίες, τὶς ἴδιες ἰδιοτροπίες καὶ τὴν ἴδια νεύρωση. Ἄπὸ ὅλα αὐτὰ τὰ δράματα, τὸ πιὸ σπαραχτικὸ εἶναι τὸ δράμα πὸ ἐρμηνεύει ἡ σονάτα σὲ σὶ ὕφεση ἔλασσον, πὸ μ' αὐτὴ θὰ τελειώσουμε αὐτὴν τὴ σύντομη ἐξέταση τοῦ ἔργου τοῦ Σοπὲν.

Ἡ Σονάτα σὲ σὶ ὕφεση ἔλασσον, χρονολογεῖται πιθανότατα ἀπὸ τὴν τρομερὴ κρίση μὲ τὴν ὁποία ἡ ἀρρώστεια τοῦ Σοπὲν ἐκδηλώθηκε κεραυνοβόλα τὸ 1838, καὶ βασάνισε τὸν ἄσχοιο καλλιτέχνη γιὰ πολλοὺς μῆνες, πρὶν, κατὰ, καὶ μετὰ τὸ ταξίδι του στὶς Βαλεαρίδες. Καὶ τότε ἔνωσε νὰ διατρέχει τὶς ἀρρωστημένες σάρκες του τὸ ρίγος τοῦ ποιήματος ὄχι τοῦ Πόνου, ἀλλὰ τοῦ Θανάτου. Καὶ σ' αὐτὸν τὸ θάνατο, πὸ ἡ ἰδέα του τὸν βάραινε ὅλο καὶ πιὸ πολὺ, ὁ Σοπὲν ἀφίερωσε τέσσερα τραγούδια, τὰ τέσσερα μέρη τῆς Σονάτας του αὐτῆς.

Τὸ ποίημα—πραγματικὴ ἐποποιία—ἀρχίζει μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα τρόμου. Τὸ ἀλλέγκρο μᾶς παρουσιάζει ἓνα μοτίβο λαχανιασμένου ρυθμοῦ, τσακισμένου καὶ σύντομου—κάτι σὰ μιὰ κίνηση πὸ σπρώχνει ἀπότομα καὶ τρομαγμένα,—καὶ μιὰ σκέψη γαληνεμένη, μεγάλη κι εὐγενική, ἀρκετὰ βεμπερική στὴν ἀρχή, πὸ μετὰ ψηλώνει σ' ἓνα ὑπέροχα λυρικὸ πέταγμα. Ἡ ἀνάπτυξη πὸ προσφέρουν αὐτὰ τὰ δύο στοιχεῖα, ἂν καὶ εἶναι συντομευμένη ἐδῶ κι ἐκεῖ, κυρίως στὸ τέλος, εἶναι ὅμως πολὺ ὠραία, καὶ τὸ γράψιμο παρουσιάζει ἀξιοσημείωτες ἀρμονικὲς τολμηρότητες.

Τὸ σκέρτσο ἀποτελεῖ τὸ δεύτερο τραγούδι τοῦ ποιήματος: στὴν ἀρχὴ του δίνει ἀκόμη μιὰ ἀνάλογη ἐντύπωση τρομαχτικῆς καταδίωξης κι ἀλλόφρονος φυγῆς. Ὁ θάνατος τριγυρίζει σὲ μιὰ αἴθουσα χοροῦ, πὸ μὲς' ἀπ' αὐτὴν ξεχύνονται ἦχοι, ἄλλοτε γοργοὶ καὶ ζωηροί, κι ἄλλοτε ἄργοι καὶ γιομάτοι παθιαρική χάρη. Κι ἐνῶ ἡ μελωδία τραγουδᾷ, γλυκεῖα καὶ συγκλονιστικὴ, βαρεῖες φωνές μουρμουρίζουν, πάνω σ' ἐναλλασσόμενες συγχορδίες, κάποια ἀκαθόριστη ψαλμωδία. Κάποια στιγμή ἡ μελωδία σωπαίνει, κι αὐτὲς πέφτουν μαζί της· μὰ ὅταν ζαναρχίζει τὸ



Η ΝΕΚΡΙΚΗ ΜΑΣΚΑ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ

τραγούδι της, οί μυστηριώδεις αυτές φωνές ξαναζωντανεύουν....

Μά ο θάνατος θριάμβευσε. Νικητής και μεγαλοπρεπής, βλέπει να σκύβει μπροστά του ένα ολόκληρο πλήθος που τον προσκυνά, και που ανάμεσα σ' αυτό το πλήθος αὔριο, ἴσως κι ἀπόψε, θά θερίσει με τὸ δραπέτιβο τοῦ ἐμβατηρίου εἶναι ὑπέροχο, με τὸ διακεκομμένο ρυθμό του, τὴ γράμμῃ του, που προχωρεῖ ὀλόϊσια, χωρὶς ἐλιγμούς, ἀδίσταχτα, συμβολίζοντας τὴν ἀδυσώπητη μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ πλήθος ἀργοπόρεῖ τὸ βῆμα. Τότε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς καπνοὺς τοῦ λιβανιοῦ, που ἀνεβαίνουν ἀπὸ τὰ μπάσα, ὑψώνεται ἓνα ἄσμα, που δὲν εἶναι οὔτε προσευχή, οὔτε ἐκκλησιαστικὸς ὕμνος, ἀλλὰ ἓνα γλυκὸ μοιρολόι, μιὰ ὑποταγμένη ἐπίκληση, μιὰ ψυχικὴ ἀνάταση γενημένη ἀπὸ κάποια ἐλπίδα. Ἡ μελωδία—μιὰ μελωδία «α λα Σοπέν»—ἔχει μιὰ συγκρατημένη συγκίνηση, κι ἓνα λυρισμό, δὲν ἔχει ὅμως τὴν ἀξία τοῦ μεγαλοπρεποῦς θέματος τοῦ ἐμβατηρίου.

Ἄλλωστε τὸ κομμάτι αὐτὸ γράφτηκε ἀπὸ τὸ Σοπέν πρὶν ἀπὸ τὴν ὀλόλοιπη συνάτα. Ἀκόμη κι ἂν δὲν τὸ μαθαίναμε ἀπὸ τὴν ἀλληλογρα-

φία του, θά μπορούσαμε νά τό μαντέψουμε ἀπό τό γράψιμό του, πού εἶναι πολὺ πιὸ ἤρεμο ἀπ' ὅτι ἄλλο γράφτηκε πρὶν ἀπ' αὐτὸ κι ἀπ' ὅτι θά γραφεῖ μετὰ. Ἡ γνώμη τοῦ Σούμαν, πού ἀποζητᾷ σ' αὐτὴν τὴ θέση τῆς σονάτας κάποιον ὠραῖο λάργκο, εἶναι ἀκατανόητη· γιατί ἡ πρωταρχικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι τοῦτο τὸ ἐμβατήριον, πού ἀποτελεῖ τὸ κέντρο καί, κατὰ τὴ γνώμη μας τουλάχιστο, τὴ μόνη δυνατὴ ἐξήγηση αὐτῆς τῆς σύνθεσης.

Τὸ τέταρτο τραγούδι, φινάλε, τὸ θεωροῦσαν γιὰ πολὺν καιρὸ σὰν κάτι τὸ ὄσχημο, τὸ τερατῶδες καὶ ἀποκρουστικὸ, καὶ δίχως νόημα. Κι ὅμως αὐτὴ ἡ τεράστια ἠχητικὴ ἀλληλουχία, πού μοιάζει ἀρκετὰ—μὲ περισσότερὴ ὅμως ἀγριότητα—μ' αὐτὴ πού βρίσκουμε σὲ μιά του Σπουδή, αὐτὴ ἡ μεγάλη χειρονομία, πού, ἐπὶ μερικὰ λεπτά, θά σαρώσει τὸ κλαβιὲ μὲ τίς ξέφρενα ὀρμητικὲς ὀκτάβες τῆς, τίς συνηχοῦσες καὶ στερημένες ἀπὸ σαφὴ φόρμα, εἶναι ἴσως ἡ πιὸ φλογερὴ σελίδα πού γράφηκε ὡς τῶρα στὴ Μουσικὴ. Σ' αὐτὴ, παρουσιάζεται ὁ Θάνατος μὲ τὸ φρικιαστικὸ ρεαλισμὸ τῆς ὤμῃς δυνάμεις του, πού καταστρέφει καὶ ρημάζει τὰ πάντα. Εἶναι ὁ Χάρος, πού ὅλοι τὸν καταριῶνται μὰ κανεὶς δὲν τοῦ ξεφεύγει. Ἡ τελευταία προσπάθεια τοῦ Μάνφρεντ, τὴν ὥρα πού ξεψυχοῦσε ἀνέβασε στὰ χεῖλη του τὸ ματωμένο ἀφρὸ μιᾶς βλαστήμιας· αὐτὴ ἡ τελευταία σελίδα τοῦ ἔργου τοῦ Σοπέν δίνει τὸν ἴλιγγο κι ἀνοίγει τὴν ἄβυσσο ὅπου ἡ ὕπαρξη, γεμάτη ἀκόμη ἀπὸ δύναμη καὶ ζωὴ, θά ἐξαφανιστεῖ καὶ θά ἐκμηδενιστεῖ γιὰ πάντα. Ὁ Θάνατος, σὰ λυρικό θέμα, ἐνέπνευσε ὄλους τοὺς μεγάλους ποιητῆς, ἴσως ὅμως κανεὶς δὲ μπόρεσε νὰ τὸν ἀποδώσει μὲ τόσο ἔντονα συγκλονιστικὸ τρόπο ὅπως ὁ Σοπέν σ' αὐτό του τὸ ἔργο.

Οἱ σύγχρονοι τοῦ Σοπέν, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τοὺς Γερμανούς, ἄγνοῦσαν ἐντελῶς σχεδὸν αὐτὴ τὴν ὠραία σύνθεση, καὶ οὔτε ἤξεραν πολὺ καλύτερα τίς Σπουδές, τὰ Πρελούδια καὶ τὰ Σκέρτσα. Τὰ ἀριστουργήματα αὐτὰ δὲν εἶδαν πραγματικὰ τὸ φῶς, παρὰ μόνο στίς ἡμέρες μας, ἀναδειχνοῦντας ὅλη τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ καλλιτέχνη τοῦ ἀποκαλύπτοντας σὸ μεγάλο κοινὸ ἔγνωστο σ' αὐτὸ δάσκαλο. Ἔτσι ὁ Σοπέν θεωρεῖται σήμερα, καὶ πολὺ δίκαια, σὰν ὁ πραγματικὸς θεμελιωτῆς τῆς μουσικῆς τοῦ πιάνου. Χωρὶς αὐτὸν δὲ θά ἔλειπε μόνο ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τέχνης ἓνα σημαντικώτατο κεφάλαιο, ἀλλὰ καὶ δὲ θά ὑπῆρχε οὔτε ἡ ἱστορία τοῦ πιάνου. Καί, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Σοπέν εἶχε καταστραφεῖ, θά μᾶς ἦταν σχεδὸν ἀδύνατο—ἔστω καὶ γνωρίζοντας τὸ ἔργο τοῦ Σούμαν—νά καταλάβουμε πῶς ἡ ἴμουσικὴ τοῦ πιάνου πέρασε, χωρὶς μεταβατικὴ ἐξέλιξη, ἀπὸ τίς παλιῆς κλασσικὲς φόρμες στίς σύγχρονες.

ΤΕΛΟΣ