

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ - ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΔΥΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟΙ
ΧΑΪΔΝ - ΜΠΕΤΟΒΕΝ



Χ Α Ϊ Δ Ν

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ”
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

“Όταν λέμε κλασσικοί ποιητές, κλασσικοί συνθέτες, έννοοῦμε τούς δημιουργούς εκείνους πού τό έργο τους δέν έχασε τήν άξία του μέ τό κύλημα του χρόνου, και μέ τήν άλλαγή των καλλιτεχνικών κατευθύνσεων. Κλασσικοί είναι οί άρχαίοι Έλληνες, οί Λατίνοι, οί Γάλλοι θεατρικοί συγγραφείς του 17ου αιώνας, κι οί Γερμανοί ποιητές Γκαίτε, Σίλλερ, κλπ. μ’ όλο τό ρωμαντισμό τους αυτοί, γιατί στά έργα τους έκφράζονται αιώνιες άλήθειες, πού όσο και νά πληρώνουν τό φόρο στα γούστα τής έποχής, δέ χάνουν τή βασική τους άξία. Τόν τίτλο «κλασσικοί» έδωσε ή Ιστορία τής μουσικής στους συνθέτες του 18ου αιώνας, πού διαδέχθηκαν τούς πολυφωνικούς.

Τό τραγούδι, ή μονωδία κ’ ή όπερα, είχαν άπελευθερωθεί από τό ζυγό τής πολυφωνίας χρόνια πρίν, από τήν άρχή του 17ου αιώνας. Άλλά ή ένόργανη μουσική μόνο σε μερικές άπλες λαϊκές συνθέσεις είχε παραδεχθί τό όμοφωνικό ύφος.

Ό Μπάχ, ό μεγάλος πολυφωνικός συνθέτης έγραψε κι αυτός, συνθέσεις σε όμοφωνικό στύλ, κυρίως μερικά πρελούδια και πολλά κομμάτια από τις σουίτες. Άλλά κι ό ίδιος αυτά τά θεωρούσε κατώτερα έργα, μάλλον οίκογενειακά, γραμμένα για τις οίκογενειακές συναναστροφές.

Οί μεγάλοι πολυφωνικοί, Μπάχ, Χαϊντελ, κι ό Γκλουκ, φιλοδοξούσαν στα έργα τους νά έκφράσουν τή λατρεία τους προς τό Θεό, νά ύψώσουν τήν ψυχή τους πέρα από τ’ ανθρώπινα πάθη, σε ύψη θεϊκά. Αυτός τους φαινόταν ό άληθινός προορισμός τής τέχνης. Ό λαός μόνο τολμούσε ν’ άσχοληθί μέ τά φτωχά ανθρώπινα πάθη.

Ένω ό Μπάχ έγραφε τις θεϊκές του φούγκες κ’ ή ψυχή του, μοναχική κι αύστηρή, ύψωνόταν σκαλοπάτι σκαλοπάτι ίσια στο θρόνο του Θεού, ένω ό Χαϊντελ έπαιζε μέ τούς θυμούς του Ίεχωβά, ένω ό Γκλουκ άνακινούσε μέ άρχαϊκό πνεύμα τούς μεγάλους ανθρώπινους πόνους, ό λαός μέ τά τραγούδια του τραγουδούσε τούς μικρούς καημούς, τις καθημερινές χαρές. Τό ίδιο ζητούσε νά έκφράσει τις μελαγχολίες του και νά βρή λίγη άπλη, αύθόρμητη χαρά και στή μουσική δωματίου, στα κομμάτια για διάφορα όργανα, προπάντων στις σουίτες, όπου ή ένάλλαγή τής χαρούμενης και βαρύθυμης μελωδίας, του γρήγορου και άργου ρυ-

θμοῦ τῶν διαφόρων χορῶν, τοῦδινε τὴν ποικιλία πού ζητοῦσε ἡ ἀπλὴ ψυχὴ του, μιὰ γελαστὴ φιλοσοφία καὶ μιὰ ἄβαθὴ δραματικότητα. Αὐτὸ παρακλάδι τῆς τέχνης ἄρπαξαν οἱ κλασσικοὶ καὶ ἀπάνω σ' αὐτὸ θεμελίωσαν τὸ φωτερό τους οἰκοδόμημα.

Δύο συνθήματα ἀντιτάλησαν τότε. Κάτω ἡ πολυφωνία! Ζήτω ἡ φόρμα!

Ἔως πρὸ ὀλίγου καιροῦ ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς στεφάνωνε τὸν Χάυδν μὲ τὴ δόξα τοῦ πρωτοπόρου τοῦ κλασσικισμοῦ. Οἱ νεώτερες ὁμογενεὲς ἐκλόνισαν τὸ συνθέτη τῆς «Δημιουργίας» ἀπὸ τὸ πανύψηλο θρόνον του, χωρὶς νὰ τοῦ ἀφαιρέσουν τὴν τιμητικὴ του θέση στὸν ἀστερισμὸ τῶν κλασσικῶν καὶ ἔβγαλαν στὴ θέση του τὸν Στάμιτς.

Ὁ Ἰωάννης Στάμιτς, Αὐστριακὸς συνθέτης καὶ βιολιστῆς (1717—1757) κατάρθρωσε στὰ σαράντα χρόνια τῆς ζωῆς του ν' ἀφήσῃ ἔργα πού καὶ ἂν δὲν ἔμειναν ἀθάνατα, καὶ ἂν δὲν μᾶς συγκινοῦν σήμερα, μᾶς ἐκπλήττουν μὲ τὴν τολμηρὴ τους πρωτοτυπία. Ὁ Στάμιτς, κ' οἱ ὄπαδοί του, ὅλη ἡ σχολὴ τοῦ Μάννχαϊμ, ὅπως τοὺς ὀνομάζουν γιὰτὶ στὸ Μάννχαϊμ προπάντων ἐργάστηκαν, αὐτοὶ πρῶτοι ἔφεραν τὴ δυναστεία τῆς φόρμας. Τὸ ἰδανικὸ τους ἦταν ἐνιελῶς ἀντίθετο ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ τῶν πολυφωνικῶν. Οἱ πολυφωνικοὶ ἐπανελάμβαναν τὸ ἴδιο θέμα πολλὰς φορές, ζητοῦσαν τὴ δραματικότητα στὸ κυνηγητὸ τῶν φωνῶν καὶ στοὺς πολυφωνικοὺς συνδυασμοὺς. Ἡ σχολὴ τοῦ Μάννχαϊμ σκέφθηκε νὰ βρῆ τὴ δραματικότητα στὴν ἀντίθεση. Ἔθεσε ὡς βάση τὴν ἀντίθεση σὲ διάφορες μορφές. Τὸ ὕφος τους εἶναι ὁμοφωνικόν. Τὸ θέμα δὲν ἐπαναλαμβάνεται πολλὰς φορές. Ἀλλὰ ἀντὶ γιὰ ἓνα θέμα ἔχομε δύο. Μὲ τὴν ἀντίθεση αὐτῶν τῶν δύο θεμάτων διδεται ἡ ἐντύπωση τῆς δραματικότητος. Ἔτσι ἐκφράζεται ἡ πάλη, ἡ αἰώνια πάλη τοῦ ἀτόμου πρὸς τὸ ἄτομο καὶ τοῦ ἀτόμου πρὸς τὸν ἑαυτὸ τοῦ ἀκόμα.

Οἱ παλαιότεροι συνθέτες μὲ τίς σουίτες εἶχαν ὀνειροπολήσει αὐτὴ τὴν ἀντίθεση. Ἀλλὰ ἡ δραματικότης τοὺς ἔλειπε γιὰτὶ ἡ ἀντίθεση δὲν βρισκόταν στὰ ἴδια κομμάτια ἀλλὰ στὴν ἀλλαγὴ τοῦ ὕφους τῶν χορῶν πού ἀποτελοῦσαν τίς σουίτες. Ἐνῶ οἱ κλασσικοὶ μὲ τὰ δύο θέματα ἠδύραν τὴν ἀντίθεση μέσα στὴν ἴδια τὴν σύνθεση.

Ἀλλὰ καὶ μὲ ἄλλους τρόπους ἐπέδιδξαν τὴν ἀντίθεση. Μὲ τὴ γρηγορὴ ἐναλλαγὴ τῆς ἐκφράσεως καὶ μὲ τοὺς χρωματισμοὺς. Ὁ Στάμιτς κ' οἱ ὄπαδοί του πρῶτοι καλλιέργησαν συστηματικὰ τοὺς χρωματισμοὺς στὴν ὀρχήστρα, προπάντων τὸ κρεσέντο καὶ τὸ ντιμινουέντο. Ἐνῶ ὡς τότε οἱ ἐναλλαγές τοῦ φόρτε καὶ τοῦ πιάνο γίνονταν ἀπότομες, ἀψυχολόγητες.

Ἡ μεγαλύτερα ἀνακάλυψη τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ σονάτα κ' ἡ συμφωνία. Μέσα σ' αὐτὲς τίς δύο φόρμες πού κατὰ βάθος εἶναι μία, ἐστήριξαν τὴν τέχνη τους οἱ μουσικοὶ τοῦ 18ου αἰῶνος.

Ἀπὸ τὶς παλαιότερες Συμφωνίες (Εἰσαγωγές σὶς ἰταλικές ὄπερες τῆς Ἀναγεννήσεως) δημιουργήθηκε ὁ κλασσικὸς τύπος τῆς συμφωνίας ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη. Ἐνα Ἀλλέγκρο (γρήγορο) ἔνα Ἀντάτζιο (ἀργό) καὶ πάλι ἔνα Ἀλλέγκρο. Σ' αὐτὰ τὰ τρία μέρη πολλοὶ συνθέτες πρόσθεσαν ἔνα τέταρτο, ἔνα χορὸ παρμένο ἀπὸ τῆ σουίτα, τὸ Μενουέττο, ποὺ ἀργότερα ὁ Μπετόβεν τὸ ἀντικατέστησε μὲ τὸ Σκέρτσο.

Αὐτὴ ἡ μορφή τὶς συνθέσεως μὲ τὰ τρία ἢ τέσσερα μέρη ἐπεβλήθη σιγὰ σιγὰ σ' ὅλες τῆς συνθέσεις τοῦ 18ου αἰῶνος. Δηλαδὴ σὶς σονάτες γιὰ ἔνα ἢ περισσότερα ὄργανα, στὰ Τρίο, στὰ Κουαρτέττα, στὰ κονσέρτα γιὰ ἔνα ὄργανο καὶ ὀρχήστρα καὶ σὶς συμφωνίες γιὰ ὀρχήστρα. Ἡ φόρμα αὐτὴ διαδέχθη τῆ σουίτα κ' ἦταν ἰδανικὴ γιὰ τὸ συνθέτη γιὰτὶ τοῦ παρῆχε τὴν εὐκαιρία, χωρὶς τὸν ὠρισμένο ρυθμὸ τοῦ χοροῦ, ὅπως σὶς σουίτες, νὰ ἐκφράσῃ τὰ ἀτομικὰ του συναισθήματα μέσα σὲ διάφορα πλαίσια. Στὸ ὀρηκτικὸ Ἀλλέγκρο, στὸ πονεμένο Ἀντάτζιο, στὸ χαριτωμένο Μενουέττο καὶ στὸ ὀρηκτικὸ πάλι φινάλε.

Ἡ φόρμα αὐτὴ λέγεται φόρμα σονάτας. Ἀλλὰ λέγοντας φόρμα σονάτας, ἐννοοῦμε ἰδιαιτέρως μόνον τὸ πρῶτο μέρος τῆς σονάτας, καὶ ὄχι ὀλόκληρὴ τὴ σύνθεση μὲ τὰ τρία ἢ τέσσερα μέρη τῆς. Γιατὶ ἂν καὶ ὅλη ἡ σύνθεση λέγεται σονάτα, εἰδικὰ τὴ φόρμα τῆς καθουτὸ σονάτας τὴν ἔχει τὸ πρῶτο μέρος. Τὰ ἄλλα εἶναι γραμμένα σὲ ἄλλες φόρμες. Ἡ φόρμα τῆς σονάτας, δηλ. ἡ φόρμα ποὺ ἔχουν τὰ πρῶτα μέρη τῆς σονάτας, συμφωνίας, τρίο, κουαρτέττο, κονσέρτο. κ.λ.π. εἶναι ἡ πραγματικὴ ἀνακάλυψη τοῦ 18ου αἰῶνος.

Εἶναι ἀνάγκη νὰ ποῦμε δυὸ λόγια ἀκόμα εἰδικώτερα γιὰ τὴ σονάτα, γιὰτὶ ἄλλοιῶς θὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβουμε τὸ ἔργο τῶν κλασσικῶν.

Σονάτα (ἀπὸ τὸ *sonare*) δὲν ἐσήμαινε τίποτε ἄλλο στὴν ἀρχὴ παρά ἔνα κομμάτι γιὰ ὄργανο ἐν ἀντιθέσει μὲ τὸ καντάτα (ἀπὸ τὸ *cantare*) ποὺ σήμαινε τραγοῦδι. Οἱ σονάτες τῶν παλαιωτέρων, κυρίως εἰς προγραμματικὲς σονάτες τοῦ Κουάου (*Kuhau*) δὲν ἔχουν καμμιά σχέση μὲ τὴ φόρμα τῆς σονάτας τῶν κλασσικῶν. Ὁ πρῶτος ποὺ ἔγραψε σονάτες ὅπως τὶς ἐννοοῦμε περίπου σήμερα, εἶναι ὁ Δομένικος Σκαρλάττι, ἐμπνευσμένος Ἰταλὸς συνθέτης, σύγχρονος σχεδὸν τοῦ Μπάχ (1685—1757). Οἱ σονάτες του γιὰ πιάνο, χωρὶς νᾶχουν τὴν τελειωτικὴν φόρμα τῆς σονάτας, ὅπως τὴ διαμόρφωσαν οἱ κλασσικοὶ, προσπαθοῦν νὰ ἐπιτύχουν κάποια δραματικότητα.

Ὁ δευτέρος γιὸς τοῦ μεγάλου Μπάχ, Φίλιππος Ἐμμανουήλ Μπάχ (1714—1788) εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἔγραψε σονάτες μὲ τὴν πραγματικὴν τους φόρμα, ὅπως τὶς ἐννοοῦμε σήμερα. Δηλαδὴ μιὰ σύνθεση διηρημένη σὲ τρία μέρη (δὲ μιλοῦμε πιά γιὰ τὸ Ἀλλέγκρο, Ἀντάτζιο καὶ Ἀλλέγκρο, ἀλλὰ γιὰ τὸ πρῶτο μέρος, τὸ Ἀλλέγκρο). Τὸ Ἀλλέγκρο λοιπὸν αὐτὸ διαιρεῖται σὲ τρία μέρη. Τὸ πρῶτο ἀρχίζει μὲ ἔνα θέμα φυσικὰ, καὶ

σέ λίγο εμφανίζεται κι άλλο ένα θέμα. Το δεύτερο αυτό θέμα είναι ή μεγάλη ανακάλυψη τών κλασσικών. Το δεύτερο θέμα δίνει τη δραματικότητα στη σύνθεση. Οι κλασσικοί κατώρθωσαν να εισδώσουν βαθειά στην ψυχή, ν' ανακαλύψουν τις αντιφάσεις της, και να τις έκφρασουν καλλιτεχνικά. Το πρώτο θέμα είναι συνήθως σοβαρό, άρρενωπό. Το δεύτερο, είναι πιό μαλακό, πιό γυναικείο. 'Από την άλλαγή της κλίμακος αρχίζει ή δραματικότητα στο πρώτο μέρος της συνθέσεως πού ονομάζεται "Έκθεσις. Κορυφώνεται στο δεύτερο μέρος, πού λέγεται 'Ανάπτυξις. 'Εκεί τὰ δύο θέματα συγκρούονται, ή πάλη ξεσπάει μέσα στην ψυχή του ανθρώπου. Πότε νικάει τὸ ένα θέμα, πότε τὸ άλλο. Το τρίτο μέρος λέγεται 'Επανάληψις, αρχίζει άκριβῶς ὅπως τὸ πρώτο, με άλλαγή της κλίμακος στην επανάληψη του δευτέρου θέματος.

Αυτή είναι, με λίγα λόγια ἀπλά, στίς γενικές της γραμμές ή φόρμα της σονάτας. Σ' αυτήν ἐπάνω είναι γραμμένες ὅλες οί συμφωνίες, σονάτες και συνθέσεις μουσικῆς δωματίου τών κλασσικών. Τη φόρμα αυτή της σονάτας τη συναντοῦμε στὰ ἔργα του Φιλίππου 'Εμμανουήλ Μπάχ αρκετά προχωρημένη, μόνο πού ή ἀνάπτυξις είναι μικρή και δέν ἔχει ἀκόμα ὅλη της τη δραματικότητα. Τὴν παραλαμβάνει ἀργότερα ὁ Χάϋδν, τὴν τελειοποιεῖ ἀρκετά, ὁ Μότσαρτ ἀκόμα περισσότερο, και τέλος ὁ Μπετόβεν τη φέρνει στο μεσουράνημα στὰ πρώτα του ἔργα για νὰ τὴν ἀφήσει θανάσιμα πληγωμένη στίς τελευταίες του συνθέσεις.

'Εκτὸς ἀπὸ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς πρωτεργάτες του κλασσικισμοῦ, μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ δευτερεύοντες συνθέτες ἐργάστηκαν για τὴν τέχνη. Κλεμέντι, Κράμερ, Μόσελες, Τσέρνυ, οί μεγάλοι παιδαγωγοί πού ἄφησαν τίς ἀθάνατες σπουδές (*études*). 'Ο ποιητικὸς Φίλντ, οί κομποί Χοϋμμελ, Ντυσσέκ, και ἄλλοι, δέν ξεχάστηκαν ἀκόμα ἔν και ἔχασαν τὴ λάμψη τους στὴ σκιά τών τριῶν μεγάλων κλασσικῶν πού ἔπαιξαν ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν τέχνη.

'Ο Χάϋδν θὰ πρωτοδείξη στὸν κόσμο πόση χαρὰ ζωῆς κλείνουν μέσα τους οί ἀκαμπτες φόρμες της σονάτας και της συμφωνίας. Θὰ κάνει τὸ αἷμα νὰ κυλήσει ζεστὸ στίς σκεβρωμένες φλέβες. 'Ο Μπετόβεν θὰ τοὺς φυσήσει τὴν πυρωμένη ἀνάσα της τιτάνειας ψυχῆς του. Είναι ὁ μεγάλος θαυματουργός. 'Ο μεγαλύτερος ἀρχιτέκτονας της μουσικῆς. 'Θ' ἀποθεώση τίς φόρμες. Θὰ κάνει τὸν κόσμο νὰ ξεχάση τὴ φόρμα, ἀπὸ τὸν κλοιόμὸ πού θὰ του φέρουν οί ἰδέες, οί ἠρωϊκές, οί πονεμένες, οί ἀνθρώπινες. Καί στὰ τελευταία του ἔργα θὰ σπᾶση ἐντελῶς τίς ἴδιες τίς φόρμες πού ἀποθέωσε.

'Ο Μότσαρτ θὰ καλλιεργήσει κι αὐτὸς τὴν ἐνόργανη μουσική. Θὰ χάριση στὴν τέχνη τόνους ἀγγελικούς, φωτεροὺς και θλιμμένους. 'Αλλά θ' ἀνοίξη προπάντων τοὺς θαυματουργοὺς χειμάρρους της φαντασίας του για τὸ θέατρο. Θὰ περάση βιαστικὸ ἀστὲρι στὴν ἀσχημη ζωῆ και θὰ τὴν ἀφήσει ἐκστατική ἀπὸ τὴν τόση ὁμορφιά πού θὰ της σκορπίση.

Οί τρεῖς μαζί, Χάϋδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, ἔδωσαν τὴν ὀριστὴ κατεύθυνση στὴν ἐξέλιξη της εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

I. M. A.

ΙΩΣΗΦ ΧΑΪΔΝ

(JOSEPH HAYDN 1732-1809)

Μιά ψυχή γαλανή σαν τήν αυγή κ' εϋθυμη σαν τό άνοιξιάντικο άγέρι, Ίδια κ' ή τέχνη του. Αύτός είναι ό Χάϋδν. Είχε τό δώρο νά βλέπη μόνο τήν όμορφιά τής ζωής, ν' άκούη μόνο τήν άρμονία της. Όμορφιά κι άρμονία μάς χάρισε και στό έργο του. Όποιος άκούει τό κελαριστό τραγούδι τής μουσικής του, φαντάζεται πώς κ' ή ζωή τοϋ συνθέτου θά ήταν ένα χαρούμενο ποταμάκι χωρίς έμπόδια. Κι όμως έχει άρκετές θλιβερές στιγμές, σκιές τόσες πού θέρριχναν ένα γκρίζο φώς στό έργο άλλων δημιουργών. Άλλά ή ψυχή τοϋ Χάϋδν ήταν ένα πρίσμα φωτερό. Ό,τι και νά πενοϋσε άνάμεσά της, φωτιζόταν, όμόρφαινε. Κ' έτσι μάταια ζητεί ό άνήσυχος άκροατής κάποια άνησυχία ιτη μουσική του, κάποια άγωνία. Δέ θά τή βρεί, όπως δέν τή βρίσκει και στό έργο τοϋ Μέντελσον. Η διαφορά είναι πώς ό Μέντελσον ύπηρεξε εύτυχής στή ζωή του, και μάς φαίνεται πιό φυσική αύτή ή χαρούμενη γαλήνη στό έργο του, ένώ ό Χάϋδν θά μπορούσε νά τραγουδήσει τόν πόνο αν ήθελε νά έκμεταλλευθί τις τραγικές στιγμές τής ζωής του. Άλλά έτσι ήταν πλασμένος. Όχι μόνο στό έργο του, μά και στήν άληθινή ζωή του άκόμα, πέρασε μέ τό πιό φιλοσοφικό χαμόγελο από δυστυχίες πού θά έφερναν μία ώρα άρχίτερα στόν τάφο π. χ. τό λεπτεπίλεπτο Σοπέν ή θόκαναν τήν ώργισμένη ψυχή τοϋ Μπετόβεν νά μουγκρίσει έπαναστατικά.

Μιά καλόβολη μοίρα είχε χάρισει στό Χάϋδν αίμα έλαφρό. Τά γερατιά, πού φέρνουν μελαγχολία στίς βαρειές φύσεις, τά δέχεται αύτός μέ τό κεντρί τής ειρωνείας. Όταν νοιώθει τό σώμα του και τό πνεύμα του νά του άρνούται ύπηρεσία, τυπώνει στό έπισκεπτήριό του ένα στίχο παρμένο από κάποιο έργο του. «Πάει ή δύναμή μου, είμαι γέρος κι άδύναμος».

Τά λόγια αύτά θέρριχναν ένσ έλαφρό πέπλο μελαγχολίας στήν ψυχή τών φίλων του, αλλά τυπωμένα στό έπισκεπτήριό του θά τούς έκαναν σίγουρα νά χαμογελοϋν.

Μιά φορά στή ζωή του έννοιωσε τόν άληθινό πόνο ό Χάϋδν. Όταν είδε τούς στρατιώτες τοϋ Ναπολέοντος νά εισέρχονται θριαμβευτικά στή

Βιέννη. Πόνεσε τόσο τότε, πού πέθανε. Κι αυτός ό τραγικός θάνατός του μάς κάνει να υποθέσουμε πώς τό χαμόγελο ήταν ή φυσική σμυνα τοῦ οργανισμού του ἐναντία στό θάνατο. "Αν δέ χαμογελοῦσε, ἔν δέν εὕρισκε τήν κωμική πλευρά σέ πολλά περιστατικά τῆς ζωῆς του, σίγουρα δέ θά εἶχε φθάσει στά ὀγδόντα χρόνια κοντά. "Ίσως νά μὴν εἶχε ἀφήσει καί τ' ἀθάνατα ἔργα του. Τό τραγούδι του, λουλούδι τῆς ὑγείας καί τῆς χαρᾶς, ἴσως νά εἶχε μαραθῆ ἂν τ' ἄφινε ξεσκέπαστο στόν πόνο. Τό σκέπαζε μέ τό χαμόγελο. Μ' ἕνα χαμόγελο σοβαρό τίς περισσότερες φορές, γεμάτο ὑγεία ἀλλά πνευματικότητα. Πρὶν μελετήσουμε ὁμως τό ἔργο του, ἄς ποῦμε δυό λόγια γιά τή ζωή του.

ΣΑΝ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Ὁ Ἰωσήφ Χάϋν γεννήθηκε τό 1732 στό Ρόραου (Rohrau), ἕνα χωριό τῆς κάτω Αὐστρίας. Ὁ πατέρας του, φτωχός δουλευτής, κατασκεύαζε ἀμάξια κι ἀγωνιζόταν νά θρέψει τὰ ἔξι παιδιά του. Κι ὁμως τοῦμενε καιρός πότε πότε νά τραγουδᾷ καί νά παίξει ἕνα λαϊκό ὄργανο πρακτικά, χωρίς νά ξέρει νότες. "Ὅσοι θέλουν σώνει καί καλά ν' ἀνακαλύψουν τήν κληρονομικότητα σέ ὄλες τίς μεγαλοφυῖες, σ' αὐτή τήν ἀγάπη τοῦ πατέρα πρέπει νά βασιστοῦν, γιατί ἄλλη μουσική φλέβα στή φτωχή ἐργατική οἰκογένεια Χάϋν, δέν ὑπῆρχε.

Ὁ μικρός Ἰωσήφ δέ φανταζόταν βέβαια ποτέ πώς θά εἶχε καμμία σημασία γιά τήν ἐξέλιξή του, ὅταν τραγουδοῦσε μέ τή σωστή φωνούλα του τό τραγούδια τοῦ πατέρα του, ἢ ὅταν ἔκανε πώς παίξει βιολί κρατώντας δυό ξύλα στά χέρια. Οἱ πρώτες του ὁμως καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις κίνησαν τήν προσοχή κάποιου συγγενοῦς του δασκάλου σέ μιὰ γειτονική κωμόπολι. Καί χωρίς διαδικασία τόν παίρνει μαζί του γιά νά τόν σπουδάσει.

Ἀπό δῶ ἀρχίζει ή ζωή τοῦ φτωχοῦ χωριατόπουλου ν' ἀλλάζει ὅπως στά παραμύθια. Κι ὁμως σ' αὐτή τήν εὐτυχημένη ἀλλαγὴ θά ναυαγούσαν ἄλλα παιδιά. Μά στά πρώτα του βήματα τόν βοηθεῖ ὁ φωτερός του χαρακτηῖρας. Χρόνια ἀργότερα λέει ὁ ἴδιος μέ τό σοβαρό του τό χαμόγελο γιά τό συγγενή του αὐτό: «Θά εἶμαι εὐγνώμων ὡς τόν τάφο σαυτό τόν ἄνθρωπο, γιατί μ' ἔμαθε τόσα πράγματα, ἂν καί μοῦδινε περισσότερο ἔξλο παρά φαγητό».

Μ' αὐτή τή σπαρτιατική ἀνατροφή κατάρθρωσε ὁ μικρός Ἰωσήφ ὄχι μόνο νά διατηρήσει τή φυσική του εὐθυμία, ἀλλά καί νά πάρει μιὰ ἰδέα πῶς παίζονται τὰ διάφορα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας. Δυό χρόνια ἔμεινε κοντά στό συγγενή του. "Ἐπειτα ή τύχη τοῦ χαμογέλασε πάλι. "Ἐτυχε νά τόν ἀκούσει ὁ διευθυντής τῆς χορωδίας τῆς Βιέννης Ρούτερ, ἐνθουσιάζεται μέ τή φωνή του, καί τόν προσλαμβάνει στήν παιδική χορωδία τῆς Βιέννης.