

ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ
ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ

Η ιστορική τοποθέτηση μιιάς νέας μορφής τέχνης ή μιιάς νέας τάσης στον κόσμο του πνεύματος και της τέχνης δέν είναι κάτι πού μπορεί νά γίνει μέ άκριβεια. Ύπάρχει μιιά συνέχεια πού συχνά μιά διαφεύγει κάτω από φαινομενικές άνατροπές άδειών και άδως είναι δόσκολο νά καθορίσουμε πότε εμφανίζεται μιιά νέα σχολή ή κίνηση και τήν περιόρισουμε σέ χρονικά όρια, πότε ένας ρομαντισμός άκολουθεί έναν κλασικισμό και πότε έρχεται ένας νατουραλισμός έτσι είναι δόσκολο νά καθορίσουμε πότε εμφανίζεται μιιά νέα μορφή γιατί ή κατογωγή της βρίσκεται έν ένδυνάμει σ' άλλες μορφές, αυτές τής ίδιες μορφές πολλές φορές πού έρχεται ή ίδια νά σπάσει νά υποκαταστήση.

Γι αυτό πολλές γνώμες έρχονται νά άμφισβητήσουν τήν άκριβή χρονολογία τής εμφάνισης του συμφωνικού ποιήματος στην Ιστορία τής μουσικής, άν δηλαδή ό δημιουργός αυτής τής μορφής είναι ό Μπετόβεν μέ τήν εισαγωγή του Κοριολανό, τήν 'Ηρωική Συμφωνία, τήν Ποιμενική και άλλα έργα ή ό Μπερλιόζ μέ τήν Φανταστική Συμφωνία του ή ό Λιστ μέ τήν *Bergsymphonie* και τόν «Τάσσο», Έχοντας όμως άπόψη τήν βασική διαφορά πού υπάρχει μεταξύ τής κλασικής συμφωνίας ή όποια διέπεται από καθαρός μουσικούς νόμους και του συμφωνικού ποιήματος του όποιου ή μορφή καθορίζεται από τό ποιητικό κείμενο και έγκαινιάζει μιιά νέα αντίληψη τής συμφωνικής μουσικής, μπορούμε νά πούμε ότι ή προγραμματική μουσική άδως ονομάζονταν στην άρχή τό συμφωνικό ποίημα εμφανίζεται για πρώτη φορά μέ τήν Φανταστική Συμφωνία του Μπερλιόζ γιατί τό έργο αυτό άμυδρές μόνο συγγένειες παρουσιάζει μέ τήν φόρμα τής κλασικής συμφωνίας και ή μορφή του διαπλάσθηκε σύμφωνα μέ τό μακροσκελές λογοτεχνικό κείμενο πού έγραψε ό ίδιος ό Μπερλιόζ.

Αν ξεκινώντας από αυτήν τήν διαπίστωση εξετάτουμε από τήν Ιστορική άποψη τήν εμφάνιση τής προγραμματικής μουσικής σάν μιιάς νέας συμφωνικής μορφής δά σημειώσαμε τά έξης δύο χαρακτηριστικά: ότι ή πρώτη συμφωνία μέ καθαρός λογοτεχνικό σχεδιάγραμμα, ή Φανταστική Συμφωνία, εμφανίζεται για πρώτη φορά στό τήν Γαλλία και ότι ή εμφάνιση αυτή συμπίπτει μέ τά πρώτα χρόνια του δογματικού ρομαντισμού. Σ' αυτά τά δύο δεδομένα βρίσκουμε τήν εξήγηση τής προσπάθειας για τήν νέα αυτή μορφή τής σύζευξης τής μουσικής μέ τόν λόγο πού άδως είπαμε δέν έρχεται ύστερα άπό μιιά παρακμή τής άπόλυτης μουσικής άλλα άμέσως ύστερα από τήν θαυμασιότερη άνθιση τής.

Τό γεγονός ότι ή προγραμματική μουσική εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Γαλλία έχει βασική σημασία. Οι κλασικές μορφές τής άπόλυτης μουσικής δέν διαπλάσθηκαν ούτε γνώρισαν πότε κομμάτι άκμή εκεί άλλα στην 'Ιταλία και στό Γερμανικό κράτη. Η σονάτα ήταν 'Ιταλο-γερμανικό δημιούργημα και οι νόμοι τής καθορίσθηκαν τελικά από τόν Γερμανό Φίλιππο-Έμμανουήλ Μπάχ άδως ή μουσική δωματίου και ή

συμφωνία διαπλάστηκαν πάνω στην φόρμα τής σονάτας στό Μοναχίμ από τήν σχολή του Στάτιν, Γερμανοί ήσαν οι τρεις μεγάλοι κλασικοί μουσουργοί, ό Χάιντν, ό Μότσαρτ και ό Μπετόβεν, πού έπέβαλαν τics κλασικές μορφές σάν τήν τελευταίωση έκφραση τής μουσικής. Τό ίδιο είχε συμβή προηγουμένως μέ τήν φούγκα. Αντίθετα οι Γάλλοι δέν έδειξαν καμμιά κλίση προς τήν άφηρημένη μουσική. Άκόμη και στην σουίτα τους πού άποτελείται από χορευτικές κυρίως φόρμες πρόσθεταν συχνά τό περιγραφικό στοιχείο και είναι χαρακτηριστική ή τάση τους νά δίδουν τίτλους στό κομμάτια τους. Όσο για τics καθαρές συμφωνικές φόρμες, αυτές ήσαν τελείως έξενες προς τήν γαλλική νοστροπία. Οι Γάλλοι και οι πολιτογραφημένοι Γάλλοι μουσουργοί άσχολήθηκαν σχεδόν άποκλειστικά μέ τήν δραματική μουσική. Τό παριανό κοινό είχε έλασθετικά άνεπτυγμένο τό δραματικό αίσθημα και ύπήρχε στό Παρίσι μιιά σταθερή δραματική παράδοση από τόν καιρό του Μολιέρου, του Κορνήλιου, του Ρακίνα και του Λούλυ. Σ' αυτό συνέτεινε ή μοναρχία τών Λουδοβίκων, ή λαμπρότερη τής τότε Εύρώπης, πού ήθελε νά δώσει στην πρωτεύουσά τής τήν αίγλη και μεγαλοπρέπεια πού έπρεπε νά έχη τό Παρίσι σάν πρωτεύουσα του πνευματικού κόσμου. Γι αυτό οι Γάλλοι συνήθισαν νά νιώθουν τήν μουσική μόνο άμεσα συνδεδεμένη μέ τό δράμα και τόν χορό, μέ τό θέαμα. Η συμφωνική μουσική και έν γίνεται ή άφηρημένη μουσική ήταν ένα είδος ξένο πού μόλις τήν εποχή τών ρομαντικών έβλε άρχισαν νά γίνεται νωστού μέ τics συναυλίες στό Όπερα τών Παρισίων ενώ συγχρόνως έβίθοντο στην Όπερά τά μελοδράματα του Σποντίνι, του Μέγερμπερ, του *Halevy* πού ήσαν περισσότερο θέαμα παρά μουσική. Η προσπάθεια λοιπόν πού άρχισά ό Μπερλιόζ νά δραματοποιήσει τήν συμφωνία είναι σύμφωνη μέ τήν δραματική παράδοση τής Γαλλίας, παράδοση μέ τήν όποια ό δημιουργός τής προγραμματικής μουσικής, ό Μπερλιόζ, ήταν βαθειά ποτισμένος.

Η χρονολογία τής εμφάνισης τής προγραμματικής μουσικής είναι έξ Ισού χαρακτηριστική. Η Φανταστική Συμφωνία εκτελείται για πρώτη φορά στό Παρίσι τό 1830. Τήν ίδια χρονιά δίδεται ή «μάχη του «Ερνάνη» και συγκρούονται στις Ιστορικές έκείνες παραστάσεις τό έργο του Βίκτορος Ουγκώ τά ήφαιστειώδη νεάτα τών ρομαντικών μέ τά άρτηριοκληρησμένα υπολείμματα τών κλασικών. Τρία χρόνια πριν είχε έκδοθη ό «Κρόμουελλ» του Ουγκώ του όποιου τό περίφημο πρόλογος έγινε τό νέο πιστεύω του ρομαντικού θεάτρου Τήν ίδια έκείνη χρονιά τό 1827 έβασε στό Παρίσι παραστάσεις άγγλικών δραμάτων, κυρίως του Σαίξπηρ, ένας άγγλικός θιασός όπου πρωταγωνιστοσε ή *Henriette Smithson*, ή κατόπιν γυναίκα του Μπερλιόζ, είναι έξ νωστού πόσο επέδρασε ό Σαίξπηρ στός ρομαντικούς και Ιδαιότερα στόν Μπερλιόζ.

Συνδυάζοντας τics χρονολογίες αυτές διαπιστόνουμε ότι ή εμφάνιση τής προγραμματικής μουσικής συμπίπτει μέ τόν εικονοκλαστικό άναβρασμό πού βασιλεύει

παντού, στην ποίηση, στο δράμα, στο μυθιστόρημα, στις καλές τέχνες. Ή μουσική δεν μπορούσε να μείνει άμετοχη σ' αυτήν την κίνηση τόσο μάλλον που ένα από τα χαρακτηριστικά εκείνης της εποχής ήταν ο σχηματισμός των λογοτεχνών με τους καλλιτέχνες. Οι «μάχες» που έδιδοντο τότε και που σήμερα φαίνονται ακατανόητες σ' έμάς που δεχόμαστε καλόβλα με τα καθιερωμένα χειροκροτήματα και τους πιο άπιωνους έξωφρενισμούς, ήταν κοινή υπόθεση άλλης ρομαντικής νεολαίας είτε Γαλλόφρα ήσαν, είτε ποιητάς, είτε μουσικοί. Μέσα σ' αυτή την άτιμωραϊκή των καινοοργιών πιστεύω που άρχινοσαν από ένα κρέμισμα των παλαιών καθιερωμένων αξιών οι μουσικοί άναζητήσαν κι' εκείνοι να βρουν κάτι για να υκρεμισουν και να βρουν να φτιάσουν κάτι τ' έντελλος καινούργιο. Ο Έταν ένας ρομαντικός πάτην την πένα» λέγει κάποιος, «η πρώτη σιγόγωνα μελάνης είναι πάντα για να γράψη ένα βικό του «πρόλογο του Κρόμουελλ» δηλαδή ένα καινούργιο πιστεύω.

Έδώ πρέπει να κάνω μια διάκριση μεταξύ της λογοτεχνίας εκείνης της εποχής και της μουσικής. Στην λογοτεχνία, ο έτερόφωτος γολλακός κλασικισμός του 17ου αιώνα είχε περάσει από έναν όλόκληρο αιώνα παρακμής και αυτήν την παρακμή δεν πόρσσε να άναγκαιήσει ούτε η προσπάθεια του Βολταίρου ούτε η πρόσκαρη άναλαμη του Γαλλόελληνα André Chénier που έβρσσε πρόωρα κάτω από το λειπίδι της Γαλλικής Έπαναστάσεως. Ο κλασικισμός στην λογοτεχνία δεν ήταν παρά μία χρεωκοπημένη παράδοση. Ή κυριαρχία της λογικής είχε φτάσει στην άψηξη σιγόνητάς και ρητορεία, η εϋπρέπεια του όφους στην φτηνή εκζήτηση, η έγνοια της μορφής σι συμβατικής φόρμες χωρίς κανένα περιεχόμενο. Και η αντίβρασις κατά τού κλασικισμού είχε προετοιμαστή από πολλά χρόνια πριν με τού έργο του Ρουσσώ, των Έγκυκλοπαιδικών, του Bernardin de Saint-Pierre, του Στατωβριάνδου και άλλων όταν δέ ζώσασσε ο ρομαντισμός ο κλασικισμός ήταν ήδη νεκρός.

Δέν συνέβη όμως τού ίδιο στην μουσική. Ή κλασική μουσική ήταν σι πλήρη άκμη και μόλις λίγα χρόνια είχαν περάσει από τότε που ένα κοινό έξαλλο από ένθουσιασμό χειροκροτούσε την τελευταία συμφωνία τού Μπετόβεν. Ή καθαρή μουσική δέν είχε δείξη κανένα σημείο κατάρτισης για να δικαιολογείται μία αντίβρασις. Έχε άκολουθήσει ένα όδρομο τελείως διαφορετικό από εκείνον που άκολουθήσε η λογοτεχνία. Δέν ξεκίνησε όπως εκείνη από την παρερμηνεία τού άρχαιου κλασικισμού αλλά πλάστθηκε σιγά-σιγά χωρίς να την βαραινί καμμία συντριπτική κληρονομία χωρίς έξωμουσικές θεωρίες. Τό πιο όραίο και τό πιο άγνό δημιούργημα τού δυτικού πολιτισμού ήταν στεροό όπως είναι και σήμερα. Και παρατηρούμε αυτό τού αντιφατικό γεγονός, ότι ένά οι ρομαντικοί ποιητάς και δραματικοί συγγραφέες υκρεμίζουν με φανατισμό τούς βωμούς τών κλασικών και άναζητούν έρείσματα άλλου, στών 16ο αιώνα, στών Σαίξπηρ, στών Δάντη, οι ρομαντικοί μουσουργοί κολλακεύονται να έρχονται σάν συνεχιστάς τού Μπετόβεν, τού Μότσαρτ και τού Μπάχ.

«Γιά μέσ τούς μουσικούς» γράφει ο Λιστ, «τό έργο τού Μπετόβεν μοιάζει με την στήλη νέφους και φωτιάς που ώδηγησε τούς Έσραηλίτες μέσα από την έρημο—στήλη νέφους για να μάς δδηγή την ημέρα—στήλη φωτιάς για να μάς δδηγή την νύχτα. Τό σκοτάδι του και τού φός του μάς δείχνουν μαζί και τού δυό τού όδρομο που πρέπει ν' άκολουθήσουμε και είναι για μάς και τού δυό μία προταγή και μία άλλάναστη άποκάλυψη».

Και όμως τού συμφωνικό ποίημα έρχεται με τή φιλοδοξία να σπάζη την θαυμαστή αυτή φόρμα, την συμφωνία. Τό λέγει ο Σαιν - Σάνς, ο όπέρμαχος τού συμφωνικού ποιήματος και φίλος τού Λιστ:

«Δέν είναι πολός καιρός που η όρχηστρική μουσική δέν διεθέτε παρά δύο φόρμες, την συμφωνία και την εισαγωγή. Ο Χάλνυ, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν δέν έγραψαν τίποτε άλλο. Ποιάς θα τολμούσε να κινή διαφορετικά από αυτούς; Ούτε ο Βέρνερ, ούτε ο Μέντελσον, ούτε ο Σούμπερτ, ούτε ο Σούμαν τού έτόλμησαν.

Τό τολμήσε ο Λιστ.

Ο Λιστ κατάλαβε ότι για να έπιβάλη νέες φόρμες έπρεπε να κινή αίσθητή την άνάγκη τους, με μία λέξη να τίς αιτιολογήσει. Μπήκε άποφασιστικά στόν όδρομο που ο Μπετόβεν με την ποιητική συμφωνία του και την συμφωνία με τού κόρα, ο Μπερλιόζ με την φινταστική συμφωνία και τόν Χάλνυ στην Έταλία είχαν όποδείξει μάλλον παρά άνοίξει γιατί άν και μεγάλωσαν τού πλαίσια της συμφωνίας έν τούτους δέν την έσπασαν. Και έδημιούργησε τού συμφωνικό ποίημα.

Όπως φαίνεται από τού παραπάνω λόγια ο Σαιν - Σάνς έξαιρεί τού γεγονός ότι ο Λιστ έσπασε την συμφωνία—και έδω λέγει μία άνακρίβεια γιατί ο Μπερλιόζ είναι εκείνος που δά μπορούσε να διεκδικήση έναν τέτοιο τίτλο—για να άνοίξη καινούργιους όδρομους.

Έίναι φανερό ότι τού συμφωνικό ποίημα γεννήθηκε από τού εικονοκλαστικό πνεύμα που ειοήγη στην μουσική από παράγοντες έννοους πρός αυτήν. Ύπηρε όμως και ένας άλλος άόκητος παράγων που έχει άμεση επίδραση σι κάθε τέχνη, η διαφοροποίηση τού κοινού.

Τό κοινό τών ρομαντικών είναι τελείως διαφορετικό από εκείνο που γνώρισε οι κλασικοί μουσουργοί. Δέν ύπάρχει πιά η ραφινισμένη άτμόσφαιρα τού σαλονιού ούτε τού άνεπτυκτού κοινού του. Ή παλιά άριστοκρατία μπορεί να έπιβάλε νόμους πολλής φορές συμβατικούς μά έδειξε συχνά έξαιρετική κατανόηση. Πολλοί από τούς άριστοκράτες αυτούς ήταν οι ίδιοι μουσικοί, άόκη και πολλοί έστέμμενοι. Τό γεγονός ότι τά κουαρτέτα για έγχορδα τού Χάλνυ, τού Μότσαρτ και τού Μπετόβεν ραφίτηκαν γι' αυτά τά σαλονία και τίς άριστοκράτες ήταν αυτοί που θαύμαζαν και συντηρούσαν τούς μουσουργούς άόκη και τόν τόσο πηγαίο Μπετόβεν δείχνει πόσο ύψηλό ήταν τού έπίπεδο της μουσικής καλλιέργειας στούς κύκλους της άριστοκρατίας.

Άντίθετα οι ρομαντικοί μουσουργοί έρχονται άντιμέτωποι με τού άνώμωμο πλήθος μέσα τού όποιον άόκη και οι λίγοι καλλιεργημένοι μουσικά άφοριώνονται μ' αυτό. Τό πλήθος αυτό δέν είχε βικόος του αίσθητικούς νόμους όπως τού κοινού τών σαλονιών, ούτε μπορούσε να συγκινηθή με τίς φινέτσες της κλασικής μουσικής, με την πλαστική άμορφία της και τά έξευγεινισμένα συναισθήματα που την διέπνεαν. Άδιαφορούσε για μία μορφή που δέν έγνωρίζε και ζητούσε βίαιες συγκινήσεις, φανταχτερά effects και όχι άφήρημένες μορφές που μόνο ένα καλλιεργημένο αυτί μπορεί να συλλάβη άλλα φιλολογικές έρμηνείες. Και η προγραμματική μουσική ήταν η μόνη μουσική μαζί με τού μελόδωρα που μπορούσε να τού προσφέρει όλα αυτά μαζί.

Μέσα σ' αυτές τίς συνθήκες δημιουργήθηκε τού συμφωνικό ποίημα. Άλλά οι συνθήκες δέν ήτανόν έργα. Έπτεροβον, βοηθούν η έρχονται ως πρόσκομμα στίς προσπάθειες τών δημιουργών άλλα τά έργα τά φτιά-

νουν οι δημιουργοί. Και όπως είδαμε μέσα σε ποιές συνθήκες γεννήθηκε ή νέα αυτή αντίληψη της συμφωνικής μουσικής έτσι θα έπρεπε να δοούμε και ποιοί ήταν εκείνοι που συνέτειναν σ' αυτό.

Όλοι οι μεγάλοι κλασικοί μουσουργοί ήταν μόνο μουσικοί. Τέχνη τους και κόσμος τους ήταν ή μουσική και αυτό τους έφτανε. Δεν έγραφαν τίποτε άλλο παρά νότες και δεν τους βασάνισε καμιά άλλη φιλοδοξία.

Δεν συνέβη όμως το ίδιο με τους ρομαντικούς μουσουργούς. Μονάχα δύο ζειναν πιστοί στην τέχνη τους, ο Μέντελσον και ο Σοπέν και είναι χαρακτηριστικό ότι αυτόι είναι οι μόνοι που δεν δοκίμασαν να εισαγάγουν στην μουσική τους στοιχεία εξωμουσικά, οι μόνοι που δεν έγραφαν προγραμματική μουσική όπως ο Μπερλιόζ και ο Λιστ, χαρακτηριστικά κομμάτια για πιάνο όπως ο Λιστ και ο Σοζιμαν ή συμφωνικά μελοδράματα όπως ο Βάγνερ. Ο Μέντελσον έμεινε πιστός στην κλασική παράδοση και στις κλασικές φόρμες και δοκίμασε να εξοστρακίσει τον λόγο ακόμη και από τραγούδι, — καταργώντας όμως την ανθρώπινη φωνή, το μεγάλο πρόβλημα, — με τα τραγούδια χωρίς λόγια. Και ο Σοπέν που θεωρείται κι αυτός καθαρώς ρομαντικός μουσουργός είναι ρομαντικός μονάχα γιατί έχει κι' αυτός όπως όλοι οι σύγχρονι του το «mal du siècle» την άρρώστια του αιώνα του, ή γιατί όφινει πιό πολλές φορές να ξεχειλίσει το συναίσθημα εις βάρος της φόρμας. Είναι όμως μονάχα μουσικός και δεν έχει ανάγκη ούτε από την ποίηση για να δώσει μορφή και νόημα στα έργα του ούτε δοκιμάζει ποτέ να ζωγραφίσει με τους ήχους. Όλες οι φιλολογικές έρμηνείες των έργων του που κατά κανόνα δεν φέρουν χαρακτηριστικούς τίτλους προέρχονται από τους θαυμαστές του που έπεραστήσαν από το πνεύμα της εποχής.

Άλλά για τον Μπερλιόζ, τον Σοζιμαν, τον Λιστ και τον Βάγνερ ή περιοχή της μουσικής τους φαίνεται στενή. Θέλουν να είναι συγχρόνως ποιητάι, φιλόσοφοι, λογοτέχνες, αισθητικοί, δραματικοί συγγραφείς. Τα έργα τους δεν είναι μόνο μουσικά κομμάτια, είναι επίσης τόμοι δολοκλήροι από άθρα, μελέτες αισθητικής κι φιλοσοφικές, ποιήματα, δράματα και φιλολογικές έρμηνείες των κλασικών έργων, — ο Βάγνερ έγραψε μεταξύ άλλων το «πρόγραμμα» της ενάτης συμφωνίας του Μπετόβεν.

Η ποιητική αυτή διάθεση δεν μπορούσε να τους αφήσει ανεπηρεάστους καθώς έπιαναν την πένα να γράφουν όχι σε κοινό χαρτί αλλά σε χαρτί με πεντάγραμμο. «Τούλάχιστον αν μπορούσαν να συγχωνευθούν στην ίδια εστία το ταλέντο μου του ποιητή και το ταλέντο μου του μουσικού λέγει ο Σοζιμαν. Και δεν είναι μόνο ή ποιητική διάθεση που τους σπώσκει να εισαγάγουν το ποιητικό στοιχείο στην μουσική τους. Είναι και ή έλλειψη τεχνικής ώριμότητας που τους ανάγκζει να άρνθηθούν ότι δεν μπορούν να φτάσουν τις κλασικές μορφές, και να πιάξουν μορφές ελεύθερες πάνω στον σκελετό του λόγου.

Πράγματι, οι μεγάλοι δημιουργοί της ποιητικής μουσικής δεν ώριμαν την τεχνική τους όπως οι κλασικοί, δεν έμαθήτευσαν όπως εκείνοι άρχινώντας από άπλο μίμητα έως τους μάθουν τα μουσικά της τέχνης τους. Ο Χάυντν έλαβε ως υπέδειγμα την συνάτα του Φ. Ε. Μπάχ και την συμφωνία και το κουαρτέτο του Στάιττε, ο Μότσαρτ, το παιδί βαίμα, συνέχισε σ' άγνάρι του Χάυντν κι' ο Μπετόβεν, που ζυμώθηκε κι' εκείνος με την μουσική από μικρό παιδί, έργαστηκε χρόνια δολοκλήρα πάνω σ' εκείνα που έμαθε από τον Χάυντν και τον Μότσαρτ πριν καταπιστή, ώριμος άντρας πιά, με τα μεγάλα του έργα.

Άντίθετα οι μεγάλοι ρομαντικοί, έκτός από τον Μέντελσον και τον Σοπέν, δεν έμαθήτευσαν. Ο Μπερλιόζ άρχίζει τις μουσικές του σπουδές από έλικου χρόνια του και πριν ακόμη τις άρχισει έχει ήδη γράψει «μία καντάτα για μεγάλη όρχηστρα πάνω σ' ένα ποίημα του Millevoye.» με τα πρώτα δε μαθήματα της άρμονίας που παίρνει σκεφτείται να γράψει ένα μελόδραμα και γράφει ένα δράματιο την «διάβαση της Έρυθρας Θάλασσας» και μία λειτουργία. Ο νεαρός Βάγνερ πριν ακόμη βάλει τα πρώτα στοιχεία της μουσικής, γράφει μία εισαγωγή άρεκάτα πρωτότυπη όπως φαίνεται από την άφήγηση που κάνει ο ίδιος, «Η ενάτη συμφωνία του Μπετόβεν, γράφει, δεν ήταν παρά μία συνάτα του Πλεγιέλ συγκινόμενη μ' αυτήν την εισαγωγή που ήταν θαύματα συνδυασμένη. Κατά την έκτέλεση, εκείνο που μου τ' άχάλασε ήταν ένα χτύπημα των τυμπάνων φορτίσιμο που ζανόβρονταν κανονικά κάθε τέσσερα μέτρα σ' όλη τη διάρκεια της εισαγωγής. Μπρός σ' αυτή την έπιμονή του τυμπανιστή το κοινό, ύστερα από το πρώτο ζάνησιμο, άρχισε να μνή κρήνη την δυσφορία του για να καταλήξει σε λίγο σε μία εύθυμία που με λύπησα κατάκαρβα.» Ο Σοζιμαν επίσης άρχισε να μελετά την άρμονία και αντίστιξη στα είκοσιενν χρόνια και άφου είχε ήδη γράψει τις πρώτες συνθέσεις του δεν μπόρεσε δι' υποταγή σ' μία άπαραίτη, για την άρχη τουλάχιστον, πειθαρία. Ο ίδιος άργότερα αναγνώρισε τις συνθέσεις αυτές της άστατης μαθητείας του γράφοντας στον παλιό του δασκαλό: «Σήμερα κάθε μέρα ός σκέπτομαι και συχνά λυποούμαι που ήμουν ένας μαθητής τόσο άκατάστου.» Ακόμη και ο Λιστ, ο γεννημένος αυτός μουσικός άρχισε όχι ως μουσουργός αλλά ως βιρτουόζος και τα πρώτα του έργα δεν ήταν συνάτες, — ο Λιστ δεν έγραψε σ' όλη του την ζωή παρά μία συνάτα και όχι στην κλασική φόρμα, — αλλά σπουδές διεπιστηνίας και παραφράσεις για πιάνο μελοδραμάτων, συμφωνιών κλπ. άλλων μουσουργών.

Έτσι, έπιραεσμένοι από την έικονοκλαστική άτιμόσφαιρα της εποχής τους, από την ποιητική τους διάθεση και χωρίς τεχνική ώριμότητα θ' άρχισουν το έργο τους με άναζητήσιες ήχοντας ομπωρισάτι τον λόγο. Δεν θα υποτάσσονται όπως οι κλασικοί οι νόμοι που είχαν διαμορφωθεί από γενιά σε γενιά, θ' άφήσουν να μιλήσει ο έαυτός τους με όλες τις συνθέσεις που μπορεί να έχη μία τέτοια πρόβληή του έαυτού του.

••

Συνθήσαμε να βλέπαμε τα έργα των δημιουργών που καθήρωσε ή ιστορία σαν είδωλα που δεν μπορούμε να βέλιωμε ή να κρίνωμε, σαν κάτι το άσάλευτο και το μαρμαρωμένο που δεν θα μπορούσε να είναι τίποτε άλλο παρά αυτό που βλέπαμε μπροστά μας. Και δεν προσπαθήσαμε να συλλάβωμε τους διαταγμούς που βασάνισαν τους δημιουργούς των, τις δυσκολίες που άντιμετώπισαν καθώς προσπαθούσαν ψηφολάτα να υποτάξουν την όλη και να δώσουν μορφή σε σκέψεις και συναίσθηματα φυγαλέα, τις άδυναμίες τους που με κόπο και με τα χρόνια μπόρεσαν να έξουδετερώσουν — όταν το κατάφεραν — και που σήμερα μας φνιτσούν πολλές φορές σαν άναλαμτες μεγαλοφυΐας. Στεκόμαστε με τον ίδιο άλόγιστο θαυμασμό και με κάποιο δέος μπροστά σε έργα άντικρούμενα και θεωρούμε μεγάλο τον Μπάχ όπως τον Παλεστρίνα, τον Φράνκ και τον Σένμπεργκ, τον Μότσαρτ όπως τον Βάγνερ, τον Βέρντι και τον Μοντεβέρτι, τον Μπετόβεν όπως τον Μπερλιόζ και τον Στραβίνκοβ. Κι' όμως νιώθουμε πως ένας τέτοιος θαυμασμός δεν όδηγεί πουθενά, ότι για να δημιουργήσουμε, κάπου πρέπει να στριγυούμε. Και που θα στριγυούμε αν δεν κάνωμε μία κατάταξη άξιών και δεν βρούμε να συνεχίσωμε στον δρόμο που κάποιος χάραξε σε άλλη έποχή, κάποιος στον όποιον να πιστεύωμε περισσότερο παρά σ' όλους τους άλλους; Μόνον έτσι έχει νόημα ή μελέτη της μορφής που μας κληροδότησαν οι προγενετότεροι μας και όχι με στέριο θαυμασμό και ελάρεια γιατί οι προκαταλήψεις μας έμποδίζουν να δοούμε τις άτέλειες και άδυναμίες που κάθε έργο άκόμη και το τελευταίο δεν μπορεί παρά να έχη, (Συνεχίζεται)