

ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

ΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

Τό συμφωνικό ποίημα δεν εμφανίζεται μονάχα σαν μία νέα προσπάθεια για την οξείωση του λόγου και της μουσικής αλλά και σαν μία νέα συμφωνική μορφή που θα είχε την θέση της πλάι στις ήδη υπάρχουσες κλασικές μορφές της συμφωνίας, της εισαγωγής. Την φιλοδοξία αυτή την διέτυπωσε καθαρά ο Σαίν-Σάνς με τα λόγια που αναφέραμε στο προηγούμενο και έγινε πιά δεκτό από τους μετέπειτα μουσουργούς και μουσικολόγους να θεωρητά το συμφωνικό αυτό είδος σαν μία ξεχωρή μουσική μορφή. Γι' αυτό θα έπρεπε να εξετάσουμε τώρα ποιά είναι ή φόρμα του συμφωνικού ποιήματος και ποιά στοιχεία θα μεταχειριστούν οι ρομαντικοί για να την διαπλάσουν.

Ευθύς εξ αρχής μπορούμε να πούμε ότι φόρμα συμφωνικού ποιήματος με την έννοια που δίνουμε στην λέξη φόρμα, όταν λέγαμε φόρμα συντάτας ή φόρμα φούκας ή φόρμα λήτη κλπ. δεν υπάρχει. Υπάρχουν φόρμες, άπειρες φόρμες, κατ' άρχην δυο είναι τα συμφωνικά ποιήματα γιατί, αφού το καθένα από αυτά βασίζεται σ' ένα διαφορετικό ποιητικό κείμενο, πρέπει ή θα έπρεπε να έχη το καθένα και μία ξεχωρή μουσική μορφή. Για την διάπλαση των μορφών αυτών θα χρησιμοποιηθούν, ανάλογα με τις ανάγκες έρμηνείας του κειμένου και κυρίως ανάλογα με τις ικανότητες του μουσουργού, στοιχεία που ανήκουν σε άλλες παλαιότερες μουσικές μορφές. Ή φόρμα συντάτας θα δώσει την έκθεση των θεμάτων χωρίς όμως την θαυμαστή της ισορροπία που επιτυγχάνεται με την αντίθεση των δύο θεμάτων και τις τονικές σχέσεις τους—οι ρομαντικοί προτιμούν τις τονικές αντίθεσεις. Θα δώση επίσης την θεματική ανάπτυξη όχι όμως για να τοποθετηθή στο κέντρο ή έστω και στον επίλογο όπως συνήθιζε ο Μπετόβεν αλλά παντού όπου θα το έπιβάλή ή έρμηνεία του κειμένου. Θα δώση τέλος την ετανέκθεση σε πολύ ελεύθερη όμως μορφή και όχι των κυρίων θεμάτων αλλά συνήθως ενός θέματος, της κεντρικής ιδέας. Από την φούγκα θα χρησιμοποιηθή κάποτε ή έκθεση της, οι μίμησης της και έν γένει το αντίστικτικό όλικό της συχνά άκαιραίτητο για τόν συνδυασμό δύο μουσικών θεμάτων που έκφραζον δύο αντίστοιχες ποιητικές ιδέες. Ή μεγάλη παραλλαγή θα δώση τις μεταμορφώσεις ενός θέματος για να έκφραση τις μεταμορφώσεις μιάς ποιητικής ιδέας. Συχνά θα χρησιμοποιηθούν κλασικές φόρμες όπως ή φόρμα σκέρτσο ή και ή φόρμα ροντά. Τέλος το λυρικό δράμα θα δώση το ρετσιτάτιβο και την άρια και θα έπιδράση στο πλάσιμο των θεμάτων που θα έχουν ένν χαρακτήρα πιο δραματικό και πολλές φορές περιγραφικό. Όταν πλέον θα χρησιμοποιηθή κάποτε ο λόγος έτις στον Ρωμαιο και Ίουλιέττα του Μπερλιόζ, στην *Dante Symphonie* και *Faust Symphonie* του Λιστ και σε άλλα έργα.

Ανάλογη προσπάθεια συγχωνεύσεως στοιχείων παρμένων από διαφορετικές μορφές παρατηρούμε και στα τελευταία έργα του Μπετόβεν. Αλλά ο Μπετόβεν κατορθώνει να ένωματώση τα στοιχεία αυτά στη φόρμα της συντάτας διευρύνοντας τα πλαίσια της χωρίς να τα σπάζη και χωρίς αυτά τα στοιχεία να φαίνων-

ται έτερογενή αλλά άφομοιωμένα σ' ένα ένιαίο σύνολο. Ακόμη και ή χρησιμοποίηση του λόγου στην Ένάτη συμφωνία του γίνεται κατά τρόπο καθαρός μουσικό και οι ποιητικές παραλλαγές του Σίλλερ πάνω στο θέμα της χαράς τραγουδιούνται σαν μουσικές παραλλαγές ενός άρχικού θέματος.

Στο συμφωνικό ποίημα όμως δεν υπάρχουν πλαίσια προκαθορισμένα, μέσα στα όποια στοιχεία έστω και έτερόκλητα θα μπορούσαν να άφομοιωθούν. Δεν υπάρχει ούτε καν ένα όποιοδήποτε προκαθορισμένο μουσικό σχεδιάγραμμα και μόνος δόηολς μένει το ποιητικό κείμενο. Βέβαια υπάρχουν και οι εξαιρέσεις με περιπτώσεις όπου γίνεται μία έπιτυχής προσαρμογή της μουσικής μορφής με το ποιητικό κείμενο και περιπτώσεις, ίδιες στον Λιστ, όπου το κείμενο άποτελεί άπλως ένα ποιητικό πρόλογο που δεν έπιβάη στην διαμόρφωση του μουσικού έργου. Αλλά τότε φούγουμε από την αντίληψη της προγραμματικής μουσικής και πλησιάζουμε πάλι την κλασική αντίληψη της άπόλυτης μουσικής.

Δέν είναι όμως μονάχα ή φόρμα που μιάς ένδιαφέρει σ' ένα μουσικό έργο. Είναι και οι μουσικές ιδέες, τα θέματα, που έχουν άμεση σχέση μ' αυτήν. Τα θέματα είναι στο μουσικό έργο, έτι είναι τα πρόσωπα σ' ένα δράμα. Μ' αυτά πλέκεται ή ύπόθεση και όπως σ' ένα δραματικό έργο ο αριθμός των προσώπων δέν μπορεί να είναι άπερίοριστος έτσι και σ' ένα μουσικό έργο δέν μπορούμε να έχουμε ένν άπερίοριστο αριθμό θεμάτων. Και στην μουσική οι περιορισμοί είναι ακόμη μεγαλύτεροι γιατί τούτο δέξο ρυθμίζει ένας παράγων κεφαλαιώδους σημασίας—που παραδόξως συχνά παραγνωρίζεται από τους μουσουργούς—το ααί μας. Ή κατανομή ενός έργου βασίζεται στην Ικανότητα του αατιού μας να συλλαμβάνη τα θέματα και να τα χαράξη στην μνήμη μας ώστε να μπορούμε να τα παρακολουθούμε στην ανάπτυξη τους. Αλλά οι ικανότητες και το πού πιο καλλιεργημένο άκραφής δέν είναι άπερίοριστες. Αυτό είχαν υπ' όψει τους οι πολυφωνιστές όταν έφτιαναν την φούγκα πάνω σ' ένα μοναδικό θέμα του όποίου συμπλήρωμα και μέλιστα όχι άκαιραίτητο ήταν το αντίθετο. Τό είχαν επίσης υπ' όψει τους οι κλασικοί όταν βασίζαν την φόρμα της συντάτας τους σε δύο θέματα και μέλιστα αντίθετα μίν το ένα προς το άλλο αλλά όχι ζένα και όταν καθιέρωναν την επανάληψη της έκθεσης που σήμαρα αθάίρετα καταργούμε. Στο συμφωνικό ποίημα όμως τα θέματα και τα μελωδικά σχήματα δέν είναι ούτε ένα ούτε δύο, είναι πολλά. Και το πού νομασούμε ααί είναι άδύνατο να τα συγκρατήση έν δέν καταβάλη μεγάλη προσπάθεια και έν δέν άκούση το ίδιο έργο πολλές φορές.

Την δυσχέρεια αυτήν προσπάθησαν να την παρακάμψουν οι ρομαντικοί και μεταρωμαντικοί μεταχειριζόμενοι τα κυκλικά μοτίβα, ένα ή δύο συνήθως, για να πλάσουν τα θέματα τους και να δώσουν ένότητα στο θεματικό όλικό τους. Αλλά ή ένότης που επιτυγχάνεται έτσι είναι μάλλον θεωρητική γιατί στην πραγματι-

κόττη μονάχα μουσικολόγοι μπορούν ν' ανακαλύψουν τις συγγενείες που υπάρχουν μεταξύ τέτοιων θεμάτων. Και, για ν' αναφέρουμε ένα οποιοδήποτε παράδειγμα από τα γνωστά έργα, κανείς κοινός άκροατής δεν μπορεί νά βρή έστω και την παραμικρή συγγενεία μεταξύ του πρώτου θέματος στο πρώτο μέρος της σουίτας για βιολί και για πιάνο του Σεζάρ Φράνκ και του κυρίου θέματος στο τελευταίο μέρος, άν και βασιζόμαστε και τα δύο στο ίδιο κυκλικό μοτίβο. Και όμως το ωραίοτατο κατά τα έλλα αυτό έργο θεωρείται σαν ένα από τα πιστωτικότερα υποδείγματα της κυκλικής κατασκευής των θεμάτων. Θά έπρεπε έπίσης να προσθέσωμε ότι η αντίληψη αυτή για το κλάσιμο των θεμάτων όταν δεν είναι ασύμφορη αλλά ήβελγημένη προσδίδει πολλή διανοητικότητα και συχνά τέτοια κυκλικά μοτίβα φαίνονται σαν προϊόντα έργαστηρίου.

Το συμφωνικό ποιήμα είναι ένα είδος που υιοθέτησαν οι περισσότεροι μουσουργοί από τον καιρό των ρομαντικών έως σήμερα και είναι το είδος που γνώρισαν την περισσότερη διάδοση στις λεγόμενες έθνικές μουσικές για λόγους που θά εξηγήσωμε πιο πέρα. Συμφωνικά ποιήματα έγραψαν όχι μόνο μουσουργοί που είχαν συγχρόνως και ποιητική έφεβα αλλά και άλλοι όπως ο Φράνκ και ο Σαίν-Σάνς που, άν κρίνει κανείς από έλλα έργα τους, είναι πιο κοντά στην κλασική αντίληψη της άπλυτης μουσικής παρά στην ρομαντική άντίληψη της ποιητικής μουσικής. Γι' αυτό είναι άνοητο νά άσχοληθί κανείς έστω και με τα σπουδαιότερα συμφωνικά ποιήματα και άναγκαστικά θά περιορισθί σέ γενικότητες. Θ' άσχοληθώμε όμως κάπως εκτενέστερα με την Φανταστική Συμφωνία του Μπερλιόζ γιατί είναι το πρώτο έργο προγραμματικής μουσικής και γιατί το έργο αυτό είχε βαθειά επίδραση είτε έμμεσα είτε έμεσα στους περισσότερους μουσουργούς της τελευταίας εκατονταετίας.

Όταν ο Μπερλιόζ έγραφε την Φανταστική Συμφωνία του σέ ηλικία μόλις 27 έτών πίστευε ο ίδιος ότι έφτανε μια συμφωνία όχι βέβαια κλασική—ο Μπερλιόζ δέν εκτιμούσε ούτε τον Χάιντν ούτε τον Μότσαρτ—άλλά μια συμφωνία με ποιητική ιδέα σαν την 'Ηρωική και την Ποιμενική του Μπετόβεν. 'Η χρησιμοποίηση ενός προγράμματος δέν ήταν κάτι το καινούριο. Είχαν ήδη αρχίσει να έπινοουν εκ των ύστερων προγράμματα για τα έργα του Μπετόβεν και έπι πλέον υπήρχαν ήδη έργα όχι μόνο του Μπετόβεν αλλά και του Μπάχ (Καπριτίο για την άναχώρηση του διάπημνου άδελφού του) που φαίνονται σαν προσπάθειες προγραμματικής μουσικής. Οι προσπάθειες όμως αυτές ήταν μεμονωμένες, χωρίς συνέχεια και κυρίως χωρίς επίδραση στην μορφή των έργων που θεωρούνταν προγραμματικά. Για τον Μπετόβεν ή συμφωνία παραμένη ή κλασική συμφωνία και καθένα από τα τόσερα μέρη της έχει όχι μόνο μια καθορισμένη μορφή αλλά και καθορισμένη θέση στο έλο έργο. Όταν γράφει το πέμπμο έμβήτηριο της 'Ηρωικής δέν το τοποθετεί στο τέλος του έργου όπως θά το άπειτούσε ή στοιχειώδης λογική ενός προγράμματος, αλλά στη θέση που πρέπει να έχει ανά το άργό μέρος μιας συμφωνίας. Και όταν άντρείπει την κλασική σειρά στην 'Ενάτη και τοποθετεί το σκέρτσο ύστερα από το πρώτο μέρος δέν το κάνει για λόγους προγραμματικούς αλλά γιατί συμβαίνει το πρώτο μέρος να είναι μάλλον άργο

και παρεμβάλλει το σκέρτσο για νά κόψη τήν μονοτονία δύο συνεχόμενων άργων μερών. Το ίδιο κάνει σέ μερικά κονταρτέτα του.

'Η Φανταστική Συμφωνία είναι σέ πέντε μέρη, σέ πέντε πράξεις, θά λέγαμε, αφού ο ίδιος ο Μπερλιόζ τήν ονομάζει στο πρόγραμμα «όρχηστρικό δράμα» και άργότερα θά μεταχειρισθί τον όρο «δραματική συμφωνία» για τον «Ραμαιο και 'Ιουλιέττα» του. Οι συνθήκες στις οποίες γράφτηκε και το πρόγραμμα της είναι πολύ γνωστά και δέν χρειάζεται να τά αναφέρωμε. Έργο καθαρά ρομαντικό, ή πρώτη μουσική αὐτοβιογραφία κατά το παράδειγμα των Confessions του Ρουσσώ και έλλων παρόμοιων έργων των ρομαντικών, περιγράφει, όπως λέγει ο δεύτερος τίτλος του, ένα «Έπεισόδιο από την ζωή ενός καλλιτέχνη» δηλαδή του ίδιου του Μπερλιόζ. Το «έπεισόδιο» αυτό δέν θά μάς ένδιέφερε καθόλου άν δέν γινόταν άφορητά να δημιουργηθί ένα έργο όσιο μόν και με άδυναμίες που συχνά άμολογήθηκαν αλλά και με άραιες στιγμές και πλούσια εορτήματα και πρό παντός με τεράστια έπίδραση στην μετέπειτα μουσική.

Το πρόγραμμα έχει βασική σημασία όπως λέγει ο Μπερλιόζ: «Το σχεδιάγραμμα του όρχηστρικού δράματος έφ' όσον δέν έχει την έπικουρία του λόγου πρέπει νά εκτεθί εκ των προτέρων. Το παρακάτω πρόγραμμα πρέπει να θεωρηθί σαν το κείμενο (λιμπρέττο) ενός μελοδράματος που φέρνει να μουσικά κομμάτια και των όποιων αιτιολογεί τον χαρακτήρα και την έκφραση». Τα λόγια αυτά δείχνουν πόσο στενός είναι ο δεσμός μεταξύ του λόγου και της μουσικής.

Και όμως παρ' όλο τον σενο αυτόν δεσμό το πρόγραμμα άλλαζε στην διατύπωση του τρεις φορές έξ αίτίας έλλων έρωτικών «έπεισοδίων» του καλλιτέχνη χωρίς ν' αλλάξει ούτε μια νότα από την μουσική. 'Ιδού τί γράφει ο Adolphe Julien, βιογράφος του Μπερλιόζ και μελετητής του έργου του: «Υπάρχει μία ουσιώδης διαφορά μεταξύ των τριών κειμένων του προγράμματος. Στο τελευταίο, ο φλογερός και φιλόσθενος μουσικός καταπίνει μία δόση όπιου εϋθός από την αρχή του έργου ώστε έλη ή συμφωνία να είναι ένα δεινρο ένώ στις δύο πρώτες διατυπώσεις του εδήλητηρίζονταν ύστερα από το τρίτο μέρος. Μόνο ή Πορεία του Μαρτύριου και ή Σαββατική νύχτα ήταν γεννήματα μιας έπιτάσεως και τά έπεισόδια που περιγράφονται σά τρία πρώτα μέρη ήταν στην σκέψη του μουσουργού μία πραγματικότητα που δέν ταυριάζει. Τώρα που έλη ή συμφωνία είναι ένα δεινρο. Αυτό σημαίνει ότι ο δεσμός μεταξύ λόγου και μουσικής δέν είναι τόσο στενός όσο ήθελε να δέν βλέπει ο Μπερλιόζ».

Στην Φανταστική Συμφωνία συναντούμε την μουσική ιδέα όχι όμως όσος στον Μπετόβεν—όπου είναι ή γεννητήρια ιδέα ενός έργου και αφού βρή τήν μορφή της άναπτύσσεται σύμφωνα με μια λογική καθορισμένη μουσική. 'Η μουσική ιδέα της Φανταστικής, ή «μυϊνη ιδέα» όπως τήν ονομάζει που άναπαριστά τήν εικόνα της άγαπημένης του—παρομένει συγχρόνως και μία ποιητική ιδέα και ένα μουσικό πορτραίτο. Δέν ένωσιώνεται στο έργο αλλά παίζει ρόλο έπισοδίου και έμφανίζεται κάθε φορά που το έπιβάλλει το ποιητικό κείμενο. Με τον ίδιο τρόπο έμφανίζεται το νεκρόσμο μοτίβο του Dies irae για νά δώσει την εικόνα της κηδείας του νεαρού καλλιτέχνη. Στην περίπτωση μάλιστα αυτήν ο Μπερλιόζ μεταχειρίζεται ένα γνωστό μοτίβο με καθιερωμένο χαρακτήρα για νά δώσει την έντύπωση που θέλει. Το ίδιο θά κάνη άργότερα με το ίδιο μοτίβο του Dies irae ο Σαίν-Σάνς στον Μακάβριο χορό του. 'Η χρησιμοποίηση αυτή γνωστών μοτίβων με έντονα καθιερωμένο χαρακτήρα θά βρή πολλούς μιμητές αλλά είναι συζητήσιμο άν αυτή ή κάπως εύκολη δημι-

ουργία όρισμένης έντύπωσης άποτελεί πραγματική δημιουργία. Έκτός από αυτό, άν συμβή να μή γνωρίζη ό άκρατής τό μοτίβο και τόν χαρακτήρα τού τότε φυσικά δέν θά μπορούσά να καταλάβη τις προθέσεις τού μουσουργού.

Ό χάρος δέν μήδ επιτρέπει να δώσουμε μία λεπτομερή τεχνική ανάλυση τού έργου πού στάθηκε τό πρότυπο της προγραμματικής μουσικής γιά να δείξουμε ποιά τερατώδη μορφή μπορεί να πάρη ή συμφωνική μουσική όταν άπαρηνή τού νόμου της και θέλησά να ύποταχθή σε νόμους έξωμουσικούς. Τα θέματα έμφανίζονται, ή αναπτύσσονται ή φεύγουν χωρίς κομμία μουσική συνέπεια δημιουργώντας μια έντύπωση χάους. Ύπάρχουν όμως τα έφήριστα στους συνδυασμούς τών τιμών τών όργάνων και αυτά τα έφήριστα είναι άπειρα όπως είναι άπειρα σε όλο τό έργο τού Μπερλιόζ. Μά αυτά άποτελούν μία από τις ύλικές πλευρές ενός έργου τέχνης και δέν μπορούν να έκτιμηθούν παρά από επαγγελματίες μουσικούς. Ό κοινός άκροατής όμως ζητά κ.ι. κ.τι άλλο.

Όι έπικρισιές πού δέχτηκε ό Μπερλιόζ από τούς συγχρόνους του μής φαίνονται άδικες και καθόλου βέβαια πού συνήθισαμε να κρίνουμε τήν μουσική από τήν ύλική της λεπτομέρεια και όχι από τό βαθύτερο περιεχόμενό της. Στόν καιρό τού όμως ήταν δύσκολο να φαντασθή κανείς ότι ένά κοινό πού μόλις είχε άρχισά να γνωρίζη τις συμφωνίες τού Μπετόβεν θά άδούγη άδιακώρτητα τήν κατάλυση αξιών πού ήταν άπόλυτα σταθερές. Ύστερα από τό βήμα πού γνώρισε ή μουσική μέ τόν Μόσαρτ και τόν Μπετόβεν ήταν δύσκολο να γίνη άμέσως δεκτή ή προέλασή της, ή ύλοποίησή της, πού πραγματοποιείται μέ τήν Φανταστική Συμφωνία.

Θά ήταν σφάλμα όμως έν πιστεύει ότι ή συμφωνία αυτή ίδιαι όλο τό μέτρο τών συναιώνων της τόσο ένισως φυσιογνωμίες τού Μπερλιόζ. Μά έμείς δέν εξετάζουμε τόσο γενικά τό έργο του. Μάς άπαχαλίε ή σύζευξη πού έπιχειρεί τής συμφωνικής μουσικής μέ τόν λόγο. Καί ή Φανταστική Συμφωνία παρουσιάζει έντονα όλες τις συνθέσεις πού φέρνει ή άπαρηνή τών μουσικών νόμων και ή ύποθέτηση άλλων νόμων έξωμουσικών. Ό ίδιος ό Μπερλιόζ όταν δέν νοιάζεται να έρμηνεύει ένά ποιητικό κείμενο άλλα κάνει μόνο μουσική δίδει ένά όρατο κομμάτι όπως είναι τό 'Εμβτήριο τών προσκρινών τού 'Χάρλντ στην 'Ιταλία πού τό κοινό τό δέχτηκε πάντα μέ ένθουσιασμό, αυτό τό ίδιο κοινό πού τόν πίστευε μέ τόσες πίκρες σάν άκουγε άλλα έργα του.

Και άς μή νομίσουμε ότι ή έπιδοκιμασία τού κοινού τόν όφειν άδιάφορο όπως φαντάζεται ό πολλός όμοιος τόν μεγάλο δημιουργό και θέλει να τόν βλέπη να δέχεται μέ περιφρόνηση τις άποδοκιμασίες και μέ κάποια συγκάταβαση τις έπιδοκιμασίες του. Ίδιώτερα τόν Μπερλιόζ όχι μόνο τόν άπαχαλίσαμε ή έντύπωση πού θά έκανε, άλλα μεταχειρίστηκε όλα τα μέσα και τα πύ έντυπωσιακά γιά να προκαλέση βίαιες συγκινήσεις και να καταπλήξη. Τήν έννοια αυτή τών έντυπωσιακών effects τήν βλέπουμε στό έργο τού όπως και στην άλληλογραφία του όταν περιγράφει τις έπιτυχιές του. Ίδου μερικά χαρακτηριστικά άποσπάσματα: «Τήν ημέρα της συναυλίας ή 'ήσαγωγή τού (Francs-Juges) προκάλυψε μία καταπλήξη κι' έναν τρομό πού είναι άδύνατο να περιγραφά. Βροχοκόμουν καντά στόν τυμπανιστή πού μέ κρατούσε από τό χέρι και μου τό έσφιγγε μέ όλη τού τή δύναμη ένώ φώναζε μέ σπασιμούς. Έίναι ύπεροχο, είναι έξοχο, είναι τρομακτικό, είναι να χάνη κανείς τό μυαλό του. Έγώ πάμ είπιανα μέ τό άλλο χέρι μου μία τοφθα από τό μαλλιά μου και τήν τραβούσα μέ λύσσα. Θά ήθελα να μπορούσα να φωνάξω ξεχνώντας πως έπρόκειτο γιά δικό μου έργο: «Είμαι τερατώδες, είναι κολοσσάιο, είναι φριχτό!» κι' άλλο: «κρουγές και πρωτοφανή χτηνητά πιδιών έπράτταν τήν αίθουσα. Ή συγκεντρωμένη μαρία πού ήβραζε μέσα σ' αυτές τις φωνές έξέρραυε μέ τόνους πού μή έκαναν ν' ανατριχίλωσά από τρομό. Ή θέλελα της όρχήστρας ήταν άνικανή να πάλειψη μέ τήν έκκριση αυτού τού ήρπαισιού...».

Θά μπορούσαμε ν' αναφέρουμε πολλά παρόμοια άποσπάσματα πού δείχνουν πόσο τόν άπαχαλίσαμε ή έν-

τύπωση πού θά προκαλούσε στό μεγάλο κοινό και ύπερως τί έπιδικάσε καθώς έφτανε τα έργα του. Θά έπρεπε όμως ν' αναφέρουμε και τα προφητικά λόγια πού τό επείνε ένας Γερμανός μουσικός ένώ συγχρόνως τού έξέρραυε τόν θαυμασμό του, λόγια πού άναφέρει ό ίδιος ό Μπερλιόζ μέ κάποια αδαρτέκεια: «Σί λίγα χρόνια ή μουσική σας θά κάνει τόν γόρυ τής Γερμανίας. Θά γίνη δημοφιλής κι αυτό θά είναι μία μεγάλη συμφορά. Πόσες μίσησιές δέν θά προκαλέση! Ί ό φορός! Ί τρέλλες! Θά ήταν καλύτερα γιά τήν τέχνη να μην έφτανε γεννηθή ποτέ!».

Άσχολούμενοι μέ τήν Φανταστική Συμφωνία εξέτάσαμε τήν δραματική και περιγραφική άντίληψη τού συμφωνικού ποιήματος σύμφωνα μέ τήν όποία ό μουσουργός έρμηνεύει μέ τούς ήχους ένά ποιητικό κείμενο άκολουθώντας τό βήμα προς βήμα. Ύπάρχει όμως και μία άλλη άντίληψη, αυτή πού εκκινάει ό Λιστ και πρέπει να σημειώσουμε ότι ό Λιστ είναι εκείνος ό όποιος έπιτόνησε τόν μουσικό αυτόν όρο και έβωσε τόν όρισμό του. Γιά τόν Λιστ τό πρόγραμμα δέν άποτελεί ένά σκελετό πάνω στόν όποίο θά διαπλάσθη τό μουσικό έργο άλλα ένά βοήθημα γιά τήν κατανόηση του. Τό πρόγραμμα έχει σκοπό να δημιουργήση μία έρωμένη ψυχική κατάσταση στόν άκροατή και αυτή ή ψυχική κατάσταση θά είναι ή ίδια μ' εκείνη πού γνώρισε ό μουσουργός καθώς έφτανε τό έργο του. Έτσι τό πρόγραμμα άποτελεί ένά ποιητικό πρόλογο, ένά εκκίνημα. Τό μουσικό έργο όμως αναπτύσσεται κατόπιν χωρίς να άκολουθή τό ποιητικό σχεδιάγραμμα.

Ό Λιστ δέν ήταν δραματικός μουσουργός και έκτός από ένά άποτυχημένο μελόδραμα πού έγραψε μέ ήλικία 14 έτών δέν έβωσε τίποτε άλλο γιά τό θέατρο. Είναι λυρικός μουσουργός και δέν έπιδικάει να περιγράφη δραματικές άλλα λυρικές καταστάσεις και λυρικά πορτραίτα όπως είναι τό τρίπτυχο Φάουστ - Μαργαρίτα - Μεφιστοφελής της Faust Symphonie. Όταν μεταχειρίζεται τό περιγραφικό στοιχείο τό θέλει μόνο ως βοήθημα και όχι ως σκοπό γιατί είναι βαθειά λυρικός άκόμη και σε έργα όπου τό περιγραφικό στοιχείο φαίνεται να κυριαρχεί (Au bord d'une source, Lac de Wallenstadt κ.τ. κ.) αυτό τα συμφωνικά πού ποιήματα έχουν μουσική άρχιτεκτονική, είναι πύ μουσικά θά λέγαμε και έπί πλέον ό Λιστ δέν έχει τις άρμονικές άδειλιότητες τού Μπερλιόζ. Αντιθέτως τα έργα του είναι γεμάτα άρμονικά έφήριστα, πού τούς να όφειλονται στό γεγονός ότι ένώ ό Μπερλιόζ ήταν μονάχα ένας κιθαριστής και μάλιστα μέτριος ό Λιστ ήταν ένας βιρτουόζος πιανίστας πού μόλις άκουσε ό Σοπέν να πλούσιση τις άρμονίες τού μελετώντας τις σορονιτέ πιάνου.

Τό συμφωνικό ποίημα τού Λιστ άποτελείται από πολλά μέρη πού άλληλοσυνδέονται χωρίς διακοπή και άποτελούν ένά μονάχα κομμάτι. Μόνο ή Dante Symphonie και ή Faust Symphonie είναι σε περισσότερα μέρη γι' αυτό και τις ονομάζει συμφωνίες. Από τήν άποψη τής μορφής τα συμφωνικά ποιήματα τού παρουσιάζονται σύνθετα σάν παραλλαγές σ' τονική κίνηση πάνω σε δύο-τρίε κύρια θέματα πού κι' αυτά συγγενεύουν μεταξύ τούς μέ τήν χρησιμοποίηση κυκλικών μοτίβων. Όπως είπαμε πύ πάντα τό κείμενο δέν έπιβρά στην μορφή τού έργου. Έν τούτοις τό τελευταίο συμφωνικό ποίημα τού Die Ideale, είναι πύ κοντά στόν άντίληψη τού Μπερλιόζ γιά βασίζεται στό σχεδιάγραμμα τών στίχων τού Σίλλερ.

Στις γενικές γραμμές όμως ή άντίληψη τού Λιστ γιά τό συμφωνικό ποίημα πλησιάζει τήν άντίληψη τής άπόλυτης μουσικής. Ύπάρχει όμως ό πρόλογος ό όποιος θεωρείται άπαραίτητος γιά τήν κατανόηση τού έργου. Δέν είναι όμως αυτό μία άμολογία άδυναμίας; Δέν μαρτυρεί ότι ή μουσική είναι άνεπαρκής να δώση μονάχη της όλη τήν συγκίνηση πού δοκίμασε ό δημιουργός καθώς έπλάσε τό έργο του, και πύ θέλει να μεταδώση στόν άκροατή; Δέν είναι έπίσης μία άμολογία ότι ή άπόλυτη μουσική τών κλασικών ή όποια δημιουργεί τήν άπόλυση πού θέλει και δίνει όλη τήν κλιμακα τών συγκινήσεων χωρίς κανένα έννομο βοήθημα είναι πύ πλήρης, πύ τελεία; (Συνεχίζεται)