

ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

Η ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΟΥ
Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΣ ΤΟΥ

Η νέα αντίληψη της συμφωνικής μουσικής που εγκαινιάζεται με το έργο του Μπερλιόζ και του Λιστ προκάλεσε, όταν εμφανίστηκε, ζωηρές και κάποτε θορυβώδεις αντιδράσεις στις χώρες όπου ύπηρχε εθραιωμένη μουσική παράδοση. Ή παράδοση αυτή δεχόταν μὲν την σύζευξη της μουσικής με τὸν λόγο ἐκεῖ όπου ἡ χρησιμοποίηση τοῦ λόγου ἦταν ἀναπόφευκτη, στὸ δρά- τῆριο, στὸ μελόδραμα καὶ στὸ τραγῆδι, κρατοῦσε ὅμως τὴν ἐνόργανη μουσικὴ καθαρὴ ἀπὸ κάθε ξένο στοιχείο.

Ὁ διαχωρισμὸς τῶν ἐιδῶν ἐπεκτείνονταν μῆσα στὴν ἴδια τὴν περιοχὴ τῆς ἐνόργανης μουσικῆς καὶ ἄλλο ἦταν τὸ ὕψος μῆς συντάξας γιὰ πιάνο, ἄλλο τὸ ὕψος ἐνὸς κουαρτέττου γιὰ ἑγχόρδη, μῆς συμφωνίας, μῆς εἰσαγωγῆς κ.ο.κ. ἂν καὶ ἅλα αὐτὰ τὰ εἶδη βασίζονταν στὶς τρεῖς ἢ τέσσερες φόρμες ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν σὲ κάθε μέρος τοῦ ἔργου.

Ἄν καὶ ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ παρουσιάστηκε ὑπὸ τὴν ὕψηλῃ προστασία τοῦ Μπετόβεν ὕστερα ἀπὸ τὴν αὐθαίρετὴ ἑρμηνεία τοῦ ἔργου του, ἐν τούτοις δὲν κατάρθωσε νὰ πείσει. Τὸ ἔργο ἐνὸς Μπετόβεν ἔχει τὴν πληρότητα, τὸσον πλοῦτο ἀλλὰ καὶ τὴν ἐνότητα καὶ ἰσορροπία ὡστε νὰ μὴν ἐπιδέχεται ἓνα διαχωρισμὸ τέσσεων καὶ στοιχείων. Καὶ αὐτὸ ἔκαναν ὄχι μόνον οἱ δημιουργοὶ τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ οἱ περισσότεροι μουσικοὶ τοῦ παρασέμου αἰῶνα. Καθένας ἐχάριστες ὀριζιμένες τάσεις καὶ ὀριζιμένα στοιχεῖα καὶ τὰ ὑπερέβαλε τόσο ὡστε νὰ ὀδηγῆται σὲ ἀκρότητα ἐνὸς συγχρόνου πιστεύει ὅτι ἦταν ὁ πῶν γνήσιος συνεχιστὴς του. Ἄλλὰ ὁ μεινεκτικὸς ρόλος τοῦ προ- δρόμου δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθῆ ὅτε ὁ ἓνα Μπετόβεν ὅτε ὁ ἓνα Μπαχ τῶν ὁποίων τὸ ἔργο εἶναι μὴ ὀλοκλήρωσὸ ποὺ δὲν ἐπιδέχεται ἐξέλιξη.

Εἶναι γνωστὴ ἡ ἀντίδραση ποὺ ἀντιμετώπισε ὁ Μπερλιόζ στὴ Γαλλία. Τοῦ ἀναγνωρίσαν πολλὴ φαντασία, πολλὴ ἐφευρετικότητα, πολλὴ τὸλμη, ἀλλὰ ἔφθεσαν νὰ ἀρνηθοῦν νὰ τοῦ ἀναγνωρίσουν κάθε μουσικότητα. Βέβαια ἔγνωσαν μερικὲς ἐντυπωσιακῆς ἐπιτυχίας τοῦ ἴσως νὰ ὀφείλονταν περισσότερο στοὺς τεράστιους δγκους ὀρχήστρας ποὺ ἐχρησιμοποίησε. Ὡς τὸ τέλος ὅμως τῆς ζωῆς του παρέμεινε ὁ μεγάλος παραγνωρισμένος τόσο, ὡστε νὰ πῆ, λίγο πρὶν πεθάνῃ, τὰ πικρὰ ἐκείνα λόγια: «Τώρα θ' ἄρχισουν νὰ παίξουν τὴ μουσικὴ μου». Κι' ὅμως στῆσις ἓνας μοναδικὸς μαχητὴς, ἓνας ἰκανότατος αὐτοδιαφισητὴς, ἓνας ἐπιβίνδυνος γιὰ τὸ τρουχέρτο πνεῦμα τοῦ ἀντικαίλου, ἓνας βειο- τέχνης στὸ νὰ ἐπιτυχῆν τὴν προστασία τῶν ἰσχυρῶν καὶ ἐπὶ πλέον εἶχε μὲ τὸ μέρος του, σὺν δημοσιογράφου ποὺ ἦταν ὁ ἴδιος, μιά μεγάλη μερίδα τοῦ τύπου ποὺ τὸν ὑπεστήριξε μὲ φανατισμό. Στὴ Γερμανία ἐπίσης δὲν εἶχε καλύτερη ὑποδοχὴ. ἴσως νὰ κατέπληξε πολλοὺς, δὲν κατάρθωσε ὅμως νὰ συγκαίνησιν ἐν καὶ τὸ ἔσφαρος εἶχε ἦδη ἀρχίσει νὰ προετοιμάζεται ἀπὸ τὸν Σούμαν, τὸν Λιστ καὶ τὸν Βάγνερ.

Κατὶ χειρότερο συνέβη στὸν Λιστ. Τὸ κοινὸ συνθή- σε νὰ τὸν βλέπῃ σὺν ἓνα καταπληκτικὸ βίρτου-

ὄζο τοῦ πιάνου, σὺν μὴ ὄραια μουσικῆ καὶ ρομαντικῆ φυσιογνωμία ποὺ τὴν στόλιζε καὶ τὸ φωτοτέφανο τὸν ἐπιτυχιδὸν στὸν ὀστερικὸ γυναικόκοσμο, ὄχι ὅμως καὶ σὺν δημιουργῷ. Ὅστε αὐτοὶ οἱ φίλοι τοῦ μουσουργοῦ καὶ μουσικοῦ φάνηκαν ποῖ νὰ τὸν ὀπολοῦζόν ὡς δημιουργῷ καὶ συνέβη νὰ δεῖξουν τὴν περιφρόνησίν τους κατὰ τὸν πῶν προσβλητικὸ τρόπο. Ὁ Μπερλιόζ, ποὺ τόσο τοῦ χρωστοῦσε—ὄπως καὶ ὄλοι οἱ ἄλλοι—γιὰ τίς προσπάθειες ποὺ κατέβαλε γιὰ νὰ ἐπιβάλλῃ τὰ ἔργα του, ἔφυγε κάποτε ἐπιδεικτικὰ ἀπὸ τὴν αἴθουσα **Erard** ἐνῷ ἐκτελοῦσαν ἓνα συμφωνικὸ ποῖημα τοῦ Λιστ καὶ ἔγραφε γιὰ τὸν ἴδιο περιφρονητικὰ: «Αὐτὸς ὁ φίλος μας ὁ μουσικὸς ποὺ φαντάζεται πὺς εἶναι μουσουργός».

Παρ' ὄλες ὅμως αὐτῆς τῆς ἀντιδράσεως ἡ προγραμ- ματικὴ μουσικὴ ἐπεβλήθη. Σ' αὐτὸ δὲν ἐβοήθησαν μόνον οἱ προσπάθειες τοῦ Μπερλιόζ καὶ τοῦ Λιστ, ποὺ σιγά - σιγά ὄρχισαν νὰ καρποφοροῦν σὲ ὀριζιμένους κύλους πιστῶν, ἀλλὰ κυρίως στὸ παντοῦ διάχυτο εἰκονολα- στικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ποὺ ὄλο κι' ἔπαιρνε πῶν συγ- κριμμένη μορφή στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης. Ἐπὶ πλέον, παρὰλληλα μὲ τὸν Μπερλιόζ καὶ τὸν Λιστ, ἦρθε ἡ τέρτασια καὶ πολυσυνθετὴ προ- σωπικότητα τοῦ Βάγνερ νὰ χρησιμοποίησιν καὶ μάλιστα νὰ οἰκειοποιηθῆ τίς ἴδεις καὶ τὰ εἰρήματα τοῦ Μπερ- λιόζ καὶ τοῦ Λιστ καὶ νὰ μεταποσῆ τὴ σύζευξη τοῦ λόγου μὲ τὴ συμφωνικὴ μουσικὴ στὸ πλαίσιο τοῦ λυ- ρικοῦ δράματος. Γενικεύοντας ὁ Βάγνερ τὴν «εἰμῶνη ἴδσα» τοῦ Μπερλιόζ, ἔτρωσε τὸ δῶγμα τοῦ λαίτι-μότης μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνῃ ἡ ἐξάρτηση τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν λόγο ἀπόλυτη, τοῦλάχιστο θεωρητικὰ. Τὰ μουσικὰ θέματα ἔγιναν ποιητικὰ σύμβολα, τὸ καθένα μὲ τὴν ἐτικέττα του, καὶ ὁ ἀκροατὴς ἔπλεκε μῆσα σ' ἓνα πέλα- γος θεμάτων τοῦ συμβολίζαν θεοῦ, ἥρωος, μυθολο- γικὰ τέρατα, ποταμοῦ, σπαθιά, συναισθήματα, αἰσθη- σεις καὶ ὄτε ἄλλο. Ἡ κατανόησις τῶν βαγνερικῶν ἔργων, παρὰ τὴν μόνιμη συμπάραταση τοῦ λόγου καὶ τῆς σκηνηκῆς δράσεως, ἦταν ἀδύνατη μῆσα στὸν λαβύ- ρινο αὐτὸν, τῶν θεμάτων - συμβόλων, ἂν δὲν εἶχε προηγηθῆ κάποια μύηση ἢ ἂν δὲν ὕπηρχε ὁ ἀπαραίτη- τος πταιντερερ ποὺ καθώριζε τί συμβόλιζε τὸ κάθε θέμα.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Βάγνερ δὲν περιορίστηκε στὴν δραματικὴ μουσικὴ ἀλλὰ ἐπεξετέθη ὄ' ὄλες τίς μορφῆς τῆς μουσικῆς καὶ εἶναι λίγοι οἱ μουσικοὶ, ἀκόμη καὶ οἱ πολεμιοὶ τοῦ ποὺ δὲν τὴν ὀψήθησαν.

Ἄν καὶ ὁ χρόνος στὴν ἱστορία δὲν μετριέται μὲ τὰ χρόνια οὔτε τίς δεκαετίες, ἀλλὰ μὲ τὸς αἰῶνες, ἴσως θὰ μπορούσαμε ἀπὸ τώρα νὰ ποῖμε ὅτι τὸ ἔργο ἡ μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Βάγνερ παραμένει ἀγέραστο ὄχι ὅμως σὺν τὸ κρῖνομε μὲ τὰ βαγνερικὰ κριτήρια, ἀλλὰ μὲ τὰ κριτήρια τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς, ὄπως ἐπίσης μπορούμε νὰ ποῖμε ὅτι ὁ βαγνερικὸς ἦταν μιά θεωρία ποὺ πέρασε σὺν τὸς αἰῶνες. Ὁ συμβολισμὸς τοῦ Βάγνερ ποὺ ἦταν μιά ἀκρότης ἔφερε τὴ μουσικὴ σὲ ἀντίθετες ἀκρότητες, στὴν ἀντικειμενικὴ μουσικὴ, σὲ μουσικὰ ἀραβουργήματα ποὺ ἐξωστρεφίζαν κάθε συναι-

σηματικό στοιχείο από την μουσική, στην θεωρία του «ένας ήχος δέν είναι παρά ένας ήχος».

••

“Όπως είπαμε πιο πάνω, ο Μπερλιόζ και ο Λιστ συνάντησαν μεγάλη αντίδραση στις χώρες όπου υπήρχε παλιά μουσική παράδοση, όπως η Γαλλία και η Γερμανία. Δέν συνέβη όμως τό ίδιο όταν τά έργα τους παίχθηκαν πιο μακριά και κυρίως στην Ρωσία. “Εκεί τους δέχθηκαν άμέσως με τόν πιο άπλότου ένθουσιασμό και ή επίδρασή τους ήταν τόσο άποφασιστική ώστε όλοι οι μετέπειτα Ρώσοι μουσουργοί να έρχονται σάν συνεχιστές τους. Πού όφείλεται αυτό τό γεγονός ;

Είναι Ιστορικά παρατηρημένο ότι οι καινοτομίες βρισκουν προφωρότερο έδαφος σέ χώρες καθυστερημένες παρά σέ χώρες όπου υπάρχουν άξεις έδραιωμένες από τόν χρόνο. Τό φαινόμενο αυτό πού φαίνεται να άποτελή νόμο έξηγει γιατί ή πολυφωνία δημιουργήθηκε και άναπτύχθηκε στην ήμιβαρβαρή Δύση τού Μεσαίωνα και όχι σάν όπερπολιτισμένο Βυζάντιο. Γιατί και μέσα σ’ αυτή τήν Δύση ή πολυφωνία έμφανίστηκε στην άρχή στις πιο καθυστερημένες χώρες της όπου δέν ύπήρχε καμμία παράδοση, στην ‘Αγγλία και στις Κάτω-Χώρες και όχι στην ‘Ιταλία όπου παρ’ όλες τις έπιδρομές τών βαρβάρων κάτι έμενε από τόν άρχαιο ρωμαϊκό πολιτισμό.

Γιά τόν ίδιο λόγο τό έκκλησιαστικό όργανο άν και έσφιχθη στη Δύση από τό Βυζάντιο δέν χρησιμοποιήθηκε από τούς Βυζαντινούς στις έκκλησίες τους, ένώ αντίθετα χρησιμοποιήθηκε σ’ όλες τις έκκλησίες της Δύσης με τόσο τεράστια επίδραση στην έν γένει εξέλιξη της δυτικής μουσικής.

‘Η Ρωσία ήταν τότε μία χώρα ποú μόλις έβγαίνε από τή βαρβαρότητα κ’ αυτό μόνο στα άσπικα κέντρα της. Τό μόλις τότε συνειδητοποιούμενο έθνικό αίσθημα κατακευόνταν βέβαια με τις νικες τών Ρώσων κατά τού Ναπολέοντα, βρισκόταν όμως σέ μειονεκτική θέση μπροστά στόν θαυμαστό πολιτισμό της Δύσης. Δέν ήταν λοιπόν μόνον ο πόθος να εκφράσουν τήν ρωσική ψυχή, αλλά και ένα συναισθηματικό μειονεκτικότητας μπροστά στά άριστουργήματα τών δυτικών μουσουργών ποú έσπρωξαν τούς Ρώσους μουσουργούς να φτιάξουν κάτι τό δόλοτελο δικό τους, κάτι ποú δέν θα έπιδέχονταν τά δυτικά κριτήρια. Και τότε αντιμετώπισαν ένα πρόβλημα ποú ε’ αντιμετώπιση άγρότερα κάθε έθνική σχολή, τό πρόβλημα της μορφής.

Τό πρόβλημα της μορφής δέν είναι αδύνατο να λυθί με τόν ένα ή με τόν άλλο τρόπο όταν πρόκειται για τραγουδία ή για χορούς, άφού τέτοιες φόρμες προσέφερι ή δημοτική μουσική ή άκόμη και για μελόδραμα όπου μπορούν να χρησιμοποιηθούν τά τραγούδια και οι χοροί. Στην τελευταία αυτή περίπτωση τό ρεσιτατίβο άποτελεί ζενικό στοιχείο, αλλά ο έθνικός χαρακτήρας ή άκριβότερο τό ήθογραφικό χρώμα έπιτυγχάνεται εύκολα με τήν χρησιμοποίηση λιμπρέττων με τοπικά θέματα.

Πώς όμως μπορεί να δοθεί έθνικός χαρακτήρας σ’ ένα έργο ποú άκολουθεί τις μορφές της άπλότης μουσικής της Δύσης, σέ μία φύλλα ή σέ μία σονάτα; ‘Υπάρχει βέβαια ή πρόχειρη λύση, ή κλασική πιά λύση, της προσφυγής στό δημοτικό τραγούδι. ‘Αλλά ένα τέτοιο τραγούδι παρ’ όλη τήν συντομία του είναι κάτι τό

έντελές και ώλοκληρωμένο. ‘Η ώμορφιά του βρίσκεται στην άπλότητά του, στην πηγαία έκφρασή του, στόν πρωτογωνισμό του. Τό μόνο ποú μπορούμε να κάνουμε μ’ ένα τέτοιο θέμα είναι να τό επαναλάβουμε μία όκτάβα πιο πάνω ή πιο κάτω ή άκόμη και μία πέμπτη πιο πάνω με κίνδυνο να παρασυρθούμε στούς σποφούς νόμους της φύογας. “Αν θελήσαμε όμως να τό αναπτύξουμε κατά τόν κλασικό τρόπο, δηλαδή να τό κομματούσουμε, να τό απλώσουμε, να τό περάσουμε από σωστές μετατροπές κ.λπ. ή άν θελήσαμε να τό επεξεργαστούμε σύμφωνα με τούς νόμους της παραλλαγής, τότε θα άλλοιώσουμε τόν χαρακτήρα του και θα τού άφαιρέσουμε ό,τι τό πηγαίο έχει, όλη τήν ώμορφιά της άπλότητας.

‘Ο κλασικός μουσουργός χρησιμοποίησε και άναπτύσσει ένα θέμα στή φόρμα ποú τού ύπαγορεύει ή μορφή και ο χαρακτήρας τού θέματος. “Αν πάρουμε ως παράδειγμα από τό έργο τού Μπετόβεν, όπου υπάρχει άπόλυτη εδάρτηση μεταξύ μορφής και χαρακτήρος τού θέματος και μορφής τού έργου, τό κύριο θέμα τού πρώτου μέρους της πέμπτης συμφωνίας, τό θέμα τού άλλεγκρέιτο της έβδομης συμφωνίας, τό θέμα τού ρεφραίν στό ροντίο της σονάτας έργον 53, τό θέμα της φύογας στό έργον 110, και τό θέμα τών παραλλαγών σέ ντό έλάσσονα και τά συγκρίνουμε θα δοίμε ότι έχουν τό καθενα ιδιαίτερη μορφή και ή μορφή τού κομματιού στό όποιον βρισκονται φαίνεται να με μ’ μπορούσε να είναι άλλη από αυτή ποú έδωσε ο Μπετόβεν, ότι ήταν φυσική συνέπεια της μορφής τού θέματος. Βέβαια στόν Μπαχ π.χ. βλέπουμε ένα θέμα να χρησιμοποιηθεί τό ίδιο σέ διαφορετικές φόρμες. ‘Αλλά ο Μπαχ δέν ήταν μόνο μουσουργός. ‘Ηταν κι’ ένας βιρτουόζος της αντίστιξας και όπως όλοι οι βιρτουόζοι άγαπούσε να κάνη και μερικές άκροβασίες. ‘Η αξία τού έργου του όμως βρίσκεται πολύ πιο πάνω από αυτές και στό έργο του επίσης βλέπουμε τήν ίδια προσαρμογή στην μορφή και στόν χαρακτήρα τών θεμάτων του.

‘Αντίθετα πρós τόν κλασικό μουσουργό, ο μουσουργός της έθνικής σχολής ξεκινά μ’ ένα θέμα ποú δέν έπλασε ο ίδιος. “Άλλος τό έφτιαξε, άγνωστος και άσημος αυτός, και όταν τό έφτιαξε τού φάνηκε άρκετό για να εκφράσει εκείνο ποú ποú ένιωθε. “Άλλοι όστερα τό πήραν αυτό τό θέμα, άγνώστοι και όσημοι και αυτοί, και τό ξανάπλασαν ώστε να γίνη κοινό κτήμα ένός λαού ποú έζησε ή ζεί σ’ έναν κόσμο τελείως διαφορετικό από τόν κόσμο τού σοφού μουσουργού. Πώς θα μπορούσέ ο σοφός μουσουργός να πάρη τό δημιούργημα αυτό της ύπαιθρου να τό ντύση με τούς παρκμασιμένους νόμους της σύγχρονης άρμονίας, να τό επεξεργαστεί σύμφωνα με έννοιες άρχιτεκτονικών νόμων και να δώση μία συμφωνία ή μία φύλλα, χωρίς να τού άφαιρέση ό,τι ακριβώς τό διακρίνει από άλλα θέματα.

“Όταν λοιπόν οι Ρώσοι μουσουργοί έβλεψαν να καταπισατούν με τήν συμφωνική μουσική βρήθηκαν μπρός στό δίλημμα ή να δεχθούν τις δυτικευρωπαϊκές φόρμες όπότε θα έφτιαχναν μία ζένη, όπως πίστευαν, μουσική ή να φτιάξουν καινούργιες συμφωνικές μορφές. Τό συμφωνικό ποίημα ήρθε να τούς βοηθήση να προτιμήσουν τή δεύτερη λύση. Βέβαια οι περισσότεροι από τούς μουσουργούς της ρωσικής έθνικής σχολής έγραψαν και έργα σέ δυτικές μουσικές φόρμες, συμφωνίες, κουαρτέτα κ.λπ., αλλά τά έργα ποú πέρασαν τά

σώνορα της χώρας τους κι' έγιναν έξω δημοφιλή δέν είναι αυτά. Είναι τα συμφωνικά ποιήματά τους, τα χαρακτηριστικά κομμάτια τους, τα τραγούδια και μερικά μελοδράματά τους. Το ίδιο συνέβη κατόπιν με τις άλλες έθνικές σχολές.

Οι έθνικές σχολές βρήκαν στο συμφωνικό ποίημα και τα χαρακτηριστικά κομμάτια ένα ιδεώδη τρόπο για να έκφραζον η να περιγράφον εκείνο που ήθελαν. Και γενικότερα η μουσική κέρβισε έτσι πολύ χρώμα χάρις στα ιδιότυπα μοτίβα, τους εξωτικούς τρόπους και τις όρμητικές αναζητήσεις, πολλή ζωντάνια χάρις στην ποικιλία των ρυθμών και ένα πρωτογονισμό που είναι και βαρβαρισμός. Δέν φαίνεται όμως να κέρβισε σε βάθος και σε πλαστικότητα και κάθε σύγκριση των έργων, έστω και των μεγάλων, που έχουν να επιδείξουν οι έθνικές σχολές με τα έργα των μεγάλων δημιουργών της Δύσης είναι αντιρρηκτική για τα πρώτα. Η ήθρογραφική μουσική, όπως θά έπρεπε να λέγεται πιο σωστά ή έθνική μουσική, παρουσιάζει τις κλασικές αδυναμίες που χαρακτηρίζον κάθε ήθρογραφική τέχνη. Το τοπικό χρώμα, η τοπική ένδομιασία μπαίνουν στα πρώτο πλάνο μάς έμποδίζει να δοούμε την ανθρώπινη ψυχή γυμνή από κάθε εξωτερικό και φθαρτό περίβλημα, όπως μάς την δίνει μια άρχαία τραγωδία, ένα δρατόριο του Μπάχ ή του Χαίντελ ή μια συμφωνία ή ένα κουαρτέτο του Μότσαρτ και του Μπετόβεν.

..

Το συμφωνικό ποίημα άποτελεί την πιο αντίπροσωπευτική φόρμα της μετακλασικής και σύγχρονης εποχής. Όπως η πολυφωνική εποχή έδωσε την φούγκα, όπως η κλασική εποχή έδωσε τη σονάτα, έτσι και οι σύγχρονοι χρόνοι έδωσαν το συμφωνικό ποίημα. Όταν έφανερίστηκε, οι ίδιοι οι δημιουργοί του δέν μπορούσαν να προβλέψουν τις συνέπειες της καινοτομίας τους. Παρουσιάστηκε σαν μια καινούργια συμφωνική φόρμα και όχι σαν μια νέα αντίληψη της μουσικής και μουσουργοί ποτισμένοι με την κλασική παράδοση όπως ο Σεζάρ Φράνκ και ο Σαίν - Σάνς πίστεψαν ότι με την διατύπωση ενός προγράμματος ή μουσική είχε να κερδίσει πολλά, νέες φόρμες, μεγαλύτερη έλευθερία για τον μουσουργό και λύτρωση από τον φορμαλισμό, ψυχική προδιάθεση του άκροατή και περισσότερη κατανόηση και ότι όπωσδήποτε δέν είχε να χάσει τίποτε.

Κατά πόσον η μουσική κέρβισε νέες φόρμες αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε τώρα, ύστερα από ένα αιώνα ζωής του συμφωνικού ποιήματος. Καμμιά νέα φόρμα δέν ξεπήδησε ύστερα από τόσες προσπάθειες. Στα συμφωνικά ποιήματα δέν βλέπουμε παρά παλαιότερες φόρμες τροποποιημένες ή άπλοποιημένες ή καμμιά άπολύτως φόρμα και άρνηση της μουσικής πλαστικότητας που είναι κάτι χειρότερο. Η έλευθερία που γνώρισε ο μουσουργός ήταν όρνητική γιατί τον έσπρωξε να έτοιμάσει τις αδυναμίες του. Και το πρόγραμμα αντί να προδιαθέσει τον άκροατή του περίωρισε το πεδίο συγκινήσεως σε σαφώς καθωρισμένα όρια και δέν τον άφησε να νοιώσει την μουσική με τις δικές του Ικανότητες, με την δική του ψυχούσθηση.

Οι γενικότερες όμως συνέπειες στην μουσική ήταν άκόμη πιο σοβαρές. Οι κλασικές φόρμες δέν ήταν σκληριά, άλλα βοήθημα για τον δημιουργό και μου-

σουργοί με τόσο διαφορετική ψυχούσθηση ο καθένας, όπως ο Χαίντεν, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν, μόρεσαν να έκφραστούν στις ίδιες φόρμες χωρίς αυτό να τους έμποδίζει να ολοκληρωθούν μέσα στο έργο τους. Οι νόμοι όταν δέν είναι αυθαίρετοι, άλλα φυσικοί νόμοι, δέν είναι έμποδιο άλλα όηγοός. Μήπως ο ίδιος ο Στραβίνσκυ, ένας από τους πολλούς σύγχρονους επαναστάτες δέν λέγει ότι «ότι μου άφαιρεί ένα περιορισμό μου άφαιρεί και μια δύναμη»; Η διαφορά όμως μεταξύ ενός Στραβίνσκυ ή ενός Σένπεργκ και ενός κλασικού είναι ότι αυτοί μεν θέτουν νόμους προσωπικούς και αυθαίρετους που δέν άργούν ύστερα από λίγο να άπαρνηθούν ενώ οι κλασικοί δέχονται νόμους που έπέβαλε η πείρα γενεών και ο χρόνος. Η έλευθερία που άπέκτησαν οι μουσουργοί ήταν πρώτα άπ' όλα έλευθερία καταστροφής και κατόπιν δημιουργίας προσωπικής και αυθαίρετης. Νέοι γεμάτοι θάρρος, το θάρρος της άγνοιας, θά ξεκινήσουν άμέσως με τις κλασικές πιά τολμηρότητες και θά τολμήσουν να επαναλάβουν τα υπέρηφανα εκείνα λόγια του Μπετόβεν: «Εγώ το έπιτρέπω». Και δέν θά σκεφθούν ότι πριν προφέρει αυτά τα λόγια ο Μπετόβεν είχε περάσει από μακροτάτη μαθητεία, ότι είχε ζυμωθεί με την τέχνη του, ότι δέν παράπαιε άλλα βάδιζε σταθερά και ότι ο πλούσιος ψυχικός κόσμος του δέν θά μπορούσε να έκφραση άντι δέν προύπηρχε η πλούσια τεχνική πείρα του.

Ό μεγάλος μουσουργός όπως τόν ελβαν οι τελευταίες δεκαετίες—και ο μικρός—συχνά παρουσιάζει το θέαμα του μαινομένου ταύρου σ' ένα κατάσταση γυαλικών. Και το θέαμα αυτό μπορεί να άποτελή μια συναρπαστική άτραυίδν για τους παρημασιμένους μπαζέ που άναζητούν τη νέα φρικιαση, το **nouveau frisson**, και να θαυμάων τους άδαεις που δέν τολμήουν να έχουν γνώμη. Μπορεί άκόμη να δοούμε άνάμεσα στα θέασματα των γυαλικών περιέργια κομμάτια και ενδιαφέροντες συνδυασμούς. Μά είναι ένα θέαμα που έδωμε τόσο συστηματικά στην τέχνη κι' άλλοιό ώστε να χάσει πιά κάθε ενδιαφέρον. Ούτε κι' έμεινε τίποτε όρθο ή άκέραιο από τις παλιές άξεις που τώρα αναλογίζοματες με κάποια υποταλγία, άλλα και σαν κάτι το άπροσπέλαστο από το όποιον μάς χωρίζουν σωροί αντιρμηιών.

Τά μεγάλα μνημεία της τέχνης δέν είναι μονάχα προσωπικά έργα εκείνων που τά υπέγραψαν. Δέν έφτιαξε μονάχος ο Ιάκτινος τον Παρθενώνα. Άπειροί άλλοι άρχιτέκτονες φωτισμένοι από το ίδιο πνεύμα είχαν έργαστη για τόν Παρθενώνα πριν άπ' αυτόν σ' όλα τα έλληνικά παράλια της Μεσογείας και όταν ήρθε ο Ιάκτινος ήταν πιά όριμος ο Παρθενώνας να πάρη την τελική μορφή του. Ούτε έφτιαξαν μόνοι τους ο Μπάχ και ο Μπετόβεν το έργο τους. Άπειροί άλλοι μουσουργοί σ' όλη την Δύση, στην Άγγλία, στις Κάτω-Χώρες, στη Γαλλία, στην Ιταλία, στα Γερμανικά κράτη το είχαν προετοιμάσει.

Με την νέα όμως αντίληψη της μουσικής ο μουσουργός άφέθηκε έρμαιο των άτομικών πειραματισμών που μορεει να πλούτισαν τη μουσική με άπειρα ερήματα περιώριων όπως όλο το ενδιαφέρον σ' αυτούς τους πειραματισμούς, δημιουργώντας ένα χάος μέσα στο όποιον χάνεται το βαθύτερο νόημα της μουσικής.