

ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΙ ΜΟΝΟΛΟΓΟΙ ΤΟΥ J. BRAHMS

Οὐδέποτε, οὔτε καὶ στὰ ἴδια του τὰ *Lieder*, ὁ Brahms δὲν ὑπῆρξε λυρικότερος καὶ στοχαστικώτερος ἀπ' ὅσο στὰ ὕστερα καὶ στὰ ὄψιμα πιανιστικά του ἔργα. Σ' αὐτὰ δὲν τὸν κατατρύχει πιά ἡ ἀναζήτηση μιᾶς μορφῆς πέρα ἀπ' αὐτὴν ποὺ ὑπέδειξεν ὁ Beethoven, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει στὶς πρῶτες (καὶ μόνες) *Σονάτες*, ἔργα 2, 1 καὶ 5· δὲν τὸν ἀπασχολοῦν πιά τὰ προβλήματα τῆς πιανιστικῆς τεχνικῆς ὅπως στὶς περισσότερες *Παραλλαγές*, ἰδιαίτερα στὶς *Παραλλαγές σ' ἓνα θέμα τοῦ Paganini*, ἔργο 35· δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πιά ἡ διακήρυξη μιᾶς ἐκκοσμικευμένης θεωρήσεως, ὅπως στὰ *Βάλς*, ἔργο 39. Ὅπως ἤδη στὶς *Μπαλλάντες*, ἔργο 10, ὁ ἴδιος διακατέχεται σ' αὐτὰ ἀπὸ τὸν βαθύτατα βιούμενον ἐσωτερικὸν κραδασμὸ ποὺ προκαλεῖ ἡ συναισθήση τῆς ὑπαρξιακῆς ἀβεβαιότητος καὶ τῆς στωϊκῆς ἀποδοχῆς τῆς εἰμαρμένης. Εἶν' ἀδιάφορο τὸ πόσον ἥρεμα ἢ τεταγμένα κυλοῦν οἱ πιανιστικὲς αὐτὲς συνθέσεις· τὸ συναισθηματικὸ βάθος τῆς ἐμπνεύσεως ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἐκπηγάζουν εἶναι αὐτόχρομα ἐκεῖνο ποὺ ἐκφράζεται καὶ στὰ τελευταῖα ἔργα μουσικῆς δωματίου, ὑπ' ἀριθ. 114, 115 καὶ 120/1-2, καθὼς καὶ στὰ *Τέσσερα σοβαρὰ τραγούδια*, ἔργο 121: ἓνα βάθος νοσταλγικῆς μελαγχολίας, συγκαταβάσεως καὶ συναινέσεως πρὸς τὴν ζωὴ, ἀνεξαρτήτως τοῦ ἥθους τὸ ὁποῖον, κατὰ περίπτωσιν, οἱ ἴδιες αὐτὲς συνθέσεις ἐνδύονται, ἄλλοτ' εὐχάριστου, μειδιαματικοῦ, ἀκόμη καὶ περιπαικτικοῦ, ἄλλοτε τρυφεροῦ, συνωφρυνμένου ἢ καὶ συγκλονιστικὰ πονεμένου, ἀλγεινοῦ, χωρὶς ὥστόσο ποτὲ τὰ στοχαστικὰ αὐτὰ ξεσπάσματα νὰ συνιστοῦν ἀναρθρες κραυγές, ἀφοῦ εἶναι ἀρθρωμένα μὲ θαυμαστὴν τεχνικὴ καὶ μ' ἐνιαίαν, τὸ καθένα, πυκνότητα γραφῆς· πυκνότητα ποὺ ἐσωτερικῶς διατείνει τὴν κάπως περιορισμένην, μορφικῶς, ἔκτασή τους.

Ὑπὸ τοὺς φαινομενικὰ πιὸ ἀμέριμνους ἤχους ὑποβόσκει μιὰ αὐστηρὴ ἀντιστικτικὴ γραφὴ ποὺ μόνον στὸν ἐξησκημένον, ἀκουστικῶς, ἀλλὰ καὶ ὀπτικῶς, ἐξεταστὴν γίνετ' αἰσθητή. Μὲ τὴν διαλεκτικὴν αὐτὴν, ἐπιφανειακῆς ἀφελείας καὶ ἐσωτερικῆς πυκνότητος, καλλιεργεῖται ἡ παρουσία τῆς οὐσιαστικῆς, γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Brahms, αἰσθητικῆς κατηγορίας τοῦ ἰσορρόπου. Ἡ μουσικὴ τοῦ μεγαλοφυοῦς συνθέτου προσλαμβάνει, μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, καὶ πρωτίστως, ἓναν χαρακτῆρα οἰκειότητος καί, συγχρόνως, ἓναν δευτερεύοντα, σπουδαίας ὁμως σημασίας γιὰ τὴν ὄντολογικὴ δομὴ τῶν συνθέσεων αὐτῶν, δεσμευτικὸν χαρακτῆρα ποὺ προλαμβάνει μιὰν τυχὸν ἀνεξέλεγκτη πορεία της. Ὁλόκληρη αὐτὴ ἡ πιανιστικὴ δημιουργία διέπεται ἀπὸ τὴν ἐκδηλὴ καὶ ἐμπεριστατωμένην ἀναζήτηση

μιάς δομητικής συμμετρίας. Παρόμοια διαλεκτική, που διήκει από τοῦ ἔργου 76 μέχρι καὶ τοῦ ἔργου 119, καθιστᾷ τὴ μουσικὴν αὐτὴ βαθύτατα συγκινητικὴν καὶ καταφανῶς φιλοσοφικὴν, χωρὶς κίνδυνον νὰ ἐκτραπῇ πρὸς κάποιον ἐσωτερισμόν, ὅπως λ.χ. αὐτὸ συμβαίνει ἀργότερα μ' ἀνάλογες συνθέσεις τοῦ Skrjabin. Πρὶν ἀπ' ὅλα, ὁ Brahms παραμένει ἀποκλειστικὰ ἓνας μουσουργὸς τοῦ ὁποίου τὸ ἐνδιαφέρον ἐντοπίζεται στὸ αἶτημα τῆς μουσικότητος καθενὸς ἀπὸ τὰ ἔργα του. Ἡ στοχαστικότης ὑπηρετρεῖται σ' αὐτὰ μονάχα εἰς δεύτερον βαθμὸν καὶ σ' ἓνα δεύτερο στάδιο. Ὅσο ἡ μουσικότης προέχει στὴν προσπάθεια τοῦ συνθέτη, τόσον ἡ στοχαστικότης τὴν ἐπιστεγάζει. Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι πραγματικὰ κατασταλάγματα μουσικῆς καὶ βιωματικῆς ἐμπειρίας.

Τὰ θέματα τῶν κομματιῶν αὐτῶν ἀποτελοῦν ἀπλές προφάσεις: αὐτοφυῆ ἢ κ' ἐπιλεκτικῶς εἰλημμένα ἄλλοθεν, ἀποκτοῦν αὐθεντικὴν ὄντοτητα ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον ἐκτίθενται καὶ ἀναπτύσσονται. Ἐνα ὁμιχλῶδες προστατευτικὸ προπέτασμα λές καὶ ἀπαλύνει κάθε ὀξυντικὴ τους τάση, καὶ τὰ καθιστᾷ πρόσφορα πρὸς εὐχερῆ ἀντίληψιν καὶ κατανόησιν. Ἀλλὰ ἐξ αὐτῶν ἀπηχοῦν κάποια βιεννέζικην ἀτμόσφαιρα· ἄλλα, σπάνια αὐτά, συνιστοῦν οὐγγρισμούς, ἢ, ἔστω, αὐτὰ πού στα χρόνια ἐκεῖνα, ἐθεωροῦντο οὐγγρισμοί, καὶ παραπέμπουν στὴν ἀναζήτησιν ἑνὸς ἐξημερωμένου καὶ οἰκειωμένου, γιὰ τὴν ἐποχὴν, ἐξωτικοῦ στοιχείου· ἄλλα, τέλος, εἶναι ἀφ' ἑαυτῶν στοχαστικά· ὅλα ὁμως τυγχάνουν φιλοσοφικῆς μεταχειρίσεως, ὅλ' ἀποπνέουν μιὰν ἔντονα αἰσθητὴν δυναμικὴ φρεσκάδα, ὅσο καὶ ἂν ἐκλύουν, καὶ τελικῶς μεταδίδουν, μιὰν ἡρεμιστικὴ διάθεση σύμφωνη πρὸς τὸν συμβιβασμὸ μὲ τὴν πραγματικότητα, τὸν ὁποῖον ὁ συνθέτης ἐπιτυγχάνει νὰ διακηρύξει. Εἰν' οἱ τελευταῖες τοῦ ἐξομολογήσεις πρὸς τοὺς συγχρόνους του καὶ τοὺς μελλοντικούς ἀκροατάς του· ἐξομολογήσεις τῶν πιὸ μύχιων συναισθημάτων τοῦ ἑναντι τοῦ κόσμου καὶ τῶν ἀνθρώπων, συναισθημάτων πού ἐκδηλώνουν τὴν στωϊκὴ του στάση ἑναντι τοῦ βίου καὶ τοῦ πάντοτε ἐπικείμενου θανάτου. Ὁ Brahms ἔζησε πάντοτε «ὁμολογουμένως», δηλαδὴ σ' ἁρμονίαν πρὸς τὸν ἑαυτὸν του καὶ πρὸς τὸν κόσμον. Αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν εἰσάγει καὶ στὶς τελευταῖες τοῦ συνθέσεις, πιανιστικές, μουσικῆς δωματίου καὶ ᾠσματικές. Ἡ στάση αὐτὴ ὥστόσο δὲν εἶναι νέα: τὸ προεῖκασμά της συναντᾶται ἤδη στὸ *Γερμανικὸ Ρέκβιεμ*, ἔργο 45, ὅπου ὁ θάνατος ἀντιμετωπίζεται μ' ἡρεμίαν καὶ μ' αἰσιοδοξίαν. Τὸ ἄγχος τοῦ νεαροῦ χοφμαννικοῦ Brahms ἔχει προσφέρει τὴν θέση του σὲ μιὰν ἀκατάλυτην αὐτοκυριαρχία.

Ἀπὸ πλευρᾶς μορφολογικῆς, ἐκτὸς τῶν δύο *Ραψωδιῶν*, ἔργου 79, ἀρ. 1 καὶ 2, πού ἐμφανίζουν ἐλάχιστα μεγαλύτερην ἐλευθερίαν ἀπ' ὅσιν τὰ ὑπόλοιπα κομμάτια, καὶ τῶν ὁποίων ὁ τίτλος συνεπῶς, δὲν δικαιώνεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενό τους, ὅπως ὁ ὁμοίος του τοῦ ἔργου 53, γιὰ ἄλτο, χορωδία καὶ ὀρχήστρα, μὲ τὸν ὁποῖον, ἄλλωστε, ὁ Brahms ἐδημιούργη-

σε μιάν νέα μουσική φόρμα, τὰ ὠριμα καὶ τὰ ὄψιμα πιανιστικά κομμάτια τοῦ συνθέτη περιλαμβανομένης καὶ τῆς *Ραψωδίας*, ἔργου 119, ἀρ. 4, ὑπάγονται, τελικὰ σχεδὸν ὅλα στὴν τριμερὴ μορφή τὴν γνωστὴ ὑπὸ τὰ στοιχεῖα ΑΒΑ΄· μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἡ τριμερὴς αὐτὴ μορφή ὑφίσταται διάτασιν, ὥστε νὰ καθίσταται τελικῶς πενταμερὴς ἢ κ' ἑξαμερὴς, μὲ συνεπτυγμένα τὰ δυὸ τελευταῖα μέρη. Τοῦτο συμβαίνει κατὰ δυὸ τρόπους: εἴτε μεταξὺ τοῦ Α καὶ τοῦ Β, ὅπως καὶ τοῦ Β καὶ τοῦ Α΄, ἀναπτύσσεται ἓνα ἐνδιάμεσον ἐπεισόδιο· εἴτε τὸ ἐπεισόδιο αὐτό, ποὺ τὴν ἀποβαίνει καίρια ἀνανεωτικὸ παράγωγο τοῦ μέρους Β, ἢ κι ὁλόκληρης τῆς συνθέσεως, παρεντίθεται μεταξὺ δύο (παρηλλαγμένου σχήματος τῆς καθεμιᾶς τους) ἐκθέσεων τοῦ Β. Πρέπει, στὸ σημεῖο αὐτό, νὰ παρατηρηθῇ πὼς στὰ πιανιστικά του αὐτὰ κομμάτια ὁ Brahms, περισσότερο ἀπ' ὅσο στίς ἄλλες του συνθέσεις, δείχνει ν' ἀπεχθάνεται τὶς κατ' ἀντιγραφὴν ἐπαναλήψεις, καὶ καταφεύγει πολὺ συχνὰ σ' ἐμπλουτιστικὲς ἀλλοιώσεις τῶν ἀρχικῶν ἐκθέσεων. Στὸ τέλος τοῦ Α΄ προστίθεται, κατὰ περίπτωσιν, εἴτε μιὰ coda ποὺ προετοιμάζει τὴν ἐπερχόμενην κατάληξιν εἴτε ἓνα τμήμα τοῦ Β, παρηλλαγμένο κι αὐτό, δίκην ἀπόηχου ἢ κ' ὑπενθυμίσεως τῆς παραλλαγῆς. Ἡ μαγεία τῆς μουσικῆς τοῦ Brahms ἐμφανίζεται σ' ὅλην τὴν τὴν λάμψη μὲ τὴν ἐκ μέρους τοῦ ἐπιλογὴν ἀντιθετικῶν, ὡς πρὸς τὴν κύριαν, τονικότητων, ιδίως στὰ παρένθετα τμήματα τῶν συνθέσεων αὐτῶν. Ἐνίοτε ἡ ἐπιλογὴ δὲν γίνεται μόνον ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἐλάσσονες ἢ μείζονες τονικότητες, ἀλλὰ κι ἀπὸ μακρινές, ἢ κι ἀπλῶς ἀπὸ τὸν ἐλάσσονα στὸν μείζονα τύπο τῆς ἴδιας τονικότητος ἢ καὶ τὰν ἀπάλιν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατοῦ ἀνανεώνεται συνεχῶς, ἐπειδὴ ἀνανεώνεται ἐσωτερικῶς καὶ τὸ ἦθος τῆς συνθέσεως.

Ὑπεστηρίχθη, κατὰ καιροὺς, πὼς οἱ ὀνομασίες τῶν πιανιστικῶν αὐτῶν κομματιῶν, ποὺ εἶναι γνωστὰ ὑπὸ τὸν γερμανικὸ κατηγοριακὸν ὄρο *Klavierstücke*, εἶναι χαρακτηρισμοὶ ἀνεξάρτητοι τοῦ ἰδιαίτερου ἐκάστοτε περιεχομένου, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἥθους καθενὸς των. Ἡ ἀποψη αὐτή, στὴν πραγματικότητά, εἶν' ἐντελῶς ἀστήρικτη, γιατί, ὁ συνθέτης ἐγνώριζεν ἄριστα πὼς νὰ ὀνομάσει τὰ κομμάτια. Ἡ ὀνομασία «Καπρίτσιο» χαρακτηρίζει κομμάτια μὲ ἀρρενωπότερον ἦθος ἢ ζωηρότερην ἀγωγή. Ἡ ὀνομασία «Ἰντερμέτζο», πάλιν, ὑποδηλώνει κομμάτια μ' ἰδιαίτερα στοχαστικὸν ἦθος. Ἡ μόνη «Μπαλλάντα» εἶναι τὸ ὑπ' ἀρ. 3 κομμάτι τοῦ ἔργου 118, μ' ἰδιαίτερα ζωηρὸν χαρακτῆρα, ἐνῶ τὸ ὑπ' ἀριθ. 5 κομμάτι τοῦ ἰδίου ἔργου εἶναι τὸ μοναδικὸ ποὺ ἐπιγράφεται «Ρωμάν-τζα», κ' εἶν' ἐν' ἀπὸ τὰ στοχαστικώτερα τοῦ εἴδους. «Μπαλλάντες» ἢ «Ρωμάντζες» ἐτιτλοφόρησε, κατὰ περίπτωσιν, ὁ Brahms τὰ τέσσερα *Lieder* τοῦ ἔργου 75, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ πρῶτο, *Edward*, ὡς ἐκ τῆς μελωδίας καὶ τοῦ ἥθους του, παραπέμπει ἀπ' εὐθείας στὴν *Μπαλλάντα*, ἔργο 10, ἀρ. 1. Τὰ ἑπτὰ κομμάτια τοῦ ἔργου 116, ποὺ περιέχει «Καπρίτσια» κ' «Ἰντερμέτζα», ἐπιγράφονται συλλογικῶς «Φαντασίες», κ' ἴσως

ὁ τίτλος αὐτὸς ταιριάζει συλλήβδην καὶ στὰ τριάντα συνολικῶς κομμάτια, καθὼς καὶ στὶς δυὸ *Ραψωδίες*, ἔργο 79. Δὲν θ' ἀπεῖχε συνεπῶς κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀλήθεια περὶ τῆς προθέσεως τοῦ συνθέτη, ἂν «Φαντασίες» ὠνόμαζε καὶ τὶς τριανταδυὸ ἐπὶ μέρους αὐτὸς συνθέσεις· φαντασίες ποὺ ἐκφράζουν κατ' ἐξοχὴν τοὺς βιωματικούς στοχασμούς τοῦ Brahms. Ὅλ' αὐτὰ ὁμως παραμένουν δεδομένα καὶ παρατηρήσεις δευτερεύουσας τάξεως. Τὸ σημαντικὸν εἶν' ἐδῶ πῶς ὅλες αὐτὲς οἱ συνθέσεις συνιστοῦν ὄχι μονάχα μουσικὲς ὑποδηλώσεις τῶν φιλοσοφικῶν διαθέσεων τοῦ συνθέτη, γνωστῶν τόσον ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του ὅσο κι ἀπὸ τὶς προσωπικὲς του σημειώσεις, ἀλλὰ καὶ τὶς προοδευτικώτερες τῶν συνθέσεων του. Ἐδῶ ἡ προοδευτικότης κ' ἡ στοχαστικότης συνδέονται καὶ συνυπάρχουν ἀρμονικῶς, χάρις στὴν ἐλεγχόμενη ἐλευθερία πού, ὡς μορφές, τὰ κομμάτια αὐτὰ ἐπιτρέπουν νὰ ὑπεισέλθει στὴν ὁργάνωση καὶ στὴν δόμησή τους, κατὰ τὸ πρότυπο τῶν ἔργων τῶν παλαιότερων ρομαντικῶν Mendelssohn καὶ Schumann.

Καθὲν' ἀπὸ τὰ κομμάτια αὐτὰ ἐμφανίζει μιὰν ἀνεπανάληπτην ἰδιότητα, τεκμήριον τοῦ ἐξοχου πλούτου τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ συνθέτη. Τὸ καθένα τους εἶν' αὐθύπαρκα ἐντεταγμένο στὰ σύνολα ποὺ συναποτελοῦν. Δὲν φαίνεται νὰ ἐγράφησαν ἐπὶ τούτῳ, γιὰ νὰ συγκροτήσουν ἐξ ἀρχῆς τὰ σύνολ' αὐτά· ἐνίων ἡ σύνθεση διήκει ἐν χρόνῳ ἐνωρίτερ' ἀπὸ τὴν ἔκδοσή τους. Παράδειγμα, τὸ *Καπρίτσιο*, ἔργο 76, ἀρ. 1, ποὺ ὁ Brahms εἶχε προσφέρει στὴν Clara Schuman ἤδη τὸ 1871, καὶ ποὺ ἐν συνεχείᾳ ἐκράτησε στὸ ἀρχεῖόν του. Στοχαστικὸ κατ' ἐξοχὴν, τὸ κομμάτι αὐτὸ παραμένει δηλωτικὸ τῆς νέας πιανιστικῆς τεχνοτροπίας τοῦ συνθέτη. Μονοθεματικὸ, ἀφήνει νὰ διαφανῇ ἐν' ἀνεκμετάλλευτον ὑλικό, ἐξαιρετικὰ πλούσιον. Ὡστόσο, ἡ τεχνικὴ ἐκμετάλλευση τοῦ θέματος, μ' ἀναρίθμητες μετατροπές, ἀντιστροφές, ἐπαναφορές κι ἀντίστοιχους συνδυασμούς τῶν στοιχείων αὐτῶν, ποὺ δηλώνουν τὴν ἀντιστικτικὴ δεινότητα τοῦ συνθέτη, ἐπικαλύπτεται ἀπὸ τὴν κυριαρχοῦσαν ποιητικὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖτ' ἐξ αἰτίας μιᾶς αὐτοσχεδιαστικῆς εὐλυγισίας. Τοῦ ἐπόμενου κομματιοῦ ἀρ. 2, ἡ σουμπερτιανῆς ἐμπνεύσεως ζωηρότης ἀντιτίθεται πρὸς τοῦ προηγούμενου τὴν καταθλιπτικὴν ἐντύπωση. Ὁ συνθέτης καταφεύγει τώρα, ἐπὶ πλέον, σὲ μιὰν διαδικασία ποὺ εἶχεν ἤδη χρησιμοποίησει στὸ *Βαλς*, ἔργο 39, ἀρ. 6, καὶ κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ πιάνο μιμεῖται τὸν ἦχο τοῦ «οὐγγαρέζικου» (σύμφωνα πρὸς τὶς μουσικολογικὲς γνώσεις τῆς ἐποχῆς) τσέμπαλου. Στὴ σύνθεσιν αὕτη συνδυάζονται πλούσιες ἰδέες πού, παρὰ τὸν σχεδὸν χορευτικὸ χαρακτῆρα τοῦ κομματιοῦ, τὸ καθιστοῦν ἕναν σφριγηλὸν στοχασμό. Ἐπέμεινα, ὡς ἐδῶ, ἀναλυτικά, σὲ τεχνικὲς ὑποδηλώσεις ποὺ ὑποδεικνύουν τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ὅσα ὁ Brahms θὰ χρησιμοποίησει ἐφεξῆς. Κύριος ὁμως σκοπός μου εἶναι νὰ αἰτιολογήσω τὸν φιλοσοφικὸ χαρακτῆρα τῶν πιανιστικῶν μονολόγων τοῦ συνθέτη. Οἱ ἐπόμενες ἑξὶ συνθέσεις

τοῦ ἔργου 76 προβάλλουν, ἀντιστοίχως, μιὰ χάρη καὶ μιὰ γοητεία στοχαστικῆς ἀποδοχῆς· ἡ ὑπ' ἀρ. 5, συνδυάζει τὴν ποιητικότητα πρὸς μιὰν χοφφμαννικῆς ἐμπνεύσεως βιαιότητα· οἱ τελευταῖες τρεῖς συνθέσεις ἐκφράζουν ἀντιστοίχως τὸ τρυφερό, τ' ὄνειρῶδες, τ' ὄνειρικό· τὴν λυρική διάθεση σὲ συνδυασμὸ πρὸς τὴν ἀγλὺν τοῦ μυστηριώδους· καὶ μιὰν ἰλαράν, ἀλλ' ἀνήσυχην, εὐμένειαν.

Οἱ δυὸ *Ραιψωδίες*, ἔργον 79, ἀπὸ τὴν πλευρά τους, παρὰ τὴν φαινομενική τους θεματική καὶ δομικὴν χαλαρότητα, ἐμφανίζουν τοὺς ἴδιους γενικοὺς χαρακτήρες πλούσιου αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ αὐστηρῆς τεχνικῆς ἐπεξεργασίας. Ἡ πρώτη ἐπιβάλλεται μὲ τὴν ἐπικήν ὅσο καὶ εἰδυλλιακὴν τῆς ποιότητα· ἡ δεύτερη, μὲ μιὰν ποιότητα ἡρωϊκὴν καὶ μυστηριώδη. Περισσότερον νὰ τονιστῇ πὼς καὶ ἐδῶ ὁ Brahms καταφεύγει στὴν ἀνεξάντλητην ἐφευρετικότητα τῆς ἐμπνεύσεώς του χρησιμοποιώντας ἐκτεταμένες ζῶνες τοῦ ἀντιστικτικοῦ δυναμικοῦ.

Ἐνα τεράστιον ἄλμα ὁδηγεῖ στοὺς τέσσερεις τελευταίους πιανιστικούς κύκλους τοῦ συνθέτη, ποὺ ἐγράφησαν, ἀνὰ δύο, κατὰ τὴν διάρκεια δύο θερινῶν διαμονῶν τοῦ Brahms στὴν λουτρόπολη Ischl, τὸ 1892 καὶ τὸ 1893, καὶ ποὺ, συνεπῶς, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐμφανίζουν, πέρα τῆς ἐνότητος ὅψους, καὶ μιὰν ἐνότητα διαθέσεων. Ἐντελῶς ἀντίθετα, τὰ κομμάτια αὐτὰ καταδεικνύουν γι' ἄλλην μιὰ φορά, τὸν ἀνεξάντλητον πλοῦτο τῆς συνθετικῆς δεινότητος τοῦ δημιουργοῦ των, ἀλλὰ καὶ τὶς πολυποίκιλες ὁψεις τοῦ στοχασμοῦ του, ὅπου κυριαρχοῦν μιὰ ὁμιχλώδης ἀτμόσφαιρα σὲ συνδυασμὸ πρὸς συχνὲς ἀναφορὲς σὲ μιὰν κοσμοπολιτικὴν βιεννέζικην ἀτμόσφαιρα ποὺ συχνὰ ἐπισημαίνεται πρὶν καταστῇ ἀντικείμενον ὑπερβάσεως. Ἀπὸ τὶς ἑπτὰ «Φαντασίες» τοῦ ἔργου 116, ἡ πρώτη ἀφήνει ν' ἀναδυθῇ, μέσ' ἀπὸ μιὰν ἐλαφράδα συνδυαζόμενην πρὸς ἓνα τεχνικὸ σφριγός, τὸ συναίσθημα μιᾶς δραματικῆς ἀνησυχίας· ἡ δεύτερη, μιὰν οὐράνιαν ἡρεμία· ἡ τρίτη εἶναι ἡ μόνη τοῦ κύκλου ποὺ ἀνάγεται σὲ πολὺ προηγούμενους χρόνους· δὲν εἶναι συνεπῶς ἀνεξήγητο τ' ὅτι θυμίζει τόνους τῆς νεανικῆς *Σονάτας γιὰ πιάνο*, ἀρ. 3, ἔργου 5, μ' ἓναν ὑψηλὸν λυρισμόν. Οἱ τελευταῖες τέσσερεις «Φαντασίες» ἐκφράζουν, ἀντιστοίχως, ἀνησυχίαν ποὺ σταδιακῶς καταπραῖνεται· μυστηριακὴν ἐσωτερικότητα· ἐντονην στοχαστικότητα· τρυφερότητα ἀναφορᾶς· καὶ συγκρούσεις ποὺ τονίζουν τὸ ἀνθρώπινο δράμα. Ἀπὸ τὰ τρία πάλι «Ἰντερμέτζα» ποὺ συνιστοῦν τὸ ἔργο 117, τὸ πρῶτο εἶν' ἓνα τραγούδι τρυφερότητος πρὸς τὸ παιδί, ἓνα νανούρισμα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν δημώδη γερμανικὴν μοῦσα· τὸ δεύτερο, μιὰ σκοτεινὴ καὶ τεταραγμένη, σχεδὸν δραματικὴ, ἀναφορά, δραματικὴ ἀκόμη περισσότερο ὥς πρὸς τὴν ἀπόδοσή της ἀπὸ τὸν ἐκάστοτε ἐρμηνευτὴ· καὶ τὸ τρίτο, ἐξ ἴσου σκοτεινόν, εἶναι μιὰ πικρὴ πένθιμη μπαλλάντα.

Ἐξ ἄλλου, ἀπὸ τὰ ἑξὶ κομμάτια τοῦ ἔργου 118, τὸ πρῶτο, ποὺ εἶναι γραμμένο σὲ φόρμα σονατίνας, ἐκφράζει ἓνα φορτικὸ πάθος· τὸ δεύτε-

ρο, πού έχω διεξοδικῶς ἀναλύσει ἀλλαχοῦ, μιὰ τρυφερήν ἐλεγειακὴ διάθεση· τὸ τρίτο, μιὰν τάση μυστηριακὰ διηγητική· τὸ ἐπόμενο, μιὰ τεταραγμένην ἀνησυχία. Ἀπὸ τὰ δυὸ τελευταῖα, ἀντιστοίχως, τὸ ἓνα, πού λούζεται σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ποιμενικὴν κ' εἰδυλλιακὴν, τὴν ἐνδοτικότητα τῆς συνειδήσεως τοῦ ἀνθρώπου ἐνώπιον τοῦ πραγματικοῦ· καὶ τὸ ἄλλο, πού εἶναι τὸ ἀριστουργηματικώτερο ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἔσχατες πιανιστικὲς συνθέσεις τοῦ Brahms, καὶ πού έχω ἐπίσης διεξοδικῶς ἀναλύσει ἀλλαχοῦ, συνδυάζει, μὲ πονεμένες συνηχήσεις, τὴν ἔκφραση τῆς ἀπελπισίας πρὸς τὴν στιγμιαίαν ἡρωϊκὴν τῆς ὑπέρβαση, πρὶν ἀπὸ τὴν ὑποδήλωση τῆς τελικῆς ὑποταγῆς. Καί, κατακλείδα, ἀπὸ τὰ τέσσερα κομμάτια τοῦ ἔργου 119, τὸ πρῶτο στηρίζει μιὰν ἐντύπωση παθητικῆς σοβαρότητος, ἀλλὰ καὶ λυρισμοῦ· τὸ δεύτερο, μονοθεματικόν, πού ἀπηχεῖ κάποιες νεανικὲς συνθέσεις τοῦ Brahms, ἐκφράζει μιὰν πυρετώδη ποιητικότητα· τὸ τρίτο, ὑπὸ τὴν φαινομενικῶς χαρωπὴ του ὄψη, κρύβει συναισθήματα βαθιὰ πληγωμένης ὑπάρξεως· καὶ τὸ τελευταῖο, ἡρωϊκόν, ἀφήνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς αἰσιοδοξίας γιὰ τὸ χρονικῶς ἐπερχόμενο, ὅπως κι ἂν αὐτὸ νοηθῇ.

Μὲ τὰ ἔργ' αὐτὰ ὁ Brahms εἶναι πιά ἕτοιμος νὰ μᾶς παραδώσει τὸ μήνυμά του γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν ζωή· στωϊκὸς στὴν πιὸ μύχιαν ἐκ μέρους του θεώρηση τῶν φιλοσοφικῶν προβληματισμῶν πού τὸν συνέχουν, ἐπιθυμεῖ τὸ μήνυμά του αὐτὸ νὰ εἶναι μήνυμα αἰσιοδοξίας. Στὸν *Θρῆνο* (*Nänie*, ἀπὸ τὸ λατινικόν *naeniae*), γιὰ μεικτὴν χορωδία κι ὀρχήστρα, σὲ ποίηση Schiller, ἔργο 82, ὁ μουσουργός, καταλήγει ἐπαναλαμβάνοντας, μ' ἰδικὴν του πρωτοβουλία, τὸν προτελευταῖο στίχον, ὅταν, ἀντιθέτως, ὁ Schiller ἀπλῶς κατέληγε μνημονεύοντας τοῦ μηδενός. Ἴδου πῶς ἤχεϊ ὁ προτελευταῖος αὐτὸς στίχος: «ὅ,τι παραμένει γιὰ πάντα, εἶναι τ' ἀνθρώπινα μεγάλα ἔργα τέχνης».

Ε. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
(Ἀθῆναι)