

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 20^{ΗΣ} ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1987

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΟΝΗ

ΟΙ ΘΕΜΕΛΙΩΔΕΙΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΗΘΟΥΣ
ΣΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ J. BRAHMS:
ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ, ΤΡΑΓΙΚΟ ΚΑΙ ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΟ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

Υπογραμμίζοντας την διεθνή τιμητική αναφορά στον *Johannes Brahms*, με την συμπλήρωση, εφέτος, ενενήντα χρόνων από τον θάνατό του, επιθυμώ να συμβάλω σ' αυτήν με την διαπραγμάτευση ενός θέματος που υπερβαίνει την άπλη μουσικολογική διερεύνηση της δημιουργίας του ρομαντικού αυτού συνθέτη, για να φθάσει στα όρια ένατενίσεως ώρισμένων καθαρώς φιλοσοφικών όψεων του έργου του το όποιο παραμένει ακόμη εν πολλοίς άγνωστο στο μεγάλο κοινό· τόσο, ώστε θεωρήσεις οι όποιες από μακροῦ ἔχουν αποδειχθῆ προκαταλήψεις να διατελοῦν πάντοτε ἑρριζωμένες στην κοινή συνείδηση περί του έργου αυτού και περί του ἴδιου του συνθέτη. Συγκεκριμένα, ὁ Μπράμς ἔξακολουθεῖ να κατατάσσεται, ανάμεσα στους μουσουργούς τῆς ἐποχῆς του, ὡς νεοκλασσικός, ἐνῶ, στην πραγματικότητα, παραμένει ἕνας γνήσιος ἐκφραστής τοῦ ρομαντικοῦ πνεύματος, ἰδιότυπος, βέβαια καθὸ ἀνεπανάληπτος ἀρνητῆς κάθε φιλολογικῶς θεμελιωμένης ἑξαλλης ρομαντικῆς τάσεως. Πράγματι, ὁ Μπράμς εὐρίσκεται προσκεκολλημένος σὲ μιὰν ἀντίληψη περί μουσικῆς «ἀπόλυτης» πού, χωρὶς νὰ καταφεύγει σὲ διακηρύξεις, ὑποβάλλει, ἀφ' ἑαυτῆς καὶ μόνον, τὴν στάση τοῦ δημιουργοῦ τῆς ἀπέναντι στοῦ κοσμικοῦ καὶ στοῦ ἀνθρώπινου.

Ἡ σύνδεση τῆς μουσικῆς αὐτῆς πρὸς τὸν ἄνθρωπο δηλώνεται διὰ τοῦ τονισμοῦ τῶν ἠθικῶν διαστάσεων τοῦ τελευταίου. Κατὰ τὸν Ἄριστοτέλη (Ποιητ., I, 1447 a 26), οἱ καλλιτέχνες «μιμῶνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις». Τῶν «ἠθῶν» αὐτῶν δὲν εἶναι ἀηλη-

λαγμένη ή αισθητική του Μπράμς. Στο πλαίσιο της διακονίας μιᾶς μουσικῆς «ἀπόλυτης» μὲ τὴν σημασία ποὺ ἀπεδόθη μόλις στὸν ὄρο αὐτόν, τὸ ἦθος, ὅποτε αὐτὸ δὲν συνδέεται πρὸς μιὰν ἐκζήτηση, εἶναι, τόσο εὐρέως ὅσο καὶ διακριτικά, παρὸν στὴν μουσικὴ τοῦ Μπράμς, τὴν ὁποίαν φωτίζει ἐνίοτε μὲ ἔνταση, κυριώτατα ὅμως ὑπὸ τρεῖς ιδιαίτερες ὀπτικές γωνίες, δηλαδὴ μέσω τριῶν σαφῶς αἰσθητικῶν κατηγοριῶν τοῦ ἦθους: τοῦ δραματικοῦ, τοῦ τραγικοῦ καὶ τοῦ χιουμοριστικοῦ.

* * *

Δὲν εἶναι ἀκατανόητη ἡ σπουδαιότης τὴν ὁποίαν ἡ τέχνη ἀναγνωρίζει στὴν κατηγορία τοῦ δραματικοῦ νοουμένην ὡς ἠθικὴ, συγχρόνως ὅμως καὶ ὡς αἰσθητικὴν κατηγορία: πρόκειται κυριολεκτικῶς γιὰ μιὰν σφραγιδα μὲ τῆς ὁποίας τὴν βοήθεια οἱ καλλιτέχνες ἀνέκαθεν ἐναποθέτουν στὰ ἔργα τους τὴν εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης ὑπάρξεως ὡς ἂν ἡ ὑπαρξὴ αὐτὴ ἐντείνεται μὲ τὸ νὰ βιώνει καταστάσεις ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν, ἄμεση ἢ καὶ ἔμμεση, σύγκρουση τῆς ἀνάγκης διαρκείας τῆς ὑπάρξεως αὐτῆς ὡς πρὸς μιὰν πραγματικότητα ἢ ὁποία ἐκφράζεται μὲς' ἀπὸ συνθῆκες «ἀντίξοες» πρὸς τὴν ἐν λόγῳ διάρκειαν. Ἡ ἐμμονὴ τῆς ὑπάρξεως στὸν ἑαυτόν της ἀποτελεῖ καὶ τὴν οὐσιαστικὴν ὄσιν μὲ τὴν ὁποίαν ἡ ἴδια ἐναντιώνεται πρὸς τὶς συνθῆκες ἐκεῖνες, τόσο γιὰ νὰ τὶς ἀντιμάχεται ὅσο καὶ γιὰ νὰ ἐμπλουτίζει δι' αὐτῶν τὴν ἐσωτερικὴ δυναμικὴ τῶν ἰδικῶν της βιωμάτων.

Στὴν περίπτωση τῆς μουσικῆς, ἡ δραματικότης ἀναπτύσσεται μὲς' ἀπὸ τὴν ἰσορροπία ποὺ ἐξασφαλίζεται διὰ μέσου τῆς δομικῆς ἀντιπαράθεσης στοιχείων ποὺ συνυπαρτίζουν μιὰ μορφή. Τέχνη (καί, πολὺ περισσότερο, τέχνη μουσικὴ) δὲν νοεῖται ἔξω ἀπὸ παρόμοιαν ἀντιπαράθεση ἢ ἀντίθεση τῆς ὁποίας τὰ μέλη ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ ἀλληλοστηρίζονται. Δίχως τὴν ἀντιθετικὴν αὐτὴ σχέση ποὺ καλύπτει τὴν ἀδυναμίαν αὐτοτελοῦς ὑπάρξεως καθενὸς ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν οὔτε αἰσθητικότης οὔτε ὠραῖο οὔτε καλλιτέχνημα νοεῖται, ἀλλὰ μόνον μιὰ αἰσθητικὴ οὐδετερότης, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ «λά» τοῦ «διαπασῶν», ποὺ εἶναι μὲν «ἠχὴ φθόγγου λεία» κατὰ Πλάτωνα (ὄχι ὅμως καὶ «λαμπρά»), καὶ ποὺ στερεῖται, πέρ' ἀπὸ τὸν πεπερασμένον πλοῦτο τῶν ἀρμονικῶν του φθόγγων, οἰασδήποτε εἰδοποιουῦ χροιάς, ὅπως λ.χ. ἐκείνης ἢ ὁποία χαρακτηρίζει ἕναν φθόγγο ἐκπεμπόμενον ἀπὸ ἕνα μουσικὸ ὄργανο, κλαρινέττο ἢ βιολοντσέλλο, μ' ὅλη τὴν ἀρμονικὴν πλησμονὴ ποὺ ὁ φθόγγος αὐτὸς φέρει τότε ἐντός του. Ἀνάλογα, κ' ἕνα μουσικὸ ἔργο συμπεριφέρεται ὠλοκληρωμένα ὅταν μορφικῶς ἐκφράζει ἕναν πλοῦτο δομῆς, ὁ ὁποῖος δηλώνεται μὲ τὴν ὑπαρξιακὴν αὐτοτέλεια ὄχι τῶν στοιχείων ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ ἔργο τοῦτο, ἀλλὰ τῆς ἴδιας τῆς συναρτήσεώς των τὴν ὁποίαν αὐτὸ ἐκφράζει.

Δημιουργός περιωπής, ο Μπράμς έχει συνείδηση του γεγονότος αυτού, κι ακριβώς σ' εκείνην στηριζόμενος προχωρεί προς την ὀρθωση τῶν ἔργων του. Γι' αὐτόν, ἡ δραματικότητα συνιστᾶ τὴν ἴδια τὴν ὑπαρξή τους: ἀντίθεση στὴν συγκρότηση τῶν θεμάτων του τῶν ὁποίων τὰ μέλη δομοῦνται ὀργανικῶς· ἀντίθεση στὴν ἐκθεση τῶν ἰδίων αὐτῶν θεμάτων· ἀντίθεση στὴν συμπλοκὴ τῶν θεματικῶν στοιχείων κατὰ τὶς ἀναπτύξεις· ἀντίθεση στὴν διαδοχὴ τῶν τμηματικῶν ἐνοτήτων ἐνὸς μέρους· ἀντίθεση στὴν διαδοχὴ τῶν μερῶν ἐνὸς ἔργου, ἀποτελοῦν τὴν αἰσθητικότητα τῶν συνθέσεών του. Ἡ αἰσθητικότης αὐτῆ, ὡστόσο — καὶ τοῦτο συνιστᾶ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ της —, δὲν ἐμφανίζεται ὡμῆ κι ἀπροσχημάτιστη, κραυγαλέα κι ἀδρή, ἀλλὰ συγκεκαλυμμένη κι ἀπαλυνομένη διὰ τῆς προσθήκης νέων στοιχείων, παραγῶν τῶν βασικῶν της δεδομένων, πού ἐπενεργοῦν κατευναστικά ἐπὶ τῶν πρωτογενῶν ἀντιθετικῶν σχημάτων, καὶ πού τὰ συγχωνεύουν μέσα στὸ πλαισιακὸ περίβλημα πού τὰ ἴδια συνιστοῦν.

Ἀπὸ τὴν ἀπαλυντικὴν αὐτὴ διαδικασία πηγάζει κ' ἡ θεμελιώδης αἰσθητικὴ πού διέπει τὶς συνθέσεις τοῦ Μπράμς. Ὡστόσο, ἀπὸ τὴν ἀντίληψη αὐτὴν ἐξαιρεῖται ἡ ἔκδηλη δραματικότης τὴν ὁποῖαν ἐμφανίζουν ὠρισμένα ἔργα τοῦ συνθέτη, κυρίως τῆς νεότητός του, ὅχι ὅμως κι ἀποκλειστικῶς σ' αὐτὴν περιοριζόμενα.

Χαρακτηριστικῶς, εἶναι δυνατόν ν' ἀναφερθοῦν τὰ ἀρχικὰ θέματα τῶν πρώτων μερῶν ἔργων ὅπως ἡ Σονάτα γιὰ πιάνο ἄρ. 1, ἔργο 1 (πράγματι 2), τὸ Scherzo τοῦ Τρίο ἄρ. 1, ἔργου 8, τὸ Κοντσέρτο γιὰ πιάνο ἄρ. 1, ἔργο 15, τὸ Κουίντέτο μὲ πιάνο (Σονάτα γιὰ δύο πιάνα), ἔργο 34a (καὶ 34b, ἀντιστοιχῶς), τὸ Κουαρτέτο ἄρ. 1, ἔργο 51/1, ἀλλὰ κ' ἡ δευτέρη ἀπὸ τὶς Παραλλαγές σ' ἓνα θέμα τοῦ Haydn, ἔργο 56 (a καὶ b), καθὼς καὶ τὸ ἀρχικὸ θέμα τοῦ τρίτου μέρους τοῦ Τρίο ἄρ. 2, ἔργου 87, ἢ τὸ Τρίο ἄρ. 3, ἔργο 101.

Γιὰ τὸν Μπράμς, τὸ δραματικὸ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν εἶναι πάντοτε ἀποῦσα κάποια ἀναφορὰ στὸ πνεῦμα τοῦ κακοῦ, σύμφωνα πρὸς τὴν ἀντίληψη τοῦ E.Th.A. Hoffman ἢ, ἀργότερα, τοῦ E.A.Poe, ἐκφράζεται μουσικῶς διὰ μέσου μιᾶς σειρᾶς σκληρῶν ἀντιθέσεων πού δημιουργοῦν ποικίλα αἰσθητικῆς τάξεως χάσματα τὰ ὁποῖα, ἐν συνεχείᾳ, αἴρονται ἀπὸ μιὰ βαθμιαίαν ἐξισορρόπηση πού, μὲ τὴν σειρά της, ἐξασφαλίζεται χάρις στὸν παραμερισμὸ τῶν ἀντιθέσεων, ἀλλὰ καὶ χάρις στὴν μετάβαση πρὸς μιὰν περισσότερο ἔκδηλην ὁμοιογένεια δομικῶν στοιχείων πού συνείρονται προκειμένου νὰ συγκροτήσουν μορφές οἱ ὁποῖες, συνήθως, βαίνουν ἀπὸ τὴν ἔνταση πρὸς τὴν ὑφεση, κι ἀπὸ τὴν ἄγρια σύγκρουση πρὸς τὴν ὁμολογία.

Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ συνθέτη δικαίῳ, μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, τὴν δυναμικὴ τοῦ δραματικοῦ, παράλληλα ὅμως κ' ἡ ἴδια δικαιώνεται ἀπὸ ἐκείνην: ἀρκεῖ νὰ ἐπαναληφθῆ ἐδῶ ὅ,τι ἤδη ἔχω ὑποστηρίξει, ὅτι δηλαδὴ τὸ δραματικὸ ἐκφράζει μιὰν κίνηση σαφῶς ἀντιθετικὴν,

και τῆς ὁποίας ἡ ἔκβαση παραμένει, σχεδὸν ὡς τὸ τέλος, διαφορούμενη. Πράγματι, στὴν περίπτωση τοῦ δραματικοῦ ἢ ἀνθρώπινη ἐσωτερικὴ ὕπαρξις ἀντιμετωπίζει μιὰν δύναμη ἢ μιὰν δέσμη δυνάμεων ἰσχυρῶν τόσον, ὥστε ἡ ἔκβαση τοῦ ἀγῶνος τῆς κατ' αὐτῶν οὔτε ἐμφανῆς οὔτε κἂν προβλέψιμη νὰ εἶναι, ἐπερχόμενη δὲ τὴν τελευταία στιγμή, συχὰ νὰ ξενίζει.

Ἄς προστεθῆ, στὸ σημεῖο αὐτό, πὼς ἡ τάση τοῦ Μπράμς ν' ἀπαλύνει, στὰ ἔργα του, τὶς ἀντιθέσεις καὶ τὶς διαφορὰς χρησιμοποιώντας παντοῖα τεχνικὰ μέσα, ἐπεμβαίνει, τὶς περισσότερες φορές, καταλυτικὰ, προκειμένου ν' ἀμβλύνει τὰ καθ' Ἑράκλειτον «διαφερόμενα», καὶ νὰ καταστήσει τὸν δραματικὸν ἰστόν τοῦ ἐκάστοτε μέρους (ἢ καὶ τοῦ ἔργου ὁλοκλήρου) κυριολεκτικῶς λεπτεπίλεπτον. Ὁ συνθέτης κατορθώνει τὸ τόσο δυσχερὲς αὐτὸ ἄθλημα χάρις σὲ μιὰν ἔξοχη ψυχολογικὴν ἰκανότητα ποῦ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ κινεῖται μὲ ἄνεση στὸ ἐπίπεδο τῆς μουσικῆς μορφοπλασίας. Ἡ δραματικότης στὴν περιοχὴ τῆς πιανιστικῆς συνοδείας τῶν *Lieder* τοῦ Μπράμς καθίσταται ἀντικείμενο ὑπαινιγμοῦ στὴν εὐρείααν χρησιμοποίησιν συνεχῶν καὶ συμπεπικνωμένων ἀρπυσμῶν ὅπως στὴν περίπτωση τῶν δυὸ τραγουδιῶν ποῦ φέρουν τὸν ἴδιον τίτλο: Ἄπελπισία, καὶ ποῦ ἀνήκουν στὶς συλλογές, ἔργα 72/41 καὶ 33/10, ἀντιστοίχως.

Σὲ δυὸ τοῦλάχιστον ἰδιαίτερες περιπτώσεις ὁ δραματικὸς χαρακτήρας τῆς μουσικῆς τοῦ Μπράμς ἐκφεύγει ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν του θέσιν περὶ δημιουργίας μιᾶς μουσικῆς «ἀπόλυτης», κ' ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο μιᾶς προθέσεως ἀφηγηματικῆς. Οἱ δυὸ περιπτώσεις ποῦ ἐνδιαφέρουν ἐδῶ εἶναι οὐσιαστικῶς τῆς Μπαλάντας, ἔργου 10/1, καὶ τῆς καντάτας Rinaldo, ἔργου 50. Ἡ Μπαλάντα ἔχει ὡς προθετικὸν κίνητρο τὴν σκωτικὴν παραλογὴν «Edward», δραματικὴν καθ' ἑαυτήν. Χωρὶς νὰ ἐπιχειρεῖ ἀπροκάλυπτα τὴν σύνθεσιν μιᾶς προγραμματικῆς μουσικῆς, ὁ Μπράμς ἐπιζητεῖ ὥστόσο νὰ προσφέρει μιὰ μουσικὴν ἐξεικόνισιν τῆς δραματικῆς πορείας ποῦ ἡ ποιητικὴ διήγησιν ἀκολουθεῖ. Ἄξιοπαρτήρητη εἶναι ἡ συγκλονιστικὴ ἡρεμία μὲ τὴν ὁποίαν, ἀντιθετικῶς, προδηλώνεται ἡ δραματικότης τοῦ θέματος.

Στὴν περίπτωσιν, πάλι, τοῦ Rinaldo ἀντιμετωπίζει κανεὶς μιὰν σύνθεσιν ποῦ νοεῖται μὲν ὡς καντάτα, στὴν πραγματικότητά ὅμως ἐνέχει στοιχεῖα δραματοποιίας, ἔστω καὶ ὑποτυπώδη. Συγκεκριμένα, στὰ μέρη τοῦ ἔργου, ποῦ ἔχουν κατανεμηθῆ μεταξὺ τοῦ μονωδοῦ καὶ τοῦ χοροῦ, διαπιστώνεται, ἀντιστοίχως, μιὰ ριζικὴ διαλεκτικὴ ποῦ ὑπομνησκει ἐκ τοῦ πλησίον τὴν διαλεκτικὴ ἀναλόγων κατανομῶν σὲ θεατρικὰ ἔργα. Καὶ τὰ πρῶτα καὶ τὰ δευτέρη μέρη αὐτὰ συντελοῦν στὴν προαγωγὴ μιᾶς ὑποθετικῆς δράσεως. Οἱ ἄριες τοῦ ἥρωος δὲν ἐκφράζουν ἀπλῶς συναισθήματα, ἀλλ' ὑποδηλώνουν καὶ πράξεις. Ἐξ ἄλλου, τὰ χορικά δὲν συνιστοῦν ἀπλῶς σχεδιασμοὺς τῆς δραματικῆς κινήσεως, ἀλλὰ καὶ συντελοῦν

στην προώθησή της. Τò μέρος, πού ἀρχίζει μὲ τὴν ἀναφώνηση: «Στὴν ἀκτή! Στὸ καράβι!», εἶναι κατ' ἐξοχὴν δηλωτικὸ τῆς λειτουργίας αὐτῆς.

Ἐν ὄψει τοῦ δραματικοῦ ἥρωος παλαίει πρὸς δυνάμεις ὑπέρτερες, ὄχι ὅμως κι ἀκατάβλητες ἀπ' αὐτόν, καὶ τὸ γνωρίζει, ἀγνοώντας, φυσικά, τῶν ἐνεργειῶν του τὴν τελικὴν ἔκβαση. Χρέος τοῦ δραματούργου εἶναι, πρῶτον, ἡ ἀνάλυση τῆς δραματικῆς σχέσεως· καί, δεύτερον, ἡ ἐπισημάνση, ἡ ἀπομόνωση καὶ ἡ κατάλληλη προβολὴ τῶν πιὸ σημαντικῶν καὶ χαρακτηριστικῶν στοιχείων στὴν σχέσιν ἐκείνην ἢ, καλύτερα, τοῦ μοναδικοῦ ἐκείνου στοιχείου πού, σημαντικώτερο καὶ χαρακτηριστικώτερο, θεμελιώνει μιὰν ἰδιαίτερη δομὴν ἢ ὁποία, μὲ τὴν σειρά της, προσδιορίζει ὅ,τι στὶς ἡμέρες μας, συνηθίζεται νὰ ὀνομάζεται μιὰ «ὀριακὴ» κατάσταση, δηλαδὴ μιὰ κατάσταση καθαρὴ κατ' ἐξοχὴν, καὶ δίχως γνωρίσματα πού νὰ ἐπικαλύπτουν ἀλλοιωτικὰ τὴν βασικὴ της «σχηματικότητα». Ἡ ἴδια διαδικασία ἀκολουθεῖται καὶ στὸν τομέα τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, ὅπου τὸ πολὺπλοκο τῶν σχέσεων τὶς ὁποῖες ἡ ἐμπειρία συλλαμβάνει, ἀποκαθαίρεται ἀπὸ τὴν φαντασία τοῦ δημιουργοῦ, κι ἀνάγεται σ' ἓναν γενικὸν καὶ μοναδικὸν ἐκάστοτε τύπο ὑπὸ τὸν ὁποῖον ὅλες οἱ προηγούμενες σχέσεις ἱεραρχοῦνται, στὸ πλαίσιο μιᾶς οἰκουμενικότητος.

Ἐν ὄψει τοῦ μουσουργὸς ἐν γένει δὲν δραστηριοποιεῖται διαφορετικὰ· ἀναζητεῖ κ' ἐκεῖνος τὸ ὀριακὸ, τὸ κατ' ἐξοχὴν, τὸ μοναδικό, ἔστω κι ἂν, ὅπως στὴν περίπτωσιν τοῦ Μπράμς, ὁ ἴδιος ἔλκεται ἀπὸ τὸ ἥπιον, καὶ τείνει νὰ προσφεύγει σὲ διαδικασίας ἀπαλυντικῆς τῶν διαφορῶν καὶ γεφυρωτικῆς τῶν χασμάτων. Ὁ μουσουργὸς ἔχει στὴν διάθεσίν του ἓνα ὀλοκληρὸ ὄπλοστάσιον τεχνικῶν δυνατοτήτων, προκειμένου νὰ προχωρήσῃ στὸν πρὸςδιορισμὸν ὅχι τόσο τῶν δραματικῶν ἐνεργειῶν ὅσο τῶν δραματικῶν καταστάσεων πού τὶς προκαλοῦν ἢ πού τὶς διαδέχονται. Ἡ μουσουργία δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ στηριχθῇ σὲ συγκεκριμένην, κάθε φορά, δραματικὴν κατάσταση, γιὰ νὰ ὀρθώσῃ μορφὰς ἔγκυρες καὶ ἰσχυρὰς· τῆς ἀρκεῖ ἡ ἰδέα μιᾶς καταστάσεως τοῦ εἴδους αὐτοῦ, σὲ συνδυασμὸν πρὸς τὴν ἐξαντλητικὴν χρησιμοποίησιν τῶν καταλλήλων τεχνικῶν μέσων πού ἡ ἴδια διαθέτει πρὸς δήλωσιν ἐκείνης.

Γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν ἀκριβῶς καμμιὰ ἀπὸ τὶς συνθέσεις τοῦ Μπράμς, ὅσες φέρουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς δραματικότητος, εἴτε στὸ σύνολόν τους εἴτε καὶ μερικῶς, δὲν ἐμφανίζεται κυριαρχουμένη ἀπὸ κάποιαν «ὑπόθεσιν», ἀλλὰ ὅλες, πλήν, ἴσως, τοῦ Rinaldo, βοηθοῦν στὴν σύλληψιν καὶ στὴν βίωσιν τῆς ἴδιας τῆς οὐσίας τοῦ δραματικοῦ, τὴν ὁποῖαν ἐξεικονίζουσι, ἐκάστη μὲ τὸν ἰδιαίτερον τρόπον της. Ἡ ἔλλειψιν συγκεκριμένου προγράμματος ἐλευθερώνει τὰ δραματικῆς ὑφῆς ἔργα τοῦ συνθέτη ἀπὸ κάθε εἶδος ἐξάρτησης πού θὰ συνέδεε τὸν δημιουργὸν τοὺς ἐξαναγκαστικὰ πρὸς ἓνα συγκεκριμένον δραματικὸν σχῆμα, δηλαδὴ πρὸς μιὰν ἱστορίαν προσδιοριστικὴν τῆς ἰδικῆς των πορείας. Τὸν δημιουργὸν αὐτὸν

ένδιαφέρει, τελικῶς, ὁ φωτισμὸς ὄχι μιᾶς ἐξειδικευμένης ἀνθρώπινης δραστηριότητος, ὅσο μιᾶς συνειδησιακῆς διαθέσεως ὅπου ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου παραμένει ἀπόλυτη. Ὁ χαρακτήρας ἄλλωστε αὐτὸς δὲν εἶναι ἄσχετος πρὸς τὸ κατ' ἐξοχὴν γνώρισμα τῆς ἴδιας τῆς προθέσεως τοῦ συνθέτη, ποῦ συνίσταται στὴν ἐπιδίωξη κατοχυρώσεως τοῦ ἀπολύτου χαρακτήρος τοῦ καθολικοῦ.

* * *

Τὴν ἴδιαν οἰκουμενικότητα θ' ἀντιμετωπίσει ὁ ἐρευνητὴς σ' ὅσα ἔργα τοῦ Μπράμς ὑπόκεινται σὲ χαρακτηρισμὸν τους ὡς τραγικῶν. Καὶ σ' αὐτὰ ἀκόμη ἰσχύει ἡ ἴδια ἀρχὴ τῆς ἀπομακρυνσεῶς των ἀπὸ κάθε ιδιαίτερη τάση ἐξιστορήσεως τοῦ συγκεκριμένου· εἶναι ἔργα ποῦ δὲν ἐγγίζουσι τὴν τραγικότητα ἐξωτερικῶς, ἀλλὰ ποῦ, ἀντιθέτως, τὴν συλλαμβάνουσι μέσα στὴν ἀκραίαν τῆς ὑπόστασι· εἶναι ἔργα διὰ τῶν ὁποίων ἀναζητεῖται τὸ γενικό, τὸ καθολικὸ πρότυπο τοῦ τραγικοῦ τὸ ὁποῖον, καθὼς καὶ τὸ δραματικὸ, ἔχει σχέση ἄμεσην πρὸς τὴν ἀνθρώπινη παρουσία καὶ πρὸς τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ νοουμένην ὡς ἠθικὴν στάση ἔναντι μιᾶς ἀμείλικτης εἰμαρμένης.

Ἀντιμετωπίζει βέβαια κανεὶς ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν περίπτωσι τοῦ δραματικοῦ, μιὰν ἀντίστασι τοῦ τραγικοῦ ἥρωος πρὸς τὴν μοῖρα τὴν ὁποίαν ἐκφράζουσι οἱ ἐκάστοτε καταστάσεις· ἡ τραγικότης ὅμως τῶν καταστάσεων αὐτῶν, κατ' ἀντίθεσι πρὸς τὴν δραματικὴν, συνίσταται στὸ ὅτι ἡ ἔκβασι τῆς πορείας τῆς τραγικῆς κινήσεως εἶναι ἐξ ἀρχῆς δεδομένη, ἀναλλοίωτη, ἀμετάκλητη καὶ ἀναπόφευκτη. Συχνὰ μάλιστα ὁ τραγικὸς ἥρωος ἔχει κ' ἐκεῖνος ἐξ ἀρχῆς συνείδησι τοῦ ἀναποφεύκτου τῆς. Κριτήριον τῆς δομικῆς διαφορᾶς μεταξὺ δραματικοῦ καὶ τραγικοῦ παραμένει τὸ φευκτὸν ἢ τὸ ἀφευκτὸν τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος κατὰ τὴν προδιαγεγραμμένην πορεία πρὸς ἐπίλυσι τοῦ δραματικοῦ ἢ τοῦ τραγικοῦ δεσμοῦ, ἀντιστοίχως. Τὸ μεγαλεῖον τοῦ δραματικοῦ ἥρωος συνίσταται στὴν ἀποφασιστικότητά του ν' ἀντιτεθῆ πρὸς τὸ ἀντίξοον παραγνῶριζοντας τὴν δυνατότητα περαιτέρω ζυγίσματος τῆς ἰδικῆς του καταβολῆς κ' ἐκμηδενίσεως· τὸ μεγαλεῖον τοῦ τραγικοῦ ἥρωος συνίσταται στὴν ἀποφασιστικότητά του ν' ἀντιτεθῆ πρὸς τὸ ἀντίξοον, ἔστω καὶ γνωρίζοντας τὸ ἄσκοπο τοῦ ἀγῶνος του πρὸς ἐκμηδένισι ἐκείνου.

Ὁ Μπράμς ἀποδίδει διαφορὰ σπουδαιότητος στὸ δραματικὸ, σὲ σύγκρισι πρὸς τὸ τραγικὸ: ἀσυμβίβαστα αἰσιόδοξος, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἔχει συμφιλιωθῆ πρὸς τὴν ἰδέα τοῦ θανάτου τοῦ ὁποίου συγκεκριμένα ἢ μελέτη τὸν ἔχει καταστήσει ἱκανὸν νὰ φιλοσοφεῖ μουσικῶς, ὁ ἴδιος μονάχα μιὰ φορὰ ἐκινδύνευσε νὰ θύσει, πράγματι, στὸ τραγικὸ, μὲ τὸ ν' ἀφεθῆ προσωρινά, ἔστω, στὴν ἐγκατάλειψι τῆς ἀπογνώσεως, ὕστερ' ἀπὸ τὸν ἄτυχον δε-

σμό του με την Agathe von Siebold, ἀπογνώσεως ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ὥστόσο σύντομα τὸν ἐλύτρωσεν ἢ ὀλοκλήρωσεν τοῦ Σεξτέτου ἄρ. 2, ἔργου 36. Ὁ ἀνθρώπινος πόνος τοῦ Μπράμς, συνεχῆς, ἐσώτατος καὶ ἔντονος, ὅσος ἀφήνεται νὰ διαρρέυσει ἀπὸ τὰ γραπτά του, ἀπὸ τὰ λόγια του κι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν μουσικὴ του, ἰσοσταθμίζεται ἀπὸ τὴν ἐμπιστοσύνη του στὴν ἀξία τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου καὶ τῆς ἀνθρωπότητος στὸ συνολό της. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἀποτελεῖ καὶ τὸ τίμημα γιὰ τὴν μετάστασή του ἀπὸ τὴν βιούμενην μελαγχολία πὺ ἐκχύνεται, τόσο ἔκδηλη, μέσ' ἀπὸ κάθε μέτρο τοῦ Κουϊντέτου μὲ κλαρινέττο, ἔργου 115, πρὸς τὴν βίωση τῆς χαρᾶς τοῦ ζῆν πὺ τόσο ἔντονα ἐκφράζεται στὸ Κουαρτέττο ἄρ. 3, ἔργο 67, ὅσο καὶ στὸ Κουϊντέττο ἄρ. 2, ἔργο 111.

Στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς, γενικώτερα, δραματικὸ καὶ τραγικὸ, ἀντιστοίχως, προσλαμβάνουν ἀκόμη ἔντονότερα δηλουμένους εἰδοποιούς χαρακτήρες. Ἐδῶ, ἡ μουσικὴ δημιουργικὴ δραστηριότης παρακολούθησε τὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν δέκατον ἔκτον ἡδη αἰῶνα καὶ ἐξῆς, μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ὄπερας, τῆς καντάτας, καὶ τοῦ ὄρατορίου στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Γαλλία, κυρίως, πρῶτα, ἐπὶ θεμάτων εἰλημμένων σχεδὸν ἀποκλειστικῶς ἀπὸ τὴν κλασσικὴν ἀρχαιότητα, ἀργότερα καὶ στὴν Ἀγγλία, καὶ τέλος, στὸν γερμανόφωνον εὐρωπαϊκὸν χῶρο, ὅπου, πρὶν ἀπὸ τὸν Mozart, ἐκυριάρχησε τὸ ὕφος τῆς ἰταλικῆς ὄπερας. Ἡ σκηρικὴ μουσικὴ τοῦ Beethoven γιὰ τὸν Egmont ἀπετέλεσε σταθμὸ στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς δηλώσεως τοῦ τραγικοῦ, ἐνῶ οἱ διαδοχικὲς δοκιμὲς γιὰ τὴν σύνθεση τοῦ Fidelio ἀπετέλεσαν σταθμὸ στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς δηλώσεως τοῦ δραματικοῦ. Κατὰ τὸ παράδειγμα τοῦ Beethoven, ὁ μουσικὸς ρωμαντισμὸς τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνος μὲ εὐχέρειαν ἔθυσσε στὴν παρακολούθηση τῆς ἐξελιξέως τοῦ ρωμαντικοῦ θεάτρου, εἴτε διεξοδικῶς, εἴτε κατὰ σύντμηση.

Τοῦ Wagner ἡ προσφορά, στὸν τομέα αὐτόν, στάθηκε βέβαια καταλυτικὴ. Ὁ ἐκ μέρους του φιλολογικὸς καὶ φιλοσοφικὸς σχολιασμὸς της παρέχει τὸ κλειδί γιὰ τὴν ὀλοκληρωμένην ἀποτίμηση τῶν μουσικῶν, αἰσθητικῶν καὶ θεωρητικῶν νεωτερισμῶν τοὺς ὁποίους ὁ ἴδιος εἰσήγαγε στὸ πεδίο τῆς μουσικῆς δραματικῆς γλώσσας. Οἱ κυριώτεροι ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς αὐτοὺς τῶν βαγκνερικῶν ἔργων, ἀπὸ ἄποψη δομικῆν, εἶναι ἡ συνεχῆς μελωδία, ἀποτέλεσμα τῆς ὑπερβάσεως τῶν παλαιῶν τεχνικῶν τῆς διαιρέσεως τῆς μουσικῆς ὕλης σ' ἐπὶ μέρους ἐνότητες πὺ ἐδυσχέραιναν τὴν δήλωση τῆς δραματικῆς συνεχείας, καὶ ἡ ἀπλὴ διατήρηση τῶν παραδοσιακῶν πράξεων, καθὼς κ' ἡ ἐπισημοποίηση τῆς παρουσίας τοῦ «ὀδηγητικοῦ μοτίβου» τὸ ὁποῖον ἐξησφάλισε τὴν συνέχεια τῆς παρουσίας τῶν προσώπων τοῦ δράματος μέσ' ἀπὸ τὴν ἀσυνεχίαν της κατὰ τὰ δρώμενα, καὶ τοῦ ὁποίου μιὰ παράλληλη ἔκφραση ὑπῆρξεν ἡ ἐκ μέρους τοῦ Liszt καὶ τῶν πρὸς αὐτὸν προσκειμένων νεωτεριστῶν, ἐπισημοποίηση τῆς λεγόμενης κυκλικῆς μουσικῆς μορφῆς.

Ὡστόσο, φαίνεται ἀπίθανο ὁ Μπράμς νὰ ἐδέχτο ποτὲ νὰ θύσει στὸ βαγκνερικὸ δραματικὸ ἰδεῶδες. Ἄληθεύει βέβαια πὼς ἐπὶ πολὺ ἐθώπευσε τὴν πρόθεση ν' ἀσχοληθῆ στὴν σύνθεση μιᾶς ὄπερας· παρόμοια ὅμως σύνθεση, γιὰ τὸν ὑπερήφανο συνθέτη τοῦ Βορρά, θὰ ἔπανε, μὲ κάθε τρόπο, νὰ ἔχει σημασίαν, μετὰ τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ Wagner: ἔπρεπε ὁ ἴδιος εἴτε ν' ἀκολουθήσει τὴν βαγκνερικὴ συνταγὴ, ὅποτε ἢ ὑποταγῆ του στὸν βαγκνερισμό καὶ στοὺς κεκράκτας του θὰ εἶταν πλήρης· εἴτε νὰ δημιουργήσῃ ἓνα ἔργο παραδοσιακώτερο, ὅποτε ἢ κριτικὴ τῶν ἐξάλλων ρομαντικῶν θὰ εὔρισκε σ' αὐτὸ ἓναν εὐκολοστόχο. Καὶ στίς δυὸ περιπτώσεις, ἠττημένος θὰ εἶταν ὁ Μπράμς: στὴν πρώτην, ἠθικῶς· στὴν δευτέραν, αἰσθητικῶς. Οἱ «δεύτερες σκέψεις» τοῦ συνθέτη τὸν ἔπεισαν πὼς τὸ ἐγχείρημα δὲν εἶταν σκόπιμο. Ἄπ' ὄλην αὐτὴν τὴν ἐσωτερικὴ πάλη τοῦ Μπράμς προῆλθε μιὰ μουσικὴ τὴν ὁποίαν ὁ ἴδιος ἐχαρακτήρησε τραγικὴν, καὶ ὄχι δραματικὴν. Ἡ Τραγικὴ εἰσαγωγὴ, ἔργο 81, θὰ εἶταν ἐφικτὸ νὰ παράσχει στοιχεῖα γιὰ τὴν ὀπτικὴν γωνία ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὁ μουσουργὸς ἀντιλαμβάνεται τὴν αἰσθητικὴν κατηγορίαν τοῦ τραγουδοῦ, ὅπως αὐτὴ ἐδόθη προηγουμένως ἢ εὐκαιρία νὰ προσδιορισθῆ. Ἀπὸ ἄποψη δομῆς, καὶ κατ' ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀδελφὴ τῆς Εἰσαγωγῆ γιὰ μιὰν ἀκαδημαϊκὴν τελετὴν, ἔργο 80, ἡ Τραγικὴ εἰσαγωγὴ, δὲν ἀνάγεται στὸν τύπο τῆς λεγόμενης γαλλικῆς εἰσαγωγῆς· τὰ ὑπὸ ἀνάπτυξιν θέματα δὲν συνυπάρχουν σ' αὐτὴν κατὰ παράταξιν, ἀλλὰ καθ' ὑπόταξιν· μὲ ἄλλους λόγους, ἡ δομὴ τῆς συνθέσεως εἶναι τάξεως καθαρῶς συμφωνικῆς.

Τὸ πρῶτο μέτρο τοῦ ἔργου καλύπτεται ἀπὸ ἓνα σχῆμα δυὸ κατακόρυφων συγχορδιῶν ποὺ ἐνεργοῦν στιγμιαῖα, ἀφοῦ ἤχοῦν φορτίσιμο, καὶ ποὺ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ ἐκτεταμένους παύσεις ἐμφανίζοντας ἓναν χαρακτήρα ἀγριότητος λόγῳ τῆς ὑποτονικῆς δηλώσεως τῆς τρίτης βαθμίδος τους. Ἀράγε, χρειάζεται νὰ ὑπομνησθεῖ ἐδῶ ὅτι καὶ οἱ συγχορδίες αὐτές, ὅπως κι ὀλόκληρη ἡ Τραγικὴ εἰσαγωγὴ, συνδέονται πρὸς τονικότητες ἐλάσσονες· Ἡ ἴδια τονικὴ συνοφρῦση θὰ ξανασυνανηθῆ κατὰ τὴν ἀκολουθοῦσαν ἀνάπτυξιν τῆς συνθέσεως. Ἐξ αἰτίας τῆς παύσεως, δηλαδὴ τῆς σιωπῆς, ποὺ ἀκολουθεῖ, καθεμιὰ ἀπὸ τὶς συγχορδίες αὐτὲς παρέχει τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς ὑπαρξιακῆς ἀπομονώσεως, μιᾶς ἀπωλείας τῆς παρουσίας μέσα στὴν ἀνυπαρξία τὴν ὁποίαν τὸ χάος ὑπαινίσσεται. Ἡ σιωπὴ αὐτὴ δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετη πρὸς τὸ στοιχεῖο τῆς σιωπῆς, ποὺ ὁ Berlioz χρησιμοποιοῖ στὸ τρίτο μέρος τῆς Φανταστικῆς συμφωνίας, προκειμένου νὰ δηλώσῃ τὴν τραγικότητα: ἐκεῖ, στὸ ἀρχικὸ κάλεσμα τοῦ ἀγγλικοῦ κέρατος ἀνταποκρίνεται ὁ ἤχος τοῦ ὄμπου, καὶ τὸ διαλογικὸ τοῦτο σχῆμα ἐπαναλαμβάνεται δυὸ φορές, ὥστε τὴν τρίτην ὁ ἀκροατὴς ν' ἀναμένει μὲ φυσικότητα καὶ βεβαιότητα μιὰ νέαν, ὅμοιαν, ἀπάντησιν, ποὺ ὅμως ποτὲ δὲν θὰ ἔλθῃ, ἐνῶ ἡ σιωπὴ ποὺ τὴν ἀντικαθιστᾷ τονίζεται ἀπὸ τὸν ῥόχθο τοῦ τυμπάνου. Κατὰ τὸν ἀνάλογο, πολὺ ἀργότερα, ὁ Richard Strauss θὰ ἐπιλέξῃ μὲ λεπτὴν διακριτικότητα, καὶ μ' ἐπίγνωσιν

τῶν μυχιῶν ψυχικῶν διεργασιῶν θὰ ἐμφανίσει, κατὰ τὴν προδιαγεγραμμένην κίνηση τῆς ἀνελιξέως τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματός του Till Eulenspiegel, τὸ «ὀδηγητικὸ μοτίβο» τοῦ ἐπωνύμου ἥρωος ἐπανειλημμένως, κάθε φοράν ὅμως καὶ περισσότερο περικεκομμένο, μέχρι τῆς τελικῆς σιωπῆς.

Ἄν τὸ μὴ ὄν δὲν εἶναι, παρεκτός μέσα στὸ ὄν, καθὼς, μέσα στὸν καρπὸ, τὸ σαράκι, τότε τὸ τραγικὸ ἀποβαίνει, ἔτσι, παρουσία ὑποδηλωτικῆ μιᾶς ἀπροσδόκητης ἀπουσίας. Τὸ σχῆμα τῶν δύο ἀπότομων συγχορδιῶν στὴν Τραγικὴν εἰσαγωγή, μὲ τὴν χοριᾶν ἀγριότητος ποὺ τὸ διέπει, συνιστᾷ ὡσὰν τὸ πλαίσιο μιᾶς ἀνυπαρξίας, τοῦ ὁποίου εἶναι πρόδηλα τὰ δύο ἀκράτια ὄρια. Μέσα στὸ παρατεταμένο κενὸ ποὺ τὰ ὄρια αὐτὰ προσδιορίζουν καλεῖται νὰ ἐγγραφῆ ὀλόκληρη ἡ ὑπαρξη, κατὰ τὸ μέτρον ὅπου ἡ ἴδια εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπιβεβαιώσει τὸν ἑαυτὸν της διὰ τοῦ τραγικοῦ της ἀγῶνος, πρὶν ὑποκύψει στὸ πεπρωμένο: ἔκτοτε, θὰ ἐξακολουθήσει νὰ ὑφίσταται μονάχα ἐπειδὴ θὰ ὑπομιμήσκει καθυστερημένα τὸν ἀγῶνα της ἐκεῖνον μέσα στὸν ὅποιον ἡ ἴδια ἔχει ἐξαντικειμενισθῆ ὄχι πιά ὡς ἀπλὴ ὑπαρξη, ἀλλ' ὡς καθαρὴ ἀξία. Ὁ Μπράμς μὲ πολλὴν εὐαισθησία συλλαμβάνει τὸ μήνυμα τοῦ Berlioz, καὶ τὸ ἀξιοποιεῖ περαιτέρω, μὲ τὸν τρόπον του.

Ἀξίζει νὰ συγκρατηθῆ αὐτὴ ἡ διαδικασία ὑποβολῆς τῆς τραγικότητος: δύο ἀρχικὲς κατακόρυφες συγχορδίες ποὺ χωρίζονται ἀπὸ ἓνα κενό, ἀκολουθούμενες ἀπὸ μιὰν ἀναελυμένη συγχορδίαν ἢ ὁποία συνιστᾷ ἓνα ἐσωτερικὸ πλαίσιο ποὺ πληροῦται μελωδικῶς.

Κατὰ τὰ ἄλλα, ἡ ὀνομασία Τραγικὴ εἰσαγωγή στερεῖται νοήματος, ἂν νοηθῆ κατὰ γράμμα, διότι ὡς τραγικὸ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκληφθῆ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο (τοῦτο σὲ τελευταίαν ἀνάλυση, θὰ ἐσήμαινε τὴν ἀποτυχημένην του αἰσθητικὴν ὑπόστασιν), ἀλλὰ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀναφορᾶς του, δηλαδὴ μιὰ κατάστασις τὴν ὁποίαν αὐτὸ ἐκφράζει· καί, συγκεκριμένα, μιὰ κατάστασις τραγικὴ, ὀρθότερα μιὰ τραγωδία. «Εἰσαγωγή σὲ μιὰν τραγωδία» θὰ εἶταν, συνεπῶς, ὁ πλήρης τίτλος τοῦ ἔργου 81, ἂν ὁ ἴδιος ὁ Μπράμς εἶχεν ἐπιλέξει τὸν σωστὸν τρόπο ὀνομασίας του.

* * *

Ἄν ἡ κατηγορία τοῦ δραματικοῦ ὑποδηλώνει ἓνα ἄνοιγμα πρὸς τὴν ἀπροσδόκητην ἐπίλυση τῶν καταστάσεων τίς ὁποῖες χαρακτηρίζει· ἂν ἡ κατηγορία τοῦ τραγικοῦ συνεπάγεται μιὰν περιχαράκωση τοῦ ἥρωος σ' ἓναν κόσμον κλειστὸν ἀπὸ τὸν ὅποιον ὁ ἴδιος εἶναι ἀδύνατον νὰ διαφύγει χωρὶς προηγουμένως νὰ συντριβῆ, ὥστε νὰ ἐλευθερωθῆ, τελικῶς, ἀπὸ τὰ δεσμά ποὺ τὸν ἐνώνουν πρὸς τὴν κατάστασις ποὺ ἀντιμετωπίζει ἀφ' ἑαυτοῦ, καὶ σ' «ὁμολογίαν» πρὸς τὴν εἰμαρμένην τὴν ὁποίαν ἔχει ἐξ ἀρχῆς ἀψηφίσει, ἀντιθέτως ἢ κατη-

γορία τοῦ κωμικοῦ ἐγγράφεται στὸ πλαίσιο τῆς ἀναζητήσεως λύσεων ἀποτρεπτικῶν τοῦ τραγικοῦ καταναγκασμοῦ διὰ τῆς προσφυγῆς σ' ἓνα ἐκλογικευόμενο παράλογο. Ἀπὸ τὴν ἀντιφατικὴν αὐτὴ συνύπαρξη ἐκπηδᾷ καὶ τὸ ἐνδεχόμενο καταστρατηγήσεως τοῦ προβλεπτοῦ τῶν δραματικῶν κινήσεων, πρᾶγμα πού, ἀκριβῶς, συνεπάγεται τὴν παρουσία μιᾶς παρὰ προσδοκίαν τροπῆς τῆς πορείας πού ἀκολουθοῦν οἱ κινήσεις ἐκεῖνες. Αὐτὴ, συγκεκριμένα, ἢ ἀπροσαρμοστία προβλεπτοῦ καὶ τετελεσμένου δημιουργεῖ ἓνα ὀντολογικὸ κενὸ πού ἐκφράζεται ὡς κατάσταση πρὸς τὴν ὁποῖαν ἢ συνείδηση ἀντιδρᾷ διὰ τοῦ γέλωτος.

Ἄληθεύει, φυσικά, πὼς ἡ κατηγορία τοῦ κωμικοῦ εἶναι στενότερης ἀπηχίσεως ἀπὸ τὴν κατηγορίαν τοῦ γελοίου, ὡς ἐκ τοῦ ὅτι προϋποθέτει τὴν ὕπαρξη ὀρισμένων νόμων, ἢ, ἔστω, κανόνων, πρὸς τοὺς ὁποίους ἢ ἔκφρασή της ἀναγκαστικῶς συμμορφώνεται, ἐνῶ τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ δὲν συνοδεύει ἀπαραιτήτως τὴν ἔκφραση τῆς κατηγορίας τοῦ γελοίου. Ἡ κυριώτερη ὡστόσο διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν κατηγοριῶν συνίσταται στὸ ὅτι τὸ γελοῖον ἀναφέρεται σὲ μιὰν κατάσταση μόνιμη, ἐνέχει τὴν σημασία τοῦ ἀδιαπτότου καὶ τοῦ σταθεροῦ, ἐνῶ τὸ κωμικὸν ἀναφέρεται σὲ μιὰν κατάσταση ἐξ ὀρισμοῦ ρευστὴν κ' ἐμπεριέχουσιν τὸ ἐνδεχόμενον μιᾶς ἀλλοιωτικῆς τῆς διεργασίας. Ἄς ὑπομνησθῆ ἀπλῶς ὅ,τι ἐλέχθη περὶ τῶν κωμωδιῶν τοῦ Molière, ὅτι δηλαδὴ, μὲ μικρὴν ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν κωμικὴ τους γραμμὴν ἐξελίξεως, θ' ἀπέβαιναν ἀληθινὰ δράματα. Ὁ μεγαλοφυσέστερος ἀναλυτὴς τῆς ἐννοίας τοῦ κωμικοῦ, ὁ Bergson, τὸ συνῆψε πρὸς μιὰν ἀπομίμηση τῆς ζωῆς ἀπὸ μιὰν μηχανή, πρὸς τὴν προσπάθειαν δηλαδὴ ὑποκλοπῆς τῆς ζωντανίας μέσ' ἀπὸ ἓνα σύστημα μηχανικῶν ἀρθρώσεων.

Ἐὰν αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα ἐρεύνης εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπαχθοῦν ὑπὸ δυὸ κυρίως ομάδες: ἢ μιὰ ἀπ' αὐτές, πού ἀφορᾷ στὸ κωμικὸ καὶ στὸ γελοῖο, ἀναφέρεται σὲ φυσικὲς ἢ αἰσθητικὲς πραγματικότητες, ἐνῶ ἢ ἄλλη, σὲ συνειδησιακὲς ἀντιδράσεις ἐν ὄψει τῶν πρᾶγματικότητων αὐτῶν· πῶς συγκεκριμένα, σ' ἓνα φάσμα τρόπων ἀντιμετωπίσεως τῶν ἀπὸ τὴν συνείδηση, ἓνα φάσμα πού ἐκκινεῖ ἀπὸ τὴν εἰρωνία, καὶ πού, διὰ τοῦ χλευασμοῦ, τῆς λαιδορίας, τῆς σάτιρας καὶ τῆς γελοιογραφίας, ἐξικνεῖται μέχρι τῆς δηκτικότητος καὶ τῆς καυστικότητος. Ὅλες αὐτὲς οἱ ἀντιδράσεις φαινομενικῶς ἐνέχουν ἓνα χαρακτηριστὴν ἰλαρότητας, ἄλλες ἐντονώτερον, ἄλλες ἠπιώτερον. Ἡ μουσικὴ προσφέρεται κατ' ἐξοχὴν σὲ παρόμοιες διαδικασίες. Ἐδῶ ἀρκεῖ νὰ ὑπομνησθοῦν τοῦ Mozart τὸ Divertimento, στὴν Φά μείζονα, KV 522, στοῦ ὁποῦ το δεῦτερο μέρος τὰ δύο κόρνα παραφωνοῦν ἠθελήμενα, καὶ τοῦ ὁποῦ το φινάλε καταλήγει σὲ συγχορδίαν παράφωνα, ἢ μᾶλλον σὲ πέντε τονικότητες συγχρόνως· καὶ τοῦ Bach ἢ Kaffee-Kantate BWV 211 πού ἐμφανίζει χαρακτηριστὴν κωμικῶς ἐπίσημον. Θὰ διαπιστώσει, ἐξ ἄλλου, κανεὶς τὴν ὕπαρξη δυνατότητος ἐκφράσεως τοῦ κωμικοῦ χάρις τῆν ἐνορχήστρωση, ὅπως αὕτη πραγματοποιεῖται ἀπὸ τὸν Vincent d'Indy

στην Τριλογία του Wallenstein, με την χρήση του αγγλικού κόρνου στο δεύτερο μέρος του έργου αυτού, ή από τον Paul Dukas στον Μαθητευόμενον μάγο. Τέλος, ως προστεθή ή συχνή ακούσια δημιουργία μιᾶς καταστάσεως κωμικῆς με την κακὴν χρησιμοποίηση του κόρνου, πού καταλήγει σὲ παραφωνίαν. Μιὰ παραφωνία τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἐνθυμίζει κάτι ἀπὸ τὸ κωμικὸ πού δημιουργεῖ ἡ πώση τοῦ ἀμέριμνα βαδίζοντος, ὅπως τὴν ἔχει ἀναλύσει ὁ Bergson.

Ἀνάμεσα στὶς διάφορες ἐκδοχὲς τῆς ἰλαρότητος εἶναι δυνατὸν νὰ διακριθοῦν δυὸ ἐκδοχὲς σημαντικὲς, στὶς ὁποῖες ἡ συνείδηση καταφεύγει προκειμένου δι' αὐτῶν νὰ ἰχνηλατήσῃ τὸ ἐπιδεκτικὸν μιᾶς ἀπ' εὐθείας δημιουργίας ὀρισμένων γελοίων ἢ κωμικῶν καταστάσεων με ἔντονη τὴν ὑποδήλωση κάποιας ἀντιστοιχίας των πρὸς τὴν βιουμένην πραγματικότητα: τὸ πνεῦμα καὶ τὸ χιοῦμορ. Σὲ μίαν ἐξοχὴν ἀντιπαράθεσή τους ἔχει προβῆ ὁ André Maurois ἀναλύοντας τ' ἀντίστοιχα δομικὰ τους θεμέλια. Σύμφωνα πρὸς τὴν ἀνάλυση αὐτήν, τόσο τὸ πνεῦμα ὅσο καὶ τὸ χιοῦμορ θεμελιώνονται ἐπάνω στὴν ἀντίθεση δυὸ βασικῶν στοιχείων, εἴτε αὐτὰ εἶναι ἔννοιες εἴτε καὶ μορφές· με τὴν διαφορὰ πῶς, ἐνῶ τὸ πνεῦμα ἐκφράζεται διὰ τῆς ἐπαναλήψεως τῶν στοιχείων αὐτῶν, ἀπλῶς ἀντιστρέφοντας μηχανικὰ τὰ συστατικά τους, τὸ χιοῦμορ ἐκδηλώνεται «ἐλλειπτικῶς», ἄλλοτε με τὴν ἀποσιώπηση κι ἄλλοτε με τὸν ὑποτονισμό μέρους τῶν συστατικῶν τοῦ ἀρχικοῦ στοιχείου κατὰ τὴν διαδικασία τῆς ἐπαναλήψεώς του.

Τρία εἶναι τὰ παραδείγματα προσφυγῆς στὸ χιομοριστικὸ ἀπὸ τὸν Μπράμς, στὰ ὁποῖα θὰ ἐπιμείνω. Τὸ πρῶτο παράδειγμα ἀπαντᾷ στὸ φινάλε, Vivace, τῆς Σονάτας γιὰ κλαρινέττο, ἔργου 120/1. Τρεῖς εἰσαγωγικοὶ φθόγγοι ἀκολουθημένοι ἀπὸ σειρὰ συγχορδιῶν, στὸ πιάνο, εἰσάγουν μιὰν προκαταρκτικὴν γεύση τοῦ θέματος τοῦ κλαρινέτου. Ἡ ἀρχικῶς συγκεκριμένη δήλωση τοῦ θέματος αὐτοῦ ἐμφανίζεται ὡς ἀντιστροφή τῆς διαδικασίας τῆς τελικῆς συγκεκριμένης δηλώσεως τοῦ θέματος στὴν περίπτωση τοῦ τραγικοῦ. Τῆς προκαταρκτικῆς αὐτῆς γεύσεως ἡ δομικὴ λειτουργία, στὸ πλαίσιο τῆς μορφῆς τοῦ κομματιοῦ, συνίσταται στὴν ἔνταση τῆς περιόδου ἀναμονῆς μέχρι τῆς ἐμφανίσεως τοῦ κυρίως θέματος πού ὁ συνθέτης τὸ ἔχει καὶ πάλι ἐμπιστευθῆ στὸ σολιστικὸ ὄργανο. Ἡ παρατεταμένη κ' ἐπιτεταμένη ἀναμονή, ἀρκετὰ σοβαροφανής, ἐπιλύεται κανονικὰ μέσα στὴν χαρούμενη μελωδία τοῦ θέματος αὐτοῦ, ἡ ὁποία, στὸ πρῶτο τμῆμα της, κινουμένη κατὰ τόνους καὶ ἡμιτόνια φαίνεται νὰ ρεεῖ ὅσο πιὸ φυσιολογικὰ θὰ εἶταν δυνατὸν νὰ φαντασθῆ κανεῖς· κ' ἔξαφνα, στὸ δεύτερο τμῆμα της, ἡ μελωδία αὐτὴ παρουσιάζεται ἐντελῶς διαφορετικῆ: συγκεκριμένα, ὁ κάθε φθόγγος της ἀκούγεται δύο διαδοχικὲς φορές· τὸ ἠχόχρωμα καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς ἐκφορᾶς τῶν φθόγγων ἀπὸ τὸ πνευστὸ συμβάλλουν στὴν

δημιουργία ενός κλίματος ιλαρότητας, ώσάν ό ίδιος ό μουσουργός νά είρωνεύεται έαυτόν μέ τήν εύκαιρία πού του προσφέρεται.

”Ας συγκρατήσωμε, γιά τήν ώρα, τήν σοβαροφάνειαν, τών δύο άρχικών συγχορδιών, έπί τής όποίας θά έπανάλθω, κι άς έμμείνωμε στό στοιχείο τής έπαναλήψεως τών φθόγγων του δευτέρου τμήματος τής μελωδίας. Το στοιχείο αυτό άπαντά ήδη στό δεύτερο παράδειγμα πού φέρω, δηλαδή στόν έκ μέρος του Μπράμς τονισμό του λαϊκού τραγουδιού «Och podzi, ich well en ding han», άπό τήν περιοχή τής Κολωνίας, του όποιου ή μελωδία έμφανίζει ιδιαίτερο ένδιαφέρον, ώς έκ τής μεγάλης της δημοτικότητας και τής εκτεταμένης χρησιμοποιήσεώς της άπό άλλους συνθέτες. ’Ο ιδιαίτερος τρόπος μέ τόν όποιον ό Μπράμς χειρίζεται τήν δυνατότητα πού του παρέχεται μέ τήν εύκαιρία αυτήν συνίσταται στην διάκριση δύο τμημάτων τής μελωδίας: στό πρώτο προέχει ένας χαρακτήρας τρυφερός, έμπιστευτικός και σοβαρός, ένω στό δεύτερο, ένας χαρακτήρας ιλαρός, νευρικός, και ένθουσιαστικός συγχρόνως, μ’ έντονες ύποδηλώσεις ένός στοιχείου χιουμοριστικού, τό όποιον, έδω πάλι, εκφέρεται διά τής χρησιμοποιήσεως φθόγγων μικρής άξίας, έπαναλαμβανομένων μάλιστα τέσσερεις φορές, σέ τρεις διαδοχικές εμφανίσεις του σχήματος τό όποιον συγκροτούν. Θα πρέπει, έξ άλλου, νά τονισθί και πάλι πώς ό συνθέτης δέν άποβλέπει στό κωμικό, όπως αυτό συμβαίνει μ’ άλλους μουσουργούς πού καταφεύγουν στην εύκαιριακήν χρησιμοποίηση στιγμιαίων στοιχείων παραφωνίας, άλλ’ άκριβώς στό χιουμοριστικό, μέ τήν όργανικήν ένταξη τών οικείων στοιχείων στην ίδια τήν δομή τών έργων του.

Τό τρίτο παράδειγμα προσφυγής του Μπράμς στό χιουμοριστικό άπαντά στό φινάλε, *Allegro energico*, του Κουϊντέττου άρ. 1, έργου 88. Το κομμάτι αυτό άρχίζει μέ δύο συγχορδίες πού χωρίζονται μεταξύ τους άπό μιάν παύση, μιάν σιωπή δηλαδή, και πού ακολουθούνται άπό μιάν μελωδία. ”Ας θυμηθούμε πώς τό σχήμα αυτό τό έχομε ξανασυναντήσει στην άρχή τής Τραγικής εισαγωγής, έργου 81: εκεί, οι άρχικές συγχορδίες σχεδόν έστεροϋντο τρίτης βαθμίδος, και ή συνήχηση πρώτης και πέμπτης βαθμίδος παρείχε μιάν έντύπωση σκληρότητας· έδω, τών συγχορδιών έλλείπει άκριβώς ή πέμπτη βαθμίδα, ώστε νά ήχοϋν γλυκύτερα, χωρίς ώστόσο οι ίδιες και νά προσφέρονται σέ ύποτίμηση τής σοβαρότητός των. Του Κουϊντέττου, άρ. 1 οι συγχορδίες οδηγούν σ’ ένα φουγκάτο πού διακόπτεται άπό τήν επανάληψη τών άρχικών συγχορδιών, επανάληψη πού δημιουργεί, μέ τήν άήθη της παρουσία, τήν άτμόσφαιρα του χιουμοριστικού.

”Όσο κι άν οι τεχνικές αυτές κινδυνεύουν νά τόν δυσφημήσουν ως έγκεφαλικόν, ό Μπράμς παραμένει ένας αυθεντικός εκπρόσωπος τής καλλιτεχνικής αυθορμησίας και τής ένστικτώδους συλλήψεως του όρθου, του μετρημένου· καλύτερα: του ίδιου του μέτρου.

Μέσα στο κλίμα αυτό ἀνδροῦται κ' ἐπιβάλλεται τὸ μουσικό του αἰσθητήριο πὸν παραμερίζει ἐκάστοτε κάθε ἐκζήτηση, γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ τὸ ἴδιο στὴν περιοχὴ τοῦ ἀβιάστως ἀποδεκτοῦ, τοῦ φυσιολογικοῦ καί, τελικῶς, τῆς λογικότητος τῶν αἰσθημάτων. Ὁ διακριτικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ συνθέτης εἰσάγει, σπάνια, εἶναι ἀλήθεια, τὸ χιουμοριστικὸ στὰ ἔργα του ἐντάσσοντάς το σ' αὐτὰ ὀργανικῶς, ὥστε ἐκεῖνα νὰ διέπωνται ἀπὸ τὴν κατηγορίαν αὐτήν, μολονότι τὸ περιέχουν σὲ πολὺ μικρὲς δόσεις, εἶναι μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη τῆς μουσικῆς λεπτότητος τοῦ συνθέτη.

* * *

Δραματικό, τραγικὸ καὶ χιουμοριστικὸ συνιστοῦν τὶς τρεῖς κύριες, τὶς κατ' ἐξοχίην, ὀψεις τοῦ «ἠθικοῦ» στοιχείου, ὅπως αὐτὸ ἐμφανίζεται στὴν τέχνη τοῦ Μπράμς. Μὲ τὸν ὄρον «ἠθικὸ» ἐπισημαίνεται ἐδῶ μιὰ στάση τῆς συνειδήσεως ὅχι τόσο ἀπέναντι στὸν κόσμον (στὴν περίπτωσιν αὐτὴν θὰ ὑπῆρχε δυνατότης μιᾶς ἀπλῆς θεωρήσεως κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ συνείδησις θὰ παρέμενε ἀπλὸς θεατῆς τοῦ ἀντικειμένου της), ὅσο ἀπέναντι στὸν ἴδιον τὸν ἄνθρωπον νοούμενον ὅχι βέβαια ὡς ἰδέαν ἀφηρημένην, ἀλλ' ὡς συγκεκριμένον καὶ παρόντα μέσα στὴν ζωὴ τῆς ἴδιας αὐτῆς συνειδήσεως, κι ὡς ἐπιβάλλοντα, διὰ τῆς παρουσίας του αὐτῆς, κατὰ τὴν κάθε στιγμὴν, μιὰν ἀπόφασιν στὸ ἐπίπεδον τοῦ πρακτικοῦ λόγου, ἀπόφασιν, περὶ τῆς ἐκ μέρους τῆς συνειδήσεως μεταχειρίσεώς του ὡς «τοῦ ἄλλου». Παρὼν, μὲ τὴν ἔντασιν αὐτήν, στὸ πεδίον τῆς ἰδικῆς μας συνειδήσεως, ὡς «ἄλλος», ὁ ἄνθρωπος μᾶς ὑποχρεώνει νὰ βιώσωμε οἱ ἴδιοι τὸ ἐκάστοτε ἰδικὸν του πρόβλημα, εἴτε μὲ δέος εἴτε μὲ ἄγχος εἴτε μὲ μειδίαμα, ἀναλόγως τοῦ βαθμοῦ κατὰ τὸν ὁποῖον ἡ βίωσὴ μας αὐτὴ μᾶς πλησιάζει ἢ μᾶς ἀποστασιοποιεῖ ὡς πρὸς ἐκεῖνον, παρέχοντάς μας, περαιτέρω, τὴν δυνατότητα νὰ ἐπιτύχωμε, μέσω ἐκεῖνου, τὸ ἰδικόν μας πλεον-εῖναι. Ἡ τέχνη, μὲ τὰ ὀρθώματά της, πὸν εἶναι, τὰ ἴδια, ὄντα καθ' ὑπεροχὴν τόσο, ὥστε νὰ ἐμπεριέχουν τὸ ἰδικόν τους, καθένα, πλεον-εῖναι, ἐπιτρέπει στὴν συνείδησιν νὰ πρεοσεγγίσει, διὰ τοῦ πλεον-εῖναι αὐτοῦ, καθαρῶς «ἠθικοῦ», τὸ ἀνθρώπινον πλεον-εῖναι σ' ὅλην τὴν γενικότητα, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλην τὴν μοναδικότητά του.

Τὸ «ἠθικὸ» στοιχεῖον ἐξανθρωπίζει τὴν μουσικὴν τοῦ Μπράμς δίχως νὰ τῆς ἀφαιρῇ τὴν παραμικρὴν ἀπόχρωσιν ἀπὸ τὸν πλοῦτον διαστάσεων, πὸν ὁ «ἀπόλυτος» χαρακτήρας της τῆς προσδίδει. Μὲ τὸν τρόπο τοῦτον, ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἀποβαίνει «ἀπόλυτη» καὶ «ἀνθρώπινη» συγχρόνως. Ἰσως τοῦτο ν' ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἐμφανέστερην ἰδιοτυπία της.