

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διευτὴν Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΝ

ΕΤΟΣ ΣΤ΄

ΑΡΙΘ. 76

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3,50

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

ΒΙΒΛΑΝΤΙ - ΜΠΑΧ

Ὡς τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος, οἱ τραγουδιστὲς κ' οἱ ὀργανοπαῖχτες ἦσαν ἀπλὰ μέλη μικρῶν μουσικῶν συγκροτημάτων, ὅπου ἡ προσωπικὴ τους ἀξία εἶχε κεραιωδῆ σημασία γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ συνόλου, καενὸς ὅμως ὁ ρόλος δὲν ἔπαιρνε μιὰ πῶς σημαντικὴ θέση, μέσα στὸ συγκρότημα, ποὺ τὰ ἐπισκιάζει τὸ ρόλο τῶν ἄλλων. Ὅλοι λοιπὸν οἱ ἐκτελεστὲς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἔμεναν ταπεινοὶ κ' ἀφοσιωμένοι ὑπὲρ τῆς τοῦ ἔργου ποὺ ἐκτελοῦσαν.

Μὰ τὸ 17ος αἰῶνος εἰσέπασε αὐτὴ τὴν ἐνότητά. Δημιούργησε μιὰ μουσικὴ χωρῶδιακὴ καὶ ὀρχηστρικὴ, μὲ τὴν σημαντικὴν σημασία τῶν ὄρων αὐτῶν, καί, παράλληλτ μὲ ἄλλη μουσικὴ γιὰ σολιστὲς μὲ συνοδεία διαφόρων ὀργάνων. Ἡ μουσικὴ δωματίου στάθηκε ὁ συνθετικὸς κρῖκος ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο εἶδη μουσικῆς ἐκτελέσεως. Ἀπὸ τότε ἡ σημασία τοῦ κοινοῦ ἐκτελεστοῦ ὄρχηξαι πιά δὲ μειώνεται, ἐνῶ ἡ ἀγχαλὴ τοῦ σολίστα ὄλο καί γίνεται πῶς λαμπρῆ. Ἐκτός, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτῆ, ὁ κόσμος τῶν μουσικῶν ἐκτελεστῶν χωρίζεται σὲ δύο κατηγορίαι: σὲ ἀπλόους μουσικοὺς τοῦ συνόλου καὶ σὲ βιρτουόζους σολιστῆς.

Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη παρατηρεῖται πρῶτα στὴν κατηγορία τῶν τραγουδιστῶν. Ὅταν ὁ Γιάκοπο Πέρι, στὸν πρόλογο τῆς ὄπερας τοῦ «Εὐρύδικη» ποὺ γράφτηκε στὰ 1600, εὐχαριστεῖ τὴν μεγάλην τραγουδίστρια Βιτόρια Ἀρκιλέϊ γιὰτὴν καταδέχτηκε μὰ τραγουδοῦσι τὴν μουσικὴν τοῦ, ὁ συνθέτης βάζει στὴν ἴδια μοίρα μὲ τὸν αὐτὸ τὸν ἄριστον τοῦ ἔργου του.

Σὲ λίγο ὅμως ὁ τραγουδιστὴς ὑποσκελετίζεται τὸ συνθετῆ, ποὺ τῶρα εἶναι ὑποχρεωμένος μὰ γράφει μουσικὴ μὲ τὸ μοναδικὸ σκοπὸ ν' ἀξιοποιεῖ τὴν ἔκταση τῆς φωνῆς, τὴν ἀναπνοὴ καὶ τὴν διεισδυτικὴν τοῦ λάρυγγα τοῦ τενόρου, τῆς πριμαντόνας ἢ τοῦ καστράτου (ἀνδρὸς τραγουδιστῆ μὲ φωνὴ σοπράνο).

Στὴν ὀργανικὴ ὅμως μουσικῆ, ποὺ ἦταν λιγότερο ἀγαπητὴ στὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, αὐτὴ ἡ μεταβολὴ ἔγινε πῶς ὄργα καὶ σὲ φόρμες ἀπόλυτα ὑποφερτῆς ἀισθητικῆ. Ἐτοί, λίγο μετὰ τὸ 1600, ἀπὸ τὴν καινούρια αὐτὴ φόρμα τῆς μονωδίας, γεννήθηκε ἡ συνάτα τῆς ὄργανα, καί, περὶ τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνος τὸ κοντσέρτο γιὰ ἓνα ὄργανο μὲ συνοδεία ὀρχήστρας.

Στὰ 1698, ὁ Τορέλι, ὁ Ἀλμπινοῦν γράφουν τὰ πρῶτα κοντσέρτα γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα, ἐκείνος ὅμως ποὺ ἔδωσε στὰ κοντσέρτα αὐτὰ τὴν κλασικὴν τοῦ φόρμα ἦταν ὁ Ἀντόνιο Βιβάλντι, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1678 ὄς τὸ 1748.

Ὁ Βιβάλντι ἦταν πραγματικὰ μιὰ καταπληκτικὴ φυσιογνωμία: βιολονίστας, συνθέτης, διευθυντὴς ὀρχήστρας, καθηγητῆς, ἱμπερσάριος καὶ παπᾶς. Αὐτὸς λοιπὸν ὁ παπα - κοκκινοτρίχης, ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσαν οἱ σύγχρονοὶ του, ἦταν πραγματικὰ διάσημος στὴν ἐποχὴ τοῦ.

Ὁ πρῶτος τοῦ δάσκαλος ἦταν ὁ πατέρας του, Γκιοβάνι Μπατίστα, ἐξαιρετὸς βιολονίστας, ποὺ ὑπερτοῦσε στὸ δοκιμικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας. Ἀργότερα, ὁ νεαρὸς γιὸς του τὸν διαδέχτηκε σ' αὐτὴν τὴν θέση, ὅπου ἔμεινε συνεχὸς ὄς τὸ 1703, ὄς τὴ χρονίᾳ ἐλαθὴ ποὺ χειροτονήθηκε παπᾶς πραγματοποιώντας ἔτσι ἕναν παλιὸ τὸ πάθος. Μὰ τὸ μουσικὸ τοῦ δαιμόνιο ἀγρυπνοῦσε πάντα μέσα τοῦ ἀνυπόμονο μὰ ἐκδηλωθεῖ σὲ κάθε εὐκαιρία. Καὶ νὰ τί ἀφηγεῖται ἡ παράδοση: «Κάποια μέρα, τὴν ὄρα ποὺ ὁ νεαρὸς αὐτὸς παπᾶς λειτουργοῦσε, παράττης ἔαφνικὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ πῆγε στὸ σκευοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας, γιὰ νὰ γράφει ἓνα θέμα ποὺ εἶχε ἐμπνευστεῖ ἐκείνη τὴν στιγμῆ ὕστερα Ἰαναγόριος στὴ θέση τοῦ καὶ συνεχίσει τὴν λειτουργία, ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ τὴν εἶχε διακοφίει. Τὸν κατήγγειλαν τότε τὴν Ἱερά Ἐξέταση, ποὺ, εὐτυχῶς γι' αὐτόν, τὸν ἔκρινε σὰ μουσικὸ - δηλαδὴ σὰν τρελλὸν - καὶ περιορίστηκε μονάχα στὸ νὰ τοῦ ἀπαγορευθεῖ νὰ λειτουργοῦσι στὸ μέλλον.

Ἐτοί ἄν' αὐτὴν τὴν ἀπαγόρευση ὁ Βιβάλντι δέχτηκε τὴ θέση τοῦ ὀρχημοσικῶ στὴ Μουσικὴ σχολὴ τοῦ ὀργανοτροφεῖου τῆς Πιετᾶ, ὅπου ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη. Ἐκεῖ ὁ Βιβάλντι δίδαξε ἐπὶ σαράντα χρόνια κ' ἔκαμε τὴ σχολὴ αὐτὴ ἑακουστὴ σ' ὄλη τὴν Εὐρώπη. Μὰ ἡ θέση τοῦ αὐτοῦ τοῦ ἐξασφάλισε κ' ἓνα ἄλλο σημαντικό πλεονέκτημα: ἔβαλε δηλαδὴ στὴ διάθεσή του μιὰ ἀξιόλογη ὀρχήστρα ἀπὸ σαράντα ὄργανα, ποὺ τὰ ἔπαιζαν μὲ θαυμαστὴ τέχνη οἱ πρόφητες αὐτοῦ ποὺ φιλανθρωπικὸ ἱδρύματος τὸ πλεονέκτημα αὐτὸ στάθηκε ἀφοραστικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἐξαιρετικῆς σημαντικῆς φόρμας τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς: τοῦ «Κοντσέρτου».

Ἐτοί ὁ Βιβάλντι ἔγραψε ἑκατοντάδες κοντσέρτα μιὰ κ' εἶχε τὴν εὐχέρεια νὰ τὰ ἐκτελεῖ ὀπο τὴν πῶς εὐνοϊκῆς συνθήκες. Ἐδῶ κρῖνομε ὀκόμοιο ν' ἀναφέρουμε τίς κρίσεις, γιὰ τίς ἐμφανίσεις αὐτῆς τῆς ὀρχήστρας, ἐνὸς ἀνθρώπου ἐξαιρετικὰ καλλιερηγμένου καὶ μὲ λεπτὸ καλλιτεχνικὸ γούστο: τοῦ Σάρλ ντὲ Μπαρό, προέβρου τῆς Βουλῆς τῆς Βουρβουάνδης. Ὁ ὄρχηστρας λοιπὸν αὐτὸς γράφει στίς μουσικῆς τοῦ ἐντυπώσεις ἀπὸ τῆς Βενετίας, ὅπου ἔμεινε τὸ 1739, τὰ ἔβη: «Ἡ μόνη πραγματικὰ ἀψογή μουσικὴ ποὺ μπορεῖ ν' ἀκούσει καινὴ ἐδῶ, εἶναι αὐτὴ ποὺ ἐκτελεῖται σὲ τῶς περισσότερα φιλαρμονικὰ ἱδρύματα αὐτῆς τῆς πόλεως, ποὺ στυγαζοῦν νόθα καὶ ὄργανα κορίτια. Στὰ κορίτια αὐτὰ βῖνον ἀποκλειστικὰ μουσικὴ μόρφωση. Τὰ κοντσέρτα στὰ ἱδρύματα αὐτὰ ἐκτελοῦνται ἀπὸ καιμὰ σαρανταρτὰ κοπέλας. Σὰς ὀρκίζομαι πῶς δὲν ὑπάρχει πῶς χαριτωμένο θέμα ἀπὸ τὸ νὰ βλεπτεῖς μιὰ ὀμορφὴ καλογορῆ, λευκοφορεμένη καὶ μ' ἓνα μουσικὸ ροβίς σ' αὐτὴ, νὰ διευθετῶν τὴν ὀρχήστρα καὶ νὰ κτυπάει τὸ μέτρο μ' ὄλη τὴ χάρι

και την ακρίβεια που μπορεί να φανταστεί κανείς. Το Ίδρωμα που πηγαινω συρότερα, γιατί διασκεδάω και καλύτερα είναι το όργανοπροφίο της Πιετάτ Ήπειτα εκεί δίνου και τις καλύτερες συναυλιές.»

Συνεχίζοντας αναφέρει πός εκεί γνώρισε, στο πρόσωπο του Βιβάλντι, έναν εξαιρετικά δραστήριο γέροντα, που έχει καταπληκτική μανία για τη σύνθεση και που μπορεί να συνθέσει ένα κοντσέρτο μ' ένα κουτί τσάι, πίο γρήγορα από όσο θά μπορούσε να τό αντιγράψει ένας μουσικός αντιγράφας...» "Αν λογαριάσουμε τά όγδόντα του κοντσέρτα που εξέδωσε ο Βιβάλντι, χωρίς από τ' αναρίθμητα ανέκδοτα του, τις πολυάριθμες Σονάτες του σέ δύο και σέ τρία μέρα, και καμιά σπανταριά όπερές του, δε βρισκουμε καθόλου υπερβολικό τον τελευταίο χαρακτηρισμό του ντέ Μπράς, για την εύχέρεια μέ την όποια συνέθετε ο Βιβάλντι.

"Η σημασία κι' ο νεωτερικισμός που παρουσιάζουν τά κοντσέρτα του αυτά όποτελουν έναν από τους μεγαλύτερους σταθμούς στην Ιστορία της συνθέσεως. Ό συνθέτης καθιερώνει, πρώτος αυτός, την τριμερή φόρμα του κοντσέρτου: "Αλλέγκρο — Αντάτζιο — Αλλέγκρο, που κάνει, πρό πάντων στο φινάλε, ένα είδος ροντά, που κατά την εξέλιξη του ή έπαυός του όκουαίνει πολλές φορές σέ διάφορες τονικότητες: κάνει πίο έντονη τη διαφορά άδιάμεσα στο λιτό γράφημο του συνόλου της όρχήστρας και στο πίο ποικιλιμένο μέρος των σόλι, και πλουτίζει την όνορχήστρωση, προσθέτοντας τά εγχόρδα τά δημοει και τά κόρνα, που δέν περιορίζονται πιά στο να ντουμπλάρουν τά εγχόρδα, άλλα έχουν μια όποικειστικά δική τους μελωδική ύπαρξη. Έτσι ή μελωδία, όπαγορευμένη από ένα βαθύ κι' όμοιο συναίσθημα, παρουσιάζει μια άσύγκριτη λυγεράδα, εύγένεια κι' έλευθερία στην κίνηση της.

Γενικά ό Αντόνιο Βιβάλντι πλουτίζει τη μουσική μέ καινούριους τόνους, που τους καθιέρωσε μέ μια εύλογία τόσο πειστική κι' έπιβλητική, όστε το πέρασμα δυό αιώνων από τότε δέν μπόρεσε να μειώσει ούτε τη δύναμη τους ούτε τη συγκίνηση που δίνου στον άκροατή.

Καμμία άλλη χώρα δέν έμνευστηκε τόσο πολύ από την τέχνη του Βιβάλντι όσο ή Γερμανία. Έπί τριάντα χρόνια, τά Κοντσέρτα του ήταν ή λυδία λίθος που δοκιμαζόταν ή αξία κάθε βιολονίστα και σέ πολλές βιογραφίες μουσικών της εποχής του Ίωάννη Σεβαστιανού Μπάχ διαβάζουμε πόσο οι καλλιτέχνες αυτοκούραζονταν μελετώντας αυτά τά κοντσέρτα, που κίνησαν το ζωηρό ένδιαφέρον κι' αυτού του Μπάχ. Βέβαια ό Κάντορας ήξερε να παίζει βιολι, μέ το κύριο δργανό του ήταν το όργανο και το κλαβεσέν. Γι' αυτό και βλέπουμε τό έξης περίεργο φαινόμενο: τά κοντσέρτα του Βιβάλντι, έμνευομένα από τό πνεύμα του βιολιού και προορισμένα όποικειστικά γι' αυτό τό όργανο, μεταμορφώνονται στα χέρια του Μπάχ σέ κομμάτια για κλαβεσέν σόλο. Γιατί ό Κάντορας του Αγίου Θωμά της Λειψίας βρήκε στα κοντσέρτα αυτά μια τέτοια καθαρά μουσική γοητεία, όστε, κάτω από την έπιδρασή της μετέφρασε, μπορούμε να πούμε, μερικά στη γλώσσα του όργάνου του, του κλαβεσέν.

Οι μεταγραφές αυτές θά ήταν πραγματικές «παρτιτούρες για πιάνο», μέ τη σημερινή σημασία του όρου, άν ό Μπάχ, έπωφελοόμενος από την έλευθερία που βα-

σίλευε την εποχή εκείνη στην τέχνη, δέν έκανε μερικές τροποποιήσεις κάθε φορά που τό άπαυτοσε ό χαρακτήρας του όργάνου του ή που συναντοσε στο πρωτότυπο μια υπερβολική άρμονική λιτότητα. Ένα από τά πίο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της μεταγραφής είναι το Κοντσέρτο του Βιβάλντι σέ ρέ μειζόνα, μεταγραμμένο από τον Μπάχ για κλαβεσέν, που μπορούμε να συγκρίνουμε δυό έθνικά μουσικά στυλ έμνευομένα από δυό μεγάλους δασκάλους.

Έτσι βλέπουμε τον Μπάχ να όπαγοραμίζει το παθητικό μεγαλειό του προλόγου αυτού του κοντσέρτου, μέ τις έβρωμες που προσθέτει στις συχορδίες, και να δίνει περισσότερη σημασία και κίνηση στα μπάσα, κάθε φορά που ό Βιβάλντι άσασχολημένος όποικειστικά μέ τη μελωδία, περιορίζεται στο να έπαναλαμβάνει μονότονα την ίδια νότα. Πρός τό τέλος, βλέπουμε, πός ό Μπάχ διατηρεί πιστά τό σκελετό του πρωτοτύπου όργου, μέ μεταμορφώσεις την αλυσιαία του βιολιού που τό συνοδεύει ή όρχήστρα, σ' ένα θαυμάσιο λαμπρόχρωμο πυροτέχνημα, που, παρ' όλο που τό τραγουρεί το ίδιο τό πνεύμα του κλαβεσέν, φαίνεται σά να δίνει στην έμπνευση του Βιβάλντι την ιδεώδη και τελειωτική μορφή της.

Τό καταπληκτικό χάρισμα του Μπάχ να μπορεί ν' όφομοιώνει τό έντελώς έτερογενές στυλ του Βιβάλντι, μας επιτρέπει άκριβώς να ξεχωρίζουμε εύκολα ότι είναι συμπληρωματικό σ' αυτό, από ότι άποτελει την πραγματική όπόσταση του στυλ του Βιβάλντι. Τό συμπληρωματικό είναι οι διασκευές που έκανε ό Μπάχ για να κρίψει την ισχύτητα του γραφίματος που παρουσιάζουν όρισμένα μέρη. Μά τά ούσιώδη μέρη έμειναν όθικτα και παρουσιάζουν μια θαυμάσια εικόνα του καινούριου Ιταλικού στυλ. Σ' αυτό ή κίνηση δέν διατηρείται πιά μέ τις διαδοχικές εισόδους των πολυφωνικών μερών, ή μέ τη συμμετρία των χορευτικών φορμών, άλλα ύφάνεται έξ όλοκληρου μέ τό ζετόλιγμα ενός σύντομου μόντιου, που αναπαύσεται άνετα μέ μία άπαράμιλλα όρημητική κι' ανάλαφρη μαζί κίνηση.