



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

86

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Μουσική εκπαίδευσις τῶν ᾠδιδῶν.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ Οἱ μεγάλες σχολές τοῦ φλάουτου
στὸν 18ον αἰῶνα.

ΘΑΝΟΥ ΜΠΟΥΡΛΟΥ Τὰ δύο κρᾶνια μιᾶς μουσικῆς
μεγαλοφυΐας.

ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Τὸ μικρὸ χρονικόν.

(Ἰδιαίτ. Σελῆς Φραντζή)

Γ. Α. Τ. Ὁ Γκαίτε στίς σχέσεις του
μέ τῆ μουσικῆ.

ΑΛΕΧ ΘΥΡΝΕΥΣΣΕΝ Ἐξωτε-
ρικοῦ

Ὁ Γιόχαν Στράουος στὴν Ἀμερικῆ.
Μουσικά Νέα

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ζ' = ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1955 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: Ἀθήναι - Ὁδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς Ἀθήνας - Πειραιᾶ - Ἐπαρχίας καί Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικόν, Περιοδικόν

3 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καί λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καί Μουσικά βιβλία-Τεχνικόν Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

πιάνο; 'Απ' τη στιγμή που ή 'Ελληνίδα παντρεύεται το πιάνο κλείνει για πάντα: εντελώς άλλα ενδιαφέροντα την τραβούν, γιατί και ή δική της μητέρα το ίδιο έκανε, όπως κι ή μητέρα της μητέρας της και ούτω καθεξής. Γιατί σε κανένα παιδί δεν καλλιεργείται ή αγάπη στη Μουσική, σε κανένα σπίτι και σε κανένα σχολείο ή Μουσική δεν παίρνει την μορφωτική σημασία που της έδιναν οι πρόγονοί μας και που της δίνουν σήμερα σ' όλη την Ερώπη και την 'Αμερική, ακολουθώντας αυτοί, οι ξένοι, το 'Ελληνικό 'Ιδεώδες.

'Εκείνο που μάς λείπει δηλαδή είναι ή παρουσία, έπειδή κόψαμε τους δεσμούς με το μεγάλο παρελθόν μας. Κι' ακριβώς αυτούς τους δεσμούς πρέπει ν' αναθεωρούμε, ν' ανασυνδέσουμε, αν πιστεύουμε στην ήθροπλαστική δύναμη της Μουσικής. «Η ζωή μας έχει ανάγκη από εύρυθμία» λέει ο Πλάτων—στών Πρωταγόρα, αν θυμάται καλά. Ποτέ, αλήθινά, ή ζωή μας δεν είχε τόσο ανάγκη από εύρυθμία, όσο σήμερα. . .

'Αφορμή στο σημερινό μου άρθρο δίνουν κάποιες κινήσεις που γίνονται τελευταία στην πρακτεύσει μας με σκοπό την ανάπτυξη του μουσικού αίσθηματος των παιδιών, ή την καλλιέργεια της αγάπης προς τη Μουσική. 'Ακούω πως δίνονται συνουσίες για τους νέους» με φθινό εισητήριο, άκούω πως Ιβρόθηκε Σύλλογος «Η Μουσική του Παιδιού» που θα δίνει δωρεάν Συμφωνικές συνουσίες για τους μαθητές των σχολείων, ηλικίας από 8 έως 15 έτών, οι όποιοι θα προσέρχονται μετά των καθηγητών των της Μουσικής, άκούω πως κάποιον άλλον δήλο παραπλήσιο. . . Ούτοπιες. Νέοι φιλόμουσοι, φοιτητές ή φοιτήτριες, μνημένοι ήδη στη Μουσική, άναμφοβήτητα θα έλκουσθού άπ' το φθινό εισητήριο για να συμπληρώσουν τις γνώσεις τους, ή και άπλωδες για να παράσουν μια εύχάριστη ώρα. 'Αλλά οι μαθητές των σχολείων σ' αυτούς θα προσφερθή Βέμπερ, ή Χάυντν, τι θ' άποκομίσουν; Πλήθι μόνο. Και ρώτησαν, άραγε, οι διοργανωτές αυτών των συνουσιών, άν όλα τα σχολεία της 'Αθήνας έχουν καθηγητές Μουσικής—ή 'Ωδικής καθός τους λένε—ή ενδιαφέρθηκαν τάχα και για τα σχολεία της έπαρχίας, της άμοιρης αυτής 'Ελληνικής έπαρχίας, που την άφινουμε πνιμένη στο σκοτάδι; Κι' άς άφίσιουμε πως τα παιδιά των σχολείων, άφοι άκούσουν μια εισαγωγή του Βέμπερ, ή μια όποιάσχητη Συμφωνία του Χάυντν, θα γυρίσουν στό σπίτι τους, όπου θα βρούν τη μητέρα τους καθισμένη δίπλα στο ραδιόφωνο ν' άπολαβαίνή το τραγουδάκι καμιάς περίφημης εντιζέ—άν δεν είναι κανένα «σερέτικο»—ή, άπλοδοτάτα καμιά τζάζ. "Όλα τα παιδάκια των σχολείων, άν τ' άκούσετε στό διαλέμμα, ή στις αώλες των σπιτιών τους, πάνω στο παιγνίδι τους τραγουδούν τό. «μάμπο Ιταλιάνο» !!..

Τι θάπρεπε να γίνη; Μά νομίζω πως το συμπέρασμα βγαίνει μόνο του άπ' όλα όσα γράφω παραπάνω: το σχολείο. Στο σχολείο πρέπει να στραφή τόσο το Κράτος, όσο κι' όλοι όσοι ενδιαφέρονται πραγματικά για τη μουσική καλλιέργεια των παιδιών μας. 'Η Μουσική σάν μάθημα ούσιαστικό και πρωτεύον. Με άσστη-

ρά καθορισμένη «διδασκεία ώλη», ανάλογα με την ηλικία και την τάξη, με άσστηρά καθορισμένες ώρες—τούλάχιστον πέντε την εβδομάδα—με την ίδια άσστηρη βαθμολογία όπως για τ' άλλα μαθήματα, με τον ίδιο ύπολογισμό «άπουσιών». Τό μάθημα της Μουσικής ύποχρεωτικό άπ' την πρώτη του Δημοτικού, ώς την τελευταία του Γυμνασίου. Παιδικές χορωδίες, με έκτελέσεις έργων, άνάλογα με την ηλικία των παιδιών, μαθητικές όρχηστροδίες, διδασκαλία της 'Ιστορίας της Μουσικής, άφηγησεις για τη ζωή των μεγάλων συνθετών, άφηγησεις άπ' τους μουσικούς θρόλους της 'Αρχαίας 'Ελλάδος. . . Σήμερα, ύπάρχουν καθηγητές 'Ωδικής» άπό τους πιο σπουδαίους μας μουσικούς, συνθέτες, πιανίστες κ.λ.π., διαρισμένοι στό σχολεία Κατωτέρας και Μέσης 'Εκπαίδεσης, που άλλοι μεν παίρνουν τό μάθημα για άγγραφεία, παρουσιάζονται στις τάξεις μόνο για να δικαιολογήσουν τό μισθό τους, άλλοι δε, γεμάτοι αγάπη για τό έργο τους, αληθινή παιδαγωγία, δέν έχουν ώρες, κανένας δέν τους δίνει τη σημασία που τους ταιριάζει, μονάχα στό τέλος της χρονιάς, ό δειχθούν ή ό γυμνασιάρχης τους αναθέτει «νά προετοιμάσουν με σχολική έορτή». "Όλα «προς τό θεαθήναι». Τίποτα τό σοβαρό, τό «προγραμματισμένο». Τίποτα που να όδηγή πραγματικά στό δημιουργία μουσικής παραδωσεις. Τίποτα που να ζωντανεύη τό 'Ελληνικό 'Ιδεώδες. Αυτό τό 'Ελληνικό 'Ιδεώδες που ζή σ' όλα τα σχολεία, σ' όλα τα Πανεπιστήμια της 'Αμερικής—για να μη μιλώω πά για την Ερώπη—άκόμα και στις πιο μικρές της πόλεις, σε πόλεις 6 ή 5 χιλιάδων κατοίκων. !..

'Ενας τέτοιος τρόπος διδασκαλίας της Μουσικής στό σχολεία, θα κινώδες, άναγκαστικά, και τό ενδιαφέρον των γονέων, που έτσι θ' άποφάσιζαν να συνοδεύσουν κάποτε το παιδί τους σε καμιά Συμφωνική Συναυλία, ή, τουλάχιστον, θα γυρίζανε τό κουμπι του ραδιοφώνου ν' άκούσουν και κάτι πέρα άπό τό «μάμπο». Τό Ραδιόφωνο, θα μπορούσε έπίσης να προσφέρει άπειραντες ύπρεσίες στό μεγάλο αυτό ήθροπλαστικό έργο. Οι όργανωτές των Συμφωνικών Συναυσιών για τους μαθητές των σχολείων, άς σκόρπισαν ραδιοφωνικές συσκευές σ' όλα τα σχολεία της 'Ελλάδος με μια «Σχολική ώρα» στό πρόγραμμα τους διαφόρων Ραδιοφωνικών σταθμών μας, «ώρα άποχρεωτική όμως.

Κάποτε, πριν άπό χρόνια, έιχα αναλάβει με «παιδική ώρα» στο Ραδιόφωνό μας. 'Εκανα μια σειρά από μουσικές όμιλεις, διηγήθηκα θρόλους άπ' την άρχαία 'Ελλάδα, μίλησα για τους μεγάλους μουσικούς, για την παιδική τους ζωή, συνοδεύοντας τις όμιλεις μου, με κατάλληλες μουσικές έκτελέσεις. 'Ενας άνωτάτος εκπαιδευτικός μου έπτε: «Τι χρειάζονται τα παιδιά τέτοια. . . παραθύβια! Και τι τό νοιάζει τα παιδιά ποιός ήταν ό Μότσαρτ ή ό Σοφίπερτ. . .».

'Ε, λοιπόν. . . Πώς μπορεί να γίνη κάτι σωστό, τό πραγματικά δημιουργικό στόν τόμα της Μουσικής, στόν τόμο μας, με τέτοιες συνθήκες; 'Αλλά θα ξαναγυρίσω σ' αυτό τό θέμα γιατί δέν ξανατλείται τόσο εύκολα.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΣΧΟΛΕΣ ΤΟΥ ΦΛΑΟΥΤΟΥ

ΣΤΟ 18ον ΑΙΩΝΑ

Το φλάουτο, όργανο πνευστό, που ή καταγωγή του ανάγεται ως την άπωτερη αρχαιότητα, είχε σχηματιστεί από το 12ον αιώνα στη Δόση δυο οικογένειες: την οικογένεια των κάθετων φλάουτων με έπιστόμιο σε σχήμα ράμφους—γί' αυτό και όνομάζονταν φλάουτα με ράμφος (Flûtes à bec)—και την οικογένεια των πλάγιων φλάουτων (Flûtes traversières). Τό φλαζολέ, τό προβγκιανό γκαλουμπέ και ή ποιμενική φλογέρα αντίπροσωπεύουν άκόμη σήμερα τούς τελευταίους έπιζώντες άπογόνους τής πρώτης οικογένειας, ενώ τό πλάγιο φλάουτο—πού βλέπουμε νά τό έκθειάζουν από τό 14ο ήδη αιώνα στους στίχους των μεγάλων ποιητές σαν τό Γκυγιώμ ντε Μασώ ή τόν Ευστάθιο Ντεσάν—έξελιχθηκε στό μεγάλο φλάουτο τής σημερινής συμφωνικής όρχηστρας.

Όμως έως τά μέσα σχεδόν του 18ου αιώνα τά κάθετα φλάουτα με ράμφος είχαν μεγαλύτερη διάδοση από τά πλάγια φλάουτα και λόγω του ότι ό χειρισμός των ήταν πιο εύκολος και λόγω του άπαλου και γλυκύτατου ήχου των, χάρη στον όποϊον όνομάζονταν και γλυκόχη φλάουτα (flûtes douces). Έτσι βλέπουμε όλόκληρη τήν οικογένεια των οργάνων αυτών, άποτελούμενη από τό μικρό δξόχη φλαουτάκι, και από τά φλάουτα σοπράνο, άλτο, tenóre και μπάσο νά κατέχουν έξέχουσα θέση στην όρχήστρα του Λουλού, καθώς και στις παρτιτούρες άλλων αξιόλογων συνθετών, μέχρι και αυτού του Ίωάννη Σεβαστιανού Μπάχ.

Μά τό πλάγιο φλάουτο διέθετε δυο όπλα ισχυρότερα από τό κάθετο: τόν δυνατότερο ήχο του και τή μεγαλύτερη εύρεία που έδινε στο φλαουτίστα για δεξιοτεχνικές έκτελέσεις και για χρωματισμούς. Γι' αυτό, παρά τόν ώραϊο και αιθέριο ήχο του και τήν όποστη-ριξη των φανατικών όπαδών του, τό γλυκόχη φλάουτο έχασε σιγά-σιγά τήν παλιά του αύγλη μπροστά στον ισχυρότερο του συγγενή και αντίπαλο, τό πλάγιο φλάουτο, που από τότε, άρχισε νά παίρνει. είτε σαν όργανο τής όρχηστρας είτε σαν όργανο σόλο, ένα ρόλο έξ ίσου σχεδόν σημαντικό με τό ρόλο του βιολιού. Έτσι άρχισε νά δημιουργείται μία καινούρια μουσική φιλολογία άποτελούμενη από κονταότρια, συνάτες και ντιβερτιμένα για πλάγιο φλάουτο με συνοδεία κλαβι-σέν ή όρχήστρας, ή για συγκροτήματα άποτελούμενα από δυο έως πέντε φλάουτα.

Όι πρωτοπόροι τής καινούριας αυτής τέχνης του φλάουτου και οι δημιουργοί τής φιλολογίας του στάθηκαν οι Έλλοι κατά πρώτο λόγο και κατά δεύτερο οι Γερμανοί.

Στά 1707 έξεδόθη στο Παρίσι ή πρώτη μέθοδο για πλάγιο φλάουτο, γραμμένη από τό δίσσημο φλαουτί-στα τής έποχής έκείνης Ζάκ Ότετέρ. Ό πρόλογος αυτής τής έξαιρετικά αξιόλογης για τήν έποχή έκείνη με-θόδου, άρχιζε με' αυτή τή δήλωση του συγγραφέα τής: «Άφού τό πλάγιο φλάουτο είναι ένα από τά πιο εύ-χάριστα και πιο τής μόδας όργανα, έθεώρησα καθήκον μου νά γράψω αυτό τό μικρό έργο για νά ένισχύσω τήν προσπάθεια έκείνων που έπιδιόνται στη μελέτη

αυτού οργάνου». Και πραγματικά από τό δεύτερο μισό του 17ου αιώνα τό φλάουτο είχε μία καταπληκτική διάδοση στη Γαλλία. Ήταν μάλιστα τότε πολύ τής μό-δας τό νά παίζει κανείς φλάουτο ή νά ποζάρει στό πορτραίτο του κρατώντας ένα φλάουτο στο χέρι, κατά τό παράδειγμα των πριγκίπων ή των μεγαλοαστών. Βιρτουόζοι λοιπόν και συνθέτες συναγωνίζονταν με ζήλο στο νά πλουτίζουν τό ρεπερτόριο αυτού του τόσο κοσμοαγάπητου οργάνου. Έτσι βλέπουμε τούς διαση-μότερους δασκάλους τής γαλλικής σχολής του φλάου-του Μισέλ ντε λά Μπάρ, Ζάκ Ότετέρ, Ζοζέφ Μπιντέν



Φλαουτίστας του 18ου αιώνα.
(Φλάουτο με ράμφος).

ντε Μπιασαορτιέ, Μισέλ Μπλαβέ και άλλους νά συνθέτουν δδίακοπα διαφόρων λογιών έργα για φλάουτο σόλο ή με συνοδεία, που γίνονταν άνάρπαστα από τούς φανατικούς όπαδούς του πλάγιου φλάουτου.

Ό πρώτος μεγάλος δάσκαλος τής σχολής αυτής είναι ό Μισέλ ντε λά Μπάρ, φλαουτίστας τής βασιλικής αύλης τής Γαλλίας και τής Παρισινής Όπερας. Γεννήθηκε στα 1675 στο Παρίσι και πέθανε στην Ίβια πόλη στα 1743, άφίνοντας ένα έξαιρετικά σημαντικό συνθετικό έργο άφιερωμένο, άποκλειστικά σχεδόν στο φλάουτο (Τρία για φλάουτο, Συνάτες για φλάουτο και μπάσο και δεκατριές Σουίτες κομματιών για δυο φλάουτα χωρίς μπάσο). Ό Λά Μπάρ άνήκει άκόμη στην παλιά σχολή του φλάουτου και τά έργα του, άπ' αυτή τήν άποψη, παρουσιάζουν σημαντικό ιστορικό ένδιόφε-

ρον. Η μουσική του παρουσιάζει, προπάντων στις άρχαιες κινήσεις, μία γλυκεία μελωδική γοητεία, που δικαιώνει άπόλυτα το χαρακτήρισμό που έβωσε στο Λά Μπάρ ο σύγχρονός του διάσημος όργανίστας και συνθέτης Λουί Κλάωτ Ντακέν λέγοντας, πώς: «ό Λά Μπάρ είχε τό θαυμαστό χάρισμα να τρυφεραίνει τις ψυχές».

Στό δεύτερο μισό του 17ου αιώνας ήρθε άπό τό 'Εβρέ κι έγκαταστάθηκε στο Παρίσι ένας αξιόλογος φλαουτίστας και όμοιοπαις και συνάμα εξαιρετός κατασκευαστής ζυλώνων πνευστών όργάνων, ό 'Ιωάννης 'Οτετέρ, ήρωτης τής όνομαστής μουσικής δυναστείας τών 'Οτετέρ, που όλα τά μέλη τής στάθμης περίφημοι φλαουτίστες και γενικά παίκτης πνευστών όργάνων, στη μουσική τής βασιλικής αούλης. 'Εκείνος όμως που πραγματικά δόξασε αυτήν τή δυναστεία είναι ό Ζάκ 'Οτετέρ που έπονομάστηκε Ρωμαίος επειδή έμεινε μερικά χρόνια στην 'Ιταλία, όπου σπούδασε. Η ήμερομηνία τής γεννήσεώς του δέν είναι γνωστή: έζομοιος μονάχα πώς ήταν γιός του όμοιοπαις τής βασιλικής αούλης 'Ερρίκου 'Οτετέρ κι άδελφός του Νικόλα 'Οτετέρ εξαιρετού όμοιοπαις και φαγοκρίστου. Στά 1705 προσελήφθη κι αυτός στη μουσική τής αούλης του Λουδοβίκου 14ου και στά 1707 έξέβωσε τή μέθοδο γιά φλάουτο, που άναφάρμαε ήδη, μέ τίτλο: «Κανόνες του πλάγιου ή γερμανικού φλάουτου, του φλάουτου μέ ράμφος ή γλυκόηχου φλάουτου και του όμπου, διαιρεμένοι κατά κατηγορίες». Η μέθοδος αυτή είχε τέτοια έπιτυχία, ώστε γρήγορα διαδόθηκε σ' όλη σχεδόν τήν Εύρώπη και σημείωσε πολλές έπαινετικές δόξες.

Ό Ζάκ 'Οτετέρ, ύστερα άπό μία δοξασμένη σταδιοδρομία στην αούλη τών Λουδοβίκων, 14ου και 15ου, πέθανε στο Παρίσι στά 1760 ή 1761. Άνάμεσα στα πολύαριθμα έργα του γιά φλάουτο ξεχωρίζουν κυρίως τά δύο του βιβλία μέ κομμάτια γιά φλάουτο (1708 και 1715) οι Σονάτες του γιά πλάγιο φλάουτο ή φλάουτο μέ ράμφος, βιολί και όμπου (1712) και οι τρεις του σουίτες κομματιών γιά δύο όόχηχα μελωδικά όργανα (πλάγιο φλάουτο, όμπου ή και άλλα), που έξεδόθησαν περί τό 1717.

Ό Ζάκ 'Οτετέρ δίνει στα κομμάτια του τή φόρμα τής σουίτας και χρησιμοποιεί τό γράψιμο γιά τρία όργανα, που τόσο συνηθίζονταν τότε. Στό λεπτό και γεμάτο χάρη ύφος του βλέπουμε συχνά τήν έπίδραση τής Ιταλικής μουσικής, που στάθηκε ή σημαντικότερη μουσική πρόφος του Γάλλου φλαουτίστα.

'Απ' όλους τούς συνθέτες—φλαουτίστες του 18ου αιώνας, μονάχα ό Ζοζέφ Μοντιέν ντε Μπουαμερτιέ φαίνεται πώς έξήγητλησε όλους τούς όργανικούς συνδυασμούς όπου μπορούσε νά μετέχει μέ κύριο ρόλο τό φλάουτο.

Γεννήθηκε στο Περπιναν περί τό 1691 και πέθανε στο Παρίσι στα 1765, άφοδ δημιούργησε μ' έπιτυχία έργα σ' όλα τά μουσικά είδη. Και πραγματικά αυτός ό καταπληχτικός σέ γονιμότητα συνθέτης συναγωνίστηκε τό Ραμόν, στην περιοχή τής πεποχης—μαπαλέτο ή τής κοσμικής καντάτας, και μέ τό Μοντονβίλ στον τομέα του μοτέτου μέ μεγάλη χωροδία. Παρ' όλο που ό σύγχρονός του όμολογούσαν πώς ό Μπουαμερτιέ εδέν είχε τον όμοιο του στο νά γράφει όφωρα και άπλα κομμάτια, μερικοί κριτικοί τής έποχής του δέν έχχαναν εύκαρία που νά μή τόν πειράζουν, γιά τήν καταπληχτική εύκολία μέ τήν όποία συνθέτει, μέ στίχους σάν κι αυτούς:

«Καλότuche Μπουαμερτιέ που ή γόνιμή σου πέννα γεννάει κι άπό μία συλλογή κάθε μήνα γιά σένα».

Μά ό συνθέτης όχι μονάχα δέ θέμونه άπ' αυτά τά πειράγματα άλλα άντίθετα διασκεδάζε μ' αυτά, γιάτι κι ό ίδιος ήταν πνευματικός χειμωριστής, εύχάριστος συνομιλητής και χαριτωμένος ποιητής κι οι πειραχτικοί ή χαριτολόγοι στίχοι του άκούγονταν εύχάριστα στα σαλόνια όπου συναζέε.

Βιβρία πρέπει νά όμολογήσουμε πώς σ' ένα έργο τόσο πληθωρικό και τόσο πολύμορφο ή έμπνευση κι ή κατασκευή προδίδουν συχνά τή βιαστική κή άνιση, σέ καλλιτεχνική άξία, εργασία του συνθέτη. Πρέπει όμως ν' άναγνωρίσουμε πώς ή ποιότητα τών μουσικών τών ίδιων είναι εξαιρετική και πώς ή χάρη κι ή ήδονική, μπορούμε νά ποίμε, μελαγχολία που χαρακτηρίζουν τά έργα του δίνουσ' αυτά μία ξεχωριστή ποιοτητα. Ό διάσημος μουσικολόγος του 18ου αιώνας Ζάν-Μπενζαμέν ντε Λά Μπόρντ, στο σύγγραμμά του «Δοκίμιο πάνω στην παλιά και τή μοντέρνα μουσική» γράφει γιά τό Μπουαμερτιέ τά έξης: «Παρ' όλο που τά έργα του ξεχάστηκαν, εκείνος που δά ήθελε νά λάβει τόν κόπο νά ψάξει σ' αυτό τό πορατημένο μουσικό μεταλλείο, θά μπορούσε νά βρει πολλά κομμάτια χρυσαφίου, ικανά ν' άποτελέσουν ένα μεγάλο χρυσαφένιο βάλω».

'Απ' όλους όμως αυτούς τούς μεγάλους δασκάλους του φλάουτου, ό μεγαλύτερος είναι άναμφισβήτητος ό αυτόδιδάχτος φλαουτίστας Μισέλ Μπλαβε. Ό καλλιτέχνης αυτός γεννήθηκε στο Μπενζανόν 1700, και με μορφώθηκε μουσικά μόνος του δείχνοντας άπό ένωρίς μία καταπληχτική ίδιοφωία, που τήν άφιέρωσε άποκλειστικά στη μελέτη του άγαπημένου του όργανου, του πλάγιου φλάουτου. Στά 1723 πήγε στο Παρίσι, όπου βρήκε στο πρόσωπο του πρίγκηπα ντε Καρινιάν ένα θερμό θαυμαστή κι ίοχυρό προοτήτ. Η έπιτυχία που είχε στη γαλλική πρωτεύουσα ό Μπλαβε ήταν καταπληχτική: ό Λουί ντε Μπουαμπόν, κόμης του Κλερμόν, ένθουσιασάτuche τόσο σάν όκουσε αυτόν τό μεγάλο καλλιτέχνη, ώστε τόν κατάφερε ν' άθήσει τόν πρίγκηπα ντε Καρινιάν και νά πάρει τή θέση του άρχιμουσικού στο όργανικό συγκρότημα που συντηρούσε στην αούλη του στο Μπερνό και τό άρβασείο του Σαιν - Ζερμαν ντε Πρέ. Στά 1740 διορίστηκε φλαουτίστας τής 'Οπερας του Παρισίου, όπου έμεινε ως τά 1760, διατηρώντας πάντα τή θέση του στην αούλη του Κλερμόν. Πέθανε στο Παρίσι στα 1768. Ό διάσημος Γερμανός φλαουτίστας Κβάντλ θεωρούσε τόν Μπλαβε σάν τό μεγαλύτερο άπ' όλους τούς φλαουτίστες τής έποχής του συμπεριλαμβανομένου κι αυτού του ίδιου. Ό Μπλαβε έκοιμε καλλιτεχνικές περιόδους κι έξω άπό τή Γαλλία, φτάνοντας ως τή Ρωσία. Στην Πρωσία φιλοενηθήκε γιά λίγο άπό τόν Φρειδερίκο τό Μεγάλο, φανατικό θαυμαστή του φλάουτου κι αξιόλογο έρασιτέχνη φλαουτίστα, που μάταια προσπάθησε νά τόν πείσει νά μείνει στην αούλη του. Στά έργα του, και ίδίως στις περιφημίες συνάτες του γιά δύο φλάουτα πλάγια χωρίς μπάσο ή γιά πλάγια φλάουτα μέ μπάσο, ό Μπλαβε μάς άποκαλύπτει τήν καταπληχτική του δεξιότητα κι τή σπάνια μουσικότητα του.

'Εκτός άπό τούς μεγάλους αυτούς δασκάλους ή γαλλική σχολή του φλάουτου τής έποχής έκείνης παρουσιάζει και πολλούς άλλους αξιόλογους φλαουτίστες, όπως οι Ρεμππλέ, Ντεκοτώ, Φρεγιόν-Πονσέν, Νοντώ, Μπουαμερτιέν, Κορέ και άλλους μικρότερης άξίας.

Παράλληλα μέ τή γαλλική σχολή, άνθουσε και στη Γερμανία κατά τό 18ον αιώνα, μία έπίσης αξιόλογη

σχολή φλάουτου, που δέν έφθασε όμως σέ λαμπρότητα τή γαλλική σχολή, παρ' όλη τήν ύποστήριξη που παρείχε τότε στούς φλαουτίστες ό εξαιρετικά φιλομουσός βασιλιάς τής Πρωσίας Φρειδερίκος ό 2ος. Ό βορρασμένος αυτός μονάρχης ήταν τότε ό πιο μουσικός πρίγκηπας όλης τής Εύρώπης. Ό πατέρας του Φρειδερίκος—Γουλιέλμος—ό έπονομαζόμενος «βασιλιάς λοχίας» γιά τή σκληρή πεπαρχία που επέβαλλε—του έδωσε, άπ' όταν ήταν έπτα χρονών, μιá σοβαρή μουσική μόρφωση. Έτσι ό νεαρός διάδοχος, έμαθε να παίξει κλαβεσέν, να έκτελεί τó ένάρημο μπάσο και να έναρμονίζει τετραφώνια κοράλ. Τελικά όμως έδωσε τήν προτίμησή του στο πλάγιο φλάουτο, τήν «Πριγκηπέσσα» του, όπως τó άποκαλούσε, κι άφοσιώθηκε ίσως μελέτῃ του τόσο πολύ, ώστε όρκιζόταν, πώς αυτή ή «Πριγκηπέσσα» στάθηκε ό μεγαλύτερος έρωτας τής ζωής του. Μελέτησε λοιπόν σοβαρά τó όργανο αυτό, έχοντας δάσκαλό του τó διάσημο Γερμανό φλαουτίστα Γιόχαν—Γιάσιμ Κβάντς, κι ή πρότῃ του ένέργεια μόλις άνέβηκε στο θρόνο ήταν να καλέσι στήν αὐλή του τόν καλό του δάσκαλο και να του δώσει μιá σημαντική θέση παλατιανού μουσικού. Σχετικά με τίς σπουδές αυτές του μονάρχη διηγούνται τó έξης άνέκδοτο :

Κάποτε ό Φρειδερίκος, στις πρώτες μέρες τής βασιλείας του, ήταν τότε 28 ετών, άκουσε κάποιο μαθητή τού Κβάντς να παίζει περίφημο φλάουτο. Ό μαθητής αυτός, παρ' όλο που είχε άρχισι να μελετάει φλάουτο με τó Κβάντς πολύ μεταγενέστερα από τó βασιλιά, έπαιζε καλύτερα άπ' αυτόν. Πειραγμένος λοιπόν άπ' αὐτήν τή διαπίστωση ό Φρειδερίκος ρώτησε τó δάσκαλό του :—«Ε Κβάντς, δέ μου έξηγήσι πώς αυτός ό νεαρός παίξει καλύτερα από μένα ;—Μεγαλειότατε, του άποκρίθηκε ό Κβάντς' ή έξήγηση είναι πολύ άπλήρ' χρησιμοποιώ γι' αυτόν διαφορετικά μέθοδο διδασκαλίας.—Τότε πρέπει να μου έξηγήσεις γιατί δέ μεταχειρίζεσαι τήν ίδια μέθοδο και γιά μένα ;—Α, Μεγαλειότατε, φοβάμαι πώς δέ θά τήν έγκρινετε.—Και γιατί ; Τι λογής μέθοδος είν' αὐτή ;—Ω είναι άπλουστάτη, άποκρίθηκε ό Κβάντς, όταν ό μαθητής μου έρχεται στο μάθημά του άμελέτητος, του δίνω ένα γερό ξύλο κι έτσι βάζει τά βινάτια του και μαθαίνει τó μάθημά του νεράκι Ι.—Χμ, σίγουρα Κβάντς, αὐτή ή μέθοδος είναι ή πιο πειραγματική, άποκρίθηκε γελώντας ό Φρειδερίκος, νομίζω όμως πώς είναι προτιμότερο γιά μάς να συνεχίσουμε με τή συνειδησιμένη μας μέθοδο Ι...

Όταν λοιπόν ό Κβάντς έγινε μουσικός του παλατιού, συγκέντρωσε γύρωθό του τρεις έξαιρετους μουσικούς, τó βιολονίστα Μπέντα, τó Φίλιπ—Εμμάνουελ Μπάχ, που έπαιζε τσέμπαλο, και τόν άρχιμουσικό τού Φρειδερίκου Γκράουν, που διηρθνε αυτό τó μικρό όργανικό συγκρότημα, όπου συμμετείχε κι ό ίδιος ό βασιλιάς, παίζοντας φλάουτο. Κάθε άπόγευμα λοιπόν, από τις πέντε ως τις έξι, ό Φρειδερίκος έδινε στο άνάκτορο του Σαίν—Σουί, στο Πότσαντμ, ένα κοντιότρο

φλάουτο. Ό ίδιος μάλιστα είχε συνθέσει 121 σονάτες γιά φλάουτο κι ό Κβάντς 300 κοντιότρα, ειδικά γι' αυτά τά μουσικά άπογεύματα. Ό «Άγγλος περιηγητής Μπάρνευ, που είχε προσκληθεί κάποτε στο άνάκτορα από τόν ίδιο τού Φρειδερίκο γιά να παρακολουθήσει μιá άπ' αυτές τις συναυλίες, έγραφε πώς ό βασιλικός αυτός βιρτουόζος είχε μεγάλη άκρίβεια στο παίξιμό του, ήχο καθαρό, λαμπρή τεχνική και έξαστερη έκτέλεση».

Άκούοντας τις σονάτες γιά φλάουτο που συνέθεσε ό βασιλιάς Φρειδερίκος, νιώθουμε μιá γοητεία που προέρχεται από τήν περίεργη διαπίστωση μιás ένδόμυχης τρυφερότητας κι ένός συναισθηματισμού που δέ θά περιμένα κανείς να βρει σ' αυτόν τόν έστεμμένο φίλο του Βολταίρου και σκεπτικιστή ήρωα.

Ό δάσκαλος του Γιόχαν—Γιάσιμ Κβάντς είναι ό ίβρυτης και σημαντικότερος εκπρόσωπος τής γερμανικής σχολής του φλάουτου, και ίσως ό μεγαλύτερος φλαουτίστας όλης τής Εύρώπης στο 18ον αιώνα.

Γεννήθηκε στο Όμπερχέντεν του Άννόβερου τόν Ιανουάριο του 1697, Άρχικά χρημάτισε δημοτικός μουσικός στή Δρέσδη' άργότερα πήγε στή Βιέννη όπου πήρε μαθήματα κοντραπούντου από τόν όνομαστό συνθέτη Φούξ. Όταν έξαγούρισε στή Δρέσδη μπήκε σάν μαθητής στή σχολή φλάουτου που είχε ίδρύσει στήν πόλη αὐτή ό Γάλλος φλαουτίστας Μπουφραντέν. Ύστερα ταξίδεψε στή Ρόμη, στή Λυόν, στο Παρίσι και στο Λονδίνο, όπου γνώρισε τόν Χαίντελ, και τελικά έξαγούρισε στή Γερμανία, στα 1741, όπου, καθώς είδαμε, έγκαταστάθηκε στο Πότσαντμ ως τó τέλος τής ζωής του. Πέθανε τόν Ιούλιο του 1773. Ό Κβάντς έγραψε μιá έξαιρετη μέθοδο φλάουτου, που όφησε έποχή στήν ιστορία αυτού του όργάνου, που τó τελειοποίησε μάλιστα προσθέτοντάς του ένα δεύτερο κλειδί κι έφοδιάζοντάς το με τó βιωτό βούλωμα που χρησιμεύει γιά τó κοϋρδισιά του. Άνάμεσα στα πολυάριθμα κι αξιόλογα έργα που έγραψε γιά τó φλάουτο ξεχωρίζουν οι έξι Ιταλικές σονάτες του «κατάλληλες, καθώς λέει στόν τίτλο τους ό ίδιος συνθέτης, να διαμορφώσουν τó γούστο και τά δάχτυλα αυτού που θέλουν να ύπερικήσουν τις δυσκολίες τής έν χρήσι τεχνικής».

Στις σονάτες αυτές ό Κβάντς υλοθετεί τή διαίρεση σε τέσσερα μέρη—Γκράβε—άντάντε, άλεμάντο, λαργκέτο, πρέστο—και προσπαθεί να πετύχει μιá στοχαστική άνάμιξη τού Ιταλικού με τó γαλλικό ύφος, γιάτι πιστεύει πώς τó γερμανικό ύφος στή μουσική πρέπει να είναι άνάμικτα και ν' άποτελείται από ό,τι καλύτερο μπορεί να ξεδιαλέξει κανείς από τó γαλλικό και τó Ιταλικό στύλ.

Οι δυο αὐτοί μεγάλοι φλαουτίστες—Κβάντς και Φρειδερίκος ό Μέγας—μαζί με τού Γκέοργκ Λίμπεσκιντ, Ντούλον και Σίκαρντ είναι οι μοναδικοί αξιόλογοι εκπρόσωποι τής γερμανικής σχολής του φλάουτου στο 18ον αιώνα.

ΤΑ ΔΥΟ ΚΡΑΝΙΑ ΜΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑΣ!

ΜΙΑ ΑΠΙΣΤΕΥΤΗ, ΑΛΛ' ΑΛΗΘΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Στις 5 'Ιουνίου, τὸ Μουσείο τοῦ Συλλόγου τῶν Φίλων τῆς μουσικῆς στὴ Βιέννη, δέχτηκε μιὰ σπάνια ἐπισκεψή. Παρουσιάστηκαν ἕνας συμβολιογράφος, ἕνας λατρο-δικαστῆς, ἀντιπρόσωποι τῆς πόλεως τῆς Βιέννης κοί τοῦ Συλλόγου τῶν Φίλων τῆς Μουσικῆς, γιὰ νὰ παραλάβουν μ' ἕνα ἐπίσημο πρωτόκολλο τὸ κρανίο τοῦ Γιόζεφ Χάϋν ποῦ ἦταν ἰδιοκτησία τοῦ Μουσείου.

Τὸ κρανίο τοῦ Χάϋν-συνουδούμενο ἀπὸ τιμητικὴ φρουρὰ ἀντιπροσώπων τῆς Αὐστριακῆς Κυβερνήσεως καὶ τῶν Τεχνῶν καὶ μετ' γενικῆς κωδωνοκρουσίας ὄλων τῶν Ἐκκλησιῶν τῆς Βιέννης, μεταφέρθηκε μέσα ἀπ' τὴν πόλι στὴν ἔκκλησία τῆς Ἀϊζενστατ γιὰ νὰ τοποθετηθῆ σὲ μιὰ πολυτελῆ σαρκοφάγο μετ' τὸν ὑπόλοιπο σκελετὸ τοῦ Χάϋν. Ἐτοί τελείωσε μιὰ ἱστορία ποῦ εἶναι ἐκπληκτικὴ κι' ἀπίστευτὴ καὶ ποῦ διήρκεσε δεκαετίδες ὀλόκληρες ἕως οὗ πιστοποιηθῆ καὶ γίνει πιστευτὴ στὸν κόσμο!

Ἡ ἱστορία εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

Τὸν Μάιο τοῦ 1809, στὸ σπῆτι ἀριθ. 73 τῆς Στάινγκασσε τῆς Βιέννης πέθανε ὁ Γιόζεφ Χάϋν, «Πραγματικὸς μασέτορας τοῦ Ἀρχοντα Νίκλας Ἐστερχατου φόν Γκολάντα» καὶ ἐτάφη μεγαλοπρεπῶς στὸ Νεκροταφεῖο τῆς ὁδοῦ Χούντοτσιουρμπερ.

Ἀκριβῶς τὸν καιρὸ ἐκεῖνο ἦταν ἡ μεγάλη ἐποχὴ τῆς κρανιολογίας τοῦ δόκτορα Γκάλλ, ποῦ ἀπασχολοῦσε ὀλόκληρο τὸν κόσμο καὶ ποῦ ἐπέμενε πῶς ἀπ' τὸ κρανίον εἶναι δυνατόν νὰ φανοῦν ὁ πνευματικὸς ἰδιότητες τῶν ἀτόμων.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ὀκτὼ ἡμέρες μετὰ τὴν ταφή τοῦ Χάϋν, δύο γνωστὰ πρόσωπα τῆς Βιεννέζικης ἀριστοκρατίας, ὁ γραμματεὺς τοῦ Ἀρχοντα Ἐστερχατου καὶ ὁ Γιόχαν Νετόμουκ Πέτερ, δωροδόκησαν ἕναν νεκροθάπτη καὶ τοῦ ἀνέθεσαν ν' ἀποκόψῃ καὶ νὰ κλέψῃ τὸ κεφάλι τοῦ μεγάλου νεκροῦ. Τὸ ἤθελαν γιὰ «Μεγάλους κοινωνικοὺς κι' ἐπιστημονικοὺς σκοποὺς» καὶ κατὰ τὰ λόγια τοῦ Πέτερ: «διὰ νὰ μὴ καταφαγοῦν τὸ κρανίον ἕνας τέτοιος ἰδιοφυῆς ἀπ' τὰ σκουλίκια καὶ τὰ ἔντομα».

Τὴν νύκτα λοιπὸν τῆς 4ης Ἰουνίου παρέλαβαν ὁ Ρόζενμπαουμ καὶ ὁ Πέτερ, ἐνθουσιασμένους ὅσοι τοῦ δόκτορα Γκάλλ, τὸ κεφάλι τοῦ Χάϋν ἀπὸ τὸν νεκροθάπτη μέσα σ' ἕνα σακί. Ἡ μάζα τοῦ ἐγκεφάλου βρέθηκε ἀπ' τοὺς εἰδικούς ὡς «ἐξαιρετικὰ μεγάλῃ» καὶ ὁ κύριος κρανιολόγος ἀνεκάλυψαν στοὺς νεκροτάφους τὸν «πρωσούρ» τῆς μουσικῆς ἰδιοφυῆς καὶ τὸν τῶνος! Κατόπιν παρέλαβε ὁ Πέτερ τὸ κρανίον, τοῦ ἐφίταξε μιὰ ἐξόλινη βάσι στυλισμένη μετ' μιὰ λύρα καὶ τοῖ φλόγας.

Ἐν τῷ μεταξύ ὁ Ἀρχοντας Ἐστερχατου πῆρε τὴν ἀδεια νὰ ξεβῆσῃ καὶ νὰ βαλσαμώσῃ τὸ πτώμα τοῦ Χάϋν καὶ νὰ τὸ μεταφέρῃ στὸ παλάτι του στὴν Ἀϊζενστατ. Ὁ Ἀρχοντας ὅμως ἀπρησολομένους μετ' ἄλλα ἐπιλογιστὰ ῥητήματα, εἰχόμενος τὴν ὑπόθεσι αὐτῆ καὶ ἐβωσε ἐντολὴ νὰ τοποθετηθοῦν τὸ πτώμα σὲ μιὰ σιδερέ-

νια σαρκοφάγο ποῦ ἔμενε χωρὶς νὰ τὴν προσέξῃ κανεὶς γιὰ πολλὰ χρόνια στὸ παλάτι του στὴ Βιέννη.

Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1820, ὁ Δοῦξ τοῦ Καϊμπρις ἦταν φιλοενοῦμένος τοῦ Ἐστερχατου στὴν Ἀϊζενστατ. Μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐκτέλεσι τῆς «Δημιουργίας» ἐβγαλε ἕνα λόγο γιὰ τὸν μεγάλο συνθέτη, ποῦ τόσο ἐκτιμοῦσε κι' ἡ Ἀγγλία, καὶ τόνισε μετ' ἰδιαίτερη ὑπόκλησι πρὸς τὸν Ἀρχοντα Ἐστερχατου: «Πῶσο εὐτυχῆς ἦταν ὁ ἄνθρωπος ποῦ συνδεόταν τόσο φιλικὰ μ' αὐτὸν τὸν Χάϋν καὶ ποῦ εἶχε στὴν κατοχὴ τοῦ τοῦ σπῆτος τοῦ σκήνωμα». Καὶ τότε θυμήθηκε ὁ Ἀρχοντας τὴ σιδερένια σαρκοφάγο ποῦ ἕνα μῆνα ἀργότερα ἀνοίχτηκε γιὰ νὰ μεταφερθῆ στὴν Ἀϊζενστατ. Ἦδραν τὸ σκελετὸ, ἦδραν τὴν περρούκα, μὰ ἐκεῖνο ποῦ ἔλειπε ἦταν... τὸ κεφάλι!!

Μόλις ἀντίκρουσε τὸ κατακρουρηγμένο πτώμα ὁ Ἐστερχατου, εἰδοποιήσε ἀμέσως τὴν ἀστυνομία. Ἐταλαωνικά τοῦ διευνοήθη τῆς ἀστυνομίας ἀρχισαν ἐντατικές ἐρευνες παντοῦ. Ἐπισκέφθηκαν ἐπίσης τὸν Πέτερ, αὐτὸς ὅμως εἶχε ξαναχαρίσει τὸ κρανίον στὸ Ρόζενμπαουμ μετ' τὴν δικαιολογία πῶς «μικρὰ δῶρα ἐξασφαλίζουν τὴ φίλια». Ἡ κυρία Ρόζενμπαουμ ὅμως ἐκρυψε τὸ κρανίον, ὅταν πῆγε ἡ ἀστυνομία στὸ σπῆτι τῆς γιὰ ἐρευνα, μέσα στὸν κρεββάτι τῆς. Ἐκανε ἡ Ἰβια δῆθεν τὴν ἀρρωστὴ καὶ ἡ θρῆνα ἔμεινε ἄκαρπη.

Ὁ Ἐστερχατου ὅμως δὲν ἐνούσησε νὰ σταματήσῃ τὴς ἐρευνες, Παρ' ὅλ' αὐτὰ στίς 7 Νοεμβρίου τοῦ 1820 ἔθαψε τὸ ὑπόλοιπο σῶμα τοῦ Χάϋν στὴν Ἐκκλησία τῆς Ἀϊζενστατ, ὅμως ἐπέμενε νὰ βρῆ τὸ κεφάλι. Προσέφερε στὸν Ρόζενμπαουμ γι' αὐτὸ τὸ «πολύτιμο ἀντικείμενον» ἀρκετὰ χρῆματα. Κι' αὐτὸς πῆρε τὰ λεπτὰ καὶ τοῦδωσε ἕνα κρανίον. Μὰ οἱ ἀνάτομοι ποῦ τὸ ἐξέτασαν εἶπαν πῶς εἶναι κρανίον εἰκοσαετοῦς νέου! Πῆγαν λοιπὸν πάλι στὸν Ρόζενμπαουμ κι' αὐτὸς ἀφελόστα τοὺς προσέφερε ἕνα... ἄλλο κρανίον! Ὁ Ἐστερχατου βαρέθηκε πιά αὐτὴ τὴν ὑπόθεσι, δὲν ξανάδωσε τὸ νέο κρανίον γιὰ ἐξέταση κι' ἄφησε νὰ τὸ τοποθετηθοῦν κοντὰ στὸν ὑπόλοιπο σκελετὸ. Ἐτοί ἡ ἰβιοφυία τοῦ Χάϋν παρουσιαζόταν πλέον μὲ... δύο κρανία, γιὰτὶ φυσικὰ τὸ ἄληθινὸ τὸ εἶχε κρατήσει ὁ ἐξυπνος Ρόζενμπαουμ, ὁ ὅποιος κατόπιν τὸ ἐπέστρεψε πάλι στὸν Πέτερ κι' αὐτὸς τὸ πούλησε στὸν μεγάλο ἀνατόμο Ροκίτάνου ἀπὸ τὸν ὅποιον ἀργότερα τὸ ἐκληρονόμησε ὁ Σύλλογος τῶν Φίλων τῆς Μουσικῆς.

Ἐν τῷ μεταξύ ὅμως στὴν Ἐκκλησία τῆς Ἀϊζενστατ ἠσούχαξε ἕνας σκελετὸς μ' ἕνα ξένο κεφάλι! Ὑστερα λοιπὸν ἀπὸ 145 χρόνια ξανατοποθετήθηκε ἐπὶ τέλος τὸ ἀληθινὸ κρανίον αὐτῆς τῆς μεγαλοφυῆς στὸν πραγματικὸ ὑπόλοιπο σκελετὸ του κάτω ἀπὸ τοὺς ἤχους τῶν κωδωνοστασιῶν τῆς περιοχῆς τῆς Μπούργκελαντ κι' ἐτοί θά βρῆθῃ, ὕστερα ἀπὸ τέτοια ἀπίστευτὴ περιπέτεια, τὴν ὀρεστικὴ του πιά ἡσούχα αὐτὸς ὁ μεγάλος μεταξύ τῶν μεγάλων στὸ βασίλειο τῶν ἤχων.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ

Διασκευή ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

(Συνέχεια εκ του προηγούμενου)

Τά κατά Ματθαίον Πάθη έκτελέστηκαν πέντε χρόνια αργότερα, τή Μεγάλη Παρασκευή. 'Αλλά επειδή ήταν πολύ δύσκολα γιά τά παιδιά του 'Αγίου Θωμά, τά τροποποίησε ο Σεβαστιανός. Μιά από τίς άλλαιγές πού έκανε ήταν ή μεταφορά του χορικού: «'Ανθρωπε, κλάψε γιά τó άμάρτημά σου» από τά Πάθη κατά 'Ιωάννην, στά Πάθη κατά Ματθαίου. 'Από τó ίδιο θέμα είναι έμπνευσμένο ένα από τά πιό ώραιά πρελούνια χορικών από τó «Μικρό Βιβλίο γιά 'Εκκλησιαστικό 'Όργανο». 'Ο Σεβαστιανός είχε τήν ώραία ιδέα τά λόγια του 'Ιησοú σ' αυτά τά Πάθη και μή τά συνοδεύσει παρά μόνο από τά έγχορδα, σέ τρόπο πού ό Σωτήρας μας φαίνεται λουομένος στό φώς. Τό τελευταίο χορικό, χωρίς άμφιβόλτα ένα από τά μεγαλύτερα έπιτεύγματα τίης μεγαλοφυίας του Σεβαστιανού, μάς κάνει νά ριγούμε, καθώς και ό «'Εσταυρωμένος» τίης Λειτουργίας πού θυμίζει τά λόγια τού Εύαγγελίου: «'Ενα σπαθί θά διαπεράσει τήν ψυχή σου. Μετά άπ' αυτή τήν πονεμένη κραυγή, άκούγεται ή γλυκειά μελωδία του άλλου σόλο «'Ο 'Αμνός του Θεού ό άφρων τās άμαρτίας του κόσμου» και τόχορδιακόμέρος τού τέλους «Δός όμιν ειρήνην». Αύτή ή μουσική πηγάζει κατ' εύθειαν από τήν ψυχή του Σεβαστιανού. Είχε πάντα έμπρός στά μάτια του ένα δρμα και πρós αυτό έστρεφε μέ πάθος τó νού του. Θά μπορούσε νά ειπεί όπως ό 'Αγιος Παύλος: «'Αφήνω όσα πράγματα είναι πίσω μου γιά τó να πετάξω πρós τó σκοπό». 'Αλλά ό σκοπός του, όπως κι' ό σκοπός του 'Αγίου Παύλου, δέν άνηκε σ' αυτό τόν κόσμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Πολύ λίγο μίλησα γιά τόν 'Ιωάννη Χριστόφορο 'Αλτνίκολ, πού έγινε σύζυγος τίης κόρης μας 'Ελισάβετ. 'Ηρθε σέ μάς, έξη χρόνια πρίν πεθάνει ό σύζυγός μου, γιά νά γίνει μαθητής του, και ή ήρεμη μετριοφροσύνη του, συνδυασμένη μέ τήν άγάπη του στή μουσική, σκλάβωσε όχι μόνο τή Λίζα μας, αλλά και όλους μας. Τά θέλω κοκκινίσματα τίης Λίζας, ή κορτσιόστικη έπιφυλακτικότητα τίης, μοú θυμίζουν τόν καιρό πού τó βήμα του Σεβαστιανού μ' έκανε μιά νά κοκκινίζω και μιά νά χλωμαίζω. 'Όταν

»ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ό Χριστόφορος μάς ζήτησε τó χέρι τίης Λίζας ό Σεβαστιανός, τού άπάντησε: «'Εχεις τήν δλόφωρη συγκατάθεση τή δική μου και τίης γυναικάς μου, τó ξεύρω χωρίς νά τή ρωτήσω». 'Ο Χριστόφορος στεκόταν έμπρός στό Σεβαστιανό μέ σκυμμένο τó κεφάλι και μέ μάτια δακρυσμένα. «Δάσκαλε, τού είπες, δός μου τήν εύλογία σου γιά νά τήν κάνω εύτυχισημένη και γιά νά γίνω άξιος νά λέγομαι γίός σου». 'Όταν έφυγε γιά νά πάει νά βρει τή μνηστή του, έπεσα στήν άγκαλιά του Σεβαστιανού και έκλάψα. «Νά ήξευρες πώς θυμάμαι τήν ήμέρα πού μοú μίλησες πρώτη φορά γιά τήν άγάπη σου!» ψιθύρισα. «Και ήταν τόσο λυπητερή αύτή ή ήμέρα, μικρή μου Μανταλένα; και μοú σήκωσε τó κεφάλι γιά νά ιδώ τó πρόσωπό του πού τó φωτίζε ένα τρυφερό και λίγο κοροϊδευτικό χαμόγελο.

Όι μήνες πού άκολούθησαν πέρασαν μέ εύχάριστες προετοιμασίες γιά τó γάμο πού έγινε στίς 20 'Ιανουαρίου του 1749. 'Ενώ ή Λίζα και έγώ ετοιμάζαμε τήν προίκα, ό Σεβαστιανός έξασφάλισε γιά τόν καινούργιο του γιό μιά θέση οργανίστα στό Νάουμπεργκ. Τήν παραμονή του γάμου, κάναμε ένα μικρό οικογενειακό κονταέρτο και έκτέλεσαμε τήν Καντάτα τίης 'Ανοιξης του Σεβαστιανού. 'Ηταν από τίς πιό αγαπημένες μου αύτή ή δροσερή καντάτα, ή γεμάτη νεανική όμορφιά. Όι δυό έρωτευμένοι, ήταν καθισμένοι δίπλα, ή Λίζα όμορφη και ντροπαλή, ό Χριστόφορος ήρεμος κι' εύτυχισημένος. 'Ο Σεβαστιανός συνόδευε στό κλαβεσέν και διηύθυνε τή μουσική, Τή στιγμή πού ή χορωδία τραγουδούσε «δλα χαμογελοσαν στους έρωτευμένους» ένωισα τó βλέμμα του νά καρφώνεται άπάνω μου.

»'Επειτα πρότεινα και τραγουδήσαμε τó περίφημο:

Γλυκέ μικρέ 'Ιησοú, στοργική μικρέ 'Ιησοú
Εισάκουσε τó θέλημα του Πατέρα σου.

Ξαναφέρνω στό νού μου τή βραδιά αύτή τών άρραβώνων, δλη τήν οικογένεια συγκεντρωμένη γύρω από τó Σεβαστιανό, νά τραγουδάει και νά παίζει τήν πιό άγνή, τήν πιό ούράνια μουσική πού είχε βγει από τήν καρδιά του, και κρατώ μιά άνάμνηση άκόμα πού ζωντανή από

φθει πώς μπορεί να ανάπτυχθει πολυφωνικά ένα θέμα. Αύτη τη φορά ο Σεβαστιανός διάλεξε μόνο τὸ θέμα καὶ αὐτοσχέδιασε μιὰ φούγκα πού ἐνθουσίασε τὸ βασιλιά καὶ τὸν ἔκανε νὰ φωνάξει: «Μόνο ἓνας Μπάχ ὑπάρχει!»

Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὲς εὐχάριστες ἡμέρες τὸ Πότσδαμ ὁ Σεβαστιανὸς ἔφυγε γιὰ τὸ Βερολίνο, ὅπου ἐπισκέφθηκε τὸ καινούργιο κτίριο τῆς Ὀπερας. Γυρίζοντας στὸ σπίτι στράφηκε ἀμέσως στὴ δουλιὰ γιὰ νὰ κάνει, μὲ τὸ θέμα πού τοῦ εἶχε δοθεῖ, μιὰ φούγκα μὲ τρεῖς φωνές καὶ μιὰ μὲ ἔξη, ὀκτῶ κανόνες, μιὰ φούγκα μὲ κανόνα μὲ ἀπόδοση στὴν πέμπτη, μιὰ σονάτα σὲ τέσσερα μέρη καὶ ἓνα κανόνα μὲ δυὸ φωνές σὲ μπάσο κοντινοῦ, ὅλα αὐτὰ ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ βασιλικὸ θέμα. Αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ ὄνομασε Μουσικὴ Προσφορά καὶ τὸ πρῶτο ἀντίτυπο πλοῦσια γραμμένο σὲ χαρτί πολυτελείας καὶ δερματόδετο τὸ πρόσφερε στὸ βασιλιά. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια εἶναι γραμμένα γιὰ φλάουτο γιὰτὸ Ὁφρειδερικὸς 2ος τῆς Πρωσίας ἦταν καλὸς φλαουτίστας. Ἡ Μουσικὴ Προσφορά, εἶναι ὥρατο καὶ ἐνδιαφέρον ἔργον καὶ ἀξίζει νὰ προσφερθεῖ ἀπὸ τὸ Σεβαστιανὸν σ' ἓνα τόσο μουσικὸ μονάρχην. Μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλιὰ πού βροῦσθησε πολλὴ τὴν ἐμπνευσή του, ὁ Σεβαστιανὸς ἔγραψε τὴν ἀσύγκριτη Τέχνη τῆς Φούγκας, τὸ λαμπρὸ ἐπιστέγασμα τῆς μουσικῆς του ζωῆς. Εἶναι ἔργο βαθιὰ μορφωτικὸ καὶ κάποιος τὸ χαρακτηρισε «ἔργο ὑπέροχον καὶ πρακτικὸ μαζί, θησαυρὸς ἀληθινός». Ἐνας ἄλλος θαυμαστής τοῦ Σεβαστιανοῦ ἔλεγε: «Ἡ Τέχνη τῆς Φούγκας εἶναι πολὺ μεγάλη γι' αὐτὸ τὸν κόσμον». Πραγματικὰ μόνον ἓνας τέλειος μουσικὸς μπορεῖ νὰ ἐκτιμῆσει τὸ μῆγμα σοφίας καὶ ἐμπνευσης πού τοῦ χάρισε ὁ συνθέτης του. Ὁ τόνος τοῦ ἔργου εἶναι βαρὺς καὶ θρησκευτικὸς ὅπως ὅλη ἡ ζωὴ τὸ δημιουργοῦ τοῦ πού ἐργαζόταν ἀκόμα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὅταν τὸν βρῆκε ὁ θάνατος.

Ἀπὸ τὰ μικρὰ του χρόνια δόθηκε ὁ Σεβαστιανὸς στὴ μουσικὴ χωρὶς δισταγμὸ καὶ ἔχασε τὸ φῶς του γι' αὐτὴν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα πού σύνθετε, εἶχε ἀνάγκη ν' ἀντιγράψει ἔργα ἄλλων. Ἐργαζόταν ὡς ἀργά τὴν νύχτα μὲ κερὰ καὶ ἄμειψι, τὰ παιδιὰ του, οἱ μαθητὲς του κ' ἐγὼ τὸν βοηθοῦσαμε ὅσο μπορούσαμε. Κανένας μας ὅμως δὲν μπορούσε νὰ γράψει τὴ μουσικὴ πού εἶχε ἔκείνος στὸ μυαλό του. Γι' αὐτὸ χειροτέρευσε τὸσο ἡ δραση του πού μὲ πόνον τὸν ἔβλεπα νὰ ψάχνει μὲ τὸ χέρι γιὰ νὰ βρεῖ τὸ πόμολο τῆς πόρτας ἢ τὸ κἀθίμα πρὶν καθῆσει. Ζητοῦσε ὄλο καὶ περισσότερα κερὰ καὶ μοῦ ἔλεγε:

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Πρέπει νὰ γράφω ὅσο ἀκόμα βλέπω, Μανταλένα». Κι' ἐγὼ δὲ μπορούσα τίποτα ἄλλο νὰ κάνω παρὰ νὰ κλαῖω κρυφαὶ καὶ νὰ παρακαλῶ νὰ τυφλωθῶ στὴ θέση του ἐγὼ πού δὲν εἶχα τίποτα νὰ δημιουργήσω.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸν πόνον μου εἶδα μιὰ φωτεινὴ ἀχτίδα, Ἐνας διάσημος Ἄγγλος χειρουργὸς ἦρθε στὴ Λειψία καὶ ὄλοι μᾶς παρακίνησαν νὰ τὸν καλέσουμε νὰ χειρουργήσει τὸ Σεβαστιανὸν γιὰ νὰ τοῦ ἐνασθῶσει τὸ φῶς του. Ὁ σύζυγός μου δὲ δέχτηκε στὴν ἀρχὴ κι' ἐγὼ δὲν τὸν ἐπηρεάσα καθόλου. Στὸ τέλος ὅμως, κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη πίεση τῶν φίλων, δέχτηκε. Ὑπόμεινε τὴν ὀδυνηρὴ αὐτὴ ἐπέμβαση χωρὶς νὰ τοῦ ξεφύγει οὔτε ἓνα παράπονο, ἀλλὰ ὅταν τοῦ ἐβγαλαν τοὺς ἐπιδέσμους, ἡ δραση του εἶχε χειροτερεύσει. Ὁ γιατρός εἶπε ὅτι χρειαζόταν καὶ δεύτερη ἐγχείρηση. Ἐγινε κι' αὐτὴ καὶ εἶχε ἀποτέλεσμα νὰ τυφλώσει ὀλότελα τὸν ἄντρα μου. Ἡ καρτερικότητα πού ἔδειξε σ' αὐτὴ τὴ συμφορὰ πού γι' αὐτὸν ἦταν χειρότερη κι' ἀπὸ τὸ θάνατο, εἶναι ἀπίστευτη.

Τὶς τελευταῖες ἑβδομάδες τῆς ζωῆς του, βαθιά γαλήνη τὸν κυρίευσε. Ποτὲ δὲν εἶχε φοβηθεῖ τὸ θάνατο ἀφοῦ τὸν ἔβλεπε σάν τὸ ἀληθινὸ συμπλήρωμα κάθε δρασης. Αὐτὸ τὸ αἶσθημα εἶχε ἐμπνεῦσει τὴ μουσικὴ του. Οἱ ὥραιότες καντάτες του εἶναι ἐκεῖνες πού ἐκφράζουν τὴ σκέψη καὶ ἀκόμα τὴν ἐπιθυμία τοῦ θανάτου. Ἀπὸ τὸν καιρὸ πού ἔφυγε καὶ περὸν τὸν καιρὸ μου μὲ τὸ ν' ἀναλογίζομαι τὸ χαρακτῆρα του, τὰ λόγια του κ' ὅλα τὰ περασμένα, καταλαβαίνω ὅτι θάνατος σήμαινε γιὰ ἐκεῖνον ἀπόλυτη ἀπελευθέρωση. Τόση ἦταν ἡ νοσταλγία του γιὰ ἓνα τέλειο κόσμον.

Σὲ μιὰ ἀπὸ τίς καντάτες του, συναντοῦμε τὰ λόγια: «Καλῶς ἦρθες, θά σοῦ πῶ». Μιὰ δὲ μορφή καὶ γλυκεῖα μελωδία σύνθεσε πάνω στὰ λόγια: «Ἄς σημάνει λοιπόν ἡ ποθητὴ ὥρα». Καὶ τί φλογερὴ ἐπιθυμία ἐκφράζει ἡ ἐξαισία καντάτα: «Ἄγαπημένε μου Θεέ, ποτὲ θά πεθάνω;».

Ἡ τυφλότητα δὲ τὸν ἐμπόδιζε νὰ ἐργάζεται μέχρι τὴν τελευταία του στιγμή μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γαμπροῦ του Ἀλτνικόλου. Ἐναῖεβλεπε τὰ δεκαοκτὼ μῆγάρτα του χορικά γιὰ ὄργανον ὅταν τὸν ἐγκαταλείψανε καὶ οἱ τελευταῖες του δυνάμεις. Μὲ τί ἀκρίβεια θυμᾶμαι ἕνας ἐξαιρετικὸς μέρειος τῶν τελευταίων ὥρων. Εἶχε ἐπαρτηνῆσει κοντὰ του τρεῖς νύχτες. Τὴν τέταρτη εἶπε πὼς ἤθελε νὰ κοιμηθεῖ καὶ μὲ παρακάλει νὰ πάω κ' ἐγὼ νὰ ξεκουραστώ. Τὸν ἀφήσα καὶ πῆγα νὰ ξαπλώσω. Ὁ Φρίντμαν καὶ ὁ Ἐμμανουὲλ ἔλειπαν

καί ὁ Χριστόφορος κάθησε κοντά του. Μοῦ διηγήθηκε τὴν ἄλλη μέρα ὅτι ὁ Σεβαστιανός, ἀφοῦ ἔμεινε μιά ὥρα ἀκίνητος σάν κοιμισμένος, ξαφνικά ἀνασηκώθηκε φωνάζοντας: «Χριστόφορε, πήρε χαρτί, τὸ κεφάλι μου βουίζει ἀπὸ μουσική!» Ὁ Χριστόφορος πήρε πένα καὶ χαρτί καὶ ἄρχισε νὰ γράφει, ὅτι τοῦ ὑπαγόρευε ὁ δάσκαλός του. Ὅταν τελείωσε, ὁ Σεβαστιανός ἄφησε τὸ κεφάλι του νὰ πέσει στὸ μαξιλάρι καὶ ψιθύρισε τόσο σιγανὰ πὺ μὲς ἀκούγεται: «Εἶναι ἡ τελευταία μου μουσική».

Ἦταν μπῆκα στὸ δωμάτιο, τὴν ὥρα πὺ ἔβγαινε ὁ ἥλιος, ὁ Χριστόφορος μοῦ ἔδειξε τὸ χειρόγραφο. «Κύτταξε, μοῦ εἶπε, τὶ ὠραῖο πὺ εἶναι! Στέκομαι ἐμπρὸς στὸ θρόνο Σου. Πὺς παλεύει ἡ ψυχὴ του ἐναντία στὸ σκοτάδι καὶ στὸν πόνο, σάν λάμψη μεσ' στὴ σκοτεινιά μοιάζει ἡ θαυμαστὴ καὶ ἡρεμὴ μελωδία πὺ ξεπετάγεται πρὸς τὸν οὐράνιο αἰθέρα!».

Ἄλλὰ τὰ δάκρυα μ' ἐμπόδιζαν νὰ διαβάσω τὴν παρτιτούρα. Κρατώντας τοὺς λυγμούς μου γιὰ νὰ μὴν ταραξῶ τὸν ὕπνο τοῦ Σεβαστιανοῦ, πλησίασα στὸ παράθυρο καὶ στάθηκα κυττάζοντας τὸν ἥλιο πὺ ἄρχιζε νὰ ροδίζει τὸν οὐρανὸ. Δὲν ξέρω πόσο ἔμεινα ἔτσι, βιάθοντας ἕνα περιεργὸ αἰσθημα ἀθλιότητος μαζὶ καὶ θριάμβου. Τέλος τὸν ἀκουσα νὰ μὲ φωνάζει: «Μανταλένα, ἔλα κοντά μου, χρυσὴ μου». Κατάπληκτη ἀπὸ τὸν παράξενο ἤχο τῆς φωνῆς του, γύρισα, Ὁ Χριστόφορος εἶχε φύγει, ἤμαστε μόνοι μας. Ἔτρεξα κογὰ του. Τὰ μάτια του ἦταν ἀνοιχτά! Μὲ κύτταξε, μὲ ἔβλεπε! Τὰ μάτια του, πὺ εἶχαν μικρύνει ἀπὸ τὸν πόνο καὶ τὴν προστάθεια, ἄνοιγαν μὲ μιά λάμψη πονεμένη!

Αὐτὸ ἦταν τὸ τελευταῖο δῶρο πὺ τοῦ ἔστειλε ὁ Θεός. Πρὶν πεθάνει εἶδε ἀκόμα μιά φορά τὸν ἥλιο, τὰ παιδιά κι' ἐμένα, εἶδε τὸ ἐγγονάκι του πὺ εἶχε φέρει ἡ Λίτσα. Τοῦ ἔδειξα ἕνα κόκκινο τριαντάφυλλο καὶ κάρφωσε τὸ βλέμμα του στὸ ὠραῖο του χρῶμα. «Ἄλλὰ ἐκεῖ πὺ πηγαίνο, μοῦ εἶπε, ὑπάρχουν πὺ ὠραῖα πράγματα Μανταλένα, πὺ ὠραῖα χρῶματα, καὶ μουσικὴ πὺ δὲν τὴν ἔχουμε ἀκούσει, οὔτε σὺ οὔτε ἐγώ, πὺ μόνο νὰ τὴν ὄνειρευθοῦμε μποροῦμε καὶ τέλος... ὁ Θεός».

Ἄναπαύταν ἡσυχος, κρατώντας τὸ χέρι

μου. Σὲ λίγο, καταλάβαμε ὅτι τὸ τέλος πλησιάζει. «Κάνετε λίγη μουσική, τραγουδήστε κάτι ὠραῖο, γιὰτὶ ἡ ὥρα μου πλησιάζει». Ἀναρωτήθηκα μὲ ἀγωνία τί ἔπρεπε νὰ διαλέξουμε. Ποιά ἐπίγεια μουσικὴ θ' ἀντηχοῦσε στ' αὐτιά του πὺ σὲ λίγο θ' ἀκούγαν τὴν οὐράνια μουσικὴ; Ξαφνικά μοῦ ἦρθε ἡ ἐμπνευστὴ καὶ ἄρχισα νὰ τραγουδῶ τὸ χορικό: «Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι θὰ πεθάνουν» πὺ ἀπάνω σ' αὐτὸ εἶχε συνθέσει ἕνα συγκινητικὸ πρελούδιο. Οἱ ἄλλοι μὲ συνόδευσαν γιὰ νὰ συμπληρωθοῦν οἱ τέσσερες φωνές. Καθὼς τραγουδοῦσαμε, μιά μακάρια γαλήνη χύθηκε στὸ πρόσωπο τοῦ Σεβαστιανοῦ. Εἶχε γλυτώσει ἀπὸ τὰ βάσανα τῆς γῆς.

Ἦταν Τρίτη βράδυ, 29 Ἰουλίου 1750, ὁκτώ καὶ τέταρτο. Τὴν Παρασκευὴ τὸ πρωτὸ, τελέστηκε ἡ νεκρώσιμη λειτουργία στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τῆς Λειψίας καὶ ὁ Κάντορας ἐνταφιάστηκε στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ. Ἀπὸ τὸν ἄμβωνα, μίλησε σύντομα ὁ πάστορας γιὰ τὸ χαρακτηριστὰ του, τὸ ἔργο του καὶ τὴ ζωὴ του.

Ἄλλὰ πὺ δυνατὰ κι' ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ πάστορα, ἀντηχοῦσαν μεσ' στὴν καρδιά μου τὰ λόγια τοῦ χορικοῦ πὺ εἶχε μελοποιήσει ὁ Σεβαστιανός στὸ νεκρικό κρεββάτι του.

«Στέκομαι ἐμπρὸς στὸ θρόνο Σου, Θεέ μου, τὸν ἑαυτὸ μου ἐμπιστεύομαι στὰ χέρια Σου. Στρέψε σὲ μὲ τὴ σπλαχνικὴ μορφή Σου καὶ μὴ μοῦ στερήσεις τὴ χάρι Σου.»

Ἔτσι τελειώνει ἡ ἱστορία τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανοῦ Μπάχ. Τὸ χρέος πὺ μοῦ εἶχε ὑποδείξει ὁ Γκασπάρ Μπούργκχολτ, νὰ γράψω ὅσο πὺ καθαρὰ θυμύομαι τὴν ἱστορία τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ συζύγου μου, αὐτὸ τὸ χρέος πὺ ἦταν γιὰ μένα τόσους μῆνες μιά μεγάλη ἠθικὴ ἐνίσχυση, τελείωσε. Κι' ἐπειδὴ τελείωσε, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι κι' ἡ δικὴ μου ζωὴ πλησιάζει στὸ τέλος τῆς. Δὲν ἔχω πιά κανένα λόγο νὰ βρίσκομαι ἐδῶ κάτω. Ἡ πραγματικὴ μου ὑπαρξὴ χάθηκε μὲ τὸ Σεβαστιανὸ καὶ παρακαλῶ τὸ Θεὸ κάθε μέρα νὰ θελήσει νὰ μὲ πάρει ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ αὐτὸ τόπο καὶ νὰ μὲ ἀξιώσει νὰ συναντήσω τὸν ἄντρο μου πὺ, ἀπὸ τὴν πρώτη μας συνάντηση, ἦταν τὸ πᾶν γιὰ μένα. Οἱ μέρες μοῦ φαίνονται ἀτέλειωτες μακρὰ του.

καί ὁ Χριστόφορος κάθησε κοντά του. Μοῦ διηγήθηκε τὴν ἄλλη μέρα ὅτι ὁ Σεβαστιανός, ἀφοῦ ἔμεινε μιά ὥρα ἀκίνητος σάν κοιμισμένος, ξαφνικά ἀνασηκώθηκε φωνάζοντας: «Χριστόφορε, πήρε χαρτί, τὸ κεφάλι μου βουίζει ἀπὸ μουσική!» Ὁ Χριστόφορος πήρε πένα καὶ χαρτί καὶ ἄρχισε νὰ γράφει, ὅτι τοῦ ὑπαγόρευε ὁ δάσκαλός του. Ὅταν τελείωσε, ὁ Σεβαστιανός ἄφησε τὸ κεφάλι του νὰ πέσει στὸ μαξιλάρι καὶ ψιθύρισε τόσο σιγανά πὺ μὲς ἀκούγεται: «Εἶναι ἡ τελευταία μου μουσική».

Ἦταν μπῆκα στὸ δωμάτιο, τὴν ὥρα πὺ ἔβγαινε ὁ ἥλιος, ὁ Χριστόφορος μοῦ ἔδειξε τὸ χειρόγραφο. «Κύτταξε, μοῦ εἶπε, τὴν ὥρα πὺ εἶναι! Στέκομαι ἐμπρὸς στὸ θρόνο Σου. Πὺ παλεύει ἡ ψυχὴ του ἐναντίαν στὸ σκοτάδι καὶ στὸν πόνο, σάν λάμψη μεσ' στὴ σκοτεινιά μοιάζει ἡ θαυμαστὴ καὶ ἡρεμὴ μελωδία πὺ ξεπετάγεται πρὸς τὸν οὐράνιο αἰθέρα!».

Ἄλλὰ τὰ δάκρυα μ' ἐμπόδιζαν νὰ διαβάσω τὴν παρτιτούρα. Κρατώντας τοὺς λυγμούς μου γιὰ νὰ μὴν ταραξῶ τὸν ὕπνο τοῦ Σεβαστιανοῦ, πλησίασα στὸ παράθυρο καὶ στάθηκα κυττάζοντας τὸν ἥλιο πὺ ἀρχίζει νὰ ροδίζει τὸν οὐρανὸ. Δὲν ξέρω πόσο ἔμεινα ἔτσι, βιάθοντας ἕνα περιεργὸ αἶσθημα ἀθλιότητος μαζὶ καὶ θριάμβου. Τέλος τὸν ἀκουσα νὰ μὲ φωνάζει: «Μανταλένα, ἔλα κοντά μου, χρυσὴ μου». Κατάπληκτη ἀπὸ τὸν παράξενο ἦχο τῆς φωνῆς του, γύρισα, Ὁ Χριστόφορος εἶχε φύγει, ἤμαστε μόνοι μας. Ἔτρεξα κογὰ του. Τὰ μάτια του ἦταν ἀνοιχτά! Μὲ κύτταξε, μὲ ἔβλεπε! Τὰ μάτια του, πὺ εἶχαν μικρύνει ἀπὸ τὸν πόνο καὶ τὴν προστάθεια, ἄνοιγαν μὲ μιά λάμψη πονεμένη!

Αὐτὸ ἦταν τὸ τελευταῖο δῶρο πὺ τοῦ ἔστειλε ὁ Θεός. Πρὶν πεθάνει εἶδε ἀκόμα μιά φορά τὸν ἥλιο, τὰ παιδιά κι' ἐμένα, εἶδε τὸ ἐγγονάκι του πὺ εἶχε φέρει ἡ Λίτσα. Τοῦ ἔδειξα ἕνα κόκκινο τριαντάφυλλο καὶ κάρφωσε τὸ βλέμμα του στὸ ὠραῖο του χρῶμα. «Ἄλλὰ ἐκεῖ πὺ πηγαίω, μοῦ εἶπε, ὑπάρχουν πὺ ὠραῖα πράγματα Μανταλένα, πὺ ὠραῖα χρῶματα, καὶ μουσικὴ πὺ δὲν τὴν ἔχουμε ἀκούσει, οὔτε σὺ οὔτε ἐγώ, πὺ μόνο νὰ τὴν ὄνειρευθοῦμε μποροῦμε καὶ τέλος... ὁ Θεός».

Ἄναπαύταν ἡσυχος, κρατώντας τὸ χέρι

μου. Σὲ λίγο, καταλάβαμε ὅτι τὸ τέλος πλησιάζει. «Κάνετε λίγη μουσική, τραγουδήστε κάτι ὠραῖο, γιὰ τὴν ὥρα μου πλησιάζει». Ἀναρωτήθηκα μὲ ἀγωνία τί ἔπρεπε νὰ διαλέξουμε. Ποιά ἐπίγεια μουσικὴ θ' ἀντηχοῦσε στ' αὐτιά του πὺ σὲ λίγο θ' ἀκούγαν τὴν οὐράνιαν μουσική; Ξαφνικά μοῦ ἤρθε ἡ ἐμπνευστὴ καὶ ἄρχισαν νὰ τραγουδῶ τὸ χορικό: «Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι θὰ πεθάνουν» πὺ ἀπάνω σ' αὐτὸ εἶχε συνθέσει ἕνα συγκινητικὸ πρελούδι. Οἱ ἄλλοι μὲ συνόδευσαν γιὰ νὰ συμπληρωθοῦν οἱ τέσσερες φωνές. Καθὼς τραγουδοῦσαμε, μιά μακάρια γαλήνη χύθηκε στὸ πρόσωπο τοῦ Σεβαστιανοῦ. Εἶχε γλυτώσει ἀπὸ τὰ βάσανα τῆς γῆς.

Ἦταν Τρίτη βράδυ, 29 Ἰουλίου 1750, ὁκτώ καὶ τέταρτο. Τὴν Παρασκευὴ τὸ πρωῒ, τελέστηκε ἡ νεκρώσιμη λειτουργία στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τῆς Λειψίας καὶ ὁ Κάντορας ἐνταφιάστηκε στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ. Ἀπὸ τὸν ἄμβωνα, μίλησε σύντομα ὁ πάστορας γιὰ τὸ χαρακτηριστὰ του, τὸ ἔργο του καὶ τὴν ζωὴ του.

Ἄλλὰ πὺ δυνατὰ κι' ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ πάστορα, ἀντηχοῦσαν μεσ' στὴν καρδιά μου τὰ λόγια τοῦ χορικοῦ πὺ εἶχε μελοποιήσει ὁ Σεβαστιανός στὸ νεκρικό κρεββάτι του.

«Στέκομαι ἐμπρὸς στὸ θρόνο Σου, Θεέ μου, τὸν ἑαυτὸ μου ἐμπιστεύομαι στὰ χέρια Σου. Στρέψε σὲ μὲ τὴν σπλαχνικὴ μορφή Σου καὶ μὴ μοῦ στερήσεις τὴ χάρι Σου.»

Ἔτσι τελειώνει ἡ ἱστορία τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανοῦ Μπάχ. Τὸ χρέος πὺ μοῦ εἶχε ὑποδείξει ὁ Γκασπάρ Μπούργκχολτ, νὰ γράψω ὅσο πὺ καθαρά θυμύομαι τὴν ἱστορία τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ συζύγου μου, αὐτὸ τὸ χρέος πὺ ἦταν γιὰ μένα τόσους μῆνες μιά μεγάλη ἠθικὴ ἐνίσχυση, τελείωσε. Κι' ἐπειδὴ τελείωσε, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι κι' ἡ δικὴ μου ζωὴ πλησιάζει στὸ τέλος τῆς. Δὲν ἔχω πιά κανένα λόγο νὰ βρίσκομαι ἐδῶ κάτω. Ἡ πραγματικὴ μου ὑπαρξὴ χάθηκε μὲ τὸ Σεβαστιανὸ καὶ παρακαλῶ τὸ Θεὸ κάθε μέρα νὰ θελήσει νὰ μὲ πάρει ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ αὐτὸ τόπο καὶ νὰ μὲ ἀξιώσει νὰ συναντήσω τὸν ἄντρο μου πὺ, ἀπὸ τὴν πρώτη μας συνάντηση, ἦταν τὸ πᾶν γιὰ μένα. Οἱ μέρες μοῦ φαίνονται ἀτέλειωτες μακρὰ του.

Ο ΓΚΑΙΤΕ ΣΤΙΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ποίηση και μουσική είνε δύο τέχνες που έχουν στενάτατη συγγένεια μεταξύ τους γι' αυτό είνε παράξενο πώς υπάρχουν μουσικοί που δέν νοιούθουν τὸ βέλγητρο τῆς ποίησης, καθὼς και ποιητές, που δέν γοητεύονται ἀπὸ τὴν ὑπερβλητικὴ δύναμη τοῦ ἤχου. Γιατί είνε λάθος βέβαια νὰ νομίζουμε, πὼς μόνο τους κοινὸ στοιχεῖο είνε ὁ ρυθμὸς. Ὑπάρχουν ἀστροφές, που δέν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ ἄλλη μελωδία, ἀπὸ αὐτὴν, που τὸς δίνουν ὁ ἴδιος τους ὁ λέξεις μὲ τὴ σειρά που είνε βάλ- μένες. Τὰ ὠραιότερα σονάτα τοῦ Λορέντσου Μαβίλη, παραδειγματικὸς χάρην, τοῦ Jose - Maria de Herédia, ἕνα πλῆθος ποιήματα τοῦ Παλαμά, τοῦ Σολωμοῦ, τοῦ Verlaine, τοῦ Haraucourt, τοῦ Goethe, τοῦ Novalls, τοῦ Hildebrill, ἂν δέν χάνουν, ὅταν μελοποιήθουν, δέν κερδίζουν ὅμως καὶ σπουδαία πράγματα καὶ τοῦτο γιατί ἔχουν ἤδη τὴ μελωδία μέσα τους, είνε δηλαδὴ μονάχα τους μουσικά. Αὐτὸ λοιπὸν θὰ ἦταν ἀδύνατο ἂν τὸ αὐτὸ τοῦ ποιητοῦ τους δέν ἦταν εὐαίσθητο στὸν ἤχο. Καὶ πάλι είνε ὠριμένα τραγούδια, ὅπως τῶν μεγάλων δημογυρῶν τοῦ Λίντν, που δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ἤχος καὶ λόγος ἔχουν ἐξ ἀρχῆς χυθῆ στὴν ἴδια φόρμα ἔχουν συγγραφεῖς, ἔχουν ἀποτελέσει κῆτι τὸ ἐνιαῖο καὶ τὸ ἀδιάσπαστο πιά. Μὰ κι' αὐτὸ θὰ ἦταν ἀδύνατο, ἂν ὁ μουσικός δέν ἔμπαινε, ὄχι μονάχα στὴ γενικὴ ποιητικὴ ἔννοια, μὰ καὶ σ' αὐτὴ τὴν ὄργανικὴ οὐσία τῆς λέξης, δέν δεχόταν δηλαδὴ ἰσχυρὴ τὴν ἐντύπωση, που ἂς φέιει καὶ καθαρὸς ἀκουστικά.

Κι' ὡς τόσο, καὶ γι' αὐτὸν τὸν Goethe, γιὰ πολὺ ἐπικρατοῦς τῆς φύσῃ, πὼς καὶ ἐλάχιστα ἀπὸ τὴ γνώμη γιὰ τὴ μουσικὴ ἦταν προικισμένος, καὶ πλημμελέστατη μουσικὴ κατάρτιση εἶχε. Τὴν ἀδικαιολόγητα ἐφαλμμένη αὐτὴ ἰδέα γιὰ τὸν μεγάλου ποιητῆ—πὸ ὀφρὲς, φερὲς ὁ στίχος του κυριολεκτικὰ τραγουδεῖ—στήριζαν, καὶ ὕστερα ἀκόμα ἀπὸ τὴ σοφὴ του ὀργανωτικὴ τοῦ μουσικοῦ τμήματος τοῦ θεάτρου τῆς Βαϊμάρης, στὴ στάση του ἀπέναντι τοῦ Μπετόβεν κυρίως, ἀλλὰ καὶ ἀπέναντι τοῦ Βέμπερ καὶ τοῦ Σούμπερτ, που μ' ἦταν αὐτὰ τῶσαν στίχων του τὴν ὀμορφιὰ ὑπογράμμισεν μὲ τὴν ἀκατανίκητη γοητεία τῆς μουσικῆς. Τὴ νύμνη του ποιητῆ προσπαθεὶ καὶ καταρθώσῃ ν' ἀποκαταστήσῃ ὁ Román Rollán, στὴν τελευταία ἐξάτομη μελέτη του γιὰ τὸν Μπετόβεν—πέρνοντας ἀφορμὴ ἀκριβῶς τῆς σχέσεως τῶν δυὸ μεγάλων σύγχρονων Γερμανῶν Τιτάνων τοῦ πνεύματος—μὲ τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀξιέπεινα προσηκτικῆς καὶ λεπτόλογης ἔρευνας, που φέρνει σὲ φῶς καὶ συγκεντρώνει ἕνα πλῆθος πολυτιμῆς πραγματικὰ διαφορετικῆς ἐνδιαφέρουσας λεπτομερείας. Καὶ μὰς λέει πρῶτα, πρῶτα πῶς ἀπὸ τὰ παιδικὰ του ἀκόμα χρόνια ὁ Γκαίτε ἔλαβε μιὰ βαθειὰ πολυπλευρὴ μουσικὴ μόρφωση, που τοῦ ἐπέτρεψε ἀπὸ τὴ Φραγκφούρτη ἀκόμα νὰ ἀσχοληθῆ μὲ τὴ μελέτη τῶν ἰταλικῶν τραγουδιῶν καὶ τῆς ἰταλικῆς ὄπερας καὶ πὼς ἀργότερα, στὴ Λειψία, μελέτησε τὸ γερμανικὸ «Σίνγκισπιλ» καλλιέργησε τὴ φωνή του, κατέγινε σὸ πᾶσι καὶ πολὺ ἀργότερα—ὅταν πιά εἶχε πατήσει τὰ σαράντα μ' ὅλες του τῆς ἀσχολιῆς τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ μουσικὴν ἦταν τόσο ποῦ ἐπιδόθηκε καὶ στὴ σπουδῆ τοῦ βιολοντελλοῦ. Αὐτὸ βέβαια δέν ἔμποδίζει νὰ παραδέχεται ὁ συγγραφεὺς, πὼς ὁ ποιητῆς ἦταν τύπος πρὸ πάντων ὀπτικὸς καὶ πὼς ἀπὸ

ὅλες τῆς μουσικῆς περισσότερο ἀγαποῦσε αὐτὴν, που τοῦ πρόσφεραν τὰ πλατιά, τὰ ἀτύθημα μάτια του. Εἶχε ὡς τόσο ἕνα ἔξαιρετικὸ εὐαίσθητο αὐτί. Ἀποστρεφάταν π. χ. τοὺς σκελούς γιὰ τὰ γαυγισμάτια τους, καὶ σκουιάνταν τῆς μεγαλοπύλει γιὰ τὸ μεγάλο τους θόρυβο. Αὐτὴ του ἡ—ὄς τὴν ποίμε ἔτσι—ἀδυναμία τῶν νεύρων του, τὸν ἔκανε νὰ πάρῃ τὴν ἀπόφασιν ν' ἀποτραβηθῆ στὴ Βαϊμάρη. Ὡς τόσο τὸν πλοῖσιον, τὸν ὠραῖο ἤχον τὸν ἔχειρόταν ὀλόψυχα. Μπόρσεε κι' ὁ ἴδιος νὰ διατηρήσῃ ὡς τὰ γερμάτια του, στήν ὀμίλια του, μιὰ ὠραία βαθειὰ φωνὴ μπάσου. Καὶ δὲ μιλοῦσε χαμηλόφωνα. Ὁ Μέντελσον, που τὸν γινώρις ἐβδωμηνάρη, θαύμασε τὸ ἐξάισιο τέμπρο τῆς φωνῆς αὐτῆς κι' ἔγραφε τῆς ἀδελφῆς του Φάνυς, πὼς θὰ ἐμποροῦσε, ἂν τὸ ἤθελε, νὰ ἀντιχῆσει πάνω σὲ δέκα χιλιάδες πολεμίστις!

Κι' ὁμως, ἂν δέν μπόρσεε ν' ἀγαπήσῃ τὴ μουσικὴ τῶν ρομαντικῶν καὶ αὐτοῦ τοῦ Μπετόβεν, τὸ βαθύτερο αἴτιον είνε ὁ γκος τῆς ὀρχήστρας που τὴν καθιστοῦσε ἔτσι θορυβώδη. Εἶνε ἀκόμη ἡ ἐλευθερία που ἔδωσε ὁ ρομαντισμὸς στὴ μουσικὴ νὰ ἐκφράσῃ εὐλογιωτέτερα τοὺς ἀνθρώπινους πόνους. Ὁ Γκαίτε γεννήθηκε ρομαντικὸς καὶ ἐκοπίασε πολὺ, γιὰ ν' ἀποκαταστήσῃ μέσα στὴν ψυχὴ του τὴν ἰσορροπία, που χερῆζει ἡ κλασσικὴ τέχνη. Ὁ μεγαλοτέρος ὅσλος τῆς ζωῆς του ἦταν, ὅτι κατάρθωσε νὰ ἡρεμήσῃ. Καὶ ἡ ἡρεμία αὐτὴ τοῦ ἦταν πολυτιμὴ, δέν ἔμποροῦσε νὰ ἐπιτρέψῃ νὰ τοῦ ξεφύγῃ. Γι' αὐτὸ ἀγάπησε ὅλους τοὺς κλασσικοὺς καὶ τοὺς προκλασσικοὺς: τὸν Μπάχ, τὸν Χαίντελ, τὸν Γκλόκ καὶ πρὸ πάντων τὸν Μότσαρτ. Ἡ ἐντύπωση που εἶχε ἀκούοντας Μπάχ καθὼς τὴν ἐκφράζει σ' ἕνα γράμμα του μὲ τὴ φράση ἐμοῦ φαίνόταν, πὼς ἄκουγα ἀπὸ μακριὰ τὴ βουτῆ τῆς θάλασσας! δὲ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὸν χαρακτηρισμὸ που δίνει γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ μεγάλου κἀντορα, σχετίζοντάς τὴν μὲ τ' ὄνομά του, ὁ Μπετόβεν: Τὸν λένε Μπάχ (μωράκι) ἔνω θάπρεπε νὰ τὸν λένε θάλασσα. Εἶνε μιὰ σωματικὴν γνωμὸν ἐδῶ, που τιμᾶει ἀναντιρρητὰ τὸν ποιητῆ. Ἐπειτα ἡ κατανοηθῆ του, ὁ μεγάλος του θαυμασμὸς γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ. Γοητεύεται ὅταν ἀκούει τὴν «Ἀπαγωγή ἀπὸ τὸ σαράνι» καὶ ἀπὸ τὴ στιγμή αὐτῆ, σὸ θεάτρακι που διευθύνει στὴ Βαϊμάρη, ὁ Μότσαρτ κυριαρχεῖ. Ἐνῶ ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα, που ἀνέβασε ἐκεῖ, κανένα δέν ἔκανε περισσότερες ἀπὸ 12 παραστάσεις, ὁ Μότσαρτ ἐκράτησε τὴ σκηνὴ του 82 φορές μὲ τὸ «Μαγεμῆντο του Αὐλοῦ», 68 μὲ τὸν Ντόν Ζουάν, 49 μὲ τὴν Ἀπαγωγή, 33 μὲ τὸ Ἔτσι κάνουν ὄλες, 28 μὲ τὸν Τίτο καὶ 19 μὲ τοὺς Γάμους τοῦ Φυγαρῶ. Καὶ ὅταν σὲ κάποιο γράμμα του ὁ Σίλλερ του γράφει. «Ἐἶχα νομίσαι πὼς, ὅπως ἄλλοτε ἡ τραγωδία ἀναπήσῃ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους χοροὺς τοῦ Βάκχου, ἔτσι καὶ τὰρα θ' ἀναπηθόσῃ ἀπὸ τὴν ὄπερα καὶ θὰ ἔσαναγεννώταν μ' ἕνα παράστημα ἀρχοντικότερο, γιατί βρισκα, πὼς ἡ ὄπερα ἀποτραβιέται ἀπὸ τὴ βουλικὴ μῆμηση τῆς φύσης καὶ μ' αὐτὴν ἡ τέχνη φτάνει σὸ ἐλεύθερο παιχνίδι», ὁ Γκαίτε τοῦ ἀπαντᾷ: «Τίς ἔλπιδες γιὰ τὴν ὄπερα θὰ εἶτε νὰ πρᾶγμα- τοποιοῦνται, ὅσο ἀπόλυτα ἴσως δέν τὸν περιμᾶνε, ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ μὲ τὸν «Ντόν Ζουάν» τοῦ Μότσαρτ. Εἶνε μόνο κρίμα, πὼς μὲ τὸ «θάνατο τοῦ Μότσαρτ τὸ

Έργο αυτό καταδικάζεται να μείνει μονάκριβο. Κάθε έλπιδα για μιá επανάληψη για μιá συνέχιση μ' αυτό έχασθηκε.

Είπε άραγε πολλοί σύγχρονοι του, που ένοιωσαν τόσο κατάθραθα, τόσο πλείρα το δημιουργικό έργο του Μότσαρτ; Είπε πολλοί που μπόρεσαν να τó κρίνουν με τόση συντομία, τόσο σωστά, τόσο απόλυτα δίκαια;

Έπειτα ó χαρακτήρισμός του για τή μουσική δου-
ματιού και πρό πάντων για τήν του τέλεια μορφή της, τó κουαρτέτο έργόδου:

«Άκουει κανείς — γράφει σε κάποιον φίλον του — τέσσερους μυαλωμένους ανθρώπους να συνομιλούν κι' έχει δλοκάθαρα τήν έντύπωση πώς κάτι έκέρδισε ακού-
οντάς τους και πώς γνώρισε τó βαθύτερο «έγώ» τού καθενός».

Είπε ζήτημα, άν ειπώθηκε ποτέ από καθαυτό ειδι-
κό, φωτεινότερος όρισμός τού μουσικού αυτού έτους, που ó καλύτερος συνθέτης, τού έμπιστεύθηκαν τις πιό άγαπημένες τους Ιδέες.

Πού λοιπόν βρίσκεται ή μουσική άνικανότης τού Γκαίτε; Τι είναι εκείνο που θά μπορούσε να μάς τήν πιστοποίηση;

Τό γεγονός πώς δέ μπόρεσε να συλλάβη τó μεγα-
λειό ενός Μπετόβεν να συγκινηθί από τó θέλητρο μιás μελωδίας τού Σοπμπερ, να δονηθί από τόν αυ-
ορμητισμό μιás έκρηξης τού Βέμπερ! Όμως ó Γκαί-
τε δέν άρνήθηκε τίποτα από όλα αυτά. Άπέφυγε μο-
ναχά να άφήση ά να παρασυρθί, άπέφυγε να τούς ύπο-
τάξη, άκριβώς γιατί ή μεγάλη του φρονιδία ήταν να
μη χάσει τήν κυριαρχία επάνω στον έαυτό του. Άπό τή
φύση είχε πλαστή τύπος βιουσιακάς. Μά τή δύναμη
της βέλτησης του έγινε τύπος Άπολλώνειος και αυτό ά-
γωνίστηκε να μείνη. Όταν συγκεντρώσης δλη σου τή
δύναμη για να πιστέψης πώς ύστερα από κάθε σου πι-
θανή άποτυχία μπορεί να ξαναρχίσης τή ζωή σου. όπως
ή κάθε μέρα άρχίζει μ' ένα καινούριο γλυκό χάραμα,
και τó έπιτύχης, δέ μπορεί ν' άφήσης να σου φύγη μέ-
σα από τά χέρια σου ή δυσκολώτατη αυτή νίκη σου.
Γι' αυτό γύρω στά 1817 άκουσε σ' ένα του ταξίδι τó
τραγούδι μιás «χαμένης άγάπης» που έλεγε: «Άγα-
πησα και δέν άγαπώ πιά, γέλασα και δέ γελώ πιά» Ε-
γραψε με πείσμα στο τραπέζι τού ξενοδοχείου του
«Άγάπησα, μά μόνο τώρα άρχίζω ν' άγαπώ καλά...
Σήμερα όπως και χτές λαμποκοπάει τó άστρο. Μείνε
μακριά από τά κεφάλια, που ή συντριβή τά κάνει να
σκύψουν. Ζήσε πάντα σάν νάχης μόλις τώρα άρχίσει
να ζής!» Έτσι άντέδρασε στή συγκίνηση της συμπό-
νίας. Και σίγουρα αυτό μέσα του θά τó γιόρτασε σάν
ένα μεγάλο του καινούργιο θρίαμβο. Άλλοι ζητούν
άπό τήν Τέχνη να τούς άπαλύνουν τήν ψυχή: ó Γκαίτε
της γύρευε να τού τή δυναμώση, να τού μεγαλώση τήν
άγάπη για τή ζωή, να τού στερεώση τήν ήθικη πίστη,
τή δραστηριότητα, τή διαύγεια τού μυαλού, τή δύναμη

της λογικής. Όταν στά 1787 έταξείδευε στήν Ίταλία
Έγραψε: «Στή μουσική μου άρέσει τó ένθουσιαστικό». Ό-
στερα από 40 περίπου χρόνια τόν Ίούλιο τού 1826
γράφει με άλλα λόγια τó τβιο πράγμα: «Έχω ανάγκη
άπό μουσική ζωηρή, ένθουσιαστική, για να με συνεπά-
ρει για να με στριψί». Δέν μπορεί κανείς να τόν κα-
τηγορήσει για δαστάθεια, ούτε να πη πώς δέν ζέρει τί
γυρσει: δέν θά του στάθηκε πολύ εύκολο να γίνη δλό-
μπος. Φτάνει να θυμηθοίμε τόν «Βέρθερο» του για να-
μαστε απόλυτα βέβαιοι γι' αυτό. Μά όταν τέλους πάν-
των τó κατάρθωσε, θά ήταν άνακολούθητα ν' άφήση
γκρεμιστή τó οικοδόμημα, που έστρισε. Κ' έφόλαξε τόν
τίτλο. Έφόλαξε τόν κόσμο που άπόχτησε όσο και άν
αυτό τού στερεώσε τήν εύχάριστη να ξαναβρεθί κά-
ποτε στον άλλο, στον φυσικό του κόσμο. Γιατί εζέρε
πώς τó γλύστρημα ήταν εύκολο και τó ξαναγύρισμα
πιά δδόνατο.

Αλλά όλα δέν άνάγκασαν να άποτρέψη με τρόπο
τó πρόσωπο από τή μουσική που άποτελούσε τή εκ-
φραση της εποχής του. Άσφαλώς θά ήν έννοιωθε τή
μουσική αυτή, και άριζιμένος θά παρασυρόταν από τόν
τελειότερο εκπρόσωπό της, τόν Μπετόβεν. Άλλ' αυτό
άκριβώς δέν τó ήθελε. Και άγκιστρώθηκε—πού μπο-
ρούσε νάβρη πιό σίγουρη σανίδα σωτηρίας:—στην έκ-
κλησιαστική μουσική τού Μπάχ.

Στό τέλος - τέλος, όταν σού περιβάλλον του δέν κα-
τάρθωσε νάβρη τó δεύτερο «Έγώ» του, που όπως τόσο
ζωηρά είχε ποθήσει, θάγραφε τή μουσική για τόν «Ψά-
ουστ» του έφθασε να πείση τόν έαυτό του πώς: «Ή
άξια τού ανθρωπίνου λόγου είναι πολύ πολύ άνώτερη
άπό τήν άξια τού τραγουδιού. Τίποτα δέν συγκρίνεται
μ' αυτόν: Τά λυγισμάτα του, οι μετατροπές του, είναι
άναρτιμητες για τήν έκφραση τού αισθήματος. Τό τρα-
γουδι αυτό καθεαυτό πρέπει να γυρσει στον άπλό λό-
γο, όταν χρειάζεται να φτάσει στις κορφές τού δραμα-
τικού και της συγκίνησης. Αυτό τήχουν καταλάβει δλοι
oi μεγάλοι συνθέτες».

Και συμπεραίνει ύστερα από αυτά ó Ρομάν Ρολλάν:
«Έτσι ή μουσική δέν είναι γι' αυτόν όπως τήν έννο-
ούν οι μεγάλοι μουσικοί τó κορόφωμα τού λόγου, άλ-
λά ó ποιητικός λόγος είναι τó κορόφωμα της μουσι-
κής».

Τό πιστέψε όμως πραγματικά αυτό ó Γκαίτε ή ήταν
και ή γνώμη του αυτή, κάτι, που με τή δύναμη της
άκατανίκητης θελήσης του υπέβαλε στον έαυτό του,
για να γλυκάνη όσο μπορούσε τήν παραιτηση που ύπο-
κρέωθηκε να κάνει από μιá ζωηρή έπιθυμία που με
τόση στοργή χρόνια δλόκληρα διατήρησε για τή μελο-
ποίηση τού μεγάλου του έργου;

Ποιός θά μπορούσε να μās άπάντησε στο έρώτημα
αυτό, που αθόρμητα άνεβαινει από χείλη ύστερα από
όσα έβρούμε για τήν άκατάβλητη αυτή, πραγματικά
Όλμπικη, προσωπικότητα;

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΜΠΑΝΤΕΝ - ΜΠΑΝΤΕΝ

Εικοσιτέσσερες συνθέτες από δεκατέσσερες διάφορες χώρες διάλεξε η διεθνής Ελληνοδίκος επιτροπή, αποτελούμενη εκ των **Niels Viggo Bentzon** (Δανία), **Rolf Liebermann** (Ελβετία), **Olivier Messiaen** (Γαλλία), **Malyas Seiber** (Άγγλια), και **Heinrich Sirobel** (Γερμανία), για το πρόγραμμα του έφτεινου φεστιβάλ της «International Society for Contemporary Music» στο Μπάντεν—Μπάντεν. Η διεθνής αυτή όργανωση, της οποίας μέλη είναι σχεδόν όλα τα κράτη με κάποιο μουσικό πολιτισμό, δίνει από το έτος της ίδρύσεώς της (1922) κάθε χρόνο σε μία από τις χώρες των μελών της ένα φεστιβάλ με το σκοπό να παρουσιάσει μία συνολική εικόνα της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας ανά τον κόσμο. "Αν ή εικόνα που εμφανίσθηκε τα τελευταία χρόνια στα φεστιβάλ αυτά δεν ήταν πιά τόσο συμπληρωμένη όπως άλλοτε, τουτο όφείλεται κυρίως εις την δυσκολίαν να βρεθθ ή άπαιτούμενος αριθμός πραγματικώς άντιπροσωπευτικών έργων σύγχρονης μουσικής διά την σύνταξιν ενός προγράμματος που άποτελείται συνήθως από τρείς συμφωνικές, και τρείς συναυλίες μουσικής δωματίου. Πρὸ του πολέμου, όπου ή νέα μουσική δεν ειχε ακόμη τους ισχυρούς προστάτας που έχει σήμερα, όλοι οι κατά τό μάλλον ή ήττον άγνωστοι συνθέται περιμεναν την έτησίαν έκδήλωσιν της S.C.M. για να κάνουν την εμφάνισή τους πρὸ του μεγάλου κοινου. "Ετσι μπορούσε ή έλληνοδίκος επιτροπή με σχετική ευχέρεια να συγκεντρώση στα τότε φεστιβάλ τό πλέον αξιόλογα έργα της έτησίως παραγωγής. Μεταπολεμικώς, που κυρίως οι διάφοροι μεγάλοι ραδιοφωνικοί σταθμοί ανέλαβαν την ύπόθεσιν της σύγχρονης μουσικής, με τίς τακτικές τους συναυλίες αφιερωμένες άποκλειστικώς στούς νέους συνθέτας, ή επιτροπή είναι άναγκασμένη να κάνη την έπιλογή της μεταξύ του μάλλον περιορισμένου αριθμού τών ύποβαλλομένων έργων. "Επειτα ύπάρχει μία διάταξις εις τό καταστατικό της οργανώσεως που δυσκολεύει άκόμα περισσότερο την εργασία της έλληνοδίκου επιτροπής. "Η διάταξις αυτή όρίζει να ληφθ ή κατά τό δυνατόν ύπ' όψιν κάθε χώρα που έχει ύποβάλει έργα. Οι όλεθριες συνέπειες της διάταξεως αυτής ή οποία δύσκολα συμβιβάζεται με την διατήρησιν του ποιητικού έπιπέδου που άπαιτεί ένα διεθνές φεστιβάλ έγιναν έφέτος ιδιαίτερος αισθητός με τη σύνθεση του νεαρού Νορβηγου **Knut Wigen**, ένα άτεχνο κατασκευάσμα σε άχνάρια του **Webern** που ήταν από πάσης πλευρής άναξιο να περιληφθ ή στο πρόγραμμα. "Αλλά ήταν τό μόνο έργο που ειχε σταλεί από τη Νορβηγία και έπρεπε κατά την έν λόγω διάταξιν να έγκριθ ή. Τι παράγοντες πάλι συνετέλεσαν εις την έκλογην του κομματιου τίς πιάνο με τόν τίτλο «A και B» του 'Ιαπωνέζου **Makoto Maroi**, και του κονταρτινού της φλάουτου, όξό-αυλο, άγγλικού κέρας και βιολοντιόλλο του Σουηδου **Ingvar Lidhoem**; Διότι έργα που με τό ύφος τους άποκαλύπτουν τόσο σαφώς ότι ή χρήσις της δωδεκαφθόγγου τεχνικής γίνεται έδω μονάχα με τόν σκοπό να πάρουν χάριν εμφάνισεως και έπίχρισμα πρωτοπορευακού χαρακτήρος, δεν είχαν διόλου θέση στα πλαίσια μιάς

έκδηλώσεως ή οποία φιλοδοξεί να δώση ένα άρτιο παρόν της σύγχρονης μουσικής.

Κατά τ' άλλα όμως μπορεί να λεχθ ή ότι ή έφετεινή πενήθημη παρέλαση νέων έργων, όπείωσε άρκετά ικανοποιητικά αποτελέσματα. Στόν τομέα της συμφωνικής μουσικής ξεχώρισε ή κατόπιν βραβευθείσα συμφωνία του έν 'Αγγλία διαμένοντος 'Ισπανου **Roberto Gerhard**, που με τό ζωηρά χρώματα της, τούς συναρπαστικούς ρυθμούς και τόν έν γένει ήχητικό δυναμισμό της, σημείωσε μία λαμπρή έπιτυχία. Λιγότερο ποικητικός ήταν ό Δανός **Vagn Holmboe** στην έβδομη συμφωνία του, ή οποία άκολουθεσ τας γραμμάς του νεοκλασσικι-



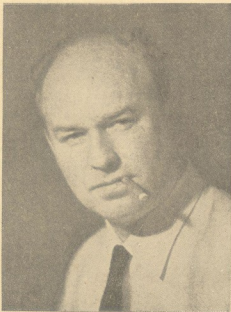
Roberto Gerhard (Ίσπανία)

σμου, διότι οι τάσεις του πρὸς πολυλογίαν έρχονται σε κάποιαν άντίθεση με την σαφήνεια της φόρμας που προφανώς έπιδιώκει ό συνθέτης. "Ως ένα δυνατό ταμπραμέντο φανερώθηκε ό Μεξικανός **Carlos Chavez** στο συμφωνικό του έργο εις τό όποιον μεταχειρίζεται με πολλήν έπιδεξιότητα διάφορα φολκλωριστικά στοιχεία της πατρίδος του. "Η «Ραφωβία για όρχήστρα» του **Arthur Snael** γραμμένη στα 1946 δεν παρουσίασε κανένα ιδιαίτερο ένδιαφέρον, εκτός ίσως από τό πείσμα με τό όποιον ό δίστημος πιανίστας προσπάθησε να ξεναμιλήση στη γλώσσα του **Arnold Schenberg** της έποχής που έγραψε τα πρώτα άναπλαστικά του έργα. Τό ότι μία τιαούτη προσπάθεια ήταν εκ τών προτέρων καταδικασμένη εις άποτυχίαν ίδιως όταν δεν συνοδεύεται από έστω και κάποιαν προσωπικήν προσοφραν είναι εύνοητο. "Απογοητευτική ήταν και ή γνωριμία με τό ντιβερτιμένο για δόο βιολιά και μικρή όρχήστρα

του **Tibor Harsanyi** που πολεμά την ανεπάρκεια μιας άπλης ρομαντικής διαθέσεως πίσω από την σοβαροφανή αρχιτεκτονική πρόσοψη του νεομαρκ. Σε ύψηλο επίπεδο από πάσης πλευράς στάθηκε το όρατο **concerto di camera** για πιάνο, ξύλινα πνευστά και κρουστά του Σουηδού **Karl Birger Blomdahl**, μία πραγματικά αξιολογώτερη δημιουργία με ζωντάνια, διαυγή διατύπωση και σπάνια λογική εις την διαδοχή των φράσεων που άντλουν την ουσία τους σχεδόν όλες από τον πυρήνα του αρχικού θέματος. Δικαίως απέσπασε το δεύτερον των τριών Ισοτίμων βραβείων από άνευμνήθησαν φέτος. "Ότι η δωδεκάφθογγος τεχνική επιτρέπει ποικίλες δυνατότητες εφαρμογής με διάφορα μεταξύ τους ηχητικά αποτελέσματα, απέδειξε παραστατικώτατα εις τὰ τέσσερα υπόλοιπα έργα του συμφωνι-

ρέτου του συστήματος αυτού, που τόσην επίδραση εξακολουθεί να άσκει κυρίως πάνω στην νέα γενιά των συγχρόνων συνθετών. Τό έργον αυτό εις τὸ ὅποιον γιά πρώτη φορά έδοκιμάσθη ή νέα τεχνική στά πλαίσια τής συμφωνικής μουσικής δέν είναι βέβαια εύκολόνόητο, παρ' ὅλη τήν σχετικῶς σαφή άρχιτεκτονική του διάρθρωση. Διότι είναι καμωμένο επί τῆ βάσει τής άύστηρης εφαρμογῆς τών κανόνων που δέν επιτρέπουν καμία παρέκκλιση από τήν ὀριζομένη γραμμή, καμία ένση και στιγμιαία άνθισθαιν στα καλοῦπια τής μέχρι τούδε Ισοουστῆς μουσικής. Έν τούτοις συμβάλλει ότι κάποια άκτινοβολία που ξεπηδά μεσ' από τούς παρέξενους ήχους τής μουσικής αὐτῆς μάς κάνει να διασθανθούμε πίσω από τὰ λϊβύρθημα σχήματα τής τήν παρουσιάζει μιάς Ισχυράς προσωπικότητος που επιβάλλεται και άν άκόμη δέ μάς εύρίσκει συμφώνους με τίς απόψεις τής. Ίδιως όταν τόχει μιάς τέτοιας Ιδεώδους έρμηνείας ὅπως έδω, από τήν ὀρχήστρα του νοτιοδυτικού γερμανικού ραδιοφωνικού σταθμοῦ που με τήν πραγματικῶς ὑποδειγματικήν έκτέλεσιν τοῦ ὅλου προγράμματος τής συμφωνικής μουσικής μάς έδειξε ξανά τὸ σπάνια προσόντα που άπέκτησε τὰ τελευταία χρόνια ὑπό τήν φωτισμένην διδασκαλίαν του περιφήμου άρχιμουσικοῦ τής και ακούρατου προμάχου τής σύγχρονης μουσικής : **Hans Rosbaud**.

Ίδιαιτέρως διαφωτιστικό γιά τὰ ρεύματα που επικρατούν στην σύγχρονη μουσική παραγωγή ήταν τὸ πρόγραμμα τών συναυλιών μουσικής δωματίου. Διότι ή επίμονη άναζήτησις νέων μέσων έκφράσεως έκδηλώνεται σήμερα κυρίως στα πλαίσια τού τομέως αὐτοῦ, ὅπου ὁ περιορισμένος ὀρθισμός τών ὀργάνων έννοεή τήν τάσιν πρὸς πειραματισμόν που είναι ένα τών κυριωτέρων χαρακτηριστικῶν τών νέων συνθετών τών ἡμερῶν μάς. Τῆς φάλλαγος τών ποικίλων που παρουσιάσθησαν προπορευόταν ὁ νέος Ἄμερικανός **Elliot Carter** με μία πολύ καλοφτιαγμένη συνάτα γιά πιάνο και βιολοντσέλλο ή ὅποια άρεσε πρὸ πάντων γιά τόν τρόπον με τόν ὅποιον συνδυάζει δεξιότητες με ποιότητα μουσικής. Διαφάνεια τής πολυφωνικής ὕφης και ένδιαφέροντα ρυθμικά εύρηματα διέκριναν τὸ κουαρτέτο του Ἄγγλου **Francis Burt**. Ὡς φύσις στοιχαστική με έντονη έκφραστικότητα συστήθηκε ὁ **Herbert Brün** (Ίσραήλ) με τὸ κουαρτέτο του. Μόνον ὁ κάπως σχολαστικός χειρισμός τής κλίσεως τής δωδεκαφθόγγου σειράς μέσως σέ μερικά σημεία αισθητῶς τήν κατά τὰ ὅλλα Ικανοποιητικήν έντόπωσιν. Κάτι τι ὅμοιο συνέβαινε και εις τὸ κουαρτέτο τού Γερμανοῦ **Hans Werner Henze**, ὅπου ή άποκλειστική συγκέντρωση στα καθαρῶς φορμαλιστικά στοιχεία τής θεωρίας δέκοπτε συνεχῶς τήν φυσιολογικήν ροήν τής μουσικής. Μία πραγματική ἀποκαλύψις ὤηπρε τὸ **Quartetto lirico** τὸ ἀπὸ ἐτών εις Ἄγγλιαν έγκαταστημένου Οὔγγρου συνθέτου **Mátyás Seiber**, μία δημιουργία μεγάλης ὄριμότητος και άνωταρας πνοῆς ή ὅποια, παρ' ὅλη τήν καταφανή προσήλωσή τῆς στην πνευματική κληρονομία του Μπρετόκ ὅμιλει κυρίως στίς πλατιέες μελωδικές γραμμές τής φράσεως, γεμάτες συγκρατημένο λυρισμό μία ὅλων τῆς γλώσσα. Τῆν θριαμβευτικήν έπιτυχίαν που σημείωσε τὸ ὄρατο αὐτὸ έργο κατόπιν μιάς έξόχου έκτέλεσεως εκ μέρους του γαλλικοῦ κουαρτέτου **Parrenin** έπεδοκίμασε και ή κριτική έπιτροπή διά τῆς άπονομῆς του τρίτου βραβείου του φεστιβάλ. Κάπως άστονος έν συγκρίσει με τὸ πλοῦσιο ποιητικό περιεχόμενον τών στίχων φάνηκε ή μελοποίησης τών ποιημάτων του Νέγρου ποιητοῦ



Karl Birger Blomdahl (Σουηδία)

κό προγράμματος. Τόσον ὁ **Gino Contilli** με τήν σουτα του γιά έγχοδα, πιάνο και κρουστά ὅσον και ὁ **Luigi Dallapiccola** με τίς «Παραλλαγές γιά ὀρχήστρα» δέν μόρρεσαν να άποκρύψουν τήν πρόελευσή τους από τήν χόρα του τραγουδιού που ζητά από τήν μουσική όχι μόνάχα μίαν πνευματικήν αλλά και μίαν αισθηματικήν συγκίνησιν. Γι' αὐτὸ φροντίζουν· πάντα με μία κατάλληλη διάρθρωσιν τής δωδεκαφθόγγου σειράς να δημιουργοῦν ὀραίους ἄρμονικούς συνδυασμούς, πότε έμπροσθησιντικοῦ και πότε καθαρῶς ρομαντικοῦ τόπου εις τούς ὁποίους τίποτα δέν μάς θυμίζει ότι πρόκειται ἔδω μερὶ δωδεκαφθόγγου μουσικής. Περίπου τὸ ἴδιο μπερὶ να λεχθῆ και γιά τόν Ἑλβετὸν **Konstantin Regamey** που με μία «Σούιτα γιά έγχορδα» μάς έδωσε ένα αξιόλογο δείγμα τής συνθετικής του Ικανότητος. Ίδιαιτέρως άντιληπτή έγινε ή άπόσπαση που χωρίζει τίς διάφορες έν τῷ μεταξύ γενόμενες τροπολογίες εις τὸ δωδεκάφθογγο σύστημα από τήν αρχική του μορφή με τίς «Παραλλαγές γιά ὀρχήστρα» έργον 31 του **Schöenberg** που ή παρουσία του στο φεστιβάλ είχε άσφαλῶς τήν έννοιαν να τιμήσῃ τήν μνήμην του έφευ-

Weldon Johnson εις τὴν σόλο—καντάτα «**The Creation**» τοῦ **Wolfgang Fortner**. Ζωρῆν φαντασίαν, καὶ ἕνα ἀξιόλογο δραματικὸν ταλέντο δειξεὶ ὁ **Markus Lehmann** εἰς τὸ «Τραγοῦδι τοῦ κενταύρου» σὲ στίχους τοῦ **Werner Bergengrum** μὲ τὸ ὅποιον ἔκανε φέτος τὴν πρώτην τοῦ ἐμφάνισιν. Μονάχα ποὺ δὲν ἐβλεπε κανεὶς τὸν λόγο γιὰ τὴν ἠθελε σώνει καὶ καλά νὰ ὑποτάξῃ τὴν τόσο αὐθόρμητην ἐκφραστικότητά του στοὺς περιορισμοὺς τοῦ δωδεκάφθογγου. Μόνον ὅταν ἡ χρησιμοποίησις τῆς δωδεκάφθογγου τεχνικῆς ὑπαγορεύεται ἀπὸ μιαν φυσικὴν ροπὴν τοῦ συνθέτου πρὸς αὐτήν, ὅπως συνέβη στὰ πέντε τραγοῦδι διὰ μία μέση φωνὴ μὲ φλάουτο, κλαρίνο, καὶ φαγκότο τοῦ **Hans Erich Apostel** εἰς τὰ ὅποια ἡ συνοχὴ τῆς μελωδικῆς γραμμῆς δὲν παρουσιάζει τίποτα τὸ βεβιασμένον, ἔχει βάσιν δικαιολογίας. Μίαν εὐχάριστον ὅσον καὶ διασκεδαστικὴν παρένθεσιν δημιούργησε ἡ «**Arpiade**» διὰ σοπράνο, ὀμιλοῦσα χορωδία, φλάουτο, κλαρίνο, βιόλα, βιολοντσέλλο καὶ πιάνο τοῦ **Wladimir Vogel**, μία πνευματώδης καὶ τεχνικώτατα καμωμένη μουσικὴ ἀπόδοσις ποιημάτων τοῦ «κλασσικοῦ» δαδαισταῦ ποιετῆ **Hans Arp**, γεμάτη πρωτοτυπίαι καὶ εὐρήματα σὲ ρυθμικοὺς καὶ ἀντιστικτικοὺς συνδυασμοὺς ποὺ ἀναποκρίνονται θαυμάσια στὶς παγιωμένους παραλογίαις τῶν στίχων.

Ἐπάρχει δυνατότης συγχωνεύσεως τῆς τονικῆς μετὰ τὴν δωδεκάφθογγον μουσικὴν; Ἀσφαλῶς ὄχι, διότι ἐκ τῆς φύσεως τῶν ἀποκλείεται κάθε συμβιβασμός. Ὅπου ἔρχονται σὲ σύγκρουσιν μετὰ ἑαυτοῦ, δημιουργεῖται μοιραίως ἕνας ἀμείλικτος ἀγὼν ἐπικρατήσεως τῆς μιᾶς ἐπὶ τῆς ἄλλης. Αὐτὸ εἶναι τὸ θέμα ποὺ θέλησε νὰ συμβολίσῃ ὁ **Erich Iohann** μὲ τὸν τίτλον «**Actus Tragicus**» τῆς μουσικῆς δωματίου του γὰρ δέκα σόλο-ὄργανα ὅπου ἡ συνεχὴς ἀντιπαράστασις τονικῆς καὶ δωδεκάφθογγου μουσικῆς καταλήγει σὲ μία πραγματικῶς τραγικὴ πάλη ἀλληλοεξοντώσεως τῶν δύο παραγόντων. Ὡς πείραγμα ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν δεξιότεχνικὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιον ἐξετελέσθη εἶναι ἕνα ἐξἄνωξ ἐνδιαφέρον ἔργον. Τὴν τολμηροτέραν ἐξόρμησιν ὅμως εἰς τὸ ἡχητικὸν ἄπειρον πραγματοποιήσῃ ὁ Γάλλος **Pierre Boulez** στὴν σόλο—καντάτα του διὰ κοντράλτο, φλάουτο, βιμπραφόν, βιόλα, κιθάρα καὶ κρουστά. Ἐδῶ ἡ διάσπασις τῆς μέχρι τοῦδε ὀπωδήποτε ἄκμῃ συμπανοῦς ἡχητικῆς ὅλης εἶναι πλήρης. Κανένα θέμα, κανένα μοτίβο, καμία συνεχόμενη ὄρχητρονικὴ γραμμὴ κατὰ τὴν συνθησιμένη ἔννοια, ἀντὶ αὐτῶν μία συνεχὴς διαδοχὴ μικροσκοπικῶν ἡχητικῶν συμπλεγμάτων ἐπὶ τῆ βάσει τῶν μαθηματικῶν ὑπολογισμῶν τῆς δωδεκάφθογγου τεχνικῆς ποὺ θέλουν νὰ δώσουν μονάχα χρώμα, ἀτμόσφαιρα, μὲ ἄλλα λόγια ἕνας ἡχητικὸς «πουαντισμὸς» ποὺ προφανῶς προτίθεται νὰ δημιουργήσῃ ἕνα νέον τύπον, ἃς τὸ ποῦμε ἀφηρημένον ἱμπερσοσιονισμὸν. Ἡ πνευματικὴ ἀξία καὶ ἀκαίρετῆς τῆς προωπικότητος τοῦ **Pierre Boulez**, ποὺ ἐκτός ἀπὸ συνθέτη εἶναι καὶ ἕνας διαπρεπὴς μαθηματικὸς, δὲν ἐπιτρέπουν καμίαν ἀμφιβολίαν γιὰ τὴν σοβαρότητα τῶν προθέσεων του. Ἄλλα μὲ τὸ ση-

μεῖον εἰς τὸ ὅποιον ἔφθασε ἡ μουσικὴ τέχνη εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ ἐδημιουργήθη μία πραγματικότης ποὺ φέρνει εἰς ἀμηχανίαν ἀκόμη καὶ τὸν πῶ ἐνθερμὸν συνήγορον τῆς σύγχρονης μουσικῆς. Διότι ὅταν ὁ ἐγκέφαλός μας δὲν εἶναι πιά εἰς θέσιν νὰ δώσῃ ἔστω καὶ κάποιαν ἔννοιαν εἰς τοὺς ἡχούς ποὺ συλλαμβάνονται ἀπὸ τὸ αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαια δυνατόν πλέον νὰ ὀμιλοῦμε περὶ μουσικῆς.

Τὸ ὅτι ἡ τέχνη τῶν ἡγῶν βρίσκεται σήμερον σ' ἕνα μεγάλο σταυροδρόμι τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς, εἶναι γεγονός. Διάφοροὶ σοβαροὶ κίνδυνοι ἀπειλοῦν τὴν ὑπόστασίν τῆς. Πρῶτον ἡ ὀλοκληρωτικὴ ὑποδούλωσις



Matyas Seiber (Ὀύγγαρια)

στὸν ὕλικὸν παράγοντα ποὺ διαφαίνεται στὰ περισσότερα ἔργα τῆς νέας γενεᾶς, ἡ ὅποια νομίζει εἶτα μία ἀπλή ὄργανωσις διαφόρων δωδεκαφθόγγων σειρῶν εἶναι ἡδὴ σύνθεσις, χωρὶς νὰ λαμβάνει ὅπ' ὅσων πῶς χωρὶς τὴν συμμετοχὴ τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνοντο ἔργα τέχνης. Δεύτερον ἡ τραγικὴ ἀπομόνωσις εἰς τὴν ὅποιαν ὠδήγησε ὁ δωδεκαφθόγγος τοὺς συνθέτας ποὺ δὲν μποροῦν πλέον νὰ ἐπικοινωνοῦν παρά μονάχα μ' ἕνα στενότατο κύκλον φανατικῶν ὀπαδῶν. Καὶ τρίτον ἡ καταπιλητικὴ ἐξάπλωσις τοῦ δωδεκαφθόγγου σὲ ἀνάξια χέρια ποὺ δημιουργοῦν ἕναν τσαρλατανισμὸν ἄνευ προηγουμένου. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἀδικοιολογητὸν τὸ ἐρώτημα μὲ τὸ ὅποιον ἔφθυγε ὁ περισσότερος κόσμος ἐφέτος ἀπὸ τὸ φεστιβάλ: «Ποῦ θὰ πάει αὕτη ἡ κατάστασις;»

Ο ΓΙΟΧΑΝ ΣΤΡΑΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

"Όταν στα 1872 γιορτάστηκαν τα 100 χρόνια της ανεξαρτησίας της Βορείου Αμερικής άργωνόθησαν στη Βοστώνη περιφημοί συναυλιές που τη διεύθυναν τους ανέθεσαν οι Αμερικανοί στις μεγαλύτερες Εθνωπαϊκές διασημότητες. Ανάμεσα σ' αυτές ήταν και ο Γιόχαν Στράους που θα διηθόνη 14 συναυλίες και θάπερνε γι' αυτό 100.000 δολάρια. Μόλις έφτασε στη Βοστώνη ο Βιεννέζος μουσικός αντίκρισε στις διάφορες τοιχοκολλημένες ρεκλάμες τόν έαυτο τόν πάνω σέ μιά γήνη σφαίρα να διευθόνει μ' ένα σκήπτρο. Τι θά μπορούσε νά συμβολίση καλύτερα τήν παγκοσμία φήμη και τήν παγκοσμία αναγνώριση! Άλλα και άλλα τά άλλα που άκολούθησαν ήταν μεγαλειώδη. Είχε κτισθί γιά τήν περίσταση μιά αίθουσα γιά 100000 άκροατάς και γέμισε. Έπάνω στη εξέδρα τών μουσικών βρέθηκαν μονομιάς χιλιάδες τραγουδιστές και μέλη τής όρχήστρας και «όλους αυτούς—γράφει στούς δίσκους του ο Ίδιος ο Στράους—έπρεπε νά τούς διευθόνω έγώ! Μούβασαν όμως και 100 όποδιευθυντάς. Ώς τόσο δέν μπορούσα νά παρακολουθήσω παρά τούς κοντινούς μου στή δουλειά τους και μ' όλες τίς πρόβες που προηγήθηκαν βέβαια δέν μπορούσα νά πιστέψω σέ μιά καλλιτεχνική έπιτυχία. Μιά όρνησι να διευθόνω νομίζω πώς θά τήν πλήρωνα μέ τή ζωή μου. Για σολλογοισθήτε τώρα τή θέση μου νά παρουσιασθώ έτσι μπρός σέ 100000 άκροατάς. Καί όμως! Βρέθηκα κάποια στιγμή στό βάθρο τού διευθυντή μέ τήν μπαγκέτα στό χέρι! Καί τώρα;;!! Πώς θάρχιζε ή ιστορία και . . . πρú πάντων πώς θά τελείωνε; Άξαφνα άκούστηκε μιά κανονιά! Ήταν ή ελδοποίηση γιά μäs τούς 20000 έκτελεστάς πώς ήρθε ή στιγμή ν' άρχίσουμε. Δίνω τó σύνθημα, οι έκάτο μου όποδιευθυντές μέ άκολουθοϋν όσο μπορούσαν καλύτερα και γρηγορότερα και τότε άρχίζει ένα . . . θέαμα που δέ θά ξεχάσω σ' όλη μου τή ζωή. Όλη μου ή προσοχή είχε από τó σημείο πιά αυτό συγκεντρωθί σ' ένα σκοπό: Μιά κι άρχισαμε όλοι μαζί—ή σχεδόν όλοι μαζί νά τελειώσουμε κ' έτσι. Αυτό ήταν τó μόνο άνθρωπίνως δυνατό. Τό άκρατοήριό μου μέ έπιτοκίμαζε όσο πιά. . . γεορά μπορούσε κ' έγώ ξαναπένευσα έλεύθερα όταν κατέβηκα από τó βάθρο κ' έννοιουσα νά πατούν τά πόδια μου σέ στερεό έδαφος. Τήν άλλη μέρα έφυγα μέ άρκετή δυσκολία από τόν κλοιό που είχε σχηματίσει γύρω μου ένας στρατός από ίμπρεσσάριους που μου πρότειναν μιά τουρνέ σ' όλόκληρη τήν Αμερική. Μού ήταν άλήθεια άρκετή ατύχη ή μιά συμμετοχή μου στήν γιορτή τού νέου κόσμου.

Ό Στράους πάντως ήταν ό διευθυντής που προκάλοισε τó μεγαλύτερο ένθουσιασμό τήν έποχή εκείνη.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΑΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΛΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ: 25504

MOUSSIKI KINISSI

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE
ET EDITEUR
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίαι Δρ. 40
Έξώτιν. * 20
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίαι Α. Χ' 1.0.0
ή δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα μέ τόν Α.Ν. 1099
Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
*Οδός Δαδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβουμε τά κάτωθι έμβάσματα και σάς ευχαριστούμεν. Από: Β. Γλυμή δραχ. 40, Σωματείου Ήθοποιών δραχ. 40, Μουσικών Σόλλογων δραχ. 40, Δημ. Ώδελφ Λαμίας δραχ. 150, Ε. Χλαμίδα (Άλεξ/πολις) δραχ. 40, Μ. Τζωρτζάκη (Ηράκλειον—Κρήτη) δραχ. 124, Α. Βλαχάκη, δραχ. 20, Ι. Δαμιανόν (Θεσ/νίκη) δραχ. 580, Α. Κοτσάμπαση δραχ. 41, Τ. Σμυρλιώτου (Θεσ/νίκη) δραχ. 20, Γ. Σοφιανόπουλον δραχ. 40, Ο. Μέντζου (Ίωάννινα) δραχ. 80, Α. Καρυμόνε δραχ. 20.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ

ΑΘΗΝΑΙ

—Πρωτοβουλία τού Έλληνικού Ώδείου ή περπεδημύσα εις Αθήνας έξέχουσα καλλιτέχνις τού τραγουδιού και καθηγήτρια τών Κρατικών Ώδελων Λειψίας και Χάλλε κ. Edith Loux Έδωσε ένα Ρεσιτάλ εις τήν Αίθουσαν συναυλιών τού Ώδείου εις τάς 31 Οκτωβρίου, τó όποιον προσέφερον εις τούς σπουδαστές τής μουσικής. Τó πρόγραμμά της εκράτησε εις ένα επίπεδον έξαιρητικό ένδιαφέροντος μέ τίς θαυμάσιες έρμηνείες **Lieder** τού Σούμπερτ, Σούμαν, Μπράμς, Γκρετσσινώφ, Ραχμάνινοφ, Ρ. Στράους.

—Η κ. Νιόβη Γαβριήλ συνεχίζει και κατά τó παρόν σχολικόν έτος 1955—56 τά μαθήματά της εις τήν σχολήν Άπαγγελίας τού Έλληνικού Ώδείου.

ΒΟΛΟΣ

Η κ. Κική Κόντη εκτός τής Διευθύνσεως τών έργασιων τού έν Βόλω Παρ/τος τού Έλληνικού Ώδείου, θά διδάξη και εις τήν Σχολήν Πιάνου τού έν Αθήναις Κεντρικού Ίδρύματος αυτού.

ΛΑΜΙΑ

Στίς 13 Νοεμβρίου ή Λαμιακή Χωροδία έκανε μία ένδιαφέρουσα εμφάνιση εις τó θέατρον «Ρέξ» τής πόλεως μέ άραίες εκτελέσεις έργων ένζων και Έλληνων σηνθετών, και μέ συμμετοχήν Μανδολινατάς κατά διδασκαλιαν και σύνθεσιν τού έκλεκτου μουσικού κ. Δ. Μαργέτη.

Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.)
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

Π Υ Ρ Ο Σ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΟΥ 6 (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΤΗΛΕΦΩΝ: 55675, 52573, 56276, 55066
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

