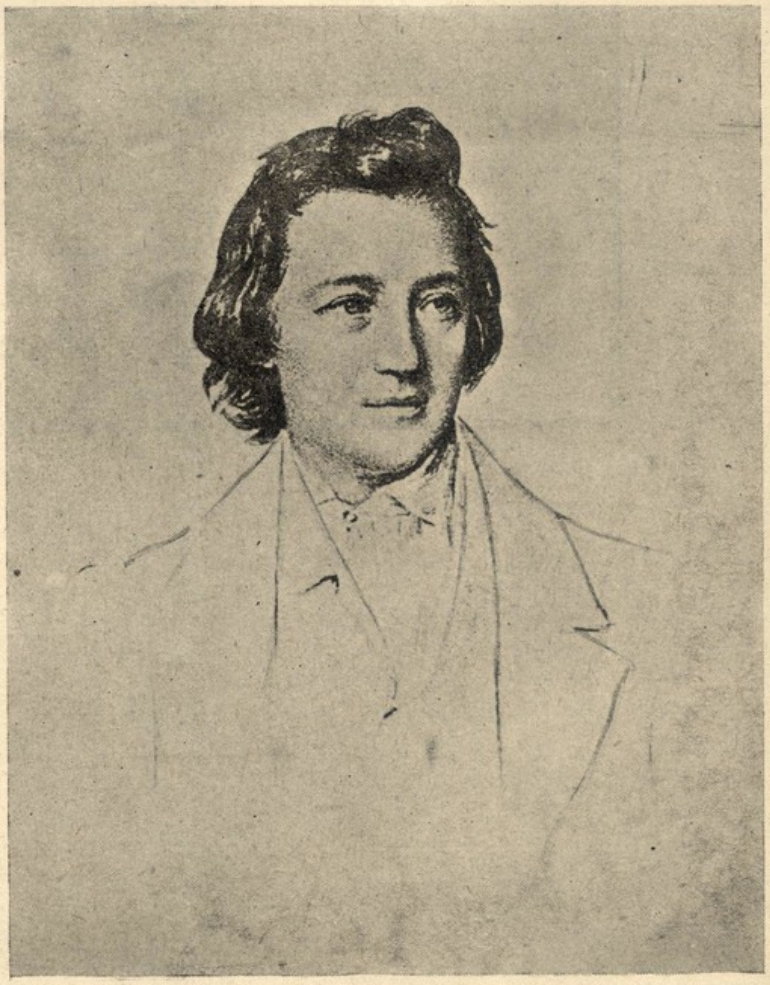
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ



ΕΡΡΙΚΟΣ ΧΑΪΝΕ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ
90

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ
90

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ·

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ — Ὁ Ἐρρίκος Χάϊνε καὶ ἡ μουσική.

FRANCIS POULENC — Γιὰ τὴ σύγρονη γαλλικὴ μουσική.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ — Θύελλα καὶ ὁρμή.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ — Τὰ παιδιὰ τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπάχ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ — Ἑρμηνεία, στὺλ καὶ προσωπικότης.

Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΕΝ — Παγκανίνι καὶ Λαφόν.

ALEX THURNEYSSEN — Ἀπὸ τὴ μουσικὴ κίνηση τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Ἀλληλογραφία

ΕΤΟΣ Ζ' = ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1956 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
Ἔκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3
Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴ — Διντὴς Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
ΕΤΟΣ Ζ.' ΑΡΙΘ. 90 ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1956 ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Ο ΕΡΡΙΚΟΣ ΧΑΪΝΕ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐφέτος στὶς 17 Φεβρουαρίου, συμπληρώθηκαν ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Ἐρρίκου Χάϊνε, τοῦ μεγαλύτερου λυρικοῦ ποιητῆ τῆς ρωμαντικῆς ἐποχῆς. Γεννήθηκε στὸ Ντούσελντορφ τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1797 ἀπὸ Ἑβραίους γονεῖς καὶ πῆρε τὸ ὄνομα Χάρρυ. Ἡ μητέρα του ἦταν διανοούμενη, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μοντέρνες γλῶσσες ἤξευρε τέλεια λατινικὰ καὶ ἦταν μουσικός. Ὁ πατέρας, ἀπασχολημένος μὲ τὸ ἐμπόριο, δὲν ἔδειχνε καμμιὰ πνευματικότητα, ἦταν ὅμως ἀπὸ τὴ φύση του ὀνειροπόλος, πιὸ αὐθόρμητος στὶς ἐκδηλώσεις του ἀπὸ τὴ γυναίκα του καὶ πολλὲς σοβαρές του ἀποφάσεις τοῦ τὶς ὑπαγόρευε ἡ καρδιά του καὶ ὄχι ἡ λογική. Ἀπ' αὐτὸν κληρονόμησε ὁ Χάϊνε τὴν ποιητικὴ διάθεση ἐνῶ ἀπὸ τὴ μητέρα του πῆρε τὸ σκεπτικισμό, τὴν εἰρωνικὴ τάση καὶ τὸ ὑπολογιστικὸ πνεῦμα. Ὅταν ἔγινε 28 χρόνων, ὁ Χάϊνε ἀσπάστηκε τὸν προτεσταντισμὸ καὶ ὀνομάστηκε Ἐρρῖκος.

Δυὸ πράγματα τραγούδησε περισσότερο ὁ Χάϊνε στὰ ἔργα του, τὴν ἐλευθερία καὶ τὸν πρῶτο ἄτυχο ἔρωτά του γιὰ τὴν ὄμορφη ἐξαδέλφη του Ἀμαλία, τὴν κόρη τοῦ πλούσιου θείου του, τοῦ τραπεζίτη Σολομῶν Χάϊνε. Δὲν τὴ συγκίνησαν ὅμως ποτὲ τὰ πονεμένα του τραγούδια· προτίμησε νὰ κάνει ἕνα πλούσιο γάμο καὶ πέθανε πολὺ νέα. Ὅσο γιὰ τοὺς ὕμνους του στὴν ἐλευθερία, δὲν ἦταν τόσο συμπαθεῖς στὶς ἀπολυταρχικὲς κυβερνήσεις τῆς τότε Γερμανίας καὶ κόστισαν στὸν ποιητὴ πολύχρονη ἐξορία ποὺ κράτησε ἀπὸ τὸ 1831 ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του, δηλαδὴ 25 χρόνια.

Ὁ ρωμαντισμὸς τοῦ Χάϊνε καὶ ἡ βαθειὰ εὐαισθησία του ἀντισταθμίζονται στὰ ἔργα του ἀπὸ μιὰ λεπτότατη καὶ εὐφυέστατη εἰρωνία. Ἀκόμα κι ὅταν τραγουδάει τὸν ἄτυχο ἔρωτά του, «τὸ ἀδιάκοπο αὐτὸ μαρτύριο, πάντα τόσο βασανιστικὸ ὅσο καὶ τὴν πρώτη ἡμέρα καὶ ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ἡμέρα στερημένο ἀπὸ κάθε ἐλπίδα», ἀκόμα κι' ὅταν ὑμνεῖ τὰ ἱερώτερά του αἰσθήματα, δὲν παραλείπει μὲ δυὸ - τρεῖς περιπαιχτικὲς φράσεις νὰ εἰρωνευτεῖ τὸν ἴδιο του τὸν πόνο.

Στὸ βιβλίο του «Ὁ Τυμπανιστὴς Λεγκρὰν» ποὺ εἶναι ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὶς «Εἰκόνες Ταξιδιοῦ», μᾶς ἔχει ἀφήσει ὁ ποιητὴς ὡραῖες παιδικὲς ἀναμνήσεις. Τὰ γαλλικὰ στρατεύματα τοῦ Ναπολέοντα εἶχαν καταλάβει τὸ Ντούσελντορφ καὶ οἱ περισσότεροι ἀστοὶ εἶχαν δείξει φιλικὲς διαθέσεις πρὸς τοὺς Γάλλους ποὺ τοὺς προτιμοῦσαν ἀπὸ τοὺς Πρώσσους κατακτητές τους. Στὸ σπίτι τῶν Χάϊνε εἶχε καταλύσει ὁ τυμπανιστὴς Λεγκρὰν ποὺ δὲν ἤξερε λέξη γερμανικὰ ὅπως καὶ ὁ μικρὸς Χάρρυ δὲν καταλάβαινε γαλλικά. Εἶχαν ὅμως τόσα νὰ ποῦν, ὁ γάλλος ἔβλεπε τὰ μάτια τοῦ μικροῦ πλημμυρισμένα ἀπὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ κοινό τους εἴδωλο, τὸ Ναπολέοντα καὶ ἤθελε νὰ τοῦ διηγηθεῖ ἱστορίες καὶ κατορθώματα ἀπὸ τὶς ἐκστρατεῖες ποὺ εἶχε πάρει κι' ὁ ἴδιος μέρος κοντὰ στὸν Αὐτοκράτορα. Ἡ δυσκολία τους λοιπὸν νὰ συνεννοηθοῦν μιλώντας ἔγινε ἀφορμὴ νὰ δώσει αὐτὸς ὁ Λεγκρὰν στὸ μικρὸ Χάϊνε τὶς πιὸ παράξενες μουσικὲς συγκινήσεις : «Ὁ κύριος Λεγκρὰν, γράφει ὁ Χάϊνε, δὲν ἤξερε παρὰ κάτι κουτσογερμανικά, μονάχα τὰ κυριώτερα λόγια : **Brot, Kuss, Ehe,** μὰ ἤξερε νὰ σοῦ δώσει νὰ καταλάβεις περίφημα ὅ,τι ἤθελε ἐπάνω στὸ ταμποῦρλο του. Ἔτσι, ὅταν δὲν ἤξερα τί ἐσήμαινε ἡ λέξη : ἐλευθερία, μοῦ ἐβαροῦσε τὴ Μασσαλιώτιδα καὶ τὸ καταλάβαινα. Ἂν δὲν ἤξερα τί θὰ πεῖ ἡ λέξη : ἰσότητα. μοῦ ἔπαιζε τὸ μάρς, **ça ira, ça ira ! les aristocrates à la lanterne** καὶ τὸ καταλάβαινα. Σὰν δὲν ἤξερα τί θὰ πεῖ ἡ λέξη : ἀνοησία, ἔπαιζε τὸ μάρς τοῦ Ντασσάου, ποὺ παίζαμε ἐμεῖς οἱ Γερμανοὶ (ὅταν νικηθήκαμε) στὴν Καμπανία, τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἐπανάστασης καὶ τὸ καταλάβαινα.

Μιὰ μέρα ἤθελε νὰ μοῦ ἐξηγήσει τὴ λέξη : **Allemagne** καὶ ἔπαιζε τὴν ἁπλῆ ἐκείνη καὶ πρωτόγονη μελωδία ποὺ παίζουν, στὰ λαϊκὰ πανηγύρια, στὰ γυμνασμένα τὰ σκυλιὰ ὅταν χορεύουν καὶ ποὺ μπορεῖ ἐπάνω - κάτω ν' ἀποδοθεῖ μὲ τό : ντούμ—ντούμ—ντούμ. Μοῦ κακοφάνηκε τότε, μὰ μολαταῦτα κατάλαβα.

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μοῦ ἔμαθε καὶ τὴ νεώτερη ἱστορία. Εἶναι ἀλήθεια πὼς δὲν καταλάβαινα τὰ λόγια ποὺ μούλεγε, μὰ ἐπειδή, ἐνῶ μιλοῦσε, ἔπαιζε μαζί, καὶ τὸ τύμπανο, στὸ τέλος ἔνιωθα τί ἤθελε νὰ πεῖ.

Κατὰ βάθος αὐτὴ εἶναι ἡ καλλίτερη δαδακτικὴ μέθοδος, ἔτσι καταλαβαίνει κανεὶς θαυμάσια τὴν ἱστορία τῆς ἅλωσης τῆς Βαστίλλης, τοῦ Κεραμεικοῦ κ.λ.π. ὅταν ξέρει πῶς μιλούσανε σὲ κείνη τὴν περίσταση τὰ τύμπανα . . . . Μὰ ὅταν ἀκούει κανεὶς νὰ βροντάει τὸ κόκκινο μάρς τῆς γκιλλοτίνας, τότε καταλαβαίνει ὅλα αὐτὰ τὰ πράγματα στὴν ἐντέλεια, καὶ ἐννοεῖ τὸ πῶς καὶ τὸ γιατί. Εἶναι φοβερὸ αὐτὸ τὸ μάρς. Μ' ἔκανε ν' ἀνατριχιάζω βαθιὰ ὡς τὸ κόκκαλο ὅταν τ' ἄκουα, κ' εὐχαριστήθηκα πολὺ ὅταν τὸ ξέχασα . . . . »

Ὁ Χάϊνε δὲν εἶναι μόνο ὁ ποιητὴς ποὺ μεταφράστηκε σ' ὅλες τὶς γλῶσσες, ἀκόμα καὶ τὶς ἀσιατικές, ὅσο ἀκόμα ζοῦσε, ἀλλὰ εἶναι καὶ ὁ στιχουργὸς ποὺ μελοποιήθηκε περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, ἴσως περισσότερο καὶ ἀπὸ τὸ Γκαῖτε. Κι αὐτὸ εἶναι φυσικὸ γιατὶ τὰ ποιήματά του δείχνουν βαθὺ αἴσθημα καὶ τὸ ἔντονο προσωπικὸ στοιχεῖο ποὺ τόσο ἐξυπηρετεῖ τὴ μουσική. Κι ἀκόμα γιατὶ οἱ στροφές τους, μὲ τὴν ἁρμονική τους ὑφὴ καὶ μὲ τὸν εὔκολο, τουλάχιστον φαινομενικά, καὶ κυλιστὸ στίχο τους, εἶναι κι οἱ ἴδιες μουσική. Αὐτὸ γίνεται ἀκόμα πιὸ φανερὸ στοὺς δύο κύκλους τραγουδῶν του ἡ «Βόρεια θάλασσα» ποὺ δημοσιεύτηκαν τὸ 1825 καὶ 1826. Ἐδῶ ὁ ρυθμὸς πότε γί-

νεται πιὸ ἔντονος, πότε ἐξασθενεῖ, ἔπειτα ἡ ἔνταση αὐτὴ καὶ ἡ χαλάρωση ἀκολουθοῦν γοργὰ ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ γίνεται ἀκόμα συχνότερη καὶ πάλι ὁ στίχος γίνεται μακρύτερος καὶ ἠρεμώτερος. Μ' αὐτὴ τὴν περίτεχνη ποικιλία, μὲ τὸ πότε ἀνάερο, πότε βαθύτερο λίκνισμα τοῦ ρυθμοῦ, κατορθώνει ὁ ποιητὴς νὰ ἐπιτύχει μιὰ χρωματικὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀέναης ἁρμονικῆς κίνησης τοῦ θαλάσσιου στοιχείου ποὺ συγγενεύει τόσο μὲ τοῦ ἴδιου τὴν κυμαινόμενη καὶ τρικυμισμένη φύση.

Ὁ Χάϊνε, ἄν καὶ ἦταν ριζοσπαστικὸς στὴν τέχνη του, καθοδηγήθηκε πολὺ ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση καὶ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὶς γερμανικὲς μπαλλάντες καὶ ἀπὸ τοὺς παλιοὺς θρύλους. Ὅπου κι ἄν ταξίδευε, φρόντιζε νὰ κάνει συλλογὴ ἀπὸ λαϊκὰ τραγούδια, στὴ Γαλλία, στὴ Βόρεια θάλασσα καὶ ἰδιαίτερα στὴ Γερμανία καὶ μάλιστα στὸ Ρῆνο. Τὸ ποιητικό του ἀλφάβητο, ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα στὴ στιχουργία, θὰ εἶναι ἡ συλλογὴ λαϊκῶν ποιημάτων ποὺ δημοσίευσε τὸ 1805 ὁ φὸν Ἄρνιμ καὶ ὁ γυναικάδελφός του Κλέμενς Μπρεντάνο μὲ τὸν τίτλο **Τὸ παιδὶ μὲ τὸ μαγεμένο κόρνο.**

Ὁ συνθέτης ποὺ τόνισε τὰ περισσότερα ποιήματα τοῦ Ἐρρίκου Χάϊνε εἶναι ὁ Ρόμπερτ Σούμαν. Ἦταν δεκαοκτὼ χρόνων καὶ ὁ ποιητὴς 31 ὅταν συναντήθηκαν γιὰ πρώτη καὶ μόνη φορὰ στὸ Μόναχο. Ὁ Σούμαν αἰχμαλωτίστηκε ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ Χάϊνε, ἕνα βλέμμα γλυκὸ σὰν χάδι καὶ μαζὶ τόσο ἀπόμακρο. Μόλις εἶχε κυκλοφορήσει τὸ «Βιβλίο τῶν Τραγουδιῶν» του, ἡ λυρικὴ συλλογὴ ποὺ μ' αὐτὴ γνώρισε ἡ Γερμανία τὴν πονεμένη ποίηση, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπίσημη καὶ λιγώτερο προσωπικὴ ποίηση τῶν προγενεστέρων του κλασσικῶν. Ὁ Σούμαν ποὺ πήγαινε νὰ ἐγγραφεῖ στὴ Νομικὴ Σχολὴ τῆς Λειψίας σκέφτηκε μὲ κρυφὴ ἱκανοποίηση ὅτι καὶ ὁ Χάϊνε εἶχε σπουδάσει νομικὰ καὶ σ' αὐτὸ τὸ περιστατικὸ εἶδε μιὰ ταύτιση τῶν πεπρωμένων τους.

—«Μαίτρ, λέγει μὲ σεβασμὸ ὁ νεαρός, ἀπὸ τοὺς νεωτέρους σας κανεὶς δὲν θὰ φθάσει τὴ δόξα σας, γιατὶ θάπρεπε γι' αὐτὸ νὰ ἔχουν τὴν ἰδιοφυΐα σας».

—«Ἀξίζω τὸν κόπο νὰ μὲ ζηλεύουν; ἀπαντάει συλλογισμένος ὁ ποιητής. Ἔχθρες, συκοφαντίες . . Πληρώνω βαρὺ φόρο στὴν ταπεινή μου ἀξία.»

—«Ἄχ ! πῶς θὰ χαιρόμουνα, Μαίτρ, ἄν, καὶ μ' αὐτὸ ἀκόμα τὸ τίμημα, μποροῦσα λίγο νὰ σᾶς μοιάσω!»

—«Μὰ μοῦ μοιάζετε πολύ, λέγει ὁ Χάϊνε, καλλιεργεῖτε τὰ γράμματα, ὅπως κι ἐγώ, καὶ τὴν ἀδελφή τους, τὴ Μουσική. Ἀρχίζετε μὲ τὰ νομικὰ καὶ θὰ τ' ἀφήσετε, ὅπως κι ἐγώ. Τώρα ποὺ σᾶς ἀκούω, τὸ προαισθάνομαι. Ἄν θέλετε νὰ μοῦ μοιάσετε, εὔχομαι, στ' ἀλήθεια, ἡ ὁμοιότητα νὰ σταματήσει ἐδῶ . . . γιατί, ὧρες— ὧρες, ἕνα σκοτεινὸ μήνυμα μοῦ λέγει ὅτι βαδίζω πρὸς ἀνεπανόρθωτες καταστροφές.»

Ἡ προφητεία πραγματοποιήθηκε κατὰ τρόπο τραγικὸ ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς δυό. Πέθαναν τὴν ἴδια χρονιὰ μέσα στὴν ἴδια ἀπελπισία κι' οἱ δυό. Ὁ Σούμαν στὸ Ἔντενιχ, πνευματικὰ χτυπημένος. Ὁ κόσμος καὶ οἱ φίλοι του τὸν παράστεκαν κρυφὰ στὴν ἀγωνία του, ἐκεῖνος ὅμως εἶχε ξεχάσει ὥς καὶ τὴν πιστὴ του Κλάρα καὶ τὰ παιδιά του. Ὁ Χάϊνε ὅλους τοὺς θυμόταν κι ὅσο πλησίαζε στὸ θάνατο πλουτιζότανε ἡ ποιητική του ἀξία καὶ ὁ συναισθηματικός του κόσμος, ἀλλὰ ἦταν παρατημένος σχεδὸν ἀπ' ὅλους στὸ Παρίσι, παράλυτος, τυφλός, φτωχὸς καὶ τὶς παραμονὲς τοῦ θανάτου του θὰ γράφει στοὺς φίλους του : «Ἐλᾶτε νὰ μὲ δεῖτε, ἀλλὰ ἐλᾶτε σύντομα γιατὶ θ' ἀναγκαστεῖτε νὰ κάνετε τὴ βαρετὴ διαδρομὴ ὥς τὸ νεκροταφεῖο τῆς Μονμάρτρης ὅπου ἔχω κρατήσει ἕνα διαμέρισμα, μὲ θέα πρὸς τὴν αἰωνιότητα.» Ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι εἶχαν ξεχάσει καὶ αὐτὸν καὶ τὴ μέθη ὅπου τοὺς εἶχαν βυθίσει τὰ ποιήματά του.

Τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ σύνθεσε ὁ Σούμαν σὲ στίχους τοῦ **Χάϊνε**, δώδεκα χρόνια μετὰ τὴ συνάντησή τους καὶ χωρὶς νὰ ἔχουν ξανασυναντηθεῖ σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, εἶναι τὸ **Liederkreis** (ἔργ. 24). Πρόκειται γιὰ ἐννέα λίντερ ἐπάνω σὲ ποιήματα ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ Χάϊνε. «Νέες θλίψεις». Ἔπειτα συνθέτει ἐπάνω σὲ 16 ποιήματα ἀπὸ τὸ **Λυρικὸ Ἰντερμέτζο** τοῦ Χάϊνε τὸ ἔργο του **Ἀγάπη τοῦ ποιητῆ** (ἔργ. 48). Εἶναι ἕνας κύκλος τραγουδιῶν πολὺ τελειότερος καὶ μὲ δυνατὸ δραματικὸν πόνο ποὺ μᾶς θυμίζει Σούμπερτ. Ἐπίσης τονίζει τὶς δυὸ νεανικὲς ἀλλὰ περίφημες μπαλλάντες του **Μπαλταζὰρ** καὶ **Γρεναδιέροι** ὅπου παρεμβάλλει θαρρετὰ μερικὰ μέτρα ἀπὸ τὴ Μασσαλιώτιδα. Ὁ **Σούμαν** εἶναι ὁ μουσικὸς ποὺ κατανόησε ὅσο κανεὶς ἄλλος καὶ ἀξιοποίησε τὰ ποιήματα τοῦ Ἐρρίκου Χάϊνε, ντύνοντάς τα μὲ τὴ μουσικὴ ποὺ ταίριαζε πότε στὴν τραγικὴ πίκρα τους καὶ πότε στὴν ἀχτιδόχαρη ὁμορφιά τους.

Οἱ σχέσεις τοῦ Χάϊνε μὲ τὸ Φράντς Λίστ ἦταν πολὺ ἐγκάρδιες. Ὁ Λίστ ἐμελοποίησε τὴ **Λορελάϊ** του, τὰ ποιήματά του **Εἶσαι σὰν ἕνα λουλοῦδι, Τὰ τραγούδια μου εἶναι φαρμακερά, Ἕνα ἔλατο στέκει μονάχο** καὶ ἄλλα ἀκόμα λίντερ. Ἀλλὰ πολὺ γρήγορα οἱ σχέσεις τους χαλάρωσαν. Ὁ Χάϊνε θαύμαζε τὸ Λίστ καὶ στὶς **Φλωρεντινὲς Νῦχτες** διηγεῖται μὲ ἐνθουσιασμὸ πῶς τὸν συνάντησε σ' ἕνα σαλόνι στὸ Παρίσι : «Ὁ Φράντς Λίστ δέχτηκε νὰ καθήσει στὸ πιάνο, σήκωσε πρὸς τὰ πίσω τὰ μαλλιά του στὸ ἔξυπνό του μέτωπο καὶ ἔδωσε μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερές του μάχες. Τὰ κόκκαλα τοῦ πιάνου ἔμοιαζαν σὰν νὰ μάτωναν.» Καὶ συνεχίζει σὲ τόνο ἐλαφρό : «Ἄν δὲν ἀπατῶμαι, ἔπαιξε τὴν **Παλιγγενεσία** τοῦ Μπαλλάνς ποὺ τὶς ἰδέες του μετάφρασε μὲ τὴ μουσική, πρᾶγμα πολὺ χρήσιμο γιὰ ἐκείνους ποὺ δὲ μποροῦν νὰ διαβάσουν στὸ πρωτότυπο τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ διασήμου συγγραφέα.» Ὅταν ἀποκαλοῦσε τὸ Λίστ «μεγαλοφυῆ πιανίστα» καὶ «βιρτουόζο» ἤθελε βέβαια νὰ τὸν παινέσει ἀλλὰ ὑπῆρχε καὶ κάποια πονηρία στὰ λόγια του. Ἤξερε καλὰ ὅτι αὐτὰ τὰ ἐγκώμια ὄχι μόνο δὲν ἦταν ἀρκετὰ γιὰ τὸ δημιουργὸ τῶν «Οὐγγρικῶν Ραψωδιῶν» ἀλλὰ ἐμείωναν κιόλας τὴν ἀξία ἑνὸς μεγάλου ἀνθρωπιστῆ κι ἑνὸς καλλιτέχνη ποὺ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς τέχνης του θυσίασε γιὰ ν' ἀναδείξει τὴν τέχνη τῶν ἄλλων. Ἀκόμα μὲ τὰ ποιήματά του «Ἡ Φιλαρμονικὴ τῶν γάτων» καὶ «Ὁ Ἄσπρος Ἐλέφας», ὁ Χάϊνε εἶχε πειράξει τὸ Λίστ καὶ τὴ μαθήτριά του Μαρία Καλλέργη, τὴν ὄμορφη καὶ εὔσωμη διάσημη πιανίστα.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ χειροτέρευσε τὰ πράγματα εἶναι ὅτι στὰ 1840 ὅταν ὁ Λίστ ἐπισκέφθηκε τὴν Οὐγγαρία ποὺ τὴν εἶχε ἀφήσει ἀπὸ παιδάκι, οἱ συμπατριῶτες του σήκωσαν τὸ ἁμάξι του στὰ χέρια καὶ γιὰ μεγαλείτερη τιμὴ τοῦ χάρισαν ἕνα ξίφος. Ὅταν ὅμως τὸ 1848 οἱ Οὐγγροι ἐπαναστάτησαν γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία τους ὁ Λίστ δὲν κινητοποιήθηκε κι' αὐτὸ ἔκανε τὸ Χάϊνε νὰ εἰρωνευθεῖ πικρόχολα τὸ μουσικὸ γιὰ τὸν πατριωτισμό του καὶ γιὰ τὸ ξίφος ποὺ κοιμόταν ἥσυχο μέσα στὸ συρτάρι τὴν ὥρα ποὺ ἡ πατρίδα πάλευε. Ὁ Λίστ ἄργησε πολὺ νὰ ξεχάσει ὅλα αὐτὰ τὰ πειράγματα. Ὅταν σ' ἕνα συμπόσιο, ἕξη μῆνες μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Χάϊνε, ἡ κυρία Βέζεντοκ εἶπε μὲ ἐνθουσιασμὸ ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ θὰ ἔμενε χαραγμένο στὸ Ναὸ τῆς Δόξας,

ὁ Λίστ ἀπάντησε : «Εἶμαι σίγουρος, ἀλλὰ μὲ λάσπη !» Τόσα χρόνια ἀρρώστειας καὶ ἀθλιότητας τοῦ μεγάλου ποιητῆ δὲ μπόρεσαν νὰ κάνουν τὸ βιρτουόζο, ποὺ ζοῦσε μέσα στὰ πλούτη καὶ στὴ δόξα, νὰ ξεχάσει τὶς εἰρωνεῖες του καὶ τὰ ἔξοπνα πειράγματά του. Ὁ Χάϊνε, χωρὶς νὰ νιώθει κακία γιὰ κανένα, ἦταν εὐέξαπτος, συχαινότανε τὴν ὑποκρισία σὲ ὅλες της τὶς μορφὲς καὶ δὲ μποροῦσε νὰ καταπιεῖ ἕνα λόγο ὅταν τοῦ ἐρχόταν στὸ στόμα. Ἔτσι τὰ εἶχε χαλάσει καὶ μὲ τὸ Μέγιερμπερ ὅταν μιὰ μέρα εἶπε ὅτι ὁ μουσικὸς πλήρωνε τὶς ἐφημερίδες γιὰ νὰ τὸν παινεύουν καὶ γιὰ νὰ προπαγανδίζουν τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων του.

Γιὰ τὸ Μπερλιόζ ἔλεγε ὁ Χάϊνε ὅτι ἦταν ἀναντίρρητα ὁ πιὸ μεγάλος καὶ ὁ πιὸ πρωτότυπος μουσικὸς ποὺ χάρισε ἡ Γαλλία στὸν κόσμο. «Ἡ μεγαλοφυΐα, γράφει, τοῦ νεαροῦ αὐτοῦ γάλλου μαέστρου φτάνει τοῦ Μπετόβεν, καμμιὰ φορὰ μάλιστα τὴν ξεπερνάει σὲ τρέλλα καὶ ἐνθουσιασμό». Ὡστόσο καμμιὰ φορὰ βρίσκει στὴ μουσική του «κάτι τὸ πρωτόγονο, γιὰ νὰ μὴν πῶ προκατακλυσμιαῖο» ποὺ θυμίζει «γιγαντιαῖα εἴδη ζώων ποὺ ἔχουν ἐκλείψει». Οἱ σχέσεῖς τους ἦταν πολὺ φιλικές. Στὸ γάμο τοῦ Μπερλιὸζ ὁ Χάϊνε εἶχε χρησιμεύσει γιὰ μάρτυρας. Κι ὅταν ὁ ποιητὴς ἦταν πολὺ ἄρρωστος, ὁ μουσικὸς πῆγε νὰ τὸν ἐπισκεφθεῖ : «Ἄ ! Μπερλιόζ, ἦρθες νὰ μὲ δεῖς, τοῦ εἶπε ὁ Χάϊνε. Πάντα ἤσουν πρωτότυπος».

Μὲ τὴν πρώτη μέρα ποὺ γνώρισε τὸ Βάγκνερ, ὁ Χάϊνε τοῦ δάνεισε χρήματα. Ἀκόμα τοῦ ἔδωσε τὴν πρώτη ἰδέα γιὰ τὰ ἔργα του **Πλοῖο - Φάντασμα, Ταγχώυζερ, Λόεγκριν, Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη,** ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν **Πάρσιφαλ.** Στὸ Παρίσι, ὁ Χάϊνε εἶχε δημοσιεύσει, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν «Ἐπιθεώρηση τῶν δύο κόσμων», μιὰ συλλογὴ ἀπὸ θρύλους καὶ παραμύθια· Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἦταν καὶ ὁ θρύλος τοῦ «Ἰπτάμενου Ὁλλανδοῦ» ποὺ τὸν βαραίνει ἡ κατάρα τῆς αἰώνιας περιπλάνησης στὴ θάλασσα καὶ πού μόνο ἡ πιστὴ ἀγάπη μιᾶς γυναίκας μπορεῖ νὰ λυτρώσει. Ἦταν ἀκόμα καὶ ὁ θρύλος τοῦ «Ἱππότη μὲ τὸν Κύκνο» ποὺ χρησίμευσε γιὰ θέμα στὸ «Λόεγκριν».

Ὁ Βάγκνερ, ὅταν ἔφτασε στὸ Παρίσι σὲ ἡλικία 26 χρόνων, συνδέθηκε στενὰ μὲ τὸ Χάϊνε καί, ἀφοῦ συνεννοήθηκε μαζί του, δανείστηκε τοὺς θρύλους του «Πλοῖο —Φάντασμα» καὶ «Ἱππότης μὲ τὸν Κύκνο» γιὰ νὰ γράψει τὰ δυό του μουσικὰ δράματα. Ἀργότερα ὅμως, ὅταν ἔγινε ἀντισημίτης, ἀρνήθηκε ὅτι δημιουργὸς τῶν θρύλων ἦταν ὁ Χάϊνε. Κι ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς δὲν παρουσίασε ποτὲ τὰ θέματα σὰν ὁλότελα δικά του ἀλλὰ τὰ χειρίστηκε μὲ τρόπο τόσο ρωμαντικό, βαθὺ καὶ ὁλότελα προσωπικὸ ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ πραγματικὴ δημιουργία. Πρώτη φορὰ κάτω ἀπὸ τὴν πέννα του οἱ δυὸ αὐτοὶ θρύλοι παίρνουν τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀπήχηση ποὺ θὰ παρουσιάσουν ἀργότερα καὶ σὰν μουσικὰ δράματα.

Τὸ 1844 ὁ Χάϊνε, μετὰ τὸ γάμο του μὲ τὴ νεαρὴ Ματίλδη, δημοσίευσε μιὰ καινούργια ποιητικὴ συλλογή, τὴν **Καινούργια Ἄνοιξη,** ἐμπνευσμένη σὲ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἀγάπη του στὴ γυναίκα του. Τὸ κεντρικὸ ποίημα τῆς συλλογῆς εἶναι ὁ **Ταγχώυζερ** ποὺ ἔδωσε στὸ Βάγκνερ τὴν πρωταρχικὴ ἰδέα γιὰ τὸ δικό του **Ταγχώυζερ.** Εἶναι ἕνα ὡραῖο ποίημα ποὺ μᾶς παραξενεύει μὲ τὴν ἰδιορρυθμία του καὶ μᾶς γοητεύει μὲ τὸ σφιχτὸ δέσιμο τῆς εἰρωνείας καὶ τῆς ποίησης.

Ὁ Ταγχώυζερ ζεῖ τώρα καὶ ἑπτὰ χρόνια εὐτυχισμένος δίπλα στὴν ἀρχόντισα Ἀφροδίτη ἀλλὰ μέσα στὶς χαρές του νιώθει τὴ νοσταλγία τοῦ πόνου. Ὅταν σκέπτεται μάλιστα ὅτι τόσοι καὶ τόσοι θεοὶ καὶ ἥρωες εἶχαν ἀποχτήσει καὶ θ' ἀποχτοῦσαν ἀκόμα τὴν εὔνοια τῆς φίλης του, ἀηδιάζει. Ἀποφασίζει λοιπὸν νὰ πάει στὴ Ρώμη καὶ νὰ ζητήσει συγχώρεση ἀπὸ τὸν Πάπα Οὐρβανό. Τὸν πετυχαίνει σὲ μιὰ λιτανία στοὺς δρόμους τῆς Αἰώνιας Πόλης, πέφτει στὰ πόδια του, ὁ Ποντίφηκας ὅμως ἀρνεῖται νὰ τοῦ δώσει τὴν ἄφεση καὶ τοῦ λέγει ὅτι οἱ φλόγες τῆς κόλασης θὰ τὸν βασανίζουν αἰώνια.

Αὐτὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ ποιήματος ποὺ ὁ Χάϊνε τὴν χειρίζεται μὲ λεπτὴ εὐαισθησία καὶ ἀνεξάντλητο πνεῦμα. Ὁ ἱππότης Ταγχώυζερ γυρίζει στὸ βουνὸ ἄπρακτος καὶ πέφτει στὸ κρεββάτι. Ἡ ἀρχόντισα Ἀφροδίτη πηγαίνει στὴν κουζίνα νὰ τοῦ ἑτοιμάσει τὴν σοῦπα του. Τῆς διηγεῖται ἔπειτα τὸ ταξίδι του καὶ ἐπειδὴ ἡ σκληρότητα καὶ ἡ ἔλλειψη κατανόησης τῆς Ἐκκλησίας τὸν κάνουν νὰ μετανιώνει γιὰ τὸ διάβημά του, λέγει στὴν Ἀφροδίτη ὅτι πῆγε στὴν Ἰταλία γιατὶ εἶχε νὰ κανονίσει κάτι ὑποθέσεις στὴ Ρώμη. «Στὴ Ρώμη συνάντησα καὶ τὸν Πάπα ποὺ σοῦ στέλνει τὰ σέβη του, ὡραία μου φίλη !» Ὁ συμβολισμὸς τοῦ κομματιοῦ εἶναι ὁλοφάνερος. Πιὸ κάτω ὁ ποιητὴς κριτικάρει μὲ χάρη καὶ ἀφάνταστη ἐφευρετικότητα. Βάζει στὸ στόμα τοῦ Ταγχώυζερ λεπτὲς καὶ σπινθηροβόλες εἰρωνεῖες σχετικὰ μὲ τὴ γερμανικὴ ποίηση καὶ τὸ λαὸ τῆς Βαϊμάρης ποὺ κλαίει ἀπαρηγόρητα γιατὶ «ὁ Γκαῖτε πέθανε καὶ ὁ Ἔκκερμαν εἶναι ἀκόμα ζωντανός».

Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη ὕλη τοῦ **Ταγχώυζερ.** Ὁ Βάγκνερ ὅμως ποὺ δὲ δεσμεύτηκε ποτὲ ἀπὸ κανενὸς εἴδους εὐγνωμοσύνη, δὲν ἄφησε εὐκαιρία ποὺ νὰ μὴ χτυπήσει τοὺς Ἑβραίους. Τοὺς θεωροῦσε ράτσα συμφεροντολόγων καὶ ἀκόμα ἀνίκανους γιὰ προσωπικὴ ἐπινόηση. Καὶ γιὰ νὰ δείξει τὴ φοβερή του ἐμπάθεια στὸ Χάϊνε, ποὺ ὡστόσο ποτὲ δὲν τὸν εἶχε πειράξει ὅπως πείραζε τοὺς ἄλλους, ὅταν δημοσιεύτηκε ἡ ποιητική του συλλογὴ «Ρομανσέρο», «ἡ τρίτη ἀψίδα τῆς ποιητικῆς του δόξας», ὅπως τὴν εἶχαν ὀνομάσει, ὁ Βάγκνερ δήλωσε περήφανα ὅτι ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους Γερμανοὺς ποὺ δὲν εἶχαν ἀνοίξει αὐτὸ τὸ βιβλίο.

Γιὰ τὸ Χάϊνε, πατρίδα τῆς μουσικῆς εἶναι ἡ Ἰταλία καὶ ὄχι ἡ Γερμανία. Στὸ ταξίδι ποὺ ἔκανε νέος στὴν Ἰταλία, πρὶν ἐξορισθεῖ στὴ Γαλλία. τοῦ ἔκανε ἐντύπωση πῶς μεταμορφώνονται οἱ Ἰταλοὶ καὶ οἱ Ἰταλίδες μὲ τὸ ἄκουσμα τῆς μουσικῆς στὴν Ὄπερα. «Οἱ διαδοχικὲς μελωδίες, γράφει, ξυπνοῦν μεσ' στὴν ψυχή τους μιὰ σειρὰ ἀπὸ αἰσθήματα, ἀναμνήσεις, πόθους καὶ θλίψεις ποὺ ὅλα ζωγραφίζονται ἀπὸ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη στὴν κάθε κίνηση τῶν χαρακτηριστικῶν τους, στὸ κοκκίνισμά τους, στὸ χλώμιασμά τους, καὶ στὰ μάτια τους προπάντων.» Ὑπάρχουν, λέγει καὶ σ' ἄλλες χῶρες μεγάλοι μουσικοὶ ποὺ χαρίζουν στὸν κόσμο ὡραῖα ἔργα, λαὸς ὅμως μουσικὸς πουθενὰ ἀλλοῦ. «Κι ἂν μάλιστα ἐξετάσει κανεὶς προσεκτικώτερα τὰ καλλίτερα κομμάτια ποὺ μᾶς δίνουν οἱ δικοί μας μουσικοὶ τοῦ Βορρᾶ, θὰ βρεῖ μέσα σ' αὐτὰ τὸν ἥλιο τῆς Ἰταλίας καὶ τὴ μυρωδιὰ τῶν πορτοκαλλιῶν της καὶ θὰ ἰδεῖ ὅτι ἀνήκουν πολὺ πιὸ λίγο στὴ Γερμανία παρὰ στὴν Ἰταλία, τὴν πατρίδα τῆς Μουσικῆς.»

Στὸ Παρίσι γνώρισε ὁ Χάϊνε τὸ Ροσσίνι ποὺ γι αὐτὸν μιλάει μὲ πολὺ θαυμασμό. Εἶχε περάσει μιὰ δεκαετία ποὺ ὁ Ροσσίνι δὲν εἶχε γράψει κανένα καινούργιο ἔργο καὶ αὐτὸ ἦταν γιὰ τὸ Χάϊνε ἡ ἀσφαλέστερη ἀπόδειξη τῆς μεγαλοφυΐας του. Πίστευε ὅτι, σὰν φθάσουν στὸ κορύφωμα τῆς τελειότητάς τους, οἱ μεγαλο-

φυΐες λυτρώνονται πιὰ ἀπὸ κάθε φιλοδοξία καὶ μὲ ἀπόλυτη ἱκανοποίηση ἀποσύρονται σὲ ἄλλες ἀσχολίες, ὅπως ἔκανε καὶ ὁ Σαίξπηρ πολὺ νέος.

Στὸ Παρίσι εἶχε ἀκόμα γνωρίσει ὁ Χάϊνε τὸ Βιτσέντσο Μπελλίνι. Ἡ κομψή, περιποιημένη καὶ κάπως ἐξεζητημένη ἐμφάνισή του ἔμοιαζε μὲ τὴ μουσική του· «Ὁλόκληρο τὸ εἶναι του εἶχε ἕνα ὕφος ἀναστεναγμοῦ **en escarpins**». Τὸ φριζαρισμένο του κεφάλι καὶ πιὸ πολὺ τὰ ρόδινά του μάγουλα δὲν ἄρεσαν στὸ Χάϊνε ποὺ προτίμοῦσε πάντα τὸ χρῶμα τοῦ θανάτου ἢ τοῦ μαρμάρου. Τὸν κορόϊδευε ἀκόμα γιὰ τὰ φριχτά του γαλλικά, «τόσο ἄθλια ὅπως θὰ μποροῦσε νὰ τὰ μιλάει κανεὶς στὴν Ἀγγλία».

Ὅταν ὅμως τὸν σχετίστηκε συχνότερα εἶδε πὼς ἦταν χαρακτήρας ἁγνός, «ψυχὴ καθαρὴ καὶ χωρὶς κηλίδα», ἀφελὴς καὶ ἀνοιχτόκαρδος, ὅπως εἶναι ὅλοι οἱ μεγαλοφυεῖς. Συχνὰ τὸν πείραζε ὁ Χάϊνε λέγοντάς του ὅτι ὅλοι οἱ μεγαλοφυεῖς πεθαίνουν ἀνάμεσα στὰ τριάντα καὶ στὰ τριανταπέντε καὶ ὁ Μπελλίνι, ἂν καὶ δέ τὸ πίστευε ὅτι ἦταν μεγαλοφυΐα, τρόμαζε καί, γιὰ καλὸ καὶ γιὰ κακό, ἔκανε μὲ τὰ δυὸ δάχτυλα ὑψωμένα τὸ σημεῖο τοῦ ἐξορκισμοῦ. Καὶ πραγματικὰ ὁ Μπελλίνι πέθανε 34 χρόνων.

Ὁ μουσικὸς ὅμως ποὺ σαγήνευσε περισσότερο ἀπὸ ὅλους τὸ Χάϊνε εἶναι ὁ μεγάλος βιρτουόζος τοῦ βιολιοῦ καὶ συνθέτης Νίκολο Παγκανίνι. Τὸν εἶχε γνωρίσει στὸ Ἀμβοῦργο καὶ οἱ ἐντυπώσεις του ἀπὸ μία συναυλία του τοῦ ἐμπνεύσανε μερικὲς ἀπὸ τὶς λαμπρότερες σελίδες του. Ἀκούοντας τὴ μουσική του, ὁ Χάϊνε τὸν βλέπει μπροστά του νὰ παίρνει διάφορες μορφὲς ἀπὸ τὴν περασμένη του περιπετειώδικη ζωή: γίνεται νεαρὸς κοντὰ σὲ νεαρὴ σινιορίνα ὅταν παίζει ἐλαφρό, ἀνάερο κομμάτι, γίνεται δολοφόνος ποὺ τὴ μαχαιρώνει σὰν παίζει ἕνα σκέρτσο τρομαχτικό, τὸν βλέπει μέσα στὴ φυλακή του νὰ τὸν παραστέκει ὁ διάβολος καὶ νὰ τοῦ χαρίζει τὴν πρωτόφαντη τεχνική του τὴν ὥρα ποὺ ἐκτελεῖ ἕνα σατανικὸ καπρίτσιο του, τὸν βλέπει καλόγερο ξεραγκιανό, ὅταν παίζει βίαιο κομμάτι ποὺ καταλήγει σὲ ἤρεμες λυτρωτικὲς φράσεις καὶ τέλος στὸ ἄκουσμα ἑνὸς ὡραίου καὶ νοσταλγικοῦ ἀντάντε τὸν ἀτενίζει φωτοστεφανωμένο μὲ δόξα καὶ μὲ τὸ χαμόγελο τῆς χαρᾶς τοῦ ἐξιλασμοῦ στὴν ὄψη.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ποὺ ἀναφέραμε, ὁ Χάϊνε δὲν ἔτυχε ἢ δὲ ζήτησε νὰ γνωριστεῖ μὲ ἄλλους, ἂν καὶ πολλοί, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Σοῦμπερτ τόνισαν τραγούδια του, ὅπως ὁ Μέντελσον, ὁ Μπράμς, ὁ Λέβε μὲ τὸ δραματικό του **Πρίγκηπα Ὀλάφ**, ὁ Γκρήγκ καὶ πολλοὶ ἄλλοι λιγώτερο γνωστοί. Ἴσως ἡ μουσικὴ νὰ μὴ τὸν συγκίνησε ποτὲ σὰν καθαρὴ μουσικὴ ἀλλὰ μόνο στὴ σχέση της μὲ τὴν ποίηση, ἴσως πάλι τὸ ἄκουσμα τῆς ἀληθινῆς μουσικῆς νὰ τάραζε τὴ δική του «**ἐσωτερικὴ μουσική**» ποὺ τροφοδοτοῦσε τὴν ἀθάνατη ποιητική δημιουργία του.

Τὴν ἐπιτύμβια πλάκα τοῦ Χάϊνε στὴ Μονμάρτρη στολίζει ἡ προτομὴ τοῦ ποιητῆ, ἀπὸ κάτω μιὰ χρυσῆ πεταλούδα, σύμβολο τῆς ἀθάνατης ψυχῆς, μιὰ λύρα μὲ ἕνα στεφάνι ἀπὸ ρόδα καὶ στὶς τρεῖς πλευρὲς ἀπὸ ἕνα τετράστιχό του. Τὸ μεσαῖο γράφει:

Μήπως στὴν ἐρημιὰ βρεθῶ
θαμένος ἀπὸ ξένο χέρι
Ἢ μὴ στὴν ἄμμο ἀναπαυθῶ
Κοντὰ στῆς θάλασσας τ' ἀγέρι;

Ο FRANCIS POULENC ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἀπὸ τὴν ἐνδιαφέρουσα ραδιοφωνικὴ συνόμιλία μεταξὺ **Francis Poulenc** καὶ **Claude Rostand**

Rostand: Σὲ ὅλες τὶς συνδιαλέξεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους προβάλλει πάντα ἡ ἴδια ἐρώτησις, ἀκριβέστερα μάλιστα ἡ διπλὴ ἐρώτησις, γιὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς μουσικῆς. Θέλω λοιπὸν καὶ ἐγὼ νὰ σᾶς τὴν ἀπευθύνω: Ποῦ βρίσκεται καὶ πρὸς τὰ ποῦ κατευθύνεται ἡ μουσικὴ σήμερα κατὰ τὴν γνώμη σας; Θὰ ἐπιθυμοῦσα μάλιστα νὰ ἐπεκτείνω αὐτὴ τὴν ἐρώτησι, καὶ ἔτσι νὰ κάνω τὸ παιγνίδι ἀκόμη δυσκολώτερο γιὰ τὸν ἑξῆς λόγο: Πρὸ ὀλίγων μηνῶν συζητοῦσα μὲ ἕναν ἐκπρόσωπο τῆς παλαιότερης γενεᾶς, τὸν πρύτανι τῆς σύγχρονης γαλλικῆς σχολῆς, τὸν **Florent Schmitt**. Μιλούσαμε γιὰ πρόοδο στὴν μουσική. Ὅταν τὸν ἐρώτησα γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς γενικῶς, καὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος ἰδιαιτέρως, μοῦ ἔδωσε μία ἀπὸ τὶς συνηθισμένες μισοσοβαρὲς μισοαστεῖες ἀπαντήσεις του. Εἶπε ὅτι ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸ 1900 δὲν ἐσημείωσε κανενὸς εἴδους πρόοδο. Ὅταν τοῦ ἔθεσα αὐτὴν τὴν ἐρώτηση τὸ ἔκανα ἀπὸ τὸ συναίσθημα ὅτι αὐτὸς ὁ περασμένος μισὸς αἰὼν ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς προοδευτικώτερους τῆς μουσικῆς ἱστορίας. Καὶ ἐννοῶ ἐδῶ τὴν λέξη πρόοδος ἀφ' ἑνὸς ὑπὸ τὴν ποσοτικὴ ἢ δυναμική της ἔννοια, καὶ ἀφ' ἑτέρου ὑπὸ μίαν ποιοτικὴ κατὰ κάποιον τρόπο συμπερασματικὴν ἔννοια ποὺ ἐξάγεται ἀπὸ τὰ ἤδη ὑπάρχοντα ἀποτελέσματα. Κυττάξτε τὴν μοναδικὴ στὸ εἶδος της ἐξέλιξη τοῦ γερμανικοῦ ρωμαντισμοῦ ποὺ κατέλαβε ὅλον τὸν 19ον αἰῶνα. Δὲν εἶναι καταπληκτικὸ ὅτι τὴν διαδέχθηκαν κατὰ τὴν γνωστή σας σειρὰ οἱ τόσο ἰσχυρὲς καὶ σταθερὲς ἀντιδράσεις ἑνὸς **Debussy** ἑνὸς **Strawinsky** ἑνὸς **Schönberg**; Καὶ ἀναφέρω ἐδῶ μόνο τοὺς συμαντικωτέρους πρωτοπόρους στοὺς ὁποίους ἔπειτα μπόρεσαν νὰ στηριχθοῦν τόσο ἑτερογενεῖς προσωπικότητες ὅπως ὁ Μπάρτοκ ὁ Προκόφιεφ ὁ ντὲ Φάλλια ἢ ὁμὰς τῶν ἕξ ὁ **Messiaen** καὶ οἱ νέοι δωδεκαφθογυισταὶ τῆς σήμερον.

Πρὶν λοιπὸν σᾶς ρωτήσω γιὰ τὶς σκέψεις σας ὅσον ἀφορᾶ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς μουσικῆς, θὰ ἤθελα νὰ μάθω τί ἰδέαν ἔχετε γιὰ τὸ ἐγγύτατο παρελθόν, γιὰ τὸν τελευταῖον αὐτὸ μισὸν αἰῶνα ποὺ ἦταν ἡ πηγὴ τῆς δικῆς σας δημιουργίας καὶ πολλῶν ἄλλων ἀκόμη. Βρίσκετε ὅτι σημειώθηκε καμιὰ πρόοδος, καὶ εἴσθε τῆς γνώμης ὅτι αὐτὴ ἡ πρόοδος ἦταν εὐνοϊκή, ἦταν ἀναγκαία εἰς ὅ,τι ἀποβλέπει τὴν τεχνική, τὴν μουσικὴ γλῶσσα, καθὼς καὶ ἀναφορικὰ πρὸς ὅ,τι θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ὀνομάση ἠθικὲς καὶ κοινωνικὲς ἰδιότητες τῆς μουσικῆς.

Poulenc: Ἀγαπητὲ **Claude**, ὑπάρχει λοιπὸν ἀλήθεια κάποια πρόοδος στὴν μουσική; Δὲν τὸ πιστεύω. Ἂς μιλήσουμε λοιπὸν καλύτερα γιὰ μιὰ ἐξέλιξη, καὶ ἂς ἀφήσουμε τὴν λέξη πρόοδος γιὰ τὴν τεχνικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος.

Φυσικὰ τὰ πνευστά μας σήμερα εἶναι πιὸ εὐκίνητα ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπετόβεν, καὶ τὰ χρωματικά μας τύμπανα ἔχουν καθαρώτερον ἦχο ἀπὸ τοῦ

Βάγκνερ. Δὲν πιστεύω ὅμως ὅτι ὁ Ραβὲλ καὶ ὁ Στράους μποροῦσαν νὰ ἐνορχηστρώσουν καλύτερα ἀπὸ τὸν Μότσαρτ ἢ τὸν Βέμπερ. Τὸ ἔκαναν μόνο διαφορετικά, αὐτὸ εἶναι ὅλο.

Ὑπάρχουν μεγάλες ἐποχὲς στὴν ζωγραφική, στὴν ἀρχιτεκτονική, στὴν μουσική, καὶ συχνὰ μετακινεῖται ἕνα ρεῦμα ἀπὸ μία χώρα στὴν ἄλλη. Ἀπὸ τὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ 19ου αἰῶνος, ἡ Γαλλία δὲν μπορεῖ νὰ παραπονεθῆ ἀπὸ μουσικῆς πλευρᾶς. Ἀναμφισβήτητα ὀφείλουμε σὲ συνθέτας ὅπως ὁ Γκουνώ, ὁ Μπιζέ, ὁ **Chabrier**, ὁ **Debussy**, ὁ Σατί, ὁ Φωρέ, ὁ Ραβέλ, ὁ Ρουσσέλ, τὸ ὅτι δὲν παρουσιαζόμαστε μὲ ἄδεια χέρια στὴν μουσικὴ ἱστορία.

Εἴχαμε, τὴν τύχη νὰ βροῦμε τὸν μεγάλον ἀναλαμπιστή μας στὸ πρόσωπο τοῦ **Debussy**, ὅπως ἡ Ρωσσία στὸν Στραβίνσκυ καὶ ἡ κεντρικὴ Εὐρώπη στὸν **Schönberg**. Καθένας ἀπ' αὐτοὺς ἄνοιξε δρόμους τοὺς ὁποίους συνέχισαν ἔπειτα ἄλλοι. Ἔτσι π. χ. τροφοδοτεῖται ἕνας τόσο πρωτότυπος μουσικὸς ὅπως ὁ Μπάρτοκ πότε ἀπὸ τὸν **Debussy** (σκέπτομαι ἐδῶ πρὸ πάντων τὸ μπάσιμο τῆς **Celesta**, στὸ πρῶτο κομάτι τῆς **«Musik für saiteninstrumente, Schlagzeug, und celesta»** καὶ τὸ μεσαῖο μέρος τῆς σονάτας γιὰ δύο πιάνα) πότε πάλι ἀπὸ τὴν δωδεκάφθογγη μουσικὴ τῆς βιεννέζικης μουσικῆς σχολῆς.

Ὁ Χόνεγγερ, αὐτὸς ὁ κατ' ἐκλογὴν του γάλλος, ἐπέτυχε θαυμάσια νὰ συνδυάση τὴν δύναμη ἑνὸς Ρίχαρντ Στράους μὲ τὸν βαθὺ μυστικισμὸ ἑνὸς **Debussy**, ὅπως φαίνεται στὸ «Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Σεβαστιανοῦ».

Πάντοτε τέτοιου εἴδους ἐπιδράσεις μποροῦν νὰ ἀσκοῦν τὴν ἐπιρροή τους καὶ πέραν τῶν συνόρων τῆς πατρίδας τους. Σκεφθῆτε τὴν ἐπίδραση τῶν Ἰταλῶν στὸν Μπάχ καὶ τὸν Μότσαρτ, τὴν ἐπίδραση τοῦ Λίστ στοὺς πέντε ρώσσους, τοῦ Μουσόργκσυ στὸν **Debussy**, τοῦ **Debussy** στὸν ντὲ Φάλλια κ.τ.λ.

Κάπως περίεργη φαίνεται ἡ διαπίστωσις ὅτι στὴν μουσικὴ ὅπως καὶ στὴν ζωγραφικὴ σήμερα, ἀκολουθοῦνται παράλληλα ἡ μία μὲ τὴν ἄλλη οἱ πιὸ διαφορετικὲς κατευθύνσεις. Ἔχει ἕνα κάποιο θέλγητρο ὅταν σκεπτόμαστε ὅτι ὁ Πὼλ Κλέε καὶ ὁ Μπονὰρ ἐζωγράφιζαν τὴν ἴδια ἐποχή, καὶ ὅτι σήμερα ἕνας Σωγκὲ καὶ ἕνας Μπουλὲ ἐκφράζονται σὲ τόσο τελείως διαφορετικὰ ἰδιώματα.

Μιὰ καὶ ἀνέφερα τὸν Σωγκέ, στὸν Μπουλὲ θὰ ἐπανέλθω ἀργότερα, θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ προσθέσω πόσο πολὺ ἀγαπῶ τὴν μουσική του, ποὺ ἐλίσσεται τόσο λογικὰ μεταξὺ τῆς τεχνοτροπίας τῆς ὁμάδος τῶν ἓξ καὶ ἐκείνης τῆς γενεᾶς τοῦ **Messiaen**. Ἐκτιμῶ σ' αὐτὸν τὴν πέρα καὶ πέρα γνήσια προσωπικότητα. Μετὰ τρία μέτρα ἤδη ξέρετε, αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι μόνον Σωγκέ. Μόνο μὲ τὴν ποιητική του εὐαισθησία, χωρὶς κόλπα χωρὶς τεχνάσματα, ἀφήνει στὴν μουσική του νὰ φανερώνεται κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας. Σ' αὐτὸ ἐξ ἄλλου συγγενεύει μὲ τὸν καλό μας Κριστιὰν Μπεράρ. Θαυμάζω στὸν Σωγκὲ ὅτι παρ' ὅλες τὶς ἐξελίξεις μένει πάντα αὐτὸς ὁ ἴδιος. Τοῦτο φαίνεται καὶ στὸ κοντσέρτο του γιὰ βιολὶ ποὺ πρωτοπαίχθηκε στὸ **Aix - en - Provence** τὸ 1953 καὶ τὸ ὁποῖον ἀγαπῶ πολύ.

Πόσο δίκαιο εἶχε ὁ Ὠρίκ ὅταν πρὸ ἐτῶν—πρέπει νὰ ἦταν γύρω στὰ 1920—μοῦ εἶπε ἀπὸ τὸ τηλέφωνο : Θὰ σὲ ἐπισκεφθῆ ἕνας συμπαθητικώτατος νέος ἀπὸ τὸ Μπορντώ, ἐκφράζεται κάπως ἐξεζητημένα, εἶμαι βέβαιος ὅμως ὅτι κάποτε θὰ ἔχη νὰ μᾶς πῆ κάτι τί».

Θὰ ἤθελα ν' ἀναφέρω ἐδῶ ἀκόμα ἕνα πολὺ προικισμένο μουσικὸ τῆς ἴδιας γενεᾶς, πρόκειται γιὰ τὸν **Jean Francaix**. Τὸ ἔργον του **«Le diable boiteux»** εἶναι ἕνα ἀριστούργημα μαγευτικῆς χάριτος καὶ ποιητικῆς εἰρωνείας.

Ἡ ἐποχή μας μοῦ ἀρέσει ἀκριβῶς γιὰ τὴν ἀσυνήθιστη ποικιλία της. Ἔχουμε ὡς ἀντίποδα τοῦ Σωγκὲ καὶ τοῦ **Francaix**, τὸν σημαντικώτερο ξένο συνθέτη στὸ Παρίσι τὸν **Marcel Mihalovici** ὁ ὁποῖος χρόνο μὲ τὸν χρόνο μᾶς πείθει περισσότερο γιὰ τὴν πρωτοτυπία του καὶ τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία του στὴν τέχνη.

Διάλεξα ἐδῶ σκοπίμως πολὺ ἀντίθετους μεταξύ τους μουσικούς, γιὰ νὰ δείξω πῶς π. χ. ἕνας Σωγκὲ ἐμψυχώνεται ἀπὸ τὸν Σατί, πῶς ὁ Φρανσαὶ πσίρνει ὡς πρότυπον τὸν Στραβίνσκυ τοῦ **«Raké s Progress»**, γιὰ νὰ δείξω πόσο ἰσχυρὴ εἶναι ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπάρτοκ στὸν **Mihalovici**.

R. Δὲν νομίζεται ὅτι ἕνα καλὸ μέρος τῆς μουσικῆς ποὺ γράφεται σήμερα εἶναι κατάλληλο γιὰ τὸ καλάθι τῶν ἀχρήστων ;

P. Βεβαίως, αὐτὸ συνέβαινε σὲ ὅλες τὶς ἐποχές. Οἱ ἐπίγονοι τοῦ **Schönberg** τοῦ Στραβίνσκυ τοῦ Ρουσσέλ, θὰ ξεχαστοῦν ὅπως ξεχάστηκαν σήμερα οἱ μιμηταὶ τοῦ **Debussy**. Ἡ μοναδικὴ εὐκαιρία βλέπετε γιὰ νὰ ἐπιζήση κανεὶς ἔγκειται στὸ νὰ εἶναι γνήσιος. Ἀδιάφορο ἂν εἶναι κυβιστὴς ἢ ὄχι, ἂν γράφη «ἀφηρημένα» ἢ «συγκεκριμένα», ἂν εἶναι δωδεκαφθογγιστὴς ἢ προσηλωμένος στὴν τονικότητα, Τίποτα δὲν εἶναι χειρότερο ἀπὸ τὸ νὰ θέλη κανεὶς νὰ πάει μὲ τὴν μόδα πάντα, τοῦ πηγαίνει ἢ ὄχι. Πόσο ἀπηρχαιωμένοι φαίνονται σήμερα οἱ ἐπίγονοι τοῦ Πὼλ Κλέε παραβαλλόμενοι π. χ. μὲ τὸν Μαρκέ.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀξιοθαύμαστο στὸν ντὲ Φάλλια καὶ τὸν Προκόφιεφ τὸ ὅτι δὲν ἐσκοτίσθηκαν γιὰ ἐπικαιρότητες. Ὁ ντὲ Φάλλια ἦταν πάντα πάρα πολὺ αὐστηρὸς μὲ τὸν ἑαυτό του γιὰ νὰ τοῦ ἐπιτρέψη τέτοιες μικρότητες, καὶ γιὰ τὸν Προσκόφιεφ δὲν ὑφίσταται ἄλλη μουσικὴ ἐκτὸς τῆς δικῆς του.

R. Καὶ πῶς βλέπετε τὸ μέλλον τῆς δικῆς μας μουσικῆς; Δὲν ζητῶ ἀπὸ σᾶς νὰ παίξετε τὸν ρόλο τοῦ προφήτη, μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι ὑπάρχουν μερικὰ σημαντικὰ ἀπτὰ στοιχεῖα ἐπὶ τῶν ὁποίων χωρεῖ συζήτησις. Ξεκινώντας ἀπὸ τοὺς νέους μουσικούς, τοὺς νεωτέρους ἀπὸ σαράντα ἢ σαρανταπέντε ἐτῶν, ὡρισμένες ἐνδείξεις μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ μουσική μας βρίσκεται στὸ σημεῖον τῆς ἐκλογῆς ἑνὸς νέου δρόμου. Ἂς ἀφήσουμε ἔξω ἀπὸ τὸ παιγνίδι τοὺς μουσικοὺς οἱ ὁποῖοι μ' ὅλο τους τὸ ταλέντο, μ' ὅλο τὸν προσωπικό τους χαρακτήρα ἀκολουθοῦν τὰ πατροπαράδοτα ἀχνάρια, ὅπως π. χ. ὁ **Henri Dutilleux**. Θὰ ἤθελα νὰ μιλήσουμε γιὰ τοὺς συνθέτας οἱ ὁποῖοι καθ' ὅλα τὰ φαινόμενα πρόκειται νὰ ἀνοίξουν νέους ὁρίζοντας στὴν μουσική.

Γιὰ νὰ μὴ ἀπαριθμοῦμε πολλὰ ὀνόματα καὶ κατηγορίες, θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ περιορίσουμε τὸ πλῆθος τῶν προσωπικοτήτων σὲ τρεῖς θεμελειώδεις τάσεις. Καὶ ἔχουμε πρῶτα τὸν **Messiaen** ὁ ὁποίος μαζὶ μὲ τὸν **Jean Louis Martinet** ἱδρύει ἤδη σχολή. Ὕστερα τοὺς δωδεκαφθογγιστὰς μὲ ἐπικεφαλῆς μία κατὰ τὴν γνώμη μου ἰδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα, τὸν Πιέρ Μπουλέ, ὁ ὁποῖος ἐξ ἄλλου προχωρεῖ πολὺ μακρύτερα ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του στὴν Ἰταλία καὶ τὴν Γερμανία. Καὶ τέλος ἔχουμε τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς «**musique concrète**».

P. Ἔχω πολλὴ πεποίθηση στὸ μέλλον μας. Ὁ **Delvincourt** ὁ ἀποθανὼν διευθυντὴς τοῦ Κονσερβατουὰρ τῶν Παρισίων ἀπέδειξε μὲ τὴν ἀνάθεση μιᾶς καθηγητικῆς

ἕδρας στὸν **Messiaen** ἀκόμη μία φορὰ τὴν διορατικότητα καὶ τὴν πνευματικὴν ἀνεξαρτησία ποὺ θαύμαζα πάντα σ' αὐτόν. Καὶ πράγματι ἡ διδασκαλία τοῦ **Messiaen** σὲ ἕνα τόσο ἐπίσημο πλαίσιο ἔδωσε στὴν νέα γενεὰ τὸ θάρρος τοῦ πειραματισμοῦ. Ταυτοχρόνως ὅς μὴ λησμονεῖται ἡ ἐξαιρετικὴ τάξις τοῦ Μιλὼ τὸν ὁποῖον βοηθεῖ μὲ ἀξιοθαύμαστο τρόπο ὁ **Jean Rivier**, ἐδῶ ἔχει τὴν εὐκαιρία ὁ κάθε μαθητὴς νὰ ἐκφρασθῆ κατὰ τὴν δική του ἀντίληψη.

Μεταξὺ τῶν νεωτέρων ὑπάρχει ἕνας μουσικὸς μὲ ἔντονη προσωπικότητα τὸν ὁποῖον θαυμάζω πολύ, καὶ ἀπὸ τὸν ὁποῖον οἱ νέοι μποροῦν νὰ ἀντλήσουν κέφι γιὰ περιπέτειες, ὁ **Andre Jolivet**. Ὅπως βλέπουμε ἕνας νέος μουσικὸς εἴκοσι ἐτῶν ἔχει σήμερα τὴν δυνατότητα τῆς ἐκλογῆς μεταξὺ πολλῶν καὶ διαφόρων κατευθύνσεων.

R. Καὶ πῶς σκέπτεσθε γιὰ τὴν δωδεκάφθογγη μουσική;

P. Εἶναι ἀπολύτως εὐνόητο τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν δώδεκα φθόγκων συναρπάζει ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἀναπτυσσομένης γενεᾶς. Τὸ κτύπημα ἑνὸς πολέμου, μιᾶς ἐπαναστάσεως ἐπιφέρει αὐτομάτως ἕνα νέο αἰσθητικὸ προσανατολισμό. Τὸ 1940 ἔπρεπε ὁπωσδήποτε νὰ ἐμφανισθῆ κάτι νέο καὶ τὸ μόνο ποὺ ἦταν στὴ Γαλλία σχεδὸν ἄγνωστο ἦταν ἀκριβῶς ἡ δωδεκάφθογγη μουσικὴ τῆς βιεννέζικης σχολῆς. Βεβαίως ἡ Μαρία Φρόϋντ παρουσίασε πρὸ εἴκοσι περίπου ἐτῶν στὰ κοντσέρτα τοῦ **Jean Wiener** ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Μιλὼ τὸν «**Pierrot Lunaire**» τοῦ **Schönberg**, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ προσπάθεια παρέμεινε ἡ μόνη στὸ εἶδος της.

Ἂν θέλουμε ν' ἀναπαραστήσουμε τὴν μουσικὴ κατάσταση τοῦ 1940 δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφύγη πόσο ἡ ἐκπληκτικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Στραβίνσκυ κράτησε ἀπὸ τοῦ 1910 τὰ βλέμματα ὅλου τοῦ κόσμου στραμένα πρὸς αὐτήν, ἔτσι ὥστε ἡ σχολὴ τῆς Βιέννης καὶ ὁ Μπάρτοκ κοντὰ σ' αὐτὴν παρέμειναν στὸ περιθώριον. Ὁ φίλος τῆς μουσικῆς ποὺ ἤξερε καὶ τὸ πιὸ ἀσήμαντο ἔργο γιὰ κλαρῖνο τοῦ Στραβίνσκυ, δὲν εἶχε ἰδέα γιὰ τὸν **Wozzeck** οὔτε γιὰ τὴν μουσικὴ τοῦ Βέμπερν, καὶ ἤξερε παρὰ πολὺ λίγα γιὰ τὸν **Schönberg**. Βέβαια ἡ γενεά μας δὲν περίμενε τὸ 1940 γιὰ νὰ ἔλθη σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν βιενέζικη σχολή. Ἐγὼ προσωπικῶς τὸ 1913 ὅταν ἤμουν 14 ἐτῶν ἀγόρασα τὰ «Ἓξ μικρὰ κομμάτια» τοῦ **Schönberg** ποὺ μὲ ἐξέπληξαν μὲ τὴν λιτότητα καὶ τὴν χρωματική τους, καὶ ἂν δὲν ἤμουν ἤδη τελείως συνεπαρμένος ἀπὸ τὴν «**Sacre du Printemps**» ποιὸς ξέρει ἂν μ' αὐτὸ δὲν θὰ ἔμπαινε μέσα μου ὁ σπόρος γιὰ μιὰ μουσικὴ ἡ ὁποία θὰ ἦταν ὁ ἀντίπους τῆς μέχρι τοῦδε δημιουργίας μου. Ἤμουν ὅμως κυριολεκτικὰ μαγεμμένος ἀπὸ τὴν δύναμη καὶ τὴν σαφήνεια τῆς μουσικῆς τοῦ Στραβίνσκυ καὶ δὲν εἶχα στὸ μυαλό μου παρὰ μόνον αὐτὴν τὴν ἠχητικὴ εἰκόνα.

Τὸ 1921 ὁ Μιλὼ καὶ ἐγὼ κάναμε μία ἐπίσκεψη στὸν **Schönberg**, στὴν Βιέννη, ποὺ μαρτυροῦσε ὅλον τὸν σεβασμό μας. Καὶ μήπως δὲν εἴχαμε δημοσιεύσει τὸ 1920 στὴν μικρὴ πρωτοπορειακὴ Ἐφημερίδα «**Le coq**»: «**Arnold Schönberg**, οἱ ἓξ μουσικοὶ σᾶς χαιρετοῦν;» Νομίζω πῶς σᾶς διηγήθηκα κάποτε ὅτι τὸ 1920 ὁ Μιλὼ καὶ ἐγὼ κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς ἐπισκέψεως στὴν χήρα τοῦ Γκούσταβ Μάλερ κάναμε τὴν γνωριμία τοῦ Βέμπερν καὶ τοῦ Μπέργκ.

Γιὰ τὴν νέα γενεὰ ὅμως, τοῦ 1940 ἡ δωδεκάφθογγη μουσικὴ ἦταν ἕνας ἄγνωστος πλανήτης, καὶ δὲν εἶναι παράξενο τὸ ὅτι ἔτρεφε τὴν ἐπιθυμία νὰ τὸν ἐξερευνήση. Ἂν καὶ εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς ταιριάζει περισσότερο στὴν γερμανικὴ φύση παρὰ στὴν δική μας, ἐπιδοκιμάζω μολαταῦτα ἀπολύτως τὴν προσπάθεια ἑνὸς τόσο διανοητικοῦ μουσικοῦ ὅπως ὁ Πιέρ Μπουλέ, καὶ ἑνὸς τόσο προικισμένου ἀπὸ τὴν φύση ὅπως ὁ Μαρτινέ. Μοῦ ἀρέσει τὸ ὅτι ἡ μουσική τους ἐξελίσσεται παράλληλα μὲ τὶς ἄλλες τέχνες. Ὁ Ὠρὶκ καὶ ἐγὼ αἰσθανόμασταν ἄλλοτε συνδεδεμένοι ψυχικὰ μὲ τὸν Πὼλ Ἐλυάρ. Ἀκριβῶς ἔτσι φανερώνεται σήμερα στὸ «**Le soleil des eaux**» ἡ διανοητικὴ συγγένεια τοῦ Πιὲρ Μπουλὲ μὲ τὸν **René Char**. Τὸ οὐσιῶδες εἶναι μόνο νὰ μὴ γίνονται δωδεκαφθογγισταὶ ἀπὸ φόβο μήπως χάσουν τὸ τελευταῖο τραῖνο, γιατὶ τότε γίνονται θύματα τῆς ρουτίνας καὶ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ, ἀκόμα καὶ ὅταν τυλίγονται σὲ ἕνα τόσο ἐπαναστατικὸ χιτώνα.

R. Μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι οἱ νέοι συνθέται δὲν ζητοῦν μόνο ἕνα νέο ἠχητικὸ χῶρο ἐπὶ πνευματικοῦ, μορφολογικοῦ ἢ ἠθικοῦ πεδίου. Ἔχουμε ἐδῶ μίαν ὁμάδα μουσικῶν τῶν ὁποίων οἱ ἐπιδιώξεις ἀποβλέπουν πρὸ πάντων στὴν ἀνανέωση, καὶ μάλιστα στὴν ριζικὴ ἀνανέωση, τοῦ ἠχητικοῦ ὑλικοῦ. Ἐννοῶ τοὺς ὀπαδοὺς τῆς «**musique concrète**» ὑπὸ τὴν ἡγεσία τοῦ **Pierre Schaefer**. Ὑπάρχει κατὰ τὴν γνώμη σας μία ἀνάγκη ἢ ἁπλῶς μόνον κάποιος λόγος νὰ ἀντικατασταθῆ ὁ «θόρυβος» τῆς κλασσικῆς ὀρχήστρας, ποὺ πιστεύεται ὅτι τώρα πιὰ ἔφθασε στὸ τέρμα τῶν δυνατοτήτων της, μὲ περισσότερο ἢ λιγώτερο ἐπιστημονικὰ παραγομένους κρότους; Νομίζετε ὅτι αὐτὸς ὁ νέος ἠχητικὸς κόσμος μπορεῖ νὰ συνδεθῆ μὲ τὸν δικό μας, ἢ ἂν αὐτὸς παραμερισθῆ θὰ παρουσιασθῆ ἕνα παραδεκτὸ ἀντίδομα. Πιστεύεται ὅτι ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀρχὴ μιᾶς νέας αἰσθητικῆς καὶ ἠθικῆς τῆς μουσικῆς; Δὲν νομίζετε ἀναγκαῖο νὰ τεθοῦν καὶ νὰ ἀπαντηθοῦν αὐτὲς οἱ ἐρωτήσεις, ἀφοῦ μουσικοὶ σὰν τοὺς **Messiaen**, Μπουλέ, Μαρτινὲ κ.τ.λ. τῶν ὁποίων τὴν σημασία καὶ τὴν ἀξία δὲν παραγνωρίζετε διόλου, ἀσχολοῦνται μὲ τὴν **musique concrète**;

P. Δὲν ἀμφισβητῶ διόλου τὶς δυνατότητες τῆς **musique concrète**, μιὰ προσπάθεια πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση θὰ μὲ ἐνδιέφερε περισσότερο παρὰ πρὸς ἐκείνην τῆς δωδεκάφθογγης μουσικῆς, διότι ἡ **musique concrète** ἔχει κάτι τὸ ἄμεσα αἰσθησιακὸ πρὸς τὸ ὁποῖον ἕλκεται ἡ ἰδιοσυγκρασία μου.

R. Ἀκούσατε κάποτε τοὺς ἰταλοὺς **bruitistes**, (θορυβιστὰς) τοὺς φουτουριστάς, δὲν εἶναι ἔτσι;

P. Πρὸ πολλῶν ἐτῶν, μιὰ φορά, σὲ ἕνα κοντσέρτο τοῦ ἰταλοῦ **Canudo** τὸν ὁποῖον μποροῦμε νὰ χαρακτηρίσουμε ὡς τὸν ἰταλὸ **Appolinaire** σὲ μικρογραφία, ἀλλὰ αὐτὸ ἦταν κάτι τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ τὶς προσπάθειες τοῦ **Pierre Schaeffer**. Τὸ σημερινὸ ἐπίπεδο τῆς τεχνικῆς ἐπιτρέπει ποικίλους τρόπους καλῶς ἐλεγχομένων ἐπιδιώξεων ἐνῶ οἱ ἰταλοὶ **bruitistes** παρήγαν μάλλον ἕνα θόρυβο ποὺ ἔμοιαζε πολὺ μὲ τὸν κρότο μιᾶς μπάλλας «**Quat Z' Arts**».

Γιατὶ δὲν θὰ ἔπρεπε κοντὰ στὴ συγκεκριμένη μουσικὴ νὰ γραφῆ κάποτε καὶ ἀφηρημένη; Ἀκριβῶς ὅπως ἕνας ζωγράφος κοντὰ στοὺς ἄλλους πίνακές του κάνει καὶ χαλκογραφίες καὶ ξυλογραφίες. Ποιὸς ξέρει, μπορεῖ κάποτε νὰ τὸ δοκιμάσω καὶ ἐγώ.

R. Ἀκόμα μία λέξη ἀγαπητὲ **Francis**. Πιστεύετε στὴν τέχνη μὲ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, σ' αὐτὸ ποὺ λέγεται σήμερα «**musique Progressive**»;

P. Ἀλλὰ γιατὶ ὄχι, ἂν εἶχε κανεὶς διάθεση νὰ συνθέση ἕνα **Requiem** εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Στάλιν; Καὶ τὸ δικό μου «**Stabat Mater**» ἐξ ἄλλου, εἰς μνήμην τοῦ Κριστιὰν Μπεράρ ἔγινε τελείως αὐθόρμητα. Ἀλλὰ ἂν κανεὶς πρόκειται νὰ κάνη μία τέτοια ἐργασία κατ' ἐντολήν, τότε καλὴ διασκέδαση...

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Ἀπὸ τὴν ἀρχή, οὔτε ἡ πόλη οὔτε τὰ μαθήματα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ ἀρέσουν. Ἀγωνίζεται γιὰ νὰ μὴ τὸν πάρει ὁ ὕπνος τὴν ὥρα τῆς παράδοσης. Εὐτυχῶς ποὺ τὸ βράδυ βρίσκεται καὶ πάλι μονάχος στὸ δωμάτιο μὲ τὸ πιάνο του. Κάθεται νὰ παίξει ἀλλὰ ὁ νοῦς του τρέχει ἀλλοῦ, τὰ δάχτυλά του εἶναι κρύα καὶ ἡ φλόγα τῆς ψυχῆς του ἔχει σβήσει. Κι' ἐκεῖνο ποὺ τοῦ λείπει πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα εἶναι τὸ ὅραμα τοῦ καταπράσινου Τσβικάου καὶ οἱ ἐξοχικοὶ περίπατοι στὰ γύρω του. Ἐδῶ δὲν ἔχεις ποὺ νὰ περπατήσεις, ὅπου κι ἂν γυρίσεις τὸ κεφάλι τοίχους καὶ πέτρες βλέπεις. Γιὰ νὰ διώξει τὶς μαῦρες σκέψεις του, γράφεται σὲ μιὰ λέσχη φοιτητῶν. Ἀλλὰ κι αὐτοὶ τὸν ἀπογοητεύουν, εἶναι ὅλοι τους μέθυσοι, καυγατζῆδες, χωρὶς σεβασμὸ καὶ καυχησιάρηδες. Καὶ ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸ δίκαιον (μόνο φιλοσοφία καὶ ἱστορία θὰ μάθει), ἀρχίζει καὶ πάλι ν' ἀναρωτιέται τί θ' ἀκολουθήσει στὴ ζωή του, μουσικὴ ἢ φιλολογία.

Ἀπάνω στὴν ὥρα, γιὰ νὰ τὸν σώσει, φτάνει στὴ Λειψία τὸ ζεῦγος Κάρους. Ὁ Ρόμπερτ τρέχει ἀμέσως στὸ συμπαθητικὸ σπίτι ποὺ τὸν δέχεται σὰν παιδί του. Ἀκούει τὸ τραγοῦδι τῆς Ἀγνῆς Κάρους καὶ ζωντανεύει, ἀκούει μουσικὴ δωματίου, πιάνο, λίντερ καὶ ὁ θεὸς τῆς μουσικῆς τὸν γεμίζει πάλι μὲ τὴ χάρη του. Ἡ πόλη δὲν τοῦ φαίνεται πιὰ τόσο πληχτική, παίρνει τὸ δρόμο γιὰ ὄμορφα κοντινὰ χωριουδάκια καὶ δὲν ἀφήνει καμμιὰ ἀπὸ τὶς συναυλίες τοῦ Γκέβαντ χάουζ, χωρὶς νὰ τὴν ἀκούσει.

Ἕνα βράδυ στὸ σπίτι τοῦ δόκτορα Κάρους συναντάει τὸ Φρειδερῖκο Βήκ, τὸν πιὸ παράξενο ἄνθρωπο ποὺ γνώρισε. Εἶναι πιανίστας καὶ θεολόγος. Ὅσο γιὰ τὸ χαρακτήρα του, εἶναι δύσκολο νὰ τὸν καταλάβει ἀμέσως. Πότε τοῦ φαίνεται ἐξωφρενικὰ διαχυτικὸς καὶ πότε αὐστηρὸς ὡς τὴ σεμνοτυφία. Ἔχει φέρει μαζί του τὴν κόρη του τὴν Κλάρα ποὺ ὅταν τῆς μιλάει, τὸ ἄγριο βλέμμα του παίρνει γλύκα ἀγγελική. Ἡ μικρὴ δὲν εἶναι ἀκόμα δέκα χρόνων καὶ παίζει κιόλας πιάνο σὰν φτασμένη πιανίστα. Ὁ πατέρας της τὴν ἑτοιμάζει γιὰ νὰ γίνει μεγάλη βερτουόζα, τῆς ἔχει ὀργανώσει πολὺ αὐστηρὰ τὴ ζωή της καὶ ὡστόσο γιὰ τοὺς βιρτουόζους μιλάει μὲ περιφρόνηση.

Πολὺ γρήγορα ὁ Βὴκ συναρπάζει τόσο τὸ Ρόμπερτ ποὺ αὐτὸς τοῦ ζητάει νὰ τὸν πάρει μαθητή του. Ὁ δάσκαλος ὅμως δὲν ἀστειεύεται. Διακρίνοντας ἀμέσως τὴν ἐξαιρετικὰ καλλιτεχνικὴ φύση τοῦ νέου καὶ ξεύροντας ὅτι ποτὲ δὲν ἐργάστηκε σοβαρά, τοῦ ἐπιβάλλει δουλειὰ πολὺ σκληρότερη παρὰ στοὺς ἄλλους μαθητές του. Ὁ Ρόμπερτ, ἀσυνείθιστος στὴν πίεση, στενοχωριέται ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη χαίρεται τὴ σπάνια καὶ συναρπαστικὴ προσωπικότητα τοῦ δασκάλου του κι' ἀκόμα ἀναστατώνεται μὲ τὴν καινούργια ἀποκάλυψη ποὺ τοῦ χαρίζει αὐτὴ ἡ προσέγγιση : Γνωρίζει τὸ Μπάχ. Βλέπει ἐκστατικὸς τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ καὶ τὸ μουσικό της σχολεῖο ὅπου δίδαξε ἕνα τέταρτο τοῦ αἰώνα ὁ μεγάλος κάντορας, τὸ σπίτι ποὺ ἔμεινε μὲ τὴ μεγάλη του οἰκογένεια. **Τὸ καλῶς συγκερασμένο κλαβεσὲν** γίνεται τὸ καθημερινό του ψωμί, δὲ χορταίνει νὰ μελετάει τὰ πρελούντια καὶ τὶς φοῦγκες, εἴτε αὐστηρὲς καὶ παθητικὲς εἶναι, εἴτε χαριτωμένες καὶ ἀχτιδόχαρες. Ταυτόχρονα γνωρίζεται στὸ σπίτι τοῦ δασκάλου τοῦ μὲ διάφορους μουσικοὺς καὶ συνθέτει λίντερ, πολωνέζες, κομμάτια γιὰ τέσσερα χέρια, ἕνα κουαρτέττο.

Ἀλλὰ πάλι παίρνει ὁ Ρόμπερτ μιὰ ἀπόφαση ἀκόμα πιὸ παράξενη ἀπὸ τὴν πρώτη. Τώρα ποὺ βρῆκε στὴ Λειψία ἐκεῖνο ποὺ τοῦ ἔλειπε καὶ ποὺ οὔτε ἔλπιζε πὼς θὰ τὸ βρεῖ, τώρα ποὺ πρώτη φορὰ ὅσο ζεῖ ἔνιωσε ὅτι πῆρε τὸ σωστὸ τὸ δρόμο, γράφει στὴ μητέρα του ὅτι θέλει ν' ἀφήσει τὴ Λειψία καὶ νὰ συνεχίσει στὴ Χάϊντελμπεργκ τὶς σπουδές τῶν νομικῶν ποὺ εἶχε σχεδὸν ὁλότελα παρατήσει. Δύσκολο πολὺ εἶναι νὰ βρεῖ κανεὶς τὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς σκέψης. Μήπως οἱ τύψεις ποὺ δὲν κράτησε τὴ συμφωνία ποὺ ἔκανε μὲ τὴ μητέρα τὸν σπρώχνουν νὰ πάει ν' ἀκούσει νομικά, (ἐπειδὴ τοῦ εἶναι ἀδύνατο μὲ τοὺς ἐδῶ καθηγητές), στὴ Χάϊντελμπεργκ ὅπου ἔχει μάθει ὅτι ἡ διδασκαλία γίνεται πιὸ εὐχάριστα καὶ πιὸ ζωντανά ; Ἀμφιβάλλει ἀκόμα ἂν γεννήθηκε γιὰ τὴ μουσική ; Ἢ μήπως θέλει νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν τυραννία τοῦ ἐξαίρετου ἀλλὰ ἀλύγιστου Βὴκ ποὺ δὲν ἀφήνει οὔτε λεπτὸ τὴ φαντασία τοῦ μαθητῆ του νὰ τραγουδήσει ἐλεύθερα, νὰ ὀνειροπολήσει, νὰ δοθεῖ ὁλόψυχα στῆς στιγμῆς τὴν ἡδονή ;

Μόλις κλείσει τὸ Πανεπιστήμιο, ὁ Ρόμπερτ φεύγει χαρούμενος γιὰ τὸ Τσβικάου. Περνάει

ὅλες τὶς διακοπὲς τοῦ καλοκαιριοῦ μὲ τὴ μητέρα καὶ τ' ἀδέλφια του, ξαναβρίσκει τοὺς φίτου, τὶς ἐκδρομὲς στοὺς κοντινοὺς νερόμυλους, τὸ ἀγαπημένο του ποτάμι καὶ τὴν παιδική του ἀφροντισιά. Γυρίζοντας τὸ φθινόπωρο στὴ Λειψία, γράφει στὴ Χάϊντελμπεργκ σ' ἕνα φίλο του νὰ φροντίσει νὰ τοῦ βρεῖ καλὸ δωμάτιο γιατὶ ἀπὸ τὸ Πάσχα «ἡ γλυκειὰ Χάϊντελμπεργκ θὰ ἔχει ἕνα κάτοικο πιὸ πολύ».

Χωριὰ καὶ λόφοι καθρεφτίζονται...

Πάλι μὲ τὴν ἄνοιξη ἀρχίζει τὸ καινούργιο του ταξίδι ὁ Ρόμπερτ. Λυπᾶται ποὺ ἀφήνει στὴ Λειψία ἀνθρώπους ποὺ ἀγαπάει καὶ ποὺ κι' αὐτοὶ τὸν ἀγαποῦν. Τὸν καθηγητὴ Κάρους καὶ τὴ γυναίκα του, τὴ δεύτερή του οἰκογένεια, τὸ γέρο—Βὴκ μὲ τοὺς θυμούς του καὶ τὶς ἀκούραστες ἐνθαρρύνσεις του, τὴ δεκάχρονη Κλάρα ποὺ ἔχει κιόλας κάνει τὴν πρώτη της ἐπίσημη καλλιτεχνικὴ ἐμφάνιση. Μαζί της ἔπαιζε ὁ Ρόμπερτ καὶ κοντά της γινόταν κι ἐκεῖνος παιδί, κι ἔπειτα κάθονταν στὸ πιάνο, αὐτοσχεδίαζε ἐκεῖνος καὶ ἡ μικρὴ τοῦ ἔπαιζε δικά της κομματάκια ἢ τοῦ τὰ ἔδειχνε γραμμένα στὸ χαρτί. Ὡραῖα ἦταν ὅλα αὐτὰ ἀλλὰ τώρα πιά, στὰ δεκαεννιά του χρόνια, μπορεῖ ν' ἀκούσει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τῆς δικῆς του καρδιᾶς τὴ φωνὴ καὶ τοῦ δικοῦ του πεπρωμένου τὸ κάλεσμα ;

Ἀκόμα πιὸ μεγάλη χαρὰ νιώθει σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι παρὰ στὸ πρῶτο του καὶ ὅλους τοὺς συνταξιδιῶτες του τοὺς βρίσκει χαριτωμένους. Τὸ ταχυδρομικὸ ἁμάξι σταματάει στὴ Φραγκφούρτη καὶ ὁ Ρόμπερτ κατεβαίνει νὰ ἰδεῖ τὴν παλιὰ πόλη καὶ τὸ σπίτι τοῦ Γκαῖτε ἀλλὰ ἔχει ἐπιθυμήσει τὸ πιάνο του. Μπαίνει σ' ἕνα μουσικὸ κατάστημα γιὰ νὰ παίξει ἀλλὰ ντρέπεται γι' αὐτή του τὴν ἐπιθυμία καὶ θέλει νὰ τὴ δικαιολογήσει. Λέει ὅτι εἶναι καθηγητὴς ἑνὸς λόρδου καὶ θέλει νὰ δοκιμάσει ἕνα καλὸ πιάνο γιὰ τὸν ὑψηλό του μαθητή. Ἀρχίζει νὰ παίζει καὶ πλημμυρίζει τὸν ἀέρα μὲ νοσταλγικὲς μικρὲς φρασοῦλες ποὺ κόβονται ἀπὸ γάργαρες τρίλλιες καὶ δαντελένια ἀραβουργήματα. Κόσμος μαζεμένος στὴν πόρτα ἀκούει μὰ δὲ χειροκροτεῖ γιὰ νὰ μὴν τελειώσει ἡ μαγεία καὶ τῶν αὐτιῶν του ἡ γιορτή.

Σ' ὅλη τὴ διαδρομή, κάθε πόλη ποὺ συναντάει κεντρίζει τὴ φαντασία του. Οἱ ὄχθες τοῦ Ρήνου καθρεφτίζουν πότε χαρούμενα καὶ γελαστὰ χωριουδάκια, πότε σκοτεινὰ ψηλὰ βράχια καὶ ἄγρια τοπεῖα. Ὅταν φτάνουν στὴ Χάϊντελμπεργκ εἶναι νύχτα, δὲ μπορεῖ νὰ χαρεῖ ἐκείνη τὴν ὥρα τὴν ὀμορφιὰ τῆς πολιτείας, τὴ μαντεύει μονάχα στὶς ἀσημένιες θαμπὲς ἀνταύγειες τοῦ ποταμιοῦ της καὶ στὶς μυρωδιὲς τῆς φυλλωσιᾶς τῶν δέντρων. Καὶ τὸ πρωΐ, ἀνοίγοντας τὸ παράθυρο, ἀντικρύζει μαγεμένος τὴ χαριτωμένη κοιλάδα καὶ μεθάει ἀπὸ φῶς, ἀπὸ πρασινάδα κι' ἀπὸ γλυκειά, μεσημβρινὴ σχεδόν, ἁρμονία.

Σιγὰ - σιγὰ κατασταλάζει ἡ παραζάλη τῆς πρώτης ἐντύπωσης καὶ ὅσο περνοῦν οἱ μέρες νιώθει ὁ Ρόμπερτ πὼς ἡ χαρὰ ποὺ τοῦ προσφέρει ἡ ἡδύπαθη Χάϊντελμπεργκ δὲ θὰ γεμίσει ποτὲ τὸ εἶναι του. Τὸ σπίτι του βρίσκεται δίπλα στὴν καθολικὴ ἐκκλησία καὶ ἡ εὐλογία τῆς ἱερῆς μουσικῆς γαληνεύει καὶ δυναμώνει τὴν ψυχή του. Νὰ μποροῦσε ἐδῶ νὰ βρεῖ τὴ λύση τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἀβεβαιότητας ποὺ τὸν κατέχει ! Ἀκουμπισμένος στὸ παράθυρό του συλλογιέται καὶ τὸ μάτι του πέφτει στὸ διπλανὸ μεγάλο κῆπο ὅπου κάνουν βόλτες νέοι μὲ ὕφος ἀπόμακρο, σιωπηλοί, παραδομένοι σ' ἕνα ἐσωτερικὸ ὄνειρο. Τὸ μεγάλο σπίτι εἶναι κλινικὴ ψυχοπαθῶν. Βλέπει ὁ Ρόμπερτ τοὺς δυστυχισμένους καὶ ἡ καρδιά του λυπᾶται βαθιά, μπορεῖ ὅμως, σκέπτεται, νὰ εἶναι εὐτυχισμένοι ποὺ γλύτωσαν ἀπὸ τὶς ἀδιάκοπες ἀντιθέσεις τῆς ζωῆς. Πῶς μποροῦσε νὰ φανταστεῖ, ὁ δύστυχος, πὼς κι' αὐτὸς μιὰ μέρα . . .

Ὡστόσο μὲ πολὺ κέφι ἀρχίζει τὰ μαθήματα στὸ Πανεπιστήμιο. Ἐκεῖ βρίσκει σύντομα τὸν ἄνθρωπό του. Εἶναι ὁ γέρος καθηγητὴς Τιμπώ, σπουδαῖος νομικὸς καὶ φλογερὴ ψυχή. Ἡ νομικὴ στὸ στόμα του δὲν εἶναι πιὰ ξερὸ γράμμα. «Δὲν ὑπάρχει ὕλη, λέγει στὸ μαθητή του, ποὺ νὰ μὴ ἐξιδανικεύεται. Ὁ λυρισμὸς δὲ βρίσκεται στὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ στὸ πνεῦμα ποὺ τὸ ἀναλύει». Εἶναι ἀκόμα θερμὸς μουσόφιλος, λάτρης τοῦ Χαΐντελ, καὶ συγγραφέας μουσικῶν βιβλίων. Κάθε Παρασκευὴ γίνεται μουσικὴ στὸ σπίτι του, χορωδία μὲ ὀγδόντα καὶ ἑκατὸ πρόσωπα ἐκτελεῖ ὀρατόρια καὶ ὁ ἴδιος συνοδεύει στὸ πιάνο. Στὶς βραδιὲς αὐτές, ὁ νεαρὸς Ρόμπερτ εἶναι τὸ φωτεινότερο ἀστέρι. Παίζει πιάνο, αὐτοσχεδιάζει ἀλλὰ δὲ χαίρεται γιὰ τὶς ἐπιτυχίες του. «Ἂν μ' ἔβλεπε ἀπὸ μιὰ μεριὰ ὁ γέρο - Βήκ,» συλλογιέται κάθε τόσο ντροπιασμένος γιὰ τὸν εὔκολο θρίαμβό του.

Στὶς διακοπὲς ὁ Ρόμπερτ φεύγει γιὰ δυὸ μῆνες γιὰ τὴν Ἰταλία. Ἡ μητέρα του στὴν ἀρχὴ τρομάζει ἀπὸ τὴν πρόσθετη αὐτὴ δαπάνη ἀλλὰ ἐκεῖνος γιὰ νὰ τὴν καταφέρει τῆς δηλώνει ὅτι τὸ ταξίδι αὐτὸ θὰ τὸν κάνει εὐτυχισμένο καὶ γράφει τὸ γράμμα του ἰταλικά. Τὸν περισσότερο καιρὸ μένει στὸ Μιλᾶνο ὅπου ἐνθουσιάζεται ἀπὸ τὴν ὀμορφιὰ τῆς ἰταλικῆς μελωδίας καὶ ἀγανακτεῖ

ἀπὸ τὰ φρικτὰ βιολιὰ τῆς ὀρχήστρας τῆς Σκάλας. Βλέπει τὴν Πάδουα, τὴ Βερόνα, ἡ Βενετία τοῦ ἀρέσει πολὺ ἀλλὰ τὰ λεφτά του ἔχουν τελειώσει καὶ ἡ διάθεσή του εἶναι μαύρη σὰν τὰ κανάλια τὶς ἀσέληνες νύχτες. Ξαναγυρίζει στὸ Μιλᾶνο, δανείζεται ἀπὸ ἕνα γνωστὸ τὰ ἔξοδα τῆς ἐπιστροφῆς καὶ γυρίζει στὴ Χάϊντελμπεργκ ἀδέκαρος καὶ σχεδὸν κουρελιασμένος.

Τὸν Ὀκτώβριο ξαναρχίζουν οἱ παραδόσεις στὸ Πανεπιστήμιο. Βρίσκει ὅμως καιρὸ ὁ Ρόμπερτ νὰ κάνει μακρυνοὺς περιπάτους καὶ μέσα στὴ φθινοπωρινὴ ἐξοχὴ σχεδιάζει μιὰ συμφωνία, ἕνα κοντσέρτο γιὰ πιάνο, συνθέτει τὰ πρῶτα κομμάτια ἀπὸ τὶς Papillons του καὶ τελειώνει τὶς Παραλλαγὲς στὸ ὄνομα Ἄμπεγγ. Ἔχει ἀκόμα νὰ μελετήσει πιάνο, γαλλικά, καὶ τὸ βράδυ δὲν ξέρει ποὺ νὰ πρωτοπάει. Παντοῦ τὸν καλοῦν σὲ σπίτια, σὲ μουσικὲς βραδιές, σὲ ἀριστοκρατικὲς λέσχες καὶ κάθε Σάββατο στῆς Μεγάλης Δούκισας Στεφανίας τῆς Βάδης.

Μέσα του ὅμως δὲν παύει οὔτε στιγμὴ ὁ ἀγώνας. Νιώθει ταπεινωμένο τὸν ἑαυτό του ἀφοῦ ζεῖ μέσα στὴν ψευτιὰ ποὺ γι' αὐτὸν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀτιμία. Ζητάει νὰ βρεῖ στήριγμα στὴν κλασσικὴ ποίηση, κάθε βράδυ, ὅσο ἀργὰ κι' ἂν γυρίσει, διαβάζει πρὶν κοιμηθεῖ Ντάντε ἢ Πετράρχη. Τὸ Πάσχα πηγαίνει στὴ Φραγκφούρτη γιὰ ν' ἀκούσει τὸν Παγκανίνι. Ἂν καὶ οἱ φύσεις τους εἶναι ὁλότελα διαφορετικές, ὁ Σούμαν μένει κατάπληκτος ἀπὸ τὴν τέλεια τεχνικὴ τοῦ γενοβέζου βιολιστῆ καὶ λίγο τρομαγμένος ἀπὸ τὴν παράξενη, σχεδὸν διαβολική, ἐμφάνισή του. Γράφει στὸ Βήκ ὅτι ἀναζητάει τὶς συναυλίες τοῦ Γκεβαντχάους καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ τοῦ στείλει ὅλα τὰ βάλς τοῦ Σούμπερτ, τὰ κοντσέρτα τοῦ Μόσλες καὶ τοῦ Χοῦμμελ. Καὶ γιὰ νὰ καθησυχάσει τὴ μητέρα του ποὺ ξέρει σὲ τί ἀγωνία βρίσκεται, τῆς γράφει ψέμματα: «Παίζω πιάνο σπάνια καὶ πολὺ ἄσχημα».

Ὁ κρυφὸς αὐτὸς ἀγώνας κρατάει ὥς τὶς 30 Ἰουλίου τοῦ 1830, τότε ποὺ ἀποφασίζει νὰ πεῖ ὅλη τὴν ἀλήθεια στὴ μητέρα του. Τὴν παρακαλεῖ νὰ γράψει ἡ ἴδια στὸ Βὴκ γιὰ νὰ τὸν ρωτήσει τί ἰδέα ἔχει γιὰ τὸ γιό της κι' ἂν μπορεῖ νὰ τὸν κάνει μεγάλο μουσικό, ἂν ὁ νέος ἀφήσει ὅλα τ' ἄλλα. Ἔχει μόλις φέξει ὅταν ἀρχίζει τὸ γράμμα του: «Καλημέρα Μητέρα! Πῶς μπορῶ νὰ σοῦ περιγράψω τὴν εὐδαιμονία τῆς στιγμῆς αὐτῆς; Τὸ οἰνόπνευμα καίει καὶ σιγοτραγουδάει στὴ μηχανὴ τοῦ καφέ. Ὁ οὐρανὸς εἶναι τόσο καθαρὸς καὶ τόσο φωτεινός, ποὺ θἄθελα νὰ τὸν ἀγκαλιάσω. Τὸ πρωινό, φρέσκο καὶ ἁπλό, προβαίνει. Καὶ μπροστά μου ἔχω τὸ γράμμα σου ποὺ κλείνει ἕνα θησαυρὸ ἀπὸ αἰσθήματα, ἔξυπνη κατανόηση καὶ ἀρετή. Μαμά, ἄκουσέ με...»

Ἄλλος δρόμος δὲν ὑπάρχει, συλλογιέται ἡ Ἰωάννα Σούμαν, πρέπει ἡ ἴδια νὰ βοηθήσει τὸ στερνοπαῖδι της, τὸ φῶς τῆς ζωῆς της, ὅπως τὸν ὀνομάζει ἡ ἴδια. Γράφει στὸ Βὴκ κι' ἐκεῖνος τῆς ἀπαντάει. Δέχεται ν' ἀναλάβει τὸ Ρόμπερτ ἀλλὰ βάζει τοὺς ὅρους του. Ὁ νεαρὸς θ' ἀφήσει τὴ Χαϊντελμπεργκ καὶ θὰ κάνει ἐπὶ ἕνα χρόνο μιὰ ὥρα μάθημα πιάνου κάθε μέρα. Δυὸ χρόνια θὰ κάνει ἁρμονία μ' ἕνα καλὸ καθηγητὴ καὶ πολλὲς ὧρες τὴν ἡμέρα θὰ ἀσχοληθεῖ στὴ σύνθεση κομματιῶν γιὰ δυό, τρεῖς καὶ τέσσερες φωνὲς χωρὶς νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὴ μανία τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ. Ὁ Ρόμπερτ χαίρεται γιὰ μερικὰ ἀπ' αὐτά, γιὰ ἄλλα λυπᾶται, ἀλλὰ εἶναι ἕτοιμος νὰ τὰ δεχτεῖ ὅλα γιατὶ βοηθοῦν τὶς κρυφὲς ἀποφάσεις ποὺ εἶχε ἀπὸ καιρὸ πάρει. Κι' ἐνῶ διαβάζει τὸ γράμμα ποὺ τοῦ στέλνει ἡ μητέρα, νιώθει ν' ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸ στῆθος του ἕνας ὕμνος χαρούμενης εὐγνωμοσύνης: «Τὸ Κάλλος εἶναι ἡ κατοικία μου, ἡ Καρδιὰ εἶναι ὁ κόσμος μου ὅλος καὶ ἡ δημιουργία μου. Εἶμαι ἐλεύθερος καὶ ἀπέραντος, δημιουργῶ, εἶμαι ἀθάνατος.....»

Ξεπέταγμα

«Ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ βρίσκεται σὲ ἰσορρόπηση μὲ τὴν ἐξωτερικὴ ζωή, ἀλλιῶς ἐκμηδενίζεται.» γράφει ὁ Σούμαν στὸ Ἡμερολόγιό του. Κι' ὅμως δὲν μποροῦσε κι' ὁ ἴδιος νὰ ἐναρμονιστεῖ πάντα μὲ τὸ γύρω του κόσμο. Μόνο μέσα στὴ φύση ἔνιωθε πὼς ἦταν κι' ὁ ἴδιος ἕνα κομμάτι ἀπ' αὐτήν, ὅπως τὰ βουνὰ γύρω του, τὸ τραγοῦδι τῶν νερῶν καὶ τῶν πουλιῶν, ἡ βλάστηση. Οἱ συνήθειες ὅμως τοῦ κόσμου, οἱ συμπάθειες καὶ τὰ γοῦστα τους, οἱ ὁμαδικές τους ἀπολαύσεις πολλὲς φορὲς τὸν σάστιζαν. Ἂν προσθέσει κανεὶς σ' αὐτὸ καὶ τὶς καταθλιπτικὲς οἰκονομικές του στενοχώριες θὰ μπορεῖ νὰ φανταστεῖ πόσο χαμένο ἔνιωθε τὸν ἑαυτό του στὴ Λειψία, ὅπου ἦρθε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1830 γιὰ ν' ἀφοσιωθεῖ στὴ μουσική. Τὸ φαγητό του καὶ τὸ ντύσιμό του εἶναι ἄθλια καὶ γιὰ νὰ κρύψει τὴ φτώχεια του, ἀποφεύγει νὰ βγαίνει ἔξω. Ἀπὸ τὴν ἀπόγνωση τὸν σώζει ἡ ἀτέλειωτη παρακαταθήκη ψυχικῆς δύναμης ποὺ κρύβει μέσα του καὶ πιὸ πολὺ ἡ ἀλληλογραφία μὲ τὴ μητέρα του ποὺ τοῦ χαρίζει τὴν πιὸ γλυκειὰ παρηγοριά. Ἀφοῦ τόσα χρόνια εἶχε φανεῖ ἀντίθετη στὴν καλλιτεχνικὴ κλίση τοῦ παιδιοῦ της, τώρα ποὺ τὴ δέχτηκε, τοῦ στέλνει γράμματα γεμᾶτα στοργὴ καὶ φωτεινὴ ἐνθάρρυνση: «Ἡ

μουσική, τοῦ γράφει, θὰ εἶναι ἡ ἀγαπημένη σου, ἡ πιστή σου φίλη στὴ χαρὰ καὶ στὸν πόνο. Μεῖνε της καὶ σὺ πιστὸς γιατὶ αὐτὴ διάλεξες γιὰ συντρόφισσα στὴν ἐπίγεια περιπλάνησή σου.»

Ἔπειτα ἔχει τὸν καθηγητὴ Βήκ καὶ προπάντων τὴ μικρὴ Κλάρα ποὺ γεμίζουν τὴ ζωή του. Ὁ Ρόμπερτ μένει σὰν οἰκότροφος στὸ σπίτι τοῦ καθηγητῆ του, σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ γερμανικὴ συνήθεια. Μελετάει πιάνο ὅλη τὴν ἡμέρα καὶ περιμένει τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ βγεῖ ἔξω ὁ Βήκ γιὰ νὰ τολμήσει νὰ σπάσει τὴν αὐστηρὴ μελέτη καὶ ν' ἀφήσει γιὰ λίγο τὴ φαντασία του νὰ πλανηθεῖ στὰ φανταστικὰ τοπεῖα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ. Μὰ μέσα στ' ὄνειρο ἀκούει τὴ βροντερὴ φωνὴ τοῦ δασκάλου ποὺ προβάλλει ξαφνικά: «Κόψε τὰ φτερὰ στὸ βιαστικό σου Πήγασο! Οἱ γραπτοὶ κανόνες εἶναι ἡ δύναμη ποὺ μᾶς ἀνεβάζει στὴν κορυφή. Διῶξε μιὰ γιὰ πάντα τὶς τολμηρὲς περιπλανήσεις.»

Σχεδὸν κάθε μέρα, ὁ Ρόμπερτ παίρνει μαζί του πὴν Κλάρα στὸν περίπατο ποὺ κάνει στὰ γύρω τῆς πόλης μὲ μερικοὺς φίλους γιὰ νὰ ξεκουραστεῖ ἀπὸ τὴ μελέτη. Κι' ἐνῶ ἐκεῖνος μιλάει γιὰ τέχνη, ἡ μικρὴ διασκεδάζει μὲ ὅ,τι βλέπει, μουρμουρίζει χαρούμενα μιὰ μελωδία, τὸν διακόπτει γιὰ νὰ τοῦ πεῖ κάτι στὸ αὐτὶ καὶ κάθε ποὺ βλέπει μιὰ πέτρα ἐμπρός του, τὸν τραβάει ἀπὸ τὸ σακκάκι γιὰ νὰ τὸν κάνει νὰ προσέξει, γιατὶ ἐκεῖνος ὅλο ψηλὰ βλέπει ὅταν μιλάει. Ἐν τῷ μεταξὺ ὅμως σκοντάφτει ἐκείνη καὶ πέφτει. Τὸ Ρόμπερτ τὸν θαυμάζει ὅσο καὶ τὸν πατέρα της καὶ τοῦ λέει ὅλα της τὰ μυστικά. Τώρα εἶναι ἔντεκα χρόνων, παίζει τὰ πιὸ δύσκολα κομμάτια, ὁ ἦχος της εἶναι κρυστάλλινος καὶ ξέρει ἀπὸ ἔξω ἕνα σωρὸ σονάτες καὶ κοντσέρτα. Τὴ χρονιὰ αὐτὴ ἔπαιξε ἐμπρὸς στὸν Παγκανίνι ποὺ ἦταν περαστικὸς ἀπὸ τὴ Λειψία. Ἡ μητέρα της ἦταν παλιὰ μαθήτρια τοῦ Βήκ καὶ εἶχαν παντρευτεῖ ἔπειτα ἀπὸ σφοδρὸ αἴσθημα ἀλλὰ ὁ αὐταρχικὸς χαρακτήρας ἐκείνου ἔκανε δύσκολη τὴ συμβίωσή τους. Χώρισαν ὅταν ἡ Κλάρα ἦταν πέντε χρόνων καὶ ὁ Βήκ παρ' ὅλες τὶς ἱκεσίες τῆς γυναίκας του, κράτησε τὸ παιδί. «Αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη παραφωνία τῆς ζωῆς μου» ἔγραφε ἀργότερα ἡ Κλάρα στὸ Ἡμερολόγιό της. Μιὰ δυνατὴ ἀδελφικὴ στοργὴ ἕνωσε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ Ρόμπερτ καὶ τὴν Κλάρα καὶ ἡ κοινὴ ἀγάπη τους γιὰ τὴ μουσικὴ ἀσυναίσθητα τοὺς ἔδεσε ἀκόμα πιὸ στενά, τόσο ποὺ δὲ μποροῦν κι' οἱ ἴδιοι νὰ ξεχωρίσουν ποῦ σταματάει ἡ στοργὴ καὶ ποῦ ἀρχίζει ἡ λαχτάρα γιὰ τὴ μουσικὴ ποὺ ἀργότερα θὰ ὁμορφήνει τὴ δυστυχισμένη τους ζωὴ καὶ ποὺ θὰ τοὺς κάνει νὰ πηδήσουν καὶ τὰ πιὸ ψηλὰ ἐμπόδια.

Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1831 ὁ Σούμαν ἐνηλικιώνεται καὶ γίνεται ἀνεξάρτητος. Τὸ προσωπικό του κεφάλαιο εἶναι μικρὸ καὶ γιὰ νὰ μὴ τὸ μικρύνει ἀκόμα περισσότερο, τὸ ἐμπιστεύεται στὸν ἀδελφό του Κάρολο ποὺ θὰ τοῦ στέλνει τοὺς τόκους. Εἶναι κι' ὅλας σίγουρος πὼς ἂν προσθέσει κι' αὐτὰ ποὺ θ' ἀρχίσει νὰ κερδίζει θὰ μπορέσει νὰ ζήσει μὲ ἀξιοπρέπεια.

Στ' ἀλήθεια ἐκείνη τὴ χρονιὰ δημοσιεύει τὸ ἔργο του ἀριθ. 1 τὶς **Παραλλαγὲς στὸ ὄνομα Ἄμπεγγ.** Ὁ Ρόμπερτ χαϊδεύει μὲ συγκίνηση τὸ φρεσκοτυπωμένο χαρτὶ τῆς παρτιτούρας, καμαρώνει τὶς νότες ποὺ τόσες φορὲς ἔσβυσε καὶ ξαναέγραψε ὥς νὰ πάρουν αὐτὴ τὴ μορφή. Κι' ὅταν τοῦ περάσει τὸ ἄθελο αὐτὸ αἴσθημα ὑπερηφάνειας, ὁ νοῦς του πηγαίνει σ' ὅλους τοὺς δυστυχισμένους ἐπάνω στὴ γῆ καὶ συλλογιέται ὅτι ἡ μουσική του ἴσως νὰ ἔχει τὴ δύναμη καὶ νὰ τύχει νὰ παρηγορήσει κανένα ἀπ' αὐτούς. Κι' αὐτὴ ἡ σκέψη τὸν γεμίζει μὲ σοβαρὴ χαρὰ καὶ τὸν κάνει νὰ πιστεύει ὅτι ὡρίμασε τόσο ὥστε ν' ἀξίζει ν' ἀσχολεῖται μαζί του ἡ κόρη τοῦ Βήκ.

Ἡ μία εὐτυχία φέρνει τὴν ἄλλη. Τώρα μπορεῖ νὰ πληρώνει ἕνα καλὸ δωμάτιο καὶ ν' ἀναπνεύσει καθαρώτερο ἀέρα. Βρίσκει ἕνα σπιτάκι κοντὰ στὴν ἀκροποταμιά, ἀπὸ τὸ ἕνα δωμάτιο βλέπει τὸν ἥλιο ν' ἀνατέλλει πίσω ἀπὸ τὶς κόκκινες στέγες τῶν ὁλοπράσινων μικρῶν σπιτιῶν καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο χαίρεται κήπους ἀνθισμένους, τὸ ποτάμι κι' ἕνα νερόμυλο ποὺ ὁ ἦχος του τὸν νανουρίζει. Ἐδῶ θὰ ἐργαστεῖ μὲ τὴν ἡσυχία του καὶ θὰ γράψει πολλὴ μουσική.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1832, ὁ Βήκ καὶ ἡ Κλάρα φεύγουν γιὰ λίγον καιρό. Ὁ Ρόμπερτ, μένοντας μόνος, νιώθει βαρειὰ τὴ μοναξιά του καὶ πρώτη φορὰ βλέπει πόσο μεγάλο ρόλο παίζουν στὴ ζωή του τὰ δυὸ αὐτὰ πλάσματα. Πῶς λοιπὸν θὰ μποροῦσέ νὰ πάει νὰ μείνει στὴ Βαϊμάρη, παίρνοντας μαζί του καὶ τὴ μητέρα του, ὅπως λογαριάζει τώρα καὶ τόσον καιρό; Λαχταράει νὰ δώσει αὐτὴ τὴ χαρὰ σ' ἐκείνη ποὺ τόσα χρόνια τὸν στερήθηκε ἀλλὰ τώρα βλέπει πὼς δὲ θὰ τοῦ ἦταν δυνατό. Μπαίνει λοιπὸν κι' αὐτὸ τὸ σχέδιο κατὰ μέρος, ὅπως καὶ τόσα ἄλλα.

Ἡ Κλάρα τοῦ στέλνει τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας ὅπου ἔπαιξε ἐμπρὸς στὸν Γκαῖτε τὶς Παραλλαγὲς τοῦ Χέρτς κι' ἐκεῖνος γελάει διαβάζοντας: ἀπὸ τὴ Διδα Κλάρα Βήκ.

(Συνεχίζεται)

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ-ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΥ ΜΠΑΧ

Ὁ Ἰωάννης-Σεβαστιανὸς Μπὰχ δὲν ἦταν μονάχα ἕνας ἐξαιρετικὰ γόνιμος συνθέτης ἀλλὰ κι ἕνας ἐξίσου γόνιμος πατέρας, ἀφοῦ ἀπὸ τὶς δυό του γυναῖκες εἶχε ἀποχτήσει εἴκοσι παιδιά. Ἡ πρώτη, ἡ Μαρία-Μπάρμπαρα τοῦ εἶχε γεννήσει ἑπτά, κι ἡ δεύτερη, ἡ Ἄννα—Μαγκνταλένα δεκατρία.

Ἀπὸ τὰ παιδιὰ τῆς πρώτης του γυναίκας τρία μονάχα ἔζησαν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα τους: ἡ πρωτότοκη κόρη Κατερίνα—Δωροθέα καὶ δυὸ γιοί: ὁ Βίλχελμ—Φρήντμαν κι ὁ Φίλιππος—Ἐμμανουήλ. Ἀπὸ τὰ παιδιὰ ποὺ γέννησε ἡ Ἄννα—Μαγκνταλένα ἐπέζησαν τρεῖς κόρες: ἡ πρεσβύτερή τους Ἐλισάβετ - Ἰουλιάνα-Φρειδερίκη, ποὺ εἶχε παντρευτεῖ τὸν ἀγαπημένο μαθητή τοῦ πατέρα της Γιόχαν - Κρίστοφ Ἄλντνικολ - καὶ τρεῖς γιοί: ὁ Γκότφριντ - Χάϊνριχ, ποὺ ἦταν ἠλίθιος, ὁ Γιόχαν - Κρίστοφ - Φρίντριχ κι ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ γιοὶ τοῦ Μπάχ, ἐκτὸς ἀπὸ Γκότφριντ - Χάϊνριχ, ἦσαν πολὺ προικισμένοι μὲ μουσικὰ χαρίσματα· ὅμως ὁ πιὸ μεγαλοφυὴς ἀπ' αὐτοὺς ἦταν ὁ Βίλχελμ - Φρίηντμαν, (1710 - 1784) κι ὁ πατέρας του ἦταν, στὴν ἀρχή, πολὺ ὑπερήφανος γι' αὐτόν. Δυστυχῶς ὅμως στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του αὐτὸς ὁ ἀνάξιος γιὸς ντρόπιασε μὲ τὴν ἔκλυτη ζωή του τὸ τιμημένο ὄνομα τῆς οἰκογένειάς του. Ὁ πατέρας του τοῦ εἶχε δόσει μιὰ ἐξαιρετικὴ μόρφωση· ὅπως μάλιστα βλέπουμε σ' ἕνα γράμμα τοῦ Μπὰχ στὸ φίλο του Ἔρντμαν, στὰ 1730 ὁ Φρίηντμαν παρακολουθοῦσε μαθήματα στὴ Νομικὴ Σχολή.

Ἡ οἰκογένεια τοῦ Ι. - Σ. Μπὰχ στὴν πρωϊνή της προσευχή.

Ὅσο γιὰ τὴ μουσική του μόρφωση, τὴν ἐπιμελήθηκε ἀπὸ πολὺ νωρὶς ὁ ἴδιος ὁ πατέρας του, δίνοντάς του μαθήματα ἐκκλησιαστικοῦ ὀργάνου, κλαβεσὲν καὶ συνθέσεως. Παράλληλα ὁ βιολονίστας Γκράουν τοῦ ἔδινε μαθήματα βιολιοῦ. Ἔτσι, στὰ 1733, ὁ νεαρὸς Φρίηντμαν πῆρε τὴ θέση τοῦ ὀργανίστα στὴν ἐκκλησιὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴ Δρέσδη, μπαίνοντας ἀμέσως σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς Γερμανίας. Δεκατρία χρόνια ἀργότερα, διορίστηκε ὀργανίστας καὶ κάντορας στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Μαρίας στὴ Χάλλε. Μὰ ἡ ἐγκατάστασή του σ' αὐτὴ τὴν πόλη στάθηκε ὀλέθρια γι' αὐτόν· γιατὶ ἐκεῖ ἔμπλεξε μὲ μέθυσους συντρόφους κι ἄρχισε νὰ μεθάει καὶ νὰ κραιπαλεῖ μαζί τους. Στὰ 1764 παραιτήθηκε ἀπὸ τὴ θέση του, παράτησε τὴ γυναίκα του καὶ τὴν κορούλα του κι ἔφυγε ἀπὸ τὴ Χάλλε, ἀλητεύοντας ἐδῶ κι ἐκεῖ καὶ βουλιάζοντας ὅλο καὶ πιὸ πολὺ στὸ βοῦρκο τῆς ἐξαθλιώσεως. Τότε ἄρχισε νὰ πουλάει σ' ἐξευτελιστικὲς τιμὲς ὅσες συνθέσεις τοῦ πατέρα του ἔπεσαν στὸ μερτικὸ ποὺ κληρονόμησε. Πέθανε στὸ Βερολίνο στὰ 1784.

Εἶναι διπλὰ θλιβερὸ αὐτὸ τὸ κατάντημα τοῦ Φρίηντμαν, πρῶτα γιατὶ ντρόπιασε τὸ τιμημένο ὄνομα τοῦ μεγάλου πατέρα του κι ὕστερα γιατὶ στέρησε τὴ μουσικὴ ἀπὸ ἕνα μνημειῶδες ἔργο ποὺ σίγουρα θὰ δημιουργοῦσε ἂν δὲν ξέπεφτε τόσο πολύ. Γιατὶ ὅσα ἔργα του κατέχουμε σήμερα τὸν παρουσιάζουν σὰν ἕνα συνθέτη μὲ ἰσχυρὴ προσωπικότητα, ποὺ τὸ πρωτότυπο στύλ του παρουσιάζει συχνὰ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὴ δύναμη.

Ὁ δεύτερος γιός, Κάρλ-Φίλιπ-Ἐμμάνουελ, (1713 - 1784) ἔγινε πραγματικὰ διάσημος. Ὁ πατέρας του τὸν προόριζε γιὰ τὸ δικαστικὸ στάδιο καὶ γι' αὐτὸ τὸν εἶχε στείλει στὴ Φρανκφούρτη ἐπὶ τοῦ Ὄντερ γιὰ νὰ σπουδάσει ποινικὴ δικονομία. Ὅμως ἀντὶ νὰ ἑτοιμαστεῖ γιὰ τὶς ἐξετάσεις του, ὁ νεαρὸς Φίλιπ-Ἐμμάνουελ ἵδρυσε μιὰ ἑταιρία τραγουδιοῦ. Μιὰ λοιπὸν καὶ τὸν κατάκτησε ὁλοκληρωτικὰ ἡ μουσική, ἀποφάσισε νὰ πάει στὸ Βερολίνο, ὅπου διορίστηκε κλαβεσινίστας συνοδὸς τοῦ βασιλιᾶ Φρειδερίκου τοῦ Μεγάλου. Ὅμως ἡ θέση αὐτὴ δὲν ἦταν πάντα εὐχάριστη, γιατὶ ὁ βασιλιὰς ἐννοοῦσε νὰ μεταχειρίζεται τοὺς μουσικούς του σχεδὸν σὰ στρατιῶτες. Δὲν τοὺς ἄφινε παρὰ ἐλάχιστο καιρὸ ἐλεύθερους, «γιατὶ—ὅπως γράφει ὁ Μπάρνεϋ στὸ ἡμερολόγιό του(1)—ὁ μονάρχης αὐτὸς ἤθελε νὰ εἶναι ὁ ρυθμιστὴς ὄχι μόνο τῆς ζωῆς, τῆς πε-

(1) Ὁ Ἄγγλος Τσάρλς Μπάρνεϋ ἔχει γράψει ἕνα εἶδος ἡμερολογίου, πολὺ ἐνδιαφέροντος, γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ εἰδικώτερα τὴ μουσικὴ ζωὴ τῶν χωρῶν ποὺ ἐπισκέφθηκε.

ριουσίας καὶ τῶν ὑποθέσεων τῶν ὑπηκόων του, ἀλλὰ καὶ τῆς παραμικρότερης ἀκόμη ἀναψυχῆς των». Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὁ Φίλιπ - Ἐμμάνουελ ἔμεινε πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια στὴν ὑπηρεσία αὐτοῦ τοῦ βασιλιᾶ. Τέλος, στὰ 1767, μπόρεσε νὰ δώσει τὴν παραίτησή του γιὰ νὰ πάρει τὴ θέση τοῦ διάσημου Γερμανοῦ συνθέτη Τέλεμαν, σὰν ἐκκλησιαστικὸς ἀρχιμουσικός, στὸ Ἀμβοῦργο. Ἡ πόλη αὐτὴ δὲν ἦταν πιὰ τὸ λαμπρὸ μουσικὸ κέντρο ποὺ ὑπῆρξε στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰῶνα· ὅμως ἐκεῖ ὁ Φίλιπ - Ἐμμάνουελ ἔνιωθε τὸν ἑαυτό του ἐλεύθερο καὶ ἥσυχο. Ἐκεῖ τὸν εἶδε ὁ Μπάρνεϋ καὶ τὸν ἄκουσε νὰ παίζει· κι εἶχε μείνει κατάπληκτος ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τοῦ παιξίματός του κι ἀπὸ τὴ φλόγα ποὺ θέρμαινε τὴν ψυχή του. «Στὰ παθητικὰ καὶ τρυφερὰ μέρη —γράφει—φαινόταν σὰ νὰ ἔβγαζε ἀπὸ τὸ ὄργανό του πονεμένες κραυγὲς καὶ θρήνους».

Τὸ στὺλ τοῦ Φίλιπ - Ἐμμάνουελ εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ στὺλ τοῦ πατέρα του· δὲν κατέχει τὴν ὑπέροχη ἀντιστιχτικὴ ἐπιστήμη ἐκείνου, ὅμως τοῦ μοιάζει στὸν ἁρμονικὸ πλοῦτο. Οἱ συνθέσεις του γιὰ κλαβεσὲν εἶναι ἐξαιρετικὰ πολυάριθμες καὶ σ' αὐτὸ τὸν τομέα συνετέλεσε στὸ νὰ κάμει ἡ μουσικὴ πραγματικὲς προόδους. Μὰ ἂν ὁ Φρίντμαν βεβήλωσε τὴ μνήμη τοῦ πατέρα του πουλώντας σ' ἐξευτελιστικὴ τιμὴ τὰ χειρόγραφά του, ὁ Φίλιπ - Ἐμμάνουελ τὴν πρόδωσε μ' ἄλλον τρόπο : τόλμησε νὰ διορθώσει πολλὰ ἔργα τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπὰχ.

Ἡ ζωὴ τοῦ Γιόχαν - Κρίστοφ Φρίηντριχ Μπὰχ (1732—1795) στάθηκε πολὺ εἰρηνική. Σὲ ἡλικία δεκαοχτὼ ἐτῶν ἔφτασε στὴν αὐλὴ τοῦ Μπύκεμπουργκ, ὅπου ὁ κόμης Γουλιέλμος ντὲ Λίππε εἶχε ἀναδιοργανώσει τὸ μουσικό του συγκρότημα παίρνοντας Ἰταλοὺς μουσικούς. Στὰ 1756 λοιπὸν ὁ νεαρὸς Μπὰχ ἀνέλαβε τὴ διεύθυνση τῆς αὐλικῆς μουσικῆς τοῦ κόμη. Στὸ Μπύκεμπουργκ ὁ ἄξιος αὐτὸς ἀρχιμουσικὸς εἶχε τὴν εὐτυχία νὰ γνωρίσει ἕνα ἀπὸ τὰ διασημότερα πνεύματα τοῦ 18ου αἰῶνος, τὸν Γιόχαν - Γκότφριντ Χέρντερ, ποὺ εἶχε διοριστεῖ ἱεροκήρυκας τῆς αὐλῆς τοῦ Σάουμπουργκ - Λίππε, πρὶν προσκληθῆ ἀπὸ τὸ Γκαῖτε στὴ Βάϊμαρ. Τὸ ἐξαιρετικὰ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειχνε ὁ Χέρντερ γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσική, διευκόλυνε τὴ γνωριμία του μὲ τὸν ἀρχιμουσικὸ τοῦ κόμη, ποὺ κατέληξε σὲ μιὰ δραστήρια συνεργασία μαζί του, Ἔτσι ὁ Χέρντερ ἔγραψε διάφορα κείμενα γιὰ καντάτες καὶ ὁρατόρια, ποὺ ὁ Φρίηντριχ Μπὰχ τὰ ἐμελοποίησε. Ἐπίσης ὁ Χέρντερ θέλησε νὰ προσανατολίσει τὴ δραματικὴ μουσικὴ σὲ καινούριες κατευθύνσεις κι ὁ Μπὰχ τὸν βοήθησε πολὺ σ' αὐτές του τὶς προσπάθειες. Δὲν κατέχουμε δυστυχῶς τὴν παρτιτούρα ἑνὸς δράματός του, ποὺ εἶχε τὸν τίτλο «Βροῦτος» ξέρουμε ὅμως, πὼς ὁ Χέρντερ κι ὁ Μπὰχ παρουσιάζονται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο σὰν πρόδρομοι τοῦ Γκλούκ. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ ὁ Μπὰχ σχετίστηκε μ' ἕναν ἄλλο ποιητή, τὸν φὸν Γκέρστενμπεργκ κι ἐμελοποίησε δυὸ καντάτες ποὺ τὰ λιμπρέτα τους τὰ εἶχε γράψει ἐκεῖνος. Γενικὰ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ τοῦ Μπάχ, ποὺ πέθανε στὸ Μπύκεμπουργκ στὰ 1795, δὲν παρουσιάζει κανένα ξεχωριστὸ χάρισμα.

Ὁ ρόλος ποὺ ἔπαιξε ὁ νεώτερος γιὸς τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπάχ, Γιόχαν - Κρίστιαν (1735—1782) εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικός. Ἦταν δεκαπέντε ἐτῶν ὅταν πέθανε ὁ πατέρας του καὶ γι' αὐτὸ τὸν πῆρε στὸ σπίτι του ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του Φίλιπ - Ἐμμάνουελ καὶ συνέχισε τὴν ἀνατροφὴ καὶ τὴ μόρφωση τοῦ μικροῦ. Στὰ 1754, ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν διορίστηκε στὴ θέση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τοῦ ἰδιωτικοῦ παρεκκλήσιου τοῦ κόμη Λίττα στὸ Μιλᾶνο κι ἐπωφελήθηκε ἀπὸ τὴ διαμονή του στὴν Ἰταλία. γιὰ νὰ μελετήσει κοντραποῦντο μ' ἕναν ἀπὸ τοὺς διασημότερους θεωρητικοὺς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὸν Πάντρε Μαρτίνι, στὴ Μπολόνια. Οἱ περιστάσεις τῆς ζωῆς καθὼς καὶ ἡ ἀτομική του ἰδιοσυγκρασία παρέσυραν τὸν Γιόχαν - Κρίστιαν Μπὰχ σὲ δρόμους ἐντελῶς ἀντίθετους ἀπὸ ἐκείνους ποὺ ἄνοιξε ὁ πατέρας του. Δὲν εἶχε τὴ σταθερότητα τοῦ χαραχτήρα τοῦ γέρο κάντορα καὶ γι' αὐτό, στὴν Ἰταλία ποὺ ἦταν, ἀσπάσθηκε τὸν καθολικισμό. Ὁ ἀδερφός του Φίλιπ - Ἐμμάνουελ ἐξέφρασε τὴ δυσαρέσκειά του γι' αὐτὴ τὴν ἀλλαξοπιστία τοῦ Γιόχαν - Κρίστιαν σὲ μιὰ παρατήρηση ποὺ προσέθεσε στὸ γενεαλογικὸ δέντρο τῆς οἰκογένειας Μπάχ. Ὑπαινισσόμενος τὸν πρόγονό του Βίτους Μπάχ, ποὺ εἶχε φύγει ἀπὸ τὴν Οὐγγαρία γιὰ νὰ μὴν ὑποχρεωθῆ ν' ἀπαρνηθῆ τὴν προτεστάντικη θρησκεία στὴν ὁποία ἀνῆκε, ἔγραψε γιὰ τὸν ἀδερφό του Γιόχαν - Κρίστιαν : «μεταξύ μας, ἁλιῶς φέρθηκε ὁ τίμιος Βίτους».

Στὴ μουσικὴ του παραγωγὴ ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν Μπὰχ παράτησε ἐντελῶς τὶς πατρικὲς παραδόσεις, Ἀπόχτησε πολὺ γρήγορα μιὰ ἀξιόλογη φήμη μὲ μερικὲς ὄπερές του ποὺ παίχτηκαν στὸ Μιλάνο καὶ στὴ Νεάπολι. Στὰ 1765 πέτυχε ν' ἀνεβάσει στὸ Λονδίνο τὴν ὄπερά του «Ὠρίων» κι ὕστερα ἀπὸ λίγο διορίστηκε ἀρχιμουσικὸς τῆς βασίλισσας. Συγχρόνως, ἔγινε μαζὶ μὲ τὸν ἐξαίρετο βιρτουόζο τῆς βιόλας ντὰ γκάμπα Ἄμπελ, διευθυντὴς τῶν συναυλιῶν συνδρομητῶν... Γιὰ πολὺν καιρὸ οἱ μεταγενέστεροι στάθηκαν ἄδικοι γιὰ τὸν Γιόχαν - Κρίστιαν Μπὰχ· συγκρίνοντάς τον μὲ τὸν πατέρα του τὸν ἔκριναν ὑπερβολικὰ αὐστηρά. Τώρα τελευταῖα ὅμως τὸν ἀποκατέστησαν στὴν πραγματική του ἀξία κρίνοντάς τον ἀκριβοδίκια.

Ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν Μπὰχ δὲν εἶναι μονάχα γνωστὸς σὰν συνθέτης γαλλικῶν καὶ ἰταλικῶν μελοδραμάτων, ἀλλὰ καὶ σὰ συνθέτης συμφωνιῶν καὶ ἔργων γιὰ πιάνο. Στὶς ὀργανικές του συνθέσεις ἐξαρτᾶται, ὡς ἕνα σημεῖο, ἀπὸ τὴ Σχολὴ τοῦ Μανχάϊμ, ὅμως τὸ ἰταλικὸ στοιχεῖο ἀντιπροσωπεύεται ἔντονα σ' αὐτές. Ὁ συνθέτης ἦταν ἀξιαγάπητος ἀλλὰ μαλακοῦ χαραχτῆρος γι' αὐτὸ κι ἐπηρεαζόταν εὔκολα. «Τὸ τραγουδιστὸ ἀλλέγκρο», ποὺ τὸ εἶχε πάρει ἀπὸ τοὺς Ἰταλούς, δέν εἶναι ἡ μόνη ἀπόδειξη τῆς παραμονῆς του καὶ τῆς σπουδῆς του στὴν Ἰταλία. Ἐξ ἄλλου ἡ γερμανική του καταγωγὴ ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἐλεγειακοῦ ὕφους πάνω στὸ παθητικό. Ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν εἶχε ἀπὸ φυσικοῦ του μιὰ ἔντονη διάθεση γιὰ τὴ μελωδία. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἄσκησε ἔκδηλη ἐπίδραση στὸ νεαρὸ τότε Μότσαρτ τόσο, ὥστε γιὰ πολὺν καιρὸ ἀργότερα, βρίσκουμε στὶς καβατίνες καὶ τὶς ἀργὲς ἄριες τοῦ Μότσαρτ τὰ ἴχνη τῆς μελωδίας τοῦ Κρίστιαν Μπάχ. Στὴν περιοχὴ τῆς καθαρὰ ὀργανικῆς μουσικῆς ὁ συνθέτης αὐτὸς Μπάχ συνετέλεσε σημαντικὰ στὴν προετοιμασία τοῦ κλασικοῦ στύλ. Κι αὐτὸ τὸ διαπιστώνουμε κυρίως στὰ κοντσέρτα του γιὰ πιάνο...

Στὴ ζωὴ τῶν γιῶν τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπάχ ὑπάρχει ἕνα σκοτεινὸ σημεῖο, ποὺ, ἂν καὶ δὲν προσπάθησαν νὰ τὸ φωτίσουν οἱ μουσικολόγοι, ὅμως ἀμαυρώνει πάντα τὸ χαραχτήρα τους· τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀφορᾶ τὶς σχέσεις τους μὲ τὴ μητέρα τους ἢ τὴ μητρυιὰ τους καὶ τὶς ἀδελφές τους, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα τους.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ, ΣΤΥΛ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΣ

Πολὺ συχνὰ στὶς μουσικὲς κριτικές, γραπτὲς ἢ προφορικές, ἀναφέρονται ἡ λέξις «στὺλ» - «ὕφος» θὰ λέγαμε ἑλληνικά, ἄν καὶ ἡ λέξις «στὺλ» εἶναι διεθνῶς πιὰ καθιερωμένη καὶ δὲν χρησιμοποιεῖται μόνο στὴ Μουσικὴ καί, γενικά, σ' ὅλες τὶς Τέχνες, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, πού, κατὰ κάποιον τρόπο ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ καλλιτεχνικὴ βάσι, ἀπὸ κάποιο καλλιλογικὸ αἴσθημα. Ὡς τόσο, μιὰ κι' ἐδῶ ἀσχολούμεθα μὲ τὴ Μουσική, θὰ περιορισθοῦμε στὸ νὰ ἐξηγήσουμε τί ἐννοοῦμε λέγοντας πὼς ὁ τάδε καλλιτέχνης ἑρμήνευσε μιὰ σονάτα π. χ. τοῦ Μότσαρτ μὲ ἀκρίβεια τοῦ «στὺλ», ἢ ἀντίθετα πὼς ὁ δεῖνα βιολιστὴς προσθέτοντας μιὰ ξένη καντέντσα σ' ἕνα Κοντσέρτο τοῦ Μότσαρτ ἀπομακρύνεται ἐντελῶς «ἀπ' τὸ στὺλ τοῦ ἔργου».

Βάσις καὶ προϋπόθεσις μιᾶς σωστῆς, καὶ ὡραίας ἐκτελέσεως ἑνὸς μουσικοῦ ἔργου, δὲν μπορεῖ νἆναι μόνο ἡ τεχνική, τὰ μηχανικὰ μέσα ποὺ διαθέτει ὁ ἐκτελεστής, εἴτε βιολιστὴς εἶναι, εἴτε πιανίστας, εἴτε τραγουδιστής, εἴτε καὶ μαέστρος. Τὰ τεχνικὰ μέσα ὑποτίθεται ὅτι ὑπάρχουν, ὅτι ἀνεπτύχθησαν ἀρκετὰ κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἐκπαιδεύσεως, ὥστε ὁ «ἐκτελεστὴς» νὰ μπορῇ νὰ γίνεται ἑρμηνευτής, νὰ ξεπερνάη δηλαδή, ἐλεύθερα, ἀνενόχλητα, ἄνετα, κάθε τεχνικὴ δυσκολία, γιὰ νὰ φθάνη στὸν κύριο σκοπό, ποὺ εἶναι ἡ ἑρμηνεία. Ἀλλὰ γιὰ νὰ εἶναι σωστὴ αὐτὴ ἡ ἑρμηνεία, ὁ ἐκτελεστὴς πρέπει νὰ ἐμβαθύνη προηγουμένως στὸ ἔργο, νὰ συλλάβη καὶ νὰ καταλάβη τὸ προσωπικὸ «στὺλ» τοῦ συνθέτη, καθὼς καὶ τὸ ἰδιαίτερο «στὺλ» αὐτοῦ καθαυτοῦ τοῦ ἔργου. Ὁ Μπετόβεν ἔχει τὸ προσωπικό του στύλ, ἀλλὰ τὸ στὺλ αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ ἴδιο σὲ κάθε ἔργο του. Ἄλλο στὺλ ἔχει μιὰ Συμφωνία του, ἄλλο μιὰ Λειτουργία του, ἄλλο τὰ τραγούδια του. Τί εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποὺ λέμε «στύλ»; Εἶναι «τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ δημιουργία καὶ ἀναδημιουργία τῆς βασικῆς ἰδέας τοῦ ἔργου». Τῆς ἰδέας ποὺ ἀπ' αὐτὴν ξεκίνησε ὁ συνθέτης γιὰ νὰ πλάση τὸ ἔργο του καὶ ποὺ πρέπει νἄχη στὸ νοῦ του καὶ ὁ ἐκτελεστὴς γιὰ νὰ «ἀναπλάση» τὸ ἔργο ποὺ θέλει νὰ ἑρμηνεύση.

Ἀληθινὸς ἑρμηνευτὴς εἶν' ἐκεῖνος ποὺ φθάνει στὴν πηγὴ τῆς δημιουργίας, ποὺ μπορεῖ νὰ συλλάβη, θἄλεγα, τὶς στιγμές, τὶς περιστάσεις, τὸ περιβἄλλον, ἀπ' ὅπου ἀναπήδησε ἡ ἰδέα, ἡ πρωταρχικὴ ἔμπνευσις τοῦ συνθέτη, νὰ τὶς ζήση αὐτὲς τὶς στιγμές. Τότε μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἕνα «ὀρθό, σωστό, ἀκριβὲς στύλ».

Τὸν παληό καιρό, ὅσο οἱ συνθέτες βρίσκονταν στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἐκκλησίας ἢ ἑνὸς ἡγεμόνος, ἄν δὲν ἦταν οἱ ἴδιοι ἑρμηνευτὲς τῶν ἔργων τους, ἡ ἐκτέλεσίς τους ἦταν πολὺ ἀμφίβολη, γιατί, δὲν ὑπῆρχε παρὰ ὁ ἀφηρημένος σκελετὸς τοῦ ἔργου, ποὺ ὁ ἐκτελεστὴς ἑρμήνευε ἀνάλογα μὲ τὰ μέσα ποὺ κατεῖχε ὁ ἴδιος, μὲ τὰ μέσα ποὺ τοῦ διέθετταν καὶ μὲ τὴν καλή του θέλησι. Κι' ἐπειδὴ μόνο ἀπὸ τὸν 19ον αἰῶνα ἄρχισε ἡ εἰδικὴ ἐκπαίδευσις ἀπὸ ἐπαγγελματίες μουσικούς, δὲν μποροῦσε νὰ γίνη λόγος γιὰ μιὰ «ἰδεώδη ἑρμηνεία» καὶ οἱ συνθέτες βρίσκονταν κάτω ἀπ' τὴν τυραννία τῶν ἐκτελεστῶν τους, πού, ὄχι σπάνια, γίνονταν, καθὼς φαίνεται, ἀληθινοί .... «ἐκτελεστές»! Ἔτσι μποροῦμε νὰ καταλάβουμε τὸ παράπονο τοῦ Λούλλι—τοῦ αὐλικοῦ μουσικοῦ τοῦ Λουδοβίκου 14ου—πού, τελειώνοντας μιὰ παρτιτούρα του, πρόσθεσε τὴ φράσι : «Ἐδῶ τελειώνουν οἱ χαρὲς κι' ἀρχίζουν τὰ βάσανα !», ἐννοῶντας πὼς ἐκεῖ τέλειωνε ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας κι' ἀρχίζανε τὰ βάσανα μὲ τοὺς ἑρμηνευτές.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε ἰδέα κἀν ἀκόμα ἀπὸ συγγραφικὰ δικαιώματα κι' οὔτε καμμιὰ ἐπίβλεψη ἐκ μέρους τοῦ Κράτους, τὰ ἔργα ἀνατυπώνονταν ἀκατάστατα καὶ μὲ πολλὲς ἐλλείψεις καὶ λάθη. Ἀκόμα καὶ ἔργα τοῦ Μπετόβεν ἀνατυπώθηκαν χωρὶς τὴν ἄδειά του καὶ μὲ πολλὰ λάθη καὶ ἐλλείψεις. Ἔπειτα ἦρθε ἡ ἐποχὴ τῆς μανίας τῆς δεξιοτεχνίας ποὺ μποροῦμε νὰ καθορίσουμε μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μπετόβεν, ὅταν διάφοροι μουσικοί, ἐπιζητῶντας τὴ δημιουργία ἐντυπώσεων καὶ διψῶντας γιὰ εὔκολες ἐπιτυχίες, ἱκανοποιοῦσαν ἐνάντια σὲ κάθε στύλ, τὴ μανία τοῦ κοινοῦ γιὰ αὐθαίρετες «ἐπεξεργασίες» ἀπὸ ὅπερες ὡς σόλα πιάνου γιὰ τὶς συναυλίες, ἢ μεταγραφὲς ἀπὸ μεγάλα ἔργα σὲ ἁπλᾶ κι' εὔκολα ἐργάκια γιὰ μικρὲς ὀρχῆστρες σαλονιοῦ.

Μόνο μὲ τὴν ἵδρυσι μιᾶς Διεθνοῦς Μουσικῆς Ἑταιρείας, τὴ δημιουργία συνολικῶν ἐκδόσεων τῶν μεγάλων Δασκάλων τοῦ παρελθόντος, τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῆς Μουσικῆς Ἱστορίας, ἔγινε κατανοητὸ τὸ κα-

---

Ξέρουμε πὼς ἡ Ἄννα - Μαγκντανέλα Μπάχ ἔζησε δέκα χρόνια ἀκόμη μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συζύγου της. Τὰ τελευταῖα της χρόνια στάθηκαν βαθειὰ πικραμένα ἀπὸ τὴ μέχρις ἀθλιότητος φτώχια της. Ἡ τελευταία κόρη τοῦ Μπάχ, Ρεγγίνα - Σουζάννα, ἔζησε ἐπίσης φτωχή. Στὰ 1800 ὁ εὐλαβικὸς θαυμαστὴς τοῦ Μπάχ Ρόχλιτς ἔκαμε μιὰ ἔκκληση στὸ κοινὸ γιὰ νὰ βοηθήσει χρηματικὰ τὴ φτωχὴ κόρη τοῦ κάντορα· ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐκκλήσεως ἦταν νὰ λάβει ἡ Ρεγγίνα - Σουζάννα περὶ τὰ 96 τάλληρα ἀπὸ εἰσφορὲς διαφόρων φιλανθρώπων. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς βρίσκουμε καὶ τὸ Μπετόβεν. Ἐξ ἄλλου ὁ Ἀντρέας Στράϊχερ, μουσικὸς καὶ κατασκευαστὴς πιάνων στὴ Βιέννη, συγκέντρωσε 200 τάλληρα γι' αὐτὴ τὴ φτωχὴ γυναίκα. Μὰ οἱ γιοὶ κι ἀδελφοὶ δὲ μπόρεσαν νὰ βοηθήσουν τὴ μητέρα καὶ τὴν ἀδελφή τους ; Στὰ 1750, ὁ Φίλιπ - Ἐμμάνουελ εἶχε μιὰ ἀρκετὰ καλὴ θέση στὴν αὐλὴ τῆς Πρωσσίας κι ἀργότερα ζοῦσε μὲ μεγάλη οἰκονομικὴ ἄνεση στὸ Ἀμβοῦργο. Ὁ Φρειδερίκος ἦταν ἤδη ἀρχιμουσικὸς στὸ Μπύκεμπουργκ πρὶν πεθάνει ἡ μητέρα του. Ὁ Γιόχαν - Κρίστιαν Μπάχ εἶχε καταφέρει, ἀπὸ τὸ 1763, νὰ μπεῖ στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν μουσικῶν ποὺ εἶχαν ἐγκατασταθεῖ στὸ Λονδίνο. Δὲ μποροῦσε λοιπὸν νὰ βοηθήσει τὴν ἀδελφή του ; Βέβαια ἀπὸ τὸ Φρίηντμαν δὲ μποροῦσαν νὰ περιμένουν τίποτα ἡ μάννα κι ἡ ἀδελφή, γιατὶ εἶχε πάρει πιὰ τὸν κατήφορο ποὺ ἔμελε νὰ τὸν ὁδηγήσει στὴν καταστροφή. Οἱ ἄλλοι ὅμως; . . Πρέπει νὰ τοὺς κατηγορήσουμε ἄραγε γιὰ τὴν ἄστοργη καὶ σκληρὴ κορδιά τους, ἢ μήπως ἀγνοοῦμε τὸ ὅ,τι μπορεῖ νὰ εἶχαν κάμει γιὰ ν' ἀνακουφίσουν οἰκονομικὰ αὐτὲς τὶς δυὸ γυναῖκες ; Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα περιμένουν πάντα μιὰ ἀπάντηση ποὺ ἴσως δὲ θὰ δοθεῖ ποτέ, ἐλλείψει ἱστορικῶν πληροφοριῶν· κι ἡ κατηγορία γιὰ ἄστοργη συμπεριφορὰ βαραίνει πάντα τοὺς γιοὺς τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπάχ.

θῆκον νὰ ξεκαθαρισθοῦν τὰ κλασικὰ ἔργα ἀπὸ κάθε ἀνόητη προσθήκη κι' ὅλα τὰ λάθη ποὺ εἶχαν παρεισφρύσει μὲ τὴν πάροδο τῶν ἐτῶν—ἕνα ἔργο μεγάλο, ἀληθινά, ποὺ ὡς σήμερα ἀκόμα δὲν ἔχει συμπληρωθῆ ἀφοῦ οὔτε κὰν ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Μότσαρτ δὲν ὑπάρχει μιὰ συνολικὴ καὶ ὑπεύθυνη ἔκδοσις. Γι' αὐτὸ βλέπουμε εὐσυνείδητους καλλιτέχνες—ἑρμηνευτές, ποὺ ζητῶντας ἕνα ἔργο στὸ πραγματικό του στύλ, συγκεντρώνουν ὅλες τὶς ὑπάρχουσες ἐκδόσεις του, ἐρευνοῦν, συγκρίνουν, παραβάλλουν, γιὰ νὰ εἰσχωρήσουν ὅσο πιὸ πολὺ στὶς βασικές του ἰδέες, στὴν ἔμπνευσι τοῦ συνθέτη....

Ὑπάρχει ὅμως κι' ἕνα ἄλλο μεγάλο κακὸ πού, δυστυχῶς, ὅσο πάει γίνεται καὶ χειρότερο: Διευθυντὲς ὀρχήστρας, τραγουδιστές, πιανίστες καθὼς καὶ σκηνοθέτες ὄπερας, ὠθούμενοι ἀπὸ τὴν ὅλο καὶ περισσότερο τελειοποίησι τῶν τεχνικῶν μέσων κι' ἀπ' τὸ κακὸ παράδειγμα μερικῶν σκηνοθετῶν πρόζας, ξεχνώντας τὴν ἀποστολὴ τοῦ «ἑρμηνευτῆ», παρασύρονται σὲ τάχα «δημιουργικὲς ἐκτελέσεις». Ἂν ἕνας Βάγκνερ ἐπέτρεψε στὸν ἑαυτό του νὰ προβῆ σὲ κάποιο «ρετουσάρισμα» σὲ μερικὲς Συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, ἂν ἕνας Μπερλιόζ ἐνορχήστρωσε τὴν «Πρόσκλησι στὸ Χορὸ» τοῦ Βέμπερ, ἢ ἕνας Μπουζόνι, ἢ ἕνας Ρέγκερ, μετέγραψαν στὸ πιάνο ἔργα τοῦ Μπάχ γιὰ Ὄργανο, αὐτὸ εἶναι κάτι ἐντελῶς ἀλλοιώτικο ἀπὸ τὶς παραφορὲς μερικῶν μαέστρων ποὺ παραμορφώνουν τὶς Συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, ἐπιταχύνοντας ἢ ἐπιβραδύνοντας τὴ ρυθμικὴ ἀγωγὴ γιὰ νὰ πετύχουν «ἐντυπώσεις», ἢ κόβουν ὡρισμένα μέρη ἀπὸ ἔργα ποὺ τοὺς φαίνονται ὑπερβολικὰ ἐκτεταμμένα, συμπτύσσοντάς τα ἐντελῶς αὐθαίρετα. Κι' ἂς ἀφίσουμε τοὺς διάφορους στείρους συνθέτες—δῆθεν συνθέτες—πού, μὲ ἐλαφρειὰ καρδιά, μεταγράφουν στὰ «καθ' ἡμᾶς» ἔργα περασμένων αἰώνων, κι' ἂς ἀφίσουμε τοὺς πιανίστες πού, μὲ τὸ νὰ ἔχουν στὴ διάθεσί τους ἕνα περίφημο «Στάϊνουέϋ», ἢ ἕνα «Μπεκστάϊν», ἑρμηνεύουν λεπτεπίλεπτες συνθέσεις Μότσαρτ ἢ Σοπὲν μὲ ἠχητικὲς . . . ὁμοβροντίες, κι' ἂς ἀφίσουμε τοὺς τραγουδιστὲς πού, βασισμένοι στὴ φωνή τους καὶ μόνο στὴ φωνή, τραγουδοῦν ἕνα λίιντ τοῦ Σοῦμπερτ σὰν ἄρια ὄπερας, ἢ ἕνα δημοτικὸ τραγοῦδι σὰν ἄρια κολορατούρας, κι' ἂς ἀφίσουμε τοὺς σκηνοθέτες ὄπερας πού, περιφρονώντας τὶς ὁδηγίες τοῦ συνθέτη, σκηνοθετοῦν μιὰν ὄπερα σὰν θεατρικὸ ἔργο, γιατὶ κατὰ τὴν γνώμη τους θὰ εἶναι ἔτι πιὸ «θεαματική», θὰ κάνη περισσότερη ἐντύπωση!

Καὶ ὅμως ὑπῆρξαν πολλοὶ μεγάλοι δημιουργοὶ ποὺ ἐπέμεναν στὴν αὐστηρὴ τήρησι τῶν προσθέσεών τους ὡς τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Ὁ Χαΐντελ καὶ ὁ Γκλοὺκ ἦταν ἀληθινοὶ τύρανοι, ποὺ ὅλοι τους οἱ ἑρμηνευτὲς ἔτρεμαν μπροστά τους, κατὰ τὴν προετοιμασία τῶν ἔργων τους. Ὁ Βάγκνερ ποτέ του δὲν ὑπῆρξε τόσο ὑπερήφανος, ὅσο μιὰ φορὰ ποὺ διηύθυνε στὴ Δρέσδη τὸ «Φράϊσουτς» τοῦ Βέμπερ κι' ἕνας ἀπ' τοὺς μουσικούς του τοῦ εἶπε, ὅτι εἶχε παίξει τὸ ἴδιο ἔργο ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ ἴδιου τοῦ Βέμπερ κι' ἔβρισκε πὼς ὁ Βάγκνερ τὸ εἶχε ἑρμηνεύσει μὲ τὴν ἴδια ρυθμικὴ ἀγωγή, τὶς ἴδιες ἠχητικὲς μεταπτώσεις, τὰ ἴδια χρώματα, σὰν τὸν Βέμπερ. Ἐπίσης κι' ὁ Βέρντι ἦταν ἕνας σκληρὸς καὶ ἄκαμπτος ἀπαιτητὴς τῆς πιστῆς ἀποδόσεως ὅλων του τῶν προθέσεων καὶ ἡ παρουσία του στὶς δοκιμὲς ἔκανε ὅλους τοὺς ἑρμηνευτὲς του νὰ τρέμουν ἀπ' τὸ φόβο τους.

Καὶ ἡ προσωπικότης; Μποροῦν νὰ ρωτήσουν οἱ νέοι καλλιτέχνες μας. Ἔ, αὐτὸ εἶναι τὸ δεῖγμα τῆς μεγαλοφυΐας: νὰ μένει προσηλωμένος στὸ κείμενα, νὰ μὴν ξεφεύγεις σπιθαμὴ ἀπὸ τὸ στὺλ τοῦ ἔργου καὶ ὅμως νάναι ἡ ἑρμηνεία σου ἀπόλυτα προσωπική. Αὐτὸ ἦταν τὸ μεγάλο προσὸν τοῦ Τοσκανίνι: ὑποταγὴ ὡς τὴν πιὸ αὐστηρὴ αὐτοθυσία στὶς προθέσεις τοῦ συνθέτη καὶ ὅμως, γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, ἀπέραντη λάμψη τῆς προσωπικότητάς του.

Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΕΝ

ΠΑΓΚΑΝΙΝΙ ΚΑΙ ΛΑΦΟΝ

Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ φήμη τοῦ Παγκανίνι δὲν εἶχε ξεπεράσει ἀκόμα τὰ ὅρια τῆς πατρίδος του, τὸν ἐπεσκέφθη στὸ Μιλάνο ὁ περίφημος γάλλος βιολονίστας Λαφόν, καὶ τοῦ ἐπρότεινε νὰ παίξη μαζύ του ἕνα ντουέττο τοῦ Μπιαρντό, μὲ συνοδεία ὀρχήστρας. Ὁ Παγκανίνι δέχθηκε προθυμότατα, καὶ διαβεβαίωσε ὅτι τὸ αἰσθανόταν σὰν μεγάλη τιμή, νὰ συμπράξη μ' ἕνα καλλιτέχνη ποὺ τὸ παίξιμό του ἦταν κατὰ πολὺ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ δικό του. Ὅταν ὁ γάλλος προσεφέρθη νὰ στείλη στὸν Ἰταλό, τὸ σ' αὐτὸν ἄγνωστο ἀκόμα ἔργο γιὰ νὰ τοῦ ρίξη μιὰ ματιά, ὁ Παγκανίνι ἀρνήθηκε εὐγενικὰ ἀλλὰ κατηγορηματικά.

Τὸ ἑπόμενο πρωῒ στὶς ἐννέα ἐπρόκειτο νὰ γίνη ἡ πρώτη δοκιμή. Ὁ Παγκανίνι ἦλθε μισὴ ὥρα ἀργότερα χωρὶς ὄργανο, ἔτσι ὥστε χρειάσθηκε νὰ δανεισθῆ τὸ βιολὶ ἑνὸς μέλους τῆς ὀρχήστρας. Οἱ δυὸ καλλιτέχναι εἶχαν νὰ παίξουν ὁ καθένας ἕνα μεγάλο καὶ φανταχτερὸ σόλο. Ὁ Λαφὸν ἄρχισε καὶ ἔπαιξε τόσο ὡραῖα, ὥστε μόλις τελείωσε, ἡ ὀρχήστρα ξέσπασε σὲ θυελλῶδες χειροκρότημα. Ὁ Παγκανίνι ἀκολούθησε. Ἡ δοξαριά του δὲν ἦταν καθαρή, συχνὰ φάλτσαρε καὶ στὸ τέλος ἀναγκάσθηκε νὰ διακόψη καὶ νὰ ἐπαναλάβη ἕνα ὁλόκληρο μέρος. Γεγονὸς ποὺ γιὰ τὸν Λαφὸν ἀπετέλεσε μιὰ δυσάρεστη ἔκπληξη, σ' αὐτὸν ὅμως τὸν ἴδιον δὲν φάνηκε νὰ κάνη καμία ἰδιαίτερη ἐντύπωση.

Τὸ βράδυ τοῦ κοντσέρτου παρουσιάσθηκαν καὶ οἱ δύο μαζὺ ὁ Παγκανίνι καὶ ὁ Λαφὸν στὸ πόδιον. Ὁ Λαφὸν φοροῦσε τὴν χρυσοποίκιλτη στολὴ τοῦ δεξιοτέχνου τῆς βασιλικῆς αὐλῆς τῆς Γαλλίας, ὁ ἄλλος ἐμφανίσθηκε μὲ ἁπλὸ κοστοῦμι, μὲ τὸ χλωμὸ ἄσχημο πρόσωπό του πλαισιωμένο ἀπὸ ἀκατάστατα μαῦρα μαλλιά. Ὁ κομψὸς γάλλος ἔπαιξε τὸ σόλο του ὑπὸ τὶς ἐνθουσιώδεις ἐκδηλώσεις τοῦ κοινοῦ, καὶ ἔπειτα μ' ἕνα ἀδιόρατο χαμόγελο ἔκανε στὸν συνάδελφό του θέση. Μόλις αὐτὸς ἀκούμπησε τὸ τόξο του στὸ βιολί, ἀκούστηκε ἕνας δυσάρεστος ἦχος ποὺ πληροφόρησε τὸ κακοδιατεθημένο κοινὸ ὅτι ἡ χορδὴ «μὶ» εἶχε σπάσει. Ἀλλὰ ἡ γενικὴ ἀπογοήτευση ὑπεχώρησε μπρὸς σὲ βαθειὰ ἔκπληξη ὅταν ὁ Παγκανίνι ἐξετέλεσε τὸ δύσκολο σόλο μὲ τέλεια μαεστρία σὲ τρεῖς μόνο χορδές. Τὴν φρενίτιδα ποὺ ἀκολούθησε τὸν καλλιτεχνικὸν αὐτὸν ἄθλο, ὁ Παγκανίνι τὴν δέχτηκε μὲ τὸ συνηθισμένο μετριόφρον μειδίαμά του.

ALEX THURNEYSSEN

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΜΟΝΑΧΟΝ

Ἀσφαλῶς ὄχι χωρὶς πρόθεση ἐξελέγη ὡς ἔναρξις τῆς δευτέρας δεκαετηρίδος τῶν πρὸ πολλοῦ ἤδη διεθνῶς περιφήμων κοντσέρτων **«Musica viva»** στὸ Μόναχο, τὸ ἔργον τοῦ **Debussy** «Πελλέας καὶ Μελισάνθη», γιατὶ ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο γίνονται ἰδιαίτερα ἐμφανεῖς αἱ σχέσεις ποὺ ὑπάρχουν μεταξὺ τοῦ δημιουργοῦ καὶ κυριωτέρου ἐκπροσώπου τοῦ μουσικοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ παρόντος. Κατὰ τὴν πρώτη του ἐκτέλεση στὸ Παρίσι τὸ 1902 ἐπανηγυρίσθη πρὸ πάντων ὁ θρίαμβος τῆς γαλλικῆς χάριτος ἐπὶ τοῦ ἡρωϊκοῦ πάθους τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγκνερ. Γιὰ τὴν ἐπανάσταση ὅμως ποὺ ἐκδηλώνετο στοὺς ἰδιόρυθμους ἤχους αὐτῆς τῆς τολμηρῆς παρτιτοῦρας δὲν εἶχαν τότε ἀκόμη τὴν παραμικρὴ ἰδέα. Μόνον τώρα ἀντιλαμβανόμεθα ὅτι ὁ **Debussy** ἀντικαθιστώντας μετὰ τριῶν αἰώνων κυριαρχία τὴν λειτουργικὴ ἁρμονία μὲ μία νέα αὐτονομία τῶν ἤχων προετοίμασε ἀποφασιστικὰ τὸν δρόμο γιὰ τὴν ἐξέλιξη τὴν ὁποιαν πῆρε ἡ μουσικὴ κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ αἰῶνος. Τὸ πόσον ἐνεργῶς ἐπιδρᾶ, ἀκόμη καὶ μέχρι τῶν ἡμερῶν μας, φαίνεται στὶς δημιουργίες τῶν νέων δωδεκαφθογγιστῶν. Ἡ ἀπὸ αὐτοὺς χρησιμοποιουμένη πουαντιλιστικὴ τεχνικὴ ἡ ὁποία τοποθετεῖ χρῶμα δίπλα σὲ χρῶμα, καὶ δίνει μ' αὐτὸ στὴν μουσικὴ ἐκεῖνον τὸν καθαρὰ ἀτμοσφαιρικὸν ἠχητικὸ χαρακτῆρα—ποὺ εἶναι τόσο τυπικὸς τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ—ἀκολουθεῖ ὁλοκάθαρα τὰ χνάρια τῆς τέχνης τοῦ **Debussy**. Κανεὶς βέβαια ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς νεαροὺς ἐκπροσώπους τοῦ «ἀφηρημένου ἐμπρεσσιονισμοῦ», ὅπως ὀνομάζεται, δὲν ἐπέτυχεν ἕως τώρα νὰ δημιουργήση αὐτὴν τὴν ὑποβλητικὴ μαγεία τῆς ἀτμοσφαίρας ἡ ὁποία στὴν μουσικὴ τοῦ **Debussy** μᾶς κρατᾶ δεσμίους ἀπὸ τὴν πρώτη ὥς τὴν τελευταία νότα. Μ' αὐτὴν τὴν γοητεία τῆς ἀτμοσφαῖρας δὲν μᾶς μιλᾶ μόνον ὁ μουσικός, ἀλλὰ καὶ ὁ ποιητὴς **Debussy**. Οἱ ἠχητικοί του συνδυασμοί, πραγματικῶς ἀσύγκριτοι σὲ πλοῦτο χρωμάτων, δὲν ὑπῆρξαν ποτὲ τὸ ἀποτέλεσμα μαθηματικῶν ὑπολογισμῶν, ἀλλὰ πάντα ἡ ἀντανάκλασις αὐθόρμητων ὁραματισμῶν τῆς ἐξαιρετικὰ ποιητικῆς του φύσεως.

Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου στὸ Μόναχο, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ διαπρεποῦς Γάλλου ἀρχιμουσικοῦ **Andrè Cluytens** ὑπῆρξεν ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονὸς μεγάλης ὁλκῆς. Ὅλοι οἱ κριτικοὶ συμφωνοῦν στὸ ὅτι διὰ τῆς πραγματικῶς ἰδεώδους συνεργασίας τῶν τριῶν περιφήμων σολίστ τῆς παρισινῆς «Opera — comique» **Janine Micheeu** (Μελισάνθη) **Pierre Mollet** (Πελλέας), καὶ **Henry — Bertrand Etcheverry**, μὲ τὴν ὀρχήστρα καὶ τὴν χορωδία τοῦ βαυαρικοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ ἐπετεύχθη μιὰ ἀπόδοσις τελειοτέρα τῆς ὁποίας δὲν θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ φαντασθῆ. Ἡ ἐντύπωσις ὑπῆρξε τόσον ἐπιβλητικὴ ὥστε, σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες μας, τὸ κοινὸν μόνον κατόπιν λεπτῶν σιγῆς ξέσπασε στὶς συνήθεις ἐκδηλώσεις ἐνθουσιασμοῦ.

Ἐξ ἀριστερῶν οἱ συνθέται: **Michael Tippet, Marcel Michalovici, Conrad Beck,** καὶ ὁ ὀργανωτὴς τοῦ φεστιβὰλ **Heinz Zeebe.**

Τὸ πρόγραμμα τοῦ δευτέρου κοντσέρταυ τῆς «**Musica viva**» ἀντιπαρέβαλε ἀπ' εὐθείας τοὺς πόλους τῆς σύγχρονης μουσικῆς. Τὸν **Pierre Boulez** μὲ τὸν **Wilhelm Killmayer**, τὸν **Hindemith**, τὸν **Strawinsky**, καὶ τὸν **Egk**. Ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα ἐσφυρίχθηκαν, τὸ ἕνα γιατὶ ἦταν πολὺ πρωτοποριακό, τὸ ἄλλο ὡς πολὺ συντηρητικό. Ἡ πέτρα τοῦ σκανδάλου γιὰ τὴ μεγαλύτερη μερίδα τοῦ κοινοῦ ἦταν φυσικὰ ὁ **Pierre Boulez**, ὁ ριζοσπατικώτερος μεταξὺ τῶν δωδεκαφθογγιστῶν, μὲ τὸ κοντσέρτο του δωματίου γιὰ μιὰ φωνὴ καὶ ἑπτὰ ὄργανα, ποὺ φέρει τὸν τίτλο **«Le marteau sans maître»** καὶ πρωτοπαίχθηκε τὸ περασμένο ἔτος. Ἐδῶ πραγματοποιεῖται αὐτὸ ποὺ ὀνόμασα παραπάνω «ἀφηρημένο ἐμπρεσσιονισμό». Ὅμοια μὲ τοὺς ἀφηρημένους ζωγράφους ὁ **Boulez** ἀφή-

ρεσε ἀπὸ τὴν μουσικὴ ὅ,τι ὡς τώρα ἀποτελοῦσε τὴν οὐσία της. Δὲν ὑπάρχουν πιὰ ἁρμονίες, θέματα καὶ μοτίβα, μόνον ἕνα παιχνίδι μεμονωμένων τόνων, ποὺ ἀκολουθεῖ τοὺς κανόνας ἑνὸς ἄκρως περιπλόκου συστήματος. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὸ τὸ παράξενο ἠχητικὸ παιγνιδι δημιουργεῖ, κατὰ τὸν δικό του τρόπο, μιὰν ἀτμόσφαιρα στὴν ὁποία—πρὸ πάντων λόγω τῶν ἠχητικῶν **effets** τοῦ βιμπραφόν, ξυλομαρίμπα καὶ κρουστῶν—δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀρνηθῆ ἕνα κάποιο ἐξωτικὸ θέλγητρο. Ἀλλὰ τὸ ὅλον εἶναι τόσο μακριὰ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ὀνομάζουμε μουσική, ὥστε νὰ μὴ δύναται ὁ ἀμύητος στὴν γλῶσσα τοῦ δωδεκαφθογγισμοῦ ἀκροατὴς ν' ἀνακαλύψη κάποια λογικὴ στὴν σύνθεση αὐτοῦ τοῦ ἰδιορύθμου μωσαϊκοῦ τῶν τόνων.

Μιὰ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία σημείωσε ὁ **Wilhlem Killmayer** μὲ τὶς **«Romanzen»** πάνω σὲ ποιήματα τοῦ **Garcia Lorca**. Δικαίως. Γιατὶ αὐτὰ τὰ πέντε τραγούδια, συνοδευόμενα ἀπὸ πιάνο καὶ κρουστά, τὰ ὁποῖα ἐπέτυχαν νὰ μεταδώσουν μὲ τὸν πειστικώτερο τρόπο τὸ περιπαθὲς καὶ αἰσθηματικὸ περιεχόμενο τῶν στίχων τοῦ **Lorca,** μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν ὡς παράδειγμα στὸ ὅτι καὶ σήμερα ἀκόμη μὲ τὰ συνήθη τεχνικὰ μέσα μπορεῖ νὰ γραφῆ καλὴ μουσικὴ ὅταν ὑπάρχει φαντασία καὶ ἱκανότης. Τὸ κοινόν, προφανῶς εὐχαριστημένο ποὺ ἄκουσε μιὰ μουσικὴ τὴν ὁποία μποροῦσε νὰ παρακολουθήση χωρὶς κανενὸς εἴδους πονοκέφαλο, ἐπεδοκίμασε μὲ ἐνθουσιῶδες χειροκρότημα.

Τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τῆς βραδυᾶς ἦταν : Οἱ «Ἀφοριστικὲς μινιατοῦρες γιὰ κουαρτέττα» τοῦ **Strawinsky** τὸ «κοντσερτῖνο» (1920), καὶ τὰ « Τρία κομμάτια γιὰ κουαρτέττο ἐγχόρδων» γραμμένα τὸ 1914, ποὺ ἀπεδόθηκαν μὲ ἀνυπέρβλητη ρυθμικὴ ἀκρίβεια καὶ ποιοτικὴ φυσικότητα ἐκφράσεως ἀπὸ τὸ κουαρτέττο **Parrenin.** Ἐν συνεχείᾳ ἡ καντάτα τοῦ **Werner Egk** «Φύσις, ἔρως, θάνατος», ἕνα ἔργο μὲ ἐξαιρετικὸ πλοῦτο χρωμάτων, τὸ σόλο τραγούδησε μὲ ὡραία φωνὴ καὶ θερμὴ ἔκφραση ὁ **James Pease**. Καὶ τέλος ἡ μουσικὴ δωματίου ἔργο 24 ἀρ. 1 τοῦ **Paul Hindemith** Ἐκεῖνο τὸ ὁρμητικὸ νεανικὸ ἔργο, ἀπὸ τὸ 1922, μὲ τὸ ὁποῖον ὁ τότε ἀκόμη ἐλάχιστα γνωστὸς συνθέτης ἀνεδείχθη ὡς ἕνα ἀπὰ τὰ δυνατώτερα ταλέντα τῆς γενεᾶς του. Ὁ **Hindemith** τὸ ἔγραψε σὲ ἡλικία 27 ἐτῶν, καὶ δὲν μπόρεσε οὔτε ἀργότερα νὰ ὑπερβῆ τὴν ζωτικότητα καὶ τὴν πεστικὴ δύναμη τῆς ἐκφράσεως ποὺ τὸ χαρακτηρίζουν. Γεμᾶτο ποίηση τὸ σύντομο «νυκτερινὸ» ὅπου ἀνάμεσα σὲ ἀπαλοὺς κτύπους καμπάνας, φλάουτο, κλαρῖνο, καὶ φαγκότο, διαδέχονται τὸ ἕνα τὸ ἄλλο σὲ ἐκφραστικοὺς μονολόγους. Πραγματικὰ συναρπαστικὸ τὸ ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴ **«Finale 1921»** τελευταῖο μέρος, μὲ τὸ ἀκατάπαυστο, ἰλιγγιῶδες τρέξιμο τῶν ἐγχόρδων, τὸ κροταλίζον ξυλοφών, καὶ τὶς αὐθάδεις παρεμβάσεις τῆς τρομπέτας καὶ τῆς σειρήνας, στὸ ἄκουσμα τῆς ὁποίας οἱ φιλήσυχοι ἀκροαταί, τότε, σταυροκοπήθηκαν, τὸ κοινὸν ὅμως τῆς **«Musica viva»** ἀπήλαυσε μὲ φανερὴ εὐχαρίστηση τὴ φαιδρὴ σάτυρα, καὶ ἐπεδοκίμασεν ἐνθουσιωδῶς τοὺς δώδεκα σολίστας τῆς ὀρχήστρας τοῦ Βαυαρικοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ καὶ τὸν ἐξαίρετο διευθυντή τους **Rudolf Albert** γιὰ τὴν ὑπὸ κάθε ἄποψη ἀνυπέρβλητη ἀπόδοση τοῦ ὡραίου ἔργου.

Μπράουνσβαϊγκ

Τὸ τελευταῖο φεστιβὰλ σύγχρονης μουσικῆς δωματίου στὸ Μπράουνσβαϊγκ δὲν προσέφερε κανενὸς εἴδους συνταρακτικὲς ἐκπλήξεις. Ὁ καλλιτεχνικὸς ὀργανωτὴς του **Heinz Zeebe,** φρόντισε αὐτὴ τὴ φορὰ στὴ σύνθεση τοῦ προγράμματος ὁλοφάνερα, νὰ προσαρμοστῆ στὰ γοῦστα τοῦ κοινοῦ τοῦ Μπράουνσβαϊγκ, ποὺ ὅπως ἔδειξαν οἱ προηγούμενες χρονιές, δὲν δείχνει καμιὰ κατανόηση γιὰ πρωτοπορειακοὺς πειραματισμούς. Αὐτὸ ἀπέδειξε ἀμέσως τὸ πρῶτο ἐκ τῶν παρουσιασθέντων ἔργων ἡ «Σερενάτα γιὰ φλάουτο, Βιόλα καὶ Βιολοντσέλλο» τοῦ **Ernst-Lothor von Knorr,** ἕνα δροσερὸ καὶ διασκεδαστικὸ κομμάτι μουσικὴ τὸ ὁποῖον μὲ τὴν εὔληπτη μελωδικὴ καὶ τοὺς ἁπλοὺς ρυθμούς του ἐσφαλῶς δὲν κακοκάρδισε κανένα. Ἀλλὰ καὶ ὁ **Marcel Mihalovici,** ποὺ ἔλαβε τὸ ἐφετεινὸ βραβεῖο **Louis Spohr,** τῆς πόλεως Μπράουνσβαϊγκ ἐπιμελήθηκε προφανῶς ἐφέτος νὰ διευκολύνη ὅσον ἦταν δυνατὸν τοὺς ἀκροατάς του. Ἡ ἰδικῶς γιὰ τὸ φεστιβὰλ γραμμένη **«Elegie»** γιὰ ὀρχήστρα θύμιζε στὴν ἁρμονική της διάρθρωση **Reger** καὶ στὰ χρώματα **Debussy.** Ἡ ἑνορχήστρωσις εἶναι διάφανη μὲ πρωτοτυπία ἐμπνεύσεως· ἐνδιαφέροντα ἠχητικὰ **effets** σχηματίζουν μίαν ἐντυπωσιακὴ ἀντίθεση στὶς πλατειὲς καντιλένες τῶν ἐγχόρδων, Χωρὶς νὰ ἐγείρη ἀξιώσεις ἀριστουργήματος, τὸ βραχύ, ἀφιερωμένο στὸν **Heinz Seebe** ἔργο, ἐξεπλήρωσε τὸν σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖον ἐγράφη. Ἡ ἐξαιρετικὴ ἀπόδοσίς του ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τῆς κρατικῆς ὄπερας τοῦ Μπράουνσβαϊγκ τοῦ ἐξησφάλισε μιὰ λαμπρὴ ἐπιτυχία.

Τὸ ζωηρότερον ἐνδιαφέρον συνεκέντρωσε τὸ δημιουργικὸ ἔργο τοῦ ἄγγλου **Michael Tippet,** ὁ ὁποῖος ἐξεφώνησε ἐφέτος καὶ τὸν πανηγυρικὸ λόγο τοῦ φεστιβάλ. Ἡ προσήλωσίς του στὴν παράδοση τοῦ **Herny Purcell** καὶ στὸ ἀγγλικὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, καθὼς καὶ ὁ ἀπεριόριστος θαυμασμός του γιὰ τὸν γερμανικὸ κλασσικισμὸ καὶ ρωμαντισμό, φανερώθηκαν ἀρκετὰ σαφῶς στὰ δύο ἔργα του ποὺ ἐξετελέσθησαν ἐν συνεχεία, ἰδίως στὸν ἀπὸ βιώματα τοῦ πολέμου ἐμπνευσμένο κύκλο τραγουδιῶν **«The heart's assurance»** ποὺ παρουσίασαν ὁ τραγουδιστὴς **Jean Kox** (τῆς κρατικῆς ὄπερας τοῦ Μπράουνσβαϊγκ) καὶ ὁ πιανίστας **Werner Mirow,** σὲ μιὰ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως συμπληρωμένη ἑρμηνεία δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία στὸ ὅτι ὁ **Michael TiPpet** καὶ ἐκεῖ ἀκόμα ποὺ καταφεύγει σὲ τολμηροὺς μοντερνισμοὺς προσπαθεῖ νὰ διατηρῆ τὴν συνοχὴ μὲ τὸ παρελθόν. Καὶ τὸ ἐνδιαφέρον ντιβερντιμέντο του γιὰ ὀρχήστρα δωματίου, μὲ τὴν σαφῆ ἀρχιτεκτονική του, τὴν χρησιμοποίηση στοιχείων τοῦ μπαρόκ, καὶ τὸν δεσμό του μὲ τὸ ἀγγλικὸ δημοτικὸ τραγοῦδι ἐπιβεβαιώνει πλήρως αὐτὴν τὴν τάση. Αὐτὸ δὲν θὰ πῆ ὅτι ὁ **Tippet** εἶναι ἕνας ἀρχαΐζων ἐπίγονος, ἀντιθέτως ἡ μουσική του ἔχει ἕναν ἀπολύτως προσωπικὸ χαρακτῆρα, ἡ πρωτοτυπία τῆς ἐμπνεύσεώς του καὶ ἡ τεχνική του μαεστρία δικαιώνουν πλήρως τὴν ἐξέχουσα θέση ποὺ κατέχει στὴν σύγχρονη ἀγγλικὴ μουσική.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ ποικίλου προγράμματος τοῦ φεστιβάλ ἀναφέρουμε ἐδῶ ἐν συντομίᾳ μόνο τὰ κυριώτερα : Τὴν μνημειώδη πρώτη σονάτα γιὰ βιολὶ τοῦ **Béla Bartók** ἔξοχα ἑρμηνευμένη ἀπὸ τὸν **Fritz Hahn.** Τὰ δύο κουαρτέττα ἐγχόρδων τῶν **Siegfried Borris** καὶ **Marcel Mihalovici.** Τὸ χαριτωμένο κοντσερτῖνο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα τοῦ **Jean Francaix** μὲ σολίστα τὸν ἐξαιρετικὸ **Julian von Karolyi,** καὶ τὸ κουϊντέττο γιὰ πέντε πνευστὰ τοῦ **Darius Milhaud.** Ὁ **Johann Nepomuk David** ἀντιπροσωπεύθη μὲ τὶς παραλλαγές του πάνω σ' ἕνα θέμα **J. S. Bach,** ἕνα ἔργο ποὺ λόγω τοῦ κάπως ὑπερβολικὰ συντηρητικοῦ χαρακτῆρος του δὲν ἐταίριαζε στὸ πλαίσιο ἑνὸς φεστιβὰλ μοντέρνας μουσικῆς δωματίου. Σὲ εὐεργετικὴ ἀντίθεση μ' αὐτὸ εὑρίσκετο τὸ ἀμέσως ἑπόμενον ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος κοντσέρτο δωματίου γιὰ βιολὶ καὶ μικρὴ ὀρχήστρα τοῦ **Conrad Beck** τὸ ὁποῖον ἔδωσε εὐκαιρία στὸν νεαρὸ γάλλο βιολονίστα **Gérard Jarry** νὰ δείξη τὶς ἔξοχες ἱκανότητές του ὡς βιρτουόζου καὶ μουσικοῦ. Ἐκτὸς αὐτοῦ ὁ **Conrad Beck,** ὁ ὁποῖος καὶ στὸ περισυνὸ φεστιβὰλ ἐνεφανίσθη μὲ σημαντικώτατα ἔργα, παρουσίασε καὶ τὴν δεύτερη σονατίνα του γιὰ πιάνο ποὺ μὲ τὴν κομψὴ φόρμα της, καὶ τὶς ὡραῖες μελωδικὲς καὶ ρυθμικὲς στροφές της μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς μιὰ πραγματικὰ ἀξιόλογη συμβολὴ στὴ σύγχρονη φιλολογία τοῦ πιάνου. Τὸ ἐξαιρετικὰ ἐνθουσιῶδες χειροκρότημα ποὺ ἐπηκολούθησε προοριζόταν τόσο γιὰ τὸν συνθέτη ὅσο καὶ γιὰ τὸν **Werner Mirow** τὸν ἰδεώδη ἑρμηνευτή του.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΑΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ· 25504

MOUSSIKI KINISSIS
(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET EDITRICE
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Δρ. 40
Ἐξάμην. » 20
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Λ. Χ· 1.0.0 ἢ δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντὴς:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαιδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ σᾶς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπό : Ἀ. Νταγιάντα (Καλάμαι) δρ. 14, Ἀ. Λευτάκην (Ζάκυνθος) δρ. 80, Λ. Ψαθέρη (Λαμία) δρ 69, Ἀ. Ζυγούρην (Ρόδος) δρ, 40, Ἰ. Δαμιανὸν (Θεσ)νίκη) δρ. 400, Ἀ. Καρμπόνε δρ. 20, Κ. Τριάντον δρ. 40.

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ἵδρυμα: Ἀθῆναι - Ὁδὸς Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς Ἀθήνας - Πειραιᾶ - Ἐπαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία-Τεχνικὸν Τμῆμα

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.)

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΝΟΥ 6 (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΤΗΛΕΦΩΝ: 55675, 52573, 56276, 55066
(Μετὰ τὰς ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ