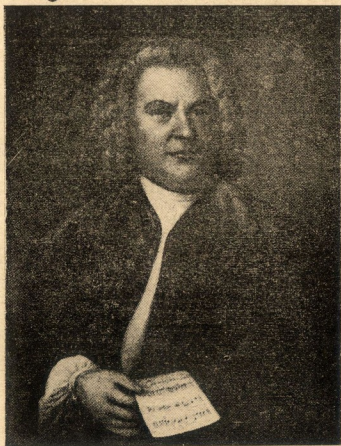


TH. GÉROLD

Ι. Σ. - ΜΠΑΧ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,"
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ι. Σ. ΜΠΑΧ

I

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ

Ἡ ἐποχὴ τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χαϊντελ. Μ' αὐτὲς τὶς λέξεις καθορίζουν γενικὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα, καθορίζοντας ἔτσι περισσότερο τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία οὐτὲς οἱ δυὸ μεγαλοφυῆς ἔζησαν, ἐργάστηκαν κι' ἔδρασαν, παρὰ ἐκείνη κατὰ τὴν ὁποία ἡ ἐπίδρασή τους ἐκδηλώθηκε μὲ τὸν πιὸ λαμπρὸ τρόπο. Πραγματικά, τὰ μεγαλοφυέστερα ἔργα τοῦ ἑνὸς καὶ τοῦ ἄλλου δὲν κατανοήθηκαν καὶ δὲν ἐκτιμήθηκαν, ὅπως ἀξιζαν, παρὰ πολὺ μετὰ τὸ θάνατο τῶν δημιουργῶν τους. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ μόνο σημεῖο ἐπαφῆς ποῦ παρουσιάζουν τὰ πεπρωμένα τους, μποροῦμε νὰ σημειώσουμε καὶ πολλὰ ἄλλα, πλάι μὲ τὶς σημαντικὲς τους ἀνομοιότητες. Γεννήθηκαν στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔτους 1685, μὲ διαφορὰ μερικῶν ἑβδομάδων, σ' αὐτὴν τὴ χώρα τῆς Σαξονίας ποῦ, ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς Μεταρρύθμισης, ἦταν ἐπὶ δυὸ περίπου χρόνια, τὸ κέντρο τῆς ἀνάπτυξης τῆς γερμανικῆς μουσικῆς, χώρα στὴν ὁποία ἀνήκουν ἕνας Σαμουήλ Σάιντ, ἕνας Χέρμαν Σάιν, ἕνας Χάινριχ Σύτς, χωρὶς ν' ἀναφέρουμε τοὺς δευτέρας τάξεως, μὰ ἀξιους κάθε ἐκτιμῆσεως, δασκάλους, σὰν τὸ Γιόχαν Ροῦντολφ, τὸ Ματίας Βέκμαν, τὸ Γιόχαν Κρίστοφ Μπάχ, τὸν Ἔρλεμαχ, τὸ Ζάκαου, τὸν Κούνσου καὶ τόσους ἄλλους. Προορισμένοι κι οἱ δυὸ νὰ φέρουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη, κι εἰδικότερα τὴ μουσικὴ τῆς διαμαρτυρομένης ἐκκλησίας, σ' ἄγνωστο ὡς τότε σημεῖο τελειότητας, ἀντιπροσωπεύουν, μποροῦμε νὰ ποῦμε, δυὸ κορυφές, ποῦ τὶς ἄκρες τους δὲν ἔφτασε κανεὶς ἄλλος ἀπὸ τότε. Ὁ Χαϊντελ εἶναι ὁ δάσκαλος τοῦ ὁρατορίου· κατὰφερε νὰ δώσει στὸ εἶδος αὐτὸ ἕναν ἰδιαίτερο χαρακτήρα καὶ τὸ προίκισε μ' ἕνα ὕφος γιομαῖο μεγαλοπρέπεια, ποῦ κανεὶς, οὔτε ἀπὸ τοὺς προγενεστέρους του οὔτε ἀπὸ τοὺς μεταγενεστέρους του, δὲν τὸ ἔφτασε ποτέ. Μὰ δὲν πρέπει νὰ γελασθοῦμε· τὰ ὁρατόρια τοῦ Χαϊντελ, ἀκόμα καὶ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ὁρατόρια, εἶναι μουσικὴ κοντσέρτου. Ἀντίθετα ὁ Μπάχ, ἔγραψε ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ· τὰ πάθη του, οἱ καντάτες του, τὰ μοτέτα του, εἶναι ἀναπόσπαστα μέρη τῆς λειτουργίας. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἐμποδίζει ὥστε σ' ὀρισμένες συνθέσεις του, ὁ Μπάχ, νὰ ὑψώνεται ὡς τοὺς πιὸ ὑποβλητικούς ὁραματιστοὺς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ νὰ βρῆκε τόνους μιᾶς ἐκφραστικῆς δύναμης, ποῦ ἦταν ἄγνωστοι πρὶν ἀπ' αὐτόν.

Στοὺς χαραχτῆρες τους βρίσκουμε πολλὰ σημεῖα ὁμοιότητος ποῦ μᾶς ἐκπλήττουν: καὶ πρῶτα - πρῶτα μιὰ δύναμη ἐργατικότητος κατα-

πληχτική, μιὰ ἀνεξάντλητη πηγή ἔμπνευσης, μιὰ ἀξιοσημείωτη εὐκολία αὐτοσχεδιασμοῦ. Σ' ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ἀκόμη τὴν ὑψηλὴ ἰδέα ποὺ ἔχουν γιὰ τὴν τέχνη τους, μιὰ ἐδυναμία στὸ νὰ κάνουν ὅποια-δήποτε παραχώρηση καὶ τελικὰ ἕνα βαθύτατο θρησκευτικὸ αἶσθημα καὶ μιὰ φλογερὴ κι εὐκρινῆ πίστη. Παρατηροῦμε ἐπίσης καὶ στοὺς δυὸ κάποια περιφρόνηση πρὸς τὴν ἐπιστημονικὴ μουσικὴ τῶν Ἀκαδημαϊκῶν συνθετῶν. Ὁ Χαϊντελ δὲν ἦταν Διδάκτωρ τῆς Ὁξφόρδης, ἀν καὶ τοῦ πρόσφεραν αὐτὸν τὸν τίτλο, κι ὁ Μπάχ μῆκε ὕστερα ἀπὸ πολλὰ παρακλήσεις στὴ «Μουσικὴ ἑταιρεία» ποὺ εἶχε ἰδρῦσει στὴ Λειψία ὁ μαθητὴς του Μίτσελ. Κι οἱ δυὸ τους ἦσαν αὐτοδίδαχοι μέχρις ἐνός σημείου καὶ σὰν τέτοιοι εἶχαν διατηρήσει μεγαλύτερη ἀνεξορτησιὰ πνεύματος ἀπὸ τοὺς περισσότερους συνθέτες, ποὺ εἶχαν περάσει ἀπὸ τὰ καλοῦπια τῶν σχολῶν. Τὴν ἀνάγκη τῆς ἀνεξορτησίας τὴν ἐνιωθε περισσότερο ὁ Χαϊντελ παρά ὁ Μπάχ. Ὁ Χαϊντελ ἔμεινε ἀνύπαντρος, γιατί πάντα φοβόταν νὰ περιορίσει τὴν ἐλευθερία του μὲ τὰ ἄλυτα δεσμὰ τοῦ γάμου· ὁ Μπάχ παντρεύτηκε δυὸ φορές καὶ φαίνεται ὅτι εἶχε ἕνα αἶσθημα πολὺ ζῶηρὸ γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ ζωὴ. Ὁ Χαϊντελ δὲν πῆρε ποτέ πραγματικὰ θέσεις σὰν ὑφιστάμενος, ἐνῶ ὁ Μπάχ, στίς διάφορες θέσεις ποὺ κατεῖχε ἦταν πάντα κάτω ἀπὸ τίς διαταγὰς πολιτικῶν ἢ ἐκκλησιαστικῶν ἀρχῶν. Ἡ ζωὴ τους ἐπίσης κύλησε μὲ πολὺ διαφορετικὸ τρόπο. Ὁ Χαϊντελ ταξίδεψε πολὺ στὰ νιάτα του, πέρασε ἕνα σημαντικό χρονικὸ διάστημα στὴν Ἰταλία κι ὕστερα ἀπὸ μιὰ πρώτη διαμονὴ στὴν Ἀγγλία, ἐγκαταστάθηκε ὀριστικὰ στὸ Λονδίνο. Ὁ Μπάχ δὲν πῆγε ποτέ στὸ ἐξωτερικὸ, καὶ τὰ ταξίδια του μέσα στὴν ἴδια του τὴ χώρα περιορίστηκαν στὸ κέντρο καὶ στὸ βορρὰ τῆς Γερμανίας. Ἡ ζωὴ τοῦ Χαϊντελ ἦταν ἕνας συνεχῆς ἀγῶνας· ἐπὶ σαράντα σχεδὸν χρόνια ἔπρεπε νὰ δίνει διαρκῶς μάχες μὲ τοὺς ἀντιπάλους του, μὲ φτονεροὺς συναδέλφους του, μὲ ἀτίθασσους βιρτουόζους καὶ προπάντων μὲ τὸ κοινὸ. Διευθυντὴς θεάτρου καὶ διευθυντὴς συναυλιῶν, ἦταν, ἐπὶ πλέον, ἀναγκασμένος νὰ γράφει διαρκῶς ὄπερες, φωνητικὰς καὶ ὄργανικὰς συνθέσεις κάθε λογῆς, καὶ νὰ παρουσιάζει πάντα καινούρια ἔργα, γιὰ νὰ μὴ φοβᾶται τὸ συναγωνισμό. Δυὸ φορές χρεωκόπησε· ἡ ἀρρώστεια, ποὺ τὴν προκάλεσαν οἱ κόποι κι ἡ ὑπερβολικὴ ἔνταση τῶν νεύρων, λίγο ἔλλειψε νὰ τὸν θανατώσει. Ἦταν πάνω ἀπὸ ἑξήντα χρονῶν ὅταν ἐπὶ τέλος ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὸ κοινὸ.

Βέβαια κι ὁ Μπάχ γνώρισε ἀγῶνες, ἀπογοητεύσεις, πίκρες κι ἀποκαρδιώσεις κάθε λογῆς· εἶχε στενοχώριες μὲ ἀνωτέρους του ἀντιπαθεῖς κι ἀνίκανους νὰ τὸν νιώσουν, μὲ μαθητὲς ἀμαθεῖς καὶ χυδαίους, μὲ κακόψυχους κριτικούς, γενικὰ ὅμως δὲ βρέθηκε ποτέ ἀναγκασμένος νὰ διεξάγει τραγεῖς κι ἐπίπονους ἀγῶνες σὰν αὐτοὺς τοῦ Χαϊντελ. Ἐξ ἄλλου ὁ τελευταῖος αὐτὸς γνώρισε τὴ δόξα ἀπ' ὅταν ἀκόμη ζοῦσε. Ἀπὸ τὸ 1708 ὁ Χαϊντελ ἔγινε διάσημος στὴν Ἰταλία, μετὰ τὴ λαμπρὴ ἐπιτυχία

της δπερας του 'Αγριππίνα, στη Βενετία. 'Αργότερα βλέπουμε τις άριες από δπερες και μερικές από τις οργανικές συνθέσεις του να παίρνουν μεγάλη διάδοση στη Γαλλία· με τὰ δυό του πατριωτικά δρατόρια, τὸ Occasional oratorio καὶ 'Ιούδας Μακκαβαίος, ὁ Χαϊντελ πέτυχε ἐπὶ τέλους νὰ ἀποστομώσει τοὺς 'Αγγους ἔχθρους του. 'Απὸ κείνη τὴ στιγμή ἢ δημοτικότητά του ὄλο καὶ μεγαλώνει στὴν 'Αγγλία.

'Ο Μπάχ δὲν εἶχε ποτὲ τέτοιου εἴδους ἐπιτυχία σὰ συνθέτης· τὸν θαύμαζαν σὰ δεξιότην στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο καὶ στὸ τοῦμπολο, ἄκουαν μ' εὐχαρίστηση, κι ἐκπληξη μαζί, τοὺς μεγαλοφυεῖς αὐτοσχεδιασμοὺς του, ἀναγνωρίζαν τὴν ὑπεροχὴ του πάνω σ' ὄλους τοὺς ἄλλους συνθέτες στὸ εἶδος τῆς φούγκας καὶ τὸν ἐκτιμοῦσαν πολὺ σὰν καθηγητὴ. Μὰ οἱ καντάτες του φαίνονταν παράξενες, καὶ τὸ Πάθος του ἢ ἡ Μεγάλῃ Λειτουργία του ξεπερνοῦσαν πολὺ τὸ βαθμὸ τῆς ἀντίληψης τῶν ἀκροατῶν τους. 'Ο Τέλεμαν, ὁ Μάτεσον, ὁ Χάσε ἐθεωροῦντο συνθέτες τουλάχιστον Ἰσῆς ἀξίας ἂν ὄχι ἀνώτεροι ἀπὸ τὸ Μπάχ. Καθ' ὄλο τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ XVIIIου αἰῶνα «μέγας Μπάχ» δὲν ὀνομαζόταν ὁ 'Ιωάννης Σεβαστιανός, ἀλλὰ ὁ γυός του Φίλιππος—'Εμμανουήλ. Πρέπει δμως νὰ σημειώσουμε ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς νεότητας τοῦ Μπάχ τὸ μουσικὸ γοῦστο ἄρχισε νὰ ἐξελισσεται. Τὸ κοντραποῦντο, κι ὅτι εἶναι σχετικὸ μ' αὐτό, χτυπήθηκε μὲ πείσμα ἀπὸ τοὺς ὄπαδοὺς τῆς μελωδίας. 'Ο Ράϊνχαρτ Κάιζερ, ὁ πιὸ μεγαλοφυῆς συνθέτης γερμανικῶν ὄπερῶν πρὶν ἀπὸ τὸ Μότσαρτ, ὁ Τέλεμαν, διευθυντῆς τῆς μουσικῆς στὴ Φραγκφούρτη κι ὕστερα στὸ 'Αμβούργο, ὁ Μάτεσον, ὁ πιὸ ἄξιος θεωρητικὸς μουσικὸς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἦσαν ὄλοι τους περισσότερο ἢ λιγότερο κηρυγμένοι ἔχθροὶ τοῦ κοντραποῦντου καὶ θερμοὶ ὄπαδοὶ τῆς μελωδίας. 'Ο Τέλεμαν ἦταν θιασώτης τῆς εὐκολίας, ἤθελε νὰ καταλαβαίνουν ὄλοι τὴ μουσικὴ του. 'Ο Μάτεσον ὀρίζει ἐπτὰ κανόνες γιὰ τὴ μελωδία, ποὺ οἱ κυριώτεροι ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὅτι: σὲ κάθε μελωδία πρέπει νὰ ὑπάρχει κάτι, ποὺ πρέπει νὰ τὸ ξέρει ὄλος ὁ κόσμος· πρέπει ν' ἀποφεύγετε κάθε τι ποὺ δὲν εἶναι αὐθόρμητο· πρέπει ὁ συνθέτης ν' ἀκολουθεῖ λίγο τὴ φύση καὶ λίγο τὴ συνήθεια· ἡ μεγάλη τέχνη πρέπει νὰ ἐγκαταληφθεῖ ἢ τουλάχιστο νὰ ὑπάρχει κρυμμένη σὲ κάθε ἔργο. Παραγγέλνει ἀκόμη ὅτι σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα πρέπει οἱ μουσικοὶ νὰ μιμοῦνται περισσότερο τοὺς Γάλλους παρά τοὺς 'Ιταλοὺς.

'Η τέχνη λοιπὸν τοῦ 'Ιωάννη-Σεβαστιανοῦ Μπάχ φαίνονταν πολὺ αὐστηρὴ καὶ πολὺπλοκῆ. Βλέπουμε νὰ κάνουν πολλές φορές τὴν παρατήρηση ὅτι δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἀπλές. 'Εξ ἄλλου πρέπει νὰ προσέξουμε, ὅτι σὲς ἀπαρριθμήσεις τῶν μουσικῶν, ὅπου ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ἀναφέρονται πάντα σὰν μεγαλύτεροι, ὁ Τέλεμαν, ὁ Χαϊντελ κι ὁ Χάσσε, ἦσαν συνθέτες ὄπερῶν. Μὲ τὰ δραματικά τους ἔργα ἐξάσκησαν μιὰ ἐπίδραση σ' ἓνα πολυπληθέστερο κοινὸ κι ἦσαν περισσότερο γνωστοὶ ἀπ' αὐτὰ, παρά ἀπὸ

τις ἐκκλησιαστικὲς ἢ καθαρὰ ὀργανικὲς συνθέσεις τους. Ὁ Μπάχ δὲν καταπιόστηκε ποτὲ μὲ τὸ θέατρο. Εἶναι, ὄχι βέβαια ἀποκλειστικά ἀλλὰ κατ' ἐξοχήν, ὁ μουσικὸς τῆς ἐκκλησίας. Γιὰ τοὺς σύγχρονους του μάλιστα εἶναι πρὸ πάντων ὁ ὀργανίστας κι ὁ **κάντορ**. "Ἄς μὴν ξεχνᾶμε λοιπὸν ὅτι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὁ **κάντορ** ἦταν στὴν ἐκκλησία του ἕνα πρόσωπο πού τὸ χρησιμοποιοῦσαν γιὰ κάθε λογῆς ὑπηρεσίες καὶ πού ἔπρεπε νὰ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ τὶς ἐκτελεῖ. Καὶ πρῶτα -πρῶτα διεύθυνε τὴ χορωδία· ἦταν ὅμως ὑποχρεωμένος καὶ νὰ συνθέτει ὁ ἴδιος ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ἔργα πού ψάλλονταν ἀπ' αὐτὴν τὴ χορωδία. Μ' ἐκπληξή μας βλέπουμε ὅτι ὁ Μπάχ σύνθεσε καντάτες γιὰ τὶς Κυριακὲς καὶ τὶς γιορτὲς πέντε ἐτῶν. Αὐτὸ ὅμως γιὰ τοὺς σύγχρονους του ἦταν κάτι τὸ συνηθισμένο. Ὁ Τέλεμαν εἶχε γράψει πολὺ περισσότερα ἔργα γιὰ παρόμοιο σκοπὸ, κι ἕνα σωρὸ ἄλλοι ἄσημοι **κάντορες** θὰ εἶχαν γράψει σίγουρα ὅσες καντάτες εἶχε γράψει κι ὁ Μπάχ. Ὁ **κάντορ** ἔπρεπε ἀκόμη νὰ ξέρει νὰ παίζει πολλὰ ὄργανα: ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, τοῦμπαλο, βιολί. Ἐπρεπε ἐπίσης νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ κουρδίζει τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο καὶ στὴν ἀνάγκη νὰ τὸ ἐπισκευάζει. Ἦταν ὑποχρεωμένος ν' ἀκολουθεῖ τὶς κηδεῖες γιὰ νὰ βάζει τὰ παιδιὰ νὰ τραγουδοῦν μπροστὰ στὸ σπιτί πού πενθοῦσε καὶ πρὸ νεκροταφείου. Σύνθετε κομμάτια γιὰ κάθε περίσταση: δημόσιες γιορτὲς ἢ πρὸς τιμὴ πριγκηπικῶν προσώπων. Ἐπειτα ἔπρεπε νὰ δίνει κάθε βδομάδα ἐπὶ ὀρισμένες ὥρες μαθήματα στὴ σχολὴ ἢ στὸ κολλέγιο. "Ὅλ' αὐτὰ ὁ Μπάχ ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ τὰ κάνει, μὰ οἱ ἀπλοῖκοι ἰθρυῶποι τῆς ἐποχῆς του, δὲ θὰ ἔβρισκαν σίγουρα καμιά διαφορά μεταξύ τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δασκάλου κι ἑνὸς συνηθισμένου **κάντορα**. Κι ἂν καμιά φορὰ συνέβαινε νὰ τὴ βροῦν, ἢ κολλιτεχνικὴ του ἀνωτερότητα καὶ τὰ μεγαλοφυῆ χαρίσματά του, περισσότερο τὸν ζήμιωναν παρὰ τὸν ἐξυπηρετοῦσαν στὶς σχέσεις του μὲ τοὺς δημοτικοὺς ἄρχοντας καὶ τὶς σχολικὲς ἀρχὲς τῆς Λειψίας.

"Ἐνα ἀνέκδοτο πού ἀναφέρει ὁ συνθέτης Τσέλτερ, στὴν ἀλληλογραφία του μὲ τὸ Γκαίτε. Περιγράφει μ' ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸ τρόπο τὴν ἀντίληψη πού εἶχε ἀστὸς, ἀπὸ τὴ Λειψία γιὰ τὸ Μπάχ, λίγον καιρὸ μετὰ τὸ θάνατό του: «Ἐνας ἔμπορος ἀπὸ τὴ Λειψία, λέει ὁ Τσέλτερ, ἦρθε στὸ Βερολίνο γιὰ ὑποθέσεις του κι ἐπῆγε νὰ ἐπισκεφεῖ τὸ συνθέτη καὶ φημισμένο θεωρητικὸ Κίρνμπεργκερ, πού ἐπὶ δυὸ χρόνια ἦταν μαθητὴς τοῦ Μπάχ. Ὁ Κίρνμπεργκερ εἶχε στὸ σπιτί του ἕνα πορτραῖτο τοῦ δασκάλου του, ὅπου ἦταν ζωγραφισμένος φορώντας ἕνα ταῖνι κοστοῦμι ἀπὸ γκριζο-πράσινο ὕφασμα. Τὸ πορτραῖτο αὐτὸ ἦταν κρεμασμένο πάνω ἀπὸ τὸ τοῦμπαλό του. Ὁ ἔμπορος λοιπὸν τὸ εἶδε καὶ πρὶν καλοκαθίσει φώναξε: «Ἄ, μὰ τὸν Ἰησοῦ Χριστό! ἔχετε ἐκεῖ τὸ πορτραῖτο τοῦ **κάντορα** μας Μπάχ; τὸ χουμε κι ἐμεῖς στὸν Ἅγιο Θωμᾶ. Λένε πὼς ἦταν πολὺ χυδαῖος! Γιὰ ἰδέστε τον τὸν ψωροπερήφανο, πού

φόρεσε για νά ζωγραφιστεί τὸ ὑπέροχο αὐτὸ πανάκριβο κοστούμι!» Ὁ Κίρνμπεργκερ τότε σηκώθηκε ἤσυχα, στάθηκε πίσω ἀπὸ τὴν καρέκλα του, τὴ σήκωσε ἐνάντια στὸν ἐπισκέπτη του κι ἐφώναξε στὴν ἀρχὴ σιγὰ καὶ μετὰ ὄλο καὶ πιὸ δυνατὰ: «Ὁξω ἀπὸ δῶ παλιόσκυλο!» Κατάπληκτος, ὁ ἀστὸς τῆς Λειψίας τὸ βαλε ἀμέσως στὰ πόδια, πεθαμένος ἀπὸ τὸ φόβο του. Τότες ὁ Κίρνμπεργκερ διάταξε κι ἔπλυναν καλὰ τὴν καρέκλα ὅπου εἶχε καθήσει αὐτὸς ὁ φιλισταῖος καὶ σκέπασε τὸ πορτραῖτο τοῦ Μπάχ μ' ἓνα πέπλο.»

Ὁ Μπάχ ἦταν ὀργανίστας καὶ κάντορ ἀπὸ ἀταβισμό σχεδὸν κι ἀπὸ παράδοση. Δὲ θὰ μιλήσουμε λεπτομερειακὰ ἐδῶ γι αὐτὴν τὴ μουσικὴ φλέβα, ποὺ συνεχίστηκε κι ἀναπτύχθηκε στὴν οἰκογένεια τῶν Μπάχ μέσα ἀπὸ ἑπτὰ γενιές—πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἔγραψαν τόσοι πολλοί—, θὰ θυμήσουμε μόνο μὲ συντομία ὅτι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸς πάπου θεῖους του, ὁ Ἰωάννης Μπάχ (1604—1673), ἦταν διευθυντὴς τῶν «δημοτικῶν μουσικῶν» στὴν Ἐρφουρτ κ' ἀργότερα ὀργανίστας τῆς ἐκκλησιᾶς τῶν Ἱεροκηρύκων τῆς Ἰδίας πόλης, ὅτι ἓνας ἄλλος, ὁ Χάινριχ Μπάχ (1615—1692), ἦταν ὀργανίστας στὸ Ἄρνσταντ, κι ὅτι δυὸ γιοὶ τοῦ Χάινριχ, ὁ Ἰωάννης Χριστοφόρος (1642—1703), ποὺ ἦταν κι ὁ πιὸ μεγαλοφυής, ἔγινε ὀργανίστας στὸ Ἀϊξεναχ, κι ὁ ἄλλος ὁ Γιόχαν-Μίκαελ, στὸ Γκέρεν κοντὰ στὸ Ἄρνσταντ. Κι οἱ δυὸ σύνθεσαν πολὺ ἀξιόλογα μοτέτα. Ὁ μεγαλύτερος παρουσιάζει στὴ μουσικὴ του τολμηρότητες ποὺ τὶς θαύμαζε ἀκόμη κι ὁ Φίλιππος-Ἐμμανουήλ Μπάχ, ἐνῶ ὁ δεῦτερος δείχνει ἓνα πνεῦμα πιὸ λυρικό, μὰ ἔχει λιγότερες γνώσεις ἀπὸ τὸν ἀδερφὸ του. Ἐξ ἄλλου ὅμως εἶχε ἓνα ταλέντο ποὺ τὸ ξαναβρίσκουμε στὸν ἀνηψιὸ του· ἦταν περίφημος κατασκευαστὴς μουσικῶν ὀργάνων.

Ὁ παπούς τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ, ὁ Χριστόφορος, καλλιέργησε τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, στὰ τελευταῖα του χρόνια ἦταν «μουσικός τῆς αὐλῆς καὶ τῆς πόλης» στὸ Ἄρνσταντ. Ἐπειτα οἱ Μπάχ, ὀργανίστες κι ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοί, δὲν περιφρονοῦσαν καθόλου τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, οὔτε κι αὐτὴ τὴ λαϊκὴ τέχνη. Ὁ Φόρκελ, ποὺ ἓνα μέρος τῶν γνώσεών του τὸ χρωστᾷ στοὺς μεγαλύτερους γιουὺς τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ, διηγεῖται ὅτι ὄλα τὰ μέλη τῆς μεγάλης οἰκογενείας τῶν Μπάχ, σκορπισμένα σὲ διάφορα μέρη τῆς Θουριγγίας καὶ γενικότερα τῆς Σαξονίας, εἶχαν τὸ ἔθιμο νά συγκεντρώνονται μιὰ φορὰ τὸ χρόνο στὴν Ἐρφουρτ, στὸ Ἀϊξεναχ ἢ στὸ Ἄρνσταντ. «Ὅπως ἡ συνέλευση αὐτὴ, λέει ὁ Φόρκελ, ἀποτελεῖτο ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ὀργανίστες, κάντορες καὶ δημοτικούς μουσικούς, ποὺ ὄλοι τοὺς ἦσαν τοποθετημένοι σ' ἐκκλησίες, κι ὅπως ἐξ ἄλλου τὴν ἐποχὴ ἐκείνη συνήθιζαν ν' ἀρχίζουν τὸ κάθε τι ἀπὸ μιὰ θρησκευτικὴ ἐκδήλωση, μόλις συγκεντρώνονταν ἴλοι οἱ Μπάχ ἔψαλλαν ἓναν ἐκκλησιαστικὸ ὕμνο (κοράλ). Ὑστερα ὅμως τὸ ριχναν στ' ἀστεῖα, ποὺ ἦσαν τόσο χοντροκομμένα ὥστε ἔρχονταν συχνὰ σὲ τέλεια

ἀντίθεση μ' αὐτὴ τὴν εὐλαβικὴ ἔναρξη. Τ' ἀστεία αὐτὰ συνίσταντο σὲ τραγοῦδιμα λαϊκῶν τραγουδιῶν, πού τὸ θέμα τους ἦταν κωμικὸ καὶ συχνὰ πολὺ τολμηρὸ, ὅπου ὁ καθένας τους αὐτοσχεδίαζε κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε τὰ διάφορα μέρη τους ἀποτελοῦσαν μεταξύ τους ἕνα εἶδος ἀρμονίας, ἐνῶ τὰ λόγια τους ἦσαν διαφορετικά. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν αὐτοσχεδίων τραγουδιῶν τ' ὀνόμαζαν **Quodlibet**. Ὁ Ἰωάννης—Σεβαστιανὸς θυμῆθηκε μερικά λαϊκὰ τραγούδια, αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆς ἀσυναρτησίας, ὅταν ἔγραψε μιὰ ἀπὸ τίς κωμικὲς καντάτες του καὶ τίς **Παραλλαγές γιὰ τὸ Γκόλντμπεργκ**.

Ὁ Χριστόφορος Μπάχ εἶχε τρεῖς γυοὺς, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ Ἰωάννης - Ἀμβρόσιος κι ὁ Ἰωάννης - Χριστόφορος ἦσαν δίδυμοι κι ἔμοιαζον τόσο ὥστε τοὺς σύγχιζαν. Κι οἱ δυὸ τους ἦσαν βιολίστες. Ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτοὺς ἔγινε πατέρας τοῦ μεγάλου Μπάχ. Παντρεύτηκε μὲ μιὰ δεσποινίδα Ἐλισάβετ Λέμεριτ, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπόχτησε ὀχτῶ παιδιά, Τέσσαρα πέθαναν σὲ μικρὴ ἡλικία· αὐτὰ πού ἔμειναν ἦσαν: μιὰ κόρη, ἡ Μαρία - Σαλώμη, καὶ τρεῖς γυοί, ὁ Ἰωάννης - Χριστόφορος (γεννήθηκε τὸ 1671), ὁ Ἰωάννης - Ἰάκωβος κι ὁ Ἰωάννης - Σεβαστιανὸς (γεννήθηκε τὴν 31 Μαρτίου 1685).

Ἡ μικρὴ πόλη τοῦ Ἄϊζεναχ, ὅπου γεννήθηκε ὁ Μπάχ, χτισμένη ὁμορφα στὰ κράσπεδα τοῦ Βάρτμπουργκ, ἦταν τότε ἔδρα μιᾶς πριγκιπικῆς αὐλῆς κι ὁ Ἰωάννης - Ἀμβρόσιος φαίνεται πὼς εἶχε βρεῖ ἐκεῖ μέσα μέτρια ἀλλὰ ἐπαρκῆ θέση. Τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ τὴν εἶχαν ποτίσει μὲ θλίψη δυστυχῶς σκληροὶ θάνατοι. Ἦταν ἑννέα μόλις ἑτῶν ὅταν ἔχασε τὴ μητέρα του καὶ τὸν ἄλλο χρόνο πέθανε κι ὁ πατέρας του. Τὸ μικρὸ ὄρφανὸ βρῆκε καταφύγιο κοντὰ στοῦ μεγαλύτερο ἀδερφό του, τὸν Ἰωάννη Χριστόφορο, πού ἦταν ὄργανίστας στοῦ Ὀρντροφ, κοντὰ στὴν Γκότα. Ἀκολούθησε τίς τάξεις τοῦ λυκείου ἐκεῖ ἔμαθε Λατινικά, λίγα ἑλληνικά, ἱστορία, γεωγραφία καὶ μερικά στοιχεῖα θεολογίας. Τραγουδοῦσε στοῦ χορὸ καὶ ἐσπούδαζε καθὼς φαίνεται μουσικὴ ἔχοντας γιὰ δάσκαλο τὸν ἀδερφό του, λίγο σκληρὸ κι αὐστηρὸ δάσκαλο ἂν πρέπει νὰ πιστέψουμε σ' ἕνα ἀνέκδοτο πού ἀναφέρεται στοῦ νεκρολογικὸ του σημείωμα, πού δημοσιεύτηκε στὴ **Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μίτσελερ**, καὶ πού συντάχτηκε ἀπὸ τὸ Φίλιππο - Ἐμμανουὴλ Μπάχ κι ἀπὸ τὸν Ἀγκρίκολα, μαθητὴ τοῦ Ἰωάννη - Σεβαστιανοῦ. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτὸ μᾶς πληροφορεῖ, ὅτι ὁ Ἰωάννης - Σεβαστιανὸς ἔμαθε σ' ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα τὰ κομμάτια πού τοῦ ὠσε ὁ ἀδερφό του. Ἡ φιλοδοξία του ἦταν νὰ παίξει τίς συνθέσεις τῶν πιὸ φημισμένων δασκάλων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς τοῦ Φρόμπεργκερ, τοῦ Κέρλ καὶ τοῦ Πάχελμπελ. Μὰ ὁ ἀδερφό του τοῦ ἀρνιόταν ἐπιμόνα τὴ συλλογὴ πού περιεῖχε τὰ κομμάτια αὐτά. **Σπρωγμένος τότε ἀπὸ τὸ φλογερὸ του πόθο ὁ μικρὸς Ἰωάννης - Σεβαστιανὸς κατάφυγε σ' ἕνα τέχνασμα.**