



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Αριθ. Φύλλου

47

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| Ε. ΑΡΡΙΑ | Ἄρχαγγελος Κορέλλι |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ | Ὁ κόσμος τῆς Ὀπερέτας. |
| ΝΙΟΒΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛ | Στὴ θερινὴ διαμονὴ τοῦ F. Lehar. |
| ΤΗ. GÉROLD | Ι.—Σ. Μπάχ (Μετάφρ. Σ.Σκιαδαρέση). |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ | Ἄρχαία τραγωδία καὶ Βαγνερικὸ Δρᾶμα. |
| ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ | Ἡ Ἄναγέννηση στὴ Μουσικὴ. |
| | Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἔξωτερικό. |
| | Μουσικὴ κίνηση στὸν τόπο μας. |
| | Ἄλληλογραφία κ.τ.λ. |

ΕΤΟΣ Δ' = ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΟΧΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ετών δράσιν συγκεντρώνει προϋποθέσεις αι όποιαι είναι άπαραίτητοι δι' έν συγχρονισμένον Μουσικόν Ίδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ ΕΙΣ έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ ΒΟΛΟΝ ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ ΧΙΟΝ ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡΓΟΝ ΚΟΡΙΝΘΟΝ ΠΑΤΡΑΡΟΔΟΝ ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΔΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΜΟΛΑΡΝΑΚΟ

Διδάσκονται όλα τά με και φωνητικής μουσικής Καθηγητάς κί

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923. ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Αρμόνια, Άκονρτενδ, Όργανα διά μάπντας Φιλαρμονικών και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη τών έγχορδων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδοτάι 'Αναλόγια, Ρετινές, Καβαλάριδες, Υποσάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτί μουσικής



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΒΙΒΛΙΑ

και Νεώτερα διά Πιάνο, ιτα, Μουσική Δωματίου Τζάζ κ.λ.π.

ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σύλλογος Βιβλιοφίλων βιβλία και μουσικής φιλολογίας

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1919
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504
ΑΘΗΝΑΙ

ΑΡΧΕΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΑΔΗ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό επί είθους του είδους περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιοδικό ήου ενημερώνει τούς πάντας γιά τή μουσική και καλλιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής Εύρώπης και τής Άμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Άρθρα, μελέτες, Ιστορικά μουσικά γεγονότα, μουσικά ανάγνώσματα, μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμοίοντες να γίνουν άνταποκριτάι μας συνδρομηταί ή ν' άγοράσουν τά κατωτέρω τεύχη ή βιβλία δεσ άπευθυνούθιν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής προς τόν κ. Πέτρον Κοτσιρίδη, οδός Φειδίου 3, Άθήνας.

ΣΗΜ.— Είς όσους έπιθυμούν να ήγουν τά τεύχη του πρώτου έτους, τά στέλλουμε προς όρχ. 2.000 έκαστον ή 35.000 διά τά 24 τεύχη όλου του έτους. Είς όσους έπιθυμούν τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλλουμε προς όρχ. 3.000 έκαστον ή 35.000 διά 12 τεύχη όλου του έτους. Βιογραφείοι Μάστρερ, Σόφραν, Σοπέν, εις χαριστά δεμένα όφρατα βιβλιοαράκια, άποστέλλονται άντι όρχ. 4.000 έκαστον. Βιογραφεία Μπατόβεν και Χάουζ εις ένα βιβλιοαράκι, άποστέλλεται άντι όρχ. 5.000.

Γαλλίας, Γερμανίας, Ίταλίας, Βελγίου, Αυστρίας, Αμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκευαι και μεταφοραι παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ Κ. Α. Π.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τό Γραφείον μας άναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών και έν γενεί Μουσικών έκτελέσεων εις τας Άθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος. Έγγυατά τήν καλλίτεραν έξυπνήρησιν τών ένδιαφερόμενων. Πληροφορία προφορικά και δι' άλληλογραφεία διά τούς εις τας έπαρχίας διαμένοντας.

Ε. ΑΡΡΙΑ

Διευθυντού τής Συμφωνικής Ορχήστρας
του Ραδιοφωνικού Σταθμού τής Γενεύης

ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΚΟΡΕΛΛΙ

Ανάμεσα στους διάσημους μουσικούς, ο 'Αρχάγγελος Κορέλλι κατέχει μιὰ ξεχωριστή θέση. Οι συνθέσεις του είναι λίγες γιατί άντλούσε τήν θιμνωσή του αποκλειστικά από τή μοναδική αγάπη που ένιωθε για τ' όργανό του, τó βιολί. Κι όμως ή επίδραση που άσκησε με τά έργα του διαρκής. Πρίν άπ' αυτόν τó θεμάσιο αυτό όργανο-

δημιούργημα τής μεγαλοφυΐας τών όργανοποιών τής Κρεμόνας, έμμενε παραγωνισμένο κανείς δέν είχε άνακαλύψει τις έκφραστικές του δυνατότητες. Μά ο Κορέλλι, με τήν καθαρότητα του παιζιματός του και τήν ευγένεια τής μελωδίας του άποκάλυψε πώς μονάχα τó βιολί μπορούσε νά έξισωθει με τήν ανθρώπινη φωνή....

Γεννήθηκε στήν παλιό πολίχνη Φουζινιάνο, κοντά στήν Μπολόνια, στις 17 Φεβρουαρίου του 1653. Δέν έχουμε κομιά άκριβή πληροφορία για τή νεανική ηλικία αυτού του καλλιτέχνη που άργάερα τόν άποκάλεσαν «Όμηρο του βιολιού». Ξέρουμε μονάχα πώς σ' ήλικία δεκατριών έτών πήγε στή Μπολόνια γι νά σπουδάσει μουσική και πώς ήταν μόλις δεκαεφτά χρονών όταν τιμήθηκε με τó προνόμιο νά γίνει δεχτός στήν τότε άούστηρ Φιλαρμονική Ακαδημία τής πόλης αυτής. Μά από κείνη τή στιγμή και για πέντε χρόνια, χάνουμε τά ίχνη του. Τό 1691 όμως τόν βρίσκουμε στή Ρώμη άπ' όπου δέ θά ξαναφύγει τίς. Τότε παρουσιάζει τó πρώτο του έργο: δώδεκα συνάτες για δύο βιολιά και όργανο, άφιερωμένες στή Χριστίνα τής Σουηδίας, πριγκήπισσα που τής άρεσε ή επίδειξη και που προστάτευε τις τέχνες και τά γράμματα.

Η λαμπρή έπιτυχία αυτού του έργου βάζει τελειω-

τικά τόν Κορέλλι στό δρόμο τής όργανικής μουσικής. Συνθέτει τρία βιβλία άκόμη και δώδεκα συνάτες σέ τρία, που δημοσιεύονται κάθε τέσσερα χρόνια. Αυτή ή παραγωγή του, που παρουσιάζεται κατ' άραία κανονικά διαστήματα, μαρτυρεί τήν έννοια που έχει ό μουσικός αυτός νά μέν παρουσιάζει παρά άωμα και τέλεια έργα. Είναι βέβαιο πώς κανείς άκόμη της τότε δέν μπόρεσε νά δώσει στόν ήχο του βιολιού τόση πληρότητα και τόση λυγεράδα...

Τό 1700 είναι μιὰ μεγάλη χρονολογία στήν ιστορία τής μουσικής. Ο Κορέλλι δημοσιεύει τó έργο του **opus V**: Δώδεκα συνάτες για βιολί κι έναρίθμο μπάσο, μνειαμειώδες έργο, που βρήκε σ' όλη τήν Εύρώπη τεράστια άπήχηση. Στήν Άγγλία τó όνομα του 'Αρχάγγελου Κορέλλι συμβολίζει από τότε τήν Ιταλική μεγαλοφυΐα. Ολόκληρες οικογένειες ζούν εκεί από τήν αντιγραφή αυτών τών περιφημων συνათών του, που όλος ό κόσμος θέλει νά τις άκούσει και νά τις έχει. Στή Γαλλία τó **opus V** προκαλεί πραγματική άναστάτωση στήν κοινωνική θέση που κατείχαν τότε οι βιολονιστες: γιατί ώς εκείνη τήν έποχή, τó βιολί ήταν ένα περιφρονιμένο όργανο, που παιζόταν μονάχα από λακές και από πλανόδιους όργανοπαίτες.

Έτσι ή συνάτα του Κορέλλι τó έξευγενίζει εσφινικά. Φιλόμουσοι πρίγκητες ένθουσιάζονται, όπως ό δούκας τής Ορλεάνης, που βάζει τρία βιολιά και τού παιζούν τά άλλέγκρα φουγάτα από τις συνάτες αυτές, άφου κανένας Γάλλος βιολονιστας δέ μπορούσε τότε νά τά έκτελέσει μόνος του. Ποτέ τó βιολί δέν έφ-



ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΚΟΡΕΛΛΙ

χε λάμψει με τόση λαμπρότητα, ούτε είχε τραγουδήσει με τόση γλυκύτητα· από τη στιγμή όμως εκείνη η βασιλεία του εβραϊώθηκε ασάλευτη για πάντα.

Μά ο Κορέλλι έξακολουθεί να δουλεύει σε μία καινούρια του σύνθεση, τὰ Δώδεκα κοντσέρτα γκρόσσι· και, σὰ νὰ προσιθανόνταν πὸς αὐτὰ θὰ ἦταν ἡ μουσική του διαθήκη, διαρκῶς τὰ ἐπεξεργαζόταν καὶ δὲν ἀποφάσιζε νὰ τὰ δημοσιέψει. Ἐντεκα χρόνια πέρασαν ἀπ' ἔταν ἐξέδωσε τὸ opus V, κι ὁ Κορέλλι διορθώνει διαρκῶς τὸ ἔργο του, ὅπως μὰς πληροφορεῖ ὁ φίλος του Μπολοσένα: «Ἡ πιὸ μεγάλη δόξα τοῦ αἰῶνα μας ἀσχολεῖται τώρα σὸ νὰ τελειοποιεῖ τὸ ἔργο του, ποῦ θὰ δημοσιευτεῖ προσεχῶς καὶ θὰ κάμει τὸ ἄλο ἔργο του πιὸ πολὺ ἀθάνατο». Μονάχα λίγους μῆνες πρὶν πεθάνει ὁ Κορέλλι ἔκρινε πὼς τελειωσε πιὰ τὸ ἔργο αὐτό.

Ἐβόσθη εἰρηνικά στις 8 Ἰανουαρίου τοῦ 1713. «Πέρασε στὸν ἄλλον κόσμο, γράφει ὁ ἀνηψιὸς του, μὲ ἀγνὴς κι ἀγγελικὲς διαθέσεις, κι ὁ θάνατός του ἐθλίψε τὴ Ρώμη κι ὅλο τὸν κόσμο».

Ἴσως νὰ μὴν ὑπάρχει ἄλλη μουσική ὑπαρξη, ποῦ νὰ φανερώθηκε πιὸ ἄρμονική καὶ πιὸ εἰρηνική ἀπ' αὐτὴ τοῦ Κορέλλι. Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς δὲ δοκίμασε καμιά ὀλική στενοχώρια κι ἐξῆσε προφυλαγμένος ἀπὸ τίς θύελλες τῆς καρδιάς. Θέλησε νὰ μείνει ἐργένης, μὴ μπορώντας νὰ φανταστεῖ πὼς θὰ μπορούσε νὰ νιώσει ποτέ ἄλλο πάθος ἀπ' αὐτὸ τῆς μουσικῆς. Στὶς στιγμὲς τῆς ἀναπαύσεώς του, καλλιέργησε τὴ φίλια καὶ διατήρησε πάντα τὴ ζωηρὴ ἀγάπη ποῦ ἔνωθε γιὰ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων δεσκόλων τῆς ζωγραφικῆς. Σ' αὐτὲς τίς ξεχωριστὲς εὐνοίες ποῦ τοῦ χάρισε ἡ φύση προστέθηκε κι ἡ εὖνοια τῆς τύχης. Ὁ Κορέλλι εἶχε τὴν καλοτυχία νὰ μπεῖ στὴν ὕπνευσι τοῦ Καρδινάλιου Ὀττομπόνη, ἀντικαγκελάρου τῆς Ἐκκλησίας, καὶ νὰ κερδίσει τὴν εὖνοια καὶ τὴν ἐκτίμησή του. Φίλος τῆς ζωγραφικῆς, τοῦ θεάτρου καὶ προπάντων τῆς μουσικῆς, ὁ νεαρὸς αὐτὸς καρδινάλιος ἔδινε στίς αἰθούσες τῆς Καγκελίας φανταχτερὲς δεξιώσεις. Ὁ Κορέλλι διορίστηκε πρῶτο βιολί κι ὕστερα ἐπίσημος μουσικὸς διευθυντῆς

του καὶ τέλος διοργανωτῆς τῶν περιφημῶν κοντσέρτων τοῦ καρδινάλιου, ποῦ ἦταν γνωστὰ μὲ τ' ὄνομα «Μουσικὲς Δευτέρες», κι ἔδουο συγκεντρωνόνταν ἡ ἐκλεκτότερη τάξη τῆς ρωμαϊκῆς κοινωνίας.

Ἡ ἰσχυρὴ προστασία κι ἡ ἐκτίμησι αὐτοῦ τοῦ πρίγκηπα τῆς Ἐκκλησίας δὲ μειώθηκε ποτέ. «Σὰς ἰκετεύω—γράφει μιά μέρα ἡ Ἐκλαμπρότητα Του σὸ λεγάτο τῆς Φερδάρκς—νὰ χαρίσετε τὴν προστασία σας στὴν οἰκογένεια Κορέλλι ποῦ ἀγαπῶ μὲ τὴν πιὸ στοργικὴ καὶ τὴν πιὸ ξεχωριστὴ τρυφερότητα».

Ὅταν πέθανε ὁ Κορέλλι, ὁ καρδινάλιος διέταξε καὶ τὸν ταρξέφαν, μετὰ τὸν ἔκλεισαν σὲ μιά τριπλὴ κάσπα ἀπὸ μολύβι, ἀπὸ κυπαρίσσι κι ἀπὸ καστανιά, καὶ τὸν ἐθαψαν στὴν ἐκκλησίαν τῆς Σάντα Μαρία ντέλλα Ροτόντα· καὶ αὐτὸ ἦταν τὸ ὑπέρατο δεῖγμα τῆς ἐκτίμησῆς του γιὰ τὸ μεγάλο νεκρό.

Αὐτὴ ἦταν, σὸ φωτεινὸ καὶ ἥμερο ζετύλιγμά της, ἡ ζωὴ τοῦ Κορέλλι. Ὁ ἐρχομὸς του στάθηκε ἓνα θαύμα ἐπικαιρότητας. Ἡ φιλολογία τοῦ βιολιοῦ πλανιόταν μέσα σὲ μιά σείρα δεξιotechia. Σ' τὸ ἀκροβατικὸ παίξιμο, ποῦ ἦταν τότε πολὺ τῆς μόδας, ὁ Κορέλλι ἀντέταξε ἓνα ἐκφραστικὸ παίξιμο ἀσύγκριτα σοβαρὸ, ποῦ τὸ λάμπρυνε μ' ἔργα ὕψιστης ἀξίας. Καθὼς εἶπε ὁ διάσημος Γάλλος βιολονίστας Καρτιέ, σὸ ἔργο τοῦ Κορέλλι ὑπάρχουν ὅλα: ἡ τέχνη, ἡ καλαισθησία κι ἡ γνώση.

Λευτερόνοντας τὴ μελωδία ἀπὸ τοὺς ἀλύγιστους κανόνες τοῦ κοντραπούντου καὶ στολιζοντάς τη μὲ μιά περήφανη καὶ ντροπαλὴ μαζὶ χάρη, ὁ Κορέλλι ἔμπασε ἓνα καινούριο αἶσθημα στὸν κλασικὸ ρυθμὸ. Ἐπίσης καθιέρωσε τίς λογικὲς ἀρχὲς ποῦ διέπουν τὴν τεχνικὴ τοῦ βιολιοῦ, καὶ ποῦ τίς ἐπικαλοῦνται πάντα οἱ σχολὲς ὅλων τῶν χωρῶν.

Ὀλόκληρο τὸ ἔργο του μοιάζει σὰν διάφανο νερό, ὅπου ἀντικαθρεφτίζονται τὰ μνημεῖα καὶ τὰ τοπεῖα τῆς ρωμαϊκῆς ὑπαίθρου· τὸ παρελθὸν καὶ τὸ παρὸν ἐνώνονται σὸ ἔργο αὐτὸ σὲ μιά ἄρμονική ἰσορροπία κι ἀνακατεῖται σ' ἓνα θαυμαστὸ μίγμα τίς ἀρετῆς τους, ἀρετὲς στοχασμοῦ καὶ δράσεως.

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΤΑΣ

ΟΦΦΕΝΜΠΑΧ ΚΑΙ ΓΙΟΧΑΝ ΣΤΡΑΟΥΣ

Στό προηγούμενο άρθρο μου (βλέπε, «Μουσική Κίνηση», φύλλο 46) μιλάοντας διεξοδικά για τους «προδρόμους της Όπερέτας», έλεγα πως ήταν ή ανάγκη της ευθυμίας, της χαράς και του γέλιου, που δημιουργήσε απ' τα πιο παλιά χρόνια, ήδη στην Έλληνική αρχαιότητα, τους κωμικούς και σκαπτικούς χορούς, τα «σατυρικά δράματα», τις κωμωδίες του Αριστοφάνη—πού, σίγουρα, με τη μουσική, τα τραγούδια και τους χορούς που τις συνόδευαν ήταν ένα είδος όπερέτας ή και επίθεωρησης—αργότερα τα έλαφρά «Ντερεμέτις» ανάμεσα στις σοβαρές Όπερες, έπειτα τήν Κωμική Όπερα, το Γερμανικό «Σιγκ-Σπήλ», τις Άγγλικές κωμωδίες με τραγούδια, και τέλος την Όπερέτα που, ως τα σήμερα ακόμα βρίσκει τόσους θαυμαστές, μ' όλο που δεν μπορούμε, βέβαια, να παραβλέψουμε την κατάπτωση του είδους, όταν, μάλιστα, αναλογισθούμε τους δημιουργούς της κλασικής Όπερέτας, πρώτα τον Ζάκ Όφφενμπαχ στο Παρίσι, έπειτα τον Γίοχαν Στράους στην Βιέννη.

Γιατί, σίγουρα, και στην «έλαφρά» μουσική υπάρχει το καλό και το κακό, το αισθητικό και το αντιαισθητικό, το πραγματικά έμπνευσμένο και το «φτιαχτό», ή αληθινή τέχνη και ο πιθηκισμός της, —«ελαφρότης» στη Μουσική και στην Τέχνη γενικά, δεν θα πη «επιπολαιότητες»... υπάρχουν έργα που διεκδικούν τον τίτλο του «σοβαρού», ενώ δεν αξίζουν τίποτα, κι άλλα «εργάκια» έλαφρά, που σπιθολοιούνται από μεγαλοφύα. Χωρίς να είμαι από κείνους που βασίζονται στο γούστο του λαού—δσο και να το ποτεώω ύγιες—δεν μπορώ όμως—και κανένας δεν μπορεί—να παραβλέψω την άπειρη δημοτικότητα όρισμένων έργων τέχνης, την τεράστια έπιτυχία που σημείωσαν, άκρίβως έπειδή άρεσαν στις μεγάλες μάζες. Και να κάτι που ενισχύει τη γνώμη για την ύγιη αντίληψη και το ύγιες γούστο του λαού: έργα που άρεσαν και έπιβλήθηκαν στην κοινή γνώμη, παρέχουν και στους «λίγους», στους μουσικούς, τόσο μια μεγάλη απόλαυση, όσο κι' ένα άντικείμενο μελέτης. Στο προηγούμενο άρθρο μου, είχα αναφέρει την όπερέτα του Αδόλφου Κούρτ Βάιλ, «Η Όπερα των Τριών Γροσιών» (Dreigroschenoper) που, πάνω στο κείμενο του παλιού Άγγλου συνθέτη John Gay (1685—1732), παιζόταν στη Βιέννη, στο 1928 πάνω από χρόνο, όπως και στο Παρίσι και στο Βερολίνο. Νέοι φοιτητές και φοιτήτριες, τότε, του Πανεπιστημίου της Βιέννης, βουτηγμένοι στη «μουσική σοφία» όλων των αιώνων—πέρνω ως τόσο την «επιτιτούρα» της «Όπερας των Τριών Γροσιών» και πηγαίνομε πολλές βρωδίες συνέχια, στο θέατρο που παιζόταν, για να παρακολουθήσομε, μελετώντας προσεκτικά, την περίφημη εκείνη μουσική του Βάιλ, που μες άποστοδοε ένα έντελως ύψαιότερο ενδιαφέρον. Την ίδια έποχή, παιζόταν στην Κρατική Όπερα, το νέο—τότε—έργο του Στραβίνσκου «Οιδίπους-Βασιλεύς» (Oedipus Rex). Το ενδιαφέρον μας, το ενδιαφέρον όλων των μουσικών στη Βιέννη,

για τη μουσική του Στραβίνσκου, ήταν το ίδιο μεγάλο: «Όχι όμως και το μεγάλο κοινό»...

Πολλές φορές σκέφτηκα πως από άποψη μορφώσεως κπι διαπαιδαγωγώσεως του λαού, ή έλαφρά μουσική—μια καλή όπερέτα—έχει πολύ μεγαλύτερη αξία απ' την πιο «σοβαρή» όπερα...

Άλλά, αυτό είναι ένα θέμα έκτεταμένης μελέτης κι' έχω υποσχέθηκα μια Ιστορική άνασκόπηση της εξέλιξεως της Όπερέτας που δυό είναι οι δημιουργοί της: ο Ζάκ Όφφενμπαχ στο Παρίσι κι' ο Γίοχαν Στράους, υιός, στη Βιέννη.

Ο Ζάκ Όφφενμπαχ δεν ήταν Γάλλος. Ήταν ένας Γερμανοβραβος, παιδί ενός Έβραίου «κάντορα», γεννημένος στην Κολωνία, στα 1819. Το πραγματικό του όνομα ήταν Γιούντα Έμπρισι, δέκα τεσσάρων ετών πήγε στο Παρίσι για να σπουδάσει βιολοντέλλο, και, από μαθητή ήδη άρχισε να γράφει μικρά άστεια έργάκια, παρωδώντας την Έλληνορωμαϊκή μυθολογία. Έπειτα, άφοι επί χρόνια έπαιζε βιολοντέλλο στη-όρχηστρα της «Όπερά-Κωμική»—ήταν μάλιστα σπουδαιός βιρτουόζος του όργάνου του—κι' ενώ διαβίωθηκε άρχιμουσικός του «Τεάτρ-Φρανσέζ», άρχισε να δίνει, ένα σωρό από τα μικρά του έργάκια, που έγιναν πια «μόδς» στο Παρίσι και άνομάζονταν «Bouffes Parisiens»—όνομα που ο Όφφενμπαχ έδωσε αργότερα στο ίδιό του θέατρο του. Στα 1858, ο Όφφενμπαχ δίνει το πρώτο του «μεγάλο» έργο, τον «Όρφεία στον Άδη» που, όμοια σάν την πριν από 125 χρόνια παγιμένη «Beggars Opera» του Άγγλου Gay σημειώνει ένα οσταμό στην Ιστορία της θεατρικής Μουσικής: Η Κλασική Όπερέτα έχει γεννηθή ή όπερέτα που σάν λιμπρέττο περιελάει και παρωδή τη σύγχρονη κοινωνία, ενώ σάν μουσική σπιθολοιεί από έμπνευση. Ο «Όρφεία στον Άδη» παίρνει τον παλιό θρόνο της Έλληνικής Μυθολογίας και τον μεταμορφώνει σε μια πνευματώδους και χαριτωμένα άναιδίστατη «έπικαιρέτητα», οι θεοί του Όλύμπου γίνονται έπιπόλαιοι τόποι της Παρισινής κοινωνίας το έργο παίρνει έτσι και μια Ιστορική σημασία δίνοντας μας μια εικόνα της Παριζιάνικης ζωής στη δεύτερη Αύτοκρατορία: Ο Όρφεία έδω είναι καθηγητής του Ώδειου των Θηρών και ενδιαφέρεται περισσότερο για την ύμφη Κλήθ παρά για την ούζυγο του, την Εύροδικη, που, ακριβώς έπειδή πηλτεί, άφινει πρόθυμα να άταχθί από τον Πλούτωνα στον Άδη. Ο Όρφεία είναι πολύ εύχαρηστημένος που ξεφορτώθηκε τη γυναίκα του, όλλά τι να κάνη που ή γρηά κυρία «Δημοσία Γνώμη» τον πιέζει να πάη να την φέρη πίσω: Άπ' αύτην την γρηά κυρία «Δημοσία Γνώμη» εξαρτάται ή θέση του στο «ζάδειο! Κατεβαίνει λοιπόν στον Άδη για να πάη την Εύροδικη, που, στο μεταξύ, διασκιδάξει περιφρομη με τους όποχθόνιους θεούς. Υπό τον όρο λοιπόν να μη γυρίση να κυττάη την Εύροδική στο δρόμο προς τον άπάνω κό-

ση, ο Δίας διατάζει να το δώσουν τη σύζυγό του. Ο Όρφεας επιχειρεί πολλές φορές να παραβή την εντολή του Δία, αλλά πού να τον άφιση η γρηά Δημοσία Γνώμη που τον ακολουθείει κατά πόδας!... Τέλος, ο Δίας θυμώνει κι' εξαπολύει έναν κεραυνό. Τρομαγμένος υφρίζει πίσω του ο Όρφεας κι' έτσι η Εύρυδικη, χαρομένη, θά μείνει σάν Βακχίδα στον κύκλο των ύποβθόντων θεών. Χαρούμενος τρέχει κι' ο Όρφεας στις Θήβες, ακολουθούμενος όμως πάντα από τη κυρά Δημοσία Γνώμη.

Πεταχτή σπιθάτη, ζωνρή η μουσική του Όρφενμαχα δείχνει τόν μεγάλο γνώση κατά φόρμας: "Αρια, τραγούδι, « κ ο υ π λ ε », χορός που φθάνει σέν συναρπαστικού ρυθμού 2/8 και 4/8, δέν μεταυλοδούν στήν κατάκτηση τής έπιτυχίας. Τό λιγυγώδες «κανκάν» τών θεών είναι κάτι που μένει αμίμητο. Κάτι τό χαρακτηριστικό γιά τή θεατρική μεγαλοφυία του Όρφενμαχα είναι ότι πετυχαίνει καταπληκτικές έντυπώσεις μέ σχετικά άπλά μουσικά μέσα.

Μετά τόν «Όρφέα» του, ο Όρφενμαχος σημειώνει νέα, ακόμα μεγαλύτερη, έπιτυχία μέ τήν «Ωραία Έλένη» του, που ενώ υφρίζει πάλι γύρω στόν άρχαιο θρόλο, είναι ώς τόσο μία σάτυρα τόσο τής κοινωνίας όσο και τής «μεγάλης όπερας» του Μάνιερμπερ. Κι' ακολουθούν άλλα έργα, άλλες όπερές: «Παρισινή Ζωή», «Κυανοπόγωνα», «Μεγάλη Δουκίσσα»... Μά πώς νά τις αναφέρω όλες; "Όταν ο Όρφενμαχος πέθανε, στό Παρίσι, στις 5 Οκτωβρίου 1880, άφηνε 90 όπερές και τό άριστοεργήμα του «Τά Παραμύθια του Χόφμαν»—που δέν είναι, βέβαια, πιά όπερέττα—που πρωτοπαίζθηκε στήν «Όπερά-Κωμική» στις 10 Φεβρουαρίου 1881, συμπληρωμένο από τόν Ζιρώ, γιατί ο Όρφενμαχος δέν είχε προφθάσει νά τό τελειώσει.

Ο Όρφενμαχος, μέ τό στόλ τής κλασικής Όπερέττας του, δέν βρήκε πολλούς διαδόχους. Όνόματα που μωρουύν ν' αναφερθούν είναι τό Λεκόκ μέ τήν «Μαντάμ Άγγκό», τό Ζιροφλέ-Ζιροφλά, τόν «Μικρό Δούκα», τού Πλανκέ μέ τις «Καμπάνες τής Κορνεβίλλης», τού Ωντράν μέ τήν «Μασκότ», τού Έρβέ μέ τήν «Μαζζέλ Νιτούς» και Ισως μερικόν άλλων, αλλά, όπωσδήποτε κανένος άπ' όλους ούτους δέν μπορεί ν' άναμετρηθί μέ τόν Όρφενμαχο. Τό όλάτι τής σάτυρας του Όρφενμαχο όλο και άνοσταίνει, ή σπύθα όλο και σβήνει και ή Γαλλική Όπερέττα υφρίζει πάλι πρός τήν Κομική Όπερα. Πρέπει όμως να σημειωθί ότι μουσική πολύ σοβαροί, όπως ο Άντρέ Μεσοζζέ και ο Άρτουρ Όνεγκέρ, δοκίμασαν νά ζαναζωντανάσουν τή Γαλλική παράδοση τής Όπερέττας, ο πρώτος μέ μία σειρά από χαριτωμένους όπερές, ο δεύτερος μέ τις Περιπέτειες τού βασιλιά Πωζόλο—χωρίς μεγάλη έπιτυχία όμως.

Ένώ στό Παρίσι θριαμβεί ο Όρφενμαχος, στή Βιέννη, στις 5 Άπριλίου 1874, στό Ιστορικό Τέατερ άν-ντέρ-Βινα, γεννείται ή Βιεννέζικη Όπερέττα: Η «Νυχτερίδα» τού Γιόχαν Στράους, υιού, τού «λαϊκού» αούτου μουσικού, τού βιολοττή-άρχιμουσικού, που έδινε τις «πρώτες έκτελίσεις» τών περιφημών βόλας του—'Ανοϊζέως Φωές, 'Ισορίες άπ' τό Βιεννέζικό δάσος, Γαλάσιος Δούουβς κι' άλλα άνοριθμα—στις λαϊκές ταβέρνες τών Βιεννέζικων προαστίων. Έντεκα χρόνια άργότερα, σιά 1885 ο Άγγλος συνθέτης Άρθουρ Σάλλιβαν, θριαμβεί μέ τήν όπερέττα του «Μικρός» που

χάρει σ' ένα μεγαλοφυή συνδυασμό κείμενου και μουσικής, άναμετρίεται σφοδα μέ τις όπερέττες τού Όρφενμαχα. Σάτυρα τών έθιμων τής μακρονης Άνατολής, έξωτικές μελωδίες συνδυασμένες μέ πολλά Άγγλικά τραγούδια και παληούς Άγγλικούς χορούς. Πολλοί προσπαθούν να μιμηθούν τόν Σάλλιβαν, δέν μωρούμε όμως ν' αναφέρουμε σάν κάτι άξιόλογο, παρά τήν «Κέϊσσα» τού Σίντεν Τζόνς. Και ή Άγγλική Όπερέττα σβήνει.

Άλλά ενώ στή Γαλλία και στήν Άγγλία, τό νέο αυτό είδος τέχνης, ή Όπερέττα, δένεται μέ τήν προσωπικότητα ενός μονάχα συνθέτη—Όρφενμαχα και Σάλλιβαν—χωρίς νά βρή μία άντάξια συνέχεια, ή Βιεννέζικη Όπερέττα κυριαρχεί σ' όλον τόν κόσμο και τόν Γιόχαν Στράους διαδέχονται λαμπρά όνόματα—ένδοξοι έπίγονοι—και λαμπρά έργα, τόσο γνωστά, τόσο κοσμοαγάπητα, που δέν είναι κόν άνάγκη νά τ' αναφέρουμε: Κάρλ Μίλλερ, Κάρλ Τσέλλερ, Λέο Φάλλ, Φράντς Λέχαρ, Όσκαρ Στράους, Όσκαρ Νένιμαλ, Έμεριχ Κάλμαν και τόσοι, τόσοι άλλοι...

Άίγα λόγια μόνο θσπρεπεί να πομε γιά έναν συνθέτη που προετίμασε τό έδαφος γιά τήν Βιεννέζικη Όπερέττα, τόν Φράντς φόν Σουπέ, που ο 'Αθηναίος γνώρισαν πρό έτόν μία έπιχημένη του όπερέττα, τόν «Βουκκάιος». Ο φόν Σουπέ γεννήθηκε στό Σπαλάτο τής Δαλματίας—που τότε άνηκε στήν Αούστρια—στά 1819 και πέθανε στή Βιέννη στό 1865. Έγραψε πολλές όπερές, όπειρα μονόπρακτα «Σιγκ-Σπιλ» που σήμερα πιά ξεχάσθηκαν και δέν παίζονται πουνεκά. Και ο «Βουκκάιος», που ήταν ή πιο μεγάλη του έπιτυχία, δέν παίζεται πιά.

Στή Γερμανία, δέν θά βρούμε συνθέτες όπερέττας που νά μωρουύν να συγκριθούν μέ τούς βιεννέζους, έκτός από τόν Πάουλ Λίνκε που γεννήθηκε στό Βερολίνο στό 1866 κι' έφαι δημιουργήσει ένα δικό του στόλ μάλλον χοντρός όραμας μέ μουσική και τόν Έντουαρτ Κύνκε, που γεννήθηκε στό 1885 και είναι ένας μουσικός άξιας που σημείωσε και σημειώνει ακόμα μεγάλες έπιτυχίες.

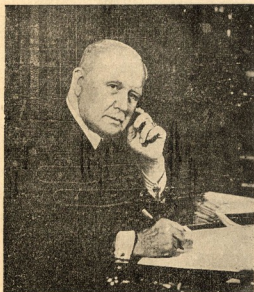
Κλείνοντας τις μάλλον πρόχειρες αυτές σημειώσεις μου γιά τούς συνθέτες τής Όπερέττας, δέν μωρώ νά μην κάτω τήν παρατήρηση ότι στήν Άθήνα, έλάχιστα είναι τά έργα του είδους που γνωρίσαμε. Άπό τά άριστοεργήματα, τού Γιόχαν Στράους ο νεώτερος Άθηναίοι δέν ξέρουν τίποτα έκτός από τή «Νυχτερίδα» που παίχθηκε μάλλον σάν έργο πρός και όχι στήν πρωταρχική του, μουσική μορφή και τό «Μιά Νύχτα στή Βενετία», που δόθηκε κατά τήν περίοδο τής Κατοχής. Όσο γιά τόν Όρφενμαχο... οι παληοί Άθηναίοι ήταν πιο τυχεροί: Σή παλαιότερα χρόνια, όταν δέν ύπληξε Έθνική Λυρική Σκηνή, είχαν δοθή ή «Ωραία Έλένη» και, άν θυμάμαι καλά, και ο «Όρφεύς στόν Άδης», από τόν θίασο τού Παπαϊωάννου.

Άπό τούς Έλληνες συνθέτες μένει πάντα άλέξατος ο Σακελλαρίδης, ο Λέχαρ τής Έλλάδος. Οι άλλοι συνθέτες μέ θεωρούν τήν Όπερέττα καλύτερο είδος, άνάξιο γιά τήν μεγαλοφυία τους.

ΣΤΟ ΙΣΧΛ

ΣΤΗ ΘΕΡΙΝΗ ΔΙΑΜΟΝΗ ΤΟΥ F. LEHAR

Τις εφειτίνες διακοπές μου στάθηκε τής τύχης μου νά τις περάσω στην Αυστρία, πού μουδωσε και γένηκα μέχρι τελευταία σταγόνα όλο τό χρυσοστόλιστο κοπέλλο τής ύπεροχης όμορφιάς τής. Βιέννη πρώτα, Βίλλασχ και Λόεντς, 'Ανάβση μετά στις καμαρωτές κί' άρχοντικές κορφές τών "Άλπεων, και προτελευταίος σταθμός τό Σάλτομποουργκ, ή πόλη τής Μουσικής και τών Φεστιβάλ, μά και τής περισοφς γοητείας. 'Από τις πρώτες ήμέρες πού φτάσαμε εκεί, ή συντροφία μας ώδηγήθηκε στό Ισχλ, τό κομψό αυτό χωριό με τά δάση και τις λίμνες του και τις Ιαματικές του πηγές, πού απέχει από τό Σάλτομποουργκ περί τά 56 χιλιόμετρα.



F. LEHAR

Φθάσαμε εκεί ύστερα από μιá θαυμαστή διαδρομή, Εχοντας για συντροφία μας τόν άργοκύλιστο Τράουν, τό γαλήνιο αυτό ποτάμι με τάν ήρεμο άνασασμό...

'Εκει μάς περίμεναν περισσοές χαρές. Τό Κυνηγικό περίπτερο—"Ανάκτορο Επρεπε να ειπω—τού Φραγκικού 'Ιωσήφ με τό καταπράσινο, σάν ζωγραφιά πάρκο του, τό στολιμένο με γλυπτά και θαυμάσια συντριβάνια, πού σ' άφήνει, σ' 'άληθεια, έκστατικό μπροστά στην έξαισία όμορφιά του.

"Όμως εκείνο πού γλύκανε κ' άνόψωσε πιότερο την ψυχή μας, ήταν ή έπίσκοψη μας στην πλούσια και όμορφη Βίλλα του Λέχαρ, πού μέσα σ' αυτήν άφρητη την τελευταία πνοή του ό μεγάλος εκείνος Ούγγαργός συνθέτης, τό 1948.

Σέ κάποια στροφή κ' άνάμεσα άπ' τό βαθύ πράσινο και τά στολιόμενα παρτέρια, φάνηκε ή Βίλλα, ένα

δίπατο σπήτι άπλού ρυθμού, άγορασμένη από τόν Τίσο στό 1912. 'Ο φύλακας, ένας τύπος σοβαρό Αύστριακού μάς δέχεται με τήν πηγαία εκείνη εϋγένεια πού χαρακτηρίζει όλην αυτή τήν καλογεννή και μάς περνάει μέσα.

Στά δεξιά ένας διάδρομος μάς όδηγει στό δωμάτιο του Ισογείου. Στό σημείο αυτό θά προσπαθήσω νά συγκεντρώσω τις άναμνήσεις μου και πέρνοντάς σας χέρι-χέρι, νά σας δείξω, ό,τι είδα, και νά σας προσφέρω λίγη, πολύ λίγη, από τή χαρά πούνοιωσα πατώντας κί' άγγίζοντας, ό,τι πάτησε κί' άγγιξεν εκείνος.

Πολλές φορές σκέφθηκα από τήν ήμέρα εκείνη, ό,τι ή Βίλλα αυτή στάθηκε σ' 'άληθινά για μένα μιá πραγματική Χώρα του Μειδιάματος.

Περνάμε στό δωμάτιο του Ισογείου πού είναι έπιπλωμένα και στολισμένα μ' άπαράμιλλο γούστο, όπως θά ταίριαζε σ' έναν καλλιτέχνη σάν τόν Λέχαρ, με έξαισία έπιπλα και σκεύη, με περσικά χαλιά και πίνακες πού έδειχναν όλο τόν πλούτο και τήν πολυτέλεια πού συνόδευσαν μέχρι τά ύστερνά του, τό Μεγάλο αυτόν Σύγχρονο μας.

Οι πίνακες, πίνακες άρίστης τέχνης (έξχωρίζει έδω κάτω τό πορταίτο του Γαλιλαίου) είναι διασημών ζωγράφων, και ή έπίπλωση Τυρολέζικης τέχνης. 'Η τραπεζαρία γεμάτη από πιάτα πορσελιάνης και έπιπλα από φινό 'Ινδικό έξλο πολυτελείας.

'Ανηφορίζουμε τά σκαλοπάτια. Κι έδω τό κλιμακοστάσιο στολιόμένο με πορταίτα και άγάλματα. Τό πρώτο σαλόνι άνοίγεται και μάς δέχεται ή ζηλυτή άρχοντιά του. Τά έπιπλα κι' έδω σκούρα σχεδόν, και κομψότατα, είναι φιλοσοκαλισμένα και πλουμισμένα με χρυσό. 'Ενα παράξενο έπιπλο τραβά τή προσοχή μας. Ρωτάμε. Μάς λέγουν είναι έπιπλο πωλητής όλλανδικής τέχνης. 'Αντικρ' ένα πορταίτο δικό του φιαγμένο στό 1930, φανταί σάν να μάς παρακολουθεί στό προσκύνημα τούτο. Περνάμε στό άλλο δωμάτιο. Μοιάζει με γραφείο. 'Εκει ή θαυμάσια βιβλιοθήκη του και μέσα σέ βιβρίνα τά χειρόγραφα του (παρτιτούρες) τής Χώρας του Μειδιάματος και τής Εϋθμηής Χώρας. Στους τοίχους φωτογραφίες τραγουδιών πού τραγούδησαν έργα του και φωτογραφίες έστεμμένων, άλλες με θερμότερες άφιρώσεις. 'Αριστερά μας κάτι τό χαριτωμένο. Μιά κομψότατη καρέκλα πού μόλις κάθισε κάποιος, άρχισε νά γεμίζει τά κλειστά και πλούσια αυτά σαλόνια με γλυκότερες μελωδίες. Σταματάμε σέ κάτι κρυστάλλινες βιβρίνες, γεμάτες από μικροπρόγραμμα, άλλα άξιας, κί' άλλα φτωχά, τιποτένια, χαμηλά ή και έξλινα ή και από παιδικό άκόμα. Τι νάναι άραγε; Χαμογελά ό Αύστριακός και μάς λέει ότι όλα αυτά είναι τά διάφορα μασκότ πού κρατούσε ό Λέχαρ στις πρεμιέρες τών έργων του. Φαίνεται ότι ή δεισιδαιμονία θά ήταν ή γλυκειά του μυστία. Και τώρα στό δωμάτιο τής μουσικής, τό πιό άείοπρόσχετο. Τό περίφημο πιάνο του—πιάνο για κοντέρτο—στη δεύτερη

άριστερη γωνιά, δλόμαυρο και λαμπρό είναι σκεπασμένο μ' ένα κάλυμα πολύ παλιό, 250 χρόνων, από βαθύχρωμο βελούδο κεντημένο δύο μέ χρυσό τέλλι, και στο πλάι μία πολυθρόνα κουιστή για τις ώρες της ανάπαυσης, 'Ελαιογραφίες του Ρομπινς, ένα πορτραίτο του Αδ' τοκράτορα 'Ιωσήφ του Β', μία ωραιότατη ελαιογραφία «'Ορχήστρα» και μία άλλη άκμα, «ό Μεθυσμένος» στολίζουν τους τοίχους. 'Υπάρχουν ακόμη εκεί αγάλματ' μαυρά και βαρότιμες πολυθρόνες άγορασμένες από τό Παλάτι της Βενετίας. 'Ενα μεγαλοπρεπές έπιπλο άριστέρά με καντόλες και ένα μεγάλο δοχείο, όλα από καθαρό άσημι. Μάς ξηγηθον ότι είναι τό δωρο πού δέχτηκε τότες στην πρεμιέρα της «'Αγάπης των 'Ατσιγγάνων». Παλιά ρολόγια στούς τοίχους, κ' ένας άκμα άσημινος δίσκος άριστής τέχνης, δωρο κ' αυτός από την πρεμιέρα του «'Παγκανίνι». Και τέλος στη μέση, ένα θαυμάσιο δλοστογγυλο τραπέζι μετρίου μεγέθους, φτιαγμένο δλόκκληρο από χρυσό, κόκκαλο χελώνας και ταρταρούγα.

Τά χρώματα σ' όλα τά δωμάτια είναι συνταιριασμένα μεταξύ των με υπέροχη καλαισθησία, από τό πιο βαθύ καφέ, μέχρι τό μπροντώ και τό λίγο μαύρο, πού δίνονται μεταξύ των με τις άνταίγιες του χρυσού και τό θαμπογυάλισμα της πορσελάνας και του φιλντσι.

Και εξακολουθώ την περιγραφή μου. Φοβάμαι όμως ότι κού ξεφεύγον άκόμη πολλά. 'Η μνήμη βραδουκνείται κάπως. 'Ομως προσπαθώ να της κρατώ τό... ήθικόν της και τούτο γιατί θά μπορούμε τώρα στο πιο ένδιαφέρον δωμάτιο της Βίλλας. Στο δωμάτιο του θανάτου. 'Εκει όπου ό δληθινός αυτός καλλιτέχνης (ή έπίσκοψη της Βίλλας μάς έγραψε ότι ό Λέχαρ δέν υπήρξε μόνον ό καλλιτέχνης της Μουσικής) άφησε τη στερνή του πνοή. Σ' αυτό τό δωμάτιο κάθησα πολύ περισσότερο, γιατί νά μπορούσα να συγκεντρώσω στο νού, όσο πιο πολλά δυνατόν. 'Αραγε τό κατάθροσσα; 'Ακολουθείστε με και σεις σιωπηλά. Είναι τόσο ήρεμα εδώ μέσα, τόσο γλυκά, άλλα και τόσο προσωπικά πού νιώθεις σιγχιές σιγχιές την ένάερη παρουσία του να σ' άκλουθάει σέ τούτο τό εύλαβικό μου σεργιάνι. 'Όλα μοιάζουν εδώ μέσα σάν να τ' άγγιξη για μία φορά άκόμα τό άγιασμένο του χέρι. 'Αθελά μου μουμουρίζω μόνη μου τούς στίχους του Πορφύρα.

Στούς τοίχους, στόν καθρέφτη, στά εικονίσματα από την όμορφιά σου, κάτι μένει

'Αντικριστά μας, και βαλμένο λοξά στη γωνία τό κρεβάτι του, παλιού στύλ, με κάλυμα άπλό, και μ' ένα μικρό μαξιλάρι από γαλόζινο λεπτό λινό μ' ένα λευκό (L) μέσα σέ κύκλο. Είναι τό μαξιλάρι πού πάνω σ' αυτό έψύχθηκε 'Εσκυφα εύλαβικά και με θεός, κ' άκούμπησα τά δάκτυλά μου άπαλά επάνω του, σάν να θέλα να πάρω κάτι άπ' αυτό. Πλάι στο κρεβάτι, τό

κομοδίνο του με λογιής-λογιής μικροπράγματα. 'Ενα κοινό ήλεκτρικό πορτιφί, παλιό κάπως, ένα ήμερολόγιο περιστρεφόμενο, ένας μικρός δίσκος με τά τελευταία του φάρμακα, κ' ένα κουτί FISSAN, μία βούρτσα κοινή και δύο μικρές κτένες. 'Ενα μπλό άκόμα με ίδιόχειρες σημειώσεις του και πλάι του ένα μολόβι ξύλινο μάρκας OTHELLO πράσινο, από τά πιο κοινά. 'Όλη αυτή ή γωνία του κρεββατιού είναι στολισμένη δλόγυρ' με διάφορες εικόνες 'Αγίων, της Θεοτόκου, και του 'Εσταυρωμένου Κυρίου. Δύο κομμάτ' και πολυτέλη έπιπλα από τις δυο μεριές, βαστουν κ' αυτά επάνω τους αγάλματα ιερά και εικονίσματα άξια. Δέν λείπει ούτε τό μικρό χάντρινο κομποσκοίνι του, ούτε και τό προσευχητάριό του, μά ούτε και ό μικρές μικρές χάρτινες εικονίστες, σάν κ' αυτές πού μοιράζουν τά Κατηχητικά σχολεία στά παιδιά. Σάν καθολικός ό Λέχαρ, φαίνεται ότι θά ήταν βαθύτατα εύσεβής.

'Αριστέρά μας, σέ μαξιλάρι επάνω, τό έκμαγειό του και στήν άντικρυνή πλευρά μία βιτρίνα με δύο θαυμάσια κειμήλια. 'Ενα βαρότιμο 'Αγιο Δισκοπότηρο πλουμισμένο με λίθους πολύτιμους πού άνηκε στόν Τσάρο Νικόλαο της Ρωσίας, κ' ένα μικρό δοχείο, με τό όποιο, όπως μάς είπαν, έβαπτίσθη ή Αύτοκράτειρα 'Ελισσάβετ.

Τραπέζακια κομψά, πολυθρόνες και πλούσια χαλιά, συμπληρώνουν την δλη επίπλωση του δωματίου.

'Εδώ τελειώνει τό σεργιάνι μας άνάμεσα στά πλούσια δωμάτια πού άντήχσαν από τις μελωδίες της μουσικής του. Πίσω μας κλείνουν άθόρυβα οι πόρτες. Και τότε μου φάνηκε πώς όλα εκείνα πούμειναν πίσω μας, άρχίναν μέσα στή μοναξιά τους τό κλάμμα εκείνο πούθελε (για να τον ξαναθυμηθούμε για μία φοράν άκόμα) εκείνος ό γλυκός τραγουδιστής μας:

... και τότε άντάμα

τά πράγματα πού άγιάσανε τά χέρια σου άρχίζουν ένα κλάμμα, ... κ' ένα κλάμμα . . .

Είναι άφάνταστο να σάς καθρίσω την πόση όμορφιά έκλεισα μέσα μου την ήμέρα εκείνη . . .

Φύγαμε ό καθένας με τη σκέψη του. 'Εγώ όμως με μία περισή περιήφανεia. Φεύγοντας ό Αούστριακός μου πρόσφερε μία κάρτα με την Προσωπογραφία του Λέχαρ, γράφοντας, «'Ενθούμο στην Κυρία εκείνη, πού από δλους της σημερινής συντροφιάς, ένθουσιάστηκε περισσότερο από την έπίσκοψη της Βίλλας Λέχαρ 26)6)52.»

«'Ετσι σουνθίζεται, είπε, από την συντροφιά σας, διάλεξε έοας. Σας άνήκει». Εύχαρίστησα με συγκίνηση. Σε λίγο οι δλακάβαροι και γραφικοί βρόμοι του Ischl μάς δέχονταν για να μάς δδηγήσουν πάλι άνάμεσα από τά ποτάμια, τις λίμνες και τά βαθύσκοτωτα έλατα, στο Σάλτσμπουργκ, την αιώνια αυτή πόλη της μελωδίας και του τραγουδιού.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

μέ κάποια περιφρόνηση για τους αναρτίητους κανόνες που ο πατέρας του τόν είχε υπαχρώσει να γράφει. Μά ο Μπάχ ήθελε να είναι ο μαθητής πριν απ' όλα απόλυτος κάτοχος του κάθε λογής κοντραπόουτου. Έξ άλλου τά κομμάτια για κλαβιόνει ή για έκκλησιαστικό όργανο που θύειν στόος μαθητές του, είχαν γι αυτόν, μοναδικό σκοπό ν' αναπτύξουν τήν τεχνική τους. Όφειλαν επίσης, όπως τό υποδείχνει και στόν τίτλο των *Invention* και του *Orgelbüchlein*, να διαμορφώσουν τό γούστο τους και τήν κρίση τους γιά τή σύνθεση. Η εύρητητα του πνεύματος του Μπάχ φανερώνεται επίσης στό ενδιαφέρον που έδειχνη γιά τά έργα άλλων δασκάλων. Ξέρουμε πως αντίγραφοι με τό χέρι του ένα μεγάλο αριθμό από έργα Γερμανών, Ίταλών, και Γάλλων συνθετών. Είπαμε πως μελετούσε μέ τήν ίδια προσοχή τίς δημιουργίες ενός Μπουζέιχουτε, ενός Χάσσε και ενός Λότι. Πουθενά δέ βρίσκουμε σ' αυτόν ίχνος ζηλοφθονίας ή άκόμη άρνησης ή διαμενοδς κριτικής γιά έργα άλλων δασκάλων, που τούς θαύμαζε και τούς τιμούσε ο κόσμος, οι στιγμή που ο ίδιος αυτός κόσμος άγνοούσε, γιατί δέν ένωθε να έκτιμήσει, τίς δικές του δημιουργίες.

Έχει άραγε ο ίδιος πλήρη συνείδηση της πραγματικής αξίας των έργων του; Είναι δύσκολο να τό επιβεβαιώσουμε. Έξ άλλου δέν άνησυχούσε καθόλου να μάθη άν οι άκοιτητές των έργων του ήταν αντίληπτες από τούς άκροατές ή ήμεαν άκατανόητες. Δέν τόν βασάνιζε επίσης ή ιδέα, πως οι έκτελεστές που διέθετε δέν μπορούσαν να έρμηνεύσουν τέλεια τή σκέψη του και πως πολλές συνθέσεις του ήταν πάρα πολύ δύσκολες γι αυτούς. Έγραφε έτσι γιατί έτσι ήρεπε να γράφει. Η σύνθεση γι αυτόν ήταν μία λειτουργία. Ο σκοπός της μουσικής του και γενικά κάθε μουσικής ήταν, γι αυτόν, κατά πρώτο λόγο ή δόξα του Θεού ο ύστερα ή εύεργασία του πληθόν. Κάπου από τόν τίτλο του *Orgelbüchlein* του διαβάζουμε: «*Dem höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten daraus sich zu belehren*». (Στή μοναδική δόξα του Ύψίστου, γιά τή μόρφωση του πληθόν), και στόος κανόνες του έναρτίηου μπάσο που υπαγόρευσε στόος μαθητές του στη Λειψία, βρίσκουμε αυτό τό έδάφιο: «... δ τελικός σκοπός του έναρτίηου μπάσο όπως και κάθε μουσικής πρέ, πει να είναι ή δόξα του Θεού ή ή διασκέδαση της ψυχής. Αν δέ λαβώ, νοιμε αυτό όπ' δηγ τότε αυτό που κάνουμε δέν είναι μουσική αλλά ένας θεολογικός θόρυβος».

Η πίστη του ήταν βαθειά κι εύλικρινής. Άπό δογματική όσωση άντικει στη λουθηρανική έκκλησία και δέν άπορρομούνταν από τή διδασκαλία της. Όταν δάχτηκε τή θέση στη μεταρρυθμιστική σέλη του Κέτεν δέν έκπέμφε ν' ακολουθήσουν τά παιδιά του μαθήματα στό μεταρρυθμιστικό σχολείο, αλλά τά έστειλε σ' ένα λουθηρανό ίδρυμα, που μόλις είχε ιδρυθεί. Έπίσης ή πεντηκωτική θρησκευτική κίνηση, που είχε άπλωθεί τότε στη Γερμανία, δέν του άρεσε καθόλου.

Τις επόμενες χρονίς ο όριζων εαυτηρόνει. Ένας καινούριος πέκτορ, ο Γ.-Μ. Γέκονερ, διορίστηκε στόν Άγιο Θωμά. Ο Γέκονερ δέν ήταν μονάχι ένας μεγάλος σοφός αλλά κι ένα ισόρο πνεύμα, εύλικρινής και διαλλακτικό. Έπί πλέον ήταν θαυμαστής του Μπάχ, που τόν γνώριζε απ' όταν ήταν στη Βοιμάρη. Σ' ένα σημείωμα, σχετικό με κάποιο χωρίο του Κοίντιλιανού, έδωσε μία πολύ ζωντανή εικόνα της δραστηριότητας του Μπάχ από διευθυντή του χορού και της όρχήστρας. Ο Γέκονερ φρόντισε ν' αλλαξίει τόν Μπάχ από κάθε διδασκαλία που δέν είχε σχέση με τή μουσική και κατάφερε να πέτσει και πάλι ο Κάντορ στην εαυτομένης τών έκτάκτων κερδών.

Μά δυστυχώς ο Γέκονερ ήμειν πολύ λίγο διευθυντής της σχολής. Τό 1734, διορίστηκε στό Πανεπιστήμιο της Γέκινγκ, κι ο διάδοχός του Γ.-Α. Έρνστ, σχεδόν άδιαφοροδς γιά τίς καλές τέχνες. Ένα ζήτημα δευτερεύουσας σημασίας, ή έκλογή των εφόρων της χορωδίας, δημιουργήσε έναν κοινά μεταξύ του Μπάχ και του Κάντορα. Ο Μπάχ φάνηκε σ' αυτή τήν περίπτωση, όπως άλλωστε και σε πολλές άλλες, άστοχάτος και πεισματάρης. Η διαφορά έφτασε ως τό ουμβόλιο, τήν ανωτάτη έκκλησιαστική έπιτροπή και τελικά ως στό βασιλιά, που όταν ήρθε γιά λίγες μέρες στη Λειψία, τό 1738, ο Μπάχ έξέτιλεσε μερστά τό ένα είδος σερβάντα, που είχε πολύ μεγάλη έπιτυχία. Φαινόταν λοιπόν πως με τήν εύκαιρία αυτή ο βασιλιάς επένειθε όπέρ τό Μπάχ. Μά ο Έρνστ κι οι περισσότεροί καθηγητές του Κρήτισον έχθρα: κι όπως ή αναδιοργάνωση του προγράμματος διδασκαλίας πρόβλεπε μία ένίσχυση των κλασικών σπουδών, έπωφεληθήκε της εύκαιρίας γιά να βάλλουν τή μουσική σε δευτερεύουσα μοίρα. Ήδη, λίγον καιρό μετά τήν άφιξη του στη Λειψία, ο Μπάχ είχε δημιουργήσει έναν κοινά σχετικό με τό ζήτημα της θέσης του διευθυντή της μουσικής του Πανεπιστημίου. Η δριμύτητα με τήν οποία υπεράσπισε τό δικαιώματα του συντέλεσε στό ν' άποχρήσει πολλούς έχθροδς. Φαινόταν όμως πως τά πράγματα ουμβιάσταν, όφου τό ανάθεσαν πολλές φορές να συνθέσει μουσική γιά έπίσημες τελετές στό Πανεπιστήμιο. Για τέτοιου είδους περιπτώσεις έγραφε μερικές από τίς κοσμικές καντίτες του.

Τό 1729, είχε αναλάβει τή διεύθυνση μιας μουσικής έταιρίας που είχε σχηματισθεί από φοιτητές, του Καλέγκχουσι μούζικου, που είχε ιδρυθεί από τόν Τέλαμαν, κι έγραφε πολλά όργανικά έργα γιά τίς συνουλιες που έδινε σέση ή έταιρία. Τό 1736 ο Μπάχ παραιτήθηκε από τά καθήκοντα του Διευθυντή.

Στά τελευταία χρόνια της ζωής του άποτροβήθηκε πιο πολύ από τή μουσική ζωή της Λειψίας. Κάποιο ταξίδι του επέτρεπε, από καιρό σε καιρό, να βγαίνει από τή ρουτίνα των καθημερινών όχολιών. Έτσι πήγε πολλές φορές στη Δρέσδη, όπου του άρεσε ν' άκούει ιταλικές όπερες.

Η σόλη του Έκλεκτορα συναγορεύζονταν εκείνη την εποχή, σπών τομα της Θεατρικής μουσικής, με το Μόναχο και τη Βιέννη, Έποικριανέει πρώτης τάξεως καλλιτέχνες γιά όρχηστρικούς, όργανοπαίχτες και τραγουδιστές. Τό 1717 κατόφεραν νά φέρον το δόξασμα Αντόνιο Λότι, όρχηστρικός στή Βενετία και συνθέτης πολλών μελοδραμάτων. Τότε όκρβός ό Μπάχ έμεινε γιά λίγο στή Δρέσδη κι ίσως νά γνώρισε εκεί τόν Λότι. Άργότερα γνώρισε μίαν όλλη διασημότητα, τόν ίταλιανό Σάζονα Γ. - Α. Χάσσε, πού διήθουσε τή μουσική ζωή τής Δρέσδης. Τό 1731 ό Μπάχ παραβρέθηκε στή παράσταση τής Όπερας τού Χάσσε Κλαοφίντε, πού σ' αύτ ή γυναίκα τού συνθέτη, ή διάσημη Φαουστίνα Μπορνέντε, παρουσιάστηκε γιά πρώτη φορά στό σαζονικό κοινό. Η έπιτυχία τών δυο αυτών καλλιτεχνών ήταν άπερίγραπτη. Τήν όλλη μέρα ό Μπάχ έπαίξε στήν έκκλησιά τής Άγίας Σοφίας μπροστά στό μέλη τού βασιλικού παρεκκλήσιου, κι έκαμε βαθειά εντύπωση στός άκροατές του. Ό Χάσσε κι ή Φαουστίνα συνέθεσαν μαζί του με φίλια, μάλιστα τόν έπεκέφθηκαν πολλές φορές στή Λειψία. Ό Μπάχ βρισκόταν επίσης σέ σχέσεις και με άλλους καλλιτέχνες τής πρωτεύουσας: τού διευθυντή όρχήστρας Βολυμεί, πού είχε μπάσει τού γαλλικό στόλ στή Δρέσδη, τού φλαουτίστα Μποφφοντέν, τού βιολονίστα Πιστεντέλ, πού ένδιαφέρθηκε γιά τή βιόλα πομπόζα, όργανο πού έφερόχε ό Μπάχ.

Τό τελευταίο ένδιαφέρον ταξίδι πού έκαμε ό Μπάχ ήταν όταν πήγε νά παίξει μπροστά τού βασιλιά τής Πρωσίας. Ό Φρειδερίκος II ήταν μελομανής: ήταν μαθητής τού διασημού φλαουτίστα Κράντζε, και δέν έπαίξε όχημα φλάουτο. Ό Φίλιππος - Έρμανουφλ, ό δεύτερος γιός τού Μπάχ, ήταν από τό 1740 στήν άγηρεσία τού βασιλιά σάν συννοός κλαβερινίστας. Πολλοί μουσικοί τής βασιλικής αύλής ήζεραν και θαύραζον τόν Ι. - Σ. Μπάχ. Ό βασιλιάς από πάλιν καιρό ήθελε ν' άκούσει αυτόν τόν τόσο έλακούστο δάσκαλο, έκείνος όμως δίσταζε νά κάνει αυτό τό ταξίδι. Τέλος, τό Μάη τού 1747, τ' άποφάσισε. Πήγε μαζί του τόν πρωτότακο γιό του Φρίντριχ, και τήν Κυριακή 8 Μαΐου έφτασε στό Πότανταμ. Κάθε βράδυ σχεδόν γινόταν σ' Άνδύτορα ένα ιδιαίτικό κονταέρτο από τίς 7 ώς τίς 9. Ό βασιλιάς λοιπόν ίταροχάρησε έκείνο τό βράδυ νά παίξει ένα κονταέρτο γιά φλάουτο, όταν τού ήζεραν τόν κατάλογο τών έζωνων πού είχαν φτάσει εκείνη τήν ήμέρα. Έπαιξε μιά ματιά σ' αυτόν κι ύστερα γοργανάτας έλαφικά στός μουσικούς του: «Κόρσι, κίσι, ήρε ό γέρο - Μπάχ». Έπρεξαν τότε νά τόν φωνάξουν κι ό βασιλιάς τόν ήβαλε άμέσως νά δοκιμάσει τού καινούριου γού φόρτε - πάνο (δυνας όνομαζαν τότε τό πρώτο πάνο) κατασκευής Σίλμπερμαν, κι ύστερα τού έβωσε ένα θέμα φούγκας, έκεις του Ίμπεκνισερ, γιά νά τό άναπέψει. Όλοι λοιπόν θαύμασαν έκείνο τό βράδυ τόν Μπάχ γιά τό όπέρχο παίξιμό του και τούς θαυμάσιους αύτοσχεσιασμούς του.

Φίλιπ - Έρμάνουφλ είχε τή θέση του στήν αύλή τής Πρωσίας κι άργότερα βρισκόταν σέ πολύ καλή οικονομική κατάσταση στό Άμβόργο. Ό Φρίντερχ επίσης ήταν όρχηστρικός στό Μπόμεμποργκ πριν άκόμη πεθάνει ή μητέρα του. Ό Κρίστιαν Μπάχ είχε παύει άπ' τό 1763 νά πάρει θέση στήν πρώτη σούρα τών μουσικών στό Λονδίνο. Δέν μπορούσε νά βοηθήσει τήν άδέλφή του: Ό Φρίντριχ βέβαια ήταν πύλιος ό πατέρας του βρισκόταν ήξη στόν κατήφορο πού τόν άδήγησε στήν καταστροφή: με οι άλλοι, Πρέπει άραγε νά τούς κατηγορήσουμε γι' άκαρπούς ή άγνοούμε τι είχαν κάνει γιά τούς δικούς τους;

Η γυναίκα κι οι γιοί τού Ίωάννη - Σεβαστιανού άποτελοΰσαν, τήν εποχή πού δέν είχαν άκόμη έγκαταλείψει τό πατρικό σπίτι, μόνοι τους, ένα χαριτωμένο σύνολο κονταέρτου. Ό Μπάχ μιλούσε σχετικά σ' ένα γράμμα του στόν Έρνστμαν. Βέβαια πολλές φορές διάφοροι μαθητές τών άνώντωναν με τό μέλη τής οικογενείας του γιά νά δίνουν συναυλίες. Ό Μπάχ είχε πολλούς μαθητές κι οι περισσότεροί τους, είχαν γίνει άνομαστοί καλλιτέχνες. Έ' άναφέρουμε μερικούς: Άνάμμεσ σ' αυτούς πού έδούλεσαν μαζί με τόν Μπάχ στή Βαϊμάρ ήρπει σ' άναφέρουμε τόν Γιόχαν Κάσπαρ Φόγκλερ, πού άπόχτησε τή φήμη έξαιρέτου βιολοόου και τόν Τοβία Κρέμπε. Αυτός ό τελευταίος έστειλε άργότερα τού γιό του Λουδοβίκο νά μελετήσει μαζί με τού δάσκαλο, κι ό Μπάχ τόν έκτιμούσε πολύ. Είχε επίσης μαθητή τόν Μπίρνραντ Μπάχ, γιό τού άδερφού τού Ίωάννη - Σεβαστιανού από τό Όρντφουρ. Στή Λειψία, άκόφωσε κι' άλλα άκόμη μέλη τής οικογενείας του. Έ' άναφέρουμε άκόμη τόν Άγγελικολο, τόν Κίρμπεργκερ και τόν Άλτνικολ, πού γι αυτόν είχαμε τήν έκαίρια νά μιλήσουμε, καθώς και τόν Γιόχαν - Κρίστιαν Κίτελ, έναν από τούς τελευταίους μαθητές του.

Σάν καθηγητής, ό Μπάχ ήταν πολύ άσκητός, πολύ άπατητικός και πολύ κλεικρής με τούς μαθητές του, με δέν ήταν καθόλου σχολαστικός στό διδασκαλία του. Όπως μάς λέει ό Φόρκελ, πού φοιτούσε πώς ήταν καλά πληροφορημένος από τόν Φρίντριχ και τόν Έρμάνουφλ, ό Μπάχ ήβαζε πρώτα τούς μαθητές του νά κάνουν άσκήσεις τών δόχτυλων γιά πολλούς μήνες: Έδινε πολλή μεγάλη σημασία στό άφογο και λεπτό του - αέ. Μα όταν ήβλεπε πώς ένας μαθητής άρχιζε νά χάνει τήν ύπομονή του συνδύαζε τίς άσκήσεις με μικρά κομμάτια άνάλογα με τίς δυναμίες τού μαθητή του. Γι αυτόν τό σκοπό έγραφε τό Μικρά Πρελούδία και τίς Inventions. Έπειτα έπαίξε πρόγραμμα ό Ίθιος άλλόκληρες άρες μπροστά στός μαθητές του. Όταν λοιπόν αύτοί άποκοτόσαν κάποια τεχνική επιδεξιότητα κι τινάπωνταν με τή σύνθεση. Πρώτα τούς έδινε νά λύνουν σέ τέσσερα μέρη ένα θέμα μ' ένάρησιμο πύσσος: ύστερα από λίγον καιρό παρουούσαν στή σύνθεση κοράλ, και λίγο άργότερα άρχιζαν τή μελέτη τής φούγκας. Άν πιστέψουμε τόν Μπάρνυ, ό Φίλιπ - Έρμάνουφλ μιλούσε

ναγκαστή ν' απορρηθεί τόν προτεταντισμό, γράφει γιά τόν αδερφό του Κριστιαν: «πόδ έχωφύθειαν, ή διαγαγία τού ήταν διαφορετική άπ' ατή τού τίμου Βίκτουρ». Στή μουσική ο Κριστιαν Μπάχ έκτατάλαξε έντελώς τίς πατρικές παραδόσεις.

Πολύ γρήγορα άπόκτησε κάποια φήμη χάρη σέ μερικά άπερς του, πού παίχτηκαν μ' έπιτυχία στό Μιλάνο και στή Νάπολη. Τό 1763 κατάφερε νά παίξει ή άπερς του Ορίσιον στό Λονδίνο, και λίγο άργότερα διορίστηκε άρχιμουσικός τής βασιλίσσας. Σόγκαιρα έγινε μαζί μέ τόν έξαιρετό δεξιοτέχνη "Αμπελ, διευθυντής κονσέρτων συνδρομητών. Γιά πόλο καιρό γινόταν μιά άδελφία άπό τόν Κριστιαν Μπάχ συγκρινόντάς τόν μέ τόν πατέρα του τόν Εκριν.εν όπρβολικά αδούτρα. Τελευταία όμως τόν εξέτιμησαν σύμφωνα μέ τήν άξία του. 'Ο Κριστιαν Μπάχ δέν είναι μονάχα συνθέτης έργων Ιταλικής ή γαλλικής άπερας, οι συμφωνίες του κι ή μουσική του γιά πιάνο, άδείζουν έπίσης νά μελετηθούν. Στίς όργανικές του συνθέσεις έξαρτάται ώς ένα σημείο άπό τή σχολή του Μονχάλι, μέ τό Ιταλικό στοιχείο άντιπροσωπεύεται έκδηλα σ' αούτες. 'Ο Κριστιαν Μπάχ ήταν λίγο μαλακό χαρακτήρα κι έπηρεαζόταν εύκολα. Τό «*allegro cantabile*», πού αίγορα τό χρυσάει στους Ιταλούς δέν είναι ή μόνη ένδειξη τής διαμονής του και τών σπουδών του στήν Ιταλία. 'Απ' τήν άλλη μεριά ή γερμανική του καταγωγή έκδηλώνεται στήν όπεραή του όλεγειοκό στοιχείο πάνω στό παθητικό. 'Από φυσικό του είχε μιά έντονη κλίση προς τή μελωδία. Κι άπ' ατήν τή άποψη έξάσκηση μέ έκδηλη έπίδραση στό νεαρό Μότσαρτ, πού γιά πόλον καιρό βρισκόμασ ότίς κομποίνες και στίς άργες άριές του τά Ιχνη τής μελωδίας του Μπάχ. Στόν τομέα τής καθαρής όργανικής μουσικής ο Κριστιαν Μπάχ συντέλεσε έπίσης σημαντικά στήν προετοιμασία του κλασσικού στόλ· κι' αούτό τό βλέπομα κυρίως στό κοντσέρτο του γιά πιάνο.

Στή ζωή τών γιών του Μπάχ ύπάρχει ένα σκοτεινό σημείο, πού πιστεύομα πως κανείς άκόμη δέν γόρφε νά τό φωτίσει, και πού ρίχνει μία σκιά στό χαρακτήρα τους: Πρόκειται γιά τή συμπεριφορά τους στή μητέρα τους, ή τή δεύτερή τους μητέρα, και τίς άδελφές τους, μετά τό θάνατο τού πατέρα τους. 'Η Άννα -Μαγκντολένα έξησε δέκα χρόνια άκόμη μετά τό θάνατο του συζόγου τής. Τά τελευταία τής χρόνια πικρόθηκαν άπό τή φτώχεια και τήν άβελήτητα μέσα στήν όποια έξησε. 'Η τελευταία άπό τίς κόρες του Μπάχ, ή Ρεγκίνα -Σουζάννα, έξησε έπίσης φτωχικά. Τό 1800 ο Ρόχλιτς έκαμα έκκληση στό κοινό γι' αούτή, πού άπέφερε τό ποσό τών 96 τάλερ και 5 γρόδες, όπέρ τής όφρανης. 'Ανάμεσα σ' αούτούς πού συνεισέφεραν ήταν κι ο Μπετόβεν. 'Ο Άντρέας Στράχερ, μουσικός και κατασκευαστής πιάνων στή Βιέννη, συγκέντρωσε έπίσης τό ποσό τών 200 τάλερ γιά τή φτωχή κόρη του Μπάχ. Λοιπόν οι υιοι κι οι άδελφοί δέν μπόρεσαν νά βοηθήσουν αούτίς τίς δύο γυναίκες: Τό 1750 ο

"Όταν γόρφε στή Λειψία, ο Μπάχ ζαναπήρε τό θέμα πού του είχε δώσει ο βασιλιάς, τό έκπεργόστηκε μέ τόν τίτλο Μουσική Προσφορά. Αούτή ή πολύ άνατυπωμένη σύνθεση μπορεί νά θεωρηθεί ώς μία προπαρασκευαστική μελέτη γιά ένα άλλο έργο μεγαλύτερων διαστάσεων, τήν Τέχνη τής Φούγκας, πού διατυχός ο συνθέτης δέν πρόλαβε νά τήν τελειώσει.

'Ως εκείνη τήν εποχή ο Μπάχ ήταν πάντα καλά στήν όγεία του. Μά ή άρασή του πού ήταν άδύνατη άπό πόλλα χρόνια, έπιεί ή κόραζε πόλο τά μάτια του, σκοτεινίσανε ξαφνικά κατά τρόπο πού άνησυχητικά. Οι φίλοι του τόν συμβούλεψαν ν' αποτινάξουν σ' έναν όφθαλμίατρο τού Λονδίνου, πού είχε έλθει εκείνες τίς μέρες στή Λειψία. Μά πρότη έγγείριση δέν πέτυχε, μιά δεύτερη στήρισε σχεδόν έντελώς τόν Μπάχ άπό τήν άρασή του και γενικά τόν έκάντησε. Πόρα τήν άρρώστεια του όμως έξακολούθησε τήν άναθεώρηση μερικόν έργων του γιά έκκλησιαστικό όργανο. Σ' αούτην τή δουλία τόν βοηθήσει ο γαρμπό του 'Αλνικολ. Στίς τελευταίες βδομάδες τής ζωής του, ο Μπάχ ύπερκόθηκε νά μείνει σέ μιά σκοτεινή κάμαρα. Μά τό πνεύμα του έξακολουούσε νά δουλεύει άπαιγόρφε στόν 'Αλνικολ μιά φαντασία πάνω στή μελωδία του φοιημό «*Vor deinen Thron tret' ich allhier*» (Παρουσιάζομα μπροστό στό θρόνο σου). Σαφνικά, ένα πρωί μπόρεσε νά ίδει καθαρά και νά ύποφέρει τό φως τής ημέρας· μέ λίγες ώρες άργύρατα, έπαθε άποστολξία. Ένας φηλός πορτέος έκηλόθηκε στις 28 'Ιουλίου τού 1750· τίς ένα και τέτορτο τό βράδυ, ο μεγάλος δόσκαλος παράθεσε τήν ψυχή του στό θείο.

'Η γυναίκα του, οι κόρες του, ο γαρμπό του 'Αλνικολ κι ο νεώτερος γιός του Κριστιαν μόνο παραβρήθηκαν στίς τελευταίες του στιγμές. Οι άλλοι του υιοί ήταν μακριά...

'Η οικογένεια τού ήταν πολυάριθμη. 'Απ' τίς δύο γυναίκες του ο Μπάχ είχε άποκτήσει είκοσι παιδιά. 'Η Μαρία -Μπάρμπαρα του είχε δώσει άφτά, ή Άννα -Μαγκντολένα δεκατόρα. 'Από τά παιδιά τής πρώτης του γυναίκας τρία μονάχα έξησαν μετά τόν πατέρα τους: ή μεγαλύτερη κόρη Κατερίνα -Διαροβία και δύο παιδιά: ο Βίλελμ -Φρίντριχ κι ο Φίλιπος -Έρμανουήλ. 'Από τά παιδιά τής Άννα -Μαγκντολένα ζήσαν τρεις κόρες, πού ή μεγαλύτερή τους, ή Έλίζαμπετ -Ιουλιάννα -Φρειδερίκη είχε παντρευτεί έναν μαθητή τού πατέρα τής, τόν Γιόχαν -Κριστόφ 'Αλνικολ, και τρεις υιοί: ο Γκέοργκριν -Χάιντριχ, πού ήταν καούτος, ο Γιόχαν -Κριστόφ -Φρίντριχ κι ο Γιόχαν Κρίστιαν. Οι υιοί του Μπάχ, είχαν όλοι, έκτός άπό έναν, πόλο ταλέντο. 'Ο Βίλελμ -Φρίντριχ, πού ήταν ο πιο μεγαλοφυής άπ' όλους και πού άρχικά ο πατέρας του ήταν πού πόλο πέρηφανος γι' αούτόν, είχε διατυχός ένα τέλος έντελώς άνόμο γιά έναν Μπάχ. 'Ο πατέρας του του είχε δώσει μία έξαιρετική μόρφωση· Σόφωνα μέ τό γράμμα του Μπάχ στόν Έρντριαν, ακολουούσε τό 1730

μαθήματα στη Νομική Σχολή. Από νωρίς μεθάρξατο από τον πατέρα του στην έπισημη της μουσικής σύνθεσης, και στο παίξιμο του εκκλησιαστικού όργανου και του κλαβισίν. Ό βιοκλιόντας Γκράουζν το είχε δώσει μαθήματα βιολιού. Τό 1733 δροίστηκε όργανίστας στην έκκλησία της Άγιας Σοφίας στη Δρέσδη κι έτσι μπήκε στους πιο δειλόλογους καλλιτεχνικούς κύκλους. Δεκατρία χρόνια όργοντορ. Δέχτηκε τη θέση του όργανιστά και του κάστορα στην έκκλησία της Άγιας-Μαρίας στη Χάλλε. Δυστυχώς όμως από τότε άρχισε νά πιάνει. Τό 1764 παρατήθηκε, έγκατάλειψε τη γυναίκα του και τό κριτσάκι του, κι έζησε μια άλλητη ζωή, κατακυλώντας μέσα μί τή μέρα όλο και πιο χαμηλά. Τότε άρχισε νά κουλάνει, τις περισσότερες φορές μάλιστα σ' έξουτελιστικές τιμές, τις συνθέσεις του πατέρα του, που έβρισαν στό μεριδίό του σάν μοιράστρες ή κληρονομιά του. Τά έργα του Φρίντιμαν δεκρίνονται για τό πρωτότυπο ύφος τους και συχνά για τή μεγάλη έκφραστική τους δύναμη.

Ό δεύτερος γιός, ό Κάρλ-Φίλιπ-Έρμάνουελ, έγινε, άπ' όταν ζούσε, πραγματικά διάσημος. Ό πατέρας του τόν προόριζε για τή σταδιοδρομία του δικαστικού και γι αυτό τόν στείλει στή Φρανκφούρτη στόν Όπτερ, για νά μελετήσει εκεί νομικά. Έκείνος όμως άντί νά έτοιμαστεί για τις έξετάσεις του ίδρυσε ένα σύλλογο τραγουδιού. Μιά λοιπόν κι ή μουσική τόν κέρδιζε όριστικά, ό νεαρός Μπάχ πήγε στό Βερολίνο και διορίστηκε κλαβισκίστας άκουπιαριστή του βασιλιά. Η θέση όμως αυτή δέν ήταν πάντα εύχάριστη. Ό βασιλιάς ένοσους νά συμπεριφέρεται στους μουσικούς του σάν σέ στρατιώτες. Σχεδόν δέν τούς άφηνε καθόλου ελεύθερους, «θέλοντας νά είναι, καθώς λέει ό Μπαρνέυ, σύγκρατα ό μονάρχης της ζωής, της περιουσίας και τών υποθέσεων τών υπκόλων του, κι ό ρυθμιστής τών παραμικρότερων άπολαυσιών τους.» Ό Φίλιπ-Έρμάνουελ έμεινε πάνω από είκοσι χρόνια στην ύπηρεσία του Φρειδερίκου. Τέλος, τό 1767, μπόρεσε νά δώσει την παραίτησή του και νά διαδεχτεί τόν Τέλεμαν, σά διευθυντής της έκκλησιαστικής μουσικής στό Άμβούργο. Μά τότε ή πόλη αυτή δέν ήταν πιά τό μουσικό κέντρο που όπηρεζε στην άρχη του αιώνα· ό Φίλιπ-Έρμάνουελ όμως ένιωθε εκεί τόν ήσυχό του ελεύθερο και ήσυχο. Έκεί τόν είδε ό Μπαρνέυ και τόν άκουσε νά παίζει κ' έμεινε καταγοητευμένος από τήν άκρίβεια του παιζιμάτος του κι από τή φλόγα που τόν έμψύχωνε. «Στά παθητικά και τρυφερά μέσα, γράφει, φαίνονταν σά νά βγαζε από τ' όργανό του κραυγές πόνο και θρήνος.» Τό ύφος του Φίλιπ-Έρμάνουελ είναι πολύ διαφορετικό από κείνο του πατέρα του· ή βαθύτητα της άντιπαικτικής σοφίας του Ίωάννη-Σεβαστιανού, του λείπει και μονάχα στόν άρμονικό κλωστό του μοιάζει. Οι συνθέσεις του για κλαβισίν είναι έξαιρετικά πολυάριθμες και σ' αυτή την περιοχή συντέλεσε στην πραγματική πρόοδο της μουσικής. Μά δέν ό Φρίντιμαν άσέβησε στή μνήμη του πατέρα του πουλώντας τό χειρό-

γράφω του σ' έξουτελιστικές τιμές, ό Φίλιπ-Έρμάνουελ τόν πρόβωσε κατ' άλλον τρόπο: τόλμησε νά διαβρώσει άρκατικές συνθέσεις του Ίωάννη-Σεβαστιανού.

Ό Γιόχαν-Κρίστοφ-Φρίντερικ πέρασε μια ζωή πολύ ήρεμη. Σ' ήλικια δεκαοχτώ έτών έστεισε στην σούλη τών Μπούκμπεουργκ. Ό κόμης Γουλιέλμος του Άιτς είχε άναδιοργανώσει τό προσευκτικό του παρεκκλησιού του μί Ίταλιός μουσικός. Τό 1756 ό νεαρός Μπάχ έγινε άρχιμουσικός του κόμητα. Πήθανε στό Μπούκμπεουργκ τό 1755, σ' ήλικία δεκαεπταεσάρων χρονών. Μά εύχρησμένη σύμπτωση τόν έκαμε νά γνωριστέι μ' ένα από τά πιο διάσημα πνεύματα του αιώνα, τόν Ζάν Γκότφριντ Χάρντερ, που ήταν ιεροκήρυκας στην σούλη του Σάουμπουργκ-Άιτς, πριν τόν καλέσει ό Γκαίτε στή Βαϊμάρη. Τό ζωηρότατο ένδιαφέρον του Χάρντερ για τήν ποίηση και τή μουσική, διευκόλυνε τή γνωριμία του μί τόν Μπάχ, που είχε για συνέπεια μια συνεργασία τους γιομάτη δράσης. Ό Χάρντερ έγραψε κείμενα για καντάτες κι' όρατόρια, που πάνω σ' αυτά σύνθεσε μουσική ό Φρίντερικ Μπάχ επίσης θέλησε νά προσανατολίσει τή δραματική μουσική ό καινούργιος θρόνος κι' ό Μπάχ τόν βοήθησε επίσης και σ' αυτή του την προσπάθεια. Δυστυχώς δέν κατάχουμε τήν παρτιτούρα μιας άπερας του, που έχει τόν τίτλο Βρούτος, μά έξερουμε πως ό Χάρντερ κι' ό Μπάχ φανερόνουνται σ' αυτή σάν πρόδρομοι του Γκλόκ, Στην Ίδρα σχεδόν έποχη ό Μπάχ έπιασε σχέσεις μ' έναν άλλον ποιητή, τόν Χ. Β. φόν Γκρόστενμπεργκ. Έγράφε μουσική για δυό καντάτες αυτού του συνθέτη, που ή από γνωστή, *Die Amerikanerin*, είναι μια λυρική σκηνή για μία φωνή, άποτελούμενη από πολλές άριες και όριόζα, που πλαισιώνουν ένα μεγάλο κείμενο περιγραφικό και μελοδραματικό. Κι' έδω άναγνωρίζουμε τήν επίδραση τών Ίδων του Χάρντερ.

Ό ρόλος που έπαιξε ό Γιόχαν-Κρίστιαν Μπάχ, ό νεώτερος από τούς γιούς του Ίωάννη Σεβαστιανού, είναι πολύ σημαντικός. Ήταν δεκαπέντε χρονών μονάχα όταν πήθανε ό πατέρας του: Ό αδελφός του Φίλιπ-Έρμάνουελ τόν πήρε στό σπίτι του και συνέχισε τήν άνατροφή και τή μόρφωσή του. Τό 1754 πήρε τή θέση του άρχιμουσικού στο Ίδωτικό παρεκκλησιού του Κόμη Άιτς στο Μιλάνο κι' έπισημώθηκε από τήν παραμονή του στό βορρά της Ίταλίας, για νά μελετήσει τήν αντίσπλη μ' έναν από τούς πιο διάσημους θεωρητικούς έκείνης της έποχής, τόν Πάτερ Μαρτίν, στην Μπολόνια. Τόσο οι περιστάσεις της ζωής όσο κι ή Ίδια του ή Ίθιοσυγκρασία παράσαν τόν Κρίστιαν Μπάχ σέ θρόνος πολύ διαφορετικού άπ' αυτούς του πατέρα του. Τού έλειπε ό σταθερός χαρακτήρας που είχε ό πατέρας του. Στην Ίταλία άσπασήθηκε τόν καθολικισμό. Ό Φίλιπ-Έρμάνουελ έκδηλώνει τή δυσσέφεια του σέ μια παρατήρηση, που προσθέτει στο γενεαλογικό κείμεμα της οίκογενείας Μπάχ: Κάνοντας όπαιχνισμό για τόν πρόγονό τους Βίτους Μπάχ, που είχε φύγει από τήν Ούγγαρια για νά μόν έλα-

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΚΑΙ ΒΑΓΝΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Οι Έλληνες σοφοί που μετά την Άλωση άφηναν πίσω τους την Πόλη, θράμα μαζί κι' ερίδιση, γιά να τραβήξουν κατά τη Δύση δεν ήταν πιά «παιδιά» όπως είχε χαρακτηρίσει τους άρχαίους "Έλληνες ο Αιγύπτιος εκείνος Ιέρεας που άναφέρει ο 'Ηρόδοτος. Ήταν ψυχικά γερασμένοι και παρηκμασμένοι και τό 'Έθνος τους, παρά την τελευταία τραγική άναλαμπή του ήταν πιά ένα Έθνος νικημένο και σκλάβο. Καθώς έφταναν στά Ιταλικά παράλια, ναυαγοί μιάς άσύγκριτης 'Αργώς, γιά να περιώσουν δι,τι ήταν δυνατό να περιωθή από τό άρχαίο Έλληνικό θάμα, δέν μπορούσαν πιά ούτε οι Ίδιοι να ξαναζήσουν αυτό τό θαύμα και να τό μεταδώσουν έτσι ζωντανό, Ισοροπημένο, καθάριο όπως ήταν κάποτε, σταούς λαούς που ένοιωθαν πού συγγενικούς, σ' αυτούς που θά γινώσκταν τώρα οι κληρονόμοι ενός πολιτισμού που δέν έπρεπε να σβήση. Καί οι λαοί της Δύσης, που μόλις λίγους αιώνας πριν ήταν βάρβαρες όρδες ό περισσότερο, δέν ήταν δυνατό να είναι άριμογιά να δεχθούν άμισωζέζιες άρμισωμένες σ'άλλα κλίματα και μέ αίωναν άναζητήσεις κι' άγόνες. Κι' άκόμη, άν και νέοι λαοί, είχαν κι' όλας καθωρόση να φτιάξουν μέ παλιά έλληνορωμαϊκά όυλοειμάτα, μ' ένα δικό τους Χριστιανισμό, δέν έιχαν πάρει από τους βυζαντινούς οά φιλικές έπαφές ή ως σταυροφόροι κατακτητές και μέ δικές τους προσπάθειες, δικές τους άξίες που είχαν δημιουργήση παράδοση, αυτές που σήμερα χαρακτηρίζουμε γενικά ως μεσαιωνικό πνεύμα.

Γι' αυτό, όσο καλοπροαίρετοι κι' άν ήταν οι νέοι ποιητοί του άρχαίου έλληνικού πολιτισμού, δέν μπορούσαν μ' όλα ταύτα να τόν κατανοήσουν σ' όλη του την πληρότητα ούτε να δοθν τά έπιτεύγματά του όπως πραγματικά ήταν και όχι μέσα από τό πρίσμα τών δικών τους παραδόσεων.

Αυτό συνέβη και μέ τό άρχαίο άττικό δράμα που στάθηκε οχεδόν πάντα γι' αυτούς τό ιδεώδες πρότυπο του δραματικού έργου. Τό δημιουργήμα αυτό μιάς θαυμασίας Ισοροπημένης συνεργασίας τριών κυρίως τεχνών, της ποίησης, της μουσικής και του χορού, τό εδθαν μέσα από δύο διαφορετικά πρίσματα. Άλλοι, οι ποιητές, τό εδθαν άποκλειστικά σάν ποιητικό δράμα κι' άλλοι, οι μουσουργοί, σάν μουσικό δράμα όπου τό ποιητικό κείμενο τους παρέιχε ένα σκελετό και λυρικές ή δραματικές καταστάσεις πρόσφορες γιά να πλάσουν τη μουσική τους. Έτσι, ή άρχαία τραγωδία χωρίστηκε σε δύο έξχωρα είδη, τη δυτική κλασική τραγωδία και τό μελόδραμα.

Στη δυτική τραγωδία κυρίαρχος άπόλυτος ήταν ό λόγος και μέσα έκφράσεως ήταν ό λόγος και ή σκηνηκή δράση. Άν κάποτε χρησιμοποιήθηκε ή μουσική, ό ρόλος της ήταν διακοσμητικός κι' άσήμαντος. Τό σαιχηρικό δράμα, πρόδρομος του όποιου δέν ήταν ή άρχαία τραγωδία αλλά τό χριστιανικό μυστήριο έξελισσόμενο σε ήθοπλαστικό δράμα μετά την άποβολή της μουσικής και πλουτιζόμενο μέ θαινειμούς από τό λα-

τινικό θέατρο κι' από τόν Πλούταρχο, συνέτεινε ώστε να έδραιωθεί στο δυτικό θέατρο μιά αντίληψη τελείως διαφορετική από εκείνη που είχαν οι άρχαίοι τραγουδοί, ή αντίληψη του καθαρώς λογοτεχνικού δράματος και να δημιουργηθή τελικά τό σύγχρονο θέατρο πρόζας. Χωρίς τη συμπαράσταση της μουσικής και του χορού τό λογοτεχνικό δράμα δέν μπορούσε να έχη την πλαστική όμορφιά της άρχαίας τραγωδίας και συχνά σημειώθηκαν προσπάθειες—και σημειώνονται και τώρα—γιά μιά άνανέωση κι' άναπροσαρμογή μέ τη βοήθεια της μουσικής. Έχει όμως σουνείπεια και ένότητα και μπορούμε να τό δεχθούμε σάν ένα είδος τέχνης όρτικο και Ισοροπημένο.

Τό μελόδραμα άποτέλεσε την έλλη μορφή του δυτικού θεάτρου. Σ' αυτή, κύριο στοιχείο ήταν ή μουσική μέ μονίμως συμπαρσαστάτες τόν λόγο και τη [σκηνηκή δράση και έπεισοδικά συμπαρσαστάτη όχι τόν άρχαίο χορό—τά κόρα δέν είχαν κομιά σχέση μέ τόν άρχαίο χορό—άλλα τό μελωδία. Θά έπρεπε ίσως να συμπεράνη κανείς ότι ή μορφή του μελοδράματος ήταν τουλάχιστον πού συγγενής με τη μορφή της άρχαίας τραγωδίας. Άλλά ό ρόλος του λόγου δέν ήταν μόνο ευτελερών. Ήταν ρόλος ύπέρτερο. Βέβαια δόθηκαν κατά καιρούς όρκοί πίστεως σ' αυτόν και πολλοί μουσουργοί αύταπατήθηκαν ότι του έβιθαν την πρωτεύουσα θέση. Μά δέν άρκει να παραχωρήση μέ αύταπάρνηση ό μουσουργός την πρωτεύουσα θέση στο λόγο. Πρέπει να είναι πρώτα άπ' όλα άξιός ό ποιητής να την διεδικήση.

Έκείνο που συνέβη μέ τά λιμπρέτα τών μελοδραμάτων είναι γνωστό. Όσα δέν ήταν κακότεχα ήταν άσημαντα. Δέν έφταναν γι' αυτό μονάχα ό δημιουργοί των 'Ο ίδιος ό Γκαίτε όταν φτιάδιαν λιμπρέτα γίνεταν τόσο άσημαντος όσο και οι διάφοροι, άνόνομοι πλέον, λιμπρετίστες. Έφταιγε αυτή ή ίδια ή μορφή του μελοδράματος που περιόριζε τό λόγο σε φτηνές συμβατικότητες.

Παραδόξως, οι όρκοί πίστεως που άναφέραμε έπεισαν τους Ιστορικούς της μουσικής και οχεδόν όλοι είναι σύμφωνοι γιά να έξάρουν της προσπάθειες τών Φλωρεντινών της Άναγέννησης, του Λούλλυ, του Ρομό, του Γκλουκ και πολλών άλλων. Δέν έπεισαν όμως τους Ιστορικούς της λογοτεχνικής και άγνωστοίνα άμετάκλητα όλοι οι 'ποιητές' τών όποιων τά έργα ύπέρτερα μέ τούση αύταπάρνηση οι μουσουργοί που άναφέραμε και οι άλλοι.

Ή έγνοια της προβολής του λόγου, χωρίς να τόν έξυμπρητή καθόλου στην πραγματικότητα, είχε ως συνέπεια να νοθήει τη μουσική στα έργα που έγιναν μέ τέτοιες άδείσεις. Ή μουσική πού έμειπαι στο δράμα ήταν μιά μουσική που είχε έξελιχθή σύμφωνα μέ δικούς της νόμους και συχνά τελείως άνεξάρτητα από τό λόγο. Καί τό άποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθούν

Έργα νόθα που δεν ήταν ούτε μουσικά όρτια ούτε φυσικά μπορούσαν να μάς ικανοποιήσουν ως ποιητικά έργα.

Όταν πάλι οι μουσουργοί δεν βασανίζονταν από την έγνοια να δώσουν την πρωτοκαθεδρία στο λόγο ή την ξεχνοσαν πάνω στη μέθη της δημιουργίας, έφτιασαν έργα που ως λυρικά δράματα ήταν άπονηχμένα, περιείχαν όμως μουσικά μέρη άφρακτής όμορφιάς όπου το ποιητικό κείμενο ήταν ούσιαστικά άνοηχαρτο. Κλασικό παράδειγμα σ' αυτό το είδος είναι το Φιντέλιο του Μπετόβεν.

Είτε με τη μορφή του λυρικού δράματος, είτε με τη μορφή του καθαρώς μουσικού δράματος, το μέλοδραμα ύπηρεε από τότε που εμφανίστηκε ένας αιώνας άσθενής και ήταν πάντα πολύ μακριά από τη θαυμαστική ίσορροπία του λόγου, της μουσικής και του χορού που στάθηκε το ιδεώδες εκείνων που έπλασαν την όπερα κατ' εικόνα και όμοίωση, όπως πίστευαν, της άρχαίας τραγωδίας.

Η άδυναμία αυτή της μορφής της όπερας έν συγκρίσει με το άρχαιο πρότυπο της απέδθη στο γεγονός ότι ενώ η άρχαία τραγωδία ήταν στο σύνολό της το έργο ενός και μόνου δημιουργού που ήταν συγχρόνως ποιητής, μουσουργός και, όπως θα λέγαμε σήμερα, σκηνοθέτης και χορογράφος, το μέλοδραμα γίνεται με τη συνεργασία ενός μουσουργού και ενός ποιητή, συνήθως δέ ενός μετρίου στιχολόγου. Και πιστεύθηκε πως άν καταπιανόταν με το λυρικό δράμα ένας μεγάλος μουσουργός που θα ήταν συγχρόνως και ένας έξ ίσου μεγάλος ποιητής, ίσως τότε να έδημιουργείτο η ιδεώδης μορφή του λυρικού δράματος.

Τήν προσπάθεια αυτή ήρθε να τήν αναλάβη μία μοναχική φυσιογνωμία στην ιστορία του μουσικού δράματος από την έποχή των άρχαίων ποιητών-μελωδών, ένας άναμφισβήτητα σήμερα μεγάλος μουσουργός και συγχρόνως ένας έξ ίσου μεγάλος ποιητής. Στο τελευταίο αυτό σημείο υπάρχουν διχογνωμίες που δέν όφίστανται για άλλους μεγάλους ποιητές. Θα προσπαθήσω να τις έξηγήσω με πέρα άφου πρώτα δεχτούμε ότι πράγματι ο Βάγνερ ήταν μεγάλος ποιητής χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κατώρρωσε να φτιάσει μεγάλα ποιητικά έργα.

Η προσπάθεια που αναλαμβάνει ο Βάγνερ μπορεί να χρησιμοποιήσει για τους μεταγενέστερους και ως πέραμα ή μάλλον ως βάση για να κρινόν άν το λογοτεχνικό δράμα, όπως αυτό έξελεγήθηκε στη Δύση με ιδεώδες πρότυπο το σαιεπρικό δράμα, μπορεί να συζευχθεί με τη συμφωνική μουσική, όπως κι' εκείνη διαμορφώθηκε ανεξάρτητα από το λόγο και άπόλυτη, με κορώφωμα τις συμφωνίες του Μπετόβεν, γιατί αυτές τις δύο μορφές προσπάθησε να συνταιριάσει ο Βάγνερ για δέν πλάση το ιδεώδες έργο τέχνης του μέλλοντος: όπως φιλοδόησε να το άποκαλέσουν. Το αποτέλεσμα θα μπορούσε να έπικραθή σ' αυτήν άκόμη την άρχαία τραγωδία που διασώθηκε άκρωτηριασμένη και της όποιας το μουσικό και χορευτικό μέρος παραμένει ένα πρόβλημα άλυτο χωρίς όμως και να μπορεί να παραμεριστή.



Η πολυσύνθετη προσομοίωση του Ριχάρδου Βάγνερ κυριαρχεί συντριπτικά στη Δόση τις τελευταίες

δεκαετίες του περασμένου αιώνα. Δέν ήταν τότε μονάχο ό μουσικός κόσμος που παρακολούθηε με πάθος την προσπάθεια του κι' έπηρεάστηκε από το έργο του. Όλόκληρος σχεδόν ό πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος χωρίστηκε σε φανατικούς πιστούς και σε έξ ίσου φανατικούς άρνητές. Ήταν η έποχή της Βαγνερικής ύστερίας, ύστερίας των πιστών άλλα και ύστερίας των άρνητών και άκόμη περισσότερο—όπως συνήθως—των άποστατών. Τώρα που το πάθη έκόπασαν, μάς φαίνεται ή λατρεία ενός Edouard Schuré, ενός H. S. Chamberlain ενός H. Lichtenberger άκόμη και ενός λιγώτερο άπόλυτου Romain Rolland έξ ίσου άκατανόητη όσο και ή φανατική άρνηση ενός άποστάτου σαν τον Νίτσε το όποιου το γνωστό βιβλίο «Η περίπτωση Βίγνερ» παρ' όλες τις βάσιμες έπικρίσεις που περιέχει, φαίνεται σαν λιβελλος και σαν παραλήρημα ενός που μάταια άγωνίζεται να λυτρωθή από έναν έθρωστο εαυτό του. Και τώρα μπορούμε να κρίνουμε πού νηφάλια και χωρίς προκαταλήψεις το πολύπλευρο έργο εκείνου που στηριζόμενος σ' ένα ιδεώδες έργο τέχνης του άώτερου παρελθόντος φιλοδόησε να πλάση το ιδεώδες έργο τέχνης του μέλλοντος.

Ό Βάγνερ ήταν προικισμένος με όλα τα δώρα των Μουσών για να αναλάβη την προσπάθεια που έταξε ως σκοπό της ζωής του. Δέν ήταν μονάχα μουσουργός και ποιητής. Ήταν πρώτα άν' όλα φιλόσοφος. Η φιλοσοφία του ήταν ένα κράμα άκαισιόδοξης φιλοσοφίας του Σοπενχάουερ, για τον όποιον ό κόσμος είναι δημιούργημα μιας υψηλής δύναμης, γερμανικού παγανισμού και μεσαιωνικού χριστιανικού μυστικισμού. Ήταν επίσης βαθύς γνώστης της φιλολογίας και έιχε ειδικά μελετήσει τους άρχαίους τραγικούς. Ήταν από τους πρώτους δυτικούς που είδαν την τραγωδία του Αιχόλου σαν την τελειότερη μορφή του άρχαίου δράματος και όχι την τραγωδία του Εόρτιπιδη όπου διαφαίνονται τα σπέρματα της παρακμής που θα έπακολούθησε. Ήταν επίσης από τους πρώτους που προσπάθησαν να ουλλάβουν το βαθύτερο νόημα της τραγωδίας, να την τοποθετήσουν στο πραγματικό κλίμα της και να καθορίσουν την θρησκευτική και κοινωνική άποστολή της. Κι' από όλους τους δυτικούς ήταν ό μόνος που προσπάθησε να διακρίνη την αρχιτεκτονική του άρχαίου δράματος χωρίς ν' άρκεσθή σ' έπιπόλεμες συνταγές, σαν τον περίφημο νόμο των τριών ένότητων, βγαλμένες από μία πρόχειρη μελέτη του Άριστοτέλη. Κι' ήταν επίσης ό μόνος που έννοιωσε πως για ν' αναβίωση το άρχαίο ιδεώδες, υπό άλλη μορφή βέβαια, δέν έφτανε να εναντιόση τα κλασικά θέματα για τις Ίριγένειες, Ηλέκτρες, Μήβειες, Άντιγόνης, τους Οιδίποδες και τον Ιδεώδη για τους μουσουργούς Όρφέα. Τήν πραγματοποίηση του άρχαίου ιδεώδους του δράματος την είδε μέσα στο δικό του κλίμα και στη δική του πραγματικότητα τη γερμανική και τη βόρεια. Γι' αυτό, άν και έχει ως όπόδειγμα την άρχαία έλληνική τραγωδία φτάνει γερ.

μανικό λυρικό δράμα, πιστεύοντας ότι δίδοντας, δ.τ. βαθεία ανθρώπινο και αιώνιο κρύβουν οι μύθοι ενός έθνους δίδει συγχρόνως κάτι που μπορεί να νοιώσει κάθε άλλο έθνος, αφού αυτό το βαθεία ανθρώπινο και αιώνιο υπάρχει και μένει αναλλοίωτο, έστω και υπό άλλη μορφή, σ' όποιοδήποτε μέρος της γης και σ' οποιαδήποτε εποχή. 'Ως σύλληψη, η προσπάθεια του Βάγνερ είναι μοναδική στην ιστορία του πνεύματος της Δύσης. Μένει τώρα να δούμε πώς άντελήφθη πραγματικά την μορφή της άρχαιας τραγωδίας, ποιά στοιχεία θα χρησιμοποιήσει και πώς θα τή Ισοροπήση για νά δώσει μορφή στο Ιδανικό του.

..

Οι πρώτες φιλοδοξίες του Βάγνερ δέν ήταν νά γράφει μουσικό δράμα αφού ούτε καν γνώριζε τί στοιχεία της μουσικής. 'Ονειρεύονταν νά γίνη δραματικός ποιητής και θεός του ήταν ο Αλοχόλος, ο Σοφοκλής—δχι ο Εύριπίδης—και ο Σαίξπηρ. Και, όπως συνέβη σ' άλλους τούς δυτικούς ποιητές, άκόμη και σ' όν Γκαίτε της 'Εφινένας έν Αόλιδη, ήταν πιο κοντά σ' όν Σαίξπηρ παρά σ' όν 'Ελληνες τραγικούς. 'Ετσι, το πρώτο δράμα του νεαρού Βάγνερ ήταν ένα δράμα κατά τή σαιξπηρικά ύποδείγματα άλλα άσυγκρίτως πιο αιματηρό και με όλα τή χαρακτηριστικά του γερμανικού Kolossal αφού τή σαράντια τέσσερ πρόσωπα τή σκοτώνονταν ή πέθαιναν όλα κατά τή διάστημα τού έργου και χριστίστηκε νά εμφανιστούν ως φαντάσματα για νά τελειώσει ή πέμπτη πράξη.

Λίγο άργότερα και πάντα άπασχολημένος με τή δράμα του άκούει τίς συμφωνίες τού Μπετόβεν και τόν 'Εγκμοντ του και κυριεύεται από ένα καινούργιο πάθος, τή πάθος της συμφωνικής μουσικής. Το Ιδανικό του τώρα πλουτίζεται και θέλει νά γράφει μουσική για τή δράμα του.

'Αν άναφέρωμε τή βιογραφική αυτή λεπτομέρεια είναι για νά δείξωμε ότι από τή νεανικά του κι' όλες χρόνια ο Βάγνερ έχει ως ύπόδειγμα Ιδεώδες τήν άρχαία τραγωδία άλλα γράφει σαιξπηρικό δράμα και θέλει νά τή συνταίριση με τή συμφωνική μουσική τού Μπετόβεν.

Τό Ιδανικό του πλουτίζεται άκόμη, όταν βλέπη τόν 'Ελεύθερο Σκοπευτή τού Βέμπερ με τόν φανταστικό χαρακτήρα του, τούς γερμανικούς θρύλους, τήν άτμόσφαιρα τού γερμανικού δόσους και τού τοπικό χρώμα. Αυτό θά τόν κάνει άργότερα ν' άναζητήσει τή θέματα τού σ' όν γερμανικούς και έν γένει βόρειους θρύλους και νά δώσει σ' ό έργο του καθυρώς γερμανικό χαρακτήρα.

'Ετσι, από τή νεανικά του χρόνια έχει κι' όλες δώδεκα κάποια μορφή σ' ό Ιδανικό του. Δέν θά άρχισή όμως άμέσως νά τή δίνή σάρκα και όστά. Αυτό θά γίνη πολύ άργότερα κι' ύστερα από πολλές περιπελανήσεις. Θά ξεκινήση κι' αυτός όπως όλοι, φτάνοντας μελόδρια, και μάλιστα δχι πολύ πετυχημένο, σύμφωνα με τή γνωστά καλοΰπια. 'Άλλοτε παίρνει ως ύπόδειγμα τή γαλλική όπερα και φτάνει τή 'Απαγορεύεται ή άγάπη' άλλοτε μμείται τόν Βέμπερ και φτάνει τίς 'Νεράιδες' και άλλοτε μμείται τούς 'Ιταλούς και φτάνει τή 'Ριέντσι'.

'Αργότερα θά παρουσιάση τήν προσπάθειά του

σάν μιá επανάσταση, σάν κάτι τή τελειώς άσχετο με τήν όπερα τήν όποία θά θεωρησόν έν έθνος καταδικασμένο πού δέν επιδέχεται μεταρρυθμίσεις. 'Η όπερα, θά πη, είναι ένά έθνος πού προορίζεται νά διασκεδάση τήν άνία ένός κοινού πού ζητεί φτηνές άπολαύσεις. 'Αντιθέτως, εκείνος έχει ένά Ιδανικό ή διαμέτρο αντίθετο, νά τραβήθ τή λαό από τή ρουτίνα της καθημερινής ζωής και νά τόν άναθήσει σ' άλλες σφαίρες, εκεί όπου εκφράζεται, δ.τ. βαθύ κι' αιώνιο κρύβει μέσα τού ο άνθρωπος.

Τά έργα του, δέν φαίνονται νά δικαιώνουν τόν Ισορροπισμό. 'Ο Βάγνερ προχωρεί με βαθμιαίες μεταρρυθμίσεις πού στηρίζονται σ' προσπάθειες τών προγενεστέρων του και τών συγχρόνων του, άκόμη κι' εκείνων πού καταδικάζει ή περιφρονεί τή όπερα. Οι προσπάθειες αυτές άνήκουν σ' τήν περιοχή της όπερας, τής σύμφωνικής μουσικής και έν γένει της μουσικής. 'Αν τή σαιξπηρικό δράμα τόν επηρέασε, δέν ήταν ο μόνος ρομαντικός μουσουργός πού ύπέστη αυτή τήν επίδραση. Τό έργο τού Βάγνερ τοποθετείται μέσα σ' τήν άτμόσφαιρα της ρομαντικής μουσικής και μέσα σ' τή πλαίσια της ρομαντικής όπερας. Παρουσιάστηκε τότε δχι μήτρα σάν τή Ιδεώδες λυρικό δράμα—λυρικά δράματα εφτιαξε και ο Γκλόουκ—άλλά σάν τή Ιδεώδες δράμα και τή Ιδεώδες έργο τέχνης. Κι' όμως σ' ό σημερ δέν τοποθετείται κοντά σ' όν Αλοχόλο, τόν Σοφοκλή και τόν Εύριπίδη άλλα δίπλα σ' όν άλλους μουσουργούς μελοδράματος, τόν Μοντεβέρνι, τόν Γκλόουκ, τόν Μπετόβεν, και τόν Βέμπερ, δίπλα σ' όν 'Ιταλούς πού περιφρόνησε και συμβαίνει κάποτε μέσα σ' τήν ίδια του πατρίδα νά προτιμούν άντί γ' αυτόν ένά Βέρντι, δχι ύστερα από μιá άπεγνωσμένη άναζήτηση ένός νεού θεού όπως κάνει ο Νίτσι για τόν Μπιζέ, άλλα γιατί ο Βέρντι δέν άπαιτεί μιό ύπερένταση πού συντρίβει και έξουθενώνει ένώ δίνει συγκινηθείς εύκολες Ιως πολλές φορές και με μέσα συμβατικά, γνήσιες όμως και ανθρώπινες.

'Εκείνο πού έπιχειρεί ο Βάγνερ είναι τή αντίστροφο εκείνου πού λίγα χρόνια πριν έπεχείρησε σύγχρονός του Μπερλιόζ με τή Φανταστική Συμφωνία. 'Ο Μπερλιόζ προσπαθεί νά εισαγάγη τή δραματικό στοιχείο σ' τή συμφωνία τού Μπετόβεν και δημιουργεί τή συμφωνικό ποίημα. 'Ο Βάγνερ προσπαθεί νά εισαγάγη τή συμφωνία τού Μπετόβεν σ' τού μουσικό δράμα. Και οι δύο αυτές τάσεις είναι χαρακτηριστικές της ρομαντικής εποχής, μιás εποχής όπου τή ελπίη άναμειγνύονται και όπου μέσα σ' αυτό τή λογοτεχνικό δράμα τή δραματικό και τή κωμικό στοιχεία ένάλασσονται. Σέ μιá εποχή όπου τή συναισθημα έκδηλώσεις σχεδόν πάντα εις βάρος της Ισοροπίας της μορφής, εποχή βιογνώσεων και ύπερβόλων, πώς θά κατορθώση ο Βάγνερ νά πραγματοποιήσει ένά Ιδεώδες πού πραγματοποιήθηκε σ' τήν έλληνική άρχαιότητα με λιτά μέσα έκφράσεως μεγάλων συναισθημάτων και νοημάτων και με άπόλυτη Ισορροπήση τών;

(Συνεχίζεται)

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Είναι χαρακτηριστικό ότι η μουσική, στην ιστορία των αιώνων, αν και συμμετέχει σ' όλες τις επανάστασεις, ποτέ δεν προπορεύεται, πάντα ακολουθεί.

Με την έλωση του Βυζαντίου, στα μέσα του 15ου αιώνα, οι Έλληνες σοφοί φέρνουν τα φώτα του Έλληνικού πνεύματος στην Δύση. Τα μεσαιωνικά σκοτάδια, κάτω από τη θεά έλληνική πνοή, διαλύονται αιγά-αιγά.

Αφάνταστες ανακαλύψεις συντελούνται. Ο Κοπερνίκος αναστασταώνει τον κόσμο αποβεικνύοντας πώς η γη είναι στρογγυλή. Η πυρίτις φέρνει επανάσταση στην πολεμική τέχνη. Με την τυπογραφία, οι θρησουργοί της αρχαιότητας γίνονται αιγά-αιγά κτήμα του λαού. Καινούργιες φιλοσοφικές και κοινωνικές απόψεις ξεπετιούνται. Ο ούμανισμός κλονίζει τις σκουριασμένες ιδέες του μεσαίωνα. Ο άνθρωπος αρχίζει να παίρνει δέξια ως άτομο, κ' όχι μόνο να λογαριάζεται ως μάζα. Ο Καρτέσιος, ο Έρασμος, ο Ραμπελ, οι φωτερά πνεύματα, σκορπούν μια καινούργια φεγγολογή. Ο Βοκκάκιος, ο Πετράρχης, ο Άριστοτος, ο Τάσος, μαγεύουν τον κόσμο με την παθητική και παγινιδίαιρα έλευθερία του λόγου τους. Οι άρχιτεκτονες και οι ζωγράφοι, σάν να τούς κατάλαβε μιά θεία μανία, άμιλλώνται ποιός θα στολιού τη γη με τα πιο δόξανα στολίσια. Είναι η εποχή του Λεονάρδου ντά Βίντσι, του Μιχαήλ Άγγελου, του Ραφαήλ, του Τισιανού, του Γκρέκο, του Βελάσκεθ, του Ντύρερ, του Ροδίνι, του Ρέμπραντ. Όλες οι τέχνες γιορτάζουν την Άναγέννηση με τα πιο δμορφα λουλούδια τους.

Η μουσική όμως, μέσα σ' αυτή την θνοιξη, παλεύει ακόμα με τα μεσαιωνικά μουσικοπαθή σκοτάδια.

Μας παραρνεύει αυτό πολύ, κ' ακόμα πιο πολύ, κάτι άλλο. Η Άναγέννηση, στις άλλες τέχνες ήταν άποτέλεσμα μιάς έσωτερικής ανάγκης. Της ανάγκης της λυτρώσεως του ατόμου. Ο άνθρωπος πόθησε πιά να έκφραση τα δικά του συναισθήματα, κ' άρπαξε μ' έπαστασιακό ένθουσιασμό την πένα, το χροστήρα. τη σμίλη.

Στη μουσική όμως, αν και έβρασε στο ίδιο αποτέλεσμα η επανάσταση, η άρχη ύπηρξε διαφορετική. Η άναγέννηση στη μουσική όφειλεται σ' ένα λάθος, σέ μιά παρεξήγηση. Όλοι οι καλλιτέχνες της εποχής της Άναγεννήσεως, είχαν ιδανικό να ζωντανέψουν το άρχαιο έλληνικό πνεύμα, την άρχαία έλληνική τέχνη.

Οι μουσικοί, άργα σκέφτηκαν να μην ύστερήσουν. Μόλις στο τέλος του 16ου αιώνα, τότε ποτ στις άλλες τέχνες ήταν η βασιλεία του Μπαρόκ. Η άρσοπορία αυτή δέν έμπόδιζε τόν ένθουσιασμό τών μουσικών. Μιά ιδέα τούς δίνει φτερά. Γιατί να μην ζαναγεννηθή το άραιότερο καλλιτεχνικά της άρχαιότητας, το έλληνικό δράμα;

Έρχομα στον οίστρο τους μιά τεραστία... λεπτομέρεια. Ότι ένω οι άλλες τέχνες είχαν μιά θετική βάση για την άναγέννηση, τα άρχαία ποιητικά, γλυπτικά, άρχιτεκτονικά, ζωγραφικά πρότυπα, η μουσική δέν είχε καμμία βάση, αφού δέν έδώζετο η άρχαία έλληνική μουσική παρά στα θεωρητικά συγγράμματα.

Αυτό δέν έμπόδιζε τούς Έταλους συνθέτες στο τέλος του 16ου αιώνα να προβόδη όρημτικά στην πραγματοποίηση του όνειρου τους, να έπιχειρήσουν το ζανζωνάναμα του άττικο δράματος.

Στη Φλωρεντία γίνεται το θέαμα. Ένας φιλότεχνος όμιλος άποφαρίζει να τινάξει την τυραννία του άσκητικού μεσαιωνισμού. Ο άνθρωπος πρέπει να ζαναβρή τη χαρά της ζωής, τη χαρά του τραγουδιού, να ίβη τη φύση με χαρούμενο μάτι.

Ο άρχαίος έλληνικός πολιτισμός γίνεται το σύνημα και για τούς μουσικούς, όπως για όλους τούς πρωτοπόρους της Άναγεννήσεως. Πρέπει πρό παντός να τιναχθή ό φόρτος της πολυφωνίας, πού έμποδίζει το αούθρηγο έξέπασμα της ψυχής. Ο άνθρωπος πρέπει να τραγουδήση τόν τόνο του, τη χαρά του, σέ ξεχωριστό τραγούδι.

Έτσι πρωτοφανείται σάν πείραμα συνειδητό, το πρώτο μονωδισκό τραγούδι, συνουδεμένο από μουσική. Το καινούργιο αυτό ύφος το όνομάζομα *stile recitativo*, δηλ. άπαγγελτικό ύφος.

Το 1594 είναι μεγάλος σταθμός στην ιστορία της μουσικής. Ο φλωρεντινός μουσικός *Jacopo Peri* γράφει την πρώτη όπερα. Δάφνη, έμπνευσμένη από την έλληνική μυθολογία. Είναι γραμμένη σέ *stile recitativo*, δηλ. ή μελωδία είναι κάτι ανάμεσα σέ τραγούδι και άπαγγελία.

Ότε ο ίδιος ό συνθέτης θα φανταζόταν τίνος τραυό οικοδομήματος τα θεμέλια έστησε με το ταπεινό του αυτό λιθοβάκι. Νομίζοντας πώς ζωντανεύει το έλληνικό δράμα, έπλανάτο οίστρα. Άλλά δημιουργήσε μιά καινούργια τέχνη, το μουσικό δράμα, την όπερα.

Πρώτα στη Φλωρεντία, έπειτα στη Βενετία και στη Νεάπολη, η καινούργια αυτή ανακάλυψη έλαβε καταπληκτικές διαστάσεις. Μανία άληθινή κατέλαβε τούς Έταλους για το μουσικό δράμα. Άπειρα όνόματα έγιναν ένδοξα από τη μιά μέρα στην άλλη. Η μουσική αυτή σήμερα δέν έχει καμμία άπήχηση στην ψυχή μας. Και δέν μπορούσε να είναι διαφορετικά. Μονότονες μελωδίες, όπως νόμιζα ότι τραγουδιόταν η έλληνική μουσική, άπάνω σέ άρχαία θέματα.

Άλλά, αν και δέν μπορούν να σταθούν στα σημερινά θέατρα τα έργα αυτά, έχουν τεραστία σημασία για την εξέλιξη της μουσικής. Είναι το θεμέλιο της μοντέρνας μουσικής. Γιατί στην Ιταλική όπερα του 17ου αιώνα τινάζουν οι καλλιτέχνες πολλά βαρεία θέματα. Πρώτα-πρώτα η πολυφωνία, πού είχαν έβη σάν κύβερνητική κατάκτηση του μεσαιωνικού πνεύματος, έβρανε αιγά-αιγά καταθλιπτικά τη φαντασία τών μουσουργών. Η έμπνευσίς τους πνιγόταν κάτω από τόν πολυφωνικό φόρτο. Η Ιταλική όπερα, εισάγοντας το μονωδισκό τραγούδι, ρυθμίζει το ρεύμα της μοντέρνας μουσικής πρός μιά όμορφανία, η οποία διαφέρει βέβαια από την άρχαία άπόλυτη όμορφανία, γιατί χρησιμοποιούν την πείρα της πολυφωνίας.

Η κυριώτερη όμως καινοτομία της μουσικής αυτής είναι ότι έκφράζει τ' άτομικά συναισθήματα.

‘Ο μεσαιώνας έπινε τα άτομα. Ήταν ή εποχή του πλθθους. ‘Η μουσική, στις εκκλησίες είχε τό βασιό της. Κι’ ή λέξις όμως εκκλησία σημαίνει τό πλθθος. Κατ’ ανάγκη, τά αίσθηματα πού εξέφραζε ή μουσική τών Φλαμανδών ή τού θεϊκού Παλεστρίνα, όσο και ν’ άπηχόσε τόν αιώσιο πόνου της ανθρώπινης ψυχής πού ίκετεύει τού Θεού, ήταν ύποταγμένη σε μία πειθαρχία, άπαραίτητη γιά τήν όμαδιική έκφραση. ‘Αποικλιόνται τά φουοριόγίματα της άτομικής φαντασίας, της άτομικής ίδιουοκρασίας.

Στήν Ιταλική όπερα της άρχής τού 17ου αιώνος, δέ μπορούσαν να πούμε βέρβια πώς έλευθερώθηκε τελείως τό άτομο. Δυόνταν όμως ή ευκαιρία στό άτομο να έκφράση τά συναισθημάτα του με τό στόμα τών ήρώων τών έργων. ‘Ο πού λαμπρός εκπρόσωπος της τέχνης αυτής είναι ό Κλαύδιος Μοντεβέρτι. ‘Ορμητική ίδιουοκρασία, παθητική, κατώρθωσε να φύγη στην Ιταλική όπερα, στό διανοητικό αυτό κατασκείασμα τών άρχαιοφίλων τού 17ου αιώνος, άληθινή ζωή. ‘Ο Μοντεβέρτι ήταν ό πραγματικός ίδρυτής τού μουσικού δράματος. Οι καινοτομίες του ήταν άπάνταστα τολμηρές γιά τήν εποχή του. Τά recitativo, δηλ. τά μέρη πού άπήγγελλαν τραγουδιότα ό ήρωοιοί, με μία άπαγγελία μονότονη, νομίζοντας ότι άκολουθούν τήν άρχαία έλληνική παράδοση, παίρνουν ζωή γιά τό Μοντεβέρτι. Δέν φοβόταν να μιλήση με πάθος, με όρμη, όπου πρέπει. Με τήν κατάλληλη χρησιμοποίηση τού ήχητικού χρώματος (timbre) τών διαφόρων όργάνων, έβασε τις βάρεις ής τήνώνων όρχήστρας. Δηλ. πρώτος ό Μο-

ντεβέρτι άντελήφθη ότι τά διάφορα όργανα έχουν διαφορητική έκφραση, και τά χρησιμοποίησε άνάλογως. ‘Ακόμα κι’ ένα είδος λάιτ-ιοτιβ μεταχειρίσθηκε. Δηλ. μουσικό θέμα πού επανέρχεται γιά να δηλώση μία ώρισμένη ιδέα, τό όηγοιόν μοτιβό πού τό χρησιμοποίησε ό Βάγκνερ τόσο συστηματικά, τό συναντούμε, σε ύποτιωδή πάντως μορφή, στα έργα τού δαιμονίου Μοντεβέρτι. Με τό Μοντεβέρτι άρχίζει τό μουσικό δράμα να τινάζει όριστικά τόν ψεύτικο θεσμό του με τήν έλληνική άρχαίοτητα. ‘Αποφασίζει να τραβήξη τό δικό του όδρο, σαν ένα καινούργιο μουσικό είδος. ‘Ο Peri, ό πρώτος γνωστός συνθέτης όπερας στό Φλωρεντιό ό Monteverdi στή Βενετία κι’ ό Alex. Scarlatti άργότερα στό τέλος τού 17ου αιώνος στή Νεάπολι, αυτοί είναι οι λαμπρότεροι εκπρόσωποι της Ιταλικής μουσικής άναγεννήσεως. Με τόν Σκαρλατί έκφασε ή τέχνη αυτή τήν άκμή της. Γρήγορα άκολουθήσε ή παρακμή.

‘Ενώ ή Ιταλική αυτή όπερα είχε άρχισα ως δραματικό μάλλον είδος, έγινε δηλ. σημασία μάλλον στό λόγο παρά στή μελωδία, σιγά-σιγά, εξέλιεσσεσ όλο και πού άποκλειστικά σε μουσικό είδος. ‘Η άσισια πάλι μεταξό ποιήσεως και μουσικής, μεταξό ιδέας και βιρτουοζιόμοι, πού είχε άρχισα κίόλας στην έλληνική άρχαίοτητα, και πού άκολουθεί πιστά όλη τήν Ιστορία τού μουσικού δράματος ζέσπασε και τήν εποχή αυτή. Λίγο βάσταξε ή άρμονική Ισορροπία. Στο τέλος, ό βιρτουοζιόμοι άρχισα να όριατίη. Οι τραγουδιότες δέν έχορταίναν θριάμβους-ζητούσαν όλο και πού φανταγέτες άριες, όλο και μεγαλύτερη έπιείξη. Τό bel canto γίνεται τό μουσικό σύνθημα πού ήλεκτρίζε τις θερμές Ιταλικές καρδιές. ‘Η ιδέα, ή ποιηση, ξεγινόνταν όλοένα.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—‘Ο πρωταγωνιστής της ‘Εθνικής Λυρικής Σκηνής κ. Α. Δελένδασ θα κάμη τήν έμφανισή του στό ‘Ήπάντεν-Μπάντεν όπου ό έκλεκτός καλλιτέχνης θα τραγουδήσει σε μία όργανουμένη εκεί μεγάλη συναυλία. Σύμφωνα δέ με πληροφορίες, θα τραγουδήσει και σε όπερα τού Μονάχου και της Φραγκφούρτης και στην Κρατική ‘Οπερα της Βιέννης κατά τις άρχές της χειμερινής περιόδου.

—Και μία άλλη καλλιτέχνης πού μελοδράματος, ή κ. Κίτσα Διαμοσιώτη, κατόπιν συμβάσεως με τό Καλλιτεχνικό Γραφείο θα έμφανιστεί σε όπερες της Γιουγκοσλαβίας.

—‘Η πιανίστα δ. Μαρία Χαιρογιώργου θα έμφανιστεί κατά τήν προσεχή μουσική περίοδο με Συμφωνικές ‘Ορχήστρες διαφόρων Εύρωπαικών πόλεων όπως Χάγη, Βρυξέλλαν, Παρίσιον, Άνδνίον, και θα δώσει συναυλίες και ρεσιτάλ στη Γιουγκοσλαβία.

—‘Ο έκλεκτός καλλιτέχνης τού πιάνου κ. Λώρης

Μαργαρίτη είχε μία σειράν έμφανίσεων στις Αδριατικές πόλεις Βιέννη, Σάλτσμπουργκ έπι της εκόριας της περιόδου τού Μουσικού Θεατρίβλ στο Σάλτσμπουργκ, στην ‘Ακαδημία τού όποιου διδάσκει κάθε χρόνο στό Σχολή τού πιάνου. Και ειδικά έβασε μία άείλογο συναυλία «Νεολυρικής Μουσικής» στό Μοτσάρτεουμ καθώς και ραδιοφωνικά ρεσιτάλ, με έργα ‘Ελλήνων συνθετών. Γιά τό μήνα Σεπτέμβρη θα πραγματοποιήση έμφανίσεις στις πόλεις Ζυρίχη, Βελιγράβι, και Ζάγκρεππ.

—‘Ο καλλιτεχνικός διευθυντής τού ‘Ελληνικού ‘Ωδείου κ. Άντίοχο Ευγγελάτος άναχώρησε εις Βιέννη, Σάλτσμπουργκ, Φραγκφούρτη, Μόναχο και άλλας εύρωπαικές πόλεις όπου θα παρακολούθησει τήν εκεί μουσική κίνηση και έπι της εκόριας θα άναδεώσει προηγούμενες προτάσεις τών εκεί Ραδιοσταθίων και Συμφωνικών ‘Ορχηστρών γιά να διευθύνει όρισμένες Συναυλίες.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

—‘Η έμφανισή τού ‘Ελλήνος βαυφώνου της Μετροπόλιταν ‘Οπερας της Νέας ‘Υόρκης Νίκου Μοσχονά ως σολιστ στην Συμφωνική Συναυλία της 4ης Αδύοστού ήταν από τά γεγονότα πού ίδιαιτερα χαιρετίστηκαν από τό ‘Αθηναϊκό μουσικό κοινό. ‘Ο ‘Ελλην καλλιτέχνης τραγούδησε δύο άριες από τις όπερες τού Μότσαρτ «Μαγεμένος Αώλος» και «Δόν Ζουάν», μιάν άρια από τόν «Δόν Κάρλος» τού Βέρντι και από τό «Μεφι-

στοφελή» τού Μπόιτο. ‘Η όρχήστρα πού συνώδευσε τό Νίκο Μοσχονά, όπυ τή διεύθυνση τού κ. Φ. Οικονομίδη άνοιξε τή συναυλία με τό Πρελούδιο από τό «Λόνεγκριν» τού Βάγκνερ και έκλεισε με τη «Συμφωνία τού Νέου Κόμοου» τού Ντβόρζακ.

‘Η δεύτερη έμφανισή τού Ν. Μοσχονά έγινε ενώπιον χιλιάδων φιλομουσών, τήν 13ην λήξαντας όπυ τήν διεύθυνση τού μάστρου κ. Κ. Χάγιου στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Συνέπραξε μεγάλη άνδρική και μικτή

ΔΙΑ ΤΟΥΣ κ. κ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Με τὸ φύλλο αὐτὸ ἡ Μουσικὴ Κίνησις μπαίνει στὸν τέταρτο χρόνο τῆς ἐκδόσεώς της. Τέσσερα χρόνια ζωῆς γιὰ ἓνα καλλιτεχνικὸ περιοδικὸ στὴ χώρα μας, καὶ μάλιστα μετὰ τὴν τόσο δύσκολη οικονομικὴ συνθήκη ποὺ περνούμε, εἶναι ἓνα ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ γεγονός. Γιὰ αὐτὸ ἡ Μουσικὴ Κίνησις ἀπευθίνει τίς πιὸ θερμῆς τῆς εὐχαριστεῖες στὸ πολυπληθὲς ἀναγνώστηκόν της κοινὸν, ποὺ μὲ τὴ θερμὴ του ὑποστήριξη τῆς χαρίζει μιά τόσο ἀνθηρὴ ζωὴ καὶ τὴν κάνει νὰ προχωρεῖ στὸν τέταρτο αὐτὸ χρόνο τῆς μ' ἀπόλυτῃ αἰσιοδοξίᾳ. Ἡ ἀμέριστη δὴμος ἀγάπη τῶν ἀναγνωστῶν της τῆς δημιουργεῖ τὴν ὑποπρέωση ν' ἀναπακριθῆ κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο σ' αὐτῆ καὶ αὐτὸ τὸ ἐπιδιώκει διαρκῶς, κ' ἐλπίζουμε ὅτι τὸ πετυχαίνει, μὲ τὸν πλουτισμὸ τῆς ὕλης της καὶ γενικὰ τῆς ὅλης ἐμφανισέως της.

Ἡ πρόσληψις καὶ ἄλλων ἀκόμη ἐκλεκτῶν συνεργατῶν γιὰ τὸ τρέχον ἔτος θ' ἀποτελέσῃ μιά σημαντικὴ ἐνίσχυση τῆς προσπάθειάς της αὐτῆς.

ΣΤΗΛΗ ΑΠΑΝΤΗΣΕΩΝ ΕΙΣ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

Ἀπὸ τοῦ προσεχοῦς φύλλου ἡ Μουσικὴ Κίνησις καθιερωμένη εἰδικὴν στήλην ἀπὸ τῆς ὁποίας θὰ ἀπαντᾷ εἰς κάθε ἐρώτημα οἰοσδήποτε φύσεως, πάντοτε δὴμος σχετικόν μετὰ τὴ μουσικὴ, ποὺ θὰ μᾶς ἀπευθύνουν οἱ ἀναγνώσταί μας.

Εἰς τὰ ἐν λόγω ἐρωτήματα τῶν, θὰ λαμβάνουν τὰς πλεόν σαφεῖς καὶ ἐγκύρους ἀπαντήσεις παρ' εἰδικῶν συνεργατῶν τῆς Μουσικῆς Κινήσεως.

χορωδία, καθὼς καὶ μανδολινάτα, πλαισιωμένη ἀπὸ βασικὰ ὄργανα τῆς κλασσικῆς ὀρχήστρας—φλάουτα ὄμπο, κόρνα, βιολοντσέλλα καὶ κοντραμπάσσα— ἡ δὲ συγκέντρωση τοῦ κοινου, ὑπερέβη κάθε ἄλλην τῶν παρελθόντων ἐτῶν.

Τὸ ἐνθουσιώδες κοινὸ ἀπέθεωσε κυριολεκτικὰ τόσο τὸν Νίκο Μοσχονά, ὅσο καὶ τοὺς ἄλλους ἐκτελεστὰς τοῦ προγράμματος, καὶ ἀνάγκασε ἐν τέλει τὸν διάσημον βαθύφωνο νὰ τραγουδήσῃ καὶ ἐκτός προγράμματος

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέροντος ἡ ὑπὸ τὸν ἀρχιμουσικὸ κ. Θεόδωρο Βαβαγιάννη Συμφωνικὴ Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας τῆς 11ης Αὐγούστου. Τὸ πρόγραμμα περιλάμβανε, Σομπέρτ: «Εἰσαγωγή σὲ Ἰταλίαν, ὁ ὄφος, σὲ γτὸ μείζ.» «Ροζαμουόνδη» (εἰσαγωγή, μουσικὴ μπαλέτου), «Μαγεμένη Ἄρτα» (εἰσαγωγή) καὶ Μπράμς: «Συμφωνία ἀρ. 2».

—Μιά νέα ἀπόφοιτος τοῦ Ἐθνικοῦ Ὄρειου, ἡ δ. Καίτη Χατζηλευθεριάδου, Α' Βραβεῖον τῆς Σχολῆς Μοναδίας (τάξις κ. Α. Γκίνη) καθηγήτρια τοῦ Δημοτικοῦ Ὄρειου Λαρίσης, ἀνεχώρησε γιὰ τὴ Βιέννη ὅπου θὰ παραμείνει γιὰ ἀνώτερες σπουδῆς.

—Ἡ Συναυλία τῆς Κ. Ο. Α. ποὺ ἐδόθη στίς 18

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΑΣ 3
ΤΗΛΕΦ: 25504

MOUSSIKI KINISSIS

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΙ
Ἑστρία Δρ. 40.000
Ἑστριν. * 20.000
Τρίμην. * 10.000
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΙ
Ἑστρία Λ. Χ. 1.0.0
Ἡ ὄλα. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
Ὄδος Αἰδίου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιδίου 30

Αὐγούστου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Α. Παρίδη περιλαμβάνει τὸ ἀκόλουθον πρόγραμμα: Ροσσίνι: «Γουλιέλμος Τέλλου» (εἰσαγωγή), Μπετόβεν: Συμφωνία ἀρ. 1» Ντεμψουά: «Θάλασσα» Μποροντίν: «Πολοβτοϊανὸι Χοροὶ» ἀπὸ τὸν Πρίγκηπα Ἰγκόρ.

—Ἡ τελευταία Συμφωνικὴ Συναυλία τοῦ μηνὸς Αὐγούστου δόθηκε ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Φ. Οικονομίδη στίς 25 Αὐγούστου μετὰ τὸ ἀκόλουθον πρόγραμμα Γκλόκ: «Ἄλκητρις», Σομπέρτ: «Ἡμιτελὴς Συμφωνία» Λιστ: «Προμηθεὺς» (Συμφωνικὸ Ποίημα σὲ α' ἐκτέλεση) Μπετόβεν: «Συμφωνία ἀρ. 5».

Ἀπὸ τοῦ τρέχοντος Σχολικοῦ ἔτους θὰ διδάζουν εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὄρειον ὡς Καθηγηταὶ Α' οἱ κ. κ. Α. Παυσιάνην εἰς τὴν Σχολὴν Πιάνου καὶ Ι. Παναγιῶναν εἰς τὰ Ἀνώτερα Θεωρητικά.

Τὸ Ἑλληνικὸν Ὄρειον συνεχίζον τὴν καλλιτεχνικὴν του δρᾶσιν ἱδρυσε δύο νέα παρατεταμένα εἰς Ν. Σμύρνην (γωνία Δαρδανελλίων καὶ Ἀγχιάνου), καὶ εἰς Π. Φάληρον (ὁδὸς Ἀλκυόνης 6 ἀνάλεβε δὲ ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν του ἐποπτεῖαν τὸ Ὄρειον τῆς Φιλαρμονικῆς Σχολῆς τὸ λειτουργοῦν εἰς Ἀργυροστόλιον τῆς Κεφαλληνίας.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καὶ σὰς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπὸ: Π. Ἀλαούφ δρ. 20, Χ. Ἀρώνην δρ. 20.

Ἐκ παραδρομῆς περιλήθη εἰς τὸ τεῦχος τοῦ Αὐγούστου τὸ πτυχίον Πιάνου τῆς δ. Ἐλένης Π. Βαλαχῆ μὲ τὸν βαθμὸν Ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΗΡΑΚΛΗΣ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
ΣΚΑΦΩΝ ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

