



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

48

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

*Ένα μουσικό προσκόνημα στο μοναστήρι της Βαλντεμάσας, στο μουσείο του Σοπέν και της Σάνδη.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

*Αρχαία τραγωδία και Βαγνερικό Δράμα.

ΤΗ. GÉROLD

Ι.-Σ. Μπάχ (Μετάφρ. Σ.Σκιαδαρέση).

ΑΛ. ΚΑΖΑΝΤΖΗ

*Ο Πρώτος Πανελλήνιος μουσικός διαγωνισμός.

ALEX THURNEYSSEN

*Υλικά προϋποθέσεις της μουσικής ως τέχνης.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

*Η 'Αναγέννηση στη Μουσική.

*Έλληνες μουσικοί στο ξεωτερικό και στον τόπο μας.

*Άλληλογραφία κ.τ.λ.

ΕΤΟΣ Δ' = ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1952=ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΡΙΘ. 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα έτων δράσει συγκεντρώ-
νει προϋποθέσεις αι όποιαί είναι απαραίτητοι
δ: Έν συγχρονισμένον Μουσικόν ίδρυμα
ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις
έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑ-
ΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις:

ΑΡΓΟΣΤΟΛΙΟΝ	ΑΛΛΗΡΑΝ	ΣΠΑΡΤΗΝ
ΒΟΛΟΝ	ΝΑΥΠΑΚΤΟΝ	ΚΑΡΔΙΤΣΑΝ
ΕΛΕΥΣΙΣ	ΠΑΤΡΑΣ	ΚΑΡΔΙΤΣΑΝ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ	ΠΥΡΡΑΙΟΝ	ΚΑΡΔΙΤΣΑΝ
ΚΑΛΑΜΑΙ	ΡΕΘΥΜΝΟΝ	ΚΑΡΔΙΤΣΑΝ
ΚΟΡΙΝΘΟΝ	ΡΟΔΟΝ	ΚΑΡΔΙΤΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ
ΛΕΥΚΩΣΙΑΝ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ
ΛΑΡΝΑΚΑ,

Διδάσκονται όλα τὰ μαθηματά
και φωνητική μουσική από δ
Καθηγητάς και διδάκτορας

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1909 - ΑΘΗΝΑΙ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό σπυριόδιό
περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιοδικό πού ένημερώνει τούς
πάντας γιά τή μουσική και καλ-
λιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής
Ευρώπης και τής Αμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί-

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

ΟΙ έπιθυμούντες να γίνουσι άνταποκρίται μιας
συνδρομηταί η ν' αγοράσουσι τά κατωτέρω τεύχη
ή βιβλία ός άπευθυνθούσι εις τή γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κήσ έπαταγής προς τόν
κ. Πέτρον Κοτσιρίδη, όδός Φειδιού 3, Αθήνας.

ΣΗΜ.— Εις όσους έπιθυμούν να έχουσι τή τεύχη του πρώ-
του έτους, τή στέλνουσι προς όρχ, 2.000 έκαστον ή
45.000 διά τή 2η τεύχη όσου του έτους. Τό τεύχη
του δεύτερου και τρίτου έτους, τή στέλνουσι
προς όρχ, 3.000 έκαστον ή 35.000 διά τή τεύχη
έκάστου έτους. Βιογραφία Μόσαρτ, Σοπέν, Σού-
μπερ, Μπετόβεν - Χάουζ, Χαίντεν, Γκαύζ, Μπρόου-
κνερ αντί όρχ, 3.000 έκάστη, εις χωριστά
δεμένα βιβλιάρια.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΕΙΔΩΝ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25804

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Αρμόνια, Ακονταίν, Όργανα δια μπά-
ντας Φιλαρμονικών και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιό-
λες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μαν-
δολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τή είδη των έγγύ-
ρων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονο-
ί, Καβαλέριδες, Υπο-
ράδια, χαρτί μουσικής



ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΒΙΒΛΙΑ

και Νεότερα διά Πιάνο,
α, Μουσική Δωματίου
Μουσικόν, Τζαζ κ.λ.π.

ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25804

Βιβλία και μουσικής φιλολογίας
ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ
Γαλλίας, Βελγίου, Αυστρί-
ας, Αμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουτραφίσματα, Έπισκευ-
αί και μεταφοραί παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25-504

Τό Γραφείον μας αναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργά-
νωσιν Συναυλιών και έν γενεί Μουσικών εκτελέσεων εις
τάς Αθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις τής Ελλάδος.
Έγγυηται τήν καλλίτεράν έξυπηρέτησιν των ένδιαφερο-
μένων. Πληροφορία προφορικά και δέ' αλληλογραφίας
διά τούς εις τας έπαρχιας διαμένοντα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Ἐκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διηγήτης Π. ΚΟΥΣΙΩΡΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Δ.

ΑΡΙΘ. 48

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1952

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

ΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΡΟΣΚΥΝΗΜΑ

ΣΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΒΑΛΝΤΕΜΟΣΑΣ
ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΑΝΔΗ

Ἵταν τελευταία ταξίδεψα, γιὰ πρώτη φορά, στὴν Ἰσπανίαν νὰ κάνω ἕνα διπλὸ προσκύνημα στὴ χώρα τοῦ Θερβάντες. Ἀπὸ τὴ μιὰ σὲ τὸ Τολέδο, ὅπου ἔζησε ὁ Γκρέκο κ' ἀπὸ τὴν ἄλληλὴ στὴ Μαγιόρκα, σὲ τὸ μοναστήρι τῆς Βαλντεμόσας, ὅπου πέρασαν λίγο καιρὸ ὁ Σοπέν κ' ἡ Σάνδη. Φεύγοντας κρᾶτησα μιὰ συγκινητικὴ ἀνάμνηση καὶ τῶν δυῶ, ἰδιαίτερα τοῦ δευτέρου. Σπάνια ἢ ἐπίσκεψη σ' ἕνα τόπο, ὅπου ἔζησε ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης, μπορεῖ νὰ σοῦ δημιουργήσει τόσο δυνατὸ, καὶ τρυφερὸ μαζὶ, αἰσθημα συγκίνησης. Ἡ ρομαντικὴ ἱστορία τῶν δυῶ ἐρωτευμένων καὶ τὸ τραγικὸ δρᾶμα, ποῦ ἔζησαν ἐκεῖ καὶ ποῦ ἔδωσαν ὡστόσο ζωὴ σὲ μουσικὰ καὶ λογοτεχνικὰ ἀριστουργήματα, δημιουργοῦν ἀσφαλῶς αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα. Θυμάμαι, πὼς μὲ πραγματικὴ ἀγωνία περιμένα τὴ μέρα τῆς ἐκδρομῆς σὲ τὸ μοναστήρι, λές καὶ ἔθικα μιὰ ἐπίσκεψη στὸν ἴδιο τὸν Σοπέν!

Τὸ χωριὸ Βαλντεμόσα μὲ τὸ περιφημὸ μουσειοκτικὸ μοναστήρι βρίσκεται κάπου 18-20 χιλιόμετρα ἀπὸ τὴν Πάλμα, τὴν πρωτεύουσα τῆς Μαγιόρκας. Τὸ αὐτοκίνητο, ὕστερα ἀπὸ μιὰ γοργὴ διαδρομὴ μέσα ἀπὸ τὴν κοιλάδα, ἀνεβαίνει ἀργὰ πρὸς τὸ βουνό. Ὅσο πλησιάζεις στὸ χωριὸ τὸ τοπίο γύρω ἀποκτάει μιὰ συναρπαστικὴ γοητεία μὲ ἕνα ἀπείρηστο πλοῦτο χρωμάτων καὶ σχημάτων. Ἐνα πελώριο δέντρο ἀπὸ χίλιον εἰδῶν δέντρα περιβάλλει στοργικὰ τὸ μοναστήρι καὶ σχηματίζει, λές, μιὰ στρατιὰ προσκυνητῶν, ποῦ ἦρθαν ἀπὸ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου μὲ τὶς ποικίλες στολές τους

καὶ περιμένουν σιωπηλοὶ τὴ σειρά τους νὰ ἐπισκεφθοῦν τὸ μοναστήρι. Αἰωνόβιες ἐλιές μὲ τὴν ἀργυρόχρωμη φυσιολογία τους ἀνακατεμένες μὲ χαρομένες ροδιές, μὲ λυγρόκορμες λεύκες, μὲ βαθυπράσινες σοκίες, μὲ ψηλὰ φοινικίδια, μὲ χαρουπιές, ἀμυγδαλιές, πορτοκαλιές, λεμονιές, μερσινιές, σ' ἕνα ὀργανιστικὸ πραγματικὸ σύνολο.

Τὸ δρόμο αὐτὸ τὸν ἔκανε κάποτε ὁ Σοπέν σ' ἕνα πρωτόγονο ἀμάξι μέσα ἀπὸ βρομίσκους χαραγμένους ἀπὸ ρυάκια καὶ χεϊμάρρους. Τὸ μοναστήρι προβάλλει ἐπιβλητικὸ πάνω στὴν κορυφὴ, ἀπὸ πάνω ἀπ' τὸ χωριὸ καὶ τὸ ὄπασμα αὐτὸ πληθεῖ τῶν λιωπηλῶν προσκυνητῶν. Ὅταν ὁμοῦς φτάνουμε στὸ χωριὸ ἔχω τὴν ἐντύπωση, πὼς τὸ μοναστήρι εἶναι πολὺ πῶ κοντὰ στὸν κόσμο ἀπ' ἔξω, τὸ περιμένα ἄλλη-

θινὰ, μιὰ συνέχεια τοῦ χωριοῦ. Λίγα βήματα πρὸς τὰ πάνω μᾶς φέρουν κ' ἄλλας στὴ μικρὴ πλατεία τοῦ μοναστηριοῦ. Ἀντικρὸ τὸ παλάτι τοῦ Βασιλεῖς Μαρτίν, ποῦ στὸ 1399 ἴδρουν τὸ μοναστήρι, ἀποτελεῖ τὸν ταυριστὸ τοῦ σύντροφου. Δεξιὰ κ' ἀριστερὰ οἱ Μαγιόρκεζοι, ἀπόγονοι τῶν νησιωτῶν ποικίλων μαρτυρικῆς τῆ ζωῆ ἐκεῖ τοῦ Σοπέν καὶ τῆς Σάνδη, ζοῦνε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν πώληση ἀνομητοκτικῶν τοῦ ρομαντικοῦ ζευγαριοῦ. Οἱ συνάδελφοι μου—μέλη ἑξῆς Διεθνούς Μουσικοῦ Συνεδρίου, ποῦ γινε στὴν Πάλμα—ἔχουν σκορποθεῖ γύρω, ἄλλοι κοιτάζοντας τὰ σουβενίρ, ἄλλοι παρακολουθώντας τὰ τραγοῦδια καὶ τὶς κιθάρες σ' ἕνα πλατονικὸ κέντρο κ' ἄλλοι τριγυρνώντας κάτω ἀπ' τὰ πλατάκια τῆς πλατείας. Ἐγὼ νιώθω ἕνα ἀπείρηστο αἰσθημα ἀθηνιαίας νὰ δῶ τὸ κελλί τοῦ Σοπέν, μὴν



ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΜΑΓΙΟΡΚΙΝΟ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ

ακατανίκητη Έλλη προς το μοναστήρι, και προχωρώ προς την είσοδο. Μιά άπλη, χαμηλή πόρτα οδηγεί προς το στενόμακρο θολωτό διάδρομο τών κελιών. Δεν προφταίνω να προχωρήσω κι' αντίκρύζω απ' έξω στο δεύτερο κελιά άριστερά τήν άναμνηστική πλάκα. Μπαίνω με κάποια άκαθάρτη συγκινηση στήν ψυχή, λές και περιμένα ν' άκούσω τόν ξερό βήχα του άρρώστου ή κανένα άπαλο φθίσρημα του πιάνου να βγαίνει από το βάθος του κελιού. Το κελιά -μουσειο άποτελείται από δύο δωμάτια μ' ένα διάδρομο στή μέση. Σ' αυτόν το διάδρομο, ποδυά σαν ένα κεντρικό δωμάτιο, είναι μερικά έπιπλα, μερικοί πίνακες, ένα πορτραίτο τής Σάνδη και μερικά σκίτσα του γιοι τής Μαίρις. Στο δεξιό, τής Γεωργίας Σάνδη, μαζί μ' άλλα σουβενίρ, είναι φυλαγμένα πολλά χειρόγραφα τής μεγάλης λογοτεχνίδος, του περιήμου βιβλίου τής «Ένας χειμώνας στή Μαγιόρκα». Τό άριστερό είναι τό δωμάτιο του Σοπέν. Η άτμόσφαιρα, μέσα σ' αυτό προκαλεί άληθινα κάποιο δέος. Στο βάθος, στή γωνιά, εκτός από τό πορτραίτο του μεγάλου καλλιτέχνη είναι τό κυριώτερο άπόκτημα του μουσείου : τό μικρό μαγιορκινό πιάνο, μ' αυτό που ό Σοπεν έγραφε όλα του τά Πρελούνια, πριν ν' άφτασε το μεγάλο Πλεγιέλ. Έδώ, σ' αυτό τό μικρό στενόμακρο κελιά άντήχησαν για πρώτη φορά ό ήχοι τών πιο σαρακτικων' μνημυμάτων μιάς πολυβασιανιμένης ψυχής.

Έδώ, άντήχησαν ό θλιβερές νότες του Πένθυμου Έμβρατριου κι' ολόκληρη ή Σονάτα σε σι φρ. Ελ. Έδώ, μέσα από τή ζοφερή άτμόσφαιρα του πόνου και του μασατιούρι, που ή άρρώστια και ή κακία του κόσμου του δημιουργήσαν, άντήχησαν, κατά παράδειγμα τρόπο, ό θριαμβευτικοί τόνοι τής Πολωνικής σε λά, κι' αυτό σε ντό (φρ. 40). Σ' αυτό τό μοναστήρι, που, καθώς λέει ή Σάνδη, ήταν για τό Σοπέν γεμάτο «τρόμου και φαντασμάτα», βρήκε ό συνθέτης τή δύναμη να προσφέρει τή μαγεία τής δεύτερης Μπαλιάντας του, τήν τραφερή ελαιοσθηλιά τών δυο Νυκτωδίων, φρ. 37, τή δραματικότητα του Τρίτου Σκέρτσου του και τή χάρη τής Μαζούρκας του φρ. 41, άρ. 2.

Από τήν άλλη μεριά του κελιού είναι ένα μεγάλο Πλεγιέλ, χαρισμένο στο μουσειο, με τό όποιο έχουν ζωντανέψει σε άναμνηστικά φεστιβάλ τή μουσική του μεγάλου πιανίστας που έσυραν τά εύλοβικά τους βήματα ως τή μακρυνή αυτή γωνία. Ένα πορτραίτο του μεγάλου Καλλιτέχνη, το χειρόγραφο τής Μαζούρκας, το βιολιά ενός ντόπιου μουσικού, πομπάτζε στον Σοπέν λαϊκούς χορούς τής Μαγιόρκας και μερικά μικρά αντικείμενα συμπληρώνουν τήν εικόνα του δωματίου του. Και τά δυο δωμάτια με τό μεσαίο διαμέρισμα δίνουν σ' ένα μικρό χαριστιμένο κήπο, γεμάτο λουλουδία και πρασινοδα, με μία μικροτόπιχη δεξομένη, τόση δά μόλις ένα τετραγωνικό μέτρο, με δυο-τρία χρυσοφάρα. Όλα μινιατούρες όμορφιάς. Από τήν άκρη του κήπου άπλώνεται κάτω στο βάθος και γύρω ένα θέαμα άδέχατο. Ο κάμπος με τόους καταπράσινοους λόφους και τήν πιο ήμερη θάλασσα στο βάθος κάνουν ένα μαγευτικότατο πίνακα σ' αυτή τήν ώρα του δειλιού. Τέτοιο θέαμα θα έφανε τή γαλήνη στήν ψυχή του Καλλιτέχνη, όταν σπάνια έβγαινε απ' τό κελιά του. Σ' αυτόν τό μικροτόπιχο κήπο με τήν άπερντώσούν του όρίζοντα έγραψε ή μεγάλη λογοτεχνίδα μερικιά από τής ώριότερες σελίδες τής και μερικιά από τίς πιο πικρόχολες κρίσεις τής για τούς Μαγιορκέζους για όσα τούς έκα-

ναν να ύποφέρουν εκεί. Άναπαλώ έδω τήν τραγική τους Ιστορία.

* *

Στό νησι ήρθαν το φθινόπωρο (8 Νοεμβρ.) του 1838. Ένα μικρό πλοίο, σ' Ο Μαγιορκίνος, τούς έφερε στήν Πάλμα από τή Βαρκελώνη. Πέντε έπιβάτες όλοι κι' όλοι. Η κυρία Ντυντεβάν (Σάνδη), τά δυο παιδιά τής, ό Σοπέν και μία ξένη. Η Πάλμα εκείνη τήν εποχή ήταν μία μικρή κλειστή πολιτεία. Το ζευγάρι έγκαταστάθηκε προσωρινά σε μία μικρή πανοάν και δεν έβρισκε λόγια να εκφράσει τή γαρά του. Ο Σοπέν έγραφε στο φίλο του Φουτανά «Είμαι στήν Πάλμα, ανάμεσα στις φοινικίες, στους κέδρους, στους κάκτους, τίς έλιές, τίς πορτοκαλιές... Ο ύρανός κ' ή θάλασσα καταγάλαινω, τά θουιά σμαραγδίνια κι' ό άέρας παραδεισιακόσ. Κατόπι μετακινήθηκαν σ' ένα έξοχικό σπίτι έξω από τήν Πάλμα. Ο καιρός γλυκός και θερμός τούς άναζωογονούσε. Μά ή εύτυχία τους δεν κράτησε παρά λίγες μέρες. Από τίς άρχες του Δεκεμβρη ξέσπασε μία τρομερή κακοκαιρία, που κράτησε συνεχώς σχεδόν όλο τό χειμώνα και που είχε οδυνηρή επίδραση στήν άρρώστια του Σοπέν. Κι' όταν, καθώς ήταν πιά άναπόφευκτο, έγινε γνωστό ότό ό Καλλιτέχνης ήταν φυσιακώς «γίναμε—όπως έγραφε ή Σάνδη—άντικείμενο τρώμου και φρίκης για όλο τόν κόσμο». Κανένα πιά δεν τούς πλησίαζε κι' ό κλοιός, που είχε στο μεταξύ σχηματισθεί γύρω τους, έκανε τή ζωή τους άνυπόφορη. Η παρουσία του ζευγαριου μέσα σ' ένα νησι άποκλεισμένο από τόν κόσμο άπέτέλεσε ένα κοινωνικό σκάνδαλο. Η Μαγιόρκα κείνη τήν εποχή ελάτιστα έπαφή με τήν ξηρά είχε κι' όι κάτοικοί τής ζούσαν, ανάμεσα στα φρούρια και τά άρχαία μνημεία, μακριά από τήν εξέλιξη τών γεγονότων στήν Ερώρπη, στις άρχες του 19ου αιώνα, προσωλημένο αόστηρά από τήρηκοπειτική και οικολογειακή παράδοση. Η Γεωργία Σάνδη ήταν γι' αυτούς, όχι μονάχα με τήν εμφάνισή τής αλλά και με τίς φιλελεύθερες και έπαναστατικές άντιλήψεις τής και καθημερινή πρόκληση κατά τών άρχών τούς. Η έλεύθερη κίνηση τής μέσα στήν πόλη, τό κάπνισμα κ' όι άντιθηρηκοπειτικές ίδεες που δεν έδισταζε να εκφράζει τήν έκαναν νά παρουσιάζεται στα μάτια τών άπλοϊκών νησιωτών σαν ένα θηλυκόσ Μεφιστοφελής. Σε κάθε πράσασμά τής τά παράθυρα άνοιγόκλειναν, κεφάλια πρόβαλλαν και ματιές με... βαθιά νόημα άνταλλάσσονταν! Κ' ή στενοκαρδή φαντασία έβρισε κ' έπαυρισε κ' έσχημάτισε με τή Σάνδη ένα δημόσιο κίνδυνο, ένα άληθινό ήφαίστειο, ποδρνε να έγκατασταθεί στήν ήμερη κοινωνική άτμόσφαιρα τής Πάλμας. Κι' όμως ή γυναικα αότη μπορούσε να δώσει μαθήματα σε πολλούς Μαγιορκέζους. Μ' αξιοθαύμαστη δύναμη και βαθιά άφούλαση στάθηκε στο πλευρό του μεγάλου Καλλιτέχνη, αλύγιστη μπροστά στις άφάνταστες δυσκολίες ποδχαν να άντιμετοπίσουν καθημερινά, πιστή και τρυφερή σνντροφος στις μέρες του μαρτυρίου του. Κι' ό Σοπέν, υπερευαίσθητος όπως ήταν, ύπόφερε διπλά μ' αυτή τήν κατάσταση και γινόταν όλοένα πιο δόσολοκος και πιο βάρτοπος. Η Γεωργία Σάνδη μόνη δίνει στήν «Ιστορία τής ζωής μου» μία ζωντανή εικόνα του Σοπέν. «Καμιά ψυχή, γράφει, δεν ήταν πιο εύγενική, πιο άβρη, πιο άντιδοιτελής. Καμιά σχέση πιο πιστή και πιο άφοσημένη, κανένα πνευμα πιο λαμπρό, καμιά δίανοια πιο σοβαρή και πιο όλοκληρωμένη σε ό,τι ήταν τής ειδικότητάς τής. Άλλά, άλλοιμονο, καμιά διάθεση δεν ήταν

τόσο άνόμοια, καμιά φαντασία πύο θυελλώδης και πύο παράφορη, καμιά άπαιτήση τής καρδιάς πύο άνικανοποίητη... Τό κόψιμο ένός τριαντάφυλλου τού μέτωνε τήν καρδιά. "Εκτός από μένα και τά παιδιά, όλα τού ήταν άντιπαθητικά και έξοργιστικά κάτω από τόν ουρανό τής 'Ισπανίας. Πέβαινα από άνωτομونها πύο φύγομε».

'Υπό τίς συνθήκες αυτές ή μετάβαση στό μοναστήρι τής Βαλντεμπίσας τούς φάνηκε σάν μιά λυτρωτική άλλαγή. «Θά πάω, έγραψε ο Σοπέν με ζωηρή έλπίδα στήν καρδιά, να κατοικήσω σ' ένα μοναστήρι θουμάσια, στήν όραιότερη τοποθεσία τού κόσμου— με τή θάλασσα, τά βουνά, τίς φοινίκιες, τίς αιωνόβιες έλιές. Πόσο γρήγορα θύω άπάτηθηκε. Τό μοναστήρι, έγκαταλειμένο από τούς μοναχούς, έγινε γι' αυτούς, μιά έρημη, καταθλιπτική φυλακή, πύο τήν έκνευριστική σιωπή τής τάραξαν περιοδικά μονάχα οι χαρούμενες φωνές τών παιδιών τής Σάνδη. "Η κατάρη τίς άρρώστιας τούς παρακολουθούσε πάντα κ' ή διατροφή τούς ήταν ένα τραγικό πρόβλημα, γιατί όστε με χρυσάφι στό χέρι δέν τούς πληρούσε κανένας, λές και είχαν χο-λύρα, κατά τήν έκφραση τής Σάνδη. Τό μαρτύριο αυτό κράτησε δύο μήνες. Τίποτε πύο δέν μπορούσε να τούς κρατήσει και με τό πρώτο όνοιγμα τής συγκοινωνίας με τήν ζηρά έφυγαν άπ' αυτό τό νησί με τήν παραδει-

σακή όμορφιά, πύο τούς στάθηκε δίως μιά κόλαση μαρτυρίου.

* *

Τώρα μέσα στό κελλι και στόν κήπο ύπάρχει ένας τόνος χαρούμενος με διάχυτο αίσθημα ευλαβείας. Οι άπόγονοι έχουν, με τή στοργή και τή αγάπη πύο έχουν περιβάλει τά πάντα έδώ, ξεκληρώσει ένα χρέος κ' έξι-λευθεί γιά τήν έχθρότητα τών προγόνων τούς πύοστό καλλιτεχνικό ζευγάρι. "Η ψυχή τού Σοπέν, ή τόσο πολύ εδαιοθήση τού έγκλωπίτητα τής στοργής, θά είναι ίκανοποιημένη με τή στοργική φροντίδα κ' άφοσίωση πύο τώδε κανείς να κυριαρχεί μέσα σ' αυτό τό κελλι-μουσείο. 'Ισως ή έκφραση «κελλι-μουσείο» να δημιουργεί κάποια ψυχρή εικόνα στή φαντασία έκείνου, πύο δέν τό είδε. Αυτό θάταν όδικο, γιατί παντού γύρω έπι-κρατεί μιά θερμή άτμόσφαιρα οικειότητας, ένας ζεστός φιλικός τόνος, λές κ' οι όνοιμοι ζούνε άνάμεσα στά χειρόγραφα τούς, τά σκίτσα, τό πιάνο. τά λουλούδια στό βάζο. Και φεύγοντας νιώθει τήν έντόπωση, πώς έχεις περάσει ένα άπόγευμα με τόν Σοπέν και τή Γεωργία Σάνδη, πύο σε παρακολουθού άπό τή θέση τούς στόν τοίχο ώς τήν έξοδο, ο Καλλιτέχνης με τήν πονεμένη του έκφραση κ' ή λογοτέχνητα με τά λαμπερά μάτια τής.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΒΑΓΝΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

(Συνέχεια από τό προηγούμενο)

Όταν ένας πύο δέν είναι Γερμανός άχολοείται με τό έργο τού Βάγνερ, έργο με έντονα και ήθελι-μένα γερμανικό χαρακτήρα, είναι πολύ πιθανό να μήν τό νιώσει σ' όλη του τήν πληρότητα ή άκόμη και να τό παρανοήσει τελείως. Ειδικά δέ σ' έμάς τούς "Ελλη-νες, πύο όχι οι αιώνας άλλα οι χιλιετίες έχουν ριζώσει μέσα μας μιά δική μας αντίληψη τής ζωής και τής τέχνης, ίσως να είναι άκόμη πύο δύσκολο ν' άπορύγομε να δοίμε μέσα από ένα δικό μας πρίσμα ένα έργο πύο δημιουργήθηκε μακριά από τήν "Ελληνική γή και μακριά από τά τόσο γνώριμά μας παράδια τής Μεσογείου. Τά μεγάλα έργα τού πνεύμα-του και τής τέχνης όσο κι' άν ξεπερνούν τά σύνορα μιάς χώρας και τά πνευματικά και ψυχικά σύνορα ένός έθνους, είναι φυσικό να κρύβουν ώρισμένες πι-τυχές τούς και καμιά φορά αυτό άκόμη τό βαθύτερο νό-ημα τούς και να μήν άποκαλύπτονται σ' όλη τούς τήν πληρότητα παρά μονάχα σ' έκείνου πύο θά κ' άντι-κρύσει μέσα στόν τόπο και στήν άτμόσφαιρα όπου πλάστηκαν και πύο θά κατορθώσει να τό ζήσει μέσα στόν πνευματικό και ψυχικό κόσμο πύο τά γέννησε.

Γι' αυτό, όταν κρίνουμε γενικά τό έργο ένός Μπράμς, ένός Ντεμπισού ή ένός Μουσσόργκι, οι άπόψεις μας μπορούν να έχουν σχετική μονάχα σημασία. Τό ίδιο θά έπρεπε να συμβαίνει και γιά τό έργο τού Βάγνερ ό οποίος επέδειξε όπως είπαμε να φτιδέη καθαρώς γερμανικό λυρικό δράμα και επέδειξε έπίσης και κα-τόρθωσε κάτι άλλο άκόμη, να δημιουργήσει ένα κατέλ-
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ήλο πλαίσιο μέσα στό όποιον τό έργο του θ' άπεκα-λύπτετο σ' όλη τήν πληρότητα, τό θεάτρο τού Μπαυ-ρώτου. Στο έργο τού Βάγνερ δίως ύπάρχει ένα σημείο βασικής σημασίας πύο μιάς ένδιαφέρει άμεσα έμάς τούς "Ελληνες και πάνω στό όποιον θά μπορούσαμε ν' άποφυνδοίμε κάπως πύο κατηγορηματικά, με τήν πεποίθηση ότι, σάν φυσικοί κληρονόμοι πύο είμαστε τού άρχαίου κλασσικού πολιτισμού όπως και τόνον άλλων πολιτισμών πύο ρίζωσαν και ένθισαν στά έδά-φη μας, μπορούμε να έχουμε μιά όρθότερη αντίληψη γιά τά έργα πύο είθαν τό φώς σ' αυτά τά έδάφη. Και τό σημείο αυτό είναι τό κατά πόσον όρθά άντιλαμβά-νεται ο Βάγνερ τήν άρχαία "Ελληνική τραγωδία τήν ό-ποία παίρνει ως πρότυπο και κατά πόσον πραγματο-ποιεί με τά μέσα πύο διαθέτει έκείνο πύο πραγματο-ποίησαν οι άρχαίοι τραγικοί.

'Ασχολούμενοι σέ προηγούμενα σημείωμάτα με τήν Ιταλική και γαλλική όπερα (τεύχη 44, 45 και 46) προ-σπαθήσαμε να δώσωμε, όσο ήταν δυνατό πύο συνοπτικά, τίς σπουδαιότερες μορφές πύο έλαβε τό μουσικό δράμα στήν 'Ιταλία και στή Γαλλία με 'Ιδεώδες πρότυπο τήν άρχαία τραγωδία. Δέν θά μπορούσαμε να κάνωμε τό ίδιο και γιά τήν γερμανική όπερα τού 18ου αιώνα και τών άρχών τού 19ου αιώνα, γιατί ώς τήν εποχή τού Βάγνερ δέν έμφανίστηκε καμιά έξεχωρη μορφή γερμανικής όπερας παρ' όλο πύο πολλούς Γερμανούς μου-σοουργούς βασάνισε ή 'Ιδέα να δημιουργήσουν μιά γερ-μανική αντίληψη τής δραματικής μουσικής. "Ανάμεσα σ' αυτούς είναι ο Κάιζερ στό "Άμβούργο, ο Μότσαρτ τού Μαγιέμουν Αύλου, ο Βέμπερ και ο Μπετόβεν. Χα-

ρακτηριστικό είναι ότι και οι τέσσαρες αυτοί μουσουργοί χρησιμοποιούν τον μιλητό διάλογο για να συνδέσουν τα μουσικά μέρη, κατά το παράδειγμα της κομικής όπερας, ο Βέρνερ όμως τελικά τον εγκαταλείπει. Όλες αυτές οι προσπάθειες δεν κατατάχθηκαν σε καμία νέα μορφή. Και όπως όμολογεί ο Βάγνερ: «οι γερμανικές όπερες δεν ήταν παρά άπλετες μιμήσεις ξένων μελοδραμάτων και το μόνο γερμανικό που είχαν ήταν η γλώσσα. Μέσα στην πιο πλήρη ανωριότητα συναντιόνταν όλα τα στυλ, το ιταλικό, το γαλλικό και οι γερμανικές μιμήσεις τους.

Όσο κι' αν καταδικάζει ο Βάγνερ αυτές τις μιμήσεις, δεν θα τις αποφύγει ούτε εκείνος, ούτε ήταν δυνατό να τις αποφύγει, διαν έθετε ως σκοπό του να πλάσει τη μορφή του Γερμανικού λυρικού δράματος. Η ιδέα του προσωπικού έργου ενός δημιουργού είναι μια άπ' τις αυταπάτες που μας κληρονόμησε ο περασμένος αιώνας, μετατοπίζοντας έτσι την εκδήλωση της προσωπικότητας στην εξεύρεση νέων μέσων έκφρασης. Ούσιαστικά ο δημιουργός που καινοτομεί δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να τροποποιεί παλιότερα μέσα έκφρασης. Κι' αυτό θα κάνει και ο Βάγνερ. Θα χρησιμοποιήσει κι' εκείνος στοιχεία από την Ιταλική και γαλλική όπερα. Και θα πείσει στο ίδιο βασικό σφάλμα που έπεσαν οι Φλωρεντινοί μουσουργοί της 'Αναγέννησης σχετικά με την αρχιτεκτονική της αρχαίας τραγωδίας, σφάλμα που διαιωνίστηκε από μουσικό δράμα ως σήμερα και δημιούργησε ένα στοιχειό νόθο, το ρετσιταίβο, που ούτε καθαρός μουσικό στοιχείο είναι ούτε εξυπηρετεί το λόγο άν και αυτός είναι ο προορισμός του. Και το σφάλμα τους είναι ότι δεν έλαβαν ό' τί ομει τους πώς η αρχαία τραγωδία δεν τραγουδιόταν από την αρχή ως το τέλος αλλά αποτελούσαν από μέρη που απαγγέλλονταν, μέρη που τραγουδιόνταν και μέρη που τραγουδιόταν και χορεύονταν. Το καθένα από αυτά τα μέρη είχε τη θέση του στο όλο έργο σύμφωνα με μία Ισορροπημένη αρχιτεκτονική ώστε τα διάφορα αυτά στοιχεία να δένονται και ν' αποτελούν ένα αδιάσπαστο σύνολο.

Όπως είπαμε και άλλοτε, τους ποιητές και μουσουργούς της 'Αναγέννησης τους απασχόλησε η αρχαία μετρική και πάνω σ' αυτήν έφτιαξαν τη συλλαβική μελωδία τους. Όπως έευρε, η συλλαβική μελωδία των αρχαίων 'Ελλήνων ήταν φτιαγμένη πάνω στους ρυθμούς που προκλούνται από την ρυθμική, απαγγελία των μικρών και βραχειών συλλαβών, όπως ήταν η απαγγελία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Τέτοιο είδος απαγγελίας που διηρηθείται ακόμη στην άραβική καθαρεύουσα ήταν τελείως ξένο προς την απαγγελία των γλωσσών της Δύσης. Έν τούτοις μια συλλαβική μελωδία πάνω στους αρχαίους ρυθμούς δεν ξενίζει γιατί ο λόγος έχει ανάγκη από κάποιο στυλιζάριαμα για να μη στο καλοπαι μίς μελωδίας. Γι' αυτό η όπερα που πλάστηκε σύμφωνα με φυσικούς αισθητικούς νόμους στάθηκε ένα είδος βιώσιμο και στο Ιταλικό μελόδραμα απέτελεσε το σπουδαιότερο στοιχείο του. Άλλα στην αρχαία τραγωδία δεν ύπρχαν συλλαβικοί ρυθμοί μονάχα στα μουσικά μέρη της. Ύψήρχαν και στα μέρη που απαγγέλλονταν είτε από τα πρόσωπα του δράματος είτε από τον κορυφαίο του χορού. Αυτό έκαμε τους δύο τύπους μουσουργούς και ποιητές, που δεν γνώριζαν τέ-

τοιο είδος απαγγελίας να υποθέσουν ότι και αυτά τα μέρη επίσης τραγουδιόνταν, με μία μελωδία ελεύθερη φτιαγμένη πάνω στο σχεδιάγραμμα του λόγου. Έτσι δημιουργήθηκε το έκφραστικό ρετσιταίβο.

Το βασικό αυτό σφάλμα κατόρθωσαν οι Ναπολιτάνοι να το μετριάσουν προβάλλοντας την όπερα σαν το σπουδαιότερο στοιχείο της όπερας και φτιάχνοντας ένα νέο είδος ρετσιταίβου λιγότερο μουσικό, το ρετσιταίβο secco, όχι πλέον πάνω στα αρχαία μέτρα, αλλά πάνω στους τονισμούς της Ιταλικής γλώσσας. Συγχρόνως, τοποθετούν το ρετσιταίβο αυτό σε δεύτερο πλάνο και το χρησιμοποιούσαν ως βοηθητικό στοιχείο για να συνδέσουν τα μουσικά μέρη, άριες, ντουέτα κλπ.

Ό Βάγνερ δεν είδε ότι η εξέλιξη αυτή της όπερας ήταν φυσική ή μοιραία. Είθε μονάχα τις δεξιότητες άκρίτητες στις όποιες ώδηγήσαν η όπερα και έν γένει να μελωδικά μέρη. Το ίδιο είχε δει και ο Γκλουκ πριν από αυτόν, αλλά εκείνος άρέκτισε να μετριάσει τις δεξιότητες άκρίτητες, και να καταργήσει το ρετσιταίβο σέκκο ξαναφέροντας το έκφραστικό ρετσιταίβο με συνοδεία όρχήστρας, χωρίς όμως να καταργήσει την όπερα και το κόψιμο σε κομμάτια αυτότελη. Οι μεσαρρυθμίες του Γκλουκ δεν φάνηκαν άρέκτες στον Βάγνερ, ο όποιος έκρινε ότι το κόψιμο σε κομμάτια αυτότελη βιασπά την ένότητα του ποιητικού δράματος. Για να επιτύχει λοιπόν την ένότητα καταργεί την όπερα και πλάθει πάνω στο σχεδιάγραμμα του λόγου ένα συνεχές ρετσιταίβο. Μένουν τα κόρα που άσκηον Ιδιαίτερη έλξη στον Βάγνερ και προσπαθεί κάποτε να τα καταργήσει. Εύτυχος, ο' αυτό το σημείο στάθηκε λιγότερο δογματικός κι' έτσι έδωσε μερικά από τα όραιότερα μέρη του έργου του. Έτσι το ρετσιταίβο που προήλθε από μία σφαλερή αντίληψη της αρχαίας απαγγελίας γίνεται ένα από τα δύο κύρια στοιχεία του βαγνερικού λυρικού δράματος. Το άλλο στοιχείο είναι η συμφωνική μελωδία, ή «τέλειότητα μελωδίας» όπως την όνομάζει, που θα χρησιμεύσει ως βάση του ρετσιταίβου του.

Θα φανταζόταν κανείς ότι η μελέτη των αρχαίων τραγωδιών θα του επέτρεπε να αντίληφθει το βασικό αυτό σφάλμα που διέπραξαν οι Φλωρεντινοί μουσουργοί και όχι να το συνεχίσει κορυφώνοντας το. Όπως φαίνεται όμως από τα θεωρητικά έργα του, η μελέτη αυτή τον έφερε σε άκόμη πιο σφαλερά συμπεράσματα. Παράθετο μερικά σχετικά με την αρχαία 'Ελληνική τέχνη και ιδιαίτερα με τη μουσική και την ποίηση: «Από τότε που γεννήθηκες οι ώραιές τέχνες στους χριστιανικούς λαούς της Εύρώπης (διάβαζε: της Δύσης), δύο από αυτές τις τέχνες έλαβαν αναμφισβήτητα μίαν ανάπτυξη τελείως καινούργια και έβθασαν σε μία τελειότητα που δεν γνώρισε ποτέ η κλασική αρχαιότης. Οι δύο αυτές τέχνες είναι η ζωγραφική και η μουσική... Η άρμονία την όποιαν οι αρχαίοι άγνόησαν τελείως, η θαυμαστή επέκταση και η πλούσια ανάπτυξη που έλαβε η άρμονία με την πολυφωνία, είναι πράγματα των όποιων η έφεύρεση άνηκε άποκλειστικά στους τελευταίους αιώνας».

«Δέν γνώριζες τη μουσική των 'Ελλήνων παρά συνταίριασμα με το χορό. Η κίνηση του χορού όπέτασε στους νόμους του ρυθμού τη μουσική και την ποίηση... Οι νόμοι αυτοί κανόνιζαν μ' ένα τρόπο τόσο πλήρη τους στίχους και τη μελωδία που η έλλη-

νική μουσική (και ή λέξη αυτή ύπονοει πάντα και την ποιητή) δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά σαν ένας χορός έκφραζόμενος με ήχους και λόγια.

Έκτός από το σημείο όπου λέγει ότι η μουσική έλαβε καινούργια—ήμεις θα λέγαμε διαφορετική—ανάπτυξη της ένταξικτικής πολυφωνία και την αρμονία, όλα τα άλλα είναι αθάνατα συμπεράσματα που δεν βασίζονται σε κανένα απόλυτο δεδομένο. Είναι αθάνατο το να συμπεραίνω—και σ' αυτό δεν είναι ο μόνος—ότι η ζωγραφική και η μουσική των αρχαίων Έλλήνων δεν έφτασαν στην τελειότητα που διαπιστώναμε στις άλλες τέχνες, βασιζόμενος μονάχα σ' ένα άρνητικό γεγονός, ότι δεν διασώθηκε σχεδόν τίποτε από αυτές τις τέχνες, γιατί τότε θα καταλήγαμε στα ίδια συμπεράσματα αν συνέβαινε τα μέρη μας να μην άνηκουν στο χρόνο ή αν συνέβαινε να μη διασωθούν τα σχετικά λίγα ποιητικά έργα που γνωρίζουμε τώρα. Άντιθέτως διαβάζουμε σ' αρχαία κείμενα για τον θαυμασμό που είχαν οι αρχαίοι—των οποίων τα αισθητικά κριτήρια είναι αναμφισβήτητα—για τους μεγάλους ζωγράφους τους, για την βαθειά άπληξη που είχε η μουσική τους, για τη πίστη τους στην ύψηλη άποστολή της, για τη σημασία που είχε γι' αυτούς η μουσική καλλιέργεια. Και πώς άλλωστε μπορεί να κριθεί ή άξια ενός έργου τέχνης παρά από την αισθητική συγκίνησή που προκαλεί; Πρέπει ακόμη να σημειώσω ότι αν παραβάλαμε την θεμελιώδη σημασία που απέδιδαν οι αρχαίοι Έλληνες στην μουσική καλλιέργεια των πολιτών με την σημερινή άδιαφορία σ' αυτό το κεφάλαιο, θα έπρεπε να καταλήγαμε σέ τελείως διαφορετικά συμπεράσματα από αυτά που διατυπώνει ο Βάγνερ και που υποθετούν λίγο-πολύ όλοι οι ιστορικοί της μουσικής. Και για τον Βάγνερ υπήρχε η δικαιολογία ότι ούτε τότε γνώγι οι άνθρωποι σσφών μελετητών της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ούτε είχαν άνακαλυφθεί τα ελάχιστα έστω μουσικά κείμενα που έχουμε. Μπορούσε όμως να κριθεί ότι ο ρυθμός του χορού δεν «πέτασσε» στους νόμους του χορού την ποιητή—ούτε ότι ο ρυθμός του λόγου υπέτασσε τη μουσική όπως υποστηρίζουν άλλοι—γιατί για τους αρχαίους οι Μούσες ήταν άδελφές ισότιμες χωρίς δικαιώματα κυριαρχίας της μιας πάνω στις άλλες. Κι' αυτό μπορούσε να τό κριθεί από την ποίηση που γνώριζε και που φαινόταν ν' αναπτύσσεται ελεύθερη από κάθε υποταγή, γιατί κάθε άλλο παρά εχορός έκφραζόμενος με λόγια, μπορούν να χαρακτηριστούν τα δημικά έπη και οι τραγωδίες.

Άπό τα σφαλερά αυτά συμπεράσματα ξεκινά ο Βάγνερ διά να αίτιολογήσει την ύποταξη του λόγου στην συμφωνική μουσική. Και προχωρεί. Ή συμφωνική μουσική της Δύσης, λέγει, πλάστηκε πάνω στο ρυθμό του χορού και είναι στο λυρικό δράμα ό,τι ήταν στην αρχαία τραγωδία ή χορευτική μελωδία. Έτσι ενώ πιστεύει ότι κυρίαρχος πρέπει να είναι ο λόγος, προβάλλει στο πρώτο πλάνο τη συμφωνική μουσική, τη συμφωνική μελωδία.

Προχωρώντας ακόμη ο Βάγνερ στη μελέτη των αρχαίων λέγει κάτι ακόμη πιο παράλογο, παρεξηγώντας ίσως τη λέξη «όρχηστρα» που είχε άλλη έννοια για τους αρχαίους και άλλη έχει τώρα για μας; «Η όρχηστρα θα είναι προς το δράμα, όπως το αντίλαμβάνομαι, σε σχέση άνάλογη μ' εκείνη που είχε ο τραγικός χορός των Έλλήνων προς τη σκηνική δράση.

Μόνο που ο τραγικός χορός έπαιρνε γενικά μέρος στο δράμα μονάχα με τους στοχασμούς του ενώ έμενε έξνος προς τις αίτιες που την προκαλούσαν. Άντιθέτως, ή όρχηστρα του σύγχρονου συμφωνιστή άναμνύεται με τις αίτιες της δράσης... Ο παραλληλισμός μεταξύ τραγουδιού χορού και συμφωνικής όρχηστρας είναι τόσο αθάνατος ώστε είναι δύσκολο να συζητηθεί. Τα αρχαία χορικά ήταν ποίηση, μουσική και δράση και σ' αυτά άκριβώς τα μέρη κατώρθωσαν οι αρχαίοι τραγικοί να ίσορροπήσουν τις τρεις αυτές τέχνες. Τι σχέση μπορούν να έχουν τα χορικά με την συμφωνική μουσική, ήπλοδη την άπόλυτη μουσική, που είναι μονάχα μουσική, και τίποτε άλλο; Ή συμμετοχή του χορού ήταν καθορισμένη στην αρχαιότητα του όλου έργου. Δεν ήταν συνεχής για να επιτρέψει να δράσουν τα πρόσωπα του δράματος. Δεν ήταν όμως ο χορός πάντα ξένο; προς τις αίτιες του δράματος και σέ μερικές τραγωδίες άποτελεί αυτή την αίτια του δράματος (Άσχυλός: Ίκετιδες, Ευριπίδη: Βάκχες). Συμμετέχει όμως στο δράμα και συμμετρεχει με τα τραγικά πρόσωπα και είναι πάντα δεμένο έστω και άνταντακλαστικά με τη σκηνική δράση.

Ύστερα από την παραπάνω άποψη του Βάγνερ για τη θέση του χορού μέσα στο αρχαίο δράμα θα παραθέσωμε την άποψη του Αίνου Καρζή, για να κάνουμε νοητό το χάσμα που χωρίζει μία ξένη άντιληψη από μία βαθειά ελληνική: «Η θέση του Χορού άπάντων των τραγικών ήρώων, λέγει ο Αίνος Καρζής, είναι ή θέση του γονιού που άφου βλάστησε παιδιά και τ' άνάβρεψε, τα παρακολουθεί ύστερα στις εόμβες ή τραγικές τους ώρες, να βαδίζουν όρμους, να τινάζονται σέ κορυφής ή να κυλούν σέ βράσσαρα που αυτός (ο Χορός) είχε μέσα του έν δύναμει. Συμπάσχει, συμβουλεύει, δειλιάζει. Είναι ένα μ' αυτούς τους ήρωες, τα παιδιά του. Είναι το αίμα τους και ή ψυχή τους. Δεν είναι λοιπόν ο Χορός θεατρική ή λειτουργική έπιβίωση, ούτε ο Ιβανικός βραστής, ούτε ο άπόροστος ύποκριτής, ούτε ο Ιβανικός ποιητής. Είναι ή μήτρα του δράματος που γέννησε τον όραματισμό των δραματικών μορφών. Δίχως αυτή τη μήτρα, δίχως το πούν και την άτμοσφαιρά που συνθέτει δεν μπορεί να σταθεί ή τραγωδία, στον ύπερβατό και αυτοδύναμο χώρο της. Είναι το θεμέλιο της. Μόλις έλειψε από την Νέα Κωμωδία, ή τραγωδία, ή Διονυσιακή Κωμωδία σωριάστηκαν με μίση».

Άναγκαστήκαμε ν' άσχοληθούμε κάπως έκτενώς με τα συμπεράσματα που έξάγει ο Βάγνερ από τη μελέτη που έκανε της αρχαίας τραγωδίας, γιατί πάνω στα συμπεράσματα αυτά θα οικοδομήσει το δόγμα του για το λυρικό δράμα. Δεν έχουμε άνη ή άναδρομή του αυτή στην αρχαία τραγωδία δεν είναι έκ των όστέρων για να αίτιολογήσει τις μεταρρυθμίσεις του και να δώσει στο έργο του την αήλη του άρχαίου Ιδεδώς που ποτέ δεν έσβησε στη Δύση. Γιατί το μουσικό έργο του τον άποκαλύπτει σαν συνεχιστή του Γκλόου και του Βέμπερ που δεν περιφρόνη και τόσο τον Μέγερμπερ και τους Ίταλούς όσο το διακηρύσσει, και που χρησιμοποιεί περισσότερο τη συμφωνική μουσική. Μόνο που ενώ από τη μία μεριά εισάγει συμφωνικά στοιχεία της άπόλυτης μουσικής, αφένει τους όγκους της όρχηστρας με την προσθήκη νέων όργάνων και προσπαθεί συγχρόνως να τους μετρίσει κρύβοντας την

όρχηστρα, από την άλλη μεριά δίδει κι' αυτός με τη σειρά του τους κλασικούς όρκους πιστεώς στο λόγο και διακηρύσσει πώς το λυρικό δράμα είναι πρώτα απ' όλα δράμα και συνεπώς κυρίαρχος πρέπει να είναι ο λόγος.

Τι είναι κομμάτι φορά αυτός ο κυρίαρχος λόγος μπορεί να το κρίνει κανείς από ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Δεν το παίρνουμε από τα μέρη όπου ο λόγος καλύπτεται από μία πλούσια συμφωνική όρχηστρα, ούτε από εκείνα όπου το ποιητικό κείμενο διακόπτεται για να αναπτυχθῆ ἕνα συμφωνικό μέρος. Παίρνουμε ἕνα κομμάτι από το ποιητικό κείμενο. Και να τι είναι αυτό το ποιητικό κείμενο, το παραθέτουμε στη γλώσσα που είναι στο πρωτότυπο, χωρίς να χρειασθῆ να το μεταφράσωμε: «Χοιγοτοχό! Χοιγοτοχό! Χειχά! Χειχά! Χοιχό! Χοιχό! Χοιγοτοχό! Χοιγοτοχό! Χειχά! Χειχά! Χά, χά, χά, χά. (46 γὰ συνέχεια πού τραγουδοῦν δυό-δύο μαζὶ οὐ ὀκτὸ ἀπὸ τῆς Βαλκυρίες ἐνάλλαξ. Τὰ παραπάνω λόγια εἶναι περίληψη μόνον ἀλλὰ ὀλόκληρη σκηνῆς ἀπὸ τῆς Βαλκυρίας. Γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς πῶς εἶναι ὀλόκληρο τὸ ποιητικὸ κείμενο δὲν ἔχει παρά νὰ τὰ ἐπαναλάβῃ ὅσες φορές θέλει καὶ μὲ ὅσους σεῖρά θέλει. Βέβαια πρόκειται γιὰ τὴν ἰαχὴ τῶν Βαλκυριῶν. Σὲ ποῖο ὅμως ποιητικὸ δράμα μποροῦν ν' ἀκούγονται σὲ μιὰ ὀλόκληρη σκηνῆ μίᾳ ἰαχῇ καὶ μερικὰ χόχανα; Κι' ὅμως ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὀραιότερα κομμάτια τοῦ ἔργου τοῦ Βάγνερ. Μόνον πού τὴν θεωροῦν τὸ δὲν τὴν ὀφείλει στὸ ποιητικὸ κείμενο ἀλλὰ στὴν συμφωνικὴ μουσικὴ πὸ ὀλοισατικὰ τὸ καταργεῖ.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ ἔγνοια τοῦ Βάγνερ γιὰ τὸ ποιητικὸ κείμενο εἶναι καταφανῆς. Καταργεῖ τὴς κλασικὲς ἐπαναλήψεις φράσεων καὶ λέξεων πού γίνονται γιὰ χάρι τῆς μελωδίας. Καταργεῖ τὴς δεξιotechνικὲς ἀκρότητες καὶ θυσιάζει τὴ γραμμὴ τῆς μελωδίας γιὰ χάρι τοῦ λόγου. Μὰ τὸ ἀποτελέσμα δὲν πείθει. Καὶ ἡ αἰτία εἶναι ἀπλοῦστατη: Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ πού συνοδεύει τὸ λόγο εἶναι τόσο πολὺπλοκῆ ὥστε ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἀκροατὴ νὰ συγκεντρώσῃ σ' αὐτὴν ὅλη τὴν προσοχὴ του γιὰ νὰ μπορῆσῃ νὰ τὴν παρακολουθῆσῃ καὶ νὰ τὴ νοιώσῃ. Ἀλλὰ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ διχάσῃ τὴν προσοχὴ του ὁ ἀκροατὴς γιὰ νὰ παρακολουθῆσῃ συγχρόνως καὶ τὸ ποιητικὸ κείμενο ὑπὸ μορφήν ἐκφραστικῆς ρητοριᾶς ἐνῶ παρακολουθεῖ ἀκόμη καὶ τὸ θέαμα; Στὴν ἀρχαία τραγωδία ὁ λόγος συνταριάζεται μὲ μιὰ μελωδία γομνῆ, ὀλόγυμνη. Ὁ ἀλλός ἦταν ἐκεῖ γιὰ νὰ στηρίξῃ μόνον τὴ φωνὴ παίζοντας τὴ μελωδία τῆς. Τίποτα λοιπὸν δὲν διασποῖσε τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ-θεατῆ πού καὶ στὰ χορικά ἀκόμη ἐβλεπε καὶ ἀκουγε ἕνα λιτὸ ἀδιάσπαστο σύνολο.

..

Ὅπως εἶπαμε πὸ πάνω, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας εἶναι τελείως ὄσχετη πρὸς τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βαγνερικοῦ λυρικοῦ δράματος. Τὸ ἴδιο ὄσχετος εἶναι καὶ ὁ μῦθος καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του. Οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ φτιάνονταν τὰ ἔργα τους πᾶν

σὲ μῦθος πού γνώριζε θαυμάσια τὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ δὲν εἶχαν ἀνάγκη νὰ τοὺς ἱστορήσουν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ἐπαίρναν μόνον ἕνα κομμάτι ἀπὸ ἕνα μῦθο, τὸ πῶς δραματίζετο, ἐκεῖνο πού μέρα του συμπυκνώνονταν ὅλη ἡ δράση του καὶ ὅλο τὸ νόημάτου. Τὸ ἴδιο εἶχε καὶ ὁ Ὀμηρὸς πού ἀρχίζαυ τὴν Ἰλιάδα του ἐκεῖ ἀκριβῶς πού θ' ἀρχίζου τὸ μεγάλο δράμα, τὸ δράμα πού θὰ τελειώσῃ τὸ πὸ θάνατο καὶ τὴν τοφὴ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δύο ὀραιότερους καὶ ἱδανικότερους ἥρωες του, τοῦ Ἐκτορα, ἀφίνοντας μόνον νὰ μαντεύεται ὁ θάνατος τοῦ ἄλλου ἥρωα, τοῦ Ἀχιλλέα. Στὴν τραγωδία, ἡ πλοκὴ τοῦ μῦθου εἶναι ἀκόμη πῶς συμπυκνωμένη καὶ μπορεῖ νὰ συνοψισθῆ σὲ λίγα λόγια. Ἀντιθέτως ὁ Βάγνερ, ἔχοντας ἀπέναντί του ἕνα κοινὸ πού δὲν γνώριζε τίποτε ἀπὸ τὸ μῦθο του, ἀναγκάζεται νὰ τὸν ἱστορήσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τόσο πού νὰ πῆσθι στὸ μυθιστόρημα. Ἰδιαιτέρα δὲ στὴν Τραγωδία του δὲν ἀρκεῖται νὰ ἱστορήσῃ ἕνα μῦθο ἀλλὰ ὀλόκληρη σχεδὸν τὴν σκανδιναυικὴ μυθολογία.

Ὁ ἀρχαῖος τραγικὸς, ἂν καὶ εἶχαν στὴ διάθεσὴ τους ἕνα ὄσθεον καὶ πλούσιο μυθολογικὸ ὕλικό, χρησιμοποίησαν ἕνα ἐλάχιστο μέρος ἀπὸ αὐτὸ καὶ συνέβη πολλοὶ ν' ἀσχοληθοῦν μὲ τοὺς ἴδιους μῦθους. Κι' αὐτὸ γιὰτι ἤξευραν πῶς ὅλοι οἱ μῦθοι δὲν μποροῦν νὰ γίνονταν δράματα. Γι' αὐτὸ διάλεξαν ἐκείνους πού ἦταν πῶ κοντὰ στὸν ἄνθρωπο, ἂν καὶ εἶχαν πλάσει ἄνθρωπομόρφους τοὺς θεοὺς τους, δὲν ἔκαμαν κομμάτι τραγωδίας μὲ πρόσωπα τοὺς θεοὺς τοῦ Ὀλύμπου. Στὴν τραγωδία οἱ θεϊκὲς δυνάμεις δὲν βροῦν οἱ ἴδιες — οἱ ἀπὸ μηχανῆς θεοὶ ἔρχονται στὸ περίφηρο τοῦ δράματος—ἀλλὰ διὰ μέσου τῶν τραγικῶν προσώπων ἢ μέσα σ' αὐτὰ. Ἀκόμη καὶ ὁ Προμηθεὺς, πού εἶναι μιὰ ἐξοίρεση, παρουσιάζεται ὄχι μόνον ἄνθρωπομόρφος ἀλλὰ καὶ ἄνθρωπινος καὶ πάσχει καὶ ζεῖ ὄχι σὰν ἄσφυχο σύμβολο ὀλοκλήρου ἄνθρωπος. Γι' αὐτὸ οἱ τραγικοὶ μῦθοι εἶναι βαθεῖα ἄνθρωπῖνοι καὶ εἶναι πάντα ζωντανοὶ τόσο γιὰ μᾶς ὅσο ἴσως καὶ γιὰ λαοὺς πού δὲν εἶδαν ποτέ τους τὴν Αἰθλία καὶ τὴς Μυκῆνες οὐτε τὴς Ἑθῆβες καὶ τὸν Κυβαρόνα.

Δὲν εἶναι ἔτσι οἱ μῦθοι τοῦ Βάγνερ. Ὁτὰ πού θεωρεῖ μῦθους δὲν εἶναι παρά παραμῦθια μὲ ὀλόκληρο θεωρητικὸ καὶ ὄλογο ἱπποδρομίου ἐπὶ σκηνῆς, μὲ δύο-μόρφους νάνους, μὲ μαγικά θάνατα καὶ μὲ ἀτμόσφαιρα φυγῆς ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη πραγματικότητα γιὰ κόσμος παραμυθιένιου, ἀλλόκοτου, γιὰ κόσμος μυστικιστικῆς ἔκτασης, ὄνειρου καὶ ἐφιάτης. Ὅσο ζωὴ καὶ ὄγεια γεμίζει τὴν ἀρχαία τραγωδία ἀκόμη καὶ ὄταν οἱ ἥρωες τῆς βαδίζουν πρὸς τὸν θάνατο, ὅπως ἡ Ἀντιγόνη, τόσο βραβαίνει τὸ ἔργο τοῦ Βάγνερ ἢ παρακμὴ κι' ἕνας θάνατος πού ἐκμηδενίζει τὰ πάντα, ἀκόμη καὶ ὄταν οἱ ἥρωες τοῦ τραγουδοῦν τὸ τραγοῦδι τῆς ἀγάπης ὅπως ὁ Τριστάνος καὶ ἡ Ἰζόλδη. Γι' αὐτὸ, κανεὶς ὄσθερα ἀπὸ τὸν Βάγνερ δὲν δοκίμασε νὰ ζαναπίσῃ τοὺς μῦθους πού μετοχειρίστηκε ἐκεῖνος. Καὶ οἱ ἥρωες του μποροῦν πᾶ νὰ ζοῦν μόνονα στὸ ἔργο του καὶ νὰ πεθαῖνον σ' αὐτὸ, χωρὶς καμμίαν ἐλπίδα πῶς θάρῃσι κάποιος ὄλλος ποιητῆς-μουσοῦργός γιὰ νὰ τὸς ζαναζωντανανέψῃ. (Συνεχίζεται)

ἀπὸ τοὺς τελευταίους μῆνες τῆς διαμονῆς τοῦ Μπάχ στὴν ἀσὴ τοῦ Καίτην εἶναι οἱ καντάτες ποὺ προορίζονται νὰ ἐκτελεστοῦν στὴ Λειψία, σὴν κομμάτια διαγωνισμοῦ γιὰ τὴ θέση τοῦ κἀντορα στὸν Ἅγιο Θωμᾶ. Εἶναι κι οἱ δύο γιὰ τὴν Κυριακὴ *Esto mihi*· καὶ τὰ δύο κείμενα φαίνεται πὼς εἶναι τοῦ ἴσου συγγραφέα. Ἡ πρώτη: *Du wahrer Gott und Davids Sohn* ('Ἀληθινὸ Θεὸ καὶ υἱὸ τοῦ Δαβὶδ) (B. G. 23), ἀποκλιστέθηκε ἀπὸ τὸν ἴσου τὸν Μπάχ ἐπειδὴ βρισκῆκε πὼς ἦταν πολὺ δύσκολη γιὰ τὸ ἀκροατήριον ποὺ θὰ τὴν θεοῦσιν στὴ Λειψία. Εἶναι μιὰ φραϊδεατὴ ἀσύνθεση, πῶς βασιλοτάχαστη καρὰ συναρπαστικὴ, μὰ ποὺ τραβᾷ τὸ ἐνδιαφέρον μας ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις. Ἡ καντάτα ἀρχίζει ἀπὸ ἕνα ντουέτο, *molto adagio*. Ἄκουσε τις ἰσοεῖς τῶν δύο τραγῶν τῆς Ἱερικῆ, ποὺ ἰκετεύουν τὸν Ἰησοῦ νὰ τοὺς ἀπαλλάξει ἀπὸ τὴ συμφορὰ τους. Στους μακρόσυρτους θρήνους τῶν φωνῶν ἐνώνεται ἕνα λυπητερό μοτίβο, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται διὰ δόξα καὶ διαδοχικὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο κι ἀπὸ τὸ δεύτερο ὄργανο. Δυὸ ἰδέες συνδυάζονται στὸ ρετσιτατίβο ποὺ ἀκολουθεῖ: ἐνθ' ὃ ἀφηγητὴς ἐκλιπαρεῖ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη τὸν οἰκτο τοῦ Ἰησοῦ, τὰ πρῶτα βιολιά καὶ τὰ ἄμφω κάνουν ν' ἀκούεται, σιγανὰ, ἡ μελωδία τοῦ κοράλ. «Χριστέ, ἀμὲν τὸ Θεοῦ» (*Christe, du Lamm Gottes*), κἀνόνας ὕπαινομό ἔτσι γιὰ τὰ μαρτύρια ποὺ οἱ λίγο θὰ ὀρίσαστο ὁ ἴδιος ὁ Ἰησοῦς; Ἐνὰ φραϊδεατὸ κῆρο σὲ μὲ μπαρῶλ. *Aller Augen warten auf dich* ('Ὅλα τὰ μάτια στρέφονται πρὸς σένα προσμένοντας) ἐκφράζει αἰσθήματα ἑλπίδας. Ἡ καντάτα αὐτὴ δὲν ἐκτελέστηκε στὴ Λειψία παρὰ τὸ 1724. Αὐτὴ ποὺ ὁ Μπάχ διαλύει ὀρθοπικὰ γιὰ τὸ διαγωνισμὸ: *Jesus nam zu sich die Zwielfe* ('Ὁ Ἰησοῦς πῆρε μαζί του τοὺς δώδεκα ἀποστόλους (B. G. 22) εἶναι πολὺ πιὸ ἀπλῆ, μὰ τὴ χαρακτήριζε μιὰ ἐξαιρετικὴ ἁμορφιά.

Τὸ πιὸ μεγαλειώδες ἔργο τῆς χρονίης 1724 εἶναι ἡ καντάτα γιὰ τὸ Πάσχα: *Christ lag in Todesbanden* ('Ὁ Χριστὸς ἦταν ἀλωσοθεμένους μὲ τὰ δεσμὰ τοῦ Θανάτου) (B. G. No 4). Εἶναι γραμμένη πάνω σ' ἕναν φαλμό τοῦ Λουθήρου, ποὺ εἶναι ἡ παράφραση ἑνὸς θρησκευτικοῦ ὁσμου τοῦ μεσαίωνα, ποὺ ἡ μελωδία του ἀνέκει τισιν στὸ 12ον αἰῶνα. Ὁ Μπάχ ἴδωσε σ' ἄλλη τὴ σύνθεσιν ἕναν ἀρχαῖο χαρακτήρα. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀντιπροσωπεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀσθητικούς τύπους τῆς καντάτας ποὺ εἶναι κομωμένη πάνω σὲ κοράλ.

Μιὰ πολὺ σύντομη συμφωνία γιὰ ἔγχορδα (μὲ δύο μέρη ἄλτο) κι ἀκκορδασιτικὸ ὄργανο χρησιμεύει γιὰ εἰσαγωγή. Ἡ μελωδία τοῦ κοράλ περνᾷ ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ μέρη τῶν ὄργάνων. Ἡ πρώτη στροφὴ εἶναι γραμμένη γιὰ δώδεκον τὸ χορὸ. Τὸ κορνέτο, τὰ τρομπῶνια, οἱ ἄλτο καὶ τὰ μπάσα τῶν ἔγχορδων ὑποστηρίζουν τις φωνές, ἐνθ' ὃ βιβλία ἔχουν ἀνεξάρτητα μέρη. Τὸ *canus firmus*, ἡ κύρια μελωδία τοῦ κοράλ, εἶναι ὁσομῶν στὴ σοπράνο, οἱ ἄλλες φωνές, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ κοντραπούντο, τοῦ βασιάζουν εἰς σύντομα μοτίβα, εἰς ἀπὸ τὸν τρίτο στίχο καὶ περὶ ἀδιάκληρη τὴ μελωδικὴ γραμμὴ, σὲ μεμιωμένες ὄψεις.



Ἡ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΑΓ. ΘΩΜΑ ΤΗΣ ΛΕΙΨΙΑΣ ΤΟ 1723

Στὸ Μυλχάουζεν, ὅπου οἱ **πιετιστές** κι οἱ ἀρθόδοξοι φιλονεικοῦσαν βίαια, ὁ Μπάχ τάχθηκε ἀποφασιστικὰ μὲ τὸ μέρος τοῦ ἀρθόδοξοῦ πάστορα "Αἰλιαν. Ἡ ὑπερβολικὴ ταπεινότης τῶν **πιετιστῶν**, ὁ γλυκερὸς χαρακτήρας τῆς θρησκείας τους δὲν ταιριαζοῦν στὴν τραγικὴ κι αὐθόρμητη φύση τοῦ Μπάχ. Ἐξ ἄλλου εἶχαν ἐντελῶς ἀντιθέτως ἀπόψεις στὸ ζήτημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ **πιετιστές** δὲν παραδέχονταν στὴ θεὰ λατρεία παρὰ μόνο ὕμνους ποὺ τοὺς ἔφελαν ὅλο τὸ ἐκκλησιασμα. Χραιοῦσαν βίαια τὰ Πάθη, τίς καντάτες καὶ γενικὰ κάθε μουσικὴ κι εἰσιαζοῦν μὲ μουσικὴ κονταότρω. Ὁ Μπάχ δὲν μπορούσε νὰ νιώσει καμιά συμπάθεια γι' αὐτούς, κι ὅμως βρίσκουμε ἱερὴν **πιετισμοῦ** στὰ ἔργα του, στὰ κείμενα τῶν Καντατῶν καὶ τῶν Παθῶν του, συναντοῦμε σὲ πολλὰ μέρη τὴν αἰσθηματικὴ φρασολογία τῶν **πιετιστῶν** κοιτητῶν. Ὁ Μπάχ δὲν ἐνοχλήθηκε ἀπ' αὐτὸ, ἀλλὰ ἐμελοποιεῖ αὐτὴ τὴν ὑπερβολικὴ γλώσσα, ποῦ, ὡς ἓνα σημεῖο, ἔκανε νὰ δοῦνται μιά ἀπὸ τίς χορδὲς τῆς ψυχῆς του, τὴ μουσικιστικὴ χορδῆ. Ἡ θρησκεία τοῦ Μπάχ εἶναι ὅλη πο, τιμητὴ ἀπὸ μουσικισμὸ θὰ τὸ ἴδοιμε σὲ λίγο, μελετώντας ἀπὸ πρὸ κοντά, σ' ἠρισμένες καντάτες του, τὴν ἰδέα τοῦ λυτρωτῆ θανάτου, ἓνα διάπυρο κόθο νὰ μεταφερθῆ σὲ οὐράνιες χάρεις, μιά χαρὰ, σκεδὸν ἱταλικὴ, στὴ σκέψη πὺς σὲ λίγο θὰ πᾶν κοντὰ στὸ Χριστὸ, τὴ βεβαιότητα πὺς ὁ ἴδιος ὁ Ἰησοῦς θὰ στείλωσιν κάθε δάκρυ. Ὅλες αὐτὲς οἱ σκέψεις συνδέονται τὸν Μπάχ στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του καὶ τίς ἐξέφρασε ὁ συνθέτης, σὲ μουσικῆ, μὲ μιά δύναμη καὶ μιά ἐνταση ἀξιοσημειώτες. Στὰ πανάθλια, τίς περσοτέρες φορές, ποιητικὰ κείμενα ποὺ τοῦ ἔφεραν οἱ λιμπρετίστες του, καταδύσασε νὰ δώσει μιά ζωὴ αἰώνια, γιατί ἡ ζωὴ αὐτὴ προερχόταν ἀπὸ τὴν ἑσωτερικὴ φλόγα ποὺ ἔκαιγε μέσα στὴν καρδιά του καὶ μέσα στὴν ψυχὴ του.

II

ΟΙ ΚΑΝΤΑΤΕΣ

"Ὅπως πολλὰ ἄλλα εἶδη συνθέσεων, ἔτσι κι ἡ καντάτα καταγγέται ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἰδέα κίεσης, ποῦ, στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα, δημιούργησε τὴν ὄπερα καὶ τὸ δράτοριο. Στὴν ἀρχῆ, οἱ καντάτες ἦσαν μοναδικὲς μὲ πολλὰ στροφές, τὰ περισσότερα δὲ κείμενα τους ἦσαν κοσμικὰ. Λίγο λίγο ὅμως ἡ φόρμα τῆς καντάτας ἐκταίνεται μὲ τοὺς διαλόγους καὶ τὰ ρετσιτατίβα, ποῦ μπαίνουν σ' αὐτὴ.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 17ου αἰῶνα, ἡ ἱταλικὴ καντάτα ἀποτελεῖται γενικὰ ἀπὸ πολλὰς ὄψεις ἐνυμένες μεταξὺ τους μὲ ρετσιτατίβα, ποῦ, τίς περισσότερες φορές, ἔχουν ἓνα μικρὸν ὀργανικὸ πρόλογο κι ἓναν ἔπιλογο. Ἡ χορωδία εἶναι ἓνα στοιχεῖο ἑνὸ πρὸς τὴν καντάτα. Στὴ Γαλλία οἱ

*ich fahr dahin** (Μὲ εἰρήνη καὶ χαρὰ ἀφίνα τὸν κόσμο αὐτὸ), στὸ ὅποιον προστίθεται μιά ἐκφραστικὴ συνοδεία ἀπὸ βιόλες ντι γάμπα. Ὑστερα οἱ τέσσαρες φωνὲς ἐνώνονται σ' ἓνα τελευταῖο κομμάτι, ἐπίσης μὲ στροφὴ κορὰλ, ποῦ ἡ τελικὴ ποὺ φέρει προφέρει ἓνα θέμα γιὰ φωνάκια.

Μὰς εἶναι ἀγνωστοὶ οἱ λόγοι ποὺ παρακίνησαν τὸ Μπάχ νὰ ἐγκαταλείψει αὐτὸ τὸν τόσο ἐκφραστικὸ τύπο καντάτας καὶ νὰ ἐνδοφερθῆ γιὰ τὰ συχνὰ πρὸς μέτρα, λιμπρέτα τοῦ Νοῦρμπίστερ καὶ τοῦ Φράνκ. Ἦσως ἡ ὑπεκρίση ποὺ εἶχε νὰ γράφει τραγικὰ τίς συνθέσεις του γιὰ τὴ θεὰ ἄκοιλουθία τὸν ἀνάγκασαν νὰ υἱοθετήσῃ ἓνα ὀρισμὸν σχεδιάγραμμα καντάτας. Οἱ πρῶτες ἀπ' αὐτὸ τοῦ εἴδους τίς καντάτες χρονολογῶνται ἀπὸ τὰ ἔτη 1713 ἢ 1714. Κατὰ τὴ διαμονὴ του στὴ Βαϊμάρη, ὁ Μπάχ φαίνεται πὺς ἔδωσε τὴν προτίμησή του στὰ κείμενα τοῦ Σάλομον Φράνκ. Ἐνάμεσα σ' αὐτέες τίς συνθέσεις, μιά ἀπὸ τίς πρὸ γνωστῆς εἶναι ἡ καντάτα: *Ich halte viel Bekümmerniss* (Ἐίχα μιά μεγάλη θλίψη) (B. G. No 21). Γράφτηκε γιὰ τὴν τρίτη Κυριακὴ μετὰ τὴν γιορτὴ τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ ἔτους 1714, μὰ ὁ χαρακτήρας τῆς εἶναι ἀρετὰ γενικὸς γιὰ νὰ προσέσει ὁ Μπάχ ἀπὸ πάνω *«per ogni tempo»* (γιὰ κάθε ἐποχῆ). Αὐτὴ ἡ σύνθεση ἔχει ἀναλογίαι μὲ τὸ *Actus tragicus*, εἶναι ὅμως πρὸ ἀναπτυγμένη καὶ διακριμένη σὲ δύο μέρη. Ἡ γενικὴ ἰδέα τῆς καντάτας εἶναι, σὰ νὰ ποῦμε, συμπυκνωμένη μέσα στὸ ἀρχικὸ κῆρο. Τὸ πρῶτο μέρος αὐτοῦ τοῦ κῆρου περιγράφει τὰ μαρτύρια καὶ τὴ θλίψη τῆς ψυχῆς τοῦ θεοῦ ζετυλιγεται σὲ ἐκτενέες βροχαίαι χαροῦμενες πάνω στὰ λόγια: «οἱ παρηγορίες σου ἱστανθῶν τὴ γαλήνη στὴν ψυχὴ μου».

Τὸ δεύτερο μέρος τῆς καντάτας ἀρχίζει μ' ἓνα βέλογο (ρετσιτατίβο καὶ ντουέτο) μετὰ τοῦ Ἰησοῦ καὶ ψυχῆς. Αὐτὸ τὸ ντουέτο κατακρίθηκε πολλὰς φορές. Πρῶτοι πάντως νὰ ὀρολογησομε πὺς ὁ Μπάχ, πορσορμένος ἀπὸ τὸ λιμπρετίστα του, πλησιάζει τὸ στυλ τῆς ὄπερας σ' αὐτὸ τὸ ντουέτο καὶ πὺς ἡ μουσικὴ του παίρνει ποῦ καὶ ποῦ, ἓνα χαρακτήρα ἀρκετὸ περσοπῆ. Σ' ἄλλες καντάτες, *Wacht auf* π.χ., ὅπου ὑπάρχει ἓνα ντουέτο παρόμοιον εἴδους, βρίσκω ἓναν τόνον ποὺ ἀρμύζει περισσότερο στὴν ἑκκλησία. Κι ὅμως δὲν μπορούμε ν' ἀρνηθοῦμε, πὺς ὁ διαλόγος ποὺ ἀναφέρει μὲ πρὸ πάνω δὲν εἶναι ἐξαιρετικὸ ὀραϊὸς καὶ πὺς οἱ μουσικοποιητικὲς τόνον του δὲν εἶναι βαθιὰ συγκινητικὸι. Τὰ κῆρα αὐτοῦ τοῦ δευτέρου μέρους εἶναι ἀξιόλογοι στὸ πρῶτο ὑπάρχει ἓνα κορὰλ φοιγάτο στὸ παλιὸ στυλ, τὸ δεύτερο εἶναι ἓνα τραγοῦδι θρηματικὸ πάνω στὰ λόγια τῆς Ἁπακολῶφους, γιὰ τὴν ἐξόρμηση τῆς δόξας τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ Ἁγιοῦ.

Δὲν μπορούμε ἐπίσης νὰ μὲν ἀναφέρουμε ἓνὸ ὀραϊὸς καντάτες, ποῦ ἀποτελοῦν μιά ἐνδιαφέρουσα ἀντίθεση: *Der Himmel lacht* ("Ὁ οὐρανὸς γελάει") (B. G. 31) καὶ *Wacht, befehl* (Ἀγρυπνᾶτε, προσεύχεσθε) (B. G. 70).

Διὸ ἄλλα ἔτιση σημαντικὰ ἔργα του μπορούν νὰ χρονολογηθοῦν

θάνατο ενός γέροντος. Ἡ καντάτα αὐτὴ ἔχει ἕνα χαραχτήρα πῶς περιορισμένο ἀπ' αὐτὴς πὸ ἀναφέραμε. Δὲν ἀπαιτεῖ παρά μιὰ μικρὴ χορωδία καὶ μιὰ ἀλιγομελὴ ὄρχηστρα.

Τὸ κείμενὸν τῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ χωρία τῶν γραφῶν κὶ ἀπὸ στροφῆς φωνῶν. Γενικὰ παραθέσσονται πάλσι διὰ τῆς βιολῆς ὁ Ἰβικός ὁ Μπάχ, πάντως εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα λιμερῆτα καντάτας πρὸ ἡμελοισίλων. Ἡ βασικὴ ἰδέα εἶναι ἡ ἀντίθεσις τῆς στάσεως τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στὸ θάνατον, κατὰ τὴν Παλαιὰ Διαθήκην καὶ κατὰ τὴν Νέα Διαθήκην: ἐκεῖ ὁ τρόμος κὶ ἡ ἀπελπισία, ἐδῶ ἡ ἐλπίσις κὶ ἡ ἡμιοπιστοσύνη. Μιὰ σύντομη, μὰ πολὺ ἐκφραστικὴ, «συναίσθησις» τοποθετεῖται πρὸς τὸν ἄρχον, πρὸ τῆς ἀρχῆς, τῆς ἐπιβυκακόμενης πνευματικῆς κατάστασις. Ἡ ὄρχηστρα ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς ὄργανα: δύο φλάουτα, δύο βιολῆς ντὶ γκάμπα, κοντίνουο κὶ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανον. Κανένα ἄλλο ὄργανον δὲν προστίθεται ὅ' αὐτὰ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς καντάτας. Ἐνα εἰδικὸς ἀποφθέγγματος εἶναι τοποθετημένον ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ πρώτου χοροῦ: «ὁ καιρὸς πὸς διὰ τῆς ὁ Θεὸς εἶναι ὁ καλύτερος καιρὸς» Ὑστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ἀναπέμπονται μιὰ φούγκα πρὸς ἡμψυχώνεται διαβατικὰ: μὰ σιγὰ-σιγὰ τὸ χρῶμα σκουραίνει, ἡ ἀκρόφῃ πὸς πρέπει νὰ πιθάνουμα «ἐταν ὄθει ὁ Θεὸς» φέρονται πίσωθὲ τῆς ἕνα αἰσθημα βραθυρακίως κὶ ἀνεσυχίας. Σ' ἕνα ὄρισὸν ὁ τεκνέρος κάνει ν' ἀκούονται αὐτὰ τ' αὐστηρὰ λόγια: «διὰ τῆς μὰς πὸς ὁ μέρας μας εἶναι μετρημένους» (Ψ, 90, 12), ἐνὸς τὰ φωνῶν ἐπαναλοβοῖντων ἀδιὰ-καπα, σὸν ἡμμοσι ἰδέα, ἕνα θλιβερὸν μοτίβον.

Ὁ μπάσος ἀπαγγέλλει, σ' ἕνα θέμα τραγὸν καὶ ζωηρὸν, τὰ λόγια πρὸς τὸ βασιλεὺς Ἐξεκία (Ἡσας 38) «Βόλα τῆς σὸς αἰετὶ σου, γιατί θὰ πῆθαις καὶ δὲ θὰ ἀναζήσεις», Ὑστερα ὁ τρεῖς φωνῆς ἐξηγοῦν: «Εἶναι ὁ νόμος τῆς Παλαιῆς Διαθήκης, ὁ ἀνθρώπος πρέπει νὰ πεθαινε» (Ἐκκλησιαστής 14, 18). Τὸ κύριον θέμα αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ εἶναι ἕνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ μοτίβον, πὸς ἦταν, τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη, σὸς νὰ λέμα, κοινὸ χτῆμα. Σ' αὐτὰ τὰ λόγια, ἀνατυγμένον σὲ φούγκα, ἡ σαρπάνδ ἀντιτάσσει μιὰ ἱεκοσι: «Ἐλεα, Κύριε Ἰησοῦ», ἐνὸς τὰ φλάουτα κὶ ὁ βιολῆς ντὶ γκάμπα παίζουσι τὴν μελωδίαν τοῦ κοράλ: «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» (Ἀπόθεσις τοῦ ριζικό μου στὰ χέρια τοῦ Θεοῦ). Ἡ σαρπάνδ τελειώνει μόνη πάνω σὲ μιὰ σύντομη βρακακίξ, πὸς μολὶς συνοδεύεται, καὶ χωρὶς τελικὴ συγχορδία. Μὰ ἡ πάλῃ τελειώνει, ἡ σιγιορμὴ ἀναρχεται καὶ με μιὰ σπέρχη μελωδία, ἡ κόντραλὸ ἐπαναλοβοῖνται τὰ λόγια τοῦ 31ου Ψαλμοῦ, ἐθάβου 6, πὸς εἶπα ὁ Χριστὸς πάνω σὲ σταυρὸν: «Κύριε, παραδίδου τὴν ψυχὴ μου σὲ χέρια σου.»

Μετὰ, ἡ φωνὴ τοῦ Ἰβικοῦ τοῦ Ἰησοῦ ἐπιβεβαιώνει: «Σήμερα κὶ ὄλας θὰ εἶσαι μαζί μου στὸν Παράδεισον» ἀκολουθεῖ ἕνα εἰδικὸς διαλόγου ἀνάμεσα Χριστοῦ (βαρυτόνου) καὶ τῆς εὐσεβοῦς ψυχῆς (κόντραλτο) ἡ τελευταία αὐτὴ τραγουδῆ τὸ κοράλ τοῦ Λουθέρου: «Mitt Fried und Freud

καντάτας τοῦ Κλαραμπά, τοῦ Μπερνιέ, τοῦ Καμπρά, τοῦ Ραμὰ, εἶναι συνθέσεις τοῦ αὐτοῦ εἴδους.

Στὴ Γερμανία ἡ πραγματικὴ ἐξέλιξις τῆς καντάτας γίνεται στὴ θρησκευτικὴ περιοχὴ. Μάλιστα ὁ ὄρος καντάτα πρωτοφρονιζεται ἐκεῖ ἀρκετὰ ἀργὰ: καλλῆς ὄμως συνθέσεις μεροῦν νὰ ὑπαρχοῦν ὅ' αὐτὸ τὸ εἶδος, ὄπως τὰ «θρησκευτικὰ κονταίτρα» τοῦ Χάινριχ Σίτς, πὸς ἡ πρώτη σαρὰ ἀπ' αὐτὰ ἐφρονισθηκὲ τὸ 1636, καθὼς κὶ ὄρισμένον «διάλογον» τοῦ Χάιμερσιτ καὶ τοῦ Ροβνίολφ Ἄλε. Στὴ Λειψία ἐπίσηθ τὸ «φωνητικὸν κονταίτρα» πὸς εἶχε εἰσαχθῆ, τὸ 1626, ἀπὸ τὸν Σάιν. Πολλοὶ πρόδρομοι τοῦ Ἰωάννη—Σαβασιανῶ Μπάχ σὸς κονταίτρα τοῦ Ἁγίου Θεοῦ, ὁ Κνύφερ, ὁ Σέλλα, ὁ Κούναου, ἀνάπτυξαν αὐτὸ τὸ εἶδος συνθέσεως: εἰσι βλέπουμα τὶς διαφόρες φόρμες τῆς καντάτας νὰ προσχεδιάζονται. Ἡ εἰσαγωγὴ εἶναι γενικὰ καμωμένη ἀπὸ μιὰ σονάτα: τὸ κύριον μέρος εἶναι χωρὸν καὶ σιγὰ παρουσιάζει τὴν κατασκευὴν ἐνὸς μοτίβου. Τὰ μέρη τῶν σολιστ ἐναλλάσσονται μετὰ μέρη πὸς τραγουδοῦνται ἀπὸ ὄλοκληρὸν τὸ χορὸ. Μελωδίες ἀπὸ φωνῶν παρεμβάλλονται κάποτε. Τὰ ὄλα δὲν ἔχου ἀκόμα, ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες περιπτώσεις, τὴν πραγματικὴν φόρμα τῆς ἀρας: εἶναι μάλλον στροφικὰ λιγιερ. Ἀπειναντιὸν τὸ ρεσιταίβον ἔχει ἕνα χαραχτήρα πολὺ καθορισμένον κὶ ἐκφραστικὸν. Τέλος παρατηροῦμα πὸς ὁ συνθέτες εἰχόνου κάποτε μιὰ ιδιαίτηρ φρονιτιδα γιὰ τὴν ἐνορχήστρωσι. Ἡ συνθεσιμένη ἐνορχήστρωσις εἶναι: 2 βιολιά, 2-3 ὄλα, 1 φαγκότο, 2 τρομπέτες, 2-3 τρομπόνια, τὰ τύμπουνα, τὸ βιολόνε (εἰδικὸς κοντραμπάσος) καὶ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανον. Ἐξ ἄλλου ὄμως βρίσκουμα ὁ πολλὰς καντάτες: τὰ φλάουτα, τὰ ὄλα, τὰ κέρνα, τὰ βιολοντέλο, ἡ τὴ βιολά ντὶ γκάμπα, καθὼς κ' ἕναν ὄρισμένον ἀριθμὸν ἀπὸ μιὰ εἰδικὰ ὄργανα: τὸ βιολόνε πικολο, τὸ βιολοντέλο, τὸ μωρμπάρνο πικολο καὶ τὰ διάφορα εἶδη τοῦ λαούτου. Θὰ ἱσοῦμα λοιπὸν πὸς ὁ Μπάχ ὄχι μόνον χρησιμοποίησις γιὰ τὶς καντάτες του τὸ περισσότερο ἀπ' αὐτὰ τὰ ὄργανα, ἀλλὰ καὶ πλάσθαι ἀκόμα τὴν ὄρχηστρα του μετὰ πολλὰ ὄλα. Μὰ τὸ θρησκευτικὸν κονταίτρα κὶ ὁ ἄλλος συνθέσις πὸς προετοιμασαν τὴν καθαρὰ ἐκκλησιαστικὴν καντάτα, δὲν ἦταν ἀποκλειστικὴ ἰδιοκτησία τῆς Σαξονίας, ὄφου τὶς βρίσκουμα καὶ ὅ' ἄλλες γῆρας. Οἱ πόλεις τῆς Βόρειας Γερμανίας, ὄπου ἡ μουσικὴ ζωὴ ἦταν τόσο ἐπιτακτὴ, δὲν μόνου ἀμέτοχος ἀπ' αὐτὴ τὴν κίνησι. Στὸ Ἄμβουργο δὲς βαρθεῖς τοῦ Σίτς, ὁ Βέκμαν κὶ ὁ Χρ. Μπερναρτ, ἔγραψαν καντάτες, ὄπου τὰ κέρνα εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀξιοσημείωτα. Ὅχι μακρὰ ἀπὸ κεῖ, σὲ Λόμπτεκ, βρίσκουμα τὸν Φρόντς Τοῦντερ, παλιὸ μαθητὴ τοῦ Φρεσκοκπέλνιτι τῆς Ρόμης. Ὁ πὸς πρωτότυπος μουσικός, σὲν Λόμπτεκ, εἶναι ὁ γιομπρὸς τοῦ Τοῦντερ καὶ διδάχος του στὴ θέση τοῦ ὄργανιστοῦ τῆς Μάρνεν Κίρχε, ὁ Μπούτςχινουσι. Οἱ καντάτες του ἀποτελοῦνται, γενικὰ, εἰσι ἀπὸ ἕνα χωριὸν τῶν Γραφῶν, εἰσι ἀπὸ ἕνα θρησκευτικὸν ὄνομα ἢ ἕνα λου-

θρηνοῦ φασιδῶ. Παρὰ τὴν ἀκλόγητα τῆς γραφῆς τους, οἱ καντάτες τοῦ Μπαόζτεχουτε ἔχουν μιὰ ὑποβλητικὴ δύναμη καὶ συγκίνησι. Μερικὰ χωρικὰ μέρη παρουσιάζουν μιὰ πνευματικὴ συνάφεια ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸ Χαϊντελ' σ' ὁρισμένες μάλιστα στιγμὲς ὃ Μπαόζτεχουτε στάνει τὸ μεγάλο αὐτοῦ τὸ δασκάλου. Ἐξ ἄλλου χρησιμοποιοῖ τὸ λουθηρανὸ κοράλ μὲ πρωταυτία. Ἡ ποικιλία τῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἐκφραστικὴ τοῦ δύναμη, ποὺ μᾶς κάνουν τὴν ἐντύπωσιν ἀφίλουται κατὰ ἓνα μέρος στὴ μαεστρία μὲ τὴν ὁποία ὃ Μπαόζτεχουτε ἔχει νὰ χρησιμοποιοῖ τὴν ὀρχήστρα, νὰ συγκεντρώνει τὰ ὄργανα καὶ νὰ δημιουργεῖ ἀντιθέτως μὲ τὰ διάφορα ἡχογράμματα. Ἐταὶ νιώθουμε γιὰτι οἱ συνθέσεις αὐτὲς ἔκαναν τὴν ἐντύπωσιν στὸ Μπάχ.

Ἄν ἐξανθώμεν σὲ χώρας πὸ κοντινὲς πρὸς τὴν πατρίδα τοῦ Μπάχ, συναντοῦμε στὴ Χάλ τὸ δασκάλου τὸ Χαϊντελ, τὸν Τσάχφ, ὀργανίστα στὴ Λίμπερφουενκίρχε. Οἱ καντάτες του εἶναι ὄντως, μὰ μερικὲς ἀπ' αὐτὲς διακρίνονται γιὰ τὴν ἀφθονία τῶν ἰδίων τους καθῶς καὶ γιὰ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν εὐγένεια τῆς μελωδίας τους, ποὺ μᾶς κάνουν νὰ νιώθουμε ὁρισμένες ὁμορφεῖς στὶς συνθέσεις τοῦ διασημοῦ μαθητοῦ του. Ἄς ἐπισημωθεῖμε ἐπίσης ἔδω τὸ ὄνομα ἑνὸς ἀπὸ τοὺς βέλους τοῦ μεγάλου Μπάχ, τοῦ Ἰωάννη - Χριστόφουρου Μπάχ, ὀργανίστα στὸ Ἄιξενναχ. Μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες συνθέσεις του εἶναι ἡ καντάτα *Es erhub sich ein Streit*, ποὺ ὃ Ἰωάννης - Σεβαστιανὸς τὴ θαύμαζε τόσο πολὺ καὶ τὴν ἐξέτελεσε στὴ Λειψία σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς γιορτὲς τοῦ Ἁγίου Μιχαήλ.

Ἐνας νεότεριος ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς γερμανικῆς ποίησης στήθηκε εὐνοϊκὸς γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς καντάτας καὶ συντέλεσε σὲ νὰ ἀποκραταλλώσῃ τὴν φόρμα της: Τὸ 1653 ἓνας θεολόγος καὶ νομοδιδάσκαλος, ὃ Γκάσπαρ Τσίγκλερ, δημοσίεψε ἓνα ἔργον τιλοφορμῆς «Μαντρικάλια, ἓνα ὀραϊὸ εἶδος στίχων πολὺ κατὰλλου μὲ μολοκλιση», ποὺ σ' αὐτὸ κατέδειχνε τὴ χρησιμότητα, γιὰ τὸν μουσικῶς, αὐτοῦ τοῦ ποιητικοῦ εἴδους, ποὺ τὸ μίμηθικαν ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς, καὶ ποὺ ἐπιτρέπει τὴ μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν ἐκλογὴ τῶν στίχων, τῶν ρυθμῶν καὶ τῶν ὀμοιοκαταληξιῶν. Στὴν πραγματικότητα οἱ θεωρεῖ τὸν Τσίγκλερ δὲν μίψαν σ' ἐφαρμογὴ παρὰ ἓναν ἄλλον ὀργότερα ἀπὸ τὸν Ἐρνστὸν Νουμάϊστερ, ποὺ δημοσίεασε πάλιν αὐτολογίς μιὰ ποιητικὴ κείμενα γιὰ καντάτες. Ἄπ' ὅταν ἐφανερίσθησαν αὐτὰ τὰ λιμπρέτα γνώρισαν μεγάλη ἐπιτυχίαν οἱ πὸ διακεκριμένον συνθέτες, καὶ ἀνάμεσα τους ὃ Τέλεμαν, τὸ μέλοποιον καὶ καθὼς θὰ ἴδομα ὃ Μπάχ χρησιμοποίησε πολλὰ ἀπ' αὐτὰ. Ὁ Νουμάϊστερ περιορίσθηκε στὴν θρησκευτικὴ ποίηση. Τὸ παράδειγμα του τ' ἀκολούθησαν καὶ ἐφόρυσαν τὶς θεωρεῖς του, στὴν κοσμικὴ ποίηση, ὃ Κορνάλιν (Μενάντες), λιμπρετίστας γιὰ ὄπερας στὸ Ἄμβουρν. Ὁ Κορνάλιν ἀσχολεῖται λεπτομερικὰ μὲ τὴν καντάτα. Συμφωνῶντας μὲ τὸν Νουμάϊστερ, καθορίζει ἔτσι αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ποίησης: «Μιὰ

καντάτα μοιάζει μ' ἓνα μέρος ὄπερας, ἀφοῦ σ' αὐτὴ ἐναλλάσσονται τὸ στυλ ρετσιτατίβο καὶ οἱ ἀριεῖς. Γενικὰ, θεωρεῖ τὴν καντάτα ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ πὸ εὐγενεῖα εἶδη: «Ὅ,τι εἶναι ὃ Ἄρχοντες στὴν Ἰσπανία, οἱ Πρίγκιπες ἀπὸ εὐγενεῖο αἱμα στὴ Γαλλία καὶ οἱ μιλῶντες στὴν Ἄγγλια, αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ καντάτα στὴν ποίηση καὶ στὴ μουσικῆς. Μὰ οἱ θεωρητικοὶ καὶ οἱ πρακτικοὶ δὲν τὰ καταφέρνουν νὰ συνενωθῶν ἐντελῶς. Ὁ Μάτεσσον δὲν ἀναγνωρίζει παρὰ τὸ εἶδος τῆς καντάτας γιὰ μιὰ φωνὴ μὲ πολὺ ἀπὸ ἀκαμπτησιάνετο. Στὸ πὸ γινωστὸ θεωρητικὸ ἔργο του, *Der Vollkommene Kapellmeister* (Ὁ τέλειος ἀρχιμουσικῶς), γράφει ἀκόμη στὸ 1739: «Ἡ πραγματικὴ καντάτα δὲν ἀνέγεται, ἀλλὰ ὄργανα, ἀπὸ τὸ κλοπῆσιν καὶ τὰ μάσσα. . . . Ὅταν θεωροῦμε τὶς καντάτες ὡς ἀνοικονικὲς ἐκκλησιαστικὲς συνθέσεις, μπόσοις δχι μονάχα ἔλα τὸ εἶδη τῶν ὀργάνων, ἀλλὰ καὶ κόρα, κοράλ, φαῦλικες, σὲ τέτοι σημεία ὡστε χάθουν τὸν πραγματικὸ τους χαραχτήρα. . . δὲν εἶναι πιά μιὰ καντάτα, ἀλλὰ μιὰ σύνθεσις ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ κομμάτια διαφόρων στύλων».

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Μπάχ σὲ συνθετὴ καντατῶν συμπίπτει ἀκριβῶς μ' αὐτὴ τὴν περίοδον τῆς ἐξέλιξης, τοῦ διαταγμοῦ καὶ τῶν ἀναρχητισμῶν, καὶ τὰ ἔργα του ἀντικαθρεθίζουσιν ὡς ἓνα σημείον αὐτῆς τῆ μεταλλαγῆς. Στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του γράφει καντάτες βασισμένες κυρίως σὲ χωρία τῆς Ἁγίας Γραφῆς καὶ σ' ἔδωμα ἀπὸ φαλκῶς. Ἀργότερα ἡ προτιμῆση του κλίνει πρὸς τὸ πὸ δογματικὸ εἶδος ποὺ παρουσιάζει ὃ Νουμάϊστερ καὶ ὃ Φράνκ. Περί τὸ 1730 ἐναγυρίζει στὴν καντάτα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ στροφῆς κοράλ. Παρ' ὅλη ὅμως τὴν μεγαλοφύεια του, ὃ Μπάχ δὲν κατάφερε νὰ ἴδοι στὴ θρησκευτικὴ καντάτα μιὰ ὀριστικὴ φόρμα καὶ νὰ τὴν ἐπιβάλλει.

Ἐῖπομε πὸ πάνω πὸς ὃ Μπάχ εἶχε γράφει καντάτες γιὰ Κυριακῆς καὶ γιὰ γιορτῆς πέντε ἑτῶν. Ἄν πάρουμε γιὰ ἴσση τὴ συνθέσει τῆς ἐκκληριας τῆς Λειψίας, ποὺ προβάλλει 59 καντάτες τὸ χρόνο, αὐτὸ μᾶς ἐκαστὸν ἐνενητὰ πέντε καντάτες γιὰ τὸ πέντε χρόνια. Ἄπ' αὐτὲς διασώθηκαν μονάχα ἑνενητὰ, καὶ ἀκόμη ἀμφισβητεῖται ἡ γηνσιότητα μερικῶν ἀπ' αὐτὲς.

Φυσικὰ δὲ μᾶς εἶναι δυνατό δχι μονάχα νὰ μιλετήσομε μὲ αὐτὲ κᾶν ν' ἀναφέρουμε ἔδω ἔλας αὐτῆς τῆς καντάτας ὀνομαστικὰ. Ἐταὶ ἔννομαστε ἀναγκασιόμει νὰ περιοριστοῦμε σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς πὸ χορηγησιατικὲς καὶ τὶς πὸ ὀραϊεῖς, διαλέγοντας ἀπ' τὴ μιὰ μεριά συνθέσεις γραμμένες σὲ διάφορα ἔσογες τῆς ὄρασης τοῦ Μπάχ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη δειγμάτα ἀπὸ τὰ διάφορα εἶδη ποὺ χρησιμοποίησε.

Ἦδη ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῆς νεότητος τοῦ Μπάχ ὄπαρχει καὶ ἓνα μοναδικῆς ὀμορφῆς: ἡ καντάτα *Gottes Zeil* (Ὁ καιρὸς ποὺ ὄρισε ὃ Θεὸς) (B. G. 106). Εἶναι μιὰ πένθημι σύνθεσις, ὄπως τὸ δείχνει ὃ δεύτερος τίτλος της. *Actus Tragicus*, ποὺ, καθὼς φαίνεται, γράφθηκε γιὰ τὰ

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

Υπό της Μακεδονικής καλλιτεχνικής εταιρίας «Τέχνη» οργανώθη μουσικός διαγωνισμός βιολιού και πιάνου όρισεως εν Θεσσαλονίκη επί' εικοσιμία της Διεθνούς Έκθεσεως κατά την τελευταία εβδομάδα της φετινής περιόδου της λειτουργίας της, ήτοι από της 22ας μέχρι της 29ης Σεπτεμβρίου με έπαθλα συμποσούμενα εις 20 εκατομμύρια, καταμετρησόμενα μεταξύ των αριστών του διαγωνισμού, εις δυ' ήβονατα να λάβουν μέρος "Έλληνες καλλιτέχνηι μη υπερβάντες το 30όν έτος της ηλικίας των και μη τυχόντες ήδη κρατικής ή έτερας τινός ύποτροφίας δι' ευρύτερας εν Έσπερία αποδίδας.

Ό περιορισμός ούτος έτέθη δεδομένου επί σκοπού του διαγωνισμού είναι, πλην της ευνοήτου ήθικης σημασίας έπιβραβεύσεως των κριθροσόμενων ώς αριστών και ή παροχή ύλικής ενίσχυσεως προς μετεπειθεσύν των εις τιν των μεγάλων μουσικών κέντρων της Δύσεως.

Καίτοι ή προκήρυξις του διαγωνισμού τούτου έγένετο μόνον πρό διμήνου ή συμμετοχή νέων καλλιτεχνών των Άθηνών και της Θεσσαλονίκης ύπέρθε λίαν ίκανοποιητική τούση από άπόψεως αριθμού όσων και από άπόψεως καλλιτεχνικής έπίδοσεως πάντων των δηλωσάντων, ήδη εύφημος γνωστών μεταξύ των κύκλων των φιλοπόσων άμφοτέρων των πόλεων.

Οι μεγάλοι διεθνείς μουσικοί διαγωνισμοί, εις εύτηχη άπλήγουν των όποιων όφείλεται και ό άγνωστόμενος διά πρώτην φοράν εν Θεσσαλονίκη Πανελλήνιος τοιούτος, άπέτελεσαν κατά τά τελευταία έτη μουσικά γεγονότα σημαντικής διά την τώνων του ζήλου των νέων καλλιτεχνών σημασίας. Διότι ώς γνωστόν αι Κυβερνήσεις και διάφοροι όργανώσιμος πλείστον μουσικών προηγημένων κρατών, δικαίως κρίνουσαι την έπιτυχίαν των αριστών των ώς ένδεικτική της πνευματικής και καλλιτεχνικής άνωτέρας της τόπου των, πέρεσχον εις τους μετ' άσπράν άπιλοτήν όρισθέντας ώς έκπροσώπους των εις τους διαγωνισμούς τούτους πάσαν δυνατήν πρόν έπιτυχίαν των ήθικην ή ύλικην ενίσχυσην.

Τό τούση μουσικός προηγημένον Βέλγιον προπολεμικώς ήβη έσχε την έμπνευσιν να άνάψη εις τας Βρυξέλλας την πρώτην Όλυμπιακήν δάδα διεθνούς μουσικού διαγωνισμού μεταξύ νέων βιολιστών. Ή από αίωνων καλλιτεχνική παράδοσις του τόπου και ή λαμπρόδων της μεγάλης του σχολής του βιολιού, που την ελάμπρυναν διδάσκαλοι ώς οι Μπεριώ, Βιστάμ, Μαρσί, Τόμοσ, Ύζαο κ.δ. του ήφαλίον πληρή τά δικαιώματα τιαύτης προτοβουλαις και υπό την αιγίδα της φιλοπόσου Βασίλισσης Έλισαάβετ προκηρόχθη τό 1937 ό πρώτος τοιούτος διαγωνισμός εις μνήμη του μεγάλου Ύζαο. Ή έπιτυχία του ύπέρθεν έξαιρετική.

Τό ένασμα τούτο μετ' αρομοιαις κινήσεως έδωσε και μεταπολεμικώς τους εύχόμενος καρπούς του και από τό 1945 εχόμεν σειράν τοιούτων διαγωνισμών εις πλείστα των μεγάλων μουσικών κέντρων της Έσπερίας.

Ό διττός τοιούτος Ζάκ Τιμώ για τό βιολί και Μαργάριτας Λόγκ για τό πιάνο στό Παρίσι, ό ανά διετιαν συνεχέσις τοιούτων των Βρυξέλλων και οι παραλλήλως έπακολουθήσαντες του Κοσσερβατούρ της Γενεύης, της Χάγης της Βενετίας κ.λ.π. άπέτελεσαν την

άλυσιν της ώραιας ταύτης κινήσεως που δίδει στούς νέους καλλιτέχνας πραγματικήν τώνων στόν άκάνθινον δρόμον της τέχνης, στόν όποιον τους άθροσε ό φυσικός των κόμος.

Ό πρωτεών στούς μεγάλους αύτούς διαγωνισμούς, πλην ζήλευτο χρηματικό έπάθλου εχεν έξσηφολισμένην την πρόσληψιν του ώς οσολι εις πλέον των 80 συμφωνικών οσυαίων των διαφόρων μουσικών κέντρων, ώς και άλην την σχετικήν διαφήμισιν, οι δέ κρινόμενοι ώς έπιλαχόντες, μέχρι και του πέμπτου, ανάλόγους χρηματικούς και καλλιτεχνικούς έπιβραβεύσεις.

Τό Βέλγιον έσχε και έτεραν, έτι ανώτερου καλλιτεχνικού έπίπεδου, πρωτοβουλαν. Διά πρώτην φοράν προκηρόχθη τό 1951 υπό του δήμου του Αέλης διεθνής διαγωνισμός συνθέσεως κοουαρτέτου έγγόρων. Τά ύποβαλλόμενα εν χειρογράφω έργα, άφοδ θα έξητάζοντο υπό της επί τούτω όρισεσις ές ειδικόν έπιτροπήν, θα έξετελοούντο όλα εναιερίτως υπό του δημοτικού κοουαρτέτου της πόλεως (ύπεβλήθησαν άνω των 30), τά δέ πέντε προκρίνομενα ώς άδια να δύνων του όρισθέντος κατά σειράν έπιτυχίας χρηματικό έπάθλου θα έξετελοούντο και δημοσία εν οσυαλίαι, εις ήν θα παριστάνον όλοι οι έπίσημοι, μεγάλοι καλλιτέχνηι κ.λ.π.

Ό τούση ύψηλής έμπνευσεως και άγνω μουσικού σκοπού διαγωνισμός ούτος μετ' ένθουμζεις εν αντίθεσις κάποιον άλλον προπολεμικώς προκηρυχθέντα υπό Αμερικανικού μουσικού περιοδικού μεταξύ συνθετών καλουμένων να διαγωνισθούν ποιός θα γράψη τό καλύτερο φινάλε διά την Ήμιτελή Συμφωνίαν του Σούμπερτ!!

Όσον και άν ό άθλοθέτης, που δίθεσε προς τόν σκοπόν τούτον τό πούση των 1000 βολλαρίων, εχεν άγνός προθέσις, τούση άσφαλώς και αύτός και οι άσοσθέντες την ιδέα του, ώς εκδήλωσιν τιμήν προς τόν μεγάλο συνθέτη και τό μνημιόδες έργον του, άπέδειξαν ότι δέν έννοούσαν τό μέγεθος της άνευλαβείας προς την μνήμη του ώς και της άγνοιας των όσων άσραφ' τό πνεύμα του έργου και της παρανομίας του ώς ήμιτελους. Δέν παρηκολούθησαμεν τά άποτελέσματα του διαγωνισμού τούτου...

Μετά την βραχείαν αύτην άνασκόπησιν της κινήσεως που έσημειώθη κατά τά τελευταία ταύτα έτη προς όργανωσιν μουσικών διαγωνισμών ανά τά διάφορα μουσικά κέντρα, όφείλομεν να τονισόμεν ότι είναι πάντας τιμητικόν διά την Θεσσαλονικην και ιδία διά την Μακεδονικήν καλλιτεχνικήν εταιρίαν «Τέχνη» ότι έσχε την πρωτοβουλαν να όργανώση διά πρώτην φοράν εν Έλλάδι παρόμοιον-πρωομένων πούση των ανάλογων-διαγωνισμόν και να δώση την εύκαιρίαν εις πλείστα νέων καλλιτεχνών των Άθηνών και της Θεσσαλονίκης να έπιδείξουν εν εύγενει άμίλην δημοσία όλας των τας ίκανότητας. Έπιτυχόντες και έπιλαχόντες θα έχουν την ώραιαν άνύμνησιν ότι αύτοι πρώτοι ύπέρθεν οι κριθροσάντες εις την πατρίδα των άνημμένην την Όλυμπιακήν δάδα του άγνώου εις ένα των εύγενεστέρων και πλέον φυσικώς έξυψωτικών τομέων του άληθινού πολιτισμού.

Τά άποτελέσματα του Α' Πανελληνίου μουσικού διαγωνισμού όστις έλαβε χάραν εν Θεσσαλονίκη θα δημοσιουθούν εις τό συνεχές φύλλον της Μουσικής Κινήσεως.

ΥΛΙΚΑΙ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΩΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μπορούμε να δεχθούμε ως βέβαιο, πώς μέσα στο χρονικό διάστημα, που μάς είνε Ιστορικά γνωστό, πνάκι οι άνθρωποι κατεγίνοντο με τή μουσική σέ μία τής όποιασδήποτε μορφής. Φαίνεται, πώς ή ανάγκη νά έκφρασθόν με ήχους τούς είνε έμφυτη και, κατά συνέπεια, τόσο παλιά όσο κι' αυτοί οι ίδιοι. Πάντως δυνατοτήτια παραγωγής ήχου, ή με τραγουδι, ή με κρούση κάποιου ήχοπαραγωγού έπιφανείας, ή μ' έμφύσηση σ' ένα κυλινδρικό όργανο, ή με τό τράβηγμα και τήν έπίψαυση κάποιου παλλομένης χορδής άνευρίσκομε και στή χαμηλότερη ακόμη βαθμίδα του πολιτισμού. Αυτό και σήμερα μπορούμε νά τό διαπιστώσουμε σ' άλλους τούς άπολιτιστούς λαούς, που έπιχειρούν νά Ικανοποιήσουν τήν έπιθυμία τους γιά μουσική με τά πιο πρωτόγονα μέσα.

Τώρα, άν οι άνθρωποι άρχισαν πρώτα νά τραγουδοϋν κ' ύστερα ν' αποδίδουν τόν ήχο τής φωνής τους με μηχανικά μέσα, ή άν ή γέννηση τής μουσικής ακολούθησε άντίστροφη σειρά, αυτό είνε ένα ζήτημο, που όπως και τό σχετικό με τίς πηγές τής μουσικής, άνήκει στις έρευνες τής συγκριτικής μουσικολογίας, ή και πάρα πέρα ακόμα από αυτήν, τής φυσικής, και έπομένως δέν πρόκειται νά τό συζητήσουμε έδω. Μόνο, γιά τό περίεργο του πράγματος θά ύπεθυμούσαμε πώς οι πρώτες προσπάθειες σχετικά με τήν άναζήτηση τών άρχων τής μουσικής δέν έγιναν από τούς δικούς τής Ιστορικού, παρά από φυσικούς. Πρώτοι ό Κάρολος Δαρβίνος, ό Χέρμπερτ Σπένσερ, ό Φρίτε Μπράουν, ό Γκρούς και ό Χαίκερ, έπιχειρήσαν νά έξηγήσουν τίς άρχές τής μουσικής, με βάση τήν όμοίότητα, ή τήν σύμπτωση όρισμένων στιγμών του κελαιδίηματος τών πνιθών, και άναλόγων στοιχείων του τραγουδιού τών ανθρώπων. Εύνόητο είνε πώς και σ' αυτήν, όπως και σ' άλλες τίς άλλες θεωρίες, τίς στρεφόμενες γύρω από τά προβλήματα άρχων και πηγών, δέν έχομε γιά βοήθημά μας παρά μόνο υπόθεσις. Θετικά κανένας ποτέ δε θά μπορούσε νά μάς πληροφορήσει πότε και πώς ακούστηκε πρώτη φορά μουσική.

Αυτό, που έδω μάς ενδιαφέρει, είνε τό έρώτημα: Ποιές είνε οι υλικές προϋποθέσεις, από τίς όποιες είνε δυνατός νά δημιουργηθή Μουσική τέχνη. Πώς πρόκειται γιά κάτι, που δέν μπορεί νά γίνη άπόδεικτο και τυχαία άποδεικνύεται από τό γεγονός, ότι στή φύση δέν ύπάρ, σχε ύσχεδόν τόνος διαρκής και άναλλοίωτα άκίνητος στο ίδιο πάντα ύψος. Καθένας μας, που θά δοκιμάση νά τραγουδήσει ένα τόνο θά διαπιστώσει πώς απαιτείται μία μεγάλη δόση αυτοελέγχου γιά νά τόν κραήσει στο άρχικό του ύψος. "Ένας τόνος καθαρά νατουραλιστικά τραγουδημένος άνεβαίνει και καταβαίνει, όπως είνε γνωστό, κατ' εϋθείαν άναλογία πρós τή δυνατώτερη ή αδυνατώτερη άναπνοή του τραγουδιστού. Ο' άννατρέζουμε πάλι στα τραγουδία τών πρωτόγονων λαών και πρό πάντων τών ανατολικών, που μάς δίνουν μία ιδέα νατουραλιστικού τρόπου τραγουδημάτων καθώς σπριφουρίζουν με κουραστική μονοτονία γύρω σ' ένα τόνο και μάλιστα έτσι, που ή φωνή ν' άκούεται ή θρηνητική ή συριστικά σ' ένα γκλισσάντο έπάνω στή χρωματική κλίμακα άνάμεσα στον άρχικό και τόν τελικό

τόνο. Είνε όμως εύνόητο, πώς ένα όπωσδήποτε καλύτερη από αυτή, δέν μπορεί νά δεχθή τόν τρόπον αυτό του τραγουδιού σαν μουσική τέχνη, γιατί του λείπει κάθε ήχος καθορισμένης μορφής.

Όπως δηλαδή στήν οικοδομική τέχνη οι άκατέρητοι όδοι τών βράχων πρέπει νά ύποστούν μίαν έπεξεργασία, νά διαιερεθύν σε μικρότερα κανονικά μέρη γιά νά προσαρμοσθόν έπειτα άρμονικά μεταξύ τους, έτσι άκριβώς πρέπει και τό φυσικό ήχητικό υλικό νά ύποστή ένα μετασχηματισμό, σύμφωνα πρós τους εκ των προτέρων όρισμένους νόμους γιά νά καταστή κατάλληλο νά έξυμπερηθή τή μουσική. Και αυτό μπορεί νά γίνη μόνον όταν ό ήχος άπαλλαγή από τό νατουραλιστικά του χαρακτηριστικά και ύποταχθή σέ όρισμένους κανόνες, ύπαγορευομένους από τήν ανθρώπινη βούληση, όταν με άλλα λόγια, τυποποιηθή. Γιατί, άφοδ όπως έδαμε ό νατουραλιστικός τραγουδιστός φθόγγος δέν είνε παρά ένα γεωρό άνεβοκατέβαμα έπάνω σε μία σειρά μουσικών βαθμίδων, θά τόν άκίνητησομε έπάνω σε μία όρισμένη βαθμίδα μόνο με τή θεληματική από μέρος μας τυποποίηση. "Έπειτα δίπλα σ' αυτόν τόν πρώτο τόνο και σε μία άπόσταση που ό καθορισμός τής είνε τό άποτέλεσμα αούτηρών όπολογισμών θ' άκίνητοποιηθή με τήν ίδια άκρίβεια ένας δεύτερος τόνος και έπειτα με τόν ίδιο πάντα τρόπο ένας τρίτος, ένας τέταρτος, ένας πέμπτος, και άκόμη ένας έκτος και ένας έβδομος. Είνε μάλιστα δυνατό νά σχηματισθόν και σειρές από περισσότερους τόνους και, όπως έξορουμε, έλαχιστοίσηκαν. Τό ούσιαστικό κέρδος από τήν κατάταξη οι σειρές τών τόνων αυτών είνε, πού τό χάος τών νατουραλιστικών τόνων τακτοποιείται κατά σαφώς όρισμένους νόμους σε κανονικά τμήματα, που μάς δίνουν τή δυνατότητα νά παραγάγουμε πλέον καλλιτεχνικούς σχηματισμούς. Τήν καθανομή αυτή τών ήχων κατά σχέσεις αούτηρως όπολογισμένες, όνομάζουμε τονικό σύστημα. Και με τήν δημιουργία ενός τονικού συστήματος ετέθηκαν οι βασικές προϋποθέσεις γιά τήν γέννηση τής μουσικής ως τέχνης. Έπομένως πρέπει νά τή θεωρήσουμε σαν πρώτη έμπρακτη ένδειξη του ανθρώπου γιά τήν εκδήλωση τής έπιθυμίας του νά χρησιμοποιήσει καλλιτεχνικά πλέον τό ήχητικών υλικόν.

Η βάση του σχηματισμού του τονικού συστήματος γιά άλλους τούς πολιτισμένους λαούς είναι ή ίδια, ενώ άντίθετα τά τονικά συστήματα αυτά καθαυτά είναι έντελώς διαφορετικά μεταξύ τους σχετικά μάλιστα με τόν άριθμό τών χρησιμοποιούμενων τόνων καθώς και τήν μετεώ τών τελευταίων αυτών άπόσταση. Και τά δυό είνε άνεξήγητα, όταν ληφθή όπ' όψη, πώς στις άρχές τής πνευματικής καλλιέργειας τών λαών άναλάμβανε τή καθοδήγηση στο ζήτημα αυτό παντού τό ανθρώπινο αυτί. Ένω ό τρόπος του τραγουδιού κατά μέγιστο μέρος ύπαγορεύεται από τόν τρόπο που ό άνθρωπος αισθάνεται—έξαρτώμενος από τίς φυλετικές του συνθήκες—άπό τόν έν γένει τόπο του, τών ίδιων συγκρασιών του, από τούς κλιματολογικούς όρους υπό τους όποιους ζή και όχι λιγώτερο από τή γλώσσα που μιλάει. "Έτσι δέν είνε έκπληκτικό πώς έχομε ένα

τόσο σημαντικό αριθμό τονικών συστημάτων εις τὰ ὅποια ἀντιστοιχεί ἕνας ἐξ ἴσου σημαντικῶς ἀριθμὸς μουσικῶν πολιτισμῶν, ἐπάνω σ' αὐτὰ θεμελιωμένων, ποὺ δὲν εἶχαν ὅμως ὄλοι τοὺς ἀπαιτούμενες δυνατοῦτες γονιμότητας γιὰ νὰ φθάσουν σὲ μιά πραγματικά ἀξιοσημείωτη ἀνθήση.

Μέσα στὴ σύντομη αὐτὴ ἀνασκόπηση μὲ τὰ περιωρισμένα τῆς ὄρια δὲν εἶνε βέβαια δυνατό νὰ γίνη μιά συγκριτικὴ ἔκθεσι τῶν διαφόρων τονικῶν συστημάτων, ὅπως π.χ. τοῦ Κινεζικοῦ, τοῦ Σιαμαίου, τοῦ Ἀραβικοῦ καὶ ἄλλων ἐξωτικῶν. Ὅι διαφορῆς τοὺς πρόβρυνται ἀπλοῦστα ἀπὸ τὶς διαφορῆς στὸν τρόπο τοῦ αἰσθάνεσθαι, ποὺ συντελοῦν ν' ἀντανανηλάτῃ κατὰ τρόπο διαφορετικὸ τὸ φαινόμενο τοῦ ἤχου στοὺς ἀνθρώπους τῶν διαφόρων φυλῶν. Μὲ τὴν εὐκαιρίαν μάλιστα αὐτὴ θὰ ἤθελα νὰ ὑπενηθισθῶ τὸ γεγονός ὅτι καὶ σὲ τονικά ἀκόμη συστήματα τῆς ἴδιας ζώνης πολιτισμοῦ διαφόρων ὅμως λαῶν παρατηροῦνται συχνὰ ἐκπληκτικῆς διαφορῆς. Γιατὶ ὅπως καὶ τὰ ὅλλα σύμβολα πολιτισμοῦ καὶ τὸ τονικὸ ὑπέκειται στὶς διαρκεῖς μεταβολῆς τοῦ ἀνθρώπινου τρόπου τοῦ αἰσθάνεσθαι. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ μᾶς πιστοποιήσῃ καὶ μιά ἐπιπόλαια ἀκόμη ματιὰ στὸ δυτικὸ μᾶς πολιτισμὸ. Βλέπουμε π.χ., πῶς οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν ἕνα ἐντελὸς διαφορετικὸ τονικὸ σύστημα ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας τῆς πρώτης χριστιανικῆς χιλιετηρίδας καὶ τῶν τελευταίων μεσαιωνικῶν περιόδων, ἢ Ἀναγέννησι καὶ τὸ Μπαρόκ πάλι διαφορετικὸ, καὶ σήμερα συντελοῦνται καινούριες με-

ταβολῆς στὴ σύνθεσι μὲ βάση τὸ δωδεκάτονο σύστημα, ποὺ οἱ κύκλοι τῶν προσπλῦτων τῶν ὁλοένα φαίνεται εὐρύνεται. Καὶ τῶν μεταβολῶν αὐτῶν τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τὴν ὄρα δὲν εἶναι δυνατό νὰ προβλεφθεῖται σ' ἄλλο τὸν ἔκτασι.

Σ' ἕνα μόνο σημεῖο ἐν τούτοις σχηματίζονται ὅλα αὐτὰ τὰ συστήματα μιά μεγάλη ἐνότητα: Στὸν καταρτισμὸ τῆς τονικῆς σειράς ἀπὸ ὁλόκληρου καὶ μισοὺς τόνους καὶ στὴν καθιερωθεὶς τῆς ὀδοῦς σὴν βασικῆς ὀδοῦς μονάδας γιὰ τὸ χάραγμα τῶν ὀρίων τῆς σειράς τῶν τόνων. Ἐξῶ ἀπ' αὐτὰ μορεῖ βέβαια νὰ ὑπάρχουν στὶς λεπτομέρειες πολυποικιλίας διαφορῆς, πρὸ πάντων στὸν τρόπο ποὺ κατατάσσονται στὴ σειρά τους ὁλόκληροι καὶ μισοὶ τόνοι, ὅμως οἱ διαφορῆς αὐτῆς ἔχουν πάντα δευτερεύουσα σημασία, ἀντικυρὸ τὸ γεγονός, ποὺ σ' ὅλα τὰ ἠχητικὰ συστήματα τοῦ δυτικοῦ μᾶς μουσικοῦ πολιτισμοῦ, οἱ διαμερισμοὶ τῆς σειράς τῶν τόνων εἶνε ἀποτέλεσμα τῆς ἴδιας βασικῆς ἀρχῆς: τῆς διαίρεσις διπλαθτῆς ὀδοῦς σὲ πέντε ὁλόκληρου καὶ δύο μισοὺς τόνους.

Πῶς τὸ τονικὸ αὐτὸ σύστημα προσφέρει ἐντελῶς ἐξαιρετικῆς δυνατοῦτες καλλιτεχνικῆς ἀνάπτυξης ἀποδείχτηκε μὲ τὴ μοναδικὴ ἐξελίξι τῆς δυτικῆς μᾶς μουσικῆς. Ποιοὶ πρόσθετοι τῶρα παράγοντες ἔχουν ἀκόμη συντελέσει σημαντικά γιὰ νὰ ὑψωθῆ ἔτσι μεγαλόπρεπο τὸ οἰκοδόμημα τῆς ἁρμονικῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς μᾶς, θὰ τὸ δοῦμε σ' ἕνα ἄλλο μου σημείωμα.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγούμενου)

Κι' ἐδῶ φθάνομε σ' ἕνα ἀπὸ τὰ σκοτεινότερα σημεία τῆς φωτερῆς αὐτῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀνθησις αὐτῆς τῆς μουσικῆς συνοδεύεται ἀπὸ ἕνα φοβερὸ ἄσπο. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀπαγόρευσι στὶς γυναικεῖς νὰ λαμβάνουν μέρος στὶς ἐκκλησιαστικῆς χορωδίες. Μιά ἐποχὴ, οἱ Πάπας ἀπαγόρευσι στὶς γυναικεῖς νὰ τραγουδοῦν σὲ θέατρο. Βρέθηκε εὐκόλα τὸ μέσον νὰ ἐξομαλυνθῇ ἡ δυσκολία. Τοὺς γυναικεῖους ρόλους τοῦ ἀνέλαβον ἄντρες, εὐνοῦχοι, οἱ περίφημοι Ἴταλοὶ *Kastrati*, ποὺ ἔχουν τὰ μουσικὰ σκήπτρα ὅλη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Μερικοὶ ζεμειῖαν διάσημοι στοὺς αἰῶνες. Κέρβιζαν ἀφάνταστα ποσά, καὶ ἐτρέλλαν τὸν κόσμο μὲ τὴν καταπληκτικὴ τέχνη τους.

Ἀργότερα, ὅταν ἤρθῃ ἡ ἀπαγόρευσις κι' ἐπεγράψῃ στὶς γυναικεῖς νὰ παίζουν σὲ θέατρο, ἄρχιστε μιά κομμογονικὴ συνήθεισι. Οἱ *Kastrati* ἐξακολουθοῦσαν νὰ παίζον τὸς γυναικεῖους ρόλους, ἐνῶ τοὺς ἀντρικοὺς ρόλους τοὺς ἐπαίξαν γυναικεῖς μὲ βαρεῖς φωνῆς *contralto*. Τὰ παράδοξα αὐτὰ ἔθιμα βιάταξαν πολὺ, ὥσπου σὲ τέλος, ἡ κατακρυσυγῆ μερικῶν καλοσηθιτων καὶ ἠθικῶν ἀνθρώπων, τὰ ἐκλόνησε καὶ τὰ ἐξηφάνισε σιγά-σιγά. Πάντως καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Χαϊντε, ὡς τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνος, ἐκτός ἀπὸ τὶς μεγάλες πριμαντόνες ποὺ χαλοῦσαν τὸν κόσμο, ἔρχομε καὶ τοὺς *Kastrati*, ποῦμειαν ἀθάνατοι, ὅπως οἱ *Farinelli* κι' ἄλλοι.

Ἡ Ἰταλικὴ ὄπερα γρήγορα ἐπέβρσε καὶ σ' ἄλλα μέρη τῆς Εὐρώπης. Στὴ Γαλλία ἔρχομε τὴν ἐποχὴ τοῦ Λουδοβίκου 14ου μιά πλοῦσιὰ μουσικὴ ἀνθησι.

Ὁ *Lulli*, φλωρεντικῆς καταγωγῆς, θέτει τὰ θεμέλια τῆς γαλλικῆς ὄπερας. Ἀναρᾷ ἡ μουσικὴ του, οἱ ὑποθέσεις του χωρὶς εἰρμό, βασιζονται σὲ μπαλέττο. Γιατὶ ἀνέκαθεν οἱ Γάλλοι εἶχαν τὴν μονίαν τοῦ μπαλέττου. Τὰ ἔργα του Ὁλοῦλλι τὰ γράφει γιὰ τὴν αὐτὴ τοῦ Λουδοβίκου 14ου, φροντίζοντας πάντα νὰ ἱκανοποιῆ τὰ γούστα τοῦ βασιλέως-ἡλίου, τόσο μάλλον ποὺ κι' οἱ ἴδιοι οἱ μονάρχης λαβαίνει μέρος συχνὰ στὶς παραστάσεις. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ *Cornelle*, τοῦ *Racine*, τοῦ *Molière*, τῶν Γάλλων κλασσικῶν ποὺ ὄψσαν ἀριστουργήματο. Ὅπως παντοῦ καὶ στὴ Γαλλία, ἡ μουσικὴ βραδυπορεῖ. Ἐνῶ λοιπὸν διαβάζομε μ' εὐχαρίστησι ἀκόμα τὰ ἔργα τῶν Γάλλων κλασσικῶν, οἱ ὄπερες τοῦ *Lulli* ἔχουν γιὰ μᾶς ἱστορικὴ μονάχα σημασία.

Τὸ ἴδιο καὶ τοῦ *Rameau* ποὺ ἀκολούθησε τὴν παράδοσι τοῦ Ὁλοῦλλι, στὴ γαλλικὴ ὄπερα. Σύγχρονος τῶν δύο μεγάλων γερμανῶν πρωτοπόρων τῆς μοντέρνας τέχνης, τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χαϊντε (1683-1764), φωτερὸ πνεῦμα, ἕνας σταθμὸς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, οἱ Ρωμῶ ἄφρη σπουδαιότερας θεωρητικῆς μελέτες γιὰ τὴν ἁρμονία τῆς μουσικῆς, ποὺ ἐκπλήσσουν ἀκόμα γιὰ τὴ βαθεῖά τους παρατηρητικότητα. Ἀλλὰ στὰ δραματικὰ του ἔργα ποὺ ἐθεωροῦντο ἀριστουργήματα τὴν ἐποχὴ του, δὲν κατάρθωσε νὰ ξεπερσθῇ τὸν αἰῶνα του. Ἐμπνευσμένα ὅλα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, μὲ τίτλους ἀρχαίους, Ἰππόλυτος καὶ Ἀρική, Κἄστωρ καὶ Πολυδέκης, Ἀδάρανος, Ζορδαστρος, δὲ μποροῦν πιά νὰ μᾶς συγκινήσουν. Πολὺ περισσό-

τερο μας γοητεύουν τα χαρακτηριστικά κομμάτια του για **clavécin**.

Η 'Αγγλία την εποχή αυτή γναιρίζει για πρώτη και τελευταία φορά μία εθνική μουσική άνηθο. Τότε ακμάζει ο περίφημος 'Ερρίκος Purcell (1658 - 1695), η μεγαλύτερα μουσική δόξα του μεγάλου αυτού έθνους, που δεν τόν ενοείει και τόσο ο 'Απόλλων. Έγραψε σπειρα μουσικά δράματα. Έκεινο όμως που μας εκπλήσσει είναι, ότι ενώ ήταν πρόσφατο τόν έργο του μεγαλύτερου 'Αγγλου συγγραφέως, τόν Σαίξπηρ, ο Πάροραλλ δεν ήρε τήν έμπνευσί τήν άγγλική αυτή θεαματική πηγή, που τροφούδότησε γενείς γενεών άργότερα, αλλά τήν έξήτησε στήν Ιταλική παράδοσι. Οι όπερές του έχουν φανερή τήν Ιταλική επίδρασι. Οι τολμηρές του όμας πρωτοτυπίες, τόν ύψώνουν σέ άρισι καλλιτεχνικό επίπεδο.

Μ' όλες αυτές τίς έξαιρετικές φυσιογνωμίες που καλλιέργησαν κι' έξω από τήν 'Ιταλία τήν Ιταλική όπερα, η τέχνη αυτή όλο και άπεκρινότο από τόν πρωταρχικό σκοπό τής. Με τήν παντοδυναμία τού βιρτουόζισμο, τού **bel canto**, δεν έτολμούσαν οι συνθέτες ν' άφήσουν έλευθερη τή φαντασία τους, έπρεπε πάντα να λογαριάζον τή φιοούρα τού τραγουδιότου. Μιά δροσερή πνοή στήν παρακή αυτή φέρνει η κομική όπερα, η **opera buffa**.

Τό 1746 παίζεταί στό Παρίσι η κομική όπερα τού 'Ιταλοό συνθέτου Pergolese «**La serva Padrona**» (Η όηπρέτρια Κυρία).

Ένα από τά πιο πηγαία ταλέντα ο Περγκολέζε έξησε μόλις 26 χρόνια (1710 - 1736) κι' έμεινε άθνατος χάρις στήν κομική του αυτή όπερα και στό περίφημο **Stabat Mater**. Η **Serva padrona** έφερε τέτασι επανάστασι στό Παρίσι, που χρόνια βάστασε ο περίφημος «πόλεμος τόν κομικών» (**guerre des bouffons**) όπως τόν νόμισαν. Γιατί η κομική όπερα είχε άκριβως ό,τι έλειπε από τή σοβαρή όπερα τήν **opera seria**. Τή φυσικότητα, τή δροσιά, τήν άφέλεια. Ο Ρομώ δέχτηκε λυσσαλέα επίθεσι έκ μέρους τόν θαυμασιών τής κομικής όπερας. Ο περίφημος φιλόσοφος Ι. Ρουσσώ πήρε τó μέρος τών κομικών, θέλησε να ίδρύση τή γαλλική μουσική κομωδία, γράφοντας ένα χαριτωμένο έργο «**Le devin du village**» (ό μάντις τού χωριού). Και πραγματικά, η μουσική κομωδία γναιρίσε μία καταπληκτική άνηθο τά χρόνια αυτά στή Γαλλία. Η **opera seria** κλονίστηκε ουθέμελα κι' έπεσε στήν παρακμή. Η **opera buffa** είχε άναμφισβήτητη ύπεροχή.

Ζύγωνε όμας η εποχή τής δευτέρας άναγεννήσεως τού λυρικού δράματος. Ο Gluck, ο λαμπρός συνεχιστής τού έργου τού Μοντεβέρνι, είχε ήδη γεννηθή τó 1714. Παράλληλα άρχιζε καινούργια άνηθο τής μουσικής και στί' άλλα εθνη.

Και πρώτα - πρώτα, η έκκλησιαστική μουσική. Τό λουλούδι που άνησε έπάνω στό καλλιτεργημένο από τήν πολυφωνία έκκλησιαστικό έδαφος, τήν εποχή τής μουσικής άναγεννήσεως, είναι τó δρατόριο. Είτος συγενικό μί την όπερα, διαφέρει και ως προς τήν ούσια και ως προς τή μορφή.

Από τó μεσαίωνα ακόμα είχε άρχισει με τά μυστήρια η παράστασι σκηνών τής άγιας γραφής πρό πάντων τόν Παθών τού Χριστού. Τά μεσαιωνικά «Μυστήρια» είναι οι πρόγονοι και τού έυρωπαϊκού θεάτρου και τού δρατόριου. Στήν άρχή ήταν βουβές εικόνες από τή Γραφή, ζώντανε άναπαριστάσεις τής σταυ-

ρώσεως, τής γεννήσεως, τής τελευταίας κρίσεως. Σιγά - σιγά τά πρόσωπα άρχισαν να μιλούν. Τά μυστήρια αυτά έτρέλλαναν κυριολεκτικά τόν κόσμο, ήταν έξαιρετικά δημοφιλή. Διατηρήθηκαν ως τó 17ο αιώνα, ως τήν εποχή όηλ, που τó πραγματικό θέατρο (η πρόξα και η όπερα) τά έξέτόπισε.

Με τήν αφιβία άνηθο τής Ιταλικής όπερας, η έκκλησιαστική ελθε πώδε με μορφή να ποιλήσει άποτελεσματικά ενάντια στό όρημητικό ρεύμα τής καινούργιας νοοτροπίας. Κλειομένη στούς αόητρούς κανόνες τής ης έκκλ. μουσική κινούνοε να χόση κάθε έπαφή με τήν ψυχή τού λαού, να μαροθή. Γι' αυτό, όχι μόνο δεν αντιτάθηκε φανατικά στήν επίδρασι τού καινούργιου μουσικού ύφους, αλλά κι' οί τιοσι οι παπάδες λαμβάνουν μέρος στίς παραστάσεις. Δηλ. μοιράζονται οι ρόλοι τού Εόζγγελού, ένας διαβάζει τó μέρος τού Εόζγγελιστού, άλλος τού Χριστού, τής Πανζγίας, κλπ. Τό **stile rappresentativo**, τó παραστατικό ύφος, εισάγεται και στήν έκκλησια. Από αυτό όλο τó δρατόριο, ένα βήμα.

Όρατόριο κατά λέξιν σημαίνει αθουσι προευχής. Παράτασι με τó δρατόριο, έν συντομία «όρατόριο». Σιγά - σιγά, άντι να μιλούν τά πρόσωπα, άρχισαν να τραγουδών, η άλλων ν' άπαγγέλλουν τραγουδιότα τά μέρη τους, σύμφωνα με τó πνευμα τής όρχικώς Ιταλικής όπερας. Διέφερε από τήν όπερα γιατί είχε πάντα ένα θερησκευτικό θέμα. Με τόν καιρο άρχισαν να λαβαίνουν τή μορφή με τήν όποια τά συναυτομιο σπόες μεγαλόπνοους συνθέτες αυτού τού εθους, στό Μπάχ και στό Χαίντελ. Άρχισαν όηλ. να παίζονται στήν αθουσι τής συναυλίας μάλλον παρά στό θέατρο. Και μέν διάφορα πρόσωπα και χορωδίες τραγουδούσαν τούς διαφόρους ρόλους, αλλά έκίνητα, χωρίς παίξιμο θεατρικό. Ο Κυριώτερος 'Ιταλοός συνθέτης δρατόριου είναι ο Καρσίσιμι, άρχής τού 17ου αιώνο.

Τό τελευταίρο δείγμα δρατόριου πρό τού Χαίντελ τó βρισκομε στή Γερμανία.

Η Γερμανία δε φαίνεται νύχη τή δύναμη να λάβη μέρος στή μουσική άναγέννησι. Είναι έρείπια. Ο τριακονταετής πόλεμος άφισε συντριμμία τής πολιτείας και τής ψυχής. Δεν λογαριάζεταί στούς καλλιτεχνικούς στίβους τήν εποχή εκείνη. Κι' όμως έχει να επίδειξη ένα μεγάλο μουσικό.

Ο 'Ερρίκος Schütz, στό 17ο αιώνα, σπουδάσει στήν 'Ιταλία και φέρνει στήν πατρίδα τού τó μήνυμα τής Ιταλικής άνοιξης. Γερμανική ίδιουσυγκρασία αυτός, παίρνει πιο βαθεία τήν τέχνη του. Τά δρατόρια τού είναι άριστοεργήματα και τά Πάθη του κατά Ιωάννην προαγγέλλουν από πολύ κοντά τó μεγάλο θαύμα τού Μπάχ.

Άλλά κι' έξω από τήν όπερα τó μονωδιακό τραγούδι παίρνει σημασία τήν εποχή αυτή. Πάντως δεν πρέπει να φαντασθοόμε ότι μιιάζει με τó Lied, όιας τó έννοοιμε σήμερα. Τ' όνομάζον κατά προλιμή κανένα, όηλ. κομμάτι για τραγούδι (από τó **cantare** = τραγουδών), σέ αντίθεσι με τή **sonata** (από τó **sonare** = ήρχω) που σημαίνει κομμάτι για όργανα.

Περίοδος ήταν ο τρόπος που γράφονταν τά τραγούδια τότε. Γράφουν μόνο τή μελωδία και μία φωνή τής συνοδείας (τú **accompaniment**). Τίς άλλες φωνές τίς όποεικινούν χάριν συντομίας με άριθμούς. Τό είδος αυτό τής συνοδείας, δυσκολώτατο, άπαυτοισε μεγάλη εύχέρεια τού έκτελεστού και όνομαζόταν **generalbas** (γενικό μπάσο).

Πολύ άργότερα, έθεωρήθη άπαραίτητο να σημειώνεται λιποτεμώς όλη ή συνοδεία.

Και τώρα, καιρός είναι να εισέλθουμε και σ' ένα άλλο σπουδαιότατο σημείο. Άς τώρα άσχοληθήκαμε κυρίως με τή φωνητική μουσική τής εποχής τής Αναγεννήσεως. Άλλά τί εξέλιξι είχε ή ενόργανη μουσική; Τι όργανα μετεχειρίζοντο τότε. Έγχαν έξευρεθη τά όργανα που έχομε και σήμερα; Και τί μουσικές μορφές, μουσικές φόρμες, χρησιμοποιούσαν για τήν ενόργανη μουσική;

Σ' όλα αυτά είναι ανάγκη ν' απαντήσωμε έν συντομία για νάχομε μία σαφή ιδέα όλης τής μουσικής εξέλιξεως πριν φθάσουμε στό Μπάχ.

Και πρώτα-πρώτα τά όργανα. Στό 16ο αιώνα έχομε τό βιολι τέλειοποιημένο. Λίγο άργότερα, όλη τήν οικογένεια τών έγχορδων, βιολιά, βιολοντέλλα, κοντραπάσα, Έκτός άπ' αυτά, πολλές ποικιλίες, που ξεφρανίσθησαν σήμερα, *viola d'amore*, *violo di gamba* κ.λ.π.

Το βιολι άποτελεί τήν τέλειοποίησι άπειρων άλλων οργάνων, αρχαίων και μεσαιωνικών. Η καταγωγή τών ήταν ένδική ή άραβική.

Στό μεσαίωνα, τό πιο δημοφιλές όργανο ήταν τό λαούτο. Όμοιο σχεδόν με τό σημερινό μαντολίνο. Στή Γαλλία τ' ονομάζοντο *luth*, στή Γερμανία *laute*, κι' έκτελούσε τά χρέη που έκτελούσιν σήμερα τό πιάνο κι' ή κιθάρα. Δηλ. χρησημέε και για σόλο και για συνοδεία τραγουδιού. Τό τέλειοποιημένο όμως βιολι τού 16ου αιώνος, κι' άργότερα τό πιάνο, έξεθρόνισαν τό λαούτο. Στό τέλος τού 16ου και αρχές τού 17ου αιώνος, άκμάζον οι περιφιρμοί κατασκευαστές βιολιών στήν Κρεμόνα, οι *Stradivari*, οι *Amati* και άλλοι τών οποίων ή άπαράμιλλη τέχνη θαυμάζεται ακόμα και δέν μπορεί νά φασοτή.

Ό κυριώτερος συνθέτης για βιολι αύτης τής εποχής ήταν ο Άρχάγγελος Κορέλλι, στό 2ο ήμισυ τού 16ου αιώνος. Τά έργα του, κυρίως τά *concerti grossi* όπως δώναζε τίς θαυμάσιες συνθέσεις του για ένα, δύο ή τρία όργανα με συνοδεία όρχήστρας, έχουν ακόμα βαθεία άπήχησι στή ψυχή μας.

Τά πνευστά όργανα, γνωστά από τήν αρχαιότητα έτέλειοποιούντο διαρκώς και πλουτίζονταν με διάφορες παραλλαγές.

Τό καύχημα τών πνευστών οργάνων, τό έκκλησιαστικό όργανο, ήταν παλιά έφεύρεση κι' αύτό. Τήν πρωταρχική του μορφή τή συναντούμε στό στόμα τού παιχιδιάρη Πάνα. Η σόρρηξ τού Πανός είνε ο πρόγονος τού κολοσιαίου έκκλησιαστικού οργάνου.

Λένε ότι τό έφεύρε ο Κτησίβιμος ο Άλεξανδρινός, στό Έτος 170 π.Χ. και τό δώμασε ύβραυλι. Στους βυζαντινούς χρόνους τό συναντούμε πολλές φορές, κυρίως στό παλάτι τών αυτοκρατόρων. Στό μεσαίωνα τό τέλειοποιούν διαρκώς οι καλόγεροι στό μοναστήρια, και τό 980 ύπάρχει όργανο με 400 σωλήνες.

Τό έκκλησιαστικό όργανο έξεφυε βέβαια από τήν οικογένεια τών άλλων πνευστών. Πρώτα-πρώτα ο ήχος του παράγεται με πλήκτρα, έχει όπως τό πιάνο μία (ή περισσότερες) σειρές πλήκτρων, που συγκοινωνούν με τούς σωλήνες. Έπειτα, με τόν όγκο του, κυρίως όμως με τόν πλούτο τού ήχου του. Γιατί τό έκκλησιαστικό όργανο κλένει στ' άρμονικά του σπλάχνα δόκνηρη όρχήστρα. Η ποικιλία τού ήχου του είναι κάτι τό άφάνταστο για τόν άπροετοίμαστο, που πρώτη φορά θ' άκούση τήν παθητική και μυστικοπαθή φωνή του κάτω από τήν γοθτικούς τρούλους.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Άπό τό πιο άπαλό πανίσιομο, που εισόβει σάν όρωμα θεϊκό στήν ψυχή, από τό πιο βελούδινο χάδι, ο ήχος του δυναμώνει, ώσπου έξεπουνε τά τιτάνια κόματα που συγκλονίζουν τούς γοθτικούς πόργους και κάνουν τήν ψυχή τών πιστών νά τρέμη από φθονοπαρινό φύλλο κάτω από τό μαυισμένο βορριά. Τού κόσμου όλου οι ψυχές μιλούν μέσα από τούς βαρείς άτασάλειους σωλήνες. Μιλούν με χιλίες γλώσσες. Έχει αύτό τό δώρο τό έκκλησιαστικό όργανο, που τό κάνει νά ξεχωρίζη από τ' άλλα. Συνδυάζει τά ήχητικά χρώματα, τά *timbres* πολλών οργάνων. Χάρης τίς διάφορα έλαττήρια *registres* όπως τά λένε, ο ήχος του μεταβάλλεται εύκολα. Τώρα τραγουδά με τού βιολιού τό χαϊδευτικό παράπονο, τώρα με τής όρχήστρας τό θυμό. Άλλά και τού ανθρώπου ή φωνή, πομένη, άκούγεται μέσα από τόν έπιβλητικό του όγκο.

Ένα δυστύχημα για τόν τόπο μας, για τήν Έλλάδα όπου έφευρέθη τό όργανο, είναι ότι δέν κατορθώσαμε ακόμα νάχομε Έστο κι' ένα μονάχα άληθινό, μεγάλο και τέλειοποιημένο έκκλησιαστικό όργανο, στήν πρωτεύουσα. Μένουν για μάς κλειστοί άνεκτίμητοι μουσικοί θησαυροί.

Περιφιρμοί συνθέτες γράφουν για τό έκκλησιαστικό όργανο τήν εποχή τής αναγεννήσεως. Κυρίως πολυφωνικά έργα. Φούγκες, τοκκάτες, πάσσακλίες κ.τ.λ.

Πρό πάντων στή Γερμανία, άκριβώς πρό τού Μπάχ έμμοσι πρόδρομοί του, άκμάζουν μία γενιά δόλοκληρη μουσικών που δόξαστηκαν και ως συνθέτες και ως έκτελεσται στό έκκλησιαστικό όργανο. Τά έργα τους και σήμερα ακόμα διατηρούν τί βαθεία τους δύναμι. Άλλά τό όργανο, σμ μικρογραφία βέβαια, ήταν μαζί με τό λαούτο και οικιακό όργανο τά χρόνια τής αναγεννήσεως. Τό πιάνο βρισκόταν ο ύποτυπώδη κατάσταση. Στό όργανο λοιπόν ζητούσαν τήν έμπνευσι οι περισσότεροι συνθέτες τής εποχής εκείνης και προετοίμασαν τήν άποθεώσι του έκκλησιαστικού οργάνου με τό μεγάλο Ίωάννη Σεβαστιανό Μπάχ.

Οι όρχήστρες πρωτοστατούνται στό 14ο αιώνα. Δηλ. μπάντες που πρωτοστατούν στίς τελετές. Τά όργανα που παίζουν στό ύπαιθρο, στό πανηγύρια, είναι οι εθιμικοί πρόγονοι τών σημερινών συμφωνικών συναυλιών. Μία βαθμιαία εξέλιξις κι' έβδ, ώσπου στόν καιρό τής Αναγεννήσεως, βρισκομε τήν όρχήστρα σμ κλειστό χώρο. Βέβαια, ή όρχήστρα αύτή διαφέρει αρκετά από τή σημερινή, άλλα αύτό δέν έχει σημασία. Η βάσις ήταν νά σκεφθούν οι καλλιτέχνες νά γράφουν έργα για πολλά και διάφορα όργανα.

Η άρχή τής συμφωνικής μουσικής συμπίπτει με τήν άρχή τής όπερας. Η μάλλον είναι ή ίδια. Γιατί οι Ιταλοί συνθέτες όπερας τής Αναγεννήσεως συνήθιζαν νά γράφουν στά έργα τους μία εισαγωγή για ενόργανη μουσική, χωρίς τραγουδι. Τις εισαγωγές αυτές τις δώναζαν «συμφωνίες». Η συμφωνία αύτή εξέλιχθηκε σιγά-σιγά, άποσπασθηκε από τήν όπερα κι' έλαβε τί μορφή τής σημερινής συμφωνίας. Άλλες αγαπητές φόρμες συνθέσεως ήταν ή συνάτα κι' ή σουίτα. Όμως λέγοντας συμφωνία τό 17ο αιώνα δέν έννοοιμε τή σημερινή φόρμα τής συμφωνίας, έτσι και λέγοντας συνάτα δέν έννοοιμε τί συνάτα όπως διαοροφώθηκε σιγά-σιγά, με τό κώλημα τού χρόνου και άποθεώθηκε στ' άριστουργήματα τού Μπετόβεν.

Συνάτα στήν άρχή δέν έσίμωιμε τίποτε άλλο παρά κομμάτι για νά παίζεται (*canzona da sonar*).

(Συνεχίζεται)

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

Έγυρισε από την Εύρωπη ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Έλληνικού Ώδειου και αρχιμουσικός της Έθνικης Λοκικής Σκηνής κ. Άντιοχος Ευαγγελάτος όπου παρηκολούθησε τη μουσική ζωή στην Ίταλία, Αύστρια, Γερμανία και Έλβετία. Ο κ. Ευαγγελάτος άπουσιάζε άνάμυο μήνα και έπισκέφθη τη Ρώμη, τη Βιέννη, τó Ζάλτσμπουργκ, τó Μόναχο, τή Φρανκφούρτη και τή Ζυρίχη, όπου ήλθε σέ έπαφή με ίθύνοντα πρόσωπα τής μουσικής ζωής. Ο κ. Ευαγγελάτος τόν έρχόμενο Φεβρουάριο έκλήθη να διευθύνει τρεις συμφωνικές συναυλίες στούς ραδιοφωνικούς σταθμούς τής Βιέννης, τού Μονάχου και τής Φρανκφούρτης. Στά προγράμματα τών συναυλιών αύτων θά περίληφθου και δικές του συνθέσεις. Παραλλήλως πρόκειται νά εκτελεσθή δημοσίως στή Βιέννη υπό τήν διεύθυνσιν τού διακεκριμένου άρχιμουσικού Prohaska ένα από τά βασικότερα συμφωνικά έργα του και ένα τó κουαρτέτο έγχορδών τού Ραδιοφωνικού Σταθμού τού Μονάχου, συμπληρωμένο με άλλους δύο διατρεπείς καλλιτέχνες, τó οαζέττο γιά Έγγορδ.

Μία άλλη έπιτυχία τού διαπρεπούς μουσουργού μας είναι ή προσέχης έκδοσις δύο συμφωνικών έργων του. Τήν «Εισαγωγή σ' ένα δράμα» έκίδει ή Universal Edition τής Βιέννης και τics «Παραλλαγές και φούγκα σ' ένα δημοσικό τραγούδι» ό παλαιός έκδοτικός οίκος «Schott» στή Mainz.

Έπαινήλα από τή Σιένα τής Ίταλίας ό δεξιότμηνης καθαριστής και καθηγητής τού Έλληνικού Ώδειου κ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης, ό όποιος παρηκολούθησε κι έφέτος στήν εκεί Accademia Chigiana άνωτερα μαθήματα δεξιότηcias στή τάξη τού διασήμευ Ίσπανού κι αριστή Άντρις Σεγκόβια.

Έκει έλαβε μέρος και στή συναυλία τών δεξιότεχνών κι αριστών, μαθητών τού Σεγκόβια, όπου είχε έξαιρετική έπιτυχία, καθώς μός πληροφορούνη οι κριτικές τών Ιταλικών έφημερίδων «Il Mattino vnel' Ίτάλια Τσεντράλε» και «Κοριέρα ντε λά Σέρα». Έπίσης κι ό τείος ό Σεγκόβια έγραψε σέ έδώ φίλο του ότι «Ο Μηλιαρέσης άναδείχτηκε στή συναυλία αύτή άξιους τού δασκάλου του». Δείγμα τής έκτιμώσεως τού Σεγκόβια στόν κ. Μηλιαρέση είναι τó ότι τού έξηλοφόλισε. γιά τόν έρχόμενο χρόνο τήν ύποτροφία τού Κόμητος Κίτζι, και τó σπουδαίότερο, ότι θά τού άναθέσει τήν τάξη τών όλνύότερο προχωρημένων κι αριστών, πού θά ίδρωσέ τού προσεχές καλοκαίρι στήν Accademia Chigiana, θέλοντας νά ενισχύσει τήν εδύρτηνη διάδοση και τή συστηματικότερη μελέτη τής κιθάρας.

Έπέστρεψε, μετά δίμνημον περιοδείαν τής εις Σάλτσμπουργκ, Γερμανίαν, Έλβετίαν, Γαλλίαν και Ίταλίαν, ή καθηγητής τού τραγουδιού εις τó Έλληνικό Ώδειον Κκ Μαριάννα Βελεγγρή. Η Κκ Βελεγγρή είχε τήν ευκαιρία νά παρακολουθήσει εις τó Ζάλτσμπουργκ τά κορυ τεχνικής και άρμητικής τραγουδιού πού έδωσε στό Μοσαρτέουμ ή διάσημος καλλιτέχνης τής Μετροπόλιταν «Όπερα τής Νέας Υόρκης Βέρα Σβάρτ». Έπίσης ήλθε εις έπαφήν και με διάφορες άλλες μουσικές προσωπικότητες και κατοπιόση εις τάς συγχρόνους τάσεις τών διαφόρων Σχολών τού τραγουδιού.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α-Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΣ : 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησια Δρ. 40.000
Έξήμην. 20.000
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησια Λ. Χ' 1.000
ή Δολ. 3

MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE
ET EDITEE

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1699
Διευθυντής :
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
Όδός Δασιάδων 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
Α. Σταματιόδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και σός ευχαριστούμεν. Άπό: Άναστασίον Λεφτάκην δρ. 20, Βασιλείον Άσβεστίου δρ. 20, Ηλέκτρον Ψυχάλινου δρ. 40, Θεόφιλον Κάβουραν δρ. 40.

Έπαινήλαν έπίσης από τó ταξίδι τής στήν Έλβετία, Ίταλία και Γαλλία, ή καθηγήτρια τού πιάνου εις τó Έλληνικό Ώδειον και γνωστή συγγραφέυς Κυρία Ίωάννα Μπουκουβάλα - Άναγνώστου. Κατά τήν δημνον πορευομένη τής εις τó έξωτερικόν παρηκολούθησε τics τελευταίως έξελλεις εις τά διάφορα πεδία τής τέχνης και ήλθε εις έπαφήν με έκλεκτούς αντιπροσώπους τού λόγου και τής τέχνης. Τics έντυπώσεις τής από αύτό τής τó ταξίδι θά τics διαβάσουμε σε σειρά άρθρων τής στή «Μουσική Κίνηση».

Έπιστρέψαν έπίσης από τó εις Εύρωπην ταξίδι τους οι καθηγήτρις τού πιάνου τού Έλληνικού Ώδειου Κκ Δέσποινα Ήλέμη και Θεανώ Χατζηνάκη καθώς και ό καθηγητής άνωτ. θεωρ. μαθημάτων εις τó Έλληνικό Ώδειον κ. Άλέκος Κόντης.

Η νεαρά καλλιτέχνης τού πιάνου Χρυσάνθη Τουρνάκη (Πρώτο Βραβείο τού Έλληνικού Ώδειου, τάξις κ. Ίωάννας Μπουκουβάλα - Άναγνώστου) βρίσκεται τώρα στό Παρίσι και τελειοποιείται εις τó όργανό τής κάτω από τήν διδασκαλία τής Μαργαρίτας Λόγκ, ή όποια έκφράζεται με ένθουσιασμό γιά τó τάλάντο και τήν εξέλιξη τής Έλληνικής μαθητρίας γιά τ. Η δεσποινίς Τουρνάκη έπαιξε τελευταίως σόν Ραδιοφωνικό Σταθμό τών Παρισίων με τóση έπιτυχία ώστε τήν άγκαζάρισαν γιά δολόκληρη σειρά έκτελέσεων. Η καλλιτέχνης αύτή θεωρείται ήδη σάν μία νανίστα πού σύντομα θά πάρει θέση άνάμεσα στίς πύδ διαλεχτές νεαρές πιανίστες τού διεθνούς μουσικού στίβου.

Ο γνωστός πιανίστας, καθηγητής τού Έλληνικού Ώδειου και συνθέτης κ. Γεώργ. Πλάτων, έπ' ευκαιρία τής μεταβάσεως του εις Κρήτην πρός παραθερισμόν, έβωσε ένα ένδιαφέρον ρεσιτάλ πιάνου εις τó άρχαίον θέατρον τής Κνωσού, υπό πανσέληνον. Η συναυλία εις τó ήρεμον αύτό και ύποβλητικόν περιβάλλον, συνεκέντρωσε τόν έκλεκτότερον κόμπον τού Ήρακλείου, ό όποιος έχειροκρότησε τόν καλλιτέχνην με άληθινόν ένθουσιασμόν.

Ο Η Λ Ι Ο Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Α Σ Φ Α Λ Ε Ι Α Ι :

Π Υ Ρ Ο Σ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———
Π Ο Λ Ε Μ Ο Υ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

