

Όπως όρισμένες καντάτες, έτσι κι ή λειτουργία σέ σί χρωστάει την καταγωγή της σ' έξωτερικές περιστάσεις. Ό Μπάχ έπέδωκε ν' άποχτήσει τόν τίτλο του συνθέτη τής Αύλης. Τόν Ιούλιο του 1733 έστειλε μαζί με την αίτησή του τó Κύριε και τó Γκλόρια τής λειτουργίας σέ σί, πού τις συνέθεσε έπίτηδες για νά υποστηρίξει την αίτησή του. Τά άλλα μέρη γράφτηκαν άργότερα και σιγά - σιγά. Ό χαρακτήρας τής λειτουργίας του Μπάχ δέν είναι ούτε ούσιωδώς καθολικός ούτε ιδιαίτερα διαμαρτυρόμενος· θά βρούμε σ' όρισμένα μέρη την αντικειμενικότητα τής ρωμαϊκής λειτουργίας, ένw άλλα αντικαθρεφτίζουν έναν αντικειμενισμό πιδ σύμφωνο πρds τó διαμαρτυρόμενο πνεύμα. Κι όμως ό συνθέτης θέλει νά ύψωθεί πάνω από όλα τά δόγματα.

Θά χρειάζονταν πολλές σελίδες, αν θέλαμε νά δώσουμε έστω και μιá ιδέα κάπως πλήρη αύτου του άριστουργήματος. Είμαστε όμως ύποχρεωμένοι νά περιοριστούμε σέ μερικές σύντομες παρατηρήσεις. Τó πρώτο μέρος του Κύριε είναι μιá τελετουργική ίκεσία πού άπευθύνεται στόν Πατέρα Θεό. Ό προσευχή στó Χριστό ψάλλεται από τή σοπράνο και τή μέτζο σοπράνο. Ό γοητευτικός χαρακτήρας αύτου του ντουέτου άποτελεί μιá χαριτωμένη αντίθεση με τά δύο μέρη πού τó πλαισιώνουν. Ό δεύτερη έπίκληση στόν Κύριο είναι, όπως και ή πρώτη, μιá φούγκα, μá λιγότερο σκιερóχρωμη: μέσα σ' αύτή διαβλέπουμε μιá άχτίδα φωτός κι έλπίδας.

Τó Γκλόρια (Δόξα σοι) μπορεί νά διαιρεθεί σέ δυó μέρη. Τó πρώτο πηγαίνει από την άρχή ως τις λέξεις: «*Propter magnam gloriam tuam*» (Διά την μεγάλην σου δόξαν) και κυριαρχείται αίσθητά από την ιδέα τής χαράς και τής εύγνωμοσύνης. Ό άρχή του πρώτου χορού είναι ένα μεγαλοπρεπές ξέσπασμα χαράς σ' αύτήν αντίτιθεται με χάρη ή γλυκειά και συγκινητική μελωδία του «*et in terra pax*» (και έπί γής ειρήνη). Ό χορός τελειώνει με μιá λαμπρή διπλή φούγκα. Τά λόγια «*Laudamus te*» (Ύμνουμεν σε) ως τó «*glorificamus te*» (εϋλογοϋμεν σε) ψάλλονται από τή μέτζο σοπράνο, συνοδεμένη από βιολί όμπλικάτο. Θάλεγε κανείς πώς ή φωνή και τó όργανο συναγωνίζονται νά ξεπεράσουν ή μιá τó άλλο, στήν έκφραση τής πιδ ξέφρενης χαράς: τόσο άφθονούν τά γρήγορα μέρη, ό κλίμακες, ό τρίλλιες και τά χαριτωμένα γκρουπέτα. Ό χορός πού άκολουθεί παρουσιάζει έναν πιδ ήρεμο χαρακτήρα. Ό Μπάχ δανείστηκε αύτον τó χορό από την καντάτα του *Wir danken dir* και τόν ξαναχρησιμοποίησε για τó τέλος τής λειτουργίας, τó «*Dona nobis pacem*» (Ειρήνην ήμιν δώρισε). Ένα άλλο δάνειομά του συναντάται, λίγο πιδ κάτω, στó χορό «*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*» (Έλέησον ήμáς ό άίρων τás άμαρτίας του κόσμου). Τó πρωτότυπο βρίσκεται στήν καντάτα του *Sehet doch* . . . (Κοιτάξτε και ιδέστε αν ύπάρχει άλλος πόνος σάν τó δικό μου). Ό προσαρμογή έγινε με πολλή φροντίδα κι έτσι ή προσωδία είναι τέλεια.

Τὸ ντουέτο πού προηγείται τοῦ χοροῦ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κομμάτια πού σ' αὐτὸ ὁ Μπάχ ὑπογραμμίζει δογματικές ἰδέες· ἡ ἐνότητα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ ὑποδειχεται μὲ τὴν πορεία τῶν δυὸ φωνῶν, πού ἡ μία ἀκολουθεῖ τὴν ἄλλη ἀπὸ κοντὰ κι ἐπαναλαβαίνουν τὸ ἴδιο μοτίβο σὲ φόρμα κανόνα. Ἡ ἄρια τοῦ μπάσου «*Quoniam Iu solus sanctus*» (ὅτι σὺ εἶ μόνος ἅγιος) ἔχει περήφανο κι ἐνεργητικὸ χαραχτήρα· ἓνα μέρος τῆς μὲ κόρνο σόλο καὶ φαγκότα ὀμπλικάτα τῆς δίνει ξεχωριστὴ ἠχητικότητα. Ἐνα ὑπέροχο κόρο πεντάφωνο: «*Cum sancto spiritu*... (καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι) τελειώνει αὐτὸ τὸ μέρος τῆς λειτουργίας κατὰ τὸν πιὸ λαμπρὸ τρόπο.

Στὸ ἀρχικὸ κόρο τοῦ «*Credo*» (Πιστεύω), ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ γιὰ θέμα, τὴν ἀρχὴ τοῦ γρηγοριανοῦ «*Credo*» τοῦ τέταρτου ἤχου. Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα κομμάτια, τὸ ντουέτο «*Ei in unum*» (καὶ εἰς ἓνα) βλέπουμε νὰ ξαναπαρουσιάζεται ὁ θεολόγος Μπάχ. Οἱ δυὸ φωνές σοπράνο καὶ ἄλτο, ἀκολουθοῦνται σ' ἀπόσταση ἐνὸς τετάρτου, σὲ κοντινές μιμησεις, ἐπαναλαμβάνοντας τὸ μοτίβο σὲ φόρμα κανόνα σὲ οὐνίσονο ἢ σ' ἀπόσταση τετάρτης ἢ τρίτης, σὰ σύμβολο τοῦ υἱοῦ πού προέρχεται ἀπὸ τὸν Πατέρα κι εἶναι πλασμένος «καθ' ὁμοίωσιν» του. Ὁ συμβολισμὸς αὐτὸς ἐκδηλώνεται καὶ στὸ ὄργανικὸ μέρος. Κι ἐδῶ ἐπίσης ὑπάρχει μίμηση σὲ φόρμα κανόνα, μὰ μὲ μιὰ ἐλαφρὴ διαφορὰ στὴ φράση: τὰ ὄργανοι παίζουσι τὸ θέμα **στακκάτο**, ἐνῶ τὰ βιολιά τὸ ἐπαναλαβαίνουν λεγκάτο, δείχνοντας ἔτσι τὴν ἐνότητα στὴν οὐσία καὶ τὴ διαφορὰ στὰ πρόσωπα. Ἐπίσης συμβολικὰ εἶναι τὸ θέμα τῶν φωνῶν καὶ τὸ θέμα τῶν ὀργάνων στὸ θαυμάσιο «*Ei incarnatus est*» (καὶ σαρκωθέντα). Τὸ «*Crucifixus*» (σταυρωθέντα τε), εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ συγκινητικὰ μέρη αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Στὸ κόρο *Confiteor unum baptisma*» (ὁμολογῶ ἓν βάπτισμα) τὸ σχετικὸ γρηγοριανὸν θέμα φανερώνεται ξαφνικὰ στὸ ἔβδομηκοστὸ τρίτο μέτρο. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Μπάχ μελοποίησε τὰ λόγια «*ei expecto resurrectionem mortuorum*» (προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν)· εἶναι πολὺ περίεργος: ἀρχικά φαίνεται σὰ νὰ τὸν κατέχει φόβος καὶ τρόμος μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο μυστήριον· ἡ καρδιά ἐκδηλώνει τὴν προσμονὴ τῆς μὲ μιὰ ἀργὴ κίνηση, σὲ φράσεις πού ζετυλίγονται χρωματικά, ἐνῶ στὰ μάσσα οἱ ἐπαναλαμβανόμενες νότες, πού τονίζονται ἐλαφρὰ, προδίνουν τὴν ἀγωνία τῆς ψυχῆς· ὕστερα ξαφνικὰ, ὁ τρόμος κατανικάται καὶ μιὰ ξέφρενη, καὶ θριαμβευτικὴ χαρὰ διαδέχεται τὴν ἀγωνία.

Γιὰ τὸ *Sanctus* (Ἁγιος) ὁ Μπάχ σίγουρα ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸ τέταρτο κεφάλαιο τοῦ Ἡσαΐα· τὰ Σεραφεῖμ πού ρίχνουν, τὸ ἓνα στὸ ἄλλο τὴ δοξολογικὴ φράση «Ἁγιος, ἅγιος, ἅγιος...» ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τίς ὁμάδες πού ἀποτελοῦν τὸν ἐξάφωνο χορὸ. Ἡ βαρεὰ καὶ λειτουργικὴ πορεία τοῦ μπάσου, ἐνῶ οἱ ἄλλες πέντε φωνές κρατοῦν συγχορδίες, ἀπὸ τὸ δέκατο ἔβδομο μέτρο, σημειώνει μιὰ πολὺ σημαντικὴ στιγμή κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ κομματιοῦ.

Στὸ «*Benedictus*» (Εὐλογητὸς) τὸ μέρος τοῦ βιολίου σὸλο εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὸ· ἡ ὠραιότατη ἄρια τῆς κοντράλτο πάνω στὰ λόγια : «*Agnus dei*» (ὁ Ἄμνος τοῦ Θεοῦ) κτλ. εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν καντάτα τοῦ «*Lobet Gott*»· μὰ κι ἐδῶ ἐπίσης ἡ προσαρμογὴ ἔγινε μὲ ξεχωριστὴ τέχνη.

Πρέπει ἀκόμη ν' ἀναφέρουμε μιὰ ἄλλη σύνθεση τοῦ Μπάχ, σὲ λατινικὸ κείμενο. Εἶναι ὁ ὕμνος πρὸς τὴν Θεοτόκο «*Magnificat anima mea*» ('Εμεγαλύνθη ἡ ψυχὴ μου). Ἄν καί εἶναι πολὺ πιὸ σύντομη ἀπὸ τὶς ἄλλες εἶναι ὅμως ἐξ Ἰσοῦ ἀξιοθαύμαστη. Πιθανότατα γράφτηκε γιὰ τὸν ἑσπερινὸ τῶν Χριστουγέννων τοῦ ἔτους 1723.

IV

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐπανελημμένως διαπιστώσαμε τὸν πλοῦτο τῆς ὀρχήστρας τοῦ Μπάχ. Εἶδαμε ἐπίσης μὲ τί τέχνη ἤξερε νὰ σχηματίζει ομάδες μὲ τὰ ὄργανα καί μὲ τί λεπτὸ γούστο τὰ διάλεγε. Κι ὅμως ὅταν θέλουμε νὰ ἐκτελέσουμε ὀρισμένα ἔργα τοῦ μεγάλου κάντορα, προσκρούουμε σὲ μιὰ εἰδικῆς φύσεως δυσκολία. Ἐνας μεγάλος ἀριθμὸς ὀργάνων ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Μπάχ δὲν βρίσκονται σὲ χρῆση σήμερα. Ἡ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς εἶχε γιὰ συνέπεια τελειοποιήσεις καί συχνὰ σημαντικὲς μεταβολὲς στὴν κατασκευὴ ὀρισμένων ὀργάνων· ἄλλα πάλιν ὄργανα ἔπεσαν σιγά-σιγά σὲ πλήρη ἀχρηστία, μιᾶς κι ἡ ἡχητικότητά τους δὲν ἀνταποκρινόταν πιά στὶς ἀπαιτήσεις τῆς μοντέρνας ὀρχήστρας. Ἔτσι φορὲς-φορὲς ἀναγκαζόμαστε νὰ καταφεύγουμε σὲ ὄργανα, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται πλήρως στὶς προθέσεις τοῦ δασκάλου.

Καί πραγματικὰ ἀπὸ τὰ φλάουτα ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ τὸ πλάγιο φλάουτο, μὰ ἐπίσης καί τὸ φλάουτο μὲ ράμφος (ὅμοιο μὲ τὴ φλογέρα), ποὺ ἀπὸ κείνη ἀκόμη τὴν ἐποχὴ εἶχε ἀρχίσει νὰ πέφτει σ' ἀχρηστία. Τὸ πλάγιο φλάουτο ἔχει ἕναν ἦχο πιὸ λαμπρὸ καί εἶναι καταλληλότερο γιὰ νὰ ἐκτελεῖ δεξιοτεχνικὰ γρήγορα μέρη. Μὰ γιὰ τὰ γλυκὰ, ὄνειροπόλα καί μελαγχολικὰ μέρη ὁ Μπάχ προτιμοῦσε τὸ φλάουτο μὲ ράμφος. Συναντοῦμε ἐπίσης σὲ μιὰ του καντάτα ἕνα μεγάλο φλάουτο σὲ σὶ ὕφεση. Τὸ σημερινὸ λοιπὸν πλάγιο φλάουτο ἀντικαθιστᾶ καί τὰ δύο. Γιὰ ὀρισμένα ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ καί τὸ φλάουτο πίκολο.

Ὅσο γιὰ τὰ ὄμποε, εἶδαμε πὼς ὁ Μπάχ χρησιμοποιοῦσε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ συνηθισμένον ὄμποε καί τὸ ὄμποε ντ' ἄμῶρε, (ὄμποε τοῦ ἔρωτα) —ὄργανο καινούριο γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη— ποὺ εἶχε θερμὸ καί γλυκὸ ἦχο· καί τὸ ὄμποε ντὰ κάτσια (κυνηγετικὸ ὄμποε), ποὺ ἦταν μιὰ πέμπτη χαμηλότερο ἀπὸ τὸ συνηθισμένον ὄμποε. Γιὰ κάμποσον καιρὸ τὸ ὄμποε ντ' ἄμῶρε εἶχε ἐγκαταλειφθεῖ τελειῶς· μὰ ἐδῶ καί μερικὰ χρόνια ὄρχισαν

νά ξανακατασκευάζουν ὄργανα αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Τὸ ὄμοιο ντὰ κάτσια ἀντικαταστάθηκε σήμερα μὲ τὸ **κόρ ἀνγκλαί**.

Τὸ ζήτημα τῶν χαλκίνων ὀργάνων εἶναι λίγο πιὸ μπερδεμένο. Οἱ τρομπέτες παίζουν σημαντικό ρόλο στὰ ἔργα τοῦ Μπάχ· δὲν τις χρησιμοποιοῦν μονάχα σὰν ἑορταστικά ὄργανα, γιὰ νὰ ἐκφράσει πιὸ λαμπρὰ μὲ τὰ χαρούμενα σαλπίσματα τοὺς τῆ γιορταστικὴ χαρὰ, ἀλλὰ φορὲς-φορὲς τοὺς ζητᾶ νὰ σκορπίσουν τὴν ἀγωνία καὶ τὸν τρόμο μὲ θρηνώδεις ἤχους καὶ μὲ τρομερὰ σαλπίσματα. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη δὲν ἤξεραν παρὰ μόνο τὴ συνηθισμένη τρομπέτα, πού, καθὼς ξέρουμε, εἶχε ἀρκετὰ περιορισμένο ἀριθμὸ ἤχων· οἱ χαμηλοὶ τῆς ἤχου ἔχουν δυσάρεστο τέμπρο καὶ οἱ πολὺ ψηλοὶ εἶναι δυσεκτέλεστοι. Κι ὁμοίως ὁ Μπάχ ἔγραψε γιὰ τὴν τρομπέτα μέρη πού ἀπαιτοῦν πρώτης τάξεως δεξιότηνες. Φυσικὰ τὰ μέρη αὐτὰ μποροῦν νὰ παιχτοῦν καὶ μὲ τις τρομπέτες μὲ πιστόν, πού τόσο χρησιμοποιοῦμε σήμερα· μὰ λόγῳ τῆς πολὺ ψηλῆς ὀξύτητας ὀρισμένων μερῶν εἶναι πιὸ βολικὸ νὰ ἔχουμε ὄργανα πολὺ ἐλαφρὰ κι ἐφοδιασμένα μὲ εἰδικὸ ἐπιστόμιο.

Τὸ κορνο πού συναντοῦμε στὶς παρτιτούρες τοῦ Μπάχ εἶναι τὸ κυνηγετικὸ κόρνο. Στὸ ἴδιο εἶδος ἀνήκει κι ἕνα ὄργανο πού ἔχει πιὰ τελείως ἐξαφανιστεῖ καὶ πού ὁ Μπάχ τὸ χρησιμοποίησε μονάχα μιὰ φορὰ: τὸ **λίτους**.

Ἡ οἰκογένεια τῶν τρομπονιῶν ἀποτελεῖτο ἀπὸ τέσσερα ὄργανα: τρομπόνι, σοπράνο, ἄλτο, τενόρε καὶ μπάσο. Ὁ Μπάχ τὰ χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τις φωνές, προπάντων στὰ κόρα πού ἔχουν χαρακτῆρα μοτέτου.

Τὸ τρομπόνι σοπράνο τὸ ἀντικαθιστᾶ κάποτε μὲ τὸ κορνέτο. Τὸ ὄργανο αὐτὸ δὲν ἦταν ἀπὸ μέταλλο, ἀλλὰ ἀπὸ ξύλο σκεπασμένο μὲ δέρμα. Τὸ ἐπιστόμιό του ἦταν ἐπίσης ἀπὸ ξύλο σκληρὸ ἢ ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο. Ὁ Μάτεσον λέει πὼς ὁ ἤχος του ἦταν τραχύς. Ὁ Μπάχ τοῦ ἐμπιστεύεται συχνὰ τὴ μελωδία ἐνὸς κοράλ, ὅταν χρησιμοποιεῖται σὰν **κάντους φέρμους**.

Ἀνάμεσα στὰ ἔγχορδα ὑπάρχουν ἐπίσης πολλὰ πού σήμερα δὲν χρησιμοποιοῦνται πιὰ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ συνηθισμένα βιολιά, ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε καὶ τὸ **βιολίνο πίκολο**: στὴν καντάτα Νο 96 τοῦ δίνει, ὅπως καὶ στὸ **φλάουτο πίκολο**, ἕνα μέρος κοντσερτάντε.

Ἐπίσης πρέπει ν' ἀναφέρουμε ἰδιαίτερος δυὸ ὄργανα πού ἀνήκουν στὴν οἰκογένεια τῶν βιολῶν. Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ **βιόλα ντ' ἄμορε**, πού συχνὰ εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ τὴν ἀναφέρουμε. Ἡ **βιόλα ντ' ἄμορε** εἶχε ἕξι ἢ ἑπτὰ κύριες χορδές, κι ἄλλες τόσες βοηθητικὲς πού χρησίμευαν σὸ νὰ δυναμώνουν τὴν ἤχησιν τῶν κυρίων χορδῶν. Τὸ ὄργανο αὐτὸ, μὲ τὸν ἐξαιρετικὰ γλυκὸ ἤχου, ὁ Μπάχ τὸ ζευγαρώνει μὲ τὴν **βιόλα ντὰ γκάμπα**, πού κι αὐτὴ τὴ βρίσκουμε νὰ χρησιμοποιεῖται ἐξ ἴσου συχνὰ

σάν ὄργανο κοντσερτάντε, ὅπως π.χ. στὴν ἄρια τοῦ κατὰ Ματθαῖον Πάθους : «Ἐλα γλυκὲ σταυρέ». Παίζει ἐπίσης σημαντικὸ ρόλο σ' ἓνα ἔργο πού ἀνήκει στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς δωματίου, στοῦ ἕκτου Βρανδεμβούργειο κοντσερτό. Ἐξ ἄλλου ὁ Μπάχ ἔγραψε ἐπίσης τρεῖς σονάτες γιὰ βιόλα ντά γκάμπα καὶ κλαβεσέν ὀμπλικάτο. Ἀπ' ὅλα τὰ ξεχασμένα ἢ παραμελημένα ὄργανα ἀσφαλῶς ἡ βιόλα ντά γκάμπα μᾶς λείπει περισσότερο, γιὰτὶ δὲ μποροῦν νὰ τὴν ἀντικαταστήσουν οὔτε ἡ ἄλτο οὔτε τὸ βιολοντσέλο, ἐπειδὴ ὁ ἦχος τους εἶναι πολὺ διαφορετικός. Ἐπὶ πλέον εἶναι ἀδύνατο νὰ παίξουνται στὰ ὄργανα αὐτὰ συγχορδίες πού εἶναι γραμμένες γιὰ βιόλα ντά γκάμπα.

Τὸ βιολόνε, πρόγονος κάπως πρωτόγονος τοῦ κοντραμπάσου, ἀνῆκε ἐπίσης στὴν οἰκογένεια τῶν βιολῶν.

Ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε ἐπίσης καὶ τὸ βιολοντσέλο πίκολο, σάν ὄργανο κοντσερτάντε. Τὸ ὄργανο αὐτὸ ἦταν κορδισμένο μιά ὀκτάβα χαμηλότερα ἀπὸ τὸ βιολί κι ὁ ἦχος του ἦταν διαυγῆς καὶ λίγο διαπεραστικός.

Ἐνα ὄργανο πού, ἐπὶ τρεῖς σχεδὸν αἰῶνες, εἶχε πολὺ μεγάλη διάδοση καὶ πού τώρα τελευταῖα προσπαθοῦν νὰ τὸ κάμουν ν' ἀναβιώσει, εἶναι τὸ λαούτο. Στὴν ἀρχὴ τοῦ 18ου αἰῶνα ἐξακολουθοῦσε ἀκόμη νὰ εἶναι πολὺ διαδομένο· τὸ χρησιμοποιοῦσαν ὄχι μονάχα γιὰ μουσικὴ δωματίου ἀλλὰ καὶ στὴν ὀρχήστρα. Κι ὁ Μπάχ δὲν παράλειψε νὰ τὸ χρησιμοποιοῦσῃ. Εἶδαμε πῶς στὴ **Νεκρικὴ ᾠδὴ** τὰ λαούτα ἐνώνονται μὲ τ' ἄλλα ὄργανα γιὰ νὰ μιμηθοῦν τὸν ἦχο τῆς καμπάνας. Ἐνα ἀριόζο τοῦ κατὰ Ἰωάννην Πάθους συνοδεύεται ἀπὸ λαούτο. Τέλος ὁ Μπάχ ἔγραψε τρεῖς **Παρτίτες** γιὰ τ' ὄργανο αὐτό.

Ὅταν δὲν ὑπῆρχε κανένας καλὸς λαουτίστας ἔπαιζαν τὸ μέρος τοῦ λαούτου στοῦ κλαβεσέν. Ὁ ρόλος αὐτοῦ τοῦ ὄργανου (τοῦ κλαβεσέν) ἦταν πολὺ πολύπλοκος. Σάν ὄργανο γιὰ σόλο, μοιραζόταν, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, μὲ τὸ κλαβικόρντ τὴν εὐνοια τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν καλλιτεχνῶν. Ὁ ἦχος τοῦ κλαβικόρντ ἦταν εὐχάριστος, μὰ λίγο ἀδύνατος· ὁ Φίλιπ Ἐμμάνουελ Μπάχ τὸ προτιμοῦσε, μέχρις ἐνὸς σημείου, ἀπὸ τὸ κλαβεσέν γιὰτὶ σ' αὐτὸ μπορούσε νὰ κρατιέται καλύτερα ὁ ἦχος καὶ νὰ ἐκτελεῖται ἓνα ὥραῖο βιμπράτο. Ἡ κατασκευὴ τοῦ κλαβικόρντ ἐπέτρεπε ἐπίσης τὴ βαθμιαία αὐξομείωση τῆς ἔντασης τοῦ ἦχου. Ἔτσι ὁ Φίλιπ—Ἐμμάνουελ Μπάχ συνιστοῦσε τὴ χρῆσιν αὐτοῦ τοῦ ὄργανου γιὰ τὴν ἀπόκτησιν μιᾶς φροντισμένης ἐκτέλεσης, ἐνῶ τὸ κλαβεσέν ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ δυνάμωμα τῶν δάκτυλων. Φαίνεται πῶς κι ὁ Ἰωάννης—Σεβαστιανὸς Μπάχ ἄρχισε νὰ γράφει γιὰ τὸ βλαβικόρντ τίς δυὸ συλλογές του : «**Τὸ καλοσυγκερασμένο κλαβιέ**». Ὁ ἦχος τοῦ κλαβεσέν ἦταν λίγος ἔρῳς κι εἶχε μικρὴ διάρκειαν, ἦταν ὅμως ἀρκετὰ ἰσχυρὸς καὶ ταίριαζε σὲ συνθέσεις πού ἀπαιτοῦσαν μεγάλη δεξιότητα. Ἐνας ἀρκετὰ μεγάλος ἀριθ-

μός έργων του Μπάχ, ή Χρωματική Φαντασία, τὸ Ἴταλικὸ κοντσέρτο, οἱ Βαριασιὸν γιὰ τὸν Γκόλντμπεργκ κι ἄλλα λαμπρὰ κομμάτια γράφθηκαν σίγουρα γιὰ τὸ κλαβεσέν. Τὰ μεγάλα κλαβεσέν εἶχαν γενικὰ δυὸ κλαβιέ, ποὺ μπορούσαν νὰ συνδυάζονται μεταξύ τους.

Ἀνάμεσα στὶς ὀργανικὲς συνθέσεις τοῦ Μπάχ, ὑπάρχει μία ποὺ ὁ τίτλος τῆς τουλάχιστον εἶναι γνωστὸς σ' ὄλους σχεδὸν ὅσοι ἀσχολοῦνται κάπως μὲ τὴ μουσική: **Τὸ καλοσυγκερασμένο κλαβιέ.** Πόσοι μαθητὲς δὲν καταράστηκαν αὐτὴν τὴ συλλογή, ποὺ θεωρεῖται σὰν ἕνα σχολαστικὸ ἐγχειρίδιο, ἕνα ὄργανο βασανιστηρίου, μὰ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά πόσοι φωτισμένοι καλλιτέχνες ἢ ἔρασιτέχνες δὲν ἀντλήσαν ἀπ' αὐτὸ τὸ ἴδιο βιβλίο βαθεῖες ἀπολαύσεις ἐντελῶς ξεχωριστὲς καὶ δὲ ζήτησαν καὶ βρῆκαν σ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ ὑψώσει τὴν ψυχὴ πρὸς τὸ ἰδεῶδες. Τὸ πρῶτο μέρος τέλειωσε τὸ 1722, τὸ δεύτερο, ἢ μάλλον τὸ πρελούντιο κ' σὶ φούγκες, ποὺ θεωροῦνται σὰ δεύτερο μέρος, τὸ 1744. Ὁ τίτλος τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἀναφέρεται στὴ μελέτη ποὺ ἐγίνε γιὰ τὸν ἴσο συγκερασμὸ τῶν ἡμιτονίων, ποὺ ἐπιτρέπει νὰ παίζουμε, σ' ὄλους τοὺς τόνους τῆς κλίμακος. Ὅπως καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες περιοχές, ὁ Μπάχ δὲν εἶναι πιὰ ἕνας πραγματικὸς νεωτεριστὴς, μὰ κι ἐδῶ ἀκόμη, κατὰφερε νὰ συνενώσει τὶς προσπάθειες τῶν προκατόχων του καὶ νὰ κάμει ἕνα ἔργο ποὺ τὴν τελειότητά του δὲν μπόρεσε νὰ τὴ φτάσει καμιά ἀνάλογη προσπάθεια ὡς σήμερα. Δὲν εἶναι δυνατό ν' ἀφιερῶνει κανεὶς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο μερικὰ λόγια μενάχα· ὁ πλοῦτος τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἰδεῶν κι ἡ βαθύτητα τοῦ αἰσθήματος ἔχουν τόσο μεγάλη ἀξία, ὥστε δὲν μπορεῖ νὰ μὴ συμβουλέψει κανεὶς τοὺς μουσικοὺς νὰ μελετοῦν πάντα καὶ νὰ ξαναμελετοῦν αὐτὸ τὸ ἔργο καὶ νὰ τὸ κάμουν, σὰ νὰ λέμε, τὸ μουσικὸ τους *va de mecum*.

Αὐτὲς τὶς συνθέσεις μπορούμε νὰ τὶς ἀντικρύσουμε ἀπὸ πολλὲς καὶ πολὺ διαφορετικὲς ἀπόψεις. Ἄλλοι θ' ἀφήσουν ἀπλῶς τὴ μουσικὴ νὰ ἐπιδράσει σ' αὐτοὺς· θὰ νιώσουν εὐχαρίστηση ἀκούοντας τὴν ἐξαιρετικὴ ποικιλία ποὺ παρουσιάζουν αὐτὲς οἱ συλλογές· θὰ συναρπαστοῦν ἀπὸ τὴ χάρη ἢ τὴ γοητεία ποὺ παρουσιάζουν ὀρισμένα ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια ἢ ἀπὸ τὴ δύναμη καὶ τὸ βάθος ἄλλων. Πολλοί, ζητώντας νὰ εἰσδύσουν πιὸ βαθεῖα στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Μπάχ, θὰ προσπαθήσουν νὰ ξαναβροῦν σ' ὀρισμένα μοτίβα, σ' ὀρισμένους μελωδικοὺς τύπους τὴν ἔκφραση ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων, θὰ ἰδοῦν, μαζί μὲ τὸ μουσικολόγο Πιρρό, τὸ μοτίβο «τῶν στεναγμῶν» στὴ φούγκα σὲ σὶ ἐλάσσονα τοῦ πρώτου μέρους, θὰ ἀναγνωρίσουν τὸ μοτίβο τῆς σταύρωσης στὸ θέμα τῆς φούγκας σὲ ντὸ δεισις ἐλάσσονα, θὰ διαπιστώσουν ἕνα θέμα ποτισμένο ἀπὸ χαύνωση καὶ κόπωση στὴ φούγκα σὲ σὶ ὕψη μείζονα τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ **Καλοσυγκερασμένου κλαβιέ.**

Ἄλλοι, θὰ μελετήσουν λεπτομερῶς τὸ φτιάξιμο καὶ τὴν ἀνάπτυξη

των ίδιων των μοτίβων, θ' αναζητήσουν τις λανθάνουσες ενέργειες που προκαλούν οι κινήσεις προς τη μία ή προς την άλλη κατεύθυνση και καθορίζουν την άνοιγμα την κλεισίμα ή την κυματοειδή γραμμή. Άλλοι ακόμη θ' αναζητήσουν τις σχέσεις της έσωτερικής διάταξης μεταξύ πρελούτιου και της φούγκας που το ακολουθεί. Μά απ' οποιαδήποτε πλευρά κι αν επιχειρήσουμε να μελετήσουμε το Καλοσυγκερασμένο κλαβιέ, το ένδιαφέρον μας όλο και μεγαλώνει καθώς προχωρούμε.

Το πρώτο μέρος του Καλοσυγκερασμένου κλαβιέ τέλειωσε στο Κέτεν· μά μερικά από τα πρελούτια και τις φούγκες που βρίσκονται σ' αυτό είχαν γραφτεί πολύ παλιότερα. Φυσικά είχαν προηγηθεί κι άλλα έργα του Μπάχ. Άνάμεσα σ' αυτά θ' αναφέρουμε το Καπρίτσιο πάνω στην ανάχωρηση του πολυαγαπημένου μου άδερφου, περίεργη σύνθεση, που, ως ένα σημείο, αποτελεί συμβολή στην προγραμματική μουσική, και που γράφτηκε πιθανώς στο Άρνσταντ. Στην έποχή που ζειμε στή Βαϊμάρη άνήκουν μερικές Τοκάτες του· μετά ακολουθούν οι Inventiones κι οι Συμφωνίες του, που τις συγκέντρωσε σ' έναν τόμο, όταν ζειμε στο Κέτεν. Κατά την ιδέα του Μπάχ είχαν παιδαγωγικό σκοπό· ό μαθητής θά έπρεπε να διδαχτεί απ' αυτές «να παίζει σωστά δύο και τρία μέρη, και προπάντων ν' άποχτήσει μία Ικανότητα να παίζει καντάμπιλε και σύγκαιρανά του γεννιέται ή όρεξη για να συνθέσει». Σ' όρισμένα απ' αυτά τα κομμάτια χρησιμοποίησε καινούριες φόρμες, σ' άλλα πλησιάζει το στυλ του Ιταλικού όργανικού τριό.

Στο Κέτεν άσχολήθηκε και με τη φόρμα της σουίτας. Έξη από τις συνθέσεις που είχε γράψει σ' αυτό το είδος τις συγκέντρωσε υπό τον τίτλο Γαλλικές σουίτες. Οι σουίτες αυτές βρίσκονται στο βιβλίο της Άννας—Μαγκνταλένας Μπάχ.

Ό μεγάλος θεωρητικός Μάτεσον λέει: «Στις συνθέσεις για κλαβιέσέν, λαούτο και βιόλα ντά γκάμπα, ή άλλεμάντα έρχεται πριν από την κουράντα που κι αυτή προηγείται της σαραμπάντας και της ζίγκας· αυτόν τον συνδυασμό μελωδιών τον όνομάζουν σουίτα.

Στις Γαλλικές σουίτες του, ό Μπάχ πλάτυνε λίγο τη φόρμα, μπάζοντας πότε ένα μενουέτο, πότε μία γκαβότα, για ή δυό μπουρέ, μία λούρ, μία άγγλαίτσα, μία πολωνέτσα. Όλες αυτές οι συνθέσεις έχουν έναν πολύ χαριτωμένο χαρακτήρα. Οι Άγγλικές σουίτες—όνομάστηκαν έτσι γιατί γράφτηκαν για κάποιον πλούσιο Άγγλο—είναι ακόμη πιο άνεπτυγμένες. Η καθεμιά τους άρχίζει από ένα πρελούτιο, ή δε κουράντα ή ή σαραμπάντα ακολουθούνται από μία ντουμπλ, είδος παραλλαγών ή τουλάχιστον επαναλήψεως με καινούρια και άφθονα στολίδια. Άμέσως μετά, ό Μπάχ έγραψε ένα καινούριο έργο παρόμοιου είδους, τις Γερμανικές σουίτες· μά έδω οι φόρμες γίνονται ακόμη πιο πλατειές, κι ό συνθέτης δημιουργεί μπορούμε να πούμε, καινούριους τύπους. Οι σουίτες αυτές

άπετέλεσαν τὸ πρῶτο μέρος ἐνὸς συλλογικοῦ ἔργου μὲ τὸν τίτλο *Clavierübung*, ποῦ πρωτοφάνηκε τὸ 1731. Στὸ δεύτερο μέρος αὐτοῦ τοῦ ἔργου βρίσκεται τὸ κοντσέρτο σὲ Ἰταλικὸ ὕφος· τὸ τέταρτο περιέχει μιὰ ἄρια μὲ 31 παραλλαγὰς γραμμῆνες γιὰ τὸν κλαβεσινίστα Γκόλντμπεργκ, ποῦ ὑπηρετοῦσε στὴν Αὐλὴ τοῦ κόμητα Κάϊσερλινγκ. Ἡ σύνθεσις αὐτὴ εἶναι γραμμῆνη γιὰ κλαβεσέν μὲ δυὸ κλαβιέ. Στὸ ἔργο αὐτὸ βρίσκουμε τίς πιὸ διαφορετικὰς φόρμες, κανόνες διαφόρων εἰδῶν, γαλλικὴ οὐβερτούρα, σαραμπάντα, ζίγκα· ἡ τελευταία παραλλαγή εἶναι ἓνα εἶδος ποπουρί, ποῦ σ' αὐτὸ ὁ Μπάχ παρενέβαλε μοτίβα λαϊκῶν τραγουδιῶν.

Ἄνάμεσα στίς ἄλλες συνθέσεις του γιὰ κλαβεσέν θ' ἀναφέρουμε εἰδικὰ τὴ **Χρωματικὴ φαντασία μὲ φούγκα**, ἔργο πρωτότυπο καὶ τολμηρό, καθὼς καὶ τὰ κοντσέρτα, ποῦ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι μεταγραφῆς κοντσέρτων γιὰ βιολί.

Ὅπως οἱ καντάτες ἀποτελοῦν τὸ κέντρο τῆς δράσεως τοῦ Μπάχ στὴ φωνητικὴ μουσικὴ, ἔτσι καὶ στὴν ὀργανικὴ του μουσικὴ τὸ κέντρο τῆς εἶναι τὰ ἔργα του γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο. Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τίς συνθέσεις αὐτῆς χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ ἔμενε στὴ Βαϊμάρη ἢ καὶ ἀπὸ προηγούμενα χρόνια· μὰ τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ δασκάλου, αὐτὸ ποῦ ὑπαγόρευσε στὸν Ἄλτνικολ κατὰ τὴ διάρκειαν τῆς ἀρρώστειας του, εἶναι καὶ αὐτὸ ἓνα κορὰλ γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο. Ἐπὶ πλέον ξέρουμε πὼς χίλιες φορές ξαναπίασε καὶ ξαναδούλεψε ὀρισμένες προγενέστερες συνθέσεις του, γραμμῆνες γι αὐτὸ τὸ ὄργανο.

Μποροῦμε νὰ διαιρέσουμε τὰ ἔργα αὐτὰ σὲ δυὸ ὁμάδες· στὴ μιὰ ἀνήκουν αὐτὰ ποῦ ἔχουν γι ἀφετηρία τους τὸ διαμαρτυρόμενο κορὰλ, καὶ στὴν ἄλλη αὐτὰ ποῦ δὲ συνδέονται μὲ κανένα ἐκκλησιαστικὸν ὕμνο. Αὐτῆς τίς τελευταῖες δὲν εἶναι εὐκολο πάντα νὰ τίς χρονολογήσουμε· πάντως, διαβλέποντας σ' αὐτῆς τὴν ἐπίδρασις ὀρισμένων δασκάλων, μποροῦμε, μὲ τὴ βοήθειαν αὐτοῦ τοῦ κριτηρίου, νὰ καθορίσουμε κατὰ προέγγισι τὴν ἐποχὴ τῆς δημιουργίας τους. Ἄνάμεσα στὰ νεανικὰ του ἔργα πρέπει νὰ κατατάξουμε σίγουρα καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρελούνια καὶ τίς φούγκες τους, ποῦ, ὡς ἓνα σημεῖο, τίς ἔχει ἐμπνευσθεῖ ἀπὸ τίς συνθέσεις τοῦ Μπούξτεχουντε καὶ τοῦ Φρεσκομπάλντι. Ἡ νεανικὴ του φούγκες δὲν ἔχουν πάρει ἀκόμη τὴ σφραγίδα τῆς μαεστρίας· σ' ὀρισμένες ἀπ' αὐτῆς λείπει ἡ διαύγεια. Ἡ μελέτη ἄλλων Ἰταλῶν δασκάλων ὅπως ὁ Λεγκρέντσι, ὁ Βιβάλντι, ὁ Κορέλι ἀναπτύσσει στὸν Μπάχ τὸ γοῦστο νὰ γράφει πιὸ καθαρῆς φόρμες. Ἡ ὥραία του **Καντσόνα** σὲ **ρε** ἐλάσσονα εἶναι πιθανόντατα καρπὸς αὐτῆς τῆς ἐργασίας, καθὼς καὶ ἡ **Τοκάτα** σὲ **ρε** ἐλάσσονα μὲ φούγκα. Πολλῆς συνθέσεις του τῆς ἐποχῆς ἐκείνης παρουσιάζουν μιὰ δύναμι καὶ μιὰ δεξιότην γιομάτης λαμπρότητας, ὅπως τὸ πρελούντιο κι ἡ φούγκα σὲ **ρε** μείζονα καὶ τὸ πρελούντιο κι ἡ φούγκα σὲ **ντό** μείζονα.