

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 7^{ΗΣ} ΜΑΪΟΥ 1985

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΛΟΥΚΑ ΜΟΥΣΟΥΛΟΥ

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ Κ. ΛΟΥΚΑ ΜΟΥΣΟΥΛΟΥ

Ἀρχίζει ἡ ἑκτακτὴ συνεδρία τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἡ ὁποία εἶναι ἀφιερωμένη στὸν ἑορτασμὸ τῶν 300 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τῶν μεγάλων μουσουργῶν Μπάχ καὶ Χαϊντελ.

Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν συμμετέχουσα στὸν Παγκόσμιον ἑορτασμὸ γιὰ τὸ γεγονός τοῦτο, ἀνέθεσε στὸ Γενικὸ Γραμματεία, μουσουργὸ κ. Μενέλαο Παλλάντιο, νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῶν τιμωμένων μεγάλων καλλιτεχνῶν.

Παρακαλῶ τὸν κ. Παλλάντιο νὰ λάβει τὸ λόγο.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ ΜΠΑΧ (1685 - 1750)

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΦΡΕΪΔΕΡΙΚΟΣ ΧΑΪΝΤΕΛ (1685 - 1759)

300 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή τους

ΟΜΪΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ

Δὲν ὑπάρχει δυσκολότερο ἔργο γιὰ ἓναν ὁμιλητὴ, ὅταν πρέπει νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ μεγάλες μορφές τῆς τέχνης, γιὰ τίς ὁποῖες τόσα ἔχουν γραφτεῖ καὶ εἰπωθεῖ κατὰ καιροὺς ὥστε τὸ θέμα νὰ θεωρεῖται ἐξαντλημένο. Ὑστερα, τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν αὐτῶν, ἡ λάμψη τους, ἡ τεράστια ἑκταση τοῦ ἔργου τους, τὸ εἶδος τῆς πνευματικῆς τους προσφορᾶς καὶ ἡ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση πὸν εἶχαν στοὺς μεταγενέστερους, ὀδηγοῦν τὸν κάθε ἐρευνητὴ σὲ χώρους ἀχανεῖς, μέσα στοὺς ὁποίους ὀφείλει νὰ κινηθεῖ ἡ σκέψη του, καὶ μὲ τὰ στοιχεῖα πὸν θὰ ἐπιλέξει, πὸν κί' αὐτὰ δὲν θάναι προ-

τότυπα, να συναρμολογήσει με τὸ ἀνάλογο δέος μιὰν ἀναφορὰ σὰν τὴν ἀποφινή. Ἡ ἀναφορὰ αὐτή, ἔτσι κι' ἄλλιῶς, θὰ εἶναι ἰσχνή καὶ λειψή με' ὅ,τι καὶ νὰ περιλαμβάνει. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, τὴν συμπλήρωσή της θὰ πρέπει ὁ ὁμιλητὴς νὰ τὴν στηρίζει στὴν πνευματικότητα τοῦ ἀκροαματικοῦ του κοινοῦ, πὸν ξέροντας τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν αὐτῶν, θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ καλύψει τὰ μοιραῖα κενά, ἀναπόφευκτα ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν περιορισμένο χρόνο πὸν ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ ὁμιλητής.

Μὲ τίς σκέψεις αὐτὲς ξεκινώντας, θὰ πρέπει νὰ πῶ πὼς τὸ 1985 εἶναι γιὰ τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς μιὰ χρονιά ἐπετείων διασήμων συνθετῶν, πὸν τὸ πέρασμά τους σημάδεψε καίρια τὴν πορεία τῆς τέχνης, συμβάλλοντας οὐσιαστικὰ στὴν μετέπειτα διαμόρφωσή της καί, κυρίως, στὴ διαμόρφωση ἑνὸς ὅφους τῆς ἐποχῆς τους, πὸν ὁ ἀντίπαλός της ὅχι μόνο φθάνει ὡς ἐμᾶς ἀλλὰ ζεῖ καὶ πάλλεται σὰν τὴν ἴδια τὴν ἐποχὴ καὶ πιστεύεται ὅτι θὰ ζεῖ κυριαρχώντας ἢ καὶ ρυθμίζοντας ἀκόμα ὡς μόνιμο βασικὸ κριτήριον τῆ σκέψης τοῦ ἀνθρώπου καὶ στὸ μέλλον.

Μὴ μπορῶντας νὰ μὴν ἀναφερθῶ στὰ τετρακόσια χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ μεγάλου γερμανοῦ συνθέτη Χάινριχ Σύτς, προδροῖμου τοῦ Ἰωάννου Σεβαστιανοῦ Μπάχ, στὰ τρακόσια χρόνια τοῦ Ντομένικο Σκαρλάττι, τόσο σημαντικοῦ σταθμοῦ τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς, καθὼς καὶ στὰ ἑκατὸ χρόνια τοῦ Ἄλμπαν Μπέργκ, σύγχρονου συνθέτη ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους τῆς ἐποχῆς μας, προχωρῶ στὸ θέμα τῆς ἀποφινῆς ὁμιλίας, πὸν ἀναφέρεται στοὺς Διόσκουρους τῆς τέχνης τῶν ἡχῶν Χαϊντελ καὶ Μπάχ, με' τὴν εὐκαιρία τῶν τριακοσίων χρόνων ἀπὸ τὴ γέννησή τους.

* * *

Ὅσο μεγάλοι κι' ἂν ἦταν καὶ πέρασαν ἀπὸ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα διάφοροι μουσικοὶ με' τίς ἀναζητήσεις καὶ τὰ εὐρήματα στὰ ἔργα τους καὶ ἰδιαίτερα τὴ σπουδαία προσφορά τους στὸν τομέα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἡ ἀνθρωπότητα μένει κατάπληκτη μπροστὰ στὴν περίπτωση τοῦ Ἰωάννου Σεβαστιανοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Γεωργίου Φρειδερίκου Χαϊντελ. Δίκαια ἡ ἐμφάνισή τους χαρακτηρίζει τὸν 17ο αἰῶνα ὡς «χρυσὸ αἰῶνα» τῆς γερμανικῆς μουσικῆς. Γιὰ τὸ Μπάχ εἶναι ἀναμφισβήτητο ὁ μεγαλοφύστερος μουσικὸς τῶν αἰώνων καὶ ὁ Χαϊντελ, κρινόμενος ἀπὸ πολλοὺς μεταγενεστέρους μουσικοὺς, θεωρεῖται ὡς ἰσάξιός τοῦ Μπάχ. Ἡ κυριαρχία τους εἶναι ἀπόλυτη κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 18ου αἰῶνα.

Πολλὰ τὰ κοινὰ σημεῖα πὸν ἐνώνουν τοὺς δυὸ αὐτοὺς μεγάλους τῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ πολλὲς οἱ διαφορὲς πὸν τοὺς χωρίζουν.

Ἰδιοσυγκρασίες ἀντίθετες, καθὼς καὶ ὁ τρόπος τῆς ζωῆς τους. Ὁ ἕνας, ὁ Χαϊντελ, κοσμοπολίτης μουσικὸς, λάτρης τοῦ φωτός, συχνὰ ποτισμένος ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ

μελωδία. Ὁ ἄλλος, ὁ Μπάχ, ἀπλὸς καὶ μετριόφρων, μὲ μιὰ ζωὴ δίχως περιπέτειες. Ἐδτυχισμένος στὸ μέσον μιᾶς πολυμελοῦς οἰκογένειας, παρὰ τὰ πολλὰ περιορισμένα οἰκονομικά του μέσα, μὲ φιλοδοξίες ἀνύπαρκτες, χωρὶς νὰ ἀντιλαμβάνεται τὸ κολοσσιαῖο σὲ ἔκταση καὶ βάθος ἔργο πού θὰ ἄφηνε πεθαίνοντας. Ὁ Γκαίτε, ἀναφερόμενος στὸν Μπάχ, ἔλεγε πὼς ὑπῆρχε «συνομιλία τοῦ Θεοῦ μαζί του, πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία».

Παρὰ τὴν ἐπιθυμία του νὰ γνωρισθεῖ μὲ τὸν Σάξονα συμπατριώτη του Χαϊντελ, πού ἀπὸ τὰ εἰκοσὶ του χρόνια ἦταν κιάλας διάσημος, ὁ Μπάχ δὲν συναντήθηκε ποτὲ μαζί του.

Εἶπαμε παραπάνω ὅτι πολλὰ κοινὰ σημεῖα τοὺς ἐνώνουν. Ἀπὸ τὴ φυσικὴ πλευρὰ, ἡ ἴδια σωματώδης διάπλαση καὶ ἡ κατάληξη καὶ τῶν δύο σὲ πλήρη τύφλωση. Στὴ μουσικὴ τους δημιουργία εἶχαν καὶ οἱ δύο τὴν ἴδια εὐκολία, τὴν ἴδια ἀνεξάντλητη δημιουργικὴ φαντασία, τὴ γνώση τῶν μεγάλων ἀρχιτεκτονικῶν πολυφωνιῶν, τὴν ἴδια ἰσχυρὴ πνοή, τὸ ἴδιο λυρικό καὶ ἐπικό χάρισμα, τὴν ἴδια δεξιότητες, πού, καθὼς λέει ὁ μουσικολόγος Μοντινιῦ, θαυμάζεται σὲ ἓνα Ροῦμπενς, σὲ ἓνα Βελάσκεθ, σὲ ἓνα Ρέμπραντ, κοινὴ ἀνάμεσά τους ἡ τέχνη τῆς ἀνάπτυξης τῶν ιδεῶν καὶ ὁ πλοῦτος τῆς ἀρμονικῆς καὶ ἀντιστικτικῆς γραφῆς. Καὶ οἱ δύο τους εἶχαν τὴν αἴσθηση τῆς φύσης, ὅμως ἡ εὐκολία τῆς ζωγραφικῆς μὲ ἤχους, ἡ περιήρημη στὴ μουσικὴ Τοπκαλερεϊ, εἶναι πῶς καταφανῆς στὸν Χαϊντελ. Καὶ οἱ δύο χρησιμοποίησαν λαϊκὰ θέματα στὸ ἔργο τους, καὶ ἀκόμα δὲν λείπει καὶ ἀπὸ τοὺς δύο μερικὲς φορές τὸ χιοῦμορ.

Θὰ μπορούσαμε ἀκόμα νὰ προσθέσουμε καὶ ἄλλα κοινὰ σημεῖα μεταξύ τους, ἂν δὲν ἦταν καθαρὰ τεχνικά, πού δὲν θὰ ἦταν ἀναγκαῖο ν' ἀναφερθοῦν μέσα στὰ περιορισμένα ὄρια τῆς ἀποφινῆς ὁμιλίας.

Ἐκεῖνο πού δὲν πρέπει νὰ παραλειφθεῖ ὡς τὸ μεγαλύτερο σημεῖο πνευματικῆς συγγένειας καὶ ἐπαφῆς τους, εἶναι τὸ ὅτι καὶ οἱ δύο εἶναι πιστοὶ λουθηρανοί. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐπέδρασε βαθιὰ στὸ ἔργο τους, ἰδίως στὸν Μπάχ, πού ἡ θρησκευτικὴ μουσικὴ ἀπασχολεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δημιουργίας του καὶ τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι «στάζει» ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ ἔργο του.

Στὸν Χαϊντελ, ἡ θρησκευτικὴ τοῦ πιστοῦ λουθηρανοῦ, μὲ τὴν ἐγκόσμια ὅμως λαμπρότητα, μὲ τὴν εὐγένεια τῆς ἀπλότητος καὶ τὴν τελειότητα τῆς σαφήνειας, εἰσάγει στὴν ψυχὴ καὶ ἀνεβάζει στὰ ὕψη τοῦ ἱεροῦ ἔπους τὰ γεγονότα καὶ τοὺς ἥρωες τῆς Βίβλου, ἔτσι ὥστε ὁ ἀκροατὴς νὰ χαίρεται, νὰ συμπάσχει ἢ νὰ θρηνεῖ μὲ τὴ μουσικὴ ἐξιστόρηση καὶ τὴν ἀποκάλυψη διὰ τῶν ἤχων τῆς χριστιανικῆς ἐποποιίας.

Στὰ καθαντὸ ἐκκλησιαστικά του ἔργα, ὁ Μπάχ, ὁ ἐκφραστικότερος καὶ αὐ-

θεντικότερος εκπρόσωπος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὅλων τῶν αἰώνων, ξεσηκώνει πολλές φορές τὴν πελώρια ἠχητικὴ δέσμη ἀπὸ ὄργανα καὶ ἀνθρώπινες φωνές, γιὰ νὰ ὑμνήσει τὸ μεγαλεῖο τοῦ Θεοῦ ἢ τὰ Ἅγια Πάθη. Θὰ ἀρκοῦσε ἓνα ὁποιοδήποτε ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ «Μεγάλῃ Λειτουργίᾳ» του, τὸ μουσικὸ αὐτὸ ἀντίτυπο ἐνὸς περιλάμπρου γοτθικοῦ ναοῦ, θὰ ἔφτανε ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ «Κατὰ Ματθαῖον Πάθη» ἢ μόνον ἡ προσπάθεια γιὰ συνάντηση μὲ τὸ θλιμμένο πρόσωπο τοῦ Νυμφίου στὸ «Τετέλεσται» ἀπὸ τὰ «Κατὰ Ἰωάννην Πάθη», καθαρὸς σπαραγμὸς τῆς ψυχῆς, συντριβὴ καὶ γονυκλισία τῆς μπρὸς στὸ φριχτὸ μαρτύριο τοῦ Θεανθρώπου, θὰ ἔφτανε, λέω, γιὰ νὰ θεομάνει καὶ τίς πιὸ παγωμένες χορδές τῆς ψυχῆς τοῦ σημερινοῦ ἀδιάφορου σὲ πολλὰ ἀνθρώπου.

Τὰ θρησκευτικὰ ἔργα καὶ τῶν δυὸ παρουσιάζουν τὸ εὐτυχημένο ἀποτέλεσμα τῆς προσπάθειας τοῦ ἀνθρώπου νὰ γεφυρώσει τὸ χάσμα, ποὺ τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸ ὑπερβατικόν. Ἄν ὁ Χαϊντελ μπορεῖ νὰ θεωρεῖται ὡς ὁ κατ' ἐξοχὴν διάμεσος μεταξὺ θρησκευτικοῦ καὶ κοσμικοῦ χαρακτήρα, στὸν Μπάχ εἶναι βέβαιο ὅτι «ἐδόθη ἡ χάρις κατὰ τὸ μέτρον τῆς δωρεᾶς τοῦ Χριστοῦ», καθὼς γράφει ὁ Παῦλος στὴν πρὸς Ἐφεσίους ἐπιστολὴ του. Καὶ τὸ μέτρο αὐτὸ τῆς δωρεᾶς τοῦ Χριστοῦ, δόθηκε ἄμετρο στὸν Μπάχ, πλούσιο, ἀστείρευτο, αἰετοῦ.

Ἐνα ἄλλο κοινὸ σημεῖο μεταξὺ τους, εἶναι ὅτι καὶ οἱ δυὸ δέχτηκαν τὴν ἐπίδραση τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς. Ὁ Μπάχ στὰ πρῶτα του χρόνια, ὁ Χαϊντελ σὲ ὅλη του τὴ σταδιοδρομία.

Ἀπὸ αὐτό, ὅμως, τὸ κοινὸ σημεῖο ἀρχίζουν καὶ οἱ ἀνομοιότητες. Γιατὶ ἂν ἡ τέχνη τοῦ Μπάχ, κληρονόμος μιᾶς ὀλόκληρης δυναστείας μὲ τὸ ὄνομά του καὶ θεμελιωμένου ἀπὸ γερμανικοὺς μουσικοὺς χυμούς, εἶναι τυπικὰ γερμανικὴ, ἡ τέχνη τοῦ Χαϊντελ γίνεται μὲ τὸν καιρὸ κοσμοπολιτικὴ. Συνδυάζει ὅλη τὴ μουσικὴ τοῦ καιροῦ του καὶ στὸ γράψιμό του διακρίνουμε τὴ σύνθεση ὅλων τῶν στύλ, γερμανικοῦ, ἰταλικοῦ, γαλλικοῦ. Ὁ Μπάχ πῆρε τὴ μορφὴ του ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ἔργων ποὺ παρέλαβε ἀπὸ τοὺς μεγάλους ὀργανίστες τοῦ 17ου αἰώνα, τοὺς Σύτς, Πάχελμπελ, Μπουξτεχοῦντε καὶ ἄλλους. Θανμάζει τὸν Παλεστρίνα καὶ τὸν Φρεσκομπαλντί, ἐνῶ στὸν Κορέλλι καὶ τὸν Βιβάλντι ὀφείλει τὴν τέχνη του στὴν ἐνόργανη μουσικὴ.

Ὁ Βάγκνερ εἶπε πὼς ὁ Μπάχ ἐνσαρκώνει τὴν ἱστορία τῆς ζωῆς τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος, μέσα στὴν πληρότητα τῆς φύσης του.

Ἡ τέχνη τοῦ Μπάχ εἶναι βαθιά, συμβολικὴ. Ἡ τέχνη τοῦ Χαϊντελ, εἶναι πληθωρικὴ, διακοσμητικὴ, λαμπρὴ.

* * *

Ἄλλὰ ἄς δοῦμε τώρα, σὲ γενικὲς γραμμές, καὶ τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς τους, κάτω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἔζησαν καὶ ἐργάστηκαν οἱ δυὸ αὐτοὶ μεγάλοι τῆς τέχνης.

“Ας ἀρχίσουμε πρώτα ἀπὸ τὸν Χαϊντελ, μιὰ καὶ ἡ μοῖρα θέλησε νὰ προηγηθεῖ ἡ γέννησή του ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Μπάχ. Ὁ θάνατός του θὰ ἔρθει ἐννιά δλόκληρα χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ μεγάλου συναδέλφου του.

Ὁ Χαϊντελ γεννήθηκε στὴ Χάλλη τῆς Θουριγγίας ἕνα μῆνα περίπου πρὶν ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Μπάχ, στὶς 23 Φεβρουαρίου 1685. Ὁ πατέρας του, κουρέας καὶ χειροῦργος τὸ ἐπάγγελμα, ἐπιθυμῶντας νὰ δεῖ μιὰ μέρα τὸ γιό του μεγάλο καὶ τρανό, τὸν γράφει στὰ νομικά, ἐξορίζοντας ἀπὸ τὸ σπίτι κάθε μουσικὸ ὄργανο πὸν ὑπῆρχε, παρὰ τὴν ἀντίδραση τοῦ γιοῦ του. Καθῶς, ὅμως, ἦταν φυσικὸ, τὸ μουσικὸ ἐνστικτο ἐνίκησε, μὲ τὴ μεσολάβηση μάλιστα τοῦ δούκα τοῦ Βάϊσενφέλστ, καὶ ὁ μικρὸς Χαϊντελ ἀρχίζει μαθήματα μουσικῆς καὶ μυεῖται σιγὰ-σιγὰ στὴν παράδοση τῆς ὀργανικῆς καὶ φωνητικῆς μουσικῆς τῶν γερμανῶν διδασκάλων.

Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ξέρει τί ἔχασε ἡ ἐπιστήμη τοῦ Δικαίου μὲ τὴν ἀπόφαση τοῦ Χαϊντελ νὰ ἐγκαταλείψει τὰ νομικά, ὅλοι ὅμως ξέρουμε τί ἐκέρδισε ἡ τέχνη.

Στὸν καθηγητὴ του Ζάκοφ ὀφείλει κάθε τι πὸν εἶναι τυπικὰ γερμανικὸ στὶς συνθέσεις του, δηλαδὴ τὸ βάθος τῆς σκέψης, ἡ ἀντιστικτικὴ γνώση καὶ ὁ πολυφωνικὸς πλοῦτος. Στὴν ἡλικία τῶν δεκάξη χρόνων εἶναι κιάλας ὀργανίστας στὴ Χάλλη καὶ κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ μεγάλου τότε μουσικοῦ Τέλεμαν. Δὲν μένει ὅμως σ’ αὐτὴ τὴ θέση, ἀλλὰ φεύγει γιὰ τὸ Ἀμβούργο, κέντρο τότε μουσικὸ καὶ φιλολογικὸ τῆς Γερμανίας, πὸν διαθέτει μιὰ σπουδαία ὄπερα. Ἐκεῖ ὁ Χαϊντελ φροντίζει καὶ διορίζεται ὡς βιολιστῆς καὶ ἀρχίζει νὰ μελετᾷ σοβαρά. Στὰ εἰκοσὶ του χρόνια γράφει τὴν πρώτη του ὄπερα, πὸν ἔγινε δεκτὴ μὲ ἐνθουσιασμό, τόσο, ὥστε νὰ κινήσει τὴ ζήλεια τοῦ μεγάλου στὴν ἡλικία συνθέτη μελοδραμάτων Κάτζερ.

Τὸ 1707, εἴκοσι δύο χρόνων, βρίσκεται στὴν Ἰταλία, ὅπου γνωρίζεται μὲ τὸν Κορέλλι καὶ τοὺς Ἀλέξανδρο καὶ Ντομένικο Σκαρλάτι. Ἡ φύση τοῦ Χαϊντελ, ἐγκάρδια, θερμὴ καὶ ἐκδηλωτικὴ, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ τέχνη τόσο, πὸν σημάδια της θὰ κρατήσῃ στὰ ἔργα ὅλης του τῆς ζωῆς. Ἐκεῖ παρουσίασε δυὸ νέες ὄπερες, στὴ Φλωρεντία καὶ τὴ Βενετία.

Ἐἴκοσι πέντε χρόνων, ὕστερα ἀπὸ διάφορα ἄλλα καλλιτεχνικὰ ταξίδια, φεύγει γιὰ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ Λονδίνο. Ἐκεῖ, ἡ ὄπερά του «Ρινάλντο», πὸν ἀνέβηκε ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ Χεϋμάρκετ, σημείωσε τεράστια ἐπιτυχία. Ἀλλὰ τὸ «Te Deum» πὸν γράφτηκε γιὰ τὴν εἰρήνη τῆς Οὐτρέχτης καὶ ἡ «Ὁδὴ» γιὰ τὰ γενέθλια τῆς βασίλισσας Ἄννας τῆς Ἀγγλίας, τοῦ ὑψώνουν ἀκόμα τὴ φήμη του, πὸν ἦταν κιάλας ἐδραιωμένη ἀπὸ ἄλλα του ἔργα. Γιατὶ καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς συνθέσεις γραμμένες μὲ ἕνα ἰδίωμα πὸν συνδέεται καὶ μὲ τὴν παράδοση τοῦ φημισμένου ἄγγλου συνθέτη Πάρσελ, ἀγαπημένου τοῦ ἀγγλικοῦ λαοῦ, προκαλοῦν τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ κοινοῦ, καὶ ὁ Χαϊντελ, παρὰ τὴ γερμανικὴ του καταγωγή, ὀνομάζεται ἐπίσημος συνθέτης τῆς ἀγγλικῆς αὐλῆς.

Ύστερα από νέα ταξίδια του στη Γερμανία, ο Χαϊντελ γυρίζει στην Ἀγγλία, όπου και θὰ μείνει ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, μιᾶς ζωῆς ἐξαιρετικὰ γόνιμης σὲ συνθέσεις, ἀλλὰ και ταραγμένης ἀπὸ γεγονότα, πὸν πρωταγωνιστὴς τους πάντα ὑπῆρξε ὁ ἴδιος.

Ἀπὸ τὸ 1717 ὡς τὸ 1720, ὁ Χαϊντελ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι διαμόρφωσε τὸ ὀριστικὸ του ὄφος μὲ τὰ «12 Ἀνθέμια τοῦ Τσάντος», τὸ πρῶτο του ὄρατόριο «Ἐσθῆρ» γραμμéνο σὲ ἀγγλικὸ κείμενο και τὸ κοσμικὸ ὄρατόριο «Ἔρικis και Γαλάτεια». Στὸ μεταξύ, ἡ ἴδρυνση τὸ 1719 τῆς «Ἀκαδημίας Ἱταλικοῦ Μελοδράματος», πὸν ἡ διεύθυνσή της ἀνατέθηκε στὸν Χαϊντελ, ὑπῆρξε ἡ ἀφορμὴ πολλῶν κόπων και πικρίας γι' αὐτόν, μὲ τὰ διάφορα δυσάρεστα περιστατικά, τὶς ἀποτυχίες, τὶς ἔριδες και τὶς ἀντιζηλίες, πὸν τὸν ὑποχρεώνουν νὰ περάσει μιὰ μακρὰ περίοδο ἐξαντλητικῆς πάλης μὲ τὶς ἐναντιότητες, καθὼς και μὲ τὸ συναγωνισμό, πὸν ὑποχρεώθηκε νὰ κάνει στὸν τομέα τῆς Ὀπερας ἀπὸ πολλὰ Ἱταλικά συγκροτήματα και ἓνα ἀγγλικὸ. Παρ' ὅλες τὶς δυσκολίες, κατόρθωσε κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ νὰ ἀνεβάσει στὴ σκηνὴ δεκατρία μελοδράματά του. Ὅλα αὐτά, ὅμως, τὸν ὀδήγησαν δυὸ φορὲς σὲ χρεωκοπία, μὲ κορύφωμα τῆ γενικῆ του παράλυση ἀπὸ ἀποπληξία. Χάρη στὴν ἰσχυρὴ του κρᾶση και ὕστερα ἀπὸ θεραπεία στὸ Aix la Chapelle, ξαναγυρίζει ὑγιῆς στὴ δράση του, ἀφιερώνοντας στὸ ἔξῃς τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δημιουργικῆς του δραστηριότητας στὸ ὄρατόριο, χωρὶς ὅμως νὰ ἐγκαταλείψει και τὸ μελόδραμα.

Τὰ ἔτη 1738 και 1739 ἀποτελοῦν τὸ ἀπόγειο τῆς παραγωγῆς του μὲ τὰ περίφημα ὄρατόρια «Σαούλ», γραμμéνο σὲ τρεῖς ἐβδομάδες και «Ἰσραὴλ στὴν Αἴγυπτο». Κατὰ τὴν ἴδιαν ἐποχὴ ἔγραψε τὰ 16 κοντσέρτα γιὰ ὄργανο, τὸ «Τρίο», καθὼς και σὲ ὀκτὼ μέρη τὴν «Ὡδὴ στὴν Ἁγία Καικιλία», σὲ δεκάξι μέρη τὸ ὄρατόριο «L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato» και σὲ ἓνα μῆνα ἔξι «Concerti grossi».

Παρ' ὅλη αὐτὴ τὴ δραστηριότητα και τὶς ἐπιτυχίες του, μιὰ μερίδα τῆς ἀριστοκρατίας τοῦ Λονδίνου τὸν κατατρέχει, ἴσως ἐξαιτίας τῶν ἀπὸ καιρὸ ὄχι ἀγαθῶν σχέσεων τοῦ πρίγκηπα — ἐκλέκτορα τοῦ Ἄννοβέρου, στὴν ἀλλὴ τοῦ ὁποίου εἶχε δεχθεῖ ὁ Χαϊντελ τὴ μουσικὴ διεύθυνση, μὲ τὴν βασίλισσα Ἄννα. Ἀποκαρδιωμένος ὁ Χαϊντελ ἀφήνει τὸ Λονδίνο και πηγαίνει καλεσμένος στὸ Δουβλίνο γιὰ νὰ διευθύνει μερικὲς συναυλίες. Ἐκεῖ γράφει σὲ τρεῖς ἐβδομάδες τὸν «Μεσσία». Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν πρεμιέρα του, πὸν δόθηκε γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῶν φυλακισμένων και τῶν ἱρλανδικῶν νοσοκομείων, οἱ ἐφημερίδες συνιστοῦσαν στὶς κυρίες νὰ μὴν ἐμφανισθοῦν μὲ κρινολίνα, πὸν ἔπιαναν πολὺ χῶρο, γιὰ νὰ ὑπάρξει δυνατότητα παρουσίας μεγαλύτερου ἀριθμοῦ γενναιοδῶρων ἀκροατῶν.

Παρὰ τὴν καταπληκτικὴ ἐπιτυχία τοῦ ὄρατορίου στὴν Ἱρλανδία, ὁ Χαϊντελ θὰ πρέπει νὰ παλαίψει ἐπιστρέφοντας στὸ Λονδίνο. Τὸν ἀντιπαθοῦσαν γιὰ τὴν ἐπί-

γνωση πού είχε στην άξια και τις γνώσεις του καί, ιδίως, γιατί δὲν κολάκευε τις κυρίες τῆς ἀριστοκρατίας. Ἐκείνες, γιὰ ἀντίποινα, ὅταν γινόταν συναυλία ἔργων τοῦ Χαϊντελ, ὀργάνωναν τις ἴδιες βραδιές χοροὺς καὶ ἐσπερίδες γιὰ νὰ τοῦ ἀποσποῦν κοινό. Τελικά, ὄλοι τοῦ ἀναγνώρισαν τὸν θρίαμβο μὲ τὸ ὄρατόριο «Ἰούδας ὁ Μακκαβαῖος» τὸ 1746.

Ὅταν συνέθεσε τὸ ὄρατόριο «Ἰερθᾶε» αἰσθάνθηκε ἀδυναμία στὴν ὄραση. Στὸ αὐτόγραφο του, μάλιστα, στὸ δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου, εἶναι καταφανὴς ἡ ἀπώλεια τῆς σταθερότητας τοῦ γραψίματος, ἐνῶ στὸ τελικὸ χορικὸ ἔχει προσθέσει μὲ πικρία τὴν ἐξῆς παρατήρηση: «Ἐμποδίστηκα νὰ ἐργασθῶ μέχρι σήμερα, 13 Φεβρουαρίου 1751, ἀφοῦ τὸ δεξιὸ μου μάτι ἀρνεῖται κάθε ὑπηρεσία». Πολὺ ἀργὰ καὶ μὲ πολὺ κόπο, αὐτὴ τὴ φορὰ, ἀποτελεῖωσε τὸ ἔργο.

Τὸ 1753 ἦταν πιὰ τελείως τυφλός. Εἶναι ὅμως ἀξιοθαύμαστος πὸν στὰ ἔξι τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ἐργάζεται, προσπαθώντας νὰ ἐκτελεῖ ἀπέξω τὰ Κοντσέρτα του γιὰ Ὅργανο, ἢ ἀρκοῦμενος νὰ αὐτοσχεδιάζει. Μιὰ μεγάλη του ἱκανοποίηση εἶναι ὅτι ὕστερα ἀπὸ τριάντα πέντε ἐτῶν συνεχεῖς ἀγῶνες, ἀναγνωρίσθηκε ὡς ὁ ἐθνικὸς συνθέτης τῆς Ἀγγλίας.

Ἀλλὰ ὁ καιρὸς ἐπλησίαζε. Στὴ διαθήκη του, ἀφοῦ ἄφηγε χίλιες στερλίνες γιὰ τοὺς ἀπόρους μουσικούς, ζητοῦσε νὰ ταφεῖ στὸ Οὐδέστμίνστερ. Μιὰ ἄλλη του ἐπιθυμία, πὸν μόνο ὁ Θεὸς μπορούσε νὰ εἰσακούσει, ἦταν νὰ πεθάνει τὴ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, «μὲ τὴν ἐλπίδα» καθὼς γράφει «νὰ μπορέσω νὰ φτάσω τὸν Θεό μου, τὸν γλυκό μου Σωτήρα τὴν ἡμέρα τῆς Ἀναστάσεως». Ἡ εὐχή του εἰσακούσθηκε. Πέθανε τὸ πρωτὶ τοῦ Μεγάλου Σαββάτου στὶς 14 Ἀπριλίου 1759 καὶ στὶς 20 Ἀπριλίου τὸ λείψανό του ἀποτέθηκε στὸ Οὐδέστμίνστερ κατὰ τὴν ἐπιθυμία του, κοντὰ στὸν τάφο τοῦ Πάρσελ.

Ὁ κατάλογος τοῦ συνόλου τῶν ἔργων του εἶναι ἀτέλειωτος. Τεράστιος ἀριθμὸς ἀπὸ ὅπερες καὶ ἄλλα λυρικά ἔργα, μεγάλος ἀριθμὸς ἔργων γιὰ φωνὴ μὲ συνοδεία, καντάτες μὲ συνοδεία διαφόρων ὀργάνων, κοντσέρτα γιὰ Ὅρχήστρα, Εἰσαγωγές, πολλὰ ἔργα γιὰ κλαβερὸν καὶ ἄπειρα ἄλλα.

* * *

Μιὰν ἄλλη εἰκόνα παρουσιάζει ἡ ζωὴ τοῦ Μπάχ, ἐξαιτίας κυρίως τοῦ διαφορετικοῦ χαρακτήρα του. Κανένας φιλόδοξος ὀρίζοντας στὰ σχέδιά του. Καμιά περιπέτεια ἢ συναισθηματικὴς καὶ ἐπαγγελματικὴς θύελλες στὸ βίο του. Μὲ τὴ σεμνότητα καὶ τὴ φιλοσοφημένη ἡρεμία του, παρουσιάζεται στὴν ἐποχὴ του ὡς τὸ ὑπόδειγμα τοῦ καθημερινοῦ, κοινοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι ἀπλὸς σὰν κάθε ἀληθινὸς μεγάλος.

Είναι άθόρυβος σαν κάθε άληθινός θρησκευόμενος. Είναι ένας από τους πολλούς Γερμανούς άστους, άφοσιωμένος στην εκκλησία και την οικογένειά του.

Γεννήθηκε στις 21 Μαρτίου 1685 στο Άϊζναχ, στην καρδιά τής Θουριγγίας, κοντά στο Βάρτμπουργκ, εκεί όπου ο Λούθηρος μετέφρασε τή Βίβλο. Άποτελεί τó ενδοξότερο μέλος τής μουσικής οικογένειας τών Μπάχ, πού εμφανίζεται στις άρχές τού 16ου αιώνα, για να φτάσει ως τά μέσα τού 19ου αιώνα.

Σέ ηλικία έννέα ετών ο Ίωάννης Σεβαστιανός έχασε τή μητέρα του και στά δέκα του χρόνια τόν πατέρα του. Τήν προστασία του, μαζί με τις πρώτες μουσικές σπουδές του, ανέλαβε ο μεγαλύτερος άδελφός του Ίωάννης Χριστόφορος, οργανίστας και παλιός μαθητής τού διασήμου τότε Πάχελμπελ.

Θά πρέπει εδώ να τονισθεῖ ότι στην οικογένεια Μπάχ καμιά άλλη σταδιοδρομία δέν ήταν νοητή για ένα αγόρι, από τή μουσική. Έτσι, από παλιά διαμορφώθηκε και προετοιμάσθηκε τó μουσικό κύτταρο τής οικογένειας, για να καταλήξει στη μεγαλοφυΐα τού Ίωάννη Σεβαστιανού, πού πρώιμα έκανε τήν εμφάνισή της, άντλώντας τή θρησκευτική και κοσμική της ύπόσταση από τους προγόνους, πού ήταν αντίστοιχα οργανίστες ή λαϊκοί μουσικοί.

Άπό ένωρίς γράφτηκε ως μαθητής στη Σχολή τού Άγίου Μιχαήλ τού Λούνεμπουργκ, παίρνοντας μαθήματα από τόν σπουδαίο οργανίστα Μπαίμ, στόν όποιο πολλά όφείλει.

Άπό τó Λούνεμπουργκ συχνά ξεκινούσε πεζή για τó Άμβουργο, τόσο για να παρακολουθήσει τόν περίφημο οργανίστα Ράϊνκεν, όσο και για ν' άκούσει γαλλική μουσική, από τους Γάλλους μουσικούς πού είχαν καταφύγει εκεί. Είναι γνωστή ή επίδραση αὐτῆς τής μουσικῆς στόν Μπάχ, πού άργότερα θά φανεῖ στις Γαλλικές Σουίτες του, καθώς επίσης και ή επίδραση τής ιταλικῆς μουσικῆς, πού όφείλεται στη βαθιά μελέτη τών Μοντεβέρντι, Καρίσσιμι, Φρεσκομπάλντι και άλλων.

Άφου για ένα χρόνο άπασχολήθηκε ως βιολιστής στην ύπηρεσία τού πρίγκηπα τής Βαϊμάρης, προσλαμβάνεται ως οργανίστας στο Άρνσταντ. Η διαμόρφωσή του συνεχίζεται με ραγδαίο ρυθμό στο Μυλχάουζεν, όπου ο νέος οργανίστας και άρχιμουσικός παντρεύεται τήν ξαδέλφη του Μαρία-Βαρβάρα Μπάχ. Στο Μυλχάουζεν μελετά τά έργα τού Στύτς, τού Μπουξτεχούντε και τού υπέργηρου οργανίστα τού Άμβούργου Ράϊνκεν.

Τό 1708 ο νέος βιρτουόζος, Ίωάννης Σεβαστιανός Μπάχ, φημισμένος πιά ως οργανίστας και κλαβεσινίστας, αφήνει τó Μυλχάουζεν για να καταλάβει τή θέση τού Konzertmeister στην αὐλή τής Σαξονίας-Βαϊμάρης, όπου τού δόθηκε ή εύκαιρία να μελετήσει τά έργα τών Ίταλῶν Βιβάλντι, Κορέλλι, Άλμπινόνι και Φρεσκομπάλντι.

Στή Βαϊμάρη γράφει τὸ βιβλίο γιὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, μὲ τὶς σύντομες παραφράσεις χορικῶν ἑνὸς ἀνεξάντλητου βάθους καὶ τὶς σπουδαῖες τοκάτες σὲ ρε ἐλάσσονα, καθὼς καὶ τὴ μεγάλη πασακάλια γιὰ ὄργανο.

Σὲ ἡλικία τριάντα δύο ἐτῶν ἐγκαθίσταται στὸ Καῖτεν, ὅπου ὁ πρόγκηφ Λεοπόλδος τοῦ Ἄνχαλτ τοῦ ἀνέθεσε τὰ καθήκοντα τοῦ *maître de chapelle*. Κατὰ τὴν παραμονή του ἐκεῖ ἔγραψε ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐνόργανης μουσικῆς του, τὰ κοντσέρτα του γιὰ βιολί καὶ κλαβεσέν, γιὰ φλόουτο καὶ λαούτο, τὸ πρῶτο μέρος τοῦ *Clavecin bien temperé*, τὰ ἔξοχα Βραδεμβούργεια Κοντσέρτα, τὴ «Χρωματικὴ Φαντασία καὶ Φούγκα», καθὼς καὶ τρεῖς σονάτες καὶ τρεῖς παρτίτες γιὰ βιολί σόλο. Τὸ 1720 πεθαίνει ἡ γυναίκα του, πὸν τοῦ εἶχε φέρει στὸν κόσμον ἑπτὰ παιδιά, καί, γιὰ νὰ δώσει μητέρα στὰ ἀνήλικα, ξαναπαντρεύεται σὲ ἕνα χρόνο τὴν Ἄννα Μαγδαληνὴ Βύλκεν, μὲ τὴν ὁποία ἀπέκτησε ἄλλα δεκατρία παιδιά.

Ἀπὸ τὸ 1723 ὡς τὸ θάνατό του θὰ εἶναι ὁ Κάντωρ τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ τῆς Λειψίας. Ἐκεῖ, σὲ ἡλικία 38 ἐτῶν διαδέχτηκε τὸν Κουνάου, μουσικὸ μεγάλης ἀξίας, στὸν ὁποῖο ὁ Μπάχ ὀφείλει τὸν περιγραφικὸ χαρακτήρα τῆς μουσικῆς του, σὲ ὅσα σημεῖα τοῦ ἔργου του ὑπάρχει, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς «Βιβλικὲς Ἱστορίες» τοῦ Κουνάου. Τὴ θέση τοῦ Κάντορος κατέλαβε, ἀφοῦ ὁ Τέλεμαν τὴν εἶχε προηγουμένως ἀρνηθεῖ. Ἀναγκαστικὰ τὸ δημοτικὸ συμβούλιο τῆς Λειψίας δέχτηκε τὸν Μπάχ, ὄχι χωρὶς ἀνησυχία, ἀφοῦ ἦταν ὑποχρεωμένο νὰ καταφύγει σὲ ἕνα μέτριο μουσικὸ, καθὼς πίστευε. Μὲ τὴ θέση αὐτὴ συμπίπτει ἡ περίοδος τῆς μεγάλης ἀκμῆς τοῦ Μπάχ, κατὰ τὴν ὁποία ἔγραψε τὰ σημαντικότερα ἔργα του. Μᾶς χάρισε σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς μιὰ μεγάλη ποσότητα ἀριστουργημάτων ἑνὸς ἤρεμου ἀλλὰ δυναμικοῦ χαρακτήρα, στὰ ὁποῖα κυριαρχοῦν ἡ γοητεία τοῦ πνεύματος καὶ ἡ δραματικότητα τοῦ ὕφους. Εἶναι πραγματικά, νὰ ξαφνιαῖται κανεὶς καὶ μαζὶ νὰ θαυμάζει πῶς κατόρθωνε νὰ ἀποσπᾷ καταπληκτικὲς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, τὴν ὀρχήστρα καὶ τὶς χορωδίες.

Ἀπὸ ὅλους τοὺς παλαιοὺς διδασκάλους ὁ Μπάχ εἶναι ἐκεῖνος πὸν ἐπέδρασε περισσότερο στὴ μοντέρνα μουσικὴ, πράγμα ἐκ πρώτης ὄψεως περίεργο, ἀφοῦ ὁ ἴδιος παρέμεινε πιστὸς στὴν παράδοση καὶ δὲν ἐπιθυμοῦσε νὰ νεωτερίσει, ἀκολουθώντας τὶς τάσεις τῆς ἐποχῆς του. Τὴν ἴδια γραμμὴ ἀκολουθοῦσε καὶ ὁ νεότερος γιὸς του Ἰωάννης Χριστιανός, ἀφοσιωμένος σὲ παραδοσιακὰ πρότυπα, ἐνῶ ἡ σύγχρονη τότε μουσικὴ, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Τέλεμαν, καὶ ἀργότερα τὸν Στάμιτς καὶ τὴ Σχολὴ τοῦ Μανχάϊμ, ἐξελίσσεται πρὸς ἄλλες κατευθύνσεις. Ἀντίθετα, ὁ Μπάχ, ἐμμένοντας στὴν καθιερωμένη τέχνη, παρέδιδε γιὰ τὸ μέλλον τῆς μουσικῆς τὸ ἔργο του ὑπὸ τὸν τίτλο «Τέχνη τῆς Φούγκας», ἔργο πὸν δὲν ἦταν προορισμένο γιὰ δημόσιες ἀκροάσεις, ἀλλὰ ἀποτελοῦσε ἕνα εἶδος μουσικῆς σύνοψης, μιὰ γραμματικὴ

τῆς ἀντίστιξης καὶ τῆς φούγκας γιὰ τοὺς σπουδαστὲς καί, γενικότερα, τοὺς μελετητὲς τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν τῆς μουσικῆς. Τὸ σπουδαῖο αὐτὸ ἔργο σὲ μεγαλεῖο καὶ βάθος, μπορεῖ νὰ μὴν ἔγινε ἀντιληπτὸ ἀπὸ τοὺς λίγους συγχρόνους τοῦ Μπάχ, πὸν εἶχαν πληροφορηθεῖ τὴν ὑπαρξή του, ἀλλὰ τοῦ ἀνοίξε τὴν πόρτα στὴν Ἑταιρεία Ἐπιστημῶν τῆς Λειψίας. Καὶ τοῦτο γιὰτὶ ἡ τέχνη του μὲ τοὺς σοφοὺς συνδυασμοὺς πὸν τὴν χαρακτήριζαν, βρισκόταν πολὺ κοντὰ στὰ μαθηματικά: *Ars mathematica et combinatoria*. Ἡ σχέση, ἄλλωστε, τῆς μουσικῆς μὲ τὰ μαθηματικά ἦταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Πυθαγόρα γνωστὴ, γιὰ νὰ τονισθεῖ πολὺ ἀργότερα καὶ ἀπὸ τὸν μεγάλο ποιητὴ Νοβάλις, ἕναν ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τῆς πρώτης γερμανικῆς ρομαντικῆς σχολῆς.

Καθὼς εἴπαμε παραπάνω, μέσα στὰ εἴκοσι ἐπτὰ χρόνια πὸν μεσολάβησαν ἀπὸ τὴν ἀνάληψη τῶν καθηκόντων τοῦ Κάντορος τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ ὡς τὸν θάνατό του, ὁ Μπάχ δημιουργεῖ τὰ μεγάλα ἀριστουργήματά του, τὰ «Πάθη», τὴν Μεγάλην Λειτουργία σὲ σι ἐλ., Καντάτες, τὸ β' μέρος τοῦ *Clavier bien temperé*, τὴν «Τέχνη τῆς Φούγκας».

Ἐνα μόνο ταξίδι του στὸ Βερολίνο διακόπτει τὴν συνεχή του ἀφοσίωση στὸ καθῆκον: θέλησε νὰ ξαναδεῖ τὸν γιό του Φίλιππο-Ἐμμανουήλ, κλαβεσνίστα στὴν πρωσικὴ Αὔλῃ. Ἀλλὰ καὶ τὸ ταξίδι αὐτὸ δὲν ἔμεινε χωρὶς μουσικὴ παραγωγή. Μιὰ μέρα ὁ βασιλεὺς Φρειδερίκος ὁ Β', ἐξαίρετος μουσικὸς ὁ ἴδιος καὶ φλαουτίστας, ἀκούγοντας τὸν Μπάχ νὰ αὐτοσχεδιάζει στὸ κλαβεσέν, τοῦ προτείνει ἕνα δικό του θέμα. Ὁ Μπάχ ἀπὸ τὴν πλευρὰ του βρίσκει διασκεδαστικὸ ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ βασιλικὸ μουσικὸ θέμα, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ προκύψει ἀπ' αὐτὸ μιὰ τρίφωνη φούγκα, μιὰ ἐξάφωνη φούγκα, ὀκτῶ κανόνες, μιὰ ἄλλη ἀριστουργηματικὴ τρίφωνη φούγκα, καὶ σονάτα σὲ τέσσερα μέρη γιὰ κλαβεσέν, φλάουτο καὶ βιολί καὶ ἀκόμα ἕνας δίφωνος κανόνας. Ὅλα αὐτὰ, συγκεντρωμένα σὲ ἕνα τόμο, ἀποτέλεσαν τὸ νέο του ἔργο μὲ τὸν τίτλο «Μουσικὴ Προσφορά», ἀφιερωμένο στὸν Φρειδερίκο, πὸν τοῦ ἔδωσε τὸ θεματικὸ ἔναυσμα γιὰ τὸ ἔργο.

Μερικοὺς μῆνες πρὶν πεθάνει, ὁ Μπάχ χάνει τελείως τὴν ὄρασή του, πὸν ἀπὸ καιρὸ εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐξασθενίζει. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἐργάζεται. Ὁ θάνατος τὸν βρίσκει τὴν ὥρα πὸν ζητοῦσε νὰ προσθέσει στὴν 19ῃ φούγκα τοῦ βιβλίου του «Ἡ Τέχνη τῆς Φούγκας» ἕνα τρίτο θέμα πάνω στὸ ὄνομά του, δηλαδὴ τὶς νότες Σι ὕφ. — Λα — Ντο — Σι ἀν. πὸν δίνουν τὰ γράμματα B—A—C—H στὴ γερμανικὴ μουσικὴ σημειογραφία.

Πέθανε στὶς 28 Ἰουλίου 1750 καὶ ἐνταφιάστηκε στὸ κοιμητήριό τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στὴ Λειψία, χωρὶς μιὰ ἐπιγραφή ἢ ἔστω κάποιο σημάδι πὸν νὰ δείχνει τὸ μέρος πὸν ἀποτέθηκε τὸ λείψανό του. Καμιὰ ἐπισημότητα στὴν

κηδεία. Κανένας επικήδειος λόγος, ούτε καν από τη Σχολή του Ἁγίου Θωμᾶ, πὸν ὑπηρετήσε ἐπὶ τριάντα σχεδὸν χρόνια. Στὴ σκιά ὁ θάνατός του, καθὼς στὴ σκιά πέρασε καὶ ὅλη ἡ ζωὴ του.

Ἐὸ κατάλογος τῶν ἔργων τοῦ Μπάχ εἶναι πολὺ μακρός: Ὁρατόρια, Λειτουργίες, Μοτέτα, Πάθη, Ψαλμοί, Καντάτες, Βραδεμβούργεια Κοντσέρτα, Σουΐτες, Σονάτες, Παρτίτες, Μουσικὴ Δωματίου, Προελούντια καὶ Φοῦγκες, ἔργα γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο καὶ τόσα καὶ τόσα ἄλλα.

* * *

Ἐὸ Μπάχ ἀποτελεῖ στὴν τεχνικὴ τοῦ γραφίματος τὸ ἀπόγειο τῆς πολυφωνίας καὶ τῆς ἀντίστιξης. Τὸ ἔργο του δίνει τὴν αἴσθηση τῆς εὐτυχισμένης κατάληξης μιᾶς μακρᾶς ἀναζητητικῆς πορείας ἀπὸ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες. Ἀποτελεῖ τὸ συνεπὲς ἐξαγόμενο ὅλων τῶν μουσικῶν ὑπολογισμῶν πὸν προηγήθηκαν, χωρὶς αὐτὸ νὰ τοῦ ἔχει μειώσει τὸν πλοῦτο τῆς ἔμπνευσης, πὸν εἶναι ἀνεξάντλητος. Ἐτσι, ἡ τέχνη του ἀγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ἀπόλυτου, μὲ τὰ μουσικὰ του οἰκοδομήματα καὶ τὶς φράσεις νὰ παίρνουν μιὰ θεία διάσταση καὶ μὲ τὴ βαθιὰ του πίστη νὰ μᾶς κάνει ν' ἀντιληφθοῦμε καὶ νὰ συγκεκριμενοποιήσουμε τὴν ἔννοια τῆς θείας ἀπεραντοσύνης.

Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ διανοηθεῖ Μεγάλῃ Ἑβδομάδα στὶς δυτικὲς ἐκκλησίες, ἀλλὰ καὶ στὰ μέσα ἐνημερώσεως ὅλου τοῦ κόσμου χωρὶς ν' ἀκουσθεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ «Πάθη» τοῦ Μπάχ, μιὰ Καντάτα, ἕνα Χορικό, πὸν ἔρχονται νὰ προστεθοῦν στὴ θρησκευτικὴν ἀτμόσφαιρα τῶν ἡμερῶν, γιὰ νὰ τὴν ἐπιβεβαιώσουν, μοναδικοὶ ἐρμηνευτὲς τῶν βαθύτερων συναισθημάτων, πὸν ὀδηγοῦν τοὺς πιστοὺς στὴν κάθαρση, μέσα ἀπὸ τὴ θεοτικὴ πνευματικὴ τους πορεία.

Ἐὸλα αὐτὰ, ἐλάχιστοι ὄσο ζοῦσε ὁ Μπάχ ἦταν σὲ θέση νὰ ἀντιληφθοῦν, γιὰ νὰ ἔρθει μὲ τὸν καιρὸ νὰ τὰ σκεπάσει ἡ λήθη, γεγονὸς στὸ ὁποῖο κατὰ πολὺ εἶναι ὑπεύθυνη ἡ σεμνότητά καὶ ἡ μετριοφροσύνη τοῦ Μπάχ.

Ἐὸ Κάρολος-Μαρία Βιντόρ, διαπρεπὴς γάλλος συνθέτης, προλογίζοντας τὸ 1904 τὸ ἔξοχο βιβλίον τοῦ μεγάλου Ἀλμπερτ Σβάϊτσερ, μὲ τὸν τίτλο «Ἰωάννης Σεβαστιανὸς Μπάχ, ὁ μουσικὸς ποιητὴς» γράφει μεταξὺ ἄλλων γιὰ τὸν Μπάχ: «Γενιὲς ὀλόκληρες πέρασαν μέσα στὴν ἀπόλυτη σχεδὸν ἄγνοια τοῦ ἔργου τοῦ Διδασκάλου τοῦ Ἀϊζεναχ. Τὰ κατὰ Ματθαῖον Πάθη, γραμμένα τὸ 1729, εἶχαν ξεχαστεῖ, ὅταν ὁ Τσέλτερ ὑπέβαλε στὸ μαθητὴ του Μέντελσον τὴν ἰδέα νὰ τὰ παρουσιάσει στὸ κοινόν. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὸς ἡ δόξα τοῦ Μπάχ χρονολογεῖται ἀπὸ αὐτὴ τὴ θριαμβευτικὴ ἐκτέλεση τοῦ Βερολίνου, τὴν Μ. Παρασκευὴ τοῦ 1829. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ δόξα δὲν ἄρχισε ν' ἀκτινοβολεῖ στὸν κόσμον, παρὰ μόνον μὲ τὶς βαθμιαῖες ἐκδόσεις τῆς Bach-Gesellschaft, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ 1850».

Αὐτὰ γράφει ὁ Βιντόρ. Καὶ σκεφτόμαστε πὼς χρειάστηκαν νὰ περάσουν τόσα χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ μεγαλοφυοῦς συνθέτη καὶ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴ σύνθεση τῶν κατὰ Ματθαῖον Παθῶν, γιὰ ν' ἀρχίσει ὁ κόσμος νὰ ἐρχεται σὲ ἐπαφὴ καὶ νὰ γνωρίζει σιγά-σιγά τὴν μεγάλη αὐτὴ μουσικὴ κληρονομιά.

Ὅπως πολὺ παραστατικὰ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν γερμανὸ μουσικολόγο Καϊστλιν, ἡ περιπτώση τῆς ἐπανόδου στὸ προσκήνιο τοῦ Μπάχ, ἀλλὰ καὶ τοῦ Χαϊντελ, ὕστερα ἀπὸ μακρὰ περίοδο λήθης, μοιάζει μὲ τὰ ὄρμητικὰ ἐκεῖνα ποτάμια, πὺν στὸ μέσο τοῦ ροῦ τοὺς χάνονται μέσα στὴ γῆ ἀλλὰ δὲν ἀποξηραίνονται, παρὰ σὲ ἄλλη θέση καὶ μὲ δύναμη ἀμείωτη ἀναβλύζουν καὶ πάλι.

Ἡ λήθη, πὺν γιὰ πολὺ μεγαλύτερο διάστημα ἀπὸ τὸν Χαϊντελ σκέπασε τὸν Μπάχ, θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὸ γεγονός ὅτι ὁ Μπάχ δὲν ἔγραφε ποτὲ αὐτὸ πὺν λέμε «γιὰ τὸ κοινό». Σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ὑπηρετήσε τὶς ἀνάγκες μιᾶς πριγκηπικῆς ἀδελφῆς ἢ μιᾶς λουθηρανικῆς ἐκκλησίας, χωρὶς νὰ ἐπιδιώξει τὴν κατάκτηση τῆς δόξας, ὅπως ἔκανε ὁ κοσμοπολίτης Χαϊντελ, πὺν βρισκόταν σὲ συνεχῆ κίνηση, Ἄννοβερο, Ἀμβούργο, Νάπολη, Βενετία, Λονδίνο, Δουβλίνο. Δὲν ξέρομε ἀκόμα ἂν ἡ σεμνότητά του ἄφηγε τὸν Μπάχ νὰ ἔχει ἐπίγνωση τῆς μεγαλοφυΐας του, ὅπως π.χ. μὲ τόση βεβαιότητα εἶχε ὁ Μπετόβεν. Ἡ μουσικὴ γλῶσσα τοῦ Μπάχ τοῦ εἶναι τόσο σύμφυτη, τόσο στενὰ δεμένη μὲ τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς ὑπόστασής του, ὥστε νὰ δείχνει, τοῦλάχιστον, ὅτι δὲν ἔχει ὁ ἴδιος ἀκριβὲς μέτρο τῶν δυνατοτήτων του. Δὲν τοῦ ἦταν δυνατὸ ποτὲ νὰ διανοηθεῖ ὅτι, γράφοντας γιὰ ἓνα περιορισμένο κύκλο τῶν πριγκηπικῶν ἀδελῶν ἢ ὀρισμένων θρησκευτικῶν ἐορτῶν, ἐργαζόταν γιὰ τοὺς ἐρχόμενους αἰῶνες. Ἡ ταπεινοφροσύνη του τὸν κάνει νὰ πιστεύει πὼς χτίζει γιὰ μιὰ συγκεκριμένη μέρα, ἐνῶ οἰκοδομεῖ γιὰ τὴν αἰωνιότητα.

Τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ ἔργο περιστάσεως, ἀνάγκης, ἔργο πάντοτε ἀντικειμενικό, γιὰτὶ δὲν τοῦ ἦταν ποτὲ δυνατὸ νὰ ζητήσει νὰ ἀποδώσει μ' αὐτὸ τὶς χαρὲς ἢ τὶς λύπες τῆς ιδιωτικῆς του ζωῆς. Πολὺ περισσότερο τοῦ ἦταν ἀδιανόητο ὅτι μποροῦσε νὰ ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ἀποτυπώσει τὶς ἀνησυχίες τοῦ «ἐγῶ» του στὰ ἔργα του τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς.

Ἀπόλυτος κύριος τῶν μουσικῶν τῆς ἡχητικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀπαράμιλλος συμφιλιωτῆς τῆς ἐλευθερίας μὲ τὴν παράδοση στὴν τέχνη, ὁ Μπάχ δὲν σκέφτεται κὰν τὴν προσωπικὴ του δόξα. Γράφει τὶς Καντάτες του γιὰ νὰ ἐκτελεστοῦν τὴν ἐπόμενη Κυριακὴ στὴν ἐκκλησία, καὶ γιὰ νὰ τὶς κρῦπει ὕστερα στὸ συρτάρι του. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ γιὰ τὰ μεγαλύτερης πνοῆς καὶ ἔκτασης ἔργα του. Εἶχε συνηθίσει νὰ μὴ τὸν βλέπουν παρὰ ὡς δεξιότηχνη τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ, ὡς θαυμάσιο βιολιστῆ, ὡς σοφὸ ἂν θέλετε θεωρητικὸ, ἀρχιμουσικὸ καὶ Κάντορα στὸν Ἅγιο Θωμᾶ τῆς Λειψίας. Θὰ πρέπει νὰ τοῖσουμε ὅτι ἡ θέση αὐτῆ τοῦ Κάντορος ἐθεωρεῖτο ὡς τὸ ὑψη-

λότερο ἀξίωμα τῆς μουσικῆς ἱεραρχίας τοῦ λουθηρανισμοῦ, κάτι ἀνάλογο, μὲ τὴ θέση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ στὴν Καπέλλα Σιξτίνα τοῦ Βατικανοῦ γιὰ τοὺς καθολικοὺς καὶ γιὰ τοὺς ὀρθοδόξους μὲ τὸν τίτλο τοῦ Μεγάλου Πρωτοψάλτου στὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως.

“Ὅλες οἱ τιμὲς αὐτὲς ἦταν βέβαια μεγάλες, ὄχι ὅμως γιὰ τὸν μεγαλοφυῆ συνθέτη, ποὺ ἡ ἐποχὴ του δὲν ἦταν ἀκόμη ἔτοιμη νὰ τὸν ξεχωρίσει. Πῶς ὅμως νὰ εἶναι ἔτοιμη γι’ αὐτό, ὅταν, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, βρίσκεται στὸ μεταίχμιο τῶν στῆλ Μπαρόκ καὶ Ροκοκό, ἀφοῦ εἶναι δύσκολη καὶ γιὰ τὴ σημερινὴ ἀκόμη ἐποχὴ νὰ ξεχωρίσει τὸ μεγάλο κοινὸ τίς δυὸ ἱστορικὲς αὐτὲς γιὰ τὴν τέχνη περιόδου; Πῶς θὰ διακρίνει π.χ. ἓνας ἀπλὸς φιλόμουσος τὴν οὐσιαστικὴ ὑποχώρηση τῆς ἀντίστιξης, χαρακτηριστικῆς, μεταξὺ τόσων ἄλλων στοιχείων, τῆς περιόδου τοῦ Μπαρόκ, ἢ τὴν κάμψη τῆς ἀδστηρῆς πολυφωνίας ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ τῆς χάρις, τῆς κομψότητος καί, γενικότερα, τοῦ ἀνάλαφρου τῆς τέχνης τοῦ Ροκοκό;

Ἐδῶ στέκει ἀκλόνητος ὁ Μπάχ, ἄγρυπνος φρουρὸς τοῦ ἀδστηροῦ στύλ, ἄσχετος πρὸς κάθε νεωτερισμὸ ποὺ ἐπεδίωκαν οἱ μουσικοὶ κατὰ τὴν μεταβατικὴ ἐκείνη ἐποχὴ. Καὶ σὲ πείσμα, θάλεγε κανεὶς, ὅλων τῶν νεωτεριστικῶν τάσεων, ποὺ ἀρχισαν νὰ ἐμφανίζονται στὴ μουσικὴ, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες, ὁ Μπάχ ἐξακολουθεῖ τὴν δική του μεγαλειώδη ἀποστολικὴ πορεία, προσηλωμένος στὴν παράδοση καὶ βυθισμένος στοὺς ἀπέραντους λογισμοὺς του, ποὺ ἡ συμπαγὴς καθαρτήρια δύναμη τοῦ πνεύματός του συγκροτοῦσε γιὰ νὰ τοὺς μετουσιώσει σὲ ἀπαράμιλλους συνδυασμοὺς ἤχων.

* * *

Τὰ ὀνόματα τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χαϊντελ ἀναφέρονται συχνὰ μαζὶ σὰν νὰ ἦταν οἱ τέχνες τους, παρὰ τὶς σημαντικὲς τους διαφορὲς, ἀχώριστα δεμένες μεταξὺ τους.

Ἐφέτος, τρακόσια χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή τους, ὁ Χαϊντελ καὶ ἀκόμα πολὺ περισσότερο ὁ Μπάχ, ἐξακολουθοῦν νὰ ζοῦν. Τὰ ἔργα τους δίνουν τὴν ἐντύπωση ἰδιότυπων κειμηλίων, ποὺ ὅμως δὲν ἔχουν τὴ συνηθισμένη μουσειακὴ τους στατικότητα. Καὶ τοῦτο, γιατί εἶναι μαζὶ καὶ βαρύτερα κειμήλια καὶ πάλλουσες μορφὲς τῆς τέχνης. Μιᾶς τέχνης διαχρονικῆς, ποὺ παρὰ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων παραμένει ζωντανή, λυτρωτικὴ, κολώντας καὶ ἀρδεύοντας τὶς ἀνθρώπινες ψυχὲς σὰν ἓνα πελώριο ποτάμι τῆς ἀλήθειας, ἀκόμα καὶ σὲ ἐποχὲς σὰν αὐτὴ ποὺ ζοῦμε, ἐποχὲς ποὺ κινοῦνται μέσα σὲ ἀσέληνες νύχτες τῆς ἀμφισβήτησης καὶ τοῦ μηδενισμοῦ.

Ἄν ὅμως ὁ Χαϊντελ ἐπιζεῖ μὲ ἓνα λιγότερο ἐκτεταμένο ἀριθμὸ ἔργων του, ὁ Μπάχ εἶναι πάντα παρὼν μὲ τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ μεγάλου του ἔργου. Στὰ προγράμματα τῶν περισσοτέρων μουσικῶν ἐκδηλώσεων σὲ ὅλο τὸν κόσμον, τὰ ἔργα τοῦ

Μπάχ αποτελούν τὸν «ἄρτον τὸν ἐπιούσιον» ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ λείπει ἀπὸ τὴν προσφερόμενη μουσικὴ πανδαισία. Καὶ τοῦτο, γιατί ἂν ἄλλες μορφές τῆς τέχνης αὐτῆς ἔχουν ἀφήσει φανερά τὰ σημάδια τοῦ περάσματος τους, ἂν ἄλλοι μεγάλοι συνθέτες ἐξακολουθοῦν νὰ ἐπιζοῦν, ἂν πολλὰ ἔργα ἄλλων διασήμων ποὺ πέρασαν θὰ ἔχουν γιὰ πολὺ ἀκόμα τὴ σφραγίδα τῆς ἀθανασίας, ἂν, τέλος, ὁ Μπετόβεν μὲ τὸ ἔργο ποὺ μᾶς κληροδότησε ἔχει χαρακτηρισθεῖ ὡς ὁ Τιτὰν τῆς μουσικῆς, ὁ Μπάχ ἔχει τὴν καθολικὴ ἀναγνώριση ὡς ὁ Εὐαγγελιστῆς τῆς μουσικῆς.

Οἱ αἰῶνες ποὺ πέρασαν, φτάνουν γιὰ νὰ τὸ πιστοποιήσουν, δείχνοντας ἀκόμα ὅτι τὸ ἔργο του ἐκτείνεται πέρα καὶ ἀπὸ τὴν κολοσσιαία καὶ ἀνεπανάληπτη μουσικὴ προσφορά του: Ἐποτελεῖ ἀνάγκη ἢ ὑπαρξή του, ὅση ἀνάγκη ἀποτελοῦν γιὰ τὴ φύση τὰ φαινόμενά της, ἢ ὅση ἀνάγκη ἔχουν νὰ μορφοποιοῦνται στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο οἱ ἔννοιες τῆς τάξης, τῆς εὐρυθμίας, τῆς ἰσορροπίας, κάτω ἀπὸ τίς ὁποῖες καὶ μόνο μπορεῖ νὰ ἐξασφαλισθεῖ ἡ ἀδιατάρακτη πορεία τῆς ζωῆς καὶ τῆς προόδου.

Κυρίες καὶ Κύριοι,

Τὰ λίγα αὐτὰ καὶ πενιχρὰ λόγια καταθέτω ὡς ἄνθη στὴ μνήμη αὐτῶν, ποὺ τόσες φορὲς ἐδόνησαν τὴν ψυχὴ καὶ τὴ σκέψη μας, ἄνθη θαυμασμοῦ γιὰ τὸν Γεώργιο Φρειδερίκο Χαϊντελ καὶ μαζὶ μὲ τὸν θαυμασμό, καὶ ἄνθη εὐλαβείας γιὰ τὸν Ἰωάννη Σεβαστιανὸ Μπάχ.