

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 1^{ΗΣ} ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1982

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΠΕΡΙΚΛΗ ΘΕΟΧΑΡΗ

ΜΝΗΜΗ
ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ
(1881 - 1945)

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ

Μιλώντας πριν από λίγο καιρό με άφορμή τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ ρώσου συνθέτη Μοδέστου Μουσσόργκν, ἐτόνιζα τὴν δύναμη ποὺ εἶχε ἡ τέχνη του, ἂν καὶ βασισμένη στὸ τοπικὸ τῆς χρωῶμα, νὰ ξαπλωθεῖ σ' ὄλο τὸν κόσμον καὶ νὰ ἐπιζεῖ, ἐπιβάλλοντας τὸ ὄφος καὶ τὸν ἐθνικιστικὸ τῆς χαρακτῆρα σὲ λαοὺς μὲ νοοτροπία καὶ ψυχικὴν ἰδιοσυστασία ἀκόμα καὶ ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ μεγάλου συνθέτη.

Κάτι παρόμοιο θὰ εἶχαμε νὰ παρατηρήσουμε καὶ γιὰ τὸν μεγάλο οὔγγρο συνθέτη Μπέλα Μπάρτοκ, ποὺ πριν ἀπὸ μερικὸς μῆνες συμπληρώθηκαν ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του. Λέω («κάτι παρόμοιο»), γιὰτὶ δὲν ἔχει ἔρθει ἀκόμα τὸ πλήρωμα ἐκεῖνο τοῦ χρόνου, ποὺ σφραγίζει μὲ σιγουριά τὴν μακρὰν ἐπιβίωση τοῦ ἔργου καὶ ἐξασφαλίζει στὴ συνείδηση τοῦ κοινοῦ τὴν καθιέρωση τοῦ δημιουργοῦ του γιὰ μεγαλύτερη χρονικὴν ἔκταση ἀπὸ τὶς ἐφήμερες καὶ συχνὰ πρωτεχνηματικὲς παρουσίες ἄλλων συγχρόνων του ἢ μεταγενεστέρων συνθετῶν.

Προσωπικά, πιστεύω, μαζί μὲ ὄλο τὸν μουσικὸν κόσμον, στὸ μεγάλο δημιουργικὸ δαιμόνιο τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ, δὲν εἶμαι ὁμως βέβαιος, ἢ καλύτερα, δὲν μπορῶ νὰ βασισθῶ στὴν ἐποχὴ ποὺ περνοῦμε καί, πολὺ περισσότερο, στὶς ἐποχὲς ποὺ θ' ἀκολουθήσουν. Οἱ ἐξελλίξεις τῆς τέχνης σημαίνουν, πολλὰς φορὰς στὰ χρόνια μας, ἀνατροπὲς ἢ παραμερισμοὺς ἀπὸ νέες θεωρίες ἢ καινούργια κινή-

ματα, πού ανεξάρτητα από το βιώσιμό τους ή όχι, έχουν προφτάσει με την έντυπωση εισβολή τους στο χώρο της τέχνης, να παραμερίσουν μεγάλες αξίες και να τις εντάξουν πρόωρα στις ακίνητες σελίδες της ιστορίας, ενώ δικαιοματικά θ' αποτελούσαν την ζωντανή έκφραση της εποχής στην τέχνη. Μια από τις ζωντανές μεγάλες αυτές αξίες είναι και ο Μπέλα Μπάρτοκ.

Κάπου λέει ο Όσκαρ Ουάιλντ ότι «ή μόδα είναι τόσο ανυπόφορα άσχημη, πού πρέπει ν' αλλάζει κάθε έξη μήνες». Φοβάμαι πώς θα μπορούσαμε να μεταφέρουμε τα λόγια αυτά του Ουάιλντ και στον τομέα της τέχνης. Αν αφήσουμε λίγο τη σκέψη μας να περιπλανηθεί προς τα εκεί, νομίζω πώς ή διαπίστωση του όσο πάει και πιο έφημερον, τουλάχιστον για την μεγαλύτερη παραγωγή της μουσικής τέχνης, θα ήταν δυστυχώς όρθή.

Ο Μπέλα Μπάρτοκ, πού γεννήθηκε το 1881, ανήκει, μαζί με τον Ντεμπνυσύ, τον Σαϊμπεργκ και τον Στραβίνσκυ, στους μεγάλους άνανεωτές της μουσικής του αιώνα μας. Από την αρχή θα πρέπει, όμως, να τονίσουμε ότι, ενώ θεωρεί πώς ο άτοναλισμός (ή έλλειψη δηλαδή συγκεκριμένης τονικότητας πού είναι γραμμένο το κομμάτι) προσφέρει άπεραντες και άνυποψιάστες δυνατότητες στον συνθέτη, πιστεύει ταυτόχρονα πώς ή όριστική έγκατάλειψη της τονικότητας θα εσήμαινε μιάν άξιοθρήνητη φτώχεια για την μουσική δημιουργία.

Στον Μπάρτοκ έπαιξε μεγάλο ρόλο, από την αρχή της σταδιοδρομίας του, ή λαϊκή μουσική. Για μās τους "Έλληνες χρειάζεται κάποια εξήγηση του όρου «λαϊκή» για να μη γίνει σύγχυση με την δημόδη μουσική μας, πού πηγάζει μαζί με τον στίχο από την άνωνυμη λαϊκή μάζα. Η δημόδης έλληνική μουσική άνθισε κυρίως μετά την "Άλωση και έφτασε ως τις μέρες μας, συνέχεια της βυζαντινής μουσικής, πού και αυτή πάλι συνδέεται στενά με την αρχαία. Ποικιλία ρυθμικών τύπων, όμοφωνία και έναλλαγή τρόπων, από τον δώριο και λύδιο των αρχαίων ως τον ύποδώριο, ύποφρύγιο και άλλους, χαρακτηρίζουν την μουσική αυτή τέχνη του λαού μας. Ο θρηνώδης πολλές φορές χαρακτήρας της, εξαιτίας της περιόδου της δουλείας, έναλλάσσεται με τον ήρωικό, πού ψάλλει, έμψυχώνει και προτρέπει σε γενναίες πράξεις για τη διάσωση του γένους τον καταπιεσμένο μας λαό.

Στο λαϊκό μας τραγούδι, δέν ύμνοϋνται οί άρματολοι και οί κλέφτες, ούτε ή λεβεντιά, όπως στο δημοτικό τραγούδι. Το λαϊκό έλληνικό τραγούδι ξεκίνησε από αισθηματικό τραγούδι με κοιτίδα την Σμύρνη και την Πόλη, τον καιρό πού άνθοϋσε εκεί ο έλληνισμός. Ήταν τότε μιá καθαρή και ώραία λαϊκή μουσική έκφραση του έλληνικού στοιχείου της Ανατολής, για να εξελιχθεί με τον καιρό στους γνωστούς ποικιλώνυμους σημερινούς τύπους του λαϊκού τραγουδιού, πού,

ἂν καὶ μᾶς ἔχουν κατακλύσει, δὲν εἶναι τῆς στιγμῆς νὰ τοὺς σχολιάσουμε. Ἡ διευκρίνιση αὐτὴ δὲν ἦταν νομίζω καθόλου περιττή.

Εἶπαμε ὅτι στὸν Μπέλα Μπάρτοκ ἡ λαϊκὴ μουσικὴ, τὰ τραγούδια δηλαδή καὶ οἱ χοροὶ τοῦ λαοῦ του τῆς Οὐγγαρίας, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἡ λαϊκὴ μουσικὴ ἄλλων χωρῶν, ἔπαιξαν σπουδαῖο ρόλο στὸ ὄλο δημιουργικὸ του ἔργο. Ὅχι σὰν αὐτούσια παράθεση τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν στὶς συνθέσεις του, ἀλλὰ στὴν δημιουργία, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασή τους, ἐνὸς προσωπικοῦ μουσικοῦ ἰδιώματος. Γιατί, στὴν μουσικὴ τοῦ Μπάρτοκ δὲν ἐπικρατεῖ τελικὰ ὁ φολκλορικὸς χαρακτήρας. Ἄν μάλιστα ξεχωρίσουμε δύο ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ του ἔργα, ὅπως τὸ 3ο κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα καὶ τὸ κοντσέρτο γιὰ ὀρχήστρα, εὐκόλα μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι δὲν ἀντανακλοῦν μιὰ τέτοια ἐπίδραση. Οἱ τολμηρότητες, ρυθμικὲς καὶ μελωδικές, πού παρουσιάζουν, ἔχουν βέβαια τὸν πρωτόγονο χαρακτήρα τῆς λαϊκῆς οὐγγαρέζικης μουσικῆς, δὲν μᾶς μεταφέρουν, ὅμως, στὸν τόπο τῆς γέννησής τους, ἀλλὰ παρουσιάζουν, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τὸν Μπάρτοκ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐρευνητικὰ πνεύματα τοῦ μουσικοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ.

Ἡ ἐμφάνιση στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ καὶ τοῦ κατὰ ἕνα χρόνον νεώτερον φίλου του Ζόλταν Κόνταλν, ἀνέτρεψε τὴν ἰσχύουσα μέχρι τότε κατάσταση στὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς Οὐγγαρίας, ἀποτινάζοντας τὴν γερμανικὴν ἐπιρροὴ στὰ μουσικὰ πράγματα τῆς χώρας. Σ' ἕνα γράμμα του στὸν Serge Moreux, ὁ Μπάρτοκ ὁμολογεῖ τὰ ἑξῆς: «Ὁ Κόνταλν καὶ ἐγὼ θελήσαμε νὰ κάνουμε τὴν σύνθεση Ἀνατολῆς καὶ Δύσης. Τὸ πετύχαμε χάρι τὸν δικό σας Debussy, πού ἡ μουσικὴ του ἐρχόταν κοντὰ μας καὶ μᾶς φώτιζε».

Εἶναι γεγονός ὅτι στὰ ἔργα τοῦ Debussy ὁ Μπάρτοκ ξαναβρίσκει, κατὰ τὴν παραμονή του στὸ Παρίσι τὸ 1905, τὴν μουσικὴ του ἀνάσα, καὶ ἀνανεώνει τὴν γραφὴ του μὲ τὴν πεντάτονη κλίμακα καὶ τὴν προσφυγὴ του στὸ ρωσικὸ καὶ ἀνατολίτικο φολκλόρ. Ἀκόμα στὴν μονόπρακτὴ του ὄπερα «Ὁ πύργος τοῦ Κυανοπώγωνος» ἡ ἐνορχήστρωση χαρακτηρίζεται συχνὰ ἀπὸ τὰ ἰδιόσημα τῆς τέχνης τοῦ Debussy.

Συντροφία πάντα μὲ τὸν Κόνταλν, μουσικὸ μεγάλης ἐπίσης ἀξίας, ὁ Μπάρτοκ διέτρεξε ὄχι μόνο τὴν Οὐγγαρία, ἀλλὰ καὶ τὴν Βουλγαρία, τὴν Ρουμανία, τὴν Τουρκία καὶ τὴν Ἀλγερία, μαζεύοντας κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὸ στόμα τῶν χωρικῶν, (ὅπως κάνουμε καὶ ἐμεῖς γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι), ἀθηντικά τραγούδια, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα φτάνουν μέχρι τὸν ἐνδέκατον αἰῶνα. Πολλὲς λαϊκὲς μελωδίαις συγκεντρώθηκαν ἔτσι, πού ἀποτελέσαν τόμους ὀλόκληρους καὶ πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ τοὺς δύο Οὐγγρους συνθέτες.

Προχωρώντας στο δημιουργικό του έργο με την μονόπρακτη παντομίμα του «Ο θαναστώδς μανδαρίνος», ο Μπάρτοκ παρουσιάζεται τώρα να ξεφεύγει από την επίδραση του Debussy. Με τα κινέζικα και χρυσίζοντα κατά κάποιο τρόπο στον ήχο θέματά του, ξερχεται τώρα πιό κοντά προς το «Πουλί της φωτιάς» και τόν «Πετρούσκα» του Στραβίνσκυ. Με το κομμάτι του για πιάνο με τόν τίτλο «Allegro barbaro» επισημοποιεῖται πιά η διάρρηξη των σχέσεών του με τόν εμπρεσσιονιστή Debussy. Ένας βίαιος εξπρεσσιονισμός, ένα ξέφρενο σφυροκόπημα ήχων και ρυθμῶν και γενικά μιὰ έκρηκτική σφοδρότητα, πού χαρακτηρίζουν τὸ κομμάτι, μοιάζουν να προετοιμάζουν τὸ ρυθμικό ὄργιο τοῦ Στραβίνσκυ στην «Ιεροτελεστία τῆς ἀνοιξης».

Τὸ ἀνήσυχο πνεῦμα τοῦ Μπάρτοκ ζητοῦσε με τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου τὴν κάθε τόσο προσαρμογή του σὲ νέες ἀπόψεις. Ἀναζητοῦσε νέες μορφές και τρόπους για να ἐκφράσει αὐτὸ τὸ γόνιμο και δημιουργικό στοιχείο πὸν ἔκρυβε μέσα του. Και να σκεφθεῖ κανεῖς ὅτι στην πρώτη του νεότητα εἶχε διακηρύξει ὅτι ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Λίστ τοῦ φαινόταν ἀνώτερη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Βάγκνερ. Στὰ εἰκοσί του ὅμως χρόνια, νέα ἀλλαγὴ. Καταπλήσεται ἀπὸ τὸ ἄκουσμα τοῦ «Ζαυρατούστρα» τοῦ Ρίχαρντ Στράους. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποτελέσε σταθμὸ για τὸν Μπάρτοκ. Σ' αὐτὸ ἀποδίδει, μαζί με τὸ οὐγγρικό φολκλόρ, τὴν ἀνανέωση τῆς ἔμπνευσῆς του πού, καθὼς λέει ὁ ἴδιος, κινδύνευε να στερέφει ἀν θὰ συνέχιζε να ἐκφράζεται με τὸ παραδοσιακὸ τονικὸ σύστημα. Ἀκόμα, με τὴν χρησιμοποίηση τῆς χρωματικῆς σκάλας τῶν δώδεκα ἤχων βλέπει ἕνα δρόμο ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ἀλλὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν σειριακὴ θεωρία τοῦ Σαϊμπεργκ, πὸν τὴν χαρακτηρίζει ὡς πολὺ ἄκαμπτη και τυπική.

Ξεφεύγοντας νωρὶς ἀπὸ τὸ στὸν Λίστ, πὸν εἶχε στην ἀρχὴ ὡς πρότυπο, βρίσκει σύντομα τὴ νέα του μουσικὴ γλώσσα μέσα σὲ ἕνα στὸν καθαρὰ ἀντιρομαντικό. Για ἕνα μικρὸ διάστημα παρασύρεται ἀπὸ τὸν δωδεκαφθογγισμό τοῦ Σαϊμπεργκ για να ξαναγυρίσει γρήγορα στὶς μελωδίες τῆς πατρίδας του. Συνδυάζει τοὺς ἰδιότυπους ἀγροτικὸς ρυθμοὺς μέσα σὲ μιὰ ρυθμικὴ ποικιλία ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τζάζ, ἐνῶ οἱ ἀρμονίες του γεννιῶνται ἀπὸ τὶς πρωτόγονες σκάλες. Και ἀφοῦ σὲ κάποιο διάστημα τῆς καριέρας του κινήθηκε πρὸς τὴν ἀφηρημένη ἔκφραση τῆς τέχνης, ξαναγυρίζει κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του σὲ ἀρχικὸ ρομαντικό του στὸν, με τὸ ὅποιο πλουτίζει τὰ μέχρι τώρα εὑρήματά του.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων πὸν μᾶς ἄφησε εἶναι μεγάλος. Πολλὲς ἐναρμονίσεις λαϊκῶν τραγουδιῶν, καντάτες, κόρα, κοντσέρτα για διάφορα ὄργανα και ὀρχήστρα, πολλὰ ἔργα για πιάνο σόλο ἢ με συνοδεία ὀρχήστρας, ἔργα μουσικῆς δωματίου, χορευτικὲς σουίτες και διάφορα ἄλλα. Στην ἀρχὴ τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέ-

μου και με πρόσκληση του Πανεπιστημίου της Columbia πηγαίνει στην Ἀμερική για διαλέξεις πάνω στο θέμα του φολκλόρ. Ἦταν τότε διευθυντής του Ὁδείου τῆς Βουδαπέστης, θέση πού ἄφησε, γιά νά μὴν ἐπιστρέφει πιά στὴν πατρίδα του ἐξαιτίας τοῦ πολέμου. Τὸ 1945 πεθαίνει στὴ Νέα Ὑόρκη, σὲ ἡλικία ἐξήντα τεσσάρων ἐτῶν, ἀπὸ λευχαιμία, σὲ μιὰ τραγικὴ οἰκονομικὴ κατάσταση τέτοια, πὸν τὰ ἔξοδα τῆς κηδείας του ἀναγκάστηκε νά καταβάλει ἡ Ἑταιρεία τῶν ἀμερικανῶν συνθετῶν.

Θὰ ἀξιζε, νομίζω, ν' ἀναφερθοῦν οἱ ἀπόψεις του γιά τὴν ἐναρμόνιση λαϊκῶν μελωδιῶν καὶ γενικότερα γιά τὴν χρησιμοποίησή τους ὡς μουσικὸ ὄργανο στὴ σύνθεση ἔργων μεγαλύτερης πνοῆς.

Γράφει, λοιπόν, σ' ἓνα γράμμα του :

«Πολλοὶ πιστεύουν πὸς ἡ ἐναρμόνιση λαϊκῶν μελωδιῶν εἶναι ἓνα ἔργο σχετικὰ εὐκόλο, πὸν εὐκόλο, πάντως, ἀπὸ τὴν σύνθεση πάνω σ' ἓνα πρωτότυπο θέμα : ὁ συνθέτης δὲν εἶναι ἔτσι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὴν ἐπινόηση νέων θεμάτων; Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου λανθασμένη.

Εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νά καταπιαστεῖς μὲ λαϊκὲς μελωδίεσ. Θὰ τολμοῦσα νά βεβαιώσω πὸς εἶναι ἐξίσου δύσκολο νά ἐργαστεῖς μὲ λαϊκὲς μελωδίεσ, μὲ τὸ νά συνθέσεις ἓνα πρωτότυπο ἔργο μεγάλης ἔκτασης. Ἄρκεῖ νά θυμηθεῖ κανεῖς ὅτι ὀλοκλήρη ἡ ξένη μελωδία, πὸν προϋπάρχει, ἐπιβάλλει βαριεὲς ὑποχρεώσεις στὸν συνθέτη. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς μεγάλεσ δυσκολίεσ τῆς δουλειᾶς αὐτῆς. Τὸ ἄλλο πηγάζει ἀπὸ τὸν εἰδικὸ χαρακτήρα τῆς λαϊκῆς μελωδίας. Τὸν χαρακτήρα αὐτὸ θὰ πρέπει ἐξαρχῆς νά τὸν ἀναγνωρίσουμε, ὅστερα νά τὸν κάνουμε δικό μας καί, τέλος, νά τὸν ἀναδείξουμε κατὰ τὴν μεταγραφή καὶ νά μὴν τὸν ἐξαφανίσουμε.

Πολλοὶ φρονοῦν πὸς εἶναι ταυτόχρονα ἄτοπο καὶ βλαβερὸ νά ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν λαϊκὴ μοῦσα. Πρὶν ἀποδείξω λανθασμένη αὐτὴ τὴν γνώμη, θὰ ἤθελα νά ἐξετάσω πὸς ἡ λαϊκὴ μουσικὴ μπορεῖ νά συνταιριαστεῖ μὲ τὴν λεγόμενη “ἀτονικότητα” ἢ τὴν δωδεκάφθογγη μουσικὴ. Τὸ λέμε καθαρά : δὲν μπορεῖ μὲ κανένα τρόπο. Γιατί; Διότι ἡ λαϊκὴ μουσικὴ εἶναι ἀποκλειστικὰ τονικὴ. Μιὰ λαϊκὴ μουσικὴ ἀτονικὴ εἶναι ἀδιανόητη. Ἄρα ἡ δωδεκάφθογγη ἀτονικὴ μουσικὴ δὲν μπορεῖ νά στηθεῖ πάνω στὴν τονικὴ λαϊκὴ μουσικὴ. Θὰ ἦταν ἀδιανόητο. . .

Μακριὰ ἀπὸ μένα ἡ ἰδέα ὅτι γιά τοὺς συνθέτεσ τῆς ἐποχῆς μας δὲν ὑπάρχει ἄλλη σωτηρία ἀπὸ τὴν σοβαρὴ μουσικὴ μὲ φολκλορικὴ βάση. Ἄλλὰ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους μας δὲν εἶναι τόσο ἀνεκτικοὶ ὅσο ἐμεῖς, ὅταν μιλοῦν γιά τὸν ρόλο καὶ τὴν σπουδαιότητα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Ἔτσι, ἓνας ἀπὸ τοὺς διαπρεπεῖς συνθέτεσ μας διεκήρυξε πρόσφατα τὰ ἑξῆς : “Τὸ ἀνομολόγητο κίνητρο τῆς συλλογῆς τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν πὸν ἐπιχειρεῖται σὲ μεγάλη κλίμακα σ' ὀλό-

κληρο τὸν κόσμο, εἶναι μιὰ κάποια διανοητικὴ ὀκνηρία. Εἰσπνέουν γιὰ νὰ δροσιστοῦν καὶ ἀντλοῦν σὲ μιὰ νέα πηγὴ, γιὰ νὰ γονιμοποιήσουν ἀποξηραμένους ἐγκεφάλους. Ἔτσι, αὐτὴ ἡ τάση στὴν πραγματικότητα κρύβει μιὰν ἐσωτερικὴ ἀδυναμία, εἶναι μιὰ ὀπισθοδρόμηση μπροστὰ στὴν πάλη καὶ ἓνα καταφύγιο σὲ μέσα πού, ὅσο κι ἂν εἶναι κατάλληλα, παραλύουν τὴν ψυχὴν.

Αὐτὴ ἡ λυπηρὴ βεβαίωση, λέει ὁ Μπάρτοκ, εἶναι πέρα ὡς πέρα λανθασμένη. Τί φαντάζονται αὐτοὶ πού σκέφτονται ἔτσι; Πιστεύουν ἴσως ὅτι ὁ συνθέτης πού ἀγαπᾷ τὸ λαϊκὸ τραγούδι, σκυμμένος μπρὸς στοῦ τραπέζι του γιὰ νὰ συνθέσει καὶ μὴ ἔχοντας βρεῖ τὴν παραμικρὴ μελωδία, ἀρπάζει στὴν ἀπελπισία του τὸ πρῶτο τεῦχος λαϊκῶν τραγουδιῶν, διαλέγει ἓνα ἢ δύο κομμάτια καὶ συνθέτει μιὰ συμφωνία, χωρὶς τίς ὠδίνες τοῦ πνευματικοῦ τοκετοῦ; Ἔ, ὄχι! Τὸ θέμα δὲν εἶναι τόσο ἀπλό. Τὸ μοιραῖο λάθος τῶν ἀντιπάλων μας συνίσταται στοῦ νὰ ἀποδίδουν μιὰ ὑπερβολικὴ σπουδαιότητα στοῦ ζήτημα αὐτό. Ἄς θυμηθοῦν τὸ παράδειγμα τοῦ Σαίξπηρ, πού ποτὲ δὲν ἔγραψε ἔργο πού εἶχε ὁ ἴδιος ἐπινοήσει τὸ θέμα του. Εἶχε λοιπὸν κι αὐτὸς ἀποξηραμένο ἐγκέφαλο, σὲ βαθμὸ πού νὰ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ δανεῖζεται τὰ θέματά του; Ἦθελε αὐτὸς ὁ ἴδιος ν' ἀποκρύψει τὴν "ἐσωτερικὴ ἀδυναμία" του; Τὸ παράδειγμα τοῦ Μολιέρου εἶναι ἀκόμα πιὸ εὔγλωττο: Ὁ συγγραφέας αὐτὸς δὲν ἀρκέσθηκε νὰ δανεῖζεται τὰ θέματά του. Ἐφτασε μέχρι νὰ ξαναπαίρνει μερικὰ στοιχεῖα δομῆς τοῦ ἔργου πού εἶχε δανεισθεῖ τὸ θέμα του, μέχρι νὰ ἀντιγράψει ὀρισμένες ἐκφράσεις, ἀκόμα καὶ ὀλόκληρες φράσεις.

Ἔερονμε πὼς ἓνα ἀπὸ τὰ ὁρατόρια τοῦ Χαϊντελ εἶναι ἀπλούστατα διασκευὴ ἑνὸς ἔργου τοῦ Stradella, ἀλλὰ διασκευὴ καμωμένη ἀπὸ χέρι maître, πολὺ ἀνώτερη ἀπὸ τὸ πρωτότυπο ἔργο, τόσο ὥστε οὔτε πρὸς στιγμὴν ὁ ἀκροατὴς σκέπτεται τὸν Stradella.

Μποροῦμε ἐδῶ νὰ μιλήσουμε γιὰ κλοπὴ, γιὰ "ἀποξηραμένους ἐγκεφάλους" γιὰ "ἀδυναμίες"; Ἀσφαλῶς ὄχι, ἀκόμα πιὸ πολὺ γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ὅταν δανεῖζεται ἀπὸ τὸν Μάρλοου τὸ θέμα μιᾶς τραγωδίας του, γιὰ τὸν Μολιέρο, ὅταν ἀντλεῖ ἀπὸ πηγὲς ἰσπανικὲς, γιὰ τὸν Στραβίνσκυ, ὅταν χρησιμοποιεῖ θέματα λαϊκῆς ἢ ξένης καταγωγῆς.

Τὸ θέμα εἶναι γιὰ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο ὅ,τι εἶναι τὸ θεματικὸ ὕλικὸ στοῦ μουσικῶ ἔργο. Ἀλλὰ στὴ μουσικὴ, ὅπως καὶ στὴν λογοτεχνία, τὴν γλυπτικὴ ἢ τὴν ζωγραφικὴ, δὲν ἐνδιαφέρει ἡ προέλευση τοῦ θέματος, ἀλλὰ ὁ τρόπος τοῦ χειρισμοῦ του. Αὐτὸς ὁ τρόπος ἐκφράζει τὴν δεξιότητά, τὴν δύναμη τῆς ἐκφρασης, τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη.

Μποροῦμε νὰ ἐξετάσουμε τὸ θέμα κάτω ἀπὸ ἄλλην ἀκόμα σκοπιὰ. Τὸ ἔργο τοῦ Bach συγκεντρώνει κατὰ μεγαλοφνῆ τρόπο ἑκατὸ καὶ πλέον χρόνια μουσι-

κῆς. Τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς μουσικῆς, τὰ θέματά της, εἶναι στήν πραγματικότητα οἱ πολὺ γνωστὲς φόρμες τῶν προκατόχων τοῦ *Bach*. Δὲν λογαριάζουμε στή μουσική του τίς φόρμες ποὺ ξαναβρίσκουμε στὸν *Frescobaldi* καὶ σ' ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ συνθετῶν προηγουμένων ἐποχῶν.

Ὁ κάθε καλλιτέχνης ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ζητᾷ μιὰ βάση σὲ κάτι ποὺ προηγήθηκε. Καὶ δὲν εἶναι μόνο δικαίωμα αὐτό. Εἶναι ἀναγκαιότητα. Γιατὶ λοιπὸν δὲν θὰ ἔχομε τὸ δικαίωμα νὰ παίρνομε ὡς βάση τὴν λαϊκὴ τέχνη;»

Αὐτὴ ἡ λαϊκὴ τέχνη, τὸ παλιὸ φολκλόρ, συνέβαλε στὸ ξεκίνημα τῆς ἔμπνευσης τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ καὶ μὲ αὐτὴν ἐτόνωσε τὸ ἔμφυτο, θεϊκὸ δῶρο τῆς μουσικῆς του δημιουργικότητας. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ εὐτυχημένου κράματος εἶναι ἓνας ὄγκος ἔργου βαρυσήμαντος, πάνω σὲ μιὰ πρωτεϊκὴ μουσικὴ γραφὴ, ἄλλοτε τονικὴ, ἄλλοτε διτονικὴ ἢ πολυτονικὴ, ἀκόμα καὶ ἀτονικὴ, πάντοτε ὁμως ὑψηλῆς καὶ ἐκσυγχρονισμένης στάθμης, ἱκανὴ νὰ συνδέει προηγούμενες γόνιμες περιόδους τῆς τέχνης τῶν ἤχων μὲ τὸ μέλλον, ποὺ πάλι κάποια μεγάλη μουσικὴ προσωπικότητα θὰ φανεῖ γιὰ νὰ καθορίσει, ὅπως ἔγινε πάντοτε κατὰ τὴν διαδρομὴ τῆς μακροῦς παγκόσμιας ἱστορίας τῆς μουσικῆς.