

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,"

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38

ΑΘΗΝΑΙ



Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ

Ὁ 19ος αἰώνας ἄφισε μιὰ πολὺ βαρειά μουσικὴ κληρονομία στὸν 20όν. Καμιὰ ἄλλη ἐποχὴ τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς δὲν παρουσιάζει μιὰ τόσο πλούσια καὶ ποικίλη ἀνθιση. Ὁ γερμανὸς φιλόσοφος Spengler, στὸ πολὺκροτὸ σύγγραμμά του «Ὁ ξεπεσμὸς τοῦ δυτικοῦ κόσμου», διαπιστώνει πὼς σὲ μερικές ἐποχές φτάνει στὸ ἀνώτατο σημεῖο τῆς ἀκμῆς της μιὰ ὀρισμένη μορφή τῆς τέχνης κι' ἔπειτα σιγὰ σιγὰ ξεπέφτει ἀφίνοντας τὴ θέση της σὲ ἄλλη. Ὁ αἰώνας τῆς γλυπτικῆς δίνει τὴ θέση του στὴ ζωγραφικὴ, πού τὴ διαδέχεται ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τελευταία ἡ μουσικὴ. Ὁ 19ος εἶναι ὁ χρυσὸς αἰώνας τῆς μουσικῆς πού περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη τέχνη ἐκφράζει τὶς χαρακτηριστικὲς τάσεις καὶ τὶς ιδέες τῆς ἐποχῆς. Καὶ συνεχίζοντας ὁ Σπέγκλερ διακηρύττει πὼς ἔπειτα ἀπὸ τὸ Βάγνερ δὲν ὑπάρχει καὶ δὲν μποροῦσε νὰ ὑπάρξει καμιὰ μουσικὴ φυσιογνωμία, πού νὰ φτάνει στὸ ὕψος του, γιατί ὅταν ἡ τέχνη καταντᾷ τεχνικὴ χάνει τὴ δυνατότητα τῆς ὀργανικῆς τῆς ἐξέλιξης.

Ἀληθινὰ πόσο βαρειά ἡ κληρονομία πού ἄφισε στὴ μουσικὴ ὁ 19ος αἰώνας. Ἀρχίζει μὲ τὸ μεγαλειώδες ἔργο τοῦ Μπετόβεν, ἀκολουθεῖ ἡ πλούσια καὶ πολύμορφη δημιουργία τῶν ρομαντικῶν, μὲ τὰ μεγάλα ὀνόματα τῶν Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt. Μὲ τὸ ζύπνημα τῆς ἐθνικῆς συνείδησης, ἔπειτα ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, ζητοῦν οἱ διάφοροι λαοί, ὁ ἕνας ἔπειτα ἀπὸ τὸν ἄλλο, νὰ δώσουν τὸ παρὸν στὸν παγκόσμιον μουσικὸ στίβο καὶ δημιουργοῦνται οἱ ἐθνικὲς σχολὲς τῆς μουσικῆς. Καὶ τέλος οἱ δυὸ κολοσσοὶ τῆς δραματικῆς μουσικῆς, Βέρντι καὶ Βάγνερ, ὁ πρῶτος μὲ τὴν ἀστείρευτη νερομάνα τῶν μελωδικῶν του χειμάρρων, ὁ δεῦτερος μὲ τὸν ἐπιβλητικὸν ὄγκο τῶν μουσικῶν του δραμάτων. Ποιοὶ θὰ μπορούσαν ν' ἀντιμετρηθοῦν μὲ τέτιους γίγαντες καὶ μὲ τί ὄπλα; Τί εἶχε νὰ προσθέσει ὁ 20ός αἰώνας;

Εἶναι ὅμως τάχα τόσο ἀλάθευτη ἡ ἀπαισιόδοξη προοπτικὴ τοῦ γερμανοῦ φιλοσόφου; Μποροῦμε ν' ἀντικρύσουμε τὸν αἰώνα μας σὰ μιὰ μουσικὴ Σαχάρα, τὴ στιγμή πού παρουσιάζει ὀνόματα σὰν τοῦ

Debussy, τοῦ Ραβέλ, τοῦ Ρίχαρνδ Στράους, τοῦ Στραβίνσκυ, τοῦ Schönberg, τοῦ Sibelius, τὴ θαυμαστὴ ἀναγέννηση τῆς μουσικῆς στὴν Ἀγγλία, τὴν ἀνθιση τῶν νέων ἐθνικῶν μουσικῶν σχολῶν; Ὅσο κι ἂν δὲν στέκονται στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὶς μεγάλες μορφές τοῦ περασμένου αἰώνα, μ' ἕναν Μπετόβεν, ἕνα Βάγνερ, ἕνα Βέρντι, ὅμως στὸ ἔργο τῶν νεώτερων βρίσκουμε τὰ σπέρματα γιὰ μιὰ καινούριαν ἀνθιση, πού δὲν μποροῦμε ἀπὸ τώρα νὰ προμαντέψουμε τί εἶδους καρποὺς θὰ δώσει.

Τρεῖς αἰῶνες πρωτύτερα εἶχε γίνει μιὰ ἐπανάσταση στὴ μουσικὴ μὲ τὴ δημιουργία τῆς Ὀπερας στὰ 1600. Ἡ πολυφωνία ὑποχωροῦσε μπροστὰ στὴ συνοδεμένη μελωδία, ἡ ἀντίστιξη στὴν ἀρμονία, ἡ συγκερασμένη κλίμακα διαδεχόταν τοὺς παλιούς τρόπους τῆς ἐκκλησίας. Οἱ συνέπειες τῆς ἐπανάστασης αὐτῆς γέμισαν τρεῖς ὀλόκληρους αἰῶνες. Ἀπὸ τὸ μικρὸ Φλωρεντινὸν Ὀμιλο, πού στάθηκε τὸ πρῶτο φυτώριο τῆς Ὀπερας, φύτρωσε κι' ἀνθισε καὶ καρποφόρησε τὸ πελώριο μουσικὸ δέντρο, μὲ τὰ τόσα παρακλάδια του, συμφωνία, μουσικὴ κάμερας, συμφωνικὸ ποίημα, μουσικὸ δράμα.

Καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ 20οῦ αἰώνα εἶναι ἕνας νέος σταθμὸς στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς, πού δὲν μποροῦμε ἀκόμα νὰ ξαίρουμε πού θὰ φτάσει. Εἶχε γίνει πιά φανερὸ πὼς τὸ τονικὸ σύστημα τῆς μείζονας καὶ τῆς ἐλάσσονας εἶχε δώσει ὅ,τι ἦταν δυνατό νὰ δώσει. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῆς μουσικῆς γλώσσας εἶχαν ἐξαντληθεῖ. Ἦταν φυσικὸ ν' ἀρχίσουν οἱ μουσικοὶ ν' ἀναζητοῦν νέα, ἀνεκμετάλλευτα, ν' ἀνοίγουν καινούριους δρόμους, νὰ ἐξερευνοῦν ἀγνωστες μουσικὲς περιοχές. Σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ νόμο, ὅπου ἡ ἀνάγκη δημιουργεῖ τὸ ὄργανο, παρουσιάζεται τότε ἡ ἀρμονικὴ ἐπανάσταση μὲ τὸν Debussy, πού χρησιμοποιεῖ κλίμακες ἐξωτικές, πεντατονικές, κλίμακες μὲ ἀκέρειους τόνους, παλιούς ἐκκλησιαστικούς τρόπους.

Τὸ μουσικὸ τοῦ δράμα «Πελλέας καὶ Μελισάνθη», πού πρωτοπαίχτηκε στὰ 1902 ἀφοῦ τὸ δούλεψε δέκα ὀλόκληρα χρόνια, ἀνοίξε νέους ὀρίζοντες γιὰ τὸ γαλλικὸ λυρικὸ θέατρο. Τὸ χειραφέτησε ἀπὸ τὴν καταθλιπτικὴ βαγνερικὴ ἐπιβολή, τὸ ξαλά-

φρῶσε ἀπὸ τὸ βαρὺ συμφωνικὸν ὄγκο καὶ πραγματοποίησε μιὰν ἰσορροπία ἀνάμεσα σὲ ποίηση καὶ μουσική μὲ μιὰ μουσική ὑποβλητική, αἰθέρια, πῶς πολὺ ἀπαγγελία παρὰ τραγούδι. Ὁ συμβολισμὸς ποὺ ἐπικρατοῦσε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴν ποίηση βρίσκει ἀντίλαλο στὴ μουσική τοῦ Debussy, στὰ τραγούδια του πάνω σὲ στίχους τοῦ Mallarmé, τοῦ Pierre Louys, τοῦ Verlaine, τοῦ Baudelaire, ἀκόμα καὶ στὰ κομμάτια του γιὰ πιάνο, Images, Préludes, Estampes, στὰ συμφωνικά του ἔργα, «Τὸ ἀπόγεμα ἑνὸς Φαύνου», «Νυκτερινά», στὰ κουαρτέτο του, στὴ σονάτα γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς μουσικῆς γλώσσας, ἀλχημιστὴς τῶν ἤχων, μετατρέπει σὲ μουσική τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴ φύση, τὴ ζωγραφική, τὴν ποίηση. Μὲ τὶς λεπτότητες ἀποχρώσεις τῆς ἀνάλαφρης ὀρχήστρας του ὑποβάλλει ἕναν κόσμον ἀσύλληπτο, μὲ ὅλη τὴ φευγαλέα ρευστότητα τῆς ζωῆς.

Ἡ ἀρμονικὴ ἐπανάσταση ποὺ ἐγκαινίασε ὁ Debussy ἀπλώνεται ὅλο καὶ πλατύτερα, φτάνοντας μὲ τοὺς μοντέρνους στὴν πολυτονία καὶ τὴν ἀτονικότητα. Ἡ ἐπίδρασή του εἶναι φανερὴ σὲ ἔργα ὀλότελα διαφορετικὰ ἀναμεταξύ τους, στὰ μπαλέτα τοῦ Στραβίνσκου, στὴ μουσική τοῦ Schönberg, τοῦ Βῶν Οὐίλλιαμς, τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ.

Μιὰ μουσικὴ ἐπανάσταση δὲ στερεώνεται μὲ τὸ ἔργο ἑνὸς καὶ μόνο. Ὁ Maurice Ravel, ποὺ λογαριάζεται σήμερα ὁ κορυφαῖος ἀνάμεσα στοὺς γάλλους συνθέτες, συνεχίζει τὸ ἐπαναστατικὸ ἔργο τοῦ Debussy, ἀκολουθώντας διαφορετικούς δρόμους. Ὁ Debussy ἀνανέωσε τὴ μουσικὴ γλώσσα πλουτίζοντάς τὴν μὲ νέους ἀρμονικοὺς συνδυασμούς. Ἡ μουσική του, ὅπως εἶπα πρὶν, ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸ συμβολισμὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ, ἔχει κάποιαν ἀοριστία, μιὰ ποίηση ὄνειροπόλα, κάποια ρυθμικὴ χαλαρότητα.

Ὁ Ραβέλ ζητᾶ κι αὐτὸς νὰ λυτρώσει τὴ μουσική ἀπὸ τὴ βαγνερικὴ καὶ τὴν Ἰταλικὴ ἐπιβολή. Ἀπεχθάνεται τὶς κραυγαλέες αἰσθηματικὲς διαχύσεις τοῦ ρομαντισμοῦ. Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του εἶναι ἰσορροπημένη ἀρχιτεκτονική, νευρώδης ρυθμὸς, ἐκλεπτυσμένη μελωδικότητα, συγκρατημένος λυρισμὸς, καταπληχτικὴ δεξιοτεχνία στὴν ἔνορχήστρωση, λεπτὸ χιοῦμορ. Ἀκόμα πῶς πολὺ γάλλος ἀπὸ τὸν Debussy, νιώθει πάνω ἀπ' ὅλα τὴν ἀνάγκη τῆς λογικῆς στὴν τονικὴ ἰσορροπία καὶ στὶς ἀρμονικὲς συνδέσεις. Ἐπιζητεῖ μὲ ἀλύγιστη θέληση τὴν τελειότητα τῆς μορφῆς, ἀκρίβεια, διαύγεια. Ἀποφεύγει κάθε ρητορικὸ στόμφο καὶ δὲ βρίσκουμε στὸ ἔργο του τίποτα τὸ περιττὸ μὰ καὶ τίποτα ποὺ νὰ λείπει. Προσπαθεῖ νὰ κρύβει τὴν εὐαισθησία του σὲ σημεῖο ποὺ νὰ φαίνεται κάποτε ξερός, ἐγκεφαλικός. Τὸ ἑλληνικὸ στοιχεῖο τὸ βρίσκουμε σὲ πολλὰ

ἔργα του, ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς δημιουργίας του ὡς τὸ τέλος τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Τὰ κυριώτερα ἔργα του ποὺ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα εἶναι: «Ἀρχαῖο μενουέτο», «Τρεῖς καντάτες», «Μύρρα», «Ἀλκυόνη», «Ἄλγησα», πέντε ἑλληνικὲς μελωδίες λαϊκὲς ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ Περνὸ, τὸ ἀριστούργημά του, «Δάφνις καὶ Χλόη», συμφωνικὸ ποίημα, καὶ ἡ «Σονάτα τῆς Θεσσαλονίκης» καὶ «Βαρδάρης» πάνω σὲ στίχους τοῦ Κανουνδῶ, ποὺ ἦταν στρατιώτης τότε στὸ ἀνατολικὸ μέτωπο.

Ἡ τέχνη τοῦ Ραβέλ εἶχε βαθεῖαν ἐπίδραση στὴ νεώτερη γενιὰ τῶν μουσουργῶν, γάλλων καὶ ξένων ἀκόμα, γιὰ ν' ἀναφέρουμε μόνο τὸ δικό μας Ριάδη, ποὺ μελέτησε μαζί του τὸν καιρὸ ποὺ σπούδαζε στὸ Παρίσι.

**

Ὁ Debussy καὶ ὁ Ραβέλ εἶναι οἱ πρωτοπόροι, στὴν κίνηση γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς μουσικῆς γλώσσας. Ἡ ἐπίδρασή τους ἦταν γόνιμη. Ἡ Γαλλία πῆρε τὴν πρώτη θέση στὴ μουσικὴ ἱεραρχία τοῦ κόσμου μὲ τὰ λαμπρὰ ὀνόματα τῶν Γαβριὴλ Φωρέ, Ἀλμπέρ Ρουσσέλ, Φλοράν Σμίτ, Arthur Honegger, Erik Salie, Dariüs Milhaud, Gremaine Tailleferre, Francis Poulenc, ποὺ οἱ τελευταῖοι σχημάτισαν τὴν ἐπαναστατικὴ ὁμάδα τῶν «Ἐξι».

**

Ὡς τόσο ἡ μουσικὴ φυσιολογία ποὺ κυριαρχεῖ σ' ὀλόκληρον αὐτὸ τὸ μισὸν αἰῶνα εἶναι ἀναντίρρητα ὁ Ρίχαρντ Στράους. Κι' ὁμως ὁ Στράους εἶναι πῶς πολὺ ἕνας ἐπίγονος τοῦ 19ου αἰῶνα, παρὰ ἀντιπρόσωπος τῶν τάσεων καὶ τῶν ἰδανικῶν τοῦ 20οῦ. Πρωτοπόρος στὴν ἐποχὴ του, ξεπεράστηκε γρήγορα ἀπὸ τοὺς νεώτερους. Στὰ πρῶτα του ἔργα μένει πιστὸς στὴν κλασικὴ παράδοση. Μὲ τὴ συμφωνικὴ του φαντασία «Aus Italien» κάνει τὸ πρῶτο ἀποφασιστικὸ βῆμα προσχωρώντας στὸ στρατόπεδο Βάγνερ — Λίστ, ποὺ τὸ ἀντιμάχονταν μὲ πείσμα οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Μπράμς. Ἐπειτα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Βάγνερ στὰ 1883 καὶ τοῦ Λίστ, τρία χρόνια ἀργότερα, φάνηκε σὰν νὰ εἶχε μείνει στάσιμη ἡ μουσική. Ἡ συμφωνία τοῦ Στράους «Aus Italien» χαιρετίσθηκε μ' ἐνθουσιασμὸ ἀπὸ τὸ μουσικὸν κόσμον ποὺ ἔβλεπε τὸ νέο μουσικὸν σὰν διάδοχο τῆς μεγάλης ρομαντικῆς τριάδας Μπερλιόζ, Βάγνερ, Λίστ. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὕστερα ὁ Στράους γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο ρεαλιστής. Στὶς συμφωνίες ποὺ ἀκολούθησαν: «Δὸν Ζουάν», «Τὶλ Ὀυλενσπίγκελ», «Θάνατος καὶ ἐξαύλωση», «Δὸν Κιχώτης», «Ζαρατούστρας», «Ζωὴ ἥρωα», «Ντομέστικα», «Συμφωνία

τῶν Ἑλλήνων», ζητᾷ ν' ἀπεικονίσει μουσικά καὶ τὶς παραμικρότερες λεπτομέρειες. Στὰ μουσικά του δράματα, ἔπειτα ἀπὸ τὴν πρώτη του ὄπερα «Guntram», καθυπερβαίνει τὴν ῥομαντική, χωρὶς δραματικότητα, προχωρεῖ στὸ «Feuersnot» ὅπου ἡ δράση του εἶναι γοργότερη, καὶ φτάνει στὴ «Σαλώμη» καὶ τὴν «Ἡλέκτρα», ποὺ ἀποτελοῦν τὸ τέρμα μιᾶς λογικῆς πορείας ἔπειτα ἀπὸ τὸ πρῶτο του ξεκίνημα. Προσπαθεῖ ὀλονόμι νὰ μεταφέρει ὅσο γίνεται πιστότερα ποιητικὰ νοήματα σὲ ἀντίστοιχα μουσικά συνώνυμα. Ἐπειτα ἀπὸ τὶς ὑστερικές κραυγὲς μίσους τῆς Ἡλέκτρας ὁ Στράους νοσταλγεῖ τὴν παρθενική γαλήνη τοῦ Μότσαρτ, ποὺ ἔλεγε πὼς ἦταν τὸ ὀδηγητικὸ τοῦ ἀστέρι. Γράφει τὸ «Rosenkavalier» μὲ τὴν αὐταπάτη ἴσως πὼς ἰσοφαρίζει μὲ τὸ «Figaro» τοῦ Μότσαρτ. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὑστερα ἀρχίζει ν' ἀνακατεῦει τὰ διάφορα μουσικά ἰδιώματα, ὅπου, καθὼς γράφει ἕνας διάσημος Ἄγγλος μουσικολόγος: «Ὁ Μότσαρτ χορεύει ἕνα μενουέτο μὲ τὸν Μασκάνι καὶ ὁ Χέντελ μὲ τὸν Ὀφεμπαχ». Ὡς πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια ὁ Στράους λογαριαζόταν ἡ κυρίαρχη μουσική φυσιογνωμία τοῦ καιροῦ μας. Τώρα οἱ πρωτοποριακοὶ μουσικοὶ κύκλοι θέλουν νὰ τὸν ἀγνοοῦν. Ἡ μουσική, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλη τέχνη, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ νόμο τῆς ἀλλαγῆς καὶ τὶς ἰδιοτροπίες τῆς μόδας. Τὸ εἶδωλο μιᾶς γενιᾶς τὸ περιφρονεῖ ἢ ἐπόμενη. Τὸ σημερινὸ μουσικὸ ἰδιώμα γίνεται αὔριο ἀχρηστο. Ὡς τόσο ὁ Στράους μένει πάντα μιὰ ἐξαιρετικὴ μουσικὴ φυσιογνωμία καὶ ἡ μεγαλοφυΐα του προβάλλει σὲ πολλὰς πλευρὰς τοῦ ἔργου του. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους σημερινοὺς συνθέτες ποὺ ἔχει ἐπίγνωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ξαίρει νὰ οἰκοδομεῖ ἔργα μνημειώδη ποὺ νὰ κρατοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατῆ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ἡ μουσική του εἶναι γεμάτη ζωντάνια, δυναμικότητα, μὲ ἀφθονὰ εὐρήματα. Εἶναι μοναδικὸς στὸ χειρισμὸ τῆς νεώτερης ὀρχήστρας. Ὁ μελωδικὸς του λυρισμὸς, ποὺ εἶναι ἐξαιρετικὸς στὰ τραγούδια του, πνίγεται πολλὰς φορὲς μέσα στὸ πολύπλοκο ὑφάδι τῆς πολυφωνίας στὰ συμφωνικά του ποιήματα.

Ὡς ἐδῶ βρισκόμαστε σὲ γνώριμο ἔδαφος. Τὰ σπουδαιότερα ἔργα τῶν μουσουργῶν ποὺ ἀνάφερα ἔχουν παιχτεῖ ἐδῶ ἀρκετὲς φορὲς καὶ μπορούμε νὰ τὰ ἐκτιμήσουμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι. Τί νὰ ποῦμε ὅμως γιὰ τόσα ἄλλα ἔργα σύγχρονης μουσικῆς, ποὺ μᾶς εἶναι ὀλότελα ἀγνωστα; Εἶναι πάντα δύσκολο νὰ κριθεῖ δίκαια ἡ μουσικὴ μιᾶς ἐποχῆς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τῆς. Οἱ περισσότερες μουσικὲς μεγαλοφυΐες ἀγνοήθηκαν καὶ ἀδικήθηκαν ἀπὸ τὴν

ἐποχὴ τους καὶ μάλιστα ὅσοι ἔφερναν «καὶνὰ δαιμόνια», οἱ πρωτοπόροι, οἱ ἐπαναστάτες. Ἄς μὴν ἀδικοῦμε τὸ κοινὸ. Ἡ μουσικὴ εἶναι κι αὐτὴ μιὰ γλῶσσα ποὺ πρέπει νὰ τὴ μάθει κανένας γιὰ νὰ τὴν καταλαβαίνει. Κι ὄχι μόνο θεωρητικά. Πρέπει νὰ συνηθίσει τὸ αὐτὸ σ' ἕνα νέο μουσικὸ ἰδιώμα γιὰ νὰ κρίνει ἂν μὲ τὸ ἰδιώμα αὐτὸ λέγεται κάτι οὐσιαστικὸ. Σήμερα μᾶς ξαφνιαζοῦν οἱ διαφωνίες τῆς μοντέρνας μουσικῆς. Ὅμως κι ἄλλοτε ξαφνιαζαν οἱ διαφωνίες ποὺ σήμερα μᾶς φαίνονται τόσο φυσικὲς.

Ἐνας ἀκόμη λόγος ποὺ δὲν μπορούμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ σωστὴ γνώμη γιὰ τὴ σύγχρονη μουσικὴ εἶναι γιὰ τὴν ἀρκετὰ καὶ στὶς συμφωνικὲς συναυλίες πολὺ σπάνια θὰ βροῦμε στὰ προγράμματα ἔργα νεώτερα. Οἱ συναυλίες εἶναι ἐπιχειρήσεις ποὺ χρειάζονται νὰ τραβήξουν τὸ κοινὸ. Καὶ τὸ κοινὸ θέλει ν' ἀκούσει κάτι ποὺ ἔχει πιά καθιερωθεῖ ἀπὸ τὸ χρόνο. Βαριέται νὰ κρίνει γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἢ πιστεύει πὼς δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ κρίνει. Καὶ οἱ σάλεις γεμίζουν ὅταν ὑπάρχουν στὰ προγράμματα γνωστὰ ὀνόματα, Μπάχ, Μπετόβεν ἢ ἄλλων κλασικῶν ἢ ῥομαντικῶν. Αὐτὸ δὲ συμβαίνει μονάχα στὸν τόπο μας. Στὶς ξένες ραδιοφωνικὲς ἐκπομπές, ποὺ ἐπὶ τέλους δὲν εἶναι ἰδιωτικὲς ἐπιχειρήσεις, ὅπως τῶν συναυλιῶν, πολὺ σπάνια ἀκούμε σύγχρονη μουσικὴ. Ἐξαίρεση παρουσιάζει ἡ Διεθνικὴ Ἑταιρία Σύγχρονης Μουσικῆς ποὺ ὀργανώνει κάθε τόσο συναυλίες σὲ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ὅπου ἐκτελέστηκαν καὶ ἔργα δικῶν μας μουσουργῶν. Ἐδῶ ὅμως δὲν ἔχουμε πάρει εἴδηση ἀπὸ αὐτὴ τὴν κίνηση.

Ὁ γνωστότερος σ' ἐμᾶς ἀπὸ τοὺς νεώτερους συνθέτες εἶναι ὁ Στραβίνσκυ, ποὺ ἔχει ἀναγνωριστεῖ γενικὰ πὼς περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο σύγχρονο μουσουργὸ ἐνσαρκώνει τὰ καλλιτεχνικά ἰδανικά καὶ ἱκανοποιεῖ τὶς αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς του. Ὁ κόσμος ἔμεινε θαμπωμένος ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη χλιδὴ καὶ τὸ μυθικὸ πλοῦτο τῶν μπαλέτων του, τοῦ «Πουλιῶ τῆς φωτιᾶς», τοῦ «Πετρούσκα τοῦ Καθαγιασμοῦ τῆς Ἄνοιξης». Ὁ πρῶτος ποὺ διέκρινε τὴν ἐξαιρετικὴν ἰδιοφυΐα τοῦ Στραβίνσκυ ἦταν ὁ δαιμόνιος δημιουργὸς τῶν ρωσικῶν μπαλέτων Σέργιος Ντιαγκίλεφ, ποὺ κατάλαβε ἀμέσως, μὲ τὴ σπάνια καλλιτεχνικὴ του διαίσθηση, πὼς ὁ νεαρὸς τότε μουσικὸς ἦταν ὁ μόνος ἄξιος νὰ δώσει μουσικὴ ὑπόσταση στὰ μεγαλοφάνταστα χορογραφικά του ὄνειρα. Τοῦ παράγγειλε τὸ ἕνα ἔπειτα ἀπὸ τὸ ἄλλο τὰ περίφημα μπαλέτα, ποὺ κατέπληξαν ὀλόκληρο τὸ μουσικὸ κόσμον μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ δεξιότητά τῆς ἐνορχήστρωσης, μὲ τοὺς βάρβαρους καὶ πολυποικίλους ρυθμούς, μὲ τοὺς τολμηροὺς ἀρμονικοὺς συνδυασμούς, μὲ τὶς σκληρὲς διαφωνίες. Μὲ

τὸν «Καθαγιασμὸ τῆς ἀνοιξης» φτάνει στὸ ἀκρότατο σημεῖο τῆς πολύχρωμης λαμπρότητας. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὕστερα ὁ Στραβίνσκυ στρέφεται πρὸς ἄλλες κατευθύνσεις. Ὁ Διονυσιακὸς γίνεται Ἀπολλώνιος. Πιστεύει πῶς ἡ ἔκφραση δὲν εἶναι ἀναπόσπαστη ἰδιότητα τῆς μουσικῆς, πῶς ἡ μουσική πρέπει νὰ εἶναι μιὰ ὀργάνωση τοῦ χρόνου, σύμφωνα μὲ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Ἀριστοτέλη πῶς «τὸ ὠραῖο βρίσκεται στὴν ἔκταση καὶ τὴν τάξη». Καὶ ἡ ἀδιάκοπη προσπάθειά του εἶναι νὰ δημιουργήσει μὲ τοὺς ἤχους μιὰ τάξη μέσα σὲνα ὀρισμένο χρονικὸ διάστημα. Ἀπογυμνώνει ὁλοένα τὴ μουσική του ἀπὸ κάθε συναισθηματικὴ ἔκφραση στὴ μελωδία ἀπὸ τὰ φανταχτερά χρώματα τῆς ὀρχήστρας, καταργεῖ τὶς δυναμικὰς ἐναλλαγὰς, *ritando*, *forzando*, πού ξυπνοῦν κάποια συγκίνηση, καὶ δίνει τὸ σύνθημα τῆς «ἐπιστροφῆς στὸν Μπάχ». Ὁ ρυθμὸς εἶναι ἡ σπινδυλικὴ στήλη τοῦ ἔργου του, ρυθμὸς ἀδυσώπητος, πού ἀπάνω σ' αὐτὸν ἀκουμπᾷ ἡ μελωδία, σὰ στοιχεῖο δευτερεύον. Στὸ βιβλίο του «Χρονικά τῆς ζωῆς μου» ἀναλύει τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας του, λέγοντας πῶς ὁ ἴδιος δουλεύει σὰν τεχνίτης, πού διαλέγει καὶ ταξινομεῖ τὸ ὕλικό γιὰ τὸ ἔργο του, ψύχραιμα, ἀντικειμενικά, χωρὶς ν' ἀφίνει νὰ τὸν παρασύρει ἡ φαντασία.

Ἐπὶ τὴν ἡμέραν σήμερα πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους συνθέτες, πού μιμοῦνται τὴν πρώτη φανταχτερὴ τεχνοτροπία τοῦ Στραβίνσκυ, ἄλλοι πάλι ἀκολουθοῦν τὸν τελευταῖο νεοκλασικισμό του. Μερικοὶ κριτικοί, διαβλέπουν στὴν κίνηση αὐτὴ τὸν κίνδυνο νὰ καταντήσῃ ἡ μουσική, ἀκολουθώντας τὶς κατευθύνσεις αὐτές, μιὰ ξερὴ, ἐγκεφαλικὴ τεχνική, πού οὔτε θὰ συγκινεῖ, οὔτε θὰ ἐνθουσιάζει. Ἄν ἡ ἐπίδραση τῆς τελευταίας ἐξέλιξης τοῦ Στραβίνσκυ στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς θὰ εἶναι γόνιμη, θὰ τὸ δείξει τὸ μέλλον.

* * *

Ἡ δυναμικώτερη μουσικὴ προσωπικότητα τοῦ καιροῦ μας ἀναγνωρίζεται γενικά πῶς εἶναι ὁ Αὐστριακὸς Arnold Schönberg, πού μὲ τὸ ἐπαναστατικὸ του τονικὸ σύστημα προκάλεσε περισσότερο ἀκόμα ἀπὸ τὸ Βάγνερ, φανατικὸν ἐνθουσιασμὸ στοὺς ὁπαδούς του καὶ ἄγρια κατακραυγὴ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους του. Σὲ μᾶς ἐδῶ εἶναι σχεδὸν ἀγνωστο τὸ ἔργο του. Μόνο στὰ 1926 καὶ στὰ 1931 παίχτηκεν ἀπὸ τὸ Μητρόπουλο, πού ἦταν θερμὸς θαυμαστὴς τοῦ Schönberg, ἡ «Verklärte Nacht» καὶ μερικὰ τραγούδια ἀπὸ τὰ «Gurrelieder» μὲ τὴν Maria Freund. Ὅμως ἂν δὲ γνωρίζουμε τὸ ἴδιο τὸ ἔργο τοῦ Schönberg, βλέπουμε τὴν ἐπίδρασή του στοὺς μαθητές του πού ἀνάμεσα στοὺς πιὸ πιστοὺς ἦταν

καὶ ὁ ἀξέχαστος καὶ τόσο λιγδζῶος Νίκος Σκαλκώτας, ὅπως φάνηκε στὴ συναυλία πού δόθηκε στὸν Παρνασσὸ στίς 31-3-50 μὲ ἔργα του, γραμμένα σχεδὸν ὅλα στὸ δωδεκάφθογγο τονικὸ σύστημα τοῦ δασκάλου του.

Τὸ σύστημα αὐτὸ ἀναστάτωσε κυριολεκτικὰ τὸ μουσικὸ κόσμον, ὅπως ἀναστάτωσε τὴ ζωγραφικὴ ὁ ἐξπρεσιονισμὸς, ὁ φουτουρισμὸς, ὁ ἀμπστραξιονισμὸς. Κάθε καινούρια ἐμφάνιση ἔργων τοῦ Schönberg προκαλοῦσε θορυβώδεις ἐκδηλώσεις, μὲ σφυρίγματα, γέλια, εἰρωνικά σχόλια, δριμύτατες κριτικὲς ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, παταγώδη χειροκροτήματα, ἐξαλλους διθυράμβους ἀπὸ τὴν ἄλλη. Κι' αὐτὰ ὄχι μόνο στὴ Βιέννη ἀλλὰ καὶ στὴ φλεγματικὴ καὶ συγκρατημένη Ἀγγλία. Γιὰ τὸ «Pierrot Lunaire», τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο ἔργο τοῦ Schönberg, ἔγραψαν πῶς εἶναι «ἡ τελευταία λέξη τῆς κακοφωνίας καὶ τῆς μουσικῆς ἀναρχίας». Κι ἄλλος κριτικὸς ἔγραφε πῶς «ἂν αὐτὴ θὰ εἶναι ἡ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος παρακαλῶ τὸν Παντοδύναμον νὰ μὴ μὲ ἀφήσῃ νὰ ζήσω γιὰ νὰ τὴν ξανακούσω». Ὁ Schönberg, ἀδιαφορώντας στὴν κατακραυγὴ τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν μουσικῶν, προχωροῦσε σταθερὰ πρὸς τὸ σκοπὸ του μὲ ἀκατάβλητη ἐπιμονὴ καὶ ἀπόλυτη συνέπεια. Ἡ πολὺπλευρὴ δημιουργικότητά του ἀγκάλιαζε ὄχι μονάχα τὴ μουσική, ἀλλὰ καὶ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Κι ὄταν σὲ ὀρισμένες ἐποχές, δὲν τὸν ἱκανοποιοῦσε ἡ μουσικὴ του στρεφόταν πρὸς τὴ ζωγραφικὴ κι ὀργάνωνε ἐκθέσεις μὲ ἔργα του φουτουριστικά.

Στίς πρῶτες του συνθέσεις πειραματίζεται κάπως δειλά. Βρίσκεται ἀκόμα στὴ σφαῖρα τῆς μεταβαγνερικῆς μουσικῆς. Ἡ καντάδα του «Gurrelieder» σημειώνει σταθμὸ καὶ στὸ συνθετικὸ του ἔργο καὶ γενικὰ στὴν ἐξέλιξη τῆς νεώτερης μουσικῆς. Εἶναι ἔργο ἐπιβλητικὸ, μνημειῶδες, γραμμένο γιὰ 5 σολίστες, 3 τετράφωνες χορωδίες ἀνδρικές καὶ μιὰ μιχτὴ, καὶ πολὺ μεγάλη ὀρχήστρα. Τὸ συμφωνικὸ του πῶμα «Πελλέας καὶ Μελισσάνθη», γραμμένο σύγχρονα μὲ τὸ ὁμώνυμον λυρικό δράμα τοῦ Debussy, εἶναι ἕνας ἀθλος διανοητικὸς μὲ τὴν πυκνὴ καὶ πολὺπλοκὴ πολυφωνία του.

Ὅσο προχωρεῖ στὸ ἔργο του ὁ Schönberg ἀπολυτρώνεται ἀπὸ κάθε περιορισμὸ τῆς τονικότητας. Γράφει θεωρητικὰ ἔργα καὶ τὴν πολὺκροτὴ «Ἀρμονία» τοῦ ὅπου στηρίζει τὸ σύστημά του στὴ δωδεκάφθογγη κλίμακα. Τὸ μελόδραμά του «Pierrot Lunaire» γιὰ τραγουδιστὴ ἀπαγγελίας μὲ συνοδεία μικρῆς ὀρχήστρας ἀπὸ λίγα ὄργανα σόλα, ἀποτελεῖ τὴν τελειότερη ἔκφραση τῆς μουσικῆς του προσωπικότητας. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα εἶναι ὁ ἴδιος δεσμώτης τῶν ἐπαναστατικῶν του δογματῶν. Ἀποφεύγει κάθε σύμφωνη συγχορδία

ὅπως ἕνας ἀκαδημαϊκὸς μουσικὸς ἀποφεύγει μιὰ διαφωνία. Γκρεμίζει τὸ κλασικὸ τονικὸ σύστημα, ποὺ στηρίζεται στὴ μείζονα καὶ στὴν ἐλάσσονα. Στὸ χάος ποὺ ἀκολουθεῖ βάζει μιὰ καινούρια τάξη. Ἡ ἐπίδρασή του εἶναι βαθειὰ στὴ νέα γενεὰ τῶν μουσουργῶν, ποὺ ἀποφεύγουν συστηματικὰ κάθε μελωδικότητα, κάθε ἔκφραση συγκίνησης. Γράφουν ἔργα ἐγκεφαλικά, δείχνουν τὴν τεχνητὴ τους μαεστρία μὲ ἐξεζητημένη πρωτοτυπία, ἐπιζητώντας πρὸς πολὺ νὰ ξαφνιαστούν παρὰ νὰ συγκινήσουν αἰσθητικὰ.

Ἀνάμεσα στοὺς μαθητὲς καὶ ὁπαδοὺς τοῦ Schöneberg ὁ σημαντικότερος εἶναι ὁ Ἄλμπαν Μπέργκ, ποὺ πέθανε στὰ 1935 σὲ ἡλικία πενήντα χρόνων. Ἡ ρομαντικὴ του του νοοτροπία συγγενεὺς στενὰ μὲ τοῦ δασκάλου του καὶ εἶναι φανερὸ πὼς ἡ ἀτονικότητα εἶναι γι' αὐτὸν ἕνα φυσικὸ ἰδίωμα. Μόλο ποὺ τὸ κοινὸ ποὺ ἀνέχεται αὐτὸ τὸ ἰδίωμα εἶναι περιορισμένο, ἀκόμα καὶ στὴν πατρίδα του τὴ Βιέννη, τὸ μελόδραμά του «Wozzek» εἶχε ἀρκετὴ ἐπιτυχία κι ἔξω ἀπὸ τὴν Αὐστρία. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Μπέργκ ἀνοίξε καινούριους δρόμους γιὰ τὴ δραματικὴ μουσική.

Ἄλλη ξεχωριστὴ φυσιογνωμία εἶναι τοῦ Οὐγγρου μουσουργοῦ Μπέλα Μπάρτοκ. Ἡ μουσικὴ του ἔχει ἔντονο ἐθνικὸ χρῶμα, μὲ βάση τὰ λαϊκὰ τραγούδια τῆς πατρίδας του, ποὺ τὰ ἐναρμονίζει πολλές φορές σύμφωνα μὲ τὸ νέο μουσικὸ σύστημα. Ἐχει γράψει πλῆθος ἔργα σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς, ὅπερες, συμφωνικὰ ποιήματα, μουσικὴ κάμερας, πολλὰ κομμάτια γιὰ πιάνο κτλ. Πέθανε στὴ Ν. Ὑόρκη στὰ 1945.

Ἡ μεγαλύτερη σύγχρονη μουσικὴ φυσιογνωμία εἶναι τοῦ Φιλανδοῦ Γιάν Σιμπέλιους, ποὺ ἀκοῦμε ἀρκετὰ συχνὰ ἀπὸ τὸ Ραδιοφωνικὸ μας Σταθμὸ μερικὰ ἀπὸ τὰ λιγώτερο σημαντικὰ ἔργα του, τὸ «Λυπητερὸ βάλς», τὸν «Κύκνο τῆς Γουανέλας», τὸ συμφωνικὸ του ποίημα «Φιλανδία». Ἀπὸ τίς ἑπτὰ συμφωνίες του δὲ θυμοῦμαι νὰ ἔχει παίξει ἡ Κρατικὴ μας Ὀρχήστρα ἄλλη ἀπὸ τὴ δεύτερη, ἔργο νεανικὸ, γραμμμένο στὰ 1902, ποὺ δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ὄριμη τέχνη του. Ὁ Σιμπέλιους εἶναι ἕνας μουσικὸς ἐκπρόσωπος τῆς πατρίδας του, ὁ ἐθνικισμὸς του ὅμως δὲν περιορίζεται νὰ εἶναι γεωγραφικὸς, νὰ παρουσιάζει δηλαδὴ χτυπητὰ ντόπια μουσικὰ στοιχεῖα ποὺ νὰ κάνουν ἐντύπωση στὸν ξένο. Ἡ μουσικὴ του εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ τὸ πνεῦμα καὶ τὴν ἀτμοσφαῖρα τῆς χώρας του, εἶναι γεμάτη ἀπὸ τὸν τρόμο καὶ τὴν ἐρημιὰ τῆς ἀτέλειωτης νύχτας τοῦ Βορρᾶ. Ἐκφράζει τὴ βαρεῖα μελαγχολικὴ διάθεση μιᾶς φυλῆς καταπιεσμένης. Ὅμως ὁ Σιμπέλιους εἶναι κάτι παραπάνω

ἀπὸ ἐθνικιστῆς. Ἡ μουσικὴ του εἶναι ἡ φυσικὴ ἔκφραση τῆς δυνατῆς κι ἀνεξάρτητης προσωπικότητάς του, χωρὶς καμιὰ προσπάθεια νὰ συμμορφωθεῖ μὲνα σύστημα ἀπὸ πρὶν καθορισμένο. Οἱ προπολεμικοὶ μουσικοὶ ἐπαναστάτες, Στραβίνσκυ, Schöneberg καὶ οἱ ὁπαδοὶ τους περιφρονοῦσαν τὴν κλασικὴ μορφή τῆς συμφωνίας, λογαριάζοντάς τη ξεπερασμένη. Ὁ Σιμπέλιους εἶναι ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς συνθέτες ποὺ δημιουργεῖ ἀνετα καὶ φυσικὰ στὴ μορφή τῆς συμφωνίας. Συγκεντρώνει τὴν προσοχή του στὴ στέρεη ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μορφῆς, χωρὶς νὰ εἶναι δουρικὰ προσκολλημένος στοὺς νόμους τῆς παράδοσης. Κατηγορήθηκε γι' αὐτὸ ἀπὸ τοὺς μοντέρνους πὼς εἶναι ἀκαδημαϊκός, ἐπειδὴ τὸ μουσικὸ του ἰδίωμα δὲν εἶναι ἐπαναστατικὸ. Κι ὅμως ἡ ἐπίδρασή του στὴ νέα γενεὰ εἶναι περισσότερο γόνιμη ἀπὸ τὰ εἰκονοκλαστικὰ συστήματα ποὺ ἐπιβάλλουν περιορισμοὺς ἀνάλογους μὲ τοὺς παλιοὺς σχολαστικὸς κανόνες.

Στὴ σύγχρονη ἀγγλικὴ μουσικὴ εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ μεγάλου αὐτοῦ Φιλανδοῦ μουσουργοῦ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τίς ξεχωριστὲς αὐτὲς μουσικὲς προσωπικότητες, ποὺ ἔβαλαν τὴ σφραγίδα τους στὴ μουσικὴ τοῦ αἰῶνα μας, ὑπάρχουν καὶ μερικὰ ὁμαδικὰ γνωρίσματα ποὺ καθορίζουν τὴ θέση καὶ τίς τάσεις τῆς σημερινῆς μουσικῆς.

Καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἡ δημιουργία διαφόρων μουσικῶν σχολῶν ὅπου κάθε ἔθνος ζητεῖ νὰ διαμορφώσει μιὰ δική του μουσικὴ γλῶσσα μὲ τὰ ντόπια στοιχεῖα. Τὸ παράδειγμα τῆς Ρωσικῆς ἐθνικῆς σχολῆς στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ τὴν περίφημη Ὀμάδα τῶν Πέντε, τὸ ἀκολούθησαν ὁ ἕνας ἔπειτα ἀπὸ τὸν ἄλλον οἱ διάφοροι λαοί. Ἡ κίνηση αὐτὴ παρουσιάζεται ἀλλοῦ ἀπὸ μιὰν ὁμάδα μουσουργῶν ὅπως στὴ Ρωσικὴ ἐθνικὴ σχολή, ποὺ ἐμπνευσμένοι ἀπὸ ἕνα κοινὸ ἰδανικὸ, βαδίζουν πρὸς τὸ ἴδιο τέρμα, ἀκολουθώντας ὁ καθένας ξεχωριστὰ μονοπάτια. Ἄλλοῦ πάλι ὁ ἐθνικὸς χαρακτήρας καθρεφτίζεται μέσα στὸ ἔργο ἑνὸς μεγάλου συνθέτη, ὅπως τῆς Φιλανδίας τοῦ Σιμπέλιους, τῆς Πολωνίας τοῦ Ζυμανόφσκυ, τῆς Βραζιλίας τοῦ Villa Lobos. Ἄλλοῦ τὰ ἐθνικὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι διάχυτα στὸ ἔργο πολλῶν μουσουργῶν, ποὺ δὲ ζητοῦν ὅμως νὰ δημιουργήσουν σχολή, ἀλλὰ ἐκφράζουν τὴ δική τους προσωπικότητα, ποὺ εἶναι συνυφασμένη μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ ἔθνους των. Ἔτσι στὴν Ἀγγλία, ὅπου ἡ μουσικὴ παρουσιάζει σήμερα μιὰν ἐξαιρετικὴ εὐφορία, κανένας ἀπὸ τοὺς σύγχρονους μουσουργοὺς δὲν ἔχει γιὰ πρόγραμμα τὴ δημιουργία ἐθνικῆς σχολῆς. Δέχονται

κι ἀφομοιώνουν ξένες ἐπιδράσεις, σύμφωνα μὲ τὴν ξεχωριστὴ τους προσωπικότητα, κι' ὅμως ἀναγνωρίζεται εὐκόλα στὸν καθένα ἡ ἀγγλικὴ του ψυχοσύνθεση. Ὁ πρῶτανις τῶν σύγχρονων ἀγγλῶν μουσουργῶν Βῶν Οὐίλλιαμς, ἀσχολήθηκε περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον μὲ τὸ ἀγγλικὸ λαϊκὸ τραγούδι, πού βρῖσκομε τὸν ἀντίλαλό του σὲ πολλὰ ἔργα του.

Ὡς τόσο ὁ μουσικὸς ἐθνικισμὸς ἔχει ξεπεράσει σχεδὸν παντοῦ τὸ πρῶτο λαογραφικὸ στάδιο καὶ γίνεται ὅλοένα πιὸ προσωπικὸς. Τὰ διάφορα ἐθνικὰ στοιχεῖα, κλίμακες ἐξωτικές, πεντατονικές, κλίμακες μὲ ἀκέρειους τόνους, ρυθμοὶ τῶν νέγρων μὲ τὴ τζάζ, γίνονται κοινὸ χτῆμα τῆς μουσικῆς ὅλου τοῦ κόσμου, πλουτίζοντας ἔτσι τὴ διεθνικὴ μουσικὴ γλῶσσα.

Φτάνω τώρα στὸ σημεῖο πού ξεχωρίζει βασικὰ τὴ μουσικὴ τοῦ αἰῶνα μας ἀπὸ ὅλους τοὺς περασμένους, τὴ μηχανικὴ μουσικὴ, πού ἀπλώθηκε μὲ τὸ γραμμόφωνο, τὸ ραδιόφωνο καὶ τὸν κινηματογράφο σ' ὅλοκληρὴ τὴν οἰκουμένη. Σήμερα περικυκλώνει τὴ γῆ μιὰ δεύτερη ἀτμοσφαῖρα, μιὰ ἀτμοσφαῖρα μουσικὴ, πού μποροῦμε νὰ τὴν ἀκούμε ὅποτε θέλουμε. Ἡ μηχανικὴ μουσικὴ ἔχει καταργήσει τὸ χρόνο καὶ τὴν ἀπόσταση. Στὸ πιὸ μακρυνὸ κι ἀπομονωμένο χωρὶ τοῦ Καναδά μπορεῖ ν' ἀκουστῆ μιὰ συναυλία ἀπὸ τὸ Παρίσι. Καὶ μέσα ἀπὸ τοὺς τάφους τῶν ἀκούμε τὸν Καροῦζο, τὸν Παδερέφσκυ τὸν Χρόμπερμαν. Ὁ ἠλεκτρισμὸς καὶ ἡ μηχανὴ τοὺς ἐξασφάλισε τὴν ἀθανασία. Καὶ συνηθίσαμε τόσο σ' αὐτὸ τὸ θαῦμα, πού δὲ νιώθουμε πιὰ τὴν ἀνατριχίλα τῆς φρίκης ὅταν ἀκούμε τὴ φωνὴ ἑνὸς νεκροῦ τραγουδιστῆ.

Ποιὰ εἶναι τ' ἀποτελέσματα τῆς τεράστιας αὐτῆς διάδοσης τῆς μουσικῆς; Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἀπλώσε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ στὶς μεγάλες λαϊκὲς μάζες. Ἐπειτα ἀπὸ τὸ στενὸ κύκλο μερικῶν προνομιούχων στὶς ἡγεμονικὲς αὐλὲς τοῦ 18ου αἰῶνα, ἡ μουσικὴ ἤρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ μερικὲς χιλιάδες ἀκροατῶν στὶς αἰθουσες τῶν συναυλιῶν καὶ στὰ θέατρα. Σήμερα μὲ τὸ ραδιόφωνο χαίρονται τὴ μουσικὴ ἑκατομμύρια, ἀπ' ὅλες τὶς κοινωνικὲς τάξεις. Ὅμως οἱ μάζες αὐτὲς ἔχουν τὶς προτιμήσεις καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τους. Καὶ παίρνει ἔτσι τὴ μεγαλύτερη θέση στὰ προγράμματα τῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν μιὰ ἀνούσια μουσικὴ μὲ τοὺς ἐλκυστικὸς τίτλους: «ἐλαφρὸν ποικίλον πρόγραμμα», «εὐχάριστη μουσικὴ», «μουσικὴ γιὰ ὅλους» κτλ. κτλ.

Τί εἶδους μουσικὴ μᾶς προσφέρουν οἱ ἐπιτομπές αὐτὲς τὸ ξαίρουμε ὅλοι μας. Κι αὐτὸ δὲ συμβαίνει μονάχα στὸ δικὸ μας σταθμὸ, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλοὺς ξένους. Ἐ-

τσι μὲ τὸ τεράστιο ἀπλῶμα τῆς μουσικῆς χαμηλώνει καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ τῆς ἐπίπεδο, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὴν πλατύτερη ζήτηση.

Ἡ μηχανικὴ μουσικὴ ἔγινε ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθεῖ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς πού ὀνομάζεται στὴ Γερμανία «Gebrauchsmusik», πού εἶναι τὸ ἀντίθετο ἀπὸ τὴ μουσικὴ τέχνης, πού δὲν περιορίζεται ἀπὸ καμιά σκοπιμότητα, ἀλλὰ ὑπακούει μόνο στοὺς νόμους τοῦ ὠραίου, ὅπως βέβαια τοὺς ἀντιλαμβάνεται ὁ κάθε συνθέτης. Ἡ Gebrauchsmusik προσαρμόζεται σὲ κάθε σκοπὸ, μὲ κάθε μέσον.

Τὸ εἶδος αὐτὸ τὸ ἐγκαινίασε ὁ γερμανὸς Χίντεμιτ, διακηρύσσοντας πὼς ὁ συνθέτης πρέπει νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ σύγχρονα, καθημερινὰ γεγονότα, νὰ γράφει μουσικὴ χρήσιμη γιὰ τὶς μάζες, νὰ προσαρμόζει τὸ ἔργο του στὴ ζήτηση, γιὰτὶ πέρασε ὁ καιρὸς πού ὁ μουσουργὸς ἔγραφε γιὰ νὰ ἱκανοποιεῖ μονάχα τὸν ἑαυτὸ του. Ὁ ἴδιος δηλώνει πὼς δὲν φιλοδοξεῖ νὰ λέγεται καλλιτέχνης ἀλλὰ καλὸς μουσικὸς μάστορας καὶ πὼς τὸ μοναδικὸ του ἰδανικὸ εἶναι ἡ τεχνικὴ. Ὁ Χίντεμιτ εἶναι ὁ ἀπόστολος τῆς χρήσιμης μουσικῆς καὶ ὁ τυπικὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ μηχανικοῦ μας αἰῶνα. Περισσότερο παρά ποτε ἔχει σήμερα ὁ συνθέτης ἀνάγκη ἀπὸ τὸ κοινὸ κι ἀπ' αὐτὸ περιμένει τὴ δικαίωσή του. Στὴν ἀνάγκη αὐτὴ βρῖσκει διέξοδο μὲ τὸν κινηματογράφο. Ὅσο τελειοποιεῖται ὁ κινηματογράφος, τόσο περισσότερο εἶναι ἀνάγκη νὰ συνταιριάζεται καλὴ μουσικὴ μὲ τὴν ταινία. Γι' αὐτὸ σήμερα πολλοὶ ἀπὸ τοὺς κορυφαίους σύγχρονους μουσουργοὺς γράφουν κινηματογραφικὴ μουσικὴ, ὅπως ὁ Schöneberg, ὁ Honegger, οἱ Ἄγγλοι Βῶν Οὐίλλιαμς, Κόνσταντ Λάμπερτ, γιὰ ν' ἀναφέρω μόνο τοὺς σπουδαιότερους. Μὲ τὴ μουσικὴ αὐτὴ, πού τὴν παρακολουθοῦν οἱ μεγάλες μάζες, ἐξυψώνεται τὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τοῦ κοινοῦ.

Καὶ τώρα, ἔπειτα ἀπὸ τὴ συνοπτικὴ αὐτὴ ἀνασκόπηση, προβάλλει φυσικὰ τὸ ἐρώτημα: Πού βαδίζει σήμερα ἡ μουσικὴ; Τί θὰ βγῆ ἀπὸ τὸ τωρινὸ χάος, ἀπὸ τὶς ἀνησυχίες, τὶς βιαιότητες, τὴν ἄρνηση κάθε παράδοσης, ἀπὸ τὶς ἀγωνιώδεις ἀναζητήσεις καὶ τοὺς τολμηροὺς πειραματισμούς; Θὰ ἐξακολουθήσει ἄραγε τὸ ξεγύμνωμα τῆς μουσικῆς ἀπὸ κάθε μελωδικότητα, ἀπὸ κάθε ὁμορφιά, ἀπὸ κάθε ρυθμὸ, γιὰ νὰ καταντήσῃ κάποτε μιὰ τέχνη τῶν κρότων, νὰ ὀργανωθεῖ μιὰ ὀρχήστρα ἀπὸ κρότους, ἕνα σουρεαλιστικὸ ὄργιο θορύβων;

Δὲν τὸ πιστεύω. Ὅπως ὅλα τὰ πνευματικὰ φαινόμενα ἔτσι καὶ ἡ μουσικὴ ἀκολουθεῖ τὶς συνθήκες τῆς ζωῆς πού ἂ

διάκοπα ἀλλάζουν. Ὁ νέος συνθέτης, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποκρυσταλλώσει τὶς ἰδέες του, ἔχει νὰ διαλέξει ἀνάμεσα σ' ἓνα πλῆθος κληρονομημένα πρότυπα καὶ ἀμέτρητους τεχνικοὺς νεωτερισμούς, ποὺ ἢ πρέπει ἢ νὰ τοὺς ἀποκηρύξει ἢ νὰ τοὺς ἀφομοιώσει γιὰ νὰ παρουσιάσει τὸ ἔργο του μίαν ἀρχιτεκτονικὴ ὁμοιογένεια.

Ὡς τόσο, ὅπως ἡ μουσικὴ ἐπανάσταση τῆς ἀρχῆς τοῦ αἰῶνα μας ἦταν μιὰ φυσικὴ ἀντίδραση στὸν αἰσθηματικὸ ρομαντισμὸ τοῦ 1900, ἔτσι σήμερα εἶναι φανερὴ κάποια ἀντίδραση στὶς ἐξωφρενικὲς ὑπερβολὲς τῶν τελευταίων χρόνων, μιὰ στροφὴ πρὸς ἀπλούστερες μέθοδες, πρὸς ὑγιέστερα κι ἀρμονικότερα ἰδανικά. Κάθε καινούρια κίνηση μπορεῖ ν' ἀρνιέται τὴν περασμένη, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ τὴν καταργήσει. Ἡ δυναμικότητα τοῦ Μπετόβεν, οἱ θεωρίαι τοῦ Βάγνερ, τὰ εὐρήματα τοῦ Ρίχαρντ Στράους ἐξακολουθοῦν πάντα νὰ ζοῦν.

Ἡ ἐπαναστατικὴ ὁρμὴ σὰν νὰ ἔχει κοπάσει ἀφοῦ ἐξάντλησε τὰ ἐκφραστικά της μέσα. Γιὰ τὴν ὥρα δὲ φαίνεται νὰ μένει

τίποτα καινούριο νάνακαλύψουν οἱ τολμηροὶ μουσικοὶ θαλασσοπόροι, ποὺ νιώθουν πιά τὴν ἀνάγκη νὰ παρατήσουν τὶς μακρυνὲς ἐπικίνδυνες ἐξερευνήσεις των. Καὶ στρέφουν τὴ ματιὰ τους νοσταλγικὰ πρὸς τὰ περασμένα, ξαναγυρίζουν στὶς μορφὲς τοῦ 18ου αἰῶνα, στὴ σονάτα, στὴ σουίτα, στὶς παραλλαγές, πλουτίζοντάς τις μὲ τὶς νεώτερες τεχνικὲς καταχτήσεις. Ζητοῦν νὰ ξανανεβάσουν στὸ θρόνο τῆς τὴν ξεπεσμένη βασίλισσα, τὴ Μελωδία, ποὺ αὐτὴ μόνο ξαίρει νὰ μιλᾷ «Ἀπὸ τὴν καρδιά στὴν καρδιά», ὅπως εἶπε ὁ Μπετόβεν. Τὸ μέλλον δὲν εἶναι τόσο σκοτεινὸ ὅσο φαίνεται. Στὴν ἐλπίδα μας θὰ μᾶς ἐγκαρδιώνει ὁ μεγάλος κι ἀληθινὸς λόγος τοῦ Ro-main Rolland: «Στὴν τέχνη δὲν ὑπάρχει πρόοδος, ὑπάρχει μονάχα ἀλλαγὴ. Ὅλα ἔχουν εἰπωθεῖ, ὅμως ὅλα μένουν ἀκόμα νὰ εἰπωθοῦν. Ἡ τέχνη εἶναι ἀνεξάντλητη σὰν τὴ ζωὴ. Τίποτα δὲ μᾶς κάνει νὰ τὸ νιώσουμε αὐτὸ καλύτερα, ἀπὸ τὸν ὠκεανὸν αὐτὸ τῆς μουσικῆς ποὺ γεμίζει στοὺς αἰῶνες».

ΑΥΡΑ Σ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ

