ΔΥΟ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

Ἡ δευτέρα Συναυλία τῆς Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὄσλο (Σολίστ: Ρίτα Μπουμπουλίδου. Διευθυντής: Ἔρμπερτ Μπλόμστεντ). — Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (Σολίστ: Μαρία Χαιρογιώργου. Διευθυντής: Θεόδωρος Βαβαγιάννης).

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Μὲ τὴν δευτέρα συναυλία τῆς Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὄσλο (2 Ἰουλίου), προσεφέρθη στὸ ἀκροατήριο τοῦ Ἡρωδείου, ἡ εὐκαιρία νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ ἄγνωστα ἔργα Σκανδιναυῶν συνθετῶν. Καὶ θὰ ὑπάρξουν στὸ ἄμεσο μέλλον καὶ ἄλλες ἀνάλογες εὐκαιρίες, ἰδίως μὲ τὴν Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα τῆς Βαρσοβίας καθὼς προβλέπεται στὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ. Τοῦτο πρέπει νὰ λογαριασθῇ στὰ σαφῶς θετικὰ στοιχεῖα τῶν ἐφετεινῶν ἐκδηλώσεων. Διότι εἶναι μεγαλύτερο καὶ πλέον οὐσιαστικὸ τὸ κέρδος τοῦ Ἕλληνος ἀκροατοῦ ὅταν, μὲ τὴν γνωριμία νέων, ἢ πάντως, γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτελουμένων ἐδῶ ἔργων, ἀφυπνίζεται, δοκιμάζεται καὶ ἀσκεῖται ἡ δεκτικότης καὶ ἡ κρίσις του, παρὰ ὅταν δέχεται μόνον τὴν ἐπανάληψι τῶν, ἐκ τῶν προτέρων βεβαίων, μουσικῶν συμπαθειῶν καὶ ἀπολαύσεών του.

Ἡ «Καντσόνα» τοῦ νέου Νορβηγοῦ συνθέτου Ἄρνε Νόρντχαϊμ (1931), εἶναι γραμμένη σὲ σύγχρονο μουσικὸ ἰδίωμα ποὺ δὲν ἔχει κερδίσει μέχρι σήμερα τὴν ἐπιδοκιμασία τοῦ μεγάλου μουσικοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ καὶ ποὺ δὲν προκαλεῖ, πιά, τὴν ἴδια, ὅπως λίγο παλαιότερα, ἀπώθησι. Τὸ ἔργο αὐτό, τὸ γεμάτο ἀπὸ «παύσεις» ποὺ εἶναι, ὅμως, πολὺ εὐγλωττες, ἔχει μία τόση καὶ τέτοιαν εὐαισθησία φραστικοῦ σχεδίου καὶ ἡχητικοῦ χρώματος (μὲ τὴν ἐκμετάλλευσι ποικίλων σχετικῶν δυνατοτήτων ποὺ ἀνευρίσκονται στὶς διάφορες περιοχὲς τῶν ὀργάνων — κυρίως τῶν πνευστῶν καὶ μάλιστα τῶν ξύλινων), ὥστε νὰ τὸ δεχθῇ κανεὶς ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ εὐτυχημένα τοῦ εἴδους του: διότι εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ ἡμπορεῖ νὰ γίνῃ ἀγαπητό. Ὁ μαέστρος Μπλόμστεντ, τοῦ ὁποίου ἡ «Καντσόνα» τοῦ Νόρντχαϊμ ἀπετέλεσε τὸ πρῶτο δεῖγμα στὴν ἐμφάνισί του ἐδῶ, ἀπεδείχθη ἕνας βέβαιος ὁδηγὸς καί, πρὸ πάντων, ἕνας ἰδεώδης ἑρμηνευτὴς τῆς λεπτομερείας, καθόλου «σχολαστικός», ἀπεναντίας, μάλιστα, πολὺ ζεστός. Ἔδειξε τὴν ἱκανότητα ν' ἀνακαλύπτῃ, ἢ, πάντως, νὰ ἀποδίδῃ ἕνα συναισθηματικὸ περιεχόμενο καὶ στὴν ἐλάχιστη φράσι ποὺ εἶχε, διὰ τῆς ὀρχήστρας του, νὰ προσφέρῃ.

Ὕστερα ἀπὸ τὸ περίτεχνο ἔργο τοῦ Νόρντχαϊμ, ἡ «Συμφωνία Ντολοράζα» τοῦ ἐπίσης Νορβηγοῦ Χάραλντ Σαίβερουντ (1897), προέβαλε περισσότερο τοὺς πλατυασμούς της καί, ἐπίσης, τὴν ἔλλειψι ἑνὸς καθαρὰ τεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος ποὺ θὰ ἠμποροῦσε ν' ἀποτελέσῃ κάποιο ἐρέθισμα, ἀφοῦ ἡ διέπουσα τὸ ἔργο μουσικὴ ἰδέα καὶ ἡ ὅλη πλοκὴ στὴν ἐξέλιξί της δὲν ἔφεραν ἕνα βάρος οὐσιωδέστερο.

Καὶ ὁ δεύτερος Μπετόβεν τῆς Φιλαρμονικῆς τοῦ Ὄσλο δὲν ἐφάνη, ὡς ἀντίληψις ἑρμηνείας, περισσότερον ἐπιτυχὴς μὲ τὸ 2ο κοντσέρτο γιὰ πιάνο, ἀπὸ ὅσο μὲ τὴν Ὀγδόη Συμφωνία τῆς προηγουμένης συναυλίας. Διὰ τοὺς αὐτούς δέ, πάντοτε, λόγους «ὕφους». Καὶ εἶναι μέν, τὸ 2ο Κοντσέρτο, ἕνα ἔργο ὅπου ἡ ἐπιροὴ τῶν προηγηθέντων τοῦ Μπετόβεν κλασσικῶν, ἐπιβάλλεται κατὰ πολὺ μὲ τὸ κῦρος ἑνὸς προτύπου. Διότι, βεβαίως, δὲν ἔχουν ἀκόμη μεσολαβήσει, ἀλλὰ ἐπρόκειτο νὰ ἐπακολουθήσουν τὰ ὅσα, ἀπὸ τὴν ὅλη μπετοβενικὴ πορεία, ἔχουν διαδραματισθῇ ἴσαμε τὴν κλασσικοφανῆ Ὀγδόη. Ὅμως καὶ κάποια ἀπ' αὐτά, σὲ κάποιο μέτρο καὶ κάπως, προαγγέλλονται καὶ μὲ τοῦτο, ἤδη, τὸ ἔργο ὅπου ὁ Μπετόβεν, μὲ ἕνα ὕφος πιὸ «τετράγωνο» ἀπὸ τὸν Μότσαρτ ἀλλὰ καὶ πιὸ πλαστικὸ ἀπὸ τὸν Χάυντν, φαίνεται νὰ ἀναζητῇ ἕναν δικό του χῶρο, καθὼς προσπαθεῖ νὰ διαρρήξῃ, ἐδῶ κι' ἐκεῖ, τὸ κέλυφος τῆς παραδεδομένης, κλασσικῆς φρασεολογίας. Τὰ προσωπικὰ αὐτὰ δείγματα πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν μεταξὺ ἄλλων καὶ στοὺς ξαφνικούς, δυνατοὺς τονισμοὺς τῶν «ἄρσεων» (ἐν ἀντιθέσει, πρὸς τὸν Μότσαρτ ποὺ προτιμᾷ τοὺς ἐπιβεβαιωτικοὺς τονισμοὺς τῶν «θέσεων») καί, ἐπίσης, στὶς ἀπότομες ἐναλλαγὲς τῆς ἡχητικῆς ἐντάσεως. Καὶ σ' αὐτὰ ἡ νορβηγικὴ ὀρχήστρα (καὶ μὲ ἄλλον αὐτὴ τὴ φορὰ μαέστρο) ἀπέδειξε τὴν ἴδια τάσι ἀπαλύνσεως, ποὺ εἶχε σημειωθῇ καὶ κατὰ τὴν ἐκτέλεσι τῆς Ὀγδόης. Καὶ τὰ σχετικὰ ἀποτελέσματα, ὑπῆρξαν ἐξ ἴσου ἀρνητικὰ γιὰ τὴν ἀπόδοσι τῆς μπετοβενικῆς διαθέσεως. Ἡ τεχνικὴς σοβαρὰ προετοιμασμένη ἐκτέλεσι ἀπὸ τὴν Μπουμπουλίδου, δὲν εἶχε, ἐξ ἄλλου, περισσότερα ἑρμηνευτικὰ πλεονεκτήματα.

Πιὸ «ἔντονη», στὴν ἀναλογία της, ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, ἡ Σολίστ παρέβλεπε, ἀντιθέτως, τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἀπαλότητος ποὺ ἐπιζητοῦν οἱ ἐνδείξεις τῶν χαμηλῶν ἐντάσεων. Καὶ ἁπλῦνε, ἔτσι, συχνά, διὰ τῆς ἀντιθέτου ὁδοῦ ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, πάλι σὲ μίαν ἀπάλειψι τῶν ἀντιθέσεων. Στὶς αὐξομειώσεις, ἐπίσης, τῆς ἐντάσεως, δὲν ἐδόθη, πολλὲς φορές, ἀπὸ τὴν Σολίστ τὸ ἐκφραστικό τους νόημα. Δείγματα τῶν μειονεκτημάτων αὐτῶν, θὰ ἠμποροῦσαν νὰ ληφθοῦν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς «καντέντσας» τοῦ α΄ μέρους (ποὺ ὁλόκληρη, ἄλλωστε, δὲν ἀπεδόθη ὡς μία συναισθηματικὴ καὶ νοηματικὴ συμπύκνωσι τοῦ μέρους αὐτοῦ), ἀλλά, πρὸ πάντων, ἀπὸ τὸ β΄ μέρος: στὸ «κρεσσέντο» μὲ τὴν μελωδικὴ ἀνακύκλησι τῶν «ἐξαήχων», ἢ, στὸ «ντικρεσσέντο» πρὸς τὸ τέλος τοῦ μέρους αὐτοῦ καί, ἀκόμη, στὴν ἐμμονὴ τῶν ἐναλλασσομένων «τριακοστῶν δευτέρων» πρὸς τὸ κέντρο τοῦ μέρους, ἀπὸ ὅπου ἔλειψε ἡ ὀνειροπόλησι ποὺ προμηνύει ἐκεῖνες τὶς μελλοντικὲς «ἀντάτζιο» τοῦ Μπετόβεν. Σὲ ὅλο τὸ τελευταῖο τμῆμα αὐτό, ἡ Σολίστ δὲν προσέφερε παρὰ μόνο μία χρονικὴ ἀκρίβεια, πράγματι, ὅμως, ἀξιοσημείωτη. Τέλος, πρέπει νὰ παρατηρηθῇ ὅτι, ἀπὸ τὸ Φινάλε ἀπουσίασαν στὴν δύναμι ποὺ ἐχρειάζοντο (ἐκ μέρους καὶ τῆς Σολίστ καὶ τῆς ὀρχήστρας), οἱ ζωοποιοὶ τοῦ χορευτικοῦ του χαρακτῆρος τονισμοί, εἴτε «φυσικοὶ» τοῦ Ρουτό, εἴτε ἐκεῖνοι τοῦ «ἀντιχρονισμῶν» ποὺ ἐμβάλλει, ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχή του μέρους αὐτοῦ, ὁ Μπετόβεν.

Μὲ τὴν 3η Συμφωνία τοῦ ἐθνικοῦ Συνθέτου τῆς Δανίας Καὶλ Νῆλσεν (1865-1931), ἡ Φιλαρμονικὴ τοῦ Ὄσλο εὑρέθη σὲ οἰκεῖο κλίμα ποὺ τῆς προσεφέρθη καὶ πάλι γιὰ μίαν εὐτυχημένη ἀνάδειξι τῶν προσόντων καὶ ἐκείνων βεβαίως τοῦ Μαέστρου Μπλόμστεντ. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο ποὺ κινεῖται καὶ ἐξελίσσεται χωρὶς συγκρούσεις, ἀλλὰ μὲ πολλὴ ποικιλία καὶ μὲ πάντοτε σκανδιναυικῶς καλωσυνάτη προαίρεσι. Στὸ α΄ μέρος, φράσεις ρομαντικοῦ συντακτικοῦ, χρῆσις «μιμήσεων» καὶ καταλῆξεις σὲ μελωδικοὺς ἁρπισμοὺς κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Μπετόβεν καὶ πολὺ ἔκδηλη, μία ἀντίληψι ψυχαγωγικῆς μουσικῆς, ὅπως ἐκείνη «τοῦ σαλονιοῦ», τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνος, ὅπου τὸ βᾶλς συχνὰ καὶ ἐντατικὰ ἐμφανίζεται. Ἀφ' ἑτέρου, ἡ παράταξι τῶν χαλκίνων προβάλλει κάποτε μὲ ἕναν χειρισμὸ ποὺ θυμίζει τὶς πρῶτες παρουσίες τοῦ «ἀμερικανικοῦ στὺλ», ἐξευρωπαϊσμένου. Στὸ β΄ μέρος, μία ἀπροσποίητη λαϊκοῦ χαρακτῆρος φράσι, πάνω ἀπὸ τὸν ἰσοκράτη τῶν κόρνων καί, ὕστερα, τὰ μὲ πολὺ γοῦστο κεντημένα «σόλι» τῶν ξύλινων πνευστῶν («φλάουτο, ὄμποε, κλαρινέττο, φαγγόττο»). Ἡ δευτέρα πρότασι τοῦ μέρους αὐτοῦ ἔχει ἐπίσης γνησιότητα. Τέλος, ἡ προσθήκη δυο φωνῶν (ποὺ ἀπεδόθησαν μαλακὰ καὶ μουσικώτατα ἀπὸ τὴν σοπράνο Ἔρνα Σκοῦου καὶ τὸν βαρύτονο Οὔλαφ Ἔρικσεν) σὲ μίαν ἀναρθρη μελωδικὴ γραμμὴ (κατὰ τὸ προηγούμενο τῶν, ἀνυπέρβλητων ἐν προκειμένῳ, «Σειρήνων» τοῦ Ντεμπυσσύ), συμβάλλει στὴν ὅλη λυρικὴ διάθεσι τοῦ μέρους αὐτοῦ. Στὸ τρίτο μέρος φολκλορικὰ στοιχεῖα ἐναλλασσόμενα μὲ κινήσεις σὲ στὺλ «φουγκάττο», ἐνῶ στὸ Φινάλε κυριαρχεῖ μία πηγαία χαρά, ποὺ ἐγγίζει τὴν παιδικὴ εὐκολία στὴν ἀντλησί της καὶ ποὺ μὲ ἀντίστοιχη, ἐπίσης, ἁπλότητα ἐκδηλώνεται καὶ ἀντιταθμίζει, ἔτσι, τὴν λογιότητα κάποιων ἀντιστικτικῶν παρεμβολῶν, δανεισμένων ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχον ὕφος τοῦ 18ου αἰῶνος.

★

Ἡ Συναυλία τῆς 5ης Ἰουλίου, τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν ἄρχισε μὲ μίαν ἐκφραστικὴ ἑρμηνεία τοῦ «Τριπτύχου» τοῦ Καλομοίρη ἀπὸ τὸν Θεόδωρο Βαβαγιάννη. Στὴν ἐκτέλεσι τῆς ὀρχήστρας θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς ἰδιαίτερα νὰ διακρίνῃ: τὸν παχὺ καὶ θερμὸ ἦχο τῶν ἐγχόρδων στὴν ὁμοφωνία τους («οὐνίσσονο») καὶ τὶς καμπύλες τῶν μελωδικῶν κυματισμῶν τους ποὺ διεγράφοντο μὲ ἀκρίβεια μαζὶ καὶ ψυχὴ (α΄ μέρος), τὸ ἐπίσης «οὐνίσσονο», τονικὸς καὶ ρυθμικῶς σταθερό, τῶν κόρνων καὶ τὸν ὡραῖο ἦχο καὶ τὴν ὅλη ἄρθρωσι στὸ σόλο βιολὶ ἀπὸ τὸν Τάτση Ἀποστολίδη (β΄ μέρος) καί, τέλος, τὶς ἀκριβέστατες, ταχεῖες κινήσεις τῶν τρομπονιῶν ποὺ ὑπῆρξαν καὶ στὴν δυναμικὴ τους σχέσι ἀπολύτως ἰσορροπημένα (γ΄ μέρος).

Στὸ Κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα τοῦ Μότσαρτ (ἀριθ. Καϊχελ: 467), ἡ ἑρμηνεία Μαρίας Χαιρογιώργου προσέφερε πολλὰς ἐνδείξεις, ὥστε νὰ ἐπισημανθῇ ὡς ἕνας σταθμὸς ἀνανεώσεως τῆς καλλιτεχνικῆς παρουσίας της. Ἡ γνωστὴ ρομαντικὴ ὑφὴ τοῦ ταμπεραμέντου τῆς Σολίστ (ποὺ καὶ ἐδῶ, δὲν ἄφησε τὴν ἀσφαλιστικὴ εὐκαιρία νὰ ἐκτονωθῇ σὲ κατάλληλες καντένστσες), ἐπειθαρχήθη ἀλλὰ καὶ «ἐκρυσταλλοποιήθη» στὸν κῦριο κορμὸ τοῦ ἔργου τόσο, ὥστε νὰ διαχυθῇ σὲ μία λεπτότητα ἀφῆς ποὺ ὑπηρέτησε καὶ μίαν ἀνάλογη ἑρμηνευτικὴ τοποθέτησι ἀπέναντι τοῦ Κοντσέρτου, σὲ ὅλη του τὴν διαδρομή.

Τοῦτο ἐφάνη ἀμέσως, ἤδη, ἀπὸ τὴν ἀπαλότητα τῆς πρώτης εἰσόδου τοῦ πιάνου στὸ α΄ μέρος. (Ὡς ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικὸ δεῖγμα, θὰ ἠμποροῦσε νὰ ληφθῇ ἡ ὡραία τραγουδισμένη ἐπανεμφάνισι, στὴν τονική, τοῦ β΄ θέματος τοῦ ἰδίου μέρους). Καὶ ἐπεβεβαιώθη, μὲ τὴν ὑνειρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ β΄ μέρους.

Ἡ συνεργασία τῆς ὀρχήστρας ὑπὸ τὸν Θεόδωρο Βαβαγιάννη, παρά τὰ, ὀλίγα ἄλλως τε, ἀτυχήματα τοῦ α΄ μέρους (ὅπως στὴν πρώτη ὁμαδικὴ ἐμφάνισι τῶν πνευστῶν, ἢ, σὲ κάποια συνοδευτικὰ ὄγδοα τῶν χαλκίνων) καὶ τὴν ἐπ' ὀλίγο παράβασι, φαίνεται, τῆς προσυνεννοήσεως μὲ τὴν Σολίστ ὡς πρὸς τὸ «τέμπο» (ποὺ ἀποκαταστάθη πρωτοβουλίᾳ ἐκείνης), ἀπετέλεσε μία ἀπὸ τὶς εὐτυχέστερες καὶ γιὰ τὸν μαέστρο καὶ γιὰ τὴν ὀρχήστρα ἐκδηλώσεις. Ἐπεισοδιακὲς φράσεις, ἢ, ἀκόμη καὶ καθαρῶς συνοδευτικὰ σχήματα (ὅπως στὴν «ἀνάπτυξι» τοῦ α΄ μέρους), ἐπῆραν ἀπὸ τὸν Βαβαγιάννη ἐκφραστικὲς διακυμάνσεις, ποὺ ἐδικαιοῦντο πάντοτε ὡς ἀπολύτως φυσικὲς ἀπαιτήσεις τῶν ἴδιων τῶν μουσικῶν ἀντικειμένων του. Ἡ ὑποβλητικότης, ὕστερα, τοῦ β΄ μέρους ὠφείλετο, ἀπὸ πλευρᾶς ὀρχήστρας, ἐκτὸς τῶν πολλῶν ἄλλων καὶ σὲ κάποια ἀπὸ τὰ πιὸ καλὰ «πιανίσσιμα» ποὺ ἐπέτυχε ποτέ ἡ Κρατικὴ Ὀρχήστρα. Οἱ πολλὲς ἀκριβέστατες «ἀττάκες» καὶ ὁλόκληρης τῆς ὀρχήστρας καὶ τῶν ἐπὶ μέρους ὁμάδων (ὅπως οἱ ἀλλεπάλληλοι ἐπιτυχίαι τῶν ξύλινων πνευστῶν στὸ γ΄ μέρος), πρέπει ἰδιαιτέρως νὰ ὑπογραμμισθοῦν.

Ἀτυχῶς, ἡ ἐκτέλεσις τῆς 3ης Συμφωνίας τοῦ Μπράμς ποὺ ἔκλεισε τὴν Συναυλία, εὑρέθη σὲ πολὺ μεγάλη ἀπόστασι ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς ἀποδόσεως, τὴν ἡχητικὴ καὶ τὴν ἐκφραστική, ποὺ εἶχε, λίγο πρίν, τὸ Κοντσέρτο τοῦ Μότσαρτ. Τὰ πολύπλοκα ἐπίπεδα τῆς πυκνῆς γραφῆς τοῦ Μπράμς, πολλὲς φορὲς συνεχέοντο σὲ μία ἐκτέλεσι ποὺ δὲν εἶχε βεβαιότητα καὶ ποὺ τὰ χάλκινα τῆς ἔκαμαν τὴν κακὴ ἀρχὴ (μέσα στὴν ἀσυγχρόνιστη πρώτη συγχορδία) καὶ τῆς διετάραξαν ἐπίσης καὶ τὴν ἠσυχία τοῦ, σὲ «πιανίσσιμο», τέλους της, μὲ τὴν ἐμφανῆ τονικὴ πτῶσι μιᾶς σάλπιγγος ἀπὸ τὸ «φά» τῆς συγχορδίας σὲ ἕνα μί. Ἔτσι καὶ τὰ ἐπιτυχῆ σημεῖα (ὅπως κυρίως τῶν ξύλινων πνευστῶν, ποὺ ὑπεστήριξαν τὴν, ὡραῖα «φραζαρισμένη» ἀπὸ τὸν Χ. Φαραντάτο, μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ α΄ κλαρινέττου στὴν ἀρχὴ τοῦ β΄ μέρους καὶ πρὸς τὸ κέντρο του) θὰ ἦταν εὔκολο νὰ λησμονηθοῦν.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ

Υ.Γ. α. Οἱ χρονολογίες τῶν Νορβηγῶν Συνθετῶν, ἐλήφθησαν ἀπὸ τὸ τεῦχος τῶν ἀναλυτικῶν σημειωμάτων τοῦ Φεστιβὰλ καὶ ἀνεγράφησαν ἐδῶ γιὰ τὴν σχετικὴ κατατόπισι τοῦ ἀναγνώστου.

β. Ἀπὸ τυπογραφικὸ λάθος στὸ προηγούμενο σημείωμα ὁ πιανίστας Ρίκφλιγκ φέρεται ὡς Ρίφλιγκ, τὸ δὲ κοντσέρτο τοῦ Γκρίηγκ ἀναγράφεται ὡς τὸ «μοναδικὸν ἀντίστοιχο τῆς εὐαισθησίας κλπ.» τῆς σκανδιναυικῆς λογοτεχνίας, ἀντὶ «μουσικὸν ἀντίστοιχο».