



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

73

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ALEX THURNAYSSEN

Ἡ τεχνικὴ τῆς συνθέσεως μὲ βάσιν τὸ δωδεκάτονον σύστημα.

WILHELM MEYER

Ὁ Χαϊντέλ καὶ οἱ περρωδικές του.

X. ΕΚΜΕΚΤΣΟΓΛΟΥ

Οἱ κλασσικοὶ τῆς Κιθάρας.

MARKÉVITCH

Ρίμσκυ—Κόρσακωφ.

(Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρέση)

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Τὸ Βέλγιον καὶ οἱ πνευματικοὶ δεσμοὶ του μὲ τὸν τόπο μας.

ALEX THURNAYSSEN

Ἐκ τῆς μουσικῆς κίνησεως τοῦ ἐξωτερικοῦ.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Βέμπερ.

ΕΛΛΥ ΝΑΥ

Συμβουλές γιὰ τὸ πιάνο.

Ἄλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1954 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

## ΤΜΗΜΑΤΑ:

### 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

#### 30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Είς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καί Κύπρον

### 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικόν Περιοδικόν

### 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τās καλλιτέρας τιμάς ΠΙΑΝΑ καί λοιπά ὄργανα, ἐξαρτήματα καί Μουσικά βιβλία-Τεχνικόν Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

### 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΩΓΩΝ

Συναυλίαι καί Παραστάσεις

Είς 'Αθήνας καί ἐπαρχιακάς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΜΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ALEX THURNAYSSEN

## Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΣ

ΜΕ ΒΑΣΙΝ ΤΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟΝ ΣΥΣΤΗΜΑ

Ἡ ἀπροσδόκητὴ μετὰ τὸν θάνατον τοῦ δημιουργοῦ τῆς, ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς ἐκπρόσωπους τῆς νεώτατης γενεᾶς συνθετῶν, στὶς δυτικῆς τοῦλάχιστον χώρες ἀνεκατάστασις τῆς πολυουσζητημένης καὶ στὸν Arnold Schönberg ὀφειλόμενης δωδεκάφθογγης τεχνικῆς συνθέσεως, ποὺ ἀπὸ τὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ περιεργα, καὶ τὰ πιὸ ἀξιοπρόσχετα φαινόμενα στῆ γενικῇ εἰκόνα τῆς σύγχρονης μουσικῆς παραγωγῆς, εἶνε γεγονός, ποὺ σημεῖρα πιὰ δὲν θὰ μπορούσε νὰ παροραθῇ καὶ ποὺ δημιουργεῖ, γι' αὐτό, τὴν ἀνάγκη στὸν καθένα, ποὺ ἀσχολεῖται ἢ ἀπλῶς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ μουσικῇ, νὰ φροντισθῇ γιὰ ἕνα σχετικὸ προσανατολισμὸ τοῦ πρὸς τὸ θέμα. Ἐπειδὴ, κατὰ πάσα πιθανότητα καὶ στὸν τόπον μας ἐλάχιστα μόνον ξέρουν, τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε λέγοντας «τεχνικῇ» τοῦ συστήματος αὐτοῦ θὰ ἐπιχειρήσομε, μὲ τίς παρακάτω σύντομες ἐξηγήσεις μας, νὰ γνωρίσομε στοὺς ἀναγνώστας μας, τοῦλάχιστον τίς θεμελιώδεις ἀρχές τῆς. Πῶς ἐβδὼ δὲν πρόκειται νὰ λάβωμε μὴ ὅποιαδήποτε θέσι ὑπὲρ ἢ κατὰ τὸ συστῆμα καὶ τῶν βάσεων του, καὶ πῶς θὰ περιορισθοῦμε ἀπλῶς σὲ μιὰν ἀπολύτως ἀντικειμενικῇ ἐξέτασι τοῦ θέματος εἶνε περὶ τὸ νὰ τοισθῇ γιὰτί ἐννοεῖται ἀπὸ τὸν καθαρῶς διαφωτιστικὸ σκοπὸ αὐτῆς μας τῆς ἐξετάσεως.

Καὶ πρῶτα—πρῶτα; Πῶς ἐφθάσαμε στὸ δωδεκάτονον σύστημα καὶ ποιῆς εἶνε ὁ βασικὸς ἀρχὴς τῆς ἐπὶ τοῦ συστήματος αὐτοῦ στριζόμενη τεχνικῆς συνθέσεως; Νὰ ὁ δύο ἐρωτήσεις ποὺ πρόκειται ἐβδὼ νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν.

Γιὰ νὰ γίνῃ νοητὸ, πῶς ἡ ἀπὸ τὰ δεδομένα τοῦ δωδεκάτονον συστήματος ἀπορρέουσα τεχνικὴ συνθέσεως δὲν εἶνε,—ὅπως πολλῆς φορὸς ἐβδὼ τώρα ἐλέχθητε— τὸ πρῶτον ἕνός ἀρρωστημένου συγκεκριμένου πνεύματος, ἀλλὰ διαμορφώθηκε βαθμιαία κατὰ αὐστηρὸ λογικὸ τρόπο, καὶ εἶνε συνῆπιε ἀορίσμεναι τάσεων ἐξελλίξεως τῆς ρομαντικῆς μουσικῆς ποὺ ἀρχίζουν νὰ ἐμφανίζονται ἀπὸ τὰ τέλη ἀκόμα τοῦ περασμένου αἰῶνος, εἶνε ἀπαραίτητο νὰ θυμίσωμε μὲ δύο λόγια τὴ σημασία καὶ τὴ σπουδαιότητα ποὺ ἔχει καὶ κάθε μουσικῇ δημιουργία τοῦ τοῦτικῦ οὐστήματος. Τοῦτικὸ οὐστήμα λέγοντας ἐννοοῦμε, ὅπως εἶνε γνωστὸ, τὴν εἰς κλίμακας, κατ' ἀκριβεῖς καθωρισμένες μετὰ τοὺς σχέσεις διαστημάτων, περιλαμβανόμενες σειρὲς τόνων, ποὺ σχηματίζουν ἕτοι τὴν πρῶτὴ καὶ σημαντικότερη προϋπόθεσι γιὰ τὴ δημιουργία τέχνης ἀπὸ τὴν ἡχητικὴ ὄλη. Ὡς τώρα γνωρίζομε ἕναν ἀρκετὰ σεβαστὸ ἀριθμὸ τέτοιων συστημάτων, ποὺ παρουσιάζουν μετὰ τοὺς οὐσιώδεις διαφορὰς καὶ σχετικὰ μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν τόνων, ποὺ χρησιμοποιοῦν, καὶ σχετικὰ μὲ τίς ἀποστάσεις, ποὺ ἔ-

χουν ὁ τόνοι αὐτοὶ μετὰ τοῦ. Οἱ διαφορὰς αὐτῆς ἐξηγοῦνται διὰν ληθῶν ὅτι ὁ δῆμν τὰ ἱδιαίτερα ψυχικὰ χαρακτηριστικὰ κάθε φυλῆς, ἢ ποικιλία τῶν κλιματολογικῶν συνθηκῶν, τῆς γλώσσας, τῆς ἱδαιοσυγκρασίας τῶν διαφόρων λαῶν, πράγματα, ποὺ κατοπορίζονται σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἐπίσης στὸν καθένα τοὺς ἀντίληψη τοῦ ἤχου.

Ἄλλὰ δὲν εἶνε μόνον ἀνάμεσα στὰ τοῦτικὰ οὐστήματα τῶν ποικίλων κύκλων πολιτισμοῦ, ποὺ βρίσκουμε τέτοιες διαφορὰς. Ἡ ὄλη πορεία τῆς δυτικῆς μας μουσικῆς μᾶς πείθει, πῶς καὶ μέσα στὴν ἴδια ζώνη πολιτισμοῦ τὸ τοῦτικὸ οὐστήμα δὲν μένει μόνιμα ἀναλλοίωτο, καὶ τοῦτο συμβαίνει γιὰτί, ὅπως καὶ τὰ λοιπὰ σύμβολα τοῦ πολιτισμοῦ ὀποκτεῖται καὶ αὐτὸ στὶς μεταβολῆς τῶν ἀνθρωπίνων ἱδεῶν, ἀντιλήψεων, ἀπόψεων καὶ αἰσθημάτων. Κατὰ ταῦτα εἶνε σφάλμα νὰ θεωρήσομε τίς ἀλλαγῆς ποὺ ἐως τώρα κατὰ καιροὺς ἐπῆλθαν στὰ τοῦτικὰ οὐστήματα ὡς φαινόμενα ἀνεξήγητα μεμονωμένα. Πρέπει ἀντιθέτως νὰ τίς ἀντικρίζομε, ὅπως πραγματικὰ εἶνε, συμπτώματα δηλαδὴ τμηματικὰ καὶ ἀναπότρεπτα γενικώτερον ἱστορικῶν μεταβολῶν. Γιὰτί γεγονότα εἶνε διὰ πάντα, ὁ ἐποχῆς, ποὺ σημειῶνουν τίς στιγμὲς τῶν μεγάλων κοσμοῖστορικῶν στρεφῶν, ἀποκάλυψαν στὸν ἄνθρωπον νέα πνευματικὰ ρεύματα, νέες ἐπιστημονικῆς ἀλήθειες, τὸν ὠδηγήσαν σὲ νέες ἀνακαλύψεις, τοῦ ἄνοιξαν νέους ὀρίζοντας, νέες ἀπόψεις καὶ τὸν ὠθησαν εἰς ὄλα τὰ πεδία, εἰς ὅλους τοὺς κλάδους, πρὸς νέες κατευθύνσεις. Ἐἵνα τέτοιον λοιπὸν σημεῖο ριζικῶν μεταβολῶν στὸν δυτικὸ μας πολιτισμὸ ἐμφανίζει ὁ ἴδιος αἰὼν. Καὶ γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰ συνοπτικὴ εἰκόνα τῶν δσων συμβῆσαν ἀρκεῖ νὰ ὑπεθυμίσωμε, ὅτι μὲ τίς ἀναρπτικῆς ἀστρονομικῆς ἀνακαλύψεις τοῦ Γαλιλαίου, τοῦ Κοπερνικῶν καὶ τοῦ Νεύτωνος, ὁ ἐπάστω στὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς ἐκκλησίας θεμελιωμένους μεσαιωνικῶς τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι, μὲ τοὺς δύο τοὺς βασικοὺς πόλους—τίς βιβλικῆς παραδόσεις ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὸ παγκόσμιο πολεμικὸ οὐστήμα ἀπὸ τὴν ἄλλη—κατέρρευσε γιὰ νὰ παραχωρήσῃ τὴ θέσση τοῦ ἐντελῶς νέες θεωρίες περὶ τοῦ κόσμου καὶ τῶν φαινομένων του.

Καὶ μέσα ὁ αὐτῆς τίς ἀλλαγῆς προβάλλει, ἐναντιότερα ἀπὸ ὄλες τίς ἄλλες, μιὰ νέα ἀσθησις—ποὺ ἴσως νὰ ἐξεκολάπτετο ποὺ πολλοὺ ἀργά-ἀργά στὸ ἄνωρπινο ὕποσυνεῖδητο, ἔνισχόθηκε ὁμως τώρα καὶ ἐνοσυνειδητοποιήθηκε μὲ τίς ἀποκαλύψεις τῶν κοπερνικῶν περὶ κόσμου ἱδεῶν, ὁ ὅποιος πρόδιδαν ἦδη κῆποιες ὀπονοίες γιὰ τὸ ἀπέραντο τοῦ σύμπαντος—μιὰ νέα, λοιπὸν ἀσθησις χώρου ποὺ ἐκδηλώθηκε μὲ ξεχωριστῇ ἔντασι στῆ σχετικῇ μὲ τὴν τρίτη διάστασι ἐπίγνωσι, τὴν ἐπί-

γνασι του βάθους. Νά ένα σημείο που πρέπει προσε-  
κτικά να συγκρατήσουμε, γιατί ακριβώς η νέα αυτή  
άποψη έβωσε την ώθησι για τή δημιουργία των νέων  
μέσων έκφράσεως, που είχαν τόση σπουδαιότητα για  
τήν περαιτέρω εξέλιξι τής τέχνης. Και έννοούμε μ' αυ-  
τό την προοπτικί στη ζωγραφική και την αρμονία στη  
μουσική, που και ο δύο τους αποτελούν την καλλιτε-  
χνική απόδοσι του χώρου: ή προοπτικί του όπτικα όρα-  
τού ή αρμονία του άρατα άκουστικού.

Και τότε στο πεδίο τής τέχνης τών ήλων άρχισε να  
συντελείται μία βαθμιαία μετάβασις από την μέχρι τής  
έποχης εκείνης, σύμφωνα προς τις μελωδικές μόνο ά-  
πόψεις διαμορφούμενη μουσική, προς μίαν άλλην, πο-  
λυφωνικήν αυτήν ύποτασσόμενην πιά στους νόμους  
τής αρμονίας πρό πάντων, δηλαδή, με άλλες λέξεις: ά-  
πό μία μουσική, που για βασική τής άρχιτεκτονική άρ-  
χή είχε την ανεξαρτησία τής κάθε φωνής, τή χωριστή  
γρη, την άτομική τής—άς το ποθε έται—σέ όριζόντια  
γραμμή εξέλιξι, και ή συνήθει να φωνών αυτών δεν  
ένε παρά ένα παράπλευρο αποτέλεσμα τής πορείας  
αυτής, ολάτελα δευτερεύουσας σημασίας, προς  
μιά μουσική, όπου αντίθετα ή πορεία των φωνών ύ-  
παγορευούταν κυριολεκτικά πρό πάντων από τή μέρι-  
μα, από την συγκέντρωσι τής προσοχής στην αρμονική  
τους συνήθει. 'Η εκ θεμελιών όμως αλλή άλλωγα στον  
τρόπο τής διαμορφώσεως του ήχου ήταν φυσικό νάχη  
για άμεσή τής συνέπεια μίαν άνάλογη άλλωγα του  
τονικού συστήματος, γιατί με το σύστημα των εκκλη-  
σιαστικών κλιμάκων, που τόχου τότε άκόμη μία μοναδι-  
κή ββασι στη μουσική δημιουργία, δεν μπορούσε ββασι να  
πραγματοποιηθί δημιουργικά ή νεοσχηματιζόμε-  
νη τεχνοτροπία. Για τόν σκοπόν αυτών άπαραίτητο ήταν  
ένα τονικό σύστημα, που θα άνταποκρινόταν στις νέες  
άνάγκες, που θα έπέτρεπε δηλαδή κατ' άρχην μίαν έ-  
ξέλιξι τής μουσικής έπί αρμονικών πιά βάσεων. 'Η τιμή  
τής λύσεως του προβλήματος αυτού όφείλεται στον  
**Giuseppe Zarlinο** (1517—1590) ο όποιος πρώτος κατε-  
νόησε την για την εξέλιξι τής μουσικής στις νέες της  
κατευθύνεις χρησιμότητα του τονικού συστήματος τής  
μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος, την ύπεριτίει, την  
αιτιολόγησε πειστικά θεωρητικά και παρέχε βοήθημα  
στον τρόπο τής χρήσεως τής με το βιβλίο του «*Institu-  
zioni armoniche*» που εξέδωσε στα 1558 και όπου βρί-  
σκομε συγκεκριμένους τούς μέχρι σήμερον ίσχιόντας  
βασικούς κανόνες για τόν σχηματισμό των συγχορδιών.

'Ετσι άποτολήμθηκε το πρώτο άποφασιστικό βήμα  
για την καθιέρωσι τής αρμονικής μουσικής. Το δεύτερο  
όχι, λιγώτερο σημαντικό έγινε μετά 150 χρόνια με τόν  
συγκρασμό του συστήματος αυτου, δηλαδή με τή δια-  
ρεισι τής όγδοής εις δώδεκα τόα μεταξύ τους ήμιτόνια  
διοστήματα, που καταρθώθηκε με την έξ 15ου κατανο-  
μην εις τας 12 πέμπτων, που περιέχονται στις 7 δώδε-  
σες, του λεγομένου «*υπαγορεύου κόμματος* τής διαφοράς  
δηλαδή, που προκύπει κατά την επάλληλον τοποθέτη-  
σιν των δώδεκα φυσικών πέμπτων, και του τόνου του  
τέρματος ( από το κόντρα ντό, έως το ύψηλον οί στον  
κύκλον των πέμπτων, το τελευταίον αυτό ο άκούεται  
κάπως οξύτερα ). 'Ετσι έγινε δυνατο, αντίθετα από τα  
έως τότε ίσχιόντα, να σχηματίζονται από κάθε βαθμι-  
δα τής κλιμάκου σχετικώς καθαρές αρμονίες, που έ-  
πέτρεπον πάσης φύσεως μετατροπές. Το παλιώτερον  
έργον του 'Ιωάννου Σεβαστιανού Μπάχ «*Κάδων* συγ-  
κερασμένον κλειδοκύμβαλον» χρωσται την εμπνευσι  
που το παρήγαγε στον νεωτερισμόν αυτών και του βέ-

χνει άλλως τε την εγνωσούνη του, παρέχοντας τήν  
άψευδέστερη [και πειστικώτερη απόδειξι τής χρησιμότη-  
τός του εμπραχτα. Μά τα δύο λοιπόν αυτά ύψητης  
σπουδαιότητος γεγονότα, την καθιέρωσι δηλαδή του συ-  
στήματος τής μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος πρώτα,  
και τόν συγκρασμό του άργότερα, έτέθηκαν όρι-  
στικά πιά τα θεμέλια που έπάνω τους μπόρεσε να στη-  
ριχθί το μνημειώδες οικοδόμημα του πλήθους εκείνου  
των μουσικών άριστοτεργημάτων, που άποτελούν την Ι-  
στορία τής μουσικής των κατόπιν τριακοσίων έτών.

Πιά έξήγηται τόρα το γεγονός, ότι δεν μπορεί πιά  
να έπαρκέσει στους σημερινούς μουσικούς ένα τονικό  
σύστημα, που τόσο οδωκόριμος, που κατέστησε για τή  
μουσική δυνατή μία τέτοια εξέλιξι, και έβωσε με τόσες  
άθάνατες δημιουργίες χειροπιαστά τεκμήρια τής χιλο-  
δοκιμασμένης άποδοτικότητος του και εκμεταλλεούσης  
άξίας του : 'Είνε λοιπόν ολόφανερο πώς και πάλι βρι-  
σκόμαστε μπρός σε μία νέα μεταστροφή του τρόπου,  
που συλλαμβάνομε και αισθανόμαστε τόν ήχο, που αί-  
αυτς τα βαθύτερα αιτια θα πρέπει ν' αναζητηθούν  
στη γενικώτερη άλλωγα των ανθρώπινων σκέψων, ιδε-  
ών και αισθημάτων. Κ' επειδή θα πηγαίνομε πολύ μα-  
κριά αν έπιχειρούσαμε να έρευνήσουμε ένα—ένα χα-  
ριστά τα αιτια αυτά, θα περιορίσαμε έδω τις παρα-  
τηρήσει μας στους παράγοντας, που προσπειμασαν και  
έπέφεραν τελειωτικά την άλλωγα στην ατομική του ήχου.

Με τή μετάβασι από την μελωδική στην αρμονική  
διαμόρφωσι του ήχου, που, όπως είπαμε παραπάνω,  
συντελέστηκε τελειωτικά με την καθιέρωσι του τονικού  
συστήματος τής μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος, δη-  
μιουργήθηκε για τή μουσική μία έννοια, που για την  
προεάρχουσα ήταν τελείως άγνωστή, τελείως άνύπαρ-  
κτη : ή έννοια τής τονικότητος. Και με τόν δρον αυτών  
έννοούμε, όπως είνε γνωστό, τόν νόμον εκείνου, που ό-  
ρίζει, ότι μιά όποιαδήποτε σειρά αρμονιών τότε μόνο  
γίνεται μουσικός νοητή όταν σχετίζεται και ξεκατάται  
άπό μιά κεντρική αρμονία ή ακριβώτερα, από ένα κεν-  
τρικόν τόνο. Και επειδή στον νόμον αυτών ύποτασσό-  
ταν άπόλυτα κάθε αρμονικά διαμορφούμενη μουσική,  
ή τονικός της άπετέλεσε τή βασική άρχή τής αρμονίας.  
Και ή βασική αυτή άρχή διατηρήθηκε για πολύ στις  
μουσικές δημιουργίες. Οι μεγάλοι Διδάσκαλοι του  
Μπαρόκ και άκόμη τής κλασικής σχολής σκείται, άνα-  
γνωρίζουν, οββαται και πρό πάντων έξακολουθουβν να  
πιστεούουν άληθινά στο κύρος των. 'Ερχεται όμως ο  
ρωμαντισμός και αυτός φέρνει την πρώτη άλλωγα στην  
κατάστασι. 'Ο Μουσικός τής εποχής αυτής, που άντι-  
κρύζει τόν κόσμο μέσα από το πρίσμα τών συναισθη-  
μάτων του και θεωρεί σκοπό των δημιουργιών του την  
καλλιτεχνική έκδήλωσι των έντυπώσεων, που με τόν  
τρόπον αυτών όχεται, άρχίζει δίλο και πιά πολύ να αι-  
σθάνεται τούς τονικούς περιουσιούς σαν πειστικά  
δεσμά δβάσταχα—βαρυά.

Οι ήχητικοί συνδυασμοί που μπόρουν να γίνουν  
μέσα στο πλαίσιο των τονικών σχέσεων, δεν έπαρκου-  
ν πιά στις άνάγκες έκφράσεως που αξήσαν άλλα και  
ταυτόχρονα έκλεπόνθησαν. 'Η εύσυχνήθησι όλλας του,  
τα ευερέθιστα νεύρα του άποζητρον νέα μέσα για να  
μπορέσουν να έκδηλωθούν στη μουσική. 'Αλλά ακριβώς  
όλες οι πηγές ενεργείας ήχητικού δυναμισμού που κα-  
τοκται με κάθε καινούριο του βήμα, για να ίκανοποιη-  
ση την έψια του να μία ολόενα μεγαλώτερη έντασι, ολό-  
ένα ίκανώτερη παραστατικότητα οξύτερων χαρακτηρι-  
σμών, ολόενα λεπτότερη διαβάθμισι των ήχητικών όπο-



χρῶσεων, μοιραία αλλά και κατά φυσική συνέπεια τὸν ἀποσπῶν και ὀλοένα ριζικότερα ἀπὸ τὸ πεδῖον τῆς τονικότητος. Γιατί, ὅταν πᾶ ἡ μελωδία δὲν ἀνέχεται κανόνες εἰδους περιορισμοῦς καὶ χαράζει τὴ γραμμὴ τῆς ὄλο και σὲ πλατύτερα τόξα, ὄλο και σὲ ὀρητικώτερες καμπύλες, ὅταν οἱ ὀλοένα πολυπρότεροι συνδυασμοὶ τῶν συνηρῶσεων, μάλιστα ἐπιτρέπουσιν νὰ διακριτὰ ἀμυδρὰ μιά ἀμ-ίβηλο σχέσις πρὸς κάποιο ἴχνος χρωματικῆς, σχηματίζουσα στὴ διατονικῆ ρήγματα, οἱ κλιμακῆς ὀλοκλήρων φθόγγων οἱ μὴ λυόμενες καθυστερήσεις οἱ συγχωρίες τῆς ῥηθιμένης πέμπτης, τῆς ἐβδόμης καὶ τῆς ἐνάτης, τὸ ὀλοένα πὸ ἀδέσμευτο τῆς πορείας τῶν φωνῶν, οἱ διαφωνικῆς προστριβῆς, οἱ παντός εἰδους ἠχητικῆς μίξεις, ὄλα αὐτὰ συνετέλεσαν στὴ συστηματικὴ πᾶ ὀδοσκαψὴ τῶν θεμελιῶν τῆς τονικότητος. Ἡ πορεία λοιπὸν τῆς ἀποσυνθέσεως τῆς ἁρμονίας μας ποῦ, ὅπως εἶδαμε πρέπει νὰ θεωρηθῆ γέννηση ὀπερτροφίας τῆς ἐσωτερικῆς ἀνάγκης ἐκφράσεως—ἀποτελεσματικὸς και αὐτῆς μιάς ὀπερτονισμένης ὀποκειμενικότητος—παρουσιάζει μιά κανονικὴ ἐξέλιξι ἀπόλυτα λογικῆ. Καὶ ὅταν ὁ **Arnold Schönberg** μὲ τὰ «τρία του κομμάτια γιὰ πιάνο,» ἔργο 11, ποῦ γράφηκε στὰ 1909, ἀποτολμοῦσε τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὸν ἀτοναλισμὸ, μποροῦμε νὰ ποῦμε, πὸς δὲν ἔκαμε τίποτα ὄλλο παρὰ νὰ δεχθῆ ἄσπρητὰ νὰ ὀποστη τῆς τελευταίης συνέπειας αὐτῆς τῆς ἐξελίξεως.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ὄμως ποῦ ἐπατήσαμε τὸ ἔδαφος τοῦ ἀτοναλισμοῦ, ἐπιτεῖ πλέον τὸ ζήτημα τῆς καθιερωσεως ἑνὸς τονικοῦ συστήματος και μιά μεθόδου συνθέσεως στριγμένης ὀ' αὐτό. Γιὰ τὸ τονικὸ ὀσῆτημα τὸ πρόβλημα εἶχεν ἤδη λυθῆ ὀτομάτως, γιατί ὁ ἀτοναλισμὸς δὲν ἦταν ὄλλοιώτικα πραγματοποιήσιμος παρὰ

μὲ βάσι τοὺς δώδεκα, ἰσοδυναμοῦς μεταῶ του, τόνους δηλαδῆ, μὲ τὴν προϋπόθεσιν μόνον, ὅτι τὰ δώδεκα συγκερασμένα ἡμίτονα τῆς ὄγδοῆς δὲν θὰ ἐξαρτῶνται πᾶ, ὄπως τὸν τονικὸ ὀσῆτημα τῆς μείζονος και ἐλάσσονος, ἀπὸ ἑνα κεντρικὸ τόνου, και συνεπῶς δὲν θὰ διατηροῦν τῆς μεταῶ του σχέσεις, ὄλλα θὰ θεωροῦνται και θὰ προσφέρονται στὴν ἀκρόσσι ἀνὰ ἀνεξάρτητοι μουσικοὶ παράγοντες. Ὅσο γιὰ τὴ μεθόδου τῆς συνθέσεως ἀνέλαβε και πάλι ὁ **Arnold Schönberg** τὴν πρωτοβουλίαν, νὰ ἐξεῶη τοὺς κανόνες γι' αὐτὴν και νὰ τοὺς συγκεντρώσῃ, σὲ μιά συστηματικὴ θεωρία. Ἄν ἀναγ.ωρίσουμε τὴ φῶσι τοῦ δωδεκατονικοῦ συστήματος και τὴν κατάστασι, ποῦ δημιουργήθηκε γι' αὐτὴν, θὰ πρέπει νὰ δεχθῶμε ὅτι ἡ θεωρία αὐτῆ ἦταν ἡ μόνη ποῦ μποροῦσε νὰ δώσῃ τῆς δυνατώτετες, γιὰ μιά μουσικὴ δημιουργίαν λογικὰ ὄργανωμένους βάσει αὐτοῦ τοῦ συστήματος. Καὶ τῶρα: Ποιοὶ εἶνε οἱ βασικοὶ κανόνες, ποῦ θεσιζέι ἡ θεωρία αὐτῆ και ποῦ διαγράφουσι τῆς κύριες γραμμῆς τῆς κατευθύνσεως ποῦ δίνει;

Πρὶν ἀρχίσει τὴ σύνθεσιν τοῦ ὀ μουσικοῦ ἐκλέγει τὴ «βασικὴ μορφή» ἢ τὴν «σειρὰ τῶν φθόγγων» του (γι' αὐτὸ και ἡ μεθόδου λέγεται—ἀρθροθερα μάλιστα— και σύνθεσις κατὰ τὴν δωδεκάφθογγου σειρὰ). Ἡ σειρὰ αὐτῆ, αὐτῆ ἡ «βασικὴ μορφή» ὀφείλει νὰ ἐκπληρῶνῃ τρὸς ἀκόλουθους ὄρους: α) μπορεὶ νὰ περιέχῃ ἢ ὄλους τοὺς τόνους τῆς σειρᾶς ἢ ἑνα μέρος τοῦς. β) πρέπει ν' ἀποφεύγουσιν τὰ πολλὰ ὄμοια διαστήματα. γ) ἀπαγορεύονται οἱ ἐν συνεχείᾳ ἐπαναλήψεις περισοτέρων ὀπὸ ὄδο μεγάλας ἢ μικρᾶς τρίτας. Γιὰ τὴν ἐξέλιξι τῆς μελωδίας ἀπὸ τὴ βασικὴ μορφή, τὴ μεταφορὰ τῆς νεκρᾶς ἀκίνητης σειρᾶς στὴν ζωντανὴ ἀναπνοὴ τοῦ θέματος, ποῦ γίνεται μόνου κατὰ μελωδικούς, μετρικοὺς και ρυθμικοὺς κανόνες, ἀφίνται ἀπόλυτος ἐλευθερία στὴ δημιουργικὴ ἔμπνευσι τοῦ μουσικοῦ. Τὸ παρακάτω παράδειγμα, παρῶμον ἀπὸ τὰ «δωδεκάφθογγου γυμνάσματα» τοῦ **Ernst Krenek** παρουσιάζει τὴν πορεία αὐτῆ κατὰ τὸν παραστατικώτερον δυνατὸ τρόπο.

### Βασικὴ μορφή

Κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς συνθέσεως ἡ βασικὴ μορφή ἐπιτρέπεται κατ' ἀρχὴν νὰ ὀποστη μόνου τῆς ἀκόλουθης ὄλλαγῆς: α) Ἀναστροφῆ τῶν διαστημάτων, β) Κάβουρας (ἀντίστροφος ἔκ του τέλους πρὸς τὴν ἀρχικὴ πορεία) γ) Ἀναστροφῆ τοῦ Κάβουρα στὴ βασικὴ μορφή, δ) Κάβουρας τῆς ἀναστροφῆς. Συγχωρίες σχηματίζονται

μόνον κατὰ τρόπο ὄστε οἱ τόνου τῆς βασικῆς μορφῆς, ποῦ παρουσιάζονται σὲ σειρὰ ὄριζόντια νὰ συνηρῶσουν κατὰ τὴν ἴδια σειρὰ καθῶτως. Γιὰ σύντομον παράδειγμα παραθέτω τὰ τέσσερα πρῶτα μέτρα ἀπὸ τὸ βάλς τοῦ **Schönberg** ἀπὸ τὰ «κομμάτια του γιὰ πιάνου» ἔργο 23.

Στην αντίστοιχτική επεξεργασία της σειράς γίνεται διάκριση μεταξύ των διαφόρων βαθμών ζέτησης των συνηθέσεων, θεωρούνται δηλαδή: Εξόφανα διαστήματα: ή μικρά τρίτη—ή μεγάλη τρίτη—ή πέμπτη—ή μικρά έκτα—ή μεγάλη έκτα και ή όγδοη. Μετρίως διάφωνα: ή μεγάλη δευτέρα—ή μικρά έβδομη. Όξεία διάφωνα: ή μικρά δευτέρα—ή μεγάλη έβδομη. Ό βαθμός ζέτησης της τετάρτης κανονίζεται από τις έκαστοτε σχέσεις της. Ή έλαττωμένη πέμπτη θεωρείται διάστημα ούδέτερον. Παρόμοιοι κανόνες ισχύουν και για τόν σχηματισμό των συγχορδιών, ανάλογα έπί έπίσης πραγματοποιείται και ή κυριώτερη άρχή της μουσικής: ή έντασις και ή λύσις. Ή κτηνιότερη άλλαγή που έπιβλεπε εινε δι ενσυνειδητα αποφευγονται τα μέχρι τουδεν εν χρηση στή μουσική εϋχια, εϋφωνα διαστήματα και απαγορευεται ή όγδοη. Αντίθετα επιδικαιουεται προτιμησις στις ζωες τωρα αποφευκτες διαφωνες συνηθεις.

Αυτή εινε ή μέθοδος, όπως παρουσιάζεται στις γενικες της γραμμες. Όποιος σκοπεύει να γράψη επάνω σε καθαρώς άτοναλική βάση θά βρεισθί την ανάγκη χωρις άλλο να τη μεταχειρισθί γιατί επάνω στή βάση αυτή δεν φαντάζεται να εινε δυνατόν να ισχύση άλλη. Το ζήτημα μόνο εινε αν μπορεί να θεωρηθί ο άτοναλισμός καρποφόρος για τη μουσική δημιουργία. Δεν υπάρχει βέβαια άμφιβολία, πως πάνω σ' αυτό δικαιούμαστε ναχουμε σοβαρές επιφυλάξεις. Ό απόλυτα άφη-

ρημένος και ποϋδότερος χαρακτήρ της άτοναλικής μουσικής που οφείλεται στην παγερή σκληρότητα των σχεδόν αποκλειστικά διαφώνων συγχορδιών, οι παράενοι μελωδικοί της σχηματισμοί, ο από την άενα άλλαγή των συγχορδιών προκαλούμενος εξακολουθητικός ταραχμένος κυματισμός της ήχητικής μάζας, αλλά πρό πάντων ή δλοκληρωτική άπουσία εκείνων των μεταξύ έντάσεως και λύσεως αρμονικών έναλλαγών, που επάνω τους στριζίζεται το κυριώτερο άκατανήκτο έλληγτρο της Εϋρωπαϊκής μας μουσικής, δια λοιπόν αυτά εινε άναμφιβόλως μειονεκτήματα, εις τα όποια φαίνεται τουλάχιστον δύσκολο, να συνεισθίση το αυτί μας.

Ός τόσο ως μη βιαζόμαστε και πρό πάντων ως μην άφίσουμε την κρίσις μας να τρέξη πριν από την εξέλιξι και να την προλάβη βγάζοντας μιá πρόωρη απόφασι. "Ας δώσωμε καλύτερα τον καιρό στο μέλλον, να μας άνατησθί θετικά στο έρώτημα αν ο άτοναλισμός εινε φαινόμενο στιγμιαίο και περαστικό ή εν πραγματικά σ' αυτόν πρέπει να ν' άντικρίζουμε την αδιάντην της μουσική γλώσσα. Μέσα στο πλαίσιο των γενικών μεταβολών που κυριαρχούν σήμερα σ' όλους τους κλάδους της άνθρώπινης ζωής εινε και αυτός ένας παρόνος άπολογισμός, που άξίζει τον κόπο, τουλάχιστον να τον προσέξουμε και να τον εξετάσωμε εν τη συνόλω του και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του.

## ΣΕΛΙΔΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

# Ο ΧΑΙΝΤΕΛ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΡΡΟΥΚΕΣ ΤΟΥ

Ό Γεώργιος Φρειδερίκος Χαίντελ, ο περίφημος Γερμανός συνθέτης του 17ου αιώνος ήταν και σαν άνθρωπος και σαν προσωπικότης έξ ίσου μεγάλος βέβαια, αλλά ριζικά διάφορος από τον σύγχρονό του Ίωάννη Σεβαστιανό Μπάχ. Γι' αυτό και το έργο τους, τεράστιο σε όγκο και τόν δυό, και άνεπτυκτο σε αξία μ' όλο που βασικά δημιουργήθηκε με τα ίδια τεχνικά μέσα παρουσιάζεται τόσο διαφορετικό στην έκφρασι. "Άλλως τε και ή ζωή τους κώλησε από την άρχή τόσο άνόμοια. Γόνος οικογενείας μουσικών ο πρώτος δεν έφυγε από την πατρίδα του παρά ελάχισητος φορές και για πολύ λίγο χρονικό διάστημα. Σ' αυτή έγγραφε και τα άθάνατα έργα του μέσα στη σιωπή και την ήσυχία της. Ή όμορφιά τους επιβάλλεται με τη λιτή της γραμμή, με την βαθύτητα της έκφρασεώς της και φορές—φορές με την ύπεροχη ήμερία της. Γιός ένός στρατιωτικού χειρούργου ο Χαίντελ στοδάζεσε νομικά και άργότερα άφοσιώθηκε μονάχα στη μουσική. Τα πρώτα του έργα ήταν όπερες, που έγγραφε κυρίως στα νεανικά

του χρόνια. Έταξίδευσε πολύ και στη Γερμανία δλοκλήρη και στο έξωτερικό. Έμεινε τρία χρόνια στην Ίταλία ξαναγύρισε έπειτα στον τόπο του και άνελαβε καθήκοντα διευθυντολό όρχήστρας στο Άνόβερο, δέχτηκε ύστερα μιá πρόσκλησι της βασιλείσεως Άνας της Άγγλιας που του άνέθεσε την διευθίνση του μουσικού μέρους των όρτων της στέψεως του βασιλικού Γεωργίου. Έκει έμεινε όριστικά και εκεί έγγραφε τα σπουδαιότερα έργα του. Άλλά δεν πρόκειται τώρα να μιλήσωμε εδώ γι' αυτό. Τα λίγα αυτά λόγια εινε ένας μικρός πρόλογος σ' ένα χαριτωμένο και... παρ' όλλο αισθηματικό έπεισόδιο της ζωής του.

Γενικά ο Χαίντελ, ένας τύπος από τους λεγόμενους ήρωικούς, έδινε σημασία στην έξωτερική του εμφάνισι. Άγαπούσε τον πλοΐτο και την πολυτέλεια, που είχε επέκτεινε και στις περρούκες του. Είχε ένα πληθος άπ' αυτές: μιá πρωινή, μιá μεσημεριάτικη, άλλη για το βράδυ, άλλη για την όρα της έγργασιας, και μιá έξαιρετικά φανταχτερή με πλούσιες μπούκλες για τις

έπισημες έμφανίσεις του. Ό μουσικοί του έλεγαν πως έκφραζόταν άκόμα και μ' αυτές και πως έφθανε να δουν, πως έσθκανε το χέρι του προς την περροκκα, και τί κλαίει θά τής έδινε μέ τη χειρονομία του αυτή για να καταλάβουν, άν ήταν ευχαριστημένος από τη δοκιμή ή όχι. Έινε λοιπόν ενόητο πως ένας άνθρώπος, που έδινε τόση σημασία στο περίεργο αυτό κάλυμμα της κεφαλής και του άνθετα να έκφραση και σκέψεις ή κρίσεις του άκόμη, θα θεωρούσε άληθινό δυστύχημα μία όποιαδήποτε έλλειψη, που θα σχετιζόταν μ' αυτό. Και ένα τέτοιο δυστύχημα του συνέβη κάποτε: "Έδινε ένα βράδι ό βασιλεύς Γεώργιος τής 'Αγγλίας στα άνάκτορα του 'Αγίου 'Ιακώβου, ένα έπίσημο γεύμα, όπου ησαν καλεσμένες όλες οι κορυφές του γένους και του πνεύματος και, φυσικά, άνάμεσα σ' αυτές και ό Χαίντελ. Καθώς έπήγαν όμως προς τ' άνάκτορα, ό μεγάλος μουσικός, έπερνούσε έξω από μία οικοδομή, που άκόμη δέν είχε τελειώσει. Σέ κάποιο ξόλο τής, που προεξείχε άκάλυπτο άκόμη από τον τόπο άγνωστρώθηκε ή όραία έπίσημη περροκκα του κ' έμεινε έκεί κρημασμένη, χωρίς ό κάτοχος τής, που ήταν βυθισμένος σ' σκέψεις, να τό άντιληφθή. 'Εξακολουθούσε λοιπόν τό δρόμο του άνόποτος και σέ λίγο μάλιστα θάμπαινε από ένα άνάκτορα, όταν άκουσε μία ευχάριστη νεανική φωνή:

—Μέ συγχωρείτε, Μυλόρδος—έλεγε ή βροσερή φωνή—μá έχασατε να φερσέτε την περροκκα σας! ό Χαίντελ στράφηκε προς τή φωνή, φέροντας ένστικτα τό χέρι στό κεφάλι, και είδε ένα κομψότατο γυναικείο προσωπάκι, που του χαμογέλουσε.

—Τήν περροκκα μου—είπε—τήν περροκκα μου; Μά την άλήθεια έχετε δίκιο! Τό κεφάλι μου είναι πού άτριχο κι' από τό γόνατο του 'Αδάμ. Και τί θα κάνω; Τί μπορεί να γίνι αυτή τή στιγμή; 'Έχω ένα τόσο μεγάλο κεφάλι, που σέ κανένα κοντινό κουρετό δέν θα μπόρούσε ναδρω περροκκα, που να του μπαίνι! Κ' ή ώρα είναι περασμένη!

—'Αν ό μυλόρδος ήθελε νάρθη μαζί μου στό σπίτι μου,—είπε ή χαριτωμένη κοπέλλα—είμαι κομμάτρια! Μέ λένε Τζένου Μπρούκ και κατοικώ δέ τον πατέρα μου έδω κοντά. Νομίζω πως ό Μυλόρδος θαδρη σέ μάς κάτι που να του ταираίξη.

Ό Χαίντελ άκολουθήσε μ' ευχάριστον τήν δημοφή Τζένου.

Στό μαγαζί του πατέρα τής βρήκαν άληθινά πολλές περροκκες, και ό Χαίντελ τις δοκίμασε όλες τή μία ύστερα από τήν άλλη. Τού ήταν όμως όλες πολύ μικρές και ό δυστυχημένος μουσικός άρχισε ν' απέπιζεται. "Έαφαν όμως ή Μίς Τζένου άνακάλυψε μία άκόμη, κρομμένη στην κάτω θέσι ενός τραπέζιου μέ τρία άλεπάλληλα ράφια.

—'Εδω είναι άκόμη μία, φώναξε χαρούμενη,—πού νομίζω, πως θα σάς πάη. Κιττάξτε! Είναι άρκετά μεγάλη. Καθήστε, σάς παρακαλώ, για να σάς τή δοκιμάσω, Μυλόρδε!

Χαμογέλασε τώρα ευχαριστημένος και ό Χαίντελ, κάθισε στην καρτέκλα, που του πρόσφεραν, κ' έμπιστεύθηκε τό κεφάλι του στό έπίδειξια χέρια τής δεσποινίδος Τζένου. Σέ λίγο πραγματικά διεπίστωσε ένθουσιασμένος πως από τήν παραπεταμένη έκείνη περροκκα ή μικρή χαριτωμένη μάγισσα είχε κάνει ένα άληθινό καλλιτέχνημα, που έφάνταζε τώρα περριόνα έπάνω στο φαλακρό του κρανίο και γεμάτος εύγνωμοσύνη προσέφερε στον σωτήρα του τό βαρύ του βαλάντιο. 'Η

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Τζένου όμως δέν δέχτηκε τήν πληρωμή και πάντα μέ τό ίδιο άκατανικότο όπλο, τό όρατο της χαμόγελο, είπε ευγενικά ένώ άπλώνονταν ένα ροδινο χρώμα στο κάλλυγγραμμο πρόσωπό της.

—Μαό ήταν πολύ ευχάριστο να σάς φανώ χρήσιμη και άν θέλησα να μάς κάνετε τήν τιμή να γίνετε από σήμερα πελάτης μας, θα είμαι πληρωμένη για τή μικρή μου ύπηρεσία.

Ό Χαίντελ δέχτηκε και άποχαίρετρος. 'Ως τόσο φεύγοντας από τό κατάστημα έννοισε πως δέν άποχωριζόταν μ' έκαστη καρδιά τή χαριτωμένη έκείνη περροκκα, και, από τό έπίμερο πρωϊνό κάθε μέρα περρούσε από τό κατάστημα, για να του διορθώση ή Τζένου στό κεφάλι τήν κάθε του περροκκα. Μέ τήν καθημερινή αυτή έπαφή, άντι ν' άποκτά τή συνήθεια να βλέπει τό νεανικό έμορφο πρόσωπο τής χαριτωμένης περροκκιέρας, ό Χαίντελ αισθανόταν ολοένα και δυνατωτέρους τούς παμούς του στην προσέγγιση τής ώρας που θα τήν συναντούσε. Και πρώτα ήρθε μία μέρα στό κατάστημα μέ μία όραϊστική έκδοσι του Μεσοίασ του, που τής τήν πρόσφερε άφου έγραψε και τή σχετική άφιέρωσι. "Υστερα ... ύστερα κατάλαβε πως μονάχα μ' αυτό δέν ήταν ίκανοποιημένος, κ' ένα πρωϊνό πήρε μία μεγάλη άπόφασι: θα πήγανε να ζήτηρη από τον κύριο Μπρούκ τό χέρι τής δημοφης κόρης του. Μόλις έπήρε τήν άπόφασι αυτή, κατάλαβε πως αυτή τήν ίκανοποίησι ζητούσε ή ψυχή του. Κ' έτοιμάστηκε! Σέ λίγο ήταν στό κατάστημα. "Έσπρωξε τήν πόρτα, μπήκε, προχώρησε λίγα βήματα, και στάθηκε. Στό βάθος έχαχόρισε τήν δημοφή Τζένου, που κατιγινόταν μ' δλη τής τήν προσοχή κι' δλη τής τήν έπιτηδεϊότητα να φοριάρη τήν περροκκα ενός άραϊκα και νέου άξιωματικού τής φρουράς, και να τήν στολίζει μέ μπουκλάκια, ένώ χαριεντιζόταν μαζί του, όλοφάνερ ένθουσιασμένη. Ό Χαίντελ έννοισε κάτι να τον δαγκώνη μέσα στο χέρι, που έμοιαζε μέ ζήλεια. 'Ως τόσο κάθισε σ' μία καρτέκλα, που δέν φαινόταν, από τή θέσι τής Τζένου και περιέμενε όπομονοτικά να τελειώση ή ίεροτελεστία. Κι' έξαφνα άκουσε τή φωνή τής άγαπημένης του.

—Πατέρα, έλεγε, δός μου, να ζή, ένα κομμάτι χαρτί από τον «Μεσοίασ» του Χαίντελ. 'Έκει δά κάπου βρίσκεται. "ΕΞη μπουκλάκια άκόμα, και ό άξιωματικός θάνε ό άραιότερος μέσα σ' δλόκληρο τό βασιλείο!

Τά λόγια αυτά, που ειπώθηκαν ως τόσο μέ τήν μελωδική φωνή τής δημοφης Τζένου και συνοδεύτηκαν από τό ίδιο πάντα γοητευτικό της χαμόγελο, άκούστηκαν για τον Χαίντελ, σαν τήν βροντή του κεραυνού μέσα στην πρωϊνή ήσυχια του μαγαζιού! "Ωρμησε έξω κ' έκλεισε πίσω του τήν πόρτα, όσο πού άδόδρυβα μπορούσε ένώ καταγανακτιόμενος μουρμούριζε:

—Μπουκλάκια! Μπουκλάκια μέ τον «Μεσοίασ» μου! 'Από τή στιγμή έκείνη, που λίγο έλειψε νάνη ή άποφασιστικώτερη τής ζώης του, ένώνοντάς τον για πάντα μέ μία χαριτωμένη Μίς, που για μοναδική τής προικιά είχε δύο έμορφα μάτια και τήν ίκανότητα να κάνει μπουκλάκια, ό Χαίντελ δέν έννοισε ποτέ πιά τήν έπιθυμία ν' άποχτήσει σούζου. "Οπως είναι γνωστό πένθανε έλευθερος από τά δεσμά του γάμου. "Ολες ό περροκκες του—είχε έξη δωδεκάδες άπ' αυτές—πουλήθηκαν. "Ολες, έκτός από μία. Κατά τήν έπιθυμία του τόν νεκροστόλιζε ή πρώτη έκείνη, που είχε φορμάρει ή Τζένου στό κεφάλι του, τή βραδιά που λίγο έλειψε να παρουσιασθή φαλακρός, στο άψημόμητο έκείνο βασιλικό γεύμα των 'Ανακτόρων του 'Αγίου 'Ιακώβου.

(Κατά τον Wilhelm Meyer)

## ΟΙ ΚΛΑΣΣΙΚΟΙ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ MAURO GIULIANI

(1780 - 1834)

Ανάμεσα στους δασκάλους της κλασικής τέχνης της κιθάρας που ζήτησαν στον περισσότερο αμόνα διακρίνουμε τον Ίταλο **Mauro Giuliani**. Όπως και ο αντίπαλός του **Fernando Sor** (1770-1799) με τη μουσικήν Ιδιοφυΐα του και πάθος προς τας αγνώστους οδούς της καλλιτεχνίας, επέφερε στην τεχνική της κιθάρας σπουδαίες τελειοποιήσεις αι οποίας συναντάμε στα



απειράριθμα έργα του. Δι' αυτήν την προσοράν του οι πηδουασαί του εύγενοιά αυτού όργάνου πρέπει να του όφείλουν εύγνωμοσύνην.

Ο **Mauro Giuliani** γεννήθηκε σε μία πόλι της Ίταλίας, την Μπολόνη, στα 1680. Από την πιο μικρή ηλικία επεδόθη στην μελέτη του βιολιού που γρήγορα όμως εγκατέλειψε γι' ν' άφοσιωθή έξ ολοκληρώσιν στην κιθάρα, που τόσο πολύ άγάπησε. Μόνος του και χωρίς την βοήθεια δασκάλου,

**MAURO GIULIANI** κατόρθωσε ν' ανακαλύψη τας διαφόρους θέσεις και δακτυλιωμούς και μέσα σε λίγα χρόνια να εξελιχθή σε ένα έξαιρετικό κιθαριστή με Ιδία τεχνικήν την όποιαν βαθμιαίως ανέπτυξε και έτελειοποίησε.

Μόλις εις ηλικίαν 14 έτών έκανε την πρώτην του δημοσία εμφάνισιν. Αι μετέπειτα έπιτυχεις εμφάνισεις του τον ενεθάρρυναν να σταδιοδρομήσῃ πλέον ως κοντσερτίστα, σε ηλικία δε 20 έτων έθεορότερον στην Μπολόνη ως ο καλύτερος κιθαριστής της έποχής.

Στα 1800 με την ένδοξον φίλων και θαυμαστών του φεύγει για τὸ Παρίσι όπου σημειώνει νέες έπιτυχεις εμφανιζόμενος ένδοπιον τοῦ Παρισινοῦ κοινού. Έκει διαδίδει την τέχνη του καθώς και την άξίαν τών έργων του συγχρόνου του Ίταλοῦ κιθαριστοῦ **Ferdinando Carulli**. Ως συνθέτης ζειτημήθη από τόν Γάλλον εκδοτήν **Richault** που πρώτος αὐτός εξέδωκε τὸ έργον του **op. 8 (3 Rondos)** που είχε γραφεί σε ηλικία 18 έτών.

Στα 1807 έρχεται στην Βιέννη. Η φήμη του τοῦ έξασφαλίζει τούς αναγκαίους ειδικούς πόρους για μία άνετη ζωή. Οι συναυλίες του κάνουν άσθηση μεγάλη στους μουσικούς κύκλους της πόλεως ή δε φήμη που άπέκτησε καθώς και ή καλοσύνη που τόν διέκρινε, τόν έκαναν άγαπητό σε όλους τους καλλιτέχνας. Μεταξύ τών φίλων του καταλέγονται και ο Άρχιβοῦξ της Αύστρίας **Prlyγκηψ τών Hohenzollern** και ο κόμης **George τού Walstein** τούς όποιους είχε μαθητάς του. Εις την Βιέννη γνωρίσθη με τούς μεγαλύτερους μουσικούς και τούς πιανίστας **Hummel, Moscheles, Diabelli** καθώς και με τόν **Haydn**. Όλοι τους ένθουσιασθήσαν με την τέχνη του και ήθέλησαν να μελετήσουν κιθάρα διά να γράψουν, όπως με άρκετην έπιτυχίαν έγραψε ο **Diabelli**, ή να προσαρμόσουν μουσικά έργα τους στο όργανο τούτο όπως άκριβώς ο **Haydn** συνθέτοντας ένα περίφη-

μο κουαρτέτο σε ρέ έλ. για φλόουτο, βιόλα, βιολοντέλλο και κιθάρα (**solist**) που παίζεται τακτικά στο έξωτερικό και τελευταίως στις 26 του περασμένου μηνός στη **Modena** της Ίταλίας. Η περίοδος αυτή είναι ή πιο παραγωγική της ζωής του, άπόδειξις ότι κατά την έποχην αὐτήν ίδιει περί τας 100 συνθέσεις του.

Στα 1821 νοσταλγήσας την πατρίδα του έπιστρέφει στη Ρώμη. Έκει γνωρίζει την μεγαλύτεραν ίσως έπιτυχίαν της ζωής του με μίαν περίφημον συναυλίαν την όποιαν εθεώρησε ως την πλέον έπιτυχή της σταδιοδρομίας του. Τό αυτό έτος περιόδεσε εις Όλλανδίαν, Γερμανίαν και Ρωσίαν όπου σημειώνει νέες έπιτυχεις, διαδίδων την άγάπην διά την κιθάραν. Την μεγαλύτεραν ίδιως έπιτυχίαν είχεν εις την Πετρούπολιν. Τό πόσο ένειν έκει δέν γνωρίζομε, πάντως ένειν άρκετά χρόνια και τό κούνοσ ό κάθε του εμφάνισι τοῦ έπεφύλασσε τας θερμότερας εκδηλώσεις.

Τό 1830 τόν έναβροβίωκε στο Λονδίνο. Έκει συναντάται με τόν μοναδικόν του αντίπαλον **Fernando Sor**. Παρ' όλον τούτο οι γγλοι του κάνουν θερμή όποδοχή οι δε θαυμασταί του εκδίδουν περιόδικον άφιερωμένον εις τόν τίνον υπό τόν τίτλον **«The Giulianiades»**, τό όποιον κυκλοφορούσε επί πολλά έτη. Όσον άφορα την ένδοξιον που έδημιούργησε το παίξιμό του, χαρακτηριστικά είναι τά λόγια Άγγλου κριτικού της έποχής που λέει επί λέξει: «Η κιθάρα τραγουδούσε εις τά **Adagio** κατά τρόπον άδάνταστον. Η μελωδία εις τά άργα μέρη έδίδετο με μία συνοδεία όπου αι συγχωρίαι παρεινόντο και εκάλλυπαν τά κενά τού άρμονικού οικοδομήματος ένώ οι φθόγγοι της έπεφταν με μία έπιβλητικότητα και άναγκαιότητα σαν τά **staccato** του πιάνου».

Από τό Λονδίνο έπέστρεψε εις Αύστριαν και παρέμεινε στην Βιέννη όπου πιθανότερον ζήτησε μέχρι τοῦ θανάτου του.

Ο Γερμανός συγγραφέας **Mendel**, ίσως άγνωστός άνά τόν κόσμο περιόδεως, αναφέρει ότι απέθανε τό 1820. Έπίσης Γερμανικός εκδοτικός όικος εις πρόσφατον κατάλογον τών εκδόσεών του δημοσιεύει φωτογραφίαν του και αναφέρει ότι απέθανε τό 1830. Και ή χρονολογία όμως αὐτή είναι έσφαλμένη διότι αὐτός τό 1833 άκόμη εύρίσκετο εις Λονδίνο. Προφανώς υπάρχει κάποια σύγχυσις που προήλθεν έξ άμοιωνίας διότι κατά την έποχην εκείνην κατοκούν εις Βιέννη και άλλοι κιθαρισταί με τό αυτό έπιθετον **Giuliani**, όπως ο **Michele** και ο **Francisco Giuliani**. Πάντως τό βραβιότερον είναι ότι ο **Mauro Giuliani** απέθανε τό 1834 έποχην καθ' ήν επέστρεψε εις Βιέννη, δηλαδή πριν από 120 χρόνια.

Τό έργον του είναι μεγάλο όχι μόνον διά της τεχνικής τελειοποιήσεως αλλά και διά την μεγάλην του μουσικήν άξίαν.

Τά διάφορα έργα του άνέρχονται εις 300. Ατυχώς όμως δέν διεορώθησαν όλα. Τά περισσότερα γνωστά είναι: Η μέθοδος κιθάρας (op. 1) διαμοιρησάσῃ σε 4 μέρη, τά 6 **Preludes** (op. 23) ώρωπίστα και ένδιαφέροντα τώσον διά την ανάπτυξιν του μηχανισμού τών δακτύλων της άριστερας χειρός στις διάφορες θέσεις, όσον και διά τόν πλούτον τών άρμονιών, αι 32 μικρά μελέται (op. 30), άρκετά ντουάτα, αι δύο **Grosse Sonaten** διά βιολιά και κιθάραν (op. 25 και 85), ή **Grande Ouverture** (op. 61), τά 5 **Rondos** (op. 14) και άπειράριθμα θέματα με παραλλαγές.



άζεται ποῦ καί ποῦ στίς συντροφίες τῶν παλιῶν του φίλων. Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Μαλακίρεφ στή μουσική ζωὴ εἶναι φυσικά ἕνα γεγονός ἐξαιρετικά σημαντικό γιὰ τὰ μέλη τῆς παλίας «μικρῆς συντροφιάς». Βρίσκουν ὁμῶς, πῶς τὰ χρόνια τῆς ἀπουσίας ἔδωξαν πάρα πολύ τὸν Μπαλακίρεφ. Γιατί, ἂν στὸ φυσικό του ἔχει μείνει σχεδόν ὁ ἴδιος, ἠθικά ὑπέστη μιὰ ἐκδηλῆ μεταμόρφωση, ποῦ τὸν ἔκανε σχεδόν ἀγνώριστο: ἔγινε ὑπερβολικά θρησκόληπτος καί φανατικός ὀρθόδοξος.

Μὰ ὁ δάσκαλος κι ὁ μαθητής, παρ' ἄλλῃ τῇ καλῇ τους θέλησῃ, δὲ μποροῦν νὰ ξαναξεστάνουν τὴν παλιά τους φιλία. Κάποια ουστολή, ἀναπόφευκτη ὅταν ξαναρχίζει μιὰ φιλία ποῦ ἔχει διακοπεῖ, κι ἡ τέλεια ἔλλειψη θρησκευτικότητας ἐκ μέρους τοῦ Νικόλα, ἐμποδίζουν τὴ δυνατότητα μιᾶς πλήρους ἐγκαρδιότητος.

Πάντως ὁ Μπαλακίρεφ κάνει μιὰ ἀξέπαινη προσπάθεια καί πηγαίνει κάποτε - κάποτε στὸ σπίτι τῶν Κόρσακωφ, ὅπου συγκεντρώνονται τώρα τὰ ὑπολείμματα τῆς «μικρῆς συντροφιάς» δυστυχῶς ὁμῶς ἀντιλαμβάνεται πῶς φοβίζει τώρα κάπως ὅλο τὸν κόσμο. Γι' αὐτὸ φεύγει πάντα ἔνωρίς. Καταλαβαίνει πῶς ἡ ἀναχώρησή του θὰ εἶναι τὸ εὐθύημα μιᾶς ἐλευθερῆς πιά συνομιλίας ἀνάμεσα στοὺς φίλους ποῦ μένουν, κι ἐπίσης μιὰ ἀνακούφιση γιὰ τὴν οἰκοδόμοισιν. Ἐκτός ὁμῶς ἀπ' αὐτὲς τὶς συναναστροφάς, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ὁ Μπαλακίρεφ κι ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ἔχουν τὴν εὐκαιρία νὰ συναντῶνται σχεδόν κάθε μέρα, γιατί ἡ κυρία Σέστακωφ ἀνέθεσε σ' αὐτοὺς καί στὸ Λιάντωφ, νὰ ξανακοιτάξουν τὶς ὄψεις τοῦ ἀβελφοῦ τῆς Γκλίνκα, ἐπειδὴ σκόπευε νὰ τὶς ξαναεκδώσει.

Ἔτσι κι οἱ τρεῖς τοὺς ἐργάζονται μαζί ὀλόκληρης βραβύς κι ἐνώνουν τὶς προσπάθειές τους καί τὶς γνώσεις τους γιὰ νὰ ἐτοιμάσουν δυὸ παρτιτούρες, ποῦ ἤθελαν νὰ τὶς κάμουν τέλειες. Δυστυχῶς ἡ πραγματικότητα δὲν ἀνταποκρίθη κε στίς προθέσεις τους· καί, παρ' ἄλλῃ τὴν ἀφοσίωσή τους σ' αὐτὸν τὸ σκοπὸ, οἱ παρτιτούρες αὐτὲς περιμένουν ἀκόμη τὴν ὀριστικὴ ἀναθεώρησή τους.

Μὰ πῶς συχνὰ ὁ Νικόλας πῆγαινε καί περνοῦσε τὶς ὥρες τὶς σχόλης του κοντὰ στίς δεσποινίδες Πυργκόλντ, γιὰ τὶς ὁποῖες οἱ φίλοι συνθέτες ἐξακολουθοῦσαν νὰ γράφουν λήντερ. Τὸ χειμῶνα τοῦ 1871 ὁ Μουσόργκωσκυ ἔγραψε τὰ «Παιδιάστικα» του, ποῦ ἡ Ἀλεξαντρίνα τὰ τραγουδοῦσε περίφημα καί ἡ Ναντίνα τ' ἀκομπανιάρειζε ἀκόμη πῶς καλά, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Νικόλα. Ἔτσι τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1871, τὰ μέλη τῆς μικρῆς συντροφιάς δὲν ξεφάνισθηκαν καθόλου ὅταν πληροφορήθηκαν τοὺς ἀρραβῶνες τοῦ νεώτερου μέλους τους, τοῦ Νικόλα, μετ' ἡ Ναντίνα Πυργκόλντ.

### III

Ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ γεγονότα, ἕνα ἐξαιρετικὸ σημαντικὸ γεγονός αἰφνίδιωσε κι ἄφησε κατάπληχτη στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ τὴν «παντοδύναμη μικρὴ συντροφιά». Ὁ διεθυντὴς τοῦ Ὄρειου τῆς Πετροῦπόλεως—ποῦ ἀνήκε στὸ συντηρητικὸ κόμμα τῆς «Ἐταιρίας ρωσικῆς μουσικῆς»—πρόσφερε στὸ Νικόλα τὴν ἔδρα τοῦ καθηγητῆ τῆς συνθέσεως καί τῆς ἐνοργανώσεως, κι ἐπὶ πλέον τὴ διεύθυνση τῆς τάξεως τῆς ὀρχήστρας.

Λίγον καιρὸ πρωτότερα, ὅταν παίχτηκε τὸ ἔργο τοῦ Κόρσακωφ Σάντκο σὲ μιὰ συναυλία τῆς Ἐταιρίας ρωσικῆς μουσικῆς, ἡ μικρὴ συντροφία φώναξε γιὰ πρώτη φορὰ «Νίκη!» Τὰρα ὁμῶς αὐτῇ ἡ τόσο κολακευτικὴ πρόταση ξεπερνοῦσε κάθε προσδοκία. Ὁ Νικόλας ἔχοντας συναίσθηση τῆς ἀγνοίας του, ζήτησε μιὰ προθεσμία γιὰ νὰ σκεφτεῖ πρὶν ἀπαντήσῃ καὶ παρακάλεσε τοὺς φίλους του νὰ τὸν συμβουλέωσιν μ' ἄλλῃ του τὴν ἐλιγκρίνει τι νὰ κάμει. Ὅλοι τότε οἱ σύντροφοί του, καί προπάντων ὁ Μπαλακίρεφ, ἐξαιρετικά περήφανος πούβλεπε ἕναν ἀπὸ τὴν παράταξή του νὰ μπαίνει στὸ ἔθρονον στρυγτόπεδο, τὸν παρακίνησαν μετ' ἄλλῃ ἐπιμονῇ καί ἐγγλωττία νὰ δεχτεῖ, ὥστε ὁ Νικόλας ἀποδέχτηκε αὐτὸν τὸ διορισμὸ.

Παρ' ὅλο ποῦ πραγματικά ὁ Νικόλας δὲν ἦταν ἀκόμη ἀρκετὰ καταρτισμένος θεωρητικά, τὰ χρόνια τῆς κοινῆς μουσικῆς ζωῆς ποῦ εἶχε περάσει μετ' ὅσους φίλους του συνθέτες, ὅλα τὰ

κοντσέρτα που είχε άκουσει κι από τὰ ὅποια μὲ τὸ ἔμφυτο μεθοδικό του πνεῦμα ἀντλήσει πολλές ὠφέλιμες γνώσεις, ἀπέδωσαν τοὺς καρπούς των. Ἐπὶ πλεόν εἶχε ἀκόμη μπροστά του δυὸ ἢ τρεῖς μῆνες ἀπὸ τοὺς ὁποίους δὲν ἔχασε οὔτε λεπτὸ, ἀλλὰ στρώθηκε στὴ μελέτη καὶ διάβασε ἐντατικά ἁρμονία καὶ κοντραποῦντο.

Ὁ Ἰβιος ὁμολογεῖ, πὼς στὴν ἀρχή, στὴν τάξη του τῆς συνθέσεως, ἦταν ὀποχρωμένος ὡς ἀποκρίνεται στὶς ἐρωτήσεις ποὺ τοῦ ἀπέτειναν οἱ μαθηταὶ του μὲ ἐπιτηδεϊότητα καὶ μὲ γενικότητες κι ἀοριστίαι, κι εὐτυχῶς τὰ κατάφερνε καλά. Στὶς τάξεις τῆς ἐνοργανώσεως : «Μὲ βοηθοῦσε πολὺ—λέει ὁ Ἰβιος—τὸ ὅτι κανεῖς ἀπὸ τοὺς μαθητὲς μου δὲ μπορούσε νὰ φανταστεῖ πόσο ἀμαθὴς ἦμουν, κι ὅταν ἀργότερα ἦσαν σὲ θέση νὰ τὸ ἀντιληφθοῦν, ἐγὼ εἶχα πιά καταρτισθεῖ στὸ μεταξύ ἄρκετά».

Τέλος, στὴν τάξη του τῆς ὀρχήστρας, χάρη στὴ φήμη ποὺ εἶχε ἀποκτήσει, στὶς ἀπαιτήσεις του καὶ στὴν πειθαρχία ποὺ κατάφερε νὰ ἐπιβάλλει στοὺς μαθητὲς του, ὅλα πῆγαν καλά.

Ἔτσι ὅταν εἶδε μὲ κατάπληξή του νὰ δίνουν τὴν τάξη τῆς ὀπερας—ποὺ τὴν εἶχε ὡς τότε ὁ διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου—σὲ κάποιον ἄλλο, τὸ θεώρησε προσβολὴ καὶ παρανήθηκε ἀπὸ καθηγητὴς τῆς τάξεως τῆς ὀρχήστρας, κράτησε ὅμως τὴν τάξη τῆς θεωρίας.

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1872, ἡ Ναντίνα Πυργκάλντ ἔγινε γυναίκα τοῦ Νικόλα, κι οἱ δυὸ νεαροὶ σύζυγοι ἔκαναν ἀμέσως μετὰ τὸ γάμο τους ἕνα ὠραῖο ταξίδι στὴν Ἑλβετία καὶ στὴν Ἰταλία. Στὸ γυρισμὸ ὁ Νικόλας ἀφοσιώθηκε ἀποκλειστικὰ στὴ σκηνοθεσία καὶ τίς πρόβες τῆς ὀπερας τοῦ «Πσκοβιταίν», ποὺ ἔγινε δεχτὴ στὸ Θέατρο Μαρία, ὅστερα ἀπὸ σκληρὸ ἀγῶνα μὲ τὴ λογοκρισία, ποὺ δὲν εὗρισκε εὐπρεπὲς νὰ βάζουν ἕνα τῶσο νὰ τραγουδάει ἐπὶ σκηνῆς. Στὸ σύνολο ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ μένει εὐχαριστημένος ἀπὸ τὴ διανομὴ τῶν ρόλων, κι ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία. Κι ἡ ἐνορχήστρωση τοῦ ἔπισης τὸν ἱκανοποιεῖ, ἐκτός ἀπὸ μερικὰ λάθη ποὺ τὰ διορθώνει στὶς πρόβες. Ἡ πρεμιέρα τῆς «Πσκοβιταίν» δόθηκε, μὲ τεράστια ἐπιτυχία, τὴν 1ῃ Ἰανου-

Ὁ Νικόλας εἶναι καταπικραμένος· καὶ παρ' ὅλο ποὺ προσπαθεῖ νὰ διατηρήσει τὴν ἀνεξαρτησία του, ἐξηγεῖ τοὺς λόγους—ποὺ οἱ περισσότεροι εἶναι ὀλίγοι—γιὰ τοὺς ὁποίους ἀναγκάστηκε νὰ καταρτίσει ἔτσι τὸ πρόγραμμα του. «Ἐλάντως, λέει, ἦμουν κατασυγχισμένος· κι ἐγὼ, ποὺ ἀμφέβαλλα συχνὰ γιὰ τὸν ἐαυτὸ μου, εἶχα τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔκαμα μιά κακὴ πράξη».

Κι ὅμως τὰ οἰκονομικὰ τῆς «Μουσικῆς σχολῆς μὲ ὡρεὰν φοίτηση» διορθώθηκαν ὀλοένα. Μὲ τὴν εὐσυνείδησία του καὶ τὴ μέχρι σχολαστικότητος τιμιότητά του, ὁ Νικόλας ἀσχολεῖται μὲ ὅλα καὶ ἐλέγχει τοὺς λογαριασμοὺς τῆς Σχολῆς. Μὰ αὐτὸ τὸ κακορίζικο «ἄρχι - κλασικὸ» κοντσέρτο γέμισε γιὰ καλὰ τὸ ταμεῖο τῆς σχολῆς. Τὴν ἐπόμενη σαζόν (1875 - 1876) ἔνα πρόγραμμα συναυλίας θὰ εἶναι ἀφιερωμένο στὴ ρωσικὴ μουσική· κι αὐτὸ ἐξυφώνει τὸ Νικόλα στὰ μάτια τῶν φίλων του ποὺ τὸν συχαίρουν, σίγουροι πιά πὼς δὲν ἔχασαν ἐντελῶς τὸν παλιὸ τους φίλο.

## IV

Τὸ χειμῶνα τοῦ 1875 πρὸς 1876, συμβαίνει κάτι ἀπροσδόκητο : ὁ Νικόλας ξαναφιλιώνει μὲ τὸ Μπαλακίρεφ, ποὺ εἶχε ξεμακρύνει θεληματικὰ ἀπὸ ὅλους τοὺς γνωστούς καὶ φίλους του, καὶ γιὰ πολλὰ χρόνια δὲν ἔβινε σημεῖο ζωῆς. Ὅμως παρακολούθησε πάντα ἀπὸ μακριὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ γενικὰ κι ἰδιαίτερα τὴ δράση τοῦ Νικόλα. Ἐμαθε λοιπὸν πὼς ὁ μαθητὴς του μάζευε καὶ ταξινομοῦσε σὲ συλλογὲς ὅλα τὰ λαϊκὰ ρωσικὰ τραγοῦδια. Τοῦ στέρνει λοιπὸν ἕνα φίλο του, τὸ Φιλίπωφ ποὺ ἔχει ἀπειρα τέτοια τραγοῦδια καὶ σίγουρα θὰ τοῦ φανεῖ χρήσιμος. Καὶ πραγματικὰ ὁ Νικόλας καταγράφει περὶ τὰ 40 τραγοῦδια ποὺ τοῦ τραγοῦδαει ὁ Φιλίπωφ.

Τότε ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, θέλοντας νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν Μπαλακίρεφ γιὰ τὴ βοήθειά του τοῦδουσε, καθὼς καὶ γιὰ τὸ ὅτι τοῦ ἔστειλε πολλοὺς μαθητὲς τῆς ἁρμονίας, ξαναρχίζει, ὅστερα ἀπὸ τόσα χρόνια, νὰ συχνάζει στὸ σπίτι τοῦ παλιοῦ του δασκάλου. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Μπαλακίρεφ ξαναπαρουσι-

νία του Ρίμσκυ - Κόρσακωφ. Οι μουσικοί κι οι κριτικοί τή βρῆκαν στεγνή και κρύα και κατηγορήσαν τὸ συνθέτη της γιὰ τὴν κατάχρηση ποὺ ἔκαμε στὴ χρησιμοποίηση τοῦ κοντραπούντου. Ὁ Μποροντίν μάλιστα, ποὺ δὲν τοῦ πολυάρεσε αὐτὸ τὸ ἔργο, κάνει, ἀστεειυόμενος πάντα εὐγενικά, τὴν πὸ σωστὴ κριτικὴ. Λέει στὸ Νικόλα πὼς ἀκούοντάς τον, νομίζει πὼς βλέπει τὸ «*Herr Professors*» (τὸν Κο Καθηγητῆ), ποὺ φόρεσε τὰ γυαλιὰ του γιὰ νὰ συνθέσει ein *grosse symphonie* (Μιά μεγάλη συμφωνία). Μὰ κι ὅλα τὰ ἄλλα μέλη τῆς «μικρῆς παντοδύναμης συντροφιάς» κατακρίνουν τὸ συνθέτη αὐτῆς τῆς συμφωνίας γιὰ τὸ σχολαστικισμό του, ὅσον ἀφορᾷ τὴν αὐστηρὴ τήρηση τῶν κανόνων τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ κοντραπούντου.

Μὰ ὁ Νικόλας δὲ ἔχασε τὸν ἐνθουσιασμό του. Ἐφ'ὅσον διάβασε τὸ σύγγραμμα τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ κοντραπούντου τοῦ Τσαϊκόφσκυ, βασισιμένο πάνω στὶς ἀρχές τοῦ Κερουμπίνι καὶ τοῦ Μπέλερμαν, βυθίστηκε στὴ μελέτη τῶν παλιῶν μεγάλων δασκάλων: τοῦ Παλεστρίνα, τῶν Φλαμανδῶν καὶ προπάντων τοῦ Μπάχ.

Φορὲς - φορὲς βρίσκει κι ὁ ἴδιος πὼς τὸ παρακάνει. Κρίνει αὐστηρὰ τὸ κουαρτέτο του, ποὺ τὸ ἀδιάκοπο *fuorlo* του καταντάει στὸ τέλος νὰ γίνεται βαρετὸ. Ἐντίθετα εἶναι κατενθουσιασμένος γιὰ τὸν ἀντιστιχτικὸ ἄθλο ποὺ πετυχαίνει στὸ φινάλε αὐτοῦ τοῦ κουαρτέτου.

Στὸ μεταξύ οἱ διορισμοὶ κι οἱ τιμὲς πέφτουν βροχὴ πάνω στὸ Νικόλα. Τοῦ ἀνάθετον τὴ διεύθυνση τῆς «Μουσικῆς σχολῆς με θεωρεὰν φοίτηση», ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη φυτοζωοῦσε οἱ κτρά, προπάντων μετὰ τὴν παραίτηση τοῦ Ἰδρυτῆ καὶ διευθυντῆ τῆς Μπαλακίρεφ.

Ὁ Νικόλας δέχεται αὐτὴν τὴν θέση κ' ἀμέσως, γεμάτος ἐνθουσιασμό, καταπιάνεται νὰ διοργανώσει μιὰ συναυλία, ποὺ τὸ πρόγραμμά της, ἦταν «ἀρχι - κλασσικό», με ἔργα Χαίντελ, Ἀλέγκρι, Παλεστρίνα, Μπάχ καὶ Χάυντν.

Αὐτὸ τὸ πρόγραμμα βυθίζει τὴ μικρὴ συντροφιά σὲ κατάπληξη κ' ἀνησυχία. Τὰ μέλη της τὸν θεωροῦν ἐξομῶτη, λιποτάχτη.

ἀριού τοῦ 1873 στὴν Ὀπερα. Εἶναι εὐνόητο πὼς ὁ τύπος τῆς ἔχθρικῆς παράταξης δείχτηκε πολὺ κακοπροαίρετος. Κι οἱ κριτικοὶ ἐπωφελήθησαν τῆς εὐκαιρίας νὰ ρίξουν φαρμακερὲς σαττες ἐναντία στὴν «παντοδύναμη μικρὴ συντροφιά» καὶ νὰ εἰρωνευθοῦν τὸν «Κόριο Καθηγητῆ τοῦ Ὡδείου», συμβουλευόντάς τον ἐνὰ μελετήσει καὶ νὰ μάθει».

Μὰ ὁ Νικόλας, ποὺ τότε βρισκόταν στὸ μῆνα τοῦ μέλιτος, δὲν πῆρε κατάκαρβα αὐτὲς τίς ψακόβουλες κριτικὲς, μιὰτι δὲ σκεφτόταν παρὰ τὴ συζυγικὴ του εὐτυχία, ποὺ τὴ στέγασε στὴν ὁδὸ Σπαλέρναϊα. Ἡ γυναίκα του ἄσκησε πάνω του πολὺ μεγάλη ἐπίδραση κι ἔγιναν γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα πολλὲς συζητήσεις.

Ἡ Ναντίνα Πυργκόλντ ἦταν ἀναντίρρητα ἐξαιρετὴ μουσικός καὶ πολὺ καλὴ πιανίστα. Ἀργότερα, ὅπως ὀλοι τ' ὁμολογοῦν, ἔγινε μιὰ ἐπίσης ἐξαιρετὴ σύζυγος καὶ ὑπόδειγμα μητέρας ἦταν ὁμως γερμανικῆς καταγωγῆς κι ὁ χαρακτήρας της ἦταν πολὺ ἀστικός (σὲ ὅλη τὴν ἀντικαλλιτεχνικὴ σημασία τοῦ ὄρου αὐτοῦ). Μερικοὶ μάλιστα διατείνονται πὼς συντέλεσε πολὺ στὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ σχολαστικοῦ, μικρολόγου καὶ δεισιδαίμονα χαρακτήρα, ποὺ τοὺς σπόρους του τοὺς βρίσκουμε στὸ Νικόλα, σ' αὐτὸ τὸ «γεροντόπαίδο». Ἦταν βέβαια καλὴ κι ἀξιαγάπητη γυναίκα· μὰ ἐνῶ ὅλα τὰ μέλη τῆς συντροφιάς συμπεριλαμβάνουν καὶ τὴν Κυρία Μποροντίν στὴ στοργὴ μετὰ τὴν ὅποια περιέβαλλαν τὸ σύζυγό της, κατηγοροῦσαν τὴν Κυρία Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ποὺ ἀπομάκρυνε κάπως—ἀθελὰ τῆς ἴσω—τὸν Νικόλα ἀπὸ τοὺς παλιούς του φίλους. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ εἶχε ἓνα πολὺ καλοβαλμένο σπῆτι κι ἤξερε νὰ δέχεται, προτιμοῦσαν τὴν ἐγκάρδια ὑποδοχὴ ποὺ τοὺς ἔκανε ἡ κυρία Μποροντίν καὶ τὴν παροιμιώδη ἀταξία ποὺ βασιλεψε στὸ σπῆτι της.

Ὁ Μπαλακίρεφ, ποὺ στὸ πρόσωπό της θαύμαζε τὴ μουσικὸ ἐφόσο ἦταν δεσποινὶς Ναντίνα Πυργκόλντ, τὴν ἀπεχθάνονταν σ' ἀφάνταστο βαθμὸ ὅταν ἔγινε κυρία Ρίμσκυ - Κόρσακωφ· κι ἴσως νὰ μὴν εἶχε ὀλωσοδίλου ἄδικο, γιὰτὶ πάνω στὸν τυφλὸ της θαυμασμό γιὰ τὸν ἀντρα της τὸν εἶχε πείσει, πὼς τὴν ἀξία του

τη χρωστούσε έξ ολοκλήρου στο ταλέντο του κι δτι δέν δρειλε τίποτα στη διδασκαλία του Μπαλακίρεφ. "Ετσι ή ρήξη μεταξύ δασκάλου και μαθητή έγινε πιά άναπόφευκτη.

"Επειτα, ό Μίλυ "Αλεξέεβιτς, σ' έναν παροξυσμό μισανθρωπίας και μουσικισμού πού τόν βρήκε ξαφνικά, ξεφανίστηκε έντελώς από τό μουσικόν όρίζοντα, κι ή έξαφάνισή του αύτή είχε γιά συνέπεια τό πρόσκαιρο σταμάτημα τής θράσεως τής «Μουσικής Σχολής μέ δωράν φοίτηση.»

Στά 1837 ό Νικόλας διορίστηκε έπιθεωρητής τών μουσικών του ναυτικού. "Επί πλέον ίδρύεται στο "Ωδείο, μέ έξοδα του "Υπουργείου τών Ναυτικών, μία τάξη οργανοποικτών, και ανάθετον τή διευθυνσί τής σ' αυτόν. "Από τήν τάξη έκείνη βγήκε μία γενιά έξαιρετων μουσικόν.

"Αν κι έξακολουθούσε νά παραμένει στο "Υπουργείο τών Ναυτικών δέν ύπηρετούσε πιά σ' αυτό παρά σάν πολιτικός ύπάλληλος" γιατί μέ μεγάλη του χαρά κι άνακούφιση παράτησε τό ναυτικό και τή στολή του. "Ετσι τ' όνειρο του πραγματοποιήθηκε: τώρα είναι επαγγελματίας μουσικός, πρós μεγάλη χαρά τής «παντοδύναμης μικρής συντροφιάς!»

Σάν έπιθεωρητής τών μουσικόν του ναυτικού, ήταν ύποχρεωμένος νά περιοδεύει σ' όλη τή Ρωσία γιά νά διορίζει ή νά έπιθεωρεί τούς άρχιμουσικούς, μέ έξακριβώνει τήν καλή ποιότητα τών όργάνων και νά έπιβλέπει τήν καλή κατάσταση του όλικού. "Επί πλέον πρέπει νά καταρτίξει τό πρόγραμμα σπουδών τής τάξεως τών οργανοποικτών και νά είναι ό σύνδεσμος μεταξύ του "Υπουργείου τών Ναυτικών και του "Ωδείου.

"Από πολύν καιρό ό Νικόλας έπιθυμούσε νά μάθει από κοντά τό χειρισμό τών πνευστών όργάνων. Και νά πού του δόθηκε επί τέλους ή εύκαιρία. Πριν φύγει γιά τήν έξοχή, όπου θα περνούσε τό καλοκαίρι του, προμηθεύτηκε ένα τρομπόνι, ένα κλαρίνο κι ένα φλάουτο" και μέ τή συνηθισμένη του εύσυνειδησία κι έπιμονή, άρχισε νά μαθαίνει τό χειρισμό τών όργάνων αυτών, πρós μεγάλη δυστυχία τών γειτόνων του, πού εύτυχώς έμεναν άρκετά μακριά. "Αμέσως μέ τή διάθεση" πού τόν

τόν χαρακτηρίζει νά ταξινομεί και νά συστηματοποιεί τά πάντα, τού έρχεται ή ιδέα νά γράφει ένα έγχειρίδιο—μέθοδο γιά τά όργανα τής μπάντας. Ριχνεται λοιπόν στη δουλειά και, πριν άπ' όλα, άρχίζει μέ μία ταξινόμηση. Γρήγορα όμως άντιλαμβάνεται τίς δυσκολίες κι όστερα τό άδύνατο τής πραγματοποίησης του σχεδίου του" γιατί στήν πραγματικότητα ύπάρχουν τόσα διαφορετικά συστήματα όσοι κι όργανοποιοί, ώστε τό σχέδιο μιας όποιασδήποτε ταξινόμησης είναι πραγματικά χίμερα. "Ετσι, όστερα από ένα χρόνο παράτησε αυτό του τό σχέδιο, χωρίς όμως νά λυπηθεί γιά τόν καιρό πού αφιέρωσε γιά τήν πραγματοποίησή του, μία κι ό καιρός αυτός δέν πήγε χαμένος.

Τά νέα του καθήκοντα τόν ύποχρέωσαν νά ταξιδεύει, πράγμα πού δέν τόν διαθεραπέει καθόλου. Παντού γινόταν δεχτός μέ τίς τιμές πού όφειλταν σ' έναν άνώτερο ύπάλληλο. "Οντας βέβαιος γιά τή σπουδαιότητα του αξιώματός του και μέ τή σιγουριά τής νεότητάς, δείχνεται άπαιτητικός και δύσκολος και θέλει νά μεταρρυθμίσει τά πάντα. Τά άποτελέσματα πού πετυχαίνει είναι άριστα" άργότερα όμως θά θυμηθεί μέ πολλή του όλλιψη, πώς άπαίτησε τήν άπόλυση ενός φτωχού γέρου άρχιμουσικού μπάντας, πού τό μόνο φεγάδι πού του βρήκε ήταν..... τά βαθεία του γεράμματα.

Στά 1874 παίρνει άκόμη έναν καινούριο ρόλο" τό ρόλο του άρχιμουσικού.

Πρόκειται νά διευθύνει, σέ κάποια μεγάλη αβθουσα, μία συναυλία γιά φιλανθρωπικό σκοπό. Στίς πρόβες φοβάται μήπως φανεί πολύ πρωτόπειρος στους μουσικούς κι όμολογεί, πώς ποτέ δέν ένωσε τόσο ταραγμένο τόν έαυτό του. Εύτυχώς όλα πήγαν καλά στην έκτέλεση. Κι έβδ πρέπει νά σημειώσουμε μία συγκινητική χειρονομία του Μπαλακίρεφ: Παρά τό δτι είχε αποτραβηχτεί από τόν μουσικό κόσμο, παρά τήν άμοιβαία ψυχρότητα μέ τό μαθητή του, τού έστειλε ένα έγκάρδιο και ιστορικό γράμμα, ένα είδος εύλογίας, μπορούμε νά πούμε, του δασκάλου πρós τό μαθητή, πριν από τό ντεμπούτο του. Σ' αυτό τό κοντσέρτο παίχτηκε γιά πρώτη φορά ή Τρίτη συμφωνία



## ΤΟ ΒΕΛΓΙΟΝ

## ΚΑΙ ΟΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΔΕΣΜΟΙ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

Τό Βέλγιον ἡ μικρὴ αὐτὴ σὲ ἔκτασι ἀλλὰ πῶς πυκνοκατοικημένη χώρα ἀπὸ ὅλης τῆς ἄλλης Εὐρωπαϊκῆς ἦταν καὶ ἐνεῖ μιὰ ἀληθινὴ κοίτης πολιτισμοῦ σὲ ὅλες τὸν τίς ἐκδηλώσεις. Ἡ γεωγραφικὴ τῆς θέσις μεταξὺ τῶν τριῶν μεγάλων ἐθνότητων Γαλλίας, Γερμανίας καὶ Ἀγγλίας συντέλεσε ἐν μέρει καὶ αὐτὴ ὥστε χάρις στὴ βραστοπριότητα τοῦ πληθυσμοῦ του νὰ ἀναπτυχθεῖ γοργὰ καὶ νὰ φθάσῃ σὲ ἕνα ἐπίπεδο κοινωνικῆς καὶ πνευματικῆς ζωτικότητος, ἐφάμιλλον μὲ τῶν γειτόνων τῆς ἐνῶ ὠριμένα ἄλλα φελεκτικά γνωρίσματα τῶν δύο κυριαρχουσῶν ἐθνότητων τῆς Φλαμανδικῆς καὶ τῆς Βαλλονικῆς ὅπως τὸ πνεῦμα συγκροτήσεως θετικῆς ἐρευνῆς καὶ ἀληθινῆς ἀγάπης πρὸς τὸ ὄραον μὲ τὴν πάντοτε συστηματικὴν τοὺς καλλιέργειαν ἔδωσαν τέτοιους καρπούς ὥστε τὸ Βέλγιον νὰ στέκεται περήφανα στὴν πρώτῃ γραμμῇ ὡς τόπος μὲ ἀξιοσέβαστη ἀπὸ γενεῶν ἡδὴ παράδοσι σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης ἐνῶ ἐξ ἄλλου ἡ ἀνθόσιμα πάντοτε βιομηχανία του τοῦ ἔχει ἐξασφαλίσαι μιαν οἰκονομικὴν ἐκείξαν πού τοῦ ἐπιτρέπει νὰ μὴ φειδεται καμιάς δαπάνης γιὰ τὴν ἀντιμετώπισι οἰαοδήτουθαι θυσίας πού χρειάζεται γιὰ τὴν τῶνοσι καὶ τὸν ἐξοπλισμὸ σὲ ἔμφυχο ἢ ὄψυχο ὄλικὸ δλων ἐκείνων τῶν Ἰδρυμάτων ἀπὸ τὰ ὅποια βηγικαν ἀληθινῆς ἐπιστημονικῆς, καλλιτεχνικῆς ἀκόμη καὶ στρατιωτικῆς κορυφῆς

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν τομέα τῆς μουσικῆς πού θὰ μᾶς ἀπασχολῆται κυρίως αὐτὸ μαρτὸ πὸ σημειάμα δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ τονίσωμε πόσο βαθεῖσι εἶναι οἱ ριζες πού ὄφτεισαν γιὰ τὴν κατοπινη ἐξέλιξι τῆς νεότερης τέχνης δημιουργοὶ σάν τὸν Ντυφαί, τὸν Ὀκεγκεμ καὶ τὸν Ὀμπρεχτ μὲ συνεχιστὴ ἕναν Ζοσκὲν νὲ Πρέ πού τὸ ἔργο του κυριαρχεῖ κατὰ τὸ 15ον αἰῶνα καὶ πλασιῶνει τὴν δλη δημιουργία τῶν Φλαμανδῶν αὐτῶν διδασκάλων. Τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ ἕνα ρωτεινὸ σταθμὸ στὴ διαμόρφωσι τῆς πού ἀρχίζει ἀπὸ τότε πού ἡ πολυφωνία ἀνοίξε τοὺς καινοὺργιους τῆς δρόμουσι καὶ ἐσημειώσε μιάν ἀληθινὴ ἀκμὴ στὴ χώρα τῆς Φλάνδρας πού περιλάμβανε μέρος τῆς Βορείου Γαλλίας, τῆ Φλάνδρα τὴν Ὀλλανδία καὶ ἀργότερα τὸ Λουξεμβούργο, μιὰ ὁλόκληρη περιοχὴ πού σὲ ὅλους τοὺς κλάδους τῆς τέχνης εἶδε νὰ γεννιῶνται ἀριστουργήματα. Ἡ γενειάσις τοῦ Βέλγιου μὲ ἕνα σημαντικὸν τομέα τῆς Βορείου Γαλλίας συντέλεσε ὥστε πολλοὶ ἀληθινοὶ καλλιτέχνη πού γεννήθησαν καὶ μεγάλωσαν σ'αὐτὸ τὸν τόπο νὰ βροθὸν τὸν ἐπαγγελματικὸν τοῦς δρόμῳ μέσῃ τῆς Γαλλίας καὶ οἱ πῶς ἐξήχοντες νὰ σταδιοδρομοῦσιν καὶ σ'αὐτὸ τὸ Παρίσι. Ἡ ἔπικονωνία μὲ τὸ Γαλλικὸ περιβάλλον δημιουργοῦσε ἄλλως τε δεσμοὺς καὶ σφρηλατοῦσε μιὰ συναγωγία γεμάτῃ ἀπὸ ἀληθινῆς ἀμορτερωθεν κατανόση. Πρέπει δὲ νὰ τονίσωμε ἰδιαίτερῃ σὲ τὴν μεγάλῃ πόλιν τῶν φῶτων στὸ Παρίσι μὲ τὸ εὐρύτερον πλαίσιο τῆς ἀργότερα πολλοὶ ἐξήχοντες Βέλγοι καλλιτέχνη δλων τῶν κλάδων καὶ εἰδικότητων ἐσημείωσαν μιὰ φωτεινὴν σταδιοδρομία. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς ἦταν καὶ ὁ μεγάλος Σαζάρ Φράνκ πού γεννήθηκε στὴ Λιέγη, Ἐἴχε καὶ αὐτὸς τὴν ἀληθινὴν ἀνωτερότητα τοῦ σεμνοῦ καλλιτέχνη πού καθρεφτίζει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψυχοσυνθέσεως τοῦ Βελγικοῦ λαοῦ. Μὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Μπετόγεν κατῆγετο

ἀπὸ Φλαμανδικὴ οἰκογένεια τῆς Ἀμβέρσας καὶ πολλὰ τέτοια φελεκτικά γνωρίσματα ἀναγνωρίζομε στὸν τίτῶνα αὐτὸν, ἱστορικὸν παράδειγμα ἀνθρώπου πού εὕρισκε τὴν πῶς βαθεῖα πὸ ἱκανοποίησι καὶ ἀληθινὴ εὐτυχία ὄταν ἀποσυρῶμε πῶς ἀπὸ τὸν κόσμο ἔφθανε τόσο συχνὰ στὸ σημείον νὰ διαπιστῶνῃ ὁ ἴδιος, μὰ πράγματι συνειδητὰ, πόσο ἀφθαστῆ ἦτον ἡ ἀνωτερότητα τῆς δημιουργίας του.

Ἦτερα ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀπὸ αἰῶνων παράδοσι ἡ Βελγικὴ ἐπικράτεια πού διαμορφώθηκε σὲ ἀνεξάρτητο κράτος τὴν 18α ἐποχὴ μὲ τὴν πατρίδα μας, περὶ τὰ 1830, ἐξελιχθηκε σὲ ἕνα ἀληθινὸ κέντρο τῆς διανοήσεως καὶ τῆς τέχνης μιὰ ἀληθινὴ ἐστία τῶν φῶτων ἀμύλλωμένη μὲ τίς πῶς μεγάλες τῶν γειτονικῶν αὐτὸ ἐθνότητων. Βρυξέλλαι, Λιέγη, Ἀμβέρσα καὶ Γάνδη πλησιέστατα ἡ μιὰ τῆς ἄλλης εἰσέφεραν στὴν ἔθνικὰ πνευματικὴ δημιουργία ὄλο καὶ πῶς ἀξιοσημείωτους καρπούς. Τὸ Κοσμεβουτάρ τῶν Βρυξελλῶν εἴχε ἴδῃ Ἰδρυθῆν τὸ 1833 μὲ διευθυντὴν τὸν Φετις καὶ μετὰ τὸν θάνατό του, τὸ 1871, τὸν Γκεβάρτ ἀπὸ τῶν ἡμερῶν τοῦ ὅποιου ἀπέκτησε τὸ διενέως τὸ κῶρος μὲ συναργάτας παγκομοιοῦ φήμης. Αἱ Βρυξέλλαι εἴχαν γίνε ἕνα τέτοιο μουσικὸν κέντρον ὥστε νὰ θεωρεῖται ὡς ἀπαραίτητον νὰ πάρουσι καὶ ἐκεῖ τὸ βάπτισμα τῶν ὄσοι φιλοδοξοῦσαν νὰ ἐξασφαλίσουν μιάν ἀληθινὴ ἀναγνωρίσι στὸ παγκόσιο μουσικὸν κριτήριον· εἶναι δὲ ἀξιοσημείωτον διὸ ὁ ἴδιος Μασσαρνὸ πού προσέφερε τόσο ἀξιόλογον συμβολὴν στὴ μελοδραματικὴ δημιουργία κατὰ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνος προτιμοῦσε νὰ δίνει τίς πρώτες ἐκτελέσεις ἔργων του ὅπως ἡ Μανόν, ὁ Βέρθερος, ἡ Ὁαίς κ. ὁ. στὸ θέατρον τῆς «Μοναῖς τῶν Βρυξελλῶν πρὶν ἀνεβασθοῦν στὸ Παρίσι.

Σὲ ἐποχὴ πού στὸν τόπο μας ἡ μουσικὴ μῶρφωσις βρισκόταν στὰ πρώτα τῆς βήματα, πού δὲν εἴχαν ἀκόμα διακρίθῃ ὄπως σῆμερα τόσοι Ἕλληνας καλλιτέχνη πού νὰ ἐξασφαλίσουν μιάν ἀληθινὴ ἐπάρκεια σὲ ὄλους τοὺς κλάδους τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσως, σὲ ἐποχὴ πού δὲν εἴχαν ἀκόμη Ἰδρυθῆν καὶ τὰ δύο μουσικὰ Ἰδρύματα τοῦ Ἑλληνικοῦ καὶ τοῦ Ἑθνικοῦ Ὁβείου, ἔπρεπε ἀναγκαίως γιὰ νὰ θεθοῦν ἀληθινὰ θεμελιὰ ὄχι τοῦς μουσικῆς μῶρφῶσεως νὰ μετακληθοῦν καὶ ἔνοι καλλιτέχνη πού γιὰ κάμποσον καιρὸ νὰ προσφέρουσι τὴ συμβολὴ τους καὶ στὸ δύσκολο ἔργο μιᾶς εὐρύτερης διὰδοσεως τοῦ μουσικοῦ αἰσθηματος, πλάι σὺ καθωρῶς ἐκπαιδευτικὸ ἔργο πού εἴχαν ἀναλάβει μὰ ἀληθινὴ ἀφοσίωσι μαζὺ μ' αὐτοὺς καὶ οἱ λίγοι τότε πανάξιοι βικολ μαρ.

Ἐγχε ἡδὴ ἐπανελλημμένως τονισθεῖ ποῖός ὁ ἀφειλόμονος φόρος τιμῆς στὴν Λίνα φὸν Ὀλτνερ πού ἀληθινὴ καλλιτέχνης καὶ καθηγήτρια περιησιῆς Ἰδρυσε τὸ 1899 μὲ μεγάλες τῆς θυσίας τὸ ὄμόνομον Ὁβείον πού ἀνέπτυξε μιὰ ἀξιολογωτάτῃ ἐκπαιδευτικὴ καὶ μορφωτικὴ δρᾶσι ἐκ παραλήλου μὲ τὸ Ὁβείον Ἀθηνῶν. Ἡ Κα Ὀλτνερ μὲ τὴν συναργασία δύο ἐκλεκτῶν καθηγητῶν τῶν Κων Μπέμπερ καὶ Σαίφερ βιολιουοῦργου ἐνὰ σοβαρὸ καὶ ἀξιοσέβαστο μουσικὸν φυτόριο σπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀξιόλογον κλασικὴ ὄργανικὴ καὶ θεωρητικὴ διδασκαλία ἐβίβοντο καὶ μορφωτικὰ διαιλέγεις καὶ

είχαν συχνά εκτελεσθεί υπό την διεύθυνση του Μπέμμερ και άποσπάσματα από μεγάλα δρατόρια. Το έργο της συλλογής από το 1919 από το τότε Ιδρυθέν 'Ελληνικών 'Ωδείου υπό την καλλιτεχνική ηγεσία του Μανώλη Καλομοίρη με συνεργάτες επιλέκτους 'Ελληνες καλλιτέχνες και με διοικητικούς διευθύντην τόν έκτοτε τοιοῦτον Πέτρον Κοτσηρίδη. Η' ίδρυσις του Έδωου νέαν ὄθησιν γιά τήν ἐπιβολή τῆς 'Ελληνικῆς σχολῆς καί στόν ἐκπαιδευτικόν μέρος καί στήν δημιουργία 'Ελληνικῶν συνθέσεων.

"Ὅσον ἀφορᾷ τήν κλασικήν μουσικήν μέρωσιν τῆς τότε ἐποχῆς ὀφείλομεν νά σημειώσωμεν δι' ἐκτός ἀπό τήν Ἄντνερ καί τούς συνεργάτας τῆς γνωστῆς εἶναι ἡ πολυτιμή συμβολή καί ἄλλου διαπρεπούς Γερμανοῦ καλλιτέχνη του πιάνου τοῦ ἀείμνηστου Βασενχόβεν ποῦ ἐπί χρόνια ἐμόρφωσε στό 'Ὁδεῖον 'Αθηνῶν ἀντάξιός του μαθητάς ποῦ καί σήμερ συνεχίζουσιν καί στά τρία μας 'Ὁδεῖα τοῦ ἔργου τῆς ἀληθινῆς σχολῆς τοῦ τέχνης τοῦ βιολιού ποῦ ἀπέτελεσε τή βάση τῆς δημιουργίας τῶν κυριωτέρων στελεχῶν τῶν ἐγγύρων τῆς συμφωνικῆς μας ὀρχήστρας. Πρώτος ὁ Φράνς Σουαζό ἐργάτης ἐντατικά καί ἐμόρφωσε μαθητάς σάν τόν Γ. Χωραφά καί τόν Β. Κόντη ποῦ ὄς καθηγητοῦ τοῦ 'Ὁδεῖου 'Αθηνῶν ὁ πρώτος καί τοῦ 'Ελληνικοῦ 'Ὁδεῖου Βέλου ὁ δεύτερος συνέχισαν μέ ἐνθουσιασμό καί μέ τήν πύ ἐπανετή ἰδεολογία τοῦ ἔργου του.

"Ἐρχονται ἀμέσως κατόπι δύν ἀξιόεσβαστες καί τιμημέναι φυσιογνωμίαι ποῦ ἐπί μιᾷ δολόκληρῃ πεντηκονταεστῇ ἔδωσαν καί βίουν τόν καλύτερο αὐτοῦ τους ὄχι μόνον γιά τή δημιουργία μιᾶς ἀληθινῆς σχολῆς βιολιού ἀλλά καί γιά τήν συστηματική καλλιέργεια τῆς μουσικῆς διαματίου. Ὁ Ι. Μπουστίντου στό 'Ὁδεῖον 'Αθηνῶν καί ὁ Τόνυ Σοῦλτες στό 'Ελληνικόν 'Ὁδεῖον. Ὁ πρώτος ὄλα αὐτά τά χρόνια ἐξυπηρετεῖ τήν τέχνη καί ὡς διευθυντής ὀρχήστρας μέ ἀληθινά καρποφόρο καί ὁσάν τόν τομέα διδασκαλίας, ἐνῶ ὁ δεύτερος ὠργάνωσε καί ὀργανώσεν διάφορα ἀνοάμυλ μέ ἔγχωρα ποῦ τά διακρίνει πάντα μέ εὐσηνεϊήτη μουσικότης. Λίγο ἀργότερα ὁ Γ. Λυκοῦδης ἐπί χρόνια ἐξάρχων βιολιστής τῆς 'Εθνικῆς Συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Βελγίου καί διακεκριμένως καλλιτέχνης τοῦ βιολιού, ποῦ εἶχε ἰδρύσει ἐκεῖ καί τοῦ ὀνομαστοῦ Βελγικοῦ κουαρτέτου μέ πιάνο καί μ'αὐτό εἶχε μεγάλες ἐπιτυχίες παντοῦ ἤλθε νά προσφέρει στήν πατρίδα του μιᾷ σημαντικῇ συμβολῇ τόσο ὡς καθηγητῆς τοῦ βιολιού ὄσοκαί ὡς μαέστρος τῆς Κρατικῆς μας καί ὡς διευθυντῆς τῆς μουσικῆς τοῦ 'Εθνικοῦ μας θεάτρου. Μιά ὀκμῆ ἐκλεκτῇ καλλιτέχνης τοῦ βιολιού ἡ Κα Νέλλη Εὔελπιδη διπλωματοῦχος τοῦ 'Ὁδεῖου τῶν Βρυξελλῶν προσφέρει πάντα μέ ἐνθουσιασμό τήν συμβολή τῆς στό στάδιον τῆς νεώτερης μουσικῆς.

"Ὀφείλομε νά προσθέσωμε δι' καί το Κρατικόν 'Ὁδεῖον Θεσσαλονικῆς ἔχει πολλούς τίτλους ἐγνώμοσούνης καί τιμῆς πρός τό Κονσερβατοῦρά τῶν Βρυξελλῶν

γιάτ' ὡς βασικά στελέχη ἀπό τῆς ἰδρύσεως τοῦ εἶχε, πλην τοῦ ὑποφαινόμενου ὡς διευθυντοῦ του καί καθηγητοῦ τοῦ βιολιού, τῆς μουσικῆς διαματίου καί τῆς ὀρχήστρας, τόν ἀείμνηστο Βέλγο καθηγητῆ τοῦ πιάνου Τέο Κῶφμαν ποῦ μαζί μέ τόν Λώρη Μαργαρίτη ἐθεμελίωσε τήν σχολή τοῦ πιάνου τῶν ἰδρύματος, ὡς καί τόν διακεκριμένον καθηγητῆ τῶν θεωρητικῶν Γ. Βακαλόπουλο μαθητῆ τοῦ ἰατί τῆς Βελγικῆς 'Ακαδημίας, ποῦ ἐμόρφωσε πλείσθα μαθητῶν τῶν θεωρητικῶν μεταξύ τῶν ὄποιων καί πολλοῦς τῶν κρατιστῶν ἀξιωματικῶν τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν μας καί ἐν συνεργασίᾳ μέ τόν καθηγητῆ Β. Θεοφάνους ἔδωκε μίαν ἀξιόλογη ἀνάπτυξι στίς σπουδές τῶν θεωρητικῶν τῶν 'Ὁδείου Θεσσαλονικῆς.

Μέσα ὁσ' αὐτή τήν διεξοδική ἐξιστόρησι τοῦ ἔργου τῶσαν καλλιτέχνη τῆς Βελγικῆς σχολῆς στόν τόπο μας —μεταξύ τῶν ὄποιων πρέπει νά ἀναφέρωμε καί τήν μέ τόσο ζήλο καί ἀφοσίωσι ἐπί πολλά χρόνια ἐργασθεῖσα καί ὡς καθηγήτριασ καί ὡς καλλιτέχνη τῆς ἄρπας Καν Βασενχόβεν— καθηκόν μας εἶναι νά ἀπονεύσωμε τόν ὀφειλομένον φόρο τιμῆς σέ μιᾷ ἀξιόεσβαστῇ καί ἐξέχουσα φυσιογνωμία Βέλγου καλλιτέχνη τῶν 'Αρμάνδου Μαροῦ ποῦ σήμερ στή 78 του χρόνια ἰδιοτεῖται στή γενετήρα του τήν λείψθό του περιβάλλεται μέ ὄλη τήν ἀγάπη καί τόν θαυμασμό τῶν συμπολιτῶν του γιά τήν ἀγνή του πάντα ἐξυπνότητι τῆς τέχνης ὡς συνθέτου, ὡς καθηγητοῦ καί ὡς μαέστρου.

"Ὅλοι θυμοῦνται τό τί π' ὀσέφερε ἐπί πολλά χρόνια γιά νά μορφώσῃ καί νά δώσῃ στήν συμφωνικήν μας ὀρχήστρα τῶν 'Αθηνῶν τήν πνοή καί τήν αὐτοπεποιθήσῃ νά ἀξιοποιήσῃ ὄλες τίς τεχνικῆς καί μουσικῆς ἱκανότητες τῶν καλλιτεχνῶν ποῦ ἀπέτελεσαν καί ἀποτελοῦν τά κύρια στελέχη τῆς σημερινῆς Κρατικῆς μας ὀρχήστρας καί νά γίνῃ ἐτοι ἐνας ἀληθινός πρόδρομος καί ἐμφυχωτής τῆς στό μεγάλο καλλιτεχνικό καί ἔθνικο τῆς προορισμό. Ποῖός δέν θυμάται τί ἐπέτελεσε ἔδωκε ἐκεῖνα τά χρόνια μέ τό νεοφασίτο τῆς συγκροτήσῃ αὐτῇ, ἔργων σάν τῆ Φανταστικῇ Συμφωνίᾳ τοῦ Μπερλιόζ, γιά νά μή μιλήσωμε γιά τά τόσα ὄλλα κλασικά Συμφωνικά ἀριστοτεχνήματα καί νά μῆσῃ γιά πρώτη φορά τό 'Αθηναϊκόν κοινόν στίς καλλονές τους. Μήπως ὄμως δέν τοῦ ἀξίζει καί ἰδιαίτερος φόρος τιμῆς γιάτ' ὕψηρε ὁ καθηγητῆς στά ἀνώτερα θεωρητικά μουσικῶν μας προσωπικότητων σάν τόν Φιλ. Οικονομίδη, τόν Γ. Σκλάβο κ. ἄ. καί δι' ὕψηρε ἐν πολλοῖς ὁ δημιουργός καί τοῦ Δημ. Μητροπούλου ποῦ νεαρὸς τότε πιανίστας καί συνθέτης ἐπί χρόνια παίζων τό μέρος τοῦ τυμπάνου στίς ὀρχήστρα ὑπό τόν Μαροῦ ἐμῆσθηκε ἀληθινά στίς καλλονές τῆς Συμφωνίας, μῆκιε μέ πεποιθῆσι στό ὄρημο τοῦ μαέστρου καί ἐθῶσα στή σημερινῇ τῶν ἀνωπρότητα καί διεσθῆ ἀναγνώρισι.

"Ὅλοι ὄσοι βλέπωμε μέ τήν βαθύτερη ψυχική μας ἱκανοποίησι τήν ἀνάπτυξι ποῦ πῆρε σήμερ τό μουσικό ἀσθμῆ στόν τόπο μας πρέπει νά μέ λησμονοῦμε τό τί ὀφείλομε στό Βελγίον ποῦ ὄσα ὄλα μέ προσέφερε πολλά καί δι' ὁ ἐποχῇ ποῦ δέν εἶχαμε ἀκόμη τίς δικῆς μας μουσικῆς προσωπικότητες ποῦ μᾶς ἐγγυώσαν τόσο εὐόλιον τό μουσικόν μέλλον τῶν τόπου μας καί δι' αὐτό ποῦ τό γάρσι στόν Βάρβοηλη, Καλομοίρη, τό Σκλάβο τόν Εὔαγγελάτο καί τούς νεώτερος συνθέτες μας ἡ μὲν 'Ελληνική μουσική δημιουργία πέρνει τήν προέχουσα θέσι ποῦ ὀρύσῃται νά τῆς δώσωμε στήν ὄλη μουσική μας κίνησι, τό δέ ἐκπαιδευτικόν ἔργον τῶν 'Ὁδείου μας καί ἡ ὄλη μουσική μας ζῆ ἡ χάρις εἰς τούς διακεκριμένους μαέστρους, καθηγητάς καί καλλιτέχνας ποῦ εἶχαμε σήμερ ἔχουσιν ἐξασφαλισμένη τήν πύ ἱκανοποιητικῆν ἐξέλιξιν τῶν.

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Μουσικές γιορτές του Στρασβούργου

‘Από τα πιο ενδιαφέροντα, που προσέφεραν εφέτος στους επισκέπτες τους οι μουσικές γιορτές του Στρασβούργου είνε οι τρεις έναρκτηρίες τους συναυλίες Ισπανικής μουσικής, παρμένες από την παραγωγή επτά αιώνων. ‘Ολόκληρο το πρόγραμμα της πρώτης απ’ αυτές ήταν αφιερωμένο στο έργο του **Manuel de Falla**. ‘Ο εξαιρετικός ‘Αρχιμουσικός **Alauf Argento** με την ‘Εθνική συμφωνική ορχήστρα της Μαρτίτης και ένα Γάλλο και τρεις Ισπανούς σολίστας, έρμηνευσε κατά τρόπο υπέροχο τις τρεις γνωστές σουίτες από το «**El amor brujo**» από το «**El sombrero de tres picos**» και το «**El relabio des Maese Pedro**» καθώς και τις συμφωνικές έντυπώσεις «**Νόχτες**» στα ‘Ισπανικά περιβάλλια και έβωσε την ευκαιρία να φανούν όλες οι άνεκτίμητες ηχητικές Ικανότητες και η ανώτερη τεχνική της ‘Εθνικής ορχήστρας της Μαρτίτης. Στη δεύτερα συμφωνική συναυλία έδόθησαν έκτος έργων του **Turina**, του **Granados** και του **Mario Medina** (κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα) ή «**Iberia - Suite**» του **Debussy** καθώς και τα «**Alborada del Graziioso**», «**Don Quichotte**» ή «**Dulcinée**» και «τέσσαρα παλιά Ισπανικά τραγούδια» σε έφεζεργασία του **Ραβέλ** για ‘βαρύτονο και ορχήστρα.

‘Η τρίτη απόδόθηκε ολόκληρη από την χωριά δωματίου της **Pamplona**. Και κατά την όμοφωνη όμολογία όλων εκείνων, που ετόχοναν να παρευρεθούν ήταν κάτι το πραγματικά μοναδικό σε ορατότητα και ομοιογένεια ήχου, σε άκριβεια συνόλου, σε δεξιολογική τελειότητα φωνών, αυτό που προσέφεραν τα δεκαεπτά μόνο μέλη που αποτελούν το θαυματουργό αυτό φωνητικό συγκρότημα. Δέν ήταν δυνατό—όπως γενικώς τονίζεται—να φαντασθή κανείς Ιεωδότερους έρμηνευτές για τα έργα αυτά, που άνηκουν στη χρυσή εποχή της ‘Ισπανικής Μουσικής μεταξύ των οποίων άρκετών οι συνθέτες είνε άγνωστοί, ενώ άλλων άλλων ή πατρίτης άνηκε στους περιφωμούς **Francisco Guerrero**, **Antonio de Cabezon**, **Tomas Luis de Vitoria**, που τα όνόματά τους κατέχουν μία θέση περιβλεπτη στη μεγάλη Ισπανική μουσική παράδοση.

Λαμπρό, όπως η άρχη, ήταν και το φινάλε των έορτών. Και είνε μόν άλθθεια, ότι εχχαν παραιτηθή από τη συμμετοχή ο **Schostakowitsch** και ο **Eugenii Mravinski** διευθυντής της φιλαρμονικής του **Λένινγκραντ** που έπρόκειτο να έρμηνεύσει την δεκάτην συμφωνίαν του **Ρώσου** συνθέτου, το κοινόν όμως αποζημιώθηκε για την στήρηση αυτή με το παραπάνω με τις δύο συμφωνικές κλασσικές, ρομαντικές και σύγχρονες μουσικής που έβωσεν ο **Charles Munch** επί κεφαλής της «**Radiodiffusion Française**». ‘Επί τη ευκαιρία παρουσιάσθηκαν και έγιναν διενδως γνωστά δύο νέα ταλέντα: ή Γαλλίς, βιολίστρια **Annie Soudry** που άπέδωσε με άνώτερη τεχνική, ηγναίο ταπεραμένο και άγρυπτη πνευματική καθοδήγηση του κοντσέρτο για βιολί του **Κατασταυριανού** και ο συνθέτης **Michel Damase**, που με μία συμφωνία του, πλούσια τόσο σε όσωτερικό περιεχόμενο όσο και σε έξωτερική έντύπωση, δίνει τις καλύτερες για το μέλλον του έλιπες.

Τό γεγονός, ότι διπλα τους έξέχοντας ξένους καλλιτέχνας στέθηκαν εδύρσωπα και έντοπιες καλλιτεχνικές δυνάμεις, όπως π. χ. ή ‘Ορχήστρα του **Δήμου**, ή

«**ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ**»

‘Ορχήστρα του **Ραδιοφωνικού σταθμού** της πόλεως, ή χωριάδα του **Μητροπολιτικού Ναού**, μαρτυρεί τό ύψηλό καλλιερμημένο μουσικό επίπεδο του Στρασβούργου και δικαιολογεί άπόλυτα την εκλογή του ως τόπου για την τέλεση έτησιων μουσικών έορτών.

Διεθνής Μουσική έβδομάδα της Λουκέρνης

Την καθαυτό «αίσθηση» του έρετηνού Μουσικού Ρεσιτάλ της Λουκέρνης άπέτέλεσε τό γεγονός ότι, συνεινεί τών διαφορών που έδημιουργήθηκαν μέσα στον «**Έλβετικό Μουσικό σύλλογο**», για πρώτη φορά, άντι μίας ορχήστρας σχηματισμένης από ‘Έλβετούς Μουσικούς, έχρειάσθηκε να μετακληθή για την έκτέλεση του συμφωνικού μέρους του προγράμματος, μία ζένη, και συγκεκριμένως ή «**London Philharmonia Orchestra**». ‘Η ορχήστρα αυτή που συγκροτήθηκε στα 1945 και έγινε γνωστή που πάντων για τις περίφημες πλάκες φωνοληψίες της, καταρτίστηκε σε προτίστη τάξεως σύνολο, κυρίως από τό **Herbert Karajan**, που την ανέλαβε από τό 1948.

‘Ο ίδιος έκαμε και την άρχη της σειράς των όκτώ συμφωνικών του φεστιβάλ με μία λαμπρή έρμηνεία έργων **Μότσαρτ**, **Ραβέλ** και **Μπραμς**, στο πρώτο βράδυ, και, στο δεύτερο, με μία πλούσια σε άστραφετέρα χρώματα απόδοση συμφωνικών ποιημάτων του **Μπερλιόζ** και του **Richard Strauss**, που έγοήτευσε τούς άκροατές. Δυό από τις ύπολοιπες έξ συναυλίες διηύθυνε ο **Wilhelm Furtwängler** (ή 9η του **Μπετόβεν** είνε τό ένα πρόγραμμα και είνε τό δεύτερο έργα **Haydn** και **Bruckner** μίαν ό **Rafael Kubelik** (**Smelano**, **Brahms** και **Schubert**) μίαν ό **Fereue Fricsay** (**Bartok**, **Beethoven** **Tschoikowsky**) μίαν ό **Edwin Fischer** (**Mozart**), **Bach**, **Beethoven**) και μίαν ό **André Cluydens** **Frank**, **Katschaturian** **Musorgsky**) και 2τα προγράμματα αυτά μετέχχαν ως σολίστες ό **Walter Gieseking** και ό **Edwin Fischer** και ή **Clara Haskil** (πιανίστι) και ό βιολίστας **Giocanda de Vilo** και **Igor Oistrakh**. ‘Η εμφάνισις του τελευταίου αύτου, που με την ευκαιρία αυτή πρωτονώριζε ως έρμηνευτής τό ‘Έλβετικό Κοινό, προκάλεσε βαθύτατη έντύπωση. Φαίνεται, πως στην απόδοσή του τό κονσέρτου για βιολί τό **Κατασταυριανό** υπήρξε ανυπέρβλητος. ‘Από τα ύπολοιπα προγράμματα των συναυλιών της όκταήμερης γιορτής έξαιρούνται ιδιαίτερα τό **Trio** «**Edwin Fischer—Wolfgang Schneiderhan—Enrico Mainardi**» με έργα **Brahms**, **Beethoven** και **Schubert** καθώς και του ζεύγους **Pierre Fournier** και **Reine Ghanoli**, που έρμηνευσαν όλες τις συνάτες για βιολοντσέλλο και πιάνο του **Μπετόβεν**. ‘Επίσης χαρακτηρίστηκε ύψιστου καλλιτεχνικού επιπέδου το κοντσέρτο για έκκλησιαστικό όργανο, που έρμηνεύσε ό όνομαστικός **Παριεύς** δεξιολογένης οργανίστας **Marcel Dupré**, και γιοητευτική, όπως κάθε χρονιά ή **Σερνάτα** του **Μότσαρτ**, που έξτέλεσε μπρός στο μνημείο τών λέοντων ή έξαιρετική, από κάθε άποψη, ορχήστρα του «**Collegium Musicum**» της **Zürich**, υπό την διεύθυνσιν του **Paul Sacher**.

Ξεκινώντας από τό άναμφισβήτητο γεγονός, ότι ή έκτέλεσις όλων γενικώς τών έργων, τόσο από τεχνικής, όσο και από μουσικής άπόψεως υπήρξε άψογη, οι ειδικοί συνεκέντρωσαν την προσοχή τους και περιωρίστηκαν στην κριτική τους πρό πάντων στη σύνθεση τών προγραμμάτων, που παρέμειναν σχεδόν έξ ολόκληρη

στά πλαίσια των χειμερινών συμφωνικών και έτσι, **δχι μόνο** άνοηθησαν τελείως οι σύγχρονες δημιουργίες αλλά και στην έκλυση των εκ παραδόσεως καθιερωμένων έργων δεν έτηρήθηκε κάποια πνευματική βασική γραμμή. Κατόπιν τούτου εκδηλώθηκε γενική ή έπιθυμία, να καταρτίζονται μελλοντικά τα προγράμματα των μουσικών έορτών της Λουκέρνης κατά τρόπο πρωτοπυότερο ή τουλάχιστον ύποσθηπτοι ν' ακολουθηθεί μια κάποια καλλιτεχνικώς λογική γραμμή στή σύνθεσή τους.

#### Μουσικές γιορτές του Βερολίνου

Η κριτική του Βερολίνου ύμόφωνα έξακρατήρισε σάν ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα των έφετεινών μουσικών έορτών του Βερολίνου, την παράσταση του εδουάρδου μουσικού θεατρικού έργου του **Rossini «La Cenerentola»** που έδόθηκε στή Δημοτική όπερα του Βερολίνου από την «**Glyndebourne Festival Opera.**» Τό διεθνούς πλέον φήμης άγγλικό μουσικοθεατρικό αυτό συγκρότημα, που έμορφώθηκε από τόν πρό όλίγων έτών άποθανόντων Άρχμουσικών **Fritz Busch** και τόν σκηνοθέτην, **Carl Ebert,** έγινε παγκοσμίας φήμης, για τίς ύποδειγματικά στυλιζαρισμένες παραστάσεις του κυρίως έργου **Mόσταρτ,** που έδίδοντο άρχικώς σέ μία μικρή άγροικία μετασκευασμένη σέ μουσικό θέατρο, στή **Glyndebourne** τής Κομητείας **Sussex.** Άπ' εκεί έξεκίνησαν για τήν κατάκτηση τής παγκοσμίας φήμης, που άπέκτησε, και που σφυντεόσθε τώρα να περιμένεται ή έμφάνισή του με τή ζωρότερη δυνατή άνυπομονήσά. Και τίς προσδοκίες αυτές άχι μόνο έδικαίωσε, αλλά και ύπερέβη κατά τήν γνώμη εκείνων, που παρρηκολούθησαν τό τρισχαριτωμένο έργο του **Rossini** και που άπεχώρησαν κυριολεκτικώς γοητευμένοι από τήν παράστασι. «Οι, τήν κατάρωσε να προσφέρει τό άγγλικό αυτό καλλιτεχνικό σόνολο, από άπέφωση ιδέας ύδους μελκάνου, χαρακτηριστικής έκφράσεως, άκριβείας στή σύμπραξη ήθσοιών, πλούτου διαβαθμίσεων τής μισικής και τών κινήσεων, έν συντομία, γενικής λεπτολογίας, τόσο από μουσικής όσο και από καθαρές όπκρατικές άπόψεις, έπέρβαλλε με τση δύναμη, ύστε ο πρωτοφανής ένθουσιασμός του κοινού και οι αθύόρητες όμόφωνες έπδοκιμασίες του δέν έπεσαν τέλος. Ήταν προωρισμένες, τό ίδιο θερμές και εύγλωττες, τόσο για τους έπόρχους ασύγκριτους σολιστες όσο και για τόν έξαιρετικό διεθυντή **Jon Pritchard** όλλά πρό πάντων για τόν **Carl Ebert** τόν συνδιοργανωτή τής «**Glyndebourne Festival Opera.**» που μετά είκοσασετή άπουσιαν άναλομβάνει και πάλι τή διεύθυνση τής Δημοτικής όπερας του Βερολίνου και άρχίζει τή δράση του στή νέα του θέση, άκριβώς με τή σκηνοθέτηση τής όπερας αυτής του **Rossini.**

Όλόδροσα κεφατή ήταν και ή άτιμόσφαιρα στή θέατρο «**Tribune**» όπου ο διεθυντής του **Frank Lothar** παρουσίασε τρεις μουσικοοπερευτικές παντομίμες, παλιό καλλιτεχνικό είδος, που τα τελευταία χρόνια φαίνεται να ξαναπακτά τίς συμπάθειες του κοινού. Τό έν-

διαφέρον ήταν πρό πάντων συγκεντρωμένο στήν «Άλεπο» του Στραβίνσκου που με τήν εκδοκία αυτή πρωτοπαίζονταν τώρα στο Βερολίνο. Η παντομίμα αυτή ζώων, που δημιουργήθηκε στή 1917 έπάνω στο όμύνομο γαλλικό κείμενο του **C. F. Ramuz** και άπομειείται με περίτεχνη άπλότητα τό όφος των ρούσων παραμυθιών, είνε ένα έργο γενικώς με τήν «Ίστορία του Στρατιώτη». Όπως ή «**Pribaoutis**» ετό ναυόορμα τής Γάτας» οι Ίστορίες για παιδιά» είνε και ή «Άλεπο» μία δημιουργία ένός πριμιτιβισμού, από κείνες που μόνο μία έξαιρετικά καλλιεργμένη καλλιτεχνική διάνοια θά μπορούσε να παραγάγει. Έχει τόν ύπότιλο: «Εύτράπηλη Ίστορία τραγουδημένη με χορό κατά τόν ρούσικο τρόπο, και έπεξεργασμένη για τόν θέατρο». Η παρτιτούρα είνε γραμμένη για τέσσερες άνδρικές φωνές και όρχήτρα βαμπατιού, όπου συμπεριλαμβάνεται κ' ένα «**Cymbal**», όπως συνειθίζεται στίς ταιγιάνικες όρχήστρες. Άντίθετα πρός τήν «Ίστορία του Στρατιώτη» όπου συνδυάζεται μελόδρομα και χορός, στήν Άλεπο τή μιμική δράση ύποστηρίζει ο τραγουδιστός λόγος. Η μουική έμπνευσμένη, όπως πάντα στόν Στραβίνσκου, από τόν μορφοσμο και τήν κίνηση τό σώματος, δίνει τήν έντύπωση, με τήν έλλειψη συμμετρίας στούς πολυσύνθετους ρυθμούς και τα μουσικά διαστήματα, κατά πνευματόδεότατο τρόπο, φανόν ζώων και έπιτυχαίνει να δώσει τήν άτιμόσφαιρα του ρούσικου παραμυθιοθ με τό θεληματικό τής πριμιτιβισμού, τό μαριόλικο ύφος τής και τό βασικό μουσικό χρωματισμό τής που συνδυάζονται έδω με τή συνειθισμένη στόν Στραβίνσκου μεγαλοφυα. Δυστυχώς ή σκηνοθεσία δέν φαίνεται να ήταν άνάλογη με τήν γενική τεχνοτροπία και τό ύφος τό έργου. Αυτό που παρουσίασαν ο **Frank Solhar** ως σκηνοθέτης, ο **H. W. Senewells** ως σκηνογράφος ο **Gustav Blank** ως χορογράφος και οι άλλοιόωτα περίφημοι σολιστες χορευτές, ήταν ένα λεπτό πολιτισμένο καμπαρέ, άχι όμως ένα πρωτόγονο σνοουικιακό θέατρο όπως τό φαντασθήσαν και τό θέλησαν ο Στραβίνσκου και **Romuz.**

Άντίθετα πολύ καλά έρμηνεύθηκαν οι άλλες δύο παντομίμες, που έπαίχτηκαν πριν από τήν «Άλεπο». Τό άπόσπασμα του Γκαίτε άπό τίς «Ορνίθες» του Άριστοφάνους, με τή δροσική, κατά τό ύπόδειγμα του Στραβίνσκου, μουσική του **K. Jungk** και ο «Πέτρος και ο λόκος» του Σέργιου Προκόφιεφ, με τή χαριστάτη μουσική τό ύποτιλο του χορευτικού σόνολο, τής **Tribune** έδημιούργησε ένα εύθυμο μπαλλέτο, με μάσκες «αλα **Disney,**» κομικά εύθυμη κίνηση και άκροβασίες, που προκαλούσε όλόδροσο τό γέλιο και φυσικό τίς πιό ένθουσιώδεις έπδοκιμασίες του κοινού.

Άπό έλλειψη χώρου δυστυχώς άδύνατο ύμε να σταματήσουμε έστω και για λίγο στά άλλα σημεία τών μουσικών έορτών του Βερολίνου, έρ τσου ένδιαφέρον και αυτά που περιλαμβάνουν έργο μουσικής δοματείου και συμφωνικά.



(Συνέχεια εκ του προηγούμενου)

Στά έργα του για πιάνο, ο Βέμπερ μένει κοντά στο κλασικό ύφος που είναι πάντα πιανιστικό παρ' όλη τη συχνά δύσκολη τεχνική του. Αυτή άλλωστε εξηγείται κι' από την άσυνείηστη διαμόρφωση των χειριών του Βέμπερ που έπαιναν μ' εύκολα βώδεκα νότες (τά πλήκτρα όμως την εποχή εκείνη ήταν κάπως στενότερα). Στά έργα του συναντάμε διαστήματα δεκάτης όπου έχουν ταυτόχρονα η πέμπτη και η όγδοη. Παράλληλα αναζητείται στο πιάνο το όρχηστρικό χρώμα με θέματα που θυμίζουν τα διάφορα όργανα και το τραγούδι και δείχνει φαντασία πραγματικά έξωτικη στους πολυποικίλους ρυθμούς που έφευρσκιαι.

Στις Συνάτες του ο Βέμπερ δέν ένδιαφερότανε τόσο για την ανάπτυξη του θέματος όσο για την έκφραστικότητα του κομματιού. Ή κατασκευή τους άπομακρόνεται από τους κλασικούς κανόνες και γι' αυτό τις ονομάζει «Φαντασίες σε μορφή συνάτες».

Από τα τρία κονσέρτα για πιάνο του Βέμπερ τα δύο πρώτα παίζονται λίγο. Στο τρίτο, το *Concertstück* κυριαρχεί απόλυτα το δραματικό στοιχείο και μπορεί κανείς να το χαρακτηρίσει συμφωνικό ποίημα. Παρουσιάζει τέσσερα μέρη χωρίς διακοπή και με μεγάλη πιανιστική δεξιότητα αφήνοντας την όρχηστρα στο δεύτερο πιάνο.

Οι τρεις τόμοι του μουσικής πιάνου για τέσσερα χέρια μπορούν να σταθούν κοντά σ' ανάλογα έργα του Μότσαρτ και του Σούμπερτ. Έγραψε ακόμα δόκκληρη σειρά από έργα για κάθε είδους όργανο, κλαρινέτο, φλάουτο, άλτο, βαρύταυλο, όμπες, άρμονικόρντ, θιάφρα, άρπα. Τα έργα αυτά ξεχάσθηκαν έξ αιτίας της θεματικής μετριότητας τους άλλα δέχονταν πόσο ήταν άναπτυγμένο στο συνθέτη το αίσθημα της χροιάς και της γραφικότητας των οργάνων της όρχηστρας. Και γι' αυτό είναι λυπηρό που δέν έγραψε παρά μόνο δύο Συμφωνίες, πολύ νέες, όπου κυνηγάει περισσότερο την ήχητική έντοπωση από την άρχιτεκτονική και μελωδική ποιότητα. Το έντοκτικό του δέν έσπραχνε προς το δράμα κι' έτσι ξεηγείται η όπεροχία του στις *Εισαγωγές*.

Τα *Lieder* του είναι 128 και άγκαλιάζουν όλα τα είδη, από το ποιμενικό ως το πολεμόχαρο. Ή μελωδία του είναι ταυτόχρονα διακριτική και άρρηκτα. Τόν άποαχολες ιδιαίτερα η έκφραση και η φωτισμένη έρμηνεσία του ποιητικού κειμένου. Πίστευε ότι ο ρόλος του τραγουδιστού είναι να έκφράζει τη ζωή και τα αίσθήματα που κρόβονται κάτω από τις λέξεις. «Αν ή μουσική, έλεγε, θέλσκει να είναι κάτι άλλο παρά ή γλώσσα των αίσθημάτων, θα ξεφύγει από το σκοπό της και θα πέσει στην ψευτιά».

Ο Βέμπερ συνταίριαζε τη σοβαρότητα και τη βαθιά σκέψη με μια έμφυτη εύθυμια. Έχε χιούμορ φυσικό, πολλές φορές περπακτικό, ακόμα και στις πιο δύσκολες ήμερες του, όπως συνέβαινε και με τον πονεμένο Σοπέν. Το ίδιο και στα έργα του, συναντούμε το πιο βαθύ πάθος και την πιο λεπτή ευαισθησία πλάι στο πιο χαριτωμένο και πικάντικο χιούμορ. Ή άναταραχή όμως των παθών και οι αίσθηματικές έκρήξεις του είναι άγνωστες. Άκόμα κι' όταν άνόβουν το πά-

θος, ή έμπνευση του περιορίζεται από μια κλασική έπιφυλακτικότητα.

Έκτός από τη μεγάλη δεξιότητα, ο Βέμπερ είχε γίνει διάσημος και για τους άποσοχεϊδισμούς του. Το άρεσε να συναγωνίζεται με άλλους πιανίστες στο έθος αυτό και διακρινόταν για την άσύγκριτη τέχνη του δραματικού *crescendo* του. Ήταν ακόμα ένας από τους καλύτερους διευθυντές όρχηστρας του καιρού του, ένας μάεστρος άνωτέρου *style*. «Παίζει με την όρχηστρα του όπως ένας δεξιότέχνης παίζει με το όργανό του» έγραφε ένας κριτικός.

Κι' ωστόσο, παρ' όλη την άκούραστη ένεργητικότητα και την έντονη συνθετική του δράση, ο Βέμπερ μόρεσε ν' αναπτύξει την προσωπικότητά του προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι ρωμαντικοί ήταν έχθροι της είδικοσης του καλύτερης γιατί πίστευαν ότι όλες οι τέχνες συγγενούν μεταξύ τους. Ο Σούμαν ήταν ξεχωριστός τεχνοκρίτης και λογοτέχνης, ο Μέντελσον πολύ καλός ζωγράφος και το φιλολογικό έργο του λιστ είναι γνωστό. Πριν ακόμα ή δόκκληρημένη τέχνη βρει την πραγματοποίηση της στο Βάγκνερ, οι διανοούμενοι είχαν άνακαλύψει ότι ή μουσική δημιουργεί τον πιο ίοχυρο δεσμό ανάμεσα σ' όλες τις πνευματικές έκδηλώσεις.

Μέσα σ' αυτό τον κόσμο, ή δεκτική ψυχή του Βέμπερ που άγάπησε όλες τις τέχνες, παίρνε ξεχωριστή θέση. Από μικρό παιδί ένδιαφερόθηκε για όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς και ποστίτηκε στις πηγές της ρωμαντικής φιλολογίας. Το *Κρυφό Ήμερολόγιο του* το κράτρε ως τις τελευταίες του ήμερες. Έγραψε διηγήματα, χιουμοριστικά ποιήματα, στίχους και τη μεγαλύτερη προσπάθειά του άπέμωρε στο άποτοβιογραφικό μυθιστόρημά του *Ζωή ένός Καλλιτέχνη* που δέν έκδόθηκε δόκκληρο. Μερικά κεφάλαια που δημοσιεύθηκαν σε μουσικές έπιθεωρήσεις θα έπρεπε να διαβαστούν άπ' όσους θέλουν να γνωρίσουν βαθιά το πνεύμα και την ψυχή του Βέμπερ. Τη φύση τη θεωρεί δημιουργό της μουσικής που έκφράζει την οσία του κόσμου και τη βλέπει μπροστά του ζωντανή περισσότερο με θορύβους και ήχους παρά με μορφές και χρώματα. Γοητεύεται από το «λερό κρεσέντο της φύσης» που άνεβαίνει προς το φωτειρό αίσθημα όλα τα χρώματα κι' όλα τα πλαστικά σχήματα μετουσιώνονται σε μουσικές μορφές που κινούνται μέσα στο χρόνο.

Σάν μουσικοκριτικός, ο Βέμπερ άρχισε να γράφει 15 χρόνων. Έγραφε στην *Allgemeine musikalische Zeitung* και το ήρε ή πρώτη σκέψη να ίδρύσει τη Μουσική Ένωση. Σάν μάεστρος στην Πράγα, είχε δει ότι το κοινό είχε άναγκη να μορφωθεί μουσικά. Άρχισε να γράφει σημειώματα για τις όπερες που θα παίζονταν, άναλύσεις των δικών του έργων, σημειώσεις μουσικής τοπογραφίας, μια άώρα πραγματεσία για το Μπάχ. Το ίδιοκι το Βέμπερ ήταν ή έρη άποστολή ν' άναγγείλει την άλήθεια και την όμορφιά, κρίνοντας τη μουσική παραγωγή με άπόλυτη δικαιοσύνη και έπιδιόκοντας την έκμηδένιση της κακόβουλης και άσυνείητης κριτικής. Καυτηρίαζε ιδιαίτερα τους

πληρωμένους κριτικούς και με τα βαθυστόχαστα άρθρα του άγωνίστηκ ν' ανεβάσει το μορφωτικό επίπεδο του κοινού.

Μιά από τις κυριότερες επιδιιώξεις του Βέμπερ ήταν και η επικράτηση της γερμανικής όπερας που σάν ρομαντικός, τήν ήθελε ένα έργο τέχνης ολοκληρωμένο. Ήταν γεννημένος δραματουργός και με τα άριστουργηματικά του μελοδράματα ζήτησε να ξεουθερώσει την εϊβολή τής Ιταλικής και γαλλικής όπερας. Ο Έλεούβερος Σκοπευτής και η Εορύανθη είναι ή κατάληξη αυτού του άγώνα. Αναγνωρίζει βέβαια τα πλεονεκτήματα τής Ιταλικής όπερας, τις ώραιες φωνές, τις χαριτωμένες μελωδίες του Ροσσίνι, άφου κι' ο ίδιος είχε γράψει μεγάλες άριες «à l'italienne». Σατιρίζει όμως και κατηγορεί τού μυθιστόρημά του τήν Ιταλική όπερα ότι "έπιζητεί τήν εύκολη έπιτυχία και δέν νιάζεται καθόλου γιά τή δραματική αλήθεια που χωρίς αυτή δέν ύπάρχει, γιά τού Βέμπερ, σούπρια.

Στό διπλό αυτό άδωρο—τό αντιπαισίμα τής μουσικής με τή φιλολογία—ο Βέμπερ ξεπερνάει όλες τις προτερινές παρόμοιες περιπτώσεις με τού ζωηρό κριτικό του αίσθημα, με τή βαθιά τέχνη τού διαλόγου και με τήν Ιδιόρρυθμη γριάτση μουσικούς παραλληλισμούς τεχνοτροπία του.

Ο Βέμπερ ήταν εύφάντατος Ιδαιολίτης σάν δημιουργός μουσικός και ρεαλιστής σάν μεταρρυθμιστής και προπαγανδιστής. Ήθελε να παρουσιάσει άριστουργήματα γιά να διαμορφωθεί τού διεφθαρμένο γούστο τού κοινού. Πίστευε στό μεγαλείο τής τέχνης και στήν άποστολή τού καλλιτέχνη, όχι τού μάς και όνειροπόλου, όλλά τού ανθρώπου δράσης. Κανείς δέ συχαινότανε δσο αυτός τή ρομαντική άταξία και τήν άλλόφρονη έμπνευση. Ύποστήριξε ότι κι' ή πιο πγαία έμπνευση δέν είναι τίποτα χωρίς τήν άνάτη έργασία και τή σωτηρή ή αυτοσυγκέντρωση. Νά βλέπεις καθαρά μέσα σου, αυτή είναι ή ύψηλή ήθικη σκέψη τού Βέμπερ και ή δημιουργική του μέθοδος. Κάθε έργο του τού γράφει ύστερα από πολλή σκέψη και κάνει έλεγχο τής συνείδησης άκόμα κι' άνάμεσα στις μεγαλύτερες έπιτυχίες του.

Η εθούτητα τής σκέψης, ή τιμιότητα στήν τέχνη, ή συνείδηση τού χρέους και τής τάξης μέχρι και τήν τελευταία λεπτομέρεια, αυτός είναι ο πραγματικός Βέμπερ. Πιο τυχερός από τού Σούμαν, που μαζί του συγγενεύει σ' πολλά σημεία, ο Βέμπερ βρήκε τήν ποθητή Ισορροπία. "Αν ή χαρά δέν μπορεί να νικήσει πάντα τόν πόνο του, μιά στήρη κι' άληθινή πίστη τόν ήνισχύει. Μέσα στις λύπες του άφήνεται στή θεϊκή θέληση και ύστερα από κάθε έπιτυχία εύχαριστά τού Δημιουργού. Τελειώνοντας τήν πρώτη πράξη τού "Ομπερον ζητάει τήν προστασία τού Θεού. Συνθέτει τις Λειτουργίες του όχι σάν δουλειά που τού παράγγειλαν άλλο σάν πράξη πίστης και αγάτης, κυριευμένος από τού μεγαλείο τού θέματος και στό τέλος σημειώνει τή φράση *Soli Deo gloria*, μόνο στό Θεό άνήκει ή δόξα. Τόν όδήγησε πάντα τού Ιδανικό τής υπερήφανης ταπεινότητας. Τής ταπεινότητας τού ανθρώπου και τού άμαρτωλού και τής όμωρφήνειας τού δημιουργού και τού καλλιτέχνη και είχε συνείδηση τής έξχωρης αξίας του όταν ελόγαν να τού γράψουν πάνω στον τάφο του :

"Εδώ αναπαύεται ένας άνθρωπος που αγάπησε τούς ανθρώπους και τήν τέχνη με άπόλυτη τιμιότητα και τέλεια αγνότητα.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΙΛΙΔΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 22504

## MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE MENSUELLE  
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET EDITRICE  
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ  
Έτησια Δρ. 40  
Έξωθεν " 20  
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ  
Έτησια Α. Χ' 1.0.0  
ή δολ. 3

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099  
Διευθυντής :  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
"Όδός Διαβόλου 18  
Προετόμνος Τυπογράφου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ  
Α. Σταματάδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβωμεν τα κάτωθι έμβάσματα και σās εύχαριστούμεν. Από: Χ. Σαββίδη (Αιγυπτον) δρ. 40, Α. Ραϊγραί (Βηρυτός) δρ. 40, Ο. Μέντζου (Ίωάννινα) δρ. 80, Κ. Κυριαζή δρ. 20, Μ. Γαβριωτοπούλου δρ. 60, Α. Μεναροπούλου δρ. 40, Μ. Ήλιοπούλου δρ. 10, Μ. Τσογγύ (Λουτράκι) δρ. 20, Α. Κανάκη δρ. 20, Α. Λευτάκη (Ζάκυνθος) δρ. 40, Γ. Σοφιανόπουλον δρ. 40, Ι. Δαμιάν (Θεσβόνικη) δρ. 300.

## ΕΛΜΥ ΝΑΪ

(περιφήμου συγχρόνου Γερμανίδος πιανίστας)  
Συμβουλές σέ συναδέλφους και μαθητές

—Νά μελετάς μηχανικά και να γυμνάξης τα δάχτυλα είναι κάτι φοβερό. Ή κυριώτερη φροντίδα μου στή διδασκαλία είναι να παραμερίσω τις κακές συνήθειες μιάς τέτοιας μελέτης. Δώστε μουσική, μην παίξετε άπλως πιάνο. Κάθε δάχτυλο πρέπει να πέρνει τόν παλμό του από τού μυαλό από τήν ψυχή, από κει που έχει τού θρόνο τής ή μουσική. Κάθε δάχτυλο έχει να έκπληρώσει ένα μουσικό και όχι ένα μηχανικό προορισμό.

—Είναι φοβερό πώς παίζουν μερικοί άνθρωποι Μότσαρτ. Άκούεται σάν μιά άψυχη κορολατορά σέ χρόνο δσο είναι δυνατό γρηγορότερο. Στόν Μότσαρτ, ως τόσο, κάθε φιγούρα, κάθε λόγισμα, κάθε στολίδι είναι φορτωμένο με έκφρασι με βαθεία κι όλόψυχη μελωδικότητα, με έσωτερική αίσθημα και αγάπη, κι' όλα αυτά πρέπει να φανούν. Μά φυσικά, με τόν δεξιοτεχνικό χρόνο και τρόπο που άποδίδονται, πώς είναι δυνατό να γίνη αυτό :

—Η μουσική δωματίου είναι ίσως τού ώραιότερο που μάς έδωσε ή τέχνη τών ήχων και τούτο γιατί συχνά, οι μεγάλοι Δημιουργοί μ' αυτήν είπαν ότι βαθύτερο είχαν να μάς πούν.

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ : ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :  
ΕΘΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101  
(Μετά τας εργασίμους ώρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1  
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ  
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061  
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9  
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63-17

## ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Αντιπρόσωποι τών έν Λονδίνω Μεσιτών παρά τῷ Ἀγγλικῷ Λ608

PITMAN & DEANE LTD

