



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

60

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ALEX THURNEYSSEN

Θερινές μουσικές γιορτές.

M.-D CALVOCORESSI

Φράντς Λίστ.
(Μετάφρ. Σπύρου Σκιαδαρέση).

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Ἡ 9η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν.

ΧΑΡΑΛ. ΕΚΜΕΤΣΟΓΛΟΥ

Ντανιέλ Φορτέα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

Ὁ Δημήτριος Δούνης.

ΑΛ. ΚΝΖ

Ζάκ Τιμπώ.

Μουσικά ανέκδοτα.

Μουσική κίνησις.

Ἄλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ε' = ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1953 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

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

Εἰς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιάρκια

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικὸν Τμήμα.

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 7

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆ — Διηγήτης Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΔΗΣ

ΕΤΟΣ Ε΄

ΑΡΙΘ. 60

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1953

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

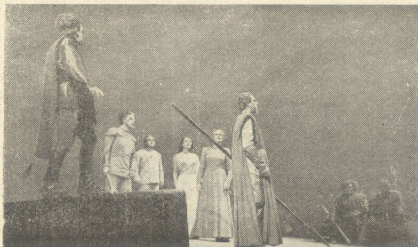
ALEX THURNEYSSEN

ΘΕΡΙΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ

Ἀπὸ τοῦ φύλλου αὐτοῦ ὁ συνεργάτης μας κ. Α. ΤΟΥΡΝΑ-Ι-ΣΣΕΝ ἀγκιαισιάζει μίαν νέα σελίδα, βάσει ἀνταποκρίσεων, διὰ τῆς ὁποίας θὰ ἐνημερώνονται οἱ ἐνδιαφερόμενοι διὰ πᾶν ἔρχον μουσικόν γεγονός τοῦ ἔξωτερικοῦ

Ι ΜΠΙΑΨΡΟΥΤ

Ἵταν οἱ νέοι κόριοι τοῦ «πράσιου λόφου» σὸ Μπαύρουτ, οἱ ἔγγοι τοῦ Δασκάλου, Βήλαντ καὶ Βόλφγκαν, ἀνήγγειλαν γιὰ τὸ θέρος τοῦ 1951 τὴν ἐπανάληψιν τῶν μουσικῶν ἑορτῶν, περμιμένα ἄλλοι μὲ μιά ἐλλογη ἀνυπόμονη περιέργεια νὰ δοῦμε, ἀν θὰ ἐκδηλοῦνταν πάλι γι' αὐτὲς στοὺς φίλους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ θεάτρου ἄλλο τοῦ κόσμου ἢ ἴδια ἐκείνη μαγικὴ δύναμις ἔλλεξεν, ποὺ ἔξασκον ὅσο ἀνέκαθεν ἐπάνω τους τὸ Μπαύρουτ. Ἡ δυνατότης τοῦ, ἐν τῷ μεταδῶ εἶχαν ἀποκτήσει ἄλλα τὰ μεγάλα μουσικὰ θέατρα τοῦ ἑσωτερικοῦ καὶ τοῦ ἔξωτερικοῦ νὰ τοὺς προσφέρουν ἀμειπτες παρα-



Σκηνὴ ἀπὸ τὸ «Χρυσὸ τοῦ Ρήνου» σὸ Μπαύρουτ

στάσεις τοῦ Βαγκνερικοῦ ἔργου καὶ, προπάντων, οἱ ἀλλαγές, ποὺ ἐπέφερε στὶς ἀντιλήψεις τῆς διεθνούς μάζας ἡ γενικὴ κοινωνικὴ ἀναστατάσις, συντελοῦσαν νὰ γεννηθοῦν γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ κάποιες ἀμφιβολίες, ὄχι ἀπόλυτα παράλογες.

Σήμερα ὡς τόσο, σὸ τέλος τοῦ τρίτου ἀπὸ τότε καλοκαριοῦ ἔχει διαπιστωθῆ ὄχι μόνο, πῶς οἱ μουσικὲς γιορτὲς δὲν ἔχασαν τίποτα ἀπὸ τὸ παλιό τους ἐνδιαφέρον καὶ τὴν παλιά τους αἴγλη, ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονός, πῶς ἀπὸ χρόνον σὲ χρόνον, ἀλλὰ καὶ τὸ μεγαλῶνον τόσο, ποὺ γίνεται πιά ἀδύνατον ν' ἀνταποκριθῆ ὁ χῶρος στῆ κυρροῦ τῶν ξένων, ποὺ ἀναρίθμητοι καταφθάνουν ἀπὸ ἄλλα τὰ σημεία τῆς Γῆς. Παρὰ τὰ ἑβδομητὰ τοῦ σχεδὸν χρόνια, ὡς τόπου καθιερωμένου γιὰ τὸν πανηγυρισμὸ τῶν ἑορτῶν, ἀναμφισβήτητα διατη-

ρεῖται ὁμειωτὴ ἡ παγκόσμια σημασία τοῦ Μπαύρουτ. Ὅποιοι ἄλλως τὴν ἐπισκέφθηκε τὴ μικρὴ χαριτωμένη πόλι, τὴν κτισμένη σὲ μιά θελκτικώτατη τοποθεσία, ὅποιοι ἐνοίωσαν τὴν εὐεργετικὴν εἰρηνικὴν τῆς γαλήνης, θὰ ὁμολογήσῃ, πῶς ἀκριβῶς σὸ περιβάλλον αὐτὸ ἡ συγκίνησις ἀπὸ τὶς δημιουργίες τοῦ Βάγκνερ μᾶς ἐξυψώνει αὐτόματα στὴ σφαῖρα ἐκείνη τῆς εὐλοβικῆς ἐκστάσεως ὅπου μᾶς ἀποκαλύπτεται σὸν σὲ τέλεια ἐνσάρκωσι τοῦ πνεύματός τους.

Ἡ χαρακτηριστικὴ ὁμως σφραγίδα ἔβωσαν στὶς γιορτὲς τοῦ Μπαύρουτ ἀπὸ τὸ 1951 ἡ ἐντελῶς νέα μορ-

φῆ τῆς σκη-
νικῆς ἀποδό-
σεως, τὴν ἰ-
δέα τῆς ὁ-
ποίας συνέ-
λαβαν καὶ
ἐπραγματο-
ποίησαν οἱ
Βήλαντ καὶ
Βόλφγκαν
Βάγκνερ καὶ
ἡ ὁποία, γιὰ
ἄλλους ἐκεί-
νους, ποὺ ἐ-
γνώριζαν
ἀπὸ πρὶν τὸ
Μπαύρουτ
προτοίμοι
μιά κατα-
ληκτικὴ ἐν-
τύπωσι. Εἴ-
χαν γίνει βέ-
βαια, καὶ μᾶ-
λιστα ἐπα-

νελημμένως, μεταβολές αὐτοῦ τοῦ εἴδους στὴν τεχνολογία τῆς σκηνοθεσίας γιὰτὶ, ὅπως εἶνε φυσικό, κάθε γενεὰ ἀνέπτυξε τὶς δικές της ἀντιλήψεις σχετικὰ μὲ τὴν ἔρμηνησίαν τοῦ Βαγκνερικοῦ ἔργου. Ἴτσι στὶς ὁρχές τοῦ αἰῶνος μας ὁ Γουσταῦος Μάλερ, ὑπὸ τὴν ἰδιότητά του ὡς διευθυντοῦ τοῦ βασιλικοῦ Μελοδράματος τῆς Βιέννης καὶ ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὸν ζωγράφον Ρόλνερ ἐσκηνοθέτησαν παραστάσεις κατὰ τρόπον σημαντικῶς διάφορον ἀπὸ ἐκείνον ποὺ ἔως τότε εἶχε καθιερωθεῖ ἡ παράδοσις καὶ ἔβωσαν μὲ αὐτὸν σ' ἄλλες τὶς σύγχρονές τους λυρικές σκηνές νέες κατευθύνσεις. Μερικὲς δεκαετηρίδες ἀργότερα ἔχουμε τὶς ἔρμηνησις τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Βερολινεῖου Μελοδράματος Τιτγιέν, συνεργαζομένου μὲ τὸν ζωγράφον Πραιτάρριους, ποὺ καὶ αὐτὲς δὲν ἄργησαν νὰ ἐπιβληθοῦν καὶ νὰ σχημα-

τίσουν μια νέα σχολή. 'Εκείνο όμως που κανείς—και διλωρότερο από όλους οι αρθροδοφοί Βαγκνερικοί—δέν έπιμεριε είναι ότι: 'Από το ίδιο το Μπάφρουτ, και μάλιστα από τους ίδιους τους άπογόνους του Δασκάλου, θά έβλεπε κάποτε το σύνθημα για μιá αναθεώρηση τών περί έρμηνείας άπόψεων και για τήν επικράτηση τών τόσο βασικά διαφορετικών και αντίθετων από ό,τι έως τότε ίσχυε. 'Οπως ήταν φυσικό οι αντιδράσεις δέν έλειψαν και ή ζωηρή φιλικότητα τών κηρυχθέντων υπέρ και κατά τής άλλαγής, που έξέσπασε από τήν άρχή τής τριετίας δέν δείχνει καμιά διάθεση να παύση. 'Ως τόσο από τούς έναντιούτους ουτε για μιá στιγμή άμφισβητήθηκε ή σοβαρότης τής προσπάθειας και ή καλλιτεχνική ίδιοφυία τών έγγόνων του Μουσουραού. Οι έναντιόμενοι όπιστηρίζαν μόνο πως τολμήματα αυτού του είδους έπρεπε να άπαγορευόυνται εις το Μπάφρουτ τουλάχιστον ένω οι όπιστηρικται του νεοτερισμού άντάταξαν— κατά τή γνώμη μου σφεόστατα—δτι: τά φαινόμενα αυτού του είδους τής άνανεγνώσεως ώφειλαν να έκκινούν άκριβώς από το Μπάφρουτ, περιορισμέ του όποιου πρέπει να είναι ή αλάνια εις τήν ζωή διατήρησι τής πνευματικής κληρονομιάς του Βάγκνερ για τής επερχόμενης γενεής δηλαδή ή προσαρμογή τής έρμηνείας στον έκάστοτε νέο τρόπο του αισθανόσθαι, στις έκάστοτε νέες ανθρώπινες αταλήψεις. Σύμφωνα προς όλες τής σχετικές πληροφορίες και τής κρίσεις ουδέτερων ειδικών, φαίνεται, πως οι νέες τεχντροπικές κατευθύνσεις, χάρις στήν δημιουργία κατά τό πλείστον Ισχυροτάτων σκηικών έντυπόσεων κατάρθωσαν να έπιβλήθουν και οι προσπάθειες τών αντίθετων να όργανώσουν με συλλογήν όπαγωγών κινήσει προς διατήρησιν αίσθητάν τών παραδόσεων εις το Μπάφρουτ, έχρασαν έτσι κάθε έλπίδα έπιτυχίας.

Και τώρα: ποιό άκριβώς είναι το ίδιοτερο χαρακτηριστικό τής νέας έρμηνευτικής τεχντροπίας του Μπάφρουτ, ή όποια τόσο πολυμήρηκη: Πρόκειται—για να τήν χαρακτηρίσωμε έν ουλεμία και όσο το δυνατόν σφεότερα—για μιá προσπάθεια να τονιστούν ιδιαίτερα τά λατρευτικά και συμβολικά σημεία του έργου, εκείνα, δηλαδή που διατηρούν αιώνια και αναλλοίωτον τήν Ισχύν τών εις τήν σκηινικήν δρσίαν. Τά τεχνικά μέσα που έχρησιμποιήθηκαν για τήν έπίτευξη του σκοπού αυτού είναι: 'Απογύμνωσις τής σκηινής από κάθε περιττή και φεητική πολυτέλεια, περιορισμός εις τό έλάχιστον τών χειρονομιών και τής έν γενέι μιμητικής από τούς έρμηνευτάς, και πρό πάντων χρησιμοποίησι τών έκ του φαινομένου έντυπόσεων υπό του κυριώτερου σκηικού παράγοντος. Εύνόητον είναι, ότι μιá τέτοια τεχντροπία, στατική στήν έμφάνισιν και σχεδόν συγγενής προς τόν τύπο τής άποδόσεως τών όρατρίων θυμίζει μάλλον όρχαία τραγωδία και αντίθετως έκπως στο ρομαντικό του Βαγκνερικών δημιουργιών, γι' αυτό και έδωσε άφορμές κριτικής, δικαιολογημένης, και σ' αυτό το φιλικό στρατόπεδο. Είναι βέβαιο, πως ή λιτότης τής σκηινικής εικόνας—όπως όρθως παρατηρήθηκε—δέν θά έπρεπε να φθάσει με τήν ύπερβολήν τής εις τό σημείον να χαθή κάθε όπτική έντύπωση. 'Η άπόδοσις του μουσικού δράματος δέν είναι δυνατόν να περιορισθή τόσο, ώστε να χρησιμοποιήσθ ως βάσι τήν μόνον τήν έντύπωσι που γεννά ό λόγος, ό ήχος και ό ιδεολογικός συμβολισμός. 'Εχει και τήν άνάγκη τής σκηινικής γοητείας, όππλλαγμένης φυσικά από τόν άκαλιόσθητο φόρτο, που εγχε έγκραστήσι άλλοτε και διατηρείτο με-

χρις έχάτων. 'Αλλά το εύχάριστο στήν περίπτωση Μπάφρουτ είναι ότι ο Βήλαντ Βάγκνερ δέν είναι ένας στενοκέφαλος δογματικός, και δέν θεωρεί τελειωτικές τας μεταρρυθμίσεις του άλλ' έξαικολούθεις τής έρευνας, τις προσπάθειες και διατηρεί τας άνοιχτές του, ένω δέν παύει να εξετάζει με πνεύμα κριτικό, ότι ως τώρα έδημιουργήθηκε. Αυτό άποδεικνύουν οι σημαντικές άλλλαγές που έπέφερε σ' πολλά σημεία τών κατά τά δύο έτη σκηνοθετηθέντων έργων και που άσφαλώς δέν πρέπει να θεωρηθούν σαν μιá όπισθοχώρησι από τή βασική του Ιδεά άλλα μάλλον σαν μιá προσπάθεια Ισορροπήσεως και συμβιβασμού τών διαφόρων άντιθετών. 'Αν τώρα οι δύο έγγονοι έπιτύχουν—και ή σοβαρότης τών προσπαθειών τους δίνει όλες τής έλπίδες γι' αυτό—να φθάσουν σ' ένα όμαλό συνδυασμό τών νέων άρχών τους άφ' ενός—τάν όποιων ή βασική Ιδεά είναι άναντιρρήτα όρθή—και τών σκηινικών άπαιτήσεων του ρομαντικού Βαγκνερικού κόσμου, άφ' έτέρου, τότε άσφαλώς θά μπορεί να λεχθή, ότι όφείλωμε στους νεαρούς κληρονόμους του Μπάφρουτ τήν τεχντροπία που θά ζωογονήσθ το έργο του πάππου τους σύμφωνα με τις σύγχρονες άντιλήψεις.

Οι νέες κατευθύνσεις έδοκιμοώθηκαν—και μάλιστα όπως παραπάνω άναφέραμε, με πειστική έπιτυχία—στήν περίοδο τών έορτάν τών ένών 1951—1952, σέ έξη έργα: τήν Τετραλογία, τούς 'Αρχιτραγουδιούς, τόν Τριτόναιο και τόν Πάριφαλλο. 'Εφέτος ό νεοτερισμός έδωσε το Λόεγκνιν, που άποτελούσε κατά τόγο μιá διπλή πρότη, γιατί μ' αυτόν παρουσιάζετο στο κοινό πρώτα το κατ' έξοχην έργο του Βαγκνερικού ρομαντισμού, προσομοιωμένο στα Ιδιώδη τής νέας τεχντροπίας, και έπειτα ό νεώτερος τών δύο έγγόνων Βόλφγκαν που μ' αυτό έκαμε τήν πρώτη του έμφάνισιν ως σκηνογράφος.

'Αν τώρα, όπως άφίνει να συμπερινομε ή έγκυρη ειδική κριτική, στο τελευταίο αυτό ή έντύπωσις ήταν αισθητά προβληματική και μάλιστα πολύ περισσότερο παρά στα έξη προηγούμενα έργα, δέν πρέπει μ' αυτό να παραδεχθώμε, πως έχουμε ένν σοβαρό έπιχείρημα κατά τής όρθότητος τών τεχντροπικών σκηνοθετικών άπόψεων, που όπιστηρήθηκαν από τους δύο έγγόνους και τή γενέα, που αυτοί αντιπροσωπεύουν. Πιθανότατα πρόκειται για ένα σφάλμα του Βόλφγκαν Βάγκνερ, που, όπως φαίνεται, δέν κατάρθωσε να δώσει στις άρχές αυτές μιá άπόλυτα πειστική διατύπωσι. 'Υπήρξαν βέβαια και στή νέα αυτή αναδημιουργία σκηικές καταληκτικές όψοηλικότητες, που δημιουργώσαν δυσεπίτευτες έντύπώσεις, όπως π.χ. ο μαυικός εκείνος κόσμος στή δεύτερη πράξι που ή τυποποίησις του παρουσίασε με θαυμαστή τελειότητα τών ρομαντικά χριστιανικών χαρακτηρισμόν του, ή ή άφιξις του Λόεγκνιν, που το πλοήσιμα του προσγγέλλεται στον όρίζοντα με μιá δολώδεια ημεφάνη, ή όποια έμεγάλωνε και έγινετο όλοένα φωτεινότερη, σαν σύμβολο του από τά φωτεινά ύψη του Γκράλ έρχόμενου Ισπίτου. 'Αλλά ύστερα από αυτό το λεπτόλογο σύνθημα ή τελευταία άναχώρησις του Λόεγκνιν, μετά τή μετομόρφωσι του κύκλου εις τών νεαρόν Δούκα Γκόττφριντ ήταν κατ' έξοχην άτυχής, γιατί ό φωτεινός γιος του βασιλέως, που πατρίδα του είχε τή λαμπερή ζώνη του όψηλού Γκράλ φέινεται να μη έπιτρέψη παραδόξως εκεί, στον τόπο τής καταγωγής του, άλλα να κατεβαίνει στα σκοτεινά βάθη. Αυτό άναντιρρήτα είναι ένα ψυχολογικό σφάλμα. Γιατί ένω έπρεπε να προκαλέι τήν έντύπω-

σι μιάς αναλήψεως γεννᾶται ἔτσι ἡ ἐντύπωση ἐνὸς καταποντισμοῦ, ἐνὸς βουλιάγιατος. Πράγμα ποῦ ἀποτελεῖ μίαν διαστρέβλωσι τῆς κεντρικῆς ἰδέας μὲ τὴν ὑποβολή τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ συμβολισμοῦ μεταθανάτιας νίκης τῆς εἰδωλολατρείας ἐκπροσωπούμενης ἀπὸ τὴν "Ὀρτρουν, κατὰ τοῦ ἀπεστολμένου τοῦ ἀληθινοῦ Θεοῦ. Ἐπίσης οἱ γνόμους ἐξιδάσθησαν καὶ σχετικὸς μὲ τὸ ζήτημα τῆς κατατομῆς τοῦ χοροῦ σὲ χωριστὰ μικρὰ σύνολα ποῦ ἀκολουθοῦν τὴν βρᾶσι περισσότερο παθητικὰ—ἀντακακιστικά παρὰ ἐνεργῶς εἰς τὸ δρᾶμα συμμετέχοντα.

Ἔτσι ὑπάρχουν ἄρκετὰ σημεῖα συζητήσιμα, ποῦ ἀπαιτοῦν διεξοδικὸν ἔλεγχον καὶ ἰσως ἀναθεωρήσι, τὴν ὅποιαν ἀσφαλῶς δὲν ἀποκλείουν οἱ δύο ἐμπνευσμένοι ἔγγραφοι, ποῦ ἐκπληρώνουν τὴν ἀποστολὴν τους μὲ μετριοφρονία ἐπιφαιλακτικότητα, ὅπως ἔρχικως ἀνέφερα, καὶ δὲν θεωροῦν κάθε νέα τους σκηνοθεσία τέρμα τῶν προσπαθειῶν τους παρὰ σταθμὸν στὸν πρὸς τὸ τέρμα δρόμον τους.

Γιὰ τὴν μουσικὴ ἀπόδοσι τοῦ ἔργου δὲν ἀκούσθησαν παρὰ λόγια ἀνεπιφύλακτα ἐπαινετικά, μιά ὁμόφωνη ἐκφρασι γενικῆς ἐπιδοκιμασίας, γιὰ τὸν "Αρχιμουσικὸ Ἰωσήφ Κλάιμπερτ, ποῦ κάτω ἀπὸ τὴν μπαγκετα τοῦ ὀρχήστρα χορωδία καὶ σοῦλιστ παροσιτάσθησαν σ' ἓνα λαμπρὸ σύνολο ἐξαιρετικῆς ἡχητικῆς ποιότητος καὶ ἀκριβείας. Τὸ ἴδιον καὶ γιὰ τὸν διευθυντὴ τῶν χορωδιῶν Βίλχελμτε, ὁ ὁποῖος μὲ τὰ χορωδιακά του τμήματα ἐπέτελε ἓνα ἀπροσδόκητο θαῦμα, τὸσον ἀπὸ ἀπόψεως φωνητικῆς δυνάμεως, ὅσον καὶ ἀπὸ ἀπόψεως

ἀποδόσεως τῶν λεπτοτέρων ἡχητικῶν ἀποχρώσεων. Ἄπὸ τοῦς σοῦλιστας αἶσι ἰδιαιτέρας μνείας εἶναι: ὁ Βόλφγκαν Βίντγκασσεν, ὁ νεαρὸς ἐκ Στουτγάρδης τεχνόρος, ὁ ὁποῖος τὸσον φωνητικῶς ὅσον καὶ ὡς ἐμφάνισις ὑπῆρξεν ἓνας ἰδεώδης Λόεγγκριν, ὁ Χέρμαν Ὀνυτε ὡς Τέλραμουντ μὲ τὴν πλουσίαν του φωνῆν βαρυντοῦ, γεμάτην περιπαθῆ ἔντασι, ἡ "Αστριντ Φέρνάι ὡς "Ὀρτρουν, μὲ τὸ σατανικὸν σκοτεινὸν κάλλος καὶ τὴν μεταλλικὴν φωνὴν μιᾶς Δρυίδος Μαγίσσης καὶ ἡ "Ελεονώρα Στέμπερ, τὸ δροσερὸ σοπράνο τῆς ὁποίας ὡς "Ελσας ὑπῆρξε πράγματι ἰδεώδες γιὰ τὸν λυρισμὸ καὶ τὸν ὄνειροπόλο χαρακτήρα τοῦ ρόλου τῆς.

Τὸ κοινὸν ἐπιδοκίμασε ἐνθουσιωδῶς τὸσον τὸ ἔργον αὐτὸ, ὅσον καὶ τὰ προηγούμενα, τῶν ὁποίων οἱ παραστάσεις ἐπανηλέθησαν ἐφέτος καὶ οἱ ἐκδηλώσεις τῆς αἰθούσας, κατελημμένης ἐξ ὀλοκλήρου μέχρι τῆς τελευταίας τῆς θέσεως, ἐπὶ πολὺ δὲν ἔπαυαν. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι τὸ μεταρρυθμιστικὸ ἔργον τῶν ἐγγόνων ὀπωσθήποτε καὶ ἂν ἐξετασθῆ εἶχε τουλάχιστον ἓνα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Τὸ ἀδιαφιλονίκητο γεγονός, ὅτι ὅπερ εἶδε πῶς τὸ ἔργον τοῦ πάππου διατρεῖται ἀμείωτο τὸ ἐνδιαφέρον, καὶ δὲν παθεῖ νὰ θεωρεῖται ἐξαιρετικῶς ἀκαμῖον ἀκόμη καὶ σήμερα. Ἔτσι κατετροπώθησαν ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ ἀδιόρθωτοι ἀντίπαλοι τοῦ ρωμαντισμοῦ, ποῦ ἐπίστεψαν ὅτι οἱ δημιουργοὶ τοῦ Βάγγνερ δὲν ἦταν πιά καλὲς παρὰ μόνο γιὰ τὸ καλὰθὲ τῶν ἀρχαίων.

Ἢ ΣΑΛΤΣΜΟΥΡΓΚ

Παρ' ὅλο ποῦ τὸ προνόμιον τοῦ Σάλτσμουργκ, ὡς πύλεως κορυφαίας γιὰ μουσικῆς γιορτῆς—ἐξαιρέσει βέβαια τοῦ Μπαύρου, ποῦ κατέχει μίαν ἐξαιρετικὴν θέσιν—ἀρχίζει ὁπωσδήποτε νὰ περιορίζεται μὲ τὰ διαρκῶς

τῆτα δύο ὄσον προσέφερε.

Φυσικὰ τὴν πρώτην θέσιν κατέλαβαν καὶ πάλι οἱ παραστάσεις ἔργων τοῦ Μότσαρτ, ἀπὸ τὰ ὅποια αὐτῆ τῆ φορᾶ ἐδόθησαν τὰ τρία ἀριστουργήματα: «Ντόν Ζουάν», «Γάμοι τοῦ Φίγκαρο» καὶ «Κοζί φάν Τοῦττε».

Γιὰ τὴν σκηνοθεσίαν τοῦ Ντόν Ζουάν ἐξέλεξαν αὐτῆ τῆ φορᾶ δχι τὸ συνηθισμένον θέατρο τῶν ἰορτῶν ἀλλὰ τὴν λεγομένην Φελσενραϊτσούλε» (σχολὴ Ἴππικὸς) μίαν ἐκ τεταμένη ἀλλῆ ἱστορικῆ, ὅπου ἐκτίσθη ἀπὸ τὸν σκηνογράφον Κλ. Χολτμαϊστὲρ δολόκληρῆ πόλιν, ποῦ περιελάμβανε σ' ἓνα μνημιώδες σὺμπλεγμα ὅλες τῆς οἰκίας τοῦ μελοδράματος. Ἡ ὀπτικὴ ἐντύπωση θὰ ἦτο σχεδὸν ὁμοβόλια γευθητικῆ καὶ ἀσφαλῶς ἐπέτυχε τὸ σκοπὸν τῆς, νὰ καταπλήξῃ τὴν πλει-



Μέρος ἀπὸ τὴν σκηνογραφίαν—«πόλην» τοῦ Κλέμενς Χολτμαϊστὲρ γιὰ τὸν «Ντόν Τζιοβάνι» τοῦ Μότσαρτ

πολασπασαί αζόμενα φέστιβαλ σὲ κάθε γωνιά τῆς ἡπείρου μας καὶ ἐπομένως μὲ τὶς δημιουργούμενες δυνατότητες ν' ἀκούθῃ κανεὶς καὶ ὅπου δήποτε ἄλλοῦ, τὶς ἴδιες ὀνομαστέρας δρῆστρες, τοὺς ἴδιους φημιόμενους ἀρχιμουσικοὺς, τοὺς ἴδιους ὑπέρχουσους τραγουδιστάς καὶ σοῦλιστας παντὸς εἴθους, φαίνεται, πῶς καὶ στὸ φέστιβαλ τοῦ ἐφετεινοῦ καλοκαιριοῦ ἡ συμπαθητικὴ πόλις τοῦ Μότσαρτ μὲ τὴν παλαιὰν ὄψιν, εἶχε τὴν ὑπεροχὴν στὸ πλῆθος τῶν ἐπισκεπτῶν καὶ καθάρθηκε ἀπόλυτα νὰ τὴν δικαιοῦσῃ μὲ τὴν ἀφροσύνη καὶ τὴν ποιότητα.

•ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ•

ονότητα τών επισκεπτών. "Αν όμως η λύσις αότη έναρ* μουζικται ή διγ με τίς απαιτήσεις τής παριτοούρας του Μότσαρτ, αυτό είνε ένα θέμα συζητήσιμω, πού δικαιότατα άπαρχόληρε, διγ μόνο τούσ ειδικούς από τó κοινού άλλα και όλους τούσ άπλους μουζικώς μορφωμένους. "Υπήρξε λοιπόν μία άτυχη ιδέα να μετατεθθ τó «Dramma giocoso» από τó «Φεοτισπιλάου» στή Φελσενραϊτσούλε, πού μπορεί να είνε κατάλληλη γιά τή σκηνοθέτησι μιάς «μεγάλης όπερας» τού είδους Μαγιερμπερ, διγ όμως και γιά τίς λεπτότητες ένός δράματος χαρακτήρων άπως είνε ó Δόν Ζουάν. "Άλλωσ τε και γενικά, άν εξαιρέσουμε τά έργα τού Βέρντι και τού Σαϊζπρ, δέν υπάρχει τó θέατρο τίποτε περισσότερο συγκεντρωμένου χαρακτήρος από μία σκηνή όπερας τού Μότσαρτ. Εύνόητο λοιπόν είνε πώς γιά να δώση όλη την έντύπωσι, πού είνε προσωριμένη να προκάλεση, γιά να όλοκλ.ρωθθ, άπαραίτητος είνε ó κλειστός χώρος κα μία σκηνή περιωρισμένην μάλλον διαστάσεων.

"Υστερα από την π-ράξηνη αντίληψη του ύπευθύνου διευθυντού τών παραστάσεων Χέρμπερτ Γκράφ ής Μετροπόλιταν, ελάχιστα πιά εξέκλιξαν οι χοντροκοπιές και τεχνοτροπικές εναντιότητες στην σκηνοθέτησι και σκηνογράφησι του Φίγκαρο, πού ανέλαβε ó ίδιος και έδωσε στο «Φεοτισπιλάου» αότη τή φορά. Και σ' αυτόν, κυριρχούσε στον διάκοσμο, αντί τής αιθέριας ελαφρότητας, τής λεπτής κομψότητας, τής παιγνιδιάρικης εφρανεάς, πού άπαιτεί ή μουσική του Μότσαρτ, τó όγκώδες, τó βαρύ, τó φορτωμένο, τó πομπώδες. Τó γεγονός, ότι από καθαρώσ τεχνικής άπόψεως όλα ήσαν τέλεια και χωρίς κενά είνε εύνοητο, όταν λησθθ όπ' όην ή πείρα και οι Ικανότητες ένός τόσοσ έζηοκωμένου εις τά ζητήματα αότη, όπως είνε ó Χέρμπερτ Γκράφ. "Η μόνη άντίρρηση εις την περίπτωση είνε ότι, άποχρεωμένωσ έως τώρα να υποτάσσεται στις καλλιτεχνικές απαιτήσεις του κοινού του Μετροπόλιταν και να τας Ικανοποιεί συγκεντρώνει τις προσπάθειες πολύ λιγώτερο στη δημιοουργία μιάς ατμόσφαιρας καταλληλής γιά τó έκτελούμενο έργο και περισσότερο στην εξασφάλισι τής επιτυχίας και τής επιδοκιμασίας με μέσα καθαρώσ εξωτερικά και επιπόλαια έντυπωσιακού χαρακτήρος.

"Ακατανόητον είνε, πώς όλα αότη είνε δυνατόν να συμβούν υπό τά όματα του Βίλχελμ Φουερτβαϊγκερ, ó όποιος υπό την ιδιότητα του δεσπυίνουτó του μουσικού μέρους, με μία άσυγκριτη άπολόγητα, με μίαν έκφρασι γλυκύτητας γοηπτικότητας, παρά τών κατά βάθος άνδρικό τής χαρακτήρα καθάρτως να δώση και εις τίς δύο παριτοούρες μία έρμηνησι Ιδεωδ και άπέβειξε και πάλι, πόσο βαθεία και ελαβική είνε ή κατανόησι του, γιά τόν πνευματικό κόσμο πού δημιοούργησε ή μεγαλοφυαία του Μότσαρτ. "Ακόμη και όν ή άπόδοσι του σε μερικά τής σημεία—ιδιαιτάτα ó έδω και εκεί αόλύσ ρυθμής τής—εκριθήσαν άσυνείθητα—σε μία τόσο δυνατή προσωπικότητα, όπως ó Φουερτβαϊγκερ, δέν επιτρέπεται τó άγγιγώταμα από την παράδοσι και τó πατροπαράδοτο—ó τρόπος με τόν όποιον, όδηγώντας την άσφασι τής ηχητική γοητεία φιλαρμονική τής Βιέννης και ήνα φωνητικό σόλοιο εξαιρετικής άληθινού ποιόητος, εξαντάνεσαι τόν βαυμαστό κόσμο του μεγαλοφυοús συνθέτου σ' όλη του την ύπνεργια ώρασήτη, προετίμωσε μίαν άληθομένη θεία άπολαυσι σ' άλλωσ εκείνωσ, πού είχαν τή ζηλευτή εύτυχια να τόν παρακολούθησου.

"Από τούσ έκλεκτούσ τραγουδιότασ διακρίθηκε και έφετός πρώτοτα ή σήμερον εις τó ζεινθ τής καλλιτεχνικής τής σταδιοδρομίας Έλιζάμπετ Σβάρτσκοπερ, ή όποια εις τούσ ρόλουσ τής Έλβίρας και τής κομήτσης, και ως αοιδός και ως ήθοποιός, έφθασ εις ύψη κυριολεκτικώς άνυπέβλητα. Δυνατότατη επίσης ήταν ή έντύπωσι από τόν νεαρό Τσεζάρε Σιέπι πού με την εύκαμψία και την κομψότητα τής εμφανισióσ του, την λαμπρότητα τής φωνής του, και την άψυγον ήθοποιαν του, άποτελοάσε ένα Ιδεωδ τóπον Δόν Ζουάν επί τής σκηνής. "Άλλά και ή Έρνα Μπεργκερ ως πνευματώδης Τζερλίνα, και ή Έλιζάμπετ Γκρόμμερ ως χαριτωμένη εδγενική Δόνα Άννα, και ó Άντ. Ντερμότα ως γνήσιος Ιπότης εις τόν ρόλο τού ντόν Όττάβιο και ó Όττο Έντελμαν ως άνετα διασκεδαστικός και εύχαριστημένος πάντα Λεπορέλλο, καθάρωσαν να σταθοϋ



"Η Λίξα νελλά Κάρα και ó Μάξ Λόρεντς σε μία σκηνή από τή «Δίκη» του Άίβιν

με μεγάλη επιτυχία στο ύψωλό επίπεδο τών πρωταγωνιστών και να τούς πλαισιώσωσ επέδισ. "Από τó σόλο τών έρμηνητών του Φίγκαρο, Ιδιαιτέρωσ άξίζει ν' αναφερθοϋν ó Πάουλ Σέφφερ γιά τήν χαρακτηριστικώτατη ένσώρκωσι του κόμητος, ή Άρμγκαρτ Σέφφριντ ίδιως γιά τή φωνητικώσ γοηπτική άπόδοσι τής Σουζάνας και ó Έριχ Κούντς, γιά τήν χαρακτηριστικώτατα τονισμένη, άλλα πάντα στα αούτηρά χαραγμένα όρια τής καλαισηθησ κινούμένη μορφή του Φίγκαρο.

Μία έντελώς διαφορετική εικόνα από άπόψεως σκηνοθεσίας άποτελοάσε τó «Κοζι φάν τοϋττε». "Η διαφορά φάνηκε ολοκάθαρα από την άρχή, άπ' αότη την έκλογή του θεάτρου: "Ο «Δόν Ζουάν» στη Φελσενραϊτσούλε, πού άπέκλειε, όπως είπαμε, και τó παραμικρό Ιχνος πνευματικής περιουλόγησ και συγκεντρωσέως. Τó «Κοζι φάν τοϋττε» στήν ως χάρω τόσο άπόλυτα συγκεντρωμένη αούλη του παλαιού άρχιεπισκοπικού παλατιού ή όποια έφετός γιά πρώτη φορά συμπεριλήφθηκε στα γιά θεατρικές παραστάσεις χρησιμοποιώμενα κτίρια. "Η

σκηνη έβδ είναι μόνο μία; έξέδρα—τόρα μεταφράζομεν λέξιν πρός λέξιν το κριτικών σημείωμα ένός εκ των πλέον υπολογισίμων ειδικών — την όποιαν ό Γκασπάρ Νέρ ό σκηνογράφος έκτισε στό μισό ανοιχτό χώρο τής εισόδου του πρώτου πατώματος περιέβαλε μέ λεπτότατο κομψό σιδερένιο κιγκλιωμα και διακόσμηση μέ λεπτά, περίτεχνα έργασμένα, έπιπλα, τονίζοντας τόν πανηγυρικό διάκοσμο και τήν Ιταλική άτμόσφαιρα μέ τήν προσήκον πέντε ή έξ άστραφτερών πολυφώνων από βενετσιάνικο κρυστάλλο, πού άνάσφηκαν και ελώπισησιν έορτάσιμα τό περιβάλλον μόλις άρχισεν ή παράσταση. 'Η αίθερα χάρις ένός έσαρκουμένου πνεύματος, πού κυριαρχεί στή μουσική ατήν κωμωδία, τή λεπτότερη ό-πόσο έσεν τότε εχαρίστησαν στήν ανθρωπότητα, κα-ώς μέ άφάνταστη άκρίβεια διευθυνθέν από τή σοφή σκηνοθεσία, σάν μέ άόρατα νήματα, δέν δημιουργεί ούτε γιά μία στιγμή τήν έντύπωση από άνθρωποποιη-μένο κοικλοθέατρο άλλα παραμένει μέ ειρονικά πνευ-ματώδεις άντανάκλασις ένός εξαίμαπτητα εθραστου, από τίς άδυναμίες τής καρδιάς του άρρωστημένου ανθρωπίνου κόσμου. 'Η άφάνταστα διακριτική, και από τά μουσικά τής παρτιτούρας του Μότσαρτ έμπνευσμένη σκηνοθεσία του 'Όσκαρ-Φρίτς Σοφ έπέτυχε να μάς δώ-ση ανάγλυφους τούς τύπους και γενικά να έμφυσηση τή ρεσιοναλιστική ατήν και λόγω του σκεπτικισμού τής πράματι σχεδόν κινική κωμωδία, και να κατακτή-ση εδδιάρκιστα τό βάθος τής και τίς διφορούμενες έννοι-ες τής, πού σέ κάθε στιγμή προλαμβάνει από τή μουσική τής. Κάτω από τήν ασήπτη τυποποιημένη μορφή ατής τής υπέρκομψης σκηνοθεσίας ακούμε τούς κύτους μιας καρδιάς, επάνω από ατήν αιολείται και άκτινοβολεί τό πνεύμα εκείνο, πού συντέλεσε ώστε ό 19ος αιών να συνδέση τόν χαρακτηρισμόν εθείους μέ τό όνομα του Μότσαρτ.

Τό σεξέτιο των σολίστ, 'Ιρμαγκαρτ Σέφφριντ, Ντάγκμαρ Χέρμανν, Άίσα 'Όττο, 'Εριχ Κούτις, 'Αντον Ντερμάιερ και Πάουλ Σέφφλερ υπό τάς οδηγίας του σκηνοθέτου Σοφ και του 'Αρχιμουσικού Κάρλ Μπέμ — ό όποιος στήν περίπτωσι αυτή μάς έδωσε μία εικό-να παστέλ μέ γερά χαραγμένο τό σχεδιάγραμμα—τό σεξέτιο λοιπόν αυτό εσχματίσε ένα σύνολον ειδικώς γιά Μότσαρτ, άπ' εκείνα, πού πρό πολλού έπαυσαν ν' ά-κούονται. 'Η σπάνια επιτυχία μιας τέλειας καλλιτεχνι-κής άπολαύσεως ατή τή βραδυά έπραγματοποιήθηκε πληρότατα.

Λέγεται, ότι τό Σάλτμποουργκ προτίθεται κατά τά προσε, ή έτι να εύρονι τόσον τό πεπερασμένο έργον Μότσαρτ εις τάς θερινάς εορτάς ώστε τό 1956 μέ τήν δικαιοσύτην έπέτειον τής γεννήσεως του συνθέτου να γίνη δυνατόν να δοθούν όλα τά θεατρικά του έργα, σ' ένα όσο τό δυνατόν αντιπροσωπευτικότερο κύκλο. 'Από τούς ύπερτρισκακοεταείς κύτους και τίς προσάθειεις τους γόρω από τό έργον του Μότσαρτ οδηγούμενοι οι υπέθυνοι του Σάλτμποουργκ επί τή εύκαιρία αυτού του πανηγυρισμού, θα προσφέρουν στούς φίλους τής μου-σικής τής παραστάσει, πού πιστεύουν, ότι στήν έποχή μας μπορούν να θεωρηθούν από τεχντροσκοπική άπόψε-ως άς αθθεντικώς γιά τό πνεύμα του. 'Η εύθύνη των όργανατών είναι μεγάλη και δύσκολη ή άποστολή τους. 'Ως τόσο ίσως να πρέπει γρήγορα να άποφασίσουν πού από τίς δυό τεχνοτροπίες πρόκειται να υιοθετηθή ως ύποχρεωτική γιά τίς μελλοντικές παραστάσεις του Μότσαρτ: τού Χέρμπερτ Γκράφφ, πού εσκηνοθέτησε τόν Ντόν Ζουάν και τό Φίλχαρο ή του 'Όσκαρ-Φρίτς Σοφ πού εσκηνοθέτησε τό 'Κοζι φάν τοττές.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Όπως είναι γνωστό μεταξύ των παραδόσεων του Σάλτμποουργκ, μαζί μέ τήν συνέχισιν των παρα-στάσεων έργων του Μότσαρτ συγκαταλέγεται εις κάθε θερινήν περίοδο τών εορτών, ή ύποχρέωσις τής έμφανίσεως και ένός έργου από τήν συγχρονών παρα-γωγήν. 'Η έκλογή έφέτος εύνόησεν ένα έργον του και μόνον από τήν όπόθεσιν του λιμπρέττου του προ-καλόυσε τό παγκόσμιο ένδιαφέρον. Πρόκειται γιά τήν «Δίκη» του νεαρού συνθέτου Γκότφριτ φον 'Αίμεν ό όποιος και πρό έτών είχε προκαλέσι μέ τό έπισης εις τό Σάλτμποουργκ άνεβασημόν όρατόριόν του, ό «θνάτων του Νταντών» εμμενέστατα σχολία. Διευθυ-νται θεάτρων, έκδόται, έπιχειρηματία και πράκτορες από όλα τά σημεία τής γής έσπευσαν να πρειρευθούν στήν πρώτη του γιά να παρακολουθήσουν τήν έκτόπω-σιν, γιατι πραγματικώς τά μουσικά θεάτρα διηθούν γιά νέα έργα, πού να έχουν τή δύναμι να προσελόουσιν τό κοινόν, 'Επί πολλά χρόνια, μετά τόν Πουτσινι και τόν Στράους τά λυρικά θεάτρα έτροφοδοτούντο μέ με-λοδράματα, κατ ή ύπερτονισια μουσική τους έμενε υπό τό κοινό ατάτάληπτη. 'Η όπερα όμως γιά να μει-νι βιώσιμη πρέπει να προκαλή αισθητής έντυπώσεως και κατά ένα οινδήποτε τρόπον μέ ελλήπτες έμπνεύ-σεις. Αυτό τό άντελήφθησαν όχι μόνον νεώτεροι, όπως ό Μπρίττεν και ό Μενότι άλλα και αυτός ό Στρα-βίνσκυ, ό όποιος μέ τό τελευταίον μελοδράμα του έ-δωσε νό σύνθημα πρός νέας κατευθύνσεις εκκρινέστατα. 'Ετσι σήμερα έχομεν μίαν έντελώς νέαν τεχνοτροπίαν πού όλο ένα στερεώνεται, όπου παραπροτινεται προσ-σάθειεις Ισορροπήσεως στοιχείων παιζιών και νέων και άναζούσιν παλαιές μουσικές φόρμες, άκόμη και νέ τονικήν και δεσπόζουσιν, χωρίς μολαταυτα να παραι-τούνται ό συνθέται από τήν έλευθερη τοναλιτέ και από τάς ρυθμικάς έλευθερίας.

Τόν όρόμον αυτόν τής Ισορροπήσεως, φαίνεται να άκολουθεί, κατά τήν γνήμη των ειδικών, ό Γκόττε-φριτ φον 'Αίμεν, στό τελευταίον του έργον. 'Αν ύπάρ-χουν άκόμη σ' αυτό συχνά άσυνήθιστες άρμονικές σκληρότητες και διάφοροι άλλοι έλαφρώς θενακτικ-ο συνδυασμοί, αυτό όφελείται στήν όπόθεσι του δράμα-τις ή όλη φαντασιώδης θράσις του όποιου εξελίσσεται μεταξύ πραγματικότητος και ψευδοαιθήσεως, και απαι-τεί τήν χρησιμοποίησι παρομοίων μέσων. 'Η όπόθεση γιά τό κείμενον πού έπεξεργάσθησαν και έτοιμάσαν ό διδάσκαλος του συνθέτου Βόρις Μπλάχερ έν ουνεργα-σία μέ τόν συγγραφέα Χάιντις φον Κράμερ, έχει λη-φθή από τό ήμιτελές έργον του δυστυχώς τόσο έννο-βή άποθανόντος συγγραφέως Φράντις Κάφκα, πού φέ-ρει τόν τίον μέ τό μελοδράμα τίτλον και μεταφρά-σθηκε σ' όλες σχεδόν τίς ευρωπαϊκές γλώσσες. Πραγ-ματεύεται δε μέ δραματικά συμβολική διάτυπώσι τόν άδιάκοπο συνδυασμό μιας άγνωστης έννοχης μέ μία ύ-ποθετική άβώδιτητα, πού αποτελεί κατά τόν Κάφκα τό περριμένο όλων των ανθρωπών.

Ό ήρωας του έργου 'Ιωσήφ Κ— και ατή άκόμη ή άνομιμία είναι συμβολική και θέλει ν' άποδείξη, πώς όχι ένας ώριμενος άνθρωπος, παρά ό καθένας μας μπορεί να ύποστη ατή τήν τραγωδία—συλλαμβάνεται ένα πρωίν, ένψ προμευατίζει πριν φύγη γιά τήν Τρά-πεζα όπου έργάζεται ως γραμματέας, από κάποιο σκο-τεινό πρόσωπο. 'Από τή στιγμή ατή ό 'Ιωσήφ Κ, δέν είναι πιά έλεύθερος άνθρωπος άλλα περιπλέκεται όλο-ένα σφικτότερα σ' ένα περίεργο δίκτυο από άνακρίσεις. Τού έπιτρέπεται βέβαια άκόμη να κινήται έλεύθερα και

νά εξακολουθή τη δουλειά του στην Τράπεζα. 'Ως τόσο μία άορατη δύναμις τον κρατεί, τον καλεί σε ανάκριση που του φαίνεται παράξενη, γιατί δεν ξέρει να έχει κληρο τόπο το κολάσιμο και ούτε του άπαγγελθηκε κομμάτι σαφής κατηγορία. "Ετσι γίνεται μία δική επάνω σε μία βύθι ψεύτικη, που προκαλεί έν τούτοις μεσολάσεις συγκινήσεις, όλοένα περισσότερο άνεξηγητες, και περιπέλιες τον κατηγορούμενο σ' ένα δικαστικό μηχανισμό, από τον όποιον έβλεπε άδύνατο να διαφύγει και τον όποιον συμβολίζουν διάφορα τρομακτικά πρόσωπα. "Εως ότου, τέλος, μετά συνεχεις εξαντλητικες άγωνίες, ό "Ιωσήφ Κ. άδηγείται από την έκκλησία έξω από την πόλι από δύο άνδρας με ζακέττα και ψηλό καπέλλο και με κάθε έπισημότητα έκτελείται μ' ένα άστραφερό μοχαίρι.

Είς τό μυθιστόρημα του Κάφκα επί τη ευκαιρία αυτή διατυπώνεται ή έρώτησις: ποί ήταν ό δικαστής, ποί ό κατηγορούμενος ποτέ δεν είδε; Ποό ήταν τό δικαστήριο, όπου ποτέ δεν έβησαν;

Ό "Αίνεμ έπεδίωσε, όταν άνέλαβε να γράφει τη μουσική επάνω σ' αυτό τό θέμα, ν' άποδώσει τό φρικαστικό κενό και τό φαντασιώδες που κατά βάθος έχει ή καθημερινή ζωή, ή όποια με μία φεύτικη δική άπλωξ ξεφεύγει από τό συνειθισμένο και φθάνει στο πέρα από την άλλθεια. Και, — έπαναλαμβάνω, κατά την γνώμην πάντοτε τών μεγάλων και άναγνωρισμένων κριτικών — τό έπέτυχε με θαυμαστή επιδειριότητα. Θαυμάζεται και άξιάρεται ή άπόλυτη κυριαρχία του επί τό τρόπου τής χρησιμοποίησης όλων τών μουσικών μέσων, ό πλοστός του εις τόν τρόπον έναλλαγών όρχηστρικών και φωνητικών έντυπώσεων, ή άφθονία τών μεταπτώσεων εις την χρησιμοποίησιν τής ανθρωπίνης φωνής μεταξύ πηλάντο και καντιλένας, ή ζορηότητα τής διαδοχής μεταξύ πολυκινήτων ζωογόνων ρυθμών και άπλάα ρέντοσ λυρισμού, μεταξύ κακοφώνων συνδυασμών και άπλών άρμονικών συγχορδιών. "Ακριβώς δά εις τό πλθθος και τό πολύπτυχον αυτό τών μουσικών στοιχείων, εις τήν μεταξύ αυτών άένανον κίνησιν άντανασκάεται κατά τόν πλέον έκφραστικόν τρόπον τό φαντασιώδες φόντο τής ύποθέσεως.

Γιά τούς καλλιτέχνας που συνειργάθησαν εις την πρώτην αυτήν εμφάνισιν του έργου, που παρουσίαζε τόσας καταπληκτικάς δυσκολίας, έκφράζεται άμέριστος θαυμασμός με σχόλια έπανεικνικώτατα. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται: ό Κάρλ Μπέμ ό όποιος κατάρθωσε τούσόν άπόλυτα να έξοικειωθή με την πολύπλοκη παρτιτούρα, ό "Όσκαρ-Φρίτε Σου, ό όποιος με την ύποβλητική του σκηνοθεσία έπέδωσε τούσόν πιαστικά την γοητευτική ψευδαίσθησιν και παρουσίασε τούσόν άνάγλυφα τό διπλό πρόσωπο τής καθημερινής ζωής, ό Γκάζσαρ Νέμπερ, που άνέλαβε να έννοχησιν την έντύπωσιν με τές έκφραστικάς του σκηνοθεσίας και τέλος, ό λόο κύριος έρημηστάς: Μάξ Λορντις ό όμιετος αυτός και άκριβολόγος υπάλληλος τραπεζής βρασιλιόμενος από τις φοβερές μοιραίες άόρατες δυνάμεις εις τόν ρόλον του "Ιωσήφ Κ. και Λίζα έντέλλα Κάζα ή όποια ύπήρθεν και φωνητικά και από άπόψεως ήθοποιεί άφαστην εις τόν τύπον τής γυναικός, που άναμηνόεται και περιπέλεκται εις την ζωήν του "Ιωσήφ Κ. σις τρεις παραλλογές τής.

Με την έπιθυμία μου να διηλόμω κάπως διεδοκίμωτερ: για τό τέσσερα αυτά, τά μάλλον ένδιαφέροντα σημεία τών μουσικών όρωτών του Σάλτομπουργκ, έρσιόκομαι άναγκασμένος να παρατηρώ από τόν σκοπόν μου να δώσω την γενικότερη είκόνα τους με τές άλλας παραστάσεις, τές έμφανίσεις τών μεγάλων μαέστρων, σολιστ κ.τ.λ. όσων και έν έγω την πεποιθισιν ότι και αυτά δέξιαν τόν κόπον.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ό γνωστότατος Γάλλος συνθέτης Μασενί ήτο ως διευθυντής όρχήστρας, μετριώτατος και τό εϊτερε. Δέν έφαντάζοντο όμως τό μενονεκμήα του ούτε οι άλλοι μουσικοί, ούτε το κοινό. Κάποτε λοιπόν, που ήλανε εις την Γενεύην ως ξένος τό θέατρον τής, για να διευθύνη την περίφημη «Μανόν» του, ή όρχήστρα του έπερίμενε με μεγάλη συγκίνηση την στιγμή τής εμφάνισώς του, και τά μέλη τής είχαν συγκεντρώσει όλη του την προσοχή, για να άποθησαυρισουν στή νύμη τους σημαντικες πολύτιμες λεπτομέρειες, που άσφαλώς θα τούς παρουσίαζε ή μπαγκέττα του. Μά και τό κοινό, που είχε κατακλύσει τό θέατρο, με τά βλέμματα καρφωμένα στο βάθρο του διευθυντού έκρατούσε την άναπνοή του.

Ό Μασενί παρουσιάσθηκε, έχαιρέτησε και όταν ή θύελλα τών χειροκροτημάτων, που ύποδέχτηκε την εμφάνισιν του έπαυσε έστράφηκε προς την όρχήστρα και κλίνοντασ έλασάρά τό ένα μάτι προς τούς μουσικούς τής, σάν νακανε μία κρυφή συμφωνία μαζί τους, τούς ψιθύρισε.

«Και τώρα κύριοί μου έμπρός, έμπιστευόσαστε σέ οσεί 'Όρηγηστέ με!

—Καταπληκτική είναι ή μνήμη του Τσοκάνι. Κάποτε τό τρομπόνι τής όρχήστρας του παρουσιάστηκε λιγάκι πριν από την άρχή μιδς παραστάσεσ και, με φωνή, που έτρεμε από άγωνία, του άνήγγειλε πώς τό όργανο του κάτι έπαθε, και ξεφανικά δέν έβιμε μία από τις χαμηλές του νότες. "Η ώρα ήταν παρασημην, τρόπος ν' άντικατασταθή τό τρομπόνι δέν ύπήρχε, και ό μουσικός ήταν κυριολεκτικά άπελπιμένος. "Ό Τσοκάνι έκλεισε για μία στιγμή τά μάτια, συγκεντρώθηκε και άμείσως ύστερα κτυπώντας καθορυσαστικά τόν τρομπονίστα στόν ώμο, τό επει:

—Μην άνησυχής φίλε μου. "Η νότα, που σου λείπει, δέν παρουσιάζεται ούτε μία φορά σ' έ όργανο σου στην όπερα αυτή!

—Ό Μπράμς ήταν καπνιστής από τούς πού μανιώδεις, και οι θαυμαστά του τζεραν. Γι' αυτό τά περισσότερα δώρα, που τό εκαναν ήσαν ταγιάρα, και πρό πάντων έκλεκτά πορρα, που ήταν και ή προτίμησή του. Κάποια φορά δέχτηκε στό σπίτι του ένα νιαρό πιανίστα στην άρχή του σταδίου του άκόμα, που τόν έκτευσε να του δώσει, άφού τόν άκούσει, μία κάποια κριτική, για τό παίξιμό του, την τεχνική και την έρημμία του. "Ό Μπράμς, που άντιλαμβάνονταν, πώς αυτό θα εκόκλωνε τόν πιανίστα πιθανότατα για να κλείσει μία συμφωνία καλλιτεχνικής περιόδου, προθυμώτατα τόν άκουσε, ένθουσιαστικα από τό τέλειο παίξιμό του και τούγραψε μεν άνάλογο σύσταση. Για να ύπογραμμισή μάλιστα την άπόλυτη ίκανοποίησή του, τού προσέφερε ή ένα γνήσιο πούρο άβάνας —μεγάλη θυσία! —λέγοντας:

—Θά σάς δώσω και φωτιά, περιμένετε!

Ό πιανίστας όμως, συγκινημένος από τη μεγάλη τιμή, τό επει:

—Α! όχι μαίτηρ. Αυτό τό πούρο δέν θα τό καπνίσω! Θά τό κρατήσω, άν τό έπιτρέψετε, εις ν' άνάμνησιν τής ώραιας αυτής στιγμής τής ζωής μου!

—Γι' άνάμνησιν-έφόναζε σχεδόν άγνακτικήμενος ό Μπράμς!— Ένα πούρο όβάνας γι' άνάμνησιν! Α! μά όχι φίλε μου! Δώσε μου τό έκλεκτό μου ταγιάρο και για τη δουλειά αυτή πάρε ένα γυόργιο! Νά τό Αυτό έδώ έχει άλλο προσημιά! Δέν πρέπει να πάη χαμένο.

Και τό άλλαζε τό πούρο.

του, πού τόν ξανάφερε στο Παρίσι, όπου έβωσε συναυλίες στις 16 και στις 24 Ἀπριλίου τοῦ 1844. Ἦταν οἱ τελευταῖες δημόσιες συναυλίες πού έβωσε σ' αὐτή τήν πόλη.

Κατά τά ἔτη 1844-1845, διατρέχει τήν Ἰσπανία καί τήν Πορτογαλία, όπου ἀποθεώνεται, περιμένοντας τήν ἡμέρα τῶν ἀποκαλυπτηρίων τοῦ μνημείου τοῦ Μπετόβεν γιά νά πάει στή Μπόν.

Ἡ τελετή αὐτή στάθηκε μιᾶ σημαντική χρονολογία στή σταδιοδρομία τοῦ Λίστ. Πραγματικά, ἀφοῦ, πρῖν ἀπό πολλά χρόνια, συντέλεσε, μέ τίς ἐνέργειές του καί μέ τήν ὀλική του συνδρομή—διατρέχοντας, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπερλιόζ, ἄλλή τήν Εὐρώπη δίνοντας συναυλίες πού οἱ εἰσπράξεις τους προορίζονταν στό νά ἐνισχύσουν τά ἔξοδα τῶν ἑορτῶν αὐτῶν, ἀκόμα καί προσφερόμενες νά συμπληρώσει τό ἔλλειμμα, ἂν ὑπῆρχε—ἀφοῦ λοιπόν συνέτελεσε ἐτσι στό νά πραγματοποιηθοῦν οἱ γιορτές τῶν ἐγκαίνιων τοῦ μνημείου, ὁ Λίστ, ἔλαβε μέρος σ' αὐτές σάν ὄργανωτής, πιανίστας, ὀρχηστρικός καί ἀκόμη σά συνθέτης. Ἡ περιγραφή τῶν ἑορτῶν αὐτῶν, γραμμένη ἀπό τόν Μπερλιόζ (βρίσκεται στό τέλος τοῦ τόμου **Οἱ Βραδείς τῆς Ὀρχήστρας**), μάς ἀφηγεῖται πῶς ὁ Λίστ, πρῖν ἀρχίσουν οἱ γιορτές, «διέτρεχε τίς γραμμές τῶν ἑορτασῶν, πασχίζοντας νά θερμάνει τό ζῆλο τῶν χλιαρῶν, νά κινήσει τό ἐνδιαφέρον τῶν ἀδιάφορων, νά μεταδώσει σ' ἄλλους λίγη ἀπό τή φλόγα του». Στίς 12 Αὐγούστου, δεῦθونه τῆ συμφωνία σέ ντὲ ἔλασσονα καί τό φινάλε τοῦ **Φιντέλιο**· καί ἡ ἔρμηνεία τῶν δυῶ αὐτῶν ἀριστουργημάτων ἐκ μέρους του κατέπληξε καί ἐνθουσίασε τό ἀκρατήριο. Ὑστερα ὁ Λίστ κῆθησε στό πιάνο καί ἐπαῖξε τό κοντοέρτο σέ μι ὕψωση. Τήν ἄλλη μέρα, ἡ συναυλία ἀρχισε μέ μιᾶ καντάτα μέ σόλα, χορωδία καί ὀρχήστρα, γραμμένη εἰδικά ἀπό τό Λίστ γι αὐτή τήν περίσταση. Πολλοί βρήκαν ἄσπομο τό ὅτι διάλεξαν γιά μιᾶ τέτοια τελετή αὐτό τό ἔργο, πού ἦταν γραμμένο ἀπό ἕναν πιανίστα, ἐνῶ ὕπῆρχαν τόσοι «πραγματικοί» συνθέτες, πού ἄλλο δέν ἤθελαν παρά νά προσφέρουν μιᾶ καντάτα γι αὐτή τήν περίσταση.

Ἀνάμεσα στούς καλλιτέχνες πού συναναστρεφόταν ἐκεῖνη τήν ἐποχή ὁ Λίστ ἦταν καί ὁ Ἐκτωρ Μπερλιόζ. Γνωρίστηκαν περὶ τά τέλη τοῦ 1830, τῆ στιγμή πού ὁ συνθέτης τῆς **Φανταστικῆς Συμφωνίας** εἰσιμαζόταν νά φύγει γιά τή Ρώμη. Ὁ Λίστ παρουσιάστηκε στόν Μπερλιόζ τήν παραμονή μιᾶς συναυλίας, όπου ἐκτελέστηκαν ἡ καντάτα **Σαρδανάπαλος** καί ἡ **Φανταστικῆ Συμφωνία**, καί ὅπου ὁ μελλοντικός φίλος καί ἀντίπαλος τοῦ Γάλλου δασκάλου διακρίθηκε, καθῶς ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὁ Μπερλιόζ σι' **Ἀπομνημονεῦμά** του, ἐγιά τά χειροκροτήματα καί τίς ἐνθουσιάζεις ἐκδηλώσεις του. »

Ὑστερα ἀπό δυῶ χρόνια ὁ Λίστ ἔγραψε τήν πρώτη ἀπό τίς μεγάλες μεταγραφές του ὀρχηστρικών ἔργων, πού ἀποτελοῦν ἕνα τόσο ἐνδιαφέρον μέρος τῆς παραγωγῆς του: τῆ μεταγραφή τῆς **Φανταστικῆς Συμφωνίας** του. Ἦταν μιᾶ ἐκδήλωση μέ τριπλῆ σημασία: πρῶτα—πρῶτα ὁ Λίστ παρουσίαζε σ' αὐτή μιᾶ τέλεια κατανόηση τῆς τεχνικῆς τοῦ πιάνου· ἀντικαθιστοῦσε τίς χλωμές καί φτωχές μεταγραφές ὀρχηστρικών ἔργων πού παρουσιάζονταν ὡς τότε μέ ἀξιωματικές διασκευές γιά πιάνο, μ' ἕνα καινούργιο, πρωτότυπο καί ρωσάλιο στόλ. Αὐτό τό στόλ, πού πετόχανε ἀπό τό πιάνο ἐπὲ ἰσοδυναμία μέ τά ἐφέ τῆς ὀρχήστρας, ὁ Λίστ τό χρησιμοποίησε καί ἐπί ἄλλες του μεταγραφές καθῶς καί σῶ μεταγενέστερα μεγάλα πρωτότυπα ἔργα του. Ὑστερα, στή μεταγραφή αὐτή, μάντευε κανεῖς τήν πραγματική μουσική μεγαλοφυΐα, πού μόνῃ αὐτῆ ἐπέτρεψε στό Λίστ νά μεταφέρει τόσο περίτεχνα ἀπό τήν ὀρχήστρα στό πιάνο, ἀναδημιουργῶτας το πραγματικά, τό ἔργο τοῦ Μπερλιόζ. Τέλος, ἡ δυσκολία τῆς ἐκτέλεσης αὐτῆς τῆς μεταγραφῆς ἦταν τέτοια, ὥστε μονάχα τό γεγονός πῶς μπορούσε νά τήν ἐκτελεῖ ὁ Λίστ, μαρτυροῦσε τήν ὑπεροχή του πάνω σ' ἄλλους τοῦς ἄλλους βερτουόζους τῆς ἐποχῆς του.

Πρέπει νά ποσοθεύσουμε ἀκόμη πῶς ὁ Λίστ, ὄχι μονάχα ἔγραψε αὐτήν τῆ διασκευή ἐντελῶς ἀνιδιοτελῶς, ἀλλά καί τῆ δημοσίευσε μέ δικά του ἔξοδα. Ἦταν ἡ πρώτη ἀπό τίς μεγάλες καί πολυἀριθμεις ὑπηρεσίες πού προσέφερε στόν Μπερλιόζ· καί

αυτή ή πρωτοβουλία του στάθηκε εξαιρετικό ώφέλιμη στό Γάλλο συνθέτη.

Τήν ίδια εποχή, ό Λίστ γνώρισε τό Σοπέν, γιά τόν όποιον ένιωσε άμέσως μιά άπερίοριστη στοργή, πού δέ διαφεύοτηκε ποτέ. Κανένα άίσθημα άντιζηλίας δέν τάραξε τή βαθειά φίλια πού ένωνε τούς δύο μουσικούς. 'Ο Λίστ θαύμαζε πολύ τή μουσική του Σοπέν και πάσχιζε νά τήν κάνει εύρύτερα γνωστή· άργότερα άφέρωσε στόν Πολωνό συνθέτη ένα βιβλίο όπου άνέλυε περίφημα τά προτερήματα αυτής τής μουσικής κι' άπαιτούσε από τό καινό ένα τιό ένθουσιώδη θαυμασμό.

'Η τέχνη του Παγκανίνι είχε άσκήσει στό Λίστ μιά άναμφισβήτητη επίδραση, πού έκδηλωνόταν άποκλειστικά μέ άναζητήσεις πάνω στήν τεχνική του πάνου. 'Η επίδρασεις του Μπερλιόζ και του Σοπέν ήταν επίσης βαθείες, μέ διαφορετικές, και συντέλεσαν άίσθητά στή διαμόρφωση τής δημιουργικής του προσωπικότητας.

Τά έργα ίδίως του Σοπέν επέδρασαν στό Λίστ κατά δύο τρόπους: πρώτα, από τήν άποψη τής τεχνικής, ό Λίστ έπωφελήθηκε έκδηλα από μερικούς νεωτερισμούς γραφής πού δημιούργησε ό Σοπέν κι' υιοθέτησε τό κατ' έξοχήν έλεύθερο κι' έκφραστικό παίξιμο του Πολωνού πιανίστα. Μά και τις άρμονικές τομηρότητες κι' άκόμη τά έντελώς έλεύθερα μελωδικά εύρηματα πού χαρακτηρίζουν τήν τέχνη του Σοπέν θά τις ξαναβρομε στις συνθέσεις του Λίστ, καθώς κι' αυτά τά πλούσια άρραβουργήματα, αυτό τό διακοσμητικό μουσικό πλέγμα πού είχε δημιουργήσει ό Σοπέν γιά νά στολίζει τις θουμάσιες επινοήσεις τής φαντασίας του.

Χάρη στις διάφορες καλλιτεχνικές και ήθικές επιδράσεις πού είχε ύποστεί ό Λίστ έκείνη τήν εποχή, ή καλλιτεχνική του προσωπικότητα έξελίχθηκε σημαντικά· παράλληλα τό ταλέντο του είχε ώριμάσει μέ τή μελέτη. 'Ο Λίστ έγινε όχι μονάχα ένας άσύγκριτος έκτελεστής από άπόφωες τεχνικής κι' ό πιο λαμπρός πιανίστας τής εποχής του, άλλα κι' ό δέιος έρμηνευτής των ώραιότερων έργων του Μπετόβεν, πού ήταν ως τότε άπρόσιτα γιά τούς περισσότερους βιρτουόζους. Σύγκαιρα είχε

καλλιτέχνη όπως του άξιζε.

Φτάνει νά ρίξουμε μιά ματιά στό προγράμματα των συναυλιών πού έδωσε ό Λίστ γιά τό έκτιμήσουμε τόν καταπληκτικό πλούτο του ρεπερτορίου του: στό προγράμματα λοιπόν αυτά βλέπουμε πολλές φουζγκες και μιά φαντασία του Μπάχ, συνάτες και δύο κοντοέρτα του Μπετόβεν, έργα του Σοπέν, του Χαίντελ, του Σκαρλάτι, του Βέμπερ, του Μέντελσον κ. ά., χωρίς οι διάφορες μεταγραφές και τά πρωτότυπα έργα του ίδιου του Λίστ, έν άλλω πάνω από όγδόντα κομμάτια ή συνθέσεις. πού τά περισσότερα άπ' αυτά τά έπαιζε από μνήμης· κι αυτός είναι ό μοναδικός άλλος πού άναφέρεται στό ως τότε, χρονικά τής μουσικής τέχνης.

Είναι πάρα πολύ δύσκολο νά παρακολουθήσουμε τόν Λίστ σ' όλες τις περιόδους πού θά κάμει: στό 1842, φτάνει γιά πρώτη φορά στή Βάιμαρ, όπου έγκαθίσταται, λίγο άργότερα, γιά πολλά χρόνια. 'Υστερα τόν βρίσκουμε στήν Καίνιγκοπεργκ, στό Βέλγιο, στήν Πολωνία και στή Ρωσία. 'Εκει, συναντάει τόν Γκλίλκα και γρήγορα γίνεται φίλος του, όπως έγινε άργότερα φίλος, από κοντά ή από μακριά, μ' άλλους τούς Ρώσους συνθέτες πού άκολουθήσαν τό δρόμο πού έγκαινίασε ό συνθέτης τής όπερας **Τή ζωή γιά τόν Τσάρο**. Στο τέλος του 1843 τόν ξαναβρίσκουμε στή Βάιμαρ. Αύτη όμως τή φορά, δέν παρουσιάζεται στό καινό σάν άπλός βιρτουόζος, κι' ή παραμονή του σ' αυτή τήν πόλη, παραμονή πού κράτησε ως τό Φλεβάρη του 1844, στάθηκε κατά κάποιον τρόπο μιά προτοίμασία γιά τή μακρόχρονη περίοδο κατά τήν όποία θά έγκατασταθεί σέ λίγο εκεί, γιά νά δημιουργήσει μιά καλλιτεχνική κίνηση, πού παρόμοια τής δέν είχε φανεί ποτέ, ως τότε.

'Ο Λίστ είχε όνομαστέι έκτακτος άρχιμουσικός τής σούλης τής Βάιμαρ, και διηύθυνε, κατά τούς τρεις μήνες τής παραμονής του εκεί, όκτώ μεγάλες συναυλίες, πού στό προγράμματά τους κατείχαν κύρια θέση συμφωνίες του Μπετόβεν, ούβερτουόρες του Βέμπερ, ό **Βασιλιάς Αήθ** του Μπερλιόζ,

'Υστερα ό Λίστ ξαναρχίζει τό δρομολόγιο των ταξιδιών

Λειψία δὲν εἶχε καμιά ἐπιτυχία· καί, γιὰ πρώτη φορά στὴ ζωὴ του, ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς βρέθηκε ἀντιμέτωπος μ' ἕνα ψυχρὸ καὶ σχεδὸν ἐχθρικό κοινό, ποὺ μόλις καὶ μετὰ βίας χειροκρότησε τὶς μεγαλειώδεις ἐφημερίδες του. Ὁ Λίστ πικράθηκε πολὺ γι' αὐτὴ τὴν ὑποδοχὴ· μὰ ὁ Μέντelson εἶχε τὴν εὐτυχισμένη ἰδέα νὰ ἀργανώσει, ὕστερα ἀπὸ λίγες μέρες, μιὰ ἰδιωτικὴ συναυλία πρὸς τιμὴν τοῦ μεγάλου πιανίστα, ποὺ ἔλαβε μέρος σ' αὐτὴ, καὶ τοῦτῃ τῇ φορᾷ χειροκροτήθηκε ὅπως τοῦ δέξικε. Ἔτσι στὴ δευτέρα συναυλία ποὺ ἔβωσε, στὶς 24 Μαρτίου 1840, ὁ Λίστ βρῆκε τὸ κοινὸ τῆς Λειψίας μ' ἐντελῶς διαφορετικὲς διαθέσεις ὑπὲρ του. Ἀντίθετα, ὁ τύπος ποὺ κατὰ τὸ μᾶλλον ἦ ἦσαν τοῦ ἔβινε τὸν τόνο ἡ ἐφημερίδα *Algemeine Musik-Zeitung*—ἔβειξε γενικὰ δυσμενεῖς γι' αὐτὸν διαθέσεις, παρὰ τὸ ὀπότερο ἄρθρο ποὺ δημοσίευσε ὁ Σόομαν στὴ *Neue Zeitschrift für Musik*.

Ἡ διαμονὴ τοῦ ὅμως στὴ Λειψία ἔβωσε πολὺ λίγη εὐχαρίστηση στὸ Λίστ. Παρηγορήθηκε ὅμως γι' αὐτὴ τοῦ τὴν ἄδικη ἀποτυχία, κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ταξιδιῶν ποὺ ἔκαμε στὰ 1840—1841, στὸ Λονδίνο, στὸ Παρίσι, στὴ Γερμανία καὶ στὴ Δανία. Στὸ Παρίσι συνάντησε γιὰ πρώτη φορά τὸ Ρίχαρντ Βάγκνερ, στὰ 1840, ποὺ γρήγορα συνδέθηκε μαζί του μὲ στενὴ καὶ σταθερὴ φιλία κι' ἄργότερα παντρεύτηκε τὴν κόρη τοῦ Φράντς Λίστ καὶ τῆς Κας Ἀγκού.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1841, ὁ Λίστ ἔβωσε στὴν Κολωνία μιὰ ἀπὸ ἐκείνες τὶς συναυλίες του, ποὺ τὴν πρόσφερε τόσο γενναῖα διὰ φιλανθρωπικούς σκοπούς τῆ συναυλία αὐτὴ τὴν ἔβωσε γιὰ τὴν ἀνοικοδόμησι τῆς μητροπόλεως αὐτῆς τῆς πόλης. Ἐκεῖ λοιπὸν βρῆκε ὄχι μόνον ἐνθουσιώδη ὑποδοχὴ ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀτμόσφαιρα κατανόησης καὶ συμπάθειας. Μετὰ, ξαναγύρισεν στὴ Λειψία, ὅπου τὸ κοινὸ τὸν ἀποθέωσε, ἐνῶ ὁ τύπος ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι ἐπιφυλακτικὸς καὶ μάλιστα ἐλάχιστα εὐμενής. Στὸ τέλος τῆς ἴδιας χρονιάς, ἔβωσε τὴν πρώτη του συναυλία στὸ Βερολίνο, ὅπου ἀποκόμισε μιὰ μεγάλη σειρά θριαμβῶν. Ἡ κριτικὴ καὶ τὸ κοινὸ ἐγκωμίασαν ὁμόφωνα τὸν

συγκεντρώσει ἐντὸς τοῦ τὶς δυνάμεις ποὺ θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν ν' ἀνανεώσει ἐντελῶς τὴν τέχνη τοῦ πιάνου καί, λίγο ἄργότερα, νὰ ἐξισωθεί μὲ τοὺς μεγαλύτερους δημιουργοὺς τῆς μουσικῆς.

Στὰ 1835, ὁ Λίστ ἔφυγε γιὰ τὴν Ἑλβετία, ἀπ' ὅπου ἔφερε ὀλόκληρη συλλογὴ ἔργων γιὰ πιάνο, στὰ ὅποια ἔρχισε νὰ ἐκδηλώνεται μὲ σιγουριά αὐτὴ ἡ πρωτοτυπία τῶν εὐρημάτων του ποὺ τὴν προσώθησε τόσο μακριά. Τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἔγραψε ἐπίσης, γιὰ τὴ *Μουσικὴ ἐφημερίδα τοῦ Παρισιοῦ*, μιὰ σειρά πολὺ περιεργῶν ἄρθρων, ποὺ ἦταν γεμάτα ἀπὸ σωστὲς ἰδέες σχετικὰ μὲ τὴν κατάστασι τῶν καλλιτεχνῶν. Εἶναι χρονολογικὰ ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς κριτικὲς ἐργασίαι τοῦ Λίστ, ποὺ θ' ἀποτελέσουν οἰγὰ—οἰγὰ ἕνα ἐξαιρετικὸ σημαντικό σὺνολο.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1836, ὁ Λίστ ξαναγύρισεν στὸ Παρίσι, ὅπου, ἀπὸ καιρὸ, ὁ πιανίστας Τάλμπεργκ εἶχε ἀποκτήσει μιὰ λαμπρὴ φήμη. Ἀμέσως τότε σχηματίστηκε μιὰ μερίδα, ποὺ ἐπεχείρησε ν' ἀντιτάξει στὸ Λίστ τὸν Τάλμπεργκ. Κι' εἶναι περιέργη ἡ ἱστορία αὐτοῦ τοῦ σὺντομου καὶ ζωηροῦ ἀνταγωνισμοῦ, ποὺ τέλειωσε μὲ τὴν ἀναμφισβήτητη νίκη τοῦ Λίστ. Ὅταν ὁ Λίστ ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι, ὁ Τάλμπεργκ μόλις εἶχε φύγει γιὰ τὴ Βιέννη· ὁ Λίστ περιορίστηκε νὰ δώσει δυο μονάχα ἰδιωτικὲς συναυλίας καὶ ἔλαμψε στὴν Ἑλβετία. Μὰ πρὸς τὸ τέλος τῆς χρονιάς ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι γιὰ νὰ συμμετάσχει σὲ μιὰ συναυλία ποὺ εἶχε ὀργανώσει ὁ Μπερλιόζ· κι' αὐτὴ ἡ συμμετοχὴ τοῦ θέρμανε τὴν ψυχρότητα τοῦ κοινοῦ. Μὰ σὲ λίγο, ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Τάλμπεργκ στὸ Παρίσι συθαύμασε τὸν ἀγῶνα ἀνάμεσα στὶς δυο μερίδες. Ὁ Τάλμπεργκ φρόντισε ν' ἀναβείξει ὅσο μπορούσε καλύτερα σὲ κάποια συναυλία τὰ ἐπιφανιστὰ του χαρίσματα· μὰ ὁ Λίστ, ἐκτὸς τοῦ ὅτι παρουσίαζε ἕνα ταλέντο θαυμαστὸ τόσο σὰν βιρτουόζος ὅσον καὶ σὰν αὐτοσχεδιστῆς, ἔβωσε τέσσερες ἀξιωματικότερες μουσικὲς βραδίαις ἀφιερωμέναις σ' ἔργα τοῦ Μπετόβεν, γιὰ πιάνο καὶ γιὰ μουσικὴ θαματίου καὶ διαρκῶς ἔβειχε δειγμὰτα μιάς μουσικῆς ἀντιλήψης ποὺ δὲν τὴν εἶχε ὁ ἀντίπαλός του. Πολλὰ ἄρθρα

γράφηκαν τότε όπέρ ή κατά τοϋ Λιστ και τοϋ Τάλμπεργκ, ώς πού ή πριγκήπισσα Μπαλτιζιογιόζο είχε τήν έμπνευση νά προκαλέσει μιá συνάντηση, στήν Ίλια συναυλία, αϋτών τών δύο βιρτουόζων.

Σ' αϋτή τους λοιπόν τή συνάντηση συμφιλιώθηκαν κι' έδωσαν τέλος στόν ανταγωνισμό τους, παρ' όλο πού οι διενέξεις συνεχίστηκαν άνάμεσα στους όπαδοϋς τοϋ Τάλμπεργκ και στους όπαδοϋς τοϋ Λιστ.

"Υστερα άπ' αϋτό τό έπεισόδιο, ό Λιστ έμεινε γιά λίγο στό Νοάιν, στό σπίτι τής Γεωργίας Σάνδης, όπου έγραψε τις αξιόλογες διασκευές του γιά πιάνο πολλών συμφωνιών τοϋ Μπετόβεν και πολυάριθμων μελωδιών τοϋ Σούμπερτ. Εκείνη τήν έποχή, οι συμφωνίες τοϋ Μπετόβεν δέν είχαν διαδοθει τόσο όσο διαδόθηκαν άπ' όταν τις διασκεύασε ό Λιστ γιά πιάνο. Οι όρχηστρες πού ήταν ικανές νά τις εκτελέσουν έσπάνιζαν, μά ό Λιστ στάθηκε ένας άπ' αϋτούς πού συντέλεσαν κατά τόν πιό αποτελεσματικό τρόπο στό νά κάμουν κοσμοαγάπητα τά έν-νιά άριστουργήματα τοϋ μεγάλου δασκάλου. Τήν Ίλια σχεδόν όπηρεσία προσέφερε και στή μνήμη τοϋ Σούμπερτ.

Λίγο άργότερα, ό Λιστ έφυγε γιά τήν Ίταλία. Στά 1837 έγραψε στό Μπελάτζιο τό πρώτο άπό τά μεγάλα έργα πού άνάδειξαν τή δημιουργική του όιοσοφία, τή *Fantasia quasi Sonata*, έμπνευσμένη άπό τή μελέτη τοϋ Δάντη. Σϋγκαιρα σχεδόν, σύνθετε τις δώδεκα μεγάλες *Σπουδές ύπέροξης εκτέλεσης*, πού τό γράφιμό τους ήταν έντελώς καινοϋριο και τολμηρό, κι' έπί πλέον μαρτυροϋσαν, μά άσυνήθιστη δόνηση έμπνευσης. Ταυτόχρονα σχεδόν, τέλειωνε τις *Σπουδές έμπνευσμένες άπό τά Καπρίτσια τοϋ Παγκανίνι*, πού άναφέραμε ήδη.

Κατά τήν διάρκεια τοϋ ταξιδιοϋ του, τό ήρθε ή είδηση μιáς τρομερής πλημμύρας πού έγινε στήν Ούγγαρια. Άμέσως τότε φεύγει και πάει στή Βιέννη, όπου βίνει συναυλίες όπέρ των θυμάτων τής καταστροφής ύστερα συνεχίζει τήν περιόδεια του στήν Ίταλία.

Έκείνη τήν έποχή, στή Γερμανία κι' άλλοο, λογάριάζαν

νά στήσουν ένα μνημετό στόν Μπετόβεν σέ μιá από τις πλατείες τής γενέτειράς του. Οι κατάλογοι έγγραφής, πού είχαν άνοιξει άπό πολλόν καιρό, άριθμοϋσαν έλάχιστους εισηφοείς. "Όταν τόμαθε ό Λιστ άγαναχτήσε τόσο πολύ, ώστε έγραψε στήν έπιτροπή τοϋ έράνου, ότι προσφερόταν νά καταβάλει μέρος του όλο τό χρηματικό ποσόν πού θά χρειαζόταν γιά αϋτόν τόν σκοπό, κι' ύστερα βάλθηκε νά συγκεντρώσει τό ποσόν αϋτό δίνοντας μιá σειρά συναυλίες.

Εναγορίσει λοιπόν πρώτα στή Βιέννη, όπου έδωσε πολλές συναυλίες γιά τό στήσιμο τοϋ μνημειοϋ. Άπό κεί ταξίδεψε στήν Ούγγαρια, όπου έγινε δεκτός μ' άπερίγραπτο ένθουσιασμό. Αϋτή ή έπαφή του με τούς συμπατριώτες του τόν έκαμε νά νιώσει βαθύτατα και σταθερά αισθήματα γιά τόν τόπο του: ή θεα τής γενέτειράς του κι ή αϋθόρμητη και θαυμασία μουσική τών Βοημών τόν συγκίνησαν τόσο πολύ, ώστε ή συγκίνησή του φανερώνεται εκδήλα σι' όρωπό του βιβλίο με τόν τίτλον «*Γιά τούς Βοημούς και τή μουσική τους στήν Ούγγαρια*, και σέ πολλές σελίδες τών όρωπιότερων συνθέσεών του.

Τά περισσότερα κοντσέρτα τοϋ Λιστ, στήν Ούγγαρια, δόθηκαν γιά ίδιωτικούς ή δημόσιους φιλανθρωπικούς σκοπούς.

Τέλος, στά 1840, ό Λιστ, έφτασε στή Γερμανία, στή Λειψία. Έκει συνάντησε τό Μέντελσον, με τόν όποιο είχε, πού δέν δέκα χρόνια πριν, φιλικότερες σχέσεις, και τό Σούμαν πού δέν τόν γνώριζε άκόμη προσωπικά, μά πού είχε εκτελέσει συχνά έργα του και πού γι' αϋτόν είχε δημοσιεύσει, στά 1837, ένα άρθρο στή *Μουσική έφημερίδα*. Έξ' άλλου ό Σούμαν έτρεφε ήδη μεγάλη εκτίμηση γιά τό Λιστ, άπό διάφορες συνθέσεις του πού ήξερε και προπόντων άπό τή μεταγραφή του γιά πιάνο τής *Φανταστικής συμφωνίας*, κι' είχε εκδηλώσει τή ζωρή του έπιθυμία νά γνωρίσει τό δάσχημο βιρτουόζο.

Στό δρόμο του, ό Λιστ σταμάτησε στή Δρέσδη, όπου έγινε δεκτός μ' έξαλλο ένθουσιασμό. Κι' όμως παρά τό εδσίωνο αϋτό γεγονός, παρά τή συμπάθεια με τήν όποία τόν περιέβαλλαν ό Μέντελσον κι' ό Σούμαν, ή πρώτη συναυλία τοϋ Λιστ στή

Η 9^Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Την ωραιότερη κατακλιδα των φετινών θερινών συναυλιών της Κρατικής μας όρχηστρας στου Ήρωδου του 'Αττικού άπετέλεσε ή έκτέλεσις του μνημειώδους αούτου έργου που την παρκολόθησαν σέ δύο έκτέλεσις την 24ην και 26ην Αύοούστου όλοι οι φιλόμουσοί μας. Για τό έργο αούτο που είναι ένα από εκείνα σά όποια ή μεγαλοφυία του Μπετόβεν είναι τόσο έκδηλη όστε να κρατή δέσμευσε σέ μία ελληνική κατά- νυ και τόσος πιδ άνίδεους άπό μουσική έχουν γραφεί τόσα και τόσα που θά μπορούσαν να άποτελέσουν μία δλόκληρη βιβλιοθήκη. Οι μεγαλύτεροι μουσικοί, όλοι οι μουσικολόγοι, οι κριτικοί, οι αισθητικοί (ένας άπ' αούτους είναι και ό μεγάλος πολιτικός της Γαλλίας 'Εβουάρδος 'Ερριώ που τό περίφημο έργο του για τή ζωή και τό έργον του Μπετόβεν άφιέρωνει ένα μεγάλο κεφάλαιο για τήν 9η), άσχολήθηκαν διά μακράν με τό μεγαλόурηγμα αούτο τό τίανος. Και ένως γίγαντας σάν τόν Βάγνερ τό χαρακτηρίζει με αούτά τά λόγια: «Είναι άδύνατον ποτέ τό έργον ένός διδασκάλου να συναρπάσει με τόσο μαγευτική, τόσο υπεράνθρωπη παντοδυναμία τήν καρδιά «μαθητού» όσο αιχμαλώτισε τήν ψυχή μου ή μουσική της 9ης Συμφωνίας». Και ήταν ήδη τότε ό Βάγνερ ένως δισίμου καλλιτέχνη. Διευθυντής της Βασιλικής Σαξωνικής όρχηστρας. Θεωρούσε σάν ένα μεγάλο όνειρο της ζωής του να άνεβάρη αούτο τό έργον και τό πραγματοποιήσε τήν άνοιξη του 1846 (η- λαδή 20 χρόνια μετά τήν πρώτη του έκτέλεσι ζώντος του Μπετόβεν) άφου έργάσθηκε άκαταπόντητα έναν δλόκληρο χειμώνα για να προετοιμάσει και τις ελάχιστες λεπτομέρειες της έκτέλεσώς του.

Ύστερα άπό όλην αούτή τή όμολογία (δέν είναι λιγότερο ελλοβαικά τά όσα γράφουν για τό έργο ένως Μπερλιός, ένως Σούμαν, ένως Νε' Έντ) και τόσοι όλλοι που τό λέγονά τους είναι πάντα ζυγιόμενα, σοφά και βαθειά ειλικρινή), σκοπός τό σημειώματός μας αούτου δέν είναι παρά να ξανασημώσαμε σέ γενικές γραμμές ποιά είναι τό περιεχόμενό του και ύπο ποιες συνθήκες έγινε ή κυκλοφορία ένός τέτοιου έργου που ή έκτέλεσις του σέ όλα τά μεγάλα μουσικά κέντρα θεωρείται σάν μία ιεροτελεστία στήν όποια ηγαλιόνουν με κατά- νυ ή όλοι οι ποιοί σάν στο πιδ άγνό μουσικό άνα- βάπτιμα.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΙΣ

Κατά τήν πρώτη περίοδο του δημιουργικού του έργου ό Μπετόβεν έγραψε συνθέσεις έπί συνθέσεων, άποτυπώνοντας σάν με μία μονοκονδυλιά ό,τι τοβ έπέ- πνεε τό άλλάθρο μουσικό του έντικτο. Σέ μία νυχτιά και μόνον είχε σκισάσει τά πρώτα 6 κουαρτέτα του. Κατά τή δεύτερη του περίοδο που είναι και ή πιο δη- μιουργική δέν άρνείται πιά σ' αούτό τόν όκρατό του αούθρητισμό. Ζυγίζει και ξαναζυγίζει τά πάντα και κατά τόσος μικρούς περιπτώσεις του στήν έλοχή άναπο- λεϊ τό ό,τι σκισάσει, άναβαρεί τή γενική του άρχι- τεκτονική, δίνει συχνά άνανεαμένη μορφή σά θέματά του, ξαναδουλεύει στο μυσλό του τήν άνάπτυξί τους, τήν γενική συμμετρία και τις άναλογίες ένός δλόκληρου έργου και εκεί κοντά σά δέντρι πού τά λάτρευε, όταν

πειθόταν πός βρήκε ποιά πρέπει να είναι ή τελική του μορφή τήν άποτύπωνε όριστικά πάνω στο πεντάγραμμο γυρίζοντας στο έρημητήριο του. Όλη αούτή τήν κυοφο- ρία τή βλέπομε π. χ. σά διάφορα σκίτσια της 5ης του Συμφωνίας που πήραν άρκετές τροποποιήσεις και πα- ραλλαγές ως πού να άποτελέσουν τή σποδυλική στή- λη του άθάνατου εκείνου συμφωνικού του έργου. Ή Ίδια μουσική κοσμογονία πού έδίδεμευε δλόκληρη τή σκέψι του γινόταν κάθε φορά πού έργραφε και τις άλ- λες του Συμφωνίες και τά τόσα άλλα μεγάλα έργα του.

Μία δλόκληρη δεκαετία είχε περάσει άπό τότε πού γράφθηκε ή 8η του Συμφωνία ως τήν έποχή πού προ- τοπαίχθηκε ή 9η. Σ' αούτό τό διάστημα οι μεγάλες ψυχι- κές δοκιμασίες, οι συνεχείς έναντιότητες και τά βάσανα πού όπέστη, ίδια άπό τήν κακή διαγωγή του άνάξιου άνεψιού του Κάρλ, άντι να τόν λυγίσουν άπ' έναντίας έχαλύβωσαν τή θέλησί του για τήν συνέχισι της δη- μιουργίας του με μία άνανεαμένη μάλιστα τεχντρο- πία και πιδ έξουλωμένη άκόμη σκέψι. Τήν έποχή εκεί- νη, έκτός άπό άλλα μνημειώδη έργα όπως τά τελευταία του κουαρτέτα (που περιέχουν μέρη πού δίνουν αλη- θινούς δραματισμούς τό υπερίπραν), τις τελευταίες του Σονάτες για πιάνο, τήν λειτουργία εις ρέ κ. λ. π. είχε πάντα μπροστά του όλα τά στοιχεία της μεγάλης Συμφωνίας πού έσχεδίαζε να γράψι σέ καινούργιο πλαίσιο με καινούργιες προοπτικές. Τώρα όμως—έμα- στε πιά στή 3η περίοδο της δημιουργίας του— άποτρα- βηγμένος πιά άπό τήν κοινωνία λόγω της πλήρους κου- φημάρως του, πιδ άπαιτητικός άκόμη άπέναντι τουβ έαυτού του για ό,τι άφορά τήν άληθινή και τή μεγάλη τέχνη, αισθανόταν τήν άνάγκη ή κυοφορία του έργου του αούτου να είναι άκόμη πιδ μεκρυσά και έπίμονη, ως πού να βρη και να βάλη στήν ψυχή του μέσα τήν τελειω- τική και όριστική του άποτύπωσι. Ή σκέψις του να περιλάβη—για πρώτη φορά—και φώνητικα μέρη του ήλ- θε γράφοντας τά πρώτα τά καθωρώς συμφωνικά μέρη του έργου μέσα σά όποια αίσθηταίνα κανείς σάν ένα προαισθητό, σάν μία ψυχική του παράρρηση να μετα- χειρισθι και φωνές. 'Υπήρχε έξ άλλου στο ύποσυνεί- δητό του και παλώς του πόθος να μελοποιήσι εκεί- νους τόσος θεϊκής έμπνεύσεως στίχους του Σίλλερ που άρχίζουν: «Ω! χαρά, θεϊκή στίβα κόρη τών Ήλλοιων. Μπαίνουμε μεθυσμένοι άπό τή μαγική φωτιά σου μέσα στο ίερό σου όδυτο...».

Και γράφθηκε και παίχθηκε για πρώτη φορά τό 1826 στή Βιέννη ή 9η Συμφωνία μέσα σέ μία άτμόσφαιρα πρωτοφανούς συγκινήσεως και ένθουσιασμού. Όλος ό κόσμος έκανε τις πιδ άποθεωτικές έκδηλώσεις στο συνθέτη, πού καθήμενος στο μέσο της όρχηστρας παρα- κολουθούσε άμιλητος τήν έκτέλεσι του έργου του, χωρίς να μπορεί πιά να άκούη άλλό μόνον να αισθάνεται τούς θεϊκούς ήχους πού είχαν βγει άπό τό μυσλό και άπό τήν ψυχή του. Άληθινή φρενίτις έπκολούθησε τήν έκτέλεσι αούτη στήν όποια είχαν λάβει μέρος οι κορυ- φώται τών μουσικών της Αούστριας.

Τό ίο μέρος, τό Συμφωνικό αούτο μεγαλόурηγμα

είναι γεμάτο από τόν μουσικό του εκείνον που γέμιζε την ψυχή του την εποχή εκείνη όπως τόν αισθάνεται κανείς με εκείνο τό άφαιτης μεγαλοπρέπεις ερωτηματικό του Ιου θήματατος με την κατιούσα τετάρτη και την άναστροφή της εις πέμπτην, που παρνάν τόσο εύγλωττα από τό κουαρτέτο σε όλη την όρχήστρα. Ή μουσηριακή άτμόσφαιρα του έργου βασταίει καθ' όλη τη διάρκεια της Συμφωνικής μεγαλοουργίας τών τριών πρώτων του μερών άκόμη και στόν Ιλιγγο εκείνον του Σκέρτσου που παρά τό καθιερωμένα πέρνει την θέσι 2ου μέρους της Συμφωνίας.

Και ύστερα από εκείνο τό βαθυστόχαστο και συγκλονιστικό ρεσιτατιβό τών μπάσων της όρχήστρας στό 4ο μέρος του έργου, που σάν να μάς ζητούν να έκφράσωμε πύο συγκεκριμένα τούς γεμάτους από πόθο άπολυτρώσεις χρημοσύνης τών, έρχεται πρώτα και τόσο ύποβλητικά ένα σόλο του βαθυφώνου που μάς λέει: «Ω φίλοι, άς άφίσωμε αυτούς τούς τόνους κ' άς τραγουδήσωμε πύο εκάριστα και πύο χαρούμενα». Και παρακάτω, άφου ή χωρωδία μάς δώση σε μία άτμόσφαιρα γαλήνης και ευδαιμονίας τις ώριές της άουστροφής γιά την χαρά και την άγάπη και άφου τό κουαρτέτο τών σολιστ του τραγουδιού μάς χαρίση σε ένα αίθερίας έμπνεύσεως σόνολο την πύο ώμορφη συνέχισι στην ίδια άτμόσφαιρα, τό έργον τελειώνει με μία μεγαλόπρητη και θεϊκής έμπνεύσεως άνάσσι χωρωδίας και όρχήστρας σε έναν πανανθρώπινο ύμνο άδελφοσύνης και άγάπης.

L' ALTERA PARS

Όπως και στην εποχή του «του έξοστρακισμού του Άριστέιδου ό αγαθός εκείνος πολιτίς που πήγαινε να καταθέση τό καταδικαστικό του διστρακο όταν ρωτήθηκε τό γιατί, έβήλωσε, πώς δεν είχε τίποτε με τόν άνθρωπο ούτε καν τόν έγνωρίζε άλλα βαρέθηκε πιά να άκούη και τόν άποκαλούν σε ό δικαίος Άριστέιδης» έτσι και ή 9η του Μπετόβεν ύστερα από την άτελείωτη γι' αυτήν ύμνολογία δεν μπορούσε παρά να περάση κατά καιρούς και από τό κριτήριο εκείνων που θα έψαχναν να βρούν και «κουσούρια». Οι σκεπτικιστάι, οι άψήκοροι, οι θεωρωόντες ως κατωτερότητα τό να άκολουθούν σάν πρόβατα όλους τούς μεγάλους ύμνητάς, εύρισκαν και τρωτά στό έργον όχι με κίνητρο τό να μειώσουν την έπιβόλη της μεγαλοφυίας του Μπετόβεν, άλλα περισσότερο γιά να ποζάρουν ως προσοπιστάι της άγνότητος του σούλ με την όποία είχε γράψει όλες τις προηγούμενες Συμφωνίες του, της άγνότητος της έμπνεύσεως που μάς δείχνει με την άπέριτη εκείνη αρχιτεκτονική της 5ης του Συμφωνίας (του Πεπραμένου) με τη ρέουσα εκείνη άπεικόνισι τών αισθημάτων του ανθρώπου μπρός στις καλλονές της φύσεως που τόσο άνεπιτήδευτα ζωγραφίζεσαι στην 6η (την Ποιμενική), άλλες άλλως τε και σε όλες του τις άλλες Συμφωνίες όπου ό Μπετόβεν που έλάτρευε την όργανική μουσική ήξερε να βγάξη από κάθε όργανο τό ύμνηστον της έκφραστικής του δύναμης. «Έτσι γιά πολλούς «πουριτανούς» της αισθητικής ή προσθήκη και φωνητικό μέρους στην 9η Συμφωνία θεωρήθηκε σάν μία έκτροπή από ό,τι είχε

καθιερώσει ό ίδιος ως άγνό και καθάριο πλάνο μιας Συμφωνίας όπως τό βλέπομε σε όλα αυτά τό έργα του που καθιερώθηκαν και παρμέναν άθάνατα.

Στις στενόκαρδες αυτές άλλα όχι άμοιρες καλής πίστεις έπιβολές θα έπρεπε κανείς να άντιτάξη, ότι κάθε έργον μεγαλοφυίας, σάν την 9η, πρέπει να κρινεται από κάθ' έαυτό άν έχη μεγαλείο, ελικρινεία έμπνεύσεως, άγνό περιεχόμενον και όλα τα στοιχεία μιας τεχνικής άριότητος και αισθητικής έπιβολής.

Την εποχή που γράφη, οι τόσο σκληρές ψυχικές δοκιμασίες που είχε περάσει ό Μπετόβεν είχαν έπιδράσει βαθεία στην ψυχολογική κατάσταση και του άνθρώπου και του καλλιτέχνη. Στά έργα του αυτής της εποχής βλέπει κανείς τόν δημιουργό άφ' ενός με τη βαθεία του πίστι στην θεική παντοδυναμία άφ' έτέρου στόν άνώτερο προορισμό της άσθαστης του τέχνης που ήξερε καλά τη δύναμη της, άλλα και πύο την ήθελε πάντα άνεξάρτητη από κάθε δεσμό από κάθε πρόληψη.

ΤΟ ΜΕΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ 9ης

«Έτσι άν τό πλάνο της 9ης είναι διαφορετικό από τό καθιερωμένο γιά τις άλλες του Συμφωνίες, αυτό έγινε από μια άδρητη ψυχική ανάγκη γιά τό δημιουργό που ήθελε να μιλήσει διαφορετικά σ' αυτό τό έργο του όπως μάς τό δείχνει και σ' αυτό τό καθαρώς συμφωνικό του μέρος όπως μάς τό δείχνει και σ' εκείνο τό βαθυστόχαστο και ούράνιο του άντάτζιο. Ή γάρχουν βέβαια πρώτα αίθεριο φρασολογικό κάλλος στα άργά μέρη και της 4ης και άλλων του Συμφωνιών, άλλα στην 9η ξεπερνάει τά όρια κάθε ανθρώπινης εκδήλώσεως που μπορεί να έχη μέσα της και κάποιο σπόρο φιλαρεσκείας κάποιο κίνητρο έπιβείξεως. Έδώ άνεβαίνει σάν από Όλύμπια σκαλοπάτια σε μία πύο θεϊκή άτμόσφαιρα και φθάνει σε μία υπερκόσμιου μεγαλείου ψυχική άνάσσι. Και άφου με τη Συμφωνική μεγαλοουργία και τών τριών πρώτων μερών άρθώθηκε μπροστά μας τό θαύμα της άούγκρητης έμπνεύσεως του, στό 4ο μέρος, μετά τό συγκλονιστικό εκείνο ρεσιτατιβό, μπαίνουμε με τα άπολύστερα άλλα τόσο άούγκρητα έκφραστικά μέσα σε μία άτμόσφαιρα Δελφικού μυστηρίου όπου θα αισθανθοΰμε να βγαίνωμε, ίδια από τα μπάσα, οι χρημοσί εκείνοι που κάνουν τόσο έκδηλη τη θέλησι του σονέτου να δώση με τό φωνητικό πιά στοιχείον τό έξοπασμα της άνοκοφισίας και της παρηγορίας που θα άποτελεση ό πνανθρώπινος εκείνος ύμνος γιά τη χαρά που γράφει πάνω σ' αυτούς τούς ύπερχοχους υτίχους του Σίλλερ. Άγάπη και άδελφοσύνη όλων τών λαών είναι τό εισαγγέλιο εκείνο πύο στην ψυχή του Μπετόβεν βρίσκει την πύο ζωντανή άπήχησι και του δίνει σάν με θεϊκή παρόρμησι τη δύναμι να γράφη εκείνη την έκπάγλου κάλλους κατακλειδα της 9ης του Συμφωνίας που θα είναι πάντα τό πύο εύγλωττο κήρυγμα γιά μια άληθινή και ελικρινή παγκόσμια συνενόηση και πύο θα δινή σε όλη την πολιτισμένη ανθρωπότητα το ψυχικό εκείνο αναβάτημα στόν τόσο ποητό δραματισμό μιας άδιατάκτης παγκόσμιας ειρήνης με τα άτίμητα αγαθά της γιά όλο τό ανθρώπινο γένος.

ΝΤΑΝΙΕΛ ΦΟΡΤΕΑ

(1878-1953)

Κάπως ἀργά μᾶς ἤλθε ἡ εἰδησιὶς ὅτι τὸν περασμέ-
νο Μάρτη πέθανε στὴν Καστελλόνε τῆς Ἰσπανίας ἕνας
μεγάλος Διδάσκαλος τῆς Κιθάρας Ὁ Ντανιέλ Φορτέα.
Ἡ μεγάλη αὐτὴ φυσιογνωμία, ποὺ μάλιστα ὑπῆρξε καὶ
μαθητὴς τοῦ Ταρέγκα καὶ ποὺ ἀφιέρωσε ὅλη του τὴν
ζωὴ στὴν τέχνη, δὲν πρέπει νὰ μείνῃ ἀγνωστος καὶ ὁ
ἕμᾶς ἐδῶ, ἰδίως δὲ στοὺς φίλους τῆς γνησίας κλασικῆς
τέχνης τῆς Κιθάρας, ποὺ με μεγάλη εὐχαρίστησι βλέ-
πουμε ν' αὐξάνουν ὀσμῆραι καὶ στὴν Ἑλλάδου.

Ὁ Ντανιέλ Φορτέα γεν-
νήθηκε στὸ Μπελλότος τῆς Ἰ-
σπανίας στίς 28 Ἀπριλοῦ
1878. Ἡ μουσικὴ του στα-
διοδρομία ἄρχισε στὴν πιὸ
πληθὴ παιδικὴ του ἡλικία
στὴν Καστελλόνε, ὅπου κ ἰ-
σοπούδουε στοιχειώδη ὀρ-
μῶνα, Κιθάρα, Πιάνο καὶ
Μπαντούρια.

Ἦταν 20 χρονῶν ὅταν
γιὰ πρώτη φορὰ ἐγγῆρσε
τὸν Ταρέγκα. Καὶ νὰ πῶς:
Ὅταν ὁ Ταρέγκα ἐρχόταν
στὴν Καστελλόνε ἐφιλοξε-
νεῖτο ἀπὸ τὸν φίλον καὶ θαυ-
μαστήν του Δόκτορα Φαρές.
Ὁ Δόκτωρ εἶχε δύο κό-
ρες ἑξακουσμένες γιὰ τὴ χάρ-
ει καὶ τὴν ὀμορφίαν του.
Τὸ σπίτι του βρισκόταν οὐ
μιά ἥρῳχη καὶ ἄρχοντικὴ
οἰκουικία τῆς Καστελλόνε.
Ἐνα δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ
ἦταν προωρισμένο γιὰ τὸν
Ταρέγκα ποὺ κάθε βράδου ὁ
μέγα διδάσκαλος, με ἀκρο-
ατήριον τὴν οἰκονόμου Φα-
ρές, ἐκέλυθε στὴν Κιθάρα
τ' ἀριστοτεχνήματα τῆς τέ-
χνης του.

Μιὰ νύχτα φάνηκε διὰ μέσου τῆς γριλλίας τῶν πα-
ραθουρῶν τοῦ σπιτιοῦ, ἡ σιλουέτα κάποιου περιέργου
περσικοῦ ποῦ στάθηκε ἀπότομα με μιά παράξενη
ἐκφρασι. Νὰ ἦταν ἄραγε ἡ Σπανιόλικη ὀμορφίαν τῆς
θυγατέρας τοῦ Δρος ἢ οἱ ἦχοι τῆς γλυκυτάτης Κιθά-
ρας τοῦ Μεγάλου Διδασκάλου ποὺ ἔκανε τὸν ἄγνωστο
νὰ σταματῆ μπροστά στίς γριλλίες τοῦ σπιτιοῦ; Ἀπὸ
τότε κάθε βράδου ὁ ἄγνωστος ἐκείνος ἐπισκέπτης στε-
κόταν κάτω ἀπὸ τὴς κλειστῆς γριλλίας. Μιὰ νύχτα βρο-
χερὴ καὶ θυελλώδη βλέποντας ὁ Φορτέα τὴν ἀγνωστὴ
σιλουέτα πάλι στὸ παράθυρο του, με μιά ἀπότομη κί-
νησι τράβηξε πρὸς τὰ μέσα τὸ κλεισμένο παράθυρο καὶ
στὴν λάμψι μιᾶς ἀστραπῆς ἐκίβρινε τὴν σιλουέτα ἑνὸς
στρατιώτη ποὺ εἶχε κολλημένο τὸ αὐτὸ του στὴν γριλλία
τοῦ παραθυριοῦ ἀδιαφορῶντας γιὰ τὴν καταρακτώδη
βροχή.

Ἡ δρμητῆς θυέλλα καὶ τὸ πείσμα τοῦ στρατιώτου
προέλησαν ἕνα τέτοιο αἰσθημα στὸν Ταρέγκα ποὺ ζή-
τησε ἀπὸ τὸν φίλο του Δρα νὰ προσκαλέσῃ μέσος τὸν
ἀγνωστο γιὰ νὰ προφυλαχθῆ ἀπὸ τὴν θυέλλα καὶ τὴν
βροχή.

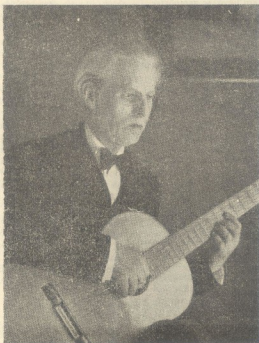
Ὅταν ὁ ἄγνωστος ἐμπῆκε μέσος στὸ σπίτι κατα-
μουσκεμένους ἀφοῦ ζήτησε συνῶμην γιὰ τὴν πε-
ριβολὴν του εἶπε:

«Ὀνομάζομαι Ντανιέλ Φορτέα ἀδιαφορῶντας γιὰ
τὴν βροχὴν πορμεῖνα γιὰ ν'
ἀκούσω Κιθάρα ποὺ παι-
ζόταν κατὰ τέτοιο ἄριστο-
τεχνικὸ καὶ πρωτότυπο τρό-
πο ποὺ ποτέ μέχρι τώρα
δὲν εἶχα ξανακούσει»

Ἀπὸ κείνη τὴν ἡμέρα
καὶ κάθε φορὰ ποῦ ὁ Τα-
ρέγκα ἤρχετο στὴν Καστελ-
λόνε ὁ Φορτέα τὸν ἐπισκέπ-
τετο γιὰ νὰ τοῦ ζητήσῃ
συμβουλὴς καὶ λεπτομέρειες
πάνω στὸ ἄγνωστο. Ὁ Τορέ-
γκα ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἔ-
δειξε πατρικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ
τὸν Φορτέα σὲ πᾶνλά δὲ Κον-
τοτέρτα ἀφιέρωνε ἕνα μέρος
τοῦ προγράμματος σὲ ντου-
έτα με τὸν μαθητὴν του.

Μεῖος τὸν θάνατον τοῦ Τα-
ρέγκα (1909) ὁ Φορτέα ἐ-
γκαταστάθηκε μονίμως στή
Μαδρίτη, ὅπου καὶ ἐβιβε Κον-
τοτέρτα. Ἦτο ἀσύγκριτος καὶ
ἄθραστος ὅταν ἐπαίξει τὴν
μαγικὴ Κιθάρα του.

Ἐκεῖ ἴδρυνε τὴν «Ἀκα-
δημίαν τῆς Κιθάρας» τὸ ἀ-
νεγνωρισμένο κέντρο γιὰ ὅ-
λους τοῦ ξένους σπουδα-
στάς ποὺ ἐπέτλλαντο ἀπὸ



τὴς χῶρες τῶν στὴν Ἰσπανία γιὰ νὰ ἐπεκτείνων τὴν
σχολὴν τῶν στή Κιθάρα. Ἀκόμα ἴδρυνε καὶ τὴν πε-
ρίφημον «Βιβλιοθήκην Φορτέα» τὸν παγκοσμίου ἑξακου-
σμένον Ἐκδοτικὸ Οἶκο γιὰ μουσικὴν Κιθάρας, ποὺ πε-
ριέχει ἐκδόσεις πάνω ἀπὸ 600 κλασικῶν καὶ μοντέρνων
ἔργων γραμμένων καὶ διασκουασμένων γιὰ Κιθάρα, τὰ ὅ-
ποια φέρουν τὴν σφραγίδα τῆς οκλήρης δουλειᾶς του
καὶ τῆς μεγάλης του προσωπικότητας. Ἡ «Ἀνδαλου-
ζα» του ποὺ φανερώνει τὴν ἀνδαλουσιανὴν λυρικότητα,
εἶναι ἡ πιὸ φημισμένη σύνθεσις του καὶ ἔχει παιχθεῖ
ἀπὸ ἐξόχους κιθαριστὰς ὅλου τοῦ κόσμου. Τὸ «Πένθη-
νον γιὰ τὸν Ταρέγκα» μὲ ἐξοχὴ καὶ συγκινητικὴ σε-
λίδω ποὺ γράφηκε σεβασμὸ γι' ἀνάμνησι πρὸς
τὸν ἀθάνατον Δάσκαλον του. Ἡ «Ποιητικὴ μελέτη»
πολλὰ ἄλλα εἶναι τὰ πιὸ πολύτιμα στολίδια τοῦ παγ-
κοσμίου ρεπερτοριοῦ τῆς Κιθάρας.

Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΟΥΝΗΣ

ΕΝΑΣ ΜΕΓΑΛΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Γιὰ λίγες μέρες, πέρασε απ' τήν 'Αθήνα, μιὰ μεγάλη μουσική προσωπικότητα, ο Δημήτριος Δούνης, ένας απ' τούς πιό μεγάλους Δασκάλους του κόσμου σήμερα, τού βιολιού, τού τραγουδιού και όλων τών ἐγχόρδων. Πολλοί λίγοι είχαν τήν τυχὴ νὰ τὸν δοῦν και νὰ μιλήσουν μαζί του. Κι' αὐτὸ εἶναι κρῖμα, ἐπειδὴ πολλοὶ απ' τούς καλλιτέχνες μας θὰ μπορούσαν ν' ἀποκομίσουν κάτι, ἔστω και μόνο συνομιλώντας μαζί του.

Ὁ Δημήτριος Δούνης, γεννήθηκε στὴν 'Αθήνα-σοῦδαση βιολί, στὴν Πράγα και σὸ Παρίσι, ἔγινε μεγάλος βιρτουόζος, ἔκανε πολλές και μεγάλες περιουσίες σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, σ' ὅλο τὸ «παλιὸ» κόσμο, ἀποσπώντας παντοῦ τὸ θαυμασμὸ κοινού και κριτικῆς. Πάνω σὲ μιὰ τέτοια περιουσία του, εἶχε τὴν τυχὴ νὰ τὸν ἀκόσῳ και νὰ τὸν γνωρίσω, νιώτατο ἀκόμα, στὴ Βιέννη. Τὸ βιολί τὸν ἀπασχολοῦσε βαθειά, και ἦδη στὴ 1919 ἔγραψε τὸ πρῶτο του βιβλίο «Ἡ τεχνικὴ τοῦ ἐξελιγμένου βιολιστοῦ» ποῦ τυπώθηκε στὴ Λειψία κι' ἔκανε τέτοια ἐντύπωση, ποῦ πολλοὶ γρήγορα ἐξαντλήθηκε, γιὰ νὰ ξανατυπωθῆ στὴν 'Αμερικὴ, σὲ δεύτερη ἔκδοσι απ' τὸν Οἶκο Κάρλ Φίσερ. Τότε, μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆ, ὁ Δούνης πήγε στὴν 'Αμερικὴ, ὅπου ἐγκαταστάθηκε μὰ μόνιμα—στὴ Νέα 'Υόρκη—ἀπ' ὅπου ξεκίνησε κάθε χρόνο γιὰ τὴν Εὐρώπη. Στὴν 'Ελλάδα εἶχε νῆρθη σωστὰ 43 χρόνια. Λογαριάζω πὼς θάταν πάνω-κάτω καμμιά ἑβδομὰδη χρόνων, διατηρεῖ ὅμως μιὰ θαυμαστὴ θαλερρότητα και ζωντανία. Τὰ πνευματικὰ του ἐνδιαφέροντα ἀπλώνονται σ' ἕναν πᾶντο πλατὺ και ποικίλο κύκλο και ἡ κούβεντα μαζί του εἶναι πηγὴ ἀληθινῆς χαρᾶς γιὰ τὸν συνομιλητὴ του.

Πολὺ νωρῆς, ὁ Δημήτριος Δούνης, ἐγκατέλειψε τὴ στεινωδρομία τοῦ βιρτουόζου γιὰ ν' ἀφοσιωθῆ σὲ βα-

ἦτο καλόκαρδος, αἰσθηματικὸς και μετριόφρων. 'Αληθινὸς καρποφόρος καλλιτέχνης, ἀφιλοκερδῆς και εὐγενῆς. Ποτὲ δὲν ἐξεβίασε τὸ τάλαντο του ἢ τὴν τέχνη του.

'Εδίδασκε περισσότερο ἀπὸ 50 χρόνια και ἀπόζουσε ἀπὸ τὸ πᾶν πόρους τῶν μαθημάτων του.

Δυστυχῶς, λίγοι μαθητὴ του ἔβειαν τὴν εὐγνωμοσύνη ποῦ τὸν ὀρεῖζε.

'Ἡ τελευταία δημοσία ἐμφάνισις του ἦτανε στὴν Μαδρίτη κατὰ τὸν ἑορτασμὸν τῆς ἐκατονταετηρίδος τῆς γεννήσεως τοῦ Ταρέγκια σὸ «Τσάρκολο Βαλαντιάνο» τὸν περασμένον Νοεμβρίον και ποῦ ὄδθηκε πρὸς τιμὴν τοῦ Διδασκάλου τὸν ὁποῖον οὗτος εἶχε ὡς ἐδῶλον.

Πέθανε σὲ ἡλικία 85 ἐτῶν τὸ πρῶτ τῆς 5ης Μαρτίου 1953 ἀπὸ μιὰ προσβολῆ ἡμπληγίας ποῦ τὸν κατέλαβε ἐνῶ ἀνεπαύετο σὸ σπίτι του.

Κηδεύθηκε μὲ γενικὴ λαϊκὴ συμμετοχὴ ἀπὸ ὅλους τούς ἀνθρώπους τῆς Καστελλιόνης ποῦ τὸν ἀγαποῦσαν γιὰ τὴν μεγάλην καλωσύνην και ταπεινότητα ποῦ τὸν διακρίνει και ποῦ δικαίως τὸν ἀπεκάλουν ποιητὴ τῆς Κιθάρας.

Οἱ φίλοι και οἱ ὁπαδοὶ του θὰ διατηρήσουν πιστὰ τὴν ἀνάμνησιν του.

θύτερες μελέτες, στὴ συγγραφή πολλῶν μουσικολογικῶν βιβλίων και στὴ διδασκαλία. Τὸ πρῶτο του ἔκρινε βιβλίον περὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ βιολιού, ἀκολούθησαν ἄλλα 34, ποῦ ἔχουν ἐκδοθῆ στὴν ἀγγλική, στὴ γαλλικὴ και στὴ γερμανικὴ γλῶσσα; ἔχουν γίνει ἀντάσματα σ' ὅλον τὸ μουσικὸν κόσμον τῆς Εὐρώπης και τῆς 'Αμερικῆς—ἐκτός απ' τὴν 'Ελλάδα—κάνοντας τὸ ὄνομα τοῦ πασίγνωστο, ὡς μουσικοῦ οἰόλου και, ἰδίως ὡς καθηγητῆ.

Ὁ κ. Δούνης πιστεύει πὼς κανένας μεγάλος βιρτουόζος δὲν μπορεῖ νάταν και μεγάλος καθηγητῆς, γιὰ πολλοὺς και διαφόρους λόγους ποῦ ἔνας, απ' τούς κυριώτερος, εἶναι πὼς ὁ βιρτουόζος, ὀποχρωμαζόμενος νὰ ταξιθεῖ διερκῶς, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παρακολουθῆ τακτικὰ τούς μαθητῆς του, ἀπὸ κοντὰ, νῆχη μὴ Σχολῆ, μιὰ «τάξι» σ' ἕνα 'Ὁδεῖο π. χ. 'Επειτα, κατὰ τὴν γνώμη τοῦ κ. Δούνη, πολλοὶ απ' τούς «μεγάλους», δὲν ἔχουν μιὰ ὀρισμένη μέθοδον ποῦ νὰ μπορούν νὰ μεταδῶσουν, οἱ ἴδιοι παίζουσα θαυμάσια, ἔξαισις, φωτισμένοι απ' τὴν ἴδια τους τὴ μεγαλοφυΐα, χωρὶς κι' οἱ ἴδιοι νὰ ἔξερουν κατὰ βάθος, πὼς και γιὰτι παίζουσα κατὰ τέτοιο θαυμάσιο τρόπο. Στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπάρχει σήμερα βιολιστῆς ἢ πιανίστας ἢ ὅτι ἄλλο, ποῦ νὰ μπορῆ νὰ καυχήθῃ σι' ἀλήθεια διὸ ὑπῆρχε μαθητῆς κάποιοι απ' τούς περιφρονομένους βιρτουόζους τοῦ κόσμου, τοῦ Κράτσελ π. χ. ἢ τοῦ Ρόζενταλ, γιὰτι, μὲ τὸ νὰ πάρουν μιὰ ἢ δύο συμβουλές, ἀνάμεσα σὲ δύο ταξείδια, αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ καθόλου «διδασκαλία» καὶ «μάθημα». Μόνον ἂν ἕνας ἀπ' αὐτούς τούς «μεγάλους» ἐνδιαφέρεται νὰ θυσιάζῃ μερικὸς μῆνας τὸ χρόνο στὴ διδασκαλία και μόνο στὴ διδασκαλία, μπορεῖ ἕνα μαθητῆς νὰ ὠφεληθῆ πραγματικὰ. Κάτι τέτοιο ἔκανε ὁ μεγάλος πιανίστας 'Αρτουρ Σερνάλε ποῦ ἔμενε ὀρισμένους μῆνας τὸ χρόνο σὸν Βερολίον και τότε δεχόμενος μαθητῆς σὲ κακτικὴ διδασκαλία, ἀλλὰ μαθητῆς ποῦ διάλεγε ὁ ἴδιος και ποῦ ἔπρεπε νάταν ἦδη ἀρκετὰ προχωρημένοι

'Αλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὸ διὸ οἱ μεγάλοι βιρτουόζοι δὲν ἔχουν καιρὸ. Συχνὰ, καθὼς εἶπα παραπάνω, δὲν ἔχουν και μιὰ ὀρισμένη μέθοδον. 'Εξ ἄλλου, ὁ κ. Δούνης πρότερι εἶτε και πολλοὶ απ' τούς ἀγνωγνωμοσύνους και θαθερωμένους καθηγητῆς τῆς Μουσικῆς, δὲν εἶχαν μιὰ μέθοδον ἀνάλογη μὲ τὸ τάλαντο τῶν μαθητῶν τους, ἔτσι ποῦ ἀντὶ νὰ βοηθοῦν τὴν ἀνάπτυξιν και τὴν ἐξέλιξιν αὐτοῦ τοῦ ταλέντου, τὸ ἐπιγυαν και τὸ παρεμπόδιζαν. «Ἐβλέπατε—μὸ λέει—ὄραια τάλαντα νὰ χάνωνταν, νὰ μὴ μπορούν νὰ πετύχουν, γιὰτι σκόνταφταν σὲ κάτι ποῦ τούς ἔλειπε, σὲ κάτι ποῦ ἦταν σὰν νὰ τούς ἐβάζαν φραγμὸ στὴς ἐκδηλώσεις τους. Μιὰ κακὴ ἢ μιὰ ἐλαττωματικὴ τεχνικὴ ἦταν ἡ ὀφορμῆ...»

Κι' ἔτσι ἀποφασίσει νὰ διδάξῃ. 'Ἡ μάλλον νὰ «επιρωθῶσι». Γιὰτι ὁ Δούνης δὲν διδάσκει παρά μόνο τούς ἐπαγγελλομένους μουσικοῦς, τούς «φθασμένους», ποῦ αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκην νὰ βελτιώσουν τὴν τεχνικὴν τους, ἢ νὰ περάσουν απ' τὸν ἐλεγχὸν ἐνός «ποῦ ἔξρει, ποῦ εἶναι σὲ θεῖν νὰ προσέξῃ και τὴν παραμικρὴν παρεκκλισίαν. Στὸν Δούνην πηγαινοῦν πολλοὶ απ' τούς «με-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

γάλο» και τους διάσημους, σε ιδιαίτερα μαθήματα «εικόγυτον», σαν να λέμε, παρακαλώντας τον Δάσκαλο να κρατήσει το «εικόγυτον» τους, όχι μόνο στη Νέα Ύορκη, αλλά και στην Άγγλια και στο Παρίσι. Γιατί ο Δούσης μοιράζει τη χρονιά του ανάμεσα στη Νέα Ύορκη, στην Καλιφόρνια, στο Λονδίνο και στο Παρίσι. Στις δύο τελευταίες πόλεις, μένει δύο μήνες στην πρώτη, ένα μήνα στη δεύτερη. Παντού τον περιμένουν και η άφιξη του γνωστοποιείται από πριν. Έγώ η ίδια, έρχε να διαβάρω σ' ένα Άμερικανικό μουσικό περιοδικό — στο «Μιούζικαλ Άμερিকা» — πώς «ο καθηγητής Δούσης αναχωρεί για το Λονδίνο όπου θα διδάξει επί δύο μήνες και όπου θα «συναντηθή» με τον Μενουχίν».

Διά τον κ. Δούση, βάσις, άρχη, μιάς σωστής έρμηνείας είναι η τεχνική και μόνο η τεχνική και την ίδια τεχνική, με ελάχιστες αλλαγές—ανάλογες με τη φύση του όργάνου—έφραζόμες, όχι μόνο στο βιολί αλλά και σ' όλα τα έγχορδα, καθώς έπίσης και στο τραγοδι άκόμη στο πιάνο, που, στο τέλος, πρέπει «να τραγουδάς», όπως το ίδιο ζήτημα άπ' όλα τα όργανα. «Η άρχηστρα τραγουδοῦς» λέμε για μιά ώραία έρμηνεία άρχηστρας—δέν είν' έτσι:

«Η όμορφιά, η σταθερότης, η άγνότης, η διαύγεια, το χρώμα του ήχου, όλα είναι ζήτητα τεχνικής» μου λέει ο σοφός καθηγητής. «Τεχνική δέν είναι μόνο η εύχέρεια, η γρηγοράδα, το πόσος νότες θά παίξεις στο λεπτό, το να υπερπήδησης ώρισμένες δυσκολίες ενός έργου, αλλά το πώς θά τις υπερπήδησης, χωρίς ό ήχος να ύποστη καμιά άλλοίωση και χωρίς νύχης το νού σου διαρκώς στην τεχνική. Η τεχνική πρέπει νάναι τέτοια πώς να μη σ' άδην, άλλς, αντίθετα, να σ' άφηνει έντελώς ελεύθερο στην έρμηνεία σου».

Ρώτησα τον κ. Δούση αν έπηρεάζη τούς μαθητές του στην έρμηνεία.

—Μά διδάσκειται η έρμηνεία; μου λέει γελώντας ειρωνικά. Δηλαδή πώς το έννοείτε αυτό; Μ' αντίγραφο, να μιμηθί ό μαθητής τον τρόπο που παίζει ό δάσκαλος ένα κομμάτι; Όχι. Ο δάσκαλος έχει μονάχα μιά δουλειά: να διδάξη τή σωστή, την πραγματική τε-

χνική του όργάνου και η μέθοδός μου βασίζεται στην τεχνική και μόνο στην τεχνική. Τά άλλα, ό καλλιτέχνης, αν είναι πραγματικός καλλιτέχνης, θά τά βρή μόνος του, μέσα του, πλουτίζοντας άέναα την πνευματικότητά του, καλλιεργώντας τον ψυχικό του κόσμο. Η είναι κανένας καλλιτέχνης, η δέν είναι. Όλοι ό άνθρωποι μαθαίνουν γράμματα, την τεχνική του να γράφουν δηλαδή, μά όλοι δέν γίνονται ποιητές και συγγραφείς. Άλλά ως τόσο, για να γράφουν χρειάζονται να μάθουν την «τεχνική» του γραφίσματος. Δίνο στους μαθητές μου μιά άσημη τεχνική, η διορθώα μιά έσφαλμένη, τούς κάνω Ικανούς να έκφρασουν αυτό που έχουν μέσα τους, ελεύθερα, άνεμπόδιστα, ώραία. Τίποτε παραπάνω. Σας το ζαναλέω: βάσις τής μεθόδου μου είναι η τεχνική και μόνο η τεχνική.

Κάθε τέχνη έχει την τεχνική της και κάθε καλλιτέχνης για να έκφρασθή, να άποδώσει, να «έρμηνεύσει» πρέπει να κατέχη τέλεια την τεχνική του.

«Αν ζέρεται πόσοι, κι από τούς «μεγάλους» άκόμα, σταματοῦν πρόωρα, έπειδή τούς λείπει, η τούς έγκαταλείπει η πραγματική τεχνική...»

Ό κ. Δούσης μου φέρνει πολλά παραδείγματα, πού, βέβαια, δέν μπορούν να αναφερθούν, γιατί τό άπαίτει η διακριτικότητα κι' έπειτα, σκοπός πού γράφονται αυτές οι γραμμές είναι να παρουσιάσουν στους Έλληνες φιλομούσους την έξέχουσα μουσική φυσιογνωμία του Δημητρίου Δούση, από τη μιά μεριά, να ύποδείξουν άπ' την άλλη, στους βασιστικούς μαθητές τών Ύδείων μας την ανάγκη μιάς έπίμονης όσο και σταθερής έργασίας, μακριά από πρόωρες έμφανίσεις, για τή άποκτηση μιάς σωστής και τέλειας τεχνικής. Στη βισιόνη αυτή τών μαθητών, δέν φαίνε λίγο και οι καθηγητές μας. «Αν μου έπιτρεπόταν να άνακοινώσω τα όνόματα τών μεγάλων βιρτουόζων πού συνεχίζουν την μελέτη τους και «κονυθούν» κυριαλεκτικά τον Δούση για να ύποβληθούν στον έλεγχο και στις παρατηρήσεις του, καθηγητές και μα-ητές β' άπορροιας. Ένα όνομα όμως μπορώ να πρόβωω, γιατί ήδη έχει γραφή στον ζένο τύπο: το μεγάλο βιολιστή Γίχοστρι Μενουχίν πού έλλαξε τελευταία ριζικά τη μέθοδό του, σύμφωνα με τις άδηγίες του Δημητρίου Δούση.

Ο ΖΑΚ ΤΙΜΠΩ

ΜΕΓΑΛΟΙ ΝΕΚΡΟΙ

Άπερίγραπτη είναι η όδύνη όλων εκείνων πού έλατχαν τον όδικο χαμό του Τιμπώ στο τραγικό αυτό δυστύχημα τής καταστροφής του άεροπλάνου τής Αϊρ Φράνς. Ήταν μιά είδησις πού πραγματικά κατέβλησε όλο τον διανοούμενο κόσμο Άνατολής και Δύσεως πού είχε όχι μόνο θαυμάσει τον άφαστο καλλιτέχνη αλλά γινώρισε και τον άνώτερο άνθρωπο, το γουεζευτικό και άπείριστο εκείνο «κώξέρ» πού όπας όλοι οι μεγάλοι δέν μιλούσε ποτέ για τον έαυτό του, για τη βράσι του, για καμιά λεπτομέρεια μιάς ζωής γεμάτης καλλιτεχνικούς και άλλους θριάμβους... Όλα αυτά γι' αυτόν, όπως για κάθε δοξασμένον άνθρωπο, άποτελούσαν μιά έρη παρακαταθήκη κάτι το άπόκρυφο πού μπορούσε να το άναπολεί στην ψυχή του για μιά ένδόμηχη συγκίνηση σαν μιά έπαλήθευσι του ώραίου εκείνου Γαλλικού γνωμίου «Vivre de ses souvenirs»... Και θάπρεπε κανένας φίλος να του ζήτηση έπίμονα να μιλήρη για να το άποσπάσει, διτι μπορούσε να λησθή άπ' αυτές τις άναμνήσεις πού θά είχε και ένα γενικότερον ένδιαφέρον.

Είχα κρατήσει ιδιαίτερη άνάμνησι μιάς άέχαστης τού έρμηνείας εκείνου πού άπαράμιλλο στο είδος του έργου, του Ροντό Καρτινάτζο του Σαιν Σάνς πού μου είχε άφήσι μιά έντύπωση παρόμοια με το άντικρύσμα τών άπείριστων γραμμών μιας Ταναγραίας κόρης και

πού κανένας από τούς άλλους μεγάλους πού τόχαν παίζει δέν μου είχε δώσει ποτέ παρόμοια.

Εν πρώτω κάποτε εις μιά ιδιαίτερη συνομιλία αν τόπασ οσαστό στο «Μόντ Μιούζικαλ» τών Παρισίων πώς ό Σαιν Σάνς (πού ήταν ένας βράχος ελικρινείας για ό, τι άφορά τήν άληθινή τέχνη) έξεφρασθή ακούοντας τον σ' αυτό του το κομμάτι ότι «δέν μπορέ να παίξη καλύτερα». Μεί άληθινή ύποστολή διεκρινείσε ότι ό Σαιν Σάνς του είχε τη μόνο «ένε τώγραφο σ' αυτό το στυλ, άλλα προτιμώ το δικό σας». Είχα άποσπάση μιά όμολογία πού έλεγε πολλά για τήν άφαστη άνωτερότητα τής τέχνης του...

Ό Τιμπώ χωρίς να είναι ό τύπος τών όλων μεγάλων ματρ τής εώτερης βιολιστικής τέχνης όπως οι Γιόαχιμ, Ύζαδ, Τόμσον, Χουμάτι, Άουερ, Κράισλερ, πού είτε με τά έργα τους είτε με τήν πολυχρόνια διδασκαλία τους σε μεγάλα ώδεια έδμηούρησαν μιά σχολή βιολιού πού παρέμεινε ιστορική, άποτελούσε ένα πρότυπο άληθινού καλλιτέχνη πού ήξερε να ζωντανεύη όλα τά γνωστά μεγάλα έργα πού είναι γραμμένα γι' αυτό το όργανο, να βγάδι σέ φως όλες τις καλλογές τους, να γουεζεύη να συγκινή να συναρπάξει και να κινή, περισσότερο ίσως από κάθε άλλον, όλο τον κόσμο

νά αγαπά το βιολί και να βρίσκει πόσο είναι δικαιολογημένη η προσωπομια του ως «βασιλέως των οργάνων».

Δέν έπεδωσε να καταπλήρη με δεξιοτεχνικές αναλαμπές. Τό πολύ πολύ να μάς έδινε καμιά τέτοια έκτινβολία σάν μιá ώμορη ενόνα καμιά παλαιότητα σάν κ' έκεινα στά όποια και ένας Παγκανίνι ακόμει χει βάλε δλο τό χιούμορ του. Γιατί και ο'αυτού τή δεξιοτεχνική ασανκριτική πρέπει να έζρη κανείς να βρίσκει πού χει βάλε δλη τήν ψυχή μαζί με τήν αβφαση του τέχνη. Αύτα τό λέμε για τό τεχνικό μέτρο, πού όσο ήθεραν καλά τόν Τιμπώ είχαν σαφή ιδέα πόσο ήτο βαθός του κάτοχος χωρίς να τό χρησιμοποιή όσ σκοπό άλλά μόνο ως μέσον για τήν έπίτευξη τής πιο άφογής έκεινης έρμηνείας όλων τών μεγάλων μουσικών



Ο Σάν Τιμπώ κατά παλαιότεραν φωτογραφίαν

Έργων, πού χάρις στήν συγκλονιστική άνωτερότητα μουσική του διαλοσθαι και τήν απάραμλλη ήχητική του είχε μιá ήβαιτερη γοητεία πού παραμένει άδέχαστη.

Ο Τιμπώ ήτον ο πιο άντιπροσωπευτικός τύπος τής Γαλλικής έρμηνευτικής τέχνης πού έχει για βασική της άρχη τό «Η έκφρασις έν τή απέλπειν». Ήταν ένας άληθινός Γάλλος σέ όλη τήν καλλιτεχνική αλλά και τήν κοινωνική του ζωή. Θυμοόμεθα σέ ένα ρεαττά από σονάτες, πού είχε όσπει πρό έτών στάς Αθήνας μαζί με τόν Κορτώ, πός άφού φιληθραν άδελφικά ο ίδιος τους, ό-ταν μετά μιá αϊθέρια έκτέλεση τής Σονάτας εις λά τό Μπαράκ και τής Σονάτας του Ντεμπσύ ύστερα από τό άποθεωτικά χειροκροτήματα του κοινού γύρισαν στήν αϊθούσα άναστώνς. Αυτό γινόταν έπι πολλά χρόνια όταν είτε οι δύο τους σέ Σονάτες είτε μαζί με τόν Καζάλες στό βιολιόνστέλλο, έδιναν σιαρά συναυλιών με τό ιστορικό και εύτυχώς άπαθανατομένο από πολλές ώραίες πλάκες τρία τους.

Έν τούτοις όταν ύστερα από τόν τελευταίο πόλεμο οι σχέσεις του Κορτώ με τους Γερμανούς κατά τό διάστημα τής κατοχής όψησαν δεδομένα για να θεωρηται ότι υπερέβησαν τά όρια τής άλλως εκκταίας

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΕΣΣΕΥΣ 3
ΤΗΛΕΣ 33004

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ
Έτοςια Δρ. 40.000
Έξάμην. 20.000

ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ
Έτοςια Α. Χ' 1.000
ή όάλ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΙΣΣΙΣ

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

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099

Διευθυντής:

Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ

Όδός Αιτάδου 18

Προστάταιμος Τυπογράφος

Μ. ΠΑΠΑΤΟΖΑΚΗΣ

Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δρασμών και σάς εύχαριστούμεν. Από Α. Μάνου—Σταύρου (Θεο)νίκη) δρχ. 40. Β. Φουστάνου (Σύρος) δρχ. 40. Ι. Τσιανόν (Ηράκλειον—Κρήτης) δρχ. 40. Σ. Λούτινα (Κόρινθος) δρχ. 20. Κ. Οικονόμου (Χανιά—Κρήτης) δρχ. 80. Κ. Βρούζη (Σύρος) δρχ. 80. Γ. Κορωνάκης (Λάρισα) δρχ. 40. Ε. Οικονομίδου (Βόλος) δρχ. 40. Κ. Κώνη (Βόλος) δρχ. 200. Ι. Δομιανόν (Θεο)νίκη) δρχ. 300. Μ. Τζωρτζάκη (Ηράκλειον—Κρήτης) δρχ. 36. Α. Κουσούγιαννοπούλου δρχ. 40. Arlene Maghribi (Άλλεξανδρία) δρχ. 40. Φιλαρινομήν Έταίριον «Μαντζαρός» (Κέρκυρα) δρχ. 40. Α. Καμπάνη (Σύρος) δρχ. 40. Α. Μεζά δρχ. 20. Ε. Παπαδόκη (Σητεία—Κρήτης) δρχ. 40.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Ή πρώτη συναυλία του μουσικού φεστιβάλ του γνωστού μεγάλου καλλιτεχνικού οργανισμού της «Μπιενάλε» πού έλαβε χώρα στή Βενετία ήταν άφιερωμένη στον έκλιπτόν Ρώσο συνθέτη Σέργιο Προκόφιεφ, πού θεωρείται μιá από τίς μεγαλύτερες σύγχρονες μουσικές μεγαλοφυΐες. Ή συναυλία πού άνωμεταδόθηκε από όλους τους Ίταλικούς ραδιοσταθμούς, δόθηκε στό θέατρο «Σάν Φιλίππος» τής Βενετίας υπό τή διεύθυνση του Γερμανού μάστρου Φριτς Σίππινγκ, άντι του «Αρθούρου Ροζίνσκου πού έπρόκειτο άρχικώς να τή διεύθυνει. Έξελίχθησαν ή «Συμβολική Συμφωνία τό Κοινόστρο για Πάνο Δρ 2 και ή περίφημη Συμφωνία άρ. 5.

—Ένα έξέγον γεγονός για τους Έλληνες στό Διεθνές αυτό Φεστιβάλ είναι και ή έκτέλεση τής «Μικρός Σουίτας για όρχήστρα έγχορδών» του Ν. Σκαλκώτος, πού δόθηκε υπό τή διεύθυνση του μάστρου Φ Κορατσιόλο στις 11 Σεπτεμβρίου.

—Από τής 31ης Οκτωβρίου άρχίζουν οι συναυλίες τής νέας Συμφωνικής Όρχήστρας πού ίδουσε τό Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθήνας, με μόνιμο καλλιτεχνικό διεθυντή τόν κ. Κ. Κυθωνιάτη.

Οι συναυλίες θά δίδονται κάθε Δευτέρα βράδυ στό θέατρο «ΡΕΞ.»

ΘΕΣΝΙΚΗ Πληροφορούμεθα ότι περι τό τέλη του μηνός «Οκτωβρίου θά έμψανισθ ή ένδιαφέρον ρεσιτάλ ο καλλιτέχνης του βιολιού καθηγητή του Μακεδονικού Ωδείου κ. Αϊμίλιος Λαγόπουλος.

πνευματικής συνεργασίας δύο μεγάλων λαών, ο Τιμπώ, δέν θέλω να ξαναϊδών τόν έπί τόσα και τόσα χρόνια στενόν του συνεργατή με τόν όποιο είχε χαρίσει στιγμιές τής πιο άληρωμένης ψυχικής εξέδρασης σέ μυριάδες θαυμαστών τους τών δύο ήμισοφαιρών.

Έξουπ και πέρασε σάν άληθινός Γάλλος και σάν άληθινός καλλιτέχνης για τόν όποιο σημειώτουν είχε πραγματικά άτόνησει τό «Κεραμείο κεραμεί κοτίμ» του Αϊσώπου· γιατί όλοι οι όρμητουν όσπε διενοούντο να βλεπούν σ' άνανιόν τόν έπαγγελματικό άντίληθο, αλλά έναν πολιτικό σύμμαχο, τόν πιο άναπηρό προπαγανδιστή τής άιομορφίας τής τέχνης του βιολιού, πού ήξερε τόσο καλά να άναίγει παντού τό δρόμο για να μπροσούν και άλλοι άληθινοί καλλιτέχνες του βιολιού (έν οις και οι Άλνι κορυφαίοι οσμερνίου ματρ πού ειχουν τήν τύχη να άνωφερήσθον από τά φώτα τής διδασκαλίας του) να βρούν προετοιμασμένο τό έδαφος για νάγουν κι' αούτο κάθε ποθητή έπιτυχία, άνάλογη με τό ταλέντο τους.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας ἐργασίμους ὥρας 72.388)



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 Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόῳδ

PITMAN & DEANE LTD

