



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

76

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ  
Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑ-Ι-ΣΣΕΝ

Βιβάλντι - Μπάχ.

Δύο αντίφατικά πορτραίτα του Γλοκ  
από δύο συγχρόνους του.

DRAGOTIN CVETKO

Ἡ ἐξέλιξη τῆς Γιουγκοσλαβικῆς μου-  
σικῆς.

Μετάφρ. Σ. Φραντζή

HENK BADINGS

Συνθέσεις γιὰ παιδιά.

EDMUND LUFT

ἽΟ Ντεμπουσό δεσώτης.

OSKAR von RIESEMANN

Ἡ περίεργη ἱστορία τοῦ γάμου τοῦ  
Π - Ι. Τσαϊκόφσκι.

ALEX THURNEYSSEN

Ἡ Κατερίνα Ντάνχαμ στὴ Γερμανία.  
Ἐπὶ τῆ μουσικῆ κίνηση τοῦ ἐξωτε-  
ρικοῦ.

Μουσικὴ κίνησις ἐσωτερικοῦ.

Μουσικὰ Ἐνέκδοτα.

Ἐλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1955 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

## ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: Ἀθήναι - Ὁδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς Ἀθήνας - Πειραιᾶ - Ἐπαρχίας καί Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικόν Περιοδικόν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τάς καλλιτέρας τιμάς ΠΙΑΝΑ καί λοιπά ὄργανα, ἐξαρτήματα καί Μουσικά διδλία-Τεχνικόν Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιοράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καί Παραστάσεις

Εἰς Ἀθήνας καί ἐπαρχιακάς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΦΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διευτὴν Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΝ

ΕΤΟΣ ΣΤ΄

ΑΡΙΘ. 76

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3,50

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

## ΒΙΒΛΑΝΤΙ - ΜΠΑΧ

Ὡς τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος, οἱ τραγουδιστὲς κ' οἱ ὀργανοπαῖχτες ἦσαν ἀπλὰ μέλη μικρῶν μουσικῶν συγκροτημάτων, ὅπου ἡ προσωπικὴ τους ἀξία εἶχε κεραιωδῆ σημασία γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ συνόλου, καενὸς ὅμως ὁ ρόλος δὲν ἔπαιρνε μιὰ πῶς σημαντικὴ θέση, μέσα στὸ συγκρότημα, ποὺ τὰ ἐπισκιάζει τὸ ρόλο τῶν ἄλλων. Ὅλοι λοιπὸν οἱ ἐκτελεστὲς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἔμεναν ταπεινοὶ κ' ἀφοσιωμένοι ὑπὲρ τῆς τοῦ ἔργου ποὺ ἐκτελοῦσαν.

Μὰ τὸ 17ος αἰῶνος εἰσέπασε αὐτὴ τὴν ἐνότητά. Δημιουργεῖται μιὰ μουσικὴ χωρῶδική καὶ ὀρχηστρική, μὲ τὴν σημαντικὴν σημασία τῶν ὄρων αὐτῶν, καί, παράλληλτα μὲ ἄλλη μουσικὴ γιὰ σολιστὲς μὲ συνοδεία διαφόρων ὀργάνων. Ἡ μουσικὴ δωματίου στάθηκε ὁ συνθετικὸς κρῖκος ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο εἶδη μουσικῆς ἐκτελέσεως. Ἀπὸ τότε ἡ σημασία τοῦ κοινοῦ ἐκτελεστοῦ ὄρχηξαι πιά δὲ μειώνεται, ἐνῶ ἡ ἀγχαλὴ τοῦ σολίστα ὄλο καί γίνεται πιά λαμπρῆ. Ἐκτός, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτῆ, ὁ κόσμος τῶν μουσικῶν ἐκτελεστῶν χωρίζεται ἐν δύο κατηγορίαις: σὲ ἀπλόους μουσικοὺς τοῦ συνόλου καὶ σὲ βιρτουόζους σολιστῆς.

Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη παρατηρεῖται πρῶτα στὴν κατηγορία τῶν τραγουδιστῶν. Ὅταν ὁ Γιάκοπο Πέρι, στὸν πρόλογο τῆς ὄπερας τοῦ «Εὐρύδικη» ποὺ γράφτηκε στὰ 1600, εὐχαριστεῖ τὴ μεγάλη τραγουδίστρια Βιτόρια Ἀρκιλέϊ γιὰτὴ καταδέχτηκε νὰ τραγουδοῖσι τὴ μουσικὴ τοῦ, ὁ συνθέτης βάζει στὴν ἴδια μοίρα μὲ τὸν αὐτὸ τοῦ τὸν ἐρμηνεύτῃ τοῦ ἔργου τοῦ.

Σὲ λίγο ὅμως ὁ τραγουδιστὴς ὑποσκελίζεται τὸ συνθέτῃ, ποὺ τώρα εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ γράφει μουσικὴ μὲ τὸ μοναδικὸ σκοπὸ ν' ἀξιοποιεῖ τὴν ἔκταση τῆς φωνῆς, τὴν ἀναπνοὴ καὶ τὴν διεισδυτικὴν τοῦ λάρυγγα τοῦ τενόρου, τῆς πριμαντόνας ἢ τοῦ καστράτου (ἀνδρὸς τραγουδιστῆ μὲ φωνὴ σοπράνο).

Στὴν ὀργανικὴ ὅμως μουσικῆ, ποὺ ἦταν λιγότερο ἀγαπητὴ στὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, αὐτὴ ἡ μεταβολὴ ἔγινε πῶς ὄργα καὶ σὲ φόρμες ἀπόλυτα ὑποφερτῆς ἀισθητικῆ. Ἐτοί, λίγο μετὰ τὸ 1600, ἀπὸ τὴν καινούρια αὐτὴ φόρμα τῆς μονωδίας, γεννήθηκε ἡ συνάτα τῆς ὄργανα, καί, περὶ τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνος τὸ κοντσέρτο γιὰ ἓνα ὄργανο μὲ συνοδεία ὀρχήστρας.

Στὰ 1698, ὁ Τορέλι, κ' ὁ Ἀλμινιόνι γράφουν τὰ πρῶτα κοντσέρτα γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα, ἐκείνος ὅμως ποὺ ἔδωσε στὰ κοντσέρτα αὐτὰ τὴν κλασικὴν τοῦ φόρμα ἦταν ὁ Ἀντόνιο Βιβάλντι, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1678 ὄς τὸ 1748.

Ὁ Βιβάλντι ἦταν πραγματικὰ μιὰ καταπληκτικὴ φυσιογνωμία: βιολονίστας, συνθέτης, διευθυντὴς ὀρχήστρας, καθηγητὴς, ἱμπερσάριος καὶ παπᾶς. Αὐτὸς λοιπὸν ὁ παπα - κοκκινοτρίχης, ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσαν οἱ σύγχρονοὶ του, ἦταν πραγματικὰ διάσημος στὴν ἐποχὴ τοῦ.

Ὁ πρῶτος του δάσκαλος ἦταν ὁ πατέρας του, Γκιοβάνι Μπατίστα, ἐξαιρετὸς βιολονίστας, ποὺ ὑπερτοῦσε στὸ δοκιμικὸ παρεκκλησιὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας. Ἀργότερα, ὁ νεαρὸς γιὸς του τὸν διαδέχτηκε σ' αὐτὴν τὴ θέση, ὅπου ἔμεινε συνεχὸς ὄς τὸ 1703, ὄς τὴ χρονίᾳ θηλαθὴ ποὺ χειροτονήθηκε παπᾶς πραγματοποιώντας ἔτσι ἕναν παλιὸ τὸ πάθος. Μὰ τὸ μουσικὸ τοῦ δαιμόνιο ἀγρυπνοῦσε πάντα μέσα τοῦ ἀνυπόμονο νὰ ἐκδηλωθεῖ σὲ κάθε εὐκαιρία. Καὶ νὰ τί ἀφηγεῖται ἡ παράδοση: «Κάποια μέρα, τὴν ὥρα ποὺ ὁ νεαρὸς αὐτὸς παπᾶς λειτουργοῦσε, παράττης ἐξαφικὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ πῆγε στὸ σκευοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας, γιὰ νὰ γράφει ἓνα θέμα ποὺ εἶχε ἐμπνευστεῖ ἐκείνη τὴ στιγμή ὕστερα Ἰαναγόριος στὴ θέση τοῦ καὶ συνεχίσει τὴ λειτουργία, ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ τὴν εἶχε διακοφίσει. Τὸν κατήγγειλαν τότε τὴν Ἱερά Ἐξέτασι, ποὺ, εὐτυχῶς γι' αὐτόν, τὸν ἔκρινε σά μουσικὸ - θηλαθὴ σὰν τρελλὸν - καὶ περιορίστηκε μονάχα στὸ νὰ τοῦ ἀπαγορευθεῖ νὰ λειτουργοῖσι τὸ μέλλον.

Ἐτοί ἄν' αὐτὴν τὴν ἀπαγόρευση ὁ Βιβάλντι δέχτηκε τὴ θέση τοῦ ὀρχηστρικοῦ στὴ Μουσικὴ σχολὴ τοῦ ὀργανοτροφεῖου τῆς Πιετᾶ, ὅπου ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐμπνευμένη. Ἐκεῖ ὁ Βιβάλντι δίδαξε ἐπὶ σαράντα χρόνια κ' ἔκαμε τὴ σχολὴ αὐτὴ ἑακουστὴ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη. Μὰ ἡ θέση τοῦ αὐτοῦ τοῦ ἐξασφάλισε κ' ἓνα ἄλλο σημαντικό πλεονέκτημα: ἔβαλε θηλαθὴ στὴ διάθεσή του μιὰ ἀξιόλογη ὀρχήστρα ἀπὸ σαράντα ὄργανα, ποὺ τὰ ἔπαιζαν μὲ θαυμαστὴ τέχνη οἱ πρόφητες αὐτοῦ ποὺ φιλανθρωπικὸ ἱδρύματος τὸ πλεονέκτημα αὐτὸ στάθηκε ἀφοραστικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἐξαιρετικῆς σημαντικῆς φόρμας τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς: τοῦ «Κοντσέρτου».

Ἐτοί ὁ Βιβάλντι ἔγραψε ἑκατοντάδες κοντσέρτα μιὰ κ' εἶχε τὴν εὐχέρεια νὰ τὰ ἐκτελεῖ ὑπὸ τὴν πῶς ἐνοικεῖς συνθήκες. Ἐδῶ κρινόμενος οὐκίπομ ν' ἀναφέρουμε τίς κρίσεις, γιὰ τίς ἐμφανίσεις αὐτῆς τῆς ὀρχήστρας, ἐνὸς ἀνθρώπου ἐξαιρετικὰ καλλιερηγμένου καὶ μὲ λεπτὸ καλλιτεχνικὸ γούστο: τοῦ Σάρλ ντὲ Μπαρό, προέβρου τῆς Βουλῆς τῆς Βουρβουάνδης. Ὁ ὀρχηστρικός λοιπὸν αὐτὸς γράφει στίς μουσικῆς τοῦ ἐντυπώσεις ἀπὸ τῆς Βενετίας, ὅπου ἔμεινε τὸ 1739, τὰ ἔβη: «Ἡ μόνη πραγματικὰ ἀψογη μουσικὴ ποὺ μπορεῖ ν' ἀκούσει κανεὶς ἐδῶ, εἶναι αὐτὴ ποὺ ἐκτελεῖται τὰ τέσσερα φιλαρμονικὰ ἱδρύματα αὐτῆς τῆς πόλεως, ποὺ στεγάζονται νόθα καὶ ὄργανα κορίτια. Στὰ κορίτια αὐτὰ βίνουν ἀποκλειστικὰ μουσικὴ μόρφωση. Τὰ κοντσέρτα στὰ ἱδρύματα αὐτὰ ἐκτελούνται ἀπὸ καμιά σαρανταριά κοπέλας. Σὰς ὀρκίζομαι πῶς δὲν ὑπάρχει πῶς χαριτωμένο θέμα ἀπὸ τὸ νὰ βλεπτεῖται μιὰ ὁμορφὴ καλογοιᾶ, λευκοφορεμένη καὶ μ' ἓνα μουσικὸ ροβίς σ' αὐτὴ, νὰ διευθετῶν τὴν ὀρχήστρα καὶ νὰ κτυπάει τὸ μέτρο μ' ὅλη τὴ χάρη

και την ακρίβεια που μπορεί να φανταστεί κανείς. Το Ίδρωμα που πηγαινω συρότερα, γιατί διασκεδάω και καλύτερα είναι το όργανοπροφίτο της Πιετάτ έπειτα εκεί δίνου και τις καλύτερες συναυλίες.»

Συνεχίζοντας αναφέρει πός εκεί γνώρισε, στο πρόσωπο του Βιβάλντι, έναν εξαιρετικά δραστήριο γέροντα, που έχει καταπληκτική μανία για τη σύνθεση και που μπορεί να συνθέσει ένα κοντσέρτο μ' όλα του τα μέρη, πιο γρήγορα από όσο θά μπορούσε να το αντιγράψει ένας μουσικός αντιγράφας...» "Αν λογαριάσεις τα όγδόντα του κοντσέρτου που εξέδωσε ο Βιβάλντι, χωρίς από τ' αναρίθμητα ανέκδοτα του, τις πολυάριθμες Σονάτες του σε δύο και σε τρία μέρη, και καμιά σπανταριά υπέρ του, δε βρίσκουμε καθόλου υπερβολικό τον τελευταίο χαρακτηρισμό του ντε Μπράς, για την ευχέρεια με την οποία συνέθετε ο Βιβάλντι.

"Η σημασία κι' ο νεωτερικισμός που παρουσιάζουν τα κοντσέρτα του αυτά αποτελούν έναν από τους μεγαλύτερους σταθμούς στην Ιστορία της συνθέσεως. Ο συνθέτης καθιερώνει, πρώτος αυτός, την τριμερή φόρμα του κοντσέρτου: "Αλλέγκρο — Αντάτζιο — Αλλέγκρο, μπάζε, πρό πάντων στο φινάλε, ένα είδος ροντά, που κατά την εξέλιξη του ή έπαυός του άκούεται πολλές φορές σ' διάφορες τονικότητες: κάνει πιο έντονη τη διαφορά ανάμεσα στο λιτό γράφημο του συνόλου της όρχηστρας και στο πιο ποικιλιμένο μέρος των σόλι, και πλουτίζει την ένορχήστρωση, προσθέτοντας ένα γχορδα τα θμικα και τα κόρνα, που δέν περιόριζονται πιά στο να ντουμπλάρουν τα γχορδα, αλλά έχουν μια άποκλειστικά δική τους μελωδική ύπαρξη. Έτσι ή μελωδία, άπαγορευμένη από ένα βαθύ κι' άμεσο συναίσθημα, παρουσιάζει μια άσύγκριτη λυγεράδα, ευγένεια κι' έλευθερία στην κίνηση της.

Γενικά ο Αντόνιο Βιβάλντι πλούτισε τη μουσική με καινούριους τόνους, που τούς καθιέρωσε με μια εύλογα τόσο πειστική κι' έπιβλητική, ώστε το πέρασμα δυό αιώνων από τότε δέν μπορεί να μειώσει ούτε τη δύναμη τους ούτε τη συγκίνηση που δίνουν στον άκροατή.

Καμμιά άλλη χώρα δέν έμνευστηκε τόσο πολύ από την τέχνη του Βιβάλντι όσο ή Γερμανία. Έπι τριάντα χρόνια, τα Κοντσέρτα του ήταν ή λυδία λίθος που δοκιμαζόταν ή αξία κάθε βιολονιστα και σε πολλές βιογραφίες μουσικών της έποχης του Ίωάννη Σεβαστιανού Μπάχ διαβάζουμε πόσο ο καλλιτέχνης αυτός κουράζονταν μελετώντας αυτά τα κοντσέρτα, που κίνησαν το ζωνρό ενδιαφέρον κι' αυτού του Μπάχ. Βέβαια ο Κάντορας ήξερε να παίζει βιολι, μα το κόρνο τραγου του ήταν το όργανο και το κλαβεσέν. Γι' αυτό και βλέπουμε το έξησ περιεργό φαινόμενο: τα κοντσέρτα του Βιβάλντι, έμνευομένα από το πνεύμα του βιολιού και προορισμένα άποκλειστικά γι' αυτό το όργανο, μεταμορφώνονται στα χέρια του Μπάχ σε κομμάτια για κλαβεσέν σόλο. Γιατί ο Κάντορας του Άγιου Θωμά της Λειψίας βρήκε στα κοντσέρτα αυτά μια τέτοια καθαρά μουσική γοητεία, ώστε, κάτω από την επήραση της μετέφρασε, μπορούμε να πούμε, μερικά στη γλώσσα του όργανου του, του κλαβεσέν.

Οι μεταγραφές αυτές θα ήταν πραγματικές «παρτιτούρες για πιάνο», με τη σημερινή σημασία του βρου, άν ο Μπάχ, έπωφελομένος από την έλευθερία που βα-

σίλευε την έποχη εκείνη στην τέχνη, δέν έκανε ειδικές τροποποιήσεις κάθε φορά που το άπαυτοσε ο χαρακτήρας του όργανου του ή που συναντοσε στο πρωτότυπο μια υπερβολική άρμονική λιτότητα. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της μεταγραφής είναι το Κοντσέρτο του Βιβάλντι σε ρέ μειζόνα, μεταγραμμένο από τον Μπάχ για κλαβεσέν, που μπορούμε να συγκρίνουμε δυό έθνικά μουσικά στυλ έμνευομένα από δυό μεγάλους δασκάλους.

Έτσι βλέπουμε τον Μπάχ να άπογαρμίζει το παθητικό μεγαλειό του προλόγου αυτού του κοντσέρτου, με τις έβδους που προσθέτει στις συγχορδίες, και να δίνει περισσότερο σημασία και κίνηση στα μέσα, κάθε φορά που ο Βιβάλντι άπαχολημένως άποκλειστικά με τη μελωδία, περιορίζεται στο να επαναλαμβάνει μονότονα την ίδια νότα. Προς το τέλος, βλέπουμε, πός ο Μπάχ διατηρεί πιστά το σκελετό του πρωτοτύπου έργο, μα μεταμορφώνη τον έλυσιολόγο του βιολιού που το συνοδεύει ή όρχηστρα, σ' ένα θαυμάσιο λαμπρόχρωμο ποροτέχνημα, που, παρ' όλο που το άπαγορεύει το ίδιο το πνεύμα του κλαβεσέν, φαίνεται σά να δίνει στην έμπνευση του Βιβάλντι την ιδεώδη και τελειωτική μορφή της.

Το καταπληκτικό χάρισμα του Μπάχ να μπορεί ν' άφομοιώνει το έντελώς έτερογενές στυλ του Βιβάλντι, μας επιτρέπει άκριβώς να ξεχωρίζουμε εύκολα ότι είναι συμπληρωματικό σ' αυτό, από ότι άποτελει την πραγματική ύπόσταση του στυλ του Βιβάλντι. Το συμπληρωματικό είναι ο διασκευές που έκανε ο Μπάχ: γιά να κρούει την ισχύοντα του γραμματισμού που παρουσιάζουν όρισμένα μέρη. Μα τα ομοίωδη μέρη έμειναν όθικα και παρουσιάζουν μια θαυμάσια εικόνα του καινούριου Ιταλικού στυλ. Σ' αυτό ή κίνηση δέν διατηρείται πιά με τις διαδοχικές εισόδους των πολυφωνικών μερών, ή με τη σύμμετρία των χορευτικών φορμών, αλλά ύφαινετα έξ όλοκληρου με το ζετόλυγμα ενός σύντομου μοτίβου, που αναπαύοσεται δυετα με ένα άπαράμιλλα όρημητική κι' ανάλαφρη μαζί κίνηση.

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Στις άρχές του 1860, ο Βάγκνερ έγραφε στο Μπερλιός: "Τι κακοτυχία έχω! είμαι ο μόνος Γερμανός που δέν άκουσα άκόμη το "Άδενγκριν" μου! "Η δικη μου κακοτυχία είναι χειρότερη, του άπάντησε ο Μπερλιός, γιατί εγώ είμαι ο μόνος Γάλλος που ξέρει τούς «Τρέδες» μου!

\* \*

Ο Γκαμπριέλ Φωρέ συναινόταν τούς σόνμπ. Κάποια φερα λοιπόν μια κοσμική κυρία, θέλοντας να φανεί ευχάριστη στο συνθέτη, του όμολόγησε με ύφος άπελπισμένο: "Άχ! άγαπητέ μου δασκάλε, δε μπορεί πιά να άποφέρω το Βάγκνερ! — "Η συνάστε, κυρία μου, της άποκρίθηκε ο Φωρέ, ηουχάστε: σάς διαβεβαιώνω πός αυτό δέν έχει καμιά άπολύτως σημασία!"

## ΔΥΟ ΑΝΤΙΠΑΤΙΚΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΤΟΥ ΓΚΛΟΥΚ ΑΠΟ ΔΥΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΤΟΥ

('Από τις δύο σκιαγραφίες του Γκλούκ, που δίνουν με παρακάτω τη μετάφρασή τους, ή μία όφειλεται στον Γιόχαν - Κρίστιαν φον Μάννλιχ, (1741—1822) και ή άλλη στον Ιδίδρομιο ποιητή 'Ερνέστο 'Αμαδαίο Θεόδωρο Χόφμανν, (1776—1822). 'Ο πρώτος ζωγράφος και ιστορικός, προστατευόμενος του Χριστιανού του VI, δούκου του Πφάλτς—Τοβαίμπρουν, απέφειτρε από τη ζωγραφική 'Ακαδημία της άναρχμια και συνεπλάροως έπειτα τις σκουδές του στη Ρώμη και στο Παρίσι, με τον Boucher. Στην αλή του Δουκός Χριστιανού στο Παρίσι, όπου άργότερα προσελήθη, έγνώρισε τον Γκλούκ με την οικογενεία του, ακριβός την έποχην των μεγάλων Παρισιανών του θριάμβου ('Αλκτρις, 'Ορφείος, 'Ιφιγενεία κ.τ.λ.) δτε τον έφιλοξένησε ο Δούδ, Τόιε ακριβός, όπως μās διαβεβαιώνει ο Μάννλιχ έκουσε από το στόμα του συνθέτη τις βιογραφικές σημειώσεις που άφορούσαν την παιδική του ηλικία. Άργότερα ο Μάννλιχ έπέστρεψε στη Γερμανία και ανέλαβε τη διεύθυνση του Μουσείου του Μ'νάγου (1799—1818). Τά άπομνημονεύματά του έγραψε κατ' έπιθυμίαν του φιλοσόφου φίλου του Friedrich—Heinrich Jacobi και τά έξέδωσε το 1909 με τον τίτλο: «Ροκοκό και έπανάστασις ο Εύγενίους Σταλλράττερ.

'Ο 'Ερνέστος—'Αμαδαίος Θεόδωρος Χόφμανν, ένα από τά πιο πολύμορφα ταλέντα της έποχής του και άπο τούδ πιο δημιουργικούς προδρόμους του ρωμαντισμού, γεννήθηκε στην Κενζέβεργη, όπου έκαμε και τις σπουδές του, που συμπλήρωσε έπειτα στο Βερολίνο. 'Ασχολήθηκε με τό διήγημα, την ποίηση, τη μουσική, τό θέατρο, τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία και παντού έδωσε δείγματα δυνατής φυσικής κλίσεως. Πέριφημες όμως είνε οι διηγήσεις του που όχι μονάχα θαυμάζονται για τη δύναμη του φανταστικού τους στοιχείου και την ποιητική τους μορφή, άλλα και έννευσιονισμον άσων έλάχιστες μουσικούς, όπως τον Σοδμιν (Κραϊσλιερίανα) τον Βάγκνερ, τον Μπράις, τον 'Οφφενπαχ (Παραμύθια του Χόφμανν), τον Χάουζκερ, τον Μπουζόνι, τον Μπράουφελς, τον Ρέτςινσεκ, τον Βάλτερ, τον Χιντεμπεϊ κ. ά. Τό πέρτερον είνε ότι δέν έχουν μικρότερη άξία από τις δημιουργίες του, τά κριτικά του σημειώματα για τή μουσική, που ανάμεσα τους ξεχωρίζουν οι κριτικές του για έργα του Μπετόβεν (Κοριολάνος, Πέμπτη Συμφωνία, τά Τρία Έργον 70, 'Εγκλιον, Λειτουργία ες τό μείζον.)'Η έπίδρασις του στη φιλολογία, που σχετίζεται με τη μουσική παραγωγή των άρχων του 19ου αιώδους είνε πανθομολογούμενη και ή όρθότης των παρατηρήσεων άναγνωρίζεται άόχη και σήμερ, Σ. τ. Μ.)

### 'Η περιγραφή του Μάννλιχ

Θά προσπαθώ με λίγες γραμμές να ζωγραφίσω έκ μνήμης την προσωπικότητα του Γκλούκ. 'Αλήθεια έχουν περάσει, από τότε που τον πρωτοείδα, σχεδόν τριάντα έννια χρόνια. 'Ως τόσο ή βαθεία έντύπωση που μου άκανε και ή θερμή ηλικρινής φίλια, που αίσασθάνθηκα γι' αυτόν, άποτόπωσαν στη μνήμη μου και την ψυχή μου τόσο καθαρά τά χαρακτηριστικά κι' όλη του τη φυσιογνωμία,

που μου φαίνεται πως τον βλέπω ακόμα μπρός στα μάτια μου και πως άκούω τη φωνή του. 'Οποιος θά συναντούσε τον Γκλούκ με τό παλιό του και τη στρογγυλή περούκα του, χωρίς να τον γνωρίζη άσφαλός ποτε δέν θά φανταζόταν πως βρίσκεται μπρός σε μία έξαιρετική προσωπικότητα, σε μία μεγάλη δημιουργική μεγαλοφύα. 'Ηταν κάτι παραπάνω από μέτριος στο άνάστημα, χοντροκαμωμένος, γερός, μωδής χωρίς μ' όλα αυτά να είνε σωματώδης. Είχε τό κενάλι στρογγυλό, τό πρόσωπο πλατό κόκκινο και βλοιοκομένο, τά μάτια μικρά κάπως βαθιά βολημένα άλλα στην έκφραση σπινθηροβάλα, γεμάτα φωτιά. 'Ανοιχτόκαρδος, ζωηρός, και ευερέθιστος έξ ίδιουσυγκρασίας, δύσκολα προσαρμοζόταν στους τρόπους της καλής συμπεριφοράς και στις συνθήσεις του «καλού κόσμου». 'Ελεγε πάντα τά πράγματα με τό άληθινό του νομια, και μ' αυτό φυσικά πλήρως εκποις τουλάχιστον φορές την ήμερα την εάσισησία των παριζιάνων αυτών. Δέν έκτιμώσε τον έπαινο παρά μονάχα όταν έβγαινε από τά χείλη ανθρώπων, που καταλαβαίνον και και ο ίδιος δέν έκαμε ποτέ φιλοφρονήματα. 'Αγαπούσε πολύ τη γυναικία του, την κόρη του, τους φίλους του κι' ώς τόσο ποτέ - ποτέ δέν έδειχόνταν σε κανέναν τυφερός.

Χωρίς ποτέ να μεδούδη ή να χαλάη τό στομάχι του έτραγε κι' έπινε γενικά γερά. Σε κανένα δέν εκρυβό, πως άγαπούσε και τό χρέμα και τά κέρρη. Τό ίδιο δέν εκρυβό και τον έγωισμό του προκειμένου για τό φαγητό του, ίδιος στο τραπέζι, όπου έβειχε πάντα να τιστεύη, πως είνε ξεχωριστά δικαιώματα στους καλύτερους μεζέδες.

Αυτή είνε σε γενικές γραμμές ή άφπειαιδωτή εικόνα του πέριφημου Γκλούκ. 'Η γυναικία της έπίσης περισσότερο διακριτικός, παρά εύγενικός τρόπος άγαπούσε με πάθος τον άντρα της, τον πρόσχε πολύ σε κάθε τι που επιχειρούσε να κάνει, και κατάφερε να ένα είδος γκουβερνάνας γι' αυτόν, ενώ άφινε να φαίνεται, πως ύποτασσόταν σ' όδες του τις θελήσεις.

Κάποτε που παρακαλέσαμε τον Γκλούκ να μās διηγηθί πως πέραςε τά πρώτα - πρώτα νεάτια του, χωρίς να μās άφήση να του τό ζητήσουμε πολλές φορές μās διηγηθήκε :

'Ο πατέρας μου ήταν δασοφύλακας στη Βοημία και μένα με προόριζε για διάδοχό του στην ίδια θέση. Στόν τόπο μου θώως, όλοι καταγίνονται με τη μουσική, ακόμα και στα πιο μικρά χωριά: οι νέοι στο σχολείο οι γέροι στη χωριά της 'Εκκλησίας. 'Αγαπόντας κι' έγω με άληθινό πάθος αυτή την τέχνη προόδεα γρήγορα, έκπληκτικά γρήγορα! 'Επαιζα πολλά όργανα και ο δάσκαλος μουδινε ξεχωριστές όδηγιες τό μάθημα της μουσικής, πράγμα που έσημανε μία έντελώς τιμητική διάκρισι! Τελευταικά όδες μου οι σκέψεις, όλοι οι λογισμοί μου, όδες μου οι προσπάθειες έχχαν συγκεντρωθί στη του μουσική και παραμείραν όλοένα περισσότερο την ιδέα να γίνω κ' έγω κήποτε δασοφύλακας. Κ' έπειδή αυτό δέν πολυάρεσε του πατέρα μου, άρχισε να

μού διπλασιάζει τη δουλειά που μούδινε σάν προγύμνασι για τὸ μέλλον μου και νὰ μ' ἐπιβλέπει προσηκτικώτερα για νὰ τὴν κάνα σωστά, θέλοντας νὰ με τραβήξει ἀπὸ ἕνα ἐπάγγελμα, πού ὅπως ἔλεγε ἐποτέ δὲ θὰ μπορούσε νὰ μοῦ δώσει πατὶς.» Ἐτοὶ λοιπὸν ἀναγκάζομαι νὰ μελετῶ τὴ μουσικὴ μου τὴ νύχτα. Αὐτὸ πάλι ἐτάραζε τὴν ἡουρία και τὸν ὕπνο στὸ σπίτι μας και γι' αὐτὸ μοῦ κλείδωναν τὰ δρυανὰ μου. Μὲ τὸν ἔνθουσιασμό, πού εἶχα για τὴν τέχνη βρῆκα τότε κάτι πού ἔκανε ἀκόμα μεγαλύτερο θόρυβο: μιὰ γυμνῶματα (=μιὰ τὸση δὲ χαλῶδβινη γλωσσίστα, πού μπαίνει ἀνάμεσα στὰ χεῖλια και τὰ δόντια και μ' ἐπιτρέπει φόσημα, παράγει ἦχο πού ξεκουφαίνει.) Ἄρχισα νὰ μελετῶ μ' αὐτὴν και μέσα σ' ἕνα ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα ἤμουν ξεφτέρει. Ὡς τόσο τὴ μεγαλύτερη εὐτυχία αἰσθανόμουν τὴν Κυριακὴ πού ἔφελαν στὴ χωρῶδία τῆς Ἐκκλησίας. Μὲ τὴν ἐπιθυμία πού μ' ἔτρωπε, νὰ δοθῶ ὁλόφωνα στὴν κλίσου πού αἰσθανόμουν, παρακάλεσα τὸν πατέρα μου νὰ μὲ στείλῃ στὴ Βιέννη, νὰ σπουδῶσω. Μοῦ τὸ ἀρνήθηκε και ἡ ἀκαμψία του στὸ ζήτημα αὐτὸ μ' ἔφερε σὲ πραγματικὴ ἀπόγνωση. Ἐτοὶ κάποια ὠραία μέρα, μὲ λίγες πενήντες στὴν τσέπη, ἔφωνα κρυφὰ ἀπὸ τὸ πατρικὸ μου σπίτι και για νὰ μὴ μποροῦν νὰ μ' εὐρουν και νὰ μὲ γυρίσουν πίσω, τράβηξα για τὴ Βιέννη ὄχι ἀπὸ τὸν κανονικὸ συνειθισμένον δρόμο. Τὰ τραγοῦδια, πού ἔπαιζα στοὺς χωριάτες στὴν γυμνῶματα μου, μὲ βοηθοῦσαν νὰ βγάλω τὸ φωνί μου και νὰ βρῶκα τὴ νύχτα ἄουλο στὰ σπίτια τους, ὅσο βαστοῦσε ἡ πορεία μου. Τὸ πρῶτὸ πάλι ἔφωνα για νὰ πάω παρακάτω πρὸς τὴν πρωτεύουσα πάντα. Τὴν Κυριακὴ και τὶς ἄλλες γιορτὲς ἤμουν πιὸ τυχερός. Ἐπαύσις στὴ χωριάτικες ἐκκλησίες στὴ λειτουργία πότε τοῦτο πότε κείνον τὸ δρυανὸ και μὲ νόμιζαν μεγάλο δεξιότῃνη, γι' αὐτὸ και μὲ φιλοξενοῦσε ὁ παπὰς τοῦ χωριοῦ μέρες δόλοκληρες και νὰ ὄητε πού ἤμουν και ἐπιθυμητὸς ἔξενος τους. Ὁ τελευταῖος παπὰς, (πρὶν ἀπὸ τὴ Βιέννη) πού μὲ μισᾶ λόγια τοῦπα ἐπάνω-κάτω τὸ συνέβαινε, μοῦδωσε ἕνα γράμμα συστατικὸ σ' ἕνα φίλο του στὴν πρωτεύουσα και αὐτὸς μὲ ὑποδέχτηκε μὲ πολλὴν ἐγκαρδιότητα χωρὶς ὡς τόσο νὰ μοῦ κρύψῃ μιὰν ἐλπίθεια: Στὴ Βιέννη εἶχε βιρτουόζους σάν ἐμένα μὲ τὸ σωρὸ, κί' ἂν δὲν εὐρίσκα λεφτὰ θὰ πέθαινα τῆς πεινας κί' ἐγὼ και τὰ ταλέντα μου! Τότε τοῦ-τὰ εἶπα ὅλα: πούος ἤμουν, ἀπὸ πού ἐρχόμουν τί γύρευα! Ἐνδιαφέρθηκε για μένα κί' ἔπεισε τὸν πατέρα μου, πού δὲν ἀντιτάχθηκε πιὰ στὴν κλίσου μου, και μοῦδωσε τὴν ὑποστήριξί του. Ἐτοὶ βέβαια ἔχασα τὴν ἀνεκτερησία και τὴν εὐχαρίστησι, τὴν δροσιὰ τῆς ἀλήτικης ζωῆς, ὡς τόσο ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά μπορούσα τώρα νὰ παραδοθῶ ὁλόφωνα και χωρὶς τὴ φροντιδὰ τῆς βιοπάλης στὸ πάθος μου για τὴ μουσικὴ και ἀπὸ τὸ πρῶτὸ ὡς τὸ βρᾶ-

δυ νὰ μελετῶ νὰ παίζω τ' ὄργανό μου και νὰ συνθέτω. Ἐτοὶ εἶχνα αὐτὸ πού εἶμαι σήμερα και πού δὲν μ' ἐμποδίζει νὰ γυρίζω τὸ βλέμμα μου πίσω, γεμάτο πάθος και νὰ θυμάμαι τὶς δυὸ ἑκείνες ἑβδομάδες πού με βοήθησε ἡ γυμνῶματα μου νὰ ζήσω μιὰ τέλεια ἀνεξάρτητη ζωῆ.»

Ἄλλ' ἄς ἀφήσομε τώρα τὸν Μάννλιχ νὰ διηγῆται παρακάτω τὶς ἀνομηνίες του ἀπὸ τὸ συναπάντημά του με τὸν Γκλοὺκ κί' ἄς δοῦμε πῶς ἡδὲς ζωγραφίζει τὸν μεγάλο συνθέτη ὁ ἄλλος καλλιτέχνης, ὁ Ἐρνέστος—Ἀμαδαῖος Θεόδωρος Χόφμαν, πού ὅσο κί' ἂν ἦταν ζωγράφος, ἦταν περισσότερο ποιητῆς κί' εἶδε τὸν Γκλοὺκ πιὸ πολὺ με τὰ μάτια τῆς ψυχῆς και τῆς συντάσις του:

«Ποτέ μου δὲν εἶχα δῆ—γράφει— ἕνα κεφάλι, μιὰ μορφὴ πού νὰ μοῦ κάνει τόσο γρήγορα μιὰ τόσο βουθεῖα ἐντόπως! Μιὰ μύτη, ἀπὸλα κυρτὴ κομμένη ἕνα πλατὸ ἀνοιχτὸ μέτωπο μὲ δυὸ αἰσθητὴ καμπυλωτῆτες πάνω ἀπὸ τὰ γκριζωπά φρόδια, κάτω ἀπὸ τὰ ὁποῖα σπιθοβολοῦσαν σχεδὸν μὲ ἀνυπότακτη νεανικὴ φλόγα (ὁ ἄνθρωπος δᾶπρεπε νᾶνε περισσότερο ἀπὸ πενήντα χρόνων) τὰ μάτια. Τὸ ἀπαλὰ σχηματισμένον ἡγοῦνι ἔκανε κάποια περιέργη ἀντίθεσι μὲ τὸ (σφιγμένον στόμα κί' ἕνα παιχνιδιάρικο χαμόγελο, πού σχηματιζόταν ἀπὸ τὴν παράξενη κίνησι τὸν προσωπικῶν μῶνων και χαραζόταν πιὸ πολὺ στὰ βουλγαγιμένα μάγουλα ἐμοῖος σάν νὰ σήκανε κεφάλι στὴ βαθεῖα μελαγχολικὴ σοβαρότητα πού ἀπλωνόταν στὸ μέτωπο. Λίγες μονάχα μοῦδρες, γκριζωπῆς κί' αὐτῆς, χυνόταν πίσω ἀπὸ τὰ αὐτιά πού πευθόνταν κάπως ἀπὸ τὸ κεφάλι. Ἐνα πλατὸ μοντέρνο παλτὸ σκέπαζε τὸ ψηλὸ κοκαλιάρικο κορμί. Σηκώθηκε δταν μὲ εἶδε, μὲ κούταξε ἀπὸ τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια μὲ τὸ σοβαρὸ διαπεραστικὸν τὸ βλέμμα, κί' δταν ἔτοιμαζόμουν νὰ ρωτήσω, πῆρε τὸ φῶς κί' ἐξαφανίσθηκε ἀπὸ κάποια πόρτα ἀφίνοντας με στὸ σκοτάδι. Αὐτὸ βασταῖε ἐπάνω—κάτω ἕνα τέταρτο. Αἰσθανόμουν κάτι σάν ἀπελπίσια και τὴ στιγμή, πού ἔτοιμαζόμουν, προσανατολιζόμενος ἀπὸ τὴ θέσι τοῦ πᾶνον, ναῦρω τὴν πόρτα και νὰ τὴν ἀνοίξω, ξαναμπήκε μὲ τὸ φῶς πάλι στὸ χέρι, φωρῶντας ἕνα γιορτιάτικο κεντημένον ροῦχο, μὲ πλοῦσια βέστα, και μ' ἕνα ἔϊφος στὸ πλευρὸ. Ἦρθε κοντὰ μου μὲ βῆμα ἐπίσημο, μοῦπιασε ἀπὸλα τὸ χέρι και μοῦπε χαμογελῶντας παράξενα: Εἶμαι ὁ Ἰππότης Γκλοὺκ!»

Ἐτοὶ εἶδε τὸν συνθέτη τῆς Ἀρμιδας ὁ Χόφμαν, ὁ ποιητῆς. Και τὴ παράξενον σί' ἀληθινὰ του πορτραῖτα βρῖσκουμε περισσότερο αὐτὸν παρὰ τὸν ἄλλον Γκλοὺκ πού ἡδὲς ἔβωσε ὁ Μαννλιχ, ὁ ζωγράφος μὲ τὴ δικὴ του περιγραφή.

## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Είναι γνωστό ότι η έκπολιτιστική εξέλιξη ενός λαού, ό ρυθμός της και το επίπεδο όπου μπορεί να φθάσει κανονίζονται πάντοτε και άμεσα από τις έθνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες. "Όσο αυτές είναι πιο εύνοϊκές, τόσο η καλλιέργεια του λαού ανεβαίνει.

Αυτό που ισχύει για τόν πολιτισμό γενικά, ισχύει, κατά το ίδιο μέτρο, και για ένα από τους κλάδους του, τή μουσική. Είναι κάτι που δεν πρέπει να ξεχνάμε έν θέλουμε να νιώσουμε τήν εξέλιξη τής μουσικής τέχνης από τή παλιά χρόνια και φυσικά και τήν εξέλιξη τής τέχνης αυτής στους Γιουγκοσλαβικούς λαούς. Τά ιστορικά πεπραγμένα τών λαών αυτών ήταν πολύ διαφορετικά μεταξύ τους. Κάποτε ήταν ανεξάρτητοι άλλα έπειτα έχασαν όλοι διαδοχικά τήν πολιτική τους αυτονομία. Τό γεγονός αυτό, που κράτησε αιώνες, σταμάτησε ή τουλάχιστον δυσκόλεψε, τή εξέλιξη του δικού τους πολιτισμού. Αυτόνομοι είναι ότι δέχονταν τις επιδράσεις τών ξένων πολιτισμών, οι Σλάβοι και οι Κροάτες από τή Δυτική Ερώπη και οι Σέρβοι από τήν "Ανατολή. Και ή διαφορά ήταν αίσθητη. "Η γεωπολιτική θέση τών Σλάβων και Κροατών τούς έδινε τήν εύκαιρία να γνωρίσουν τις θαυμαστές προόδους τής δυτικής μουσικής που τόνωσε και πλήθυνε τή δική τους μουσική παραγωγή, ενώ οι Σέρβοι, στους αιώνες της σκλαβιάς τους, μόλις μπόρεσαν να διατηρήσουν τόν έθνικό πολιτισμό τους, καθώς και μερικά σημάδια από τή μακρυνή άκτινοβολία του βυζαντινού πολιτισμού. "Όμως όλοι οι Γιουγκοσλαβικοί λαοί, στο διάστημα της δουλείας τους, είχαν τόν ίδιο πόθο, ν' ανακτήσουν τήν ελευθερία τους. "Ο πόθος αυτός έκδηλωνόταν πολύπλευρα και στο 19ο αιώνα έξασπασε τό άκατανίκητο κίνημα της έθνικής αφύπνισης που τελικά χάρισε τήν ανεξαρτησία τους.

"Η διατήρηση και ή ανάπτυξη του έθνικού πολιτισμού που είχαν οι λαοί αυτοί τή στιγμή που έχασαν τήν αυτονομία τους ήταν μία από τις έθνικοπολιτικές διεκδικήσεις τους. Μέσα σ' αυτόν τόν πολιτισμό, τό λαϊκό τραγούδι κι' ή λαϊκή μουσική έπαιξαν σημαντικό ρόλο. "Εξακολουθούσαν να ζούν στις ψυχές τών κατοίκων και πλουτιζόνταν άκόμη περισσότερο μέσα στους άπελευθερωτικούς άγώνες. "Από τήν εποχή που Σέρβοι, Σλάβοι και Κροάτες έγιναν χριστιανοί, τό λαϊκό τραγούδι έπηρεάσε τή μορφή τής λειτουργικής μουσικής τους και από τήν άλλη πλευρά τό χορικό έπηρεάσε τό λαϊκό τραγούδι. Αútές οι άμοιβαίες επιδράσεις δημιουργήσαν έναν καινούργιο τύπο λαϊκοθρησκευτικού τραγούδι που στους Σλάβενους, τό συναντούμε από τόν 11ον αιώνα. "Ετσι τό λαϊκό τραγούδι στάθηκε ένας σπουδαίος παράγοντας για νά προετοιμασθή ή καλλιτεχνική μουσική παραγωγή.

Οι συνθήκες της κοινωνικής και μορφωτικής εξέλιξης τών γιουγκοσλαβικών λαών δεν ήταν οι ίδιες σε όλους και γι' αυτό ή άρχη στις καλλιτεχνικές τους δημιουργίες δεν έγινε τάυτόχρονα. Οι Σέρβοι συνθέτες μόλις στο 19ο αιώνα παρουσιάζονται. Οι Κροάτες τών αστεριστών επαρχιάς που, πολεμώντας τους Τούρκους, διεκώλυναν τήν ανάπτυξη του πολιτισμού στο έσωτερικό της χώρας, κένδουν τήν εμφάνισή τους στο τέλος του 18ου αιώνα. "Όμως οι Κροάτες της Δαλματίας και οι Σλο-

βένοι γνωρίζουν κίόλας τήν καλλιτεχνική μουσική από τό 15ο αιώνα. "Η Δαλματία και ιδιαίτερα ή πλούσια και ανεξάρτητη Δημοκρατία του Ντουμπρόβνικ, δέχτηκε πολύ νωρίς τή μορφωτική έπίδραση τής "Ιταλίας μαζί της βρισκότανε σε ζωηρές οικονομικές σχέσεις. Τό Σλοβενικό έθνος, τό σταυροβόμιο που έκανε τήν "Ιταλία με τήν Βιέννη, τό Ζάλτσμπουργκ, τό "Ινσμπρουκ και με τις δυτικώτερες χώρες, ήταν έξ αίτιας αυτής τής θέσης του, τό κέντρο τών ξένων έκπολιτιστικών επιδράσεων. Γι' αυτό δεν είναι παράδειο ότι από τό 15ο αιώνα άπόκτησε ή χώρα τή μουσική της ζωής. "Η Δημοκρατία του Ντουμπρόβνικ και ή Λουμπλιάνα, τό κέντρο τής Σλοβενίας, καλούσαν από τότε κοντά τους έπαγγελματίες μουσικούς. Στο 16ο αιώνα, ύπηρχαν πολλοί συνθέτες λειτουργικής μουσικής στο Ντουμπρόβνικ (Ραγουζά) και ή όπερα, που μόλις τότε είχε γεννηθεί στην "Ιταλία, μεταφαινόθηκε άμέσως έδώ και ζωντανέει τήν καλλιτεχνική παραγωγή. "Η όπερα "Αριάννη π. χ. έκείνης τής εποχής είναι μετάφραση μιας όπερας τών Ιταλών Κλαυδίου Μοντεβέρνι. Πολλοί καλλιτέχνες από τή Δαλματία φθγαν για τό "Εξωτερικό, τό πολύ για τήν "Ιταλία, όπου εύρισκαν συνθήκες εύνοϊκές για τή διαμόρφωση τής καλλιτεχνικής τους προσωπικότητας.

Οι Σλοβένοι άκολουθούσαν τόν ίδιο δρόμο. "Ο "Ιωάννης Βέλκε ήταν καθηγητής της μουσικής στην αλλη τών Σφόρτσας στο Μιλάνο καθώς και τραγουδιστής και όργανοπαίκτης. "Ο Μπαλαζάρ Μοζόριε έδισαε στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας και έγραψε ένα βιβλίο για τήν τέχνη του χορικού. "Ο Σλατόκνια (1456—1522) που στο τέλος της ζωής του έγινε έπίσκοπος της Βιέννης, θύθησε τή μουσική του άτοκαρτορικού παρεκκλησίου και τήν ανανέωσε με τό διδάγμα της φλαμανδικής σχολής. Τά πρώτα δείγματα του δημιουργικού πνεύματος τών Σλοβένων και Κροατών στο μουσικό πεδίο τά έχομε από τό 15ο αιώνα. Μαρτυρούν ότι, από τότε, οι Σλοβένοι και Κροάτες μουσικοί αρχίζουν να παίρνουν μέρος στη μουσική ζωή τής Δυτικής Ερώπης. "Η μεγαλύτερη προσωπικότητα ανάμεσά τους είναι ό Καρνιόλος, (1550—1591) που τά περισσότερα έργα του τά σύνθεσε στη Βιέννη, στην Πράγα και στη Μοραβία. Σύνθεσε πολλά μετέτα, μαντριγκάλια, λειτουργίες και διακρίνεται από τήν πρωτότυπη και πλούσια έπιμόνη του. Αútός τελειοποίησε και έφερε στην Κεντρική Ερώπη τήν τεχνική της βενετσιάνικης σχολής κι' έτσι βοήθησε σημαντικά στην εξέλιξη της εύρωπαϊκής μουσικής τής εποχή που περνούσε από τήν πολυφωνία στη μονωδία. Οι συνθέσεις του μπορούν να συγκριθούν με τά έργα του Παλεστρίνα, του "Ορλάνδου Λάσσο και τών άλλων μεγάλων δασκάλων του πολυφωνικού τραγούδι του 16ου αιώνα.

"Η μουσική παραγωγή λοιπόν της Σλοβενίας ήταν από τή γέννησή της και παρ' όλες τις δυσκολίες που συνάντησε, γόνιμη. Δέν περιορίστηκε όμως σε προσωπικότητες που είχαν κατορθώσει να φθάσουν σε άνώτερο επίπεδο μουσικής δημιουργικότητας και που άσκοουσαν τις περισσότερες φορές τό τάλαντό τους στο έξωτερικό. Και μέση στη Σλοβενία, ύπηρχε μία έντονη μουσική ζωή που έκδηλωνόταν με διάφορες μορφές. Τά σχολεία διαμαρτυρούμενων της χώρας ήταν κέντρα όπου

ή διδασκαλία του τραγουδιού και του χορικού κατέχευε μεγάλη θέση. Οι μαθητές έρμηνεύσαν, ακόμα έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο όπου η μουσική και το τραγούδι δέν έλειπαν ποτέ. Στις διαμαρτυρούμενες εκκλησίες αναπτυσσόταν το λαϊκό τραγούδι και όλοι οι πιστοί ψωλλάν. Τό έθιμο αυτό παρακίνησε τό Σλοβένο μεταρρυθμιστή Τρουμπάρ, νά δημοσιεύσει τό 1567 τό πρώτο βιβλίο του μέ ολοβενικά τροπάρια. Τά αποτελέσματα όλων αυτών τών προπαθειών ήταν έξαιρετικά. Ή μουσική έγινε ένας παράγοντας μορφωτικός ακόμα σπουδαιότερος παρά τό παρελθόν. Ή προσοχή που τής αφέρωσαν οι διαμαρτυρούμενοι έκανε και τούς καθολικούς νά τήν προσέξουν. Τό μοναστήρι τής Στίνα, γιά παράδειγμα, είχε σχολή τραγουδιού καθώς και ή Μητρόπολη του Αγίου Νικολάου στη Λουμπλιάνα που είχε αξιόλογη χορωδία και δική της όρχήστρα. Κάτω από τήν επίδραση τής Αναγέννησης, ό κόσμος άρχισε νά εκτιμάει τή μονωδία που άργότερα τήν προπαγάνδισαν και ό οποδοί τής αντιμεταρρύθμισης.

Πλουσιωμένη από τισ προόδους αυτές, ή μουσική ζωή στη Σλοβενία και στη Δαλματία, τό 17ο αιώνα, ζωνάνεψε και βέθηκε πιο όργανικά μέ τήν εξέλιξη τής μουσικής στη Δυτική Εύρώπη. Στις άρχες κιάλας του 17ου αιώνα, υπήρχαν σπουδαία συνθέτες, μετόταν, μαγνιγκάλιου, λειτουργιών και έργων γιά διάφορα όργανα, π. χ. συνάτες σέ μορφή τρίο, *tricerari* κ.λ.π. Θ' αναφέρουμε μόνο τόν Ίβαν Λουκάσιτς, που δημοσίευσε τό 1620 μία συλλογή μετόταν μέ τόν τίτλο **Ίερά Τροπάρια**. Στις συνθέσεις του αυτές, ό Λουκάσιτς άπομακρύνεται από τό πολυφωνικό μέ τό άσπυρό άντιστικτικό στυλ του 16ου αιώνα, γιά νά πλησιάσει πρós τήν αρχιτεκτονική τής μονωδίας. Τό έργο του έχει διπλή σημασία: Δημιούργησε τά πρώτα παραδείγματα παραστατικού τραγουδιού στους Κροάτες και ακόμα οι συνθέσεις του δείχνουν ότι και στη Δαλματία ή μουσική ζωή ήταν δεμένη μέ τή μουσική τής Δυτικής Εύρώπης που τήν εξέλιξη της άκολουθούσε πιστά.

Έκτός από τούς Κροάτες μουσικούς, τό 17ο αιώνα συναντούμε πολλούς Σλοβένους που δοξάστηκαν σ' αυτή τήν τέχνη. Θ' αναφέρουμε τό Νικόλα Ντόλαρ, που δημοσίευσε στη Βιέννη τό *Musicalia Variou*, τόν Ίσαάκ Πός, συνθέτη κοντοστράταν και παραλλαγών γιά όρχήστρα, τό Γαβριήλ Πλάβετς, συνθέτη λειτουργικών πολυφωνικών τραγουδιών. Τό χαρακτηριστικό του καιρού αυτού είναι ότι τούς συνθέτες δέν τούς τραβιάει πιά τόσο τό έξωτερικό. Οι περισσότεροι μένουν στό τόπο τους και έξεσκούν άμεσα επίδραση στη μουσική τής πατρίδας τους. Γιατί οι συνθέτες γιά τή δημοτική τους δουλειά καλλιτέρευαν λίγο—λίγο κι' έτσι οι προσπάθειές τους έβρισκαν γόνιμο έδαφος.

Όπως και παλιότερα, έτσι κι' σ' αυτή τήν εποχή όπληξαν στη Σλοβενία τρομπέτιστες και παίκτες φλάουτου που άπαρτίζανε δημοτικές και έπαρχιακές όρχήστρες όμοιες μέ τής δυτικής Εύρώπης και που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη μουσική ζωή. Ή όλο και πιο έντονη ανάπτυξη τής όργανικής μουσικής εκδηλώνόταν στους Σλοβένους και Κροάτες μέ τή μουσική παραγωγή και μέ τισ μουσικές αναπαραστάσεις. Οι πασαλιές λιτανείες, οι αναπαραστάσεις τών Παθών και τά δράματα μέ θρησκευτικό περιεχόμενο μέσα στό καλλέγες τών Ίησοειτών βοήθησαν κι' αυτά στην τόνωση τής μουσικής ζωής. Τά δράματα αυτά είχαν μουσικά άντερμέτζα, πράγμα που παρακίνησε πολλούς συνθέτες νά γράφουν τή σκηνική αυτή μουσική που βοήθησε σημαντι-

κά τή μουσική εξέλιξη τής εποχής. Όπως και σ' άλλες χώρες, ή μουσική έξυπνέτο όσοι ιδιαίτερα τή λειτουργία. Δημοσιεύονταν πολλά έργα θρησκευτικού περιεχομένου, όπως τό **Γοτθικό Άντίφωνο**, τό βιβλίο τών τροπαρίων του 1644 και ή συλλογή **Cithara Octochorda** του 1701 που είναι τό πρώτο Κροατικό βιβλίο τροπαρίων μέ μελωδιές.

Ή επίδραση τής Αναγέννησης έγινε σέ μεγάλο βαθμό αισθητική και στους Σλοβένους και Κροάτες. Αυτό φαίνεται από τισ συνθέσεις του καιρού εκείνου, από τήν τροπή που πήρε ή μουσική ζωή, από τό ζωνάνεψο της και από τισ παραστάσεις που έβιαν θιασσοι Ιταλικής όπερας που όρχισαν νά έρχονται στη Λουμπλιάνα από τό 1652 έπι δύο σχεδόν αιώνας. Οι θιασσοι αυτοί έδιναν μελωδράματα τών πιο διάσημων συνθετών τής εποχής, τούς *Hasse*, τού *Sasson*, τού *Pistoni* και άλλων. Οι έπαφές αυτές είχαν βέβαιη αισθητική επίδραση μέ θετικά αποτελέσματα. Ή ίδρυση Φιλαρμονικής Ακαδημίας τής Λουμπλιάνας τό 1701, στό πρώτο παρόμοιο όργανισμό τής δυτικής Εύρώπης, ήταν αποτέλεσμα τής καλλιτεχνικής άδησης τής Αναγέννησης και του μπαρόκ. Ή Ακαδημία λειτουργήσε τά πρώτα τρία τέταρτα του 18ου αιώνα, δημιούργησε τισ βάσεις γιά τή συστηματική ανάπτυξη τής παραστατικής τέχνης και πολλαπλασίασε τήν παραγωγή τών έντόπιων συνθετών που, κάτω από τήν επίδρασή της, όνθεσαν πολλά όρατήρια, λειτουργίες, κοντοστράτα και άλλες συνθέσεις σέ στυλ μπαρόκ. Ανάμεσα στους Σλοβένους συνθέτες τής εποχής αυτής είναι ό Όμιρτσιτς, ό Χόφερ ό Ίβάντσιτς και άλλοι ακόμα. Συνεχίζοντας τήν ανάπτυξη τής μουσικής παραδοσης, άκολουθούσαν τά καινούργια ρεύματα τής ευρωπαϊκής μουσικής και ζώνιαν έτσι τό δρόμο τόν κλασικισμό στη Σλοβενία και Κροατία.

Στη μεταβατική αυτή περίοδο από τό μπαρόκ στόν κλασικισμό, διακρίνονται, ανάμεσα σέ πολλούς συνθέτες Κροάτες και Σλοβένους, δύο ξεχωριστές προσωπικότητες, ό Ίβαν Γιάρνοβιτς και ό Γιάνες Νόβακ. Σύγχρονοι του Χάβζν και του Μότσαρτ, άνήκουν ως προς τήν τεχνοτροπία τών έργων τους στό μπαρόκ που ξεψυχάει και στόν πρωτόγνωρο κλασικισμό. Ό Γιάρνοβιτς που γεννήθηκε ίως στό Ντουμπρόβνικ ήταν διάσημος βιολιστής μέ μεγάλες έντυπυτες σ' όλα τά μουσικά κέντρα τής Εύρώπης. Έπυθεσε πολλά κοντοστράτα γιά βιολί και γιά όρχήστρα, συνάτες γιά βιολί και κλαβεσό και νοέματα γιά δύο βιολιά. Ήταν λαμπρός τεχνίτης τής σύνθεσης μέ πλοδισία έπινοητική ικανότητα. Ό Νόβακ παρουσιάζει ακόμα μεγαλύτερο ένδιαφέρον γιά τό συνθετικό του έργο έπεις μεγάλο ρόλο στην Ιστορία του ολοβενικού θεάτρου.Μέ τόν τίτλο **Φιγκαρό** σόβησε τή μουσική γιά μία καινοιαία έμπνευσμένη από τούς Γάμους του Φιγκαρό του Μπωμαρσαί. Τό κείμενο ήταν τού Λίναρτ, ένός από τούς σημαντικότερους κίηρυκες τής έθνικής άφύπνισης τών Σλοβένων του τέλους του 18ου αιώνα. Τό γεγονός αυτό δείχνει τήν άμεση επίδραση που άκούσισε ή ολοβενική έθνική άφύπνιση στην ντόπια μουσική παραγωγή από τήν άρχή της. Ό Νόβακ, που γεννήθηκε στη Λουμπλιάνα και ήταν σύγχρονος του Ζούπαν, του συνθέτη τής πρώτης ολοβενικής όπερας **Μπελίν** (1780), άνέθεσε σημαντικά μέ τά σκηνικά του έργα τή ολοβενική μουσική. Από τήν τεχνική άποψη, ή μουσική του είναι έξαιρετή, ή έμπνευσή του είναι ζωηρή, γεμάτη χιούμορ, γραμμένη στόν τυπικό τρόπο του Μότσαρτ, που τήν τεχνοτροπία του μπόρνε ν' άφομοιώσει ό Νόβακ.

Τό έργο του Νόβακ αναγγέλει ένα καινούργιο



## ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ

Ο Henk Badings, σύγχρονος Ολλανδός συνθέτης, γεννήθηκε στις 17 Ιανουαρίου 1907 στο Bandoeng της Ιάβας και υπήρξε μαθητής του επίσης Ολλανδού Μουσικού Willem Pijper θεωρείται ότι σύνθεσε ένας από τους άκρως νεοτεραιστές εκπροσώπους των Κάτω Χωρών. Το 1914 ανέλαβε στη Χάγη τη διεύθυνση των «Κρατικών συναυλιών» και λίγο αργότερα επιμήθεε με το βραβείο Ρέμπραντ. Έγραψε πολλές συμφωνίες, κοντσέρτα για βιολί, κοντσέρτα για βιολοντσέλλο, ένα τριπλό κοντσέρτο (1942) μουσική για εκκλησιαστικό όργανο, έργα μουσικής δωματίου, διάφορα χορωδιακά με συνοδεία ορχήστρας κ. ά. Επίσης συνέθεσε με ιδιαίτερη στοργή κομμάτια για παιδιά που περιλαμβάνονται στη συλλογή του «Αρκαδίας». Από ειδική μελέτη σχετική με τās παρατηρήσεις του επί των προϋποθέσεων που απαιτούνται για τις παιδικές συνθέσεις παραλαμβάνουμε το παρακάτω σημείωμα. (Σ. τ. Μ.).

Σ' όλες τις εποχές η μουσική φιλολόγιο παρουσίαζε στη σύγχρονη της παραγωγή ένα κενό σχετικά με τις συνθέσεις που θα μπορούσαν να εκτελεσθούν από παιδιά και θα εκρίνοντο εύληπτες, καταλληλές δηλαδή για τις πνευματικές και τις τεχνικές τους Ικανότητες. Έπαικλιημένως επεξεργάσαν μικροί και μεγάλοι μουσουργοί να γεμίσουν τó κενό αυτό. Τó γεγονός, ότι παρ' όλα ταύτα δεν καταρθώθηκε να λείψη και πρό πάντων, ότι εξακολουθεί να είναι αλισθητό, δέν πρέπει να θεωρηθίη μόνο μία λογική συνέπεια τής άναγης άλλων θύρος και τεχνοτροπίας στη μουσική, αλλά και αποτέλεσμα τών διαρκώς άναυνουμένων απαιτήσεων, που προβάλλονται από όλες τις μεριές προκειμένου περί παιδικών συνθέσεων. Η μουσική εξέλιξις συντελείται άρχικα στη μουσική για ενήλικας. Μονάχα άφουό ένας νεοτεραισμός στη τέχνη επιβλήθη γενικώς, εμφανίζονται και οι συνθέσεις για παιδιά, που άνηκουν πιά στην νέα τεχνοτροπία. Ως τόσο όμως η μουσική στις αϊθουσες τών συναυλιών εξακολουθεί τόν δρόμο της και παρουσιάζονται εκεί οι νέες μορφές, που άνοιγουν στις παιδικές συνθέσεις τó νέο επίσηο κενό. Σημαντικότερη άκόμη αϊτία εϊνε η δεύτερη που άναφάρεται και που έμφουδó στην παιδική ψυχή η σέναις άνομοαστών παιδαγωγών. Παλαιότερα οι συνθέσεις για τά παιδιά έπρεπε να προσαρμόζονται στο παιδί κυρίως άνάλογα με τις τεχνικές του Ικανότητες, δηλαδή να γράφονται κατά τρόπον, που άπέφευγε τó εξαιρετικά μεγάλο τένταμα του χεριού και άλλες παρόμοιες δυσκολίες του

πνεύμα, μία καινούργια εποχή στην εξέλιξις τής ολοβενικής μουσικής. Μέχρι τα τέλη του 18ου αϊώνου τó κοσμοπολιτικό πνεύμα κυριαρχεί και στη μουσική ζωή τής Σλοβενίας, όπως και στόν άλλον κόσμο. Οι άντιλαλοι τών κοινωνικών συγκρούσεων, τής γαλλικής έπανάστασης και τών εθνικιστικών έξεγέρσεων τών ευρωπαϊκών λαών είχαν Ιοχυρό άντικτυπο στόος ολαβενικός λαός τού Νότου. Εϊται η εποχή που για τούς Σλοβένους και Κροάτες άρχίζει τó εθνικό έξοικισμα και για τούς Σέρβους ένας άνοικτός άγώνας για τήν εθνική και πολιτική χειραφέτησή τους.

(Η συνέχεια στο έπόμενο)

μηχανισμού του. Πρώτος ό 19ος αϊών άνεκάλυφε τó «παιδί» τόν δν που ή μοσική του άνάπτυξις δέν συμπληρώθηκε και έβωσε μορφή στό παιδικό ποίημα και τήν παιδική μουσική, σύμφωνα πρός τó νέον Ιδεώδες. Έκεινο που καθιστά τις δημιουργίες αυτές άποκρουστικές στό παιδί εϊνε ό-ός τó ποίημα έτοι-εύμενης, ό κατασκευτικός τόνος, ή κτώας πολύ διάφανη παιδαγωγική τάξις, αυτό τó εϊδος τής μεταμφίσεως μίσεπραγματικότητας που τó παιδί έχει άρχισει μόνό του να γνωρίζη. Για να μιλήσουμε καθαρώτερα και να μεινουμε στό μουσικό επίπεδο: τó παιδί εύρισκε άνοπόφορα αυτό τά γλυκά χαριτωμένα κομμάτια, που τού προόριζαν πράγμα φυσικά, άφου εϊχε κιόλας άκούσει στό σπίτι του, σε συγκεντρώσεις, ή και στις αϊθουσες συναυλιών μουσική για ενήλικας. Τό αποτέλεσμα εϊνε, ότι εϊται εκείνη, που τού πρόσφεραν για δική του, δέν τó Ικανοποιούσε. Τού φαίνόταν «παιδαριώδες» από «παιδική» που τού τήν όνόμαζαν και αλισθάνονα μ' αυτό τόν έαυτο τού μειωμένο. Ήρθαν έπειτα οι παιδαγωγοί τού 2ου αϊώνου και αυτοί ξαναανάκλυσαν στό παιδί, στό δν, δηλαδή, που δέν συμπληρώθηκε ή μοσική του άνάπτυξις, τόν άνωρωτο. Και στόν άνθρωπο αυτόν έβωσαν μία τέτοια σπουδαιότητα, τού άναγώρισαν τόση σημασία, που για χάρι τής «παιδικής τρυφερής ψυχής» τήν όποιαν τούς είχαν εμπιστευθί, εδοκίμασαν ν' άναγκάσουν τούς ενήλικας να παρατηρθούν κατά τόν πύό φυσικό τρόπο από πολλά και να υποβήθουν ένα πλθθος, άφουομο έπίσης, νέων άπόψεων τής ζωής. Στις τελευταίες ός τόσο δεκαετίες, όπó τήν έπίδρασι βεβαία και τών δύσκολων καιρών, που περνούσε η άνθρωπότης, τó πρακτικό πνεύμα, που άναγκαστικά πλέον επέβαλλε τó κύρος στόν στη ζωή, όνοιέ τó δρόμο πρός τή φρόνιμη άποψη, ότι: όπου τó σύνολο δέν εϊνε έτοιμο να ύποταχθί στην «παιδική τρυφερή ψυχή» δέν εϊνε σωστό να τήν εξαπατά και να προσποιείται, άφινόντας τήν να πιστεύη, ότι εϊνε. Όλες λοιπόν αυτές οι άλλολές στις Ιδέες, στά ποίηματα στάς παιδαγωγικές μέθόδους άνανακλώνται φυσικά στη σύγχρονη παιδική μουσική. (Σ' αυτήν βεβαία δέν κατατάσσου τή μουσική που γράφεται για ενήλικας έστω και όταν ό προγραμματικός της τόπος πέρνεται από τήν παιδική ζωή και τις έντυπώσεις της, όπως συμβαίνει π. χ., με τó «Childrens Corner» τού Debussy).

Τό συμπέρασμα εϊνε, πως οι συνθέσεις για παιδιά πρέπει νάχουν άξιωματική Ιδωας σχετικά με τήν τεχνική, τή μουσικότητα και συγκεκριμένα με τήν έπίκαιρη τεχνική και μουσικότητα.

Άπό τεχνικής άπόψεως στη σημερινή παιδική σύνθεσι τó κυρίως βάρος, έπομένως και ή κυρίως έπίδωξις τού συνθέτου μεταποσθήκε από τά παλαιά της σημεία (όπως εϊνε οι καθαρές φυσικές δυσκολίες ή ή μικρή χρονική διάρκεια κ.τ.λ.) εις άλλα που έκρίθησαν έξ ίσου σημαντικά, όπως π. χ. εϊνε η άνάγνωση τής μουσικής γράφης ή η μεταγροφή της σε μίαν άλλη άνάλογη πρός τή διαβασημένη κίνηση, κ.τ.λ., δυσκολίες δηλαδή κατά τών όποιων εύρισκονταί οι άρχικοί συ-χνά άναγκασμένοι να άγωνισθών. Φυσικά αυτή τή δυσκολία σπανιότατα τήν άπαντόν οι σπουδασταί έγ-

χρῶσαν οι ὅποιοι ἐξικονοῦν μόνον ἀπὸ 4 κενὰ σύμβολα γιὰ τις 4 χορδές τους καὶ οι ὅποιοι μποροῦν νὰ εὐρύνουν σιγά σιγά τὴν τεχνική τους πρὸς περιορίζεται ἄλλως τε συνήθως στὴ μονοφωνία. Ἐπομένως ἀνάλογες εἶνε καὶ ἡ δυσκολία τῆς ἀναγνώσεως. Κατ' ἀνάλογίαν ἐκτέθηκε καὶ ἡ νεότερη παιδαγωγική τοῦ πιάνου νὰ περιορισθῆ ἄρχικα στὴ χρησιμοποίησι τῶν πέντε τόνων καὶ αὐτὸ εἶνε ἤδη πολύ, ὅταν κανεὶς σκεφθῆ, διὸ ἡ συνθέσι, γιὰ τὰ δύο χεῖρα, δὲν δικαιούται νὰ χρησιμοποιῆ περισσότερους ἀπὸ ἕνα φθόγγους, καὶ αὐτοὶ ο' ἔνα μόνον ὀρισμένον ὕψος τοῦ τόνου. Ἡ περίοδος αὐτῆ τῆς παιδικῆς μουσικῆς εἶνε ὕψιστης σπουδαιότητος, γιατί ο' αὐτὴν θὰ ἀποδειχθῆ ἂν ἀργότερα τὸ παιδί θὰ κατορθώσῃ νὰ διαβάξῃ ἐλευθερώτερα, καὶ νὰ παίξῃ ὠσὸς ἢ θὰ πρόκειται πάντα νὰ ἐξιδιαιτῆ μὲ χλιδα βῆσανα ἕνα ἀγαγορευμένον κρυπτογράφημα, νὰ τὸ μεταφράσῃ ἐν ὀρθῇ τοποθέτησι, τοῦ χεριοῦ ἐπάνω στὰ πλήκτρα, νὰ τὰ μαθαίνῃ ἀπὸ τὸ σπῆτι τοῦ καλὰ ἀπ' ἑξῶς καὶ νᾶρχεται ὕστερα σὸ μᾶθημα, ὅπου φαινομενικὰ μόνον θὰ παρουσιάζεται πὺς διαβάξῃ νότες. Ἡ περίοδος αὐτῆ ἔχει ἄκομη μιά σπουδαιότητα γιὰ τὸ παιδί: "Ἄν δὲν γίνεται μουσικὴ σὸ σπῆτι του, ἂν δὲν ἀκούει συχνὰ τὸν ἄμεσο περιβάλλον του, ἐδῶ θὰ μορφώσῃ δικές του ἰδέες καὶ δικές του ἀπόψεις ἐπάνω στὰ μουσικὰ ζήτήματα. Ἄν π.χ. δὲν τοῦ δοθοῦν ποτὲ ντισοναντες, γιατί—ἅπως ἀκούσα κάποτε νὰ λῆ μιά ὑπερβολικὰ προνοητικὴ παιδαγωγὸς τοῦ πιάνου—ἀκούοντες τόσο ἀλλοπρόσας, τὸ παιδί, ὅταν ἀργότερα τις ἀκούσῃ ἐν συνουσίαις, θὰ τις εὕρῃ πραγματικὰ ἀλλοπρόσας. Ἡ ἂν τὸ ὑποβάλλουν τώρα τὴν ἀνόητη ἰδέα, πὺς εἶνε δύσκολο νὰ παίξῃ ἐπάνω στὰ μαῦρα πλήκτρα θὰ τοῦ ἐπιτοπῆ αὐτὴ ἡ ἰδέα θὰ τὴν κἀν δική του καὶ γιὰ πολλὰ θὰ ἐναντιώνεται ὅσο τοῦ εἶνε δυνατὸ στὴν ἀνάγκη νὰ παίξῃ ἐπάνω στὰ μαῦρα πλήκτρα. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὸ χαρακτῆρα εἰς τὴν ἔκφορσ τῆς μουσικῆς. Ἄν γιὰ πολλὰ χρόνια τοῦ χορταίνεται μὲ μουσικὴ νεροζάχαρι καὶ ποῦ σερβίρεται—ἔξω ἀπὸ τὰ γυμνάσια τοῦ—μονάχα αὐτῆ, θὰ τὸ ἤθε κάποτε νὰ οἶς ἀντιπέτεται, ὅταν δώσωσε Μπετόβεν ἢ ἄλλῃ ὀποιαδήποτε παραγωγὴ σέ... λά ἐλασσον. Ἄφῃστε πὰ τί θὰ γίνεται μὲ τούς σύγχρονους! Ἐνῶ ἡ ἀλήθεια εἶνε πὺς σήμερα μὲ τὴ μουσική, ποῦ προσφέρει τὸ ράδιο—ἀνάμικτη σύγχρονη καὶ παλιά—ἔχει διαπιστωθῆ, πὺς τὰ παιδιὰ συνείθισαν τὸσο τὴ νεότερη, ὅστε ἕνα ποῦ δὲν ἐπηρεάζεται ἀπὸ κρίσεις γεγῶλων καὶ ἀπὸ ἀντιρήσεις γι' αὐτὴν, τὴ δέχεται ἀπολύτως ἐλεύθερα καὶ πολὺ πὺς καλοπροαίρετα ἀπὸ μερικὸς αὐτοτιποφορομένους «προσθετικῶς» μπάλλον. Αὐτὸς εἶνε ὁ λόγος ποῦ στὴν ἡλικία αὐτῆ πρέπει νὰ προσφέρεται μουσικὴ κάθε εἶδους καὶ κάθε ἐποχῆς, καὶ ὄλικο ποῦ νῆχει καλὰ χαραγμένον τὸ ἰδιαίτερον χαρακτῆρα τῆς κάθε μιάς. Ἄλλὰ πριν ἀπ' ἅλα, ἂς προσέξῃ ὁ συνθέσις μὴ φανῆ μονομερῆς. Μὴ συγκεντρώσῃ ὀλόκληρο τὸ κύριον βᾶρος, ὀλόκληρο τὸ βροῦμα ἐνδιαφέρον καὶ νὰ μὴ κατεβῆται ἔτσι ὀλόκληρη τὴν προσάθεια τοῦ παιδιοῦ σὸ νὰ βοθηθῇ τὴν τεχνική του ἐξέλιξι. Μὴ ληρονομοῦν ποτὲ, πὺς τὸ παιδί θέλει νὰ παίξῃ. Σιχαίνεται σὸ τέλος - τέλος νὰ καταγίνεται μονάχα μὲ ταχυδακτυλογραφίαι καὶ πὺς τὸ βροῦμα ἔτοιμο καὶ πρόθυμο νὰ κυριαρχῆται πάντα σὲ κάθε δυσκολία, φτάνει νὰ τοῦ δοθῆ ἡ εὐκαιρία νὰ τὸ κἀν αὐτὸ παίζοντας, ἢ καλύτερα, ἀρίωντας νὰ ξεθυμῶσῃ ἄλλῃ ἢ ὄρημ τοῦ γιὰ τὸ παιγνίδι. Καθῶν δικὸς μας, τὸν ἐνηλικίω, εἶνε νὰ τοῦ βροῦμε τὸ κατάλληλο

γιὰ τὸ παιγνίδι τοῦτο ὄλικο, ἐκεῖνο ποῦ θὰ τὸ βοηθῇ" σὴ, ἐκεῖνο ποῦ θὰ τὸ σπρώξῃ νὰ βροθῆ ἄλλοψακα σὸ παιγνίδι του. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὺς πρέπει μὲ σοφωτατῆ ἐπιείκεια καὶ καλωσύνη νὰ προχωροῦμε σιγά - σιγά καὶ μὲ βῆμα σημειωτῶν στὶς δυσκολίας, Ἐπεναντίας. Ἡ οειρά πρέπει νὰ σχηματίζεται ἔτσι ὄστε νὰ ὀπάρχουν ἀνάμεσα στὰ στρωφὰ καὶ ὑπερβολικὰ ἐκόλο, γιατί σ' αὐτὰ ὁ μικρὸς μουσικὸς θὰ αἰσθανθῆ σαφέστερα τὴν πρόοδο του, παίζοντας ὕστερα ἀπὸ κομμάτια ποῦ τὸ δυσκόλεψαν ἄλλα, ποῦ ὀποῖται πὺς βᾶνε γιὰ πὺς προχωρημένους, μὲ εὐκολία ἀπροσδόκητη. Ἐπειτα μπορεῖ πάλι νᾶρθῃ ἕνα ἀπὸ τὰ πολὺ δύσκολα. Ἐχει κ' αὐτὸ τὸ λόγο του, Ἐδῶ κ' ἔχει ἔχουν καὶ οι μικροὶ τὴν ἀνάγκη νὰ νοιώσουν τὴν ἰκανοποίησι ποῦ δίνει τὸ πῆδημα κάποιου ἔμποδιοῦ ἢ νίκη ἐναντίον κάποιος σχετικῆς ἀναποδοῖας, καὶ εὐχαρίστητος δέχονται νὰ κωραστοῦν καὶ γι' αὐτὸ, φτάνει νὰ μὴ ξεπερνᾷ ἡ κούρασις τῆς ζήλουσας καὶ τὴν ἀνοχή του.

Ἄς ἔρθουμε τώρα σὸ μουσικὸ περιεχόμενον, σὸ πνεῦμα μιάς συνθέσεως. Ἐδῶ νομίζω, πὺς ὁ μεγάλου συνθέσις μᾶλλον ὀποῖτοντο παρά ὀπερτιμονοῦ τῆς ἰκανότητος τοῦ παιδιοῦ. Βῆσανα ἀναγνωρίζω, πὺς σὸ ζήτημα αὐτὸ παίζει σπουδαῖο ρόλο ἡ ἡλικία. Δὲν μπορεῖς, ὄτε εἶνε φυσικὸ νὰ μεταχειρισθῆς τὸν Κοντορεβιθὸλη καὶ τὸν γίναντα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὡς τόσο δὲν σοῦ ἐπιτρέπεται νὰ ξεχνᾶς, πὺς καὶ ὁ δῶο δὲν δέχονται μ' εὐχαρίστησι νὰ τούς φερθῆς μὲ καταδεκτικὴ καλωσύνη, μὲ εὐμένεια, μὲ ἐπιείκεια, ποῦ μέσα τους χαρακτηρίζουν—ἔχι δδικα—σάν μιάν ἄλλη μορφή ἐλλείψεως ἀρκετικῆς ἐκτίμησης. Ἐχουν καὶ ὁ δῶο μουσικὴ ἀντίληψη καὶ μάλιστα συνθέσις ὁς μεγαλυτέρο βαθμὸ ἀπὸ αὐτὸν ποῦ ὀπολογίζεσαι καὶ τῶς ἀπὸ αὐτὸν ποῦ θὰ θέλαμε νὰ ἔχουν. Ἀδιάφορο ἀν πρὸς ἄλλη κατεῦθυνα στρέφεται τὸ παιδικὸ ἐνδιαφέρον, ποῦ προτιμᾷ περισσότερο ἀπὸ κάθε εἶδος τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ἀφηγηματικὰ μελωδικὴ γραμμὴ ἢ ἐκεῖνη ποῦ ἔχει τὸν ρυθμικὸ χαρακτῆρα δὲν κινήσῃ. Ὑπάρχουν βῆσανα καὶ στὴ μουσικὴ καθαρὸς διανοητικὰ φαινόμενα, μὲ περιπλοκές ἀποκλειστικὰ ἐσκεμμένες καὶ μὲ βαθύτητα αἰσθημάτων, ποῦ τὸ παιδί ὄτε νὰ κατανοῆσῃ ὄτε νὰ αἰσθανθῆ εἶνε σὲ θέσι, καὶ ποῦ μὲ τὸν συνειθισμένον του αὐθορμητικὸ, χωρὶς νὰ βροφῆ τὴν ὀδιωφορία του τις παρτάει. Ἄλλως τε ἡ δυσκολία γιὰ τὸν συνθέσις δὲν εἶνε νὰ περῶσι μέσα στὰ παιδικὰ του κομμάτια μέρη ὑπερβολικὰ ἀπαιτήσιμα, ὄσο μέρη μὲ λόγις ἀπαιτήσεις. Γιατί ἂν μιά ὀποιαδήποτε μουσικὴ ἔχει μεγάλη μουσικοαἰσθητικὴ ἀξία κατὰ κανὸνα προποθεῖται καὶ μεγάλες τεχνικῆς ἰκανότητες γιὰ τὸν ἐκτελεστή. Ἄν ὀποθῶσομε δηλαδὴ τῶς ἄρκουν καὶ μικρῆς περιορισμένους δυνάμεις γιὰ τὴν ἐρμηνεία της, τότε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ὕψηλοτέρο ἐπίπεδο αἰσθητικῆς ἐπιθεψις. Δὲν εἶνε ἐκόλο νὰ πῶσῃ καν τις ἀπὸ τὸν φαῦλο κύκλῳ! Κι' ὡς τόσο πρέπει στὶς συνθέσεις ποῦ προορίζονται γιὰ παιδιὰ νὰ γίνῃ ἕνας ἐπιτυχημένους συνδυασμὸς τῶν δύο αὐτῶν ἀντιθέτων δυνάμεων γιατί τὸ παιδί μᾶλλον ζημιώνεται παρά βοηθεῖται μὲ συνθέσεις ὠσὸς μὲν τεχνικῶς ἀλλ' ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως κατώτερες.

Καὶ πριν τελειώσω θὰ πῶ δύο λόγια γιὰ τὴν μουσικὴν ὀπὸ τὴν ἰδιότητα της ὡς σύγχρονης. Ἐχουμε νὰ κάνουμε μὲ παιδιὰ τῆς ἐποχῆς μας, ποῦ εἶνε φυσικὰ καὶ δικῆ τους ἐποχῆ, γι' αὐτὸ καὶ θὰ πρέπει νὰ τὰ ὀδηγήσομε καὶ μουσικῶς στὴ σύγχρονη ζῆσι, στὴν περίπτωση μας μάλιστα θὰ μποροῦσα νὰ πῶνᾶ τούς βεί-

ζουμε την έκφραση της σύγχρονης ζωής». Υπάρχουν πολλά κομμάτια παιδικά με άνωπολύγιστη ιστορική αξία που εινε χρησιμώτατα, ή καλύτερα, απαραίτητα για τὸ σημερινὸ παιδί. Παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε, πὼς ἄλλο τόσο ἀπαραίτητα εινε ἀκριβῶς γιὰ τὸ παιδί καὶ κομμάτια πὸς θὰ τὸ προετοιμάσουν γιὰ νὰ βεγθῆ ἀργότερα τὴ μουσικὴ τῆς ἐποχῆς τὸ ἄβιαστα. Ἀκόμη καλύτερα ἂν τὰ κομμάτια αὐτὰ ἔχουν μὴ τέτοια ἀξία, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ τὸ ἀντικρῶσιν ἀπὸ τώρα σὰν ἀξίους ἀντιπροσωπεύουσ τῆς σύγχρονης τὸν ἔκφρασως. Οἱ ἐνήλικες εὐχριστῶς τραγουδοῦν μαζὺ μὲ τὸν Μπράμς κἀλεῖε μου-τὸ βρόμο πῶς αὐτὴ χώρα τοῦ παιδιοῦ («Zeig mir den Weg zurück ins kinderland») καὶ βέβαια πουθενὸν δὲν αἰσθάνονται τόσο κα-

λὰ, ὅσο ἐκεῖ ποὺ ἀκούνη τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴ χώρα τοῦ παιδιοῦ. Αὐτὸ ἀναντιρρητα εἶνε μιά μουσικὴ τοῦλάγι-στον πινῆτα χρόνον. Ἐνα παιδί ὄμως παίρνη τὴν ἀκριβῶς ἀντίθετη θέσι. Δὲν θὰ καταλάβηινε καθόλου τὸ τραγουδί τοῦ Μπράμς ἂν δὲν τὸ ἔλλασαν τὰ λόγια ἔτσι: «Δεῖτε μου τὸ βρόμο, ποὺ φέρνη γρηγορώτερα στὴ χώρα τῶν μεγάλων». Ὁ τόπος αὐτός, ἡ χώρα αὐτὴ τῶν ὄνειρων τὸν δὲν εἶνε μιά ἄγνωστη χώρα μακρυνῶ παρελθόντος οὔτε ἐνὸς ἄριστου μακρυνῶ μέλλοντος. Εἶνε ἕνα «ἄμμερα» ἢ ἕνα μὲ τὸ σημερικων-τεντότατο «ἄμμερα». Καὶ αὐτὴ ἡ χώρα τῶν μεγάλων—ἔτσι ὅπως τὴν τραγουδοῦ καὶ τὴν ποιητὸ τὸ παιδί—εἶνε γιὰ τὴν παιδικὴ ἀντίληψη ἡ σύγχρονη μουσικὴ. Σ' αὐτὴν θὰ τὴν εὐρῆ.

EDMUND LUFT

## Ο ΝΤΕΜΠΥΣΣΥ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

Μεταφράζουμε παρακάτω ἕνα ἄρθρακι τοῦ **Edmund Luft**, ποῦ—γιὰ ποσοτὴ φοράς—ἀνακινεῖ τὸ ζήτημα τῆς δυνατότητος μεταγραφῆς θ' μάτων ἀπὸ τὴ μὴ τέχνη στὴν ἄλλη καὶ τῆς ἐπιτυχίας ποὺ ἔχει τὸ περιεργὸ αὐτοῦ ἔγγραφημα. Εἰκόνας ἀπὸ τὴν ζωὴ τὴν βία, ἀπὸ τὴν φύση, ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, μπορεῖ βέβαια ν' ἀποδώσῃ ἡ μουσικὴ περίφημα, τοῦλάχιστον ὅσο καλὰ καὶ οἱ εἰσακτικὲς τέχνες. Ὁ «Μολδάρης» τοῦ Σμέτανα, τὰ «Κυπαρισσία» τοῦ Πιστότι, δ' Ἀρρῆσοι τῆς Βαυκερικῆς Τετραλογίας, ἡ «Βουλγαγιμένη Μητρόπολις» τοῦ Ντεμπυ-σσυ καὶ τόσα ἄλλα μᾶς πείθουν γι' αὐτὸ. Ἀλλὰ βέβαια τὸ τοπιὸ εἶνε κτὶ ζωντανὸ κι' ἔχει καὶ στὴν ἀκίνησια του ἕνα ἴχνος κινήσως. Τὸ ποτάμι κυλάει, ἡ χλόη σαλεύει, τὸ ποῦλὶ πετάει πᾶνωθ' τῆς, ὁ ἀέρας ἀκούεται ποὺ φουσαῖ· ὅλα τὰ ζωντανὰ, ποὺ περνᾶνε ἐπάνω του τοῦ δίνουν κᾶτι ἀπὸ τὸν παλμό τους, ἀπὸ τὴν κίνησή τους, ἀπὸ τὴ ζωὴ τους. Καὶ εἰκόνας ὄμως ἄσυχες, ζω-γραφισμένες μὲ χρώματα πᾶνω σὲ μιά ἐπιφάνεια ὀ-ποιαδήποτε ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ ἀποδώσῃ καὶ, τις περισσώτερες φορές νὰ δυναμώσῃ, νὰ συμπληρώσῃ ὁ ἦχος καὶ ὁ ρυθμός. Γιὰ νὰ πεισθοῦμε γι' αὐτὸ φτάνει νὰ θυμηθοῦμε τὸ πασίγνωστο ἔργο γιὰ πᾶνω τὸν Ρώσο-σσυ συνθέτη Μουζόροσκ, ποὺ μετέγραψε καὶ γιὰ ὄρ-χῆστρα ὁ Ραβέλ: «Εἰκόνας ἀπὸ μὴν ἔκθεσι» Εἶνε κᾶ-τι, ποὺ κυριολεκτικῶς βλέπομε μὲ τὸ αὐτὸ. Τὸ βαρὺ ἐκεῖνο «βοῦδαμαξο» τὸν «Πλοῖσιον καὶ τὸν φτωχὸ Ἐβ-ραῖον» τὸν ἔνα μὲ τὴν ἐπαρῶσή του, τὸν ὄλλον μὲ τὴ μι-ζέρια του, τὸ «παλιὸ παλάτι» μὲ τὸν τραβοδρὸ ποὺ τραγουδοῦει κάτω ἀπὸ ἕνα παράθυρο τὴν σερενάδα του, τὴν «Πύλη τῆς παλιάς πολιτέας» τὸ μαλλιοτράβηγμα τῶν γυναικῶν ποὺ τοσακώθηκον στὴν λαϊκὴ ἐκείνη ἀ-γορά...

Ἄς δοῦμε τώρα τὴν ἀντίθετη προσπάθεια. Ἀπό-δοσις μουσικῶν κομματιῶν μὲ εἰκόνας καὶ μάλιστα μὲ εἰκόνας κινουόμενες, μὲ φιλμ. Νὰ τί μᾶς λέει σχετικὰ ὁ **Edmund Luft**.

«Ὁ Γάλλος σκηνοθέτης μορφωτικῶν ταινιῶν **Séan Milry**, καταπιάνεται στὴ μικρῆς διαρκείας (15' ταινίας του) «εἰκόνας γιὰ τὸν Ντεμπυσοῦ (*Images pour Debussy*) καὶ συλλαβῆ καὶ νὰ ἔκφρασῃ ὀπτικά τρία κομμάτια τοῦ Γάλλου Δασκάλου, παιγμένα ἀπὸ τὸν **Jacques Fèvre**. Παρόμοιες προσπάθειες δὲν γίνονται γιὰ πρῶτὴ φορά.

Ὁ Ἀϊσενσταῖν ὁ Ρούτμαν ὁ Ντιζνέυ στὴ «Φαντασίον» του, Βοκίμασαν νὰ δλοκληρώσουν καὶ νὰ ἔρμηνεύσουν μουσικῶς θησαυροῦς μὲ ὀπτικὲς παραστάσεις χωρὶς νὰ φθάσουν ὀ' ἕνα ἰκανοτικὸ ἀποτέλεσμα. Ἡ ταινία τοῦ **Milry** ἀποδεικνύει ὅτι καὶ ὁ οὐμβολισμὸς τοῦ Ντε-μπυσοῦ δὲν ἐπιδέχεται σχεδὸν τὴν ἔρμηνευα μὲ τὸ φω-τογραφικὸ φακὸ. Ἄς ἐξετάσομε τις εἰκόνας μὴ-μιά: **En bateau** («Ἐπὶ τοῦ πλοῖου») Γλυστρίμει πᾶνω στὸ ρεῦμα ἐνὸς στενοῦ ποταμοῦ. Τὸ δέντρα σχηματίζου- πᾶνω ἀπὸ τὴν ἀκροποταμὶ ἕνα θόλο. Τὰ τιμῶν βουταῖα ἀργὰ καὶ ἄνετα μέσα στὸ νερό. Σιγὰ σιγὰ ἔρχονται διάφοροι κλῶνιον κοντὰ μας, ὅλοσιν πιὸ κοντὰ με-ς, καὶ μοιάζουιν νὰ ἔγγιζουιν τὸ πρόσωπό μας. Τὸ κῆμα ἀπαλοσοῦν στὴν ἄχθῃ καὶ προχωροῦμε παραδομένοι ὀ' ἄνερα.

«**Mouvement**» (Κίνηση) Εἶνε τὸ δεύτερο κομμάτι καὶ τώρα βλέπομε τὴν κίνησι τοῦ νεροῦ στὰ παιχνι-δισηματα τοῦ νεροῦ ποὺ κάνει καὶ ποὺ εἶνε ὄλων τῶν εἰδῶν, ἀπὸ τὸ φλοισβισμὰ πᾶνω στὶς ὄμαλές γυαλιωτε-ρές δλοκάθαρεις πετροβλες ὡς τὸ σπάσιμο τοῦ κματος, ποὺ ὄρμαίει στὸ βράχο.

Κι' ἐργασσοτε στὸ τρίτο κομμάτι: «**Clochet ὁ Ira- vers les feuilles**» (Καμπαναριὸ ἀνάμεσα στὰ φύλλα) ὅπου ἀπὸ τὸ δάσος ὀφάνεται τὸ καμπαναριὸ. Παιγιδι-σμα τῶν φύλλων ποὺ τρεμουλιάζουιν στὸ φέσημα τοῦ ἀνέμου καὶ στίλβουν καὶ σχεδὸν λ'μπυρίζουιν σὲ κάθε κούνημα τῆς ἀνοδενδράδας. Οἱ εἰκόνας αὐτές, ποὺ ἔ-σιν εἶνε ἐντυπωσιακάτωτες φωτογραφίες πορμένες ἀν-τίθετα πρὸς τὸ φῶς, εἶνε καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἄλλα καὶ ὡς συνθέσει ὄραιότερες καὶ ἀσπῆρα καλλι-τεχνικῆς μὲ τὴν βαθότερη σημασία τῆς λέξεως. Δὲν ὀ-πάρχει οὔτε τὸ πιὸ μικρὸ σημεῖο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ κατηγορηθῆ, ὅτι πληγῶνη τὴν αἰσθητικὴ. Ἀμμετω τὸ κῆσιμο καὶ προσαρμοσμένο κατὰ τρόπο ἄψωστο τὸν χρόνον καὶ στὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς. Ἡ ἐκλογὴ τῶν εἰ-κῶν ἔγνη ἔτσι ποὺ νὰ μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν μὲ ἐ-ναλλαγῆ φωτεινῶν καὶ σκιερῶν σημεῖων ἡ εὐρύτης καὶ ὁ ὄγκος; τοῦ ἤχου χωρὶς μὴ αὐτὸ νὰ γίνετα μιά κινῶ-τυπη ζωγραφικὴ ἀπόδοσις ἀτμοσφαιρας. Καὶ ὄμως... καὶ ὄμως ὅλο αὐτὸ δὲν εἶνε τίποτα παραπάνω ἀπὸ ἐκαστὸ σὲ διάφορες διαστάσεις. Τὸ ἔργο ὄραϊο, αὐτὸ καθαυτὸ, αὐτόματα φέρνει μιά ἀλλαγὴ καταστάσεων. Κυριαρχεῖ

## Η ΠΕΡΙΕΡΓΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΙΛΙΤΣ ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΙ

(Ο Όσκαρ φόν Ρίτσαν, Γερμανός μουσικολόγος και μουσικοκριτικός, γεννήθηκε το 1880 στο Ρέβαλ (Εσθονία) έσπουδασε μουσική εις τὸ Μόναχον με τὸν Σαντμπέργκερ καὶ στὸ Βερολῖνον με τὸν Thuille καὶ έπειτα φιλοσοφίαν εις τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Λειψίας, όπου απέκτησε καὶ τὸ δίπλωμα τοῦ διδάκτορος, τὸ 1907. Ἡ πρώτη του μελέτη ἐγράφη εις τὴν Μόσχον—δύο ἀμέσως κατόπι ἐγκαισιωτάθη—καὶ έφερε τὸν τίτλον «Σημειογραφία τοῦ παλαιοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ρωσικοῦ ὁσματος» (1908). Ἐνέλεθε κατόπι τὴν διεθνήν των συναυλιῶν «Κουσεβίτσκου» καὶ τὴν διατήρησε μέχρι τῆς ἐκρήξεως τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου διε ὁπρήτησεν εις τὸν Ρωσικὸν στρατὸν εις τὴν διεθνήν των τῆς ὀγειονομικῆς ὕπηρεσίας. Ὅταν ἐξέσπασεν ἡ ρωσικὴ ἐπανάστασις κατέφυγεν εις τὴν Γερμανίαν, όπου καὶ ἐξήρην ἔκτοτε ἐγκατασταθεὶς εις τὸ Μόναχον. Ἐγραψεν ἔκτος τοῦ «Γόρω ἀπὸ τὴν Νότιον Ἀμερικὴν» (1922) «Μονογραφίαι ἀπὸ τὴν Ρωσικὴν μουσικὴν I, (1921) II, «Μουζόφορκι» (1925) καὶ ἀπὸ τὸ σημειον αὐτὸ, περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλον Γερμανὸν εἰδικὸν, ἀσχολήθηκε με τὴν μελέτην καὶ τὴν ἔρευναν τῆς ρωσικῆς μουσικῆς καὶ τὰς βιογραφικὰς λεπτομερείαις τῶν συνθετῶν τῆς. Ὁ Όσκαρ φόν Ρίτσαν ἀπέθανε τὸ 1934 παρὰ τὴν Λουκέρνην.) Σ. Τ. Μ.

Ὅταν στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνος ἐκυκλοφόρησι ἡ μνημοειδὴς βιογραφία τοῦ Πέτρου Ἰλιτς Τσαϊκόφσκι, γραμμικῶς ἀπὸ τὸν ἀδελφὸν τοῦ Μόδεστο αὐ ο φίλοι καὶ ο βασιμαστὰ τοῦ συνθέτου ἤλπισαν εἰς ἐπικεῖνο τέλος νὰ ἱκανοποιηθῆ ἡ περιέργειά τους σχετικὰ με τὸ ζήτημα τοῦ γάμου τοῦ καὶ τῆς μετὰ μερικῆς ἐβδομάδας διαδόσεώς του. Ἡ ἀπογοητεύσις τους ἦταν μεγάλη ὅταν εἶδαν ὅτι πῶς λίγα περιωριζόταν ὁ βιογράφος, ὁ δι ἀφοροῦσι τῆ θλιβερῆ αὐτῆ ἱστορία μολοντί πολυλοιβρικαν, πῶς καὶ ἡ λαοκωνικότης αὐτῆ εἶχε τὴν ἰδιότητά ἐγγλωττία τῆς. Συγκεκριμένως αὐτῆ εἶχε τὴν ἰδιότητα: «Τὸν Σεπτέμβριον τοῦ 1877 ὁ Πέτρος Τσαϊκόφσκι ἐτέλεσε τοῦς γάμους του με μίαν κάποια Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα Μιλιούκοβα. Λίγες ἐβδομάδας ἀργότερα ὁ γάμος αὐτὸς διαλύθηκε. Ὁ Τσαϊκόφσκι εἶχε πάθει μίαν φοβερὴ νευρικὴ κρίσι καὶ ὠδηγήθηκε ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ τοῦ Μόδεστο στὸ ἔξωτερικόν, στὴ Φλωρεντία, όπου συνῆλθε, ἀλλὰ μόνο σιγά - σιγά. Τὴν γυναικα του δὲν τὴν ξαναεἶδε. Ἐκἀνω σ'αὐτὸ ὁ συγγραφεὴς ἀποφεύγει κάθε σχόλιον με τὴ δικαιολογία: «Δὲν μπορῶ, νὰ διηγηθῶ τῆ θλιβερῆ ἱστορία τῶν συνεπειῶν τοῦ γάμου αὐτοῦ σ' ὅλες τῆς τίς

λεπτομερείαις, πρῶτα - πρῶτα γιὰτι δὲν ἔχω γιὰ τὴν ὁπόθεσι αὐτῆ τὴν ἀπαιτούμενην ἀμερολήφειαν, δεύτερο δὲν διαθέτω κανενὸς ἐπιδού μαρτυρίας ἀπὸ τὴν ἀντίθετον μου μεριά, κι' οὔτε ἐλιπίζω, πῶς κάποιο θὰ μποροῦσαι ἴσως νὰ τις ἀποκτήσω, καὶ τρίτον δὲν θὰ ἤθελα γιὰ κανένα λόγο νὰ πληγῶσι τὴ δικαιολογημένη καὶ φυσικὴ εὐθεία μερικῶν προσώπων, ποὺ βρίσκονται ἀκόμη στῆ ζωῆ. Ὡς τόσο ἔνα πρῶτον μπορῶ ἀδίστακτα νὰ πῶ: Ἀπὸ τὴν πρώτην μερῶν, ἀπὸ τῆ πρώτην στιγμῆν ἄλλοιαι τῆς συζυγικῆς του ζωῆς μετενόησε ὁ Πέτρος Ἰλιτς πικρὰ, κατανόησε ὅλη τὴν ἀπερισκεψία, δὴ τὴν ἐλαφρότητα αὐτῆς του τῆς πράξεως καὶ ἦταν βεβήωτα δυστυχῆς.» Αὐτὰ μόνον τὰ ἐλάχιστα ἀλλ' ἐκφραστικώτατα ἀφιερῶν ὁ Μόδεστος γιὰ τὸ γεγονός, ποὺ ὅπως ἀποδεικνύεται εἶχε τῶς σημασία στῆ ζωῆ τοῦ ἀδελφοῦ του.

Ἐἴνε εὐνόητον, πῶς γιὰ μίαν φύσιν μὴ ὀπίουσι ὅπως ἦταν ὁ Τσαϊκόφσκι, παρόμοια ἱστορία, ποὺ ἡ διήγησις τῆς δὲν παίρνει περισσότερο ἀπὸ ἔνα λεπτόν ἑσήμερον ἔνα ἐσωτερικὸν ἥρωμα ἀπεριόριστοις σπουδαιότητος, ποὺ τὰ ἴχνη του συνανοῦμε, ἐστρωκὰ ἐκκελιόμενα στὶς περισσότερες, γιὰ νὰ μὴν πῶ σχεδὸν σ' ὅλες τῆς συνθέσεις του, ποὺ ἀκολουθοῦν. Γι' αὐτὸ δὲν θελήσομε νὰ κατανοήσομε τὴν βαθύτερη ἔνοιαν καὶ τὸ προσωπικὸ αἰσθημα, ποὺ ἐνέπνευσε τὰ ἔργα τῆς τελευταίας δημιουργικῆς περιόδου τοῦ Τσαϊκόφσκι, πρέπει θέλοντας καὶ μὴ νὰ ἀσχοληθῶμε με τὸ ἐπισημῶν τοῦ τῆς ζωῆς του, ποὺ ἦταν προωρισμένο νῆχι μίαν τόσο θλιβερῆ ἔκτασι. Στὴν ἀσχολία βέβαια αὐτῆ θὰ χρειασθῆ νὰ μὴ παραβιάσῃ κανεὶς κάποια ὄρια. Ἄλλως τε οὔτε θὰ παρουσιασθῆ ἀνάγκη νὰ ἀνασπῆρ καὶ τὸν τελευταῖον πέπλον ποὺ ἐλοαθικά τὴν ἀσκεπάζει. Ἐναι κατὰ τὸ ἀπείργρακτα λεπτόν ἡ ἀισθηματικὴ ζωῆ ἄνευ ἀνθρώπου, καὶ τὸ καλύτερον ποὺ εἶχε κανεὶς νὰ κάνει εἶνε νὰ μὴ τὴν ἐγγίξῃ. Ὅταν ὡς τόσο βρεθῆ ἀναγκασμένος νὰ τὴν ἐξετάσῃ γιὰ ἔνα κάποιο σοβαρὸν λόγο, πρέπει νὰ προβῆ στὴν στοργικώτερη ἔρευνα καὶ νὰ σταματηθῆ μόλις φθάσῃ στὸ σημειον, ποὺ θὰ πεισθῆ, πῶς ἡ ἐξακολουθησι τῆς δὲν πρόκειται πιά νὰ συμβάλῃ στὴν κατανόησιν τοῦ ἔργου, οὔτε νὰ ἐξυπηρετήσῃ ἔνα ὀποιοῦσπιον ἐνδιαφέρον γενικώτερον φώτισιν. Ἀλλ'ἔπειτα ποὺ ἡ ζωῆ των μεγάλων καλλιτεχνῶν μοιάζει με τίς περιοχῆς τοῦ ἐλεῖσθου κνηνηθῶν, ποὺ παρεχόνται στὴν κοινῆ χρῆσιν. Ὡς τόσο νομίζω, πῶς καὶ σ' αὐτὸ πρέπει νὰ μὴν ὀνομαίνοι περιορισμοί, ὕπαρχοντες ἀπὸ τὸ ἀσθημα μίαις ἐλοαθικῆς διακριτικότητος.

Τὸ καθῆκον νὰ μῆς δώσῃ μίαν λεπτότητα γιὰ τὴ διακριτικότητά τῆ καὶ ταυτοχρόνως ἀδύνατικῆ ἱστορία τοῦ γάμου τοῦ Τσαϊκόφσκι ἐπίτευχε, ὡρὸν ἀπὸ τὸ 1920, ὁ μουσικολόγος καὶ συγγραφεὴς Νικόλαϊ Ντμντρίεβιτς Κάσκιν, ποὺ παραπάνω ἀπὸ μισὸν αἰῶνα διετήρησε τὸ κῆρος ὄληθου τῆς μουσικοκριτικῆς στὴ Ρωσία. Ὑπῆρθε σύγχρονος, κι' ἔνας ἀπὸ τοὺς πῶ ἐπιστήσιους φίλους τοῦ Τσαϊκόφσκι καὶ ἴσως πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατόν του, ἀισθάνθηκα τὴν ὑπέρχουσι νὰ δώσῃ στὴν δημοσιότητα, με ὀση ἐπιφωλακτικώτα ἐπίστευσι ἀπαρατήρητη, δι, εἴτερε γιὰ τὸ ἐπισημῶν αὐτὸ τῆς ζωῆς τοῦ πῶ ἀγαπημένου καὶ θαυμαζομένου φίλου του. Καὶ δταν λέω

ὁ τόνος, ὁ ἦχος, ἡ μουσικὴ. Ἡ δημιουργία τοῦ Νεμπουσὸ διατηρεῖ ἀπόλυτως τὴν ὕπεροχην καὶ ἀπαιτινάσει μακρὰ τῆς τῆν ἔρημησι ποὺ στενεύει τὰ ὄρια τῆς. Καὶ στὸ τέλος ξαναγεννιέται τὸ πρότυπον: Ἐχει ἀνάγκη μίαν μουσικὴ αὐτοῦ τοῦ ἔθους ἀπὸ ἐπεξηγήσεις: Δικαιολογεῖται μίαν προσπάθειαν τοῦ φίλμ νὰ τὴν ἀπολοποιήσῃ καὶ νὰ τὴν κατεπιθῆ ἔτσι, στενωχωρῶντας τὴ φαντασία καὶ τὴν συγκίνησιν ποὺ προκαλεῖ μέσα σὲ ἀσπράμωρα χειροποιήσασα—νὰ τὸ ποῦμε—πλάσιαι: Ἡ ἀπόπειρα ποὺ ἐπεχειρήσῃ τὸ μουσικὸν φίλμ ἀπάντησε ὀλοκάθαρα ἀρνητικὰ.

αυθεντική την ιστορία του Κάσκιν, πιστεύω πραγματικά, πώς έτσι πρέπει να την ονομάσω γιατί κατά βάθος δεν είναι ο Κάσκιν, που μιλεί, παρά ο ίδιος ο Τσαϊκόφσκι. Σε μία στιγμή απόλυτης οικειότητας, πολλά χρόνια αφού είχε προβή στο γλέθριο αυτό διάβημα, και όλιγο πριν από το θάνατό του βουίξε ο Τσαϊκόφσκι την καρδιά του στο φίλο, και του διηγήθηκε την ιστορία του γάμου του με μία ακριβόλογη έκθεση των ατίμων που τον ώθησαν σ' αυτόν. Και οι κατόπι γενεές δεν θα μπορούν να έκφρασαν άρκετά ευχλωττα στον Κάσκιν την εύνοιασύννη τους για την ιδέα που είχε να διατηρήσει και να παραδώσει την ιστορία αυτή, που ρίχνει τόσο πλεονεκτήματα στη ζωή και των χαρακτήρα του Τσαϊκόφσκι, άποκαλύπτει τόσες σχέσεις αούτρηχημα άποληκτικές μεταξύ τής ζωής του και τών καλλιτεχνικών του δημιουργιών και κατά κυριολεξία μπορεί να θεωρηθή σαν ένα από τα πιο ένδιαφέροντα ντοκουμέντα μέσα σ' δλη την περί Τσαϊκόφσκι φιλολογία. "Αν ο Κάσκιν σιωπούσε, δεν θα γινόταν ποτέ γνωστή η αλήθεια ή σχετική με τό τόσο πλούσιο σε συνέπειες αυτό έπεισόδιο, γιατί πραγματικά κανέναν έξω άπ' αυτόν δεν είχε μάθει δ,τι αυτός έλεξε. "Ακόμα και πρόσωπα φυσικόως με τον συνθέτη συνδεμένα, όπως ήταν οι άδελφοί του Μόδεστος και "Ανατόλ σχετικά με την ύπόθεση αυτήν, έστρηζοντο σε ύπαννυχτός και ύποθέσεις και είχαν πεθάνει άλλως τε κατά την διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, χωρίς να πούν τίποτα περισσότερο από τα έως τότε γνωστά.

Ο Τσαϊκόφσκι, που στά 1866 μπήκε παρασυρόμενος από τον Νικολάϊ Ρουμνινάτιν ως καθηγητής στο Κονσερβατόριο τής Μόσχας, ζούσε τα πρώτα χρόνια τής εκεί διαμονής του σαν ένας Μπούι με περιορισμένα τα οικονομικά μέσα. Η πληρωμή του ιδρύματος για τόσο καθηγητής τής συνθέσεως ήταν ανάξια λόγω και περισοία δεν είχε. "Ετσι άρκετά μοιραζόταν την κατοικία του Ρουμνινάτιν μαζί του. "Αλλά παρατήρησε, πως εκεί δεν εύρισκε ούτε μία ησυχή γωνία για να γράφει και σ' λίγο βρήκε μία μικρή γκαρσονιέρα, όπου μετόκησε και ζούσε, κατά τα λεγόμενα του Κάσκιν, σαν ένας φτωγός σπουδαστής. "Οταν όμως ο άποδογός του από τις συνθέσεις του του έβωσαν τα μέσα πήρε μία κατοικία δυο δωματίων, την επέπλωσε, βρήκε και ένα παλληκάρι από κάποιο χωριό, που του έχρησθηκε για καμιατέρης και μάγειρος, ύπηρεσία που έδιδάθηκε εις βάρος του κυρίου του. Βέβαια ούτε έτσι απέκτησε την οικογενειακή γαλήνη, που ζήτησε.—γιατί ήταν συνειδημένος από τό σπείσι του σε μία εχάριστη ζωή που κυλούσε ειρηνικά μέσα στη θαλαπρωή που έσοκρούπε η άρμονική διαβίωσή των έννοικων.—και ή έπιθυμία του, ως τό τέλος τής ζωής του,μεινε άνεκλήληρτη."Ήταν αυτό μία στέρησι από την όποιαν,όπως φαίνεται από την άλληλογραφία του, κατά περιόδους μάλιστα, βαθούτα ύπέφερε. Θεωρούσε την γυναίκα σαν ένα σύντροφο του άνδρος Ισοτόμο του, σαν ένα προσητάτη άγγελω του και ως τόσο αυτή ή έσωτερική σχέση του προς τό άλλο φίλο, δεν ήταν παρά μία άγάπη πλατωνική χωρίς τό παραμικρό ήχνος αισθησιασμού μέσα της. "Αναμείβολε είναι, πως στη ζωή του δεν έπαίειαν ρόλο παρά γυναίκες κάποιας ηλικίας, όπως π. χ. ή ευεργέτις του Ναντάσκα Φιλάρετοβνα φόν Μέκ, που την όνόμαζε «καλύτερο φίλο του» και την έλάτρευε σαν άγια.

Τό μόνο ρομάντο του στα νεανικά του χρόνια ήταν ο έρωτικός του ένθουσιασμός για την καλλιτέχνιδα του τραγουδιού Ντεζίρε "Αρτώ, με την όποια έμνηστεύ-

θηκε για μερικές έβδομάδες. "Ο Κάσκιν μάλιστα πιστεύει, πως και σ' αυτή την περίπτωσι, τό αισθημα του Τσαϊκόφσκι ήταν μάλλον ένας φόρος εκτίμησεως και θαυμασμού στην τέχνη τής καλοπροκειμένης αυτής τραγουδίστριας παρά μία κλίσι προσηποική, θερμότερου χαρακτήρος. "Οπωσδήποτε ο άρραβών αυτός διαλύθηκε λίγες μέρες ύστερα από την άναχώρησι τής "Αρτώ από την Μόσχα—ειρήθω εν παρόδω—προς μεγάλην Ικανοποίησι του Ρουμνινάτιν, που, όπως έλεγε, ήταν καταγανακτισμένος, γιατί επί ένα ώριμομένο χρονικό διάστημα «ο Τσαϊκόφσκι δεν έκανε άλλη δουλειά παρά να τρέχει πίσω από την "Αρτώ και να τής φέρνει τό παλτό και τις γαλοτσες.»

"Όσο περνοσαν τα νεάτα, όσο πλησίαζεν ή ώριμη ηλικία τόσο και δυνατότερα αισθανόταν ο Τσαϊκόφσκι την άνάγη μιας άναπαυτικής οικογενειακής ζωής. "Ήταν ως τό λαμό από την συντηρησι τών ύπερητών του και έπιθυμούσε μία σύντροφο για τή ζωή, που θα ήταν σε θέσι πρώτα—πρώτα να κατανοή τις καλλιτεχνικές του επιδιώξεις, γιατί αυτές άποτελούσαν τό 99% τής ύπάρξεός του, και θα μπορούσε μαζί νάχη τό γυναικείο τής χέρι πρόθυμο για να διατηρή σε τάξι τό σπικτικό του. Μισοαστεία και μισοσοβαρά έλεγε συχνά στον Κάσκιν, πως ήταν άποφασισμένος νάβρη μία μεγαλοκοπέλλα ή μία ήλικα από την κώνη γυναίκα του, γιατί πιά δεν μπορούσε να ύποφέρει τή μοναξιά του. Νά συνδέση όμως τή δική του ζωή με μίαν άλλη νεανική, που δάχε τα μάτια γεμάτα προσδοκίες για τις άνωστάς της χαρές τής ζωής, δεν τό ήθελε. Και ο Κάσκιν που κατονοούσε τό φίλο του, τούβινε δίκαιο και μόνο τον συμφούλευε, όταν θα έρχεταν ή στιγμή έκλειψη, πριν άποφασισθ ύπνερη τή γνύμη του κοινού φίλου Ρουμνινάτιν, που και οι δυο τους θεωρούσαν άλάθητο στα ζητήματα τής άνωρηπής ψυχολογίας.

Κι' όμως όλα ήταν περνομένο νάβρουν άνάποσα. Την ενοίχη του 1877 ο Τσαϊκόφσκι ήταν άπρηχολλημένος με την τετατήρη συμφωνία του, που όπως ο ίδιος έγραφε στην κυρία φόν Μέκ, στο βάθος της είχε ένα ώριμομένο μουσικό πρόγραμμα. "Άλλως τε εις έλοφάνερο, πως ίδιος όλόκληρο τό πρώτο μέρος μοιείει κάθε τόσο να διακόπτεται από άπειλητικά σοσπίσματα τής μοίρας και τελειώσι με μία έκφρασι άσυγκράτητης άπειλειοιας. Ποιά ήταν τό πρόγραμμα αυτό, ο Τσαϊκόφσκι δεν άπεκάλυψε σε κανένα. Ταυτόχρονα μά την συμφωνία αυτή έγραφε και τον «Ευγένιον "Ονέγκιν», για τή μουσική του όποίου ο ίδιος σε γράμμα του προς τον φίλο και μαθητή του Τανέιχεφ έλεγε: "Την έγραφα από μία άκατανικήτη έσωτερική ώθησι..... Την όλόχιστο μπορώ να πώ πως κυριολεκτικώς ή μουσική αυτή έχούθη από μέσα μου, δεν την έπενόησα και ούτε καν έχρειάσθηκε να βασανιστώ για να την τελειώσω.

"Όταν έφθασε ή έποχη των σοχλικών παύσεων όλοι οι καθηγητά του "Οβείου, όπως πάντα έγκατέλειπαν τή θερμή και οκονισμένη Μόσχα, για να ξεκουρασθούν σε κάποιο πρόστιο του παραθερισμού. Στο γυρισμό τους κατά τις άρχές του φθινοπώρου, σαν μπόμπα που έσοκαζε αιφνίδια άκουσαν την ειδησι, που ο Τσαϊκόφσκι,—που είχε παραμεινε στη Μόσχα—παιντέθηκε! Στην άρχη κανέναν από τους στενώτερους φίλους του συνθέτου (Κάσκιν, Ρουμνινάτιν, "Αλμπερχτ κ.τ.λ.) δεν ήθελε να τό πιστέψη. "Η ειδησις άκούοταν πάρα πολύ άπίστευη και κανέναν δεν μπορούσε να την έξηγηση. "Ός τόσο τό γεγονός δεν έπιχώσαν διάφρασι, γιατί ο πρωτοπροσβότερος Ντιμίτρι Ραζουμόφσκι, ο πε-

ρίφημος ιστορικός της Ρωσικής μουσικής, που κι' αυτός ήταν καθηγητής στο Κονσερβατόριο της Μόσχας, πιστοποιούσε το πράγμα με τη λεπτομέρεια μάλιστα, πώς αυτός ο ίδιος είχε τελείσει το μυστήριο. Το πράγμα επηρέηθη απόλυτως μουσικό και παρίσταντο στην Ερμετελασία μόνο οι υποχρεωτικοί δύο μάρτυρες: ο "Ανατολ Τσαϊκόφσκι, αδελφός του συνθέτου, και ο βιολονίστας Κότεκ. Από τους φίλους του ο συνθέτης είχε αποκρίψει και αυτή την παραμονή του στη Μόσχα, όπου ετελέσθηκε ο γάμος. Διαπιστώθηκε τώρα πώς δεν απομυκρόθηκε καθόλου άπ' αυτή και πώς όλο το καλοκαίρι, μέχρι της ημέρας του εορτασμού ο γάμου του, βρισκόταν στο κτήμα του φίλου του Μ. Σ. Σιλόβσκι, όχι μακριά από το παρά την Μόσχα Μοναστήρι «Νέα Ιερουσαλήμ.» Αυτή η μουσική, όπως μας πληροφορεί ο Κάσκιν, προεβόλεσε στους φίλους του Τσαϊκόφσκι, που είχαν πάλι συγκεντρωθεί στην πρωτεύουσα μία δυσάρεστη έντοψη. Σχεδόν δεν ανέφεραν μεταξύ τους το γεγονός γιατί μέσα σ' αυτό διέβλεπαν κάτι το άθεράπευτο και σχεδόν είχαν κάποιο αίσθημα φόβου, που θάλαγχε τους άπετρέπε να το συζητήσουν. Οι φίλοι που δήληθνα άγαπούσαν τον Τσαϊκόφσκι και που πρό πολλού είχαν άναγνωρίσει τη μεγάλη του σημασία για τη ρωσική μουσική, ήταν τώρα σοβαρά άνησχυα για τις συνέπειες, που μπορούσε νάχη το άπερίσκεπτο αυτό διάβημα του κοινού τους φίλου. "Όλοι όμως συμφωνούσαν σ' ένα σημείο. "Όλα ή άξερτήθουν από αυτό που θά άποδειχθή πώς είνε ή εκλεκτή του Τσαϊκόφσκι.

Και τη διαπίστωση που ήθελαν, την είχαν εύκολότερη από όσο ένομιζαν, όμως ήταν τέτοια που δεν θά μπορούσε να τους καθυσηώση. Έβρβαίωθηκαν ότι ή σύζυγος του Τσαϊκόφσκι ήπηρε για ένα χρόνο μαθήτρια του Ώδείου, που την έποχη εκείνη άριθμούσε λιγώτερος από 200 μαθήτρες, που ήταν γνωστό, τουλάχιστο κατά την έξοτική εμφάνισή και τις μουσικές ικανότητες, σ' όλους τους καθηγητάς. Η μαθήτρια Μίλχοκοβα ως τόσο, ή σημερινή κυρία Τσαϊκόφσκι, άποτέλεσε σ' αυτό μία έξαιρεση. Κανένas δεν θυμόταν ούτε καν να την είχε δη ποτέ. Και δεν έμεινε μία τίποτα παρά να άπευθυνθούν στον καθηγητή "Έντουαρντ Λάνγκερ στην τάξη του όποιου είχαν έγγραφη. "Ο Λάνγκερ, που όλοι τους έκτιμούσαν σαν μουσικό, δεν άνηκε βέβαια στους οικείους του Τσαϊκόφσκι και του Ρούμπινσταίν, έρωτήθηκε όμως και άπάντησε με μία λακωνική αλλά τραχύτητα έφραση και πρόσθεσε πώς γι' αυτήν είχε ζητήσει πληροφορίες και ο Τσαϊκόφσκος τον περασμένο Μάιο. "Όλα αυτά δεν ήταν εύχάριστα αλλά είχαν παρηγορηθεί κάπως με την ιδέα πώς για τον Λάνγκερ το συνειθισμένο μέτρο, που μεταχειριζόταν για να κλην του μαθήτρες του, ήταν ή επίδοσή τους στη μουσική. Το πέν έξερτατό από το βαθμό—μεγαλύτερο ή μικρότερο—της προσοχής, που εβιναν στο γυμνάσμα των βασκόλων, που τόσο άριζε. "Έτσι συμπέρασμα των όσων τους είνε μπορούσε να είνε ότι ή γυναίκα του Τσαϊκόφσκι σαν πιανίστα δεν άξιζε πολλά πράγματα. Αυτό άλλως τις πιστοποιούσε άργότερα και ο Κάσκιν που κατά περίοδους ήπηρε μαθήτρια του ως "Αντωνίνα Π. Ι. Τσαϊκόφσκινα πλέον. Αιότως μάλιστα εύρισκε, πώς από μουσική άπόφραση ήταν κάτι το "άνώμαλο" γιατί συνδύαζε με μία έξαιρετικώς λεπτή άκοή πλήρη έλλειψη ένός έστια και μικρού ταλέντου, και με ένα καλό χέρι για πάλιν παντελή άπουσίαν κάθε κατανοήσεως για

έννοια και περιεχόμενο της μουσικής.

Τέλος έγύρισε στη Μόσχα και ο Τσαϊκόφσκι. Η σύζυγός του είχαν έπιστρέψη πριν από αυτόν και έτακτοποίησε την κάπως μεγαλύτερη κατοικία που είχε τώρα ένοικίασει. "Ως τόσο κανείς άκόμη δεν την είχε δει, έως εκείνη τη στιγμή τουλάχιστον. "Ο ίδιος ο Τσαϊκόφσκι είχε μίαν έφραση ζωηρή και σχεδόν εύθυμη, που δεν έξαπατούσε όμως τους φίλους του. Δεν εβίρα να προσποιηθ ή από περισσότερη προσπάθεια κατέβαλλε, τόσο που πολύ φαίνονταν το εύτικό της έκφρασής αυτής. Η νευρική του υπερίεργη έκαμε τους φίλους του να τό φέρονται με πολλή προσοχή, δεν ταύκαν ποτέ καμμία έρωτη και περίμεναν άπομονετικά, παρακολουθώντας μόνον τη φορά των πραγμάτων. "Έντόπως μόνο έκαμε, πώς κάθε φορά, που έρχονταν ο Τσαϊκόφσκι στο Κονσερβατόριον για μαθήματα ή για μία όποιάδηποτε όπθεση, ήταν έξαιρετικά βιαστικός, δεν έβλεπε την ώρα να φύγη χωρίς να άρηνη να παρασυρθη από συνομιλίες και συνδιαλέξεις με φίλους και συναδέλφους.

Για πρώτη φορά εβδαμε το νεαρό Ώδειο μας καλοσημένο το βράδυ οί γεύμα στού έκδοτου Π. Ι. Γιούγκενσον που είχε προσκληθεί από δόλοκληρος ο στενός κύκλος του Ώδείου. Για την έντόψη μας πληροφορού ο Κάσκιν τα ακόλουθα: "Όταν μπήκα ήγρα από τους συγκεντρωμένους. "Έδώ ήτοια για πρώτη φορά την "Αντωνία Ίβανόβνα, ή όποια γενικώς έκαμε μία άπολύτως εύχάριστη έντόψη, τόσο ως εμφάνισις, όσο και για τους άπλους της τρόπου. "Άρχισα μαζί της να κουβεντιάζω άλλα μου ήταν άδύνατο να μην προσέξω, πώς ο Τσαϊκόφσκι δεν τό κούνησε από κοντά μας. Η "Αντωνία Ίβανόβνα φαίνονταν άμχηλη και ζήτουσε τις λέξεις και τις έκφρασεις της. Στις παύσεις που με τον τρόπο αυτόν έδημιουργούντο, άνακατεύονταν κάθε φορά ο Τρέπος "Ιλιτς και μιλούσε στη "θείτη της ή συμπλήρωνε τη δική της κουβέντα. Κι' έπειθή ή συνομιλία μας ήταν μάλλον άσημαντή δεν θά εχρα προσέξει αυτή την άνάμει, του Πέτρου άν ο ίδιος δεν έβειχε κάποια βίασην, άμέσως μόλις ή γυναίκα του άρχιζε μία συνδιάλξη με έναν όποιοδηδήποτε. Αυτή ή ύπερβολική προσοχή δεν μου φάνηκε φυσική και μοδίβει την έντόψη, πώς ο Τσαϊκόφσκι φοβόταν, πώς ή γυναίκα του δεν θά μπορούσε νάβρη το σωστό τόνο. Η έντόπως που έκαμε ή νέα γύρμη μας σ' όλους μας ένδ δεν ήταν δυσμενής, δεν είχε ένα κάποιο άρσιμένο χρώμα. Μία από τις ακόλουθες μέρες ο Ρούμπινσταίν μας είνε: "Νόστημ εννε, χαριτωμένη εννε κι' ως τόσο δεν μ' άρέσει. Δεν έζρω γιατί, μά σέ μένα τουλάχιστον κάνει την έντόψη πώς δεν είνε άληθινή. Μοιάζει κάπως με κονσέρβας (Μ' όλη την την άριστολογία ή παρωτήρησις αυτή ήταν έπιτυχημένη. Η "Αντωνία Ίβανόβνα έκαμε πράγματα την έντόψη, πώς δεν ήταν «άληθινή»

"Ο καιρός κυλούσε έτσι, ο Τσαϊκόφσκι ήταν πάντα τακτικώτατος στις ώρες του στο Ώδειον όταν έαφνικά κάποιο πρό παρουσιάσθηκε άσυνεχίτα ναρς με έπρόσωπο άβυσανισμένο σαν από άρρώστιας όπως μάλς πληροφορεί ο Κάσκιν. "Έβειξε στο φίλο του ένα τηλεγράφημα του Ναπρόβνικ, βιευθυντού του «Μαρινεάτερ» της Πετρούπολεως, που τον καλούσε εκεί έπυεσμένως. Στόν Ρούμπινσταίν είνε, πώς θάβρωσε εκείνη την ίδια ημέρα και δεν μπορούσε να έβρη ποτέ θά έστρέφε. Άλιες μέρες άργότερα διεβιδίτο στη Μόσχα ή έβησι, πώς ο Τσαϊκόφσκι άμέσως μόλις έφθασε στην

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Πατρούπολη, έπαθε μία πολύ δυνατή νευρική κρίση, που προκάλεσε σοβαρές άνησυχίες για την πνευματική του κατάσταση. Μιά δύο μέρες άργότερα έφθασε στη Μόσχα ο άδελφός του συνθέτου 'Ανατόλ με έξ ίσου άνησυχητικές ειδήσεις. Αυτός έπληροφόρησε τους φίλους του, πώς ή κατάσταση του Πέτρου έλάβαινε όκμνη σοβαρότερη μορφή και πώς ο χειρστος κατά συμβουλή του τότε μεγάλου Ρώσου ψυχιάτρου Βαλίονσκιγ έπρεπε να φύγει άμέσως για τό έξωτερικό, συνουδοόμενος από τόν άδελφό του Μόβεστο. 'Ανέφερε όκμή την κατηγορηματική σύσταση του Βαλίονσκιγ, για τόν όποιον έπρεπε ο άδελφός του να χωρισθί για πάντα και όριστικά από τήν γυναίκα του. 'Ο 'Ανατόλ δέν έξήγησε πώς δικαιολογούσε ο ψυχιάτρος τήν άνάγκη του έκπληκτικού αυτού μέτρου έπρόσθεσε όμως, πώς, ο κύριος λόγος τής βικης του έσπευσμένης έπιστροφής στη Μόσχα ήτ.ν. να γνωστοποιήση στη 'Αντιώνα Τσα-

ϊκόφσκαγια 'Ιβανόβνα τήν άπόφαση αυτή και ταυτόχρονα να κανονίση τις διάφορες λεπτομέρειες αυτής τής ύπόθέσεως. Αυτό έγινε εύκολότερα από όσον ήλιζαν. 'Η 'Αντιώνα 'Ιβανόβνα δέν άντετάχθη στον χωρισμό. 'Αθόρωνα όπως ήθελε έξαφανίστηκε από τόν κύκλο τής κοινωνίας τής Μόσχας, όπου δέν έγινε λόγος πιά γι' αυτήν παρά μόνο μία φορά, όταν τήν 20ήν έπέτειο του θανάτου του συζύγου τής, έθιμοσίτευσεν εις τήν 'Μουσικήν 'Εφημερίδα τής Ρωσίας (άρθρος φύλλου 42, 20 'Οκτωβρίου 1913) ένα άρθρον: 'Απομνημονεύματα τής χήρας Π. Ι. Τσαϊκόφσκι' ένα ώχρό είδύλλιον που σέ κανένα του σημείο δέν άνταποκρίνεται τήν άλήθεια. 'Αλλά από τή ζωή του συζύγου τής, όπως άργότερα αποδείχτηκε δέν έσαφανίστηκε με τήση εύκόλιαν. Το θετικόν άποτέλεσμα αυτής τής ιστορίας εινε τό γεγονός, ότι τό Κουσερβατόριον τής Μόσχας έσχασεν όριστικώς τόν Τσαϊκόφσκι. (Συνεχίζεται)

## Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΝΤΑΝΧΑΜ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

'Ο χορός εινε μία τέχνη που άπευθύνεται στις δύο πνευματικές μας ασηθήσεις ταυτόχρονα, άποκλείοντας τήν άνάγκη τής σωμωτικής του λόγου που δέν μπορούμε να έξορισούμε από τό μουσικό θάτρο. 'Ισως γι' αυτό ή κατ' έξοχην ύλιστική μας έποχή, από φυσική αντίδραση προς τις τάσεις τής, προς τόν έαυτό τής τόν ίδιο, στρέφεται με τήση έπιμονή προς τήν Τερψιχόρη, και οι χορευτικές και οι χορευτικές, έκφραστικόν ίδιως χωρών έπιβάλλονται τόσο τήν κοινή έκτίμηση, στον κοινόν θαυμασμό. Πρέπει άλλως τε να όμολογήθι, πώς άπαιτείται μία έξαιρετικά μεγάλη δόσις καλαισθησίας, για να άποκτήση ή κίνησις έκφρασι, χωρίς να διατρέχει τόν κίνδυνο να χάνη κάτι από τήν χάρη τής, τήν άφέλειά τής, και—τό χειρότερο—από τήν ευγένειά τής, χωρίς δηλαδή, να διατρέχει κίνδυνο, ν' όμορφιά τής, πράγμα που, όπως και να έξετασθί τό ζήτημα, στην καλλιτεχνική άπόλαυση εινε άπαράδεκτο.

'Όλα τα καλλιτεχνικά περιοδικά τής Γερμανίας και άκόμη και ό ήμερήσιος Τύπος τής ασχολείται τόν τελευταίον αυτόν καιρό και άφιερώνει διεσδοικά άρθρα για τήν πρώτη εμφάνιση στη Φραγκφούρτη τής Κατερίνας Ντάνχαμ και του χορευτικού συγκροτήματος, που άπέτελεσε, κατά τή γενική όμολογία ένα καλλιτεχνικό αλλά και κοινωνικό γεγονός, από τό σπάνια άκόμη και για τό προοδευτικώτατο, τό σχεδόν πρωτοπορικό θάτρο τής Φραγκφούρτης. 'Εκλεκτοί ζένοι, όλόκληρη ή άριστοκρατία τής 'Εσσης, είσικοί, κριτικοί, γενικώς διανοούμενοι από τήν Γερμανία όλόκληρη συγκεντρώθηκαν εκεί για να διαπιστώσουν, όσο γίνεται γρηγορότερα κατά πόση ή μεγάλη έξωτική χορευτική και χορογράφος δικαιολογεί τή φήμη τής, που με τό σημερινά μέσα προηγήθηκε από αυτήν τήν ίδια. Και φαίνεται πώς ή πραγματικότητα αυτή τή φορά ήταν τέτοια, που ξεπέρασε τή φήμη. 'Ο ένθουσιασμός τών είδικών που γενικώς εινε πάντα περισσότερο διατεθειμένον να κρινώσιν ουσαν παρά ν' άναγνωρίσουν, έντελώς όμόφωνος με τό παραλήρημα τών θιασωτών τής τέχνης έξέσπασε άπερίορτος, άσυγκράτητος από τήν πρώτη στιγμή και διατηρήθηκε έως τό τέλος, στον ίδιο πάντα τόνο, στον ίδιο βαθμό θερμότητας, στον ίδιο όρμη.

'Η Κατερίνα Ντάνχαμ εινε μία μιγάς. Εινε άκόμη και ως προσωπικότης ένα από τα περιεργότερα και τα

πιό άουνειήσιτα κράματα. Πηγαία καλλιτεχνική φύσις από τή μία μεριά, με πλημονή ζωντάνιας, με εύκόλια στην έμπνευση, με εσπερόβητη φαντασία, και από τήν άλλη, έπιστήμον με παρατηρητικότητα με άγάπη για τήν έρευνα με άνεπτυγμένη τήν τάση προς τήν κριτική με ίσαιοτέρη κλεισι στη μελέτη, άντικειμενική πάντα και συγκρατημένη ήταν ήδη όψηγητήρια Παινετισμίου όταν υπό τις περιεργότερες συνθήκες άπέσπασε να σχηματίση τα χορευτικά τής συγκροτήματα. Και όπως ή ίδια συνδυάζει τήν έξωτική άπείργρατη χάρη, με τήν πιο άφεγάδιαστη κομψότητα και τήν άνεση μιάς γυναίκας σημερινής μεγαλοπόλεως, έτσι κατώρθωσε να προικισθί και τό συγκρότημα τής αυτό με τό στοιχειώδη, τά πιο πρωτόγωνα χορευτικά χαρακτηριστικά, που διατηρούν κάτι από τήν δαιμονιώδη έμφυτη όρμη τής κίνησεως και με όλτ τα εύρωπαϊκόαμερικανικά έπίκτητα προσόντα που κυρίως κυβερνώνται και καθοδηγούνται από τή βαθμιαία γνώση τής φόρμας. 'Ετσι βρισκείται κανείς μπρός σ' ένα πανίσχυρο μίγμα τοισμένων, ίσως μάλιστα κάποτε ύπερτοισμένου αίσθησιασμού και άκρίβειας ύποταγμένης στη διανοητικότητα, που κάνει τους χορούς τής αξίωση να χαρακτηρισθόν γεγονότα καλλιτεχνικά άφσαστα σ' τελειότητα, προωριμένα να δώσουν άνωτερη πνευματική άπόλαυση. Παρακολούθοντας τήν ό θεατής έχει τήν έντύπωση πώς κάθε χορός τής εινε άπρομελέτητος, άπροετοιμαστος, άσχεβιαστος κάτι, που δημιουργείται χωρίς τή συμμετοχή τής θελήσεως τής αούθρημα τής στιγμή που τόν βλέπει, και πώς έξελίσσεται άβίαστα και μόνο από τή μέθη τής κίνησεως, από τήν επίδραση τών ρυθμών. Κι' ός τόσο όλο εινε τόσο καλοχαραγμένο τόσο βγαλμένο από τό νόημα, από τό πνευμα τής μουσικής και τόσο καλοποσοομομένο στην κυρίωρη ιδέα που εκφράζει ό ήχος, που τό γεννιέται ή έντύπωση, πώς τίποτα δέν θα τόν συμπλήρωνε καλύτερα ή κόν άλλωδωτικά. 'Ετσι έχει κατάρτιση τό συγκρότημα τής ή Katherine Dunham. Του έπιβάλλεται χωρίς να φαίνεται πώς τό βιάζει, τό ύποτάσσει στη θέληση τής χωρίς να φαίνεται πώς στραγγαλίζει τή δική του, κυριαρχεί έναντω του χωρίς να άρίνει να πιστεύεται, πώς του παίρνει τήν έλευθερία του, Κι' όμως εινε όλοφάνερο, πώς όλοι αυτοί οι άνθρωποι μοιάζουν να έχουν ένα σκελετό, να κατευθύνονται από ένα μο-

# ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

## Λονδίνον

Ἡ ἀναγέννησις τῆς Ἀγγλικῆς Ὀπερας ποῦ ἀρ-  
χισε νὰ παρατηρεῖται μετὰ τὸ τέλος τοῦ πολέμου καὶ  
συντελεῖται ἔκτοτε κανονικά, ἐξακολουθεῖ ὁλοένα ν'  
ἀναβιδῆ καινούριους καρπούς. Μετὰ τὶς δύο πρώτες  
τῶν μουσικοθεατρικῶν δημιουργῶν τῶν Benjamin Britten  
καὶ Lennox Berkeley γιὰ τὶς ὁποῖες μιλήσαμε τελευταίως,  
παρουσίασε λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ παρελθόντος  
ἔτους τὸ «Crown Opera» τοῦ Λονδίνου τὸ «Troilus  
and Cressida» τοῦ «William Walton». Ἡ πρώτη τοῦ ἔρ-  
γου αὐτοῦ ἀνεμνετο μὲ ἑξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰτὶ  
μ' αὐτὸ τὸ Ἀγγλοσυνθέτη, ὅλλως πρὸ πολλοῦ διά-  
σμος, θὰ ἔκανε τὴν πρώτη του ἐμφάνισιν καὶ ὡς με-  
λοδραματικὸς μουσουργός. Ἀπὸ ὅλες τὶς σχετικῆς πλη-  
ροφορίας τοῦ Τύπου, ποῦ κατορθώσαμε νὰ συγκεντρώ-  
σομε, καὶ ποῦ ἠρόφανα, ἀναγνώριον τοῦ νέου ἔργου  
οὐν μίαν πολὺτιμη συμβολὴν ἐπὶ πλοῦτισμόν τῆς σύ-  
γχρονης μουσικοθεατρικῆς ἀγγλικῆς φιλολογίας, πρέπει  
νὰ συμπανόμεναι ὅτι δὲν διέμευσται τὴν προσδοκίαν καὶ  
ὅτι κατάρθρωσε νὰ προσφέρῃ καὶ στέν, γι' αὐτόν, νέον  
τοῦτον τομέα τῆς Τέχνης, μίαν δημιουργίαν ἀπόλυτος  
πειστικῆ, ποῦ δικαιώνει τὴν κρατούσαν γὰρ τὴν ἀνωτε-  
ρότητα τῶν πολλῶν τῶν καλλιτεχνικῶν ἱκανοτήτων  
πεποιθῆναι. Ἐπάνω τὸ ποικιτὸ κείμενον, ποῦ ἐπεξε-  
ργάσθηκε ὁ Christopher Hassal κατὰ τρόπον πολὺ ἐντυ-  
πασιακὸν καί, ὅσο εἶνε δυνατόν ἄπομακρυνόμενον ἀπὸ τὸ  
Σαϊκπέρου ὁμόμοιον ὄραμα, ποῦ πλέκεται γύρω ἀπὸ τὴν  
ἱστορίαν τοῦ τραγικοῦ ἔρωτος Τρωίλου καὶ Χρησίβ-  
δου, ἔγραψε ὁ Wallon μουσικῆ ποῦ χωρὶς ἴσως νὰ  
μπορῆ νὰ χαρακτηρισθῆ καθαυτὸ πρωτότυπον, ἔχει ὄλην  
ἐκείνην τὴν γνήσιαν δραματικὴν πνοήν, ποῦ εἶνε ἀπαραίτη-  
τη εἰς μιὰ ὑπέροχον τραγικὸν χαρακτήρος. Δὲν εἶνε ἄπερ-  
μετρα ὑπερθεωρητικὴ καὶ ἀκριβὸς γι' αὐτὸ παραμένει ὁ  
ὅλας τῆς τὸ σημεῖον ἀπὸ ἄρμονικῆς ἀπέφαισης εὐληπτή,  
ἐνὼ ταυτόχρονα προσφέρει ποικιλοτρόπως τὴν εὐκαι-  
ρίαν, ἰδίως μὲ τὸ ἑξαιρετικῶς ἀνεπτυγμένον πλατύτητα  
τόξα τῶν μελωδιῶν τῆς ὄρις, πρὸ πάντων, ἄλλα καὶ  
οἱ σὰ ντουέττα, καὶ οἱ ἄλλα φωνητικὰ σόονα, νὰ ἐπι-  
πλωθῆ πλοῦσιαν, νὰ φανῆ ὁ ὅλη τῆς τὴν λαμπρότητα  
ἡ ἀνθρώπινον φωνή. Δυστυχῶς φαίνεται, ὅτι ἀκριβὸς  
ὅτι τὴν ὁποῖσι αὐτὴ ἡ ἐκτέλεσις δὲν ἀναπαύθηκε  
ἀπὸ παλαιῆς τοῦ ἔργου, μολονοτὶ ὁ ἑξαιρετικὸς διευ-

ναδικὸν σύστημα μῶνων νὰ παίρνουν τὶς διαταγὰς γιὰ  
τὴν κίνησιν τοῦσ ἀπὸ τὸν ἴδον ἐγκέφαλον. Κανεὶς τοῦσ  
δὲν προβάλλει φανερότερα καὶ ποῦ ἔντονα ἀπὸ τοῦσ  
ἄλλους. Κανεὶς δὲν δεσμεύει ἰδιαίτερα τὴν προσοχὴν τοῦ  
θεατοῦ καὶ δὲν τὴν κρατεῖ ἐπάνω του περισσότερὸν ὄρα  
ἀπὸ τὸν διπλανόν του. Κανεὶς ἔκτος ἀπὸ τὴν Κατερίναν  
τὴν ἴδιαν Ἀοτὴν πραγματικῶς γοητεῖται μὲ κάθε τῆς κίνησιν,  
μὲ κάθε τῆς βῆμα, μὲ κάθε τῆς χειρονομίαν, μὲ κάθε  
σημεῖον τῆς μιμητικῆς τῆς τέχνης, μὲ κάθε τῆς χαμόγελο,  
μὲ κάθε τῆς μορφασμόν, ὅκμα καὶ μὲ ἕκαστον σιγανόν  
φιθόρισμα τῆς μουσικῆς ποῦ φορεῖ—φορεῖς ἐφεσθῶν  
ἀπὸ τὰ κλειστά τὰ σφισμένα ἢ τὰ μισάνοιχτα χεῖλη τῆς.  
Ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς δυνατῆς προσωπικῆ-  
τητας ποῦ εἶνε προωρισμένη, θάλαγε κανεὶς ἀπὸ τὸ λί-  
κνον νὰ δὲν δημιουργῆσιν γιὰ τὸνσ συνανθρώπων τῆς  
τῆς δυνατῆς συγκινήσεις καὶ τὴν ἀπόλαυσιν ποῦ δίνει  
πάντα ἡ Μεγάλῃ Τέχνῃ!

W.

βυτηῆς καὶ μουσικῆς Sir Malcolm Sargent κατέβαλε  
ὀλοφάνερα κάθε ἀνθρώπινος δυνατὴ προσπάθειαν γιὰ  
νὰ ἀποδώσῃ ὅ,τι περισσότερον μποροῦσαν, τόσο ἡ ἀρ-  
χήτερα ὅσο καὶ οἱ καλλιτέχνες τῆς σκηνῆς τοῦ Covent  
Garden. Μόνον ἡ Οὐγγαρίαν ὀφειλόμενον Magda Laszlo,  
οἱ ὅλο τῆς ἡρώδου, φαίνεται, πὸς ἐστάθηκε ὅσο ὁ-  
ψος τῆς ὄρις ἐπίσης ἄφρονι ἐστάθησαν οἱ καλλιτέχναι  
τῆς χαραδρίας, ποῦ ἐμελέτησαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν  
τοῦ Douglas Robinson. Ἐπιτυχιστάτη ὑπῆρξε καὶ ἡ σκηνο-  
θεσία τοῦ Sir Hugh Casson, τοῦ δημιουργοῦ τοῦ «Fe-  
stival of Britain», ποῦ μαζί μὲ τὴν πρωτοτυπίαν τῶν  
κοστούμιῶν, πλοῦσιαν δὲ ἄρμονικῶς συνδυασμοῦ  
χρωμάτων, εἶχε τὸ ὀσισιατικὸν μερίδιον τῆς ἐπιτυ-  
χίας τῆς βραδύς. Ὁπωσδήποτε, καὶ ὅν ἀκόμη δεχτο-  
με, πὸς ἀπὸ τῆς θελλώδεις ἐπιδοκιμασίας, ποῦ ἐπαινε-  
σημμένως ἀνεκάλεισαν στὴν σκηνὴ δημιουργοῦ καὶ ἐκτε-  
λεστάς, ἔνα κάποιο ποσοστὸν προερχόταν ἀπὸ ἔθνικόν  
ἐνθουσιασμόν, καὶ πρέπει νὰ καταλογισθῆ ὅτὸν μὲνολο  
ἀναγνωρισμένον δημιουργὸν τῆς χώρας, καὶ πάλι, σύμ-  
φωνα πρὸς ὅλες τὶς κριτικῆς, φαίνεται ὅτι ἡ γενικὴ ἐν-  
τύπωσις γιὰ τὰ «Troilus and Cressida» εἶνε, ὅτι πρέ-  
κειται γιὰ μιὰ ἐπιβλητικὴν κατὰ μουσικοθεατρικὴν δημι-  
ουργίαν, ποῦ ἀσφαλῶς πὸς γρήγορα θαῦρον τὸ δρῆμα  
τῆς πρὸς ὅλα τὰ λυρικὰ θέατρα τῆς Εὐρώπης.

## Νέα Ἰόρκη

Τὴν πρώτη «μεγάλῃ ἀοισθῆ» τῆς ἐφετεινῆς χειμε-  
ρινῆς μουσικῆς πρὸ ὄρις ἔβασε ἡ δευτέρα συναυλία  
τῆς «Φιλαρμονικῆς» ποῦ στὸ πρόγραμμά τῆς περιελά-  
μβανε τὴ 10ῃ Συμφωνίαν τοῦ Dimitri Schostakowitsch Κα-  
τὰ τὶς πληροφορίες ἀπὸ διάφορας πηγῆς, ποῦ ἔχομεν  
ὅπ' ὄρις μας, τὸ μέχρι τῆς στιγμῆς τελευταῖον αὐτὸ ἔρ-  
γον, ποῦ ἡ σύνθεσις του ἐτελέσθη ἐδῶ κι' ἔνα χρόνον,  
δὲν προσθετὴ ἵπιστα, τὸ ὀσισιατικὸν νέον, συμπληρω-  
ματικὸν στέλν ὡς τὰρα γνοιστὴ γενικὴ χαρακτηριστικὴ  
εἰκόνα τοῦ συνθέτου: ἡ ἴδρια πάντα ἐναλλαγῆ κατα-  
θλιπτικῆς μελαγχολίας καὶ θυμαρ σαρκαστικῶν χιούμορ  
οἱ ἴδρις μακροτραβηγμένους θεματικῆς ἐξελίξεις, οἱ ἴδρι  
παράξενον συνδυασμοὶ ὀργάνων, ἡ ἴδρια κλίσις πρὸς  
τὸν ἔθνικόν χρωματισμόν, ἐπὶ πλεόν, πᾶρα πολλὸν  
Tschai'kovsky καὶ ἀκόμα περισσότερους Mahler καὶ Pro-  
kofieff, γενικὰ δηλαδὴ ἔνα κρῆμα τερστίαν ὀγκώδεις  
ἀπὸ παλιῆς συνταγῆς καὶ ἑξαιρετικὰ ὀποκειμενικῆς ὀ-  
πτασίας καὶ ὀράματα.

Θεμελιώδεις βῆσις τοῦ πρώτου μέρους εἶνε μιὰ βα-  
θύτητα, καταθλιπτικὰ μελαγχολικὴ μελωδία ἀπὸ χαμη-  
λῆς νότις ποῦ γλυτροῦν μουσικηδίας ἀπὸ τὰ ἔλιαν  
πνευστὰ. Εἶνε ἔνα μοτίβον ἀπὸ ἕξ μονάχα ὀθογγους,  
ποῦ περνᾶται μέσα ἀπὸ δόλοκλον τὸ ἔργον. Μιὰ δυνατὴ  
ἀπόμην ἀντίθεσις ὁ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ δεύτερον μέρος  
ποῦ βασταῖται ὄλο ὅλο τρία λεπτὰ κι' εἶνε ἔνα ἀχάλινον  
τὸ ἔξοπασμα τόλμη, ποῦ φθάνει στὴν προπέταιαν χω-  
ρὶς ὡς τόσο νὰ κατορθῶν νὰ ξεφεύγῃ ἀπὸ τὸν ἀρχι-  
κὸ βασικὸν βαρῆμοτον ἔνον. Τὸ μέρος αὐτὸ ὡς ἐνοργά-  
νοι φαίνεται πὸς εἶνε ἀριστοτέργημα. Τὸ τρίτον μέρος  
γίνεται τὸ κορυφαῖον τοῦ ἔργου, ποῦ διαρκεῖ συνολικὰ  
πενήντα λεπτά,—γιὰτὶ ὁ αὐτὸ ἔνα ἀναπῆνει νὰ θέματα  
τῶν δύο προηγούμενων καὶ τὰ ἀναπτύσσει σὲ τρόπον,  
ποῦ ἀκριβὸς ἐδῶ νὰ παίρνουν ὄλη τὸς τὴν σημασίαν. Τὰ  
καινοῦρια θέματα, ποῦ ἐκτίθενται εἶνε ὀλοκαθῶρον ρου-  
οικὴ «ἐφ' ὀκλον». Στὸ τέταρτον καὶ τελευταῖον μέρος κυ-



πιαρχόν απόλυτα ρουσσικά στοιχεία, που εδώ όμως ανακατεύονται με ανατολικά ξετικά, όπως συνήθως γίνεται στα έργα του Ρίχαου Κορασκόφ. Το τέταρτο μέρος και μαζί του η συμφωνία τελειώνει μ' ένα μεγαλόπρεπο στρατιωτικό έμβατήριο, όπου επιστρατεύονται όλες οι τονικές πηγές και όλες οι δυναμικότητες της ορχήστρας. 'Η έρμηγεία του δυσκολότερα αυτού έργου από τον Δημήτρη Μητρόπουλο φαίνεται πως ξεπέρασε κάθε προσδοκία.

#### Μόναχο

Αί πρό πολλού παγκόσμια πιά γνωστές περιφημες συναυλίες της «Musica viva» του Μονάχου γιόρτασαν στην άρχουμένη έφετεινή χειμερινή περίοδο τὰ δεκάχρονα της ύπαρξέως τους. Με την ευκαιρία αυτή για την πρώτη συναυλία που θύονε την περίοδο ή σύνθεσι του προγράμματος έγινε από έργα σύγχρονης μουσικής, που έχουν αναγνωρισθεί ως κλασσικά. Ύστερα από την μνημειώδη «Entrata» για όρχηστρα και Έκκλησιαστικό όργανο, που Karl Orff γραμμένη πάνω σε μοτίβα του William Byrd, (1543-1623) ο διευθυντής της βραδυάς Hans Schmidt - Isserstedt προσέφερε στους άκροατές κατά τρόπο ανυπέβλητο το περίφημο «Sacre du Printemps» του Στραβίνσκυ. Το γεγονός ότι και σήμερα—παράπλευ από οσράνια χρόνια άφοδύ έγράφου—οι μουσικές αυτές εικόνες της εθιολογικής Ρωσίας, όπου κατά άμμητο τρόπο συνδυάζονται στοιχειώδης πρωτογονισμός και άπεριγραπτή έξυγνείσι, πηγαία ζωτικότητα και υπέρτατη κούλιέργεια και λεπτότης, προκαλούν άκριβώς την ίδια με την έποχή της πρώτης τους έμφανίσεως συγκλονιστική έντύπωσι, είναι άρκετό για να πιστοποιήση για την σπουδαιότητα, την άνωτερη σημασία και την ύπεροχη του δυνατώτερου ίσως αυτού έργου της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας. Μιά δυνατή έντύπωσι άφρασαν επίσης τα «Mouvements» του Wolfgang Fortner για πιάνο και όρχηστρα. 'Ο περίεργος τίτλος του έργου θέλει να δηλώση, ότι στην περίπτωσι ούτή δέν πρόκειται για ένα κοντσέρτο για πιάνο με το συνειθισμένο συμφωνικό σχήμα, άλλ' ότι ή φόρμα του στριζίζεται στη διαβολή, στην αντίπαράθεσι κινήσεων, που έχουν όξότερες αντίθεσις μεταξύ τους. Μολοντί ο συνθέτης μεταχειρίζεται στοιχεία τών πύ διαφορετικών ειδών—κατασκευή κατά το δωδεκάφθογο σύστημα, ρωμάντικα έκφραστική μελωδική γραμμή, δεξιοτεχνικές φυγοδρες, και χτυπητούς ρυθμούς jazz σε άλλεπάλληλες απότομες άναλλαγές, δημιουργείται ως τόσο από τεχνοτροπικές απόψεις στη συνολική αρχιτεκτονική μία έκπληκτικά ένια εικόνα.

Στη δεύτερη συναυλία της «Musica Viva» που διηγήθουν ο λαμπρός Γάλλος άρχιμουσικός Ernest Bour, έπευφημήθηκε ένθουσιαστικός ο Γάλλος επίσης βάρουτος Gerard Souzay για την άσύγκριτη απόδοσι του του τελευταίου έργου του μεγάλου του συμπαιρώτου Ravel, τὰ τραγούδια με συνοδεία όρχήστρας «Don Quichotte et Dulcinée». Ζωηρότερος όμως άκόμη έξοπασε ο ένθουσιασμός του κοινού, όταν ο Shura Cherkassky, με την συνειθισμένη του τεράστια ένεργητικότητα, με την άξιοθαύμαστη γεμιάτη ζωντανία ρυθμικότητα του, με την άπαράμλλη φυσική του δύναμι, έσφυροκόπησε κυριολεκτικά πάνω στα πλήκτρα το κοντσέρτο του Στραβίνσκυ για πιάνο, πνευστά και έγχορδα—μαζί—ως νέο έργο παρουσίασε το πρόγραμμα το «Tre pezzi

dramatici per archi» του Werner A Schmidt, μαθητό του Carl Orf. Τα κομμάτια αυτά, που στην έκφρασι και την τεχνική της δλης τους κατασκευής θυμίζουν έντονα Bartok και Alban Berg όδρηγον στο γενικό συμπέρασμα πως ο Werner Schmidt άνήκει στους νεαρούς συνθέτας, τους βαθιά άκόμη ριζωμένους στον έξπρεσιονισμό, πάντως όμως όχι στον έντελεκτουαλισμό του Schönberg, αλλά στον έξπρεσιονισμό που διατηρεί άκόμη κάποιους στενούς δεσμούς με την ρωμαντική αισθητικότητα. Τά Έγχορδα, σχεδόν έξκαλουθητικά παίζουν σε θέσις άσυνείθιστες, όσο γίνεται άπομακρυνόμενες μεταξύ τους, μία πολύ χαμηλά, μία πάρα πολύ ψηλά. 'Ο ρυθμός παρουσιάζει μία έξαιρετικά μεγάλη ποικιλία έναλλαγών, και ο' όλόκληρη την ήχητική εικόνα κυριαρχούν διακοσμητικά με φλαζολέτες και Col—legno. Βέβαια το έργο, που σβίνει βαθμιαία και τελειώνει ο' ένα άφανταστο, μόλις άκούόμενο «πινούσιμο, δέν θά μπορούσε να χαρακτηρισθή άκόμη σαν μία έκπληρασι, σαν ένα φράσιμο, δείχνει όμως κατά ένα πεισιτικώτατο τρόπο, πως πρόκειται για μία ιδιοφυα με έξαιρετικά δικό της τόπο με κλοσχεδιασμένη δική της προσωπική σφραγίδα, και ταυτόχρονα απόλυτως ελλικρινή. 'Η έξαιρετικά ένδιαφρούσα αυτή συναυλία, με την όποιαν έτέλειωσε και ο πανηγυρισμός τών δεκαχρονών της «Musica Viva» του Μονάχου έκλεισε με το κοντσέρτο για βιολί του Mario Peragallo, που όπως θά θυμούνται ίσως οι άναγνώσται μας από τις τότε διεθνοκέλιες μας πληροφορίες, είχε βραβευσθή στις περισσότερες μουσικές γιορτές της 'Ιταλικής πρωτεύουσής. 'Ως σολίστ τη φορά αυτή παρουσιάστηκε ο έξαιρετος βιολονίστας André Gertler, που έπαίζει το μέρος του με τη μεγαλύτερη δυνατή κατανόησι και με μία τεχνική κατά κυριοκείλιαν άψευγάβιστη, έτσι που έσφαλαστική πάσι στο έργο μία όμοφωνή έπιτυχία. 'Άλλως τε, όπως και έτ' έλκαίρια της πρώτης έμφανίσεως του έργου από τών στηλών αυτών έγράφου, και ένθιστηκε, ή σύνθεσι αυτή καθ' έαυτήν έχει σε άξιοπρόσχετο βαθμό ό,τι άκριβώς ο' ένα κοντσέρτο με σολίστας χρειάζεται: Δραματικότητα λυρισμό μελωδικές γλυκές καντιλλένες, σκέρτος και σε ζηλευτή άφθονια λαμπρότητα δεξιοτεχνική. 'Ο Peragallo καταλαβαίνει και κατέγει τα μουσικά τών χρωματισμών της όρχηστρας και άκόμη αισθάνεται την ανάγκη να Ικανοποιήση τη χαρά, που αισθάνεται ο καλλιτέχνης ένός όργάνου όταν έχει να έκπληρωση δεξιοτεχνικά κατορθώματα που άφινουν να φωνούν τὰ χαρίσματα του χεριού και της δοξαριάς του. 'Επειτα και ο τρόπος της συνθέσεως του είναι απόλυτα έλευθερος, χωρίς τών παραμικρότερο περιορισμό από προσήλωσι ο' ένα κάποιο όρισμένο σύστημα. Γράφει βέβαια βασικά με την τεχνική του δωδεκάφθογου συστήματος, χωρίς να πολυδευμεύεται όμως από το σύνολο τών κανόνων του και με τών τρόπο αυτών δέν βιάζεται να έντυφώση και κάποτε μέλιτα να έξφαντώση με μία άπόλυτως καθαρή τρίφωνη συγχορδία στριγμάνη, στις άρχες του βασικού τόνου. Τα μεινεκτώματα της μουσικής του είνε ένα κάποιο άσόνετο, μία κάποια έλλειψις λιότητος ίσως μαζί με μία σχετική φτώχεια στο ζήτημα της πλαστικότητας.

'Ο διευθυντής της όρχηστρας Ernest Bour όπήρσε άπόλυτως άντικειμενικός, άκριβής στο ρυθμικό ζήτημα και ασφάετατος προς τους μουσικούς της όρχήστρας του.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ

Ἡ Μαθητικὴ Συναυλία  
τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου

Ἐνώπιον πυκνότεου ἀκροατοῦ δόθηκε στις 30 Ἰανουαρίου στὴν αἴθουσα «Πορνασσός» ἡ Α' Συναυλία Μαθητῶν ἀνωτέρων τάξεων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου. Ἐλαβον μέρος μαθητὰ τῶν σχολῶν Πιάνου, Μονωδίας, Βιολιού, Κιθάρας καὶ Μουσικῆς Δωματίου.

**ΒΟΛΟΣ.**— Ἡ ἔβραση τῆς «Πνευματικῆς Στέγης» εἶναι γεγονός ποῦ συμπληρώθηκε ἐνα κενὸ στὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ Βόλου, χάρις στὴν πρωτοβουλία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον δραστηρίων προσώπων τῆς πόλεως καὶ τῆ συμβολῆ τῆς κ. Φίλας Πετροχειλοῦ. Ἡδῆ ἡ «Στέγη» ὡς ἄρχικη ἐκδήλωση συζητεῖ τὴ μετακλίση ἐξ Ἀθηνῶν τῆς Ὀρχήστρας Ἐγχόρδων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, μὲ τμήμα τῆς Μικτῆς τοῦ χορωδίας, γιὰ μιὰν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέροντος συναυλία.

**ΠΑΤΡΑΙ.**— Στις 23 Ἰανουαρίου, ἡ Μικτὴ Χορωδία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου Πατρῶν ἐμφανίστηκε στὸ θέατρον «Πάνθεον» ἐνώπιον πυκνότεου ἀκροατοῦ μετ' ἐνδιαφέροντος ἐκτελέσει χορωδιακῶν ἔργων Γκουνῶ, Χαϊντέλ, Γλυκοφρύδη, Σιούρη. Τῆ χορωδία ἐδίβαξε καὶ διηύθυνε ὁ Ἱδρυτὴς τῆς χορωδίας καὶ διευθυντῆς τοῦ πρῶτος κ. Δ. Σινούρης μὲ πολὺ πειθαρχημένον τρόπο ποῦ ἔγινε περισσότερο ἐκπαιδὸς στὴν ἐκτέλεση τοῦ βάλς ἀπὸ τὸ «Φάουστ» τοῦ Γκουνῶ καὶ τῆ Φούγκα ἀπὸ τὸ «Μεσσία» τοῦ Χαϊντέλ.

Τῆ συναυλία ἰδιαίτερα ἐλάμπρυνε ἡ συμμετοχὴ τῆς μεσοφωνῶν κ. Ν. Φραγγιά—Σπλησιπούλου μὲ ὠραίατατες ἠρμηνεύσεις ἔργων Γκλόουκ, Σοπὲν, Σούβαν, Ραχμάνινοφ, Σαίν—Σάνς, Εὐαγγελάτου, Σκαλκότα. Στὴν ἐπιτυχία συνετέλεσε ἡ κ. Δ. Χέλημ ἡ ὁποία συνῴδουσε στὸ πιάνο.

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.**—Τὸ κόψιμο τῆς πρωτοχρονιάτικῆς πῆτας τοῦ Ὀρφανοτροφείου Θελέων «Μέγας Ἀλέξανδρος» ἔγινε στις 4 Ἰανουαρίου παρουσία τῶν ἀρχῶν τῆς πόλεως. Στὸ πρόγραμμα τῆς ἑορτῆς πρωτεύουσα θέση εἶχε ἡ Χορωδία καὶ ἡ Μανδολινατά τοῦ Ὀρφανοτροφείου τὴν ὁποία διηύθυνε ὁ κ. Ἰωάννης Δαμιανὸς μὲ πολλὴν ἐπιτυχία. Ἐξετέλεσαν Χριστουγεννιάτικα καὶ Ἑθνικὰ τραγούδια καθὼς καὶ Ἑλληνικὰ διασκουασιμῆνα ἀπὸ τὸν κ. Ἰ. Δαμιανὸ. Οἱ ὠραίες ἐκτελέσεις χειροκροτήθηκαν καὶ ἐπαινέθηκαν ἀπὸ τὸ ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον.

—Στις 11 Ἰανουαρίου δόθηκε ὅπο τοῦ συνδέσμου Ἀποφαιτῶν τοῦ Ὁδείου Θεολογικῆς συναυλία, στὴν αἴθουσα τῆς ἐταιρίας Μακεδονικῶν σπουδῶν, μὲ συμμετοχὴν τῶν δίδων Λ. Τριανταφύλλου (τάξω κ. Ὀρπῆ) καὶ Ν. Κοσκεριάδου (τάξω κ. Μακρῆ) οἱ ὁποῖες ἐξετέλεσαν πολὺ ἐπιτυχῶς ἔργα Σοπὲν, Λιστ, Χαϊντέλ, Σούβαν κλπ.

**ΛΑΜΙΑ.**— Στὸ παράρτημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου Λαμίας ἔγινε τὴν ἡμέρα τῶν Θεοφανείων ὠραία ἑορτῆ τοῦ κόψιμο τῆς πρωτοχρονιάτικῆς πῆτας. Σπούδα οἱ αὐτοὶ τοῦ Ὁδείου ἐξετέλεσαν μουσικὰ κομμάτια καὶ κληρώθηκαν δῶρα. Ἡ ἑορτῆ δόθηκε ἀποκλειστικὰ γιὰ τοὺς μαθητὰς τοῦ Ὁδείου, παρουσατὶ οὐ διδασκαλικοῦ προσωπικοῦ καὶ μελῶν τοῦ Δ. Συμβουλίου τοῦ Ἱδρύματος.—

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΜΑΘΗΤΙΚΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ  
ἘΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ἘΚΔΟΤΙΚΗΣ ἘΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ἈΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΑΙΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ: 25504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ἘΣΩΤΕΡΙΚΟΝ  
Ἑτάσις Δρ. 40  
Ἐξῆμην. € 20  
ἘΞΩΤΕΡΙΚΟΝ  
Ἑτάσις Α. Χ' 1.0.0  
ἢ ὀβολ. 3

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE MENSUELLE  
ÉDITÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE  
ET ÉDITRICE  
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099  
Διευθυντὴς:  
Μ. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ  
Ὁδὸς Δαυδαίου 18  
Προσφόμενος Τεσσαράκοντα  
Ν. ΠΑΠΑΤΟΛΟΖΑΚΗΣ  
Α. Σταματιάδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ οἱ σὺς εὐχαριστοῦμε, Ἀπὸ Ἰ. Διανέλλον (Ρόδος) δρ. 40, Λ. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) δρ. 75, Ὁδείου Κορίνθου δρ. 40, Β. Φουστάνου (Σέρρος) δρ. 80, Α. Ἰωαννίδου (Θεσ/νίκη) δρ. 50, Α. Φίλιππα δρ. 40, Α. Κρητικὸ δρ. 80, Ἰ. Κοκκινάκη (Ἡράκλειον - Κρήτης) δρ. 40, Μ. Τριβέλλα δρ. 40, Α. Χατζηδημητρίου δρ. 40, Ἰ. Δαμιανὸν (Θεσ/νίκη) δρ. 400, Σ. Δαρνακοῦδα (Σέρροι) δρ. 80, Φ. Γεωργίου (Θεσ/νίκη) δρ. 40.

**ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ.**— Τὸ παράρτημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου στὸ Ναύπλιον ἔδωκε τὴν Α' Μαθητικὴν ἐπίδειξιν ἑλῶν τῶν σχολῶν, τῶν τάξεων τῆς 8. Σ. Κωστούρου καὶ Β. Χαραμῆ στις 23 Ἰανουαρίου. Ἐκτὸς τῶν ἐμφανισῶν μαθητῶν σὲ ἀτομικὰ ἐκτελέσεις, παρουσιάσει ὁ κ. Β. Χαραμῆς τὴν Μικτὴ Ἑφηβικὴ Χορωδία καὶ τὴ Χορωδία Κοριθαίων ὅπο τὴ διευθύνουσι τὸ ἴδιον μὲ ὠραίες ἐκτελέσεις θρησκευτικῶν τραγουδιῶν. Τῆς ἐπιτυχῆ αὐτῆς μαθητικῆς ἐμφάνισιν παρηκολούθησαν οἱ ἀρχεῖς τῆς πόλεως καὶ πυκνὸ ἀκροατήριον.

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ὅταν ὁ διάσημος πιανίστας καὶ συνθέτης Τζῶν Φίλντ (1782—1837), ὁ δημιουργὸς τῆς φόρμας τοῦ (Νοταῦρον) ἦταν ἐτοιμοθάνατος, οἱ φίλοι του, συγκεντρωμένοι γύρω ἀπὸ τὸ κρεβάτι του, ἀναρωτιῶνται τί λογιῆς παπὰ ἔπρεπε νὰ καλέσουν γιὰ νὰ παρασταθεῖ στὸ πρσέφαλό του γιὰτὶ ὁ γέρον Φίλντ δὲν εἶχε ἐκδηλώσει ποτὲ τίς θρησκευτικὰς του πεποιθήσεις. Στὸ τέλος κάποιος πῆρε τὴν ἀπόφασιν καὶ τὸν ρώτησε: «Γιὰ πέστε μου, δάσκαλε, τί εἴσασις παπιστῆς, λουθηρανὸς ἢ ἀλβινιστῆς;» «Ὅχι, φίλε μου, τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ ἐτοιμοθάνατος, εἶμαι πιανίστας!...»

Ὁ Βέμπερ μιλῶντας γιὰ τὸ Μπετόβεν ἔλεγε: «Σίγουρα εἶναι πιά ὄριμος γιὰ νὰ μπεῖ σὲ φρενοκομεῖο.»

—Ὁ Χαϊντέλ κρινόμενος τὸν Γκλόουκ ἔλεγε κι αὐτός: «δὲν ἔξερει περισσότερο κοντραποῦνο ἀπ' ὅσο ἔξερει ὁ μάγουρός μου!»

—Κι ὁ φιλόσοφος Φοντενέλ, παρὰ τὴν ἔκτασιν ἀσθητικῆς πείρα του (ἔζησε ἀπὸ τὸ 1657 ὡς τὸ 1757), ὁμολογοῦσε πὼς τρία πράγματα δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει ποτὲ: Τὸ παιγνίδι, τίς γυναῖκες καὶ τὴ μουσικὴ

δωτική όπερα και τή «Σνεγκούροτσκα» στο αυτόκρατορικό θέατρο.

Όταν έπιστρέφει στην Πετρούπολη δίδονται έορταστικές παραστάσεις και συναυλίες προς τιμήν του, επί ένα μήνα.

Τήν ίδια χρονιά άποφασίζει να συνθέσει μιá καινούρια όπερα και για θέμα της διαλέγει τόν «Άθάνατο Καχτσιότ», ρωσικό θρόλο, που τόν διασκευάζει ό ίδιος, μαζί με τήν κόρη του, σέ λιμπρέτο.

Πάνω σ' αυτό τό λιμπρέτο έγραψε μιá όπερα άρκετά σύντομη, σέ τρεις συνεχείς εικόνες. Στο τέλος του καλοκαιριού τό μεγαλύτερο μέρος αυτής τής όπερας είχε τελειώσει. Ή μουσική της είναι γεμάτη από άρμονικούς νεωτερισμούς, που δέν τούσείγε χρησιμοποιήσει άκμή ούτε κι ό ίδιος ό συνθέτης, καθώς και πετυχημένα παιγνιδίσματα τονικότητων και παραλλαγών. Ή μεγάλη σκηνή τής χιονοθύελλας είναι γραμμένη, άποκλειστικά σχεδόν, πάνω σέ μιá συγχορδία έβδομης ήλαττωμένης.

Σ' αυτές τις άρκετά σκοτεινές εικόνες, οι χρωμίδες παίξουν, από τό παρασκήνια, έναν κύριο ρόλο.

Τό καλοκαίρι του 1902 ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ πηγαίνει οικογενειακώς στη Χαϊτελβέργη, όπου σπουδάζει ό γιός του, κι έγκαθίσταται στην πόλη αυτή. Έκεί συνθέτει τήν όπερά του «Πάν Βάβροντε» πάνω σέ όπόθεση παρμένη από τήν ιστορία τής Πολωνίας. Ή επί πλέον, βασανισμένος από καιρό από τήν ιδέα πώς ή ένορχήστρωση του «Πέτρικνου συνδαιτηγμάς», νεανικού έργου του Νταργκομίσκω, δέν περιποιούσε τιμή στο συνθέτη της, καταπιάνεται να ένορχηστρώσει από τήν αρχή δλόκληρο τό έργο. Παράλληλα συνεχίζει τις διορθώσεις του «Άθάνατου Καχτσιότ». Έτσι βλέπουμε, πώς, παρ' όλες τις μεμφμοιές του, τά 58 χρόνια του δέν τόν βαρύνουν κι ή ικανότητά του για έργασία διατηρείται πάντα άμειωτη.

Όταν γύρισε στην Πετρούπολη ανέβασε τήν όπερά του «Σερβίλια», που παρ' όλη τήν άρτια έκτέλεσή της, άπέτυχε οικτρά, σέ σημείο που άναγκάστηκαν να τήν κατεβάσουν άμέσως.

Στό μεταξύ ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, χωρίς να πάφει να έργάζεται για τόν ζευτού του, συνεχίζει πάντα να ταξινομεί τά χειρόγραφα του Μποροντίν. Ξαναβρίσκει τά χειρόγραφα τής όπερας του «Μλάντα» κι άποφασίζει να κάμει τήν ένορχήστρωση. Ύστερα, άκολουθώντας τή συμβουλή του Λιάντωφ, που τόν γοήτησε τό λιμπρέτο τής όπερας αυτής, άρχίζει να γράφει πάνω σ' αυτό μιá δική του όπερα.

Έκείνο τό καλοκαίρι, ό Μπελάεφ, θέλοντας να κάμει γνωστή τή ρωσική μουσική από έξωτερικό, παίρνει άφορμή από τήν Παρισινή έκθεση του 1889, για να όργανώσει δυό συναυλίες ρωσικής μουσικής στο Τροκαντερό, με τήν άρχίστρια Κολόν, όπό τή διεύθυνση του Ρίμσκυ - Κόρσακωφ. Έτσι, τόν Ίούνιο τής χρονιάς εκείνης, ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, μαζί με τή γυναίκα του, ό Μπελάεφ, ό Γκλαζουνόφ κι ό πανίστας Λαβρόφ έφυγαν για τό Παρίσι. Δυστυχώς οι συναυλίες αυτές δέν διαφημίστηκαν όπως έπρεπε κι έτσι τράβηξαν πολύ λίγον κόσμο. Μά αυτοί οι λίγοι άκροατές που ήταν χειροκρότησαν με μεγάλο ένθουσιασμό τις πρωτάκουστες γι' αυτούς ρωσικές δημοουργίες.

Από οικονομική άποψη οι συναυλίες αυτές ήταν πραγματική καταστροφή. Μά ό Μπελάεφ δέ στενοχωρήθηκε καθόλου γι' αυτό, γιατί τό περίμενε. Στο μεταξύ ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ έπισκεπτόταν τήν έκθεση, έπωφελούμενος άπ' ότι άκουσε σ' αυτή σχετικά με τή μουσική. Έτσι στο Ούγγρικό περίπτερο ημείωσε τό έφέ ένος «αούλου του Πανός» που άκουσε να παίζει μαζί με μιá μικρή όρχήστρα καφενείου, και χρησιμοποίησε τ' όργανο αυτό στην όπερά του «Μλάντα», στο χορό που δίνεται στα άνάκτορα τής Κλεοπάτρας. Στόν ίδιο χορό χρησιμοποίησε κι ένα ρυθμό χτυπήματος του τυμπάνου, που άκουσε στο Άλγερνικο καφενείο τής έκθεσης αυτής.

Έπιστρέφοντας ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, στάθηκε στο Σάλτομπουργκ για να έπισκεφθεί τό σπίτι του Μότσαρτ. Μόλις έφτασε στην Πετρούπολη, έπωφελήθηκε από τις όπόλοιπες διακοπές του για ν' άποτελειώσει τήν όπερά του «Μλάντα». Ό μεγαλύτερός του νεωτερισμός σ' αυτό τό έργο είναι ή έμπνευ-

ση πού είχε να παρουσιάσει επί σκηνής, στους χορούς της Κλεοπάτρας, ένα μικρό οργανικό συγκρότημα, αποτελούμενο από έναν αυλό τοῦ Πανός, μία λύρα, ένα μικρό τζέμπανο κι ένα μικρό κλαρινέτο. Τό ἔμφέ τοῦ γκλιόσαντο πάνω στον αυλό τοῦ Πανός καί στή λύρα ἦταν συναρπαστικό κι ἔκαμε εξαιρετική ἐντύπωση στό κοινό τῶν Ρωσικῶν Συμφωνικῶν Κοντσέρτων, ὅπου παίχτηκε ἡ μουσική τῆς σκηνῆς τῆς Κλεοπάτρας, ἀμέσως ἄλλοι γράφτηκε.

Τήν ἀνοιξη, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ πῆγε, ὄστερο ἀπό πρόσκληση, στίς Βρυξέλες, γιά νά διευθύνει ἐκεῖ δύο συναυλίες Ρωσικῆς μουσικῆς στό θέατρο «*La Monnaie*». Ἐκεῖ διηύθυνε τόν «*Ανταρ*» καί τό «*Ισπανικό Καπρίτσιο*». Αὐτή ἡ συναυλία ἦταν ἕνα πραγματικό μουσικό γεγονός κι ἕνας θρίαμβος γιά τή ρωσική μουσική. Ἀπ' ὅλα τά μέρη τοῦ Βελγίου ἔτρεξαν οἱ μουσικοί στίς Βρυξέλλες, ὅπου ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ἔκαμε μερικές ἐνδιαφέρουσες γνωριμιές. Ἐκεῖ εἶδε γιά πρώτη φορά τήν παράσταση τοῦ «*Ιπταμένου Ὀλλανδοῦ*» τοῦ Βάγκνερ, κι ἄκουσε, ἔπισχι γιά πρώτη φορά, νά παίξουν τά παλιά ὄργανα ὀμοιοῦ ντ' ἄμπερ, κλαβεσέν καί πιάνο.

Στήν ἐπιστροφή του, ὁ θάνατος τῆς μητέρας του πρῶτα κι ὄστερα ἡ ἀρρώστεια κι ὁ θάνατος τῶν δύο παιδιῶν του τόν σύντριψαν ψυχικά.

Γιά κάμποσον καιρό δέ μπόρεσε πιά νά συνθέτει.<sup>17</sup> Ἦταν ἐπίσης πειραγμένος κι ἀπό τίς νέες τάσεις πού ἄρχισαν νά ἐκδηλώνονται στό περιβάλλον τοῦ Μπελάιεφ, ὅπου ἄρχισε νά παρατηρεῖται κάποια ἀπέχθεια ἐναντία σ' ὅ,τι ἀφοροῦσε τήν παλιά «*παντοδύναμη μικρή συντροφιά*». Ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ νιώθει τώρα πῶς ἡ ἀγύλη του ἔξασθενεῖ, πῶς ὁ ὤς τότε κύριος ρόλος του γίνεσσι ρόλος ἑυτερεῶν. Γιατί τώρα δέν ἀκούεται παρά μονάχα τ' ὄνομα τοῦ Τσαϊκόφσκυ, πού ἔρχεται ὄλο καί πιό συχνά στή Μόσχα καί πού γίνεται πιά τό εἰδωλο τοῦ κύκλου τοῦ Μπελάιεφ.

«*Καινούριος καιροί, καινούρια πουλιά—καινούρια πουλιά, καινούρια τραγοῦδια, γράφει μελαγχολικά ὁ δάσκαλος. Κι ὁ*

νά παρακαλοῦναι τίς δοκιμές: γι' αὐτόν τό λόγο ἐκείνον τό χειμῶνα ἔμεινε πολύ λίγο στήν Πετρούπολη· καί τήν ἀνοιξη ξεκίνησε πάλι γιά ταξίδι. Οἱ ταρχές πού ἔξεπασσαν ἀνάμεσα στούς φοιτητές τῶν Πανεπιστημίων, ἀνάγκασαν τόν κύριο καί τήν κυρία Ρίμσκυ - Κόρσακωφ νά στείλουν τό γιό τους Ἄνδρια νά κάμει τίς σπουδές του στό Πανεπιστήμιο τοῦ Στρασβούργου. Ἔτσι, γιά νά περάσουν τό καλοκαίρι τους κοντά στό γιό τους, ἔφυγαν ἀπό τή Ρωσία (τό Μάη τοῦ 1900) καί ταξίδεψαν στίς ὄχθες τοῦ Ρήνου κι ὄστερα στήν Ἑλβετία. Ὅμως, παρά τίς ἀδιάκοπες αὐτές μετακινήσεις καί τήν ἄλλειψη πιάνου, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ἀρχίζει νά συνθέτει μιά καινούρια ὄπερα, γιὰτί ἀπό τό 1898, ἡ εὐχαρίστηση πού νιώθει νά συνθέτει ὄπερες τοῦ ἔχει γίνει πραγματική ἀνάγκη.

Αὐτήν τή φορά παίρνει τήν ὑπόθεση τῆς ὄπερας του ἀπό τήν ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Ρώμης, καί τήν ὀνομάζει «*Σερβίλιας*». Ἡ ὑπόθεση αὐτῆς τῆς ὄπερας εἰς ἴσου δραματική μέ τήν ὑπόθεση τῆς «*Μνηστῆς τοῦ Τσάρου*», ἀπαιτοῦσε τόν ἴδιο τρόπο καθαρά φωνητικῆς σύνθεσης. Φτάνοντας στή Λαυκόνη, ὄστερο ἀπό πολυήμερο ταξίδι, εἶχε τελειώσει πιά τήν 3η καί τήν 4η πράξη τῆς «*Σερβίλιας*» κι εἶχε σχεδιάσει τήν 1η καί τήν 5η. Τελικά βρίσκει ἕνα πιάνο, παίζει ὅ,τι εἶχε γράψει κατά τήν διάρκεια τῶν τελευταίων ἔβδομάδων καί μένει καταγοητευμένος ἀπό τήν ἐκπλήρη πού τοῦ προκαλεῖ τό ἄκουσμα αὐτῆς τῆς μουσικῆς του.

Ὅμως τό ταξίδι τόν κούρασε καί νιώθει τῶν ἑαυτοῦ τοῦ τέλει ἀποκαμωμένο. Στό γκρισμό λέει σ' ὄλους πῶς νιώθει ὅτι γέροσε. Ἔτσι μένει ἐπί κεφαλῆς τῆς ἑταιρίας τῶν «*Ρωσικῶν Συμφωνικῶν Συναυλιῶν*» παρατελεῖ ὄμως ἀπό ἀρχιμουσικός «*γιὰ νά κάμει τόπο στούς νέους*», καθώς λέει. Τόν ἀντικαθιστοῦν στή θέση αὐτή, στήν ἀρχή ὁ Λιάντωφ κι ὁ Γκλαζουνοφ, κι ἀργότερα ὁ Μπελόμυεφελντ κι ὁ Τσερεπνίν.

Στήν καρδιά τοῦ χειμῶνα, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ πηγαινεῖ στή Μόσχα, ὅπου, μέ τήν εὐκαιρία τῆς 35ης ἐπετειοῦ τῆς συνθετικῆς δράσης, ἀνεβάξουν τήν ὄπερά του «*Σαντκό*» σέ μιά ἰ-

παίζεται για πρώτη φορά μαζί με τον πρόλογο της. Σχετικά μ' αυτή την παράσταση ο συνθέτης γράφει: «Χάρη στο τεράστιο ταλέντο του Σαλιέπιου που αναντίρρητα «δημιουργεί» το ρόλο του τσάρου 'Ιβάν, ή «Πσκοβίταιν» είχε μεγάλη επιτυχία.»

'Εκείνο το χειμώνα, ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ζει μια ζωή αρκετά παραγμένη. Οι συγκεντώσεις του Μπελάγιωφ πήσαν ένα κοσμικό χαρακτήρα που δεν τον είχαν άλλοτε. Τώρα προστάθηκαν σ' αυτές καινούρια πρόσωπα: ο Τσερεπίν, ο Γκρετσανίωφ, μαθητές του Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, και δυο νεοφανή άστέρια που ήρθαν από τη Μόσχα: ο Σκριάμπιν κι ο Ραχμάνινοφ. 'Επί πλέον οι συναυλίες ήσαν πάρα πολλές και ποικίλλες. Όμως, ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ έχει υπ' όψη του από τώρα την όπερα που θα γράψει το έρχόμενο καλοκαίρι και διαλέγει το φανταστικό διήγημα του Πούσκιν «ο Τσάρος Σαλιτάν».

Μόλις έγκαιρατάθηκε στην έξοχή, ρίχτηκε άμεσα στη δουλειά, που του είναι τόσο εύκολη κι ευχάριστη όσο και την προηγούμενη χρονιά, και στο τέλος του καλοκαιριού ή όπερα είχε γραφτεί ολόκληρη και σχεδόν ένορχηστρωθεί. «Ο «Σαλιτάν» γράφει ο συνθέτης, είναι μια όπερα γραμμένη με άδολοχο τρόπο, που θα τον αποκαλοῦσα «όργανο - φωνητικά», όπου όλα τα φανταστικά μέρη είναι μάλλον οργανικά (όπως το πέταγμα της άγριομέλισσας) κι όλα τα πραγματικά μέρη είναι μάλλον φωνητικά.»

Σ' ανάμνηση της γριάς νταντίνας των παιδιών του, που πέθανε εκείνη τη χρονιά, χρησιμοποιεί για το τραγούδι που λένε οι παραμάνες του μικρού Γκιντόν, το ναυούρισμα που τραγουδούσε αυτή ή πατή του υπαρέτρια.

## VIII

Στά 1899, όστερα από ένα καινούργιο του ταξίδι στις Βρυξέλλες, όπου πραγματικά αποθεώθηκε, ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ επιστρέφει στην Πετρούπολη. 'Εκεί τον περιμένουν ευχάριστα νέα: πολλές όπερές του παίζονται σε διάφορες πόλεις της Ρωσίας. 'Ετσι είναι υποχρεωμένοι να ταξιδεύει έδω κι εκεί για

μιας, με την εθούτητα και το ασθημα της δικαιοσύνης που τον χαρακτηρίζουν, όταν, άργότερα, θα το ζήτησουν να υποδείξει έναν πρόεδρο για την «Εταιρία ρωσικής μουσικής», θεωρεί καθήκον του να υποδείξει τον Τσαϊκόφσκυ.

Καθώς τελειώνει την όπερά του «Μλιάντα», κυριεύεται αγα—σιγά από ένα ασθημα θλίψης, πικρίας και ψυχικής κόρασης. Στο μεταξύ ή «Μλιάντα» γίνεται δεχτή από τη διούθηση των αυτοκρατορικών θεάτρων: τίποτε όμως δεν ευχαριστεί το Ρίμσκυ - Κόρσακωφ. Βρίσκει τώρα έλαττώματα στα παλιά του έργα κι αρχίζει να τα άναθεωρεί. Για τρίτη φορά κάνει μεταβολές στην όπερά του «Πσκοβίταιν», που ή δεύτερή της μορφή δεν του άρεσει καθόλου, γι' αυτό και τη βάζει κατά μέρος. 'Αλλάζει δηλ την ένορχήστρωσή της, που πραγματικά δεν ήταν καλή, και την ξαναενορχηστρώνει—όριστικά αυτήν τη φορά—έν μέρει α λα Βάγκνερ και έν μέρει α λα Γκλίνκα. Ξανακοιτάζει έπίσης τα χειρόγραφα του Μουσόργκκωφ, που τον ένδιαφέρουν τόσο πολύ, μα που δεν έχει ποτέ καιρό να τ' άναθεωρήσει έντελώς. Ξαναενορχηστρώνει δηλ τη δεύτερη εικόνα του «Μίπορις Γκοντουόφ», κι αυτή είναι ή αρχή της πλήρους ξαναενορχήστρωσης του έργου, που θα την τελειώσει πολύ άργότερα. 'Αλλάζει έπίσης την ένορχήστρωση του έργου του «Σαντικός». «Μ' αυτή την άλλαγή, λέει ο Ίβιος ο συνθέτης, κανόνισα έντελώς όλους μου τους λογαριασμούς με το παρελθόν. 'Ετσι καμιά από τις μεγάλες μου συνθέσεις, τις προγενέστερες από τη «Νύχτα του Μάη», δεν έμεινε χωρίς να διορθωθεί.»

Το φθινόπωρο του 1892 άρχισαν οι δοκιμές της «Μλιάντα». 'Ο συνθέτης είναι ευχαριστημένος από την ένορχήστρωση του έργου του, που την βρίσκει «επιπρόχρωμη, κοκίλλη και πρωτότυπη». Δυστυχώς πρέπει να κάμει τις πολυάριθμες περικοπές, που άπαιτεί ή Διούθηση. 'Η κριτική έβαλε τα δυνατά της για να κρίνει την όπερα αυτή και το κατάφερε: γιατί όστερα από μερικές παραστάσεις ή «Μλιάντα» βγήκε από το ρεπερτόριο του Θεάτρου.

Αυτή ή άδολη άποτυχία γέμισε το Ρίμσκυ - Κόρσακωφ πι-

κρία κι ἀποφάσισε νὰ μὴν ξανασυνθέσει. Κι ἐπειδὴ ἔνωθε τὸν ἑαυτὸ του κουρασμένο καὶ ἀρρωστο—ἀπέφερε ἀπὸ ἀνυπόφορος κεφαλόπονος—πῆγε στὴ Μόσχα νὰ ξεκουραστεῖ.

Ἐννοεῖται ἀπὸ κάμποσον καιρὸ ξαναγύρισε στὴν Πετρούπολη κάπως ξεκούρατος καὶ μὲ ἥθικα πιά ἀκμαίω, κι ἀμέσως ξαναρχίτηκε στὸ διάβασμα καὶ στὴν ἔργασια. Ὅμως τὸν ξαναπέδωξαν οἱ κεφαλόπονοι! Ἐτοῖ ἀναγκάζεται νὰ μεταβιβάσει τὴ διεύθυνση τῶν «Ρωσικῶν Συμφωνικῶν Κοντσέρτων» στὸ Γκλαζουόφ, κι ἀποσύρεται σιγά - σιγά ἀπὸ κάθε του ἐργασία. Γίνεται μελαγχολικός, βλα τὸν ἀνησυχῶν κι δλα τὸν βασανίζουν. Σκέφτεται νὰ συμφιλιωθεῖ ξανά μὲ τὸν Μπαλακίριεφ, γιατί αὐτὸ τὸ μάλωμά τους τοῦ εἶναι φριχτὰ ἀνυπόφορο. Ἐν τῷ μεταξύ, μιά καὶ δὲ μπορεῖ νὰ συνεργαστεῖ μαζί του, ἀφοῦ δὲ συμφωνοῦν, παραιτεῖται ἀπὸ τὸ Αὐτοκρατορικὸ Παρερέκκλησιον.

Τώρα ποῦ παράτησε πιά τὴ σύνθεση, ἀσχολεῖται μὲ τὴν αἰσθητικὴ. Γράφει στὶς ἡμεριδίες ἀρθρα αἰσθητικο - φιλοσοφικά κι ἀρχίζει τὴ συγγραφή τοῦ θεωρητικοῦ του ἔργου «Ἐγχειρίδιον Κοντραπούντου». Σύντομα διωξι ἀνακτᾷ τὶς δυνάμεις του καὶ μαζί του ξαναρχεται ἡ ἐπιθυμία νὰ ξαναρχίσει τὴ μουσικὴ του δράση. Καὶ πρῶτα - πρῶτα, ἐκφράζει στὸ Μπελάιεφ τὴν ἐπιθυμία ν' ἀναλάβει ξανά τὴ διεύθυνση τῶν «Ρωσικῶν Συμφωνικῶν Κοντσέρτων», καὶ, στὶς 30 Νοεμβρίου τοῦ 1893, διευθίνει γιὰ πρώτη φορὰ ὄστερα ἀπὸ τόσοσ καιρὸ, τὴν πρώτη συναυλία τῆς ἐποχῆς, ἀφιερωμένη σὰ ἔργα τοῦ Τσαϊκόφσκυ, ποῦ εἶχε πεθάνει ἐκείνη τὴ χρονιά.

Οἱ ἐπιτυχίες ποῦ σημειοῦν οἱ συναυλίες του, κι ἔνα ταξίδι στὴν Ὀδησσὸ γιὰ νὰ διευθίνει ἐκεῖ ἔργα του, συντέλεσαν στὸ ν' ἀνακτῆσει ἔντελως, τὶς δυνάμεις του. Παρατάει τὶς στείρες ἐργασίες του σχετικὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ καὶ κυριεύεται ξανά ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ γράφει μιά ὄπερα. Διαλέγει γιὰ θέμα τὴ «Χριστουγεννιάτικη Νύχτα», πάνω σὲ μιά νοβέλα τοῦ Γκόγκολ, καὶ γράφει ὁ ἴσιος τὸ λιμπρέτο - ποῦ τὸν τραβᾷ σὸ νὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι οἱ ολαῦκοι μῦθοι τῆς «Ἡλιολατρείας», οἱ ἱστορίες τῶν μαγισσῶν, καὶ γενικὰ ὄλος, αὐ-

τὸς ὁ παγανισμὸς τῆς παλιάς Ρωσσίας, ποῦ τόσο γοητεύει τὸ συνθέτη.

Τὸν κυριεῖ λοιπὸν μιά τέτοια βουλιμμία γιὰ σύνθεση, ὥστε σχεδὸν δὲ σῆκνεται ἀπὸ τὸ τραπέζι τῆς δουλειᾶς του. Ἐκεῖνο τὸ καλοκαίρι τὸ περνᾷ στὴν ἐξοχὴ, στὰ βάθη τῶν βασῶν - κι δταν ξαναγυρίζε στὴν Πετρούπολη, φέρνει τὴ «Χριστουγεννιάτικη Νύχτα» σχεδὸν τελειωμένη κι ἔνα καινούριο σχέδιο ὄπερας πάνω στὸ θέμα τοῦ «Σαντῶ».

Ἐννοεῖται ἀπὸ μιά καινούρια ἀδιαθεσία του συνέρχεται πάλι κι ἀποτελιώνει τὴν ὄπερά του «Σαντῶ», ποῦ γίνεται δεχτὴ ἀπὸ ἔνα ἰδιωτικὸ θέατρο τῆς Μόσχας, ὅπου σημειώνει ἀξίολογὴ ἐπιτυχία.

Τὸ 1897 πῆγε, ὅπως κάθε χρόνο, στὴν ἐξοχὴ, ὅπου συνέθεσε πολλὰ λιήντερ καὶ μιά μικρὴ ὄπερα μὲ δυὸ σκηνές: «Μόσταρτ καὶ Σαλιέρι», σὲ κείμενο τοῦ Πούσκιν.

Ἐννοεῖται ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργακι, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, καταπιάνεται πάλι μὲ τὴν «Ποκαβοιτῆν» καὶ τῆς προσθέτει ἕναν πρόλογο, τὴ «Βέρα Χελόγκα» ποῦ μπορεῖ νὰ παιχτεῖ καὶ χωριστὰ. Ἡ ὄπερα αὐτὴ γράφτηκε πολὺ γρήγορα κι ἐνορχηστρώθηκε ἐπίσης πολὺ γρήγορα, πράγμα ποῦ ἐπέτρεψε στὸ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ νὰ καταπιστεῖ μὲ τὴν πραγματοποιήση ἑνὸς σχεδίου του, ποῦ τὸ μελετοῦσε ἀπὸ πολὺν καιρὸ: νὰ γράφει δηλαδή μιά ὄπερα πάνω στὸ θέμα τῆς «Μνηστῆς τοῦ Τσάρου», τοῦ Μεθ. Αὐτὸ τὸ θέμα, πολὺ συναρπαστικὸ γιὰ ἔνα συνθέτη ὄπερας, εἶχε σκανδαλίζει πολὺ τὸ Μποροντίν πρὶν ἀποφασίσει νὰ γράφει τὸν «Πρίγκιπα Ἰγκόρ».

Στὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ εἶχε τελειώσει ἡ σύνθεση ὄλης τῆς ὄπερας κι ἐν μέρει ἡ ἐνορχηστρωσὴ τῆς. Ἀντίθετα πρὸς τὴ συνήθεια του, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ δὲ χρησιμοποιεῖ σ' αὐτὴν τὴν ὄπερα κανένα λαϊκὸ θέμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τραγοῦδι «Σλάβα», ποῦ τὸ ἀπαιτεῖ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο.

Τὸ φθινόπωρο συνεχίζει τὴν ἐνορχηστρωσὴ τῆς ὄπερας του «Ἡ μνηστὴ τοῦ Τσάρου» καὶ τὴ διακόπτει γιὰ νὰ πάει στὴ Μόσχα νὰ παρευρεθεῖ στὶς παραστάσεις τῆς «Ποκαβοιτῆν», ποῦ

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ : ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20401, - 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 Άντιπρόσωποι των έν Λονδίνω Μεσιτών παρά τῷ Άγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

