



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

77

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

- ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Τέχνη και πολιτική.  
ARTUR KUTSCHER 'Η Μουσική στο θέατρο.  
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ 'Η μουσική αισθητική και ήθικη των αρχαίων Έλλήνων.  
MARKÉVITCH Ρίμσκυ - Κόρακωφ  
(Μετάφρ. Σπύρ. Σκιαδαρέση)  
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ 'Η μουσική και ό "Όσκαρ Ουάιλντ.  
OSKAR von RIESEMANN 'Η περίεργη Ιστορία του γάμου του Π. - Ι. Τσαϊκόφσκι.  
DRAGOTIN CVETKO 'Η εξέλιξη της Γιουγκοσλαβικής μουσικής.  
(Μετάφρ. Σ. Φραντζή)  
Μουσικά νέα.  
'Αλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΜΑΡΤΙΟΣ 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 καὶ Κύπρον

### 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

### 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ διδλία-Τεχνικὸν Τμῆμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμμένα βιβλίσάρια

### 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίας καὶ Παραστάσεις

Εἰς Ἀθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

## ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

ΓΥΡΩ ΑΠ' ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ

Η Πέμπτη Συμφωνία του Σοβιετικού συνθέτη Δημήτρη Σοστακόβιτς, που έρμηνεύθηκε πρόσφατα από την Κρατική μας Όρχηστρα, υπό τον μαέστρο Βαβαγιάννη, ανεξάρτητα απ' την όμορφιά της μουσικού έργου, ανακίνησε κάποιες παλιές μου σκέψεις γύρω απ' το ζήτημα της Μουσικής και της Τέχνης γενικά ως «πολιτικής δύναμης» και γύρω απ' το ζήτημα της σχέσης της Τέχνης με την Πολιτική.

Στό Παρίσι, γύρω στα 1927 ή 1928—πού να θυμάμαι τώρα—είχα γνωρίσει τον μεγάλο Ρώσο συνθέτη Άλέξανδρο Γκλαζούνοφ που ύπηρει ό πιο σημαντικό καθηγητή της του Σοστακόβιτς. Είχαμε μιλήσει για τις νέες—τότε—κατευθύνσεις της Μουσικής, άλλα κυρίως για τη θέση της Τέχνης στην καινούρια, την Σοβιετική Ρωσία και την αντιμετώπιση της από το Κομμουνιστικό καθεστώς, καθώς και για τους σύγχρονους νέους Ρώσους συνθέτες, που ανάμεσά τους ήταν κι' ό Σοστακόβιτς, που έργα του είχαν ήδη άρχισι να παίζονται κι' έξω απ' τη Ρωσία, μ' όλο που ήταν ακόμα πολύ νέος, γεννημένος στα 1906.

Ό Γκλαζούνοφ, έξηναπεντητής τότε μεγαλόμηνος και μορφωμένος στη παλιά «Άγία» Ρωσία, είχε άλλωλον συγκεχυμένες Ιδέες πάνω στη νέα κατάσταση και στις σχέσεις του καθεστώτος με τη Μουσική—Ίως κι' έγω ή ίδια δέν μπορούσα να καταλάβω άρεκτά, τότε—τι έννοουσε με την έκφραση της «πολιτικής κριτικής».

Περισσότερο με διαφώτισε ή... μύπημα που έβασκε στις όρχες του 1936, πάνω στο έργο του Σοστακόβιτς. Ό Δημήτρης Σοστακόβιτς είχε βαδίσει ως τότε σταθερά από έπιτυχία σε έπιτυχία, ή καλλιτεχνική του προσωπικότητα, από έργο σε έργο όλο και μεγαλύτερη, ή φήμη του είχε πιά άπλωθ ή όλο τον κόσμο, ενώ στην πατρίδα του τον είχαν ανακηρύξει «Ήρωα της Τέχνης», δταν ξαφνικά, χωρίς καμμία προειδοποίηση ή κάποιον ύπαινιγμό, ό έπίσημος Σοβιετικός Τύπος—άλλος δέν ύπάρχει δά στη Ρωσία—έκρινε ή διατάχθηκε να κρίνει, πώς ό «Ήρωας της Τέχνης» Δημήτρης Σοστακόβιτς είναι ένας συνθέτης που γράφει μουσική «πολιτικώς λανθασμένη», μουσική που δέν είναι μόνο «μπορζουάδικη», άλλα και «άντιεπαναστατική». Φοιακή συνέπεια αυτής της κριτικής ήταν να σταματήσουν έντελως οι έκτελέσεις έργων Σοστακόβιτς σ' όλη τη Σοβιετική «Ένωσι—ένώ στη «μπορζουάδικη» Δόσι, όπου ό όρος «πολιτική μουσική» έχει μείνει άκατανόητος, ή μουσική του εξακολουθούσε να παίζεται και να εκτιμάται όπως και πριν.

Δέν είναι παράδειο πώς ό Σοστακόβιτς σαν ένας άξιος Σοβιετικός καλλιτέχνης, έσπευσε να ύποταχθ ή σ' αυτήν την κριτική, είτε την καταλάβαινε είτε όχι.

Άπέυρε βιαστικά όλα του τα τελευταία έργα, ανάμεσά τους και την Τετάρτη Συμφωνία του που έπρόκειτο, άκριβώς τότε, να έκτελεσθ ή απ' την Φιλαρμονική Όρχηστρα του Λένινγκραντ. Αυτή ή Τετάρτη Συμφωνία ούτε παίχθηκε πιά ποτέ ως σήμερα, ούτε τυπώθηκε. Θαμμένη, Ίως, για πάντα...

Έπειτα ό Σοστακόβιτς άποσύρθηκε για κάμποσον καιρό—σχεδόν δυό χρόνια—και δέν γινόταν πιά για αυτόν κανένας λόγος. Ίως να έζέταζε τα τελευταία του έργα και να προσπαθούσε να βρή γιατι είχαν προκαλέσει μια τέτοια καταδικαστική κριτική. Όπωσδήποτε, είτε βρήκε, είτε δέν βρήκε τα «σφάλματά» του, έγραψε αυτήν την θαυμάσια Πέμπτη Συμφωνία που, δταν πρωτοεκτελέσθηκε στις 21 του Νοεμβρίου του 1937, στη Μόσχα, στις γιορτές της 20ετηρίδος της κομμουνιστικής επανάστασης ένθουσίασε τόσο το καινό, όσο και την Κριτική. Ήταν ένας πλήρης «έξελισμός». Οι Σοβιετικοί πολιτικοί έγραψαν όννουσι δέν συνθέτη «πού είχε σπάσει πιά τα δεσμά του φορμαλισμού» μ' αυτήν την Συμφωνία του, μ' όλο που, έμεις τουλάχιστον, δέν βρίσκουμε σ' αυτήν την Πέμπτη, καμμία κατεύθυνση ή τάσι που να μήν ύπάρχει σε προγενέστερα, λιγώτερο όριμα έργα του Σοστακόβιτς. Είναι, άπλούστατα, ένα όρασι έργο, πύ όρασι, πύ όριμο από τα άλλα έργα του ίδιου συνθέτη, με μια ρωμαλέα έμπνευσι πού, μ' όλο που άκολουθεί τόν... «φορμαλισμό» της κλασικής Συμφωνίας, δέν περιορίζεται, δέν λυγίζει, άλλα αναπτύσσεται έλεύθερα, γοητεύοντας και συναρπάζοντας κάθε άκροατή, τόσο τόν μουσικό, όσο και τον άπλό φιλόμουσο. Κι' αυτό είναι ένα ίβαίτερο, ένα χαρακτηριστικό προσόν αυτής της μουσικής: Μ' όλη την περίπλοκη τεχνική της, είναι προσιτή σ' όλους.

Μήπως αυτό έννοουσι ό Σοβιετικοί κριτικοί, μιλώντας για «πολιτική βάση» της Μουσικής, για «μπορζουάδικη» ή «επαναστατική» ή «άντιεπαναστατική» Μουσική; Μά τότε δέν πρόκειται περί «πολιτικής», άλλα περί όμορφιάς, περί τελειότητας, περί έκεινου που είναι το Ιδεοδός που έπιδιώκουν—άδιάφορο άν τόν φθάσουν ή όχι—όλοι οι άξιοι συνθέτες του κόσμου: να είναι προσιτό στην μεγάλη μάζα, ν' άγγιχουν όλους τις καρδιές. Θά μπορούσαμε ακόμα να μιλήσουμε και για τόν «ήθος» μιας Μουσικής—πράγμα όμως που δέν είναι καθόλου καινούριο κι' ούτε τόν άνασκόφανε οι Ρώσοι, γιατι ήθη, πολλούς αιώες πριν, οι Κινέζοι νομοθέτες καθορίζανε με άσπτερότητα τόν είδος της Μουσικής που ταιρίαζε σε κάθε περίσταση, συσχετιζοντας τούς νόμους της Μουσικής μ' έκεινους της Φύσεως και της κοινωνικής ζωής, όπως έκαναν και οι άρχαιοί Έλληνες, βσιζοντας στη Μουσική την μύρφωσι

και τη διάπλασι: τοῦ ἤθους τῶν παιδιῶν τους, ἀπορρίπτοντας κάθε μουσική πού θά μπορούσε νά παρουσήρῃ τούς νέους σέ μιὰ ἥθικη ἔκλυσι καὶ κατάταξι.

Ἐνταῦς ἴσως αὐτό «πολιτικῆ»: ἴσως, σέ μιὰ πολύ πιό ἀνώτερη, πολύ πιό πλατεῖα ἔννοια, πού ὅμως εἶναι πολύ μακριά ἀπ' τὴ σοβιετικὴ «πολιτικῆ» πού καταδικάζει ἢ ἐξομολογεῖ ἕνα μουσικό—καὶ καλλιτεχνικό γενικά—ἔργο, ἀνάλογα μὲ τὸ πρόγραμμά της καὶ τὶς κατευθύνσεις της. Ἡ Τέχνη κ' Ἰδιαίτερα ἡ Μουσική, πού εἶναι ἢ πὸ φερωτὴ τέχνη, δέν μπορεί νά ζήσῃ καὶ ν' ἀναπτυχθῇ κάτω ἀπὸ περιορισμοὺς καὶ προγράμματα, εἶναι παιδί τῆς ἐλευθερίας καὶ δέν ἀνέχεται ἀλλοσίδες. Φαντάζεσθε πῶς ὁ Μπετόβεν θά μπορούσε νὰ γράφῃ σήμερα, στὴ Σοβιετικὴ Ρωσία, τὴν Ἠρωϊκὴ του; Οὔτε τὴν Ἠρωϊκὴ, οὔτε τὴν Πέμπτη του, οὔτε τὴν Ἐνάτη του.

Ἄ, ναι, τώρα συλλογιέμαι πῶς, χωρὶς μιὰ Μουσικὴ σύνθεσι νόχῃ ἀναγκαστικὰ ἕνα «πολιτικό περιεχόμενον», ἢ μιὰ «πολιτικὴ βάση»—ὅπως θέλουν ὁ Σοβιετικοὶ κριτικοὶ—ὑπάρχει μιὰ μεγάλη, μιὰ τεράστια σχέση ἀνάμεσα στὴν Τέχνη καὶ τὴν Πολιτικὴ. Οἱ περισσότεροὶ καλλιτέχνες, δυστυχῶς, ἀν τούς ρωτήσετε, ἀνασκηθάνουν τούς ὅμιους διᾶφορα καὶ σὰς λένε πῶς ἡ Πολιτικὴ δέν τούς ἐνδιαφέρει. Κάνουν τέχνη μόνο γιὰ τὴν τέχνη, γυρίζουν τὸν κόσμο ἀδιάφορο, παίζουν τὸ βιολί τους ἢ τὸ πιάνο τους λέγοντας: «τί μ' ἐνδιαφέρει ἐμένα τί γίνεται γύρω μου: Ἐγὼ εἶμαι καλλιτέχνης, κυττάζω τὴν τέχνη μου!» Ἐ, δὲν εἶναι λοιπὸν ἀληθινὸς καλλιτέχνης ὁ ἄνθρωπος πού σκεπτεται ἔτσι. Τέχνη εἶναι τὸ σύμβολο τῶν ἐπιπέδων, τῆς χαρᾶς, τοῦ πόνου, τῆς τραγικότητος τοῦ ἀνθρώπου κ' ὁ ἀληθινὸς καλλιτέχνης ἀποβλέπει στὴν Ἀπολυτοσύνη τῆς ἀνθρωπότητος μὲ τὸ μέσο τῆς Τέχνης.... Γύρω στὸν καλλιτεχνικὴν ὑπάρχουν οἱ ἄνθρωποι. Γύρω στὴν οἰκογένειά του,

ἡ μεγάλη οἰκογένεια τῆς ἀνθρωπότητος καὶ γιὰ ὅσο περισσότερους ἀνθρώπους ἐνδιαφέρεται ὁ καλλιτέχνης, τόσο πὸ μεγάλο, τόσο πὸ ἀληθινὸς καλλιτέχνης εἶναι. Ἐνας ἀληθινὸς καλλιτέχνης δέν μπορεί νά εἶναι οὔτε κακός, οὔτε ἐγωϊστῆς.

Δέν εἶναι ἤδη «Πολιτικῆ», στὴν πὸ ὕψηλὴ καὶ τὴν πὸ πλατεῖα τῆς ἔννοια, αὐτὸ τὸ ἐνδιαφερόν γιὰ ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα; Ἄλλὰ καὶ στὴν πὸ στενὴ τῆς ἔννοια εἶναι πολύ ἐυκολοὶ νὰ ἴδουμε πόση σχέση ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν Πολιτικὴ καὶ τὴν Τέχνη. Δέν ἔχουμε παρὰ νὰ ρίζουμε μιὰ ματιὰ στὴν Ἱστορία: Ὅταν ἕνα Κράτος ἐδημερεῖ, βλέπει κ' ἡ Τέχνη καλῶς καὶ λαμπρῶς μέρες. Κάθε φορά πού γίνανε μεγάλες καταστροφές, καταστροφῆς κ' ἡ Τέχνη. Ὁ Ἀχρυσὸς αἰὼν—τοῦ Περικλῆ, ἦταν ἀληθινὰ χρυσός. Κι' ἐν τὴν Ἑλλάδα ἔπεσε τέτοιο σκοτάδι στὴ Μουσικῆ, ἦταν τὰ μεγάλα πολιτικὰ γεγονότα—πόλεμοι, σκλαβιά, ἐπανάστασις πού ἀνακόψανε τὴν πρόοδο καὶ τὴν ἐξέλιξι τῆς. Πῶς μπορούμε ν' ἀπαρηγοῦμε τὴν Πολιτικὴ πού παίζει τέτοιο ρόλο στὴ ζωὴ μας; Καὶ πῶς μπορεί ἕνας καλλιτέχνης νὰ μὲν ἀδιάφορος στὸ ρῥθμισμό τῆς πολιτικῆς πορείας τῆς χώρας του καὶ ἔπειτα δλαυ τοῦ κόσμου, ὅταν ἀπ' αὐτὴν ἐξαρτᾶται ὅχι πᾶ ἡ δικὴ του ὑπαρξις, ἀλλὰ ἡ ὑπαρξις αὐτῆς τῆς τῆς τῆς Τέχνης; Καὶ πῶς μπορεί ἕνας καλλιτέχνης νὰ μὲν ἀδιάφορος στὴν Πολιτικὴ, ὅταν βλέπει πῶς σήμερα δλα τὸ Κράτη τοῦ κόσμου τὴν Τέχνη καὶ πάνω ἀπ' ὅλες τὶς Τέχνες, τὴ Μουσικὴ χρισματοποιούν γιὰ τὴν πὸ σίγουρη προπαγάνδα τους;

Κάποιος σπῶρος ἀλήθειας ὑπάρχει λοιπὸν καὶ στὴν «πολιτικὴ κριτικῆ» τοῦ Σοβιετικοῦ καθοστώματος μιᾶς ἀλλήθειας ὅμως παραπολοῦ σκλαβωμένης ἢ ἴσως παρεξηγημένης, πού δὲ θάταν ὀσοκοπο νὰ μελετηθῇ πὸ βαθειά.

ARTUR KUTSCHER

## Ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Ἀπὸ τὶς ἔρευνες τῆς Οὐνέσκο γύρω ἀπὸ τὰ ζητήματα πού σχετίζονται μὲ τὸ σύγχρονο μουσικό θέατρο.)

Ἡ μουσικὴ στὸ θέατρο,—γενικά ἐξεταζόμενο,—πέρνει περίπου τὴ θέση πού ἔχουν καὶ οἱ εἰκαστικῆς τέχνες. Δέν μπορεί βέβαια νὰ χαρακτηρισθῇ στοιχεῖο του βασικό, ὅπως εἶνε ὁ λόγος καὶ ἡ μιμικί. Ἀναντίρρητα ὅμως εἶνε ἀπὸ τούς ὑπολογισμούς παράγοντας του. Δέν εἶνε δηλαδὴ ὁ δλους τοῦ κλάδου τοῦ θεάτρου ἢ τέχνης, πού ἐπιβάλλει τούς δικούς της νόμους, ἀλλὰ συχνοτάτα καὶ σὸ μὴ μουσικό θέατρο καλεῖται νὰ συνεισφέρῃ, μὲ τὰ μέσα πού αὐτὴ διαθέτει, γιὰ νὰ ὑπογραμμισθοῦν ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ, νὰ τονισθοῦν σημαντικῆς σκηνῆς, νὰ διαγραφθοῦν τύποι, νὰ ἐντυπωθοῦν γεγονότα. Σ' αὐτὰ τὰ εἶδη τοῦ θεάτρου ἡ μουσικὴ πέρνει θέση τέχνης βοηθητικῆς. Γι' αὐτὸ εἶνε ἀδύνατο νὰ ἀπαχοληθοῦμε γενικά μὲ τὴ μελέτῃ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς Ἱστορίας του, χωρὶς νὰ ἐξετάσουμε τὶς σχέσεις, πού ὀφίστανται μεταξύ σκηνῆς, μεταξύ ἐρμηνεύσεως, μεταξύ π' ἀριστῶσεως καὶ μουσικῆς καὶ αὐτὸ χωρὶς ἀκόμη νὰ ἔχουμε φθάσει στὸ λυρικό θέατρο καὶ τὶς ὑποδείξεις του, ὅπου μὰς περιμένει ἡ ἔρευνα τῶν σχέσεών της πρὸς τὸ κείμενο, τὸ λόγο, τὴν κίνηση, τὴν ἠθοποιία καὶ ἀκόμη τὴν σκηνοθεσία καὶ τὴ σκηνογραφία.

Ὁ συνδυασμὸς μουσικῆς καὶ θεάτρου εἶνε μαζὶ φυσικός καὶ ὀργανικός. Ἡδὴ ὁ Ἀριστοτέλης χαρακτηρίζει τὴ μουσικὴ σάν ἕνα ἀπαράτητο μέρος τῆς τραγωδίας. Στὸ λαϊκὸ ἔθραμα δλων τῶν ἐποχῶν καὶ δλων τῶν ἔθνῶν ἡ μουσικὴ εἶνε ἀδύνατο νὰ λείψῃ. Βοηθεῖ τὴν ἐξέλιξι τῆς δράσεως καὶ ἀπὸ ἀπόψεως περιχομένου καὶ ἀπὸ ἀπόψεως φόρμας. Δυναμώνει τὴ φυσικὴ μουσικότητα, τῆς γλώσσας, τονίζει τὶς αἰσθηματικῆς καταστάσεις, βοηθεῖ τὸν δημιουργὸν τῆς ἀπαιτουμένης ἀτμόσφαιρας, χρωματίζει τὴν πραγματικότητα, τὸ ὑπερφυσικό ἢ τὸ φανταστικό, δίνοντας ἔτσι μιὰ μεγαλύτερη εὐρύτητα, χαρακτηρίζει ἀσφαιτέρα ἄνθρώπου, καταστάσεις, κινήσεις, πράξεις καὶ γεγονότα, ὑποδεικνύει μιὰ μεταβολὴ πού ἐξέρχεται σὲ χώρους ἢ σὲ ἐποχῆ, σὲ πριστασιὸς ἢ σὲ ἰδέες. Γι' αὐτὸ κάποτε μπορεί καὶ νὰ βλάψῃ μὲ τὴν ὑπερβολὴ στὶς δυνατότητες πού διαθέτει, νὰ παραλοσῇ τὴ δράση, νὰ μειώσῃ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ συνέχεια, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἐβοήθησε τὸ θεατὴ μὲ τὴν ἐκφραστικότητα τῆς νὰ μαντέψῃ, δει, πρόκειται νὰ συμβῇ.

Ἡ πὸ ἀπλὴ συμμετοχὴ τῆς μουσικῆς στὸ θέατρο εἶνε βέβαια τὸ τραγοῦδι. Τραγοῦδι τοῦ γλεντιοῦ, τῆς

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ».

οληγοσίας, το εύθυμο τραγούδι, ή σερενάτα, το δημοτικό, το ερωτικό, το νανούρισμα, το μοιρολόι, το θρησκευτικό. Αυτό σημαίνει, πώς όπου το συναίσθημα γίνεται τόσο δυνατό, ώστε να ή μη του φθάνει για την εκδήλωσή του ή γλώσσα, καταφεύγει αούδωρμητα και φυσικά στη δύναμη την έκφραστική της μουσικής. Έχουμε έπειτα τώ τραγούδι έν χορω, τώ τραγούδι από μικρά σόνολα και φθάνουμε έτσι στο συνδυασμό λόγου και μουσικής, στην έλευθέρη μουσική όμιλία ή την ρυθμική άπαγγελία με τή μουσική συνοδεία, στον τόπο δηλαδή τού καθωτό μελωδράματος, όπου ή μουσική χρωματίζει άπλωσ τώ κείμενο. Έρχεται έπειτα ή χορός, όπου ή μουσική έξυπηρετεί τήν διά κίνησεως κυρίως μιμητική, πού τώρα τελευταία συνοδεύεται και άπό τήν έκφραστικήν μιμητική τού προσώπου. Ο Σαίξπηρ, εις τώ ειδικόν θέατρον τού όποιου ή όρχήστρα διατρωδουε μία θέση μόνιμη έπάνω από τή σκηνή, μεταχειρίζεται τή μουσική συχνά και σε διάφορες περιπτώσεις, σε σκηνές χαρακτηριστικές, σε χορούς, σε γιορτές και κυνήγια, σε πολέμους, σε διασκεδάσεις, στις έρωτικές εκδηλώσεις, σε παραστάσεις, σκηνών θανάτου άκόμη. Έχει, χωρίς άμφιβολία και μουσικές γνώσεις γιατί τά όρνανα πού όποδεικνύει είναι ακριβώς αυτά πού πρέπει για τώ χρωματισμό κάθε περιστατικού. Άκούμε ταμπούρα, τρωμπέτες, αούλους, βιόλες, πίφερα, φλάουτα. Παίζονται συνθήματα, έμβατήρια, ό «Ώμλετ», ό «Κοριολιάνος», ό «Βασιλεύς Λήρ» τελειώνουμε ν' ένα πένθιμο έμβατήριον. Στο Βασιλεύς Λήρ ή γελωτωποιός τραγουδάει με συνοδεία λαούτου, τώ ίδιο και στο «Ό,τι θέλετε» οι μέλισσες στον «Μάκβεθ τραγουδούν χειροασομένες σαν για χορό, έπίσης στον «Ώμλετ» και ό νεκροθάφτης και ή τρελλά Όφελία τραγουδούν χωρίς καμιά συνοδεία. Μεγαλύτερη άκόμη χρήση της μουσικής κάνει σε έργα μ' συναισθηματική ύπόθεση, ή σε σκηνές όπερφυσικές, σαν ένα μέσον πού ζαναφέρνει τήν ηρέμια ή πού τονίζει τήν άτμόσφαιρα στον ιδιαίτερα χαρακτηριστήρα της: στην Τρικυμία άβλεγε κανείς, πώς δλόκληρο τώ τοπίο άντηχει, στο «Έμπορο της Βενετίας» για τήν έκλυση των κιβωτίων κ' έπειτα για τή σκηνή τού πάρκου στην τελευταία πράξη, στο «Όνειρο της καλοκαίριάτικης νύχτας» στο «Έρρίκο τόν VIII» όταν ή Κατερίνα όνειρεύεται, στον «Όυλο Κάισαρα», όταν έμφανίζεται τού πνεύμα τού ήρωος στην σκηνή τού Βρούτου.

Όσο για τόν Γκαίτε, αυτός έδωσε άνέκαθεν στη μουσική μία έντελως ιδιαίτερη σημασία. Άναφέρουμε τόν Φάουστ τόν «Gomth», τόν Gross-Korhla.» Άλλά και στην 'Ιρηνίενα άσφαλών τώ μέρος της 'Ηρωίδας: Στ' αυτά μου άκόμα φτάνει τώ παλιό τραγούδι,

—Τόχα ξεχάσει, άλήθεια, κ' ήθελα ν' τώ ξεχάσω—

Τώ τραγούδι πού ακηρές έπραγούσθαιαν  
[οι μωρές, ..

φάνεται ν' άποζητάη τή μουσική, λές κ' ήταν προωρισμένο νά είπωθη τραγουδιότι.

Ο Σίλλερ μεταχειρίζεται τή μουσική πώ έξωτερικά, —θώπρεπε ίσως νά πώ— πού τεχνικά και σαν συμπληρωματική της όλης κατασκευής. Έξαφνα άριωμένα μέρη τού Γουλιέλμου Τέλλου από καθαρός τεχνικής άπόψεως τή θέλουν τή μουσική. Θά ήταν ίσως οσώο νά πή κανείς, πώς ό Σίλλερ ξεκίνησ στην έμπνευσή τού γενικώς άπό τήν όπερα, πού της είχε, άλλως τε, μεγάλη έμπιστοσύνη, άπαράλλακτα όπως ό 'Αρχαίοι εκέλησαν για τή δημιουργία της τραγωδίας τους άπό τήν πανήγυρη τών Μεγάλων «διουσιών» και έξευγένισαν

τή λαϊκή τους γιορή δινοντάς της μιάν έντεχνη, και σε άσύτρωτος κανόνες ύποτασσόμενη μορφή.

Και έτσι συνεχίζονται οι δραματικοί τώ έργο τους, όπου συχνότατα ό άπαιτήσεις για μία δλοκλήρωση με συμμετοχή της μουσικής γίνεται περισσότερο ή λιγώτερο αλοθητή (Grillparzer Hebbel κ. ό.). Ρίχνοντας μία ματιά πίσω βλέπουμε πώς άπό τόν 18ον αιώνα άρχίζει νά έρεθίζεται προς τήν κατεύθυνση αούτη συστηματικά πιά και ή δημιουργική φαντασία τών συνθετών και σισά σισθ, νά προκαλείται ζωηρότερη όλοένα ή έπιθυμία, τών διευθυντών θεάτρων νά έπί κεφαλής της σκηνής νά παρουσιάσουν κάθε θεατικό έργο, ό' όποιαδήποτε κατηγορία και άν άνήκει, στολισμένο με μουσική και μάλιστα με μουσική πλήρους όρχήστρας. Συγκεκριμένα άπό τις τελευταίες δεκαετίες τού 17ου αιώνα στην Άγγλία ό Henry Purcell (1658—1695) έγραψε διακοσμητική μουσική για τώ «Όνειρο μιάς καλοκαίριάτικης νύχτας» και τόν «Τίμων τόν Άθηναίο.» Άργώτερα ό Golsched Ζητούσε για τώ μεταξύ δύο πράξεων χρονικά διαστήματα μουσική, πού νάχη φυσικά σχέση με τήν ύπόθεση τού έργου και ν' άποτελή κάτι τώ ένιαίο μ' αυτό. 'Υπό τή δική του έπίδραση έγραψε για τώ θεάτρα της Λειψίας και τού 'Αμβούργου ό J. A. Scheibe (1708—1786) μουσική, πού κατά κυριολεξία ένπλασίωσε τώ δράμα. 'Ηταν δηλαδή έιδος μικρών συμφωνιών για τήν άρχή και τώ τέλος και για τώ μεταξύ δύο πράξεων διαστήματα, σαν εισαγωγή και έπίλογος και σαν συμπέρασμα άπό τήν πράξη πού τέλειωει και πού προΐδεας τόν θεατή γι' αούτην πού θ' άκολουθοει. Αούτος ό Λέσινγκ στο 26 και 27 κομμάτι της «Άμβούργειας Δραματοουργίας» παραδέχεται τήν άνάγκη κάποιας χαρακτηριστικής μουσικής άνάλογης και σύμφωνης με τήν ουσία τού έργου.

'Η καλύτερη δραματική μουσική ήταν έντελως έλευθέρη και άσχετη μάλλον προς τώ έργο. Θύμιζε τήν Ισπανική μπωλλάντα, πού έχρημοιέσε σαν εισαγωγή τού θεάτρο τού τόπου ή τού όλο της ύψιφάνου, πού για τόν ίδιο λόγο τραγουδιώταν στην 'Ιταλία και πού άργώτερα σιγά—σιγά πήρε τή μορφή της ένορχηστρωμένης εισαγωγής. Άρχικα προπαρασκευάζει τήν πνευματική διάθεση τού άκροατού, τόν έκανε νά συγκεντρωθή και διάγρφε τά όρια τών όσων θά έξελισσόντο. Έπειτα στην εισαγωγή αούτη για άνήρτροπο προσετίθετο ένα φινάλε και έτσι τώ πλαίσιο ήταν έτοιμο. 'Η έπιθυμία όμως τού κοινού για μουσική μελωδία και χρησιμοποιούνται, για νά ίκανοποιηθ, τά μεταξύ των πράξεων διαστήματα, πού έμφανίζονται σαν ένα έιδος συνδίσαιων, μεταξύ των πράξεων και ταυτοχρονα διασκεδάζουν τώ κοινό, ίκανοποιώντας και τις καθ' αούτο πρακτικές, οίκονομικές άπόψεις τών θεατρικών έπιχειρηματιών. 'Ετσι σιγά—σιγά έξελήχθηκε ή λεγομένη «σκηνική μουσική» πού έξυπηρετούσε πιά καθωρός καλλιτεχνικούς σκοπούς, ήταν στενά συνδεδεμένη με τήν ύπόθεση τού έργου, συμπληρωσε τήν δραματική δράση άποκλείοντας τόν άπόλυτο ρεαλισμό και κρωτώντας τώ μέσα στό όρια της έντεχνης υποποιοήσεως, άπό συγχρόνως βοηθούσε τόν θεατή νά έμβασούν τις ίδέες τού συγγραφέως, διαμόρφωνε τήν άτμόσφαιρα, χαρακτηρίζει σαφέστερα, έξωνάνευε.

Ο Ρίχρντ Βάγκνερ στή μελέτη του «Περί—Εισαγωγής» (1841) τήν όνομάει «χαρακτηριστικό προίμο» έναν ίδεοθύ πρόλογο δηλαδή, πού άποδίδει τή βασική ιδέα τού έργου, εκφράζει άόριστα προΐδεάζοντας τόν θεατή για τήν πορεία και τήν ύπόθεσή του και μόνον

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Είναι πολύ δύσκολο στο σημερινό φιλόμουσο να νιώσει την εντύπωση που προκαλούσε η ελληνική μουσική — όπως την ξέρουμε σήμερα — στους αρχαίους άκροατές της, και να σχηματίσει μια σαφή ιδέα για την επίδραση που έξασκούσε στη φαντασία τους και στην ψυχή τους. Μικροτάτα στοιχεία λείψανα από μερικά αρχαία μουσικά κείμενα που διασώθηκαν, ο μουσικός και ο μουσικόφιλος στέκουσ σήμερα σασπισμένοι. Οι περιγραφές κι οι αφηγήσεις των αρχαίων συγγραφέων μας δίνουν πληροφορίες για τις μουσικές εκδηλώσεις εκείνης της εποχής, που μάς φαίνονται αλλόκοτες. Έτσι μαθαίνουμε, πώς τα ύπερχορα έκαναν χορικά της αρχαίας τραγωδίας, τραγουδούντοσ μόνος από 12 ή 14 τραγουδιστές - χορευτές, συνοδεμένους από ένα δικάλαμον αούλο, που ντυμυπλάριζε άπλως τη φωνητική μελωδία με τό δεξιό του σωλήνα, ενώ με τον άριστερό έπαιζε — σε ψηλότερη θέση από τό τραγοδί — μία συνοδεία, άποτελοόμενη από μία παραφορτωμένη από μουσικά στολίδια παραλλαγή της κύριας μελωδίας. Κι άκόμη, ότι ενώ χρησιμοποιούσαν πολυμελή φωνητικά συγκροτήματα, η μουσική που τραγουδοούσαν δεν ήταν πολυφωνική αλλά όμόφωνη, κι ότι μόνος στην όργανική τους μουσική χρησιμοποιούσαν τ'ν ταυ-

φάνειτα διατακτικός όν είνε φρόνιμος να προετοιμάση τό κοινό για τη γενική δράση, τις λεπτομέρειες, τις άλλες όλο κι πρό πάντων τό τέλος του έργου. Η μουσική του Μπετόβεν για τό **Egmont** του Γκούτε με την περίφημη εισαγωγή της, όπου ο συνθέτης στέκει δίπλα στον ποιητή και με τό μένος, που διαθέτει η τέχνη του σχεδιάζει πλήρη την εικόνα της ποίησης, με τό τέσσερα χαρακτηριστικά δίκεμα μεταξύ των πράξεων κομμάτια, με τό δύο μελοδράματα της, στο θάνατο της Κλαίργεν και τό όνειρο του **Egmont** με την τελική νικητρια συμφωνία, που επικυρώνει ό,τι άφίνει να διασυνθανόμει η εισαγωγή, άποτελεί την κορυφή της πολυόδετης σκηνηκής μουσικής, τόσο που σήμερα από τους τέκπεροσπουκούς του θεάτρου πρόζας κρίνεται ότι περνάει τό έπιτρέπομενα, όρια και κατά κανόνος παραλείπεται.

Γύρω στα 1850 άρχίζει μία κίνηση ενάντιον της σκηνηκής μουσικής στο θεατρικό έργο πρόζας. Χωρίς όλλο η κίνηση αυτή σχετίζεται με την άφύπνιση των ρεαλιστικών ιδεών και την άνάγκη που δημιουργήθηκε να χωριστόν βασικά τό θέατρο της πρόζας και τό μουσικό. Έτσι, ίσως την άφορμή έβωσε ο πόλεμος του Βάικινγκ κατά της όπρας και οι προσπάθειες του για την επικύρωση του νέου είδους, του μουσικού, λεγομένου, δράματος. Έβιατατα άπέκλεισαν την μεταζή σχέση πρός τό έργο και φυσικά κανένα λόγο ύπόδρωξος. Οι τελευταίοι ύπεραριστιές της, ήταν ο **Loube** και ο **Gutzkow**, πρό πάντων ενιστάσι αυτή έμπόδιζε την κομματιστή κριτική του κοινούσ. Έλλά ότά 1879 παρουσιάζτηκε η σύνομη μελέτη του **Liszt**: «Μία ψήμη πιά ή άνάμηση στις πράξεις μουσική», (*Keine Gwischnakts musik mehr!*) που παραδειχτόν μόνος μία μουσική προσομοιωμένη τέλεια από τον συνθέτη της σ' ένα δράμα που όά τον ένέπνευε. Έτσι στο θεατρου πρόζας έπαψε η μουσική μπρός στην καταβοσμένη αούλεια.

Έλλάως τε και η θεατρική τέχνη έστράφηκε περισσότερο πρός τό έλαφρό δράμα, όπου φυσικά η μουσική δεν ήταν άπαραίτητη, γιατί έπυροκοσε άπολύτως ό λόγος, η γλώσσα, και κυριαρχούσε πρό πάντων ο διάλογος. Τη σκηνηκή μουσική προσπάθειες για λίγο να ζναζοντανέψη ή έμπροσσιοιόμους χωρίς να μπόρει να λεχθή, πώς είνε μία έτοιμη σχετική έπιτυχία,

τόχρονη ήχηση δύο μόνος φθόγγων, την έτεροφωνία, κατά τον τρόπο που περιγράφαμε πρό πάνω.

Έτσι ο σημερινός άκροατής, συνθησιόμνος ν' άκούει τον πολυφωνικό πλοδο των έργων που παρακολουθεί στις συναυλίες, πρέπει να καταβάλει μία όχι μικρή προσπάθεια, για ν' αντίληφθεί τό πός χαιρόταν οι αρχαίοι Έλληνες τό όκουσμα ένός όμοφωνικού τραγουδιού. Πόντως είναι όλογορο, ότι η μουσική τους αλοθητική διέφερε σημαντικά από τη δική μας. Γι' αυτό διαβάζοντας τους αρχαίους συγγραφείς, που άσχολήθηκαν με τό μουσικά ζητήματα της έποχής τους, διαπιστώμουμε ότι οι περισσότεροι άπ' αυτούς πρόσεξαν πρό πολύ την ήθική κι έπιστημονική της σημασία, παρά την καλλιτεχνηκή της όμορφια.

Οι Έλληνες, καθώς κι οι άλλοι λαοί, ήταν άναντίρρητα όποκειμνοι στην αλοθητική γοητεία της μουσικής. Νιώθοντας όμως τη μυστηριώδη έπίδραση που έξασκεί πάνω στους άνθρώπους, καταπίστωτηκαν να μελετήσουν και να έξοκριβάδουσ την άκατανίκητη αυτή δύνομη της, και, κατευθύνόντας τη άνάλογο, να τη χρησιμοποιήσουν για την ήθική διαπαιδαγώγηση των νέων.

Βρήκαν λοιπόν ότι η έπίδραση που έξασκεί η τέχνη αυτή στην άνθρώπινη ψυχή, έχει δύο φάσεις: η μία, παθητικό χαρακτήρα, κάνει τον άκροατή να νιώθει άπλως τη γοητεία της μουσικής ή να ζει σε μία ξεχωριστή πνευματική διάθεση. Η άλλη άντίθετα, ένεργητικό χαρακτήρα, έξασκεί μία περισσότερο ή λιγώτερο όμηση έπίδραση στη θέλησή του. Πάνω σ' αυτή τους λοιπόν τη διαπίστωση βασίαν την περίφημη θεωρία τους περί ήθους.

Σύμφωνα μ' αυτήν τη θεωρία, μία μουσική σύνθεση μπόροσε να 'χει όση ήθική συνέπεια, μία αόηση της ένεργειας ή μία τόνοση της θέλησης και της δύναμης για ένεργεια, πρακτικόν ήθους, ή να χωρίζει στον φυσικό μας κόσμο την ίσορροπία και τη σταθερότητα, ήθος ήθικόν, ή αντίθετα ν' άδυνατιζει την ήθική μας δύναμη, ήθους μαλακόν, ή τέλος να συνειραίνει την ψυχή σ' ένα είδος έκστασης, ήθους ένθουσιαστικόν. Σ' αυτές τις κατηγορίες άνταποκρινόταν τρία είδη όφους: τό διασταλιτικόν, που έσπρωγγε τον άνθρωπο σ' έντονη δράση κι ήρωϊκές πράξεις, τό ήσυχαστικόν, που του χάριζε την ψυχική ήρεμία, και τό συσταλιτικόν, που παρέρωσε τους άνθρώπους σε βίαα πάθη.

Πρώτοι οι Πυθαγόρειοι άπόδωσαν στο ρυθμό και στην άρμονία μία ήθική διάμητη. Τό φιλοσοφικό τους σύστημα ήταν, καθώς ζέρομμε, βασισμένο πάνω στις άριθμητικές σχέσεις. Έτσι και στη μουσική, τό διασητήματα, οι τονικότητες και τό διάφορα γένη, έρμηνεύονταν, σύμφωνα με τη θεωρία τους, με τό μαθηματικά. Κατά τη θεωρία τους λοιπόν αυτή, όλόκληρο τό σύμπαν είναι άρμονία, και, όπως ο κίνησης των ουράνιων σωμάτων, έτσι κι αυτές της άνθρώπινης ψυχής, ρυθμίζονται άπ' τις σχέσεις της μουσικής με τους άριθμούς. Συνεπώς η μουσική μπόρει ν' άσκήσει μία σημαντικώτατη έπίδραση πάνω στην ψυχή, και να γίνει ένως από τους σπουδαιότερους συντελεστές της ήθικής άνόρθωσης του άνθρώπου. Βλέπομμε λοιπόν ότι η γνώ-

μη του 'Αριστοτέλη—δη ή μουσική έχει τη δύναμη να ξαναφέρει μια τρικυμιομένη από τὰ πάθη ψυχή στη φυσική της ήρεμη κατάσταση—δέν είναι κάτι καινούριο, αφού τὴ βρίσκουμε ἀπὸ τόσο ἄνωγρ καθιερωμένη στὶς πυθαγόρειες θεωρίες ποὺ φτάνουν ἀκόμα ν' ἀναγνωρίζουν στὴ μουσική, τὴ δύναμη νὰ γιαντρέυει καὶ τοὺς σωματικoὺς πόνους.

Οἱ θεωρίες αὐτὲς διαδόθηκαν στὴν Ἀθήνα ἀπὸ πολλοὺς μουσικοὺς, ποὺ ἀνάμεσα τοὺς ξεχωρίζει γιὰ τὶς ἀοστῆρες τοῦ ἀρχεῖο ὁ Δάμων (450-415), ποὺ στάθηκε ὁ ὑπέρμαχος τῆς ἔνωσης τῆς μουσικῆς ἀγωγῆς μὲ τὴν πολιτικὴ ἀγωγή, καὶ διακῆρξε τὴν τερῆστα διαπαιδαγωγικὴ σημασία καὶ δύναμὴ τῆς.

Ὁ Πλάτων ἔπισης ἔβαλε γιὰ βῆμα τοῦ παιδαγωγικοῦ τοῦ συστήματος, ἀπ' τὴ μὲριὰ τῆ γυμναστικῆς καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τῆ μουσικῆ—ἐνωώντας μὲ τὴ λέξη μουσικὴ τὴν ἔνωση τῆς καθαρῶ μουσικῆς μὲ τὴν ποιησι. Ἡ πρώτη συντελεῖ στὴν ἀρμονικὴ ἀνάπτυξη τοῦ σώματος, ἐνῶ ἡ δεύτερη διατλάσσει τὴν ψυχὴ καὶ τῆς ἄμετες τὴν ἀγάπη τοῦ οὐραίου. Γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ὅμως ὀλοκληρωτικὰ ὁ σκοπὸς αὐτὸς, ἡ μουσικὴ καὶ ἡ γυμναστικὴ δέν πρέπει νὰ ἐνεργούν χωριστὰ ἀλλὰ μαζὶ, σὲ τρόπο ποὺ ν' ἀλληλοσυμπληρώνονται, ὥστε νὰ μὴ γίνεται ὑπερβολικὰ μαλθακὸς ὁ χαραχτήρας αὐτοῦ ποὺ θὰ ἐπιδοῖταν στὴ μουσικὴ, οὔτε ὑπερβολικὰ τραχὺς ὁ χαραχτήρας αὐτοῦ ποὺ θὰ ἐπιδοῖταν ἀποικιστικὰ στὴ γυμναστικὴ. Πάντως στὴ μουσικὴ δίνει μεγαλύτερη σημασία. Ὅπως ὁ Πυθαγόρειο, ἔτσι καὶ ὁ Πλάτων παραδέχεται τὸ μυστηριώδη σύνθεσμο ποὺ ἐνώνει τοὺς ἦχους μὲ τὸν ψυχικὸ μας κόσμο. Ἡ μουσικὴ μπαίνει στὴν ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ, τῆς διαμορφώνει καὶ τοῦ χαρίζει μιὰ ζωὴ ποὺ τὴν κυβερνᾶ ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ ἀρμονία.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ Πλάτων ὑποστηρίζει ὅτι καθὲ τέχνη δὲ στῆρίζεται πρῶτὸν στὴ μίμηση. Ὅ,τι δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης δέν ἐναι πρᾶ μιὰ εἰκόνα, μιὰ ἀναπαράσταση κάποιου πράγματος ποὺ ἔχει ἐπινοηθεῖ (φαντάσματος μίμησης). Ἡ καλλιέργεια λοιπὸν τῆς τέχνης δέν ἐναι πρᾶ ἕνα στοιχεῖο διοικέδασης καὶ ἀναψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου, στὸν ὁποῖο χᾶρισται ὁ θεοῖ, ἀπὸ εὐσπλαχνία, τὸ αἶσθημα τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ, γιὰ νὰ τὸν ἀνακουρίσουν ἀπὸ τὶς θλίψεις τοῦ. Ἐδῶ ὅμως διαβλέπει ἕναν κίνδυνο. Ὁ καλλιτέχνης, γιὰ νὰ διασκεδάσει, μπορεῖ ν' ἀναπαρστήσει ὄχι μόνον, ὅ,τι ἐναι ὄρατο καὶ εὐγενικό, ἀλλὰ καὶ κάτι ποὺ ἐναι ἀσχημὸ καὶ ἀνήθικο. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο πρέπει νὰ ἐπαγρυπνεῖ τὸ Κράτος. Μιὰ μουσικὴ σύνθεση δὲ: θὰ πρέπει νὰ κρίνεται ἀποικιστικὰ κατὰ τὸ μέτρο τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης ποὺ χαρίζει ἀλλὰ κατὰ τὴ δύναμη καὶ τὸ ἔβος τῆς ἐπίδρασης ποὺ ἔξασαλε. Μόνον ἔτσι μπορεῖ ν' ἀποβεῖ μιὰ μορφωτικὴ δύναμη, ἀπ' τὶς πῶ λοχυρῆς, καὶ ἕνας ἔξαιρετικὰ σημαντικὸς παράγων γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Μιὰ δεῖα λοιπὸν θεωρητικὴ διδασκαλία, θὰ κάμει τὸν πολίτη ἱκανὸ νὰ διαλέγει μόνον τοὺς τῆς ὄρατες μελωδίες καὶ τοὺς πῶ κατάλληλους ρυθμοὺς: γι' αὐτὸ καθὲ μουσικὸς τρόπος καὶ ρυθμὸς πρέπει νὰ ἐξιτάλεται καὶ ν' ἀξιοποιεῖται ἀπὸ ἀνθρώπους ἀναγνωρισμένου κύρους. Αὐτὲς ὅμως οἱ μελωδίες καὶ οἱ ρυθμοί, ἀφοῦ καθιερωθοῦν ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους, δέν πρέπει πιά ν' ἀλλάζονται, γιὰτὶ καθὲ τροποποίηση ἡ νεοτερισμὸς θὰ προκαλοῦσε μιὰ ἐπιζήμια ἀναστᾶωση στὴν Πολιτεία.

Ὁ Ἀριστοτέλης πᾶει ἀκόμα πῶ μακριὰ ἀπὸ τὸ δάσκαλο τὸν. Παραδέχεται καὶ αὐτὸς βέβαι τὴ διαπαι-

δαγωγικὴ σημασία τῆς μουσικῆς, καὶ τῆς ἀναγνωρίζει μιὰ ἐντέλως ξεχωριστὴ δύναμη νὰ ἐπηρεάζει τὸν ἀνθρώπινο χαραχτήρα. Κάνει ὅμως πῶ ἔνδιαφέρουσες παρατηρήσεις, μελετώντας λεπτομερικὰ τὸ ρόλο ποὺ παίζει ἡ μουσικὴ στὶς διάφορες ἡλικίες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς.

Γιὰ τὸ παιδι, παραδέχεται μόνον μιὰ μουσικὴ, ἱκανὴ νὰ μορφώσει τὸν ἦθικό τοῦ χαραχτήρα: πρέπει ὅμως καὶ νὰ τοῦ δίνει μιὰ τέτοια εὐχορσίση, ὥστε νὰ τὸ ξεκουράζει ἀπ' τοὺς κόπους τοῦ σχολείου. Ὑποστηρίζει ἔπισης, ὅτι ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς δέν πρέπει νὰ χεῖ ποτὲ γιὰ σκοπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθηματος. Τὸν ἔκτελεσθαι μουσικό, ὁ Ἀριστοτέλης τὸν θεωρεῖ ὡς ἕνα ἀπὸ ἄλλο χειροτέχνη, καὶ τὸν τοποθετεῖ σὲ πῶλο χαμηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ τὸ δημιουργοῦ μουσικό.

Ὅσο γιὰ τοὺς ἐνήλικες ὁ Ἀριστοτέλης ἀναγνωρίζει, ὅ,τι, μαζὶ μὲ τὴν ἠθικὴ ἐπίδρασή τῆς, ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ τοὺς χαρίζει καὶ μιὰ ἀθάνα ἀπόλαυση. Ἐπίσης ἀναπτύσσει τὴν, ἀκόμα πῶ πρωτότυπη, θεωρία τῆς καθάρσεως. Ὁ ὅρος αὐτὸς προσδιορίζει ἕνα εἶδος θεραπείας μὲ ἀναλογικὴ μέθοδο, ποῦ, χάρη σ' αὐτὴν, ἡ ψυχὴ ποὺ βρίσκεται σὲ μιὰ κατάσταση τροχῆς ἡ κατάπτωσης, ἐπανερχεται στὴ φυσιολογικὴ τῆς ἡρεμία. Τῆ θεωρία αὐτὴ τῆ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ὁριζόμενες παρατηρήσεις ποὺ ἔκαμε σὲ διάφορες ἱεροτελεστείες ποὺ παρηκολούθησε. Πρόσεξε λοιπὸν ὅ,τι, κατὰ τὴ διάρκειά τους, οἱ ἱερεῖς ἤφεραν πᾶς νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ μουσικὴ γιὰ νὰ ἐπηρεάζουν τὸ ἦθικό τοῦ κόσμου. Ἐτοῖ ἐλακρίβουσε ὅ,τι ὁριζόμενες μελωδίες παιγμένες ἀπὸ τὸν αὐτο, ἔχγαν τὴ δύναμη νὰ ἐρεθίζουν τὰ νοσηρὰ πᾶθη σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε ἀπὸ τὸν ἐρεθισμὸ αὐτὸ νὰ προκαλεῖται ἕνα εἶδος ψυχικῆς κρίσης, ποὺ ἔχει γιὰ συνέπεια τῆς, τῆς θεραπείας καὶ τὴν ἐπαναφορά τῆς ψυχῆς στὴ φυσικὴ τῆς κατάσταση. Ἡ καθάρσις δέν ἐπιφέρει οὔτε τὴν ἠθικὴ ἀναμόρφωση οὔτε ἐπιδρᾶ πᾶνω στὴ βέληση. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης κάνει αὐτὴν τὴν διακρίση: «Ἡ μουσικὴ, λέει, συντελεῖ κατὰ πῶτὸ λόγο στὴν ἠθικὴ βελτίωση, καὶ κατὰ δεύτερο λόγο δίνει τὴν καθάρσι». Ἡ τελευταία αὐτὴ ὅμως μιὰ καὶ δέν ὀσκει μιὰ ὄσημη ἠθικὴ ἐπίδραση, πρέπει ν' ἀποικεῖται ἀπ' τὸ σύστημα τῆς διαπαιδαγωγῆσης τῆς νεολαίας. Μὰ ἡ θεραπευτικὴ τῆς ἰδιότητα, συντελεῖ σὲ νὰ ἐξυγιανεῖ τὴν ψυχὴ καὶ νὰ τὴν κάνει ἐπιθετικὴ τῆς ἐπίδρασης ποὺ ὀσκει πᾶνω τῆς ἡ ἠθικὴ μουσικῆς».

Στὴ χρησιμοποίηση τῶν διαφορῶν μελωδικῶν τύπων, ὁ Ἀριστοτέλης κάνει μιὰ διακρίση. Γιὰ τὴν ἠθικὴ μὀρφωση καὶ γιὰ τὸ ἀτομικό τραγοῦδι, ὀρίζει τὶς μελωδίες ποὺ ἔχουν χαραχτήρα κυρίως ἠθικό, δηλαδὴ ἦρεμο καὶ ὀσοβρο. Γιὰ τὴν καθάρση, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ παίξιμο τῶν ὀργάνων ἡ ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τῶν ἄλλων, ποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν μελωδίες μὲ ζωηρὸ καὶ ἐνθουσιαστικὸ χαραχτήρα.

Βλέπομε λοιπὸν, ὅ,τι ὁ Σταγῆριτῆς αὐτὸς φιλόσοφος, ἐναι λιγοτερο ἀοστῆρος ἀπὸ τὸν Πλάτωνα στὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ἠθικὴ μουσικὴ διαπαιδαγῶση, καὶ ὅ,τι ὁ ὀριζόμενα σημεῖα οἱ αἰσθητικὸν τοῦ ἰδέες μοιάζονται μ' αὐτὲς τῶν νεωτέρων ἐποχῶν. Ἐπίσης ὁ ἀπόψεις τοῦ Ἀριστοτέλη διαφέρουν καὶ σ' ἕνα ἄλλο σημεῖο ἀπ' αὐτὲς τῶν συγχρόνων του. Ὁ φιλόσοφος αὐτὸς, δέν ἀναγνωρίζει στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης καμιά ὄξεια στὴν πρᾶθεση τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ μόνον στὴ δημιουργικὴ του ἱκανότητα.

Τὰ Προβλήματα, ποὺ ἀποδίδονται στὸν Ἀριστοτέλη, καθιεργίζονται ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ του ὀποψη, ἕνα μέρος ἀπὸ τὶς ἰδέες τοῦ μεγάλου αὐτοῦ φιλοσοφοῦ. Ἀνάμεσα στοὺς ὅμοους μαθητές του, αὐτὸς ποὺ ἔχει

τή μεγαλύτερη σημασία για τις μουσικές του θεωρίες, οι «Αριστοτένες ο Ταραντίνος (354 π.Χ.)». Ο φιλόσοφος αυτός είναι ένας αδαίστηρ αισθητικός. Όπως ο Πλάτων κι ο Αριστοτέλης, έτσι κι αυτός παραδέχεται τη διαπαιδαγωγική δύναμη της μουσικής, και μαάλιστα τη αναγνωρίζει κ' εξαγιστικές ακόμη ιδιότητες. «Είναι φανερό, λέει, ότι οι άρχαιοι Έλληνες, ξεκινώντας καλά καταβάλλοντας κάθε προσπάθεια για τη μουσική διαπαιδαγώγηση. Γιατί είχαν γνώσει, ότι έπρεπε, με τη βοήθεια της μουσικής, να διαπλάσουν τις νεαρές ψυχές και να κατεβύθουν τον κλισίο τους προς το άριστο και το τίμιος. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο είναι έθρος κάθε μεταβολής, στην καθιερωμένη μουσική και της εισαγωγής σ' αυτήν νεωτεριστικών μορφών. Πραγματικός λάτρης των άρχαιων μελωδιών, θρήνη γιατι από καιρό τις έχει σκεπάσει η λημονιά: «Αν κι είναι πολύ άπλες, γράφει, και δεν χρησιμοποιούν παρά λίγους φθόγγους, ξεπερνούν όμως τόσο πολύ σ' αξία τα σημερινά έργα, παρά την ποικιλία τους και τον πλούτο των μετατροπών τους, ώστε κανείς από τους ταρωρούς συνθέτες δε μπορεί να μιμηθεί την τεχνουργία του «Ολύμπου», κι όλοι τους ύστεραόν απ' αυτόν, παρά το μεγάλο άριθμό των φθόγγων και των μουσικών κλιμάκων που χρησιμοποιούν».

Ο Αριστοτένης προσπαθεί να στερεώσει, ανάμεσα στους μαθητές του και τους σύγχρονούς του, την κατανόηση ενός μουσικού ύθρου άπλου κι εύγενικού, που τόσο το ζήτανται οι δεξιότερες μουσικοί της εποχής του κι οι θαυμαστάτες τους. Μ' απ' την άλλη μεριά έπιτίθεται έναντιον αυτόν που ασχολούνται με τη μουσική μόνο από τη μαθηματική της άποψη. Έκτιμά την όμορφιά του μουσικού ήχου, κι έπιμενει στην ακουστική κρίση. Σύμφωνα μ' αυτή, το άκουσμα ενός κομματιού προκαλεί σ' ήσπασιν το άκουσι μιά διπλή έντύπωση, που άποτελείται από άναπολήψεις καλών κι από την αντίληψη νέων μουσικών συνδυασμών.

Οι στωικοί παραδέχονται έπίσης την ήθική σημασία της μουσικής. Δυστυχώς όμως ελάχιστες πληροφορίες έχουμε για τις θεωρίες αυτών των φιλοσόφων, τις σχετικές με τα διάφορα ζητήματα της τέχνης. Ο Διογένης, ο έπονομαζόμενος Βαβυλώνιος (Πος άλιανός π.Χ.)—μαθητής καθώς φαίνεται του φιλοσόφου Ζήνωνα—έκθέτει τις αισθητικές θεωρίες της σχολής του, σε κάποιο σύγγραμμα του που δε μάς είναι γνωστό παρά από τα γραφόμενα του έπικούρειου φιλοσόφου Φιλόδημου από τα Γάδαρα της Συρίας. (Ιος άλιανός π.Χ.) που, στο σύγγραμμά του «Περί της Μουσικής», ανασκευάζει τις θεωρίες αυτές περί ήθους. Απ' ό,τι λοιπόν μπορούμε να καταλάβουμε απ' τα γραφόμενά του, ο Διογένης θεωρεί τη μουσική σά μιά δύναμη γιομάτη ένέργεια, που όσκει την έπίδραση της όχι μόνο στην ψυχή αλλά και στο σώμα. Από ήθική άποψη, έχει τέτοια σημασία, που μπορεί να παρει μιά θέση έλαχίστοια καλύτερη από τη φιλοσοφία. «Η μουσική είναι άξιόμοια, κατά το Διογένη, ένα σημαντικό στοιχείο στις σχέσεις του άνθρώπου με τη θείατα, κι είναι στενά δεμένη με τη θεία λατρεία».

Οι φιλόσοφοι των τελευταίων χρόνων της άρχαιότητας, δε δέχονταν και πολλά πρωτοτυπία στις θεωρίες τους για τη μουσική, αλλά περιόριζον στο ν' αναμασσούν όρισμένες θεωρίες των παθαργόνων, πλατωνικών κι άριστοτελικών φιλοσόφων.

Απ' την άλλη μεριά σχηματίστηκε την εποχή αυτή, ένα πολύ διαφορετικό ρεύμα, που ξεσηκώνει μιάν αντίδραση, πολλές φορές εξαιρετικά βίαιη, ένάντια στις θεωρίες που ανάπτυξαν οι καλύτεροι φιλόσοφοι που άναφέραμε. Ένας από τους πιο αξιόλογους εκπροσώπους της αντίδρατικής αυτής κίνησης είναι ο Φιλόδημος ο Γοδαρινός, που άναφέρει πιο πάνω. Αυτός άρνείται την έπίδραση της μουσικής πάνω στην άνθρώπινη ψυχή. Μονάχα ο μεστές από νόημα λόγος έπιβά στα αισθήματα και στη θέληση μας. «Η μελωδία κι ο ρυθμός, μιά και δεν είναι παρά έξωτερικευτικά μόνο μέσα, δεν έχουν τη δύναμη ούτε να ταράζουν μιά ούτε και να γαληνέφουν την ψυχή. Έτσι, κατά τη γνώμη του, η μουσική δεν έχει καμιά, ούτε καλή ούτε κακή, ήθική έπίδραση στους ανθρώπους. Κι η ξεχωριστή σημασία που άπόδίδουν σ' αυτήν την τέχνη, δε βασίζεται παρά μόνο στις φανταστικές δοξασίες,

που διαδόθηκαν και τράφηκαν από κάθε λογής μυθολογικές παραδόσεις. Το ότι η Σπάρτη σόθηκε χάρη στη μουσική του Τυρταίου, του Τέρπανδρου ή του Θαλήτα, είναι καθαρή πλάνη, γιατί δεν είναι οι μελωδίες αυτών των μουσικών, αλλά τα λόγια των τραγουδιών τους που άναφέρωναν το πολεμικό μένος των Σπαρτιατών».

Στα βροκευτικά έπίσης όσηματα, τα λόγια έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία παρά οι μελωδίες: κι η ίδια ότι η θεία λατρεία είναι στενότητα δεμένη με τη μουσική, είναι κι αυτή λαθεμένη. Άλλωστε πώς θα μπορούσαν να δώσουν οι θεοι σημασία σε μιά μουσική εκτελούμενη από ανθρώπους που πληρώνουν γι' αυτόν το σκοπό: Άκόμα κι αυτή η διουσιακή έκταση, προκαλείται κυρίως από τον έκκαφωμένο όδυρο των ήχητρων όργάνων, που συντελεί στην υπερίεγερση της ξεναμμένης φαντασίας.

Ότε και στην έρωτική ζωή παίζει σπουδαίο ρόλο η μουσική. Άν ένας έραστήρ κερδίζει την καρδιά της έρωμένης του με το τραγούδι του, σίγουρα αυτό δε θα το χρωσάει στη μελωδία της μουσικής, αλλά στη γοητεία της φωνής του και στα φλογερά του μάτια.

Δεν άναγνωρίζει λοιπόν στη μουσική τέχνη περισσότερο ήθική δύναμη απ' αυτή που περιέχει... η μαγειρική. Κατό βάθος, η μουσική, γι' αυτόν, είναι ένα είδος πολιτείας. Κι η μόνη ώφελιμότητα της είναι, ότι άνακοφείζει τον άνθρώπο στο όκληρο του μόχθο.

Ο Φιλόδημος είναι ένας σκεπτικιστής, μόνι ένας έμπειρος περιγελαστής: δεν του λείπει βέβαια η εύθυμια, μιά οι έπιθέσεις του έναντιον των άντιπάλων του διατυπώνονται πολλές φορές σε ύθος αντρονκομένο. Ένας άλλος όμως, σκεπτικιστής κι αυτός, φιλόσοφος του Που αλιανός π. Χ. ο Σίξιος ο Έμπερικός, μιά άμερόλητα και σε ύθος πιο ήρεμο, για τις θεωρίες που κατακολεμά. Άφου έκθέσει όλα τα ύπερ της μουσικής, άνατύσει τις άπόψεις του, σχετικά μ' αυτή, που δε φέρφουν και πολύ απ' αυτές του Φιλόδημου.

Οι μελωδίες, λέει, δεν είναι άπ' έαυτού τους ούτε διεγερτικές, ούτε καταπραυντικές, μόνο η αντίληψη μας τις κάνει τέτοιες. Έξ άλλου δε βνει στο πνεύμα την ήρεμια έπειδή κατέχει μια ήθολογική δύναμη, αλλά έπειδή άποστα τη προσοχή μας, από την αιλία της πνευματικής μας ταραχής. Γι' αυτό, μόλις τελειώσουν αυτές οι μελωδίες, το πνεύμα ξαναπέφτει στις πρώτες του άνηυσεις, πράγμα που άποδειχτεί ότι η μουσική δεν το άπάλλαξε απ' αυτές. Έπίσης ο αόλο, οι σάλπιγγες και τα διάφορα άλλα όργανα δε διεγείρουν το θάρρος του πολεμιστή, αλλά του τραβούν άπλάως την προσοχή μέσα στην άνασάτωση της μάχης. Προσθέτει ακόμα ότι, αν ο Πλάτων άποστηρίζει ότι η μουσική συντελεί στην εύτυχια του άνθρώπου, άλλοι φιλόσοφοι, όπως ο Έπίκουρος, άποστηρίζουν το αντίθετο, λέγοντας ότι στρφήν τον άνθρώπο στην τεμπελιά, στην οινόποια και στη σπατάλη, έναντιώνεται στην άρετή, κι εύνοεί τη ροπή των νέων προς τη διαθορά...

Μά δλη αυτή η πολεμική των νεώτερων φιλοσόφων έναντιον της ήθολογικής αξίας της μουσικής, δεν κατάφερε ούτε να κλονίσει τις γεροβελιωμένες αισθητικές κι ήθικές θεωρίες των προγενέστερων τους φιλοσόφων που άναφέραμε. Οι θεωρίες αυτές, αν και συχνά παρανοημένες ή παραμορφωμένες, άσκησαν μιά βαθεία έπίδραση σ' όλον το μεσαιόνα, πέρασαν στην άναγέννηση κι έπέζησαν ως μιά εποχή όχι και πολύ μακρηνή από τη δική μας.

Σήμερα έχουν γάσει βέβαια κάθε πρακτική σημασία για τη μουσική διαπαιδαγώγηση των νέων διατηρών όμως πάντα την αξία ενός άξιόπονητον παραδείγματος, που μπορεί να έμνευσει στους ψυχολόγους και τους παιδαγωγούς κάθε έποχή, ίδεος, που η μελετημένη έφαρμογή τους θα έχει σίγουρα μιά εδερειακή έπίδραση στην ψυχική διάπλαση κάθε διαπαιδαγωγούμενης γενιάς.

\* Φυρλικός φθόγγος αλήτηρ, που οι άρχαιοι Έλληνες των βροσερών άνν τον πρέγουν της καλλιτ χνικίης τους μουσικής.



# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΟΣΚΑΡ ΟΥΔΪΛΝΤ

Ο μεγάλος Άγγλος ποιητής Όσκαρ Ουάιλντ άγάρησε με πάθος τη μουσική άν και πολλές φορές ειρωνεύτηκε πικρά άχι βέβαια την τέχνη τών ήχων αλλά τούς ψευτικούς ένθουσιασμούς και τά εγκώμια που τής άπευθύνουν οι άνδρες.

Άν διατρέξει κανείς τo ποιητικό έργο του Ουάιλντ, θα δει τή μουσική νά εχώνεται άπό παντού σάν άπό μιá ζωντανή πηγή άπως συμβαίνει και με τó έργο του μεγάλου του συμπατριώτη, του Σοίξφρηρ.

Τó κομμάτι του Σίντλερ, Πρώμη Άνοιξη, δημοσιευμένο τó 1912 είναι γραμμένο πανω σ' ένα ποίημα του Ουάιλντ, άπό τά πρώτα που έγραψε και που είναι πού πολύ μιá άνάμνηση άπό τήν Όςφóρδη.

Τó ποίημα τó Στó Δάσος έρμηνεύτηκε στό πιάνο άπό τόν άμερικανό Έντβιν Τίλντεν τó 1891 και τó έργο του Άπό τις άνοιξιάτικες ήμέρες ώς τó χειμώνα μελοποιήθηκε άπό τó Read. Ο ίδιος συνθέτης μελοποίησε τή Μπαλλάντα τών έλληνικών θαλασσών και δημοσίευσε τέσσερες ποιητικές έντυπώσεις του Ουάιλντ άπό τó 1911 με τούς τίτλους: Ό κήπος, Σιλουέττες, Τó φεγγάρι, Ό θάλασσα.

Τó 1881 τó μουσικό παράρτημα τού Πανός δημοσίευσε τó τραγούδι του Κόουεν Στήν Έλενη γραμμένο πάνω στó Σερενάτα που είχε γράψει ó Ουάιλντ γιά τή Lillie Langtry. Τó ίδιο ποίημα δημοσιεύτηκε στή Νέα Υόρκη με τόν τίτλο Σερενάτα και με μουσική του ίδιου του ποιητή. Είναι ή μόνη μουσική σύνθεση του Ουάιλντ που γνωρίζουμε.

Ένα κομμάτι άπό τó ποίημά του Κάτω άπό τó μπαλκόνι έγινε τραγούδι άπό τόν Κέλλι και δημοσιεύτηκε στό Λονδίνο άφιερωμένο στή Λίζα Λέμανν με τόν τίτλο: «Ω! ώραία άστέρη!»

Ό Ουάιλντ έγραψε, ειδικά γιά τή μουσική, τόν Ένδυμίωνα, τρία τετράστιχα που άπαγγέλληκαν τó 1908 στό Steinway Hall και τραγουδήθηκαν άπό τήν Έλλα Έρσκιν με μουσική τού Σύριλ Σκόττ. Άκόμα δημοσιεύτηκαν ένα τραγούδι του με μεσογειακό χαρακτήρα με τόν ελληνικό τίτλο Ρόδον Έρωτος, μιá βιλανέλλα του άμπευομένη άπό τó Θεόκριτο και δύο μπαλλάντες του, Ό Τύχη τής κόρης του βασιλιά και Ό Άραία Μαργαρίτα. Άποσπάσματα άπό τó μεγάλο ποίημα του Ό Σφίγγα μελοποιήθηκαν με τόν τίτλο Άπατηλή Σφίγγα καθώς και άποσπάσματα άπό τόν Έότυχισημένο Πρίγκηπα και διάφορα διηγημάτά του.

Στό ζενοδοείο τής προκουμίας Βολταίρου, στό Παρίσι όπου έμειναν ó Μπαντελαίρ και ó Ριχάρδος Βάγκνερ, ó Ουάιλντ έγραψε τó 1882 τó δράμα του Ό Δουκίσσα τής Πάδουας που παίχτηκε τόν Οκτώβριο του 1931 στή όπερα του Παρισιού με μουσική του Bonifils. Και ένώ ó Ριχάρδος Στράους έργαζότανε πάνω στό κείμενο τής τραγωδίας του Ουάιλντ Σαλώμη, ó Γάλλος Μαριότ σύνθεσε μιá λυρική τραγωδία άπό τó ίδιο έργο που πρωτοπαίχτηκε στό Λονδίνο κ' έπειτα στή Λώνν και τó Παρίσι στή Gaiteié—Lyrique και στήν Όπερά.

Τó περίφημο λυρικό δράμα του Ριχάρδου Στράους Σαλώμη, έμπνευσμένο άπό τó έργο του Άγγλου ρομαντικού, πρωτοπαίχτηκε στή Δρέσδη τó 1905. Άκολούθησε ή έκτέλεση του στά γαλλικά στό θέατρο Μοναί τών Βρυξέλλων και σ' όλα τά μουσικά κέντρα τής Γερμανίας, στό Παρίσι, στήν Πολωνία, στή Σουηδία.

Ό Άντα Ρουμπινιάντι έπαιξε τó 1912 στό Παρίσι τή Σαλώμη με σκηνηκή μουσική τού Γκλαζουόφ και ή Ναζιμόβα τήν έρμηνεύσε στόν κινηματογράφο. Ό Τρουχάνοβα, που είχε έρμηνεύσει τήν Τραγωδία τής Σαλώμη του Γάλλου συνθέτη Φλοράν Σμίττ, έδωσε στό Σατελέ τó χορό τών επτά πέπλων με βάση τή «Σαλώμη» του Ουάιλντ.

Άπό τά διηγήματα του Ουάιλντ που έμπνευσαν τούς μουσικούς, Τó άήθονά τού τριαντάφυλλο παίχτηκε τó 1944 στό Παρίσι με μουσική τού Γκουνώ άπό τή Μιρέυ. Τó μπαλλέτο Κόκκινο Τριαντάφυλλο που έδωσε ή Όπερα—Κωμικ, είναι βγαλμένο άπό τó ίδιο διήγημα. Ό Έπέτειος τής Ίνφάντης έγινε κι ατή έμπαλλέτο στό Παρίσι, καθώς και μονόπρακτο θεατρικό κομμάτι με τόν τίτλο Ό νάνος και με μουσική τού Τσελιόκου.

Πού γνωστή είναι ή ώραία μουσική που έγραψε ó Ζάκ Άμπέρ, έμπνευσμένος άπό τή Μπαλλάντα τής Φυλακής του Ρήνταγκ. Είναι τó πρώτο του έργο για τó βραβείο τής Ρώμης και πρωτοπαίχτηκε στίς Συναυλίες Colonne τó 1929. Μία μεταγραφή του άραιου αυτού ποιήματος γιά δύο πιάνο παίχτηκε τó 1950 στή Άκαδημία Ραβμόνδου Ντυόκνα στό Παρίσι και ή Όπερα—Κωμικ χορογράφησε τó ίδιο έργο.

Ό Pierre Capdevielle και ó Richepin μελοποίησαν τρία πεζά ποιήματα του Ουάιλντ και τή σερενάτα άπό τή φλορεντινή τραγωδία Μπιάνκα.

Δύο ώραια πεζά δράματα σέ μιá πράξη του Ουάιλντ, Ό Μυρρίνα (Ό Άγία Έταιρα) και ή Ζεζαμπέλ περιμένουν άκόμα τó μουσικό ποτ θά τά μελοποιήσει. Ό Ζεζαμπέλ δόθηκε τó 1911 με μουσική του Έσπόζιτο στό θέατρο τής Νυχτερίδας στή Μόχα και τó 1939 άπό τó Ράδιο—Λουξεμβούργου στά κόματα Μαρτενέ.

Πόσο σημαντική θέση έδωσε στή μουσική ó Όσκαρ Ουάιλντ δέχονταν τά παρακάτω λόγια του:

«Όσο πού άφηρημένη και ίδανική είναι μιá τέχνη, τόσο περισσότερο μάς φανερώνει τó χαρακτήρα τής έποχης τής. Άν θέλουμε νά κρίνουμε ένα έθνος άπό τήν τέχνη του, πρέπει νά μελετήσουμε πρώτα τή μουσική του και τήν άρχιτεκτονική του.

Γιά νά τελειώσουμε, άξίζει νά παραθίσουμε τή θουμασία περικοπή άπό τó μυθιστόρημα του Ουάιλντ Ντόριαν Γκρέυ όπου μιλάει γιά ένα νυχτερινό τó Σοπέν:

«Τί θαυμάσιο κομμάτι που παίζετε! Άναρρωτιέμαι μήπως ó Σοπέν τó έγραψε στή Μαγικόρα, τήν ώρα που ή θάλασσα τόλυγε τή βίλλα με τó παράπονο τής και τó άλυμρό πιστόλισμα του κόματος θάμπωνε τά τζάμια..... Είναι ένα δείγμα του πού θαυμαστού ρομαντισμού.»

## Η ΠΕΡΙΕΡΓΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΙΛΙΤΣ ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΙ

(Συνέχεια εκ του προηγούμενου)

Με τό πέρασμα του καιρού άλλαξε η οικονομική κατάσταση του συνθέτου. Ή δημοτικότης του στη Ρωσία είχε μεγάλωνε καταπληκτικά γρήγορα, αλλά και στο εξωτερικό τὰ έργα του ήταν από τὰ πιό περιζήτητα. Ύστερα από μιὰ άπουσία πολλών έτών ξαναγύρισε ο Τσαϊκόφσκι στη Μόσχα, έγκαταστάθηκε σ' ένα άπό τὰ άγροκτήματα τών περιχώρων της Μόσχας, όπου άφιέ-ρωναν όλον τον καιρό στη σύνθεσι μέσα στην γαλή-νη της έξοχης και κάλυους άπό καιρού εις καιρόν κον-τά του γιά μεγάλα χρονικά διαστήματα κάποιοι από τούς φίλους του. Ένας από τούς συχνότερους φιλοξε-νουμένους του ήταν και ο Κάσκιν.

Δέκα περίπου χρόνια μετά από τὰ έπεισόδια που διηγηθήκαμε—ο Κάσκιν δέν μός δίνει την άκριβή έπο-χή—φιλοξενούνταν και πάλι στού Τσαϊκόφσκι, σ' ένα άγροκτήμα κοντά στο Κλίν. Κάποιο βράδυ που οι δύο φίλοι είχαν έπιστρέψει άπό ένα μακρινό περίπατο, κ' έκάθισαν νά ξεκουραστούν σέ δύο άναπαυτικές πολυ-θρόνες, έφεραν τό ταχυδρομείο και τό άκούμπημα έ-πάνω στο τραπέζι. Ο Κάσκιν έπηρε τις έφημερίδες, ένó ο Τσαϊκόφσκι κυττούσε την άλληωραφία του. Άφου έβριζα μιá μιά στην έφημερίδα—διηγείται ο Κάσκιν—την άφησα, και παρατήρησα, πώς ο Τσαϊκόφ-σκι καθόταν άκίνητος μέ τό βλέμα κορφομένο μπρο-στά του και δολοφάνερα βυθισμένος σέ βαθύτατες σκέ-ψεις. Έξείσνα διακόζοντας τη σιωπή μου έπρε: «Διά-βασε, νά δεις, αυτό τό γράμμα» και μου έτεινε ένα διπλωμένο χαρτί, που κρατούσε στά χέρια. Τό πρώτο που είδα όταν ξεδιπλώσα τό γράμμα ήταν ή ύπογρα-φή: «Άντωνίνα Τσαϊκόφσκαγια.» Ποροξένευτη γιαι τό έκδότης Γιούργκενσον που ήταν έπιφορτισμένος νά καταβάλλει στην Άντωνίνα Ίβανόβνα την όριόμενη άπο-ζημία, μου έχε πιά πώς δέν ύπήρχε πιά κανενός έλ-δους άπ' εσθείας έπαφή μεταξύ του Τσαϊκόφσκι και της συζύγου του.

Και στις συνομιλίες μας μέ τόν Πέτρο Ίλιτς δέν έγινε ο παραμικρότερος ύπανιγμός γιά τό γάμο του ή γιά κάτι τέλος πάντων που νάχε έτσι και μακρινή σχέση μ' αυτόν.

Τό γράμμα ήταν άρκετά διεσοδικό, δύο πυκνογραμ-μένα φύλλα χαρτιού έπιστολογραφίας μεγάλο σχήμα-τος. Ο γραφικός χαρακτήρ ήταν άλθβεια μέγας και μέ πολλά στριφογυρίσματα εδανάγνωστος όμως παρά τοúτο. Ήταν καλά συντεταγμένο, μέ ίκεσίες, που συ-χνά ξεδρωγίζαν τόν παραλήπτη και έβλεπες κάθε τόσο, ένα έρωτηματικό ή ένα θαυμαστικό. Όταν τέλειωσα την άνάγνωσι του και κοίταξα τόν Τσαϊκόφσκι μ' ένα βλέμα έρωτηματικό μου άπάντησε κι' αυτός μέ μιá έ-ρωτησι: «Έώρα πές μου, στο θέο σου, τί λέει αυτό τό γράμμα;» Ή έρώτησι δέν ήταν δικαιολογημένη, γιαι ά-λθβεια τό γράμμα δέν είχε κάποιο πραγματικό και θε-τικό περιεχόμενο, άν και όχι μόνο ρέουσα ή γλώσσα του μπορούσε νά χαρακτηρισθί αλλά και τό ύφος του σφουγο. Αυτό έπρε στον Τσαϊκόφσκι και έπάνω σ' αυτό μου άπάντησε; «Τέτοια γράμματα μου γράφει δλοένα!» Έπειτα μείναμε γιά λίγο σιωπηλοί. Σιγά σιγά έσκο-τεινισαμε τόσο, που μόλις ξεχωρίζα τὰ χαρακτηριστικά

του φίλου μου. Τότε χωρίς καμιάν εισαγωγή μέ μονό-τονη σιγανή φωνή άρχισε μέ ο Τσαϊκόφσκι τή διήγησή του, σάν νά άπόκουσε σέ μιá έσωτερική άνάγκη, που αισθανόταν. Έπάνω σ' αυτή την άφήγησι έκανα ένα πληθός σκέψαμε και συλλογιαμών και άσυχολόγηκα τόσο μέ τις σημειώσεις που έκράτησα μίσως κατόπι, που μπορώ νά την επανάλαβω όπως την άκουσα από τό στό-μα του. Και τώρα άκόμα μου φαίνεται σάν νά μου την ύπαγορευή, σάν ν' άκούω τόν τόνο της φωνής του. Ως τόσο ή άπόδοσι μου δάνε λίγο συντομότερη άν και σέ πολλά της σημεία εννε μιá κατά λέξει επανάληψι τών δσων έκείνου μου έπρε. Μπορεί νά παραλείπω μερικά, αλλά δέν πρόκειται νά προσθέσω τίποτε τό παραμικρό!

Στην άρχή της ιστορίας του ο Τσαϊκόφσκι άνέφε-ρε ότι την άνοιξι τοú 1877 ή καλλιτέχνις του τραγου-διού Ε. Α. Λαβρόσκεια του έδωσε την ιδέα νά γράφει μια άπερα έπάνω στο μυθιστόρημα του Λούοκιν «Εδ-ύγεινος Ύονέγκιν» (που ή τραγική της ύποθέσιςάς του, όπως εννε γνωστό, έγκειται στο γεγονός ότι ο Ο-νέγκιν, ο ήρωας του έργου, άποκροεί την άγάπη μιáς νεαρής κοπέλλας που γεματή άθώς έμπιστοσύνη, όφει-νε ν' άναπτυχθί μέσα της. Άναγνωρίζε τό λάθος του, δταν πιά εννε πολύ όργα: Ξαναβλέπει την Τατιána, που έν τὰ μεταύ έγινε συζύγος ένός ανθρώπου άρκε-τά ηλικιωμένου χωρίς νά τόν άγαπά. Αισθάνεται τότε αυτός τόν παράφορον έρωτα γιά την νέα γυναίκα, που άλλοτε αυτή είχε αισθανθεί γιά κείνον, και θεελλώ-δης, όπως ήταν πάντοτε, της τόν έσομολογείται. Ψυχρά ή Τατιána τόν άποκροεί, Ή ζωή του Ύονέγκιν κυλά έκτοτε μέσα στην άπελπισία την μετάνοια και τή μό-νωσι.)

«Τόν Άπρίλιο ή στις άρχές Μαΐου του 1877—έξηκ-ολούθησεν ο Τσαϊκόφσκι—έλαβα ένα άρκετά διεσοδικό γράμμα μέ μιá έρωτική έσομολόγησι και μέ την ύπο-γραφή: Α. Μιλιούκοβα. Μού έννεπιστέυτο ή έπιστο-λογράφος, ότι τό αισθάμα της γιά μένα έχρονολογείτο άπό μερικά χρόνια, δταν άκόμη φοιτούσε στο κονσερ-βατόριον. Μολοντί ήμουν κάθε μέρα στο κονσερβατό-ριον και ένγνώριζα τό πλείστον τών μαθητριών του, ή μνήμη μου δέν μέ βοηθούσε σχετικά ή γιά μένα Μιλιού-κοβα! Στο γράμμα της όμως άνέφερε, πώς άνήκε την τάξι τοú Ε. Λάνγκερ. Όταν συνήνησα τόν Λάνγκερ στο Κονσερβατόριον τόν ρώτησα γιά την παλιά του μαθήτρια Μιλιούκοβα, την όποια όπως φαίνεται θυ-μήθηκε, και μου έχαρκτηρίσε μέ μιá βρισιά χωρίς νά μου δώση σχετικά καμιά έξήγησι. Κανένα άλλον πιά δέν ρώτησα γιά την έπιστολογράφο μου. Έκεινη την έποχή ήμουν δόλοτελα όπό την επήρεια του Δυεγενίου Ύονέγκιν θησική άκριβέστερα της Τατιάνας, γιαι έκεί-νο που περισσότερο μέ τράβηξε και άποφάσισα νά γράφω τη μουσική της, ήταν τό γράμμα της. Μολοντί δέν είχα άκόμη ούτε ένα λιμπρέττο ούτε καν ένα σχέ-διο, που έπάνω του θά έργαζόμουν, άρχισα τη μουσι-κή της σκηνής μέ τό γράμμα της Τατιάνας. Και μέ την νοητή της δουλειάς μου αυτής, όχι μόνο έχασα τη Δεσοινίδα Μιλιούκοβα, παρά έχασα και τό γράμμα της ή, άκριβέστερα, τό φύλαξα τόσο καλά που δέν κα-

τάρβανα να τὸ ξανάρω. Τὴν ξαναθυμήθηκα ὅταν πάλι, ὕστερα ἀπὸ λίγον καιρὸ, ἔλαβα ἕνα δεύτερο γράμμα τῆς.

Ὡς τόσο ἐγὼ πιά εἶχα τόσο βυθισθῆ στὴν ἔργασί μου καὶ αἰσθανόμενον τόσο ὅτι γινόταν στὴν ψυχὴ τῆς Τατιάνας καὶ ὅτι εἶχε βρεθῆ γύρω τῆς, ποὺ ἡ μορφὴ αὐτῆ μοῦ φαινόταν ζωντανή. Τὴν ἀγαποῦσα τὴν Τατιάνα καὶ μισοῦσα τὸν Ὀνέγκιν, ποὺ τὸν θεωροῦσα ἕνα ψυχρὸν ἄκαρδο οἰημάτι. Ἔτσι ὅταν ἔφθασε στὰ χέρια μου τὸ δεύτερο γράμμα τῆς Μιλιούκοβα αἰσθάνθηκα κἀτι ὅσον ντροπῆ καὶ ἀποτρομαζόμενον τὸν ἑαυτὸ μου γιὰ τὸ φέροισί μου ἀπέναντί τῆς. Σ' αὐτὸ τὸ δεύτερο γράμμα τῆς μοῦκανε πικρὰ παράπονα, ποὺ δὲν εἶχε λάβει ἀπάντησί μου στὸ πρῶτο τῆς, καὶ πρόσθετε πὼς ἂν κι' αὐτὸ θάχε τὴν ἴδια τύχη, δὲν τῆς ἔμεινε πιά τίποτα ἄλλο παρὰ ν' αὐτοκτονήσῃ.

Μέσα στὸ κεφάλι μου ὅλα αὐτὰ συνδυάσθηκαν μὲ τὴν Τατιάνα ποὺ φαίνονταν πρὸς ἐγὼ συμπεριφερόμενον πολὺ πὸ ἀνάξια ἀπὸ τὸν Ὀνέγκιν, ἤμουν πραγματικὰ καταγανακτημένος μὲ τὸν τρόπο μου ἀπέναντι μιᾶς κοπέλλας ποὺ μ' ἀγαποῦσε καὶ μὴ καὶ στὸ καινούριό τῆς γράμμα μοῦ ἐανθύνει τὴν ἐπιθυσίαν τῆς, πῆγα ἀμέσως στὸ σπίτι τῆς. Ἔτσι ἔρχισε ἡ γνωριμία μας.

Στὴν καινούρια μου γνώριμη βρῆκα ἕνα νέο κορίτσι μὲ κολὴ ἐμφάνισι, ἀλλὰ καὶ περιορισμένο, ποὺ ἔκανε μὴ ἀπόλυτα εὐχάριστη ἐντύπωσι. Ἀμέσως ἀπὸ τὴν πρώτη μου συνάντησι τῆς εἶπα, πὼς δὲν μπορούσα ν' ἀνταποκριθῶ στὸν ἐρωτὰ τῆς ἂν καὶ μοῦ ἐνέπνεε ἀληθινὴ συμπάθεια. Μοῦ ἀπάντησε, πὼς θεὰ θεωροῦσε πολὺτιμο ὁποιοδήποτε συναίσθημά μου γι' αὐτὴν καὶ πὼς ἦταν διατεθειμένη ν' ἀρκεσθῆ σ' αὐτὴ τὴν συμπάθειά μου ποὺ τῆς προσέφερα» ἢ τέλος πάντων κἀτι παρόμοιο. Τῆς ὑποσχέθηκα πὼς θὰ ἐβλεπόμαστε συχνὰ καὶ κρῆσινα τὸ λόγο μου.

Θὰ θυμηθεῖς ἴσως, ποὺ πολλοὶ, συχνὰ σοῦ ἔλεγα γιὰ τὸ σκοπὸ ποὺ εἶχα νῆσθω μὴ ὁποιαδήποτε γυναικὴ μεγάλη κῆπος ὡστὴν ἡλικία, ποὺ θόλεε ὀριζόμενα προσόχτια γιὰ νὰ μὴ γίνῃ ἕνας καλὸς φῶκος κι' ἔ. νας πιστὸς σὺντροφος στὴ ζωῆ. Ἡ Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα δὲν ἔκλυπρῶσε αὐτοὺς τοὺς δρους, γιατί ἦταν σχετι-ῶς νέα. Ὡς τόσο τὸ δλον τῆς εἶχε μὴ τέτοια ἔκφρασι ὑποταγῆς καὶ προθυμίας νὰ κἀμὲ ὀ,τιδήποτε θεὰ ἐπιθυμοῦσα, ποὺ αἰσθανόμενον τὴν ὑποχρέωσι ν' ἀνταποκριθῶ μὲ παρόμοια αἰσθήματα, παραβλέποντας τὸ γεγονός, ὅτι ἀπὸ μέρους μου ἔλειπε καὶ ἡ παραμικροτέρη γι' αὐτὴν κλίσις. Ἐπειτα μέσα μου ἔλακο ὀ,τιθετοῦσε νὰ ὑπάρχῃ ἕνα αἰσθημα ἀληθινῆς ἀγανακτικέσας γιὰ τὴν ἀπερίσκεπτη καὶ ἐλαφροῦλαι συμπεριφορά τοῦ Ὀνέγκιν πρὸς τὴν Τατιάνα. Νὰ ἐνεργῶσι λοιπὸν ὀπως ὁ Ὀνέγκιν μοῦ φαίνονταν ἡ κορυφὴ τῆς σκληρότητος καὶ ἐντελῶς ἀπαράδεκτο γιὰ μένα. Ζοῦσα ὅσον μέσα σ' ἕνα πυρετὸ. Συνεπαρμένος ὀλόκληρος ἀπὸ τὴν ὑπερὰ μου, ἔβλεπα τὸ κἀθε τι γύρω μου ὅσον νὰ μοῦ-λειπε ἡ συνειδήσι τοῦ περὶβάλλοντος ὀλάτεια ἢ τοῦλάχιστον ἕν μέρει. Καὶ θυμοῦμαι πὼς μέσα μου κυριαρχοῦσε μόνῃ ἡ σκέψις καὶ ἡ ἀνάλογη προσπάθεια νὰ μὴ ἀντιλήφθῃτε οεῖς ὀλοι τίποτα ἀπὸ τίς σχέσεις μου μὲ τὴν Ἀντωνίνα, ὀπως καὶ ἀπὸ τίς προθέσεις μου, στίς ὀποιεὶς αὐτέ μὲ ὀδηγοῦσαν. Ἰσως, ἂν μαθαίνατε κἀτι, ὀλα θὰ ἐτελείωναν καὶ δὲν θὰ μπορούσα πιά νὰ ἐνεργῶσι, ὀπως ἤθελα νὰ ἐνεργῶσι. Δέν θὰ μπορούσα βέβαια νὰ πῶ, ποῦ στήριξα αὐτὴ μου τὴν πεποιθῆσι, ὀς τόσο αὐτὸ δέν μ' ἐμπόδιζε νὰ τὴν ἔχω.

Ἄν καὶ ὀλες αὐτέ οἱ σκέψις οὔτε μὲ τάρσασαν

πολὺ οὔτε μ' ἀνησχοῦσαν, μ' ἐνοχλοῦσαν ὀμως στὴν ἔργασί μου τῆς συνθέσεως καὶ γιὰ νὰ ἐλευθερωθῶ μὴ γιὰ πάντα ἀπὸ τὸ ζήτημα αὐτὸ ἀποφάσινα νὰ δῶσω μὴ ὀλοσι. Ὄταν πιά ὀριστικὰ κατέληξα σ' ἕνα τέτοιο συμπέρασμα, πῆγα κῆποιο βράδῃ στῆς Ἀντωνίνας Ἰβανόβνας καὶ, ὀλλη μὴ φορὰ, τῆς ἐδήλωσα ὅτι δέν τὴν ἀγαποῦσα καὶ ἀσφαλῶς δέν ἐπρόκειτο νὰ τὴν ἀγάψω ποτέ. Ἄν μ' ὀλα αὐτὰ ἤθελε νὰ μὲ βεργῆ ὀς σῶζυγο, θὰ ἤμουν πρόθυμος νὰ ἱκανοποιῶσι αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία. Συγκατατέθηκε ἀμέσως καὶ ὀ γάμος μας πιά ἦταν γεγονός τετελεσμένο. Μόνον μοῦ ἐξήγησε λίγον καιρὸ, γιὰ νὰ κανονισῆ μερικές τῆς ἔτοιμοσείς, νὰ κανονιστὸ τὸ ζήτημα ὀριζόμενων χαρτιῶν, ποὺ θὰ ἐχρειάζοντο καὶ γενικὰ νὰ τακτοποιῆσῃ ὀλες τῆς τίς ὑποθέσεις πρῶμα, ποὺ θὰ ἀπαίτουσε μάλιστα γιὰ τὴ ρύθμισι τοῦ, νὰ ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὴ Μόσχα γιὰ λίγο. Μῆλις θὰ ἐπέστρεφε θὰ μπορούσε νὰ τελεσθῆ ὀ γάμος. Δέν παρελείψα νὰ πῶ τῆς Ἀντωνίνας ὅτι ἡ ἀπόφασις μου ἔπρεπε νὰ τηρηθῆ μυστικῆ, γιατί ἴσως ὀλοῦσῃ ὀ γάμος μας δέν θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ. Καὶ ὀς πρὸς αὐτὸ συλλογιόθηκα πρῶτα ἀπ' ὀλους ὀσας, γιατί κἀτι μοῦλεγε μέσα μου, πὼς θὰ μ' ἐμποδίζατε νὰ ἐκπληρωθῶ τίς ὑποχρεώσεις, ποὺ εἶχα ἀναλάβει ἀπέναντι τῆς Ἀντωνίνας.

Ὄταν εἶχα λάβει αὐτὴ τὴν ἀπόφασι δέν εἶχα συνειδήσι τῆς σοβαρότητος τῆς, οὔτε μὴ ἦταν σαφεῖς ἡ ἐνοια καὶ ἡ σημασία τῆς. Ἐπρεπε πρὸ πάντων, ἔστω καὶ προσωρινῶς, νὰ σαρωθῆ ὀ,τιδήποτε μ' ἐμπόδιζε νὰ ἀφαισῶθῶ ὀλοφύχα στὴν οὔνησι τῆς νέας μου ὀπρας, ποὺ κυριαρχοῦσε ἀπόλυτα μέσα μου. Καὶ μοῦ φάνηκε, πὼς τὸ ἀπλοῦστερο καὶ τὸ φυσικότερο ἦταν νὰ κάμω αὐτὸ ποὺ ἀκριβῶς ἔκαμα. Γι' αὐτὸ καὶ ἐπεφόρτισα τὴν Ἀντωνίνα μ' ὀλες τίς φρονιτέδες τοῦ γάμου καὶ τίς προετοιμασίες του. Ἐμένα μοῦ φάνηκε πὼς ἔτσι εἶχα ἀποτινάξει ἀπὸ τοῦς ὀμως μου κῆποιο βάρος ὀσῆχων. Ἐφύγα ἀμέσως γιὰ τὴν ἐξοχή, στὸ κῆμα τοῦ Σιλῶφοκι, ὀ ὀποῖος ἐργαζόταν κῆλας ἐκεῖ στὸ λιμνέτο τοῦ Ὀνέγκιν. Ἐπέρας στὸ κῆμα σχεδὸν ἕνα μῆνα, ἐργαζόμενος ἀδιάκοπα καὶ αἰσθανόμενον ἀπόλυτα εὐχαριστήμενος καὶ εὐτυχῆ γιατί κανεῖς δέν μ' ἐνοχλοῦσε. Ὄ Σιλῶφοκι εἶχε ριχτεῖ στὴ βουλαῖ μὲ τὴν ὀπιμέλεια γιὰ τὸ λιμνέτο ποὺ μοῦ μετέδωκε τὴν ἐργατικὸτητα τοῦ.

Τὸ κῆμα αὐτὸ στὸ Γκλιέμποβε, ὀχι πολὺ μακρὰ ἀπὸ τὴν Νεῖ Ἰερουσαλήμ ἐνεῖ ὀρασιτό, τὸ σπτι ἐνεώτατο ἱκανοποιεῖ καὶ τοῦ πὸ κακομαθημένου ἀνθρώπου τίς ἀπαιτήσεις. Τὸ περισσότερο ἀνεκτίμητο ἀπὸ ὀλα ἦταν, πὼς μπορούσα νὰ παραδοθῶ, στὴ μοναξιά μου. Δέν εἶχα παρὰ νὰ ζητήσω μὴ ὀποιαδήποτε συντροφιά τὸν φίλων μου ἂν μοῦκανε ἐφεῖ. Σχεδὸν δέν σκεπτόμουν τὴν ὀλλαγῆ ποὺ σὲ λίγο θὰ ἔμπαίε στὴ ζωῆ καὶ στίς συνθήσεις μου. Μέσα μου μόνῃ βαθιὰ ἀνοικνούσαν τὴν ἀνήσυχη προσοκῆσι γιὰ κἀτι ὀρίσιο, ποὺ ἔβουα ἀπὸ τὸ μυαλό μου γιατί τὸ θεωροῦσα ἀνώφελο καὶ πρὸ πάντων ἐνοχλητικὸ καὶ ἱκανὸ νὰ μοῦ ταραξῆ τὴν πνευματικὴ μου συγκέντρωσι.

Ἐλαβα τέλος ἀπὸ τὴν Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα τὴν ἐλθσι, πὼς ὀλες οἱ προετοιμασίες ἐτελείωσαν καὶ δέν ὀπῆρε πιά τίποτα, ποὺ νὰ ἐμπόδιζε τὴν ἐνωσι μας καὶ μ' ὀλο, πὼς πολλὰ δυσσέσκακα θῆσινα τὸ Γκλιέμποβε, δέν ἐσκέφθηκα οὔτε γιὰ μὴ στιγμῆ ν' ἀναβῶλο τὸ γάμο. Ὄ τόσο ὀμως ἔχασα λίγον καιρὸ γιατί ἤθελα νὰ τελεῖωσω κῆποιες λεπτομέρειες στὴ βουλαῖ μου. Φυσικὰ στὸν Σιλῶφοκι δέν εἶπα τίποτα ἀπὸ ὀ,τι εἶχα

ὅτ' ὄψι μου καὶ δικαιοσύνησά τοῦ ταξίδι μου, νομίζω, μὲ μιὰ ἐπισκεψὶ πού λογάριζα νὰ κάνω στὴν Πετρούπολι, στοῦ πατέρα μου. Ὅταν ἔφθασα στὴ Μόσχα βιάσθηκα ὅσο μπορούσα γρηγορώτερα νὰ τελειώσω αὐτὴ τὴν ὑπόθεσι πού μ' ἐπέλει. Ἐγραψα ἑπειτα καὶ τὸ πατέρα μου γιὰ τὴν ἀπόφασί μου νὰ παντρευθῶ μὲ τὴν ἀπόλυτη βεβαιότητα πὸς θάταν μ' αὐτὸ πολὺ εὐχαριστήμενος. (Τὸ γράμμα αὐτὸ τοῦ Τσαϊκόφσκι πρὸς τὸν πατέρα του ἔλεγε: Ἐπισημὸν καὶ ἀκριβῶς μου Πατέρα! Ὁ γιός σου Πέτρος σκοπεύει νὰ παντρευθῆ. Μὰ ἐπειδὴ δὲν ἤθελε νὰ πᾶ γιὰ τὸ γάμο του, χωρὶς τὴν εὐλογία σου, σὲ παρακαλῶ νὰ τοῦ εὐχηθῆς γιὰ τὴν κανονία του ζωῆ. Ἡ ἀρροβωσιανιστικὴ μου λέγεται Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα Μιλιγούκοβα, εἶνε μὴ φταγῆ μὰ καλὴ καὶ τίμια κοπέλλα, πού μ' ἀγαπάει πολὺ. Ἀγαπητὴ μου Πατερόλη, ξέρεις πὸς στὴν ἄλικια μου δὲν κἀνει κανεὶς ἕνα γάμο χωρὶς νῆχη τὸν πολὺ σκεφθῆ, γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ φοβῶσαι! Εἶμαι βέβαιος, πὸς ἡ μέλλουσα γυναίκα μου θὰ μοῦ δώσῃ μιὰ ἡσυχί κ' εὐτοχισμένη ζωή... Ἐξε τὴν ὑγεία σου, ἀγαπημένε μου καὶ ἀπάντησέ μου. Φιλῶ τὰ χέρια σου.» Ὁ γέρος, σχεδὸν ἐνηντηάρης, πατέρας ἦταν ἀσφαλδὸς ὁ μόνος ἄνθρωπος, πού ἐχαροποιήσε ὁ Τσαϊκόφσκι μὲ τὸ γάμο του, τοῦ ἀπάντησε μὲ μιὰ πολὺ χαροῦμενη ἐπιστολή, ὅπου ἔστειλε στὸ γιὸ του καὶ τὴ μέλλουσα νύφη του τὴν πατρικὴ του εὐλογία.)

Παρεκάλεσα—ἐξακολούθησε στὸν ἴδιο πάντα τόνο ὁ Πέτρος Ἰλιτς,—ἀπὸ τοῦ δικούς μου μόνο τὸν ἤελφθ μου Ἀνατόλ νὰ παρευρεθῆ στὸ γάμο μου καὶ ἤρθε πράγματι τὸ ἴδιο βράδυ στὴ Μόσχα.

Ὡς τόσο ἐγὼ ἐνεργούσα πάντα σὰν ὁ ἕνα ὄνειρο. Πῆγα στοῦ Ντιμήτηρ Βασιλιέφσκι Γαζουμφοκὶ καὶ τὸν παρεκάλεσα νὰ τελήσῃ τὸ μυστήριον στὴν ἐκκλησία του. Ἡ συνειδητὴ ἐπέναντι καλωσύνη του εἶχε μιὰ ἰδιαίτερα ἐδερτυτικὴ ἐπίδρασι ἐπάνω μου στὴν περίπτωσι αὐτή. Ἐκτός τῶν ἄλλων μὰ ἀλλάξαζε καὶ ἀπὸ διάφορες πρόσθετες διατυπώσεις κ' ἔδωσα ἕνα ἄληθινὰ καλλιτεχνικὸ τόνο στὴν τελετῆ, πού μπόρεσα ν' ἀντιληφθῶ μὲ ἄλη τὴν ἐπισημότητα, πού εἶχε ἡ στιγμή αὐτὴ γιὰ μένα. Ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ πού μὲς εὐλογούσε αἰθανόμουν τὸν ἑαυτὸ μου σὰν θεατῆ, ἔξενο πρὸς τὴν ὑπόθεσι, ὡς τὴ στιγμή πού, μετὰ τὸ τέλος τῆς τελετῆς ἔξ ἀκάλει ὁ Βασιλιέφσκι νὰ ἀλληλοφιληθῶμε. Τότε ἐνοιώσα στὴν καρδιά μου κῆσι σὰν νόνο καὶ μιὰ τέτοια γενικὴ ταράχη, πού νομίζω πὸς, ἔξωσασα σὲ δάκρυα. Νομίζω μάλιστα, πὸς καὶ ὁ Ἀνατόλ παρὰ τὴν τὴν ψυχικὴ μου κατάσταση, γιὰτὶ θυμοῦμαι πού πού φηρόσι μερικὰ ἐνθαρτυντικὰ λόγια.

Τὸ ἴδιο βράδυ φύγαμε γιὰ τὴν Πετρούπολι ὅπου μείναμε μιὰ ἑβδομάδα περίπου καὶ ἐπισκεφθῆκαμε τοὺς συγγενεὶς καὶ διαφόρους γνωστούς μας. Ἀπὸ κείνης ἀκόμα τίς μέρες αἰσθάνθηκα ἄλη τὴν ἔκτασι τῆς σημασίας τῶν δώων εἶχαν συμβῆ καὶ ἐνοιώσα μιὰν ἀπόγνωσι γιὰ τὴν κατάστασι, πού δημιουργήθηκε καὶ εἰς τὴν ὅποιαν δὲν ἔβλεπα κομμιὰ διέδοθο.

Ἐπιθυμούσα καὶ προσπάθησα νὰ εἶμαι ἕνα καλὸς σὺζυγος, ὅμως ἀποδείχθηκε γρηγορὰ, πὸς αὐτὸ ἔσπερνοσι τίς δυνάμεις μου. Ἀπὸ τίς πρώτες ἡμέρες τῆς συμβιώσεώς μας μὲ τρόμο μου παρατήρησα, πὸς δὲν ὄπαρχε μεταξύ μας οὔτε ἴχνος κοινότητος ἐνδιαφέροντος, πὸς ἡ Ἀντωνίνα ἦταν ἔξενη πρὸς ἄλλα κείναι πού ἀποτελοῦσαν γιὰ μένα ὅτιον ἐξωτῆ ζωῆς, μολοντὶ ὀλοφάνερα προσπαθοῦσε νὰ μὲ καταλάβῃ καὶ νὰ μοῦ εἶνε ἐσχάριστη. Οἱ πνευματικὲς τῆς κατευθύνσεις ἦταν ὀλο-

τελα περίργες καὶ ἀλλόκοτες ὅσο δὲν περίμενα οὔτε πίστευα, πὸς μπόρουσε νὰ εἶνε. Εἶχε ἀκούσει πολλὰ καὶ εἶχε ποικίλλει γνώσεις! Ὡς τόσο τῆς ἔλειπε ἡ ἰκανότης ν' ἀφήσῃ στὴν ψυχῆ τῆς νὰ ἐμπνήσῃ μιὰ ἡρώδ' ἀπὸ πράγματα πού δὲν ἰκανοποιούσαν τίς κοινότητες, τίς πῶ πρωτόγονες ἀνάγκες τῆς ζωῆς. Ὅχι πὸς δὲν τῶ-βελε, ὄχι! Τὸ φοβερὸ ἦταν πὸς δὲν μπόρουσε νὰ νοιώσῃ ὅτι, ἔβγαινε ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν στοιχειώδων ζητημάτων τῆς ζωῆς. Δὲν μπόρῶ νὰ σοῦ περιγράψω τὴν ψυχικὴ μου κατάστασι, ὅταν κατέληξα σὸ στομπερσομο, πὸς ἦσουν δευσιμενόμενος γιὰ ἄλη μου τὴ ζωῆ μ' ἕνα πλάσμα τελειῶς ἔξενο μου. Ἡ οὐμπάθεια πού εἶχα ὄρχισαι νὰ αἰσθάνομαι γι' αὐτὴν ἄλλαξε σὲ φρίκη. Μὲ τὴν πρόφασιν πὸς φεύγω στὸν Κόκασο γιὰ θερμὰ λουτρὰ, ἀνέθεσα στὴν Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα νὰ φρονιστῆ γιὰ τὴ μέλλοντικὴ μας κατοικία κ' ἐταξίδευσο μόνος. Δὲν ἐπῆγα φυσικὰ στὸν Κασκασο, παρὰ ἔπερσο ἕνα ὀλόκληρο μῆνα στῆς ἀδελφῆς μου, στὸ Κίεβο, ὅπου μοῦ ξανάρθε ἡ διάθεσις γιὰ δουλειὰ. Ἐκεῖ ἀνέπεσα πάλι ἐλεύθερα καὶ προσπάθησα νὰ μαζέψω καὶ συνάμει-μεις γιὰ τὸν ἄγωνα πού εἶχα νὰ διεξαγάγω μὲ τὸν ἑαυτὸ μου. Δυστυχῶς ὁ καιρὸς, πού μοῦεμεν γιὰ ἀναπαυσο ἦταν περιορισμένους, γιὰτὶ ἔπρεπε νὰ ἐπιστρέψω στὴ Μόσχα σύντομα, γιὰ νὰ ξαναρχίσω τὰ μαθη-ματά μου τὸν Κονσερβατόριο.

Ὅταν ἔφθασα στὴ Μόσχα ἤρθε ἔτοιμη τὴν καινούρια μας κατοικία. Ὅλα ἦταν ἐκεῖ μέσα ἄνετα ἴσως μάλιστα νᾶδειξαν καὶ εὐμάρεια καὶ ὡς τόσο κ' αὐτὸ ἀκόμα συνάμεινε τὴ γνώμη μου γιὰ τὸ ἀδύνατον τῆς συμβιώσεώς μας. Ἡ Ἀντωνίνα Ἰβανόβνα μὲ τὴν πάντα ὁμοίωμορφ συμπεριφορά τῆς μέισι σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον, μού φανέρωνε πὸς περιορισμένη ἀκόμη καὶ μόν-η ἡ παρουσία τῆς ἔβγαινε νὰ μοῦ προέσησῃ μιὰ πνευτικὴ ἐντόπιοσι. Εἶχα βέβαια τὴν ἐπιγνώμη, πὸς ὁ ἄλα αὐτὰ δὲν ἔφταιγε ἄλλος ἀπὸ μένα, πὸς κανένας δὲν μπόρουσε νὰ μὲ βοηθήσῃ καὶ πὸς γι' αὐτὸ ἀναπόφευκτο ἦταν νὰ ὑποφέρω ἐγὼ μόνος στοῦ βαστομένου οἱ δυνάμεις μου, κρῶβοντας πρὸ πάντων ἀπὸ τοὺς ἄλλους τῆς δυστυχίας μου. Δὲν ἔξενω νὰ πῶ, πὸς μού γεννήθηκε αὐτὴ ἡ ἀνάγκη τῆς μωτικότητος, ἀν ἔλαθητῆ ἦταν μονάχα ἐγωισμὸς ἢ φόβος μὴ λυθῶν ἀνθρώπος, πού μ' ἀγαποῦσαν καὶ μὴ ριζῶ ἐπάνω τους μιὰ σκιά τὸ ἐγκλημάτῶς μου, ὅπως τουλάχιστον ἐγὼ τὸ θεωροῦσα. Ἐτοῖ ἔφθασα στὴν πεποιθῆσι, πὸς μόνον ὁ θάνατος θὰ μπόρουσε νὰ μὲ λυθρῶσῃ. Μιὰ φανερὴ αὐτοκτονία βέβαια τὴν ἀπέριπτα ἀπὸ τὸ φόβο νὰ δώσο ἕνα πού ὀκληρὸ κτύπημα στὸ γέρο πατέρα μου κὸι τοὺς ἀδελφούς μου. Ἀρχισα τότε νὰ ἀναζητῶ μέσο λιγώτερο χτυπητὰ γιὰ νὰ ἐξαφανισθῶ ἀπὸ τὴ ζωῆ μ' ἕνα θάνατο μέχρις ἑνὸς σημείου φυσικοῦ. Καὶ μάλιστα ἐβόκμισσα ἕνα τέτοιο μέσον: Κόποινα Βραυδία, πού ὁ καιρὸς ἦταν ψυχρότατος ἐπῆγα ὡς τὴ μοναχικὴ ὄχθη τοῦ ποταμοῦ τῆς Μόσχας χωρὶς νὰ μὲ δῆ κανεὶς σὸ σκοτάδι καὶ μπῆκα στὰ κρῶα τὸν νερὰ ὡς τὸ στήθος. Ἐστάθηκα ὡς πού ἐνοιώσα ὁ ἄλα μου τὰ μέλη ἀπὸ τὸ παγερὸ ἐκείνου νερὸ ἕνα ἀσθημα πόνου. Ἐπειτα βγῆκα μὲ τὴν ἀπόλυτη βεβαιότητα, πὸς θὰ πέθαινα ἀπὸ μιὰ πνευματικὴ ἢ ἀπὸ κάποια ἄλλη ἀρρώστια. Στὸ σπῆτι μου εἶπα, πὸς ἔλαβα μέρος ὁ ἕνα υκναιτικὸ φάρμακα κ' ἔπεσα σὸ ποτάμι. Ὅμως ἡ ὑγεία μου ἀποδείχθηκε λυσορρότη ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία μου νὰ πέθαινω. Τὸ παγωμένο μπάνιο, ζῆιμε χωρὶς κανένα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Μὲ τὴν πεποιθῆσι πιά, πὸς ὀπο τίς συνθήκες αὐτῆς ἦταν ἀδύνατο νὰ ζῶω ἔγραψα στὸν ἀδελφὸ μου

‘Ανατόλ, παρακαλώντας τον να μου τηλεγραφήση δῖθεν ἐξ ὄνόματός του Νακράβνικ πῶς ἡ παρουσία μου στήν Πετρούπολι ἦταν ἐπιγιγνόντας ἀπαράτηρη. Τήν παράκλησί μου ἐξετέλεσον ὁ Ἄνατόλ μέ πολλήν ἐξουσιοδότηση. Ἐργυα ἀμέσως! Λίγα πράγματα θυμοῦμαι ἀπό τήν ἐκεῖ παραμονή μου: Νευρικές κρίσεις... τόν γιατρό Βαλνίκιγι... τόν Πατέρα μου... τούς ἀδελφούς μου... Καί αὐτό εἶνε ὅλο!

Φόγαμε, ὅπως ἔξεραι, μέ τόν Μόδεστο γιά τήν Ἰταλία πρῶτα, ἀσφαλῶς κατὰ διαταγή τοῦ γιατροῦ. Τό περιβάλλον ὄμως αὐτό μέ τό ἥλιο, τό φῶς, τή λάμψη, τήν καταπληκτική φαινομενική ἀφθονία τῆς Ἰταλικῆς φύσεως δέν ταίριαζε τότε καθόλου μέ τήν τότε ψυχική μου κατάστασι. Δοκίμασα τήν ὑπερβολική οἰνοποσία, γιά νά ξεχάσω, μά καί ὁ αὐτό ἀπέτυχε! Καί τότε παρεκάλεσα τόν ἀδελφόν μου νά πάμε κάπου βορειότερα. Στή Βιέννη ὅπου σέ λίγο βρισκόμαστε αἰσθανόμενοι καλύτερα, Ἐκεῖ ἔλαβα καί τό γράμμα σου, πού εἶχε μία τόσο εὐεργετική ἐπίβρασι ἐπάνω μου».

«Ὅπως εἶχαν ἀρχίσει—μέ τούς Τσαϊκόφσκι τήν ἱστορία του εἶσι καί τήν ἐτελείωσαν—μᾶς πληροφοροῦ ὁ Κῶσκιν—μέ τόν ἴδιον ἥηουχ—τόνο χροῦς νά ὁμοίωσιν ὅτε μία φορά τῆ φωνῆ. Ὡς τόσο ἄκουες τῆ μεγάλη του ταραχή κ' ἐνιῶνες, πῶς ἡ ὁμοιομορφία αὐτή, αὐτό τό μονότονον δέν ἦταν παρά τό ἀποτελέσμα μιᾶς κομιαστικώτατης προσπάθειας, στήν ὁποίαν ἐξαντλοῦσε ὅλη του τῆ θέλησι. Τό ἴδιο καθαρά καταλάβαινα πῶς ὅλο αὐτό πού εἶχα ἄκουσι, ἐπίγαυς ἀπό τήν ἀνάγκη, πού εἶχε, νά μιλῆται μία φορά σέ κῶποιν, πού στένω του γιά τό θέμα αὐτό. Τό γράμμα πού εἶχε λάβει, δέν ἔδωσε παρά τῆ φαινομενική ἀφορμή. Εἶμαι λοιπόν ὁ DRAGOTIN CVETKO μετ. ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΓΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου)

Στό 19ο αἰῶνα ὅλα αὐτά τά κινήματα μεγάλωναν κάθε μέρα σέ ἔκτασι καί σέ ἔντασι. Τό Ἰβανόβιχ πού πιστεύουν ὁ Κροάτης καί Σλοβῆνοι ἦταν, μέ μακρυνότερη προοπτική, τό ἴδιο μέ τόν Σέρβου, κί ὁ δίκος τους κοπεῖς ἦταν ἡ πολιτική χειραφέτησι. Ἀνακτῆσαν ὅμως τήν ἐλευθερία τους ἀργότερα ἀπό τούς Σέρβους. Ἀφῆρσκων ὅλες τίς προσπάθειες τους στό ζῆνυμα τῆς ἐθνικῆς συνειδησι καί στή σταθεροποίησι τῆς οἰκονομικῆς τους δύναμης, στοῦς δυο αὐτοῦς ἀπαράτητους παράγοντας γιά τήν κατάκτησι τῆς ἀνεξαρτησίας τους. Ὅλοι αὐτοί οἱ πόθοι βρίσκουν ἄμεση ἀπόκρισι καί στήν ἐθνική διάνοιησι κί ἐπομένως καί στή μουσική.

Τά ἐθνικά κινήματα εἶχαν ἰδιαίτερη ἀνάγκη ἀπό τραγούδια πού θά ξυπνοῦσαν πατριωτικά αἰσθήματα στίς λαϊκές μάζες. Οἱ περισσότερες ἦταν τέτοιες πού χρειάστηκε νά παρμεριεσθῆ γιά λίγον καιρό ἡ κοσμοπολιτική μουσική καί νά προτιμηθῆ ἐκείνη τοῦ μιλοῦσε σέ πῶς βωβαί στίς λαϊκές ψυχές. Τώρα ἀρχίζει ἡ νότια μουσική παραγωγή τῆς Σλοβενίας—Κροατίας καί στίς ἐπαρχίες πού σπερνοῦνταν ὀλίγετα ἀπό μουσική. Τά μικρά μουσικά εἰδη τῆς ἀρχῆς ἀναπτύχθηκαν διαδοχικά καί, στό τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν οἱ κυριώτερες βλῆψεις τῆς ἐθνικῆς ἀφῶνισις εἶχαν σχεδόν πραγματοποιηθῆ, οἱ Σλοβενοκροάτες συνθέτες ἀρχισαν νά δείχνουν ζοηρότερη δραστηριότητα σ' ἄλλα τά εἰδη τῆς μουσικῆς δημοσυρίας. Στό ἔξῃ, ἡ ἐξέλιξι τῆς σλοβενικῆς καί κροατικῆς μουσικῆς θά βολῆζει καί πάλι παράλληλα μέ τήν ἐξέλιξι τῆς μουσικῆς τῆς Δύσις.

μόνος ἄνθρωπος, πού ἄκουσε ἀπό τόν ἴδιον τόν Τσαϊκόφσκι ὁ θλιβερό αὐτό ἐπιεισόβιο τῆς ζωῆς του.»

Ἡ διήγησις τοῦ μεγάλου συνθέτου, ὅπως μάς τήν μεταδίδει ὁ Κῶσκιν εἶνε τόσο πλήρης ὥστε καθιστά περιττήν κάθε ἄλλην πληροφορίαν. Ποῦς θά μπορούσε νά κατηγορήσῃ τόν Τσαϊκόφσκι γιά τῆ θλιβερή ἐξέλιξι τοῦ γάμου του; Δέν εὐθύνεται βέβαια γιά τίποτε ὁ αὐτό καί ἡ γυναίκα του, ὅπως τονίζει καί ὁ Μοδέστος στή βιογραφία τοῦ ἀδελφοῦ του. «Ὁ Πέτρος Ἰλιτς—γράφει—ποτέ στή ζωῆ του, ὅτε σέ γράμματά του οὔτε τότε οὔτε ἀργότερα—δέν ἐπέριψε τό σφάλμα γιά τήν ἔκβρασι, πού εἶχε ὁ γάμος του, στήν Ἄντωνίνα Ἰβανόβνα. Γι' αὐτό κ' ἐγὼ δέν μπορῶ νά τελειώσω τό κεφάλαιο αὐτό παραλείποντας νά βγάλω καί τό μικρότερο ἴχνος ὑπονοίας ἢ εὐθύνης γιά ἔ.π. συνέβη, πού θά ἦταν δυνατόν νά τῆς ἀποδότηται. Ὅλην αὐτήν τήν δυστυχίαν τήν προκάλεσε ἡ ρωμαντική καί πρόθυμη στό νά δέχεται ἐντυπώσεις φαντασία τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ὑπερευαισθησία του καί ἡ ἐγγύενα τῆς ψυχῆς του, πού τόν ὄθωναν σ' ἕνα διάβημα, στό ὁποῖον ἐν ἐλάβαινε ὅπ' ὄψιν του τήν Ἰβουσυκροατία του, οὐδέποτε ἐπρεπε νά προβῆ.» (Μοδέστου Τσαϊκόφσκι «Ἡ ζωῆ τοῦ Τσαϊκόφσκι» τόμος I σελίς 390).

Τό δνεῖρο τοῦ γιά μία οἰκογενειακή ἐστία καί αὐζυγική εὐτυχία δέν ἔμελλε ποτέ νά ἐκπληρωθῆ, ὅπως ἄλλος τε συνέβη καί μέ ἄλλους καλλιτέχνας. Δέν τοῦ ἔμενε παρά νά ἀρκεσθῆ στήν εὐτυχία πού εἶγεν ἐξ ἀνάλλαγμα ἐκείνης, νά βροῖται τῆς συγκινήσις τῆς ζωῆς του στά σύννορα, πού ἡ τέχνη του ἔχραυε ἀνάμεσα στήν φαντασία καί τήν πραγματικότητα καί στήν ἀλήθεια καί τῆ βεπική ἀξία αὐτοῦ τοῦ ἀναλλαγμάτου πρὸς τό τέλος τῆς ζωῆς του ἐπίστευε καί ὁ ἴδιος.

Ἄπο τούς Σέρβους, ὁ συνθέτης Νιαβρίν Γένκο (1835-1914) ἀφῆρσε ὅλες τίς προσπάθειες του στή ουστηματική ἀνάπτυξι τῆς καλλιτεχνικῆς σερβικῆς μουσικῆς πού εἰσηγητής τῆς ἦταν ὁ Κορνέλιος Στάνκοβιτς, ἰδεολόγος τοῦ σερβικού μουσικοῦ ἐθνικισμοῦ. Ἡ ἰδεολογία τοῦ μουσικοῦ ἐθνικισμοῦ υἱοθετήθηκε καί ἀπό τούς ἄλλους Σλάβους τοῦ Νότου. Τό ρεῖμα αὐτό πού ἐμπνέει τόσα ἀριστουργήματα στοῦς Σλάβους ρωμαντικοῦ συνθέτες ὅπως ἦταν ὁ Γκλιλκί, ὁ Μουσσόργκι, ὁ Μπροννίε, ὁ Μονοῦσκό, ὁ Σμέτανα, ὁ Ντράόρσκι, φθάνει γιά τούς Σέρβους στό ζενίθ του μέ τό ἔργο τοῦ Στεφάν Μοκράνιτσι (1855—1914) πού στίς λαϊκές τῆς ραψωδίες, τά θαυμάσια φρουκωβῆς (μικουέτας), χρησιμοποίησε μέ μαεστρία τούς θησαυρούς τῆς σερβικῆς δημοτικῆς μουσικῆς.

Ὁ μουσικός ἐθνικισμός τῆς Κροατίας βρῆκε τόν καλλιτέρι, ἰδεολόγο του στό πρόσωπο τοῦ Βατρολάβ Λιζνικό (1819—1854), συνθέτη μέ τάλαντο καί δημιουργοῦ τῆς πρώτης κροατικῆς ὄπερας Ἄγάπη καί Ζῆλια καί τῆς ἱστορικῆς ὄπερας Πορτίν. Ὁ πνευματικός του διάδοχος ἦταν ὁ περίφημος θιασώτης τῆς δημοτικῆς μουσικῆς Φράνκο Κούχτσιτς καί συνεχιστής τοῦ ἔργου τοῦ πολύγραφου συνθέτη Ἰβάν Ζάιτς (1831—1914), συνθέτης τῆς ὄπερας Νικόλας Ζρίνσκι καί περισσότερο ὁ Φράνκο Βίλαρ (1852—1928).

Ἡ μουσική ἐξέλιξι τόν Σλοβένων πῆρε τήν ἴδια κατεύθυνσι μέ τών Κροατῶν. Στά πρῶτα πενήνταχρονα τοῦ 19ου αἰῶνα ὁ μουσικός κλασικισμός ἐξακολουθεῖ

νά είναι το κυρίαρχο ρεύμα. Μόνο από το 1850 και έπειτα, ο ρωμαντισμός κάνει την εμφάνισή του και η πορεία του είναι στενά δεμένη με το έθνικό ζεσθώμα. Αύτη της εποχής είναι οι πρώτες ολοθενικές όπερες και οι ρωμαντικές συμφωνίες τους.

Στις άρχές του, ο μουσικός ρωμαντισμός των χωρών αυτών έδωσε έργα κάπως άπλά που ανταποκρίνονταν στο διανοητικό επίπεδο των πλατιών λαϊκών μαζών. "Όσο όμως πρηνόσε ο καιρός, το επίπεδο αυτό ανέβαινε, οι τεχνικές συνθήκες καλλίτερεσαν και η καλλιτεχνική ποιότητα της μουσικής παραγωγής παρουσιαζόταν κι' αύτη κάθε μέρα πιο τελειοποιημένη. Τό γεγονός ότι εγκαταλείφθηκε η μουσική με κοσμοπολιτικό χαρακτήρα προς όφελος της εθνικής μουσικής έφερε, από την άποψη της τεχνοτροπίας, κάποια καθυστέρηση στη μουσική εξέλιξη των γιουγκοσλαβικών λαών σε σύγκριση με τη μουσική της δυτικής Ευρώπης. Στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν οι εθνικές βράσεις της γιουγκοσλαβικής μουσικής σταθεροποιήθηκαν, πιά, η μουσική δημιουργικότητα των γιουγκοσλαβικών λαών έκδηλυνε αύτη την καθυστέρηση. Στους νεώτερος χρόνους, η εξέλιξη της γιουγκοσλαβικής μουσικής βασίζεται και πάλι παράλληλα με την μουσική εξέλιξη της δυτικής Ευρώπης.

Αυτό το όθροο δέ μπορεί βέβαια να περιλάβει όλες τις λεπτομέρειες της πορείας της σερβικής, κροατικής και σλοβενικής μουσικής στο πέρασμα των αιώνων. Φανερό όμως είναι ότι η μουσική τέχνη των γιουγκοσλαβικών λαών διαμορφώθηκε σύμφωνα με τα κυρίαρχα ρεύματα της δυτικής και γενικά της Ευρωπαϊκής μουσικής. Στη ρωμαντική εποχή, η γιουγκοσλαβική μουσική, βασισμένη στην Ιδολογία του μουσικού έθνικισμού, βρήκε την αυτόνομη και ίδιότυπη έκφραστική μορφή της. Με τις πρώτες προσπάθειες για τη δημιουργία εθνικού μουσικού πολιτισμού, γέννησε άριστουργήματα που μπορούν να σταθούν κοντά στα άριστουργήματα της δυτικής Ευρώπης. "Έτσι, η γιουγκοσλαβική μουσική αντιπροσωπεύει, σ' όλες τις έξελικτικές της φάσεις, ένα οικοδομητικό και όργανικό μέρος της ευρωπαϊκής μουσικής τέχνης. Κατέχει σημαντική θέση όχι μόνο στο έθνικό αλλά και στο παγκόσμιο πλαίσιο. Βαθήσει κι' αύτη πολύ, με τό πέρασμα των αιώνων, στην πρόοδο της ευρωπαϊκής μουσικής.

"Έτσι η μουσική των γιουγκοσλαβικών λαών μήκει σε μία καινούργια φάση της ζωής της. "Έπειτα από μία σύντομη διακοπή στο 19ο αιώνα, ξαναπαίρνει μέρος στα σύγχρονα ρεύματα της μουσικής δημιουργίας όλης της Ευρώπης, αλλά, αύτη τη φορά, πλουτισμένη με χαρακτηριστικά που τονίζουν έντονα την εθνική της μουσική γλώσσα.

Στό κατώφλι του 20ού αιώνα, οι γιουγκοσλαβικοί λαοί μπαίνουν σε μία νέα φάση της μοντέρνας μουσικής δημιουργίας όπου άνοθον και αξιοποιούνται όλες οι χαρακτηριστικές τεχνοτροπίες της νεώτερης ευρωπαϊκής μουσικής : ο νεορωμαντισμός, ο έμπρεσιονισμός, ο έξπρεσιονισμός, η νέα αντικειμενικότητα και τά άλλα ρεύματα των νέων μουσικών κινημάτων της Ευρώπης. Καί σήμερα, ώφελγημένη από τά θετικά διδάγματα των περασμένων χρόνων, η γιουγκοσλαβική μουσική, μέσα σε καινούργιες και πιο εύνοϊκές για την εξέλιξη της συνθήκες, ξεπερνάει ελεύθερα και ρωμολέα, κατακτώντας άπτυχίες όχι μόνο στο έθνικό πεδίο αλλά και στη μουσική εξέλιξη ολόκληρης της Ευρώπης.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3  
ΤΗΛΕΣ : 25504

## MOUSSIKI KINISSI

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

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΙΤΕΡΟΥ	Δρ. 40
Έτησία	
Έξωδυν.	• 20
ΕΣΤΙΤΕΡΟΥ	
Έτησία Α. Χ' 1.0.0	
ή δελ. 3	

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099  
Διευθυντής  
Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ  
"Όδος Δαιδάλου 18  
Προϊστάμενος Τυπογραφείου  
Μ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ  
Α. Σταματίου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

"Ελάθμεν τά κάτωθι έμβάσματα και όās εύχαριστούμεν. "Από : Γ. Φωτίου (Θνική) δρ. 40, Κ. Παπαποστόλου (Θνική) δρ. 40, Δ. Λογοθέτη (Πόργος) δρ. 40, Μ. Κεχαϊδην (Βόλος) δρ. 57, Χ. Σταθοκόπουλον (Πόργος) δρ. 1.000, Ν. Μασλιά (Ψυχικό) δρ. 40, Χ. Χρυσοπούλου δρ. 40, Τ. Βασιλά (Κέρκυρα) δρ. 40, Τ. "Αλεξανδρή ("Άγρινιον) δρ. 6, Α. Ζυγοούρην (Ρόδος) δρ. 40, Σχ. Εφ. Ζωσιμαίος Παπαδωγ. "Ακαδημίας ("Ιωάννινα) δρ. 80, Α. Βαλιενδράν δρ. 40, Μ. Παντίν δρ. 160, Α. Γενουδιου (Σύρος) δρ. 40, Ι. Τουτούρη (Σύρος) δρ. 40, Ν. Φερέρην (Σύρος) δρ. 40, Α. Βλαχάκην (Σκόπαιος) δρ. 20, Α. Μερωντιδίου (Θνική) δρ. 80, Ι. "Ιωάννου δρ. 51, Κ. Κόντη (Βέλος) δρ. 60, Μ. Βενιέρη (Σύρος) δρ. 40, Ι. Μάνση (Πειραιεύς) δρ. 100, Ε. Παπαδάκη (Σητεία - Κρήτης) δρ. 40, Π. Κακούλια δρ. 45, Δ. Μιχαηλίδην δρ. 40, Ι. Δαμιανόν (Θνική) δρ. 200, Χ. Παπαδόπουλον δρ. 80, Γ. Κανακάρην δρ. 30, Δ. Μήτρου (Πόργος) δρ. 80, Θ. Τριαντάν δρ. 20, Λεόντιου Λύκειου δρ. 80, Ε. Φρονίμου (Λαμία) δρ. 300, Γ. "Υφαντιδην δρ. 40, Τ. Σημηριώτου (Θνική) δρ. 20.

ΝΑΥΠΛΙΟΝ — Κατά τόν έορτασμό του πολιούχου Ναυπλίου "Άγιου "Αναστασίου, έμφροιστικέ με πρώτη φορά ή νεοσταθεσία Φιλαρμονική κροτιομένων τών "Άγροτικών φυλακών Τόρινθος. Η φιλαρμονική εξέτέλεσε ένα ώραίο μουσικό πρόγραμμα τών πλατιεία της πόλεως, ύπο ή διεύθυνση του κ. Β. Χωρομή, διευθυντού του "Ελληνικού "Ωδειου Ναυπλίου. Οι παριστόμενοι κατεχρηροκρήσαν τους έκτελεστές και έπιδοκίμασαν τήν ώραίαν προτοβουλίαν της διοργανώσεως της Φιλαρμονικής αύτης.

ΛΑΜΙΑ — Τό "Ελληνικόν "Ωδειον Λαμίας, έβασείμην έπιτυχί Μοθητική Συναυλία τών Σχολών Πιάου, Βιολιού, "Ακκορντεόν και Κιθάρας με συμμετοχή μαθητών όλων των τάξεων.



"Η Φιλαρμονική των άγροτικών φυλακών Τόρινθος  
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ  
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.)  
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## Α Σ Φ Α Λ Ε Ι Α Ι :

Π Υ Ρ Ο Σ ———  
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ  
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ  
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———  
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———  
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



## Α Θ Η Ν Α Ι Β Ο Υ Λ Η Σ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101  
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :  
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

## Γ Ρ Α Φ Ε Ι Α Π Ε Ι Ρ Α Ι Ω Σ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΓ

