ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ **91**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ — Ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε διάσημο τὸ Σοῦμπερτ.

ΣΟΥΛΙΜΑ ΣΤΡΑΒΙΝΣΚΥ — Μουσικὲς σπουδὲς στὶς Ἡν. Πολιτεῖες (Ραδιοφωνικὴ συνέντευξη).

Ἕνα γράμμα τῆς Μαργκερὶτ Λόνγκ πρὸς τὸν Χόνεγγερ καὶ ἡ ἀπάντησή του.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ — Θύελλα καὶ ὁρμή.

HANS JOACHIM MOSER — Τὸ τραγούδι καὶ ἡ ἐξέλιξίς του.

Τζιάκομο Πουτσίνι.

ALEX THURNEYSSEN — Ἀπὸ τὴ μουσικὴ κίνηση τοῦ ἐξωτερικοῦ.

ROLY TROUBORST — Ὁ βασιλεὺς τῆς chanson στὸ Παρίσι.

Ἀλληλογραφία

ΕΤΟΣ Ζ' = ΜΑΪΟΣ **1956** = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. **3.50**

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ἵδρυμα: Ἀθῆναι - 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 βιβλία-Τεχνικὸν Τμῆμα

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
Ἔκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3
Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴ — Διευθυντὴς Π. ΚΩΤΣΙΡΙΔΗΣ
ΕΤΟΣ Ζ.' ΑΡΙΘ. 91 ΜΑΪΟΣ 1956 ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

ΕΚΕΙΝΟΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΕ ΔΙΑΣΗΜΟ ΤΟΝ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

ΣΥΝΑΝΤΗΣΙΣ ΜΕ ΤΗΝ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑ

Ἕνα βιβλίο ποὺ ἔλαβα πρὶν λίγο καιρὸ ἀπ' τὴ Βιέννη, ἀποκαλύπτει ἄγνωστες πτυχὲς ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ Σοῦμπερτ, ζωγραφίζει τὴν μακάρια ἐκείνη ἐποχὴ τῆς Αὐστροουγγρικῆς πρωτεύουσας, ἀλλὰ κάνει τὸν ἀναγνώστη καὶ νὰ σκεφθῆ τὶ πικρὴ ἦταν ἡ μοῖρα ὅλων αὐτῶν τῶν μεγάλων μουσικῶν, ποὺ σήμερα τὰ ἔργα τους εἶναι αἰώνια χαρὰ τῆς πολιτισμένης ἀνθρωπότητας· πόσος πόνος, πόσες μάταιες ἐλπίδες, πόσες ἀπογοητεύσεις ἐμπνεύσανε αὐτὰ τὰ ἔργα καί, ἀλλοίμονο, σὲ πόσες ταπεινώσεις ὑποβληθήκανε συχνὰ μεγαλοφυΐες, σὰν τοῦ Φράντς Σοῦμπερτ. . .

Τὸ βιβλίο φέρνει τὸν τίτλο: «Γιόχαν-Μίχαελ Φόγκλ, Χόφοπερίστ καὶ τραγουδιστὴς τοῦ Σοῦμπερτ». «Χοφόπερίστ» θέλει νὰ πῆ «μέλος τῆς Αὐλικῆς, τῆς Αὐτοκρατορικῆς Ὄπερας». Ἀλλὰ ποιὸς ἦταν αὐτὸς ὁ Γιόχαν Μίχαελ Φόγκλ; Οἱ ἀναγνῶστες μου θὰ ξέρουν ἴσως ἀπ' ὅ,τι ἔχουν διαβάσει γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Σοῦμπερτ, ὅτι γύρω του ὑπῆρχε μιὰ ὁμάδα ἀπὸ πιστοὺς καὶ ἀφοσιωμένους φίλους ποὺ τὸν θαύμαζαν καὶ τὸν ἐνίσχυαν ἠθικὰ καὶ ὑλικά, ὅπως οἱ ζωγράφοι Κουπελβίϊζερ καὶ φὸν Σβίντ, ὁ ποιητὴς Μάϋρχόφερ, ὁ μαέστρος Φράντς Λάχνερ, ὁ γλύπτης Ντίτριχ, ὁ βαρῶνος φὸν Σόμπερ καὶ ἄλλοι, ἀνάμεσά τους καὶ ὁ τραγουδιστὴς Φόγκλ. Ὅλοι αὐτοί, μαγεμμένοι ἀπ' τὸ ταλέντο τοῦ Σοῦμπερτ, μαζεύονταν τακτικά, πότε σὲ ταβέρνες, πότε σὲ σπίτια, ὄχι μονάχα γιὰ νὰ χαροῦν καὶ νὰ εὐθυμήσουν, ἀλλὰ καὶ γιὰ ν' ἀνταλλάξουν σκέψεις καὶ ἰδέες, νὰ διαβάσουν ποιήματα, καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ν' ἀκούσουν τὶς συνθέσεις τοῦ Σοῦμπερτ, πού, μ' ὅλη του τὴ φτώχεια καὶ τὴν ταπεινή του ἐμφάνισι, ἐπιβαλλόταν τόσο στοὺς ἐκλεκτοὺς καὶ πλούσιους αὐτοὺς φίλους του, ὥστε ὠνομάζανε αὐτὲς τὶς βραδιὲς «Σουμπερτιάδες», Γι' αὐτὲς τὶς «Σουμπερτιάδες» μιλοῦσαν στὴ Βιέννη ἀκόμα πρὶν 30 χρόνια κι' ἴσως νὰ μιλοῦν ἀκόμα· ἀναφέρονται ἄλλως τε σ' ὅλες τὶς ἱστορίες τῆς Μουσικῆς.

Οἱ φίλοι αὐτοὶ τοῦ Σοῦμπερτ προσπαθοῦσαν νὰ τὸν ἀναδείξουν καὶ νὰ τὸν ἐπιβάλουν, χωρὶς νὰ τὸ κατορθώνουν ὅσο θάθελαν, ἀφοῦ πολλοὶ μεγάλοι ἐκδοτικοὶ οἶκοι ἐπέστρεφαν τὶς συνθέσεις του ὡς ἀπαράδεκτες, ἢ τὶς ἀγοράζανε γιὰ ἐξευτελιστικὰ ποσά. Οἱ ἀριστοκράτισσες κυρίες στὰ σαλόνια συγκινιόντουσαν ἀπ' τὰ τραγούδια τοῦ Σοῦμπερτ, ἀλλὰ κανένας ἀπ' τοὺς «διάσημους» τραγουδιστὲς τῆς ἐποχῆς δὲν ἐπιχειροῦσε νὰ τὰ τραγουδήση δημόσια· καὶ τὸ ἴδιο γινόταν πάνω—κάτω καὶ γιὰ τὰ ἄλλα του ἔργα, ποὺ πολλὰ τους εἶδαν τὸ φῶς τῆς πρώτης ἐκτέλεσεως—ἀνάμεσό τους καὶ ἡ περίφημη «Ἡμιτελής»—μετὰ τὸν θάνατό του! . .

Καὶ νὰ συλλογιέσαι πὼς σήμερα κάθε νεαρὸς ποὺ καταπιάνεται μὲ τὸ πεντάγραμμο καὶ σκαρώνει κανένα «ἐργάκι» ἔχει τὴν ἀξίωσι νὰ παιχθῆ ἀμέσως καὶ ν' ἀναγνωρισθῆ καὶ νὰ ἐπιβληθῆ καί, τὶς περισσότερες φορές, τὸ πετυχαίνει. . .

Ἀλλὰ ἄς γυρίσουμε στὸ θέμα μας, στὸ βιβλίο μας γι' αὐτὸν τὸν τραγουδιστὴ Φόγκλ. Αὐτὸς προστέθηκε τελευταῖος στὴν «παρέα» τοῦ Σοῦμπερτ, μὲ κόπο μάλιστα, καθὼς θὰ δοῦμε παρακάτω, ἀλλὰ ποὺ σ' αὐτὸν ὀφείλεται ἡ πρώτη ἀναγνώρισις τοῦ Σοῦμπερτ, γιατὶ αὐτὸς «ἐτόλμησε» νὰ πρωτοτραγουδήση τὶς συνθέσεις του καὶ χάρις σ' αὐτό του τὸ «τόλμημα» τὸν θυμοῦνται σήμερα καὶ τοῦ ἀφιερώνουν ἕνα ὁλόκληρο βιβλίο.

Ναί, θὰ ἦταν ὁλότελα ξεχασμένος αὐτὸς ὁ κύριος Γιόχαν Μίχαελ Φόγκλ, ἂν ἡ μοῖρα δὲν τὸν ἔβαζε μπρὸς στὸν μικρό, τὸν ταπεινό. τὸν φτωχούλη Σοῦμπερτ, ποὺ γύριζε πεινασμένος στὴν παλιὰ ἐκείνη μεγαλόπρεπη Βιέννη, εὐτυχισμένος ἂν μποροῦσε νὰ παίξη στὸ πιάνο κανενὸς φίλου, ἢ ἂν κατάφερνε νὰ πληρώση τὸ νοῖκι τῆς μικρῆς καμαρούλας ποὺ κρατοῦσε κι' ὅπου πέθανε πάμπτωχος.

Ὁ συγγραφεὺς τοῦ βιβλίου Ἀνδρέας Λίϊς, μᾶς παρουσιάζει τὸν Φόγκλ σὰν ἕναν ὡραῖο, ψηλό, ἐπιβλητικὸ ἄνδρα, πάμπλουτο τὴν ἐποχὴ ποὺ γνώρισε τὸν Σοῦμπερτ, γόητα τῆς σκηνῆς καὶ τῶν σαλονιῶν, μὲ μία θαυμάσια φωνὴ βαρυτόνου ποὺ μποροῦσε νὰ ἑρμηνεύη τοὺς πιὸ ποικίλλους ρόλους. Γιὸς ἑνὸς μικρεμπόρου, γεννήθηκε τὸ 1768 στὸ Στέϋρ κι' ἀπὸ παιδάκι ἑπτὰ ἐτῶν ἄρχισε νὰ κερδίζη χρήματα μὲ τὴ φωνή του: ὁ παπὰς τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς πόλεως τὸν ἄκουσε ποὺ τραγουδοῦσε στὸ δρόμο μὲ τ' ἄλλα παιδιά, τὸν πρόσεξε καὶ τὸν πῆρε στὸ κόρο τῆς ἐκκλησίας του. Ὁ βιογράφος του περιγράφει τὰ παιδικά του χρόνια ὡς πολὺ χαρούμενα, ἔπειτα τὶς σπουδές του σ' ἕνα μοναστῆρι ὅπου λέει, ἦταν σπουδαῖος μαθητής, ἔπειτα στὴ Βιέννη, ὅταν σὲ ἡλικία 17 ἐτῶν, ἄρχισε νὰ σπουδάζη νομικὰ μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ πετύχη καμμιὰ θέση ἀργότερα. Δὲν μᾶς λέει τίποτα γιὰ τὶς μουσικές του σπουδές, πού, καθὼς φαίνεται, θὰ ἦταν μᾶλλον περιωρισμένες στὸ χορωδιακὸ τραγοῦδι καὶ στὰ σχετικὰ θεωρητικὰ ποὺ διδάσκονταν τότε στὰ μοναστήρια. Ὅταν τελείωσε τὶς νομικὲς σπουδές του, ὁ Φόγκλ, δοκίμασε τὴν πρώτη του καὶ τὴ μόνη ἀπογοήτευσι, ἐπειδὴ δὲν εὕρισκε καμμιὰ θέσι. Ἀλλὰ κι' ἐδῶ ἡ καλή του τύχη τὸν βοήθησε: ἕνας παληός του συμμαθητὴς στὸ μοναστῆρι, ὁ Φράντς Ξάβερ Σύσσμαγιερ, ποὺ ἦταν ἤδη δεύτερος μαέστρος στὴν Αὐτοκρατορικὴ Ὄπερα τῆς Βιέννης, τὸν συμβούλευσε νὰ παρατήση τὰ νομικὰ καὶ νὰ ἐκμεταλ-

λευθῆ τὴν ὡραία του φωνή. Καὶ τὸν προσέλαβε στὸ κόρο τῆς Ὄπερας, ὅπου ὅμως ἀμέσως διακρίθηκε καὶ πήδησε στὶς τάξεις τῶν πρωταγωνιστῶν. Εἴκοσι ὀκτὼ ὁλόκληρα χρόνια ὁ Φόγκλ ἔμεινε ὡς πρῶτος δραματικὸς βαρύτονος στὴν Ὄπερα κατακτῶντας μιὰ ἀπέραντη δημοτικότητα καὶ πολλὰ χρήματα.

Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, τραγούδησε ἀναρίθμητους ρόλους σὲ ὄπερες ποὺ σήμερα εἶναι ξεχασμένες πιὰ ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς «Γάμους τοῦ Φίγκαρο» ὅπου, τὸ 1798, τραγούδησε τὸν Μπαζίλιο, τὸ «Ἔτσι κάνουν ὅλες», τὸ 1804, τὸν Γουλιέλμο, τὸν «Ἰδομενέα», τὸ 1806, ὅπου ἑρμήνευσε τὸν Ἰδομενέα—ρόλο τενόρου—ἀργότερα, στὰ 1807, πάλι στοὺς «Γάμους τοῦ Φίγκαρο» τὸν κόμητα Ἀλμαβίβα, τὸ 1810 τὸν Ἀρχιερέα στὴν «Ἄλκηστη» τοῦ Γκλούκ, τὸ 1814 τὸν Πιτσάρο στὸ «Φιντέλιο». Ὁ βιογράφος του ἀναφέρει περὶ τοὺς 70 ἢ 80 ρόλους!..

Ἔτσι λοιπόν, πάνω στὶς μεγάλες δόξες τοῦ Φόγκλ, ὁ φίλος τοῦ Σοῦμπερτ φὸν Σόμπερ σκέφθηκε νὰ τὸν βοηθήση παρουσιάζοντάς του στὸν διάσημο βαρύτονο. Ὁ ἴδιος ὁ Σόμπερ μὲ δυσκολία κατώρθωσε νὰ πλησιάση αὐτὸν τὸν «πρίγκηπα» τῆς Ὄπερας καὶ νὰ τοῦ μιλήση γιὰ τὸν Σοῦμπερτ ἐκθειάζοντας νὸ θαῦμα τῆς μεγαλοφυΐας του. Ἀλλά, ὁ Φόγκλ δὲν ἤθελε ν' ἀκούση τίποτα, «εἶχε βαρεθῆ πιὰ τὴ Μουσική, εἶχε ἀκούσει γιὰ ἑκατὸ νεαρούς, τάχα μεγαλοφυεῖς, ποὺ δὲν ἄξιζαν τίποτα καὶ πῶς τὸ ἴδιο θὰ συνέβαινε καὶ μ' αὐτὸν τὸν Σοῦμπερτ καὶ νὰ τὸν ἀφίσουν ἥσυχο».

Ἀλλὰ ὁ Σόμπερ ἐπέμενε καὶ ξαναεπέμενε καὶ τέλος ὁ μέγας Φόγκλ δέχθηκε νὰ πάη ἕνα βράδυ στὸ σπίτι τοῦ Σόμπερ γιὰ νὰ δῆ «περί τίνος πρόκειται».

Ὁ συγγραφεὺς μᾶς περιγράφει αὐτὴ τὴ σκηνή, ἀντιγράφοντας ἀπ' τὰ Ἀπομνημονεύματα ἑνὸς ἄλλου φίλου τοῦ Σοῦμπερτ: «Ὁ Φόγκλ ἦρθε τὴν ὡρισμένη ὥρα στὸ σπίτι τοῦ Σόμπερ καὶ ὅταν τοῦ παρουσίασαν τὸν κοντούλη καὶ ἐντελῶς ἀσήμαντο Σοῦμπερτ ποὺ τοῦ ἔκανε μιὰ ἀδέξια ὑπόκλιση καὶ τραύλισε μερικὲς ἀσυνάρτητες λέξεις γιὰ τὴν «μεγάλη τιμὴ τῆς γνωριμίας», ὁ Φόγκλ ζάρωσε κάπως περιφρονητικὰ τὴ μύτη του καὶ ἡ ἀρχὴ αὐτὴ τῆς γνωριμίας μᾶς φάνηκε ἄτυχη. Ἐπὶ τέλους, ὁ Φόγκλ εἶπε: «Λοιπόν, τί ἔχετε φέρει; Γιὰ νὰ ἰδοῦμε... Καθῆστε στὸ πιάνο, νὰ μὲ συνοδεύσετε». Καὶ πῆρε τὸ πρῶτο κομμάτι ἀπ' τὶς νότες τοῦ Σοῦμπερτ. Ἦταν τὸ ποίημα τοῦ Μάϋρχόφερ «Ματιῶν Τραγοῦδι», ἕνα νόστιμο, μελωδικό, ἀλλὰ ὄχι ἰδιαίτερα σημαντικὸ τραγοῦδι. Ὁ Φόγκλ ἄρχισε νὰ τὸ τραγουδάει, μουρμουρίζοντας μᾶλλον, παρὰ τραγουδώντας κι' ἔπειτα εἶπε κάπως ψυχρά: «Ὄχι κακό». Ὅταν ὁ Σοῦμπερτ τοῦ συνώδευσε ἄλλο λίϊντερ, ποὺ τώρα δὲν θυμᾶμαι πιὰ—νομίζω πῶς ἀνάμεσά τους ἦταν τὸ «Παράπονο τοῦ βοσκοῦ» καὶ τὸ «Γανυμήδης» ποὺ ὁ Φόγκλ τραγουδοῦσε μὲ μισὴ φωνή—ἔγινε πιὸ φιλικός, ὡς τόσο ἔφυγε χωρὶς νὰ πῆ τίποτα τὸ ὁριστικό. Φεύγοντας, κτύπησε τὸν Σοῦμπερτ στὸν ὦμο καὶ τοῦ εἶπε: «Κάτι κρύβεται μέσα σας, ἀλλὰ εἶσθε παραπολὺ λίγο θεατρῖνος, παραπολὺ λίγο τσαρλατάνος! Σπαταλᾶτε τὶς ὡραῖες σας σκέψεις, χωρὶς νὰ ξέρετε νὰ τὶς ἐπιδείξετε!»

Ἀλλὰ ἤδη ἔπειτα ἀπὸ λίγες μέρες τραγούδησε τὸ «Ἔρλκένιχ» καὶ τὸν «Ὁδοιπόρο».

«Ἡ ἐντύπωσις ποὺ αὐτὰ τὰ τραγούδια τοῦ Σοῦμπερτ προξένησαν στὸν Φόγκλ ἦταν τόσο τεράστια, ὥστε μόνος του πιά, χωρὶς νὰ τὸν καλοῦμε, ἐρχόταν στὴ συντροφιά μας, προσκαλοῦσε τὸν Σοῦμπερτ στὸ σπίτι του, μελετοῦσε μαζύ του τὰ τραγούδια κι' ὅταν ἀντελήφθηκε τὶ βαθειά, τὶ συγκλονιστικὴ ἐντύπωσι προκαλοῦσε σ' ἐμᾶς ὅλους καὶ στὸν ἴδιον τὸν Σοῦμπερτ ἡ ἐκτέλεσίς του, ἐνθουσιάσθηκε τόσο μ' αὐτὰ τὰ τραγούδια, ὥστε ἔγινε ὁ πιὸ ἔνθερμος θαυμαστὴς τοῦ Σοῦμπερτ κι' ὀντί, ὅπως ἔλεγε πρίν, νὰ βαρυέται τὴ Μουσική, βάλθηκε μὲ νέα ὁρμὴ στὴ μελέτη. Ὁ νεαρὸς συνθέτης ἦταν εὐτυχισμένος, δὲν πίστευε κι' ὁ ἴδιος πῶς ἦταν δυνατὸ ἕνας τόσο μεγάλος καλλιτέχνης, σὰν τὸν Φόγκλ, νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ τραγούδια του. Ἦταν τόσο ἀφελής, τόσο ἀθῶος, τόσο ταπεινός. ποὺ μιὰ μέρα, σ' ἕνα ἀριστοκρατικὸ σαλόνι, ἐνῶ ὁ Σοῦμπερτ στεκόταν παράμερα βυθισμένος καὶ χαμένος, ὁ Φόγκλ εἶπε σιγανά: «Βλέπετε, ὁ ἄνθρωπάκος αὐτὸς δὲν φαντάζεται τὶ ζῆ μέσα του, τὶ ἀστείρευτος χείμαρρος!»

Ὁ Φόγκλ, μὲ τὴν πεῖρα του τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θεάτρου, μὲ τὴν τεράστια φήμη του, δὲν ἄργησε νὰ κυριαρχήση κυριολεκτικὰ πάνω στὸν Σοῦμπερτ καὶ νὰ γίνη ὁ τύραννός του. Συνειθισμένος ἀπ' τὴν Ὄπερα καὶ ἔχοντας δικές του μουσικὲς ἀντιλήψεις, ἐπέβαλλε στὸν Σοῦμπερτ ὅλες τὶς ἰδιοτροπίες σχετικὰ μὲ τὴν ἑρμηνεία τῶν τραγουδιῶν του. Καθὼς φαίνεται, μάλιστα, ὁ Φόγκλ δὲν ἐπέμενε μόνο στὸν δικό του τρόπο ἑρμηνείας, ἀλλὰ ἐπέβαλλε στὸν καϋμένο τὸν Σοῦμπερτ διάφορες ἀλλαγές, τρανσπόρτα καὶ κάθε εἴδους «βελτιώσεις» ποὺ ταιριάζανε καλλίτερα στὴ φωνή του καὶ προκαλοῦσαν μεγαλύτερη ἐντύπωσι στὸν κόσμο.

Τὶ ἀγῶνες θὰ διεξήγαγε ὁ καϋμένος ὁ μικρὸς Σοῦμπερτ μ' αὐτὸν τὸν βροντῶδη δραματικὸ βαρύτονο! Μὲ τὸν διάσημο, διαμαντοστολισμένο, ἀρωματισμένο, μεγάλον τραγουδιστή, ξέροντας πῶς ἀπ' αὐτὸν ἐξαρτιόταν πιὰ καὶ ποὺ δὲν μποροῦσε ν' ἀνεχθῆ τὶς καλλιτεχνικές του «ἐπεμβάσεις». Μόνο ὁ Θεὸς ξέρει τὰ ψυχικὰ μαρτύρια τοῦ συνθέτη. Φαίνεται πῶς ὁ Φόγκλ μετέφερε ὡρισμένα τραγούδια σὲ μιὰ ἐντελῶς ἄλλη «τεσσιτούρα», ἔτσι ποὺ νὰ ταιριάζουν καλλίτερα στὴ φωνή του καὶ νὰ μπορῆ νὰ προκαλῆ ἐντύπωσι βγάζοντας πιὸ εὔκολα μιὰ «κορώνα», ἢ ἕνα ἐντυπωσιακὸ «φαλτσέττο». Καὶ τὸ χειρότερο ἦταν πῶς πολλὰ τραγούδια, ἡ σειρὰ ὅλη π.χ. ἀπὸ τὰ ποιήματα τοῦ Μύλλερ, ἐξεδόθησαν μ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀλλαγὲς καὶ τὶς «βελτιώσεις» τοῦ Φόγκλ, ἐνῶ ζοῦσε ἀκόμα ὁ Σοῦμπερτ. Πραγματικές, σωστὲς ἐκδόσεις, ἔγιναν μόλις κατὰ τὸ 1864 ἐπὶ τῇ βάσει τῶν αὐθεντικῶν κειμένων τοῦ Σοῦμπερτ.

Ἐπὶ ἑπτὰ ὁλόκληρα χρόνια κράτησε αὐτὴ ἡ στενὴ καλλιτεχνικὴ συνεργασία τοῦ Σοῦμπερτ μὲ τὸν Φόγκλ —ἑπτὰ χρόνια, σίγουρα, μαρτυρικὰ γιὰ τὸν Σοῦμπερτ ποὺ συνώδευε τὸν Φόγκλ κι' ἀναγκαζόταν νὰ ὑφίσταται τὶς ἰδιοτροπίες του. Ἀλλὰ τὸ χειρότερο ποὺ ἔκανε ὁ βαρύτονος ἦταν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγάλου μουσικοῦ. Τότε, «ἔπεσε» κυριολεκτικὰ πάνω στὰ τραγούδια τοῦ Σοῦμπερτ, γιατὶ εἶχε πιὰ γεράσει, εἶχε πάρει τὴ σύνταξί του ἀπ' τὸ θέατρο καὶ ἐμφανιζόταν μόνο σὲ συναυλίες ἐκμεταλλευόμενος καὶ τὴ δική του φήμη καὶ τὴ φήμη τοῦ Σοῦμπερτ. Τραγουδοῦσε σχεδὸν ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του—πέθανε 72 ἐτῶν, στὰ 1840, δώδεκα χρόνια μετὰ τὸ Σοῦμπερτ—χωρὶς νὰ ἔχη ἀνάγκη, γιατὶ ἦταν πολὺ πλούσιος. Ὁ βιογράφος του ἀναφέρει πῶς εἶχε ἕνα εἰσόδημα πάνω ἀπὸ 9.000 γκοῦλντεν τὸ χρόνο, ποσὸ τεράστιο γιὰ τὴν ἐποχή, ἐνῶ ξέρουμε πόσο φτωχικὰ ἔζησε καὶ πέθανε ὁ Σοῦμπερτ.

Ὡς τόσο ὁ Φόγκλ ἔκανε διάσημο τὸν Σοῦμπερτ τόσο στὰ ἀριστοκρατικὰ σαλόνια τῆς Βιέννης, ὅσο καὶ στὶς συναυλίες ποὺ ἔδιναν μαζὺ στὴ Βιέννη καὶ στὶς ἐπαρχίες. Συχνὰ ὅμως, ἰδίως στὶς ἐπαρχίες, ὁ Φόγκλ δὲν παρουσίαζε καθόλου τὸν Σοῦμπερτ, τραγουδοῦσε

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΙΣ ΗΝ. ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

Ὁ πιανίστας Σούλιμα Στραβίνσκυ, γυιὸς τοῦ μεγάλου συνθέτη, εἶναι ἀπὸ μερικῶν ἐτῶν καθηγητὴς τοῦ πιάνου στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Ἰλλινόϊς. Κατὰ τὴν τελευταία του παραμονὴ στὴν Εὐρώπη, ἐξέθεσε σ' ἕνα ραδιοφωνικὸ ἰντερβιοῦ πολλὰ ἐνδιαφέροντα γιὰ τὸ μουσικὸ τμῆμα τοῦ πανεπιστημίου αὐτοῦ.

Ἐρώτησις : Ζῆτε τώρα στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Ἰλλινόϊς, μιᾶς μικρῆς πόλεως τῆς Ἀμερικῆς. . .

Στραβίνσκυ : Εἶναι μία τυπικὴ πόλις τῶν κεντρικῶν Ἡν. Πολιτειῶν. Ὁπωσδήποτε, τὸ πανεπιστήμιο ἄλλαξε ἐντελῶς τὴν εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ μέρους ποὺ ἀρχικῶς ἀπετελεῖτο ἀπὸ δύο πόλεις. Σὲ μικρὸ διάστημα ὑψώθηκαν στὸ κέντρον του γιγαντιαῖα κτίρια, στὰ ὁποῖα φοιτοῦν τώρα 16.000 σπουδασταί. Τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ μὲ τοὺς γραμματεῖς, βοηθοὺς κ.τ.λ. περιλαμβάνει 3.000 πρόσωπα. Τὴν στιγμὴ αὐτὴ ἔχουμε σχετικῶς λίγους σπουδαστάς, ἀλλὰ ὁ ἀριθμὸς ἀρχίζει ν' ἀνεβαίνει, καὶ ἡ στατιστικὴ λογαριάζει ὅτι τὸ 1962 θὰ φθάσουμε στὶς 22.000.

Ἐρ. : Τὶ διδάσκεται ;

Στρ. : Κατὰ βάθος ὅλα. Ὅλους τοὺς κλάδους τῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ ὅλες τὶς γλῶσσες συμπεριλαμβανομένων τῶν ἀνατολικῶν, καθὼς καὶ τὴν ἰαπωνικὴ καὶ τὴν κινεζική. Στὸ κολλέγιο **«Fine and Applied Arts»** διδάσκονται εἰκαστικὲς τέχνες, ἱστορία τῆς τέχνης καὶ μουσική. Τὸ μουσικὸ τμῆμα εἶναι φυσικὰ χωρισμένο ἀπὸ τὰ ἄλλα.

Ἐρ. : Λοιπόν, ἕνα εἶδος πανεπιστημιακοῦ ὠδείου ;

Στρ. : Ναὶ καὶ ὄχι. Ἡ διδασκαλία ἀνταποκρίνεται στὸ ὠδεῖον, ἀλλὰ οἱ διαγωνισμοὶ καὶ τὰ διπλώματα γίνονται σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τοῦ πανεπιστημίου. Ἐπίσης, ἕνα ὠδεῖον χρησιμεύει γενικῶς στὸ νὰ διαπλάττη βιρτουόζους. Φυσικὰ καὶ μεῖς προπαρασκευάζουμε δεξιοτέχνας, ἀλλὰ αὐτὴ εἶναι μία ἀπὸ τὶς ἐπιδιώξεις μας. Τοὐλάχιστον ὁ ἴδιος ἀριθμὸς μαθητῶν ἀσχολεῖται μὲ μουσικολογία ἢ μαθαίνει ἕνα ὄργανο ὀρχήστρας, ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ ἀρκετὲς τάξεις συνθέσεως.

Ἐρ. : Ἐν γενικαῖς γραμμαῖς ἡ διδασκαλία γίνεται ἐκεῖ ὅπως καὶ στὰ ὠδεῖα τῆς Εὐρώπης ;

Στρ. : Εἶναι πολὺ λιγώτερο διακανονισμένη. Ὅταν διορίσθηκα στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Ἰλλινοϊς μοῦ εἶπαν : «Μπορεῖτε νὰ διδάσκετε ὅπως ἐσεῖς νομίζετε καλύτερα. Ἡ οὐσία εἶναι νὰ μάθουν κάτι οἱ μαθηταί σας, καὶ νὰ ἔχουν ἀργότερα ἐπιτυχία. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀποκλειστικῶς δική σας ὑπόθεση. Ἔχουμε ἐμπιστοσύνη σὲ σᾶς. Κάνετε τώρα ὅ,τι θέλετε».

Ὁπωσδήποτε ὑπάρχουν αὐστηρὲς διοικητικὲς διατάξεις. Οἱ μουσικὲς σπουδὲς παραδείγματος χάριν διαρκοῦν τέσσερα χρόνια κατὰ τὰ ὁποῖα οἱ μαθηταὶ ἂν προοδεύσουν προχωροῦν ἀπὸ **«Freshman»** εἰς **«Junior»**. Ὡς **«Junior»** τοὺς ἐπιτρέπεται νὰ παίξουν γιὰ πρώτη φορὰ δημοσία ἐπὶ ἕνα τέταρτο καὶ τότε θ' ἀποφασισθῆ ἂν μετὰ ἕνα χρόνο μποροῦν νὰ πάρουν τὸ δίπλωμά τους. Αὐτὸ εἶναι τὸ τέλος τῆς τετραετοῦς ἐκπαιδεύσεως. Μετὰ ὅμως μπορεῖ ὁ μαθητὴς νὰ κάνη μία διδακτορικὴ διατριβή, καὶ μὲ μία ἐπιστημονικὴ ἐργασία ν' ἀποκτήση τὸν τίτλο τοῦ διδάκτορος. Ὅπως καὶ στὴν Γαλλία γι' αὐτὲς τὶς διατριβὲς ἀπαιτοῦνται πολλά.

Ἐρ. : Ἔχει ἡ ἀπόκτησις τοῦ τίτλου τοῦ διδάκτορος ἕναν πρακτικὸ σκοπό ;

Στρ. : Ὄχι, ἀλλὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ ὀνομάζεται «κύριος δόκτωρ» καὶ αὐτὸ κάνει παντοῦ κάποιαν ἐντύπωση.

Ἐρ. : Ὑπάρχουν στὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση ὑποχρεωτικὰ καὶ δευτερεύοντα μαθήματα ;

Στρ. : Κάθε ἐπαγγελματίας μουσικὸς σὲ μᾶς πρέπει νὰ μάθη καὶ ἕνα δεύτερο ὄργανο. Τὸ θεωροῦμε ἐξαιρετικὰ σπουδαῖο αὐτό. Μία ἀπὸ τὶς μαθήτριές μου, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ ταξίδι μου, ἀποφάσισε ὡς δεύτερο ὄργανο νὰ μάθη κόρνο.

Ἐρ. : Παίζουν σὲ σᾶς τὰ κορίτσια καὶ πνευστὰ ὄργανα ;

Στρ. : Φυσικά. Σὲ ὅλες τὶς μπάντες μπορεῖται νὰ δῆτε ἄψογα ντυμένα κορίτσια νὰ παίζουν σαξόφωνο, τρομπέτα καὶ μερικὲς φορὲς καὶ τοῦμπα ἀκόμα. Ἐν πάσει περιπτώσει γυναῖκες ὡς διδάσκαλοι πνευστῶν ὀργάνων δὲν ἐπιτρέπονται. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ διδασκαλικὸ πρόγραμμά μας εἶναι ἐξαιρετικὰ ποικίλλο. Κάθε μαθητὴς ὀφείλει νὰ μάθη ἁρμονία καὶ ἀντίστιξη. Δυστυχῶς δὲν διδάσκεται **Solfege** ὅπως στὴ Γαλλία.

Συμβαίνει ἐπίσης συχνὰ νὰ διαλέγουν σπουδασταὶ μιᾶς ἄλλης σχολῆς τοῦ πανεπιστημίου, π.χ. χημικοί, ὡς δεύτερη εἰδικότητα τὸ πιάνο. Ἂν ἐπιτύχουν κάτι, τότε μπορεῖ αὐτὸ στὶς διπλωματικές τους ἐξετάσεις νὰ τοὺς προσθέση μερικοὺς «πόντους».

Ἡ συμμετοχὴ σὲ μία τέτοια τάξη πιάνου προσθέτει στὸν γενικὸ βαθμὸ τέσσαρες «πόντους» κατὰ ἑξάμηνον, ὀκτὼ τὸν χρόνο, γιατὶ ἔχουμε δύο ἑξάμηνα. Στὴν τετραετὴ φοίτησή του πρέπει ὁ μαθητὴς νὰ συγκεντρώση 132 πόντους γιὰ νὰ πάρη τὸ δίπλωμά του. Μὲ ὀκτὼ ἐπὶ τέσσερα πόντους ἀπὸ τὸ πιάνο, δὲν κερδίζει βέβαια κανεὶς καὶ πάρα πολλά, πρέπει λοιπὸν ὁ μαθητὴς νὰ ἀκολουθήση καὶ ἄλλα μαθήματα τὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ τοῦ προσφέρουν δύο, ἕξ, ὀκτώ, εἴκοσι πόντους. Ὅλα αὐτὰ συνεισφέρουν εἰς τὸ πολύπλευρο τῆς μορφώσεως, ἀλλὰ πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι ἡ εἰδικὴ σπουδὴ εἶναι τόσο κουραστικὴ ὥστε ὁ μαθητὴς δὲν διαθέτει πολὺ καιρὸ γιὰ τὴν λεγομένη γενικὴ μόρφωση.

τὰ τραγούδια του χωρὶς νὰ δηλώνη πῶς αὐτὸς ὁ μικρὸς πιανίστας ποὺ τὸν συνώδευε ἦταν ὁ συνθέτης ! Ὅλα περιστρέφονταν γύρω στὸν μεγάλο βαρύτονο ! Ὁ Φόγκλ ἴσως νὰ μὴ φαντάσθηκε ποτέ του πῶς τὸ ὄνομα τοῦ Σοῦμπερτ θᾶμενε ἀθάνατο, ἐνῶ τὸ δικό του θὰ ξεχνιόταν, ὅπως ξεχάσθηκαν τόσα καὶ τόσα ὀνόματα μεγάλων καὶ διασήμων τραγουδιστῶν. Κι' ἂν τὸ θυμόμαστε σήμερα, αὐτὸ τὸ χρωστάει μόνο στὴ συνάντησί του μὲ τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Σοῦμπερτ.

Εἶναι συγκινητικὸ νὰ διαβάζη κανεὶς στὴ «Θεατρικὴ ἐφημερίδα τῆς Βιέννης» τῆς 13 Μαρτίου 1821 τὴν ἑξῆς κριτική : «Τὴν Τετάρτη, 7 Μαρτίου, στὸ Αὐτοκρατορικὸ Βασιλικὸ Θέατρο παρὰ τὴν Καῖρτνερτόρ, ἐδόθη μιὰ συναυλία. . . Ἀπὸ τὶς συνθέσεις τοῦ νεαροῦ συνθέτη κυρίου Σοῦμπερτ, ποὺ ἔχει πολὺ ταλέντο καὶ πολλὰ ὑπόσχεται, ἐξετελέσθησαν τρία κομμάτια ἀπὸ τὸν διάσημο βαρύτονο κ. Φόγκλ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ «Ἔρλκένιχ» τοῦ Γκαῖτε, θαυμάσια τραγουδισμένο ἐπροκάλεσε μεγάλη ἐντύπωσι. Πράγματι, αὐτὴ ἡ σύνθεση εἶναι ἕνα ὑποδειγματικὸ κομμάτι μουσικῆς ζωγραφικῆς καὶ θὰ βοηθήση τὸν νεαρὸ συνθέτη ν' ἀνοίξη τὸν δρόμο του σπάζοντας τὶς προλήψεις. . .».

Ἐρ. : Κατοικοῦν οἱ σπουδασταὶ κατὰ τὸ ἀγγλικὸ σύστημα σὲ κολλέγια ;

Στρ. : Ὄχι, κατοικοῦν στὴν πόλη, μελετοῦν ὅμως στὴν σχολή, ποὺ εἶναι ἕνα μεγάλο κτίριο, μὲ πολλὲς αἴθουσες κοντσέρτων γύρω ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι κτισμένες οἱ αἴθουσες παραδόσεων καὶ στούντιο.

Ἐρ. : Πόσα στούντιο γιὰ πιάνο ἔχετε ;

Στρ. : Περίπου εἴκοσι. Τὸ καθένα ἔχει δύο πιάνα μὲ οὐρὰ καὶ ἐκτὸς αὐτῶν ἕνα μηχάνημα ἠχογραφήσεως τὸ ὁποῖον ὁ δάσκαλος κάθε στιγμὴ μπορεῖ νὰ θέση σὲ λειτουργία. Ὑπάρχει λοιπὸν ἡ δυνατότης νὰ μπορεῖ ὁ μαθητὴς ν' ἀκούση ἀμέσως τὸ παίξιμό του, πράγμα τὸ ὁποῖον παιδαγωγικῶς εἶναι ἐξαιρετικὰ χρήσιμο. Τὰ στούντιο μοιράζονται κατὰ ὧρες στοὺς σπουδαστὰς γιὰ μελέτη. Ἐν ὅλῳ ἔχουμε 30—35 στούντιο μεταξὺ τῶν ὁποίων μάλιστα καὶ ἕνα μὲ δύο ἐκκλησιαστικὰ ὄργανα.

Μεγάλες δυσκολίες μᾶς προξενεῖ τὸ στούντιο τῶν κρουστῶν ἐξ αἰτίας τοῦ τρομακτικοῦ θορύβου ποὺ γίνεται ἐκεῖ μέσα. Ξέρετε ὅτι τὰ κρουστὰ στὴν Ἀμερικὴ παίζουν ἕνα πολὺ μεγάλο ρόλο. Ἄκουσα ἐξαιρετικὰ κοντσέρτα ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν κρουστῶν τοῦ πανεπιστημίου μας, μὲ ἔργα γραμμένα ἀποκλειστικῶς γι' αὐτὰ τὰ ὄργανα.

Ἐρ. : Ἔχετε βέβαια καὶ μία ὀρχήστρα ;

Στρ. : Ἔχουμε μία μεγάλη πλήρη συμφωνικὴ ὀρχήστρα καὶ ἐκτὸς αὐτῆς ἀρκετὲς μπάντες. Ἡ συμφωνικὴ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται ἀποκλειστικῶς ἀπὸ μαθητὰς μόνο σὲ ὡρισμένες περιπτώσεις παίζουν οἱ καθηγηταὶ ὡς κοντσερτῖνο. Πρόβες γίνονται πολλὲς φορὲς τὴν ἑβδομάδα, τὰ ἀπογεύματα ἀπὸ τὶς τέσσερις ἕως τὶς ἑπτά.

Γιὰ νὰ εὐκολύνονται οἱ μαθηταὶ ποὺ σπουδάζουν πνευστὰ πρέπει ὁ κάθε εἰδικὸς καθηγητὴς νὰ μπορεῖ νὰ διδάξη δύο πνευστὰ ὄργανα π.χ. κλαρινέττο καὶ φαγκόττο, ἢ φλάουτο καὶ ὄμποε, ἢ κόρνο καὶ τρομπέτα ἢ τρομπόνι καὶ κόρνο,

Τὰ πνευστὰ ἔχουν γιὰ μᾶς μία ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασία, ἀκριβῶς λόγω τῆς ἤδη ἀναφερθείσης μπάντας. Κάθε πανεπιστήμιο ἔχει μία μπάντα συχνὰ καταπληκτικῆς συνθέσεως. Αὐτὲς οἱ μπάντες συμμετέχουν κυρίως στὶς ἀθλητικὲς ἐκδηλώσεις καὶ σὲ διάφορες εὐκαιρίες δανείζονται μεταξὺ τῶν πανεπιστημίων. Ἡ ἐπιτυχία μίας μπάντας πολὺ συχνὰ συντείνει στὴν γενικὴ ὑπόληψη τοῦ πανεπιστημίου.

Ἐρ. : Πόσους μουσικοὺς ἔχει συνήθως μία μπάντα ;

Στρ. : Στὸ τελευταῖο κοντσέρτο ποὺ ἄκουσα ἦσαν 200. Ἔχουν π.χ. 16 κλαρινέττα, 6 κλαρινέττα μπάσσα, 4 κόντρα φαγκόττα καὶ τὰ χάλκινα πνευστὰ ἀνέρχονται πραγματικὰ σὲ ἀπίθατα ὕψη : 14 τρομπέτες, 8—10 τρομπόνια κτλ. Ἡ φιλοδοξία τῶν φοιτητῶν εἶναι νὰ παίζουν σὲ μία τέτοια μπάντα. Ἐκτὸς αὐτῶν ὑπάρχουν καὶ οἱ φανφάρες, γιὰ τὶς ὁποῖες μερικὰ πανεπιστήμια εἶναι ἰδιαιτέρως ὑπερήφανα. Ὄχι σπανίως συμβαίνει ἕνα ἀπὸ τὰ πνευστὰ ποὺ παίζει στὴν μπάντα ἐρασιτεχνικὰ ν' ἀναδεικνύεται τέλος τόσο, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ μπεῖ σὲ μία συμφωνικὴ ἢ σὲ μία γνωστὴ ὀρχήστρα τζάζ.

Ἐρ. : Πῶς βλέπουν στὸ πανεπιστήμιό σας τὴν σύγχρονη μουσική ἡ ὁποία φυσικὰ μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαιτέρως ;

Στρ. : Καὶ σ' αὐτὸν τὸν τομέα μποροῦμε νὰ ἐπιδείξουμε μία ἀξιόλογη μορφωτικὴ ἐργασία. Συνηθίσαμε τοὺς ἀκροατὰς τῶν συναυλιῶν μας, ποὺ ἀποτελοῦνται κυρίως ἀπὸ κατοίκους τῆς πόλεως, σιγὰ—σιγὰ στὴν σύγχρονη μουσικὴ ἔτσι ὥστε σήμερα χωνεύουν καὶ τὰ πιὸ βαρὰ κομμάτια τῆς σύγχρονης μουσικῆς παραγωγῆς.

Τὸ κορύφωμα τῆς ἐργασίας αὐτῆς ἀποτελοῦν οἱ μουσικὲς ἑορτὲς ποὺ διοργανώνουμε κάθε χρόνο καὶ ποὺ διαρκοῦν ἓξ ἑβδομάδες. Τὸν κύριο λόγο σ' αὐτὲς ἔχει ἡ σύγχρονη μουσική. Καλέσαμε παραδείγματος χάριν δύο φορὲς τὸν Ἴγκορ Στραβίνσκυ καὶ μία φορὰ τὸν Πάουλ Χίντεμιτ, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔδωσαν μόνο μαθήματα καὶ διαλέξεις ἀλλὰ διηύθυναν καὶ συναυλίες. Μία ἄλλη φορὰ ἦλθε ὁ γνωστὸς ἀμερικανὸς κριτικὸς καὶ μουσικολόγος Βίρτζιλ Τόμσον καὶ τὸ προσεχὲς ἔτος περιμένουμε τὸν Ἐρνέστ Ἀνσερμέ.

Ἐρ. : Τὰ προγράμματα τῶν φεστιβὰλ αὐτῶν ἀποτελοῦνται μόνο ἀπὸ σύγχρονη μουσική ;

Στρ. : Ναί. Μόνο βάζουμε ἄγνωστα καὶ δύσκολα κομμάτια κοντὰ σὲ ἕνα εὐκολονόητο μοντέρνο ἔργο ὅπως π.χ. ἕνα ὀρατόριο τοῦ Οὐῶλτον ἢ μία συμφωνία τοῦ Βὼν Οὐΐλλιαμς, αὐτὴ εἶναι σύγχρονη, ἀλλὰ ὄχι πειραματικὴ μουσική. Ἐξ ἄλλου ὀνόματα ὅπως τοῦ Μπάρτοκ, τοῦ Στραβίνσκυ καὶ τοῦ Χίντεμιτ εἶναι ἐξ ἴσου οἰκεῖα στοὺς ἀκροατάς μας ὅπως τὰ ὀνόματα τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Μπάχ. Καὶ αὐτὰ τὰ μοντέρνα ἔργα ἔχουν μία μεγάλη ἐλκυστικὴ ἐπίδραση στὸ κοινόν.

Ἐρ. : Ἀπασχολοῦνται ἐπίσης καὶ μὲ τὴν δωδεκάφθογγη μουσικὴ γιὰ τὴν ὁποία τόση προτίμηση δείχνουν κυρίως οἱ νεώτεροι συνθέται στὴν Εὐρώπη ;

Στρ. : Βεβαίως, ἀλλὰ δὲν παίζει ἕνα τόσο κυρίαρχο ρόλο. Πολλοὶ μαθηταὶ δείχνουν ἐνδιαφέρον καὶ συνθέτουν καὶ κατὰ τὴν τεχνοτροπία τῆς δωδεκαφθόγγου σειρᾶς, ἀλλὰ δὲν τοὺς ἔρχεται στὸ νοῦ νὰ ποῦν : θέλω νὰ γίνω δωδεκαφθογγιστὴς συνθέτης καὶ τίποτα ἄλλο.

Προσπαθοῦμε στὴν σύνθεση τῶν προγραμμάτων μας νὰ εἴμαστε ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο πολύπλευροι. Παρουσιάζουμε π.χ. συχνὰ ἰταλούς, δανούς, ὁλλανδούς, γερμανοὺς καὶ ρώσσους συνθέτας. Ἔτσι δώσαμε τὴν ὄπερα τοῦ Μπόρις Μπλάχερ «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» καὶ ἐπανειλημμένως παίξαμε ἔργα τῶν ἰταλῶν συνθετῶν Πετράσσι καὶ Νταλλαπίκκολα, καὶ πρὸ ὀλίγου καιροῦ τὴν δεύτερη σονάτα γιὰ πιάνο τοῦ νεαροῦ γάλλου Πιὲρ Μπουλέ.

Ἐρ. : Δὲν δημιουργήθηκε τότε κανένα σκάνδαλο ;

Στρ. : Ναί, βέβαια, σκάνδαλο ἔγινε, ἀλλὰ ὄχι στὸν Μπουλέ, παρὰ σὲ ἕνα κοντσέρτο μὲ ἔργα τοῦ **John Cage.** Οἱ ἦχοι ποὺ μᾶς προσέφερε ἀπεῖχαν πολὺ ἀπὸ αὐτὸ ποὺ λέμε μουσική. Ὁ **John Cage** μεταχειρίζεται ἕνα πιάνο τὸ ὁποῖον ὀνομάζει **«prepared piano»,** δηλαδὴ μεταβάλλει τὸν ἦχο ὡρισμένων χορδῶν, ἐν συνόλῳ δεκαπέντε, διὰ τῆς προσθήκης μίας βίδας, ἑνὸς κομμάτιοῦ καουτσούκ, ἑνὸς νομίσματος, ἑνὸς φτεροῦ κ.τ.λ. Σ, αὐτὸ τὸ πιάνό παίζει βάσει ἑνὸς καλῶς ὑπολογισμένου συστήματος. Ὅ,τι παράγεται ἀπὸ αὐτὸ θυμίζει μουσικὴ τῶν μπαλινέζων, ἡ ὁποία καμιὰ φορὰ ἠχεῖ ἀρκετὰ γουστόζικα. Ἀλλὰ τὸ σύνολο μοιάζει περισσότερο σὰν ἕνας αὐτοσχεδιασμὸς μὲ διάφορα ἠχητικὰ στοιχεῖα, παρὰ σὰν μία σύνθεση μὲ ἔννοια μουσικῆς.

Ἐρ. : Δὲν ἀκολουθεῖ αὐτὸ τὴν κατεύθυνση τῶν προσπαθειῶν τοῦ **Club d'essai** τῶν Παρισίων καὶ τῶν ἠλεκτρονικῶν ἐργαστηρίων τῆς Κολωνίας καὶ τῆς Βόννης ;

Στρ. : Ἐντελῶς. Νομίζω μάλιστα ὅτι ὁ **John Cage** προχωρεῖ μακρύτερα ὅταν π.χ. συλλαμβάνει διαφόρους θορύβους ποὺ βγαίνουν ἀπὸ ἕνα μεγάφωνο καὶ προσπαθεῖ μ' αὐτοὺς νὰ συνθέση τρόπον τινὰ ἕνα μουσικὸ ἔργο. Ἐξετέλεσε καὶ σὲ μᾶς τέτοιου εἴδους πειράματα.

Ἀπ' αὐτὸ βλέπετε πόσο φιλελεύθερη καὶ προοδευτικὴ εἶναι ἡ σχολή μας. Θέλουμε νὰ παρουσιάσουμε ὅ,τι ὑπάρχει σήμερα.

Τὸ πόσο ἐλεύθερα σκεπτόμαστε θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ σᾶς τὸ ἀποδείξω τώρα στὸ τέλος μὲ ἕνα παράδειγμα τὸ ὁποῖον πιθανῶς θὰ σᾶς ἐκπλήξη. Μία φορὰ τὸν χρόνο ἀντιστρέφουμε τοὺς ὅρους, δηλαδὴ μποροῦν οἱ μαθηταὶ μὲ ἕνα ἐρωτηματολόγιον νὰ ἐκφράσουν τὴν γνώμη τους γιὰ τὴν παιδαγωγικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἱκανότητα τοῦ διδασκάλου τους. Τοῦ δίνουν βαθμοὺς ἀπαντώντας στὶς ἐρωτήσεις μὲ Λίαν καλῶς, Καλῶς, Σχεδὸν καλῶς. Γιὰ νὰ μείνουν οἱ ἐρωτήσεις στὰ ὅρια τοῦ καθαρῶς παιδαγωγικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ θέματος, τὸ ἐρωτηματολόγιον ὑποβάλλεται στὴν ἔγκριση τοῦ δασκάλου.

Ἐκεῖ λοιπὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάση τὰ ἀκόλουθα :

Σᾶς διδάσκει ὁ καθηγητής σας πῶς νὰ κατανικᾶτε τὸ τράκ ; Χειρίζεται τὸ ζήτημα πολὺ ἐπιδέξια, ἐπιδέξια, μὲ μαεστρία, ἀδέξια ;

Τὸν ἐνδιαφέρουν τὰ διάφορα ψυχικὰ συμπλέγματά σας ;

Τὶ ἱκανότητα δείχνει ὁ καθηγητής σας στὴν διδασκαλία τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ φραζαρίσματος καὶ τῶν προβλημάτων τῆς δεξιοτεχνίας ;

Εἶναι ἱκανοποιητικὲς οἱ κοινωνικές σας σχέσεις μὲ τὸν δάσκαλό σας ;

Βρίσκετε ὅτι εἶναι ἕνας καλλιεργημένος, ἕνας εὐαίσθητος ἄνθρωπος ;

Τὶ ἔχετε νὰ πῆτε γιὰ τὸ ταμπεραμέντο του ;

Ὅταν διαβάζω τὶς ἀπαντήσεις τότε ξέρω ἀκριβῶς τὶ σκέπτονται γιὰ μένα οἱ μαθηταί μου καὶ λέω στὸν ἑαυτό μου, σ' αὐτὸν τὸν τομέα πρέπει νὰ τοὺς δείξω περισσότερο ἐνδιαφέρον, αὐτὸ τὸ ζήτημα δὲν τὸ συλλογίσθηκα ἀρκετὰ συχνά, μ' αὐτὸν ἢ μὲ κεῖνον πρέπει ν' ἀποκτήσω περισσότερη προσωπικὴ ἐπαφή.

Τὰ ἐρωτηματολόγια προορίζονται μόνο γιὰ τὸν δάσκαλο καὶ μετὰ τὴν ἀνάγνωση καταστρέφονται. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν καμία πιθανότης νὰ χρησιμοποιηθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο γιὰ νὰ βλάψουν ἐπαγγελματικῶς. Ἕνα τέτοιο σύστημα εἶναι φυσικὰ δυνατὸ μόνο σὲ μία ἀτμόσφαιρα ἀμοιβαίας ἐμπιστοσύνης μεταξὺ μαθητοῦ καὶ διδασκάλου.

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΛΟΝΓΚ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΧΟΝΕΓΓΕΡ

ΚΑΙ Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ

Ἀγαπητὲ φίλε !

Δὲν φανταζόμουν ποτὲ ὅτι μία μέρα θὰ ἄρχιζε μεταξύ μας ἕνας πόλεμος μὲ ἐπιστολές. Ἂν κάποτε συνέβαινε κάτι τέτοιο, τότε φυσικώτερο θὰ ἦταν νὰ εἴχατε σεῖς ὡς ὅπλα παρτιτοῦρες, καὶ ἐγὼ χρωματικὲς σκάλες. Ἀλλὰ στὸ κάτω-κάτω, σεῖς κάνατε αὐτὴν τὴν ἀρχή, καὶ μοῦ δώσατε τὴν ἐπιθυμία νὰ σᾶς ἀπαντήσω. Ἐν πάση περιπτώσει ὁ πόλεμος αὐτός, ἂν δηλαδὴ ὑπάρξη, θὰ εἶναι φιλικός.

Ἀφιερώσατε χθὲς ἕνα ἄρθρο στὰ ρεσιτάλ, καὶ ἰδίως στὰ ρεσιτὰλ πιάνου. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ μὲ συνεκίνησε πολύ, γιατὶ ὁ νεαρὸς **Charlie Lilamand** τὸν ὁποῖον χτυπᾶτε εἶναι μαθητής μου.

Χαρακτηρίσατε τὸν **Charlie Lilamand** σὰν μία ἀπὸ τὶς δύο ἢ τρεῖς μεγάλες ἐλπίδες ἀνάμεσα στοὺς πιανίστας. Ἐδῶ ἔχετε δίκαιο, καὶ θὰ ἤθελα πρῶτα νὰ σᾶς εὐχαριστήσω γιὰ ὅσα καλὰ εἴπατε γι' αὐτόν. Ἀλλά, ἀγαπητέ μου, Χόνεγγερ, δὲν εἴσθε λιγάκι αὐστηρὸς ὅταν ἐξετάζετε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον συνέτοξε τὸ πρόγραμμά του ; «Μὰ ἐπὶ τέλους» γράφετε «Σοπὲν καὶ πάλι Σοπέν !» Ἔχω ἴσως ἄδικο, ἀλλὰ κι' ἐγὼ παίζω πολὺ Σοπέν, καὶ δὲν τὸν βαριέμαι, νομίζω δὲ ὅτι τὸ κοινὸν τὸν βαρυέται ἀκόμη λιγώτερο. Μπορεῖ ξαφνικὰ νὰ εἶναι τόσο ἐπονείδιστο νὰ παίζονται τὰ ἔργα τοῦ ἀδιαφιλονεικήτου διδασκάλου ; Ἐκείνου ποὺ ὁ Ντεμπυσσὸ ὠνόμαζε τὴν ἐξοχώτερη μεγαλοφυΐα ; . . Ξέρετε πόσο μὲ προσελκύει ἡ μοντέρνα μουσική, καὶ πόσο ἀφοσιωμένη τῆς εἶμαι. Γνωρίζετε ὅλες τὶς ἀποδείξεις ποὺ ἔδωσα γι' αὐτό. Καὶ δὲν μιλῶ μόνον γιὰ τοὺς Φωρέ, Ντεμπυσσύ, Ραβέλ, στῶν ὁποίων τὴν ἑρμηνεία ἐπεδόθηκα μὲ ἀνεξάντλητη χαρά. Ἀλλὰ ἐκτὸς αὐτῶν, ποιοὶ εἶναι οἱ συνθέτες τῶν ὁποίων τὰ ἔργα δὲν ἔπαιξα καὶ δὲν ἔδωσα νὰ παίξουν ; Καὶ πόσες πρῶτες ἐκτελέσεις !

Καὶ τώρα ἀκόμα στὴν σχολὴ ποὺ ἱδρύσαμε ὁ Ζὰκ Τιμπὼ καὶ ἐγώ, γιὰ νὰ φέρουμε σ' ἐπαφὴ τοὺς νεαροὺς δεξιοτέχνας (πιανίστες καὶ βιολονίστες) μὲ τὴν σύγχρονη μουσική, δίνουμε κάθε μῆνα ἕνα κοντσέρτο μὲ ἔργα συγχρόνων συνθετῶν.

Ἀλλὰ ὅταν πρόκειται γιὰ μία δημοσία ἐμφάνιση, καὶ ἰδίως γιὰ τὸ πρῶτο ρεσιτὰλ ἑνὸς νέου πιανίστα, τότε τίθεται τὸ ζήτημα ἴσως κατὰ ἕνα διαφορετικὸ τρόπο.

Περὶ τίνος πρόκειται ; Εἶναι ἀναγκαῖο, ἕνας πιανίστας ἐκτὸς τῆς μουσικῆς του προσωπικότητος, νὰ ἐπιδείξη καὶ τὴν ὄρτια τεχνική του ἱκανότητα. Ἕνα κοντσέρτο εἶναι (ὁ παραλληλισμὸς εἶναι ἀναμφισβήτητα τετριμμένος, ἀλλὰ ἐσεῖς, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, εἴσθε σὲ θέση νὰ τὸν καταλάβετε) ἕνα εἶδος ἀθλητικοῦ συναγωνισμοῦ. Τὸ κοινὸν θελει ν' ἀκούση τὸν καλλιτέχνη σὲ κομμάτια ποὺ γνωρίζει, τὸν κρίνει ἀπὸ ὡρισμένα μέρη ποὺ ἀγαπᾶ ἰδιαιτέρως, καὶ αὐτὸ τὸ συναίσθημα ἀποτελεῖ ἕνα μέρος ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὠθοῦν τοὺς ἀνθρώπους πρὸς τὴν μουσική.

Θὰ ἦταν ἕνα μεγάλο λάθος ἂν αὐτὸς ὁ νέος πιανίστας ἔπαιζε μόνον τὸν «ἀναπόφευκτο Σοπέν», καὶ τὰ δύο «αἰώνια κοντσέρτα τοῦ Λίστ», ἀλλὰ ὁ κίνδυνος θὰ ἦταν πολὺ μεγαλύτερος ἂν ἀπέφευγε ν' ἀσχοληθῆ μ' αὐτά.

Συμφωνῶ ἀπόλυτα μαζύ σας, ὅτι εἶναι ἀπαραίτητο νὰ κατευθύνουμε τὴν προσοχὴ τῶν νέων δεξιοτεχνῶν στὴν σύγχρονη μουσική· ἀλλὰ ξέρω ὅτι γι' αὐτοὺς τότε μόνο μπορεῖ νὰ εἶναι γόνιμο, καὶ ὅτι θὰ εἶναι τότε μόνο ἱκανοὶ νὰ ὑπερασπίσουν αὐτὴ τὴ μουσική, ὅταν ὁλοκληρωθῆ τελείως ἡ ἐκπαίδευσίς τους.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ πρέπει ἕνας καλλιτέχνης, ποὺ θέλει νὰ ζήση ἀπὸ τὴν τέχνη του, νὰ ἐξαντλήση ὅλα του τὰ ἀτοῦ. Πρέπει νὰ γεμίση τὴν αἴθουσα. Γι' αὐτὴν τὴν ὑλικὴ φροντίδα δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ντρέπεται κανείς. Ξέρετε πολὺ καλά, ἀγαπητὲ φίλε, ὅτι οἱ συνθέται, ἀκόμα καὶ οἱ μεγαλύτεροι, δὲν γράφουν μόνο ὁρατόρια, ἀλλὰ καὶ μουσικὴ γιὰ κινηματογραφικὲς ταινίες.

Μὴ ἀποθαρρύνετε λοιπὸν τοὺς νέους βιρτουόζους καὶ δεῖξτε τους ἐμπιστοσύνη ἀντὶ τὰ τοὺς ἀφιερώσετε δύο αὐστηρὲς «στῆλες» οἱ ὁποῖες ἐπὶ πλέον δημοσιεύονται τὴν παραμονὴ τοῦ κοντσέρτου τους.

Πιστεύω, ἀγαπητὲ Χόνεγγερ, ὅτι μ' ὅλα ταῦτα ἔχουμε καὶ οἱ δύο τὸν ἴδιο σκοπό: Νὰ ὑπηρετήσομε τὴν μουσική! Ζητῶ ἕνα τέλος γι' αὐτὸ τὸ γράμμα. Θὰ εἶναι πολὺ ἁπλό: Μία ἐρώτηση τὴν ὁποία ἐλπίζω νὰ δεχθῆτε εὐμενῶς.

Ὁ **Charlie Lilamand** θὰ δώση σὲ μερικοὺς μῆνες ἕνα δεύτερο ρεσιτάλ. Ἔχετε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ πῆτε ἕνα πρόγραμμα ποὺ θὰ ἀκούατε εὐχαρίστως ἀπὸ αὐτόν, λαβαίνοντας ὑπ' ὄψιν τὶς δικαιολογημένες ἐπιφυλάξεις ποὺ σᾶς ἐξέθεσα παραπάνω, δηλαδὴ ἀναλογιζόμενος ὅλη τὴν εὐθύνη ποὺ πρέπει νὰ αἰσθάνεται ἕνας δάσκαλος, γιὰ ἕναν ἀξιόλογο μαθητὴ ποὺ βρίσκεται στὶς ἀρχὲς τοῦ σταδίου του;

Θὰ δώση ἀφορμὴ γιὰ νέες συζητήσεις αὐτὴ ἡ ἐρώτησις; Τί σημαίνει... Ἂς εἴμαστε εὐτυχεῖς ποὺ στὴν ἐποχή μας μποροῦμε νὰ συζητοῦμε γιὰ μουσική. Εἴθε νὰ μείνη ἔτσι!

Βεβαιωθῆτε, ἀγαπητὲ Χόνεγγερ, γιὰ ὅλον τὸν θαυμασμὸ καὶ τὴν φιλία ποὺ τρέφω γιὰ σᾶς.

Marguerite Long

Κυρία,

Μοῦ κάνατε τὴν τιμὴ νὰ μοῦ γράψετε ἐξ ἀφορμῆς ἑνὸς μικροῦ ἄρθρου ποὺ ἀφοροῦσε τὰ ρεσιτὰλ πιάνου γενικῶς, καὶ τοῦ **Charlie Lilamand** ἰδιαιτέρως. Ὁμολογῶ ὅτι ἡ σκέψις πῶς πρέπει νὰ σᾶς ἀπαντήσω, καὶ νὰ συζητήσω γιὰ προβλήματα τοῦ πιάνου μὲ μία τέτοια ἀδιαφιλονείκητη κορυφὴ τοῦ εἴδους μὲ τρομάζει. Μὲ ἐνθαρρύνει ὅμως ἀπὸ τὴν μία μεριὰ ὁ φιλικὸς τόνος τῆς ἐπιστολῆς σας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ συναίσθημα ὅτι στὴν οὐσία τοῦ πράγματος εἴμαστε σύμφωνοι.

Ὁ ρόλος ποὺ παίξατε γιὰ τὴν ὑποστήριξη τῆς σύγχρονης γαλλικῆς μουσικῆς εἶναι γνωστὸς στὸν καθένα. Τὸν προηγούμενο χειμῶνα δὲν στρέψατε τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ στὸ ἔργο ἑνὸς ἐδῶ λίγο γνωστοῦ συνθέτου, στὴν «Πορτογαλικὴ ραψωδία», τοῦ **Ernesto Halffter**; Αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ θέση τέρμα στὴν συζήτηση;

Ἤθελα ὅμως νὰ ἐξαγνισθῶ καὶ ἀπὸ τὴν ὑποψία σας ὅτι τὸ ἄρθρο μου ποὺ δημοσιεύθηκε τὴν παραμονὴ ἀκριβῶς τοῦ ρεσιτὰλ τοῦ **Lilamand**, εἶχε τὴν σκοτεινὴ πρόθεση νὰ τὸν βλάψη. Δὲν ἦταν διόλου ἔτσι. Δὲν ἀπέκρυψα τὸν εἰλικρινῆ μου θαυμασμὸ γι' αὐτὸν τὸν δεξιοτέχνη καὶ ἡ ἡμερομηνία τῆς δημοσιεύσεως τοῦ ἄρθρου μου εἶναι καθαρὴ σύμπτωσις. Αὐτὸ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι κανονικὰ ἔπρεπε νὰ δημοσιευθῆ τὴν ἡμέρα κατὰ τὴν ὁποία ἡ κυρία **Bernardette Allexandre - Georges** ἔδινε ἕνα νέο ρεσιτὰλ μὲ ἔργα Σοπὲν στὴν ὁμώνυμη αἴθουσα. Δὲν ἦταν λοιπὸν μᾶλλον ἡ συχνότης αὐτῶν τῶν ρεσιτὰλ—Σοπέν, ἡ ὁποία ἔκανε τόσο δύσκολη τὴν δημοσίευση τοῦ ἄρθρου ἀπὸ τὸ ἑβδομαδιαῖο φύλλο σὲ μιὰν ἄλλη ὥρα;

Ὅσον ἀφορᾶ τὸν Σοπέν, συμμερίζομαι ἀπόλυτα τὸν θαυμασμό σας γιὰ τὴν μεγαλοφυΐα του. Ἀλλὰ ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ θαυμασμὸς μὲ παρακινεῖ νὰ τὸν ὑπερασπίσω ἀπὸ τὸν ὑπερβολικὸ ζῆλο ποὺ δείχνουν οἱ πιανίσται γι' αὐτόν. Ἂν μοῦ ἐπιτρέπεται μία παραβολή, θὰ τὸν παρομοίαζα μὲ μία ἁγνὴ παρθένο ποὺ εἶναι ἐκτεθειμένη στὸ ἔλεος μίας ὁρδῆς βαρβάρων, οἱ ὁποῖοι μὲ κάθε τρόπο θέλουν νὰ τῆς ἐκδηλώσουν τὴν φλόγα ἑνὸς ἀκυβέρνητου πάθους. Εἶμαι βέβαιος ὅτι καὶ σεῖς ὅπως κι' ἐγὼ μόνο μὲ οἶκτο μπορεῖτε νὰ φαντασθεῖτε τὴν θλιβερὴ κατάσταση εἰς τὴν ὁποία θὰ βρίσκεται τὸ «ἀγαπημένο πλάσμα». Εἶναι, ἂν μπορῶ νὰ τὸ πῶ ἔτσι ἕνα ζήτημα τάκτ· ἡ μονομανία εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετον τῆς ἀγάπης.

Πραγματικὰ μοῦ φαίνεται, ἂν κρίνω ἀπὸ ὡρισμένα γράμματα ποὺ λαβαίνω, ὅτι οἱ ἀκροαταὶ ἔχουν ἀρχίσει νὰ κουράζονται.

«Πρὸ ὀλίγων ἐτῶν» μοῦ γράφει ὁ κύριος **D.**, ἄκουσα σὲ μία σαιζὸν τὶς δύο σονάτες τοῦ Σοπὲν δεκαπέντε φορές, καὶ σχεδὸν ἐξ ἴσου συχνὰ τὴν «Παθητικὴ» τὴν «Ἀπασσιονάτα» καὶ τὶς **Etudes symphoniques**... Μία πραγματικὰ ἀνιαρὴ συνεχὴς ἐπανάληψις!»

Ἀπὸ τὴν Ρουένη μοῦ ἔγραψαν μεταξὺ ἄλλων: «Αὐτὴ τὴν σαιζὸν ἔδωσαν κοντσέρτα στὴν Ρουένη τρεῖς πιανίσται: ὁ **Jean Doyen** μὲ ἔργα Σοπὲν (τὸ ρεσιτὰλ ἐπανελήφθη μερικὲς μέρες ἀργότερα), ὁ **Marcel Ciampi** μὲ ἔργα Σοπέν, καὶ ὁ **Walter Rummel** μὲ ἔργα Σοπὲν καὶ Λίστ».

Ἂς φαντασθοῦμε λοιπὸν τώρα ὅτι ὁ κύριος **Charlie Lilamand** ἐρχόταν σ' αὐτὴν τὴν πόλη καὶ ἔδινε τὸ ρεσιτὰλ του μὲ ἔργα Σοπέν, καὶ ὕστερα ὁ **A. Borchard** παρουσίαζε τὸ πρόγραμμά του Σοπέν, καὶ τέλος ἡ κυρία **Bernardette Alexandre - Georges** μὲ τὴν βραδυά της Σοπέν! Δὲν νομίζετε ὅτι τὸ μουσικὸ κοινὸν τῆς Ρουένης θὰ ξεσποῦσε σὲ κραυγὲς ζητῶντας βοήθεια; Καὶ γιὰ νὰ συνέλθη θὰ ζητοῦσε μερικὰ κομμάτια τοῦ Φωρέ, τοῦ Ντεμπυσσύ, ἢ τοῦ Ραβέλ; Δὲν ὑπάρχει κίνδυνος, ὁ παραχορτασμένος ἀκροατὴς νὰ γυρίση τέλος τὴν πλάτη στὴν αἴθουσα τῶν κοντσέρτων;

«Τὸ κοντσέρτο εἶναι ἕνα εἶδος ἀθλητικοῦ συναγωνισμοῦ γράφετε πολὺ σωστά, καὶ ἀκριβῶς αὐτὸ ἤθελα νὰ ἐκφράσω ὅταν μιλοῦσα περὶ «ἐπιδείξεως καλῶς γυμνασμένων δακτύλων ἔξω ἀπὸ τὴν σφαῖρα τῆς μουσικῆς». Εἶναι βέβαιον ὅτι τὸ ἄμορφο τμῆμα τοῦ κοινοῦ ἀρκεῖται σ' αὐτά. Ἐνσαρκώνει τὴν ρουτίνα τὴν ὀκνηρία καὶ τὴν ἀμάθεια. Γιατὶ μπορεῖ νὰ κρίνη τὴν ἀξία ἑνὸς καλλιτέχνη μόνον ἀπὸ ἔργα ποὺ τοῦ εἶναι γνωστὰ ἀπὸ καιρό.

Ἀλλὰ ἡ ἰδέα αὐτῆς τῆς μερίδος τοῦ κοινοῦ δὲν εἶναι καθόλου ἐκείνη ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐξαρτᾶται ἡ φήμη καὶ τὸ μέλλον τοῦ νέου καλλιτέχνου. Γιατὶ ἡ γνώμη αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ρυμουλκεῖται πάντα ἀπὸ τὴν γνώμη τῶν ἀκροατῶν ἐκείνων ποὺ πραγματικὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν μουσικὴ καὶ ἔχουν τὶς ἀπαιτουμένες γνώσεις γιὰ τὴν κατανόησή της.

Μοῦ ζητήσατε τὸ σχέδιο ἑνὸς προγράμματος γιὰ τὸ προσεχὲς ρεσιτὰλ τοῦ **Charlie Lilamand**. Ἰδοὺ ἕνα ἀπὸ ἑκατό:

Μία σουῖτα τοῦ Ι. Σ. Μπὰχ (ὄχι μεταγραφὲς Μπὰχ-Λίστ ἢ Μπὰχ - Μπουζόνι) πρὸς ἀνάδειξιν τοῦ στὺλ **cantabile** καὶ τοῦ **toucher**.

Μία σονάτα Μπετόβεν, ἐξαιρέσει τῆς «Παθητικῆς» τῆς «Ὑπὸ τὸ σεληνόφως» καὶ τῆς «Ἀπασσιονάτας». (Μένουν ἀκόμη 29 ἄλλες, οἱ πλεῖστες τῶν ὁποίων εἶναι ἄγνωστες στὸ κοινόν).

Μερικὰ κομμάτια τοῦ Ντεμπυσσὺ (ἴσως τὶς **Etudes** ποὺ δὲν παίζονται σχεδὸν ποτὲ) ἢ τοῦ Φωρέ, τοῦ Ραβέλ, τοῦ **Florent - Schmitt** ἢ πλείστων ἄλλων.

Μερικὰ μοντέρνα κομμάτια π.χ. τοῦ **Poulenc** ποὺ εἶναι πολὺ πιανιστικά, καὶ πολὺ κατάλληλα γιὰ νὰ δείξουν τὰ δεξιοτεχνικὰ προσόντα.

Συγχωρεῖστε κυρία τὸ μάκρος αὐτῆς τῆς ἀπαντήσεως, ἡ ὁποία ὄλλωστε δὲν ἐξαντλεῖ τὸ θέμα καὶ βεβαιωθῆτε γιὰ τὸν θαυμασμὸ τοῦ πάντα ἀφοσιωμένου σας.

Α. Χ.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Ἡ Κλάρα τοῦ στέλνει τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας ὅπου ἔπαιξε ἐμπρὸς στὸν Γκαῖτε τὶς Παραλλαγὲς τοῦ Χέρτς κι' ἐκεῖνος γελάει διαβάζοντας : ἀπὸ τὴ Δίδα Κλάρα Βήκ. Εἶναι μόλις δεκατριῶν χρόνων ἡ μικρή του φίλη καὶ τόσο παιδὶ ἀκόμα, γι' αὐτὸ κι' ἐκεῖνος τῆς γράφει : «Ὅσον καιρὸ ἔλειπες, ἐγύρισα ὅλη τὴν Ἀραβία γιὰ νὰ μάθω παραμύθια γιὰ νεράϊδες ποὺ νὰ σοῦ ἀρέσουν. Ξέρω ἕξη καινούργιες ἱστορίες γιὰ ξωτικά, ἑκατὸ καὶ ἕνα γρίφους, ὀχτὼ αἰνίγματα πολὺ περίεργα, καὶ φοβερὰ καὶ τρομερὰ παραμύθια γιὰ κλέφτες καὶ γιὰ τὸ ἄσπρο φάντασμα ποὺ κάνει οὔ ! οὔ ! καὶ τρέμεις νὰ τὸ ἀκοῦς !» Στὸ τέλος, ἀλλάζοντας τόνο τὴ ρωτάει : «Συνθέτεις ; Καὶ τί πρᾶγμα ; Καμμιὰ φορὰ ἀκούω στὸν ὕπνο μου μουσική. Ἄρα συνθέτεις.»

Τὸ 1831 ὁ Σούμαν τελειώνει καὶ δημοσιεύει τὶς Papillons του ἔργ. 2, ἀφιερωμένες στὶς γυναῖκες τῶν ἀδελφῶν του Τερέζα, Ροζαλία καὶ στὴν ἀδελφή του Αἰμιλία καὶ ἐμπνευσμένες ἀπὸ ἕνα βιβλίο τοῦ ἀγαπημένου του ποιητῆ Ρίχτερ. Δὲν πρόκειται τόσο γιὰ μιὰ περιγραφὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ὅπως νόμιζε ὁ ἴδιος, ὅσο γιὰ μετουσίωση σὲ μουσικὴ τῆς ἰσχυρῆς συγκίνησης ποὺ ἔνιωσε ἀπὸ τὸ διάβασμα. Γυρίζοντας στὴ Λειψία ὁ Βὴκ παινεύει τὶς Papillons καὶ ἡ Κλάρα τὶς παίζει ὅπως ἀκριβῶς θέλει ὁ Ρόμπερτ.

Σὲ ἡλικία 21 χρόνων, ὁ Σούμαν εἶναι πιὰ ξεχωριστὸς πιανίστας καὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀγαπητοὺς συνθέτες. Στὸ σπίτι του μαζεύονται μουσικοί, τραγουδιστές, συνθέτες, ποιητὲς γιὰ νὰ συζητήσουν, νὰ κάνουν μουσικὴ καὶ νὰ νιώσουν ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὴ ρωμαντικὴ μουσικὴ καὶ τὴ ρωμαντικὴ προσωπικότητά του. Μέσα στὶς ἀτέλειωτες συζητήσεις, ἐκεῖνος μένει πιὸ πολὺ σιωπηλός, τοῦ ἀρέσει περισσότερο ν' ἀκούει παρὰ νὰ μιλάει. Κυττάζει ἔξω τὸ σούρουπο ποὺ πέφτει πάνω στὸ ποτάμι καὶ ζητάει νὰ ἐμβαθύνει καὶ νὰ γνωρίσει τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό. Δὲν ἔχει ἀκόμα ξεδιαλύνει ποιὸς θὰ εἶναι ὁ μελλοντικός του δρόμος, ἡ δεξιοτεχνία ἢ ἡ μουσικὴ δημιουργία ;

Διαβάζει ἁρμονία καὶ ἀναλύει τὰ πρελούντια καὶ τὶς φοῦγκες τοῦ Μπὰχ μ' ἐπιμονὴ καὶ σεβασμό. Ἂν καὶ δὲν ἀγαπάει τὰ ἀδιάκοπα ταξίδια τῶν βιρτουόζων, ὡστόσο στρώνεται σὲ σκληρὴ τεχνικὴ μελέτη καὶ ὅταν ὁ Βὴκ μὲ τὴν Κλάρα ξαναφεύγουν γιὰ περιοδεία, δὲ χάνει τὴν εὐκαιρία. Κλειδώνεται στὸ σπίτι του καὶ βάζει σ' ἐφαρμογὴ μιὰ παράξενη μέθοδο τεχνικῆς ἐξάσκησης. Ἀκινητεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ καὶ ἐξασκεῖ μόνο τὰ ἄλλα τέσσερα. Ἂν κατορθώσει νὰ παίξει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὶς τρομερὲς δυσκολίες ποὺ συναντάει στὰ ἔργα τοῦ Χοῦμμελ καὶ τοῦ Μόσλες, τὸ παίξιμό του, ὅταν θὰ χρησιμοποιήσει καὶ τὰ πέντε δάχτυλα, θ' ἀποχτήσει τὴν ἀέρινη τελειότητα ποὺ τόσο ἔχει θαυμάσει στὸν Παγκανίνι.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ φάνηκε πὼς μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο τὰ δάχτυλά του ἀποχτοῦσαν φτερὰ καὶ πετοῦσαν, προπάντων ἀπάνω στὰ μαῦρα κόκκαλα. Ἀλλὰ ξαφνικὰ μιὰ μέρα βάζει τὸ χέρι του στὸ πιάνο γιὰ νὰ παίξει κι' ἐκεῖνο πέφτει σκληρὸ καὶ ἄψυχο. Ξανακάνει μιὰ προσπάθεια ἀλλὰ δὲ βγαίνει ἦχος ἀπὸ τὸ πιάνο. Τρομαγμένος τρέχει σ' ἕνα γιατρὸ καὶ τοῦ διηγιέται τὸ πείραμά του καὶ τὸ πάθημά του τὸ τρομερό. Μὲ τὰ μπάνια καὶ τὰ ἔμπλαστρα ποὺ ἐφαρμόζει, δὲν καλλιτερεύει ἡ κατάσταση. Καὶ ὁ δεύτερος γιατρὸς ποὺ συνιστάει δραστικώτερα μέτρα, δὲν πετυχαίνει περισσότερα. Τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Σούμαν θὰ μείνει καταδικασμένο.

«Κανένας μουσικὸς δὲ χτυπήθηκε ἀπὸ τὴ μοῖρα ὅπως ἐγώ» λέει μέσα στὴν ἀπελπισιά του. «Μὰ ἀλήθεια εἶναι αὐτό ;» λέει πάλι καθὼς ἀκούει τὴ φράση αὐτὴ ἀπὸ τὸ ἴδιο του τὸ στόμα. «Μὴ δὲν ἔζησε πρὶν ἀπὸ μένα ἕνας πολὺ μεγάλος στὸ βασίλειο τῶν ἤχων ποὺ χτυπήθηκε πολὺ πιὸ σκληρά ; Τί κι' ἂν τὰ δυό του χέρια ἦταν γερὰ ἀφοῦ τὰ ἀγνότερα γεννήματα τῆς φαντασίας του καὶ τῆς ψυχῆς του ποτὲ δὲ μπόρεσε νὰ τ' ἀκούσει, ὅσο δυνατὰ κι' ἂν τὰ χτυποῦσε στὸ πιάνο ; Κι' ἦταν ὁ βασιλιὰς τῆς συμφωνίας, ὁ κυρίαρχος τῆς μουσικῆς καὶ ἐξαπόλυσε ἁρμονίες ποὺ ὡς τότε κανεὶς δὲν ἤξερε πὼς ὑπάρχουν. . .» -

Αὐτὴ ἡ σκέψη τῆς θεϊκιᾶς μουσικῆς κληρονομιᾶς τοῦ Μπετόβεν, μαζὺ μὲ τὴν ἔμφυτη ἐσωτερική του παρόρμηση, σπρώχνουν σιγὰ—σιγὰ τὸ Σούμαν νὰ ριχτεῖ στὴ σύνθεση καὶ νὰ πιστέψει ὅτι σ' αὐτὴ θὰ βρεῖ τὴ χαρὰ καὶ τὴν ἰδανικὴ ἔκφραση τῆς μεγαλοφυΐας του. Τελειώνει ἕξη ἰντερμέτζα, τὶς σπουδὲς γιὰ πιάνο ἀπὸ τὰ καπρίτσια τοῦ Παγκανίνι, τὴν Τοκκάτα του ποὺ

τὴν ἀφιερώνει στοὺς ἀδελφούς του καὶ ἀρχίζει μιὰ συμφωνία. Βιάζεται νὰ τὴν τελειώσει γιατὶ ἔχει ἀποφασιστεῖ νὰ δώσει ἡ Κλάρα μιὰ συναυλία στὸ Τσβικάου καὶ νὰ παιχτεῖ σ' αὐτὴν τὸ ἕνα τοὐλάχιστον μέρος τῆς συμφωνίας του. Γράφει μέρα—νύχτα κι' οὔτε νιώθει τὴν κούραση ἀπὸ τὴν τριπλῆ εὐτυχία ποὺ τὸν περιμένει: θὰ ἰδεῖ τὸ Τσβικάου καὶ τὴ μητέρα του, θὰ ἀκουστεῖ ἡ πρώτη του συμφωνία καὶ θὰ ταξιδέψει μὲ τὴν Κλάρα. Ἡ συναυλία δίνεται τὸ Νοέμβριο καὶ ὁ Σούμαν δακρύζει γιὰ τὸ θρίαμβο τῆς Κλάρας ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀποτυχία τῆς συμφωνίας του ποὺ μέσα στὶς πλάτιες ἀναπτύξεις της καὶ στὸ βάρος τῆς ἐνορχήστρωσής της χανόταν τὸ ἐξαίσιο καὶ ἀνάερο σουμανικὸ αἴσθημα.

Ὁ Σούμαν μένει ὅλο τὸ χειμῶνα στὸ Τσβικάου, ἐργάζεται ἥσυχος στὸ παλιό του δωμάτιο ποὺ τὸ βρῆκε ὅπως τὸ εἶχε ἀφήσει καὶ τὰ ἀδέλφια του τὸν παραστέκουν, κάθε φορὰ ποὺ ἐκεῖνος τὸ ζητάει, γιὰ νὰ τονώσουν τὸ κλονισμένο του ἠθικό. Κάνει περιπάτους μέσα στὰ χιόνια, τὸ χέρι του καλλιτερεύει λίγο—λίγο κι' ἔτσι δὲ σχεδιάζει πιὰ ν' ἀφοσιωθεῖ στὸ βιολοντσέλλο. Τὸ βράδυ, κοντὰ στὸ τζάκι, μιλάει στὴ μητέρα του καὶ στ' ἀδέλφια του γιὰ τὴν Κλάρα, γιὰ τὴ χαριτωμένη μικρούλα ποὺ εἶναι κιόλας μεγάλη μουσικός, γιὰ τὸ γλυκό της χαρακτήρα καὶ τοὺς διαβάζει γράμματά της ποὺ φανερώνουν τὴν ὡριμότητά της, τὴν ἀσυνείθιστη γιὰ ἕνα κορίτσι δεκατεσσάρων χρόνων. Γιὰ τὴν ἄνοιξη εἶναι σίγουρος πὼς θὰ διευθύνει ὁ ἴδιος στὴ Λειψία τὴ συμφωνία του τελειωμένη.

Ἡ Κλάρα τοῦ στέλνει ἀπὸ τὴ Λειψία νέα γιὰ τὶς συναυλίες της, γιὰ τὶς σπουδές της καὶ γράφει: «Πόσα ἔχω ἀκόμα νὰ σοῦ πῶ, ἀλλὰ δὲν τὸ κάνω γιατὶ τότε θὰ ἔμενες αἰώνια στὸ Τσβικάου. Θέλω νὰ κεντρίσω τὴν περιέργειά σου γιὰ νὰ νυρίσεις τὸ γρηγορώτερο στὴ Λειψία». Τοῦ γράφει ὅτι τὸ γράμμα της τό διόρθωσε ὁ πατέρας της πρὶν τὸ στείλει καὶ τελειώνει: «Γράψε μου γρήγορα ἀλλὰ καθαρὰ γιὰ νὰ μπορῶ νὰ τὰ διαβάσω».

Ὅταν γυρίζει ὁ Σούμαν τὴν ἄνοιξη στὴ Λειψία, δὲ θέλει πιὰ νὰ μείνει μέσα στὴν πόλη καὶ βρίσκει ἕνα σπίτι ποὺ τοῦ ταιριάζει σ' ἕνα προάστειο. Ἀπὸ κεῖ γράφει στὴν Κλάρα: «Δὲν μπορεῖς νὰ ἔχεις τὴν παραμικρὴ ἰδέα ἀπὸ τὸ Ριντελγκάρτεν μέσα στὴ θλιβερὴ πόλη ποὺ ζεῖς. Ὅλα ἐδῶ τραγουδοῦν, βουΐζουν χαρούμενα, γλυκολαλοῦν, ἀπὸ τὸ σπῖνο ὥς ἐμένα... Εἶμαι ὅσο γίνεται πιὸ εὐτυχισμένος ὅταν μιὰ ἀχτίδα τοῦ ἥλιου χορεύει πάνω στὸ πιάνο μου, σὰν νὰ θέλει νὰ παίξει μὲ τὸν ἦχο ποὺ κι' αὐτὸς εἶναι ἕνα φῶς ποὺ ἀντιλαλεῖ».

Ἀλλὰ σὲ λίγες μέρες, χωρὶς νὰ συμβεῖ κάτι σημαντικό, σημειώνει στὸ ἡμερολόγιό του: «Ἀπὸ τοὺς παλιούς μου ἐνθουσιασμούς, ἀπὸ τὰ ὄνειρά μου, ἀπὸ τὶς λαχτάρες μου μόνο στάχτη καὶ συντρίμμια ἀπόμειναν». Εἶναι ἡ ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ ἱκανοποίησης καὶ ἀπογοήτευσης, ἡ ἀέναη παλίρροια μακαριότητας καὶ πόνου ποὺ δὲ θὰ παύσει νὰ καθρεφτίζεται στὰ γεννήματα τοῦ νοῦ καὶ τῆς ψυχῆς του καὶ νὰ συμβολίζει τὸ αἰώνιο μεταπήδημα τῆς ἀνθρώπινης μοίρας ἀπὸ τὴ χαρὰ στὴν ὀδύνη.

Οἱ Σύντροφοι τοῦ Δαβίδ

«Ἂν δὲ μιλῶ πολύ, μὴ νομίσεις ὅτι εἶμαι θυμωμένος ἢ μελαγχολικός. Μ' ἀρέσει νὰ σωπαίνω ὅταν εἶμαι ἀπορροφημένος ἀπὸ τὶς σκέψεις μου, ἀπὸ ἕνα βιβλίο ἢ ἀπὸ μιὰ ψυχή» γράφει στὴ μητέρα του καθὼς ἑτοιμάζεται χαρούμενος νὰ πάει νὰ τὴν δεῖ. Τὸ ἴδιο κάνει ὅποτε κι' ἂν βρεθεῖ σὲ κόσμο, ἀκούει τὶς συζητήσεις χωρὶς νὰ φαίνεται, δείχνεται πιὸ πολὺ βυθισμένος στοὺς δικούς του λογισμούς. Γύρω του συζητοῦν ζωηρὰ στὸ Καφεμπάουμ, ὁ Βὴκ μὲ ἄλλους φίλους μουσικούς, συμφωνοῦν ἢ χωρίζονται στὶς γνῶμες τους, ὁ γέρος καθηγητὴς εἶναι συντηρητικὸς καὶ δύσπιστος πρὸς κάθε νεωτερισμό, ὥς καὶ τοῦ Σοπὲν ἡ τόλμη τὸν τρομάζει. Οἱ ἄλλοι φωνάζουν ὅτι ἡ μίμηση καὶ ἡ τυφλὴ λατρεία τῶν παλιῶν εἶναι ὁ θάνατος τῆς τέχνης. Αὐτὸ σκέπτεται καὶ ὁ Σούμαν ποὺ κάθεται παράμερα. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς **Θύελλας καὶ Ὁρμῆς**, τοῦ ἐπαναστατικοῦ πνευματικοῦ κινήματος ποὺ θέλει νὰ ἐλευθερώσει τὴν τέχνη ἀπὸ τὴ ρουτίνα καὶ τὴν ἀντιγραφὴ καὶ νὰ τὴν ἀνανεώσει ὅπως ἔκαναν παλαιότερα ὁ Μπὰχ καὶ ὁ Μπετόβεν. Καὶ ὁ Σούμαν ποὺ ἀποστρέφεται κάθε τι ποὺ μπορεῖ νὰ νοθεύσει τὴν ἁγνὴ οὐσία τῆς μουσικῆς καὶ νὰ τὴν κάνει ἀντικείμενο ἐκμετάλλευσης, σκέπτεται νὰ ἐκδώσει μαζὶ μὲ φίλους του μιὰ ἐφημερίδα ποὺ θὰ ὑποστηρίξει τὴν ἀληθινὴ μουσικὴ τῆς περασμένης ἐποχῆς, καθὼς καὶ τὴν εἰλικρινὴ σύγχρονη μουσικὴ δημιουργία. Εἶχε κιόλας δώσει δείγματα τῆς κριτικῆς του ἱκανότητας μὲ τὶς **Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὰ κοντσέρτα τῆς Κλάρας Βὴκ** καὶ ἀπὸ ἕνα λυρικὸ ἄρθρο ποὺ εἶχε γράψει γιὰ νὰ χαιρετήσει τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ ἄγνωστου ἀκόμα τότε Σοπέν. Ὁ ρωμαντικὸς Πολωνός, ποὺ ἔμελλε ν' ἀνανεώσει τὴν πιανιστικὴ τεχνοτροπία, ἦταν κι' αὐτὸς 23 χρόνων καὶ εἶχε συνθέσει τὶς **Παραλλαγὲς** ἐπάνω στὸ θέμα τοῦ **La ci darem la mano** ἀπὸ τὸν **Ντὸν**

Τζιοβάννι τοῦ Μότσαρτ. Γι' αὐτὸ τὸ ἔργο ἔγραφε ὁ Σούμαν: «... ἔνιωθα σὰν νὰ μὲ κύτταζαν παράξενα μάτια, μάτια λουλουδιῶν, μάτια φιδιοῦ, μάτια παγωνιοῦ, μάτια νέας κοπέλλας...»

Συνεπαρμένος ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό του, ὁ Σούμαν θέλει νὰ μαζέψει ὅλους τοὺς φίλους τῆς Ὀμορφιᾶς καὶ τῆς Ἀλήθειας καὶ μ' αὐτοὺς ἱδρύει τὸ σύλλογο τῶν **Davidsbündler**, σὲ ἀνάμνηση τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ἱερουσαλὴμ Δαβίδ, τοῦ προφήτη - ποιητῆ ποῦ θεράπευε τὶς ἀρρώστειες μὲ τὴ μουσική. Γράφει στὸν ἀδελφό του Κάρολο γιὰ νὰ τὸν ρωτήσει ἂν θέλει ν' ἀναλάβει τὴν ἐκτύπωση τῆς ἐφημερίδας καὶ καλεῖ φίλους του μουσικοὺς ἀπὸ τὴ Λειψία, ἀπὸ τὸ Ἀμβοῦργο καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Γερμανίας γιὰ νὰ τοὺς ζητήσει τὴ συνεργασία τους. Μαζεύονται στὸ Καφεμπάουμ καὶ ὁρκίζονται ὅλοι ν' ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴν Τέχνη τὴν ἀληθινή, τὴν αἰώνια, γιὰ τὴ δόξα τοῦ Μπάχ, τοῦ Χαῖντελ, τοῦ Χάϋδν, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Μπετόβεν καὶ τοῦ Σοῦμπερτ, ν' ἀγκαλιάσουν κάθε σοβαρὴ καλλιτεχνικὴ προσπάθεια, κάθε καινούργια ἀντίληψη ἀγνῆς μουσικῆς ἔκφρασης, ὅπως ἦταν τότε ὁ Μπερλιόζ, ὁ Σοπέν, ὁ Λίστ. Ὁ Σούμαν εἶναι ἀκούραστος καὶ χαρούμενος ὅσο ποτὲ ἀλλὰ δὲν ξεχνάει καὶ τὶς συμπάθειές του. Ἡ ἀφοσίωσή του στὴν Κλάρα γίνεται κάθε μέρα καὶ πιὸ βαθειά. Τῆς γράφει γιὰ νὰ τῆς ὁρίσει τὴν πρώτη τους ἰδανικὴ συνάντηση: «Αὔριο στὶς 11 ἀκριβῶς θὰ παίξω τὸ Ἀντάτζιο ἀπὸ τὶς **Παραλλαγὲς** τοῦ Σοπὲν καὶ θὰ σὲ σκέπτομαι μὲ στοργὴ καὶ ἐντατικά, μόνο ἐσένα. Πόθος μου εἶναι νὰ κάνεις καὶ σὺ τὸ ἴδιο γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουμε νοερά. Τὸ μέρος ποὺ θὰ συναντηθοῦν οἱ κοινές μας σκέψεις εἶναι ἡ πύλη τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ...»

Τὸ φθινόπωρο πλησιάζει καὶ μαζὺ μὲ τὶς πρῶτες συννεφιὲς καὶ τὰ λυπητερὰ τραγούδια τοῦ ἀνέμου φτάνουν ἀπαίσια νέα γιὰ τὸ Σούμαν. Πεθαίνει ὁ ἀδελφός του Ἰούλιος καὶ σὲ λίγες μέρες μαθαίνει καὶ τὸ θάνατο τῆς γυναικαδέλφης του Ροζαλίας ποὺ τόσο τὸν ἀγαποῦσε καὶ τὸν ἐμψύχωνε πάντα στὶς προσπάθειές του. Μέρες ὁλόκληρες πολεμάει ὁ Ρόμπερτ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀπελπισία ποὺ τὸν τριγυρίζει ἀλλὰ μιὰ νύχτα νιώθει πὼς νικήθηκε. Νομίζει πὼς σαλεύει τὸ μυαλό του καὶ θέλει νὰ ριχτεῖ ἀπὸ τὸ παράθυρο γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν τρέλλα. Οἱ φίλοι του καταφέρνουν νὰ τὸν πείσουν ὅτι ὁ φόβος του εἶναι ἀδικαιολόγητος καὶ ὅτι πρέπει νὰ συνειθίσει στὸ φριχτὸ νέο. Ἡ αὐγὴ ποὺ ξεπροβάλλει τοῦ φέρνει, ὅπως πάντα, χαλάρωση καὶ ἠρεμία καὶ τὴν ἄλλη μέρα πιὸ ἥσυχος διαβάζει τὸ γράμμα τῆς μητέρας του: «Γι' αὐτοὺς τοὺς δυὸ ποὺ δὲ θὰ ξαναβρεῖς στὸ σπίτι, τοῦ γράφει, σχίζεται ἡ καρδιά μου. Ἀλλὰ γιὰ σένα, Ρόμπερτ, ποὺ πρέπει νὰ σὲ σκεφτῶ μέσα στὴν ἀπόγνωσή μου, γιὰ σένα ἡ καρδιά μου ἀναγαλλιάζει ... Οἱ ἐπιτυχίες σου κάνουν τὴ μητέρα σου ποὺ σέ λατρεύει νὰ χύνει δάκρυα χαρούμενα μέσα στὸν πιὸ φριχτό της πόνο».

Ἡ δουλειὰ εἶναι ἐκείνη ποὺ ξαναφέρνει τὸ Σούμαν στὴ ζωή. Στὴ ρωμαντική του πάλη, ὅπου ἦταν ἕτοιμος νὰ θυσιάσει ὅλη τὴ γήϊνή του ὑπόσταση γιὰ τὴν Τέχνη, βρίσκει ἕνα νέο πολύτιμο σύντροφο, τὸν πιανίστα Σοῦνκε. Τοῦ μοιάζει σὰν ἀδελφός, φανατικὸς κι' αὐτὸς τῆς Τέχνης, φύση ὀνειροπόλα, θρησκευτική, σιωπηλή. Οἱ δυὸ τους ξημερώνονται περπατώντας στὸ σεληνόφωτο καὶ συζητώντας γιὰ τέχνη. Καὶ τὸ πρωῖ πατινάρουν μαζύ. Μὲ κυριώτερους συνεργάτες του τὸ Σοῦνκε, τὸν πιανίστα Κνὸρ καὶ τὸν καθηγητὴ Βὴκ θ' ἀρχίσει ἡ ἔκδοση τοῦ μαχητικοῦ περιοδικοῦ ποὺ θὰ χτυπήσει ἀδίσταχτα ὅλα τὰ μουσικὰ φύλλα, ποὺ ὅλα τους, ὥς καὶ ἡ **Γενικὴ Μουσικὴ Ἐφημερίδα** τῆς Λειψίας, συντάσσονται ἀπὸ ἀνίδεους τῆς μουσικῆς, ἐμπόρους, στρατιωτικούς, ὑπαλλήλους.

Στὶς 8 Ἀπριλίου τοῦ 1834 βγαίνει τὸ πρῶτο φύλλο τῆς **Νέας Μουσικῆς Ἐπιθεώρησης**. Κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο εἶναι γραμμένο ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸν πρόλογο τοῦ **Ἑρρίκου 8ου** τοῦ Σαίξπηρ: «Ὅσοι ἔρχονται μόνο γιὰ ν' ἀκούσουν ἕνα εὔθυμο καὶ τολμηρὸ κομμάτι καὶ ἤχους ἀσπίδων ἢ γιὰ νὰ ἰδοῦν ἕνα παλιάτσο μὲ παρδαλοκίτρινη φορεσιά, θ' ἀπογοητευθοῦν στὶς προσδοκίες τους».

Ἡ ψυχὴ τοῦ περιοδικοῦ εἶναι ὁ Σούμαν ποὺ βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἱκανοποιήσει τὴν παλιά του ἀγάπη στὰ γράμματα ποὺ ποτὲ δὲν τὴν εἶχε ἀφήσει. Πιὸ νέος ἀπὸ ὅλους (δὲν εἶναι ἀκόμα 24 χρόνων), δείχνει ἀκούραστο ἐνθουσιασμὸ καὶ εἶναι πάντα ἕτοιμος νὰ ἐπιτεθεῖ σέ κάθε ἀντιδραστικὸ ποὺ δὲ θὰ ἐμπόδιζε τὴ διείσδυση τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς στὴ Γερμανία. Ὅλοι οἱ **Davidsbündler** δίνουν τὸ παρὸν στὶς στῆλες τοῦ περιοδικοῦ. Ὁ Βὴκ γράφει μὲ τὸ ψευδώνυμο **Μάιτρ Ράρο**, ὁ Σοῦνκε σὰν **Ἰωνάθαν**, ὁ Κνόρ, ὁ Χέλλερ, ἡ Κλάρα Βὴκ ποὺ ὑπογράφει **Κιάρα**, **Κιαρίνα** ἢ **Τσίλια**, ἡ Ἐριέττα Φόϊχτ, ἡ πιανίστα καὶ ἀκριβὴ φίλη τοῦ Ρόμπερτ. Κι' ὁ ἴδιος, γιὰ νὰ δώσει ποικιλία καὶ χιουμοριστικὸ τόνο στὰ ἄρθρα του, ὑπογράφει πότε σὰν **Εὐσέβιος** καὶ πότε σὰν **Φλορεστάν**, ἀνάλογα μ' αὐτὸ ποὺ ἔχει νὰ πεῖ. Συχνὰ ὁ Εὐσέβιος καὶ ὁ Φλορεστὰν διαφωνοῦν μεταξύ τους, οἱ σκέψεις τους εἶναι τέλεια ἀντίθετες καὶ τότε ἐπεμβαίνει ὁ ἐπιβλητικὸς

Μαίτρ Ράρο πού μὲ μιὰ συμβιβαστικὴ ἄποψη βάζει τέλος στὴ διαμάχη. «Ὁ Σούμαν, γράφει ὁ Βιλλερμόζ στὴν **Ἱστορία τῆς Μουσικῆς** του, ἔκλεινε μέσα του δυὸ ἀνθρώπους ξένους ἀνάμεσά τους, ἕνα ἐλεγειακὸ ὀνειροπόλο καὶ ἕνα φλογερὸ ἀπόστολο. Ὁ Εὐσέβιος μεθοῦσε ἀπὸ τὸ σεληνόφωτο ἐνῶ ὁ Φλορεστὰν ξεκινοῦσε νὰ πολεμήσει τοὺς Φιλισταίους».

Μὲ τὶς ζωντανὲς εἰκόνες του, μὲ τὶς βαθειὲς κρίσεις του, ὁ Σούμαν δείχνεται κριτικός, αἰσθητικὸς καὶ ποιητὴς μαζύ. Ἡ εὐαισθησία του καὶ ὁ λυρισμός του, ἄν καὶ τὸν παρουσιάζουν σὰν τὸν πιὸ λεπτὸ δέκτη κάθε καλλιτεχνικῆς συγκίνησης, δὲν τὸν ἐμποδίζουν νὰ κρίνει τὴ μουσικὴ παραγωγὴ καὶ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἄποψη μὲ τὴν πιὸ φωτεινὴ διορατικότητα. Καὶ παρ' ὅλη τὴν κριτική του δραστηριότητα, τὴ «σημαντικὴ» αὐτὴ χρονιά, ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ ἴδιος, συνθέτει τὶς **Συμφωνικὲς Σπουδὲς** καὶ τὸ **Καρναβάλι** του.

Τὴν ἴδια χρονιά, ἡ Κλάρα Βὴκ σὲ μιὰ συναυλία της εἶδε μιὰ ὄμορφη κοπέλλα νὰ τὴν πλησιάζει συγκινημένη γιὰ νὰ τὴν συγχαρεῖ. Ἦταν κόρη ἑνὸς φιλόμουσου βαρώνου ἀπὸ τὴ Βοημία καὶ λεγόταν Ἐρνεστίνα Φρίκεν. Γοητευμένη ἀπὸ τὸ θαυμάσιο παίξιμο τῆς δεκαπεντάχρονης Κλάρας, ἀποφάσισε ἀμέσως νὰ πάει στὴ Λειψία γιὰ νὰ μπεῖ οἰκότροφος στοῦ Βὴκ καὶ νὰ πάρει ἀπ' αὐτὸν μαθήματα πιάνου. Ἡ Κλάρα δὲν ἔβλεπε τὴν ὥρα νὰ τῆς γνωρίσει τὸ Ρόμπερτ, τῆς ἔπαιζε κομμάτια του στὸ πιάνο καὶ τῆς ἐξυμνοῦσε τὴν καλωσύνη του καὶ τὰ μουσικά του θαύματα. Κι' ἐκείνου ἦταν μεγάλη ἡ χαρὰ ὅταν τὴ γνώρισε καὶ πιὸ μεγάλη ἀκόμα ὅταν τὴν ἄκουσε νὰ τραγουδάει. Ἡ νέα μιλοῦσε μὲ ἐνθουσιασμὸ γιὰ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς ποὺ δὲν ὑπῆρχαν πιά, γιὰ τὰ ἀριστουργήματά τους ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ νεαροῦ Σούμαν ποὺ ἐκστατικὴ τὰ ἄκουγε παιγμένα ἀπὸ τὰ ἴδια του τὰ δάχτυλα. Καὶ νὰ πάλι ὁ Ρόμπερτ μπλεγμένος σὲ ἀγώνα καὶ ἀμηχανία. Εὐχαριστεῖ τὴ μοῖρα του ποὺ τοῦ ἔβαλε στὸ δρόμο του τὰ ξεχωριστὰ αὐτὰ πλάσματα, τὴν Κλάρα, τὴν Ἐριέττα καὶ τὴν Ἐρνεστίνα ἀλλὰ σὲ πιὰ κοντὰ θὰ μπορέσει νὰ ζήσει εὐτυχισμένος; Νομίζει πὼς βρίσκει ποιὰ τοῦ ταιριάζει καὶ ὅταν σὲ λίγο ξαναφεύγει ἡ Κλάρα μὲ τὸν πατέρα της, γράφει ὁ Ρόμπερτ στὴ μητέρα του: «Ἡ Ἐρνεστίνα ἐνσαρκώνει τέλεια τὰ ὄνειρά μου γιατὶ ἔτσι ἤθελα πάντα νὰ εἶναι ἡ γυναίκα μου, καὶ σοῦ τὸ λέω σιγὰ στὸ αὐτί, καλή μου μητέρα...». Ἀλληλογραφεῖ μὲ τὸν πατέρα τῆς νέας ποὺ τοῦ στέλνει ἕνα θέμα δικῆς του ἔμπνευσης γιὰ νὰ γράψει πάνω σ' αὐτὸ ὁ Ρόμπερτ **Παραλλαγές**.

Ξαφνικὰ μαθαίνει ἡ Κλάρα στὴ Δρέσδη ὅτι ὁ Ρόμπερτ καὶ ἡ Ἐρνεστίνα ἀρραβωνιάστηκαν. Ρίχνεται ἀκόμα πιὸ πολὺ στὸ πιάνο της γιὰ νὰ μὴ θυμᾶται τὸ παράξενο νέο καὶ δὲν τῆς ξεφεύγει οὔτε μιὰ λέξη ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ μαρτυρήσει τὸν πόνο τῆς νεαρῆς της καρδιᾶς. Πόσο καλὸ θὰ τῆς ἔκανε ἄν μποροῦσε νὰ μάθει ὅτι τὸν ἴδιο καιρὸ ὁ Ρόμπερτ ἔνιωθε τύψεις, μελαγχολία, μοναξιὰ καὶ πολὺ λίγη εὐτυχία! Ἀναζητοῦσε τὴ μικρὴ Κλάρα, τοῦ ἔλειπε ἡ ὄρεξη γιὰ δουλειὰ καὶ θλιβόταν γιὰ τὴν ἀρρώστεια τοῦ Σοῦνκε ποὺ σιγὰ—σιγὰ τὸν ἀφάνιζε ἡ φυματίωση. Περνοῦσε μέρες ὁλόκληρες κοντὰ στὸν ἄρρωστο καὶ σπάραζε ἡ καρδιά του καθὼς τὸν ἄκουγε, ὡς τὶς τελευταῖες του μέρες, νὰ σιγοτραγουδάει τὰ τελευταῖα βάλς ποὺ εἶχε συνθέσει ὁ ἴδιος. Σκέπτεται ὁ Ρόμπερτ ὅτι πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἴδιος πολὺ εὐτυχισμένος ποὺ θὰ παντρευτεῖ μιὰ κοπέλλα τόσο ὄμορφη, πλούσια καὶ μουσικό. Κι' ὡστόσο γράφει: «Ἡ εὐτυχία εἶναι ἀπατηλή, φανταχτερὲς φιγοῦρες ποὺ σβύνουν εὐθὺς μόλις φανοῦν. Στὸ βάθος πάντα βρίσκεται ὁ πόνος».

Ἕνα βράδυ, μπαίνοντας στὸ Καφεμπάουμ μαθαίνει ὁ Σούμαν ἕνα νέο ποὺ τὸν σαστίζει. Ὁ Φέλιξ Μέντελσον ἔρχεται στὴ Λειψία γιὰ ν' ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τῶν συναυλιῶν τοῦ Γκεβαντχάους. Ὁ Σούμαν, ποὺ πάντα θαύμαζε τὰ ἔργα του μὲ τὴν ἄψογη κλασσικὴ μορφή, μόλις ἀντικρύζει τὸ Μέντελσον ποὺ κι' αὐτὸς ἦταν μόνο 26 χρόνων, γοητεύεται ἀπὸ τὸ ὡραῖο του παρουσιαστικό, ἀπὸ τοὺς εὐγενικοὺς τρόπους του καὶ ἀπὸ τὸ πιανιστικὸ καὶ συνθετικό του τάλαντο, ὅταν τὸν ἀκούει νὰ παίζει στὸ πιάνο τὸ κοντσέρτο του σὲ σὸλ ἔλασσον. Ὁ Μέντελσον ὅμως, γεννημένος μέσα στὰ πλούτη καὶ προικισμένος ὅσο γίνεται ἀπὸ τὴ φύση, στέκει κάπως ἐπιφυλακτικὸς ἀπέναντι στὸ Σούμαν, δὲν τὸν καταλαβαίνει ἀπόλυτα παρὰ μόνο σὰν κριτικό. Ἡ αὐθόρμητη ψυχικὴ διάχυση τῆς σουμανικῆς μουσικῆς τὸν ἐνοχλοῦσε λίγο καὶ ἴσως νὰ μὴ πίστευε ἀπόλυτα στὴν εἰλικρίνειά της. Ὁ ἴδιος δὲ θέλησε ποτὲ νὰ δώσει βαθειὰ προσωπικὸ χαρακτήρα στὰ ἔργα του καί, παρ' ὅλο ποὺ χάρηκε τόσον καιρὸ τὸ λαγαρὸ οὐρανὸ τῆς Ἰταλίας, ἡ μουσική του δὲ ζωντανεύει παρὰ ἀπὸ τὸ θαμπὸ φῶς τῶν δασῶν τῆς Γερμανίας καὶ ἀπὸ τὶς σκοτεινὲς ἀνταύγειες τῶν λιμνῶν της.

(Συνεχίζεται)

HANS JOACHIM MOSER
Μουσικολόγου, Ιστορικοῦ τῆς Μουσικῆς καὶ διευθυντοῦ τοῦ Δημοτικοῦ Ὠδείου τοῦ Βερολίνου

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΟΥ

Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου μέχρι καὶ τοῦ μέσου τοῦ 20οῦ αἰῶνος

Ὁ Χάνς Ἰωακεὶμ Μόζερ, σύγχρονος Γερμανὸς μουσικὸς καὶ μουσικολόγος, υἱὸς τοῦ Ἀνδρέου Μόζερ καὶ μαθητής του, εἰς τὴν τάξιν τοῦ βιολιοῦ, γεννήθηκε στὸ Βερολῖνον τὸ 1889. Ἐσπούδασε μουσικολογίαν, ἱστορίαν τῆς μουσικῆς, φωνητικὴν μουσικὴν κτλ. μὲ τοὺς Κρέτσμαρ, Ι. Βόλφ (Βερολῖνον) Γιέννερ καὶ Σίντερμαϊρ (Μαρβοῦργον) Ρίμαν καὶ Σέρινγκ (Λειψία). Ὁ. Νόε (Λειψία) Φ. Σμίντ. Διετέλεσε κατόπιν μαθητὴς τῶν Εὔκεν καὶ Κὰν εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ ἀπέκτησε τὸ 1910 τὸ δίπλωμα τοῦ διδάκτορος τῆς φιλοσοφίας (Λειψία). Ἐγκατεστάθη κατόπιν εἰς τὸ Βερολῖνον ὡς κοντσερτίστας τραγουδιστὴς (βαθύφωνος–βαρύτονος) μέχρι τοῦ 1914 ὅτε ἐκραγέντος τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου ἐστρατεύθη (1914–1918). Τὸ 1919 ἦτο ὑφηγητὴς εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Χάλλης, τὸ 1922 καθηγητὴς τ ς μουσικολογίας εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Χαϊδελβέργης καὶ ἔπειτα τοῦ Βερολίνου (1927). Μέχρι τοῦ 1934 διετέλεσε διευθυντὴς τῆς Ἀκαδημίας διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν καὶ σχολικὴν μουσικήν, ἐνῶ ἐν τῷ μεταξὺ τὸ 1931 ὠνομάζετο διδάκτωρ τῆς θεολογίας εἰς τὴν Κένιξβέργην. Τὸ 1947 εὑρίσκετο εἰς τὴν Βαϊμάρην καὶ καθηγητὴς τῆς Ἀνωτάτης Μουσικῆς σχολῆς ἐνῶ ἐδίδασκε καὶ μουσικολογίαν εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Ἰένας. Τὸ 1950 ἀνέλαβε τὴν διεύθυνσιν τοῦ κρατικοῦ Ὠδείου τοῦ Βερολίνου καὶ ἐξέδωσε ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ Κάρλ-Μαρία φον Βέμπερ. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πολυγραφωτέρους εἰς τὸν κλάδον του, ἐνῶ συγχρόνως καταγίνεται καὶ εἰς τὴν σύνθεσιν πρωτοτύπων ἔργων καὶ εἰς τὴν διασκευὴν παλαιοτέρων συνθέσεων. Ἔγραψε μεταξὺ ἄλλων: Ἱστορίαν τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς τρίτομον, (1920) Μουσικὸν λεξικὸν (1923) «Τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι εἰς τὸ σχολεῖον» 1929) «Ἐποχὲς στὴν ἱστορία τῆς Μουσικῆς (1930) «Ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ ἐπὶ τοῦ κειμένου τοῦ Εὐαγγελίου» (1931–1934) «Παλαιοὶ Τεχνῖτες τῆς μουσικῆς δι' ἐκκλησιαστικὸν ὄργανον» «Παλαιοὶ Διδάσκαλοι τοῦ Γερμανικοῦ τραγουδιοῦ (1939) «Νέες σπουδὲς γιὰ πιάνο» κτλ. Συνέθεσε δὲ μεταξὺ ἄλλων τραγούδια καὶ ἔργα γιὰ χορωδίαν.

Τὸ τραγοῦδι ἀρχίζει νὰ ἀποχτᾶ σὲ κάθε χώρα τῆς δυτικῆς Εὐρώπης τὸν δικό του ἐθνικὸ χαρακτῆρα μὲ ἀρκετὴ πιὰ σαφήνεια χαραγμένον, γύρω στὰ 1540. Εἶχε βέβαια ἀνέκαθεν μία ξεχωριστὴ θέση ἀνάμεσα σ' ὅλες τὶς κατηγορίες τῆς μουσικῆς καὶ αὐτὸ εἶναι φυσικό, γιὰ δύο πολὺ ἁπλοὺς καὶ εὐνοήτους λόγους: πρῶτα γιατί, γιὰ τὴν ἑρμηνεία του χρησιμοποιεῖται κυρίως ἡ φωνή, τὸ μόνο δηλαδὴ ζωντανὸ ὄργανο ποὺ εἶνε καὶ ἄμεσα συνδεδεμένο μὲ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ ἔπειτα γιατὶ ἡ μελωδία του προσαρμόζεται στὴ γλῶσσα κάθε λαοῦ, ποὺ ἑπόμενο εἶνε νὰ περικλείῃ τὰ πειστικώτερα στοιχεῖα γιὰ τὴν ψυχοσύνθεσή του, ἀφοῦ αὐτὴν μεταχειρίζεται γιὰ τὴν ἔκφραση τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν συναισθημάτων του. Ὡς τόσο καθ' ὅλον τὸν μεσαίωνα ἡ κοινότης τῆς καθολικῆς θρησκείας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ δημιουργοῦσε τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἆσμα (ὕμνους, δεήσεις αἴνους κ.τ.λ.) ὁμοιόμορφο ἀκόμα συχνὰ καὶ ἀπόλυτα ἴδιο σ' ὅλους τοὺς τόπους τῆς ἐπιβολῆς της, καὶ οἱ τροβαδοῦροι ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἦταν οἱ μόνοι σχεδὸν ἐξασκοῦντες τὸ τραγοῦδι στὸν κοσμικὸ τομέα τῆς μουσικῆς. Κατὰ τὴν διάρκεια τῶν περιπετειῶν τους, μὲ τὶς συνεχεῖς μετακινήσεις τους, τὸ μετεφέραν ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, χωρὶς καμμιὰ ἀλλαγὴ οὔτε στὴν οὐσία οὔτε καὶ στὴν διατύπωσή του. Στὶς ἀρχὲς ὅμως τοῦ 16ου αἰῶνος ἐπέρχεται στὴν Εὐρώπη κάποια σχετικὴ ἠρεμία καὶ ὁ χαρακτῆρας κάθε λαοῦ ἀνεπηρέαστος πιὰ ἀπὸ τὶς ἄλλοτε μόνιμες ξένες ἐπιδράσεις διαγράφεται μὲ ὁλοένα ἀδρότερες γραμμὲς καὶ ὅπως εἶνε φυσικὸ ἐκδηλώνεται στὶς διάφορες τέχνες. Ἔτσι καὶ τὸ τραγοῦδι παίρνει τὸ δικό του ξεχωριστὸ τύπο στὴν κάθε χώρα. Στὴν Ἱσπανία π. χ. γεννιέται ἡ παθητικὴ μονωδία (cancionero) μὲ συνοδεία ὀργάνων πλούσια διακοσμημένη. Ὅσον κι' ἂν τὸ εἶδος αὐτὸ φαίνεται σὰν ἕνα ἀπομεινάρι τῆς Προβηγκιανῆς ἐποχῆς τῶν Τροβαδούρων ἔχει ἔκδηλη τὴ σφραγίδα τῆς ἰδιοσυγκρασίας τῶν ἀνθρώπων τῆς χώρας, εὐεξάπτων, θερμῶν, τολμηρῶν, ἀποφασιστικῶν κι' ὡς τόσο μὲ μιὰ μεγάλη δόση ἀνατολίτικης μοιρολατρείας. Στὴ Γαλλία ἀπὸ τὴν βουργουνδικὴ μουσικὴ ποὺ προωριζόταν γιὰ τὴν ἀνθρωπίνη φωνὴ καὶ κυριαρχοῦσε ὡς τότε, ἐξελίσσεται τὸ «chanson» τραγοῦδι εὔθυμο μάλλον ἐλαφρὸ καὶ πνευματῶδες, τόσο στὴ μελωδία του ὅσο καὶ στὸ κείμενον, γραμμένο γιὰ χορωδιακὸ σύνολο. Ἀπ' αὐτὸ ὁ Glemens Jannequin (1480–1564) ὁ πιὸ διακεκριμένος συνθέτης τοῦ εἴδους δημιουργεῖ ἀργότερα πολύπτυχα προγραμματικὰ κομμάτια. Τὸ περιφημότερο ἀπ' αὐτὰ εἶναι τὸ γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο «Μάχη παρὰ τὸ Μαρινιάνο» ποὺ χρησιμεύει σὰν ὑπόδειγμα σὲ πολλὰ ἄλλα ὁμοίου χαρακτῆρος, γραμμένα στὸν τύπο τοῦ μοττέτου καὶ γνωστὰ μὲ τὸ ὄνομα «μπατάϊγ» (batailles=μάχες). Τὸ γαλλικὸ chanson παραλαμβάνεται ἀπὸ τὸν Ὀρλάντο ντὶ Λάσσο ποὺ ξεκινῶντας ἀπ' αὐτὸ γράφει, στὸ χρονικὸ διάστημα, ποὺ ἔμεινε στὴ Βενετία τὰ ὡραιότατα canzone του «alla franceses» γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο ἢ γιὰ ὀρχήστρα ποὺ ξαναγυρίζουν ἀργότερα στὴ Γαλλία μὲ τὰ τυποποιημένα σὲ τραγούδια τοῦ «πιστοῦ» ἢ τοῦ «χοροῦ». Ἐν τῷ μεταξὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰῶνος, κάνει τὴν ἐμφάνισή της, γεννημένη ἀπὸ τὴν μπαλλάντα ἡ λεγόμενη φροττόλα, (Froxtolla) ἐλαφρὸ τραγοῦδι μὲ χαρακτῆρα ἔξυπνα καὶ παιχνιδιάρικα εἰρωνικό, ποὺ χρησιμοποιεῖ τὴν ἐπωδὸ κατὰ τὸν λαϊκὸ τρόπο καὶ τραγουδιέται σὲ κοσμικὲς συγκεντρώσεις. Ὀνομαστότεροι συνθέται φροττόλας εἶνε ὁ Μᾶρκο Κάρα καὶ ὁ Βαρθολομαῖος Τρομποντοίνο ἀπὸ τὴν Μάντουα καὶ ἔπειτα ὁ Κομπέρ, ὁ Ντεπρέ, ὁ Πεσέντι, ὁ Ροσσέτους, ὁ Λαπίτονστα κ. ἄ. Περὶ τὸ 1530 τὸ εἶδος παύει νὰ καλλιεργεῖται καὶ τὴ θέση τῆς Φροττόλας παίρνουν δύο καινούριοι τύποι τραγουδιῶν: ἡ Βιλλανέλλα, ναπολιτάνικης καταγωγῆς καὶ τὸ μαντριγκὰλ Βενετικῆς. Ἡ Βιλλανέλλα (=χωριάτικο τραγουδάκι) ποὺ λέγεται καὶ «βιλλανέσκα» καὶ ἁπλῶς «canzoni napolitani» εἶνε στὴν πρώτη της ἐμφάνιση χορωδιακὸ τρίφωνο, μὲ στροφὲς τρίστιχες, ποὺ ὁ χωριάτικος χαρακτῆρας του ὑπογραμμίζεται μὲ λανθασμένες τρίφωνες συγχορδίες. Τὸ εἶδος μεταφέρθηκε καὶ ἐγκλιματίστηκε στὴ Γερμανία, ὅπου ἀντιπροσωπεύτηκε ἀπὸ τὸν Σκαντέλλο στὴ Ντρέσντη, ἀπὸ τὸν Regnart στὴν Πράγα καὶ ἀπὸ τὸν Ὀρλάντο ντὶ Λάσσο στὸ Μόναχο. Ἀκόμη περισσότερο ὅμως διαδόθηκε στὴ Γερμανία ἕνα παρακλάδι τῆς Βιλ-

λανέλλας ἡ τετράφωνη «κοντσονέττα» ποὺ χάρις στὸν αἰσθηματικώτερο χαρακτῆρα της συνδυάστηκε καὶ τελικὰ συγχωνεύτηκε μὲ τὸ φίρμους κάντους, ποὺ κυριαρχοῦσε ἐκεῖ, καὶ ἔδωσε μελωδίες ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὴν Αὐλὴ καθὼς καὶ ἄλλες λαϊκοῦ τύπου. Χαρακτηριστικὸ τῆς μεταβατικῆς αὐτῆς ἐποχῆς εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι ἐνῶ π.χ. ὁ **R. L. Lechner** ἐπεξεργάσθηκε σὲ πολυφωνικὰ ἔργα πέντε φωνῶν τὶς βιλλανέλλες τοῦ Ρενιάρ, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ **A. Grosswin**, μετέγραφε σὲ τρίφωνες βιλλανέλλες τὰ φωνητικὰ κουϊντέττα τοῦ δασκάλου του Ὀρλάντο ντὶ Λάσσο. Ἀλλὰ δὲν σταματοῦν ἐδῶ οἱ ἐπιδράσεις τοῦ ἰταλικοῦ τραγουδιοῦ ἐπάνω στὴ Γερμανικὴ φωνητικὴ μουσική: Πρὸς τὸ τέλος τῆς 16ης ἑκατονταετηρίδος διαδίδονται, εὐνοοῦνται καὶ ἐγκλιματίζονται τὰ τραγουδιστὰ μπαλλέττα (**Balletti canzone** ἢ **Falala**) ποὺ παραλαμβάνονται ἀπὸ τοὺς Λάσσο, Χάσλερ, Βίντμανν, Στάμπεν κτλ., οἱ ὁποῖοι δημιουργοῦν τὸν γερμανικὸ τύπο τοῦ εἴδους προσαρμοσμένον σὲ ἀνάλογα γερμανικὰ κείμενα. Ἔτσι συγχωνεύεται ἰταλικὴ φόρμα μὲ γερμανικὴν βαθύτητα ἐκφράσεως καὶ γεννιῶνται τὰ παλαιὰ γερμανικὰ τραγούδια ὅπως εἶνε τὸ «Κοπέλλα, μὲ τὴν ὄμορφη ὄψη» «Ἡ ἀγάπη μου θέλει μαζύ μου νὰ πολεμήση» «Ζαλισμένη εἶνε ἡ ψυχή μου» κ. ἄ.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ξεκινοῦσε, ἡ Βιλλανέλλα ἀπὸ τὴν Νεάπολι, ἡ Βενετία ἔδινε τὸ «Μαντριγκάλ». Ἡ ἰδέα πὼς τὸ ὄνομα παράγεται ἀπὸ τὸ μάντρα (=στάνη) ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα, πὼς ἀρχικὰ τὸ μαντριγκάλ ἦταν ποιμενικὸ τραγοῦδι ἢ ἀπομίμησή του. Εἶνε πάντως ἀνέκαθεν γιὰ φωνητικὸ σύνολον γραμμένο. Τραγουδιέται ἀρχικὰ «ἀ καπέλλα» σὲ κείμενον ὄχι μὲ κανονικὲς στροφές, φαίνεται νὰ στηρίζεται γιὰ τὸν χωρισμὸ τῶν στίχων στὸ μοττέτο ὅπως μᾶς τὸ παρουσιάζουν οἱ Κάτω Χῶρες καὶ στὴν ἔκφρασή του θυμίζει τὸ πρὸς τὴ σοβαρὴ μουσικὴ ἐξελισσόμενο γαλλικὸ «**chanson**» ἰδίως ὅταν ἀναπτύσσεται καὶ προσαρμόζεται στὴ λυρικὴ πρῶτα καὶ ἔπειτα στὴν ἐπικὴ καὶ τὴ δραματικὴ ἀκόμα ποίηση. Τότε πλέον καὶ ἡ μουσική του ἀρχίζει νὰ ὑποτάσσεται στοὺς νόμους τοῦ γενικοῦ βασίμου, ὅπου παρέμεινε ἀπὸ τὸν 16ον ἕως τὸ τέλος τῆς μακρᾶς του ζωῆς. Ἀνάλογη πρὸς τὴ μακροζωΐα του εἶνε καὶ ἡ ἐπίδρασις ποὺ εἶχε τὸ μαντριγκὰλ στὴ μουσικὴ καὶ τὴν ποίηση. Καὶ στὶς δύο δημιούργησε ἕνα ἐντελῶς δικό του εἶδος λυρισμοῦ, ἐπάνω στὰ ἀρχικὰ βασικά του στοιχεῖα, ποὺ διατηρήθηκαν ἀναλλοίωτα τοὐλάχιστον στὸν ἐξωτερικό τους τύπο, μὲ τοὺς ἐλεύθερους ἀσύμμετρους στίχους τους πού, ὅπως φαίνεται δὲν ἐδέσμευσαν τὸν συνθέτην ἢ τὸν ποιητὴν στὴν ἔμπνευσή του. Ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ τὸ ὑποδέχθηκε μὲ ὅλες τὶς τιμὲς περὶ τὸ 1650 καὶ ἐπιβλήθηκε στὴ χῶρα τόσο, ποὺ στὶς ἀρχὲς ἀκόμα τοῦ 18ου αἰῶνος ἔχομε ποίηση καὶ μουσικὴ γιὰ ἐκκλησιαστικὴ καντάτα, στὸν τύπο καὶ τὴ μορφὴ τῆς μαντριγκαλικῆς ποιήσεως. Ὅσο γιὰ τὴν ἱστορία του στὴν Ἰταλικὴ μουσικὴ αὐτὴ παρουσιάζει τρεῖς ὁλοκάθαρα χαραγμένες περιόδους. Στὴν πρώτη κυριαρχοῦν συνθέσεις τοῦ **Arcadel** καὶ τοῦ ἐξιταλισθέντος Γάλλου Βερντελὸ (**Verdelot**). Στὴν περίοδο αὐτὴ τὸ μαντριγκάλ, ὁμόφωνο πάντα, εἶνε στενὰ προσαρμοσμένο στὸ κείμενο, διατηρεῖ μιὰ ἀπόλυτα ἥσυχη γραμμή. Στὴ δεύτερη παρουσιάζεται μία τάσις πρὸς τὸ ἠχητικὰ ζωγραφικό. Τὸ κείμενο σχεδὸν εἰκονογραφίζεται μὲ τὴ μουσική, ποὺ σχηματίζει ἔτσι ἕνα φόντο ὀτὸ λυρισμὸ τῆς ποιήσεως, ποὺ κι' αὐτὴ κερδίζει ὁλοένα ἔδαφος στὴν τεχνικὴ πιὰ ποίηση, χάνοντας τὸν δημοτικὸ χαρακτῆρα μὲ τὸν ὁποῖον εἶχε πρωτοπαρουσιαστῆ. Στὴν τρίτη μὲ τὸν Μαρέντσιο, τὸν πρίγκηπα Γκεσουαλντο ντὶ Βενόζα καὶ πρὸ πάντων τὸν μεγάλον Μοντεβέρντι, πλουτίζεται τὸ μαντριγκὰλ τόσο, πού, χωρὶς νὰ χάνη τὴ λιτή του ἐξωτερικὴ γραμμή, ἐκπροσωπεῖ μουσικῶς τὴν ἀκμὴ τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ἐκφράζεται ἔτσι, ποὺ ἐνῶ δὲν παύει νὰ γίνεται ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὴν ὁλότητα, μπαίνει καὶ στὶς συγκεντρώσεις τῆς ἀνεπτυγμένης κοινωνίας, σὰν μιὰ μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις. Ἔπειτα ἐνῶ ἀκόμη τὸ μαντριγκὰλ διατηροῦσε ἀκέραια τὰ δίκαιώματά του καὶ τὴ θέση του στὴ φωνητικὴ μουσική, τὸ παρέλαβεν ἡ ὀργανική, ἡ ὁποία μόλις περὶ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος κατώρθωσε νὰ εἰσδύση στὴ σύνθεσή του, τὸ ἐμπιστεύθηκε σὲ διάφορα ὀργανικὰ σύνολα καὶ τὸ ἐχρησιμοποίησε σὰν ἑορτάσιμο ἰντερμέδιο, σὲ πανηγυρισμοὺς γάμων ἢ ἄλλων χαρμοσύνων γεγονότων σὲ διάφορες αὐλές.

Στὴ Γερμανία τὸ εἶδος καλλιεργήθηκε μὲ στοργὴ καὶ ἐπιμέλεια ἀπὸ Γερμανοὺς ἢ ἐκγερμανισθέντας καλλιτέχνας, ὅπως ἦταν ὁ Λάσσο, ὁ ντὲ Μόντε, ὁ Λέχνερ ὁ Χάσλερ, ὁ Σύτς κ. ἄ. ποὺ ἔγραψαν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ μαντριγκάλ τους σὲ πέντε φωνές.

Ἔτσι ἡ κατηγορία αὐτὴ τῆς φωνητικῆς μουσικῆς, ποὺ μὲ πολὺ μετριοφροσύνη παρουσιάσθηκε πρῶτα σὲ μιὰ μόνο περιοχὴ τῆς Βορείας Ἰταλίας, ἁπλώθηκε σ' ὁλόκληρη τὴ δυτικὴ Εὐρώπη, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν γειτονικὴ Γαλλία, τὴ Γερμανία, τὶς Κάτω Χῶρες, τὴν Ἱσπανία καὶ τελειώνοντας στὴν Ἀγγλία ὅπου ὄχι μονάχα εἶχε μιὰ ἐντελῶς ξεχωριστὴ ἄνθιση μὲ τοὺς ἐκλεκτοὺς συνθέτας **Byrd, Dowland, Gibbons, Morley,** ποὺ ἡ ἐπίδρασή τους διατηρεῖται ὡς τὰ χορωδιακὰ τῶν μελοδραμάτων τοῦ **Purcell**, ἀλλὰ καὶ ἱδρύθηκε εἰδικὸς γι' αὐτὸ σύλλογος ποὺ ἀκόμα διατηρεῖται καὶ ποὺ σκοπός του εἶνε ἡ φροντίδα τῆς ἐξακολουθητικῆς καλλιεργείας αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ εἴδους. Παρόμοιος σύλλογος ἱδρύθηκε μετὰ τὸ τέλος τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου καὶ στὴν Στουτγάρδην ἡ ζωή του ὅμως ὑπῆρξε μᾶλλον βραχεῖα καὶ ἡ δράση του ἀρκετὰ περιωρισμένη, λόγῳ τῆς γενικωτέρας φύσεως γεγονότων ποὺ ἠκολούθησαν.

Μὲ τὴν ἐπικράτηση τῆς ὄπερας στὴν κοσμικὴ μουσικὴ καὶ τοῦ ὀρατορίου στὴν ἐξωεκκλησιαστικὴ θρησκευτική, ποὺ καὶ τὰ δυὸ ξεκινώντας καὶ πάλι ἀπὸ τὴν Ἰταλία, διαδίδονται στὴν Εὐρώπη ὁλόκληρη, ἡ τεχνικὴ φωνητικὴ μουσικὴ—ἐκτὸς τῆς αὐστηρὰ ἐκκλησιαστικῆς ποὺ ἐξακολουθεῖ τὸν δικό της χωριστὸ δρόμο—περιορίζεται σ' αὐτὰ τὰ δύο εἴδη. Ἔτσι ἔχομε τὰ μέρη τοῦ χοροῦ γιὰ τὰ μεγάλα σύνολα, δυωδίες, τρίο, κουαρτέττα κλπ. γιὰ τὰ διάφορα μικρότερα φωνητικὰ σύνολα καὶ πρὸ πάντων «μονωδίες» ποὺ ὅσο καὶ ἂν εἶνε ἐξαρτήματα ἑνός συνόλου καὶ δὲν μποροῦν νὰ νοηθοῦν ὡς ἔργα αὐτοτελῆ κατέκτησαν τοὺς ἀκροατὰς καὶ πρὶν ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς ἑρμηνευτὰς ποὺ σ' αὐτὰ εὕρισκαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπιδείξουν τὰ φωνητικά τους προσόντα μὲ μιὰ ἐλευθερία ἡ ὁποία συχνὰ περνοῦσε τὰ ὅρια ποὺ εἶχε χαράξη ἡ αὐστηρὴ πειθαρχία τῆς ἕως τότε ἐν χρήσει φωνητικῆς μουσικῆς. Στὴ μονωδία τὸ εἶδος αὐτὸ μᾶς ἔδωσε τὴν ἄρια (ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον γραμμένην στὸν τύπο Α—Β—Α) τὴν καβατίναν, καὶ τὴ μικροτέρου σχήματος ἄριαν γνωστὴν ὡς «ἀριέττα ἢ ἀριόζο». Ἡ Γερμανία ἐν τούτοις, ποὺ προχώρησε κάπως ἀργότερα ἀπὸ τοὺς ἄλλους στὴ θεατρικὴ μουσικὴ ἐξακολουθεῖ καθ' ὅλον τὸν πρῶτον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος νὰ ἐμμένη στὰ παλιὰ εἴδη καὶ νὰ δημιουργῆ πάντα αὐτοτελῆ καὶ

τὸ χορωδιακὸ ἐκκλησιαστικὸ τραγοῦδι, ἐπάνω σὲ κείμενα τῆς γραφῆς ἐπεξειργασμένα ἤ αὐτούσια, καὶ τὸ κοσμικὸ, στηριγμένο ὅπως καὶ πρὶν στοὺς κανόνας τοῦ γενικοῦ βασίμου, ποὺ καταργεῖται πολὺ ἀργότερα γιὰ νὰ καθιερωθῆ ὡς βάσις τοῦ τραγουδιοῦ ὁριστικὰ πλέον ἡ μελωδία του. Αὐτὸ ἐνῶ ἔχει τὴν εὐτυχίαν νὰ εἶνε δικοί του οἱ ὑπέροχοι διδάσκαλοι καὶ δημιουργοὶ «Ὀρατορίων», «Παθῶν λειτουργιῶν» καὶ θεατρικῶν ἔργων: Οἱ διάφοροι Μπὰχ μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Ἰωάννην Σεβαστιανόν, ὁ Χαῖντελ ὁ Γκλοὺκ καὶ ἔπειτα ὁ Μότσαρτ.

Ἀργότερα μάλιστα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 18ου καὶ ἀρχὰς τοῦ 19ου αἰῶνος στὴ Γερμανία παρουσιάζεται ἡ μεγάλη ἄνθησις, ἡ ἀκμὴ τοῦ τραγουδιοῦ. Οἱ τελευταῖοι κλασσικοὶ ἀλλ' ἰδίως οἱ πρῶτοι ρωμαντικοὶ δίνουν στὸν τομέα αὐτὸ πραγματικὰ ἀριστουργήματα. Ἕνα βασικὸ πρόβλημα κατὰ τὸν 19ον αἰῶνα ἀποτελεῖ τὸ ζήτημα τῆς βαρύτητος ποὺ κατανέμεται μεταξὺ τῆς μελωδίας καὶ τῆς συνοδείας τοῦ πιάνου σχεδὸν ἐξ ἴσου καὶ ποὺ μὲ τὴν ἐπιθυμίαν τῶν ρωμαντικῶν, τῆς γραμμῆς Σοῦμπερτ - Σοῦμαν, Χοῦγκο Βολφ, νὰ τονισθῆ ἰδιαίτατα ἡ ἀτμόσφαιρα, σμχνά, ἰδίως εἰς τὸν τελευταῖον, τόση εἶνε ἡ σημασία ποὺ δίδεται στὴ λεγόμενη συνοδεία, ὥστε ἡ φωνὴ φαίνεται σὰν νάχη προστεθῆ σχεδὸν σὲ τύπο ρετσιτατίβο τελευταία, ἁπλῶς συμπληρωματικὴ τοῦ ὀργανικοῦ μέρους τῆς συνθέσεως. Ὥστε τελευταῖο ἄκρο αὐτῆς τῆς ἐξελίξεως εἶνε, περὶ τὸ 1900, τὸ ὁμιλούμενο τραγοῦδι, μιὰ μελοδραματικὴ δηλαδὴ ἀπαγγελία μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση. (**Th Gerlach, W. Wendland, H. Neal** κ. ἄ.) Αὐτὸ καταπολεμήθηκε γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ τραγουδιοῦ μὲ τὸν τονισμὸν τῆς μελωδίας στὶς συνθέσεις τοῦ Μπράμς καὶ συχνὰ τοῦ Ρίχαρντ Στράους, τοῦ Ρέγγερ, τοῦ Τσίλχερ καὶ τοῦ Πφίτσνερ. Ἕνας ἄλλος ἀκόμη κίνδυνος παρουσιάστηκε γιὰ τὸ τραγοῦδι, ὅταν ἀπὸ βασικὸ στοιχεῖον τῆς μουσικῆς δωμματίου ἔφθασε νὰ ἀνέβη στὸ συμφωνικὸ βάθρο μὲ συνοδείαν ὀρχήστρας, ποὺ καὶ αὐτὸς καταπολεμήθηκε βαθμιαῖα, πρῶτα μὲ τὴ σμίκρυνση τῆς ὀρχήστρας καὶ τὸν περιορισμὸ τῶν ὀργάνων ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν καὶ ἔπειτα μὲ τὴν ἀντικατάστασή των ἀπὸ μικρότερα συγκροτήματα. Καὶ ἔνῶ ἔτσι τὸ τραγοῦδι μὲ συνοδείαν πιάνου, μετὰ τὴν πλούσια ἄνθισή του κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 19ου αἰῶνος διερχόταν μία κρίση ἐπιγονικῆς φύσεως, τὸ «ἀ κάπελλα» χορωδιακὸ ἀντίκρυζεν μιὰ νέαν ἀνάπτυξη καὶ καλλιεργεῖται καὶ τώρα μὲ νέαν προθυμίαν. (Καμίνσκυ, **L. Weber**, Α. Κνάμπ, Χ. Ντίστλερ, Γ. Σβάρτς). Τελευταίως οἱ συνθέται τραγουδιῶν στρέφονται πρὸς τὸν ἁπλοποιημένον μὲ συνοδείαν πιάνου τύπον τοῦ εἴδους, ἔτσι ὥστε ἡ καθαυτὸ φωνητικὴ μουσικὴ νὰ ἀποκτᾶ βασικῶς δική της σημασία.

Πρὶν τελειώσωμεν τὸ σημείωμα θὰ ἀναφέρωμεν καὶ τὰ ὀνόματα τῶν σπουδαιοτέρων συνθετῶν τραγουδιοῦ, ποὺ παρουσιάσθηκαν κατὰ τοὺς τελευταίους δύο αἰῶνας καὶ εἰς τὰς λοιπὰς εὐρωπαϊκὰς χώρας: Εἰς τὴν Γαλλίαν: Μπιζέ, Γκουνώ, Ντεμπυσσύ, Λένορμαν, Ντυπαρκ, κ. ἄ εἰς τὴν Ρωσσίαν: Γκλένκα Μουζόρσκυ, Τσαϊκόφσκυ Γκλαζουνώφ. Εἰς τὴν Νορβηγίαν: Γκρίηγκ καὶ Σίντεν. Εἰς τὴν Σουηδίαν: **Lindblad** καὶ **Rangströni**. Εἰς τὴν Φιλανδίαν: Σιμπέλιους καὶ **Kilpineu**. Εἰς τὴν Ἰταλίαν: Γκορντιτζιάνι. Εἰς τὴν Ἱσπανίαν **Nin** καὶ Φάλλια, κ. ἄ.

ΤΖΙΑΚΟΜΟ ΠΟΥΤΣΙΝΙ

Ὁ βιογράφος τοῦ Πουτσίνι, **Arnaldo Fraccaroli**, σκηνογραφεῖ στὸ περίφημο, σήμερα δυστυχῶς ἐξαντλημένο, ἔργο του **«La Vita di Giacómo Puccini»** πολὺ ζωντανὰ τὴν πρώτη τῆς «Μποὲμ» στὸ βασιλικὸ θέατρο τοῦ Τουρίνου. Ἦταν τὴν 1η Φεβρουαρίου 1896, Στὸ ἀναλόγιο τοῦ διευθυντοῦ στεκόταν ὁ Τοσκανίνι ποὺ τότε δὲν ἦταν καλὰ - καλὰ οὔτε 29 ἐτῶν. Ἡ αἴθουσα ἦταν ἀσφυκτικὰ γεμάτη. Ἀπ' ὅλη τὴν Ἰταλία καὶ τὸ ἐξωτερικὸ εἶχαν σπεύσει μουσικοί, ἰμπρεσάριοι, καὶ δημοσιογράφοι γιὰ νὰ παραστοῦν στὴν πρεμιέρα τοῦ νέου ἔργου τοῦ Πουτσίνι. Οἱ ἐλπίδες ἦταν μεγάλες, ἀλλὰ τὸ ἔργο ἀπέτυχε. Ὁ ἴδιος ὁ Πουτσίνι διηγεῖτο ἀργότερα γι' αὐτὴν τὴν πρώτη τῆς «Μποὲμ». «Τὸ κοινὸ τὴν δέχτηκε εὐμενῶς, ἡ κριτικὴ ὅμως τὴν ἐπομένη τὴν χτύπησε. Ἀλλὰ καὶ κεῖνο τὸ βράδυ κατὰ τὰ διαλείμματα ἄκουες νὰ ψιθυρίζουν στοὺς διαδρόμους καὶ στὰ θεωρεῖα: «Ὁ καϋμένος ὁ Πουτσίνι ἔχασε τὸ δρόμο του, αὐτὴ ἡ ὄπερα δὲν πρόκειται νὰ ζήση πολὺ». Κι' ἐγὼ ποὺ εἶχα δώσει ὅλη τὴν ἀγάπη μου σ' αὐτὴν καὶ στὰ πλάσματά της, γύρισα βαθειὰ ταπεινωμένος στὸ ξενοδοχεῖο μου Εἶχα μιὰ θλίψη μέσα μου, μιὰ μελαγχολία, μία ὄρεξη νὰ κλάψω . . . »

Ἡ κριτικὴ ἔχει ἤδη πολλὲς φορὲς ἀπατηθεῖ Ὁ Πουτσίνι ἔζησε τὴ νίκη, πρόφτασε νὰ δῆ τὴν θριαμβευτικὴ πομπὴ τῶν ἔργων του μέσα σ' ὅλο τὸν κόσμο. Ποιὸς δὲν ξέρει τὸ τραγούδι τῆς Μυξέτ! Ποιὸς δὲν θυμᾶται τὴν νύχτα τῶν Χριστουγέννων μπρὸς στὸ καφενεῖο **Momus** στὸ Παρίσι! Αὐτὴ τὴ χαρούμενη ἀντίθεση στὴν μποέμικη ζωὴ τῆς σοφίτας. Ποιὸς λησμόνησε τὴ μοίρα τῆς μικροῦλας Μπαττερφλάϋ. Καὶ ποιὸς δὲν ἀκούει ἀκόμη τὴν ἄρια τοῦ Καβαραντόσσι: **«Muoro disperato»** (Πεθαίνω ἀπελπισμένος)!—Εἶναι ποικιλόχρωμος κόσμος ποὺ ὑψώνεται μπροστά μας, ποὺ ὁ Πουτσίνι τὸν ἔκτισε μὲ ἤχους. Τὸ τελευταῖο ἔργο του ἔμεινε ἡμιτελές. Πρὸ τριανταενὸς ἐτῶν ὑπεβλήθη στὴν κλινικὴ τοῦ δόκτωρος Λεντοὺ στὰς Βρυξέλλας σὲ μία ἐπικίνδυνη ἐγχείριση ποὺ τοῦ ἐστοίχισε τὴ ζωή. Στὸ νεκρικὸ κρεββάτι του εὑρίσκετο ἡ παρτιτούρα τῆς «Τουραντὸ» σχεδὸν τελειωμένη. Ὁ Πουτσίνι ἔφτασε ἕως τὸ μέσον τῆς πέμπτης πράξεως, ὡς τὴ σκηνὴ τοῦ θανάτου τῆς **Lju**. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ γεμάτη μελαγχολία καὶ θλίψη μᾶς φαίνεται σὰν μιὰ προαίσθηση τοῦ δικοῦ του τέλους. Ἐνάμισυ χρόνο μετὰ τὸ θάνατό του, στὶς 25 Ἀπριλίου 1926, παρουσιάσθηκε ἡ «Τουραντὸ» γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου. Δὲν θὰ ξεχάσω ποτὲ αὐτὸ τὸ βράδυ. Σπανίως εἶδα λαμπρότερη παράσταση, ἕνα πιὸ ἐνδιαφέρον κοινό. Ὅποιος εἶχε, κατὰ κάποιον τρόπο, ὄνομα ἤ μία θέση στὸν μουσικὸ κόσμο, ἦταν παρών. Στὸ πόδιο στεκόταν ὁ Ἀρτοῦρο Τοσκανίνι, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιστότερους φίλους τοῦ συνθέτη, ποὺ τριάντα χρόνια πρὶν εἶχε ἐμφανίσει γιὰ πρώτη φορὰ τὴν «Μποὲμ», καὶ ὁ ὁποῖος τώρα ἔβαλε τὰ δυνατά του γιὰ νὰ βοηθήση στὴ γ νηση τῆς «Τουραντό», αὐτῆς τῆς τελευταίας δημιουργίας τοῦ Πουτσίνι. Ἡ ὄπερα, τὴν ὁποίαν ἀργότερα ἀποτελείωσε,--πάνω στὶς σημειώσεις ποὺ εἶχε ἀφήσει ὁ Πουτσίνι— ὁ **Franc Alfano**, ἐδόθη ἐκεῖνο τὸ βράδυ μόνο ἕως τὴν σκηνὴ ἐκείνη τῆς τελευταίας πράξεως, ὡς τὴν ὁποία εἶχε φθάσει ὁ συνθέτης. Ἡ ὀρχήστρα σώπασε, οἱ τραγουδισταί, ἔμειναν ἄφωνοι, ἡ αὐλαία ἔπεσε. Ὁ Τοσκανίνι ἄφησε τὴν μπαγκέττα, ἐστράφη στὸ κοινό, καὶ μὲ συγκινημένη φωνὴ εἶπε: **«ni questo punte il maestro e morto»** (Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Μαέστρος πέθανε). Στὴν τεράστια ἀκόμα μισοσκότεινη, αἴθουσα ἁπλώθηκε μιὰ συγκινημένη σιωπή, μιὰ εὐλαβικὴ σιγὴ ὅπως στὶς ἐκκλησίες. Μόνο ἀπὸ ἕνα θεωρεῖο τῆς πρώτης σειρᾶς ἀκούστηκαν γυναικεῖοι λυγμοί, ἦταν ἡ χήρα τοῦ Πουτσίνι, ἡ Ντόννα Ἐλβίρα.

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΚΟΛΩΝΙΑ

Ὁ ὄπερα τῆς Κολωνίας παρουσίασε πρὸ μερικῶν ἑβδομάδων ὑπὸ νέα μορφὴ τὴν «πρώτη» τῆς εὔθυμης ὄπερας τοῦ **Hindemith «Neues vom Tage»** (Νέα τῆς ἡμέρας). Ἡ καθ' αὐτὸ πρεμιέρα της ἐδόθη λίγο πρὶν στὴν Βιέννη ἐπ' εὐκαιρία τῆς ἑορτῆς τῶν ἑξῆντα χρόνων τοῦ συνθέτη. Ὁ **Hindemith** συνέθεσε τὴν ὄπερα αὐτὴ πάνω σ' ἕνα λιμπρέττο τοῦ βερολινέζου συγγραφέως ἐπιθεωρήσεων **Marcellus Schiffer** πρὸ 25 καὶ πλέον ἐτῶν. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν φόρμα της εἶναι ἕνα, μολονότι κάπως βεβιασμένο, ἐν τούτοις πολὺ διασκεδαστικὸ μῖγμα **opera buffa** καὶ ἐπιθεωρήσεως καὶ ἀναφορικὰ μὲ τὸ περιεχόμενό της μία καυστικὴ σάτυρα ὡρισμένων ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικῶν φαινομένων τῆς ἐποχῆς μας, ὅπως ἡ γραφειοκρατία, ἡ μηχανοποίησις τῶν ἀνθρώπων, ἡ μανία τοῦ κόσμου γιὰ συνταρακτικὰ γεγονότα, καὶ ἡ τρομοκρατία ἀπὸ τὴν κοινὴ γνώμη. Αὐτὰ ὅλα ἐπιδεικνύονται μὲ τὴν ἱστορία ἑνὸς συμπαθοῦς, ἀλλὰ κάπως ὑπερβολικὰ ζωηροῦ ζευγαριοῦ τὸ ὁποῖον αἰφνιδίως ἀποφασίζει νὰ χωρίση, καὶ ποὺ ἐγκαίρως ὅμως ἀνακαλύπτει τὰ πραγματικά του αἰσθήματα. Ἡ τεχνίτη αἰτία διαζυγίου ποὺ τοὺς προμηθεύει τὸ «Τράστ παγκοσμίων ὑποθέσεων» ὁ «ὡραῖος **Hermann**» δὲν εἶναι μόνον ὡραῖος ἀλλὰ καὶ αἰσθηματίας, καὶ ὡς ἐκ τούτου ἐλάχιστα ἐνδεδειγμένος γιὰ τὸ σκληρό του ἐπάγγελμα. Ἔτσι θὰ ἔμεναν στάσιμα τὰ πράγματα ἐὰν δὲν ἐνεφανίζετο ὁ βαρῶνος **d'Houdoux** ὁ πρόεδρος τοῦ «Τράστ» ὁ ὁποῖος ἀγκαζάρει τὸ νεαρὸ ζεῦγος **Laura** καὶ **Eduard** μὲ τὴν ὑποχρέωση, τρόπον τινά, ὡς τιμωρία νὰ παρουσιάζη στὸ κοινὸν ἑνὸς βαριετὲ τὴν πολυτάραχη ἱστορία του. Ἔτσι λοιπὸν πρέπει κάθε βράδυ ὁ **Eduard** νὰ πετᾶ ἕνα πολύτιμο ἀγαλματάκι τῆς Ἀφροδίτης στὸ κεφάλι τοῦ ὑποτιθεμένου ἀντιζήλου, καὶ ἡ **Laura** μὲ τὴν σειρά της νὰ ἐπαναλαμβάνη τὴν σκηνὴ τοῦ ξαφνιάσματος ἀπὸ τὸν «ὡραῖον **Hermann**». Τὸ ὄφελος καὶ τὴν ψυχαγωγία ἀπ' αὐτὴν τὴν ὑπόθεση ἔχει τὸ διψασμένο γιὰ συνταρακτικὲς ἱστορίες κοινόν, ποὺ ζητᾶ συνεχῶς τὰ «Νέα τῆς ἡμέρας» καὶ τὰ πληροφορεῖται ἀπὸ τὴν χαριτωμένη ρεπόρτερ κυρία **Pieck**.

Τελευταίως ὁ **Hindemith** ξαναεπεξεργάσθηκε τὸ κείμενο, καὶ τοῦ ἐπέβαλε μερικὲς τροποποιήσεις. Ἡ πιὸ ἀξιοσημείωτη ἀπὸ αὐτὲς ἀφορᾶ τὴν σκηνὴ τῆς μπανιέρας. Ἀρχικῶς καθόταν ἡ **Laura** στὸ μπάνιο καὶ τραγουδοῦσε ἕναν ὕμνο στοὺς θερμοσίφωνες τοῦ γκαζιοῦ, στὴν νέα μορφὴ τοῦ ἔργου εἶναι ὁ «ὡραῖος **Hermann**» ποὺ κάθεται στὴν μπανιέρα, σαπουνίζεται καὶ πλένεται, παίζει μὲ μικρὰ καραβάκια τὸν καπετάνιο, καὶ κατὰ τ' ἄλλα προσπαθεῖ νὰ ὑποδυθῆ ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ ἀληθοφανῶς τὸν λεπτὸ ρόλο ποὺ τοῦ ἀνέθεσε τὸ περιβόητο «Τράστ παγκοσμίων ὑποθέστων».

Μὲ τὴν νέα ἐπεξεργασία τοῦ κειμένου καὶ τῶν σκηνῶν ἡ μουσικὴ δὲν ἐθίγη σχεδὸν καθόλου, εὐτυχῶς μπορεῖ νὰ πῆ κανείς, γιατὶ μὲ τὴν ὡραία δουλεμμένη καὶ πάντα διάφανη πολυφωνικὴ ὕφή, τὴν δροσιά της, τὴν κομψότητα καὶ τὴν χάρη της, ἀναμφισβήτητα ἀνήκει στὶς γοητευτικώτερες δημιουργίες τοῦ **Hindemith** στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς μουσικῆς. Ἡ ἀπόδοσίς της ἀπὸ τὸν χορό, τὴν ὀρχήστρα, τὸ μπαλλέτο καὶ τοὺς σολίστες τῆς ὄπερας τῆς Κολωνίας ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἀρχιμουσικοῦ **Otto Ackermann** πρέπει, κατὰ τὶς εἰδήσεις μας, νὰ ἦταν ὑπὸ κάθε ἔποψιν ἐξαιρετική. Ἰδιαιτέρως ἐπήνεσε ἡ κριτικὴ τὶς πρωτότυπες σκηνογραφίες τοῦ **Walter Gondolf**, τὴν ἐντελῶς ἀπὸ τὸ ἱλαρὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου ἐμπνευσμένη σκηνοθεσία τοῦ **Erich Bormann** (ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε καὶ ὁ σκηνοθέτης τῆς πρώτης τοῦ ἔργου στὴν Βιέννη) καθὼς καὶ τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστὲς **Charlotte Hoffmann Pauls** (**Laura**), **Ernst Gratwohl** (**Eduard**) καὶ **Albert Werkenmeier** (ὡραῖος **Hermann**), οἱ ὁποῖοι ἐνεσάρκωσαν κατὰ ἰδεώδη τρόπο τοὺς ρόλους τους καὶ ὅπως τονίζεται συνέτειναν πολὺ στὴν μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ σημείωσε ἡ ὑπὸ τὴν καλύτερη σημασία τῆς λέξεως διασκεδαστικὴ μελοδραματικὴ αὐτὴ δημιουργία κατὰ τὸ ντεμποῦτο της στὴν πρωτεύουσα τῆς Ρηνανίας.

ΖΥΡΙΧΗ

Ἡ «**Tonhalle Gesellschaft**» τῆς Ζυρίχης προφανῶς παρακινουμένη ἀπὸ τὸ παράδειγμα τῶν τόσο ἐπιτυχῶν συναυλιῶν «**Musica viva**» τοῦ Μονάχου, ἐγκαινίασε ἕναν εἰδικὸ κύκλο μουσικῶν ἐκδηλώσεων ὑπὸ τὸ ἴδιο ὄνομα, μὲ τὸν σκοπὸ νὰ τονώση τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν κατανόηση γιὰ τὴν μουσικὴ δημιουργία τοῦ παρόντος μὲ ὑποδειγματικὲς ἐκτελέσεις συγχρόνων ἔργων. Τὸ ὅτι οἱ προθέσεις τῆς «**Tonhalle Gesellschaft**» δὲν περιορίζονται μόνον σὲ λόγια ἀπεδείχθη ἀμέσως μὲ τὸ πρῶτο κοντσέρτο—**Musica-Viva** εἰς τὸ ὁποῖον ἑρμηνεύθηκε ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ **Werner Heim** τὸ ὀρατόριο τοῦ **Wladimir Vogel** «Ἡ πτώσις τοῦ Βαγκαντοῦ ἐξ αἰτίας τῆς ματαιοδοξίας» (1930), σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες μας, κατὰ ἀληθῶς ἀνυπέρβλητο τρόπο. Ὁ **Wladimir Vogel** πῆρε τὸ κείμενον τοῦ ἔργου του κατὰ λέξιν ἀπὸ τὸ ἔπος τῶν ἡρώων τῶν μαροκινῶν Καβύλων «**Dausi**» ἐκδοθὲν ὑπὸ τοῦ **Leo Frobenius**. Γιὰ νὰ ἐπιτύχη τὸν τόνο τῆς ἐξωτικῆς πρωτόγονης ἀτμοσφαίρας εἰς τὴν ὁποία ἐκτυλίσσεται ἡ εἰς τὸ κείμενον ἀφηγουμένη ἱστορία, δίχως τὴν χρησιμοποίηση ρεαλιστικῶν ἐξωτισμῶν, ὁ συνθέτης μεταχειρίσθηκε ἰδιαίτερου τύπου ἠχητικὰ μέσα. Ἕνα φωνητικὸ σύνολο ἀποτελούμενο ἀπὸ τρεῖς φωνὲς σόλο, μία ἄδουσα καὶ μία ὁμιλοῦσα χορωδία, καθὼς καὶ μία μικρὴ ὀρχήστρα πνευστῶν ἀπὸ πέντε σαξόφωνα καὶ ἕνα κλαρινέττο, ποὺ ἀποδείχθησαν μὲ τὴν ἰδιορυθμία τοῦ ἠχητικοῦ χαρακτῆρος των, ὡς ἐξαιρετικῶς κατάλληλα γιὰ τὴν μουσικὴ ἀπόδοση τῆς πρωτόγονης ἐξωτικῆς αὐτῆς ἀτμοσφαίρας. Ὅλες οἱ κριτικὲς τονίζουν ὅτι τὸ ἐπὶ τοῦ ἁρμονικοῦ φόντου τρόπον τινὰ αἰωρούμενο μελισματικὸ τραγοῦδι τῶν τριῶν φωνῶν μαζὶ μὲ τὴν ρυθμικὴ ἀπαγγελία τῆς δραματικῆς ἱστορίας ἀπὸ τὴν ὁμιλοῦσα χορωδία, καὶ τὸ σιγανὸ βιμπράρισμα τῶν συνοδευόντων σαξοφώνων, ἐσχημάτιζαν ἕνα ἠχητικὸ σύνολο τὸ ὁποῖον μὲ τὴν πρωτοτυπία του καθὼς καὶ μὲ τὴν δύναμη τῆς ἀκτινοβολίας του, κρατοῦσε δεσμευμένο τὸ ἀκροατήριο ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία νότα.

Στὸ δεύτερο κοντσέρτο τῆς **Musica-viva** παρουσίασε ὁ **Hans Rosbaud** μαζὺ μὲ τὴν ἤδη γνωστὴ στὴ Ζυρίχη «**Symphony in three movements**» τοῦ **Strawinsky**, δύο πρῶτες ἐκτελέσεις: Τὸ ἀπὸ τρία μέρη ἀποτελούμενο ὀρχηστρικὸ ἔργο, ὑπὸ τὸν τίτλο «**Meditationen**» τοῦ

Gottfried von Einem, καὶ τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ **Arnold Schönberg**. Τὸ συμφωνικὸ ἔργο τοῦ **Einem** τὸ ὁποῖον κινεῖται στὸ πλαίσιον μίας ἐλεύθερης ἀλλὰ πάντα καθαρὰ διαφαινομένης τονικότητος διακρίνεται κατὰ τὴν γνώμη τῶν κριτικῶν πρὸ πάντων γιὰ τὴν συμμετρία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς του καὶ τὸν ἐνδιαφέροντα τρόπο ἐπεξεργασίας τῶν θεμάτων, καὶ πιστοποιεῖ μὲ τὸν πλοῦτο τῶν μελωδικῶν καὶ ρυθμικῶν εὑρημάτων του πλήρως, τὴν φήμη τοῦ συνθέτου του ὡς μουσουργοῦ μὲ σπάνια πηγαῖο δημιουργικὸ ταλέντο. Τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ **Schönberg** εἶναι ἡ τελευταία μεγάλη του σύνθεσις καὶ φέρει σ' ὅλες του τὶς φάσεις τὴν σφραγίδα τῆς συμπληρωμένης ὡριμότητος. Ἡ εἰσαγωγὴ ἀπὸ 39 μέτρα τὴν ὁποία παρουσιάζει τὸ πιάνο χωρὶς συνοδεία τῆς ὀρχήστρας καὶ σχηματίζεται ἀπὸ τὴν τετραπλὴ μεταμόρφωση μίας βασικῆς δωδεκάφθογγης σειρᾶς, περικλείει ὅλη τὴν θεματικὴ ὕλη τῶν τεσσάρων ὀξύτατα μεταξύ τους ἀντιθέτων μερῶν, τὰ ὁποῖα μὲ τὶς γεμάτες ἔνταση μελωδικὲς καμπύλες καὶ τὴν νευρώδη ρυθμική τους μαρτυροῦν κατὰ τρόπον ἀδιαφιλονίκητο τὴν καταπληκτικὴ ζωτικότητα πού διατήρησε ὁ **Schönberg** μέχρι τῆς προκεχωρημένης ἡλικίας του. Τὸ ὅτι τὸ ἐξαιρετικὰ πολύπλοκο αὐτὸ ἔργο δὲν εἶναι τροφὴ γιὰ τὸ μεγάλο κοινὸ ἐννοεῖται, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνος ἀκόμη ποὺ αἰσθάνεται ξένος πρὸς τὸν ἀφηρημένο πνευματικὸ κόσμο ποὺ μᾶς μιλεῖ ἀπὸ τὴν μουσική του, δὲν θὰ μπορέση ν' ἀρνηθῆ τὸν σεβασμό του, σ' αὐτὸν τὸν ἀκούραστο ἀναζητητὴ νέων μορφῶν καὶ ἐκφραστικῶν μέσων τῆς μουσικῆς, ποὺ ἀγωνίσθηκε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ μὲ ἀκατάβλητο φανατισμὸ γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῶν ἰδεῶν του. Χάρις στὴν ὡραία ἑρμηνεία τοῦ πιανίστα **Paul Baumgartner** ἐξασφαλίσθηκε στὸ ἐξόχως ἐνδιαφέρον αὐτὸ ἔργο μία μεγάλη ἐπιτυχία.

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

Ἡ τελευταία μελοδραματικὴ δημιουργία τοῦ **Gian-Carlo Menotti** ἡ «Ἁγία τῆς Μπλῆκερ - στρήτ», ἡ ὁποία τιμήθηκε τὸ περασμένο ἔτος μὲ τὸ βραβεῖο τῶν μουσικοκριτικῶν, τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ ἐπαίζετο ἐπὶ μῆνας στὸ Μπρόντγουαιη, ἔχει νὰ παρουσιάση στὴν Εὐρώπη ἕως τώρα μία πολὺ παράξενη σταδιοδρομία. Στὴν Σκάλα τοῦ Μιλάνου ἀνεμίχθησαν στὰ μᾶλλον ἐπιφυλακτικὰ χειροκροτήματα καὶ δυνατὰ σφυρίγματα. Στὴν Βιέννη τὸ ἔργο ἔτυχε μιᾶς φανερὰ ψυχρῆς ὑποδοχῆς. Στὴν Βασιλεία ἀντιθέτως ἡ ἐπιτυχία ὑπῆρξε τελεία. Κατὰ τὶς πληροφορίες μας στὸ Μιλάνο πρέπει νὰ ἦταν οἱ ὄχι πάντα κολακευτικοὶ χαρακτηρισμοὶ τῶν κατοίκων τῆς Ἰταλικῆς συνοικίας τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπὸ τὸν **Menotti** ποὺ ἐπροκάλεσαν τὴν δυσφορία τῶν συμπατριωτῶν του. Στὴν Βιέννη πάλι ηὗραν τὸ περιβάλλον εἰς τὸ ὁποῖον διαδραματίζεται ἡ ὑπόθεσις αὐτόχρημα ἀποκρουστικό. Στὴν παλιὰ οὐμανιστικὴ πόλη Βασιλεία ὑπῆρχε κατὰ τὰ φαινόμενα ἡ ἀναγκαία δυνατότης κατανοήσεως. Ἐννόησαν τὰ συχνὰ πράγματι πολὺ ρεαλιστικά, διατρέχοντα τῆς σκηνῆς ὡς αὐτὸ ποὺ εἶναι κατὰ βάθος : ἁπλὲς ἀφορμὲς ποὺ ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία στὸν ποιητὴ—συνθέτη (ὁ **Menotti** εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ συγγραφεὺς τοῦ λιμπρέττου) νὰ γράψη πάλι μία πολὺ συναρπαστικὴ σκηνικὴ μουσική.

Ἰδοὺ ἐν ὀλίγοις ἡ ὑπόθεσις : Στὴν Ἰταλικὴ συνοικία τῆς Νέας Ὑόρκης, στὴν Μπλῆκερ στρὴτ ζεῖ ἡ **Annina** μία νέα κοπέλλα ποὺ βλέπει ὁράματα, καὶ στὶς στιγμὲς τῆς ἐκστάσεως ἐμφανίζει στὸ σῶμα της στίγματα. Ὁ λαὸς τὴν τιμᾶ καὶ τὴν λατρεύει ὡς ἁγία, ἀλλὰ ὁ ριζικὰ ἄπιστος ἀδελφός της μισεῖ αὐτὴ τὴν κατάσταση καὶ κατορθώνει πάντα νὰ διαλύει τὶς εὐλαβικὲς συγκεντρώσεις. Ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἀδελφή του ὑποφέρει ἀπὸ παραληρήματα, καὶ τίποτα περισσότερο. Χωρὶς ὅμως νὰ τὸ καταλαβαίνει ὑπόκειται καὶ αὐτὸς στὴν μυστηριώδη μαγεία ποὺ ἀσκεῖ ἡ ἀδελφή του στοὺς ἀνθρώπους ἀφ' ἑνός, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὰ σαγηνευτικὰ θέλγητρα μιᾶς ζωηρῆς ἑταίρας. Αὐτὴ ὀνόματι **Desideria** τὸν κατηγορεῖ ἀπερίφραστα ἐπὶ αἰμομιξία μὲ τὴν ἀδελφή του. Ἐκεῖνος τὴν δολοφονεῖ καὶ καταφεύγει ὕστερα στὴν ἀδελφή του, τὴν ἁγία. Αὐτὴ ὅμως δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ τὸν βοηθήση γιατὶ ξέρει ὅτι εἶναι ἑτοιμοθάνατη. Μὲ τὴν τελευταία της πνοὴ δέχεται τὸ σχῆμα τῆς μοναχῆς.

Ἡ μουσικὴ ποὺ ἔγραψε ὁ **Menotti** γιὰ τὸ δράμα αὐτὸ εἶναι ὅπως πάντα ἕνα μῖγμα πολλῶν ἰδιωμάτων. Στὶς λυρικὲς σκηνὲς κυριαρχεῖ τὸ αἰσθησιακὸ **belcanto** τοῦ **Puccini,** στὶς δραματικὲς φάσεις ἐπιστρατεύεται ὁλόκληρο τὸ ρεπερτόριο τῶν δραστικῶν ἠχητικῶν μέσων τοῦ βερισμοῦ, καὶ ἀλλοῦ πάλι ἐναλάσσονται ἰταλικὰ γαμήλια τραγούδια μὲ λειτουργικοὺς γρηγοριανοὺς ψαλμούς. Ἀπὸ ἕνα μουσικὸ αὐτόματο στὴν σκηνὴ ἀκούονται μελωδίες μπλούζ, καὶ ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα ρυθμοὶ τύπου **Gershwin.** Παρ' ὅλο αὐτὸ τὸ τρελλὸ μωσαϊκὸ ἑτερογενῶν στοιχείων μένει κανεὶς πάντα κατάπληκτος ὅπως τονίζει ἡ κριτικὴ γιὰ τὸν μεγαλοφυῆ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ **Menotti** κατορθώνει νὰ ἐκμεταλλευθῆ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς μουσικοδραματικές του ἐπιδιώξεις καὶ μὲ τὸ ἀλάνθαστο ἔνστικτό του, ποὺ γιὰ κάθε φάση τῆς σκηνικῆς δράσεως τὸν ὁδηγεῖ νὰ βρῆ τὴν ἀκριβῶς ἁρμόζουσα μουσικὴ ἔκφραση. Στὸν **Menotti** εἶναι πάντα ἡ ἀκουστικὴ ἐντύπωσις τὸ τέλειο συμπλήρωμα τῆς ὀπτικῆς. Σ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς καθὼς καὶ στὸν ἔντονο λυρισμὸ τῶν μελωδικῶν του εὑρημάτων ὀφείλεται ἡ τόσο ἐνθουσιώδης ἀπήχηση ποὺ βρίσκει παντοῦ ἡ μουσική του. Περιπτώσεις ὅπως οἱ ἀναφερθεῖσες στὸ Μιλάνο καὶ στὴν Βιέννη ἀποτελοῦν μίαν ἐξαίρεση καὶ δὲν βαρύνουν διόλου ἀπέναντι τῶν θριάμβων ποὺ σημειώνουν οἱ ὄπερές του, σ' ὅλες σχεδὸν τὶς μουσικὲς σκηνὲς τοῦ κόσμου.

Σ' αὐτὲς προστίθεται τώρα καὶ ἡ Βασιλεία, ὅπου χαρακτηριστικῶς ἡ «Ἁγία τῆς Μπλῆκερ στρήτ» ἔκανε μία δυνατὴ ἐντύπωση, σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν μερίδα τοῦ κοινοῦ τὸ ὁποῖον γενικῶς δὲν εὑρίσκει τοῦ γούστου του τὶς σύγχρονες μελοδραματικὲς δημιουργίες. Φυσικὰ σ' αὐτὸ συνετέλεσε ὄχι λίγο ἡ ἀριστοτεχνικὴ ἀπόδοσις ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ὄπερας τῆς Βασιλείας, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ **Hans Münch** Θαυμάσιοι ὡς φωνὴ καὶ παίξιμο πρέπει νὰ ἦταν οἱ ὑποδυόμενοι τοὺς δύο πρώτους ρόλους : **Ingeborg Felderer** ὡς **Annina** καὶ **Zbyslav Wozniak** ὡς ἀδελφός. Πολὺ ἐγκωμιάσθηκε ἐπίσης ἡ σκηνοθεσία τοῦ **Rolf Lansky,** ὁ ὁποῖος «ἐπέτυχε μὲ ὀργιαστικὴ κίνηση στὰ δραματικὰ σημεῖα καὶ μὲ στατικὴ ὑσυχία στὶς ἱερὲς σκηνὲς τοῦ προσκυνήματος τῆς ἁγίας καὶ τῆς χειροτονήσεώς της ὡς μοναχῆς, νὰ δημιουργήση ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακὲς ἀντιθέσεις. Ὡς συμπέρασμα παρατηρεῖ ἡ κριτικὴ μία σημαντικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης τοῦ **Menotti** ποὺ φαίνεται πρὸ πάντων σὲ κεῖνες τὶς σκηνὲς ποὺ μὲ τὴν ἐπιβλητική τους σοβαρότητα καὶ μὲ τὸ ἐσωτερικὸ βάθος τους προξενοῦν μία πραγματικὴ συγκίνηση, ἡ ὁποία παρ' ὅλες τὶς ἐπιφυλάξεις ἀπέναντι τῆς ποιοτικῆς ἀξίας ὡρισμένων μέσων ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ συνθέτης δικαιώνει τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς «Ἁγίας τῆς Μπλῆκερ στρήτ» ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ

ΑΘΗΝΑΙ—Αἱ δύο τελευταῖαι συναυλίαι τῶν τελειοφοίτων μαθητῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου ἐδόθησαν στὸν «Παρνασσὸ» στὶς 17 καὶ 26 Ἀπριλίου μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἔλαβαν μέρος μαθηταὶ τῶν σχολῶν Πιάνου, Βιολιοῦ, Τραγουδιοῦ καὶ Μουσικῆς δωματίου.

—Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει πάντα ἡ ἐμφάνισις τῆς σχολῆς ρυθμικῆς τῆς δ. Μαργαρίτας Ζορντάν, καθηγητρίας τοῦ Ἑλλην. Ὠδείου. Ἡ δ. Ζορντάν, ἡ μόνη στὴν Ἑλλάδα ἀκολουθοῦσα τὸ σύστημα τῆς περίφημης σχολῆς Ρυθμικῆς τοῦ **Emile Jaques Dalcroze** παρουσίασε τοὺς μαθητάς της σὲ μιὰ ἐκτάκτου ἐνδιαφέροντος ἐπίδειξη στὶς 25 Ἀπριλίου. Οἱ μαθηταὶ μὲ τέλεια προσωπική τους ἔκφραση, ἔδειξαν μία ἐξαιρετικὴ ἀντίληψη ρυθμῶν καὶ μουσικῶν φράσεων. Ἡ ἐμφάνισις τῆς σχολῆς Ρυθμικῆς **Dalcroze** τῆς δ. Μ. Ζορντὰν ἔδωσε τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς μοναδικῆς ἐργασίας γιὰ τὸν τόπο μας.

—Ἡ Ὀρχήστρα ἐγχόρδων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου ἐμφανίστηκε στὶς 8 Ἀπριλίου στὸ «Δημοτικὸν Θέατρον» Πειραιῶς πρὸ πυκνοτάτου ἀκροατηρίου μὲ ἐνδιαφέρον πρόγραμμα Ἑλλήνων καὶ ξένων συνθετῶν καὶ σολίστ τὴν δ. Μ. Δουλῆ (τραγοῦδι) καὶ Ι. Προβελέγγιον (βιολί). Ἡ ἐμφάνισις τῆς ὀρχήστρας ἐπανελήφθη εἰς τὸ θέατρον «Πάνθεον» τῶν Πατρῶν στὶς 22 Ἀπριλίου μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Στὶς δύο αὐτὲς συναυλίες ἔλαβε μέρος ἕνα τμῆμα τῆς Μικτῆς Χορωδίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου καὶ διηύθυναν οἱ κ. κ. Ἀλέκος Κόντης καὶ Μ. Κουτοῦγκος, καθηγηταὶ τῶν Ἀνωτέρων Θεωρητικῶν τοῦ Ἱδρύματος.

Π. ΦΑΛΗΡΟΝ—Ἡ ἐτησία ἐπιδειξις τῶν μαθητῶν πιάνου τῆς τάξεως κ. Λέλας Ι. Λεβίδη—παρ]ματος Ἑλλην. Ὠδείου—ἐδόθη στὶς 22 Ἀπριλίου στὴν αἴθουσα συναυλιῶν τοῦ Ἑλλην. Ὠδείου, μὲ συμμετοχὴν μαθητῶν τραγουδιοῦ τῆς κ. Ν. Φραγγιᾶ - Σπηλιοπούλου.

ΘΕΣ]ΝΙΚΗ—Ἡ καλλιτέχνις τοῦ βιολιοῦ δ. Ἰσμήνη Δέλλα ἔδωσε ἕνα ἐνδιαφέρον ρεσιτὰλ στὶς 22 Ἀπριλίου στὴν αἴθουσα Μακεδονικῶν σπουδῶν, μὲ ἔργα Βιτάλι, Μπράμς, Βενιάφσκι, Σαραζάτε, Ζησοπούλου καὶ Χ. Δέλλα. Εἰς τὸ πιάνο συνώδευσε ἡ δ. Νόρα Λουκίδου.

ΠΥΡΓΟΣ—Στὶς 29 Ἀπριλίου, τὸ Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον Πύργου ἔδωσε μίαν ἔκτακτον συναυλίαν εἰς τὴν αἴθουσα «Τιτάνια» μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Ἔλαβαν μέρος ἡ δ. Φανὴ Παλαμήδη — πιάνο (διευθ. τοῦ Ὠδείου) ἡ δ. Μυρτὼ Δουλῆ (τραγοῦδι) καὶ ὁ κ. Κώστας Σέττας (βιολί).

ROLF TROUWBORST

Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ CHANSON ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν Μωρὶς Σεβαλιὲ καὶ τὸν Σάρλ Τρενέ. Ἐμφανίζεται στὴ σκηνὴ χωρὶς παπιγιόν, μὲ ἀνοιχτὸ πουκάμισο, δὲν εἶναι **Charmeur**, ἀλλὰ ἕνας ἄνδρας μὲ κάπως ἀγροίκη κομψότητα, ὄχι γλεντζές, ὄχι **bonvivant**, ἀλλὰ ἕνας πρωτόγονος ἄνθρωπος μὲ μία τραχειὰ εἰλικρίνεια, ἀθλητικὸς καὶ νευρώδης. Στέκεται σχεδὸν ἀκίνητος μπρὸς στὸ μικρόφωνο, σοβαρὸς καὶ βαρὺς χωρὶς τὴν κοκέτικη ὑποχρεωτικότητα καὶ εὐγένειά μὲ τὴν ὁποία τόσον ἀξιαγάπητα ἕνας Σεβαλιὲ διασκεδάζει καὶ εὐθυμεῖ τὸ ἀκροατήριό του. Ὅταν τύχει νὰ συνοδεύει τὸ τραγούδι του μὲ μιμική, μορφασμούς καὶ χειρονομίες, χορευτικὰ βήματα, ἢ ἀκόμα μὲ μία ἀκροβατικὴ φιγοῦρα, τότε τὸ κάνει σὰν ἕνας ἀθλητὴς ποὺ θέλει νὰ τελειώση τὸ νούμερό του μὲ ἀκρίβεια. Δὲν ἔχει τίποτα τὸ παιχνιδιάρικο, δὲν εἶναι γελωτοποιὸς ποὺ μὲ μικρὰ καὶ μεγάλα ἐντυπωσιακὰ μέσα ἐπιδεικνύεται κυρίαρχος, καὶ διευθύνει τὸ κοινὸ ὅπως αὐτὸς θέλει. Καθόλου σκέρτσα καὶ ναζιάρικα καμώματα, δὲν εἶναι ἕνας **Maître de plaisir**. Καὶ ὅμως αὐτὸς ὁ Ὕβ Μοντὰν ἔχει μία μεγάλη, μία τεράστια ἐπιτυχία στὸ Παρίσι. Καὶ ἔχει ἐπιτυχία γιατὶ ὄχι μόνο ὁ τύπος του ἀλλὰ καὶ ἡ προσωπικότης του εἶναι γνήσια. Ὡς τύπος ἀντικατέστησε τὸν Μωρὶς Σεβαλιὲ καὶ τὸν Σάρλ Τρενέ. Τραχύτερος, ἀποφασιστικώτερος, πιὸ ἔντονος, θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς πιὸ ἐξημμένος, κάνει ἀπέναντι σ' αὐτοὺς τοὺς καθαρὰ Γάλλους σχεδὸν τὴν ἐντύπωση τοῦ Ἀμερικάνου.

Ὁ Ὕβ Μοντὰν κατώρθωσε μὲ σκληρὴ καὶ ἐπίμονη προσπάθεια νὰ περάση ἀπὸ τὶς ἐρασιτεχνικὲς παραστάσεις σὲ ἐπιτυχίες στὴν ἐπαρχιακὴ σκηνή, καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ ἀναγνωρισθῆ καὶ νὰ ἐπιβληθῆ στὸ Παρίσι. Ὅταν ἡ Ἐντὶθ Πιάφ τὸ «Σπουργίτι τοῦ Παρισιοῦ» ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀρχικήν της ἄρνηση δέχτηκε νὰ τοῦ παραχωρήση μία «ἀκρόαση» στὸ Μουλὲν - Ρούζ, καὶ μετὰ τὸν κάλεσε στὸ τραπέζι, δὲν ἦταν βέβαια ἀκόμα σὲ θέση νὰ μεταχειρισθῆ τὸ μαχαίρι καὶ τὸ πηρούνι τοῦ ψαριοῦ, ἀλλὰ ἤξερε πιὰ ὅτι εἶχε πάρει τὸ «χρῖσμα».

Τὸ κοινὸ αἰσθάνεται τὴ σοβαρότητα, τὴν βαρύτητα, τὸ πεῖσμ, τὴν ἀδρὴ ἀρενωπότητα ποὺ ἐκδηλώνονται ἀπ' αὐτόν. Τὰ νοιώθει στὴν ἐμφάνιση, τὴ συμπεριφορά, καὶ τὴ φωνή του, ποὺ δὲν εἶναι ἁπαλή, δὲν λαβαίνει ὑπ' ὄψη ἀποχρώσεις καὶ διακρίσεις ὅπως αὐτὴ τῶν διασήμων προκατόχων του. Μᾶλλον ρέει καθαρή, γεμάτη, ραψωδική, δυνατὴ σὰν ἕνας ἰσχυρὸς χείμαρρος, καὶ δίνει στὴ **chanson** ἕναν τύπο μπαλλάντας.

Ἐδῶ βρίσκονται οἱ μεγάλες δυνατότητες τοῦ σανσονετίστα Ὕβ Μοντάν. Ἔχει φυσικὰ καὶ τὰ πατροπαράδοτα θέματα κοντὰ στὰ καινούργια, ὡστόσο δὲν φθάνει τὸν Σεβαλιὲ καὶ τὸν Τρενὲ στὴν μουσικὴ γοητεία, δὲν τοὺς φθάνει ἀκόμη στὸ γνήσιο τὸ καθαυτὸ παριζιάνικο κλῖμα, οὔτε στὸ λεπτὸ κυνικὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι. Ἀλλὰ τοὺς ξεπερνάει ὅπου μπορεῖ νὰ δώση τὸν ἑαυτό του. Εἶναι ὅλος φύση ἐκεῖ ποὺ οἱ ἄλλοι μαῖτρ τοῦ εἴδους αὐτοῦ παραμένουν ὡς τραγουδισταὶ εὐχάριστοι **coseurs**.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΑΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ· 25504

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Δρ. 40
Ἐξάμην. » 20
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Λ. Χ· 1.0.0
ἢ δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντὴς:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαιδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ σᾶς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπό: Μ. Σμπαρούνη δρ. 20, Γ. Ρωμαῖον (Κέρκυρα) δρ. 40, Λ. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) δρ. 90, Α. Διδασκάλου (Λάρισα) δρ. 250, Α. Ξανγβινᾶτσον (Κεφαλληνία) δρ. 20, Λ. Ψαθέρη (Λαμία) δρ. 153, Ι. Δαμιανὸν (Θεσ]νίκη) δρ. 358, Μ. Τζωρτζάκην (Ἡράκλειον - Κρήτης) δρ. 100, Κ. Μπουχάγερ (Κεφαλληνία) δρ. 40, Δ. Σινούρην (Πάτραι) δρ. 1.025.

ΗΡΑΚΛΗΣ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝ)ΝΟΥ 6 (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΤΗΛΕΦΩΝ : 55675, 52573, 56276, 55066
(Μετὰ τὰς ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
=ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ