

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ **92**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ALEX THURNEYSSEN

MICHAEL SALZER

H. H. STUCKENSCHMIDT

RUDOLF VON DELIUS

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

KURT WESTPHAL

OTTO-ERICH DEUTSCH

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΕΝ

Ἡ ἱστορία τοῦ πιάνου.  
Συνάντησις μετὰ τὸν Γιάν  
Σιμπέλιους.

Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸν Μπάρτοκ.

Ἡ τέχνη τοῦ χοροῦ.

Θέελλα καὶ ὄρμη.

Ἡ ἑλειψὶς ὄρισμένου στό-  
λῃ ἐποχῆ μας.

Τρεῖς ἐπιστολαὶ σχετικαὶ μετὰ  
ἔργο ποῦ μετὰ ἐκληροδότησεν ὁ  
Φράντς Σοῦμπερτ.

Ἀπὸ τὰ ἀπομνημονεῖα  
τοῦ Λέο Σλάζακ.

Μουσικὰ νέα.

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ζ' = ΙΟΥΝΙΟΣ 1956 = 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 - Ὁδὸς 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 Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

ALEX. THURNEYSSEN

## Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Ἵτι τὸ πιάνο, ὅπως τὸ βλέπομε σήμερα καὶ ὑπὸ τις δόου τὸ μορφῆς (ἐμὲ οὐρὰ καὶ «ῥθμο») μὲ τὸν πολὺ-πλοκο μηχανισμό του, ὄχι μόνον δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει, ἀπὸ τις ἀρχῆς του, τὴν τωρινὴ τελειότητα ἀλλὰ θὰ πρέπη νὰ πέρασε ἀπὸ διαδοχικὰ προοδευτικὰ στάδια καὶ νὰ ἔχη ἀφ' ἑσῆς πίσω του ἕνα πλήθος σταθμῶν, εἶνε εὐνόητο καὶ φυσικόν. Ἄν ριζώμε μιά ματιὰ στὸ μακρυνὸν του παρελθόν θὰ βροῦμε σὰν πρῶτῃ του μορφῆς, σὰν ἀφετηρία γιὰ τὸν κοπιῶδη αὐτὸν ἀνήφορον ἕνα ἀπλό νυκτὸ ὄργανον μὲ ἑνῆκα καὶ ἄλλοιστε μὲ ἕκκα χορδῆς, ποὺ κι' αὐτὸ ἀπαντᾷ τὸ δῶο μορφῆς. Στὴν πρῶτῃ, ποὺ τὸ βρίσκομε μόνον μὲ τὸ ὄνομα ψαλτήριον, τὸ πλαίσιο ὅπου στερεώνονται οἱ χορδῆς του, ἔχει τὸ σχῆμα ἑνὸς κεφαλαίου Ρ περίπου. Στῆ δεύτερῃ ὑπὸ τὴν ὁμοίαν συχνὰ ὀνομάζεται καὶ «κάντικουμ» τὸ σχῆμα τοῦ πλαισίου του θυμίζει τρίγωνον ἰσοσκελες. Χαρακτηριστικὸν εἶνε τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τὸ 9ου μέχρι καὶ τοῦ 11ου αἰῶνος οἱ εἰκαστικῆς τέχνες ἐταν ἀπέδιδαν τὴν σκηνὴν τῆς βίβλου μὲ τὸν Δαβὶδ μουσοουργοῦντα πρὸ τοῦ μαινομένου Σαουλ, παρουσιαζάν τὸν πρῶτον μὲ ψαλτήριον καὶ μόνον ἀπὸ τὰς ἀρχῆς τοῦ 12ου αἰῶνος ἀντικατέστησαν τὸ ψαλτήριον μὲ τὴν ἄρπαν.

Ἵ ἁμέσως ἀκόλουθος σταθμὸς εἶνε τὸ «ναμπούλουμ» ποὺ οὐσιαστικῶς δὲν εἶνε παρά ἕνα ψαλτήριον καὶ αὐτὸ (συχνὰ μάλιστα ἀναφέρεται καὶ μὲ τὸ ὄνομα τὸ ὄνομα) ἐφοδιασμένον μὲ ἕνα ξύλινον περιβλήμα, εἶδος ἡχείου δηλαδῆ, ποὺ σκοπὸν ἔχει νὰ δυναμώσῃ τὸν ἦχον τοῦ ὄργανου, ποὺ ἔφθασε νὰ ἔχη 16 χορδῆς, καὶ αὐτῆς νυκτῆς. Τὸ «ναμπούλουμ» ἦτο πολὺ ἐν χρησῆσιν στὴν ἐποχὴ τῶν «Μινεζαίνγκερ». Ἀνεβαίνομεν ἀκόμη καὶ φθάνομε στὸν τρίτον σταθμὸν: Τὸ κύμβαλον ἢ «ντολταίμερ». Ἵ σταθμὸς αὐτὸς, ἀπὸ ἀπόψεως προσηγγιστικῆς πρὸς τὸ πιάνο, εἶνε ἀπὸ τοῦς σημαντικώτερους. Τὸ ἡχείον τοῦ ὄργανου μεγαλύνει αἰσθητὰ καὶ οἱ χορδῆς του ἐπίσης. Τὸ μήκος τους κυμαίνεται μεταξὺ τῶν 40—75 ἑκατοστῶν. Φυσικὸν ἐπακολούθημα αὐτοῦ εἶνε ἡ ἔντονότερη δόνησις τους καὶ, κατ' εὐθείαν ἀναλογίαν, ὁ ἰσχυρότερος ἦχος τους. Ἰδίως ἐταν τελικὰ ἀποκτόνουν καὶ ἕνα καρβαλάρ ὄχι ὑποστηρίγματος. Τὸ σχῆμα τοῦ ὄργανου μένει στὴν ἀρχὴ τριγωνικόν, ἔπειτα γίνεται τετράγωνον καὶ τέλος τραπέζιον. Οἱ χορδῆς του τῶρα γίνονται 50 καὶ ἀντὶ νὰ θλιγῶνται ἢ νὰ τραβιῶνται μὲ τὸ δάκτυλα, πλῆθύνονται ἀπ' εὐθείας μὲ εἰδικὰ σφουράκια. Τὸ ὄργανον παίζειται στήριγμένον σὲ θέσι ὀριζόντια ἐπάνω σ' ἕνα τραπέζι ἢ σὲ κάποια παρόμοια βῆσι. Βῆσινα ἔχει δυναμώσει πολὺ ὁ ἦχος του ἀλλὰ ἔχει καὶ τὸ μειονέκτημα νὰ εἶνε ὀδύς ἐταν ἡ χορδὴ πλῆθύνεται ἀπαλά, καὶ τραχὺς καὶ γοργῆς ἐταν τὸ σφουρῆται ἐπάνω τῆς μὲ περισσώτερη δύναμι. Αὐτὸ συντέλεσε εἰς τὸ νὰ κατατάξουν τὸ κύμβαλον εἰς τὰ μὴ

εὐγενῆ ὄργανα καὶ οἱ ἀπαιτητικώτεροι νὰ προτιμῶσουν τὸ τράβηγμα τῆς χορδῆς. Ἵτοι ἐδημιουργήθηκε τὴν ἰδίαι μὲ τὸ κύμβαλον ἐποχὴ ἢ «Τοιτόλα» ποὺ εἶνε ἕνα μικρὸ ὄργανον ἔγχορδο, ποὺ οἱ χορδῆς του ἐβουνοῦντο ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν ἄρπαν καὶ τὴν κιθάραν μὲ τράβηγμα. Τὸ ὄργανον αὐτό, ποὺ ἐπικράτησε ὀλόκληρον τὸν 13ον καὶ τὸν 14ον αἰῶνα, ἔχει ἕνα σχεδὸν τετράγωνον καὶ ἀρκετὰ βαθὸ ξύλινον ἡχείον. Καὶ πλησιάζομε πᾶς στὴν ἐποχὴ ποὺ θὰ ἐμφανισθῇ, ἐξελεγμένον ἀπὸ τὰ ἔγχορδα ποὺ προαναφέραμε, τὸ πρῶτὸ πλήκτροφόρο: Τὸ «κλαβικιθῆριον». Ἵδῃ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος, εἶχεν ἐφοδιοισθῆ μὲ πλήκτρα τὸ ἐκκλησιαστικὸν ὄργανον. Ἄπὸ αὐτὸ ἐβανελοσθκαν τὴν ἰδίαν νὰ ἐφοδιώσωνται καὶ τὴ μιά ἀπὸ τις μακρῆς πλευρῆς τοῦ ὄρθογώνου ἡχείου ἑνὸς κυμβάλου μὲ μιά σειρὰ πλήκτρων. Ἄπὸ τὰ πλήκτρα αὐτὰ ἕνα μικρὸ μόνον μέρος ἐπρόβαλλεν ἔξω ἀπὸ τὸ ἡχείον καὶ τὸ ὑπόλοιπον ἐξείσταν μέσα σ' αὐτό, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τις ὀριζόντια τεταμένους χορδῆς. Στὸ ἄκρο τοῦ ἐσωτερικοῦ αὐτοῦ τμήματος τοῦ πλήκτρου ἦτο προσαρμοσμένον κάθετα ἕνα ραβδάκι. Ἵταν λοιπὸν ἐπέετο τὸ ἐξωτερικὸν ἐμφανῆς μέρος ἀνασηκώοντο τὸ ἐσωτερικὸν ἄκρον τοῦ πλήκτρου καὶ τὸ κάθετο ραβδάκι ἐπληττε τὴν ἀντίστοιχὴ χορδῆ. Τὸ κτύπημα βῆσινα αὐτὸ ἦτο ἔμμεσο καὶ φυσικὰ ἀπαλό, ἐγίνετο ὅμως ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἡ ἐσφαλμένη αὐτῆ κατεύθυνσις καθιστοῦσε ἄτονον καὶ ἄχρωτον τὸν ἦχο ποὺ ἀπέδιδε. Γιὰ πολὺν καιρὸ ὄπῃρχε ἡ πεποίθησις πῶς ἐφευρέτης τοῦ ὄργανου αὐτοῦ ἦταν ὁ Γκουίντο Ντ' Ἀρέτζο πρᾶγμα ἀπίθανον ἀφοῦ ὁ ἰδῶς πολλῆς φορῆς ἀναφέρει οἱς ἀνομήνισις του πῶς γιὰ τὰ μαθήματα τραγουδιοῦ, ποὺ εἶνε χρησιμοποιοῦσε τὸ πρωτόγονον μονόχορδο.

Ἵτελὸς ὅμοιο μὲ τὸ κλαβικιθῆριον ἦτο τὸ κλειδοχορδον μὲ μοναδικὴ διαφορά τὴν ὄλη τῶν χορδῶν του, ποὺ σ' αὐτὸ ἦταν μετἀλλινῆς ἐνῶ σ' ἐκείνο ἀπὸ ἔντερα γάτας. Τὸ κλειδοχορδο, ποὺ πρωτοαναφέρεται σὲ χειρόγραφο τοῦ 1404 ἐξουθετώμενος μὲ τὴν ἀλλαγὴ αὐτῆ τῶν χορδῶν τὰ μειονέκτημα ποὺ παρουσιαζε ἀπὸ ἀπόψεως ἡχου τὸ κλαβικιθῆριον καὶ εἶνε ὄχι μόνον ἀδυνατώτερο ἀλλὰ καὶ ἐπιδεκτικώτερο χρωματισμοῦ ἡχο. Γι' αὐτὸν τὸ λόγῳ χρησιμοποιοῖθηκε καὶ περισσώτερο ἀπὸ ὄνομαστικὸς καλλιτέχνης τῆς προκλασσιακῆς καὶ τῆς κλασσιακῆς σχολῆς, ὅπως ἦταν ὁ Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ καὶ ὁ Μότσαρτ.

Ἵχομε καὶ μιά ποικιλία τοῦ κλειδοχορδου. Ἵτὸ μακινόντε. (Μέσα 16ου αἰῶνος). Θὰ μποροῦσε μὲ τις 70 του χορδῆς καὶ τὰ 50 πλήκτρα του νὰ θεωρηθῆ καὶ τελειοποίησις τοῦ προηγούμενου. Τοῦ εἶχαν όμως τοποτετήσῃ πέντε καρβαλάρῆδες, ἐπάνω ἀπὸ τοῦς ὁμοίους περνοῦσαν διαδοχικὰ οἱ χορδῆς του καὶ αὐτὸ ἔκανε

τόν ήχο του τόσο θαμπό πού χρειαζόταν άπολυτή ήσυχία στο περιβάλλον γιά ν' άκούσθῃ. Κι' ός τόσο τό μακρόντν άγαπήθηκε πολό, πρό πάντων άπό τίς καλόγρηες πό, όπως μάς πληροφορεί ό **Mersene** έλεγαν ότι έπάνω σ' αυτό μπορούσαν να παίξουν τούς θρησκευτικούς τους ύμνους στό «ελιά του χωρις να ταραζούν τήν ήσυχία του μοναστηριού, γιati ό ήχος του δέν άκούσαν παραέω. "Ένα χαρακτηριστικό του πάνω—πού θαρηγήθε ακόμα να παρουσιασθῆ—τόθε από τότε στό μεγάλο βαθμό τό μακρόντν: "Εδóθη μεγάλη προσοχή τών έξωτερική του εμφάνιση. "Όπως τό κάθε τι, πού έμπαινε στη χροίτι τών άντιπροσώπων τής θρησκείας, άνθρώπων έξαιρετικά καλλιγρημένων στη Δύση, έξωραστῆκε και διακοσμήθηκε τό έξωτερικό του ξύλινο περίβλημα μέ πολλή καλαισθησία. Τό σκέπασμά του πρό πάντων ήταν συχνά στολιόμένο μέ καλλιτεχνικά-τάτες ζωγραφικές παραστάσεις ή μέ όφρια διακοσμητικά σχέδια σχηματισμένα μέ ποικιλίες βαρύτερων ξύλων διαφόρων χρωμάτων, πού προσκόλλουσαν στις αντίστοιχες έγκοπές ό τεχνίτες.

"Ακόμη βέβαια μ' όλα αυτά δέν μπορούμε να πούμε πώς πλησιάζουμε στό πιάνο. Κι' όμως—είμαστε στό δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνου—τά πληκτροφάρα μουσικά όργανα άρχίζουν να προσέχονται τά πρώτα από τούς μεγάλους τεχνίτες τών ήχων και όμώως σχεδόν να κινούντο τό ένδιαφέρον τους και να τούς έμπνέουν. "Ετσι πρώτος ό "Όρλάντο ντι Λάσοο (1532—1594) παραλαμβάνει τό διακριτικό αυτό όργανο σέ συγκροτήματα μικρά από άλλα συνθή έξορδα και γράφει γι' αυτά άνάλογες συνθέσεις, γεγονός εις τό όποιον όφείλει τήν τιμήν να τό αποδίδεται ή πατρότης τής λεγομένης μουσικής δωματίου.

Περνάει όμως ολόκληρος αιώνας και μερικά χρόνια ακόμα και δέν βλέπουμε ένα σημαντικό βήμα προς τήν πρόοδο. Τέλος τό 1725 ό όργανίστας Δανιήλ Φεμπέρ τό όηγηεί σ' ένα καινούριο σπουδαίο σταθμό αυτή τής φορά. Τού δίνει γιά κάθε τόνο μία ξεχωριστή χορδή, ένδ έως τότε κάθε χορδή έδινε δυό και περισσότερους τόνους, άνάλογως τού ύψους εις τό όποιον έδέχτο τό κτύπημα τού σφυριού και αυτό άπέκλειπε τήν δυνατότητα να άποδοθούν μέ τό όργανο ώρισμένες συγχορδίες. Τήν ώρααν αυτήν άνεξαρτήτως του ήχου άκολουθεί ένα δυνάμωμα του τόνου. "Άλλος όργανίστας ό **Lemm** από τό Μπραουνοβάργκ έφοδιάζει τά πληκτροφάρα μ' ένα ήχείον πού ή κάτω του έπιφάνεια έχει δύο στρώματα και μ' αυτό ό ήχος τους γίνεται πλουσιώτερος. Οι δυνατότητες πού οια σιά άποκτούσαν ό πρόδρομοι αυτού του πιάνου άδήγησαν εις τήν γνώμην ότι έπρεπε και τά πληκτρα να κερδίσουν εις μήκος έξωτερικούς γιά να ελαττώθουν ό δυσκολίες πού άπαντούσαν τά δάκτυλα στην άπόδοσι πρό πάντων τών συγχορδίων. Ταυτόχρονα άσολήθησαν και μέ τήν καλύτερηι τής ποιότητας του ήχου και πριν από τά μέσα της 17ης έκαιονταετηρίδος ό Χάνς Ρούκερ από τήν "Αμβέρταν παρουσίασε τό αρπιόδοχορδο, όπου άντικαταστάθηκαν τά μετάλλινα ραβδάκια, πού έως τότε έκτυπον τήν χορδήν, μέ ξύλινα, πού στό όκρο τους έπυαν προσαρμοσμένο ένα κοματάκι φτεροό κόρακος. Αυτό έτραβούσε τήν χορδήν γιά να προκόληση τή δύσνησι τής και έπειδή έδινε τήν έντύπωση ένός άγκαθιού τό όργανο όνομάσθηκε «σπινέττα» στην "Ιταλία και τή Γερμανία (άπό τό *spina*=άγκάθι) και *Virginal* (=παρθένω) στην "Αγγλία ή γιati ένόηθηκε πολό άπό τήν "Ελισαβέτη, τήν παρθένω βασιλεύσασα, ή—τό και πιθανότερο, άφού τό όνομα παρουσιάζεται πολό varίτερα

σέ άγγάλλια ντοκουμέντα—γιati τό χρησιμοποιοούσαν στό σουβεία τών «**Ave Maria**», τών πρός τήν θεότοκον δηλαδή καθολικών ήμερησιών ύμνων. "Όπως έπιομε γιά τό μακρόντν, έτσι και γιά τή σπινέττα έξεκολληόθησε και δυνάμωσε μέλιστα ή συνήθεια τής έξωτερικής διακοσμήσεως, και ύπάρχουν πρό πάντων έπάνω έπιφάνειες τού ήχείου—όπως αυτή πού βρισκεται στό έθνικό μουσείο τού Μονάχου, πού στολιζόνται μέ άληθινά άριστογρηήματα, έργα όνομαστών ζωγράφων τής έποχής. "Άλλά και σάν όργανο μουσικό τό φρόντισαν πολό τό αρπιόδοχορδο. Πρώτα μεγάλωσε ή έκταση του ήχου (ρά—φά) και βελτιώθηκε ή ποιότης του. Γιά τόν σκοπό αυτόν έργάσθηκαν πολλοι και πρώτα πρώτα ό Ίβιος ό Ρούκερ, έπειτα ό "Ιταλός Φαρλίσι, ό Γάλλος Ρισάρ, κ.ά., πού ό καθένας τους τό πρόσθετε κάτι. "Ετσι έγινε δυνατό να άπομνησται ό ήχος του τών ήχων άλλων όργάνων, να μεγαλώση ή έκταση τς του σέ όκτώ όγδοες πέρφου έως τότε έφθασαν έτσι σ' ένα καινούριο σταθμό: τά κλαβεόνια ή κλαβινόμβαλα.

"Εν τώ μεταξύ ό κάθε έπιθετός όργανοποιός κατέβηλε προσκάθειες να παρουσιάζη βελτιωμένες παραλλαγές τών ήδη έν χρήσει όργάνων. "Ο Γιόχαν Στάίν π. χ. έφέρσε τό λεγόμενον *vis-a-vis*, πού δέν ήτο παρά ένα διπλό αρπιόδοχορδο, μέ δυό σειρές πλήκτρων, από μία σέ κάθε μακρότερη πλευρά του όργάνου, έτσι πού στό Ίβιο όργανο μπορούσαν να παίξουν δυό έκτελεστές μαζί. Γιά τό περιεργον τού πράματος άέξιζει να άναφερθῆ και ή προσάθεια τού Μπερτράν Κοστέλ από τό Μονπελιέ. "Επρόκειτο γιά ένα όπτικόν αρπιόδοχορδο, πού μέ τήν πίεσιν τών πλήκτρων του παρουσιάζουσε έγχρωμες ταινίες και έσχηματίζοντο έτσι ένδιαφέρουσες άρμονίες, πού άπνευθόντο όμως στό μάτι.

Τή διχρωμία τών πλήκτρων (λευκών και μαύρων) βρισκουμε γιά πρώτη φορά στό όργανο τού όνομαστού "Ιταλού τραγουδιστού Φαρινέλλι (1705—1782) άνεπίθετη όμως προς τή σημερινή τάξι. Εινε δηλαδή μαύρα τά κάτω πλήκτρα και λευκά τό έπάνω πού χωρίζονται κατά πλάτος σέ δυό τμήματα. "Επίεζε τό λοιπόν τό πρόσθιο τμήμα γιά τίς διόσεις και τό αντίθετο γιά τίς ύφέσεις. Αυτό έβάσταζε έως τή έποχή πού κατοιερώθηκε γιά τό χόρδιομα του κλαβεόινου, τό σύστημα του λεγομένου «συγκροσμένου», πού όφείλεται σέ έμπνευσί του "Ανδρέα Βερρμαιοτέρ (1645—1706).

Τά κλαβεόνια έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στη μουσική και σάν όργανα γιά σολιστες και σέ συγκροτήματα μουσικής δωματίου και σέ μουσική όρχήστρας. Οι κλαβεονίστες έξετιμάντο τόσο ώστε αυτοί άνέλθμθαν από τή θέσι τους και τή διούθυνση τής όρχήστρας, έκτελούσαν δηλαδή μαζί μέ τό μέρος τους και χρέη άρχιμουσικού· αυτοί έπίσης άνέλθμθαν και τή σουβεία τού λεγόμενου «σκορ ρετσιτατίβο». Ως τόσο ύστερα από μία τόσο ένδοξη σταδιοδρομία πού είχε τό όργανο, σήμερα χρησιμοποιείται έλάχιστα και αυτό μονάχα γιά τή έρμηνεία παλαιάς μουσικής. "Άλλως δέν είναι τό μόνο όργανο πού παραμετήθηκε από τήν έπικράτηση του όργάνου. Σπινέττες, βιβινάλια, αρπιόδοχορδα κ.τ.λ. όλα έσραώθηκαν άπ' αυτό.

Τό σημερινό πιάνο πού είναι βέβαια έξέλιξις όλων όσων προσάφεραμε και ίδίως τού κλαβεόινου—πού είχαν έν τώ μεταξύ άποκτήσει γιά κάθε τόνο διπλή χορδή—, διαφέρει οδοισστικά από τούς πρόγόνους του, όλους κυρίως κατά τόν τρόπο πού παράγει ό ήχος του. Παρουσιάζοιτε σέ διεθοδικάτοιο άρθρο τού "Ιταλού συγγραφέα **Scipione Massei**, σέ φύλλο τής έφημερίδας «**Giornale de Litterati d'Italia**» ως έφερέρις



του Φλωρεντίνου τεχνίτου Βαρθολομαίου Χριστόφορι. Το όργανο περιέχει ένδιαφέρουσες λεπτομέρειες και συγκεκριμένα αναφέρει πως το άρπιχορδο αυτό με τόν έντελωδ νέο τύπο άποβίδει με την τελειοποίησι του μηχανισμού του πιάνου και φέρτε και πός ο έφευρέτης του μεταχειρίστηκε για να επιτύχη τό σκοπό του αυτόν σφουράκια σκεπασμένα με δέρμα». Από τό κυριώτερο αυτό και σημαντικώτερο για τόν έρμηνευτή χαρακτηριστικό του, τό όργανο αυτό για πολόν καιρό άνομαζόταν πιανοφόρτε και σπανιότερα φορτεπιάνο. Ως τόσο την πατριότητα της έφευρέσεως διεκδικούσαν και ο Γάλλος Marius και ο Γερμανός Schöfler. Από τούς δύο όπως αυτούς, το μεν πρώτου ή παρουσίασις της έφευρέσεως στη γαλλική βραβλική 'Ακαδημία ενός Clavecin à maillets et sautoiriaux' έγινε μόλις τό 1716 του δε Schöfler τά πρόκρουσα διά την οικειοποιήσιν από ξένους διαφόρων έφευρέσεών του, χρονολογούνται από τό 1736. Τό πιθανώτερον είνε ότι και οι δύο αυτοί έργάσθησαν για να επιφέρουν άλλες άκόμη τελειοποιήσεις στο καινούριο μουσικό όργανο όπως άλλως τε έκαμαν πολλοί άκόμα μεταξύ τών όποιών και οι Γερμανοί Στάιν και Σίλμπερμαν. 'Η άλήθεια είνε πως μ' όλες τις άντιρρήσεις μερκών φιλομούσων οι μουσικοί—συνθέται και έρμηνευται—έχτηρέτιον με ένθουσιασμό την νέα μορφή του πληκτροφόρου, που έντός όλίγου είχε σημειώσει τόσες κατακτήσεις. 'Ανάλογα βέβαια είνε και τά πλεονεκτήματά του άπάντι τών άλλων οργάνων της οικογενείας του, πλεονεκτήματα που όφείλονται στον πολυδαίδαλο μηχανισμό του. 'Όλα είνε ύπολογισμένα ως την πιο μικρή λεπτομέρεια. Τίποτα δέν παραμελήθηκε. Τό ήχο του καταργασμένο στερεά, με τά διάφορα μέρη του κάλυπτονδεβεμένα με ράβδους από σίδηρο και από ξύλο και με γερά περικάλυπτα βαλμένα έτσι που να μπορούν να προσαρμόσουν επάνου του τό ξύλινο στήριγμα που κρατάει τά κλειδιά τά προορισμένα για τό κούρντισμα τών χορδών. Οι χορδές αυτές, όλες μετάλλινες είνε διπλές και πολλές φορές τριπλές δίνοντάς του έτσι έναν ήχο πλούσιο και γεμάτο τόσο που δέν τόν βρούμε σε κανένα άλλο όργανο. Μιά πλάκα ξύλινη, που μπαίνει άνάμεσα στις χορδές και τό στήριγμα τών κλειδιών τους και που λέγεται πλάκα άρμονική, δυναμώνει άκόμη περισσότερο την παλμική κίνηση της χορδής. 'Από τούς βασιστότερους είνε ο μηχανισμός που κανονίζει την άκριασία και έλαστική κίνησι κάθε σφυριού προς την αντίστροφη του χορδής. Οι χορδές είνε άρραδιασμένες κατά χρωματικήν άντιούσαν κλίμακα και ή κρούσις τους γίνεται έμμεσα με την πίεσι πληκτρών

λευκών από έλεφαντοκόκαλο για τούς φυσικούς τόνους και μαύρων από έβονο για τούς άλλωιωμένους. Σημαντικό συμπλήρωμα του μηχανισμού του πιάνου είνε και τά δύο του πεντάλ, που πιέζονται με τό πόδι και που όταν χρησιμοποιούνται τεχνικά και σύμφωνα προς τούς αούτηρούς κανόνες συντελούν σε πολύτιμες για την άπόδοσι αύξομειώσεις της έντάσεως του ήχου. Τό δεξί πεντάλ σηκώνοντας τούς πηγίς άφήνει την παράτασι του ήχου μιάς χορδής που έδουήθηκε, έντελώς έλεύθερη και με τόν τρόπο αυτό μεγαλώνει την ήχητικότητα του οργάνου. Τό άριστερό έχει τόν έντελώς άντίθετο προορισμό. 'Όταν πιέζεται φέρνει πλησιέστερα τά σφυριά προς τις χορδές, που πληττονται έτσι από μικρότερη άπόστασι και άποβίδουν άπαλότερο ήχο.

'Ο μηχανισμός αυτός του πιάνου, που έξακολουθεί με συνεχεις βελτιώσεις να είνε και σήμερα έν χρηση, είνε αυτός που έφευρε ο Χριστόφορι και έτελειοποιήσεν έπειτα ο Μπρεντγούντ. Είνε γνωστός ως άγγλικός μηχανισμός κατ' άντίθεσιν προς τόν Βιεννέζικον που ξεκινά από τό σύστημα του Σίλμπερμαν. 'Ο 'Εράρ στο Πάρισι ηύρε τό μηχανισμό της διπλής ύπεκφυγής του σφυριού τό 1823 και άλλοι έπέφεραν άλλες τελειοποιήσεις μικρότερης σημασίας που είναι άδύνατο ν' αναφερθούν όλες. Γύρω στα 1925 έγινε προσπάθεια να άποδοθούν στο πιάνο και τέταρτα του τόνου ύστερα από τις συνθέσεις ίδιως του Τσεχοσλοβάκου συνθέτου 'Αλοΐς Χάμπα, ή προσπάθεια όμως έσταμάτησε μαζί με τό σταμάτημα τών αναλόγων προσπαθειών από μερους τών συνθετών να πλουτίσουν την φιλολογίαν του πιάνου με έργα προωρισμένα να έκτελεσθούν σ' ένα τέτοιο όργανο.

Είνε περιτό άσφαλώς να μιλήσουμε για τη σημασία του πιάνου ως μουσικού οικογενειακού οργάνου. Στα πιο περιωρισμένα σπίτια είνε σπάνιο να λείπει τοόλάχιστον ένα όρθιο πιάνο, άφου άλλως τε γενικά θεωρείται σαν κάτι που μπορεί στην άνάγκη να μάς δώση άκόμη και μία ιδέα—έστω και άμυδρή—μουσικής γραμμής για όρχήστρα. 'Αλλά και χωρίς αυτό όσο και άν προσπαθήσουμε είνε δύσκολο να βρούμε μουσική φιλολογία που ο δγκος της να πλησιάζη στον δγκο της φιλολογίας του πιάνου.

'Από τούς γνωστότερους οίκους κατασκευής πιάνων περιφημότεροι είνε οι: Μπαϊζεντορφερ (ο άρχαιότερος από όσους σώζονται), Πλεγιέλ, Μπλύντερ, Ίμπαχ, 'Ερτς Σταϊνγουάι Μπεχστάιν και άλλοι μικρότεροι.

(Κατά τόν Markus Koch).

## ΣΥΝΑΝΤΗΣΙΣ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΑΝ ΣΙΜΠΕΛΙΟΥΣ

Κάθε βράδυ κάθεται ο Γιάν Σιμπέλιους, μ' ένα κομμάτι ποδρά κοντά του, φυσώντας δαχτυλίδια καπνού, δίπλα στο ραδιογραμμόφωνο στο λιβινγκ - ρουμ του σπιτιού του. Στά περβάσια των παραθύρων, πάνω στα τραπέζια και στις βιτρίνες είναι βαλμένα μεγάλα βάζα με φρέσκα λουλούδια. Μπρος από παράθυρο απλώνεται το εύρω φιλανθικό τοπίο. Κανένα σπίτι δεν φαίνεται δόλωρο, από την μακρινή λεωφόρο ακούγεται πότε-πότε το κορνάρωμα ενός αυτοκινήτου.

Μήνες τώρα ο Σιμπέλιους, άδωντος, άχρος λιγάκι βαρκόσιος, αλλά άκόμα διαβάζοντας χωρίς γυαλιά, δέν άφησε την «βίλλα Αίνολα». Φροντίζοντας γι' αυτόν σάν μητέρα, παρά την μεγάλη της ηλικία (είναι λίγα χρόνια μόνο μικρότερη από τόν Γιάν της) φιλόδοξη και άνεργητική, ή κυρία Αίνα Sibellius, μία λεπτοκαμωμένη γριούλα με άσημηνα μαλλιά, στοματίαι δάκτυλους έπισκέπτες στην έξώπορτα. «Ο μάετρος Γιάν δέν θέλει νά άνοηλθθί, κοιμάται» λέει άποφασιστικά και κλεινει την πόρτα. Έκτός άν είναι κανεις τυχερός και έχει σουτάσεις από παλιούς φίλους. Ήρθα με τό ποδήλατο από τόν σιδηροδρομικό σταθμό Ristinummi στό Järvenpää, και ή κυρία Αίνα τό άνεγγύρισε άμέσως, ήταν της κόρης της ή όποια μου τό ελεγε δανείσει. Μ' αυτό άνοιξε ή πόρτα πού τό λιβινγκ - ρουμ. 'Ο Μάετρος Γιάν με ύποδέχτηκε άνοιγοντας τά χέρια του, σάν έναν παλιό γνώριμο, και ύστερα, ενώ πέραμα καφέ με γλυκίσματα, μου μίλουσε ύφες δλόκληρης γιά τήν μουσική του, τίς άπίτυχίες του, τή νεότητά του, τούς φίλους του σ' δλον τόν κόσμο, συμπεριλαμβανομένων και τών γενναιοδύρων Άμερικανών, οι όποιοι τόν φοβιάσαν με δέκα χιλιάδες ποδρα. Καπνίζεις κάθε μέρα πρήν τήν μία ντουζίνα μακρούς, χοντρά ποδρα Χαβάνας,—λοιπόν μία προμήθεια γιά τρία χρόνια.

Τά πρώινα τά περνά στο γραφείο του, όπου διαβάζει τήν μουσική πού έχει γράψει τήν προηγούμενη νύχτα. Ύστερα βάζει τά χειρόγραφα με τίς τρεμουλιαστές νότες προσεκτικά σ' έναν χορτοφύλακα. Πάνω στό ράφια βρίσκονται καμιά έκασοτή τέττοια χορτοφύλακες, δεμένοι. Κανείς όμως δέν άκουσε τήν μουσική πού συνέθεσε τά είκοσι τελευταία χρόνια, ούτε ή κυρία Αίνα. Δέν μπόρεσαν να τόν μεταπεισουν ούτε οι είκοσι χιλιάδες δολάρια πού τό προσέφεραν από τήν Άμερική.

H. H. STUCKENSCHMIDT

## ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΠΑΡΤΟΚ

Τόν είδα γιά τελευταία φορά τό φθινόπωρο του 1938. Έμενε σ' ένα πικνοφυτεμένο προάσιο της Βουδαπέστης. Έπρεπε να πάς άρκετή ώρα με τό τράμ γιά να φθάσει στην άραία βίλλα, από τήν όποία κρατούσε λίγα μόνο δωμάτια και όχι τά καλύτερα. Έρχόμουν από τήν Πράγα και ή συζήτηση περιστράφη στην πολιτική. Τι θα γινόταν ή Τσεχοσλοβακία, ή Αύστρια και ή Ούγγαρια; 'Ο Μπαρτόκ μου έδειξε ύστερα τά χειρόγραφα ενός μόλις τελειωμένου έργου του. Τό είχε συνθέσει γιά μία τούρπε στην Άμερική με τόν βιολονίστα 'Ιωσήφ Σίγκτι και τόν Μπέυν Γκούντναι! Τό όνόμασε «Contrasts».

Ή άτμόσφαιρα στο σπίτι ήταν ίδιόρρυθμη, μάλλον

«Αύριο, ίσως μεθαύριο, όταν δέν θα είμαι πιά έδω, τότε ίσως», λέει ο Σιμπέλιους κουνώντας τό κεφάλι. Μετά τόν θάνατό του θα γνωρίσουμε τίς δημιουργίες από τό λυκόφως της ζωής του. Δέν θέλει να κριθί σε παραλληλισμό με τά έργα του από τό ζενιθ της δημιουργικότητός του. Άλλά να συνθέτη πού είναι άπαραίτητο. Είναι τό έλιξήριον της ζωής του.

Χτυπά με τό δάκτυλο τό φολακρό κεφάλι του και λέει: «Ή μουσική μου παρακαταθήκη! Τόση μουσική είναι εκεί μέσα, πού δέν έχω όμως τόν καιρό να τήν γράψω. Και έκτός αυτού, δέστε τά χέρια μου. Πώς τρέμουν. Αυτό προέρχεται από τό βιολί πού κάποτε έπαιξα πολύ. Και, άν πιστέψουμε τόν γιατρό, από τήν ηλικία». 'Ο Σιμπέλιους δέν ποτεεί τόν γιατρό πού δεκάδες χρόνια πριν του άπηγόρευσε τό συνεχές άκουσιμο.

Ζή άπλά και χωρίς φροντίδες. Άπό τό κράτος έχει τιμητική σύνταξη, τά ποσοστά του είναι τώρα δικας και άλλοτε πολλά και πλούσιοι φίλοι του στέλνουν άφθονα δώρα. Ή μεγαλύτερη του ευχαρίστηση είναι να βρίσκεται άνάμεσα στα πολυάρθρα έγγόνια και δισγόνα του. Κάθεται μαζί τους κάτω και χαίρεται τόν μεγάλο θόρυβο στο συνήθως ήσυχο σπίτι.

«Παιδικές φωνές είναι θεία μουσική», λέει γελόντας. «Παιδιά και πουλιά, τό θρόισμα τών φθινοπωρινών φύλλων, οι στεναγμοί και τά τραγούδια τών δέντρων στη θύελλα, τό βούϊσμα τών σπαρτών. Ούράνιες φωνές πού κάνουν να ντρεπόμαστε έμεις οι γήινοι μουσικοί».

Συχνά, κάθεται ύφες στο άνοιχτό παράθυρο και άφογκράζεται τούς ήχους του ύπαιθρου. Τό ποδρό στο χέρι του σβύνει. 'Ότι δέν κοιμάται τό καταλαβαίνει κανεις από τά δαχτυλά του, πού χτυπούν στο χέρι της πολυθρόνας τό ρυθμό της μουσικής πού έμεις δέν άκούμε. Τήν νύχτα προσπαθει να τήν γράψει. Σπάνια τό πετυχαίνει. Πολλά φύλλα χορτίου μισογραμμένα, πηγαίνουν σταλακτωμένα στο κάδο τής άχρήστης. Οι συχνές έκτελέσεις τών παλιών του έργων, τόν κάνουν να συμπυκνώνεται με τό πεπωμένο, πού στην προχωρημένη ηλικία του μετρίασε τήν δημιουργική ικανότητα. «Νάκαι κανεις δίσκομος όσο ζει, τί εύτυχία!» λέει ριχνοντας ένα βλέμμα εύγνωμοσύνης στα κτηνωσιμένα δάφνινα στεφάνια πού κρέμονται στους τοίχους.

λιτή και μολατατα πρόσχαρη, χαρακτηριστικό πού προέρχεται από μικρά φολκλοριστικά ένθυμα: Πολύχρωμα κεντημένα πεσπατικά σε ζωηρούς τόνους, όπως τά άγαπών οι χωριάτες τών Βαλκανίων. Πολλά βίβλια, πλάκες γραμμοφώνου, νότες, ένα πιάνο με ούδρ, και φυσικά ένα γραμμόφωνο.

'Ο Μπαρτόκ ήταν κοντός, πολύ λεπτός σχεδόν άδωντος, με φωτεινά, διαπερατικά και κάπως έξεταστικά μάτια. Τά άδωντα χέρια του είχαν μία σχεδόν γυναικεία λεπτότητα. Ήταν πρόσωπο εύγενές και δλο πνεύμα, κανονικό και σάν άνομο από μωρόντζο. Σπασιώς συνήτησα άνθρωπο στην όψη του όποιου να καθρεφτίζεται με άπόλυτη ελικρίνεια, διανοητική ά-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

γνότης και τὸ ἀδιάφθορον τόσο καθαρά. Ὁ Μπαρτόκ ἦταν τίμιος μέχρι τραχύτητος. Δὲν ἤξερε συμβιβασμούς οὔτε στὴν τέχνη οὔτε στὴν πολιτική. Ὅταν ἔγινε πενήνια ἔτων, καὶ ἦταν ἡβὴ διασημῶς, ἡ πόλις τῆς Βουδαπέστης τοῦ ἀπένευμε τὸν τίτλο τοῦ καθηγητοῦ. Ἐκεῖνος δὲν τὸν δέχτηκε μὲ τὴν παρατήρησι ὅτι ἡ τιμὴ φθάνει πολὺ ἀργά γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς διάκριση.

Τὸ 1936 ἔγινε στὴν ἱταλικὴ Γερμανία, στὸ Ντύο-σελτορφ, ἡ περιβόητος ἐκθεσὴ «εὐφορομένης μουσικῆς». Ὁ Μπαρτόκ ἔμαθε ὅτι λείπουν ἀπ' αὐτὴν τὰ δικὰ του ἔργα. Μὲ ἕνα γράμμα του πρὸς τὸ ὑπουργεῖον τοῦ Ρίμπεντροπ διαμαρτυρήθηκε ἐντονότατα γιὰ τὴν παράλειψη.

Παρ' ἅλ τὴν ἀπαισιοδοξία ποὺ κυριαρχοῦσε στὴ σκέψη του, ἦταν ὀρθολογιστῆς, καὶ πίστευε ὅτὸ μέλλον ὄπως μόνον ὁ ἄνθρωπος τῆς γυλλικῆς ἐπαναστάσεως. Μέχρι τὴν δημοκρατικὴν του ἐργασία τὰ πάντα ἦταν κανονισμένα ἕως τὴν τελευταία λεπτομέρεια, ὁπαγορευμένα ἀπὸ τὴν λογικὴν, τὸν ἐλεγχο τῆς νοήσεως καὶ ἀκόμα τὸν χρονόμετρον. Αὐτὸ ἦταν ἕνα χαρακτηριστικὸν ποῦ τὸν συνέδεε μὲ τὸν Ἰγκορ Στραβίνσκυ, τὸν μαγιώδη θιασώτη τῆς ὀρολογιακῆς ἀκριβείας. Καὶ ὁ Μπαρτόκ ὕποτασσόταν στὴν κυριαρχία τῶν χρονόμετρων. Εἶχε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μαζὺ του ἕνα μετρονόμο μὲ τὸν ὅποιον ὄταν μελοτοῦσε ἐξέλεγε καὶ διόρθωνε τὰ τέμνι του.

Ἐνὰς μεγαλοπάλτης τὸν ἀκρῆ μίαις μεγαλοπούλεως. Κοίταξε ἀπὸ τὸ παράθυρό του ποῦ ἦταν πρὸς

τὴν ἔσοχῃ, εἶλεπε κανεὶς λειβάδια, καὶ προαισθανόταν τὴν «Πούστα», τὸν μεγάλο κίτρινο, μονότονον κάμπο τῆς Οὐγγαρίας. Ὅταν στράφηκε ὁ Μπαρτόκ εἶχε βάλει μίαν πλάκα στὸ γραμμόφωνο. Ἄκουσα ἕναν τρελλὸ χορὸ χαρακτηριστικὰ βαλκανικοῦ τύπου. «Τὶ ρυθμὸς ἦταν αὐτός;» ρώτησα τὸν Μπαρτόκ ὄταν τελείωσε. Χαμογέλασε κοροϊδευτικὰ. «Αὐτὸ ἤθελα ἀκριβῶς νὰ μάθω ἀπὸ σῆς». Ἐβγαλε τὴν πλάκα ἀκόμα μίαν φορὰ. Ἦταν ἕνας πολὺ γρήγορος ρυθμὸς δώδεκα ὀκτώων, ἀλλὰ δχι τονισμένον ὡς Siciliano ἀλλὰ ἀσύμμετρον. 2+3+2+3+2. Γιὰ τὸν Μπαρτόκ ἦταν κάτι πολὺ συνηθισμένον, ἔμένα ὅμως μοῦ ἔκανε τότε κόπο νὰ καθορισθῶ τὸν ἀσυνήθιστο καὶ ἀνυπότακτο αὐτὸν ρυθμὸν. Αὐτὴ ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἄλλη μεριά τοῦ κόσμου εἰς τὴν ὁποία ζῶσε πνευματικῶς καὶ ἐργάζοταν ὁ Μπαρτόκ.

Γιατὶ ἄλλῃ ἡ ἀγάπη αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου τῶν νεύρων, τὸν μεγαλοπολιτῶν, καὶ τοῦ ἐκλεπτυσμένου καλλιτέχνη, ἀνῆκε τὸν δημοτικὸν τραγῶδι καὶ τὸ λαϊκὸν χορὸ τῆς κοντινῆς καὶ μακρινῆς του πατρίδος. Μία ἀγάπη ποὺ τὸν περιπλανοῦσε χρόνια δλοκίηρα σὲ χωριά, βουὰ καὶ κοιλάδες τῆς Οὐγγαρίας καὶ τῆς Ρουμανίας, ἕως τὴν γῆγός «Ανατολὴ στὰ πρόθυρα τοῦ ἀβρῆτικου πολιτισμοῦ, ποῦ ὄφρησε τὸ ἴχνη του στὰ Βαλκάνια. Ἐφοβισμένον μὲ φωνόγραφο καὶ τὰ λοιπὰ χρειάδι γιὰ φωνογραφικὰς ἐγγράφας, πῆγαινε ὁ Μπαρτόκ σὲ μακροχρόνια ἐξερευνητικὰ ταξίδια. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο συνέλεξε χιλιάδες φωνογραφικὰς ἐγγράφας, εἰς ὁποῖες κατάτασε μὲ ἐπιμέλεια σὰ κατηγορίας καὶ μετέγραψε σὲ νότες.

RUDOLF VON DELIUS

## Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Ὁ Χορὸς εἶνε ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ εἶδη τῆς Τέχνης. Καὶ τὶ εἶνε Τέχνη;

Κάθε ἄνθρωπος ἔχει συναισθήματα, ὀφίσταται συγκινήσεως, ψυχικὰς ταραχάς, ἔσωτερικοῦς ὑπερερεθισμούς. Στους δυνατοὺς, ὁ ἔσωτερικὸς αὐτὸς ἀναβρασμὸς φθάνει ὡς τὸ ξεχείλισμα. Τὶ πρόκειται νὰ γίνῃ τότε; ποῦ ὀδηγεῖ τὸ φαινόμενον αὐτὸ; πῶς ἐκδηλώνεται;

Αὐτὴ ἡ ὑπερέντασις τῆς ψυχικῆς συγκινήσεως εἶνε ἀκόμη κατὰ τὸ σκετικόν, τὸ ἀβέβαιον, τὸ ρευστό. Δὲν ἔχει ἀκίνητοποιηθῆ. Κι' ὡς τόσο τὴν αἰσθανομασε σὸν μίαν σφαιρὴν ἀπόλαυσι, σὸν τὸ πῶ ἐνδόμυχο, τὸ πῶ ἀποκλειστικὰ δικὸν μας ἀπὸ τὸ ψυχικὸ ἐγὼ μας. Μὲ ποῖον μέσον θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἐξωτερικεῖομε, μὲ τὴν τρόπον νὰ τὸ μεταδώσωμε στους ἄνθρώπους, ποῦ μᾶς περιβάλλουν;

Οἱ ἄνθρωποι ἐρχονται σ' ἐπαφὴ μεαεθὸν μὲ τις αἰσθήσεις. Ἄλλὰ ἡ ἀπλή, ἡ συνεισθημένη ἐπικωνωνία μὲ τὴν λέξει, εἶνε καὶ ὄν αὐτὸ φαίνεται πορᾶνε. Δὲν κατὶ ἀφῆρημόν, δὲν φτάνει γιὰ νὰ ἐκφράση τους λεπτότερον χρωματισμὸν μίαις ἐνοιαις. Ἐτεῖ δημοιουργεῖται ἡ ἀνάγκη, γιὰ νὰ γίνῃ γενικῶς καταληπτὸ τὸ συναισθημα, νὰ παρασταθῆ, νὰ ἀποδοθῆ μὲ μίαι εἰκόνα. Καὶ ὁ εὐτυχισμένον ἄνθρωπος, ποῦ ἔχει ὀποσθὴ αὐτὴν τὴν δχι κοινὴ στους συνηθισμένονς τόλους ὑπερέντασι, θὰ δῶσιν σ' αὐτὸν ποῦ ἀνάβραζε μέσον του μίαι κῆποι μορφή, θὰ χύσῃ τὸ πνευματικὸν του ἐγὼ, μέσον σὲ κάποια φῶρμα, σ' ἕναν τύπον, γιὰ νὰ τὸ ἐκδηλώσῃ, νὰ τὸ ἐξωτερικεῖοσι. Χρησιμοποιεῖ γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτὸν ἕνα ὕλικον, ἡ χειροπιαστόν (μάρμαρον, ξύλον κτλ.),

ἡ ἀσὺλληπτον (ἤχο, κίνησι, λόγο, μιμικὴ κτλ.). Μέσον σ' αὐτὸ τὸ ὕλικον πρέπει νὰ περάσῃ ὅτι αἰσθάνθη καὶ κοχλάξῃ μέσα του, ἔτσι ποῦ νὰ τὸ δῆ, νὰ τὸ ἀντιληφθῆ σ' αὐτὴ τὴν ἔλη, μὲ τὴν πληρότητα ποῦ τὸ αἰσθανόταν πρὶν σὸν ἔσωτερικὸν τὸν κόσμον. Ἀπ' αὐτὸ ποῦ ἔοχηματιζοθηκε μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν, ἀκτινοβολεῖ τὸν περιβάλλον του, ὅτι ὡς τᾶρα ἀνάβραζε μέσα του. Ἐχομε δηλαδὴ αὐτὸ, ποῦ ὀνομαζομε ἔργον τέχνης. Ἐργον τέχνης λοιπὸν εἶνε ἕνα κομμάτι τῆς ψυχῆς τοῦ καλλιτέχνη, ποῦ ἔχει πάρει μίαι μορφή, ἡ ἀποκρυσταλλωμένη καὶ στερεὰ, ὄταν καὶ παρέταται αὐτοδοτο, ὄπως βγαίνει ἀπὸ τὸ χῆμα τοῦ δημοιουργοῦ του, ἡ ρευστό, ὄταν ἀπραιτίτως εἶνε καὶ ὁ ἀνοσθισμένον. Στὴν πρώτη μορφή ἀνήκουν τὰ ἔργα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, στὴ δευτέρη, τῆς μουσικῆς, τῆς ποιήσεως τοῦ θεάτρου, τοῦ χοροῦ κτλ. Καὶ στὰ δύο εἶδη τὸ ἔργον τῆς τέχνης περνάει γιὰ νὰ δημοιουργηθῆ ἀπὸ τὸ πνεῦμα καὶ τὸν ρόλον τῆς γύρεως ἀναλαμβάνει ἡ ἐμπνευσι. Καὶ στὰ δύο ἀπαραίτητως πρέπει νὰ αἰσθανοῦμε τὸν παλμὸν τῆς ζωῆς καὶ νὰ ἀναγνωρίσωμε τὴν μορφή τῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴν ὁποῖαν ἐδημοιουργήθηκα.

Ἡ τέχνη λοιπὸν εἶνε μίαι γέφυρα ποῦ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὴν μίαι ψυχὴ στὴν ἄλλη. Τὸ ἔργον τῆς στήνεται ὀλόρθον ἐμπρός μας, γεμᾶτο ὀλομοῦ. Ὅρμα ἔπάνω μας μὲ ὀλη τὴν ἡλεκτρικὴν δύναμιν τῶν κυμάτων του, μᾶς κατακατὰ καὶ χῶνει μέσος ἀλητὴ τὴν ψυχὴ, ποῦ τὸ ἔχον ἐμφυοῖρη. Περνοῦμε τῆς γεφύρας αὐτῆ καὶ γινόμεθα οἰκείαι μὲ τὸν δημοιουργὸ τῆς, ποροῦμε νὰ αἰσθαν-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



θούμε την πιο έσωτερη, την πιο απόκρυφη, την πιο λεπτή, την πιο άνευαισθητη δόνησι της ψυχής του. Γίνεται τη στιγμή εκείνη ένας είδος πνευματικής συνουσίας μεταξύ μας. Μ' αυτό πραγματοποιείται η βαθύτερη, ή πληρέστερη ένωση.

“Ας εξετάσουμε τώρα τα είδη της Τέχνης. Τα βασικά είναι δύο, απόλυτως και ούσιαστικώς διάφορα το ένα από το άλλο ως προς την λειτουργία της γενεσεώς τους. “Ας ονομάσουμε το ένα δημιουργικό και το άλλο αναδημιουργικό.

“Ο αναδημιουργός καλλιτέχνης είναι ένα είδος κατόπρου που δέχεται πρώτα και άναγκακά έπειτα την συγκίνησιν. Δοιείται από αυτά και μεταδίδει έπειτα την δόνησιν που αισθάνθηκε. Τα λεπτά και εύαισθητα νεύρα του είναι πρόθυμα να αντιδράσουν στήν πιο μικρή, στήν πιο απαλή έπαφή, συλλαμβάνουν αχόρταγα και, έτι, συλλάβουν το σκορπίουν γύρω τους χωρίς φειδώ. “Ο αναδημιουργός πλησιάζει το αντικείμενον με το όποιον θα άσχολησθ, το εξετάζει, το ψηλαφίζει προσπαθεί να το γνωρίσει, να ξεχωρίσει όλες του τις λεπτομέρειες, να το πάρη υπό την κατοχή του. Ποραμερίζει ό,τι τον ένοχλει, τακτοποιεί έτι του φαίνεται άδεβιδάλυτο, το παραμοιάζει στή δική του καιλαισθησία, διορθώνει την έκφρασί του, σύμφωνα προς τις ίδεές της έποχής του, λειαινεί, άπολύνει, στρογγυλεύει τις γωνίες άλλ' άφίνει τον πυρήνα δθικτον. “Όταν φθάσει εκεί καταλαμβάνεται από θεός και άρχίζει να προσαρμόζεται τώρα ό ίδιος προς το καλλιτέχνημα. Δέν λημοναί πως είναι ένας άπλος υπηρέτης του και έχει άναλαβεί τη φρόνηση της άρχικής του μορφής. Γι' αυτό έχει παραδώσει προηγουμένως τα χέρια του στέν πολιτισμό, που το δά έλέπτει, κ' έκαμε άπολό το θέρημα τους και εύαισθητότερη την άφή του. Τοδ χρειάζεται για να αισθανθ ή λεπτομέρεια. Γιατί ή δική του συγκίνηση προκαλείται βέβαια από το καλλιτέχνημα, και είναι σεβαστή. Μά αν έξωτερικέουσ στήν έρμηνηση του μόνου αυτή, ή παρουσιασας του έργου θα είναι έλλειπής. Πρέπει περισσότερο να εύλαβηθ ή συγκίνησι, που έδωσε στο καλλιτέχνημα τη ζωή, την ύπαρξ και έμεινε ριζωμένη σ' αυτό. Στή δική του θα δώση τη μορφή ενός μουσικού, παίρνοντας για πρώτη ύλη τις πολύτιμες πετρίτσες, που έπεσαν από τα χέρια του δημιουργού καλλιτέχνου και που γονατιστός αυτός θα μαζέψη και θα συγκολληση με τις έντυπώσεις του τις προσωπικές από την έπαφή του με το καλλιτέχνημα. Μά το μωσαϊκό αυτό θα πλαίσισθη μόνον το έργον, που τοδ έμποιεύθηκαν. Θά προσέξη να προσάρμωση καλά το πλαίσιον στήν εικόνα, που δέν πρέπει να ξεφεύγη απ' αυτό, άλλα και να μη πιέζεται, να μη ταλαιπωρητά. Λεπτή διαίσθησις στήν αξιολόγησι των διαφόρων σημείων του έργου είναι ή κυρία δύναμις του. Προθυμία να θυσιαση όσο μέγρος χρειάζεται να θυσιασθ ή από την δική του προσωπικότητα και ν' άφιση να φανή πιδ άνάγλυψη ή φυσιογνωμία του δημιουργού καλλιτέχνου, είναι το στήριγμά του. Στο πρώτο θά τον βοηθήσουν τα εύαισθητα νεύρα του που οί υπέρλεπτες ίνες τους θα συλλάβουν το πνεύμα του έργου και οί φωτεινοί σπινθήρες τους θα φοτίσουν έτσι, ώστε

να φανή καλά που πρέπει να μείνη άθικτο από την δική του προσωπική έπίδρασι και που μπορεί να την άφιση διακριτικά πάντα, να φανή κ' αυτή. “Όλα λοιπόν αυτά μαζί αποτελουδ έτι, συ- ήως ονομάζουμε «καλαισθησιάν» το αναδημιουργού.

“Ο δημιουργός καλλιτέχνης έχει και αυτός την καιλαισθησία του και όλες τις Ικανότητες, που συνδύονται μ' αυτήν ή που πηγάζουν από οτήν πρώτεύοντα δμς στοιχεία, εις τα όποια και αυτή ύποτάσσεται είναι ή δύναμις της προσωπικότητός του και ή δημιουργική του πνοή. Αύτη σφουρηλατεί και συγχωνεύει έτι έπίκτιτο, έτι δευτεροδөн διαθέσι. “Εμπρός εις το “Εγώ του δημιουργού και στήν καισιν που προκαλεί ή όρμη του; όταν αυτό έμφανίζεται, όλα παρομερίζονται, όλα χάνονται, όλα παρσούρονται από την άναπήδησι της πηγής που αναβλύζει, άγνωστο από ποδ! Και με το άσυγκράτητο αυτό, χωρίς στο όποιον συντελείται μία φυσική δλοκλήρωσις, έχομε το εκ του μηθενός ξεφύτρωμα αυτό, που ως τώρα δέν ύπήρχε, μίαν νέαν γέννησιν, μίαν δημιουργίαν.

“Υπάρχει όμως και μία άλλη διαίρεση της Τέχνης, δπως έπαμε στήν όρχη, και πάλι σε δυο είδη, που γίνεται βάσει του όλικού που χρησιμοποιεί για την γέφυρα της ψυχής του ό δημιουργός καλλιτέχνης. Το όλικό λοιπόν αυτό είναι: ή στερεό και σχηματίζει το άναλλοιωτο καλλιτέχνημα όπως είναι τα άριστογυρωμάτα της άρχιτεκτονικής, της πλαστικής και της ζωγραφικής, που μπορούμε να χαρακτηρίσωμεν ως τέχνην του χρόνου, ή αόλληπτη και περαστικό, «τέχνην του χρόνου», όπως είναι ή ποίησις και ή μουσική.

“Απομένει τώρα και μία τέχνη άκόμη, που συνδύαζει και τις δυο ιδιότητες και είναι τέχνη χώρου και χρόνου: ό χορός. Είναι ό μόνος που έχει και την χειροποίησι ή ή όπως ή πλαστική π.χ., και το μεταβλητό το κινούμενο το ρευστό, όπως π.χ. ή μουσική.

“Ο χορός λοιπόν είναι ή τέχνη που ξεφεύγει από όλες τις άλλες. Σ' όλες, το όλικό, που μεταχειρίζεται ό καλλιτέχνης, είναι και το αντικειμενικό, κέρι το έξένο. Το άσθημα μόνον του δημιουργού του, παρώνωντας μέσα του, το κάνει δικό του, γιατί αυτός του δίνει μία μορφή διαρκείας και το παραβίδει έτσι στήν αωινότητα.

“Ο χορευτής έχει για όλικό του μοναδικό το σώμα του. Το πρόσχωρο σώμα της στιγμής εκείνης που είναι όμως μία παρωμένη δοουμένη από το αίμα, που κυκλοφορεί στις φλέβες της, μορφή του παρόντος.

“Άλλοίως άποχωρίζεται το έργον του ό δημιουργός καλλιτέχνης και παρομερίζει για να έμφανισθ ή εκείνο. “Όταν θέλωμε να τον δοούμε και να γνωρίσωμε την προσωπικότητά του, πρέπει να την άναζητήσωμε οιασδήποτε πίσω από το έργον του. Στόν χορό μόνον καλλιτέχνης και καλλιτέχνημα αποτελουδ ένα σώμα, γίνεται δηλαδή ό ίδιος ό δημιουργός δημιουργώμα της έντυπώσεως του. “Ο Καλλιτέχνης είναι εκεί έμπρός μας και πλθθει ζωντανός αυτός και άναπνέων, ζωντανόν και άναπνέων το έργον του από το ίδιο το σπαρταριστό σώμα του.



## ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

‘Ο Σούμαν, ακούοντας το Μέντελσον να παίζει στο έκκλησιαστικό όργανο έργα Μπάχ, παίρνει άφορμή να γράφει ένα σύντομο αλλά έγκωμιαστικό άρθρο. ‘Ο θαυμασμός του για το Μπάχ ήταν απεριόριστος, είχε μελετήσει βαθιά το έργο του και είναι ένας από τους πρώτους που δοκίμασαν να επαναφέρουν σε χρήση την αντίστικτική γραφή, πλουτίζοντας την με τότε πνεύμα της νεώτερης έκφραστικής μελωδίας Μιλώντας για το ρόλο που έπαιξε ο μεγάλος Κάντορας στην Ιστορία της τέχνης, λέγει ότι η μουσική του χρωσται τόσα όσα και μία θρησκεία στον Ιδρυτή της. Και ο θαυμασμός του για το τάλαντο του Μέντελσον σμίγει με τη λατρεία που τρέφει για το Μπάχ. «Δέν υπάρχει ανώτερο πράγμα στη μουσική, γράφει, από αυτή την απόλαυση που νιώθουμε μπροστά σε μία διπλή μαεστρία, όταν ο Δάσκαλος έρμηνεύει το Δάσκαλο. Τιμή και δόξα ταιριάζει και στο γέρο και στο νέο».

Κι’ άλλο βρήκε ο Σούμαν την ευκαιρία να δειξει μέσα σ’ ένα λυρικό ξέσπασμα την αφοσίωση του στο Μπάχ. Είχε πάει ένα πρωινό στο νεκροταφείο της Λειψίας για να βρει τον τάφο του μεγάλου μουσικού: «Έψαξα πολλές ώρες πάνω—κάτω, αδύνατο να βρω ένα «Ι. Σ. Μπάχ». Στο τέλος ρώτησα το φύλακα. Κούνησε το κεφάλι του όταν άκουσε το όσημο γι’ αυτόν δνομα και μου είπε: «Υπάρχουν πολλοί Μπάχ». Κι’ όταν πήα πείστηκε ο Σούμαν ότι ή στάχτη του μεγάλου Κάντορα έχει σκορπίσει στους πέντε ανέμους, εύχαριστημένος που δέν αντίκρουσε την πεζή αυτή όψη του θανάτου, γράφει: «Κι’ έτσι θα φαντάζομαι μονάχα το Μπάχ καθισμένο στή όμπροστά στο όργανο, σ’ όλη του τη μεγαλοπρέπεια, με το έργο του να βροντάει κάτω από τα δάχτυλά του, τους πιστούς με τα μάτια εύλαβικά ύψωμένα και, ίσως ακόμα, και τους άγγέλους συναγμένους γύρω του. . .»

‘Όλα τα άρθρα του Σούμαν είναι γραμμένα σ’ αυτό τον έλεγειακό τόνο και άλλοτε πάλι με τό πιο φιλοσοφημένο χιοόμορ. Στο τέλος κατόνησε να γράφει μόνος του όλο την έφημερίδα αφού ο Βήκ και ή Κλάρα δλο έλειπαν, οι άλλοι δυσκολεύονταν να γράψουν ή άμελοόσαν να τελειώσουν έγκαιρα το άρθρο τους και ο Σούνκε, ο άγαπημένος φίλος, είχε κλείσει για πάντα τα μάτια του. ‘Ο θάνατός του είχε πάλι

κλονίσει βαθεία το Σούμαν και καθώς πλησίαζε ή έπέτειος του θανάτου του άδελφού του και της γυναικαδέλφης του, λυπητέρα προαισθήματα και άγωνία γέμιζαν την ψυχή του.

Γυρίζοντας στη Λειψία ή Κλάρα, έμαθε ότι ο Ρόμπερτ διάλυσε τους άρραβώνες του. ‘Ένα βράδυ πήγε εκείνος να την δει. Την άλλη μέρα θά έφευνε εκείνη για το Τυβίκου για να δώσει εκεί μία συναυλία κι’ ο Ρόμπερτ θέλησε να την άποχαρητήσει και να της εύχηθεί καλό ταξίδι. Κάθισαν ώρα οι δυο τους και σιγοκουβέντιασαν, το ό έλεγε ή Κλάρα για τα κομμάτια που θά παίζει, για τη χαρά της που θά ξαναδει το Τυβίκου. Και έδειχνε την πιο τρυφερή άφοσίωση ή δεκαεξάχρονη κοπέλλα καθώς το ό μιλούσε για την πατρίδα του που μαζί την είχαν έπισκεφθεί, για τη μητέρα του, για τη μουσική του που θά έρμηνεύσει με τό ασθαντικό της παίζει. ‘Εκείνος της δίνει μικρές παραγγελίες για τό σπίτι του, κάθεται στο πιάνο για να της παίζει ένα κομμάτι του άλησημόνητου Σούνκε και σιγά—σιγά άρχίζει να της έξηγει τον άκατανόητο δεσμό του με τη βοημη άριστοκράτσια: «‘Ημουν μελαγχολικός, άποκαρδιωμένος, χωρίς όρεξη για δουλειά, γεμάτος θλίψη. . . Κι’ έού ήσουν μακριά, δέ νιαζόοουν για μένα. . . ‘Ο γιατρός που με έξέτασε είπε πώς δέν είναι τίποτα σοβαρό αλλά πώς μου λείπει ή άγάπη. ‘Η ‘Ερνεστίνα ήταν κοντά μου, καλή, άφοσιωμένη και πίστεφα πώς μ’ άγαποοσε. Τα ό πόλοιπα τα καταλαβαίνει. . .» Και ή μικρή Κλάρα άκούει χαμογελώντας και σωπαίνει. «Μήπως δέν τό ήξερα, λείε μέσα της καθώς τον κυττάζει, πώς μόνο έγω θά έχω τη δύναμη να σταθ κοντά σου και να καλωάρω τό Ιδιοότροπο και εύφάνταστο μυαλό σου;» Κι’ άλήθεια, όταν σηκώνεται να φύγει ο Ρόμπερτ κι’ εκείνη βγαίνει στη σκάλα κρατώντας τη λάμπα, στέκεται εκείνος και την κυττάζει και το ό φαίνεται σαν να θέλει το κορίτσι αυτό να το όφώτσει τη ζωή του, την αύριανή του πορεία και τον κοινό όρόμο που έχουν να κάνουν οι δυο τους. Πώς τό λείε και τα μάτια της λαμπυρίζουν. Ποιός έξέρι άν είναι από κρυφή πονηρή ίκανοποίηση ή από τα δάκρυα εύδαιμονίας που τα πλημμυρίζουν; ‘Εκει πάνω στο κεφαλόσκαλο, την ήρεμη αυτή βραδυνη ώρα, μέσα στο έρημο και σιωπηλό σπίτι, άρχίζει ή Ιστορία της άγάπης τους, μίας από τις μεγαλότερες άγάπες της Ιστορίας που

μέ το συγκινητικό της μεγαλείο και τη βαθεία της άφοσίωση όχι μόνο στήριξε τη δική τους βασανισμένη ζωή αλλά είχε και τη δύναμη να φωτίσει κι' όλο το γύρω τους κόσμο και να λαμπρώνει την πορεία της σύγχρονης του ρομαντικής μουσικής.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΓΑΠΗΣ

Λίγες ώρες μετά την αναχώρηση της Κλάρας, έφυγε κι' ο Ρόμπερτ από τη Λειψία για να τη συναντήσει στο Τσβικάου. Την πρόφτασε λίγο πριν άρχσει η συναυλία αλλά δεν είχαν καιρό παρά μόνο δυό λόγια ν' ανταλλάξουν κι' αυτά μπροστά σέ άλλους. Τώρα την άκούει πού παίζει. Σοπέν και βρισκει πώς τη μουσική του την παίζει με πιό εύαισθησία κι' από τόν ίδιο τόν συνθέτη της. "Όσο για τά δικά του τά κομμάτια, τά χαίρεται παιγμένα από εκείνη και νιώθει βαθεία σιγουριά πού έμπιστεύτηκε την τύχη τη δική του και της μουσικής του στά λεπτά και διάφανα χέρια του κοριτσιού αυτού.

Γυρίζοντας στη Λειψία, ο Ρόμπερτ και η Κλάρα δίνονται όλόκληροι στη μουσική τους εύτυχια. "Εκείνος όμως δε μπορεί να φανταστεί αγάπη, και μάλιστα για την Κλάρα, χωρίς να σκεφτεί άμέσως ότι σύντομα πρέπει να περάσει τού δαχτυλίδι του άρραβώνα στο δάχτυλό της. "Όρκιζονται πώς μιά μέρα, όσο πιο γρήγορα γίνεται, θ' ανήκουν ο ένας στον άλλον κι' αυτό τούς γεμίζει με τέτοια αγαλλίαση πού τούς εΐναι αδύνατο, όταν βλέπονται, να κρύψουν τά σκιρτήματα της ψυχής τους και την τρυφερή, δλο ύποσχέσεις, λάμψη των ματιών τους.

"Ο γέρο - Βήκ δεν άργει να καταλάβει ότι τά δυό παιδιά δένονται κάθε μέρα και πιό στενά κι' αυτό τόν έρεθίζει. Την Κλάρα τη θεωρεί κτήμα του. "Αφού τόσο κουράστηκε να την κάνει βιρτουόζα, (χωρίς να σκέπτεται ότι η μικρή κουράστηκε πιό πολύ πού πέρασε τά πιό τρυφερά της χρόνια καθισμένη έμπρός στο πιάνο, μακριά από τά παιχνίδια πού ζητοει η παιδική της ψυχή), δεν τού βρσκει δίκαιο ένας άλλος να χαρεί σάν δική του τη δόξα της και, περισσότερο ίσως, τά πλούσια κέρδη από τις λαμπρές της περιοδείες. Τόν περασμένο κιόλας χρόνο, όταν η Κλάρα έκλεισε τά δεκαπέντε της χρόνια, της είχε ο πατέρας στείλει ένα γράμμα σ' επίσημο ύφος όπου της έλεγε πώς είναι καιρός πιά να νιώσει ότι είναι ανεξάρτητη, πώς εκείνος θά είναι πάντα ο σύμβουλος της και ο φίλος της, αλλά σ' αυτά δεν έλασε να προσθέσει : «Θυσίασα για τη μόρφωση σου και για σέ τήν ίδια δέκα χρόνια της ζωής μου. Μη

έχεις λοιπόν ότι έχεις σοβαρές όποχρεώσεις άπέναντί μου». Γι' αυτό, άμέσως μετά την πρωτοχρονιά του 1836, στέλνει την Κλάρα στη Δρέσδη και της άπαγορεύει να γράψει στο Σούμαν. Είναι άποφασισμένος να μη τη δώσει ούτε σ' αυτόν ούτε σέ κανένα άλλον.

Σάν να μη έφτανε στο Ρόμπερτ η άρπαγή της αγαπημένης μορφής πού τόσο τόν έκανε να πονέσει, έρχεται πάλι ο θάνατος να χτυπήσει την πόρτα του ήσυχου οπιτιού στο Τσβικάου. Αυτή τη φορά ο Ρόμπερτ χάνει τη Γιοχάνα Χριστιάνα Σούμαν, την αγαπημένη μητέρα, τη φίλη του, την τρυφερή προστάτισα κι' ακόμα την πιό φλογερή του θαυμαστρία με την άσπέρρευτη καρδιά. "Ο νέος, τρελλός από δδύνη, φεύγει για τó Τσβικάου. Πετάγεται πρώτα ως τη Δρέσδη όπου η Κλάρα βρίσκεται για λίγες μέρες μόνη χωρίς τόν πατέρα της. Παίρνει δύναμη από τη ματιά της κι' από τά λόγια της τά συμπονετικά, περνάει κοντά της λίγες ώρες πονεμένης χαράς και φεύγει για τó πατρικό σπίτι. Και τó βράδυ της έπιστροφής, περιμένοντας τó λεωφορείο γράφει στην Κλάρα από τó Τσβικάου : «Πέρασα μιά τρομερή ήμέρα. "Ανοιχτηκε η διαθήκη της μητέρας μου και έμαθα με ποιό τρόπο πέθανε. Εύτυχώς η εικόνα σου άχτινοβολάει μέσα στο σκοτάδι και με βοηθάει να τά ύποφέρω δλα πιό εύκολα. Θά χρειαστώ να δουλέψω ακόμα πολύ για ν' άποχτήσω τó πρόσωπο πού βλέπεις όταν περνάς τυχαία έμπρός από τόν καθρέφτη! . . . "Η αϊθουσα άναμονής σκοτεινιάζει, έξω πέφτει πιλό χιόνι. Θά καθήσω σέ μιά γωνιά, θά βυθίσω τó κεφάλι μου βαθεία στο μαξιλάρι και θά σκέπτομαι μονάχα έμένα».

"Ανταλλάσσουν ακόμα μερικά γράμματα και ξαφνικά η Κλάρα σωμαίνει. "Απορεί ο Ρόμπερτ αλλά σέ λίγο μαθαίνει ότι η νέα έφυγε από τη Δρέσδη για να δώσει μιά σειρά συναυλιών στη Σίλεσια. Μαθαίνει ακόμα ότι ο Βήκ ανάκαλυψε την άλληλογραφία τους και ότι για ν' αναγκάσει την κόρη του να κόψει κάθε σχέση με τó φιλο της καρδιάς της, έβρισε και φοβέρισε ότι στην ανάγκη θά σκότωνε τó Σούμαν για να σκοτώσει έτσι και την αγάπη τους.

Δέν έξερι τώρα ο Ρόμπερτ γιατί πονάει περισσότερο, για τόν εαυτό του ή για την Κλάρα πού γυρίζει από πόλη σέ πόλη και νιώθει παντέρημη την ψυχή της έμπρός στις πλμμυρισμένες αϊθουσες πού τη χειροκροτούν. Δέν μπορεί να μάθει ο Ρόμπερτ πού βρσκειται η Κλάρα γιατί ο φρουρός της ο Βήκ φροντίζει κάθε φορά να δημοσιεύουν οι έφημερίδες τις άναχωρήσεις

τους και όχι τις αφίξεις τους. 'Εκείνο πού καταλαβαίνει μόνο είναι ότι ούτε λεπτό δέ θα μείνει μόνη και ήσυχη ή μικρή του φίλη για να καταφέρει να το γράφει δυό λόγια. 'Ωστόσο περιμένει ένα σημάδι ζωής από εκείνη' αντί δω-μως γι' αυτό δέχεται ένα πρωί την επίσκεψη του Βήκ. 'Ο γέρος είναι εξαλλος γιατί δέ θεωρεί ακόμα τελειωτική τή νίκη του. Θέλει να έξαφανίσει κάθε ίχνος από τήν αγάπη τών δυό νέων και ζητάει από τόν Ρόμπερτ τά γράμματα πού του είχε στείλει ή Κλάρα, έπιστρέφοντάς του δσα τής είχε γράφει εκείνος. 'Ο Ρόμπερτ τά χάνει. Νά δώσει τά γράμματα τής Κλάρας, τό μόνο αγαθό πού του άπομένει; Στην άρχή άντιστέκεται, μα ό Βήκ του φωνάζει άγριέμενος: «Πρόσεξε! 'Εχω άποφασίσει να φτάσω στα άκρα!» Καί καθώς ό ίόμπερτ πλησιάζει σ' ένα συρτάρι, ό γέρος τόν προλαβαίνει, άνοίγει μόνος του και παίρνει ένα πακέτο δεμένο δημοφα με μιá κορδέλλα. Πεταίει στα πόδια του Ρόμπερτ τά δικά του γράμματα και φεύγει κτυπώντας πίσω του τήν πόρτα και φωνάζοντας: «Δέ θέλω πιά να σε ξέρω! Καί ν' άφήσεις ή-συχη τήν Κλάρα!»

'Ο Ρόμπερτ μένει αστασιζόμενος άντικρόζοντας τέτοιο μίσοσ. Μαζεύει από τό πάτωμα τά γράμματα του, τά ξεφυλλίζει και, καθώς διαβάζει κάθε σκέψη του, ξαναθυμάται τήν εύτυ-χισμένη στιγμή πού τήν είχε γράφει. 'Όσο για τά γράμματα τής άγαπημένης του πού τά έχασε, συλλογίζεται για παρηγοριά του ότι τά περισσότερα τά έχει μάθει άπ' έξω.

'Όστόσο οι μήνες περνούν και καθώς μετα-κινείται ή Κλάρα, ό Ρόμπερτ γράφει σ' όλες τίς πόλεις παρακαλώντας γνώστου του πού μέ-νουν εκεί να τόν βοηθήσουν' αλλά κανείς δέ δέ-χεται να στείλει ένα γράμμα του στην Κλάρα, όλοι φοβούνται τό Βήκ. Τότε ό Σούμαν σοφί-ζεται ένα πού άπλό και πιό ποιητικό τρόπο να έ-πικοινωνήσει μαζί τής. Τελειώνει τή Σονάτα σέ φά δίεση ελάσσονα, πού μέσα τής έχει κλείσει όλες του τίς έλπίδες, όλη τήν άγωνία του, όλα τ' άνέκφραστα μουσικά τής ψυχής του, και τήν άφιερώνει στην Κλάρα Βήκ. Αυτό τό Ιβανικό μήνυμα δέ μπορεί παρά να τή συγκινήσει, σκέ-πτεται ό Ρόμπερτ. 'Αλλά και πάλι καμμιá ά-πάντηση δέν παίρνει.

Οί μήνες περνούν και ή άπελπιστική σιωπή έξακολουθεί. 'Ο Σούμαν δέν ξέρει πιά τί να ύποθέσει. Δέν ύποφιάζεται ότι ό Βήκ φρόντισε να μη φθάσει ή σονάτα στα χέρια τής κόρης του. 'Εχει τήν έντύπωση ότι όλο και περισ-σότερο άπομακρύνεται ή Κλάρα άπ' αυτόν.

Πέρασε ένας χρόνος πού τήν έχει χάσει. "Αδι-κα πολεμάει να γεμίσει τήν έρημιά τής ψυχής του μαζεύοντας γύρω του τή μουσική άφρόκρε-μα τής έποχής και άκούοντας ταχτικά όλες τίς συναυλίες του Γκεβαρντάους. Γνωρίζει τήν δ-μορφή 'Αγγυλίδα "Αννα Ρομπένα Λαιντνω πού ήρθε έπίτηδες από τήν 'Αγγλία με τή μητέρα τής για να τόν γνωρίσει. Είναι πιανίστα και στή συναυλία πού δίνει στό Γκεβαρντάους τό κοινό χειροκροτεί τό άνάλαφο παιδί της και τά κομμάτια του Σούμαν πού έρμηνεύει. Κοντά στη χαριτωμένη ξένη ό Ρόμπερτ παύει να ύπο-φέρει αλλά τό διάλειμμα αυτό του πόνου του είναι χωρίς βαθειά χαρά και χωρίς αγάπη. Πιό πολύ νιώθει μόνο τόν έαυτό του τώρα πού κά-πως τραβήχτηκε από τή θύμηση τής Κλάρας και ζητάει να ξαναγυρίσει στή γνώριμή του μελαγ-χολία γιατί μονάχα σ' αυτή μέσα ζει έντονα και με συνέπεια τίς πονεμένες αυτές μέρες τής ζωής του. 'Αποχαιρείται μελαγχολικός τή Μίς Ρομπένα πού γυρίζει στην πατρίδα τής και κα-ταπαίνεται πιό ήσυχος με τούς χορούς τών συν-τρόφων του Δαβίδ και με τά Φανταστικά Κομμάτια του.

Ξαφνικά, ένα πρωί άνοίγοντας τή Γενική Μουσική 'Εφημερίδα τής Λειψίας, διαβάζει ό Σούμαν μ' ένα χαρούμενο σκίρτημα: «Στίς 13 Αύγούστου, ή Κλάρα Βήκ θα δώσει ένα κον-τσέρτο όπου θα έκτελέσει τή Σονάτα σέ φά δίε-ση ελάσσονα του Φλορεστάν και Εούσέβιου». Πώς έγινε αυτό τό θαύμα να φτάσει ή Σονάτα στα χέρια τής Κλάρας και, παρ' όλη τήν άυστηρό-τατη επαγρύπνηση του γέρο - Βήκ, ή συναυλία ν' άναγγεσθεί κανονικά; 'Η καρδιά του Ρόμπερτ πάει να σπάσει από χαρά.

'Επί τέλους έφτασε ή ποθητή βραδυά πού θα καθιερώσει ένα από τά πιό παθητικά πιανι-στικά έργα, λαμπρόνοντάς του με τό φωτιστέ-φανο μιás μεγάλης αγάπης και πού θα έξιδαι-νικεύσει αυτή τήν αγάπη συνυφαίνοντάς τήν με τήν πεμπτοσσία τής μουσικής, τής βασίλισσας τών τεχνών. 'Ο Σούμαν διάλεξε μιá σκετεινή γωνιά τής αίθουσας και περιέμενε με δυνατό χτυποκάρδι. 'Η αύλαία άνοίγει και δείχνει τήν Κλάρα, γεμάτη χάρη και πνευματικότητα, όλη σχεδόν, να χαιρετάει τό κοινό. Μειμιάς ό Ρόμ-περτ ξεχνάει τήν άπόφαση πού είχε πάρει να μείνει άθέατος στη θέση του και ήσυχα να χορ-τάσουν τά μάτια του και ή ψυχή του από τό κώταγμα εκείνης πού είχε δεκαοχτώ μήνες να ίδει. Του έρχεται να πηδήσει πάνω στη σκηνή κι' εκεί, μπροστά σ' όλο τόν κόσμο, να διαλα-λήσει τήν αγάπη του, τήν κακία του Βήκ και



τόν άσίσατο πόνο του. Μά με τά πρώτα άρ-  
πέξ πού άκούει, μετανιώνει. Μέσα στίς παθη-  
τικές μελωδίες πού ξεχύνονται άπό τά δάχτυ-  
λα τής άγαπημένης του, μέσα στίς άστραφτε-  
ρές περικοπές και στίς τραγουδιές συγχορ-  
δίες βρίσκεται συμπικνωμένη ή πιό φλογερή ό-  
μολογία άγάπης, μιá ανέλιψη έγκαρτερησης,  
άλλά και ή πιό χαρούμενη προμονή τής εύτυ-  
χίας. Πιέζει τόν έαυτό του νά μη ξεφωνίσει  
άπό χαρά καθώς άκούει τόν ίδιο του τόν πόνο  
τραγουδισμένο άπό εκείνη πού τόν γέννησε,  
δταν όμως πλησιάζει ή σονάτα στό τέλος τής,  
βγαίνει σιγά - σιγά έξω γιά νά κρύψει άπό τόν  
κόσμο τά δάκρυά του. 'Αργότερα ή Κλάρα θά  
τοϋ γράψει : «Δέν κατάλαβες λοιπόν ότι έπαιξα  
αυτό τό κομμάτι γιατί δέν έβρισκα άλλο τρόπο  
νά σοϋ δείξω τί γίνότανε μέσα μου ; Δέ μ-  
πορoσα νά τό κάνω κρυφά, και γι' αυτό τό έκα-  
να μπροστά σ' άλλο τόν κόσμο».

Τήν ίδια κιόλας μέρα τής συναυλίας, ή Κλά-  
ρα τοϋ έστειλε κρυφά ένα σημείωμα παρακα-  
λώντας τον νά τής ξαναστείλει τά γράμματα  
πού τις είχε γράψει άλλοτε. 'Εκείνος κάνει τό  
θέλημά της και τής γράφει : «'Εξακολουθείς νά  
είσαι πιστή και σταθερή ; ... Γράψε μου ένα  
άπλό «ναί», άν θέλεις και δώσεις στόν πατέρα  
σου στίς 13 Σεπτεμβρίου, ήμέρα τών γεννεθλί-  
ων σου τό γράμμα μου. Μπορεί τώρα νά μη μέ  
άποκρούσει». Τήν άλλη μέρα ή Κλάρα τοϋ ά-  
παντάει : «Δέ μοϋ ζητάς παρά ένα «ναί», αυτή  
τή μικρή λεξούλα μέ τή θαμνάσια έννοια ! . .  
'Από τά τρίσβαθα τής ψυχής μου σοϋ τό λέω  
και όλο μου τό είναι σοϋ τό ψιθυρίζει στην  
αίώνιοτητα. . . Πώς νά σοϋ περιγράψω τό μαρ-  
τόριο τής καρδιάς μου και τά δάκρυά μου πού  
κάθε στιγμή είναι έτοιμα νά κυλήσουν ;»

'Η 13 Σεπτεμβρίου φαίνεται πολύ μακρυνή  
στό Σούμαν, σκέπτεται ότι κάτι πρέπει νά γί-  
νει γιά νά μπορέσει νά πλησιάσει συντομότερα  
τήν Κλάρα. Στέλνει μιá κάρτα στό Βήκ γιά νά  
τόν εοχαριστήσει πού δέχτηκε νά παιχτούν τά  
κομμάτια του στη συναυλία. Είναι πιά σίγου-  
ρος ό πατέρας τής Κλάρας ότι ύστερα άπό τήν  
άύστηρη άρνησή του, ό Σούμαν θά έχει συνετι-  
στεί και ότε θα τολμήσει νά γυρίσει νά ξανα-  
δει τήν κόρη του. Και επειδή τόν συμπαθεί και  
σάν συνθέτη και σάν παλιό μαθητή του, φτάνει  
νά μη γίνεται λόγος γιά τήν Κλάρα, τόν καλεϊ  
νά τόν έπισκεφθεί στό σπίτι του.

'Ο Ρόμπερτ άρχισε πάλι νά βλέπει συχνά  
τήν Κλάρα και ή ζωή του άρχισε και πάλι νά  
φωτίζεται. "Εβρισκαν πάντα τρόπο νά μείνουν  
λίγο μονάχι και νά μιλήσουν γιά τήν ήμέρα

τής γιορτής της, τή 13 Σεπτεμβρίου, πού όλος  
ό κόσμος θά γίνει γι' αύτοϋς ένα μαγεμένο δ-  
νειρο. 'Η Κλάρα ήταν σίγουρη ότι δέ θά άφηνε  
ό Θεός, ή έπέτειος τών 18 της χρόνων νά γίνει  
ήμέρα δυστυχίας και γιά τούς δύο τους.

'Επί τέλους τή συμφωνημένη ήμέρα, ό Σού-  
μαν έστειλε δύο γράμματα, ένα στό Βήκ (γιατί  
ή Κλάρα δέν τόλμησε νά τοϋ τό δώσει ή ίδια)  
και ένα στη μητριά της. Τό άντρώγυνο κλει-  
στηκε στη κάμαρά τους γιά νά διαβάσουν τι  
ήθελε πάλι άπ' αύτους ό Σούμαν κι' ούτε είπαν  
τίποτα σ' εκείνη πού περιμενε μέ τόση άγωνία.  
Μόνο άπό τό γράμμα πού τής έστειλε ό Ρόμ-  
περτ έμαθε ή Κλάρα τι είχε γίνει. 'Ο Βήκ μή-  
νυσε επί τέλους στό Ρόμπερτ ότι θέλει νά τόν  
δει. Αύτή τή φορά δέν άρνήθηκε όλότελα νά  
τοϋ δώσει τήν Κλάρα, άλλα προφασιστηκε πώς  
είναι ακόμα πολύ νέα, πώς πρέπει πρώτα νά  
γίνει γνωστή στό Παρίσι και στό Λονδίνο, πώς  
δέν θά έχουν άρκετά χρήματα γιά νά ζήσουν  
ήσυχοι και ν' άφοσιωθούν στην τέχνη τους. Τοϋ  
έδωσε μόνο τήν άδεια νά βλέπει τήν Κλάρα,  
πάντα όμως έμπρός σέ άλλους και νά τής γρά-  
φει δταν εκείνη ταξιδεύει, άλλα τά γράμματα  
νά περνούν άπό τόν έλεγχο του.

'Αλλά και πάλι χρειάστηκε νά γευτούν οι  
δύο άγαπημένοι τήν πίκρα ενός καινούργιου  
χωρισμοϋ. 'Ο Βήκ έτοίμασε γιά τήν κόρη του  
μιá μεγάλη καλλιτεχνική περιοδεία μέ τελευ-  
ταίο σταθμό τή Βιέννη όπου θά έμεναν άρκε-  
τούς μήνες. Πρίν φύγουν, ή Κλάρα έστειλε στό  
Ρόμπερτ ένα σημείωμα και τοϋ έγραφε : «'Υπο-  
σχέθηκα στόν πατέρα μου νά είμαι εύθυμη και  
νά μη σκέπτομαι άλλο άπό τήν Τέχνη και τό  
κοινό. Χωρίς άμφιβολία, έτσι θά μέ παραστή-  
σουν σέ σένα. "Ό,τι όμως κι' άν μάθεις, νά ξεύ-  
ρεις ότι τό κάνω γιά σένα».

Μιά κι' έφυγε ή Κλάρα, δέ μένει άλλο στό  
Ρόμπερτ παρά ν' άποτραβηχτεί στόν έαυτό του  
και νά περιμένει τό μήνυμά της. Τής τό ζητούν  
μέ τή συγκινητική τους έγκαρτέρηση τά δύο του  
αυτά λόγια : «'Αν είχα μονάχα σίγουρο ένα  
γράμμα σου κάθε δύο μήνες, αυτή ή βεβαιότητα  
θά μοϋ χάριζε τήν ήρεμία. Είναι μεγάλη ή άπαι-  
τήσή μου ;»

'Αλλά μιá τόσο άραιή έπικοινωνία δέ μπο-  
ροσε νά τούς ίκανοποιήσει. Συμφώνησαν λοι-  
πόν κάθε βράδυ δταν πιά τό σκοτάδι κατεβαίνει,  
πάνω στη γή και όλοι οι θόρυβοι σβύνουν, ό  
καθένας τούς, όπου κι' άν βρίσκεται, νά βυθίζε-  
ται στη θύμηση τοϋ άλλου κι' έτσι οι ψυχές τους  
νά σμίγουν σέ μιá άμοιβαία έπικλήση.

(Συνεχίζεται)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



# Η ΕΛΛΕΙΨΙΣ ΟΡΙΣΜΕΜΟΥ ΣΤΥΛ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ

(Ο Κούρτ Βέστφαλ, σύγχρονος Γερμανός μουσικολόγος, κριτικός τών «Welt» και τών «Kuriers» γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου 1904 στο Μπούμπλις της Πομερανίας, έφαιτσαν εις τήν Ἀνωτάτην μουσικὴν σχολὴν καὶ τήν Μουσικὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Βερολίνου καὶ ἐποούδαε μουσικὴν γενικῶς καὶ σχολικὴν μουσικὴν, καθὼς καὶ μουσικολογίαν μὲ διδασκάλους τὸν Schering καὶ τὸν Moser. Διδάκτωρ τῆς φιλοσοφίας ἀπὸ τοῦ 1933 ἔγινε τὸ 1938 μέλος τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ συμβουλίου τοῦ Βερολίνου γιὰ τὰ μουσικὰ ζητήματα, Ἐγραψε: «Ἐννοια τῆς μουσικῆς φόρμας», «Μαθήματα μουσικῆς φόρμας», καὶ ἐπιμελήθη τὴν ἔκδοσιν τὸν ἔργων τοῦ Φινκ (ἔργασια, πὺ κατὰστράφηκε στὰ 1945). Ἀπὸ τοῦ 1945 διετέλεσε μουσικοκριτικὸς σὲ διάφορα περιοδικὰ καὶ ἡμερησίως.

Σ.Τ.Μ.

Ἀπὸ κομμιὰ μας ἔρευνα, πὺ προσπαθεῖ νὰ διαφωτίσῃ τὴ σημερινὴ μας πνευματικὴ κίνησι δὲν λείπει μιὰ ματιὰ πλάγια, γεμάτη ζήλεια, πρὸς τίς ἐποχὰς ἐκεῖνες, ὅπου κυριαρχοῦσε μιὰ βωσικὴ ἰδέα, ἀπὸ τὴν ὅποιον ἀντλοῦσαν ὑποχρεωτικὰ καὶ οἱ καλλιτέχνες τίς δικῆς τους ἰδέας γιὰ τὸ ἔργον τους. Πάντα ἀκούεται τὸ ἴδιο παράπονον γιὰ μιὰ ἔλλειψι τοῦ συνδειτικοῦ οὗτο κρικοῦ στὴν ἐποχὰ μας καὶ κάθε μας δημιουργικὴ ἀδυναμία, δὴ ἡ κρίσις, πὺ παρατηρεῖται στὸ πείθον αὐτὸ ἀποδοῖνται μόνον σ' αὐτὴν. Τὸ ἐστὼς πὺ στὸν 16ον, ὅπως καὶ στὸν 18ον αἰῶνα ἦταν κἄπως ἀπαράιτητο, σήμερα θεωρεῖται κἄτι προαιρετικὸ, πὺ ἀφίνεται στὴν προσωπικὴ ἐκλογὴ τοῦ καθενὸς. Τὸ στὸλ δηλαδὴ μὲροῖ νῦνε ἀρχαῖκό, ἡ νεοκλασσικιστικὸ, «ᾠδοκατονικό» μεταἰμπροσιστοιστικὸ, ἡ ὀτιδήποτε ἄλλο. Καὶ ὁμοί ἰ Πρέπει νὰ ἐξετάσουμε: Ἐἴνε τάχα αὐτὴ ἡ ἀφθονία, πὺ χωρὶς ἀμφιβολία στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἔμπορει νὰ χαρακτηρισθῆ νεοτεραισμός, ἀδυναμία μόνον ἡ καὶ δυνάμεις ἀπὸδεξις; Ἀν ζητήσουμε ἀπὸ τὴ νέα μουσικὴ καὶ γενικὰ ἀπὸ τὴ σημερινὴ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς μιὰ ἀπόλυτη ἐνότητια, δὲν εἴνε τὸ ἴδιο σὸν νὰ τὴν ἰσπογυμνόμενε ἀπὸ δ,τι καλύτερο ἔχει: ἀπὸ τὴν πολυμορφία τῆς;

Ἐἴμαστε κληρονόμοι ἰ Αὐτὸ ἔλιαν τὸ περῶμαον μας. Στὰ χῆρια μας περιήλθε ἔνε κεφάλαιον πνευματικῆς ἀναπτύξεως πὺ πρὸ πολλοῦ ἦδη ἦταν μεγάλο. Καὶ πὺ γίνονται ὀλοένα μεγαλύτερο. Ἀντικρῶ σ' αὐτὸ βρισκόμαστε στὴν ἴδια μοίρα μὲ τὸν κολυμβητὴ, πὺ εἴνε ὑποχρεωμένος ν' ἀντεπεξέλθῃ στὴν ἀντίσταση τῆ δημιουργοῦμενη ἀπὸ τοὺς δγκους τοῦ νεροῦ, πὺ κάθε τόσο ὀρμῶσεν κατ' ἐπάνω του. Ὅτι αὐτὸ εἴνε γεγονὸς δὲν συζητεῖται καὶ οὐτε ὀφλεῖ ν' ἀρχίσουμε τίς κλάσεις γιὰ τὴ μοῖρα μας ὀφλεῖ. Ἐἴνε καλύτερο νὰ πάρουμε τὰ πράγματα ὀπως ἔρχονται καὶ νὰ δοῦμε ποῖος εἴνε ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ τὰ βγάλουμε πέρα μαζὺ τους. Σχετικὰ μὲ τὰ ὀφελήματα ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ ἀκόμη περισσότερο γιὰ τὰ μειονεκτικὰ τῆς γιὰ τὴ ζωῆ, ἔχουν γίνε πολλές σκέψεις καὶ ἔχουν γραφῆ πολλά ἔδω καὶ ὀδύνανα χρόνια. Τὸ ὀλικὸ, πὺ ἔνε οὐσσορευθῆ στὸν τομέα αὐτὸν ἔχει καντανθῆσι ἔνε πρόβλημα, παρόμοιο μὲ τὴ διαρκὸς ἀδένανουσα πύκνωσι τοῦ πληθυσμοῦ τῆς γῆς. Στὴν ἐρώτησι δηλαδὴ ἔπως θὰ ἐξευρεθῆ

ἡ ἀπ'ιτοῦμενη τροφὴ γιὰ τὰ δύο δισεκατομμύρια ἀνθρώπων ὀφάνεται ἀντιμέτωπη καὶ ἡ ἄλλη: «Μὲ τι τρόπο θὰ ἐπηρεασθοῦμε γι' αὐτοὺς τὸν ὀτεροκρῆτι πνευματικὴ τροφὴ, πὺ ὀπάρχει. Βρισκόμαστε στὴ θέσι ἔνος ἀνθρώπου, πὺ οἱ ἀποθήκες του εἴνε ἦδη ὀπερπλήρεις καὶ πὺ πρέπει νὰ ἐξέυρη χῶρον γιὰ τὴν παραγωγή, πὺ ὀλοένα μεγαλώνει.

Ὁ 19ος αἰὼν βρέθηκε, λόγφ αὐτῆς τῆς καταστάσεως ἀπὸ τίς ἀρχῆς τοῦ ἀκόμη σ' ἔνα εἶδος μέθης ἀπὸ τὴν ἀφθονία τὸν ὀσον βρέθηκαν στὴν κατοχὴ του. Ὁ Βακενρόντερ, ἔνας ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους τὸν ἀρχῶν τοῦ ρωμαντισμοῦ, ὀλοθανὸν τὸν ἔατο τοῦ σὸν ἔναν ἄνθρωπο, ἀνερασοῦμεν πᾶνω σ' ἔνα ψηλὸ βουνό, πὺ βλέπει γύρω του ἀπλωμένη τὴν ἀφθονία τὸν ἀγαθῶν τῆς γῆς του, καὶ χαιρεται τὴ ζωῆ πὺ τοῦτεχε σὲ μιὰν ὀπερπλήτου σὲ πρῶταον περίοδο. Ἡ δύνομις τοῦ γιὰ τὸ βίω γενικὰ καὶ γιὰ τίς δημιουργίεις του, μὲ τὴν ἐπίγνωσι αὐτῆ ἐμεγάλοσε. Μὲ τὴν ἴδια ἐπίγνωσι ἡ δικὴ μας δύν-μεις πὸρῆλυσε. Ἡ πληρομὴ μᾶς ὀφώπλισε καὶ δὲν μᾶς ἄφισε ἔνε συγκεκριμένο σημεῖο ἐκινήσεως. Τῆς ποροδοθηκαμε ἄνευ ὀρων. Ἡ πεποῖθσις μᾶς γιὰ τὸ πολὺπυχο τὸν ἱστορικῶν μας κεκλήμενων ἔχει κατὰ κάποιον τρόπον συνθλάσει δὴλ μας τὴ μουσικὴ δημιουργικότηια. Δὲν ἔχομεν λοιπὸν ἔνα ὀρισμένο στὸλ καὶ ἀνεχόμεθα διάφορα, πράγμα, πὺ μᾶς κάνει διαρκὸς καὶ κατ' ἐπανάληψιν νὰ ὀλοθανόμεθα τὴν ἔλλειψι μιᾶς κυριαρχοῦσις κινήσι ἰδέας, πὺ νὰ μᾶς συνδέει καὶ τὴν ἀποζητοῦμε. (Ἄλλὰ δτὰν τὴν καλοῦμε τὸ περισσότερο πὺ ἐπιτυχοῖμε εἴνε νῆρθον κάποιες δικτατορίες). Γι' αὐτὸ δὲν ἔχομε καὶ ἄνιοι ὀκροατήρησι πᾶ, παρὰ, ὀπως διαπιστώθηκε μὲ παράπονον ἀπὸ τοὺς μουσικοσολογίους, μόνον ἀθροίσματα, σύνολα ἀκροάτων, σύνολα φιλῶν τῆς μουσικῆς, ἡ τῆς τραγοῦδιου, ἡ τοῦ ᾠδοκατονικοῦ ἡ παρόμοιων ἄλλων ἀφῆσεων. Κατ' ἀρχὴν λοιπὸν πρέπει αὐτὸ νὰ θεωρηθῆ μειονέκτιμα; Ἐἴνε σίτις πνευματικῆς δημιουργίεις τὸ πολὺπυχο χειρότερο ἀπὸ τὸ ἔναιο; Θὰ δεχθοῦμε πὺς ἡ πνευματικὴ μας ζωῆ ἔπαυσε πᾶ νὰ εἴνε ἔνα μεγάλο πλατὸ ποτάμι, πὺ δέχεται τὰ νερὰ κάθε μικρῆς πηγούλας καὶ ἔγινε ἔνα ἀβροσιμα ἀπὸ μικροσκοπικὰ ποταμῆκια, ἀπὸ ρυάκια, πὺ ὀς τὸ τέλος τους μένουσιν στενὲς ρηχῆς ρεματίες. Κάθε δύνομις πὺ ἀναφῆρεται στὴν ἱστορία, κάθε τί, πὺ ὀπῆρεξε δηλαδὴ ἄλλοτε δύνομις, ἀκόμη καὶ ἄν ἔχη χάσει τὸ ἀπόλυτο κῆρος τῆς ὀς δυνάμεις πὺ ἐπιβόλλονται ἄλλοτε γενικῶς καὶ στὴν ὀλότητι, διατηρεῖται σ' αὐτῆς ἔστω καὶ μὲ τὸν τύπο μιᾶς στενῆς πᾶ ἐκβολῆς. Ἐτοῖ ἡ μιὰ συγκεντρώμενις μερικῆς χιλιάδης ἀνθρώπων, ἡ ἄλλη μερικῆς δεκάδης χιλιάδων, πὺ καὶ σήμερα ζοῦν ὀπο τὴν κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἦττον ὀποκειοτικὴ ἐξουσία αὐτῆς ἡ ἐκείνης τῆς ἰδέας, αὐτῆς ἡ ἀνε.νῆς τῆς ἐπέφσεως. Μπορει αὐτὸ νὰ χαρακτηρισθῆ σὸν ζωῆ κἄπως μίσηρ, σὸν ἔνα εἶδος ἀνταυκλασεως ζωῆς, ὀς τόσο κι' αὐτοῖ οἱ ἄνθρωποι ἐκπληρόνουσιν κάποιον προσημοσ; πὺ διατηρηθῶ καὶ ὀύλακος δυνάμεις, πὺ ἐπαῖξαν ἔνε ρόλο στὴν ἱστορία καὶ ἱσως πρὸκειται νὰ παῖζον ἀργότερα καὶ πᾶλι.

Τὸ πλείστον τὸν πνευματικῶν ἀνθρώπων σήμερα,

πού κάθε θεωρία γίνεται από διασταύρωση Ιστορικών πιά δυνάμεων, ζούν μια ζωή διπλή τουλάχιστον. Στό παρόν και στην εποχή που κυριαρχούσε η βασική ιδέα της έκλογής τους. 'Ο καθένας ζητά τό πρότυπο, πού θ' ακολουθήσει σε μιάν άλλη εποχή του παρελθόντος. Αυτό τό φαινόμενο προκαλεί τό πολύπτυχο τού χαρακτηρισίει τή σημερινή μουσική ζωή. 'Υπάρχουν σόλοια άνθρωπων, πού είνε άφωτισμένοι στή μουσική τού μαρκού και στην σύγχρονη πού έμπνέεται άπ' αύτην. Μπορώ μάλιστα να πώ, πός άκριβώς σήμερα ή μουσική μαρκού συγκεντρώνει πλήθη φιλομουσικών και τούς συνδέει σφικτά μεταξύ τους, σφικτότερα τσας άπό όσο ήσαν οι σύγχρονοι τού Κορέλλι, τού Μπάχ και τού Τέλεμαν. Γι' αύτους τούς σημερινούς φίλους τής μουσικής Μπαρό ή μουσική τού Βέρντι είνε «επιλόγιο, κοινότυπο κουδούνισμα», τού Βάγκνερ άνυπόφορος στόμος. 'Ακόμα και ο Μπετόβεν και ο Σούμπερτ κατά βάθος τούς είνε ξένοι τόποι, πού έπισκέπτονται βέβαια κάποτε γιατί δέν μπορούν ν' άρνηθούν τίς γενικά άναγνωρισμένες όμορφίες τους, όλλά πού βιάζονται πάλι να έγκαταλείψουν για να γυρίσουν στον τόπο τους, πού γι' αύτους είνε ή μουσική μαρκού, ή προκλασική. Πολλές φορές μού δόθηκε ή ευκαιρία να θαυμάσω πόσο γενρά στέκουν οι άνθρωποι αύτό τού έδαφός τής έκλογής τους και πόσο βεβαία έχουν ριζώσει σ' αύτό. Είναι όμως αύτό ένα θάυμα άδυναμίας ή δυνάμεως;

Τό ίδιο γίνεται και μέ τούς φίλους τής μουσικής πού στρέφονται πρós τή μουσική τού ίδιου αιδώνος και μάλιστα των άρχων του. Καί τά δύο αύτά σόλοια συμπεριφέρονται πρós τή μουσική τής εποχής τους σύμφωνα πρós τίς απαιτήσεις τής : τήν παίζουν δηλαδή οι ίδιοι. Σπάνια αύτοί άνθρωποι είνε και καλοί άκροαταί. Είνε κάπως ψυχροί και ξένοι πρós τή συμφωνική συναυλία, σάν νύχουν τίς έντόπιους, πός αύτή δέν είνε μουσική φόρμα, παρά μιá άλλη διαφορετική τέχνη. 'Η άπλή άκρόασις δέν είνε ο τύπος τής συμπεριφοράς τους πρós τή μουσική. 'Ως τόσο θά ήταν άνόητοι να θρηνηθή κανείς γιατί τούς είνε άδύνατο να πέρασουν στή χορεία των άκροατών.

Κι' όμως διαί και ή «άκρόασις» είνε μιá συνδετική μορφή έπαφής μέ τή μουσική, άποδεικνύεται άπό τά έκτακτώτερα των ανθρώπων για τά όποια σήμερα αύτή είνε ο κυριότερος τύπος τής σχέσεώς τους μέ τή μουσική και άσφαλώς τό θετικώτερο συμπωμα τής εύρείας της διαδόσεως. Τό ν' άκούει δέ κανείς μουσική δέν είνε μιá παθητική στάσις και έν συγκρισει άκούη πρós τό να παίζει, γιατί πραγματική «άκρόασις» είνε θράσις όχι παθητική άποδοχή αύτού πού προφέρεται. Τό δόγμα ενά παίζει κανείς μουσική είνε καλύτερο παρά ν' άκούη» πού για τούς φίλους τής παλιής και σύγχρονης μουσικής Μπαρό άποτελεί τό άνώτατο σύμβολο πίστεως—και πού στό βάθος του ίσως δέν είνε τίποτα τό καθαυτό πνευματικό—ίσχυει μόνο γι' αύτή τήν κατηγορία των φιλομούσων. Ως ήταν έσφαλισμένο άν θέλαμε να τό έπεκτείνουμε και για τήν συμφωνική μουσική των κλασικών και των ρομαντικών. 'Εκείνος δηλαδή πού τραγουδεί τό μέρος τού τένοδρου σ' ένα πολύφωνο τραγούδι τής έποχής Fink - Senff ή σ' ένα κονταβέρτο κρρόσο τού Χαίντελ παίζει τό μέρος τής βιάλας, μπροστά στιγμές - στιγμές να αισθανθή τόν έαυτό του σάν τό κέντρο τής αρμονίας και να παρασυρθή άπό τήν ένέργον διάθεσι τού έκτελεστού. 'Εκείνος όμως πού λαβαίνει μέρος στις βιάλες πάλι παίζοντας τήν εις μι μπεμόλ μείζονα συμφωνία τού Μπετόβεν ή στην ντό

μείζονα τού Σούμπερτ είνε μόνο ένας άπλόσ συνεργάτης και έχει έλάχισια τή δυνατότητα ν' άκούση και να συγκινήθι από τό σύνολο τού έργου. Αυτό μπορεί να τό εχη μόνο ο διευθυντής τής όρχήστρας και ο άκροατής. Γιατί ή μουσική των μεγάλων συμφωνικών δέν άπαιτεί να βρίσκειται ή άκροατής μέσα στους έκτελεστές άλλα σε κάποια «πόστασις άπ' αύτούς. Τι θά γινόταν λοιπόν ή έντόπιωσις όπό τό εβδος αύτής μουσικής των κλασικών και των ρομαντικών διδασκάλων, άν ίσχυε γενικά τό ρητό, πού αναφέρωμε παρά—πάνω: 'Η μουσική τού Μπετόβεν, τού Μπαράμ, τού Στραβίνσκυ προϋποθέτει έκτός τού έκτελεστού τά δέν άκροατήν και είνε άδύνατο να τούς ένώση σ' έναν. Σύντομα και άκρόασις είνε δύο βασικά διαφορετικές λειτουργίες και ο συμπαράτων έχει μόνο ένα όποθετικό δικαίωμα ύπεροχής άπέναντι τού άκροατού. Γιατί άκριβώς ο συνήθης μουζικάντης, κατά κανόνα, έχει έλάχιστη άνάτηρη κατανόηση για μουσική. 'Ασφαλώς δέν έλάσκηρι τής μουσικής προάγει ή Ικανότη για τήν διείσδυσι μέχρι των εις τό έργον αναπτυσσόμενων δυνάμεων και μέχρι τού τύπου τής έμφανισέως τους. 'Αλλά δέν έπεται μέ τούτο διαί ή Ικανότη αύτή κολιεργείται μονάχι στό έδαφος αύτό. Πολλό περισσότερο θά τήν υποβοηθή ή βαθεία συνοπτική παρατήρησι, ή έπισκόπησι τού καλλιτεχνήματος, ή Ικανότη να φαντασθή κανείς αύτό, πού άκούει να έξελίσσεται μέσα σε ώρισμένα χρονικά διαστήματα, ταυτόχρονα και μέσα σ' ένα ώρισμένο χώρο, Προϋποθέτει δηλαδή μαζί μέ τίς γνώσεις τίς καθαυτό χειροτεχνικές τήν συμπληρωματικήν Ικανότητα τής διείσδυσεως εις τήν πιθανή δημιουργικήν λειτουργίαν, δύναμι πνευματικής έντάσεως και δυνατότητα για συνθετική προσπάθεια, πρós περισυλλογήν και σύνθεσιν των χωριστών τμημάτων τού καλλιτεχνήματος. Παράλληλα άπαιτείται άκούη και γνώσις όλων των άλλων τύπων πνευματικής εκδηλώσεως, πού κλλιεργούνται άπό τίς λοιπές όπό τήν προσοσίαν των μουσών τέχνες. Αυτός είνε ο λόγος πού οι καλοί μουσικοί είνε, κατά κανόνα πολύ περισσότεροι άπό τούς καλούς συγγραφείς, πού άσχολούνται μέ μουσική.

Και τό συμπέρασμα, είνε διαί: Πρέπει να βιολογήσομε, πός ή άκρόασις και ή έρμηνεία (έρμηνεία σε συνεργασία μέ άλλους) είνε δύο βασικός διάφοροι τρόποι σχέσεως πρós τή μουσική, διαί και για τούς δύο ύπάρχουν ειδικές ρίζες και προϋποθέσεις και διαί και ο ύός πρέπει να θεωρούνται τμήματα άξείας. Δέν είνε δηλαδή κατ' ούδένά λόγον ο ένας δυνατότερος όπό τον άλλον, σ' διαί τολιάζονται, άφορα τήν άντίληψη και κατανόηση τής τέχνης και τήν άπόλαυσι άπ' αύτήν. Να πέρασουν άκροαταί και έρμηνευταί άπό τή μιá κατηγορία στην άλλη θά ήταν δυνατό μόνο ύπό βρουχ, ή θά έπρεπε να άρθθ ή άυτονομία πού ύπάρχει στα διάφορα στυλά και τούς τρόπους τής έκφράσεως. Πρέπει να τά άπόψομε να ύφιστανται παράλληλα τό ένα πρós τό άλλο. 'Οτι κάποτε συνυπάρχουν στην έποχή μας έξηγείται μέ τό γεγονός, ή έρμηνεία τού όποίου μας άπασχόλησι: 'Οτι κάποτε στυλά πού έχει πέρασι στην Ιστορία, ύπάρχει άκούη και ή καλλιεργείται κατά τό μέλλον και ήταν έντατικα και στις ήμέρες μας και έγχείρει φυσικά τίς αείσιους του να προκλήση τήν άνέγλυχη πρós τό περιεχόμενό του συγκίνησι. Έγχαμο λοιπόν τήν ένότητι, τήν ένιασι θεμελιώδη 'Ιδεν, άλλ' αύτό είνε τήν πρós όφλους μιáς άλλης Ικανότησε μας τής διείσδυσεως τού πνεύματός μας, τής αναπτύξεως της ψυχής πολυπτυχης Ικανής και άπομακρυσόμενων άκούη χρονικών περιόδων, πράγμα πού κοιμιά έποχή πριν άπό τή δική μας δέν μπορεί να κωηθή διαί εχη. Δέν έχει άραγε τό δικαίωμα τό παρόν μας να θεωρηθί τό κατόρθωμα αύτό μιá μεγάλη τού έπιτυχία;

# ΤΡΕΙΣ ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ ΣΧΕΤΙΚΑΙ ΜΕ ΤΟ ΕΡΓΟ ΠΟΥ ΜΑΣ ΕΚΛΗΡΟΔΟΤΗΣΕΝ

## Ο ΦΡΑΝΤΣ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

(Στις 19 Νοεμβρίου του έτους 1933 συμπληρώθη-  
καν 125 χρόνια από την ημέρα του θανάτου του  
Φράντς Σούμπερτ. Όσο και αν από τότε οι κρι-  
τοί άλλαξαν, οι σύγχρονοι φιλόμουσοι όλου του  
κόσμου και οι μουσικοί εσθιασμένοι πάλι με σεβασ-  
μό και βαθύτατη συγκίνηση μπρός στη γλυκειά και  
συμπεπληγική αυτή μορφή και ασχολήθηκαν για λίγο  
με ένδιαφέρον και με την προσωπικότητα και με τό  
έργον του. Με την ευκαιρία αυτή και ο μουσικόλο-  
γος **Οθο - Erich Deutsch** που με ιδιαίτερη πάνα  
στοργή έρευνήσε ότι σχετίζεται με τις δημιουργίες  
του άθανάτου βασιλέως της μελωδίας, έφημοσίευσε  
τρεις επιστολές του Φερδινάνδου Σούμπερτ, άδελ-  
φοφ του συνθέτου, πρὸς τὸν έκδοτικὸ Οίκο Μπράιτ-  
κοπφ κί Χαίρτελ, όπου γίνεται λόγος για την έκ-  
δοσι του έργου του τελευταίου αυτού, την φρονι-  
δα της όποιας σάν ο πιο ένδειξιμένος μεταξὺ τῶν  
κληρονόμων, είχαν αναλάβει. Σχετικῶς μ' αὐτὲς ὁ  
**Οθο - Erich Deutsch** σημειώνει και τις παρακάτω  
λεπτομέρειες, άπολότως έγκυρες, άφοφ δίδονται άπο  
αὐτόν).

Σ.Τ.Μ.

Όταν στις 19 Νοεμβρίου 1828 πέθαινε ὁ Φρ. Σού-  
μπερτ, σὶδ στίς τὸν άδελφὸν του Φερδινάνδου, στή  
Βιέννη, τὸ μεγαλύτερο μέρος του έργου, πὸ κατέλει-  
πε, βρισόταν στήν κατοικία του, σὸ δωμάτιο της  
μουσικής, σὸ σπίτι τοφ Φράντς φόν Σούμπερτ, όπου έ-  
μμεν ὁ συνθέτης ἔως τὸ τέλος του Αὐγούστου 1828.  
Εἶναι πῶν ἴόν, πὸς τὰ καθαυτὸ νεανικὰ τὸ ἔργα εἴ-  
χαν μείνει σὸν πατρικὸ σπίτι και ὅτι έγραψε  
τελευταίως μήνες της ζωής του, άσφαλῶς σὸ σπίτι  
του Φερδινάνδου. Μέσα σ' αὐτὰ ἦταν: Τὸ Κουίντέττο  
έγχόρνων, τὰ τραγούδια της συλλογής, πὸι άργότερα  
άνωμάστικε «Κόκκινον ἔκμα», ὁ τρεις τελευταίες σο-  
νάτες για πιάνο, τρία έκκληροιστικὰ κομμάτια και τὸ  
τραγούδι του «τὸ τσοκάνόπουλο πάνω στούς βράχους».

Ὁ Φερδινάνδος Σούμπερτ, ὁ πὸ ένδειξιμένος ά-  
νάμεσα στούς τρεις άδελφούς του συνθέτου ανέλαβε  
τὴ φύλαξι τῶν μουσικῶν έργων του Φραγκίσκου και τὴ  
διήλθει μέχρι του θανάτου του (1857). Ἐπειτα τὴν  
παρέλαβε ὁ γιός της άδελφής του, δικηγόρος, Δόκτωρ  
Έντουαρντ Ζνάιτερ, ὡς τὴ στιγμή, πὸι άρχισε ἡ Ἰκ-  
δοσι τῶν άπάντων του Σούμπερτ άπό τὸν Έκδοτικὸν  
Οίκο Μπράιτκοπφ και Χαίρτελ, πὸι άπήτησε τὸ άπό  
τὸ 1894 ἔως τὸ 1897 χρονικὸ διάστημα.

Εἶναι γνωστὸ, πὸς ὁ ἴδιος ὁ Σούμπερτ εἶχε προ-  
φέρει πρῶτα τὸ τραγούδι του «Ὁ βασιλέας τῶν στοι-  
χειῶν» (Erlkoenig) και τὸ 1826 ἔνα μεγάλον ἀριθμὸν ἔρ-  
γων ένόργανης μουσικής στή φήρμα αὐτῆ, πὸι τότε  
δέν ανέλαβε κανένα άπ' αὐτὰ. Και μόνο, όταν σὸ  
1838 ὁ Σούμμαν άνυκάλυψε τὸ ἔργο του Σούμπερτ σὸν  
άδελφὸν του Φερδινάνδου, στή Βιέννη, άρχισαν νά έν-  
διαφέρονται γι' αὐτὸ και ὁ Μπράιτκοπφ και Χαίρτελ.  
Στις 31 Ἰανουαρίου 1839 στὰ γενέθλια του άγαπητέ-  
νου πάντα νεκροφ άδελφουφ, ὁ Φερδινάνδος ἔλλη μιά  
φορὰ πρόσφερε ὅλες τὶς πλήρεις συμφωνίες του, κι ὡς  
τόσο ὁ μεγάλος έκδοτικὸς Οίκος, ανέλαβε μόνο τὴν έκ-  
δοσι της μεγάλης σὲ ντὸ μείζον συμφωνίας και αὐτὸ

άφοφ τὴν παρουσία με καταπληκτικὴ ἐπιτυχία στὸ  
«Γκεβάνγκουζ» τῆς Λειψίας ὁ Φέλιξ Μέντελσον.  
Άπό τὴν ἐποχὴ αὐτὴ άρχίζει μιά ἀλληλογραφία μετα-  
ξὺ τοφ έκδοτικὸν Οίκου και τοφ Φερδινάνδου μὴ ἀλ-  
ληλογραφία, πὸι βότασε ἀριέτον καιρὸ. Τρεις ἐπι-  
στολές της ἀλληλογραφίας ἐκείνης παρουσιάσθηκαν  
σήμερα για πρώτη φορὰ στή δημοσιότητα. Ἡ ἐπιστολὴ  
τοφ 1843 πωλήθηκε σὲ πλειστηρισμὸ σὸ 1951 και  
περιήλθε στήν κατοχὴ τοφ κ. J. A. Stargard στή Στουτ-  
γάρτη. Οἱ ἄλλες δύο τοφ 1848 βρίσκονται στήν κρατι-  
κὴ βιβλιοθήκη της Βιέννης στή συλλογὴ τῶν χειρο-  
γρῶων.

Βιέννη τῆ 6 Ἰανουαρίου 1843

Ἐξιότιμο κύριο,

Παρακαλῶ νά με συγχωρήσετε πὸι μόλις σήμερα  
άπάντω στὸ γράμμα Σας της 10 Ὀκτωβρίου π. Ἐ ὁ  
λόγος της άργοπορίας μου αὐτῆς δέν ἔνε ἄλλος άπό  
τὸ γεγονός, ὅτι δέν ἔχω παρὰ 14 ἡμέρες πὸι ἔλαβα μέ-  
σον τοφ κυρίου **Mechelli** τὸ πρωτότυπο της παρτιτού-  
ρας και τὰ αντίγραφα από τις πάρτες της ὅης συμφω-  
νας τοφ άδελφουφ μου πὸι μοῦ εἶχατε στείλει. Και  
τώρα σπεύδω νά σῶς γνωστοποιήσω, ὅτι πρὸ ὀλίγου  
παρέδωσα στήν ταχυδρομικὴν ἄμαξαν διὰ τὴν ἐπείγου-  
σαν ἀλληλογραφίαν τις συμφωνίες τοφ άδελφουφ μου  
Φράντς, ὅπ' ἀριθμὸν 1, 2, 3 και 4. Τὴν ὅπ' ἀριθμὸν 5,  
πὸι εἶνε και ἡ βραχυτέρα από ὅλες ἄγῶρας της 2αν  
Ἰουλίου π. Ἐ, στή Λειψία ὁ κύριος **Whistling**. Σῶς ἔσπει-  
λα μόνον ἀντίγραφα τῶν τέσσερων ἀνωτέρω συμφωνι-  
ῶν. Ἐν ὅμως εἶσθε διατεθειμένοι νά ἀποκτήσετε τὴν  
μιὰ ἡ τὴν ἄλλη από τις συμφωνίες αὐτές, ἔνε ἐνόηθον,  
ὅτι θά παραδώσω στὰ χέρια σας και τὰ πρωτότυπά  
τους. Στὴν περιπτώσι αὐτὴ βέβαια θά μοῦ ἐπιτροπέψετε  
τὰ αντίγραφα. Αυτοῦμαι πολὸ, πὸι δέν μπορῶ νά  
ἀναποκριθῶ στήν παράκλησι σας, νά σῶς στείλω μαζὸ  
και χωριστὰ γραμμένες πάρτες, γιατί δέν ὄπαρχουν,  
άφοφ κομμάτι από τις τέσσερις δέν ἔνε ἀκόμη παίχθῆ.  
Τὴν φήμη, νά ξαναφέρετε στή ζωὴ τις συμφωνίες τοφ  
Σούμπερτ και μ' αὐτὸ νά στήσετε μιά τιμητικὴ στήλη  
σὸν μακαριτὴ καλλιτέχνη, θάχατε μόνο σῆς και ἡ  
Λειψία μὸ τὸ ἀνεπιτυγμένο πνεῦμα και τὴν κατανόσι  
για τὴν Τέχνην.

Πρέπει ἀκόμη νά σῶς ἐκφράσω και τις πὸι θερμές  
μου εὐχαριστίες για τὰ δύο τυπωμένα ἀντίτυπα της  
εβδομης συμφωνίας, πὸι δέν σῶς εἶχα ζητήσει και εἴ-  
χατε τὴ μεγάλη καλωσύνη και μοῦ στείλετε και πὸι  
έκαναν τὴν πὸι εὐχάριστη ἐκπληξι.

Παρακαλῶ νά μοῦ ἀπαντήσετε γρήγορα και μὲν ἡ  
τὴν πὸι μεγάλῃ ἐκτίμησι.

Ὁ ἀφώσιτομῶνος σῶς  
Φερδινάνδος Σούμπερτ

Ἰδιοκτῆτης της μουσικής κληρονομίας  
τοφ Φράντς Σούμπερτ

Παρακαλῶ νά διευθύνετε τὴν ἀπάντησι σας  
Πρὸς τὸν

Φερδινάνδου Σούμπερτ  
Καθηγητὴν και ἀρχιμουσικόν  
της Ἁγίας Ἄνας  
Βιέννη



\*Αξιότιμοι Κύριοι,

Θά συχαρησθε, που άπάντω στό δέξιότιμο γράμμα σας τής 11 Σεπτεμβρίου π.ε. μόλις τώρα. Όμως ο ύποχρώσεις που μου έπισωρείτε τό άπγγέλωμ μου μέ φορτώνουν τόσο, που δέν μω τό επέτρεψμ ένωρίτερα άφου μάλιστα, έκτός άπ' αυτό μούτυχε κ' ένας πολύ άργς άντιγραφός.

Χαίρω πάρα πολύ, που σάς βρίσκω πάντα άκόμη νά κλίνετε προς τήν άπόφαση νά έκδόσεται τics συνθέσεις του Σόμπερν. Έτσι λοβαίνω τό θάρρος νά σάς στείλω μέσον τών κυρίων Η. Diabelli και Cio τρεις όπερες και τρεις λειτουργίες. Οι όπερες εινε τής καλύτερης έποχής τού άποθανόντος: α) «Η σωμωσια» ή «Ο οικιακός πόλεμος» του Σαστέλλι (1819) «Fierrabraz» του Κουπελίξερ (1822) και «Άλφόνος» και «Εστρέλλα» του Ρ. φόν Σόμπερ (1828).

Άπό τόν συγγραφέα του κειμένου τής τελευταίας αότης όπερας, που τώρα εινε Σόμβουλος στην προεδρία τής Βαϊμάρης, έλαβα τήν 7ην Φεβρουαρίου τρ έ, ένα γράμμα, όπου μέ παρακαλεί νά του στείλω τό έν λόγω έργο, στη Βαϊμάρη, γιατί ο Φράνς Λιστ, άρχιμουσικός τής Αύλης τής Βαϊμάρης, έπιθυμεί νά παρουσιάσει επί τέλους μιά άπό τics όπερες του Φράνς Σόμπερν. Του άπάντησα όμως, πώς βρίσκομαι γιά τά ζητήματα αυτά σε διαπραγματεύσεις μαζί σας και πριν τελειώσουν αυτές, δέν μπορώ νά αναλάβω καμμία ύποχρωση σχετικά μί' αυτήν.

Άπό τics τρεις λειτουργίες, ή μιά, ή πρώτη, χρονολογείται άπό τό 1814. Άν δέν λάβετε ύπ' όψη σας τή λεπτομέρεια αυτή, φαντάζομαι πώς τίποτα δέν έμποδίζει νάυρετε ένδιαφέρον σ' αυτήν. Η λειτουργία αριθμός 5 εινε τού 1822 και ή αριθμός 6 άπό τό έτος του θανάτου του. Οι λειτουργίες αριθ. 2, 3, 4, εινε γραμμένες γιά μικρή όρχήστρα και έχουν ήδη τυπωθή. (Μιά άπ' αυτές στην Πράγα άπό τόν έκδοτικό Οίκο Μάρκο Μπέρρα, μέ τό όνομα Führer). Όλες τics συμφωνίες τics εχάτε δψ.

Άπό τics όπερες, αυτές που έχω άκόμη στό σπίτι μου, εινε οι περισσότερες παλαιότερες έποχής άπό τics: «Τό παλάτι τών γλεντιών του διαβόλου» σε πράξεις 2 (1814), «Η τετράχρονη φρουρά», έυθυμο μονόπρακτο (1819), «Ο Φερνάνδος» (1815), «Οι φίλοι άπό τής Σαλαμάνκα» κάπως μεγαλύτερο άπό τό προηγούμενο, «Η Έγγύηση» μόνον σκισορισμένο (1816), «Οι διδμοι» μονόπρακτο (1819) «Σκουνοτάλα» (ήμιτελής) (1820), «Η μαγεμένη άρπα» (μελόδραμα σε πράξεις τρεις) (1821). Άπό όλα αυτά τά μικρότερα έργα του, δέν έχω άκόμη άντίγραφα. Ός τόσο έργάζονται τώρα διδάκοπα άντιγραφείς, γιά νά μπορέσω νά σάς τά στείλω νά τά δψτε, μόλις μου έκφράσεται μιά τέτοια έπιθυμία.

Έννοείται, πώς άν έχω τήν εύθυμία νά άπαλλαγώ άπό τήν φροντίδα τής έκδόσεως τών μουσικών αυτών έργων, χάρις σε σάς, δέν θά λείψω, μετά τόν διακανονισμό τής συνήθους μεταξό μου συμφωνίας, νά σάς παραδώσω τά πρωτότυπα χειρόγραφα.

Παρακαλώντας σας νά έχω μιά γρήγορη καλή σας άπάντησι διατελω μέ έξαιρετική έκτίμησι.

Ο άφωσιωμένος σας φίλος  
Φερδινάνδος Σόμπερν

ΥΓ. Μέ τics όπερες b. και c. έρχονται μαζί και τά κείμενα, τής όπερας α. θάρρη προσεχός.  
(Σημείσεις του παραλήπτου:)

Έφθασε στις 6 Μαρτίου. Άπάντησις 10 Μαΐου

Άλληλογραφία Νο 358.

Ός άμοιρή γιά δλας τics συμφωνίες και όπερες έξηγήθησαν 3,000 γιορίνια, κατά τό γράμμα τής 19ης Αύγουστου 1847.

Βιέννη 13 Σεπτεμβρίου 1848

\*Αξιότιμοι Κύριοι,

Τό άπαιτώ γράμμα σας τής 7ης τρέχοντος έλαβα μόλις σήμερα, γιατί λείπει γιά λίγες μέρες σε ταξίδι άναψυχής. Μέ πολλή μου εύχαρίστησι έπιληροφορήσκα άπ' αυτό, πώς τόσο ο κύριος έπιμελητής σας όσον και ο κύριος διευθυντής τής όρχήστρας του θεάτρου τής Βαϊμάρης, έπιθυμούν ν' άνεβασημ μιά όπερα του μακαρίτου άδελφου μου και συγκακρημμένα ή «Άλφόνος» και «Εστρέλλα». Έχοντας άπόλυτη έμπιστοσύνη σε σάς και τήν πείρα σας, σάς παραχωρώ τό δικαίωμο, νά ένεργήσετε επί του προκειμένου, όπως νομίζετε καλύτερα. Κατόπιν τούτου έννοείται, πώς δ,τι άποφασιστέ σεις θά τό θεωρήσω σαν νάχε άποφασισθή άπό έμένα τόν ίδιο. Έπίσης και γιά τούς κυρίους Τσιγκεσάρ και Λιστ δέν μπορώ νά έχω καμιά έπιφύλαξη ή έλλειψη έμπιστοσύνης, γιατί εινε γνωστό—και μάλιστα τό τελευταίος σ' όλον τόν κόσμο,— σαν θνήσκω έντιμοι. Νομίζω, πώς τήν δριμύτητα τών γιά λογορισμό μου έκφράσεων του κυρίου φόν Σόμπερν, πρέπει ν' αποδώσω μάλλον σε άπερισκεψία, γιά' αυτό και βρίσκω, πώς δέν άξίζει τόν κόπο ν' άπαντήσω σ' αυτές.

Πάντως θά έπιθυμούσα, γιά νά μπορέσω νά έξασφαλίσω και τούς συγγενείς μου, μόλις οι περισσότερες έπιτρέψουν νά μεταφέρτε έπ' όνόματι σας όριστικές τά δικαιώματα πώλησεως και έκδόσεως τών μουσικών βιβλίων, (ή, ακριβέστερα, τών μουσικών Έργων) του άποθανόντος άδελφου μου, περί τών όποίων γίνεται λόγος, στην έπιστολή μου τής 19ης Αύγουστου 1847, νά μου έστέλλετε, τρόπον τινά έναντι 500 γιορίνια.

Εις τόν Άρχιμουσικόν τής Αύλης Κόριον Λιστ παρακαλώ νά έκφράσεται τόν άπερίοριστον σεβασμόν μου και τics έγκαρδιότερες εχρηστιές μου έκ τών προτέρων, γιά τούς τόσους κόπους, εις τούς όποιους εινε διαθεθειμένος νά υποβλήσθ γιά τό άνέβασμα τής άνωτέρω όπερας, που μέ τήν έννευσμένη' και δραστήρια διεύθυνσή του δέν μπορεί παρά νά πόρυσσασθή κατά τρόπο ύποδειγματικό κ' έτσι νά μεγαλώσθ τή φήμη και του συνθέτου τό μέγαλο έρμηνευτού του.

Έπαναλαβήτω λοιπόν: «Ο,τι άποφασιστέ γιά τήν όπερα τό έχω ήδη άποφασισέ μαζί σας και ό μετ' έξαιρέτου ύπολήψμεσ ύπογράφων.

Όλων Σόμπερν  
Φερδ. ύπερπερ

ΥΓ. Όσοσ θά ήταν τό καλύτερο άπό όλα νά μεταβιβάτα άμέσως τics όπερες στον Ιδ.ο τόν Άρχιμουσικό τής Αύλης κύριον Λιστ.

Σ.  
(Σημείωσις τών παραληπτών). Έλήφθη τήν 16ην Σεπτεμβρίου. Έξετελέσθησαν οι έντολές τήν 16ην Οκτωβρίου).

Ο Λιστ άνέβασε στό θέατρο τής Βαϊμάρης τό «Άλφόνος» και «Εστρέλλα» στις 24 Ιουνίου 1854, χάρις νά έπιτύχθ μιά δυνατή άπήχησι στο κοινό. Τό δριμύ γράμμα του Σόμπερν, γιά τό όποιον γίνεται λόγος, οώθηκε μόνο στό πρόχειρο. Τό γράμμα του Φερδινάνδου άπό τό 1847 μέ τή δεύτερη προσφορά τών έργων του Φρ. Σόμπερν δυστυχώς μάς εινε άγνωστο. Όποσδήποτε ο Έκδοτικός Οίκος δέν έλαβε στην κατοχή του άπό τόν Φερδινάνδο τίποτε άλλο, άπό τήν τελευταία συμφωνία του συνθέτου.



# ΑΠΟ ΤΑ ΑΠΟΜΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΛΕΟ ΣΛΕΖΑΚ

## ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΤΟΣΚΑΝΙΝΙ

Τέσσερα χρόνια είχα την ευκαιρία να τραγουδώ υπό την διεύθυνσή του, τέσσερα χρόνια κάτω απ' τη μαγική μπαγκέτα του Τοσκανίνι.

Στην Ιβιστική του ζωή ήταν ένας χαριτωμένος, γοητευτικός άνθρωπος, όταν όμως άναβαινε στον πόδιον γιά να διευθύνει μία πρόβα ή μία παράσταση γινόταν κάτι τελείως διαφορετικό. Με μία πραγματικά αφάνταστη ακρίβεια και ένεργητικότητα, μία εύσυνετησία και δραστηριότητα που δεν είχαν τον ταίρι τους, δίχως έπαικεια, μη κοιτώντας δειά κι' αριστερά ζητούσε απ' τόν καθέναν—δποιος κι' άν ήταν—τό ύπερτατο. Άλλοιμο τον καλλιτέχη που δεν είχε μελετήσει τόν ρόλο του ακριβώς όπως ήταν γραμμένος, κι' άλλοιμο, νο σ' αυτόν που δεν ύποτασσόταν στις κατηγορηματικές του απαιτήσεις.

Μία κόκομοθημένη από τό νεοιρκέζικο κοινό τραγουδίστρια στην πρώτη πρόβα της με τόν Τοσκανίνι τόμησε μερικές έλευθερίες στά τέμπι, ό Τοσκανίνι κρατούσε οσταφικά τόν χρόνο και φώναζε: «Έμπρός, έμπρός δεοποινίς». Η τραγουδίστρια γύρισε άπότοια δυσρεστημένη: «Μαέτορ, να διευθύνετε όπως τραγουδώ, γιατί έγω είμαι μία οταρ». Έκεινος διέκοψε μ' ένα χτύπημα της μπαγκέτας του, περίμενε όπου να γίνη άκρα ήσυχια και έπλε: «Δεοποινίς τά άστρα βρίσκονται στόν ουράνω, έδώ είμαστε καλλιτέχνες καλοί και κακοί. Έοείς έλεθε μία κακή καλλιτέχνης. Χτύπησε πάλι τήν μπαγκέτα του και ή πρόβα έξακολούθησε.

Έπειδή τά μάτια του ήταν πάρα πολύ όδύνατα—γενικά ένομιζέτο ότι είχε τυφλωθεί τελείως, πράγμα τό εύτυχός δεν συνέβη—διήθυβνε πάντα άπό έξω. Μελετούσε τό στίχο τόν τόσο πολύ, ώστε στήν πρώτη κιόλα πρόβα ένός νέου έργου έρχόταν άπόλυτα προετοιμαμένος και κατέπληρε όλους με τήν αφάνταστη μνήμη του. Παρηκολούθηρα μία πρόβα της όρχήστρας στό «Λυκόφως τών θεών» τήν όποια, όπως δια, διήθυβνε χωρίς παρτιτούρα! Έξαφνα διακόπτει: «Κόριοί μου, παρακαλώ πίσω, και μάλιστα από τό γράμμα -Κ- έπτά μέτρα». Τί σημαίνει αυτό, να έξη έπικριβώς τά παραμικρότερα σημεία μίας τέτοιας γιγαντιαίας παρτιτούρας από μνήμης μπορεί κανείς να έκτιμήση όταν έχη έμπρός του αυτόν τόν χοντροτόμο με τίς μυριάδες νότες του.

Αυτό δεν συνέβαινε μόνο στά έργα του Βάγκνερ, τά όποια άποδίδει ύπερτοχα, αλλά και στά νέα έργα, τά μοντέρνα, όπου μέσα σ' ένα χάος από όργανα, κι' ένα φθόρη—μύγηνη από παρζαφάνιες, κατόρθωνε να ξεχωρίσει όταν ένας βιολονίστας πατούσε μισό τόνο ψηλότερα ή χαμηλότερα, όριζε τό μέρος της παρτιτούρας από μνήμης και άπαιτούσε να ξαναπαιχθώ.

Μία παράσταση που διήθυβνε ό Τοσκανίνι ήταν πάντα πανηγυρική, και ένα θαύμα από ακρίβεια και όμορφιά.

Ένα λάθος όμως—και τό μικρότερο—τό αισθανόταν όταν καταστροφή, τότε έξέφραζε τήν άγανάκτησή του με τόν πιο έξολλο τρόπο.

Ό ύποβολεύς—*suggelore*—στών Ιταλική όπερα μία προσωπικότης πολύ σημαντικώτερη απ' ότι είναι σέ

έμάς, γιάτι δίνει, τά άντρέ, και συνδιευθύνει από τό ύποβολείο—ήταν στήν Νέα Υόρκη ένα πρόσωπο περίφημο στήν δουλειά του, και άπόλυτα άφοσιωμένο στόν μαέτορ, που συχνά στό τέλος μιάς πράξεως όρμούσε κάτωχρος στήν γκαρνταρόμπα, και άπελευθέρως μου παρατηρούσε: «Άχ τέτορο, τί δυστόχημα, φάγατε ένα τέταρτο ής νότας, ό μαέτορς είναι έξω φρενών!»

Ένα βράδυ στούς «Αρχιτραγουδιστάς της Νυρεμβέργης» ήμου άφηρημένος, και έκανα μερικά μικρά λάθη. Ό Τοσκανίνι ήρθε στό διάλειμα έπάνω, χτυπούσε με άπελυτία τό κεφάλι του στόν τόχο, και μουρούζε άσταμάτα: «*Questo lenore e una bestia!*» (Αυτός ό τένορος είναι ένα ζώον). Μάτια τήν ύπόλοιπη βραδιά τραγούδησα, γιά να τόν ξευιμενίω, όσο συναρπαστικώτερα μπορούσα, δεν με έλάτσε ούτε με μία ματιά. Όταν μετά τήν παράσταση στό ξενοδοχείο μου που ήταν και τό δικό του περίμενα τό άσανόρη, έφτασε, με τό καπέλλο κατεβασμένο ώς τ' αυτιά χωρίς να με κοιτάξή: πήγα κοντά του, ζήτησα τραυλίζοντας συγγνώμη και προσέθεσα ότι θα έκανα τό πόν για να μη ξανασυμβή κάτι τέτοιο. Αυτό τόν καθρούχασε πρόφερε ένα καταροφισμένο «*caro ero terribile!*» (άγαπητέ ήμου τρομερός). Και όλα ήταν πάλι μέλι—γάλα.

Δέν ύπήρχε κανείς σ' όλους μας πού να μην έδινε τόν καλύτερο έαυτο του, και να μη ακολουθούσε τυφλά τίς συμβουλές του, γιάτι ό,τι ζητούσε ήταν τέλειο και όδηγούσε πάντα στήν έπιτυχία.

## ΑΚΡΟΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΖΙΜΑ ΒΑΓΚΝΕΡ

Τά πρώνα χρόνια του σταδίου μου έγεννήθη ή έπιθυμία ν' άκούσω στό Μπάρορντ τά έργα του Βάγκνερ. Έπειδή ήμου τραγουδιστής μου έδοθη ένα έλεύθερο εισιτήριο γιά τόν κύκλο «Νιμπελουγκεν» και γιά τόν «Πάρσιφολ» υπό τόν όρο να τραγουδήσω κάτι στήν κυρία Βάγκνερ, παληά συνήθεια στό Μπάρορντ γιά τήν ανακάλυψη νέων ταλέντων.

Άκουσα πρώτα τόν «Πάρσιφολ». Δύο ώρες πριν ήμου έπάνω στό όλοφο κι' έβλεπα τόν κόσμο να έρχεται.

Τελευταία έφθασε ή κυρία Κόζιμα Βάγκνερ με τόν νεαρό Σίγκφριντ και τόν χοντροτόμο Νίλζε στό άμάξι. Προχώρησε σάν μία βασίλισσα μέσα από μία παράτξη ανθρώπων γεμάτων σεβασμό, αότη, ή κόρη του Λιστ ή γυναίκα του Ρίχαρντ Βάγκνερ, ή ψυχή τών έορτών. Η σκέψη ότι σέ λίγες μέρες θα σταθώ μπρός σ' αότη τή γυναίκα και θα τραγουδήσω μ' έκανε να τρέμω.

Δώδικα φανφάρες παρουσιάζονται και άκούεται ένα μοτίβο του «Πάρσιφολ», είναι τό σήμα τής ένάρξεως, όλοι προχωρούν πρós τό *Festspielhaus* και ζητούν τίς θέσεις τους.

Η όρχήστρα δεν φαίνεται—έναν τεράστιο χώρο γεμάτος ανθρώπους,—μία αύλαία,—άλλο τίποτα. Γίνετα σκοτάδι και οιωπή, τόση οιωπή ώστε ν' άκούη κανείς τήν άνανηση του διπλανού του και τούς χτύπους τής καρδιάς του.

‘Από κάπου, από έναν άλλο κόσμο, ακούονται οι πρώτοι τόνοι!

‘Ενας κόμπος στο λαιμό, ένα σκίρτημα στην καρδιά; και τα δάκρυα κυλούν από τα μάγουλά μου. ‘Ότι έδοκίμασα τότε, δ.τι αισθάνθηκα το νιώθω και τώρα μόνο με την ανάμνηση αυτής της στιγμής, αλλά να το πω, να το περιγράψω δεν μπορώ.

Οι μέρες πέρασαν κι’ έφθασε ή ώρα της ακρόασης. Μεσημέρι στις δώδεκα στεκόμουν έξω από την αίθουσα των δοκιμών και με χτυποκάρδι έβωσα την κάρτα μου. Με δέηξαν αν μέσα, άκριβώς έκεινη την ώρα έκαναν πρόβες στον «Χρυσό του Ρήνου». ‘Η κυρία Βάγκνερ πήρε την κάρτα μου, συλλάβισε το όνομά μου, που φαίνεται ότι δεν τό έβρισκε εύκολοπρόφερτο, και ρώτησε: «Λοιπόν αγαπητέ κύριε Σλέ—Σλέζακ τι θά μου τραγουήσετε;» ‘Εγώ πού θέλησα να φωνά άπ’ όλες τις πλευρές και σάν ένας δραματικός νεύρος είπα γεμάτος άυτοπεποίθηση: Τήν άρια του Παλιάτσου.

Φρίκη παρέλυσε δλους στην αίθουσα!

‘Ο γενικός μουσικός διευθυντής Κτίζε άγωνιζόταν ν’ άναπνεύση.—ό Ντόνερ επάνω στο πόδιον άφησε την πόδα του και κλονίσθηκε.—όκμα και ό ύπνρτης, πού με άνήγγειλε γούρευε τραχημένος κάπου για νά πιαστή. ‘Η κυρία Βάγκνερ άποσβολωμένη ύστερα από μία παρατεταμένη σιωπή είπε κάπως έπιφυλακτικά ότι θά ήταν προτιμώτερο να τραουδήσω κάτι του Διδασκάλου. Μόνο τόν Παλιάτσο ήξερα; ‘Η τι ήξερα του Βάγκνερ;

Καταπονημένος, νιώθοντας ότι έκανα μία μεγάλη γκάφα άριθμησα τόν «Λόενγκριν» τόν «Όλλανδό» και τόν Φρό από τόν «Χρυσό του Ρήνου». ‘Εδιάλεξαν τόν Φρό.

‘Αφοό ό κύριος διευθυντής Κνίζε δροσίσθηκε με μία γουλιά κρού νερό κάθησε στο πιάνο. ‘Επρεπε να τραουδήσω τό «Στό κάστρο οδηγεί αυτή ή γέφυρα» πού είναι γραμμένο μόνο σε μέσες και χαμηλές νότες. Σήμερα ως ώριμος καλλιτέχνης πού τό δργανο έχει πιά κατασταλάξει, οι βαθειές μου νότες: ‘Ιναι ακόμα άρκετά έλλειπείς, τότε σάν νέος άρχάριος αυτές οι νότες ουσιαστικά σ’ ένα άνοιγμα του στόματος και μία άφωνη έκπνοή.

‘Όταν τελείωσε ή «όκράση» μου δέηλωσαν ότι οι φωνητικές μου ικανότητες είναι ακόμα κάπως άνεπαρκείς. ‘Εξοθενωμένος άποχαρήτρα και φευγοντας μου πάνηκε ότι διάβαξα στα μάτια όλων την θλίψη πού τά πάντα ώρατα έλεύθερα εισιτήρια σπαταλήθηκαν για ένα τόσο άναξίο.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΜΑΘΗΤΕΣΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΣΙΛΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 25504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίαι Δρ. 40  
‘Εξέσπν. \* 20  
ΕΣΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίαι Α. Χ. 1.0.0  
ή δελ. 3

## MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE MENSUELLE  
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET EDITRICE

3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνο με τόν Α.Ν. 1599  
Διευθυντής:  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
‘Όδός Δαυιδάου 18  
Προστίθοντες Τυπογραφέιου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ  
Α. Σταματίδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

‘Ελόβουμε τα κάτωθι έμβάσματα και σάς εύχαριστούμεν. ‘Από: Κ. Τριάντον δρ. 40, Γ. Κανακάρη δρ. 74, Π. Σταθακόπουλον (Πάτρα) δρ. 40, Α. Νταγιάντα (Καλαμία) δρ. 140, Α. Ψαθήρη (Λαμία) δρ. 111, Π. Σταθοπούλου δρ. 40, Δ. Μιχαηλίδην δρ. 40, Τ. Σημηριώτου (Θεο/νίκη) δρ. 20, ‘Ι. Δαμιανόν (Θεσ/νίκη) δρ. 276, Μ. Γαβριουπούλου δρ. 60, Α. Μεναραπούλου (Ν. Φάληρον) δρ. 40, Μ. Κατσαρού δρ. 80.

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ

ΑΘΗΝΑΙ.—Μία νέα ‘Αλεξανδρινή καλλιτέχνης ή δισ ‘Ελένη Βαλαχή (διπλωματούχος του ‘Ελλην. ‘Ωδειου) έβωσε στις 17 Μαΐου τόν «Παρνασσό» ένα έπιτυχές ρεσιτόλ πιάνο με ένδιαφέρον πρόγραμμα Φρων Μπάχ, Σκαρλάτι, Μπετόβεν, Σοπέν, Λιστ, Κολομοίρη και Βάρβουλη.

ΘΗΒΑΙ.—‘Εστο και καθυστερημένα άναφέρουμε την έξαιρετική έπιτυχία της Συναλλισ του ‘Ελληνικού ‘Ωδειου Θηβών, ή όποία έγινε στις 22 ‘Απριλίου και άπετέλεσε ένα μουσικό γεγονός για την πόλη των Θηβών. ‘Εκτος των μαθητών πιάνου της τάξεως της καθηγητριάς του παρ/ματος δίδου ‘Εφης Στυλιανιά (άποφοίτου του ‘Ελ. ‘Ωδειου), έλαβον μέρος και οι καλλιτέχναι, κυρία Δέσποινα Χέλυμ και Ρούλα Δασκαλοπούλου, και ή δισ ‘Εφη Στυλιανιά. Οι μαθηταί ό όποίαι έλαβαν μέρος είναι οι κάτωθι: ‘Ι. Δημητριάδης, Σ. Γκέλλη, Ρ. Μιχαλοπούλου, Μ. Νικόλη, Μ. Καραμανώλη, Χ. Φασουλοπούλου, Σ. και Φ. Σκένδρον, Μ. και Β. Νίκα, Ε. Πατρά, Θ. Καραμανώλη, Τ. Παυλιουαννοπούλου, Ν. Μεletίου, Μ. ‘Αποστόλου, Ε. ‘Ανδριανού, Ε. Γκόνου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ.—Πληροφορούμεθα ότι ή καλλιτέχνης του πιάνου κ. ‘Ισημή Οικονομοπούλου, έβωσε ένα ένδιαφέρον ρεσιτόλ πιάνο εις την σίθουσα Σαιν Φρανσουά Σαβιέ της ‘Αλεξανδρείας στις 20 ‘Απριλίου με έργα Μπάχ, Σοψμαν, Ραχμάνινοφ, Σοπέν και Παπαϊάννου. Αί ‘Αλεξανδριναί έφημεριδες άφιερώνου έμπαικτικά σόχλια στην έκλεκτή καλλιτέχνηδα.

# 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

## ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ ———  
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ  
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ  
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———  
ΣΚΑΦΩΝ ———  
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 6 (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΤΗΛΕΦΩΝ: 55675, 52573, 56276, 55066  
(Μετά τας ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:  
ΕΘΝΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΠΛΑΞΗ  
ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

