

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

93

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

HERMANN UNGER  
LEO SCHRADER

Οι παιδαγωγοί του παρελθόντος.  
Τό λιμπρέττο τῆς σύγχρονης ὄπερας.  
Κάποιες ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ συνάν-  
τησὴ μὲ τὸν Φράντς Λίστ.  
(Μετάφρ. Γ. Α. Τ.)

EVAN SENIOR

Τὸ σπίτι τοῦ Πέτρου—Ἰλιτζ Τσαϊ-  
κόφσκυ.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Θύελλα καὶ ὄρμη.

WILHELM MEYER

Ὁ Μπράμς ὡς ξένος τοῦ Λίστ.

M. K.

Ὁ Μπετόβεν ὡς συνθέτης.

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Τὸ τραγούδι σὰ μιὰ μορφή ἐξομολογήσεως.

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΕΝ

Γεώργιος Βακκλόπουλος

Ἡ ἀργοπορημένη δόξα τοῦ κ. Σάξ.

Μουσικὰ νέα.

Ἄλληλογραφία.

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 - 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 διδλίσια-Τεχνικὸν Τμῆμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμῆνα βιβλιαράκια

HERMANN UNGER

## ΟΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΙ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ :

Ο ΜΑΧ ΡΕΓΕΡ ΩΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

(Ὁ Χέρμαν Ούγγερ σύγχρονος Γερμανὸς μουσικός καὶ Μουσικολόγος, γεννήθηκε στὴς 25 Ὀκτωβρίου 1886 στὸ Κάμεντς τῆς Σαξωνίας, ἑσπούδασε φιλολογία, φιλοσοφίαν καὶ παράλληλα μουσικὴν μὲ τὸν E. Iselt, τὸν Joseph Haas καὶ μεταξὺ 1911 καὶ 1913 μὲ τὸν Max Reger στὸ Μάϊνινγκεν. Διαρίσθηκε ὕστερα ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο καθηγητὴς στὴν Ἀνωτάτη Μουσικὴ Σχολὴ τῆς Κολωνίας καὶ διηύθυνε ἑπειτα διαδοχικὰ μουσικὰς σχολὰς σὲ διάφορες Γερμανικὰς πόλεις, ἐνὼ ταυτοχρόνως ἐδίδασκε καὶ σύνθεσι. Ἔγραψε μελέτες σχετικὰς μὲ μουσικὰ ζητήματα, ἀναλύσεις μουσικῶν ἔργων βιογραφίαις μουσικῶν ὄπως π. χ. «Max Reger» (1929), «Béethoven's Vermächtnis» (=τὴ κληρονομιά ποὺ μᾶς ἔφησε ὁ Μπετόβεν 1929), «Musikanten von gestern und von heute» (1935), «Anton Brukner und seine 7 Sinfonie» (1944) κ.ἄ. Συνέθεσε: Μουσικὴ γιὰ πιάνο, (ἔργα: 1—3, 8, 16, 18, 28, 29, 40, 43), «Παραλλαγὰς γιὰ δύο πιάνο», Τραγούδια, (ἔργα: 14, 15, 19—23, 42), Ἔργα γιὰ ὀρχήστρα, κοντσέρτα, ἔργα γιὰ μουσικὴ θεατρίου, σονάτες γιὰ βιολί, μὴ Χριστουγεννιάτικη ὄπερα κτλ. Ἀπὸ τὴ μελέτῃ του γιὰ τὴν πολυμορφὴ προσωπικότητα τοῦ Reger παραλαβαίνομε μερικὰ ἀποκόμματα, ποὺ παρουσιάζουσι τὸν Γερμανὸ συνθέτῃ, ποὺ πέθανε τόσο πρόωρα, ὡς δάσκαλο στὴ σύνθεσι.

Σ. Τ. Μ.

### ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΗ!

Μέσον τοῦ τότε δασκάλου μου Joseph Haas, παρουσιάσθηκα στὸν Ρέγγερ, ποὺ μοῦ σύστησε ν' ἀφήσω τὴς σπουδῆς μου ὡς κλασσικὸν φιλολόγου καὶ νὰ πάρω ἀπ' αὐτὸν τὸν ἴδιον ἰδιαίτερα μαθήματα μουσικῆς στὸ Μάϊνινγκεν. Τὸ «νεμπόδιον» μοῦ ἤμας μαζὺ τοῦ ἴσαν ὀλόδιον μὲ τὸ νεμπόδιον τοῦ Φρίτς Κλόβ, ὅταν κ' ἐκεῖνος εἶχεν ἀρχίσαι μαθήματα μὲ τὸν Ἄντον Μπρούκνερ: Ἐνὰ τέλειο «φίσκιον» Ὁ Ρέγγερ δηλαδὴ ἔβαλε στὴν ἀκρῃ, μὲ φανερὴ ἀδιαφορίαν, τὰ πρωτάλαια μου, ποὺ περῆφανα τοῦ παρουσίασα, καί, ποὺ μερικὰ τους μάλιστα ἦσαν καὶ τυπομένα καὶ μοῦ εἶπε: Λοιπὸν ἄς κάνουμε ἀρχὴ μὲ τὰ 800 γυμνάσματα ἁρμονίας. Καὶ ὅταν ἔμαθε, πῶς εἶχα δώσει κίολας στὸ Μόναχο μὲ δόλοικη βραβυὰ μὲ ἔργα μου, μοῦ ζήτησε νὰ τοῦ ὕποσχθῶ ὅπως ἄλλοτε ὁ Φλωμπέρ ἀπὸ τὸν Μωπασσάν, πῶς δὲν θάβινα πιά τίποτα εἰς τὴ δημοσιότητα, πρὶν μοῦ πῆ ὁ ἴδιος πῶς μπορῶ νὰ τὸ κάνω. Γιὰ τὴν ἀπαγόρευση αὐτὴ μοῦδωσε τὴν ἀκόλουθην ἐξήγησιν: "Ἄν σήμερα ποὺ δὲν εἶσθε ἀκόμα τέλειος σὰς παραλάβῃ ὁ τύπος

κατὰ τρόπο ἀνάλογο μὲ τὴς ἱκανότητέας τὴς τωρινῆς, θὰ σχηματισθῆ εἰς βάρος σας μὴ κοινὴ γνώμη, ποὺ δὲν θὰ μπορῶτεε πιά μὲ τίποτα νὰ τὴν ἀλλάξετε καὶ ὅσθηε νὰ παλεύετε μαζὺ τῆς ὀδῆς σας τῆ ζωῆ. Γιὰ νὰ μῆπτε καλύτερα ἀμέσως εἰς μεθοδὸς τοῦ προτιμώτερο εἶνε νὰ τὰ πάρωμε ὅλα ἀπὸ τὴν ἀρχῃ.

### ΜΕΓΑΛΟΦΥΛΙΑ ΘΑ ΠΗ «ΣΚΛΗΡΗ ΔΟΥΛΕΙΑ»

Συχνὰ ὁ Ρέγγερ παρέπεμπε στὴς ἑρμηνεικὰς παρατηρήσεις, ποὺ εἶχε κάνει στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου τοῦ *Beiträge zur Modulations lehre* ὅπου ἔλεγε: «Ἐλπίζω μὲ τὸ βιβλίον μου αὐτὸ νὰ μπορῶ νὰ διαλύσω τὴ θεολογία ποὺ ἀπλώνεται ἐπὶ κεφάλαια τῶνων μουσικῶν, παρὰ τὴς βαθεῖας ψυχικῆς συγνήσεις ποὺ ἐκφράζουσι τὰ ἔργα τους». Καί μ' αὐτὸ ἔννοουσε τοὺς ἀφθονοὺς κατασκευαστὰς τῆς χονδρῆς πολυσελίδης παρτιτούρας, ποὺ συνηθίζοταν τότε, στοὺς ὁποίους δὲν ἀναγνώριζε καμμὴ θετικὴ ἱκανότητα. ("Ἐτοῖ ἄλλως τε καὶ μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ μίλησε στὸν Χάνς Πφίττενερ στὴς μουσικῆς γιορτῆς τῆς Ζυρίχης). Συνηθισμένη τοῦ φράσις ἦταν: «Δὲν γνωρίζω μεγαλοφυῆς, γνωρίζω μόνο γερὴ σκληρὴ δουλειὰ!» Γι' αὐτὸ ἀπαιτοῦσε καὶ γιὰ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ στάδιον τοῦ μαθητεύομένου στοῦ κάλφα—δπως γινόταν ἐπὶ τὴν ἐποχὴ τῶν ἀρχιτραγουδιστῶν—τὰ 500 μοτέττα, 100 Κανόνες καὶ 50 φοβυκῆς. Κι' οὔτε παραχωροῦσε πολὸν καιρὸ γιὰ τὴ δουλειὰ αὐτῇ. Ὁ ἴδιος ἄλλως τε χρησιμοποιοῦσε τὸν καιρὸ ποὺ χρειαζοῦται γιὰ νὰ στεγνώσῃ καὶ σελίσῃ μουσικῆς γιὰ νὰ γράψῃ π.χ. ἕνα γράμμα, καὶ τὸν καιρὸ τῶν ταξιδιῶν τοῦ γιὰ τὴς συναυλιῆς ποὺ ἔβινε γιὰ νὰ συγκεντρώσῃ ἐπὶ μουλὸ του τὸ ὄλικόν των συνθέσεων, ποὺ ἔγραφεν ἔπειτα ἀμέσως χωρὶς διακοπῆς.

### ΤΙ ΕΙΝΕ ΟΥΣΙΩΔΕΣ ;

«Ἐπρέπει νὰ μπορεῖτε νὰ δώσετε τὸ λόγον γιὰ τὸν ὁποῖον ἔχετε γράψῃ τὸ κάθε σας φθωγγόσημον». Αὐτὸ ἦταν μὴ ἀπὸ τὴς πολὺ εἰδοσόμενες φράσεις του. Καὶ μὴ ἄλλη: «Κάθε φράσις σας πρέπει νῆνε πεντακάθαρη! Δὲν βάζετε βέβαια ποτὲ ὀ ἕνα ξένο σας ἕνα βράμικο πιάτον». "Ἡ «Συνηθιστοῦς χωρὶς γάχητι καὶ βέβαιη ἁρμονικὴ συνείδησις ἰς Θεωροῦσε ἀπαραίτητον, οἱ διαμέσως φωνῆς νὰ εἶνε ζωντανῆς, τὸ μπάσσα νάχουν λογικῆς εἶσι, ποὺ, καθὼς ἔλεγε ὁ Μπράμς νὰ δύνουν τὴν καθαρὴν εἰκόνα τοῦ Diskantlo. Αὐτὸς ὁ ἴδιος εἶχε ἀνεπτυγμένον τὸ χαρακτηριστικὸν αὐτὸ σὲ μὲγάλον βαθμὸν ἐπὶς συνθέσεις του καί, ἐνὼ γενικὰ ἦταν μετροφοβῆστατος, περῆφανεύτῃ ν' γι' αὐτὴ του τὴν ἱκανότητα ὅσο γιὰ τίποτα ἄλλο. Καὶ ἐπὶ τὴν ἐργασίαν τῆς ἐνορχηστρῶ-

σεως όλη του την προσοχή συγκέντρωνε πρό πάντων ο' ένα σημείο: Νά βγαίνει μέ σαφήνεια ή μελωδική βασική γραμμή και απέφυγε έπίμονα, τό παραγέμομα μέ παράλληλες φωνές. "Όσο γιά τό πιάνο συνιστοόσε νά όσκηται κανείς σέ άρμόνιο ή έκκλησιαστικό όργανο, γιά ν' άποκτήσθι τό πραγματικά συνδεθεμένο παίξιμο, τό σωστό «λεγκάτο».

#### ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΑ :

'Απ' όλα τό ύποδειγματα ψηλότερα τοποθετοόσε τόν Μπάχ όπως έκαναν στήν έποχή τους ο Μέντελσον, ο Σοπέν και ο Σοβμαν. Τοϋ τελευταίου αϋτοϋ έπαινοόσε μ' ένθουσιασμο τό «Orgelstücke» τοϋ Μπάχ ποϋ έ χαρακτηρίσε «ένα άπό τά πιο πολύτιμα έργα του». Θαύμαζε τόν Σοβμπερτ και τόν Μπροϋκνερ, γιά τή φυσικότητά τους και γιά τίς πρωτότυπες θεματικές έμπνεύσεις τους, τόν Γκραμμερ γιά τίς μελωδικές του σπουδές, ποϋ άλλως τε, όπως είνε γνωστό, Ιδιαίτα έκτιμοόσε και αϋτός ο Μπετόβεν. Στόν Μπράμς έπαινοόσε και αναγνώριζε τίς γερές του γνώσεις, ποϋ τόν έκαναν νά παραβλέπη τόν κάποτε έβδ κ' έκεί άμφισβητήσιμο τρόπο τής έννοχηστρώσεό του. 'Υπερρήσιμα πάντα τόν Χοϋμπερτικί όταν έλεγαν οί μαθηταί του και έναντίον του, μέ τόν άποστοματικό λόγο: «Μάθετε πρώτα όσα εΐξερε αϋτός κ' όστερα μιλάτε». Στό μάθημα τής τάξεόσ του, οϋ 'Ωδειον ο Ρέγγερ συχνά άνέλυε μεταξύ άλλων και έργα τοϋ Στράου, όπως άργότερα, κατά τά λεγόμενα τοϋ "Εγκον Βέλλες, έκανε στή Βιέννη γιά τοϋσ μαθητάς του ο Σούμπεργκ μέ τά έργα τοϋ Ρέγγερ.

#### ΤΙ ΑΠΕΚΡΟΥΕ Ο ΡΕΓΓΕΡ :

"Α! νά ποϋ μάς έρχεται κ' ο μεγάλος δάσκαλος ποϋ έπεσε άπό τά οϋράνια! φωνάζει ο Ρέγγερ κάποτε ποϋ έμπαινε έννασ μαθητή, γιά τόν όποιον τοϋ εΐχαν πει πώσ Ισχυρίζοταν, ότι «δέν γνώριζε πρώτοπα». 'Αλλά τό ίδιο έκαμε προσεκτικα, έναν άπό τοϋσ πιο καλοπαικισμένους μαθητάς του νά «μη μιμειταί πάντα στίς συνθέσεις του τόν δάσκαλό του». 'Απαιτοόσε τακτική φοίτηση, τακτική έμφάνιση στοϋ μαθημά του και σέ κάποιου χασομέρη τοϋ βιβλιόριϋ έγραφε κάποτε. «Δολοόμαι μαζί μου άποφεύγοντας μέ έπιμέλεια νά τόν βλέπω

στοϋ μάθημά μου!» Σχαινόταν όλα τά καρώματα ποϋ ο κόσμος συνήθειζε νά θεωρηΐ Ιδιοτροπίες τής μεγαλοφύας. Κάποτε γυρνοόσε μέ τό καπέλλο άνάποδα στοϋ χέρι μέσα στήν τάξη λέγοντας: Γιά τό θεό, τόν όβωλόσας χριστιανοί, γιά νά μπορέση τέλος πάντων ο κύριος Χ. νά κουρέψη τά μακρούτα του μαλλιά. Κάποτε ποϋ βρισκόμουν μαζί του σέ μιá κοσμική συγκέντρωσι μ' έπληόρασε έννασ ποιητάσ και μοϋ φϋθρίσε νά γράψω μουσική επάνω ο' ένα δικό του λιμπρέττο τόσά «ποϋ έχουν πέραση οί όπερες επάνω σέ μούσους». Τόν όκουσε δυστυχόσ ο Ρέγγερ και τοϋ φώναξε θυμωμένα: «Πέραση έχουν και εκκαίριες παρουσιάζονται τόσά διάφορα έμπορία! "Όχι ποτέ στήν Τέγγη!».

#### Ο ΡΕΓΓΕΡ ΩΣ ΦΙΛΟΣ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥ

"Όπως ο Μπάχ και ο Μπροϋκνερ άργότερα, ήταν και ο Ρέγγερ γιά τοϋσ μαθητάς του ο καλύτερος φίλος. Βοηθοόσε τοϋσ σπουρασ άπό τήν τζέπη του. Στο «κράτημα τών βιβλίων» τών Ιδιαίτερων μαθητών του ήταν παραπάνω άπό άνοιχτοχέρης. Θυμοόμαι, ποϋ κάποτε μ' έλεε μοϋ τίς διαμαρτυρίες, μούσους τό μισό άπό όσα τοϋ χρώσταγα. Μάς έδινε νά βλέπομε τή δουλειά του και μάς έξηγοόσε πολλα, πρό πάντων αιτιολογώντας γιάτί έγραφε τοϋτο ή εκείνο, όπως τό έγραφε. Ποτέ ποτέ δέν άρνιόταν μιá σύσταση γιά κάποια θέση. 'Ο Hermann Grabner και έγω τοϋ χρωστάμε τίς πρώτες εκτελέσεις έργων μας γιά όρχήστρα άπό τήν "Ορχήστρα τής Αύλης τοϋ Μάινινγκεν. 'Ημαστε οί συνδοιοι τοϋσ ταξίδια του και οί έννοι τοϋ γιά παραθερισμό άλλα και στοϋ σπίτι του γενικά όπου περνοόσαμε τίς γιορτές τών Χριστουγέννων. Και συχνά μάς έλεγε, όπως έκανε και ο Μπροϋκνερ, τίς Ιδιαίτερές προσωπικές του στενοχώριες, Ιδίας όταν τοϋ τύχαينه νά θυμώση μέ κριτικούς. Σ' αϋτοϋσ έγραφε άνοιχτές κάρτες πικροχόλες και καυοτικές. 'Εχω μερικές άπ' αϋτέσ, μερικές ποϋ μούδινε νά ριξω στοϋ ταχυδρομείο κ' έκανα μόνο πώσ τίς πήγανα, βάζοντάσ τίς έπειτα κατά μέρος γιά νά τόν γλυτώσω άπό καινούριες στενοχώριες. Γιατί όταν φώνα νά τόν παρασούρη ο θυμόσ του, άλλθεις τίποτα πια δέν τόν κράταγε, και στή γλώσσα του δέν μποροόσε νά βάλη χαλινάρι.

LEO SCHRADER

## ΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΤΟ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

'Ο Λέο Σράντερ, σύγχρονος Γερμανόσ μουσικολόγος, γεννήθηκε στο "Αλλενσάτιν στις 13 Δεκεμβρίου 1903 και εΐκοσι χρόνια άργότερα άρχισε σπουδές μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο τής Αϊδελβέργη μέ τόν Χάλμπιγκ. Συνέχισε τίς σπουδές του έπειτα στο Μόναχο μέ τόν Σάντμπεργκερ και τέλος στή Λειψία μέ τόν Κρόγιερ. Τό 1927 ήταν διδάκτωρ τής φιλοσοφίας, ο 1929 όφηγητής στο Πανεπιστήμιο τής Κενιέβεργης και τό 1932, τής Βόννης. 'Αργότερα έγκαταστάθηκε στίς 'Ηνωμένες Πολιτείες και κατέλαβε τή θέση τακτικού καθηγητοϋ τής Μουσικολογίας στο "Gale Universitat" στή Νιου - Χέβεν. 'Εγραφε μεταξύ άλλων: «Συμβολή στήν Ιστορία τής Τοκκάτα» (1926), «Τά αρχαιότερα στοιχεία μουσικής εκκλησιαστικου όργάνου» (1927), 'Η θέσις τής μουσικής στή φιλοσοφία τοϋ Boethius» (1932), «'Ο Μπετόβεν στή Γαλλία» ('Αγγλιότι 1942) «Monfverdi» ('Αγγλιότι 1951).

M. Σ. Τ.

'Εχομε πάρι τή συνθήεια νά κρίνομε τήν όπερα σάν άπολύτως μουσικό είδοσ. Γι' αϋτό και δίνομε κατά κανόνα στοϋ πρόγραμμα τίς έρμηνείας τής, τοϋ περιεχόμενου τοϋ έργου έν συντομία, σημειώνοντας τά άπό μουσικής άπόψεωσ περισσότερο ένδιαφέροντα μέρη, γιά νά μπορη ο άκροατήσ κατά κάποιον τρόπο νά παρακολουθήση τήν όπόθεση.

'Όσ τόσο στή χρυσή έποχή τής όπερας, στόν 17ον και 18ον αιώνα μέ τόν τίτλο τοϋ έργου στοϋ έξώφυλλο φυγούρριζε μόνο τό όνομα τοϋ λιμπρετίστα, και, άν δέν έλειπε άλλοτελα τοϋ συνθέτη, αναφερόταν παρεμπιπτόντως μόνο. Σήμερα ή κατάστασις είνε έντελώς διαφορετική και θά ήταν άκόμα περισσότερο άν, μετά τόν Βάγκνερ, δέν μεγάλωνοι ο άπαιτήσις μας γιά τό ποιόν και τοϋ κειμένου ένόσ μουσικού δράμασ ή μιáς όπερας. Τώρα πολλα φορές έμειστε διαθεσιμίοι νά καταδικασώμε μιá μουσική, μόνο έπειδή παρουσιάζεται συνδυασμένη μ' ένα μέτρο λιμπρέττο. Περιμένομε

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



κάτι σαν μία εσωτερική αρμονία μεταξύ της φόρμας μουσικής και λιμπρέττου. Πάντως βέβαιο είναι, ότι την αίσθησή μας για μία τέτοια αρμονία την δώνει ο Βάγκνερ. Φθάνει να θυμηθούμε τις προτιμήσεις που είχε να αντιμετώπιση ο Μπαχ, όταν κάποτε θέλησε να πραγματοποιήσει τα ληρομημένα του πιά σχέδια για μία όπερα. Οι αμφιβολίες του άρχισαν να του γεννιούνται, όταν δοκίμαζε ναίρη ένα λιμπρέττο, Ικανό να ανταποκριθεί στις δραματικές απαιτήσεις και ταυτόχρονα να προσρμοσθεί στις δικές του τεχνολογικές αντιλήψεις. Στο τέλος της παρατήρησε απ' όλα, έγραψε τον κύκλο τραγουδιών του επάνω στο παραμύθι «Η άρπια Μαγγελόνα» και πήρε την απόφαση ποτέ πια να μη ασχοληθεί με τη σκέψη να γράψει όπερα. 'Ο Βάγκνερ του είχε άρρασει κάθε πεποίθηση στο ζήτημα αυτό.

Άκωρα και η παράξενη όπερα του Ντεμπουσώ «Πελλέας και Μελισάνθη» κατά βάθος, δεν θα μπορούσε να γίνει άν δεν προηγήτο ο Βάγκνερ. Όταν συζητούσαν ο Έρικ Σατζ και ο Ντεμπουσώ για μία όπερα, συμφώνησαν άμεσα στο σημείο, πώς έπρεπε ένα τέτοιο έργο να παρουσιασθεί έλευθερο από κάθε έπιδραση του Βάγκνερ. Ποδ βέβριακαν όμως ένα λιμπρέττο, ποδ θύδινε μία τέτοια έλευθερία και μαζί την δυνατότητα για ένα νέο τύπο όπερας; Και ο Έρικ Σατζ πρότεινε το «Πελλέας και Μελισάνθη» του Μαίτερλινγκ, ποδ θα παρουσιάζε μια περίεργη προσπάθεια δράματος χωρίς δραματική δράση. Κι' αυτό το έργο ποδ πρέπει με τις παράξενες ιδιότητές του, να το αντικρούσουμε σαν μία βάση για την σύγχρονη μας μουσική θεάτρου άποδεικνύει πώς ο συνθέτης ζητάει μία ένότητα μεταξύ του λιμπρέττου και του δικού του μουσικού ύφους. Μία τέτοια ένότητα ζητούμε και στο σημερινό μουσικό θεατρικό έργο και άλήθεια έχει πολλές φορές έπιτευχθεί, προ πάντων, στο μεγάλο βαθμό από τον Schoenberg στα έργα του «Προδοκίας» και «Τυχερό χέρι». Άλλα και στις δύο αυτές περιπτώσεις αυτό καταρβώθηκε εις βάρος της δράσεως. Το κείμενο τους δηλαδή δεν εινε κατά τον τόπο λιμπρέττο, κι' ούτε θέλει να εινε. Μ' όλα αυτά ο Schoenberg βρήκε πολλούς μιμητές, γιατί ίσως —ίσως και αυτός ο «Prigionero» του Ντελλαϊκόλλα μπορεί να χαρακτηρισθεί ένας άρνοπορημένος έπιγονος της «Προδοκίας». 'Ως τόσο πρέπει να το πάρουμε άποψη, πώς η ολοκληρωτική έλλειψη ογκικής δράσεως από το λιμπρέττο εινε πιά κάτι ποδ πέρασε σημερα.

Έτσι θα χρειαστή να σταματήσουμε για τις άναζητήσεις μας μπρος σ' ένα σύγχρονο έργο ποδ όφισε έποχή: Τόν Βότοκε του Άλμπαν Μπέργκ. Άλλα πάλι κι' αυτού το λιμπρέττο παρουσιάζει σαν δράμα άυτοπαρκτο έβδ κ' έκατο χρόνια, κι' έτσι δεν ειναι σωστό να το κατατάξουμε στα πνευματικά προϊόντα της έποχής μας. Θα χρειαστή λοιπόν νάβρουμε έργα, ποδ και το λιμπρέττο τους νάνε σημερινά. Και μία και θάταν ποδ άνισρο να πάρουμε με τη σειρά όλα τα σημερινά έργα, άς χωρίσουμε, με βάση την ύπόθεση του έργου, τη γενική παραγωγή σε τρεις κατηγορίες. Σ' αυτά ποδ το λιμπρέττο τους πραγματεύεται ένα ιστορικό θέμα, η ποδ έχουν για θέμα μία ήθική ύπόθεση, η ποδ σρέφονται γύρω σ' ένα ζήτημα έπικρατο. Για το πρώτο να πάρουμε υπόδειγμα το «Malis der Maler», (Malis ο ζωγράφος) του Hindemith, ποδ το λιμπρέττο του έγραψε ο ίδιος για το δεύτερο το «The Rake's Progress» του Stravinsky με λιμπρέττο του άγγλου ποιητοδ Auden και για το τρίτο το «Λεωνώρα 40 - 45» του Rolf

Liebermann με λιμπρέττο του Strobel.

Πρέπει να υποθέσουμε πώς άφοδ ο Χίντεμιτ έγραψε μονάχος του το λιμπρέττο της όπερας του το έκοψε άκριβώς πάνω στα χνάρια της μουσικής του: 'Εμείωσε τη δράση για να μη σπαταλάται το θνδιαφέρον του θεατοδ στη σημασία ποδ έχουν τα διάφορα έπεισόδια. Δέν ήθελε δηλαδή τα γεγονότα άφ' εαυτοδ τον να τροφοδοτούν τη δράση, ούτε ο άνθρωπο, ποδ συμμετέχουν σ' αυτή να παρουσιάζονται ήρωες πράξεις με βαρύουνοσ συνυπέτες. Βέβαια οι προϋποθέσεις αυτές δεν εινε άπλό να έκπληρωθούν, ίδιως όταν πρόκειται για ύπόθεση ιστορική, ποδ έκτυλλοσεται μάλιστα κατά την περίοδο της μεταρρυθμίσεως τόσο πλοσία σε συνταρακτικά γεγονότα και ένδιαφερόμεσ άκριβώς για τη δράση τους προσωπικότητες. 'Ο Χίντεμιτ μ' όλα ταύτα ενδ έζωγράφισε τον ήρωα του μέσα και περιτριγυρισμένον άπο τα θευλλώδη γεγονότα της έξεγέρσεως των χωρικών, έπέτυχε να χαλαρώσει κάπως την δράσιν για να προσαρμόσει την ύπόθεση στη μουσική του. Έχώρισε πρώτα το υλικό του σε εικόνες άυτοπαρκτες έδλεγε καινει και άνεάργητες μεταξύ τους, χωρίς να άλλοσοδώνονται ή μία στην άλλη βάσει μιάς δράσεως, ποδ προχωρεί λογικά. Άποτελείται δηλαδή το σύνολον άπο έξι εικόνες, ποδ ενδ σχηματίζουν κάτι το ένιαίο δέν χάνει ή κάθε μία και μόνη της την ύπόστασή της. Αυτό βέβαια εινε με την πρόθεση να ύποτάξει την άνάπτυξη κάθε εικόνας στην κανονική λειτουργία της έξελίξεως μιάς μουσικής φόρμας. Και δέν εινε ή πρώτη φορα ποδ γίνεται μία παρόμοια διάταξις του λιμπρέττου. (Α. Μπέργκ: Βότοκος) ούτε ο Χίντεμιτ, ο πρώτος ποδ την έχρησιμοποίησε. Μ' όλο ποδ φαίνεται, πώς αυτός εινε ο όσιαστικός χαρακτήρ του λιμπρέττου, ποδ προτιμάται σήμερα. Άκόμα και στον περιορισμό της δράσεως έχει προδρομός ο Χίντεμιτ, μ' όλο ποδ πρέπει να όμολογηθεί πως προχώρησε στο ζήτημα αυτό ποδ. Μία κάποια δράσις, κάτι ποδ γίνεται, όπως θα περιέμε καινει σ' ένα δράμα, δέν ύπάρχει. Δέν ύπάρχουν και άρκετα «γεγονότα». Μεμονωμένες σκηνές παρουσιάζουν κάπως ζωηρότερες «καταστάσεις». Γενικά όμως άδεν γίνονται» πολλά πράγματα. Κάθε εικόνα κατά βάθος παρουσιάζει μιά ή περισσότερες καταστάσεις και μάλιστα ψυχικές καταστάσεις. Τα πρώτα δέν δρουν, έκφράζουν μόνον σκέψεις και συναισθήματα. Το «Ματις ο ζωγράφος» εινε ένα λιμπρέττο ψυχολογικό. Και ενδ ως προς τη διάταξη της την πλήρη προσαρμογή της κάθε καταστάσεως στη λειτουργία της έξελίξεως της μουσικής φόρμας, το λιμπρέττο του Χίντεμιτ άποκτά ένα άπόλυτος νέο, σύγχρονο χαρακτήρα, ο έπερβολικός τονισμός όλων γενικά των συναισθηματικών στοιχείων καταλήσσει με τον ρομαντισμό του. Μία ιδιότυπα ρομαντική νότα δίνει στο λιμπρέττο αυτό και η άέναυ άνάμιξη του θρησκευτικοδ συναισθήματος και το έπαναλαβνόμενο διαρκές πέραςμα στα ύπεργεια. Κι' αυτό γιατί ένδιαφηρεται μία ίδεια ποδ άπασχόλης όλους τοūs ρομαντικός: Πρέπει ο καλλιτέχνης να λαβαίνει μέρος σ' όλο τον σάλο των γεγονότων, ποδ συγκινούν τους σύγχρονους του και άπο τις συνυπέτες των όποιων όποφέρουν η να ζή έλευθερος απ' αυτά και άπομονομένους μέσα στο έργο του; Έτσι έξεταζόμενο το λιμπρέττο του Χίντεμιτ παρουσιάζεται σαν μία ρομαντική μυστικιστική αδύρμητη όμολογία πίστεως. Και αυτόν άνατικρατο εινε κάτι, ποδ με γέφυρα τον Ντεμπουσώ μās ξαναφέρνει πίσω στον Βάγκνερ.

Τό λιμπρέττο του **Auden** που έχρησιμοποίησε ο Στραβίνσκυ μάς μεταφέρει στην Άγγλία το 18ου αιώνα αλλά δεν είναι ιστορικό. Τυλοφορείται μύθος και είχε ένα θεατρικό κομμάτι που θυμίζει τα έμμετρα μεσαιωνικά δράματα που ήταν γνωστά με το όνομα «μοραλιτέ». «Όπως είναι γνωστό την ώθησε έδωσε στον **Auden** μία σειρά χαλκογραφιών, που έδημιούργησε στα 1735 με τον τίτλο «*The Rake's Progress*» («=ός που πάει ή άκολασία»), ο σατιρικός ζωγράφος και σκιστογράφος **William Hogarth**, ο οποίος κάποτε για τις διάφορες ατόες σειρές σκίτσων και χαλκογραφιών του έλεγε: «Προσπάθησα να χειρισθώ τό θέμα μου σαν δραματικός Σκηνηγός που είχε ή εικόνα μου και ή άνδρας και γυναίκες, που τήν άποτελούν ή ήθοιοί μου. ΟΙ στάσεις τους, ή χειρονομίες τους αυτό ποδ φαίνεται πώς κάνουν παρουσιάζουν ένα έργο βουβό». Νομίζω λοιπόν πώς στον όρισμό αυτόν φτάνει ν' αντικαταστήσουμε τό «βουβό» με τό ήχητικό να νχόμεν περιπού τον χαρακτηρισμό της όπερας. Ο **Auden** διηγείται με συντομία, ό,τι παρουσιάζουν ή εικόνες του **Hogarth**. Γιατί άπαράλλακτα όπως ο ζωγράφος διάλεξε για τούς κύκλους τών χαλκογραφιών του, τύπους που με τον χαρακτήρα τους ή ή συμπεριφορά τους ή και με τον τρόπο της ζωής τους έβιαν άφορμή για μία ήθικοπλαστική σάτυρα, διάλεξε και ο **Auden** στο λιμπρέττο του τούς τύπους τών προσώπων του. Καί τό καθένα συμπεριφέρεται ανάλογα πρός τόν τύπο του. Είναι άνθρωποι χαρακτηρισ, που μετέχουν στό έργο. Ξαναδιηγείται δηλαδή ο **Auden** τόν παλιό μύθο τό Διοβόλου, που τό παραβιάζει όλόφωνα ένας νεαρός, έχθρος της δουλειάς, με τήν έπιθυμία ν' άποκτήσει άκοπα πλούτη και τίς χαρές και τήν άμεριμνία, που αυτό προσφέρουν στον κάτοχό τους. Όταν τό τέλος ο διάβολος παρουσιάζει στον άφρονα πελάτη του τόν λογαριασμό για ό,τι του προμήθευσε, αυτός για νά μή χάσει τουλάχιστον τή ζωή του, τήν παίζει με τόν προμηθευτή του στό χαρτί. Καί τήν κερδίζει. Για νά ίκανοποιηθ όμωσ και ή δικαιοσύνη, ο νέος πρέπει νά τιμωρηθ. Καί καταλήγει στό φρενοκομείο. Τό κομμάτι τελειώνει με τό συμπέρασμα της ιστορίας αυτής, που άπευθόναται πρός τό κοινό και άποτελεί τήν άραιότερη ίσως Ιδέα του έργου: «Ετσι γίνεται με όλους τους ανθρώπους, που ζουν χωρίς νά κάνουν τίποτα και με τήν τεμπελιά τους γίνονται εύκολο λάφυρο του Διαβόλου, είναι λοιπόν μία τυχική περίπτωση ζωής που παρουσιάζουν άνωθρικοί τυποποιημένοι.

Τί μπορούσε καλύτερα ν' άποδώσει τό λιμπρέττο αυτό παρά όποδεικνάται άπό περασμένες έποχές της μουσικής, που κατέγιναν με τόπους και χαρακτηρισ; «Ετσι ο **Auden**, εν συνεργασία φυσικά με τόν συνθέτη μεταχειρίστηκε τόν τύπο της φόρμας λιμπρέττο του 18ου αιώνα για τή γενική άρχιτεκτονική του έργου κι' άνέρεψε ο' όλες τις παλιές λεπτομέρειες: ρετσιτατίβο, διάφορους τύπους άπό όριες, χωρωδικά σύνολα κτλ., που δίνουν τήν έντύπωση, πώς παρακολούθούν κατά πόδες τή μουσική. Έπί τής εύκαρίας της πρώτης του έργου στη Νέα Υόρκη, ο λιμπρετίστας άυτοπροώπως έτόνισε, ό,τι αισθανθήκε πώς ήταν καθήκόν του και τούς στίχους τών τραγουδιών του άκόμα νά γράψη κατά τρόπο που νά διεγείρη τή φαντασία του συνθέτου και ήρθε πώς τό ύφος της Άγγλικής ποιήσεως του 18ου αιώνα προσμαρζόζτιν καλύτερα από έβδος της μουσικής. Αυτό συντελεί νά γυρνάμε με τό έργο του

Στραβίνσκυ στον Μότσαρτ, όπως άκριβώς με τό έργο του Χίντεμιτ γυρίσαμε κατά κάποιον τρόπο στον Βάγκνερ.

Και τό τρίτο όμωσ λιμπρέττο, που θά μάς άπασχολήση έχει τόν δικό του ξεχωριστό τύπο: «Λεωνώρα 40—45» τό Στρόμπελ. Καί πρώτα πρώτα τό λιμπρέττο αυτό και με τό θέμα του μονάχα παίρνει μία Ιδιαίτερη έντελώς θέση. Υπόθεση σύγχρονη και, όπως συνηθίζεται γύρω στό 1920, παρμένη άπό τά προβλήματα που άπασχολούν τήν έποχή μας. Βάση της ή Ιδέα της συμπλιώσεως τών λαών που κατοικούν στη μία και στην άλλη μεριά του Ρήνου. Η Ιδέα καθολογήθηκε κι' άλλους, έμεινε όμωσ έπειτα ένα έβδος φιλολογικό διευρο. Η νέα «Λεωνώρα» λοιπόν, πρώτη, όσο τουλάχιστον έξρω έγώ, ξαναφέρνει επί τάπητος μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τό παλιό διευρο. Τό λιμπρέττο τυλοφορείται «Ημισοβαρό». Αντίθετα πρέπει νά ληφθ όσοβαρότητα όπ' όψιν. Υπόθεση μάλλον πώς μεταχειρίστηκε ο ποιητής ένα τόνο έλαφρό. Ίσως έλαφρότατο, γιατί άλλοίως όσπρεπε νά φθάσει σέ όπεραισθηματικότητας, λόγω άκριβώς του θέματος και αυτό δεν τό ήθελε. Τόσο που τις έξώρισε και άπό τις τόσο σύντομες έρωτικές σκηνές του. Ο Ημισοβαρός λοιπόν τόνος του λιμπρέττου δεν είναι για τήν Ιδέα αυτήν καθ' έαυτήν αλλά για τό ζήτημα της πραγματοποιήσεώς της. Καί σ' αυτήν παρουσιάζεται ή Ιδέα μάλλον με τή θλιβερή παρά με τήν κομική πλευρά της, γιατί τήν βάζει νά σκοντάφει πάντα στην αιώνα γραφειοκρατία, άπό τήν όποιαν τελειοτικά τήν σάζει ένας άγγελος. Ο σκεπτικισμός λοιπόν για τήν πραγματοποίηση της άπό μία μη όσοβαρή αίτια είναι όλοφάνερος.

Και αυτό τό πνεύμα της μη άπομακρόνησας άπό τήν άλήθεια καθρεπίζεται ο' όλόκληρο τό έργο. Η όπόθεση είναι διαιρεμένη κι' αυτή σέ έπτά εικόνες, που δεν είναι όμωσ ψυχικές καταστάσεις παρά πραγματικότητα έπί. Η κυριαρχούσα Ιδέα φυσικά είναι εδιδάκτης: Μία Γαλλίδα κοπέλλα και ένας νέος Γερμανός θέλουν νά παντρευτούν, είναι ένόνητος πώς γύρω άπό αυτόν τόν πυρήνα ή συμπύκνωση δεν μπορεί νά μείνει άφρημένη έννοια. Γι' αυτό όπως είπαμε ή εικόνες είναι πραγματικότητα με μονοτονία ή κάθε μία άπό τεχνοτροπικής άπόψεως άποτελεί ένα πλήρες έναίο σύνολο, κομμένο έπάνω στη μουσική που της προορίζεται. Δεν υπάρχουν έβδ ρετσιτατίβο και άριες, όπως στό έργο του Στραβίνσκυ. Ο λιμπρεταν στήριχθηκε στό σύστημα του **Schoenberg** αλλά κρατώντας όλες τις έλευθερίες κινήσεως. Θά μπορούσε βέβαια νά διαλέξει κ' ένα όποιοδήποτε άλλο σύστημα, ή άλήθεια όμωσ είναι, ό,τι έτσι υπάρχει μία ένότης φόρμας μεταξύ του λιμπρέττου και της μουσικής και δημιουργείται μ' αυτήν άμέσως στό δυό στοιχεία της όπερας, ή άπαράτητη έσωτερική άρμονία. Ο λιμπρετίστας των προέβλεψε και έφρόντισε νά τή δημιουργήσει, όπως έδημιούργησε μ' αυτήν τήν προοπτική, κατά τό παράδειγμα του **Auden** και τόν στίχο του.

Και στό τρία άντιπροσωπευτικά έργα της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής έγινε δυατό νά έπιτευχθ ή ένότης μεταξύ της μουσικής φόρμας και της άρχιτεκτονικής του λιμπρέττου, στό καθένα με τόν τρόπο που ταίριαζε στό έβδος του. Κοινό και τούς τρεις τύπους είναι μόνο αυτή ή ένότης, που χωρίς αυτήν είναι δδώνανο νά φαντασθόμε πιά ένα όποιοδήποτε έργο λυρικής Σκηνης.

# ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΝΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΦΡΑΝΤΣΕ ΛΙΣΤ

Γνωρίζει κανείς πάντα καλύτερα τούς μεγάλους δημιουργούς, όταν διαβάζει γι' αυτούς έντυπώσεις από ανθρώπους, που ήρθαν σ' άμεση επαφή μαζί τους, ή τις εξισπαν ή και πέρασαν άπλωσ δίπλα τους, και, ή τίς διηγήθηκαν σάλλους, ή, ακόμη καλύτερα, τίς έγραψαν ο ίδιος. Αυτό ένε κάτι, που ζωντανεύει μία βιογραφία, κάτι, που τίς βίνει τον παλιό τίς άλλήλους και τίς πραγματικότητας. Και ένε αναντίρρητο, πως ή δίψα γιά τήν όσο τόν δυνατόν πληρότερη γνωριμία μας, γιά τή γνωριμία που φτάνει στό σημείο να δώσει την ψευδοποίηση τής προσωπικής—ιδίως όταν πρόκειται γιά προσωπικότητες τού παρελθόντος—ούπάρχει πάντα. Μπορεί μάλιστα κανείς να πη πως τρέφεται και μεγαλώνει με κάθε προσφορά νέων πληροφοριών, ακόμα και όταν ο λεπτομέρειες, που μάς βίνονται, ένε σ' οχεταις πρós δτι άποτελεί τó καθαυτό στοιχείο, τόν καθαυτό λόγο τού μεγαλείου και τής άθανασίας τους.

Αυτό συμβαίνει και μέ τόν Λιστ, που, όσο και έν έγράφαν γι' αυτόν τόμοι και τόμοι, έξακολουθούμε να δεχόμαστε, σάν να μήν έχουμε ακόμη χάρτασι, κάθε πληροφορία γιά τήν προσωπικότητά του, άληθινά ένδιαφέρουσαν και ώς ανθρώπου και ώς καλλιτέχνου, δημιουργού και άναδημιουργού, που έξασκοόσε ένα έβδοσ γοητεία, ένα έβδοσ σαγήνης επάνω σ' έλους εκείνους, που όπισωθήποτε τόν έπληρίαζαν. Ένας άπ' αύτούς ήταν ο Heinzieh Ehrlich (1812—1899) άπό τούς έξέχοντας πιανίστας, αίσθηματικούς και ιστορικούς τού παρελθόντος αιώνους, μαθητής τού Thalberg τού Hensselt και τού Sechter. Έζηε την εκοκρία να γνωρίση τόν Λιστ κ' έγραφε τίς έντυπώσεις τού μέ πολλή ζωντανία γιά τή «Νέα Μουσική Έφημερίδα τής Βιέννης» άπό ένα παλιό νόμερο τής όποιας τίς παραλαβαίνουμε.

Έγνωρία τόν Λιστ στό άφηβικά ακόμα χρόνια μου. Ένα περίερο παραστατικό βόηθησά να έμια έγώ ο πρώτος έκτελεστής—μουσικός, που τόν άκουσε στή Βιέννη. Ο βιομήχανος πιάνου και προμηθευτής τής Αόλλης Κόνραντ Γκράφ, ο περιφημότερος στήν έποχή του, όπως ένε τώρα ο Bösendorfer, πριν βγάλη άπό τó έργοστασίου τού τιά πιάνο γιά να τά στείλη έξω, συνήθιζε να βάζει να τά παίζουσι γιά λίγο νεαροί πιανίστες. Έτσι κ' έγώ συχνά μελετοβσα σέ τέτοια πιάνο, μέσα στή σάλα, όπου είχε τή έκθεσή του. Ένα άνοιξιάτικο πρωινό τού 1838, που είχα τελειώσει τή μελέτη μου και έτοιμαζόμουν να φύγω, μπήκε ένας άντρας ψηλός, κοκκαλιάρης, και μέ τó πιό άξιοπροσέχτο κεφάλι που έχω ποτέ μου δη. Τόν άκολουθούσαν άλλοι δυό. Ήταν ο Λιστ. Έχγε φτάσει πριν άπό μίαν ώρα στή Βιέννη και άμέσως έτρεξε να δη τόν παλιό τού δάσκαλο, τόν Κάρλ Τσέρνου, που κατοικούσε τότε στό σπίτι τού Γκράφ και ο Τσέρνου έφερε εκεί τόν περίφημο άρχιτεχνίτη πιά μαθητή του, γιά να διαλέξη τó πιάνο που θά ήθελε. Ένας πιανίστας Βοημός, που έτυχε εκείνη τή στιγμή στό σπίτι τού Γκράφ ήταν ο άλλος άπό τούς δυό άντρας. Ο Λιστ κάθισε άμέσως μπρός στό πρώτο πιάνο, που βρήθηκε μπροστά του και άρχισε. Έπαίξε πρώτα τή Σπουδή του σέ όσολ έλάσσονα, αύτήν, που άρχίζει μέ άρπείζια, στό άριστερό μόνάχα χέρι που πρωτοπαρουσιάστηκε μέ τόν τίτλο «Vision» και ύστερα ένα κομμάτι του άπό τήν «Puritan—Phantasie». Ο Τσέρνου και ο γέρω—βοημός δάσκαλος έστεκαν εκεί μέ τά μάτια πλατάξια διεσταλμένα σάν νεκρού.

άν μία φαιραστή άπαγγελία σέ γλώσσα πρωτάκουστη, άγνωστή τους ακόμα. Τό δικό μου κεφάλι είχε τήν έντύπωση πως ποτέ βρόνταγε και ποτέ γύρω τού κάτι βομβόδοσε. «Υστερα άπ' αυτό έπαίξε ένα μικρό κομμάτι, που έφερε τούς άκροάτας του σ' έκτασή. Κ' έπειτα συνέβη κάτι, που ποτέ—ποτέ δέν θα ξεχάσω: Πάνω σ' ένα άπό τά πιάνο ήταν άποβένους μερικés νότες. Ο Λιστ ήπρε ένα βιβλίο άπ' αύτές. Ήταν ο παραλλαγές επάνω σ' ένα θέμα άπό τούς «Πειρατάς» τής Κλάρας Β'κ (ή τής κατόπιν Κλάρας Σούμαν). Έμενε τότε άκριβώς στήν «Ρεζιζέντες» είχε δώσει άλλεπάλληλες συναυλίες, που γέμιζαν τήν αίθουσα μέ έκλεκτό κόσμο και έθουμαζόταν πολλό, περισσοτέρω ακόμα και άπό τόν Thalberg. Οι παραλλαγές που άνέφερα παραπάνω θεωρούσαν τήν έποχή εκείνη τó δυσκολότερο κομμάτι, που γράφκε γιά πιάνο. Άχ! Άκόμα δέν έξέρω τίποτα τής Κλάρας Β'κ, ειπε ο Λιστ και αύτε τή δ-κουσα ακόμα! Λένε πως παίζει περιφημία!» Και άμέσως ήπρε τίς παραλλαγές και τίς έπαίξε «πρίμα βίστα» σέ ρυθμό πολύ γοργότερο άπό κείνον που τίς έπαίξε ή συνθέτης, χωρίς να σταματήσει σ' ένα όποιοδήποτε σημείο τους ή να λιγοστήψη τήν ταχύτητα. Ο Τσέρνου και ο γέρω—δάσκαλος κάθε τόσο σήκωναν τά χέρια τους ψηλότερα άπό τó κεφάλι. Έμένα μούχε κοπή ή αναπνοή. Ήμουν μαθητής τού Thalberg και τού χρώσταγα πολλά, γιαι, αύτός που ήταν γιός νόθος τού πρίγκηπα Dietrichstein, ιδιώτευε τότε στό σπίτι τού πατέρα του και μούδινε μαθήματα δωρεάν. Όμως αύτό που άκουα εκεί ξεπερνούσε σέ δύναμη, ο έντύπωση, σέ θαυμασμό όλα όσα είχα αισθανθή ώς τότε. Γλάστρησα άδούρβα έξω άπό τήν αίθουσα. Ο Λιστ έτρεξε πιά μου, μέ, ήπρε και μου ζήτησε κάτι να τού παίξω. Όταν τέλειωσα μου ειπε: «Θάρπτε στις συναυλίες μου. Έτσι! Κάθε καλοπροκισμένος πιανίστας ένε καλοδεχοόμενος ένένος μου!»

Λίγες μέρες ύστερα άπό τó έπεισόδιο αύτό έδινε ο Λιστ τó πρώτο του κοντσέρτο, πρós σφέλους τών άπόρων που είχαν προσβληθή άπό τήν πανώλην, που είχε άκολουθήσει τίς φριχτές πλημμύρες τής χρονιάς εκείνης. Μόλις παρουσιάστηκε έχαιρετήθηκε μέ άτελείυτητα χειροκροτήματα. Οι γυναίκες έκάρφωσαν γοητευμένες τó βλέμμα τους επάνω στήν ένδιαφέρουσα αύτή προσωπικότητα, που συνδυάζε τόν ασύγκριτο καλλιτέχνη και τόν γοητευτικό άνδρα, ο όποιος στό εκκοκρία ακόμα χρόνια του, δηλαδή πολύ πριν άπό τήν έποχή που αναφέρω, όταν ακόμα προετοιμαζε τήν κατόπιν δοξασημένη σταδιοδρομία του, που τότε δέν είχε κέν ακόμη άρχισει, όταν έπομένας ή μοίρα του και τó μέλλον τού ήταν άγνωστα έτράβηξε μία άπό τίς ωραιότερες γυναίκες τής άνώτερης παρισινής κοινωνίας, άπό παλιά οικογένεια έπατριδών, που γιά χάρη του έγκατέλειψε θαυμαστή κοινωνική θέση, γυρίζε μαζί του άπό τόπο σέ τόπο και γενικά μοιράστηκε τήν τύχη του.

Υστερα άπό τή συναυλία ξαναπαρουσιάστηκε στό καλλιτεχνικό βάθρο ο Λιστ έσχυψε πρós τó κοινό και άρχισε άπ' εκεί μία συνομιλία μέ τίς Κυρίες και τούς Κυρίους τής άριστοκρατίας που γέμιζαν τή σάλα και όλοι τους και όλες τους προσπαθούσαν να φανούν μαζί τού όσο πιο εύγενικοί και άξιαγάπητοι μπορούσαν. Ο κόσμος ώς τότε δέν είχε δει κάτι τέτοιο. Ο ίδιος ο Thalberg, που τó κάτω κάτω ήταν γιός ένός πρίγκηπα,



διατηρούσε πάντα την άποσπαση που ύπηρχε ανάμεσα στην άριστοκρατία και σ' ένα καλλιτέχνη και την σεβόταν και ο Λιστ, ο γιός ενός μικροπυλλήλου του πρίγκηπα Έστεργάζου, κουβέντιαζε με τις πιο περήφανες από τις περήφανες άριστοκρατίτσες σαν Ισούς κι' όμοιους. Για τή σημερινή γενιά, που είνε συνειδητομένη πιά να βλέπει τούς μορφωμένους καλλιτέχνες να γίνονται τιμητικά δεχτοί από τούς αντίπροσώπους της ύψηλης άριστοκρατίας, δέν φαίνεται το έπεισόδιο αυτό τόσο παράξενο, όσο ήταν πραγματικά για τίς συνθήκες τής εποχής εκείνης και γι' αυτό δέν θά καταλαβαίνουν και τήν έκσταση που προκλούσε ο Λιστ στους συγχρόνους καλλιτέχνες. . . . Ύστερα από μερικές μέρες διαδόθηκε η είδηση πώς ο Λιστ ήταν καλεσμένος στού πρίγκηπα Μέτερνιχ και πώς στο τραπέζι κουβέντιασε φιλικά με τήν ωραία διπλωμά του κυρία. Ή γάλλωρη πριγκηπέσσα οικοδόεποινα, συνθιωμένη καθώς ήταν πάντα να έχη αυτή μόνη τόν λόγο, δίκωφε τόν Λιστ στήν εχάριστη αυτή σχολία του με τήν έρωτηση: «Πώς περάσατε λοιπόν στή Βενετία Κύριε Λιστ; Πώς πήγαν εκεί ο δουλειές;»—«δέν κάνω δουλειές πριγκηπέσσα μου, παρά μόνο μουσική!»—άπάντησε ο Λιστ και ξανάρχισε τήν κουβέντα του με τήν δμορφη γειτόνισά του, σέ άψηση γαλλική, όπως άπαιτούσε η συνθήεια τής εποχής. «Όποιος μονάχα δέν ξέρει ή δέν μπορεί νά φαντασθή τί εσήμαινε εκεί δά γύρω στά 1830 τó δνομα Μέτερνιχ δέν θά μπόρηση ποτέ νά καταλάβη τί έκταση πήρε ή διήγηση τής σκηνης αυτής, όσο και άν δέν ήταν δυνατόν νά έξασκριβωθή κατά πόσον ήταν άληθινή ή όχι. Και μόνο τó ότι διαδόθηκε

EVAN SENIOR

## ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΙΛΙΤΣ ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΥ

Πήγαμε στο πρώτο πάτωμα, στο διαμέρισμα που κατοικούσε ο Τσαϊκόφσκου. Τó δωμάτιο σ'όποιον έμενε συνήθως είναι στενόμακρο, γτυμένο με τά κάπως βαρεία έπιπλα του 19ου αιώνος. Στή μέση τής κάμαρας βρίσκεται το μεγάλο πιάνο με ούρα, μάρκας Becker, στο όποιον ο Τσαϊκόφσκου έπαιξε και έγραφέσαν. Σε μία γωνία είναι τó γραφείο του, σκεπασμένο με γυαλί, άλλα κατά τ' άλλα ακριβώς όπως τών ζώσε, πάνω σ' αυτό ένας δίσκος με καμιά δωδεκάδα πίπες για σιγαρέττα. «Ήταν ή ίδιοτροπία του» λέει ο Νταβίντωφ; «Κάννιζε πολύ».

Στή μέση του τραπέζιου είναι ένα ρόζ τυποχαρτο, γεμάτο βισταικά γραμμένους σημειώματα και μικρούς λόγια: «Εήν Ιη Ίουνιου νάμα στο Λονδίνο». Ακόμα και ένα διαπισών υπάρχει έδω,—δέν έπέτρεπε σ' κανέναν άλλο να κωρβισθ τó πιάνο του,—ένα ζευγάρι γυαλιά σέ μεταλλική θήκη, πένες, σταχτοχάιξα, μερικά πούρα, καλαμαρία και μικρές κορνιζαριμένες φωτογραφίες. Στόν τοίχο πίσω από τó τραπέζι κρέμονται διάφορα ταμπλό, στο κέντρο τών οποίων βρίσκεται ένα πολύ καλό σκίτσο—πασιέλ σ' μία κορνίζα οβάλ. Δίχνη τόν Άντιον Ρομπίνσταίν τόν άγατημένο του δασκαλο σ'ό Ψείδων τής Πετρούπολεως. Τόν περιτριγυρίζουν οι εικόνες τών μουσουργών τών οποίους, όπως λέει ο Νταβίντωφ, ο Τσαϊκόφσκου όνόμαζε θεούς του: Μπάχ, Χαίντελ, Χάυνεν, Μπετόβεν, Γκλίλκα, Βάγκνερ, Μόστσαρτ και Μέντελσον—Μπαρότλιν. "Άλλες εικόνες παρουσιάζουν τήν οικογένεια του, τήν ευγενέτρια του κυρία φόν Μέκ, και τούς τραγουδιστάς που ύπεδόντο ήρωες τών μελοδραμάτων του, στήν πρεμιέρα τών έργων. Είναι ακόμα και μία εικόνα τού νεκρού Νικολάου Ρομπίνσταίν, (συνήθιζεται σ'α ρωσικά σπία να υπάρχουν εικόνες τών νεκρών φίλων ή συγγενών γτυμένας όπως δταν ζώσαν και έξαπλωμένες σ' λουλούδια). Σ' αυτό τó δωμάτιο βρίσκεται και ή βιβλιοθήκη

για ένα καλλιτέχνη πώς είχε τήν τόλημ νά δώση στήν Πριγκηπέσσα μία πνευματώδη και έλευθερη άπάντησι ήταν αυτό καθαυτό πρωτάκουστο και άπίστευτο.

Τόν Νοέμβρη του 1839 ή Βιέννη είχε κυριολεκτικά μεθώσει από τήν άπόλαυση που έβδαν ο συναυλίες του μεγάλου δασκάλου. Ο Χάσλνικ γράφει: «Ή Βιέννη παραδέρνει σ' έναν Όλιγο γοηστία. Οι γυναίκες έχασαν τίς καρδιές τους και οι κριτικοί τó κεφάλι τους. Γιατί αυτό που συνιστούσε ο Σομπερτ σ' όσους ζητούσαν τόν τίτλο τού άληθινού βιρτουόζου, να δώσουν δηλαδή προταγή στο πνεύμα του ν' άνάψη σ'α δέκα τους δέχτυλα, ο Λιστ τó έχει πραγματοποιήσθ! Και ο τότε περισσότερο από όλους τούς άλλους έπιβαλλόμενος κριτικός Κάρλ Κούντ έγραφε: «Τό οίμα κοχλάζει, φροσκοπάει ο σφυγμός, τρέμουν τά νεύρα, ενώ παραδίδεται σέ μία όλημπία άπόλαυση ή ψυχή του, ή γάλλωρη τεχνική αούή ψυχή πού σέ τέτοιες στιγμές γίνεται τó κέντρον κάθε ύπάρξεως και εις τήν όποιαν συγκεντρώνονται οι άκτινες τού σόμπααντος όπως ακριβώς συγκεντρώνονται οι άκτινες τής δημιουργίας σ'α αιώνια πρωταρχικού πνεύματα. Αυτός ακριβώς ο μεγαλειώδης και τρομακτικός ένθουσιασμός εκφράζεται με τó πάξιμο του Λιστ! Ή τέχνη άποτελεί τά νεύρα τής ζωής του. Αούή κλείνει μέσα τού τó πόν γι' αυτόν. Πρωικιόμενος, δέν τόν βαθμó ένεργειας ψυχικής πού χρειάζεται και με άνάλογη άντοχή, προσφέρεται άμεσα, χωρίς δρους και με τήν πιο εύγενική έθελουσία για νά ύπερήση στο ναό τής άκολουθώντας άκούραστα και άκατάπαστα τά ώραία τής ίδεώδη».

Μετάφρασις Γ.Α.Τ.

του, σ' ντουλάπια με γυαλί, από έργα τού Ποδσικιν, Τολοτί, Ντοστογιέσκου, μία γαλλική έκδοση του Μπάφρον, ρωσικά, άγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και Ιταλικά βιβλία, γλώσσες πού κατείχε ο Τσαϊκόφσκου. Ο Νταβίντωφ μου δίνει έναν τόμο Ποδσικιν στο περιώρηια τού όποιου ο διάσημος συνθέτης είχε χαράξει νότες και μελωδίες πού τού έρχονταν δταν διαβαζε αυτά τά ποιήματα.

Πηγαίνουμε στήν κρεβατοκάμαρά του πού είναι άπλη και χωρίς στολίδια με τήν εικόνα τού Χριστού ψηλά στήν γωνία, τó στενό σιδερένιο κρεβάτι και τήν κεντημένη κουβέρτα, τά δύο πελώρια μαξιλάρια και τó μικρό όπου συνήθιζε ν' άκουμπά τó σαγόνι του, Πάραπέρα σ' ένα καρφι βρίσκεται ή πολύχρωμη τούρκικη ρόμπα του. Στήν τουαλέτα υπάρχουν οι βούρτσες και οι χιτένες του, διάφορα μπουκάλια με όσποια και ελλυοντικά, από τó Παρίσι, κολώνια με άρωματικό έλδι. Τó τραπέζι είναι σκεπασμένο μ' ένα κεντητό τραπέζο-μάντηλο, γαρνιρισμένο με νταντέλλα σ' ζωστή και καλόγουστα χρομάτια. «δέν τού άρεσε» λέει ο Νταβίντωφ; «Άλλά ήταν άδρον κάτι γαλλίδων κυριών, και δταν έκανα καμιά παρατήρηση σχετικά, έλεγε: «Τόν χαρισμένο γάδιδαρο δέν τόν κοιτάς τά δόντια». Στήν τουαλέτα κρέματα άκόμα ή γκαντερόμπα του,—βραδύια κοστοδμία, πρόχειρα ρούχα, φρεσκοπλυμένα ποκάμισα και μαντήλια με τó μονόγραμμα του Κοντά σ' ένα βορεινó παράθυρο στέκει τó δειδο τραπέζι, πάνω στο όποιο έγραφε τήν όην συμφωνία, έχοντας μπρός του τó θέαμα μιάς άλλας από μωραμένες πασοαλιές. Άργότερα έκοφα ένα κλαδί και τó πήρα μαζί μου στο Λονδίνο.

Μετά τόν θάνατο του Τσαϊκόφσκου, ο άδελφός του Modest προσέθεσε δύο άκόμα δωμάτια, πού είναι τώρα έπιπλωμένα με τόν ίδιο ρυθμό και γεμάτα φωτογραφίες. Έπί πλέον υπάρχουν σ' αυτά ηλεκτρικά, γραμμόφωνα, με τά όποια μπορεί κανείς ν' άκούση τά έργα του Τσαϊκόφσκου.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



## ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

‘Ο Σούμαν αγαπούσε πολύ αυτές τις υπεργήινες αναζητήσεις. Τό πέταγμα της σκέψης μέσα στο διάστημα τόν γοήτευε. «Μή ξεχνάς, γράφει στη φίλη του, να με σκέπτεσαι στις 9 τὸ βράδυ, εκείνη την ώρα είμαι πάντα κοντά σου».

‘Από τὸν πρώτο σταθμὸ τοῦ ταξιδιου της, ἀπὸ τὴν Πράγα στέλνει ἡ Κλάρα πολλὰ γράμματα στὸ Ρόμπερτ γιατί σὲ μιὰ τόσο μεγάλη πόλη μπορεῖ νὰ εφεύρει πιὸ ἐυκολα ἀπὸ τὴν ἐπιβλεψη τοῦ γέρο· Βήκ. «‘Επαιξα, τοῦ γράφει, τὴ Φούγκα σὲ ντὸ διέσεις· τοῦ Μπάχ πὸ τὴν παίζω πάντα καὶ τὶς Παραλλαγὲς τοῦ Χένσελτ. ‘Επρεπε νὰ μπαينوβγαίνω στὴ σκηνή καὶ νὰ κάνω ἀτέλειωτες ὑποκλίσεις. . . Δὲν ὑπάρχει πιὸ τονωτικὸ συναίσθημα ἀπὸ τὸ νὰ νιώθεις τὸ κοινὸ ἀπόλυτα ἱκανοποιημένο». ‘Αλλὰ πιὸ κάτω τοῦ γράφει: «Στὶς 10 τὸ βράδυ πὸ πηγαίνεις νὰ κοιμηθεῖς, πρέπει ἐγὼ ἢ φτωχή νὰ βγῶ γιὰ νὰ παίζω πιάνο στὸν κόσμο καὶ ν’ ἀκούσω δυὸ καλὰ λόγια. Στὶς 11 μὲ 12, γυρίζω σκοτωμένη στὴν κούραση, πίνω ἕνα ποτήρι νερὸ καὶ πλαγιαίζω λέγοντας: «Τὶ εἶναι ὁ καλλιτέχνης; καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ ἕνα ζητιάνο!» Κι’ ὠστόσο τί θαύμα εἶναι νὰ κατέχεις ἕνα ὄρατο ὄρωρο! ‘Υπάρχει τίποτα πὸν θεῶν ἀπὸ τὸ νὰ μπορεῖς νὰ κάνεις τὰ ἀισθηματὰ σου μουσικῇ; Αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη παρηγοριά στὴ θλιβερὴ μου τὴ ζωή.» Κι’ ἐκεῖνος τῆς ἀπαντᾷ: «‘Ανάμεσα στὶς χιλιάδες φωνῆς πὸ σ’ ἐπευφημοῦν ζωηρά, ἂν προσέξεις θ’ ἀκούσεις μιὰ πὸ σὲ φωνάζει σιγανὰ μὲ τ’ ὄνομά σου. . . Πάντα βρισκομαι κοντὰ σου καὶ σ’ ἀκολουθῶ παντοῦ, κι’ ἄς μὴ μὲ βλέπεις».

Στὴ Βιέννη ἡ Κλάρα ἔπαιξε τὸ δικὸ της Κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ γνώρισε τὸ μεγαλύτερο τῆς θρλαμβῶ. ‘Ο Αὐτοκράτορας τὴν κάλεσε στὸ παλάτι νὰ τὴν ἀκούσει κι’ ἀκόμα ὁ μέγας ρωμαντικὸς Γκριλλπάρτσερ τῆς ἀφιέρωσε ἕνα ὄρατο ποιημὰ του δταν τὴν ἄκουσε νὰ ἐρμηνεύει τὴ σονάτα τοῦ Μπετόβεν σὲ φά ἐλάσσονα. Στὴν πόλη τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Σομππερτ, ἡ νεαρὴ Κλάρα γνωρίζει χίλιες χαρές. Γοητεύεται ἀπὸ τοὺς ὄραιους περιπάτους, ἀπὸ τὰ μεγαλόπρεπα παλάτια, ἀπὸ τὰ πλοῦσα καφενεῖα τοῦ Πράτερ πὸν δλα τους ἔχουν ὄρχηστρες ἀπὸ διαλεχτοὺς μουσικοὺς. ‘Οπου κι’ ἂν βρεθῆ, ἀκούει μουσικῇ, ὁ ρυθμὸς ἐξουσιάζει ὅλη τὴν πόλη. Γράφει στὸ Σούμαν ν’ ἀποφασίσει νὰ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ἔρθει στὴ Βιέννη καὶ νὰ μεταφέρει ἐκεῖ καὶ τὴ Νέα Μουσικὴ ‘Επιθεώρηση. Καὶ γιὰ νὰ γίνεῖ ἀκόμα πιὸ εὐτυχισμένη ἡ Κλάρα, ἡ τύχη τῆς φέρνει στὸ δρόμο τῆς τὸ Φραντς Λιστ, τὸν ἀφαστο βιρτουόζο καὶ συνθέτη μὲ τὴν ἀστείρευτη καλωσύνη πὸ γυρίζει ὅλη τὴν Εὐρώπη γιὰ νὰ διαδώσει τὰ ἔργα τῶν νέων συνθετῶν καὶ γιὰ ν’ ἀνακουφίσει μὲ τὶς εἰσπράξεις τῶν συναυλιῶν του τὴν παγκόσμια δυστυχία. Στὴ Μουσικὴ ‘Εφημερίδα τοῦ Παρισιοῦ εἶχε παινέσει μὲ ἐνθουσιασμὸ τὸ Σούμαν καὶ ἰδιαίτερα τὶς *Impromptus* του, τὴ Σονάτα τοῦ ἔργ. 11 καὶ τὸ Κοντσέρτο χωρὶς ὄρχηστρα ἔργ. 14 καὶ τώρα εἶχε ἔρθει στὴν ἀστριακὴ πρωτεύουσα γιὰ νὰ βοηθῆσει μὲ τὰ κοντσέρτα του τοὺς πλημμυροπαθεῖς τοῦ Δουναβη.

‘Η Κλάρα, εὐτυχισμένη πὸ τῆς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ μιλήσει σὲ κάποιον γιὰ κείνον πὸ λείπει, ἔδωσε στὸ Λιστ νὰ διαβάσει τὸ *Καρναβάλι* καὶ τὰ *Φανταστικὰ Κομμάτια*. ‘Ο Οὔγγρος συνθέτης πὸ ἦταν τότε μόνον 26 χρόνων, ἐνθουσιάστηκε μὲ τὰ κομμάτια αὐτὰ καὶ τὰ χαρακτήρισε ἀνεπιφύλακτα ἀριστουργήματα. «‘Οσο γιὰ τὴν Κλάρα Βήκ, προσθέτει μὲ θαυμαστὴ μετριοφροσύνη, δταν τὴν ἀκούω, μιὰ μόνον ἐπιθυμία ἔχω, νὰ φτάσω στὴν ἴδια τελειότητα».

Τὴν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων τοῦ 1837, γράφει ἡ Κλάρα στὸ Ρόμπερτ στὶς 11 τὸ βράδυ: «Μόλις γύρισα ἀπὸ τὸ παλάτι. ‘Αν καὶ εἶχα μεγάλη συζήτηση μὲ τὸν Αὐτοκράτορα καὶ τὴν Αὐτοκράτειρα, δὲν ἀμφιβάλλεις, βέβαια, ὅτι προτιμῶ πολὺ περισσότερο νὰ κουβεντιάσω μαζὶ σου». Τοῦ γράφει ὅτι ὁ πατέρας τῆς εἶπε κάπου πὸς ἂν ἡ Κλάρα παντρευτεῖ τὸ Σούμαν, θὰ ἐπιμένει ὡς τὸ νεκρικὸ του κρεβάτι πὸς δὲν εἶναι κόρη του. Τοῦ γράφει ὅτι θὰ δώσει συναυλίες στὴ Βουδαπέστη καὶ στὸ Γκράτς καὶ τοῦ στέλνει μουσικὰ νέα. «Τὸ Σοπὲν ὄλοι τὸν ἀγαποῦν ἐδῶ, τοῦ γράφει, ἀλλὰ τὰ Τραγούδια χωρὶς λόγια τοῦ Μέντελσον μένουν στιβαγμένα στὰ μουσικὰ καταστήματα καὶ κανεὶς δὲν τὰ αγοράζει». Ὅστε κι’ ἐκείνη τολμάει νὰ παίζει ἕνα κομμάτι του κι’ ἀκόμα λιγώτερο κομμάτια τοῦ Σούμαν πὸ τ’ ὄνομά του δὲ μπορεῖ νὰ προφέρει κανεὶς στὴ Βιέννη ἀφοῦ «τὸ ἔχει ἀπαγορευεῖ ὁ Τάλμπερ». ‘Εκεῖνος τῆς ἀπαντᾷ ὅτι δὲ μπορεῖ νὰ καταλάβει γιατί τὸν μισεῖ τόσο ὁ πατέρας τῆς. «Τέλος πάντων, συνεχίζει, κάποτε θάρθει καὶ ἡ σειρά μου καὶ τότε θὰ ἴδῃ πὸς θὰ σὰς ἀγαπῶ καὶ τοὺς δυὸ».

Ποτέ δεν ήταν ο Σούμαν τόσο κυριευμένος από τη μουσική όσο αυτό τον καιρό. Μιά μέρα η Κλάρα του έγραψε ότι της έκανε την εντύπωση ενός παιδιού. "Εκείνος γέλασε αλλά αότη της ο σκέψης τόν έσπερωξεί νά κηθήσει στό πιάνο του, νά βυθιστεί στη θύμηση τών πρώτων του χρόνων γιά νά νιώσει τήν ψυχή του πιό άνάλαφρη καί πιό διάφανη καί νά συνθέσει τίς Παιδικές Σκηνές του έργ. 15. Οι παλιές μελωδίες πού είχαν μαγέψει τήν παιδική του φαντασία ξεπήδησαν κάτω από τά δάχτυλά του καί έγιναν παιχνίδια, παιδικό παράπονο καί Ικεσία, τρόμος, παραμύθι ή ναούρσια. Στέλλοντάς τα στην Κλάρα, ο Σούμαν τής γράφει: «Θά τ' αγαπήσεις αυτά τά κομμάτια, αλλά όταν τά παίζεις πρέπει νά ξεχάσεις ότι είσαι βιρτουόζα. Κάνουν μεγάλη εντύπωση—τουλάχιστον σέ μένα!—όταν τά παίζω. . . Τά μεγάλα γαλάζια μάτια τής Όττιλίας (τής κορούλας τής πιανίστας Έρριέττας Φότχτ) ταιριάζουν τόσο μ' αυτά τά κομμάτια».

"Επειτα από τίς Παιδικές Σκηνές ο Σούμαν άποτελείωσε τούς Χορούς του Δαβίδ καί προχώρησε σέ δυό καινούργια του έργα, τήν Κρασιλεριάνα καί τίς Novelles. "Έστειλε τήν Κρασιλεριάνα στην Κλάρα καί τής έγραψε: «Τώρα συνθέτω πιό άνάλαφρα καί με πιό πλατειά, πιό λαγαρή καί πιό εύχαριστη τεχνοτροπία από άλλοτε. "Άσχημα έκανα πού έγραψα με άπότομους αντίθέσεις πού έκαναν τό έργο μου παράξενο, ύπερβολικά Ιδιόρρυθμο καί συχνά χωρίς όμορφιά. . . Διασκεδάζω άναζητώντας καινούργιες μορφές. Κι' όλα αυτά έρχονται μόνο τους καί τόσο εύκολα πού τραγουδώ συνθέτοντας».

Σ' αυτή τήν έποχή άνήκει καί ή φαντασία σέ ντό μείζονα πού τό πρώτο μέρος της είναι ένα παθητικό παράπονο γιά τήν αγαπημένη του. "Η μουσική κυλάει άβίαστα από τήν ψυχή του Σούμαν, άλλοτε ήρεμη καί νοσταλγική καί άλλοτε, όταν τό πάθος ξεχειλίζει, με άγρια όρμή. Είναι γεμάτος εύλαβική προσμονή γιά τήν ήμέρα πού θ' άντικρύσει μέσα στό σπίτι του, καθισμένη στό πιάνο του, τήν εύτυχημένη Κλάρα πού τόσα χρόνια πάλαψε γιά νά τήν κερδίσει. "Εκείνη τήν ήμέρα, τής γράφει, είμαι ίόγουρος πώς θά κλάψουμε σάν δυό μικρά παιδιά».

Πόσο βαθειά είναι ή ιστορή του στην Κλάρα καί ή χαρά του γιά τίς εύτυχίες της φαίνεται σ' αυτά του τά λόγια: «Νομίζω πώς θά τρελαθώ από τή χαρά μου. Είναι στ' άλήθεια ύπέροχο! Δέ θά ξεχάσω ποτέ πώς έπαιξεις τίς Σουβές μου καί πώς τίς μεταμόρφωσε σ' ένα μεγαλόπνευστο δημιούργημα. "Ένιωθα ταπεινο-

φροσύνή έμπρός στό καλλιτεχνικό μου μεγαλείο.» "Επειτα όμως προσθέτει: «Σου εύχομαι νά πάρεις ακόμα πολλά δάφνινα στεφάνια. "Αλλά χίλια άπ' αυτά δεν αξίζουν όσο ένα από άνθη λεμονιάς. Κι' αυτό έγω θά τό άκούμησώ πάνω στο δμορφα μαύρα σου μαλλιά». Καί όταν τής πρότειναν στη Βιέννη νά γίνει επίσημη πιανίστα τής Αυτοκράτειρας, ο Ρόμπερτ τήν συγχάρηκε καί τής έγραψε: «Θά ήταν καλύτερα νά σέ παρασημοφορούσε ή βασίλισσα τής "Αγγλίας μ' ένα παράσημο πού έχει καθιερώσει γιά τίς γυναίκες καί πού έπιτρέπει στίς θυγατέρες ενός πεισματάρη πατέρα νά παντρευόνται χωρίς τή συγκατάθεσή του».

Τόν "Ιανουάριο του 1838 ή Κλάρα του γράφει: «Σήμερα στό κοντσέρτο μου έπαιξα Λιστ καί Τάλμπερ καί άποστόμωσα έκείνους πού Ισχυρίζονταν ότι δεν ήμουν Ικανή νά παίξω Τάλμπερ. Με ξαναφώναξαν δεκατρείς φορές στη σκηνή, πράγμα πού δέ συνέβηκε ούτε στόν ίδιο τόν Τάλμπερ». Καί συνεχίζει εύτυχησμένη: «Τι ώραίο πού ήταν τό γράμμα σου. "Αντί νά λέξεις είχα τήν εντύπωση ότι άφηνες νά πέφτουν άνθη γύρω μου, άνθη πού ή τρυφερή δροσιά τους γαλήνευε τήν ψυχή μου. Τό πού μορφο δάφνινο στεφάνι σου Ρόμπερτ, πού τό χαρίζεις. Δέ θά ξεχάσω ποτέ τί μου έγραψες κάποτε. «Δέ σ' αγαπώ γιανί είσαι μεγάλη καλλιτέχνης, όχι, σ' αγαπώ γιανί είσαι καλή».

Τό Μάτο ή Κλάρα ξαναγόρισε στη Λειψία. "Ο Ρόμπερτ ένωσε χαρά μαζί καί πίκρα όπως σέ κάθε συνάντησή τους. Προτιμούσε σχεδόν νά ξεύρει ότι βρίσκεται εκείνη σέ άλλη πόλη παρά ότι περνάει πενήντα βήματα από τό σπίτι του χωρίς νά έχει έκείνος τό δικαίωμα νά τή δει ή νά τής μιλήσει. «Συνάντησα χθές τούς γονείς σου στό δρόμο, τής γράφει. "Ο πατέρας σου έμμοιαζε με γεμάτο περίστροφο». "Η Κλάρα του γράφει κρυφά γιά νά τό ύποσχεθεί ότι σέ δυό χρόνια πού θά είναι πιά άνήλικη θά παντρευτούν κι' ο Ρόμπερτ τής άπαντάει: «Προτιμώ νά μη Ιδωθούμε τό καλοκαίρι πού μας έρχεται. "Έχω ύποφέρει φριχτά τώρα καί δυό χρόνια μακριά σου, μπορώ νά περάσω έτσι άλλα δυό. Είναι άνόφελο νά κλέβουμε δυό στιγμές γιά νά πούμε δυό λόγια καί νά πεθάνουμε ακόμα από τό φόβο μη μας δοϋν. Σέ θέλω γιά ήμέρες δλόκληρες, γιά χρόνια—γιά τήν αιώνιότητα».

Μέσα στό μήνα πού έμεινε ή Κλάρα στη Λειψία έβωσε μερικές συναυλίες καί ξανάφυγε με τούς δικούς της γιά τή Δρέσδη άφήνοντας τό Σούμαν σέ μία παράξενη κατάσταση άνακούφισης καί άπελπισίας. Τό πρώτο γράμμα πού

της στέλνει κλείνει τις μελαγχολικές αούτες σκέψεις: «Χθές όταν βράδυνασε, βγήκα με πάω λίγο άέρα προς τδ όρημο του Ζόννεβιτς πδ ταϊριάζει πιό πολύ τή θύμησή σου. Ψηλά στον ούρονο τά σύννεφα φάνταζαν σαν μεγάλα βου-νά δμοια με τίς Άλπεις—μπορούσε κανείς νά γελαστεί—καί μοι θόμιζαν τά δνειρα τής νιό-της μου. Άπό μακριά βλέποντάς τα, νόμιζες πώς είχαν γερές βάσεις, άπό κοντά διαλύον-ταν. Κι' έγώ συλλογιζόμουν: Ένα τουλάχιστον νά έμενε...» Άλλά τδ γράμμα τελειώνει σέ πιό χαρομένο σκοπό: «Η πρώτη μου άνάμνη-ση άπό σένα άρχίζει άπό τδ 1828. (Η μικρή Βηκ ήταν τότε 8 χρόνια). Έπαιζες ζωγραφί-ζοντας γράμματα καί προσπαθούσες νά γρά-φεις. Έγώ μελετούσα τδ Κοντσέρτο σέ λά έ-λάσσονα καί έλο γύριζες καί με κύτταζες. Μοι φαίνεται πώς ήταν χθές...»

Η κυριότερη φροντίδα τώρα του Σούμαν, έκείνη πού παραμερίζει έλες τίς άλλες, άκόμα καί τή μουσική είναι τδ ταξίδι του στη Βιέννη. Γράφει σχετικά στ' αδελφία του καί χιλια θαυ-μάσια σχέδια γεννιούνται μέσα στο κεφάλι του. Άν δλα αυτά πετύχουν, θά έρθει ή Κλάρα νά τόν βρεί στη Βιέννη καί τότε ή δόξα καί ή εύ-τυχία θά στεφανώσουν τήν ένωση τους. «Στό σπίτι μας, τής γράφει, θά βασιλεύει ένα μισό-φοτο δνειρο, θά έχουμε λουλούδια στά παρά-θυρα, γαλάζιους τοίχους, ζωγραφιές, ένα πιάνο με ουρά, κι' έκει θά ζήσουμε με βαθεία πίστη καί αγάπη. Θά σέ κάνω ν' αγαπήσεις τδ Μπάχ καί θά με κάνεις ν' αγαπήσω τδ Μπελλίνι. Θά παίζουμε συχνά κομμάτια για τέσσερα χέρια... Όταν βραδυάζει, θ' αυτοσχεδιάζω καί συ θά σιγοτραγουδάς». Κι' έπειδή έχει ένα κρυφό δ-νειρο, νά πέσει τήν Κλάρα ν' άφήσει τδ έπάγ-γελμα του βιρτουόζου, τής γράφει στο τέλος: «Θά ξεκουράζεις τά χέρια σου όταν δέ θάχεις κόφι νά παίζεις μπροστά σέ ανθρώπους πού δέν τδ άξίζου». »

Πρίν ξεκινήσει ό Σούμαν, συμβουλευτήκε τους άνταποκριτές του περιοδικου του στη Βιέν-νη, μουσικούς έκδότες, πρόσωπα σχετικά με τήν Αύλη. Όλοι του άπάντησαν όμόφωνα ότι ό θρίσμβός του ήταν βέβαιος. Άφοι πέρασε άπό τδ Τορκιάκου καί προσεχήθηκε στον τάφο του πατέρα καί τής μητέρας του για νά τούς ζητήσει ένίσχυση καί φώτιση στις σημαντικές αούτες στιγμές τής ζωής του, έφτασε τδ Σεπτέμ-βριο στη Βιέννη. Άπό τήν πόλη τίποτα δέν έφ-δε, έλλο του ή σκέψη ήταν νά συναντήσει τδ συντομώτερο αούτους πού θά τόν έξυπηρετού-σαν, τόν έκδότη Χάσλιγκερ πού θ' αναλάμβανε τήν έκδοση του περιοδικου του, ένα σύμβουλο

της καγκελλαρίας, τόν ύπουργό τής Λογοκρι-σίας καί τδ διευθυντή τής Άστυνομίας. Η με-γάλη δμως έλπιδα του Ρόμπερτ καί τής Κλά-ρας, ή κυρία Τομπίνι, κυρία της τιμής τής Αύ-τοκράτειρας, έλειπε άπό τή Βιέννη. Ήταν πια-νίστα καί συνθέτις καί είχε συνδεθεί στενά με τήν Κλάρα τόν καιρό πού αούτή έθριάμβευε στη Βιέννη. Ό Σούμαν είχε σκοπό με τδ περιοδικό του νά χτυπήσει τδ χαμηλό καλλιτεχνικό καί διανοητικό επίπεδο των Βιεννέζων. Ό Ροσσίνι καί οι μιμητές του κυριαρχούσαν στη βενεζικη δπερα, ή συμφωνική μουσική είχε παραμεληθεί καί δλη ή προτίμηση του κόσμου στρεφόταν στά βάλς του Στράους καί του Λάννερ καί στους έπιφανειακούς καί φανταχτερούς βιρτουόζους, δπως ήταν ό Τάλμπερ. Με τέτοιες συνθήκες, μι ά γενναία προπαγάνδα ήταν άπαραίτητη για νά ξεναφέρει τή λατρεία τής άγνης τέχνης.

Άν καί ό διευθυντής τής Άστυνομίας έδω-σε τήν άδεια νά έκδοσει τδ περιοδικό, ή λογο-κρισία του τρομεροδ Μέττερνιχ έβαλε τόν δρο νά γίνει δικιοκτησία ένός Αυστριακου έκδότη ή ό Σούμαν νά πάρει τήν αυστριακή ύπηκοότητα. Αούτ δ μπορούσε βέβαια έκείνος νά τδ δεχτεί, αλλά ώστόσο έπρεπε νά παλαίψει για τδ έ-παθλο τής νίκης ήταν ή Κλάρα. Καί ήταν άπα-ραίτητο νά φτάσει γρήγορα στην έπιτυχία για τή ή ζωή τής Κλάρας κοντά στο ακληρό πατέρα τής είχε γίνει άβάσταχτη. Ό Ρόμπερτ τής έ-γραψε ν' άφήσει τδ γέρο - Βηκ καί νά πάει νά μείνει με τή γυναικαδέλφη του τήν Τερέζα πού θά τήν δεχτεί σαν αδελφή. Άντι γι' αούτ όμως ή Κλάρα προτίμηση νά ξεκινήσει για τδ Παρίσι δπως σχεδιάζε τώρα καί τούσον καιρό. Άν καί ό πατέρας τής δέ θέλει νά τή συνοδεύσει για νά ματαιώσει τά σχέδιά τής, δσ πάει έκείνη μόνη τής κι' άς άποτύχει. Έχει σκοπό νά έρ-γαστεί έκει με αδάμαστη θέληση για ν' αδη-σει τήν περιουσία τής καί έλπίζει καί στη Ρωσία. Μπόρσει νά πάει στο Λονδίνο καί έπειτα Αυστρία. Καί τότε θά μπορέσει εύκολα νά παντρευ-τοβν, κι' άν άκόμα δέν πετύχει ό Ρόμπερτ στη Βιέννη.

Η γνωριμία του με τδ γιό του Μότσαρτ βοήθησε πολύ τδ Σούμαν στις δύσκολες ήμέρες τής Βιέννης. Ήθελε με κάθε τρόπο νά γνωρί-σει τόν άνθρωπο πού στις φλέβες του έτρεχε τδ αίμα του θεικοδ παιδιου του Ζάλτσμπουργκ. Άλλά ή γνωριμία αούτη τόν άπογοήτευσε κά-πως για τδ δέ βρήκε στο παιδι κάτι πού νά θύ-μιζε τή μουσική σίθά του πατέρα. Ξωστόσο πάντα μιλούσε με εύγνωμοσύνη για τδ νεώτε-ρο Μότσαρτ πού με τή βοήθεια του δοξασμένου ονόματός του μπόρσει νά τόν φέρι σ' έπαφή



μέ τα πιά μεγάλα άρχοντικά και τούς πιά δια-  
λεχτούς καλλιτέχνες.

Περιμένοντας τήν γυρισμό τής κυρίας Τσιμπίνι, ό Σούμαν βρήκε τήν εύκαιρία νά γνωρίσει λίγο τή Βιέννη. Όπως άλλοτε στό Μπαριώυτ πέρασε συγκινητικές ώρες μέσα στό δωμάτιο πού έζησε ό ρομαντικός ποιητής Ρίχτερ, όπως στό Νόναχο πήγε άμέσως νά χαιρετήσει τόν άγαπημένο του Έρρίκο Χάινε, έτσι κι' έδώ ή πρώτη περιπλάνηση ήταν γιά τή κοιμητήριο όπου άναπαύονταν ό Μπετόβεν και ό Σομπερτ. Μέσα στό ψυχρό σούρουπο τού φθινοπώρου, τή άπόμειρο τελευταίο καταφύγιο τών ανθρώπων φάνταζε άκόμα πιά άπόκοσμο και πιά μελαγχολικό. Τήν πρώτη μεγάλη συγκίνηση ένωσε ό Σούμαν μπροστά στόν ταπεινό τάφο τού Μπετόβεν πού ήταν ώστόσο στολισμένος μέ ώρασια λουλουδία και μεγαλότρεπα στεφάνια. Καθώς στεκόταν δρθιος ό Ρόμπερτ βυθισμένος σέ λατρευτική όνειροπόληση, βλέπει ξαφνικά νά γιαιλίζει κάτι πάνω στην έπιτόμβια πλάκα. Σκύβει και παίρνει στό χέρι του μιά μεταλλική πέννα. Τό περιεργό αυτό περιστατικό τόν έπηρέασε τόσο πού μόλις γύρισε στό σπίτι τή έγραψε σε' άδέλφια του. Τό εύφάνταστο πνεύμα του θεώρησε σάν καλό σημάδι τού ερμηνα αυτό, και άργότερα δλόκληρη τή Συμφωνία του σέ σί ό-φεις μείζονα τήν έγραψε μ' αυτή τήν πέννα.

Μόνο τρεις ταφόπετρες χώριζαν τόν τάφο τού Μπετόβεν από τόν τάφο τού Σομπερτ. Ταπεινά και άπλά ήταν τ' άγριολούλουδα πού τόν στόλιζαν όπως άπλά και διακριτικά είναι τή τραγουδία εκείνου πού άναπαύοταν εκεί μέσα. "Ήθελε ό Σούμαν νά πει στό γλυκόλαλο τραγουδιστή πού τόσο έπηρέασε τή όργο του, τή λόγια πού είχε πει άλλοτε ό ίδιος ό Σομπερτ στό Μπετόβεν: «Θά ήθελα, Δάσκαλε, νά σε άκολουθήσω. . . από μακριά». Κι' ό Γίγαντας τής μουσικής τού είχε τότε άπαντήσει: «Θά μέ άκολουθήσεις από κοντά». Κοντά και στην τέχνη, κοντά και στό θάνατο, συλλογίζεται ό Σούμαν, άφοι λίγους μήνες μετά τή τέλος τού Μεγάλου έπασε νάχτυπάει και τού τρυφερού Φράντς ή καρδιά.

Βγαίνοντας από τή κοιμητήριο ό Σούμαν είχε τήν ιδέα νά πάει νά έπισκεφθεί τόν άδελφό τού Σομπερτ Φερδινάνδο πού έμενε άκόμα στή Βιέννη. "Άπλό κι' αυτός σάν τόν άδέχαστο άδελφό του, έδειξε στό Σούμαν μεγάλη συμπάθεια και εύγνωμοσύνη γιά τή ένδιαφέρον του. Κι' ό Σούμαν, γοητευμένος όπως πάντα από τή περιβάλλον όπου έζησε και έργαστηκε ένας δημιουργός πού έχει πιά σωπάσει, πέρασε ώρες δλόκληρες μιλώντας μέ τόν άδελφό και άνασκαλεύοντας τή χειρόγράφα τού Φράντς πού δέκα χρόνια τώρα είχαν μείνει άνέγγιχτα κάτω

άπό τή σκόνη τους. Ψάχνει ώς τή νύχτα ό Σούμαν και βρίσκει τέσσερες μεγάλες λειτουργίες, όπερες, συμφωνίες πού άνάμεσα τους ξεχωρίζει τή Συμφωνία σέ ντο μείζονα. Τήν άλλη μέρα κιάλας ό Ρόμπερτ γράφει στους έκδότες τού στή Λειψία πού δέχονται νά έκδώσουν τή μεταθανάτιο αυτό άριστούργημα.

«Βιέννη! λέγει ό Σούμαν, πολλά πράγματα θά σου συγχωρήσω έξ αίτίας αυτής τής άνακάλυψης. Όλη σου ή λάμψη, δλο σου τή φώς, οι κήποι σου είναι κλεισμένοι μέσα στή συμφωνία αυτή όπου ξαναβρίσκα άκόμα τή Πράτερ σου τή στολισμένο μέ ώρασια κοπέλλες πού τόσο μ' άρέσει νά τίς κυτιάζω».

Και σε' άλήθεια έχει τόσα νά συγχωρήσει στή Βιέννη ό Σούμαν! Τήν έπιπολαιότητα τών ανθρώπων της, τίς ραδιοφυίες τους, τή δώλοκληρωτικό σύστημα τού Μόττερνι πού ούτε ή παντοδύναμη κυρία Τσιμπίνι δέ μπόρεσε νά τόν μαλακώσει. Δέν υπάρχει πιά άμφιβολία ότι τή σχέδιο του Σούμαν γιά τή Νέα Μουσική Έπιθεώρηση έχει ναυαγήσει. "Ή όπηρεσηνική του δέν τόν άφήνει νά μείνει πιά σ' ούτ ή τήν πόλη. "Ή ιδέα νά πάει νά βρει τήν Κλάρα στό Παρίσι τού φαίνεται πολύ έλκυστική, αλλά τή βρίσκει και πολύ τολμηρή.

"Ή νεαρή Βήκη, μονάχη μέσα στήν άπέραντη πόλη, φρόντισε νά κάνει γνωριμίες πού θά έσπαζαν τή μονοτονία τής ζωής της και τή σως θά τή βοηθοσαν στή δουλειά της: «Βρήκα τή Μπερλιόζ, γράφει στό Ρόμπερτ. . . Στην άρχή δέν ήξερα πούός ήταν και παραξενεύτηκα πού τόν άκουγα νά μιλάει δλο γιά σένα. Στο τέλος τού ρώτησα πώς τόν λένε, κι' όταν μου έειπε τ' όνομα τού τρέμαξα λιγάκι κι' αυτό τόν κολάκευσα». Τού γράφει άκόμα ότι γνώρισε τόν Έρρίκο Χάινε, «τό λεπτό μ' άπικραμένο πνεύμα», τόν Όμπέρ, τόν Άλεβύ και άλλους πού περνούν δλο από τή στή τής γιά νά τής έκφράσουν τή θαυμασμό τους. "Ότσοο οι έπιτυχίες της, αν και σημαντικές, δέ μπόρεσαν νά συγκριθούν μέ τούς θριάμβους πού είχε χαρεί στή Βιέννη και πού τείριαζαν στό πιαστικό της δαιμόνιο. "Ό πατέρας της, θέλοντας νά τήν κάνει νά γυρίσει πίσω και νά όποταχθεί στό δικό του θέλημα, έφτασε ώς τή σημείο νά τή δυσφημεί στους έμπροσάριους γιά νά τήν στερήσει από τή όλικά κέρδη πού θά δεικλόυναν τή γάμο της μέ τή Σομπερτ.

Και όμως γεμάτα φλόγα και άισιοδοξία είναι τή γράμματα πού στέλνει στόν κρυφό της μνηστήρα. "Εκείνος δέν έχει άκόμα άποφασίσει αν θά μείνει στή Βιέννη ή αν θά φύγει.

(Συνεχίζεται)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



## Ο ΜΠΡΑΜΣ ΩΣ ΞΕΝΟΣ ΤΟΥ ΛΙΣΤ

“Ο Βίχελμ Μάιερ, Γερμανός φιλόλογος και μουσικολόγος, γεννήθηκε στο Σπάιερ την 1η 'Απριλίου 1845 και πέθανε στις 9 Μαρτίου 1917 στο Γκοστλίνγκεν, στο Πανεπιστήμιο του δόλου κατείχε από πολλού την έδρα της κλασικής φιλολογίας. 'Ασχολήθηκε πολύ ως μουσικολόγος με την Ιστορία της μουσικής γενικώς και ιδιαίτερα της μεσαιωνικής. Έκ των έργων του αναφέρονται: «Τοιμαζός των λέξεων ες την λατινικήν μεσαιωνικήν ποίησιν» «Πηγάι της έν γενεί ρυθμικής ποιήσεως», «Πρώται άρχαί του μοτέττου». Γενικώς τó ένδιαφέρον του και ες την φιλολογοίαν άκόμη στρέφεται προς ό,τι ένσυνθίσταμε να θεωρούμε κοινά στοιχεία ποιήσεως και μουσικής: Τόν τοιμαζόν και τόν ρυθμόν. Έγραψε επίσης βιογραφίες μουσικών σέ ύφος εύχάριστο και εύληπτο πού έντελοφόρησε «Χαρακτηριστικά πορτραίτα μεγάλων μουσουργών». 'Από αυτές παραλαβαίνομε τó παρακάτω άπόκομμα.

Σ.Τ.Μ.

Στις άρχές του 'Ιουνίου 1833 έφθασαν από μουσάφιλι Βαϊμάρη ο Μπράμς και ó όνομαστός βιολονίστας Remenyi. 'Ο Λίστ, πού γιά μεγάλη έκπληξη όλου του κόσμου, στό άπόγειο της δόξας του ώς βιρτουόζου, δίκειω άπότομα τή σταδιοδρομία του ώς κονσερτίστα,—πού ώς τότε τού είχε προσκομίσει δάφνες άσύγκριτων θρίψιμων στό πέραςμα του από όλες τις χώρες της Εύρώπης,—γιά να άφιέρωση στην άλλη του άποστολή ως μαέστρου, δασκάλου και συνθέτου, είχε κατασταλάξει έντοια εκεί. Κουρασμένος χορτασμένος από τις τόσες νίκες του, άποζητώντας ένα ήσυχο σπιτικό και ένα μικρό, άλλα μέ κατανοήσων γιά τή μουσική κύκλο, πού θα τού έδινε τήν άπαιτούμενη έμπνευση γιά δημιουργία, έγκαταστάθηκε ó χαϊδεύμενος ένδοξο-μενος της Εύρώπης στή μικρή, πνευματικά όμως προηγμένη Βαϊμάρη από τόν Νοέμβριο τού 1844 και δέχτηκε τή θέση του Αόλικού 'Αρχιμουσικού, πού τού πρόσφερε ó Δουξ κυβερνήτης τού τόπου. Κατοικία του έγινε τó «'Αλτενμπουργκ», ένα εύρύχωρο περίπλοκο οίκημα, χτισμένο μοναχικά πάντα σ' ένα ύψωμα μπρός στην πόλη, όπου άποτραβήχτηκε μέ τήν οικοδόποινα του σπιτιού αύτου, μία γυναίκα έξαιρετικά καλλιεργημένη, τήν Ρωσίδα πριγκίπισσα Καρολίνα Ζάιν—Βιτγκενστάιν—πού γιά χάρη του έκατάλειψε κοινωνική θέση, αξιώματα, και πλούτι,—και σχημάτισε γρήγορα γύρω του ένα κύκλο ανθρώπων πνευματικών, 'Ετσι προέλασε στό παλιό εκείνο κλασικό έδαφος μία καινούρια άνθιση της τέχνης και άνέπτυξε μία δράση μεγίστης έκτεάσεως και σπουδιότητος, γιά τή γενική μουσική ζωή της εποχής του. Και έκδηλώθηκε ή ένπδρασή του στή τόσο γιά τόν Βάγκνερ, όσο και γιά τόν Μπερλιόζ και γιά τόν Σούβαν, τόν Ρουμιντσάν, τόν Ράφφ και πολλούς άλλους πού τούς προετοίμασε τó όρμιο και βοήθησε τήν κατανόσή τους. Σέ κομμια καινούρια έμφάνιση στή μουσική, πού είχε μία κάποια σημασία, δέν έμεινε άδιέφορος και άσυγκίνητος. Οι συνουσίες πού άργάστως άκούσαν μία έλεξη άφάνταστη και σέ μεγάλη μάλιστα άκτίνα, και τó ίδιο γίνονταν μέ τις άλλωρόντες ματινά της Κυριακής, πού έδινε κάθε έβδομάδα στό σπιτί του.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

“'Αλλ' άς γυρίσουμε στους δύο καλλιτέχνες, τόν Ρέμενυί και τόν Μπράμς. 'Όταν έφθασαν στή Βαϊμάρη κατέλυσαν σ' ένα μέτριο ξενοδοχείο και, όπως μάς πληροφοροφει ó Γάλλος συγγραφέας Imbart, μόνος ó Ρέμενυί πρώτα, έπισκέφθηκε τόν Λίστ, πού, σάν συμπατριώτης, τόν υποδέχτηκε μέ περίσση έγκαρδιότητα. «'Υποπτεύομαι, τού ειπε τέλος, πώς τó ταμείο σας δέν θα είνε σέ άνθηρή κατάσταση!» και όλων έκείνος τόν έβεβαίωσε, πώς δέν είχε πέσει έξω 'Ε, τότε—πρόσθεσε έλάτε να μείνετε στό σπιτί μου. 'Εχει θέση και γιά σας στό 'Αλτενμπουργκ!» «'Ω! εύχαριστά πολύ, Μάιστερ, μά έξρετε, δέν είμαι μόνος!» «Έχετε, τους μαζί σας και τόν όπρητή σας;» ρώτησε ó Λίστ. «'Α! όχι άπάντησε χαμογελώντας ο Ρέμενυί; όχι. 'Εχω όμως μαζί μου μία μεγαλοφυα!» «Τι πράμα;» ξαναρώτησε ó σκεβοστότης. 'Επίσημα τότε ó Ρέμενυί ξανάπη: Μία μεγαλοφυα! Κ' έκανε ένα πρόχειρο πορτραίτο τού νεαρού Βορειογερμανού, πού παρουσίασε στόν Λίστ ώς τόν μεγαλύτερον συνθέτη ύστερα από τόν Μπετόβεν. «Και ή «μεγαλοφυα» σας αύτή ειπε μέ τήν ίδια πάντα καλωσύνη, ó Λίστ έχει χωρίς άλλο τήν ίδια ταμειακή άναμία!» «Κι' αύτό είνε αλήθεια» άπάντησε ó Ρέμενυί! «'Υ τότε φέρτε μου τήν και θα δούμε, ειπε γελώντας πάλι ó Λίστ.

Μέ τήν παροιμιώδη γοητευτική του κοσμική έγκαρδιότητα υποδέχτηκε ό Λίστ τόν όλο ώς τότε άγνωστό του καλλιτέχνη, πού άβγαλτος καθώς ήταν και από φυσικό τόν έλάχιστο διαχτυκίσι, έννοιου τόν έαυτό του σχεδόν στενωχωρημένο μπρός σέ τόση όυνητική προθυμία. Σ' αύτή τήν πρώτη συνάντηση Λίστ και Μπράμς βρέθηκε και ó 'Αμερικανός πιανίστας και δάσκαλος τού πιάνου William Mason και μάς τή διηγείται σ' όλες της τις λεπτομέρειες: «Κάποιος βράδυ—λέει ó Mason—στις άρχές του 'Ιουνίου 1853 μία είδοποιόδοσε ó Λίστ μέ λίγες του γραμμές να πηγαίναμε τó πρώινό της έπομένης στό 'Αλτενμπουργκ, γιάτι περίμενε τή έπισκεψη ένός νέου γιά τόν όποιον λέγεται πώς έχει και ως πιανίστας και ως συνθέτης ένα έξαιρετικό ταλέντο. Τό νομά τού είνε Γιοχάνες Μπράμς. Θά εμφανιζόταν μαζί μέ τόν Ρέμενυί. 'Όταν έφθασα στό 'Αλτενμπουργκ μέ τόν Κλίνιφορτ, τόν περίφημο μαθητή τού Λίστ και έξέχοντα πιά τότε πιανίστα, ήβραμε στό σαλόνη τόν Μπράμς και τόν Ρέμενυί μέ τόν Ράφφ και τόν Προύκκερ. 'Αφού χαρτίσαμε τους δύο έλέους από τούς όποιους ó Ρέμενυί μάς ήταν ήθη έκ φήμης γνωστός, προχώρησα προς ένα τραπέζακι πού ήταν άφημένα κάποια μουσικά χεϊρόγραφα. 'Ηταν άνέδοτες άκόμη τότε συνθέσεις τού Μπράμς. Γοριά κάμπωσε σελίδες από τó τετράδιο, τó πρώτο τού σωρο. 'Ηταν τó σκίρστο, έργο ó σέ μέ μπερλο έλάσανα "Όσο θυμομαι, τó γράψιμο ήταν τόσο δυσανάγνωστο πού συλλογιστικά, πώς άν άπόφασα να μελετήσω τó κομμάτι αύτό θάρπετε, πριν από κάθε άλλη δουλειά να βάλω να μου τó αντιγράψουν. Τέλος κατάβηκε και ó Λίστ. 'Υστερ σ από λίγο, άφομ μλήρωσε γιά διάφορα, στράφηκε στόν Μπράμς και τού ειπε: «Θά ήταν πολύ ένδιαφέρον γιά μάς ν' άκούσομε μερικές σας συνθέσεις. Έχετε ίσως διάθεση να μάς παίξετε κάτι;» 'Ο Μπράμς, πού ήταν όλοάφανα νευρικός, διαβεβαί-

ωσε πώς βρισκόταν σε τέτοια ταραχή, που το ήταν άδύνατο εκείνη τη στιγμή να παίξει και δεν έπεισθηκε να κινηθεί προς το πάνω μ' όλες τις ένοπλουντες και σοβαρές συστάσεις του Λίστ και του Ρέμενυι.

Ο Λίστ, που εδω πώς έτσι δεν ήταν δυνατόν να γίνει τίποτα, προχώρησε προς το τραπέζι, πήρε εκείνη ακριβώς τη δισανάνγνωστη σύνθεση, το σκέρτσο και είπε. «Λοιπόν θα χρειαστεί να παίζω εγώ!» Ακούμπησε τις νότες στο αναλόγιο του πιάνου και τις όνισε. Έγχαμ πολλές φορές θαυμάσιες τις άπιστευτες Ικανότητες του Λίστ στην έκ πρώτης θέσης ανάνγνωση και τον ξέραμε άλλανθαστο πάντα. Μ' δλη μας δμως την άπνευτη ένωπιόσωση στην δεξιοτέτρη του ατέη, και ο Ράφφ κ' έγω νιώθαμε μιά μουσική άγωνία, ένα φόβο μήπως τή φορά ατέη άπογοητευθούμε. Έγώ μάλιστα κυριολεκτικώς έστρεμα όταν άρχισε να παίζει ο Λίστ. Έκεινος δμως όχι μόνο τή διάβαζε με μιά καταπληκτική εύκολία, μά έκανε ταυτόχρομα ενώ έπαιζε και τήν κριτική του, άλλάθητη κ' ατέη σε τρόπο, που ο Μπράμς παρακολουθούσε κατάπληκτος και μαζού γοητευμένος. Ο Ράφφ βρήκε, πώς άρωσιμα μέρη του σκέρτσου ήταν έπηρεασμένα από τού σκέρτσο του Σοπέν σε σί μπερλό έλδσσουα. Έμεινα ή όμοιοτήτης μου φάνηκαν άσημα, ανάξιε προσοχής, άλλες τε και ο Μπράμς διαβεβαίωσε πώς ως τή στιγμή εκείνη δεν είχε άκουσι ούτε διή σύνθεση του Σοπέν. «Έπειτα άπ' αυτό ο Λίστ έπαιζε άκόμη και ένα μέρος από τή συνάτα του νεαρού συνθέτη σε ντό μείζουνα έργο 1».

Όσο δμως και να γοητευόθη ο Μπράμς από τήν πραγματικη συναρπαστικη προσωπικότητα του όνομαστού Άμφιτρώνος του, αίσθανόταν κέτι σάν άμχανία, —πάρη τή μεγάλη του χαρά— μιά τούδε έπαινούς που τούσο τον δέξωσαν μέσα σ' αυτό τού θυμάμα που διαρκώς έκάνιζε μπροστά του, μέσα σ' ατέη τήν αλλη έννοιση ένα είδος πίεσης τής πανθομολογόμενης μετριοφροσύνης του και—φορές φορές—τής ευθιότητος του άκόμα. Ούτε τα πολύτιμα άντικείμενα, τα άνεμνηστικά, και ο καλλιτεχνικό θησαυρού που ο Λίστ είχε μαζέψει από τά ταξίδια και τις περιόδες σ' όλον τόν κόσμον και που διαλαλούσαν και διαιώνιαν τή δέξα και τή φήμη του, ήταν Ικανά να τόν κρατήσουν γιά πολύ όπό τήν έπίδραση τής έντυπώσεως που τού έδιναν τήν πρώτη στιγμή, όσο μεγάλη και άν όποτεβή πώς ήταν. Έπειτα ατέη ή θεοποίηση του Λίστ από τούς μαθητάς του, έτσι χτυπητά που γινόταν, ήταν κέτι ένο γιά τόν χαρακτήρα του, κ' όσο και άν άναγνώριζε τήν άξία του μεγάλου δασκάλου, δεν μπορούσε να λαβαίνη μέρος σ' ατέη. «Όσο γιά τις συνθήσεις του, αυτές πιά, δεν μπορούσε να τις αισθανθώ, πράγμα πολύ φυσικό άφοι ήταν ο δού τους δυδ φύσεις τόσο διαφορετικες και άφοι δός ίδιουσγκρασιά δεν κατώρθωνε να συκνηθη άπ' δι εν ίσυγγένει με τή δική του ψυχοσύνθεση. Έπειτα δεν άγαπούσε τα κόμματα ούτε είχε τήν Ικανότητα να έργάζεται γ' αυτά και γιά τήν έπικράτησή τους. Μολονότι ήταν άποφασιστικη και θεληματικη προσωπικότης ο Μπράμς δεν ήταν χαρακτήρ μαχητικός όπως ο Λίστ και ο Βάγγνερ, που ήθελαν να έδραϊώσουν ως νεωτερισται τής μουσικής ένα καινούριο μουσικό βιολετιό έπαλλάσσοντας τις ίδιες και τή θέλησή τους και νικώντας κάθε άντίσταση. Δεν ήταν «μουσικοί του μέλλοντος, άλλα μάλλον μιά συντηρητικη προσωπικότης ο Μπράμς, που σκετόταν άντικρουστικς «νεογερμανικές μουσικές επιδιώξεις» έπιφυλακτικά, όταν δεν τις έπέκρινε και δεν τις άπεκοκίμαζε κ

έβλεπε σάν μοναδικό ίδεώδες τής καλλιτεχνικής δημιουργίας τή διατήρηση τής κληρονομιάς, που άφησαν οι μεγάλοι δασκάλοι του παρελθόνος, τήν έκφραση δηλαδή ίδεών και αισθημάτων με τις παλιές δοκιμασμένες φόρμες τών κλασσικών. Έστρεφε λοιπόν τού βλέμμα πάντα προς τού γνωστό περασμένο με μιά συνειδητη βεβαιότητα και άγωνία όταν να κέρφση μούστο καινούριο, μέσα σε παλιό ποτήρι, τραβώντας προς τήν έκπλήρωση του σκοπού του ατέου με βήμα σίγουρο και έπιτηρώντας πάντα τόν έαυτο του γιά να μη παρσουργη από κομμάτια φωνή, κ' άς βούλιζαν ένα πλθθος άπ' ατές γύρω του. Ατέη ή συντηρητικότης του έβαι που τόν έκαμε να βάλη μαζού με τόν Γιάοχιμ και άλλους τήν ύπογραφη του κάτω από ένα μονήφστο διαμαρτυρίας κατά τών νεογερμανικών επιδιώξεων τής μουσικής. Τό μονήφστο ατέο τελείωσε με τή δήλωση πώς: «οι ύπογεγραμμένοι δεν ανανγνωρίζουν τις άρχές που διακρίνεται και προτανανδίζει ή «Νέα Μουσική έπιθεώρηση» τού Φράντς Μπρέντελ και πώς δεν μπορούν παρά να έπικρινουν και να καταδικάζουν τα προϊόντα τών Άρχων και τών μαθητών τής λεγόμενης Νεογερμανικής Σχολής, που ή χρησιμοποίηση έμπράκτως ή άγωνίζονται να διαδοθούν και να έπιβάλουν νέες άκατανόητες θεωρίες, άντίθετες προς ατέη τήν οσία τής μουσικής».

Έτσι κάθε μέρα έκαιρνε τήν άπόφαση να έγκαταλείψη τού Άλτεμπουρκ και κάθε μέρα άφινε πάλι να παραούεται από τή γοηυτικη προσωπικότητα του Λίστ και να δεσμεύεται άπ' ατέην. Τέλος κώλεσε τόν Ρέμενυι να τόν άκολουθήσει και να φύγουν γιά τή συνειχση τής καλλιτεχνικής τους περιόδας. Ατέος δμως ο τελευταίος, αίσθανόταν περίφημα τού φιλόδου εκείνου σπιτι και δεν έβειχνε κομμάτι διάθεση να τή εγκαταλείψη. Ο ατάρεσκος εκείνος δεξιοτέχνης αίσθανόταν να μεγαλώνη τού γόστρου τού μέσα στο έκλεκτό εκείνο περιβάλλον τής μουσικής ατέης «Αδής» κ' έβήλωσε στόν σύντροφο του, πώς άποφάσε να έγκαταλείψη «ατέο τού είδους τής έπαιτίας στρατοκόπων που γορνώνε άπ' χωριό σε χωριό» και πώς άν ο Μπράμς ήθελε, κ' είχε χράση τή Βαϊμάρη και τήν καλύτερη, μπορούσε να φύγη μόνος. Ο Λίστ προσπάθησε με τόν συνειθισμένο άξιαγάπητο τού του να πείση τόν Μπράμς να μείνη άκόμη κοντά του, μά δεν τού κατώρθωσε Κ' έτσι ύστερα από λίγο έφυγε, άφοι συμπληρώσε λίγες έβδομάδες παραμονής στη Βαϊμάρη. Άργότερα δηηόταν: «Κατάλαβα πώς δεν ταίριαζα εκεί μέσα. Έθπρεπε να έλω και να κάνω φευτιές, να προσποιούμαι ένθουσιασμούς που δεν είχα κ' ατέο που ήταν πάντα άδύνατο». Έξ τούσ, άν και ποτέ πιά δεν έπισκέφθη τόν Λίστ, πάντα ανανγνωρίζει τήν ενόγεια του χαρακτήρα του, τήν άπείροσητε καλωσύνη τής ψυχής του και τή γοητεία που άκούοις τού παλιού μουσικού άκρατή και τή θερμότερα και τή ά ένθουσιαστικά λόγια: «Όποιος δεν άκουσε τόν Λίστ—έλεγε— δεν μπορεί να έξη!» Έρχεται ατέος, έπειτα γιά πολύ κανένας ύστερα άπ' ατέον, κ' έπειτα άπ' ατέο τού κενό ο άλλες δισαιμήτητες. Τό παλιό του ήταν κέτι τού μοναδικό, τού άούγκριτο, τού άμύητο». Και κώποτε έπτε στό τόν Κλάους Γκρότ: «Βέβαια παίζουμε και μες πάνω, ως τόσο ο καθένας μας δεν έχει παρά λίγα δάκτυλα άπ' τού δού δικά του χέρια!»

Ο Μπράμς έφυγε από τή Βαϊμάρη και πήγε στό Γκρέτινγκεν ναυρή τόν Γιάοχιμ, όπου έμεινε κοντά του δού μήνες περίπου. Ο Γιάοχιμ προσπάθησε να τόν πείση να έπισκεφθ τόν Σούμαν στό Ντύσσελντοφ, που τού είχε μίσηση γιά τήν άνατολή του καινούριου ατέου δόστρου στό μουσικό στερέμα, όταν είχε συναντηθί μαζού τού στίς μουσικές γιορτές του Ρήνου. Ψς τόσο ο Μπράμς έπιχείρησε πρώτα ένα ταξίδι με τόν Ραϊντοελ και τόν Κνότενοτοκ κατά μήκος του Ρήνου, που τού φάνηκε δληθινά άπολαυστικό κατάληξε στό σπιτι τού Σούμαν, με τήν γνωριμία τού όποιου άρχίζει ούσιαστικώς τού καλλιτεχνικό του άνέβασμα.

# Ο ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΩΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ

NEL COR PIU NON MI SENTO

‘Ο Μπετόβεν βρισκόταν σ’ ένα θεατρίο της όπερας στην παράσταση της «Mollinara» με μία κυρία πολύ φιλή του. Τήν ώρα που τραγουδούσαν τ’ γνωστό «Nel cor piu non mi sento» είπε ή κυρία: «Είχα κάποτε για τ’ό θέμα αυτό βαρσισιόν, αλλά δυστυχώς τις έχασα». ‘Ο Μπετόβεν έγραψε τήν νύχτα τις έξ βαρσισιόν του, πάνω σ’ αυτό τ’ό θέμα, και τήν έπομένη τις έστειλε στην κυρία με τήν έπιγραφή: Βαρσισιόν, χαμένες από τήν κυρία... πού βρήκαμε από τόν Λουδοβίκο βάν Μπετόβεν. Είναι τόσο εύκολες ώστε ή κυρία θά μπόρεσε να τις παίξει prima vista.

## ΑΔΕΛΑΪΣ

‘Ενα πρωί έπεσκέφθη τόν Μπετόβεν ό Μπάρτ, τενόρος τής όρχήστρας τής αλλής πού ήταν πολύ φίλος του. —Καλιμέρα, τί νέα.

—Αυτό, άποκρίνεται ό Μπετόβεν και έδειξε τόν έπισκέπτη του μερικά χειρόγραφα, τά έγραφα σήμερα, και δέστε τί εύθυμα κείει ή φωτιά, τά περιμένει έκει θά πάνε.

—Άψηστε να τά δώ.

‘Ο Μπάρτ πήρε τά φύλλα, διάβασε, δοκίμασε, ξαναδιάβασε και τέλος είπε:

—Θά τ’ό δοκιμάσω μία στιγμή, άν θέλετε.

—Τραγουδέστε το είπε αδιάφορα ό Μπετόβεν.

‘Ο Μπάρτ άρχισε. ‘Ο Μπετόβεν σκαλλίζοντα, σέ κάτι χαρτιά έγινε στην άρχή προσεκτικός, τελικά σταμάτησε τ’ό σκάλιμα και άκουγε, τ’ό άκούμ σκοτεινό του πρόσωπο άρχισε να φωτίζεται, και όταν ό τραγουδιστής άνθουσιασμένος τελείωσε, τ’ό είπε εύθυμα:

‘Α, όχι γέρο μου, αυτό δέ θά τ’ό κάσουμε!

‘Ηταν ή ‘Αδελαις!

## ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ Σ’ ΕΝΑ ΒΑΛΣ ΤΟΥ ΝΤΙΑΜΠΕΛΙ

Τό 1820 ό Ντιαμπέλι έστειλε ένα βάλς του σ’όλους τούς μουσικούς πού ζούσαν στις χώρες τής Αυστρίας, με τήν παράκληση να συνθέση ό καθένας τούς μία παραλλαγή πάνω σ’ αυτό. ‘Απ’ αυτό τ’ό είδος τ’ό διαγωνισμό προήλθε ένα έργο πού παρουσιάσθηκε στό κατάρστημα Ντιαμπέλι με τόν τίτλο: Vaterländischer Künstlerverein» (‘Ενωσις καλλιτεχνών τής πατρίδας). ‘Από

τήν ένωση δέν έπρεπε φυσικά να λείψη ό Μπετόβεν. Στην σχετική παράκληση όμως, εκείνος άνήγηκε να λάβη μέρος σόν διαγωνισμό. Μολταυτα ύποσχέθηκε ότι θά έγραφε ένα αυτότελες έργο πάνω σ’ό θέμα. Και ό κόσμος τής τέχνης όφειλε σ’ αυτό τ’ό γεγονός ένα άπό τά σημαντικότερα και πιό παράξενα έργα τ’ό μεγάλου άνδρος. Τ’ό χρειάστηκε βέβαια ένας δόλικληρος χρόνος, και δλο αυτό τ’ό διάστημα ένοχλήτ’ό προφορικώς και γραπτώς από τόν Ντιαμπέλι. ‘Εγραψε τήν 21η βαρσισιόν, όταν ήρθε πάλι να τόν βρή και να τ’ό κάνει παράπονα για τήν άργοπορία του. Κομικά θυμωμένος γ’ αυτό τή γκρίνια, κάθισε κι έγραψε τήν 22α βαρσισιόν με τήν έπιγραφή ‘χωρίς ήσυχία, μέρα και νύχτα», συνδέοντας με μεγαλοφυή τρόπο τ’ό βάλς με μία μελωδία τ’ό Μότσαρτ. Και ή έπομένη 23 παραλλαγή είναι γραμμένη μέσα σ’ αυτή τήν άστεία έξαψη. ‘Οταν τελείωσε τ’ό έργο έγραψε σόν τίτλο! «Variationen über eine Schusterfleck» (Παραλλαγές σ’ό μπάλωμα τ’ό παπουτσιού). Αυτό τ’ό έργο άποδεικνύει τί μπόροσε ν’ αναπτύξη ό Μπετόβεν από ένα μισόπο δόλιμαντο κι άν ήταν και άνήκει άσφαλώς σ’τά πιό πολυβουλευμένα άριστουργήματά του. Με τήν άφορμή αυτή είχε κεντηθή ή φιλοδοξία του. ‘Ηταν τότε ήδη τελείως κουφός.

## ΑΠΑΣΣΙΟΝΑΤΑ

Σ’ έναν περίπατό του με τόν Ρις περιπλανήθηκαν τόσο ώστε έπίστρεψαν σ’ό Ντέμπλινγκ πού κατοικούσε ό Μπετόβεν στις όκτώ τ’ό βράδυ. Σ’ δλο τ’ό δρόμο μωρμούριζε για τόν έαυτό του, και κάποτε μούγκριζε κιόλα πάνω και κάτω χωρίς να τραγουδά άρσιμένες νότες. Στην έρώτηση τ’ό Ρις τί ήταν αυτό, άπάντησε: Μ’ό κατέβηκε ένα θέμα για τ’ό Allegro τής σονάτας (op. 57 4α άπασσιονατά).

‘Οταν μπήκαν σ’ό δωμάτιο, χωρίς καν να βγάλη τ’ό καπέλλο του, έτρεξε σ’όν πιάνο. ‘Ο Ρις κάθισε σέ μία γωνιά και ό Μπετόβεν τόν έέχασε άμέσως. ‘Ετσι χτυπιόταν τ’ό λιγχιτόν μία ώρα σ’όν νέο, τ’ό τόσο ώρακι ύστερα φτιαγμένο finale τής σονάτας. Τέλος σηκώθηκε και φάνηκε έκπληκτος πού τόν είδε ακόμα εκεί. ‘Εήμερα δέν μπόρω να σάς δώσω μάθημα, τ’ό είπε, πρέπει να δουλέψω».

# ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΣΑ ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΩΣ

Τό να λές τί έχεις μέσα σ’ό μυαλό σου και στήν καρδιά σου είναι στην άνθρώπινη ζωή κάτι άπ’ τις πιό χτυπιητές χαρές, άπ’ τις πιό έντονες άπολαύσεις. Κι’ ή δημιουργία, ή καλλιτεχνική δημιουργία—ύψηλή ή μέτρια, δέν έχει σημασία—είναι ή πιό άριτα, ή πιό άληθινή μορφή τής έξομολογώσεως. Να στροφωμυρίζεις τόν κόσμο, ν’ άγγίξεις τή βρώμα τής ζωής με τις άκρες τών δακτύλων σου, έχοντας τ’ό δέρμα τρυφερό πάντα, διάφανο και τήν ψυχή λεπτοφτιαγμένη ώστε να τά νοιώθεις όλα, να βλέπεις και να μή χορταίνεις, να βάνεις μέσα σου τά βάσανα τ’ό κόσμου, να τρίβεις στή σκέψη σου τις ιδέες και τά γούστα του, να κοιτάς τόν πόνο και να θλίβεσαι και να τά βλέπεις όλα σά για πρώτη

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

φορά άνογιοντας τά μάτια μ’ άόραία σάν παιδί και να κοιτάς όλα σά για τελευταία φορά με μία ματιά βαθεία και μακραιία κι’ έπειτα να σφοδράς τά μάτια όφινοντας την καρδιά σου έλεύτερη να αισταβή, τί της πιό μεγάλη εύχαρίστησι. Τ’ό κάθε τί καρποκαλεί μέσα σου και πέφτει ήμερα ή παραμυθία και πέφτει άμορφα ή άσχημα, τί σημαίνει. Κατακαθίζον όλα σ’τά κατάβαθα, χαρές και πίκρες. Φιλιτρώονται ό λαχτάρες και τά ασήθηματα και μένουν.

Τότε έχεις τήν αίσθησι πώς καταλαβαίνεις πιότερο τόν κόσμο, άσχετα άν εκείνος δέν μπόρει να σ’ αισταβή.

‘Η Τέχνη είναι τ’ό άνάσασμα τής ψυχής και τ’ό τρα



γούδι απ' τὰ πὸ ὁμορφα ἀνασάσματα. Δὲν ἐπιβάλλεται, ἔρχεται μόνου του, ζεπετιάζει στὸν καλλιτέχνη σὰν ἀσθόρμητη, ψυχόρμητη ἔκφρασι πὸ ἔχει ὄμορφη ἐπιβρασι σ' ἄλους—βαρεῖς καὶ δυσκίνητους, ἄδαιξι καὶ μορφομένους. Εἶναι ἡ ἀνανάκλασι τῆς αἰσθηματικῆς δεκτικότητος τοῦ δημιουργοῦ, τοῦ πόνου καὶ γενικὰ τῶν ἐκδηλώσεών του. Τραγοῦδι ἡ θλίψι κι' ἡ χαρὰ, σύνθεσι ἡ λαχτάρᾳ ἢ τὸ πείσμα. "Ἄνετα κυματίζουσι οἱ νότες, ἀβίαστα ἀφρίζουσι, ἀνθίζουν ἐφ' ἄφρασι δλόκληρες, μπατοῦσι, λυρικῶς παρεκβάσει, εὐρήματα, πινελιές. "Ἐνὸς πάντα μέσα τους μιὰ ζεστὴ ψυχὴ ὑπάρχει.

"Ἡ τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ ἀνθίζει ἀπὸ μιὰ γοητευτικῆ, ἀγνωστὴ σκοπὰ. Εἶναι τὸ κρασι ποῦ μὰς φέρνει κέφι καὶ μὰς μεθὰ μέσα στὴν ἄχαρη ζωὴ τῆς καθημερινῆς βιοπάλης. Τὸ μουσικὸ εἶδος ποῦ ἀφοπλίζει ἄλους μας, γιατί παρουσιάζεται χωρὶς ἀξιώσεις καὶ μεταφυσικῆ, σὰ νόμος τῆς ζωῆς με τὴν ἐρωτόπαθῃ δόνησι τοῦ εὐκόλου λυρισμοῦ του, με τὴν πίκρα τῆς μελαγχολίας καὶ τῆς γοητείας τῆς νοσταλγίας, με τὸ παράπονο καὶ τὸν πόνο.

Σήμερα, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποῦ ἐξοριζεῖ ἀμειλίχια απ' τὴν τέχνη κάθε συγκίνησι καὶ κάθε πάθος, μέσα σὸν τραγοῦδι βρῖσκει κανένας ὁμορφες πλαστικῆς μελωδιῆς με χρώμα ζεστὸ καὶ εὐλακρινὴ μουσικὸ κρᾶσισμ.

Τὸ μουσικὸ τῆς τεχνικῆς τοῦ τραγουδιοῦ διατηρεῖται ἀναλλοίωτο ἀνάμεσα στοὺς αἰῶνες. Γιατὶ στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπάρχει μουσικὸ, δὲν ὑπάρχει τίποτα. Παρουσιάζεται ἀβίαστο, ἀπαλό, τρυφερό, ἀληθινὸ, γεμάτο γλύκα καὶ βαθειὰ αἰσθηματικότητος, γεμάτο συγκίνησι κι' ἀλήθεια.

Σὰν ποταμὸς ὁμορφος χύνεται στὴ γῆ τὸ μουσικὸ τοῦτο εἶδος, φερμένο ἀπὸ μιὰ ἀγνωστὴ κι' ἀστέρειυτῃ πηγῇ. "Ἀνθρώποι ποῦ βρῖσκοντα μακριὰ ἀπὸ κάθε αἰσθηματικὴ ὄρασι, σοβαροὶ σκεπτικιστὰι τῆς ζωῆς καὶ μουσικοὶ ἀλαγβεριστὰι μὲ τὴν ψυχὴ ἐρημητικὰ κλεισμένη σὲ κάθε μελωδικὴ γοητεία, δὲν ἀποφεύγουσι τὴν ἐπιρροὴ του.

ΛΕΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

## ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

"Εκεῖνοι ποῦ φεύγουσι

"Ὁ Ἑλληνικὸς καλλιτεχνικὸς κόσμος με ἀληθινὴ καὶ βαθειὰ του θλίψι ἔμαθε τὸν θάνατον τοῦ καθηγητοῦ τῆς ἔδρας τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν καὶ τῶς ὑποκειμενῶν τοῦ κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς Γ. Βακαλοπούλου ποῦ ὄπηρξε ἕνας ἀληθινὸς στυλοβάτης τῆς θεωρητικῆς μορφώσεως τῆς νεολαίας τῆς Βορείου Ἑλλάδος ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ πρότυπον ἀγνοῦ καὶ σεμινοῦ καλλιτέχνου, τοῦ ὁποῦ οἱ ἡμετροφροσύνη καὶ ἡ ἀθόρυβος προσήλωσις εἰς τὸ καθῆκον ἀμειλλῶντο με τὴν μουσικὴν πολυμάθειαν καὶ τὴν γενικὰ ὀξυτάτην καλλιτεχνικὴν διαίσθησι.

Παραδειγματικὰ μελετηρὰς, ἀκούραστος στὴν ἀναδίφησι κάθε λεπτομερείας σχετικῆς με τοὺς κανόνες ἀλλὰ καὶ με τὸ πνεῦμα τῆς τεχνικῆς μουσικῆς εἶχε τὴν τύχην νὰ βρῆ σὲ δύο μεγάλους δασκάλους τοῦ Βελγίου τὸν Ἐμίλ Ματιέ τῆς Βελγικῆς Ἀκαδημίας καὶ τὸν συνθέτη Πιὼλ Ζιλσὸν ἀκένωτες πηγῆς μουσικῆς σοφίας ἀπὸ τίς ὁποῖες ἤντησαν γνώσεις ποῦ ἀπέτελεσαν τὸ βάθρον τοῦ δικοῦ του γεροῦ

Κυρίως εἶναι τὸ δημιουργήμα τοῦ πόνου τοῦ δημιουργοῦ ταν. Σὲ μιὰ τέτοια κατάστασι συνήθως φτιάχνεται. Χεῖλια ποῦ ἔχουσι χάσι ἀπὸ καιρὸ τὸ χρώμα τῆς χαρᾶς, μάτια ποῦ τυφλώθησαν απ' τὰ δάκρυα, χέρια κρούα καὶ ψυχῆς παγωμένες, πάντα βρῖσκουσι καταστάλαγμα ἔδω. Ἄναγκη ἀπαραίτητῃ τοῦ νοῦθου, τὸ θέλει ὁ ὄργανισμὸς τους γιὰ νὰ συντηρηθῆ, ἡ ὑπαρξὶ τους ὀλάκερη.

"Ὅτι χαρακτηρισεῖ περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο τὸν καλλιτέχνη τοῦ τραγουδιοῦ (συνθέτη ἢ τραγοῦδιστῆ) σὰν δημιουργοῦ, σὰν, τεχνίτη, σὰν δέκτη, σὰν ἐρημνευτὴ ἔντυπώσεων εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἡ εὐαίσθησι.

Μιὰ λεπτὴ, βαθειὰ, ἀσκημένη πλοῦσια ἀπὸ πείρα καὶ μάθησι εὐαίσθησι. Ἐνας πόθος, κάποιος πόνος, λίγο πάθος, νὰ τὰ γνωρίσματά του κι' οἱ πρώτες ὕλες του ταυτόχρονα. Ἡ καλλιτεχνικὴ του ἰδιόφυα ἔδω ἀκριβῶς ἀπεικονεῖ θέσι. Μαζεύει ὄλα τοῦτα τὰ χοντροκομμένα ὀλικά γιὰ νὰ τὰ χτυπήσῃ, νὰ τὰ δουλέψῃ καὶ νὰ φτιάξῃ ἕνα αὐστηρὰ τονισμένο τραγοῦδι, ἔτσι ὄστε κανένας φθόγγος, καμμιὰ λέξι νὰ μὴν ξεφεύγῃ απ' τὴν γενικὴ ἄρμονισ.

Συγκινησεῖς ζεστοί, αἰσθηματὰ βαθειὰ χοχλάζουσι μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ ζυμώνονται σ' ἕνα ὕπεροχο μίγμα ποῦ βγαίνοντα ἀπὸ μέσα του θὰ πῆ αὐτὸ ποῦ θέλει ὅπως ἐκεῖνος τὸ θέλει, ὅπως αὐτὸς τὸδε στὴ φαντασία του,

Κλείνοντα τότε τὰ μάτια (ἐσὺ ὁ ἀκροατῆς), συγκεντρώνεσαι στὸν αὐτὸ σου καὶ σκέπτεσαι πὼς σὲ κάποια μεριά τῆς γῆς ἡ ζωὴ κρατιεταῖ ὁμορφῇ... ἄρκετὶ μιὰ ἀπαλὴ φωνὴ νὰ σοῦ βῖνεται, λίγοι στίχοι ζεστοί, κάποιες νότες βαλμένες σὲ γλυκειὰ μελωδικὴ φόρμ. Τοῦτο μόνο.

"Ἐνα κρυφὸ θέληγτρο κρῖβει πάντα ἡ τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ, μιὰ γοητεία ποῦ ἀνταποκρίνετα βαθύτητα στὴν ἰδουσκαρσία κάθε λαοῦ.

M. K.

συστήματος, μὴς δικῆς του σχολῆς θεωρητικῶν ποῦ τὴν διευμόρφωσε ἐπὶ χρόνια ἀφοῦ πρώτα οἱ ἱκανότητές του ἀναγνωρίσθησαν πὸ ἐπίσημα ὄταν τοῦ ἀπενεμήθη παμψηφεί τὸ πρῶτον βραβείον τῆς φούγκας.

"Ἐξ ἄλλου με τὸ ἰδανικὸν τοῦ νὰ προσφέρῃ καὶ αὐτὸς τὴν συμβολὴ του εἰς τὸ ἔργον τῆς δημιουργίας μὴς καθαρῶς Ἑλληνικῆς Τέχνης εἶχε ἰδιαίτερα μελετῆσει ὄλες τίς εὐρεῖες προοπτικῆς ποῦ μὰς βῖνει ἡ μελέτη τόσο τῶν ἀρχαίων μας τρόπων καὶ κλιμάκων ὄσο καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἀνατολικῶν λαῶν καὶ τῆς προϊούσης ἀξιοποιήσεως ταν στὴν σύγχρονην μουσικὴν δημιουργία ταυτόχρονα με τὴν βαθειὰ γνώσι τῶν κλασικῶν ποῦ θεωροῦσε ὡς τὴν ἀπαραίτητη βᾶσι κάθε ὄγιουδς μουσικῆς μορφώσεως.

"Ἡ πρόσκλησις του ὄπο τοῦ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς ἄμα τὴν ἰδρῶσι ὄπως ἔλθῃ νὰ συνεργασθῆ γιὰ τὴν προαγωγὴ τοῦ ἔργου τοῦ ἰδρώματος βρῆκε ἀμέσως τὴν ἀπήχησὶ τῆς στῆν Ἑλληνικὴ ψυχὴ του.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



Ανάλαβε τα καθήκοντά του με έναν ένθουσιασμό που εξεδηλώθη από την πρώτη στιγμή. Τις εκατοντάδες των μαθητών των τάξεων του έννοσθε να τους κάνει όλων θεωρητικούς και χρειάσθηκε κάμποσος καιρός για να προσαρμοσθή στην πραγματικότητα ότι το μεγαλύτερο μέρος απ' αυτούς εμπόθαιναν μὲν θεωρία και ἄρμονια ὡς ἀπαραίτητον συμπλήρωμα τῆς μορφώσεώς των ἀλλὰ ὅτι οἱ πλείστοι ἔπρεπε νὰ ἔχουν τὸν ἀπαιτούμενον χρόνον γιὰ νὰ μελετοῦν και τὸ ὄργανόν των.

Τὸ ποσοστὸν τῶν ἀκολουθοῦντων τὰ μαθήματα τοῦ διαρκῆς ἤξεναν και κάθε σοβαρὸς ἐπαγγελματικῆς μουσικῆς τῆς Θεσσαλονικῆς καταλάθβαινε τί εἶχε νὰ ὠφεληθῆ ἀπὸ ἕναν τέτοιον καθηγητῆ. Οἱ στρατιωτικοὶ μουσικοὶ ἔσπευδαν νὰ ἔγγραψουν στίς τάξεις του και ἀρκετοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἔκαναν κάθε προσπάθεια γιὰ νὰ σπουδάσουν ἀκόμα και ἀνώτερη θεωρητικὰ μαζὺ του και νὰ γίνουιν ὅπως ἔγιναν οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ τοὺς πιδ μορφωμένους ἀρχιμουσικοὺς τοῦ στρατοῦ μας. Ἄλλοι ἐπαγγελματικὰ μετὰ ἀσθαρίας μαζὺ του σπουδῶν και ἀφοῦ ἐσημείωσαν ἀληθινὰς ἐπιτυχίας ὅπως και οἱ πρώτοι σὲ κάθε διαγωνισμὸ πού ἐγένετο στὰς Ἀθήνας διεκρίθησαν γρήγορα μεταξὺ ὄλων τῶν καθηγητῶν τῆς μουσικῆς πού ὤπηρετοῦν στή μέσῃ ἐκπαίδευσιν. Ὁ ἀκάματος και ἐνθουσιώδης αὐτὸς δάσκαλος ἔχει σὺ ἐνεργητικόν του τὴν μόρφωσιν πλέον τῶν 150 διπλωματοῦχων και πτυχιούχων ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν τοῦ Ὡδείου Θεσσαλονικῆς πού ἐσταδιορρόμησαν και διεκρίθησαν στήν Θεσσαλονικῆ, στήν Ἀθήνα και σὲ ἄλλα ἀπὸ τὰ κυριώτερα μουσικὰ κέντρα.

Δὲν θὰ ἐρχάσθαι ποτὲ τὴν ἐξῆς συγκινητικὴ λεπτομέρεια πού μᾶς δείχνει πῶς και μέχρι ποῦ σημείου ἀνελαμβάνετο τὴν ἐρηθία τῆς ἀποστολῆς του. Ὅταν πρωτοῆλθε στή Θεσσαλονικῆ νεώτατος τότε και ἀρκετὰ ἱκανὸς και ὡς ἐκτελεστῆς τοῦ βιολωνταῖλου εἶχε ἀποφοοισεῖ μὲ ἐπιμονὸν προτροπὴν τοῦ συναδέλφου του μαέστρου Εὐριπίδῃ Κοτσανιδῆ νὰ λάθῃ μέρος στήν μικρὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα πού σχηματίσθηκε και πού ἔπαιζε ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν του σὲ κεντρίωτερο κέντρο τῆς πόλεως, τὸν κῆπου

τοῦ Λευκοῦ Πύργου. Ἀπὸ τοὺς 16 μουσικοὺς τοῦ συγκροτήματος, οἱ 12 ἀκολουθοῦσαν τὰ μαθήματα τοῦ Βακαλοπούλου σὲ Ὡδεῖον. Συνέβαινε λοιπὸν κάθε βράδυ κατὰ τὸ ἡμίωρον τὸ διαλείματος δάσκαλος και μαθηταὶ ἀντὶ νὰ πρῆγαιουν γιὰ φαγητὸν και γιὰ ξεκούρασμα νὰ τρέχουν ὄλοι σὲ ἕνα ἀπόμωρο τραπεζάκι πῶς ἀπὸ τὰ δένδρα τοῦ κῆπου, νὰ παίρουν βιαστικὰ ἕναν καφέ και νὰ φέρουιν τὰ θέματα τους τῆς ἄρμονίας νὰ νὰ διορθώσῃ ὁ δάσκαλος και νὰ τους δώσῃ και καμμιὰ ἄλλη σχετικὴ ὁδηγία. Καὶ οὕτω λειτουργοῦσε ἀνεπισήμως στὴ γωνία ἐκείνῃ ἕνα παράρημα τῆς θεωρητικῆς σχολῆς τοῦ κρατικοῦ Ὡδείου πού συντελοῦσε ὡστε νὰ ἐπιταχύνεται ἡ μόρφωση τῶν νέων αὐτῶν πού βιψοῦσαν νὰ μάθουν και βρῆκαν σὲ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ των ὄχι μόνον τὸν ἀνώτερο τεχνικὴ ἀλλὰ και τὸν ἀγνὸν ἄνθρωπο πού ἦταν ἀληθινὸ πρότυπο οὐταπνήσεως και φιλαλληλίας.

Ἡ κηδεὶα τοῦ τόσο δόκιμα ἐκλιπόντος καλλιτέχνου, πού μέσα σὲ ὄλα εἶχε ἐπαμοσθῆ διὸ φορὲς σὲ πολὺ δύσκολες ὥρες τίς εὐθύνες τῆς διεύθυνσεως τοῦ Ὡδείου, ἔγινε ἐξαιρετικὰ ἐπιβλητικὴ. Τὴν παρεκολούθησαν ἐν συντηρίβῃ οἱ συνάδελφοι ὄλοι οἱ τμητικοὶ τὴν μνήμην του και πλήθος ἐκλεκτοῦ κόσμου προεσάρχωντων ἐκπροσώπων τῆς Γεν. Διοικήσεως και τῆς Δημοτικῆς ἀρχῆς. Ἄμα τῷ θλιβερῷ ἀγγέλλεται αἱ τρεῖς μουσικαὶ τῆς πόλεως, ἡ στρατιωτικὴ, ἡ Δημοτικὴ και ἡ τοῦ Παπαφίλου ὄργανοτροφεῖο προεσφῆρθησαν νὰ συνοδεύσουν τὴν ἐκφορὰν τοῦ νεκροῦ. Φυσικὴ ἡ ἐκδήλωσις ἐφ' ὅσον και οἱ τρεῖς ἀρχιμουσικοὶ ἦσαν παλαῖοι μαθηταὶ του. Ἐκπνεθῆ δαπάναις τοῦ Ὡδείου και ἐτάθη εἰς κεντρικὸν ὄχωρον τοῦ Νεκροταφείου πού διέθεσε πρὸς τοῦτο, τιμῆς ἕνεκεν, ὁ Δῆμος. Ἀφοῦ αἱ δὲο μουσικαὶ παρετάθησαν ἐκατέρωθεν τῶν προπυλαίων ἡ τρίτῃ ἐξηκολούθησε παινιζούσα πένθημα πρὸ τοῦ τάφου ὡς τὴν στιγμήν τού ἐνταφιασμοῦ του.

Αὐτὸς ἦτο ὁ ἐκλιπὼν καλλιτέχνης και ὁ ἄνθρωπος με τὴν ἀγίαν ψυχὴν πού θὰ τὸν θυμοῦνται αἰώνια μαζὶ μόνον ἐκείνοι πού εὐτύχησαν νὰ συνεργασθοῦν ὄχι του, ὄχι μόνον ὄσοι ὤπηρεσαν μαθηταὶ του ἀλλὰ και μὴ δόλοληρῆ κοινωνία πού εἶχε τόσο ἐκτιμῆσῃ τὰ ἀληθινὰ ἀνώτερα πνευματικὰ και ψυχικὰ ἰσχύματα του.

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΪΖΕΝ

## Η ΑΡΓΟΠΟΡΗΜΕΝΗ ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΣΑΞ

Ὅταν ὁ Ἀδόλφος Σάξ παρουσίασε τὸ 1840 δημοσίᾳ γιὰ πρώτη φορὰ τὸ νέο μουσικὸ του ὄργανο, δὲν εἶχαν γραφεὶ ἀκόμη οἱ μεγάλες ὄπερες τοῦ Βάγκνερ. Ὁ πολὺς Ἐκτωρ Μπερλιόζ ὄμως ἀνεγνώρισε ὅτι ἐδῶ ἡρόοσαν νέες φωνές στήν ὀρχήστρα, γιὰ τίς ὄποιες ἀξίζει τὸν κόπο νὰ συνθέσῃ κάτι. Ἐγραψε λοιπὸν ἕνα μᾶρς γιὰ ἐξ ἀπὸ τὰ ἄγνωστα ἕως τότε ὄργανα τοῦ κυρίου Σάξ. Τὸ κονιερτίλο ἔκανε κρότο!

Ὁ πρὸ ὀλίγου μόλις καιροῦ ἐγκταστασθεὶς σὲ Παρίσι κατασκευαστῆς ὄργάνων, καθόταν προσωπικῶς σὲ τὸ πόδιο γιὰ νὰ παίζῃ ὁ ἕνα ἀπὸ τὰ σαξόφωνα του. Δυστυχῶς ὄμως δὲν εἶχε προφάσει νὰ τελειώσῃ τὸ δικὸ του ὄργανο. Τὴν τελευταία στιγμή ἀνελαῖσθη και νὰ στερεώσῃ με σπάγγυ και βουλοκέρι τὰ διάφορα ἐξαρτήματα του. Καὶ τότε, βρισκόταν σὲ τὸ πόδιο και ἔπρεπε νὰ παίζῃ τίς νότες τοῦ μαέστρου Μπερλιόζ, τίς

πρῶτες πού γράφθηκαν ποτὲ γιὰ σαξόφωνο. Ἀλλὰ τὸ συγκεκριμένον αὐτὸ πράγμα δὲν λειτουργοῦσε σωστὰ, και ὅταν ὁ κύριος Σάξ σταμάτησε σὲ μιὰ νότα μὴ μπορόντας νὰ προχωρήσῃ ὄλλο, τὴν κράτησε και προσπάθησε νὰ τῆς δώσῃ ὄλες ἐκείνες τίς ἀποχρώσεις τοῦ *crescendo* και *diminuendo*, τοῦ *tremolo* και τῶν λυγμῶν στίς ὄποιες ἦταν ἱκανὸ τὸ νέο του ὄργανο. Τὸ καινὸ ἐνθουσιώδες, και ὁ μαέστρος Μπερλιόζ ἐνθουσιώστηκε ἐπίσης. Ἐνας νέος ἦχος δημιουργήθηκε, πού δὲν ἐπρόκειτο νὰ γαθῆ και τόσο γρήγορα ἀπὸ τὸν κόσμο. Συνῆθεται νὰ ἠμρονοῖται στή λέξη σαξόφωνο ὅτι ἔκει βρισκεται τὸ ὄνομα τοῦ Σάξ. Ὅπως τρώγοντας ἕνα βιεννέζικο Κίμφελ ἐξογῆμα τὴν ἐφευρέτρια του κυρία Κίμφελ, και στήν σάλτσα Κοῦμπερλαντ τὸν ὄμῶνμο ὄδοκα.

Ὅταν ὁ Σάξ πῆθανε τὸ 1894 γιὰ Παρίσι, ἦταν ἐνας

φτωχός άνθρωπος, είχε χάσει την περιουσία του, είχε αναγκαστεί να πουλήσει την πολύτιμη συλλογή του όργάνων, οι Μαϊκήνια του ήταν όλοι πεθαμένοι. "Αλλά είχε κάνει προηγουμένως μία περιπετειώδη ζωή, και είχε ήδη αποκτήσει φήμη.

Στις Βρυξέλλες γεννήθηκε η πρώτη μεγάλη δημιουργία του: το κλαρίνο μπάσο του οποίου ο εύχοχος και λαρυγγώδης τόνος μάς βγινε οικείος από τον «Τριστόνο» και από τα έργα ενός Ντεμπουσσό και ενός Ρίχαρντ Στράους. Στην πατρίδα του, το Βέλγιο, η φέβρυσος του αυτή του έφερε μόνον ένα άγρυπνο μετέλλοινο. Τότε εστράφη ο περήφανος νέος άνδρας, από τις Βρυξέλλες στο Παρίσι. "Ήξερε, δεν είχε βέβαια στη βαλίτσα του την στραταρχική ράβδο είχε όμως το κλαρίνο μπάσο. Στην πόλη του φωτός ήταν θρωνασιμένος ο **Maffre** Μπερλιόζ και ήταν πάντα έτοιμος ν' αποσπείρη ακόμα πλουσιότερα και πιο ποικίλα χρώματα για την όρχηστρική παλέτα του. Γι' αυτό άξιζε ο επιτήδειος οργανοποιός που προς το παρόν ζητιάνευε από τους φούρνους ένα κομμάτι ψωμί—μία περιουσία. Το κλαρίνο μπάσο, το σαξόφωνο, τα σαξ—κόρνα, δλα, προκάλεσαν τον ένθουσιασμό του μεγάλου μάγου της όρχηστρας.

"Αλλά την έννοια του διασήμου συνθέτη, ακολούθησε η έπιτυχία, και την έπιτυχία, η ζήλια των Παρισίωνών οργανοποιών. "Όταν ζήτησε την πατέντα για το σοξόφωνό του, ισχυρίσθηκαν οι έχθροί του ότι το όργανο δεν είχε διόλου έφευρεθεί άπ' αυτόν, χρησιμοποιούσε παλιώνοντας συνταγές. Βέβαια η κεντρική ιδέα του έφευρέτου ήταν απλά η έξής: να ένώνει το περιστόμινο του κλαρίνου όχι με ένα εσθό αλλά με ένα καμπυλωτό κοκικό σωλήνα. Αυτό έβρισε στον όξύ τόνο του κλαρίνου εκείνη την απαλή πληρότητα που είναι άλλια έιδιότης του κόρνο. Μαλαταύτα κανείς δεν κατόρθωσε να κατασκευήσει ικανοποιητικά τα πρώτοι όργανα του κυρίου Σάξ. "Όταν βέ, θέλησαν να του άμφισβητήσουν την προτεραιότητα και πρό το δικαστήριο, είπε μόνο, ότι άφοψ ήξεραν τόσο καλά το εύρεστικόν μουσικό του, άς τα φτιάξουν κι' αυτόι. "Αλλά παρ' όλα την δωροδοκία των όπκρετών του Σάξ δεν έπέτυχαν τίποτε οι άνταγωνιστάι του. Τούς είχε βώσει ένα χρόνο προεμβία. "Υστερα μπόρεσε γεμάτος ικανοποίηση να πάρη την πατέντα για το σαξόφωνό του.

"Αλλά το νέο όργανο ήταν άκόμη στην παιδική ήλικία. Πραγματική καριέρα έκανε όταν κατατέθη στον στρατό. "Ο επιδέσιος κύριος Σάξ προσέφερε την έφευρεση του στο όπουργείο Στρατιωτικών. Γρήγορα άρχισαν οι όδοποι και οι έχθροί του νέου ήχου ν' άλλαλομάχονταν στον γαλλικό στρατό. Τα δύο άντιπαλά μέρη παρετάχθησαν έντιμώτατα στο πείδιον του "Άρεως για ένα μουσικόν άγώνα. "Η μία όρχηστρα χρησιμοποιούσε τα παλιά όργανα και διευθύνετο από τον μάετρο Καραζά. Την άλλη διέθυνε ο Σάξ, του οποίου τα νέα όργανα άπέσπασαν την νίκη. Σέ λίγο ελοήχησαν έπισημα στον γαλλικό στρατό.

"Ο κύριος Σάξ είχε ένα μεγάλο έρασιτήριο και έπειθε δεν έμπιστευόταν στην έμφοδία έλευθέρων έργατών χρησιμοποιούσε καταδικούς από τα κάτεργα για να φτιάχουν σαξόφωνα. "Αργότερα το κονσερβατοούρη των Παρισίων όνομασε τον όδονταετή έφευρετή κρηνητή. "Αλλά τον μεγάλο θρίαμβο της έφευρεσής του, δεν πρόφτασε να τον ζήσει όταν πρό 62 έτων έκλεισε τα μάτια. "Η στρατιωτική μάτνια της Νέας "Ορλεάνης χρωστούσε τη φήμη της στο θαυμάσια σαξόφωνο της. "Αλλά η Νέα "Ορλεάνη ήταν και η κούνια της Τζάξ. "Απ' εβώ βόηκε το σαξόφωνο την μεγαλύτερη του διδασοη με τό νέο είδος της χορευτικής μουικής, η οποία μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο εισέβαλε κυριαρχικά στην Εύρώπη.

<b>ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ</b> ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΗΤΕΡΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε. ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΑΙΟΥ 9 ΤΗΛΕΦ. 22504	<b>ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ</b> (LE MOUVEMENT MUSICAL) REVUE MUSICALE MENSUELLE EDITIONE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET EDITRICE 9, RUE PHIDIAS - ATHÈNES
<b>ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ</b> <b>ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ</b> 'Ετσίνα Δρ. 40 'Εξώμην. 20 <b>ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ</b> 'Ετσίνα Λ. Χ' 1.0-0 ή δολ. 3	<b>ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ</b> Σύμμομα με τόν Α.Ν. 1099 Διευθυντής: <b>Π. ΚΟΤΣΙΡΛΗΣ</b> "Όδός Αιόβαλου 15 Προτόσημοσ Τυπογραφέιοσ Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ Α. Σταματιάδου 30

## Α Λ Λ Η Λ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

"Ελθόμεν τα κάτωθι έμβόματα και σάς εύχαριστοούμεν. "Από: Σ. Στεφάνου δρ. 50, "Α. Γλυμψί δρ. 40, Α. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) δρ. 60, "Α. Κανάκη δρ. 40, Γ. Ζώρα δρ. 120, Χ. Παρθενιάδου δρ. 60, Κ. Τριαν. δρ. 40, Α. Ψαθέρη δρ. 87, Α. Λουκίδου δρ. 231, Β. Χαραμή δρ. 270, Δ. Περή δρ. 50.

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ

ΑΘΗΝΑΙ.—Μεταξύ των διαφόρων έκδηλώσεων στην "Αθήνα, έπ' εύκαιρία του διεθνούς έορτασμοού τών 200 χρόνων από της γεννήσεως του **W. Α. Μοζαρί** μία από τις περισσότερες έπιτυχιές, στάθηκε η τελευταία Συναυλία του "Ελληνικού "Ωδείου με συμμετοχών των τελειοφοίτων μαθητών. "Η Συναυλία δόθηκε στις 9 "Ιουλιου στον «Παρνασσό» με εμφάνιση του έπαγγελιακού τμήματος της Σχολής Μπαλλέτου του "Ωδείου υπό την διέθυνση της έκλεκτης χορογράφου Λουκίας, που έτετέλεσε τη «Μικρή υχετηνή μουσική» του **Μοζαρί** για πρώτη φορά χορογραφημένη στην "Ελλάδα.

—"Ο Βυζαντινός χορός του κ. Θ. Χατζηθεοδώρου, καθηγητού εις τον "Ελληνικόν "Ωδειον, έδωσε ένα πρόγραμμα χορωδιακών έργων Βυζαντινής μουικής στον «Παρνασσό» στις 14 "Ιουλιου υπό την αγωγή του συλλόγου «Φλοι της Βυζαντινής μουικής» με έξαιρετικήν έπιτυχία. Τάς έκτελέσεις έπρόλογεσε ο κ. Σ. Νικολαΐδης, πρόεδρος του Συλλόγου.

ΒΟΛΟΣ.—Τό "Ελληνικόν "Ωδειον Βόλου (δ/σις κ. Κ. Κόντη) έδωσε εις τάς 27 Μαΐου την τελευταία μαθητική του Συναυλία στην αίθουσα «Κύματα». Έλαβαν μέρος με πολλήν έπιτυχία μαθητάι τών τάξεων πέντου τών καθηγητριών του παρλιος διδων Λ. "Αχιντόπου, Π. Σαμαντζή, Μ. Μουρτζοπούλου και της τάξεως βιολιού της καθηγητριας κ. Ν. Έπιφανέλου—Θωμά.

—Πολλήν έπιτυχία είχε και η Συναυλία της «Μουσικής Σχολής» του κ. Μπάμπη Κεχαΐδη, η οποία τελεί υπό την έπιπαιεταν του "Ελληνικού "Ωδείου. "Η συναυλία έδόθη στα 3 "Ιουλιου υπό θέατρον «έκρονος» με συμμετοχήν της όρχηστρας άκόρντεον της Σχολής και τών καλλιτεχνών κ. Α. Καπετανάκη (όψιφώνου) και Κ. Χρυσάγη (βαρυτόνου).

### ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΜΑΣ

Λόγω των θερινών διακοπών τα τεύχη του περιοδικού μας μινών Αύγουστου και Σ/βριου δεν θα έκδοθουν. Κατά την διακοπήν ταύτην θα μελετηθώ ο τρόπος συνεχίσεως και αναδιοργανώσεως της «Μουσικής Κινήσεως» υπό ώρισμένες προϋποθέσεις αι όποιαι έλπίζομεν ότι θα πραγματοποιηθούν.

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΓΡΑΦΕΙΑ  
ΑΘΗΝΑΙ

ΑΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 6

ΤΗΛ. ΔΙΣΙΣ "ΕΘΝΙΑΣ",

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 55675, 52573, 55276, 55066,  
55547, 612648



ΥΠΟΚΑΤΗΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ  
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061

ΥΠΟΚΑΤΗΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9  
ΤΗΛΕΦΩΝΑ 63-17 45-75

## ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,  
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,  
ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,  
Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Αντιπρόσωποι τών έν Λονδίνω Μεσιτών παρά τῷ Ἀγγλικῷ Λόῦθ

PITMAN & DEANE LTD

mirrored

T2 M.H.W.C.

Beethoven Kopier  
von Herrn N. H. Wagner  
Wagner