ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Αριθ. Φυλλου **32**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ	Ἡ τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ.
JOAN LITTLEFIELD	Ἡ ὄπερα στὸ Φεστιβὰλ τῆς Βρεταννίας.
ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ	Οἱ βασιλεῖς τοῦ βιολιοῦ.
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ	Ἡ ἱσπανικὴ μουσικὴ στὸ 16ον αἰώνα.
ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ — ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ	Λουδοβῖκος βὰν Μπετόβεν
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΥΦΑΝΤΙΔΗ	Σχολεῖο καὶ Ἐκκλησία, οἱ κυριώτεροι παράγοντες τῆς μουσικῆς μας διαπαιδαγώγησης.
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ	Ἡ σονάτα στὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν.
	Ἕλληνες μουσικοὶ στὸ ἐξωτερικὸ
	Μουσικὴ κίνηση στὸν τόπο μας
	Ἀνέκδοτα, Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Β' = ΙΟΥΝΙΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΧΑΡΤΗΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

● **Παραρτήματα τὰ ὁποῖα λειτουργοῦν**

□ **Παραρτήματα ὑπὸ ἵδρυσιν**

Τὸ Δημοτικὸν Ὠδεῖον Λαρίσης, ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικήν μας ἐπίβλεψιν

ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ
ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
Ἔκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3
Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴ — Διντὴς Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
ΕΤΟΣ Β.' ΑΡΙΘ. 32 ΙΟΥΝΙΟΣ 1951 ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

Τῆς Κας ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

ΕΝΑΣ «ΩΡΑΙΟΣ ΗΧΟΣ»

Πᾶνε δέκα ἐννέα σχεδὸν χρόνια ἀπὸ τότε πού, ἔπειτα ἀπὸ μακροχρόνια ζωὴ καὶ σπουδὴ στὸ 'Εξωτερικό, γύρισα στὴν 'Αθήνα κι' ἄρχισα νὰ γράφω γιὰ μουσικὴ παρακολουθῶντας κάθε μέρα ὅλες τὶς συναυλίες—πιάνα, βιολιά, βιολοντσέλλα, κιθάρες, μαντολίνα, σύνολα Μουσικῆς Δωματίου, ὀρχῆστρες, χορό, τραγούδι —κόρα καὶ σολίστες—ὅπερα . . .

Κάθε μέρα ἐπὶ δέκα ἐννέα χρόνια . . .παρακολουθῶ ἐκτελεστὲς καλλιτέχνες, ἀκούω νέες συνθέσεις δίπλα στὶς παληές, τὶς γνωστές, ἀλλὰ παρακολουθῶ καὶ τὸ κοινό μας. Καὶ σημειώνω τοῦτο τὸ περίεργο: Τὸ κοινό μας—ποὺ ἀναμφισβήτητα διαρκῶς ἐξελίσσεται—ἐνθουσιάζεται, συγκινεῖται, χειροκροτεῖ πιανίστες καὶ βιολιστὲς ἀποθεώνει μαέστρους, γυρεύει ἐπαναλήψεις, σπάνια ὅμως, πολὺ σπάνια, σὲ πολὺ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, δείχνει ἕναν τέτοιον αὐθόρμητο ἐνθουσιασμὸ γιὰ τοὺς τραγουδιστές. Τὸ τραγοῦδι συγκινεῖ τοὺς 'Αθηναίους φιλόμουσους λιγώτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο ὄργανο. Στὶς Συμφωνικὲς Συναυλίες οὐδέποτε—ὅσο θυμᾶμαι τοὐλάχιστον—ζητήθηκε «μπὶς» ἀπὸ ἕναν σολίστα τραγουδιστή, τὰ χειροκροτήματα μόλις ξεπερνοῦν τὰ καθιερωμένα ἀπὸ εὐγένεια—δυό, τρεῖς τὸ πολὺ πολὺ ἀνακλήσεις στὴ σκηνὴ—ἐνῶ ὁ ἐνθουσιασμὸς παίρνει μορφὴ παραληρήματος γιὰ ἕναν ἐκλεκτὸ πιανίστα ἢ βιολιστὴ ἢ ὅ,τι ἄλλο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει στὰ ρεσιτάλ. Τὸ κοινὸ μένει ἀσυγκίνητο ἀπὸ τὸ τραγοῦδι καὶ σὲ σπάνιες περιπτώσεις θὰ ζητηθῆ ἕνα «μπὶς», κι' αὐτὸ τὸ ἐπιβάλλει μᾶλλον ὁ καλλιτέχνης χωρὶς νὰ τὸν πολυπαρακαλέσουν. Στὴ Λυρικὴ Σκηνή, τὸ κοινὸ χειροκροτεῖ μ' ἐνθουσιασμὸ—ἀλλὰ ἐκεῖ χειροκροτεῖ τὸ σύνολο, τὸ θέαμα, τὸ χορὸ πολλὲς φορὲς—σπανιώτατα ἕναν σολίστα.

Τὶ συμβαίνει λοιπόν; Μήπως στὴν 'Αθήνα καὶ σὲ ἐπέκτασι καὶ σ' ὅλη τὴν 'Ελλάδα, δὲν ἀρέσει πιὰ τὸ τραγοῦδι; 'Αναρωτήθηκα μήπως τὸ κοινό μας δὲν εἶναι ἀρκετὰ μορφωμένο ὥστε νὰ μπορῆ ν' ἀπολαύση ἕνα ὑψηλὸ καὶ δύσκολο ρεπερτόριο ποὺ τοῦ προσφέρεται. 'Αλλὰ τότε πῶς κατανοεῖ καὶ ἀπολαμβάνει δυσκολώτερα ἔργα στὴν ὀρχήστρα ἢ στὰ προγράμματα τῶν ἄλλων σολίστ; . . .

Καὶ ὅμως τὸ τραγοῦδι εἶναι τὸ εἶδος τῆς Μουσικῆς ποὺ εἶναι πιὸ κοντὰ στὴ ψυχή μας ποὺ μιλάει—ἢ θἄπρεπε νὰ μιλάη—ἄμεσα στὴν ψυχή μας μὲ τὰ φτερὰ τῆς μελωδίας ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς ἐμπνευσης. Μιὰ μελωδία τὴν καταλαβαίνει ὁ καθένας, τὴ συλλμβάνει τὸ κάθε αὐτί. Γιατὶ λοιπὸν μετριοῦνται στὰ δάκτυλα τοῦ ἑνὸς χεριοῦ οἱ "Ελληνες τραγουδιστές ποὺ κατορθώνουν νὰ μᾶς ἐνθουσιάζουν; Μήπως λείπουν ἀπ' τὸν τόπο μας οἱ ὡραῖες φωνές, Τὶ ἰδέα! Μὰ ὅλη ἡ 'Αθήνα, ὅλη ἡ 'Ελλάδα εἶναι γεμάτη ἀπὸ ὡραῖες φωνὲς —ἀπὸ τενόρους καὶ βαρύτονους, ἀπὸ μπάσσους καὶ σοπράνες, ἀπὸ μέτζο καὶ κοντράλτες καὶ ὅ,τι θέλει καὶ ποθεῖ τὸ αὐτί μας.

'Εκεῖνο ποὺ λείπει εἶναι ἡ Τέχνη τῆς μορφώσεως τῆς φωνῆς καὶ τοῦ τραγουδιοῦ. 'Από ἕναν πιανίστα ζητοῦμε, πάνω ἀπ' ὅλα, ἕναν «ὡραῖο ἦχο», ἀκόμα κι' ἂν παίζη σ' ἕνα κακὸ πιάνο. 'Από ἕναν βιολιστὴ ζητᾶμε ἕναν «ὡραῖο ἦχο», ἀκόμα κι' ὅταν δὲν παίζει σ' ἕνα Στραντιβάριους. Τὸ ἴδιο κι' ἀπὸ ἕναν βιολοντσελίστα κι' ἀπὸ ἕναν κιθαριστή, μὰ τὶ λέω, ἀκόμα κι' ἀπὸ τὸν τυμπανιστὴ τῆς ὀρχήστρας ζητοῦμε ὅμορφο ἦχο καὶ ὑποφέρουμε ἀπ' τὸν σκληρὸ ἦχο τῶν πνευστῶν ὀργάνων καὶ ζητᾶμε ἀπ' τὴν ὀρχήστρα «ὁμορφιὰ ἠχητικότητας». Καὶ μόνο ἀπὸ τὸ τραγοῦδι ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ ὡραιότερο καὶ εὐγενέστερο ὄργανο, τὴ Φωνή, δὲν ζητᾶμε ἕναν «ὡραῖο ἦχο», ἀλλὰ μᾶς ἀρκεῖ μιὰ «ὡραία φωνή». Μὰ τότε γιατὶ δὲν μᾶς ἀρκεῖ ἕνα τέλειο πιάνο «Στάϊνουαϊ» ἢ ἕνα βιολὶ «Στραντιβάριους», ἀλλὰ πρέπει ἐκεῖνος ποὺ θὰ τὰ παίζη αὐτὰ τὰ ὄργανα νὰ ξέρη νὰ τοὺς ἀποσπᾶ «ὡραῖο ἦχο»;

Νὰ λοιπὸν τὸ πρῶτο καὶ κυριώτερο, τὸ βασικὸ πρᾶγμα ποὺ δὲν προσέχουν οἱ τραγουδιστές μας: Κάτοχοι ἑνὸς ὡραίου ὀργάνου, μεθοῦν οἱ ἴδιοι ἀπὸ τὴν ὁμορφιά του καὶ παρασύρονται καὶ ξεχνοῦν τὴν Τέχνη ποὺ μόνο αὐτὴ μπορεῖ νὰ μορφώση, νὰ ἐκπαιδεύση τὸ «ὄργανο», νὰ τὸ κάνη νὰ δώση τὸν «ὡραῖο ἦχο», τὸ χρῶμα, τὴ γλυκύτητα, νὰ τὸ κάνη ἱκανὸ νὰ ἐκφράση ὅλες τὶς κλίμακες τῶν ψυχικῶν καταστάσεων καὶ συναισθημάτων, νὰ τοῦ δώση τὴν ποθητὴ ἐκείνη εὐλυγισία καὶ εὐκαμψία, τὴν ἀληθινὴ ἐκείνη «δεξιοτεχνία», ποὺ μᾶς δίνει ἕνας Μενουχὶν π. χ. στὸ βιολί του, μὲ τὴν ἀσύγκριτη ἐκείνη ἠχητικότητά του, τὴν πλαστικότητα τῆς μελωδίας, τὴν ἀπέραντη ποικιλία τῶν χρωμάτων τοῦ ἤχου του.

Δὲν λείπουν οἱ καλοὶ παιδαγωγοὶ τῆς φωνῆς ἀπὸ τὸν τόπο μας, ἀλλά, δυστυχῶς, ἢ παρασύρονται κι' αὐτοὶ οἱ ἴδιοι ἀπὸ τὶς ὡραῖες φωνὲς τῶν μαθητῶν τους, ἢ—πρᾶμα ποὺ συμβαίνει συχνότερα— πολὺ γρήγορα, παραπολὺ γρήγορα, οἱ μαθητὲς χειροκροτοῦνται μεθυσμένοι ἀπ' τὰ πρῶτα χειροκροτήματα, ἀπ' τὶς πρῶτες ἐπιτυχίες, ἢ καὶ ἀπὸ ἕνα «δίπλωμα»—ποὺ δίνεται δυστυχῶς πολὺ γρήγορα στοὺς τραγουδιστὲς—ἢ ἀπὸ ἕνα «ἀριστεῖο» ποὺ συνήθως ἀπονέμουν ἐπιτροπὲς καθηγητῶν θαμπωμένων ἀπὸ μιὰ φυσικὰ ὡραία φωνὴ χωρὶς νὰ παίρνουν ὑπ' ὄψει τὴν ἐπίδοσι τοῦ τραγουδιστοῦ—βραβεύουν δηλαδὴ τὸν καλὸ Θεὸ πού χάρισε αὐτὴ τὴν ὡραία φωνὴ χωρὶς νὰ προσέξουν τὶ τὴν ἔκανε, τὶ τὴν κάνει, πῶς τὴν χειρίζεται αὐτὸς ποὺ ἔτυχε νὰ λάβη αὐτὸ τὸ θεῖο, τὸ μοναδικὸ δῶρο! . . .

Καταντάει νὰ εἶναι ἕνας κίνδυνος ἡ ὡραία φωνὴ— γι' αὐτό, ἄλλωστε, πολὺ συχνὰ μᾶς συγκινοῦν καὶ μᾶς

γοητεύουν μικρές, λιγώτερο ὡραῖες, ὄχι σπάνια μάλιστα ἄσχημες φωνές : Ἐπειδὴ οἱ κάτοχοι τέτοιων φωνῶν, δὲν παρασύρονται, τὶς «δουλεύουν» μὲ περισσότερη ἐπιμέλεια καὶ προσοχή, γυρεύουν νὰ τὶς «φτιάξουν», νὰ τοὺς δώσουν ὁμορφιὰ κι' ἔτσι καταφέρνουν νὰ βροῦν τὸ μυστικὸ τῆς ἡχητικότητας, τοῦ «ὡραίου ἤχου» ποὺ χωρὶς αὐτὸν δὲν μπορεῖ νὰ νοηθῆ τραγοῦδι, δὲν μπορεῖ νὰ νοηθῆ Μουσική.

«Τὸ πρῶτο, τὸ κυριώτερο, τὸ σπουδαιότερο ὄργανο τῆς Μουσικῆς—λέει ὁ Βάγκνερ—εἶναι ἡ Φωνὴ καὶ στὴ Φωνὴ καὶ μόνο στὴ Φωνὴ χρωστάει τὴ ζωὴ ἡ Μουσική.» Ἀπ' τὸ τραγοῦδι γεννήθηκε ὅλη ἡ μουσική.

Καὶ ὅμως ἐνῶ ἕνας πιανίστας μελετάει χρόνια ὁλόκληρα γιὰ νὰ μπορέση νὰ «ἑρμηνεύση»—ὄχι ἁπλῶς νὰ «παίζη»—μιὰ νοκτὺρν τοῦ Σοπὲν καὶ συνεχίζει τὴ μελέτη σ' ὅλη του τὴν καλλιτεχνικὴ ζωή, ὁ τραγουδιστὴς ἀρκεῖται στὴ φωνὴ ποὺ τοῦδωσε ὁ Ὕψιστος, ἀρκεῖται στὰ δυὸ - τρία χρόνια ποὺ μελέτησε μ' ἕναν δάσκαλο—ἂν δὲν εἶναι μόνο δυὸ - τρεῖς μῆνες !—ἀρκεῖται στὶς λίγες ἢ λιγώτερες μουσικὲς γνώσεις ποὺ ἀπέκτησε, στὶς τρεῖς - τέσσαρες ἄριες ποὺ ἔμαθε, χειραφετεῖται ἀπὸ κάθε ἔλεγχο, καὶ νὰ τον πρωταγωνιστὴς στὴν Ὄπερα, μαθαίνοντας κάθε τόσο κι' ἕναν καινούργιο ρόλο, συχνὰ μόνο «ἀπ' τ' αὐτί», χωρὶς γνώση, χωρὶς ἐμβάθυνση στὸ ρόλο καὶ στὸ ὕφος, σίγουρος μονάχα γιὰ τὸ «σὶ νατουράλε» του καὶ γιὰ τὴν «κορώνα» του—κι' ἂς ἀφίσουμε πιὰ τὸν τραγουδιστὴ τοῦ ρεσιτὰλ ποὺ μᾶς σερβίρει δέκα - εἴκοσι τραγούδια χωρὶς σκέψη καὶ διάκριση, χωρὶς νὰ φαντάζεται πῶς αὐτὰ τὰ δέκα ἢ εἴκοσι τραγούδια εἶναι δέκα ἢ εἴκοσι διαφορετικοὶ «ρόλοι», διαφορετικὲς προσωπικότητες, διαφορετικὲς ψυχικὲς καταστάσεις, διαφορετικὰ «ὕφη» . . .

Ἔλλειψις τεχνικῆς μόρφωσης ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, αἰσθητικῆς μόρφωσης ἀπ' τὴν ἄλλη. Ἀλλὰ ποῦ πᾶμε ἔτσι ; Στὴν καταστροφή. Γιατὶ ἔτσι ὅπως δὲν ἔχουμε παράδοση, ἔτσι ὅπως μόλις τώρα, τὰ τελευταῖα χρόνια, δημιουργοῦμε μουσικὴ ζωὴ στὸν τόπο μας καὶ προσπαθοῦμε νὰ φτιάξουμε παράδοση, οἱ νέοι, αὐτοὶ ποὺ ἐπιχειροῦνε τώρα τὰ πρῶτα τους βήματα κι' αὐτοὶ ποὺ θὰ τὰ ἐπιχειρήσουν αὔριο, δὲν θἄχουνε γιὰ πρότυπα καὶ ὑποδείγματα παρὰ τραγουδιστὲς ποὺ ἔχουν ξεχάσει—ἴσως τὰ μὴν τἄμαθαν ποτὲ—πῶς «φωνὴ» δὲν θὰ πῆ «κραυγὴ» καὶ πῶς τραγούδι δὲν θὰ πῆ «ξεφωνητό», ἀλλὰ «ὁμορφιὰ καὶ πληρότητα ἤχου».

Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸν κίνδυνο, ποὺ ἀπὸ καιρὸ βλέπω νὰ ἐπέρχεται ὅλο καὶ πιὸ ἀπειλητικά, σκέφθηκα πῶς ἴσως μιὰ σειρὰ ἀπὸ συμπεράσματα, βασισμένα σὲ μακροχρόνια μελέτη καὶ πεῖρα, θὰ μποροῦσε ν' ἀποσπάση τὴν προσοχὴ τόσο τῶν τραγουδιστῶν μας ὅσο καὶ τοῦ φιλόμουσου κοινοῦ κι' ἐπωφελοῦμαι ἀπὸ τὴ φιλοξενία τῆς«Μουσικῆς Κίνησης». Στὸ προσεχὲς φύλλο θὰ μιλήσω πιὸ διεξοδικὰ γιὰ τὴν Τεχνικὴ μόρφωση τῆς φωνῆς περνῶντας ἔπειτα στὴν Αἰσθητικὴ τοῦ Τραγουδιοῦ.

JOAN LITTLEFIELD

Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΡΕΤΑΝΝΙΑΣ

Ἀνάμεσα σ' ὅλες τὶς ἄλλες μουσικὲς ἀπολαύσεις ποὺ θὰ προσφέρη τὸ Φεστιβὰλ Βρεττανίας θὰ εἶναι καὶ πολλὲς καὶ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις μελοδράματος.

Στὸ Λονδῖνο οἱ φιλόμουσοι θὰ δοῦν ὄπερες καὶ μπαλέττα στὸ Κόβεντ Γκάρτεν καὶ στὸ Θέατρο Σάντλερς Γουέλλς, ἐνῶ ἡ Ὁμάδα Ἀγγλικῆς Ὄπερας θὰ παίξη ἔργα τοῦ Πέρσελ καὶ τοῦ Μπέντζαμιν Μπρίττεν. Στὸ θέατρο Σαβόϋ πάλι θὰ παιχθοῦν γνωστὲς ὀπερέττες τῶν Γκίλμπερτ καὶ Σάλλιβαν.

Τὸ σημαντικώτερο γεγονὸς γιὰ τοὺς θιασῶτες τῆς ὄπερας θὰ εἶναι τὸ ἀνέβασμα τῆς νέας ὄπερας τοῦ Βὼν Οὐΐλλιαμς «Ἡ πορεία τοῦ προσκυνητῆ». Ὁ γηραιὸς καὶ φημισμένος αὐτὸς Ἄγγλος συνθέτης ἐργάστηκε πολλὰ χρόνια γιὰ τὸ καινούργιο του ἔργο, ἀκολουθώντας πιστὰ τὸ ὁμώνυμο ἀλληγορικὸ ἔμμετρο ἔργο τοῦ Μπίνυαν (17ος αἰών).

Ἡ Ὄπερα τοῦ Κόβεντ Γκάρντεν θὰ δώση σὲ δύο κύκλους τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελοῦγκεν» τοῦ Βάγκνερ μὲ διευθυντὴ τὸν Κὰρλ Ράνκλ, πρῶτο μαέστρο τῆς Βασιλικῆς Ὄπερας καὶ σκηνοθέτη τὸν Φρῆντριχ Σράμ. Μεταξὺ τῶν διακεκριμένων ξένων καλλιτεχνῶν ποὺ θὰ λάβουν μέρος, τὴν πρώτη θέση κρατεῖ ὅπως πάντα ἡ περίφημη Κίρστεν Φλάγκσταντ.

Τὸ ρεπερτόριο τοῦ Κόβεντ Γκάρντεν περιλαμβάνει ἐπίσης : «Τροβατόρε», «Αἶντα, «Λόενγκριν», «Γάμους τοῦ Φίγκαρο», «Μποέμ», «Φιντέλιο», «Τόσκα», «Σαλώμη». Τὸ ρεπερτόριο μπαλέττου τοῦ Σάντλερς Γουέλλς εἶναι ἐπίσης πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ περιλαμβάνει τὸ χορογραφικὸ ποίημα «Τειρεσίας», ποὺ ἔγινε εἰδικὰ γιὰ τὸ Φεστιβάλ, μὲ μουσικὴ τοῦ Κόνστανς Λαμπὲρ καὶ χορογραφία τοῦ Φρέντερικ Ἄστον. Τὸν Ἰούνιο τὸ Κόβεντ Γκάρντεν θὰ παρουσιάση τὸν «Πάρσιφαλ», γιὰ πρώτη φορὰ μετὰ τὸν πόλεμο, καὶ τὸν «Τριστάνο καὶ Ἰζόλδη» μὲ τὴν Κίρστεν Φλάγκσταντ καὶ στὰ δύο.

Καὶ τὸ ρεπερτόριο τῆς Ὄπερας Σάντλερς Γουέλλς προμηνύεται πλούσιο μὲ «Δὸν Κάρλος», «Φάλσταφ», «Διδὼ καὶ Αἰνείας» κ. ἄ. Στὸν θίασο αὐτὸ οἱ θεατὲς θὰ βροῦν καλὴ ἐκτέλεση, ὡραῖα σκηνικά, θαυμάσιους καλλιτέχνες, πεπειραμένη ὀρχήστρα καὶ κυρίως λογικὲς τιμὲς εἰσιτηρίων.

Ἡ Ὁμάδα Ἀγγλικῆς Ὄπερας θὰ παίξη στὸ θέατρο «Λύρικ» τὰ ἔργα τοῦ σύγχρονου Ἄγγλου συνθέτη Μπέντζαμιν Μπρίττεν «Ἄλμπερτ Σέρριγκ», «Ἡ ἁρπαγὴ τῆς Λουκριτίας» καὶ «Ἂς γράψουμε μιὰ ὄπερα» ποὺ εἶχαν τόσο μεγάλη ἐπιτυχία. Ἐπίσης θὰ ἀνεβάσουν καὶ τὴν ὄπερα «Διδὼ καὶ Αἰνείας» τοῦ Πέρσελ.

Οἱ ἐπισκέπτες τοῦ Λονδίνου θὰ μποροῦν πολὺ εὔκολα νὰ πᾶνε στὸ Σάσσεξ, γιὰ νὰ δοῦν τὸν μελοδραματικὸ θίασο Γκλύντεμπουρν, ποὺ ἔχει δίκαια ἀποκτήσει ἄριστη φήμη, καὶ θὰ παρουσιάση ἕναν κύκλο ἔργων τοῦ Μότσαρτ «Ἰδομενέα»,«Γάμους τοῦ Φίγκαρο», «Ντὸν Ζουὰν» καὶ «Ἔτσι κάνουν ὅλες». Οἱ παραστάσεις αὐτὲς θὰ εἶναι πραγματικὴ ἀπόλαυση γιὰ ὅσους βροῦν εἰσιτήρια. Τὸ θέατρο εἶναι μικρὸ καὶ βρίσκεται μέσα σ' ἕνα θαυμάσιο κῆπο. Ἀργότερα ὁ θίασος αὐτὸς θὰ παίξη στὸ Ἐδιμβοῦργο τὸν «Δὸν Ζουὰν τοῦ Μότσαρτ καὶ τὴ «Δύναμη τοῦ Πεπρωμένου» τοῦ Βέρντι.

Τῆς Κας ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

Στὴν ἐξέλιξι τῆς μουσικῆς ὑπάρχουν δόξες ποὺ ὡρισμένως ἡ ἱστορία της δὲν μπορεῖ ν' ἀγνοήσῃ. Γι' αὐτὸ ἀπὸ τὸ περασμένο μου ἄρθρο μιλῶ γιὰ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες ποὺ στάθηκαν πάντα οἱ πολύτιμοι ἐπίκουροι τῶν δημιουργῶν ἀριστουργημάτων. Μετὰ τὴ βασιλεία τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ βιολιοῦ ἀπ' τὸν χρυσοῦν αἰῶνα τῆς ρωμαντικῆς ἐποχῆς ὡς σήμερα, κι' ἐφεξῆς γιὰ τοὺς βασιλεῖς καὶ τὶς βασίλισσες τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ σημείωσαν τοὺς λαμπρότερους σταθμοὺς στὴν ἱστορία τῆς τέχνης.

Ἂν ὁ αὐλὸς τοῦ Πανὸς εἶνε ἕνα θεϊκὸ ὄργανο, ποὺ ὁ τραγοπόδης θεὸς κατασκεύασε σὲ μιὰ στιγμὴ μουσικοῦ κεφιοῦ, κόβοντας ἕνα καλάμι ἀπὸ τὶς ἀνθισμένες ὄχθες τοῦ Εὐρώτα, τὸ βιολὶ εἶνε ἕνα κατασκεύασμα τοῦ διαβόλου. Ἔτσι τὸ θέλει ὁ θρύλος. Κι' ἔτσι ἐξηγοῦνται ὅλες οἱ μαγγανεῖες ποὺ ἐνασκεῖ στὶς ἀνθρώπινες ψυχὲς τὸ μικροσκοπικὸ αὐτὸ ὄργανο, τόσο πολυσύνθετο στὴ μουσικὴ ὑπόστασί του.

Ὁ θρύλος τοῦ βιολιοῦ μὲ τὶς διάφορες παραλλαγὲς ποὺ παίρνει στὴ διαδρομὴ τῶν αἰώνων ζωντανεύει στὴ φαντασία τῶν μεγάλων ποιητῶν καὶ ζωγράφων. Οἱ τόργανοποιοὶ τῆς Κρεμόνας τοῦ 16ου αἰῶνος ποὺ ἀπο τελοῦν ὁλόκληρες δυναστεῖες μὲ ἀρχηγοὺς τὸν Ἀμάτι, τὸν Γκουαρνέρι, τὸν Γκάσπαρο ντὰ Σαλό, τὸν Ματζίνι, τὸν Στραντιβάρι, εἶχαν τὴν ἀκλόνητη πεποίθησι πὼς σὲ κάθε ὄργανο ποὺ κατασκεύαζαν ἀπὸ πολύτιμο ξύλο χρυσωμένο ἀπὸ τὰ χρόνια, ἕνας ἀόρατος θεὸς ἢ δαίμονας ἐμφυσοῦσε μιὰ ψυχή, τὴν ὥρα τὴν ἐπίσημη ποὺ τὸ ὄργανο ἔβγαινε τελειωμένο ἀπὸ τὰ δημιουργικά τους χέρια. Γι' αὐτὸ τὸ κρεμνοῦσαν μὲ τελετουργικὲς κινήσεις μέσα σὲ ἰδιαίτερη αἴθουσα μὲ μαγικὰ ἐμβλήματα, κι' ἀποσύρονταν φοβισμένοι τὶς μεσονύχτιες ὧρες ποὺ θὰ ἐπιφοιτοῦσε τὸ πνεῦμα. Πολλὰ βιολιὰ σώζονται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὡς σήμερα εἴτε σὲ βιτρίνες μουσείων τῆς Τζένοβας, τῆς Νεαπόλεως, καὶ τῆς Σιέννας, ὅπως τὰ περίφημα τοῦ Παγκανίνι, εἴτε στὰ χέρια τῶν μεγάλων συγχρόνων βιολιστῶν, ποὺ πλήρωσαν ἑκατομμύρια γιὰ νὰ τ' ἀποκτήσουν. Μὰ τὸ κάθε βιολὶ ἔχει τὴ δική του ψυχή. Ὑπάρχουν βιολιὰ ποὺ τραγουδοῦν καὶ ὅταν κλαῖνε. Καὶ ὑπάρχουν βιολιὰ ποὺ κλαῖνε καὶ ὅταν τραγουδοῦν. Βιολιὰ ποὺ ἀναδίνουν ἐπικλήσεις ἀθώων ψυχῶν, καὶ βιολιὰ ποὺ ξεσχίζουν τὴν ψυχὴ σὰν κατάρες ἀνέκκλητης καταδίκης. Ἄλλα σκορπίζουν ἀντίλαλους ὁλόχρυσους ἀπὸ τὰ βάθη ἀλλοτινῶν καιρῶν ποὺ κοιμοῦνται μέσα στὴ μαγεμένη τους πυξίδα. Ἄλλα δείχνονται ἀνυπόταχτα στὸ δημιουργικὸ σπασμὸ τοῦ καλλιτέχνη, τὴν ὥρα τῆς ψυχικῆς μετουσιώσεως τοῦ ἤχου. Στὰ παραδείσια ὁράματα τοῦ Δάντη, στὶς τοιχογραφίες τῶν ζωγράφων τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως θὰ συναντήσουμε ἀγγέλους ποὺ κρατοῦν βιολιὰ στὰ ἀνάερά τους χέρια. Μὰ καὶ στοὺς φανταστικοὺς ὁραματισμοὺς τοῦ Τέοντορ - Ἀμαντέους - Χόφμαν, στοὺς μεγαλοφάνταστους πίνακες τοῦ Μπαῖκλιν καὶ τοῦ Φράντζ Στούκ, τὸ βιολὶ εἶνε τὸ ἀπαραίτητο συμβολικὸ συμπλήρωμα ὅλων τῶν μεταμορφώσεων τοῦ διαβόλου καὶ τῶν φρικιαστικῶν ἀναπαραστάσεων τῆς σκελετώδους μορφῆς τοῦ θανάτου, ποὺ καταδιώκει τὸν καλλιτέχνη ἀκόμα κι' ὅταν ζητᾶ ν' ἀναπαραστήσῃ μέσ' ἀπὸ τὸ εἴδωλο τοῦ καθρέφτη τὴν ἴδια του προσωπογραφία. Τὶ συμβολίζει τὸ βιολὶ στὰ χέρια τοῦ **«Προσευχομένου Ἐρημίτη»**. Μόνο τὸν πειρασμό, καὶ τὴ νοσταλγία τοῦ πειρασμοῦ, τὴν ἁγιάτρευτη καὶ μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀπόκοσμη γωνιὰ τῆς γῆς, κι' ἐμπρὸς ἀκόμα στ' ἀντίκρυσμα τοῦ νεκρικοῦ κρανίου;...

Ὁ Ἀρχάγγελος Κορέλλι, ὁ ἀρχαγγελικὸς καὶ στ' ὄνομα καὶ στὴν ψυχὴ Ἰταλὸς βιολιστὴς καὶ συνθέτης τοῦ 12ου αἰῶνος, κάθε φορὰ ποὺ ἄρχιζε νὰ γράφῃ μιὰ Σονάτα γιὰ βιολί, ἔκανε προσευχὲς κι' ἀπήγγελε ἐξορκισμοὺς κατὰ τῆς ἐπιφοιτήσεως τοῦ διαβόλου. Μὰ ὁ ἐξορκισμένος δαίμονας, γιὰ νὰ ἐκδικηθῇ τὸν ἀρχαγγελικὸ διδάσκαλο, παραβιάζει μιὰ νύχτα κι' αὐτὸ τὸ ἄσυλον τοῦ μονοστηριοῦ τῶν Φραγκισκανῶν, μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦσε ὁ Γκιουζέππε Ταρτίνι, ὁ ἀγαπημένος κι' ἔνδοξος μαθητὴς τοῦ Κορέλλι. Καὶ σὲ μιὰ διαβολικὴ ὀπτασία ποὺ ἔμεινε ἱστορικὴ στὰ χρονικὰ τῆς μουσικῆς ἁρπάζει τὸ βιολί του καὶ παίζει τὴ δαιμονόληπτη Σονάτα **«Ἡ τρίλια τοῦ διαβόλου»**... Ὁ μουσικὸς γράφει τὸ ἔργο καθ' ὑπαγόρευσίν του μαγεμένος. Τὸ τρομαγμένο χειρόγραφό του σώζεται ἀκέραιο στὸ μουσικὸ μουσεῖο τῆς Πάδοβας Μὰ ὁ Ταρτίνι ἔγραψε καθ' ὑπαγόρευσιν τοῦ διαβόλου καὶ τὸ περίφημο σύγγραμμά του **«Arte dell arco»** (Ἡ τέχνη τοῦ δοξαριοῦ). Ἔτσι τὸ θέλει ὁ θρύλος.

Ὁ Βάγνερ, ὁ μεγαλύτερος ὀργιοφάντης τῶν μουσικῶν αἰώνων, μὲ τὰ βιολιὰ τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ **«Ταγχόϋζερ»** μᾶς μεταφέρει στὶς δολερὲς ἀβύσσους τῆς σπηλιᾶς τῆς Ἀφροδίτης. Μ' αὐτὰ σκορπίζει ὅλους τοὺς ρυθμοὺς τῆς ἐκνευριστικῆς ἡδονῆς, τὰ ἐρωτικὰ φίλτρα τῆς θεᾶς, τὶς φλογερὲς ἁρμονίες, τὴν ἔκρυθμη γοργότητα τῆς μέθης τῶν αἰσθήσεων, τὴν παραπλάνησι τῆς νικημένης ψυχῆς, ὅλους τοὺς παροξυσμοὺς τῆς σαρκὸς τῆς κολασμένης. Μὰ καὶ στὸ πρελούδιο τοῦ **«Λόεγκριν»** στὰ βιολιὰ πάλι ἐμπιστεύεται τὴν ἀποκάλυψι τοῦ θείου μυστηριακοῦ φωτός, ποὺ μ' αὐτὸ καταυγάζει τὸν κόσμο ὁ μεγάλος κολασμένος. Καὶ στὸν **«Πάρσιφαλ»**, τὸ κορύφωμα τοῦ αἰσθησιακοῦ μυστικισμοῦ, τὰ βιολιὰ πρῶτα εἰσηγοῦνται τὸ ἱερὸ καὶ βέβηλο μαζὶ μυστήριο τῆς πρωτόφαντης αὐτῆς μουσικῆς. Μὲ τὰ βιολιὰ τοῦ **«Τριστάνου»** πάλι πραγματοποιεῖ τόσο θαυμαστὰ τὴν ἀδιάσπαστη ὑπερέντασι τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους καὶ πνίγει τὴν ψυχὴ μέσα στὰ μεθυστικὰ σκοτάδια τοῦ θανάτου.

Ἔτσι, τὸ μικροσκοπικὸ αὐτὸ τετράχορδο, ἐνασκεῖ μίαν ἀκαταμάχητη ὑποβλητικὴ δύναμι στὴ φαντασία ὅλων τῶν φλογερῶν δημιουργῶν. Ἡ **«Σονάτα Κρόϋτσερ»** τοῦ Τολστόη, τὸ **«Μελὸ»** τὸ δραματικὸ ἀριστούργημα τοῦ Μπερνστάϊν, ἡ περίφημη μπαλλάντα τοῦ Οὔλαντ **«Τὸ βιολί»**, ἡ **«Ζένζουχτ»** τοῦ Πάουλ Χάϋζε, παρουσιάζουν ἕνα βιολὶ ὡς πρωταγωνιστὴ τῆς δραματικῆς τους ὑποθέσεως. Καὶ ὁ μεγάλος μας Παλαμᾶς ἀγαπᾶ ξεχωριστὰ τὸ βιολί. Πότε σὰν ψυχογραφικὸ ἔμ-

βλημα τῆς μαρτυρικῆς φυλῆς μας στὰ προφητικὰ χέρια τοῦ Γύφτου, πότε σὰν ὄργανο τοῦ ἀγιάτρευτου καημοῦ τοῦ γεννημένου καλλιτέχνη, ὅπως ὁ Νίκαρος τῆς «Τρισεύγενης». Μά, τὸ βιολὶ τοῦ Παλαμᾶ εἶνε ἕνα βασικὰ Ἑλληνικὸ ὄργανο, ποὺ τὸ δημιουργεῖ ὁ Ποιητὴς μὲ τὴ μαντικὴ διαίσθησι τῆς ψυχῆς του.

***

Ὁ διασημότερος βιολιστὴς τοῦ κόσμου, ὁ Νίκολο Παγκανίνι (1782 - 1840) ἔπαιξε ἕνα ρόλο ἱστορικὸ καὶ βαρυσήμαντο στὴ ρωμαντικὴ ἐποχή του. Ὁ θαυματοποιὸς αὐτὸς καλλιτέχνης τοῦ βιολιοῦ προξενοῦσε τέτοια κατάπληξι, σὲ ὅσους τὸν ἄκουαν, ὥστε γύρω του ἄρχισε νὰ ὑφαίνεται ἕνας θρύλος περὶ «σατανικῆς συνεργείας τοῦ διαβόλου». Γεννήθηκε στὴ Γένοβα καὶ σπούδασε μὲ τὶς διασημότητες τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ ὁ χαρακτήρας του ἦταν τόσο ἀνυπόταχτος καὶ ἰδιότυπος, ὥστε μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ αὐτοδίδακτος. Ἡ προσωπικότης του ἐκδηλώνεται ἐλεύθερη ἀπὸ τὰ παιδικά του χρόνια. Σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν φεύγει ἀπὸ τὴν πατρίδα του καὶ πλανᾶται στὴν τύχη μὲ μόνη του ἀποσκευὴ καὶ περιουσία τὸ βιολί του. Ἀλλὰ κι' αὐτὸ τὸ χάνει σὲ λίγο στὸ χαρτοπαίγνιο ποὺ ἀγαποῦσε μὲ πάθος. Στὸν Παγκανίνι συγκρούονται ὅλα τὰ βίαια πάθη καὶ ἡ ζωή του γίνεται μιὰ σειρὰ μυθιστορηματικῶν περιπετειῶν. Ἕνας πλούσιος θαυμαστής του, ὁ Λεβρόν, τοῦ χαρίζει ἕνα Γκουαρνέριους μεγάλης ἀξίας. Τὸ βιολὶ αὐτὸ γίνεται ἔκτοτε τὸ ἀγαπημένο ὄργανο τοῦ Παγκανίνι, καὶ φυλάσσεται σήμερα στὸ μουσεῖο τῆς Γένοβας σὰν πολύτιμο κειμήλιο. Στὴν πλάνητα ζωή του ἀπὸ πόλι σὲ πόλι κι' ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, ὁ Παγκανίνι, ἀποθεώνεται διαρκῶς καὶ συσσωρεύει μεγάλα πλούτη. Ἀφοῦ κρότησε σὲ ἔκστασι ὅλη τὴν Ἰταλία ὡς τὰ 1827, πηγαίνει στὸ Λονδῖνο, στὴ Σκωτία, στὴν Ἰρλανδία, στὴ Βιέννη, στὴ Γερμανία, καὶ καταλήγει στὰ 1833 στὸ Παρίσι, ὅπου μένει πολλὰ χρόνια. Θρυλεῖται ὅτι κάποτε σκότωσε μιὰ ἐρωμένη του, καὶ τὸν κλείσανε γιὰ χρόνια στὴ φυλακή, ὅπου ἀναγκάσθηκε, ἀφοῦ σπάσανε ὅλες οἱ χορδὲς τοῦ βιολιοῦ του, νὰ παίζη ἐπάνω στὴ μοναδικὴ χορδὴ τοῦ σόλ, δαιμόνιες συνθέσεις. Στὶς συναυλίες του ἐκτελοῦσε ἐπάνω σὲ μιὰ χορδὴ τὰ πειὸ παρακινδυνευμένα κατορθώματα. Τὰ χαρακτηριστικά του ἦταν ἡ μεγαλοφυὴς ἑρμηνεία, ἕνας θαυμαστὸς ἦχος, μιὰ καταπληκτικὴ κι' ἀπερίγραπτη δεξιοτεχνία στὰ μέρη μέ διπλὲς χορδές, τὰ «στακάτι» καὶ τὰ «πιτζικκάτι» τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, καὶ οἱ καταπληκτικότερες βιολιστικὲς ἀκροβασίες. Ὁ Λὶστ ποὺ τὸν θαύμαζε ἀνεπιφύλακτα, τὸν ἀποκαλοῦσε «monstrum unicum» στὴ μουσικὴ τέχνη τοῦ βιολιοῦ. Ἡ περιπαθὴς φρασεολογία του στὰ «καντάμπιλε» εὕρισκε ἀντίδοτο στὰ σπιθοβόλα καὶ δαιμόνια «πρέστι». Τὰ φτερωτά του «στακκάτι», τὰ «μαρτελλάτι», τὰ «πιτσικάττι» του, προκαλοῦσαν φρικιάσεις ἐνθουσιασμοῦ ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἀπίθανη τεχνική τους τελειότητα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ δαιμόνιο μουσικὸ πνεῦμα ποὺ τὰ προκαλοῦσε. Ὁ Παγκανίνι προξενοῦσε μιὰ φανταστικὴ ἐντύπωση ὄχι μόνο μέ τὸ παίξιμό του, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ μορφή του καὶ τὴ σιλουέττα του. Μόλις ἔβγαινε στὴ σκηνή, ὅλοι κρατοῦσαν τὴν ἀναπνοή τους κι' ἐνοιωθαν φρικιάσεις ὅπως ἐμπρὸς σ' ἕνα ὑπερφυσικὸ φαινόμενο. Ἡ μορφή του ἦταν ὠχρὴ σὰν πεθαμένου. Οἱ γωνιώδες προεξοχὲς τῶν χαρακτηριστικῶν του τῆς ἔδιναν μιὰ σκελετώδη ὄψι. Εἶχε τὸν ἀριστερὸ ὦμο πολὺ ψηλότερο ἀπὸ τὸν δεξιό, κι' αὐτὸ ἔκανε τὸ δεξί του μπράτσο νὰ φαίνεται διπλάσιο σὲ μάκρος. Τὰ χέρια του ἦταν φυσιολογικά, ἀλλὰ τὰ δάχτυλά του εἶχαν μιὰν ἀφάνταστη ἐλαστικότητα, ποὺ τοῦ ἐπέτρεπε ὅλες τὶς ἀκροβασίες. Τὴν ὥρα ποὺ ἔπαιζε τὰ μαῦρα μαλλιά του ὀρθώνονταν, καὶ τὰ μάτια του ἐβγαζαν τέτοιες σπίθες, ποὺ τὶς ἔβλεπες νὰ πέφτουν ἐπάνω στὸ βιολί του, καὶ φανταζόσουν πὼς τὸ ὄργανο θὰ πάρη φωτιά. Ἡ λεπτότης τῆς ἀκοῆς του ξεπερνοῦσε κάθε φαντασία. Γιὰ νὰ δείξη τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν εὐαισθησία τοῦ αὐτιοῦ του, ὁ Παγκανίνι συνήθιζε πολλὲς φορὲς νὰ παίζη ἐπάνω σ' ἐντελῶς ξεκούρδιστα βιολιὰ καὶ νὰ βγάζει **ἀκριβέστατους ἤχους.** Ἦταν τόσον ἰσχνός, ὥστε μόλις τὰ ροῦχα του στέκονταν ἐπάνω του. Κι' ὅταν χαιρετοῦσε τὸ κοινὸ μὲ ὑποκλίσεις, νόμιζε κανεὶς ὅτι ἕνας σωρὸς ἀπὸ κόκκαλα θὰ σωριασθῆ κατὰ γῆς. Τὰ μυστικὰ τοῦ Παγκανίνι, ποὺ πολλοὶ ὡς σήμερα ἀγωνίζονται νὰ ἐξιχνιάσουν ἦταν α) ἕνας ἰδιαίτερος τρόπος κουρδίσματος τοῦ βολιοῦ β) ἕνας ἰδιαίτερος χειρισμὸς τοῦ δοξιαριοῦ γ) ἡ ἕνωση τῶν **legati** τοῦ δοξαριοῦ μὲ **pizzicati** τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ δ) ἡ χρῆσις τῶν διπλῶν ἁρμονικῶν ἤχων ε) ἡ ἐκτέλεσις ἐπάνω στὴ χορδὴ τοῦ σὸλ στ) οἱ ἀπίστευτες ἀκροβασίες του στὶς τρίλλιες μαζὶ μὲ τὶς διπλὲς συγχορδίες καὶ τ' ἀστραφτερὰ «πιτσικάτι.» Ἕνα ὕψιστο μεγαλεῖο συνδυασμένο μὲ ὑπέροχη ἀγνότητα ἤχου, χαρακτήριζε τὶς ὀκτάβες του καὶ τὰ διαστήματα τῆς δεκάτης ποὺ ξετίναζε σὲ ἀστραφτερὰ βέλη μὲ τὶς ἰλιγγιώδεις ρυθμικὲς ἀγωγές, ποὺ ἀγαποῦσε ξεχωριστά, μ' ἐναλλαγὲς τῶν πιτσικάτι καὶ τῶν ἤχων **coll arco.** Ὁ θαυματοποιὸς αὐτὸς θριάμβευε κυρίως στὶς ἐκτελέσεις τοῦ δευτέρου του κονσέρτου, στὴν **«Καμπανέλλα»** μὲ τοὺς διπλοὺς ἁρμονικοὺς ἤχους, στὴν περίφημη **«Προσευχὴ τοῦ Μωϋσέως»**, ποὺ τὴν ἔπαιζε ὁλόκληρη μὲ τὶς παραλλαγές της μόνο ἐπάνω στὴν τετάρτη χορδὴ καὶ στὶς συνθέσεις του γιὰ βιολὶ σόλο.

Ὕστερα ἀπὸ τὴ θρυλικὴ μορφὴ τοῦ Παγκανίνι, ὅλες οἱ μεταγενέστερες μορφὲς τῶν μεγάλων βιολιστῶν μᾶς φαίνονται ὠχρές, ὅσο ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον κι' ἂν παρουσιάζουν. Εἶναι ὁ Γάλλος Μπεριὸ ὁ σύζυγος τῆς Μαρίας Μαλιμπράν, ὁ Γερμανὸς Γιοάχιμ, ἐφάμιλλος τοῦ Χὰνς φὸν **Bülow** στὶς Μπετοβενικὲς ἑρμηνεῖες, ὁ Ἰσπανὸς Πάμπλο ντὲ Σαραζάτε, ἀληθινὸς Ἰταλὸς ἱππότης τῆς τέχνης ἀπὸ εὐγενικὴ ράτσα εὐνοούμενος τῆς βασιλίσσης Ἰσαβέλλας, ἡ ὁποία τοῦ δώρισε ἕνα πολύτιμο Στραντιβάριους, ὁ Γάλλος Ἀλὰρ ὁ περίφημος καθηγὴς τοῦ Κονσερβατουὰρ τοῦ Παρισιοῦ, ὁ Βέλγος Σεζὰρ Τόμσον, ὁ ἐπονομασθεὶς «Καῖσαρ τοῦ βιολιοῦ» γιὰ τὸ μουσικὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ἐπιβολή του. Ὁ Εὐγένειος Ὑζαΐ, ὁ μεγάλος του συμπατριώτης, γνώρισε τὴν παγκόσμια δόξα καὶ ὡς συνθέτης καὶ ὡς μεγάλος βιρτουόζος, καὶ ἵδρυσε στὶς Βρυξέλλες τὶς **«Συμφωνικὲς Συναυλίες».** Ὁ Βοεμὸς Γιὰν Κουμπέλικ, παγκόσμιας φήμης βιρτουόζος, ὁ Γερμανὸς Βιλχέλμι, ὁ Ραπόλντι, ὁ Σίβτσεκ, ὁ Ἰταλὸς Σγκαμπάττι, ὁ Οὐγγαρέζος Στιτζέττι, καὶ οἱ σύγχρονοί μας μεγάλοι βιολισταὶ Κράϊσλερ, Ζὰκ Τιμπώ, Μπρόνισλαβ Χούμπερμαν, Βάσα Ψίχοντα, Γιάσα Χάϊφετζ, Γιεχουντὶ Μενουχίν, ποὺ ἔδωσε δύο ρεσιτὰλ τώρα τελευταῖα στὰς Ἀθήνας. Μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς σύγχρονους βασιλεῖς τοῦ βιολιοῦ, ὁ Χάϊφετζ καὶ ὁ Μενουχίν, δοξάστηκαν ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο γιὰ τὴν ἀστραφτερὴ δεξιοτεχνία τους ποὺ θαμπώνει τὸν κόσμο, ἐνῶ ὁ Κράϊσλερ καὶ ὁ Τιμπὼ σαγήνευαν πάντα μὲ τὴν ἀπαράμιλλη εὐγένεια τοῦ ἤχου τους καὶ τὸ μεγάλο μουσικὸ στύλ τους, καὶ ὁ Χούμπερμαν στάθηκε ὁ βαθυστόχαστος καὶ περιπαθὴς ἑρμηνευτὴς ποὺ αἰχμαλώτιζε μὲ τὴν ἀκτινοβολία τῶν μουσικῶν ἰδεῶν.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

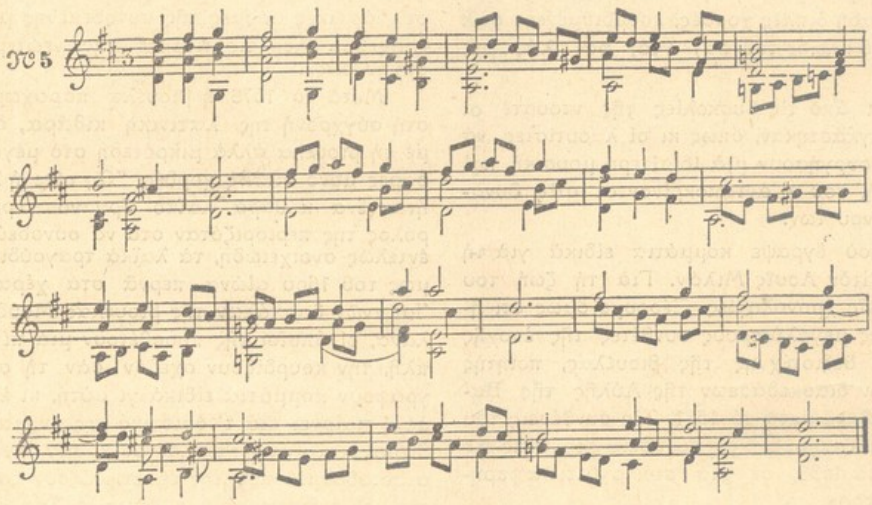
Η ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ 16ον ΑΙΩΝΑ

Η Ἱσπανία, χώρα ἀρχαίου πολιτισμοῦ, εἶχε μιὰ ἀξιόλογη μουσικὴ ἄνθηση, ποὺ δυστυχῶς τὸ σημερινὸ φιλόμουσο κοινὸ ἐλάχιστα ἐνδιαφέρεται νὰ τὴ γνωρίσει.

Ἀπὸ τὸ 15ον αἰώνα πολλοὶ Ἱσπανοὶ συνθέτες εἶχαν δημιουργήσει ἔργα, ποὺ ἡ πρωτοτυπία τους κι ἡ γερή τους ἀρχιτεκτονικὴ τοὺς ἔδωσαν τιμητικὴ θέση ἀνάμεσα στὶς πιὸ ὄμορφες μουσικὲς δημιουργίες.

Κυρίως ὅμως ὁ 16ος αἰώνας εἶναι ἡ μεγάλη ἐποχὴ τῆς ἱσπανικῆς μουσικῆς. Οἱ ἐπιδράσεις τῆς ἰταλικῆς καὶ τῆς φλαμανδικῆς τέχνης, ἀφοῦ ἐνώθηκαν μὲ τὶς τοπικὲς ἱσπανικὲς παραδόσεις, δημιούργησαν μιὰ μουσικὴ ζωὴ ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογη γιὰ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ποικιλία της, ποὺ ἀγκαλιάζει τόσο τὴν ἐκκλησιαστικὴ πολυφωνία ὅσο καὶ τὸ κοσμικὸ τραγούδι καθὼς καὶ τὴν ὀργανικὴ μουσική.

Μὰ ἡ γνήσια ἱσπανικὴ μουσική, ποὺ ἐλάχιστα χρωστᾶ στὶς ξένες ἐπιδράσεις, εἶναι τὰ τραγούδια γιὰ μιὰ μόνο φωνὴ μὲ συνοδεία ἑνὸς ὀργάνου, ποὺ οἱ χορδές του χτυποῦνται μὲ τὰ δάχτυλα ἢ μ' ἕνα πλῆκτρο, ὅπως ἦταν τότε **ἡ βιουέλα ντὰ μάνο** κι ἡ συγγενικήτης **κιθάρα.**



ΠΑΒΑΝΑ
τοῦ Ντὸν Λουΐς Μιλὰν (1536)

Ἡ μουσικὴ αὐτὴ γοητεύει μὲ τὸ ταίριασμα ποὺ ἔχει πετύχει μιᾶς ἀρχαϊκῆς ὁμορφιᾶς καὶ μιᾶς ὁλοζώντανης λαϊκῆς φρεσκάδας. Ὅσο κι ἂν εἶναι στολισμένη ἡ μελωδία τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν, τὰ στολίδια της δὲ ζημιώνουν ποτὲ τὸ ποιητικὸ κείμενο· κι ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ ἐκφραστικότητά της εἶναι μετριασμένη ἀπὸ μιὰ εὐγενικὴ συντηρητικότητα.

Τὸ κυριώτερο ὅμως μυστικὸ τῆς γοητείας αὐτῆς τῆς μουσικῆς εἶναι τὸ χάρισμα ποὺ ἔχει νὰ ταιριάζει περίτεχνα τὸ ἀρχοντικὸ μὲ τὸ λαϊκὸ ὕφος. Οἱ λαϊκοὶ τραγουδιστὲς ἐμπνέονται ἀπὸ τὶς δημιουργίες τῶν μεγάλων παλατιανῶν συνθετῶν, κι αὐτοὶ πάλι ἀντλοῦν τὶς ἐμπνεύσεις τους ἀπὸ τὶς ἀστέρευτες πηγὲς τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ τῆς χώρας τους, ποὺ ἡ ἀραβικὴ ἐπίδραση —ποὺ ὁ βαθμός της εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορισθεῖ—τοῦ δίνει μιὰ ξεχωριστὴ ὁμορφιά.

Στοὺς Ἱσπανοὺς δὲ βρίσκουμε σχεδὸν οὔτε ἕνα **μαντριγκάλ,** οὔτε καμιὰ ἄλλη μουσικὴ φόρμα, ἀπ' αὐτὲς ποὺ εἶχαν πλημμυρίσει τὶς ἄλλες εὐρωπαϊκὲς χῶρες. Τὰ περισσότερα τραγούδια τους εἶναι μεσαιωνικά: **ρομάντσες ἐπικές,** ποὺ ἀφηγοῦνται περασμένες δόξες' πάντα ζωντανὲς στὴν καρδιὰ κάθε Ἱσπανοῦ, καὶ **βιλανθίκος,** καθαρὰ λυρικὰ τραγούδια, ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν Ἀραβικῶν ὑποδειγμάτων, ἀρχίζουν ἀπὸ μιὰ ἀδιάκοπα ἐπαναλαμβανόμενη ἐπωδὸ συνοδεμένη ἀπὸ μιὰ ὀργανικὴ μουσική, ποὺ ἀλλάζει κάθε φορά.

Οἱ συνθέτες τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν δὲν εἶναι κατώτεροι ἀπὸ τοὺς ξένους συναδέλφους των. Δούλεψαν κι αὐτοὶ τὴν ἀντίστιξη σὰν κι ἐκείνους, καὶ ξέρουν περίφημα τὰ μυστικὰ τῆς περίτεχνης πολυφωνικῆς γραφῆς. Ὅταν ὅμως καταπιάνονται μὲ τὰ ποιήματα αὐτά, τὰ ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ δοξασμένο παρελθόν, ποὺ εἶναι κοινὸ κτῆμα ὅλων τῶν Ἱσπανῶν κάθε γενιᾶς καὶ κάθε κοινωνικῆς τάξης, σποῦν τὰ σφιχτὰ δεσμὰ τῆς αὐστηρῆς πολυφωνικῆς τέχνης καί, φλογισμένοι ἀπὸ τὸ νόημα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, βρίσκουν μιὰ ρωμαλαία μελωδία ποὺ τὸ ὕφος της εἶναι μαζὶ ἀριστοκρατικὸ καὶ λαϊκό.

Ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ καθαρὰ Ἱσπανικὸ μουσικὸ φαινόμενο, ὅτι οἱ συνθέτες ἀφοῦ δώσουν πρῶτα στὶς **ρομάντσες** καὶ στὰ **βιλανθίκο** τους τὴ διεθνῆ τρίφωνη ἢ τετράφωνη φόρμα, μεταγράφουν ὕστερα οἱ ἴδιοι τὰ τραγούδια τους αὐτὰ γιὰ μιὰ μόνο φωνή, μὲ συνοδεία ἑνὸς ὀργάνου ποὺ μοιάζει μὲ κιθάρα: τῆς **βιουέλα ντὰ** μάνο, ποὺ θὰ τὴν περιγράψουμε λεπτομερέστερα σὲ λίγο.

Ἂς δοῦμε ὅμως πρῶτα πῶς ἔπαιζαν τὰ πολύχορδα ὄργανα—ὅπως ἦσαν τὰ λαοῦτα, οἱ βιουέλες ντὰ μάνο, οἱ κιθάρες καὶ τὰ τσέμπαλα—ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα.

Τὰ ὄργανα λοιπὸν αὐτὰ ὡς τότε ἔπαιζαν ἕνα μονάχα μέρος μονόφωνο μέσα σὲ διάφορα πολυφωνικὰ ὀργανικὰ συγκροτήματα· κι εἶναι περίεργο τὸ ὅτι οἱ ἐκτελεστές τους ἄργησαν τόσο νὰ νιώσουν τὴ δυνατότητα ποὺ τοὺς ἔδινε τ' ὄργανό τους νὰ χτυποῦν ταυτόχρονα περισσότερες χορδές. Τὸ μεσαιωνικὸ λοιπὸν λαοῦτο, ἡ βιουέλα κι ἡ κιθάρα ἀγνοοῦσαν τὴ συγχορδία, κι ὁ ρόλος τους ἦταν καθαρὰ μελωδικός.

Μὰ στὸ 16ον αἰώνα ἡ μουσικὴ παίρνει μιὰ καινούργια ἐξέλιξη. Ἡ ὁριζόντια ἀντιστιχτικὴ γραφὴ ὑποχωρεῖ σιγὰ-σιγὰ στὴν κάθετη ἁρμονική, ποὺ ἄρχισε τότε νὰ δημιουργεῖται, κι ἀρχίζει πιὰ νὰ γίνεται περιττὸ τὸ μοίρασμα τῶν διαφόρων ὀργανικῶν μερῶν σὲ πολλοὺς

ἐκτελεστές, ἀφοῦ τὸ σύνολο τῶν μερῶν αὐτῶν μποροῦσε τώρα νὰ παιχθεῖ ἀπὸ ἕνα μόνον ὄργανο, ἱκανὸ νὰ παράγει ταυτόχρονα πολλοὺς ἤχους.

Ἔτσι δημιουργήθηκε ἕνας καινούριος ρόλος καὶ μιὰ καινούρια τεχνική, ὄχι μόνο γιὰ τὰ ὄργανα ποὺ ἀναφέραμε ἀλλὰ ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ τσέμπαλο καὶ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο.

Στὴν Ἱσπανία προτίμησαν τὰ ὄργανα τῆς οἰκογένειας τῆς κιθάρας. Κι αὐτὴ ἡ προτίμηση φαίνεται πὼς ὀφείλεται στὸ θερμὸ κλίμα καὶ στὶς γερὰ ριζωμένες τοπικὲς συνήθειες ποὺ περιόριζαν τὴ μουσικὴ δωματίου, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ εὐνοοῦσαν τὴν ὑπαίθρια μουσική. Γι αὐτὸ κι οἱ Ἱσπανοὶ προτιμοῦσαν τὰ εὐκολομετακόμιστα ὄργανα. Ἕνα ἀπ' αὐτὰ ἦταν κι ἡ **βιουέλα ντὰ μάνο** (βιόλα τοῦ χεριοῦ) ποὺ τὴν ὀνόμαζαν ἔτσι ἐπειδὴ παιζόταν μὲ τὸ κτύπημα τῶν δακτύλων, ἀντίθετα μὲ τὴ βιουέλα ντ' ἄρκο ποὺ παιζόταν μὲ δοξάρι καὶ τὴ **βιουέλα ντὰ πλέττρο,** ποὺ παιζόταν μὲ πλῆκτρο. Ἡ **βιουέλα ντὰ μάνο** ἦταν τότε τὸ κυρίως ἐθνικὸ ὄργανο τῶν Ἱσπανῶν κι ἦταν ἐξαιρετικὰ ἀγαπητὴ στὴν Ἱσπανικὴ ἀριστοκρατία. Εἶχε πάνω-κάτω τὸ σχῆμα τῆς σημερινῆς κιθάρας καὶ τὸ κούρδισμα τοῦ λαούτου, ἕξη δηλαδὴ διπλὲς χορδές, κουρδισμένες: **σὸλ** (πρώτη γραμμὴ μὲ κλειδὶ τοῦ φα) **ντό, φα, λά, ρε,** σολ.

Περιορισμένοι ἀπὸ τὶς δυσκολίες τῆς ντουατὲ οἱ **βιουελίστες,** ἀναγκάστηκαν, ὅπως κι οἱ λαουτίστες, νὰ βιαστοῦν νὰ δημιουργήσουν μιὰ ἰδιαίτερη μουσικὴ καὶ μιὰ εἰδικὴ τεχνική, ποὺ ν' ἀνταποκρίνονται στὶς δυνατότητες τοῦ ὀργάνου των.

Ὁ πρῶτος ποὺ ἔγραψε κομμάτια εἰδικὰ γιὰ τὴ βιουέλα εἶναι ὁ Ντὸν Λουῖς Μιλάν. Γιὰ τή ζωή του δὲν ἔχουμε ἀκριβεῖς χρονολογίες. Ξέρουμε ὅμως ὅτι ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους συνθέτες τῆς ἐποχῆς του, ὁ καλύτερος δεξιοτέχνης τῆς βιουέλας, ποιητὴς καὶ διευθυντὴς τῶν διασκεδάσεων τῆς Αὐλῆς τῆς Βαλένθιας, κι ὅτι πέθανε μετὰ τὸ 1561. Τὶς συνθέσεις του γιὰ βιουέλα ἢ γιὰ τραγούδια μὲ συνοδεία βιουέλας τὶς ἐξέδοσε ὁ ἴδιος, τὸ 1536, σὲ μιὰ συλλογὴ τιτλοφορημένη: **«Ἐλ μαέστρο».**

Ἀπ' τὴ συλλογή του αὐτὴ ξεχωρίζουν μερικὲς **παβάνες** (παλιοὶ χοροὶ σ' ἀργὸ ρυθμὸ) πραγματικὰ ἀριστουργήματα καὶ στὴ μελωδική τους γραμμὴ καὶ στὴν τολμηρή, κυρίως γιὰ τὴν ἐποχή τους, ἁρμονική τους ὑφή. Στὴν ἴδια αὐτὴ συλλογὴ βρίσκεται κι ἡ περίφημη ρομάντσα του **Ντουραντάρτε.** Τὸ ποιητικὸ κείμενό της εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν Καρολενγιανὴ ἐποποιΐα, βαφτισμένο ὅμως σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα αἰσθηματική, ἐντελῶς ἀταίριαστη μὲ τὸ ἀποκλειστικὰ πολεμικὸ ὕφος τοῦ μεσαιωνικοῦ πρωτότυπου. Στὴ ρομάντσα αὐτή, ἡ ρομαντικὴ παράδοση μεταμόρφωσε τὸ ξακουστὸ σπαθὶ τοῦ Ἱππότη Ρολάνδου σ' ἕνα λαμπρὸν Ἱππότη, ποὺ πέφτει θύμα τῆς ἐρωτιάρας Μπελέρμας. Ἡ μουσικὴ τῆς ρομάντσας αὐτῆς μᾶς συναρπάζει μὲ τὴ γοητεία τῆς ἀρχαϊκῆς της ὁμορφιᾶς καὶ μᾶς ξαφνιάζει μὲ τὶς τολμηρές της μετατροπίες. Εἶναι ἕνα ὑπέροχο ταίριασμα ἡρωϊκῆς αὐστηρότητας καὶ θερμοῦ λυρισμοῦ.

Ἄλλοι ξακουστοὶ βιουελίστες ἦσαν ὁ Μιγκουὲλ ντὲ Φουενλάνα, ὁ Ἀλφόνσο Μουδάρα, ὁ Ἀντώνιο ντὲ Καμπεθόν, ὁ Χουὰν Βάσκεθ κι ὁ Ντιέγκο Πισάδορ. Ὅλοι αὐτοὶ ἦσαν σύγχρονοι, γιατὶ ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς βιουέλας δὲν κράτησε παρὰ μόνο μισὸ σχεδὸν αἰώνα.

Τὴ σημασία τοῦ ἔργου τῶν βιουελιστῶν τὴ βλέπουμε στὰ λίγα αὐτὰ λόγια τοῦ σοφοῦ Ἱσπανοῦ μουσικολόγου Πεδρέλ: «Ὁ μουσικογράφος—λέει—βρίσκει στὶς ἀρχικὲς φόρμες τῆς συνοδεμένης μελωδίας κι ὅλες ἢ σχεδὸν ὅλες τὶς φόρμες τῆς νεώτερης συμφωνικῆς ὀρχήστρας».

Μετὰ τὸ 1578 ἡ βιουέλα παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴ σύγχρονή της **λατινικὴ κιθάρα,** ὅμοια στὸ σχῆμα μὲ τὴ βιουέλα ἀλλὰ μικρότερη στὸ μέγεθος καὶ μὲ τέσσαρες μόνο διπλὲς χορδές. Ὡς τότε ἡ λατινικὴ κιθάρα ἦταν ἕνα καθαρὰ λαϊκὸ ὄργανο περιφρονημένο, κι ὁ ρόλος της περιοριζόταν στὸ νὰ συνοδεύει, κατὰ τρόπο ἐντελῶς σνοϊκειῶδη, τὰ λαϊκὰ τραγούδια. Στὰ τέλη ὅμως τοῦ 16ου αἰώνα περνᾶ στὰ χέρα τῶν μεγάλων Ἱσπανῶν δασκάλων τῆς βιουέλας Μουδάρα καὶ Φουενλάνα, οἱ ὁποῖοι τῆς προσθέτουν μιὰ πέμπτη χορδὴ ἁπλῆ, τὴν κουρδίζουν σχεδὸν σὰν τὴ σημερινὴ κιθάρα, γράφουν κομμάτια εἰδικὰ γι αὐτή, κι ἔτσι μεταμορφωμένη παίρνει πιὰ τ' ὁριστικό της ὄνομα: **Ἱσπανικὴ κιθάρα,** καὶ καταχτᾶ ὅλο τὸν κόσμο μὲ τὴ δοξασμένη σταδιοδρομία ποὺ τῆς ἐξασφαλίζουν ξακουστοὶ συνθέτες καὶ δεξιοτέχνες της, ὅπως ὁ Σόρ, ὁ Τάρρεγκα, ὁ Κόστ, ὁ σύγχρονός μας μεγάλος βιρτουόζος κιθαριστὴς Ἀντρὲς Σεγκόβια κ. ἄ.

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Παῖζε ταχτικὰ φοῦγκες καλῶν μουσικῶν, κυρίως τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανοῦ Μπάχ. Τὸ **«Καλοσυγκερασμένο Κλαβιέ» «Wohltemperierte Clavier»** νὰ εἶναι ὁ ἐπιούσιος ἄρτος σου. Τότε σίγουρα θὰ γίνεις ἕνας καλὸς μουσικός.

Γύρευε ἀνάμεσα στοὺς συντρόφους σου ἐκείνους ποὺ ξέρουν περσότερα ἀπὸ σένα.

Ὕστερα ἀπὸ τὴ μουσική σου μελέτη, ξεκουραζόσουν διαβάζοντας ποιητές, καὶ μένε ὅσο πιὸ συχνὰ μπορεῖς στὸ ὕπαιθρο.

Τραγούδα συχνὰ σὲ χορωδία, κυρίως μεσαῖες φωνές, αὐτὸ σὲ κάνει μουσικό.

Ἀλλὰ τί σημαίνει νὰ εἶναι κανεὶς μουσικός; Δὲν εἶσαι μουσικὸς ἂν ἀντικρύζεις τρομαγμένος τὶς νότες ἢ παίζεις μὲ κόπο τὸ κομμάτι σου ὡς τὸ τέλος· οὔτε ὅταν, ἂν τυχαῖα γυρίσει κανεὶς δυὸ φύλλα μαζί, σταματήσεις καὶ σοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ προχωρήσεις. Εἶσαι ὅμως μουσικὸς ἂν κατὰ τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς κομματιοῦ, προμαντεύεις ἐκεῖνο ποὺ ἀκολουθεῖ ἢ ἂν ξέρεις ἀπὸ μνήμης ἕνα γνωστό σου κομμάτι, μὲ λίγα λόγια ἂν ἔχεις τὴ μουσικὴ ὄχι μόνο στὰ δάχτυλα, ἀλλὰ καὶ στὸ κεφάλι καὶ στὴν καρδιά.

Πῶς ὅμως γίνεται κανεὶς μουσικός; Τὸ κυριώτερο, ἀγαπητό μου παιδί, τὸ καλὸ αὐτὶ καὶ ἡ γρήγορη ἀντίληψη, ἔρχονται ὅπως σ' ὅλα τὰ πράγματα ἀπὸ τὸ Θεό. Ἡ μεγαλοφυΐα ὅμως διαπλάσσεται. Δὲ θὰ γίνεις ὅμως ποτὲ μουσικὸς ἂν ἐπὶ πολλὲς ἡμέρες κλειδώνεσαι κι ἀπομονώνεσαι ἀσκούμενος σὲ μηχανικὰ γυμνάσματα, ἀλλὰ μόνο ἂν ἐπιζητεῖς νὰ ἔρχεσαι σὲ συνάφεια μὲ μουσικούς, καὶ προπάντων ἂν βρίσκεσαι συχνὰ σ' ἐπαφὴ μὲ χορωδία καὶ ὀρχήστρα.

Προσπάθησε, ἀπὸ μικρός, νὰ ἐξοικειωθεῖς μὲ τὰ κυριώτερα εἴδη τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς. Σπούδαζέ τα κυρίως στὴ χορωδία κι ἐρεύνα σὲ ποιὰ διαστήματα βρίσκεται ἡ ὕψιστη δύναμή τους καὶ σὲ ποιὰ ἄλλα μποροῦν ν' ἀλλάξουν καὶ νὰ γίνουν πιὸ μαλακὰ καὶ πιὸ τρυφερὰ στὸ ἄκουσμα.

— Ζῶ δυστυχισμένος. Δυὸ χρόνια τώρα ἀποφεύγω τὸν κόσμο, μοῦ εἶναι ἀδύνατον νὰ συνδιαλεχθῶ. Εἶμαι κουφός. Ἂν εἶχα ἄλλο ἐπάγγελμα, ἔστω. Ἀλλὰ γιὰ μένα, ἡ κατάστασις εἶναι τρομερή. Στὸ θέατρο πρέπει νὰ κάθομαι κοντὰ στὴ σκηνὴ γιὰ νὰ καταλαβαίνω τὸν ἠθοποιό. Δὲν ἀκούω τοὺς ὀξεῖς τόνους τῶν ὀργάνων καὶ τῶν φωνῶν, ἂν καθήσω μακρυά. Ὅταν μιλοῦν σιγά, ἀκούω μόλις, ὅταν ὅμως φωνάζουν μοῦ εἶναι ἀνυπόφορο. Πολλὲς φορὲς καταράστηκα τὴ ζωή μου. Ὁ Πλούταρχος μὲ ὡδήγησε στὴ ἐγκαρτέρηση. Θέλω, ἂν εἶναι δυνατόν, ν' ἀψηφίσω τὴ μοῖρα μου. Ἀλλὰ ἔρχονται στιγμὲς ποὺ εἶμαι τὸ πιὸ δυστυχισμένο πλᾶσμα τοῦ Θεοῦ. Ὑπομονή! Θριβερὸ καταφύγιο! Κι' ὅμως εἶναι τὸ μόνο ποὺ μοῦ μένει».

Σπαράζεται ἡ καρδιά μας μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀνέκφραστη τραγωδία. Πιὸ τραγικὴ ἀκόμη εἶναι μιὰ φράση του πρὸς τὸ Βέγκελερ, ποὺ τὸν καλεῖ κοντά του:

«Δὲ θᾶμαι εὐτυχισμένος στὸ σπίτι σας. Κάθε στιγμὴ θὰ διαβάζω τὸν οἶκτο στὰ πρόσωπά σας».

Τὰ πρῶτα του ἀριστουργήματα πέφτουν ἀπάνω στὴ θλιβερὴ αὐτὴ ἐποχή. Οἱ ἑπτὰ πρῶτες σονάτες γιὰ πιάνο, τὸ πρῶτο κονσέρτο γιὰ πιάνο, καὶ πολλὰ κομμάτια μουσικῆς δωματίου. Κανεὶς σπαραγμὸς σ' αὐτὰ τὰ ἔργα. Ἔχουν ὅλα τὴν ἐπίδραση τοῦ Χάϋδν καὶ τοῦ Μότσαρτ. Ἡ πιὸ ἰσορροπημένη ψυχικὴ ὑγεία μᾶς ξαφνίζει. Πῶς νὰ ἐξηγηθῇ αὐτὴ ἡ αἰσιόδοξη μουσική, ποὺ γράφτηκε στὶς πρῶτες ἀγωνίες τῆς ἀρρώστειας του; Ὁ Ρομαὶν Ρολλὰν δίνει μιὰ ἐξήγηση:

«Οἱ παληές, εὐτυχισμένες ἡμέρες, γράφει, δὲ σβύνουν μὲ μιᾶς. Ἡ ἀκτινοβολία τους διαρκεῖ πολὺν καιρό».

Ἴσως ὅμως τὰ χαρούμενα αὐτὰ ἔργα νὰ τὰ εἶχε συλλάβει τὴν εὐτυχισμένη ἐποχὴ τῶν πρώτων του ἐπιτυχιῶν στὴ Βιέννη.

Λίγο ἀργότερα, τὸ 1799, ἡ Παθητικὴ σονάτα μᾶς πρωτανοίγει τοὺς κόσμους τῆς ὀδύνης. Ἀλλὰ ἀμέσως μετά, ἡ πρώτη συμφωνία, τὸ 1800, εἶναι σὰ νὰ προσπαθῇ νὰ μᾶς πείσῃ πὼς δὲ συμβαίνει τίποτε.

Προαίσθημα πὼς τὸν περιμένει κάποια εὐτυχία; Ἴσως.

ΤΖΟΥΛΙΕΤΤΑ

Τὸ 1861, γράφει:

«Τώρα ζῶ κάπως πιὸ εὐχάριστα, γιατὶ συναναστρέφομαι πάλι μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Αὐτὴ τὴ μεταβολὴ τὴν προκάλεσε μιὰ ἀγαπημένη, μάγισσα κοπέλλα, ποὺ τὴν ἀγαπῶ καὶ μ' ἀγαπάει. Μετὰ δυὸ ἔτη, ἔρχονται λίγες εὐτυχισμένες στιγμές, κι' εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ σκέπτομαι πὼς ὁ γάμος θὰ μποροῦσε νὰ μὲ κάνῃ εὐτυχισμένο. Δυστυχῶς δὲν ἀνήκει στὴ ἴδια κοινωνικὴ τάξη μ' ἐμένα».

ἔννη τὰ δύο του ἀδέλφια, ποὺ τ' ἀγαποῦσε τρυφερά. Ἔπειτα ὅμως ἔκαναν ἀταίριαστους γάμους κι' οἱ προστριβὲς ἄρχισαν. Ὅταν ἀργότερα, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς του πεθαίνοντας ἄφησε ἕνα ὀρφανό, τὸ μικρὸ Κάρλ, ὁ καλλιτέχνης τὸ θεώρησε καθῆκον του νὰ τὸν πάρῃ ἀπὸ τὴν ἀνάξια μητέρα του. Ἀτέλειωτοι ἐκνευριστικοὶ δικαστικοὶ ἀγῶνες. Ἐπὶ τέλους κατορθώνει νὰ τοῦ δώσῃ τὸ δικαστήριο τὸ παιδί. Ἀπὸ τότε, ἡ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνη ἀλλάζει παράξενα. Ὅσοι τὸν ξέρουν, λένε πὼς ἡ διάθεσή του εἶναι χαρούμενη ἢ θλιμμένη, ἀνάλογα ποὺ ὁ ἀνεψιός του τοῦ δίνει λύπες ἢ χαρές. Ὅλη ἡ λαχτάρα γιὰ ἀγάπη, ποὺ τὸν βασανίζει ἐφιαλτικὰ τόσα χρόνια, συγκεντρώνεται στὸν Κάρλ. Εἶναι εἰδωλολατρεία μὰ καὶ τυραννία αὐτὴ ἡ ἀγάπη. Ὁ νεαρὸς δυσανασχετεῖ. Ὅσο πάει παίρνει καὶ πιὸ στραβὸ δρόμο. Τὰ λόγια ποὺ λέει ἀργότερα, εἶναι τρομερὰ καὶ χαρακτηριστικά.

—Ἔγινα χειρότερος, ἐπειδὴ ὁ θεῖος μου ἤθελε νὰ γίνω καλύτερος.

Μὲ χαρτιά, μὲ κρασί, μὲ κάθε εἴδους καταχρήσεις, προσπαθεῖ νὰ φέρῃ σὲ ἀπόγνωση τὸ στοργικὸ μὰ ἀκατάλληλο γιὰ παιδαγωγὸ θεῖο του. Τρομερὲς σκηνὲς γίνονται. Μιὰ μέρα, τὸ 1826, ὁ νεαρὸς φυτεύει μιὰ σφαῖρα στὸ κεφάλι του. Δὲν πεθαίνει. Μὰ γιὰ τὸ Μπετόβεν τὸ χτύπημα εἶναι τελειωτικό. Ποτὲ δὲν συνέρχεται ἀπὸ αὐτό. Ἔτσι ἡ μοῖρα δὲν τοῦ εἶχε γραμμένο νὰ γνωρίσῃ μιὰ ἀληθινὴ στοργή. Ὅλοι τὸν περιβάλλουν ἐχθρικά. Ἀτέλειωτοι διαπληκτισμοὶ μὲ τοὺς ὑπηρέτες του, φθείρουν τὴ μεγάλη του διάνοια, τοῦ ρουφοῦν τὴ ζωή. Μικροπεριστατικὰ βέβαια. Ὁ ἄρρωστος ὅμως Μπετόβεν παθαίνεται, βασανίζεται.

Τὸ ἐξωτερικό του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ παράξενο αὐτὸ τὸν καιρό Τὰ ροῦχα του σὲ κακὴ κατάσταση, τὰ γκρίζα του μαλλιὰ ἀκτένιστα, τὸ πρόσωπό του χλωμό. Ὅταν περνάει στοὺς δρόμους τῆς γειτονιᾶς του, ξεσκούφωτος τὶς περισσότερες βροχερὲς ἡμέρες, σταματῶντας καμμιὰ φορὰ σὰ ν' ἀκούῃ κάτι τρομακτικό, ἢ μουγκρίζοντας μιὰ μελωδία, μὲ τὴν ἰδέα ἴσως πὼς σιγοτραγουδεῖ, ὁ κόσμος τὸν κυττάζει περίεργα καὶ τὰ παιδιὰ φωνάζουν ἀλύπητα:

—Ὁ τρελλός! Ὁ τρελλός!

Εὐτυχῶς δὲν ἀκούει πιὰ τίποτε. Ἀπὸ τὸ 1819 ἔχασε κάθε ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἐξωτερικοὺς ἤχους. Δὲ ζῇ σ' αὐτὸ τὸν κόσμο. Τὸ λέει ὁ ἴδιος:

— Τὸ βασίλειό μου βρίσκεται στὸν ἀέρα.

Οἱ μελωδίες ποὺ τὸν συντροφεύουν τώρα, κάθε ἄλλο παρὰ ἀπελπισμένες εἶναι. Τὸ 1822 τελειώνει τὴ μεγάλη του «Ἐπίσημη λειτουργία» (**Missa Solemnis**). Κοντὰ σ' αὐτήν, τὶς τελευταῖες του σονάτες γιὰ πιάνο, τ' ἀθάνατα ἀριστουργήματα. Καὶ τὸ 1824 χαρίζει στὴν ἀνθρωπότητα τὴν. Ἐννάτη συμφωνία, τὸν ὕμνο τῆς Χαρᾶς.

Ὅσοι τὸν βλέπουν, ὅσοι ξέρουν τὴν ἐρημιά του καὶ τὴ δυστυχία

Ἡ «μάγισσα» κοπέλλα ἦταν ἡ περίφημη Τζουλιέττα Γκουϊτσάρντι. Ἔμεινε ἀθάνατη, ὅπως ὅλες οἱ γυναῖκες ποὺ πέρασαν γελαστὲς ἢ πονεμένες σὰν ζωὴ τοῦ Μπετόβεν. Οἱ εὐτυχισμένες αὐτὲς στιγμὲς ἦταν ἡ ἀρχὴ μιᾶς ἀπέραντης τραγωδίας.

Ἀνάμεσα στὶς τόσες γνωριμίες τῆς Βιέννης ξεχώριζε ἡ οἰκογένεια Μπροῦνσβικ (**Brunswinck**), Τρεῖς ἀδελφὲπ κι' ἕνας ἀδελφός. Μὲ τὸ Φράντς Μπροῦνσβικ ὁ Μπετόβεν συνεδέετο στενά. Ἡ Τερέζα κι' ἡ Ἰωσηφίνα ἦταν μαθήτριές του στὸ πιάνο. Σιγὰ-σιγὰ ἄρχισε νὰ πλέκεται τὸ εἰδύλλιο. Φαίνεται πὼς τὶς ἀγάπησε καὶ τὶς δυό. Ἀλλὰ ἡ Ἰωσηφίνα παντρεύτηκε σὲ λίγο, κι' ἔτσι ἔμεινε ἡ Τερέζα, ἡ μόνη φωτερὴ ἀχτίδα τῆς ζωῆς του.

Τὶ σύνδεσμος ἀναπτύχτηκε μεταξύ τους τὰ πρῶτα χρόνια, κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ξέρη. Τὸ 1801 ὅμως, περνάει φωτερὸς ἀνεμοστρόβιλος, ποὺ τοῦ ταράζει σὰν ἀνοιξιάτικη πνοὴ τὴ ζωή, ἡ Τζουλιέττα Γκουϊτσάρντι.

Πρωτοξαδέλφη τῶν Μπροῦνσβικ. Κοπελίτσα 16 ἐτῶν τότε, ὅταν πῆγε γιὰ μαθήματα πιάνου στὸ Μπετόβεν. Τσαχπίνα, γελαστή, ὅσο ἡ Τερέζα ἦταν σοβαρὴ καὶ παθητική.

Ἡ νιότη τοῦ Μπετόβεν ξυπνάει. Τριάντα χρονῶν! Στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του! Μὲ τὴν ἀρρώστειά του εἶχε νομίσει πὼς τὰ νιᾶτα του ἔφυγαν γιὰ πάντα. Στὸ ἀντίκρυσμα τῆς Τζουλιέττας ξεχνάει τὴ συμφορά. Γράφει στὸν πιστό του Βέγκελερ: Ἡ νιότη μου, τὸ καταλαβαίνω, τώρα μόλις ἀρχίζει. Δὲν ἤμουν πάντα ἀσθενικός; Τώρα τελευταῖα δυνάμωσα καὶ σωματικὰ καὶ πνευματικά. Κάθε μέρα φθάνω πιὸ πολὺ στὸ σκοπὸ ποὺ αἰσθάνομαι ἀλλὰ δὲν μπορῶ νά τὸν περιγράψω. Δὲ θέλω ν' ἀκούω γιὰ ἡσυχία. Μόνο νὰ μισοελευθερωθῶ ἀπὸ τὴν ἀρρώστειά μου!... Θέλω ν' ἁρπάξω τὴ μοῖρα ἀπὸ τὸ λαιμό, βέβαια δὲ θὰ μὲ λυγίση ἐντελῶς. Ὤ, εἶναι τόσο ὡραῖο νὰ ζήσης χίλιες φορὲς τὴ ζωή σου! Γιὰ μιὰ ἥσυχη ζωή, τὸ καταβαίνω, δὲν εἶμαι πιὰ πλασμένος»,

«Τὴν ἀγαπῶ καὶ μ' ἀγαπάει». Ὅταν τάγραφε ἁλαλλάζοντας ἀπὸ χαρὰ τὰ λόγια αὐτὰ ὁ Μπετόβεν, ἴσως νὰ ἦταν ἀληθινά. Σὲ λίγο ὅμως, τὸ 1803, ἡ Τζουλιέττα παντρεύεται μὲ τὸν κόμητα Γκάλλενμπέργκ, ποὺ ἦταν σκηνοθέτης καὶ συνθέτης κι' αὐτός.

Κανεὶς δὲν παραξενεύτηκε. Ὅλοι τὸ βρῆκαν φυσικὸ πὼς ἡ χαριτωμένη αὐτὴ κόπέλλα ποὺ γινόταν τὸ κέντρο στὶς συναναστροφές, δὲ θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ ταιριάση μὲ τὸν ἀπελέκητο, λιγόλογο αὐτὸ κι' ἰδιόρρυθμο καλλιτέχνη, ποὺ ἦταν καὶ σχεδὸν κουφός.

Ὁ γίγας κλονίζεται. Τὸ λογικό του σαλεύει. Ἡ ἀρρώστεια του χειροτερεύει. Ἐφιαλτικὰ βουϊτὰ τὸν βασανίζουν νύχτα-μέρα. Ὅποια θεραπεία καὶ νὰ δοκίμασε δὲν πέτυχε. Κουφαίνεται, τὸ νοιώθει. Ὅπως κι' ἡ Τζουλιέττα, ποτέ, καμμιὰ γυναίκα δὲ θὰ τὸν ἀγαπήση.

Σὰ λαβωμένο ἀγρίμι πάει καὶ κρύβεται σ' ἕνα χωριό, στὸ Χαϊλι-

τῆς βαπτίσεώς του. Ἀφίνει νὰ καταλάβουν πὼς πρόκειται νὰ παντρευτῆ.

Τερέζα Μαλφάτι, κόρη ἑνὸς πλούσιου κτηματία... Ἕνα χαριτωμένο δεκαοκτάχρονο κορίτσι κι αὐτή. Στὸ τρελλὸ κυνηγητὸ τῆς εὐτυχίας, τὴν ἅρπαξε γιὰ μιὰ στιγμή. Μὰ τοῦφυγε κι αὐτὴ σὰν τὴν Τζουλιέττα, σὰν τὴν Τερέζα Μπροῦνσβικ, σὰν τὴν Ἀμαλία Ζέμπαλντ, λίγο ἀργότερα, τὸ 1812. Σκιὲς εὐτυχίας, ποὺ τὸν φωτίζουν μιὰ στιγμὴ καὶ τὸν ἀφίνουν σὲ πιὸ πυκνὸ σκοτάδι.

Ὅλες αὐτὲς τὶς γυναῖκες τὶς ἀγαπάει ὁ καλλιτέχνης ὅμορφα, ποιητικά.

Ἔλεγε πάντα πὼς ὁ ἔρως χωρὶς τὸ ψυχικὸ ταίριασμα μένει κτηνώδης. Ἡ ἠθική του ἦταν ἀμείλικτη, εἶχε κάτι τὸ πουριτανικό. Τὰ ὡραῖα του λόγια στὸ σημειωματάριό του, μᾶς φωτίζουν τὴν ψυχή του.

—Μόνο ἡ ἀγάπη μπορεῖ νὰ δώση μιὰ ζωὴ εὐτυχισμένη. Θεέ μου, ἄφησέ με πιὰ νὰ τὴ βρῶ. Ἄσε με πιὰ νὰ βρῶ αὐτὴ ποὺ θὰ μὲ ἐνισχύση στὸ καλό. ποὺ θὰ εἶναι ὅλη δική μου.

Ὄχι ὅμως ὅτι δὲν ἔχει νὰ παλέψη κι αὐτὸς ὁ μεγάλος μὲ τὶς ἀνθρώπινες ἀδυναμίες. Ἄλλα του λόγια, εἶναι χαρακτηριστικά.

—Ὁ ἀγῶνας μου θὰ εἶναι ἐναντίον τοῦ αἰσθησιασμοῦ μου.

Ὅπως καὶ στὴ ζωή του, ἔτσι καὶ στὸ ἔργο του, ἡ ἀντρίκεια δύναμη νικάει τοὺς ταπεινώτερους πόθους, ἡ ψυχικὴ ὁμορφιά, τὴν ὕλη. Μὰ ὁ ἀγῶνας καὶ στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο του, μᾶς πλημμυρίζει μὲ δέος τὴν ψυχή, παίρνει διαστάσεις τιτανομαχίας.

ΑΘΛΙΟΤΗΣ

Μετὰ τὸ μεσουράνημα, ἀρχίζει ἡ δύση καὶ ρίχνει τὶς σκοτεινές της σκιές. Τὸ συνέδριο μὲ τ' ἀδιάκοπα γλέντια ξεχαρβάλωσε τὴ βιεννέζικη κοινωνία. Ὁ Ροσσίνι θριαμβεύει. Ἀρχίζουν νὰ βρίσκουν σχολαστικὲς τὶς συνθέσεις τοῦ Μπετόβεν. Ἡ σύνταξη ποὺ τοῦ ὑποσχέθηκαν οἱ τρεῖς πρίγκηπες, δὲν πληρώνεται σχεδὸν ποτὲ τώρα, οἱ περιστάσεις κλόνισαν τὰ οἰκονομικὰ τοῦ κόσμου.

— Αὐτὴ εἶναι ἡ μοῖρα σου, γράφει τώρα ὁ καλλιτέχνης. Δὲν ἔχεις τὸ δικαίωμα νὰ εἶσαι ἄνθρωπος, δὲν εἶναι γιὰ σένα, μόνο γιὰ τοὺς ἄλλους, δὲν εἶναι γιὰ σένα ἡ εὐτυχία. Ὦ Θεέ, δόσε μου τὴ δύναμη νὰ νικήσω τὸν ἑαυτό μου, ἐμένα δὲν πρέπει νὰ μὲ δένη τίποτε μὲ τὴ ζωή.

Ἡ φτώχεια ἀρχίζει νὰ τὸν ἀπειλῆ. Γράφει τὸ 1818.

— Πένομαι σχεδὸν κι' εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ φαίνομαι πὼς δὲ μοῦ λείπει τίποτε. Λίγα λόγια σπαρακτικὰ γιὰ ὅσους ἔχουν ἰδέα τὶ θὰ πῆ φτώχεια καὶ χαμόγελο. Καὶ σὰ νὰ μὴν ἔφθανε ἡ φτώχεια κι' ἡ ἀρρώστεια γιὰ νὰ τοῦ φαρμακώσουν τὴ ζωή, τὴν περιπλέκει μόνος του θέλοντας νὰ κάνη μιὰ καλὴ πράξη. Ἀπὸ τὸ 1795 εἶχαν ἐγκατασταθῆ στὴ Βι-

τρωμένη, τιτάνεια δύναμή της. Κοντά, κοντά, λυτρωτική, ή Ποιμενική. Στή φύση, στίς τρικυμίες της καί στίς χαρές της, βρίσκει ὁ πονεμένος τή μόνη λύτρωση.

Κι οἱ σονάτες. Ἡ δπ. 78, ἡ ἀφιερωμένη στήν Τερέζα, ἁπλῆ καί γλυκειά, κι ἡ περίφημη «Ἀππασσιονάτα», ἀφιερωμένη στόν ἀδελφό τῆς ἀγαπημένης του, τόν Φράντς Μπροῦνσβικ. Κοντά σ' αὐτές, πολλές ἄλλες συνθέσεις, τά θαυμάσια κομμάτια μουσικῆς δωματίου.

ΔΟΞΑ ΚΑΙ ΦΤΩΧΕΙΑ

Τό 1810 ἔσβυσε πιά κι αὐτό τό ὄνειρο τῆς ἀγάπης. Ἔρχεται ἡ δόξα νά τοῦ κλείση τίς πληγές πού καίνε ἀκόμα ἀπό τήν ἐρωτική δυστυχία. Ὁ θρύλος ἀρχίζει νά πλέκεται γύρω ἀπό τ' ὄνομά του. Ἀπό τό 1805 ἕως τό 1812 ἔχει μαθητή τόν ἀρχιδοῦκα Ροδόλφο, πού τόν λατρεύει. Τά οἰκονομικά του δέν εἶναι καί πολύ ἄσχημα. Κατορθώνει νά ζήση μέ τά μαθήματά του καί μέ τά ἔργα του. Δέ λείπουν κι οἱ ἀποτυχίες. Οἱ πολιτικές ἐπιπλοκές δέν ἀφίνουν τόν κόσμο ἥσυχο γιά καλλιτεχνικές ἀπολαύσεις. Τό 1805 εἰσέρχεται ὁ Ναπολέων θριαμβευτής στή Βιέννη. Ἡ πρώτη τοῦ Φιντέλιο δίδεται ἐνώπιον γάλλων ἀξιωματικῶν. Δέν ἐνθουσιάζονται. Ὁ Μπετόβεν ἀγωνιᾶ. Ἔρχονται ὅμως καί ἡμέρες ἀληθινοῦ θριάμβου. Ὅσο περνοῦν τά χρόνια, τόσο ὑψώνεται ἀπάνω ἀπό τή ζωή. Τόσο νοιώθει πιό πολύ τήν ἀξία του, ἰτόσο κατορθώνει νά κυττάζη ἀπό ψηλά τή δυστυχία του. Τό 1812 τρομάζει τόν κόσμο μέ δύο χαρούμενα ἀριστουργήματα, τήν ἑβδόμη καί τήν ὀγδόη συμφωνία. Τό 1814 εἶναι τό κορύφωμα τῆς κοσμικῆς του δόξας. Ἔφθασε στό σημεῖο νά τόν προσκυνοῦν βασιληάδες. Ἀπ' ὅλες τίς χῶρες μαζεύονται οἱ ἡγεμόνες γιά τό περίφημο συνέδριο πού θά κρίνη τήν τύχη τοῦ Ναπολέοντος καί τῆς Εὐρώπης. Ὁ Μπετόβεν, πρᾶγμα σπάνιο στή ζωή του, γράφει γιά τήν περίσταση τή «Νίκη τοῦ Οὐέλλιγκτον» καί τήν «Ἔνδοξη στιγμή». Τά ἔργα αὐτά, πού δέ μποροῦν νά συγκριθοῦν μέ τ' ἀριστουργήματά του, τόν κάνουν ἔνδοξο. Ὁ κόσμος τρελλαίνεται. Μέσα του εἰρωνεύεται πικρά ὁ καλλιτέχνης. Στίς βασιλικές συναναστροφές, πού τόν καλοῦν «ἀφίνει τούς πρίγκηπες νά τοῦ κάνουν κόρτε», ὅπως καυχᾶται σ'ἕνα του φίλο.

Ἀπό τό 1809 τρεῖς πρίγκηπες, ὁ μαθητής του Ροδόλφος, κι οἱ πρίγκηπες Κίνσκυ καί Σόμπκοβιτς, τοῦ δίνουν ἕνα ἐτήσιο ἐπίδομα γιατί φοβήθηκαν γιά μιά στιγμή μήπως ζητήση ἀλλοῦ τήν οἰκονομική ἐξασφάλιση καί φύγη ἀπό τή Βιέννη.

ΟΝΕΙΡΑ ΑΓΑΠΗΣ

Τό 1810 ἡ ἀγάπη περνάει πάλι ἀπατηλή καί φλογερή στήν παράξενη ὕπαρξή του. Ζητεῖ ἐπειγόντως ἀπό ἕνα του φίλο τό πιστοποιητικό

γκενστατ (**Heiligenstadt**) πού γινε περίφημο γιατί ἐκεῖ πέρασε ὁ τιτάνας τήν κρίση ἐκείνη πού τόν ἔφερε ὡς τό κατῶφλι τοῦ θανάτου.

Σκέπτεται ν' αὐτοκτονήση. Ἡ ἠθική του δύναμη ὅμως τόν κρατεῖ. Ἔχει διαβάσει πῶς εἶναι ἔγκλημα ἡ αὐτοκτονία. Ἀλλά ὁ πόθος τοῦ θανάτου τόν κάνει νά πιστεύη πῶς λίγες εἶναι οἱ μέρες τῆς ζωῆς του ἀκόμα. Τότε γράφει τήν περίφημη διαθήκη τοῦ Χάϊλιγκενστατ, ἕνα ἀπό τά πιό πονεμένα ποιήματα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς.

— Ὦ ἄνθρωποι ἐσεῖς πού μέ νομίζετε ἐχθρικό καί μισάνθρωπο, πόσο μέ ἀδικεῖτε, γιατί δέν ξέρετε τή μυστική αἰτία αὐτοῦ πού βλέπετε. Ἀπό τήν παιδική μου ἡλικία ἡ καρδιά μου ἦταν ἀνοικτή,σ'ὅλα τά τρυφερά αἰσθήματα, κι' ἕτοιμη γιά μεγάλες πράξεις. Ἀλλά σκεφθῆτε πῶς ἐδῶ κι' ἕξη χρόνια, βρίσκομαι σέ μιά ἀγιάτρευτη κατάσταση... Γεννήθηκα μέ φλογερή ἰδιοσυγκρασία, μ' ἄρεσαν οἱ συναναστροφές, κι' ὅμως ἔπρεπε νά τραβηχτῶ ἀπό τό κόσμο, νά ζήσω ἔρημος. Τί ταπείνωση ὅταν στεκόταν κάποιος κοντά μου κι' ἄκουγε ἀπό μακρυά μιά φλογέρα, κι' ἐγώ δέν ἄκουγα τίποτε. Τέτοια περιστατικά μ' ἔφεραν κοντά στήν ἀπόγνωση· λίγο ἀκόμα καί θἄδινα μόναχός μου τέλος στή ζωή μου. Μόνον αὐτή, ἡ Τέχνη, μέ θυγκράτησε. Ἄχ, μοῦ φαινόταν ἀδύνατο νά ἐγκαταλείψω τόν κόσμο πρίν ἐκπληρώσω ὅλα ὅσα αἰσθάνομαι πῶς μπορῶ νά δημιουργήσω. Θεότης, βλέπεις τήν καρδιά μου, ξέρεις ὅτι μέσα ἐκεῖ φωλιάζει ἡ ἀγάπη στούς ἀνθρώποος κι' ὁ πόθος νά κάνω τό καλό. Ὦ ἄνθρωποι, ὅταν διαβάζετε κάποτε αὐτά, σκεφθῆτε ὅτι μ' ἀδικήσατε κι' ὁ δυστυχισμένος ἄς παρηγορηθῆ βρίσκοντας ἕνα ὁμοιοπαθῆ του, πού μ' ὅλες τίς δυσκολίες τῆς φύσης, ὅμως ἔκανε ὅ,τι μποροῦσε γιά νά συγκαταλεχθῆ στίς τάξεις τῶν ἀξιων καλλιτεχνῶν κι' ἀνθρώπων.

Κι' ὅμως ὁ Μπετόβεν δέν πεθαίνει, ἔχει χρόνια ἀκόμα νά ζήση, ἔχει τά ὡραιότερα ἀριστουργήματά του νά χαρίση στόν κόσμο.

— Ὦ Θεότης, γράφει ἀλλοῦ, φανέρωσέ μου μιά μέρα, μιά μέρα μόνη χαρᾶς. Εἶναι τόσος καιρός πού ὁ βαθύς ἦχος τῆς ἀληθινῆς χαρᾶς μοῦ εἶναι ξένος. Πότε, ὦ πότε, Θεέ μου, θά τή συναντήσω; Πότε; Ὄχι θἄταν σκληρό.

Ὅσο σκληρή, ἡ ἀλήθεια ἦταν ἀδυσώπητη. Τριάντα δύο ἐτῶν ἄνθρωπος ἔπρεπε ν' ἀποχαιρετήση γιά πάντα τή χαρά. Ἐκτός ἀπό τή βαρυκοΐα, καί μιά ἐντερική πάθησις τόν βασανίζει ἀδιάκοπα.

Πάντως, δέ βαστάει πολύ ἡ ψυχολογία τοῦ Μεγάλου. Τά ἔργα του τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μᾶς δείχνουν τόν κύκλωπα νά τινάζη τήν πέτρα πού τόν πλακώνει.

Ἡ σονάτα, ἡ γνωστή ὡς «Ὑπό τό Σεληνόφως», ἀφιερωμένη στή Τζουλιέττα, ἡ σονάτα μέ τό πένθιμο ἐμβατήριο, ἡ πολυτάραχη σονάτα ἔργ. 31 No 2, σέ ρέ ἔλ., ἡ σονάτα γιά πιάνο καί βιολί ἡ ἀφιερωμένη στόν Κρόϋτσερ. καί προπάντων ἡ δευτέρα συμφωνία, εἶναι ἔργα ὅπου ἡ ἀπελ-

πισία ἐναλλάσσεται δραματικὰ μὲ τὴν πιὸ πεισμωμένη ὁρμὴ γιὰ δράση, ὁ θρῆνος μὲ τὴν πολεμόχαρη κραυγή. Λυτρωτικὰ ἔρχονται τὰ ἐξωτερικὰ γεγονότα νὰ τὸν τινάξουν ἀπὸ τὶς πονεμένες του σκέψεις.

1804. Τρικυμισμένη ἐποχὴ στὴν Εὐρώπη. Ἡ γαλλικὴ ἐπανάστασις ξεπέρασε πιὰ τὰ στενὰ ὅρια τῆς πατρίδος της, ἁπλώθηκε στὸν κόσμον ὅλον. Δὲ μπορεῖ νὰ μὴ λάβῃ κι' ὁ Μπετόβεν μέρος στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐλευθερία. Πολεμάει μὲ τὰ δικά του ὅπλα. Γράφει τὴν «Ἡρωική». Τραγουδεῖ τὸν ἥρωα ὅπως τὸν φαντάζεται, ὅπως θἄθελε κι' ὁ ἴδιος νὰ εἶναι. Μὲ τὴν ἀνάλυση νοῦ ἀριστουργήματος αὐτοῦ, ὅπως καὶ μ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν, θ' ἀσχοληθοῦμε ἀργότερα.

Μετὰ τὴν Ἡρωικὴ ἔρχεται ἕνα ἄλλο ἀριστούργημα. Ἡ μόνη ὄπερα τοῦ Μπετόβεν, ὁ Φιντέλιο. Μετὰ τὸν ὕμνο στὴν ἀντρίκεια, ἡμιθεϊκὴ δύναμη, ὁ ὕμνος στὸ γυναίκειο ἡρωισμό, στὴ συζυγικὴ πίστη καὶ ἐγκαρτέρηση.

Η ΑΘΑΝΑΤΗ ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ

Ὅταν ἔγραφε αὐτὸ τὸ ποίημα στὴ γυναῖκα ὁ μουσικός, πάλι ἡ ἀγάπη πλημμύριζε τὴν καρδιά του. Ἡ κόμησσα Τερέζα Μπροῦνσβικ παίρνει πάλι τὴ θέση ἀπ' ὅπου τὴν εἶχε ἐκτοπίσει τὸ γελαστὸ μὰ ταραγμένο πέρασμα τῆς Τζουλιέττας.

Μαυρομάτα, χλωμή, εἶναι ὅλο ψυχή. Ἔχει ὅμως ἕνα ἐλάττωμα. Εἶναι κάπως κυφή. Τόσο τὸ καλύτερο, θὰ εἶναι πιὸ γλυκειά, πιὸ ἐπιεικὴς γιὰ τὸν κουφὸ ἐρωτευμένο. Ὅ,τι δὲ μποροῦσε νὰ τοῦ χαρίσῃ ἡ Τζουλιέττα, ἡ φωτερὴ πεταλουδίτσα, θὰ τοῦ τὸ δώσῃ ἡ σοβαρὴ κοπέλλα αὐτή, ποὺ ξέρει κιόλας τί θὰ πῇ πόνος.

Τὸ 1806 ἀρραβωνιάζονται. Περνάει ὁ καιρὸς πιὸ γλυκὸς γιὰ τὸν πονεμένο καλλιτέχνη. Κι ἔπειτα, ἡ σχέση κόβεται σιγὰ-σιγά. Γιατί; Κανεὶς δὲν ξέρει.

Δὲν ἀποφάσισε ἡ ἀριστοκράτισσα αὐτὴ νὰ πατήσῃ τὶς προλήψεις καὶ νὰ παντρευτῇ μ' ἕνα μουσικό; Ἢ ὁ ἴδιος ὁ Μπετόβεν, ποὺ τὸ εἶδος τῆς ἀρρώστειάς του τὸν ἔκανε δύσπιστο καὶ ζοφερό, τὴν ἀπογοήτευσε, τὴν ἔφερε σὲ σκέψεις ἂν θὰ μποροῦσε νὰ ζήσῃ μαζί του εὐτυχισμένη; Πάντως ὡς τὸ 1810, ἡ ἀγάπη τους δὲν εἶχε σβύσει. Ἂν ἔσβυσε ποτέ, εἶναι ζήτημα. Ἡ περίφημη ἐπιστολὴ πρὸς τὴν «ἀθάνατη ἀγαπημένη», προκάλεσε καὶ προκαλεῖ ἀτέλειωτες συζητήσεις. Ποιὰ ἦταν ἡ εὐτυχισμένη γυναίκα ποὺ ἀξιώθηκε νὰ γραφῇ γι' αὐτὴν τὸ πιὸ οὐράνιο ἄσμα ἀσμάτων ἀπὸ τὸν πιὸ μεγάλο μουσικὸ τῶν αἰώνων;

Πολλὲς ἀπόψεις, καμμιὰ βεβαιότης. Ἂς διαβάσουμε ὅμως πρῶτα μερικὰ ἀποσπάσματα τοῦ γράμματος:

—Ἄγγελέ μου, ζωή μου, ἐγώ μου.... ἡ καρδιά μου ξεχειλίζει ἀπὸ τὰ πολλὰ ποῦχω νὰ σοῦ πῶ. Εἶμαι ἐκεῖ ποὺ εἶσαι, κι εἶσαι πάντα κι ἐσὺ

μαζί μου. Σ' ἀγαπῶ ὅπως μ' ἀγαπᾶς, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο. Τόσο κοντά, τόσο μακρυά,... Οἱ ἰδέες μου τρέχουν σ' ἐσένα, ἀθάνατη ἀγαπημένη μου, κάποτε χαρούμενες, ἔπειτα μελαγχολικές, ρωτῶντας τὴ μοῖρα ἂν θὰ μᾶς εἰσακούσῃ. Ἡ ἀγάπη σου μ' ἔκανε τὸν πιὸ εὐτυχισμένο καὶ τὸν πιὸ δυστυχισμένο ἄνθρωπο... Νὰ εἶσαι ἤρεμη, νὰ εἶσαι ἤρεμη, νὰ μ' ἀγαπᾶς.... Σήμερα, χθές, τί καυτερὸς πόθος!... τί δάκρυα πρὸς ἐσένα, ἐσένα, ἐσένα ζωή μου...».

Τὸ γράμμα αὐτὸ βρέθηκε τὴν ἐπομένη τοῦ θανάτου του στὰ χαρτιά του. Γιατὶ δὲν στάλθηκε ποτέ; Γιὰ ποιὰ ἦταν προορισμένο; Δίχως ἡμερομηνία, δίχως ὄνομα, ἕνα αἴνιγμα. Ἡ ἀθάνατη αὐτὴ ἀγαπημένη ἦταν ἡ Τερέζα; Ἦταν ἡ Τζουλιέττα; Ἢ καμμιὰ ἄλλη ποὺ ξέφυγε ἀπὸ τὴν ἱστορία; Ὅλοι τείνουν νὰ παραδεχθοῦν πὼς ἦταν μᾶλλον ἡ Τερέζα Μπροῦνσβικ. Γιατὶ τὸ 1816, δέκα χρόνια μετὰ τὸν ἀρραβῶνα του, ὁ Μπετόβεν ἔλεγε:

«Ὅταν τὴ συλλογίζομαι, χτυπάει ἡ καρδιά μου, ὅπως τὴν πρώτη φορὰ ποὺ τὴν εἶδα».

Ἡ Τερέζα Μπροῦνσβικ δὲν παντρεύτηκε ποτέ. Ἔζησε πολλὰ χρόνια μετὰ τὸ Μπετόβεν κι ἀσχολήθηκε σὲ φιλανθρωπικά. Στ' ἀπομνημονεύματα ποὺ ἄφησε, μᾶς ἀπογοητεύει, γιατὶ μόνο τὴν πρώτη της συνάντηση μὲ τὸ Μπετόβεν ἀναφέρει. Ἔπειτα, οὔτε λέξη γιὰ τὸ αἰσθημά της. Μόνο λίγα λόγια αἰνιγματικά, μὰ πύρινα:

—Ἕνα πάθος, ὄλλοτε, μοῦ εἶχε κάψει τὴν καρδιά....

Ἴσως νὰ μὴν ἤθελε νὰ παραδώσῃ τὸ μυστικό της στὸ περίεργο κοινό. Πάντως φαίνεται ἡ πιὸ πιθανὴ «ἀθάνατη ἀγαπημένη». Γιατὶ ἡ Τζουλιέττα δὲν ἔπαιξε ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ Μπετόβεν μετὰ τὸ γάμο της Ὅταν τῆς μιλοῦσαν γι' αὐτόν, ἔλεγε:

—Ἦταν φοβερὰ ἄσχημος, καὶ ντυνόταν πολλὲς φορὲς φρικτά. Μ' ὅλ'αὐτά, πολὺ καλοαναθραμμένος καὶ γεμᾶτος λεπτὰ αἰσθήματα.

Ὁ Μπετόβεν ὅμως τὴν ἀφίνει μειωμένη στὴν ἱστορία. Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ περίφημα τετράδια συνδιαλέξεων ποὺ χρησιμοποιοῦσε γιὰ νὰ συνεννοηθῇ ἀπὸ τὸ 1816, (ὁπότε ἔγινε τελείως κουφός), καὶ ποὺ ἀποτελοῦν ὁλόκληρους τόμους μὲ πολύτιμα βιογραφικὰ καὶ ψυχολογικὰ στοιχεῖα, βρίσκονται χαραγμένα λόγια σκληρὰ σὲ παρεφθαρμένη γαλλικὴ γλῶσσα:

—Ὅταν ἦλθε στὴ Βιέννη, μὲ ζήτησε κλαίγοντας, Ἀλλὰ τὴν περιφρόνησα. (**Revenue à Vienne, elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisais**).

Ἔργα φλογερὰ ἔρχονται νὰ φωτίσουν τὰ χρόνια τῆς ἀγάπης του γιὰ τὴν Τερέζα. Ἡ ὄπερα Φιντέλιο ποὺ ἀναφέραμε πρίν, ἡ τετάρτη συμφωνία, παράξενα ἤρεμη καὶ ἰσορροπημένη ἀνάμεσα στὰ δύο ἡφαίστεια τῆς τρίτης καὶ τῆς πέμπτης, ποὺ ἀκολουθεῖ καὶ συγκλονίζει μὲ τὴ συγκεν-

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΥΦΑΝΤΙΔΗ

ΣΧΟΛΕΙΟ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

ΟΙ ΚΥΡΙΩΤΕΡΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΑΣ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΗΣ

Στὸ σχολειὸ τὸ παιδί, ἀπὸ τὰ μικρά του ἀκόμα χρόνια, πρέπει ν' ἀρχίση νὰ γνωρίζη, μὲ τρόπο συστηματικὰ παιδαγωγικό, τὴ μουσική, ἀπὸ τὴν πιὸ πηγαία καὶ ἁπλῆ της μορφή, τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῆς βυζαντινῆς μελωδίας, μέχρι τὴν ἀνώτερη ἐκείνη τέχνη, ποὺ ἐδημιούργησαν οἱ διάφοροι συνθέτες, δικοί μας καὶ ξένοι, κάθε ἐποχῆς.

Στὸ σχολειὸ μπορεῖ νὰ μάθη τὴ μουσικὴ ἀνάγνωση, τὸ μονόφωνο καὶ χορωδικὸ τραγούδι, στοιχεῖα ἁρμονίας, ἱστορίας τῆς μουσικῆς, μορφολογίας, ὀργανολογίας καὶ γενικὰ μουσικῆς ἐγκυκλοπαιδείας,

Μὲ τὴ χορωδία τοῦ σχολειοῦ, τὸ παιδί, θὰ κάμη τὴν πρώτη του γνωριμία μὲ τὴν ἁρμονία καὶ θὰ ἐκτιμήση τὴν ἀξία τῆς συνεργασίας του μὲ τοὺς συμμαθητάς του.

Μὲ κατάλληλες μουσικὲς διαλέξεις, μουσικὲς ἀναλύσεις, ἀκροάσεις ἀπὸ δίσκους ἢ μὲ τὴν εὐκαιρία ραδιοφωνικῶν ἐκπομπῶν, μποροῦμε νὰ δείξουμε στὸ παιδὶ τοὺς εὑρεῖς ὁρίζοντες τῆς παγκόσμιας μουσικῆς. Ἡ Φιλαρμονικὴ ἢ ἡ ὀρχήστρα, ὅπου ὑπάρχουν, μποροῦν νὰ συνεργασθοῦν μὲ τὸ σχολειό, γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος τῶν παιδιῶν.

Δώδεκα χρόνια τὰ ἔχουμε στὰ χέρια μας· ἔξη στὸ δημοτικὸ καὶ ἔξη στὸ γυμνάσιο. Δὲ φθάνουν ; Ὅταν βέβαια γίνουν νόμοι καὶ ρυθμισθοῦν ὅσα πρέπει νὰ ρυθμισθοῦν γιὰ νὰ μπορῆ νὰ γίνη καρποφόρα ἡ διδασκαλία τοῦ μαθήματος τῆς μουσικῆς στὴν ἐκπαίδευση.

Ὅπως ἔγραφα, σ' ἕνα ἄλλο μου ἄρθρο, ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα ἀπ' τὸ σχολειὸ πρέπει ν' ἀρχίση ἡ μουσική μας ἀνόρθωση. Γιατί, ἔξω ἀπ' αὐτό, στὰ περισσότερα διαμερίσματα τῆς χώρας μας, δὲν ὑπάρχει σχεδὸν τίποτε ποὺ θὰ μορφώση τὴν ἀκοή.

Ἀντίθετα, ἔξω ἀπ' τὸ σχολειό, βουΐζει, νύχτα-μέρα, τὸ ἐλαφρὸ τραγούδι, τὸ ρεμπέτικο, τὸ σερέτικο, ὁ μπαγλαμᾶς, ἡ τζὰζ καὶ κάθε εἴδους ἀνοησία. Ἡ πατρίδα τῶν μουσῶν καὶ τῆς ἁρμονίας, ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ τὴν κατοικῆ ἕνας λαὸς μὲ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα, θυμίζει πότε χώρα τῆς μακρυνῆς Ἀνατολῆς καὶ πότε τῆς Ἀφρικῆς. Κι' ἂς εἴμαστε ἀπόγονοι ἐκείνων ποὺ πίστευαν πὼς μπορεῖ μιὰ πολιτεία νὰ διαφθαρῆ καὶ νὰ ἐκφυλισθῆ, μὲ τὴν ἐπίδραση κακῆς μουσικῆς, «φαύλων μουσικῶν τρόπων» ὅπως λέει ἀρχαῖος συγγραφέας.

Γι' αὐτὸ τὰ νομοθετικὰ μέτρα γιὰ τὸν ἔλεγχο κάθε εἴδους μουσικῆς, ποὺ κυκλοφορεῖ, εἶναι ἀπαραίτητα. Παράλληλα δὲ μὲ τὴν ἀπαγόρευση τῆς μουσικῆς, ποὺ διαστρέφει τὴν καλαισθησία τοῦ λαοῦ καὶ ἐξασκεῖ ἐπάνω του ὀλεθρία ἐπίδραση, πρέπει νὰ ληφθῆ σειρὰ μέτρων ποὺ θὰ προστατεύσουν τὴν ἀληθινὴ τέχνη. Πρέπει νὰ ὑποστηριχθῆ ἡ μουσικὴ ποὺ εἶναι γραμμένη ἀπὸ καλλιτέχνες μὲ ταλέντο καὶ μὲ μόρφωση, εἴτε ἐλαφρὴ εἶν'αὐτὴ(ὀπερέτα, λαϊκὸ τραγούδι κλπ., ὁπότε μαζὶ μὲ τὴν ψυχαγωγία, ποὺ θὰ δώση στὸ λαό, θὰ τοῦ μορφώση γοῦστο καλὸ καὶ θὰ τὸν ἐξευγενίση, εἴτε σοβαρὴ εἶναι, ὁπότε θὰ τοῦ προσφέρη τὴν ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ τέρψη καὶ συγκίνηση.

Μουσικοὶ διαγωνισμοὶ μὲ μεγάλα βραβεῖα, ἠθικὴ καὶ οἰκονομικὴ ὑποστήριξη τῶν συνθετῶν, ὡς πολυτίμου πνευματικοῦ κεφαλαίου τοῦ τόπου, οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τῶν μουσικῶν ἱδρυμάτων, συναυλίες μὲ φθηνὰ εἰσιτήρια χάριν τοῦ λαοῦ, μὲ ἐξερετικὴ φροντίδα στὴν κατάρτιση τῶν προγραμμάτων καὶ κατάλληλη ἀνάλυση τῶν ἔργων, ἔκδοση ὑπὸ τοῦ Κράτους τῶν βραβευομένων ἔργων ἢ οἰκομικὴ διευκόλυνση γιὰ τὴν ἔκδοση μουσικῶν ἔργων, κατάλληλη διαφώτιση τοῦ λαοῦ γιὰ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ τέχνη, συχνὲς ἐκτελέσεις στὸ ραδιόφωνο ἔργων καλῆς μουσικῆς, εἶναι, νομίζω, μερικὰ ἀπ' τὰ σοβαρὰ μέτρα ποὺ θὰ βοηθήσουν στὴ μουσική μας ἀνόρθωση.

Σπουδαῖος παράγων, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν προαγωγὴ τῆς καλαισθησίας καὶ τὴ μουσικὴ ἐξύψωση τοῦ λαοῦ μας εἶναι καὶ ἡ μουσικὴ τῆς Ἐκκλησίας.

Ἀπὸ τότε ποὺ ἐγίναμε Κράτος, οὔτε σ' αὐτὴ τὴ μουσικὴ ἐδόθη ἡ σημασία ποὺ ἔπρεπε.

Ὁ ἀπολογισμὸς μιᾶς ἑκατονταετίας δείχνει πὼς καὶ τὸ σπουδαῖο αὐτὸ ζήτημα ἔπεσε στὰ χέρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας. Τὸ γοῦστο τῶν ἐπιτρόπων νόμος. Τρεῖς ἀγαθοὶ νοικυραῖοι κρίνουν τὴ μουσικὴ ποὺ θ' ἀκούση στὴν ἐκκλησία ὁ λαός μας.

Στὶς περισσότερες ἐκκλησίες ψάλλεται μιὰ μουσικὴ ποὺ δὲν εἶναι οὔτε μονόφωνη βυζαντινὴ οὔτε πολυφωνική. Κάτι ποὺ θυμίζει ἄτεχνη καντάδα. Μουσικὴ ποὺ δὲν ἔχει πάντα χαρακτῆρα θρησκευτικό. Εὐχαριστεῖ ἴσως τοὺς πολλούς; χωρὶς ὅμως νὰ προάγη τὴν καλαισθησία τοῦ λαοῦ μας.

Καὶ ὅμως τὸ ζήτημα αὐτὸ δὲν εἶναι μονάχα καλλιτεχνικό, μουσικό. Εἶναι καὶ θρησκευτικό. Ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ πὼς ἡ μουσική, ὅσο τίποτε ἴσως ἄλλο, ἐπιδρᾶ στὶς καρδιὲς τῶν χριστιανῶν καὶ τοὺς κάνει ν' ἀγαποῦν τὴν ἐκκλησία. Προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἠθικὴ διδασκαλία τοῦ Εὐαγγελίου.

Ἡ ἀνόρθωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς πρέπει ν' ἀρχίση μὲ τὴν ἐκκαθάριση τῶν τετραφωνιῶν, πού, χωρὶς νὰ ἔχουν χαρακτῆρα θρησκευτικό, ἐπεβλήθησαν, μὲ τὴν ἀνάγκη καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῆς συνήθειας, σ' ἕνα ἀκροατήριο ὄχι προηγμένο μουσικά.

Τὸ ἴδιο πρέπει νὰ γίνη καὶ γιὰ τὶς μελωδίες ἐκεῖνες, ποὺ λέγονται βυζαντινές, χωρὶς νὰ εἶναι, χωρὶς νὰ ἔχουν τὰ γνωρίσματα τῆς βυζαντινῆς μελωδίας : ἁπλότητα, ὕφος, περιεχόμενο, ἐκφραστικὴ δύναμη, πρωτοτυπία κλπ.

Παράλληλα ὅμως μὲ τὴν ἐκκαθάριση πρέπει νὰ ληφθοῦν καὶ μέτρα θετικὰ γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας. Μόρφωση πρῶτα ψαλτῶν. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι μονωδική. Ἡ βυζαντινὴ μονωδία θὰ ὑπάρχη πάντα στὴν ἐκκλησία μας, γιὰ λόγους πρακτικοὺς καὶ αἰσθητικούς. Καὶ μέσα σὲ μιὰ ἀνεγνωρισμένη πολύφωνη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος ὁ μονωδὸς θᾶναι ἀπαραίτητος γιὰ τὶς μελωδίες ἐκεῖνες, ποὺ θὰ κριθῆ πῶς πρέπει νὰ ἀκούονται μονόφωνες, ὅπως γράφηκαν, γιὰ νὰ μὴν ἀλλοιωθῆ ὁ χαρακτῆρας τους.

Εἶμαι ἀπὸ κείνους ποὺ πιστεύουν πὼς στὴν ἐκκλη-

σιαστική ἀκολουθία ἔχει τὴ θέση της καὶ ἡ μονωδία καὶ ἡ πολυφωνία. Δὲν πρόκειται δὲ νὰ ἐκτοπίση ἡ μιὰ τὴν ἄλλη. Γι' αὐτὸ δίπλα στοὺς καλοὺς ψάλτας ποὺ πρέπει νὰ μορφώσουμε πρέπει ν' ἀποκτήσουμε καὶ πολύφωνη ἐκκλησιαστικὴ μουσική.

Οἱ προσπάθειες ποὺ ἔγιναν στὸ κεφάλαιο αὐτό, σὲ διάστημα ἑκατονταετίας, ἀπὸ τὴν ἰδιωτική, δυστυχῶς, μονάχα πρωτοβουλία, πρῶτα στὶς ἑλληνικὲς κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ (Βιέννη, τετράφωνη Ἐκκλ. Μουσικὴ Νικολαΐδη - Πράγερ, Χαβιαρᾶ - Ραντχάτιγγερ, 1844) κι ὕστερα, στὰς Ἀθήνας (Ἀλ. Κατακουζηνὸς (1870) Θ. Πολυκράτης κ. λ.) ἔδειξαν τὸ βαθμιαῖο ὡρίμασμα ἑνὸς νέου μουσικοῦ γοὺστου, ποὺ δὲ μπορεῖ ν' ἀγνοηθῆ στὶς θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις τῶν ἀνθρώπων. Γιατὶ κι' αὐτὲς εἶναι μιὰ οὐσιώδης ἐκδήλωση τῆς ζωῆς των. Ἡ ἀντίδραση στὴν αἰσθητικὴ αὐτὴ ἀνάγκη, ὄχι μόνο ἦταν μάταιη, ἀλλὰ καὶ ἔβλαψε πολύ, γιατί, μὲ τὴν ἀδιαφορία ποὺ τὴ διαδέχθηκε, εἰσήγαγε μεσ' στὶς ἐκκλησίες, μουσικὴ ἀνεξέλεγκτη καὶ ὁδήγησε στὴ μουσικὴ ἀναρχία.

Γι' αὐτὸ ἡ ἵδρυση ἑνὸς μουσικοῦ συμβουλίου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ εἰδικούς, ποὺ νὰ ἔχουν ζήσει καὶ τὴ βυζαντινὴ μελωδία καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἁρμονία, πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀπὸ τὰ πρῶτα μέτρα γιὰ τὴν ἀνόρθωση τῆς μουσικῆς τῆς ἐκκλησίας. Πολλὲς οἱ ὑπηρεσίες ποὺ θὰ προσφέρη. Θὰ μᾶς ἀπαλλάξη ἀπὸ τὰ παράσιτα ποὺ φύτρωσαν, μὲ τὸν καιρό, στὸ ἔδαφος τῆς μουσικῆς τῆς ἐκκλησίας. Θὰ κρίνη ὅ,τι θὰ γράφεται στὸ ἑξῆς γιὰ τὴν ἐκκλησία. Θὰ καθορίση τὰ προσόντα τῶν μουσικῶν τῆς ἐκκλησίας (ψαλτῶν, διευθυντῶν ἐκκλ. χορωδιῶν). Θὰ ἐπιβλέψη στὴ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν ἀπ' τὴ βυζαντινὴ στὴ διεθνῆ μουσικὴ σημειογραφία.

Ἔτσι οἱ θαυμάσιες αὐτὲς μελωδίες θὰ γίνουν γνωστὲς σ' ὅλον τὸν κόσμο ἀπὸ μιὰ ἐπίσημη μεταγραφὴ καὶ δὲ θᾶναι εὔκολο στὸν καθένα νὰ τὶς μεταβάλη.

Τὸ μουσικὸ συμβούλιο τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς θᾶναι ὁ νοῦς ποὺ θὰ εἰσηγηθῆ κάθε τι ποὺ θὰ ἀποβλέπη στὴν προαγωγὴ τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας.

Γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ ληφθοῦν μέτρα πολλά, ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ θιγοῦν στὸ ἄρθρο αὐτό.

Χωρὶς νὰ θέλουμε νὰ μποῦμε σὲ λεπτομέρειες, πρέπει ν' ἀναφέρουμε απ' αὐτά. τὴν καθιέρωση τοῦ θεσμοῦ τῶν ἐπιθεωρητῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὴν ἵδρυση αὐτοτελοῦς εἰδικῆς ἕδρας τοῦ μαθήματος στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου, τὴ συστηματοποίηση τῆς διδασκαλίας του στὶς Ἐκκλησιαστικὲς Σχολὲς καὶ τὶς Παιδαγωγικὲς Ἀκαδημίες τοῦ Κράτους καὶ τὴν ἵδρυση σὲ κάθε ἕδρα Μητροπόλεως εἰδικοῦ φροντιστηρίου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὅπου νὰ μετεκπαιδευθοῦν ὑποχρεωτικὰ οἱ ψάλται καὶ οἱ ἱερεῖς τῆς περιφερείας καὶ νὰ μορφωθοῦν οἱ νέοι ποὺ θὰ θέλουν νὰ ἐπιδοθοῦν στὸν καλλιτεχνικὸ αὐτὸν κλάδο.

Γιὰ νὰ γίνουν ὅμως ὅλα αὐτά, πρέπει νὰ ἐνδιαφερθοῦμε γιὰ τὴν τέχνη, γενικά.

Εἶναι καιρὸς ν' ἀναγνωρισθῆ ἡ σημασία ποὺ ἔχει στὸν ἐκπολιτισμὸ ἑνὸς λαοῦ.

Αὐτό, οἱ ἀρχαῖοι μας πρόγονο, τὸ εἶχαν καταλάβει καλά. Ἐπίστευαν πὼς ὁλόκληρη ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου πρέπει νὰ ἐκδηλώνεται μ' ἕναν τρόπο ποὺ νὰ θυμίζη καλλιτέχνημα, «πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται» ἔλεγε ὁ Πλάτων.

Ἡ πλατειὰ των μόρφωση ἦταν τόσο πολὺ ζυμωμένη μὲ τὴν τέχνη, ὥστε δὲ μποροῦσε νὰ ἐννοηθῆ χωρὶς αὐτή.

Οἱ μεγάλοι τους φιλόσοφοι ἦταν καὶ ξακουστοὶ καλλιτέχνες. Τὴ πνευματική τους ἄνθηση τὴ χρωστοῦσαν καὶ στὴν τέχνη.

Ἂς ἐλπίσουμε πὼς καὶ ἡ νέα ἑλληνικὴ πολιτεία θὰ θυμηθῆ τὸ κεφάλαιο αὐτὸ τῆς ἱστορίας μας, τῆς ἱστορίας τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ δὲν θ' ἀργήση νὰ ἐνδιαφερθῆ γιὰ τὴν τέχνη, πού, μαζὶ μὲ ἄλλους παράγοντες τῆς πνευματικῆς μας ἀναπτύξεως, θὰ ξαναφέρη στὸν τόπο αὐτὸ τοῦ φωτὸς καὶ τῆς ἁρμονίας τὸ ἀθάνατο ἀρχαῖο πνεῦμα, ὅπως λέει ὁ Παλαμᾶς, «τοῦ ὡραίου, τοῦ μεγάλου καὶ τ' ἀληθινοῦ!».

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ
Καθηγητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Ὅταν ὁ Μπετόβεν ἔγραφε τὶς πρῶτες σονάτες του ἡ «φόρμα σονάτα» ὅπως τὴν ἐθέσπισε ὁ Φίλιππος - Ἐμμανουὴλ Μπάχ καὶ ὅπως τὴν καθιέρωσαν τὰ ἀριστουργήματα τοῦ Χάϋντν καὶ τοῦ Μότσαρτ, ἦταν ἤδη μιὰ φόρμα γερασμένη. Ἀπὸ πενῆντα χρόνια ἔγραφαν, σ' ὅλες τῆς χῶρες τῆς Δύσης, σονάτες, κουαρτέτα, συμφωνίες κ. λ. π. ποὺ ὅπως ξεύρουμε ἀνήκαν ὅλα στὴ φόρμα σονάτας. Ὅλοι οἱ μουσουργοί, ἀκόμη καὶ οἱ δραματικοί, θεωροῦσαν ὑποχρέωση νὰ γράψουν καὶ μερικὲς σονάτες ἢ συμφωνίες καὶ ἦταν τόσο ἄφθονη ὅσο καὶ ἀνιαρὴ αὐτὴ ἡ παραγωγὴ ποὺ ἔμεινε ἱστορικὴ ἡ φράση τοῦ Μαρμοντέλ: «Σονάτα γιατὶ μὲ κυνηγᾶς».

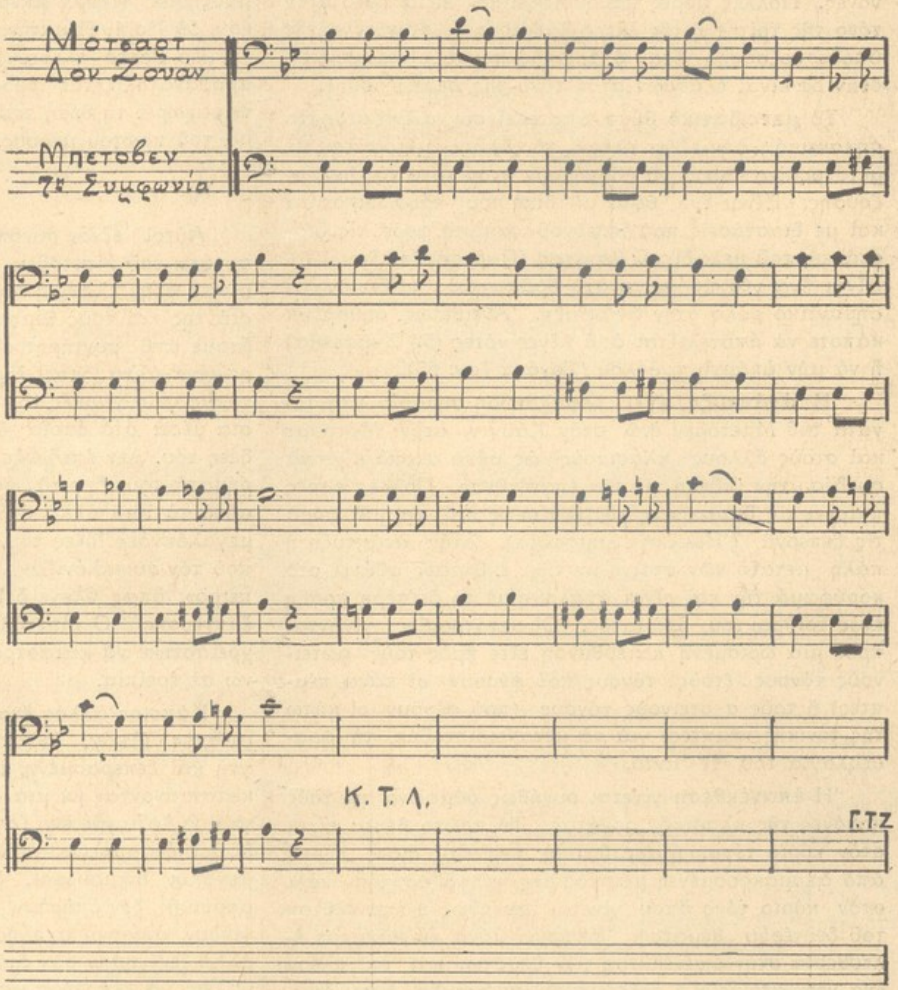
Καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ φόρμα ποὺ ὁ Χάϋντν καὶ ὁ Μότσαρτ εἶχαν ἀνεβάση σὲ τέτοιο ὕψος τελειότητος ὥστε μοιραῖα ἔπρεπε νὰ ἐπέλθη ἡ παρακμή, ἀπὸ αὐτὴ τὴν γερασμένη σονάτα, ξεπήδησε μιὰ νέα μορφὴ τέχνης γεμάτη ζωντάνια καὶ παλμὸ καὶ βάθος, ἕνα μουσικὸ ἀγγεῖο ποὺ μπόρεσε νὰ περιλάβη ὅλη τὴν κλίμακα τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν καὶ νὰ εἶναι συγχρόνως ἕνα ἀριστούργημα τέχνης, ὠμορφιᾶς καὶ ἰσορροπίας, ἡ σονάτα τοῦ Μπετόβεν.

Ἡ φόρμα σονάτα στὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν ἔχει ἀπόλυτα κυρίαρχη θέση. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὁλόκληρο τὸ ἔργο του, ποὺ ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ συμφωνίες, κουαρτέτα, τρίο, σονάτες, εἰσαγωγές, κοντσέρτα κ.λ.π. βασίζεται σ' αὐτήν. Τὸ περίεργο δὲ εἶναι ὅτι πολλὲς φορὲς δοκίμασε νὰ καταπιαστῆ μὲ ἄλλες φόρμες καὶ εἶναι γνωστὸς ὁ πόθος του νὰ γίνη δραματικὸς μουσουργός. Ἔτσι ἔγραψε τὸν Φιντέλιο καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ στοίχισε τοὺς περισσότερους κόπους καὶ τὶς περισσότερες ἀπογοητεύσεις. Καὶ ὁ ὥριμος πιὰ Μπετόβεν ποὺ εἶχε ἤδη πίσω του τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου του, γνώρισε τὴν ἀποτυχία στὸ εἶδος ἀκριβῶς στὸ ὁποῖο ἕνας ἄλλος μουσουργὸς πολὺ κατώτε-

ρός του, ὁ Βέμπερ, ἔφτιανε τὸ πρότυπο τοῦ γερμανικοῦ μουσικοδράματος. Σ' αὐτὴ τὴν ἀποτυχία χρωστοῦμε ἴσως τὴν ἐννάτη του, τὴν ἐπίσημη λειτουργία του καὶ τὰ τελευταῖα κουαρτέτα.

Ἡ σονάτα τοῦ Μπετόβεν ἂν καὶ βασίζεται στὶς ἴδιες ἀρχὲς μὲ τὴν σονάτα τῶν μουσουργῶν ποὺ προηγήθησαν, παρουσιάζει μ' ὅλα ταῦτα διαφορὲς τόσο βαθειὲς ποὺ βλέπει κανεὶς ἀμέσως ὅτι βρίσκεται μπροστὰ σὲ μία νέα ἀντίληψη τόσο τῶν μουσικῶν ἰδεῶν ὅσο καὶ τῆς μορφῆς μέσα στὴν ὁποία ἐκφράζονται αὐτὲς οἱ ἰδέες καὶ δένονται.

Εἶναι περίεργο ὅτι ἐνῶ πολλοὶ μουσικολόγοι ἐμελέτησαν τὶς συγγένειες μεταξὺ Μπετόβεν καὶ Μότσαρτ ἢ ἄλλων καὶ ἀνέφεραν ὁμοιότητες θεμάτων ὅπως π.χ. τοῦ Ἡρωϊκῆς τοῦ Μπετόβεν καὶ τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ **Bastien et Bastienne** τοῦ Μότσαρτ, δὲν ἀνεφέρουν τὴ χτυπητὴ μποροῦμε νὰ ποῦμε ρυθμικὴ ὁμοιότητα ποὺ σημειώνω. Παραθέτω ἐδῶ σὲ ἀντιπαραβολὴ τὰ δύο κείμενα. Ἡ ἄρια εἶναι τὸ «**Fin ch' han dal vino**» ποὺ τραγουδᾶ ὁ Δὸν Ζουὰν.



Γιὰ τὸν Μπετόβεν ἡ σονάτα ἔχει ἕνα κίνητρο, ἕνα σκοπὸ βαθύτερο. Δὲν εἶναι πιὰ ἡ **Sonate galante**, ἡ σονάτα τοῦ σαλονιοῦ ποὺ δὲν εἶχε καμμιὰ ἄλλη φιλοδοξία παρὰ «νὰ ἀρέσῃ στὶς κυρίες». Ὁ Χάϋντν εἶναι πνευματώδης, κομψός, ὁ Μότσαρτ εἶναι τρυφερός, αἰσθηματικός. Καὶ οἱ δύο τους ὅμως ἔχουν ὡς πρωταρχικὴν ἔγνοια ν' ἀρέσουν καὶ νὰ μὴν ξεπεράσουν τὰ ὅρια τῆς **εὐπρεπείας** ποὺ βασιλεύει στὶς αὐλὲς καὶ στὰ σαλόνια τῶν εὐγενῶν ἐκείνου τοῦ καιροῦ, ὅπου ἡ κουβέντα γίνεται σὲ χαμηλὸ τόνο καὶ τὰ αἰσθήματα, ὅσο δυνατὰ καὶ ἂν εἶναι, ἀπαλύνονται, κρύβονται κάτω ἀπὸ ἕνα χαμόγελο καὶ παίρνουν μιὰ μορφὴ εὐγένειας καὶ χάρης.

Μὲ τὸν Μπετόβεν αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τῆς σονάτας καὶ ἐν γένει τῆς **μουσικῆς** ἀλλάζει. Ἀντὶ τὰ μελωδικὰ καὶ ρυθμικὰ σχήματα, ποὺ εἶναι κατ' οὐσίαν τὰ θέματα τῶν προγενεστέρων μουσουργῶν, ὑπάρχει τώρα κυρίαρχη ἡ **μουσικὴ ἰδέα** ποὺ ἐκφράζει κάτι, ἕνα αἴσθημα μιὰ ὁρμή, μιὰ σκέψη ἀκόμη καὶ φιλοσοφική. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν μουσικὴ ἰδέα ὑπάρχει τὸ σπέρμα, τὸ κύτταρο, ἀπὸ τὸ ὁποῖον θὰ γεννηθῇ ὁλόκληρο τὸ ἔργο. Τὰ θέματα ποὺ ζωντανεύει ἔχουν δική τους προσωπικότητα, δική τους ζωὴ καὶ χαράζονται μὲ πυρωμένο σίδερο στὴ μνήμη τοῦ ἀκροατῆ ποὺ τὰ παρακολουθεῖ χωρὶς καμμιὰ προσπάθεια κατὰ τὸ διάστημα τῆς σύντομης ζωῆς τους.

Μιὰ σονάτα ἢ μιὰ συμφωνία τοῦ Χάϋντν ἢ τοῦ Μότσαρτ μπορεῖ νὰ θυμίζῃ μιὰν ἄλλη δική τους σονάτα ἢ συμφωνία καὶ τὸ ὕφος τοῦ Χάϋντν συχνὰ μᾶς θυμίζει Μότσαρτ καὶ ἀντιστρόφως. Ὅμως τίποτε δὲν μᾶς θυμίζουν οἱ τραγικοὶ ρυθμοὶ τῆς πέμπτης συμφωνίας κι ἂς τοὺς μεταχειρίστηκε αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ Μπετόβεν τόσες φορές, τίποτε δὲν μᾶς θυμίζουν οἱ ρυθμοὶ τοῦ ἀλλεγκρέττου τῆς ἑβδόμης συμφωνίας κι ἂς εἶναι αὐτούσιοι οἱ ρυθμοὶ μιᾶς ἄριας τοῦ Δὸν Ζουὰν τοῦ Μότσαρτ.

***

Τὰ σχόλια περιττεύουν, πόσο μᾶλλον ποὺ ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τόσο τὴν ἄρια τοῦ Μότσαρτ ὅσο καὶ τὸ ἀλλεγκρέττο τοῦ Μπετόβεν εἶναι ὁ ἔντονος ρυθμός τους μὲ μόνη διαφορὰ ὅτι εἶναι ταχὺς μὲν στὴν ἄρια ἀργὸς δὲ καὶ ἐπιβλητικὸς στὸ ἀλλεγκρέττο. Τὰ παραπάνω δείχνουν ἀκόμη μιὰ φορὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μότσαρτ στὸν Μπετόβεν καὶ ὄχι μόνο στὸν Μπετόβεν τῆς πρώτης μανιέρας ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὸν ὥριμο δημιουργὸ τῶν μεγάλων συμφωνιῶν. Καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἀκόμη μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ὁ ἀληθινὸς κλασικὸς δὲν ἐφευρίσκει ἀλλὰ ἀφομειώνει τὶς ἀνακαλύψεις τῶν προγενεστέρων του καὶ τοὺς ἐπιβάλλει τὴ δική του προσωπικότητα καὶ σφραγίδα. Ἐξετάζοντας ψυχρὰ αὐτὰ τὰ δύο ἔργα θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνωμε ὅτι ὁ Μπετόβεν ἀντέγραψε, μὰ σὰν ἀκοῦμε τὸ ἀλλεγκρέττο τῆς ἑβδόμης ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄρια τοῦ Μότσαρτ μᾶς συνεπαίρνει ἡ νέα ἑρμηνεία ποῦ δίνει ὁ Μπετόβεν στοὺς ρυθμοὺς ποὺ πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Μότσαρτ, σὲ τούτη ἐδῶ τὴ γῆ, ἐδόνησαν τὰ ἔπη τοῦ Ὁμήρου.

***

ΜΟΡΦΗ

Θέματα: Ἡ ἀντίθεση μεταξὺ **ρυθμικοῦ** καὶ **μελωδικοῦ** θέματος εἶναι πιὸ ἔντονη παρὰ στοὺς ἄλλους κλασικούς. Τὸ πρῶτο θέμα ἔχει καθαρὰ ρυθμικὸ καὶ

οτνικὸ χαρακτῆρα. Εἶναι γεμάτο δύναμη καὶ ἐπιβάλλεται μὲ τὸ ἀντρίκιο ὕφος του. Τὸ μελωδικὸ θέμα εἶναι τρυφερὸ καὶ γυναικεῖο. Συμβαίνει ὅμως νὰ εἶναι τόσο συγγενικὸ μὲ τὸ πρῶτο θέμα ποὺ νὰ φαίνεται σὰν τὸ ἴδιο τὸ πρῶτο θέμα σὲ ἄλλη του μορφή, (Παρ. ἡ 'Απασσιοννάτα). 'Ως πρὸς τὸν τόνο τοῦ μελωδικοῦ ἄσματος ὁ Μπετόβεν δὲν ἀκολουθεῖ τοὺς κλασικοὺς κανόνες. Πολλὲς φορὲς παρουσιάζει τὸ θέμα αὐτὸ στὸν τόνο τῆς τρίτης ἢ τῆς ἕκτης βαθμίδος ἢ στὸν τόνο τῆς ὑποδεσποζούσης ὅταν ὁ ἀρχικὸς τόνος εἶναι μείζων, ὅταν δὲ εἶναι ἐλάσσων στὸν τόνο τῆς δεσποζούσης.

Τὸ **μεταβατικὸ θέμα** ἀποτελεῖ συχνὰ ἕνα στοιχεῖο σημαντικό. Δὲν εἶναι πλέον τὰ ὁλίγα μέτρα ποὺ μὲ μετατροπίες ἔπρεπε νὰ ὁδηγήσουν στὸν τόνο τῆς δεσποζούσης. Εἶναι ἕνα θέμα μὲ δική του προσωπικότητα καὶ μὲ διαστάσεις ποὺ ξεπερνοῦν καμμιὰ φορὰ τὶς διαστάσεις τοῦ μελωδικοῦ θέματος (Παρ. σονάτα ἔργ. 106). Εἶναι ἕνα νέο πρόσωπο στὸ δρᾶμα καὶ παίζει συχνὰ σημαντικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη. 'Αντιθέτως, συμβαίνει κάποτε νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ λίγες νότες (5η Συμφωνία) ἢ νὰ μὴν ὑπάρχη καθόλου (Σονάτα ἔργ. 53).

'Η ἀνάπτυξη ἔχει κεφαλαιώδη σημασία στὴ σονάτα τοῦ Μπετόβεν ἐνῶ στὸν Χάϋντν, στὸν Μότσαρτ καὶ στοὺς ἄλλους κλασικοὺς ὡς μόνο σκοπὸ εἶχε νὰ συνδέση τὴν ἔκθεση μὲ τὴν ἐπανέκθεση. Πολλὲς φορὲς παίρνει τὶς διαστάσεις τῆς ἐκθέσεως καὶ καμμιὰ φορὰ τὶς ξεπερνᾶ ('Ηρωϊκὴ Συμφωνία), Στὴν ἀνάπτυξη ἡ πάλη μεταξὺ τῶν στοιχείων τῆς ἐκθέσεως φθάνει στὸ κορύφωμά της καὶ εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ δεύτερη πράξη ἑνὸς τρίπρακτου δράματος. Οἱ μετατροπίες γίνονται πρὸς μιὰ ὡρισμένη κατεύθυνση εἴτε πρὸς τοὺς φωτεινοὺς τόνους (τοὺς τόνους πού φέρουν οἱ πάνω πέμπτες) ἢ τοὺς σκοτεινοὺς τόνους (ποὺ φέρουν οἱ κάτω τῆς τονικῆς πέμπτες) γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὴ φρασεολογία τοῦ Ντ' 'Εντύ.

'Η ἐπανέκθεση γίνεται συνήθως σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς κλασικῆς σονάτας. Τὸ πρῶτο θέμα εἶναι στὸν κύριο τόνο, ἡ μεταβατικὴ περίοδος ὅμως περνᾶ ἀπὸ ἀπομακρυσμένες μετατροπίες γιὰ νὰ ὁδηγήση πάλι στὸν κύριο τόνο ὅπου γίνεται συνήθως ἡ ἐπανέκθεση τοῦ δευτέρου θέματος. 'Υπάρχει μόνο μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν ἐπανέκθεση τῶν θεμάτων καὶ ἐπὶ πλέον ἕνα νέο στοιχεῖο ἡ **τελειωτικὴ ἀνάπτυξη** ὅπου ἀνακεφαλαιώνονται γοργὰ καὶ σφιχτοδεμένα τὰ κύρια θέματα καὶ ἐπιβάλλεται κυρίαρχη ἡ μουσικὴ κεντρικὴ ἰδέα στὸν ἀρχικό της τόνο.

'Εκτὸς ἀπὸ τὰ κύρια αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τῆς «φόρμας σονάτας» τοῦ Μπετόβεν, ποὺ ὅπως ξέρομε εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ πρώτου μέρους μιᾶς σονάτας,μιᾶς συμφωνίας, ἑνὸς κουαρτέττου κλπ., μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε καὶ μερικὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Μπετόβεν στὰ ὑπόλοιπα μέρη τῆς σονάτας.

Σὲ μερικὲς σονάτες του γιὰ πιάνο ἢ γιὰ βιολὶ προσθέτει μιὰν ἀργὴ εἰσαγωγὴ κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς συμφωνίας τοῦ Χάϋντν. (Παθητικὴ σονάτα, Σονάτα ἔργ. 111, Σονάτα Κρόϋτσερ κλπ.). Σ' ἄλλες πάλι καταργεῖ ἕνα ἢ δύο μέρη εἴτε ἀνατρέπει τὴν σειρὰ τῶν διαφόρων μερῶν.

Στὸ ἀργὸ μέρος ἐκτὸς ἀπὸ τὴν φόρμα ἁπλοῦ λήντ τῶν κλασικῶν ὁ Μπετόβεν δημιουργεῖ νέες φόρμες πιὸ πλατειές, τὸ ἀνεπτυγμένο λήντ, ἢ τὸ λήντ σὲ φόρμα σονάτας, εἴτε μεταχειρίζεται τὸ λήντ μὲ παραλλαγές, ποὺ εἶχε χρησιμοποιήση ὁ Μότσαρτ.

Τὸ Μενουέτο παραχωρεῖ τὴ θέση του στὸ Σκέρτσο ποὺ εἶναι ἕνα γνήσιο δημιούργημα τοῦ Μπετόβεν. Πᾶνε πιὰ τὰ γλυκὰ καὶ χαριτωμένα μενουέτα τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Χάϋντν. Τὸ σκέρτσο τοῦ Μπετόβεν εἶναι γεμάτο ζωντάνια, εἶναι ἀντρίκιο πολλὲς φορὲς μέχρι βιαιότητος, εἶναι παράξενο τόσο ποὺ πολλὲς φορὲς φαίνεται νὰ παραπαίη καὶ νὰ τρικλίζει ἢ εἶναι γεμάτο μυστήριο. (Παρ. Σκέρτσο Κουαρτέτου σὲ φὰ μεῖζον ἔργ. 59 No 1, Πέμπτης, 'Εβδόμης, 'Εννάτης συμφ. κλπ.).

Τὸ Ροντὸ τέλος, πιὸ ἀνεπτυγμένο καὶ ἁπλωμένο προσανατολίζεται πρὸς τὴν φόρμα σονάτα συχνὰ δὲ παραχωρεῖ τὴ θέση του σ' ἕνα νέο ἀλλέγκρο στὴ φόρμα τοῦ πρώτου μέρους.

***

Αὐτοὶ εἶναι συνοπτικὰ οἱ νόμοι ποὺ διέπουν τὴν σονάτα τοῦ Μπετόβεν. "Αν ἔφερε ὁρισμένες μεταρρυθμίσεις στὴν κλασικὴ σονάτα, σεβάστηκε ὅμως τὰ πλαίσιά της καὶ τοὺς θεμελιώδεις νόμους της. Καὶ δὲν τὸ ἔκαμε ἀπὸ συντηρητικότητα, ἀπὸ σεβασμὸ στὰ καθιερωμένα ἀλλὰ γιατὶ ἔκρινε ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς σονάτας στὶς γενικές της γραμμὲς τοῦ πρόσφερε τὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποῖα θὰ μποροῦσε νὰ ἐκφράση τὶς ἰδέες του. Δὲν ἐπεδίωξε συνειδητὰ νὰ νεωτερίση. Τὰ εὑρήματά του δὲν τὰ ὀφείλει στὴν ἀναζήτησή τους γι' αὐτὰ τὰ ἴδια ἀλλὰ στὴν προσπάθεια νὰ ἐκφράση τὶς μεγαλόπνοες ἰδέες του, νὰ δώση μορφὴ στὶς τρικυμίες ποὺ τὸν συνεκλόνιζαν, «νὰ κλέψη τὴ σπίθα ἀπὸ τὸ ἄπειρο» ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος δίνοντας τὸν ὁρισμὸ τῆς ἔμπνευσης. 'Ο Μπετόβεν δὲν ὑπῆρξε ἀρνητὴς καὶ δὲν χρειάστηκε νὰ καταστρέψη γιὰ νὰ χτίση κατόπιν ἐπάνω σὲ ἐρείπια.

Κάποιος ἄλλος ἕνα αἰῶνα πρίν, ὁ 'Ιωάννης Σεβαστιανὸς Μπάχ, δέχονταν νὰ μιλήση μιὰ γλῶσσα στεγνὴ καὶ ξεπερασμένη, τὴν ἀντιστικτικὴ πολυφωνία καὶ καταπιάνονταν μὲ μιὰ φόρμα γεμάτη ριτίδες, τὴν φοῦγκα, κι ἔφτιαχνε ἕνα ἔργο τέλειο ἀρχιτεκτονικά, γεμάτο βάθος ἐκφράσεως, γεμάτο ζωντάνια. Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ μεγάλοι δημιουργοί, δύο σταθμοὶ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, δὲν ὑπῆρξαν «πρωτοπόροι», δὲν ἐπεδίωξαν νὰ γίνουν ἀρχηγοὶ σχολῆς σὰν τόσοι καὶ τόσοι σήμερα· ἀλλὰ ξεκίνησαν σὰν ἁπλοὶ συνεχιστὲς ἀφίνοντας τὸ μεγαλεῖο νὰ ξεπηδήση μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τους μόνο του.

Σὲ ἑπόμενα σημειώματα θὰ ἀσχοληθοῦμε ξεχωριστὰ μὲ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς κυριώτερες σονάτες τοῦ Μπετόβεν, δίδοντας τὴν τεχνικὴ ἀνάλυσή τους.

(Συνεχίζεται)

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

"Οταν ὁ μεγάλος πιανίστας Παντερέφσκυ βρισκόταν στὴν 'Αμερικὴ τὸ 1926, ἔπαιξε ἕνα βράδυ σὲ κάποια δεξίωση, Μπὰχ. Σὰν τέλειωσε, κάποιος ἀπὸ τοὺς καλεσμένους πλησίασε καταγοητευμένος τὸ διάσημο καλλιτέχνη καὶ τοῦ εἶπε:

—Μπράβο! Μπράβο! ὑπέροχα, μαέστρο! τὶ κομμάτι ἀλήθεια παίξατε;

—Τὴν **Τοκκάτα καὶ Φούγκα** σὲ ρὲ ἔλασσον τοῦ 'Ιωάννη - Σεβαστιανοῦ Μπάχ, κύριε!

—"Α! μὰ φαίνεται πὼς ἔχει πολὺ ταλέντο αὐτὸς ὁ Μπάχ, κύριε Παντερέφσκυ, μπράβο του!... Δὲ μοῦ λέτε, ἀσχολεῖται ἀκόμα μὲ τὴ σύνθεση;

—'Αλοίμονο ὄχι πιά, κύριέ μου, ἀποκρίθηκε ὁ Παντερέφσκυ, εἶναι τώρα πάνω ἀπὸ διακόσια χρόνια ποὺ δὲν τοῦ τὸ ἐπιτρέπει ἡ **ἀποσύνθεση!**

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Ὁ Κύπριος συνθέτης κ. Σόλων Μιχαηλίδης διηύθυνε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὸ Ραδιοσταθμὸ Ἀθηνῶν ἐκτελέσεις ἔργων του, μὲ τὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα τοῦ Σταθμοῦ καὶ μὲ σολίστ τὴν κ. Φ. Ἀϊδαλῆ-Σαπουντζῆ. Ὁ κ. Μιχαηλίδης ἐκλήθη στὸ μεγάλο μουσικὸ διαγωνισμὸ τοῦ Φεστιβὰλ τῆς Οὐαλλίας ὡς μέλος τῆς διεθνοῦς πενταμελοῦς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Στὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβὰλ αὐτοῦ ἔχει συμπεριληφθεῖ ὡς ὑποχρεωτικὸν ἕνα χορωδιακὸ ἔργο τοῦ Κύπριου συνθέτη στὸ διαγωνισμὸ τῶν Μικτῶν Χορωδιῶν. Μετὰ, ὁ κ. Μιχαηλίδης θὰ διευθύνει ἔργα του στὸ Ραδιοσταθμὸ τοῦ Ὄσλο τῆς Νορβηγίας καὶ τέλος, θὰ μεταβεῖ στὸ Ζάγκρεμπ ὅπου θὰ παραστεῖ στὸ Συνέδριο ποὺ ὀργανώνει ἡ Διεθνὴς Ἑταιρία Λαϊκῆς Μουσικῆς, τοῦ Συμβουλίου τῆς ὁποίας εἶναι μέλος.

—Ὁ πιανίστας κ. Μάριος Λάσκαρης ἀποσπᾶ λαμπροὺς ἐπαίνους ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς τοῦ Βισμπάντεν. Σημείωσε λαμπρὴ ἐπιτυχία ὡς σολίστ στὸ κονσέρτο σὲ λὰ ἐλ. τοῦ Σοῦμαν μὲ διευθυντὴ ὀρχήστας τὸ διάσημο ἀρχιμουσικὸ Σάλκ. Ἔδωσε ἀκόμη πολλὰ ρεσιτὰλ στὸ ἐξωτερικό: Γαλλία, Βέλγιο, Δ. Γερμανία, Ἀγγλία. Ὁ Μάριος Λάσκαρης ἑρμήνευσε τελευταῖα στὸ Παρίσι ἔργα Σοπέν καὶ Σοῦμαν, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ὀργανώσεως δύο μουσικῶν διαλέξεων ἀπὸ τὸ γνωστὸ μουσικοκριτικὸ Μ. Σαμπινιέλ.

—Ὁ διευθυντὴς τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν κ. Φ. Οἰκονομίδης ἔκαμε ἕνα ταξεῖδι στὴν Ἑλβετία καὶ Γαλλία, ὅπου καὶ διηύθυνε μιὰ συναυλία τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ τῶν Παρισίων.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ — Ἡ τελευταία συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν ἔδωσε τὴν εὐκαιρία σὲ 4 νέους σολίστ νὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους μπρὸς στὸ Ἀθηναϊκὸ κοινό. Ἡ λυρικὴ σοπράνο κ. Ἀλίκη Σωφρονιάδου καὶ ὁ βιολονίστας Ἀντ. Ζαχόπουλος (διπλωματοῦχοι τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν) καὶ ἡ δραματικὴ σοπράνο δ. Ἠρὼ Πάλλη καὶ ἡ πιανίστα δ. Λ. Κουτούβαλη (διπλωματοῦχοι τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου). Τοὺς καλλιτέχνες συνώδευσε μὲ φροντίδα ὁ κ. Θ. Βαβαγιάννης, ποὺ ἔδωσε μὲ τὴν ὀρχήστρα καὶ δυὸ κομμάτια νέων Ἑλλήνων συνθετῶν, τοῦ κ. Θ. Μώρου καὶ τοῦ κ. Α. Ξένου, σὲ πρῶτες ἐκτελέσεις.

—Ἡ Λυρικὴ Σκηνή, ἐπίσης ἀφιέρωσε τὶς παραστάσεις τῆς τελευταίας ἑβδομάδος σὲ ἐμφανίσεις νέων καλλιτεχνῶν. Ἔτσι στὸ «Ριγολέττο» πρωταγωνίστησε ὁ νέος βαρύτονος κ. Κ. Πασχάλης καὶ ἡ Δὶς Κ. Παπαμιχαήλ, στὴν «Τραβιάτα» ὁ κ. Α. Πανταζινᾶκος, στὴν «Καβαλλερία» ἡ Δὶς Ἀμπάρτζογλου, στοὺς «Παλιάτσους» ὁ κ. Παπαχατζόπουλος καὶ στὴ «Λουκία» οἱ κ. κ. Χρ. Ἀλεξόπουλος καὶ Ν. Ζαχαρίου.

—Στὴν αἴθουσα τοῦ «Παρνασσοῦ», τὶς 4 Μαΐου, ἔκαμε τὴν ἐτησία ἐπίδειξη τῆς Σχολῆς του, ὁ καθηγητὴς τοῦ τραγουδιοῦ κ. Κίμων Τριανταφύλλου, μὲ πολλὴν ἐπιτυχία.

—Ἐπίσης ἡ σχολὴ τῆς καθηγητρίας τοῦ τραγουδιοῦ κ. Σμαράγδας Γεννάδη, ἔκαμε τὴν ἐπίδειξή της στὴν ἴδια αἴθουσα, τὶς 12 Μαΐου.

—Μὲ ἐπιτυχία δόθηκε στὸν «Παρνασσὸ» τὶς 14 Μαΐου, ἡ συναυλία τῶν ἀριστούχων καὶ τελειοφοίτων μαθητῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου.

—Τὶς 30 Μαΐου, ἔγινε στὸ «Παρνασσὸ» τὸ ρεσιτὰλ τῆς πιανίστας Δδος Λέλας Κοτσάμπαση, μὲ ἔργα Μπετόβεν, Σοῦμαν, Σοπέν, Λίστ, κλπ.

—Ἡ σχολὴ τραγουδιοῦ τῆς κ. Εἰρ. Σκέπερς-Ἀγγελοπούλου ἔκαμε μὲ ἐπιτυχία τὴν ἐτήσια ἐπίδειξή της τὶς 19 Μαΐου.

ΚΟΡΙΝΘΟΣ—Ἡ καθηγήτρια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου Κορίνθου κ. Λίτσα Γεωργακοπούλου, ἔδωσε στὴν αἴθουσα «Ἠλέκτρα» μιὰν ἐπίδειξη πιάνου τῶν μαθητῶν της. Ἔπαιξαν οἱ μαθήτριες: Ν. Πλαστηροπούλου, Α. Βαρδάκα, Μ. Πιτσούνη, Λ. Κλαδούχου, Η. Γεώργα, Ο. Κονίτσα, Μ. Μπαρτζῆ, Ε. Μπεχράκη, Π. Καγκλῆ, Ε. Κουρῆ, Β. Ζερβοῦ, Μ. Πιερρουτσάκου, Ρ. Κορνάρου, Μ. Παπαβενετίου, Ν. Πανούση, Β. Παβέλλα, Α. Μπουρδέκα, Φ. Σκούρτη, Μ. Γεωργίου, Ν. Ἀνδρικοπούλου, Τ. Βράττου, Κ. Οἰκονομοπούλου, Θ. Παπαβασιλείου, Τ. Κουρῆ, Μ. Παπαδημητρίου, Ο. Οἰκονομοπούλου, Π. Καλιγέρου, καὶ οἱ μαθηταὶ: Θ. Ντάνος, Χρ. Βαρδάκας, Μ. Πανούσης, Σ. Καυκᾶς, Γ. Σπανός.

ΑΓΡΙΝΙΟΝ—Ὁ Καλλιτεχνικὸς καὶ Μορφωτικὸς Ὅμιλος Ἀγρινίου, εἶχε τὴν πρωτοβουλία νὰ καλέσει τὴ Χορῳδία Κοριτσιῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου Πατρῶν γιὰ μιὰ συναυλία. Ἡ χορῳδία, ἀποτελουμένη ἀπὸ 35 περίπου κορίτσια καὶ μὲ διευθυντὴ τὸν κ. Δ. Σινούρη, ἐξετέλεσε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία ἔργα Μέντελσον, Σοῦμπερτ, Ρίτς, Ροσσίνι, Μπόϊτο, Ἀρντίτι καὶ Δημοτικά.

Στὸ πιάνο συνώδευσαν οἱ δεσποινίδες Ε. Σινούρη καὶ Φ. Ἀνδρικοπούλου.

ΠΑΤΡΑΙ—Στὸ θέατρο «Πάνθεον» ἡ Χορῳδία Κοριτσιῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Δ. Σινούρη, ἔκαμε, τὶς 13 Μαΐου, μιὰν ἐπιτυχῆ συναυλία μὲ συμμετοχὴ τῆς Σχολῆς Τραγουδιοῦ Κάρτερ καὶ τῆς πιανίστας δ. Φούλας Ἀνδρικοπούλου, καθηγήτριας εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον Πατρῶν.

ΛΑΡΙΣΣΑ—Στὸ Δημοτικὸ Ὠδεῖον Λαρίσσης ἔγιναν τρεῖς Μαθητικὲς Συναυλίες ὑπὲρ τοῦ Δημοτικοῦ Νοσοκομείου τῆς πόλεως. Στὴν πρώτη Συναυλία ἔλαβαν μέρος οἱ μαθηταὶ καὶ μαθήτριαι Β. Χαλκιᾶ, Θ. Παληούρα, Τ. Ἀντωνοπούλου, Ν. Παπαδημητρίου, Α. Λαγοῦ, Χ. Χασιώτης, Ζ. Παπαδημητρίου, Α. Δημητρίου, Μ. Λεοντίου, Γ. Μαγλαρᾶς, Ε. Δημητρίου. Ἐπίσης ἡ μικτὴ ἐξωσχολικὴ χορωδία τοῦ Ὠδείου ἀποτελουμένη ἐξ 70 γυναικῶν καὶ 50 ἀνδρῶν, ἐξετέλεσε ἀποσπάσματα τοῦ «Ρέκβιεμ» τοῦ Βέρντι, μὲ συμμετοχὴ τοῦ βαθυφώνου κ. Ν. Χατζηευθυμίου. Ἡ ἐπιτυχὴς ἐκτέλεσις ὑπεχρέωσε τοὺς χορωδοὺς νὰ ἐπαναλάβουν τὸ ἔργο τοῦ Βέρντι καὶ στὴ δεύτερη Μαθητικὴ Συναυλία, στὴν ὁποία ἔλαβαν μέρος ἡ παιδικὴ χορωδία τοῦ Ὠδείου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Σπ. Τσαντήλα, καθὼς καὶ οἱ μαθηταὶ καὶ μαθήτριες Δ. Μαλάκη, Λ. Μαρίνου, Ε. Κυλικᾶ, Α. Μόρφη, Α. Σακελλαρίδου, Χ. Χασιώτη, Ε. Γιαννάτου, Α. Μάναγα, Ε. Πιπινοπούλου, Γ. Μαγλαρᾶς, καὶ Ε. Δημητρίου. Στὴν τρίτη κατὰ σειρὰν μαθητικὴ συναυλία ποὺ ἔγινε τὶς 20 Μαΐου στὴν αἴθουσα «Ὀρφεὺς» ἔλαβαν μέρος ἐκτὸς τῶν μαθητῶν τῶν τάξεων τραγουδιοῦ, πιάνου καὶ βιολιοῦ, καὶ ἡ Γυναικεία Χορῳδία τοῦ Ὠδείου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ καθηγητὴ κ. Γ. Μίγκου.

ΝΑΥΠΛΙΟΝ—Τὴν Κυριακὴ 20 Μαΐου στὴν αἴθουσα τοῦ Παραρτήματος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου, ἀνάμεσα σὲ διαλεχτὸ ἀκροατήριο, ἔγινεν ἡ δευτέρα ἐπίδειξις μαθητῶν, πιάνου τὶς σχολῆς τῆς δ. Στέλλας Κωστούρου, κιθάρας καὶ ἀκορντεὸν τοῦ κ. Χαραμῆ, καὶ βιολὶ τοῦ κ. Νόνη.

Στὴν ἐπίδειξη ἔλαβαν μέρος: Μ. Κοκκινοπούλου. Ρ. Ἀϊβαλῆ, Ρ. Γιδοπούλου, Μ. Σπυροπούλου, Α. Μπότσου, Κ. Χαραμῆς, Τ. Παπαντωνίου, Ν. Κοκκίνου, Μ. Μπαλαφούτα, Τ. Πιτουρᾶ, Θ. Γαλανοῦ, Ι. Βλάχου, Λ. Μαργαρίτου, Λ. Βασιλείου, Β. Θεοχάρης, Κ. Σαββοπούλου, Μ. Ἀπαλοδήμα, Μ. Χουντάλα, Π. Οἰκονομοπούλου, Α. Παναγιωτόπουλος, Β. Πετροπούλου, Μ. Μελᾶ, Φ. Τόγια. Λ. Παπανδριανοῦ, Μ. Λεκάκη, Λ. Κατακουζηνοῦ, Μ. Παπανδριανοῦ, Κ. Λεκάκη, Λ. Νικολόπουλος, Λ. Ρουκουνιώτου, Ε. Καμπίτου.

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

MOUSSIKI KINISSIS
(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET D' EDITIONS
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Δρ. 40.000
Ἐξάμην. » 20.000
Τρίμην. » 10.000
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Λ. Χ· 1.0.0
ἢ δολ. 3

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

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καὶ εὐχαριστοῦμεν: Ἀπὸ Α. Ζυγούρη δρ. 40, Π. Τριανταφύλλου δρ. 261, Β. Χαραμῆ δρ. 240, Λ. Μυλωνᾶ δρ. 20, Α. Παπασμύρη δρ. 10, Μ. Κορκούλια δρ. 10, Ν. Παπαντωνίου δρ. 10, Ε. Κόγχιλα δρ. 20. Χ. Ἀρώνη δρ. 20, Β. Φαρτάϊτς δρ. 20, Φ. Μαραμβελάκη δρ. 20, Χ. Ζαχαροπούλου δρ. 20, Χρ. Ἀνδρουλιδάκη δρ. 45, Λ. Γεωργακοπούλου δρ. 52, Α. Ζερβοῦ δρ. 19. Ι. Γεωργιάδη δρ. 35, Μ. Μαχαίρα δρ. 35, Χ. Μανέλλα δρ. 15, Μ. Βλαζάκη δρ. 150, Γ. Κανακάρη δρ. 220.

Δὲν φθάνει νὰ παίρνετε τὸ περιοδικὸ πρέπει καὶ νὰ τὸ διαβάζετε. Ἔχετε πολλὰ νὰ ὠφεληθῆτε.

Ὑποστηρίζετε
τὸ Περιοδικὸ ὅταν ἐγγράψετε
ἔστω καὶ ἕνα συνδρομητή.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Στὴν ἐποχὴ τοῦ ξακουστοῦ Ἰταλο - γάλλου συνθέτη Λούλλυ, οἱ μαέστροι συνήθιζαν νὰ διευθύνουν χτυπώντας στὸ πάτωμα ἕνα μπαστούνι. Μιὰ βραδυὰ λοιπὸν ὁ Λούλλυ ἐνῶ διηύθυνε κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ ὄπερα χτύπησε μὲ τὸ μπαστούνι του τὸ μεγάλο δάχτυλο τοῦ ποδιοῦ του καὶ τὸ πλήγωσε. Ἡ πληγὴ αὐτὴ στὴν ὁποία ὁ συνθέτης δὲν ἔδωσε σημασία, μολύνθηκε σὲ βαθμὸ ποὺ ὁ γιατρὸς ἀναγκάστηκε νὰ τοῦ κόψει τὸ δάχτυλο, γιὰ νὰ προλάβει τὴν ἐπέκταση τῆς γάγγραινας ποὺ ἄρχισε νὰ σχηματίζεται. Δυστυχῶς ὅμως ἡ ἐγχείρηση ἔγινε ἀργά, ἡ γάγγραινα προχώρησε κι ὁ ἄμοιρος Λούλλυ πέθανε σὲ λίγες μέρες.

Ὅταν λοιπὸν ἔνοιωσε πόσο σοβαρὴ ἦταν ἡ κατάστασή του κάλεσε τὸν ἐφημέριό του γιὰ νὰ ξομολογηθεῖ σ' αὐτὸν καὶ νὰ κοινωνήσει.

—Τί πρέπει νὰ κάμω παπᾶ μου γιὰ νὰ γίνω καλά; τὸν ρώτησε στὴν ἀπελπισία του.

—Νὰ μετανοήσεις, παιδί μου.

—Μὲ ποιὸν τρόπο νὰ δείξω τὴν μετάνοιά μου;

—Παιδί μου, γράφεις ὑπερβολικὰ κοσμικὴ μουσική, γιὰ νὰ δείξεις λοιπὸν τὴ μετάνοιά σου πρέπει νὰ κάμεις μιὰ μεγάλη θυσία στὸν Κύριο.

—Τί θυσία, παπᾶ μου;

——Νὰ σκίσεις καὶ νὰ κάψεις τὰ χειρόγραφα τῆς τελευταίας σου Ὄπερας. Ἔτσι θὰ δείξεις τὴ μετάνοιά σου καὶ θὰ μπορέσω νὰ σοῦ δώσω ἄφεση ἁμαρτιῶν.

Ὁ Λούλλυ σκέφτηκε γιὰ λίγο κι' ἐπῆρε τὴν ἀπόφαση.

—Λοιπὸν νά, παπᾶ μου....σκίζω καὶ καίω τὸ τελευταῖο μου ἀριστούργημα.

Σὰν ἔφυγε ὁ παπᾶς, ἀφοῦ ἔδωσε στὸ συνθέτη ἄφεση ἁμαρτιῶν, μπῆκε κάποιος ἄρχοντας φίλος τοῦ Λούλλυ γιὰ νὰ τοῦ κρατήσει συντροφιά. Πάνω στὴν κουβέντα λοιπὸν ὁ ἄρρωστος τοῦ διηγήθηκε τὴν ἱστορία αὐτὴ μὲ τὸν παπᾶ.

—Πῶς! φώναξε ἔξω φρενῶν ὁ φίλος του, ἔκαψες τὴν Ὄπερά σου; Σίγουρα θὰ εἶσαι τρελλὸς γιὰ ν' ἀκούσεις αὐτὸν τὸν ξεμωραμένο παπᾶ!

—Μὴ θυμώνεις, ἄρχοντά μου, τοῦ ἀποκρίθηκε χαμογελώντας πονηρὰ ὁ Λούλλυ, ἤξερα 'γὼ τί ἔκανα... Στὸ συρτάρι μου. ἔχω φυλαγμένο ἕνα δεύτερο ἀντίγραφο τῆς Ὄπερας αὐτῆς!

Ο ΗΛΙΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΑΔΟΧΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Ὀργανισμὸς μὲ πενῆντα ἐτῶν δρᾶσιν συγκεντρώνει προϋποθέσεις αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀπαραίτητοι δι' ἕν συγχρονισμένον Μουσικὸν ἵδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καὶ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εἰς ἐκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ καὶ ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς Πόλεις,

ΣΠΑΡΤΗΝ		
ΒΟΛΟΝ	ΝΑΥΠΛΙΟΝ	ΣΥΡΟΝ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ	ΠΥΡΓΟΝ	ΧΙΟΝ
ΚΟΡΙΝΘΟΝ	ΠΑΤΡΑΣ	ΧΑΝΙΑ
ΛΑΡΙΣΑΝ	ΡΕΘΥΜΝΟΝ	ΧΑΛΚΙΔΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ

Διδάσκονται ὅλα τὰ μαθήματα τῆς ἐνοργάνου καὶ φωνητικῆς μουσικῆς ἀπὸ 80 διακεκριμένους Καθηγητὰς καὶ Διδασκάλους

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949

ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ 25.504

ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ
ΕΠΙΤΕΛΕΙΩΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Μουσικά, Θεατρικά, Κινηματογρφικά θέματα Κίνησις τῶν Ὠδείων Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν καὶ τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Συναυλίαι Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν κ.λ.π.

Μουσικὰ Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000

ΣΗΜ.— Τὰ 24 τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 24.000. Αἱ βιογραφίαι Μόζαρτ, Σούμαν, Σούμπερτ εἰς χωριστὰ δεμένα βιβλιαράκια ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 3.000 ἕκαστον. Ἐμβάσματα διὰ ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν κ. Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΝ ὁδὸς Φειδίου 3, Ἀθῆναι.

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ γίνουν ἀνταποκριταί μας συνδρομηταὶ ἢ ν' ἀγοράσουν τὰ ἀνωτέρω ἄς ἀπευθυνθοῦν εἰς τὰ γραφεῖα μας

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ.25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ
ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Ἁρμόνια, Ἀκορντεόν, Ὄργανα διὰ μπάντας Φιλαρμονικῶν καὶ Ὀρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μαντολίνα, Χρονόμετρα, καὶ ὅλα τὰ εἴδη τῶν ἐγχόρδων καὶ πνευστῶν, Τόξα, Θῆκες, Χορδὲς, Τονοδόται Ἀναλόγια, Ρετσίνες, Καβαλάριδες, Ὑποσιάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτὶ μουσικῆς κ.λ.π. εἴδη ἐξαρτημάτων.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Κλασικὰ — Παιδαγωγικὰ καὶ Νεώτερα διὰ Πιάνο, Τραγούδι, Βιολὶ, Ἄρπα, Μουσικὴ Δωματίου Ἀκορντεόν, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σολφέζ, θεωρητικὰ βιβλία καὶ μουσικῆς φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ἰταλίας, Βελγίου, Αὐστρίας, Ἀμερικῆς κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Ἐπισκευαὶ καὶ μεταφοραὶ παρ' εἰδικῶν τεχνιτῶν.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Λ. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛ. 25.504

Τὸ Γραφεῖον μας ἀναλαμβάνει τὴν καλλιτεχνικὴν ὀργάνωσιν Συναυλιῶν καὶ ἐν γένει Μουσικῶν ἐκτελέσεων εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγγυᾶται τὴν καλλιτέραν ἐξυπηρέτησιν τῶν ἐνδιαφερομένων. Πληροφορίαι προφορικαὶ καὶ δι' ἀλληλογραφίας διὰ τοὺς εἰς τὰς ἐπαρχίας διαμένοντας.