



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

39

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ | Ό Άντον Μπροκνερ. |
| ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ | Ό μουσικισμός στή μουσική. |
| ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ | Ό καταγωγή και ή Ιστορία του πιάνου. |
| ΜΑΡΙΟΥ ΒΑΡΒΟΓΛΗ | Τά συστατικά τής φούγκας. |
| ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ | Γ. Φ. Χαϊντελ (Τέλος) — Γκλουόκ. |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ | Ό σονάτα στό έργο του Μπετόβεν. |
| ΣΩΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ | Ό μουσική στή ζωή μας. |
| | Ό Έλληνες μουσικοί στό έξωτερικό. |
| | Μουσική κίνηση στόν τόπο μας. |
| | Ό ανέκδοτα — Ό Άλληλογραφία. |

ΕΤΟΣ Γ' = ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

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

ΔΙΑΔΟΧΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΥΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ετών δράσιν συγκεντρώ-
ναι προϋποθέσεις αι όποιαι είναι απαραίτητοι
δι' Έν συγχρονισμένον Μουσικόν Ίδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις
εκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΑΙ και ΠΡΟΑ-
ΣΤΕΙΩΝ και τας επαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ
ΒΟΛΟΝ, ΝΑΥΠΛΙΟΝ, ΣΥΡΟΝ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥΡΓΟΝ
ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΠΑΤΡΑ
ΡΟΔΟΝ, ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΤΗΜΑ

ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΜΟΝ

ΛΑΡΝΑΚΟΝ

Διδάσκονται όλα τα με
και φωνητικής μουσικής
Καθηγητάς και

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

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

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκοντεν, Όργανα διά μπά-
ντας Φιλαρμονικών και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιό-
λες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μαν-
δολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τα είδη των έγγό-
ρθων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονο-
δοτά, Αναλόγια, Ρετόινες, Καβαλάριδες, Ύπο-
πέμματα, Σουφλέια, Ταράδια, χαρτί μουσικής



ΜΑΙΑΝ ΒΟΥΡΟΥΗ

ΒΙΒΛΙΑ

και Νεώτερα διά Πιάνο,
και Μουσική Δωμάτιου
Τζάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1907

ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504

ΑΘΗΝΑΙ

Τό μοναδικό στην Ελλάδα μουσικόν
περιοδικόν.

Τό περιοδικόν πού ενημερώνει τούς
πάντας γιά τή μουσική και καλ-
λιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής
Εδούρης και τής Αμερικής.

Άρθρα, μελέτες, Ιστορικά μουσικά
γεγονότα, μουσικά αναγνώσματα,
μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες νά γίνουν άναπαοκριτάι μιας
συνδρομηταί η ν' αγοράσουν τά κατωτέρω τεύχη
ή βιβλία δεσ άπευθυνθούν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής προς τόν
κ. Πέτρον Κοταριδίδη, άδός Φειδιού 3, Αθήνας.

ΣΗΜ. Είς όλους έπιθυμούν νά έχουν τά τεύχη του πρώ-
του έτους, τά στέλνουμε προς όρχ, 2.000 έκαστον ή
35.000 διά τά 24 τεύχη όλου του έτους. Είς όσους
έπιθυμούν τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλ-
νουμε προς όρχ, 3.000 έκαστον ή 35.000 διά 12 τεύ-
χη όλου του έτους. Βιγραφαία Μόσσα, Σόδων,
Σατέν, εις χωριστά διμενεί όρατα βιβλιοθήκεια,
άποστέλλονται άντι όρχ, 4.000 έκαστόν. Βιγραφαί-
α Μπετόβεν και Κάδιν εις ένα βιβλιοθήκεια,
άποστέλλεται άντι όρχ, 5.000.

ΑΡΧΕΙΟ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΑΔΗ ΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ίταλίας, Βελγίου, Αυστρί-
ας κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΗΜΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουτραρισματα, Έπισκευ
αι και μεταφοραι παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Λ. Π.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τό Γραφείον μας αναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργα-
νωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικόν εκτέλεσων εις
τάς Αθήνας και τας επαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος.
Έγγυηται τήν καλύτεραν εξυπηρέτησιν τών ένδιαφερο-
μένων. Πληροφορια προφορικά και δι' άλληλογραφία
διά ιούδ εις τας επαρχίας διαμένοντάς.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗΣ

Ο ΑΝΤΟΝ ΜΠΡΟΥΚΝΕΡ

ΕΝΑΣ ΠΑΡΕΞΗΓΜΕΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Ένας μεγάλος συνθέτης που τόνωμά του πολύ σπάνια συναντάς στο προγράμμα των Συμφωνικών Συναυλιών μας είναι ο Αυστριακός Άντον Μπρούκνερ που, άλλως τε, μόνο την Τετάρτη Συμφωνία του—δσο θυμάμαι τουλάχιστον—έχει γνωρίσει το Αθηναϊκό Κοινό. Έτσι πλέον, κάθε φορά που παίζεται η Τετάρτη αυτή Συμφωνία, βλέπω μ' άπορία στις έπιξηγήσεις του προγράμματος, διακεκριμένους μουσικολόγους μας να έπιμένουν σε κάτι που όηπρε μιά μεγάλη παρεξήγηση στα χρόνια του Μπρούκνερ και ίσως ακόμα λίγο μετά το θάνατό του, παρεξήγηση όμως που διαλόθηκε και άνασκειάστηκε από τους κατοπινούς μελετητές του. Και η παρεξήγηση αυτή είναι πώς τάχα ο Μπρούκνερ, από μέγιστο θαυμασμό στον Βάγκνερ—που ήταν σύγχρονός του και κατά έντεκα χρόνια μεγαλύτερός του—επηρεάστηκε τόσο βαθειά από κείνον, ώστε σαν σπαθός του, έμετέφερε το δραματικό στυλ του Βάγκνερ στη Συμφωνία» θέλοντας, τάχα να συνεχίση τη Νεογερμανική «Σχολή» του Βάγκνερ στο πεδίο της «άπλυτης μουσικής»—οι έντεκαλοί του τον κατηγορούσαν φανερά δσο ζούσε πώς «μιμείται» τον Βάγκνερ...

Ίσως, αν ρίξουμε μιά ματιά στην προσωπικότητα, στη ζωή, στο περιβάλλον του Μπρούκνερ, θα δούμε πιο εύκολα πόση μεγάλη διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο έργο του μεγάλου αυτού Αυστριακού συνθέτη και σ' εκείνο του Βάγκνερ. Σ' ένα μικρό χωριό κοντά στο Λίντς, στο Άνοφέντεν γεννήθηκε ο Άντον Μπρούκνερ—στα 1824—παιδί ενός φτωχού δασκάλου του χωριού που του έδωσε και τα πρώτα μαθήματα μουσικής. Όταν ο πατέρας του πέθανε, πρόωρα, ο Μπρούκνερ, συνέχισε τις μουσικές μελέτες του ως παιδί του κόρου της εκκλησίας του Άγιου Φλόριαν, ενώ συνάμα έργαζόταν ως «βοηθός» του νέου δασκάλου του χωριού που και ως βοηθός του όργανιστά της εκκλησίας και άνεπίσης σε τέτοιο βαθμό τις μουσικές του γνώσεις μόνο του, που δεν όργησε να διορισθ όργανίστας στον καθεδρικό ναό του Λίντς. Μερικά ταξείδια στη Βιέννη, ελάχιστα μαθήματα από μεγάλους δασκάλους της εποχής του—σαν τον Όττο Κίτσλερ—τόν έκαναν να τελειοποιήση έτσι την τέχνη του, ώστε—στα 1867—διορίσθηκε όργανίστας στην εκκλησία της Αύστρατορικής Αύλης, καθηγητής του Όβελου της Βιέννης και καθηγητής του Πανεπιστημίου που όργοντερα τον άνηγόρευσε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφίας. Έως τα 1867, δηλαδή ως την ηλικία των σαράντα τριών έτων, ο Άντον Μπρούκνερ δεν είχε συνθέσει σχεδόν τίποτα εκτός από τους αυτοσχεδιαμούς του στο Όργανο και

είχε ζήσει μιά ζωή φτωχού χωριάτη, συνεσταλμένος, μαζεμένος στον εαυτό του, άπλός και ταπεινός κι' έτσι άπλός και ταπεινός έμεινε ως το θάνατό του—τόν Οκτώβρη του 1896. Ό σπουδαίος Βιεννέζος μουσικολόγος και κριτικός Μάξ Γκράφ, που είχα την τύχη να γνωρίσω στη Βιέννη πριν από έντεκα πέντε χρόνια, όρεκατά ηλικιωμένο πιά, μου διηγήταν πολλά για τον Μπρούκνερ: «Ήμασταν νέοι κομποδαστές τότε και το βασιλείο μας στις συναυλίες ήταν το «οτέε—πατέρε» (δρθες θέσεις στην πλατεία της μεγάλης αίθουσα του Μουσικ—Φεράίν). Ανάμεσα μας, όρθιος έπίσης, παρακολουθούσε ένας άντρας που φαινόταν χωριάτης, ντυμένος με το κοντό χωριάτικο παντελόνι, μ' ένα μεγάλο κεφάλι, έντελός έυρισμένο, μ' ένα μέτωπο γεμάτο ρυτίδες. Ήταν ο Μπρούκνερ. Κι' από τον ζέρωμα, δεν θα μπορούσαμε ποτέ να φαντασθούμε πώς αυτός ό τόσο άπλός και ταπεινός χωριάτης, που φαινόταν τόσο μακριά άπ' όλον τον κόσμο όλούργα του, ήταν ό δημιουργός τέτοιων κολλοσιαίων έργων με τόσο προσωπικό χαρακτήρα... Από κεί, από το «οτέε—πατέρε» άκούσαμε μια μέρα την Τετάρτη Συμφωνία του. Έμεις, ό νέοι, ξεφωνίζαμε από ένθουσιασμό, ενώ ο Μπρούκνερ, ανάμεσα μας, όρθιος σκούπιζε ταπεινά τα μάτια του. Κι' ενώ έμεις ό νέοι τον λατρεύαμε, ό γέρο Χάνσλικ (διάσημος κριτικός της εποχής), μόλις τελείωνε το πρώτο μέρος της Συμφωνίας, σηκωνόταν κι' έφευγε έπιδεικτικά, για να δείξη, πόσο άπεχθανόταν τη μουσική του Μπρούκνερ... Μα ό Μπρούκνερ δεν έδειχνε πώς άντιλαμβάνόταν τίποτα. Ίσως και να μην του έκανε καμιά έντύποις...»

Αυτός ήταν ό Μπρούκνερ. Άπλός, ταπεινός, συνεσταλμένος, θαυμάζοντας τους άλλους και ποτέ τον εαυτό του. Έγραφε τα έργα του όπακούοντας σε μιά εώωτερη άνάγκη, χωρίς να φαντάζεται ίσως πώς θα μένανε. Πόσο άλλοιωτικός χαρακτήρας από την επιβλητική και έπιτακτική μορφή του Βάγκνερ και πόσο άλλοιωτικό το περιβάλλον, ό κόσμος του Μπρούκνερ, από κείνον του κυριού της Μπάβρουτ...

Τις μεγάλες του Συμφωνίες—έννεα εν όλω—όρχισε να γράφη στα πέννητα οχέδον χρόνια του. Και δεν έχει άφίση έξόν άπ' τις Συμφωνίες του παρά ένα Κοιντέττο Έγγόρδων, τρεις Λειτουργίες, τον 1500 Ψαλμό, μερικά χορωδιακά έργα και ένα «Τέ—Νέουμ» (Δοξολογία). Η Ένάτη του Συμφωνία είναι το τελευταίο του έργο και έμεινε ήμιτελής. Υπάρχουν μόνο τα τρία μέρη. Με το «άντάτζιο» της «Ενάτης» του, ό Μπρούκνερ έβρισε—σε ηλικία 72 έτων. Κατά την έπιθυμία του, αντί του 4ου μέρους της Ένάτης του, εκτε-

λοῦν τὴ Δαξολογία του. Παράξενη σύμπτωση νὰ τελειώη κι' αὐτὴ ἡ «Ἐνάτη μ' ἓνα χροδιακό φινάλε...

Ὡς τόσο, ὅταν πῆθαν ὁ Μπρούκνερ, μ' ἄλο πού τὸν περιστοιχίζαν πολλοὶ θαυμαστὲς, ἡ μεγάλη παρεξήγησι βασιτοῦσε ἀκόμα, στὴν ἴδια τὴ χώρα πού τὸν γέννησε, ὅπου μεσουρανοῦσε ὁ Μπράμς. Τὸν Μπράμς ἀποθεώσανε καὶ θεωροῦσανε συνησιτὴ τοῦ Μπετόβεν ἐνῶ ὁ φτωχὸς Μπρούκνερ περνοῦσε γιὰ ἐμιμητῆς τοῦ Βάγκνερ! Ἐἶναι ἀλήθεια, πῶς στὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἀναγνωρίζεται—στὰ 1894 ἔδωσαν σειρά ἀπὸ τὰ ἔργα του στὸ Βερολίνο καὶ τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Λαμουρὲ ἔδινε στὸ Παρίσι τὴν Τρίτη του Συμφωνία. Ἄλλὰ ὁ ἴδιος δὲν ἄκουσε οὔτε τὴν Πέμπτη, οὔτε τὴν Ἑκτη, οὔτε τὴν Ἑβδόμη του, πού εἶναι ἓνα θαῦμα, καὶ μόνο ἐξῆ χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, ἔπαιξαν στὴ Βιέννη τὴν Ἐνάτη του. Καὶ ἡ «παρεξήγησι» διαρκοῦσε ἀκόμα... Κι οἱ ἴδιοι οἱ θαυμαστὲς του, πού πίστευαν στὴ μεγαλοφυΐα του, ἦταν τόσο θαμπωμένοι ἀπ' τὴ Βαυερικὴ λάμψι, πού βλέπανε τὸ ἔργο του σὺν συνέχεια τοῦ ἔργου τοῦ Βάγκνερ!... Ἴσως μάλιστα νὰ τὸν θαυμάσανε ἀκριβῶς γι' αὐτό!

Λίγο-λίγο ὁμως οἱ ὁμίχλες διαλύονταν καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπρούκνερ φαίνονταν πιά αὐτὸ πού ἦταν, ἀπόλυτα **Αὐστριακὸ**. Ὁ ἴδιος ὁ Βάγκνερ, ὅταν πρωτογνώρισε τὸ ἔργο τοῦ Μπρούκνερ, τὸν χαρακτήρισε συνησιτὴ τοῦ Μπετόβεν. Καὶ πραγματικά, ὁ Μπρούκνερ δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὸν Βάγκνερ. Κι' ἂν χρησιμοποιεῖ τὴ μουσικὴ γλῶσσα τοῦ Βάγκνερ, αὐτό, ἦταν ἐπόμενο, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ μουσικὴ γλῶσσα ἦταν ἡ «μοντέρνα» γλῶσσα τῆς ἐποχῆς του. Ὁ κόσμος—ἢ πὸ σαστὰ ὁ «Ὀυρανὸς»—πού δημιουργεῖται μὲ αὐτὴ τὴ

γλῶσσα ὁ Μπρούκνερ, στεκόταν πούλο μακριὰ ἀπὸ τὸν ρωμαντικὸ «ματεριαλισμὸς» τοῦ Μουσικοῦ Δράματος. Ὁ Μπρούκνερ ἔχτιζε ἠχητικὸς ναοὺς, συμφωνικὲς ἐκκληροῖς, πλατείες ἄρμονικὲς οἰκοδομὲς πού εἶναι γεμάτες ἀπὸ ἓνα πανθεϊστικὸ θρησκευτικὸ αἰσθησι. Δὲν ἦταν ἡ Μπαύρουνη τὸ ἀληθινὸ κέντρο τῆς μουσικῆς τοῦ Μπρούκνερ, ἀλλὰ ἡ ἐκκλησία, τὸ ὄργανο τοῦ Ἁγίου Φλόριαν—τὸ ὄργανο μὰς δίνει τὸ κλειδί γιὰ τὴν Τέχνη τοῦ Μπρούκνερ. Ἄπ' τὸ ὄργανο ἐκίνησε, καὶ οἱ Συμφωνίες του, κατὰ βάθος, δὲν εἶναι παρά τεραστία αὐτοσχεδιασμοὶ μεταφερόμενοι ἀπὸ τὸ ὄργανο στὴν ὀρχήστρα. Τὸ πλάτος τῆς ἀναπνοῆς, ἡ μεγαλειώδης ἀνάπτυξι, οἱ δυναμικὲς ὑπερτάσεις, ἡ λάμψι τῆς ἐνορχήστρωσις, ἀπὸ τὸ ὄργανο προέρχονται. Τὸ ὄργανο πού τόσο ἀγάπησε, πού πέρασε κοντὰ του τόσο χρόνια τῆς ζωῆς του. Κάτω ἀπ' αὐτό τὸ ὄργανο τῆς Ἐκκληροῖας τοῦ Ἁγίου Φλόριαν κοιμᾶται τὸν αἰῶνο ὕπνο του ὁ ἄνθρωπος Μπρούκνερ. Ἐκεῖ ζῆτρε νὰ τὸν θάψουν.

Θάθελα νὰ προχωρήσω στὴν ἀνάλυσι τῆς προσωπικότητος καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Μπρούκνερ, ἀλλὰ μὲ σταματᾶ ἡ σκέψι πῶς θάταν ἕνας χαμένος κῶπος: Στὸν εὐλογημένον αὐτὸν τόπον πού ζοῦμε, τόσο ὁ Μπρούκνερ ὅσο καὶ ὁ Βάγκνερ εἶναι ἀγνωστοί. Γιὰτὶ, βέβαια, δὲν μπορεῖ νὰ γνωρίσῃ τὸ ἔργο ἕνὸς ἀπὸ μιά Συμφωνία μόνον—πού κι' αὐτὴ παίζεται σπάνια—κι' οὔτε τὸ ἄλλο ἀπὸ μερικὰ—καὶ πάντα τὰ ἴδια—ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ Μουσικὰ τὸν Δράματα. Ἄς εὐχηθοῦμε ν' ἀλλάξουν κάποτε οἱ καιροὶ καὶ νὰ ζήσουμε κι' ἐβῶ μὲ ἀληθινὴ «μουσικὴ ζωῆς». Αὐτὴ πού ζοῦμε τώρα, εἶναι ἄλλοτε παραδία.

ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

Ο ΜΥΣΤΙΚΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στὸ δεύτερο βιβλίον τῶν «Βασιλέων» τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, διαβάζουμε πῶς ὁ λαὸς τοῦ Ἰσραὴλ αἰνοῦσε τὸν Κύριον μὲ ἄλα τὰ εἶδη τῶν μουσικῶν ὀργάνων, ὄργανο, ἄρπες, λύρες, τῦμπανα, κρτάλα, σείστρα, κὺμβάλα καὶ τρομπέτες. Καὶ πῶς, τὰ μεσάνυχτα, ὁ Προφητᾶνὰς ἀφιερωμένους στὴ σύνθεσι τῶν ψαλμῶν του, ἄκουε τὴν ἄρπα του, τὴν κρημασμένην ὅσταν ἀπὸ τὴν κλίνη του, ν' ἀντηγῆ αὐτομάτως ἀίνους καὶ ὕμνοδεις γιὰ τὴν ὕψιστη δόξα τοῦ Κυρίου...

Ὅσο γιὰ τὸ «Ἄσμα Ἀσμάτων» τοῦ Σολομώντος, τὸ βιβλίον αὐτό εἶναι τόσο γεμάτο ἀπὸ τὸ μυστικισμὸ τῆς Ἀγάπης, τῆς Ἐδοπλαγίας καὶ τῆς Χαράς, ὥστε οἱ σχολαστὰι του νὰ τὸ θεωροῦν σάν μιά περιληψὶ ὄλων τῶν Ἁγίων Γραφῶν, ἀλλὰ καὶ ὄλων τῆς ζωῆς τῆς ἀνθρωπότητος, ἀπ' τὸν καιρὸ πού ὕπηρεε, ὑπάρχει καὶ θὰ ὀπάθῃ ἀκόμη ὡς τις χιλιετηρίδες χιλιετηρίδων...

Τὸν μυστικισμὸν αὐτὸ τῆς Ἀγάπης, πού εἰκάζεται ὡς τις σφαῖρες τῆς ὕπερουσις πνευματικότητος, θὰ συναντήσουμε καὶ οἱ τῶν Κουμφουκίου, ὡς ἓνα πρῶτιστον συντελεσθῆν τῆς μουσικῆς, πού ρυθμίζει αὐτὴ τὴν ἰσορροπία τοῦ Σύμπαντος. Κατὰ τὸν Κινεζὸ φιλόσοφο, ἡ Μουσικὴ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἡ ἀποκάλυψι τῆς Ἰδέας τοῦ Θεοῦ σὺν κόσμῳ καὶ ἡ ἀναμέτρησις τῶν δυνάμεων τοῦ Θεοῦ. Μὲ τὴ Μουσικὴ ὁ ἄνθρωπος συνειδητὰ εἶτε ἀσυνειδητὰ, ἔρχεται σὲ συνάφει μὲ τις πνευματικὲς δυνάμεις τοῦ Ὑπερέραν καὶ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸν νοητὸν ἄόρατον κόσμῳ τῆς ψυχῆς.

Ἄν ἐρευνήσωμεν στοὺς «Νῆμους τοῦ Μανού» τὴ σχέση τῆς Μουσικῆς μὲ τὰ τέσσερα στοιχεῖα, τὸν ἀέρα, τὸ νερὸ, τὴ φωτιά, τὴ γῆ, τὴν ἐπίβρασι τῶν παγκόσμιων ἤχων ἐπάνω στὶς τροχίεσ τῶν ὄστρον, τὸν ἀέρατον μουσικὸν δόξονα τοῦ στερεωκόμου γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖον περιστρέφονται ἄλα τ' ἄόρατα τοῦ Σύμπαντος στοιχεῖα, θὰ βροῦμε τις πρῶτες βασικὲς πηγῆς τοῦ Χριστιανικοῦ μυστικισμοῦ. Ὁ μυστικισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι ἄλλο παρά ἡ πληρότης τοῦ πνεύματος πού βρῖσκει στὴν ἴδια του ἀνάστασι ἐκείνου τοῦ ζητοῦσε πρῖν νὰ βρῆ τίσι αἰσθητῆς μορφῆς τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, καὶ ἡ ἐπικοινωνία του μὲ τὰ βαθύτατα μυστήρια τῆς φύσεως καὶ τῆς ψυχῆς.

Ἄγάπη τοῦ Θεοῦ, ἀγάπη ἀνθρώπινη, πάθος φιλογερό τῆς ἀκέρστης ψυχῆς πού ζητᾶ μιά διεξόδο στὴν ἀνάστασι τῆς Ἰδέας. Ὅλος ὁ μυστικισμὸς τῆς Μουσικῆς εἶναι μιά παγκόσμια Συμφωνία τῆς ἀνθρώπινης ἀγάπης. Οἱ μαγικὲς ἐπικλήσεις μὲ τις ὁποῖες οἱ πρῶτογόνοι λαοὶ ζητοῦσαν νὰ ἐξορκίσουν τις ὄσυνστες ἐχθρικές δυνάμεις τῆς Φύσεως, τὰ φίλτρα τῶν ἀρχαίων μουσικῶν ἐπωδῶν, πού ἐπόλυναν τις αιματωμένες πηγῆς τῶν πολεμιστῶν τῆς Ἰλιάδος μὰ γιάτρεναν καὶ τὰ φυγικά πάθη, οἱ ψαλμοὶ καὶ αἶνοι τοῦ περιουσιου λαοῦ τοῦ Ἰσραὴλ, τὰ λειτουργικά κείμενα πού ἀνύψωσαν μὲ τὰ Γρηγοριανὰ μέλη θάρτητα μουσικὰ μνημεία, ὄλος ὁ μουσικὸς μυστικισμὸς τοῦ Μεσαίωνα

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

τροβ. δούρου, τρευβίρου, μουσικοί Ιππότοι, μενεστρέλ, τραγωδία βέβηλα της Φύσεως και κτίσεως του κόσμου δένδρα θλανθιόμενα, μαγείες της 'Ανοιξέως, σεληνόφωτα γλυκά άκρογιάλια, βροσερές σκίες, μουσικές όνειρεμένες και μουσικές φρικιαστικές... Καί ύστερα άπ' τόν Μεσαίωνα, ή μουσική 'Αναγέννησις, όλη μουσικισμός, όλη άγάπη, Λειτουργίες, μοττέτα, μαδριγάλια-όσματα επικά ενός αούστρου ύπερκόσμου μεγαλείου, που προημούν τή μεγάλη λουθηριανή άναμόρφωσι· 'Η πρώτη έμφάνισις τών «Κοράλ» που άνοηούν σε όλους τούς τόνους τόν έρωτα τών νεοφώτιστων ανθρώπων προς τόν δημιουργόν τους.

Οι προφηταί και πρόδρομοι του μεγάλου Μπάχ άπαθανατίουν πριν άπό τόν άναμενόμενο μουσικό Μεσσία τόν θαυμαστό αυτό έιδος. 'Όλοι γεμάτοι ταπεινωσι και αυτριβή, γεμάτοι βαθύτατη και άκλόνητη πίστι περιβάλλουν τά έριά θέματα τους με τούς χρυσόπορφυρος σταυρούς μέσα θαυμαστικής άντιστικτικής έργασίας που σελαγίζει έκτοτε μασά στούς μουσικούς αιάνας.

Και έρχεται ό 'Αναμενόμενος τών μουσικών καιρών, ό 'Ιωάννης Σιβασιανός Μπάχ με τίς χρυσόκτινες δημιουργίες του, Μοτέττα, Καντάτες, λειτουργίες, 'Ορατόρια, Πάθη του Κυριου κατά Ματθαίου, κατά 'Ιωάννην, με τί βαθύπνοη 'Αγάπη που έμψυχώνει τό έργο του άπ' άκρη ως άκρη άγάπη του Χριστού, άγάπη τών ανθρώπων... 'Ακολουθούν ό Χάιντελ με τό «Μεσσία» του ό Χάουδν με τί «Δημιουργία», ό Μότσαρτ με τό «Ρέκβιεμ», άπόστολοι του μεγάλου μουσικού Μυστικισμού.

Ο Μπετόβεν έρχεται να διδάξη τόν κόσμο ότι «ή Μουσική είναι μία άποκάλυψη άνωτερη άπ' τί Φιλοσοφία». 'Ακούοντας τήν άποκαλυπτική μουσική του, υψοώμενη τήν Ιστορική πραγματικότητα τής «έκστάσεως» όπως τήν δοκιμασάν οι 'Άγιοι και ό Μάρτυρες τής Χριστιανοσύνης, οι «γκιογκις» βραχυμένες ή βουδιστάι, οι φιλόσοφοι τής 'Αλεξανδρινής σχολής, οι θεόληπτοι άσκηταί που ζούσαν κλειόμενοι εν δικούσ τους κόσμους. «Εκείνος που θέ νωρίστη τί Μουσική μου θά λυτρωθή για πάντα άπό τίς ανθρώπινες θλίψεις.» 'Η Μπετοβενική αύτή φράσις δείχνει στήν πονεμένη 'Ανθρωπότητα τόν όρομο που άκολουθήσει ό 'Ιστος για να βρη τί λώτρων «Durch Leiden, Freude». 'Η «Χορά μέσα άπ' τί λώτρ» ή έκστατική χαρά του μουσικού Μυστικισμού που βρισκει στήν 'Ενάτη Συμφωνία μία θαυμαστήν όλοκληρωσι. 'Ο μεγάλος άνθρωπος τής έρχεται με τίς Συμφωνίες του να δοξάση τήν θέλησι, τή δύναμη! που θά νικήση τή Μοίρα, τόν 'Ηρωα που με τό θάρρος του, τήν άνδρεία και τήν άρετή του θα όσση τήν άνθρωπότητα. 'Αφίνε μο' άπ' τήν πανάγαση ψυχή του να ξεχυθή ένας ύμνος έλληνοαομασής για τί ζωοδότειρα Φύσι. Μέσα στήν έξόρμησι τής παγκόσμιας άγάπης, τής άδελφώσεως όλων τών ανθρώπων, ευαγγελίζεται τήν ένωσι τους με τί μεγάλη Χαρά, τήν πλήρη συνειδητοποίηση τής ανθρώπινης δυνάμεως και τής άνθρώπινης εύτυχίας. Οι Συμφωνίες του Μπετόβεν-έπικές, λυρικές ή θεόπνευστες, είναι τόσα έπεισόδια που 'Ιστος μεγάλου μουσικού ποιήματος που μάς παρουσιάζει αύτή τήν Ιδέα τής συλλήφους τής ζωής και τής δημιουργίας. Μιά γινάτνια ήμνευσις, ποτιομένη με τήν Ιδέα τής άνθρώπινης άλληλεγγύης. «Μέσα στή μουσική μου βρισκομαι πλησιέστερα προς τόν Θεό

παρά κάθε άλλος άνθρωπος.» 'Η σταθερή αύτή πεποιθσις τής άράιας ήρωικής ψυχής του μάς έπνευι όλο τό μουσικό μουσικό του Μπετόβεν.

'Ο Μπετόβεν και ό Βάνερ κυριαρχούν σ' όλο τόν 19ον αιώνα. Τόν μοιράζονται έξίσου στή μουσική τους ό μεγάλος θείστης και ό μεγάλος παγανιστής—τό Α και τό Ω τής Μουσικής που ήκλεισαν τόν κύκλο του μεγάλου Μυστικισμού στήν Τέχνη. 'Ο Βάνερ προήλθεν άπό τόν Μπετόβεν τόν 'Αναρχο. Τό μουσικό δαιμονίό του είναι γεμάτο άπό μουσικισμό ή αίσθησιασμό έξίσου. 'Η πνευματικότες τής μουσικής του πηγάζει άπό τόσες συνταραγμένες πηγές! Παράφορος μέσα στις μουσικές φαντασιώσεις που μάς παρασέρνει άκάθεκτα, μάς επιβάλλει τά φλογισμένα όνειρά του, έξω άπό κάθε πραγματική ψυχική ζωή, σε χώρες μυθολογικές, ακαθόριστες, μέσα σε θρυλικούς κόσμους. Στά μάτια του, ή μόνη πραγματικότες είναι τό πάθος, και ό θάνατος είναι ή μόνη ζωή. 'Ο μουσικισμός είναι βαθύτατα παγανιστικός και κολασμένος. 'Ο πόθος του είναι άχόρταγος. Μέσα του παλεύουν όλοι ή άντινομίες, όλες οι αντίθετες δημιουργικές δυνάμεις. Μα ή αγωνιώδης του προσπάθεια για μία άνύψωσι επάνω άπ' τί συνταραγμένη έποχή του, όσζει τόν μεγάλο αυτόν κολασμένο τής Τέχνης. 'Ο Βάνερ εξαγνίζεται με τήν δημιουργία του «Πάρισαλ» τού άνότατου και άνίδεου 'Ηρωα που άναζητούσε με πάθος να δημιουργήσ' όλη του τί ζωή. 'Ετσι, ό μουσικός μουσικισμός του Βάνερ βρισκει τόν άληθινό, τόν άγιασμένο όρομο τής 'Αλήθειας και του 'Εξαγνισμού, ύστερα άπό τόσες φλογερές περιπλανήσεις του μέσα σ' άντρα τής 'Αφροδίτης, τά ρόδινα σπήλαια του 'Ηβουσιου, τούς μαγεμένους κήπους του Κίλοκφορ και τίς μαδρες νύχτες του έρωτικού έκμηνειομο του Τριστόαν.

'Ο Βάνερ με τί συνταραγμένη και τόσο έπικίνδυνη μουσική του, δικαιώνει τόν Νίτσε που τόν άπεκάλεσε «Καλλίστρο τής Τέχνης». Μάς συναρπάζει βίαια, μάς μεθά με θανατερά μαγικά φίλτρα, και μάς άφνιει στο τέλος άβραβιαιου, άγιάτρευτα συντριμμένους.

'Ο Μπετόβεν κορυφώνει τόν χριστιανικό μουσικισμό μ' ένα στωικό μεγαλείο. 'Η μουσική του είναι ένα βάπτισμα ποιοθήσεως, θελήσεως κι' άγάπης. Μάς μιλεί με τήν γλώσσα του ήρωικού λουκευτου, και σ' ατά μεγαλύτερα χριστιανικά του έργα τήν «'Επίσημη Λειτουργία» τό «Χριστό στο 'Όρος τών 'Ελαιών», που είναι άπό τήν αντίθετη πλευρά τού «Πάρισαλ» ό δύο άπροσπέλαστες μουσικές κορφές τής Χριστιανοσύνης.

'Ο Λιστ που πρόφερε τί μεγαλοφυα του, είναι καυτώμα στο βωμό τής βαγνερικής λατρείας, άπο ένας γεννημένος μουσικιστής, που ζή τούς μεγάλους ψυχικούς όματισμούς μέσα στή μουσική του. 'Η «Δαντική Συμφωνία» του είναι μία «Νία ηυανα» άποκρυσταλλώμενη εν τόνους. Τό τρίπτυχο τής «Συμφωνία του Φόουστ» που αναδημιουργεί, σ' μία μεγαλειώδη συνθετικότητα, τήν υπέρνταση του πάθους, τήν έξλη του κακού, τί λώτρωση με τί δύναμη τής 'Αγνότητας και τής 'Επιθύσε, ό «Θούλος τής 'Αγίας 'Ελισάβετ» ό «'Άγιος Φραγκίσκος τής Παύλας που βαδίζει επάνω στα κίματα» ό «'Άγιος Φραγκίσκος τής 'Ασοζής που κάνει κήρυγμα στα πουλάκια», κι ατά άκόμη τά «'Ερωτικά 'Ονειρα» τού μεγάλου ρομαντικού, όρατα όσα μεγαλότομες προσεχές, είναι πλημυρισμένα άπό ένδομυχο, βαθύτατο μουσικισμό μουσικά δημιουργήματα.

Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΚΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Τήν καταγωγή του πιάνου πρέπει να την αναζητήσουμε όχι στη Δόση, όπως πολύ εύλογα θα μπορούσε να φανταστεί κανείς, αλλά στην Άνατολή, όπου συναντούμε για πρώτη φορά τόν πιο παλιό τύπο των οργάνων που έχουν με το χτύπημα των χορδών τους, το **σαντίρ**, που οι χορδές του έχουν σαν με το χτύπημα δυο μικρών σφυριών από ξύλο. Το όργανο αυτό μεταφέρθηκε στη Δόση από τους σταυροφόρους και μετονομάστηκε σε **τύμπανον**. Αρχικά ήταν διατονικό κι αργότερα, στο 17ο αιώνα έγινε χρωματικό.

Ο αριθμός των χορδών του πρωτόγονου τύπου του ήταν πολύ περιορισμένος, σιγά - σιγά όμως αυξήθηκε κι έφτασε στις είκοσιτέσσερες σειρές από τετραπλές χορδές κι αυτές είναι πιά ο τελειοποιημένος τύπος του σημερινού ούγγαρέσκου **τοϊμπαλου**, που σ' έμάς είναι γνωστό με τ' άνατολικό όνομα **σαντούρι**.

Ατ' αυτά τα όργανα προήλθε το **μανικόνριον**, είδος μικρού **τύμπανου** με πλήκτρα, που εξελίχτηκε αργότερα στον τελειοποιημένο τύπο του **κλαβικόνριου**. Το όργανο αυτό έχει μια σειρά πλήκτρα, όπως του πιάνου, που αφοούν απότομα μικρές γλυκίσκιδες ξύλινες κι αργότερα χάλκινες, που, με την ώθηση αυτή, χτυπώντας τις αντίστοιχες πρὸς τα πλήκτρα, χορδές, προκαλώντας έτσι τη δόνησή τους.

Ο αδύνατος μά γλυκός ήχος του κλαβικόνριου, που την εκφραστικότητά του την κανόνιζε το τούσε του εκτελεστή, που μπορούσε να πετύχει κι ένα ωραίο βιμπράτο, στάθηκε για πολλά χρόνια η απόλαυση τῶν μουσικῶν κι αὐτὸ ἀκόμα τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανὸ Μπάχ, που γι' αὐτὸ τὸ ὄργανο ἔγραψε τὰ σαρανταοχτὴ πρελούδια καὶ φούγκες τοῦ Καλοσυγκρασημένου Κλαβί του (*Wohltemperiertes Klavier*). Ἐπίσης κι ὁ γιὸς του Φίλιππος - Ἐμμανουὴλ ἔκτιμοσε πολὺ τὸ ὄργανο αὐτὸ καὶ τὸ θεωροῦσε «πὸ χρήσιμον γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἀπὸ τὸ κλαβεσέν», ἐπειδὴ «ἴο εἶναι πὸ ἐκόλο στήν παραγωγή τοῦ ἤχου καὶ 2ο, ὅπως ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ παίξει πιάνο ἢ φόρτε κι ἀκόμα νὰ δίνει μὴ ἰκανοποιητικὴ διάρκεια στὸν ἤχο, ὅταν ὁ ἐκτελεστὴ εἶναι καλός, μπορεὶ κανεὶς νὰ δίνει ἔκφραση στὸ παίξιμό του.»

Στὴν Ἀγγλία καὶ κυρίως, στὴ Γερμανία τ' ὄργανο αὐτὸ εἶχε μεγάλη διάδοση ἀπὸ τὸ 15ο αἶώνα ὡς τὰ τέλη τοῦ 18ου, κι εἶναι ὁ πραγματικὸς πρόγονος τοῦ πιάνου - γιατί ὅπως εἴπαμε ὁ ἤχος του παράγεται ἀπὸ τὸ χτύπημα τῶν χορδῶν κι ὄχι ἀπὸ τὸ τσίμπημα ὅπως γίνεται στὰ δυὸ συγγενικά του ὄργανα τὸ **βίρτζιναλ** ἢ **ἐπινέτ** καὶ τὸ **κλαβεσέν** ἢ **τοϊμπαλου**, που γι' αὐτὰ πρέπει νὰ ποῦμε λίγα λόγια πρὶν φτάσουμε σ' ὄργανο ποῦ ἀποτελεῖ τὸ κύριο θέμα αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου μας.

Τὸ **βίρτζιναλ** δὲ διαφέρει ἀπὸ τὴν ἐπινέτ ἢ **σπινέτο** παρὰ μόνον τὸ σχῆμα τοῦ ἠχείου, που στὸ πρῶτο εἶναι παραλλήλεμπίεδο ἐνῶ στὴ δεύτερη εἶναι πεντάγωνο. Καὶ στὰ δυὸ αὐτὰ ὄργανα ἡ σειρά τῶν πλήκτρων εἶναι τοποθετημένη στὴν πλάτη τῆς πλευρὰ τους. Νὰ ποῖα ἔτυμολογία δίνει ὁ ἴταλὸς φιλόσοφος τοῦ 18ου αἰῶνα Ἐκαλιγέρ στὴ λέξη **σπινέτο**: «Ἐἶχαν προσθέσει στὰ πλήκτρα (τοῦ οργάνου) ἀκίδες ἀπὸ φτεροκόρακα, που τραβῶσαν ἀπὸ τὶς χάλκινες χορδές μὴ γλυκιά ἀρμονία. Σὰν ἦσιον παιδί ὀνόμαζαν τ' ὄργανο αὐτὸ **κλαβιτοϊμπαλου** καὶ ἀφιγχορδο, τώρα

ὄμως πῆρε τ' ὄνομα **σπινέτο** ἀπὸ τὶς ἀκίδες τοῦ που μοιάζουν μ' ἀγκάθια (*spine*).»

Τὸ **βίρτζιναλ** ἦταν τὸ ἀγαπημένο ὄργανο τῶν Ἀγγλων καὶ κυρίως τῶν γυναικῶν. Ἦταν τὸ εὐνοούμενο ὄργανο τῆς βασιλίσσης Ἐλισάβετ, καὶ γι' αὐτὸ πολλοὶ ὑπόθεσαν πὼς ὀρεῖται τ' ὄνομά του στὴν ἀπαρθένα (*Virgin*) βασιλίσσα, ὅπως ἀποκαλοῦσαν τὴν Ἐλισάβετ. Κατὰ πάσα πιθανότητα ὄμως τ' ὄνομά του προέχεται ἀπὸ τὴ λατινικὴ λέξη *virgo*, που σημαίνει ραβδάκι, ἀφοῦ οἱ ἀκίδες ποῦ χτυποῦν τὶς χορδές του εἶναι στερωμένες σὲ μία σειρά ἀπὸ κάθεται ξύλινα ραβδάκια.

Ἡ ἔκταση τοῦ **βίρτζιναλ** καὶ τῆς ἐπινέτ ἦταν γενικὰ τεσσαρεσέμισι ὀκτάβες.

Ατ' αὐτὰ τὰ ὄργανα προήλθε τὸ **κλαβεσέν** ἢ **κλαβιτοϊμπαλου**, που κατεῖχε σὲ ὕψιστο βαθμὸ τελειότητος ὅλες τὶς ἰδιότητες καὶ τὶς δυνατότητες τῶν προγόνων του.

Τὸ **κλαβεσέν** πρωτοπαρουσιάζεται στὸ 16ο αἶώνα καὶ διαφέρει ἀπὸ τοὺς προγόνους του ὄχι μόνον στὸ σχῆμα, ἀλλὰ κι' ἀπὸ τὶς διπλές χορδές που ἔχει γιὰ κάθε νότα καὶ ποῦ χτυποῦνται ταυτόχρονα ἀπὸ τὸ ἴδιο πλήκτρο, ἐνῶ τὰ δυὸ προηγούμενα τὰ ὄργανα ἔχουν μίαν μόνον χορδὴ γιὰ κάθε νότα. Περὶ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνα ὁ ἑακουστός ὀργανοποιὸς Χάνς Ρούκερ, ἀπὸ τὴν Ἀμβέρσα, ἀρχηγὸς μίαν μεγάλης γενιᾶς φημισμένων ὀργανοποιῶν, κατασκευάζει κλαβεσέν μὲ διπλὰ κλαβί, τοὺς μεγαλύτερους τῆς ἔκτασης καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν χορδῶν ποῦ ἀντιστοιχοῦν στὴν ἴδια νῆτα, καὶ μ' ἓνα οὐστῆμα ἐξυπνοῦν συνδυασμῶν, ποῦ κάνει μὲ μία σειρά ἀπὸ πεντάλ, πετυγαίνει μ' ἀχρίσει σ' ὄργανο αὐτὸ ἔναν ἤχο πὸ γεμάτο καὶ μὴ ἀξιοσημειωτὴ ποικιλία (δωδεκα περίπου εἶδη) ἠχοχρωμάτων.

Ἡ βασιλεία τοῦ κλαβεσέν ἦταν μακρόχρονη καὶ δοξασιμένη. Ἡ λεπτὴ καὶ γραμτὴ χάρη γλυκότητα τοῦ ἤχου του γοήτευε τοὺς ἀκούστες του. Οἱ πὸ φημισμένοι συνθέτες ἔπαιζαν κλαβεσέν ἢ ἔγραφαν γιὰ τ' ὄργανο αὐτὸ μεγάλα ἔργα, που πάντα ἀκόσονται μὲ ἀμείωτο θαυμασμό: ὁ Πόρσελ, ὁ Χαίντελ, οἱ Μπάχ, ὁ Ραβὸ, ὁ Κουπέρν, ὁ Φρεσκομπάλντι, ὁ Σκαρλάτι καὶ πολλοὶ ἄλλοι μεγάλοι συνθέτες λαμπρόρους τῆς δυναστείας τῶν **κλαβεσινιστῶν**, που χάρισαν στὴ Μουσικὴ πολλὰ ἀπὸ τὶς ἀριστουργηματικότερες σελίδες τῆς.

Τὸ κλαβεσέν σὰν ὄργανο σοῖστ ἠγνώρισε τοὺς Ἰταλοὺς θριάμβους ποῦ γινώριζε σήμερα τὸ πιάνο: μὰ ἔξωρα ἀπὸ τὸ φαναχτερό αὐτὸ ρόλο του εἶχε κι ἔναν ἄλλο προορισμὸ λιγότερο βέβαια ἐντυπωσιακὸ μὰ ἐξ ἴσου σημαντικό: νὰ κρατῆ σὲ πειθαρχία τὴν ὀρχήστρα. «Τὸ κλαβεσέν, γράφει ὁ Φίλιππος - Ἐμμανουὴλ Μπάχ, ποῦ σ' αὐτὸ οἱ προκατόχοι μας ἐμπιστευόνταν τὴ διεύθυνση (τῆς ὀρχήστρας), μπορεὶ ὄχι μόνον νὰ γεμίσει τὰ μύσθα ἀλλὰ ἀκόμη καὶ νὰ συγκρατῆ κάθε ὀργανικὸ σύνολο στὸ μέτρο καὶ στὴν ἀκρίβεια. Ὁ ἤχος τοῦ κλαβεσέν πέφτει μέσος σ' αὐτὴ ὀκταῖα τῶν μουσικῶν. Καὶ ἔξω πὼς τὰ λιγότερα κολλοκορδισμένα ὀργανικά σύνολα, που ἀποτελοῦνται ἀπὸ μέτρον μουσικῶν, μποροῦν νὰ πειθαρχήσουν χάρη στοὺς ἤχους τοῦ κλαβεσέν...» Ἀπὸ τὸ 1730 τὸ κλαβεσέν εἶναι ὁ πραγματικὸς κύριος τῆς ὀρχήστρας. Ἡ

ἀπ' όταν ἐμφανίστηκαν τ' ἀριστουργήματα τοῦ Γκλουκ
ὁ ρόλος του περιορίστηκε μόνο στὸ νὰ συνοδεύει τὸ
ρετσιτατίβο σέκο τῆς Ἰταλικῆς ὄπερας· κ' ἀπὸ τότε
ἀρχίζει ἡ παρακμὴ του, ὡς πρὸς ἔκποιστηκε ὀριστικά,
περὶ τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα, ἀπὸ τὸ νεογέννητο πιάνο.

Τὸ **πιάνο** κινεῖται πρῶτος ἀπορροήθηκε στὴν
Ἰταλία, παρ' ὅλο πὸς τὴν τιμὴ αὐτῆ τῆ διεκδικεῖ ἡ
Γαλλία κ' ἡ Γερμανία. Καί πραγματικά πρῶτος ὁ
Φλορεντινὸς ὄργανοποιὸς Μπαρτολομέο Κριστόφορι
κατασκεύασε, τὸ 1711, τὸ πρῶτο πιάνο **γκραβιτέμπαλο**
κολ πιάνο ε **φόρτε**, ὅπως τ' ὀνόμασε, πού εἶχε
μιά σειρά πλήκτρα μετέωρα πάνω ἀπὸ τίς χορδές τοῦ
ὄργάνου, πὸς μὲ τὴν πίεση τοῦ πλήκτρου χτυποῦσαν
τίς χορδές αὐτές. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ Κριστόφορι ἐφεύ-
ρηκε τὰ τρία κύρια ὄργανα πὸς ἀποτελοῦν τὸ μηχανο-
ισμὸ τοῦ μοντέρνου πιάνου, πὸς ὁ σύγχρονος τοῦ
Ἰταλὸς μουσικογράφος Στσίπιο Μαφεί τὰ περιγράφει
ἔτσι :

1. «Τὸ **σφουρί (marteau)**: Στὴ θέση τοῦ πλήκτρου
ὅπου ἦταν στερεωμένη ἡ ἀκίδα πὸς τοιμοῦσε τὴ χορ-
δῆ στὸ κλαβεῖον, τώρα ὑπάρχει, στὸ πιάνο, ἓνα σύστη-
μα σφουριῶν πὸς χτυποῦν τὴ χορδῆ καί πὸς τὸ κεφάλι
τους εἶναι σκεπασμένο μὲ δέρμα ζαρκαδιῶ. Τὰ σφου-
ριά αὐτὰ χτυποῦν τὴ χορδῆ ἀπὸ πὸς σιγὰ ὡς
πολύ δυνατά, ἀνάλογα μὲ τὴ δύναμη μὲ τὴν ὁποία
ὁ ἐκτελεστής πιέζει τὰ πλήκτρα.

2. Ἡ διαφυγὴ (**échappement**): Τὸ σφουρί ἀφοῦ
χτυπήσει τὴ χορδῆ, καί πρὶν τὸ δάχτυλό ἀφίσει τὸ
πλήκτρο, ἐναναπέφτει μόνο του στὴν πρώτη του θέση.

3. Ὁ πινέγας (**étoffeoir**): "Ὅταν τὰ πλήκτρα δὲν
κινούνται, μιά σειρά ἀπὸ ἐυλακία γαρνιρισμένα μὲ
τόσσα, ἀκουμποῦν πάνω στὴ χορδῆ καί τὴν ἐμποδίζουν
νὰ δονεῖται: ὅταν ὅμως ἡ ἄκρη τοῦ πλήκτρου σηκώνε-
ται γιὰ νὰ σπράξει τὸ σφουρί πρὸς τὴ χορδῆ, ἡ ἄλλη
ἄκρη ὅπου εἶναι τοποθετημένη ὁ πινέγας χαμηλώνει
κ' ἀφίνει τὴ χορδῆ λεύτερη.»

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ Ἀγγλία διατείνεται πὸς ὁ
Ἀγγλὸς μοναχὸς Γούντ, πὸς ἔμεινε στὴ Ρώμη, κατα-
σκεύασε ἐκεῖ τὸ 1711 ἓνα **φόρτε-πιάνο**, πὸς σὲ λίγο
στάλθηκε στὴν Ἀγγλία.

Στὴ Γαλλία πάλι βλέπομε τὸν ὄργανοποιὸ Μάριο
νὰ παρουσιάζει στὴν Ἀκαδημία τῶν Ἐπιστημῶν, τὸ
1716, τὸ σχέδιο τεσσάρων **κλαβεσῶν μὲ σφουριά**, καί ἡ
Ἀκαδημία ἀποφάνθηκε εὐνοϊκότητα γι αὐτὰ. Τὰ ὄ-
ργανα τοῦ Μάριου μοιάζουν μὲ τὸ σημερινὸ ὄργανο-
πιάνο, ἐνὸς αὐτὰ τοῦ Κριστόφορι μὲ τὸ πιάνο μὲ οὐρά

Τέλος ὁ Γερμανὸς Γκότφριντ Σρέτερ, τὴν ἴδια
ἐποχῆ, ἐπινόησε ἐπίσης ἓνα **κλαβεσῶν μὲ σφουριά**,
ὅπως βλέπομε σ' ἓνα γράμμα του μεταγενέστερο ἀπ'
αὐτὴ του τὴν ἐπινόηση, ὅπου γράφει: «τὸ 1717, κατα-
σκεύασα στὴ Δρέσδη, ὕστερα ἀπὸ πολλὴ μελέτη, τὸ
μοντέλο ἐνὸς καινοῦργου **κλαβεσῶν μὲ σφουριά**, πὸς
πάνω σ' αὐτὸ μποροῦσε κανεὶς νὰ παίζει μὲ δύναμη
ἡ σιγανὰ.» Δυστυχῶς ὅμως ἦταν πολὺ φτωχὸς καί δὲ
βρῆκε ὀλιχὴ ὑποστήριξη γιὰ νὰ βιομηχανοποιήσει τὴν
ἐφεύρησή του.

Τίς ἰδέες όμως τοῦ φτωχοῦ Σρέτερ ἐκμεταλλεύ-
τηκε ὁ Σάξωνος ὄργανοποιὸς Γκότφριντ Σίλμπερμαν
καί κατασκεύασε τὰ πρῶτα **πιάνο-φόρτε**. Δυὸ ἀπ'
αὐτὰ τὰ παρουσίασε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Ἰωάννη
Σεραφισιανὸ Μπάχ, πὸς, ἀφοῦ τὰ ἐξέτασε καί τὰ δοκί-
μασε προσεχτικά, τοὺς ἐπαίνεσε τὸ μηχανισμό, ὄχι ὅμως
καί τὴν ἡχητικότητά τους, πὸς τὴ βρῆκε ἄνηση κ' ἀδύ-
νατη ἰδίως στὶς ψηλές νότες. Ὁ Σίλμπερμαν ὅμως δὲν

ἀποθαρσύνθηκε, ἀλλὰ βάλθηκε νὰ διορθώσει τὰ μειονε-
κτῆματα πὸς παρουσίαζαν τὰ πρῶτα του ὄργανα, καί
τελικά, ὕστερα ἀπὸ κοπιαστικὲς προσπάθειες τὸ κατόρ-
θωσε.

Ὁ βασιλεὺς τῆς Πρωσίας Φρειδερίκος ὁ Μέγας,
μανιώδης ἐρασιεχὴς μουσικὸς, ἐνθουσιαστικὴ τόσο
ἀπὸ τὰ πιάνο τοῦ Σίλμπερμαν, ὥστε ἀγόρασε δεκα-
πέντε ἀπ' αὐτὰ καί τὰ τοποθέτησε στὰ διάφορα διαμε-
ρίσματα τοῦ ἀνακτόρου του, ὅπου κἄποτε τὸ γέρο-
Μπάχ νὰ τὰ δοκιμάσει. Ἀπὸ τότε τὰ ὄργανα αὐτὰ
διαδόθηκαν γρήγορα στὴ Γερμανία κ' εἶσι ἡ ἐπιτυχία
στεφάνωσε τοὺς κόπους τοῦ Σίλμπερμαν. Ὁ μαθη-
τῆς του Ἰωάννης - Αντρέας Στάιν σιτάθηκε ἐπίσης ἓνας
ἐξαιρετος κατασκευαστῆς πιάνων, καί τὰ ὄργανα του
τιμῆθηκαν μὲ τοὺς ἐπαίνους τοῦ Μότσαρτ.

Τὸ 1763 ὁ Ἰωάννης - Χριστιανὸς Μπάχ ἔδωσε στὸ
Λονδίνο μιά σειρά ἀπὸ κοντσέρτα γιὰ **πιάνο-φόρτε**,
καί μὲ τὸ ὑπεροχὴ παίξιμό του συντέλεσε ἐξαιρετικά
στὴ διάδοσή αὐτοῦ τοῦ ὄργάνου. Ἀπὸ τότε παρακινή-
θηκαν διάφοροι συνθέτες νὰ γράψουν ἔργα εἰδικὰ γι
αὐτὸ.

Τὰ πρῶτα ὄργανα ἀξιόλογα κομμάτια γιὰ πιάνο
γράφθηκαν ἀπὸ τὸν πιανίστα Κλεμὲντ 1752 - 1832, καί
εἶναι οἱ τόσο γνωστὲς σφάρτες γιὰ πιάνο. Τὸ παρά-
δειγμὰ του ἀκολούθησαν γρήγορα πολλοὶ μεγάλοι
συνθέτες, παρακινημένοι ἀπὸ τὴν γρήγορη καί πλατεῖα
διάδοσή τοῦ πιάνου, καί τὴ διαρκῆ τελειοποίηση τοῦ
μηχανισμοῦ του καί τῆς ἡχητικότητάς του.

Μὰ ἡ ἐκθρόνιση τοῦ κλαβεῖον ἀπὸ τὸ πιάνο ἔγινε
ὕστερα ἀπὸ σκληροὺς καί μακρόχρονους ἀγῶνες. Ὁ
Βολταίρος π.χ. ἦταν ἀπὸ τοὺς πὸς φανατικὸς ἐχθροὺς
του: «Τὸ πιάνο-φόρτε, ἔγραψε, εἶναι ἓνα ὄργανο χαλ-
κοματὰ ἄν τὸ συγκρίνομε μὲ τὸ κλαβεῖον.» «Ἄδικα
κοπιάζει» -ἔλεγε ὁ δίστιμος ὄργανοποιὸς Μπαμπέρτ
στὸν ὄργανοποιὸ Πασκάλ Τασκέν-«δὲ θὰ μποροῦσε
ποτέ αὐτὸ τὸ καινούριο ὄργανο νὰ ἐκθρονίσει τὸ με-
γαλοπρεπὲς κλαβεῖον.»

Τὸ 1775 ὁ Γάλλος ὄργανοποιὸς Ἰωάννης - Σερα-
φισιανὸς Ἐρὰρ ἐπέφερε σημαντικότερες τελειοποιήσεις
στὸ πιάνο, ἀνοίγοντας ἔτσι τὸ δρόμο γιὰ καινοῖτες
τελειοποιήσεις στὸς μεταγενέστερους τοῦ ὄργανοποιούς,
Πλεγιέλ, Πάτε, Ἐρτε, Κλεμὲντ, Μπράντγαντν, Στάνιν-
γουςαίη κ. ὄ., πὸς σιγὰ - σιγὰ ἔφεραν τ' ὄργανο αὐτὸ
σ' ἀξέπεραστο σημεῖο τελειότητας καί τὸ στέρωσαν
τὴν κυριαρχία του τόσο, ὥστε νὰ μὴ φοβῆται πιά πὸς
μπορεῖ νὰ ἐκθρονιστεῖ ἀπὸ μέλλον ἀπὸ ἄλλο πὸς τελειο-
ποιημένο ὄργανο μὲ κλαβίε, ὅπως αὐτὸ ἐκθρόνισε
ἄλλοτε τὸ εὐγενικὸ, γλυκόχοχο καί ποιητικὸ κλαβεῖον.

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Πρέπει νὰ ἐξασηκῆς ἀπὸ νωρίς στὴ διεύθυνση.
Γι αὐτὸ πρόσεχε πολὺ καί συχνὰ τοὺς καλοὺς μαέ-
στρους. Καί, σιωπηλά, νὰ διευθύνεις κ' ἐσὺ σύγχρονα
μ' αὐτούς: αὐτὸ θὰ σε φοῖσει ἐξαιρετικά.

Νὰ προσπαθῆς νὰ ἔχεις πείρα τῆς ζωῆς, ὅπως χρεῖ-
άζεται καί τῆς ἄλλες τέχνης κ' ἐπιστήμης.

Οἱ νόμοι τῆς ἠθικῆς εἶναι οἱ ἴδιοι μὲ τοὺς νόμους
τῆς τέχνης.

Μὲ τὴν ἐπιμέλεια καί τὴν ἐπιμονή σου θὰ φτάσει:
πάντα σὲ κάτι ψηλότερο.

ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τὸ Στρέττο.

Τὸ τελευταῖο μέρος τῆς Φούγκας εἶναι τὸ στρέττο. ἀρχίζει ἡμέσως μετὰ τὴν ἀνάπαυση εἰς τὴν Δεσπόζουσαν, εἶναι δὲ τὸ πῶ ἐνδιαφέρον μέρος τῆς φούγκας, ἐπεὶ οἱ εἰσοδοὶ τοῦ θέματος, τῆς ἀπαντήσεως, καὶ τοῦ ἀντιθέματος γίνονται πῶ σύντομα, λέγονται στρέττο, δηλαδὴ σύνπτυξις. Μεταχειριζόμεθα πολλὰ στρέττα ἀναλόγως μὲ τοὺς συνδυασμοὺς ποὺ παρουσιάζονται. Τὸ στρέττο μορεὶ νάρχησι μετὰ τὴν ἀνάπαυση στὴν δεσπόζουσα, σὲ μιά μόνον φωνῇ ποὺ μορεὶ καὶ νὰ συνοδεύεται κι ἀπὸ ἐλεύθερο μέρος. Τὴν κόντα δὲν τὴν μεταχειρίζεθα γιὰ στρέττο. Γιὰ νὰ γράψουμε ἕνα στρέττο πρέπει νὰ διαλέξουμε τὰ σημεῖα τοῦ θέματος ἢ τῆς ἀπαντήσεως κι ἀκόμα καὶ τοῦ ἀντιθέματος εἰς τὰ ὅποια θὰ μπορέσουμε νὰ τοποθετήσουμε τὰς εἰσοδοὺς ποὺ γράφονται καὶ μὲ μεγέθυνση, σμίκρυνση, καὶ μὲ ἀντίθετη κίνηση. Ὁ φυσικὸς κανὼν τοῦ θέματος καὶ τῆς ἀπαντήσεως ὀνομάζεται ἀπὸ τοὺς θεωρητικοὺς Πραγματικὸ στρέττο. Τὸ τετράφωνο στρέττο εἶναι τὸ πῶ λογικὸ, καὶ θὰ ἔχουμε ἕκθεση τοῦ στρέττου μὲ τέσσερες εἰσοδοὺς καὶ στίς τέσσερες φωνές.

Τὸ πεντάλ. (ισοκράτης) Σὲ μιά φούγκα μορεὶ νὰ μεταχειρισθῶμε πολλὰ πεντάλ, ἀλλὰ τὸ πῶ ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ πεντάλ τῆς δεσποζούσης τὸ ὅποιον τοποθετεῖται τὸ τέλος τοῦ στρέττου καὶ θὰ προσπαθήσουμε νὰ εὐρίσκωμε στίς ἄλλες φωνές τοὺς πῶ ἐνδιαφέροντας συνδυασμοὺς. Ἡ φούγκα πρέπει νὰ δίνη τὴν ἐντύπωση τῆς κινήσεως, δηλαδὴ μιά μουσικὴ ἰδέα ποὺ κινεῖται πρὸς τὸ τέλος τῆς. Ἐδῶ παρουσιάζεται ἕνα περίεργον φαινόμενο, ἡ κίνηση φαίνεται πὼς σταματᾷ καὶ τὸ θέμα συμπύσσεται πρωτὸ κάνει τὸ τελευταῖον ταξίδι του, ὅπου θὰ βρῆ τὴν ἀπόλυτη ἀνάπαυση. Λοιπὸν τὸ κύριον θέμα πρέπει νὰ ἔχη τὴν πρώτη

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ὁ Μπρόνισλαβ Χούπερμαν, ὁ μεγάλος βιολονίστας ποὺ τόσες φορές τὸν ἀκούσαμε ἐδῶ στὴν Ἀθήνα, προσκαλέστηκε γιὰ νὰ παίξει σὲ μιά μουσικὴ βραδύα ποὺ ἔβιεν κάποιος πλούσιος βαρὼνος, ποὺ καμάρωνε γιὰ σπουδαῖα ἐρασιτέχνης μουσικός. Κατὰ τὴν δέκα ὀλίγοι καλεσμένοι ἄρχισαν νὰ δειχνοὺν ἕκθερα σημεῖα βαρυστημάτων· τοῖς ὁ οικοδεσπότης παρακάλεσε τὸ Χούπερμαν ν' ἀρχίσῃ νὰ παίξει. Ἐτοῖ ὁ βιρτουόζος ἔπαιξε τὸ Κῶλ Νιντεράϊ, τοῦ Μὰξ Μπρούχ, μπροστὰ σὲ καμιά δεκαριά πρόσωπα.

—Μπράβο, μπράβο, Μάεστρο!... ἦταν ὕπεροχο! τὸ φώναξαν ὅλοι σὰν τελείωσε.

Ἦστερ ἀπὸ λίγο ἦρθαν κι ἄλλοι καλεσμένοι, κι ὁ οικοδεσπότης παρακάλεσε πάλι τὸ Χούπερμαν νὰ ἑναπαίξει. Βαρυστηγμένος ὁ καλλιτέχνης ἀπ' αὐτὸ ἀντιπαθητικὸ περιβάλλον ξανάπαιξε τὸ Κῶλ Νιντεράϊ. Ὁ βαρὼνος, ποὺ δὲν κατάλαβε πὼς ὁ Χούπερμαν

ἔθεε εἰς τὸ πεντάλ, ἐνῶ τ' ἄλλα στοιχεῖα θὰ παρουσιασθοῦν συμπωματικῶς. Τὸ πεντάλ δὲν εἶναι ἀραιτῆτο ἐν προηγουμένως ἀπὸ τὸ στρέττο τὸ ἔχουμε μεταχειρισθῆ στὴν ἀνάπαυση, στὴν δεσπόζουσα, γιὰ τὸ ἔχουμε δυὸ πεντάλ στὴν Δεσπόζουσα. Ἐπίσης πρέπει νὰ προσέξουμε τὴν μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ μπάσου ποὺ θὰ μᾶς δηγῆσῃ στὸ πεντάλ, ἀκόμα καὶ τῆς ἁρμονίας ποὺ προηγούνται γιὰ νὰ φθάσουμε σ' ἕνα φυσικὸ τρόπο, ποὺ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συνδυασμῶν ποὺ ἀκούσαμε.

Ἐνας καλὸς τρόπος γιὰ νὰ τοποθετηθῆ τὸ πεντάλ εἶναι νὰ προηγηθῆ τὸ θέμα ἢ ἡ ἀπάντησις ὑπὸ μεγέθυνσις στὴ φωνῇ τοῦ μπάσου.

Τὸ πραγματικὸ στρέττο καλὸ εἶναι νὰ τοποθετηθῆ ἐπάνω στὸ πεντάλ, τὸ δὲ μᾶκρος τοῦ πεντάλ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ μᾶκρος τοῦ στρέττου.

Στίς σχολικῆς Φούγκες χρησιμοποιοῦμε τὰ πεντάλ στὴ δεσπόζουσα καὶ τὴν τονικὴ μόνον τοῦ πραγματικοῦ τόνου, γιὰ ἕνα ἄλλο πεντάλ σὲ συγγενῆ τόνον θὰ προκαλέσῃ ταραχὴ στὴν τονικὴ ἐνότητι τοῦ σόλου.

Ὅσο γιὰ ἁρμονικοὺς κανόνες τοῦ πεντάλ, πρέπει ὁ πρῶτος φθόγγος ν' ἀποτελῆ μέρος τῆς ἁρμονίας ὅπως καὶ ὁ τελευταῖος. Μετατρέπεται σὲ τόνους μακρυντοὺς ἐπιτρέπεται κατὰ τὴν διάρκειά του τὸ πεντάλ. Στίς ἐλεύθερες φούγκες μοροῦμε νὰ μεταχειρισθῶμε τὴν ἑπάνω φωνῇ (σοπράνο) ὡς πεντάλ ὅπως καὶ σὲ ἐσωτερικὴ φωνῇ ἀλλὰ ἡ διάρκειά του νὰ εἶναι μικρῇ. Ἄπειρα παραδείγματα πεντάλ σὲ ἐπισηοδία καὶ στὰ στρέττα καὶ σὲ ἄλλα μέρη τῆς φούγκας ὑπάρχουν στὰ ἀριστουργηματικὰ ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα τοῦ Μεγάλου Σεβαστιανῶ Μπάχ, καὶ ἡ μελέτῃ τῶν ἔργων τῶν μεγάλων διδασκάλων εἶναι πάντα πολὺ διδασκτικὸς σὺγχρονος συνθέτης.

Ἐπαιξε γιὰ δευτέρη φορά τὸ ἴδιο κομμάτι, ἔξωπασε ξανά σ' ἐνθουσιῶδῃ χειροκροτημῃ:

—Ἄ μᾶ εἰσάτε σαστοὺ μάγος, Μάεστρο, πὼς τὰ καταφέρνετε καὶ παίξετε ἴδιο ὄρασι;...

Κατὰ τὰ μέρηνητα ἢ ὅλα ἦταν γεμάτῃ ἀπὸ κόσμο κι ὁ βαρὼνος εἶπε στὸ Χούπερμαν νὰ παίξει ἀκόμη κάτι τι. Κι ἐκεῖνος ἀπαιχόμενος κυριολεκτικὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἡμέγηρη ἔπαιξε γιὰ τρίτη φορά τὸ Κῶλ Νιντεράϊ, χωρὶς πάλι νὰ καταλάβῃ κανεὶς ὅτι ἐπρόκειτο κι αὐτὴν τὴν φορά γιὰ τὸ ἴδιο κομμάτι.

Καὶ τότε ὁ φιλόμουσος βαρὼνος, θέλοντας νὰ δειεῖ τὴ μουσικὴ τοῦ ἐνημερωτῆτα, πλησίασε ἐπιδειχτικὰ τὸ Χούπερμαν καὶ τοῦ εἶπε:

—Μάεστρο, δὲν εἶχα τὴν εὐτυχία ν' ἀκούσω τὸ Σαραζάτ' σὰς διαβεβαῖω ὅμως ὅτι παίξετε πολὺ καλύτερα ἀπ' αὐτόν!... Θὰ ἐπιθυμοῦσα ὅμως νὰ μᾶς παίξετε ἕνα κομμάτι, ποὺ ἔχω καρπὸ νὰ ν' ἀκούσω μὰ ποὺ τὸ ἀγαπᾷ ἰδιαίτερα γιὰτὶ μοῦ φέρνει παλιές ἀναμνήσεις.

—Εὐχαριστὸς βαρὼνος, τοῦ εἶπε ὁ Χούπερμαν, ποὺ εἶναι αὐτὸ τὸ κομμάτι;

—Τὸ Κῶλ Νιντεράϊ, τοῦ Μὰξ Μπρούχ!!

—!!!

λήσουν με τη γλώσσα του πάθους, πρώτος ακέφθηκε να ζωγραφίσω με τη θαυμαστή παλέττα τών διαφόρων οργάνων της ορχήστρας, και το σύνθημά του ήταν: 'Αλήθεια! Το Έκκο σενό κ' υπήρξαν σόνθημα το συναυτομια στην πόλη που θ' ανοίξουμε για να εισέλθουμε στο λευκό ορχηστικό νού της τέχνης του Gluck. Το Έκκο, κ' όταν βελήσουμε να ζωγώσουμε τόν πυρηνισμό, οργανικό φράκτν, που κλείνει το Έργο του Βάγκνερ. 'Αλήθεια!

Πόσες χαρές, πόσες πρόσκαιρες δάφνες, διέ θυσίασαν οι τρεις αού μεγάλοι στό βωμό της ασητήρης θεάς! 'Ιππόλυτοι της τέχνης που άπαρηγόρησαν τίς ήθόνες και προτίμησαν να κυνηγήσουν σ' άπάτητα μονοπάτια. Πιό σκληρός ό άγώνας του Βάγκνερ, ίσως γιατί είναι πιό κοντά μας, κ' άκοθμς πιό καθαρά τή βασανισμένη τού άνάσση. Το Μοντεβέρντι ή ζωή δέν μας είναι τόσο γνωστή γιατί έσβησε στό κύλημα τού χρόνου, κ' έμεινε ό θρόλος. 'Από τού Γκλόου άμας τή ζωή και τόν άγώνα έξρομε άρκετά, ώστε να μπορούμε άχι μονάχα να τόν θαυμάζουμε, άλλά, τó κυριώτερο για τήν κατανόηση τού Έργου του, να τόν νοιάσουμε κ' ως άνθρώπο.

'Ο Χριστόφορος Willibald Gluck, γεννήθηκε τό 1714 στό Erasbach τής Γερμανίας, κοντά στό νότιο Βασαρίας και Βοημίας. Γέννημα και θρέμα τού βουνοδ και τού δάσους. 'Ο πατέρας του, 'Αλέξανδρος Γκλόου, ήτο πτωχός δασοφύλακας. 'Αργότερα έγινε δασάρχης τού πρίγκιπος Λόμπκοβιτς, κ' έγκαταστάθηκε στό Eisenberg. 'Από τή φύση πήρε τά πρώτα μαθήματα της ζωής και της τέχνης ό μικρός Χριστόφορος. Μέσα στις σκοτεινές οικίες τού γερμανικού δάσους, ή τις παγομέντες τού κοροφίς τó χειμώνα, έμαθε τó παιδί πός κερδίζει ό άνθρώπος τó ψήμι τού. Δουλιά βαρεία, πορείες άτελείωτες δίπλα στόν πατέρα του. 'Αλλά και πόση χαρά!

Πώς πλαταίνει τό στήθος και πετάει ή ψυχή όταν άνεβαίνει, τις κορφές, κ' άκοθς τριγύρω σου τού νερού τό κελιάδισμα, τού βουνοδ τή φλογέρα, τού κοπαδιού τó παραπονεμένο μουκατίδιο. Τό παιδί τού δασοφύλακα κλείνει χιλίες εικόνες, χιλίες φωνές της φύσης μεσ' στην ψυχή του. Πός θά χρησιμοποιήσθ αυτός ό θεσούρος, διέ μπορεί βέβαια να έξη άκόμα.

'Ο φτωχός και τίμιος δασάρχης άμας θέλει να σπουδάσθ τó παιδί του. Τό στέλινο έξη χρόνια τού χειμώνα τών 'Ιησουϊτών στό Κομοίσιου. Τό ζωρό πνεύμα τού μικρού διέ δυσκολεύεται καθόλου στην πρώτη γνωριμία με τούς λατινούς και τούς άρχαίους Έλληνας. 'Η μυθολογία μαγεύει τή φαντασία του άμας και τά παραμύθια τού γερμανικού δάσους. 'Όταν φεύγει από τό σχολείο, είναι άγνώριτος. Τόση σοφία και τέτοια έξυγετισμένα τρόποι! Οι 'Ιησουϊτες τόν έδιδαν καλά. Κι' έχ' μονάχα τρόπους και γράμματα, άλλά και μουσική. 'Ο δεκαοκτάχρονος Γκλόου τραγουδεί άραία, και παίξει θαυμάσια βιολιό και βιολοντέλλο.

Τό 1751, σ' ηλικία 66 έτών, ό Χαίντελ χάνει τó φώς του. Πιό σκληρά άμας ή δική του ή μοίρα, τόν άφίνει να ζήσθ τυφλός όκτώ άλλόκληρα χρόνια.

Στά όκτώ αυτά θλιμμένα χρόνια, δέν έσκαψε ό γίγας τó κεφάλι. 'Έξακολουθούσε να λαβαίνει μέρος οι συναυλίες. Κάποτε ποδοπαίξε τó έκκλησιαστικό άργασιό τού δροστού τού Σαμφών, στην άρια που λέει: «Νόχια τριγύρω, ούτε ήλιος, ούτε φεγγάρι...» με ρίγος ό κόσμος έβλε τó δάκρυα να κυλαθν βαρεία από τά τυφλά μάτια τού καλλιτέχνη.

'Ο θάνατος τόν ηύρε προετοιμασμένο. Τόν 'Απρίλιο τού 1759, σ' ηλικία 74 έτών, άναπαύτηκε πιό ό μεγάλο άγνωρισθ. Οι 'Αγγλοι τόν έπέθεσαν μ' άλλες τίς τιμές και διατηρούν πάντα υπέρηφανα τήν άγάπη τού μεγάλου δημιουργού, που τόν θέλουν δικό τους. Και πράγματικά, δέν μπορεί κανείς ν' έξωτερικέσει περιστάσεις και τó περιβάλλον δέν έπέδρασαν σ' ένα καλλιτέχνη με τις φιλοδοξίες και με τó χαρακτήρα τού Χαίντελ. 'Αν είχε ζήσει ό Μπαχ στην 'Αγγλία, πιθανόν να διατηρούσε άνέγγιχτη τή γερμανική ψυχή του. 'Ο Χαίντελ άμας προσαρμόζοταν στις περιστάσεις, κυνηγούσε πάντα τήν έξωτερική έπιτυχία, όσο είχε έλπίδες στό θέατρο, έργάστηκε φανατικά γι' αυτό, (έξ άλλου, άκολούθησε θεληματικά τήν παράδοση τού μεγάλου άγγλου συνθέτου Purcell) όταν όμως άπελπιστήκη, στράφηκε στό δροστού, ψυχολογόντας είγυρα τά γούστα τού άγγλικού κοινού, και προπάντων τήν άγάπη του πός τή βέλλο. 'Έγραψε τή θεία τού μουσική άπάνω σέ άγγλικά λόγια.

'Άλλος καλλιτέχνης, με πιό άδύνατη έμπνευση, με λιγότερο ηγναία ίδσοφία, θά ναυαγούσε σ' αυτό τó κινήμα της έξωτερικής έπιτυχίας. 'Ο Χαίντελ άμας ήταν ένα θαυμάσιο κράμα άληθινής μεγαλοφυσίας, άλλά και πραγματικού άνθρώπου. Κι' έτσι κατόρθωσε να μη πληρώσθ πολό βαρεία τó φόρο στην κοσμική δόξα.

'Ός άνθρώπος, δέν ήταν και πολό άγαπητός. Τίμιος, γενναιοδωρος, ναί, άλλά όί θεμοί του ποδμεναν Ιταλικοί, δημιουργούσαν γύρω του με άπμοσφαίρα γεράτη τράμο. Για τó ελάχιστο λάθος στην ορχήστρα, γινόταν έξω φρενών. 'Η άσπρη του περροκία άνέμιζε σάν τή χαίτη τού Διός, κ' έλοι πάγοναν. Τό σαβαρό τού πρόσωπο και τó βαρό κορμί του δυνάμωσαν τó βίος. 'Όταν άμας είχε λάθος, τó άναγνώριζε πρόθυμα. 'Έξ άλλου, δέν τούδελιπα τó χιούμορ που συμπαιθόν τόσο οι 'Αγγλοι. 'Η έγκυκλοπαιδική τού μόρφωση ήταν τελεία, και γενικά όσοι κατόρθωσαν να μη τόν φοβόσνται, είχαν άλους τούς λόγους να τόν άγαπούθ.

Τό Έργο τού Χαίντελ άστράφει από δύναμη και φως. Συνδυάζει τήν Ιταλική γοητεία με τήν ήρωική βορρερινή Ιδαιοσυκρασία του. Καλλιτέρθ

αντιπρόσωπο γιά νά μιλήσουν στους ανθρώπους οι άρχαιοι προφήτες δέ μπορούσαν νά βροΰν παρά τόν καλλιτέχνην αυτό μέ τούς βροντερούς θυμούς και μέ τό άστραφτερό μάτι. Άντίθετα μέ τό Μπάχ, που γράφει γιά τόν έαυτό του, ο Χαίντελ γράφει πάντα γιά τό κοινόν. Μιλάει μεγαλότομα, φανταχτερά. Είναι ο κατ' έξοχήν έπίσημος συνθέτης. Τά έργα του ταιριάζουν γιά τελετές, έχουν τή δύναμη ν' άρπάξουν τις χιλιάδες φυχές του πλήθους και νά τις ώφάνουν σε αίσθηματα ήρωικά. Ένας ήρωας, μέ τήν παραμυθία δημιουργική εύκολία ενός ήμψου, και μέ τις άπαραίτητες άδυναμίες, τόσες δος χρειάζονται γιά νά τόν νοιάσουμε καλλίτερα σάν άνθρωπο.

GLUCK (1714 - 1789)

Όταν ο όκτάχρονος **Händel** ξεκλέβεται και μελετάει κρυφά στη σοφία του σπιτιού του παύει, όταν ο επτάχρονος **Mozart** συνθέτει, όταν ο Διστ, 13 ετών παιδί κλέβει τούς φημισμένους αντίπαλους του, μέμονε βουβός ή κλίνουμε τό γένυ μπροστά στό έργο του Θεού. Όταν όμως ή εμπνευση δέν πηγάζει σά βρήση άστέρευτη, κλαριστή, όταν ή φύση φαίνεται φειδωλή στά δώρα της, κι' όμως ο καλλιτέχνης κατορθώνει, μέ τίποτους άγώνες νά στήση τό έργο του αιώνα κατόντακτο στό χρόνο, τότε, μέ τόν ίδιο σεβασμό πρέπει νά κλίνουμε τό γένυ εύλαβικά μπροστά στό μεγαλείο του ανθρώπου.

Ο **Gluck** είναι ένα άπό τά πιο όμορφα παραδείγματα αυτοκριτικής, άδάμαστης θέλησης κι' εργατικότητας. Ούτε του **Bach** τήν άστέρευτη πηγή εμπνεύσεως, που του έπρεπε νά γράφει μία καντάτα κάθε Κυριακή, ούτε του **Händel** τή μεθυστική δύναμη, που τόν έκανε νά παρουσιάσει έτοιμο σε τίςσαρες έβδομάδες τό «Μεσσίας», είχε χαρίσει ή φύση στό Γκλόκ. Κι' όμως, τό έργο του στην ιστορία έρχεται ίσοτιμο σχεδόν μέ τό έργο τών δύο εμπνευσμένων συμπατριωτών του. Μιά διαφορά υπάρχει: Γιά ν' απολαύσουμε τή γοητεία μιás φούγκας του Μπάχ, π.χ. ή τό μεγαλείο τής «**Motus passionis**», δέν χρειάζεται νά λάβουμε άπό άφην ότι είναι έργα καλά. Τά νοιάζουμε αιώνα μέσα μας, άνάπαυα άπό τό χρόνο, νά μας συγκινήν βαθεία. Τό ίδιο μας συγκλονίζουν ουδέμια τά όρατήρια του Χαίντελ, και τά διακόσια χρόνια που κώλησαν άπό τότε, τά έχνοζμε δίχως προσάθεια. Ένώ του Γκλόκ ή 'Ήγιένια εν Ταύροις», κι' ή 'Άλεχτης π.χ. άν και στέκουν άκόμα, καλότιμα σταλίδια στό θέατρο του πολιτισμένου κόσμου, άν και μας έπλήττουν μέ τήν όμορφιά τους, έχουν άνάγκη πάντως κάποιας χρονικής έπιχειείας. Σε μερικά μέρη μας φέρνουν στα χίλια εκείνο τό συγκταβατικό χαμόγελο που παίρνουν οι νέοι όταν άκούνε γεροντικές ιστορίες.

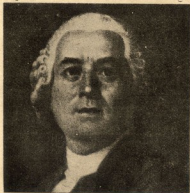
Ο **Debussy** έκρινε σκληρά τό έργο του Γκλόκ, έβρισκε τις όπερές του άνιαρές. Γιατί, φαίνεται, πός ή λεπτεπίλεκτη φυχή του του ανθρώπου τής παρακμής, δέ μπορούσε νά ίκανοποιηθί μέ τις άγιές, άπλοϊκές κομμά φορά μελωδίες του γερμανού συνθέτου. Η ιστορία όμως, δίκαια και άντικειμενικά, οτιφώνεται τό **Gluck** μέ τόν τίτλο του πρωτοπόρου, του θεμελιωτή, κι' ένωσε τό όνομά του στην ίδια χρυσή άλυσσοίβα γιά τόνομα του Βάγκνερ και του **Monteverdi** — **Monteverdi** - **Gluck** - **Wagner** — αυτό είναι οι τρεις μεγάλοι άνομορφωταί του μουσικού δράματος.

Ο **Monteverdi** πρώτος έτόλμησε ν' άφήση τούς ήρωές του νά μι-

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ - ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

GLUCK

(1714 - 1789)



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,"
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Μέ την ανάλυση της άπασσιονάτας τελειώσαμε την σειρά αυτή των αναλύσεων με τις οποίες προσπαθήσαμε να δώσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της φόρμας της σονάτας όπως αυτή εξελίχθηκε στο έργο του Μπετόβεν. Βέβαια μια τέτοια μελέτη όταν προορίζεται να δημοσιευθεί σε περιοδικό, έστω και μουσικό, κάθε άλλο παρά πλήρης μπορεί να είναι. Ό χώρος είναι ελάχιστος εν συγκρίσει με τις διαστάσεις που προϋποθέτει μια τέτοια έργασια. Έτσι, ενώ μια μελέτη πάνω στη φόρμα της σονάτας του Μπετόβεν έπρεπε να περιλάβει και άλλα έργα του, τις σονάτες για βιολί ή για βιολοντσέλλο και πιάνο, τα κοντσέρτα του, τις συμφωνίες, τα κουρτέτα του και άλλα, δεν άσχοληθήκαμε παρά με έξη σονάτες γιό πιάνο. Έφ' όσον όμως ο χώρος ήταν περιορισμένος έπρεπε και τις περιουσιόμαστε στα έργα τα πλέον γνωστά άλλα και τα πλέον προσιτά.

Άλλά ακόμη και ως μελέτη της σονάτας γιό πιάνο φαίνεται να είναι ήμιτελής άφοδ σταματά στο κυριώτερο σημείο της δημιουργίας του Μπετόβεν, όταν έχει πιά ώριμάσει ή τεχνική του με την άπασσιονάτα, και άνοιξε τις τελευταίες σονάτες πού θεωρούνται από πολλούς το κορόμφωμα της πιανιστικής του δημιουργίας. Οι έξη όμως σονάτες πού αναλύσαμε είναι άρκετες γιό να δείξουν τούς νόμους πού διέπουν τη φόρμα της σονάτας πού Μπετόβεν και οι ίδιοι αυτοί νόμοι είναι εκείνοι πού διέπουν τα άλλα του έργα είτε συμφωνικά είναι είτε έργα μουσικής δωματίου. Όσο γιό τις τελευταίες σονάτες πού γιό πολλά χρόνια μετά τόν θάνατο του δημιουργού τόν ήταν άκατανόητες και γιό τούς μουσικούς ακόμη και θεωρήθηκαν έργα τρελλού, μία μελέτη πάνω σ' αυτές θα μάς τραβούσε πολύ μακριά. Γι' αυτό θά περιοριστούμε να δώσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά τους, όσο μπορούμε πού συνοπτικά.

Λέγουν ότι με τις σονάτες έργα 101, 106, 109, 110 και 111 ο Μπετόβεν έσπασε την φόρμα της σονάτας άφοδ προηγούμενος τής έφτασε στο ύψιστο σημείο της τελειότητας. Μου φαίνεται ότι ή λέξη "έσπασε" δεν είναι ή σωστή. Η φόρμα και οι νόμοι δεν άποτελούν σκοπό γιό τόν Μπετόβεν άλλα βοήθημα. Γι' αυτό φαίνεται πολλές φορές να τούς παραβιάζει όταν τόν έμπαιδίζουν να έκφρασει όπως νοιάζει, ενώ στην πραγματικότητα κάνει άπλωδ προσαρμογή. Έτσι και στις τελευταίες σονάτες δεν καταστρέφει άλλα προσπαθεί να διευρύνει τα πλαίσια της φόρμας της σονάτας ή να την συγχωνώσει με τις δύο άλλες σπουδαιότερες φόρμες της καθαής μουσικής, την φόρμα γιό την παραλλαγή, ή ακόμη να της ένωματώσει δύο στοιχεία παρένα από τό λυρικό δράμα, τό ρετσιτατίβο και τήν άρια. "Ανάλωση προσπάθειες συνυποθέτω και στους προγενέστερους κλασικούς, αλλά σ' αυτούς έχουν χαρακτήρα έπεισοδιακό και χωρίς συνέχεια, ενώ στον Μπετόβεν παίρνουν την μορφή έπιμονων άναζητήσεων.

"Αν αναλύσουμε τις τελευταίες σονάτες θά παρατηρήσεται τα έξης κοινά στοιχεία :

Τήν φόρμα της μεταχειρίζεται :

1) Στην σονάτα σε μι μέζιζονα έργον 101 όχι όμως ως άυτοτελή φόρμα άλλα ένωματωμένη στο τελευταίο μέρος υπό μορφήν άνάπτυξη.

2) Στην σονάτα σε σι ύφεσις μέζιζονα έργον 106, στο φινάλε της, δεμένη με ένα είδος άυτοσχεδιάματος πού άκολουθεί άμέσως τό *adagio sostenuto*, στοιχεία δέ της φόρμας συναντούμε στην άνάπτυξη τού πρώτου μέρους.

3) Στην σονάτα σε λά ύφεσις μέζιζονα έργον 110 όπου έρχεται σε αντίθεση με τό ρετσιτατίβο και τό άριόσο πού άκολουθεί.

4) Στην σονάτα σε ντό έλάσσονα έργον 111, όπου συναντούμε στοιχεία μόνο της φόρμας πού χρησιμοποιούνται με τρόπο έλεύθερο στην έκθεση και στην άνάπτυξη τού πρώτου μέρους.

Τήν παραλλαγή τήν μεταχειρίζεται σε μία πού εύρεία μορφή.

1) Στην σονάτα έργον 106 συγχωνωμένη με τήν φόρμα σονάτα και τήν φόρμα ληνη στο *adagio sostenuto*.

2) Στην σονάτα έργον 109, στο τελευταίο μέρος.

3) Στην σονάτα έργον 111 επίσης στο τελευταίο μέρος.

Τέλος στην σονάτα έργον 110 εισάγεται τό δραματικό στοιχείο τού ρετσιτατίβου και της άριας. Παρόμοια προσπάθεια συναντήσαμε και στην σονάτα σε ρε έλάσσονα έργον 31.

Παράλληλα με τήν διεύρυνση αυτή της κλασικής φόρμας παρατηρούμε μία προσπάθεια συγχωνώσεως τού άρμονικού ύφους με τό άντιστικτικό. Ο Μπετόβεν κληρονόμησε από τούς προγενέστερους τού άρμονικό γράψιμο, τό *style galant*, με τις εύκολες άρμονίες, τής τετράγωνης φράσης και τις συνηθισμένες καταλήξεις της στη δεσπόζουσα, στην τονική ή στον σχετικό τόνο. Ήταν τό ύφος πού ταιρίαζε στα σαλόνια της προεπαναστατικής έποχής. Άπό αυτό τό ύφος έκίνησε άν και πολύ λίγο ταιρίαζε με τήν έκρηκτική φυσιοσύνη του και ήδη από τα πρώτα του έργα βλέπουμε να έμφανίζονται δυναμικοί ρυθμοί και άγρια έξοπάματα πού φυσικό ήταν να ξεληθούν τούς ραφινάριστους φιλόμους της έποχής. Καί όταν έξήγησε τήν βαθύτερη τού άρμονικού ύφους, άναζητήσε ένα συνθετικό τρόπο έκφάσεως και αυτόν τόν βρήκε σιγά - σιγά στην άντιστικτική πολυφωνία. Άλλά ένας μουσογράφος πού μεγάλωσε και ποτίστηκε με τό άρμονικό γράψιμο δεν γίνεται εύκολα κοντραποιντίστας, ακόμη και όταν είναι Μπετόβεν, πόσο μάλλον πού ή αντίτιξη θεωρούνταν στον καιρό του, και γιό πολλά χρόνια άργότερα, μία γλώσσα νεκρή, κάτι άνάλογο με

τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικά καὶ τὰ λατινικά, ἡ δὲ φούγκα μία φόρμα πού ἐπιζούσε σάν σχολικό γύμνασμα. Ὁ Μπετόβεν ἀρχοῦ να μελετᾶ τὴν ἀντίστιξη μὲ τὸν **Albrechts-berger** ἀφοῦ εἶχε ἦδη ἐκδόσει: τὰ πρῶτα τὸ ἔργον καὶ ὅπως φαίνεται δὲν εἶδει πολλὴ προθυμία, ἀ ὑποταγῆ στούς αὐτοήρους νόμους τῆς ἀντίστιξης. Γι' αὐτὸ ἀν καὶ εἶναι καταφανὴς στὸ ἔργον τοῦ ἡ σημασία πού δίνει στὴν ἀντίστιξη ὅσο ὀριζαίει, ποτὲ δὲν ἔφρασε στὴν ἀπόλυτη δεξιότεχνα ἐνὸς Μπεχ ἡ ἀκόμη τὸ συγχρόνον τοῦ Κερουμπίνι, διευθυντοῦ τὸ Κονσερβατοῦαρ τοῦ Παρισιοῦ. Ἔτσι ἐξηγεῖται ὁ ὕπερμετρος θαυμασμός του γιὰ τὸν τελευταῖο πού σήμερὰ εἶναι περισσότερο γνωστός στὸς μαθητὰς τῶν Ὁδίων παρά τούς φιλομούσους. Παρ' ὅλα αὐτὰ μένει κανεὶς κατάπληκτος διαβάζοντας τὸ γράμμα πού ἔστειλε στὸν ὕπεροπτικό Κερουμπίνι στὰ 1823, δηλαδὴ ἀφοῦ εἶχε ἦδη γράψῃ τὴν Ἐπίσημη λειτουργία καὶ τὴν Ἐνάτη συμφωνία του καὶ εἶχε σχεδὸν ὀλοκληρήσει τὴν κολοσιαία κληρονομία του, ἔνα γράμμα γεμητό θαυμασμό καὶ ταπεινοφροσύνη. Τὸ παραθέτουμε ὀλόκληρο γιὰ νὰ δεῖξωμε πόσο δύσκολα μπορεῖ ἔνας καλλιτέχνης νὰ κρίνῃ τὸς συγχρόνους του καὶ ἀκόμη τὸν ἑαυτὸ του τὸν ἴδιον.

«Ἐκτιμῶ τὰ ἔργα σας περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ θεάτρο. Αἰσθάνομαι ἀγαλλίαση κάθε φορὰ πὸ ἀκούω ἔνα νέο ἔργον σας καὶ μὴ κινεῖται τὸ ἐνδιαφέρον περισσότερο παρά γιὰ τὰ ἴδια τὰ ἔργα μου. Μὲ δύο λόγια σὰς ἐκτιμῶ καὶ σὰς ἀγαπῶ. Ἀπὸ τούς συγχρόνους μου θὰ μένετε πάντα ἐκεῖνος πὸς ἐκτιμῶ περισσότερο. Θὰ μὴ κάνετε ἐξαιρετικὴ εὐχαρίστηση ἀν μὴ γράψετε λίγες γραμμές; αὐτὸ θὰ μὲ ἀνακούφιζε πολὺ. Ἡ τέχνη ἔνωει ὅλα τὸν κόσμον, πόσο μάλλον τούς ἀληθινούς καλλιτέχνης καὶ ἴσως θὰ μὴ κάνετε ἰὴν τιμὴ νὰ μὲ θεωρεῖτε ἔναν ἀπὸ αὐτούς».

Στὸ γράμμα αὐτὸ ὁ Κερουμπίνι δὲν ἀπάντησε.

Ἡ μετὰβίση ἀπὸ τὸ ἀρμονικό ὄφον, πὸς χαρακτηριστικὴς τῆς πρώτης σονάτης, στὸ ἀρμονικό μαζὶ καὶ ἀντιοπτικὸ ὄφον τῶν τελευταῖων σονατῶν γίνεται βαθμιαία μὲ συχνές ἐπανόδους στὸ πρῶτο ὄφον καὶ μὲ πολλοὺς κόπους. Ξεύρωμε μὲ πῶσους κόπους γράφτηκε ἡ κολοσιαία σονάτα σὲ σὶ ὄφ. ἔλασσονα ἔργον 105 καὶ ἡ Ἐπίσημη λειτουργία. Καὶ παρατηροῦμε ὅτι ἐνῶ ὁ Μπετόβεν στὰ πρῶτα τὸν χρόνιον εἶχε μία καταπληκτικὴ γονιμότητα γιὰ τὴν ὀπία μάλιστα ὀπερηφανεύοταν, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι εἰς βάρος τῆς ποιότητας, ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια γίνεται ὀλοένα καὶ πὸς δύστοκος. Ἄλλὰ ἀν συγκρίνωμε τὸ ἀρμονικό ὄφον τῆς σονάτας σὲ τὸν δέσις μεζί, ἔργον 27 μὲ τὸ ἀρμονο-ἀντιοπτικὸ ὄφον τῆς σονάτας σὲ σὶ ὄφ. μ. ἔργον 106, θὰ καταλάβωμε γιὰτὶ ἡ δεῦτερη τὸν ἐκούρασε τόσο ἐνῶ ἡ πρώτη βγήκε αὐθόρμητα σάν ἔνα αὐτοσχέδιασμα.

* *

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπετόβεν πάνω σ' ὄλον τούς μουσουργοὺς τοῦ 19ου αἰῶνος ὕπηρεζε ὄχι μόνο τεράστια ἄλλα καὶ συντριπτικὴ γι' αὐτούς. Γιὰ ὄλους ὕπηρεζε ὁ μεγάλος δάσκαλος καὶ στὸ ἔργον του βρῆκαν τὴν ἀφετηρία γιὰ ἔνα νέο ἐκίνημα. Ἄλλὰ ὅσο μεγάλος ὕπηρεζε ὡς δημιουργὸς τόσο κακὸς δάσκαλος στάνθηκε γιὰ ἐκεῖνους πὸς θέλησαν νὰ συνεχίσουν στὸν δρόμο πὸς αὐτὸς χάραξε ἐκκινώντας ἀπὸ τὸν Χάιντν καὶ τὸν Μότσαρτ. Ὅπως κάθε ἔργον τέχνης καὶ ἐν γενεῖ κάθε ἔργον ἀνθρώπινον, ὅσο τέλειο καὶ ἀν εἶναι, περιεχέει τὰ σπέρματα τῆς παρακμῆς, ἔτσι καὶ τὸ ἔργον

τοῦ Μπετόβεν περιεχέει ὄρισμένα στοιχεῖα ἐπικινδύνα πὸς ὅσο περνοῦσαν ἀπὸ τὴν ἀφομοιωτικὴ καὶ δημιουργικὴ τὸν πνοὴ φάντασαν σάν μεγαλόπρεπα εὐρήματα, ὅταν ὄμως χρησιμοποιήθηκαν ὄχι σάν ἔνα σύνολο ἄλλὰ σάν ἔξέχονα στοιχεῖα φάνηκαν σάν ἀβρότιτες.

Ἡ κυριαρχία τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ βίαιου ὀλλῆς φορῆς ρυθμοῦ, πὸς τὸν Μπετόβεν εἶναι ἔνα ἐξέπασμα μίᾳς ἐκρηκτικῆς Ἰδιοσυγκρασίας, ἐπέφτει ὀργότερα στὴν μεγαλοηρατισμὸν κι' ἀκόμη πὸς πέρα στούς βάρβαρους ρυθμούς μίᾳς μουσικῆς πὸς ἔχασε κάθε ἰδέα τοῦ μέτρον. Ἡ «μουσικὴ ἰδέα» ὄδηγεῖ στὴν προγραμματικὴ μουσικὴ καὶ τὸ συμφωνικό ποίημα, πὸς εἶναι μίᾳ ὀμολογία ἀδυναμίας γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ στὸν πολὺπλοκο συμβολισμό τοῦ λάιτ-μὸτίβ ἡ τὸν μουσικιστικό κυκλισμό. Ἡ θεματικὴ ἀνάπτυξη ὄδηγεῖ σὲ ψυχρὴ καὶ ἀνιάρης πολλῆς φορῆς συμβατικότητες πὸς στέρησαν τὴ μουσικὴ ἀπὸ κάθε αὐθόρμητισμό. Ἡ συνεχρῆς ἐπέκταση τῶν διαστάσεων τῶν ἔργων—πὸς ἀπέτέλεσε τὸ σπουδαιότερο ψεγάδι πὸς βρῆκαν τὸν Μπετόβεν οἱ συγχρόνοι του, ἀκόμη καὶ οἱ θαυμασταὶ του— ὄδηγεῖ στῆς τεράστιες διαστάσεις τῶν συμφωνιῶν τοῦ **Bruckner** καὶ τοῦ **Mahler** καὶ τὴν ἐπικράτηση τῆς ἰδέας τοῦ γερμανικοῦ **kolossal**. Ἡ ἀσξη τῶν ὀργάνων τῆς κλασσικῆς ὄρχηστρας, ὄπου κυριαρχοῦσαν τὰ ἔγχωρα, μὲ τὴν προσθήκη ὄλο καὶ περισσότερο χαλκίνων, ὄδηγεῖ στῆς τερατώδεις ὄρχηστρες τοῦ Μπερλιόζ. Ἡ ἀναζητήση τῶν ὄρχηστρικών συνδυασμῶν, στῆς ὄρωστικῆς ἡχητικῆς ἀναζητήσεως τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν φωτισκίσεων καὶ τὰ βίαια ὄρχηστρικά ἐφέθη τοῦ Στραβίνσκου. Ἡ διόγκωση ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων εἶχε ὄς ἀποτέλεσμα τὸ ἀδιέξοδο στὸ ὀποῖον βρίσκεται ἡ μουσικὴ στὸν αἰῶνα μας μὲ τὴν στείρα ἀναζητήση μέσον ἐκφράσεως ἐνὸς ψυχικοῦ κόσμου πὸς φαίνεται νὰ ἐξέλιπε πνιγμένος μέσα σ' αὐτὰ τὰ μέσα πὸς ἀναζητεῖ γιὰ νὰ ἐκφραστῆ.

Παράλληλα διαπλάσθηκε μίᾳ ἰδεώδης μορφή μουσουργοῦ πάνω στὸ καλοῦπι τοῦ Μπετόβεν, μίᾳ μορφή πὸς τὴν ζωντανεῖ οἱ **Romain Rollán** στὸ δεκάτομο **Jean Christophe** του. Εἶναι ὁ δυνατός μὲ τὰ τρομερὰ σγόνια, ὁ ἀπότομος καὶ βίαιος πὸς βάζει μέσα στὸ ἔργον του ὄλα τὰ ὄγαλιντα πάθη του, πὸς γκρεμίζει χωρὶς τύψεις γιὰ νὰ φτιάξῃ κατὶ ὀλότελα δικὸ του, πὸς δὲν γνωρίζει κανένα φραγμὸ ἔξω ἀπὸ τὸν δικὸ του τὸν νόμο. Τέτοιους «τιτάνιους» μουσουργοὺς γνώρισε πολλοὺς ὁ 19ος αἰῶνος ἀκόμη καὶ ὁ 20ὸς χωρὶς ὄμως νὰ γνωρίζῃ νέες πέμπτες, νέες ἔβθομες καὶ νέες ἐνατες συμφωνίες. Δὲν ξέρωμε κατὰ πόσον αὐτὴ ἡ μορφή εἶναι ἡ ἀκριβὴς ἀπεικόνιση τῆς τόσο ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας τοῦ Μπετόβεν καὶ μὴ κάνοντας τὴν βιογραφία του ἔνα τέτοιο θέμα δὲν μᾶς ἀπασχολεῖ τώρα. Μελετώντας ὄμως τὸ ἔργον τοῦ δὲν βλέπωμε κανένα ἐπαναστάτη ἄλλὰ ἔνα συνεχιστὴ πὸς ἴσως νὰ προχώρησε πάρα πολὺ. ἴσως νὰ μὴν εἶδει ἀπερίοριστο σθεσμὸ στὴν φόρμα πὸς κληρονομῆσε. Πίστετε ὄμως εἰ ἡ φόρμα πὸς εἶναι κατὶ τὸ εὐπλαστο—εὐπλαστο γίνεται καὶ γιὰ τὸν Μπεχ ἡ ὄκαμπη φούγκα—ἀποτελεῖ μίᾳ πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ κάθε ἔργον τέχνης. Αὐτὴ ἡ φόρμα τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἐκφραστῆ μὲ πλαστικότητα τὸν πλοῖσο ψυχικὸ τοῦ κόσμου, ν' ἀπαλύθῃ τῆς ἐκκρήψεως τοῦ πάθους του ὄστε νὰ μὴν εἶναι μόνο τυφλὸ πάθος ἄλλα καὶ ὄμορφιά.

Ὅταν φτάνωμε τῆς ἀναλύσεως στὰ προηγουμένα σημειώματα, προσπαθήσαμε νὰ περιοριστοῦμε στὴν κα-

βαρῶς τεχνική πλευρά με κίνδυνο να πέσω σε μία άνηρη στεγνότητα και σχολαστικότητα. Μὰς ἀπασχόλησε ἡ ὕλη καὶ ἡ λεπτομέρεια τῆς. Κι' ὁ ἀνάτομος ποὺ σὺχίζει τίς σάρκες ἑνὸς ἀνθρώπου, κορμιὸν μὴ πορεῖ ἴσως νὰ ἐξετάσῃ πὼς λίγες ὥρες πρὶν αὐτὸ τὸ κορμὶ τὸ θέρμινε ἢ ζῶῃ, ὅτι αὐτὲς οἱ πετρωμένες σάρκες σπαρτάριον κάποτε ἀπὸ τὸν πόθο, ὅτι αὐτὸ τὸ ἀκίνητο στήθος τὸ γέμισε ἢ ἀνάσα τῶν αἰώνιων συναισθημάτων καὶ τῶν ὠραίων ἐνθουσιασῶν καὶ τῶσφιζεν ὁ πόνος, ὅτι στήν ἄσπρη αὐτῆ μᾶζα τοῦ μαλατοῦ θρόνισσε ἡ σκέψη ποὺ θέλησε νὰ συλλάβῃ τὸ μυστήριον τῆς ζωῆς καὶ τοῦ σὺμπαντος. "Ἐτοί κι' ἐμεῖς καθὼς κομματίζομε ἕνα ἔργο τέχνης γὰ νὰ μελετήσωμε τὴν ὕλική του λεπτομέρεια μὴ πορεῖ νὰ ἐξαχῶμε πὼς ὅταν τὸ συνέλαβε ὁ δημιουργὸς τοῦ ἦταν κι' αὐτὸ ἕνα ἄν γεμᾶτο ζῆ καὶ πόθος καὶ αἰσθημάτων καὶ ὅτι ἕνα ἀπολλώνιον πνεῦμα τοῦ ἔδωσε τὴν πλαστικότητα τῆς ὕφης καὶ τὴν ἁρμονία τῶν ἀναλογιών. Ἡ ζῶη τῶν συναισθημάτων εἶναι ἐκείνη ποὺ δίνει νόημα στὸ ἔργο τέ-

χνης καὶ διχὶ ἡ ὕλική λεπτομέρεια, ὅσο σοφὴ κι' ἄν εἶναι αὐτή. Τὰ τεχνικὰ εὐρήματα καὶ ἡ πλαστικότητα τῆς μορφῆς μὴ πορεῖ ν' ἀποτελοῦν στοιχεῖα σηματοκώματα σ' ἕνα ἔργο τέχνης ἐφ' ὅσον ὑπάρχει τὸ συναισθημα ποὺ θὰ τοῦ δώσει τὸ βαθύτερον νόημα. Τὸ συναισθημα ὅμως εἶναι ὁ ἀλόγητος ὀδηγητὴς καὶ κριτὴς. Τὸ πνεῦμα συχνὰ παραπατεῖ καὶ ἡ τεχνικὴ ἐξέλιεται. Ἡ ἱστορία γνώρισε τὸν πεδίο τῆς σκέψης καὶ τῆς ἐπιστήμης, θεωρίας ποὺ μὴ σπουράνουν αὐτὸ κρὶ ζέ-παιρος καὶ ἐχάθθησαν καὶ τεχνικῶς ὁ χρόνος ἐξετέ-ρασε. Ἀλλὰ ἡ τέχνη, ποὺ τοῦ αἰσθηματος εἶναι ἡ πλαστικὴ ἐκδήλωση, ζεῖ μία αἰώνια νεότητα. Κι' ὁ "Ὀμη-ρος, ὁ Ἀλκίλοος, ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Σαίξπηρ, ὁ Μπάχ, ὁ Μότσαρτ κι' ὁ Μπετόβεν, ποὺ ἔζησαν σὲ κόσμους τόσο διαφορτικοὺς ἀπὸ τὸ δικὸ μας, μὰς μιλοῦν μία γλῶσσα γνώριμη καὶ μετρουμένη μέσα στὸ ἔργο τους νὰ ζοῦμε μὲ τὴν ἴδια ἔνταση τὸ συναισθημα ποὺ τοὺς ἐνέτευσε.

Τ Ἐ λ ο ς

ΣΩΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΖΩΗ ΜΑΣ

«Ὁ ἄνθρωπος ποὺ δὲν αἰσθάνεται τὴ μουσικὴ καὶ δὲν συγκινοεῖται ἀπὸ τὴν ἁρμονία τῶν ἤχων, εἶναι πλασμένος γιὰ προσβῶα καὶ ὄλο», εἶπε ὁ Σαίξπηρ. «Δὲν ὑπάρχει ἄλλη τέχνη ποὺ νὰ μὰς ἐπηρεάζει περισσότερο, ποὺ νὰ μὰς θίγει βαθύτερα, ποὺ νὰ ἐπε-ρυεγεί πὸ μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ, εἶπε ὁ Σοπενχάουερ.

Οἱ δύο αὐτοὶ ἀφορισμοί, ὁ τοῦ μεγάλου Ἀγγλοῦ δραματοῦργου καὶ ὁ τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ φιλοσό-φου, μιλοῦν γιὰ τὴ δύναμη, τὴ νοητεία καὶ τὴν εὐεργε-τικὴ ἐπίδραση τῆς τέχνης ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου. Ἀναφέ-ρονται βέβαια ἀποκλειστικὰ στὴ μουσικὴ, ἀλλ' αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι οἱ ἄλλες ἀδελφές τέχνες ἐπιδροῦν λι-γότερο εὐεργετικὰ καὶ ἐξωφικτικὰ. "Ὀλες οἱ καλές τέχνες καὶ ὅλοι οἱ τίμιοι καὶ συνειδητοὶ καλλιτέχνες, πρὸς ἕνα τεῖνον σκοπὸ: στήν καλύτερευση, στήν τε-λειοποίηση, στήν ὠραιοποίηση τῆς ζωῆς.

Τὸ φετινὸ καλοκαίρι εἶχε ἐπικεφθῆ τὴν Κύπρο ἡ μεγάλη μας τραγοδὸς Μαρίκα μὲ τὸ δριστο θεα-τρικὸ συγκροτήμα τῆς. "Ὁ ἐκεῖ Γενικός Πρόεδρος τῆς Ἑλλάδος κ. Ἀνδρέας Παπάς, ἕνας θαυμασῶς διπλω-μάτης ποὺ νιώθει πολὺ ἀπὸ τέχνη καὶ γι' αὐτὸ τὴν ἐκτίμα καὶ πιστεύει στὴν ἀποστολὴ τῆς, στὴ δεξιῶση ποὺ ἔδωσε πρὸς τιμὴ τοῦ ἐκλεκτοῦ θιάσου, εἶπε, προ-φωνῶντας, μερικὰ ὀμορφα λόγια γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὸν καλλιτέχνη, ἀπὸ τὰ ὅποια θὰ παραθῶ ἕνα μικρὸ ἀ-πόσπασμα ποὺ τὸ βρῖσκω πολὺ σχετικὸ μὲ τὸ θέμα τοῦ σημεῖωμάτοῦς μου: «Ἡ ἀποστολὴ τῶν καλλιτεχνῶν, εἶπε ὁ κ. Παπάς, συνίσταται σὲ νὰ μεταδίδουν ἱερὲς συγκινοήσεις σ' ἐκείνους ποὺ τοὺς παρακολουθοῦν, ὥστε βγαίνοντας ἀπὸ τοὺς ναοὺς τῆς Τέχνης νὰ αἰσθάνων-ται μιὰ τέτοια ψυχικὴ ἀνάταση καὶ καλλιτέρευση ποὺ νὰ τοὺς κάνει νὰ πιστεύουν στήν ὀμορφία τῆς ζωῆς καὶ νὰ συνεχίζουμ νὰ αἰσιοδοξοῖα τὸν ὄροιο τους, ὑπερ-κινῶντας τὰ ἔμπόδια».

Σὰν ἕνας ἀσήμαντος καὶ ἐγὼ τοῦ ἤχου δουλειτῆς,

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

θεωρῶ χρέος μου νὰ μιλῶ γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη ποὺ ὑπηρετῶ καὶ γι' αὐτὸ πᾶνω κάπου-κάπου τὴν πένα, προσπαθῶντας νὰ εἰπῶ κάτι σχετικὸ μὲ αὐτή, γιαι: «Αὐτὴ μὲ πρωτοτράβηξε στὰ μαγκιά Τῆς δέχτια καὶ μὲ παλῶδες ἐφούωνισε τὰ νεαρά μου στήθια», ὅπως λέω ἀρχίζοντας κάτι φτωχῶς μου στίχου.

*

Ἡ μουσικὴ, σὰν καθαρὴ πνευματικὴ δημιουργία, ἦταν ἀγνωστὴ πρὶν ἀπὸ μερικοὺς αἰῶνες καὶ προβά-λει ἱστορικὰ ὕστερα ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τίς εἰκαστικὲς τέχνες.

Ὅσοτος, σὰν συναισθηματικὴ πρώτη ὕλη καὶ σὰν τεχνικὴ προϋπόθεση, εἶναι πολὺ παλῶ, γι' αὐτὸ καὶ μελετῶντας τὴν ἱστορία βλέπομε ὅτι, πολλοὺς αἰῶνες πρὶν, μέσα στὰ βάθη τῆς ἀρχαιότητος, ὁ ἄνθρωπος ἔνιωσε τὴ μουσικὴ σὰν ἀναγκαιότητα, διένιωσε τὴ ση-μασία καὶ τὴν ἀποστολὴ ποὺ μὴ πορεῖ νὰ ἔχει στὴ ζωὴ καὶ ἄρχισε νὰ ἐπιδίδεται σ' αὐτὴ καὶ νὰ τὴν καλλιεργεῖ.

Περνώντας μὲ τὸ κῶλυμα τοῦ χρόνου ἀπὸ διά-φορα ἐξελικτικὰ στάδια, ἔφθασε νὰ γίνει καὶ ἡ μουσικὴ ἀληθινὴ πνευματικὴ δημιουργία καὶ ἰσάξια, πλάι στίς ἄλλες τέχνες, ποὺ εἶχαν πάρει τὴ μορφὴ τῆς δημιουρ-γίας πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴ μουσικὴ.

Τὴν δυνατότητα ποὺ ἔχει ὁ ἄνθρωπος νὰ μὴ πορεῖ τὴν κάθε ὕλη νὰ τὴν πλάθει καὶ νὰ τὴ διαφορῶνει ἀνάλογα μὲ τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ του ἀνάγκη καὶ πνοή, τὴν ἐφήρμοσε καὶ στὸν «ἤχο», δημιουρ-γώντας ἔτσι τὴ μουσικὴ.

Ἡ δύναμη καὶ ἡ νοητεία τοῦ μουσικοῦ ἤχου πᾶνω στὸν ἄνθρωπο, εἶναι ἀναμφισβήτητη.

Τὸ ἀξιοπεριέργου εἶναι ὅτι καὶ οἰάλογα ζῶα καὶ στὰ θηρία ἀκόμα, ὁ μουσικὸς ἤχος ἐξασκεῖ κῶπια ἐπιβολή, Σκυλιὰ, ὄλογα, ἀρκούδες, ἐλέφαντες χορεύ-ουν ρυθμικὰ μὲ τοὺς ἤχους τῆς ὀρχήστρας ἢ κάνουν διάφορα γυμνάσια καὶ ἀκροβατισμοὺς. Ἀγρία φαρ-

μακερά φέδια σαγηνεύονται από τους ήχους ενός πνευστού μουσικού όργάνου και κατατούν πειθήνια και δβουλα άθόρματα.

..

Η τέχνη—Ισως λίγο περισσότερο ή μουσική—έχει διττή σημασία και σχέση προς τη ζωή, την πνευματική και την πρακτική.

Γιά την πνευματική σημασία και σχέση της τέχνης προς τη ζωή, διετύπωσαν τις διαφορετικές απόψεις τους οι κατά καιρούς αιοθητικοί. Γενικά, κατά τη γνώμη μου, μπορεί να συνοψισθεί στα εξής κύρια σημεία ή σχέση της τέχνης προς τη ζωή από την πνευματική πλευρά: α) Στην τεχνική δραστηριότητα (τεχνικός σκοπός της τέχνης) όπως π. χ. είναι ή έκθεση μιάς εμουσικής σκέψης» με τη γλώσσα των ήχων, β) Στην ένδυνάμωση ή ένιχυση του βίου, γ) Στην ώριμοποίηση της ζωής και στην τέρψη, δ) Στην κάθαρση των παθών με την ήθική επίδραση που έλασκει πάνω μας, ε) Στην έκφραση έθνικών πόνων ή στην εκδήλωση κοινωνικών καταστάσεων κ. ά.

Έγώ, θά περιορισθώ να είπω λίγα λόγια για την πρακτική σημασία που έχει ή μουσική στον καθλόου βίο του ανθρώπου, όπως διαπιστώνεται από τη γύρω μας καθημερινή ζωή.

Τό βρέφος από τη στιγμή που θά γεννηθεί, ζητάει μουσική. Και ή μητέρα του για να τό ήσυχάσει, για να τό άποκοιμίσει, τού σιγοτραγουδάει κάποιο γλυκό σκοπό. Ένα αυτοσχέδιο λαϊκό ναούρισμα ή κανένα άλλο γραμμένο από χέρι τεχνίτη.

Η Έκκλησία, ή μουσική χρησιμοποιεί για να άμνησει και δοξολογήσει τόν Θεό. Έτσι, στην "Ορθόδοξη Άνατολική Έκκλησία δημιουργήθηκαν τά ώρατια βυζαντινά μέλη, ενώ στη Δυτική Έκκλησία τάρτισουργήματα της θρησκευτικής μουσικής (Λειτουργίες, Καντάτες, Ρέκβιεμ, Πάθη κ. ά.).

Ο Στρατός ή οποιαδήποτε ομάδα που θέλει να βαδίσει ρυθμικά, θά έπιζητήσει τούς ήχους ενός έμβρατηρίου ή έστω τόν με ρυθμικότα παραγόμενο κρουστό ήχο ενός τυμπάνου, που και αυτός δέν είναι άλλο από μουσική.

Ο Άσος, γενικά, πανηγυρίζει μιά σημαντική ήμέρα της Ιστορίας του με τά θόορια που σκοπούν τόν ένθουσιασμό, όπως με τη μουσική έπίσης εκφράζει τά διάφορα συναισθημάτά του, που είχαν ως άποτέλεσμα να δημιουργηθεί ή πλούσια παρακαταθήκη ή γνωστή σαν δημοτικό ή λαϊκό τραγούδι.

Στο γλέντι, στο πανηγύρι, στον γάμο, ή μουσική είναι τό στοιχείο που δίνει τη χαρά, τό κέφι, τόν γιορταστικό τόνο. Άλλά και όταν άκόμα ό ένθρωπος—έγκαταλείποντας τη ζωή—φύγει για τό μακρύνον ταξίδι, ή μουσική με τούς πένθιμους ήχους της εκφράζει τό θλιβερό συναισθημα για τό χαμό.

Άν στά παραπάνω προστεθεί και ή τακτική και άπορρήκτη χρησιμοποίηση της μουσικής στις κινημο"τρογραφικές ταινίες, όπως και ή καθημερινή χρησιμο"ποίηση της από τούς Ραδιοσταθμούς, γίνεται άκόμα πιο άντιληπτή ή σχέση της μουσικής προς τη ζωή.

..

Τό περιστατικό που άναφέρει ό θεός Όμηρος ότ τό θεσπέσιο τραγούδι του Αύτολόκου συντέλεσε ότ

σταμάτημα της άκατάσχετης αίμορρογίας της Πηνελόπης τού Όδυσσέα, μοιάζει βέβαια σάν παραμύθι. Είναι όμως και γνωστό πως έδω και άρκετό καιρό πριν, ή έπιστήμη άρχισε να ύπολογίζει και να δίνει μεγάλη σημασία στον ψυχικό ποράγοντα για την πρόληψη και για την θεραπεία των άσθενών.

Κατά συνείδηση, δέν ήτανε δυνατόν ό άνθρωπος—έπιστήμων να μόν δηγηθεί να χρησιμοποιήσει και τη μουσική σάν θεραπευτικό μέσο, όπως ήδη γίνεται, ίδιες σέ περιπτώσεις νευροψυχικών παθήσεων.

Όταν άναλογοισθοίμε ότι, καθώς ή μουσική έχει τόν ρυθμό σάν κύριο στοιχείο της, έτσι και ή άναυτοσή, ή καρδιά, οι μούικες κινήσεις είναι έπίσης ρυθμιοί, Ισως φανεί λιγώτερο παράδοξο τό ότι ή μουσική μπορεί να έχει θεραπευτική επίδραση.

Άλλά μήπως και όλες οι ψυχικές καταστάσεις (λόπη, χαρά, ελπίδοθηρία, μελαγχολία, αιοδοσία, τρέμος, όργη κ. λ. π.) δέν έχουν τ' αντίστοιχά τους σούς τόνους και στή άρμονία και σούς ρυθμούς της μουσικής; Άναμορφώτητα έχουν. Και αυτό άποδεικνύεται καλύτερα στα «Συμφωνικά Παιγμάτα» που εκφράζουν όλες τις διαβρώσεις και μεταπτώσεις του ψυχικού κόσμου, όλες τις καταστάσεις της φύσεως.

Διαβάζοντας κάποτε κάτι σχετικό με τά παραπάνω, πληροφορήθηκα ότι από πειράματα που έγιναν έχει καταδειχθεί ότι ώρισμένο είδος μουσικής έπιδρά έπί άσθενών σέ τρόπο που ν' αλλάξει τόν άναπνευστικό και κυκλοφορικό ρυθμό, όπως άλλο κάτι έπιδρά έρεθιστικά ή καταπραυντικά, διεγερτικά ή κατευναστικά κ. κ. Όπως έπίσης έτυχε να διαβώσω και για την τάση να χρησιμοποιηθεί ή μουσική σάν ύπνωτικό μέσο στις έγχειρήσεις.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Τό 1905, στό Θέατρο Μάξεστιμ της Νέας Υόρκης, ό περίφημος Ίταλός τενόρος Κάρλο Άλμπάνι τραγούδοσε **Τροβατόρε**. Πάνω λοιπόν στήν παράσταση ή σου και φράνι ένας άστυφάλακς μ' ένταλμα ουλήφους για τόν Άλμπάνι, έκ μέρους τού ίμπρεσαρίου της Όπερας τού Μανάταν, τόν Χάμερσράτιν, για ένα χρέος 25.000 βολλαρίων που άπειτοόσε ό ίμπρεσαρίος αυτός από τόν Άλμπάνι, γιατί παραβίασε τό συμβόλαιό του, που σύμφωνα μ' αυτό ό τενόρος δέν είχε δικαίωμα να παίξει σ' άλλο θέατρο έκτός από την όπερα τού Μανάταν. Ό άστυφάλακς λοιπόν ήθελε σώνει και καλά να συλλάβει τόν Άλμπάνι πριν τελειώσει ή παράσταση, και μόνο ύστερα από πολλές διαμαρτυρίες και παρακλήσεις δέχτηκε να περιμένει ως που να τελειώσει ή παράσταση, όπότε τόν όρω ότι δέν θά πρεπε να χάσει ούτε στιγμή από τά μάτια του τόν Άλμπάνι, από φόβο μή του τό σκάσει κρυφά. Έτσι ό κόσμος είδε ζαφικά τόν τενόρο να παρυσιάζεται στή σκηνή και να παίξει τό ρόλο του συνουδευόμενος τόν άστυφάλακα, που τόν άκολουθοόσε από κοντά σ' όλες του τις μετακινήσεις πάνω στή σκηνή και μέσα στα παρασκήνια. Σε μιά στιγμή λοιπόν που ό τενόρος, σύμφωνα με την άπαίτηση του ρόλου του, έτρεπε προς τά παρασκήνια, ό άστυφάλακς, θάρώντας πως ήθελε να του τό σκάσει, τρωάβει τό πιστόλι του, τρέχει, τόν άρπάζει από γιακά και με σπραζιές τόν φέρνει στή μέση της σκηνής, και τού περνάει με τό ζορι τις χαιροπέδες, ενώ τό κοινό, άγαναχτημένο άρχικά με την ήλιθια συμπεριφορά τού άστυφάλακα, ξέσπασε τελικά σέ άκράτητα γέλια

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

Στις 27 Νοεμβρίου δόθηκε στην "Όπερα του Ντύσλντορφ η πρώτη της νέας όπερας του Ίγκορ Στραβίνσκυ: «Η επιστροφή του ασώτου» που χαιρέτιστηκε σαν ένα μουσικό γεγονός εξαιρετικής σημασίας. Ο συνθέτης που παρίστατο στην πρεμιέρα αυτή του έργου του, έκαμε την εξαιρετική τιμή στην εξαιρετή Έλληνίδα καλλιτέχινια Άννα Τασσοπούλου να της εμπιστευθεί τον κύριο ρόλο της ήρωίδας του έργου Άνυ Τρούλαβ όπου η καλλιτέχνης αυτή σημείωσε μια πραγματικά θριαμβευτική έπιτυχία, άποθεωθεΐσα κυριολεκτικά από το κοινό που παρακολούθησε αυτή την πρεμιέρα.

—Η έκλεκτή μας πιανίστα και συνθέτις Λίλα Λαλαούνη έδωσε ένα ρεσιτάλ στις 9 Νοεμβρίου στην αίθουσα Γκαβώ, στο Παρίσι, και για τετάρτη φορά έκλη-

θη στο Λονδίνο όπου έδωσε επίσης ένα ρεσιτάλ στις 24 Νοεμβρίου, στο Ούγγιγιορ-Χάλλ. Και στις δύο αυτές εμφανίσεις της, η Έλληνισ καλλιτέχνης σημείωσε αληθινό θρίαμβο. Οι Άγγλοι κριτικοί γράφουν ιδιαίτερα κολακευτικά για τις συνθέσεις της. Στις 26 Νοεμβρίου, η Λ. Α. έπαιξε στο Β.Β.С. και έκανε επίσης δίσκους για την Άγγλική Ραδιοφωνία. Τώρα τελειώνει ένα δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο και όρχηστρα που πρόκειται να παιχθῆ προσεχώς, καθώς πληροφορούμεθα και ετοιμάζεται για μιá μεγάλη περιοδεία στην Κιωνή Άκτη και έν συνεχείς στην Ίσπανία. Φόρτος εργασίας και έγγραφα δίσκων, ανάγκασαν την Λ. Α. να αναβάλει για άργότερα τον έρχομό της στην Άθήνα καθώς και τις συναυλίες της στην Τουρκία όπου την περιέμεναν.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

Τά δύο ρεσιτάλ που έδωσε στις 10 και 17 Δεκεμβρίου ο διάσημος Ίσπανός κιθαραστής Άντρές Σγκόβια αποτέλεσαν τό σημαντικότερο μουσικό γεγονός όχι μόνον του μηνός Δεκεμβρίου αλλά κι όλόκληρης της χρονιάς. Τό πολυπληθές ακροατήριό που παρηκολούθησε τά ρεσιτάλ αυτά απέθεσε κυριολεκτικά αυτόν τον πραγματικά μοναδικό καλλιτέχνη.

—Την Κυριακή 2 Δεκεμβρίου δόθηκε η τακτική συναυλία της Συμφωνικής Όρχηστρας υπό τη διύθυνση του κ. Βαβαγιάννη και με σύμπραξη του μεγάλου πιανίστα Άλεξάνδρου Ούνινσκυ, που ξετέλεσε με μεγάλη μαεστρία τό κονσέρτο όπ' όριθ. 3, για πιάνο και όρχηστρα του Προκόφιεφ. Τά υπόλοιπα έργα που αποτελούσαν τό πρόγραμμα της συναυλίας αυτής ήσαν: 'Η Μικρή Συμφωνία για έγχορδα του Θ. Καρωτάκη, η Πρώτη Συμφωνία του Σούμαν και τό συμφωνικό ποίημα του Σιμπέλιους «Φινλανδία».

—Την επόμενη Κυριακή ο κ. Άνδρέας Παρίδης διήθυσε την Συμφωνική μας Όρχηστρα, με πρόγραμμα: «Έλεονόρα όρ. 3» και «Συμφωνία όρ. 8» του Μπετόβεν, «Κονσέρτο για κλαρινέτο με σόλο βιόλα» του Ρέτζιναλντ Μπράντλ, «Ό Τάφος του Κουπερέν» του Ραβέλ και για φινάλε οι «Πολοβτσιανοί χοροί» του Μπαροντίν.

—Τις 8 Δεκεμβρίου ο εξαίρετος Έλληνας πιανίστας Γεώργιος Δασκούλης έδωσε με μεγάλη έπιτυχία ένα ρεσιτάλ πιάνου στην αίθουσα «Παρνασσός», όπου χει-

ροκροτήθηκε θερμότατα ό ένα εξαιρετικά ένδιαφέρον πρόγραμμα.

—Την Κυριακή 16 Δεκεμβρίου ο έκλεκτός Έλβετός μαέστρος Άνρὸ Μπώ διήθυσε μ' άξιοσημείωτη έπιτυχία τη συναυλία της Συμφωνικής μας Όρχηστρας που τό πρόγραμμά της περιελάμβανε: «Συμφωνία όριθ. 5» Μπετόβεν, «Συμφωνία για όρχηστρα έγχορδων και σάλπιγγα» Χόνεγκερ, «Συμφωνία σε σόλ Έλασσον» Μότσαρτ και «Δάφνης και Χλόη» Ραβέλ.

—Τις 10 Δεκεμβρίου έγινε τό έτήσιο καλλιτεχνικό μνημόσυνο του μουσουργού Δημητρίου Λεβίδη. Ήταν μιá σεμνή κι άπλή μουσική γιορτή. Ύστερα από μιá σύντομη όμιλία του κ. Γ. Λυκούδη, έκτελέστηκε ένα μουσικό πρόγραμμα που άρχισε μ' μιá γιομάτη βαθεία συγκίνηση «Έλεγειακή Φαντασία» εις μνήμη Λεβίδη για κουαρτέτο έγχορδων, του Γεωργίου Καζάσογλου, και συνεχίστηκε μ' έργα του πεθαμένου συνθέτη, που έκτελέστηκαν με ξεχωριστή αγάπη και μουσικότητα από τους καλλιτέχνες Κυρία Νουνοϊκα Φραγκιά—Σπηλιοπούλου, Κ. Κυδωνιάτη και Γ. Πλάτων.

—Ό διαλεχτός βαθύφωνος της Λυρικῆς Σκηνῆς Νίκος Παπαχρήστος μαζί με τη μεσόφωνο Δεα Ρένα Κανάκη έδωσαν, στις 12 Δεκεμβρίου στην αίθουσα όπ' άρνασσού, ένα ρεσιτάλ τραγουδιού όπου σημείωσαν εξαιρετική έπιτυχία.

—Στις 15 Δεκεμβρίου οι διαλεχτοί καλλιτέχνες Βύρων Κολάσης (βιολί) και Ίωάννης Παπαδόπουλος (πίανο) έδωσαν ένα εξαιρετικά έπιτυχές ρεσιτάλ με έργα για βιολί και πιάνο. Στο ρεσιτάλ αυτό, διοργανωμένο από τον Γαλλο - Έλληνοκό σύνθεσο, οι δύο καλλιτέχνες χειροκροτήθηκαν θερμάτα από το πολυπλήθες άκροατήριο.

—Τελευταία ή Πανεπιστημιακή όρχηστρα και χωρωδία υπό τη διεύθυνση του κ. Κώστα Χαραλαμπίδη έδωσε μι άολοκληρωμένη κ' αξιόλογη άκράση του μεμελοδράματος «Διδώ και Αίνεας» του Άγγλου συνθέτη Πάροελ.

—Τήν 1η Δεκεμβρίου έδωσε στην αίθουσα του Παρνασσού ένα ρεσιτάλ τραγουδιού ό έκλεκτός λυρικός τενόρος Ήρακλης Πολίτης όπου σηρείωσε εξαιρετική έπιτυχία. Τόν συνόδευσε στο πιάνο ό κ. Γεώργιος Πλάτων.

—Ύπό του Ύπουργείου Παιδείας και κατόπιν γνωμοδοτήσεως του Δ.Α.Σ.Μ. διορίσθηκε διευθυντής του Κρατικού Ψδείου Θεσσαλονίκης ό μεάτρος κ. Σώτος Βασιλειάδης.

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Ή «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ», εϋχεται στους συνδρομητές της και λοιπούς άναγνώστες της εϋτοιχισμένο τό νέον έτος 1952.

—Έπιθυμούμε νά παρακαλέσουμε τούς συνδρομητές που έχουν εϋφλήσει τήν συνδρομήν του δευτέρου έτους, και συνεχίζουμε νά τούς στέλνομε τό πρώτο φύλλο του τρίτου έτους, νά φροντίσουν νό εϋφλήσουν τήν συνδρομήν των. Ή συνδρομή είναι, όπως και κατά τό παρελθόν έτος δρ. 40.000, καταβάλλεται διέ εις τά γραφεία μας ή άποστέλλεται, έπίσης εις τά γραφεία μας με ταχυδρομική έπιταγή έπ' όνόματι του κ. Π. Κοτσιρίδου.

—Εις όσους έπιθυμούν νά έχουν τά τεύχη του πρώτου έτους Νο 1 έως Νο 24, τά στέλνομε αντί 35.000 δρ. Έπίσης και όσα μεμονωμένα τεύχη του αυτού έτους τούς λείπουν, πρós δρχ. 2.000 έκαστον.

—Εις όσους έπιθυμούν νά έχουν τά τεύχη του δευτέρου έτους Νο 25 έως Νο 26, τά στέλνομε αντί δρχ. 35.000. Έπίσης και όσα μεμονωμένα τεύχη του αυτού έτους τούς λείπουν, πρós δρχ. 3.000 έκαστον.

—Σά χωριστά καλοδεμένα βιβλιαράκια έχουμε εκδόσει τις βιογραφίες Μότσαρτ, Σούμαν, Σοπέν· διέ στέλνομε εις όσους μάς έμβάσουν 4.000 δρχ. διέ έκαστον. Έπίσης και τις βιογραφίες Χάυνδ Μπετόβεν ο' ένα βιβλιαράκι που τό στέλνομε αντί δρχ. 5.000,

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΩΝ 3
ΤΗΛΕΦ. 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησιε δρ. 40.000
Έξηνθ. * 20.000
Τρίμην. * 10.000
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησιε Λ. Χ' 1.0-0
ή δολ. 3

MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE
ET D' EDITIONS
31, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σήμενα με τον Α.Ν. 1099
Διευθυντής
Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ
Όδός Δαυδάλου 18
Προεβόμας, Τηλογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβαμε τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και έλάβομε και εϋχαριστούμεν άπό: Π. Σοββίδη δρ. 45, Κ. Νικολάου δρ. 20, Γ. Κανακάρης 170.500, Γ. Ύφαντιδην δρ. 20, Α. Γεωργαπούλου δρ. 120, Α. Φιλίππου δρ. 20, Θ. Σαπουλάρη δρ. 40, Κ. Μακρόπουλου δρ. 20, Μ. Τζωρτζάκη δρ. 40, Ε. Κόνγλις δ. 20, Π. Σολδάτου δρ. 20, Α. Κοτσάμπση δρ. 20, Ψδρειον Κορίνθου δρ. 40, Α. Βαληνδρά δρ. 40, Ν. Δρασιόν δρ. 20, Ρ. Ρουτσόση δρ. 20, Κ. Λεκατσάν δρ. 20, Α. Καλατζάκη δρ. 20, Θ. Κάββουρα δρ. 20, Ε. Άναστασιάδου δρ. 40, Δ. Λογοθέτη δρ. 20, Παράρτημο Χίου δρ. 52.

Δέν φθάνει νά παίρνετε τό περιοδικό πρέπει και νά τό διαβάσετε. Έχετε πολλά νά ώφελήθητε.

Ύποστηρίζετε

τό Περιοδικό όταν εγγράψετε
έστω και ένα συνδρομητή.

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

Μόνον όταν ή μορφή σου είναι καθαρή και έξαστερη, τότε μονάχα και τό πνεύμα σου βά είναι καθαρό και φωτεινό.

Ίσως μονάχα ή μεγαλοφυία νοιώθει έντελώς μι άλλη μεγαλοφυία.

Κάποιος έλεγε κάποτε, ότι ένας τέλειος μουσικός πρέπει νά είναι οέ θέση, όταν άκούσει για πρώτη φορά ένα πολύπλοκο έργο όρχήστρας νά νομίζει ότι τό βλέπει γραμμένο σάν οέ ζωντανό βιβλίο. Αυτό είναι τό μεγαλύτερο χάρισμα που μπορεί κανείς νά όνειρευτεί.

Γιά τη μάθηση δέν όπάρχει τέλος.

« ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ »

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΑΛ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.)

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

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



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101

Μετά τας εργασίμους ώρας 72.388

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

— ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΨΔ

