



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

**42**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Ύμνοιες άσχημες φωνές.  
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ 'Ο Jacques Dalcroze κι ή ρυθμική.  
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ Τό συμφωνικό ποίημα.  
ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ  
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Α. Μπροουκνερ.  
ΣΩΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ Αιμίλιος Ριάδης.  
TONY SCHULTSE 'Η μουσική δωματίου.  
ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ  
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Τά πρώτα βήματα της μουσικής.  
Μουσική κίνηση στόν τόπο μας.  
'Ελληνες μουσικοί στό έξωτερικό.  
'Αλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Γ' = ΑΠΡΙΛΙΟΣ 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 ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ  
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

‘Οργανισμός με πενήντα ετών δράσιν συγκεντρώ-  
νει προποθέσεις αι όποιαί είναι απαραίτητοι  
δι' ένσυχρονισμένον Μουσικόν Ίδρυμα  
ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις  
έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΛ-  
ΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ  
ΒΟΛΟΝ, ΝΑΥΠΑΙΟΝ, ΣΥΡΟΝ  
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥΡΡΟΝ, ΧΙΟΝ  
ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΠΑΤΡΟΝ  
ΡΟΔΟΝ, ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ  
ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΜΟ-  
ΛΑΡΝΑΚΟΝ  
Διδάσκονται όλα τα  
και φωνητική μουσική  
Καθηγητάς κ

## ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

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

## ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, ‘Αρμόνια, ‘Ακοντεών, ‘Οργανα διά μπά-  
ντας Φλαρμονικόν και ‘Ορχήστρας, Βιολιά, Βιό-  
λες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μαν-  
δολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη τών έγχο-  
ρδων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδες, Τονο-  
δόται ‘Αναλόγια, Ρετινές, Καβαλάριδες, ‘Υπο-  
σιάγωνα, Σουρτίνες, Τεράδια, χαρτί μουσικής  
κ. λ. π. είνε εξοπλισίον.



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΛΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## Α ΒΙΒΛΙΑ

α και Νεώτερα διά Πιάνο,  
πια, Μουσική Δαματίου  
Τζάζ κ.λ.π.

## ΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

βιβλία και μουσικής φιλολογίας

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923  
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504  
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό περιοδικό τών μουσικών  
περιοδικών.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιοδικό που ενημερώνει τούς  
πάντας γιά τή μουσική και καλ-  
λιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής  
Ευρώπης και τής ‘Αμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί-

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες να γίνουν ανταποκριτάί μας  
συνδρομηταί ή ν' αγοράσουν τά κατατέρο τεύχη  
ή βιβλία δεσ άπευθυνθούν εις τά γραφεία μας

‘Εμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής προς τόν  
κ. Πέτρον Κοτσιρίδην, οδός Φειδίου 3, ‘Αθήνας.

ΣΗΜ.— Εις όσους έπιθυμούν να έχουν τά τεύχη τού πρώ-  
του έτους, τά στέλλομε προς όρχ. 2.000 έκαστον ή  
35.000 διά τά 24 τεύχη όλου τού έτους. Εις όσους  
έπιθυμούν τά τεύχη τού δευτέρου έτους, τά στέλ-  
λομε προς όρχ. 3.000 έκαστον ή 35.000 διά 12 τεύ-  
χη όλου τού έτους. Βιογραφεία Μόστσαρτ, Σούβαν,  
Σοπέν, εις χωριστά δεμένα όφρα βιβλιάρια, κ.  
άποστέλλονται αντί όρχ. 4.000 έκαστόν. Βιογρα-  
φεία Μπετόβεν και Χάινδελ εις ένα βιβλιάρια, κ.  
άποστέλλεται αντί όρχ. 5.000.

## ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΕΡΓΟΝ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ  
ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, ‘Ιταλίας, Βελγίου, Αυστρίας,  
‘Αγγλίας κ.λ.π.

## ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πάνων, Λουστραρίσματα, ‘Επισκευ-  
αί και μεταφοραί παρ' ειδικών τεχντών.

ΕΠΙΣΚΕΦΟΝΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τό Γραφείον μας ανάλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργα-  
νωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικών έκτελέσεων εις  
τάς ‘Αθήνας και τάς έπαρχιακάς πόλεις τής ‘Ελλάδος.  
‘Εγγυηται τήν καλύτεραν εξυπηρέτησιν τών ένδιαφερο-  
μένων. Πληροφορία προφορικά και δι' άλληλογραφήν  
διά τούς εις τάς έπαρχίας διαμένοντας.

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

## ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

"Εκδόσεις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΙΣΙΟΥ 3

Συντάσσεται από 'Επιτροπή — Διηγήθ Π. ΚΟΥΣΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Γ'

ΑΡΙΘ. 42

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1952

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

## ΩΡΑΙΕΣ ΑΣΧΗΜΕΣ ΦΩΝΕΣ

### Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΣ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Δέν είναι πολύς καιρός, πού, σέ μιά συναυλία, άκουσα μιά «ώραία» φωνή. Τά εισαγωγικά σημαίνουν ότi κατά τά καθιερωμένα, κατά τήν κοινή γνώμη, έπρεπε ατή ή φωνή νά είναι «ώραία». Είχε μεγάλη έκταση, ανάλογη ένταση, άπόλυτη όμοιογένεια, ήταν λαμπρά καλλιεργημένη, δέν τής έλειπε ούτε ή γλυκύτης, ούτε τό «μέταλλο». Μιά άλθινα «ώραία φωνή». Ός τόσο, μετά τό πρώτο τραγούδι, έπληξα τριμερά. Κουράστικα. Δέν εύρισκα κανένα ένδιαφέρον στις εκτελέσεις της. Καί τήν ίδια πλήξi έννοιθε καί τό κοινό πού τήν άκουε, γιατί δέν χρειαζόταν νά ναι κανένας ψυχολόγος γιά ν' άντιληφθi πόσο βεβιασμένα ήταν τά χειροκροτήματα. Οι άνθρώποι σκέπτονταν ίσως πώς μιά τόσο «ώραία» καί «δυνατή» φωνή, πρέπει νά χειροκροτηθi...

Πρέπει νά προσθέσω πώς άπ' ατήν τή φωνή, δέν έλειπε καί ή μουσικότη. Τραγουδούσε άπόλυτα σωστά, πιστή στό ρυθμό, άκολουθώντας μέ κάθε άκρίβεια τό κείμενο. Καί όμως δέν κατάφερε ν' άρση, νά γοητεύσi, νά συγκινήσi...

Τι τής έλειπε; Άπολύοτα: Τής έλειπε ή προσωπικότης. Μιά πραγματικά ώραία φωνή πρέπει νά έχη προσωπικότη. Υπάρχουν φωνές ένδιαφέρουσες, φωνές πρόστιχες καί συνειθισμένες, άλλα υπάρχουν καί φωνές πού είναι σάν νάχουν ένα πρόσωπο πού άποσπάει τό ένδιαφέρον καί πού είναι μοναδικό.

Μά τίς φωνές συμβαίνει τό ίδιο όπως μέ τούς άνθρώπους. Βρίσκεισαι σέ μιά συγκέντρωση καί βλέπεις δλόγυρα σόν ένα σωρό πρόσωπα, πού μπορεί νά είναι ώραία, άλλα πού σ' άφίνουν άδιάφορο γιατί είναι όλα τους συνειθισμένα. Ξαφνικά, ή πόρτα άνοίγει, κάποιος μπαίνει καί όλες οι συνουμίες σταματούν κοί όλα τά μάτια καρφώνονται στό πρόσωπο πού μπήκε, ένα πρόσωπο πού έχη δικά του ξεχωριστά χαρακτηριστικά καί πού άπ' τό δλον του μιλάει τό πνεύμα. Είναι δύσκολο νά πής τι είναι αυτό πού κάνει έντύπωση σ' ένα τέτοιο πρόσωπο. Μπορεί νά ναι μιά λάμψη στό μάτι, ένα χαμόγελο στό στόμα, ένα ίδιαίτερο προφίλ, ένα φωτεινό μέτωπο. Μπορεί νάναι καί ίδιαιτέρα άσχημο αυτό τό πρόσωπο πού όμως ή άσχημία του νά άκτινοβολά μιά μιά πνευματική δύναμη, έτοι όπως λένε πώς ήταν ή πηγή ήλια άσχημία τού Βολταίρου.

Έτσι υπάρχουν καί άσχημες φωνές πού όμως μιά δυνατή προσωπικότη καί πνευματικότη τούς δίνει ξεχωριστή ζωή καί τίς κάνει νά αξιμαλωτίζου, νά καθλιώνουν, νά συναρπάζου. Δέν παραβοζολογά. Συχνά αυτές οι άσχημες φωνές γίνονται τόσο ώραίες μέ τήν προσωπική τους πνευματική δύναμη, πού ό άκροατής δέν άντιλαμβάνεται καν τήν άσχημία τους.

Τήν Κρατική Όπερα τής Βιέννης δούσανε στή παλαιότερα χρόνια δυό άσχημες φωνές, ύψιφωνες κι

οι δυό: Η Γκούτχαϊλ-Σόντερ καί ή Μιλντεμπουργκ. Όποιος όμως τίς άκουε μιά φορά δέν μπορούσε νά τίς ξεχάσi. Τις πρόφθασα καί τίς δυό, άν καί αρκετά προχωρημένες στήν ηλικία, άχι όμως γερασμένες. Η καλλιτεχνική τους προσωπικότης ήταν τόσο δυνατή, πού, μ' όλες τίς νέες τραγουδίστριες, πού είχαν φωνή στό μεταύό, ή Γκούτχαϊλ-Σόντερ ός 'Ηλέκτρα, καί Σαλώμη ή Μιλντεμπουργκ ός 'Ιζόλδη, μένανε άβυσσικές κι' άσύγκριτες. Μέ τήν πρώτη νότα, συναρπάζαν κάθε άκροατή μέ τή μεγάλη τραχική τους δύναμη. Η έντονη πνευματικότη έδινε στις άσχημες αυτές φωνές ψυχικό μεγαλείο, βαθύτητα αισθήματος καί συναρπαστική έκφραση.

Οι παλαιότεροι φιλόμουσοι τής Άθήνας θά θυμούνται, σίγουρα, τήν περίφημη έκείνη βέρα Γιαννακοπούλου — τήν Γαλλορωσίδα, Έλληνικής (μακρονική) καταγωγής τραγουδίστρια. Μόλις άνοιγε τό στόμα της, ό καθένας σκεπτόταν: «τι άσχημη καί πρόστιχη φωνή!» Μά αυτό δέν βαστοθεσ παρά μιά στιγμή. Ήταν τέτοια ή προσωπικότη τής καλλιτέχνιδος, τέτοια ή πνευματικότη, ή χάρη, ή έκφραση της, πού όλοι παρασούσαν μαγεμένους, γοητευμένους... Καί ή βέρα Γιαννακοπούλου, δέν είχε καν μιά μεγάλη φωνή. Ήταν μιά φωνή άκαθόριστη, θαμπή, άχρωμη. Καί όμως τί λάμψη καί τι χρώμα έκαιρνε άπ' τόν ψυχικό πλούτο τής άξέχαστης αυτής τραγουδίστριας...

Μά, μήν πάμε μακριά. Έδώ, στήν Άθήνα, έχουμε μιά τραγουδίστρια (καί καθηγήτρια τραγουδιού) πού παρουσιάζει τό ίδιο φαινόμενο. Δέν ξέρω άν θά μού επέτρεπε ν' αναφέρω τό όνομά της. Η φωνή της, ατή καθαυτή, είναι άσημαντη, συνειθισμένη, μάλλον άσχημη. Τήν άκούω, ός τόσο, καθλιωμένη, όταν τραγουδεί μέ τόσο πνεύμα, μέ τόση ψυχή καί τήν προτιμά άπ' όλες τίς «ώραίες» φωνές πού άκούμε κάθε μέρο. Είναι μιά προσωπικότη.

Μά μήπως ό νέγρος βαθύφωνος πού άκούσαμε τελευταία, αυτός ό θαυμάσιος Κένεθ Σπένσερ, έχη μιά πραγματικά «ώραία» φωνή; Όχι. Η μεγάλη ατή φωνή πού άκούσαμε, ή περίφημη δουλεμένη, άλθινα, στήν πραγματικότη, δέν ήταν μιά «ώραία» φωνή καί δέν έχουμε παρά νά τήν παραβόλουμε μέ τήν όμορφιά τής φωνής τού Έλληνα βαθύφωνου Νίκου Μοσχονά. Όμως αυτό, κανένας δέν μπορούσε, δέν πρόφθαινε νά τό προσέξi. Γιατί στό τραγούδι τού Σπένσερ μιλούσε μιά ψυχή καί ένας νοός, ένας άπόλυτος «ψυχικός» είχε τόν πρώτο ρόλο, γιατί στό τέλος, ψυχική καί νοός είναι ένα...

Καί πόσους άλλους καί πόσες άλλες, δέν θά μπορούσα ν' αναφέρω...

Τήν άφωρα, τήν εύχη, τήν πλούσια φωνή, τήν δινει ή φύσις, είναι ένα κομμάτι «φυσικό», «σωματικό»—άν

μπορώ να εκφρασθώ έτσι—«ὕλικό» θά ταίριαζε ίσως καλλίτερα. Μά γιά σκεφθίτε πόσες ὄραϊες γυναίκες σὰς ἀπογο,τεύουν, ἀφοῦ πρῶτα, γιά μιά στιγμὴ σὰς προκαλέσουν τὸν θαυμασμό! Σὰς ἀπογοητεύουν μὲ τὴν κενότητα τους, μὲ τὴν ἀντιπνευματικότητα, μὲ τὴν κουταμάρα τους. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τις «ὄραϊες φωνές»: Ἄν τὸ φυσικό, τὸ ὕλικό τους τμήμα, δὲν συμπληρωθῆ μὲ τὸ ψυχικό, τὸ ἀύλο, ἂν δὲν διαμορφωθῆ μὲ τὴν ἑσωτερικὴ ζωὴ, οἱ φωνές αὐτές κουράζουν καὶ πλήττουν τὸν ἀκροατὴ καὶ δὲν τοῦ δίνουν καμμιά καλλιτεχνικὴ συγκίνηση.

Μόνον μὲ τὴν ὁμορφίαν της, ἡ φωνὴ τοῦ Καροῦζο δὲν θὰ γινόταν ποτὲ αὐτὸ ποῦ ὅλος ὁ κόσμος αἰσθάνθηκε σὰν ἀδύγκριτο καὶ μοναδικό. Αὐτὸ ποῦ ἔκανε τὸν Καροῦζο θρόλο, δὲν ἦταν μόνον ἡ ὄραϊα φωνὴ του, οὔτε ἡ μεγαλοφυΐα του θεατρικὴ καὶ ὀδικὴ τέχνη. Ἦταν ἡ προσωπικότης του. Ἦταν τὸ ἀρρενωπὸ τὸ αἰσθημα καὶ συνάμα ἡ παιδαγωγικὴ ἀπλότητά του, τὸ γέλιο καὶ τὸ κλάμμα τοῦ Ναπολιτανικοῦ λαοῦ, τὸ φλογερὸ πάθος τοῦ μεσημβρινοῦ ἀνθρώπου, τοῦ ἡλιογέννητου... Ὅσες φορές ποῦ ἔγυχε ν' ἀκούσω μεγάλους τραγουδιστές—κι' εὐχαριστοῦ τὸ Θεὸ ποῦ μ' ἄξιωσε ν' ἀκούσω πολλοὺς—δὸςες φορές μπόρεσα νὰ τοὺς πλησιάσω, εἶδα πὼς αὐτὴ ἡ ὁμορφίαν τῆς φωνῆς τους, αὐτὰ τὰ ἡχητικὰ τους χρώματα, τὸ εἶδος τῆς ὁμορφιάς καὶ τὸν χρωματισμὸν, ἦταν μιά ἄμεση συνένεσις τοῦ χαρακτηρισμοῦ της, τῆς προσωπικότητάς τους, ἕνα ἀπέλεμα δουλειᾶς καὶ πείρας βέβαια, ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα, μιά θαυμαστὴ ἔνωσις τῆς «ὕλης» μὲ τὴν ψυχὴ καὶ τὸ πνεῦμα.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

## Ο JACQUES DALCROZE & Η ΡΥΘΜΙΚΗ

Ἰγὸι καλλιτέχνες ἔζησαν ζῶν τὸσο γεμάτη καὶ τόσο γόνιμη ὅσο ὁ **Emile Jacques-Dalcroze**. Γεννήθηκε στις 6 Ἰουλίου τοῦ 1855 καὶ τὰ πρῶτα μουσικὰ μαθήματά τὰ πήρε στὸ Ὠδεῖο τῆς Γενεύης. Ἀποφοιτώντας, σὲ ἡλικία 18 χρόνων, ἔγραψε τὴ πρώτη του μικρὴ ὄπερα τῆς «Σουμπρέττα» καὶ ἔφυγε γιά τὴ Βιέννη ὅπου μελέτησε πιάνο ὀσὸ χρόνια μὲ τὸ **Prosnitz** καὶ ἔπειτα στὸ Παρίσι ὅπου ἐργάστηκε ταυτόχρονα μὲ τὸν **Delibes** καὶ τὸν **Gabriel Fauré** ποῦ ἐμελλε τόσο νὰ τοῦ ἀφοσιωθῆ. Τὸ 1890 δέχεται νὰ πάει στὸ Ἄλγερσι σὸν διευθυντὴς ὀρχήστρας θεάτρου κι' ἐκεῖ συνθέτει τὴ οὐτίτα καὶ ὀρχήστρα «Ἀνοιξίς» καὶ τὴν μονόπρακτὴ κωμικὴ ὄπερα «Μαθητὴς». Τὸν γοητεῖ ἡ ἀραβικὴ μουσικὴ, δὲ δέχεται ὁμως τὴ θέση τοῦ διευθυντῆ τοῦ Ὠδείου ποῦ τοῦ προσφέρουν, γιὰτὶ νιώθει ὅτι ὁ τόπος αὐτὸς θὰ ἐπινεγὴ τὴ καλλιτεχνικὴ του ἐξέλιξη.

Στὸ γυρισμό του στὴ Γενεύη διορίζεται καθηγητὴς τοῦ σολφέζ καὶ τῆς ἁρμονίας στὸ Ὠδεῖο. Τὰ μαθήματά του γίνονται περιζήτητα, γιὰτὶ, ἐκτός ἀπὸ τὴν καθαρὰ μουσικὴ ἀσφῆ, προσέχει σκότος μαθητὴς τὸν κάθε τι ποῦ σχετίζεται μὲ τὴν ψυχικὴ τους ζωὴ ἀναζητᾶει τις αἰτίες, καὶ ἔπειτα τὰ μέσα γιά νὰ κτυπήσῃ κάθε ἐλάττωμα κι' εἶται νὰ τοὺς βοηθήσῃ νὰ γίνουν ἀληθινὸι μουσικοί. Γιά χάρι τὸν μαθητῶν του συνέθεσε τις Παραλλαγές του στὸ θέμα «Ἡ Ἐλβετία εἶναι ὄραϊα», ὅπου κάθε μέρος εἶναι ἀφιερωμένο σ' ἕνα ὄργανο, ἀκόμα ἔνσ θεατρικὸ κομμάτι «**La Veillée**» καὶ τὰ περίφημα «**Chansons romandes**», ἕνα ὀλότελα κινουῦρ-

Εἶναι μιά ἐντελὸς ἐπιπόλαιη ἀντίληψι τὸ νὰ νομίζει κανεὶς πὼς μπορεῖ νὰ ὑπάρῃ ἕνας μεγάλος τραγουδιστὴς χωρὶς προσωπικότητα, χωρὶς ψυχικὸ βάθος, χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἐξυπνάδα. Ἡ ἐξυπνάδα δὲν εἶναι ἀνάγκη νάχη «φιλολογικὸ» χαρακτήρα κι' οὔτε ἡ ψυχικότης πρέπει νὰ μπορῇ νὰ ἐκφράζεται μὲ λόγια, ἀλλὰ πρέπει νὰ ὑπάρχουν καὶ τὰ δύο σὲ καλλιτεχνικὴ φόρμα. Κάθε ἔλλειψις σὲ ἐξυπνάδα, σὲ αἰσθημα, σὲ προσωπικότητα, φαίνεται, ἐκδηλώνεται ἀμέσως. Φυσικὰ, ὑπάρχουν κουτοὶ τραγουδιστὲς καὶ κουτές τραγουδιστρίνες, ὅπως ὑπάρχουν καὶ κουτοὶ ἐπιστήμονες καὶ κουτοὶ συγγραφεῖς. Ἀλλὰ στὸ ὄραιο τραγούδι δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρῃ κουταμάρα. Καὶ γι' αὐτὸ ἐπιγράφω τὸ μικρὸ μου ἀπὸ ἄρθρο «ὄραϊες ὄρχημες φωνές»: Ἐπειδὴ, πολὺ συχνὰ, εἶναι οἱ ὄρχημες φωνές ποῦ μὲ τὴν ἐξυπνάδα, τὴν πνευματικότητα, τὴν ψυχικὴ τους δύναμη, φθάνουν στὴν καλλιτεχνικὴ ἐκείνη πληρότητα ποῦ εἶναι κάτι τὸ πολὺ σπάνιο. Πολὺ συχνὰ, ὄρχημες φωνές παίρνουν ὄραϊα χρώματα, δίνουν αὐτὸ ποῦ λέμε—καὶ ποῦ τόσο ζητοῦμε—«ὄραϊο ἦχο», ἐνῶ, ἀντίθετα, κουτές ὄραϊες φωνές, χάνουν καὶ χρώμα καὶ ἡχητικὸ κάλλος, ἐπειδὴ τοὺς λείπει κάτι τὸ πιὸ βαθύ, τὸ πιὸ ἑσωτερικό.

Κάποτε, στὴ Βιέννη, ρώτησα ἕναν πολὺ σπουδαῖο καθηγητὴ τοῦ τραγουδιοῦ, ἂν ὑπάρχουν πολλὲς ὄραϊες φωνές. «Γιὰ ἕναν δάσκαλο τραγουδιοῦ—μὸ ἀπάντησε—κάθε ἄνθρωπος ἔχει φωνή. Ἄν εἶναι ὄραϊα ἡ ὄρχημη αὐτὴ ἡ φωνὴ δὲν ἔχει σημασία. Σημασία ἔχει τί μπορεῖ νὰ δώσῃ αὐτὴ ἡ φωνή. Καὶ κάθε φωνὴ μπορεῖ νὰ δώσῃ κάτι τὸ ὄραιο καὶ τὸ καλλιτεχνικό, ἂν ὁ ἄνθρωπος ἔχει κάτι τὸ ὄραιο μέσα του».

γιο εἶδος μουσικῆς, χοροῦ καὶ ποίησης, ποῦ ἔβγαν δεκάτ' ἡ ἑθνοσυασμὸ σ' ὅλα τὰ σχολεῖα στὸ Παρίσι, στὸ Βερολίνο, στὶς Βρυξέλλες, στὴ Μασσαλία. Τὸ 1897 τὸ θέατρο τῆς Γενεύης ἀνέβασε τὸ «Σάντο Πάντα» του, κωμικὴ ὄπερα σὲ τρεῖς πράξεις ποῦ παίχθηκε ἔπειτα καὶ στὸ Σερραβούργο. Τὸ 1900 φάνηκε τὸ «**Jeu du Feuillu**», ἐξαιρετικὸ ἐπινοημὸ ποίημα ποῦ ἀνέβασε στὸ θέατρο ὁ **Jo Boeriswyl**, ὁ ἀπλὸς αὐτὸς δάσκαλος ποῦ, χάρις τῆς Ρυθμικῆς ποῦ ἔκανε χρόνια μὲ τὸν **Dalcroze**, κατάρθρωσε, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος, νὰ ἐξωτερικεύσῃ κι' ἔπειτα ν' ἀναπτύξῃ τὴν ἑσωτερικὴς λανθάνουσα δύναμει του καὶ νὰ γίνῃ σκηνοθέτης μεγάλῃς ἀξίας. Σ' αὐτὸν χρωστᾶται τὴν ἐπιτυχία τους πολλὰ **Festspiels** τῆς Ἐλβετίας.

Τὴ χρονία τοῦ 1903 τὴ διακρίνει ἕνα σημαντικὸ γεγονός, ἡ γέννησι τῆς ρυθμικῆς.

Στὰ μαθήματα τοῦ σολφέζ ποῦ ἔβγινε ὁ **Dalcroze** παρετήρησε ὅτι ἀπὸ μερικὸς μαθητὲς μὲ πολὺ καλὸ αὐτί, ἔλειπε τὸ αἰσθημὰ τῆς διάρκειας τοῦ ἦχου, καθὼς καὶ ἡ ἰκανότητα ν' ἀντιλαμβάνονται μιά διαδοχὴ ἀπὸ ἡχους διαφορετικῆς διάρκειας. Πολλὲς φορές ἀντιδρούσαν στὴν ἐπίδρασι τῆς μουσικῆς μὲ ἀβέλητες κινήσεις τοῦ σώματος τοῦ κεφαλοῦ ἢ μὲ κτύπημα τῶν ποδῶν. Αὐτὸ τὸν ἔκανε νὰ σκεφθῆ ὅτι ὑπάρχει συσχέτισι ἀνάμεσα στὴν ἀκουστικὴ καὶ στὰ φυσικὰ κέντρα τοῦ σώματος. Ὅλα τὰ παιδιά δὲν ἀντιδρούσαν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Μερικὰ δὲ κατόρθωναν νὰ συνδέσουν τις κινήσεις τους ποῦ δὲν ὑποτάσσονταν στὶς διαταγές τοῦ

έγκεφάλου. 'Ο νοός διέκρινε τούς ήχους μέσα στο χρόνο, αλλά ή φωνή δέ μπορούσε να τούς πραγματοποιήσει. Έβγαλε το συμπέρασμα ότι το κινητικό και δυναμικό στοιχείο στη μουσική έξαρτάται όχι μόνο από την άκοή, αλλά και από την άφή, όπως νόμιζε στην άρχή, άφού οι άσκήσεις τών δακτύλων βοηθούν την πρόοδο του μαθητή. Κατέληξε να χαρακτηρίση την άποκλειστικά άκουστική μουσικότητα σαν μουσικότητα άτελη και άρχους ν' αναζητεί τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στην κίνηση και στο άκουστικό ενστικτο, ανάμεσα στην άρμονία τών ήχων και στην άρμονία τών άξιών, ανάμεσα στη μουσική και στο χαρακτήρα, ανάμεσα στην τέχνη της μουσικής και στην τέχνη του χορού. Στά μαθήματα αυτά, που άρχισε ο **Dalcroze** παρ' όλη την αντίθεση της όπισθοδρομής τότε διεύθυνσής του 'Ωδείου της Γενεύης, διαπιστώθηκε ότι ή μουσική άρρυθμία είναι ανυπέριτες της γενικής άρρυθμίας. Έσφαιρόθησαν λοιπόν διάφορα μέσα για να κτυπηθή ή άρρυθμία αυτή. Δηλαδή, βάδιση με τη μουσική, να μιμηθή ο μαθητής τούς μουσικούς τονισμούς, τις άποχρώσεις μουσικής ρυθμικής άγωγής και έντασης, τά *phrasés*, τά *crescendo*, και τά *diminuendo*. "Έπειτα άσκήσεις μεγάλης ή μικρής άναπνοής, με συνέχεια ή με διακοπή να κτυπάει ο μαθητής με τά χέρια του μέτρο και να κάνει διαφορετικές κινήσεις με τά πόδια. "Έτσι άρχισεν ή άγωγή τών νευρικών κέντρων και ή δημιουργία νέων χρήσιμων αυτόματισμών και φανερώθηκε τί ρόλο μπορεί να παίξη αυτή ή άγωγή που τόσο προσοχή και δύναμη συγκέντρωσης χρειάζεται και που ελευθερώνει τόν άνθρωπο από τις άλυσιδες που τόν άκίνητοην χωρίς κι' ο Τίσιος να τό νιώθει. Πολλές φορές τό μέτρο ο **Dalcroze** ότι ή ρυθμική είναι μέτρο και όχι σκοπός. Τη θεωρεί βάση άπαραίτητη της άνατροφής τών παιδιών διά την μουσική μόρφωση, άκόμα και σαν πολύτιμο βοήθημα για τί μελέτη κάθε τέχνης.

Δέν πρέπει, λέγει, να μπερδεύουμε την Ρυθμική με τό χορό. 'Ο χορός είναι ή τέχνη που μās χαρίζει εδ-κνησία και χάρη, πράγμα βίβια που άποτελεί μεγάλο πλεονέκτημα. "Αλλά δέν έχει καμιά σχέση με τό χαρακτήρα με την ίδιουογκρσία και γενικά με την άνάπτυξη κάθε Ικανότητάς μας. 'Ο χορός ειδικεύει άρισμένες σωματικές κινήσεις και δίνει την έξωτερική Ισορροπία. Κι' ο σπουδαιότερος όμας χορευτής δέ γίνεται έξυπνότερος παρά μόνο στο κλάδο του, ενώ μία τέλεια μόρφωση όλων τών παραγόντων κατανόησης και έκφρασης, όπως είναι ή Ρυθμική, δημιουργεί μέσα μας ένα αδιάκοπο πήγαινε-έλα από διάφορες ένέργειες και έξσφαλλικές γοργή έπικοινωνία: ανάμεσα: στους δύο πόλους του είναι μας. "Η μουσική μόρφωση σκοπό έχει ν' άποκαλύψη στους μαθητές τις στενές σχέσεις που πρέπει να υπάρχουν ανάμεσα στο σώμα και στην ψυχή.

Αυτή ή γνώση ξαναβάζει το χορό (στην πιο ύψηλή σημασία της λέξης) στο άνωτερο επίπεδο που τόν ήβελαν οι άρχαιοι φιλόσοφοι Πλάτωνας, Σωκράτης, Λουκιανός, και στον περασμένο αιώνα ο **Novre**. 'Ο έρμηνευτής χορευτής θα δώση μορφή σε ό,τι πλαστικό έχει ή μουσική, στο *phrasé*, στο ρυθμό, στις μελωδικές γραμμές, άκόμα και στην άρμονική σύνθεση, θα νιώση μυσικά τούς διάφορους μουσικούς δυναμισμούς και θα τούς κάνει άρατούς. "Όσο πιο έντονη είναι ή μυσική έντύπωση, τόσο ή εικόνα που θα σχηματισθή στον έγκέφαλο θα είναι πιο καθαρή και συγκεκρμένη, κι' επομένως τό άίσθημα του μέτρου και του ρυθμού άνα-

πτύσσεται όμοιά, γιατί τό άίσθημα γεννιέται από την έντύπωση. "Η φυσική κίνηση αναπτύσσει τό όργανο και ή συνείδηση της φυσικής κίνησης αναπτύσσει τό όργανο της σκέψης. Κι' έτσι το παιδί, μακριά από κάθε σωματική ένόχληση και από κάθε πνευματική άπασχόληση κατώτερης ποιότητας, πλημμυρίζει από χαρά που του γίνεται ένας καινούργιος παράγοντας ήθικής πρόδου, ένα καινούριο διεγερτικό της θέλησης και της προσωπικότητάς του.

Πολλές μητέρες έχουν τη φιλοδοξία να ξεσηπσουν στα παιδιά τους την άγάπη της μουσικής και γι' αυτό τούς μαθαίνουν από νέν. Δέν έχει προετοιμαγή όμως το παιδάκι για να παίξει τό δύσκολο αυτό όργανο. Και προετοιμασία είναι τό κτύπημα τών διαφόρων έλαττωμάτων που παρουσιάζουν τα περισσότερα: δέ μιλάμε βέβαια για τί ίδιότητες. Πιο συχνά τα παιδιά παρουσιάζουν: μυϊκή μαλθακότητα ή μυϊκή άκαμψία, έλλειψη νευρικής τονικότητας, νευρική υπερευαισθησία, νευρική δυσαρμονία, έλλειψη Ισορροπίας από κακή έκτίμηση της έκτασης, υπεβολική παρέμβαση της Ικανότητας άνάλυσης που δημιουργεί άδιάκοπες άντιστάσεις, έλλειψη μυσικής ή έγκεφαλικής μνήμης, έλλειψη του πνεύματος συνέχησης, έλλειψη θέλησης ή γενικά ένέργητικότητας, έλλειψη έμπιστοσύνης στον έαυτό τους ή και τό αντίθετο κλπ.

Καθέννας λοιπόν μπορεί να φαντασθή πόσο χρήσιμη είναι ή ρυθμική άγωγή που κτυπάει αυτά τά έλαττώματα για να τ' άντικαταστήση με καινούργια προσόντα. 'Ο **Dalcroze** προρίζει τη διδασκαλία του τόσο για τούς ένηλικούς όσο και για τά παιδιά. Τη θεωρεί άκόμα άπαραίτητο συμπλήρωμα τών γυμναστικών σπουδών και του άθλητισμού που οι κινήσεις του μέτρο αναλλοίωτες από την όσηση του χρόνου. "Η προετοιμασία της άθλητικής κίνησης δέν άλλάζει ταχύτητα και περιορίζει τις άμέτρησης άποχρώσεις μυσικής σύστασης σε στοιχειώδεις μόνο διακρίσεις, ενώ κάθε ένέργεια του σώματος θα έπρεπε να μελετάται σε όλες τις συνθήκες ταχύτητας και βραδύτητας, δύναμης και εύλυγισίας έοκεμένης προετοιμασίας ή ζωηρής και αούθρητης έκτέλεσης, ώστε να μπορεί να έφορμώζεται σ' όλες τις περιστάσεις της καθημερινής ζωής.

"Η πρώτη επίδειξη που έγινε είχε μεγάλη έπιτυχία: παρά τις διαμαρτυρίες μιας μεριάς του καινού για τό άσυνείηστο και λίγο προκλητικό για τότε θέαμα με τό γυμνά μπράτσα και πόδια τών μαθητριών, και παρά την αντίθεση που έξακολουθούσε να δείχνη τό 'Ωδείο. Τότε, για να δώση κούργαγο στον **Dalcroze** ήρθε ένα άραίο πολυσέλιδο γράμμα του έμπνευσμένου σκηνοθέτη **Adolphe Appia** που, ανάμεσα σε άλλα, έλεγε: "Εβήκατε επί τέλους τό μέτρο που δέ έλευθερώση τα σώματα των άριανών ανθρώπων από τό διαταγμό και τις έξωτερικές άπαγορεύσεις (*inhibitions*) και θα τούς κάνει να ίδουν καθαρά μέσα τους: και τελειώνει: "Εμείς πραγματικά άναστατωμένους βλέποντας να πραγματοποιούνται οι πόθοι μου που μόνο σαν όνειρο τούς έβλεπα!"

Στό συνέβηριο της **Soleur** που έγινε εκείνη την εποχή (*Tagung schweizerischen Tonkünstler*), ο **Jacques-Dalcroze** εξέθεσε τις άρχές της μεθόδου του και τά 'Ωδείο της Βασιλείας και της Ζυρίχης την υιοθέτησαν.

(Συνεχίζεται)

## ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

ΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

Τό συμφωνικό ποίημα δεν εμφανίζεται μονάχα σαν μία νέα προσπάθεια για την οξείωση του λόγου και της μουσικής αλλά και σαν μία νέα συμφωνική μορφή που θα είχε την θέση της πλάι στις ήδη υπάρχουσες κλασικές μορφές της συμφωνίας, της εισαγωγής. Την φιλοδοξία αυτή την διέτυπωσε καθαρά ο Σαίν-Σάνς με τα λόγια που αναφέραμε στο προηγούμενο και έγινε πιά δεκτό από τους μετέπειτα μουσουργούς και μουσικολόγους να θεωρητά το συμφωνικό αυτό είδος σαν μία ξεχωρή μουσική μορφή. Γι' αυτό θα έπρεπε να εξετάσουμε τώρα ποιά είναι η φόρμα του συμφωνικού ποιήματος και ποιά στοιχεία θα μεταχειριστούν οι ρομαντικοί για να την διαπλάσουν.

Ευθύς εξ αρχής μπορούμε να πούμε ότι φόρμα συμφωνικού ποιήματος με την έννοια που δίνουμε στην λέξη φόρμα, όταν λέγαμε φόρμα συντάτας ή φόρμα φούκας ή φόρμα λήης κλπ. δεν υπάρχει. Υπάρχουν φόρμες, άπειρες φόρμες, κατ' άρχην δυο είναι τα συμφωνικά ποιήματα γιατί, αφού το καθένα από αυτά βασίζεται σ' ένα διαφορετικό ποιητικό κείμενο, πρέπει ή θα έπρεπε να έχη το καθένα και μία ξεχωρή μουσική μορφή. Για την διάπλαση των μορφών αυτών θα χρησιμοποιηθούν, ανάλογα με τις ανάγκες έρμηνείας του κειμένου και κυρίως ανάλογα με τις ικανότητες του μουσουργού, στοιχεία που ανήκουν σε άλλες παλαιότερες μουσικές μορφές. Η φόρμα συντάτας θα δώσει την έκθεση των θεμάτων χωρίς όμως την θαυμαστή της ισορροπία που επιτυγχάνεται με την αντίθεση των δύο θεμάτων και τις τονικές σχέσεις τους—οι ρομαντικοί προτιμούν τις τονικές αντίθεσεις. Θα δώση επίσης την θεματική ανάπτυξη όχι όμως για να τοποθετηθή στο κέντρο ή στο καί στον επίλογο όπως συνήθιζε ο Μπετόβεν αλλά παντού όπου θα το έπιβάλη ή έρμηνεία του κειμένου. Θα δώση τέλος την ετανέκθεση σε πολύ ελεύθερη όμως μορφή και όχι των κυρίων θεμάτων αλλά συνήθως ενός θέματος, της κεντρικής ιδέας. Από την φούγκα θα χρησιμοποιηθή κάποτε ή έκθεση της, οι μίμησης της και έν γένει το αντίστοιχό όλικό της συχνά άκαιρητα για τον συνδυασμό δύο μουσικών θεμάτων που έκφραζον δύο αντίστοιχες ποιητικές ιδέες. Η μεγάλη παραλλαγή θα δώση τις μεταμορφώσεις ενός θέματος για να έκφραση τις μεταμορφώσεις μιάς ποιητικής ιδέας. Συχνά θα χρησιμοποιηθούν κλασικές φόρμες όπως ή φόρμα σκέρτσου ή και ή φόρμα ροντά. Τέλος το λυρικό δράμα θα δώση το ρετσιτάτιβο και την άρια και θα επιδράση στο πλάσιμο των θεμάτων που θα έχουν ένν χαρακτήρα πιο δραματικό και πολλές φορές περιγραφικό. Όταν πλέον θα χρησιμοποιηθή κάποτε ο λόγος όπως στον Ρωμαιο και Ιουλιέττα του Μπερλιόζ, στην *Dante Symphonie* και *Faust Symphonie* του Λιστ και σε άλλα έργα.

Ανάλογη προσπάθεια συγχωνεύσεως στοιχείων παρμένων από διαφορετικές μορφές παρατηρούμε και στα τελευταία έργα του Μπετόβεν. Αλλά ο Μπετόβεν κατορθώνει να ένωματώση τα στοιχεία αυτά στη φόρμα της συντάτας διευρύνοντας τα πλαίσια της χωρίς να τα σπάζη και χωρίς αυτά τα στοιχεία να φαίνων-

ται έτερογενή αλλά άφομοιωμένα σ' ένα ένιαίο σύνολο. Ακόμη και ή χρησιμοποίηση του λόγου στην Ένάτη συμφωνία του γίνεται κατά τρόπο καθαρός μουσικό και οι ποιητικές παραλλαγές του Σίλλερ πάνω στο θέμα της χαράς τραγουδιούνται σαν μουσικές παραλλαγές ενός άρχικού θέματος.

Στο συμφωνικό ποίημα όμως δεν υπάρχουν πλαίσια προκαθορισμένα, μέσα στα όποια στοιχεία έστω και έτερόκλητα θα μπορούσαν να άφομοιωθούν. Δεν υπάρχει ούτε καν ένα όποιοδήποτε προκαθορισμένο μουσικό σχεδιάγραμμα και μόνος δόηολς μένει το ποιητικό κείμενο. Βέβαια υπάρχουν και οι εξαιρέσεις με περιπτώσεις όπου γίνεται μία έπιτυχής προσαρμογή της μουσικής μορφής με το ποιητικό κείμενο και περιπτώσεις, ίδιες στον Λιστ, όπου το κείμενο άποτελεί άπλως ένα ποιητικό πρόλογο που δεν επιβάη στην διαμόρφωση του μουσικού έργου. Αλλά τότε φούγουμε από την αντίληψη της προγραμματικής μουσικής και πλησιάζουμε πάλι την κλασική αντίληψη της άπόλυτης μουσικής.

Δέν είναι όμως μονάχα ή φόρμα που μιάς ένδιαφέρει σ' ένα μουσικό έργο. Είναι και οι μουσικές ιδέες, τα θέματα, που έχουν άμεση σχέση μ' αυτήν. Τα θέματα είναι στο μουσικό έργο, δι. είναι τα πρόσωπα σ' ένα δράμα. Μ' αυτά πλέκεται ή ύπόθεση και όπως σ' ένα δραματικό έργο ο αριθμός των προσώπων δέν μπορεί να είναι άπερίοριστος έτσι και σ' ένα μουσικό έργο δέν μπορούμε να έχουμε ένν άπερίοριστο αριθμό θεμάτων. Και στην μουσική οι περιορισμοί είναι ακόμη μεγαλύτεροι γιατί το γένος ρυθμίζει έννα παράγον κεφαλαιώδους σημασίας—που παραδόξως συχνά παραγνωρίζεται από τους μουσουργούς—το αότι μας. Η κατανομή ενός έργου βασίζεται στην Ικανότητα του αοτιού μας να συλλαμβάνη τα θέματα και να τα χαράξη στην μνήμη μας ώστε να μπορούμε να τα παρακολουθήσουμε στην ανάπτυξη τους. Αλλά οι ικανότητες και το πού πιο καλλιεργημένου άκρασης δέν είναι άπερίοριστες. Αυτό είχαν υπ' όψει τους οι πολυφωνιστές όταν έφτιαναν την φούγκα πάνω σ' ένα μοναδικό θέμα του όποίου συμπλήρωμα και μέλιστα όχι άκαιρητα ήταν το αντίθετο. Το είχαν επίσης υπ' όψει τους οι κλασικοί όταν βασίζαν την φόρμα της συντάτας τους σε δύο θέματα και μέλιστα αντίθετα μόν το ένα προς το άλλο αλλά όχι ζένα και όταν καθιέρωναν την επανάληψη της έκθεσης που σήμα αθάίρετα καταργούμε. Στο συμφωνικό ποίημα όμως τα θέματα και τα μελωδικά σχήματα δέν είναι ούτε ένα ούτε δύο, είναι πολλά. Και το πού νομασούμε αοτι είναι άδύνατο να τα συγκρατήση έν δέν καταβάλη μεγάλη προσπάθεια και έν δέν άκούση το ίδιο έργο πολλές φορές.

Την δυσχέρεια αυτήν προσπάθησαν να την παρακάμψουν οι ρομαντικοί και μεταρωμαντικοί μεταχειριζόμενοι τα κυκλικά μοτίβα, ένα ή δύο συνήθως, για να πλάσουν τα θέματα τους και να δώσουν ένότητα στο θεματικό όλικό τους. Αλλά ή ένότης που επιτυγχάνεται έτσι είναι μάλλον θεωρητική γιατί στην πραγματι-

κόττη μονάχα μουσικολόγοι μπορούν ν' ανακαλύψουν τις συγγένειες που υπάρχουν μεταξύ τέτοιων θεμάτων. Και, για ν' αναφέρωμε ένα οποιοδήποτε παράδειγμα από τα γνωστά έργα, κανείς κοινός άκροατής δέν μπορεί νά βρή έστω και τήν παραμικρή συγγένεια μεταξύ του πρώτου θέματος στο πρώτο μέρος τής σουίτας για βιολί και για πιάνο του Σεζάρ Φράνκ και του κυρίου θέματος στο τελευταίο μέρος, άν και βασιζόμαστε και τα δύο στο ίδιο κυκλικό μοτίβο. Και όμως το ωραίοτατο κατά τα έλλα αυτό έργο θεωρείται σάν ένα από τα πιστωτικότερα ύποδείγματα τής κυκλικής κατασκευής τών θεμάτων. Θά έπρεπε έπίσης να προσθέσωμε ότι ή αντίληψη αυτή για το κλάσιμο τών θεμάτων όταν δέν είναι ασύμφορη αλλά ήβελήμηνη προσδίδει πολλή διανοητικότητα και συχνά τέτοια κυκλικά μοτίβα φαίνονται σάν προϊόντα έργαστηρίου.

\*\*\*

Τό συμφωνικό ποιήμα είναι ένα έδος που υιοθέτησαν οι περισσότεροι μουσουργοί από τόν καιρό τών ρομαντικών έως σήμερα και είναι τό έδος που γνώρισαν τήν περισσότερο διάδοση στις λεγόμενες έθνικές μουσικές για λόγους που θά εξηγήσωμε πιο πέρα. Συμφωνικά ποιήματα έγραψαν όχι μόνο μουσουργοί που είχαν συγχρόνως και ποιητική έφεβα αλλά και άλλοι όπως ο Φράνκ και ο Σαίν-Σάνς που, άν κρίνει κανείς από έλλα έργα τους, είναι πιο κοντά στην κλασική αντίληψη τής άπόλυτης μουσικής παρά στην ρομαντική άντίληψη τής ποιητικής μουσικής. Γι' αυτό είναι άνοητο νά άσχοληθί κανείς έστω και με τά σπουδαιότερα συμφωνικά ποιήματα και άναγκαστικά θά περιορισθί σέ γενικότητες. Θ' άσχοληθώμε όμως κάπως έκτενέστερα μέ τήν Φανταστική Συμφωνία του Μπερλιόζ γιατί είναι τό πρώτο έργο προγραμματικής μουσικής και γιατί τό έργο αυτό είχε βαθειά επίδραση είτε έμμεσα είτε έμεσα στους περισσότερους μουσουργούς τής τελευταίας εκατονταετίας.

Όταν ο Μπερλιόζ έγραφε τήν Φανταστική Συμφωνία του σέ ηλικία μόλις 27 έτών πίστευε ο ίδιος ότι έφτανε μία συμφωνία όχι βέβαια κλασική—ο Μπερλιόζ δέν έκτιμούσε ούτε τόν Χάιντν ούτε τόν Μότσαρτ—άλλά μία συμφωνία με ποιητική ιδέα σάν τήν 'Ηρωική και τήν Ποιμενική του Μπετόβεν. 'Η χρησιμοποίηση ενός προγράμματος δέν ήταν κάτι τό καινούριο. Είχαν ήδη αρχίσει να έπινοουν έκ τόν ύστερον προγράμματα για τά έργα του Μπετόβεν και έπι πλέον υπήρχαν ήδη έργα όχι μόνο του Μπετόβεν αλλά και του Μπάχ (Καπριτίο για τήν αναχώρηση του διάπημνου αδελφού του) που φαίνονται σάν προσπάθειες προγραμματικής μουσικής. Οι προσπάθειες όμως αυτές ήταν μεμονωμένες, χωρίς συνέχεια και κυρίως χωρίς επίδραση στην μορφή τών έργων που θεωρούνταν προγραμματικά. Για τόν Μπετόβεν ή συμφωνία παραμένει ή κλασική συμφωνία και καθένα από τά τώσερα μέρη τής έχει όχι μόνο μία καθορισμένη μορφή αλλά και καθορισμένη θέση στο έλο έργο. Όταν γράφει τό πέμπτο έμβήτηριο τής 'Ηρωικής δέν τό τοποθετεί στο τέλος του έργου όπως θά τό απαιτούσε ή στοιχειώδης λογική ενός προγράμματος, αλλά στη θέση που πρέπει να έχη σάν τό άργό μέρος μίας συμφωνίας. Και όταν ανατρέπει τήν κλασική σειρά στην 'Ενάτη και τοποθετεί τό σκέρτσο ύστερα από τό πρώτο μέρος δέν τό κάνει για λόγους προγραμματικούς αλλά γιατί συμβαίνει τό πρώτο μέρος να είναι μάλλον άργο

και παρεμβάλλει τό σκέρτσο για νά κόψη τήν μονοτονία δύο συνεχόμενων άργων μερών. Τό ίδιο κάνει σέ μερικά κοινωτέτατα του.

'Η Φανταστική Συμφωνία είναι σέ πέντε μέρη, σέ πέντε πράξεις, θά λέγαμε, άφού ο ίδιος ο Μπερλιόζ τήν ονομάζει στο πρόγραμμα «όρχηστρικό δράμα» και άργότερα θά μεταχειρισθί τόν όρο «δραματική συμφωνία» για τόν «Ραμαιο και 'Ιουλιέττα» του. Οι συνθήκες στις όποιες γράφτηκε και τό πρόγραμμα τής είν. είναι πολύ γνωστά και δέν χρειάζεται να τά αναφέρωμε. Έργο καθαρά ρομαντικό, ή πρώτη μουσική αὐτοβιογραφία κατά τό παράδειγμα τών Confessions του Ρουσσώ και έλλων παρόμοιων έργων τών ρομαντικών, περιγράφει, όπως λέγει ο δεύτερος τίτλος του, ένα «Έπεισόδιο από τήν ζωή ενός καλλιτέχνη» δηλαδή του ίδιου του Μπερλιόζ. Τό «έπεισόδιο» αυτό δέν θά μάς ένδιέφερε καθόλου άν δέν γινόταν άφορητά να δημιουργηθί ένα έργο όσιοσ μόν και με άδυναμίες που συχνά άμολογήθηκαν αλλά και με άραιες στιγμές και πλοσία εορτήματα και πρό παντός με τέραιστα επίδραση στην μετέπειτα μουσική.

Τό πρόγραμμα έχει βασική σημασία όπως λέγει ο Μπερλιόζ: «Τό σχεδιάγραμμα του όρχηστρικού δράματος έφ' όσον δέν έχει τήν έπικουρία του λόγω πρέπει να έκτεθί έκ τών προτίρων. Τό παρακάτω πρόγραμμα πρέπει να θεωρηθί σάν τό κείμενο (λιμπρέττο) ενός μελοδράματος που φέρνει να μουσικά κομμάτια και τών όποιων αιτιολογεί τόν χαρακτήρα και τήν έκφραση». Τά λόγια αυτά δείχνουν πόσο στενός είναι ο δεσμός μεταξύ του λόγου και τής μουσικής.

Και όμως παρ' όλα τόν πνεύμα αυτών θεσμών τό πρόγραμμα δάλασε στην διατύπωση του τρεις φορές έκ αίτίας έλλων έρωτικών «έπεισοδίων» του καλλιτέχνη χωρίς ν' αλλάξει ούτε μία νότα από τήν μουσική. 'Ιδού τί γράφει ο Adolphe Julien, βιογράφος του Μπερλιόζ και μελετητής του έργου του: «Υπάρχει μία ούσιώδης διαφορά μεταξύ τών τριών κειμένων του προγράμματος. Στο τελευταίο, ο φλογερός και φιλόσθενος μουσικός καταπίνει μία δόση όπιου εϋθός από τήν αρχή του έργου ώστε όλη ή συμφωνία να είναι ένα δεινρο ένώ στις δύο πρώτες διατυπώσεις του εδήλητηρίζονταν ύστερα από τό τρίτο μέρος. Μόνο ή Πορεία του Μαρτύριου και ή Σαββατική νύχτα ήταν γεννήματα μίας έπιτάσεως και τό έπεισόδιο που περιγράφεται σά τρία πρώτα μέρη ήταν στην σκέψη του μουσουργού μία πραγματικότητα που δέν ταυριάζει. Τώρα που όλη ή συμφωνία είναι ένα δεινρο, Αυτό σημαίνει ότι ο δεσμός μεταξύ λόγου και μουσικής δέν είναι τόσο στενός όσο ήθελε να δέν βλέπει ο Μπερλιόζ.

Στήν Φανταστική Συμφωνία συναντούμε τήν μουσική ιδέα όχι όμως όπως στον Μπετόβεν όπου είναι ή γεννητήρια ιδέα ενός έργου και άφού βρή τήν μορφή τής αναπτύσεστος σύμφωνα με μία λογική καθορισμένη μουσική. 'Η μουσική ιδέα τής Φανταστικής, ή «μυϊκή ιδέα» όπως τήν ονομάζει που «άναστασιάζει τήν εικόνα τής άγαπημένης του» παραμένει συγχρόνως και μία ποιητική ιδέα και ένα μουσικό πορτραίτο. Δέν ένωσιώνεται στο έργο αλλά παίζει ρόλο έπισοδίου και έμφανίζεται κάθε φορά που τό έπιβάλλει τό ποιητικό κείμενο. Με τόν ίδιο τρόπο έμφανίζεται τό νεκρόσσιο μοτίβο του Dies irae για νά δώσει τήν εικόνα τής κηδείας του νεαρού καλλιτέχνη. Στην περίπτωση μάλιστα αυτήν ο Μπερλιόζ μεταχειρίζεται ένα γνωστό μοτίβο με καθιερωμένο χαρακτήρα για νά δώσει τήν έντύπωση που θέλει. Τό ίδιο θά κάνει άργότερα με τό ίδιο μοτίβο του Dies irae ο Σαίν-Σάνς στον Μακάβριο χορό του. 'Η χρησιμοποίηση αυτή γνωστών μοτίβων με έντονα καθιερωμένο χαρακτήρα θά βρή πολλούς μιμητές αλλά είναι συζητήσιμο άν αυτή ή κάπως εύκολη δημι-

ουργία όρισμένης έντύπωσης άποτελεί πραγματική δημιουργία. Έκτός από αυτό, άν συμβή να μή γνωρίζη ό άκρατής τό μοτίβο και τόν χαρακτήρα τού τότε φυσικά δέν θά μπορούσά να καταλάβη τις προθέσεις τού μουουργού.

Ό χάρος δέν μήδ επιτρέπει να δώσουμε μία λεπτομερή τεχνική ανάλυση τού έργου πού στάθηκε τό πρότυπο της προγραμματικής μουσικής γιά να δείξουμε ποιά τερατώδη μορφή μπορεί να πάρη ή συμφωνική μουσική όταν άπαρηγή τού νόμου της και θέλησά να ύποταχθή σε νόμους έξάμουσικούς. Τα θέματα έμφανίζονται, ή αναπτύσσονται ή φέγονται χωρίς κομμία μουσική συνέπεια δημιουργώντας μια έντύπωση χάους. Ύπάρχουν όμως τα έφρηταίς στους συνδυασμούς τών τιμηρών τών όργάνων και αυτά τα έφρηταίς είναι άπειρα όπως είναι άπειρα σε όλο τό έργο τού Μπερλιόζ. Μά αυτά άποτελούν μια από τις ύλικές πλευρές ενός έργου τέχνης και δέν μπορούν να έκτηρθούν παρά από επαγγελματίες μουσικούς. Ό κοινός άκροατής όμως ζητά κ.ι. κ.τι άλλο.

Όι έπικρισιές πού δέχτηκε ό Μπερλιόζ από τούς συγχρόνους τού μής φαίνονται άδικες και καθόλου βέβαια πού συνήθισμα να κρίνουμε τή μουσική από τήν ύλική της λεπτομέρεια και όχι από τό βαθύτερο περιεχόμενό της. Στόν καιρό τού όμως ήταν δύσκολο να φαντασθή κανείς ότι ένά κοινό πού μόλις είχε άρχισά να γνωρίζη τις συμφωνίες τού Μπετόβεν θά άδούχον άδαιμαρτύρητα τήν κατάλυση αξιών πού ήταν άπόλυτα σταθερές. Ύστερα από τό ίση πού γνώρισε ή μουσική μέ τόν Μόσαρτ και τόν Μπετόβεν ήταν δύσκολο να γίνη άμέσως δεκτή ή προέλαση της, ή ύλοποίηση της, πού πραγματοποιείται μέ τήν Φανταστική Συμφωνία.

Θά ήταν σφάλμα όμως έν πιστεύει ότι ή συμφωνία αυτή ίδιαι όλο τό μέτρο τών συναιών της τόσο ένισως φυσιογνωμίες τού Μπερλιόζ. Μά έμείς δέν εξετάζουμε τόσο γενικά τό έργο τού. Μάς άπαχολή ή σύλωση πού έπιχειρεί τής συμφωνικής μουσικής μέ τόν λόγο. Καί ή Φανταστική Συμφωνία παρουσιάζει έντονα όλες τις συνέπειες πού φέρνει ή άπαρηγή τών μουσικών νόμων και ή ύποθέτηση άλλων νόμων έξάμουσικών. Ό Ίδιος ό Μπερλιόζ όταν δέν νοιάζεται να έρμηνεύει ένά ποιητικό κείμενο άλλα κάνει μόνο μουσική ίδιαι ένά όρατο κομμάτι όπως είναι τό Έμβάτηριο τών προσκρινών τού «Χάρουτ στην Ίταλια» πού τό κοινό τό δέχτηκε πάντα μέ ένθουσιασμό, αυτό τό ίδιο κοινό πού τόν πίστευε μέ τόσες πίκρες σάν άκουγε άλλα έργα τού.

Και άς μή νομίσμα ότι ή έπιδοκιμασία τού κοινού τόν όφειν άδιάφορο όπως φαντάζεται ό πολλός όμοιος τόν μεγάλο δημιουργό και θέλει να τόν βλέπη να δέχεται μέ περιφρόνηση τις άποδοκιμασίες και μέ κάποια συγκάτβαση τις έπιδοκιμασίες. Ίδιαιτερα τόν Μπερλιόζ όχι μόνο τόν άπαχολόησε ή έντύπωση πού θά έκανε, άλλα μεταχειρίστηκε όλα τα μέσα και τα πύ έντυπωσιακά γιά να προκαλέση βίαιες συγκινήσεις και να καταπλήξη. Τή έννοια αυτή τών έντυπωσιακών effects τήν βλέπουμε στό έργο τού όπως και στην άλληλογραφία τού όταν περιγράφει τις έπιτυχιές τού. Ίδου μερικά χαρακτηριστικά άποσπάσματα: «Τήν ήμέρα της συναυλίας ή ήσγαγία τού (Francs-Juges) προκάλυψε μια κατάπληξη κι' έναν τρόπο πού είναι άδύνατο να περιγραφά. Βροχοκόμωι κοντά στόν τυμπανιστή πού μέ κρατούσε από τό χέρι και μου τό έσφιγγε μέ όλη τού τή δύναμη ένώ φώναζε μέ σπασιούς. Έίναι ύπεροχο, είναι έλεχο, είναι τρακτικό, είναι να χάνη κανείς τό μυαλό τού. Έγώ πάλι έπιανα μέ τό άλλο χέρι μου μια τόφρα από τό μαλλιά μου και τήν τραβούσα μέ λύσσα. Όθ ήθελα να μπορούσα να φωνάξω ξεχνώντας πως έπρόκειτο γιά δικό μου έργο: «Είναι τερατώδες, είναι κολοσσείο, είναι φριχτό!» κι' άλλο: «κρουγές και πρωτοφανή χτηνητά πιδιών έπράτταν τήν αίθουσα. Ή συγκεντρωμένη μαρία πού έβραζε μέσα σ' αυτές τις ψυχές έξέρραυε μέ τόνους πού μή έκαναν ν' ανατριχίλωσά από τρόμο. Ή θέλελα της όρχήστρας ήταν άνικανα να πάλση μέ τή έκκρηξη αυτού τού ήρπαισιού...».

Θά μπορούσαμε ν' αναφέρουμε πολλά παρόμοια άποσπάσματα πού δείχνουν πόσο τόν άπαχολόησε ή έν-

τύπωση πού θά προκαλούσε στό μεγάλο κοινό και ύπερως τί έπιδικε καθώς έφτανε τα έργα τού. Θά έπρεπε όμως ν' αναφέρμα και τα προφητικά λόγια πού τό έπιε ένός Γερμανού μουσικός ένώ συγχρόνως τού έξέρραυε τόν θαυμασμό τού, λόγια πού αναφέρει ό Ίδιος ό Μπερλιόζ μέ κάποια αδαρτέκεια: «Σί λίγα χρόνια ή μουσική σας θά κάνει τόν γόρυ της Γερμανίας. Θά γίνη δημοφιλής κι αυτό θά είναι μια μεγάλη συμφορά. Πόσες μίσησιές δέν θά προκαλέση! Ί ύφορξ! Ί τρέλλες! Θά ήταν καλύτερα γιά τήν τέχνη να μην έφτανε γεννηθή ποτέ!».

Άσχολούμενοι μέ τήν Φανταστική Συμφωνία εξέτάσαμε τήν δραματική και περιγραφική άντίληψη τού συμφωνικού ποιήματος σύμφωνα μέ τήν όποία ό μουουργός έρμηνεύει μέ τούς ήχους ένά ποιητικό κείμενο άκολουθώντας τό βήμα πρός βήμα. Ύπάρχει όμως και μία άλλη άντίληψη, αυτή πού εκκινάει ό Λιστ και πρέπει να σημειώσουμε ότι ό Λιστ είναι εκείνος ό όποιος έπινόησε τόν μουσικό αυτόν όρο και έβωσε τόν όρισμό τού. Γιά τόν Λιστ τό πρόγραμμα δέν άποτελεί ένά σκελετό πάνω σόν όποίο θά διαπλάσθη τό μουσικό έργο άλλα ένά βοήθημα γιά τήν κατανόηση τού. Τό πρόγραμμα έχει σκοπό να δημιουργήση μία έφρημένη ψυχική κατάσταση στόν άκροατή και αυτή ή ψυχική κατάσταση θά είναι ή Ίδια μ' εκείνη πού γνώρισε ό μουουργός καθώς έφτανε τό έργο τού. Έτσι τό πρόγραμμα άποτελεί ένά ποιητικό πρόλογο, ένά εκκίνημα. Τό μουσικό έργο όμως αναπτύσσεται κατόπι χωρίς να άκολουθή τό ποιητικό σχεδιάγραμμα.

Ό Λιστ δέν ήταν δραματικός μουουργός και έκτός από ένά άποτυχημένο μελόδραμα πού έγραψε μέ ήλικία 14 έτών δέν έβωσε τίποτε άλλο γιά τό θέατρο. Είναι λυρικός μουουργός και δέν έπιδικει να περιγράφη δραματικές άλλα λυρικές καταστάσεις και λυρικά πορτραίτα όπως είναι τό τρίπτυχο Φάουστ - Μαργαρίτα - Μεφιστοφελής της Faust Symphonie. Όταν μεταχειρίζεται τό περιγραφικό στοιχείο τό θέλει μόνο ως βοήθημα και όχι ως σκοπό γιατί είναι βαθειά λυρικός άκόμη και σε έργα όπου τό περιγραφικό στοιχείο φαίνεται να κυριαρχή (Au bord d'une source, Lac de Wallenstadt κ.τ.ι. αυτό τα συμφωνικά τού ποιήματα έχουν μουσική άρχιτεκτονική, είναι πύ μουσικά θά λέγαμα και έπί πλέον ό Λιστ δέν έχει τις άρμονικές άδειλιότητες τού Μπερλιόζ. Αντιθέτως τα έργα τού είναι γεμάτα άρμονικά έφρηταίς, πού τούς να όφειλονται στό γεγονός ότι ένώ ό Μπερλιόζ ήταν μονάχα ένός κιθαριστής και μάλιστα μέτριος ό Λιστ ήταν ένός βιρτουόζος πιανίστας πού μόρσε όποιος ό Σοπέν να πλουτίση τις άρμονίες τού μελετώντας τις σορονιτέ πιάνου.

Τό συμφωνικό ποίημα τού Λιστ άποτελείται από πολλά μέρη πού άλληλοσυνδέονται χωρίς διακοπή και άποτελούν ένά μονάχα κομμάτι. Μόνο ή Dante Symphonie και ή Faust Symphonie είναι σε περισσότερα μέρη γι' αυτό και τις ονομάζει συμφωνίες. Από τή άψηση της μορφής τα συμφωνικά ποιήματα τού παρουσιάζονται σύνθετα σάν παραλλαγές σέ τονική κίνηση πάνω σε δύο-τρίε κύρια θέματα πού κι' αυτά συγγενεύουν μεταξύ τούς μέ τήν χρησιμοποίηση κυκλικών μοτίβων. Όπως είπαμε πύ πάντα τό κείμενο δέν έπιβρά στην μορφή τού έργου. Έν τούτοις τό τελευταίο συμφωνικό ποίημα τού Die Ideale, είναι πύ κοντά στόν άντίληψη τού Μπερλιόζ γιά βασίζεται στό σχεδιάγραμμα τών στίχων τού Σίλλερ.

Στις γενικές γραμμές όμως ή άντίληψη τού Λιστ γιά τό συμφωνικό ποίημα πλησιάζει τήν άντίληψη της άπόλυτης μουσικής. Ύπάρχει όμως ό πρόλογος ό όποιος θεωρείται άπαραίτητος γιά τήν κατανόηση τού έργου. Δέν είναι όμως αυτό μια άμολογία άδυναμίας; Δέν μαρτυρεί ότι ή μουσική είναι άνεπαρκής να δώση μονάχη της όλη τή συγκίνηση πού δοκίμασε ό δημιουργός καθώς έπιασε τό έργο τού, και πύ θέλει να μεταδώση στόν άκροατή; Δέν είναι έπίσης μια άμολογία ότι ή άπόλυτη μουσική τών κλασικών ή όποια δημιουργεί τήν άπόλυση πού θέλει και δίνει όλη τήν κλιμακα τών συγκινήσεων χωρίς κανένα έννο βοήθημα είναι πύ πλήρης, πύ τελεία; (Συνεχίζεται)



του. "Όσοι τόν άκουσαν, μαρτυροῦν πὸς ἦταν πολλὸ ἀνώτερο ἀπὸ τὰ γραμμίνα του ἔργα. Ἄλλὰ, ἐκεῖνο ποὺ θάδεκε φερὰ στὸν καλλιτέχνη, ἔλαπε. Ἡ ὀρχήστρα.

Ἡ μία συμφωνία ἐρχόταν μετὰ τὴν ἄλλη, γιὰ νὰ κλεισθῆ στο σур-τάρο. Τὸ πολὺ, νὰ τίς ἔπαιζαν οἱ μαθηταὶ του στὸ πιάνο. Κι' ἔτσι, μερικὲς ἀπὸ τίς ὀριστοσυγγραμμικές συμφωνίας του, ὁ Μπρούκνερ δὲν τίς ἔδωκε ποτέ, ἐνόσω ζῶσε, στὴν ὀρχήστρα. Γι' αὐτὸ, δὲν πρέπει νὰ μὲς ἐκπλήρησι ἢ ὑπερβολικῆ, ἢ παιδιάτικη χαρὰ του, κάθε φορὰ ποὺ τοῦ γινώταν κάποιο ἀναγνώριση. Διηγούνται, πὸς κάποτε γινώτισε στὴ μῆση τοῦ ἑσέμου γιὰ νὰ ἐχωριστήσῃ τὸ δευθυνητὸ ὀρχήστρας Jahn ποὺ τοῦ-παίξε δύο μέρη μιᾶς συμφωνίας του. "Ἄν εἶναι ἀληθινὸ αὐτὸ τὸ ἐπίσῃ-διο, σπαράζεται ἡ ψυχὴ μας. Γιαὶ μὲς δείχνει πόση ἀγωνία θὰ εἶχε ὁ μεγάλος δημιουργὸς ν' ἀκούσῃ τὰ ἔργα του ζωντανίμενα. Τὸν κυνηγοῦσαν τόσο, ποὺ ἡ ἐλαχίστη εὐνοια πλημμύριζε τὴν καρδιά του μ' ἐγγυμοσούν.

Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, τὸ ἐπίσημο κράτος τὸν ἐτίμησε ἀρετὰ. Τοῦ ἔδωσαν ἓνα παράσημο, μὴ ἐπιχορήγησι, καὶ τὸν τιμητικὸ τίτλο «Doktor». Ἡ προσφώνησι ποὺ τοῦκανε σ' αὐτὴ τὴ περίπτωσι ὁ Πρώτανος τοῦ Πανεπιστημίου, ἦταν πραγματικὸ ἐμπνευσμένον.

— Ἐκεῖ ποὺ ἀναγκάζεται νὰ σταμοτήσῃ ἡ ἐπιστήμη, ἐκεῖ ποὺ προ-κόπτει σὲ ἀνυτέρβλητα ἔμπῃδια, ἐκεῖ ἀρχίζει τὸ βασίλειο τῆς τέχνης, ἢ ἀποία κατορθώνει νὰ ἐκφράσῃ διὰ ἐκεῖνα ὅσα μένουσιν κλειστὰ στὴ γῆσι. Ἐγὼ, ὁ Πρώτανος τοῦ Πανεπιστημίου Βιέννης, κόπιω τὴν κεφαλή ἐνώπιον τοῦ ἄλλοτε βοηθοῦ δημοδιδασκάλου τοῦ Windhog.

"Όταν ἐπίστρεψε στὸ σπίτι του ἐκεῖνον τὸν ἡμέρο, μετὰ τὴν τελετὴ, ὁ Μπρούκνερ, σιγομουρμούριζε, πολλές φορὲς μόνος του, μὲ χαμόγελο.

— Doktor Anton Bruckner, Doktor Anton Bruckner!

Αὐτὲς οἱ τιμὲς πάντως ἦταν μὴ χλωμὴ ἰκανοποίησι ἀπέναντι στὴ μεγάλη ἀδελκία ποὺ τοῦ γινώταν, νὰ μὴ παίζουσι τὰ ἔργα του, καὶ στὴ βαθειὰ ἀδιαφορία ποὺ τὸν περιβάλλα. Ἐβρόνταν γύρω του σύλλογοι, γιορτὲς γίνονταν κάθε μέρη γιὰ διαφόρους μουσικοῦς, ἰδιωμα Μπρούκνερ δὲ φαίνονταν τοῦθενά!

Τ' ὄνομα Μπρούκνερ εἶναι σχεδὸν ὄγνωστο ἀκόμα σ' ἐμᾶς τοῦς Ἑλληνας. Ἐνῶ γνωρίζομε τόσοσι καὶ τόσοσι μικροῦς συνθέτες, καὶ ἄπειρα ἔργα ἀσημαντῆς ἀξίας, δὲν ἔβρομε τίποτα γιὰ τὸ μουσικὸ ποὺ θεωρεῖται στὴν πατρίδα του ἓνας ἀπὸ τοῦς πῶ μεγάλους δημιουργοῦς.

Τ' ὀριστοσυγρήματα τοῦ Μπρούκνερ εἶναι οἱ ἐννέα του συμφωνίες. Ἄπὸ αὐτῆς, ἡ 1η εἶναι ἡ μῆση πολεμικῆ. Ξεκινᾷ ὁ δημιουργὸς νὰ κα-τακτήσῃ τὴν χαρὰ. Νομίζει δικὸ του τὸν κόσμο.

Λέει ὁ ἴδιος.

— Ποτέ δὲν ὑπῆρξε τόσο τολμηρὸς. Ἐρχισα τὸ γάντι σ' ἄλο τὸν κόσμο. Ἐτσι δὲν λανασυνέθεσα ποτέ πιὰ.

## ANTON BRUCKNER

(1824 - 1896)



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

κυρίως και το Μπαρόκνερ. Κι' ό μόν Βάγκνερ ηδρε τρόπο να έκδικηθί το μοχθηρό όρνιθί του, εαυτιρίζοντάς τον άμνηστα στο έργο του: «Άρχι-τραγουδιστάί τής Νυρεμβέργης». Δεκάδες χρόνια γέλασε ή άνθρωπάτης και θά γελάει άκόμα με τόν κομικό και μοχθηρό Μπακνίσοκρ, που δέν είναι παρά ή εδάφανα μάσκα του Hanslick. Ό Λιστ, τοιγγάνικο πουλί, γύριζε τόν κόσμο, και δέν τοίμανε καιρός να άσχαληθί και πολύ με τις εδφολογίαις του βενεζίκου κριτικού. Ό δούτοχος όμως ό Μπαρόκνερ, που περιμένει από τό βενεζίκου κοινού τήν άναγνώριση, όπρωζε τό τραγικώτερο θύμα του Χάνολικ. Η πολυμική αότη, άνήθικη με τούς τρόπους τής έκφράσεώς της, ήταν κι έντελώς δρόσιμη. Γιατί ό Χάνολικ έκκινούσε από μίαν άρχή δλότεια λανθασμένη. Πώς ό Μπαρόκνερ είναι άπαθός του Βάγκνερ. Επτακι, πώς ή μεγαλύτερα άποκάλυψη τής ζωής του Μπαρόκνερ όπρωζε ό Τανχόξερ. Άργότερα, άκουσε στο Μπαίρουτ και τόν Τρίσταν, και τά μάτια του θαμπώθηκαν με τό βαγνέριο φός. Φυσικά, χρησιμοποιήσε τις άνακαλόφαις του Βάγκνερ στην ένορχήστρωση τών έργων του, και γενικά ώφελήθηκε από τήν γεωμείρια του με τόν τίτλο. Άλλά ό Μπετόβεν ήταν μία πανίσχυρη χωριάτικη φύση. Τίποτα δέν μπορούσε να τόν αλλάξί βαθειά! Κι' όπως ή φυχή του, ή άπλή, ή ταπεινή, ή παιδιάτικη, δέν είχε κομμάτι όμοιότητα με τήν άσφάλινη φυχή του Βάγκνερ, τήν έγωιστική, τήν φλογερή, τήν άχόρταγη. Έτσι κι' ή μουσική του δέν μπορούσε νάχη κομμάτι σχέση κατά βάθος, παρά τήν κάποια έξωτερική όμοιότητα. Ό Χάνολικ γελάστηκε από τήν επιφάνεια και περιέλαβε στο μίσος του για τό Βάγκνερ και τό Μπαρόκνερ. Δέν όφρασε εύκαρία να μην τόν κτυπήσει, να μην τόν έξουτελίσει. Και, για να μη φαίνεται πως είναι καθολογικός όρνιθός κάθε τέχνης, όσο χτυπούσε τό Βάγκνερ και τόν Μπαρόκνερ, τόσο άνθιβαζε στα αύράνια έναν άλλον συνθέτη που ζούσε και ήμαρζε τότε στη Βιέννη, τό Μπαράμς.

Σί δού μεγάλα στρατόκεδα χωρίστηκε ή Βιέννη τότε. Μπαρόκνερ και Μπαράμς. Άλλά ή άγνή φυχή του Μπαρόκνερ δέν ήταν πλασμένη για τέτοιου είδους διαμάχες. Δέν τόν ένθουσίαζε ή τέχνη του Μπαράμς, είναι άλλθεια. Έλεγε συχνά:

—Προτιμά τή δική μου μουσική.

Τά λόγια αού, άντι να τά πέρουν κατά γράμμα, τά έρμήτευσαν ως τελεία όρνιση του έργου του Μπαράμς.

Πιά πολύ μάς έκπλάσσει, ή μονιάδης αότη πολυμική όταν λάβαμε όα' όρν ότι σπανιότατα έπαίζοντο τό έργο του Μπαρόκνερ στη Βιέννη. Η φλαρμονική τόν όγνούσε συστηματικά. Σιγά-σιγά, άρχισαν οι μαθηταί του να προπαγανδίζουν τό έργο του. Ό Ίβος έκανε μερικέις καλλιτεχνικές περιουβείες στη Γαλλία και στην Άγγλία, όπου θριάμβησε ως όργανίστας. Κυρίως έβαναν κατακλητική έντύπωση τό αυτοσχεδισματό

μέρια του βουνοῦ, τοῦ δάσους, τοῦ νεροῦ, μὲ ἔκφραση τοῦ Θεοῦ. Καί σ' ἄλλη του τῆ μουσικῆ, δὲν ἐζήτησε τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἔνωση τῆς ψυχῆς μὲ τὴ φύση, μὲ τὸ Θεό.

Στὸ πρῶτο του αὐτοῦ μεγαλόπνοο ἔργο, θροσερά, γεμάτο ἐλλειψί-  
νεια, στὴ λειτουργία σὲ ρέ ἑλλά, μαντεύεται ἄρκετὰ ὁ μέγας Μπρα-  
κνερ τῶν τελευταίων ἀριστουργημάτων. Σὲ λίγο ἔρχονται κι' ἄλλες δύο  
λειτουργίες. Σὲ μὲ ἑλ., καὶ σὲ φά ἑλ. Συγκινητικὰ ἔργα, στὴν ἀπλή τὴς  
πίστη, ποὺ στέκουν στὴν κορυφὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μετὰ τὰ  
ἀριστουργήματα τοῦ Μπαχ καὶ τῆ Missa Solemnis τοῦ Μπετόβεν.

Τὸ 1865 εἰσέρχεται ἐπὶ τέλους στὸ Ἱεραφεῖο δπου τὸν καλεῖ ἡ πραγ-  
ματικὴ του κλίση. Γράφει τὴν πρώτη του συμφωνία. Τὸ ἔργο παίζεται  
τὸ 1868 στὸ Linz, κι' ἔχει μετρισιώτῃ ἐπιτυχία. Ἡ ἀπλή φοχὴ τοῦ συν-  
θέτη σπαράζει. Φαντάζεται πὺς δὲν ἀύξει τὸ ἔργο του, γιὰ νὰ μὴν ἔχη  
ἐπιτυχία. Ἐἶναι ἐτοιμὸς ν' ἀφήσῃ τὴν τέχνη. Ἀλλὰ ἡ τρίτῃ του λειτουρ-  
γία σὲ φά ἑλ., ποὺ ἔρχεται μετὰ τὴν πρώτη του συμφωνία, τοῦ ξαναδίνει  
φίρα. Κι' ἡ τύχη προσκαθεῖ νὰ τὸν βγάλῃ γιὰ νὰ τὸν βγάλῃ ἀπὸ τὴν  
ἀφάνεια. Τοῦ προσφέρουν τὴν θέση τοῦ καθηγητοῦ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ  
ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου στὸ Ὁδελον τῆς Βιέννης. Μετὰ πολλοὺς βισταγ-  
μοὺς δέχεται ὁ Μπρακνερ, καὶ τὸ 1868 πηγαίνει κι' ἔγκαθίσταται στὴ  
Βιέννη.

Γ' ἄλλον καλλιτέχνη δὲ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ φαντασθῆ τὴ ἐ-  
νοικὴ τύχη. Νὰ βρεθῆ μὲ μίαν στὸ κέντρο τῆς καλλιτεχνικῆς κινήσεως,  
νὰ τοῦ δοθῆ ἡ ἐκκαίρια νὰ λάμψῃ, ν' ἀγωνισθῆ! Γιὰ τὸ Μπρακνερ  
ἔμω, ἡ εἶναι αὐτὴ τῆς τύχης δὲν ὑπάρχει τίποτε ἄλλο παρὰ ἀρχὴ βα-  
σάνων. Δὲν ἦταν σὺν ὅλοις τοὺς ἀνθρώπους ὁ ταπεινὸς δημοδιδάσκαλος  
τοῦ Ausfelden. Καμμιά γοητεία δὲν εἶχε χαρίσει ἡ φύση στὴν ἀπλή  
μορφὴ του, καὶ καμμιά μαχητικότηα στὸ χαρακτῆρα του.

Τὰ πρῶτα χρόνια στὴ Βιέννη πηροῦν ἀνόδωτα. Ποιὸς λαμβάνει  
ὄπ' ὄφει του τὸν καθηγητὴ τὸ μιλίχο χαμόγελο στὸ βροῦ τοῦ πρό-  
σωπο; Ἐχασμένος ἀπὸ τὸν κόσμο, ὁ συνθέτης, προχωρεῖ στὸ ἔργο του.  
Γράφει τ' ἀριστουργήματά του, τὴς ἐνῆτα του συμφωνίες. Κάποτε παίρ-  
νουν εἴψηση πὺς ὑπάρχειν ἕνας Μπρακνερ στὴν Βιέννη, κι' οἱ μεγαλό-  
σχημοὶ κύκλοι, τὸν υποδέχονται μὲ φανερὴ ἑχθρότητα. Μουσικὸς δικτά-  
τωρ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴ Βιέννη εἶναι ὁ κριτικὸς Hanslick, ποὺ ὀφείλει  
τὴν ἀθανασία στὸ δι' ἡγήρε ὁ πὺς μοναδικὸς ἀρνητῆς τοῦ Βάγκνερ.  
Στὴν ἀρχὴ τ' αὐτοῦ νὰ ἐπὸλέμωσ καλὴ τῆ πίστις τὸ συνθέτῃ τοῦ Πάρσιφאל,  
μὲ τὸν καιρὸ δμω, τὸ μίος του κατὰ τοῦ Βάγκνερ ἔγινε πάθος. Μὲ ταπει-  
νὸ ὄφω, μὲ πρῆχειρες ἐδύσολογιες, προσπαθεῖ νὰ δηλητηριάσῃ τὴν  
κρίση τὸν Βιεννέζων γιὰ τὸ ἔργο τοῦ συνθέτῃ τοῦ Μπαρόουτ. Ἀλλὰ δὲν  
τοῦ ὀρκόσθε τὸ μίος του πρὸς τὸ Βάγκνερ, τὸ σέχισο ἔπαινε κι' ὅλους  
τοὺς ὀπαθοὺς τοῦ Βάγκνερ, κι' ὅλους τοὺς φίλους του ἀκόμα. Τὸ ἄιστ

## ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΠΡΟΥΚΝΕΡ

Οἱ μέγασοι ρομαντικοὶ μουσουργοί, Βέμπερ, Σούμπερτ, Μέν-  
τεσον, Σούμαν, Σοπὴν, Ἄιστ, Μπαρλιὸς καὶ Βάγκνερ, ἔφεραν ἐπανά-  
σταση στὴν τέχνη, ἀνοίξαν ἄλλους ὀρίζοντες. Οἱ κυριώτερες κατα-  
κτήσεις τῶν ρομαντικῶν ἦσαν ἡ ἐλευθέρωση ἀπὸ τῆ φόρμα, ὁ θριαμβὸς  
τοῦ ὀπακμενισμοῦ, ἡ ἐλευθέρω ἐκφραση τῶν συναισθημάτων, ἡ κορυφ-  
χία τῆς φαντασίας, τῆς πρωτοτυπίας, τῆς αὐθόρμητης ἐμπνεύσεως.

Οἱ μουσικοὶ ποῦρχονται μετὰ αὐτοῦ, τὸ δεύτερο ἡμιοσ τοῦ  
19ου αἰῶνος βαδίζουσι οἱ περισσότεροὶ στὰ ἴχνη τοῦ. Ἡ ἐπίφραση τῶν  
ρομαντικῶν διατηρεῖται ἔως τὰς ἀρχὰς τοῦ 20ου αἰῶνος, ὀπότε ἔρχεται  
ἡ καινοῦργια ἐπανάσταση τῆς τέχνης, ποὺ κρέβεται κάτω ἀπὸ τὸ φιλο-  
σοφικὸ κι' ἀπὸ ἄλλο δμωα κροντερνισμοῦ. «Ὅπως στὴν ἀρχὴ τοῦ 19ου αἰῶ-  
νος, τὰ ἐλλεμμένα ἀπὸ τὴς κοινωνικῆς ἐπανάστασεως πνεύματα ζητοῦσαν  
νὰ ἐκφράσουν καὶ στὴς τέχνες τὴς ἐπαναστατικῆς τοῦς ἀπόφεις, ἔτσι καὶ  
στὸν αἰῶνα μας καὶ πρὸ τῶν πολέμων, καὶ μετὰ, ὁ σκεπτικισμὸς, ποὺ  
εἶναι τὸ κυριώτερο χαρακτηριστικὸ τῆς ἐποχῆς μας, ἡ ἑλλίψη πίστεως  
καὶ ἰδενικοῦ, καθρεφτίζεται στὴν καινοῦργια τέχνη. Στὴν ποίηση, στὴ ζω-  
γραφικὴ, στὴ μουσικὴ. Ὅπως οἱ ρομαντικοί, κλόνισαν τὴς φόρμες τῶν  
κλασσικῶν, τὴν ὀλύμπια γαλήνη τῆς τέχνης, ἔτσι οἱ μοντέρνοι, μ' ἕνα  
σοφιστικὸ, σκεπτικιστικὸ ἔγλωσο, ζήτησαν νὰ τινάζου τὴ γοητεία τοῦ  
ρομαντισμοῦ.

Οἱ ρομαντικοὶ θεώρησαν θρίαμβο δι' κυριάρχησε τὸ αἰσθημα  
στὴν τέχνη, καὶ γκρέμισαν τὴν ἀκαδημαϊκὴ τέχνη. Οἱ μοντέρνοι θεώρη-  
σαν ἀταίριαστο καὶ ἀφόσκο τὸ ἑχέλιωμα τοῦ αἰσθηματος στὴν τέχνη.  
Μὰ οὔτε καὶ στὴ φόρμα πιστεῦσαν πῶς, καὶ ζητοῦν νὰ δημιουργή-  
σουν μὲ τέχνη χωρὶς φόρμα καὶ χωρὶς αἰσθημα. Ἡ γέφυρα ποὺ συν-  
δέει τὴ ρομαντικὴ ἐποχὴ μὲ τὴν καινοῦργια, εἶναι ἡ νεορομαντικὴ σχολὴ.  
Σ' αὐτὴ τὴν τάξη μορεῖ κανεὶς νὰ περιλάβῃ ὅλους σχεδὸν τοὺς συνθέ-  
τες ποὺ ἡμωσαν συγχρόνως ἡ λίγο μετὰ τοὺς ρομαντικοὺς.

Ὅλοι αὐτοὶ ἔχουν φανερὴ τὴν ἐπίφραση τῶν μεγάλων προγενοστέ-  
ρων τους. Κι' ἐπειδὴ οἱ μέγασοι ρομαντικοὶ διαφέρουν τόσο μεταξὺ τους,  
τὸ ἔργο τῶν νεορομαντικῶν τραβεῖ ἀρκετὰ διαφορετικοὺς ἄρμους,  
ὀφέμωνα μὲ τὴν ἐπίφραση ποὺ ὀφίσταται. Οἱ ὀπαθοὶ τοῦ Μέντεσον, καλ-

ληργούντες το περιπατημένο όρος, την άκρίβεια, κατανοούν οι περισσότεροι στεγνοί και σχολαστικοί. Οι όδοποι του Σούμαν, χάνονται κυνηγώντας χίμαιρες, χωρίς νάχουν τη μεγαλοφυΐα του. Οι μιμηταί του Σοπέν, παρουσιάζουν έργα κλαφάρικα, παίρνοντας την πιο άδύνατη μορφή του συνθέτου ως πρότυπο. Οι Θουμασταί του Λιστ, κατανοούν γυλιό με τόν θεατριναμό τους και τόν φετικό σφόδρο τους. Το Σούμπερτ ή έπίδραση όμως, και του Βάγκνερ, έχουν πιο άδύνατα άποταίλαματα έπειθ ή αυτούς χρωσάται ή τέχνη μεγάλης μουσικής: Το Μπαράμ, το Μάλερ, το Μπρούκνερ και τόν Ριχάρδο Στράους.

Ο Βάγκνερ έζησκει άνομοφρήτητα ή μεγαλύτερη έπίδραση στους μεταγενεστέρους του. Η έντύπωση από τα έργα του όηρησε συγκλονιστική για την έπόμενη γενιά. Πολλοί συνθέτες άν και είχαν πραγματική ίδιοφυΐα χάθηκαν, άδυνατώντας ν' άντισταθούν στην έπίδραση του τιτάνος, που τους έμπόδιζε νά έφραστούν άτομικά. Δύο μεγάλοι δημιουργοί όμως, ο Bruckner κι' ο Richard Strauss, κατάρτίθισαν, πατώντας στα δυνατά και μαχημένα ακαλόπια της βαγνέριας τέχνης, νά δημιουργήσουν άδύνατα έργα.

Ο Αντώνιος Μπρούκνερ ήταν σχεδόν σύγχρονος τών μεγάλων ρομαντικών—λίγο μεταγενέστερος. Γεννήθηκε στό 1824 σ' ένα μικρό χωριό της Αυστρίας, όνομαζόμενο Amstelden. Κανίνας μουσικός δέν ήκησε ταπεινότερη ζωή. Οικογένεια χωρικών οι Μπρούκνερ, φτωχοί, θεοφοβούμενοι. Ο πατέρας όμως του συνθέτη, Αντώνιος Μπρούκνερ κι' αυτός, είχε γίνει δημοιδιβάσκalos στό χωριό του, κι' άγαπούσε ή μουσική. Άρκετάς ό σπόρος για νά ζεπεταχτή ή μεγαλοφυΐα. Άλλά στη ζωή του Μπρούκνερ δέν ύπάρχουν οι φανταχτερί λάμψεις που μάς θαμψώνουν στη ζωή ενός Λιστ, ή ενός Μότσαρτ. Κάθε άλλο παρά παιδί του θαύματος άπέρτε ο μικρός Άντώνης. Λίγο πιάνο, λίγο έκκλησιαστικό όργανο, λίγο τραγούδι, όσο μπορούσαν νά μάθουν στό χωριό του, αυτή ήταν ή μουσική του μόρφωση ως τα δεκατρία του χρόνια. Τότε πέθανε ο πατέρας του, και τό παιδί έξακολουθού τις σπουδές του όπως - όπως, για ν' ακολουθήση τό πατρικό επάγγελμα.

Πραγματικά, σ' ηλικία δεκαέξι ετών, διορίζεται βοηθός δημοιδιβάσκalos στό Windshag. Ένα έλαίνο χωριούδάκι. Άβλεια ή οικονομική του κατάσταση, άβλεια ή κοινωνική του θέση, γιατί οι χωρικοί κάθε άλλο παρά νά έκτιμούν τό νεαρό δασκαλάκο. Κι' όμως τό φερό της φαντασίας άρχίζουν ν' άνοίγουν. Πολλές φορές τόν βλέπουν ό χωριάτες, γυλιώντας οαρκαστικά, νά κερπατή μόνος στην έλοχτή, νά σταματά ή σάν ν' άκούσ κάποι, και νά γράφη λίγες νότες.

Τι ήταν αυτά τό πρώτα πετάγματα της φαντασίας του, κανείς δέν έβλεπε. Πέρασαν χρόνια για ν' άκούση ή άνθρωπότης τόνομα Μπρούκνερ.

Τό 1845 διορίζεται στό St. Florian, όπου μένει δέκα χρόνια. Η θέ-

ση του είναι καλλίτερη, και προπάντων έχει στη διάθεσή του ένα θαυμάσιο έκκλησιαστικό όργανο. Όσοι όρες του μένουν ελεύθεροι, μελετάει όργανο. Μετά 8 χρόνια, θέλει νά πιασ ή ίδιος άν εκπρόσχησε άρκετά. Πηγαίνει στη Βιέννη και δίνει έξετάσεις ένώπιον μιάς μουσικής έπιτροπής. Τό 1845, διαγωνίζεται και παρτεγνέται ή θέση του όργανίστα στην έκκλησία του Linz. Ήταν 31 έτους. Σε ποιά καλλιτεχνικά σημεία είχε φθάσει ο αυτόιδιβάσκalos δημοιδιβάσκalos, δέ μπορούμε νά έρουμε. Μόνο μια μορτορία άπέρχε. Τά λόγια είναι άρχαιολογικού.

—Όταν παίζετε έσείς όργανο, έλεγε στό Μπρούκνερ, δέ μπορώ νά προσεγγίσω.

Άπό τό Linz έκλεμβόταν πότε - πότε ο νεαρός όργανίστας και πήγαινε νά πάρη μαθήματα θεωρίας με τόν περίφημο Sechter. Κάθε τόσο έδινε έξετάσεις. Αυτό τό περίεργο πάθος, νά υποβάλλεται συχνά σ' έξετάσεις, μάς βοηθεί άρκετά στην κατανόηση του χαρακτήρος του αυστριακού συνθέτη. Δέν είχε καμιά άλαζονεία, κι' ή πιο χριστιανική ταπεινοφροσύνη φάλαζε στην ψυχή του, και νά μά άρκετή δόση ταπεινότητας. Στο τέλος, οι κριτές του έδήλιωσαν πως κατός έβρεπε νά τους έξετάση. Είχε άρχισαι τότε και νά συνθέτη θεϊλο - θεϊλο, μικρά έκκλησιαστικά έργα. Μ' όλα αυτά, ούτε το πάσι στό νοού νά σταματήσει τις σπουδές του. Μά άγωνία, μά χίλιες δυσκολίες, έξακολουθεί τα θεωρητικά μαθήματα. Τώρα έχει άλλο δασκαλο. Τόν Kitzler. Σ' αυτόν χρωσάται ή μεγάλη στιγμή της ζωής. Όσοι ο Βάγκνερ άποφάσισε νά γίνη μουσικός όταν άκουσε έργα Μπαχόβεν, όπως ο Λιστ ήγινε βερτουόζος άκούοντας τόν Paganini, όπως ο Σούμαν ζεδιάλινο τό σκοπό της ζωής, τόν άκούγοντας τόν Ίβσν τόν Παγκανίνι, έτσι κατάλαβε ο Μπρούκνερ τόν άλληνά μεγάλο του προορισμό όταν γυρίαι ένα έργο του Βάγκνερ, τόν Ταυχόζερ.

Τό 1862 τοόθωσε ο Κίτσελερ την παρτιτούρα αυτού του άριστουργήματος. Η έντύπωση όηρηξε συγκλονιστική. Ο Μπρούκνερ, 38 έτων άνθροπος, δηλ. σ' ηλικία που ο Μότσαρτ, ο Σοζιμπετ, ή Μέντελσον είχαν κιάλας πέθανει, που οι περισσότεροι ρομαντικοί είχαν άδσει τά άρωπιότερα άριστουργήματά τους, άκόμη δέν είχε παρουσιάσει ένα δείγμα της άληθινής του άξιας.

Τό πρώτο έργο ποόρχειται μετά την γνωριμία του με την τέχνη του Βάγκνερ, είναι ή λεπτοργία σ' ρέ έλασσον. Πρώτη φορά μιλεί με τη δική του γλώσσα ο συνθέτης. Είναι τό έτος 1864, άκριβώς 40 ετών ο καλλιτέχνης. Η ψυχή του όμως έχει άκόμα όλη της την παιδική άγνότητα, όλη της την παιδαγωγική πίστη. Τά δύο αυτά κεφάλαια της ζωής, ο Μπρούκνερ δέ θέ τό χάση ποτέ. Καμιά φιλοσοφία δέν έφάλαζε στην άπλη σκέψη του φτωχο χωριάτη. Άγαπούσε τό θεό με μιά άγίατη τυφλή, άρημη, φυσική. Η φέση τόν συγκλονίζε, έόρσιε σέ κάθε λεπτο-

## ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ

1886 — 1935

Ο Αιμίλιος Ριάδης γεννήθηκε στην «Ώρη Σαλονίκης», όπως την άποκαλει στα τραγούδια του, την Πρωτομαγιά του 1886.

Απ' τα παιδικά του ακόμα χρόνια φάνηξε η κλίση του στην ποίηση και στη μουσική, σύμφωνα δέ με τις μαρτυρίες της μητέρας του, το μουσικό του ένστικτο φανερόταν και σ' αυτά τα παιδικά του παιχνίδια.

Τά πρώτα μουσικά μαθήματα του τα έδωσε ο Μακεδόνας μουσικός Δημ. Λάλας (μαθητής, φίλος και συνεργάτης του μεγάλου Βάγκνερ). Οι γονείς του όμως τον προόριζαν για κάποιο ηθικώτερο επάγγελμα και έτσι μετέπεισε το Γυμνάσιο, τον στείλαν στον Πειραιά κοντά στον μεγαλύτερο αδελφό του για ν' ακολουθήσει το έμπορικό στάδιο.

Έκτός απ' αυτόν, υπήρξε και άλλος λόγος που ανάγκασε τους γονείς του ν' άσπρακρουν τον Αιμίλιο από την τουρκοκρατημένη τότε Θεσσαλονίκη και ο λόγος αυτός ήταν ότι ο Ριάδης ανακατεύθηκε ζωηρά στην ένθικοαπελευθερωτική κίνηση της εποχής εκείνης.

Ο Ριάδης, όπως ήταν άπομένο, δέν μπόρεσε νά περιοριστεί στους τέσσερις τοίχους του έμπορικού γραφείου, ούτε ή άκοή του νά θηλυθεί από τους θόρυβους του Πειραικού λιμανιού. Ξαναγύρισε στη Θεσσαλονίκη για νά φύγει σέ λίγο στό Μόναχο και νά εισαχθεί στην έκει Μουσική Άκαδημία απ' την οποία και άπεφοίτησε έπιτυχώς στό 1910.

Άκολούθως πήγε στό Παρίσι για νά συνεχίσει τίς σπουδές του μέ τον Ροβέλ που τόν ξεχώριζε λέγοντας: «ό ίδιοιουής μαθητής μου, ό Έλλην Ριάδης», ό δέ Ντεμπουσσό κρινότας τίς πρώτες του συνθέσεις, έγραψε: «ό νεαρός Ριάδης μέ τό τραγούδι του άποδεικνύει πως είναι ένα από τά καλύτερα ταλέντα της γενιάς του».

Στά 1914 γυρίζει στη Θεσσαλονίκη που είχε έλευθερωθεί και ήταν πιά έλληνική. Γίνεται από τούς στυλοβάτες και πρωτεργάτες του νεοσυστάτου τότε Κρατικού Ώδειου και παραμένει μονίμως στη γενέτειρά του, προσφέροντάς της ό,τι μπορεί και σαν στοργικό παιδί της μένει πιστός ώς την τελευταία πνοή του.

Δούλεψε στη Θεσσαλονίκη έπί όλόκληρη εικοσαετία και μέ την πλατεία του έγκυκλοπαιδική μόρφωση φρόντιζε νά φαίνεται ώφέλιμος και έξυπνητικός.

Ήταν σέ θέση νά έχει γνώμη και για ζητήματα έξω του κύκλου της μουσικής, της ποιήσεως ή γενικώτερα της λογοτεχνίας. Ένώ είχε έμφάνιση άριστοκρατική, ήταν και έμεινε πάντα ένας μπόει. Ένώ ήταν ένας τέλειος «εξέντιλεμαν» άπέφυγε την κοσμικότητα.

Τίς ώρες της άναπαύσεώς του τίς περιόδους στούς περιπάτους του, στις έκδρομές του, και στην άγαπημένη

του αούλη του πατρικού σπιτιού, παρακολουθώντας τά λουλούδια του, τά δέντρα του, τά ζώα που έτρεφε, άκούοντας τό κήμα νά φλοιοβίζει και άπολαμβάνοντας τό έξάσιο όλαμα του κύλλου της Σαλονίκης του, μέ τόν γέρο Όλυμπο στό βάθος και τά ύπεροχα ήλιοβασιλέματα.

Ή ψυχική του εγγύεια και ή άπλότητα του χαρακτήρα του τόν έκαναν συμπαθή και άγαπητό.

Άγαπούσε τούς κλασσικούς, από δέ τούς δημιουργούς της μουσικής τέχνης, ξεχώριζε πάνω απ' όλους τόν θείο Μότσαρτ που τόν πίστευε σαν την πιο αόβρημη και πηγαία συνθετική ίδιοφυία.

Λάτρευε τά νεύια και τη ζωή και τόν τρώμας ό θάνατος, ίσως από πρέαίσηση του πρώουου χαμού του.

Δέν βάζιζε, αίφνης, κάτω από τά ήλεκτροφόρα σύρματα τών δρομιαν, για τόν φόρο μήπως κοπέι ζαφικά κανένα και πάθει ήλεκτροπληξία!

Κι όμως. Γιατί άκριβώς άγαπούσε τόσο τη ζωή και γιατί φοβότανε τόν θάνατο, ό χάρος τού κομης τόσο πρώουα τό νήμα της ζωής του, σέ μία έποχή που δέν είχε κλείσει καλά - καλά τά πενήνια του χρόνια, δηλαδή σέ μιάν ήλικία που, ύστερα απ' αυτήν, οι περισσότεροι από τούς θάνατους δημιουργούς έγραφαν τά πιο ώριμα και όλόκληρα έργα τους.

Ο άκαμύιος όργανισμός του άντιστάθηκε και πάλαψε γερά μέ τόν χάρο, μα στό τέλος κάμφθηκε για νά παραδόσει τό κομρί του στό σπλάγνα της άγαπημένης του Σαλονίκης, ένα άπόγευμα του Ίουλίου 1935.

Ο θάνατός του έδωσε τότε άφορμή σ' όλόκληρο τόν τόπο της χώρας μας νάσχοληθεί μέ την προσωπικότητα του Ριάδη.

Τό έργο του — τό ποιητικό και τό μουσικό — είναι σημαντικό, όχι όμως και όσο θά έπρεπε διαβεβομένο και γνωστό στό πανελλήνιο. Παιήματα έγραψε πολλά, σό περισσότερα από τά όποια έβαλε και μουσική. Έγραψε έπίσης διηγήματα, κριτικές, άναμνήσεις, που έμειναν σκόρπια σέ περιοδικά και έφημερίδες και που θά μπορούσαν — νομίζω — μέ τό ένδιαφέρον και τη φροντίδα ειδικών, νά συγκεντρωθούν, νά ταξινομηθούν και νά έκδοθούν.

Οά παραθέσω, έτσι στην τόχη, ένα άπόσπασμα από την ποιητική του συλλογή: «Τό πέρασμα τών δυο άγαπημένων». Μέσα στούς στίχους αυτούς ό άναγνώστης θα ίδει τί πλάτος δίνει ό Ριάδης στην άγάπη και πώς μταινει μέσα στό όραμα της Θεσσαλονίκης και συγχωνεύεται μέ την άγάπη για την πατρίδα του.



ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ

«Ψάλε μου Χριστό τὴ Πάθια καὶ τὴ Σταύρωσή Του, Καὶ τῆς Μαρίας τὰ παράνονα — τῆς Μάνας! Κ Ἐπιτα ψάλε μου μέσ' στὴ Βάθια μεσάνυχτα, τὴ μόρια Τάτογρια σὺν τρεμοκοπῶν καὶ τὴν Ἀνάστασή Του. Γιατί ἡ φωνή σου εἶναι τὴ καὶ ἅπ' τῆς καμπάνας Πιτόερο, κὶ ἅπ' τῆ ἀρθινόση γλυκοαλοῦσα, Κ εἶναι τὰ χρυσὰ κερνιά καὶ φλόγες ἀσημένιες Τοῦ λιβανιοῦ ποῦ δρονοῦνται οἱ πλεξιζες Μέσ' σὲ κάμαρες ἀψηλές, μαλακοκαπνισμένες, Κ εἶναι τὰ καμπαναριά, κλησίδες καὶ μοναστήρια Μέσα στὴ Σαλονίκη, . . . ».

Στὴ μουσική, ἡ κῆρυς συμβολὴ του εἶναι τὰ τραγῳδία του — πολλὰ ἀπ' αὐτὰ ἀλθβινὰ ἀριστουργήματα — ἀφθαστα σὲ ἀπλότητα καὶ χάρμη, ἀλλὰ καὶ μὲ βαθεῖα ἐμνευση καὶ πλοῦτο ἠχητικῶν χρομάτων. Δημοῦργησε μ' αὐτὰ στὴν ἑλληνική μουσική ἕνα ξεχωριστὸ εἶδος, ὅπως ὁ Σομπέρτ στὴ γερμανική μουσική μὲ τὸ λίντερ του.

Ἡ μουσική του εἶναι πρωτότυπη καὶ ἔχει τὴ σφραγίδα τῆς προσωπικότητός του, περιελίκει λεπτότατη εὐαισθησία, πληρότητα αἰσθητικῆς, ἀσθόρμητη ἐμνευση, γνήσια ἑλληνικότητα καὶ ἰδιωτισμὰ.

Ἦξερε ν' ἀντίλε ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ψυχὴ ὅσο λίγος, πιστεύοντας στὴν ὁμορφίαν. Ἦταν Ἑλληνας ἀπὸ τὰ τρίοβαθα τῆς ψυχῆς του καὶ ἡ μουσική του δίνει ἀνάκλυψη τὴν εἰκόνα τοῦ ἑλληνικοῦ. Μὲ τὴν αἰθαντικότητα, τὴ στοχαστικότητα, τὴν τρυφερότητα καὶ τὴ δυναμικότητα του, πέτυχε νὰ δώσει στὴ μουσική του μίαν ἀνομφισβήτητη ἀνώτερη αἰσθητικὴ πληρότητα.

Τὸ ἔργο του ποῦ ἐκπαιρῶζει ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μακεδονικὴ ψυχὴ, ἀποπνέει βαθὺ ρομαντισμὸ, ἐμπροσιονισμὸ, ἐμπνεόμενο ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση καὶ τὴ νοσταλγία γιὰ τὴν πατρίδα του καὶ πιότερο γιὰ τὴν παλιὰ Σαλονίκη.

Ἀκόμα θταν ὁ Ριάδης ἐμνευε στοὺς Παρίσι, εἶχε γράψει ὁ Ντεμπουσσὸ τὰ ἐξῆς λόγια: «Ὅπως ὁ ζωγράφος Γρέκο ἀνάμεσα στοὺς Ἰσπανούς, ἔτσι καὶ ὁ μουσικός Ριάδης ἀνάμεσα στοὺς Γάλλους ἀπέδειξε μὲ τὸ παραπάνω, χάρη στὶς τρεῖς συνθέσεις του, ὅτι εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σπάνια προκισμένους τῆς γενιάς του».

Ὁ δὲ Ἄνρι Βοολὲτ γράφει: «Μέσα σ' ὅλα τὰ Βαλκάνια, ὁ Ριάδης διακρίνεται σὺν ἕνας μεγαλοφυῆς συνθέτης καὶ ἡ μουσική του δημοσιότητα εἶναι ἐξαιρετικῆς ὕψης καὶ γαμῆτη γνήσιου ἀνατολισμοῦ».

Ἡ μουσικολόγος κ. Σοφία Σπανοῦδη χαρακτηρίζει τὸν Ριάδη «ὡς μουσοῦργὸ ἐξόχως ἐυγενικῆς ράτσας».

Ὁ δὲ ἀκαδημαϊκὸς κ. Μανώλης Καλομοῖρης, ἐπεκε κάποτε χαρακτηριστικὰ, ὅτι ζῆλευε μερικὰ τραγῳδία τοῦ Ριάδη καὶ θὰ ἦταν ἐτύχης ἂν τὰ εἶχε στὸ ἐνεργητικὸ του.

Καὶ μόντα τὰ τραγῳδία του εἶναι ἱκανὰ νὰ τοῦ χάρισουν τὴν ἀθανασία καὶ νὰ τὸν ἀναβεῖξουν σὺν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ προκισμένα πνεύματα τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς δημοσιότητας.

Ἄλλὰ ἡ μουσική του παραγωγὴ περιλαμβάνει καὶ ὅλλα εἶδη. Ἔγραψε γιὰ δύο πιάνο τοὺς «Μακεδονικὸς Ἰοκίσιος» καὶ τοὺς «Βιβλικὸς Χορδός». Σονάτες γιὰ πιάνο, καθὼς γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο. Δύο κουαρτέτα ἐχθόρδων, τὸ «Ἰσπανικὸ Ἐμβατήριο», τὰ «Γαλιανέζικα Παραβάνα», τὸ «Προφητικὸ Τραγῳδοῦ», τὸ «Ἰνδικὸ Τραγῳδοῦ». Ἔγραψε μίαν εἰσαγωγή καὶ τὰ Χορικὰ τῆς «Ἐκάβρης», ὅπως ἐπίσης ἰντερμὲντζα καὶ μουσικὴ ὑπόκρουση στὸ θεατρικὸ ἔργο «Ὁ Ρικὲς μὲ τὸ σουλοῦφι». Τέσσερις τραγῳδιοῦστους χορδός, τὸ «Ἐλ-

ληνικὸς Χορδός» καὶ φωνητικὰ κουαρτέτα μὲ συνόδια μικρῆς ὀρχήστρας. Ὑπάρχει ἔργασια του καὶ ἐπᾶνω σὲ δύο συμφωνίαι καὶ δύο μελοδράματα.

Ἀνῆμια στὸ μουσικὸ του ἔργο περιλαμβάνεται καὶ ἡ «Βυζαντινὴ Λειτουργία» του, ποῦ, χάρη στὴν εὐγενικὴ φροντίδα τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν, εἶδε πρὶν λίγο τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος.

Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ριάδης ἀνοίγει νέους δρόμους στὴν ἐξέλιξη τοῦ εἶδους αὐτοῦ γιατί κατάρφερε — ἀκολουθώντας τὸ βυζαντινὸ μέλος καὶ ὕφος — νὰ δημιουργήσει πολυφωνικὴ μουσική ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνεται ἡ συγχρονισμένη μουσικὴ αἰσθητικῆ.

Ἡ Ἑλληνικὴ Πολιτεία τοῦ ἀπέμεινε τὸ Ἔθνικὸ Ἀριστεῖὸ Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν.

Πιστεύω πὸς ἐκπληρῶνω ἐπιβεβλημένο χρέος πρὸς ἕνα μεγάλο δασκάλου ἂν συντελέσω στὸ νὰ ὁποκινηθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον γὰρ νὰ ἐκδοθεῖ καὶ δοθεῖ στὴ δημοσιότητα ὅλη ἡ μουσικὴ δημιουργία τοῦ Ριάδη, ὥστε νὰ γνωρισθεῖ καὶ ἐκτιμηθεῖ ἡ ἀξία τῆς.

Νομίζω ἐπίσης ὅτι καὶ τὸ Κρατικὸ Ὄδειο, τοῦ ὁποῦ ἀπὸ τῆς ἔξω τὴν τιμὴ νὰ προσταθῆ, ὀφείλει νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ ἕνα ἐκλιπόντα συνεργάτη του ποῦ μὲ τὴν ἀγλία καὶ τὸ κόρος του τὸ ἐλάμπρυνε ἐπὶ μίαν ὀλόκληρη εἰκοσαετία, ἀλλὰ καὶ ἡ πόλη τῆς Θεσσαλονικῆς ὀφείλει νὰ τιμήσῃ ἕνα τέκνο τῆς ποῦ θεωρεῖται καὶ ἀναγνωρίζεται σὺν ὁ μεγαλοφυέστερος Ἑλλην συνθέτης τραγῳδίου.

Καὶ ἂν ἐκείνους ζῶντας δὲν ἐπιζητοῦσε καὶ δὲν ἐπίδικε τὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων του, σὲ μᾶς μπαίνει σὺν καθήκον ἡ φροντίδα ὥστε τὸ ἔργο του νὰ διαδοθεῖ καὶ νὰ γνωρισθεῖ πλατεία, μὲ τὴν βεβαιότητα ποῦ ἀναφέρωμα τῆς φήμης μουσοῦργου τῆς φέλλας τοῦ Ριάδη, ἐξυψώνει τὸ μουσικὸ γόητρο τῆς Χώρας μας.

## Ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

Ἀφοῦ ὁ καιρὸς ποῦ τρέχει ἔχει σπρώξει πρὸς τὰ πῶω τὴ μουσικὴ δωματίου, πρέπει νὰ τὴν ἐναναφέρουμε στὶς παλιές τῆς δόξες καὶ νὰ κἀκούμε νὰ ἐνανακρίψουμε οἱ μεγάλης τῆς ὁμορφίαις.

Εἶναι μίαν μουσικὴ γιὰ περιορισμένον κύκλου εἶναι βαθεῖα καὶ πνευματικῆ, καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἐκτιμᾶται μονάχα ἀπὸ τοὺς μνημόνεο καὶ πραγματικῶς ἐδῆμονες τῆς μουσικῆς. Γιατί ἐπιθεῖ δὲν εἶναι συμφωνικὴ δὲν περιορίζεται γιὰ μεγάλης ἀθουσεσ ἀλλὰ γιὰ ἕνα πιὸ περιορισμένον χῶρο.

Ὁ δὲ διάφορες φόρμες τῆς εἶναι Ἡ σονάτα, τὸ τρίο, τὸ κουαρτέτο, τὸ κινετίνο, τὸ σέτιμο καὶ τὸ σπετίνο: μὰ ἐπὶ κεφαλῆς ἔρχεται τὸ κουαρτέτο ἐχθόρδων, γιατί ἀναποκρίνεται στὴν τέλεια συγχροῖα. Οἱ μεγαλύτεροι δασκάλου ἔδωσαν στὸ εἶδος αὐτὸ ἀπὸ τὰ ὀραϊότερα τοῦς ἔργα. Μήπως ὁ Μπότστὲν δὲν ἔξερῶσε τίς πιὸ βαθεῖες σκέψεις του προπάντων στὰ τέλεια τοῦ κουαρτέτα; Ἀπὸ τὴ σονάτα ὡς τὸ σπετίνο βρῖσκουμε ἕνα ἀπέραντο πῆδιο, γιομᾶτο μουσικῆς ὁμορφίαις καὶ ἀπολαύσεως: καὶ τὴ εὐτυχία γιὰ τοὺς ἐκτελεστές τῆς μουσικῆς αὐτῆς ποῦ ἔχουν τὴν εὐκαρία νὰ παίξουν μὲ τὴν χαρὰ μὲς' στὴν ψυχὴ!

Αὐτὸς ποῦ ἔμαθε νὰ νιώθει καλὰ τὴ μουσικὴ δωματίου δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ νιώθει καλύτερα τὰ συμφωνικὰ ἔργα, γιατί ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶναι πνευματικὴ καὶ μορφωτικῆ, καὶ διαμορφώνει τὸ γόητρο καὶ τὴν κατανόηση τῆς μουσικῆς γενικὰ. Ἐξυψώνει τὴν ψυχὴ καὶ ἐκάνοντας τοὺς ἐκτελεστές δημιουργεῖ θεομοῦσε ποῦ σπάνουν ὡς τὴ φίλια. Κι ἀκόμη δημιουργεῖ μίαν ἔχωρηστικὴ ἀπόσπασμα ποῦ παρομοῖα τῆς δὲ βρῖσκουμε παρὰ μόνον σ' αὐτὸν τὸν περιορισμένον μουσικὸ κύκλου. Ἄς μὴν τὸ ξεχνᾶμε κὶ ἂς κἀκούμε ποῦ πᾶν γιὰ νὰ τὴν ἐναναφέρουμε ὡς τίς κορφές ποῦ ἀξίζει νὰ κατέχει.

TONY SCHULTZE

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗΣ»

# ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ρυθμός ήταν για τους αρχαίους μάλλον ή εσωτερική συμμετρία παρά το τυπικό χώρισμα του μέτρου. Για τη μελωδία τους δέ μπορούσε να ξέρουμε σχεδόν τίποτα. "Αν είχε ελευθερία, αν ανεβοκατέβαιναν απερίοριστα οι φθόγγοι, τι ποικιλίες είχαν είναι άνεξακριβωτα. Για την αρμονία μπορούμε να ποιμε σχεδόν θετικά πως αυτό που έννοουμε έμεις σήμερα αρμονία, τους ήταν άγνωστο. Δηλ. το συνταίριασμα διαφόρων φθόγγων, δέν τό είχαν άνακαλόμφει. Οι χορωδίες τους είχαν τη φυσική πρωτόγνη αρμονία, δηλ. τή διαφορά τού ύψους τών διαφόρων φωνών, τών άνδρικών, τών γυναικείων, τών παιδικών. Μ' αυτές τις ελάχιστες θετικές γνώσεις που έχουμε για τή μουσική τών αρχαίων Έλλήνων δέ μπορούμε να ίσχυρισθούμε βέβαια πως προγαρήσαμε πολύ ο' αυτό τό έβαφος. "Ονόματα διαφόρων όργάνων, ύποβλητικά στήν αρμονική όμορφία τους, μάς μοισανόγουν τόν όρίζοντα. Φόρμιγγ, λύρα, κιθάρα, μάγαδισ, βάρβιτος, αούλος, σάλπιγγ, κέρας, σφύριγγ. Κι' ο βαυμάσιες παραστάσεις στ' αρχαία άγγεϊα όπου παρθένες μέ λώρες φθόγγι μέ αούλους, φαυνοι μέ σφύριγγες, μάς μαγεύουσι μέ τήν όμορφία τής κίνησης και τού ρυθμού. Μ' δλ' αυτά όμως, τό μουσικό τής αρχαίας ελληνικής μουσικής κινείται ζηλόφθονα. Δέ μπορούμε να έχουμε μία ιδέα πως άντιλαλοσαν οι σκοποί που ύψωναν τις ψυχές στα Αισχύλου δράματα, που φέρναν τά δάκρυα στα μάτια τών "Αθηναίων στα έργα τού Εύριπίδου ή που μάγευαν τις καρδιές στις παρθενικές χορωδίες τού "Αλκμάνος.

Για τήν ιστορική εξέλιξη όμως τής αρχαίας ελληνικής μουσικής, γνωρίζουμε άρκετά.

Οι πρόγονοί μας έπίτευξαν πως ο "Απόλλων, ό θεός τής όμορφιάς και τού φωτός, φανέρωσε τη μουσική στους ανθρώπους. Αυτός, μέ τις έννάε Μοΐσες, ρυθμίζει τήν αρμονία τού σύμπαντος. "Η μουσική που ζητεί είναι σοβαρά, μετρημένη, και τό όργανο που προτιμάει, κι' αυτός, κι' ο μεγάλος εκπρόσωπος του, ο "Όρφος, είναι ή λύρα.

"Αντίθετα μ' αυτούς, ο Διόνυσος έπίζητεί τό άχαλίνατο πάθος, που συγκλονίζει τό σώμα και τήν ψυχή. "Ο "Απολλωνισμός κι' ο Διονυσιασμός ήταν δύο αντίμαχόμενα ρεύματα χρόνια δλόκληρα στήν αρχαιότητα. Στους Δελφούς και στή Σπάρτη ύπερσχευε ο "Απόλλων και τή λύρα και τήν κιθάρα, "Αλλά ο αολιολικοί λαοί είχαν φανερή προτίμηση για τόν αούλό και τό δυνασιακό πάθος. Σιγά-σιγά έγινε ή άναπόφευκτη υποχώρησης και τών δύο, και τότε έρχισε να δημιουργείται ή μουσική σάν ξεχωριστή τέχνη. Δηλ., ένώ ή κιθάρα κι' ο αούλος χηροψιμεαν μόνον για συνοδεία τραγουδιού ως τότε, άρχισαν να έχουν αείψουσι άυτοτελες όργάνων. "Απόδειξη ότι έδώθησαν άκόμα τά όνόματα τών βιρτουόζων τής εποχής. "Ο "Όλμπιος, ο διάσημος ααλητής κι' ο Τέρπανθρος ο κιθαριστής. Πάντως, στήν ένθεση τού ελληνικού πνεύματος βρισκόμασ τή μουσική αδιάρρηκτα έννομένη μέ τό λόγο.

"Αρχίζοντας από τά λαϊκά τραγούδια που τραγουδούσαν ο "Όμηρος κι' ο άλλοι ραφωδοί, ή μουσική

έφθασε στο κορυφώμα της στο άττικό δράμα. Στα δράματα τού Αισχύλου οι τρεις τέχνες, χορός, μουσική και ποίηση, είναι άναπόσπαστα δέμενες. "Ακόμα τελειότερο άρμονικό συνταίριασμα τών τριών τεχνών έχουμε στα δράματα τού Σοφοκλέους.

"Αλλά ήταν φυσικό ή άρμονική ίσορροπία να μη βαστάζει αιώνια. "Ηταν νοητή όσο κάθε μία από αυτές τις τέχνες διατηρείτο μακριά από φιλοδοξίες, ίκανοποιημένη σ' ένα ρόλο σχετικά ταπεινό. "Από τή στιγμή όμως που άρχισε ή μουσική να γίνεται πιο πολύπλοκη, ή ίσορροπία αατή έρχισε να χάνεται. Μέ τόν Εύριπίδη έχουμε κίλους τήν άρχή τού κρεμίσματος αούτου τού ιδανικού καλλιτεχνήματός που βασίζεται στις τρεις τέχνες. Οι ήθοιοι τραγουδούσι άριες αάλο, τόσο δόσκολες στον ήχο, που δέν έπαρκει πιά ο ίδιος ποιητής για όλα. "Ενώ λοιπόν ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, και ο σύγχρονοί τους έγραφαν οι ίδιοι και τή μουσική και τήν ποίηση, ο Εύριπίδης αναθέτει σε άλλους να τονίζουν τούς στίγους του. "Από εκεί, έως τό βιρτουοζισμό, είναι πιά ένα βήμα.

Οι "Έλληνες, αιώνας δλόκληρους δέν είχαν γνωρίσει τό βιρτουοζισμό. Οι μουσικοί τους, ύπηρετώντας τήν τέχνη, ύπηρετούσαν μαζί όλες τις μορφές, άρα έλάτρευαν τήν "Ιδέα, τήν ποίηση γενικά, σε όλες τις τις μορφές. Και θέτοντας βάσι τής παιδείας τών νέων και τή μουσική μόρφωση, δέν έννοούσαν βέβαια ναχούν οι νέοι βιρτουοζική έπίδοση σ' ένα όργανο. "Ενόμιζαν πως μέ τήν αρμονία τού σώματος και τής ψυχής, έπρεπε τά παιδιά να γυμνάζονται στή μουσική, σ' ένα όργανο, ή στο τραγούδι, να μυσνείται στα μουσικά τού μέτρου, τού ρυθμού, και να ρυθμίζουσι άρμονικά τις κινήσεις του σώματος. Δηλ. τίποτε λιγότερο, τίποτε περισσότερο άμ' ότι διδάσκει ή σημερινή ρυθμική γυμναστική...

Μέ τήν παρακμή τής "Ελλάδος προαχρεί ο βιρτουοζισμός. Στους Μακεδονικούς χρόνους, άρχίζει ή μανία τού όγκου. "Ορχήστρες μέ 600 όργανα, όλα στον ίδιο βεββαία τόνο, γιατί δέν όπηρε άρμονία, ήταν σπουδαία άπόλασις για τούς ανθρώπους τής παρακμής. "Ο "Αριστόξενος, ο σημαντικότερος θεωρητικός τού 4ου π. χ. αιώνος, έννοησε τόσο βαθειά τόν έπισμο τής τέχνης και λυπόταν τόσο κατάκαρδα, που διηγούνται ότι γι' αυτόν τό λόγο δά γελοούσε ποτέ.

"Επειτα ήλθε ή Ρώμη μέ τήν τραχεία ίσχύ της, κι' ή καταστροφική συντελέσθη. "Η μάς, τό πλήθος, έλαβε τήν ααλλογενή φύση. "Ο βιρτουοζισμός έφερε τήν τέχνη σε γελοίο σημείο.

Κι' έτσι έβουσε σιγά-σιγά κι' ή παράδοσις τής αρχαίας ελληνικής μουσικής. "Όλα έγιναν βάρβαρα. Κάτω από τούς σιδερένιους αέτους τής Ρώμης θάμπασε τό άπολλώναιο φός. Αιώνας δλόκληρους έζησε ή ανθρωπότης στο πνευματικό σκοτάδι.

"Όταν έξέζησαν στήν "Αναγέννηση, τό ελληνικό πνεύμα ζωντανεμένο σάν τό φοίνικα από τήν τέφρα του, ξαναφώτισε μέ ούράνια φεγγαβολή τήν ανθρωπότητα. "Η ελληνική φιλοσοφία, ή ελληνική ποίηση, ή ελληνική

ἀρχιτεκτονική και γλυπτική, έγιναν το φωτερό σύνθη-  
του πολιτισμού. Μονάχα ή μουσική σιγοδούσε. Στην έλλη-  
νική ανάταση, ή μουσική μόνον έμεινε θαμμένη για  
πάντα.

Κι' έτσι, ενώ ό ευρωπαϊκός πολιτισμός, σέ δλους  
τούς κλάδους στριτζέται στην άρχαία Έλλάδα, μόνον  
στή μουσική έχει δικές του ρίζες.

Είναι άξιοσημείωτο πόσο νέα είναι ή τέχνη που  
λέγεται μουσική, όπως την έννοούμε σήμερα, άν τή  
συγκρίνουμε με τίς άλλες τέχνες. Ένώ δηλ. έχομε καλ-  
λιτεχνήματα π.χ. γλυπτικά και αρχιτεκτονικά πολλών  
χιλιετηριδών, που μάς ένθουσιάζουν άκόμα, ενώ έχομε  
ποίησι δεκάδων αιώνων που μάς συγκινεί, ή μουσική,  
πού καταλαβαίνουμε κι' έχει κάποια άπήχησι στην ψυχή  
του μοντέρνου ανθρώπου, άριθείη ήλικία μόλις τριών-  
τεσσάρων τό πολύ αιώνων.

Όχι ότι ή μουσική δέν καλλιεργήθηκε στους αιώ-  
νες που μεσολάβησαν από τήν έλληνική άρχαιότητα,  
έως τό 16ο αιώνα, όποτε άρχίζει ή άσχη τής καινούργιας  
μουσικής, αλλά γιατί όοι έξήρουμε γι' αυτή τή μου-  
σική, άν και δέν είναι τόσο χαώδες, όσο για τήν άρχαία  
έλληνική μουσική, έν τούτοις ελαχιστες θετικές γνώσεις  
μάς προσφέρει ή Βυζαντινή μουσική, τό Άμβροσιανό  
και τό Γρηγοριανό μέλος, ό μεσαιωνικοί τρουβαδού-  
ροι, ό γερμανοί *Minnesänger*, ό *Meistersinger*, ό Άγ-  
γλοί *Minstrels*, είναι ό κρήκη που συνδέουν, χαλαρά  
βραβεία και άδριαστα, τήν άρχαία με τή νέα μουσική.

Παλεύοντας με χίλιες δυσκολίες, και κατακτώντας  
βήμα προς βήμα τά μυστήρια τής μουσικής γραφής,  
τής πολυφωνίας, τής άρμονίας, πήρε ή μουσική ή μορφή  
πού μάς είναι τόσο γνώριμη σήμερα. Όσοι δέ  
θέλουν να παραδεχθούν ότι ή άρχαία έλληνική μου-  
σική χάρηκε για πάντα, παρηγορούται με τήν ιδέα  
ότι ή παράδοσις τής διασώθηκε τής βυζαντινής μουσικής,  
κι' άκόμα στη ρωμαϊκή έκκλησία. Έκδοχη όχι κι' έντε-  
λωδ άπίσνη. Τό μόνον βυζαντινό είναι ότι δέν έχομε  
καμμία βεβαιότητα πώς άκριβός έκτελούσαν τήν βυ-  
ζαντινή μουσική. Είναι ένα πρόβλημα που ή μουσική  
έπιστημη τό μελετάει άκόμα χωρίς νύχη βρει τή λύσι  
του. Πάντως είναι γνωστή από διάφορα συγγράματα  
ή πάλν των πατέρων τής έκκλησιαστικής άνω και κατά τής  
μουσικής. Δύο ρεύματα, δύο αντίθετες αντίληψεις και  
στην άρχαία χριστιανική έκκλησία και στη βυζαντινή  
και στη ρωμαϊκή. Οι μόν ύπεστηρίζαν ότι ή μουσική  
βοηθεί στην άνύψωσι τής ψυχής, είναι θελα γλώσσα  
που ταιριάζει για ν' άποστείλνει κανείς στό Θεό· οι  
άλλοι, πιο άσκητικοί, ένόμιζαν πώς ή μουσική θολώνει  
τίς αίσθησεις, άποσπά τήν προσοχή από τήν πραγματι-  
κή λατρεία. Πάντως ό έκκλησιαστικοί συνθέτες τής  
έποχής έκείνης μάς άφσαν όριστοურήματα στό είδος  
τους: τούς διάφορους φαλμούς, τούς ήμνους, τά κοντάκια,  
πού συγκινούν άκόμα τόσο βαθεία τίς ψυχές μας,  
παρ' όλη τήν άτέλη έκτέλεσι τους συνθέσεω.

Και στην καθολική έκκλησία· ύπάρχουν όριστοურ-  
ήματα. Τό Άμβροσιανό μέλος και τό Γρηγοριανό μέ-  
λος, μ' όλη τήν τεραστία διαφορά από τή σημερινή  
μουσική, διατηρούν για τούς μοντέρνους ανθρώπους τή  
μεγαλόκρητη κι' ύποβλητική ύναμη τους. Οι έκκλησια-  
στικοί άλλο ήμνοι ήταν όμοφωνικοί, χωρίς ρυθμικές ύ-  
ποδείξεις. Ό θυσιαστής τής χορωδίας εκανόνιζε τό  
ρυθμό με τή χειρωναία, διευθύνοντας δηλ. με τό χέρι.

Στάς άρχές του 18ου αιώνου άναφαινεται σιγά-  
σιγά ό πρώτες άπόπειρες τής πολυφωνίας. Αϊώνες  
χρειάστηκαν για να τολμήσουν ό άνθρωποι να τρα-  
γουδήσουν συγχρόνως διαφορετικές νότες. Στην άρχή  
οέ διάσηματα κανονικά, παράλληλα, κυρίως σέ πέμ-

πτες. Έπειτα έρχεται ή μεγάλη άνακάλυψη τής άντι-  
θέτου κίνησης τής μελωδίας, τό περίφημο *discontinuo*  
(γαλλικά *déchant*). Σιγά-σιγά με κόπο συντελείται ή  
πρόοδος.

Ένα φωτερό όνομα στό μεσαιωνικό σκοτάδι είναι  
ό *Guido d' Arezzo* (άρχάς 11ου αιώνας). Άν ποτέ-  
ψουμε τήν παράδοσι ατόος έφευρε (ή ένοσηματωμένη)  
τή μοντέρνα γραφή τής μουσικής, έπάνω σέ μία, δύο,  
και τέλος σέ τέσσαρες γραμμές. Τεραστία πρόοδος.  
Πρώτον, άπλοποίησε σπουδαία. Ός τότε οι νότες έση-  
μειούντο με γράμματα, πού τά περιτρυφίζαν διά-  
φορα σημεία (νεύματα) όπως τώλεγαν. Αότά καθωρί-  
ζαν άδριαστα τό ύψος τών φθόγγων. Οι τέσσαρες μαγι-  
κές γραμμές του *Guido* (όι άμεσοί πρόγονοι του πεν-  
ταγράμμου) ήταν ή πιο άπλη αλλά κι' ή πιο μεγαλειώ-  
δης έφεύρεση, που άνοιξε τό δρόμο τής καινούργιας  
μουσικής.

Ό *Guido d' Arezzo* έδωσε και τήν νεώτερη όνομα-  
σία τών φθόγγων, (*do-re, mi κλπ.*), παίρνοντας τίς  
άρχικές συλλαβές κάποιου έκκλησιαστικού ήμνου.

Μέ τήν άπλοποίηση αυτή τής γραφής, τό έδαφος  
βρέθηκε έλεύθερο για καινούργια πρόοδο.

Μιά φυσική συνέπεια τής πολυφωνίας ήταν ό άκρι-  
βής καθορισμός του ρυθμού. Όταν τραγουδούσαν ή  
εκαίζαν τίς ίδιες νότες, ήταν εύκολο να διατηρούν τόν  
έσωτερικό μόνον ρυθμό. Άπό τή στιγμή όμως που άρ-  
χισε ή πολυφωνία, γίνεται έπιτακτική ή άνάγκη του  
άκριβούς καθορισμού τής διαρκείας τών φθόγγων. Έ-  
χομη τή εμετρημένη μουσική (*Musica mensuralis*). Πάν-  
τως, ή μαγική παντοδύναμη γραμμούλα που χωρίζει τά  
μέτρα, είναι άκόμα πιο καινούργια έφεύρεση, άφο-  
ύ χρησιμοποιήθηκε μόλις στό τέλος του 16ου ή στάς  
άρχές του 17ου αιώνας. Άπό τόν 13ον αιώνα έως τόν  
16ο, ή άξία των φθόγγων είναι μόν καθωρισμένη, αλλά  
μέτρα δέν χωρίζονται.

Άπό τόν 13ο λοιπόν αιώνα, ή μουσική άρχίζει να  
παίρνει κάπως τή σύγχρονη μορφή τής. Πεντάγραμμο,  
όριστός άξίας φθόγγων, πολυφωνία.

Ό μουσική καλλιεργείται κυρίως στις έκκλησίες  
τά χρόνια αυτά. Άλλά μία δροσερή λαϊκή πνοή άρχί-  
ζει να φυσάει σιγά-σιγά τό ζωόνιο της άέρσις. Τά  
χρόνια αυτά που ή έκκλησιαστική μουσική άρχίζει τή  
γιγαντομαχία για τήν κατάκτησι τής πολυφωνίας, άκ-  
μάζουν ό τή Γαλλία ό περίφημο περιπλανώμενοι μου-  
σικοί, ό τρουβαδουροι και στη Γερμανία οι *Minne-  
sänger*, ό ιππότες-τραγουδιστές. Με τίς λύρες τους  
γυρίζουν τά παλάτια ό πρώτοι, άμειβονται πλουσιο-  
πάροχα κι' έξυμνούν τ' άνδραγαθήματα τών ήρώων  
και τήν άγάπη τών άραίων πυργεδοποιών. Πολλές  
φορές ό πουσαδουροι είναι μόνον ποιητές. Τότε  
παίρνουν μαζί τους μουσικούς που όνομάζονται *me-  
nestrrels*, ή άγγλικά *minstrels*. Οι *Minnesänger* (τραγου-  
δισται τής άγάπης από τήν γερμανική λέξι *Minne*  
που σημαίνει ύψηλή άγάπη) ήταν εύγενείς συνήθως που λά-  
βαιναν μέρος σέ ποιητικούς διαγωνισμούς στα γερμα-  
νικά παλάτια, έξυμνώντας ως έπί τό πλείστον τόν βα-  
νικό ήρωα. Μετά έρχονται στη Γερμανία ό *Meister-  
singer* (οι Άρχιτραγουδιστές) που άποθεώθηκαν από  
τό Βάγκνερ. Άγαθόι έπαγγελματίες, καλλιεργούσαν  
φανατικά τή μουσική άλλα πνιγνυταν στούς κανόνες.

Άφ' ενός ή έκκλησιαστική μουσική, άφ' έτέρου τά  
τραγούδια ό *Troubadours*, ό *Minstrels*, ό *Minnesän-  
ger*, κι' ό *Meistersinger*, αυτά είναι τά δύο ρεύματα  
που ένώδηκαν και δημιούργησαν τήν ευρωπαϊκή μου-  
σική. Τό 15ο αιώνα άρχίζουν να καλλιεργούν τεχνικά



τό τραγουδι. Ή τελειότερα μορφή τραγουδιού της εποχής εκείνης είναι τό **Madrigal**. Τό λαϊκό τραγουδι άρχίζει ν' άποκτά όλο και περισσότερο δικαιώματα. Τό **madrigal** προσπαθεί να συμβίβαση τό λαϊκό πνεύμα μέ τή σοφή τεχνική.

Άλλά όλες αυτές οι προσπάθειες άχρηστοί έμπρός στην έπιβλητική έργασία τών Φλαμανδών μουσουργών πού άκμάζουν τό 15ο και 16ο αιώνα. Ή δυναστεία της τέχνης βρίσκεται στις Κάτω Χώρες αυτή τήν εποχή. Οι Φλαμανδοί καλλιεργούν μ' ένθουσιασμό τήν πολυφωνία, τή φέρνουν σ' άράνταστη τελειότητα. Τά έργα τους είναι γραμμένα γιά πολυφωνικά σύνολα. Δέν άναφέρω τά όνόματα τών πρώτων αυτών Ιερουργών της τέχνης, γιάτί σκοπός μου είναι, καθώς έξήγησα προηγουμένως, νά δώσω μόνον μία γενική εικόνα της μουσικής έξελίξεως, και ν' άρχίσω μέ τό Μπάχ.

Ένα όνομα φωτεινό θ' άναφέρω μόνον πού λάμπει στό μουσικό στέρωμα: τ' όνομα **Palestrina**. Ένάμιου αιώνα έμειναν οι Κάτω Χώρες τό κέντρο της μουσικής ανάπτυξεως, κι έπειτα ή μόδα πέταε σέ πύ γελασμένον όρίζοντες. Κάτω άπό τό γαλανό ούρανό της Ιταλίας άρχισε μία κοσμογονία. Στην άρχή στή Βενετία, έπειτα στή Ρώμη. Όταν άνέθηκε στον Παπικό θρόνον ό περίφημος φιλότεχνος Πάπας Σίξτος ό 4ος, ό Ιβρυτής της χορωδίας Σιξτίνα, πού όφίσταται ώς σήμερα, όλες οι τέχνες καλλιεργήθηκαν μέ πρωτοφανή ένθουσιασμό. Κυρίως ή εκκλησιαστική μουσική, Τ' άραιότερο λουλούδι σ' αυτή τή ρωμαϊκή όνοιξι είναι ό **Palestrina**.

Τά εκκλησιαστικά του έργα, οι λειτουργίες, τά μετέτα, ό θρηνοι, τά όράτορια, είναι άριστουρήματα πού συγκινούν άκόμα τις καρδιές τών πιστών. Ή πολυφωνία δέν είχε πιά μυστικά γι' αυτών τών έμπνευ-

μένο δημιουργό. Όλα τά έργα του είναι γραμμένα **a capella**, δηλ, γιά πολυφωνική χορωδία χωρίς συνοδεία όργάνων.

Τήν ίδια εποχή ήκμαζε στις Κάτω Χώρες ό Όρλάνδος Λάσος (**Orlando di Lasso**), ό τελευταίος τών ένδόξων Φλαμανδών, ό Βέλγος Όρφεος όπως τών δώμαζαν. Καλλιέργους κι' αυτός έντατικά τήν πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, αλλά έγραψε και πολλά τραγούδια, κυρίως **madrigals**.

Μέ τό 17ο αιώνα ζυγώνομε τήν εποχή πού άρχίζει νά μάς ένδιαφέρει πύ πολύ.

Και γιά νά συνοψίσομε τή σύντομη αυτή μελέτη έπαναλαμβάνομε: ότι ξέρομε γιά τή μουσική τών άρχαίων λαών είναι σχεδόν χαώδες. Οι θεωρίες τους, πού έχουν διασωθή, έί μπορούν νά μάς φωτίσουν άρεκτά χωρίς τά ζωντανά παραδείγματα. Τό άγνωρόσημα της αύλης της μοντέρνας μουσικής τδχομε στό 10ο αιώνα. Πρώτος φωτεινό όνομα, ό **Guido d' Arezzo**, ό έφευρέτης της μοντέρνας μουσικής γραφής και της καινούργιας όνομασίας τών φθόγγων.

Άπό τό 10ο αιώνα άρχίζει ό άνθρώπος, μέ χίλιες δυσκολίες, ν' ανακαλύπτει τήν πολυφωνία. Δύο περίφημες σχολές, ή φλαμανδική κι' ή Ιταλική, φέρνουν τήν πολυφωνία στην τελειότητα. Ιπύ ταπεινό, αλλά γεμάτο νεανικό χυμό, καλλιεργείται συγχρόνως τό λαϊκό τραγουδι. Οι μουσουργοί κατενίκησαν όλες σχεδόν τις τεχνικές δυσκολίες. Άλλά τό κυριώτερο, δέν τό κατόρθωσαν έκόμα. Ή μουσική τους, πνιγμένη στους κανόνες και τό φόρτο της πολυφωνίας, δέν κατορθώνει νά εκπληρώση τόν κόριο σκοπό της τέχνης. Δέν εκφράζει τά συναίσθηματα τού άνθρώπου, τού ατόμου.

Σιγά-σιγά όμως οι καλλιτέχνες πέτυχαν, στην Άναγέννηση, νά ζυγίσουν στους νεκρούς τύπους τά ζωντανά συναίσθηματα της ψυχής.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

—Ή έμφάνιση μέσα στό Μάη, τού νεαρού Γάλλου βιολιστή κ. Ντεβί Έρλι συγκέντρωσε μεγάλο τό ένδιαφέρον τών μουσικών κύκλων. Κατά τή συμμετοχή του στη συναυλία της Κρατικής όρχήστρας άπέβωσε μέ μία έξαιρετη τεχνική και εκφραστικότητα τό κονοέρτο σέ ρέ τού Παγκανί. Τήν όρχήστρα διήθυσε ό κ. Α. Παρίδης πού περιελάμβανε στό πρόγραμμά του και τά παρακάτω έργα: «Ιταλίδα τού Άλιέρι (είσαγωγή) τού Ροσσίνι, «Συμφωνία σέ ρέ μεζ. (Ρολογιού) τού Χάυδν. «Θερινή Συμφωνία» τού Πιτσέτι και «Βόλες» τού Ραβέλι. Ό κ. Έρλι έδωσε και ένα ρεσιτάλ, όργανομένο άπό τόν Γάλλο-Έλληνικό Σύστημα, στέν Παρνασό μέ έξαιρετικά ένδιαφέρον πρόγραμμα.

—Ή γνωστή άπό τις έπιτυχίες της στό έξωτερικό πιανίστα Β. Βάσο Δεβετζή, έμφανίστηκε ως σολιστ μέ τήν Κρατική Όρχήστρα στη συναυλία της 9ης Μαρτίου υπό τή διεύθυνση τού κ. Φ. Οικονομίδη. Ή εκλεκτή πιανίστα έπαίε μέ έπιτυχία τό κονοέρτο γιά πιάνο και όρχήστρα τού Σούμαν. Ή δ. Δεβετζή έπιστρέφει γρήγορα στό Παρίσι, προκειμένου ένός τού Άπριλίου νά δώσει στην αίθουσα Γκαβρύ άτομικό ρεσιτάλ πού όργανώνει ή «Σοσιετέ Φιλορμονική», καθώς και ά λά, βει μέρος ως σολιστ της μεγάλης όρχήστρας τών Κονσέρ Λαμουρέ, υπό τήν διεύθυνση τού Ζάν Μαρτινύ. Συνέχεια θά εμφανιστεί στην Όλλανδία, Γερμανία, Λισαβώνα, Βαρκελώνη, Μαδρίτη.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

—Ό νέος Έλληνας συνθέτης κ. Μίκης Θεοδωράκης θά δώσει μία συναυλία έργων του, τις 8 Άπριλίου στό θέατρο «Κεντρικών». Θά λάβουν μέρος οι κ. κ. Ν. Φραγγιδί-Σπηλιόπουλου, Μ. Χαρογιώργου, Β. Κολάσης, Κ. Κυδωνιάτης, Μ. Χατζηνάκης, Δ. Χέλιμη κ. ά. Θά παιχθή ένα Τρίο γιά βιολί, βιολοντσέλλο, και πιάνο, ένα οξέτιζο γιά πιάνο, φλύουτο και κουαρτέτο έγγόρδων, τραγούδια γιά φωνή και πιάνο, πέντε πρελούδια γιά πιάνο, κλπ.

—Ή δ. 6. Τότα Οικονόμου συμμετείχε στη συναυλία της Κρατικής Όρχήστρας της 16ης Μαρτίου, μέ τό Κονοέρτο γιά πιάνο και όρχήστρα άρ. 1 σέ μί ύφ. τού Λιστ. Τή συναυλία διήθυσε ό κ. Θεόδωρος Βαβαγιάννης πού έρμήνευσε μέ τή γνωστή του τέχνη τά άκόλουθα έργα: Μ. Βάρβωλη «Πρελούδιο, Χορικό και Φοβικός» (γιά όρχήστρα έγγόρδων), Χάυδν «Συμφωνία σέ σόλ μεζ. (Όξφόρδης), Ραμπά «Νυχτερινή Λιτανεία», Ένσικο «Ρουμανική Ραφαδία» (σ' έκτέλεση).

—Ή Λυρική Σκηνή άνέβασε γιά πρώτη φορά στην Άθήνα τό έργο τού Τζιζονάνο «Φαίδρας», υπό τή διεύθυνση τού κ. Τ. Καραλίβανου και κατά σκηνοθεσία τού κ. Πέλλου Κασελη. Τό ρόλο της Φαίδρας έρμήνευσε ή κ. Ν. Γαλανού και τού Μωρίς Ίπτανωφ ό κ. Α. Μαυράκης. Έπίσης έλαβαν μέρος ή κ. Μ. Παπαδοπούλου και ό κ. Σ. Καλογράς.

—Την Κυριακή, 30 Μαρτίου, έγινε με μεγάλη επιτυχία η Συναυλία της 'Ορχήστρας 'Εγχόρδων του 'Ελληνικού 'Ωδείου υπό την διεύθυνση του κ. Μιλτ. Κουτουγκού, Συνέπραξε ο βαρύτονος κ. Σπύρος Καλογεράς, ο τραγουδιστής Χαϊντέλα, Σαίν-Σάνς, Κουτουγκού, Εύαγγελιάτος. 'Η όρχηστρα έτετέλεσε έργα Χαϊντέλα, Γκρήγκ, Μπλοτσάνι, Μοσκόφσκου, Μ. Βάρβογλη και Γ. Πλάτωνος.

—'Η κ. Μιρέϊα Φλερό που από τριετίας είναι εγκατεστημένη στην 'Ιταλία, βρήκεται τώρα στην 'Αθήνα και θα εμφανιστεί πρό του 'Αθηναϊκού κοινού ως πρωταγωνίστρια της Λυρικής Σκηνής σε έργα του ρεπερτορίου της. 'Η πρώτη εμφάνισή της εκλέκτικη καλλιτέχνης που έχει ένα πλούσιο ενεργητικό στην 'Ιταλία κατά την τριετή διαμονή της εκεί, έγινε με την «Τραβιάτα» του Βέρντι, τις 28 Μαρτίου. 'Η κυρία Φλερό, θα μετέσχει στην εκτέλεση της 9ης Συμφωνίας του Μπετόβεν στη Ρώμη, υπό τη διεύθυνση του Φούρτβαγκλερ.

—'Αγγέλλεται για τις 28 'Απριλίου το ρεσιτάλ του νέου καλλιτέχνη του βιολιού, αριστούργου Διπλωματούχου του 'Ελληνικού 'Ωδείου, κ. Κωνστ. Κωνσταντινίδη, στην αθούσα του 'Ωδείου 'Αθηνών.

ΝΕΑ ΙΟΝΙΑ — Στην αθούσα του κινηματογράφου «'Αστήρ» τις 16 Μαρτίου έγινε η 1η Μαθητική 'Επίδειξη του Παραρτήματος Νέας 'Ιωνίας του 'Ελληνικού 'Ωδείου, με έκλεκτον και πολυπληθές ακροατήριον. 'Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Κεντρικού 'Ιδρύματος κ. Α. Εύαγγελιάτος έπρολόγησε την συναυλία, αναπόξας δι' άλλων τόν σκοπόν του 'Ελληνικού 'Ωδείου.



'Από την Μαθητική 'Επίδειξη του παραρτήματος Ν. 'Ιωνίας, Διακρίνεται, ο δμήρχος Ν. 'Ιωνίας κ. Κιουρτζής, ο διευθυντής του Κεντρικού 'Ιδρύματος κ. Α. Εύαγγελιάτος και ο πρόεδρος του 'Ιωνικού Συλλόγου κ. Κιρκιής.

Παρότρηση: ο Θεοφιλέστατος 'Επίσκοπος Πατάρων Μελέτιος, ο δμήρχος Νέας 'Ιωνίας κ. Κ. Κιουρτζής, ο οποίος ιδιαίτερη φροντίδα έδεικνυει για τη λειτουργία του 'Ωδείου, ο πρόεδρος του 'Ιωνικού Συλλόγου κ. Κιρκιής και ο διευθυντής της τοπικής έφημεριδος «'Αφρός», δημοσιογράφος κ. Ι. Διαμαντάκης. Μετά το τέλος της επίδειξης ο κ. Α. Εύαγγελιάτος συνεχάρη το προσωπικόν καθώς και τους διευθύνοντας το Παράρτημα κ. κ. Ε. Τριανταφύλλου (καθηγήτριαν της τάξεως του πιάνου) και Βασίλειον Φωτόπουλον (καθηγητήν της τάξεως του βιολιού), διά την επιμέλειαν της διασκευασίας και την επιτυχίαν της επίδειξης.

ΣΠΑΡΤΗ — Το Σάββατο, 22 Μαρτίου έγινε η επιθεώρηση των μαθητήρων του Παραρτήματος του 'Ελληνικού 'Ωδείου Σπάρτης υπό της κ. Τασίας Κοταρίδου, η οποία έφηγε από ειδικώς δι' 'Αθηνών. Αι μαθήτριά έξηφράσαν ένδοξον έπιτροπήν αποτελούμενην από την κ. Παλαιολόγου σύγγον του Νομάρχου Λακωνίας, την κ. Μ. Παπαγιάννη πρόεδρον και τα μέλη του Συμβουλίου της 'Ενώσεως 'Ελληνίδων Σπάρτης «'Η Ταυγάτη» που συντηρεί το Παράρτημα.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΗΜΗΘΙΟ 'ΕΜΠΕΡΙΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΣ  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΕΡΕΣΙΩΝ 3  
ΤΗΛΕΦ. 28504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ  
'Ετήσιον Δρ. 40.000  
'Εξέτητον Δρ. 20.000  
Τριμηνιον Δρ. 10.000  
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ  
'Ετήσιον Α. Χ. 1.0.0  
'Εξαμηνιον Δρ. 3

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE  
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET LES EDITEURS  
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τον Α.Ν. 1099  
Διευθυντής:  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
'Οδός Δαδάλου 18  
Προϊστάμενος Τυπογραφείου  
Μ. ΠΑΠΑΤΑΧΙΔΗΣ  
Λ. Σταματιάδου 30

## ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

— Στόν άρχιμουσικό Δημήτρη Μητρόπουλο, άνεταθή ή διευθύνσας της «Μίσα Σολμείων» του Μπετόβεν, στίς έξαιρετικές ένδιαφέροντος μουσικές γιορτές της Φλωρεντίας κατά τόν έρχόμενον Μάιο. 'Ο γιορτής αυτές του Μαΐου, που είναι γνωστές ως «Ματίζιο Φλωρεντινό» για τούς μουσικούς κύκλους, λόγω της μεγάλης διαρκείας των προγραμμάτων, παρατείνονται μέχρι και του 'Ιουνίου. Στά προγράμματα θα συμπεριληφθούν εκτελέσεις πολλών μελοδραμάτων του Ροσσίνι («'Αρμίδα, Γουλιέλμος Τέλλου, Ταγκρένι κλπ.) μιάς όπερας του Βενετού Φ. Καβάλλι «Διδώ», και ένός συγχρόνου έργου του συνθέτη Βίτο Φόρρα, «Δόν Κιχώτης». Έκτός του 'Ελληνου Μητρόπουλου, θα διευθύνουν και οι άρχιμουσικοί Α. Ροντζίνου, Α. Στοκόφσκου, και οι 'Ιταλοί Βιττόριο Γκούϊ και Τ. Σερραφίν. 'Ο σύμμετρός άκόμα το υπαλλέτο της Ν. 'Υόρκης «Νιού Γυβρκ Σίτυ Μπάλλετ» υπό τη διεύθυνση του Τζόρτζ Μπαλαντάιν. Τό «Φοιτιβά» θα τελειώσει με εκτελέσεις του «Στάπατ Μάριε» του Ροσσίνι, και του «Εσπεριου της 'Οσίας Παρθένου» του Μοντεβέρνι.

—'Η κ. 'Αλεξάνδρα Τριάντη, ή διαπρεπής έρμηνεύτρια του λίντ βρίσκεται στην Ειρώπη για έναν κύκλο συναυλιών. Έκτός από τά ρεσιτάλ που θα δώσει στην 'Ιταλία, Γαλλία, 'Αγγλία, Γερμανία, θα ήχογραφήσει και έναν κύκλο τραγουδιών για ώριμμένους ραδιοφωνικούς σταθμούς. Στην έπιτροπή της στην 'Ελλάδα θα εμφανισθή σε δύο ρεσιτάλ στο «Κεντρικόν» με πιανίστα τον κ. Φλίσιε (άκομηνιαστή του Τιμπο.) Στο πρώτο ρεσιτάλ θα τραγουδήσει έργα: Μπετόβεν, Σοψιαν, Μπράμι, Βόλφ, Στράους και 'Ελληνικά. Στο δεύτερο θα εκτελέσει τό «Λεωμνιατικό ταξίδι» του Σομπέρτ, έναν κύκλο 24 τραγουδιών που θα άκουσθαι για πρώτη φορά στην 'Αθήνα και θεωρείται σαν ένα από τά μεγαλύτερα άριστουργήματα του Αυστριακού συνθέτη.

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβόματα εις χιλιάδας δραχμών και σάς εύχαριστούμεν. 'Από: Β. 'Αφοστειου δρ. 20, Μ. Προβλετιζιάνου δρ. 81, Μ. 'Ηλιοπούλου δρ. 10, Α. Οικονόμου δρ. 261, Α. Χαρτερού δρ. 90, Χ. Κοκολάκη δρ. 20, Β. Χαραμην δρ. 240, Κ. Μαρκόπουλου δρ. 20.

'Ιδιαίτερη έντόπωση προέβησε στην έπιτροπή ή επιμέλεια και τό ένδιαφέρον των μαθητήρων και προσώχ των εις τάς όδηγίας της καθηγήτριας κ. Τασίας Κοταρίδου τας όποιος έβασε εις όλας γενικές διά τόν τρόπον της μελέτης των μαθημάτων. 'Η κ. Κοταρίδου έξέφρασε τη χαρά της για την καλή διακρίσιν των μαθητήρων και εύχαρίστησε την κ. Νομόφρου για τό ένδιαφέρον της όπέρ το 'Ωδείο, την κ. Παπαρηθού και τό Συμβούλιον της «Ταυγάτης» διά τούς κόπους των προς συντήρησιν και πρόδου του 'Ωδείου, καθώς και τό διδακτικόν προσωπικόν διά την επιμέλεια της διδασκαλίας.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# Ο Η Λ Ι Ο Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ  
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

Π Υ Ρ Ο Σ ———  
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ  
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ  
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———  
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———  
Π Ο Λ Ε Μ Ο Υ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :  
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΪΔ

