



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

59

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Φρειδερίκος Σοπέν, ὁ τραγουδιστὴς
τῆς Πολωνίας.

ΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Οἱ πρωτοπόροι στὴ μουσικὴ.

M. - D. CALVOCORESSI

Φράντς Λιστ.
(Μετάφρ. Σπύρου Σκιαδαρέση)

LÉANDRE VAILLAT

Ὁ χορὸς στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα.

PIERO COPPOLA

Ἡ ἰταλικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὸ Βέρντι
ὡς σήμερα.

ΝΟΤΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ

Ἡ περιγραφικὴ δύναμη τοῦ λόγου
καὶ τῆς μουσικῆς.

Μουσικὰ νέα ἀπὸ τὸν τόπο μας
κι' ἀπὸ τὸ ἐξωτερικόν.

*Ἀλληλογραφία

ΕΤΟΣ Δ' = ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1953 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Μηνιαῖον Μουσικόν Περιοδικόν

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἔξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικόν Τμήμα.

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλῖαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΑΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΙΟΥ 7
Συντάσσεται από Έπιτροπή — Διηγήσ η Π. ΚΟΥΤΣΙΡΙΑΝΗ

ΕΤΟΣ Ε΄

ΑΡΙΘ. 59

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1953

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΣΟΠΕΝ

Ο ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΩΝΙΑΣ

Κάνενσ Ιωσσ μουσικός δέν έγινε όμορφή νά δημιουργηθή γύρω από τ' όνομά του ένας τόσο μέγας και όπαβλητικός θρόλος όσο ό Φρειδερίκος Σοπέν. Άναριθμητά Ιστορήματα έχουν γραφεί γ' αυτόν τώρια κι' εκατό σκεδόν χρόνια, χωρίς νά έχουν δ'α τό πρότέρημα της άπόλυτης ακρίβειας, άν και είναι σχετικά κοντινή ή εποχή πού έζησε ό μουσικός. Σ' αυτό πρέπει νά βοηθήσει και τό γεγονός, ότι ό Σοπέν σ' όλη του τη ζωή άπόφυγε τη δημοσιότητα κι' έζησε όσο μπορούσε πύ άποτραβηγμένα και μοναχικά, πράγμα άδυνεψιστό γιά ένι βιρτουόζο. Γιατί εκείνο πού ένδιέφερε περισσότερο τό Σοπέν δέν ήταν ή τεχνική τού πιάνου όσο ή μουσική δημιουργία και γενικά ή μουσική σάν γνώση. Χαρακτηριστικό είναι ότι στους μαθητές του ουσιαστικά νά μή όφειρόντων περισσότερο από τρεις ώρες την ήμέρα στην κατανίκηση των τεχνικών δυσκολιών τού πιάνου κι' αυτό γιά νά μή χάσει τό παίξιμό τους τόν αδουρηματικό του και κατανάξει στεγνά και σχολαστικά. Ήτανε βέβαια τρομερά άπαιτητικές μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια, στην τέλεια τεχνική έκτέλεση, αλλά όταν ό μαθητής είχε άποκτίση αυτήν την πειθορχία εκείνο πιά πού τόν άπαροχόλοσο ήτανε νά τού ζουπήσει τό αίσθημα της λεπτής έρμηνείας, τό έκφραστικό και εδίοισθητο *toucher* πού δίνει στό παίξιμο εκείνο πού πριν από τό Σοπέν ήτανε άγνωστο και πού πλαύτιζε τό ποιητικό περιεχόμενο ένός κομματιού. Δυστυχώς, ό Σοπέν πολύ λίγο μιλούσε γιά τά έργα του, γιά τά αίσθηματά πού τού τά έμπνεύσανε ή κάτι σχετικό μέ την έκτέλεσή τους. Τελειώνοντας κάποτε μία *Nocturne* έγραψε σάν τίτλο τη φράση πού καθόριζε την πηγή της έμπνευσής του: «Μετά από μία παράσταση τού Άμλετ» αλλά σ' λίγο την έβασσε λέγοντας: «Όχι, καλύτερα νά τούς άφήσω νά τό μαντεύσουν μόνοι τους». Έίχε γιά τη μουσική την ίδια Ισπανική αντίληψη πού είχε και ό Μπετόβεν όταν έδταν βγαίνει από την καρδιά, μπορεί κι' αυτή φυσικά νά νά μενί στις καρδιές τών ανθρώπων».

Όύτε και στην άλλωγραφία τού Σοπέν μπορούμε νά βρούμε στοιχεία άρκετά γιά νά μάς διαφωτίσουν πάνω σ' αυτό πού συνειθίσουμε νά ονομάζουμε εμπιστικό της τέχνης τού Σοπέν. Όύτε και μπορούμε νά πούμε ότι ό Σοπέν έγινε άρχαγός πιανιστικής σχολής πού συνεχίστηκε μετά τό θάνατό του. ΟΙ έπ. γυγαμιστές μαθητές του ήτανε λίγοι κι' ένας από τούς τελευταίους ήτανε ό *Georges Mathis* πού ζανε πολλά χρόνια καθηγητής στό Ωρείο τού Παρισιού και πού ή διδασκαλία του θεωρείται σάν ή πιό άδυντική όποθήκη των μουσικών της τέχνης τού μεγάλου Πολωνού. Όλοι οι άλλοι μαθητές του ήτανε πύ πολύ γυνζικές της άνώτερης άριστο-

κρατίας και της κοινωνίας των μεγάλων τραπεζιτών κι' αυτές μέ τόν ένθουσιασμό τους και την άγάπη τους γιά τό έργο τού Σοπέν βοηθήσαν νά διαδοθή ή φήμη και οι συνθήσεις τού ίδιότου αυτού μουσικού, έκτελώντας τις στις καλλιτεχνικές συγκεντρώσεις των σαλονιών τους και σ' φιλανθρωπικές συνουσίες. Άνόμωσα σ' αυτές ήτανε ή βαρώνη Ρότσιλντ, ή κόμσσσα Μαρία Καλλέρη, ή Πολωνίδα κόμσσσα Δελφίνα Πατόκα, ή κόμσσσα Έστεργάζυ, ή Δεσποινίς *de Noailles* κι' ή πύ διαλεχτή τού μαθητή και πραγματική του φίλη ή Πολωνίδα κόμσσσα Μαρσελίνα Τσαρτορόκα πού έστειλε κοντά του την ώρα τού θανάτου του και πού τό παίξιμό της, όπως άναφάνουν οι συγχρονισμοί της, έρμεία καταπληκτικά τό παίξιμο τού μεγάλου δασκάλου της. Όλες αυτές τις μαθητές τού Σοπέν τις εκτιμούσε τόσο ώστε νά τούς άφιρώσει τις *Nocturnes* και τά Βάλς του.

Μετρώνες είναι οι δημοσίες συνουσίες πού έβωσε ό Σοπέν. Τις άντιπόθησε σ' όλη του τη ζωή ή πολλούς λόγους. Τό παίξιμό του και ή τεχνοτροπία της μουσικής δημιουργίας του ήτανε κάτι τό πρωτόγνωρο γιά την εποχή του και ό πολύς κόμος όκόμα και στό Παρίσι πού τό θεωρούσαν σάν τό κέντρο της ευρωπαϊκής μουσικής κίνησης δέ μπορούσε νά τό καταλάβει. Άκόμα εκείνο πού δέν άρσει στον κόσμο ήτανε, παρά την τεχνική του τελειότητα, ή έλλειψη κάθε δεξιοτεχνικής επίδειξης και ή φτωχή γιά τά γούστα της εποχής *sonorité* τού Σοπέν. Γι' αυτό τό σκοπό, όταν, φεύγοντας νεαρός γιά πρώτη φορά από την πατρίδα του, θά έδινε στη Διέννη δού συνουσίες, ό πρίγκηπας Λιχνόβσκι, ό φίλος και πρυστάτης τού Μπετόβεν, τού πρότερο νά παίξει στό δικό του πιάνο πού είχε κατασκευασθεί επίτηδες μέ πλούσια ήχητικότητα γιά τόν κουφό μεγάλο μουσικό πού τότε είχε πεθάνη. Και γι' αυτό ό Σοπέν ένιωθε πώς βρισκόταν σ' φιλικό κι' εδνοικό γιά την τέχνη του περιβάλλον μόνο όταν έπαιζε ή άποσχεζότανε σάν παριζιάνικα σαλονία όπου όχι μόνο τόν θαύμαζαν σάν καλλιτέχνη αλλά και τόν εκτιμούσαν σάν άτομο και σάν τέλειο άνθρωπο τού κόσμου. «Δέν είναι μόνο άγαστής, αλλά γίνεται άφορμή ν' άγαπιούνται κι' οι άλλοι γύρω τους» λέγει ένας θαυμαστής του.

Άλλος ένας λόγος πού άπόέφυγε ό Σοπέν τις δημοσίες έμφινίσεις ήτανε και ή μεγάλη του άναποφασιστικότητα και ή άκατανίκητή άπέχθειά του γιά κάθε όλική προσπάθεια έξω από τό κοθόρο καλλιτεχνικό πλαίσιο. Άπό Ιδιοσυγκρασία ή από άνατροφή βρέθηκε όλοένα βολικός έμπρός στις δυσκολίες της ζωής και τό παραμικρό έμπόδιο τόν έκανε νά χάνει τό

θάρος του. Πολλές φορές αναφέρει σε γράμματα του ότι τὸ νὰ ἐπιχειρήσει ἕνα ταξίδι ἢ νὰ διοργανώσει ἕνα κοντσέρτο ἢ καὶ ν' ἀλλάξει μόνο κατοικία, εἶναι γι' αὐτὸν σὺν νὰ πρόκειται νὰ σηκώσει τὸ σὺμπαν στὴν πλάτη του.

Καὶ ὅμως, μπορεῖ κανεὶς νὰ πιστέψει ὅτι ἡ ἀληθινὴ καὶ ὑψηλότερη καλλιτεχνικὴ ἀποστολὴ τοῦ Σοπὲν ἀρχίζει ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἀποφασίζει νὰ μὴ ἐναπαίσει πιά ἑμπρός στὸ κοινόν. Γιατὶ ποτέ δὲν κυριεύτηκε ἀπὸ τὴ φιλοσοφία νὰ καταπιάξῃ τὰ πλήρη ἀλλὰ νὰ δοθεῖ δολοκλήρως στὴ μυστικὴ καὶ ἐσώτερη μουσικὴ ἐπεξεργασία νὰ ὀδηγηθεῖ ἀπὸ τὶς νοσταλγίες του, ἀπὸ τὰ θνερά του, ἀπὸ τοὺς καημοὺς του, γιὰ νὰ χαρίσει μορφολογικὴ καὶ ἐκφραστικὴ τελειότητα τὰ ἔργα του καὶ μὲ τὴν ἐκτέλεση καὶ τὴ διάδοσή του ἀπὸ ἄλλους καλλιτέχνες, καλλίτερα ὀπλισμένους γιὰ τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, νὰ βροῦν κι' αὐτὰ καὶ ὁ δημιουργοῦς τοὺς τὸ δρόμο τῆς αἰώνιας βόας.

Ὁ Σοπὲν συνδέεται στενὰ μὲ τὸ μεγάλο Ὀύγγουρ πασιότα καὶ συνθέτῃ Λιστ ποὺ τὸν θαύμαζε ἀλύσιμα κι' ἔγραφε γι' αὐτὸν μιά ξεχωριστὴ ἐμπνευσμένη βιογραφία. Ὅταν τὸν ἀκούσει γιὰ πρώτη φορὰ, νεοφερμένον ἀπὸ τὴν Πολωνία, νὰ παίζει πιάνο, ὁ Λιστ εἶπε σὲ τὸν ἀστείονότα: «Ὅταν ὁ μικρὸς ἀρχίσει νὰ ταξιδεύει θὰ κλείσει τὸ δικὸ μου μαγαζί!». Ἀργότερα, μὲ τὴν ἐκκαιρία ἑνὸς κοντσέρτου ποὺ τὰ λίγα ποὺ ἔδωσε ὁ Σοπὲν στὸ Παρίσι στὶς αἰθούσες Pleyel μὲ μιά Μπαλάντα, μιά Πολωνέζα, τέσσερις Μαζούρκες του, ἕνα Σκέρτσον, Etudes, Preludia καὶ Nocturnes ὁ Λιστ γράφει στὴ *Gazette Musicale* ἀνάμεσα ὅ' ἄλλα κι' αὐτὰ: «Ἐίχε δικηὸ ὁ κόσμος νὰ δειχναίται τόσο ὄπλητρος, τόσο προσεκτικὸς, τόσο θρησκευτικὰ συγκινημένος, γιατί αὐτὸς ποὺ περιέμεναν, ποὺ εἶχαν ἐλθεῖ νὰ δοῦν, ν' ἀκούσουν, νὰ θαυμάσουν, νὰ χειροκροτήσουν, δὲν ἦταν μόνο ἕνας ἐπιδέξιος βιρτουόζος κι' ἕνας ἀπαράμιλλος τεχνιτὴ τοῦ ἤχου. Δὲν ἦταν μονάχῃ ἕνας καλλιτέχνης μεγάλῃς φήμης. Ἦταν ὅλα αὐτὰ μαζί καὶ κατὰ πῶς ποῦ, ἦταν ὁ Σοπὲν». Καὶ πῶς κάτω, κάνοντας ὕπαιτιμὸ γιὰ τὸ φόβο τῆς δημόσιας ἐμφάνισής ποὺ κατεχεῖ τὸ Σοπὲν, ὁ Λιστ γράφει: «Ἡ ἀληθινὰ ποιητικὴ φύση τῆς ἰδιοψίας του τὸν σπρώχνει μακριὰ ἀπο τὸν κόσμον. Ὅμοια μὲ τ' ἀνήθη ἐκεῖνα ποὺ μόνο τὸ βράδυ ἀνοίγουν τοὺς κάλυκες τους καὶ μοσχοβολοῦν, τὸ ἴδιο κι' ὁ Σοπὲν χρειάζεται ἀεμόσφιρα γαλήνης καὶ περισυλλογῆς γιὰ νὰ ἐξουσιῇ ἐλεύθερα τοὺς μελωδικούς θραυστοὺς ποὺ κρύβονται μέσα του. Ἡ μουσικὴ του εἶναι ἡ θεϊκὴ γλῶσσα ποὺ ἐκφράζει αἰσθήματα ποὺ λίγοι μόνο μποροῦν νὰ τὰ νιώσουν».

Παρ' ὅλο τὸ φιλικὸ δεσμό ποὺ τοὺς ἔνωσε, οἱ δύο μεγάλοι μουσικοὶ καὶ βιρτουόζοι τοῦ πιάνου παρουσίαζαν μεγάλες ἑντιθέσεις. Ὁ Λιστ ἦναι φύση φλογερῆ, κινήσιμος τῆ δοῦα ποὺ ποῦ δίκαια τὴν κέρβισε ταξιδεύοντας ὅ' ἄλη τὴν Εὐρώπῃ. Στὶς πιανιστικὲς ἐκτελέσεις του καθὼς καὶ στὶς παραφράσεις του ἀπὸ ἔργα ἄλλων συνθετῶν ποὺ ἔγραφε καθὼς καὶ στὰ δικά του ἐργαζόμενος πάντα νὰ ἐξωριστοῖ τὸ ἐντυπωσιακὸ μέρος τῆς οὐσῆσης καὶ ὅταν δὲν ὄπληξε, τὸ δημιουγοῦσε ἐκεῖνος μὲ τ' ἀτέλειωτα πιανιστικὰ πυροτεχνήματα ποὺ ζεπειόταν ἀπὸ τὴ θαυμαστὴ μουσικὴ ἐφευρετικότητά του. Ἀκόμα ὁ Λιστ κατεχεῖ τὴν πῶς τέλεια ἐγκυκλοπαδικὴ μόρφωση καὶ ὅτι ἔγραφε φανερώς τὸν ἀληθινὸ καὶ καλλιεργημένον ὄργανον. Ἀντίθετα ὁ Σοπὲν δὲν ἀγαποῦσε ποῦ τὰ βιβλία ἀφοῦ δὲν τοῦ κράτησαν συντροφιά, οὔτε ὅσον καιρὸ ἔμεινε στὸ [στὶν] τοῦ ἄρω-

στος. Μετὰ τὸ θάνατό του, βρήκαν μέσα στὸ δωμάτιό του δύο μόνο βιβλία, τὸ Παγκόσμιον Λεξικὸν τοῦ Βολταίρου καὶ μιά συλλογὴ πολωνικῶν τραγουδιῶν. Ἐπειὰ τὸ Σοπὲν ἦταν φύση συγκινησιακῆ καὶ μελαγχολικῆ, εἶδισε πάντα χίλια-δύο προσηγμένα γιὰ ν' ἀποφύγει μιά συναυλία καὶ ἡ πιανιστικὴ του τεχντροπία καθὼς καὶ ἡ μουσικὴ του σύλληψη ἦσαν πάντα πλημμυρισμένες ἀπὸ τὴν πῶς ἡμέρη καὶ πειστικὴ αἰσθηματικότητα. Καὶ κατὰ πῶς χαρακτηρίζε ἐντονώτερα τὸ Σοπὲν εἶναι ὅτι εἶχε κάποτε θυμώσι βαθεῖα καὶ γιὰ ποῦν καιρὸν μὲ τὸ Λιστ, γιατί ὁ Ὀύγγουρ δεξιότηνης, ἐπιχειρώντας μιά δασκευὴ τῆς «Ἀδελφάδας» τοῦ Μπετόβεν, εἶχε μεταχειριστεῖ ποῦ φανταχτερὰ καὶ λίγο κινότυπα πιανιστικὰ στολίδια, ποῦ, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη του, βερβίλωνε τὴν ἀπλή ἀμορφία τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ ποιήματος. Τὴ διαφορά ἀνάμεσα στοὺς δύο ἔνδοξους μουσικοὺς ὑπογραμμίζουν κι' αὐτὰ ποῦ ἔγραφε ἕνας σὺγχρονὸς του, ποὺ εἶχε τὴ μεγάλη τὴν ἄκουσι καὶ τοὺς δύο στὴν ἴδια αἰθούσα μὲ τὴν ἴδια ὄρχηστρα. «Ὁ Λιστ παρουσίαζε μὲ τρόπο θαυμαστὸ τὸν τέλειον βιρτουόζο ἐνῶ ὁ Σοπὲν ἀνήκε στὴν κατηγορίαν τοῦ ποιητῆ. Ὁ πρώτος ὑπόλοιγος ὅλα τὰ ἐφεῖ τοῦ παζιματίου του, ὁ ἕνας Παγκανίνοι τοῦ πιανού, ὁ Σοπὲν, ἀντίθετα, ποῦ δὲν ἔδωσε τὴν ἐντύπωσιν διὰ προσέχει τὸ πιάνο, πῶς ποῦ ἔμοιαζε ν' ἀκούει ἔνδοξους φωνές. Καμμιά φορὰ ἦταν ἄνισος, ἀλλὰ ὅταν τὸν κυριεῖ ἡ ἐμπνευση, ἔκανε τὸ πιάνο νὰ τραγουδάει μ' ἀνεπίμοτο τρόπο».

Ὁ Σοπὲν ἦταν αὐτοδίδακτος στὸ πιάνο. Γεννήθηκε στὴ Ζελάγοβα-Βόλα τῆς Πολωνίας τὸ 1810 ἀπὸ Γάλλο πατέρα. Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο δὲν ὄπληξε κανένας πιανίστας τὸν τόπο του καὶ τὶς πρώτες μουσικὲς γνώσεις τὶς πήρε ἀπὸ ἕνα Τοῦχο βιολιστῆ ποὺ ἀνήκε στὴν ὄρχηστρα ἑνὸς πρίγκηπα τῆς περιοχῆς. Ὅταν ἄλλοι ὁ Σοπὲν, σὲ ἡλικία δεκάξῃ χρόνων, ἔγινε μαθητῆς τοῦ νεοσώτατου ὀφειοῦ τῆς Βαρσοβίας, ὁ καθηγητῆς "Έλιονερ ποὺ ἦταν εἰδικευμένος στὸ βιολί, ἀνέλεβε τὴ μουσικὴ μόρφωσή του. Ὡστόσο, ὁ μέτριος αὐτὸς δάσκαλος μπόρεσε νὰ διακρίνει τὴν ἐξαιρετικὴ ἰδιοψία τοῦ νεαροῦ Φρειδερίκου ποῦ ὄρες δολοκλήρως καθόταν κορφομένος ἔμπρός στὸ παλιὸ πιάνο καὶ μὲ ὑπερφυσικὴ γιὰ ἕνα παιδί ἐπιμονὴ ζήτοσε νὰ μαντέψει τὸ τεχνικὸ μυστικὸ του. Μόνος του ἔμαθε τὶς σκόλης καὶ τὰ ὄρπελ, μόνος του ἔβλεπε τὰ τεχνικὰ προβλήματα, καὶ τὰ πῶς ποῦλοκα, καὶ μόνος του δολοκλήρως τὸ πιανιστικὸ του δωμάτιον σὲ σημείον ποῦ, ὅταν πήγε στὸ Παρίσι, 20 πρῆπου χρόνων, εἶδε ὅτι δὲν εἶχε νὰ μάθει πῶς τίποτε, οὔτε κι' ἀπὸ τὸ μεγάλο βιρτουόζο τοῦ πιάνου, τὸν Καλκμπρένερ. Σ' αὐτὴ τὴν τερτασία προσπάθειά του ἐνισχύθηκε ὁ Σοπὲν ἀπὸ τὸν "Έλιονερ, ποῦ μὲ χαρὰ ἔβλεπε τὸν προικισμένον αὐτὸν μαθητὴ τὸν μὴ ὑποτάσσασιν σὲ κανένα παράδειγμα ἀλλὰ ν' ἀνακολληθεῖ μόνος του, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, ἡ μουσικὴ χωρὶς τὴ μίμησιν ποῦ δασκάλου. Κι' αὐτὸς ὁ δάσκαλος παρῆκτισε τὸ Σοπὲν νὰ γίνεῖ ὁ ἐξωριστοῦς τραγουδοῦσῆς τῆς πολωνικῆς ψυχῆς καὶ τῶν αἰσθημάτων τοῦ πολωνικοῦ λαοῦ.

Τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Σοπὲν εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Πολωνία, Μαζούρκες, Πολωνέζες, Etudes. Ἀκόμα κι' ἐκεῖνα ποὺ δὲν ἔχουν καθόλου χαρακτήρα ὀργανικόν, εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ σκέψη τῆς πατρίδας του ποῦ τὴν ἀποχωριστικὴ ποῦ νουσίαν ἕνα μικρὸ ταξιδεμὰ ποῦ δὲν μέγαλε νὰ τὴν ἐναεθεῖ ποτέ. Κι' ὁσο ὀδύνηρο κι' ἔβλεπε αὐτὸ τὸ ταξιδεῖ σὲ στήθεα ταύρο-τραγουδοῦσῆς ἡ ἀνεργητικὴ καὶ γι' αὐτὸν καὶ γιὰ δολοκλήρως τὴν ἀνθρωπότητα, ἀφοῦ ἔδωσε τὴν ἐκούρεια στὸν Σοπὲν νὰ

ελευθερωθεί από τα τοπικά θεσμά και από την τεχνοτροπία του περιβάλλοντος και ν' άνθισσει τό τάλαντό του μέσα σε πανανθρώπινο πλαίσιο.

Το πρώτο έργο του Σοπέν που άκούστηκε πλατύτερα και έξω από την Πολωνία ήταν ο Παραλλαγές του πάβου στο « la ci darem » από τόν Δόν Ζουάν του Μότσαρτ. Τότε είχε άρχισι να βγαίνει στη Γερμανία ή « Allgemeine Musik Zeitung » που ήταν τό μανιφέστο της ένωσης τών Davidbundler με άρχηγό τό μουσικό Ροβέρτο Σούμαν και που σάν σκοπό είχε την έξυγανση της μουσικής και την ένισχυση κάθε νέας ίδιοφυΐας. Σ' ένα φύλλο της έπιθεωρήσεως αυτής, ό Σούμαν έγραψε, για νά παινήσει τό έργο του νεαρού Σοπέν, τό περίφημο, γεμάτο ποίηση και λυρισμό, άρθρο που άρχίζει με τά λόγια: «Κύριοι άποκαλυφθείτε, νά μιιά μεγαλοφυΐα! και που σνοιζει τό δρόμο στην παγκόσμια όψη του Σοπέν.

Τό 1831 ό Σοπέν βρισκόταν στη Στουτγάρδη κι' έκει ήθάνει ή έιδηση της άλωσης της Βαρσοβίας από τους Ρώσους. Ό Σοπέν κοριέεται από άπελπισια για την πατρίδα του και για τούς δικούς του και μιιά μεμπόντας τίποτα άλλο νά κάνει «διηγείται τόν πόνο του στο πέννο» όπως λέει ό ίδιος, δηλαδή συνθέτει τις δυό υπέρροχες επαναστατικές Σπουδες του. Με τέτοια άγνια και με τέτοιο ένθουσιασμό στην ψυχή του έγραψε όλα τά έργα του που κάτω από την πιο εύγενική έμπνευση και τά άσυγκριτα δαχτυλά του έγιναν οι έρμηνευτές του έθνικού αιοθήματος της ύπόδουλης πατρίδας του. Περισσότερο από κάθε τί άλλο, ή μουσική του Σοπέν ή ποιομένη από την άνόμηση της γενέθλιας γής καθώς και τά ποιήματα του ουμπατριώτη και φίλου του έθνικού ποιητή Μικεΐτις, πολωνού έξορίστου κι' αούτο στο Παρίσι, βοήθησαν νά διατηρηθεί μέσα στην ψυχή τών ύπόδουλων Πολωνών ή άγάπη της πατρίδας και ό πόθος για την άπελευθέρωσή της. Ό Σούμαν ήχε άπαγορεύσει την κυκλοφορία και την έκτέλεση στην Πολωνία τών έργων του Σοπέν που ό Ροβέρτος Σούμαν τά παρομοιάζε με «κανόνια κρυμμένα κάτω από λουλούδια».

Ό Σοπέν στο Παρίσι δέν έξχασε ποτέ πώς ήταν Πολωνός. Παρ' όλη την άποστροφή του στη δημοσιότητα, δέ δίτασε ποτέ νά παίξει σε συναυλίες που σκοπό είχαν την ένισχυση τών έξορίστων ουμπατριωτών του λέγοντας: «Αισθάνομαι άλλοιωτικά όταν βρισκομαι άνάμεσα στους «δικούς μου!» Μέχρι και τά τελευταία χρόνια της ζωής του (δέν έζησε ούτε σαραντά χρόνια) διατήρησε την εύλαβική στοργή για τόν πατέρα του, τη μητέρα και τις άδελφές του, γράφοντάς τους συχνά και δικαιολογώντας τους, σάν μικρό παιδί, κάθε του παράπτωμα ή την άναβολή μιιάς συναυλίας που τόσο δυσασρετούσε τούς δικούς του. Οι σχέσεις του στο Παρίσι, όπου έμεινε δέκα όκτώ χρόνια, ήταν σχεδόν όλες με Πολωνούς. Ίσως νά ένιωθε ένι είδος φόβου μήπως ή ζενική έπαση του ένόθεσε τό θησαυρό που έκλεινε μέσα στην πολωνική του ψυχή και που τό χρειαζόταν για νά τραγουδήσει τις χαρές και τά βάσανα της πατρίδας του με τόσο ήρωικό όλλα και τόσο νοσταλγικό τρόπο. Έξαιρεση σ' αυτή την άποκλειστικότητα τών σχέσεών του άποτελούσαν μερικοί μαθητές του που άγάπησε ιδιαίτερα, Γάλλοι ή Γερμανοί, ό βολοντοελλιστας Franchomme, ό ζωγράφος Ντελακρούά που μαζί του συνδέθηκε με στενή φίλια.

Ό Σοπέν, τις λίγες φορές που μιλάει για τά έργα του, τό κάνει με μεγάλη συστολή και μετριοφροσύνη,

Σχετικά με την Πένθιμη Σονάτα του, τό μεγαλύτερο αυτό τραγικό ποίημα που καθραφειζίζει την άγνια και τό θεός του ανθρώπου έμπρός στο μυστήριο του θανάτου, γράφει αυτά τά λίγα λόγια στο φίλο του πανίστια Φοντάνα: «Έργα μου σόντα σε σι ύφ. έλάσσονα που θά βάλω τό πένθιμο έμβαστήριο που έξέρει. Θά έχει ένα άλέγκρο, έπειτα ένα Σκέρτσο σε μι ύφ. έλάσσονα κι' ένα μικρό Φινάλε διτου τό άριστορο χέρι φλουσει στη διαπασών του δεξιού μετά τό Πένθιμο Έμβαστήριο. Για τό νοσταλγικό *adagio* του Κοντσέρτου του σε μι ζίζονα φοβάται πώς δέ θ' άρέσει στο καινό και μετά την έκτέλεση του γράφει σ' ένα φίλο του «Εύτυχός, άκούστηκαν πολλά μπράβο και κανένα σφύριγμα». Σ' ένα γράμμα στους δικούς του γράφει: «Δέ σδς στέλνω τις Μαζούρκες μου γιατί δέ χορεύονται» σάν νά μη παρουσιάζουν τό άριστοφυρηματικά αυτά κομμάτια καμιά άλλα αξία. Τό *Rondo* του για δύο πιάνα και την Ταραντέλλα του τά χαρακτηρίζει «*bagatelle*» από τη Μαγιόρκα γράφει πάλι στο Φοντάνα: «Έδδ ό κοιρός ε'ναι θαυμάσιος άλλο ή μουσική που κάτω κακή». Αύτή ή «κακή» μουσική είναι ή άθάνατη Φαντασία του, ή τρίτη Μπαλλάντα του, ή Πολωνική σε φά διση έλάσσονα, ή ύπνορχη *Nocturne* σε ντό έλάσσονα και ή *Polo-naise—fantaisie* που εκείνη άκριβώς την έποχή τις οχειδιάζει ό Σοπέν. Και δέ μπορεί κανείς νά ξεχωρίσει που όφειλεται όλη αύτή ή παράξενη και δεική επιφυλακτικότητα. Σε ύπερβολική μετριοφροσύνη, σε μεγάλη εύσυνειδησία ή σε ελλικρινή άγνοια της μεγαλοφυΐας του και της άνώτερης ποιότητας του έργου του;

Έπειτα άπ' όλα αυτά, είναι έκολλο νά καταλάβουμε γιατί ό Σοπέν δειχότανε τόσο άδιάφορος στην κριτική και γιατί ούτε οι έπανοί της τόν ικανοποιούσαν ούτε οι έπικρίσεις της τόν έθλιβαν. Μόνο τά μουσικά όχλια της *Gazette de Varsovie* και τών μουσικών κύκλων της πολωνικής πρωτεύουσας τόν συγκινούσαν και άποτελούσαν γι' αυτόν πραγματική καλλιτεχνική καθέρωση.

Πόσο ήταν ό Σοπέν εύσυνειδητός και λεπτολόγος στη δουλειά του μπορεί κανείς νά καταλάβει άν δει τη φωτισυπία ενός χειρογράφου του με τ' άνορθωμένα οβυσμάτια και διορθώσεις. Ό ίδιος συνείθιζε νά όνομάει τά έργα του «τό γραπτό μορτούριό μου».

Αντίθετα με τό μουσικό έργο του, που παρουσιάζεται σάν τομληρός νεωτερισμός για την έποχή του και κλείνει μέσα του άρμονίες που δέν είχαν άκουστεί ως τότε, ό χαρακτήρας του Σοπέν φανερώνει την πιο μέγλη έπιφυλακτικότητά. Ήταν αντίθετος προς κάθε καινούργιο στη ζωή και στην τέχνη, έκτός από τη μουσική, όπως μορτυρούν και οι συζητήσεις με τό ζωγράφο Ντελακρούά και προς κάθε φαναχτερό φέρομιο στην κοινωνική ζωή. Αύτή την νοστρία δέν έμπερε νά του την αλλάξει ή μακροχρόνια συνανιστροφή του με τούς κοσμοπολιτικούς και σκεπτικιστικούς κύκλους του Παρισιού και έμεινε πάντα φίλος της παράδοσης και γεμάτος «έκ γενετής θαυμασμό προς κάθε τί τό στενά καθιερωμένο» σύμφωνα με την ειρωνική έκφραση της φίλης του Γεωργίας Σάνδη.

Στό τέλος της ζωής του, άρρωστος και φτωχός, έπιχειρεί ένα ταξίδι στην Άγγλία με την έλπιδα νά κερδίσει ύλικά. Φιλοξενείται σάν οικιακό κόρημο μιιάς μαθητριάς του άλλα ή ύγεια του χειροτερεύει από τό κακό κλίμα και ούτε και κατορθώνει νά διορθώσει τά οικονομικά του. Τοδ' είναι άδύνατο νά παιξει με έγγλέζικη όρχήστρα γιατί, καθώς γράφει σ' ένα φίλο του, οι

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Γιὰ να ἐπιβληθῆ ἕνας συνθέτης πρέπει, ἐκτός ἀπὸ τὸ πρωταρχικὸ στοιχείο τῆς δημιουργικότητος ποὺ εἶναι ἡ ἔμπνευση, νὰ μᾶς δείχνει κάπως ἐκδηλὰ τὸ ἔργο του μὴ δική του προσωπικότητα, κι ἀκόμη νὰ μπορῆ νὰ μᾶς κἀνὴ αἰσθητῶ, εἶτε μὲ τὴ μουσικὴ του γλώσσα εἶτε μὲ τὸν τρόπο τῆς ἐκφράσεώς του, πὼς ἀκολουθεῖ καὶ κάποιο πρωτοποριακὸ δρόμο ποὺ εἶτε βρίσκεται τὸ χάραμά του εἶτε χαράχθηκε ἤδη ἀπὸ ἄλλες σύγχρονες μουσικεὶς κορυφές. Καὶ εἶται ὅταν ὁ κάθε νεώτερος μουσικὸς προσθέτει κι' αὐτὸς τὸ λιθαράκι του σ' ἕναν τέτοιο δρόμο βαινομε σὲ μὴ ἀληθινὴ μουσικὴ ἐξέλιξι ὅπως αὐτὴ ποὺ διαπιστώνουμε ὅταν ἀκούμε πολλά καινούργια ἔργα εἶτε σὲ συμφωνικὲς συναυλίες εἶτε ἀπὸ ἐκπομπὲς διαφόρων ραδιοφωνικῶν σταθμῶν.

Ὁ ἀνεγνωρισμὸς μεγάλου συνθέτου, ποὺ τὰ ἔργα του πολλά χρόνια μετὰ τὸ θάνατό τους ἐπαίζοντο καὶ ἐξακολουθοῦν καὶ τώρα νὰ παίζονται σὲ ὅλες τῆς συνουλίαις, ὄχι μόνον εἶχαν ἐκδηλῆ δική τους προσωπικότητα ἀλλὰ καὶ μποροῦν νὰ χαρακτηρισθῶν, τουλάχιστον ὁ περισσότερο, ὡς πρωτοπόροι γιὰ τὴν ἐποχὴ τους καὶ στὸ σύνολον τῆς δημιουργίας των ἀλλὰ καὶ σὲ κάθε καινούργια περίοδῳ τῆς ποὺ διαγράφεται ἀπὸ ἀνεκωκόμενον τρόπο ἐκφράσεως, ἀπὸ ἀνανεωμένην τεχντροπία. Οἱ μεγαλοφυεῖς σημεῖωνον κατὶ πρωτοποριακῶ ἀκόμη καὶ σὲ κάθε καινούργιο τους ἔργο. Καὶ μὴ

Ἐγγλέζοι δὲν κάνουν καθόλου δοκιμὲς ἀπὸ σεβασμὸ στὸ ρητὸ τους «Time is money». Παίζει μόνον σὲ μὴ συνουλία στὸ Λονδίνο καὶ μόλις προβαίνει νὰ γυρίσει στὴ Γαλλία γιὰ νὰ πεθάνει ἐκεῖ.

Ἡ ἐπίβραση τῆς μουσικῆς τοῦ Σοπὲν ἦταν ἐρῶσα στὴν παγκόσμια μουσικὴ ἀλλὰ πὸ πολὺ εἰς γαλλικὴ ὁποῦ φαίνεται ἀπὸ τίς φανερές συγγενεῖς τῶν ἁρμονιῶν του μὲ τὰ μουσικὰ δημιουργήματα τοῦ Ντεμπουσώ, τοῦ Ραβέλ, τοῦ Φωρέ καὶ ἄλλων. Ἡ νοσταλγία ποὺ τὸν βασανίζει ὅλο καὶ περισσότερο ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια κι' ὅσο προχωρεῖ ἡ πνευματικὴ του ἀρρώστια εἶναι ἀποτυπωμένη στὰ τελευταῖα του ἔργα. Προσκαλώντας τὴν ὀδελφὴ του νὰ ἔρθει νὰ παρκοσθεῖ οἱς τελευταῖαι του στιγμῆς στὸ Παρίσι, τῆς γράφει: «ὀνειρευομαί ἀδιάκοπα διὰ ἐμπνάνω νὰ ἔρθω πρὸς σὰς, δισσχίζοντας κατὶ περίεργα διαστήματα ποὺ μᾶς χωρίζουν. Φανταστικὰ διαστήματα, τὸ ἔξω ὅπως φαντῆστικὴ εἶναι καὶ ἡ συνάντησίς μας ποὺ μόνον σὲ μὴ μαλά μου γίνεται. Εἶναι μῆνες ποὺ τίποτα πιά δὲ μπορῶ νὰ συνθέσω, μόλις θυμῶμαι πὼς τραγουδοῦν στὴν πατρίδα μας!» Καὶ ὅμως, παρ' ὅλη τὴν ἄθλια κατάστασι τῆς ὑγείας του, δέχεται νὰ παίζῃ σὲ μὴ φιλοθωρωτικὴ συνουλία γιὰ τοὺς Πολωνοὺς ἐξορίστους. Τὸν μεταφέρουν μὲ ἄμαξι καὶ γυρίζῃ ἐξουθενωμένος στὸ σπίτι του ἀπ' ὅπου δὲν ξαναβγήκε ζωντανός. Κι' ἔτσι ἔβειξε μέχρι καὶ τὴν τελευταῖα του στιγμὴ ὁ Φρειδερίκος Σοπὲν εἰς τῆς ἔξω καὶ ἐρῶστικῃ μὲ ὅποιον τρόπο ἠπόρεσε γιὰ τοὺς δυστυχισμένους συμπατριώτες του καὶ διὰ τὴ ψυχὴν του ἔμεινε ὡς τὸ τέλος πλημμυρισμένη ἀπὸ τὴν ἀνάμνησι τῆς ἀγαπημένης του Πολωνίας.

ληγοῦμε τὸ περίφημον ἐκεῖνο «λάθος» ποὺ ἤθελαν νὰ διορθώσουν μερικὸι μετέωροι τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπετόβεν στὸ πρῶτο μέρος τῆς ἡρωϊκῆς του συμφωνίας ὅταν τὸ κόρνο δίνει τὸ μὴ ὕψους τῆς τουρκικῆς ἀπάνω στὴ συγχորδία τῆς δεσποζούσης 4 μέτρα πρὶν μοῦμε στὴν τουρκικὴ. Ἦταν μὴ θαυμασία πρωτοποριακὴ καινοτομία ποὺ δὲν τὴν καταλάβαιναν καὶ ἐμῆφοντο τὸν κορνίστα πὼς δὲ μέτρησε καλὰ καὶ μῆκε πολὺ νωρίς. Ὁ καινόμενος ὁ Μπετόβεν πόσο φουρκίζονταν κάθε φορὰ ποὺ πῆγαιναν νὰ «διορθώσουν» τὸ λάθος! ὅταν ὁ κορνίστας ἔβειχνε πὼς ἔπαιξε πιστὰ, ὅτι ἦταν γραμμένον στὸ μέρος του ὅπως φυσικὰ καὶ στὴν παρτιτούρα τοῦ ἔργου.

Ὁ πρωτοπόρος τραβοῦν τὸ δρόμο τους χωρὶς νὰ ἐπιπρεάζονται ἀπὸ τὸ τι κάνουν ἢ ἄλλοι. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ὁ Βάγνερ γράφει τὴν Τετραλογία του καὶ ἀνεβάζει τὸ μουσικοδράμα στὸ ὕψιστον τῆς ἐκφραστικῆς του δύναμης, ὁ Μπράμς, φερόμενος ψυχικὰ σὲ τελείως διαφορετικὲς κατευθύνσεις, γράφει σὺν γνήσιος συνεχιστῆς τοῦ Μπετόβεν ἔργα καθαρῆς μουσικῆς ποὺ ἔμειναν καὶ μόνον θνήσκον καὶ ἀντίθετα πρὸς τὸν Βάγνερ γράφει γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς ἐκτός γιὰ τὸ θέατρο. Τὸ βαδὶ τοῦ κλασικοῦ κρητιεῖ ἀνομιέμενον πολὺ πρὸ τοῦ τέλους τοῦ περασμένου αἰῶνα — ὄχι μὲ τὴ σημασία τοῦ κλασικοῦ τύπου, τῆς κλασικῆς τεχνικῆς ἀλλὰ τοῦ πνεύματος τοῦ κλασικοῦ.

Ὁ Μπροκνερ τὸ κραταῖ ἐπίσης γερὰ στὰ χέρια του σὲ τρόπο ὅστε ἡ δημιουργία τους καὶ τὰν δύο νὰ χαρακτηρίζεται σὺν ἕνας καινούργιος κόσμος ὀρχηστρικῶν ἰσχυρωμάτων καὶ εὐγενικῆς ἀλλὰ ἀνδροπρεποῦς ἐκφράσεως. Συνεχιστῆς τους ὁ Μάλερ καί, μετ' αὐτὸν, ὁ Ρίχαρντ Στράους ἀνοίγουν ὅλο καὶ νέες αἰσθητικὲς προοπτικῆς.

Ὁ Στράους ἀφοῦ μᾶς δείχνει ὅλο του τὴν προσωπικότητα στὰ περίφημα συμφωνικὰ του ποιήματα γράφει στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας τὴν «Σαλώμη» καὶ κατόπιν τὴν «Ἡλέκτρα», ἐπιβλητικὰ μουσικοδράματα σὲ μὴ πρᾶξι διαρκείας σχεδὸν δύο ὥρων. Δὲν τὸν ἄρκοσε ὅμως ὅστε τὸν ἱκανοποιεσε ψυχικὸ τὸ διὰ ἀπείκασε μὲ τόσο συγκλονιστικὴ δραματικότητα τὸν ἀποκεραλισμὸ τοῦ Ἄγιου Ἰωάννου (ποῦ σύμφωνα μὲ τοὺς αἰσθητικὸς κανόνες τῆς Ἑλληνικῆς τραγωδίας γίνεται ἐκτός τῆς σκηνῆς καὶ μόνο ὁ δῆμιος φέρνει σ' ἕνα δίσκο τὸ ἀχνίον κεφάλι τοῦ Ἄγιου γιὰ νὰ το φιλήσῃ) μὲ ὅλο τὸν τὸν σασμὸ ἡ ἐκφυλῆ Σαλώμῃ) ἀλλὰ ἀργότερα γράφει ἄλλο ἔργο, αὐτὴ τῆς φορὰ γεμίστο τρυφερότητα καὶ χάρη, τὸν «Ἰππότη μὲ τὸ Ρόδο», ὅπου βρίσκει τοὺς ἀραιότερους συνδυασμοὺς ἰσχυρωμάτων, θὰ λέγαμε μάλιστα πὼς φαίνεται σὺν νὰ κυριορχῆ στὴ γραμμὴ τοῦ κυρίου θεμάτων του, τὸ διάφανο ἀσημένιον.

Στὴ Γαλλία τὴν ἴδια ἐποχὴ μεσουραεῖ τὸ ὄστρο τοῦ Ντεμπουσώ ποὺ μὲ τὸ μελωδράμα του «Πελλάσας καὶ Μελισάνθη» τραβᾷ τὸ δρόμο τοῦ ἔμπροσθενισμοῦ καὶ γίνεται μαζί μὲ τὸν Ραβέλ ὁ πρωτοπόρος μὴς νέας ἐξορμησεως σὲ διὰ πνευματῶ ὕπερο μορπὴ νὰ μᾶς δώσῃ ἡ μουσικὴ ποὺ τὴν θέλει ὅλο ἀδελφῆ τῆς ζωγραφίας.

κής στην άπεικόνισή της ιδέας. Στους καινούργιους τους δρόμους στις πύλες εξαυλωμένες τους αισθητικές αντίληψης έπιζητούν και οι δύο να καταλύσουν οριστικά κάθε περαστό φέρτον στη μουσική έκφρασι, στη μουσική γλώσσα.

Τά έργα του Στραβίνσκι και του Χίντεμτ έχουν τέτοιο μεστό αλλά και καθαρό σέ εμπνευστο περιεχόμενο ώστε και οι δύο να θεωρούνται ως πρωτοπόροι του «νεοκλασικισμού» ενώ ο «έξπρεσιονισμός» του Σέμπερκ δημιουργεί σχολήν μέ πλήθον όπαδών μετα-εξυ τών συνθετών της νέας γενεάς. Έχει έκδηλωθή και τώδε έντονος ήβη σέ ένα από τά παλαιότερα τώ έργα, «Τήν έκστασιών νύκτα» για οεξέττω έγχόρδων, ώστε μέσα σ' αυτό τό πλαίσιον νά βρισκομε άποστροφές μέ ήχητική σάν όλόκληρου συμφωνικου συνόλου. Στο δωδεκάφωγγον σύστημα τού πλείστου βρισκουν πηγήν νέων αισθητικών έπιτεξεών.

Υπάρχουν άλλοι δημιουργοί μέ μεγάλη προσωπικότητα όπως ο Όνεγκερ πού γράφουν μέ μέ τεωερίζουσα τεχνική αλλά πού μένουν πάντα σέ μία άτμόσφαιρα κλασική πού άπονεύει ελκρινεία και άνεπιτήδευτη καθάρια έμνευσι. Σά τέτοια άτμόσφαιρα κατά βάνιν πρέπει νά μένουν οι άληθινοί δημιουργοί έφ' όσον θέλουν νά γράφουν έργα βιώσιμα. Μεταξύ τών πολλών πού είναι άπλοί μιμηταί κάθε πρωτοποριακής τάσεως, ή προαπόβου νά φανούν ως όσοι πού δέν φοβούνται νά τραβούν στις πύλες άπίθανες τολμηρότητες καταπιάνει πολλές φορές τήν άρίστην έκείνη έμνευσι πού είναι τό κυριότερο στοιχείο τής άληθινής δημιουργίας.

ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ ΚΑΙ... ΜΟΥΣΙΚΗ

Και τό λέμε και τό τονίζουμε αυτό γιατί ούτε ένας ούτε δύο είναι κάθε τόσο οι συνθέται πού για νά δείξουν ότι είναι μοντέρνοι και ότι ανήκουν στην πρωτοπορεία της νέας γενεάς ξεκινούν από τη βάση και κάθε τι που σ'ας δίνει μία μεση από ιδέας αλλά φυσική και άνεπιτήδευτη γραμμή φρασσεολογίας σάν τού Ρίχαρντ Στράους, τού Ντεμπσύ ή άκόμη και τού Όνεγκερ είναι μουσική τών πατέρων τους άν όχι τών παπύδων τους και κυττάζουν νά βρουν ό,τι έκζητούμεν άπροσδόκητο και άπίθανο μπορεί νά στολή(;) τις παρειούδες τους. Θά έπρεπε νά άκούση κανείς μερικά φεστιβάλ άφιερωμένα άποκλειστικώς στη μουσική νεωτέρων συνθετών πού δίδονται σέ ώρισμένα κέντρα της έσπερίας για νά κρίνη σέ τι βαθμό έχει φθάση επί τών ήμερών μας ή άδύσχη αυτή μουνηγογραφία μερικάν πού θέλουν νά έμφανίζονται ως τέλειοι πρωτοπόροι. Και στη ζωγραφική μέν μπορεί νά συμψηφί όταν πάλι κανείς σέ μία έκθεσι και παρά τώ κανέναν πίνακα παραγμένο από έναν ούλητρα μοντέρνο κυβιστή νά ίβη διάφορες περατώδεις (συχνά τό άντικείμενα βαλμένα άνάποδα κ.λ.π.). Θά μειδιάση έπιχωρίτως, θά αντιπαράλλη., και τό κακό δέν θά είναι μεγάλο. Για σκεφθήτε όμως τι θά πη νά έίθεθε καθλωμένος επί του και πλέον ώρες στο κάθισμά σας και νά άκούτε ούληνη τις πύ άπίθανα κακόφωνες συγχωρίες πού ο... συμφωνισταί άρέσκονται νά τις βάζουν κατά προτίμητον στά χάλκινα και και δή στά φορτίσιμα πού σημειώνουν τό κορόφωμα ενός κρεσέντο πού όπιτίθεται ότι τραβεί σέ όλόκληρα μία κατά συνθήκη έκφραστική γραμμή έκείνου τού μέρους τού έργου. Και στό τέλος έκεοφαντικές λαγές ενός φρενητιώδους χειροκροτημένου άκροατηρίου. Άν τολμάτε σηκωθείτε νά φύγετε έστω και στό τέλος

ένός κομματιού από μία τέτοια αβουσα όταν πηλάκετε σ' αυτήν εν γνώσει ότι έπρόκειται για τούτου είδους φεστιβάλ. Θά σ'ας άγριοκυττάζουν έκατοντάδες ζευγάρια μάτια τών πιστών, γιατί σέ τέτοιες ώρες μιάς τέτοιας μουσταγωγίας! δέν έπιτρέπεται νά όπιτεθί ούτε καν ότι σηκωθείτε λόγω... έπινοούσης άνάγκης. Πρέπει νά καθλωθήτε εκεί μέχρι τέλους και νά φύγετε μόνο όταν θά ίβητε ότι όστερα από τις θριαμβητικές έπιφανήσεις ενός μαινομένου πλήθους στό τέλος της συναυλίας άρχισαν επί τέλους νά φεύγουν και μερικοί άλλοι.

Τά άκροατήρια τών συναυλιών αυτόν άποτελούνται βέβαια και από πολλούς έπεισιμένους» και από όμοτιχγους πού περιμένουν νά πάρουν σειρά για νά παιχθούν και τά δικά τους έργα σέ προσεχή τέτοια φεστιβάλ, αλλά ως επί τό πλείστον και από όλους έκείνους πού δέν θέλουν νά φραυθούν καθουστερημένοι σέ μοντέρνες αισθητικές αντίληψεις.

Έχουν πώς και ο Χίντεμτ και ο Στραβίνσκι είναι μέν μοντέρνοι αλλά ή γλώσσα τους, διηνησιμένη μέ ότι πού πρωτότυπο άρμονικώς φρασσεολογικώς και αισθητικώς μπορεί νά ποθήση και νά άκούση κανείς στη μουσική, κατά βάθος έχει μία αισθητική μία εύγένεια, μία ρέουσα φρασσεολογία πού σέ κάνουν νά σκεφθήτε ότι και ο Μπράς κατά τέτοιο τρόπο θά έγραφε, φυσικά μέ τη δική του μεγαλοφία, άν έναρχίτε τώ έργον τού επί τών ήμερών μας.

Έχουν ότι για νά είναι βιώσιμον ένα έργο πρέπει νά είναι άληθινή μουσική και όχι ήχητικό κατασκευάσιμα. Νά μέναι πραγματικά στην ψυχή μας όπως σ'ας μπεινί κάθε άνώτερη μουσική δημιουργία τών μεγάλων διδασκάλων. Βιώσιμο έργο θά πη έκείνο πού ζητάει ή ψυχή μας νά ζανακούση, και χρόνια όστερα από την πρώτη γνωριμία πού έκανε μαζί του, γιατί τότε θά πη πώς χαράχθηκε μέσα της κατά τρόπο άνεξίτηλο. Και ή ψυχή έχει πάντα τόν πρώτο λόγο σέ ό,τι άφορή την άληθινή μουσική.

Υπάρχουν βέβαια έργα καλογοραμένα είτε πρωτόπων είτε και άλλων μουσικών μέ μεγάλο ταλέντο πού περικλείουν μεγάλα έντυπωσιακά έφέ, έχουν έκδηλο μοντερνισμό και όλα τά έξωτερικά στολίδια για νά κάνουν μια μέ πραγματική έντύπωσι. Άμα όμως δέν δονούν βαθειά την ψυχή έκείνων πού ζέρουν από μουσική θά πη πώς ή έπιτυχία τους, και μάλιστα όταν βγίηκαν από την πένα γνωστού συνθέτου, δέν είναι τίποτε άλλο παρά αυτό πού οι Γάλλοι άποκαλούν «succès d'estime». Ζήτημα άν δύο χρόνια μετά οι περισσότεροι θυμούνται πώς άκουσαν ένα τέτοιο έργο. Άν όμως, όπως μπορεί νά συμψηφί, δέν τό θυμούνται καλά ούτε έκείνοι πού άνακατέθουνται στη μουσική θά πη πώς κρίμα τη μελάνη πού ζοδεύθηκε για μία τέτοια δημιουργία όσο και νάνα... ποιοτοποριακή.

Υπάρχουν επίσης και έργα πού βγαίνουν στό φώς όσο ζουν οι συνθέτες τους, μέ άμα πεθάνουν πεθαίνουν και' αυτά μαζί τους. Δέν θέλουμε άλλη άπόδειξι του ότι έπαιζοντο όσο βαστούτε ή προστασία τού γεννήτορος και δέν μπορούσαν νά σταθούν χωρίς αυτήν και την συμπαρομαρτώσαν... συναλλαγήν.

Ένα άλλο διασκεδαστικό μυστικό είναι ή περίπτωσι έργων πού παιζονται όσο πληρώνει ο συνθέτης όταν είναι πλούσιος. Θυμώμαι τούς διευθάρμους πού έπλεκε ένας πολύ μεγάλος καλλιτέχνης τού βιολιού για ένα κοντσέρτο γραμμένο από ένα μοντέρνο για την εποχή έκείνη συνθέτη. Έίχε βέβαια κάτι αυτό τό

κοντοέρτο γιατί άλλιώς δέν θά τόπαιζε στίς συναυλίεσ του Ένασ τέτοιουσ καλλιτέχνησ μαζύ μέ άλλα Έργα άλληθινά άνωτέρας μουσικήσ άξίεσ. "Όχι όμως και πραγματική ούσία τέτοια ώστε ό καλλιτέχνησ νά λήη κατά τήν πρώτη πρόβα στούσ καλλιτέχνησ τήσ όρχήστρασ: «Κύριοι, ούσ παρουσιάζω τόν Κον τάβε, ένα από τούσ πλέον μεγαλοφώνεσ συνθέτασ τήσ έποχήσ μασ. "Οφείλουμε νά προσθέσωμε πώσ ό μεγάλουσ αυτόσ μαέστροσ ήταν από κείνουσ που ό,τι έπαιζαν ήξεραν νά τό έρμηνεύουσαν κατά τέτοιον τρόπο που νά φαίνεται πώσ είναι ένα Έργο άνώτερο, έπειδι θέ ξέρουμε τίς ιδιοτροπίεσ αυτόν των μεγάλων τό πολύ πολύ λέγαμε πώσ επί τέλουσ τόπαιζε από καπρίτσιο. Τό μουσικό όμως τήσ αίτίασ γιά τήν όποία έγινόντα τό τόσα χτυπητά ύμνολογήματα λιγοι τό ξέραμε. Δέν ξανακούσαμε γι' αυτό τό κοντοέρτο όταν έστειρέουσε ή πηγή...

"Υστερα από ό,τι είπαμε σ' αυτό μασ τό σημείωμα γιά τίς καλήσ ή τίς... άλλεσ πρωτοπορίεσ στή μουσική δημιουργία άσ τονίσομε πόσο είναι ευχάριστο ότι οι άλληθινόι έκπρόσωποι τήσ νεωτέρας μασ "Ελληνικήσ συνθετικήσ τέχνησ, ένώ έχουν ώσ κατευθυντήριον γραμμή των νά τήσ δώσουσαν όσο τό δυνατόν περισσότερον "Ελληνικόν χρώμα και νά τήν διαμορφώσουσαν στή μουσική τήσ γλώσσα σάν τήν έξωτερικήσει των αισθημάτων τήσ "Ελληνικήσ ψυχής, εις τήν τεχνικήν των δέν παρασύρονται από άκρότητεσ στίς όποίεσ θά ύπρχε κίνδυνουσ νά απράξουσαν μέ τά αναπόφευκτα αισθητικά όλισθήματα, πρό πάντων τούσ νέουσ εις τό πρώτα των βήματα, άφωρι πρωτοπορειεσ και τολμηρότητεσ.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

Μέ τό σημερινόν φύλλον τήσ ή «Μουσική Κίνησις» εισέρχεται εις τό 5ον έτος τήσ έκδόσεώς τήσ.

Καθ' όλην τήν διάρκειαν τήσ τετραετίασ που διέρρευσε ή Διεύθυνεισ του περιοδικού ήγωνίσθη νά πλουτίση κατά τό δυνατόν τήν ύλην του, νά τήν καταστήση ένδιαφέρουσαν άλλα και προσιτήν εις όλον τό άναγνωστικόν τήσ κοινόν, νά τήν επέκτείνη όλοέν εις περισσότερουσ τομείεσ τήσ μουσικήσ Τέχνησ, και μέ μίαν λέξει νά φέρη τήν «Μουσικήν Κίνησι» εις τό ύψουσ τήσ άποστολήσ τήσ ώσ μοναδικού μουσικού φύλλου τήσ "Ελλάδοσ.

"Η Διεύθυνεισ τήσ «Μουσικήσ Κινήσεωσ» δράττεται τήσ σημερινήσ εόκαιρίασ διά νά ευχαριστήση όλοψύχωσ τούσ άναγνώστασ και τάσ άναγνωστρίασ τήσ καθώσ και όλουσ τήσ τούσ φίλουσ διά τήν τόσον θερμήν ύποστήξιν, έμπιστοσύνην και άγάπην μέ τήν όποίαν περιβάλλουσαν τό περιοδικόν και νά ύποσχεθί ότι θέ έξακολουθήση τήν προσπάθειάν τήσ διά τήν ένήμερωσιν, τόν πλουτισμόν και γενικά τήν βελτίωσιν του περιεχομένου του και τήν άριότητά του.

"Η Διεύθυνεισ τήσ «Μουσικήσ Κινήσεωσ»

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΡΥΣΤΙΝΟΣ

Στίς 17 Αύγουστου πέθανε στάσ "Αθήνασ ένασ άξιοσ καλλιτέχνησ και ένασ έξαίρετουσ άνθρώπουσ, ό Νικόλαοσ Καρυστινόσ: ό πρώωουσ χαμόσ του έλόπησε εύλικρινά όλουσ όουσ τόν ένγνώριζαν και τόν άγαπούσαν γιά τήν καλωσύνη τήσ καρδιάσ του και τήν ευγένεια τήσ ψυχής του.



"Υπήρξε Ένασ από τούσ πιο άγαπημένουσ μαθητάσ του άειμνήστου Νικόλαου στο τραγούδι και στή Μελοδραματική τέχνη, γιάτι ήταν προικισμένοσ από τή φύση μέ μιά όραία φωνή βαρυτόνου και μέ πολλά θεατρικά προσόντα. Τήν άρτια έμφάνισή του, τό ζωντανό του παίξιμο και τήν πλούσια φωνή του θέ τήν θυμούνται γιά πολόν καιρό όσοι τόν είδαν νά

πρωταγωνιστή κατά τά τελευταία χρόνια στίς μελοδραματικέσ παραστάσει του "Ελληνικού "Ωδειου.

"Αν οι συνθήκεσ τήσ ζωής του ήταν κάπως ευνοϊκότερεσ, άσφαλώσ θέ μπορούσε νά έιχε μίαν ευρύτερη σταδιοδρομία στόν καθωρωό καλλιτεχνικό τομέα. Τό παιδαγωγικό του στάδιο, που άπέτέλεσε κυρίώσ τόν κύκλο τήσ δράσεωσ του, τό όρχησε στό "Ηράκλειο τήσ Κρήτησ όπου έδίδοξε επί πολλά χρόνια Μονωδία και Θεωρητικά στό έκει παράρτημα του "Ελληνικού "Ωδειου" λίγο πρό του πολέμου μετετέθη στό Κεντρικό "Ίδρυμα του "Ελληνικού "Ωδειου στάσ "Αθήνασ όπου, ώσ τήν ήμέραν του θανάτου, συνέχισε μέ ζήλο και πίστη τή διδασκαλία αυτόν των δύο μαθημάτων. Παραλλάλωσ ήταν καθηγητήσ τήσ όδικήσ στή Σχολή Μεταξά και στό παράρτημα Ν. "Ιωνίασ.

Οι συνάδελφοι και φίλοι του θέ θυμούνται πάντοτε μέ συγκίνηση τόν αγαθό, τόν πρσο, τόν ευαίσθητο, τόν άμνησικόκο φίλο, που τή σεμνή του ύπαρξη έκομμοσε μιά μεγάλη και σπάνια άρετή, ή "Ανθρωπία.

"Αντίοχοσ Εύαγγελότοσ

και δίνοντας μεθήματα για να κερδίζει τη ζωή του. "Ένας άτυχος έρωτάς του έγινε άφορμή ν' άρρωσθήσει βαρεία. Σά βιρωτόζος έκαμε λίγες εμφάνισεις, έπαιξε όμως πολλές φορές έργα Μπετόβεν, που ήταν ελάχιστα γνωστά εκείνη την εποχή στο Παρισινό κοινό· έδωσε μάλιστα στο Κονσερβατουάρ, τό Νοέμβρη του 1828, σέ πρώτη άκρόαση, για τό Παρίσι, τό κοντοέρτο για πιάνο σέ μι ύψωση.

Κάποτε κυκλοφόρησε ή φήμη πως πέθανε κι έτσι ένιωσε την εύχαρίστηση νά διαβάσει σέ μερικά φύλλα, τόν έπικήθειό του.

"Εκείνη την περίοδο δέν άκούεται σχεδόν καθόλου τόν άποροφθόν σί μελέτες του, ζει άπομονωμένος και, όπως πολλοί σύγχρονοί του, τόν έχει κυριέψει ή άρρώστια του ρομαντισμού. Οι ταραχές του Ίουλίου έρχονται πάνω στην ώρα για νά ταραξουν τή νάρκη του νεαρού Λιστ, που, γεμάτος ένθουσιασμό για τό καινούριο ρεύμα που μούγκριζε γύρωθό του, ρίχνει στό πεντάγραμμο τό σχέδιο μιās "Επαναστατικής Συμφωνίας. «Τό κανόνι τόν γιάτρεψε», συνήθιζε νά λέει, μιλώντας για τό γιό της, ή Κυρία Λιστ.

"Υστερα άπ' αúτην τή σύντομη άναταραχή, ό Λιστ έζησε άνάμεσα στους πιό διαλεχτούς καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού, και, στή συντροφιά τών ζωγράφων, τών μυθιστορηματογράφων, τών ποιητών και τών φιλοσόφων, μπόρεσε νά νιώσει όλες τίς έλλείψεις της έγκυκλοπαιδικής του μόρφωσης."Ετσι ρίχτηκε στή δουλειά μέ ζήλο, διαβάζοντας, σκεφτόμενος και μαθαίνοντας. Σέ λίγο άσπάζεται τό άγιοσιμωνιακό δόγμα. "Η εμφάνιση του Παγκανίνι, στά 1831, έδωσε έναν προσανατολισμό πιό ταιριαστό στις άνάγκες της καλλιτεχνικής του εξέλιξης. Γιατί ή μεγαλοφυής έρμηνεία του μεγάλου αυτού βιολονίστα έκαμε τόση έντύπωση στό Λιστ, ώστε ένιωσε την άνάγκη νά πετύχει στό πιάνο την ίδια τελειότητα που είχε πετύχει ό Παγκανίνι στό βιολί. Γι' αυτό άφοσιώθηκε ξανά μέ ζήλο στή μελέτη του πιάνου. Σύνκαιρα, σχεδίασε τίς δισκευές για πιάνο τών εικοσιτεσσάρων Caprices για βιολί του Παγκανίνι, που τά δημοσίευσε πολύ άργότερα, στά 1839, και που μ' αυτά πλουτίζει τόσο θαυμάσια την τεχνική του κλασική

ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ..
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ξαφνιάστηκαν πολύ όσοι διάβασαν στις εφημερίδες το νέο κώδικα «ό νεαρός Ουγκρας Φράντς Λίστ λογαριάζει να συνθέσει μιά όπερα. Πολλοί δραματικοί ποιητές φιλοδοξούν από τώρα να συμμεριστούν το θρίσμπο που περιμένει: ο νεαρό συνθέτης.» Ο Λίστ διάλεξε ένα μονόπρακτο λιμπρέτο που το έγραψε ο Τσαλόν κι είχε τίτλο Ντόν Σάντς ή τὸ παλάτι τοῦ Έρωτα.

Στὸ μεταξύ φεύγει γιὰ τὸ Λονδίνο, όπου παίζει, θριαμβεύει καὶ γράφει τὴ μουσικὴ τοῦ ἔργου του. Μετὰ, ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι· ἀπὸ κεῖ ταξιδεύει στὴ μεσημβρινὴ Γαλλία κι ἐπιστρέφει στὴν Ἀγγλία στὸ 1825. Θὰ τὸν ξαναβροῦμε στὸ Παρίσι τὸ φθινόπωρο τῆς ἴδιας χρονιάς γιομάτο καινούριες ἐπιτυχίες. Στὶς 17 τοῦ Ὀκτώβρη ὁ Ντόν Σάντς παίχτηκε στὴν Ὅπερα· ὁ νεώτερος Νουρί τραγοῦδησε τὸν κύριο ρόλο. Τὸ ἔργο ἄρεσε καὶ παίχτηκε τρεῖς φορές. Παρ' ὅλες τῆς ἀναπόφευκτες ἀδυναμίες τῆς, ἡ όπερα αὐτὴ παραμένει ἕνα τρανὸ δείγμα τῆς καταπληκτικῆς πρωϊμότητας τοῦ παιδιοῦ ποῦ τὴν ἔγραψε.

Διασώθηκαν ἐπίσης κι ἄλλες συνθέσεις τοῦ Λίστ, ποῦ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ: ἕνα Ἰμπρομπρίο γιὰ πιάνο (1834), ἕνα Allegro di bravura (1825) καὶ μερικὲς Etudes σὲ δώδεκα ἀσκήσεις. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα δείχνουν ἀπὸ τώρα μιά βαθειὰ γνώση τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ στόλ τοῦ πιάνου.

Οἱ δύο ἐπόμενες χρονιές ἦταν γεμάτες γεγονότα: ὁ Λίστ ταξίδεψε στὴ Γαλλία, ἐσανήγηε στὸ Παρίσι, όπου ὁ Ράιτς τοῦ ἔδωσε μαθήματα κοντραπούντου, κι ἀπὸ κεῖ πῆγε στὴν Ἑλβετία καὶ μετὰ ξανά στὴν Ἀγγλία, τρέχοντας ἀπὸ θρίσμπο σὲ θρίσμπο καὶ τελειοποιούμενος ἀδιάκοπα. Μὰ ἡ ὕγεια τοῦ πατέρα του ὄλο καὶ χειρότερη. Ἔτσι μιά θλίψη ἀνακατεῦσταν σιγά - σιγά μὲ τὴν χαρούμενη ξεγνοιασιά τοῦ νεαροῦ Φράντς. Ἀπὸ τότε μάλιστα ἄρχισαν νὰ ἐδραϊνούνται μέσα του οἱ μυστικιστικὲς ἰδέες ποῦ εἶχε ἀπ' ἄν' ἴδιον ἦταν μικρὸ παιδάκι καὶ ποῦ δὲ θὰ τὸν παρατοῦσαν ποτὲ πιά.

Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του (τὸν Αὐγούστο τοῦ 1827 στὸ Μπουλόνι - οὐρ - Μέρ), ξαναγύρισε στὸ Παρίσι, όπου ἔμεινε κάμποσο καιρὸ, μᾶλλον ἀποτραβηγμένος ἀπὸ τὸν κόσμο

σέκρουσε σ' έναν αλόγιστο κανονισμό: «Κανένας ξένος δέ γίνεται δεχτός στο Κονοεβρατουέρ» δήλωσε σοβαρά-σοβαρά ο Ίταλός Κερουμπίνι, που ήταν τότε διευθυντής αυτού του μουσικού ιδρύματος.

Η απογοήτευση αυτή στάθηκε πολύ σκληρή για το νεαρό καλλιτέχνη. Πάντως, ο Λιστ έμεινε λίγον καιρό στο Παρίσι, από το Δεκέμβρη του 1823 ως το Μάη του 1824. Έκει πήρε μαθήματα από τον Πάερ κι έπαιξε στα πιο άριστοκρατικά σαλόνια, όπως στο σαλόνι της δούκισσας ντε Μπριού και του δούκα της Ορλεάνης. «Ο μικρός Λιστ», όπως τον όνομαζαν, έγινε γρήγορα διάσημος, όχι μονάχα στα κοσμικά σαλόνια αλλά κι ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Όταν έπαιξε για πρώτη φορά μπροστά στο παρισινό κοινό (το Μάρτη του 1824 στο Ίταλικό Θέατρο), ο ένθουσιασμός του άκρατιηρίου δέν είχε όρια. «Ο νεαρός Λιστ, έγραφε ο ανταποκριτής μιάς μουσικής έφημερίδας της Βιέννης, δέν είναι καθόλου από εκείνα τά παιδιά θαύματα που τά γυμνάζουν δινοντάς τους ζαχαρωτά ή βάζοντάς τα νηστεία. Είναι πραγματικός καλλιτέχνης και τί καλλιτέχνης!... Ρίχνεται αούθωρητα στο κλαβί κι φαίνεται πως τόν έκπληττουν τά χειροκροτήματα. Είναι άκατανόητο τό πως μόν τά δέκα δαχτυλάκια του μπορεί νά έκτελει τά πιο πολύπλοκα δεξιοτεχνικά μέρη και νά χτυπάει τά πιο πλούσια άκόρντα. Ο άυτοσχεδιασμός είναι γι' αυτόν παιχνιδάκι.» Ο Λιστ γνώρισε έκείνη τή βραδυά μιά από τίς πιο λαμπρές έπιτυχίες της σταδιοδρομίας του: έπαιξε ένα σόλο μέ τέτοιον τρόπο, που οί μουσικοί της όρχήστρας άφασισμένοι στο νά παρακολουθούν τό καταπληχτικό παίξιμό του, έξησσαν νά κάμουν έγκαίρως τήν όρχηστρική επανάληψη!

Μά αυτές οί έπιτυχίες του σά δεξιοτέχνη δέν του άρκοοσαν' έχει τή φιλοδοξία νά διαπρέπει και άναν βιρτουόζος. Μέ τόν πλοτό της ιδιοφυίας του, μέ τούς άυτοσχεδιασμούς του, μέ μερικά δοκίμια που είχε γράψει στη Βιέννη και που γι' αυτά ο Σαλιέρι έξεδήλωσε τήν άπόλυτη ικανοποίησή του, είχε ήδη φανερώσει ένα τόσο πρώιμο ταλέντο για τή σύνθεση, ώστε δέν

ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ

Ο Φράντς Λιστ γεννήθηκε στο Ράιντιγκ, κοντά στο Έντενμπουργκ, στις 22 Οκτωβρίου του 1811, χρονιά του κομήτη. Ο πατέρας του Άνταμ Λιστ, ήταν Ούγγρος κι ή μητέρα του Άννα, Αούστριακή. Ο Άνταμ Λιστ ήταν γραμματικός του πρίγκηπα Νικόλαου Έστεργάζυ. Ο πρίγκηπας αυτός, καθώς ξεόρουσε, ήταν ένας φωτισμένος προστάτης της μουσικής τέχνης κι' είχε κοντά του γι' αρχιμουσικό τόν Ίωσήφ Χόυντν. Έτσι ο Άνταμ Λιστ, που ήταν προικισμένος από τή φύση μέ μεγάλη κλίση στη μουσική, βρήκε, στο περιβάλλον δπου ζούσε, πολλές ευκαιρίες για νά ικανοποιεί αήτη του τήν κλίση. Έμαθε νά παίζει βιολοντσέλο, πιάνο, φλάουτο και συχνά λάβαινε μέρος στις συναυλίες που δινόντα στο παλάτι του πρίγκηπα. Μά οί απαιτήσεις της ζωής τόν έμπόδισαν ν' άφασισωθεί ολοκληρωτικά στην τέχνη, για τήν όποια ένωσε πραγματικό πάθος. Όλη του λοιπόν τήν αγάπη κι' όλη του τή φιλοδοξία για τή μουσική τίς μεταβίβασε στο γιό του, που έτσι, μόλις γεννήθηκε, βρέθηκε προορισμένος νά σταδιοδρομήσει σά μουσικός.

Τά πρώτα παιδικά χρόνια του Φράντς πέρασαν ανάμεσα σέ ειρηνικά και ποιητικά τοπεία και σέ μιά εξαιρετικά καλλιτεχνική άτμόσφαιρα. Όταν έγινε έξη χρονών, τό παιδί πήρε από τόν πατέρα του τά πρώτα μαθήματα πιάνου κι' άμέσως ένωσε δυνατό πάθος γι' αήτη τήν άχάριστη δουλειά. Έμαθε όλομόναχο νά γεμίζει μέ νότες όλόκληρες σελίδες χαρτιού της μουσικής, πριν ακόμη μάθει νά γράφει τά γράμματα του άλφαβήτου.

Γιά δ,τι άφορούσε τή μουσική, έδειξε μιά υπερβολική εύαισθησία, που άνησυχούσε τόν πατέρα του μά που ήταν άδύ-

νατο να μετριάσει. Έμαθε σε φωνισσία σύντομο διάστημα να διαβάζει μουσική και ν' αυτοσχεδιάζει και ύποταξε όλες τις δυσκολίες της τεχνικής τόσο πολύ, ώστε ο' ηλικία έννεα έτων, κατάφερε να παρουσιαστεί στο κοινό. Το κοντσέρτο, που μ' αυτό ο νεαρός Λιστ έγκαινιάσε την κορριέρα του σαν βιρτουόζος, έγινε στο Έντενμπουργκ, και, λεπτομέρεια αξιοσημείωτη, οι εισπράξεις αύριο του κοντσέρτου δόθηκαν ο' ένα νέο μουσικό, φτωχό και τυφλό. Έτσι ο Λιστ άρχισε τη σταδιοδρομία του με μία από τις τόσο όλογοθεργίες που γερίζουν τη ζωή του. Έκείνη την ήμερα ο Λιστ έπαιξε το κοντσέρτο σε μι ύψωση του Ριχς κι' ύστερα επιδόθηκε ο' έναν αυτοσχεδιασμό, που προκάλεσε την έκπληξη και τον ένθουσιασμό του ακροατηρίου.

Ύστερα από λίγον καιρό χειροκροτήθηκε στο Άιζενστατ, μετά στο Πρεσβούργο και παντού κατέπλησσε το κοινό όχι μονάχα με την άπειρίστη τεχνική του, αλλά και με την πρωτοτυπία του ποιήματός του και με τη βοηθητική καλλιτεχνική του πίστη, που διαπιστωνόταν ο' αυτό του τό παιζιμο. Θεωρούσαν τόσο ξεχωριστά ένδιαφέροντα αυτόν τό νεαρό καλλιτέχνη, ώστε μερικοί άρχοντες ένώθησαν για να του έξασφαλίσουν, για έξη χρόνια, μία έτήσια ύπαρξια που του επέτρεψε να τελειώσει τις μουσικές του σπουδές.

Ο Άνταμ Λιστ σκέφτηκε άρχικά να προτιμήσει για δάσκαλο του γιού του τόν Χοφμελ. Αυτός όμως ζήτησε για τό μαθήματα του μία τόσο ύπερβολική τιμή, ώστε ο πατέρας Λιστ άναγκάστηκε να αναθέσει στον Κόρλ Κζέρνου και στον Ίταλό συνθέτη Άντώνιο Σαλιέρι την τιμή να διδάξουν στον νεαρό Φράντς τό πιάνο και τη θεωρία της μουσικής.

Για να σπουδάσει μ' αυτούς τούς δασκάλους ο Λιστ έμεινε κοντά δυό χρόνια στη Βιέννη.

Ο Κζέρνου, μαθητής του Μπετόβεν κι' ένας από τούς σπάνιους πιανίστες, που, έκείνη την εποχή, έπαιζαν τις μεγάλες συνθέσεις του δασκάλου, ήταν σίγουρα άξιος ν' αλλάξει τη διαπαιδαγώγηση ενός τέτοιου ταλέντου. Στην άρχή δίτασε πολύ

πριν δεχτεί τόν καινούριο του μαθητή, μόλις όμως άκουσε τό Φράντς να παίζει, συγκοτατήθηκε να τού δώσει μαθήματα με πολύ συγκαταβατικά δίδακτρα κι' ύστερα από λίγον καιρό ένδιαφέρθηκε τόσο πολύ γι' αυτό τό παιδί, ώστε δε θέλησε να δεχτεί, άπ' αυτό καμιά άμοιβή. Ύπέβαλε λοιπόν τό Φράντς σε μία μεθοδική και σχολαστική πειθαρχία, που τυραννική για τό άυπόταχτο πνεύμα του, μα έξαιρετικά ώφέλιμη για την τέλεια τεχνική του κατάρτιση.

Σύγκαιρα ο Σαλιέρι έδινε στο νεαρό Φράντς μία έξίσου σύστηρή διδασκαλία της μουσικής θεωρίας που μάθαινε να διαβάζει παρτιτούρες, ν' αναλύει μουσικά έργα και να γράφει χωρίς λάθη. Έτσι ο Λιστ άπόκτησε πολύ σύντομα μία έντελώς ξεχωριστή ικανότητα στην άνάγνωση παρτιτούρας όρχήστρας και σε λίγο έμαθε να παίζει εκ πρώτης όψεως τό πιάνο διαβάζοντας από τέτοιες παρτιτούρες. Γνώρισε επίσης, χάρη στο Σαλιέρι, τά μεγάλα έργα όρχήστρας του Μπετόβεν, που τό έκαμαν βαθιά έντύπωση.

Κατά τη διάρκεια του χειμώνα 1822—1823, ο Φράντς έπαιξε πολλές φορές μπροστά στο Βιεννέζικο μουσικό κοινό κι' είχε την ίδια θριαμβευτική έπιτυχία που γνώρισε στις πόλεις όπου είχε πρωτοπαίζει. Έκείνη την έποχή δέχτηκε την πιο μεγάλη καθιέρωση που μπορούσε να όνειρευτεί ένας καλλιτέχνης: ο Μπετόβεν, ύστερα από έπιμονες παρακλήσεις, δέχτηκε, όχι χωρίς δυσκολία, να πάει ν' άκούσει τό νεαρό δεξιότέχνη. Όταν λοιπόν τόν άκουσε, ένθουσιαστικε τόσο πολύ, ώστε μόλις ο Λιστ σηκώθηκε από τό πιάνο, ο μεγάλος δάσκαλος πήρε τό νεαρό καλλιτέχνη στην άγκαλιά του και τόν φίλησε.

Μετά τη Βιέννη, τό Παρίσι τράβηξε τόν Άνταμ Λιστ και τό γιό του που έλπικε πως θα γινόταν δεχτός στο Κονσερβατοούρ σα μαθητής. Μα, παρ' όλο που η φήμη του νεαρού πανίστα είχε φτάσει πριν άπ' αυτόν στη Γαλλική πρωτεύουσα— και που η φήμη αυτή είχε μεγαλώσει άκόμη πιο πολύ χάρη στις έπιτυχίες τον στα κοντσέρτα που έδωσε, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, στο Στρασβούργο και στο Μόναχο—προ-

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Γράφοντας αυτό το άρθρο πώς να μην αναπολήσω τη μεγάλη φυσιογνωμία του Μωρίς Έμαουέλ:

Αυτός ο σοφός μουσικός, που έναρμόνισε τόσο περίχαρα τα τραγούδια της γενετήρας του έπαρχιας, της Βουργουνδίας, που συνέθεσε την παρτιτούρα του λυρικού δράματος Σαλαμίς, για την Όπερα του Παρισιού, είναι ο συγγραφέας ενός βιβλίου με τίτλο ο 'Αρχαίος ελληνικός χορός σύμφωνα με τα παραστατικά μνημεία, βιβλίο αναγνωρισμένο κύρους. Έξ άλλου ο Λουί Σεσάν, συγγραφέας ενός άλλου βιβλίου, επίσης αξιολογού, με τίτλο ο 'Αρχαίος Έλληνικός χορός, δεν παύει ν' αναφέρει τιμητικά σε κάθε ευκαιρία αυτόν το σοφό προκάτοχό του, το Μωρίς Έμαουέλ.

Μιά και δεν είμαι έλληνας, θέ θα είχα ποτέ την κακή εμπνευση ν' αμφισβητήσω το κύρος αυτών των δυο σοφών μελετητών της 'Αρχαίας Ελλάδας, γι' αυτό άρκομαι να τους ακολουθήσω σ' ότι αφορά την άποψη πως ο χορός ήταν η ίδια ή εκδήλωση ενός πολιτισμού, κρινόντας τον από τη θέση που κατείχε μέσα στην ιδιαιτική και κοινωνική ζωή του ελληνικού λαού.

Το χορό, αυτό το ανάλαφρο, φερωτό και ιερό πράγμα, οι Έλληνες τον είχαν συνταίριασει με την ποίηση και τη μουσική, σ' ένα είδος τριάδας άχωριστης που την άποκαλοῦσαν **Μουσική**.

Ο ποιητής χρησιμοποιείσε μέτρα και πόδες, που η ποικιλία τους άναπακρινόταν στην ποικιλία των ρυθμών του χορού: στο μεγαλοπρεπές βέδισμα μιάς πομπής ταίριαζε ο δάκτυλος, που άποτελείται από μιά κίνηση μακρά και δυο βραχείες· στη ζωρότητα ο τροχάσιος, που άποτελείται από μιά μακρά και μιά βραχεία· στον πολεμικό ένθουσιασμό ο ανάπαιστος, που άποτελείται από δυο βραχείες και μιά μακρά.

Οι ποιητές καταπιάνονταν και μ' ότι άφορούσε το χορό χωρίς να θεωρούν την ανάμειξη τους αυτή ύπομητική. Με τη σύνθεση του χορού και με τις ύποδείξεις που έκαναν στους χορευτές, επενέβαιναν στην τραγωδία όπως κάνει σήμερα ο χορογράφος στο μπαλέτο. Άναφέρεται μάλιστα το παράδειγμα του Σοφοκλή που χόρευε ο ίδιος όταν ύποδούσαν το ρόλο της Ναυσικάς· και τότε επιτυχία είχε στο ρυθμικό παίξιμο της μάχας, όταν ύποδούσαν αυτόν το ρόλο, ώστε άποθεωνόταν κυριολεκτικά από το κοινό.

Η όρηστική των Έλλήνων άναπτύχθηκε άρχικά σαν χορική φόρμα· χοροί κυκλικού, χοροί σ' όρθωγώνιο σχηματισμό, χοροί που βόδιζαν είτε κατά μέτωπο είτε κατά στοίχο, σαν σε λιτανεία. Ο χορευτής κρατιόνταν από τις φούτιες ή από τα χέρια, που πολλές φορές τάδεναν μ' ένα κλαδί πρασινάδας, κι ένώνονταν είτε ο πρώτος με το δεύτερο είτε με τον τρίτο, κ.ο.κ. Ή εικόνα αυτού του είδους χειροδείοματος έπέθηκε σ' ένα λαϊκό χορό της Ίταλίας και της Ελλάδας, την τράτα. Ο χορευτής κρατιόνταν έπισης από τους ώμους, ή από τα φορέματά τους, ή τυλιγόνταν σ' ένα μονοκόμτο, μακρό

και πλατύ ύφασμα. Σε περίπτωση που ή μιμική, έπαιζε μεγάλο ρόλο στο χορό, άπαιτούσε να μένουν λιύτεροι οι βραχιόνες κι οι παλάμες, οι χορευτές κινούνταν χωρισμένοι. Γενικά ο χορός του δράματος άπετελείτο από δεκαπέντε χορευτές. Άντίθετα άπ' ότι γίνεται σ' έμάς, ή ελληνική όρηστική εκδήλωνε κάποιο δισταγμό στο να βάζει να χορεύουν κοντά-κοντά πρόσωπα διαφορετικού φύλου, Παρ' όλο που ο Πλάτων θεωρούσε ότι ο χορός άποτελούσε μέρος της γυμναστικής και δεν είχε άλλο σκοπό άπό την ύγεια του σώματος, ή δεξιότεχνική ύστροφία των κινήσεων κι ή όμορφιά που παρούσιάζε ο χορός μάς δείχνει άρκετά καθαρά με τι πνεύμα πρέπει να μελετήσουμε τις εικονογραφικές παραστάσεις του ελληνικού χορού στα αρχαία άγγελα και στα ειδώλια. Όλες ή σχεδόν όλες μάς παρόχουν ύποδείγματα περισσότερο κινήσεων παρά χορού.

Σ' αότην τη λατρεία της εάστερης και άπλης κίνησης, όρχη κάθε σωματικής γυμναστικής, ο χορός προέθεσε την έκφραση, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ψυχής. Αούτη την έκφραση, οι Έλληνες την έρμήνευαν με τις μάσκες, που φορούσαν στην μαρτύσταση οι ήθοποιοί, και με τις κινήσεις των χεριών. Ή χρήση της μάσκας—που ή έκφραση της έξαρτιόταν άποκλειστικά από την τέχνη του κατασκευαστή της, που δούλευε σύμφωνα με τις ύποδείξεις του χοροδιδασκάλου—είχε σκοπό—σ' όλους τους λαούς που τη χρησιμοποίησαν, άρχινώντας από τους Έλληνες, ως τους Ίνδους, τους Άπαυους και τους Γάλλους του 17ου και του 18ου αιώνα—την άνάκτηση της προσωπικότητας του χορού στο μέλη του σώματος κι όχι στο πρόσωπο. Δείχνει έπισης ένα ύπόλειμμα θρησκευτικής ή κοινωνικής ντροπής, κυρίως στις κοινωνίες όπου ή γυναικεία είχε μείνει, σχετικά με τον άντρα, σε κατάσταση κατωτέρας. Τέλος επιδίδομαι ένα έφε θεατρικής όπτικής για τις παραστάσεις που δινόνταν στο ύπαιθρο, στα μεγάλα θέατρα, όπου ή άπόσταση έμπόδιζε τους θεατές να διακρίνουν τις έκφραστικές μεταπτώσεις του προσώπου των ήθοποιών.

Όσο για τα χέρια κατείχαν στην Έλληνική όρηστική μιά θέση έξαιρετικά σημαντική, που έξ' άλλου άνικαθρεφτίζεται στο λόγο. Συχνά χρησιμοποιούνταν οι Έλληνες τις έκφράσεις χορευτές με τα χέρια, μάλιστα με τα χέρια. Ήπληξαν τότε οι χειρόνομοι, οι χειρόσοφοι, οι δάσκαλοι δηλαδή· κι οι σοφοί της έκφραστικής κίνησης των χεριών. Ο χοροδιδάσκαλος Τηλητής, έγινε έρακιστός έπειθε στην τραγωδία του Σοφοκλή «Έπτά επί Θήβας», έφέρθηκε μιά χειρονομία τόσο έκφραστική, ώστε οι θεατές νόμιζαν πως έβλεπαν να διαδροματίζονται πραγματικά τα γεγονότα που άνέφερε ή άφήηση.

Οι Έλληνες άγαπούσαν το χορό γιατί συνεργάζονταν με την ποίηση και τη μουσική, και ζητούσαν να δηλωώσουν μ' αυτόν το μουσικό χαρακτήρα του έργου, άφο ή μουσική τους δέ διέθετε γι' αυτόν το σκοπό παρά δυο μονάχα όργανα: τον αυλό και κατά δεύτερο

λόγο των κιθάρων. Μά κυρίως τὸν ἀγαποῦσαν γιατί ἦ-
ταν ἀπεικονιστικός, πλαστικός, κι' ἐπέτρεπε στὸν καθέ-
να, ἔστω κι' ἂν δὲν ἤξερε ζωγραφικὴ ἢ πλαστικὴ, νὰ
ζωγραφίσει καὶ νὰ πλάσει στὸ δίσθημα μιὰ ἑνωμὴ
καὶ φευγαλέα εἰκόνα.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ Ἑλληνικὴ ὀρχηστικὴ,
ποῦ εἶχε φτάσει σὸ ὀπέρτατο σημεῖο τελειότητας, παρά-
λληλα μὲ τὴ λυρικὴ τέχνη τῶν χορῶν, μὲ τὸν Πινδύρο,
καὶ τὴ λυρικὴ τέχνη τοῦ δράματος, μὲ τὸν Αἰσχύλο, τὴ
ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ τέχνη, μὲ τὸν Πολύγνωτο
καὶ τὸ Φιδία, ἄρχισαν νὰ παρακαμδαί, ἐπίσης παράλλη-
λα μ' αὐτὰς τὶς τέχνες, ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα π. Χ. Ἡ ἄρ-
χικὴ ἀπὸλλωνία φύση του, ὀπότε τὴν ἐπίδραση τῶν
διονυσιακῶν χορῶν, ποῦ χορεύονταν στὶς ἀδελφότητες
τῶν μυημένων σὲ μυστικιστικὴ λατρεία ξενικῆς προέ-
λευσης. Μά τὴ βοήθεια τῆς ἀναζήτησης δεξιότητων
ἐντυπωσιακῶν κινήσεων οἱ χοροὶ τῆς τραγωδίας, ποῦ
ἀπετελοῦντο ἀπὸ ἐλεύθερους πολίτες, ἔπασαν σ' ἀρη-
στεία κι' ὁ χορὸς ἔγινε ἀποκλειστικὸ κτῆμα τῶν ἐπαγ-
γελματιῶν χορευτῶν. Σιγά-σιγά τὸ μῦθικὸ στοιχεῖο κυ-
ριάρχησε, ἢ παντομίμα ὑποσκελίσαν τὸν καθοστὸ χορὸ
κι' ἡ τριδικὴ ἐνότητα τῆς μουσικῆς, τῆς ποίησης καὶ
τοῦ χοροῦ διασπάστηκε πρὸς ὄφελος μιᾶς ἐξπρессиονι-
στικῆς χορευτικῆς τέχνης.

Ὁ Λοῦ Σεσὸν στηρίζει μιὰ βασικὴ κατάταξη πά-
νω στὸν πολεμικὸ χορὸ καὶ στὸν ἐιρηνικὸ χορὸ. Κι' ὁ
ἴδιος ὁ Πλάτων θεωρεῖ πῶς αὐτοὶ εἶναι οἱ ὠραῖοι χῶ-
ροί. Ὁ φιλόσοφος ξεχωρίζει ἀπ' αὐτούς, τὸν εὐτράπε-
λο καὶ τὸν κομικὸ χορὸ, καθὼς καὶ τοὺς χορούς ποῦ
ἔχουν διονυσιακὸ καὶ ὀργιαστικὸ χαραχτήρα, ὅχι τόσο
γιατὶ τοὺς θεωρεῖ κατώτερους, ὅσο γιατί δὲν ἔχουν πο-
λιτικαῖα ἑνδιαφέρον, δηλαδὴ δὲ συντελοῦν στὴ δια-
παιδαγώγηση τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Γι' αὐτὸ δίνει
μεγάλῃ σημασία στὸν Πυρρίχιο, τὸν πολεμικὸ αὐτὸ
χορὸ, ποῦ σκοπὸς τοῦ ἦταν ν' ἀναπτύσσει τὴ σωματικὴ
διάπλαση τῶν νέων καὶ νὰ τοὺς ἐνθουσιάζει γιὰ τὸν
πόλεμο. Ἡ ὄνομασία του προέρχεται ἀπὸ τὴ λέξη πύρ.
Ὁ πυρρίχιος ἦταν ὁ χορὸς τῶν πολεμιστῶν, ποῦ ἔν-
δυμασία τους εἶχε τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ αἵματος ποῦ
τρέχει ἀπὸ τὴ πληγὴς. Τὸ δρῆμα ποῦ χρησιμοποιού-
σαν ὀ Ἑλλήνες γιὰ νὰ ὑπογράμμισουν τὸν ἑσπερο
καὶ γοργὸ ρυθμὸ αὐτοῦ τοῦ χοροῦ ἦταν ὁ αἰλὸς.

Οἱ γυμνικὸι χοροὶ ἦταν ἐκείνοι ὅπου οἱ χορευτὲς
πετοῦσαν κατὰ γῆς τὴν ἀσπίδα καὶ τὸ ἀκόντιό τους,
ἀρπαζήταξ ἐξαρτήματα τοῦ πυρρίχιου καὶ τὸ κόκκινο
φόρεμά τους, καὶ παρουσιαζόνταν δόλογυμοι, μιμούμε-
νοι μὲ χορευτικὲς κινήσεις τὶς κινήσεις τῆς πάλης καὶ
τῆς πυγμαχίας.

Μὲ τὴ λέξη ἐμμέλεια, ὁ Πλάτων χαρακτηρίζει τὸ
ξετύλιγμα μιᾶς ἁρμονικῆς καὶ σοβαρῆς σειράς χορευ-
τικῶν κινήσεων, ποῦ ταίριαζαν στὶς θρησκευτικὲς πομ-
πές, στοὺς σχηματισμούς τοῦ χοροῦ τῆς τραγωδίας,
στοὺς Παρθενίους χορούς, ποῦ χορεύονταν ἀπὸ νεα-
ρὲς παρθένες πρὸς τιμὴν διαφόρων θεοτήτων, τῶν ὤ-
ρες, ποῦ χορεύονταν μὲ ἀλληλοπλεγμένα χέρια, στὸ χο-
ρὸ τῶν πελοποπόνων παρθένων καὶ τῶν Καρατιδῶν.

Οἱ ὀρχηστικὸι χοροὶ, οἱ χοροὶ τῶν λαϊκῶν πανη-
γυριῶν καὶ τοῦ θεάτρου, οἱ χοροὶ τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς
ποῦ χορεύονταν στὴ γέννηση, στὸ γάμο, καὶ γενικὰ κατὰ
γλέντια καὶ στὶς λαϊκὲς ὁμαδικὲς διασκεδάσεις, ἔδωσαν
στοὺς μελετητὲς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας τὴν εὐκαιρία
νὰ γνωρίσουν ἕνα σωρὸ ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες τῶν
ἠθῶν καὶ τῶν ἔθιμων τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Μά ὅσο κι' ἂν μοῦ ἐμπνέουν ἀπόλυτὴ ἐμπιστοσύνη

οἱ σοφοὶ Ἑλληνιστὲς Μωρίς Ἑμμανουὲλ καὶ Λοῦι Σε-
σὸν δὲν τοποθετοῦν τὸν ἄρχαιο Ἑλληνικὸ χορὸ στὸ
πλαῖο ἐνὸς πολιτισμοῦ, τόσο γίνονται ἐπιφουλοχτικὲς
ὅταν τοὺς ἀκούω νὰ διατείνονται πῶς ξαναβρῆκαν σ'
αὐτὸν τὸ χορὸ τὰ κῶρια στοιχεῖα τοῦ σύγχρονου μᾶς
κλασικοῦ χοροῦ.

Οἱ ἐπαγγελματίες χορευτὲς ποῦ μὲ συνόδεψαν στὶς
ἐπισκέψεις μου στὸ Μουσεῖο τοῦ Λοῦβρου, ἔμεναν σκε-
πτικοὶ ὕστερα ἀπὸ μιὰ πολλὴ στοχαστικὴ συγκριτικὴ με-
λέτη τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς σημερινῆς τεχνικῆς τοῦ χο-
ροῦ. Πάντως δὲν μετροῦν ν' ὀρνηθοῦν, πῶς, εἴτε ἀπὸ
διαίσθηση εἴτε ἀπὸ συλλογισμό, βρίσκουν στὶς γλυπτι-
κὲς καὶ ζωγραφικὲς πορσεστάσεις ὁρισμένε τεχνικὲς
διαπιστώσεις, ποῦ τὶς μεταφέρουμε ἐδῶ: τὰ πόδια, ση-
τηγμένα στὸ ἔδαφος μὲ ὄλο τὸ πέλμα, δείχνουν πῶς
μᾶλλον βαδίζονταν παρά χορεύονταν τὸ ἕνα πόδι
σηκώνεται, ἀνασηκώνεται συγκαίρως κι' ἡ φτέρνα τοῦ
ἄλλου ποδὸ σπάνια βρίσκουμε ἕνα μισοανασηκῶμα
στὴν ἄκρη τῶν δαχτύλων τοῦ ποδιοῦ. Ὅσο γιὰ τὶς χο-
ρευτικὲς φιογούρες, σὲ στάση ἢ σὲ περπάτημα πάνω στὶς
μύτες τῶν ποδιῶν ποῦ παροδεχεται ὁ Μωρίς Ἑμμανου-
ὲλ, δὲ βρίσκουμε κανένα ἴχνος τους, παρά μόνον ὁ ἕ-
να ἀγλαμτάκι τῆς Τανάγρας, ποῦ μπορεῖ νὰ παριστά-
νει καὶ μιὰ ἱπτάμενη μορφή, ποῦ πετᾶται ἀγγίζει μὲ
τὸ μεγάλο δαχτύλο τοῦ ποδιοῦ τῆς τὸ ἔδαφος. Ἐπειτα
ὁ χορὸς στὶς μύτες τῶν ποδιῶν εἶναι ἀδύνατος χωρὶς
τὸ εἰδικὸ ὀδόχημα ποῦ χρησιμοποιοῦν γι' αὐτὸν τὸ χο-
ρὸ. Τὰ πόδια ὁμοῦ τῶν χορευτριῶν, ὅπως τὰ βλέπουμε
στὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, εἶναι γενικὰ γυμνά Ἐκεῖνο ποῦ
διαπιστώνουμε ἀκόμη εἶναι, ὅτι οἱ χορευτὲς τότε ἔ-
καναν κατάχρηση τῶν στροβιλισμοῦ, γιατί ἔτσι ἔβδιναν
στὰ φορεμάτα τους ἁρμονικὲς γραμμὲς κι' ἀποκάλυ-
πταν τὶς ὁμορφίες τοῦ κορμιοῦ τους.

Οἱ ἐρμηγεῖες τῶν Ἑλληνιστῶν ποῦ ἀναφέραμε, ὀ-
φείλονται στὸ ὅτι δίνουν πάρα πολλὴ σημασία στὶς ζω-
γραφικὲς ἢ γλυπτὲς ἀπεικονίσεις τῶν ἀρχαίων Ἑλλη-
νικῶν χορῶν. Καὶ στὶς ἐρμηγεῖες τῶν αὐτῶν τοῦ ἐν-
θερρύνει ὁ Ἀθῆναίος, ποῦ γράφει: «τὰ ἀρχαῖα ἀγάλμα-
τα εἶναι γιὰ μᾶς μνημεῖα τῶν ἀρχαίω χορῶν». Μά μί-
α τέτοια ἐκδοχὴ προδίδει μιὰ ὄχι σωστὴ ἀντίληψη τῶν
πλαστικῶν τεχνῶν. Γιὰ τοὺς γλύπτες, ὅπως καὶ γιὰ
τοὺς ζωγράφους, ὅσο στενὲς κι' ἂν εἶναι οἱ σχέσεις
τους μὲ τὸν κόσμὸ τῶν χορευτῶν καὶ τῶν χορευτριῶν,
ὁ χορὸς δὲν εἶναι πρᾶ ἕνα θέμα ποῦ σ' αὐτὸ βασί-
ζουν μιὰ σειρά ἀπὸ μεταλλαγῆς χρωμάτων καὶ ἀξιών.
Ἡ γλυπτικὴ κι' ἡ ζωγραφικὴ τοὺς ἐνδιαφέρουν περὶ-
σσότερο ἀπὸ τὸ χορὸ κι' οἱ νόμοι τῆς τέχνης τους περὶ-
σσότερο ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς χορευτικῆς τέχνης. Πρὶν μᾶς
πληροφορήσουν γιὰ μιὰ ὀποιαδήποτε φιογούρα ἢ βῆμα
τοῦ χοροῦ, ὀπακοῦν πρῶτα στὴν ἐμπειροσὴ τοῦ σᾶν
καλλινέχνης τοῦ χροστήρα ἢ τῆς οὐλῆς. Ὅσο προσε-
χτικά κι' ἂν κοίταξαι τὰ ἀγάλματα, τὰ ζωγραφισμένα
ἀγγεῖα καὶ τὰ εἰδώλια τῆς ἀρχαιότητας, δὲν εἶδα κατ'
ἀρχὴν, κι' αὐτὸ εἶναι πρὸς τιμὴν τοῦ θεμιουργοῦ των,
παρὰ μιὰ πλαστικὴ ἢ διακοσμητικὴ κατασκευὴ. Ἡ κί-
νηση τοῦ χοροῦ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πρόφαση γιὰ ν' ἀ-
ποτυπώσει ὄψεις πενχτές στὰ φορεμάτα καὶ ν' ἀναδεί-
ξει τὶς πλαστικὲς γραμμὲς τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ. Ὁ
καλλιτέχνης παίρνει πάντα γιὰ μοντέλα του κορμιά μὲ
καλοσηματισμένα μούσκολα. Καὶ τὰ παρουσιάζει μὲ
φυσικὲς στάσεις ὄριες καὶ σωστὲς. Ἡ κάθῃ μιὰ ἀπ' αὐ-
τὲς τὶς στάσεις, εἶναι διαβητικὴ μὲ ὀ καλλιτέχνη τὴν
ἀρπάξει μὲσ ἀπὸ μιὰ διαβητικὴ κίνηση καὶ τὴν ἀκίνη-
τοποιεῖ. Τὸ νὰ τὴ θεωροῦμε λαϊπὸν σᾶν κάτι ὀριστικὸ
καὶ σταθερὸ, εἶναι αἰὰ νὰ κάνουμε ἔργο ζωγράφου ἢ
γλύπτῃ κι' ὄχι χορογράφου.

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΒΕΡΝΤΙ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Οταν ο Γκιουζέπε Βέρντι πέθανε στο Μιλάνο, στις 27 Ιανουαρίου 1901, ήταν αναμφισβήτητο ο μονάρχης του Ιταλικού λυρικού θεάτρου. Γεννήθηκε στο χωριό Ρόνκολε της κοινότητας του Μπουσέτο (επαρχίας της Πάρμας), στις 10 'Οκτωβρίου του 1813, κι' από πολύ νέος έδειξε αξιόλογο δείγματα τών μουσικών του χαρισιμάτων, κι' είναι τερατώδες το γεγονός ότι η εξεταστική επιτροπή του 'Ωδείου του Μιλάνου τον απέρριψε στις εισαγωγικές εξετάσεις του επειδή βρήκε... πώς δεν είχε κανένα αξιόλογο μουσικό χάρσιμο!

Τη θεατρική παραγωγή του Βέρντι μπορούμε να τη χωρίσουμε σε τριών λογιών «τεχνοτροπίες»: η πρώτη άρχιζει με την πρώτη του όπερα: **Oberio conle' di San Bonifacio**, που τόν έκαμε γνωστό στα 1840, και τελειώνει με τη **Λουίζα Miller** (1849): η δεύτερη άρχιζει με το **Rigoletto** (1851) και τελειώνει με την **Αίδα** (1871), κι' η τρίτη άρχιζει με τις όπερες **Otello** (1887) και **Falstaff** (1893) και τελειώνει με το **Requiem** και τους **Laudi alla Vergine**. Στη δεύτερη του «τεχνοτροπία» βρισκουμε την τελευταίη έκφραση της αυθόδημης κι' αποκλειστικά Ιταλικής Ιδιοφυίας του.

Ο Βέρντι είναι σίγουρα ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες της θεατρικής τέχνης του 19ου αιώνα. Στην άρχη της σταδιοδρομίας του, πού εντοχιστώδης Παρά ροφιάντος, ύφιστατο ακόμη την έπιρροή της πολιτικής μελοδραματικής αντίληψης, πού του είχαν κληροδοτήσει οι προκάτοχοι του προικισμένος όμως μ' ανεξάντλητη μελωδική φλέβα, στερέρους ούνοτητα την προσωπικότητά του με μιά τεχνοτροπία πύ ρωμωλέα και δραματική.

Η έκλογη τών λιμπρέτων στις πρώτες του όπερες δεν ήταν πάντα πετυχημένη (τό λιμπρέτο μάλιστα της όπερας του Μάκβεθ είναι πραγματική καρικατούρα του άριστουργήματος του Σαίξπηρ), δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε πώς η συνήθεες της έποχης έκείνης τόν ανάγκυζαν να γράφει μιά ρομάντσα γιά κάθε όρπιστα, οο-πράνο, τενόρο κλπ.

Κι'α τη διάρκεια της δοξασμένης του σταδιοδρομίας, ο Βέρντι τελειοποίησε την αισθητική και τη φόρμα τών έργων του, γιά να φτάσει στα θαύματα της γερωνικής του ηλικίας: τόν 'Οθέλλο και το Φάλσταφ, πού τόν εξελιώνουν πέρα γιά πέρα γιά το Μάκβεθ, πού ήταν τό νε ινικό του αμάρτημο. Τραγουδισσε την 'Ιταλία έκείνης της έποχης, και μάλιστα την τραγουδισσε όχι μονάχα ως μουσικός αλλά και σαν πατριώτης, δείχνοντας έτσι πώς ήταν τόσο μεγάλος μουσικός όσο και μεγάλος 'Ιταλός.

Είναι προφανές πώς όσο ζούσε ο Βέρντι δεν είχε, γιαιτ δεν ήταν δυνατό να έχει, αντίπαλους στην 'Ιταλία. Κι' όμως, πριν πεθάνει, μερικοί συνθέτες είχαν καθιερωθεί με μερικά έργα τους πού είχαν άποχτήσει την Ανάμεια του κοινού.

Η Ανάμεια σ' αυτός ο 'Αρρίγκο Μπόιτο (1842-1918), πού είχε γίνει φίλος και συνεργάτης του Βέρντι (του έγραψε τό λιμπρέτο του 'Οθέλλου και το Φάλσταφ), είχε ήδη ανεβάσει στα 1868 στη Σκόλα, την δ-

περά του **Mefistofele**, πού δεν είχε κανιά έπιτυχία. Μά τό 1875 πού ζαναπαίχτηκε στη Μπλόδο, η όπερα αυτή σημείωσε πραγματικό θρίαμβο, κι' από τότε ζειμει στο παγκόσμιο ρεπερτόριο. Το έργο αυτό, πολύ άνισοα και με μέτριο μουσικό έδιαφέρον, σημειώνει την προσπάθεια του Μπόιτο νά στραφεί πρós μιά καινούρια φόρμα θεατρικής τέχνης.

Ένας άλλος συνθέτης, πολύ πύ άξιος από τό Μπόιτο, στάθηκε θύμα της συντριπτικής παντοδυναμίας του Βέρντι: ο 'Αμλκόρε Πονκιέλι (1834—1884), πού πρωτοεμφανίστηκε στην Κρεμόνα με την όπερά του **I promessi sposi**, τό 1856, και πύ η **Gloconda** του, σέ λιμπρέτο του Μπόιτο, άπόχτησε όμισώς την όνοια του κοινού και πρέπει να όμολογήσουμε, κρινοντας άντινεμικικά, πώς έχει την ίδια άξία με πολλές δημοφιλείς όπερες του Βέρντι.

Τέλος, ένας άλλος συνθέτης, ο 'Αλφρέντι Καταλάνι (1854—1891) στάθηκε κι' αυτός θύμα αυτής της βερντιανής έποχης, πού σίγουρα τόν έμπόδισε ν' άποχτήσει, όπως τό όριζε, τη δόξα και τις τιμές πού θα του δέλιζαν γιά όρισμένες του όπερες και προπάντων γιά ένα άριστόργημα: τη **Wally**, πού παραστάθηκε στο 1892. Ο Καταλάνι, πού είχε σπουδάσει στα 'Ωδεία του Πορισού και του Μιλάνου, είχε ανεβάσει πύ πρώην στο Τουρινό τις όπερες του **Eddo**, στα 1880, και **Loreley**, στα 1890.

Μά την ίδια έποχη είχαν φανεί δυο νεαροί μουσικοί: ο **Πιέτρο Μασκάνι**, (1863—1945) πού, χάρη σ' ένα διαγωνισμό, άναδείχτηκε με την **Cavalleria Rusticana**, στα 1890, κι' ο **Τζάκκομο Πουτσίνι** (1858—1924) πού, με τό τις όπερές του **Villi** και **Edgar**, καθιερώθηκε με τά έργα του **Manon Lescaul**, **La Vie de bohème**, **Tosca** και **Madame Butterfly**.

Με την όπερα **Cavalleria Rusticana** του Μασκάνι έγκαινιάεται η μελοδραματική τέχνη, πού την όνόμασαν «Βερντιτική η ρεαλιστική». Ο Μασκάνι, μετά την **Cavalleria**, έγραψε κι' άλλες όπερες, πού δεν είχαν όμως τις έπιτυχία της πρώτης και πού ανάμεσα τους ξεχωρίζουν μονάχα οι **Iris** και **Isobeau**.

Ο σύγχρονός του Ρουτζιέρο Λεονκαβάλλο (1858-1919), έγινε διάσημος με την όπερά του **I Pagliacci** (1892). Η **Καβαλλερία** κι' οι **Παλιάντσι**, σάν Σιμαίτες άδερφές, έκομαν και κάνουν τό γύρο του κόσμου, χωρίς να δείχνουν πώς έχουν σκοπό να σταματήσουν κάποτε... Ο Λεονκαβάλλο ήταν μαθητής του 'Ωδείου της Νεάπολης. Η πρώτη του όπερα **Chatterton**, γραμμένη σέ δικό του λιμπρέτο βγαλμένο από τό έργο τό Γάλλου ποιητή 'Αλφρέδου ντε Βινύ, παραστάθηκε στη Ρώμη τό 1896. Ύστερα από έναν καινού το με τόν έκδότη Ρικόντι, ο Λεονκαβάλλο έγραψε γιά τόν αντίπαλο του Ρικόντι έκδότη Σαντζόνιο τη δίπραχτη όπερα **Παλιάντσι**, πού πρωτοπαίχτηκε στο Μιλάνο, στα 1892, κι' έγινε δεχτή από τό κοινό μ' έξολλες εκδηλώσεις ένθουσιασμού, κι' από τότε συνεχίζει ως σήμερα πύ λαμπρή διεθνή σταδιοδρομία. Οι άλλες του όπερες **La Bohème** (Βενετία, 1897) και **Zaza** (Milano 1900) δεν είχαν αξιόλογη έπιτυχία.

Ο Βασίλειος Άλβέρτος Φρανκέτι (1860-1942) είχε αποκτήσει κάποια φήμη την, πρό το 1914-1918) προπολεμική περίοδο, με μέτριες όπερές του *Asraël* (1888), *Cristophoro Colombo* (1892), *Germania* (1902) και *La Figlia di Jorio* (1906), πάνω στην δόνηση τραγωδία του Γκαμριέλε Νι' Άνουνίσιο, όπου εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, δε μπόρεσε ο συνθέτης ν' αποδώσει την όπεροχη ποιητική της πνοή.

Ο Ουμβέρτος Τζιορντάνο (γεννήθηκε στο Φότζιο στα 1867) είχε δάσκαλο τόν Π. Σερράο στο Ώδειο της Νεάπολης. Το πρώτο του έργο *Maia Vibia*, παίχτηκε στη Ρώμη στα 1892 χωρίς μεγάλη επιτυχία. Άκολούθησαν οι όπερές του *Regina Diaz* (Νεάπολη, 1894), *André Chenier* (Μιλάνο, 1896) και *Fedora* (Μιλάνο, 1898), που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και πήραν όριστική θέση στο παγκόσμιο ρεπερτόριο. Έκτός απ' αυτές τις επερες έγραψε κι άλλες, που σημείωσαν μικρότερη επιτυχία και που ανάμεσα τους ξεχωρίζει η *Siberia* (Μιλάνο 1903).

Τέλος πρέπει ν' αναφέρουμε ακόμη το Φραντσέσκο Ταϊλέα (γεννήθηκε στα 1866) που, στην όπερά του *Adriano Lecoultreur* έδειξε αξιόλογα χαρίσματα τόσο σε συνθέτης όσο και σόν ένορχηστρητής.

Όλοι αυτοί οι συνθέτες που αναφέρουμε και που λάμπησαν το Ιταλικό λυρικό θέατρο, ήταν ήβη γνωστοί όταν πέθανε ο Βέρντι.

Ο 'Ιταλο Μοντεμέτζι (1875), συνθέτης της όπερας *L' Amore del Re, no*, που είχε μεγάλη επιτυχία στην 'Ιταλία και στο έξωτερικό, ιδίως στην Άμερική. Ο Έρμάνο Βόλφ-Φερράρι, γεννήθηκε στη Βενετία στα 1876. Αυτοδίδαχτος στην άρχη, πήρε όργοντα μαθήματα από το Ραϊνμπεργκερ στο Μόναχο, από το 1893 ως το 1895. Στα 1902 έγινε διευθυντής του Ώδειου «Λόκειο Μπενενέτο Μαρτσέλλο» στη Βενετία, κι έμεινε σ' αυτήν τη θέση ως το 1912. Στο θέατρο αυτής της πόλης είχε δώσει, στα 1889, την πρώτη όπερά του *Salamite*. Ο Βόλφ-Φερράρι έχει επιδοθεί στο έλαφρό θεατρικό είδος του Γκολκόντι με τις όπερές του *Le Donne curiose* (Μόναχο, 1903), *Il quattro Rusticelli* (Μόναχο, 1906), *il Segreto di Susanna* (Μόναχο 1908) κ. ά. Ο Φράνκο Άλφάνο (1876), έξαιρετος μουσικός συνθέτης συμφωνικής, μουσικής έγραψε τα έργα *Resurrezione*, *il Principe Zilah*, *la Leggenda di Sakuntala* κ. ά.

Ο Όττορινο Ρεσπίγκι (1879-1936) έγινε διάσημος με δυο του συμφωνικά ποιήματα: *Fantone di Roma* (1917) και *Pini di Roma* (1924), που λάμπησαν πάντα στο διεθνές ρεπερτόριο. Ήταν μαθητής του Μαρτούτσι στο «Μουσικό Λύκειο» της γενεϊράς του πόλης Μπολόνιας, πριν σπουδάσει στην Πετρούπολη και στο Βερολίνο, κάτω από την καθοδήγηση του Ρίμσκυ-Κόρσακωφ και του Μάξ Μπρούχ. Οι όπερες που έγραψε ο Ρεσπίγκι δεν είχαν την ίδια επιτυχία με τα συμφωνικά του έργα. Πάντως πρέπει να αναφέρουμε μερικές απ' αυτές όπως τις: *Semirama*, *la Campaia sommersa*, *Maria Egiziana*, κ. ά.

Με το Ρεσπίγκι τελειώνει ή μετά το Βέρντι μουσική περίοδος κι' ή δόξα του «βεριστικού» θεάτρο.

Πριν φτάσουμε στον 'Ιντερραμπάνο Πιτσέτι, που ξεκινάει μια καινούρια Ιταλική λυρική τέχνη, πρέπει

ν' αναφέρουμε μερικούς αξιόλογους συνθέτες μιας ένδοξης περιόδου:

Ο Βιντσέντζο Τομαζίνι (γεννήθηκε στη Ρώμη στα 1880) μαθήτης του Μάξ Μπρούχ, είναι συνθέτης αξιόλογης συμφωνικής μουσικής και δισκοκράσε μ' έξαιρετική επιτυχία, για τα μπαλέτα του Ντγκαϊκέφ, έργα του Σκορλάτι. Καντά σ' αυτόν πρέπει ν' αναφέρουμε τους Τζ. Κ. Παριμπένι, Ρ. Πικ-Μαντζιαγκάλλι και Φελίσε Λατούαζα (γεννήθηκαν κι' οι τρεις στα 1882) συνθέτες θεατρικής και συμφωνικής μουσικής, καθώς και τους Φραντσέσκο Σαντολικουίντο (1881) και Ρικάρντο Ζαντονά (1883) που το έργο του *Francesca da Rimini*, έμπνυσμένο από την δόνηση τραγωδία του νι' Άνουνίσιο, είναι έξαιρετικά πετυχημένο. Πρέπει επίσης ν' αναφέρουμε και τους Βιτταντίνι, Λαουτίνι και Βίκτορ ντέ Σάμπατα (1892) διάσημο διευθυντή όρχηστρας και συνθέτη μιας όπερας *Macigno* (Σκόλο, 1917) κι' αξιόλογης συμφωνικής μουσικής.

Ο 'Ιντερραμπάνο Πιτσέτι (γεννήθηκε στην Πάρμα στα 1881) είναι σήμερα ο πιο χαροχτηριστικός εκπρόσωπος της νέας μορφής της Ιταλικής λυρικής τέχνης. Η όπερά του *Fedra*, γραμμένη πάνω στην δόνηση τραγωδία του Νι' Άνουνίσιο, είναι ένα από τα πιο σημαντικά και πρωτότυπα έργα του 20ού αιώνα. Οι άλλες του όπερες *Debora e Jaele*, *Fra Gherardo*, *lo Straniero* και *Orseolo*, δεν παρουσιάζουν την ίδια αξία.

Ο Τζιάν-Φραντσέσκο Μαλιπiero (Βενετία, 1882) έπληρώθηκε επίσης στο διεθνές μουσικό κοινό με αξιόλογες συνθέσεις του διαφόρου είδους: όπερες και έργα συμφωνικής μουσικής.

Τέλος ο 'Άλφρεντο Καζέλλα (Τουρινό 1883-1947) διάσημος πιανίστας και συνθέτης, μουσικολόγος και παιδαγωγός, έθεωρείτο στην 'Ιταλία και στο έξωτερικό σαν ένας από τους πιο μαχητικούς μουσικούς. Αφού δέχτηκε, στα νιάτα του, την πολύτιμη διδασκαλία του Ζεντόλζ και του Φωρέ, στη Γαλλία, κι' έξέτιμησε τη φιλία που του χάρισαν ο Ραβέλ κι' ο Ένικόμο, γύρισε τις πλάτες του στο παρελθόν του και μπήκε σ' έναν καινούριο δρόμο που ονομάζεται νεοκλασικός. Αυτή όμως ή καινούρια αντίληψη του έπιδέχεται αντίρρησης και δεν καταφέρνει να πείσει όλο τόν κόσμο. Ο Καζέλλα έχει γράψει μια όπερα, συμφωνική μουσική και μουσική δοματιού.

Είναι δύσκολο, την ώρα αυτή, να σχηματίσουμε γνώμες και προβλήσεις για το μέλλον αυτής της καινούριας τέχνης. Πάντως πρέπει να έλπίζουμε πως θα πετύχει γιαν το μελόδραμα, στην πατρον δράστη φόρμα του, δεν ανταποκρίνεται πιά στις απαιτήσεις της σημερινής εποχής. Γι' αυτό, χωρίς να φανόζουμε ύπερβολικά αισιόδοξοι, μπορούμε να ύπολογίζουμε στην αξία μιας μελλοντικής γενιάς, που θα πρέπει και θα όφειλει να πάρει τη θέση της στην αύριανή μουσική.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Έλθησαν δυο νέα βιβλία του Κυριού ποιητού Κ. Κ. Χρυσάνθη με τίτλο «Ωδές τών καπνινών πλοισμάτων» και «Αποθώωση και Χορικά».

Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

Ἡ Ψυχολογία τῆς Μουσικῆς, σχεδόν ἄγνωστη στὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ μόλις πρὸ ὀλίγων ἐτῶν ἄρχισε νὰ διαδίδεται καὶ στὴν Εὐρώπη, εἶναι ἡ ἐπιστῆμὴ τῆς μουσικῆς, καταληπτὴ ἀπ' ὅλους, ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν ὀνομάσωμε μὲ μιὰ λέξι, Μουσικολογία, καὶ ποὺ προορίζεται νὰ κἀν τοὺς μουσικοὺς βαθύτερους γινώστες τῶν μουσικῶν τῆς τέχνης τους, καὶ νὰ γυφωρῶσι τὸ μεγάλο χάσμα ποὺ χωρίζει ἐκείνους ποὺ δὲν γνωρίζουν οὔτε τὸ πεντάγραμμο ἀπὸ τὰ μυστήρια τῆς ὡραιότερης καὶ γλυκύτερης τέχνης.

Αὐτὸ μοῦ ἐπιτρέπει νὰ δώσω, ἀπὸ τὶς στήλες αὐτές, μερικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐβιάζεθα μῆσα ἀπὸ μακροχρόνιες μελέτες μου ἐπάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα σὺν μελέτηματα ποὺ μπορεῖ νὰ τὰ δεχθῆ κάθε ἀναγνώστης, χωρὶς ν' ἀπαιτεῖται καμμία ἰδιαιτέρη εἰδικὴ πρόγνωση.

Ὅπως ὁ Λόγος μὲ τὰ μέσα του, τὶς λέξεις, ὀνομάζει καὶ περιγράφει τὰ ἀντικείμενα τῶν ἐντυπώσεων καὶ καταστάσεων ποὺ δέχεται, παθαίνει καὶ ἐνεργεῖ ἡ ἀσθησις μας, ἔτσι καὶ ἡ Μουσικὴ μὲ τὰ μέσα τῆς, τὶς διάφορες δόξητες τῶν ἤχων, καὶ τὶς ποικιλίες τῶν ρυθμῶν καὶ τῶν χρωματισμῶν, περιγράφει, μὲ διαφορετικὸ τρόπο, τὰ ἴδια περίπου ἀντικείμενα ποὺ περιγράφει ὁ λόγος.

Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς περιγραφῆς, ποὺ καταρθάνουν ὁ λόγος καὶ ἡ μουσικὴ, εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιον στὴν ἀνθρώπινη διάνοια, ἀνεξαρτήτως ἀν μεταχειρίζονται διαφορετικὰ μέσα. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ ἀναφέρεται δὴ ὅλοκληρο, στὴν ἐλεύθερῃ ἀνάμιση κάθε ἀντικείμενου τῶν ἐντυπώσεων καὶ καταστάσεων μας κατὰ τὴν περιγραφή του ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς, ἐνῶ χωρὶς αὐτὴν τὴν περιγραφή εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀνάμιση ὁποιασδήποτε ἐντύπωσις ἢ καταστάσεως τοῦ πορλεθόντος μας, ποὺ δὲν ὄφισαται πλέον ἐνεργητικὰ στὴν ἀσθησὴ μας.

Ἐτοῖς ἡ Μουσικὴ καὶ ὁ Λόγος ἀπὸ τὶς ὀρχές τῆς πρώτης ἐμφανισιάς τους μὲ τὴν γένεση τοῦ ἀνθρώπου, συνεπλήρωσαν τὴν μεγαλύτερη φυσικὴ ἑλλειψίση ποὺ παρουσιάζει ἡ διάνοια τῶν ζῶων, ἐλευθερώνοντας τὸν ὄντο ἀπὸ τὸ κατ. θλιπτικὸ καὶ καταναγκαστικὸ περιορισμὸ τοῦ οἷς ἐντύπωσις καὶ καταστάσεις τοῦ πορτότος καὶ ἀποδίδοντας σ' αὐτὸν ἐλεύθερη βουλευτικὴ ἐνέργεια, νὰ ἀνακαλῆ ὅποτε τὸ θέλησι, τὴν ἀνάμιση τῶν ἐντυπώσεων καὶ καταστάσεων τοῦ πορλεθόντος ποὺ δὲν ὑπάρχουν πλέον στὴν ἀσθησὴ του, μὲ τὸ ἄπλο μέσο τὴν περιγραφή τους μὲ τὰ μέσα καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς.

Αὐτὴν τὴν στιγμή ἐγὼ μοζὶ μὲ τὸν σκόλο μου βλέπουμε τὴν καταγιδο. Ὁ σκόλος μου δὲν θά ξαναθυμῆθῆ τὴν καταγιδο ἐὰν δὲ θῆ μπροστὰ του παραπλήσια καὶ σχετικά μ' αὐτὴν σημάδια ποὺ θά τὸν κἀνουν νὰ θυμῆθῆ καὶ νὰ τὴν διασθῆσθῆ. Ἡ ἀνθρώπινη ὑπεροχὴ, ποὺ διαγράφεται δὴ ὅλοκληρη σὸ ὅτι μπορῶ νὰ ξαναθυμῆθῶ τὴν καταγιδο καὶ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐντύπωσι,

ὀποτεδήποτε τὸ θελήσω, ὀνομάζοντάς τῃ καὶ περιγράφοντάς τῃ μὲ τὰ μέσα τοῦ λόγου ἢ μὲ τὰ μέσα τῆς μουσικῆς.

Οἱ ἐντυπώσεις καὶ οἱ καταστάσεις τοῦ πορτότος εἶναι πραγματικὲς καὶ ἐνεργητικὲς, ἐνῶ οἱ ἀνομήσις τῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν καταστάσεων εἶναι τέλειες ἢ ἀτελεῖς ἀναπαραστάσεις τους, ποὺ τὶς δημιουργεῖ μὲ μηχανικὸ τρόπο ἡ διάνοια μας καὶ ποὺ παρουσιάζονται παθητικὰ καὶ ὄχι ἐνεργητικὰ στὴν ἀσθησὴ μας προκαλόντας μηχανικὰ καὶ παθητικὰ ἀισθήματα ποὺ πλησιάζουν στὴν ἔντασι καὶ σὶθ' δόνομη τῶν πραγματικῶν καὶ ἐνεργητικῶν ἀισθημάτων τῶν ἐντυπώσεων καὶ καταστάσεων τοῦ πορτότος, ἀναλόγως μὲ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν μέσων τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς, ποὺ τὶς περιγράφουν.

Ἐτοῖς διακρίνωμε πραγματικὲς καὶ ἐνεργητικὲς ἐντυπώσεις καὶ καταστάσεις τοῦ πορτότος ποὺ γεννοῦν πραγματικὰ καὶ ἐνεργητικὰ ἀισθήματα καὶ μηχανικὲς καὶ παθητικὲς ἐντυπώσεις δημιουργούμενες ἀπὸ τὰ περιγραφικὰ μέσα τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς ποὺ γεννοῦν μηχανικὰ καὶ παθητικὰ ἀισθήματα.

Τὰ μέσα τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς περιγράφουν μὲ διαφορετικοὺς τρόπους τὰ ἴδια περίπου ἀντικείμενα τῶν ἐντυπώσεων καὶ καταστάσεων μας μὲ κοινὸ σκοπὸ τους νὰ γεννήσουν στὴν διάνοια μηχανικὰ καὶ παθητικὰ ἀισθήματα ἴσα ὅς ἔντασι καὶ ὄνομη μὲ τὰ πραγματικὰ καὶ ἐνεργητικὰ, ποὺ τὸ καταρθάνουν μὲ τὴν αὐτὴν προσπάθεια ἐπάνω στὴν ἐξέλιξη τῆς περιγραφικῆς καὶ ἐκφραστικῆς δυνάμεως τῶν μέσων ποὺ μεταχειρίζονται.

Συνεπῶς τὸ πρῶτο μᾶθημα ἀναφέρεται σὸ νὰ διακρίνωμε τὴν ἐκφραστικὴ καὶ περιγραφικὴ δύναμη τῶν μέσων τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς καὶ νὰ ἐξετάσωμε τὸ πόσο καὶ κατὰ πόσο αὐτὰ πετυχαίνουν τὸν κοινὸ σκοπὸ ποὺ ἐπιδοκῶν.

Οἱ περιγραφῆς τῆς καταγιδοῦς μὲ τὰ μέσα τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὸν Μπετόβεν στὴν δῆ του Συμφωνία, ἀπὸ τὸν Ροσσίνι στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Γουλιέλμου Τέλλου, ἀπὸ τὸν Βάγνερ στὸν Ἰπτάμενο Ὀλλανδῶ καὶ ἀπὸ τὸν Βέρδι στὸν Ριγολέττο, σὺν προοίμιό τῆς σκηνῆς τῆς δολοφονίας τοῦ Δουκῆ ἀπὸ τὸν ληστὴ Σπαρφοῦταϊε, ὑπερέχουν φαιερὰ ἀπὸ κάθε ἄλλη περιγραφή ποὺ ἐπιχίρισε ὁ λόγος, πράγμα ποὺ ἀποδεικνύει μὲ τρανὸ τρόπο, ὅτι τὰ ρυθμικὰ καὶ ἡχηρὰ ἀντικείμενα περιγράφονται καλύτερα ἀπὸ τὴν μουσικὴ.

Ἄλλὰ ἡ περιγραφικὴ δύναμη τῆς μουσικῆς δὲν μειονεκτεῖ καὶ σ' ἄλλα πολλὰ ἀντικείμενα ποὺ δὲν εἶναι καθόλου ρυθμικὰ καὶ ἡχηρὰ, ἀλλὰ δείχνει ἀπερίοριστη ὑπεροχὴ καὶ σ' αὐτὰ τὰ ὑποκειμενικὰ, ὅπως εἶναι ὅλες οἱ καταστάσεις τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἡ θλίψη, ἡ χαρὰ, ἡ ἀγάπη, ἡ ἀγωνία, ἡ ἀπογοήτευσι, ἡ ἐλπίδα. Ποιὰς ὅμοιος σὶθ' χαρὰ, μπορεῖ νὰ παραβληθῆ μὲ τὴν μουσικὴ τῆς χαρὰς σὸ φινάλε τῆς 9ης συμφωνίας τοῦ Μπετό-

βεν; Το όνομνο ποίημα του μεγάλου Σίλλερ, φαίνεται μηχανικά μπροστά στο μεγαλείο της μουσικής.

Μεγάλο παράδειγμα, για την σύγκριση των περιγραφικών δυναμένων του λόγου της μουσικής, θα μείνει όμως, το πρώτο τραγούδι Opus 1, Νο 1, «Ο βασιλιάς των σκλήθρων» που το έγραψε δεκαεπταετής ο μεγάλος Σομπέρτ επάνω σε ποίηση του μεγάλου Γκαίτε. Κι' οι δύο αναμφισβήτητα μεγάλοι, ο ένας μουσικός και ο άλλος ποιητής, προσπάθησαν να αναπαραστήσουν το ίδιο πράγμα, ο καθένας με τα μέσα και τα στοιχεία της τέχνης του.

Ο ποιητής αποκαλύπτει βέβαια στον του το αναγνώστη ένα ώριμο-μένο αντικείμενο, τη θλιβερή ιστορία ενός πατέρα που τρέχει με τ' όλοιο μέσα στο δάσος πριγναιόντας στο γιατρό το άρρωστο παιδί του. Το παιδί μέσα στην επιθανάτια αγωνία του, βλέπει φαντάσματα γύρω του, τον βασιλιά των σκλήθρων, το Χάρο, που στήνει τις κόρες του σε χορό για να το πλανήση και να το πάρη κοντά του. Ο πατέρας με λόγια σπείρης στοργής προσπαθεί να καθησυχάση τον γιού του, αλλά καταβαλίνει συγχρόνως πως ή αγωνία του παιδιού του είναι ή τελευταία. Και φθάνοντας στο κατάφωλι του γ'ατρού, ξεπεζεύει, βλέποντας το παιδί του στην άγκαλιά του νεκρό.

Οι στίχοι δημιουργούν μια άιστορηματική εικόνα και ατόμοσφαιρα, αφήνοντας έλευθερο τον αναγνώστη να αναπλάση, ανάλογα με την δύναμη της φαντασίας του, όλα τα παρεπόμνα και όλα όσα λείπουν από αυτούς χωρίς ώριμομένη περιγραφή τους. Αντίθετα, ή μουσική δίνει ώριμομένη μορφή σ' όλα αυτά που λείπουν από τους στίχους, και με την δύναμη της φωνητικής ενός Σομπέρτ, τα περιγράφει με μια άφραση, παραστατικότητα, θεομούνας την φαντασία ή αναγνώστη και του άκροσθ ή από κάθε έπιτυχημένη ή άτυχ ή αποπλάνηση.

Ο καλπαός του λόγου μέσα στη νύχτα, το πέραςμα του ανέμου μέσα στο δάσος, οι θλιμένοι ψίθυροι των κλαδιών, ή αγωνία του πατέρα, ή στοργή, ή έκκαρητήριο, ή αγωνία του παιδιού, οι αντίλαλοι των φαντασμάτων που βλέπει, όλα είναι ζωντανά και ζωντανεύουν με ή μουσική του Σομπέρτ, παρουσιάζοντας ένα άνεκφραστο και άνεξηγτο φαινόμενο, μια άσούγκριτη ύπεροχη στα περιγραφικά και έκφραστικά μέσα της μουσικής.

Αυτά μας άποδεικνύουν με φανερό τρόπο, ότι όχι μόνο τα ρυθμικά και ήχηρα άντικείμενα παριστάνονται καλύτερα από τους ήχους και τους ρυθμούς της μουσικής, αλλά και όλες οι καταστάσεις της ανθρώπινης ψυχής, σ' όλα τα ένδομχα και άνεκφραστα βάθη τους.

Η μουσική με τα περιγραφικά μέσα της δημιουργεί μηχανικά και παθητικά αισθήματα στην διάνοια, άσυγκριτως έντομωτερα από τον λόγο, που φθάνουν πλησιέστερα στην τελειότητα των πραγματικών και ένεργητικών αισθημάτων που προκαλούν σ' αυτήν οι έντομωσεις και οι καταστάσεις του πόνουτος.

Και ένα άπο τα κυριότερα και πρωταρχικά ζητήματα της ψυχολογίας της μουσικής, που θα έξετασμε στο δεύτερο κεφάλαιο, είναι ή διαφορά που παρουσιάζουν τα έργα της μουσικής και του λόγου, που δημιουργήθηκαν κάτω από την έπιρροή πραγματικών ή ψυχικών αισθημάτων, δηλαδή τα αιδώρηματα και έμπνευσμένα έργα που έγραψαν έγκεφαλικά, υπό την έπιρροή μηχανικών αισθημάτων, χωρίς το πρόνομο της έμπνεύσεως.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΟΝ · ΑΒΑΤΙΚΕΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΟΝ
ΕΚΔΟΣΙΣ · ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΓΚΑΘΗΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Δ.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΑΕ Α' ΟΥ Β
ΤΗΡΑΕ· 3800Α

ΣΥΝ ΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησις Δρ. 40.000
Έξέτην. * 20.000
ΕΣΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησις Α. Χ' 1.0.0.0
ή δολ. 3

MOUSSIKI KINISSIS

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

9, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμμομα με τον Α. Ν. 1099
Διευθυντής: Π. ΕΣΤΕΡΙΝΗΣ
Οδός Λαδύκων 18
Προστάτμομας Τυπογράφου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ
Α. Σταματίου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβμομα το κάτωθι έμβόματα εις χιλιάδας δραγμιάν και σάς έχρησιμωμένη. Από: Ι. Δαμιανόν (Θεοσική) δρχ. 300, Χ. Κοκαλάς δρχ. 20, Χ. Καραβιτάκη (Θεοσική) δρχ. 20, Κ. Μερτίνοβιχ (Θεοσική) δρχ. 40, Ι. Διονέλον (Ρόδος) δρχ. 40, Α. Δισοίτη (Καβάλλα) δρχ. 45, Π. Χέλημ (Άμαλιός) δρχ. 40.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟΝ ΤΟΜΟ ΜΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΣΤΕΡΙΚΟ

ΑΘΗΝΑΙ.— Το πλέον σημαντικό μουσικό γεγονός της θερινής περιόδου ήταν ή έκταλεση της 9ης Συμφωνίας του Μπετόβεν από την Κρατική Όρχηστρα και τη Χορωδία Άθηνών με διευθύνση τέμ κ. Φιλολκτήη Οικονομίδη. Έλαβμο μέρος ως σολίστ οι κυρίες Μιρένυ Φερέν και Λουκία Χίβα και οι κ. κ. Α. Δελέγιος και Νίκος Ζαχαρίου. Η Συμβαλία έδόθηκε στις 24 και 26 Αύγουστου στο θέατρο Ήρώδου του Άττικου.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.— Πληροφορούμθα ότι η διέμβυση της Φιλομυμικής του Δήμου Θεσσαλονίκης ανέλεβε από της 10ης Αύγουστου ο διευθυντής του Μακεδονικού Όδείου κ. Έταμ. Φλόρος.

—Ο νέος πανίστας κ. Ήρακλής Θεοφανίδης, πρώτο βραβείο του Έλληνικού Όδείου της τάξεως του καθηγητού κ. Γ. Γεωργιάδη μετά δύο χρόνια παρομοσών και έδοκιμών σπουδών στη Μουσική Άκαδημία της Βιέννης, βρισκείται για ένα μικρό διάστημα στην Άθήνα. Ο Ήρ. Θεοφανίδης όλος έξαιρετικός μέσα σε ένα χρόνο πήρε δίπλωμα Πιάνου και το έρχομνο έτος τελειώνει της Σχολής Μασέτραν της Άκαδημίας. Ο έκλεκτος καλλιτέχνης που διακρίθηκε στις έμφανίσεις του στη Βιέννη και άπέσπασε έξαιρετικά εμύμνιες ήριους του Βιεννέζικου τύπου, θα έπιστρέψει πάλι στην Αστρία και Γερμανία όπου τον καλούν διάφορες ύπομοκάσεις για έμφανίσεις και συγκεκριμμένα για τις πόλεις Μόναχο, Φραγκφούρτη, Κολωνία, Στουτγάρδη, Γκράτς, κλπ.

—Κατά πληροφορίες έπίσης από τη Βιέννη ή νεαρά καλλιτέχνης του πιάνου βίς Πάουρ Δερέμπετη μωθήτρια του έκλιπτονος καθηγητού Α. Σκόκου που φοίτη στην εκεί Μουσική Άκαδημία, έμφανίσθηκε σε ένα Klavierabend που όργάνωσε ο καθηγητής της Seidlhofer στην αθήσσα Σομπέρτ.

Η Έλληνική καλλιτέχνης έκταλεσε το πρόγραμμα με ώραιότατες έκτελέσεις, Ήρωσ Σπένν και Ροβέλ, προκάλεσσα έξαιρετική αντίοψηση και την πεποίθηση ότι στη νέα πανίστια άνογιεται ένα εδρό καλλιτεχνικών μέλλων.

—Έξαιρετικά ένδομωφώρομα έξέλιξη παρουσιάζει ο νέος σπουδαστής των ανώτερων θεωρητικών στη Μουσική Άκαδημία της Βιέννης κ. Δημητρίος Ψυχούλης.

Ο κ. Ψυχούλης ο όποιος τελείωσε την τάξη των θεωρητικών της δος Ούρ. Αρτέμης εις το Έλληνικόν Όδείο, έγινε έμνεμάστια δεκτής εις την τάξη της Άντιστέζιας και Συσθέσεως του γνωστου καθηγητού Όντιο Σίγκλ και παρουσιάζει μόν ένδομη προόμο προκαλέσας το ίστωτερο ένδομωφώρομο τόσο του καθηγητού του όσο και του ίδιου του Διευθυντού της Άκαδημίας. Πληροφορούμθα ότι από το έρχομνο έτος ο κ. Ψυχούλης θα φοιτήσει εις την Σχολήν Μασέτραν της Άκαδημίας.

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ : ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΑΛ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.)
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

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



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας ἐργασίμους ὄρας 72-388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΪΔ

