ΔΑΝΔΟΡΗΣ

17
3211

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Β'

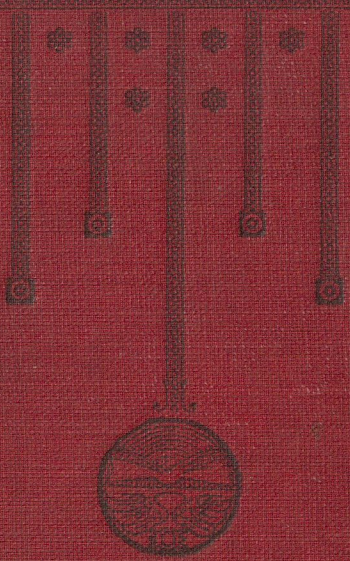
44

ΓΡΑΜΜΑΤΑ - ΕΠΙΣΤΗΜΑΙ - ΤΕΧΝΑΙ

ΑΡ. 44

ΛΑΝΔΟΡΜΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



Εκδοτικός Οίκος "Ελευθερουδάκις" Α.Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Π.Ε.Κ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ
Αριθμ. 17/3211

17/3211

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ
Γεν. άριθ. 1145
Κατηγορία ΚΒ
Είδ. άριθ. 14

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ
Γεν. άριθ.
Κατηγορία ΚΒ
Είδ. άριθ. 8

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΙΔΑΓ. ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ
Άριθ. 19,8

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ



Μπετόβεν



Σοῦμπερτ



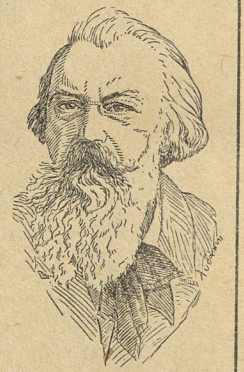
Ροσσίνι



Σούμαν



Βάγνερ



Μπράμς

ΛΑΝΔΟΡΜΥ
PAUL LANDORMY

322

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

«Εἶνε τὸ ξσμα τῶν αἰώνων καὶ τὸ ἄνθος τῆς ἱστορίας. Βλαστάνει καὶ εἰς τὴν λύπην καὶ εἰς τὴν χαρὰν τῆς ἀνθρωπότητος».

ROMAIN ROLLAND

ΤΟΜΟΣ Β΄

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Printed in Greece
Copyright 1931

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΔΙΔΑΣΚΑΛΕΙΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ
Ἀριθ. αὔξ. 44 β.
Κατηγ. Κριτικῆς Τέχνης

ΚΕΦΑΛΛΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

BEETHOVEN

Wohlthuen, wo man kann.
Freiheit über alles lieben
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne, nicht verleugnen.

«Νὰ κάμνῃ κανεὶς τὸ καλὸ ποὺ μπορεῖ, νὰ ἀγαπᾷ τὴν ἐλευθερίαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο· καὶ ἂν ἀκόμη εὑρεθῇ ἐμπρὸς εἰς ἕνα θρόνον, ποτὲ νὰ μὴ προδώσῃ τὴν ἀλήθειαν». Ἔτσι ὁ Beethoven ὥρισε τὸν ἴδιον ἑαυτόν του ἐπάνω σ' ἕνα φύλλον λευκώματος (1792).

Ἦτο βραχύσωμος καὶ κοντόχονδρος. Τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου του κόκκινο κεραμιδύ, τὸ μέτωπό του δυνατὸ καὶ προεξέχον, τὰ μαλλιά του μαῦρα, πυκνὰ καὶ ἀτημέλητα, τὰ μάτια του σταχτογάλανα καὶ βαθιά, ποὺ ἐφαίνοντο μαῦρα, ἡ μύτη του κοντή, τετραγωνική, σὰν «ρύγχος λέοντος», αἱ σιαγόνες του φοβερές, τὸ πηγούνι του λοξό. Εἶχε ἀγαθὸ μειδίαμα, γέλιο μορφαστικό, ἦθος μελαγχολικό. Κάποιος ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του ἀναφέρει

«γιὰ τὰ γλυκὰ μάτια του καὶ τὴν πονετικὴ ἔκφρασί των». Μετεμορφώνετο ὅταν ἐπρόκειτο νὰ αὐτοσχεδιάσῃ. «Οἱ μῦς τοῦ προσώπου ἔβγαιναν ἔξω, αἱ φλέβες ἐξωγκώνοντο, τὸ στόμα ἔτρεμε». Ἐλέχθη ὅτι ἦτο ἕνα πρόσωπον τοῦ Σαίξπηρ, ὁ βασιλεὺς Λήρ.

Ὁ **Ludwig van Beethoven** ἐγεννήθη τὴν 16 Δεκεμβρίου 1770 εἰς τὴν Βόννην, πλησίον τῆς Κολωνίας. Ὁ πάππος του ἐγεννήθη στὴν Ἀμβέρσα καὶ εἰς ἡλικίαν εἴκοσι ἐτῶν ἐγκατεστάθη εἰς τὴν Βόννην, ὅπου ἔγινε διευθυντὴς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ τοῦ πρίγκηπος ἐκλέκτορος. Ὁ πατέρας του ἦτο τενόρος τοῦ παρεκκλησίου, μέθυσος δὲ καὶ ἠλίθιος. Ἐζήτησε νὰ ἐκμεταλλευθῇ ἀνόητα τὴν πρόωρον ἰδιοφυΐαν τοῦ υἱοῦ του καὶ τὸν ἐσκότωνε στὴ δουλειά. Οἱοσδήποτε ἄλλος θὰ εἶχε ἀηδιάσει τὴν μουσικήν. Ἡ οἰκογένεια ἦτο πολὺ πτωχὴ καὶ ἡ ζωή της ἀθλία. Εἰς ἡλικίαν ἕνδεκα ἐτῶν ὁ Beethoven ἔπαιζε εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῦ θεάτρου· εἰς ἡλικίαν δεκατριῶν ἦτο ὀργανίστας καὶ ἐδημοσίευσε τρεῖς σονάτες. Εἰς ἡλικίαν δώδεκα ἐτῶν εἶχε τὸ εὐτύχημα νὰ συναντήσῃ εἰς τὴν Βόννην ἕνα πολὺ καλὸν διδάσκαλον, τὸν **Neefe**, γεννηθέντα στὸ Chemnitz τὸ 1748· αὐτὸς τοῦ ἐδίδαξε τὸ *Συγκερασμένον Κλειδοκύμβαλον* τοῦ J.-S. Bach, τὶς *Σονάτες* τοῦ **Charles-Philippe Emmanuel Bach** καὶ τοῦ **Muzio Clementi**. Ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ὅλων αὐτῶν ἤρχισε νὰ διαμορφώνῃ ὁ Beethoven τὸ μουσικὸν ὕφος του.

Τὸ 1787 φεύγει γιὰ τὴν Βιέννη, καὶ ἐκεῖ συναντᾷ τὸν Mozart. Ὁ θάνατος ὅμως τῆς μητρός του, ὁ ὁποῖος τοῦ προκαλεῖ βαθυτάτην λύπην, τὸν ἐπαναφέρει εἰς τὴν

Βόννην ἀμέσως καὶ τότε γίνεται ὁ ἀρχηγὸς τῆς οἰκογενείας. Τὸ φορτίον εἶνε βαρύ. Εἶνε ὑποχρεωμένος νὰ ἀγωνίζεται ἐναντίον τῆς σπατάλης τοῦ πατέρα του. Μιὰ μικρὴ παρηγορία καὶ ὑποστήριξι εὑρίσκει κοντὰ στὴν οἰκογένεια Breuning. Ἡ Ἐλεονώρα (Lorchen) Breuning, κατὰ δύο χρόνια μικροτέρα του, ἦτο μαθήτριά του. Ἕνα αἴσθημα τρυφερὸν ἀνεπτύχθη μέσα του δι' αὐτήν, καὶ τὸ αἴσθημα αὐτὸ μετεβλήθη σὲ μιὰ διαρκῆ φιλία ὅταν ἀργότερα ἡ Ἐλεονώρα ὑπανδρεύθη τὸν ἀγαθὸν ἰατρὸν Wegeler. Εἰς τὰς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴν ἐξοχὴν εὕρισκεν ἐπίσης ὁ Beethoven ἀνακούφισιν τῆς θλιβερᾶς του θέσεως. Δὲν ξεχνᾷ ποτὲ τὰς σκιερὰς καὶ ἀνθισμένας δενδροστοιχίας τῆς Bonn καὶ τὸν μεγαλοπρεπῆ ποταμὸν «unser Vater Rhein».

Τὸ 1792 ὁ πρίγκηψ ἐκλέκτωρ στέλλει τὸν Beethoven εἰς τὴν Βιέννην γιὰ νὰ ἐξακολουθήσῃ τὰς μουσικάς του σπουδάς. Ἐκεῖ θὰ ἐγκαθίστατο ὁριστικῶς. Παίρνει διδασκάλους του τὸν *Haydn*, τὸν *Albrechtsberger* καὶ τὸν *Salieri*. Ὀλίγα χρόνια μετέπειτα ἔγραφε εἰς τὸ σημειωματάριόν του: «Θάρρος! παρ' ὅλας τὰς λιποψυχίας μου ἡ μεγαλοφυΐα μου θὰ θριαμβεύσῃ. Τὰ εἰκοσιπέντε μου χρόνια, νάτα, τὰ ἔχω. Πρέπει κατὰ τὸ ἔτος αὐτὸ ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔχω μέσα μου νὰ ἀναδειχθῇ τέλεια». Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶχε ἤδη γράψει, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα πλῆθος ἀσημάντων δοκιμίων, *τρία τρίο*, πιάνο, βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο op. 1 (μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ ὡραῖο τρίο σὲ *ut ἔλασσον*, γιὰ τὸ ὁποῖον ὁ Haydn τοῦ ἔδωκε τὴν συμβουλὴν νὰ μὴ τὸ ἐκδώσῃ!). *Τρεῖς σονάτες* γιὰ πιάνο op.

2. Ἕνα κουϊντέτο γιὰ ἔγχορδα ὄργανα op. 4. *Δύο σονάτες* γιὰ πιάνο καὶ βιολοντσέλλο op. 5. Καὶ συνέθετε τὴν *μεγάλην σονάταν* γιὰ πιάνο op. 7, τῆς ὁποίας τὸ largo εἶνε τόσον συγκινητικόν. Οἱ εἰδικοὶ ἐθαύμαζαν ἤδη πολὺ τὴν μεγαλοφυΐαν του ποὺ ἄρχισε νὰ προβάλλῃ, καὶ ἡ ἀνωτέρα κοινωνία τῆς Βιέννης τὸν ἐδέχετο μὲ στοργήν. Ἡ ἀποκάλυψίς του ὅμως εἰς τὸ πολὺ κοινὸν ἔγινε κατὰ τὴν συναυλίαν τῆς 2 Ἀπριλίου 1800. Τὸ διασωθὲν πρόγραμμά της εἶνε τὸ ἑξῆς: 1) *Συμφωνία τοῦ Mozart.* 2) Ἄρια *τῆς Δημιουργίας τοῦ Haydn.* 3) *Μεγάλο κονσέρτο* γιὰ πιάνο τοῦ *Beethoven.* 4) *Σεπτέτο τοῦ Beethoven.* 5) Ντουέτο τῆς *Δημιουργίας* τοῦ *Haydn.* 6) Αὐτοσχεδίασμα τοῦ *Beethoven* ἐπάνω στὸν Ὕμνο *πρὸς τὸν Αὐτοκράτορα* τοῦ *Haydn.* 7) *Συμφωνία Νο 1* τοῦ *Beethoven.* Ἡ ἐπιτυχία ὑπῆρξε μεγάλη.

Τὸ σύνολον αὐτὸ τῶν ἔργων, διὰ τὰ ὁποῖα ἔγινε λόγος, δίδει μιὰ ἰδέα ἐκείνου, ποὺ εἰμποροῦμε νὰ ὀνομάσωμεν τὴν **πρώτην τεχνοτροπίαν** τοῦ Beethoven.

Ἐπεκρίθη πολὺ ἡ ἀντίληψις γιὰ τὰς **τρεῖς τεχνοτροπίας** τοῦ Beethoven, τὴν ὁποίαν μᾶς παρουσίασε, κατὰ τρόπον ὅμως ἀνακριβῆ καὶ πολὺ αὐθαίρετον ὁ W. de Lenz τὸ 1855. Εἶνε πράγματι βέβαιον ὅτι ὁ Beethoven δὲν μετέβαλε ἀπότομα δυὸ φορὰς ὕφος εἰς ἐποχὰς ὡρισμένας. Ἡ ἀνάπτυξις τῆς μεγαλοφυΐας του ἦτο συνεχὴς καὶ μάλιστα εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα του προμαντεύει κανεὶς τὰ τελευταῖα ἀπὸ μερικοὺς τόνους, ἀπὸ μερικοὺς ρυθμούς, ἀπὸ μερικὰς μελῳδικὰς μορφάς. Ὁ Beethoven εἶνε πάντοτε ὁ Beethoven. Ἐν τούτοις εἶνε

ἐξίσου κατάδηλον ὅτι κανεὶς μουσικὸς δὲν εἶχε τὴν ἰδικήν του ἐξέλιξιν καὶ οὐδεὶς κατώρθωσε νὰ ἀνακαινίζεται περισσότερον σταθερὰ ὅσον αὐτός. Καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τούτων, χωρὶς κανεὶς νὰ καθορίσῃ διακρίσεις ὡρισμένας εἰς τὴν συνέχειαν τῶν ἔργων του, εἰμπορεῖ πολὺ καλὰ νὰ σημειώσῃ τοὺς κυριωτέρους σταθμοὺς τῆς ἀναπτύξεως τῆς μεγαλοφυΐας του. Ποιὸς δὲν ἀναγνωρίζει ὅτι τὸ ὕφος τοῦ *Σεπτέτου* διαφέρει οὐσιωδέστατα ἀπὸ τὸ ὕφος τῆς *Ἡρωϊκῆς συμφωνίας* καὶ ὅτι ἡ *Λειτουργία εἰς ρὲ* ἢ τὸ *Δέκατον πέμπτον κουαρτέτο* ἀνήκουν εἰς ἄλλην τάξιν;

Ἐὰν λοιπὸν θεωρηθοῦν ὡς ὑπόδειγμα τῆς **πρώτης τεχνοτροπίας** τοῦ Beethoven ἡ *Συμφωνία εἰς ντὸ μεῖζον* ἢ τὸ *Σεπτέτο* του, ἢ ἀκόμη τὰ Ἓξ *πρῶτα κουαρτέτα γιὰ ἔγχορδα*, op. 18, ποὺ ἐγράφησαν κατὰ τὰ 1799-1800 εἶνε δυνατὸν νὰ τὴν χαρακτηρίσῃ κανεὶς ὡς ἑξῆς: Ὁ Beethoven σέβεται ἀκόμη τὴν παράδοσιν τοῦ Haydn καὶ τοῦ Mozart· δὲν τολμᾷ νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὸν ζυγόν της. Γράφει μιὰ μουσικὴ πρὸ παντὸς κοσμική, ἐπιδεικτική. Ἐπιθυμεῖ νὰ ἀρέσῃ, ἢ καλύτερα ἀφήνει νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν ποὺ ἐκρατοῦσε τότε γιὰ τὴν τέχνη του, ὅτι αὐτὴ ἦταν μόνον γιὰ ψυχαγωγία. Ἀλλὰ κοντὰ σ' αὐτά, σὲ μερικὰς συνθέσεις αὐτῆς τῆς περιόδου, ἰδίως στὶς σονάτες του γιὰ πιάνο μόνον, op. 10, Νο 1 καὶ Νο 3, εὑρίσκει κανεὶς τὸν μεγάλον Beethoven, τὸν βαθύν, τὸν σοβαρόν, τὸν περιφρονοῦντα τὸν συρμόν, τὸν γράφοντα μόνον γιὰ τὸν ἑαυτόν του καὶ τὸν ἐξ ὁλοκλήρου κινούμενον μὲ τὸν ἐπιτακτικὸν χαρακτῆρα του, τὴν ἀνήσυχον φύσιν του, τὴν πλουσίαν φαντασίαν του.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, καὶ ὅταν ἀκόμη τὸ ὑλικὸν τῶν πρώτων ἔργων του εἶνε ποιότητος ὅλως διόλου νέας, ἡ μορφὴ ἀνταποκρίνεται ἐξ ὁλοκλήρου πρὸς τὴν παράδοσιν. Ὁ Beethoven περικλείει τότε τὰς πλέον τολμηρὰς σκέψεις του εἰς τὰ ἴδια πλαίσια ποὺ μετεχειρίσθησαν ὁ Haydn καὶ ὁ Mozart. Οἱ πρῶτες σονάτες του καὶ οἱ πρῶτες συμφωνίες του εἶνε γραμμένες κατὰ τὸν κλασσικὸν τύπον. Ἡ μόνη καινοτομία τοῦ Beethoven—καὶ εἶνε σημαντική—συνίσταται εἰς τὴν ἀντικατάστασιν τοῦ σοβαροῦ χοροῦ τοῦ *μενουέτου* μὲ ἕνα ταχὺ *scherzo*, ὅπου ἡ ἰδιοσυγκρασία τοῦ συνθέτου κατορθώνει νὰ ἐκφράζεται πειὸ ἐλεύθερα. Τὰ scherzos αὐτὰ τοῦ Beethoven εἶνε γεμάτα ἀπὸ φαιδρότητα, ἀπὸ χαρὰν ποὺ συχνὰ καταντᾷ σχεδὸν μανιώδης καὶ ποὺ θὰ ἀπέκρουε ἡ τόσον μετρημένη τέχνη τῶν προκατόχων του.

***

Τὸ εὐτυχέστερον μέλλον ἐφάνη ὅτι ἠνοίγετο ἐμπρὸς εἰς τὸν Beethoven ὕστερα ἀπὸ τὴν πρώτην μεγάλην ἐπιτυχίαν του τὸ 1800. Ἀλλ' ἀπὸ τρία ἢ τέσσαρα χρόνια μιὰ φρικτὴ ἀγωνία τὸν κατέτρυχε ἀδιακόπως. Ὁ Beethoven ἀντελαμβάνετο ὅτι γίνεται κωφός. Κατ' ἀρχὰς δὲν εἶπε τίποτε. Ἀλλὰ τὸ 1801 δὲν ἐκρατήθηκε πλέον. Ἔγραψε στοὺς δύο φίλους του, τὸν δόκτορα Wegeler καὶ τὸν ἱερέα Amenda. Εἶνε πάρα πολὺ δυστυχής· καταρᾶται τὴν ὕπαρξίν του. «Θέλω, λέγει, νὰ ἀψηφήσω τὴν τύχη μου· ὑπάρχουν ὅμως στιγμὲς τῆς ζωῆς μου ποὺ θεωρῶ

τὸν ἑαυτόν μου τὸ πειὸ τιποτένιο πλάσμα τοῦ Θεοῦ». Καὶ ἐννοεῖ κανεὶς ἀπὸ αὐτὰ τὴν σπαρακτικὴν θλῖψιν μερικῶν adagios εἰς τὶς πρῶτες του σονάτες γιὰ πιάνο.

Ἀλλ' ὁ Beethoven ἐδοκίμαζε καὶ ἄλλας ἀκόμη σκληρὰς ταλαιπωρίας. Ὁ Wegeler λέγει ὅτι οὐδέποτε ἐγνώρισε τὸν Beethoven χωρὶς κάποιον ἔρωτα στὴν καρδιά του καὶ ὅτι οἱ ἔρωτές του αὐτοὶ ἦσαν ὅλοι δυστυχεῖς. Ἐπερνοῦσε ἀπὸ διαδοχικὰς μεταπτώσεις ἐλπίδος καὶ ἐνθουσιασμοῦ, ἀπογοητεύσεως καὶ ἐσωτερικῆς ἐπαναστάσεως, ποὺ ἦσαν ὡρισμένως αἱ πηγαὶ τῶν καλυτέρων ἐμπνεύσεών του. Τὸ 1801 ὁ Beethoven ἀγαποῦσε τὴν Ἰουλιέτταν Guicciardi. Σ' αὐτὴν ἀφιέρωσε τὴν σονάταν του *Ὑπὸ τὸ φῶς τῆς σελήνης*, op. 27 (1802). Ἔγραψε στὸν Wegeler: «Περνῶ πειὸ εὐχάριστα καὶ συναναστρέφομαι περισσότερο μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Τὰ θέλγητρα μιᾶς ἀγαπημένης κόρης συνετέλεσαν εἰς αὐτὴν τὴν μεταβολήν· μ' ἀγαπᾷ καὶ τὴν ἀγαπῶ. Εἶνε οἱ πρῶτες εὐτυχεῖς στιγμὲς ποὺ δοκιμάζω ὕστερα ἀπὸ δυὸ χρόνια». Ἀλλ' ὁ ἔρως αὐτὸς τὸν ἔκαμε ὕστερα ἀπὸ ὀλίγον δυστυχῆ. Ἐξέπεσε ἐν πρώτοις ἀπὸ τὴν συναίσθησιν τῆς διαφορᾶς τῆς κοινωνικῆς θέσεως ποὺ τὸν ἐχώριζε ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον τῆς ἀγάπης του. Καὶ ἔπειτα ἡ φιλάρεσκος, ἡ παιδαριώδης, ἡ ἐγωΐστρια Ἰουλιέττα δὲν κατάλαβε τίποτε ἀπὸ τὴν μεγάλην ψυχὴν τοῦ Beethoven. Τὸ 1803 ὑπανδρεύθη τὸν κόμητα τοῦ Gallemberg. Ἦτο μιὰ στιγμὴ ἀπελπισίας γιὰ τὸν Beethoven καὶ τόσον ποὺ δὲν συναντᾷ κανεὶς εἰς ὅλη του τὴ ζωή. Τοῦ ἔρχεται ἡ ἰδέα νὰ αὐτοκτονήσῃ καὶ γράφει τὴν περί-

φημη διαθήκη τοῦ Heilingenstadt, ὅπου διαλαλεῖ τὸν πόνον του εἰς τοὺς ἀνθρώπους, τὴν φύσιν καὶ τὸν Θεόν.

Καὶ μόλα ταῦτα ξανασυνέρχεται. Ἡ δυνατή του ἰδιοσυγκρασία δὲν εἰμποροῦσε νὰ ἐγκαταλείψῃ τὸν ἀγῶνα. Καὶ γράφει εἰς τὸν Wegeler: «Ἡ νεότης μου, τὸ αἰσθάνομαι, μόλις τώρα ἀρχίζει. Κάθε ἡμέρα μὲ φέρει πλησιέστερα εἰς τὸν σκοπὸν ποὺ διαβλέπω, χωρὶς νὰ μπορῶ νὰ τὸν καθορίσω. Θέλω νὰ ἁρπάξω τὸ πεπρωμένον ἀπὸ τὸν λαιμόν. Δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ μὲ λυγίσῃ καθ' ὁλοκληρίαν».

Αἱ ἐναλλαγαὶ αὐταὶ ἀπελπισίας καὶ ἐμπιστοσύνης ἔχουν τὴν ἀπήχησίν των εἰς τὶς σονάτες γιὰ πιάνο op. 27 Nº 1 καὶ Nº 2 *(quasi une fantasia)*, op. 28 (παστοράλ) op. 31 Nº 1, Nº 2, Nº 3. Εἰς τὸ πιάνο ἐμπιστεύεται προθύμως τὰς πλέον ἐνδομύχους ἐκμυστηρεύσεις του. Κατὰ τὴν ἰδίαν ἐπίσης στιγμὴν γράφει τὴν *Σονάταν εἰς ut ἔλασσον* καὶ τὴν *Σονάτα Kreutzer* γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο καὶ τὰ *θρησκευτικὰ τραγούδια* (lieds). Πρὸ πάντων ὅμως εἰς τὴν *Δευτέραν Συμφωνίαν του* (1803) καταφαίνεται ὅτι βγαίνει ὁριστικῶς νικητὴς ἀπὸ τὴν κρίσιν καὶ ὅτι εἶνε πανίσχυρος ἡ θέλησίς του τῆς ζωῆς καὶ τῆς χαρᾶς.

Ἡ *Δευτέρα* αὐτὴ *Συμφωνία* φαίνεται ὅτι πλησιάζει ἀκόμη τὰς συμφωνίας τοῦ Mozart καὶ τοῦ Haydn. Καὶ δὲν βλέπει κανεὶς κατὰ τί ἰδιαιτέρως φέρει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Beethoven. Καθιστᾷ τοῦτο σαφέστερον ἡ ἀνάγνωσις τῶν κριτικῶν τῆς ἐποχῆς. Ἕνας δημοσιογράφος τῆς Λειψίας εὑρίσκει «πολὺ μακρὸν τὸ σύνολον», κακίζει «τὴν ὑπερβολικὴν χρῆσιν ὅλων τῶν πνευστῶν ὀργάνων» καὶ κρίνει τὸ φινάλε «τραχύ, ἄγριον καὶ ἀπὸ τὰ

πλέον ἀλλόκοτα». «Ἀλλά», προσθέτει, «ὅλα αὐτὰ παρασύρονται τόσον ἀπὸ ἕνα παντοδύναμον φλογισμένον πνεῦμα ποὺ διαπνέει τὸ κολοσσιαῖον αὐτὸ ἔργον μὲ τὸν πλοῦτον τῶν νέων ἰδεῶν, μὲ τὴν κατὰ πάντα πρωτότυπον διασκευήν των, ὥστε μπορεῖ κανεὶς νὰ προείπῃ ὅτι τὸ ἔργον αὐτὸ θὰ παραμείνῃ πάντοτε καὶ θὰ ἀκούεται μὲ νέαν εὐχαρίστησιν ὅταν ἕνα πλῆθος ἄλλα, τοῦ συρμοῦ σήμερα, θὰ ἔχουν πρὸ πολλοῦ παραδοθῆ εἰς τὴν λήθην».

Εἰς ὅλα τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἁπαντᾷ κανεὶς ρυθμοὺς ἡρωϊκοὺς καὶ πολεμικούς: Εἰς τὸ ἀλέγκρο καὶ τὸ φινάλε, λόγου χάριν, τῆς *Δευτέρας Συμφωνίας*, εἰς τὸ ἀλέγκρο τῆς *Σονάτας εἰς ut ἔλασσον* γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο (δεύτερον θέμα). Ἡ πολεμοχαρὴς αὐτὴ μουσικὴ ἐνεπνέετο ἀπὸ τὰ γεγονότα. Ἡ Ἐπανάστασις ἐπλησίαζε εἰς τὴν Βιέννην. Ὁ Beethoven, λέγει ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐμπίστους του, ὁ Schindler, «ἦτο φιλοδημοκρατικὸς καὶ ὀπαδὸς τῆς ἀπεριορίστου ἐλευθερίας καὶ τῆς ἐθνικῆς ἀνεξαρτησίας. Ἤθελε ὅλοι νὰ συμβάλλουν εἰς τὴν διοίκησιν τοῦ Κράτους. Καὶ διὰ τὴν Γαλλίαν ἤθελε τὴν καθολικὴν ψηφοφορίαν, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι ὁ Βοναπάρτης θὰ τὴν ἐγκαθίστα, ἀποκαθιστῶν κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον τὰ θεμέλια τῆς ἀνθρωπίνης εὐτυχίας».

Ἦτο τόσον ἀπορροφημένος μὲ τὰς ἰδέας αὐτὰς ποὺ ἔγραψε μιὰ νέα συμφωνία, *ὁ Βοναπάρτης* (1802-1804). Εἶχε συμπληρωθῆ ὅταν ἔμαθε τὴν στέψιν τοῦ Ναπολέοντος. «Λοιπὸν κι αὐτὸς εἶνε ἕνας κοινὸς ἄνθρωπος» ἀνέκραξε. Καὶ ἔσχισε τὴν ἀφιέρωσιν καὶ ἀνέγραψε τὸν νέον αὐτὸν τίτλον: *Sinfonia eroica composta per festeg-*

giare il sovvenire di un grand uomo (*Ἡρωϊκὴ συμφωνία πρὸς πανηγυρισμὸν τῆς μνήμης ἑνὸς μεγάλου ἀνδρός*).

***

Μὲ τὴν σύνθεσιν τῆς *Τρίτης Συμφωνίας* αὐτῆς ὁ Beethoven ἀποσχίζεται τελειωτικὰ πλέον ἀπὸ τὴν παράδοσιν τοῦ Haydn καὶ τοῦ Mozart. Πρῶτα-πρῶτα μὲ τὸν τόνον τοῦ ἔργου του, ποὺ εἶνε σὲ πλήρη ἁρμονίαν μὲ τὰ αἰσθήματα τῆς ἐπαναστατικῆς ἐποχῆς, καὶ ἀκόμη μὲ τὰ μέσα τῆς ἀναπτύξεως καὶ τὴν καθόλου κατασκευήν. Τὸ κοινὸν τὰ ἔχασε. «Πράγματι, λέγει ἕνας κριτικός, τὸ νέον αὐτὸ ἔργον τοῦ Beethoven περικλείει μεγάλες καὶ τολμηρὲς ἰδέες, ὅπως πρέπει νὰ περιμένῃ κανεὶς ἀπὸ τὸ δυνατὸ δαιμόνιο τοῦ συνθέτου, καὶ μιὰ μεγάλη δύναμι ἐκφράσεως. Ἡ συμφωνία ὅμως αὐτὴ θὰ ἐκέρδιζε ἀπείρως (διαρκεῖ μιὰ ὥρα) ἂν ὁ Beethoven ἔστεργε νὰ περικόψῃ μερικὰ μέρη καὶ νὰ δώσῃ στὸ σύνολό της περισσότερο φῶς καὶ περισσοτέραν σαφήνειαν καὶ ἑνότητα... Τοιουτοτρόπως ὑπάρχει ἕνα πένθιμον ἐμβατήριον σὲ *ντὸ ἔλασσον* εἰς τὴν θέσιν τοῦ andante ποὺ συνεχίζεται σὲ φόρμα φούγκας· ἡ φοῦγκα ὅμως αὐτὴ χάνεται μέσα εἰς τὴν τηρηθεῖσαν τάξιν κατὰ τρόπον ἀληθινὰ συγκεχυμένον, καὶ ὕστερα ἀπὸ πολλὰς ἀκόμη ἀκροάσεις διαφεύγει καὶ τὴν πλέον ἔντονον προσοχὴν οὕτως ὥστε νὰ ἐξαφνίζεται καὶ ὁ εἰδικὸς ἂν δὲν εἶνε προειδοποιημένος».

Μὲ τὴν *Ἡρωϊκὴν Συμφωνίαν* καθορίζεται ὁριστικῶς ἡ **δευτέρα τεχνοτροπία** τοῦ Beethoven. Τὸ κοινὸν

δυσκολεύεται τώρα νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ. Καὶ οἱ καλλιτέχναι ἀκόμη διστάζουν. Ὁ βιολινίστας Schuppanzigh, διαβάζοντας τὸ *ἕβδομον κουαρτέτο* (σὲ *φὰ*) σταματᾷ ὕστερα ἀπὸ μερικὰ μέτρα καὶ ξεσπάνει σὲ γέλοια μὲ τὴν ἰδέα ὅτι πρόκειται γιὰ κάποια φενάκη. Αὐτὸ ὅμως προήρχετο ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ Beethoven ἐφευρίσκει μεθόδους *νέας ἀρχιτεκτονικῆς*, ποὺ δημιουργοῦν ἀμηχανίαν εἴτε μὲ τὰς *κολοσσιαίας διαστάσεις* των, εἴτε μὲ τὰς *σφοδρὰς ἀντιθέσεις* των, τὰς *συγκρουομένας ἐναντιότητάς των* καὶ τὰς ἀποτόμους ἐκδηλώσεις ποὺ ἐγκλείουν. Δὲν κατορθώνει πειὰ νὰ εἶνε κοσμικός. Σοβαρὸς ἢ εὔθυμος εἶνε πάντοτε *εἰλικρινὴς καὶ βαθύς*. Ὁ *ρωμαντισμός του* προβάλλει καταφανής. Ἡ φροντὶς ὅμως ποὺ ἔχει νὰ ἀποδίδῃ τὰς συγκινήσεις του σ' ὅλην των τὴν ἔντασιν, σ' ὅλην των τὴν ὁρμὴ ἢ τὴν ἀταξία των δὲν φθάνει μέχρι τοῦ σημείου ὥστε νὰ παραβλέψῃ τὴν φροντίδα τῶν *ἀναλογιῶν*, τῆς *ἰσορροπίας*, δὲν θυσιάζει τὸν *ἐξωτερικὸν τύπον*.

Εὐθὺς ὕστερα ἀπὸ τὰς πρώτας ἐκτελέσεις τῆς *Ἡρωϊκῆς Συμφωνίας* ὁ Beethoven ἐπιδίδεται στὴν σύνθεσι τοῦ *Fidelio*. Τὴν 1 τοῦ Ἀνεμώδους τοῦ Γ' ἔτους τῆς Γαλλικῆς Ἐπαναστάσεως εἶχαν παραστήσει εἰς τὸ Παρίσι ἕνα μελόδραμα τοῦ Bouilly, ἡ *Ἐλεονώρα* ἢ ὁ *Συζυγικὸς ἔρως*, ἔργον μελοποιημένον ἀπὸ τὸν Gaveaux. Ὁ Paër ἐσκέφθη νὰ συνθέσῃ γιὰ τοὺς Βιεννέζους μιὰ ὄπερα ἐπάνω στὸ ἴδιο ποίημα. Ὁ Beethoven παρηκολούθησε μιὰ ἀπὸ τὰς παραστάσεις· ἐκάθητο κοντὰ στὸν συγγραφέα καὶ συνεχῶς κατείχετο ἀπὸ θαυμασμόν. Ὁ Paër

ἦτο κατενθουσιασμένος, ὅταν ἐξαφνικὰ ὁ γείτων του ἐφώναξε: «Ἄ! ἀγαπητέ μου φίλε, πρέπει χωρὶς ἄλλο νὰ μελοποιήσω τὴν ὄπερά σας». Τὸν εἶχε ἐνθουσιάσει τὸ λιμπρέτο πρὸ πάντων γιὰ τὸ ἠθικὸ θέμα του. Ὁ ἐνάρετος Beethoven, ποὺ κατέκρινε τὸν Mozart, διότι ἔγραψε ἕνα Don Juan, ἦτο εὐτυχὴς διότι τοῦ ἐδίδετο ἡ ἀφορμὴ νὰ ἐξυμνήσῃ τὸν *Συζυγικὸν ἔρωτα*.

Ἡ ὑπόθεσις εἶνε ἡ ἑξῆς: Ὁ Φλορεστὰν κατακρατεῖται ἄδικα σ' ἕνα δεσμωτήριον, ὅπου κινδυνεύει νὰ ἀποθάνῃ ἀπὸ τὴν πεῖναν. Ἡ σύζυγός του Ἐλεονώρα μεταμφιέζεται σὲ ἄνδρα καὶ κατορθώνει νὰ προσληφθῇ ὡς ὑπηρέτης τοῦ δεσμοφύλακος. Κατορθώνει νὰ σώσῃ τὸν σύζυγόν της καὶ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν καταδίκην τοῦ διευθυντοῦ τῆς φυλακῆς Πίζαρο, ὁ ὁποῖος ἐνέχετ.ι γιὰ τὰ ἐγκλήματα ποὺ ἀπεδόθησαν εἰς τὸν Φλορεστάν. Ἡ συγκινητικὴ ὅμως αὐτὴ ἱστορία δυστυχῶς ἐπαρουσιάσθη πολὺ ἀδέξια, σ' ἕνα ἀξιοθρήνητον ὕφος, χωρὶς καμμιὰ ἀξία καὶ χωρὶς γοῦστο.

Ὁ *Fidelio* παρεστάθη τὴν 20 Νοεμβρίου 1805 ἐμπρὸς εἰς κοινὸν ἀποτελούμενον ἀπὸ Γάλλους ἀξιωματικούς (ὁ Ναπολέων εἶχεν εἰσέλθει εἰς τὴν Βιέννην τὴν 15 Νοεμβρίου). Ἡ ὑποδοχὴ τῆς ὄπερας αὐτῆς τοῦ Beethoven ὑπῆρξε ψυχρά. Εἶνε ἀληθὲς ὅτι οὔτε αἱ περιστάσεις, οὔτε τὸ κοινὸν ἦσαν εὐνοϊκά. Ὁ τύπος ἐφάνη δυσμενὴς καὶ μετὰ τὴν τρίτην παράστασιν διεκόπη ἡ συνέχεια. Τὴν 29 Μαρτίου 1806 ὁ *Fidelio* παρεστάθη καὶ πάλιν, ἀλλὰ μὲ δύο πράξεις ἀντὶ τῶν τριῶν καὶ μὲ μιὰ

νέα εἰσαγωγή (Νο 3), ἡ ὁποία ἀσφαλῶς εἶνε ἡ ὡραιοτέρα ἀπὸ ὅλες. Ἐσημειώθη δευτέρα ἀποτυχία. Ὁ τύπος ὅμως ἦτο εὐμενέστερος, κατέκρινε δὲ πρὸ πάντων τὸ λιμπρέτο. Τὸ 1814, τελείως ἀνακαινισμένος ὁ *Fidelio* καὶ εἰς τὴν μουσικὴν καὶ εἰς τὸ κείμενον ἐπρόκειτο πλέον νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν διαρκῆ ἐπιτυχίαν.

Ἡ ἀποτυχία τοῦ *Fidelio* εἶχε ἀποθαρρύνει τὸν Beethoven. Κατὰ τὴν ἄνοιξιν τοῦ 1806 ἔμεινε κοντὰ εἰς τὸ Troppau στὴν φιλική του οἰκογένεια τῶν Brunswick, καὶ ἐκεῖ ἀνέκτησε τὸ θάρρος του. Τὴν ἐποχὴν αὐτὴν συνέθετε τὴν *Συμφωνίαν σὲ ντὸ ἔλασσον*. Ἀπότομα ἐν τούτοις διακόπτει τὴν σύνθεσιν καὶ διὰ μιᾶς χωρὶς νὰ προσχεδιάσῃ, ὅπως συνείθιζε, γράφει τὴν *Τετάρτην συμφωνίαν*, γεμάτην ἀπὸ χαράν, στοργὴν καὶ ἐλπίδα.

Διότι ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ εὐτυχία ἦλθε ἐμπρός του. Τὸν Μάϊον τοῦ 1806 εἶχε ἀρραβωνισθῆ μὲ τὴν Τερέζαν Brunswick. «Μιὰ Κυριακὴ βράδυ, μὲ τὴν πανσέληνο, διηγεῖτο πολὺ ἀργότερα αὐτὴ ἡ ἰδία Τερέζα, ὁ Beethoven ἐκάθησε στὸ πιάνο. Στὰς ἀρχὰς περιέφερε τὸ χέρι του ἐπάνω στὸ πιάνο. Ὁ ἀδελφός του Φραγκῖσκος καὶ ἐγὼ ἐγνωρίζαμεν τὴν συνήθειάν του αὐτήν. Ἔτσι πάντοτε ἄρχιζε τὸ προανάκρουσμά του. Ἔπειτα ἔπαιξε μερικὲς συγχορδίες στὰ μπάσα· καὶ ἀργὰ μὲ μία μυστηριώδη μεγαλοπρέπεια ἔπαιξε ἕνα τραγούδι τοῦ J.-S. Bach: «Ἂν θέλῃς νὰ μοῦ δώσῃς τὴν καρδιά σου, δός μου την πρῶτα μυστικά· καὶ τὴν κοινὴ σκέψη μας κανένας νὰ μὴν μπορέσῃ νὰ μαντεύσῃ». Ἡ μητέρα μου καὶ ὁ ἱερεὺς εἶχαν

ἀποκοιμηθῆ· ὁ ἀδελφός μου κοίταζε ἐμπρός του σοβαρά, κι ἐγὼ ποὺ τὸ τραγούδι του καὶ τὸ βλέμμα του μὲ ἐπερνοῦσαν ὡς τὰ ἐνδόμυχα, αἰσθάνθηκα τὴ ζωὴ σ' ὅλη της τὴν πληρότητα».

Ἡ *Συμφωνία σὲ σὶ μπεμὸλ* ἀντανακλᾷ τὴν ὥραν αὐτὴν τῆς ἀκυμάντου τρυφερότητος καὶ τῆς ἐμπίστου χαρᾶς. Φαίνεται μέσα σ' αὐτὴν διαλλακτικός, ἐπανέρχεται εἰς τὴν παράδοσιν, θέλει νὰ ἀρέσῃ νὰ φαίνεται εὐχάριστος. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἰδέαν μᾶς δίδει γιὰ τὸν Beethoven ἡ μὲ ἐξεζητημένην φιλοκαλίαν προσωπογραφία ποὺ ἐφιλοτέχνησε τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ Mæhler. Εἶνε ἡ εὐτυχεστέρα στιγμὴ τῆς ζωῆς του, εἶνε ἀκόμη ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποίαν ἔγραψε μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀριστουργηματικώτερα ἔργα του. Ἡ *Appassionata* (1807) εἶνε ἀφιερωμένη εἰς τὸν ἀδελφὸν τῆς Τερέζας καὶ ἡ *Σονάτα* op. 78 (1809) εἰς τὴν Τερέζαν. Ἡ *Συμφωνία σὲ ντὸ ἔλασσον* καὶ ἡ *Ποιμενικὴ Συμφωνία* εἶνε τοῦ 1808. «Αἱ ἰδέαι μου, ἔγραφεν ὁ Beethoven στὴν Τερέζα, συγκεντρώνονται σὲ σένα, ὦ ἀθάνατη πολυαγαπημένη μου (meine unsterbliche Geliebte), κάποτε χαρωπαί, κατόπιν μελαγχολικαὶ καὶ διερωτοῦν τὸ πεπρωμένον γιὰ νὰ μάθουν ἐὰν θὰ μᾶς εἰσακούσῃ». Ἡ ὀνειροπολουμένη αὐτὴ ἕνωσις δὲν ἐπραγματοποιήθη. Ἔμειναν ὅμως καὶ οἱ δύο πιστοὶ μεταξύ των ἕως εἰς τὸ τέλος τῆς ζωῆς των.

«Ὅταν τὴν σκέπτωμαι, ἔλεγε ὁ Beethoven τὸ 1816, ἡ καρδιά μου κτυπᾷ τόσον δυνατὰ ὅπως καὶ τὴν ἡμέρα ποὺ τὴν εἶδα γιὰ πρώτη φορά». Καὶ τὸ αὐτὸ ἔτος 1816

ἔγραψε τὸν ὡραῖον κύκλον τῶν μελῳδιῶν στὴν *Μακρυνὴ πολυαγαπημένη (an die ferne Geliebte)* op. 98[1].

Εἰς τὴν Γαλλίαν ἡ συμφωνία ποὺ παίζεται συχνότερα εἶνε ἡ *Συμφωνία σὲ ντὸ ἔλασσον*. Εἶνε ἡ πιὸ δημοφιλὴς καὶ ἀπὸ μερικῶν ἀπόψεων ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ ἀπὸ ὅλας τὰς συμφωνίας τοῦ Beethoven. Κάμνει γνωστὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ κτυπητὰ γνωρίσματα τῆς μεγαλοφυΐας του. Εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἐμφανίζεται τὸ περίφημον *θέμα τῆς Εἱμαρμένης ποὺ κτυπᾷ τὴν θύραν* κατὰ τὴν ἰδίαν ἔκφρασιν τοῦ Beethoven, ἐπάνω στὸ ὁποῖον εἶνε γραμμένον τὸ πρῶτον μέρος ποὺ ἀποτελεῖ τέλειον ὑπόδειγμα μιᾶς κανονικῆς ἀναπτύξεως τοῦ γένους σονάτας, συγκεκριμένης καὶ δυνατῆς. Ἔπειτα ἔρχεται τὸ andante, κατ' ἐναλλαγὴν μελαγχολικὸν καὶ πολεμικόν, ἔπειτα τὸ φανταστικὸν σκέρτσο μὲ τὸ τρίο του, ποὺ εἶνε ἕνας χορὸς γιγάντων, καὶ τὴν θαυμασίαν σύνθεσίν του μὲ φινάλε. Τὸ φινάλε τέλος ξεσπᾷ ὡσὰν ἕνα κολοσσιαῖο θριαμβευτικὸ ᾄσμα.

Ἡ *Συμφωνία σὲ ντὸ ἔλασσον* ἐπαίχθη συγχρόνως μὲ τὴν *Ποιμενικήν*, ἕνα *Κονσέρτο* καὶ τὴν *Φαντασίαν μὲ χορούς* τὴν 22 Δεκεμβρίου 1808. Καὶ συνέβη εἰς τὸ μέσον τῆς *Φαντασίας* ὁ Beethoven, καθισμένος στὸ πιάνο, νὰ διακόψῃ ἐν πλήρει συναυλίᾳ τὴν ἐκτέλεσιν τὴν ὁποίαν ἐνόμιζε ἀνεπαρκῆ καὶ νὰ ἀπαιτήσῃ νὰ τὴν ἐπαναλάβουν. «Noch einmal» ἐφώναξε χωρὶς πολλοὺς τύπους. Ἡ *Συμ-*

(1) Ἡ ἑρμηνεία τῶν κειμένων ποὺ κατέχομεν εἶνε ἄλλως συζητήσιμος. Μερικοὶ ἱστορικοὶ διατείνονται ὅτι «ἡ ἀθάνατη πολυαγαπημένη» εἶνε ἡ Ἰουλιέττα Guiccardi καὶ ὄχι ἡ Τερέζα Brunswick.

φωνία σὲ ντὸ ἔλασσον ἐπέτυχε. Ἀλλ' ὁ Beethoven ἤκουσε καὶ πάλιν ἐπικρίσεις, εἰς τὰς ὁποίας ὅμως ἦτο συνειθισμένος. Ἐπίσης ἀργότερα, ὅταν ἐπαίχθη στὸ κονσέρτο τοῦ παρισινοῦ Ὠδείου, τὸ φινάλε ἐθεωρήθη πολὺ μακρόν, ἡ ἀρχὴ τοῦ πρώτου ἀλέγκρο ὄχι ἀρκετὰ κλασσικὴ καὶ τὸ andante μονότονο.

Εἰς τὰς Συμφωνίας του ὁ Beethoven διηγεῖται τὴν ἰδικήν του ἱστορίαν. Μᾶς λέγει τὸν ἐνθουσιασμόν του γιὰ τὸν Βονοπάρτην καὶ τὴν Ἐπανάστασιν, ἢ τὴν εὐτυχίαν του διότι ἀγαπᾶται, ἢ τὴν νίκην του κατὰ τοῦ πεπρωμένου. Ἔπρεπε κατ' ἀνάγκην νὰ ἀφιερώσῃ μιὰ συμφωνία *Εἰς τὴν φύσιν* ποὺ ἀγαποῦσε τόσον. Καὶ ἐντεῦθεν ἡ *Ἕκτη*, ἡ *Ποιμενικὴ Συμφωνία*. Ἐδῶ μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνῃ τὴν ἀπόστασιν ποὺ χωρίζει τὴν τέχνην τοῦ Rameau ἢ ἑνὸς Haydn ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς ὁποίας τὸ πρῶτο παράδειγμα δίδει ὁ Beethoven. Ἐκεῖ ὅπου οἱ πλεῖστοι τῶν μουσικῶν τοῦ ΙΗ' αἰῶνος δὲν θὰ ἠμποροῦσαν παρὰ ἁπλῶς νὰ συνθέσουν περιγραφικὰ κομμάτια, νὰ ἀποδώσουν, ὅσον ἦτο δυνατὸν σ' αὐτούς, τὰ ἐξωτερικὰ φαινόμενα μὲ ἠχητικὰς ἀναλογίας, ὁ Beethoven συγκεντροῦται μέσα του καὶ μᾶς γνωρίζει τὰς ἰδίας του ἐντυπώσεις ἐνώπιον τῆς φύσεως, περισσότερον ἐπιζητεῖ νὰ μιμηθῇ τὴν ἰδίαν αὐτὴν φύσιν. Εἶνε ἀληθὲς ὅτι ὁ Beethoven ἐφαίνετο σὰν νὰ ἐπιβεβαιώνῃ τὸ ἐναντίον, ὅταν περιπατῶν μ' ἕνα φίλον του εἰς τὰ περίχωρα τοῦ Heiligenstadt τοῦ ἔλεγε: «Ἐδῶ ἔγραψα τὴν σκηνὴν στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ καὶ ἐπάνω ὑψηλά, *τὰ φλώρια, τὰ ὀρτύκια, τὰ ἀηδόνια, οἱ κοῦκοι τὴν συνέθεσαν μαζί μου*». Ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναφέρῃ ἐπίσης τὸν χορὸν τῶν

χωρικῶν στὸ σκέρτσο, παρμένον ἀπὸ τὸ φυσικόν, μὲ τὰ μπάσα του ποὺ πέφτουν παράφωνα, ἢ ἀκόμη τὴν καταιγίδα ποὺ εἶχε τόσην ἐπιτυχίαν ἀπὸ τὰς πρώτας ἐκτελέσεις της στὸ Παρίσι. Καὶ θὰ ἠμπορέσῃ νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι ἡ *Ποιμενικὴ Συμφωνία* εἶνε πρὸ πάντων ζωγραφικὴ μουσική. Πρέπει ὅμως καὶ νὰ ὁμολογηθῇ ὅτι ὁ κοῦκος, τὸ ὀρτύκι, τὸ ἀηδόνι παίζουν δευτερεύοντα ρόλον στὸ σύνολον τοῦ ἔργου, ἢ καλύτερα ὅτι ἐὰν τὸ κελάρυσμα τοῦ ποταμοῦ καὶ τὸ τραγούδι τῶν πουλιῶν παρέχουν στοιχεῖα γιὰ τὴν συμφωνίαν, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δὲν ἐμφανίζονται ὡς ἐνδιαφέροντα, αὐτὰ καθ' ἑαυτά, ἀλλὰ χρησιμεύουν μόνον ὡς ὑλικὸν γιὰ μιὰ θαυμασία πολυφωνικὴ ἐργασία καὶ ὡς ἀκολουθία εἰς τὰς πειὸ λαμπρὰς καὶ τὰς πειὸ ἐκφραστικὰς μελῳδίας, ποὺ βγῆκαν ποτὲ ἀπὸ τὴν καρδιὰ ἑνὸς μουσικοῦ. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ Beethoven ἐχάραττε εἰς τὸ μέρος τοῦ πρώτου βιολιοῦ τὴν τόσον ἐνδιαφέρουσαν αὐτὴν σημείωσιν: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei (Περισσότερο ἔκφρασιν αἰσθήματος παρὰ ζωγραφικήν). Ἐκεῖ ἔγκειται ἡ ἀπαρχὴ ἑνὸς νέου προσανατολισμοῦ εἰς τὴν μουσικὴν ἑρμηνείαν τῆς φύσεως. Ἀπὸ τὸν Beethoven καὶ ἔπειτα ἔμαθαν νὰ ἑρμηνεύουν «ψυχικὰς καταστάσεις» μὲ μουσικὰς ἀπεικονίσεις.

Τὸν Μάϊον τοῦ 1810 ὁ Beethoven χάνει ὁριστικῶς κάθε ἐλπίδα νὰ νυμφευθῇ τὴν Τερέζαν Brunswick. Μόνος καὶ πάλιν. Τώρα ὅμως εἶνε μαζί του ἡ δόξα καὶ ἡ ἐμπιστοσύνη εἰς τὴν ἀκατανίκητη μεγαλοφυΐαν του. «Κανεὶς αὐτοκράτωρ, κανεὶς βασιλεὺς δὲν εἶχε τόσην συ-

νείδησιν τῆς δυνάμεώς του». λέγει ἡ Bettina Brentano, ἡ περιώνυμος φίλη τοῦ Γκαῖτε. Τὴν εἶχε γνωρίσει ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν ἐποχή. «Ὅταν τὸν εἶδα γιὰ πρώτη φορά, γράφει ἡ Bettina, μ' ἔκαμε νὰ ξεχάσω τὸν κόσμο καὶ σένα ἀκόμη, ὦ Γκαῖτε! Δὲν νομίζω πὼς ἀπατῶμαι βεβαιώνουσα ὅτι ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶνε πολὺ-πολὺ ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν νεώτερον πολιτισμόν». Κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν συνάντησιν ὁ Beethoven ἐτραγούδησε ἐμπρὸς εἰς τὴν Bettina τὸ θαυμάσιο τραγούδι του *Trocknet nicht.* Ὁ Γκαῖτε ἠθέλησε νὰ γνωρίσῃ τὸν Beethoven. Συνηντήθησαν πράγματι τὸ 1812 στὰ λουτρὰ τοῦ Toeplitz τῆς Βοημίας μέσα σ' ἕνα περιβάλλον περίλαμπρον ἀπὸ πρίγκηπας, φιλολόγους καὶ καλλιτέχνας. Δὲν ἐννόησαν ὅμως ὁ ἕνας τὸν ἄλλον.

Στὸ Toeplitz ἔγραψεν ὁ Beethoven τὴν ἑβδόμην καὶ τὴν ὀγδόην συμφωνίαν. Ἡ *Ἑβδόμη Συμφωνία,* ὅπως λέγει ὁ Βάγνερ, εἶνε τὸ ποίημα τοῦ *Χοροῦ.* Ὁ Beethoven σ' αὐτὴν φαίνεται ὅλως διόλου «ξεκουμπωμένος» *(ausgeknöpft).* Εἰς τὴν Βόρειον Γερμανίαν ἔλεγαν πὼς αὐτὴ ἦτο ἔργον ἑνὸς μεθύσου. Ὁ Weber τὴν ἔκρινε πολὺ αὐστηρά. Εἰς τὴν ἀγρίαν αὐτὴν φαιδρότητα τοῦ Beethoven ἀνευρίσκει κανεὶς τοὺς Φλαμανδοὺς προγόνους του. «Εἶμαι, λέγει, εἶμαι ὁ Βάκχος ποὺ στίβει τὸ ἡδονικὸν νέκταρ γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα. Ἐγὼ δίδω στοὺς ἀνθρώπους τὴν θείαν φρενίτιδα τοῦ πνεύματος». Τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο κομμάτι τῆς ἑβδόμης συμφωνίας γιὰ πολὺν καιρὸ προεκάλουν τὴν ἔκπληξιν τοῦ κοινοῦ. Τὸ allegretto ὅμως εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς εἶχε μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Εἰς τὸ

Παρίσι τὸ ἔπαιξαν εἰς τὸ μέσον τῆς *Συμφωνίας εἰς ρὲ* στὴ θέσι τοῦ *larghetto.*

Ἡ *Ὀγδόη Συμφωνία* εἶνε συμφωνία, γεμάτη ἀπὸ *μέθη* καὶ *φαντασία.* Ὁ γίγας παίζει μὲ ἀθωότητα παιγνίδια παιδικά, καὶ ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν μᾶς ὑπενθυμίζει μὲ καμμιὰ φωνὴ ἢ μὲ καμμιὰ χειρονομία τὰ πάθη του καὶ τὴν δύναμίν του. Ὁ Beethoven εὐχαριστεῖται νὰ συνθέτῃ τὸ *allegretto* του ἐπάνω στὸ κανονικὸν τίκ-τὰκ τοῦ μετρονόμου τοῦ Maëlzel, καὶ σ' αὐτὸ ὅλοι γελοῦν. Εἰς τὸ φινάλε ὅμως, μέσα σ' ἕνα διαβολικὸν κυκλικὸν χορόν, ἐπανέρχεται περιοδικὰ τὸ περίφημον *ut* ♯, ἡ νότα τοῦ τρόμου (Schreckensnote), ποὺ ὁμοιάζει μὲ μιὰ ἐξαφνικὴ ὀργίλη κίνησι τοῦ Θεοῦ, ἢ τῆς ἀγνώστου δυνάμεως, ἐμπρὸς στὴν ὁποία τρέμει ὁλόκληρον τὸ σύμπαν. Ἐπὶ πολὺ ἡ Ὀγδόη Συμφωνία ἐθεωρεῖτο σὰν κάτι τὸ διασκεδαστικό, χωρὶς σημασίαν· τὴν ὠνόμαζαν «ἡ μικρὰ συμφωνία». Περισσότερον ἀπὸ ὅλους συνετέλεσεν ὁ Βάγνερ διὰ νὰ ἀποδώσῃ εἰς αὐτὴν τὴν θέσιν της κοντὰ εἰς τὴν ἀδελφὴν-συμφωνίαν, τὴν Ἑβδόμην.

Τὸ 1814 σημειώνει τὸ ἀπόγειον τῆς δόξης τοῦ Beethoven. Εἰς τὸ Συνέδριον τῆς Βιέννης οἱ πρίγκηπες ὅλης τῆς Εὐρώπης τοῦ ἐκδηλώνουν τὸν φόρον τοῦ σεβασμοῦ των. Τοῦ φέρονται ὡς πρὸς αὐτοκράτορα· εἶνε ὁ ἐπίσημος μουσικός.

***

Ἔρχεται ὅμως τώρα ἡ σειρὰ τῶν φροντίδων καὶ ὅλων τῶν ἀθλιοτήτων· καὶ πρῶτα πρῶτα ἡ *ὑλικὴ ἀθλιό-*

της. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τῆς ζωῆς του ὁ Beethoven ὑπέφερε πολὺ ἀπὸ ἔλλειψιν χρημάτων. Ἀπὸ πολλοῦ προσεπάθησε νὰ δημιουργήσῃ μιὰν ἀσφαλῆ κατάστασι. Τὸ 1808 μάλιστα εἶχε σκεφθῆ νὰ ἀφήσῃ τὴν Βιέννην καὶ νὰ δεχθῇ τὰς προτάσεις τοῦ βασιλέως τῆς Βεστφαλίας Ἱερωνύμου Βοναπάρτου. Οἱ φίλοι του τὸν συνεκράτησαν καὶ μάλιστα τρεῖς ἀπὸ τοὺς πλουσιωτέρους ἡγεμονίδας τῆς Αὐστρίας· ὁ ἀρχιδοὺξ Ροδόλφος, ὁ μαθητής του, ὁ πρίγκηψ Lobkowitz καὶ ὁ πρίγκηψ Kinsky, οἱ ὁποῖοι ἀνέλαβαν τὴν ὑποχρέωσιν νὰ τοῦ δίδουν μιὰ σύνταξι 4000 φλωρινίων, ἂν ἐδέχετο νὰ μείνῃ εἰς τὴν Βιέννην. Ἀτυχῶς ἡ σύνταξις αὐτὴ δὲν τοῦ ἐπληρώνετο τακτικά. Ὁ πρίγκηψ Kinsky ἀπέθανε τὸ 1812 καὶ ὁ Beethoven ἠναγκάσθη νὰ κινήσῃ ἀγωγὴν κατὰ τῶν κληρονόμων του· ἐκέρδισε τὴν δίκην τὸ 1814, ἀλλὰ καθ' ὅλον τὸ διάστημα ποὺ διήρκεσε δὲν εἰσέπραξε τίποτε ἀπὸ τὰ 1800 φλωρίνια, τὰ ὁποῖα ἀντεπροσώπευαν τὴν προσωπικὴν εἰσφορὰν τοῦ Kinsky. Ὁ Lobkowitz, πάντοτε ἀκατάστατος εἰς τὰς πληρωμάς του, ἀπέθανε τὸ 1816 καὶ τὸ μερίδιον αὐτὸ τῆς συντάξεως (700 φλωρίνια) χάνεται ἀπὸ τότε διὰ τὸν Beethoven.

Τὸ 1818 γράφει: «Κατήντησα νὰ φθάσω μέχρις ἐπαιτείας καὶ ὅμως εἶμαι ἠναγκασμένος νὰ ὑποκρίνωμαι ὅτι δὲν ἔχω ἀνάγκην». Καὶ προσθέτει ἀκόμη: «Ἡ σονάτα op. 106 ἐγράφη μὲ καταθλιπτικὰς συνθήκας. Εἶνε πολὺ βαρὺ νὰ ἐργάζεται κανεὶς μὲ σκοπὸν νὰ κερδίζῃ τὸ ψωμί του». Ὁ Spohr λέγει ὅτι πολὺ συχνὰ δὲν ἔβγαινε ἔξω, διότι τὰ ὑποδήματά του ἦσαν τρύπια. Τὰ ἔργα του

δὲν τοῦ ἀπέφεραν τίποτε. Εἰς τὴν *Λειτουργίαν του εἰς ρὲ* μόνον ἑπτὰ συνδρομηταὶ εἶχαν ἐγγραφῆ. Ἐπαιρνε 300-400 δουκᾶτα γιὰ μιὰ σονάτα. Ὁ πρίγκηψ Galitzin τοῦ εἶχε παραγγείλει τρία κουαρτέτα καὶ δὲν τοῦ τὰ ἐπλήρωνε. Καὶ ὁ Beethoven ἔχανε τὸν καιρὸν καὶ τὰς δυνάμεις του γιὰ νὰ κανονίζῃ τὰ ἔξοδά του καὶ νὰ φιλονικῇ μὲ τὴν μαγείρισσάν του.

Ἐξ ἄλλου ὁ Beethoven εὑρίσκετο ὑπὸ τὸ κράτος μεγάλης *ἠθικῆς καταπτώσεως*. Εἶχε χάσει τοὺς παλαιούς του φίλους· καὶ ἔκαμε μὲν νέους, ἀλλὰ δὲν εἶχε πρὸς αὐτοὺς τὴν ἰδίαν ἀφοσίωσιν. Τὸ 1816 γράφει: «Δὲν ἔχω διόλου φίλους καὶ εἶμαι μόνος στὸν κόσμο». Τὸ κοινὸν ἀρχίζει πειὰ νὰ μὴ τὸν συμπαθῇ. Ὁ ἰταλισμὸς καταπλημμυρεῖ καὶ πάλιν τὴν Βιέννην. Ἀναφέρεται ἡ κρίσις αὐτὴ ποὺ ἔκαμνε τότε τὸν γῦρο της εἰς τὰ σαλόνια. «Ὁ Mozart καὶ ὁ Beethoven εἶνε γεροσχολαστικοί. Ἡ ἠλιθιότης τῆς περασμένης ἐποχῆς εὕρισκε σ' αὐτοὺς γοῦστο· μόνον ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Ροσσίνη καταλαβαίνει κανεὶς τί εἶνε μελῳδία. Ὁ *Fidelio* εἶνε ἕνα σκουπίδι· δὲν καταλαβαίνει κανεὶς πῶς ἀνέχονται νὰ πηγαίνουν γιὰ νὰ πλήττουν».

Ὁ Beethoven εἶχε κωφαθῆ τελείως. Μόνον μὲ γραπτὰ εἰμποροῦσε πλέον νὰ συνεννοηθῇ μὲ τοὺς πέριξ του. Διεσώθησαν τὰ *τετράδια τῶν συνομιλιῶν του*, τὸ παλαιότερον τῶν ὁποίων χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1816, καὶ αὐτὰ ἀριθμοῦν ἕνδεκα χιλιάδας σελίδας. (Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη Βερολίνου). Κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ *Fidelio* ὁ Beethoven ἠθέλησε νὰ διευθύνῃ τὴν γενικὴν δο-

κιμήν. «Εὐθὺς ἀμέσως ἀπὸ τὸ *ντουέτο* τῆς πρώτης πράξεως, λέγει ὁ Schindler, ἦτο φανερὸν ὅτι δὲν ἤκουε τίποτε ἀπὸ ὅ,τι συνέβαινε εἰς τὴν σκηνήν. Ἐβράδυνε σημαντικὰ τὸν χρόνον καὶ ἐνῷ ἡ ὀρχήστρα παρηκολούθει τὴ μπαγκέτα του, οἱ ἀοιδοὶ ἐπετάχυναν τὸ ᾄσμά των. Ἐπηκολούθησε γενικὴ σύγχυσις. Ὁ τακτικὸς διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας Umlauf συνέστησε μιὰ μικρὰ διακοπή, χωρὶς νὰ δώσῃ ἐξηγήσεις, καὶ ἀφοῦ ἀντήλλαξε ὀλίγας λέξεις μὲ τοὺς ἀοιδοὺς ἡ παράστασις ἐξηκολούθησε. Ἡ ἰδία ὅμως ἀταξία ἐδημιουργήθη καὶ πάλιν. Καὶ ἔγινε ἀνάγκη δευτέρας διακοπῆς. Ἦτο προφανὲς πὼς ἡ παράστασις δὲν εἰμποροῦσε νὰ ἐξακολουθήσῃ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Beethoven· ἀλλὰ πῶς νὰ τοῦ δώσουν νὰ τὸ ἐννοήσῃ. Κανεὶς δὲν εἶχε τὸ θάρρος νὰ τοῦ εἰπῇ: «Τραβήξου κακομοίρη· δὲν μπορεῖς νὰ διευθύνῃς». Ἀνήσυχος, ταραγμένος ὁ Beethoven ἔστρεφε δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ καὶ προσεπάθει νὰ μαντεύσῃ ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τῶν διαφόρων φυσιογνωμιῶν καὶ νὰ καταλάβῃ ἀπὸ ποῦ προήρχετο τὸ ἐμπόδιον. Σιωπὴ ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη. Ἔξαφνα μὲ ἐφώναξε μὲ ἐπιτακτικὸν τόνον. Ὅταν τὸν ἐπλησίασα μοῦ ἔδειξε τὸ σημειωματάριό του καὶ μὲ ἔκαμε νεῦμα νὰ γράψω. Ἐσημείωσα τὰς ἑξῆς λέξεις: «Σᾶς ἱκετεύω νὰ μὴ ἐξακολουθήσετε, θὰ σᾶς δώσω τὴν ἐξήγησιν στὸ σπίτι». Ἐπέταξε μ' ἕνα πήδημα κάτω φωνάζοντας: «Πᾶμε γλήγωρα». Ἔτρεξε μὲ μιᾶς στὸ σπίτι του, ἐμπῆκε μέσα καὶ ἔπεσε ἀδρανὴς ἐπάνω σ' ἕνα διβάνι· μὲ τὰ δυό του χέρια ἐκάλυψε τὸ πρόσωπό του. Εἶχε πληγῆ κατάκαρδα καὶ ἕως τὴν ἡμέραν τοῦ θανάτου

του ἔμεινε μὲ τὴν ἐντύπωσιν τῆς τραγικῆς αὐτῆς σκηνῆς. «Ἡ φύσις ἦτο τὸ καταφύγιό του». Κανεὶς στὸν κόσμο δὲν μπορεῖ νὰ ἀγαπήσῃ τὴν ἐξοχὴ ὅπως ἐγώ, ἔλεγε· ἀγαπῶ ἕνα δένδρο περισσότερο ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο».

Σοβαραὶ *οἰκογενειακαὶ φροντίδες* ἦλθαν γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὴν κακοδαιμονίαν τοῦ Beethoven. Τὴν 14 Νοεμβρίου τοῦ 1815 ὁ ἀδελφός του Gaspard-Charles-Antoine ἀπέθνησκε εἰς ἡλικίαν 41 ἐτῶν, ἀφήνων ἕνα υἱὸν ὀκτὼ ἐτῶν. Ἡ χήρα ἦτο μιὰ γυναῖκα ἀναξία ἐμπιστοσύνης. Ὁ Beethoven ἐζήτησε νὰ πάρῃ τὸ παιδί, τὸν μικρὸν Κάρολον, τὸν ὁποῖον ἤθελε νὰ υἱοθετήσῃ. Καὶ ἐκίνησε ἐναντίον της δίκας, ὅπου κατίσχυσε, ἀλλὰ μόλις κατὰ τὸ 1820. Ὁ ἀνεψιός του ὅμως, εἰς τὸν ὁποῖον ἤθελε τοῦ λοιποῦ νὰ ἀφοσιωθῇ, εἶχε κοινοτάτην ψυχήν· καὶ διηνεκῶς ἦτο ἀφορμὴ στενοχωριῶν γιὰ τὸν θεῖον του. Καὶ ὁ ἴδιος δὲ ἔλεγε: «Ἔγινα χειρότερος γιατὶ ὁ θεῖος μου ἤθελε νὰ γίνω καλύτερος». Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1826 ὕστερα ἀπὸ πλῆθος ἀνοησιῶν, ἀποπειρᾶται νὰ αὐτοκτονήσῃ· ἀλλὰ ἡ βολὴ τοῦ πιστολιοῦ δὲν ἦτο καιρία. Ὁ Beethoven ὅμως παρ' ὀλίγον νὰ ἀποθάνῃ. Ὁ Schindler λέγει ὅτι διὰ μιᾶς ἔγινε σὰν γέρος ἑβδομῆντα ἐτῶν, συντετριμμένος, χωρὶς δύναμιν καὶ χωρὶς θέλησιν. Ὀλίγους μῆνας κατόπιν ἀπέθνησκε.

Ἀπὸ τὸ 1816 ἄλλως ἡ ὑγεία του εἶχε χειροτερεύσει. Κατὰ τὸν χειμῶνα τοῦ 1816-1817 προσεβλήθη ἀπὸ βρογχίτιδα, ἐξ αἰτίας τῆς ὁποίας ἔμεινε ἐπὶ πολὺ στὸ κρεββάτι. Τὸ 1821 ἔπαθε ἴκτερον καὶ τὸ 1825 μιὰ σοβαρὰ ἐντερίτιδα, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ποτὲ δὲν ἐθεραπεύθη ἐντελῶς.

Μέσα εἰς τοὺς περισπασμούς, τὰς φροντίδας καὶ τὰς θλίψεις του ἐννοεῖται ὅτι ὁ Beethoven πολὺ ὀλίγον συνέθετε. Οἱ ἀντίπαλοι ἔλεγαν πὼς εἶχε τριβῆ. Εἶχε πράγματι μίαν περίοδον πολὺ μεγάλης ἀποθαρρύνσεως. Ὀλίγον κατ' ὀλίγον ὅμως μὲ μιὰ μεγάλη προσπάθεια, ἀναλαμβάνει τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργον μ' ἕνα νέον πνεῦμα ὑπὸ μίαν νέαν ἔμπνευσιν. Δὲν εἶνε πλέον ὁ ἀγέρωχος Beethoven ποὺ συναισθάνεται τὴν παντοδυναμίαν τῆς μεγαλοφυΐας του, ποὺ πηγαίνει γιὰ τὴν κατάκτησι τοῦ σύμπαντος, ποὺ εἶνε ὑπερήφανος διότι ἐπιβάλλει τὴν μουσική του σκέψι σ' ὅλους καὶ προκαλεῖ τὸν σεβασμὸν τῶν ἰσχυρῶν τῆς γῆς καὶ τῶν ἀδυνάτων. Εἶνε πλέον ἕνας Beethoven ὁριστικῶς ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὸν κόσμον, ἀποτραβηγμένος καὶ ἀπὸ τὸν ἑαυτόν του, μὴ ἐπιζητῶν πλέον καμμιὰ ἐπιτυχία, καλλιεργῶν τὴν τέχνην του χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ οἱανδήποτε ξένην ἐπιδοκιμασίαν, τελειωτικῶς θαμμένος μέσα στὴ δυστυχία του καὶ τὴν ταλαιπωρία του, ἀλλὰ καρτερικός, γελαστός, μὲ μιὰ μελαγχολία χωρὶς ἐξέγερσι καὶ κάποτε ἐξυψωνόμενος ἕως τὴν πειὸ ἤρεμη χαρὰ μὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ προσπάθεια θελήσεως.

Ὅλη αὐτὴ ἡ ἀνανέωσις ἐκδηλώνεται περὶ τὸ 1812 μὲ τὴν *Σονάταν πιάνο καὶ βιολὶ* op. 96, εὐθὺς μετὰ τὴν ἑβδόμην καὶ ὀγδόην συμφωνίαν. Τί ἀντίθεσις μὲ τὰς δύο συμφωνίας, ποὺ ἔχουν τόσον ἐκδηλωτικὴν ἠχηρότητα, τόσην φαιδρότητα καὶ τόσον θριαμβευτικὸν τόνον. Ἀπὸ τὸ 1812 ἕως τὸ 1815 ἕνα μόνον ἀξιόλογον ἔργον συνθέτει, τὴν *Σονάταν γιὰ πιάνο* op. 90 (1814), ἔργον χα-

ριτωμένον, πολὺ σύντομον, μὲ τὸ ὁποῖον φαίνεται νὰ ἐπανέρχεται εἰς τὴν προτέραν τεχνοτροπίαν του. Ἡ σονάτα εἶνε ἀφιερωμένη εἰς τὸν κόμητα Lichnowsky, ὁ ὁποῖος εἶχε νυμφευθῆ μίαν ἠθοποιὸν παρὰ τὴν ἀντίστασιν τῆς οἰκογενείας του. Ὁ Beethoven εἰς τὸ πρῶτον μέρος ἔδωκε τὸν τίτλον *Kampf zwischen Kopf und Herz* (Μάχη μεταξὺ κεφαλιοῦ καὶ καρδιᾶς) καὶ εἰς τὸ δεύτερον *Conversation mit der Geliebten* (Συνομιλία μὲ τὴν πολυαγαπημένην). Ὅπως εἰς τὴν *Appassionata,* ὅπως εἰς τοὺς *Ἀποχαιρετισμούς,* τὴν *Ἀπουσίαν καὶ τὴν ἐπιστροφήν,* καὶ εἰς τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Beethoven μιὰ ποιητικὴ ἰδέα, μιὰ διάθεσις, ἕνα αἴσθημα ἀποτελοῦν τὴν ἀπαρχὴν τῆς ἐμπνεύσεως. Ἡ μουσικὴ συνεχῶς ὀλιγώτερον γίνεται τέχνη καθαρῶς τυπική. Καὶ παίρνει ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον μιὰ σημασία βαθειὰ ἀνθρωπίνην. Κοντὰ στὴν ἐργασίαν του αὐτὴν ὁ Beethoven ἔγραφε μουσικὴν γιὰ τραγούδια *σκωτικὰ καὶ ἰρλανδικὰ* κατὰ παραγγελίαν ἑνὸς ἐκδότου στὸ Λονδῖνον. Ἔγραφε ἀκόμη γιὰ τὰς ἐπισήμους τελετὰς μερικὰ ἐπίκαιρα κομμάτια, τὴν *Μάχην τῆς Βικτωρίας,* τὴν *Ἔνδοξον στιγμὴν* κτλ., τὰ ὁποῖα εἶνε ἀπὸ τὰ μετριώτατα ἔργα του. Μιὰ ἐσωτερικὴ ἐργασία προφανῶς συντελεῖται μέσα του καὶ αὐτὴ προετοιμάζει τὴν θαυμασίαν ἄνθησιν τῶν ἀριστουργημάτων, τῶν ὁποίων τὸ ἀπρόοπτον ὕφος καὶ ὁ ὅλως διόλου νέος τόνος ἀπετέλεσαν τὴν τρίτην τεχνοτροπίαν του.

Ὁ Beethoven τότε ἀναμετρᾷ ὅτι «πολὺ ὀλίγα ἀκόμη ἔκαμε γιὰ τὴν τέχνη του». Περιφρονεῖ τὰ ὅλως διόλου πρῶτα ἔργα του (τὸ *Σεπτέτο* του, τὸ *Κουϊντέτο* του γιὰ

πιάνο καὶ πνευστὰ ὄργανα) καὶ ἐννοεῖ νὰ ὑψωθῇ πολὺ ὑψηλότερα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ὡριμότητός του. Τοῦ κάμνουν προτάσεις δελεαστικὰς γιὰ νὰ τὸν πείσουν νὰ συνθέσῃ ἔργα κατὰ τὴν παλαιοτέραν τεχνοτροπίαν του. Τὰς ἀπορίπτει μὲ περιφρόνησιν. «Ἐμπρός μου ἔχω τὸ φθινόπωρο τῆς ζωῆς μου, λέγει, θέλω νὰ ὁμοιάσω τὰ γόνιμα ἐκεῖνα δένδρα, ποὺ φθάνει κανεὶς νὰ τὰ κουνήσῃ γιὰ νὰ πέσῃ βροχὴ ἀπὸ ὥριμους καὶ εὔχυμους καρπούς».

Ἡ μέριμνα γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἔργων του περιέρχεται τοῦ λοιποῦ εἰς δευτέραν μοῖραν, ἢ τοὐλάχιστον ὁ Beethoven παραιτεῖται ἀπὸ τὰς πολὺ κανονικὰς συμμετρίας τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἐπιζητεῖ μιὰ μορφὴ πειὸ εὔμορφη, πειὸ σύνθετη καὶ πειὸ ποικίλη, μορφὴ ποὺ εὐκολώτερα ὑποτάσσεται στὰς ἀπαιτήσεις τῆς ἐκφράσεως.

Ἡ ἀνεξαρτησία αὐτὴ σχετικῶς μὲ τὴν παράδοσιν ἐκδηλώνεται ἐν πρώτοις εἰς τὴν κατασκευὴν τῶν *μελῳδικῶν θεμάτων*. Σπανίως συμβαίνει, ἂν καὶ τὸ γεγονὸς ἀξίζῃ νὰ τὸ προσέξῃ κανείς, ὥστε ὁ Beethoven νὰ ἀπαρνῆται τὴν *συμμετρίαν*, λόγου χάριν εἰς τὴν *ἕκτην Μπακατέλλαν* op. 126, τῆς ὁποίας τὸ θέμα ἔχει 15 μέτρα (6+6+3), εἰς τὸ adagio τῆς *σονάτας* γιὰ πιάνο op. 106, τῆς ὁποίας ἡ ἀρχικὴ μελῳδία ἔχει 25 μέτρα.

Χωρὶς νὰ παραβλέπῃ ὁ Beethoven τὴν συμμετρίαν, τὴν συγκαλύπτει κάποτε μὲ τὴν παρεμβολὴν μέσα εἰς τὰ μέρη τῆς μελῳδικῆς φράσεως ἀνταπαντήσεων, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν παρένθεσιν καὶ διακόπτουν τὴν συνέχειαν τοῦ ρυθμοῦ τῶν 8 ἢ τῶν 16 μέτρων, λόγου χάριν εἰς τὸ adagio τῆς *ἑνάτης συμφωνίας* καὶ εἰς τὸ adagio τοῦ *δεκάτου πέμπτου κουαρτέτου* γιὰ ἔγχορδα.

Ἄλλο χαρακτηριστικὸν τῆς κλασσικῆς μελῳδίας ἦτο ἡ *τελικὴ πτῶσις (cadenza)*, ἡ ὁποία ἔκλεινε τὴν τελικὴν φράσιν μὲ τρόπον κατηγορηματικόν. Ἦτο μιὰ τελεία στὸ τέλος τῆς γραμμῆς. Ὁ ἀκροατὴς δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἀπατηθῇ. Ἡ ἐπάνοδος εἰς τὸν ἀρχικὸν τόνον ἐσημειώνετο μὲ στερεοτύπους μορφὰς ποὺ δὲν ἄφηναν τὴν ἐλαχίστην ἀμφιβολίαν εἰς τὸ πνεῦμα. Ὁ Beethoven λοιπὸν θὰ ἀποφύγῃ συχνὰ τὰς πτώσεις αὐτὰς γιὰ νὰ δώσῃ εἰς τὴν σκέψιν του μορφὴ πιὸ ἀόριστη, γιὰ νὰ μᾶς κρατήσῃ μετέωρους καὶ γιὰ νὰ συνδέσῃ καλύτερα τὰς ἐντυπώσεις μας. Ὁ Beethoven εὑρίσκεται ἤδη στὸν δρόμον ἐκεῖνον ποὺ ἀργότερα ὁ Βάγνερ θὰ ὀνομάσῃ ἡ «ἄπειρη μελῳδία». Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἶνε ἐνδιαφέρον νὰ μελετήσῃ κανεὶς τὸ adagio τῆς *σονάτας* γιὰ πιάνο op. 106, καὶ τὸ adagio τῆς *ἑνάτης συμφωνίας*.

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα τὴν *γενικὴν τεκτονικὴν* τῆς σονάτας ἢ τῆς συμφωνίας ὁ Beethoven δὲν ἀρκεῖται πιὰ νὰ ἀφαιρῇ τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο μέρος ἀπὸ τὰ συστατικὰ τοῦ εἴδους αὐτοῦ ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῆς δευτέρας τεχνοτροπίας· θὰ ἀνατρέψῃ τὴν συνειθισμένην τάξιν τῶν διαφόρων μερῶν τῆς συμφωνίας, ἢ καὶ πρὸ πάντων παρεισάγει εἰς τὴν σονάταν καὶ τὴν συμφωνίαν τύπους συνθέσεως, ποὺ ἀποκλείονται ἕως τότε. Ἔτσι βλέπει κανεὶς εἰς τὴν *σονάταν* op. 101 νὰ προβάλλῃ ἕνα ἐμβατήριον στὴ θέση τοῦ σκέρτσου. Εἰς τρεῖς ἀπὸ τὶς τελευταῖες πέντε

σονάτες, ἡ φοῦγκα ἢ τὸ φουγκᾶτο ὕφος ἐμφανίζονται μὲ ἐξαιρετικὴν ὅλως σημασίαν.

Ἡ *φοῦγκα* ἦτο ἐξ ὁλοκλήρου ἀποκλεισμένη ἀπὸ τὴν κλασσικὴν σονάταν. Ἦτο νεκρά, ἢ σχεδὸν νεκρά, ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τοῦ J.-S. Bach. Ὁ Beethoven τὴν ἐπαναφέρει εἰς τὴν ζωήν. Καὶ προσδίδει σ' αὐτὴν πάντοτε ἕνα δραματικὸν ἐνδιαφέρον. Τὴν μεταχειρίζεται ὡς ἀντίθεσιν εἰς τοὺς αἰσθηματισμοὺς μιᾶς βραδείας μελῳδίας. Ἡ φοῦγκα σημαίνει γι' αὐτὸν τὴν σκέψιν ποὺ κρατεῖ, ποὺ εἶνε γερὰ καμωμένη, ἡ θέλησις ποὺ ἐκδηλώνεται, ἡ δρᾶσις ποὺ ὀργανώνεται, ἡ ἀφύπνισις τῆς ἐνεργείας. Τὴν ἀντιτάσσει πρὸς τὸν χαρακτῆρα τῆς ἐξάρσεως, εἰς τὴν χαῦνον ὀνειροπόλησιν μερικῶν μελῳδικῶν θεμάτων, ποὺ σύρονται χωρὶς ρυθμικὸ βάδισμα καὶ ποὺ ἀποδίδουν τὰς λιποψυχίας τῆς θελήσεως, τὴν ἀπάρνησιν τῆς πάλης, τὴν ἀπελπισίαν. Ἡ χρῆσις αὐτὴ τῆς φούγκας εἶνε ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὴ εἰς τὶς σονάτες op. 106 καὶ op. 110.

Κοντὰ εἰς τὸ αὐστηρὸν ὕφος τῆς φούγκας, ἀπαντῶμεν εἰς τὶς *σονάτες* γιὰ πιάνο καὶ εἰς τὴν *ἐνάτην συμφωνίαν* σελίδας ἀγνοῦ *ρεσιτατίβου* ἐνοργάνου μὲ χαρακτῆρα κάποιου εἴδους αὐτοσχεδίου ἀπαγγελίας. Αἱ ἀφηγήσεις αὐταὶ ἐντείνουν τὸν δραματικὸν χαρακτῆρα ἔργων ὅπου ὁ συγγραφεὺς ἐκθέτει τὰ καθ' ἑαυτὸν καὶ σκηνοθετεῖ τὴν τραγῳδίαν τῆς ἐσωτερικῆς του ζωῆς.

Τέλος ὁ Beethoven δημιουργεῖ ἕνα εἶδος ἀναπτύξεως, τὴν ὁποίαν ὠνόμασαν *ἡ μεγάλη παραλλαγὴ* καὶ ἡ ὁποία προσαρμόζεται θαυμάσια εἰς τὸν σκοπόν του, νὰ

ἀπορρίπτῃ δηλαδὴ κάθε ἐμπόδιον καὶ νὰ γράφῃ μὲ πλήρη ἐλευθερίαν. Ἡ *κλασσικὴ παραλλαγὴ* συνίστατο εἰς τὸ νὰ πλέκωνται γύρω ἀπὸ ἕνα θέμα κάθε εἴδους στολίσματα, κάτω ἀπὸ τὸν διάκοσμον τῶν ὁποίων ἦτο πάντοτε εὔκολον νὰ ἀναγνωρίσῃ κανεὶς τὸ ἀρχικὸν θέμα. Εἰς τὴν *μεγάλην παραλλαγὴν* ἐξ ἐναντίας τὸ θέμα ὑφίσταται τόσας μεταμορφώσεις ὥστε γίνεται ἀγνώριστον. Κάποτε διατηρεῖται ἡ μελῳδικὴ γραμμή, ἀλλ' ὁ ρυθμὸς τροποποιεῖται βαθιά. Ἄλλοτε ἕνα κομμάτι τῆς μελῳδίας χρησιμεύει ὡς ἀπαρχὴ μιᾶς νέας ἐμπνεύσεως. Κάποτε ἕνα μόνον ρυθμικὸν στοιχεῖον τοῦ θέματος ἢ καὶ ἡ ἁρμονικὴ ὑφή του χωρὶς τὸ μελῳδικὸν ὕφασμα συνδέει μὲ δεσμὸν λεπτεπίλεπτον τὸ ἀρχικὸν θέμα μὲ τὰ συνεχῶς ἀνανεούμενα αὐτοσχεδιάσματα, εἰς τὰ ὁποῖα αὐτὸ δίδει ἀφορμήν. Ὁ συνθέτης φαίνεται ὡσὰν νὰ θέλῃ νὰ ἐξαντλήσῃ ὅλους τοὺς συνδυασμοὺς τῶν μουσικῶν ἰδεῶν ποὺ ἠμποροῦν νὰ περάσουν ἀπὸ τὸ πνεῦμά του, ἀφότου ἐτέθη ἕνα θέμα. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἠμπορεῖ νὰ ἐνασκῆται κατὰ τὸν πλέον ἀπρόβλεπτον καὶ ἁρμονικὸν τρόπον ἡ βαθειὰ ἔννοια τῶν ἀναλογιῶν καὶ τῶν ἀντιθέσεων.

Αὐτοὶ εἶνε οἱ κυριώτεροι νεωτερισμοί, τοὺς ὁποίους συναντῶμεν εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας τεχνοτροπίας τοῦ Beethoven. Πόσο μακρυὰ εἶνε τώρα ἡ σονάτα τοῦ Haydn ἢ τοῦ Mozart! Καὶ ὄχι μόνον ὑπὸ τὴν ἔποψιν τῆς μορφῆς, ἀλλ' ἐπίσης καὶ πρὸ πάντων γιὰ τὸ συγκινητικὸν περιεχόμενον ἔργου ποὺ εἶνε ὁλοένα περισσότερον βαθιὰ ὑποκειμενικά.

Ἀπὸ τὸ 1815 ἕως τὸ 1826 ὁ Beethoven ἔγραψε

μερικὰ ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα ἔργα ποὺ συνέλαβε ποτὲ ἡ ἀνθρωπίνη μεγαλοφυΐα. Ταῦτα εἶνε:

1815	Δυὸ σονάτες γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο op. 102.	
1815-16	Σονάτα γιὰ πιάνο op. 101	Οἱ πέντε τελευταῖες σονάτες γιὰ πιάνο.
1818	Σονάτα γιὰ πιάνο op. 106	
1820	Σονάτα γιὰ πιάνο op. 109	
1821	Σονάτα γιὰ πιάνο op. 110	
1822	Σονάτα γιὰ πιάνο op. 111	
1822	Λειτουργία εἰς ρὲ op. 123.	
1823-24	Ἐνάτη Συμφωνία op. 125.	
1824	12ον Κουαρτέτο op. 127	Τὰ ἓξ τελευταῖα κουαρτέτα.
1825	15ον Κουαρτέτο op. 132	
	Μεγάλη φοῦγκα op. 133	
1825-26	13ον Κουαρτέτο op. 130	
1826	14ον Κουαρτέτο op. 130	
	16ον Κουαρτέτο op. 135	

Οἱ δύο *σονάτες γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο* op. 102 εἶνε ἔργα μὲ τραχύτητα, γεμᾶτα ἀπὸ ὁρμήν.

Ἀξιοσημείωτα εἶνε τὸ μεγαλοπρεπέστατο adagio τῆς δευτέρας καὶ τὸ φουγκᾶτο φινάλε της.

Εἰς τὶς πέντε τελευταῖες *σονάτες γιὰ πιάνο* ὁ Beethoven προχωρεῖ ἀπὸ τὶς πειὸ αἰσθηματικὲς ὀνειροπολήσεις εἰς τὶς πιὸ ἔντονες ἐκδηλώσεις θελήσεως. Ἄλλη μιὰ φορὰ μᾶς ἀναπαριστᾷ τὴν ζωήν του· μᾶς λέγει ἐναλλὰξ τὴν ἀποκαρδίωσίν του καὶ τὰς ἐλπίδας του· μᾶς δείχνει γυμνὴν τὴν μεγάλην ψυχήν του, ποὺ εἶνε πάντοτε ἕτοιμη νὰ παρασυρθῇ ἀπὸ τὰς ζοφερὰς σκέψεις, ἀλλὰ καὶ ποὺ πάντοτε συνέρχεται.

Γιὰ τὴν *Λειτουργία* του *εἰς ρὲ* ὁ ἴδιος ὁ Beethoven

εἶπε πὼς εἶνε «τὸ τελειότερον ἔργον του». Πάντως εἶνε ἀπὸ τὰ πειὸ κολοσσιαῖα καὶ τὰ πειὸ παράτολμα· τὸ 1818 ὁ μαθητής του ἀρχιδοὺξ Ροδόλφος εἶχε ἐκλεγῆ ἀρχιεπίσκοπος τοῦ Olmütz. Ἡ ἐπίσημος ἀνάρρησίς του θὰ ἐγίνετο τὴν 9 Μαρτίου 1820. Ὁ Beethoven ἠθέλησε νὰ γράψῃ μιὰ λειτουργία γιὰ τὴν πανηγυρικὴν αὐτὴν τελετήν. Ἀλλὰ τὸ 1820 μόλις τὸ ἕνα τρίτον τοῦ ἔργου εἶχε γραφῆ, διότι αἱ διαστάσεις ποὺ ἔπαιρνε ὁλοένα ὑπερέβαιναν τὰς προβλέψεις τοῦ συνθέτου. Μόλις τὸ καλοκαίρι τοῦ 1822 ἐτελείωσε καὶ εἰς τὸν Καρδινάλιον ἐστάλη τὴν 19 Μαρτίου 1823. Εἰς τὴν λειτουργίαν αὐτήν, ὅπως καὶ εἰς τὰ ἄλλα ἔργα του, ὁ Beethoven ἔβαλε ὅλην του τὴν ψυχή. Ὄχι διότι πράγματι ἦτο θεοσεβὴς Καθολικός, ἀλλ' ὄχι καὶ προσηλωμένος στοὺς τύπους ἀνέκαθεν ἀπέβλεπε πρὸς τὰ δόγματα τῆς Ἐκκλησίας μὲ μεγάλην ἐλευθεριότητα. Ἦτο ὅμως ἐκ φύσεως θρῆσκος.

Ἠθέλησε κατ' ἀρχὰς νὰ γράψῃ ἔργον μὲ λειτουργικὸν καθαρῶς χαρακτῆρα. Εἰς τὸ ἡμερολόγιόν του τοῦ 1818 γράφει: Γιὰ νὰ γράψῃ κανεὶς ἀληθινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, γιὰ νὰ περάσῃ τὰ παλαιὰ ἐκκλησιαστικὰ χορικά... νὰ ζητήσῃ ἀκόμη κάπου πῶς ἔχουν τὰ ἐδάφια στὰς πειὸ ἀκριβεῖς μεταφράσεις μὲ τελεία τὴν προσῳδία τῶν παλαιῶν ψαλμῶν καὶ ᾄσμάτων τῆς καθολικῆς Χριστιανωσύνης. Παρητήθη ὅμως σὲ λίγο ἀπὸ τοῦ νὰ ἀκολουθήσῃ τὴν παράδοσιν. Ὅπως ἔλεγε τὸ 1824 εἰς τὸν ὀργανίσταν Freudenberg τοῦ Breslau: «Ἡ ἁγνὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔπρεπε νὰ ἐκτελῆται μόνον μὲ φωνές, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα *Δόξα ἐν ὑψίστοις*, ἢ ἕνα κείμενο

ἀνάλογο. Γι' αὐτὸ προτιμῶ τὸν Palestrina. Εἶνε ὅμως *παραλογισμὸς νὰ τὸν μιμῆται κανεὶς χωρὶς νὰ ἔχῃ τὸ πνεῦμα του καὶ τὰς θρησκευτικὰς ἀντιλήψεις του*». Καὶ πάλιν ἐννοεῖ νὰ εἶνε εἰλικρινὴς πρὸ παντὸς καὶ τὴν ἰδικήν του καὶ μόνον σκέψιν νὰ διατυπώνῃ. Καὶ ἀπ' ἐδῶ προκύπτει τὸ ὅτι ἡ λειτουργία του ἔχει περισσότερον χαρακτῆρα humaine παρὰ μυστικοπαθῆ. Ζητεῖ νὰ ἀποδώσῃ μουσικῶς τὰς συγκινήσεις τοῦ ἀνθρώπου ἐνώπιον τῆς θρησκευτικῆς ἰδέας καὶ πρὸ πάντων τὰς ἰδικάς του συγκινήσεις, αὐτὸν τὸν Beethoven ποὺ ζητεῖ νὰ μεταφράσῃ μὲ μουσικήν. Καὶ τοιοῦτοι τόνοι δὲν ἔχουν τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀνωνύμου καὶ ὑπερφυσικοῦ ποὺ πρέπει νὰ ἐμφανίζουν γιὰ νὰ ἐκδηλώνουν τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ ἢ τὴν φωνὴν τῆς Ἐκκλησίας. Εἶνε λειτουργία συναυλίας.

Ποτὲ ἐργασία δὲν ἀπερρόφησε τόσον πολὺ τὸν Beethoven ὅσον ἡ σύνθεσις τῆς *Λειτουργίας εἰς ρέ*. «Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀκόμη, λέγει ὁ Schindler, ὅλη του ἡ ὕπαρξις ἐφάνη μεταμορφουμένη καὶ αὐτὸ τὸ παρετήρησαν ἰδιαιτέρως οἱ παλαιοί του φίλοι· καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι οὔτε πρὶν οὔτε καὶ ἀργότερα τὸν εἶδα τόσον πολὺ ἀπεσπασμένον ἀπὸ τὴν ζωήν». Μερικὲς σελίδες, τὸ *Credo* του λόγου χάριν τοῦ ἐστοίχισαν ἀφάνταστα. Ἐκτυποῦσε τὰ πόδια του, ἔβγαζε φωνὲς μέσα στὴ φωτιὰ τῆς ἐμπνεύσεως· τὸν ἔβλεπαν ἐκεῖ στὸ σπῆτι του νὰ ἱδρώνῃ αἷμα, πελιδνό, ἐκμηδενισμένο. Ἡ *λειτουργία εἰς ρὲ* ἐδημοσιεύθη τὸ 1827 μὲ ἐγγραφὰς ἀντὶ πενῆντα δουκάτων. Ἑπτὰ μόνον συνδρομηταὶ ἀνταπεκρίθησαν εἰς τὴν ἔκκλησιν τοῦ Beethoven, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ αὐτοκράτωρ τῆς Ρωσίας, ὁ βασιλεὺς τῆς Πρωσσίας καὶ ὁ βασιλεὺς τῆς Γαλλίας. Ἡ Αὐλὴ τῆς Αὐστρίας, ὁ Cherubini, ὁ Γκαῖτε ἔκαμαν πὼς δὲν ἐγνώριζαν τὴν ἔκκλησιν τοῦ γηραιοῦ δασκάλου.

Ἐλέχθη γιὰ *τὴ συμφωνία μὲ τὰ χορικὰ* τοῦ Beethoven ὅτι εἶνε «τὸ ἔργον ὅλης του τῆς ζωῆς». Ἀπὸ τὸ 1795 προσχεδιάζει τὸ θέμα τοῦ φινάλε σ' ἕνα τραγούδι μὲ τὸν τίτλον *Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe*· τὸ παίρνει ἐκ νέου καὶ τὸ ἀναπτύσσει τὸ 1808 εἰς τὴν *Φαντασίαν του γιὰ πιάνο, χορὸν καὶ ὀρχήστραν*. Τὸ 1810 δίδει μιὰ νέα διατύπωσι στὸ τραγούδι *Mit einem gemalten Band*. Ἐξ ἄλλου ἡ ἰδέα νὰ περάσῃ σὲ μουσικὴ τὸν *ὕμνον εἰς τὴν χαρὰν* τοῦ Schiller τὸν ἀπασχολεῖ ἐνωρίτατα. Ὑπάρχουν πολλὰ δοκίμια ἐπάνω σὲ διάφορα θέματα εἰς τὰ *πρόχειρα τετράδιά του* τοῦ 1798, 1811, τοῦ 1814, τοῦ 1822. Τέλος ἀπὸ τὸ 1816 ὁ Beethoven ἐσχεδίαζε νὰ γράψῃ γιὰ τὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Λονδίνου δύο συμφωνίας εἰς διαστάσεις ἀσυνήθεις καὶ εἰς ἕνα τελείως νεωτεριστικὸν χαρακτῆρα. Τὸν Ὀκτώβριον ἢ τὸν Νοέμβριον τοῦ 1823, ἡ *Ἐνάτη συμφωνία* εἶχε σχεδὸν τελειώσει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ φινάλε. Μιὰ στιγμὴ ἐσκέφθη γιὰ ἕνα φινάλε ἀποκλειστικῶς ἐνόργανον, τὸ ὁποῖον ἔγινε τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ *15ου Κουαρτέτου* op. 132. Μόνον ὕστερα ἀπὸ πολλὰς ἀποπείρας ἀπεφάσισε νὰ βάλῃ μέσα εἰς τὴν συμφωνίαν τὸν *Ὕμνον εἰς τὴν χαρὰν* τοῦ Schiller καὶ εἰς τὸ τέλος της τὰς ἀνθρωπίνους φωνάς.

Τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1824 τὸ ἔργον εἶχε συμπληρωθῆ ἐξ ὁλοκλήρου. Ὁ Beethoven ἀπετάθη εἰς τὴν

Βιεννέζικην ἑταιρίαν τῶν «Φίλων τῆς Μουσικῆς» γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν οἰκονομικήν της συνδρομὴν γιὰ τὴν ὀργάνωσιν μιᾶς μεγάλης συναυλίας, εἰς τὴν ὁποίαν εἶχε τὴν ἐπιθυμίαν νὰ ἐκτελεσθοῦν ἀποσπάσματα τῆς *Συμφωνίας εἰς ρὲ* καὶ τὴν *Συμφωνίαν μὲ χορικά*. Ἡ ἀπάντησις ἦτο ἀρνητική. Τότε ἐπρότεινε εἰς τὴν Αὐλὴν τῆς Πρωσσίας τὴν πρώτην ἀκρόασιν τῶν νέων ἔργων του. Ἕνας ὅμιλος ὅμως πλουσίων ἐρασιτεχνῶν τοῦ διεβίβασε μίαν ἔκκλησιν καὶ τὸν παρεκάλει «νὰ μὴ κάμῃ τὴν προσβολὴν αὐτὴν εἰς τὴν πρωτεύουσαν καὶ νὰ μὴ ἐπιτρέψῃ ὥστε τὰ νέα ἀριστουργήματα νὰ φύγουν ἀπὸ τὸν τόπον των πρὶν ἢ ἐκτιμηθοῦν ἀπὸ τοὺς πολυπληθεῖς θαυμαστὰς τῆς ἐθνικῆς τέχνης». Καὶ τὸν ἐβεβαίωναν ὅτι θὰ τὸν ἐβοήθουν χρηματικῶς. Ὁ Beethoven συνεκινήθη πολύ. Ἡ συναυλία ἐδόθη τὴν 7 Μαΐου 1824 καὶ ἀπετέλεσε μέγαν θρίαμβον. Τὸ κοινὸν ἐξεδήλωνε σὲ κάθε στιγμὴ τὸν ἐνθουσιασμό του καὶ ἡ συναυλία ἔληξε μὲ δαιμονιώδεις ἐπευφημίας.

Ἔτσι ὁ Beethoven εἶχε τέλος πάντων πραγματοποιήσει λαμπρότατα τὸ σχέδιον αὐτὸ ὅλης του τῆς ζωῆς, νὰ ὑμνήσῃ τὴν χαράν, τὴν χαρὰν ποὺ κατεβλήθη εἰς βάρος τῆς λύπης, τὴν χαρὰν ποὺ ἀπελευθερώνει τὸν ἄνθρωπον καὶ τὸν φέρει κοντὰ εἰς τὸν Θεόν. «Τὴν στιγμὴν ποὺ τὸ θέμα τῆς χαρᾶς ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορά, λέγει ὁ Romain Rolland, ἡ ὀρχήστρα σταματᾷ ἀποτόμως. Γίνεται ἔξαφνα σιωπή. Καὶ αὐτὸ δίδει εἰς τὴν ἐμφάνισιν τοῦ τραγουδιοῦ ἕνα μυστηριώδη καὶ θεῖον χαρακτῆρα. Καὶ εἶνε ἀληθὲς τοῦτο. Τὸ θέμα αὐτὸ καθ'

ἑαυτὸ εἶνε μιὰ θεότης. Ἡ χαρὰ καταβαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανόν, τυλιγμένη μέσα σὲ μιὰ γαλήνη ὑπερφυσική. Μὲ τὴν ἐλαφρὰν πνοήν της θωπεύει τὰς ὀδύνας καὶ ἡ πρώτη ἐντύπωσις ποὺ προξενεῖ εἶνε τόσον στοργικὴ ὅταν γλιστρᾷ μέσα εἰς τὴν καρδιὰ ποὺ ἀναλαμβάνει ὥστε ὅπως ἐκεῖνος ὁ φίλος τοῦ Beethoven «αἰσθάνεται κανεὶς τὴν ἀνάγκην νὰ κλάψῃ βλέποντας τοὺς γλυκεῖς του ὀφθαλμούς». Ὅταν τὸ θέμα μεταπίπτῃ κατόπιν εἰς τὰς φωνάς, παρουσιάζεται στὴν ἀρχὴ στὸ μπάσο μὲ ἕνα χαρακτῆρα σοβαρὸν καὶ κάπως καταθλιπτικόν. Ὁλοένα ὅμως ἡ χαρὰ κυριαρχεῖ τῆς μελῳδίας. Καὶ εἶνε τοῦτο μιὰ κατάκτησις, ἕνας πόλεμος κατὰ τῆς ὀδύνης. Καὶ νά οἱ ρυθμοὶ ἐμβατηρίου, αἱ στρατιαὶ εἰς κίνησιν, τὸ φλογερὸν καὶ γεμᾶτο λαχτάρα τραγούδι τοῦ τενόρου, ὅλες αὐτὲς οἱ σελίδες οἱ παλλόμενες, ὅπου νομίζει κανεὶς πὼς ἀκούει τὴν πνοὴν αὐτοῦ τοῦ Beethoven, τὸν ρυθμὸν τῆς ἀναπνοῆς του καὶ τὰς ἐμπνευσμένας φωνάς του, ἐνῷ διέτρεχε τοὺς ἀγροὺς συνθέτων τὸ ἔργον του, παράφορος ἀπὸ ἕνα οἶστρον δαιμόνιον ὡσὰν γηραιὸς βασιλιᾶς Λὴρ μέσα εἰς τὴν θύελλαν. Τὴν πολεμικὴν χαρὰν διαδέχεται ἡ θρησκευτικὴ ἔκστασις. Ἔπειτα ἕνας ἱερὸς ὀργιασμός, μιὰ ἐρωτικὴ ἀλλοφροσύνη. Μιὰ ὁλόκληρη ἀνθρωπότης φρίσσουσα ἐκτείνει τὰ χέρια εἰς τὸν οὐρανόν, βγάζει μεγάλες φωνές, ὁρμᾷ πρὸς τὴν χαρὰν καὶ τὴν σφίγγει ἐπάνω στὴν καρδιά του.

Ὁ πρίγκηψ Galitzin εἶχε παραγγείλει στὸν Beethoven τρία κουαρτέτα. Ὁ Beethoven ἤρχισε νὰ καταγίνεται καὶ ἡ ἔμπνευσις τοῦ ἦλθε τόσον γενναία, τόσον ποικίλη, τόσον πλουσία, ὥστε σὲ ὀλίγον εἶχε ὑλικὸν γιὰ

ἓξ νέα ἔργα. Ἀπὸ δεκατέσσαρα ἔτη (1810) ὁ Beethoven εἶχε παύσει νὰ γράφῃ γιὰ τέσσαρα ἔγχορδα ὄργανα. Τὰ *τελευταῖα κουαρτέτα* του παρέμειναν ἐπὶ πολὺν καιρὸν αἰνιγματικὰ διὰ τὸ κοινόν, ἀκόμη καὶ διὰ τοὺς καλλιτέχνας. Συνεχῶς περισσότερον θαυμάζουν σήμερον τὸ γαλήνιον μεγαλεῖον των, ἢ τὴν μὲ πάθος ζωὴν κάτω ἀπὸ τὸ αὐστηρὸν περίβλημα μιᾶς θαυμαστῆς πολυφωνίας.

Ἀναφέρομεν τὸ γλυκὺ adagio εἰς $^{12}/_{8}$ τοῦ *12ου Κουαρτέτου*, τὸ ὁποῖον ἐγράφη κατ' ἀρχὰς γιὰ μιὰ σονάτα γιὰ τέσσαρα χέρια καὶ τὸ ὁποῖον ἔμεινε ἡμιτελές. Τὴν σπαρακτικὴν καβατίναν τοῦ 13ου, γιὰ τὸ ὁποῖον ὁ ἴδιος ὁ Beethoven ἔλεγε: «Καμμιὰ ἄλλη μελῳδία ἀπὸ ὅσες βγῆκαν ἀπὸ τὸ χέρι μου δὲν μοῦ ἐπροξένησε τέτοιαν ἐντύπωσι καὶ τόσον βαθειὰ συγκίνησιν, ὅσο ἡ φοῦγκα τῆς ἀρχῆς τοῦ 14ου· τὸ 15ον (μὲ τὸ τραγούδι τῆς εὐγνωμοσύνης πρὸς τὴν Θεότητα ἀπὸ ἕνα ἀναρρωννύοντα), γιὰ τὸ ὁποῖον ὁ Beethoven ἔγραφε εἰς τὸν ἐκδότην του: «Τὸ κουαρτέτο ποὺ σᾶς στέλλω θὰ σᾶς ἀποδείξῃ ὅτι δὲν θέλω νὰ σᾶς ἐκδικηθῶ γιὰ τὰς μεθόδους σας καὶ ὅτι ἀπ' ἐναντίας σᾶς δίδω ὅτι μποροῦσα νὰ προσφέρω καλύτερο στὸν καλύτερό μου φίλο. Μπορῶ νὰ σᾶς βεβαιώσω στὴν τιμή μου ὡς καλλιτέχνου, ὅτι εἶνε ἕνα ἀπὸ τὰ πειὸ ἀντάξια τοῦ ὀνόματός μου ἔργα. Ἐὰν δὲν σᾶς λέγω αὐτὴν καὶ μόνην τὴν ἀλήθειαν, θεωρήσατέ με ὡς τὸν πειὸ τελευταῖο ἄνθρωπο». Τέλος τὸ andante τοῦ *16ου Κουαρτέτου*, «τὸ τραγούδι» τῆς εἰρήνης, τὸ «γλυκὺ τραγούδι τῆς ἀναπαύσεως» ποὺ κατὰ τὸν Nohl εἶνε ἡ τελευταία μουσικὴ σκέψις τοῦ διδασκάλου.

Ὀκτὼ ἡμέρας πρὸ τοῦ θανάτου του ὁ Beethoven ἔγραφε τὰ ἑξῆς εἰς τὸν φίλον του Moschelès στὸ Λονδῖνον: «Μιὰ ὁλόκληρη συμφωνία εἶνε σχεδιασμένη στὸ ἀναλόγιό μου, πρὸς δὲ μιὰ εἰσαγωγὴ καὶ ἀκόμη καὶ κάτι ἄλλο».

Περιεσώθησαν μερικὰ σύντομα προσχεδιάσματα αὐτῆς τῆς *Δεκάτης συμφωνίας*, ἡ ὁποία θὰ ἤρχιζε μὲ «θρησκευτικὰ ᾄσματα κατὰ τὸν ἀρχαῖον τρόπον» καὶ θὰ ἐτελείωνε μὲ «μιὰ Βακχικὴ ἑορτή». Ἐξ ἄλλου ὁ Beethoven ἐσχεδίαζε νὰ γράψῃ μουσικὴ γιὰ τὴν *Melusine* τοῦ Grillparzel, γιὰ τὸν *Φάουστ* τοῦ Γκαῖτε, μιὰ εἰσαγωγὴ στὸ ὄνομα τοῦ Bach, ἕνα βιβλικὸν ὀρατόριο, τὸν *Σαοὺλ καὶ Δαυΐδ*, ὡρισμένως σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Hændel, τὸν ὁποῖον ἐκτιμοῦσε πολύ.

Αἱ δυνάμεις του ὅμως τὸν ἐγκατέλειπον. Ὠνειρεύετο νὰ φύγῃ γιὰ τὴν νότιον Γαλλίαν: *Südliches Frankreich dahin! dahin!* «Νὰ φύγω ἀπ' ἐδῶ... μιὰ συμφωνία, ἔπειτα νὰ φύγω, νὰ φύγω, νὰ φύγω... Τὸ καλοκαίρι νὰ ἐργασθῶ γιὰ τὸ ταξίδι... Νὰ διατρέξω τὴν Ἰταλία, τὴ Σικελία μὲ κανένα ἄλλον καλλιτέχνην μαζί!»

Τὴν 1 Δεκεμβρίου 1826 ἐπιστρέφων μὲ ἀνοικτὸ ἁμάξι ἀπὸ τὸ Gneixendorf ἐκρύωσε. Ἐξεδηλώθη μιὰ πνευμονικὴ συμφόρησις, ἀλλὰ σὲ ἓξ ἡμέρας περιωρίσθη. Ἐπηκολούθησαν ὅμως διαταράξεις τῶν πεπτικῶν ὀργάνων καὶ τῆς κυκλοφορίας καὶ ἐπὶ πλέον μία ὑδρωπικία. Ἐξεδηλώνετο μία κατερείπωσις ὅλου τοῦ ὀργανισμοῦ. Ἡ ἀθλητικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Beethoven ἐβάσταξε τρεῖς μῆνας. Τὴν 26 Μαρτίου 1827 ὑπέκυπτε τέλος μιὰ ἡμέρα καταιγίδος ὑπὸ χιονοθύελλαν καὶ μέσα εἰς βροντὲς κεραυ-

νῶν. Ὁ ἀνεψιός του δὲν ἦτο κοντά του· κάποιος ξένος, ἕνος μουσικός, ὁ Anselm Hüttenbrenner, εὑρέθη ἐκεῖ καὶ αὐτὸς τοῦ ἔκλεισε τοὺς ὀφθαλμούς.

Τέτοια ὑπῆρξε ἡ τραγικὴ αὐτὴ εἱμαρμένη.

Τὸ δρᾶμα τῆς ζωῆς τοῦ Beethoven εἶνε ἀποτυπωμένον ὁλόκληρον εἰς τὸ ἔργον του. Εἰς τοὺς περισσοτέρους τῶν μεγάλων μουσικῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνος ἐπανευρίσκομεν τὴν τάσιν αὐτὴν νὰ ἀναζητοῦν μέσα των, μέσα εἰς τὴν προσωπικήν των ἱστορίαν, μέσα εἰς τὰ ὄνειρά των, τοὺς πόθους των, τοὺς φόβους των, τὶς χαρὲς καὶ τὶς λύπες των, τὸ πρῶτον ὑλικόν, ἢ τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον θέμα τῆς τέχνης των.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Romain Rolland, *Vie de Beethoven* (Hachette).—Richard Wagner, *Beethoven*, traduction française (Fischbacher).—Jean Chantavoine, *Beethoven*, un volume de la collection des «Maîtres de la musique» (Alcan).—Victor Wilder, *Beethoven* (Charpentier).—Prodhomme, *Les Symphonies de Beethoven* (Delagrave).—H. de Curzon, *Les lieder et airs détachés de Beethoven* (Fischbacher).—Raymond Bouyer, *Le secret de Beethoven* (Fischbacher).—W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles* (Legouix).—Vincent d'Indy, *Beethoven*, collection «Les Musiciens célèbres» (Laurens).—Prodhomme, *La jeunesse de Beethoven* (Payot).

Μουσικὰ κείμενα: Beethoven, *Œuvres* (éditions Durand, Senart).—Un choie de lieds a été publié avec traduction française de Jacques d'Offoël (Fromont).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΠΕΜΠΤΟΝ

Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΡΩΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΠΡΟ ΤΟΥ WAGNER

Ἡ ἀπαρχὴ τοῦ ΙΘ' αἰῶνος ὑπῆρξε μία ἀπὸ τὰς λαμπροτέρας καὶ τὰς γονιμωτέρας περιόδους τῆς γερμανικῆς μουσικῆς τέχνης. Ἐκεῖ ὅπου συναντῶνται ὁ κλασσικισμὸς ποὺ ἐμπνέει καὶ ὁ ρωμαντισμὸς ποὺ γεννᾶται, τὰ ὀνόματα τοῦ **Beethoven**, τοῦ **Schubert** καὶ τοῦ **Weber** εὑρίσκονται ἑνωμένα.

***

Ὁ Schubert ἐθαύμαζε βαθιὰ τὸν Beethoven. Δὲν ἐγνώρισε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ὁ Beethoven ἔλεγε δι' αὐτόν: «Ἀληθινὰ ὁ Schubert ἔχει μέσα του τὸ θεῖον πῦρ».

Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Beethoven ἔγραφε τὶς τελευταῖες του σονάτες, τὴν *Λειτουργίαν εἰς ρέ*, τὴν *Ἐνάτην Συμφωνίαν* καὶ τὰ τελευταῖα κουαρτέτα, ὁ Schubert, περιοριζόμενος εἰς τὸν χωρὶς ἀξιώσεις τύπον τοῦ τραγουδιοῦ (lied), ἐδημιούργει εἰς τὸ εἶδος αὐτό, ποὺ ἦτο τόσον περιφρονημένον ἕως τότε, τόσο σημαντικὰ ἀριστουργήματα,

ὥστε ἔδιδε εἰς αὐτὸ διὰ μιᾶς σπουδαιότητα ἀνάλογον πρὸς ἐκείνην ποὺ εἶχαν ἡ συμφωνία ἢ ἡ ὄπερα.

Τὸ *lied* εἶνε οὐσιωδῶς γερμανικὸν εἶδος. Ἡ λέξις ἄλλως δὲν ἔχει τὴν ἀντίστοιχόν της εἰς ἄλλην γλῶσσαν. Τὸ *lied* εἶνε ἕνα τραγούδι· ἂν καὶ ὑπάρχουν τραγούδια θλιβερὰ καὶ τραγούδια σοβαρά, ἡ λέξις τραγούδι προκαλεῖ περισσότερον εἰς τὸ πνεῦμα μας τὴν ἰδέαν ἑνὸς ἐλαφροῦ ἢ χαρωποῦ κομματιοῦ· ἀποκλείει σχεδὸν τὴν ἰδέαν τοῦ βάθους. Τὸ *lied* ἀπεναντίας εἶνε ἐπίσης, καὶ ἴσως περισσότερον συχνά, μελαγχολικόν, σοβαρόν, βαθὺ καὶ συγκινητικὸν παρ' ὅσον εἶνε εὔθυμον ἢ διασκεδαστικόν. Τὸ νὰ μεταφράσῃ κανεὶς τὸ *lied* ὡς *ρομάνς*, θὰ συνετέλει εἰς τὸ νὰ παρανοήσῃ τὴν ποικιλίαν ἑνὸς εἴδους πολὺ ἐκτεταμένου. Ἡ ρομὰνς εἶνε ἀποκλειστικῶς αἰσθηματική. Τὸ lied προσαρμόζεται εἰς ὅλας τὰς ἐκφράσεις. Ὁ Gounod, ὁ Massenet τιτλοφοροῦν τὰ μικρὰ φωνητικά των κομμάτια *Μελῳδίας*· μὲ αὐτὸ ὅμως φαίνονται νὰ ὑποδεικνύουν ὅτι, μέσα εἰς τὴν σκέψιν των, ὅλον τὸ ἐνδιαφέρον τοιούτων ἔργων ἔγκειται εἰς τὴν μελῳδικὴν γραμμὴν ἢ τὴν μουσικὴν σύνθεσιν καὶ ποσῶς εἰς τὴν ποίησιν. Ἀπεναντίας αὐτὸ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρωτοτυπίαν τοῦ γερμανικοῦ lied εἶνε ὁ ξένος δεσμὸς ποιήματος καὶ τραγουδιοῦ. Ἐδῶ τὰ λόγια εἶνε μόνον μία ἀφορμὴ γιὰ τὴν μουσική· σκοπός των εἶνε νὰ ἀπασχολήσουν τὴν προσοχὴν τοῦ ἀκροατοῦ ἐξίσου μὲ τὴν μελῳδίαν καὶ αὐτὴ ὡς μόνον ρόλον ἔχει νὰ ἐξάρῃ περισσότερον ὅλων τὴν ἐκφραστικὴν ἀξίαν τοῦ ποιήματος. Τοιουτοτρόπως ἐνῷ δι' ἕνα οἱονδήποτε ἀπὸ τοὺς Γάλλους μουσικοὺς κάθε ποίημα εἶνε

κατάλληλον γιὰ νὰ μελοποιηθῇ, ὅσον δήποτε καὶ ἂν εἶνε μέτριον, πενιχρὸν ἢ ἄδειο, ὁ Schubert καὶ ὁ Schumann ἐκλέγουν τὰ ἀριστουργήματα τῶν μεγαλυτέρων ποιητῶν τῆς πατρίδος των γιὰ νὰ τὰ σχολιάσουν μουσικῶς.

Τὸ *lied* εἶνε εἶδος λαϊκῆς προελεύσεως καὶ ἐπὶ πολὺ διάστημα παρέμεινε ἀποκλειστικῶς λαϊκόν. Ἄρχισε νὰ παίρνῃ θέσιν μεταξὺ τῶν καλλιτεχνικῶν εἰδῶν περὶ τὰ τέλη τοῦ ΙΗ' αἰῶνος, χάρις εἰς τὸν **Hiller** (1728-1804), τὸν ἐφευρέτην τοῦ *Singspiel*(1), τὸν Reichardt (1752-1814), τὸν **Zelter** (1758-1832), τὸν φίλον τοῦ Γκαῖτε καὶ ἱδρυτὴν τῆς *Liedertafel,* ἀνδρικῆς χορῳδίας, γιὰ τὴν ὁποίαν συνέθεσε σημαντικὸν ἀριθμὸν ἔργων. Ὁ Mozart παρενέβαλε *lieds* μέσα εἰς τὸν *Μαγικὸν Αὐλὸν* καὶ εἰς τὸ *Cosi fan tutte*. Ὁ Cluck ἐδημοσίευσε συλλογὴν ἀπὸ αὐτὰ τὸ 1770 καὶ ὁ Beethoven ἔγραψε πάρα πολλὰ lieds, μεταξὺ τῶν ὁποίων πλεῖστα θαυμάσια. Τὴν καθ' αὐτὸ ὅμως εὐρύτητα καὶ ἀνάπτυξιν εἰς τὸ lied ἔδωκε ὁ Schubert καὶ ἀπὸ αὐτὸν τὸ εἶδος αὐτὸ προσηρμόσθη εἰς κάθε ποικιλίαν τῶν ποιητικῶν θεμάτων καὶ ἔγινε ποίημα μουσικόν, ὅπου καὶ ἡ συγχώνευσις τῶν δύο τεχνῶν ἐπιτελεῖται μὲ τρόπον ὁριστικὸν καὶ τέλειον.

***

Ὁ **Franz Schubert** ἐγεννήθη στὸ Lichtenthal κοντὰ εἰς τὴν Βιέννην τὴν 31 Ἰανουαρίου 1797 καὶ ἀπέ-

(1) Ἡ πρώτη συλλογὴ του τραγουδιῶν ἐδημοσιεύθη τὸ 1759 εἰς τὴν Λειψίαν.

θανε εἰς τὴν Βιέννην τὴν 19 Νοεμβρίου 1828 εἰς ἡλικίαν 32 ἐτῶν. Ὁ πατέρας του ἦτο δάσκαλος στὸ Lichtenthal καὶ εἶχε ἀποκτήσει δέκα ἐννέα παιδιά, ἐκ τῶν ὁποίων ἐννέα ἀπέθανον μικρά. Ὅταν ἀντελήφθη ὅτι ὁ μικρὸς Franz εἶχε κλίσιν εἰς τὴν μουσικήν, τοῦ ἔδωκε, ἐνωρὶς ἀκόμη, μαθήματα βιολιοῦ, καὶ ἔπειτα τὸν ἔβαλε εἰς τὸ παρεκκλήσι τῆς Αὐλῆς, ὅπου ἐξετιμήθη πολὺ ἡ φωνή του ὡς σοπράνο. Συγχρόνως ὁ Franz ἐσπούδαζε εἰς τὸ σεμινάριον καὶ ἐπῆρε μαθήματα ἀριθμημένου μπάσου μὲ τὸν Salieri. Τὸ 1813 εἰς ἡλικίαν δέκα ἓξ ἐτῶν, ἡ φωνή του ἤρχισε νὰ εἶνε τραχεῖα καὶ τότε ἀφῆκε τὸ παρεκκλήσι, παραιτούμενος ἀπὸ ἕνα ἐπίδομα ποὺ τοῦ προσέφεραν διὰ νὰ ἠμπορέσῃ νὰ ἐξακολουθήσῃ τὴν μελέτην τῆς συνθέσεως. Δὲν εἶχε μεγάλην κλίσιν γιὰ τὰ γυμνάσματα τῆς τεχνικῆς καὶ ἔπειτα τὸ θαυμάσιόν του ἔνστικτον τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μαντεύῃ ὅλα τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης του, χωρὶς ποτὲ νὰ ἐμβαθύνῃ εἰς αὐτά.

Ἀπὸ τὸ 1813 ἕως τὸ 1816 ὁ Franz παρέμεινε κοντὰ στὸν πατέρα του καὶ τὸν ἐβοήθει εἰς τὸ διδασκαλικόν του ἔργον. Ἔγραφε ὅμως ἤδη μερικὰ ἀπὸ τὰ ὡραιότερα τραγούδια του· ἡ *Μαργαρίτα στὴν ἀνέμη* (1814), ὁ *Βασιλεὺς τῶν Σκλήθρων*, ὁ *Ταξιδιώτης*, ὁ *Ἠνίοχος Κρόνος*. Τὸ 1817 ὁ φίλος του Franz von Schober τὸν συντρέχει γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴ ζωή του πειὸ ἀνεξάρτητη. Ἀπὸ τότε κατορθώνει νὰ ζῇ μὲ τὸ πενιχρὸν προϊὸν τῆς πωλήσεως τῶν ἔργων του καὶ ἀπὸ τὰ κέρδη μερικῶν καλλιτεχνικῶν περιοδειῶν, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰς συνδρομὰς ποὺ τοῦ δίδουν μερικοὶ φίλοι του. Ἀπὸ ἀγάπην πρὸς

τὴν ἀνεξαρτησίαν του ἀρνεῖται νὰ δεχθῇ μονίμους θέσεις αἱ ὁποῖαι τοῦ προσφέρονται. Ἄλλως δὲ πολὺ ὀλίγον ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ ὑλικά του συμφέροντα· πουλεῖ γιὰ 6 γκοῦλντεν (15 φράγκα) ἓξ τραγούδια του τὰ ὁποῖα ἀπετέλουν μέρος τοῦ *Χειμωνιάτικου ταξιδιοῦ*. Ὡς τὰ τέλη τῆς ζωῆς του εἶνε πτωχὸς ὅπως καὶ ὁ Mozart.

Ὁ Schubert ἦτο μικρόσωμος, προγάστωρ, ἐφοροῦσε μεγάλα γυαλιὰ καὶ εἶχε μάτια ζωηρὰ καὶ διαπεραστικά, μαλλιὰ σγουρὰ καὶ χονδρὰ χείλη. Πολὺ εὔθυμος καὶ πολὺ διαχυτικός, δὲν εἰμποροῦσε νὰ κάμῃ χωρὶς τὴν συντροφιὰ τῶν φίλων του. Τοῦ ἄρεζε πολὺ νὰ πηγαίνῃ μαζί των στὰ περίχωρα τῆς Βιέννης κατὰ τὰς ἡμέρας τοῦ καλοκαιριοῦ εἰς ἐκδρομὰς ἐξοχικάς, ὅπου αὐτὸς ἦτο ἡ ψυχή. Τὶς παρτίδες αὐτὲς στὸ μικρό του κύκλο ὠνόμαζαν «Σουμπερτιάδας».

Ὁ ἔρως ὡρισμένως ἔπαιξε ἕνα ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ Schubert. Εἶνε δύσκολον ἐν τούτοις νὰ τὸν ὁρίσῃ κανεὶς μὲ ἀκρίβειαν. Ὁ Schubert εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ φαίνεται πολὺ ἐφεκτικὸς καὶ πολὺ διακριτικός. Φαίνεται ὅτι ἀγάπησε βαθιὰ τὴν Τερέζαν Grob, γιὰ τὴν ὁποίαν ἔγραψε τὰ σόλα τῆς πρώτης λειτουργίας του καὶ τὴν ὁποίαν δὲν κατώρθωσε νὰ νυμφευθῇ, διότι τὰ μέσα του δὲν τὸ ἐπέτρεπαν, ἂν καὶ αὐτὴ τὸν ἐπερίμενε ἐπὶ τρία ὁλόκληρα χρόνια. Ἐπίσης ἡ μαθήτριά του Καρολίνα Esterhazy τοῦ ἐνέπνευσε τρυφερὸν αἴσθημα.

Στὴν ψυχὴ τοῦ Schubert, τὴν πολὺ ὑψηλὴ καὶ πολὺ ἁγνή, ὑπῆρχε μυστικοπάθεια. Πολὺ ἰδεολόγος, κατείχετο ζωηρὰ ἀπὸ τὴν σκέψιν τοῦ ἄλλου κόσμου.

Ὁ Schubert, ὅπως καὶ ὁ Mozart, ἠσθάνθη πολὺ ἐνωρὶς τὰς δυνάμεις του νὰ φθίνουν καὶ εἶχε τὸ προαίσθημα τοῦ θανάτου του. Ἀπέθανε προώρως ἐξηντλημένος. Ἐτάφη εἰς τὸ νεκροταφεῖον τοῦ Währing, κοντὰ εἰς τὸν τάφον τοῦ Beethoven, κατὰ τὴν ἐπιθυμίαν του.

Ἡ μουσικὴ παραγωγικότης τοῦ Schubert ὑπῆρξε ἐξαιρετική. Μόνον κατὰ τὸν Αὔγουστον τοῦ 1815 συνέθεσε 29 lieds. Εἰς ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ ἔτος παρήγαγε 137 lieds, 2 συμφωνίας, ἕνα κουαρτέτο, 4 σονάτες, 2 λειτουργίες καὶ 5 ὄπερες.

Ὁ Schubert ἔγραψε 634 lieds, ἐκ τῶν ὁποίων περὶ τὰ 100 ἐπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Γκαῖτε, καὶ τὰ ἄλλα ἐπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Schiller, τοῦ Heine, τοῦ Uhland, τοῦ Ruckert κ.λ. Ἀναφέρομεν μερικοὺς τίτλους: *Gretchen am Spinnrad* (*Ἡ Μαργαρίτα στὴν ἀνέμη*), *Erster Verlust* (*Ἡ πρώτη θλῖψις*), *Der König in Thule* (*Ὁ Βασιλεὺς τοῦ Thule*), τὰ «τραγούδια τοῦ ἀρτίστα» παρμένα ἀπὸ τὸν *Wilhelm Meister*, τὰ τραγούδια τῆς *Mignon*, *Du bist die Ruh* (*Εἶσαι ἡ ἀνάπαυσις*), *Der Tod nnd das Mädchen* (*Ὁ θάνατος καὶ ἡ κόρη*), οἱ δύο κύκλοι *Die schöne Müllerin* (*Ἡ ὡραία μυλωνοῦ*), καὶ *Die Winterreise* (*Τὸ χειμωνιάτικο ταξίδι*), καὶ τέλος εἰς τὸ *Schwanengesang* (*Κύκνειον ᾆσμα*) ἀπάνθισμα ἐκδοθὲν μετὰ τὸν θάνατόν του, τὴν σειρὰν αὐτὴν τῶν ἀριστουργημάτων ποὺ ἐνεπνεύσθησαν ἀπὸ στίχους τοῦ Heine: *Liebesbostchaft* (*Ἐρωτικὸν ἄγγελμα*), *Ständchen* (*Σερενάτα*), *Aufenthalt* (*Ἀποχώρησις*), *Der Atlas* (*Ὁ Ἄτλας*), *Ihr Bild* (*Ἡ εἰκών του*), *Die Stadt* (*Ἡ πόλις*),

Am meer (*Στὴν ἀκρογιαλιά*), *Der Doppelgänger* (*Τὸ ἀντίγραφον*). Μαζὶ μ᾽ αὐτὰ τὰ lieds ὁ Schubert ἀφῆκε *ὀκτὼ συμφωνίας*, ἐκ τῶν ὁποίων μία πολὺ ὡραία *Ἡμιτελὴς εἰς σὶ ἔλασσον*. Κουαρτέτα, τρία, σονάτες αἱ ὁποῖαι περικλείουν μερικὲς ἐξαίρετες σελίδες· πολλὲς *λειτουργίες* καὶ πάρα πολλὲς ὄπερες ἀλλὰ χωρὶς μεγάλη ἀξία.

Πολὺ συχνὰ ὁ Schubert ἐπαναφέρει εἰς τὴν μνήμην τὸν Beethoven. Τὸν ὁμοιάζει διὰ τὸ βάθος τῆς συγκινήσεως, διὰ τὴν δύναμιν τῆς ἐκφράσεως καὶ διὰ τὸ τραγικὸν μεγαλεῖον.

Εἶνε ποιητικώτερος τοῦ Beethoven. Ἀπὸ ἕνα κείμενο τοῦ Γκαῖτε ἀντιλαμβάνεται καλύτερα ὅλας τὰς ἀποχρώσεις. Ἡ ψυχή του εὐστροφωτέρα ἐναρμονίζει σὲ μιὰ κεντρικὴ συγκίνηση ἕνα μεγαλύτερον ἀριθμὸν ποικίλων ἐντυπώσεων. Κατὰ τοῦτο εἶνε καλύτερα ἀπὸ τὸν Beethoven ἐφωδιασμένος γιὰ τὸ lied.

Ἐξ ἄλλου, ἐνῷ τὰ τετράδια τῶν δοκιμίων τοῦ Beethoven μᾶς τὸν ἐμφανίζουν ἀπησχολημένον εἰς τὸ νὰ ἀρχίζῃ καὶ ξαναρχίζῃ τὸ προσχεδιασμένον ἔργον, νὰ ἐπανέρχεται εἰς τὰ δοκίμιά του, νὰ τὰ διορθώνῃ, νὰ τὰ τροποποιῇ, κάποτε νὰ τὰ θυσιάζῃ καὶ μὲ μιὰ λυσσώδη ἐργασία νὰ ἐπιτυγχάνῃ κάτι, ὁ Schubert εἶνε ὁ κατ᾽ ἐξοχὴν αὐτοσχεδιαστής. Δὲν ἐργάζεται ποτέ. Ἡ ἔμπνευσίς του εἶνε ἀστείρευτη καὶ δὲν γνωρίζει τί θὰ εἰπῇ ἐπεξεργασία. Καὶ αὐτὸ ἀκόμη ἀποτελεῖ ἕνα χαρακτηριστικὸν τῆς μεγαλοφυΐας του, ἡ ὁποία τὸν προώριζε γιὰ τὸ lied. Μόνον εἰς τὰ μικρὰ μουσικὰ κομμάτια πράγματι ὁ αὐτοσχεδιασμὸς ἐπιτυχαίνει. Δὲν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ αὐτοσχεδιάσῃ

μιὰ συμφωνία ἢ ἕνα κουαρτέτο. Καὶ ἀκριβῶς εἰς τὴν μουσικὴν δωματίου ἢ εἰς τὴν συμφωνικὴν μουσικήν, ὁ Schubert ἀποκαλύπτει συχνὰ τὴν ἀδυναμίαν τῆς ἰδιοφυΐας του ὡς κατασκευαστοῦ. Προφανῶς αὐτοσχεδιάζει καὶ πάλιν, ἀλλὰ τότε ἡ εὐκολία του αὐτὴ δημιουργεῖ τὰ χειρότερα ἀτοπήματα καὶ κάποτε αἱ ἀναπτύξεις του ἀποβαίνουν μακραὶ καὶ ἀνιαραὶ ἀναλύσεις. Εἰς τὰ lieds καὶ μόνον λοιπὸν πρέπει νὰ ἀναζητήσωμεν τὸν Schubert καὶ εἰς αὐτὰ τὸν ἐπανευρίσκει κανεὶς ὁλόκληρον.

Εἰς τὸν Schubert δὲν ὑπάρχει καθόλου ἐξέλιξις, ὅπως εἰς τὸν Beethoven. Εὐθὺς ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἔδωκε ὅλον τὸ μέτρον τῆς ἀξίας του. Καὶ τοῦτο ἀποτελεῖ μίαν συνέπειαν τοῦ αὐθορμήτου τῆς μεγαλοφυΐας του. Ὁ Beethoven κατέκτησε μὲ ἕνα ἐπίμοχθον ἀγῶνα τὴν μαεστρίαν εἰς τὴν τέχνην του καὶ προσεπάθει νὰ ἀνανεώνεται συνεχῶς. Ὁ Schubert εἶχε γεννηθῆ μὲ ὅλα τὰ χαρίσματα ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ lied· δὲν εἶχε νὰ κατακτήσῃ τίποτε περισσότερον. Καὶ ἔπειτα ἐκαλλιέργει τὸ μουσικὸν εἶδος ὅπου δὲν ὑπάρχει σχεδὸν ἀνάγκη οὔτε εἶνε δυνατὸν νὰ ἀνανεώνεται κανείς.

Ὁ Schubert εἶνε ἐξίσου καὶ περισσότερον ρωμαντικὸς ἀπὸ τὸν Beethoven. Τὸ αἴσθημα τῆς φύσεως εἶνε εἰς αὐτὸν περισσότερον ἀνεπτυγμένον ἢ τοὐλάχιστον περισσότερον ἀπολεπτυσμένον. Ὅταν εὑρίσκεται ἐμπρὸς εἰς τὴν θάλασσαν, τὸν ποταμόν, τὸ βουνόν, δοκιμάζει αἰσθήματα, ποὺ εἶνε ἀπείρως λεπτοτέρων ἀποχρώσεων. Ὁ Beethoven φαίνεται σὰν νὰ ἀγαπᾷ τὴν ἐξοχὴν μὲ μιὰ ἀγάπη κάπως γενικὴ καὶ ἀδιάφορον πρὸς τὰς ἰδιαιτέρας περιστάσεις. Κάθε τοπίον ὅμως προξενεῖ εἰς τὸν Schu-

bert μιὰ διαφορετικὴ ἐντύπωσι, ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ποικιλίαν τῆς περιγραφῆς ποὺ συναντᾶ εἰς τὰ τραγούδια του. Δὲν εἶνε, πράγματι, σπάνιον μιὰ γραφικὴ συνοδία νὰ δώσῃ σ' αὐτὰ ἕνα περίβλημα ἢ τοὐλάχιστον κάποιαν αἰσθητὴν ἀτμόσφαιραν. Ἄλλως εἰς τὸν Schubert, ὅπως καὶ εἰς τὸν Beethoven, ἡ περιγραφὴ δὲν παίρνει ποτὲ τὴν πρώτην θέσιν. Ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν ἢ μάλιστα συγχωνεύεται μὲ αὐτήν.

Ὁ Schubert ἔχει μιὰ αἴσθησι τοῦ φανταστικοῦ ποὺ δὲν κατεῖχεν ὁ Beethoven. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ συγκρίνῃ τὸν *Βασιλέα τῶν Σκλήθρων* τοῦ Schubert μὲ τὸ δοκίμιον ἑνὸς lied ποὺ ἐδοκίμασε νὰ συνθέσῃ ὁ Beethoven ἐπάνω στὸ ἴδιο ποίημα. Ὁ Beethoven ἐννοεῖ θαυμάσια τὸ δρᾶμα, ἀφήνει ὅμως νὰ τοῦ διαφύγῃ ὅλη ἡ ποίησις τῶν ὑπερφυσικῶν ὁραμάτων, ποὺ μᾶς περιγράφει ὁ Γκαῖτε. Ὁ Schubert εἶνε ἐπίσης δραματικὸς ὅπως καὶ ὁ Beethoven. Εἶνε μάλιστα πλέον σκηνικός, διότι ὁ καλπασμὸς τοῦ ἀλόγου, ὁ ἄνεμος ποὺ φυσᾷ μέσα ἀπὸ τὰ δένδρα, ἡ θύελλα, ὅλος ὁ διάκοσμος καὶ ὅλη ἡ δρᾶσις ἀποδίδονται θαυμάσια μὲ τὴν μουσικήν του. Ἀλλὰ εἰς ὅλα αὐτὰ τὰ μέσα, μὲ τὰ ὁποῖα μᾶς συγκινεῖ, πρέπει νὰ προστεθῇ κάποιος μυστηριώδης χαρακτὴρ εἰς τὸν φωνητικὸν τόνον καὶ εἰς τοὺς ἐνοργάνους χρωματισμούς, ποὺ μᾶς βοηθεῖ νὰ ἀναπολήσωμεν τὰ παραισθητικὰ φαινόμενα καὶ τοὺς πυρετώδεις ἐφιάλτας ἑνὸς ἀρρωστημένου παιδιοῦ, τὸν κόσμον τῶν μαγισσῶν καὶ τῶν πονηρῶν πνευμάτων. Αὐτὰ ὅλα ἡ τέχνη τοῦ Beethoven δὲν ἠμπορεῖ νὰ τὰ ἀποδώσῃ.

Ὁ Schubert εἶνε δάσκαλος τοῦ lied. Οὐδεὶς κατώρθωσε νὰ τὸν περάσῃ ἀλλ' οὔτε καὶ νὰ ἐξισωθῇ μαζί του. Ἂς σημειωθῇ ἀκόμη ὅτι ἐφεῦρε ἕνα εἶδος ὅλως διόλου νέον, μὲ τὴν μεταφορὰν τοῦ lied εἰς τὴν κυριαρχίαν τῆς ἐνοργάνου μουσικῆς καὶ γράφοντας γιὰ πιάνο τὰ μικρὰ ἐκεῖνα κομμάτια ποὺ ὠνόμασε *Μουσικὲς στιγμές*. Εἶνε τὰ πρῶτα δείγματα τῶν *Lieder Ohne Worte (Ρομὰνς χωρὶς λόγια)* αὐτῶν τῶν ὁποίων μὲ τὸν τίτλον αὐτὸν ἢ μὲ ἄλλους ὁ Schumann, ὁ Mendelssohn, ὁ Brahms υἱοθέτησαν τὸν τύπον, δημιουργοῦντες τοιουτοτρόπως ἕνα πλῆθος γοητευτικῶν ποιημάτων σὲ μικρογραφία.

***

Ὁ **Carl Maria von Weber** ἐγεννήθη εἰς Eutin, μικρὰν πόλιν τοῦ Holstein τὴν 18 Δεκεμβρίου 1786. Ἦτο ἐξάδελφος τῆς γυναικὸς τοῦ Mozart Κωνσταντίας Weber. Ὑπῆρξε ἕνα παιδὶ φιλάσθενο καὶ ἐχώλαινε. Ἐνωρὶς ἔχασε τὴν μητέρα του, ἡ ὁποία ἀπέθανε ἀπὸ στηθικὸν νόσημα. Ἐπειδὴ ὁ πατέρας του ἦτο διευθυντὴς θεάτρου ὁ Weber ἐπερνοῦσε τὸν καιρό του εἰς τὰ παρασκήνια. Κατ' ἀρχὰς τὸν εἵλκυσε ἡ μουσική, ἔπειτα ἐπεδόθη εἰς τὴν λιθογραφίαν καὶ ἐτελειοποίησε μάλιστα τὰ μέσα της. Τέλος ἐπανῆλθε εἰς τὴν μουσικήν. Εἰς ἡλικίαν 17 ἐτῶν διηύθυνε τὴν ὀρχήστραν τῆς ὄπερας τοῦ Breslau. Ἔπειτα ἔγινε ἀρχιμουσικὸς τῆς δουκίσσης τοῦ Wurtemberg εἰς τὴν Carlsruhe. Τότε ἔγραψε δύο συμφωνίας. Τὸ 1806 ἀφῆκε προσωρινῶς τὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ καὶ εἰσῆλ-

θεν εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τοῦ δουκὸς τοῦ Wurtemberg εἰς τὴν Stuttgart, ὡς ἰδιαίτερός του γραμματεύς. Ἀλλὰ μερικαὶ δολιότητες τοῦ πατρός του τὸν ἀναγκάζουν νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν θέσιν αὐτήν. Ἀποσύρεται εἰς τὴν Mannheim, ἔπειτα εἰς τὴν Darmstadt, ὅπου σπουδάζει τὴν σύνθεσιν ὑπὸ τὸν Vogler μαζὶ μὲ τὸν νεαρὸν Meyerbeer. Μετὰ τὴν ἀποτυχίαν τῆς *Sylvana* εἰς τὴν Φραγκφούρτην ἀναλαμβάνει μίαν περιοδείαν ὡς πιανίστας δεξιοτέχνης. Τὸ 1813 διορίζεται διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας εἰς τὸ θέατρον τῆς Πράγας, τὸ ὁποῖον ἐπρόκειτο νὰ ἀναδιοργανώσῃ. Ἀνεβάζει τὸν *Fernand Cortez* τοῦ *Spontini*, τὸν *Don Juan*, τοὺς *Γάμους τοῦ Φιγκαρώ*, τὸν *Οἰκτιρμὸν τοῦ Τίτου* τοῦ *Mozart*, λυρικὰ μελοδράματα τοῦ *Cherubini*, τοῦ *Dalayrac*, τοῦ *Nicolo*, τοῦ *Boïeldieu*, τὸν *Fidelio* τοῦ *Beethoven* καὶ τὸν *Faust* τοῦ *Spohr*. Ζητεῖ νὰ ἀναπτύξῃ τὴν καλαισθησίαν τοῦ κοινοῦ μὲ τὰ ἄρθρα του εἰς τὰς ἐφημερίδας. Ἀντιλαμβάνεται τὰς προσωπικάς του κλίσεις καὶ κατορθώνει νὰ διαμορφωθῇ ὡς μουσικὸς καὶ ὡς θεατρικός.

Εἰς ἡλικίαν 30 ἐτῶν (1816) δὲν εἶχε ἀκόμη συνθέσει κανένα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά του. Τὴν 13 Ἰανουαρίου 1817 προσεκλήθη εἰς τὴν Δρέσδην ὡς ἀρχιμουσικός. Ἔχει ἐπιφορτισθῇ νὰ δώσῃ ζωὴν εἰς τὸ Γερμανικὸν θέατρον, τὸ ὁποῖον συνηγωνίζετο ἡ ἀνθοῦσα Ἰταλικὴ ὄπερα. Ἀνεβάζει κατὰ πρῶτον τὸν *Ἰωσὴφ* τοῦ Méhul, ἔπειτα ἔργα τοῦ Boïeldieu, τοῦ Grétry, τοῦ Nicolo. Συγχρόνως ὅμως καταγίνεται γιὰ νὰ συγκροτήσῃ ἕνα νέο ρεπερτόριο καθαρῶς γερμανικοῦ χαρακτῆρος.

Τὸ 1821 δίδει τὸ ἔργον του *Freishütz*, κατὰ πρῶ-

τον εἰς τὸ Βερολῖνον, ἔπειτα σ' ὅλες τὶς σκηνὲς τῆς Γερμανίας, καθὼς καὶ στὴ Δρέσδη, μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν. Τὴν ὑπόθεσιν τοῦ ἔργου ἀποτελεῖ ὁ θρῦλος τοῦ μαύρου κυνηγοῦ, τοῦ καταραμένου κυνηγοῦ, ποὺ πηγαίνει νὰ χύση τὰ μαγικά του βόλια εἰς τὸν Ἅδην γιὰ νὰ ἐξασφαλίση τὴν νίκη σ' ἕνα ἀγῶνα σκοποβολῆς, καὶ γιὰ νὰ κατακτήση ἐκείνην ποὺ ἀγαπᾷ. Ὀλιγωτέραν ἐπιτυχίαν εἶχεν ἡ *Εὐρυάνθη* τὸ 1825. Τὸ θέμα τοῦ ἔργου εἶχε ληφθῆ ἀπὸ τὴν «ἱστορίαν τοῦ Gérard de Nevers καὶ τῆς ὡραίας καὶ ἐναρέτου Εὐρυάνθης, τῆς φίλης του» ἀπὸ τὴν συλλογὴν τῶν γαλλικῶν ποιημάτων τοῦ ΙΗ' αἰῶνος τοῦ Schlegel· ὁ ἴδιος μῦθος εἶχε ἐμπνεύσει ἕνα διήγημα εἰς τὸν Βοκκάκιον καὶ εἰς τὸν Σαίξπηρ τὸ *Cymbeline*. Ὁ Weber πολὺ ἄρρωστος ἦδη, συνθέτει κατόπιν εἰς τὸ Λονδῖνον τὸν *Obéron*, ἀφοῦ εἶχε σκεφθῆ γιὰ τὴν σύνθεσιν ἑνὸς *Φάουστ*. Ἐπρόκειτο καὶ πάλιν γιὰ ἕνα παλαιὸν θρῦλον, παρμένον ἀπὸ τὸν *Huon de Bordeaux*.

Τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἡ κατάστασις τοῦ Weber, ὁ ὁποῖος εἶχε νυμφευθῆ τὸ 1817 μίαν ἀοιδόν, τὴν Καρολίναν Brandt, ἦτο πολὺ λαμπρά. Ἀναχωρεῖ γιὰ τὴν Ἀγγλίαν, βέβαιος ὅτι ἐκεῖ θὰ τελειώση τὴν ζωήν του, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ὅτι θὰ ἀπαλλάξη τὴν οἰκογένειάν του ἀπὸ τὴν πενίαν. «Ἂν φεύγω, ἔλεγε, τὰ παιδιά μου καὶ νὰ ἀποθάνω θὰ ἔχουν νὰ φάγουν». Τὴν 12 Ἀπριλίου 1826 ἡ πρώτη παράστασις τοῦ *Obéron* ἐδόθη μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν καὶ τὴν νύκτα τῆς 4 πρὸς τὴν 5 Ἰουνίου τοῦ ἰδίου ἔτους ὁ Weber ἀπέθνησκε.

Δὲν θὰ γίνη μνεία διὰ τὰ συμφωνικὰ ἔργα καὶ διὰ

τὴν μουσικὴν δωματίου τοῦ Weber. Κατὰ τὸ πλεῖστον εἶνε κατασκευῆς παραμελημένης. Ἐν τούτοις μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ διακρίνονται: Ἡ *Σονάτα* γιὰ πιάνο εἰς *λα* μπεμόλ, ἡ ὁποία περιέχει ὡραῖα μέρη, τὸ πολὺ γνωστὸν *Concertstück* καὶ ἡ *Πρόσκλησις γιὰ τὸ βάλς*. Παρέργως ἂς σημειωθῆ ὅτι ὁ Weber, ὡς συνθέτης πιανίστας, εἶχε μερικὰς τεχνικὰς ἐπινοήσεις εἰς τὸ διάγραμμα τῶν χαρακτηριστικῶν, εἰς τὴν διάθεσιν τῶν ἁρπισμῶν καὶ εἰς τὴν γραφὴν τῶν συγχορδιῶν.

Τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς δόξης του ὀφείλει ὁ Weber εἰς τὶς ὄπερές του· ὄχι βέβαια διότι δὲν ἔχουν ἐλλείψεις. Διότι ὁ Weber ποτὲ δὲν κατώρθωσε νὰ γράψη ἕνα τέλειον ἔργον. Ἦτο πολὺ ἀμελὴς καὶ πολὺ ὀλίγον κατειργάζετο τὰ ἔργα του. Πάντοτε αὐτοσχεδίαζε. Τοῦ ἔλειπε ἀκόμη τὸ πνεῦμα τῆς συνεχείας καὶ μετέπιπτε πολὺ εὔκολα ἀπὸ τὴν μιὰ ἰδέα στὴν ἄλλη. Ἐξ ἄλλου ὁ Weber ἦτο πρὸ παντὸς διανοούμενος, εὐφάνταστος. Ἡ συγκίνησίς του δὲν ἀπέρρεε πάντοτε ἀρκετὰ ἀπὸ μέσα, ἐκδηλώνεται μὲ μεγάλας ὁρμάς, ποὺ δὲν στηρίζει ὅμως ἕνα βαθὺ αἴσθημα. Εἶνε κάπως ξηρός. Ἀλλὰ καὶ τί ποιητὴς καὶ τί ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου! Ἕνας ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του ἐπικρίνει ἤδη τὴν *Εὐρυάνθην* ὅτι «εἶνε ἔργον περισσότερον ποιητικὸν παρὰ μουσικόν». Εἶνε ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου ἀπὸ ἀνατροφὴν καὶ ἀπὸ ἔνστικτον. Πῶς ἠμπόρεσε νὰ δεχθῆ τόσον ἄσχημα λιμπρέττα; Πρέπει κανεὶς νὰ παραδεχθῆ ὅτι ἔπαιρνε τὰ θέματα αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ χωρὶς νὰ ὑπολογίζη τὴν ἀδυναμίαν τῆς ἐκτελέσεως. Ἐνθουσιάσθη γιὰ τὸν *Freischütz*, διότι ἦτο ἕνας γερμανικὸς

λαϊκὸς μῦθος, ποὺ τοῦ ἤρχετο θαυμάσια εἰς τὸν σκοπόν του, τῆς ἱδρύσεως δηλαδὴ μιᾶς ἐθνικῆς ὄπερας, ἀντιμετώπου τῆς ἰταλικῆς ἢ τῆς γαλλικῆς ὄπερας. Ὁ θρῦλος τῆς *Εὐρυάνθης* καὶ τοῦ *Obéron* ἔχει ληφθῆ ἀπὸ τὰς παλαιὰς παραδόσεις τῆς Γαλλίας, ὁ πολὺ ρωμαντικὸς ὅμως χαρακτὴρ των ἐπέτρεπε νὰ ἐκγερμανισθοῦν πολὺ εὔκολα.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Weber εἶνε μιὰ γλῶσσα ἐξ ὁλοκλήρου νέα. Μεταχειρίζεται ἕνα εἶδος μελῳδικῆς ἀπαγγελίας, πρὸ πάντων ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τῆς *Εὐρυάνθης*, ἡ ὁποία χρησιμεύει ὡς ὑπόδειγμα εἰς τὸν Βάγνερ· ἡ φροντίς του νὰ παρακολουθῇ ἐπακριβῶς τὴν κίνησιν τῆς ποιήσεως καὶ τοῦ δράματος τὸν κάμνει νὰ διαιρῇ τὶς παρτισιόν του σὲ σκηνὰς καὶ ὄχι εἰς ἄριες, σονέτα, τρία σύνολα κτλ. Ποικίλλει τοὺς ρυθμούς του ἐπ' ἄπειρον καὶ μεταξὺ αὐτῶν προβάλλουν μερικοὶ ἐξαιρετικῶς ζωηροί, δονούμενοι, ὁρμητικοὶ ἀντὶ τῶν αἰωνίων «καθιερωμένων» τῆς περασμένης ἐποχῆς. Ἡ ἐνορχήστρωσις τοῦ Weber ἔχει μιὰ ἐξαιρετικὴ ποικιλία κι' ἕνα ἐξαιρετικὸ χρῶμα. Ἡ προτίμησίς του στρέφεται πρὸς τοὺς ποιητικοὺς ἤχους τοῦ κόρνου καὶ τοῦ κλαρινέτου, τὰ ὁποῖα μεταχειρίζεται μὲ τρόπον ὅλως διόλου πρωτότυπον. Ἐξέχει στὴν ἔκφρασιν τοῦ ὀνείρου, τοῦ φανταστικοῦ ἐκείνου ποὺ δὲν εἶνε πραγματικόν, τοῦ ὑπερφυσικοῦ. Εἶνε μοναδικὸς εἰς τὸ νὰ ζωγραφίζῃ τοὺς κόσμους τῶν Μαγισσῶν, τῶν Συλφίδων, τῶν Δαιμονίων. Αἱ εἰσαγωγαί του, κατεσκευασμέναι ἐπάνω σὲ θέματα ποὺ περιέχουν οἱ ὄπερές του, εἶνε ἀριστουργήματα πολὺ ἀρτιώτερα ἀπὸ αὐτὲς τὶς ὄπερές του. Ἡ σύλληψίς των γίνεται μὲ τὸν σκοπὸν νὰ κατασταθῇ

ἀμέσως ἡ δρᾶσις εἰς τὸ πλαίσιόν της καὶ νὰ ἐξεγείρῃ εἰς τὸν θεατὴν αἰσθήματα ἀνάλογα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ δράματος. Τοιουτοτρόπως τὸ θέμα τοῦ κόρνου εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ *Freischütz* ὑποβάλλει θαυμάσια τὸ μυστήριον τοῦ δάσους. Τὸ ἱπποτικὸν θέμα σὲ τριόλες τῆς εἰσαγωγῆς τῆς *Εὐρυάνθης*, τὸ ὁποῖον ὁ Βάγνερ εἶχεν ὑπ' ὄψει του ὅταν ἔγραψε τὸ *Ἐμβατήριον τῶν Ἀραβώνων* τοῦ Lohengrin, καθορίζει ἀμέσως τὸν καθολικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου. Ἡ χρῆσις αὐτὴ τῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα παίρνουν τοιουτοτρόπως εὐθὺς ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴν τόσην χαρακτηριστικὴν σημασίαν, μᾶς ἀνάγει εἰς τὴν Βαγνερικὴν σύλληψιν τοῦ *leitmotiv*. Ἐξ ἄλλου τὸ ρωμαντικὸν αἴσθημα τῆς φύσεως, ποὺ δίδει εἰς τὶς ὄπερες τοῦ Weber ἕνα θέλγητρον τόσον βαθύ, προαναγγέλλει τὴν μυστηριώδη συμβολικὴν καὶ μεταφυσικὴν μουσικὴν τῆς *τετραλογίας*. Ὁ Weber μάλιστα ἀορίστως ἀπέβλεψε εἰς τὴν στενὴν ἕνωσιν τῶν «ἀδελφῶν τεχνῶν» εἰς τοὺς κόλπους τοῦ δράματος. «Οἱ Γάλλοι καὶ οἱ Ἰταλοί, εἶπεν, ἀντελήφθησαν τὴν ὄπερα ὡς κάτι, μέσα εἰς τὸ ὁποῖον κινοῦνται ἐδῶ κι' ἐκεῖ εὐχαριστημένοι... Ἐκεῖ ὅπου τὰ ἄλλα ἔθνη θυσιάζουν τὸ πᾶν εἰς τὴν αἰσθησιακὴν ἀπόλαυσιν τῆς στιγμῆς, ἡ Γερμανία ἐννοεῖ νὰ δημιουργήσῃ ἕνα σύνολον καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ὅπου ὅλα τὰ μέρη ἑνώνονται ἁρμονικὰ σὲ μιὰ συνολικὴ ὡραιότητα».

Ὁ Weber δὲν ἐχάραξε μόνον τὸν δρόμον εἰς τὸν Βάγνερ· πολλὲς φορὲς ἐνέπνευσε τὸν Berlioz, τὸν Mendelssohn, τὸν Schumann, τὸν Liszt, τὸν Chopin. Ἡ ἐπίδρασίς του ἐκτείνεται σ' ὅλους τοὺς μουσικοὺς τοῦ

πρώτου ἡμίσεος τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Πολὺ ὀρθῶς παρετηρήθη ὅτι ἡ *Λευκὴ Κυρία,* ἡ *Zampa,* ὁ *Ροβέρτος Διάβολος* ἦσαν παραποιήσεις τοῦ *Freischütz.*

Κοντὰ εἰς τὸν Weber, τρεῖς ἢ τέσσαρες συνθέται ἔπαιξαν ἀρκετὰ σημαντικὸν ρόλον, ἂν καὶ δευτερεύοντα, εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς δραματικῆς μουσικῆς στὴ Γερμανία, κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Ὁ **Spohr** (1784-1859), μεγάλος δεξιοτέχνης τοῦ βιολιοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πολλὰ ἔργα ποὺ συνέθεσε γιὰ βιολί, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ὀρατόρια καὶ τὰς συμφωνίας ποὺ ἔγραψε ἐπίσης, ἀνέβασε δέκα ὄπερες, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἕνα *Faust* (1816), ὅπου διαφαίνεται κάποια τάσις πρὸς τὸν νατουραλιστικὸν ρεμβασμόν.

Ὑπεστηρίχθη ἡ γνώμη ὅτι ὁ Spohr μὲ τὸν Faust ποὺ ἔγραψε ἤνοιξε τὸν δρόμον εἰς τὸν Weber, καθὼς ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Hoffmann, ὁ συγγραφεὺς τῶν *Φανταστικῶν διηγημάτων,* ὁ ὁποῖος ἐκτὸς τῶν φιλολογικῶν του ἔργων, εἰς τὰ ὁποῖα ὀφείλει τὴν δόξαν του, συνέθεσε πολλὰ μουσικὰ ἔργα καὶ ἰδιαιτέρως μιὰ ρομαντικὴ ὄπερα, τὴν Ondine (1816).

Ὁ **Heinrich-August Marschner** (1795-1861) ἔγραψε πολλὲς ὄπερες, μεταξὺ τῶν ὁποίων *Der Vampir* (1828), *Der Templer und die Jüdin* (1829) καὶ τὸν *Hans Heiling* (1833) διετηρήθησαν εἰς τὸ ρεπερτόριον τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου. Τὸ τελευταῖον μάλιστα ἐσημείωσε ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν, τὸ ρωμαντικὸν ὕφος του ἀσφαλῶς ἐπηρέασε τὸν Βάγνερ ὅταν αὐτὸς ἔγραψε τὸ ἔργον του τὸ *Στοιχειωμένο Καράβι.* Ὁ Marschner

ἔγραψε ἐπίσης καὶ πολλὰ lieds, χορικὰ καὶ ἔργα διὰ μουσικὴν δωματίου.

Ὁ **Gustav Albert Lortzing** (1803-1851) ἀφωσιώθη εἰς τὸ λυρικὸν μελόδραμα καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του παίζονται ἀκόμη σήμερον εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου. Ἔγραψε τὸ 1840 τὸν *Hans Sachs,* τὸ ὁποῖον δὲν ἐπέτυχε, ἐπέσυρεν ὅμως τὴν προσοχὴν τοῦ Βάγνερ σ' ἕνα θέμα τὸ ὁποῖον αὐτὸς ἐπανέλαβε ἀργότερα. Τὸ πλέον πρωτότυπον ἔργον τοῦ Lortzing εἶνε ὁ *Wildschütz* (1842).

***

Μὲ τὸν Schubert καὶ Weber ὁ μουσικὸς ρωμαντισμὸς ἐφυτεύθη ὁριστικῶς εἰς τὴν Γερμανίαν. Ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ δὲν ἔφυγεν ἀκόμη σήμερον ἀπὸ τὴν ρωμαντικὴν περίοδον. Καὶ θὰ ἐκδηλωθοῦν ἀκόμη μερικαὶ ἀπόπειραι ἐπιστροφῆς πρὸς τὸν κλασσικισμόν. Ὁ κλασσικισμὸς ὅμως ἑνὸς Mendelssohn ἢ ἑνὸς Brahms εἶνε πολὺ δυνατὰ ἀνάμικτος μὲ στοιχεῖα ρωμαντικά.

***

Ὁ **Felix Mendelssohn** ἐγεννήθη στὸ Ἀμβοῦργον τὸ 1809 καὶ ἀπέθανε στὴ Λειψία τὸ 1847. Εἶνε τὸ ὑπόδειγμα τῶν ἀτόπων ποὺ προκαλεῖ μιὰ μεγάλη εὐχέρεια καὶ μιὰ πολὺ εὐτυχισμένη ζωή. Ἦτο ἔγγονος τοῦ φιλοσόφου Moses Mendelssohn καὶ υἱὸς ἑνὸς πλου-

σίου τραπεζίτου. Ἡ ἐξαιρετικὴ κλίσις του διὰ τὴν μουσικὴν ἐξεδηλώθη ἀπὸ τῆς μικρᾶς του ἀκόμη ἡλικίας, καθὼς καὶ τῆς ἀδελφῆς του Φανῆς. Εἰς ἡλικίαν ἐννέα ἐτῶν τὸ 1818 ἔπαιξε διὰ πρώτην φορὰν ἐμπρὸς εἰς τὸ κοινόν. Εἰς τὸ πατρικόν του σπίτι διηύθυνε μίαν ὀρχήστραν καὶ ἔδιδε μικρὰς ὄπερες ἰδικῆς του συνθέσεως. Ἀργότερα ἀνακαλύπτει τὸν J.-S. Bach καὶ ἐνθουσιασμένος γιὰ τὸν γέρο κάντορα, ὀργανώνει τὸ 1829 ἕνα μεγάλο κονσέρτο διὰ νὰ ἀκουσθοῦν τὰ *Πάθη κατὰ τὸν Ἅγιον Ματθαῖον*. Κατώρθωσε νὰ καταλάβῃ τοὺς ἀρχαίους καὶ νὰ διαδώσῃ τὴν κατανόησιν τῶν ἔργων των. Ἀντιθέτως παρέμεινε πάντοτε ἀδιάφορος πρὸς τὴν τόσον διεισδυτικὴν τέχνην τοῦ φίλου του Schumann. Τὸ 1829 ὁ Mendelssohn ἐταξίδευσε στὴν Ἀγγλία, ὅπου ἀμέσως ἐδημιούργησε παγκόσμιον δόξαν. Εἶχε ὅτι ἐχρειάζετο γιὰ νὰ ἀρέσῃ εἰς τοὺς Ἄγγλους, τὴν σαφήνειαν, τὴν τάξιν, τὴν κομψότητα, τὸ εὐγενικόν, τὸ σοβαρόν. Τὸ 1835 διωρίσθη διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας τῶν κονσέρτων τοῦ Gewandhaus εἰς τὴν Λειψίαν. Τὸ 1843 ἱδρύει ἐκεῖ ἕνα Ὠδεῖον· Νυμφεύεται τὸ 1837 καὶ ἀποθνήσκει τὸ 1847 ὀλίγους μῆνας μετὰ τὴν ἀδελφήν του Φανήν.

Ὁ Mendelssohn ἔγραψε καντάτες ἢ ὀρατόρια, *Παῦλος* (1836), *Ἠλίας* (1847), πέντε *Συμφωνίας*, *εἰσαγωγάς*, σκηνικὴν μουσικὴν διὰ τὴν *Ἀντιγόνην*, διὰ τὴν *Athalie*, τὸ *Ὄνειρον θερινῆς νυκτός*, σημαντικὸν ἀριθμὸν κομματιῶν διὰ *μουσικὴν δωματίου*, *μουσικὴν πιάνου* καὶ *lieds*. Ἐνόσῳ ἔζη ἐτιμήθη ὅσον καὶ οἱ περιφανέστεροι συνθέται. Σήμερα εἶνε τοῦ συρμοῦ νὰ τοῦ ἀρνοῦνται κάθε

ἀξίαν, θὰ διατηρήσωμεν τὸ ἀκριβὲς μέτρον καὶ τὴν ὀφειλομένην ἰσότητα.

Ὡρισμένως ὁ Mendelssohn ἔχει μεγάλα ἐλαττώματα. «Μιμεῖται» μὲ ἀξιοθρήνητον εὐκολίαν. Κάμνει μουσικὴν κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Bach ἢ τοῦ Hændel ὅπως θέλει καὶ μάλιστα χωρὶς νὰ τὸ θέλῃ. Ἔχει μίαν ροπὴν ὀλεθρίαν γιὰ τὰς ἐπιπολαίας αἰσθηματικὰς ἐκφράσεις. Κάμνει κατάχρησιν τῶν μελῳδικῶν τύπων. Ἀναπτύσσει διὰ μακρῶν. Πρέπει ὅμως κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσῃ τὴν χάριν, τὸ θέλγητρον, τὴν κομψότητα τῆς συνθέσεώς του· διακρίνονται πρὸ πάντων τὰ ἐλαφρὰ κομμάτια του καὶ τὰ σκέρτσα του. Ὅ,τι τὸν διακρίνει εἶνε κάποιος γραφικὸς ρωμαντισμὸς καὶ εἶνε ὑπέροχος εἰς τοὺς χοροὺς τῶν συλφίδων. Εἶνε ἀληθὲς πὼς καὶ τὰ προτερήματά του εἶνε κάπως κοινά, ἂν καὶ ἀνεπτυγμένα εἰς τὸ ἀνώτατον σημεῖον. Γλήγορα κανεὶς κουράζεται ἀπὸ αὐτὴν τὴν εὐχάριστη φαντασία καὶ τὰ λιγωμένα αἰσθήματα. Ζητεῖ κανεὶς πιὸ δυνατὲς συγκινήσεις ἢ περισσότερο περίτεχνους συνδυασμούς.

***

Εἰς γενικὰς γραμμὰς αὐτὴ ἦτο ἡ φυσιογνωμία τοῦ Schumann. Πρόσωπον κανονικὸν καὶ στρογγύλον, μαῦρα μαλλιὰ περιστέφοντα γαλανοὺς ὀφθαλμούς, στόμα ἐλαφρὰ ἡμιανοιγμένον, χείλη προτεταμένα, ἕτοιμα γιὰ νὰ σφυρίξουν, ἔκφρασις γλυκεῖα, ὀνειροπόλος, κάπως ἀφῃρημένη. Ἦτο ἀγαθός, στοργικός, γενναῖος, εὐπαθὴς μέχρις ὑπερ-

βολῆς, ἀσθενικῆς εὐαισθησίας. Ὑπέφερε εἰς ὅλην του τὴν ζωὴν ἀπὸ τὴν νευρικήν του αὐτὴν ἀθλιότητα, ἐξ αἰτίας τῆς ὁποίας εἶχε τὸ τραγικώτερον τέλος ποὺ ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ φαντασθῇ.

Ὁ **Robert Schumann** ἐγεννήθη εἰς Zwickau τῆς Σαξονίας τὴν 8 Ἰουνίου 1810. Ὁ πάππος του ἦτο ἱερεὺς διαμαρτυρόμενος καὶ ὁ πατέρας του βιβλιοπώλης. Ἦτο νεώτερος τῶν πέντε παιδιῶν τῆς οἰκογενείας. Ἀπὸ ἡλικίας ἐννέα ἐτῶν ἐσπούδασε πολὺ σοβαρὰ τὸ πιάνο. Συγχρόνως ὅμως ἐδιάβαζε τὸν Βύρωνα καὶ ἔγραφε δράματα καὶ μυθιστορήματα. Τὰ βιβλία τοῦ Jean-Paul Richter ἐπέδρασαν πολὺ εἰς τὸ πνεῦμά του καὶ ἀφῆκαν σταθερὰ εἰς αὐτὸ ἴχνη.

Τὸ 1826 ἔχασε τὸν πατέρα του καὶ γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ τὴν μητέρα του ἐνεγράφη ὡς φοιτητὴς τῆς νομικῆς εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Λειψίας.

Συγχρόνως ἠκολούθει μαθήματα φιλοσοφίας, ἐδιάβαζε τὸν Kant, τὸν Schelling, τὸν Fichte, ἔγραφε στίχους, ἐμάνθανε ξιφομαχίαν καὶ ἔκλαιε παίζων στὸ πιάνο τὰ lieds τοῦ Schubert. Ἦτο ὁ τύπος τοῦ ρωμαντικοῦ σπουδαστοῦ, εὐφάνταστος, μὲ ψυχικὰς παραφοράς, μὲ παροξυσμοὺς ὀξείας μελαγχολίας. Ἀλλὰ τὸ κατ' ἐξοχὴν χαρακτηριστικόν του ἦτο ὅτι διετήρει μιὰ ἐξαιρετικὴ ἀγνότητα ψυχῆς καὶ ἠθῶν.

Εἰς τὴν Λειψίαν ὁ Schumann ἐγνώρισε τὸν πιανίσταν Φρειδερῖκον Wieck καὶ τὴν κόρην του Κλάραν, ἡ ὁποία εἰς ἡλικίαν ἓξ ἐτῶν ἤδη ἦτο δεξιοτέχνις. Ὁ ἴδιος ἐδούλευε πάντοτε τὸ πιάνο, συνέθετε καὶ ἐσπούδαζε τὸν

J.-S. Bach. Δὲν εἶχε ὅμως ἀκόμη ἀποφασίσει νὰ γίνῃ μουσικός.

Ἐπεχείρησε τότε ἕνα ταξίδι εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ τὴν Βόρειον Ἰταλίαν, ἔπειτα ἐγκατεστάθη εἰς τὸ Heidelberg, ὅπου ἐπανέλαβε τὰς νομικάς του σπουδάς, χωρὶς ὅμως νὰ ἀφήσῃ καὶ τὸ πιάνο, γιὰ τὸ ὁποῖον ἀφιερώνει κάθε ἡμέραν ἑπτὰ ὥρας ἐργασίας. Ἤρχισε νὰ γίνεται γνωστὸς ὡς ἐκτελεστὴς καὶ συνέθεσε μερικὰ κομμάτια ἀπὸ τὶς *Πεταλοῦδες* του. Τὸ 1830, εἰς ἡλικίαν εἴκοσι ἐτῶν, ὁ ἐνθουσιασμὸς τὸν ὁποῖον αἰσθάνεται παρευρισκόμενος εἰς ἕνα κονσέρτο ποὺ ἔδιδεν ὁ Παγανίνης τοῦ δίδει ἀφορμὴν νὰ συναισθανθῇ τὴν ἀκατανίκητον κλίσιν του διὰ τὴν μουσικήν. Καὶ τότε ἱκετεύει τὴν μητέρα του νὰ τοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ ἀφήσῃ τὰ νομικὰ διὰ τὴν μουσικήν. Ἡ μὲ τόσον πόθον ἀναμενομένη συγκατάθεσις ἐδόθη καὶ ὁ Schumann ἐπιστρέφει τότε εἰς τὴν Λειψίαν, ὅπου ζητεῖ ἀπὸ τὸν Φρειδερῖκον Wieck νὰ καθοδηγήσῃ τὰς σπουδάς του εἰς τὸ πιάνο. Ἕως τότε ἀπέβλεπεν εἰς τὸ νὰ γίνῃ μόνον ἕνας καλὸς δεξιοτέχνης. Ἀλλ' ἀπὸ κάποιο δυστύχημα ἔχασε ἕνα του δάκτυλο. Καὶ τότε ἠναγκάσθη νὰ ἀφήσῃ τὴν σταδιοδρομίαν τοῦ πιανίστα.

Εὐθὺς κατόπιν ἀναλαμβάνει μὲ ἀνυπομονησίαν, ἀλλὰ συνεχίζει μὲ ἀταξίαν κάπως εὐφάνταστον, τὴν σπουδὴν τῆς ἁρμονίας καὶ τῆς ἀντιστίξεως.

Θλιβερὰ γεγονότα ἀνακόπτουν ἀποτόμως τὴν δραστηριότητά του. Ὁ θάνατος τῆς νύμφης του καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του προκαλεῖ εἰς αὐτὸν φρικώδη λύπην. Καταλαμβάνεται ἀπὸ παροξυσμοὺς ἀλλοφροσύνης καὶ περιπίπτει

εἰς βαθεῖαν μελαγχολίαν. Τότε ἐξεδηλώθησαν τὰ πρῶτα συμπτώματα τοῦ νευρικοῦ του νοσήματος.

Ἀναλαμβάνει ἐν τούτοις ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὴν ἰσορροπίαν του καὶ ἀφοσιώνεται πάλιν εἰς τὴν ἐργασίαν του. Τὸ 1834 ἱδρύει μιὰ μουσικὴ ἐπιθεώρησι, τὴν *Neue Zeitschrift für Musik*, γιὰ νὰ ὑπερασπίσῃ τὰς γνώμας τῶν «Προοδευτικῶν» νέων μουσικῶν ἐναντίον τῆς ρουτίνας τῶν συντηρητικῶν καὶ τῆς ἀκαλαισθησίας τῶν «Φιλισταίων». Εἰς τὴν μουσικὴν αὐτὴν ἐφημερίδα εἶχε τὴν εὐτυχίαν νὰ ἐπιστήσῃ ἀργότερα τὴν προσοχὴν τῶν εἰδημόνων εἰς τὴν ἀναφαινομένην μεγαλοφυΐαν τοῦ Chopin καὶ εἰς τὴν περίεργη προσωπικότητα τοῦ Brahms.

Δύο νέα πλήγματα ἀπὸ λύπην ἐδοκίμασε ὁ Schumann ἀπὸ τὸ 1834 ἕως τὸ 1836. Ἔχασε τὸν καλύτερό του φίλο, τὸν Λουδοβῖκον Schunke, καὶ ἔπειτα τὴν μητέρα του. Ἡ τόσον λεπτεπίλεπτος εὐαισθησία του ἀνθίστατο μὲ μεγάλην δυσκολίαν σὲ τέτοια πλήγματα καὶ κάθε φορὰ ὁ κλονισμὸς ποὺ ἠσθάνετο ἐγίνετο βαθύτερος.

Ὁ Schumann ἕως τότε ἔγραψε μόνον γιὰ πιάνο (ὅλαι του αἱ συνθέσεις ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν 1-23). Ἡ μουσική του ἐθεωρεῖτο πολὺ δύσκολη καὶ πολὺ σκοτεινὴ ἀπὸ τὸ πολὺ κοινόν. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ Schumann περιωρίζετο σ' ἕνα πολὺ στενὸν φιλικὸν κύκλον.

Ὁ ἔρως του γιὰ τὴν Clara Wieck τοῦ ἐνέπνευσε τὰ πρῶτα του lieds (1840) καὶ τὸν ἔκαμε νὰ αἰσθανθῇ καλὰ τὴν ἰδιαιτέραν ἱκανότητα ποὺ εἶχε γιὰ ἕνα εἶδος εἰς τὸ ὁποῖον ἐπρόκειτο νὰ παραγάγῃ μερικὰ ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα ἀριστουργήματά του.

Ὁ Schumann ἤθελε νὰ νυμφευθῇ τὴν Clara Wieck. Ἀλλὰ δύο φορὰς ὁ γέρων διδάσκαλός του ἠρνήθη νὰ συναινέσῃ εἰς τὴν ἕνωσιν αὐτήν, μὲ τὴν πρόφασιν ὅτι ὁ νέος μουσικὸς δὲν εἶχε τὴν θέσιν του ἐξησφαλισμένην. Μὲ τὴν ἐλπίδα τότε ὁ Schumann ὅτι θὰ κατενίκα τὴν ἀντίστασιν τοῦ μέλλοντος πενθεροῦ του, ἐπέτυχε νὰ ἀναγορευθῇ διδάκτωρ τῆς φιλοσοφίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἰένας. Ἀλλ' ὁ Wieck δὲν ἐνέδωκε. Τὸν ἐφόβιζε ἡ ἐπισφαλὴς ὑγεία τοῦ Schumann καὶ τὸν ἐπηρέαζε ἕνα προηγούμενον ποὺ ἐγνώριζε καλά· μιὰ ἀδελφὴ τοῦ Schumann ἀπέθανε παράφρων.

Ὁ Schumann κατέληξεν εἰς τὰ δικαστήρια καὶ ὕστερα ἀπὸ ἔριδας πολὺ θλιβερὰς κατώρθωσε νὰ νυμφευθῇ ἐκείνην ποὺ ἀγαποῦσε. Ὁ γάμος ἔγινε τὴν 12 Σεπτεμβρίου 1840 καὶ τὸ καλλιτεχνικὸν ζεῦγος ἔζησε πάντοτε μὲ τὴν μεγαλυτέραν ἁρμονίαν καὶ τὴν πλέον στοργικὴν ἀφοσίωσιν. Ὁ Wieck συνεφιλιώθη μαζί των μόνον ὕστερα ἀπὸ τέσσαρα χρόνια.

Τὸ 1840 γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Schumann συνέθεσε lieds καὶ κατὰ τὸ ἴδιον τοῦτο ἔτος ἔγραψε περὶ τὰ ἑκατόν.

Ἀπὸ τὸ 1841 ἀσχολεῖται μὲ τὴν *συμφωνίαν* καὶ τὴν *μουσικὴν τοῦ δωματίου*. Τέλος γράφει εἴδη *συμφωνικῶν ποιημάτων* γιὰ φωνὴ καὶ ὀρχήστρα, ὅπως ὁ *Παράδεισος καὶ ἡ Περί*, ἡ *Ζωὴ ἑνὸς τριανταφύλλου*, ὁ *Faust*.

Ἡ ὑγεία του ὅμως ἀλλοιοῦται ἀποτόμως (1845) καὶ ἀναγκάζεται νὰ ἀφήσῃ κάθε ἐργασία. Ἀναλαμβάνει ἐν τούτοις μὲ τὰς περιποιήσεις. Ἀλλ' ἀπὸ τὴν ἰδιαιτέρως σοβαρὰν αὐτὴν κρίσιν τοῦ μένει μία ἀλγεινὴ ἀνάμνησις

μὲ τὸ προαίσθημα τοῦ θανάτου. Μία νέα ὑποτροπίασις (1846) τὸν ἐνισχύει εἰς τὰς θλιβερὰς σκέψεις του.

Προσεπάθει νὰ περισπασθῇ μὲ μιὰ ἐπίμοχθη ἐργασία, ἡ ὁποία ὅμως ἐπέτεινε τὸ νόσημά του. Γράφει ἀλληλοδιαδόχως μιὰ ὄπερα, τὴν *Γενεβιέβην*, ἡ ὁποία ἐδόθη μὲ μετρίαν ἐπιτυχίαν εἰς τὴν Λειψίαν (1848), μουσικὴν γιὰ τὸν *Manfred* τοῦ Βύρωνος, μιὰ *λειτουργία* (1852), ἕνα *Requiem* (1852).

Ἀπὸ τὸν Δεκέμβριον τοῦ 1849 παρουσίασε συμπτώματα διανοητικῆς διαταράξεως· τὴν 27 Φεβρουαρίου 1854, καταληφθεὶς ἀπὸ ἕνα παροξυσμὸν παραφροσύνης, ρίπτεται μέσα εἰς τὸν Ρῆνον. Τὸν ἀνασύρουν ὅμως· καὶ τὸν ἐγκλείουν τότε εἰς ἕνα θεραπευτήριον, ὅπου τελειώνει θλιβερὰ τὰς ἡμέρας του. Ἀπέθανε τὴν 29 Ἰουλίου 1856. Δὲν ὑπάρχει χειρότερο δρᾶμα ἀπὸ τὸν φρικτὸν αὐτὸν ἀγῶνα τοῦ λογικοῦ κατὰ τῆς παραφροσύνης!

Ὁ Schumann, ὅπως καὶ ὁ Schubert, ἐγεννήθη γιὰ τὸ lied. Ἦτο σὰν ἐκεῖνον ποιητής. Ὅπως κ' ἐκεῖνος εἶχε ἐκεῖνο τὸ αὐθόρμητον, ἐκείνην τὴν ταχύτητα τῆς ἐμπνεύσεως ἡ ὁποία ἁρμόζει εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων ἡ κατασκευὴ εἶνε ἐπουσιώδης καὶ ὅπου ἡ ἀκρίβεια καὶ ὁ πλοῦτος τῆς φαντασίας εἶνε τὸ πᾶν.

Εἶχε ἕνα ἐφόδιον φιλολογικὸν πολὺ ἀνεπτυγμένον ποὺ δὲν εἶχεν ὁ Schubert καὶ ποὺ τὸν ἐβοήθησε συχνὰ νὰ διεισδύσῃ πολὺ λεπτὰ εἰς τὰς λεπτομερείας ἢ τὰς ἀποχρώσεις τῆς σκέψεως ἑνὸς Γκαῖτε, ἑνὸς Σίλλερ ἢ ἑνὸς Χάϊνε. Ἡ τέχνη του εἶνε τέχνη ἀνθρώπου πειὸ ἐκλεπτυσμένου, πειὸ ἐνδιαφερομένου γιὰ τὸ τελειοποιημένον, πειὸ

λεπτολόγου ἀπὸ τὸν Schubert. Δὲν ἔχει ἀκόμη καὶ τὴν καταθλιπτικὴν δύναμιν ἐκείνου. Εἶνε ὅμως καὶ αὐτὸς ἐπίσης διεισδυτικὸς καὶ κατορθώνει νὰ φθάνῃ εἰς τὰς ἰδίας τραγικὰς ἐκδηλώσεις μὲ ἄλλα μέσα. Ὁ Schumann δὲν ἔχει τὴν γενναίαν φύσιν καὶ τὴν πλουσίαν διαχυτικότητα τοῦ Schubert. Εἶνε συγκεντρωμένος, τὸ ὕφος του εἶνε σαφές, ἀκριβές, καὶ αἱ φράσεις του σύντομες καὶ δεμένες.

Ἡ ἔκφρασίς του εἶνε ὅλως «ἐσωτερική» (innig). Ἀφήνει κατὰ μέρος τὴν περιγραφὴν τῆς φύσεως ἢ τοῦ ὑπερφυσικοῦ. Σ' αὐτὸν ὅλα μετουσιώνονται εἰς καθαρὸν αἴσθημα· ὁ διάκοσμος λείπει καὶ οὐδέποτε ἡ μουσική του εἶνε θεατρική. Μόνον σ' ἕνα πλαίσιον ὅλως διόλου οἰκεῖον θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ τὴν ἀπολαμβάνῃ κανείς. Καὶ μάλιστα κανεὶς ἑρμηνευτὴς δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ ἀποδώσῃ τὴν βαθειὰ ἐντύπωσι ποὺ δίδει ἡ ἁπλῆ ἀνάγνωσις τοῦ *Dichterliebe* (*Ἔρως ποιητοῦ*) ἢ τοῦ *Frauenliebe und Leben* (*Ἔρως καὶ ζωὴ γυναικός*).

Ὁ Schumann ἐπενόησε νέα μέσα ψυχολογικῆς σημειογραφίας. Εἰς τὰ lieds τοῦ Schumann τὸ πιάνο παίζει ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὸν μετριόφρονα ρόλον τοῦ συνοδοῦ καὶ σπανίως λέγει ἄλλο τι ἀπὸ τὸ ᾄσμα, ἐκτὸς ἂν ἀναπτύσσῃ τὸ γραφικὸν μέρος τοῦ ποιήματος. Ὁ Schumann διαμοιράζει τὰ σχόλια τῆς ποιήσεως, τὴν ὁποίαν μελοποιεῖ μεταξὺ τοῦ ᾄσματος καὶ τοῦ πιάνου. Ἡ φωνὴ καὶ τὸ ὄργανον συνομιλοῦν μεταξύ των καὶ συχνὰ ὁ ἀοιδὸς δὲν ἔχει τὸ σπουδαιότερον μέρος. Φθάνει μάλιστα ὁ Schumann εἰ τὸ τέλος τοῦ Dichterliebe νὰ ἀφήσῃ κατὰ μέρος ἐξ ὁλοκλήρου τὴν φωνὴν σὲ μιὰ ὁλόκληρη σελίδα, ὡσὰν νὰ ἐγί-

νετο ἀνίκανη γιὰ νὰ ἐκφράσῃ ὅλη τὴ συγκίνησι ποὺ πλημμυρεῖ τὴν καρδιά του καὶ ἀφήνεται σὲ μιὰ φλογερὴ σκέψι γιὰ μόνο τὸ πιάνο, ποὺ εἶνε ἴσως τὸ κατακόρυφον σημεῖον τοῦ ἔργου. Τὸ ἐσωτερικὸν δρᾶμα κατὰ τὴν στιγμὴν αὐτὴν δὲν ἠμπορεῖ πλέον νὰ διατυπωθῇ μὲ λέξεις. Τὴν ἀναγκαία εὐγλωττία δίδει ἡ μουσικὴ χωρὶς λέξεις.

Ἐξ ἄλλου ὁ Schumann εἰς τὰ *Liederkreise* (κύκλοι μελῳδιῶν), *Dichterliebe, Frauenliebe und Leben* συνδέει μεταξύ των μιὰ σειρὰ ἀπὸ lieds, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν ἕνα βαθύτατα ἐνοποιημένον σύνολον. Τοιουτοτρόπως ἐκτυλίσσεται ὅπως σὲ μιὰ σειρὰ εἰκόνων ἢ καλύτερα αἰσθηματικῶν ἐντυπώσεων ἕνα ὁλόκληρον δρᾶμα πάθους, μιὰ ζωὴ ὁλόκληρη ἀκόμη εἰς τὴν ποιητικήν της ἀνταύγειαν.

Μαζὶ μὲ τὰ τραγούδια του τὰ *ἔργα γιὰ πιάνο* τοῦ Schumann ἔχουν μεγάλην σημασίαν. Εἰσήγαγε εἰς τὸ πεδίον αὐτὸ τὴν φαντασίαν, τὴν ἰδιοτροπίαν, ποὺ δὲν εἶχαν ἕως τότε πολὺ μεγάλην θέσιν, καὶ ἡ ὀνειροπόλος ψυχή του ψάλλει τὸ ἑσπερινὸν ᾄσμα ἢ τὰ ἀθῶα παιγνίδια τῆς παιδικῆς ἡλικίας ἢ τὴν χαρὰν καὶ τὴν λύπην τοῦ ἔρωτος.

Εἰς τὴν *μουσικὴν δωματίου* καὶ τὴν *συμφωνικὴν μουσικήν* του ὁ Schumann σέβεται ἐξ ὁλοκλήρου τὸν κλασσικὸν τύπον, ἀλλὰ τὸ θεματικὸν καὶ αἰσθηματικὸν περιεχόμενόν του παραμένει ρωμαντικὸν καὶ ἐδῶ ὑπάρχει κάποια ἀντίθεσις ποὺ ἀπογοητεύει. Ἂς σημειωθῇ ὅτι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον προβαίνει εἰς τὴν ἀνάπτυξιν εἶνε σχολαστικὸς καὶ ξηρός· ἡ ἐπανάληψις τῶν ἰδίων ρυθμῶν

ἀποβαίνει κάποτε φορτική. Ἀλλ' ἡ ἐκλεκτικότης τῶν ἰδεῶν συντελεῖ εἰς τὸ νὰ λησμονηθοῦν γλήγορα μερικαὶ ἀδυναμίαι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν· τὰ *τρίο* καὶ τὰ *κουαρτέτα*, τὰ *κουϊντέτα*, αἱ *συμφωνίαι* περιέχουν μερικὰς ἀπὸ τὰς ὡραιοτέρας σελίδας ποὺ ἔγραψε ποτὲ ὁ Schumann.

Τὰ ἔργα του γιὰ φωνὲς καὶ γιὰ ὀρχήστρα εἶνε ἄνισα, καὶ τὰ θέματα ποὺ πραγματεύεται ὑπερβαίνουν κάποτε τὴν ἔκτασιν τῶν χαριτωμένων ἐμπνεύσεών του, τῆς ποιητικῆς του φαντασίας, τῆς τρυφερότητός του ποὺ εἶνε γεμάτη ἀπὸ τόσον πονεμένο πάθος, καὶ τῆς ὁποίας ὅμως ἡ χάρις εἶνε πολὺ ἀποκλειστικὰ γυναικεία.

***

Ὁ ρωμαντισμὸς τοῦ Schubert, τοῦ Weber, τοῦ Schumann δὲν προβαίνει μέχρι σημείου ὥστε νὰ ἀνατρέψῃ ὅλας τὰς κλασσικὰς παραδόσεις. Οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ καινοτομοῦν προφυλακτικὰ καὶ δὲν ἀνατρέπουν διόλου τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς οἰκοδομικῆς, οὔτε τὰς ἀρχὰς τῆς ἁρμονίας ποὺ ἦσαν τότε παγκοσμίως ἀνεγνωρισμέναι. Ἀληθινὴ ὅμως ἐπανάστασις προετοιμάζεται εἰς τὴν μουσικὴν τάξιν καὶ ὁ Franz Liszt γίνεται εἰς τὰς γερμανικὰς χώρας ὁ πρωτεργάτης της.

Ὁ **Franz Liszt**, υἱὸς ἑνὸς λογιστοῦ τοῦ πρίγκιπος Esterhazy, ἐγεννήθη εἰς τὸ Raiding τῆς Οὐγγαρίας τὴν 22 Ὀκτωβρίου 1811. Ἀνετράφη κατὰ τὴν παιδικήν του ἡλικίαν μὲ τὴν μουσικὴν τῶν Ἀτσιγγάνων καὶ τὴν μουσικὴν τοῦ Beethoven. Τὴν πρώτην του ἐμφάνισιν πρὸ

τοῦ κοινοῦ ἔκαμεν εἰς ἡλικίαν ἐννέα ἐτῶν, ἀξιόλογος ἤδη δεξιοτέχνης τοῦ πιάνου. Ἀπὸ 10 ἕως 12 ἐτῶν ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Czerny, ὁ φίλος καὶ ὁ μαθητὴς τοῦ Beethoven γιὰ τὸ πιάνο, καὶ τοῦ Salieri γιὰ τὴν σύνθεσιν. Ὅταν ἔδωκε τὸ δεύτερό του κονσέρτο εἰς τὴν Βιέννην, ὁ Beethoven, ὁ ὁποῖος ἦτο μεταξὺ τοῦ ἀκροατηρίου, ἐνθουσιάσθη τόσον ὥστε ἐπήδησε εἰς τὴν ἐξέδραν γιὰ νὰ ἀσπασθῇ τὸν νεαρὸν καλλιτέχνην.

Εἰς ἡλικίαν δώδεκα ἐτῶν ὁ Liszt φθάνει στὸ Παρίσι, ὅπου συχνὰ ἐπανέρχεται καὶ ὅπου περνᾷ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του ἕως τὸ 1847. Ἐκεῖ ὑφίσταται παντὸς εἴδους φιλολογικάς, καλλιτεχνικὰς καὶ κοινωνικὰς ἐπιδράσεις. Ὁ γαλλικὸς ρωμαντισμὸς ἐξασκεῖ μεγάλην ἐπίδρασιν ἐπάνω του. Εἰς ἡλικίαν δωδεκάμισυ ἐτῶν ἀνεβάζει εἰς τὴν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ ἕνα μονόπρακτον, τὸν *Don Sanche.*

Ἔπειτα ἀρχίζει τὰς περιοδείας του εἰς τὴν Εὐρώπην, προκαλῶν τὸν θαυμασμὸν τῶν ἀκροατῶν του μὲ τὴν ἐκθαμβωτικὴν τέχνην του καὶ συγχρόνως μὲ τὴν δύναμιν καὶ τὸ βάθος τῆς ἑρμηνείας του.

Εἰς ἡλικίαν 15 ἐτῶν (1826) ἔγραψε *Δώδεκα σπουδὲς γιὰ πιάνο,* αἱ ὁποῖαι ἀργότερα (1838) γίνονται οἱ *δώδεκα σπουδὲς τῆς ἀνωτάτης ἐκτελέσεως* καὶ τῶν ὁποίων ἡ τετάρτη ἔλαβε τὴν μορφὴν ἑνὸς ποιήματος συμφωνικοῦ, τοῦ Mazeppa.

Ὑποπίπτει εἰς κρίσεις μυστικισμοῦ καὶ σκέπτεται νὰ γίνῃ ἱερεύς. Ἡ Ἐπανάστασις τοῦ 1830 στρέφει πρὸς ἄλ-

λην κατεύθυνσιν τὴν μὲ πάθος ἐσωτερικὴν ἀνάγκην του πρὸς τὸ ἰδεῶδες. Καὶ γίνεται δημοκράτης, σοσιαλιστής.

Ἡ *Fantastique* τοῦ Berlioz εἶνε γιὰ τὸν Liszt μιὰ ἀποκάλυψις. Συνθέτει μιὰ θαυμασία διασκευή της γιὰ πιάνο. Ἐγκολπώνεται μὲ πάθος τὰς ἰδέας τοῦ συγγραφέως τοῦ *Ἐπεισοδίου τῆς ζωῆς ἑνὸς καλλιτέχνου* καὶ γίνεται ὁ πειὸ ἔνθερμος θιασώτης τῆς ποιητικῆς καὶ περιγραφικῆς μουσικῆς, τῆς μουσικῆς μὲ πρόγραμμα.

Ὕστερα ἀπὸ ὀλίγον, ἐπὶ τῇ βάσει μερικῶν ἰδεῶν ποὺ ἐξετέθησαν ἀπὸ τὸν Fétis τὸ 1832, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ νεωτέρα τονικότης πρέπει νὰ στηθῇ μὲ τὴν κατάλυσιν τῶν παλαιῶν ἕξεων, ποὺ περιέκλειαν τὴν μελῳδίαν καὶ ὅλην τὴν ἀνάπτυξίν της σὲ πολὺ στενὰ ὅρια. Ἐννοεῖ καμμιὰ συγχορδία νὰ μὴ θεωρῆται ὡς ἀπολύτως ξένη πρὸς ὡρισμένην τονικότητα, ὅσον καὶ ἂν ἐξ ἀρχῆς φαίνεται ἀπομακρυσμένη, καὶ καταργεῖ ὅλας τὰς μεταβάσεις ποὺ ἀπαιτοῦν οἱ παλαιοὶ κανόνες τῆς μετατροπίας.

Ἀπὸ τὸ 1836 ἕως τὸ 1844, ὁ δεσμὸς τοῦ Liszt μὲ τὴν κόμησσαν τοῦ Agoult, ἡ ὁποία ἀργότερα ἔγινε γνωστὴ ὡς συγγραφεὺς μὲ τὸ ψευδώνυμον τοῦ Daniel Stern, τὸν παρασύρει μακρὰν ἀπὸ τὴν Γαλλίαν, εἰς τὴν Γενεύην, τὴν Ρώμην, τὰς ὄχθας τοῦ Ρήνου. Ἀπὸ τὴν πολυκύμαντον αὐτὴν ἕνωσιν, τὴν γεμάτην ἀπὸ καταιγίδας, ἐγεννήθησαν τρία παιδιά: ὁ Δανιήλ, ἀποθανὼν εἰς ἡλικίαν 20 ἐτῶν, ἡ Blandine, ἡ ἀργότερον Κυρία Αἰμιλίου Ὀλιβιέ, καὶ ἡ Cosima, ἡ ὁποία ὑπανδρεύθη τὸν Hans de Bülow καὶ κατόπιν τὸν Βάγνερ.

Τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1847 ὁ Liszt ἔδιδε εἰς τὸ

Κίεβον ένα κονσέρτο διὰ φιλανθρωπικὸν σκοπόν. Πληροφορεῖται ὅτι μία ἀριστοκράτις κυρία ἐπλήρωσε τὸ εἰσιτήριόν της ἑκατὸν ρούβλια· ἦτο ἡ πριγκήπισσα τοῦ Sayn-Wittgenstein, ἡλικίας τότε 28 ἐτῶν, ἐνῷ ὁ Liszt ἦτο 36. Νέος δεσμός, τοῦ ὁποίου ἡ ἀρχὴ τοὐλάχιστον ὑπῆρξε εὐτυχὴς καὶ λαμπρά. Ὁ Liszt διορίζεται διευθυντὴς τῆς μουσικῆς τοῦ Μεγάλου Δουκὸς τῆς Weimar. Ἐγκαθίσταται εἰς τὸ Altenburg πλησίον τῆς πριγκηπίσσης τοῦ Wittgenstein καὶ δημιουργεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἑστία, τῆς ὁποίας ἡ ἀκτινοβολία ἐπὶ δέκα πέντε ἔτη καταυγάζει ὅλην τὴν Γερμανίαν.

Τότε ὁ Liszt γράφει τὰ *συμφωνικά του ποιήματα: Dante-Symphonie* (1847-48), τὸν *Τάσσον* (1849), *Τί ἀκοῦμε στὸ βουνό* (1849), τὸν *Mazeppa* (1850), *Θόρυβοι γιορτῆς* (1851), *Faust-Symphonie* (1853-54), τὸν *Ὀρφέα* καὶ τὰ *Πρελούντια*. Ἡ θαυμασία *Σονάτα εἰς ρε ἔλασσον* γιὰ πιάνο ἐγράφη τὸ 1853 καὶ ἡ *λειτουργία τοῦ Gran* τὸ 1855 κτλ.

Συγχρόνως ὁ Liszt εἰργάζετο καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους. Τὴν 16 Φεβρουαρίου 1849 ἀνέβαζε εἰς τὴν Weimar τὸν *Tannhäuser* τοῦ Βάγνερ, τὴν 28 Αὐγούστου 1850 τὸν *Lohengrin*, τὴν 20 Μαρτίου 1852 τὸν *Benvenuto Cellini* τοῦ Berlioz, τὴν 15 Δεκεμβρίου 1858 τὸν *Κουρέα τῆς Βαγδάτης* τοῦ Peter Cornelius, καὶ εἰς τὰς συναυλίας ἔδιδε ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Berlioz.

Ὁ Liszt ἐσχετίζετο μὲ ὅλους τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας τῆς ἐποχῆς του καὶ μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς πὼς εἰς ὅλους ἐφάνη χρήσιμος. Ἐζήτει εἰς τὸν κύκλον του νὰ

γονιμοποιῇ τὰς ἰδιοφυΐας, νὰ ἐνισχύῃ τὴν μεγαλοφυΐαν. «Καὶ ἂν ἀκόμη σ' ὅλη μου τὴ ζωή, ἔλεγε, δὲν κατώρθωνα νὰ παραγάγω κάτι καλὸ καὶ ὡραῖο, πάλιν δὲν θὰ εἶχα ὀλιγωτέραν καὶ βαθυτέραν χαρὰν γιὰ νὰ ἀπολαμβάνω ἐκεῖνο ποὺ ἀναγνωρίζω καὶ θαυμάζω γιὰ ὡραῖο καὶ μεγάλο στοὺς ἄλλους».

Ἡ θέσις ποὺ εἶχε ὁ Liszt εἰς τὴν Weimar κατέληξε νὰ ἐπισύρῃ ἐναντίον του τὸν φθόνον καὶ νὰ δημιουργήσῃ πολλοὺς ἐχθρούς. Ἀπεσύρθη τὸ 1861 καὶ ἀνεχώρησεν εἰς τὴν Ρώμην, ἀκολουθούμενος ἀπὸ μαθητὰς καὶ ἐνθουσιώδεις θαυμαστάς.

Ἀνῆκεν εἰς τὸ τρίτον τάγμα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου ἀπὸ τὸ 1858. Τὸ 1865, κατετάχθη εἰς ἀνώτερον τάγμα. Τότε συνέθεσε τὰ μεγάλα ἐκκλησιαστικά του ἔργα: *Τὸ συναξάρι τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ, Τὸν Χριστόν.*

Ὅσον γηράσκει τόσον ἀποστέργει τὴν δόξαν τοῦ πιανίστα, ἀλλὰ καὶ οἱ σύγχρονοί του ἀπαρνοῦνται εἰς αὐτὸν τὴν δόξαν τοῦ συνθέτου, τὴν μόνην γιὰ τὴν ὁποίαν διατηρεῖ πλέον φιλοδοξίαν, μὲ χαρὰν ὅμως παρακολουθεῖ τὸν θρίαμβον τοῦ Βάγνερ εἰς τὸ Bayreuth. Ἐκεῖ ἀποθνήσκει τὴν 31 Ἰανουαρίου τοῦ 1886, ἱκανοποιημένος, κατὰ τὴν ὡραίαν φράσιν του, διότι «ἔρριξε τὸ ἀκόντιόν του εἰς τὸ ἀπροσδιόριστον διάστημα τοῦ μέλλοντος».

Τὸ μέλλον ἔδωκε εἰς τὸν μεγάλον καλλιτέχνην τὴν ἐπανόρθωσιν τῆς ἀδικίας τῶν συγχρόνων του. Τὸ ἐνδιαφέρον πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Franz Liszt συνεχῶς αὐξάνει καὶ κάθε μέρα καταφαίνεται καλύτερα ἡ σημαντικὴ θέ-

σις ποὺ κατέχει ὁ τολμηρὸς αὐτὸς νεωτεριστὴς εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

Αἱ συνθέσεις του ἔχουν τὰ ἐλαττώματά των—ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν ἐπικρίνῃ ὅτι μεταχειρίζεται κάποτε θέματα μετρίας ποιότητος καὶ ἀναπτύξεις κάπως ἀσυνδέτους καὶ κενάς. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ πλέον ἄνισά του ἔργα ὑπάρχει πάντοτε ἡ φωτιά, ἡ κίνησις, καὶ πλῆθος ἐπινοήσεων εἰς λεπτομερείας, εἴτε ἁρμονικῶν, εἴτε ὀρχηστρικῶν, ἀκόμη μάλιστα καὶ μελῳδικῶν, ποὺ προαναγγέλλουν ἀπ' εὐθείας τὸν Βάγνερ καὶ ἀκόμη, κατὰ τρόπον κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον ἀπώτερον, τοὺς Ρώσους ἰμπρεσσιονιστὰς καὶ τὸν Debussy (1). Πρὸ παντὸς ὅμως τὸν Βάγνερ ἀναφέρει εἰς τὴν σκέψιν ὅλων ὁ Liszt. Μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς μάλιστα ὅτι ὁ Βάγνερ τίποτε δὲν ἀνεκάλυψε τὸ ὁποῖον

(1) Ἡ τονικὴ ἐλευθερία, τὴν ὁποίαν μεταχειρίζεται ὁ Liszt, τὸν παρακινεῖ εἰς τὸ νὰ γράφῃ θέματα γεμᾶτα μετατροπίας στηριζόμενα ἐπάνω εἰς ἁρμονίας μὲ κατ' εὐθεῖαν διαδοχὰς ἑβδόμων ἀκόμη καὶ ἐνάτων. Ἡ μελῳδία δὲν τελειώνει πάντοτε μὲ τονικὴν πτῶσιν, μένει μετέωρος.

Αἱ ἀναπτύξεις συχνὰ κυριαρχούμεναι ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἑνὸς προγράμματος φιλολογικοῦ δὲν παίρνουν σχεδὸν τίποτε ἀπὸ τοὺς τύπους τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ πολυφωνία παίζει ρόλον πολλὲς φορὲς σημαντικὸν καὶ ἡ «κυκλικὴ» τάσις ἐκδηλώνεται πολὺ συχνά.

Εἰς τὸ στὺλ τοῦ πιάνου ὁ Liszt ἐπέφερε ἀρκετοὺς νεωτερισμούς, τῶν ὁποίων οἱ κυριώτεροι εἶνε: ἀπομίμησις τῆς «δοξαριᾶς» τοῦ βιολιοῦ, χρῆσις συχνὴ τοῦ τρέμολο, γκάμες εἰς σεντάβες διαμοιρασμέναι μεταξὺ τῶν δύο χειρῶν, πηδήματα πολὺ μεγάλων διαστημάτων, glissando, τραγούδι ἐσωτερικὸν μὲ τὸν ἀντίχειρα, ἢ μοιρασμένο μεταξὺ τῶν δύο χειρῶν.

προηγουμένως νὰ μὴ εἶχεν ἀνακαλύψει ὁ Liszt. Εἰς τὰ ἔργα τοῦ Liszt ὑπάρχει ἤδη ὑπὸ τύπον προσχεδίου ὅλον τὸ ὕφος τοῦ Βάγνερ. Ὁ Liszt ὅμως ἦτο πέραν τοῦ δέοντος αὐτοσχεδιαστής. Μόνον ὁ Βάγνερ εἶχε τὴν δύναμιν τῆς μεγαλοφυΐας καὶ ἐπίσης τῆς θελήσεως, δύναμιν ἱκανὴν διὰ νὰ συγκεντρώσῃ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μιᾶς μουσικῆς γλώσσης, ἀχρησιμοποιήτου ἕως τότε, εἰς σελίδας συνεχοῦς τελειότητος, ὅπου τὸ ἀδιάλειπτον τῆς ἐμπνεύσεως συγκρατεῖται ἀπὸ τὴν στερεὰν συνοχὴν ἑνὸς σχεδίου, τὸ ὁποῖον ἐπὶ πολὺ ἔχει προμελετηθῇ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: H. de Curzon, *Les lieder de Schubert* (Fischbacher).—Bourgault-Ducoudray, *Schubert* (Laurens).—Camille Mauclair, *Schumann* (Laurens).—Robert Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens* (Fischbacher).—Ernest David, *Schumann* (Fischbacher).—Georges Servières, *Weber* (Laurens).—Camille Bellaigue, *Mendelssohn* (Alcan).—P. de Stœcklin, *Mendelssohn* (Laurens).—M. D. Calvocoressi, *Liszt* (Alcan).—Liszt, *Correspondance avec Hans de Bülow* (Fischbacher).—Liszt, *Lettres* éditées par La Mara (Fischbacher).—Liszt, *Lettres à la princesse Sayn-Wittgenstein* (Fischbacher).—Liszt, *Lettres à une amie* (Fischbacher).—Jean Chantavoine, *Liszt* (Alcan).

Μουσικὰ κείμενα: Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, *Œuvres* (Durand, Peters, Breitkopf).—Liszt, *Œuvres* (Durand, Breitkopf, Schlesinger Schott).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΕΚΤΟΝ

ΑΠΟ ΤΟΝ ROSSINI ΕΙΣ ΤΟΝ VERDI

Κατὰ τὰ τέλη τοῦ ΙΗ΄ αἰῶνος ἡ ἰταλικὴ ὄπερα ἦτο εἰς τελείαν παρακμήν. Κατὰ τὸν ΙΘ΄ παίρνει μιὰ νέα ζωὴ μὲ τὸν Rossini καὶ τὸν Verdi.

Ὁ **Gioachino Rossini** ἐγεννήθη εἰς τὸ Pesaro, μικρὰν πόλιν τῆς Ρομάνης εἰς τὴν Ἰταλίαν, τὴν 29 Φεβρουαρίου 1792. Ὁ πατέρας του ἦτο ἐπιθεωρητὴς τῶν κρεοπωλείων καὶ «tubatore» (τρομπέττα τοῦ δήμου). Ἡ μητέρα του τραγουδοῦσε, καὶ ὅταν ὁ πατέρας του ἐφυλακίσθη γιὰ τὰ δημοκρατικά του φρονήματα, ἠκολούθησε τὸ θεατρικὸν στάδιον. Ἡ ἀνατροφὴ τοῦ μικροῦ Rossini ὑπῆρξε παρημελημένη. Κατ' ἀρχὰς ὑπηρέτησε σ' ἕνα ἀλλαντοπωλεῖον, ἔπειτα σ' ἕνα σιδηρουργόν, ἔδειξε ὅμως γλήγωρα τόσα σημεῖα τῆς μουσικῆς του κλίσεως ὥστε τοῦ ἔβαλαν νὰ πάρῃ μαθήματα πιάνου. Ἔπειτα ἔψαλλεν εἰς τὴν ἐκκλησίαν καὶ ἔμαθε νὰ παίζῃ βιολί, καὶ κόρνο. Οἱ προστάται δὲν ἔλειψαν. Εἰς ἡλικίαν 14 ἐτῶν εἶχε γράψει μιὰ ὄπερα εἰς δύο πράξεις, ὁ *Δημήτριος καὶ ἡ Πολυβία.*

Εἰς ἡλικίαν 15 ἐτῶν ὁ Rossini εἰσῆλθεν εἰς τὸ μουσικὸν Λύκειον τῆς Βολωνίας, εἰς τὴν τάξιν τῆς συνθέ-

σεως, τοῦ πατρὸς Mattei. Ἐνθουσιάζεται γιὰ τοὺς Γερμανοὺς συνθέτας καὶ διασκεδάζει ἀνασχηματίζων, ἀπὸ τὰ χωρισμένα μέρη των, τὶς παρτισιὸν τῶν κουαρτέτων τοῦ Haydn καὶ τοῦ Mozart. Γι' αὐτὸ τὸν ἐπονομάζουν «il tedesco» (ὁ Γερμανός).

Ὁ Rossini ὅμως ἐννοεῖ τὸ ταχύτερον νὰ ἐπιτύχῃ εἰς τὸ θέατρον γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὰ πρὸς τὸ ζῆν. Ἰδοὺ λοιπὸν ποῖαι ἦσαν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν αἱ συνθῆκαι τῆς μουσικῆς παραγωγῆς στὴν Ἰταλία. Τέσσαρες ἦσαν αἱ θεατρικαὶ περίοδοι, τῆς Ἀπόκρεω, τῆς Σαρακοστῆς, τῆς ἀνοίξεως καὶ τοῦ φθινοπώρου. Κάθε συνθέτης ἔγραφε τέσσαρες ὄπερες τὸ χρόνο καὶ τὴν ἐποχή. Ὅταν ἔφθανε στὴν πόλι, ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ἐκτελεσθῇ τὸ νέον του ἔργον, οὔτε μιὰ νότα ἀκόμη εἶχε γραφῆ. Ἤρχιζε νὰ ἀκούῃ τὸν θίασον, ἔπειτα σὲ καμμιὰ εἰκοσαριὰ μέρες αὐτοσχεδίαζε τὴν μουσικὴν φροντίζων νὰ τὴν προσαρμόζῃ ἀκριβῶς πρὸς τὴν ἱκανότητα τῶν ἀοιδῶν, ποὺ εἶχε εἰς τὴν διάθεσίν του. Ἂν ἡ ὄπερά του εἶχεν ἐπιτυχίαν, τότε ἐπαίζετο ἕως τριάντα φοράς, καὶ κατόπιν ποτὲ πλέον δὲν ἐγίνετο λόγος γι' αὐτήν. Ὁ Rossini εἶχε εἰς τὸν ὕπατον βαθμὸν τὸ δῶρον τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ· χωρὶς αὐτὸ ἦτο ἀδύνατον νὰ ἐξασκήσῃ ἕνα τέτοιο ἐπάγγελμα. Ἐπέτυχε ὅμως νὰ καταβάλλῃ κάπως μεγαλυτέραν φροντίδα εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν ἔργων του ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του.

Τὴν πρώτην του ἐπιτυχίαν ἐσημείωσε κατὰ τὴν Ἀπόκρεω τῆς Βενετίας μὲ τὸ ἔργον του *l'Inganno felice* (1811). Ἦτο μιὰ φάρσα γεμάτη ἀπὸ ζωήν. Ὕστερα, κατόπιν ἀπὸ μερικὰς ἀποπείρας, ἔγραψε τὸ ἕνα μετὰ τὸ

ἄλλο τὸν *Tancrède* καὶ τὴν *Ἰταλίδα εἰς τὸ Ἀλγέριον* (1813), μιὰ μουσικὴ τραγῳδία καὶ ἕνα κωμικὸν μελόδραμα, ποὺ κατεκύρωσαν τὴν ἀναφαινομένην φήμην του.

Ὁ Barbaja, ἄλλοτε ὑπηρέτης καφενείου, ἔπειτα διευθυντὴς χαρτοπαικτείου, στὸ τέλος διευθυντὴς τῶν θεάτρων τῆς Νεαπόλεως, προσλαμβάνει τότε τὸν Rossini μὲ μισθὸν 15.000 φράγκων γιὰ νὰ γράφῃ δυὸ ὄπερες κατ' ἔτος. Ἤδη τὸ ὕφος τοῦ Rossini γίνεται ἀνδρικώτερον, ἐνεργητικώτερον, εὐγλωττότερον. *Ἡ Ἐλισάβετ, Βασίλισσα τῆς Ἀγγλίας*, ἀπετέλεσε θρίαμβον ἐν μέρει χάρις εἰς τὴν εἰσαγωγήν, ποὺ ἐδανείσθη ἀπὸ ἕνα ἔργον του προηγούμενον, *τὸν Αὐρηλιανὸν εἰς Παλμύραν* (1814), καὶ ποὺ ἐχρησιμοποίησε ἐκ νέου εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ *Κουρέως τῆς Σεβίλλης*, χάρις ἐπίσης εἰς τὸ φινάλε τῆς πρώτης πράξεως καὶ εἰς τὸ μὲ πολλὴν γοητείαν «crescendo», πρᾶγμα ποὺ ὁ Rossini θὰ μεταχειρισθῇ καὶ θὰ ἐξωθήσῃ μέχρι καταχρήσεως. Εἰς τὴν ὄπερα αὐτὴ εἶχε καταργήσει τὸ «recitativo secco», δηλαδὴ τὸ ρεσιτατίβο, τὸ συνοδευόμενον μόνον ἀπὸ τὸ πιάνο. Αὐτὸ ἦτο μιὰ σωστὴ ἐπανάστασις.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Rossini ἀνέβαζε εἰς τὴν Ρώμην τὸν *Κουρέα τῆς Σεβίλλης* (1816). Ἡ πρώτη βραδυὰ ἦτο πολὺ τρικυμιώδης. Ὅλοι οἱ εἰδήμονες διεκήρυτταν ἀπὸ πρὶν ὅτι ὁ Paësiello, ὁ ὁποῖος εἶχε πραγματευθῆ τὸ ἴδιο θέμα, ἦτο ἀνυπέρβλητος. Ἐσφύριξαν τὸν τενόρον Garcia διότι οἱ χορδὲς τῆς κιθάρας του ἀπηχοῦσαν ἀδέξια. Ὁ Bazile κατὰ τὴν εἴσοδόν του ἐσκόνταψε καὶ ὀλίγο ἔλειψε νὰ σπάσῃ τὰ μοῦτρα του. Μιὰ γάτα ἐπέρασε ἀπὸ τὴν

σκηνὴν κατὰ τὸ φινάλε τῆς δευτέρας πράξεως καὶ ὅλη ἡ σάλλα ἤρχισε νὰ μιαουλίζῃ, τὴν ἄλλην ἡμέραν ὁ Rossini ἠρνήθη νὰ διευθύνῃ τὴν ὀρχήστραν γιὰ τὴν δευτέραν παράστασιν. Εἰς τὸ τέλος τῆς παραστάσεως τὸν ἐζήτησαν γιὰ νὰ ἀπαντήσῃ εἰς τὰς ἐνθουσιώδεις ἐπευφημίας τοῦ πλήθους ποὺ ἤθελε νὰ τὸν φέρῃ ἐν θριάμβῳ. Τὴν φορὰν αὐτὴν ἡ ἐπιτυχία τοῦ *Κουρέως* ὑπῆρξε ὁριστική. Ἡ παρτισιὸν αὐτὴ ἡ τόσον δροσερά, ἡ τόσον πεταχτή, ἡ τόσον ζωντανή, ποὺ ἐγράφη ὅπως λέγουν σὲ δεκατρεῖς μέρες, ὑπῆρξε τὸ ἀριστούργημα τοῦ Rossini καὶ τοῦ Ἰταλικοῦ κωμικοῦ μελοδράματος.

Τὸ αὐτὸ ἔτος ὁ Rossini ἔδιδε τὸν *Ὀθέλλον* εἰς τὴν Βενετίαν καὶ συγχρόνως ἔμπαινε ἀποφασιστικὰ σ' ἕνα νέο δρόμο. Ἄφηνε τὴν κατὰ παράδοσιν μουσικὴν τραγῳδίαν, τῆς ὁποίας ἡ ἐνέργεια πρέπει νὰ εἶνε κατ' ἐξοχὴν ἐσωτερική, ψυχολογική, καὶ ἐζήτει κατὰ προτίμησιν τὰς ἐξωτερικὰς ἐντυπώσεις, τὰς ἐξ ἰδίων των συγκινητικὰς καταστάσεις, καὶ κάθε βιαιότητα πάθους, ἀλλὰ φύσεως κάπως κατωτέρας ποὺ χαρακτηρίζει αὐτὸ ποὺ ὀνομάζομεν «μελόδραμα» μὲ τὴν σχετλιαστικὴν ἔννοιαν τῆς λέξεως. Ὡδηγοῦσε λοιπὸν κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον τὴν Ἰταλικὴν ὄπερα σ' ἕνα νέο δρόμο, εἰς τὸν ὁποῖον θὰ παραμείνῃ ὁριστικῶς. Ἡ καλυτέρα σελὶς τοῦ *Ὀθέλλου* ἦτο ἡ περίφημη ρομὰνς τῆς *Ἰτιᾶς*.

Χωρὶς νὰ σταματήσῃ κανεὶς σ' ὅλα τὰ ἔργα ποὺ δὲν ἔπαυε νὰ παράγῃ ἡ γόνιμος μεγαλοφυΐα τοῦ νέου συνθέτου, ἀξίζει νὰ ἀναφέρῃ τὸ 1818 *τὸν Μωϋσῆν εἰς τὴν Αἴγυπτον*, τοῦ ὁποίου εἶνε γνωστὴ ἡ περίφημη προσευχή.

Ἀλλ' ἐπέρχεται ἡ Νεαπολιτανὴ ἐπανάστασις (1820). Ὁ Rossini πρὸ ὀλίγου εἶχε νυμφευθῆ μίαν ἀοιδόν, τὴν Colbran, ἡ ὁποία ἦτο κατὰ ἑπτὰ ἔτη μεγαλυτέρα του, εἶχε ὅμως ἕνα ἐτήσιον εἰσόδημα εἴκοσι χιλιάδων φράγκων. Τότε λοιπὸν φεύγει γιὰ τὴν Βιέννην, ὅπου συναντᾶ τὸν Beethoven. Ἔπειτα ἐπιστρέφει εἰς τὴν Βολωνίαν καὶ συνθέτει τὸ ἔργον του *ἡ Σεμίραμις*, τὸ ὁποῖον δίδεται εἰς τὴν Βενετίαν τὴν 3 Φεβρουαρίου 1823 εἰς τὸ θέατρον Fenice, χωρὶς καμμιὰ ἐπιτυχία. Ὁ Rossini φεύγει καὶ πάλιν ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν καὶ ἐπιχειρεῖ μίαν περιοδείαν γιὰ συναυλίας καὶ ἐσπερίδας στὴν Ἀγγλίαν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν κερδίζει 175.000 φράγκων.

Τότε ὁ «μαέστρος» πηγαίνει γιὰ νὰ γίνῃ γνωστὸς εἰς τὴν Γαλλίαν. Προσλαμβάνεται κατ' ἀρχὰς ὡς διευθυντὴς τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου τοῦ Παρισιοῦ γιὰ διάστημα 18 μηνῶν εἰς τὴν θέσιν τοῦ Paër, ἔπειτα διορίζεται «ἐπιθεωρητὴς τοῦ τραγουδιοῦ στὴ Γαλλία» καὶ «συνθέτης τοῦ βασιλέως». Γλήγορα ὅμως ἀντιλαμβάνεται ὅτι τὰ ἰταλικὰ ἔργα του δὲν εἶνε γιὰ τοὺς Γάλλους, οἱ ὁποῖοι ζητοῦν ἀκριβῆ ἀπαγγελίαν καὶ ὀλιγώτερα στολίσματα, παραστάσεις ἐκτενεστέρας, ὄπερες μὲ περισσότερον ἐνδιαφέρον, προπάντων ἀπὸ τὴν μεγαλοπρέπειαν τῶν συνόλων καὶ τὸ πομπῶδες τοῦ θεάματος.

Ἡ *Πολιορκία τῆς Κορίνθου* (1826) ἀπετέλεσε κολοσσιαίαν ἐπιτυχίαν, μολονότι τὸ ἔργον αὐτὸ ἦτο πολὺ μέτριον. Ὁ *Μωϋσῆς* ἐπροξένησε ἀκόμη μεγαλυτέραν ἐντύπωσιν. Ὁ *Γουλιέλμος Τέλλος* (1829) ἐν τούτοις ἐπρόκειτο νὰ καθιερώσῃ ὁριστικῶς τὴν φήμην τοῦ Rossini

εἰς τὴν Γαλλίαν. Γιὰ νὰ συνθέσῃ τὴν ὄπερα αὐτήν, κατέβαλε μεγάλην προσπάθειαν καὶ ἐδούλεψε ἐπὶ ἓξ μῆνας. Ἡ εἰσαγωγὴ ἔπαιρνε ἀσυνήθεις διαστάσεις. Ἡ ἐνορχήστρωσις εἶχε γίνει μὲ ἐπιμέλειαν. Ἐσημειοῦντο ἐπιτυχημέναι ἐκδηλώσεις τοπικοῦ χρωματισμοῦ, ἡ ἀπαγγελία ἦτο ἄνετος, ἁπλῆ καὶ φυσική. Εἰς τὸ σοβαρὸν εἶδος τὸ ἔργον αὐτὸ ὑπῆρξε τὸ ἀριστούργημά του. Ἀλλ' ὁ *Γουλιέλμος Τέλλος* ἔχει τὸ μεγάλο ἐλάττωμα νὰ ἀνήκῃ εἰς τὸ νόθον αὐτὸ εἶδος τοῦ ἱστορικοῦ μελοδράματος, ποὺ ἐπιτρέπει πολὺ μικρὰν ἀνάπτυξιν, καθαρῶς μουσικήν. Ὁ *Γουλιέλμος Τέλλος* ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν τελειότητα *τοῦ Κουρέως*.

Μετὰ τὸν *Γουλιέλμον Τέλλον* ὁ Rossini ἀφήνει τὸ θέατρον εἰς ἡλικίαν τριάντα ἑπτὰ ἐτῶν. Ὡρισμένως εἶχε τρομάξει ἀπὸ τὴν ἀνατέλλουσαν δόξαν τοῦ Meyerbeer. Ἐπέστρεψε καὶ πάλιν εἰς τὴν Ἰταλίαν, ἀλλὰ πολὺ γλήγορα ἀηδίασε καὶ ἐπανῆλθε γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ Παρίσι. Ἐπειδὴ ἡ πρώτη σύζυγός του εἶχε ἀποθάνει τὸ 1845 ἐνυμφεύθη εἰς δεύτερον γάμον τὴν Ὀλυμπίαν Πελισσιέ.

Ὁ Rossini ἀπέθανε τὸ 1868, χωρὶς νὰ γράψῃ τίποτε ἄλλο ἀξιόλογον εἰς σαράντα χρόνια παρὰ μόνον τὸ *Stabat mater* του (1832-1842).

Τί μένει ἀπὸ τὸ τεράστιον ἔργον τοῦ Rossini; Ὁ ἴδιος τὸ λέγει μὲ καταπληκτικὴν φαεινότητα. Ἡ τρίτη πρᾶξις τοῦ *Ὀθέλλου*, ἡ δευτέρα τοῦ *Γουλιέλμου Τέλλου* καὶ *Ὁ κουρεὺς τῆς Σεβίλλης*. Ὀλίγοι συθέται ἐγνώρισαν αὐτοὶ ἑαυτούς, καλύτερα παρ' ὅσον αὐτός. Ἀναφέρουν

αὐτὸ ποὺ εἶχεν εἰπεῖ εἰς τὸν Βάγνερ: «Εἶχα *εὐκολίαν*, θὰ μποροῦσα νὰ φθάσω κάπου».

Ὁ Rossini δὲν ἐσέβετο καὶ δὲν ἀγαποῦσε ἀρκετὰ τὴν τέχνην του. Τὴν ἐμπορεύετο, κανονίζων τὴν προσπάθειάν του ἀναλόγως τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ κοινοῦ. Ἔκαμνε κατάχρησιν τῆς *εὐκολίας* του αὐτῆς, ποὺ κάποτε τοῦ ὑπηγόρευε μελῳδίας τόσον ἀγνῆς μορφῆς καὶ κάποτε ἐπίσης φράσεις πολὺ κοινές. Ἦτο διαυγής, φυσικός, συχνὰ ρευστός. Ἡ μεσημβρινή του εὐφράδεια τὸν ὑπεβοήθει πάντοτε ὅταν δὲν ἐνεπνέετο ἀληθινά· στὴν μουσικὴν αὐτὴν εὐγλωττίαν ὅμως ὑπάρχουν περισσότεραι λέξεις παρὰ σκέψις.

Μηδαμινὴ ὑπῆρξεν ἡ ἐπίδρασις τοῦ Rossini εἰς τὴν Γερμανίαν. Εἰς τὴν Γαλλίαν διήρκεσε ἐπὶ ἥμισυ αἰῶνα. Εἶνε πανίσχυρος ἀκόμη εἰς τὴν Ἰταλίαν. Ὁ Meyerbeer, ὁ Verdi, οἱ «βερισταὶ» εἶνε οἱ μαθηταὶ τῆς σχολῆς αὐτῆς ποὺ ζητεῖ τὸ ἀποτέλεσμα διὰ παντὸς τρόπου μὲ μέσα, ποὺ κατήντησαν ὁλοένα χονδροειδῆ.

Ὁ Rossini ἔχει κατ' ἀρχὰς ὡς διαδόχους του στὴν Ἰταλία δύο μουσικούς, οἱ ὁποῖοι διατηροῦν ἀκόμη, ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ Rossini, τὴν παράδοσιν τοῦ «bel canto». καὶ αὐτοὶ εἶνε ὁ Bellini καὶ ὁ Donizetti.

Ὁ **Vincenzo Bellini** ἐγεννήθη εἰς τὴν Κατάνην τῆς Σικελίας τὴν 1 Νοεμβρίου 1801, καὶ ἀπέθανε εἰς τὸ Puteaux, κοντὰ εἰς τὸ Παρίσι, τὴν 24 Σεπτεμβρίου 1835. Ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Ὠδείου τῆς Νεαπόλεως καὶ κατ' ἀρχὰς ἀφιερώθη εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν. Τὸ 1825 παρεστάθη εἰς τὴν Νεάπολιν τὸ πρῶτον του ἔργον

Adelson e Salvini καὶ τὸ ἐρχόμενον ἔτος ἕνα δεύτερον ἔργον *Bianca e Fernando* διέδιδε τὴν φήμην του σ' ὅλην τὴν Ἰταλία. Καὶ τότε ὁ Bellini παίρνει παραγγελίας ἀπὸ τὴν Σκάλα τοῦ Μιλάνου γιὰ τὴν ὁποίαν γράφει: τὸν *Πειρατὴν (il Pirata)* καὶ τὴν *Ξένην (la Straniera)* (1828). Καὶ τὰ δυὸ εἶχαν μεγάλην ἐπιτυχίαν. Ἔπειτα δίδει στὴν Πάρμα τὴν *Ζαΐραν*, στὴ Βενετία τοὺς *Montecchi e Capuleti*, εἰς τὸ Μιλάνο τὴν *Sonnambula* καὶ τὴν *Norma* (1831), τὸ ἀριστούργημά του, ποὺ ἐξετρέλλανε τὸν κόσμο μὲ τὴν Malibran ὡς πρωταγωνίστριαν. Τὸ 1833 πηγαίνει εἰς τὸ Παρίσι, ὅπου τὸν ὑπεδέχθησαν πανηγυρικά. Ἐκεῖ συνθέτει τὸ ἔργον του *I Puritani* γιὰ τὸ Ἰταλικὸν θέατρον. Ἡ μελῳδικὴ φλέβα τοῦ Bellini ἦτο ἀστείρευτη καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ θέματά του εἶνε ἀξιοσημείωτα γιὰ τὴν ἁγνότητα, τὴν κομψότητα, τὸ θέλγητρόν των· εἰς ἄλλα λείπει ἡ δύναμις, ὁ τόνος, ἡ εὐγένεια. Τὰ ἀκομπανιαμένα κτυποῦν ἄσχημα μὲ τὴν ὑπερβολικήν των ἁπλότητα, καὶ ἡ τέχνη τῆς ἀναπτύξεως ἢ καὶ τῆς ἁπλῆς ἐμφανίσεως τῶν μουσικῶν φράσεων εἶνε ὅλως διόλου στοιχειώδης.

Ὁ **Gaetano Donizetti** ἐγεννήθη εἰς τὸ Bergamo τὴν 25 Νοεμβρίου 1797· ἀπέθανε εἰς τὸ ἴδιον μέρος τὴν 8 Ἀπριλίου 1848. Ἤρχισε τὸ στάδιόν του εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1818 μὲ τὸ ἔργον του *Enrico, conte di Borgogna*, τὸ ὁποῖον εἶχεν ἀρκετὴν ἐπιτυχίαν. Ἐπῆρε τότε ὡς ὑπόδειγμα τὸν Rossini, τοῦ ὁποίου ἐμιμήθη κάποτε πολὺ ἀδέξια τοὺς τύπους. Ἀπὸ τὸ 1822 ἕως τὸ 1825 ἔγραψε δυὸ ἢ τρεῖς ὄπερες κατ' ἔτος, πραγματικὰ αὐτοσχεδιάσματα, πολὺ συχνὰ παρημελημένα. Ὁ ἀνταγωνισμός

του μὲ τὸν Bellini τὸν ἠνάγκαζε συχνὰ νὰ ἐργάζεται περισσότερον καὶ νὰ καταβάλλῃ περισσοτέραν φροντίδα. Γι' αὐτὸ πρὸς ἀντιστάθμισμα τῆς *Sonnambula* τοῦ Bellini συνέθεσε τὴν *Anna Bolena*. Τὸ 1835 ἐπῆγε στὸ Παρίσι καὶ ἐκεῖ ἀνέβασε τὸν *Marino Falieri*, τὴν ἐπιτυχίαν τοῦ ὁποίου ἐξεμηδένισε ἡ ἐπιτυχία τῶν *Puritani*. Τότε συνεκέντρωσε τὰς δυνάμεις του καὶ ἔγραψε τὸ καλύτερόν του ἔργον, τὴν *Lucia di Lamermoor*, τὸ ὁποῖον παρεστάθη εἰς τὴν Νεάπολιν. Τὸ 1839, ἐπειδὴ ἡ λογοκρισία τῆς Νεαπόλεως ἠμπόδιζε τὴν παράστασιν τοῦ *Poliuto (Πολυεύκτου)* ἔφυγε εἰς τὸ Παρίσι κατηγανακτημένος καὶ τότε ἔγραψε τὰ γαλλικά του ἔργα: *Ἡ κόρη τοῦ Συντάγματος (La fille du régiment)* καὶ *Ἡ Εὐνοουμένη (La Favorite)*, τὰ ὁποῖα στὰς ἀρχὰς ἐσημείωσαν μετρίαν ἐπιτυχίαν, ἔγιναν ὅμως ἀργότερα πολὺ λαϊκά. Κατόπιν ὁ Donizetti ἐπιστρέφει πάλιν στὴν Ἰταλία. Καὶ δίδει στὴ Ρώμη, τὸ Μιλάνο καὶ τὴν Βιέννην πολλὲς ὄπερες, χωρὶς ἀξίαν ὅμως. Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ἐπέρασε σὲ μιὰ κατάσταση ὀξείας μελαγχολίας, μὲ μείωσιν τῶν διανοητικῶν του δυνάμεων.

Ἡ μελῳδικὴ φλέβα τοῦ Donizetti δὲν εἶνε τόσον παραγωγικὴ ὅπως τοῦ Bellini, εἶνε ἐπίσης ὀλιγώτερον καθαρά. Πολὺ συχνὰ δὲ πέφτει εἰς τὴν κοινοτοπίαν.

***

Ὁ **Giuseppe Verdi** ἐγεννήθη τὴν 9 Ὀκτωβρίου 1813 εἰς τὸ Roncole, μικρὸ χωριὸ κοντὰ εἰς τὸ Busseto.

Ὁ πατέρας του ἦτο πανδοχεύς. Ἀπὸ πολὺ μικρὰν ἡλικίαν ἔδειξε λαμπρὰν κλίσιν γιὰ τὴν μουσικὴν καὶ ἡ πόλις τοῦ Busseto τοῦ ἀπένειμε μίαν ὑποτροφίαν γιὰ νὰ σπουδάσῃ σύνθεσιν στὸ Μιλάνο. Τὴν 17 Νοεμβρίου 1839 ἔδωκε τὴν πρώτη του ὄπερα: *Oberto, conte di Santo Bonifacio*, ἡ ὁποία ὅμως εἶχε μετρίαν ἐπιτυχίαν. Τὸ τρίτον του ἔργον μόνον *Ὁ Ναβουχοδονόσωρ* ἐξησφάλισε τὴν φήμην του. Ἡ λαμπρὰ ὅμως παραγωγικὴ περίοδος τοῦ Verdi ἤρχισε τὸ 1851 μὲ τὸν *Rigoletto* (Μιλάνο). Καὶ τὸ ἕνα κατόπιν τοῦ ἄλλου ἀνεβάζει τὸ 1853 τὸν *Trovatore* (Ρώμη), τὴν *Τραβιάτα* (Βενετία). Ἀπὸ τότε εἶχε συνθέσει τὰ ἔργα του ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα θὰ ἦσαν τὰ δημοφιλέστερα. Ὕστερα ἀπὸ αὐτὰ εἶχε μετρίας ἐπιτυχίας, ἰδίως μὲ τοὺς *Σικελικοὺς ἑσπερινούς* (Παρίσι, 1855), τὸν *Χορὸν μετημφιεσμένων (Ballo in Maschera)* (1858), τὸν *Don Carlos* (Παρίσι, 1867). Προσπαθεῖ νὰ ἐπανεύρῃ τὴν εὔνοιαν τοῦ κοινοῦ, μετατρέπων ἐπὶ τὸ νεωτεριστικώτερον τὸ ὕφος του. Ἐμπνέεται συγχρόνως ἀπὸ τὰς παραδόσεις τῆς γαλλικῆς ὄπερας, πολὺ πιὸ πομπώδους ἀπὸ τὴν ἰταλικήν, καὶ ἀπὸ τὴν βαγνερικὴν ἐνορχήστρωσιν ποὺ ἐπιζητεῖ νὰ μιμηθῇ. Εἶνε ὅ,τι ἐπῆρε ἀπὸ τὸν Βάγνερ. Αἱ νέαι αὐταὶ τάσεις ἐκδηλώνονται στὴν *Aïda* (1871), ἡ ὁποία ἐγράφη γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἰταλικοῦ Θεάτρου στὸ Κάϊρο, τῇ ἀπαιτήσει τοῦ Ἀντιβασιλέως Ἰσμαὴλ-πασᾶ, καὶ ἡ ὁποία ἐπληρώθη ἀντὶ ἑκατὸν χιλιάδων φράγκων. Ἡ Aïda εἶχεν εἰς ὅλας τὰς σκηνὰς τῆς Εὐρώπης τεραστίαν ἐπιτυχίαν.

Γηράσκων ὁ Verdi ἔγραψε ἀκόμη μερικὰ ἔργα, ἀλλὰ κατὰ μακρὰ διαλείμματα: Τὸ 1874 τὸ *Requiem* του εἰς

μνήμην τοῦ ποιητοῦ Ἀλεξάνδρου Manzoni, τὸ 1887 τὸν *Ὀθέλλον* καὶ τὸ 1893 τὸν *Falstaff*. Εἰς αὐτὲς τὶς δύο ὄπερές του ὁ Verdi υἱοθετεῖ τὴν διαίρεσιν εἰς σκηνὰς καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀνακαλύψῃ μέσα ἐκφράσεως πιὸ περίπλοκα καὶ μὲ περισσοτέρας ἀποχρώσεις. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ὁ *Ὀθέλλος* καὶ ὁ *Falstaff* περικλείουν μερικὰς πολὺ περιέργους σελίδας, ποὺ ἀποδεικνύουν τοὐλάχιστον τὴν εὐστροφίαν τοῦ καταπληκτικοῦ αὐτοῦ μουσικοῦ, ὁ ὁποῖος εἰς ἡλικίαν ὀγδόντα τεσσάρων ἐτῶν κατώρθωσε νὰ ἀνανεωθῇ.

Ὁ Verdi ποτὲ δὲν ἀπησχολήθη μὲ τὴν φροντίδα τοῦ «bel canto» ὅπως ὁ Rossini ἢ ὁ Bellini. Περισσότερον ἀναζητεῖ τὴν παθητικὴν ἐντύπωσιν. Εἰς αὐτὸ τὸ σημεῖον ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν συγκρίνῃ μὲ τὸν Meyerbeer· ἂν ἔχῃ ὀλιγωτέραν δύναμιν καὶ ποικιλίαν, παρουσιάζει ἐξ ἀντιθέτου κάτι τὸ περισσότερον αὐθόρμητον, θερμουργὸν καὶ εἰλικρινές. Καὶ ὅπως ὅλοι οἱ Ἰταλοὶ γνωρίζει νὰ γοητεύῃ.

Κοντὰ στὸν Verdi καὶ ἐξ ἀφορμῆς του ἐπιβάλλεται νὰ γίνῃ μνεία ἑνὸς συγχρόνου του, ποὺ ὑπῆρξε ἕνας ἐκ τῶν φίλων του, τοῦ ποιητοῦ-συνθέτου Boïto.

Ὁ **Arrigo Boïto** ἐγεννήθη εἰς τὴν Πάδοβαν τὴν 24 Φεβρουαρίου 1842 καὶ ἀπέθανε τὸ 1918. Ὑπῆρξε ποιητὴς ὅσον καὶ περισσότερον ἕνας μουσικός. Ἀφῆκε τόμους ποιημάτων, τὰ ὁποῖα ἐκτιμῶνται πολύ. Ἔγραψε ἀξιόλογα λιμπρέττα ὄπερας, τὰ λιμπρέττα τοῦ *Ὀθέλλου* καὶ τοῦ *Falstaff* τοῦ Verdi, τοῦ *Μεφιστοφελῆ* καὶ τοῦ *Νέρωνος*, τῶν ὁποίων συνέθεσε ὁ ἴδιος τὴν μουσικήν.

Ὁ *Μεφιστοφελῆς* ἐδόθη γιὰ πρώτην φορὰν στὸ Μι-

λάνον τὸ 1868, ἐννέα χρόνια μετὰ τὸν *Faust* τοῦ Gounod. Ἀπὸ ὅλους τοὺς μουσικοὺς ποὺ κατέγιναν μὲ τὸν Faust τοῦ Γκαῖτε, ὁ Boïto εἶνε ὁ φιλοσοφικώτερος. Προσπαθεῖ νὰ μᾶς ἀποδώσῃ καὶ μᾶς ἀποδίδει πράγματι εἰς τὸ ποίημά του, μὲ κάποιαν ἄνεσιν καὶ κάποτε μὲ κάποια διανοητικὴ μέθη, κάτι ἀπὸ τὴν πολλαπλῆν, τὴν κυμαινομένην καὶ ἁρμονικὴν σκέψιν τοῦ Γκαῖτε. Ἡ μουσικὴ ἀγωνίζεται νὰ συναντήσῃ τὴν ποίησιν ἐπάνω στὰς κορυφὰς ὅπου πλανᾶται. Εἶνε εὐγενὴς ἡ φιλοδοξία. Λείπει ὅμως ἡ πνοή. Αἰσθάνεται κανεὶς πολὺ ὅτι ὁ Boïto δὲν ἐγεννήθη γιὰ νὰ ἐκφράζῃ τὸ ἐγώ του μὲ τὴν γλῶσσαν τῶν ἤχων, τῶν ὁποίων ἔχει τὸ γοῦστο, χωρὶς ὅμως νἄχῃ καὶ τὸ χάρισμα. Μὲ κόπον ζητεῖ ἀποτελέσματα ποὺ δὲν κατορθώνει νὰ φθάσῃ. Νομίζει ὅτι ἔχει ἀποφύγει τοὺς κοινοὺς δρόμους καὶ συνεχῶς κυλίεται μέσα σ' αὐτούς. Γιὰ κάποιο λεπτομερειακὸ εὕρημα, ἕνα πλῆθος ἀπὸ παιδαριωδίες. Προσπάθειαι ὕφους καλοδουλεμένου, κομμάτια φούγκας, ὅλα αὐτὰ διακοπτόμενα ἀμέσως, ἔπειτα μιὰ μεγάλη cantilène κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Verdi ἢ τοῦ Rossini, μὲ τρίλλιες, γκάμες, φωνητικὰ πορταμέντα καὶ κορῶνες, μερικὰ παιχνίδια ἐνορχηστρώσεως κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον ἐπιτυχημένα καὶ γιὰ νὰ τελειώνουν αἱ πράξεις πομπώδη σύνολα συχνὰ ἀξιοθρηνήτου κοινοτοπίας. Καὶ ἐν τούτοις πόσον καλὲς προθέσεις ποὺ γίνονται κάποτε συγκινητικαὶ καὶ ποὺ ἐμποδίζουν, παρ' ὅλην τὴν μετριότητα τῆς ἐργασίας αὐτῆς, νὰ μείνῃ κανεὶς ὅλως διόλου ἀδιάφορος, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τῆς αὐστηρῶς μουσικῆς

ἀπόψεως. Ἔτσι καταλήγει κανεὶς νὰ διερωτᾶται ἂν «ὁ θάνατος τοῦ Faust» δὲν ἀποτελῇ σχεδὸν μιὰ ὡραία σελίδα.

***

Ὁ Verdi εἶχε ὠθήσει τὴν Ἰταλικὴν Σχολὴν σ ἕνα δρόμον, ὁ ὁποῖος τὴν ἔφερε κατ' ἀνάγκην σὲ μιὰ νέα καὶ ὁρμητικὴ παρακμή. Ἡ ἀναζήτησις συγκινητικῶν ἢ τρομακτικῶν καταστάσεων καὶ θεατρικῶν κόλπων, ἡ λατρεία τῶν μεγάλων κραυγῶν καὶ τῶν ἐπιδεικτικῶν χειρονομιῶν, ποὺ προσποιοῦνται τὰ μεγάλα πάθη, ἡ ἐπιθυμία νὰ καταπλήξουν τὸν κόσμον μὲ διαρκῶς δυνατώτερες ἐντυπώσεις ἐπέφεραν τὸν σχηματισμὸν τῆς σχολῆς τῶν βεριστῶν.

Ὁ «βερισμὸς» ἐννοεῖ νὰ θέσῃ εἰς δευτέραν μοῖραν τὴν φροντίδα τῆς μελῳδίας, ἢ τῆς συμφωνίας καὶ τοῦ λυρισμοῦ καὶ νὰ ἐμφανίσῃ ἀμέσως τὴν ζωὴν μὲ ἐντυπώσεις γοργὰς καὶ δυνατάς.

Οἱ κυριώτεροι συνθέται ποὺ ἐδέχθησαν τὸ θαυματοποιὸν αὐτὸ δόγμα εἶνε ὁ **Leoncavallo,** γεννηθεὶς εἰς τὴν Νεάπολιν τὴν 8 Μαρτίου 1858, συνθέτης τοῦ ἔργου *I Pagliacci* (1892), τοῦ *Chatterton* (1896), τῆς *Βοημικῆς ζωῆς* (1897). Ὁ **Giacomo Puccini,** γεννηθεὶς εἰς τὴν Λούκαν τὸ 1858, συνθέτης τῆς *Manon Lescaut* (1893), τῆς *Βοημικῆς ζωῆς* (1896), τῆς *Tosca.* Ὁ **Mascagni,** γεννηθεὶς εἰς τὴν Λιβόρναν τὴν 7 Δεκεμβρίου 1863, συνθέτης τῆς *Cavalleria Rusticana* (1890), τοῦ *Amico Fritz* (1891), τῶν *Rantzau* (1892).

Ἀνευρίσκει κανεὶς εἰς τοὺς Ἰταλοὺς αὐτοὺς μουσι-

κοὺς τὰς ἰδίας πάντοτε ἀρετὰς τῆς εὐκολίας καὶ τοῦ brio, ἀλλὰ χρησιμοποιουμένας γιὰ μιὰ τέχνη ποὺ ὁλοένα ἀπέβαινε ὀλιγώτερον ἐξυψωμένη. Ἡ σύνθεσις εἶνε πτωχή, καὶ ἡ καλαισθησία ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον ἀμφίβολη. Μιμοῦνται ἀδέξια τὴν *Carmen,* χωρὶς τὴν λεπτότητα καὶ τὴν θαυμασίαν αὐτὴν αἴσθησιν τῆς ἀκριβοῦς ἀποχρώσεως ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν Liszt. Γράφουν κατὰ τὴν ὡραίαν φράσιν τοῦ Hugo Riemann «τραγικὲς ὀπερέττες», δράματα βίαια καὶ γοργὰ κατὰ τὸ ὕφος τῶν music-hall καὶ τῶν καφὲ-κονσέρ. Εἶνε τέχνη express γιὰ πλήθη ποὺ ἀνυπομονοῦν γιὰ τὴν ἀπόλαυσιν καὶ ἀδιάφορα γιὰ τὴν ποιότητα τῶν συγκινήσεών των.

Οὐδεὶς θὰ ἐκπλαγῇ μὲ τὴν διαπίστωσιν ὅτι τοιούτου εἴδους προϊόντα ἔχουν παγκόσμιον ἐπιτυχίαν.

Εἰς ἄλλο κεφάλαιον θὰ ἀπασχοληθῶμεν νὰ ἐξάρωμεν τὴν προσπάθειαν, ποὺ ἀνέλαβαν στὰς ἀρχὰς τοῦ Κ' αἰῶνος μερικοὶ νέοι μουσικοὶ γιὰ νὰ ἐπαναφέρουν τὴν Ἰταλικὴν μουσικὴν στὰς ἀρχαίας ἐκείνας παραδόσεις ποὺ ἐδραίωσαν τὴν δόξαν της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: Lionel Dauriac, *Rossini,* collection «Les musiciens célèbres» (Laurens).—Lionel Dauriac, *La psychologie dans l'opéra français:* Auber, Rossini, Meyerbeer (Alcan).—Gustave Bertrand, *Les nationalités musicales* (Didier).—Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien* (Calman-Lévy).—Camille Bellaigue, *Verdi,* collection «Les Musiciens célèbres» (Laurens).—De Curzon, *Rossini* (Alcan).

Μουσικὰ κείμενα: Παρέλκει ἡ ἀναγραφή των, διότι αἱ ἐκδόσεις των εἶνε κοινότατα εἰς πᾶσαν μουσικὴν βιβλιοθήκην.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΕΒΔΟΜΟΝ

Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΟΥ AUBER ΚΑΙ ΤΟΥ MEYERBEER

Εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος εἰς τὴν Γαλλίαν ἡ σοβαρὰ ὄπερα ἐζήτει νὰ εὕρῃ τὸν δρόμον της. Ἡ ἐποχὴ τῆς μουσικῆς τραγῳδίας εἶχε περάσει. Ἐν τῷ μεταξὺ καὶ ἕως ὅτου εὑρεθῇ μιὰ νέα μορφὴ γιὰ τὸ μουσικὸν δρᾶμα ἔπεφταν ὅλοι κατὰ προτίμησιν στὸ λυρικὸν μελόδραμα.

Τὸ λυρικὸν μελόδραμα λοιπὸν ἐπῆρε κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τῆς Παλινορθώσεως μιὰ νέα σημασία καὶ ἐπὶ πλέον εὔνοιαν. Σημειωτέον ὅτι ἤλλαξε κάπως καὶ χαρακτῆρα. Κατ' ἀπομίμησιν τῆς ἰταλικῆς ὄπερας-μπούφ, ἡ μουσικὴ ἐπῆρε εἰς αὐτὸ μιὰ θέση σημαντικώτερη καὶ μὲ τὴν ἐπίδρασιν τῶν Γερμανῶν, ἰδιαιτέρως τοῦ Mozart καὶ τοῦ Weber, ἐγίνετο κάποτε πιὸ σοβαρή. Ἡ μελῳδία τοῦ Mozart ἐνέπνευσε πολλοὺς μουσικοὺς τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ ὁ ρωμαντισμὸς τοῦ Weber τοὺς παρέσυρε πρὸς τὰ φανταστικὰ θέματα καὶ κατέστησε τοῦ συρμοῦ «τὸ εἶδος τῶν τροὺβαδούρων».

Ὁ **F. Paër** (1771-1839) ἔγραψε ἕνα μόνον γαλλικὸν ἔργον, *Le maître de Chapelle* (1821), τοῦ ὁποίου

ἡ πρώτη πρᾶξις, μιὰ χαριτωμένη παρῳδία τῶν ὑπερβολῶν καὶ τῶν ἐλαττωμάτων τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς, ἐκρατήθη εἰς τὸ ρεπερτουάρ. Ἐγεννήθη εἰς τὴν Πάρμαν, καὶ διωρίσθη κατ' ἀρχὰς διευθυντὴς ὀρχήστρας ἑνὸς θεάτρου τῆς Βενετίας (1791). Ἐγκατεστάθη εἰς τὴν Βιέννην τὸ 1797 καὶ ἐκεῖ ὑπέστη τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Mozart. Τὸ 1802 διωρίσθη ἀρχιμουσικὸς τῆς Αὐλῆς εἰς τὴν Δρέσδην. Ἔπειτα ἦλθε στὸ Παρίσι, ὅπου διηύθυνε τὴν ὀρχήστραν τοῦ Ἰταλικοῦ Θεάτρου μέχρι τῆς ἀφίξεως τοῦ Rossini. Τὸ 1831 ἐξελέγη μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ τὸ 1832 ἀρχιμουσικὸς τοῦ Βασιλικοῦ οἴκου. Ἐκτὸς τῆς μικρᾶς πράξεως διὰ τὴν ὁποίαν ἔγινε μνεία, ὅλα τὰ ἔργα του ἐλησμονήθησαν.

Ὁ **Nicolo Isouard** (1777-1818) ἐγεννήθη εἰς τὴν Μάλταν. Ἀφοῦ ἀνέβασε ἀρκετὲς ὄπερες εἰς τὴν Ἰταλίαν ἀνεχώρησε τὸ 1799 στὸ Παρίσι. Τότε ἔγραψε τὰ ἔργα του: *les Rendez-vous bourgeois, Cendrillon, Joconde, Jeannot et Colin.* Ὡς μουσικὸς εἶνε θελκτικός, εὔκολος, κομψός, ἀλλὰ καὶ ἀτημέλητος. Ἐξηφανίσθη ὀλίγον ἔπειτα ἀπὸ τὸν ἀνταγωνιστήν του Boïeldieu.

Ὁ **Boïeldieu** ἐγεννήθη εἰς τὴν Rouen τὸ 1775 καὶ ἀπέθανε εἰς τὸ Παρίσι τὸ 1834. Εἶνε ὁ σημαντικώτερος ἐκπρόσωπος τοῦ γαλλικοῦ λυρικοῦ μελοδράματος ἀπὸ τὸ 1800 ἕως τὸ 1830. Ἡ διασκευὴ τῶν ἔργων του εἶνε ἀρκετὰ ἐπιμελημένη, ἂν καὶ αἱ τεχνικαί του σπουδαὶ ἦσαν ἀσήμαντοι. Ὁ μουσικὸς αὐτός, ποὺ συνέθετε μόνον τραγουδῶντας, ἔχει χαριτωμένες ἀπὸ δροσιὰ καὶ ἀφέλειαν ἐμπνεύσεις μὲ μελῳδικὴ γραμμὴ πολὺ καθαρά, ποὺ

θυμίζουν κάποτε ἀπὸ πολὺ κοντὰ τὸν Mozart, χωρὶς τὸ βάθος του ὅμως οὔτε καὶ τὴν μουσικὴν οἰκειότητα ποὺ τὸν χαρακτηρίζει, ἀλλὰ μὲ κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα του καὶ τὴν ἐλαφρότητά του. Ἀκόμη καὶ σήμερα ξαναδιαβάζει κανεὶς εὐχαρίστως μερικὲς χαριτωμένες καὶ λεπτὲς σελίδες τῆς *Ma tante Aurore* (1800), τοῦ *Jean de Paris* (1812), τοῦ *Nouveau seigneur du village* (1813), τῆς *Fête du village voisin* (1816), τοῦ *Petit Chaperon rouge* (1818), τῶν *Voitures versées* (Πετρούπολις 1807, Παρίσι 1820), τῆς *Dame Blanche* (1826).

Ὁ **Auber** (1782-1871), εἶνε πολὺ κατώτερος τοῦ Boïeldieu. Ἔχει πνεῦμα, ἀλλὰ πολὺ λίγη φυσικὴ χάρη. Ἡ κομψοπρέπειά του εἶνε πολὺ ἐπιτηδευμένη καὶ ἡ τέχνη του χωρὶς εὐγένετα. Ὁ Auber οὐσιωδῶς εἶνε «ἀστός». Πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὰ ἐλαττώματά του παρὰ ἀπὸ τὰς ἀρετάς του ὁ δευτέρας κατηγορίας μουσικὸς αὐτὸς εἶχεν ἐξασφαλίσει εἰς τὴν ἐποχήν του μεγάλας ἐπιτυχίας, ἡ δὲ φήμη του ὑπῆρξεν ἐξαιρετική. Συνετέλεσε ὅσον κανεὶς ἄλλος εἰς τὸ νὰ ἀποσπάσῃ τοὺς Γάλλους ἀπὸ κάθε σοβαρὰ καὶ βαθειὰ μουσικὴ καὶ ἀπὸ κάθε τέχνη, κάπως ἐξυψωμένη. Τὰ ὀνομαστότερα ἔργα του εἶνε *le Maçon* (1825), *Fra Diavolo* (1830), *le Domino Noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *Haydée* (1847). Ἔγραψε *La Muette de Portici* (1828), ἡ ὁποία μαζὶ μὲ τὸν *Γουλιέλμον Τέλλον* (1828) τοῦ Rossini καὶ τὸν *Ροβέρτον Διάβολον* τοῦ Meyerbeer (1831), ὑπῆρξε ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα δείγματα νέου ὕφους γιὰ τὴν ὄπερα.

Ὁ **Hérold** (1791-1833) ἐγεννήθη στὸ Παρίσι καὶ

ἦτο υἱὸς ἑνὸς Ἀλσατοῦ, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Ph. E. Bach. Ἡ ἐπιτυχία του στὰς ἀρχὰς ἦτο μετρία. Ὀλιγώτερον ἐλαφρὸς ἀπὸ τοὺς ἀνταγωνιστάς του, ἐξέπλητε μὲ τὴν σοβαρότητά του σ' ἕνα εἶδος, ὅπου ἡ παράδοσις ἀπαιτοῦσε πρὸ πάντων μιὰ εὐχάριστη χαριτολογία. Κατώρθωσεν ὅμως στὸ τέλος νὰ ἐπιβληθῇ. Τὰ δύο καλύτερα ἔργα του εἶνε ἡ *Zampa* (1831) καὶ τὸ *Préaux-Clercs* (1832). Ὁ Hérold ἔχει τόνον, δύναμιν καὶ κάποιαν εἰλικρίνειαν ποὺ συγκινεῖ.

Ὁ **Adolphe Adam** (1803-1856), μιμεῖται τοὺς τρόπους τῶν προκατόχων καὶ τῶν ἀνταγωνιστῶν του, ἀλλὰ μὲ ὀλιγωτέραν εὐγένειαν, πνεῦμα καὶ ἀφέλειαν. Ἡ χαρά του εἶνε συχνὰ χονδροειδής, ἡ ἀστειολογία του βαρειὰ καὶ ἡ μελῳδία του ψυχρά. Ὁ *Postillon de Longjumeau* (1836), τὸ ὁποῖον ἀπὸ πολὺν καιρὸν δὲν παίζεται εἰς τὴν Γαλλίαν, διετηρήθη εἰς τὸ ρεπερτουὰρ τῶν Γερμανικῶν θεάτρων. Τὸ *Chalet* (1834) καὶ τὸ *Si j'étais roi* (1852) παίζονται ἀκόμη κάποτε στὸ Παρίσι.

Ἀλλ' ἡ βασιλεία τοῦ Auber πλησιάζει εἰς τὸ τέρμα της, τὸ λυρικὸν μελόδραμα τείνει νὰ ἐξαφανισθῇ ἢ νὰ μεταμορφωθῇ.

Ὁ **Félicien David** (1810-1876), συνθέτης τοῦ ἔργου *Lalla-Roukh*, ἐπίσης δὲ καὶ μιᾶς περιγραφικῆς συμφωνίας *Le Désert* εἶνε χαριτωμένος μουσικός, ἀλλὰ πολὺ ἐπιπόλαιος.

Ὁ **Victor Massé** (1822-1884), συνθέτης τῶν *Noces de Jeannette* (1833), τῶν *Saisons* (1855), τοῦ

Paul et Virginie ἔχει ἐφευρετικότητα καὶ τρυφερότητα, ἀλλὰ χωρὶς μεγάλην ἔκφρασιν.

Ὁ **Ambroise Thomas** (1811-1896) συνθέτης τοῦ *Caïd* (1849), τῆς *Mignon* (1866), τοῦ *Hamlet* (1869), δὲν ἀνήκει ἤδη εἰς τὴν αὐτὴν σχολήν. Ὁ Caïd εἶνε ἕνα κωμικὸν μελόδραμα κατὰ τὸν παλαιὸν τύπον (ὁ τόνος του εἶνε πολὺ ψεύτικος). Ἡ *Mignon* ὅμως προαναγγέλλει ἤδη τὴν ὄπερα τοῦ «ἡμιχαρακτῆρος», ἡ ὁποία θὰ ἀντικαταστήσῃ τὸ λυρικὸν μελόδραμα.

Ἔχομεν λοιπὸν τὸ τέλος ἑνὸς εἴδους. Τὸ Γαλλικὸν λυρικὸν μελόδραμα ἀνήκει εἰς τὸ παρελθόν. Τώρα εἰς τὴν μουσικὴν ἐμφανίζεται μιὰ μεταμόρφωσις, ἀνάλογος καὶ παράλληλος πρὸς ἐκείνην ποὺ ἐσημειώθη εἰς τὴν φιλολογίαν. Ἀπὸ φιλολογικῆς ἀπόψεως ὑπάρχει διὰ τοὺς κλασσικοὺς ἀπόλυτος διάκρισις τῶν εἰδῶν, ἡ κωμῳδία καὶ ἡ τραγῳδία ἔχουν ἐντελῶς χωριστὰ τὰ ὅριά των. Οἱ νεώτεροι συγχέουν τὰ εἴδη, τὰ ἀνακατώνουν, γράφουν τραγικὰς κωμῳδίας καὶ δράματα διακοπτόμενα ἀπὸ ἀστείας σκηνάς. Ἀποφεύγουν νὰ μᾶς παρουσιάζουν εἰκόνας ὁμοιόμορφα εὐγενεῖς ἢ θλιβεράς, ἢ ἀντιθέτως σταθερὰ εὐθύμους. Ἡ φάρσα ὑπάρχει ἀκόμη, ἀλλὰ χωρὶς καμμίαν σχέσιν μὲ τὴν τέχνην. Ἐπίσης ἡ διάκρισις μεταξὺ τῆς μουσικῆς τραγῳδίας καὶ τῆς μουσικῆς κωμῳδίας χάνεται ὁλοένα καὶ τὰ δύο εἴδη τείνουν νὰ ἀφομοιωθοῦν εἰς ἕνα καὶ μόνον. Ἡ μουσικὴ φάρσα, ἡ *ὀπερέττα* δηλαδή, δὲν ἔχει πλέον πέρασιν εἰς τὰς πρώτης γραμμῆς σκηνάς. Τὰ ἔργα ποὺ παίζονται εἰς τὸ θέατρον τῆς Ὄπερας καὶ τὰ ἔργα ποὺ παίζονται εἰς τὸ θέατρον τῆς Ὄπερα Κωμὶκ ὁμοιάζουν συχνὰ κατὰ τὸ ὕφος, κατὰ τὴν ὑπόθεσιν, κατὰ τὰ ἐκδηλούμενα αἰσθήματα. Ἡ σκηνοθεσία καὶ τὰ μπαλλέτα εἶνε μεγαλοπρεπέστερα στὴν Ὄπερα· ἡ μεγαλοπρέπεια τοῦ περιβάλλοντος ὠθεῖ τοὺς συνθέτας εἰς κάποιαν μεγαλυτέραν σοβαρότητα. Ἀλλὰ αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι στενοχωροῦνται μόλις ὑψώσουν κάπως τὸν τόνον καὶ ὅτι τὸ φυσικόν των πλαίσιον εἶνε τὸ πλαίσιον τῆς Ὄπερα-Κωμίκ. Ἡ ὄπερα τοῦ «ἡμιχαρακτῆρος», κωμικὴ καὶ τραγικὴ συγχρόνως, οὔτε πολὺ εὐγενική, οὔτε πολὺ οἰκεία, αὐτή, ἀποτελεῖ τὸν νέον τύπον ποὺ τείνει νὰ ἐπιβληθῇ στὴ Γαλλία κατὰ τὸ τελευταῖον τρίτον τοῦ ΙΘ΄ αἰῶνος.

Ἡ ἐξέλιξις αὐτὴ τῆς καλαισθητικῆς ἀντιλήψεως συμπίπτει μὲ τὸ τέλος τῆς βασιλείας τοῦ Meyerbeer.

Ὁ *Jacob Liebmann Beer,* ὁ ἐπιλεγόμενος **Meyerbeer**, ἐγεννήθη εἰς τὸ Βερολῖνον τὴν 5 Σεπτεμβρίου 1791. Ἦτο υἱὸς ἑνὸς πλουσίου Ἰσραηλίτου τραπεζίτου. Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος Meyer εἰς τὸ ὄνομα Beer ἦτο ὅρος γιὰ νὰ περιέλθῃ εἰς τὴν κατοχήν του ἡ κληρονομία ἑνὸς συγγενοῦς. Ὁ Meyerbeer ἐδούλεψε τὸ πιάνο μὲ τὸν Clementi καὶ τὴν σύνθεσιν μὲ τὸν ἀββᾶν Vogler. Πρὶν νὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὸ θέατρον ἔγραψε μιὰ καντάτα *Gott und die Natur,* ἔπειτα ἀνέβασε εἰς τὸ Μόναχον τὸ 1813, τὸν *Jephtas Gelübde* καὶ τὸ ἴδιον ἔτος εἰς τὴν Στουτγάρτην τὸν *Ἀβιμέλεχ*. Ἡ ὄπερα αὐτὴ ἐπαίχθη ἐπίσης εἰς τὴν Βιέννην, τὴν Πράγαν καὶ τὴν Δρέσδην (ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Weber), ἐπῆρε διαφόρους τίτλους: *Die beiden Kalifen, Wirt und Gast* καὶ πάντοτε εἶχε μετρίαν εὐνοϊκὴν ὑποδοχήν. Ἀποθαρρυνθεὶς ὁ Meyerbeer ἤθελε

νὰ ἀφήσῃ τὴν σύνθεσιν καὶ νὰ ἀφιερωθῇ εἰς τὸ στάδιον τοῦ δεξιοτέχνου πιανίστα. Εἰς τοῦτο τὸν ὥθησαν αἱ συμβουλαὶ τοῦ Hummel καὶ αἱ ἐπευφημίαι τοῦ δημοσίου. Ἐκεῖνος ὅμως πάντοτε ἐσκέπτετο τὸ θέατρον. Μίαν ἡμέραν ὁ Salieri τοῦ εἶπε ὅτι δὲν ἦτο ἀρκετὸν νὰ γνωρίζῃ τὴν ἀντίστιξιν καὶ ὅτι ἔπρεπε νὰ μάθῃ τὴν τέχνην τῆς μελῳδίας ἀπὸ τοὺς Ἰταλούς.

Τὸ 1815 ὁ Meyerbeer ἀνεχώρησε εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐκεῖ ἀκούει τὶς ὄπερες τοῦ Rossini καὶ παίρνει αὐτὲς ὡς ὑπόδειγμα. Ἀνεβάζει τότε στὶς ἰταλικὲς σκηνὲς μὲ ἐπιτυχίαν τὰ ἔργα του: *Romilda e Constanza* (1818), *Semiramide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1819), *Margherita d'Angiù* (1820), *l'Esule di Granata* (1822), *Il crociato in Egitto* (1824).

Ἐπανέρχεται ἔπειτα εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ δοκιμάζει, εἰς μάτην ὅμως, νὰ δώσῃ εἰς τὸ Βερολῖνον τὸ ἔργον του *Das Branderburger Thor*.

Ἐπὶ ἓξ ἔτη ὁ Meyerbeer δὲν παράγει πλέον τίποτε. Καὶ τοῦτο διότι εἰς διάστημα ὀλίγων ἐτῶν ἔχασε τὸν πατέρα του, ἐνυμφεύθη, ἀπέκτησε δύο παιδιὰ καὶ τὰ ἔχασε τὸ ἕνα κατόπιν τοῦ ἄλλου.

Τὸ 1826 ἐγκατεστάθη στὸ Παρίσι· καὶ μὲ τὴν μεγάλην εὐκολίαν ποὺ εἶχε νὰ προσαρμόζεται, ἀμέσως ἐννόησε τὰς ἀνάγκας τοῦ Παρισινοῦ κοινοῦ. Συνεβίβασε ὅσον ἠμποροῦσε καλύτερα τὰς ἀσυμβιβάστους ἀπαιτήσεις τῆς μελῳδίας τῶν Ἰταλῶν, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἁπαγγελίας τῶν Γάλλων, τῆς ἁρμονίας τῶν Γερμανῶν, καὶ κατώρθωσε τοιουτοτρόπως νὰ διασκευάσῃ ἐξ ἰδίων του

ἕνα ἑτερόκλιτον ὕφος, τοῦ ὁποίου ἡ διπλωματικὴ ἐκλεκτικότης ἐπέσυρε τὴν ἐπιδοκιμασίαν τοῦ κοινοῦ, τῶν ἐρασιτεχνῶν καὶ τῶν μουσικῶν.

Ὁ *Ροβέρτος Διάβολος* (1831) καὶ οἱ *Οὐγενότοι* (1836), ἐξήγειραν τὸν ἐνθουσιασμὸν τοῦ κοινοῦ. Ἐν τῷ μεταξὺ ὁ Halévy (1799-1862), εἶχε δώσει τὴν *Ἑβραίαν* (1835). Γιὰ πολὺν καιρὸν τὸ ἱστορικὸν μελόδραμα εἶχε ἐμφυτευθῇ εἰς τὴν Γαλλίαν.

Τὸ 1842 οἱ *Οὐγενότοι* ἐπαίχθησαν εἰς τὸ Βερολῖνον καὶ τότε ὁ Φρειδερῖκος Γουλιέλμος ὁ Δ' διώρισε τὸν Meyerbeer γενικὸν διευθυντὴν τῆς μουσικῆς. Ὁ Meyerbeer ἠναγκάσθη νὰ κατοικήσῃ εἰς τὸ Βερολῖνον καὶ ἐκεῖ ἔγραψε τὸ *Das Feldlager in Schlesien* (1844), ποὺ ἀργότερα ὕστερα ἀπὸ πολλὰς τροποποιήσεις μετωνομάσθη τὸ *Ἄστρον τοῦ Βορρᾶ* (1854).

Τὸ 1838 ὁ Meyerbeer ἤρχισε τὴν *Ἀφρικανήν*, διέκοψε ὅμως σὲ λίγο τὴν ἐργασίαν του, διότι τὸ ποίημα τοῦ Scribe δὲν τοῦ ἦτο ἱκανοποιητικόν. Ἐτελείωσε τὸ ἔργον του ἀργότερα καὶ ἡ πρώτη παράστασις ἐδόθη μετὰ τὸν θάνατόν του (1865).

Οἱ τελευταῖες ὄπερες ποὺ ἀνέβασε ἦσαν ὁ *Προφήτης* (Παρίσι 1849) καὶ ἡ *Συγγνώμη τοῦ Ploërmel*. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τῆς ζωῆς του, ἡ ὑγεία του εἶχε γίνει πολὺ ἐπισφαλής. Εἶχε παύσει νὰ συνθέτῃ. Ἐπέβλεπε τὰς δοκιμὰς τῆς *Ἀφρικανῆς*, ὅταν ἀπέθανε στὸ Παρίσι τὸ 1864.

Ὁ Meyerbeer κατώρθωσε νὰ ξεγελάσῃ τοὺς συγχρόνους του, οἱ ὁποῖοι ὁμοφώνως τὸν ἐξισώνουν μὲ τοὺς

μεγαλυτέρους διδασκάλους τῆς μουσικῆς τέχνης. Ὅλοι ζηλοτύπως ἐξυμνοῦν τὴν μεγαλοφυΐαν του. Ἡ δραματική του δύναμις, ἡ μουσικὴ περιπάθειά του, ἀποτελοῦν, κατὰ τοὺς κριτικοὺς τῆς ἐποχῆς του, ἐξαιρετικὰ χαρίσματα ποὺ κανεὶς ἄλλος θεατρικὸς συνθέτης δὲν εἶχεν εἰς τοιοῦτον βαθμόν. Κατ' οὐσίαν ἡ τέχνη τοῦ Meyerbeer εἶνε πολὺ ἐξωτερική, ὅλη χειρονομίες μελοδραματικὲς καὶ μὲ ἐξεζητημένας ἐντυπώσεις. Εἶνε μιὰ χονδροειδὴς τέχνη. Πολὺ ἐπιδέξια ἄλλως ὁ Meyerbeer συνεκάλυψε τὴν ψυχολογικὴν φτώχεια τῶν ἔργων του μὲ τὸ θαυματοποιὸν θέλγητρον τῶν μεγάλων ἱστορικῶν σκηνῶν ποὺ ἀναμοχλεύουν εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ κοινοῦ τὰ θρησκευτικὰ ἢ τὰ κοινωνικὰ πάθη, τὰ συνεχῶς ἀκοίμητα, καὶ ἐνεφανίσθη μὲ τὸ πρόσχημα καλλιτέχνου μεγάλης μορφῆς, ἑνὸς στοχαστοῦ συγχρόνως ὅπως καὶ ἑνὸς μουσικοῦ. Πόσον ὅμως αὐτὴ ἡ φιλόδοξος ὑπόστασις μᾶς φαίνεται σήμερα κενὴ καὶ ματαία! Πόσον αὐτὴ ἡ ρητορεία καὶ τὸ πάθος ἀπηχοῦν χωρὶς κανένα νόημα εἰς τὴν ἀκοήν μας!

Γενικῶς οἱ ὄπερες τοῦ Meyerbeer δὲν «στέκονται». Παρὰ τὴν τεχνικήν του ἱκανότητα τὰ φανταχτερὰ χρώματα τῆς ἐνορχηστρώσεώς του, μιὰ κάποια γραφικὴ φαντασία, κάπως βαρεῖα, παρὰ τὴν δύναμιν μερικῶν δραματικῶν ἐκδηλώσεων, πολὺ ὑλιστικῶν ἄλλως καὶ πολὺ ὁρμητικῶν, ἡ χωρὶς ἔξαρσιν αὐτὴ τέχνη καὶ χωρὶς ποίησιν καὶ ἀποχρώσεις ἔγινε γιὰ νὰ ἀρέσῃ μόνον σὲ μιὰ ἐποχὴ καὶ ἐχάθηκε μαζί της. Ὁ Meyerbeer ἐζήτησε νὰ ἀποκτήσῃ τὴν δόξαν ἐνόσῳ ἔζη μὲ κάθε θυσίαν. Δὲν θὰ ἀποκτήσῃ τὴν δόξαν ποὺ ἔρχεται μετὰ θάνατον. Τὸ ὄνομά

του θὰ ἀναφέρεται εἰς τὴν ἱστορίαν ὅπως καὶ μιὰ χρονολογία. Τὰ ἔργα του θὰ λησμονηθοῦν καὶ μιὰ μέρα θὰ εἶνε κανεὶς ἔκπληκτος πῶς κατώρθωσε ὁ μουσικὸς αὐτὸς νὰ προσελκύσῃ τὴν προσοχὴν ὅλης τῆς Εὐρώπης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Didot).—Dauriac, *La psychologie dans l'opéra français*; Auber, Rossini, Meyerbeer (Alcan).—Dauriac, *Meyerbeer*, collection des «Maîtres de la musique» (Alcan).—Blaze de Bury, *Meyerbeer, sa vie, ses œuvres et son temps* (Fischbacher).—Henri de Curzon, *Meyerbeer*, collection «Les Musiciens célèbres» (Laurens).—Adam, *Souvenirs d'un musicien* (Calmann-Lévy).—Augé de Lassus, *Boïeldieu*, collection «Les Musiciens célèbres» (Laurens).—A. Pougin, *Hérold* (même collection).—René Brancour, *Félicien David* (même collection).

Μουσικὰ κείμενα: Παρέλκει ἡ ἀναγραφή των, διότι αἱ ἐκδόσεις των εἶνε κοινόταται εἰς πᾶσαν μουσικὴν βιβλιοθήκην.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΟΓΔΟΟΝ

CHOPIN

Ὅταν περὶ τὰ τέλη τοῦ 1831 ἔφθανεν εἰς τὸ Παρίσι ὁ Chopin εὕρισκεν ἐκεῖ εἰς ὅλες τὶς δόξες των τὸν Auber καὶ τὸν Rossini. Ὁ Meyerbeer εἶχε δώσει πρὸ ὀλίγου τὸν *Ροβέρτον Διάβολον*. Γιὰ πολὺ διάστημα ἡ Γαλλία ἐπρόκειτο νὰ εἶνε ὑπὸ τὸ κράτος τῶν καθαυτὸ δεξιοτεχνῶν καὶ τῶν ἀγυρτῶν.

Μέσα εἰς τὴν μουσικὴν αὐτὴν ἔρημον ἢ τοὐλάχιστον εἰς τὸ περιβάλλον αὐτὸ ποὺ τόσον ὀλίγον ἐνδιεφέρετο γιὰ τὴν ἀληθινὴ καὶ βαθειὰ τέχνη, ἀναφαίνεται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιοθαύμαστες μεγαλοφυΐες ὅλων τῶν ἐποχῶν, ἀξιοθαύμαστη ὄχι γιὰ τὴν ἔκτασιν τῶν χαρισμάτων της οὔτε γιὰ τὴν ποικιλίαν τῶν μέσων τῆς ἐκφράσεως ποὺ διέθετε, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀσύγκριτη ποιότητα τῆς ἐμπνεύσεώς της, τὸ ὅλως διόλου ἀπρόοπτον νεωτερίζον τῶν ἐπινοήσεών της, τὴν ἀμείωτον πρωτοτυπίαν της. Τὸ πεδίον τῆς δράσεώς της εἶνε περιωρισμένον, ἀλλὰ τῆς ἀνήκει καθ' ὁλοκληρίαν.

Ὁ Chopin δὲν εἶχε προδρόμους, ἀλλὰ δὲν εἶχε καὶ μαθητάς. Δὲν ἀποτελεῖ ποσῶς κρίκον σὲ μιὰ μακρὰ ἐξέλιξη. Ὅσον δήποτε μέγας καὶ ἂν εἶνε ὁ Beethoven συνεχίζει τὸν Haydn καὶ παρασκευάζει τὸν Wagner. Ἡ

πρόοδος εἶνε συνεχὴς μεταξὺ τῶν τριῶν τούτων καλλιτεχνῶν· ὁμιλοῦν τὴν ἰδίαν γλῶσσαν καὶ κάποτε μὲ τὴν αὐτὴν προφορὰν καὶ μὲ τὸν αὐτὸν τόνον. Ὁ Chopin ὅμως εἶνε μόνον Chopin. Ὅ,τι κατώρθωσαν νὰ δανεισθοῦν ἀπὸ αὐτὸν εἶνε ὅλως διόλου ἐξωτερικόν· εἶνε ἡ μέθοδός του. Σὲ κανένα δὲν μετέδωκε τὸ μυστικὸν τῆς ἐσωτερικῆς του φωνῆς καὶ μόνος αὐτὸς κατώρθωσε νὰ ὁμιλῇ τὴν γλῶσσαν του.

Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ἐξήσκησεν ἐπίδρασιν. Ἀπ' ἐναντίας ἡ ἐπίδρασίς του ὑπῆρξε σημαντική, ἀλλὰ ἔμμεσος. Γιὰ νὰ ἐπανεύρῃ κανεὶς τὰ ἴχνη της πρέπει νὰ ἐρευνήσῃ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειαν καὶ νὰ ἀνεύρῃ σχέσεις κρυμμένας καὶ σχεδὸν ἀνεκφράστους, ὅπως λόγου χάριν τὴν μακρυνὴν συγγένειαν ποὺ ἠμπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ μεταξὺ τῶν *Préludes* τοῦ Chopin καὶ τῶν *Préludes* τοῦ Debussy.

***

Ὁ **Frederic Chopin** ἐγεννήθη τὴν 22 Φεβρουαρίου 1810 εἰς Zelakowa-Wola κοντὰ εἰς τὴν Βαρσοβίαν. Ὁ πατέρας του κατήγετο ἀπὸ τὴν Λωρραίνην καὶ ἦτο παιδαγωγὸς τοῦ μοναχογυιοῦ τῆς κομίσσης Skarbek. Ἡ μητέρα του, ἡ Ἰουστίνη Crzyzanovska, ἦτο Πολωνίς.

Εἰς ἡλικίαν ὀκτὼ ἀκόμη ἐτῶν ὁ Chopin ἐχειροκροτεῖτο ὡς πιανίστας σὲ μιὰ φιλανθρωπικὴ συναυλία. Τὸ 1827 ἤρχιζε περιοδείας εἰς τὴν Εὐρώπην· ἡ τοῦ 1829 ὑπῆρξε ἐξαιρετικῶς λαμπρὰ καὶ ἀποτελεσματική. Τὴν 1 Νοεμβρίου 1831 ἀνεχώρει ἀπὸ τὴν Βαρσοβίαν, γιὰ νὰ

μὴ ἐπανέλθῃ πιά, λίγες ἡμέρες πρὶν ἐκραγῇ ἡ πολωνικὴ ἐπανάστασις κατὰ τὴν 29 Νοεμβρίου, ἡ ὁποία ἤρχισε θριαμβευτικά, ἐτελείωσε ὅμως ὀλίγους μῆνας ἀργότερα οἰκτρὰ μέσα στὸ αἷμα. Ἡ Πολωνία ξανάπεφτε βαριὰ ὑπὸ τὸν ὁλοένα ἀφόρητον ζυγὸν τοῦ Τσάρου. Ὁ Chopin ἀπεκόμιζε μαζί του ἀπὸ τὴν πατρίδα του ἕνα ἐνθύμιο ποὺ δὲν τὸν ἀφῆκε ποτέ: μιὰ φοῦχτα χῶμα μέσα σ' ἕνα ἀσημένιο κύπελλο, ποὺ τοῦ εἶχαν προσφέρει φίλοι του.

Τὸ Παρίσι ποὺ ἐπροξένησε κατ' ἀρχὰς μὲ τὸν ἀκαλαίσθητον θόρυβον τῶν βουλεβάρτων δυσάρεστον ἐντύπωσιν εἰς τὸν Chopin, τὸν συνεκράτησε στὸ τέλος ὅταν ἤλθεν εἰς ἐπικοινωνίαν μὲ τὰ σαλόνια καὶ τὴν κοινωνικὴν ζωήν. Τὸν ἐδέχθησαν εἰς τὰ ἀριστοκρατικὰ κέντρα μὲ θερμότατον ἐνδιαφέρον ἐξ ἑνὸς γιὰ τὸν ἐξαιρετικὸν δεξιοτέχνην καὶ ἐξ ἄλλου γιὰ τὸν γλυκὺν συνθέτην καὶ τὸν ἐλκυστικὸν Πολωνόν, ποὺ γεννήθηκε γιὰ νὰ ἔχῃ ὅλες τὶς χάρες, ὅλα τὰ τεχνάσματα, ὅλας τὰς μελετημένας ἐπιτηδεύσεις μιᾶς ἀπὸ τὰς πλέον εὐγενεῖς κοινωνίας τοῦ κόσμου, ὅπου κατώρθωνε νὰ ἐπιβάλλεται χωρὶς προσπάθειαν. Σὲ πολὺ λίγο διάστημα ὁ Chopin εἶχε γίνει στὸ Παρίσι ὁ ἄνθρωπος τοῦ συρμοῦ, πάντοτε μὲ ἄσπρα γάντια, μὲ περιβολὴν ἐξεζητημένης ἐπιμελείας, φροντίζων καὶ διὰ τὰς τελευταίας λεπτομερείας τῆς περιβολῆς του, ἀπὸ τὴν ἐκλογὴν τῶν κοσμημάτων ἕως τὴν ἀνάλογον ταιριαστὴν διαλογὴν τῶν λαιμοδετῶν καὶ τῶν ράβδων του.

Κατόπιν τοῦ ματαιωθέντος γάμου του μὲ τὴν Μαρίαν Wodzinska, πρᾶγμα ποὺ ἐπροξένησε εἰς αὐτὸν βαθεῖαν λύπην, ὁ Chopin ἐγνώρισε τὴν Γεωργίαν Σάνδη

καὶ τότε μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν ὑπάρξεων ποὺ ἐλάχιστα ἦσαν καμωμέναι γιὰ νὰ συνεννοοῦνται καὶ νὰ ἀγαπῶνται, ἤρχισε ὁ παράδοξος αὐτὸς δεσμός, ἀπὸ τὸν ὁποῖον δὲν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ εἰπῇ ὅτι εἶχε λείψει κάθε πραγματικὴ ἀφοσίωσις, ἀλλὰ ὁ καθεὶς ἀπὸ τοὺς δύο καλλιτέχνας δὲν ἐνεβάθυνεν εἰς τίποτε ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ἀπετέλει τὴν πραγματικὴν πρωτοτυπίαν τοῦ ἄλλου· ὁ δεσμὸς αὐτὸς ἐν τούτοις διήρκεσε μιὰ δεκαετία.

Ὕστερα ἀπὸ μιὰ διαμονὴ εἰς τὰς Βαλεαρίδας (τὸν χειμῶνα 1838-1839), ὅπου ἡ Σάνδη παρέλαβε μαζὶ μὲ τὸν υἱόν της, ἡλικίας 15 ἐτῶν τότε, τοῦ ὁποίου ἡ ὑγεία τὴν ἀνησύχει, καὶ τὸν Chopin ποὺ ἔπασχε σοβαρὰ καὶ ποὺ ἤλπιζε νὰ τὸν θεραπεύσῃ ἀπὸ τὴν ἀσθένειαν, ἡ ὁποία ἐπέφερε τὸν πρόωρον θάνατόν του, ἡ συμβίωσίς των εἶχε θεμελιωθῆ συστηματικά.

Κατὰ τὴν ἐπιστροφὴν των εἰς τὴν Γαλλίαν ἔζησαν ἄλλοτε εἰς τὸ Παρίσι καὶ ἄλλοτε εἰς τὸ Nohant, μέσα εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἐκεῖνο περιβάλλον ὅπου ἡ συγγραφεὺς ἤθελε νὰ ζῇ. Ὁ Chopin ἐπεζήτει τὴν ἀπομόνωσιν. Δὲν ὑφίστατο διόλου τὴν ἐπίδρασιν τῶν φιλολόγων, τῶν ζωγράφων, τῶν ἱστορικῶν, τῶν πολιτικῶν, μὲ τοὺς ὁποίους εὑρίσκετο εἰς ἐπαφήν. Πολὺ ὀλίγον ἐνδιεφέρετο γιὰ τὰς ἰδέας καὶ γιὰ τὰ ἔργα των. Κλεισμένος μέσα του ἐπήρκει εἰς τὸν ἑαυτόν του καὶ ἡ μεγαλοφυΐα του δὲν εἶχεν ἀνάγκην νὰ τροφοδοτηθῇ ἀπ' ἔξω. Δὲν ἦτο ἄλλως ὁ Chopin οὔτε στοχαστής, ἀλλ' οὔτε κἂν περίεργος. Ἡ φαντασία του περιωρίζετο εἰς τὸ νὰ ἀναπτύξῃ τὰ θέματα τὰ ὁποῖα τοῦ ἐπρομήθευε ἡ πολὺ ζωηρὰ εὐαισθησία του—

εὐαισθησία, ὅπου ἡ αἴσθησις, ἡ συγκίνησις, ὅλαι αἱ ἄμεσοι καταστάσεις χωρὶς πολύπλοκον ἐπεξεργασίαν κατεῖχαν τὴν κυριωτέραν θέσιν.

Μιὰ διένεξις, ποὺ ἐπῆλθε τὸ 1847 μεταξὺ τῆς Σάνδης καὶ τοῦ Chopin, ἐπροκάλεσε τὴν ὁριστικὴν ρῆξιν ποὺ ἀπὸ πολὺν καιρὸν παρεσκευάζετο. Ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἡ Σάνδη εἶχεν ἀποσπασθῆ ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἀπεκάλει ἄλλοτε τὸν «προσφιλῆ ἀσθενῆ» της. Εἶχε βαρεθῆ τὸν ρόλον αὐτὸν τῆς «ἀδελφῆς τοῦ ἐλέους», ποὺ στὰς ἀρχὰς εἶχε δεχθῆ μὲ τόσον ἐνθουσιασμό.

Ἡ ἀσθένεια τοῦ Chopin ἐπροχωροῦσε φοβερά. Τὰ δύο τελευταῖα ἔτη τῆς ζωῆς του ἦσαν μιὰ παρατεταμένη ἀγωνία. Ἡ φθίσις τοῦ λάρυγγος, ποὺ τὸν ὑπενόμευε, ἐπέφερε τὸν θάνατόν του τὴν 17 Ὀκτωβρίου 1849, τὴν τετάρτην πρωϊνὴν ὥραν.

Ἡ κηδεία του ἔγινε τὴν 30 Ὀκτωβρίου. Ὁ Chopin ἐτάφη εἰς τὸ νεκροταφεῖον τοῦ Père-Lachaise κοντὰ εἰς τὸν Bellini. «Ἕνα φιλικὸ χέρι, λέγει ὁ κόμης Wodzinski, ἔρριψε ἐπάνω εἰς τὸ φέρετρόν του ὀλίγο ἀπὸ τὸ γενέθλιον ἐκεῖνο χῶμα, ποὺ εἶχε πάρει μαζί του πρὸ εἴκοσι ἐτῶν εἰς ἀνάμνησιν τῆς μακρυνῆς πατρίδος, καὶ ἀπέδωκαν εἰς τὴν πατρίδα του τὴν καρδία ἑνὸς τέκνου της ποὺ τὴν εἶχεν ἀγαπήσει τόσο φλογερὰ καὶ ἐπίμονα».

***

Ὁ Chopin ἔμαθε τὸ πιάνο σχεδὸν μόνος του. Καὶ ὅμως ὑπῆρξε ἐξαίρετος πιανίστας. Ἡ ἀξία τοῦ παιξίματός του συνίστατο στὴν τελειότητα τῶν λεπτομερειῶν, εἰς τὴν λεπτότητα τῶν ἀποχρώσεων, εἰς τὸ ἐκφραστικὸν θέλγητρον. Δὲν εἶχε ὅμως δύναμιν. Τὸν ἐπέκριναν συχνὰ ὅτι ὁ ἦχος του ἦτο πολὺ ἀδύνατος γιὰ τὰς μεγάλας αἰθούσας συναυλιῶν. Γι' αὐτὸ τοῦ ἤρεζε νὰ παίζῃ σὲ στενὸν κύκλον. Ἠσθάνετο πολὺ καλὰ ὅτι δὲν εἶχε ἐπάνω εἰς τὸ πολὺ δημόσιον τὴν ἀκατανίκητον ἐπίδρασιν ἑνὸς Liszt καὶ γι' αὐτὸ τὸν ἐζήλευε.

Ὁ Chopin ἔγραψε μόνον γιὰ πιάνο. Μερικαὶ σελίδες, ποὺ εἰς τὸ σημαντικὸν ἔργον του εἶχαν ἄλλον προορισμόν, εἶνε ἀνάξιαι λόγου. Ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ εἰπῇ ὅτι μαζὶ μὲ τὸν Schumann καὶ τὸν Liszt, καὶ περισσότερον μάλιστα ἀπὸ αὐτούς, εἶνε ὁ πραγματικὸς δημιουργὸς τοῦ ὕφους τοῦ πιάνου.

Ὁ Haydn καὶ ὁ Mozart ἔγραψαν γιὰ τὸ κλαβεσέν. Ὁ Beethoven ὅταν ἐμπιστεύετο τὴν ἔμπνευσίν του εἰς τὸ πιάνο, ἀπέβλεπε πρὸ πάντων εἰς ἐντυπώσεις ὀρχήστρας. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς τὸ γράψιμο τοῦ Liszt ὁμοιάζει συχνὰ πρὸς τὸ γράψιμο τοῦ Beethoven, καὶ ὁ Schumann κάποτε μεταχειρίζεται, εἰς τὴν μουσικήν του γιὰ πιάνο, μέσα ἐνοργανώσεως τοῦ κουαρτέτου ἐγχόρδων.

Ὁ Chopin μόνον τὸ πιάνο ἔχει ὑπ' ὄψη του. Καὶ μόνον ἐντυπώσεις τοῦ πιάνου ἐπιζητεῖ. Τὸ πολὺ θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ σημειώσῃ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ τὴν ἐπίδρασιν εἰς τὴν τεχνικήν του τῆς προτιμήσεώς του γιὰ ἕνα μόνον ὄργανον, ἐκτὸς τοῦ πιάνου, τὸ βιολοντσέλλο.

Ὁ Chopin δὲν γράφει *σονάτες* μὲ τὸν τρόπον τοῦ

Haydn, τοῦ Mozart ἢ τοῦ Beethoven, ἢ καὶ ἂν γράφῃ ὁ τύπος των δὲν ἔχει τίποτε τὸ κλασσικόν.

Οὔτε καὶ συνθέτει μικρὰ κομμάτια χαρακτηριστικὰ σ᾽ ἕνα κομψὸν καὶ πνευματῶδες ὕφος κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ἀρχαίων Γάλλων κλαβεσινιστῶν.

Ὁ Chopin γράφει χορούς: *βάλς, μαζοῦρκες, πολωνέζες,* ἢ κομμάτια καθαρῶς φανταστικά: *πρελούδια, impromptus, μπαλλάδες, νυκτῳδίας* ἢ τέλος *études.*

Οἱ χοροί του δὲν εἶνε διόλου οἱ χοροὶ τοῦ παλαιοῦ καθεστῶτος, οἱ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον πάντοτε ἐπιτηδευμένοι. Εἰς αὐτοὺς κυριαρχεῖ τὸ αἴσθημα. Εἶνε χοροὶ μὲ πάθος καὶ ὄχι μόνον χοροὶ ζωηρότητος μὲ ἐξωτερικὴ χάρη καὶ μὲ ἐμφάνιση εὐγενικὴ καὶ ἁρμονική. Εἶνε χοροὶ ρωμαντικοί. Ὅλαι αἱ ἀνθρώπινοι συγκινήσεις ἐκφράζονται σ᾽ αὐτούς: χαρά, ὀδύνη, ἐγκαρτέρησις, στοργή, μελαγχολία, ἀγάπη, ὑπερηφάνεια, ὀργὴ καὶ μέχρις ἀκόμη τῶν ἡρωϊκῶν τόνων τοῦ καθυβρισμένου πατριωτισμοῦ.

Ἡ σύνθεσις τοῦ Chopin δὲν εἶνε ποτὲ πολυφωνική. Εἶνε πάντοτε «μελῳδία μὲ συνοδείαν ἁρμονικήν».

Ἡ μελωδία τοῦ Chopin ἔχει τὴν ἀπαρχήν της εἰς τὰς ἀναμνήσεις, ποὺ ἔφερε μαζί του ἀπὸ τὴν Πολωνίαν εἰς τὰ λαϊκὰ τραγούδια καὶ τοὺς χοροὺς τῆς πατρίδος του. Ἀλλ᾽ εἰς αὐτὰ ὑπάρχουν γιὰ τὸν Chopin πολὺ ὀλιγώτερα ὑλικὰ παρ᾽ ὅσα ἐγκλείει ἡ καθαρῶς προσωπική του ἔμπνευσις. Ἡ μακρὰ φράσις, ἡ πολὺ στολισμένη, ἔχει συχνὰ χαρακτῆρα φωνητικόν. Μετεωρίζεται ἀόριστα μὲ κάθε εἴδους στροφὰς καὶ περιστροφὰς καὶ τελειώνει μὲ λύπην διὰ τοῦτο.

Ἴσως σ᾽ αὐτὰ ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνῃ τὸ ἀποτέλεσμα ἰταλικῆς ἐπιδράσεως ἢ τοὐλάχιστον μιὰ περίεργη συνάντηση ἰδιοσυγκρασιῶν μὲ μερικὰ ἀνάλογα σημεῖα [1]. Ὁ Élie Poirée λέγει πολὺ ὀρθά: «Αἱ ὁρμαὶ αὐταί, αἱ γεμᾶτες παραλήρημα πάθους, ποὺ οἱ Ἰταλοὶ πραγματοποιοῦν ἐξ ἐνστίκτου μὲ τὶς θερμὲς καὶ ἠχηρὲς φωνές των καὶ ποὺ ἐπανευρίσκονται σ᾽ ὅλες τὶς ὄπερες, στὸ νεώτερο λυρικὸ δρᾶμα ἀκόμη καὶ στὸ Βαγνερικὸ δρᾶμα, αὐτὴ ἡ μελῳδία μὲ τὶς προεκτάσεις, ἡ μουσικὴ αὐτὴ λύσις ποὺ πάντοτε προαναγγέλλεται καὶ πάντοτε καθυστερεῖ, ὅλα αὐτά, τόσα διάφορα ἀπὸ τοὺς τρόπους καὶ τὰ μέσα τῶν κλασσικῶν, οἱ ὁποῖοι τελείωναν τὰς φράσεις μὲ τόσην ἐπισημότητα καὶ τόσην ἁπλότητα, ὅλες αὐτὲς τὶς νέες καὶ θεατρικὲς φόρμες ὁ Chopin τὰς ἐγκαινίασε πρῶτος μέσα στὴν ἁγνὴ μουσική».

Τὰ ποικίλματα εἰς τὴν μελῳδίαν τοῦ Chopin ἔχουν μεγάλην σημασίαν καὶ εἶνε ὅλως διόλου νεοφανῆ. Διαφέρουν πολὺ ἀπὸ τὰ κλασσικὰ ποικίλματα, ποὺ εἶνε πολὺ βραχείας ἐκτάσεως καὶ στενὰ σφιγμένα γύρω ἀπὸ τὴν νόταν ποὺ στολίζουν. Μὲ εὔστροφον καὶ ταχεῖαν ὁρμὴν διατρέχουν πολλὲς φορὲς ὅλο τὸ πιάνο, γιὰ νὰ ἐπιστρέψουν εἰς τὴν ἀφετηρίαν των. Ἐμφανίζονται ὑπὸ τὴν μορφὴν πληθώρας χαρακτηριστικῶν ἐξαιρετικῶς ποι-

[1] Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἂς σημειωθῇ ἡ συνάντησις τοῦ Chopin τὸ 1835 μὲ τὸν Bellini, μὲ τὸν ὁποῖον συνεδέθη φιλικῶς στενώτατα. Ὁ Chopin ἔκλαιεν ἀπὸ τὴν συγκίνησίν του ὅταν ἤκουε τὶς περίφημες κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἄριες τῆς *Norma* καὶ τῶν *Πουριτανῶν*.

κίλων καὶ ποτὲ δὲν φαίνονται νὰ διακόπτουν τὴν μελῳδίαν, ἀλλ' ἀποτελοῦν ἕνα σύνολον μὲ αὐτήν. Ἡ λαμπρότης των, ἡ ἀστραφτερὴ ποικιλία των εὐχαριστοῦν τὴν ἀκοήν, ἀλλὰ δὲν κατορθώνουν νὰ τὴν ἀποσπάσουν ἀπὸ ὅ,τι παραμένει ὡς ἡ καθαυτὸ οὐσία, ἀπὸ τὴν μελῳδικὴν γραμμὴν δηδαδὴ καὶ τὴν ἔκφρασιν.

Εἶνε καθαρῶς ἰδικά του τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τοῦ Chopin καὶ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἰσήγαγε εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ πιάνου πλῆθος νεωτερισμῶν: κομμάτια μὲ διπλὲς νότες διαφόρων διαστημάτων, κομμάτια μὲ ὀκτάβες, κομμάτια ἰδιότροπα, μὲ περάσματα, ἐντελῶς ξένα πρὸς τὴν κυρίαρχη τονικότητα. Ὅλα αὐτὰ πολὺ μακρὰν ἀπὸ τοὺς τρόπους τῶν κλασσικῶν, οἱ ὁποῖοι περιορίζονται στὰς διαδοχὰς διαφόρων ἀποσπασμάτων τῆς ἰδίας κλίμακος.

Τὰ «ἀκομπανιαμέντα» τοῦ Chopin ἔχουν τὴν ἀξίαν των ἀπὸ τὴν λεπτόλογον ἐκλογὴν τῶν ἁρμονιῶν καὶ ἀπὸ τὴν διάταξιν τῶν λεπτεπίλεπτα ἐπεξειργασμένων σχεδίων, ὅπου αἱ ἁρμονίαι αὐταὶ ἑρμηνεύονται.

Δὲν εἶνε πιὰ ἡ κλασσικὴ ἁρμονία ἡ τόσον πάγια τονική. Θὰ παρατηρήσῃ κανεὶς ὅτι ἡ χρωματικὴ πορεία εἶνε συχνὴ εἰς τὰ μπάσα, ἢ εἰς τὰ διάμεσα μέρη, ὅταν δὲν εὑρίσκεται στὴν ἴδια τὴ μελῳδία. Οἱ ψιλὲς νότες (appogiatures), οἱ μεταβατικὲς νότες, οἱ διαφωνίες πολλαπλασιάζονται, ἡ ἰδιαιτέρα ὑφὴ μιᾶς συγχορδίας στὴ μουσική, αὐτὴ παίρνει ἐκφραστικὸν ἐνδιαφέρον τέτοιας ἐντάσεως, εἰς τὴν ὁποίαν δὲν ἐπίστευαν ποτὲ ὅτι ἡ ἁρμονία αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν θὰ ἠμποροῦσε νὰ φθάσῃ. Οἱ ἁρμονίες τοῦ Chopin πραγματοποιοῦνται κάποτε, ἀλλὰ συχνότερα σὲ συγχορδίες πολὺ πλατύτερες ἀπὸ τὶς συγχορδίες τοῦ παρελθόντος. Τὰ δάκτυλα ἀνοίγουν καὶ φθάνουν μέχρι τῆς «δεκάτης». Πολὺ συχνὰ ὁ Chopin προτιμᾷ ἀπὸ τὶς συγχορδίες τοὺς ἁρπισμοὺς καὶ ἕνα πλῆθος ποικιλμένων σχεδίων ποὺ περιβάλλουν τὸ τραγούδι καὶ ἀποδίδουν τὴν ἁρμονία μὲ μέσα πολὺ πλουσιώτερα τῶν στερεοτύπων συνοδειῶν τῆς κλασσικῆς παραδόσεως. Ἡ ἐντύπωσις ποὺ παράγεται εἶνε ἄπταιστη εἰς εὐλυγισίαν, εἰς ἁπαλότητα καὶ εἰς ἀφομοιωτικὴν ἑνότητα ἀποδόσεως.

«Σ' αὐτόν, ἔλεγε πολὺ ὀρθὰ ἕνας ἀπὸ τοὺς καλυτέρους φίλους τοῦ Chopin, ὁ ζωγράφος Delacroix, σ' αὐτὸν ὀφείλομεν τὴν ἔκτασιν αὐτὴν τῶν συγχορδιῶν, αὐτὰς τὰς χρωματικὰς καὶ ἐναρμονικὰς διεισδύσεις, τῶν ὁποίων αἱ σπουδαί του παρουσιάζουν τόσον καταπληκτικὰ ὑποδείγματα, τὰ μικρὰ αὐτὰ σμήνη ἀπὸ πρόσθετες νότες ποὺ πέφτουν ἐπάνω στὴ μελῳδικὴ φόρμα καὶ τὴν κάμνουν νὰ ἀπαστράπτῃ σὰ δροσιὰ τῆς αὐγῆς... Διανοίγων τὰ ὅρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν εἶχαν ἐξέλθει, μέχρι τῆς ἐποχῆς του, προσέδωκε εἰς τὸ διακοσμητικὸν αὐτὸ εἶδος τὸ ἀπρόοπτον καὶ τὴν ποικιλίαν, ποὺ δὲν ἐπεδέχετο ἡ ἀνθρωπίνη φωνή».

Οἱ ρυθμοὶ τοῦ Chopin εἶνε πάντοτε σχεδὸν πολὺ κτυπητοί, συχνὰ πολὺ ἰσχυροί, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἀπείρως εὔστροφοι καὶ ἐλεύθεροι. Δὲν εἶνε πιὰ ἡ κλασσικὴ ἀκρίβεια καὶ τὸ *rubato* παίρνει εἰς τὴν μουσικὴν αὐτὴν σπουδαιότητα ποὺ δὲν πρέπει μὲν κανεὶς νὰ ὑπερτιμᾷ, ἀλλὰ καὶ ποὺ θὰ ἦτο παράλογον νὰ ἀρνηθῇ.

Ὁ Chopin εἶνε ἕνας ρωμαντικός, ἀλλὰ δὲν εἶνε ἐπα-

ναστάτης. Σέβεται τὴν παράδοσιν, ὅπως ὁ Schubert καὶ ὁ Schumann. Ἐὰν ἐφευρίσκῃ, ἐὰν νεωτερίζῃ, δὲν ἔχει ὅμως ποτὲ τὴν ἐκδηλωτικὴν πρόθεσιν νὰ ἔλθῃ εἰς ρῆξιν μὲ τὸ παρελθόν. Δὲν ἔχει τὴν τόλμην τοῦ Liszt.

Ἀπὸ τὸ ρωμαντικὸν ἔχει ἐκείνην τὴν ἔξαρσιν καὶ κάποτε—ἂς λεχθῇ τοῦτο—ἐκείνην τὴν ἐπιτήδευσιν, ποὺ προέρχεται ἀπὸ ὑπερβολικὴν συγκαταβατικότητα ἀπέναντι τοῦ ἰδίου ἑαυτοῦ του. Γοητεύεται ἀπὸ τὴν ἰδίαν του ἔμπνευσιν καὶ ἐπιμένει εἰς αὐτὴν καὶ τὴν ἐπαναλαμβάνει καὶ τὴν ἐπιμηκύνει πέραν ἀπὸ τὸ ὅριον ποὺ αὐθορμήτως κατ' ἀρχὰς ἐπέτυχε. Φαίνεται σὰν νὰ φοβᾶται νὰ ἴδῃ διακοπτόμενον τὸ θαῦμα καὶ τὴν ἔκστασιν νὰ τερματίζεται. Θὰ ἤθελε ποτὲ νὰ μὴ ξανακατέβαινε ἐπάνω στὴν γῆν. Καὶ ὑπάρχει κάτι τὸ ἐπίπλαστον καὶ ὄχι φυσικὸν εἰς τὴν τάσιν αὐτὴν πρὸς τὸ ἄπειρον τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπολαύσεως.

Ἐὰν κάποτε τὸ ὕφος τοῦ Chopin ἐκδηλώνεται ἐπιτηδευμένον καὶ φουσκωμένον, αὐτὸ ἀποτελεῖ ἐλάττωμα ποὺ περικλείει μέσα του τὴν δικαιολογίαν. Μὲ τόσην ἀφέλειαν ἐκδηλώνεται. Ὁ Chopin ἀκολουθεῖ πάντοτε τὴν φύσιν του, ἀκόμη καὶ ὅταν προχωρῇ πέραν τῆς εἰλικρινείας του. Ἡ τέχνη του ἀγνοεῖ τὴν ἐπιτηδείαν προμελέτην.

Κάποτε περιπίπτει εἰς τὴν ἐπιτήδευσιν· καὶ αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ἀπευθύνεται ὅλως διόλου ἰδιαιτέρως εἰς τὸ κοινὸν τῶν σαλονιῶν, ὅπου τὸν περιβάλλουν μὲ περιποιήσεις, τὸν ἐπευφημοῦν καὶ τὸν κολακεύουν. Ἀλλὰ καὶ ἐκεῖ ἀκόμη ἀκολουθεῖ μίαν ἀπὸ τὶς φυσικὲς κλίσεις τοῦ χαρακτῆρος του, καὶ ἂν μεταχειρίζεται χαρίσματα πολὺ

εὔκολα δὲν τὸ κάμνει γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ τοὺς ἄλλους, ἀλλὰ διότι αὐτὰ τοῦ εἶνε οἰκεῖα καὶ διότι ὁ ἴδιος εὑρίσκει εἰς αὐτὰ εὐχαρίστησιν.

Ἀλλὰ καὶ τότε ἀκόμη διατηρεῖ μιὰ εὐγένεια τῆς φυλῆς, ποὺ τὸν ἐμποδίζει νὰ κατέλθῃ εἰς ὑπερβολικὴν ἐπιτήδευσιν καὶ εἰς ἀναξίους πλατυασμούς.

Ἡ κατ' ἐξοχὴν αὐτοσχεδιαστικὴ αὐτὴ μεγαλοφυΐα ἀγνοεῖ τὰς σοφὰς διασκευὰς καὶ δὲν ἔχει σχέσιν μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικήν. Δὲν πρέπει κανεὶς ποσῶς νὰ τοῦ ζητήσῃ νὰ ἀναπτύξῃ ἕνα θέμα. Αὐτὸς γνωρίζει μόνον νὰ τὸ ἐμφανίζῃ, περιβάλλων αὐτὸ μὲ τὰ γοητευτικώτερα στολίσματα. Ἅμα μιὰ ἰδέα διατυπωθῇ μιὰ φορά, θὰ περάσῃ σὲ μίαν ἄλλη, ἔπειτα θὰ ἐπανέλθῃ εἰς τὴν πρώτην, ἀλλὰ χωρὶς ποτὲ νὰ μεταχειρισθῇ κανένα συνδυασμὸν μεταξὺ τῶν διαφόρων αὐτῶν στοιχείων, ποὺ ἁπλῶς παραθέτονται τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Εὐτυχῶς ἡ καθαυτὸ δύναμις κάθε μουσικῆς ἰδέας ἀρκεῖ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν ζωὴν τῶν ποιημάτων τοῦ ἤχου τῶν πλέον ἐκτενῶν, μολονότι ἡ τεχνοτροπία τῆς συνθέσεώς των εἶνε ἀρκετὰ στοιχειώδης καὶ κάπως μονότονος. Καὶ πρέπει νὰ λεχθῇ ἐπίσης ὅτι κάθε ἰδέα, κάθε μοτίβο μελῳδικὸν παίρνει τοιαύτην ἔκτασιν, τοιαύτην ἀνάπτυξιν εἰς τὸν Chopin, ὥστε ἡ ἁπλῆ των ἔκθεσις, τὴν ὁποίαν δίδει, ἀρκεῖ μόνη αὐτὴ νὰ γεμίσῃ ἕνα πλαίσιον ἀρκετὰ εὐρύ.

Δὲν θὰ ἐκπλαγῇ κανεὶς ἄλλως ὅτι τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ Chopin εἶνε τὰ συντομώτερα· λόγου χάριν τὰ ἐξαιρετικὰ ἐκεῖνα *πρελούντια*, ποὺ ἔγραψε ὡρισμένως στὰ εἴκοσι χρόνια του ὅταν συνέθετε καὶ τὸ πρῶτο βιβλίο τῶν

Études. Ποτὲ μουσικὸς σὲ λίγες γραμμὲς δὲν κατώρθωσε νὰ δώσῃ ἐντυπώσεις αἰσθήματος ἐντονωτέρου, οὔτε καὶ ποιήσεως πλέον συγκινητικῆς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Liszt, *Frédéric Chopin* (Paris 1852).—Andley (Mme), *Fr. Chopin, Sa vie et ses œuvres* (Paris 1880).—Karlowicz, *Souvenirs inédits de Chopin* (Paris 1904).—Élie Poirée, *Chopin.*—Wodzinsky (Comte), *Les trois romans de Chopin* (Paris 1886).

Μουσικὰ κείμενα: Ἐκδόσεις Durand, Heugel, Senart, Breitkopf, Peters. Chopin, *Études*, édition annotée par Alfred Cortot (Senart).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΔΕΚΑΤΟΝ ΕΝΑΤΟΝ

BERLIOZ

Ὁ **Louis-Hector Berlioz** ἐγεννήθη εἰς τὸ Côte-Saint-André τῆς Isère τὴν 11 Δεκεμβρίου 1803. Οἱ γονεῖς του δὲν ἦσαν μουσικοί, ἀλλὰ καὶ πέριξ του πολὺ ὀλίγη μουσική, οὔτε ἕνα πιάνο εἰς τὴν γενέθλιόν του. Εἰς ἡλικίαν δώδεκα ἐτῶν συνέθετε ρωμὰνς καὶ κουϊντέτα, τὸ θέματα τῶν ὁποίων θὰ χρησιμοποιήσῃ ἀργότερα εἰς τὴν εἰσαγωγὴν τῶν *Francs-Juges* καὶ εἰς τὴν *Φανταστικὴν Συμφωνίαν*. Ἡ οἰκογένειά του δὲν ἐννοεῖ νὰ γίνῃ μουσικός· ἦλθε εἰς τὸ Παρίσι γιὰ νὰ ἀκολουθήσῃ ἰατρικὰς σπουδάς. Συχνάζει ὅμως εἰς τὸ θέατρον, ἐνθουσιάζεται γιὰ τὸν Gluck καὶ ἡ κλίσις του τὸν παρασύρει. Σχετίζεται μὲ τὸν Lesueur, ἐγγράφεται εἰς τὸ Ὠδεῖον, γράφει τοὺς *Francs-Juges* (1827), τὰς *Ὀκτὼ σκηνὰς τοῦ Φάουστ* (1828), ποὺ θὰ ἀποτελέσουν τὰς πιὸ χαρακτηριστικὰς σελίδας τῆς *Καταδίκης* καὶ τέλος τὴν *Φανταστικὴν Συμφωνίαν* (ἐπεισόδιον τῆς ζωῆς ἑνὸς καλλιτέχνου 1830). Ἔτσι ἀποτόμως κατὰ τὰ 22 ἢ 23 ἔτη του ὁ Berlioz ἀφοσιώνεται ὁριστικὰ εἰς τὴν μουσικὴν καὶ εὐθὺς ἀμέσως δημιουργεῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά του. Εἶνε ζή-

τημα ἂν εἶχε τὸν καιρὸν νὰ ἀποκτήσῃ τὰς στοιχειώδεις γνώσεις τῆς τέχνης του.

Δὲν κατέγινεν ἄλλως ποτὲ ἴσως πολὺ σοβαρὰ εἰς τὴν μελέτην τῆς μουσικῆς τεχνικῆς. Ὁ διδάσκαλός του **Lesueur** εἶχε καὶ αὐτὸς ὀλιγωτέρας γνώσεις καὶ δεξιότητα παρὰ φαντασίαν, τὰ δὲ μαθήματα ποὺ ἔδιδε εἰς τὸν Berlioz εἶχαν ὡς σκοπὸν νὰ τὸν προσανατολίσουν πρὸς τὴν περιγραφικὴν μουσικὴν καὶ τὴν προγραμματικὴν συμφωνίαν. Ὀλίγον πρὶν ἀπὸ τὸ 1789 ὁ Lesueur εἶχε συνθέσει ὀρατόρια-λειτουργίας, τρόπον τινὰ μουσικὰς εἰκόνας, χρωματισμένας τολμηρὰ καὶ κτυπητά, ἡ καινοτομία τῶν ὁποίων ἐπροξένησε σκάνδαλον. Τὴν 1 vendémiaire τοῦ ἔτους IX τῆς ἐπαναστάσεως ἔγραψε γιὰ τὸν Ναὸν τοῦ Ἄρεως (παρεκκλήσιον τῶν Ἀπομάχων), ἕνα ᾄσμα μὲ τέσσαρα χορικὰ καὶ τέσσαρας ὀρχήστρας, ὅπου ἀφθονοῦν οἱ συνδυασμοὶ τῶν ἠχητικῶν χρωμάτων καὶ ἀποχρώσεων, καὶ τῶν δυναμικῶν ἀντιθέσεων. Ὁ Lesueur ὅμως δὲν ἦτο μεγαλοφυής.

Τὸ 1830 ὁ Berlioz παρουσιάζεται γιὰ τετάρτη φορὰ εἰς τὸν διαγωνισμὸν διὰ τὸ βραβεῖον τῆς Ρώμης καὶ ἐπιτυγχάνει. Ἀπὸ τὴν διαμονήν του εἰς τὴν Ἰταλίαν ἀποκομίζει τὸν *Βασιλέα Λὴρ* καὶ τὸν *Lelio ἢ ἐπάνοδος εἰς τὴν ζωήν*. Καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ κατακτήσῃ τὸ Παρίσι μὲ τὰ ἔργα του καθὼς καὶ μὲ τὰς πολλαπλᾶς ἀποπείρας του, μὲ τὸ θέαμα μιᾶς ἀλλοκότου καὶ ταραχώδους ζωῆς, τῆς ὁποίας τὰς λεπτομερείας δὲν ἄφηνε νὰ διαφεύγουν ἀπὸ τὴν προσοχὴν τοῦ κοινοῦ, μὲ τὰ ἄρθρα του τέλος εἰς τὰς ἐφημερίδας καὶ τὰς ἐπιθεωρήσεις. Προσεκολλήθη ὀλίγον κα-

τόπιν εἰς τὴν *Journal des Débats* καὶ ἐκεῖ γρήγορα ἐδημιούργησε τὴν φήμην του ὡς συγγραφέως δηκτικοῦ καὶ πνευματώδους, ἐνῷ ἡ μουσική του μεγαλοφυΐα παραγνωρίζεται ὁλοένα.

Ὁ Berlioz ηὗρε κατ' ἀρχὰς ἐνθουσιώδη ὑποδοχὴν ἀπὸ τὸ κοινόν (1828-1830), τὴν ὁποίαν ὅμως δὲν ξαναεῖδε ποτὲ πλέον. Αἱ μαθητικαὶ ἀσκήσεις εἰς τὸ Ὠδεῖον κατὰ τὴν Αὐτοκρατορίαν, τὰ *Θρησκευτικὰ κονσέρτα*, ποὺ ἐπανελήφθησαν τὸ 1815, αἱ συγκεντρώσεις τῆς νεαρᾶς *Ἑταιρείας συναυλιῶν τοῦ Ὠδείου*, ποὺ καθιερώθησαν τὸ 1828 ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ **Habeneck** καὶ ἐν μέρει ἀπέβλεπαν εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν συμφωνιῶν τοῦ Beethoven, ἡ δραστηριότης τῶν μουσικολόγων **Choron** καὶ **Fétis** εἶχαν στηρίξει τὸν ζῆλον καὶ τὴν περιέργειαν τοῦ κοινοῦ μέχρι τῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Berlioz ἔδωκε πρὸς ἐκτέλεσιν τὰ πρῶτα του ἔργα. Ἀλλὰ κατόπιν, ἀναμφιβόλως ὑπὸ τὴν ἀποθαρρυντικὴν ἐπίδρασιν τοῦ Meyerbeer καὶ τοῦ Auber, ἡ μουσικὴ καλαισθησία εἰς τὴν Γαλλίαν φαίνεται νὰ ἐκμηδενίζεται. Ὁ *Harold* εἰς τὴν Ἰταλίαν (1834) καὶ τὸ *Requiem* (1837) ἔχουν φαινομενικὴν ἐπιτυχίαν, χάρις εἰς τὴν προσπάθειαν μερικῶν φίλων. Σφυρίζουν τὸν *Benvenuto Cellini* (1838), καὶ ὁ *Ρωμαῖος καὶ ἡ Ἰουλιέττα* (1839) μόλις ἔχει μιὰ ἐπίπλαστη ἐπιτυχία, ποὺ παρεσκεύασε ὁ Berlioz μὲ μιὰ μεγάλη προσπάθεια διαφημίσεως. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν *Πένθιμον καὶ θριαμβευτικὴν Συμφωνίαν* (1840), ποὺ ἐγράφη γιὰ τὰ ἐγκαίνια τῆς Ἰουλιανῆς στήλης, αὐτὴν οὐδεὶς τὴν προσέχει, οὐδεὶς τὴν ἀκούει. Χάνεται μέσα εἰς τὸν θόρυβον ποὺ

ἐξήγειραν τὰ πολιτικὰ πάθη. Ἡ *Καταδίκη τοῦ Φάουστ* (1846) οὔτε κἂν δίδει ἀφορμὴν συζητήσεως. Εἰς μάτην ὁ Berlioz ἀναζητεῖ κάποιο θάρρος σὲ μιὰ περιοδεία στὸ ἐξωτερικό, εἰς τὴν Γερμανίαν (1843), εἰς τὴν Αὐστρίαν (1845), εἰς τὴν Ρωσίαν (1845). Εἰς τὴν Ρωσίαν ἰδίως τὸν ἠννόησαν καλύτερα παρὰ εἰς τὴν Γαλλίαν. Ἀδιάφορον! Κάθε ἡμέραν αἰσθάνεται περισσότερον τὴν ἀπομόνωσίν του· ἔχασε τὸ θάρρος του. «Αἰσθάνομαι τὸν ἑαυτόν μου τόσον γηρασμένον, τόσον κουρασμένον, τόσον πεσμένα τὰ ἰδανικά μου!» γράφει τὸ 1848. Δὲν ἐργάζεται πλέον μὲ τὸν ἴδιον ζῆλον, χάνει τὴν πίστιν πρὸς τὴν τέχνην του, πρὸς τὸ πνεῦμα του· ἀμφιβάλλει διὰ τὸ ἔργον του. Εἰς τὴν *Παιδικὴν ἡλικίαν τοῦ Χριστοῦ* (1850-1854), εἰς τοὺς *Τρῶας* (1855-63), εἰς τὴν *Βεατρίκην καὶ τὸν Βενέδικτον* (1862), δὲν ὑπάρχει πλέον ἡ ἐσωτερικὴ φλόγα, τὸ φλογερὸν πάθος τῆς νεότητος. Ὁ καλλιτέχνης ἴσως νὰ ἔγινεν ἀνώτερος, ἐκέρδισεν εἰς ἀριστοτεχνίαν· ὁ ἄνθρωπος ὅμως νικημένος ἀπὸ τὴν μοῖραν, ἐξοφλεῖ. Καὶ τελειώνει τὸ ἔργον, ποὺ ἤρχισε, ἀπὸ συνήθειαν, ἀπὸ κεκτημένην ταχύτητα, χωρὶς ἀγάπην, χωρὶς ὑπερηφάνειαν, χωρὶς ἐλπίδα.

Ἡ αἰσθηματικὴ ζωὴ τοῦ Berlioz ὑπῆρξε ἐπίσης ἀπείρως θλιβερά, ὅπως καὶ ἡ καλλιτεχνική του ζωή. Πολὺ νέος ἀκόμη εἶχεν ἐρωτευθῆ μιὰν Ἀγγλίδα ἠθοποιόν, τὴν Harriett Smithson, ἡ ὁποία ἔπαιξε τὴν Ἰουλιέτταν τοῦ Σαίξπηρ. Ἦτο ἕνας κεραυνὸς καὶ μιὰ ἔκρηξις πάθους. Ἐκείνη ὅμως δὲν ἀνταπεκρίθη. Τότε πιστεύει τὰς πλέον εὐτελεῖς συκοφαντίας ποὺ τοῦ μεταδίδουν εἰς βάρος της

καὶ ἐκδικεῖται παρουσιάζων εἰς τὸ κοινὸν μιὰν ἀπεχθῆ εἰκόνα τῆς ἀγαπημένης του εἰς τὴν *Φανταστικὴν Συμφωνίαν*. Ἀργότερα νυμφεύεται τὴν Harriett Smithson, γηρασμένην καὶ καταχρεωμένην. Πολὺ γρήγορα ὅμως ἀντελήφθη ὅτι δὲν τὴν εἶχε γνωρίσει καλὰ καὶ ὅτι δὲν ὡμοίαζε καθόλου μὲ τὴν εἰκόνα τῆς φαντασίας του ποὺ ἐλάτρευε. Καὶ τὴν ἀφήνει γιὰ μιὰ τιποτένια Ἱσπανίδα ἀοιδόν, τὴν Μαρίαν Recio, ἡ ὁποία τὸν γελοιοποιεῖ ἀναγκάζουσα αὐτὸν νὰ ζητῇ θέσιν γι' αὐτὴν εἰς θιάσους καὶ νὰ φροντίζῃ νὰ τῆς δίδουν ρόλους ὄχι διότι τῆς ἤξιζαν, ἀλλὰ διότι τῆς ἀρέσουν. Ἦτο ἐν τούτοις κι' αὐτὸ μιὰ εὐτυχία. Ἐπέρχεται ὅμως ὁ θάνατος καὶ τὸν στερεῖ διαδοχικῶς ἀπὸ τὸν πατέρα του, τὴν μητέρα του, τὰς ἀδελφάς του, τὴν Harriett Smithson, τὴν Μαρίαν Recio, τὸν υἱόν του. Ὁ Berlioz ἔμεινε μόνος. «Ἡ ἀμείλικτος ἀνάγκη στοργῆς ποὺ τὸν σκοτώνει» δὲν ἔχει πλέον σκοπόν. Περιμένει τὴν σειράν του, μέσα εἰς τὴν πλῆξιν, εἰς τὸ κενὸν μιᾶς ζωῆς χωρὶς στήριγμα καὶ χωρὶς σκοπόν. Καμμιὰ πίστις πρὸς παρηγορίαν του. Ἐπικαλεῖται τὸν θάνατον, ὡς τὸν ἀπελευθερωτὴν μηδενιστήν, καὶ τὸν φοβᾶται, παγώνει ἀπὸ τὸν τρόμον. Τέλος ὁ θάνατος τὸν καταλαμβάνει τὴν 8 Μαρτίου 1869.

Ἐλέχθη ὅτι ὁ Berlioz ἔπαιξε ἕνα ρόλον, ὅτι ἐπεδεικνύετο καὶ ὅτι κατώρθωσε θαυμάσια νὰ πλέξῃ καὶ νὰ διαφημίσῃ τὸ μυθιστόρημα τῆς ζωῆς του. Εἶνε βέβαιον ὅτι τὰ *Ἀπομνημονεύματα* τοῦ Berlioz περιέχουν ὑπερβολὰς ἢ ἀκόμη καὶ ἐπινοήσεις πολὺ φανταστικάς. Ἡ ψυχρὰ λογικὴ ἑνὸς θετικοῦ πνεύματος δὲν θὰ ἐννοήσῃ ποτὲ

τὰς αὐταπάτας μιᾶς φαντασίας μὲ πάθος. Καὶ θὰ ἐκλάβῃ κανεὶς ὡς ψεύδη τὶς τρελλὲς πλάνες τοῦ αἰσθήματος. Ἀλλὰ πόσες σελίδες ἐπίσης μέσα εἰς τὰ *Ἀπομνημονεύματα* ἔχουν ἕνα τόνον εἰλικρινείας ποὺ δὲν ἀπατᾷ! Ἠμπορεῖ ὁ Berlioz νὰ εἶδε κακῶς τὰ γεγονότα τῆς ἰδίας του ζωῆς, νὰ ἔκρινε κακῶς τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ πράγματα. Δὲν ἠπατήθη ὅμως, δὲν ἠμποροῦσε νὰ ἀπατηθῇ οὔτε νὰ μᾶς ἀπατήσῃ, ὅταν ἐζωγράφιζε μὲ τόσην ἀκριβολογίαν καὶ τόσην σπαρακτικότητα τὴν βαθειά του θλίψη.

«Ἡ τύχη, λέγει κάπου ὁ Berlioz, ἡ θεότης αὐτὴ ποὺ παίζει τόσο μεγάλο ρόλο στὴ ζωή μου!» Καὶ πραγματικὰ ὁ Berlioz δὲν ἐδημιούργησε τὴν ζωήν του, τὴν παρέδωσεν εἰς ὅλας τὰς ἰδιοτροπίας τῆς τύχης καὶ τοῦ πάθους. Ἡ ἔκφρασις τοῦ προσώπου του μὲ τὰ γαλανὰ μάτια, ποὺ τὸ ἐπλαισίωναν πυρόξανθα μαλλιά, ἠμπορεῖ νὰ φαίνεται θεληματική. Προσοχή! Ἡ πτυχὴ τοῦ στόματος, ἡ σκληρότης τοῦ βλέμματος ἐκφράζουν περισσοτέραν πικρίαν, ἀποστροφήν, περιφρόνησιν παρὰ θέλησιν πραγματικήν. Εἶνε ἡ ἀκαμψία ἑνὸς φοβισμένου τραυματίου. Ὁ Berlioz πῆρε διαφόρους τρόπους, ἀλλὰ ποτὲ δὲν εἶχε χαρακτῆρα.

Τὸ ἔργον τοῦ Berlioz, καθὼς ἄλλως καὶ ὁ βίος του, δὲν ἀποκαλύπτει ὀργανωτικὴν θέλησιν. Στερεῖται ἑνότητος. Εἶνε ἀντιφατικόν. Ποῦ ἀποβλέπει; Ποιὸ εἶνε τὸ ἰδεῶδες του; Καὶ ὁ ἴδιος δὲν τὸ γνωρίζει. Γράφει ἀναλόγως τῆς φορᾶς τῶν περιστάσεων καὶ τοῦ αἰσθήματος τῆς στιγμῆς. Ἔτσι φαίνεται ὡς αἴνιγμα σ' ἐκεῖνον ποὺ ζητεῖ νὰ τὸ καθορίσῃ. Δὲν ἐπεξήγησε τὸν ἑαυτόν του,

δὲν ἐσχολίασε διὰ μακρῶν τὴν τέχνην του, ὅπως ὁ Βάγνερ, ἢ ἂν ἐδοκίμασε κάποτε νὰ τὴν ἀναλύσῃ, ἠπατήθη καὶ ἔδωκε γι' αὐτὴν λανθασμένην ἰδέαν. Δὲν κατώρθωσε ποτὲ νὰ διαφωτίσῃ τὸ κοινόν, οὔτε νὰ τὸ καθοδηγήσῃ.

Συγγενεύων μὲ τοὺς Γάλλους συμφωνιστὰς τοῦ τέλους τοῦ ΙΗ' αἰῶνος καὶ τῆς ἐπαναστατικῆς περιόδου τὸν Gossec, τὸν Calvière, τὸν Dauvergne, τὸν Lesueur, τὸν Méhul, κατὰ τὴν περιγραφικὴν διάθεσιν, τὴν ἐπιζήτησιν ἀποτελεσμάτων ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὰ χρώματα τοῦ ἄλλου, καὶ τὸν πόθον τοῦ νὰ προκαλῇ ἔκπληξιν, ἐπιδίδεται κατ' ἀρχὰς ἀκάθεκτος εἰς τὸν ρωμαντισμὸν καὶ ἔτσι γίνεται ρωμαντικώτερος ἀπὸ ὅλους τοὺς καλλιτέχνας τῆς ἐποχῆς του, ποιητάς, μυθιστοριογράφους, δραματουργούς, ζωγράφους ἢ μουσικούς. Ὁ θαυμασμός του ὅμως γιὰ τὸν Gluck, ἡ αἰσθητική του γιὰ τὸ ἀρχαῖον κάλλος, ἡ λατρεία του γιὰ τὸν Βιργίλιον τὸν ἐπαναφέρουν εἰς τὸ κλασσικὸν ὕφος. Καὶ μεταπηδᾷ ἀπὸ τὸν ρωμαντισμόν, τὸν πιὸ ὑπερβολικὸν κάποτε, εἰς τοὺς *Τρῶας*, εἰς τὴν εὐγένειαν καὶ τὴν καθαρότητα τῆς γραμμῆς, τῆς πλέον ἐγκρατοῦς καὶ ἠρέμου τέχνης. Ποτὲ ἄλλως τε δὲν τελειοποιεῖ ἕνα ἔργον ἀπολύτως σ' ὅλα του τὰ μέρη. Αἰσθάνεται κανεὶς σὲ πολλὰ μέρη τὴν θέλησιν ποὺ λιποψυχεῖ. Καὶ τότε γιὰ νὰ καλύψῃ τὴν ἀδυναμίαν του καταφεύγει στὸ πρῶτον τυχὸν τέχνασμα.

Τὸ μειονέκτημα τοῦ Berlioz εἶνε ὅτι δὲν ἐγεννήθη σὲ ἄλλη ἐποχή. Εἶνε βαρειὰ ἡ μοῖρα γιὰ ἕνα συνθέτην ποὺ ἔλαχε σ' αὐτὸν νὰ ζήσῃ ὅλη του τὴν καλλιτεχνικὴ

ζωὴ στὴ Γαλλία μεταξὺ τοῦ 1827 καὶ τοῦ 1869. Ποιὰ πρότυπα ἐμπρός του. Ὁ Meyerbeer καὶ ὁ Auber! Καὶ ποιοὶ ἀκροαταί; Ἐκεῖνοι ποὺ ὀλίγο πρὶν ἐχειροκροτοῦσαν τὸν *Ροβέρτον Διάβολον* καὶ τὸν *Fra Diavolo*. Καὶ ἂν ἀκόμη παίρνει τὸν ἀντίποδα τῶν μουσικῶν ἰδεῶν τῆς ἐποχῆς καὶ ἂν θέλῃ νὰ στρέψῃ τὰ νῶτα στοὺς θριαμβευτὰς τῆς ἡμέρας, δὲν ἔχει διόλου ὁδηγὸν καὶ πλανᾶται κατὰ τύχην. Καὶ δὲν θὰ τὸν ἀπαλλάξουν ἀπὸ τὴν ἀμήχανον θέσιν του τὰ νεφελώδη δόγματα τοῦ κακομοίρη ἐκείνου Lesueur τοῦ καθηγητοῦ εἰς τὸ Ὠδεῖον. Τί ἐδιδάχθη; Ὅλα ἐκτὸς τῆς μουσικῆς. Δὲν πρόκειται νὰ φιλοσοφήσῃ κανεὶς ἐπὶ τοῦ τελευταίου σκοποῦ τῆς τέχνης. Πρέπει ἐν πρώτοις νὰ γνωρίζῃ τὴν ἁρμονίαν, τὴν ἀντίστιξιν, τὴν σύνθεσιν, ἕτοιμος νὰ λησμονήσῃ κατόπιν ὅ,τι ἔμαθε γιὰ νὰ δημιουργήσῃ κάτι νέον.

Εὐτυχῶς ποὺ ὁ Berlioz κατώρθωσε νὰ γνωρίζῃ τὶς ὄπερες τοῦ Gluck καὶ νὰ παρακολουθήσῃ στὸ Παρίσι τὰς πρώτας ἐκτελέσεις τῶν συμφωνιῶν τοῦ Beethoven. Ἀπὸ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ὅμως διετήρησε μόνον τὴν ἀπήχησίν των μέσα εἰς τὴν φλογισμένην ψυχήν του καὶ τὴν συγκίνησιν ποὺ ᾐσθάνετο ὅταν τὶς ἄκουε. Δὲν τὰ ἐμελέτησε μὲ λεπτολογίαν, δὲν ἀνέλυσεν ὑπομονητικὰ τὰς μεθόδους εἰς τὰς λεπτομερείας. Θὰ ἐπιδιώξῃ νὰ ἔχῃ τὰ ἴδια ἀποτελέσματα ἀλλὰ χωρὶς νὰ διαθέτῃ τὰ ἴδια μέσα. Ἡ προσοχή του ἦτο συγκεντρωμένη μόνον εἰς τὴν ἠχηρότητα τῆς ὀρχήστρας. Δὲν κατετοπίσθη εἰς τὸ μυστικὸν τῆς ἁρμονικῆς συνθέσεως, τῆς ἰσορροπημένης συνθέσεως ποὺ

στηρίζει, ἀναπτύσσει καὶ πλουτίζει τὴν πρώτην ἔμπνευσιν. Αἱ ὡραιότεραι ἐπινοήσεις τοῦ κόσμου ὅταν ἀνάγωνται εἰς τὴν ἀρχικὴν πνοὴν τῆς μεγαλοφυΐας ποὺ τὰς ἀποκαλύπτει, εἶνε ἁπλῶς καὶ μόνον ὑλικὰ διὰ κατεργασίαν. Ὁ Berlioz ἀγνοεῖ τὴν τέχνην τοῦ κατασκευάζειν. Ἐξώθησε ἕως εἰς τὰ ἔσχατα τὴν γνώμην αὐτὴν τοῦ ρωμαντικοῦ ὅτι ὁ οἶστρος τοῦ πάθους ἀρκεῖ διὰ νὰ δημιουργήσῃ τὸ ἀριστούργημα. Δὲν ἐκαλλιέργησεν ἀρκετὰ μέσα του τὸν μουσικόν.

Δὲν πταίει γι' αὐτὸ μόνον ἡ ἐποχή του, πταίει ὡρισμένως καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος καὶ ἡ φύσις του. Ἦτο ἱκανὸς ὁ Berlioz νὰ ἀποκτήσῃ τὸ «ἐπάγγελμα» ποὺ τοῦ λείπει; Ἡ τεχνικὴ δεξιότης εἶνε καὶ αὐτὴ ἕνα χάρισμα ὅπως καὶ τὰ ἄλλα. Τηρουμένης κάθε ἀναλογίας ὁ Berlioz ὑπενθυμίζει κάποτε τὸν μεγάλον αὐτὸν ἀνεπιτήδειον, τὸν Ρουσσώ, ὁ ὁποῖος ἀφοῦ κατώρθωσε μὲ μεγάλον κόπον νὰ μάθῃ τὶς νότες του, ἐνόμιζε πὼς ἦτο ἱκανὸς νὰ συνθέτῃ ἐπειδὴ τοῦ ἤρχοντο τὰ δάκρυα εἰς τὰ μάτια ὅταν ὡμιλοῦσε γιὰ μουσική. Ὑπάρχουν κάτι τέτοιοι μουσικοὶ κατ' εὐφημισμόν.

Ἐννοεῖται ὅτι ὑπάρχει ἄβυσσος ἀπὸ ἀπόψεως μουσικῆς μεταξὺ τοῦ Ρουσσὼ καὶ τοῦ Berlioz. Ἀλλ' ἐπὶ τέλους ὁ Berlioz δὲν ἔχει ὅλως διόλου ἰδιαιτέρως τὴν ἰδιοφυΐαν τῶν ἁρμονικῶν ἢ πολυφωνικῶν συνδυασμῶν. Καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἐφευρίσκει νέαν γλῶσσαν. Ὁ μέγας αὐτὸς ρωμαντικὸς δὲν συνέβαλε ὅπως ὁ Schumann, ὁ Chopin ἢ ὁ Liszt εἰς τὸ νὰ δημιουργήσῃ τὴν γλῶσσαν τοῦ ρω-

μαντισμοῦ. Πολὺ συχνὰ ὁμιλεῖ τὴν γλῶσσαν τοῦ Gluck ἢ τοῦ Beethoven(1).

Ἔχει τὴν ἰδιοφυΐαν τῶν συνδυασμῶν τῶν χροιῶν. Καὶ εἶνε ἄξια παντὸς ἐπαίνου ὁ πλοῦτος καὶ ἡ ποικιλία τῶν χρωματισμῶν του, ἡ θαυματουργικὴ δεξιοτεχνία, μὲ τὴν ὁποίαν χειρίζεται τὰ ἐφόδια, ποὺ τοῦ δίδει ἡ ὀρχήστρα.

Ἔχει τὴν «μελῳδικὴν» ἰδιοφυΐαν. Σὲ κάθε στιγμὴ προσαρμόζει τὴν καμπύλην τῆς μουσικῆς φράσεώς του ὅσον τὸ δυνατὸν ἀκριβέστερα, εἰς τὸ ὑποκείμενον ποὺ ἐπενόησε ἢ εἰς τὸ αἴσθημα ποὺ πρόκειται νὰ ἐκφράσῃ. Δὲν ἐπιζητεῖ νὰ τὴν κατασκευάσῃ κατ' ἀναλογίαν μὲ τὰς ἀπαιτήσεις προμελετημένης ἀρχιτεκτονικῆς. Τὰ θέματά του εἶνε κατὰ ἕνα σχέδιον ἀπολύτως πρωτότυπον.

Τὰ ἐλαττώματά του γίνονται ἀφορμὴ νὰ μὴ τὸν ἀρέσουν πολλοὶ μουσικοὶ καὶ τὰ χαρίσματά του νὰ τὸν ἀρέσῃ τὸ πλῆθος. Οἱ μὲν ἐπικρίνουν τὴν ἁρμονικήν του ἔνδειαν, τὴν ἀδυναμίαν του νὰ ἀναπτύσσῃ, τὸ ἀσύρραπτον ἑνὸς μουσικοῦ ὕφους, ὅπου τὰ θέματα εἶνε συνδεδεμένα μεταξύ των μόνον μὲ φιλολογικὰς ἰδέας. Τὸ πλῆθος ὅμως ἀκούει αὐτὴν τὴν φωνήν, ποὺ τοῦ ὁμιλεῖ τόσον ἁπλᾶ, τόσον ἀπ' εὐθείας, χωρὶς ρητορικήν. «Ζητήσατε τὶς πέμπτες καὶ ἀφῆστε μας ἥσυχους, ἔλεγε ὁ Schumann καὶ ὁ Wagner ἐθαύμασαν εἰς τὸν Berlioz «τὴν ἀντίληψιν ποὺ

(1) Θὰ εἶχε κανεὶς νὰ εἰπῇ πολλὰ ἐπάνω σ' αὐτό. Καὶ σημαντικὰ θὰ εἶχε νὰ ὠφεληθῇ ἐκεῖνος ποὺ θὰ ἐδιάβαζε μιὰ πολὺ ὑποβλητικὴ μελέτη τοῦ Koechlin γιὰ τὸν Berlioz ἁρμονιστήν, εἰς τὴν Revue Musicale τοῦ Φεβρουαρίου 1922.

εἶχε νὰ γράφῃ συνθέσεις τελείως λαϊκάς, μὲ τὴν ὑψηλοτέραν σημασίαν τῆς λέξεως».

Ἡ τέχνη τοῦ Berlioz ἀρέσει ἢ δὲν ἀρέσει κατὰ τρόπον ἔντονον καὶ ὄχι μόνον μὲ τὴν μορφήν της, ἀλλὰ μὲ τὸ ἐκφραστικὸν περιεχόμενόν της. Ὁ Berlioz εἶνε ἕνας μεγάλος μουσικὸς τοῦ πάθους. Ἀλλὰ τὸ πάθος σ' αὐτὸν προέρχεται ἀπὸ τὸ κεφάλι, ἀπὸ φαντασίαν, ἀπὸ ἰδιοσυγκρασίαν, ἀλλ' ὄχι ἀπὸ τὴν καρδίαν. Δὲν ὑπάρχει καμμιὰ καλωσύνη εἰς τὸ ἔργον του, καμμιὰ γενναιότης. Ἐξ ἄλλου ὅμως ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀπολαύσῃ σ' αὐτὸ τὰς πικρὰς ἀπολαύσεις μιᾶς φρικτῆς ἀπαισιοδοξίας καὶ νὰ θαυμάσῃ μιὰ ψυχὴ ποὺ κλείει μέσα της τρομακτικὰς δυνάμεις.

Τὰ αἰσθήματα τοῦ Berlioz ἐξωτερικεύονται πάντοτε σὲ χειρονομίας, σὲ κραυγές, σὲ πράξεις. Δὲν συγκεντρώνονται ὅπως τὰ αἰσθήματα τῶν μεγάλων Γερμανῶν. Ἡ τέχνη του ἔχει ἕνα χαρακτῆρα ἀντικειμενικὸν κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἐσωτερικότητα ἑνὸς Beethoven ἢ ἑνὸς Wagner. Ὅλα τὰ ὄντα ποὺ δημιουργεῖ εἰς τὴν φαντασίαν του ἀποσπῶνται ἀπὸ αὐτόν, παίρνουν μιὰ ζωὴ ἀνεξάρτητη, καὶ ὅταν ἀκόμη εἶνε μιὰ εἰκὼν αὐτοῦ τοῦ ἰδίου. Ἐξ ἐναντίας οἱ Γερμανοὶ ἔχουν μιὰ τάση νὰ συγχωνεύουν ὁλόκληρον τὸ σύμπαν μέσα στὴν ἐσωτερικήν των ζωή. Ὁ Berlioz εἶνε πρὸ παντὸς καλλιτέχνης τῆς λατινικῆς φυλῆς.

Ἀλλὰ τὰ τόσον ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς ἀτομικότητός του τὸν ἀπομονώνουν τόσον εἰς τὴν πατρίδα του ὅσον καὶ εἰς τὴν ἐποχήν του, ἀκόμη δὲ καὶ εἰς τὸ σύνολον τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Ἐδημιούργησε μουσικὰς συγκινήσεις ἀπολύτως καινοφανεῖς, ποὺ φαίνεται ὅτι

πρόκειται νὰ παραμείνουν μοναδικαί. Ὁποιαδήποτε καὶ ἂν εἶνε ἡ ἐπίδρασις τοῦ Berlioz σ' ὅλους τοὺς συνθέτας ποὺ τὸν ἠκολούθησαν, ὁσονδήποτε καὶ ἂν εἶνε ἐξαιρετικαὶ εἰς ποσὸν αἱ ἀνακαλύψεις ποὺ ἐκληροδότησεν εἰς τοὺς μεταγενεστέρους, εἶνε ἐν τούτοις βέβαιον ὅτι οὔτε εἰς τὴν Γαλλίαν, οὔτε ἀλλοῦ, κανεὶς μουσικὸς κυριολεκτικῶς δὲν τὸν ἐμιμήθη, κανεὶς δὲν τὸν ὁμοιάζει, κανεὶς δὲν τὸν ὑπενθυμίζει.

Εἰς τὴν γενικὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς, ὅπως ἰδιαιτέρως καὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς γαλλικῆς μουσικῆς—ὅπως καὶ εἰς τὴν ζωήν του,—ὁ Berlioz ἐμφανίζεται ὡς μία ἐξαιρετικὴ ὕπαρξις, χωρὶς πρόδρομον καὶ χωρὶς κληρονόμον, ἔξω ἀπὸ τὴν παράδοσιν, ἀλλόκοτος, πότε κοινὸς καὶ πότε ὑπέροχος, σχεδὸν τερατώδης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: Berlioz, *A travers chants: Correspondance; les Grotesques de la musique; Mémoires; les Soirées de l'orchestre* (Calmann-Lévy).—Adolphe Jullien, *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres* (épuisé).—Julien Tiersot, *Hector Berlioz et la société de son temps* (Hachette).—Adolphe Boschot, *la Jeunesse d'un romantique; un Romantique sous Louis-Philippe; le Crépuscule d'un romantique* (Plon).—Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette).—Prodhomme, *Hector Berlioz* (Delagrave).—Marnold, *Hector Berlioz*, articles du *Mercure de France* du 15 janvier et du 1er février 1905.—Arthur Coquard, *Berlioz*, collection «Les Musiciens célèbres» (Laurens).—F. Lamy, *Jean-François Le Sueur* (Fischbascher).

Μουσικὰ κείμενα: Berlioz, Œuvres.—Berlioz, *Apothéose* chœur extrait de la *Symphonie funèbre et triomphale* (Hachette).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ

ΡΙΧΑΡΔΟΣ WAGNER

Μέχρι τοῦ Βάγνερ οἱ συνθέται ὅπερας ἐδίσταζαν μεταξὺ δύο ἀντιλήψεων τοῦ μουσικοῦ δράματος: ἢ ὅπως οἱ Φλωρεντινοὶ Peri, Caccini, ὅπως οἱ Γάλλοι Lully, Rameau, ὅπως καὶ ὁ Gluck ἐπίσης ὑπέτασσαν ἀπολύτως τὴν μουσικὴν εἰς τὸ δρᾶμα, ἤ, ὅπως ὁ Scarlatti καὶ ἡ σχολή του, ἐλησμόνουν τὸ δρᾶμα καὶ ἐφρόντιζαν μόνον γιὰ τὴν μουσική. Μόνον ὁ Monteverde ἴσως εἶχε πραγματοποιήσει μὲ μιὰ ἔμπνευση μεγαλοφυΐας τὴν ἐσωτερικωτέραν ἕνωσιν τῶν δύο τεχνῶν. Ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρωτοτυπίαν τοῦ Wagner εἶνε ὅτι καθὼς ὑπῆρξε ποιητὴς καὶ μουσικὸς συγχρόνως—καὶ ἀκόμη στοχαστής—εἶδε καθαρὰ τὸ πρὸς λύσιν πρόβλημα, ἐπεξήτησε τοὺς ὅρους μιᾶς τελείας συγχωνεύσεως ὅλων τῶν στοιχείων, ποὺ χρησιμοποιοῦνται εἰς τὸ μουσικὸν θέατρον.

Ἐξ ἑνὸς παρατηρεῖ ὅτι τῆς δραματικῆς ποιήσεως ὁ χαρακτὴρ εἶνε νὰ ἀπεικονίζῃ τὰ ἀνθρώπινα πάθη ὄχι ἀπ' εὐθείας σύμφωνα μὲ τὴν ἐνδόμυχόν των ὑπόστασιν, ἀλλὰ μὲ τὴν *ὁμιλίαν*, ἡ ὁποία ἀπευθύνεται κατ' ἀρχὰς εἰς τὴν *λογικὴν* καὶ μόνον κατὰ δεύτερον λόγον μεταφράζεται εἰς συγκινήσεις.

Ἐξ ἄλλου *ἡ μουσικὴ* εἶνε γι᾽ αὐτὸν *ἡ ἄμεσος ἔκφρασις τοῦ αἰσθήματος*. Ἐδῶ, τίποτε τὸ ἐνδιάμεσον. Ἡ καρδιὰ ὁμιλεῖ στὴν καρδιά.

Γιὰ νὰ εἶνε δυνατὴ μιὰ ἕνωσις μεταξὺ τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς πρέπει ἡ ποίησις νὰ παραμερίσῃ κάθε τι ποὺ εἶνε μέσα της φύσεως *διανοητικῆς*, τὴν ἐξιστόρησιν πραγμάτων ποὺ δὲν ἔχουν αἰσθηματικὴν σημασίαν καὶ τὰ ἐξωτερικὰ γεγονότα ποὺ δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ μεταφρασθοῦν εἰς συγκινήσεις. Τὸ μουσικὸν δρᾶμα λοιπὸν θὰ εἶνε κατ᾽ ἐξοχὴν ψυχολογικόν· ὡς ὑποκείμενόν του θὰ ἔχῃ «Τὸ Αἰώνιον Ἀνθρώπινον». Ἐν τούτοις ἐπιβάλλεται ἡ συνένωσις τῶν ὅρων μιᾶς σκηνικῆς δράσεως, ἡ περιγραφὴ καταστάσεων ὅπου τὰ *ἄτομα* συγκρούονται μὲ τὰ *γεγονότα*, ὅλα δὲ αὐτὰ εἶνε ζητήματα διανοήσεως. Τοὐλάχιστον πρέπει κανεὶς νὰ φροντίσῃ ἐπὶ τοῦ προκειμένου νὰ λάβῃ ὑπ᾽ ὄψει πρὸ πάντων εἰς τὰ ἄτομα ὅ,τι κοινὸν ἔχουν μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους· νὰ ἐπιζητήσῃ νὰ διαχωρίσῃ τὸν γενικὸν τύπον τοῦ ὁποίου αὐτὰ εἶνε μιὰ ἰδιαιτέρα πραγματοποίησις. Καθένα ἀπὸ αὐτὰ θὰ ἐκπροσωπήσῃ ἕνα κυριεῦον αἴσθημα, μιὰ χαρακτηριστικὴν ἄποψιν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως. Ὅσον ἀφορᾷ τὰ *γεγονότα*, ἀπὸ αὐτὰ θὰ παρεισάγωνται κατὰ τὸ δυνατὸν ὀλιγώτερα εἰς τὸ μουσικὸν δρᾶμα καὶ θὰ γίνωνται δεκτὰ μόνον ὅσα ἔχουν μιὰ συμβολικὴ ἀξία, δηλαδὴ ἐκεῖνα ποὺ ὑπὸ τὸ πρόσχημα ἑνὸς ἁπλοῦ γεγονότος ἀποτελοῦν τὴν διαφανῆ ἔκφρασιν ἑνὸς ψυχολογικοῦ νόμου.

Κατ᾽ αὐτὸν τὸν τρόπον τὸ μουσικὸν δρᾶμα θὰ εἶνε κατ᾽ *ἀνάγκην συμβολικὸν* ἢ *φιλοσοφικόν*. Ὄχι διότι ὁ

ποιητὴς πρέπει νὰ ἔχῃ ὡς ἀφετηρίαν ἀφῃρημένας συλλήψεις γιὰ νὰ προσπαθήσῃ νὰ τὴν ζωντανέψῃ κατασκευάζοντας σύμβολα ποὺ νὰ τὰς ἐξωτερικεύουν συγκεκριμένα. Ἡ μέθοδος αὐτὴ εἶνε πολὺ ἐπιτηδευμένη. Ὁ ποιητὴς εἶνε ὁ «δραματιστὴς» ὁ ὁποῖος ὑπὸ τὴν πραγματικότητα τὴν συγκεκριμένην μαντεύει τὴν ἀπόκρυφή της σημασία, τὸ σύμβολον ποὺ περικαλύπτει, τὴν μεταφυσικὴν ποὺ ἀποκαλύπτει. Ἐξορμᾷ ἀπὸ τὸν αἰσθητὸν κόσμον γιὰ νὰ μεταπέσῃ στὰς ἰδέας. Δὲν κατέρχεται ἀπὸ κούφους ἰδέας εἰς τὰ πράγματα μὲ τὴν ματαίαν ἐλπίδα νὰ ἀνοικοδομήσῃ τὸν κόσμον μὲ τὰ ὄνειρά του.

Ὁ Richard Wagner εἶχεν εἰς τέτοιον βαθμὸν τὴν συνείδησιν τῶν μεθόδων καὶ αὐτῆς τῆς φύσεως ἀκόμη τῆς τέχνης του, ὥστε τὸν κατηγόρησαν ὅτι ἦτο ἕνας θεωρητικὸς μόνον ποὺ ἀπέκρυπτε τὴν ἔνδειαν τῆς ἐμπνεύσεώς του κάτω ἀπὸ τὸν πλοῦτον τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς φιλοσοφίας του. Τὸ γεγονὸς ὅμως εἶνε ὅτι ὁ Wagner ἀντὶ νὰ δημιουργήσῃ τὰ ἔργα του ἀπὸ ἰδέας προσχεδιασμένας, δὲν μᾶς ἀπεκάλυψεν ἐξ ἐναντίας τὸ αἰσθητικόν του σύστημα παρὰ μὲ τὴν ἀνάλυσιν τῶν ἰδίων του ἔργων. Ἐδημιούργησε κατ᾽ ἀρχὰς καὶ κατόπιν ἐγνώρισε αὐτὸ ποὺ ἐδημιούργησε. Τὸ ἔργον, ὅπου φαίνεται ὅτι ἀκριβέστερα ἐφήρμοσε τὰς θεωρίας του, εἶνε ἀκριβῶς ἐκεῖνο ποὺ ἔγραψε μὲ περισσοτέραν ἐλευθερίαν. «Μπορεῖ κανείς, λέγει ὁ ἴδιος, νὰ ἐκτιμήσῃ τὸν *Tristan* κατὰ τοὺς πλέον αὐστηροὺς κανόνας ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὰ θεωρητικὰ δεδομένα, ὄχι διότι τοὺς διέπλασα κατὰ τὸ σύστημά μου—διότι τότε εἶχα λησμονήσει ριζικῶς κάθε

θεωρία—ἀλλὰ διότι τέλος πάντων τὴν στιγμὴν ἐκείνην εἶχα κατορθώσει νὰ κινοῦμαι μὲ τὴν πλέον κυρίαρχον ἀνεξαρτησίαν, ἐλεύθερος ἀπὸ κάθε θεωρητικὴν προκατάληψιν, εὐτυχὴς διότι ἠσθανόμην κατὰ τὴν σύνθεσιν, πόσον ὁ οἶστρος μου ἐπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ συστήματός μου». Μελετῶν λοιπὸν κανεὶς τὴν ἱστορίαν τῆς ζωῆς καὶ πρὸ πάντων τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Wagner θὰ ἀντιληφθῇ τὸν πανίσχυρον ρόλον τοῦ ἐνστίκτου καὶ τῆς διαισθήσεως εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς τέχνης του καὶ τῆς φιλοσοφίας του.

Ὁ **Richard Wagner** ἐγεννήθη εἰς τὴν Λειψίαν τὴν 22 Μαΐου 1813. Ὁ πατέρας του, ἀστυνομικὸς γραμματεύς, ἀπέθανε ἓξ μῆνας μετὰ τὴν γέννησίν του. Ὀλίγον ἀργότερα, ἡ μητέρα του συνῆψε δεύτερον γάμον εἰς τὴν Δρέσδην μὲ τὸν Λουδοβῖκον Geyer, ἠθοποιόν, δραματικὸν ποιητὴν καὶ ζωγράφον, ὁ ὁποῖος ἀπέθανε καὶ αὐτὸς τὸ 1820. Ὁ Wagner ἔκαμε λαμπρὰς κλασσικὰς σπουδάς, οἱ διδάσκαλοί του τὸν προώριζαν διὰ τὴν φιλολογίαν. Ἐστράφη κατ' ἀρχὰς πρὸς τὴν ποίησιν καὶ τὸ δρᾶμα, ἔπειτα εἰς τὴν μουσικήν. Τὸ 1883 ἔγραψε τὰς *Νηρηΐδας*, τὰς ὁποίας δὲν κατώρθωσε νὰ ἀνεβάσῃ εἰς τὸ θέατρον. Τὸ 1834 διωρίσθη ἀρχιμουσικὸς εἰς τὸ θέατρον τοῦ Μαγδεβούργου: συνθέτει τὸ *Liebesverbot* (*Ἀπαγορεύεται τὸ ἀγαπᾶν*), ἐλευθέραν διασκευὴν τοῦ *Μέτρον πρὸς μέτρον* τοῦ Σαίξπηρ, τὸ ὁποῖον παρεστάθη τὸ 1839 μὲ μετρίαν ἐπιτυχίαν. Νυμφεύεται τὴν ἠθοποιὸν Minna Planer. Μετὰ μικρὰν παραμονὴν εἰς τὸ θέατρον Königsberg, περνᾷ δυὸ χρόνια (1837-1839) ὡς διευθυντὴς ὀρχήστρας εἰς τὸ

θέατρον τῆς Ρίγας. Ἐκεῖ ἤρχισε τὴν σύνθεσιν τοῦ ἔργου του *Rienzi*.

Ἰδοὺ τὰ κυριώτερα συμβάντα τῆς νεότητος τοῦ Βάγνερ. Ἀρκεῖ νὰ τὰ ἀπαριθμήσῃ κανεὶς ἐν σπουδῇ, διότι ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει δὲν εἶνε αἱ λεπτομέρειαι τῆς ἐξωτερικῆς του ζωῆς, ἀλλὰ ἡ βραδεῖα καὶ πλουσία ἐξέλιξις τῆς ἐσωτερικῆς του ὑποστάσεως.

Ὁ Βάγνερ ὡρισμένως ὤφειλε κάτι εἰς τοὺς προγόνους του τοῦ ΙΖ' καὶ ΙΗ' αἰῶνος. Ἦσαν Σάξονες διδάσκαλοι, ποὺ προήρχοντο ἀπὸ τὸν λαὸν καὶ ἐζοῦσαν μαζί του, καθηγηταί, πάστορες, ὀργανίσται καὶ μουσικοδιδάσκαλοι συγχρόνως—παιδαγωγοὶ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως. Αὐτοὶ ἐκληροδότησαν εἰς τὸν Βάγνερ τὴν ἠθικοποιὸν ἐκείνην μέριμναν ποὺ ἀνευρίσκεται σ' ὅλα τὰ ἔργα του.

Ἀπὸ τὴν νεαράν του ἡλικίαν ἀκόμη ὁ Βάγνερ ὑπέστη πολλὰς καὶ ποικίλας ἐπιδράσεις. Ὁ πενθερός του ἤθελε νὰ τὸν κάμῃ ζωγράφον. Ἀλλὰ ἀπέκαμε «νὰ σχεδιάζῃ μάτια ἐπ' ἄπειρον». Πέριξ του ἔβλεπε μόνον ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου. Ἡ ἀδελφή του Ροζαλία ἀνέβηκε εἰς τὴν σκηνὴν εἰς ἡλικίαν 15 ἐτῶν, αἱ ἀδελφαί του Κλάρα καὶ Λουΐζα ἦσαν καὶ αὐταὶ ἠθοποιοί. Ὁ ἀδελφός του ἀφῆκε καὶ αὐτὸς τὴν σπουδὴν τῆς ἰατρικῆς γιὰ νὰ γίνῃ κωμικός· καὶ ἀπὸ τὰς δύο κόρας του ἡ μία, ἡ Ἰωάννα, ἔμελλε ἀργότερα νὰ τραγουδήσῃ ὑπέροχα τὴν *Ἐλισάβετ* τοῦ *Tannhäuser*. Ὁ Βάγνερ πολὺ γρήγορα ἐγνώρισε τὰ παρασκήνια. Δὲν εἶχεν ἄλλως καμμίαν κλίσιν γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ ὄνειρό του στὰς ἀρχὰς ἦτο

νὰ γράψῃ δράματα. Εἰς ἡλικίαν δέκα τριῶν ἐτῶν ἀφοῦ μετέφρασε τὰς πρώτας δώδεκα ᾠδὰς τῆς *Ὀδυσσείας* καὶ ἐνθουσιάσθη μὲ τὸν Σαίξπηρ, σχεδιάζει μιὰ τραγῳδία, ὅπου σαράντα δύο πρόσωπα ἀπέθνησκαν τὸ ἕνα κατόπιν τοῦ ἄλλου καὶ ἀκολούθως ἐνεφανίζοντο ὡς φαντάσματα, γιὰ νὰ μὴ μείνῃ πολὺ γρήγορα ἄδεια ἡ σκηνή. Ἡ μουσική του κλίσις ἐξεδηλώθη πολὺ ἀργά· καὶ ποτέ του δὲν κατώρθωσε ν' ἀποκτήσῃ δεξιοτεχνίαν σὲ κανένα ὄργανον. «Σ' ὅλη μου τὴ ζωή, ἔλεγε, δὲν κατώρθωσα νὰ μάθω νὰ παίζω πιάνο».

Ὁ Weber καὶ ὁ Beethoven τοῦ ἀπεκάλυψαν τὴν μουσικήν. Ἀπὸ τὸ 1817 ὁ Weber ἦτο ἀρχιμουσικὸς εἰς τὴν Ὄπερα τῆς Δρέσδης καὶ ὁ Λουδοβῖκος Geyer ἦτο ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐνθουσιώδεις θαυμαστάς του. Ἐπίσης καὶ ὁ νεαρὸς Βάγνερ. Ἀφοῦ παρευρέθη εἰς τὰς πρώτας παραστάσεις τοῦ *Freischütz* κατεκρεούργει κατόπιν εἰς τὸ πιάνο τὴν εἰσαγωγήν του. Εἴκοσι ἔτη ἀργότερα, ὅταν ἤκουσε τὸν *Freischütz* εἰς τὴν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ, εἶπε: «Ὢ ἐξαίσια πατρίδα μου Γερμανία, πόσο σ' ἀγαπῶ, πόσο σὲ λατρεύω, καὶ μόνον γιατὶ ὁ *Freischütz* ἐβγῆκε ἀπὸ τὸ ἔδαφός σου! Πόσο ἀγαπῶ τὸν Γερμανικὸν λαὸν ποὺ ἀγαπᾷ τὸν *Freischütz*, ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμη πιστεύει εἰς τὰ θαύματα τοῦ πλέον ἁπλοϊκοῦ θρύλου, ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμη ἂν καὶ ἠνδρώθη, αἰσθάνεται τοὺς μυστηριώδεις καὶ γλυκεῖς τρόμους ποὺ ἔκαμαν νὰ φρικιᾷ ἡ καρδιά του κατὰ τὰ νεανικὰ χρόνια του! Ὢ χαριτωμένη Γερμανικὴ ὀνειροπόλησις, ὦ ὀνειροπόλησις τῶν δασῶν, ὀνειροπόλησις τῆς βραδυᾶς τῶν ἄστρων, τῆς σε-

λήνης, τοῦ καμπαναριοῦ τοῦ χωριοῦ ποὺ σημαίνει τὸν ἑσπερινόν. Τί εὐτυχὴς ποὺ εἶνε ἐκεῖνος ποὺ μπορεῖ νὰ σᾶς ἐννοῇ καὶ νὰ σᾶς πιστεύῃ, νὰ σᾶς ὀνειρεύεται, νὰ ἐξυψώνεται μαζί σας!»

Τὸ 1827 ὁ Βάγνερ ἀκούει τὰς εἰς συναυλίας τοῦ Gewandhaus, τὰς συμφωνίας τοῦ Beethoven, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀποθάνει πρὸ ὀλίγου. Δοκιμάζει μιὰ βαθειὰ συγκίνηση. Καὶ ἀμέσως ἀρχίζει νὰ συνθέτῃ μιὰ σονάτα, ἕνα κουαρτέτο, μιὰ μεγάλη ἄρια, χωρὶς νὰ κατέχῃ τίποτε ἀπὸ τὴν ἁρμονίαν. Ἀντιλαμβάνεται τὴν ἄγνοιάν του καὶ παίρνει μερικὰ μαθήματα μ' ἕνα καθηγητήν, ὁ ὁποῖος πολὺ γρήγορα τὸν κάμνει νὰ ἀηδιάσῃ τὴν ξηρὰν σπουδὴν τῶν συγχορδιῶν. Ἀφήνει καὶ πάλιν τὴν θεωρίαν καὶ συνθέτει μιὰ ἐξωφρενικὴ εἰσαγωγή, ποὺ ἐξετελέσθη τὸ 1830, τῆς ὁποίας ὅμως δὲν ἔμεινε ἴχνος. Ἐπανέρχεται εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ τὴν περνᾷ ὁλόκληρον εἰς ἓξ μῆνας, καθὼς καὶ τὴν ἀντίστιξιν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Θεοδώρου Weinlig. Γράφει τότε μιὰ σονάτα, μιὰ πολωνέζα, μιὰ φαντασία γιὰ πιάνο, δύο εἰσαγωγάς, δύο συμφωνίας καὶ τέλος τὸ 1833 μιὰ ὄπερα, τὰς *Νηρηΐδας*, ποὺ δὲν παρεστάθησαν· μερικά της κομμάτια μόνον ἐδόθησαν εἰς συναυλίας. Τὸ θέμα τοῦ νεανικοῦ αὐτοῦ ἔργου προαναγγέλλει ἤδη τὸν *Lohengrin*. Ἡ Νηρηὶς Ἄδα μεταμορφώνεται εἰς ἄγαλμα, διότι ὁ θνητὸς Ἄρινδας εἶχε τὴν ἀδυναμίαν νὰ δείξῃ ἀμφιβολίαν μιὰ στιγμὴ γιὰ τὴν ἐρωμένην του.

Σκληρὰ ἦσαν τὰ χρόνια ποὺ πέρασε εἰς τὸ Magdeburg, εἰς τὸ Königsberg καὶ εἰς τὴν Ρίγαν. Τὸ ἐπάγγελμα τοῦ διευθυντοῦ ὀρχήστρας ἦτο δύσκολον καὶ ἀχά-

ριστον. Ὁ Βάγνερ ἐδοκίμασε συχνὰ κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην στενοχωρίας καὶ μάλιστα μετὰ τὸν γάμον του. Ζητεῖ νὰ εὕρῃ τὸν δρόμον του. Ἐνθουσιάζεται κατ' ἀρχὰς γιὰ τὰς ἐπαναστατικὰς ἰδέας τοῦ 1830 καὶ ἐφαρμόζοντας αὐτὰς στὴν τέχνη, κηρύττει τὸν πόλεμον ἐναντίον τῆς παραδόσεως, τῶν σχολαστικῶν λεπτολογιῶν καὶ παραδέχεται μόνον τὴν *ἐλευθέραν μελῳδίαν* τῶν Ἰταλῶν, τῆς ὁποίας τὸν τύπον εὑρίσκει εἰς τὴν *Νόρμα* τοῦ Bellini. «Τραγούδι, τραγούδι καὶ πάλιν τραγούδι, φωνάζει. Τί Γερμανοὶ ποὺ εἶσθε!» Ἀλλ' ἀντιλαμβάνεται ἴσως ὅτι προχωρεῖ πολὺ γιὰ τὸν θαυμασμόν του πρὸς τοὺς Ἰταλοὺς καὶ προσθέτει: «Πρέπει κανεὶς νὰ εἶνε συγχρονισμένος, νὰ εὕρῃ νέας μορφὰς ποὺ νὰ προσαρμόζωνται εἰς τὴν νέαν ἐποχήν, καὶ ὁ συνθέτης ποὺ θὰ κάμῃ αὐτὸ δὲν θὰ γράψῃ κατὰ τὴν Ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν, οὔτε κατὰ τὴν Γαλλικήν, ἀλλ' οὔτε καὶ κατὰ τὴν Γερμανικήν. Ὑπὸ τὸ κράτος τῶν ἰδεῶν αὐτῶν συνθέτει τὸ *Ἀπαγορεύεται τὸ ἀγαπᾶν*. Ἀναζητεῖ μάλιστα καὶ μίαν ὑπόθεσιν λυρικοῦ μελοδράματος. Ἀλλὰ σταματᾷ, ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἀποπλανᾶται μέσα εἰς τὸν δρόμον τῆς «εὐκόλου μουσικῆς». Τότε, κατὰ τὸ 1838 καταπιάνεται μὲ ἕνα ἔργον μεγάλης προσπαθείας, τὸν *Rienzi*, χωρὶς νὰ ἀπασχοληθῇ πότε θὰ τελειώσῃ, οὔτε ποῦ θὰ τὸ δώσῃ.

Ὁ *Rienzi* εἶνε ἕνα εἶδος ἡρωϊκοῦ καὶ ἀγνοῦ tribun ποὺ θέλει νὰ ἀπελευθερώσῃ τὸν ρωμαϊκὸν λαὸν ἀπὸ τὸν ζυγὸν τῶν εὐγενῶν καὶ ποὺ ὁ λαὸς αὐτὸς τὸν ἐγκαταλείπει ἀνάνδρως. Τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ Βάγνερ ὑφίσταται τὴν ἐπίδρασιν τῆς «ἱστορικῆς ὄπερας» ποὺ ἐθριάμ-

βευε στὸ Παρίσι. Ὁ *Γουλιέλμος Τέλλος* τοῦ Rossini ἐγράφη τὸ 1829, ἡ *Ἄλαλη* τοῦ Auber τὸ 1828, ὁ *Ροβέρτος Διάβολος* τοῦ Meyerbeer τὸ 1831 καὶ οἱ *Οὐγενότοι* τὸ 1836, ἡ *Ἑβραία* τοῦ Halévy τὸ 1835. Ὅπως εἶπε ἀργότερα, ἔβλεπε τὸ θέμα του τοῦ Rienzi «μέσα ἀπὸ τὸν φακὸν τῆς Μεγάλης Ὄπερας», δηλαδὴ ὡς ἕνα ἔργον πεντάπρακτον, μὲ πολυπρόσωπα σύνολα, μὲ ὕμνους, μὲ πομπώδεις ἀκολουθίας, μὲ στρατιωτικὰς σκηνάς, μὲ μπαλλέτα, μὲ μεγάλες ἄριες, μὲ μεγάλα ντουέτα, γραμμένα σὲ ὕφος συνεχῶς πομπῶδες καὶ ρητορικόν. Ὅσαι δήποτε καὶ ἂν εἶνε αἱ ἀδυναμίαι τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ποὺ ἀργότερα ἐχαρακτήριζε ὡς «νεανικόν του παράπτωμα», αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι πράγματι ὁ Βάγνερ εἶχε εἰλικρινῶς συναρπασθῆ ἀπὸ τὴν προσωπικότητα αὐτὴν τοῦ Rienzi «μὲ τὰς μεγάλας σκέψεις ποὺ συνωθοῦντο εἰς τὸ κεφάλι καὶ τὴν καρδιά του» καὶ τοῦ ὁποίου ἡ τραγικὴ μοῖρα «ἔκαμνε νὰ δονοῦνται ἀπὸ συμπάθειαν ὅλα τὰ νεῦρα του».

Μετὰ τὸν *Rienzi* ὁ Βάγνερ ἀφῆκε ὁριστικῶς τὸ ἱστορικὸν δρᾶμα (ἂν καὶ ἀργότερα ἐσκέφθη νὰ γράψῃ ἕνα *Manfred* καὶ ἕνα *Frédéric Barberousse*). Αὐτὸ δὲ διότι ἀντελήφθη ὅτι τὸ ἱστορικὸν δρᾶμα δὲν εἶνε φύσεως μουσικῆς. Ἂν προάγῃ τὴν ἔκφρασιν μεγάλων αἰσθημάτων «γνησίως ἀνθρωπίνων» παρουσιάζει ἐν τούτοις τὴν ἐξέλιξίν των μέσα σ' ἕνα πλαίσιον πολὺ ἰδιότυπον. Ἡ ζωὴ καὶ ἡ γραφικότης μιᾶς ἐποχῆς, τὰ ἤθη, αἱ προλήψεις μιᾶς ἐποχῆς καὶ ἑνὸς τόπου, ὅλα αὐτὰ δὲν ἠμποροῦν νὰ ἑρμηνευθοῦν μουσικῶς. Καὶ τότε, ἢ θὰ ἀφαιρέσῃ κανεὶς ὅλας αὐτὰς τὰς συγκυρίας καὶ τὸ καθαρῶς ἱστορικὸν

ἐνδιαφέρον θὰ ἐκλείψῃ ἢ θὰ παραφορτώσῃ τὴν παρτισιὸν μὲ ἀτέλειωτα ἀφηγήματα, ποὺ δὲν θὰ ἔχουν κανένα καθαρῶς μουσικὸν ἐνδιαφέρον.

Μία νέα περίοδος ἀνοίγει εἰς τὴν ζωὴν τοῦ Βάγνερ τὸ 1839. Ἐκδιωχθεὶς ἀπὸ τὴν Ρίγαν κατόπιν τῶν ραδιουργιῶν ἑνὸς ἀντιπάλου του, διευθύνεται εἰς τὴν Γαλλίαν, φέρων μαζί του καὶ τὸ σχέδιον τοῦ *Rienzi*, τὸν ὁποῖον ἤλπιζε πολὺ ὅτι θὰ κατώρθωνε νὰ δώσῃ εἰς τὴν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ.

Φθάνει στὸ Παρίσι, χωρὶς χρήματα, μὲ τὴν γυναῖκα του Minna καὶ ἕνα ὡραῖο σκύλο. Ὁ Meyerbeer τοῦ δίδει συστατικά, τὸν παρουσιάζει, τὸν προστατεύει. Ὁ Βάγνερ συνθέτει ρωμάντσες γιὰ τὰ σαλόνια, ποὺ δὲν γίνονται καταληπταί. Θέλει νὰ δώσῃ τὸ *Ἀπαγορεύεται τὸ ἀγαπᾶν* εἰς τὸ Θέατρον τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ τὸ θέατρον ἀκριβῶς τότε χρεωκοπεῖ (1840). Προσφέρεται νὰ γράψῃ τὴν μουσικὴν ἑνὸς βωδβὶλ τοῦ *Dumanoir*, τῆς *Descente de la Courtille*, ἀλλ' οὔτε κὰν τὴν πρόχειρη αὐτὴν ἐργασίαν τοῦ ἐμπιστεύονται. Παρουσιάζει εἰς τὸν διευθυντὴν τῆς Ὄπερα τὸ σενάριο τοῦ *Ἱπταμένου Ὁλλανδοῦ*. Ὁ διευθυντὴς κατενθουσιάζεται μὲ τὴν ὑπόθεσιν καὶ ἀγοράζει γιὰ 500 φράγκα τὸ δικαίωμα νὰ τὴν μελοποιήσῃ ἀπὸ ἄλλον. Τὸ 1841 σὲ μιὰ συναυλία ποὺ εἶχε ὀργανώσει ὁ ἐκδότης Schlesinger ἐκτελεῖται ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ *Χριστοφόρου Κολόμβου*, ἡ ὀρχήστρα ὅμως εἶνε κακὴ καὶ τὸ κοινὸν μένει ἀδιάφορον. Καὶ τότε ἀρχίζει ἡ μαύρη δυστυχία. Ὁ Βάγνερ δέχεται γιὰ νὰ ζήσῃ καὶ τὶς πιὸ πενιχρότατες ἐργασίες. Διασκευάζει τὶς ὄπερες τοῦ συρ-

μοῦ γιὰ φλάουτο, γιὰ κλαρινέττο, γιὰ κορνὲ-πιστόν. Διορθώνει μουσικὰ δοκίμια, ἀναλαμβάνει συνεργασίας, ἀπὸ τὶς πιὸ ἀχάριστες, γιὰ ἐπιθεωρήσεις γαλλικὰς καὶ ξένας.

Πολὺ γρήγορα ἀηδιάζει τὸ Παρίσι καὶ τὸν ἐρασιτεχνισμόν του. Ἡ μόνη του παρηγορία εἶνε νὰ ἀκούσῃ εἰς τὸ Ὠδεῖον τὰς *Συμφωνίας* τοῦ Beethoven καὶ ἰδιαιτέρως τὴν *Συμφωνίαν μὲ χορῳδίαν*, ποὺ διηύθυνεν ὁ Habeneck. Ἰδέες γόνιμες πλημμυροῦν τὸ κεφάλι του. «Ἂν συνέθετα μιὰ ὄπερα, κατὰ τὸ αἴσθημά μου, γράφει, θὰ ἔτρεπεν εἰς φυγὴν τὸ κοινόν, διότι δὲν θὰ εἶχε οὔτε ἄριες, οὔτε ντουέτα, οὔτε τρίο, οὔτε κανένα ἀπὸ τὰ κομμάτια αὐτὰ ποὺ ράβουν μαζὶ σήμερα καλὰ ἢ κακὰ γιὰ νὰ κάμουν μιὰ ὄπερα. Αὐτὸ ποὺ θὰ ἔκαμνα δὲν θὰ ὑπῆρχε οὔτε ἀοιδὸς νὰ τὸ τραγουδήσῃ οὔτε κοινὸν νὰ τὸ ἀκούσῃ». Καὶ ξαναρχίζει νὰ συνθέτῃ. Τὸν χειμῶνα 1839-1840 γράφει τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ *Faust*, ἔπειτα τελειώνει τὸν *Rienzi* καὶ στέλλει τὴν παρτισιὸν στὴ Δρέσδη, ὅπου ἐλπίζει ὅτι θὰ κατορθώσῃ νὰ δοθῇ τὸ ἔργον του. Τὸ 1841 σὲ ἑπτὰ ἑβδομάδες τελειώνει εἰς τὸ Meudon τὸ μουσικὸ σχεδιάγραμμα τοῦ *Φαντάσματος τοῦ πλοίου* καὶ συγχρόνως πληροφορεῖται ὅτι ὁ *Rienzi* πρόκειται νὰ δοθῇ στὴ Δρέσδη. Ἀναχωρεῖ ἀπὸ τὸ Παρίσι τὴν 7 Ἀπριλίου 1842 καὶ φθάνει διὰ ξηρᾶς εἰς τὴν Γερμανίαν (εἶχε ἔλθει στὴ Γαλλία διὰ θαλάσσης). «Γιὰ πρώτη φορὰ εἶδα τὸ Ρῆνο, γράφει, καὶ μὲ τὰ μάτια γεμᾶτα ἀπὸ δάκρυα, ἐγὼ ὁ πτωχὸς καλλιτέχνης ὡρκίσθηκα αἰωνία πίστη στὴν πατρίδα μου, τὴ Γερμανία».

Τὴν 20 Ὀκτωβρίου 1842 ὁ *Rienzi* ἐδόθη στὴ Δρέσδη

μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν. Τὴν 2 Ἰανουαρίου 1843 τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου* ἔγινε δεκτὸν μὲ τὴν ἰδίαν εὔνοιαν, τοὐλάχιστον κατὰ τὸ φαινόμενον· διότι, κατ' οὐσίαν, τὸ κοινὸν δὲν εἶχεν ἐμβαθύνει εἰς τὸ πνεῦμα τοῦ νέου μουσικοῦ δράματος. Ὁ Βάγνερ διωρίσθη ἀρχιμουσικὸς τῆς Ὄπερας τῆς Δρέσδης μὲ 1500 τάληρα τὸ ἔτος.

Ὁ θρῦλος τοῦ *Φαντάσματος τοῦ πλοίου* ἢ τοῦ *Ἰπταμένου Ὁλλανδοῦ* ἔχει τὴν προέλευσίν του ἀπὸ τὴν λαϊκὴν ἐκείνην πεποίθησιν ὅτι τὰ πλοῖα ποὺ ναυαγοῦν «βρυκολακιάζουν». Διεμορφώθη στὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΖ' αἰῶνος καὶ ἐξέλιπε στὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΘ'. Ὁ Heine τὸν ξαναζωντάνεψε σ' ἕνα φανταστικὸν διήγημα, τὸ ὁποῖον ὁ Βάγνερ εἶχε ἀναγνώσει τὸ 1834. Ὁ Heine διηγεῖται ὅτι μιὰ μέρα ἕνας ἀτρόμητος ναυτικός, ὁ Ἰπτάμενος Ὁλλανδός, ὡρκίσθηκε στὸ πεῖσμα τῶν δαιμόνων ὅτι θὰ παρέκαμπτε ἕνα ἀκρωτήριον παρὰ τὴν θύελλαν, ἔστω καὶ ἂν ἐπρόκειτο νὰ κόβῃ βόλτες μέχρι τῆς δευτέρας παρουσίας. Ὁ δαίμων τὸ ἐπῆρε τοῖς μετρητοῖς. Μιὰ μόνη ἐλπὶς σωτηρίας τοῦ ἐδόθη. Κάθε ἑπτὰ χρόνια θὰ ἀποβιβάζεται στὴν ξηρά, θὰ νυμφεύεται καὶ ἂν ἤθελεν εὕρῃ γυναῖκα πιστὴν θὰ ἐλευθερώνετο. Ἐὰν ὄχι θὰ ξανάρχιζε τὸ αἰώνιο ταξίδι του. Εἰς τὸ τέλος τῶν ἑπτὰ χρόνων ὁ Ὁλλανδὸς ἀποβιβάζεται, ἀλλὰ καμμιὰ δὲν τὸν θέλει. Μιὰ νέα, ποὺ ἐμάντευσε τὴν θλιβεράν του τύχην, τὸν εὐσπλαχνίζεται, τοῦ ἐξομολογεῖται τὸν ἔρωτά της καὶ τοῦ ὁρκίζεται νὰ μείνῃ πιστὴ μέχρι θανάτου. Ὁ Ὁλλανδὸς ὅμως τὴν ἀπωθεῖ καὶ φεύγει. Τότε γιὰ νὰ ἐκπληρώσῃ τὸ τάξιμό της καὶ γιὰ νὰ μείνῃ πιστὴ σ' ἐκεῖνον ποὺ ἀγαπᾷ μέχρι θανάτου, ἡ

νέα ρίπτεται στὴ θάλασσα. Τὴν ἰδίαν στιγμὴν τὸ φάντασμα τοῦ πλοίου ναυαγεῖ καὶ ὁ Ὁλλανδὸς σώζεται.

Κατὰ τὸ τὸ ταξίδι του διὰ θαλάσσης ἀπὸ τῆς Ρίγας εἰς τὸ Λονδῖνον μιὰ τρικυμιώδη ἡμέρα, ὁ Βάγνερ θυμήθηκε τὸν παλαιὸν θρῦλον καὶ ἔκτοτε δὲν ἔπαυσε νὰ σκέπτεται γι' αὐτόν. Ὅταν ἔφθασε στὸ Παρίσι συνηρμολόγησε τὸ δρᾶμα του, τὸ ὁποῖον ἐξελίσσεται μεταξὺ τεσσάρων προσώπων, τοῦ Ὁλλανδοῦ καὶ τῆς Σέντα, τοῦ Δάλανδ, τοῦ πατέρα τῆς Σέντα, καὶ τοῦ Ἔρικ, τοῦ μνηστῆρος της. Δὲν ὑπάρχει ἁπλουστέρα ὑπόθεσις. Κανένα ἀνωφελὲς ἐπεισόδιον δὲν ἔρχεται νὰ περιπλέξῃ τὴν δρᾶσιν, ἡ ὁποία εἶνε καθαρῶς ἐσωτερική. Ὁ Βάγνερ ἀρχίζει νὰ πραγματοποιῇ τὸ ποιητικόν του ἰδεῶδες.

Ἐκεῖνο ποὺ προξενεῖ ἀμέσως ἐντύπωσιν εἶνε ὁ ρωμαντικὸς χαρακτὴρ τοῦ ἔργου. Ὁ Βάγνερ ξαναζωντανεύει, μὲ δύναμιν ποὺ δὲν εἶχεν οὔτε ὁ Weber οὔτε κανεὶς ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς ποιητὰς τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνος, τὸ ἐθνικὸν παρελθὸν καὶ τοὺς πιὸ μακρυνοὺς θρύλους του. Ἔχει τὸ αἴσθημα στοιχειωδῶν δυνάμεων τῆς φύσεως ποὺ ἐμψυχώνει καὶ γεμίζει ἀπὸ πνεύματα καὶ ἀπὸ φαντάσματα. Ὅπως ὁ *Freischütz* ἦτο τὸ ποίημα τοῦ δάσους, τὸ *πλοῖον* εἶνε τὸ ποίημα τοῦ Ὠκεανοῦ. Μὲ τὰ κόκκινά του πανιά, τὸ μαῦρο κατάρτι του, τὸ πλήρωμά του ἀπὸ φαντάσματα, μέσα στὴν τρικυμία τὸ καταραμένο καράβι συμβολίζει θαυμάσια τοὺς θρησκευτικοὺς τρόμους τοῦ λαοῦ κατέναντι τῆς θαλάσσης.

Ἀλλ' ἐκεῖνο ποὺ λείπει συχνὰ εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ρωμαντικῶν δραμάτων εἶνε ἡ ἐσωτερικὴ ζωή. Τοιουτο-

τρόπως εἰς τὸν Freischütz ὁ διάκοσμος καὶ τὸ ἐξωτερικὸν δρᾶμα, ἢ ἡ νατουραλιστικὴ ὀνειροπόλησις, ὅπως λέγει ὁ Lichtenberger, παίρνουν πολὺν τόπον εἰς βάρος τῆς ψυχολογίας. Ἐξ ἐναντίας οἱ ἥρωες τοῦ Βάγνερ δὲν εἶνε ἁπλᾶ θεατρικὰ πρόσωπα, κακῶς σχεδιογραφημένα ἐπάνω εἰς τὸ λαμπρὸν βάθος τοῦ διακόσμου καὶ τῆς δράσεως. Εἶνε ἄνθρωποι μὲ χαρακτῆρα, μὲ πάθη, ἄνθρωποι ποὺ μᾶς συγκινοῦν. Εἶνε ἀληθὲς ὅτι εἰς τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου* αἱ φυσιογνωμίαι δὲν εἶνε ἀκόμη ἀρκετὰ διαυγεῖς, καὶ οἱ χαρακτῆρες παραμένουν κάποτε αἰνιγματικοί· τὸ αἰσθηματικὸν δρᾶμα κατέχει πάντοτε τὸ πρῶτον ἐπίπεδον.

Ἤδη εἰς τὴν πρώτην αὐτὴν ἀπόπειραν τῆς Βαγνερικῆς τέχνης βλέπει κανεὶς νὰ ξεχωρίζῃ τὸ σύμβολον. Παρόμοιος μὲ τὸν Ὀδυσσέα ἢ τὸν Περιπλανώμενον Ἰουδαῖον, ὁ Ὁλλανδὸς τιμωρεῖται διότι πέραν τοῦ δέοντος ἐζήτησε νὰ ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὴν πατρίδα του. Τὴν δυστυχίαν του προκαλεῖ τὸ τυχοδιωκτικόν του πνεῦμα. Πρέπει νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν οἰκογενειακήν του ἑστίαν, ἢ καλύτερα νὰ εὕρῃ τὴν ἑστίαν αὐτὴν ἀκόμη καὶ εἰς τὰς σφαίρας τοῦ ἰδανικοῦ. Ὅλοι οἱ ἥρωες τοῦ Βάγνερ θὰ ζητοῦν τοιουτοτρόπως τὸν δρόμον τῆς πραγματικῆς εὐτυχίας, τὸ νόημα τῆς ζωῆς, τὸν δρόμον τῆς σωτηρίας. Καὶ θὰ ὑπάρξῃ πάντοτε εἰς αὐτὰ τὰ δράματα ἕνας σωτήρ, μιὰ ἀπολύτρωσις μὲ τὸν ἔρωτα, τὸν οἶκτον, ἢ τὴν αὐτοθυσίαν. Εἰς τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου* ὅμως τὸ πρόβλημα τοῦ *ἐξιλασμοῦ* τίθεται κατὰ τρόπον σκοτεινόν.

Ἀπὸ καθαρῶς μουσικῆς ἀπόψεως τὸ *Φάντασμα τοῦ*

πλοίου σημειώνει τὸ διαζύγιον τοῦ Βάγνερ μὲ τὰς παλαιὰς μορφὰς τῆς ὄπερας· δὲν ὑπάρχουν πλέον κομμάτια χωρισμένα τὰ μὲν ἀπὸ τὰ δὲ καὶ ξαναρραμμένα καλὰ ἢ κακά—σὰν ἀληθινὸ φόρεμα Ἀρλεκίνου χωρὶς εἰρμὸν καὶ συνέχειαν. Τὸ μουσικὸν δρᾶμα ἀποβαίνει μιὰ συμφωνία κατεσκευασμένη ἐπάνω σ' ἕνα ἢ περισσότερα θέματα ποὺ ἔχουν μιὰ ποιητικὴ ἢ δραματικὴ σημασία, τὰ *Leitmotive*. Ἀντὶ νὰ βάζῃ τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο μοτίβα πάντοτε νέα καὶ πάντοτε διαφορετικά, ὁ συνθέτης θὰ ἀναπτύξῃ λίγες μόνον ἰδέες στενὰ συνδεδεμένες μεταξύ των μὲ τοὺς δεσμοὺς τῆς πολυφωνίας. «Θυμοῦμαι πολὺ καλά, λέγει ὁ Wagner εἰς τὰς *Ἀνακοινώσεις πρὸς τοὺς φίλους του*, ὅτι πρὶν ἀκόμη προβῶ εἰς τὴν πραγματοποίησιν τοῦ *Φαντάσματος τοῦ πλοίου* συνέθετα τὸ κείμενον καὶ τὴν μελῳδίαν τῆς *Μπαλλάντ τῆς Σέντα*, εἰς τὴν δευτέραν πρᾶξιν. Χωρὶς νὰ τὸ αἰσθάνωμαι ἐγκατέσπειρα στὸ κομμάτι αὐτὸ τὰ θεματικὰ σπέρματα ὁλοκλήρου τῆς παρτισιόν. Ἦτο ἡ συμπυκνωμένη εἰκὼν ὁλοκλήρου τοῦ δράματος ὅπως ἐσχεδιάζετο εἰς τὸ μυαλό μου... Ὅταν τέλος προχωροῦσα εἰς τὴν σύνθεσιν, ἡ θεματικὴ εἰκὼν ποὺ εἶχα σχεδιάσει ἐξηπλώνετο μόνη της σὰν μιὰ διακλάδωσις ἐπάνω σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργον. Χωρὶς ἀκριβῶς νὰ τὸ θελήσω μοῦ ἔφθανε νὰ ἀναπτύξω, κατὰ μιὰ ἔννοια σύμφωνον μὲ τὴν φύσιν των, τὰ διάφορα θέματα ποὺ περιεῖχεν ἡ Μπαλλάντ, γιὰ νὰ ἔχω ἐμπρός μου ὑπὸ μορφὴν θεματικῶν οἰκοδομῶν, πολὺ χαρακτηριστικῶν, τὴν μουσικὴν εἰκόνα τῶν κυριωτέρων λυρικῶν καταστάσεων τοῦ ἔργου».

Τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου* ἦτο μιὰ ἐπιτυχία, κατὰ τὸ

ἥμισυ μόνον. Μετὰ τὸν θρίαμβον τῆς πρώτης βραδυᾶς ὁ τύπος ἐφάνη δυσμενὴς καὶ τὸ κοινὸν ποὺ παρηκολούθησε τὰς ἀκολούθους παραστάσεις ἔδειξε δυσπιστίαν. Ἐζητήθη ἡ ἐπανάληψις τοῦ *Rienzi* καὶ τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου* ἐχάθηκε ἀπὸ τὰ θεατρικὰ προγράμματα.

Ὁ Βάγνερ ἤρχισε τότε τὴν σύνθεσιν τοῦ *Tannhauser*. Ὁ Tannhauser εἶνε πραγματικὸν πρόσωπον, ἕνας *Minnesaenger* τοῦ ΙΓ΄ αἰῶνος. Ἕνα παλαιὸν λαϊκὸν lied ἀναφέρει ὅτι ἀνέβηκε ἐπάνω στὸ βουνὸ τῆς Ἀφροδίτης (Venusberg), ὅπου ἐπὶ ἕνα ἔτος ἡ θεὰ τὸν ἐκράτησεν εἰς τὴν ἀγάπην της. Ἀλλὰ τὸν κατέλαβεν ἡ τύψις καὶ ἐπεκαλέσθη τὴν βοήθειαν τῆς Παναγίας· ἀφῆκε τότε τὸ βουνὸ καὶ ἐπῆγε νὰ ζητήσῃ συγχώρησιν ἀπὸ τὸν Πάπαν.

Ὁ Πάπας ἐκράτει εἰς χεῖρας ράβδον ἀπὸ ἕνα ξερὸ κλαδί. «Ὅταν ἡ ράβδος αὐτὴ θὰ βγάλῃ φύλλα, εἶπε, ὁ Θεὸς θὰ σὲ συγχωρήσῃ». Ὁ ἱππότης ἔφυγε ἀπὸ τὴν πόλιν λυπημένος καὶ μὲ βαρειὰ τὴν καρδιά... Καὶ ξαναγύρισε στὸ βουνὸ γιὰ πάντα καὶ αἰώνια. «Ξανάρχομαι στὴν Ἀφροδίτη, τὴν ἀγαπημένη μου, ὅπου αὐτὸς ὁ Θεὸς μὲ στέλλει». Καὶ ὅταν ἦλθε ἡ τρίτη ἡμέρα, ἡ ράβδος ἤρχισε νὰ πρασινίζῃ. Τότε ὁ Πάπας ἔστειλε παντοῦ νὰ μάθῃ ποῦ πῆγε ὁ Tannhâuser. Ἀλλ' αὐτὸς εἶχε ξαναγυρίσει στὸ βουνὸ κοντὰ στὴ βασίλισσα τῆς καρδιᾶς του. Γι' αὐτὸ ὁ Πάπας Οὐρβανὸς θὰ μείνῃ καταδικασμένος γιὰ πάντα».

Ὁ Βάγνερ συνδυάζει τὸ θέμα αὐτὸ μὲ τὸν περίφημον θρῦλον τοῦ ποιητικοῦ ἀγῶνος τῆς *Wartburg*. Σ' ἕνα μέτριο ποίημα τοῦ ΙΓ΄ αἰῶνος εὑρίσκεται ἡ ἀφήγησις τοῦ παραδόξου αὐτοῦ ἀγῶνος ὅπου ὁ ἡττημένος ἔπρεπε νὰ χάσῃ τὴν ζωήν του ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ δημίου. Ὁ Βάγνερ προσωποποιεῖ μὲ τὸν Tannhâuser τὸν δυστυχῆ *Minnesaenger* εἰς τὸν ἀγῶνα τῆς Wartburg καὶ ἐπινοεῖ τὸ πρόσωπον τῆς *Ἐλισάβετ* ποὺ θὰ σώσῃ τὸν Tannhauser.

Ἀφοσιώνεται εἰς τὴν ἐργασίαν μὲ πυρετώδη ἀνυπομονησίαν· αἰσθάνεται ὅτι πρόκειται νὰ δημιουργηθῇ ἕνα ἀριστούργημα, καὶ φοβεῖται μήπως πεθάνῃ πρὶν τὸ τελειώσῃ. Τέλος τὸ 1845 ἡ παρτισιὸν εἶνε ἕτοιμη. (Τὴν ἐτροποποίησε κατὰ τὸ 1847 καὶ κατὰ τὸ 1861).

Μεταξὺ τοῦ *Tannhäuser* καὶ τοῦ *Φαντάσματος τοῦ πλοίου* ὑπάρχουν προφανεῖς ἀναλογίαι. Εὑρισκόμεθα ἐμπρὸς εἰς τὸν ἴδιον ρωμαντικὸν διάκοσμον καὶ ἡ ἰδέα τοῦ ἐξιλασμοῦ διὰ τοῦ ἔρωτος κυριαρχεῖ εἰς ὅλον τὸ ἔργον. Ἡ Ἀφροδίτη δὲν ἀντιπροσωπεύει μόνον τὸν ἔρωτα, ἀλλὰ τὴν ἐπίγειον εὐτυχίαν σ' ὅλας της τὰς μορφάς, τὴν ἐπιτυχίαν σ' αὐτὸν τὸν κόσμον καὶ τὴν ἐνεργητικότητα ποὺ ὁδηγεῖ πρὸς αὐτὴν τὴν ἐπιτυχίαν. Ἡ ἀληθινὴ ὅμως εὐτυχία δὲν ἔγκειται εἰς αὐτά. Ἡ σωτηρία εὑρίσκεται εἰς τὴν ἀπάρνησιν, τῆς ὁποίας τὸ παράδειγμα δίδει ἡ *Ἐλισάβετ* εἰς τὸν *Tannhauser*, διότι αὐτὴ τὸν ἀγαπᾶ καὶ ἀγαπᾶται ἐπίσης καὶ τὸν ἀπαρνεῖται γιὰ νὰ τὸν σώσῃ.

Εἰς τὸν *Tannhauser* ἡ δρᾶσις εἶνε πολὺ περισσότερον γραφικὴ καὶ δραματικὴ παρὰ εἰς τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου*, τὰ πρόσωπα εἶνε περισσότερον ζωντανὰ καὶ χαρακτηρισμένα, καὶ τὸ ἐσωτερικὸν δρᾶμα ἀναπτύσσεται κατὰ τρόπον πλέον ἄνετον.

Ἡ μουσικὴ σύνθεσις τοῦ *Tannhauser* τείνει πρὸς τὴν συνθετικὴν ἐκείνην ἑνότητα, ἡ ὁποία ἐξεδηλώνετο ἤδη εἰς ἀνώτερον βαθμὸν εἰς τὸ *Φάντασμα τοῦ πλοίου*. Ἀλλ' ὁ Βάγνερ δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀποκτήσει ὡς πρὸς τὰς μεθόδους τῆς παλαιᾶς ὄπερας τὴν πλήρη ἀνεξαρτησίαν, τὴν ὁποίαν θὰ ἐπιδείξῃ ὀλίγον ἀργότερα. Ἂν ἐννοῇ νὰ ἀκολουθήσῃ τὸ δρᾶμα βῆμα πρὸς βῆμα, εὑρίσκονται ἐν τούτοις εἰς αὐτὸ ἀκόμη σημεῖα, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ δρᾶσις σταματᾷ, προφανῶς γιὰ ν' ἀφήσῃ θέση στὸ τραγούδι, εἰς τὰ ντουέτα, εἰς τὰ σύνολα. Οἱ ἀριές του, εἶνε βέβαιον, δὲν ἔχουν τὴν ἰταλικὴν διαμόρφωσιν. Παίρνουν ὄψιν καθαρῶς βαγνερικήν. Εἶνε πάντοτε σχεδὸν φράσεις ἐκτενεῖς, χωρὶς συμμετρικότητα, μὲ πολὺ ἐλεύθερες μετατροπίες καὶ πολὺ συχνές, ἀλλὰ πολὺ σαφῶς διαφαινομένας, καὶ γενικῶς μὲ μελῳδικὰ διαστήματα μακρῶν ἀξιῶν. Ἡ ἁρμονία μένει συχνὰ πολὺ ἁπλῆ. Αἱ καινοτομίαι, αἱ τολμηρότητες, ὁ χρωματισμὸς ἀναφαίνονται κατὰ διαστήματα, λόγου χάριν εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Venusberg. Τὸ leitmotiv παίρνει συνεχῶς περισσότερον ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ χωρὶς νὰ προκαλῇ συνδυασμοὺς πολὺ ἀνεπτυγμένους, χωρὶς νὰ σχηματίζῃ ὅλον τὸν σκελετὸν τοῦ ἔργου. Ἡ πολυφωνία εἶνε σχεδὸν ἀνύπαρκτος. Μερικὰ ἴχνη ἰταλιανισμοῦ ἐναπομένουν ἀκόμη εἰς τὸ ἀνάμικτον αὐτὸ ἔργον, τοῦ ὁποίου ὅμως πολλαὶ σελίδες εἶνε ἀπὸ τὰς ποιητικωτέρας ποὺ ἔγραψε ποτὲ ὁ Βάγνερ.

Ὁ *Lohengrin* ἀκολουθεῖ ἀμέσως τὸν *Tannhauser*. Τὸ λιμπρέττο ἐγράφη κατὰ τὸ 1845 καὶ ὁλόκληρος ἡ μουσικὴ σ' ἕνα ἔτος. Ἡ πρώτη παράστασις ἐπρόκειτο

νὰ δοθῇ τὸ 1850 εἰς τὴν Βαϊμάρην ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Liszt.

Κατὰ τὸν Βάγνερ ὁ *Lohengrin* ἀναπαριστᾷ «τὴν πλέον τραγικὴν ἄποψιν τῆς ἐποχῆς μας», τὴν ἀθεράπευτον παρεξήγησιν ποὺ χωρίζει τὰς ἐκλεκτὰς ψυχὰς ἀπὸ τὰ σκοτεινὰ πλήθη πρὸς τὰ ὁποῖα ὠθοῦνται μὲ ὁρμὴν ἀκατανικήτου ἀγάπης. Ὁ Lohengrin εἶνε αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ Βάγνερ, ποὺ αἰσθάνεται τὸν ἑαυτόν του μόνον καὶ ἀνίσχυρον, μέσα εἰς τὴν σύγχρονον κοινωνίαν, τὴν ἐχθρικὴν καὶ χωρὶς νοημοσύνην. Ὁ Βάγνερ ὑποφέρει ἀπὸ τὴν ἀπομόνωσιν αὐτήν. Ζητεῖ νὰ μὴ συζητοῦν μαζί του, θέλει νὰ τὸν ἀγαποῦν χωρὶς νὰ τὸν ἐρωτοῦν ἀπὸ ποῦ ἔρχεται, τί θέλει, πῶς ὀνομάζεται καὶ ποιοὶ εἶνε οἱ τίτλοι του. Νὰ ἀγαπᾷ κανεὶς καὶ νὰ πιστεύῃ, χωρὶς νὰ ζητῇ νὰ μάθῃ, αὐτὸ εἶνε τὸ μυστικὸν τῆς εὐτυχίας γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ γιὰ τὸν ἑαυτόν του. Ὁ Βάγνερ ὅμως δὲν ἀγαπᾶται καὶ ξαναεπιστρέφει εἰς τὴν μόνωσίν του. Ἡ Ἔλσα εἶνε «τὸ πνεῦμα τοῦ λαοῦ». Εἶνε ἁπλοϊκή, αὐθόρμητος, γεμάτη ἀγάπην. Ἀλλ' ὅπως καὶ ὁ Lohengrin ποὺ «γνωρίζει» στρέφεται πρὸς τὸν ἔρωτα. Ἡ Ἔλσα ποὺ «ἀγαπᾷ» στρέφεται πρὸς τὴν ἐπιστήμην, καὶ τὸ μοιραῖον της σφάλμα, τὸ ἀναπόφευκτον, τὴν κάμνει νὰ καταστραφῇ. Ἴσως ἡ δυστυχία τῶν δύο αὐτῶν ὄντων νὰ προέρχεται ἐκ τοῦ ὅτι ὁ Lohengrin εἶνε ἕνας σοφός, ἕνας ὑπερήφανος, ἀντὶ νὰ εἶνε ἁπλοῦς, ἕνα ὄν τῶν ἐνστίκτων, ὅπως ὁ Siegfried καὶ ὁ Parsifal. Μόνον ὁ ἀνίδεος εἶνε εὐτυχὴς καὶ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν ἀνήκει εἰς τοὺς ἁπλοϊκούς.

Εἰς τὴν ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐγράφη ὁ *Lohen-*

grin, ὁ Βάγνερ ἠσθάνθη ἴσως πικρότερα τὴν ἠθικήν του ἀπομόνωσιν. Ἐταλαιπωρεῖτο συγχρόνως ἀπὸ πολλὰ πράγματα: ἀπὸ τὴν ἀδικίαν τῶν κριτικῶν, οἱ ὁποῖοι τὸν ἐχαρακτήριζαν ὡς τσαρλατάνον, ἀπὸ τὴν ἐχθρότητα τῶν «εἰδημόνων» ποὺ ἐμαίνοντο γιὰ κάθε καινοτομία, ἀπὸ τὰς κακὰς διαθέσεις τοῦ ἐπιμελητοῦ τοῦ βασιλικοῦ θεάτρου, τοῦ βαρώνου Lüttichau, ὁ ὁποῖος ἀφορμὴν ἤθελε γιὰ νὰ ἐναντιώνεται σὲ κάθε μεταρρυθμιστικὴ προσπάθειά του εἰς τὸ θέατρον τῆς Δρέσδης, τέλος ἀπὸ τὴν ἀδυσώπητον ἀντιζηλίαν τοῦ Meyerbeer, ὁ ὁποῖος τοῦ ἔφρασσε τὸν δρόμον τοῦ Βερολίνου καὶ τὸν ἠμπόδιζε νὰ παίζῃ ἐκεῖ τὰ ἔργα του. Ἡ ἀπαισιοδοξία τοῦ Βάγνερ ἐντείνεται· κατηγορεῖ ὁλόκληρη τὴν κοινωνία· υἱοθετεῖ τὰς ἐπαναστατικὰς ἰδέας, αἱ ὁποῖαι ἐξ αἰτίας τοῦ κινήματος τοῦ 1848 διεδίδοντο ἀπὸ τὴν Γαλλίαν εἰς ὅλην τὴν Γερμανίαν. Γίνεται ὀπαδὸς τοῦ σοσιαλιστικοῦ κόμματος. Μετέχει σὲ μιὰ στάσι. Καὶ γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὴν καταδίκη του ἀναγκάζεται νὰ φύγῃ στὴν Ἑλβετία· καὶ καταφεύγει στὴ Ζυρίχη.

Ἐκεῖ ἀφήνει πλέον τὴν πολιτικήν· ἀφοσιώνεται καὶ πάλιν στὴν τέχνη του. Οἱ φίλοι καὶ οἱ θαυμασταί του τὸν ὑποστηρίζουν διὰ τὰ πρὸς τὸ ζῆν. Περισυλλέγεται καὶ προβαίνει εἰς ἔκδοσιν τῶν σπουδαιοτέρων θεωρητικῶν ἔργων του. Τότε (1848-1854) ὑπὸ τὴν διπλῆν ἐπίδρασιν τῆς φιλοσοφίας τοῦ Feuerbach καὶ τῶν γεγονότων τῆς Δρέσδης, ὁ Βάγνερ εἶνε ἄθεος, ἀντιχριστιανικός. Κρίνει τὸν κόσμον κακόν, ἐλπίζει ὅμως μὲ βεβαιότητα ὅτι ἡ ἐπανάστασις θὰ ἐγκαινιάσῃ σύντομα γιὰ τὴν

ἀνθρωπότητα μιὰ περίοδο παγκοσμίου εὐτυχίας. Εἰς τὴν ἀντιθρησκευτικήν του αὐτὴν κρίσιν ὀφείλεται ἡ πρώτη ἰδέα τοῦ *Δακτυλιδιοῦ τοῦ Nibelung.*

Τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ὁ Βάγνερ καθορίζει κατὰ τρόπον σχεδὸν τελειωτικὸν τὰς ἰδέας του διὰ τὴν τέχνην. Εἰς τὸ *Ἔργον τῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος* (1849) καὶ εἰς τὸ ἔργον του *Ὄπερα καὶ Δρᾶμα* (1851) ἀναπτύσσει τὴν ἀντίληψίν του γιὰ τὸ «λαϊκὸν» ἢ τὸ «κομμουνιστικὸν» δρᾶμα, τὸ ὁποῖον μόνον μὲ τὴν συνεργασίαν τοῦ λαοῦ εἰμπορεῖ νὰ πραγματοποιηθῇ. Τοιουτοτρόπως εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα, κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλέους, ὁ ποιητὴς ἦτο ἡ φωνὴ τοῦ λαοῦ, τῆς ἰδιοφυΐας τῆς φυλῆς. Αἱ τραγῳδίαι ἐπαίζοντο ἐνώπιον τοῦ λαοῦ καὶ ὁ λαὸς ἐπρομήθευε τοὺς ἠθοποιούς. Ὅλαι αἱ τέχναι, ποίησις, μουσική, χορός, ἀρχιτεκτονική, συνεισέφεραν εἰς τὴν τρόπον τινὰ θρησκευτικὴν αὐτὴν τελετουργίαν, ὅπου τὸ κάλλος ἐνεφανίζετο σ' ὅλους ὑπὸ μορφὰς αἰσθητάς, ὑλικὰς καὶ ζωντανάς. Ἔκτοτε αἱ τέχναι ἐχωρίσθησαν πρὸς ζημίαν των. Ἡ μουσικὴ ὀφείλει εἰς τὸν χορὸν τὸν ρυθμόν της, εἰς τὴν ποίησιν τὴν μελῳδίαν της· μόνη της εἶνε κενὴ ἁρμονία. Καὶ ἡ ποίησις μόνη της δὲν ἀπευθύνεται πλέον εἰς τὰς αἰσθήσεις, ἀλλὰ μόνον εἰς τὸ πνεῦμα καὶ ἀποβαίνει καθαρὰ φιλολογία. Χάνει ὅλη της τὴν ἀξία. Ἡ ὄπερα ματαίως ἔχει τὴν ἀξίωσιν νὰ ἀποκαταστήσῃ τὴν ἕνωσιν τῶν ἀδελφῶν τεχνῶν· κατ' οὐσίαν βάζει μεταξύ των ἕνα ἀπόλυτον φραγμόν. «Ἡ μουσικὴ γιὰ νὰ περισώσῃ τὴν ὑπεροχή της παραχωρεῖ εἰς τὸν χορὸν τόσα τέταρτα τῆς ὥρας, κατὰ τὰ ὁποῖα τὰ σανδάλια

τῶν χορευτριῶν κυριαρχοῦν ἐπάνω στὴ σκηνὴ καὶ δίδουν τὸ μέτρον εἰς τοὺς μουσικούς». Ἐξ ἄλλου ἔχει συνομολογηθῆ ὅτι θὰ ἀπαγορεύεται κατηγορηματικῶς εἰς τὸν ἀοιδὸν νὰ κάμνῃ τὴν παραμικροτέραν χειρονομίαν—τὸ δικαίωμα τῆς κινήσεως ἔχει ἐπιφυλαχθῆ εἰς τὸν χορευτήν—ἐνῷ ὁ ἀοιδὸς γιὰ νὰ ἐπιμελῆται τὴν ἀπόδοσιν τῆς φωνῆς του εἶνε ὑποχρεωμένος νὰ συγκρατῇ κάθε τάσιν δραματικῆς παντομίμας. Μὲ τὴν ποίησιν ἡ μουσικὴ συνάπτει ἕνα συμβόλαιον ποὺ τὴν ἱκανοποιεῖ ἐξ ὁλοκλήρου. Ἡ ποίησις δὲν θὰ ἔχῃ κανένα μέρος στὴ σκηνή. Θὰ καταβληθῇ μάλιστα φροντὶς νὰ μὴ προφέρωνται οὔτε οἱ στίχοι οὔτε αἱ λέξεις. Τὸ πολὺ θὰ ἐμφανίζεται ἡ ποίησις ἐμπρὸς εἰς τὸ κοινὸν μὲ τὴν μορφὴν ἑνὸς λιμπρέττου, ποὺ ἀναγκαστικῶς θὰ συμβουλεύεται ὁ θεατὴς· μαῦρα στοιχεῖα σ' ἄσπρο χαρτί. Τοιουτοτρόπως συνήφθη ἡ ἱερὰ αὐτὴ συμμαχία, ὅπου κάθε τέχνη ἔμεινε γιὰ τὸν ἑαυτόν της καὶ ὅπου μεταξὺ τοῦ μπαλλέτου ἐξ ἑνὸς καὶ τοῦ λιμπρέττου τῆς ὄπερας ἐξ ἄλλου, ἡ μουσικὴ εἰμποροῦσε νὰ κινῆται πρὸς ὅλας τὰς κατευθύνσεις ὅπως τῆς ἤρεζε.

Γιὰ νὰ ἐννοηθῇ ἡ ἕνωσις τῶν τεχνῶν ὑπὸ τὴν φυσικήν της μορφήν, ἀρκεῖ νὰ ἐπανέλθῃ κανεὶς ἀντανακλαστικῶς εἰς τὰς πρωτογενεῖς καὶ αὐθορμήτους συνθέσεις τοῦ ἐνστίκτου. Διὰ τὸν πρωτόγονον ὅμως ἄνθρωπον ἡ γλῶσσα, τὸ τραγούδι καὶ ἡ χειρονομία ἀποτελοῦν ἕνα σύνολον. Ἡ ὁμιλία, ἀποβαίνουσα τελείως ἀφῃρημένη, τελείως διανοητική, καὶ ἡ μουσική, ἀποβαίνουσα καθαρῶς αἰσθηματική, ἔχασαν καὶ αἱ δύο τὴν ἀρχικήν των δύνα-

μιν. Τὸ ζήτημα διὰ τὸν σύγχρονον καλλιτέχνην δὲν ἔγκειται εἰς τὸ νὰ κανονίζῃ τὴν ποίησιν ἐπάνω εἰς τὴν μουσικήν, ἢ τὴν μουσικὴν ἐπάνω εἰς τὴν ποίησιν. Κάθε τέχνη πρέπει νὰ ἀκολουθῇ τοὺς ἰδικούς της νόμους. Ἡ ἕνωσις ἐξασφαλίζεται ἐὰν ποίησις καὶ μουσικὴ συντρέχουν ἀπὸ κοινοῦ, διὰ νὰ ἐκφράζουν τὴν *ἀνθρωπίνην δρᾶσιν*, ποὺ ἡ χειρονομία ἑρμηνεύει ἐπίσης κατὰ τὸν ἰδικόν της τρόπον. *Ἡ μουσικὴ δὲν πρέπει νὰ σχολιάζῃ τὸ δραματικὸν ποίημα, ἀλλ' αὐτὸ τὸ ἴδιον δρᾶμα.* «Τὸ σφάλμα τοῦ Gluck ἀκριβῶς ὑπῆρξεν ὅτι ὑπέταξε τὴν μουσικὴν εἰς τὴν ποίησιν, νὰ τὴν κάμῃ δηλαδὴ μιὰ δουλική της μετάφρασι· κατεργαζόμενος τὴν μελῳδίαν του ἐπάνω στὸν ρυθμὸν τοῦ στίχου, κατώρθωσε νὰ δημιουργήσῃ ἕνα εἶδος «πεζοῦ λόγου μουσικοῦ». Ἡ πραγματικὴ δραματικὴ μελῳδία εἶνε τὸ σημεῖον ὅπου συναντῶνται ἡ προσπάθεια τοῦ ποιητοῦ καὶ ἡ προσπάθεια τοῦ μουσικοῦ. «Ὁ ποιητής, λέγει ὁ Βάγνερ, ἀναπτύσσει τὸν πίνακά του ἐπάνω ἀπὸ τὴν κινουμένην ἐπιφάνειαν τῶν κυμάτων τῆς μουσικῆς: ἡ ποιητικὴ εἰκὼν κατοπτρίζεται ἐκεῖ καὶ ἡ ἀντανάκλασις αὐτή, ποὺ παραλλάσσει καὶ εἶνε χρωματισμένη, ἀποτελεῖ τὴν μελῳδίαν».

Ὑπὸ τὴν μελῳδίαν τοῦ ἀοιδοῦ, ἡ ὀρχήστρα δὲν θὰ ἀκούεται ὅπως εἰς τὶς ὄπερες ὡς ἕνα ἁπλοῦν ἀκομπανιαμέντο, τόσον ἄσχετον μὲ τὴν μελῳδίαν αὐτὴν ὅσον καὶ ἡ μελῳδία μὲ τὸ δρᾶμα. Ἡ ὀρχήστρα δὲν θὰ εἶνε πειὰ «μιὰ τεραστία κιθάρα». Θὰ ἐκφράζῃ ἐκεῖνο ποὺ δὲν ἐκφράζει ποσῶς τὸ τραγούδι. Θὰ καταστήσῃ σαφῆ: 1) τὴν χειρονομίαν, 2) τὴν ψυχικὴν κατάστασιν τοῦ προσώπου,

τοῦ ὁποίου τὸ τραγούδι μᾶς καθιστᾷ γνωστὸν μόνον ἕνα στοιχεῖον ἀπομονωμένον, 3) τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον ἐν τῇ ἑνώσει των μὲ τὸ παρόν (προαισθήματα καὶ ἀναμνήσεις) καὶ ἐδῶ τὸ λάϊτ μοτὶβ θὰ παίξῃ ἕνα σημαντικὸν ρόλον. Ἡ ὀρχήστρα θὰ εἶνε ὅπως ὁ χορὸς τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας, πάντοτε παροῦσα καὶ σχολιάζουσα κάθε γεγονός. Αὐτὴ θὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν ἀλληλουχίαν, τὸν σύνδεσμον τῶν μερῶν τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ἕως τὸ τέλος θὰ εἶνε μιὰ «μελῳδία ἀτελείωτη» (unendliche Melodie).

Ὁ Βάγνερ συνοψίζει τὴν ἀντίληψίν του γιὰ τὸ μουσικὸ δρᾶμα σὲ δύο συμπληρωματικοὺς ὁρισμούς. Ἐξ ἑνὸς τὸ θεωρεῖ ὡς «πρᾶξιν ἡ ὁποία ἔχει ἐσωτερικευθῆ καὶ ἡ ὁποία ἔγινε αἰσθητὴ στὴν καρδιὰ μὲ τὴν μουσικὴν ἔκφρασιν». Ἐξ ἄλλου, σὰν «μιὰ συμφωνία, ἡ ὁποία ἔχει ἐξωτερικευθῆ καὶ καθωρίσθη εἰς μίαν δρᾶσιν ὁρατὴν καὶ καταληπτήν». Καὶ δοξάζει τὸν Beethoven ποὺ ἐζήτησε νὰ πραγματοποιήσῃ μὲ μόνην τὴν μουσικὴν τὰς ἐπινοήσεις του ὡς δραματικοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ ὁποίου ἡ μεγαλοφυὴς πλάνη ἤνοιξε τὸν δρόμον εἰς αὐτόν.

Μόλις ὁ Βάγνερ ἀπεκρυστάλλωσε τὰς ἰδέας του γιὰ τὸ μουσικὸν δρᾶμα, ἐπιχειρεῖ νὰ τὰς ἐφαρμόσῃ μεγαλειωδῶς εἰς ἕνα κολοσσιαῖον ἔργον, τὸ *Δακτυλίδι τοῦ Νίbelung*, μεγάλην τριλογίαν, συνοδευομένην ἀπὸ ἕνα πρόλογον, τῆς ὁποίας τὰ τέσσαρα μέρη: *Ὁ χρυσὸς τοῦ Ρήνου, ἡ Βαλκύρ, ὁ Σῆγφριδ* καὶ *τὸ Λυκόφως τῶν θεῶν* ἔπρεπε πάντοτε νὰ παίζωνται σὲ τέσσαρας παραστάσεις συνεχεῖς.

Ἡ *Τετραλογία* περιέχει διπλοῦν δρᾶμα· τὸν θάνατον τῶν θεῶν καὶ τὴν ἀπολύτρωσιν τῆς ἀνθρωπότητος. Τὰ στοιχεῖα εἶνε παρμένα ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς γερμανικοὺς καὶ σκανδιναυϊκοὺς θρύλους. Ὁ Wotan, ὁ βασιλεὺς τῶν πνευμάτων τοῦ φωτός, δὲν εὐχαριστεῖται πλέον ἀπὸ τὸν *ἔρωτα*, θέλει τὴν *ἰσχὺν* καὶ προσφέρει τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ μάτια του γιὰ νὰ ἀποκτήσῃ τὴν *γνῶσιν*. Βασιλεύει τότε τοῦ κόσμου. Οἱ Γίγαντες ἀναγνωρίζουν τὸν *νόμον* του. Οἱ κρυμμένοι εἰς τὰ ἔγκατα τῆς γῆς νάνοι, οἱ Nibelungen, τὰ πνεύματα τῆς νυκτός, ὑποτάσσονται εἰς τὴν δύναμίν του. Ἀλλ' ὁ Wotan, ζητῶντας τὴν ἰσχύν, δὲν ἠρνήθη τὸν ἔρωτα, καὶ αὐτὸ εἶνε ποὺ θὰ τὸν καταστρέψῃ. Ἕνας νάνος ἀπὸ τὴν φυλὴν τῶν Nibelungen, ὁ Alberich, ἔχει καταρασθῆ τὸν ἔρωτα γιὰ νἄχῃ τὴν ἰσχὺν καὶ ἅρπαξε τὸν χρυσὸν τοῦ Ρήνου. Μὲ αὐτὸν κατασκευάζει ἕνα δακτυλίδι, τὸ ὁποῖον ἐξασφαλίζει εἰς τὸν κάτοχόν του τὴν κυριαρχίαν σ' ὅλον τὸν κόσμον. Ὁ Wotan αἰχμαλωτίζει τὸν Alberich καὶ τὸν ἀναγκάζει νὰ τοῦ παραδώσῃ τοὺς θησαυρούς του καὶ τὸ δακτυλίδι. Ὁ Alberich ὅμως ἀπηλπισμένος καταρᾶται τὸ δακτυλίδι, τὸ ὁποῖον εἰς τὸ ἑξῆς θὰ φέρῃ δυστυχίαν σ' ὅποιον τὸ ἐγγίσῃ. Ὁ Wotan ἀναγκάζεται νὰ δώσῃ τὸ δακτυλίδι εἰς τοὺς γίγαντας γιὰ νὰ πάρῃ εἰς ἀντάλλαγμα τὴν θεὰν Freia ποὺ ἀγαπᾷ, καὶ ἀπὸ τότε θὰ ἐπιζητήσῃ, εἰς μάτην ὅμως, νὰ ξαναποκτήσῃ τὸ ἀπολεσθὲν δακτυλίδι. Θὰ καταλήξῃ νὰ ἀντιληφθῇ τὸ ἀνωφελὲς τοῦ ἀγῶνος του κατὰ τῆς μοίρας· ἀνίκανος νὰ καταπνίξῃ μέσα του τὴν τραγικὴν πάλην μεταξὺ τοῦ ἔρω-

τος καὶ τοῦ πόθου τῆς ἰσχύος, θὰ εὔχεται τὸ τέλος τοῦ κόσμου, τοῦ ὁποίου εἶνε ὁ δημιουργὸς καὶ ὁ κύριος. Τὴν ἡμέραν ποὺ θὰ μάθῃ ὅτι τὸ κατηραμένο δακτυλίδι ἀπεδόθη εἰς τὰς Κόρας τοῦ Ρήνου καὶ ὅτι ὁ ἔρως βασιλεύει καὶ πάλιν εἰς τὸν κόσμον, θὰ συγκεντρώσῃ ὅλας τὰς θεότητας εἰς τὴν Walhall, θὰ ἀνεγείρῃ μιὰ γιγάντειον πυρὰν γύρω ἀπὸ τὸ παλάτι καὶ «γελῶντας ἕνα μειδίαμα αἰώνιον» θὰ ἐξαφανισθῇ μέσα εἰς τὸ λυκόφως τῶν θεῶν.

Μιὰ θεά, κόρη τοῦ Wotan, ἡ Brünnhilde, ποὺ ἀπαρνεῖται τὴν θεότητά της γιὰ νὰ ὑπανδρευθῇ τὸν ἥρωα ποὺ ἀγαπᾷ, καὶ ἕνας ἄνδρας ἀπὸ τὴν φυλὴν τῶν Walse, ὁ Siegfried, ἐπέτυχαν τὸ μέγα αὐτὸ κατόρθωμα· ἐλύτρωσαν τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν κατάραν τοῦ χρυσοῦ. Ὁ Siegfried ἐκπροσωπεῖ τὴν παντοδυναμία τῆς νεότητος καὶ τὸ αὐθόρμητον τῆς φύσεως. Εἶνε σοφώτερος καὶ τῆς σοφίας. Εἶνε εὐτυχὴς γιατὶ δὲν λογαριάζει τὴν ζωήν του καὶ δὲν φοβεῖται τὸν θάνατον. Ὑποκύπτει εἰς τὴν ἀνάγκην. Εὐθὺς ἀμέσως καὶ ἀπὸ ἔνστικτον ὁ «ἁπλοϊκὸς» ἔχει ἐξυψωθῇ εἰς τὴν ἠθικὴν τελειότητα, ποὺ ὁ Wotan ἔγινε ἀνάγκη νὰ κατακτήσῃ μὲ τόσας συμφορὰς καὶ μὲ τὴν προσπάθειαν τῆς σκέψεώς του. Ὁ Siegfried καὶ ἡ Brünnhilde, οἱ δυὸ αὐτοὶ ἀθῶοι, ἐξιλεώνουν καὶ ἐξαγοράζουν τὸ σφάλμα τοῦ Wotan. Τὸ κατηραμένο δακτυλίδι τοὺς προορίζει γιὰ τὴν δυστυχία· ἡ δυστυχία των ὅμως θὰ σώσῃ τὸν κόσμον· ἀπὸ αὐτοὺς τὸ βασίλειον τοῦ χρυσοῦ κατελύθη, τὸ δακτυλίδι τοῦ Nibelung ἐπιστρέφει εἰς τὰ βάθη τοῦ Ρήνου.

Τὸ μεγαλειῶδες αὐτὸ ποίημα, τοῦ ὁποίου μὲ σπουδὴν παρουσιάζονται ἐδῶ τὰ κυριώτερα πρόσωπα, χωρὶς νὰ εἶνε δυνατὸν νὰ ἀναλυθῇ ὅλον τὸ δραματικόν του περιεχόμενον, περικλείει μίαν φιλοσοφίαν καθ' ἑαυτὴν πολὺ περίπλοκον. Ὁ Βάγνερ ἐκ περιτροπῆς ἐμφανίζεται εἰς αὐτὸ *σοσιαλιστὴς* ὅταν καταρᾶται τὸν χρυσὸν καὶ τὴν ὀλεθρίαν ἰσχύν του, ὅταν προλέγῃ μιὰ ἀναγέννησι τῆς ἀνθρωπότητος μὲ τὸν ἔρωτα· *ἀναρχικός*, ὅταν καταδικάζῃ τὰς συνθήκας καὶ τοὺς νόμους, τὴν δικαιοσύνην ποὺ εἶνε θεμελιωμένη ἐπάνω στὴν ἀδικία, ὅταν ἀντιτάσσῃ εἰς τὸν Wotan, θεὸν τῶν συμβάσεων, τὸν Siegfried, τὸν ἐλεύθερον ἥρωα· *εἰδωλολάτρης*, ὅταν εἰκονίζῃ ὡς «τὸν τελειότερον ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους» τὸν ἴδιον αὐτὸν Siegfried, ποὺ ἀκολουθεῖ τὰ ἔνστικτά του, ποὺ ἀγνοεῖ τὴν ἠθικήν, ποὺ ζῇ χωρὶς πίστιν καὶ νόμον· *χριστιανός*, ὅταν παραδέχεται ὅτι ἡ Brünnhilde καὶ ὁ Siegfried εἰμποροῦν νὰ ἐξαγοράσουν μὲ τὴν ἀξίαν των τὰ σφάλματα τοῦ Wotan καὶ νὰ ἐξασφαλίσουν τοιουτοτρόπως τὴν σωτηρίαν τῆς ἀνθρωπότητος· *ἀπαισιόδοξος*, διότι κατὰ τὸν Wotan ἡ σοφία ἔγκειται εἰς τὸ νὰ θέλῃ κανεὶς νὰ μὴν ὑπάρχῃ· *αἰσιόδοξος* τέλος, διότι ἡ βασιλεία τοῦ ἔρωτος εἰμπορεῖ νὰ καταστήσῃ εὐτυχισμένη τὴ ζωή.

Αὐτὴ ἡ ποικιλία ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων, ποὺ συχνὰ συγκρούονται καὶ ἐμπνέουν τὴν *Τετραλογίαν*, καταλήγει εἰς μίαν θεμελιώδη ἀντινομίαν, ἡ ὁποία ὑπάρχει μέσα εἰς αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ Βάγνερ. Ἐξ ἑνὸς ἡ φλογερὰ ἰδιοσυγκρασία του, ὁ φλογισμένος πόθος του γιὰ τὴ ζωὴ καὶ γιὰ νὰ εἶνε εὐτυχισμένος, τὸν κάμνουν αἰσιόδοξον

καὶ εἰδωλολάτρην. Ἐξ ἄλλου ἡ σκέψις τὸν φέρει εἰς τὴν ἀπαισιοδοξίαν· καὶ παρηγορεῖται τότε μὲ τὴν ἄρνησιν τῆς «θελήσεως τῆς ζωῆς» καὶ τὴν ἀναγνώρισιν ἑνὸς ἰδεώδους, μιᾶς «σωτηρίας» κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον χριστιανικῆς. Δὲν πρέπει κανεὶς νὰ ἐκπλήσσεται, οὔτε νὰ ἐξεγείρεται γιὰ τὰς ἀντιλογίας μιᾶς φιλοσοφίας, ποὺ οὐσιωδῶς εὑρίσκεται ἐν τῇ γενέσει της, ποὺ δὲν ἔχει τὴν ἀξίωσιν νὰ καθιδρύσῃ ἕνα σύστημα καθωρισμένον. Ὁ πλοῦτος καὶ ἡ ἀντίθεσις ἀκόμη ἑνὸς ἔργου, ὅπως ἡ *Τετραλογία,* ἀποτελοῦν τὴν μεγαλοπρέπειάν του· μᾶς ἀποκαλύπτει ὁλόκληρον τὸν ἄνθρωπον.

Ἐὰν τώρα ἀναμετρήσῃ κανεὶς τὴν ἀπόστασιν ποὺ διήνυσεν ὁ Βάγνερ, ὑπὸ μουσικὴν ἄποψιν, ἀπὸ τοῦ *Tannhäuser* ἕως τὸ *Δακτυλίδι τοῦ Nibelung,* εἶνε προφανές, μετὰ τὴν σημαντικὴν πρόοδον ποὺ ἐσημείωσεν ὁ *Lohengrin,* ὅτι ὁ Βάγνερ εἶχε πλέον κατακτήσει τελείως τὰ μέσα τῆς ἐκφράσεως, τῶν ὁποίων εἶχε ἀνάγκην διὰ τὴν πραγμάτωσιν τῆς καλλιτεχνικῆς του σκέψεως. Ἀπὸ τότε δὲν ὑπάρχουν πλέον ἴχνη τῶν παλαιῶν μεθόδων τῆς ὄπερας εἰς τὰ ἔργα του. Τὸ ὕφος του εἶνε ἐξ ὁλοκλήρου προσωπικόν. Οὔτε ἄριες, οὔτε ντουέτα, οὔτε τίποτε ἀπὸ ὅλα αὐτά. Οἱ σκηνὲς εἶνε συνδεδεμένες μεταξύ των ἀδιαίρετα· ἡ μουσικὴ σχολιάζει ἀποκλειστικῶς τὸ δρᾶμα. Ἡ φράσις ποὺ ψάλλεται ἀπομακρύνεται ὁλοένα ἀπὸ τοὺς συμβατικοὺς τύπους τῆς ἰταλικῆς τεχνοτροπίας. Ἡ ἁρμονία γίνεται πολυσύνθετη καὶ πλουσιωτέρα. Ἡ πολυφωνικὴ ἀνάπτυξις τῶν λάϊτ μοτὶβ δίδει εἰς τὸ σύνολον τοῦ ἰδίου ἔργου ἢ ἀκόμη εἰς ἕνα ὁλόκληρον κύ-

κλον, ὅπως ἡ *Τετραλογία,* τὴν ὄψιν μιᾶς γιγαντιαίας συμφωνίας. Ὁ Βάγνερ δὲν ἔχει πλέον νὰ τροποποιήσῃ τὴν τέχνην του εἰς τίποτε· τοῦ ἀρκεῖ νὰ τὴν ἐφαρμόζῃ εἰς διάφορα θέματα γιὰ νὰ προάγῃ ὁλόκληρον ποικιλίαν ἀπὸ θαυμάσια ἀριστουργήματα.

Τὸ 1854 ὁ Βάγνερ εἶχε συμπληρώσει τὸν *Χρυσὸν τοῦ Ρήνου* καὶ τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς *Βαλκυρί.* Ἀπὸ τὸ 1854-1857 τελειώνει τὴν *Βαλκυρὶ* καὶ γράφει τὸ μισὸ τοῦ *Siegfried.* Ἐν τούτοις δὲν τοῦ εἶνε ἀρκετὴ ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγή. Τοῦ ἐχρειάζετο ἡ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινόν, ἡ πρακτικὴ πραγματοποίησις τῶν ὀνείρων τῆς τέχνης του, ἐνῷ αὐτὸς ὑπέφερε ἀπὸ τὴν ἀδράνειάν του εἰς τὴν ἐξορίαν. Τὰ δράματά του ἐπαίζοντο χωρὶς αὐτὸν καὶ μακρυὰ ἀπ' αὐτόν, εἰς τὴν Γερμανίαν. Εἶχεν ἀποχωρισθῆ ἀπὸ τοὺς προσφιλεστέρους του φίλους. Καὶ δὲν ἤλπιζε διόλου ὅτι θὰ ἐπέστρεφεν εἰς τὴν πατρίδα του. Ἡ ἀντίδρασις ἐθριάμβευεν εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ τὴν Γερμανίαν.

Τὴν 15 Ἰανουρίου 1854, γράφει εἰς τὸν Liszt: «Κανένα ἀπὸ τὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια δὲν ἐπέρασε χωρὶς μιὰ φορὰ τοὐλάχιστον νὰ μὴ ἀντιμετωπίσω τὴν ἰδέαν τῆς τελειωτικῆς λύσεως, χωρὶς νὰ σκεφθῶ νὰ τερματίσω τὴν ζωήν μου. Ὅλη μου ἡ ὕπαρξις εἶνε κατεστραμμένη, τσακισμένη! Ὦ φίλε μου, ἡ τέχνη στὸ βάθος εἶνε γιὰ μένα ἕνα μέσον γιὰ νὰ ξεχνῶ τὴν συμφοράν μου, τίποτε περισσότερον».

Ἀκριβῶς τὸ καλοκαίρι τοῦ 1854 ἕνας φίλος τοῦ Βάγνερ τοῦ δίδει τὸ βιβίον τοῦ Schopenhauer *Ὁ κόσμος ὡς θέλησις καὶ ὡς ἀναπαράστασις.* Ὁ Βάγνερ υἱο-

θετεῖ ἀμέσως τὰ δόγματα τοῦ μεγάλου ἀπαισιοδόξου, ποὺ συνέπιπταν τόσον πολὺ μὲ τὰ ἰδικά του αἰσθήματα καὶ διακηρύττει ὅτι εἶχε μέσα του τὴν σκέψιν τοῦ Schopenhauer πρὶν ἢ τὴν μορφώσει καθαρὰ κατὰ συνείδησιν, πρὸς δὲ ὅτι μόνον τώρα ἀντιλαμβάνεται τὴν βαθειὰ σημασία τῶν προηγουμένων ἔργων του. Ἐνόμιζε ὅτι μὲ τὸ *Δακτυλίδι τοῦ Nibelung* εἶχε δημιουργήσει ἕνα ἔργον ἐπαναστατικὸν καὶ αἰσιόδοξον. Πράγματι ὅμως ἀπὸ τὴν *Τετραλογίαν*, παρὰ τὴν θέλησίν του, ἀπέρρεε τὸ ἀπολύτως ἀπαισιόδοξον αὐτὸ συμπέρασμα: ὅτι ὁ κόσμος εἶνε ἀθεράπευτα κακὸς καὶ ὅτι ἡ ἀνυπαρξία ἀξίζει περισσότερον ἀπὸ τὴν ζωήν.

Μιὰ αἰσθηματικὴ κρίσις ἦλθε συγχρόνως νὰ συμπληρώσῃ τὴν ψυχικὴν ἀναστάτωσιν τοῦ Βάγνερ. Ἀπὸ πολλοῦ καιροῦ μεγάλαι διαφωνίαι εἶχον δημιουργηθῆ μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τῆς γυναικός του Μίνας. Ἡ Μίννα ἐθεώρει τὸν Βάγνερ ὡς ἕνα ἐγωϊστὴν ὁραματιζόμενον, ποὺ κατέτριβε τὴν ζωήν του καὶ ἐθυσίαζεν ἀνόητα τὴν εὐτυχία μιᾶς ἀφωσιωμένης γυναίκας σὲ καλλιτεχνικὰ καὶ πολυτεχνικὰ ὄνειρα ἀπραγματοποίητα. Μετὰ πολλὰς φιλονεικίας, ὁ Βάγνερ παρ' ὀλίγον νὰ χωρίσῃ τὸ 1851. Τὸ 1852 ἐγνώρισεν εἰς τὴν Ζυρίχην τὸ ζεῦγος Wessendonk, ποὺ ἔγιναν σὲ λίγο οἱ πιὸ καλοὶ καὶ ἀφωσιωμένοι φίλοι του. Τὸ 1856 δέχεται τὴν φιλοξενίαν ποὺ τοῦ παρέχουν εἰς τὸ μικρὸ σπίτι κοντὰ εἰς τὴν ἔπαυλίν των τοῦ «Πρασίνου λόφου». Μεταξὺ τῆς Ματθίλδης Wessendonk καὶ τοῦ Βάγνερ ἀναπτύσσεται μιὰ οἰκειότης ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον τρυφερά. Καὶ μετ' ὀλίγον ἀντιλαμβάνονται ὅτι

ἕνας ἔρως ὑπερβολικὰ τρελλὸς ὠθεῖ τὸν ἕνα πρὸς τὸν ἄλλον. Ὀπισθοχωροῦν ὅμως ἐμπρὸς σὲ μιὰ τέτοια ἀνανδρία καὶ ποταπότητα. Ἀπεφάσισαν νὰ τραβηχθοῦν. Ὁ Βάγνερ φεύγει γιὰ τὴν Βενετία, ἀφοῦ διέκοψε ὁριστικῶς τοὺς δεσμούς του μὲ τὴν Μίνναν, ἡ ὁποία δυστυχισμένη ἐπιστρέφει εἰς τὴν οἰκογένειάν της, στὴ Σαξωνία. Ἀπὸ τὴν γοργὴν αὐτὴν τραγῳδίαν ἔμεινε ἕνα τεκμήριον: ὁ *Τριστὰν καὶ ἡ Ἰζόλδη*.

Τὸ 1854 ὁ Βάγνερ ἔγραφε εἰς τὸν Liszt. «Ἀπὸ οἴκτον γιὰ τὸ καλύτερο ὄνειρο τῆς ζωῆς μου, ἀπὸ ἀγάπην γιὰ τὸν νέον Siegfried πρέπει χωρὶς ἄλλο νὰ τελειώσω τὸ *Nibelungen*. Ἀλλ' ἐπειδὴ σ' ὅλη μου τὴ ζωὴ δὲν ἐδοκίμασα εἰς τὴν τελειότητά της τὴν εὐτυχία τοῦ ἔρωτος, θέλω σ' αὐτὸ τὸ ὡραιότερον ἀπὸ ὅλα τὰ ὄνειρα νὰ στήσω ἕνα μνημεῖον, ἕνα δρᾶμα, κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ὁποίου ὁ πόθος αὐτὸς τοῦ ἔρωτος θὰ ἱκανοποιῆται μέχρι κόρου. Ἔχω κατὰ νοῦν τὸ σχέδιον ἑνὸς *Τριστὰν καὶ Ἰζόλδης*, ἑνὸς ἔργου ὅλως διόλου ἁπλοῦ, ὅπου ξεχειλᾷ ἡ πιὸ ἐντατικὴ ζωή. Καὶ μέσα στὶς πτυχὲς τῆς μαύρης σημαίας ποὺ κυματίζει εἰς τὴν λύσιν του, θέλω νὰ τυλιχθῶ γιὰ νὰ πεθάνω».

Τὸ 1857 ὁ Βάγνερ ἀφήνει τὴν *Τετραλογίαν* καὶ καταγίνεται νὰ γράψῃ τὴν παρτισιὸν τοῦ *Tristan* (1857-1859), ἐν μέρει διὰ λόγους πρακτικούς, διότι ἤθελε νὰ συνθέσῃ ἕνα δρᾶμα περιωρισμένων διαστάσεων, ποὺ νὰ μπορῇ νὰ παίζεται εὔκολα ἐπάνω σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς Γερμανίας, πρὸ πάντων ὅμως γιὰ νὰ δώσῃ εἰς τὴν καρδιά του

τὴν εὐκαιρία νὰ ξεχύσῃ ὅλην τὴν ἀγωνίαν τοῦ ἔρωτος καὶ ὅλην τὴν ἀπελπισίαν ποὺ τὸν κατεῖχε.

Ἀπὸ ὅλα τὰ δράματα τοῦ Βάγνερ ὁ *Tristan* εἶνε ἐκεῖνο ποὺ προσαρμόζεται περισσότερον πρὸς τὰς καλλιτεχνικάς του θεωρίας. Τὰ γραφικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ γεγονότα περιορίζονται εἰς τὸ ἐλάχιστον· τὸ δρᾶμα εἶνε καθαρῶς ἐσωτερικόν. Ἀκόμα καὶ ἡ ποίησις παύει κάποτε νὰ ἔχῃ ἕνα νόημα φιλολογικὸν καὶ γίνεται ἁπλῶς μουσική.

Ἡ θεμελιώδης ἰδέα τοῦ *Tristan* εἶνε ὅτι τὸ πάθος ἔχει δικαιώματα, ἀπαράγραπτα, ἀνώτερα κάθε νόμου καὶ κάθε ἀνθρωπίνης κρίσεως, ὑπὸ τὸν ὅρον νὰ εἶνε ἀπόλυτον, μοιραῖον καὶ νὰ δέχεται τὸν θάνατον ὡς τὴν μόνην διέξοδον. Ἀπὸ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ ὁ *Tristan* εἶνε τὸ παθητικώτερον καὶ τὸ πιὸ ἀπηλπισμένο. Ἰδοὺ ὁ μεγαλύτερος ἔρως ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ στὸν κόσμο καὶ ἰδοὺ ἀκόμη ἡ πιὸ φρικτὴ συνθήκη ποὺ μπορεῖ νὰ περιβάλλῃ ἀνθρώπινα πλάσματα. Εἶνε καταραμένη αὐτὴ ἡ ζωή. Πρέπει κανεὶς νὰ ζητῇ τὴν ἐκμηδένισιν, τὸ «σκοτάδι», τὴν ἀσυνείδητον ὕπαρξιν. Οἱ εὐτυχεῖς εἶνε ὁ Τριστὰν καὶ ἡ Ἰζόλδη ἑνωμένοι εἰς τὸν θάνατον. Ἀλλοίμονον εἰς τὸν βασιλέα Μᾶρκον ποὺ μένει εἰς τὴν ζωήν.

Ἡ μουσικὴ τοῦ *Tristan* εἶνε ἀπὸ ἐκείνας ποὺ δὲν κρίνονται. Συναρπάζει ἐξ ὁλοκλήρου, διεισδύει ἕως εἰς τὰ βάθη τῆς ψυχῆς, κατακτᾷ καὶ εἰς τὸ τέλος ἀφήνει τὴν ἐξάντλησιν. «Ὁ κόσμος, λέγει ὁ Nietzsche, εἶνε πολὺ πτωχὸς γιὰ ἐκεῖνον ποὺ δὲ ὑπῆρξε ποτὲ ἀρκετὰ ἄρρωστος ὥστε νὰ ἀπολαύσῃ αὐτὴν τὴν ἡδονὴν τῆς κολάσεως».

Ὅταν ἐτελείωσεν ὁ *Tristan* ὁ Βάγνερ ἐζήτησε πλέον νὰ ἔλθῃ εἰς ἐπαφὴν μὲ τὸ κοινόν. Ἐννοεῖ νὰ δώσῃ ὁ ἴδιος τὴν μάχην μὲ τοὺς καλλιτέχνας, τοὺς κριτικούς, τὸ πλῆθος καὶ νὰ εἶνε ἕτοιμος εἰς τὰς πρώτας γραμμὰς τῆς συγκρούσεως. Φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι. Ἐξασφαλίζει τὴν παράστασιν τοῦ *Tannahuser* εἰς τὴν Ὄπερα. Ἐχρειάσθη ὅμως ἡ προσωπικὴ ἐπέμβασις τοῦ Αὐτοκράτορος γιὰ νὰ ἐκβιάσῃ τὴν κακὴν θέλησιν τῆς διευθύνσεως. Τὸ ἔργον ἐπαίχθη τρεῖς φοράς (13, 18 καὶ 23 Μαρτίου 1861), ἔπεσε ὅμως μὲ τὰ σφυρίγματα μιᾶς συχαμένης σκευωρίας. Τὰ μέλη τοῦ Jockey-Club, ποὺ εἶχαν στερηθῆ τὸ μπαλλέτο των, οἱ Γερμανοὶ ἀνταγωνισταὶ τοῦ Βάγνερ μὲ τὸν Meyerbeer ἐπὶ κεφαλῆς, οἱ περισσότεροι τέλος δημοσιογράφοι ἐξαγορασμένοι ἀπὸ τὰς δύο αὐτὰς ἰσχυρὰς μεθόδους, καθιστοῦν τὴν συνέχειαν τῶν παραστάσεων ἀδύνατον. Ματαίως ἠγωνίζοντο διὰ τὸν Βάγνερ ὁ Baudelaire, ὁ Vacquerie, ὁ Barbey d'Aurevilly, ὁ Bataille, ὁ βιολονίστας Morin, ὁ Emile Olivier, ὁ Jules Ferry, ὁ Challemel-Lacour, ὁ Théophile Gautier, ὁ Reyer, ὁ Catulle Mendès, ὁ Jules Janin. Ὅσο γιὰ τὸ παρισινὸν κοινόν, ὁ Βάγνερ ἐπῆνεσε τὴν «πολὺ καλὴν δεκτικότητά του καὶ τὸ ὁμολογουμένως εὐγενὲς αἴσθημα τῆς δικαιοσύνης του».

Ἐν τούτοις ὁ Βάγνερ ἔτυχεν ἀμνηστείας, καὶ κατώρθωσε νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν Γερμανίαν. Προσπαθεῖ τότε, ἀλλ' εἰς μάτην, νὰ δεχθοῦν εἰς τὰς κυριωτέρας Γερμανικὰς σκηνὰς τὸν *Tristan*· ὅλοι ὅμως οἱ διευθυνταὶ ἀρνοῦνται. Ἐπιχειρεῖ περιοδείας γιὰ νὰ καταστήσῃ γνωστὰ

τὰ ἔργα του μὲ συναυλίας εἰς τὴν Γερμανίαν, τὴν Αὐστρίαν καὶ τὴν Ρωσίαν. Ἀλλ' ὕστερα ἀπὸ ὀλίγον καιρὸν δὲν γνωρίζει ποῦ νὰ κατευθύνῃ τὰς ἐνεργείας του· τόσον εἶνε βέβαιος ὅτι ὅλαι του αἱ προσπάθειαι πηγαίνουν χαμένες· οὔτε ἀληθινὴν ἠθικὴν ἐπιτυχίαν, ἀλλ' οὔτε καὶ ὑλικὴν ἐπιτυχίαν κατορθώνει νὰ ἔχῃ.

Τότε ἀκριβῶς (1864) τὸν προσκαλεῖ ὁ βασιλεὺς Λουδοβῖκος ὁ Β' τῆς Βαυαρίας καὶ τοῦ παρέχει ὅλα τὰ ἀναγκαῖα ἐφόδια γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ καλλιτεχνικόν του ὄνειρον. «Εἶνε τόσον μεγάλη ἡ εὐτυχία μου, γράφει ὁ Βάγνερ, ποὺ αἰσθάνομαι τὸν ἑαυτόν μου ἐκμηδενισμένον». Παραστάσεις πρότυποι τοῦ *Tannhäuser* καὶ τοῦ *Φαντάσματος τοῦ πλοίου* δίδονται εἰς τὸ Μόναχον. Ἔπειτα δίδεται ὁ *Tristan* (1865) μὲ ἐξαιρετικὰς συνθήκας. Ἀτυχῶς μηχανορραφίαι αὐλικαὶ καθιστοῦν τὴν θέσιν τοῦ Βάγνερ πλησίον Λουδοβίκου τοῦ Β' ὁλοένα δύσκολη. Ἀναγκάζεται τέλος νὰ φύγῃ καὶ ἀποσύρεται εἰς τὴν Ἑλβετίαν.

Ἐκεῖ ὁ Βάγνερ περνᾷ μερικὰ ἀπὸ τὰ εὐτυχέστερά του χρόνια (1866-1872), ἰδίως ἐκεῖνα ποὺ ἔμεινε εἰς τὸ Triebschen κοντὰ εἰς τὴν Λυκέρνην, σ' ἕνα μικρὸ σπῆτι στὴν ὄχθη τῆς λίμνης, ὅπου ἡ Cosima, ἡ κόρη τοῦ Liszt καὶ σύζυγος τοῦ διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας Hans de Bülow ἔρχεται μετ' ὀλίγον νὰ τὸν συναντήσῃ, παρασυρομένη ἀπὸ ἕνα ἀκατανίκητον πάθος (ἐπρόκειτο, ἀφοῦ διεζεύχθη, νὰ ὑπανδρευθῇ τὸν Βάγνερ τὸ 1870 καὶ ἀπὸ τὸν γάμον αὐτὸν ἐγεννήθη ὁ Siegfried, διὰ τὴν γέννησιν τοῦ ὁποίου συνέθεσε τὸ *Εἰδύλλιον τοῦ Siegfried*). «Γιὰ τὰς σχέσεις μου μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους δὲν δίδω μιὰ πεντάρα, ἔλεγε ἀργότερα ὁ Nietzsche, ὅταν ἔγινε ἐχθρὸς τοῦ Βάγνερ. Ἀλλὰ μὲ κανένα τρόπον δὲν θὰ ἤθελα νὰ σβύσω ἀπὸ τὴν ζωήν μου τὰς ὡραίας ἡμέρας τοῦ Triebschen, ποὺ ἦσαν γεμᾶτες ἀπὸ ἐμπιστοσύνην, γαλήνην, ἀπὸ ὑπερόχους συμπτώσεις ἀπὸ στιγμὰς μεγάλας». Ἐκεῖ εἰς τὴν γαλήνην, εἰς τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς εὐτυχίας του ὁ Βάγνερ συνεπλήρωσε τοὺς *Ἀρχιτραγουδιστὰς* καὶ ἐτελείωσε σχεδὸν τὴν *Τετραλογίαν* (τὴν ἐπανέλαβε τὸ 1865 καὶ τὴν ἐτελείωσε τὸ 1874).

Ἡ πρώτη ἰδέα τῶν *Ἀρχιτραγουδιστῶν* ἀνέρχεται εἰς τὸ 1845, τὴν ἐποχὴν ποὺ ὁ Βάγνερ εἶχεν ἔλθει εἰς διενέξεις μὲ τοὺς κριτικούς. Ἤθελε νὰ ἀνεβάσῃ τὴν αἰωνίαν πάλην τῆς μεγαλοφυΐας πρὸς τὸν σχολαστικισμὸν καὶ τὴν ρουτίναν. Ἡ φυσιογνωμία τοῦ Hans Sachs, τοῦ ποιητοῦ ὑποδηματοποιοῦ ποὺ ὕμνησεν ὁ Γκαῖτε, εἶχε γίνει δημοτικὴ ἀπὸ ἕνα δρᾶμα τοῦ Deinhardstein (1827) καὶ ἕνα λυρικὸν μελόδραμα τοῦ Lortzing (1840). Ὁ Βάγνερ ἐγνώριζεν ἐπίσης τὸ *Παλαιὸν χρονικὸν τῆς Νυρεμβέργης* τοῦ *Wagenseil* καὶ τὸν *Βαρελοποιὸν τῆς Νυρεμβέργης* τοῦ *Hoffmann*. Γλήγωρα ὅμως ἀφῆκε τὸ σχέδιό του, τὸ ξανάπιασε τὸ 1861, μετὰ τὴν ἐπιστροφήν του ἀπὸ τὴν ἐξορίαν καὶ τὸ ἔργον ἐπῆρε τὴν ὁριστικὴν μορφήν του τὸ 1867.

Οἱ *Ἀρχιτραγουδισταὶ* εὑρίσκονται εἰς καταφανῆ ἀντίθεσιν μὲ τὸν *Tristan*. Σ' αὐτοὺς ξεχειλίζει ἡ ζωὴ καὶ ἡ χαρά. Σὲ μιὰ πυκνωμένη δρᾶσι, ἕνα πλῆθος προσώπων ἀνακατώ-

νουν τὰ διαφορετικά των πάθη. Κωμικαὶ σκηναὶ ἐναλλάσσουν μὲ τὰς πειὸ σοβαρὰς καὶ τὰς πειὸ ποιητικὰς σκηνάς. Ξαναβρίσκει κανεὶς μεταμορφωμένα μέχρι σημείου ποὺ νὰ εἶνε ἀγνώριστα τὰ χορικὰ καὶ τὰ σύνολα τῆς παλαιᾶς ὄπερας. Ὁ Lichtenberger θεωρεῖ καὶ δικαίως τοὺς *Ἀρχιτραγουδιστὰς* ὡς κάποιο «ἰντερμέδιο» εἰς τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ. Ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὸ εὔθυμον καὶ σαρκαστικὸν πρόσχημα μιᾶς σατύρας τῶν καλλιτεχνικῶν ἐθίμων τῆς Γερμανίας, κρύπτονται πάντοτε ἡ ἰδία φιλοσοφία, αἱ ἴδιαι κυριαρχοῦσαι ἰδέαι, τὰ αὐτὰ δεσπόζοντα αἰσθήματα.

Ὁ *Walter de Stolzing* ἐκπροσωπεῖ τὰ δίκαια τοῦ πνεύματος ἐναντίον τῆς ρουτίνας τῶν σχολαστικῶν. Εἶνε εὐγενοῦς καταγωγῆς. Ἔζησε μακρυὰ ἀπὸ τὰς πόλεις εἰς τὴν ἀπομονωμένην ἔπαυλίν του. Τὸν χειμῶνα ἐδιάβαζε ποιήματα τοῦ Walther τῆς Vogelweide. Τὸ καλοκαίρι ἐπλανᾶτο εἰς τὸ δάσος καὶ ἔτσι ἔγινε ποιητὴς χωρὶς ποτέ του νὰ μάθῃ τοὺς κανόνας τῆς τέχνης του.

Οἱ *Ἀρχιτραγουδισταὶ* εἶνε οἱ προασπισταὶ τῆς παραδόσεως· ὁ ζῆλος των εἶνε ἄξιος τιμῆς, τὸ τάλαντόν των ὅμως μέτριον. Εἶνε καλοὶ ἐργάται, περιωρισμένου πνεύματος, μὲ χαρακτῆρα θελληματικὰ δύσπιστον. Ὁ *Sixtus Beckmesser* ἀντιπροσωπεύει ὅλα τὰ ἐλατώματα τοῦ σωματείου εἰς τὸν κύβον· ἀνόητος, ζηλότυπος, κακὸς καὶ ἄτιμος ἀκόμη σώζεται ἀπὸ τὴν περιφρόνησιν γελοιοποιούμενος. Ἀλλ' ὁ Beckmesser ἀποτελεῖ μίαν ἐξαίρεσιν. Οἱ ἀρχιτραγουδισταὶ εἶνε γενικῶς ἀγαθοὶ ἄνθρωποι, λίγο μάταιοι, γενναῖοι ὅμως ὅπως ὁ *Pogner*.

Ὁ πραγματικὸς σοφὸς τοῦ ἔργου στὴν ἁπλότητα καὶ τὴν εὐθυκρισίαν εἶνε ὁ Hans Sachs, «ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος, λέγει ὁ Βάγνερ, τοῦ δημιουργικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ πνεύματος τοῦ λαοῦ». Θέλει νὰ συμβιβάσῃ τὰ δικαιώματα τῆς μεγαλοφυΐας μὲ τοὺς κανόνας τῆς τέχνης, τὴν ἐλευθερίαν τῆς ἐμπνεύσεως μὲ τὴν πειθαρχίαν τῆς παραδόσεως. Ἐπιθυμεῖ νὰ μὴ μένῃ πλέον ὁ λαὸς μακρυὰ ἀπὸ τὴν τέχνη, νὰ εἶνε αὐτὸς ὁ κριτής, καὶ κατὰ τοῦτο ἔχει ἐναντίαν γνώμην μὲ τοὺς συνθέτας ποὺ περιφρονοῦν τὸ κοινόν.

Ἐκ παραλλήλου μὲ τὴν ἠθογραφικὴν κωμῳδίαν, οἱ *Ἀρχιτραγουδισταὶ* περικλείουν ἕνα δρᾶμα πάθους ποὺ παίζεται εἰς τὸ βάθος τῆς καρδιᾶς τοῦ Hans Sachs· τὸ δρᾶμα μόλις ὑποδεικνύεται ἀπὸ τὸ ποίημα, παίρνει ὅμως τὴν ἀξία του ἀπὸ τὴ μουσική. Ὁ Hans Sachs ἀγαπᾷ τὴν Εὔαν καὶ θυσιάζεται αὐτὸς διὰ νὰ ὑπανδρευθῇ ἐκείνη τὸν Walther. «Παιδί μου, λέγει ὁ Hans Sachs εἰς τὴν Εὔαν· ξεύρω τὴ θλιβερὰ ἱστορία τοῦ *Τριστὰν καὶ τῆς Ἰζόλδης*. Ὁ Hans Sachs ὑπῆρξε φρόνιμος καὶ δὲν ἤθελε τὸ καλὸ τοῦ βασιλέως Μάρκου». Ἠξεύρει πολὺ καλὰ ὅτι ἡ ἀληθινὴ εὐτυχία δὲν ὑπάρχει καὶ ὅτι ὅλα ἐδῶ κάτω εἶνε ἀπατηλά. «Τρέλλα, τρέλλα! ὅλα εἶνε τρέλλα! Τὰ χρονικὰ τῶν πόλεων, ἡ ἱστορία τῶν λαῶν εἶνε ὅλα γεμᾶτα ἀπὸ κάθε εἴδους τρέλλα. Οἱ εἰρηνικοὶ κάτοικοι τῆς Νυρεμβέργης καὶ αὐτοὶ ἀκόμη πρὸ ὀλίγου προσεβλήθησαν ἀπὸ τρέλλαν. Διατί; Διότι ἕνας μοχθηρὸς Νάνος ἐπέρασε ἐπάνω ἀπὸ τὸ παλαιὸν ἄστυ, διότι μιὰ πυγολαμπὶς ζητοῦσε

εἰς μάτην τὸν σύντροφόν της, διότι τὰ ἔλατα εὐωδίαζαν, γιατὶ ἦταν ἡ βραδυὰ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου...» Ὁ Hans Sachs ὅμως δὲν εἶνε πραγματικὰ ἀπαισιόδοξος. Πιστεύει εἰς τὴν καλωσύνην, πιστεύει εἰς τὴν ἀρετὴν τῆς αὐτοθυσίας· ἡ ζωὴ γι' αὐτὸν ἔχει ἕνα νόημα. Προβλέπει κανεὶς τὴν ἐπάνοδον τοῦ Βάγνερ εἰς τὸν αἰσιόδοξον ἰδεαλισμὸν ποὺ θὰ ἐκδηλωθῇ εἰς τὸν *Parsifal*.

Ἡ τελευταία αὐτὴ ἐξέλιξις τῆς σκέψεως τοῦ Βάγνερ ἐξωτερικεύεται κατ' ἀρχὰς ἀπὸ τὰ ἔργα του: *Τὸ Κράτος καὶ ἡ Θρησκεία* (1864), *Ἡ Γερμανικὴ τέχνη καὶ ἡ Γερμανικὴ πολιτική* (1865), ὁ *Beethoven* (1870), *Τέχνη καὶ Θρησκεία* (1880). Ἡ θεωρία του περὶ τῆς φύσεως καὶ τῆς ζωῆς συμπληρώνεται· ἡ ἀπαισιοδοξία ἀνήκει εἰς τὸ παρελθόν. Ὁ πόθος τῆς ζωῆς τότε μόνον τοῦ φαίνεται ἄσχημος ὅταν ἐκδηλώνεται ἐγωϊστικά. Ὁ κόσμος ἠμπορεῖ καὶ πρέπει ν' ἀναγεννηθῇ. Ὁ ἄνθρωπος ἐξέπεσε ἀπὸ σφάλμα τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ καὶ μιλιταριστικοῦ Κράτους, τῆς Ἐκκλησίας ποὺ εἶνε τόσον ζηλότυπος γιὰ τὴν πρόσκαιρόν της ἐξουσίαν, τῆς ὠφελιμιστικῆς ἠθικῆς, τῆς ὑλιστικῆς ἐπιστήμης, τῆς βιομηχανικῆς τέχνης. Ἡ κατάπτωσις αὐτὴ ὀφείλεται καὶ εἰς τὸ ἀνακάτωμα τῶν φυλῶν. Οἱ Γερμανοὶ παρέμειναν οἱ ἀγνότεροι· ἀπὸ αὐτοὺς θὰ προέλθῃ ἡ ἀναγέννησις καὶ ἡ ἀπολύτρωσις. Καὶ μόνον ἡ τέχνη θὰ ὁδηγήσῃ τοὺς λαοὺς εἰς τὸν δρόμον τῆς σωτηρίας. Ἕως τώρα ἡ τέχνη κατῆλθε εἰς τὸ νὰ ἀντιγράφῃ τὴν χυδαίαν πραγματικότητα καὶ νὰ γίνεται ἐκεῖνος ποὺ διασκεδάζει ἕνα διεφθαρμένον καὶ

παραχορτασμένο κοινό. Ἡ ἀποστολή της εἶνε ὑψηλοτέρα
Ὁ σύγχρονος καλλιτέχνης εἶνε προωρισμένος νὰ διαδε
χθῇ τὸν ἱερέα. «Τὸ ἔργον τῆς τέχνης εἶνε ἡ ζωντανὴ ἀνα
παράστασις τῆς θρησκείας».

Ἀλλὰ τότε ἐπιβάλλεται ἡ βαθειὰ τροποποίησις τῶ
χαρακτήρων μιᾶς θεατρικῆς παραστάσεως. Ἀπὸ τὸ 185
ὁ Βάγνερ συνέλαβε τὸ σχέδιον ἑνὸς εἰδικοῦ θεάτρου ε
τὴν ἐξοχήν, τοῦ ὁποίου αἱ παραστάσεις δὲν θὰ εἶχαν ἐπ
χειρηματικὸν σκοπόν. Εἰς τὸν πρόλογον τοῦ ποιήματο
τοῦ *Δακτυλιδιοῦ* (1862), κάμνει ἔκκλησιν εἰς τὸ κοινὸ
νὰ τὸν βοηθήσῃ γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ σχέδιόν του
Τὸ 1871, μετὰ τὴν νίκην τῶν Γερμανῶν, ὁ Βάγνερ πι
στεύει ὅτι ἡ Γερμανία εἶνε ἑτοίμη γιὰ τὴν προσπάθει
ποὺ περιμένει ἀπὸ αὐτήν. Ἀνοίγει ἕνα κατάλογον ἐγ
γραφῶν. Εἰς διάστημα πέντε ἐτῶν τὸ πρότυπον θέατρο
εἶχεν ἀνεγερθῇ εἰς τὸ Bayreuth. Ὁ Βάγνερ ἤθελε ν
μὴ ἀποφέρῃ ἡ ἐπιχείρησις κέρδη σὲ κανένα. Αἱ παρα
στάσεις ἐδίδοντο μὲ ἔξοδα αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ. Τὸ 187
καὶ τὸ 1874, ὅταν τὸ θέατρον ἤρχισε νὰ κινδυνεύῃ, προσέ
φεραν εἰς τὸν Βάγνερ τεράστια ποσὰ γιὰ νὰ μεταφέρ
τὸ θέατρόν του εἰς τὸ Baden, τὸ Λονδῖνον, τὸ Σικά
γον. Ἐκεῖνος ὅμως ἠρνήθη. Ὁ Λουδοβῖκος ὁ Β' τῆ
Βαυαρίας ἐπέτρεψεν εἰς τὸν Βάγνερ νὰ τελειώσῃ τὸ θέα
τρό του, προκαταβάλλων εἰς αὐτὸν τὸ 1874 καὶ τὸ 187
τὰ ἀναγκαῖα ποσά, ποὺ παρεκρατοῦντο ἄλλως ἀπὸ τ
ποσοστά, τὰ ὁποῖα εἰσέπραττεν εἰς τὸ Μόναχον ἀπὸ τὸ
παραστάσεις τῶν δραμάτων του. Τὸ 1882 ὁ Βάγνερ ἠναγ

κάσθη νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν ἀρχικήν του ἰδέαν. Καὶ μετέβαλε τὸ Bayreuth εἰς ἕνα θέατρον, ὅπου οἱ θεαταὶ ἐπλήρωναν, ὑπὸ τὸν ὅρον ὅμως ὅτι τὰ κέρδη θὰ ἐχρησίμευαν εἰς τὸ νὰ αὐξάνουν τὸ ἀποθεματικὸν τῆς ἐπιχειρήσεως καὶ δὲν θὰ διεμοιράζοντο.

Εἰς τὸ θέατρον τοῦ Bayreuth, μέσα εἰς αὐτὸ τὸ πλαίσιον τὸ τόσον ἰδιότυπον καὶ ὑποβλητικόν, ἐπάνω εἰς αὐτὴν τὴν σκηνὴν ποὺ σκεπάζει μιὰ ἀθέατη ὀρχήστρα, μέσα εἰς αὐτὴν τὴν αἴθουσαν, τὴν βυθισμένην εἰς τὸ σκότος, ἐμπρὸς σ᾽ ἕνα κοινὸν κατεχόμενον ἀπὸ ἕνα εἶδος θρησκευτικῆς κατανύξεως, ἐδόθη τὸ 1882 ἡ πρώτη παράστασις τοῦ *Parsifal*. Ὁ Βάγνερ ἀπέθνησκε μετ᾽ ὀλίγον εἰς τὴν Βενετίαν τὴν 13 Φεβρουαρίου 1883.

Ὁ Βάγνερ παρουσιάζει μὲ τὸν Görres μιὰ φαντασικὴ ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος τοῦ *Parsifal*· τὸ θεωρεῖ ἀραβικῆς προελεύσεως: parseh=ἁγνός, fal=ἁπλοϊκός· ὁ Parsifal εἶνε τὸ ἀσυνείδητον καὶ αὐθόρμητον ὃν ποὺ θὰ πραγματοποιήσῃ τὴν τελειότητα κατὰ τοὺς νόμους τῆς φύσεως καὶ ὄχι κατὰ τοὺς νόμους τοῦ πνεύματος.

Ὁ Βάγνερ εἶχε λάβει γνῶσιν τοῦ θρύλου τοῦ Parsifal τὴν στιγμὴν ποὺ εἶχε συλλάβει τὸν *Lohengrin*. Ὁ Lohengrin εἶνε ὁ υἱὸς τοῦ Parsifal. Εἶχε σκεφθῆ νὰ γράψῃ, πρὶν συνθέσῃ τὸν *Parsifal*, τὸν *Ἰησοῦν τὸν Ναζωραῖον*, ἔπειτα ἕνα βουδδικὸν δρᾶμα, οἱ *Νικηταί* (1856). Κατὰ τὴν ἄνοιξιν τοῦ 1857 ἤκουσε τὴν Μεγάλην Παρασκευὴν «τὸν στεναγμὸν αὐτὸν τῆς πειὸ βαθειᾶς εὐσπλαγχνίας ποὺ ἀπήχησε ποτὲ ἀπὸ τὸν σταυρὸν τοῦ

Γολγοθᾶ καὶ ποὺ τὴν φορὰν αὐτὴν ἐξέφυγε ἀπὸ τὰ ἴδια του στήθη». Ἔγραψε τότε τοὺς στίχους ὅπου ὁ Gurnemanz ἐξηγεῖ εἰς τὸν Parsifal τὸ θέλγητρον τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς. Ἦτο τὸ πρῶτον σχεδίασμα τοῦ νέου δράματος. Τὸ σχεδιάγραμμα καθορίζεται τὸ 1865, τὸ ποίημα τελειώνει τὸ 1877 καὶ ἡ μουσικὴ τὸ 1882.

Τρία πρόσωπα κυριαρχοῦν καθ᾽ ὅλην τὴν δρᾶσιν. Τὸ πρόσωπον τῆς *Kundry*, τῆς ἱεροσύλου γυναικὸς ποὺ ἐξύβρισε μὲ τὸν ἀσεβῆ της γέλωτα τὸ μαρτύριον τοῦ Ἐσταυρωμένου. Τὸ πρόσωπον τοῦ *Amfortas*, τοῦ βασιλέως τοῦ Graal, ποὺ ὑπεδουλώθη εἰς τὰ θέλγητρα τῆς Kundry καὶ ποὺ ἐξαγνίζει μὲ τὸν πόνον τὸ ἁμάρτημά του· καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ *Parsifal* τέλος τοῦ «ἁπλοϊκοῦ μὲ τὴν καθαρὴ καρδιά», ὁ ὁποῖος θὰ σώσῃ τὸν Amfortas, ὅταν θὰ ἐννοήσῃ τὸ μαρτύριον τοῦ ἀνθρωπίνου πόνου, τὴν ψευδαίσθησιν τοῦ πόθου, τὴν ματαιότητα τοῦ ἁμαρτήματος.

Ἔτσι ὁ Βάγνερ στὸ γῆρας του καταλήγει νὰ συμβιβάσῃ τὰς ἀντιθέτους τάσεις τῆς ἰδιοσυγκρασίας του, παραδεχόμενος μυστικὰ τὴν σωτηρίαν διὰ τῆς ἀπαρνήσεως καὶ πιστεύων μὲ αἰσιοδοξίαν σὲ μιὰ ὑπερφυσικὴ μακαριότητα πολὺ κοντὰ στὸ χριστιανικὸν ἰδεῶδες.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Parsifal ἀνανακλᾶ τὴν θρησκευτικὴν αὐτὴν γαλήνην· ἀντηχεῖ εἰς τὴν ἀκοὴν μὲ ἦχον ὅλως διόλου νέον. Καὶ εἶνε θαῦμα τὸ μακρὺ αὐτὸ τραγούδι τῶν εὐχαριστηρίων μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Βάγνερ κλείει τὴν σειρὰν τῶν ἀριστουργημάτων του.

Ἡ προσωπικότης τοῦ Βάγνερ εἶνε ἴσως ἡ πιὸ δυνατὴ καὶ πλουσιωτέρα ἐκδήλωσις τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος κατὰ τὸν ΙΘ' αἰῶνα. Συνοψίζει συγχρόνως τὰς ρωμαντικὰς τάσεις του, τὴν μυστικήν του ἠθικολογίαν, τὸ δημοκρατικόν του ὄνειρον, τὸ σοσιαλιστικὸν καὶ ἐθνικιστικόν, τὸν πανθεϊσμὸν καὶ τὸ συνθετικὸν πνεῦμα. Ἡ βαρειὰ αὐτὴ τέχνη, ἡ φορτωμένη, ὀλιγώτερον ἁγνὴ ἀπὸ τὴν κλασσικὴν τέχνην, ἀλλὰ βαθύτερα συγκινητική, ἀπείρως ἐκλεπτυσμένη, ξεχειλίζει ἀπὸ ἀνθρωπισμὸν κάτω ἀπὸ τὸν περίπλοκον ὀργανισμόν της τῶν θρύλων καὶ τῶν συμβόλων. Ἀνακαινίζει καὶ εὑρύνει τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς μουσικῆς γλώσσης καὶ παραδίδει εἰς τοὺς μουσικοὺς τοῦ μέλλοντος ἕνα θησαυρὸν ἀνακαλύψεων. «Εἶνε, λέγει ὁ Νίτσε, κάτι τὸ γερμανικὸν ὑπὸ τὴν καλλίστην καὶ χειρίστην σημασίαν τῆς λέξεως, κάτι τὸ περίπλοκον, τὸ ἄμορφον, τὸ ἀνεξάντλητον κατὰ τὸν γερμανικὸν τρόπον. Εἶνε μιὰ κάποια δύναμις καθαρῶς γερμανική, μιὰ ἄνθησις πληθωρικὴ τῆς ψυχῆς, ποὺ δὲν φοβᾶται νὰ κρυβῇ κάτω ἀπὸ τὰς λεπτότητας τῆς παρακμῆς καὶ ποὺ ἴσως μόνον ἐκεῖ μέσα αἰσθάνεται πὼς εἶνε ἐν ἀνέσει. Μιὰ εἰκὼν πιστὴ καὶ αὐθεντικὴ τῆς γερμανικῆς ψυχῆς, τῆς νέας καὶ γεραιᾶς συγχρόνως, τῆς πλέον ἢ ὡρίμου καὶ πλουσιωτάτης εἰς μέλλον. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς εἶνε ἡ ἀκριβεστέρα ἐκδήλωσις τῆς ἰδέας ποὺ ἔχω γιὰ τοὺς Γερμανούς. Εἶνε οἱ προχθεσινοὶ καὶ οἱ μεθαυριανοί, δὲν εἶνε ἀκόμη οἱ σημερινοί». Ἐὰν ληφθοῦν ὑπ' ὄψει αἱ ὑπερβολαὶ τῆς κριτικῆς, ὑπάρχουν εἰς αὐτὰς τὰς γνώμας τοῦ μεγάλου

ἐχθροῦ τοῦ Βάγνερ μερικαὶ ἀπὸ τὰς ἀπόψεις, τὰς πλέον διεισδυτικὰς ποὺ παρουσιάσθησαν ποτὲ διὰ τὸ ἔργον του.

***

Ἡ κληρονομία τῆς δόξης ποὺ ἀφῆκεν ὁ Βάγνερ ὑπῆρξε βαρεῖα διὰ τοὺς Γερμανούς. Ὕστερα ἀπὸ αὐτὸν οἱ μουσικοὶ ποὺ γράφουν γιὰ τὸ θέατρον ἀποτολμοῦν νὰ τὸν μιμοῦνται μόνον καὶ τοῦτο πολὺ μέτρια. Ἄξιοι προχείρου μνείας εἶνε: ὁ **Max Schillings** (1868), ὁ συνθέτης τῆς *Ingwelde* (1894) καὶ μιᾶς λυρικῆς κωμῳδίας *der Pfeiferlag*, ὁ **Humperdinck** (1854-1921), γνωστὸς πρὸ πάντων γιὰ τὴν φαντασμαγορικήν του ὄπερα *Haensel und Gretel* (1894), ὁ **Hans Pfitzner** (1869), ὁ συνθέτης τοῦ *der Arme Heinrich* (1891) καὶ τοῦ *die Rose von Liebesgarten*. Μόνον ὁ **Richard Strauss** ἀπεμακρύνθη ἀπὸ τὸν χαραγμένον δρόμον καὶ ὕστερα ἀπὸ τόσας λαμπρὰς ἐπιτυχίας εἰς τὰς συναυλίας ἐξέπληξε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν κόσμον μὲ τὴν τόλμην, τὴν θαυμαστὴν δεξιοτεχνίαν του καὶ τὴν δύναμιν τῶν δραματικῶν του δημιουργιῶν: τοῦ *Feuersnot* (1901), τῆς *Σαλώμης* (1905), τῆς *Ἠλέκτρας* (1909), τῆς *Ἀριανῆς*, τοῦ *Ἱππότου μὲ τὸ ρόδον*, τῆς *Γυναικὸς χωρὶς σκιάν*.

Παρ' ὅλα αὐτὰ αἱ προσπάθειαι τῶν συγχρόνων Γερμανῶν καλλιτεχνῶν δίδουν τὴν εἰκόνα κοπώσεως. Μὲ αὔξουσαν συνεχῶς ὁρμὴν ἡ ρωσικὴ καὶ πρὸ πάντων ἡ γαλλικὴ σχολὴ θὰ διεκδικήσουν ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς τὸ μουσικὸν σκῆπτρον ποὺ ὁ Bach, ὁ Haendel, ὁ Mozart, ὁ

Beethoven, ὁ Wagner εἶχαν ἐξασφαλίσει εἰς αὐτοὺς καὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐπίστευαν ὅτι ποτὲ δὲν θὰ ἀπεξενώνοντο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Richard Wagner, *Beethoven* (Fischbacher).—Richard Wagner, *Lettres à ses amis* (Juven).—Richard Wagner, *Correspondance avec Liszt* (Breitkopf).—Richard Wagner, *A Mathilde Wesendonk*, Journal et lettres (1853-1871) (Fischbacher).—Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth* (Fischbacher).—Nietzsche, *Le cas Wagner* (Fischbacher).—Chamberlain, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* (Perrin).—Chamberlain, *le Drame wagnérien* (Perrin).—Henri Lichtenberger, *Richard Wagner, poète et penseur* (Alcan).—Henri Lichtenberger, *Richard Wagner*, collection des «Maîtres de la Musique» (Alcan).—Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, articles sur *Siegfried* et sur *Tristan* (Hachette).—Gustave Bertrand, *les Nationalités musicales* (Didier).

Μουσικὰ κείμενα: consulter les éditions Breitkopf, Peters, Schott, Fromont, Durand.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΠΡΩΤΟΝ

ΑΠΟ ΤΟΝ BRAHMS ΕΙΣ ΤΟΝ RICHARD STRAUSS

Τὸ Βαγνερικὸν δρᾶμα, μὲ τὸ νὰ τὰς ἐπεκτείνῃ, εἶχεν ἀπορροφήσει ὅλας τὰς κατακτήσεις τῆς γερμανικῆς συμφωνίας καὶ παρουσιάζετο ὡς μορφὴ τέχνης, προωρισμένη νὰ ἀντικαταστήσῃ ὅλα τὰ ἕως τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἐν χρήσει μουσικὰ εἴδη μὲ συνδυασμοὺς εὑρείας συνθέσεως.

Ἐν τούτοις ἡ ἀγνὴ συμφωνία, ἡ μουσικὴ δωματίου, τὸ lied ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἔχουν τοὺς ὀπαδούς των εἰς τὴν Γερμανίαν.

***

Ὁ **Johannes Brahms** (1833-1897) δὲν ἀποβλέπει, ὅπως ὁ Lizst ἢ ὁ Wagner, πρὸς τὸ μέλλον, αὐτός, ὅπως ὁ Mendelssohn, ἐπιστρέφει πρὸς τὸ παρελθὸν καὶ προσηλώνεται στενὰ πρὸς τὰς κλασσικὰς παραδόσεις· σὲ μιὰ πολὺ ἐκλεκτικὴ γλῶσσα, πολὺ ἐγκρατῆ, πολὺ ἄψογη, ἐκφράζει τὴν προσωπικότητά του, κατ' ἄλλον τρόπον πρωτότυπον καὶ ἐνδιαφέρουσαν ἀπὸ τὴν προσωπικότητα

τοῦ Mendelssohn. Ὁ Johannes Brahms ἦτο υἱὸς ἑνὸς κοντραμπασίστα τοῦ Ἀμβούργου. Τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ζωῆς του ἐπέρασεν εἰς τὴν Βιέννην, χωρὶς τίποτε τὸ ἀξιόλογον νὰ διαταράξῃ τὴν ἥσυχον καὶ εἰρηνικὴν ζωήν του. Ἔμεινε ἄγαμος. Ἀπεστρέφετο τὸν κόσμον καὶ ηὐχαριστεῖτο μόνον μὲ ὀλίγους φίλους του, ποὺ ἦσαν συνειθισμένοι μὲ τὸν ἀπότομον τρόπον του καὶ τὴν σκαιὰν εἰλικρίνειάν του.

Τὸ ἔργον του εἶνε πολὺ σημαντικόν. Τέσσαρες *συμφωνίες*, τέσσαρα *κονσέρτα*, πλεῖστες *καντάτες*, μεταξὺ τῶν ὁποίων τὸ *Ein Deutsches Requiem* (1868) ποὺ καθιέρωσε τὴν φήμην του, ὁ *Rinaldo*, ἡ *Nânie*, δύο σεξτέτα καὶ δύο ἔγχορδα *κουϊντέτα*, ἕνα *κουϊντέτο* γιὰ κλαρινέττο καὶ ἔγχορδα, ἕνα *κουϊντέτο* καὶ τρία *κουαρτέτα* μὲ πιάνο, δύο *σονάτες* γιὰ κλαρινέττο, τρεῖς γιὰ βιολί, πλεῖστα κομμάτια πιάνου, ἐκ τῶν ὁποίων τρεῖς *σονάτες* καὶ τὰ χαριτωμένα *intermezzi*, τὰ *βάλς* καὶ οἱ *οὐγγρικοὶ χοροὶ* καὶ ἕνα πλῆθος *lieder* καὶ *χορικῶν*.

Ὁ Brahms εἶνε ἴσως ὁ γνησιώτερον Γερμανὸς μεταξὺ ὅλων τῶν Γερμανῶν συνθετῶν. Περισσότερον ἀκόμη ἀπὸ τὸν Bach, τὸν Beethoven, τὸν Schubert. Καὶ γι' αὐτὸ διαφεύγει ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν τῶν Γάλλων, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ ἔνστικτον ζητοῦν εἰς αὐτὸν ἐκεῖνο ποὺ θὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν γαλλικὴν καλαισθησίαν, ἀντὶ νὰ καταβάλλουν προσπάθειαν γιὰ νὰ εἰσδύσουν εἰς μίαν σκέψιν, ποὺ εἶνε ξένη πρὸς αὐτούς. Τοιουτοτρόπως ἐνῷ γιὰ τοὺς περισσοτέρους Γερμανοὺς ὁ Brahms θεωρεῖται μεταξὺ τῶν

μεγαλυτέρων συγχρόνων συνθετῶν, εἰς τὴν Γαλλίαν περνᾷ γιὰ μουσικὸς δευτέρας σειρᾶς, κάποτε εὐχάριστος, σπανίως μέγας καὶ συχνὰ ἀνιαρός.

Εἶνε ἀληθὲς πῶς ἔγραψε κάπως πολλά. Ὅλαι αἱ συνθέσεις του δὲν ἔχουν ἀξίαν. Περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλον συμπατριώτην του κάμνει κατάχρησιν, μάλιστα εἰς τὰ lieder, κάποιας ἀνουσίας αἰσθηματικότητος ποὺ ἐνοχλεῖ· καὶ εἰς τὴν ἐνόργανον μουσικήν του εἶνε κάποτε ἐμφαντικὸς ἢ πομπώδης ἢ καὶ πολὺ σχολαστικός.

Ἐν τούτοις lied, ὅπως τὸ *Feldeinsamkeit* (*Ἀγροτικὴ μοναξιά*), ὅπως τὸ *Wie bist du, meine Kônigin, durch sanfte Güte wonnevoll*, ὅπως τὸ *Ruhe, Süsslieb-chen, im Schatten*, ἢ ὅπως τὸ *Von ewiger Liebe* (*Μὲ αἰώνιον ἔρωτα*) ἔχουν χάριν βαθειὰ καὶ ἔκφρασιν πολὺ συγκινητικήν.

Πάντοτε ὁσάκις ὁ Brahms ἐνεπνεύσθη ἀπὸ οὐγγρικὰ θέματα γιὰ τὴν μουσικὴν δωματίου εἶχε ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν καὶ τὸ ὕφος του παίρνει τότε ἕνα ἀμίμητον χρῶμα.

Ἡ ἐπινόησίς του εἶνε θαυμασία εἰς τοὺς ρυθμοὺς τοὺς ὁποίους ποικίλλει κατὰ μυρίους τρόπους. Κανεὶς συνθέτης τῆς ἐποχῆς του καὶ τῆς πατρίδος του δὲν κατώρθωσε νὰ ἀποκαλύψῃ περισσότερον λεπτεπιλέπτους καὶ περισσότερον φευγαλέους.

Ἐπιτυγχάνει ἐξαίρετα εἰς τοὺς ἀκαθορίστους καὶ σκιεροὺς χρωματισμούς. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς αἱ δύο πρῶτες *σονάτες γιὰ βιολὶ* εἶνε τελείως ἀπαράμιλλοι. Ἡ

τέχνη των εἶνε ἐξόχως μετρημένη, ἀλλὰ καὶ τόσον συγκινητική!

Ἐν συνόψει ὁ Brahms ἔχει ἕνα σύνολον ἀποκλειστικῶν ἀρετῶν καὶ ἡ μουσική του εἶνε ἀπὸ ἐκείνας ποὺ ἀναγνωρίζει κανεὶς τὸν συνθέτην των, χωρὶς δισταγμούς. Θὰ παραμείνῃ εἰς τὸ πλευρὸν τοῦ Schubert καὶ τοῦ Schumann, ἢ ὀλίγον πίσω ἀπὸ αὐτούς, ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς γλυκυτέρους ποιητὰς-μουσικοὺς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

***

Ὁ **Anton Bruckner** (1824-1896), υἱὸς ἑνὸς διδασκάλου τοῦ Ansfelden (Ἄνω Αὐστρία), ἤρχισε μόνος του τὸ ἔργον τοῦ μουσικοῦ καὶ κατώρθωσε νὰ γίνῃ κοντραπουντίστας ἀξιόλογος καὶ ἐξαίρετος ὀργανίστας. Αἱ ἀρχαὶ τοῦ σταδίου του ὑπῆρξαν πολὺ σκληραί. Τέλος τὸ 1855 διωρίσθη ὀργανίστας τῆς καθεδρικῆς ἐκκλησίας τοῦ Linz. Ἐξηκολούθησε τότε τὰς σπουδάς του εἰς τὴν σύνθεσιν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Sechter καὶ τοῦ Otto Kitzler καὶ κατώρθωσε νὰ διορισθῇ ὀργανίστας τοῦ παρεκκλησίου τῆς Αὐλῆς εἰς τὴν Βιέννην.

Ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα *κουϊντέτο* γιὰ ἔγχορδα, μιὰ *καντάτα* καὶ τρεῖς *λειτουργίες* ὁ Bruckner ἔγραψε *ὀκτὼ συμφωνίες* ὑπὸ πνεῦμα παντελῶς ἀντίθετον πρὸς τὸ τοῦ Brahms. Ἐπιζητῶν τὰς σπανίας ἁρμονίας, τὰς βιαίας ἀντιθέσεις, μεταφέρει εἰς τὴν μουσικὴν συναυλιῶν τὰς μεθόδους τῆς βαγνερικῆς τέχνης, κάμνει τοὺς σκελετοὺς ἀπεράντων καὶ

ἀλλοκότων οἰκοδομῶν, δίδει τέλος τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς προσπαθείας κάπως ἀτάκτου, ποὺ συχνὰ δὲν ἐπιτυγχάνει τὸν σκοπόν της. Καὶ ὅμως εἰς τὴν παραφορτωμένην αὐτὴν τέχνην ὑπάρχει μεγαλεῖον καὶ καλωσύνη. Ὁ Bruckner εἶνε σχεδὸν ἄγνωστος εἰς τὴν Γαλλίαν.

***

Ὁ **Hugo Wolf** (1860-1903) ὑπῆρξε φίλος τοῦ Bruckner, ὁ ὁποῖος, ὅταν ἐγήρασε, συνεκέντρωνε πέριξ του ὅλους τοὺς νεωτερίζοντας μουσικούς. Ἐγεννήθη εἰς τὸ Windischgraz τῆς Στυρίας καὶ ἦτο υἱὸς βυρσοδέψου μουσικοῦ. Εἶχε τὴν πεποίθησιν ὅτι εἰς τὰς φλέβας του ἔτρεχε λατινικὸν αἷμα καὶ γι' αὐτὸ ἠγάπησε πάντοτε τοὺς μεγάλους Γάλλους μουσικούς.

Ὁ Hugo Wolf ἐμορφώθη σχεδὸν μόνος του. Τὸ 1875 εἰσῆλθεν εἰς τὸ Ὠδεῖον τῆς Βιέννης, ἔμεινε ὅμως μόνον δύο ἔτη, διότι ἐδιώχθη δι' ἔλλειψιν πειθαρχίας. Ἔκτοτε (ἦτο 17 ἐτῶν) μόνον τὸν ἑαυτόν του εἶχεν ὡς διδάσκαλον. Ὑπὸ τὸ κράτος μυρίων στερήσεων καὶ στενοχωριῶν καὶ ἀθλιότητος εἰργάσθη μὲ ἀδάμαστον ζῆλον. Κατέγινε ὄχι μόνον μὲ τοὺς μεγάλους μουσικούς, καὶ πρὸ πάντων τὸν Wagner, τοῦ ὁποίου ὑπέστη βαθύτατα τὴν ἐπίδρασιν, ἀλλὰ καὶ μὲ τοὺς μεγάλους Γερμανοὺς καὶ Γάλλους συγγραφεῖς, τὸν Γκαῖτε, τὸν Henri de Kleist, τὸν Grillparzer, τὸν Hebbel, τὸν Rabelais, τὸν Claude Tillier. Ὕστερα ἀπὸ μερικὰ νεανικὰ δοκίμια, μεταξὺ τῶν ὁποίων

ἕνα *κουαρτέτο γιὰ ἔγχορδα* (1879-1880), ὅπου αἰσθάνεται κανεὶς τὴν μεγάλην θεληματικὴν ψυχήν του, τὴν πάσχουσαν καὶ φλεγομένην, ἤρχισε νὰ γράφῃ μουσικὴν κριτικήν.

Τὸ 1888, μετὰ τὸν θάνατον τοῦ πατρός του, ἡ ἰδιοφυΐα του ἐξεδηλώθη ἀπότομα μὲ μιὰ παραγωγικότητα ἐξαιρετικὰ γόνιμη. Σὲ τρεῖς μῆνας συνέθεσε 53 lieder ἐπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Eduard Mörike. Ἔγραφε εἰς ἕνα φίλον του: «Εἶνε ἡ ὥρα ἑπτὰ τὸ βράδυ καὶ εἶμαι τόσο εὐτυχὴς ὅσο καὶ ὁ πειὸ εὐτυχὴς βασιλεύς. Νά ἕνα ἄλλο καινούργιο lied. Καρδιά μου! ἂν τὸ ἄκουες· ὁ διάβολος σὲ παίρνει ἀπὸ εὐχαρίστηση!». «Κι ἄλλα δύο ἀκόμη lieder. Εἶνε ἕνα ποὺ ἀκούεται τόσον φρικτὰ ὥστε μοῦ προκαλεῖ φόβον. Τίποτε παρόμοιον δὲν ὑπῆρχεν ἕως τότε. Ὁ Θεὸς νὰ προστατεύῃ τοὺς πτωχοὺς ἀνθρώπους ποὺ θὰ τὸν ἀκούσουν μιὰ μέρα». «Ἂν ἀκούσετε τὸ τελευταῖο lied ποὺ ἔγραψα, ἕνα μόνο πόθο θἄχετε μέσα στὴν ψυχή σας: νὰ πεθάνετε. Ὁ εὐτυχισμένος σας, ὁ εὐτυχισμένος Wolf».

Ἔπειτα τονίζει εἰς τὴν μουσικὴν ποιήματα τοῦ Γκαῖτε, τοῦ Eichendorff, ἱσπανικὰ ποιήματα μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Heyse, ποιήματα τοῦ Gottfried Keller, ποιήματα ἰταλικά, μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Geibel καὶ Heyse. Ἀπὸ τὸ 1888-1890 εἶχε συνθέσει ἐπάνω κάτω 200 lieder καὶ μὲ ὑπερηφάνειαν ἔλεγε: «Ὅ,τι γράφω τώρα τὸ γράφω γιὰ τὸ μέλλον. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Schubert καὶ τοῦ Schumann δὲν ἐγράφη τίποτε παρόμοιον!..».

Ἔπειτα ἀποτόμως ὁ οἶστρος στειρεύει. Ὁ Wolf δὲν ἔχει πειὰ νὰ δώσῃ τίποτε καὶ ὁ δυστυχὴς ἀπελπίζεται:

«Δὲν μπορῶ πειὰ νὰ φαντασθῶ τί εἶνε μιὰ ἁρμονία καὶ μιὰ μελῳδία καὶ ἀρχίζω νὰ ἀμφιβάλλω ἂν αἱ συνθέσεις ποὺ φέρουν τὸ ὄνομά μου εἶνε ἀληθινὰ δικές μου. Παρακαλεῖτε γιὰ τὴν καημένη τὴν ψυχή μου! Ὁ Θεὸς δίδει στὸν καθένα μιὰ ἰδιοφυΐα εἰς τὸ ἄρτιον, ἢ δὲν τοῦ δίδει καθόλου. Ἡ κόλασις μοῦ τὰ ἔδωσε ὅλα μισά!».

Κατὰ τὰ τέλη Νοεμβρίου 1891 ἡ ἔμπνευσις ἐπανέρχεται. Ὁ Wolf γράφει κατὰ σειρὰν δεκαπέντε lieder ἰταλικά. Τὸν Δεκέμβριον ὅλα σβύνουν καὶ ἐπακολουθεῖ μιὰ σιωπὴ γιὰ πέντε χρόνια. «Πιστεύω ὡρισμένως ὅτι ἐξώφλησα», γράφει ὁ Wolf.

Τὸ 1895 ὁμιλεῖ καὶ πάλιν ἡ ἐσωτερικὴ φωνή. Σὲ τρεῖς μῆνες συνθέτει ἕνα λυρικὸν μελόδραμα, τὸν *Corregidor*, ἐπάνω σ' ἕνα Ἱσπανικὸν διήγημα τοῦ don Pedro de Alarcon, διεσκευασμένον ἀπὸ τὴν κυρίαν Mayreder. Ἔπειτα εἴκοσι δύο lieder τοῦ δευτέρου τόμου τοῦ *Italienisches Liederbuch*. Ἀρχίζει νὰ μελοποιῇ συνθέσεις τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, καὶ μιὰ νέα ὄπερα, τὸν *Manuel Venagas*. Ἐξαφνα τὴν 20 Σεπτεμβρίου 1897 ἐκδηλώνεται ἡ τρέλλα, τὸν καταλαμβάνει ἐπάνω στὸ ἔργον του καὶ τὸν συντρίβει. Τὸ ἐρχόμενον ἔτος ἐνόμισαν ὅτι θὰ ἐθεραπεύετο, ἀλλὰ κατέπεσε καὶ πάλιν καὶ αὐτὴν τὴν φορὰν ὁριστικῶς. Ἐξεδηλώθη γενικὴ παραλυσία. Ἐσύρθη ἀκόμη μερικὰ χρόνια καὶ ἀπέθανε τὴν 16 Φεβρουαρίου 1903.

Ἐνόσῳ ἀκόμη ἔζη ὁ Wolf εἶχε παρασυρθῆ πρὸς τὸ γελοῖον. Τὰ μουσικά του ἀντίτυπα δὲν ἐπωλοῦντο καὶ

χωρὶς τὴν διακριτικὴν γενναιοδωρίαν μερικῶν φίλων του δὲν θὰ κατώρθωνε νὰ ἐπαρκῇ εἰς τὰς ἀνάγκας του. Μόλις ἀπέθανεν, ἡ δόξα ἦλθεν εἰς συνάντησίν του. Ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη, ἀλλάζοντες στάσιν, οἱ καλλιτέχναι, οἱ κριτικοί, τὰ ἐπίσημα καθιδρύματα, συνηγωνίζοντο πῶς νὰ διαφημίσουν τὴν μεγαλοφυΐαν του.

Δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης τραγικωτέρα μοῖρα. Οὔτε ὑπάρχει ἐπίσης μουσικὴ τραχυτέρα, πιὸ βαθειὰ ἀπηλπισμένη ἀπὸ τὴν μουσικὴν τοῦ Wolf. Ἡ εἰρωνεία, ἡ ὀργή, ἡ πικρία καὶ ἡ ἀηδία, ἡ ὑπερηφάνεια, ἡ δύναμις, ἡ θέλησις νὰ ζῇ διατηρῶντας τὸ ἐγώ του, ἰδοὺ ὅ,τι ὁ μεγάλος αὐτὸς μουσικὸς ἐκφράζει θαυμάσια εἰς τὰ τραγούδια του, μὲ μιὰ δύναμη ποὺ μόνον ὁ Beethoven καὶ ὁ Schubert ἐπέδειξαν. Εἶνε ὀλιγώτερον προσωπικὸς ὅταν ψάλλῃ τὸν ἔρωτα ἢ τὴν χαράν. Ἀλλὰ πάντοτε ἑρμηνεύει τὴν σκέψιν τῶν ποιητῶν μὲ μιὰ εὐστροφία, μιὰ νοημοσύνη καὶ μιὰ ποικιλία πού, κατὰ τὸν κριτικόν του Kühl, τὸν ἀναδεικνύουν ὡς «τὸν βαθύτερον ψυχολόγον τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς μετὰ τὸν Mozart». Ὁ *Προμηθεύς* του, ἡ *Gedichte von Mörike,* ποὺ στὴ Γερμανία εὑρίσκονται ἐπάνω στὰ πιάνα τῶν πτωχοτέρων σπιτιῶν, κοντὰ στὰ lieder τοῦ Schubert, τὰ lieder τοῦ *Wilhelm Meister,* τὸ *Spanisches,* καὶ τὸ *Italienisches Liederbuch,* τέλος τὰ *Michel-Angelo Gedichten* περιέχουν μερικὰς σελίδας ἀπὸ τὶς ἀνθρωπιστικώτερες ποὺ ἐγράφησαν ποτὲ εἰς τὴν μουσικήν. Ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνῃ γι' αὐτὸ μόνον ἀπὸ τὸ ἆσμα τοῦ θανάτου ποὺ ὁ Wolf

συνέθεσε ἐπάνω στοὺς ὡραίους αὐτοὺς στίχους τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου(1).

Alles endet, was entstehet.
Alles, alles rings vergehet.
Menschen waren wir ja auch
Froh und traurig, so wie Ihr.
Und nun Sind wir leblos hier.
Sind nur Erde wie Ihr sehet.

Κάθε τι ποὺ ἔχει γεννηθῆ, τελειώνει.
Ὅλα ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς φεύγουν.
Ἤμεθα κι ἐμεῖς ἄνθρωποι
Χαρούμενοι καὶ λυπημένοι, ὅπως σεῖς.
Καὶ τώρα ἡ ζωὴ μᾶς ἔχει φύγει.
Εἴμεθα ἀπὸ χῶμα μονάχα, ὅπως βλέπετε.

***

Ὑπάρχουν πολλοὶ συνθέται πρὸς μελέτην μεταξὺ τῶν Γερμανῶν συμφωνιστῶν τοῦ τέλους τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Μεταξὺ αὐτῶν γνωστότεροι εἶνε:

Ὁ **Γουσταῖος Mahler**, γεννηθεὶς τὴν 7 Ἰουλίου 1860 εἰς Kalischt τῆς Βοημίας καὶ ἀποθανὼν τὴν 18 Μαΐου 1911, συνθέτης *δέκα συμφωνιῶν*, ποὺ περιέχουν καὶ τρα-

(1) *Chiunque nasce a morte arriva*
Nel fuggir del tempo, e'l sole
Niuna cosa lascia viva...
Come voi, uomini fummo,
Lieti e tristi, come siete;
E or siam, come vedete,
Terra al sol, di vita priva.

γούδι, καὶ ἀποτελοῦν τεράστιον κατασκεύασμα, ὅπου συναντῶνται ὅλα τὰ στύλ καὶ ἀνακατώνονται χωρὶς νὰ συγχωνεύωνται, καὶ ὅπου τὸ αἴσθημα ἐκδηλώνεται μὲ αὐταρέσκειαν κάπως πολὺ ἀμελῆ (ἡ ὀγδόη εἶνε γραμμένη γιὰ δύο ὀρχῆστρες, τρεῖς χορούς, ἕνα διπλοῦν φωνητικὸν κουαρτέτο, ἐν συνόλῳ ἀπαιτοῦσα χιλίους ἐκτελεστάς). Ὁ **Λουδοβῖκος Thuille,** γεννηθεὶς εἰς τὸ Bozen (Τυρόλου) τὸ 1861, συνθέτης *lieder,* ἑνὸς *σεξτέτου* γιὰ πιάνο καὶ ἐμπνευστὰ ὄργανα, *σονατῶν* πιάνου καὶ βιολιοῦ, *συμφωνιῶν.* Ὁ **Μὰξ Reger,** γεννηθεὶς τὸ 1873 εἰς Brand τοῦ Βαυαρικοῦ Παλατινάτου καὶ ἀποθανὼν τὸ 1916, ὁ ὁποῖος ἀφιερώθη ἰδιαιτέρως εἰς τὴν μουσικὴν δωματίου καὶ ὁ ὁποῖος συνέθεσε μὲ πολὺ λεπτόν, ἁβρὸν καὶ εὔφυες τάλαντον καὶ μὲ ὑπερβολικὴν ἴσως ἐκζήτησιν ἀντιστικτικῶν λεπτοτήτων, δύο *σονάτες* πιάνου καὶ βιολιοῦ, δύο *σονάτες* πιάνου καὶ βιολοντσέλλου, ἓξ *σονάτες* γιὰ βιολὶ μόνο, ἕνα *κουαρτέτο* καὶ ἕνα *τρίο* γιὰ ἔγχορδα, μιὰ *σερενάτα* γιὰ φλάουτο, βιολὶ καὶ βιόλα, *βαριατσιόνες* γιὰ πιάνο μόνον καὶ ἕνα λεύκωμα μὲ τὸν τίτλον: *Aus meinem Tagebuche,* μιὰ *σονάτα, πρελούδια* καὶ *φοῦγκες* γιὰ ὄργανα.

Ὁ ὑπεροχώτερος ἐν τούτοις ὅλων εἶνε ὁ **Richard Strauss.** Ὁ Romain Rolland ἀπεικόνισε τὴν «ὑψηλὴ καὶ λιπόσαρκη σιλουέττα του μὲ τὰς βιαίας καὶ ἐπιτακτικὰς χειρονομίας, τὸ ὠχρὸ πρόσωπό του, τὸ κάπως φλογισμένο, τὰ ἰδιαζόντως φωτεινά, ἀόριστα καὶ συγχρόνως προσηλωμένα μάτια του, τὸ παιδικό του στόμα, τὸ ξανθὸ μέχρι λευκοῦ μουστάκι του, τὰ σγουρὰ μαλλιά ου, ποὺ ἐσχημάτιζαν κορῶνα ἐπάνω στοὺς ἀποψιλωμέ-

νους κροτάφους του, τὸ στρογγυλὸ καὶ ἐξωγκωμένο μέτωπό του.

Ὁ Strauss ἐγεννήθη εἰς τὸ Μόναχον τὴν 11 Ἰανουαρίου 1864. Ἦτο υἱὸς ἑνὸς μουσικοῦ τῆς ὀρχήστρας καὶ πολὺ ἐνωρὶς ἔδωκε δείγματα τῆς μουσικῆς κλίσεώς του. Ἀνετράφη στὰς ἀρχὰς μὲ τὴν κλασσικὴν παράδοσιν. Ἕνας φίλος του, ὁ *Ἀλέξανδρος Ritter,* ποὺ ἔγραψε δύο ὄπερες *Fauler Hans* καὶ *Wem die Krone?* τοῦ ἀπεκάλυψε τὸν Liszt καὶ τὸν Wagner καὶ τὴν «μουσικὴν τοῦ μέλλοντος». Ἐξ ἄλλου ἕνα ταξίδι μεγάλο, τὸ ὁποῖον χάριν τῆς ὑγείας του ἔκαμε στὴν Ἰταλία τὸ 1892, ἐξήσκησε μεγάλην ἐπίδρασιν γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἰδιοφυΐας του. Ἠσθάνθη ἀποστροφὴν πρὸς τὸν Βορρᾶν «πρὸς τὸ φρικτὸν καὶ ἀμετάπτωτον γκρίζο τοῦ Βορρᾶ, καὶ τὰς φασματώδεις καὶ χωρὶς ἥλιον ἰδέας» (Nietzsche) καὶ ὅπως ὁ Nietzsche ὠνειροπόλησε «μιὰ μουσικὴ πιὸ βαθειά, πιὸ δυνατή, ἴσως πιὸ κακιὰ καὶ πιὸ μυστηριώδη, μιὰ μουσικὴ ὑπεργερμανικήν, ἡ ὁποία εἰς τὸ θέαμα τῆς γαλανῆς καὶ ἡδυπαθοῦς θαλάσσης καὶ τῆς διαυγείας τοῦ οὐρανοῦ τῆς Μεσογείου νὰ μὴ λιποψυχῇ, νὰ μὴ ὠχριᾷ καὶ νὰ μὴ ἀμαυρώνεται». Ἠθέλησε νὰ ξαναύρῃ τὴν ἀφέλειαν, τὴν ποικιλίαν, τὴν ζωηρότητα τῶν ἐντυπώσεων τοῦ μεσημβρινοῦ. Ψυχὴ ποιητοῦ ὅσον καὶ μουσικοῦ καὶ στοχαστοῦ ποτισμένου μὲ τὴν φιλοσοφίαν τοῦ Nietzsche, ἔγραψε μιὰ σειρὰ *συμφωνικῶν ποιημάτων,* ὅπου μὲ ἐξαιρετικὴν διαχυτικότητα ἑρμηνεύει τὴν ρωμαντικὴν ἀπαισιοδοξίαν του, τὴν εἰρωνικὴν περιφρόνησίν του πρὸς τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὸν ὑπεροπτικὸν ἀτομισμόν του.

Τὰ *Wanderers Sturmlied* (1885), *Aus Italien* (1886) (ἀνάμνησις μιᾶς πρώτης καὶ μικρᾶς διαμονῆς στὴν Ἰταλία), ὁ *Macbeth* (1887), ὁ *Don Juan* (1888) εἶνε ἁπλᾶ δοκίμια. Τὸ *Tod und Verklarung (Θάνατος καὶ Μεταμόρφωσις)* (1889), εἶνε ἡ ἱστορία ἑνὸς δυστυχοῦς, ὁ ὁποῖος ἐπάνω εἰς τὴν ἐπιθανάτιον κλίνην του, ἀναμετρᾷ ὅλες τὶς εὐτυχισμένες ἢ θλιβερὲς ὧρες τῆς ζωῆς του, συλλογίζεται τὸν σκληρὸν ἀγῶνα ποὺ ἔκαμε γιὰ νὰ φθάσῃ εἰς τὸ ἰδανικόν του, θὰ ἤθελε νὰ συνεχίσῃ τὸν ἀγῶνα καὶ πιστεύει ὅτι τὸν ἐξακολουθεῖ ἀκόμα ὅταν ὁ θάνατος τὸν καταβάλλει. Τότε ἔρχεται ἡ γαλήνη, ἡ ἀπολύτρωσις καὶ ἡ μεταμόρφωσις.

Αἱ *Till Eulenspiegel's lustige Streiche,* nach alter Schelmenweise, in Rondeauform (*Ἀστεῖες φάρσες* κατὰ ἕνα παλαιὸν θρῦλον, 1894), ἀποτελοῦν ἕνα ἔργον πολὺ λογικὰ κατασκευασμένον παρ' ὅλην τὴν ἐκτάκτως φαντασμαγορικὴν ἐμφάνισίν του καὶ τὸ ἀσύνδετον πρόγραμμά του.

Τὸ *Also sprach Zarathustrâ,* tondichtung frei nach Nietzsche (*Ἔτσι ἐλάλησεν ὁ Ζαρατούστρας,* ἐλευθέρα σύνθεσις κατὰ τὸν Nietzsche, 1895) μᾶς ἀναπτύσσει τὴν ἐξέλιξιν ἑνὸς ἐλευθέρου πνεύματος, ποὺ ζητεῖ εἰς μάτην νὰ λύσῃ τὸ αἴνιγμα τῆς ζωῆς μὲ τὴν θρησκευτικὴν πίστιν, ἔπειτα ἀφήνεται ἔρμαιον τῶν παθῶν του, ἕως ὅτου ἡ εἰκὼν τοῦ θανάτου ἐπαναφέρει εἰς αὐτὸν τὴν πρώτην του ἀνησυχίαν. Ζητεῖ τότε ἀπὸ τὴν ἐπιστήμην τὸ κλειδὶ τοῦ μυστηρίου τῆς ὑπάρξεως, εὑρίσκει τέλος τὴν γαλήνην εἰς τὸ γέλοιο καὶ τὸν χορὸν καὶ φεύγει ἀφήνοντας ὅλους μέσα στὸ σκότος τῶν ἀμφιβολιῶν.

Ὁ *Don Quixote,* fantastische variationen über ein thema ritterlichen Charakters (*Δὸν Κιχώτης,* φαντασικὲς παραλλαγὲς σὲ θέμα χαρακτῆρος ἱπποτικοῦ, 1897), παρὰ τὴν θαυμαστὴν δεξιοτεχνίαν τοῦ συνθέτου, καταντᾷ νὰ κουράζῃ. Ἡ μουσική του εἶνε ἀποκλειστικὰ διηγηματικὴ καὶ δὲν ἔχει ἐνδιαφέρον καθαρῶς μουσικόν.

Τὸ *Heldenleben* (*Ζωὴ ἥρωος,* 1898) ἐξυμνεῖ τοὺς ἄθλους, τοὺς ἀγῶνας, τὰς ἥττας, τὴν νίκην τέλος τοῦ καλλιτέχνου ποὺ θέλει νὰ ὑψωθῇ ἐπάνω ἀπὸ τὸ πλῆθος καὶ ποὺ τὸ ἐξουσιάζει μόνον ἀπὸ τὴν ἡμέραν κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ περιφρονεῖ καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὰς ἐπευφημίας του. Ἐδῶ ὁ Strauss δίδει μίαν εἰκόνα τῆς ἰδικῆς του ζωῆς μεγαλειώδους δυνάμεως.

Ἡ *Sinfonia domestica* (1905) μᾶς ἀπεικονίζει αὐτὸν τὸν Strauss μέσα στὸ σπίτι του μεταξὺ τῆς «ἀγαπημένης του γυναικὸς καὶ τοῦ γυιοῦ του». «Δὲν καταλαβαίνω, ἔλεγεν ὁ Strauss, γιατί νὰ μὴν κάμω μιὰ συμφωνία μὲ θέμα ἐμένα τὸν ἴδιον. Εὑρίσκω ὅτι παρουσιάζω τὸ ἴδιον ἐνδιαφέρον μὲ τὸν Ναπολέοντα καὶ τὸν Ἀλέξανδρον». Εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ὅμως ὑπάρχει δυσάρεστος ἀντίθεσις μεταξὺ τῆς ἀσημότητος τῶν σκηνῶν τῆς οἰκιακῆς ζωῆς, ποὺ ὁ Strauss θέλει νὰ παραστήσῃ, καὶ τοῦ τεραστίου ὀρχηστρικοῦ συγκροτήματος ποὺ μεταχειρίζεται γιὰ νὰ τὰς περιγράψῃ. Ἤξιζε τὸν κόπο νὰ ἀφιερώσῃ μιὰ συμφωνία σ' αὐτὰς τὰς «παιδαριώδεις σκηνάς»;

Ἡ τέχνη τοῦ Strauss εἶνε πολὺ ἀνακατωμένη. Οἱ πειὸ κοινές, οἱ πειὸ χυδαῖες μελῳδίες, ποὺ ὑπενθυμίζουν

τὰς χειροτέρας συνθέσεις τοῦ Puccini, συνδυάζονται μὲ τὶς πειὸ λεπτὲς καὶ τὶς πειὸ παράδοξες ἁρμονίες μὲ μιὰ ἐνορχήστρωσι, ἀξιοθαύμαστη γιὰ τὴν ποικιλία της καὶ τὸν χρωματισμό της. Χρησιμεύουν ὡς ὑλικὸν γιὰ ἕνα πολυφωνικὸν ἔργον, ποὺ θὰ ἦτο ἄξιον ἑνὸς Bach ἢ ἑνὸς Wagner. Ἡ ἰταλικὴ ἡδυπάθεια καὶ μαλθακότης γειτονεύουν μὲ τὴν εὐεργετικὴν αὐστηρότητα τῆς Γερμανικῆς τέχνης. Εἶνε μουσικὴ μὲ πρόγραμμα. Καὶ ἐν τούτοις περικλείεται μέσα εἰς τὰ κλασσικὰ πλαίσια· ἀναπτύσσει τὰ θέματά της ὑπὸ τὸν τύπον τοῦ rondeau, τῶν παραλλαγῶν ἢ τῆς σονάτας-συμφωνίας. «Δὲν ἔχετε ἀνάγκην νὰ διαβάσετε τὸ πρόγραμμα, λέγει ὁ ἴδιος ὁ Strauss ἐξ ἀφορμῆς τοῦ *Heldenleben*. Ἀρκεῖ νὰ ξεύρετε ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ἥρωα ποὺ ἀγωνίζεται κατὰ τῶν ἐχθρῶν του».

Εἰς τὰ ἔργα αὐτά, ποὺ τὰ διακρίνει μία δύναμις μὲ σκέψιν, μία θέλησις εὐφυὴς περισσότερον παρὰ ἔνστικτον καὶ αἴσθημα, ἡ δύναμις αὐτὴ ἡ ἰδία καὶ ἡ θέλησις συχνὰ ἐγκαταλείπονται. Εἶνε γεμᾶτο ἐπιτακτικότητα, ἐπιβλητικὴ θέλησιν, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ κόπωσιν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Hermann Deiters, *Johannès Brahms* (Fischbacher).—Hugues Imbert, *Étude sur Johannès Brahms* (Fischbacher).—Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, articles sur *Hugo Wolf* et sur *Richard Strauss* (Hachette).—Paul Landormy, *Brahms*, collection des «Maîtres de la Musique» (Alcan).

Μουσικὰ κείμενα: Brahms, *Œuvres* (Simrock à Berlin; Max Eschig à Paris).—Max Reger, *Œuvres* (Lauterbach et Kuhn à Leipzig).—Richard Strauss, *Œuvres* (Breitkopf).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

ΑΠΟ ΤΟΝ GOUNOD ΕΙΣ ΤΟΝ ΓΟΥΣΤΑΥΟΝ CHARPENTIER

Ἀπὸ τὸ 1830 ἕως τὸ 1860 περίπου ὁ Meyerbeer καὶ ὁ Auber εἶχαν κυριαρχήσει εἰς τὸ γαλλικὸν μουσικὸν θέατρον, καὶ ἔγινεν ἀνωτέρω σαφὲς πόσον ἡ ἐπίδρασίς των ὑπῆρξεν ὀλεθρία. Ἀκόμη καὶ ἐκτὸς τοῦ θεάτρου ὁ Berlioz δὲν κατώρθωσε νὰ ἐπιβληθῇ. Ἐχρειάσθη μιὰ μεγάλη προσπάθεια γιὰ νὰ μορφωθῇ ἐξ ἀρχῆς ἡ διαπαιδαγώγησις τοῦ λαοῦ καὶ γιὰ νὰ ἐπανέλθουν οἱ μουσικοὶ εἰς τὸν σεβασμὸν τῆς τέχνης των.

Εἰς τὸν Gounod ὀφείλεται ἡ τιμὴ τῆς ἀναγεννήσεως τῆς γαλλικῆς μουσικῆς.

Ὁ **Charles-François Gounod** ἐγεννήθη εἰς τὸ Παρίσι τὴν 17 Ἰουνίου 1818. Τὴν πρώτην του μουσικὴν ἀνατροφὴν πῆρε ἀπὸ τὴν μητέρα του, πολὺ καλὴ πιανίστα, καὶ τὴν συνεπλήρωσε εἰς τὸ Ὠδεῖον ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Halévy, τοῦ Paër καὶ τοῦ Lesueur. Τὸ 1837 ἔλαβε τὸ δεύτερον βραβεῖον τῆς Ρώμης καὶ τὸ 1839 τὸ πρῶτον. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς διαμονῆς του εἰς τὴν Ἰταλίαν ἐμελέτησε τὸν Palestrina, ἔγραψε μίαν *Λειτουρ-*

γίαν σὲ τρεῖς φωνές (1841) καὶ ἕνα *Requiem* (1842). Κατὰ τὴν ἐπιστροφήν του στὸ Παρίσι ἐπέτυχε τὴν θέσιν ὀργανιστοῦ καὶ ἀρχιμουσικοῦ τῆς Ἐκκλησίας τῶν Ἱεραποστόλων τοῦ ἐξωτερικοῦ. Ὀλίγον κατόπιν προσελήφθη ὡς ἐξωτερικὸς εἰς τὸ Σεμινάριον τοῦ Ἁγίου Σουλπικίου καὶ ἦτο διατεθειμένος νὰ ἀκολουθήσῃ τὸ κληρικὸν στάδιον. Πολὺ γλήγορα ὅμως ξαναγύρισε εἰς τὴν μουσικήν.

Κατὰ τὴν διάρκειαν ἑνὸς ταξιδίου εἰς τὴν Γερμανίαν ἐγνώρισε τὰς συνθέσεις τοῦ Schumann, αἱ ὁποῖαι τοῦ ἐπροξένησαν μεγάλην ἐντύπωσιν καὶ τοῦ ἀπεκάλυψαν ἴσως μερικὰς ποιητικὰς διαθέσεις τῆς φύσεώς του ποὺ ἠγνόει ἀκόμη. Τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἐσπούδασε τὸν Berlioz, τοῦ ὁποίου ἡ ἰδιοφυΐα ὡρισμένως δὲν εἶχε μεγάλην συγγένειαν μὲ τὴν ἰδικήν του, τοῦ ὁποίου ὅμως τὰ ἔργα ἐπέσυραν τὴν προσοχήν του γιὰ τὸν μουσικὸν χαρακτῆρα μερικῶν θεμάτων, ὅπως ὁ *Φάουστ*, καὶ ὁ *Ρωμαῖος καὶ ἡ Ἰουλιέττα*. Τὸ 1851 κάμνει τὴν ἐμφάνισίν του εἰς τὸ θέατρον μὲ τὴν *Σαπφὼ* καὶ τὸ 1854 δίδει τὴν *Nonne Sanglante*· ἡ ἐπιτυχία καὶ τῶν δύο ὑπῆρξε μετρία. Τὸ 1852 ὁ Gounod διωρίσθη διευθυντὴς τοῦ «Ὀρφείου» (Ἑταιρείας τῶν χορῳδιῶν καὶ τῶν σχολῶν ᾄσματος τοῦ Παρισιοῦ) καὶ ἐπὶ ὀκτὼ ἔτη παρέμεινεν εἰς αὐτὴν τὴν θέσιν. Ἔγραφε ὅμως χορικὰ ἐν τῷ μεταξύ, δύο *Λειτουργίας*, δύο *Συμφωνίας*. Τὸ 1858 ἀνέβασε εἰς τὸ θέατρον τῆς Ὄπερα Κωμὶκ τὸν *Médecin malgré lui*, ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν ἐκρίθη πολὺ εὐνοϊκά. Τέλος τὴν 19 Μαρτίου 1859, ἀνεβιβάσθη εἰς τὸ Λυρικὸν θέατρον ὁ *Φάουστ*. Τὸ ἀριστούργημα τοῦ Gounod δὲ ἔγινε εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἀντιληπτόν. Πολλοὶ

κριτικοὶ ἐπέκριναν τὴν μουσικήν του ὡς πολύπλοκον, σκοτεινὴν καὶ χωρὶς μελῳδίαν. Τὸ πρῶτο βράδυ ἐχειροκρότησαν εἰλικρινῶς μόνον τὴν ἄρια τοῦ Siebel καὶ τὸ ἐμβατήριον τῶν πολεμιστῶν, τὰς δύο δηλαδὴ κοινοτέρας σελίδας τοῦ ἔργου. Εἶνε γνωστὴ ἐν τούτοις ἡ μεγάλη ἐπιτυχία του ὄχι μόνον εἰς τὴν Γαλλίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου. Ὁ Gounod δὲν ἐσημείωσεν ἄλλην παρομοίαν ἐπιτυχίαν.

Ἔγραψεν ἀκόμη τὰ ἑξῆς ἔργα: *Philémon et Baucis* (1860), *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864), *la Colombe* (1866), *Roméo et Juliette* (1867). Κατὰ τὸν πόλεμον τοῦ 1870 κατέφυγεν εἰς τὸ Λονδῖνον καὶ ἐκεῖ ἵδρυσεν ἕνα Σωματεῖον διὰ τὸ ᾄσμα, ἀνέβασε δὲ καὶ τὸ ἔργον του *Gallia* τὸ 1871. Ἔπειτα ἐπέστρεψεν εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ ἀνέβασε τρεῖς μεγάλες ὄπερες, τὴν *Πέμπτην Μαρτίου* (1877), τὸν *Πολύευκτον* (1878) καὶ τὴν *Tribut de Zamora* (1881), οἱ ὁποῖες θεωροῦνται μεταξὺ τῶν μετριωτέρων του ἔργων. Τέλος ξαναγύρισε πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ συνέθεσε κυρίως τρία ὀρατόρια: τὸν *Τωβίαν*, τὴν *Ἀπολύτρωσιν* (1882) καὶ τὸν *Θάνατον καὶ τὴν Ζωήν* (Mort et Vita, 1885). Ἀπέθανε εἰς τὸ Παρίσι τὴν 17 Ὀκτωβρίου 1893.

Ὁ Gounod καθοδηγούμενος ἀπὸ τὸ ἔνστικτόν του, ἐπανέφερε τὴν γαλλικὴν θεατρικὴν μουσικὴν εἰς τὸν φυσικόν της δρόμον. Ἵδρυσε τὴν *ὄπεραν ἡμιχαρακτῆρος*, ἕνα μέσον εἶδος, γιὰ τὸ ὁποῖον τὸ γαλλικὸν κοινὸν φαίνεται ὅτι ἔχει ἰδιαιτέραν προτίμησιν καὶ οἱ Γάλλοι καλλιτέχναι ἰδιαιτέραν δεξιότητα. Ὀλιγώτερον δραματικὸν

ἀπὸ τὴν μουσικὴν τραγῳδίαν τοῦ Gluck, περικλείει μέρη ἐλαφρὰ ἢ καὶ κωμικὰ ἀκόμη (αὐτὴ ἦτο καὶ ἡ γνησίως γαλλικὴ ἀντίληψις τοῦ Lully)· ὁ τόνος δὲν παρουσιάζει εὐγένειαν συγκρατημένην καὶ συχνὰ γίνεται οἰκεῖος.

Ἐξ ἄλλου εἰς τὰ ἔργα τοῦ Gounod ἡ δρᾶσις διακόπτεται συχνὰ γιὰ νὰ ἀντικατασταθῇ ἀπὸ μεγάλας λυρικὰς διαχύσεις. Ὁ Gounod εἶνε περισσότερον ποιητὴς παρὰ δραματουργός. Σταματᾷ εὐχαρίστως εἰς μίαν αἰσθηματικὴν κατάστασιν, ὅπου ἡ ἡδυπαθὴς τέχνη του εὑρίσκει τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐξελιχθῇ πλουσιώτερα. Κάποτε μὲ ἐπιτυχίαν ἐμφανίζει μιὰ χρωματισμένη φαντασία, ποὺ ὀφείλει κατὰ μέρος εἰς τὸν Berlioz καὶ ἀναμφιβόλως εἰς τὸν Weber. Ἡ μελῳδία του εἶνε διαυγὴς καὶ τὸ ὕφος του ἁρμονικὸν καὶ μετρημένον.

Ἀτυχῶς ὁ Gounod δὲν εἶνε πάντα ἀντάξιος τοῦ ἑαυτοῦ του. Τὰ ἔργα του περιέχουν πολλοὺς πλατυασμούς, ἢ καὶ παραφουσκώματα. Ἀλλὰ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ κρίνῃ τὰ ἐλαττώματα αὐτὰ μὲ αὐστηρότητα. Πρέπει νὰ ἔχῃ ὑπ' ὄψιν τὰ ἀξιοθρήνητα παραδείγματα, τὰ ὁποῖα εἶχεν ὁ Gounod πέριξ του. Καὶ πῶς νὰ μὴ εἶχε μιμηθῇ κάποτε τὸν Meyerbeer ἢ τὸν Auber; Εἶνε μάλιστα παράδοξον τὸ ὅτι κατώρθωσε τὶς περισσότερες φορὲς νὰ ἀντιδράσῃ πρὸς ἕνα ρεῦμα τόσο δυνατόν.

Ἐν γένει ἡ σημαντικὴ ἐπίδρασις, τὴν ὁποίαν ἐξήσκησεν ὁ Gounod ἐπὶ τῶν συγχρόνων καὶ τῶν ἀμέσων διαδόχων του, ὑπῆρξεν ἐξαιρετική. Δὲν ἐσημειώθη ἀρκετὰ τί ὀφείλουν εἰς αὐτὸν ὁ César Franck, ὁ Duparc, ὁ Bizet.

Δὲν πρέπει ἐξ ἄλλου νὰ λησμονηθῇ ἡ μεγάλη ὑπηρεσία ποὺ προσέφερεν εἰς τὴν μουσικὴν μὲ τὸ νὰ δώσῃ τιμητικὴν θέσιν εἰς τὴν Γαλλίαν εἰς αὐτὸ τὸ «μέσον εἶδος» ποὺ μπορεῖ νὰ γίνῃ πολὺ γαλλικὸν καὶ αὐτό, τὸ lied, ἢ τὴν ποιητικὴν μελῳδίαν.

***

Ὁ *Louis Etienne Ernest Rey,* ὁ ἐπιλεγόμενος Reyer, συνετέλεσε καὶ αὐτὸς εἰς τὴν ἀνύψωσιν τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος εἰς τὴν Γαλλίαν κατὰ τὸ τελευταῖον τρίτον τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Ἐγεννήθη εἰς τὴν Μασσαλίαν τὴν 1 Δεκεμβρίου 1823, ἀλλὰ μόλις τῷ 1848, εἰς ἡλικίαν 25 ἐτῶν ἀφωσιώθη εἰς τὴν μουσικὴν καὶ ἦλθεν εἰς τὸ Παρίσι γιὰ νὰ ἐργασθῇ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῆς θείας του, τῆς κυρίας Farrenc. Αἱ σπουδαί του εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ τὴν σύνθεσιν παρέμειναν ἡμιτελεῖς καὶ τὸ βλέπει κανεὶς εἰς τὰς πολλὰς κακοτεχνίας ποὺ παρουσιάζει ἡ κατασκευὴ τῶν ἔργων του. Τὸ 1854 ἔδωσε τὸν *Maître Wolfram,* τὸ 1858 τὴν *Sacountala,* τὸ 1861 τὸ *Ἄγαλμα,* τὸ 1862 τὸν *Ἡρόστρατον* καὶ ἀργότερα κατέγινεν εἰς τὴν σύνθεσιν τοῦ *Sigurd* ποὺ ἐπαίχθη τῷ 1884 εἰς τὰς Βρυξέλλας. Τὸ τελευταῖον ἔργον του ἦτο ἡ *Salambo* (Βρυξέλλαι, 1890. Παρίσι, 1892). Ἀπέθανε τὸ 1909.

Ὁ Reyer ἀπέκτησε τὴν φήμην, γιὰ τὴν ὁποίαν εἶχε τόσα δικαιώματα, μόνον ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ *Sigurd.* Ἕως τότε ἐπερνοῦσε ὡς ἕνας νεωτεριστής, χωρὶς ἀξίαν ακὶ χωρὶς ἔμπνευσιν. Ἐν τούτοις προσέφερε πολύτιμη

ὑπηρεσία εἰς τὴν *Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων*, ὅπου μὲ τὴν φλογερὰν κριτικήν του ἐξυπηρέτει γενναῖα τὴν ἀφιλοκερδῆ τέχνην. Ὁ Reyer εἶνε εἰλικρινὴς μουσικός, πρωτότυπος πρὸ πάντων εἰς θέλγητρον καὶ τρυφερότητα. Ἡ εὐαισθησία του εἶνε λεπτὴ καὶ ζωηρὰ καὶ ἡ φαντασία του πολὺ ποιητική. Ἀληθινὰ Γάλλος, ὅπως καὶ ὁ Gounod, ὑπέστη πολὺ περισσότερον τὴν γερμανικὴν ἐπίδρασιν καὶ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἔπαιξε ἕνα ρόλον ἱστορικὸν πολὺ ἰδιάζοντα, μὲ τὸ ὅτι προητοίμασε τὸ γαλλικὸν κοινὸν εἰς τὸ νὰ ἀκούῃ τὰ ἔργα τοῦ Wagner. Ἀνεγνώρισε καὶ ὁ ἴδιος, μὲ μιὰ συγκινητικὴ ἁπλότητα, ὅτι αὐτὸ θὰ ἦτο ἴσως ἡ καθαυτὸ ἀξία του εἰς τὰ μάτια τῶν μεταγενεστέρων.

Παρέργως ἂς γίνῃ μνεία δι' ἕνα μουσικὸν γεμᾶτον χάριν καὶ ἐλαφρότητα, ποὺ ἔγραψε λυρικὰ μελοδράματα καὶ μπαλλέτα. Ὁ **Léo Delibes** ἐγεννήθη εἰς Saint-Germain-du-Val (Sarthe) τὴν 21 Φεβρουαρίου 1836 καὶ ἀπέθανε εἰς τὸ Παρίσι τὴν 16 Ἰανουαρίου 1891. Τὰ ἔργα του: *Ὁ Βασιλεὺς τὸ εἶπε* (1873), *Jean de Nivelle* (1880), *Lakmé* (1883), *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876) εἶνε γραμμένα μὲ πολλὴν κομψότητα. Εἰς τὰ μπαλλέτα του ὑπάρχουν ἰδίως ἐπινοήσεις εὐφυεῖς καὶ χάρις ἐπαγωγὸς χωρὶς κοινοτοπίας, ποὺ δὲν εἶνε ἀνάξιαι προσοχῆς. Μπορεῖ μάλιστα κανεὶς νὰ πῇ ὅτι ὁ Delibes παρεσκεύασε τὴν ἀναμόρφωσιν αὐτὴν τοῦ μπαλλέτου ποὺ ἐπρόκειτο νὰ ἐκδηλωθῇ στὴ Γαλλία κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ Κ' αἰῶνος.

Μετὰ τὸν Gounod ὁ **Georges Bizet** εἶνε ὁ μουσικὸς ποὺ εἰργάσθη περισσότερον γιὰ νὰ ἀπελευθερώσῃ τὴν γαλλικὴν ὄπεραν ἀπὸ τὰς ἐπιζημίους παραδόσεις τῆς

ἰταλικῆς ὄπερας καὶ τῆς ὄπερας τοῦ Meyerbeer. Ἐγεννήθη στὸ Παρίσι τὴν 25 Ὀκτωβρίου 1838. Ὁ πατέρας του ἦτο καθηγητὴς τοῦ ᾄσματος. Ἦτο ἐννέα ἐτῶν ὅταν εἰσήχθη εἰς τὸ Ὠδεῖον, ὅπου ἐπῆρε ὅλα τὰ βραβεῖα καὶ τέλος τὸ βραβεῖον Ρώμης τὸ 1857.

Ἀνεχώρησεν εἰς Ἰταλίαν γεμᾶτος ἐλπίδας. «Ὅταν θἄχω ἑκατὸ χιλιάδας φράγκων, γράφει στοὺς γονεῖς του (1859), δηλαδὴ τὰ ἔξοδά μας, ὁ πατέρας δὲν θὰ δίδῃ πιὰ μαθήματα, ἀλλ' οὔτε καὶ ἐγώ. Θὰ κάνουμε τὴ ζωὴ τοῦ εἰσοδηματία κι' αὐτὸ δὲν θὰ εἶνε κρῖμα. Ἑκατὸ χιλιάδες φράγκα δὲν εἶνε τίποτε· δυὸ ἐπιτυχίες στὴν Ὄπερα Κωμίκ. Μιὰ ἐπιτυχία σὰν τοῦ *Προφήτου* φέρνει ἕνα ἑκατομμύριο».

Ἡ διαμονή του στὴ Ρώμη δὲν ἠμποροῦσε νὰ συντελέσῃ πολὺ γιὰ νὰ διαμορφώσῃ τὸ μουσικόν του αἴσθημα. «Πρέπει κανεὶς νὰ παραιτηθῇ σχεδὸν ἀπὸ τὸ νὰ ἀκούῃ μουσικήν, ὅταν κατοικῇ στὴ Ρώμη, ἔλεγεν ὁ Gounod. Ἤλθα κι ἐγὼ μέσα εἰς τὴν ἀντιαρμονικὴν αὐτὴν ἀτμόσφαιραν γιὰ νὰ μὴν ἠμπορῶ νὰ συνθέσω». Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ Rossini φαίνεται σὰν θεὸς εἰς τὸν νεαρὸν Bizet. Ἀλλὰ μετὰ δέκα χρόνια ἀλλάζει ἰδέαν. Ὁ Beethoven, ὁ Berlioz, ὁ Schumann ἐξασκοῦν ἐπάνω του τὴν εὐεργετικὴν ἐπίδρασιν. Καὶ γράφει (11 Μαρτίου 1867): «Ὅπως καὶ σεῖς, βάζω τὸν Beethoven ὑψηλότερα τῶν μεγαλυτέρων μουσικῶν, τῶν πλέον ὀνομαστῶν. Ἡ *Συμφωνία μὲ χορικὰ* εἶνε γιὰ μένα τὸ ὑψηλότερο σημεῖο τῆς τέχνης μας». Ἀνεγνώριζεν ὅμως ὅτι καὶ ὁ Meyerbeer εἶνε ἕνα «κεραυνοβόλον δραματικὸν δαιμόνιον». Ἐν τού-

τοις δὲν θὰ τὸ ἠρνεῖτο, ἀφοῦ μετὰ τὴν πρώτην παράστασιν τῆς *Ὡραίας Κόρης τοῦ Perth* διεκήρυττε πρὸς ἕνα τῶν φίλων του: «Ὄχι, ὅπως καὶ σεῖς δὲν πιστεύω εἰς τοὺς ψεύτικους θεοὺς καὶ θὰ σᾶς τὸ ἀποδείξω. Ἔκαμα καὶ αὐτὴν τὴν φορὰν ἀκόμη παραχωρήσεις ποὺ λυποῦμαι, τὸ ὁμολογῶ. Θὰ εἶχα πολλὰ νὰ πῶ γιὰ νὰ ὑπερασπισθῶ... μαντέψετέ τα. Ἡ σχολὴ τῶν τερετισμάτων, τοῦ γυρίσματος τῶν φωνῶν, τῆς ψευτιᾶς ἀπέθανε τελειωτικά. Ἂς τὴν θάψουμε, χωρὶς δάκρυα, χωρὶς λύπην, χωρὶς συγκίνησιν καί... ἐμπρός».

Ὁ Bizet ἐξεδηλώθη ὁλόκληρος μόνον εἰς τὴν *Arlésienne*. Τὰ πρῶτα του ἔργα, *Οἱ Ἁλιεῖς τῶν μαργαριτῶν* (1863), ἡ *Ὡραία κόρη τοῦ Perth* (1867), ἡ *Djamileh* (1872), εἶνε μιμήσεις τοῦ Rossini, τοῦ Meyerbeer καὶ τοῦ Gounod. Ἡ σκηνικὴ μουσικὴ τῆς *Arlésienne* εἶνε ἀριστούργημα πρώτης γραμμῆς. Ποτέ του ἴσως ὁ Bizet δὲν κατώρθωσε νὰ φθάσῃ σὲ τέτοια τελειότητα. Σ' αὐτὲς τὶς μικρὲς εἰκόνες ποὺ διαδέχεται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη τόσο γραφικά, τόσο χρωματισμένα, αἱ ἀποχρώσεις ἔχουν μιὰ ἀπολαυστικὴ λεπτότητα. Ἕνα βαθὺ θέλγητρον ἀναδίδεται ἀπὸ αὐτὰς καὶ κάποτε μιὰ συναρπαστικὴ συγκίνησις. Εἶνε ἡ τέχνη τοῦ Schumann, μεταφυτευμένη κάτω ἀπὸ ἕνα ἄλλον οὐρανόν, γιὰ μιὰ ἄλλη φυλή, ἡλιόλουστη καὶ μεσημβρινή. (Δὲν πρέπει σχετικῶς νὰ λησμονηθῇ ὅτι καὶ ὁ Bizet ἔγραψεν ἐπίσης Kinderscenen μὲ τὸν τίτλον *Παιδικὰ παιχνίδια*. Εἶνε μιὰ χαριτωμένη μικρὴ συλλογὴ κομματιῶν γιὰ πιάνο à quatre mains).

Μεταξὺ τῆς *Arlésienne* καὶ τῆς *Carmen* μεσολαβεῖ

ἡ εἰσαγωγὴ τῆς *Πατρίδος* (1874), ποὺ ἔγραψε κατὰ παραγγελίαν τοῦ Pasdeloup, συγχρόνως μὲ τὴν παραγγελίαν τῆς *Φαίδρας* εἰς τὸν Massenet, καὶ τῆς *Artevelde* εἰς τὸν **Guiraud** (1837-1892). Ὁ Bizet ἐνεπνεύσθη ἀπὸ τὰς συμφορὰς τῆς Γαλλίας κατὰ τὸ 1870. Ἀλλ' ἐπειδὴ δὲν ἤθελε νὰ ἐνδιατρίψῃ εἰς τὰς θλιβερὰς αὐτὰς ἀναμνήσεις τὴν ὥραν ποὺ ἤρχιζε νὰ ἐπανέρχεται ἡ γαλήνη, ἐπροτίμησε νὰ πιστευθῇ ἀπὸ τὸ κοινὸν ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὴν Πολωνία.

Τὸ 1875 παρεστάθη ἡ *Carmen*, τὸ κυριώτερον ἔργον τοῦ Bizet. Ἡ νευρώδης, θερμὴ καὶ εὔστροφος μουσική της ἀποδίδει τὸ δρᾶμα κατὰ τρόπον τόσον ἄμεσον, ποὺ νομίζει κανεὶς ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα σύνολον μὲ αὐτό. Καμμιὰ περιττολογία. Ὅλα εἶνε ἁπλᾶ καὶ σκόπιμα. Καὶ τί ζωηροὶ χρωματισμοί! Ὁ Παρισινὸς Bizet εἶνε τόσον φυσικώτατα Ἱσπανὸς εἰς τὴν *Carmen* ὅσον ἦτο Προβηγκιανὸς εἰς τὴν *Arlésienne*.

Τὴν πρώτην φορὰν ἡ *Carmen* δὲν εἶχεν ἐπιτυχίαν. Δὲν ἔγινεν ἀντιληπτὴ ἡ τόσον αὐθόρμητος μουσική της. Ὁ Bizet κατηγορήθη ὡς βαγνερίζων. Δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ φαντασθῇ κανεὶς πιὸ ἀνόητη κριτική. Ἡ τέχνη τοῦ Bizet εἶνε τελείως ἀντίθετος πρὸς τὴν τέχνην τοῦ Wagner. Εἶνε τόσον Γάλλος ὅσον καὶ ὁ Wagner Γερμανός.

Ὁ Bizet δὲν ἐγνώρισε τὴν δόξαν ἐνόσῳ ἔζη. Ἀπέθανεν εἰς ἡλικίαν τριάντα πέντε ἐτῶν (1875) καὶ ἀφῆκε μία παρτισιὸν χειρόγραφη, ἀρκετὰ προχωρημένη, τοῦ ἔργου του *Don Rodrigue*. Ἡ γαλλικὴ τέχνη μὲ τὸν θάνατόν του ἔχανεν ἕνα ἀπὸ τοὺς μεγαλυτέρους διδασκάλους.

Ὁ **Massenet** *(Jules-Émile-Frédéric)* (1842-1912) ἐγεννήθη εἰς Montaudt, κοντὰ εἰς τὸ Saint-Étienne. Εἰσῆλθεν εἰς τὸ Ὠδεῖον τοῦ Παρισιοῦ εἰς ἡλικίαν 11 ἐτῶν. Διδασκάλους του εἶχε τὸν Laurent (πιάνο), τὸν Reber (ἁρμονίαν) καὶ τὸν Ambroise Thomas (σύνθεσιν). Τῷ 1863 ἔλαβε τὸ βραβεῖον Ρώμης μὲ τὴν καντάτα του *David Rizzio*. Ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν ἔφερε τὰς *Νεαπολιτανικὰς Σκηνάς*, ἕνα *Requiem*, μιὰ συλλογὴ μελῳδιῶν, *Ποίημα τοῦ Ἀπριλίου*, καὶ ἕνα ὀρατόριο, τὴν *Μαρίαν Μαγδαληνήν* (1866). Ἔπειτα ἤρχισε νὰ παράγῃ μὲ ἐξαιρετικὴν γονιμότητα καὶ ἔγραψε: *Pompéia*, σουΐτα ὀρχήστρας, *Φλαμανδικὸς Γάμος* γιὰ χορικὰ καὶ ὀρχήστραν (1867), *Πρώτη σουΐτα ὀρχήστρας* (1867-68), ἡ *Γιαγιά*, λυρικὸν μελόδραμα σὲ μιὰ πρᾶξι (1867), τὸ *Κύπελλον τοῦ βασιλέως τοῦ Thulé*, ἔργον ποὺ δὲν παρεστάθη, ἡ *Μέδουσα*, ὄπερα ἀνέκδοτος, *Δευτέρα σουΐτα ὀρχήστρας*, *Οὐγγρικαὶ σκηναί* (1871), ὁ *Δὸν Καῖσαρ τοῦ Βαζάν*, λυρικὸν μελόδραμα (1872), *Τρίτη σουΐτα ὀρχήστρας*, *Γραφικαὶ σκηναί* (1874), Εἰσαγωγὴ τῆς *Φαίδρας* (1874), *Ἔβα* (1875), *Τετάρτη σουΐτα ὀρχήστρας*, ὁ *Βασιλεὺς τῆς Λαχόρης* (1877), ἡ *Παρθένος* (1880), ἡ *Ἡρωδιάς* (Βρυξέλλαι 1881), ἡ *Μανόν* (1884), ὁ *Σίδ* (1885), ἡ *Esclarmonde* (1889), ὁ *Μάγος* (1891), ὁ *Werther* (Βιέννη 1893), ἡ *Θαΐς* (1894), τὸ *Πορτραῖτο τῆς Μανόν* (1894), ἡ *Ναβαρέζα* (Λονδῖνον 1894), ἡ *Σαπφώ* (1897), ὁ *Θαυματοποιὸς τῆς Παναγίας* (1904), ἡ *Σταχτοπούτα*, *Griséli-dis*, ἡ *Ἀριάνα* (1906) κ.λ.

Ὁ Massenet ἐγνώρισε τὰς μεγαλυτέρας ἐπιτυχίας.

Δύο ἀπὸ τὶς ὄπερές του, ἡ *Manon* (1884) καὶ ὁ *Werther* (1893) συνοψίζουν θαυμάσια τὴν μέθοδόν του καὶ τόσον γιὰ τὰ προτερήματά των ὅσον καὶ γιὰ τὰ ἐλαττώματά των θὰ παραμείνουν, ὅπως φαίνεται, γιὰ πολὺν καιρὸν εἰς τὸ ρεπερτουάρ. Ὁ Massenet ἔχει μιὰ διατύπωσι μελωδικὴ πολὺ προσωπική, κάπως ἐπιτηδευμένην. Ἡ φράσις του δυστυχῶς εἶνε σύντομη, ἡ πνοὴ σταματᾷ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος καὶ τότε τὰ τεχνικὰ μέσα ἔρχονται νὰ βοηθήσουν τὴν ἔμπνευσιν ποὺ διεκόπη. Ἡ ἐκζήτησις ἐξ ἄλλου ἐντυπώσεων καταστρέφει πολὺ συχνὰ τὶς ὡραιότερές του μουσικὲς ἐπινοήσεις. Ἔχει ὀλιγώτερον πραγματικὸν λυρισμὸν ἀπὸ τὸν Gounod καὶ ἐπίσης ὀλιγωτέραν πραγματικὴν εἰλικρίνειαν. Ἡ τέχνη του, ἡδυπαθής, ἐπιδρᾷ βιαίως ἐπὶ τῶν αἰσθήσεων καὶ διόλου ἐπὶ τῆς καρδιᾶς. Καὶ τοῦτο ἀκριβῶς ἐξηγεῖ τὴν ἐξαιρετικήν του δύναμιν νὰ καταθέλγῃ τὰ πλήθη, ποὺ δὲν συζητοῦν τὴν ἀπόλαυσίν των, καὶ ἐξ ἄλλου τὴν ἀποστροφὴν ποὺ ἐκδηλώνουν οἱ ἐνδιαφερόμενοι γιὰ μιὰ ἀνωτέρα καὶ ἁγνοτέρα τέχνη, καὶ συγχρόνως ὀλιγώτερον περιωρισμένην εἰς τὰ μέσα της.

Ὁ **Bruneau** *(Louis-Charles-Bonaventure-Alfred)* ἐγεννήθη στὸ Παρίσι τὴν 3 Μαρτίου 1857. Ὁ πατέρας του ἔπαιζε βιόλα καὶ ἡ μητέρα του ἦταν ζωγράφος εἰς παστέλ. Τὸ 1876 ἐπέτυχε εἰς τὸ Ὠδεῖον τὸ πρῶτον βραβεῖον βιολοντσέλλου. Τρεῖς φορὰς διηγωνίσθη γιὰ τὸ βραβεῖον ἁρμονίας, ἀλλὰ δὲν ἐπέτυχε. Ἐπέρασεν εἰς τὴν τάξιν τῆς συνθέσεως τοῦ Massenet καὶ τὸ 1881 ἐπῆρε

τὸ δεύτερον βραβεῖον Ρώμης. Τότε ἐδιδάχθη μερικὰ πράγματα ἀπὸ τὸν César Franck.

Ὁ Bruneau δὲν εἶχε σχεδὸν ἀκόμη δημιουργήσει τίποτε καὶ ἦτο ἄγνωστος εἰς τὸ κοινόν, ὅταν ἀνέβασε εἰς τὴν Ὄπερα Κωμὶκ τὴν 18 Ἰουνίου 1891 τὸ *Ὄνειρον*, τοῦ ὁποίου τὸ λιμπρέττο τοῦ εἶχε δώσει ὁ Ζολᾶ. Ἡ ἐπιτυχία ὑπῆρξε κολοσσιαία. Τὸ 1892 τὸ συμφωνικόν του ποίημα, ἡ *Πενθεσίλεια*, ἔγινε πολὺ εὐνοϊκὰ δεκτὸν εἰς τὰ Κονσὲρ-Κολόν. Τὴν 23 Νοεμβρίου 1893 εἰς τὴν Ὄπερα Κωμὶκ νέα ἐπιτυχία μὲ τὸ ἔργον *l'Attaque du Moulin*. Ὁ *Messidor* εἰς τὴν Ὄπερα τὸ 1897, τὸ *Ouragan* εἰς τὴν Ὄπερα-Κωμὶκ τὸ 1901 καὶ τὸ *Enfant-roi* ἤρεσαν ὀλιγώτερον εἰς τὸ κοινόν.

Ὁ Bruneau εἶνε ἕνας ρεαλιστὴς κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ Ζολᾶ. Ὁμιλεῖ εἰς τὸν λαὸν καὶ κάμνει νὰ ὁμιλῇ ὁ λαός. Χωρὶς νὰ φθάνῃ ὡς τὴ λαϊκὴ ὄπερα ἔχει μιὰ προτίμησι γιὰ τὴν ὄπερα εἰς τὸ πεζόν. Καὶ ὅμως ἔχει τὴν ἀξίωσιν ὅτι δὲν βαδίζει ἐπάνω εἰς τὰ ἴχνη τῶν Ἰταλῶν «βεριστῶν», τῶν ὀπαδῶν τοῦ λυρικοῦ ἐπεισοδίου τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ποὺ καταγίνονται νὰ γράφουν ἔργα μὲ δρᾶσιν γοργὴν καὶ βάναυσον. «Ὁ ρεαλισμός των εἶνε χυδαῖος, διατείνεται ὁ Bruneau, χωρὶς ποίησιν· δὲν ἔχει κανένα συμβολισμόν. Εἶνε ἡ φύσις, μάλιστα. Εἶνε ἡ πραγματικότης ποὺ θέλομεν νὰ ἐκφράσωμεν, ἀλλὰ φωτίζοντάς την μὲ μιὰ σκέψι, μιὰ φιλοσοφία, μὲ μιὰ μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα. Τὰς λαμπρὰς αὐτὰς προθέσεις ὁ Bruneau πραγματοποιεῖ πολὺ συχνὰ μὲ μέσα κάπως ἁπλᾶ καὶ κάπως χονδροειδῆ. Πρέπει ὅμως νὰ σε-

βασθῇ κανεὶς τὴν εἰλικρίνειά του, ποὺ κάποτε τοῦ ἐμπνέει σελίδας συγκινητικάς, χωρὶς μεγάλο ὕφος, ἀλλὰ μὲ ἕνα δυνατὸν λυρισμόν.

***

Ὁ Γουσταῦος Charpentier ἐγεννήθη εἰς Dieuze τῆς Λωρραίνης τὴν 25 Ἰουνίου 1860. Εἰς τὸ Ὠδεῖον τοῦ Παρισιοῦ ἦτο μαθητὴς τοῦ Massard (βιολί), τοῦ Pessard (ἁρμονίαν), τοῦ Massenet (σύνθεσιν). Τὸ 1887 ἐπῆρε τὸ βραβεῖον Ρώμης μὲ τὴν καντάτα του *Didon*. Αἱ *Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν* ἤρχισαν νὰ τοῦ δημιουργοῦν τὴν φήμην του. Τὸ 1892 ἔδωσε καὶ ἐξετελέσθη *Ἡ ζωὴ τοῦ ποιητοῦ*, δραματικὴ συμφωνία σὲ τρία μέρη, τῆς ὁποίας ὁ ἴδιος ἔγραψε τὸ ποίημα. Ὁ Charpentier ἐμπνέεται ἐδῶ ὅσον ἀφορᾷ τὸ θέμα ἀπὸ τὸν Berlioz· καὶ γιὰ τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὸν Massenet καὶ τὸν Chabrier. Εἰς τὰς *Ψευδεῖς ἐντυπώσεις* ὁ Charpentier παίρνει ὡς κείμενον δύο ποιήματα τοῦ Verlaine: *La veillée rouge* καὶ *La ronde des compagnons*. Ἐκδηλώνει τὰς σοσιαλιστικάς του ἰδέας καὶ τὴν ἀγάπην του γιὰ τὸν λαὸν μὲ ὕφος ποὺ φαίνεται συχνὰ κάπως πολὺ «ἀτημέλητον». Μετὰ τὰ *Poèmes chantés* (1895), ἔδωσε τὴν 2 Φεβρουαρίου 1900 εἰς τὴν Ὄπερα Κωμὶκ τὴν *Louise*. Ἡ ἑκατοστὴ παράστασίς της ἐδόθη τὴν 22 Φεβρουαρίου 1901. Τὸ λιμπρέττο ἔγραψεν ὁ ἴδιος ὁ Charpentier· εἶνε ἕνα εἶδος αὐτοβιογραφίας. «Γύρω ἀπὸ μίαν δρᾶσιν, τῆς ὁποίας τὸ βάθος εἶνε ἀπὸ τὴν ζωήν, λέγει ὁ ἴδιος, ἠθέ-

λησα νὰ συγκρατήσω τὸ ποίημα τῆς νεότητος ὅλων μας, ποιητῶν καὶ καλλιτεχνῶν». Εἰς αὐτὴν τὴν «Βοεμικὴν ζωήν», ποὺ ἔχει γίνει νεωτεριστική, ὁ ρεαλισμὸς φαίνεται πολὺ ἐπίπλαστος καὶ τὸ αἴσθημα ὄχι πολὺ βαθύ. Καλλιτέχναι, μικροαστοὶ καὶ ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ «ποζάρουν» συναγωνιζόμενοι νὰ ἐπιδειχθοῦν καὶ παίρνουν στάσεις ποὺ οὔτε εἰλικρινεῖς εἶνε, οὔτε ἐνδιαφέρουσαι. Εἶνε ἕνα ἀνακάτωμα «κενολογίας» καὶ προσποιητῆς καὶ μωρᾶς αἰσθηματολογίας ποὺ ἀρέσει ὑπερβολικὰ στὰ πλήθη, καὶ ποὺ κτυπᾷ πολὺ παράφωνα εἰς τὰ κάπως εὐαίσθητα αὐτιά. Τὸ νὰ βλέπῃ κανεὶς τὸ Παρίσι ἀπὸ ἕνα καλλιτεχνικὸν ἐργαστήριον τῆς Μονμάρτρης μὲ τὰ μάτια ἑνὸς μαθητευομένου, χωρὶς μυαλὸ καὶ χωρὶς καρδιά, αὐτὸ θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ μιὰ βαθειὰ ὀπτασία τῆς ἀνθρωπότητος. «Γιὰ μένα ὁ κόσμος περικλείεται μέσα στὴ συνοικία ποὺ ζῶ», ἔλεγε ὁ Charpentier.

Τὸ 1913 προβάλλει ἡ συνέχεια τῆς *Louise*, ὁ *Julien*, νέα ἀποθέωσις τῆς ζωῆς τῆς Μονμάρτρης.

Τί κρῖμα ὅτι ἕνας μουσικὸς τόσον γενναῖα προικισμένος, μὲ φύσιν τόσον ποιητικήν, μὲ τάλαντον τόσον εὔστροφον, δὲν ἀντελήφθη καλύτερα τὸ παράδειγμα τοῦ Bizet, μὲ τὸν ὁποῖον σὲ τόσον πολλὰ σημεῖα ὁμοιάζει!

***

Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Massenet εἶνε αἰσθητὴ εἰς τὸν Bruneau καὶ τὸν Charpentier. Φθάνει ἀκόμη καὶ συνθέτας ὅπως ὁ **Xavier Leroux** (1863-1919), συνθέτης

τῆς *Reine Fiammette* καὶ τοῦ *Chemineau*, ὁ **Camille Erlanger** (1863), συνθέτης τοῦ *Juif Polonais* καὶ τῆς *Ἀφροδίτης*, ὁ **Reynaldo Hahn** (1874), συνθέτης τῆς *Carmélite* καὶ τῆς *Fête chez Thérèse*, ὁ **Henry Février** (1875), συνθέτης τῆς *Monna Vanna* καὶ τῆς *Gismonda*, ὁ **Gabriel Dupont** (1878-1914), συνθέτης τῆς *Cabrera*, τῆς *Glu*, τῆς *Farce du Cuvier*, τοῦ *Antar*.

***

Εἴδομεν τοὺς Γάλλους μουσικούς, οἱ ὁποῖοι στὰ τέλη τοῦ ΙΘ' αἰῶνος καὶ στὰς ἀρχὰς τοῦ Κ' ἀφιερώθησαν, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ θεάτρου. Ἐπίτηδες ἀφέθησαν κατὰ μέρος, γιὰ νὰ γίνῃ λόγος ἀργότερα, μερικοὶ μουσικοί, οἱ ὁποῖοι ἀντελήφθησαν ὅτι ἡ δραματικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ εἶνε ἕνα τέρμα καὶ ὄχι μιὰ ἀφετηρία, ὅτι δὲν ὑπάρχει σοβαρὸν μουσικὸν θέατρον, ἐπιβλητικὸν καὶ εὐγενικόν, ποὺ νὰ μὴ προϋποθέτῃ μακροχρόνιον ἐργασίαν εἰς τὴν ἐνόργανον μουσικήν, εἰς τὴν σονάταν καὶ εἰς τὴν συμφωνίαν. Ἡ ἀποκλειστικὴ ἀπασχόλησις γιὰ τὴν σκηνικὴν ἐντύπωσιν, γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἀπαγγελίαν, γιὰ τὴν ἀληθινὴν ἔκφρασιν, δὲν ἀρκεῖ οὔτε νὰ ὑποβοηθήσῃ τὴν ἔμπνευσιν τοῦ συνθέτου, οὔτε νὰ ἀναπτύξῃ τὴν τεχνικήν του. Πρέπει πρῶτα νὰ εἶνε μουσικός, δηλαδὴ ἄνθρωπος γιὰ τὸν ὁποῖον ὁ κόσμος τῶν ἤχων ἔχει μέσα του τὴν ὑπόστασιν, ὁ ὁποῖος νὰ εἶνε ἱκανὸς γιὰ ἐπινοήσεις καθαρῶς μουσικάς, ἀσχέτως μὲ οἱ-

ονδήποτε, κείμενον καὶ ἐξησκημένος τέλεια εἰς τὸν χειρισμὸν ὅλων τῶν μουσικῶν μορφῶν.

Ὁ Gounod, ὁ Bizet, ὁ Massenet, ὁ Bruneau, ὁ Charpentier ἀπέκτησαν παγκόσμιον φήμην. Τὰ ὀνόματά των εἶνε δημοτικώτατα εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ τὸ ἐξωτερικόν. Ἀλλ' ὁποιαδήποτε καὶ ἂν εἶνε ἡ ἀξία των, οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ ἐν συνόλῳ ἀντιπροσωπεύουν ἀπὸ τὴν γαλλικὴν μουσικὴν μόνον ὅ,τι εἶνε προωρισμένον νὰ ἀρέσῃ εὔκολα εἰς τὰ πλήθη. Ὁ ἀληθινὸς πλοῦτος τῆς γαλλικῆς τέχνης ἔγκειται ἀλλοῦ καὶ τοῦτο θὰ ἀποδειχθῇ ἐφεξῆς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Gounod, *Mémoires d'un artiste* (Fischbacher). — Hugues Imbert, *Médaillons contemporains* (Fischbacher). — Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales* (Didier). — Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, article sur *M. Saint-Saëns* (Hachette). — P. Landormy, *l'État présent de la musique française*, dans la *Revue Bleue* du 26 Mars et du 2 Avril 1904. — Adolphe Jullien, *Ernest Reyer*, collection «les Musiciens célèbres» (Laurens). — P.-L. Hillemacher, *Gounod* (même collection). — Gauthier-Villars, *Bizet* (même collection). — Prodhomme et Dandelot, *Gounod* (Delagrave). — Paul Landormy, «*Faust*» *de Gounot*, collection «les Chefs-d'œuvre de la musique» (Paul Mellottée). — Charles Gaudier, «*Carmen*» *de Bizet* (même collection). — Joseph Loisel, «*Manon*» *de Massenet* (même collection). — André Himonet, «*Louise*» *de Charpentier* (même collection).

Μουσικὰ κείμενα: Παρέλκει ἡ ἀναγραφή των, διότι αἱ ἐκδόσεις των εἶνε κοινόταται εἰς πᾶσαν μουσικὴν βιβλιοθήκην.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΤΡΙΤΟΝ

Η ΕΘΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ. Ο ΕΔΟΥΑΡΔΟΣ LALO.—Ο SAINT-SAËNS

Ὁ Gounod προαναγγέλλει ἤδη εἰς τὴν Γαλλίαν τὸ τέλος τῆς βασιλείας τοῦ Rossini, τοῦ Auber, τοῦ Bellini, τοῦ Donizetti καὶ τοῦ Meyerbeer.

Ἐπρόκειτο ὅμως ὁ τόνος τῆς γαλλικῆς μουσικῆς νὰ ἀνέβῃ ὑψηλότερα ἀκόμη παρ' ὅσον ἀνέβη μὲ τὸν Gounod καὶ νὰ φύγῃ αὐτὴ ὁριστικῶς πλέον ἀπὸ τὸν τρόπον τῆς χρήσεως τὸν τόσον ἐλαφρόν, ὅπου ἐπὶ τόσα ἔτη τὴν εἶχαν περιορίσει. Αὐτὸ ὑπῆρξε ἔργον τοῦ Saint-Saëns καὶ τοῦ César Franck καὶ συνετελέσθη μὲ τὴν «Ἐθνικὴν Μουσικὴν Ἑταιρείαν».

Ἡ ἑταιρεία αὐτὴ ἱδρύθη εἰς τὸ Παρίσι ὑπὸ τὴν προεδρίαν τοῦ Saint-Saëns καὶ τοῦ Bussine τὴν 25 Φεβρουαρίου 1871, μὲ τὸ ἐπιβλητικὸν αὐτὸ ἔμβλημα: *Ars Gallica* (Γαλλικὴ Τέχνη). Ἡ «Ἐθνικὴ Ἑταιρεία» ὑπῆρξε ἡ κοιτὶς τῆς νέας σχολῆς. Ὅ,τι ἐγράφη εἰς τὴν Γαλλίαν μεγάλο καὶ σοβαρό, ἁβρὸ καὶ συγκινητικὸ ἀπὸ ἡμίσεος αἰῶνος, ὀφείλεται ἀμέσως ἢ ἐμμέσως εἰς τὴν ἀκτινοβολίαν τῆς φλογερᾶς αὐτῆς ἑστίας τῆς τέχνης. Ἀκτινοβολία

πρὸς κάθε κατεύθυνσιν. Τὰ ὀνόματα τοῦ **Vincent d' Indy**, τοῦ **Gabriel Fauré** καὶ τοῦ **Claude Debussy** ἀρκοῦν νὰ ἀποδείξουν τοῦτο.

***

Πρὶν ἡ συστήσῃ ἀκόμη ἡ «Ἐθνικὴ Ἑταιρεία» συμφωνικὰς συναυλίας καὶ συναυλίας μουσικῆς δωματίου διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν νέων ἔργων τῶν ὀπαδῶν της, αἱ προσπάθειαι τοῦ **Édouard Lalo** καὶ τοῦ **Saint-Saëns** παρεσκεύαζαν ἤδη αὐτὴν τὴν γόνιμον ἐπάνοδον τῶν Γάλλων μουσικῶν εἰς τὴν «ἀγνὴν μουσικήν».

Ὁ **Lalo** *(Édouard-Victor-Antoine)* ἐγεννήθη εἰς τὴν Λίλλην τὴν 28 Ἰανουαρίου 1823 καὶ ἀπέθανε εἰς τὸ Παρίσι τὴν 22 Ἀπριλίου 1892. Εἶχεν ἀρχίσει λαμπρὰς φιλολογικὰς σπουδάς. Τὴν μουσικὴν ἐσπούδασε εἰς τὸ Ὠδεῖον τῆς Λίλλης (βιολὶ καὶ ἁρμονίαν), ἔπειτα εἰς τὸ Ὠδεῖον τοῦ Παρισιοῦ μὲ τὸν Habeneck (βιολί). Καθηγηταί του γιὰ τὴν σύνθεσιν ἦσαν ὁ Schulhoff καὶ ὁ Crèvecœur. Τὸ 1855 προσελήφθη ὡς βιόλα εἰς τὸ κουαρτέτο Armingaud-Jacquard, τὸ ὁποῖον εἶχε συγκροτηθῆ κατὰ τὸ αὐτὸ ἔτος καὶ ἤρχισε νὰ γράφῃ ἀξιόλογα ἔργα μουσικῆς δωματίου, τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν ἐσημείωσαν ἐπιτυχίαν. Τὸ 1865 ἐνυμφεύθη τὴν δεσποινίδα Bernier de Maligny, μαθήτριάν του, ἡ ὁποία εἶχε θαυμασίαν φωνὴν κοντράλτο. Τὸ 1867 ἔγραψε τὴν ὄπερα *Fiesque*, ἡ ὁποία ἐξεδόθη μέν, δὲν ἐπαίχθη ὅμως εἰς τὸ θέατρον· μερικὰ μέρη της μόνον κατώρθωσε νὰ δώσῃ σὲ συναυλίες.

Ὕστερα ἀπὸ κάποιαν ἀποθάρρυνσιν, ξανάρχισε τὴν ἐργασίαν του καὶ σὲ ὀλίγο συνέθετε τὸ ἀριστούργημά του *Le Roi d' Ys*, τοῦ ὁποίου μερικαὶ σελίδες ἐξετελέσθησαν εἰς συναυλίας ἤδη ἀπὸ τὸ 1876, ἐνῷ τὸ ἔργον ἐδόθη εἰς τὴν Ὄπερα-Κωμὶκ μόνον τὴν 7 Μαΐου 1888.

Κατὰ τὸν θάνατόν του ὁ Lalo ἀφῆκε ἕνα ἡμιτελὲς ἔργον του, τὴν *Jacquerie*, τὸ ὁποῖον συνεπλήρωσε ὁ **Arthur Coquard** (γεννηθεὶς τὸ 1846) καὶ ἐδόθη εἰς τὸ Monte Carlo τὴν 8 Μαρτίου 1895. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὄπερές του ὁ Lalo ἔγραψε μιὰ *Συμφωνία*, τρία *Κονσέρτα* γιὰ βιολί, ἕνα *Κουαρτέτο* γιὰ ἔγχορδα, τρία *Τρίο* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα κ.λ., τὰ ὁποῖα περιέχουν πρώτης τάξεως σελίδας. Ὁ Lalo κατέχει τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ χρῶμα, τὴν τρυφερότητα καὶ τὴν δύναμιν. Εἶνε ἀπὸ τοὺς πλέον πρωτοτύπους καλλιτέχνας τοῦ ΙΘ' αἰῶνος καὶ ὁ *Roi d' Ys*, τὸ ἀριστούργημά του, θὰ ἐπιζήσῃ.

***

Ὁ **Camille Saint-Saëns** ἐγεννήθη εἰς τὸ Παρίσι ἀπὸ οἰκογένειαν νορμανδικὴν τὴν 9 Ὀκτωβρίου 1835. Ἀπὸ τὴν θείαν του ἔμαθε τὰ πρῶτα στοιχεῖα τοῦ πιάνου. Ἡ μητέρα του ἦτο ζωγράφος καὶ ἤθελε ὁ υἱός της νὰ γίνῃ μουσικός.

Ὅπως καὶ ὁ Mozart ἔδειξε πρόωρον ἀνάπτυξιν. Ἀπὸ πολὺ μικρὸς διέκρινε τοὺς μουσικοὺς ἤχους καὶ ἀνεγνώριζε τὶς νότες ὅταν κτυποῦσαν τὰ ποτήρια καὶ ὅταν ἐσήμαναν οἱ κώδωνες.

Δὲν ἠθέλησε νὰ διδαχθῆ τὰ μικροπράγματα ἐκεῖνα, ποὺ λέγονται «κομμάτια γιὰ ἀρχαρίους». Οἱ πρῶτοι συνθέται μὲ τοὺς ὁποίους ἦλθεν εἰς ἐπαφὴν ἦσαν ὁ Haydn, ὁ Mozart, ὁ Grétry. Ἀργότερα ἐγνώρισε τὸν Rameau καὶ ἠσθάνθη ὅτι τὸν ἔσυρε μιὰ πραγματικὴ συμπάθεια πρὸς τὸν Γάλλον αὐτὸν μουσικόν, τὸν ὀπαδὸν τῆς τάξεως καὶ τῆς σαφηνείας, μιᾶς διαυγείας καὶ μιᾶς ἀκριβολογίας, ὅλως διόλου ἐπιστημονικῆς εἰς τὸν χειρισμὸν τῶν καλλιτεχνικῶν μέσων.

Ὁ Beethoven εἰς τὰς ἀρχὰς ἐξέπληξε τὸν νεαρὸν Saint-Saëns καὶ παρέμεινε κάπως ξένος δι' αὐτόν. Μόνον τὰ φωτεινότερα μέρη τοῦ ἔργου του παρέλαβε καὶ οἰκειοποιήθη.

Εἰς ἡλικίαν ἑπτὰ ἐτῶν ἔγινε μαθητὴς τοῦ Stamaty καὶ πολὺ γλήγορα καὶ χωρὶς μεγάλον κόπον ἀπέκτησε μεγάλην δεξιοτεχνίαν. Τὴν 2 Ἰουνίου 1846 ἔδιδε τὴν πρώτην συναυλίαν του εἰς τὴν αἴθουσαν Πλεγιέλ. Τὸ πρόγραμμα ἀνήγγελλε τὸ *Κονσέρτο εἰς σὶ μπεμὸλ* τοῦ Mozart, μιὰ *Φοῦγκα* καὶ μιὰ *Ἄρια* τοῦ Hændel, ἕνα *Κονσέρτο* τοῦ Beethoven. «Ἔπαιξε, λέγει ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, χωρὶς βιβλίο ἐμπρός του, χωρὶς προσπάθεια, ζωγραφίζοντας τὸ τραγούδι του, τὸν τύπον τοῦ παιξίματός του μὲ διαύγειαν, κομψότητα καὶ ἔκφρασιν ἀκόμη μέσα εἰς τὰς ἐκδηλώσεις μιᾶς ὀρχήστρας συντονιζομένης μὲ ὅλην τὴν δύναμιν τῶν φωνῶν της».

Ὁ μικρὸς Saint-Saëns ἤρχισε τότε τὴν σπουδὴν τῆς ἁρμονίας καὶ τῆς ἀντιστίξεως μὲ τὸν Maleden. Εἰς ἡλικίαν 14 ἐτῶν φοιτᾷ εἰς τὴν τάξιν γιὰ ὄργανο τοῦ Benoit.

Τοῦ ἀρέσει ἡ αὐστηρότης τῆς θρησκευτικῆς τέχνης. Τὴν ἀντιλαμβάνεται διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν César Franck. Τοῦ προξενοῦν ἐντύπωσιν τὸ ἀρχιτεκτονικὸν μεγαλεῖον τοῦ δογματικοῦ μέρους καὶ ἡ λαμπρότης τοῦ τυπικοῦ τῆς Ἐκκλησίας. Καὶ οἰκειώνεται τότε μὲ τὸν Bach καὶ τὸν Haendel.

Ἡ ζωή του ὁλοένα ἀφιερώνεται εἰς τὴν τέχνην. Τὸ πάθος δὲν παίζει σ' αὐτὴν κανένα ρόλον. Ἀπορροφᾶται τελείως ἀπὸ τὰς αἰσθητικὰς καὶ διανοητικὰς φροντίδας.

Τὸ 1848 ὁ Seghers ἱδρύει τὴν *Ἑταιρείαν τῆς Ἁγίας Καικιλίας*. Αὐτὴ ἀποκαλύπτει εἰς τὸν νεαρὸν Saint-Saëns τὴν «Ἰταλικὴν συμφωνίαν» καὶ τὸ φινάλε τῆς *Loreley* τοῦ Mendelssohn (ὁ ὁποῖος ἐπερνοῦσε τότε ὡς πολὺ νεωτεριστὴς ἄνθρωπος), τὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ *Manfred* τοῦ Schumann, τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ *Tannhäuser* καὶ τὸ θρησκευτικὸν ἐμβατήριον τοῦ *Lohengrin*, τὴν *Φυγὴν εἰς Αἴγυπτον* τοῦ Berlioz. «Ἐνθουσιάζεται, ἀλλὰ πολὺ γλήγορα αἰσθάνεται τὰς διαφορὰς τῆς φύσεως ποὺ τὸν χωρίζουν ἀπὸ τέτοιους συνθέτας». Ὁ Mendelssohn τοῦ φαίνεται πολὺ μαλακὸς καὶ πολὺ ὁμοφωνικός. Ὁ Schumann πολὺ ρωμαντικός, ὁ Wagner χωρὶς διακριτικότητα. Ὁ Berlioz εὑρίσκεται πλησιέστερά του παρὰ τὰς ἰδιοτροπίας τῆς φαντασίας του, ποὺ εἶνε κάποτε ἀσύστολοι.

Εἰς τὴν Ὄπερα ἀκούει τὶς παρτισιὸν τοῦ Meyerbeer, οἱ ὁποῖες χωρὶς νὰ ἐξασκοῦν ἐπάνω του βαθειὰ ἐπίδρασι, τοῦ δίδουν ἐν τούτοις τὴν κλίσιν πρὸς τὰ ἱστορικὰ θέματα. Εἰς τὸ θέατρον ἀγαπᾷ πρὸ πάντων τὸν Gluck καὶ τὸν Mozart.

Ἐν τούτοις δὲν σκέπτεται ἀκόμη νὰ ἐπιδοθῇ εἰς τὸ θέατρον. Εἰς ἡλικίαν 18 ἐτῶν γράφει τὴν πρώτην συμφωνίαν του. Τὸ αὐτὸ ἔτος ἐγνώρισε τὸν Liszt καὶ ἀπὸ τότε εὑρίσκεται ὑπὸ τὸ θέλγητρον τοῦ ἐξαιρετικοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου. Ὁ Liszt κατέχει ἀπὸ τότε προνομιοῦχον θέσιν εἰς τὴν ἀντίληψίν του. Μαζὶ μὲ τὸν Berlioz τὸν θεωρεῖ ὡς τὸν μεγάλον μυητὴν τῶν νεωτέρων χρόνων. Ὁ Liszt γίνεται ἀμέσως στενὸς φίλος τοῦ Saint-Saëns. Ἀργότερα δίδει τὸν *Σαμψὼν* εἰς τὴν Βαϊμάρην καὶ εἰς ἐκδήλωσιν εὐγνωμοσύνης ὁ Liszt δέχεται ἀπὸ αὐτὸν τὴν ἀφιέρωσιν τῆς *Συμφωνίας* του *εἰς ντὸ ἔλασσον*.

Τώρα πλέον ὁ Saint-Saëns ἀναλαμβάνει τὴν σπουδὴν τῆς συνθέσεως μὲ τὸν Halévy κατ' ἀρχάς, ἔπειτα μὲ τὸν Reber, καὶ τέλος μὲ τὸν Gounod. Εἰς μάτην παρουσιάζεται εἰς τὸν διαγωνισμὸν γιὰ τὸ βραβεῖον τῆς Ρώμης. Δὲν κατώρθωσε νὰ ἐπιτύχῃ καμμίαν ἀμοιβήν.

Δὲν ἀποθαρρύνεται ἐν τούτοις.

Εἰς ἡλικίαν 25 ἐτῶν εἶχε ἤδη γράψει μιὰ *Ὠδὴ στὴν Ἁγία Καικιλία*, τρεῖς *Συμφωνίες*, τὸ *Ὀρατόριο τῶν Χριστουγέννων*, τὸ *Κουϊντέτο* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα καὶ ἕνα *Κονσέρτο* γιὰ βιολί.

Ἡ γόνιμος αὐτὴ νεότης ὑπῆρξε εὐτυχής. Ὁ Saint-Saëns εὕρισκεν εἰς τὴν ἐξάσκησιν τῆς τέχνης του τὴν μεγαλυτέραν χαρὰν ποὺ ἠμποροῦσε νὰ φαντασθῇ. Τὸν ἀνησύχει ἐν τούτοις κατὰ καιροὺς ἡ κατάστασις τῆς ὑγείας του· ἠπειλήθη ἀπὸ φυματίωσιν καὶ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ὑπέφερε ἀπὸ ὑπερβολικὴ νευρικότητα.

Δὲν περιωρίσθη εἰς τὸ νὰ σπουδάσῃ τὴν μουσικήν.

Εἶχε κλίσιν ἐγκυκλοπαιδειακήν. Ἐνδιεφέρετο γιὰ τὰ γράμματα—ἔγραφε κάποτε καὶ στίχους—γιὰ τὴν φιλοσοφίαν, γιὰ τὰς ἐπιστήμας καὶ ἰδιαιτέρως γιὰ τὴν ἀστρονομίαν. Ἐδιάβαζε τὸν Auguste Comte, τὸν Flaubert, τὸν Taine καὶ ἄφηνε νὰ τὸν παρασύρῃ ἡ μεγάλη θετικιστικὴ κίνησις τοῦ 1850. Ἀγαποῦσε τὴ ζωγραφικὴ καὶ κάποτε ἔκαμνε ὑδατογραφίες. Τὸ 1860 ὁ Saint-Saëns δίδει εἰς τοῦ Ἐρὰρ μιὰ συναυλία τῶν ἔργων του. Παίζουν τὸ *Κουϊντέτο* του, *ντουέτα* γιὰ πιάνο καὶ ἁρμόνιον, μιὰ *Φαντασία* γιὰ κλαρινέττο καὶ ἕνα *Κονσέρτο* βιολιοῦ. Ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερὶς* γράφει γιὰ τὴν συναυλίαν τὰ ἑξῆς: «Ὅλοι θὰ σᾶς ἀνομολογήσουν ὅτι ὁ κ. Saint-Saëns εἶνε καλλιτέχνης σοβαρός, μορφωμένος· ἀλλὰ κανεὶς δὲν θὰ σᾶς παίξῃ τὰ ἔργα του. Ὑπάρχουν στὸ Παρίσι, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, καμμιὰ δεκαριὰ νέοι μουσικοί, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ καθεὶς ὁμιλεῖ μὲ κάποιαν βαρύτητα καὶ τοὺς ὁποίους δὲν γνωρίζει τὸ κοινὸν καὶ ἴσως δὲν θὰ γνωρίσῃ ποτέ. Ὑπάρχουν εἰς τὰ ἔργα τοῦ κ. Saint-Saëns διαφωνίαι, καθυστερήσεις καὶ ἐκζητήσεις παντὸς εἴδους, μιὰ ἁρμονία τελείως ἀνεπίληπτος καὶ πάρα πολὺ τολμηρά».

Τὸ αὐτὸ ἔτος ἕνας ἐρασιτέχνης, ὁ Lemoine, ἵδρυε μιὰ ἑταιρεία μουσικῆς δωματίου τὴν *Trompette*, τῆς ὁποίας ὁ Saint-Saëns ἔγινε ὁ μεγάλος φίλος ἀπὸ τὸ 1875 καὶ ἡ ὁποία συνετέλεσε νὰ διαδώσῃ τὰ ἔργα του.

Τὸ 1862 ἔδωκε νέαν συναυλίαν εἰς τὴν αἴθουσαν Πλεγιέλ. Ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερὶς* ἐπικρίνει τὸν νεαρὸν καλλιτέχνην ὅτι διστάζει μεταξὺ τοῦ παρελθόντος καὶ τῶν

νέων δρόμων ποὺ ἐχάραξεν ὁ Meldelssohn(;) καὶ ποὺ παρεπλάνησαν τόσας ἀνωτέρας διανοίας(;) Τὴν κριτικὴν αὐτὴν ἐν τούτοις διορθώνει τὸ τέλος τοῦ ἄρθρου. «Κατὰ βάθος ὁ κ. Saint-Saëns εἶνε ἀπείρως κλασσικώτερος παρ' ὅσον θέλει νὰ φαίνεται».

Τὸ 1865 δίδεται ἡ πρώτη ἀκρόασις τοῦ *Τρίο εἰς φα* op. 18. Εἶνε χρονολογία σημαντικὴ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς γαλλικῆς μουσικῆς δωματίου. Σπανίως ὁ Saint-Saëns θὰ ξανάβρῃ εὐτυχέστεραν οἶστρον. Χάρις, δροσιά, κομψότης, νεότης, ἀγνότης γραμμῶν καὶ λεπτότης χειρισμοῦ, ὅλα συνενώνονται γιὰ νὰ κάμουν τὰς σελίδας αὐτὰς ἕνα ἀπολαυστικὸ μουσικὸ κομψοτέχνημα.

Ἔρχεται τὸ 1870. Αἱ ἐθνικαὶ συμφοραὶ τῆς Γαλλίας ἀναζωογονοῦν τὸ σθένος πολλῶν. Τὴν 25 Φεβρουαρίου 1871 ἕνας ὅμιλος νέων μουσικῶν ἱδρύει τὴν *Ἐθνικὴν Μουσικὴν Ἑταιρείαν*, τῆς ὁποίας ὁ Saint-Saëns ἀναλαμβάνει ἐκ περιτροπῆς μὲ τὸν Bussine τὴν προεδρείαν.

Τότε εἰς τὴν ζωὴν τοῦ συνθέτου ἀρχίζει μία περίοδος ἐντατικῆς παραγωγῆς. Εἰς διάστημα ὀλιγώτερον τῶν δέκα ἐτῶν δίδει τὰ τέσσαρα *Συμφωνικὰ ποιήματα*, τὴν *Σονάταν* γιὰ βιολοντσέλλο, τὸ *Κουαρτέτο* op. 41, τὸν *Ψαλμὸν ΙΗ'*, τὸ τέταρτον *Κονσέρτο*, τὸν *Κατακλυσμόν*, τὸν *Σαμψὼν καὶ τὴν Δαλιδᾶ*, τὸ *Requiem*, τὴν *Λύραν καὶ τὴν Ἅρπαν*, τὸ *Σεπτέτο*. Καὶ τώρα καταγίνεται μὲ τὸ θέατρον. Καὶ γράφει: τὴν *Κιτρίνην Πριγκίπισσαν* (1872), τὸ *Timbre d'argent* (1877), τὸν *Etienne Marcel* (1879, Λυών), *Ἐρρῖκον τὸν Η'* (1883), τὴν *Περσεφόνην* (1887), τὸν *Ἀσκάνιον* (1890) κτλ.

Ἐπὶ πολὺ διάστημα ὁ Saint-Saëns ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς συζητήσεις γιὰ τὴν ἀξία του. Μόνον κατὰ τὰ δέκα τελευταῖα ἔτη τοῦ ΙΘ' αἰῶνος, πρὸ πάντων ἀφότου ὁ *Σαμψὼν* ἐπανελήφθη στὴν Ὄπερα (1892), ἡ φήμη του ἐστερεώθη σ' ὅλην τὴν Γαλλίαν. Εἰς τὴν Γερμανίαν θεωρεῖται τότε ὡς ὁ μεγαλύτερος τῶν Γάλλων μουσικῶν. Καὶ εἰς τὴν Ἀγγλίαν ἀρέσουν εἰς τὸν ὕπατον βαθμὸν τὰ προτερήματά του, τὸ ἀνεπίληπτόν του, τὴν εὐγένειάν του καὶ συγχρόνως τὴν θετικὴν σαφήνειάν του.

Ἀξιωθεὶς ὅλων τῶν τιμῶν εἰς τὴν Γαλλίαν, λαβὼν τὸ ἀνώτερον παράσημον τῆς Λεγεῶνος τῆς τιμῆς ποὺ ἐδόθη ποτὲ εἰς καλλιτέχνην, ὁ θαλερὸς γέρων ἐφαίνετο νὰ ἀψηφᾷ ἐπὶ πολὺ τὰ ἔτη. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός, ποὺ ἦτο ἕνα καχεκτικὸ παιδὶ καὶ ποὺ πολλὲς φορὲς εἰς τὴν νεότητά του καὶ ἀργότερα εἰς ὥριμη πλέον ἡλικία ἐφοβεῖτο τὰς συνεπείας τῆς ἀσθενικῆς του κράσεως, εἶχε γίνει ὁ εὐρωστότερος τῶν γερόντων.

Ἐπερνοῦσε τὴν ζωήν του κατὰ μέρος εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ κατὰ μέρος εἰς τὰ μεσημβρινὰ μέρη, τὴν Ἀνατολήν, τὴν Ἀφρικήν, ἢ τὰς Καναρίους νήσους, ἀφ' ἑνὸς διὰ λόγους ὑγείας καὶ πρὸ παντὸς ἀπὸ ἀνάγκην κινήσεως —ἦτο νευροπαθής—καὶ ἀπὸ ἰδιοτροπίαν.

Ἀπέθανε ἐξαφνικὰ εἰς τὸ Ἀλγέριον τὴν 16 Δεκεμβρίου 1921, εἰς ἡλικίαν 86 ἐτῶν.

Ἡ φυσιογνωμία του εἶνε γνωστὴ μὲ τὸ κανονικὸν μέτωπον, μὲ τὰ μελαγχολικὰ μάτια τοῦ στοχαστοῦ σὰν τοῦ Καρτεσίου, τὴν ἀέτειον μύτην του, τὸ πικρόχολον στόμα του.

Ὁ Saint-Saëns εἶνε ἕνας κλασσικὸς κατὰ τὸ γαλλικὸν πνεῦμα. Ἡ φόρμα εἶνε γι' αὐτὸν τὸ οὐσιῶδες τῆς τέχνης. Φόρμα δὲ ποὺ νὰ ὀφείλῃ τὴν ἁρμονικὴν ἰσορροπίαν της τόσον εἰς τὴν λογικὴν ὅσον καὶ εἰς τὴν εὐαισθησίαν. Ἡ μουσική του γλῶσσα, ποὺ ἐκτυλίσσεται τόσον σαφῶς, ὑπενθυμίζει τὴν πνευματώδη εὐγένειαν, τὸν τόνον τῆς καλῆς συντροφιᾶς τοῦ «ἐντίμου ἀνθρώπου» τοῦ ΙΖ' αἰῶνος καὶ περισσότερον μάλιστα τοῦ ΙΗ'. Ὑπέδειξαν πολὺ ὀρθὰ τὴν πνευματικὴν συγγένειαν μεταξὺ τοῦ Saint-Saëns καὶ τοῦ Βολταίρου. Ὁ Saint-Saëns εἶνε καλλιτέχνης τῆς αὐτῆς τάξεως καὶ οἱ δύο των ἔχουν τὸν ἴδιον τρόπον σκέψεως, ἐγκυκλοπαιδικόν, εἰρωνικόν, θετικόν.

Πνεῦμα θετικὸν ὁ Saint-Saëns—καὶ εἶνε πνεῦμα τοιοῦτον πρὸ παντός—καὶ θετικιστὴς ἀκόμη. «Ὅσον ἡ ἐπιστήμη προχωρεῖ, λέγει, ὁ Θεὸς ὀπισθοχωρεῖ» καὶ ἀκόμη: «Ἡ ψυχὴ εἶνε ἁπλῶς μέσον γιὰ νὰ ἑρμηνεύῃ τὴν παραγωγὴν τῆς σκέψεως».

Ἔχει τὴν μελαγχολίαν τοῦ θετικιστοῦ, τὴν πικρίαν τῶν σκέψεών του γιὰ τὴν ἀνυπαρξίαν. Ὁμοιάζει κατὰ τοῦτο τὸν Berlioz.

Ἀγαπᾷ τὸ ἀπογοητευμένον μεγαλεῖον μερικῶν βιβλικῶν θεμάτων. Ἀπὸ πολὺ νωρὶς ἡ μητέρα του εἶχε κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν Ἱερὰ Ἱστορία. Εἰς ἡλικίαν 11 ἐτῶν ἐσχεδίαζε μιὰ τραγῳδία: ὁ *Μωϋσῆς εἰς τὸ ὄρος Χωρήβ*. Ἀργότερα ἐμελοποίησε τὴν Ὠδὴν τοῦ Οὐγκώ: ὁ *Μωϋσῆς σωζόμενος ἀπὸ τὰ ὕδατα*. Καὶ δὲν ἔχουν ἀνάλογον ἀφορμὴν ὁ *Σαμψὼν καὶ ἡ Δαλιδᾶ*, ὁ *Ψαλμὸς ΙΗ'* καὶ ὁ *Κατακλυσμός;*

Σώζεται ἀπὸ τὴν ἀπελπισίαν μὲ τὴν εἰρωνείαν καὶ μὲ κάποιαν ἰδιότροπον φαιδρότητα, ποὺ εἰς τὸ βάθος της παραμένει πολὺ πικρά.

Ἐν συντόμῳ εἶνε ἕνας ἀπαισιόδοξος. Δὲν πιστεύει σὲ κανένα ἀπὸ τοὺς ἀνωτέρους ἐκείνους λόγους τοὺς ὁποίους μερικοὶ ἄνθρωποι προβάλλουν γιὰ ν' ἀγαποῦν τὴν ζωήν. Ἔζησε διότι ἔπρεπε νὰ ζήσῃ. Ἔζησε σὰν ἐρασιτέχνης, συλλέγων ἡδονικὰ τὰς ὀλίγας ἀπολαύσεις ποὺ προσφέρει ἡ ἀθλία ὕπαρξίς μας.

Ἡ τέχνη του ἀποδίδει τὴν ψυχήν του. Γι' αὐτὸν ἡ τέχνη δὲν ἔχει διόλου σκοπὸν ἔξω ἀπὸ αὐτήν. Καὶ σὲ κάθε εὐκαιρία ὁ Saint-Saëns ἐπιβεβαιώνει τὴν θεωρίαν του «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Δὲν ἠθέλησε νὰ ἀποδώσῃ εἰς τὸν ἑαυτόν του ἀποστολήν τινα. Καὶ δὲν ὑπέταξε τὴν τέχνην του εἰς τὴν ἐξυπηρέτησιν καμμιᾶς ἠθικῆς ἰδέας, καμμιᾶς φιλοσοφίας, κανενὸς καθήκοντος, καμμιᾶς πίστεως. Εἶνε ἁπλῶς μιὰ ψυχαγωγία.

Εἶχε τὸ θάρρος νὰ εἶνε ἁπλῶς καὶ εἰλικρινῶς ὅ,τι ἦτο· νὰ μὴ βάζῃ προσωπεῖον καὶ νὰ μὴ ἐμφανίζεται μὲ ἀρετὰς ὑποκριτικάς. Ὑπῆρξεν ὁ εἰλικρινέστερος τῶν καλλιτεχνῶν. Καὶ κατὰ τοῦτο εἶχε τόσῳ μᾶλλον ἀξίαν ὅσῳ ἔζη σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ λατρεία πρὸς τοὺς ρωμαντικοὺς εἶχε καταντήσει σχεδὸν εἰδωλολατρεία, καὶ ὅπου οἱ μουσικοὶ μὲ τὰς συμβολικάς, τὰς φιλοσοφικὰς καὶ τὰς θρησκευτικὰς τάσεις ἐνθουσίαζαν τὰ πλήθη. Ὁ Beethoven, ὁ Wagner, ὁ Franck ὑπῆρξαν οἱ θεοὶ τοῦ λήγοντος ΙΘ' αἰῶνος· καὶ εἰς τοὺς μουσικοὺς αὐτοὺς ἡ λατρεία τοῦ αἰσθήματος, ἡ ἐκζήτησις τῆς ἐκφράσεως, ἡ καθυπό-

ταξις τῶν καθαρῶς αἰσθητικῶν συλλήψεων εἰς σκοποὺς καθαυτὸ ἠθικούς, προωθήθησαν μέχρι τοῦ ἀνωτέρου ὁρίου. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Saint-Saëns παρέμεινε ὁ ἴδιος, σταθερὰ προσηλωμένος εἰς τὸ παρελθὸν καὶ εἰς τὴν ἰδίαν του φύσιν. Παρέμεινε ὁ καλλιτέχνης τῆς φόρμας μὲ πεῖσμα, χωρὶς καμμιὰ παραχώρησι πρὸς τοὺς νεωτερισμούς. Καὶ ἡ στάσις του αὐτὴ ἔχει τὸ μεγαλεῖον της.

Ἡ φροντὶς γιὰ τὴ φόρμα παίρνει μόλον τοῦτο εἰς τὴν τέχνην αὐτὴν μιὰν ὑπερβολικὴ σπουδαιότητα. Ἡ φόρμα δὲν ἀποτελεῖ τὸ πᾶν. «Μουσικὴ γυάλινη, λέγουν οἱ Γερμανοί, ποὺ ἀντηχεῖ ὡραῖα, ὁ ἦχος της ὅμως εἶνε ἄδειος». Ἡ ζωὴ λείπει συχνὰ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς εὐφυεῖς ἀλλὰ καὶ ψυχροὺς συνδυασμούς.

Ἀπὸ ἀπόψεως ἱστορικῆς ὁ ρόλος τοῦ Saint-Saëns εἶνε μεγάλος(1). Ἀνέλαβε τὴν μουσικὴν ἀγωγὴν τῆς Γαλλίας ἀκριβῶς τὴν στιγμὴν ὅπου ὁ Berlioz εἶχεν ἀπελπισθῆ ὅτι θὰ ἐπετύχαινε, καὶ παρεσκεύασε κοινὸν γιὰ τὴν Μεγάλην Γαλλικὴν Σχολὴν τῶν συμφωνιστῶν τοῦ τέλους τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

***

Ὁ Camille Saint-Saëns δὲν ἀπέκτησε σχεδὸν μαθητάς. Μόνοι οἱ ὁποῖοι ἐδιδάχθησαν ἀπὸ αὐτὸν εἶνε ὁ

(1) Ὁ Saint-Saëns εἶνε ὁ Mendelssohn τῆς Γαλλίας. Ὅπως καὶ αὐτός, ἐπέβαλε εἰς τὸ κοινὸν καὶ εἰς τοὺς καλλιτέχνας τὴν λατρείαν πρὸς τοὺς κλασσικοὺς καὶ τοὺς προκλασσικούς. Ὅπως ὁ Mendelssohn, ἀφήνεται πολὺ συχνὰ νὰ παρασύρεται εἰς τὸ νὰ ἀπομιμῆται τοὺς ἀρχαίους συνθέτας, ἀντὶ νὰ δημιουργῇ ἔργα πρωτότυπα.

Gabriel Fauré, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ γίνῃ λόγος κατωτέρω, ὁ **Messager** (1853), συνθέτης τῆς *Basoche* (1890), τῆς *Fauvette du Temple*, τῶν *Petites Michu* καὶ τῆς *Βερονίκης*.

Κοντὰ εἰς τὸν Saint-Saëns καὶ μὲ κατευθύνσεις σχεδὸν παραλλήλους ὁ **Théodore Dubois** (1837), διευθυντὴς τοῦ Ὠδείου ἀπὸ τὸ 1896 ἕως τὸ 1906 ἔγραψε ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν, ὄπερες, συμφωνικὰ ἔργα καὶ μουσικὴν δωματίου. Ὁ **Ch. M. Widor** (1845), ὀργανίστας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Σουλπικίου ἀπὸ τὸ 1869 καὶ καθηγητὴς τῆς συνθέσεως εἰς τὸ Ὠδεῖον, ὀφείλει τὴν καθαυτὸ φήμην του εἰς τὰς *Συμφωνίας* ποὺ ἔγραψε γιὰ ὄργανον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Hugues Imbert, *Médaillons contemporains* (Fischbacher).—Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette).—P. Landormy, *l'État présent de la musique française*, dans la *Revue Bleue* du 26 Mars et du 2 Avril 1904.—Émile Baumann, *les Grandes Formes de la musique. L'œuvre de C. Saint-Saëns*, Paris, 1905.—Henri Collet, «*Samson et Dalila*», *de Saint-Saëns*, 1 vol. de la collection des «Chefs-d'œuvre de la Musique» (Paul Mellottée).

Μουσικὰ κείμενα: Saint-Saëns, *Œuvres* (Durand).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

Ο ΚΑΙΣΑΡ FRANCK ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ. VINCENT D'INDY

Ὁ Καῖσαρ Franck ὑπῆρξεν ὁ πραγματικὸς ἀρχηγὸς τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς, ἡ ὁποία ἱδρύθη κατὰ τὰ ἔτη ποὺ ἠκολούθησαν τὸ 1870. Πέριξ του συνεκεντρώθησαν κατ' ἀρχὰς μὲ τὴν ἐπιφύλαξιν ν' ἀκολουθήσουν κατόπιν διαφορετικὸν δρόμον. Ὑπῆρξε ὁ μυητής. Ἔδωκε τὴν κίνησιν, ἡ ὁποία ὕστερα ἀπὸ αὐτὸν ἐξηκολούθησε ἐλεύθερα καὶ κάποτε πρὸς κατευθύνσεις ὅλως διόλου μακρυνὲς ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ ὑπέδειξε μὲ τὸ παράδειγμά του.

Ὁ **César Franck** ἐγεννήθη εἰς τὴν Λιέγην τὴν 10 Δεκεμβρίου 1822. Ὁ πατέρας του ἤθελε νὰ τὸν κάμῃ δεξιοτέχνην. Εἰς ἡλικίαν ἕνδεκα ἐτῶν ἔπαιζε ἤδη ἐξαίρετα πιάνο καὶ μετεῖχε εἰς συναυλίας εἰς τὸ Βέλγιον. Ἔπειτα ἦλθεν εἰς τὸ Παρίσι καὶ εἰσήχθη εἰς τὸ Ὠδεῖον. Εἰς ἡλικίαν δέκα ἓξ ἐτῶν παίρνει ἕνα «μεγάλο βραβεῖον τιμῆς τοῦ πιάνου», εἰς ἡλικίαν δέκα ὀκτὼ ἕνα πρῶτον βραβεῖον φούγκας καὶ εἰς ἡλικίαν δέκα ἐννέα ἕνα δεύτερον βραβεῖον ὀργάνου. Ἤρχισε νὰ ἑτοιμάζεται γιὰ τὸν διαγωνισμὸν τοῦ Βραβείου τῆς Ρώμης. Ὁ πατέρας του ὅμως

τὸν ἀποτρέπει καὶ τὸν παίρνει μαζί του εἰς τὸ Βέλγιον, ὅπου ἐλπίζει ὅτι θὰ ἐπισύρῃ τὴν προσοχὴν Λεοπόλδου τοῦ Α' γιὰ τὸ τάλαντον τοῦ νέου καλλιτέχνου. Ματαία ἐλπίς. Ὁ César Franck ἐπιστρέφει τὸ 1844 εἰς τὸ Παρίσι καὶ ἀπὸ τότε ἀποζῇ ὡς ὀργανίστας καὶ ἀπὸ τὰ πολλὰ μαθήματά του τοῦ πιάνου, τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν τοῦ ἄφηναν καιρὸ γιὰ νὰ συνθέτῃ.

Ποῖα ἦσαν τὰ παραδείγματα ποὺ εἶχε πέριξ του; Ὁ Rossini, ὁ Meyerbeer, ὁ Auber ἐθριάμβευαν εἰς τὸ θέατρον. Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ μουσικὴ δωματίου δὲν προσείλκυαν ἀκόμη τὸ πλῆθος. Ἔπρεπε νὰ ἀναμείνῃ κανεὶς ὥστε ἡ ἐκτέλεσις τῶν ἔργων τοῦ Beethoven εἰς τὰς συναυλίας τοῦ Ὠδείου καὶ εἰς μερικὰς σπανίας ἐκτελέσεις κουαρτέτων νὰ διαμορφώσῃ ἕνα πυρῆνα εἰδημόνων. Ἡ ὑπάρχουσα παράδοσις ἀπῄτει ὥστε ἡ θρησκευτικὴ μουσικὴ νὰ εἶνε ἢ θεατρικὴ ἢ χωρὶς ἔκφρασιν. Μὲ τὴν συγκινοῦσαν μετριοφροσύνην του ὁ César Franck ἐπῆρε κατὰ πρῶτον ὡς ὑπόδειγμα τοὺς συγχρόνους του, ἐμιμήθη τὰς μεθόδους των καὶ μόλις καὶ μὲ δειλίαν ἀπετόλμησε νὰ δείξῃ τὸν ἑαυτόν του. Ἡ *Λειτουργία* του *γιὰ τρεῖς φωνὲς* εἶνε ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς πολὺ χαρακτηριστική. Πόσους τύπους δὲν ἐδανείσθη!

Ἐκεῖνο ποὺ ἔσωσε τὸν Franck ἦτο τὸ ὄργανόν του. Εἰς τὴν Παναγίαν τῆς Λορέττης κατ' ἀρχὰς καὶ ἔπειτα εἰς τὴν Ἁγίαν Κλοτίλδην ἀπομονώνεται καὶ μένει μακρυὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος καὶ ἀπὸ τοὺς συνθέτας τῆς ἐποχῆς του. Ἐγκολπώνεται τὸν Bach καὶ παραδίδεται εἰς τὸ ἐνστικτόν του· ὁλοένα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς συγχρόνους.

Ὅσον τότε ἐμβαθύνει εἰς τὴν ἰδιοφυΐαν του καὶ τὴν ἀναπτύσσει μὲ κόπον μὲ μιὰ προσπάθεια ἐσωτερικῆς σκέψεως χωρὶς βοήθειαν καὶ ὑποστήριξιν, τόσον ἀντιλαμβάνεται τὸ πέριξ του κενόν. Δὲν τὸν ἐννοοῦν· ἡ γλῶσσα του φαίνεται παράδοξη. Τὰ ὁρατόριά του *Ἀπολύτρωσις*, οἱ *Μακαρισμοὶ* παραπλανοῦν τὸ κοινὸν καὶ τὴν κριτικήν. Ἐὰν διορίζεται καθηγητὴς τοῦ Ὀργάνου εἰς τὸ Ὠδεῖον τὸ 1872, τοῦτο γίνεται μόνον καὶ μόνον γιὰ τὴν δεξιοτεχνίαν του ὡς ὀργανιστοῦ. Δὲν ἔχουν ἐμπιστοσύνην εἰς τὸν συνθέτην· οἱ συνάδελφοί του τοῦ φέρονται ἐχθρικά. Καὶ ὅταν μιὰ τάξις συνθέσεως ἔμεινε χωρὶς καθηγητὴν προτιμοῦν ἀντ' αὐτοῦ τὸν Ernest Guiraud. Εἰς ἀντάλλαγμα τοῦ ἀπονέμουν εἰς ἡλικίαν πενῆντα ὀκτὼ ἐτῶν τὸν τίτλον ἀξιωματικοῦ τῆς Ἀκαδημίας! Τὸ 1889 ἡ *Συμφωνία* του, ποὺ ἐξετελέσθη εἰς τὰς συναυλίας τοῦ Ὠδείου, προκαλεῖ τὴν πλῆξιν τῶν συνδρομητῶν καὶ τὴν εἰρωνείαν τῶν μουσικῶν. «Πρῶτα-πρῶτα ἐπιτρέπεται τὸ ἀγγλικὸ κόρνο σὲ μιὰ συμφωνία;», λέγει ἕνας ἀπ' αὐτούς. Ὁ Gounod ἐξαγγέλλει μὲ αὐθεντικότητα ὅτι εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ «ἡ ἐπιβεβαίωσις τῆς ἀδυναμίας ἐξωθεῖται μέχρι δογματικότητος». Μόνον τὸ 1890, ὁπότε ἀπέθανε, ὁ César Franck εἶδε τὴν πρώτην μεγάλην ἐπιτυχίαν του εἰς τὴν *Ἐθνικὴν Ἑταιρείαν* μὲ τὴν πρώτην ἐκτέλεσιν τοῦ *Κουαρτέτου* του. Ὅλοι μέσα εἰς τὴν αἴθουσαν ἐνθουσιασμένοι ἐσηκώθηκαν γιὰ νὰ τὸν ἐπευφημήσουν μὲ παραφοράν. «Ἂς εἶνε! εἶπε τότε χαρούμενος ὁ Franck, νά ποὺ τὸ κοινὸν ἀρχίζει νὰ μὲ καταλαβαίνῃ».

Τοιουτοτρόπως ὁ César Franck κατώρθωσε νὰ χα-

ράξῃ μόνος τὸν δρόμον του, χωρὶς ὁδηγόν, ἀγωνιζόμενος ἀπ' ἐναντίας μὲ ἕνα σωρὸ ἐμπόδια ὑλικὰ καὶ μὲ κακὰς διαθέσεις ποὺ νομίζει κανεὶς ὅτι εἶχαν συνενωθῆ γιὰ νὰ τὸν ἀποθαρρύνουν, χωρὶς μάλιστα τὴν παρηγορίαν μιᾶς ἐπιτυχίας. Εἰργάσθη, ὅπως καὶ ὁ Bach, γιὰ τὸν ἑαυτόν του, κλεισμένος μέσα εἰς τὴν μετριόφρονα καὶ ἐργατικὴν ζωήν του, μακρυὰ ἀπὸ τὸν κόσμο καὶ τὴν δόξα, χωρὶς ποτὲ νὰ παραπονῆται καὶ πάντοτε εὐχαριστημένος ἀπὸ τὴν μοῖραν του.

Ἕως τὰ πενῆντα ὁ César Franck μόνον ὑπέσχετο μὲ τὰ τέσσαρα *Τρίο* του γιὰ βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο (1841-42), τὴν *Ruth* (1843-46), τὴν *Λειτουργίαν γιὰ τρεῖς φωνές* (1860), τὰ *Ἓξ κομμάτια γιὰ μεγάλο ὄργανο* (1860-62). Παραβλέπομεν τὰ ἀσήμαντα ἔργα του. Ἀπὸ τοῦ πεντηκοστοῦ ὅμως ἔτους ἀρχίζει τὰ ἀριστουργήματά του.

1871-72. *Ἀπολύτρωσις*, συμφωνικὸν ποίημα (48 ἐτῶν).
1874. *Ἀπολύτρωσις*, δευτέρα ἔκδοσις.
1876. *Αἱ Αἰολίδες*, συμφωνικὸν ποίημα.
1878. *Τρία κομμάτια γιὰ μεγάλο ὄργανο.*
1878-79. *Κουϊντέτο*, πιάνο καὶ ἔγχορδα (56-57 ἐτῶν).
1869-79. *Μακαρισμοί*, ὀρατόριο (47-57 ἐτῶν).
1881. *Ρεβέκκα*, βιβλικὴ σκηνή.
1882. *Ὁ καταραμένος κυνηγός*, συμφωνικὸν ποίημα.
1884. *Τὰ Δαιμόνια (Les Djinns)*, συμφωνικὸν ποίημα (γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα).
1884. *Πρελούδιο, Χορικὰ καὶ Φοῦγκα* (γιὰ πιάνο, 62 ἐτῶν).
1882-85. *Hulda*, ὄπερα εἰς τέσσαρας πράξεις καὶ ἕνα ἐπίλογον.
1885. *Συμφωνικὲς βαριασιόν* (γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα).

1886. *Σονάτα*, γιὰ πιάνο καὶ γιὰ βιολί (64 ἐτῶν).
1886-87. *Πρελούδιο, Ἄρια καὶ Φινάλε*, γιὰ πιάνο (64-65 ἐτῶν).
1887-88. *Ψυχή*, συμφωνικὸν ποίημα.
1886-88. *Συμφωνία εἰς ρὲ ἔλασσον* (64-66 ἐτῶν).
1889. *Κουαρτέτο*, γιὰ ἔγχορδα (67 ἐτῶν).
1888-90. *Ghisèle*, λυρικὸν δρᾶμα ἡμιτελές.
1890. *Τρία χορικά*, γιὰ ὄργανον (68 ἐτῶν).

Ἡ τέχνη τοῦ Franck, ἐξεταζομένη ἐν σχέσει πρὸς τὸ περιβάλλον ὅπου ἀνεπτύχθη, διακρίνεται μὲ τὴν περιφρόνησιν ποὺ ἔχει γιὰ τὴν εὔκολη ἐπιτυχία καὶ τὰς καθιερωμένας συνθήκας.

Ὄχι πλέον μελῳδικαὶ συνθῆκαι, οὔτε οἱ μικρὲς ἐκεῖνες φράσεις τῶν τεσσάρων μέτρων, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται καὶ ποὺ μιμοῦνται ἡ μία τὴν ἄλλην μὲ κουραστικὴν συμμετρίαν, οὔτε ὑποχρεωτικαὶ ἐπαναλήψεις καὶ ἀναπόφευκτοι πτώσεις. Ὅλα αὐτὰ μόνον γιὰ νὰ εὐκολύνουν τὴν μνήμην. Ἡ πρώτη φράσις τῆς *Σονάτας* τοῦ Franck ἔχει εἴκοσι ἑπτὰ μέτρα. Ἕνας ἐκ τῶν μαθητῶν του, ὁ Lekeu, γράφει μὲ ὑπερηφάνειαν: «Ἡ μελῳδία τοῦ δευτέρου μέρους τῆς σονάτας μου ἔχει εἴκοσι ἑπτὰ μέτρα· τὸ πρῶτον θέμα τοῦ κουαρτέτου μου ἔχει σαράντα ἕξ! Ὁ J.-S. Bach εἶχε κατορθώσει νὰ γράφῃ μελῳδίας τόσον ἐκτεταμένας ποὺ μιὰ μόνον ἔκθεσις ἔφθανε γιὰ νὰ συγκροτήσῃ ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία νότα ἕνα ὁλόκληρο μουσικὸ κομμάτι».

Ὄχι πλέον ἁρμονικαὶ συνθῆκαι, οὔτε μέθοδοι κοιναὶ καὶ μετατροπίαι παντὸς εἴδους καὶ στερεότυπες καντέντσες. Ὁ Franck θέλει νὰ δημιουργήσῃ ἁρμονίαν

ποὺ νὰ εἶνε δική του. Μεταχειρίζεται πρὸ πάντων μιὰ ἐλευθερία παραλλαγῆς ὅλως διόλου νέα, καὶ ὁ «χρωματισμὸς» τοῦ παρέχει μέσα, ποὺ δὲν εἰμποροῦσε κανεὶς νὰ ὑποπτευθῇ ποιὰ θὰ ἦτο ἡ μεγάλη ποικιλία των. Ἀποδίδει εἰς τὰς σχέσεις τῶν τονικοτήτων κατὰ τὴν ἀνάπτυξιν ἑνὸς ἔργου μιὰ ἐκδηλωτικὴ ἀξία, ποὺ ἕως τὴν ἐποχή του δὲν εἶχαν φθάσει νὰ ἔχουν τόσον σαφῆ ἰδέαν.

Ὄχι πλέον ἀρχιτεκτονικαὶ συνθῆκαι καὶ τύποι ὡρισμένοι ἐκ τῶν προτέρων καὶ ἀμετάβλητοι. Κάθε ἔργον πρέπει νὰ ἔχῃ τὸ πρωτότυπον σχέδιόν του. Ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν κατὰ τοῦτο ἡ *Σονάτα* ἢ τὸ *Κουαρτέτο*· μένει κανεὶς ἔκπληκτος ἐν πρώτοις ἀπὸ τὴν καινοτομίαν τοῦ συνόλου τῆς κατασκευῆς καὶ ἀκόμη ἀπὸ τὴν εὐστροφίαν μιᾶς τεχνικῆς, ἡ ὁποία ἐνῷ ἀσφαλίζει στερεὰ τὴν ἑνότητα τοῦ ὅλου, δὲν ἀφαιρεῖ τίποτε ἀπὸ τὴν ἐλευθερίαν τῆς λεπτομερείας. Ἐπὶ πλέον ὁ Franck δίδει εἰς τὰ συμφωνικὰ ἔργα του ἢ εἰς τὰ ἔργα του τῆς μουσικῆς δωματίου, ὅπως ὁ Wagner εἰς τὰ μουσικά του δράματα, ἕνα *κυκλικὸν* χαρακτῆρα. Ἡ «σονάτα» δὲν κατασκευάζεται πλέον ἀπὸ κομμάτια βαλμένα τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο ποὺ ἐναρμονίζονται μεταξύ των λίγο ἢ πολύ. Ἀπὸ τὴν μιὰ ἕως τὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ ἔργου, τὰ ἴδια θέματα ἀναφαίνονται· εὐθὺς ἀπὸ τὴν πρώτη σελίδα ἀναπηδοῦν τὰ ὀργανικὰ στοιχεῖα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα, ὅπως ἀπὸ μιὰ γόνιμη σπορά, θὰ προβάλῃ ἡ πλουσία ἄνθησις τῶν μετέπειτα ἀναπτύξεων.

Ὁ César Franck εἶνε *ρωμαντικός*. Ὑπέστη βαθιὰ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Beethoven κατὰ τὴν τελευταίαν του

τεχνοτροπίαν καθὼς καὶ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Richard Wagner, ἀλλὰ καὶ τοῦ J.-S. Bach, καὶ αὐτὸ τοῦ δίδει μιὰ φυσιογνωμία ἀρκετὰ περίπλοκη.

Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Beethoven τίποτε δὲν εἶχε γραφῆ τόσον βαθύ, τόσον συγκινητικὸν εἰς τὸν κύκλον τῆς μουσικῆς τοῦ δωματίου καὶ τῆς συμφωνίας. Εἰς τὸ ἔργον του ὑπάρχει ἡ πειὸ δυνατὴ ἐπίνοια, ἡ πειὸ ἀπρόοπτη φαντασία καὶ τὸ πειὸ συνταρακτικὸ καὶ ἀνθρώπινο πάθος.

Ἔχει ὅμως ἐπίσης μιὰ μυστικοπαθῆ γαλήνην ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει ἕνα ἀφελῆ μὲ θρησκευτικὰς πεποιθήσεις ἑδραιωμένης εὐλαβείας, καὶ μιὰ ψυχὴ πρωτογόνου ὄντος. Καὶ ἡ μουσικὴ αὐτὴ τῆς ἁπλοϊκῆς καὶ εὐρώστου πίστεως, ὑπενθυμίζει μὲ τὸ ὕψος τῆς σκέψεως, τὸ πλάτος τῆς ἐμπνεύσεως, τὸ πολύπλοκον καὶ τὴν ἐντέλειαν τῶν λεπτομερειῶν εἰς τὴν ὡραίαν γραμμὴν τοῦ συνόλου, τὰς θαυμασίας γοτθικὰς ἐκκλησίας τῆς Γαλλίας.

Ἡ ἐξαίρετή του καρδιὰ καὶ ἡ ἀξία τῆς διδασκαλίας του συνεκέντρωσαν γύρω ἀπὸ τὸν César Franck ἕνα πολυπληθῆ ὅμιλον πιστῶν μαθητῶν. Τοὺς ἐδίδαξε τὰ μυστικὰ τῆς ὡραίας ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἀκόμη τὸν σεβασμὸν τῆς τέχνης των, τὴν εὐσυνειδησίαν τοῦ καλοῦ ἐργάτου.

***

Ὁ Alexis de Castillon (1838-1873), ἀξιωματικὸς κατ' ἀρχάς, ἔγινε ἀργὰ προσήλυτος τῆς μουσικῆς. Ἔγραψεν ἕνα *κουϊντέτο* καὶ ἕνα *κουαρτέτο* γιὰ πιάνο καὶ

ἔγχορδα, μιὰ *σονάτα* γιὰ πιάνο καὶ βιολί, μελῳδίας κ.λ. Ὑπῆρξε μαζὶ μὲ τὸν Saint-Saëns καὶ μερικοὺς ἄλλους ἕνας ἀπὸ τοὺς ἱδρυτὰς τῆς *Ἐθνικῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας* (1871). Τὸ ἔργον τοῦ Castillon εἶνε κάπως ἀνακατωμένον. Ἔχει σελίδας πρώτης γραμμῆς, συνήθως πολὺ ρωμαντικάς, μὲ γραφικὴν ποίησιν, πολὺ καθαρὰν μελῳδικὴν περίμετρον καὶ πολὺ ἀνάγλυφον ρυθμόν.

Ὁ Chabrier (1842-1894) ἐσπούδασε καὶ αὐτὸς κατ' ἀρχὰς τὴν μουσικὴν ὡς ἐρασιτέχνης. Ἤρχισε τὸ 1877 μὲ μιὰ ὀπερέττα, τὸν *Ἀστέρα*. Τὸ 1881 ἔγινε διευθυντὴς τῶν χορῳδιῶν εἰς τὰ Κονσὲρ Lamoureux. Τὸ 1883 ἡ ραψῳδία του *España* εἶχε μιὰ πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία. Τότε ἔγραψε γιὰ τὸ θέατρο τὸ *Gwendoline* (Βρυξέλλαι, 1886) καὶ τὸ *Roi malgré lui* (Ὄπερα Κωμίκ, 1887).

Ὁ Chabrier ἔζησε σὲ πολὺ στενὴν φιλίαν μὲ τὴν ὁμάδα τῶν Φραγκιστῶν. Ἀλλὰ γιὰ τὴν ἔμπνευσίν του καὶ τὴν ἀντίληψίν του τῆς μουσικῆς τέχνης, δὲν φαίνεται διόλου νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν Franck. Εἶνε συνθέτης πλουσίας ἐμπνεύσεως, λαμπρᾶς φαντασίας, κωμικοῦ οἴστρου γεμάτου ἀπὸ ἰκμάδα, χαρωπῆς διαχυτικότητος, ποὺ ἡ ἀγχίνοια καὶ τὸ πνεῦμα του περισώζουν ἀπὸ κάποιαν τάσιν πρὸς τὴν χυδαιότητα, εἰς τὴν ὁποίαν προθύμως θὰ ἐξετρέπετο ὁ ἀνοικτόκαρδος χαρακτήρ του. Ἔχει μυρίας ἐπινοήσεις γιὰ τὴν λεπτομέρειαν, ρυθμικάς, ἁρμονικάς, ὀρχηστρικάς, ποὺ εὐχαριστοῦν τὴν ἀκοήν. Εἶνε πρὸ πάντων θαυμάσιος εἰς ἐκδήλωσιν ζωῆς. Ὁ Chabrier ἀρχίζει νὰ ἀνοίγῃ νέον δρόμον. Παρασκευάζει ὑπό τινας ἐπό-

ψεις τὸ ἔδαφος εἰς τὰς ἐπικειμένας ἀνακαλύψεις τοῦ Claude Debussy καὶ εἰς τὴν ἐμφάνισιν τοῦ μουσικοῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ. Συνήθως ὅμως ἔχει βιαιότητα εἰς τὸ χρῶμα καὶ εἰλικρίνειαν σχεδὸν ἐκχυδαϊσμένην εἰς τὴν ἔκφρασιν, ποὺ εἶνε τὸ ἀντίθετον ὅλως διόλου μὲ τὴν λεπτότητα καὶ τὸ συγκρατημένον τοῦ Debussy. Κατὰ τοῦτο ὁμοιάζει περισσότερον μ᾽ ἐκείνους ἐκ τῶν νέων Γάλλων μουσικῶν, οἱ ὁποῖοι ἀπαρνούμενοι τὸν ἰμπρεσσιονισμόν, ἐπιζητοῦν ἐντυπώσεις βιαιότητος καὶ τραχύτητος. Ὅπως καὶ ἂν εἶνε ἡ *España* καὶ τὰ χαριτωμένα *Γραφικὰ κομμάτια γιὰ πιάνο*, προσανατολίζουν τὴν γαλλικὴν τέχνην πρὸς ἕνα ἰδανικόν, πολὺ διαφορετικὸν ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ εἶχε ἕως τώρα ἡ συμφωνία καὶ ἡ μουσικὴ δωματίου.

***

Ὁ **Henri Duparc** (γεννηθεὶς τὸ 1848) εἶνε ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους μουσικοὺς ποὺ εἰργάσθησαν (πρὶν ἀπὸ τὸ 1870) ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Διδασκάλου. Εἶνε γνωστὸς μόνον ἀπὸ ἕνα συμφωνικὸν ποίημα *Lénore* (1875) καὶ μιὰ συλλογὴ δώδεκα μελῳδιῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων *l'Invitation au voyage* (1871), *Phidylé*, *la Vie antérieure* εἶνε ἀσφαλῶς τὰ ὡραιότερα lieder ποὺ ἐγράφησάν ποτε εἰς τὴν Γαλλίαν. Γλῶσσα ἀπὸ τὶς πειὸ ἐκλεκτές, φόρμα τελεία, μεγάλαι εἰκόνες καὶ μεγάλα πάθη, καὶ ἀκόμη αἰσθήματα ἁβρὰ καὶ ἐκλεπτυσμένα, μιὰ μελαγχολία λεπτὴ καὶ κάπως νοσηρά, ἀλλὰ πάντοτε ἡ πνοὴ

μιᾶς βαθειᾶς ἐμπνεύσεως, φράσις πλατειὰ καὶ παλλομένη, ὅλα αὐτὰ κάμνουν ἀπὸ τὰς ὀλίγας αὐτὰς σελίδας ἕνα ἀπὸ τὰ πολυτιμότερα μνημεῖα τῆς συγχρόνου γαλλικῆς τέχνης. Γιατί ἕνα ἀνίατον νόσημα νὰ καταδικάσῃ ἀπὸ τοῦ 1885 εἰς σιωπὴν ἕνα μουσικὸν τοιαύτης ἀξίας;

***

Ὁ **Vincent d'Indy** ἐγεννήθη στὸ Παρίσι τὴν 27 Μαρτίου 1851. Ἡ οἰκογένειά του, παλαιᾶς εὐγενικῆς καταγωγῆς, ἦτο ἀπὸ τὴν Ardèche. Ὅταν ἦτο παιδὶ ἐπερνοῦσε τὶς διακοπές του εἰς τὰ βουνὰ τοῦ Vivarais εἰς τὰς Κηβέννας Εἶχε μιὰ μεγάλη λατρεία γιὰ τὴν πατρίδα τῶν προγόνων του. Φαντάζεται κανεὶς τοὺς δρόμους ποὺ ἔκαμνε μέσα στὰ δάση μὲ τὰ μοσχοβολοῦντα πεῦκα, μέσα στὰ λειβάδια καὶ τοὺς θάμνους, μεταξὺ τῶν βοσκῶν καὶ τῶν ποιμνίων, καὶ σὲ μιὰ στιγμὴ κοπώσεως τὰς ὀνειροπολήσεις του, τὸ χαμένο βλέμμα ἐπάνω σ᾽ ἕνα ὑψηλὸ ὀροπέδιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἠμποροῦσε νὰ ἀπολαμβάνῃ τοὺς μεγάλους ὁρίζοντας πρὸς τὸν Ροδανὸν καὶ μακρυά, ὅταν ἡ ἀτμόσφαιρα ἦτο καθαρά, πρὸς τὰς κορυφὰς τῶν χιονισμένων Ἄλπεων. Βαθειὰ ἐντύπωσις, ἀλησμόνητη ἀνάμνησις.

Ἡ μητέρα του ἀπέθανε ὅταν ἐγεννήθη. Ὁ πατέρας του, ὁ κόμις d'Indy, ἐνυμφεύθη καὶ πάλιν. Ὁ Vincent ἀνετράφη ἀπὸ τὴν μάμμην του, τὴν Θεοδώραν d'Indy, ἐξαίρετον μουσικόν, ἡ ὁποία τοῦ ἄρχισε πιάνο

εἰς ἡλικίαν ἐννέα ἐτῶν. Καθηγηταί του ἦσαν ὁ Diémer καὶ ὁ Marmontel. Ἀργότερα ἐδιδάχθη τὴν ἁρμονίαν μὲ τὸν Lavigniac.

Τὸ 1869 ὁ d'Indy συνήντησε τὸν Duparc, ὁ ὁποῖος τὸν ἔφερεν εἰς ἐπικοινωνίαν μὲ τὸν Magner, καὶ οἱ δύο φίλοι ποὺ ἐγειτόνευαν, ἐδιάβαζαν σὲ μικρὰς οἰκιακὰς συγκεντρώσεις τὰ ἔργα τῶν μεγάλων διδασκάλων, ἰδίως τὰ *Ἅγια Πάθη* τοῦ Bach.

Μετὰ τὸν πόλεμον τοῦ 1870 ἐζήτησε νὰ πάρῃ μαθήματα ἀπὸ τὸν César Franck καὶ μπῆκε εἰς τὴν τάξιν του γιὰ ὄργανο εἰς τὸ Ὠδεῖον τὸ 1873. Ἐπῆρε ἕνα δεύτερον καὶ κατόπιν ἕνα πρῶτον ἔπαινον τὸ 1875.

Ἐπειδὴ ἤθελε νὰ μορφωθῇ εὐρύτερα καὶ μολονότι ἡ περιουσιακή του κατάστασις δὲν τοῦ ἐπέβαλλε νὰ γίνῃ μουσικὸς ἐξ ἐπαγγέλματος, ἐζήτησε κατ' ἀρχὰς νὰ προσληφθῇ ὡς ὀργανίστας εἰς Saint-Leu, ἔπειτα ὡς τυμπανιστὴς καὶ κατόπιν ἔγινε διευθυντὴς τῶν χορῶν εἰς τὰ Κονσὲρ Κολόν. Ἐταξίδεψεν εἰς τὴν Γερμανίαν, ἐσχετίσθη μὲ τὸν Liszt καὶ παρευρέθη εἰς τὰς πρώτας παραστάσεις τοῦ *Δακτυλιδιοῦ τοῦ Nibelung* εἰς τὸ Bayreuth (1876). Ὑπῆρξε μέλος τῆς Ἐθνικῆς Ἑταιρείας, κατ' ἀρχὰς ὡς γραμματεὺς καὶ ἔπειτα ὡς πρόεδρος. Τέλος τοῦ προσέφεραν μιὰ ἕδρα συνθέσεως εἰς τὸ Ὠδεῖον, τὴν ὁποίαν ὅμως ἠρνήθη γιὰ νὰ ἀφοσιωθῇ ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὴν *Schola Cantorum* (ἱδρυθεῖσαν τὸ 1896 στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸν Bordes, τὸν Guilmant καὶ τὸν Vincent d'Indy).

Εἰς τὴν ἐξ ὁλοκλήρου στὴν τέχνη ἀφωσιωμένη

ζωή του αἱ χρονολογίαι αἱ πειὸ ἐνδιαφέρουσαι εἶνε ἐκεῖναι κατὰ τὰς ὁποίας συνέθεσε τὰ ἔργα του:

1879-81. *Wallenstein* (δι' ὀρχήστραν).
1881. *Ποίημα τῶν βουνῶν* (γιὰ πιάνο).
1882. *Helvetia* (γιὰ πιάνο).
1885. *Τραγούδι τῆς καμπάνας* (δραματικὸς θρῦλος).
1886. *Συμφωνία τοῦ βουνοῦ* (γιὰ ὀρχήστρα καὶ πιάνο).
1887. *Τρίο* (γιὰ πιάνο, κλαρινέττο καὶ βιολοντσέλλο).
1889. *Εἰκόνες ταξειδιοῦ* (γιὰ πιάνο).
1890. *Πρῶτο κουαρτέτο* (γιὰ ἔγχορδα ὄργανα).
1889-95. *Fervaal* (θέατρον τῆς Monnaie, Βρυξέλλαι, 1897).
1897. *Δεύτερο κουαρτέτο* (γιὰ ἔγχορδα ὄργανα).
1897. *Istar* (γιὰ ὀρχήστρα).
1898-901. *Ὁ ξένος* (θέατρον τῆς Monnaie, Βρυξέλλαι, 1903).
1903. *Δευτέρα συμφωνία* (εἰς σὶ μπεμόλ).
1904. *Σονάτα εἰς ντό* (γιὰ πιάνο καὶ βιολί).
1905. *Καλοκαιρινὴ μέρα στὸ βουνὸ ἐπάνω* (γιὰ ὀρχήστρα).
1907. *Σονάτα εἰς μί* (γιὰ πιάνο).
1916-18. *Τρίτη συμφωνία: Περὶ τοῦ Γαλατικοῦ πολέμου.*
1908-15. *Τὸ Συναξάρι τοῦ ἁγίου Χριστοφόρου* (ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ, 1920).
1918-21. *Ποιήματα τῆς ἀκτῆς* (γιὰ ὀρχήστρα).

Ἐν συνόψει σὲ κάθε εἶδος, ὅπως καταφαίνεται, ἔργα σχετικῶς ὀλίγα, ἀλλὰ μὲ πολλὴν σκέψιν.

Ὁ Vincent d'Indy ἄλλως δὲν ἀφιέρωσεν ὅλον τὸν καιρόν του γιὰ τὴν σύνθεσιν. Διέθεσε ἕνα μεγάλο μέρος —ἴσως τὸ μεγαλύτερον—γιὰ τὴν ὀργάνωσιν τῶν μουσικῶν σπουδῶν εἰς τὴν Schola, τὴν ὁποίαν ἵδρυσε, καὶ ἀκόμη γιὰ μιὰ δραστηρία προπαγάνδα μὲ τὴν συναυλίαν, μὲ τὴν ἔκδοσιν καὶ μὲ τὸ βιβλίον γιὰ τὰ ἀριστουρ-

γήματα, τὰ λησμονημένα ἢ παραγνωρισμένα, τῶν μεγάλων συνθετῶν τοῦ παρελθόντος. Ὁ Vincent d'Indy, ὅπως καὶ ὁ César Franck, εἶνε ἕνας ἀρχηγὸς σχολῆς καὶ ἕνας ἀπόστολος, ἀλλὰ κατὰ διαφορετικὸν τρόπον. Εἰς τὸν Franck ὅλα εἶνε περισσότερον αἴσθημα παρὰ ἰδέα, καί, ἂν ἐξασκῇ ἐπίδρασιν στὸν κύκλον του, δὲν τὸ κάμνει ἀπὸ μιὰ προμελετημένη θέλησι προσηλυτισμοῦ. Δὲν συγκρατεῖται ἀπὸ τοῦ νὰ μεταδώσῃ εἰς τοὺς πέριξ του τὴν καλλιτεχνικήν του φωτιὰ καὶ τὰς αἰσθητικάς του διαισθήσεις. Ὁ d'Indy ἔχει τὴν ἐπινόησιν καθαρὰν καὶ συστηματικήν, καὶ τὴν θέλησιν ἰσχυρογνώμονα. Εἶνε ἄνθρωπος δράσεως ὅσον καὶ καλλιτέχνης. Ὑπὸ μίαν ἔποψιν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ λυπᾶται γι' αὐτό. Διότι ὁ καιρὸς ποὺ διαθέτει γιὰ τὴν πραγματοποίησι τῶν πρακτικῶν του ἰδεῶν, ἐξαφαιρεῖται ἀπὸ τὴν σύνθεσιν. Ἀλλ' αὐτὸ ἀκριβῶς εἶνε ἕνα μέρος τῆς δόξης του. Ἡ ζωὴ αὐτὴ εἶνε μιὰ ὡραία ζωή. Ὁ d'Indy εἶνε χαρακτήρ. Καὶ τὸ ὄνομά του εἶνε μεγάλο, ὄχι διότι ἀνήκει σ' ἕνα ἀξιοσημείωτον μουσικόν, ἀλλὰ διότι ἐκπροσωπεῖ μιὰ ἠθικὴ ἀξία.

Καὶ ἡ τέχνη του ἀξίζει μὲ τὴν σειράν της, ὄχι μόνον μὲ τὰς καθαρῶς αἰσθητικὰς ἀρετάς της, ἀλλὰ διότι ἑρμηνεύει πεποιθήσεις ἀποκρυσταλλωμένας, μιὰ ὁλόκληρη σύλληψι τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ σύμπαντος, καὶ διότι ἀποτελεῖ κάτι τὸ ἐνιαῖον μαζὺ μὲ τὰς εὐγενεστέρας καὶ συγκινητικωτέρας ἐνασχολήσεις μιᾶς μεγάλης ζωῆς.

Ἡ ψυχὴ αὐτὴ ἀντανακλᾷ σὲ μιὰ φυσιογνωμία πολὺ ἐκφραστική: μέτωπον ὑψηλόν, μάτι βαθύ, βλέμμα διαυγὲς καὶ φλογισμένο, πολὺ νεανικόν, πηγούνι θεληματικόν, κάτι τὸ κάπως ἀδέξιον καὶ τὸ δειλὸν εἰς τὴν ἐμφάνισιν καὶ συγχρόνως τὸ ἀθῷον καὶ τὸ σχεδὸν παιδικὸν εἰς τὴν φωνὴν καὶ τὸ γέλοιο. Εἶνε πραγματικὰ ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν φλογισμένην καὶ μαχητικὴν πίστιν, ὁ κάπως ἁπλοϊκός, ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτουν αἱ πράξεις καὶ τὰ ἔργα του (1).

Εἰς τὰ ἔργα του καθὼς καὶ εἰς τὴν ζωήν του κυριαρχεῖ ἡ θέλησις· αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ πλέον ἀνάγλυφον χαρακτηριστικὸν τῆς προσωπικότητός του, αὐτὸ ποὺ πρέπει κανεὶς εὐθὺς ἀμέσως νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν.

Ἡ μὲ περίσκεψιν αὐτὴ θέλησις τοῦ καλλιτέχνου προέρ-

(1) Ἐχαρακτήρισαν τὸν ἄνθρωπον αὐτὸν ὡς ἄνθρωπον ἄλλης ἐποχῆς καὶ ὡς ἄνθρωπον «γοτθικοῦ πνεύματος». Πράγματι ὅταν ἀνοίξῃ κανεὶς τὴν *Ἐπιτομὴν μουσικῆς συνθέσεως*, νομίζει σὲ μερικὰ μέρη πὼς διαβάζει τὸ ἔργον ἑνὸς μοναχοῦ τοῦ ΙΓ' αἰῶνος. «Ἡ βάσις κάθε τέχνης, λέγει, εἶνε τάξεως καθαρῶς θρησκευτικῆς». Ὅλος του ὁ θαυμασμὸς συγκεντρώνεται εἰς τὸν Μεσαίωνα καὶ τὴν τέχνην του, τέχνην πίστεως, εἰς τὴν ἀνώνυμον τέχνην του, ὅπου ὁ συνθέτης ταπεινὰ ὑποχωρεῖ καὶ σβύνει. Ἐκεῖνος ἀντέταξε εἰς αὐτὴν τὴν ὑπερήφανον καὶ ἀτομιστικὴν τέχνην τῆς Ἀναγεννήσεως, ὡσὰν μίαν ἀναμφισβήτητον κατάπτωσιν. Τὸ πνεῦμα τῆς ἐλευθέρας ἐρεύνης, τὸ πνεῦμα τῆς Μεταρρυθμίσεως καταστρέφει ὅλα. Ἂν θαυμάζῃ τὸν J.-S. Bach, δὲν τὸ κάμνει «γιὰ τὸ πνεῦμα τὸ ξηρὸν τῆς Μεταρρυθμίσεως, ἀλλὰ ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ πνεύματος». Ἡ θρησκεία εἶνε ἀναγκαία γιὰ τὸν καλλιτέχνην, ἀλλ' ὄχι κάθε θρησκεία, ὅποια καὶ ἂν εἶνε, παρὰ μόνη ἡ ἀληθινὴ θρησκεία, ἡ κατ' ἐξοχὴν θρησκεία, ἡ Καθολικὴ θρησκεία. Δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εἶνε κανεὶς περισσότερον δογματικός.

Καὶ τὰ δόγματα τῆς Ἐκκλησίας ἀνευρίσκουν τὰ ἰσοδύ-

χεται ἀπὸ μιὰ φυσικὴ δύναμι, ἡ ὁποία εἶνε μέσα του. Δὲν ἔχει ἡ Γαλλία μουσικὸν πειὸ εὔρωστον ἀπὸ τὸν d'Indy. Εἶνε ἡ ὑγιὴς ρώμη ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν καὶ ἀπὸ τὴν φυλήν, ρώμη ἀνθρώπου ποὺ εἶνε ἀκόμη πολὺ κοντὰ στὴ γῆ, ρώμη ἐπάνω κάτω χωριάτου.

Πράγματι ὁ Vincent d'Indy δὲν εἶνε ἐξοικειωμένος μὲ τὰ θέλγητρα τῆς πόλεως. Δὲν εἶνε διόλου ὁ ἄνθρωπος τῶν σαλονιῶν. Ἔχει τὴν προέλευσίν του πολὺ ἀπὸ τὸν τόπο του, ἀπὸ τὸ βουνό του. Ἡ ψυχή του εἶνε τραχεῖα. Ἡ ὁμιλία του γλυκειὰ καὶ σχεδὸν ντροπαλή. Ἀλλ' ἡ μουσική του! τί τόνος ἐπιτακτικός, τί γλῶσσα εὐθεῖα χωρὶς

ναμά των ἢ τὰ σύμβολά των εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν δογματικὴν τοῦ Vincent d'Indy. Ἡ *Τριὰς* δὲν εἶνε μόνον ὁ καθαυτὸ χαρακτὴρ τῆς θείας φύσεως. Εὑρίσκεται σ' ὅλην τὴν τέχνη. Ὑπάρχουν *τρεῖς* περίοδοι παραγωγῆς εἰς τὴν ζωὴν τοῦ καλλιτέχνου. Ὑπάρχουν *τρεῖς* τρόποι: ὁ διακοσμητικός, ὁ ἀρχιτεκτονικὸς καὶ ὁ ἐκφραστικός. Ὑπάρχουν *τρεῖς* ἀρεταὶ τοῦ καλλιτέχνου: ἡ πίστις, ἡ ἐλπὶς καὶ ἡ φιλανθρωπία. Ἡ πίστις εἰς τὸν Θεὸν καὶ εἰς τὴν τέχνην του, ἡ ἐλπὶς εἰς τὸ μέλλον, γιατὶ τίποτε δὲν ἔχει νὰ περιμένῃ ἀπὸ τὸ παρὸν ἡ φιλανθρωπία, γιατὶ ἡ μοναδικὴ βάσις κάθε δημιουργίας εἶνε ἡ ἀγάπη.

Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς τῆς πίστεως κατ' ἀνάγκην συνεισφέρει εἰς τὴν τέχνην του ἀπόψεις *συντηρητικὰς τῶν παραδόσεων*, κατὰ τὸν ἰδικόν του ὅμως πολὺ πρωτότυπον τρόπον. Δὲν προβάλλει ἀντίθετος εἰς τὴν πρόοδον. Τὴν προσανατολίζει ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἐξελίξεων, αἱ ὁποῖαι διεμορφώθησαν προγενέστερα. Θεμελιώνει τὴν θεωρίαν τῆς συνθέσεως ἐπὶ τῆς ἱστορίας τῶν μουσικῶν μορφῶν.

παρασιωπήσεις καὶ τόσο μακρυὰ ἀπὸ τὰς κομψὰς περιστροφὰς τῆς κοινωνικῆς ἁβρότητος! Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς τῆς εὐγενικῆς καταγωγῆς καὶ τῆς τόσον ὑπερήφανης καὶ κλεισμένης τέχνης εὑρίσκεται σὲ κάποια σημεῖα πολὺ κοντὰ στὸ λαό. Κατώρθωσε νὰ ζωγραφίσῃ τὰ πλήθη, τὰς χονδροειδεῖς τέρψεις των, τὰ ἄγρια πάθη των. Ἀκόμη καὶ σ' αὐτὰς τὰς τερπνὰς σελίδας του, τὰς ἀστειότητάς του, διατηρεῖ τὸν ὁρμητικὸν καὶ ἀρρενωπὸν χαρακτῆρα του καὶ τὴν κάπως βάναυσον εἰλικρίνειάν του. Δὲν ἔχει καθόλου τὸ πνεῦμα τῶν ἐκλεπτυσμένων, ἔχει ὅμως τὴν ἐπιτηδειότητα τῶν ἁπλοϊκῶν μὲ μιὰ χάρι κάποτε τόσο πολυποίκιλη!

Ἡ δύναμίς του δὲν ξεσπᾷ μόνον σὲ ὡρισμένας στιγμάς. Εἶνε ἴση καὶ μεγαλυτέρα εἰς τὴν συνέχειαν τῆς ἀναπτύξεως, εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικήν της στερεότητα, ὅσον καὶ εἰς τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς ἐμπνεύσεως. Εἶνε ἕνας χυμὸς ποὺ ἐκχύνεται καὶ κυκλοφορεῖ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ἰσχυροὺς ὀργανισμούς.

Ἡ δύναμις αὐτὴ δὲν ἀποκλείει τὴν τρυφερότητα, ἀλλὰ τρυφερότητα φλογερὴ ποὺ δὲν ἀφήνεται σὲ παρατεταμένες αἰσθηματολογίες ἢ σὲ ἀνούσιες διαχύσεις, ἀλλὰ ποὺ ἀνυψώνεται σὲ ὁρμάς, οἱ ὁποῖες τείνουν πρὸς τὴν δρᾶσιν ἢ καταλήγουν εἰς σοφὰς λύσεις.

Πάντοτε διαυγεῖς καὶ τελειωτικαὶ βλέψεις μιᾶς θελήσεως ποὺ εἶνε κυρία ἑαυτῆς, ἡ κίνησις ἢ ἡ ἀκινησία, ἀλλὰ πρὸ παντὸς καμμία ἀβεβαιότης.

Τίποτε λοιπὸν ἀπὸ ὅ,τι χαρακτηρίζει ἕνα γνήσιον δραματιστήν. Τὰ ἔργα του, εἴτε σονάτες λέγονται εἴτε

συμφωνίες, εἶνε πρὸ παντὸς δράματα. Δράματα ὅπου ἡ θρησκευτικὴ πίστις παίζει συχνὰ τὸν κύριον ρόλον. Καὶ δὲν εἶνε πειὰ ἡ ἁπλῆ πίστις, ἡ ἀφελής, ἡ καθαρῶς αἰσθηματικὴ πίστις τοῦ Franck. Ἡ θέλησις ἐκδηλώνεται καὶ ἐδῶ ἀκόμη. Εἶνε μιὰ πίστις λογική, δογματική, τὴν ὁποίαν ὁ καλλιτέχνης ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτόν του καὶ τὴν ὁποίαν ἔχει τὴν ἀξίωσιν νὰ ἐπιβάλλῃ στοὺς ἄλλους.

Πίστις ποὺ δὲν προχωρεῖ χωρὶς σκληροὺς ἀγῶνας. Ἡ ἐσωτερικὴ πάλη ἐναντίον μιᾶς φύσεως γεμάτης μὲ πάθος καὶ ὁρμὴ γίνεται αἰσθητὴ σ᾽ αὐτὸν τὸν ἄνθρωπον τῶν θρησκευτικῶν πεποιθήσεων καὶ ἀντανακλᾶται εἰς ἔργα μὲ ζωηρὸν σκελετόν, μὲ γωνίας προεξεχούσας, μὲ σκληρὰν γραμμήν. Ἔργα συνταραγμένα καὶ γι᾽ αὐτὸ περισσότερον ἐλκυστικά, ἁπλήστως ἀπολαυστικὰ γιὰ κεῖνον ποὺ εἰσεχώρησε εἰς τὴν οὐσιαστικὴν σημασίαν των.

Τὰ δράματα αὐτὰ τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς μᾶς παρουσιάζονται συνήθως σ᾽ ἕνα πλαίσιον, σ᾽ ἕνα διάκοσμον ἐξαιρετικὰ ποιητικόν. Εἰς τὴν τέχνην αὐτὴν καθ᾽ ὅλους τοὺς τρόπους ὑπάρχει ρωμαντισμὸς μὲ τὸν χαρακτῆρα της τὸν βαθιὰ περιπαθῆ, ὅπως καὶ μὲ τὴν ποιότητα τοῦ αἰσθήματος τῆς φύσεως ποὺ ἐπικρατεῖ σ᾽ αὐτήν, ἕνας ρωμαντισμὸς ἰδιαζόντως γαλλικός, περισσότερον παρὰ ὁ ρωμαντισμὸς τοῦ César Franck. Αὐτὸς ἐξοῦσε μέσα εἰς τὸ ὄνειρόν του τὸ ἐνδόμυχον, μὲ τὴν καρδιὰ ἀπρόσιτη σὲ οἱανδήποτε ἔκκλησιν τῶν αἰσθήσεων. Ὁ Vincent d'Indy προσέχει εἰς ὅλας τὰς φωνάς, ποὺ ἔρχονται ἀπ᾽ ἔξω. Ἔχει μέσα του τὴν ζωηρότητα τῆς αἰσθήσεως τοῦ

Γάλλου. Δὲν μένει ἀδιάφορος πρὸς κανένα θέλγητρον τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητος. Εἶνε ἕνας μουσικὸς τοπιογράφος πρώτης γραμμῆς. Γράφει μουσικὴν ἀρωματισμένην ὅλην μὲ τὴν τραχεῖαν εὐωδίαν τῶν βουνῶν του τοῦ Vivarais.

Ἀγαπᾷ βαθιὰ τὴν φύσιν, τὴν ἀγαπᾷ ὄχι ὡς ἀστὸς ποὺ τὴν ἀντιλαμβάνεται μόνον μέσα ἀπὸ τὰς ἐλευθέρας ἑρμηνείας τῆς τέχνης, ἀλλὰ ὡς ἀγρότης, ὡς γαιοκτήμων, ποὺ ἡ σκέψις καὶ τὸ αἴσθημά του ἔχουν γεννηθῆ ἀπὸ ἕνα στενὸν δεσμὸν μὲ τὸ ἔδαφος ποὺ ἔχει πατηθῆ γιὰ πρώτη φορά, καὶ δὲν διαλύουν πλέον τὸν κληρονομικὸν αὐτὸν δεσμόν.

Ἄνθρωπος τοῦ βουνοῦ του, φλογισμένος καὶ πεισματάρης, παρόμοιος μὲ τοὺς ἀνθρώπους τῆς φυλῆς του τοὺς ἐξοικειωμένους μὲ τοὺς ἐπιμόνους κόπους, μὲ τὰς κουραστικὰς καὶ μὲ ὑπομονὴν πραγματοποιηθείσας προσπαθείας, κατορθώνει νὰ καθυποτάξῃ τὰς ὁρμὰς τῆς καρδιᾶς του καὶ νὰ τὰς χρησιμοποιῇ γιὰ τὴν ἐξυπηρέτησιν σκοπῶν ποὺ ἔχουν προμελετηθῆ μὲ ὡριμότητα. Ἔχει τὸ φωτεινὸν ὅραμα ἑνὸς ἰδανικοῦ φωτεινὰ καθωρισμένου καὶ τὸ ἐπιτυγχάνει μὲ τὰ ἀσφαλέστερα μέσα, ἀνεγείρων ὁλόϊσια πρὸς τὸν οὐρανὸν τὸ ὑπερήφανον μνημεῖον τοῦ κυριάρχου του πνεύματος.

***

Ὁ **Ernest Chausson** (1855-1899), ἀντιθέτως πρὸς τὸν d'Indy, ἦτο φύσις ἀνήσυχος καὶ διστακτική.

«Εἶχε, μᾶς λέγει ἕνας φίλος του, ἐμφάνισιν πολὺ ἁπλῆν, πρόσωπον γλυκύ, εἰλικρινὲς καὶ ἄδολον, μὲ μάτια στακτόχρωμα καὶ μελαγχολικά, μὲ στόμα γελαστὸ καὶ λεπτὸ κάτω ἀπὸ τὸ μουστάκι του· τὸ βλέμμα του πολὺ μακρυνόν, πολὺ νεφελῶδες, διέψευδε τὸ ζωηρὸν παρουσιαστικόν, τὴν θεληματικὴν κατατομὴν καὶ τὴν στάσιν τῆς κεφαλῆς.

Ἐκτὸς μιᾶς ὄπερας, *Le Roi Arthus,* ὁ Chausson ἔγραψε μιὰ *συμφωνία,* πολλὰ *lieder* καὶ ἰδιαιτέρως ἕνα *κουαρτέτο* καὶ ἕνα *σεξτέτο,* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα, τὰ ὁποῖα εἶνε τὰ ἐκλεκτότερα ἔργα του. Ἡ μουσική του εἶνε χαριτωμένη, μὲ πολὺ γλυκειὰ ἠχητικότητα καὶ πολὺ θερμὴ συγχρόνως, καὶ μὲ ἕνα λεπτότατο αἴσθημα.

Ὁ **Guillaume Lekeu** (1870-1894) ἐγεννήθη εἰς Heusy, κοντὰ στὸ Verviers. Ἂν καὶ Βέλγος, ὅπως ὁ César Franck, δὲν παρέμεινεν εἰς τὴν πατρίδα του. Οἱ συγγενεῖς του ἐγκατεστάθησαν στὸ Poitiers τὸ 1879, ὅπου ἠκολούθησε τὰ μαθήματα τοῦ Λυκείου μέχρι τῶν ἐξετάσεών του, γιὰ τὸ πτυχίον του τῆς φιλοσοφίας, τὰς ὁποίας ἐπέρασε στὸ Παρίσι τὸ 1888. Τὴν μουσικὴν τοῦ ἀπεκάλυψαν τὰ ἔργα τοῦ Beethoven εἰς ἡλικίαν 14 ἐτῶν. Μετὰ τὸ τέλος τῶν φιλολογικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν του σπουδῶν ἐγνώρισε τὸν César Franck, ὁ ὁποῖος ἐδέχθη νὰ τοῦ δίδῃ δύο μαθήματα συνθέσεως τὴν ἑβδομάδα. Ὅταν ἀπέθανεν, εἰς ἡλικίαν 24 ἐτῶν, ἀπὸ τυφοειδῆ πυρετόν, εἶχε γράψει μιὰ *Συμφωνικὴν Φαντασίαν* ἐπάνω σὲ δύο λαϊκὰ τραγούδια, μιὰ *σονάτα* γιὰ πιάνο

καὶ βιολί, τρία *ποιήματα* γιὰ φωνή, καὶ τὰ δύο πρῶτα μέρη ἑνὸς *κουαρτέτου* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα.

Ὁ Lekeu εἶνε ἕνας δυνατὸς μουσικός. Ἂν αἱ συνθέσεις του εἶνε κάποτε πυκνές, ἀκατάστατες, ἔχουν ὅμως εἰς ἀντάλλαγμα ἕνα μελῳδικὸν πλοῦτον, ὁρμὲς μὲ πάθος καὶ λεπτὲς τρυφερότητες. Καὶ τί δὲν θὰ εἶχε κανεὶς νὰ περιμένῃ ἀπὸ ἕνα τέτοιο πνεῦμα, ἂν ἔφθανε ἕως τὴν ὡριμότητα!

Πρὸς τὴν κίνησιν αὐτὴν πέριξ τοῦ Franck συνδέονται ἀκόμη οἱ συνθέται **Pierre de Bréville** (1861), ὁ **Charles Bordes** (1863-1909), ἱδρυτὴς τῶν *Ἀοιδῶν τοῦ Saint Gervais* καὶ τῆς *Schola Cantorum,* ὁ **Guy Ropartz** (1864), ὁ **Louis de Serres** (1864). Εἰς τὴν τάξιν γιὰ ὄργανα εἰς τὸ Ὠδεῖον, ὁ César Franck εἶχε μαθητὰς τὸν **Samuel Rousseau,** τὸν **Gabriel Pierné,** συνθέτην τῶν χαριτωμένων ποιημάτων ἡ *Σταυροφορία τῶν παιδιῶν* καὶ τὰ *Παιδιὰ τῆς Βηθλεέμ,* τὸν **Auguste Chapuis,** γενικὸν ἔφορον τοῦ ᾄσματος εἰς τὰ σχολεῖα τοῦ Παρισιοῦ, τὸν **Dallier,** τὸν **Tournemire** κ.λ. Τὴν ἐπίδρασιν τοῦ διδασκάλου ὑπέστησαν ἐπίσης ὁ φίλος του ὁ μέγας ὀργανίστας **Guilmant** καὶ οἱ βιολονίσται **Ysaye** καὶ **Armand Parent.**

Πρέπει νὰ σημειωθοῦν ἰδιαιτέρως γιὰ τὴν σπανίαν ἀξίαν των δύο μουσικοί, ποὺ καὶ οἱ δύο δὲν ὑπῆρξαν μαθηταὶ τοῦ Franck, ἀλλὰ ποὺ πρέπει νὰ τονισθῇ ἡ στενὴ συγγένειά των μὲ τὴν ὁμάδα τῶν ὀπαδῶν τοῦ Franck καὶ ποὺ παρουσιάζουν αὐτὸ τὸ ἐξαιρετικῶς ἰδιαίτερον

εἰς τὴν σύγχρονον Γαλλικὴν Σχολήν, ὅτι συχνὰ ἐνεπνεύσθησαν κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὸν Beethoven.

Ὁ **Paul Ducas** (1865) ἐσπούδασε εἰς τὸ Ὠδεῖον, ὅπου ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Dubois καὶ τοῦ Ernest Guiraud. Τὸ 1888 ἐπέτυχε τὸ δεύτερον βραβεῖον εἰς τὸν διαγωνισμὸν τῆς Ρώμης. Τὰ ἔργα του εἶνε πάρα πολὺ ὀλίγα. Δύο εἰσαγωγαὶ γιὰ τὸν *Βασιλέα Λὴρ* (1888) καὶ τὸν *Πολύευκτον* (1891), μιὰ *συμφωνία σὲ ντὸ* μεῖζον (1896), *Ὁ μαθητευόμενος μάγος*, σκέρτζο στὴ μπαλλάντα τοῦ Γκαῖτε (1897), μιὰ *σονάτα* σὲ *μι* μπεμὸλ γιὰ πιάνο (1900), *Βαριασιὸν σ' ἕνα θέμα τοῦ Rameau* γιὰ πιάνο (1903), *Ariane et Barbe-bleue* (λυρικὸν μελόδραμα, 10 Μαΐου 1907) καὶ ἕνα μπαλλέτο, *La Péri* (1910). Ὁ Paul Ducas εἶνε ἕνας σοφὸς ἀρχιτέκτων καὶ αἱ μέθοδοί του κατασκευῆς ὁμοιάζουν κάποτε παραδόξως πρὸς τὰς μεθόδους τοῦ Beethoven τῆς τελευταίας τεχνοτροπίας του. Ἡ τέχνη του παρουσιάζει πανηγυρικὸν πλοῦτον. Τὸν ἐπέκριναν διὰ ἔλλειψιν ἀφελείας καὶ τρυφερότητος. Κατέχει ὅμως τὴν δύναμιν, τὴν λάμψιν ποὺ συχνὰ φθάνει εἰς τὴν ἐκτυφλωτικὴν λαμπρότητα.

Ὁ Ducas ἐξέχει εἰς τὸ νὰ ἐκφράζῃ τὴν εὐγένειαν τῆς προσπαθείας, τὴν ἠθικὴν ὡραιότητα τῆς μελετημένης τόλμης, τῆς νικηφόρου ἰταμότητος, τοῦ ἡρωϊσμοῦ. Μὲ τὴν ἰδίαν ἐπιτυχίαν ἑρμηνεύει τὴν φυσικὴν ὡραιότητα τοῦ φωτὸς καὶ ἀπὸ ἀντίθεσιν τὸ τραγικὸν μυστήριον τῶν σκιῶν.

Ὁ **Albéric Magnard** (1865-1914) ἦτο ἁπλῶς

ἐρασιτέχνης μέχρι τοῦ 22 ἔτους τῆς ἡλικίας του. Ἀπὸ τὸ 1886 ἕως τὸ 1888 ἠκολούθησε τὰς παραδόσεις τοῦ Dubois καὶ τοῦ Massenet εἰς τὸ Ὠδεῖον. Ὁ καθαυτὸ διδάσκαλός του ὅμως ὑπῆρξεν ὁ Vincent d'Indy, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ὁποίου εἰργάσθη ἐπὶ τέσσαρα ἔτη. Ἔγραψε διὰ ὀρχήστραν τέσσαρας *Συμφωνίας*, τὸ *Πένθιμον ᾆσμα*, τὸν *Ὕμνον εἰς τὴν δικαιοσύνην*, τὸν *Ὕμνον εἰς τὴν Ἀφροδίτην*. Διὰ τὸ θέατρον: τὴν *Γολάνδαν* (Βρυξέλλαι, 1892), τὸν *Guercoeur*, τὴν *Βερενίκην* (Ὄπερα Κωμίκ, 1911)· γιὰ συναυλίας δωματίου ἕνα *κουϊντέτο* γιὰ πιάνο καὶ ἐμπνευστά, μιὰ *Σονάτα* γιὰ πιάνο καὶ βιολί (1901) ἕνα *Κουαρτέτο* γιὰ ἔγχορδα (1902-1903), ἕνα *Τρίο* γιὰ πιάνο, βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο (1904-1905), μιὰ *Σονάτα* γιὰ πιάνο καὶ βιολοντσέλλο (1909-1910), μερικὰ κομμάτια γιὰ φωνὴ καὶ τοὺς χαριτωμένους του *Περιπάτους* γιὰ πιάνο, ποὺ ἐγράφησαν τὸ 1893 καὶ ἐξετελέσθησαν μόλις τὸ 1911 γιὰ πρώτη φορά.

Ὁ Albéric Magnard ἦτο συγχρόνως ἕνας στοχαστὴς ἀλλὰ καὶ ἕνας ὁρμητικὸς πολὺ ζωηρᾶς αἰσθηματικότητος, φλογερᾶς φαντασίας καὶ παραφόρου ἰδιοσυγκρασίας. Ἔζησε στὴ μοναξιὰ καὶ ὡς μισάνθρωπος. Ἦτο ἕνας ἰδεολόγος ποὺ εἶχε πολλὰς ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ ποὺ ἐπροτίμα νὰ τὴν ἀποφεύγῃ, ἕνα θρησκευτικὸν πνεῦμα ποὺ ἀπέκρουε ὅλας τὰς θετικὰς θρησκείας, ἕνας ἄνθρωπος πιστεύων ποὺ ἐφαίνετο σκεπτικιστὴς καὶ ἐν τούτοις ἐξεδήλωνε κατὰ μυρίους τρόπους πλαγίους τὴν βαθειά του πίστι εἰς τὴν Δικαιοσύνην, τὸ Καθῆκον καὶ τὴν Ὡραιότητα.

Ἄγριος καὶ ἀπαισιόδοξος ὁ Magnard ἔγραψε μουσικὴν τραχεῖαν, σκληράν, ἀντικρουομένην, μὲ ἀποτομότητας εἰς τὰς συνθέσεις εἴτε τῶν ἁρμονιῶν, εἴτε τῶν ρυθμῶν, ποὺ ὑπενθυμίζουν τὸν Beethoven ὄχι μόνον κατὰ τὴν μέθοδον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ ποιὸν τῆς συγκινήσεως. Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει διόλου ἡ τέρψις μόνον τῆς ἀκοῆς. Οὔτε ἐνδιαφέρεται γιὰ νὰ γοητεύσῃ. Φροντίζει μόνον νὰ ἑρμηνεύῃ μὲ εὐγλωττίαν τὰ διάφορα αἰσθήματα ποὺ συγκλονίζουν τὴν πολυτάραχον ψυχήν του. Εἶνε ὁλόκληρος ἀπορροφημένος ἀπὸ τὴν ἐσωτερικήν του ὕπαρξιν. Τὸ ἔργον του, βαθιὰ ἀνθρώπινον, δὲν ἀφήνει διόλου θέσιν εἰς τὴν περιγραφὴν τῆς φύσεως. Εἶνε ἔργον περισσότερον ἑνὸς ἠθικολόγου παρὰ ἑνὸς ποιητοῦ, ἠθικολόγου ὅμως ποὺ δὲν περιορίζεται διόλου εἰς γενικότητας. Εἶνε φλογερὴ ἐξομολόγησις ἑνὸς ὀδυνηροῦ καὶ τρυφεροῦ ὀνείρου ἀρετῆς, ὅπου ἐκδηλώνεται μιὰ προσωπικότης ἰδιαζόντως ἑλκυστική.

Τοιουτοτρόπως, ὑπὸ τὴν εὐεργετικὴν δρᾶσιν τῆς ἰδιοφυΐας τοῦ César Franck, ἀνεπτύχθη ἡ λαμπροτέρα σχολὴ συμφωνιστῶν ποὺ εἶχε ἀποκτήσει ποτὲ ἡ Γαλλία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Vincent d'Indy, *César Franck*, collection des «Maîtres de la musique» (Alcan).—Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, articles sur *M. Vincent d'Indy* et sur le *Renouveau* (Hachette).—Paul Landormy, *l'État présent de la musique française*, dans la *Revue bleue* du 26 Mars et du 2 Avril 1904.—Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* (éditions du «Mercure de France»).—Georges Servières, *Emmanuel Chabrier* (Alcan).—Gaston Carraud, *la Vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard* (Rouart et Lerolle).

Μουσικὰ κείμενα: César Franck, *Œuvres* (Hamelle, Enoch).—Vincent d'Indy, *Œuvres* (Durand, Rouart).—Duparc, Chausson, Lekeu, Bréville, Ropartz, Magnard, *Œuvres* (Rouart et Lerolle).—Paul Dukas, *Œuvres* (Durand).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΠΕΜΠΤΟΝ

ΓΑΒΡΙΗΛ FAURÉ

Ὁ Γαβριὴλ Fauré ἀνήκει ἐξ ἀρχῆς εἰς τὸ συγκρότημα τῆς *Ἐθνικῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας*. Ἀλλὰ δὲν ὑφίσταται διόλου τὴν ἐπήρειαν τοῦ César Franck. Μαθητὴς τοῦ Saint-Saëns, φαίνεται νὰ ἀγνοῇ τὸν ρωμαντισμόν. Εἶνε ἕνας κλασσικὸς ποὺ ἐξελίσσεται πρὸς τὸν ἰμπρεσσιονισμόν. Μὲ αὐτὸ ἐννοοῦμεν τὴν τέχνην τοῦ νὰ σημειώνῃ κανεὶς εἰς τὸ συντομευμένον τῆς στιγμῆς τὰς φευγαλέας ἀποχρώσεις τῆς αἰσθήσεως καὶ τῆς συγκινήσεως κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἀνεπτυγμένην ἔκφρασιν τῶν διαρκῶν αἰσθημάτων κατὰ τὴν κλασσικὴν καὶ ρωμαντικὴν μέθοδον.

Ὁ Gabriel Fauré ἐγεννήθη στὸ Pamiers (Ariège) τὴν 13 Μαΐου 1845. Τρία χρόνια κατόπιν ὁ πατέρας του, πρωτοβάθμιος ἐπιθεωρητής, εἶχε διορισθῇ διευθυντὴς τοῦ Διδασκαλείου τοῦ Foix. Τὸ 1854 τὸ παιδί, ποὺ εἶχε δώσει καταφανῆ δείγματα τῶν καλλιτεχνικῶν του δώρων, ἐστάλη στὸ Παρίσι γιὰ νὰ εἰσαχθῇ εἰς τὸ Σχολεῖον τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς ποὺ εἶχε ἱδρύσει ὁ Niedermeyer. Εὐθὺς εἰς τὸ τέλος τοῦ πρώτου ἔτους τῶν σπουδῶν του ἔλαβε βραβεῖον γιὰ τὸ πιάνο καὶ συγ-

χρόνως τοῦ ἀπένειμαν τὴν οἰκοτροφίαν δωρεάν. Διδάσκαλοί του ἦσαν τότε, ἐκτὸς τοῦ Niedermeyer, ὁ Dietsch καὶ ὁ Saint-Saëns. Τὸν Αὔγουστον τοῦ 1865, ἀφοῦ ἔλαβε τὰ βραβεῖα τοῦ πιάνου, τοῦ ὀργάνου, τῆς ἁρμονίας, τῆς μουσικῆς συνθέσεως, ἀπεχώρησεν ἀπὸ τὸ σχολεῖον τοῦ Niedermeyer καὶ τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1866 ἔπαιρνε τὴν θέσιν τοῦ ὀργανίστα εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Σωτῆρος τῶν Rennes.

Ἐπανῆλθε στὸ Παρίσι τὸν Μάρτιον τοῦ 1870 ὡς ὀργανίστας συνοδὸς εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας τοῦ Κλινιανκούρ. Ἐν τῷ μεταξὺ ἐπέρχεται ὁ πόλεμος καὶ ὁ νέος μουσικὸς κατατάσσεται εἰς τοὺς κυνηγοὺς τῆς φρουρᾶς. Μετὰ τὴν ἀνακωχὴν διορίζεται ὡς διδάσκαλος μιᾶς τάξεως στὸ σχολεῖον τοῦ Niedermeyer καὶ συγχρόνως γίνεται ὀργανίστας εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Ὀνωρίου τοῦ Eylau, ἔπειτα ὀργανίστας συνοδὸς εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Σουλπικίου. Τὸ 1877 ἀντικαθίστα τὸν Θεόδωρον Dubois ὡς διευθυντὴς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ τῆς Ἁγίας Μαγδαληνῆς. Τὸ ἴδιο ἔτος ἔκαμε τὸ πρῶτο του ταξίδι εἰς τὴν Γερμανίαν γιὰ νὰ παρακολουθήσῃ τὴν πρώτην παράστασιν τοῦ *Σαμψὼν καὶ τῆς Δαλιδᾶς* εἰς τὸ θέατρον τῆς Weimar. Τὰ κατόπιν ἔτη ἐπῆγε εἰς τὴν Κολωνίαν, τὸ Μόναχον καὶ ὅπου ἀλλοῦ ἠμποροῦσε νὰ ἀκούσῃ ἔργα τοῦ Wagner.

Ἐν τῷ μεταξὺ ὁ Gabriel Fauré ἤρχισε νὰ γίνεται γνωστὸς στὸ Παρίσι ὡς συνθέτης. Τὴν 8 Φεβρουαρίου 1873 ἡ κυρία Édouard Lalo ἐτραγούδησε εἰς τὴν *Ἐθνικὴν Ἑταιρείαν*, τῆς ὁποίας ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς ἱδρυ-

τάς, τὸ *Τραγούδι τοῦ Ψαρᾶ*, σύνθεσιν ἰδικήν του. Τὴν 13 Φεβρουαρίου 1874 ἡ ὀρχήστρα Colonne εἶχε ἐκτελέσει εἰς τὴν αὔθουσαν Herz τὴν *Σουΐταν ὀρχήστρας εἰς λα*, ἡ ὁποία ὅμως δὲν ἐξεδόθη ποτέ. Ἀλλ' ἐκεῖνο ποὺ ἐπέσυρε τὴν προσοχὴν τῶν εἰδημόνων εἶνε ἡ πρώτη ἀκρόασις τῆς *Σονάτας* του γιὰ πιάνο καὶ βιολὶ εἰς *λα* op. 13 τὴν 5 Ἰουλίου 1878, εἰς τὰ κονσέρτα μουσικῆς δωματίου τοῦ Τροκαδερό. Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ αὐτῇ ὁ Saint-Saëns ἔγραψε ἕνα ἐνθουσιῶδες ἄρθρον, ποὺ συνετέλεσε πάρα πολὺ εἰς τὸ νὰ ἐξάρῃ τὴν σημασίαν τοῦ γεγονότος.

Ἐπὶ πολὺ διάστημα ἐν τούτοις ἀκόμη ὁ πολὺς κόσμος δὲν ἤξευρε τὸ ὄνομα τοῦ Gabriel Fauré. Ἔγραφε πολὺ ὀλίγα γιὰ τὴν ὀρχήστραν καὶ ἀκόμη ὀλιγώτερα γιὰ τὸ θέατρο. Ἕνα *κονσέρτο* βιολιοῦ ἕως τὸ 1879 δὲν εἶχε τυπωθῆ. Μιὰ *συμφωνία* εἰς ρὲ ἔλασσον, ποὺ ἐξετελέσθη τὴν 15 Μαρτίου 1885 εἰς τὰ κονσέρτα Colonne, ἔμεινε χειρόγραφος. Μουσικαὶ σκηνῆς, ὅπως ἡ μουσικὴ τοῦ *Καλιγούλα* (1888), τοῦ *Σάϋλωκ* (1889), δὲν ἀρκοῦν ποτέ, ὁποιαδήποτε καὶ ἂν εἶνε ἡ ἀξία των, νὰ κατατάξουν ἕνα συνθέτην εἰς τὴν πρώτην γραμμήν. Ποτὲ τὸ ὄνομα τοῦ Gabriel Fauré δὲν εἶχε φανῆ εἰς τὰ προγράμματα τῆς Ὄπερα καὶ τῆς Ὄπερα-Κωμίκ. Εἰς τὸν *Προμηθέα* του, ποὺ ἐδόθη τὸ 1900 καὶ τὸ 1901 εἰς τὸ στάδιον τοῦ Béziers, ὁ λεπτὸς μουσικὸς ἐφαίνετο κάπως στενοχωρημένος ἀπὸ τὴν ἀνάγκην νὰ ὁμιλήσῃ γλῶσσαν προωρισμένην γιὰ τὰ πλήθη καὶ τὸ ὕπαιθρον.

Ἕως τότε οἱ πραγματικοὶ τίτλοι δόξης τοῦ Gabriel Fauré ἦσαν, ἐκτὸς τῆς *Σονάτας* του, τὰ δύο *Κουαρτέτα*

του γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα (1882 καὶ 1887), τὸ *Requiem* του (1887), αἱ συλλογαί του τῶν *Lieder* καὶ τὰ *κομμάτια του τοῦ πιάνου*. Ἡ ἀξία ὅμως τοιούτων ἔργων μόνον ἀπὸ τοὺς ἐπιλέκτους ἦτο δυνατὸν νὰ ἐκτιμᾶται.

Ἡ ἰδιότης ἐν τούτοις τῶν πρώτων θαυμαστῶν τοῦ Gabriel Fauré ἐμεγάλωσε ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὸν ἀριθμόν των μὲ τὴν δύναμιν τῆς μεταδοτικότητος ποὺ ἐδιπλασίαζε τὸ κῦρος τῆς κρίσεώς των.

Τὰ ὑπουργήματα, οἱ τίτλοι, αἱ τιμαί, ποὺ ἀπενεμήθησαν ἐξακολουθητικὰ εἰς τὸν καλλιτέχνην, σημειώνουν τὴν πρόοδον τῆς φήμης του εἰς τὴν δημοσίαν γνώμην. Τὸ 1885 ἡ Ἀκαδημία τῶν Καλῶν Τεχνῶν ἀπένειμε εἰς τὸν Gabriel Fauré τὸ βραβεῖον Chartier γιὰ τὰ ἔργα του μουσικῆς δωματίου. Τὸ 1892 διαδέχεται τὸν Ernest Guiraud ὡς ἐπιθεωρητὴς τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Τὴν 2 Ἰουνίου 1896 γίνεται διευθυντὴς τρῦ Ὀργάνου εἰς τὴν Ἁγίαν Μαγδαληνὴν καὶ τὴν 10 Ὀκτωβρίου τοῦ ἰδίου ἔτους καθηγητὴς τῆς συνθέσεως, τῆς ἀντιστίξεως καὶ τῆς φούγκας εἰς τὸ Ὠδεῖον. Τὸν Ἰούνιον τοῦ 1905 διαδέχεται εἰς τὴν διεύθυνσιν τοῦ ὠδείου τὸν Θεόδωρον Dubois (ἀπεχώρησεν ἀπὸ τὸ ὠδεῖον τὸ 1920). Τὸ 1909 ἐκλέγεται μέλος τοῦ Ἰνστιτούτου καὶ τὴν 30 Δεκεμβρίου 1910 προάγεται εἰς ταξιάρχην τῆς Λεγεῶνος τῆς Τιμῆς.

Ἔλειπε ἀπὸ τὸν Gabriel Fauré ἡ ἐπιτυχία εἰς τὸ θέατρον, πρᾶγμα ποὺ ἐφαίνετο ὅτι δὲν ἦτο ἱκανὸς νὰ ἐξασφαλίσῃ ὁ «μουσικὸς τῶν ἐκμυστηρεύσεων». Μὲ κάποιαν φιλαρέσκειαν ἤργησε νὰ ζητήσῃ τὸ νέον αὐτὸ εἶδος τῆς φήμης. Τὸ 1913 εἰς τὸ θέατρον τῶν Ἠλυσίων εἰς

τὸ Παρίσι ἀνέβασε τὴν *Πηνελόπην*, ποὺ θὰ παραμείνῃ ὡς ἕνα ἀριστούργημα τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς. Ἡ μεγάλη λεπτότης τῶν ἁρμονιῶν, ἡ ἐκζήτησις καὶ ἡ περίεργος χρῆσις τῶν ἀρχαίων τρόπων δὲν ἀφαιροῦν τίποτε ἀπὸ τὴν ἁπλότητα, ἀπὸ τὴν δύναμιν καὶ ἀπὸ τὸ μελαγχολικὸν μεγαλεῖον τῆς συγκινητικῆς αὐτῆς τραγῳδίας.

Ὁ Gabriel Fauré ἀπέθανε τὸ 1924.

***

Δὲν θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς καλὰ νὰ ἐννοήσῃ τὴν τέχνην τοῦ Fauré—καθὼς καὶ τὴν τέχνην τοῦ Debussy—ἐὰν δὲν λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὰς σχέσεις μιᾶς νέας τάξεως πραγμάτων, ἀγνώστου σχεδὸν ἕως τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἰς τὴν Γαλλίαν, ποὺ ἀνεπτύχθησαν μεταξὺ ποιητῶν καὶ μουσικῶν εἰς τὸ τέλος τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

Κατὰ τὸ 1885 εἶχε συσταθῇ ἡ σχολὴ τῆς ποιήσεως, ἡ ὁποία ὠνομάσθη *συμβολική*, τῆς ὁποίας ὁ Baudelaire (1821-1867) ὑπῆρξε ὁ πρόδρομος, ὁ Παῦλος Verlaine (1844-1896) ὁ μεγαλοφυέστερος ἀντιπρόσωπος, καὶ μὲ τὴν ὁποίαν διαφοροτρόπως συνδέονται ὁ Rimbaud, ὁ Stéphane Mallarmé, ὁ Henri de Régnier, ὁ Gustave Kahn, ὁ Stuart Merrill, ὁ Verhaëren, ὁ Mæterlinck, ὁ Albert Samain.

Μεταξὺ τῶν Γάλλων συγγραφέων, οὔτε οἱ κλασσικοί, οὔτε οἱ ρωμαντικοί, οὔτε οἱ Παρνασσιδεῖς, ἀκόμη δὲ ὀλιγώτερον οἱ ρεαλισταί, δὲν εἶχαν αἰσθανθῇ κλίσιν, ροπήν, συμπάθειαν—ἐκτὸς ὀλίγων ἐξαιρέσεων—γιὰ τὴν

μουσική, καὶ οἱ στίχοι των ἢ τὰ πεζά των δὲν προεκάλουν διόλου τὰ σχόλια μιᾶς γλώσσης ὀλιγώτερον ἀκριβολόγου ἀπὸ τὴν ἰδικήν των. Ἦσαν πολὺ προσηλωμένοι εἰς τὴν κατὰ γράμμα ἔννοιαν τῆς λέξεως, εἰς τὴν διαυγῆ εἰκόνα ποὺ φέρει εἰς τὸ μέσον, σὲ κάθε τι ποὺ σχεδιάζεται καὶ εἰκονίζεται εἰς τὴν ἐξωτερικὴν ὄψιν τῶν πραγμάτων, καὶ ἐὰν ἐξέφραζαν συγκινήσεις τὸ ἔκαμναν πάντοτε μὲ ἰδέας σαφῶς καθωρισμένας, μὲ διάγραμμα σαφές, ἀκόμη δὲ ὑπὸ τὴν μορφὴν εἰκόνων ὀπτικῶν.

Οἱ συμβολικοὶ διεκδικοῦν γιὰ τὴν ποίησι τὸ δικαίωμα νὰ ὀνειροπολοῦν. Εἶνε ἄνθρωποι τῶν ἰδανικῶν. Δὲν ἀρνοῦνται τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ θέλουν νὰ βλέπουν πέραν τῆς ἐπιφανείας της καὶ νὰ ἐμβαθύνουν εἰς τὸ «καθημερινὸν μυστήριον ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ζωήν». Κάτω ἀπὸ τὰ γεγονότα μαντεύουν μυστικὰς ἀνταποκρίσεις μεταξὺ τῶν πραγμάτων. Εἰς τὸ πειὸ τυχαῖον γεγονὸς διαβάζουν τὰς μυστικὰς σχέσεις τῶν ὄντων καὶ τῶν αἰσθήσεών μας. Προσπαθοῦν νὰ διεισδύσουν εἰς τὸ μὴ συνειδητόν. Ὑπερακοντίζουν τὴν πεῖραν τῆς κοινῆς νοημοσύνης. Καὶ γιὰ νὰ ἐκφράσουν αὐτὰ τὰ σκοτεινὰ ἀπόρρητα τοῦ πραγματικοῦ, δι' ἔλλειψιν ἀμέσου γλώσσης μεταχειρίζονται τὸ σύμβολον.

Ἀπευθύνονται ἄλλως σὲ ὀλίγους ἐκλεκτοὺς ποὺ εἶνε ἱκανοὶ νὰ αἰσθανθοῦν τὰς ἰδίας σπανίας ἐντυπώσεις, τὰς ἰδίας ἐκλεπτυσμένας συγκινήσεις, τὰς ἰδίας βαθείας σκέψεις, καὶ ποὺ εἶνε ἀρκετὰ λεπτοὶ γιὰ νὰ ἐννοοῦν τοὺς πλαγίους ὑπαινιγμοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶνε γεμᾶτοι οἱ στίχοι των.

Δὲν ζητοῦν τέλος νὰ ἐκφράζουν ἐκεῖνο ποὺ δὲν ἐκ-

φράζεται. Θέλουν ὅμως ἡ γλῶσσα ποὺ μεταχειρίζονται νὰ ἔχῃ μέσα της τὴν ὡραιότητα, ἀνεξαρτήτως ἀπὸ κάθε σημασίαν, θέλουν ἡ φράσις «μεστὴ ἀπὸ ἰδέας» νὰ ἀναφέρεται εἰς τὴν «συγκινοῦσαν ἔννοιάν» της, νὰ ἐκλέγεται γιὰ τὴν ἀποκλειστικῶς μουσικὴ ἀξία της.

Τοιοῦτοι ποιηταὶ ἐκάλουν μὲ τὸ μέρος των τοὺς μουσικούς. Ὁ Gabriel Fauré, ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὸ ποίημα *Bonne chanson* τοῦ Verlaine ἢ ἀπὸ μερικοὺς στίχους τοῦ Samain, δὲν ἠμποροῦσε παρὰ νὰ γράψῃ μερικὲς ἀπὸ τὶς ὡραιότερές του σελίδες.

***

Ἀπὸ μιᾶς ἀπόψεως ὁ Gabriel Fauré εἶνε ἕνας κλασσικός, ἀλλ' ὄχι, ὅπως ὁ διδάσκαλός του Saint-Saëns, κλασσικὸς κατὰ τὸν γερμανικὸν τρόπον. Δὲν μιμεῖται οὔτε τὸν Haydn, οὔτε τὸν Mozart, οὔτε τὸν Beethoven. Ἀλλὰ καὶ πόση δόσις ρωμαντισμοῦ εἰς τοὺς κλασσικοὺς Γερμανούς! Πόση προέχουσα σπουδαιότης ἀποδίδεται εἰς τὸ αἴσθημα, καὶ ὅταν ἀκόμη αὐτὸ περιορίζεται εἰς τὴν ἐλευθεριότητα τῆς μελῳδικῆς διαχύσεως!

Ο Gabriel Fauré εἶνε κατ' ἄλλον τρόπον κλασσικός, κατὰ τὸν γαλλικόν, κατὰ τὸν τρόπον τοῦ Couperin καὶ τοῦ Rameau, καὶ δὲν ὑπάρχουν ἀγνότεροι κλασσικοὶ ἀπὸ αὐτούς. Ἡ φράσις του σταματᾷ εἰς διαγράμματα σταθερὰ καὶ ἀκριβῆ. Ποτὲ δὲν ἐξογκώνεται πέραν ἀπὸ τὰ ὅρια, τὰ ὁποῖα προσδιορίζει εἰς αὐτὴν μία πρέπουσα

φροντὶς γιὰ τὴν ἐπιτυχῆ ἀναλογίαν. Καὶ ποτὲ ἀκόμη δὲν παραμένει ἀκαθόριστη.

Ὁ τόνος τῆς γλώσσης του εἶνε πάντοτε μετρημένος. Εἶνε μιὰ ὁμιλία καλῆς συντροφιᾶς, ὅπου ἡ φωνὴ εἶνε μετριασμένη. Ἡ συνεννόησις γίνεται μὲ σκεπασμένα λόγια. Δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη ἀπὸ μεγάλες φωνὲς γιὰ νὰ ἑρμηνευθοῦν καὶ τὰ φλογερώτερα αἰσθήματα. Θὰ ἦτο ἔλλειψις καλαισθησίας. Ὁ ὑπέρτατος νόμος εἶνε νὰ ὁμιλῇ κανεὶς καλὰ καὶ ἡ συγκίνησις ὑπονοεῖται. Ὁ Gabriel Fauré ἀγνοεῖ κάθε ὁρμητικότητα, κάθε ὑπερβολή, κάθε παραφορὰ τῆς φαντασίας ἢ τῆς καρδιᾶς τῶν ρωμαντικῶν.

Καὶ ὅπως οἱ Γάλλοι κλασσικοί, ὅπως ὁ Ρακίνας ἢ ὁ Couperin, γνωρίζει κάθε λεπτολογίαν. Ἡ ζωηρὰ καὶ λεπτὴ αἰσθητικότης του εἶνε ἱκανὴ γιὰ ὅλας τὰς λεπτότητας. Ἀντιλαμβάνεται ὅλας τὰς ἀποχρώσεις καὶ εἶνε προσιτὴ εἰς ὅλας τὰς ἀναλύσεις. Τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἐμβαθύνῃ εἰς τὰς πλέον ἀποκρύφους ὡραιότητας τῆς συμβολικῆς τέχνης καὶ νὰ εἶνε ἕνας ἀπὸ τοὺς καλυτέρους διερμηνεῖς της.

Τότε δὲ εἶνε ποὺ προσθέτει εἰς τὰς ἀρετάς του ὡς κλασσικοῦ τὸ θέλγητρον μιᾶς περιεργείας ποὺ παραδίδεται μὲ ἡδυπάθειαν εἰς ὅλας τὰς ποικιλίας τῶν συναισθημάτων, μὲ τὰς ὁποίας περιπλέκεται ἡ σύγχρονη ψυχή.

Ὁ πλοῦτος τοῦ ποιητικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων του, ἡ πολλαπλότης τῶν προθέσεών του, κρύπτονται κάτω ἀπὸ μίαν μορφὴν φαινομενικῶς ἁπλουστάτην, καὶ οἱ βέβηλοι ἠμποροῦν νὰ ἀπατηθοῦν καὶ νὰ τὰς κρίνουν πτωχάς, ἀσημάντους, ἀορίστους, χωρὶς βάθος. Γιὰ νὰ τὰς ἐκτιμήσῃ κανεὶς πρέπει νὰ εἶνε καλὸς κριτής. Ἀκόμη καὶ

αὐτὴ ἡ τόσον ἀξιοσημείωτη καθαρότης τοῦ σχεδίου δὲν εἶνε πάντοτε αἰσθητὴ εἰς ἐκεῖνον ποὺ στερεῖται τῆς ἀπαιτουμένης λεπτότητος καὶ ἡ ἐντύπωσις τῆς ἀσαφείας ἐπικρατεῖ χωρὶς νὰ αἰσθάνεται κανεὶς τὴν εὔχυμη οὐσία της, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν ἀντίθεσιν μεταξὺ τῶν μέσων ποὺ χρησιμοποιοῦνται καὶ τοῦ ἀποτελέσματος ποὺ ἀποδίδεται.

Δὲν ὑπάρχει μουσικὴ πειὸ ἀκριβὴς εἰς τὰς λεπτομερείας, καὶ μουσική, ὅπου ἡ θέσις καὶ ἡ ἀξία κάθε νότας νὰ ἔχουν ὑπολογισθῆ μὲ περισσοτέραν λεπτολογίαν, οὔτε ὑπάρχει ἀκόμη μουσικὴ ποὺ νὰ δίδῃ περισσότερον, ὅταν πρέπῃ, τὴν ἰδέαν τῆς ἀοριστίας, τοῦ κυμαινομένου, τῆς μυστηριώδους περικαλύψεως. Ἡ φύσις τῶν ἁρμονικῶν ἀλληλουχιῶν συντελεῖ πολύ, μὲ τὸν φευγαλέον χαρακτῆρα τῶν ρυθμῶν, εἰς τὸ τόσον ἰδιαιτέρως ἀπροσδιόριστον αὐτὸ ἀποτέλεσμα: τὸ διφορούμενον τοῦ σκοποῦ μερικῶν συγχορδιῶν, ἡ ἀπρόοπτος λύσις των, ἡ χρῆσις μουσικῶν τρόπων μετριοφρόνων παρενοχλοῦν τὸ αἴσθημα τῆς τονικότητος κατὰ τρόπον ποὺ κάμνουν νὰ πιστεύῃ κανείς, ἕως τὴν τελευταίαν καντέντσαν, ὅτι πηγαίνομεν εἰς τὴν τύχην καὶ ὅτι περιπλανώμεθα σὲ μιὰ περιπέτεια ἄσκοπη, ἐνῷ ὁ συνθέτης μᾶς ὁδηγεῖ ἀσφαλῶς, ἔστω καὶ μὲ τοὺς πλέον ξενίζοντας ἐλιγμούς, ἐκεῖ ὅπου θέλει νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ. Καὶ ἡ ἔκπληξις τοῦ ἀκροατοῦ ξεσπάνει μαζὶ μὲ τὴν εὐχαρίστησιν ὅτι τόσον ἐπιτήδεια ἐξεγελάσθη.

Ἀκριβὴς καὶ ἐκλεκτὸς τορνευτὴς κομψοτεχνημάτων ποὺ εἶνε μὲ λεπτολογίαν ἐπεξειργασμένα, αὐστηρὸς καὶ γόης, φίλος τῆς καθωρισμένης φόρμας καὶ τῶν ἀορίστων

ἐκφράσεων, ὁ Gabriel Fauré ἐδημιούργησε μίαν ἀποκλειστικῶς προσωπικὴν μουσικὴν γλῶσσαν. Ἐδημιούργησε ἀριστουργήματα εἰς τὸν κλάδον τῆς μουσικῆς δωματίου καὶ τοῦ λυρικοῦ δράματος. Ἰδιαιτέρως ὅμως ἐπροικοδότησε τὴν Γαλλίαν μὲ ἀπαράμιλλον συλλογὴν lieder, ἡ ὁποία ἔδωκεν ἀφορμὴν νὰ χαρακτηρισθῇ ὁ Fauré ὡς ὁ «Γάλλος Schumann»(1).

Ἂς προστεθῇ ὅτι μὲ μερικὰς ἐκδηλώσεις τῆς ἰδιοφυΐας του, μὲ τὴν τόλμην του, μετρημένην ἄλλως πάντοτε, μὲ τὰς φιλολογικάς του συμπαθείας, μὲ τὴν νηφαλιότητά του καὶ τὴν διακριτικότητά του ὁ Gabriel Fauré προαναγγέλλει καὶ προετοιμάζει τρόπον τινὰ τὸν Claude Debussy.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* (édition du «Mercure de France»).—Joseph de Marliave, *Études musicales* (Alcan).—Louis Vuillemin, *Gabriel Fauré et son œuvre* (Hamelle).

Μουσικὰ κείμενα: Gabriel Fauré, *Œuvres* (Hamelle, Heugel, Durand).

(1) Λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν ὅλων τῶν διαφορῶν ποὺ χωρίζουν ἕνα Γάλλον καὶ ἕνα κλασσικὸν ἀπὸ ἕνα Γερμανὸν καὶ ἕνα ρωμαντικόν. Ἡ ἀναλογία ἔγκειται πρὸ πάντων εἰς τὸν ρόλον καὶ τὴν σημασίαν τῶν δύο μουσικῶν, τοῦ καθενὸς εἰς τὴν ἐποχήν του καὶ εἰς τὴν πατρίδα του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΕΚΤΟΝ

Η ΡΩΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Κατὰ τὸν ΙΗ' αἰῶνα τρία μόνον μεγάλα μουσικὰ ἔθνη βαρύνουν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης: Ἡ Γαλλία, ἡ Ἰταλία καὶ ἡ Γερμανία. Ἐὰν κατὰ τύχην κάποιος καλλιτέχνης γεννᾶται εἰς ἄλλον τόπον, σπεύδει νὰ φύγῃ ἀπὸ τὴν πατρίδα του καὶ καταφεύγει εἰς τὴν Γαλλίαν, τὴν Ἰταλίαν ἢ τὴν Γερμανίαν, καὶ υἱοθετεῖ τὰς παραδόσεις τοῦ λαοῦ, εἰς τὸν ὁποῖον θέλει νὰ ἀρέσῃ. Ἔτσι οἱ Τσέχοι **Stamitz** καὶ **Dussek** ἔγιναν μουσικοὶ Γερμανοί. Καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ διαφορὰ τοῦ ὕφους, γαλλικοῦ, ἰταλικοῦ καὶ γερμανικοῦ, τείνει νὰ ἐκλείψῃ εἰς τὸ τέλος τοῦ ΙΗ' αἰῶνος. Ὁ Gluck ὀνειροπολεῖ μιὰ διεθνῆ μουσικὴ οὐδετέρου χαρακτῆρος.

Ἐξ ἐναντίας κατὰ τὸν ΙΘ' αἰῶνα ἐθνικιστικαὶ τάσεις ἐκδηλώνονται σ' ὅλα τὰ μέρη καὶ βλέπομεν μουσικοὺς Πολωνούς, Ρώσους, Τσέχους, Δανούς, Νορβηγούς, Ἱσπανούς, Ἕλβετοὺς νὰ καταβάλλουν προσπαθείας διὰ νὰ ἐκφράσουν εἰς τὰ ἔργα των τὸ ἰδιαίτερον πνεῦμα τῶν φυλῶν των.

Ἡ Ρωσικὴ Σχολὴ πρὸ πάντων, τὴν ὁποίαν ἵδρυσεν ὁ Γκλίνκα ἔγινε ἀμέσως κατόπιν ἀπὸ αὐτὸν μεγίστης σπου-

δαιότητος καὶ ἐξήσκησε ἀδιαφιλονίκητον ἐπιρροὴν γιὰ τὴν μετέπειτα ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς εἰς τὰ ἄλλα μέρη τῆς Εὐρώπης καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὴν Γαλλίαν.

***

Ἡ Ρωσία κατέχει μιὰ πλουσία συλλογὴ ἀρχαίων **δημοτικῶν τραγουδιῶν.** Τὰ τραγούδια αὐτὰ παρουσιάζουν χαρακτῆρας ὅλως διόλου ἰδιαιτέρους. Εἶνε συχνότατα γραμμένα σὲ μιὰ διαπασῶν πολὺ περιωρισμένη, ἡ ὁποία δὲν περνᾷ τὸ διάστημα τῆς πέμπτης ἢ τῆς ἕκτης. Τὸ θέμα, κάποτε πολὺ σύντομον, ἠμπορεῖ νὰ περιωρισθῇ εἰς τὴν ἐπανάληψιν δύο mésures. Ἡ τονικότης εἶνε ἡ ἰδία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἰδίως ὁ *δώριος* (μι-μί), ὁ *ὑποδώριος* (λα-λά) καὶ ὁ *ὑποφρύγιος* (σολ-σόλ). Ὑπάρχουν καὶ στοιχεῖα ἀνατολικά. Τὰ τραγούδια αὐτὰ ψάλλονται σὲ μονῳδία ἢ χορῳδία. Εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν περίπτωσιν ἡ κατὰ παράδοσιν ἁρμονία εἶνε πολὺ πρωτότυπος. Ἡ συνοδεία γίνεται μὲ τὴν *μπαλαλάϊκα,* εἶδος λύρας μὲ τριγωνικὸν σῶμα καὶ ποικίλματα τοῦ εἴδους τοῦ ὀξυβόα.

Ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ ΙΗ' αἰῶνος ἤρχισαν νὰ συλλέγουν ὅλον αὐτὸ τὸ φόλκλορ. Ὁ Pratsch ἐδημοσίευσε, τὸ 1796, 149 τραγούδια (ὁ Beethoven ἐπῆρε ἀπὸ αὐτὰ τὰ «Ρωσικά του θέματα»), ὁ Danilow Kircha, τὸ 1804, τραγούδια κοζακικά, ὁ Balakirew, τὸ 1866, 40 τραγούδια, ὁ Rimsky-Korsakow 100 τραγούδια κ.λ.

Πολλὰ ἀπὸ τὰ δημοτικὰ αὐτὰ τραγούδια δὲν ψάλ-

λονται μόνον· μὲ αὐτὰ χορεύουν καὶ παίζουν ἐπίσης. Εἶνε σὰν μικρὰ δράματα. Ὁ χορὸς τοποθετεῖται κυκλικὰ γύρω ἀπὸ τοὺς μονῳδοὺς ποὺ εἶνε καὶ ἠθοποιοὶ συγχρόνως καὶ παίζουν τοὺς ρόλους τοῦ μεθυσμένου συζύγου, τῆς φλυάρου γυναίκας, τῆς κακῆς πεθερᾶς, τῆς κόρης, τοῦ ἐραστοῦ, ὅλων δηλαδὴ τῶν προσώπων ποὺ εὑρίσκονται μέσα σ' αὐτὲς τὶς κωμικὲς ἢ τὶς τραγικὲς σκηνές.

Ἀπὸ πολὺ ἐνωρὶς οἱ Ρῶσοι εἶχαν μιὰ **θρησκευτικὴ μουσική,** ἡ ὁποία ἦτο πολὺ κοντὰ στὸ τραγούδι. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς τὴν ὠργάνωσε κατὰ τὸν Ζ' καὶ Η' αἰῶνα. Τὸ τυπικὸν τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας δὲν ἐπιτρέπει τὴν χρῆσιν ὀργάνων καὶ αὐτοῦ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ Ὀργάνου εἰς τὰς ἐκκλησίας. Τὰ χορικὰ λοιπὸν ἐψάλλοντο χωρὶς συνοδείαν. Καὶ οἱ Ρῶσοι διεκρίνοντο μὲ τὸ τόσον αὐθόρμητον μουσικόν των αἴσθημα καὶ τὴν ὡραίαν ἔμφυτον φωνήν των. Εἰς τὴν Ρωσίαν εὑρίσκονται ἐκεῖναι αἱ κατ' ἐξοχὴν βαρεῖαι φωναὶ τῶν μπάσσων, ποὺ κατεβαίνουν ἕως τὸ κόντρ-λά. Κατὰ τὸν ΙΗ' αἰῶνα, ὁ **Bérézovsky** καὶ ὁ **Bortniansky** ὑπῆρξαν οἱ κατ' ἐξοχὴν φημισμένοι διευθυνταὶ τοῦ θρησκευτικοῦ ἄσματος εἰς τὴν Αὐτοκρατορικὴν Αὐλήν.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν **κοσμικὴν μουσικὴν** μὲ καλλιτεχνικὸν χαρακτῆρα, αὐτὴ προσέλαβε πολὺ ἀργὰ μιὰ θέσι ὅπως δήποτε σημαντικὴν εἰς τὴν ρωσικὴν ζωήν. Πέτρος ὁ Μέγας ἔκαμε μιὰ μικρὴ ὀρχήστρα, ἡ ὁποία ἔπαιξε ἔργα τοῦ Telemann, τοῦ Keiser, τοῦ Schütz, τοῦ Corelli, τοῦ Tartini κ.λ. Ἡ αὐτοκράτειρα Ἄννα Ἰβάνοβνα εἰσήγαγε τὸ 1737 τὴν ἰταλικὴ ὄπερα. Τὸ 1755 ἡ αὐτοκράτειρα

Ἐλισάβετ Πετρόβνα συνέλαβε τὴν ἰδέαν νὰ δημιουργήσῃ μιὰ «ρωσικὴ ὄπερα». Ἦτο βέβαια δύσκολον· δὲν ὑπῆρχαν οὔτε ἀοιδοί, οὔτε συνθέται ὄπερας ρωσικῆς ἐθνικότητος. Ἰταλοὶ συνθέται ἤρχισαν νὰ γράφουν μουσικὴν ἰταλικῆς μορφῆς σὲ λέξεις ρωσικάς. Ἡ «ρωσικὴ ὄπερα» ἦτο ρωσικὴ μόνον κατὰ τὴν γλῶσσαν.

Ἐπὶ Αἰκατερίνης τῆς Β', ὁ Paësiello ἔφερε τὴν ὡραίαν ἐποχὴν εἰς τὴν Πετρούπολιν. Ἵδρυσε στὸ Αἰκατερινοσλὰβ ἕνα Ὠδεῖον. Αἰκατερίνη ἡ Β' ἔγραψεν ἡ ἰδία πέντε λιμπρέττα γιὰ ρωσικὲς ὄπερες, ἐκ τῶν ὁποίων μία, ἡ *Φεντοῦλα,* ἐμελοποιήθη ἀπὸ ἕνα Ρῶσον συνθέτην, τὸν *Φομίνε,* συγγραφέα καὶ ἄλλων πολλῶν παρομοίων ἔργων. Κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ὁ **Matinsky,** ὁ **Boulane** καὶ ἀργότερα ὁ **Volkow,** ὁ **Alabiew,** οἱ ἀδελφοὶ **Titow** συνέθεσαν ἔργα διὰ τὸ θέατρον. Τῷ 1803 ἐπὶ Ἀλεξάνδρου τοῦ Α', ἡ γαλλικὴ ὄπερα ἀντικαθιστᾷ γιὰ κάποιο διάστημα εἰς τὴν Πετρούπολιν μὲ τὸν Boïeldieu τὴν ἰταλικὴ ὄπερα.

Ἡ ρωσικὴ ὄπερα μόνον μὲ τὸν **Γκλίνκα** ἀρχίζει νὰ παίρνῃ μουσικῶς ἕνα πραγματικὰ ἐθνικὸν χαρακτῆρα.

Ὁ Γκλίνκα κατήγετο ἀπὸ εὐγενῆ οἰκογένειαν. Ἀπὸ τὴν παιδική του ἡλικία ὠνειρεύετο τὴν μουσικήν. Τὰς σπουδάς του ἔκαμε εἰς τὸ Παιδαγωγικὸν Ἰνστιτοῦτον ποὺ ἦταν γιὰ τὰ παιδιὰ τῶν εὐγενῶν. Ἔμαθε Λατινικά, Γαλλικά, Γερμανικά, Ἀγγλικὰ καὶ Περσικά. Ἔπαιζε πιάνο καὶ βιολί. Ὅταν ἐτελείωσε τὰς σπουδάς του καὶ ἐπέστρεψεν εἰς τὸ πατρικό του σπίτι, διεσκέδαζε μὲ τὸ νὰ διευθύνῃ μιὰ μικρὴ ὀρχήστρα, ἡ ὁποία ἔπαιζε ἔργα τοῦ Che-

rubini, τοῦ Méhul, τοῦ Haydn, τοῦ Mozart καὶ τοῦ Beethoven. Κατόπιν εἰσήχθη εἰς τὸ ὑπουργεῖον τῆς Συγκοινωνίας καὶ τότε ἦλθεν εἰς ἐπικοινωνίαν μὲ τὸν καλλιτεχνικὸν κόσμον. Ἐγνώρισε τὸν πρίγκιπα Γκαλιτσίν, τοὺς ἀδελφοὺς Τολστόη. Ἀναλόγως τῆς εὐκαιρίας ποὺ τοῦ ἐδίδετο, ἐγίνετο ἀοιδὸς καὶ ἠθοποιός. Τῷ 1830 ἀναχωρεῖ γιὰ τὴν Ἰταλία.

«Ἡ νοσταλγία τῆς πατρίδος μου, ἔλεγε ἀργότερα, μὲ παρεκίνησε ὀλίγον κατ' ὀλίγον νὰ γράψω ρωσικὴν μουσικήν». Ἔπειτα πηγαίνει στὸ Βερολῖνον, ὅπου σπουδάζει τὴν σύνθεσιν μὲ τὸν Dehn. Ἤθελε ἐπιμόνως νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ὄπερα ἐθνική. «Καὶ ὄχι μόνον μὲ τὸ θέμα ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν μουσικήν. Θέλω οἱ ἀγαπητοί μου συμπατριῶται νὰ βρίσκωνται ἐκεῖ σὰν στὸ σπίτι των». Ἐπιστρέφει εἰς τὴν Πετρούπολιν καὶ σχετίζεται μὲ τὸν Ποῦσκιν, τὸν Γκόγκολ, τὸν Κούμπολνικ. Τότε ὁ Ζουκόβσκι τοῦ ὑποδεικνύει ἕνα θέμα: τὸν *Ἰβὰν Σουσάνιν*, ποὺ συνοψίζεται ὡς ἑξῆς: Τὸ 1613 οἱ Πολωνοὶ ἐπέδραμαν εἰς τὴν Ρωσίαν καὶ ζητοῦν νὰ συλλάβουν τὸν νεαρὸν αὐτοκράτορα, τὸν Μιχαὴλ Φεδόροβιτς Ρωμανώφ. Ὁ Ἰβὰν Σουσάνιν θυσιάζεται γιὰ νὰ σώσῃ τὸν αὐτοκράτορα. Παραπλανᾷ τοὺς Πολωνοὺς μέσα σ' ἕνα ἀδιαπέραστο δάσος, ἐνῷ εἰδοποιεῖ τὸν αὐτοκράτορα νὰ προφυλαχθῇ εἰς τόπον ἀσφαλῆ. Γιὰ ἰντερμέδια, μιὰ ἑορτὴ εἰς τὸ πολωνικὸν στρατόπεδον καὶ ἡ εἴσοδος τοῦ τσάρου εἰς τὴν πρωτεύουσαν. Ἡ *Ζωὴ γιὰ τὸν Τσάρον* παρεστάθη γιὰ πρώτη φορὰ τὴν 27 Νοεμβρίου 1836.

Ἡ μουσικὴ τῆς ὄπερας αὐτῆς ἦτο ἀκόμη πολυσύν-

θετη. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐκυριάρχει εἰς τὶς περισσότερες ἄριες ποὺ εἶχαν νὰ ψάλλουν οἱ πρωταγωνισταί. Ἀλλὰ καὶ τὰ δημοτικὰ τραγούδια εἶχαν ἐπίσης τὸ μέρος των εἰς τὴν παρτισιὸν μὲ τοὺς ρυθμούς των εἰς 5 καὶ 7 χρόνους καὶ τὴν περίεργη ἐναρμόνισίν των. Ἡ *Ζωὴ γιὰ τὸν Τσάρον* εἶχε μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ ἡ ἀπήχησίς της ὑπῆρξε ἐξαιρετικὴ σ' ὅλην τὴν Ρωσίαν, παρὰ τὴν ἀντίδρασιν μερίδος τῆς ἀριστοκρατίας. Εἶνε «μουσικὴ γιὰ ἀμαξάδες», ἔλεγαν οἱ ἐρασιτέχναι τῆς Πετρουπόλεως. Τὸ 1842 ὁ Γκλίνκα ἀνέβασε τὴν ὄπερά του *Ρουσλὰν καὶ Λουδμίλα*, τοῦ ὁποίου τὸ λιμπρέττο εἶνε μέτριο, τοῦ ὁποίου ὅμως ἡ μουσικὴ εἶνε συχνὰ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν μουσικὴν τῆς *Ζωῆς γιὰ τὸν Τσάρον*. Ἔχει μέρη εἰς τὰ ὁποῖα ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσῃ τὸν θαυμάσιον ἀνατολικὸν χρωματισμόν.

Ὁ **Δαργκομίσκυ** (1813-1868) ἐβάδισεν εἰς τὰ ἴχνη τοῦ Γκλίνκα. Κατὰ τὴν μικράν του ἡλικίαν εἶχεν ἀνησυχήσει τοὺς γονεῖς του. Ἐνόμιζαν ὅτι θὰ ἔμενε βωβός. Μόλις εἰς ἡλικίαν 5 ἐτῶν ἤρχισε νὰ ὁμιλῇ. Ἀργότερα διεσκέδαζε μὲ τὸ νὰ συνθέτῃ σκηνὰς γιὰ θέατρον νευροσπάστων. Ἔγινε ἕνας ἐξαίρετος ἐρασιτέχνης τῆς μουσικῆς. Ἔπειτα ἀφοῦ συνήντησε τὸν Γκλίνκα ἐπεδόθη εἰς τὴν μουσικήν. Ἔγραψε τὴν *Ρουσάλκα* καὶ τὸν *Ὁμοτράπεζον τοῦ Πέτρου*. Ὁ Δαργκομίσκυ ἔπαιξε πολὺ σημαντικὸν ρόλον ὡς πρόεδρος τῆς *Ρωσικῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας* καὶ ἐξήσκησε εὐεργετικωτάτην ἐπίδρασιν εἰς τοὺς νέους καλλιτέχνας, ποὺ ἠνώθησαν ὕστερα ἀπὸ αὐτὸν γιὰ νὰ ἀναλάβουν τὴν διεύθυνσιν τῆς ἐθνικιστικῆς μουσικῆς κινήσεως στὴ Ρωσία, καὶ ποὺ ὀνομάζονται οἱ

«**Πέντε**»: ὁ Καῖσαρ Κιουΐ, ὁ Μπαλακίρεφ, ὁ Μποροδίν, ὁ Μουσόργσκυ καὶ ὁ Ρίμσκυ-Κορσακώφ, ὁ «ἰσχυρὸς ὅμιλος», ὅπως οἱ ἴδιοι ἀπεκάλουν τὴν ἕνωσίν των, καὶ ἡ «κλίκα», ὅπως τοὺς ἀπεκάλουν οἱ ἐχθροί των[1].

Ὁ Μπαλακίρεφ καὶ ὁ Καῖσαρ Κιουΐ συνηντήθησαν καὶ συνεδέθησαν φιλικὰ τὸ 1856. Οἱ σύντροφοί των ὀλίγον κατόπιν συνηνώθησαν μαζί των. «Ἡ δραματικὴ μουσική, διεκήρυτταν, πρέπει πάντοτε νἄχῃ μιὰν ἀξία ἀκεραία ὡς μουσικὴ ἀπόλυτος, μὴ λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν τοῦ κειμένου». Δὲν ἤθελαν πειὰ νὰ θυσιάζουν τὴν μουσικὴν ὡραιότητα εἰς τὴν φροντίδα τῆς λαμπρότητος τοῦ θεάματος, εἰς τὴν διασκεδαστικότητα τοῦ μπαλλέτου, εἰς τὴν δεξιοτεχνίαν τοῦ σοπράνο, εἰς τὰ φωνητικὰ κατορθώματα τοῦ τενόρου καὶ εἰς τὸ «ντο ντιέζ» του.

Ὁ **Καῖσαρ Κιουΐ** (1835-1918), καθηγητὴς τῆς ὀχυρωματικῆς εἰς τὴν Μηχανικὴν Ἀκαδημίαν τῆς Πετρουπόλεως, ἔπαιξε ἕνα ἀφανῆ ρόλον μεταξὺ τῶν «Πέντε». Οἱ ὄπερές του ὁ *Αἰχμάλωτος τοῦ Καυκάσου*, ὁ *Υἱὸς τοῦ Μανδαρίνου*, ὁ *Οὐΐλλιαμ Ratcliff*, *Ἄγγελος*, ὁ *Πειρατὴς* εἶνε ὁπωσδήποτε ἔργα κάποιας ἐκτιμήσεως.

---

(1) Ὁ **Σέρωφ** (1820-1871) εἶχε πρὸ πάντων ἀξίαν ὡς πολεμιστής. Ἠγωνίσθη γιὰ τὰς νέας ἰδέας, γιὰ τὴν ἐθνικὴ ὄπερα καὶ ἐναντίον τῶν ὀπισθοδρομικῶν ἰδεῶν μιᾶς μερίδος τοῦ κοινοῦ, ποὺ ἦτο πάντοτε προσηλωμένον εἰς τὴν ἰταλικὴ ὄπερα. Συνέθεσε καὶ ὁ ἴδιος μερικὲς ὄπερες.

Ὁ **Λβώφ** (1799-1870) εἶνε ὁ συνθέτης τοῦ *Ρωσικοῦ ὕμνου*, τὸν ὁποῖον ἔγραψε τὸ 1833 κατὰ παραγγελίαν τοῦ αὐτοκράτορος Νικολάου.

Ὁ **Μπαλακίρεφ** (1836-1910), ἀφοῦ ἐσπούδασε σοβαρὰ μαθηματικὰ καὶ φυσικὴν ἱστορίαν, ἀφωσιώθη ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν μουσικὴν κατὰ τὴν συμβουλὴν τοῦ ἰδίου τοῦ Γκλίνκα. Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Μπαλακίρεφ εἰς τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ ὁμίλου τῶν «Πέντε» ὑπῆρξε στὰς ἀρχὰς ἡ πειὸ κυριαρχική. Ἔγινεν ὁ παιδαγωγός των. Προικισμένος μὲ ἕνα μουσικὸν ἔνστικτον θαυμασίως ἀσφαλές, δὲν ἤξευρε σχεδὸν τίποτε ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς συνθέσεως. Δὲν εἶχε μάθει τίποτε θεωρητικῶς καὶ ἐδίδασκε ὅτι ἔφθανε κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ πεῖραν πρακτικῶς. Κατὰ τὴν νεότητά του ἐπροτίμα τὸν Γκλίνκα, τὸν Schumann, τὸν Beethoven τῆς τελευταίας τεχνοτροπίας καὶ τὸν Berlioz· περιεφρόνει τὸν Haydn, τὸν Mozart, τὸν Chopin καὶ ἐγνώριζε ὀλίγον τὸν Liszt καὶ τὸν Wagner. Τὸ 1862 ἵδρυε στὴν Πετρούπολι μιὰ σχολὴ μουσικῆς δωρεὰν καὶ ἀπὸ τὸ 1867 ἕως τὸ 1870 διηύθυνε τὰς συναυλίας τῆς *Ρωσικῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας*. Κατόπιν ἔγινε διευθυντὴς τῶν ψαλτῶν τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ Παρεκκλησίου. Τὰ πειὸ ἀξιοσημείωτα ἔργα του εἶνε ἕνα ποίημα συμφωνικόν, *Θάμαρ*, ἡ μουσικὴ τοῦ *Βασιλέως Λήρ*, καὶ μιὰ ἀνατολικὴ φαντασία γιὰ πιάνο, *Ἰσλαμέϋ*.

Ὁ **Μποροδίν** (1834-1887) κατήγετο, ἀπὸ τὸν πατέρα του, ἀπὸ τοὺς πρίγκιπας Ἰμερετίνσκυ, δηλαδὴ ἀπὸ τοὺς τελευταίους βασιλεῖς τῆς Ἰμερεθίας, «τοῦ ὡραιοτέρου ἀπὸ τὰ παλαιὰ ἐκεῖνα βασίλεια τοῦ Καυκάσου, ὅπου ἡ χλωρὶς τῆς Ἀνατολῆς βλαστάνει κάτω ἀπὸ τὴν σκιὰν τῶν αἰωνίων χιόνων». Οἱ παλαιοὶ βασιλεῖς τῆς Ἰμερεθίας ἐκαυχῶντο ὅτι κατήγοντο ἀπὸ τὸν Δαυΐδ καὶ εἶχαν

δι' αὐτὸ ὡς οἰκόσημόν των τὴν ἅρπαν καὶ τὴν σφενδόνην. Ὁ Μποροδὶν ἦτο κατ' ἀρχὰς στρατιωτικὸς ἰατρός, ἔπειτα καθηγητὴς τῆς χημείας εἰς τὴν Ἰατρικὴν καὶ Χειρουργικὴν Ἀκαδημίαν τῆς Πετρουπόλεως. Ἦτο ἕνας περίεργος ἄνθρωπος, ἀπορροφημένος ἀπὸ ἀσχολίας εἰς κάποιαν ἀκατάστατον φιλανθρωπίαν καὶ ὁ ὁποῖος δὲν εὗρισκε ποτὲ καιρὸν νὰ πηγαίνῃ εἰς τὸ χημικὸν ἐργαστήριόν του, ἀλλ' οὔτε ἀτυχῶς νὰ χρησιμοποιῇ τὰ θαυμάσια χαρίσματά του ὡς μουσικοῦ. «Υἱοθετοῦσε, λέγει ὁ Ρίμσκυ-Κορσακώφ, μικρὰ παιδιά, τὰ ὁποῖα ἀνέτρεφεν εἰς τὸ σπίτι του. Ἔδιδε ἄσυλον εἰς πολλοὺς πτωχούς, οἱ ὁποῖοι ἠσθένουν ἢ ἔχαναν τὰ λογικά των. Ὁ Μποροδὶν τοὺς περιεποιεῖτο, τοὺς ἐστέγαζεν εἰς ἄσυλα καὶ ἐπήγαινε πρὸς ἐπίσκεψίν των. Ἡ γυναῖκα του ὑπέφερεν ἀπὸ ἆσθμα. δὲν ἐκοιμᾶτο καὶ ὁ Μποροδὶν κατεγίνετο νὰ τὴν περιποιῆται τὴν νύκτα».

Ἡ οἰκιακὴ ζωὴ ἦτο ὅλως διόλου ἀκατάστατη. Ἔτρωγαν ἄτακτα σὲ κάθε ὥρα, ἢ δὲν ἔτρωγαν διόλου. Καὶ ὅταν κατὰ τύχην ὁ Μποροδὶν ἐπλησίαζεν εἰς τὸ πιάνο, ἔφευγε εὐθὺς ἀμέσως γιὰ νὰ μὴ ξυπνήσῃ κανένα συγγενῆ ἢ φίλον «ποὺ ἐκοιμᾶτο σ' ἕνα διβάνι ἢ ἦτο ξαπλωμένος κατὰ γῆς». Ἐννοεῖται εὐκολα διατί ὁ Μποροδὶν ἔγραψε πολὺ ὀλίγα ἔργα. Ἀφῆκε δύο *Συμφωνίας*, ἕνα συμφωνικὸν ποίημα, *Εἰς τὰς Στέππας τῆς Κεντρικῆς Ἀσίας*, μουσικὴν δωματίου καὶ μιὰ ἡμιτελῆ ὄπερα, τὸν *Πρίγκιπα Ἰγκόρ*, ποὺ συνεπλήρωσαν ὁ Ρίμσκυ-Κορσακὼφ καὶ ὁ Γκλαζούνωφ καὶ ἀνέβασαν εἰς τὴν Πετρούπολιν τὸ 1890. Ἡ ὑπόθεσις τοῦ *Πρίγκιπος Ἰγκὸρ* ἀνάγεται εἰς τὴν ἐκ-

στρατείαν τῶν Ρώσων πριγκίπων κατὰ τῶν Πολόβτσι, ἀγρίου λαοῦ τῆς ἰδίας καταγωγῆς μὲ τοὺς ἀρχαίους Τούρκους, ποὺ εἰσέβαλαν εἰς τὴν Ρωσίαν κατὰ τὸν ΙΒ' αἰῶνα. Ἡ παρτισιὸν τοῦ *Πρίγκιπος Ἰγκὸρ* περιέχει σελίδας καταπληκτικῆς ὡραιότητος, πρὸ πάντων δὲ τοὺς περιφήμους πολοβτσιανοὺς χορούς, ποὺ διακρίνονται διὰ τὸ βαθὺ θέλγητρόν των καὶ τὴν τόσον ἔντονον ζωήν των.

Ὁ Ρίμσκυ-Κορσακώφ (1844-1909), ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ κατ' ἀρχάς, ἐνωρὶς ἀφωσιώθη εἰς τὴν μουσικήν. Τὸ 1871, ἐνῷ μόλις εἶχε πάρει τὰ διδάγματα τοῦ Μπαλακίρεφ, διωρίσθη καθηγητὴς τῆς συνθέσεως εἰς τὸ Ὡδεῖον τῆς Πετρουπόλεως. Ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν δὲν ἐγνώριζεν ἀκόμη τί θὰ διδάξῃ. Ἰδιαιτέρως εἶχε πολὺ ἀσαφῆ ἰδέαν τῆς ἀντιστίξεως καὶ τῆς φούγκας. Ἀφωσιώθη ὅμως μὲ θάρρος εἰς τὸ ἔργον του καὶ ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἔγινε ἕνας ἀξιόλογος technicien. Ὁ Ρίμσκυ-Κορσακὼφ εἶνε ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς «Πέντε» ποὺ κατέγινε νὰ μελετήσῃ ἐν λεπτομερείᾳ τὴν θεωρίαν τῆς τέχνης του.

Τὸ σημαντικὸν ἔργον του περιλαμβάνει συγχρόνως συμφωνικὰ ποιήματα: *Σάδκω*, *Ἀντάρ*, *Σεχεραζάδ*, ἕνα *Ἰσπανικὸ καπρίτσιο*, πολλὰ *κουαρτέτα* ἔγχορδα, καὶ πολλὲς ὄπερες: τὴν *Ψσκοβιταίν* (1873), τὴν *Νύκτα Μαΐου* (1880), τὴν *Σνιεγκούροτσκα* (1882), τὴν *Μλάδα* (1893), τὴν *Νύκτα τῶν Χριστουγέννων* (1895), τὴν *Σάδκω* (1897), τὴν ὄπεραν *Μότσαρτ καὶ Σαλιέρι* (1898), τὴν *Μπογιαρίνα Βέρα Σέλογκα* (1898), τὴν *Ἀρραβωνιαστικὴν τοῦ Τσάρου* (1899), *Τὸ παραμύθι τοῦ Τσάρου Σαλτάν* (1900),

τὴν *Σερβίλια* (1902), *Κασεὶ τὸν Ἀθάνατον* (1902), *Πὰν τὸν βοεβόδα* (1905), *Τὸ ρητὸν τῆς ἀοράτου πόλεως Κίτεζ καὶ τῆς κόρης Φεβρωνίας* (1906).

Στενὸς δεσμὸς ἐκδηλώνεται εἰς τὴν ἔμπνευσιν τοῦ **Μπαλακίρεφ,** τοῦ **Μποροδίν,** τοῦ **Ρίμσκυ-Κορσακώφ.** Ἴσως νὰ εἶνε πειὸ περιωρισμένη ἡ φαντασία τοῦ Κορσακώφ, ὁ ὁποῖος φροντίζει περισσότερον γιὰ μιὰ διασκευὴ στερεὰ ἰσορροπημένη. Ἀλλὰ μεταξὺ τῶν τριῶν αὐτῶν καλλιτεχνῶν τὰ κοινὰ σημεῖα εἶνε καταφανῆ. Ἡ δυνατὴ πρωτοτυπία τῶν σλαυϊκῶν ἢ ἀσιατικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, τῶν ὁποίων δανείζονται ἢ μιμοῦνται τὰ θέματα μὲ τοὺς ἀλλοκότους τρόπους, μὲ τοὺς διακεκομμένους ρυθμούς, μὲ τὰ ἰδιότροπα διαγράμματα, μὲ τὸν λεπτὸν καὶ φλογισμένον αἰσθησιασμόν των, δίδει εἰς τὴν μουσικήν των μιὰν οὐσία ἀσύγκριτη. Κατέχουν ἕνα θαυμάσιον ἔνστικτον τῆς ποικιλοχρώμου ἐναρμονίσεως καὶ ἐνορχηστρώσεως καὶ γνωρίζουν νὰ δημιουργοῦν ἀπὸ τοὺς συνδυασμοὺς τῶν ὀργάνων κάθε εἴδους λαμπρὰς ἐκδηλώσεις, σπινθηροβόλους, ἀπαστραπτούσας, ποὺ δίδουν μιὰ παράδοξο γοητεία.

Ὁ **Μουσόργσκυ** (1839-1881) εἶνε ἀπὸ πολλῶν ἀπόψεων σημαντικὰ διαφορετικὸς ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς μὲ τοὺς ὁποίους εἶχε συνεταιρισθῆ γιὰ τὴν δημιουργία ἐθνικῆς τέχνης.

Ὁ Μουσόργσκυ ἀνῆκεν εἰς τὴν τάξιν τῶν εὐγενῶν. Κατ' ἀρχὰς ἦτο ἀξιωματικὸς καὶ εἶχε πολλὰς ἐπιτυχίας εἰς τὰς κοινωνικὰς συγκεντρώσεις ὡς πιανίστας καὶ ὡς συνθέτης. Δὲν ἐγνώριζε ἀκόμη τοὺς περισσοτέρους τῶν

μεγάλων κλασσικῶν συνθετῶν καὶ τοὺς ρωμαντικούς. Ὁ Μπαλακίρεφ τοὺς κατέστησε γνωστοὺς εἰς αὐτὸν τόσον ὅσον καὶ ὁ ἴδιος ἦτο εἰς θέσιν νὰ τοὺς γνωρίζῃ. Ὁ Μουσόργσκυ ἔγινε ἐνθουσιώδης γιὰ τὴν σύνθεσιν καὶ τότε παρητήθη ἀπὸ τὸν στρατόν. Ἀπέθανε νέος, ἀπὸ καταχρήσεις, σὲ μιὰ κρίσι delirium tremens. Δὲν ἔμαθε, ἀλλ' οὔτε καὶ ἠθέλησε ποτὲ νὰ μάθῃ τὴν ἁρμονίαν, οὔτε κἄτι ἀπὸ τὴν μουσικὴν τεχνικήν· ἐν τούτοις ὀλίγον κατ' ὀλίγον κατώρθωσεν ἐξ ἐνστίκτου νὰ ἀνακαλύψῃ τὴν ἐξαιρετικὰ προσωπικὴν φόρμα τοῦ ὕφους του.

Ὁ Μουσόργσκυ εἶνε ἕνας ἰμπρεσσιονιστής. Διαγράφει τὴν ζωὴν ἀπ' εὐθείας ὅπως σὲ κάθε στιγμὴ τοῦ τὴν ἀποκαλύπτει ἡ λεπτὴ εὐαισθησία του. Ἡ μουσικὴ ἔχει πάντοτε ἕνα ἀντικείμενον. Πάντα ἔχει νὰ εἰπῇ κάτι καὶ γιὰ κάθε τι ποὺ θὰ εἰπῇ ἔχει μιὰ μόνον ἔκφρασιν. Πολὺ ὀλίγες ἐπαναλήψεις, παραλλαγές, ἀναπτύξεις, διότι ἡ ζωὴ δὲν ἐπαναλαμβάνεται, οὔτε ἀναπτύσσεται. Εἶνε πάντοτε διαφορετική. Εἶνε ἐχθρὸς κάθε ρητορικῆς καί, γενικώτερον, τῆς «ἀγνῆς μουσικῆς». Ἡ ἀντίληψίς του διὰ τὴν μουσικὴν τέχνην ἐφαρμόζεται ἰδιαιτέρως εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ, εἰς τὴν ψυχὴν τῶν ὁποίων διεισδύει θαυμάσια, ψυχὴν διαδοχικὰ ἠπίαν καὶ καρτερικήν, ὁρμητικὴν καὶ ἐπαναστατικήν. Εἶνε βαθὺς ὁ οἶκτος του πρὸς τὴν ἀθλίαν τύχην τῶν πλασμάτων ποὺ εἶνε φυσικῶς ἢ ἠθικῶς ἐλαττωματικά, ἀνάπηρα ἢ ἁπλοϊκά. Μαντεύει θαυμασίως τὰ παιδιὰ καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά του, ὁ *Θάλαμος τῶν παιδιῶν,* εἶνε μιὰ λεπτογραμ-

μένη εἰκόνα τῶν παιγνιδιῶν, τῶν ὀνείρων των καὶ τῶν ἀθῴων σκέψεών των.

Ὁ Μουσόργσκυ ἔγραψε ὀλίγα ἔργα· μερικὰ lieder, μεταξὺ τῶν ὁποίων, ἐκτὸς τοῦ *Θαλάμου τῶν παιδιῶν*, τὸν *Ἱεροσπουδαστήν*, τὸν *Χόπακ*, *Εἰς τὰ μανιτάρια*, καὶ τὰ κυκλικὰ ᾄσματα μὲ τοὺς τίτλους *Χωρὶς ἥλιο* (1874), *Τραγούδια καὶ χοροὶ τοῦ θανάτου* (1875), μιὰ ὄπερα, *Βόρις Γκοδουνώφ* (1868-1871), καὶ τὸ προσχέδιον ἑνὸς μουσικοῦ δράματος, *Κοβαντσίνα*. Τὰ ἔργα αὐτὰ περιέχουν μοναδικὰς σελίδας. Κανεὶς ἄλλος μουσικὸς δὲν ἠμπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὸν Μουσόργσκυ γιὰ τὴν ἔντασιν καὶ τὴν ποικιλίαν τῆς ἐκφράσεως εἰς τὴν ἀπόδοσιν στιγμιαίων ἐντυπώσεων.

Μεταξὺ τῶν συγχρόνων τῶν «Πέντε» ἄξιοι ἀναγραφῆς εἶνε δύο μέτριοι μουσικοί, οἱ ὁποῖοι, ἐνόσῳ ἔζων, ἔδωκαν μιὰ ψευδῆ ἐντύπωσιν, διότι καὶ οἱ δύο εἶχαν ἀποκτήσει μεγάλην δημοτικότητα: ὁ **Ρούμπινστάϊν** (1830-1894) καὶ ὁ **Τσαϊκόβσκυ** (1840-1893). Εἶνε καὶ οἱ δύο μουσικοὶ φλύαροι, τῶν ὁποίων ἡ μουσικὴ εἶνε πολὺ συχνὰ ἀηδὴς καὶ ἔχει ἄλλως χαρακτῆρα γερμανικὸν παρὰ ρωσικόν: «Θὰ ἦτο μεγάλο σφάλμα, λέγει ὁ Καῖσαρ Κιουΐ, νὰ θεωρῇ κανεὶς τὸν Ρούμπινστάϊν ὡς Ρῶσον συνθέτην. Εἶνε ἁπλούστατα ἕνας Ρῶσος ποὺ εἶνε συνθέτης. Εἶνε ξένος πρὸς τὴν ποίησιν, πρὸς τὸ βάθος καὶ τὴν ἥσυχη ὡραιότητα τῶν ἐθνικῶν μας τραγουδιῶν». Ὁ Τσαϊκόβσκυ φαίνεται νὰ εἶνε περισσότερον ἀπὸ τὸν τόπον του, ἡ προσωπικότης του ὅμως δὲν ἦτο ἀρκετὰ πλουσία γιὰ νὰ ἀποτινάξῃ τὸν ζυγὸν τῆς γερμανικῆς τέχνης, τῆς ὁποίας

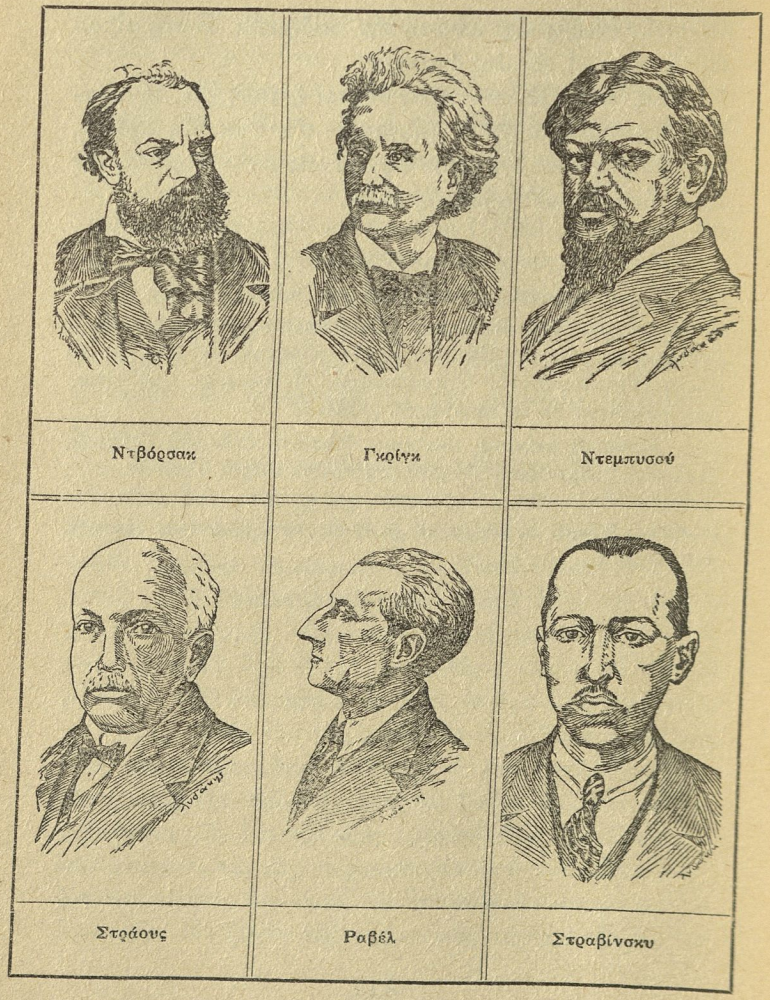
ἀπὸ πολὺ ἐνωρὶς εἶχε ὑποστῇ τὴν ἐπίδρασιν. Ἐκτὸς αὐτοῦ τοῦ ἤρεζαν οἱ εὔκολες ἐπιτυχίες.

Εἰς τοὺς «Πέντε» τέλος ἀνήκει ἡ τιμὴ ὅτι πραγματικὰ ἐξησφάλισαν τὴν ἀνεξαρτησίαν τῆς Ρωσικῆς Σχολῆς. Χάρις εἰς αὐτοὺς ἐγνώρισε ὡρισμένως μοναδικὴν ἐποχὴν λαμπρότητος καὶ μεγαλοπρεπείας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: A. Bruneau, *Musique de Russie et musiciens de France* (Fischbacher).—César Cui, *la Musique en Russie* (Fischbacher).—Pougin, *la Musique en Russie* (Fischbacher).—Calvocoressi, *Moussorgsky*, collection des «Maîtres de la musique» (Alcan).

Μουσικὰ κείμενα Auteurs Russes, ἐκδόσεις Belaïeff, Hansen, Jurgenson, Zimmermann, en dépôt chez Rouart, Lerolle et Cie (Paris).—Moussorgsky, *Sans soleil*, *la Chambre d'enfants*, *Chants et Danses de la Mort*, *Boris Godounow* (Bessel, ἐκδότης).



ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΕΒΔΟΜΟΝ

ΚΛΑΥΔΙΟΣ DEBUSSY

Ὁ **Claude-Achille Debussy** ἐγεννήθη τὴν 22 Αὐγούστου 1862 εἰς τὸ Saint-Germain-en-Laye. Οἱ πέριξ του δὲν κατεγίνοντο μὲ τὴν μουσικήν. Ὁ πατέρας του τὸν προώριζε γιὰ τὸ ναυτικόν. Ἐνωρὶς ἐν τούτοις ἐξεδηλώθη ἡ μουσική του κλίσις καὶ τὸ 1873 εἰσήρχετο εἰς τὸ Ὠδεῖον. Τὸ 1877 ἐπέτυχε τὸ δεύτερον βραβεῖον πιάνου· δὲν κατώρθωσε ὅμως νὰ βραβευθῇ μὲ κανένα τρόπον διὰ τὴν ἁρμονίαν. Ἐξ ἄλλου ὅμως ἐπῆρε τὸ 1880 τὸ πρῶτον βραβεῖον συνοδείας καὶ τῷ 1884 τὸ βραβεῖον τῆς Ρώμης γιὰ τὴν καντάτα του *Ὁ ἄσωτος υἱός*. Ἐν τῷ μεταξὺ ἔμεινε εἰς τὴν Ρωσίαν γιὰ λίγο διάστημα καὶ τότε εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀκούσῃ μερικὰ ἔργα τοῦ Ρίμσκυ-Κορσακώφ, τοῦ Μπαλακίρεφ καὶ τοῦ Μποροδίν, πρὸ πάντων ὅμως τὰ ἐλεύθερα αὐτοσχεδιάσματα τῶν ἀληθινῶν τσιγγάνων.

Ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν ὁ Ντεμπυσσὺ ἔστειλε εἰς τὸ Ἰνστιτοῦτον δύο ἔργα του, τὴν *Ἄνοιξιν* καὶ τὴν *Damoiselle élue*, τὰ ὁποῖα ἐν μέρει ἠρνήθησαν νὰ δεχθοῦν. Ἡ *Ἄνοιξις* ἐδημιούργησε σκάνδαλον. Ὁ Debussy τότε ἠναντιώθη εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῆς *Damoiselle élue*, ἡ ὁποία

ἐπρόκειτο νὰ γίνῃ εἰς πανηγυρικὴν συγκέντρωσιν ὠργανωμένην ἀπὸ τὸ Ἰνστιτοῦτον, κατὰ τὴν κρατοῦσαν παράδοσιν, ἡ ὁποία βραβεύει τοιουτοτρόπως τὰ βραβεῖα τῆς Ρώμης. Καὶ ἡ πρώτη ἐκτέλεσις τοῦ ἔργου ἔγινε ἀπὸ τὴν *Ἐθνικὴν Ἑταιρείαν*.

Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἕνας παλαιὸς ἐρασιτέχνης τῆς μουσικῆς ἔκαμεν εἰς τὸν Debussy γνωστὸν τὸ ἔργον *Βόρις Γκοδουνώφ*. Ὕστερα ἀπὸ ὀλίγον ὁ Debussy ἐμελοποίει τὰς *Ariettes oubliées* τοῦ Verlaine (1888) καὶ τὰ *Πέντε ποιήματα* τοῦ Baudelaire (1890). Ἐσχετίσθη μὲ τὸν Stéphane Mallarmé, τοῦ ὁποίου τὸ σπήτι ἦτο τὸ κέντρον τόσων νέων καλλιτεχνῶν, πρὸ πάντων ποιητῶν καὶ ζωγράφων, καὶ τὸ ἱερὸν τῆς σχολῆς τῶν συμβολιστῶν. Ἐκεῖ ἐγνώρισε τὸν Gustave Kahn, τὸν Henri de Régnier, τὸν Pierre Louys, τὸν Francis Viélé-Griffin, τὸν Stuart Merril, τὸν Verlaine, τὸν Whistler κ.λ.

Ἀπὸ ἔνστικτον ὁ Debussy ἐστράφη πρὸς τοὺς καλλιτέχνας, οἱ ὁποῖοι ὄχι μόνον ἠμποροῦσαν νὰ τὸν ἐννοήσουν ἀλλὰ καὶ νὰ τὸν βοηθήσουν ἀκόμη γιὰ νὰ τελειοποιήσῃ τὴν διανοητικήν του ἀνάπτυξιν. Τὸ 1892 ἔγραψε τὸ πρῶτον συμφωνικόν του ποίημα *Πρελούντιο εἰς τὸ δειλινὸν ἑνὸς Φαύνου*, ἐμπνευσμένον ἀπὸ ἕνα ποίημα τοῦ Stéphane Mallarmé. Ἔπειτα ἐπεδόθη εἰς τὴν σύνθεσιν τοῦ *Πελλέα καὶ τῆς Μελισάνδης*, ἔργου ποὺ τὸν ἀπησχόλησε μίαν δεκαετίαν. Ἐν τῷ μεταξὺ ἔδωκε τὸ 1893 τὸ *Κουαρτέτο* γιὰ ἔγχορδα, ἔργον ἐμπνεύσεως εὐρείας

καὶ συναρπαστικῆς· τὸ 1894 τὰς *Proses lyriques*, τῶν ὁποίων τὸ φιλολογικὸν κείμενον ἔγραψεν ὁ ἴδιος:

Γλυκειὰ εἶνε ἡ νύχτα σὰν γυναῖκα,
Καὶ τὰ γερασμένα δένδρα, κάτω ἀπὸ τὸ χρυσὸ φεγγάρι,
Ρεμβάζουν.

Τῷ 1898 ἐξεδόθησαν τὰ θαυμάσια *Chansons de Bilitis* καὶ αἱ τρεῖς *Nocturnes* γιὰ ὀρχήστραν. Ἡ φήμη τοῦ Debussy ἤρχιζε πειὰ νὰ ξαπλώνεται καὶ πέρα ἀπὸ τὸν στενὸ φιλικὸ κύκλο του. Ἔκαμνε ἀποπείρας καὶ εἰς τὴν μουσικὴν κριτικήν, ὅπου ἐξεδήλωνε τὸ λεπτόν, τὸ δροσερόν, τὸ καθαρόν, τὸ ὀξύ, τὸ φιλελεύθερον πνεῦμα του (1).

Αἱ παραστάσεις τοῦ *Πελλέα καὶ τῆς Μελισάνδης* εἰς τὴν Ὄπερα-Κωμίκ (1902) ἔκαμναν ἐπὶ τέλους γνωστὴν εἰς ὅλους τοὺς μουσικοὺς τὴν νέαν ἰδιοφυΐαν.

Ὁ Debussy ἀπὸ τότε γίνεται περιώνυμος. Καὶ αἱ συζητήσεις ποὺ διεξάγονται γύρω ἀπὸ τὸ ὄνομά του ἁπλῶς καὶ μόνον συντελοῦν εἰς τὸ νὰ μεγαλώσουν τὴν δόξαν του.

Ἡ ζωή του εἶνε περιωρισμένη καὶ ὁ ἴδιος φαίνεται πολὺ λίγο. Εἶνε τελείως ἀφωσιωμένος εἰς τὸ ἔργον του καὶ ἕνα-ἕνα, ὡσὰν μὲ λύπην ἀπὸ τὸν πόθον ποὺ εἶχε νὰ τὰ τελειοποιῇ καὶ ποὺ ποτὲ δὲν κατορθώνει νὰ ἱκα-

(1) Ἐπιβεβαιώνει εἰς τὰ ἔργα του αὐτὰ τὰς προτιμήσεις του ποὺ εἶνε χαρακτηριστικαί. Ἐκτιμᾷ πρὸ πάντων τὰ ἔργα ποὺ ἔχουν καλαισθησίαν. Οἱ εὐνοούμενοί του εἶνε ὁ Racine, ὁ Watteau, ὁ Couperin, ὁ Rameau, ὁ Mozart. Δὲν συγχωρεῖ εἰς τὸν Wagner τὴν μεγαληγορίαν του καὶ ἐπικρίνει τὸν Franck ὅτι αἱ αἰσθηματικαὶ διαχύσεις του εἶνε ἀπρεπεῖς.

νοποιῇ, παραδίδει εἰς τὸν ἐκδότην του ἔργα, τὰ ὁποῖα ἐμελέτησεν ἐπὶ πολὺ καὶ εἰς τὰ ὁποῖα συνεχῶς περισσότερον ἐκδηλώνεται ἡ φιλοδοξία του ν᾽ ἀποδώσῃ τὴν πληρεστέραν σκέψιν μὲ τὴν πλέον σύντομον μορφήν. Τὰ *Πρελούντια* γιὰ πιάνο εἶνε ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς πολὺ χαρακτηριστικά.

Ἐπὶ ἕνα ἔτος, ἀπὸ τὸν Αὔγουστον τοῦ 1914, ὁ Debussy ἔπαυσε νὰ γράφῃ.

Τέλος ξανάρχισε καὶ πάλιν καὶ ἀναλογιζόμενος τοὺς ἀγωνιστὰς τοῦ μετώπου «Ἂς μὲ συγχωρήσουν, ἔλεγε! Ἂς θελήσουν νὰ δεχθοῦν περισσοτέρους τρόπους νίκης! Ἕνας ἀπ᾽ αὐτοὺς εἶνε καὶ ἡ μουσική, θαυμασία καὶ γόνιμη».

Καὶ εἰργάσθη καὶ πάλιν μὲ τὴν σπουδὴν ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἐγνώριζε ὅτι ἦτο καταδικασμένος, ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἔπληξε ἀνίατον νόσημα. «Τότε, εἶπε ὁ ἴδιος, ἔγραψα σὰν λυσσασμένος ἢ σὰν κάποιος ποὺ πρόκειται νὰ πεθάνῃ αὔριον τὸ πρωΐ».

Ἐπρόκειτο πράγματι νὰ ἀποθάνῃ μετ᾽ ὀλίγα ἔτη (1918), καὶ ἀντέταξε ἐναντίον τῶν ἀθλιοτήτων τοῦ σώματος, ἐναντίον ἑνὸς ἀκαταπαύστου μαρτυρίου, τὸν ἡρωϊκὸν ἀγῶνα τῆς μεγαλοφυΐας, ποὺ ἕως τὴν τελευταίαν στιγμὴν ἐπιβεβαιώνει τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἐλευθερίαν της.

Ἡ ζωγραφική, ἡ φωτογραφία, ἡ χαρακτικὴ εἶχαν ἐκλαϊκεύσει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ καλλιτέχνου. Ἡ φυσιογνωμία του ἦτο πασίγνωστη. Ποιὸς δὲν ἐνθυμεῖται ἐκεῖνο τὸ τόσον προεξέχον μέτωπον, πρὸ ἔρριχνε σκιὰ σοβαρότητος εἰς τὰ πονηρὰ μάτια του, ἐκείνην τὴν κοντήν, ἀλλὰ κάπως δυνατὴν μύτην του ἐπάνω σ᾽ ἕνα στόμα

εἰρωνικὸ καὶ φιλήδονο, καὶ εἰς τὸ ἰδιαιτέρως ἐκφραστικὸν διάστημα ποὺ συνδέει τὴν πτέρυγα τῆς μύτης μὲ τὴν συμβολὴν τῶν χειλέων, τὴν διηνεκῆ ἐκείνην ἀστάθειαν—τὴν καταφανῆ ἀκόμη καὶ σ᾽ αὐτὲς τὶς καθωρισμένες γραμμὲς μιᾶς προσωπογραφίας—ποὺ ἑρμηνεύει ὅλην τὴν εὐκινησίαν, ὅλην τὴν φευγαλέαν ζωηρότητα τῶν ἐντυπώσεων;

Μιὰ τέτοια φυσιογνωμία ἀποκαλύπτει τὸν ἄνθρωπον. Τὸν εὐαίσθητον καὶ πνευματώδη, τὸν τρυφερὸν καὶ εἴρωνα, ποὺ ἔχει βαθειὰ εὐπάθεια, κρυμμένη κάτω ἀπὸ μιὰ ἐντροπαλὴ ἐπιφυλακτικότητα, τὸν εὐφάνταστον καὶ ὀνειροπόλον.

Δύο **ἐπιδράσεις ὑπερμουσικαὶ** συνετέλεσαν εἰς τὸ νὰ προσανατολίσουν τὸν Debussy εἰς τὴν ἀναζήτησιν τοῦ καταλλήλου δρόμου διὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν τελείαν ἀνάπτυξιν τῆς πρωτοτυπίας του· ἡ ἐπίδρασις τῆς *συμβολικῆς ποιήσεως* καὶ ἡ τῆς *ἰμπρεσσιονιστικῆς ζωγραφικῆς*.

Ὁ Debussy, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἐλέχθη, ὑπῆρξε τακτικὸς θαμὼν τῶν συγκεντρώσεων τοῦ Mallarmé, ἐστερεώθη ἐκεῖ εἰς τὴν ἀποστροφὴν του πρὸς τὰ τεχνάσματα τοῦ ρωμαντισμοῦ. Ὁλοένα ἀπορρίπτει τὰ παραγγέλματα τῆς μουσικῆς ἐκείνης ρητορικῆς ποὺ εἶνε ἁπλῶς ἡ τέχνη τοῦ νὰ ἀναπτύσσῃ κανεὶς ἕως τὰ ἄκρα, ἡ τέχνη τοῦ νὰ ἀντλῇ ἀπὸ ἕνα θέμα περισσότερον παρ᾽ ὅσον αὐτὸ ἐμπεριέχει, περισσότερον παρ᾽ ὅσον ἁρμόζει. Ὅπως καὶ ὁ Verlaine ἀποστρέφεται τὴν ρητορείαν. Περιορίζει τὴν ἀπόλαυσίν μας γιὰ νὰ τὴν κάμῃ τελειοτέραν. Φοβεῖται μήπως

κουράσῃ τὴν ὑπομονήν μας. Εἶνε διακριτικός. Εἶνε σύντομος.

Ὅπως καὶ ὁ Verlaine, καὶ ὁ Debussy δὲν θὰ ἔχῃ

τίποτε ἄλλο πειὸ προσφιλὲς ἀπὸ τὸ μισομεθυσμένο τραγούδι,
ὅπου τὸ θαμπό, τὸ ἀβέβαιο ἀγκαλιάζει τὸ σαφές.

Κι' αὐτὸς ἐπίσης θὰ θέλῃ νὰ συνδυάσῃ

Τ' ὄνειρο μὲ τ' ὄνειρο καὶ τὸν αὐλὸ μὲ τὸ κόρνο!

Ἀρέσκεται σὲ μιὰ νατουραλιστικὴ ὀνειροπόλησι ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀποσπάσῃ ἀπὸ τὰ πράγματα μιὰ ποίησι ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν προσοχὴ τῶν πολλῶν, ἀλλὰ ποίησιν ἄμεσον, ἀθέλητον, ποὺ δὲν εἶνε καμωμένη συστηματικὰ ἀπὸ μιὰ διανοητικὴ προσπάθεια, ὅπως ἡ ρωμαντικὴ ποίησις, ποίησιν ἁπλοϊκήν, ποὺ γίνεται ἀφ' ἑαυτῆς μὲ τὸν αὐτόματον συσχετισμὸν τῶν αἰσθήσεων, τῶν συγκινήσεων καὶ τῶν εἰκόνων.

Ἡ ἰμπρεσσιονιστικὴ ζωγραφικὴ ἐξήσκησε καὶ αὐτὴ τὴν ἐπίδρασίν της γιὰ τὴν διαμόρφωσιν τῆς τέχνης τοῦ Debussy.

Εἶνε γνωστὸν πῶς ὁ Claude Monet, ὁ Renoir, ὁ Sisley, ὁ Pissaro ἐζήτησαν νὰ συμβιβάσουν τὴν πρόθεσίν των νὰ ζωγραφίζουν τὴν νεωτέραν ζωὴν ἕως καὶ εἰς αὐτὰς τὰς πεζοτέρας μορφάς της μὲ τὴν βαθειὰ ἰδεαλιστικὴν φροντίδα των. Ἐνδιαφερόμενοι γιὰ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, τόσον γιὰ τὴν βιομηχανοποιηθεῖσαν φύσιν, ὅσον καὶ γιὰ τὴν φύσιν ποὺ ἀφῆκεν ἀμετάβλητον ὁ ἄνθρωπος, τόσον γιὰ μίαν ἀτμομηχανὴν ἢ ἕνα ἐργοστάσιον, ὅσον καὶ γιὰ ἕνα δένδρον ἢ ἕνα

ἄλογον, κατέληγαν νὰ ἐξετάζουν σὲ κάθε ἀντικείμενον, *τὴν γραμμήν*, συχνὰ κακόμορφον ἢ χυδαίαν, παρὰ *τὸ χρῶμα*. Ἄλλως τε ἡ γραμμὴ δὲν διακρίνεται εἰς τὴν ταχεῖαν ἐντύπωσιν. Ἐσημείωναν μόνον ἐντυπώσεις. Ἐμέθυσαν ἀπὸ τὸ χρῶμα. Ὄχι μαύρην σκιάν· κάθε σκιὰ ἔχει τὸ χρῶμα της. Ὄχι τεχνητὸν φωτισμὸν εἰς τὸ ἐργαστήριον τῆς ζωγραφικῆς. Τὸ ἀντικείμενον εἰς τὴν φυσικήν του κατάστασιν μετέχει ἀπὸ τὸ πραγματικὸν φῶς τῶν ἀντικειμένων ποὺ τὸ περιστοιχίζουν καὶ ἀνταναklῶνται εἰς αὐτό· ὄχι μείγματα χρωμάτων ἐπάνω στὴν παλέττα, ποὺ εὔκολα στρέφονται πρὸς τὸ σκοτεινόν· οἱ ἀγνοὶ τόνοι, ποὺ τοποθετοῦνται ὁ ἕνας ἐπάνω στὸν ἄλλο εἰς τὸ πανὶ καὶ ποὺ συγχωνεύει τὸ μάτι καὶ τοὺς ἑνώνει ὅταν προσβλέπῃ σ' αὐτούς.

Ἠμπορεῖ κανεὶς ἀκριβῶς νὰ εἰπῇ γιὰ τὸν Debussy ὅτι προτιμᾷ τὸ *χρῶμα* ἀπὸ τὴν *γραμμήν*, δηλαδὴ τὴν *ἁρμονίαν* ἀπὸ τὴν *μελῳδίαν*. Ἡ μουσική του φαίνεται κάποτε καμωμένη ἀπὸ στίγματα ἠχηρά, βαλμένα τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Πάντως ἀφήνει τὰ μεγάλα αἰσθηματικὰ θέματα τῆς ρωμαντικῆς μουσικῆς. Σημειώνει καὶ αὐτὸς ἐντυπώσεις καὶ ἐντυπώσεις φευγαλέας. Καὶ ἐπιδρᾷ ἐπάνω μας περισσότερον μὲ τὴν αἴσθησιν ἢ μὲ τὴν ἄμεσον συγκίνησιν, παρὰ μὲ τὴν πλαγίαν μεσολάβησιν τῆς σκέψεως. Φαίνεται ὅτι διόλου δὲν κατασκευάζει, ὅτι δὲν σχεδιάζει. Κριτικοὶ δυσμενεῖς τὸν ἐπικρίνουν ὅτι ἔγραψε ἔργα ἄμορφα, ἐπίκρισις φανερὰ ἄδικος. Καὶ ἡ σύνθεσις δὲν λείπει διόλου ἀπὸ τὰ θαυμασίως ἰσορροπημένα ἔργα του, ἀλλὰ μὲ ἀλλόκοτον ἐπιτηδειότητα διαφεύγει τὴν προσοχὴν τοῦ

ἀκροατοῦ καὶ φαίνεται σὰν νὰ μὴ ὑπάρχῃ. Βέβαιον εἶνε ὅτι ὁ Debussy ἐννοεῖ νὰ μᾶς δίδῃ τὸ αἴσθημα τοῦ συγκεχυμένου, τοῦ ἀορίστου, τοῦ ἀνυπάρκτου, καὶ δὲν ἐμμένει διόλου εἰς τὰς ὑπερβολικὰ σταθερὰς ἀπόψεις τῆς πραγματικότητος.

Ὅσον ἀφορᾷ τὰς **μουσικὰς ἐπιδράσεις,** ποὺ ὑπέστη ὁ Debussy, αὐταὶ εἶνε πολλαπλαῖ. Πρώτη εἶνε ἡ ἐπίδρασις τοῦ διδασκάλου του **Massenet,** πολὺ αἰσθητὴ ἀκόμη εἰς τὰ πρῶτα ἔργα του, *La Damoiselle élue, Les Arabesques* γιὰ *πιάνο* λόγου χάριν.

Ἄλλη εἶνε ἡ ἐπίδρασις τοῦ **Chabrier** ποὺ ἀνευρίσκει κανεὶς εὔκολα εἰς τὰ ἔργα του τῆς ἰδίας περιόδου, καὶ εἰς μερικὰ μέρη ἡ ἐπίδρασις τοῦ **Wagner,** ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν ἀπεμακρύνθη ἀμέσως. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς θὰ ἦτο ἐνδιαφέρον νὰ διαβάσῃ κανεὶς καὶ πάλιν τὰ *Πέντε ποιήματα* τοῦ Baudelaire.

Ὁ Massenet καὶ ὁ Chabrier, ὁ ἕνας γιὰ τὴν ἡδονιστικὴν τρυφερότητα, ὁ ἄλλος γιὰ τὴν εἰρωνικὴν φαντασίαν, παρέμειναν πάντοτε οἱ ἐμπνευσταὶ τοῦ Debussy. Ἀλλ' οἱ τρόποι των ἔγιναν γρήγορα ἀνεπαρκεῖς διὰ τὰς ἀπαιτήσεις μιᾶς αἰσθαντικότητος διαφορετικὰ πλουσίας καὶ ποικιλοτρόπου ἀπὸ τὴν ἰδικήν των. Ἀπὸ πολὺ ἐνωρὶς ὁ Debussy ἠσθάνθη τὴν ἀνάγκην νὰ διαμορφώσῃ τεχνικὴν πολὺ διαφορετικὴν ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν Γάλλων προκατόχων του.

Εἰς τὰς ἀναζητήσεις του καθωδηγήθη πρὸ πάντων ἀπὸ τὸ παράδειγμα τῶν Ρώσων. Πρὸ πάντων ὁ **Μουσόργσκυ** τὸν ἐποδηγέτησε εἰς τὸν δρόμον μιᾶς ἁρμο-

νίας πειὸ ἐλευθέρας, ἑνὸς μουσικοῦ λόγου ἀπηλλαγμένου ἀπὸ τοὺς κανόνας τῆς παλαιᾶς λογικῆς του, καί, ἀναλόγως τῆς εὐκαιρίας, εἰς τὴν διεξαγωγὴν τῆς φωνητικῆς μελῳδίας ὅλως διόλου κοντὰ μὲ τὸ σχέδιον τῶν οἰκείων λέξεων, κατὰ μικρὰ διαλείμματα καὶ μὲ ἀπαγγελίαν σχετικῶς ταχεῖαν.

Ὁ Ρίμσκυ-Κορσακὼφ καὶ ὁ Μποροδὶν τοῦ ὑπέδειξαν ὅλα τὰ μέσα, κατὰ μέρος ἀνεξερεύνητα, τῶν ἀρχαίων τρόπων, τῶν ὑπερκλασσικῶν κλιμάκων καὶ τῆς νέας χρήσεως τῶν μέσων τῆς ἐνορχηστρώσεως.

Ἂς προστεθῇ ὅτι ἕνας ἀξιοπερίεργος Γάλλος μουσικός, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε περισσότερον ἐφευρέτης παρὰ μουσικός, ὁ **Erik Satie** (1866-1925), ὁ συνθέτης τῶν *Sarabandes* (1887), τῶν *Κομματιῶν εἰς σχῆμα ἀχλαδίου,* τῆς *Γραφειοκρατικῆς σονάτας* καὶ μερικῶν ἄλλων φαντασιῶν μὲ παράδοξον ἐπινοητικότητα, ἀρκετὰ καὶ χαριτωμένα εὑφυῶν, τοῦ ἔδωκε μερικὰ νέα στοιχεῖα τῆς νέας γλώσσης, τὰ ὁποῖα ὁ συνθέτης τοῦ *Πελλέα* θὰ μετεχειρίζετο πρὸς σκοποὺς περισσότερον ὑψηλούς.

***

Ὅσον καὶ ἂν συνεισέφεραν οἱ προκάτοχοί του καὶ αἱ ἐπιδράσεις ποὺ τὸν καθωδήγησαν εἰς τὸν δρόμον τῶν ἀνακαλύψεών του, εἶνε ἀδιαμφισβήτητον ὅτι ὁ Debussy παραμένει ὡς ἕνας ἐξαιρετικὸς ἐφευρέτης νέων μεθόδων καὶ συγχρόνως ἕνας δημιουργὸς ἀπροόπτων συγκινήσεων.

Ποτὲ ἴσως εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς δὲν διε-

πιστώθη μιὰ τόσον ἀπότομη καὶ τόσον ριζικὴ μεταβολὴ τεχνικῆς. Ὅλη ἡ κατὰ παράδοσιν ἁρμονία ἀνετράπη.

Ἀντὶ τῶν μόνων κλιμάκων, τῆς μείζονος καὶ τῆς ἐλάσσονος, «κοινῶν τόπων» κάθε μελῳδίας, πλῆθος κλιμάκων διαφόρων· κλῖμαξ μὲ τὸν πέμπτον φθόγγον ἠλαττωμένον ἢ ἀπ' ἐναντίας ὑψωμένον, κλίμακες πέντε φθόγγων, κλίμακες μὲ ὁλοκλήρους τόνους κλ.

Ἀντὶ τῆς θεμελιώδους διακρίσεως τῶν συμφώνων καὶ τῶν διαφώνων συγχορδιῶν, ὅλαι αἱ συγχορδίαι θεωροῦνται σύμφωνοι. Ὄχι πλέον λύσεις, ὄχι πλέον ἁρμονικαὶ ἀλληλουχίαι ὀρθαὶ ἢ λανθασμέναι· ἀλλὰ συγχορδίαι νέαι σχηματιζόμεναι ἀπὸ συντυχίαν ἤχων, ποὺ ἐθεωροῦντο προηγουμένως βάρβαροι καὶ ἀποκλειόμενοι ἀπὸ τὴν μουσικήν.

Ὑπάρχει μιὰ λογικὴ εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἁρμονίας καὶ τὴν αὔξουσαν περιπλοκήν της. Ἐνῷ μερικοὶ Ἀνατολικοὶ λαοὶ εὐχαριστοῦνται εἰς κρότους ἁρμονικοὺς πολὺ περιπλόκους, τοὺς ὁποίους ἐξ ἀρχῆς ἐξέλεξαν καὶ οἱ ὁποῖοι ἀποτελοῦν τὴν μουσικήν των, οἱ ἄνθρωποι τῆς Δύσεως ζητοῦν νὰ ἀνασυνθέσουν τὸ ἄπειρον τοῦ κρότου μὲ στοιχεῖα καθωρισμένα, μὲ ἤχους σχετικῶς ἁπλοῦς. Ἡ φυσικὴ τάξις τῶν συνδυασμῶν των προχωρεῖ ἀπὸ τὸ ἁπλοῦν εἰς τὸ πολυσύνθετον καὶ ἀφοῦ παρεδέχθησαν ὡς σύμφωνα διαστήματα τὴν ὀγδόην, κατόπιν τὴν πέμπτην καὶ τὴν τετάρτην, κατόπιν τὴν τρίτην, ἡ ἀκοή των ἔπρεπε κατ' ἀνάγκην νὰ παραδεχθῇ τὰς ἑβδόμας, τὰς ἐνάτας καὶ τὰς ἑνδεκάτας.

Ὁ Debussy κατ' ἀρχὰς ἐκρίθη ὡς ἐπαναστάτης καὶ

ἀναρχικός. Ἐπικρίνεται ὅτι ἔγραψε μουσικὴν ποὺ κάθε ἄλλο εἶνε παρὰ μουσική, ἀφοῦ παρεβίαζε τοὺς καθιερωμένους κανόνας. Εἶνε ὅμως ἀνάγκη νὰ γίνῃ μνεία ὅτι οἱ κανόνες καθωρίσθησαν μόνον ἐκ τῶν ὑστέρων μὲ τὴν ἀνάλυσιν τῶν ἀριστουργημάτων τοῦ παρελθόντος καὶ ὅτι ἐτροποποιήθησαν κάθε φορὰ ποὺ μιὰ καινοτόμος μεγαλοφυΐα ἐδημιούργει μιὰ νέα μορφὴ ἀγνώστου ὡραιότητος.

Ἔγινε συγχρόνως ἐκστρατεία ἐναντίον μιᾶς ἀντιλήψεως ὅλως διόλου ἰδιαιτέρας τῆς μουσικῆς, ποὺ ἀπέδιδαν εἰς τὸν Debussy καὶ τὴν ὁποίαν ὠνόμασαν *βερτικαλισμόν*. Ὅλον τὸ ἐνδιαφέρον τῆς παλαιᾶς μουσικῆς συνεκεντρώνετο εἰς τὴν μελῳδικὴν γραμμήν, ποὺ ἐκτυλίσσεται εἰς τὸν χρόνον καὶ ἀναγινώσκεται *ὁριζοντίως*. Ὅλον τὸ ἐνδιαφέρον τῆς μουσικῆς τοῦ Debussy συνίστατο εἰς τὴν συσσωμάτωσιν ταυτοχρόνων ἤχων ποὺ ἐκπνέουν τὴν ἰδίαν στιγμὴν ποὺ γεννῶνται καὶ ἀναγινώσκονται *καθέτως*.

Συνεπέραινον ἀπὸ αὐτὸ ὅτι ὁ Debussy πολὺ ὀλίγον ἐφρόντιζε γιὰ τὴν ἀλληλουχίαν εἰς τὴν ἔμπνευσιν, γιὰ τὸν δεσμόν, γιὰ τὴν σύνθεσιν εἰς τὴν ἔκθεσιν τῶν ἰδεῶν του, ὅτι συνέθετε σημειώνων τὴν στιγμιαίαν ἐντύπωσιν. Δὲν ἠσθάνετο τὸν κρυμμένον εἱρμὸν τῶν κατ' ἐπιφάνειαν μόνον ἐξαρθρωμένων στοιχείων του. Δὲν ὑπάρχει παρὰ ἡ ἁρμονία τοῦ σχεδίου καὶ τῶν γραμμῶν, ὑπάρχει ἐπίσης ἡ ἁρμονία τῶν τόνων, τῶν χρωμάτων, τῶν ἀξιῶν.

Ἔπειτα ὅλοι οἱ τύποι, μὲ τοὺς ὁποίους ἠθέλησαν κατ' ἀρχὰς νὰ ὁρίσουν τὸ ὕφος τοῦ Debussy, ἦσαν πολὺ

courts. Κατ' οὐσίαν ὁ Debussy δὲν ἀνέτρεπε τίποτε καὶ δὲν ἀπηρνεῖτο τίποτε. Δὲν κατέλυε τὴν παράδοσιν. Ὁ Debussy, ἀναλόγως τῆς στιγμῆς, μετεχειρίζετο ὅλα τὰ προηγουμένως ἀποκτηθέντα μέσα τῆς μουσικῆς. Κατορθώνει, λόγου χάριν, νὰ ἀναπτύξῃ κατὰ τὸν ἰδικόν του τρόπον θέματα εἰς τὸ *κουαρτέτο* του, τὸ ὁποῖον εἶνε κυκλικόν, νὰ μεταχειρισθῇ τὰς παλαιὰς συμφώνους ἁρμονίας, νὰ χρησιμοποιήσῃ ὅπως εἰς τὸν *Πελλέαν* ὁδηγητικὰ μοτίβα, νὰ σχεδιογραφήσῃ μὲ περιπάθειαν τὸ περίγραμμα μιᾶς μακρᾶς καὶ βραδείας μελῳδίας μὲ καμπύλας ἑλικοειδεῖς ποὺ ἐκθέτονται μὲ αὐταρέσκειαν. Δὲν εἶνε διόλου τόσον συστηματικὸς ὥστε νὰ στερῆται ἀπὸ τὰ μέσα ποὺ ἐσώρευσε τὸ παρελθόν. Ἀνοίγει ὅμως διάπλατα τὰς θύρας τοῦ μέλλοντος.

***

Ὅσον σημαντικαὶ καὶ ἂν εἶνε αἱ τεχνικαὶ καινοτομίαι τοῦ Debussy, ἡ τέχνη του ὅμως δὲν ἔγκειται εἰς αὐτάς, ἢ καλύτερα πρέπει νὰ ἐννοήσῃ κανεὶς πῶς συνδέονται μὲ τὸν τρόπον ποὺ αἰσθάνεται, μὲ τὸν χαρακτῆρά του, μὲ τὴν μεγαλοφυΐαν του.

Εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς κατετάχθη εἰς τὴν τάξιν τῶν *ἰμπρεσιονιστῶν* καὶ ὁ ὅρος εἶνε ἐν τάξει, ἀρκεῖ νὰ γνωρίζῃ κανεὶς πῶς νὰ τὸν ἐκλάβῃ. Ἠμπορεῖ κανεὶς πράγματι νὰ εἰπῇ ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Debussy εἶνε τέχνη ἐντυπώσεως, διότι δὲν στηρίζει, διότι δὲν παρατείνει, διότι δὲν βιάζει.

Συγκινεῖται κανείς, ἀλλὰ ἀπὸ ἐπαφὴν ἐλαφρὰν καὶ κάποτε ἀπὸ ἕναν ἁπλοῦν ὑπαινιγμόν. Δὲν ἐπαναλαμβάνει ποτὲ τὰ πλήγματα ποὺ μιὰ φορὰ κατεφέρθησαν. Καὶ τοῦτο ἐνῷ μόλις φαίνεται πῶς θίγει τὸ δέρμα, μολονότι εἰσχωρεῖ βαθειά. Πρέπει κανεὶς νὰ ξεύρῃ νὰ αἰσθάνεται καὶ ὅταν τὰ πράγματα λέγωνται σκεπασμένα. Εἶνε ὁ ἀντίπους τῆς Βαγνερικῆς μουσικῆς καὶ κάθε ρωμαντισμοῦ. Δὲν ἐννοεῖ ποσῶς νὰ εἶνε ρωμαντικὸς ὁ Debussy. Εἶνε ὅμως ἀπείρως ποιητής. Ποιητὴς χωρὶς φωνὲς καὶ ἴσως χωρὶς πάθος. Ἀλλὰ μὲ ἡδυπάθειαν εὐαίσθητος σὲ κάθε χαρὰ καὶ σὲ κάθε πόνο τῶν ὄντων ποὺ τὸν περιστοιχίζουν καὶ θαυμάσια ἔμπειρος γιὰ νὰ διακρίνῃ τὰς ἀποχρώσεις τῶν συγκινήσεων αὐτῶν, νὰ τὰς ἀπολαμβάνῃ καὶ νὰ παθαίνεται ἀπὸ αὐτὰς ὁ ἴδιος, ἐν ἀνάγκῃ δὲ νὰ ἑρμηνεύῃ τὰ σφοδρότερα πάθη ὡσὰν μιὰ πιστὴ καὶ συμπαθητικὴ ἠχώ.

Εἶνε ἕνας ὀνειροπόλος, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι δὲν πιστεύει διόλου εἰς τὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς, τὴν ὁποίαν περνᾷ σὰν ὄνειρο. Καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ πράγματα παίρνει μίαν ἐπίφασιν ἀπατηλήν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν γοητεύεται, καὶ ἕνα μυστικὸν ἀλλὰ μάταιον θέλγητρον, τὸ ὁποῖον μᾶς ἀποκαλύπτει.

Ἀφήνεται μὲ νωθρότητα νὰ τὸν παρασύρῃ τὸ ἰδιότροπον ρεῦμα τῶν αἰσθητικῶν του ἐντυπώσεων, τῶν εἰκόνων του καὶ τῶν συγκινήσεών του. Δὲν ἐννοεῖ διόλου νὰ κατασκευάσῃ τὴν ζωήν του καὶ τὴν χαράν του. Ἀφήνεται τελείως «εἰς τὴν ἀθῴαν καὶ εὔκολον κίνησιν τοῦ ἐνστίκτου». Ὁ ἐκλεπτυσμένος αὐτὸς ὑπεραγαπᾷ πρὸ πάν-

των τὴν ἀφέλειαν, καὶ δὲν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ μὴ ἐκπλαγῇ ἀπὸ μερικὰς ἀναλογίας μεταξὺ τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς στάσεως καὶ μερικῶν ἀπόψεων τῆς φιλοσοφίας τοῦ Μπεργκσόν

Εἰς τὰς ἐξωτερικὰς πραγματικότητας ἐκεῖνο ποὺ τὸν προσελκύει εἶνε κάθε τι φευγαλέον καὶ μυστηριῶδες ποὺ παρουσιάζουν αὐταί, κάθε τι ποὺ συντρέχει εἰς τὴν ἀσάφειαν τοῦ συμβόλου, εἰς τὴν ἰδιοτροπίαν τῆς φανταστικῆς ἑρμηνείας.

Τίποτε δὲν τὸν γοητεύει τόσον ὅσον ἐκεῖνο ποὺ εἰς τὴν ἄψυχον ὕλην παίρνει μὲ τὴν κίνησίν του τὴν ὄψιν τῆς ζωῆς καὶ τὴν φαινομένην εὐαισθησίαν μιᾶς ψυχῆς. Τὸ νερό, ὁ ἀέρας, ὁ ἄνεμος, κάθε τι ποὺ εἶνε ρευστόν, κάθε τι ποὺ κινεῖται, κάθε τι ποὺ ἀντανακλᾷ, μαρμαίρει ἢ θωπεύει—πρὸ πάντων τὸ νερό—τὸν προσελκύει καὶ τὸν ἀπασχολεῖ· ὑπῆρξεν ὁ ἀσύγκριτος ποιητὴς-μουσικός των *(Le Jet d'eau, Nuages, la Mer)*.

Ἀντιστρόφως, εἰς τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν ἐκεῖνο ποὺ ἀγαπᾷ ἀπὸ κάθε ἄλλο εἶνε αὐτὸ ποὺ τοῦ ὑπενθυμίζει τὸ ἀστόχαστον αὐθόρμητον, τὴν ἀκουσίαν κίνησιν, τὰς ἐξ ἐνστίκτου ἀντιδράσεις τῆς ζωῆς ποὺ μόλις ὠργανώθηκε καὶ ποὺ δὲν ἀπεμακρύνθη ἀκόμη ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητον τῶν πραγμάτων. Γι' αὐτὸ ὁ Debussy αἰσθάνεται ἰδιαιτέραν προτίμησιν εἰς τὰς παιδικὰς ψυχάς (ἴδε Μελισάνδην), σὲ κάθε τι ποὺ εἶνε παιδικὸ στὸν ἄνθρωπο καὶ στὴν πραγματικὴ παιδικὴ ἡλικία.

Κανεὶς μουσικὸς δὲν ὡμίλησε καλύτερα γιὰ τὰ νήπια καὶ δὲν ἀπετάθη εἰς αὐτὰ ἁπλούστερα, χωρὶς νὰ ὑποβιβασθῇ «χωρὶς μωρολογίαν αἰσθηματικήν», μὲ ζωντανή, ἀπ' εὐθείας καὶ ἐκ διαισθήσεως συμπάθεια. *(Children's Corner)*.

Ἀλλὰ δὲν εἶνε ἀπὸ μιὰ ψυχὴ εὐλαβῆ, μιὰ ψυχὴ φιλόθρησκο, ἐξ ὁλοκλήρου ἀφωσιωμένην εἰς τὴν πίστιν, ποὺ κλίνει πρὸς τὰ ὄντα γιὰ νὰ διευκρινήσῃ τὸ μυστήριόν των. Πιστεύει μόνον εἰς παγκόσμιον πλάνην.

Ὁ σκεπτικισμός του τὸν ὠθεῖ συχνὰ εἰς τὴν τρυφερότητα, εἰς τὸν οἶκτον γιὰ κάθε τι ζωντανὸ ποὺ ὑποφέρει ἀπὸ τὴν θεμελιώδη ἀπογοήτευσιν ποὺ εἶνε ἡ ζωή. Κλαίει γιὰ τὴν Μελισάνδην. Ὁ σκεπτικισμός του ἑρμηνεύεται ἀκόμη μὲ τὴν εἰρωνείαν. Εἰρωνεία ποὺ δὲν εἶνε διόλου σκληρή, εἰρωνεία ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ εἰς τὸ βάθος εἶνε μαλακὸς καὶ ἁπλοῦς. Ἔχει τὶς πονηρίες παιδιοῦ. Καὶ κάποτε εἶνε ἕνα μεγάλο παιδὶ ποὺ διασκεδάζει. Καὶ τότε γράφει τοὺς *Minstrels*, ἢ τὸν *Στρατηγὸν Lavine*.

Αἱ ἐπινοήσεις του εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ εἶνε ἐξαιρετικὰ τερπναὶ καὶ μὲ ἕνα πνεῦμα ἐξαιρετικὰ αὐθόρμητον. Ἡ πολὺ εὔκολη ἐπιτυχία των ἴσως ἔβλαψεν ἀπὸ μιᾶς ἀπόψεως τὴν δόξαν του. Μερικοὶ κριτικοί, καθὼς καὶ μιὰ μερὶς τοῦ κοινοῦ, θεωροῦν τὸν Debussy ἁπλῶς καὶ μόνον συγγραφέα μικρῶν, εὐφυῶν, εὐχαρίστων, μὲ τέχνην δουλευμένων κομματιῶν, ἀλλὰ περιωρισμένης τέχνης.

Καὶ τότε ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ λησμονήσῃ ὅτι ὑπάρχει ἕνας μεγάλος Debussy, βαθύς, ἱκανὸς νὰ φθάσῃ εἰς τὸν ἴδιον βαθμὸν δυνάμεως, συγκινήσεως, ἀνθρωπισμοῦ,

ὅπως καὶ οἱ ἐπιβλητικώτεροι τῶν κλασσικῶν ἢ καὶ οἱ ὁρμητικώτεροι τῶν ρωμαντικῶν.

Αὐτὸν τὸν Debussy πρέπει κανεὶς νὰ τὸν ζητήσῃ σὲ μερικὰ κομμάτια φωνητικά, ὅπως εἰς τὸν *Αἰσθηματικὸν Διάλογον*, σὲ μερικὰ *Πρελούντια* γιὰ πιάνο, ὅπως τὰ *Βήματα στὸ χιόνι* ἢ *Τί εἶδε ὁ δυτικὸς ἄνεμος*, εἰς τὸ *Κουαρτέτο*, τὸν *Πελλέαν* καὶ τὸν *Ἅγιον Σεβαστιανόν*, εἰς τὶς *Nocturnes* ἢ τὴν *Θάλασσαν*.

Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ὁ Debussy ἔλεγε: «Ὅσο προχωρῶ τόσο ἀποτροπιάζομαι τὴν ἐπὶ τούτῳ ἐκείνην ἀταξίαν ποὺ ἀποτελεῖ μόνον μίαν πλάνην, καθὼς καὶ τὶς ἀλλόκοτες ἐκεῖνες καὶ διασκεδαστικὲς ἁρμονίες ποὺ εἶνε παιγνίδια συναναστροφῆς. Πόσα πρέπει κανεὶς πρῶτα νὰ εὕρῃ, ἔπειτα νὰ ἀφαιρέσῃ, γιὰ νὰ φθάσῃ εἰς τὴν πραγματικότητα τῆς συγκινήσεως!»

Πράγματι ὁ λεπτολόγος αὐτός, ὁ περίεργος, ὁ ἐρευνητικὸς ὑπῆρξε κάτι περισσότερον ἀπὸ ἕνα ἐπιδέξιον ἐφευρέτην ἀπροόπτων ἠχητικοτήτων, ἀπὸ ἕνα ποὺ ἀπεκάλυψε αἰσθησιακὰς ἐντυπώσεις, ποὺ δὲν εἶχαν ἀκόμη γίνει αἰσθηταί. Εἶχε μιὰ ψυχὴ καὶ ὡμίλησεν ἀπ' εὐθείας εἰς τὴν καρδιά μας.

Ἕνας ὑπέροχος μουσικὸς κριτικός, ἀποθανὼν πρόωρα, τοῦ ὁποίου ὅλοι ἐξετίμων τὴν διορατικότητα καὶ τὸ βάθος καὶ ὁ ὁποῖος ἀπὸ φυσικὴν προτίμησιν ἀπέβλεπε συνήθως εἰς ἄλλην τέχνην, παρὰ εἰς τὴν τέχνην τοῦ Debussy, ὁ Gaston Garraud, ἔγραφε, ὅταν ἐπανελήφθη μετὰ τὸν πόλεμον ἡ παράστασις τοῦ *Πελλέα καὶ τῆς Μελισάνδης*:

«Ὁ *Πελλέας* τοῦ λοιποῦ ξεφεύγει ἀπὸ τὰς κολακείας ἢ τὰ σκώμματα τοῦ συρμοῦ. Εὑρίσκει ἀπ' εὐθείας καὶ ἁπλούστατα τὸν δρόμον τῆς καρδιᾶς... Τὸ ἀληθινὸν παράδειγμα ποὺ δίδει ὁ *Πελλέας* μὲ τὸ ἐξαίρετον μέτρον του, ἔχει μιὰ δύναμι, ἕνα βάθος, ἕνα αὐθόρμητον ἐξαιρετικὸν εἰς τὴν ἔκφρασιν καὶ μιὰ εὐαισθησία ὄχι μόνον πολύτιμη καὶ συγκινητική, ἀλλὰ κατ' ἐξοχὴν γενναία καὶ φυσικὰ παθητικήν. Καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ λεπτότης του εἶνε δυνατή· καὶ ἡ ἐκζήτησίς του, δροσιὰ καὶ γενναιοφροσύνη τῆς ψυχῆς, καθὼς καὶ τῆς φαντασίας. Ἐκεῖνο ποὺ ἀναδίδεται ἀπὸ τὸ ἔργον του καὶ τώρα ποὺ τὸ ὕφος του ἔχασε τὴν καταπλήσσουσαν ἄνθησιν τοῦ νεωτερισμοῦ, εἶνε τὸ μεγάλο κλασσικὸ πνεῦμα, τὸ αἰώνια νέον, ποὺ καταντᾷ πάντοτε νὰ ἐμφανίζῃ καλλιτεχνικὰ ἔργα πράγματι ὡραῖα, ἀκόμη καὶ ὅταν αὐτὰ ἀντετίθεντο πρὸς ἐκεῖνον».

Πνεῦμα ἀπὸ τὰ μᾶλλον ἐλεύθερα ὁ Debussy ξεφεύγει ἀπὸ τὴν στενότητα τῶν ὁρισμῶν ποὺ μιὰ ἔρευνα πρόωρος καὶ κάποτε μεροληπτικὴ συνετέλεσε κατ' ἀρχὰς νὰ δοθοῦν εἰς τὴν ἰδιοφυΐαν καὶ τὴν τέχνην του. Ἱκανὸς νὰ μᾶς διασκεδάσῃ ἢ νὰ μᾶς βυθίζῃ εἰς ὀνειροπολήσεις, ἀναλόγως τῆς ὥρας, ἔχει ἐπίσης τὴν δύναμιν νὰ διανοίγῃ μέσα μας τὰς μεγάλας καὶ βαθείας πηγὰς τοῦ τραγικοῦ οἴκτου καὶ τρόμου καὶ νὰ συνταράσσῃ τὴν ψυχήν μας μέχρι τῆς φρίκης.

Δὲν εἶνε ἀκόμη γνωστὴ ἡ σημασία ποὺ ἔχει ἡ ἀπώλειά του. Δὲν θὰ γίνῃ ἐπακριβῶς γνωστὸν τί ἦτο, πρὸ πάντων τί θὰ εἶνε διὰ τὰς μελλούσας γενεάς, ποὺ τώρα

μόλις τὸν ἀνακαλύπτουν, παρὰ μόνον ὅταν περάσουν ἀρκετὰ χρόνια καὶ ἀναδείξουν τὸ ἔργον του μαζὶ μὲ τὸ ὄνομά του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικῆς καὶ ἱστορίας: Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris).—Louis Laloy, *Claude Debussy*.—Paul Landormy, *l'État présent de la musique française* (Dans la *Revue Bleue* de 26 Mars et 2 Avril 1904).—Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* (Paris).—*Revue Musicale*, Ἀριθμὸς ἀφιερωμένος εἰς τὸν Debussy (1 Δεκεμβρ. 1920).—R. Godet, *Claude Debussy* (*Semaine littéraire de Genève*, Mai 1918).—Robert Jardillier, *Claude Debussy* (Edition de la *Revue de Bourgogne*).

Μουσικὰ κείμενα: Claude Dedussy, *Oeuvres* (Fromont, Durand).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΟΓΔΟΟΝ

Η ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ πιστεύσῃ ὅτι ἡ τρομακτικὴ αὐτὴ ἀναστάτωσις τῆς ζωῆς τῶν λαῶν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν μόλις ἐβγῆκεν ἡ ἀνθρωπότης, ἐπεβράδυνε σημαντικὰ ἢ ὅτι ἀκόμη ἐσταμάτησε ἐξ ὁλοκλήρου τὴν καλλιτεχνικὴν δραστηριότητα σὲ κάθε χώραν. Τίποτε ἀπὸ αὐτά. Μέσα εἰς τοὺς χειροτέρους κατακλυσμούς, ὕστερα ἀπὸ τὰς φοβερωτέρας κοινωνικὰς ἀνατροπάς, συντελεῖται μιὰ ἐξαιρετικὴ ζύμωσις εἰς τὰς τέσσαρας γωνίας τῆς παλαιᾶς Εὐρώπης. Ἕνας νέος κόσμος ἀνακινεῖται καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ κόσμου αὐτοῦ ἀναφαίνεται μαζί του μέσα εἰς τὰς στενοχωρίας καὶ τὴν ἀθλιότητα γιὰ τὰς σκοτεινὰς τύχας τῆς αὔριον.

***

Τὴν ὀλιγωτέραν της ζωτικότητα σήμερα ἡ μουσικὴ παρουσιάζει εἰς τὴν **Γερμανίαν**. Ἡ Γερμανία ἔχει ἐξαντληθῆ ἀπὸ ἀριστουργήματα δύο αἰώνων. Μεταξὺ τῶν νέων καλλιτεχνῶν, τῶν ὁποίων αἱ προσπάθειαι λαμβάνονται ὑπ' ὄψει, ἀναφέρονται μόλις ὁ **Franz Schreker** (1878), ποὺ συνέθεσε τέσσαρες ὄπερες, τὸν *Μακρυ-*

'νὸν ἦχον, τὸν *Ἀναζητητὴν τῶν θησαυρῶν*, τὴν *Κωδωνοκρουσίαν* καὶ τοὺς *Στιγματισμένους*, καὶ ὁ **Erich Wolfgang Corngold** (1898), συνθέτης εἰς ἡλικίαν 23 ἐτῶν πολλῶν ἔργων μουσικῆς δωματίου καὶ ποὺ ἔγραψεν ἐπίσης τρεῖς ὄπερες. Ἐπικρίνουν ὅμως καὶ τοὺς δύο αὐτοὺς συνθέτας ὅτι δὲν ἔχουν προσωπικότητα, ὅτι μεταχειρίζονται ἕνα ὕφος πολυσύνθετον, καμωμένον ἀπὸ ἀπομιμήσεις ὅλων τῶν μουσικῶν παραδόσεων, τῆς Γαλλικῆς, τῆς Ἰταλικῆς καὶ τῆς Γερμανικῆς, καὶ ὅτι ζοῦν εἰς τὸ παρελθόν.

Ἕνας ἐπιφανὴς μουσικολόγος ἔγραφε τελευταῖα, κατόπιν διαμονῆς του εἰς τὸ Βερολῖνον: «Ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ εἶνε καθυστερημένη κατὰ πενῆντα χρόνια. Παίζουν τοὺς κλασσικούς. Παίζουν μερικοὺς σύγχρόνους, ὅλους ἡλικίας πενῆντα ἕως ἑξῆντα ἐτῶν. Ἐρωτῶ ποιοὶ εἶνε οἱ νέοι, ἀλλὰ κανεὶς δὲν τοὺς γνωρίζει. Μοῦ λέγουν μυστηριωδῶς ὅτι ὑπάρχουν νέοι ποὺ θέλουν νὰ τὰ κάμουν θάλασσα· ἀλλὰ μένουν ὅλοι κρυμμένοι, οἱ ἀγριάνθρωποι αὐτοί, εἰς τὸ βάθος τοῦ δάσους των». Ἡ Γερμανία τοιουτοτρόπως φαίνεται νὰ μὴ ἀποτολμᾷ οὔτε ἕνα βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός. Εἰς τὴν πατρίδα τοῦ Bach, τοῦ Mozart, τοῦ Beethoven, ἡ μεγάλη φλόγα τῆς μουσικῆς ἐμπνεύσεως ἔσβυσε ἴσως γιὰ κάμποσο καιρό.

Ἀντιθέτως εἰς τὴν **Αὐστρίαν** ἡ μουσικὴ ἔμεινε πολὺ ζωντανὴ καὶ ἡ Βιέννη ἔχει ἕνα ἀπὸ τοὺς πλέον τολμηροὺς καὶ πλέον περιέργους καλλιτέχνας τῆς συγχρόνου Εὐρώπης, τὸν **Arnold Schönberg**. Ὁ συνθέτης αὐτὸς ἐγεννήθη εἰς τὴν Βιέννην τὴν 13 Σεπτεμβρίου 1874. Ὁ πατέρας του ἦτο ἔμπορος καὶ δὲν εἶχε διόλου κατὰ νοῦν

νὰ τὸν κάμῃ μουσικόν. Ὁ Arnold Schönberg ἔμαθε εἰς τὸ Λύκειον βιολί. Συγχρόνως ὠργάνωνε μὲ τοὺς συμμαθητάς του συγκεντρώσεις μουσικῆς δωματίου καὶ τοὺς ἔβαζε νὰ διαβάζουν ἔργα ποὺ εἶχε συνθέσει ὁ ἴδιος. Ὁ Schönberg διετήρησε τοῦ λοιποῦ πάντοτε μίαν ἰδιαιτέραν στοργὴν γιὰ τὴν μουσικὴν δωματίου.

Ἔμαθε τὴν μουσικὴν τεχνικὴν κατ' ἀρχὰς μόνος του, ἔπειτα ὑπὸ τὸν Zemlinsky, τοῦ ὁποίου ἐνυμφεύθη τὴν ἀδελφήν. Εἰς ἡλικίαν 26 ἐτῶν ἔγραφε τὰ *Gurrelieder* γιὰ χορὸν καὶ ὀρχήστραν, ὑπὸ τὴν καταφανῆ ἐπίδρασιν τῆς βαγνερικῆς τέχνης, καὶ ἤδη γίνεται αἰσθητὴ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς νεότητος ἡ ἐκδήλωσις μιᾶς φλογισμένης καὶ μὲ πάθος ψυχῆς. Ὁ Arnold Schönberg ὅμως δὲν εὕρισκεν ἀρκετὸν νὰ βαδίζῃ εἰς τὰ ἴχνη τοῦ Wagner ἢ τοῦ Richard Strauss. Ἀνυπόμονος γιὰ νεωτερισμούς, ἀπεμακρύνετο ὁλοένα ἀπὸ τὰ πρῶτα του ὑποδείγματα καὶ σὲ λίγο μετέτρεπε βαθιὰ τὸ ὕφος του. Ξεπερνῶντας τοὺς «Πέντε» Ρώσους καὶ τὸν Debussy ἤθελε νὰ ἀπαρνηθῇ ὁλοένα καὶ περισσότερον κάθε τι ποὺ ὑπῆρχε ἀκόμη εἰς τὴν σύγχρονη μουσικὴ ἀπὸ τὴν κλασσικὴν ἀντίληψιν τῆς τονικότητος. Ἀδύνατον ἀπὸ τότε νὰ λεχθῇ ὅτι αὐτὸ τὸ θέμα ἀνήκει εἰς αὐτὸν τὸν καθωρισμένον τόνον· ἡ διαδοχὴ τῶν ἤχων ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀποτελεῖται δὲν συνδέεται μὲ καμμίαν διατονικὴν κλίμακα καὶ δὲν ἠμπορεῖ νὰ ἀναχθῇ παρὰ μόνον εἰς τὴν ἐξ ὁλοκλήρου ἀπροσδιόριστον κλίμακα, τὴν «ἄνευ τόνων» κλίμακα ἢ χρωματικὴν κλίμακα. Τὰ θέματα ἐξ ἄλλου τοποθετοῦνται τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο εἰς ἀντιστίξεις, τῶν ὁποίων ὁ σκοτεινὸς νόμος

μετέχει εἰς τὴν τονικὴν αὐτὴν ἀδιαφορίαν. Ὅσον διὰ τὴν ἁρμονίαν (ἀμφιβάλλει κανεὶς διὰ τὴν τόλμην της) αὐτὴ δὲν φαίνεται διόλου ἐξεζητημένη, αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, ὅπως μὲ τὸν Debussy ἢ τοὺς Ρώσους. Ἀπορρέει περισσότερον ἀπὸ τὴν ἀντίστιξιν ὅπως συνηθίζει ὁ Brahms.

Αἱ ἀνακαλύψεις τοῦ Schönberg ἀναφαίνονται βαθμηδὸν εἰς τὸν *Πελλέαν καὶ τὴν Μελισάνδην* (1904), τὰ δύο *Κουαρτέτα γιὰ ἔγχορδα* op. 7 καὶ op. 10 (1905-1908), τὴν *Συμφωνίαν δωματίου* (1906), τοὺς *Κρεμαστοὺς κήπους* (1908). Ἐπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Stefan Georges, τὰ *Τρία κομμάτια πιάνου* (1909), τὸν Pierrot Lunaire (1912) ἐπάνω σὲ ποίημα τοῦ Albert Giraud, μεταφρασμένον Γερμανικὰ ἀπὸ τὸν Otto Erich Hartleben κ.λ.

Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Schönberg ἐπὶ τοῦ Στραβίνσκυ καὶ ἐπὶ τῆς νεαρᾶς Γαλλικῆς σχολῆς φαίνεται ἀδιαμφισβήτητος.

Ἡ **Οὐγγαρία** μόλις ἀναφαίνεται εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν μουσικὴν ζωήν. Εἶχεν ἀνέκαθεν πλούσιον ὑλικὸν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἀπὸ τὰ μᾶλλον πρωτότυπα καὶ οὐσιώδη. Δὲν εἶχε ὅμως μεγάλους συνθέτας. Ὁ Liszt τῆς ἐφάνη ἄπιστος, δὲν εἶχε δημιουργήσει ἐθνικὴν τέχνην στὴν Οὐγγαρίαν. Εἶχε προτιμήσει νὰ πάρῃ μιὰ θέσι, πρώτης γραμμῆς ἄλλως, εἰς τὴν ρωμαντικὴν Γερμανικὴν κίνησιν. Ἕνας σύγχρονος τοῦ Liszt, ὁ **Erkel**, ὑπῆρξε ὁ σημαντικώτερος πρόδρομος τῆς συγχρόνου Οὐγγρικῆς Σχολῆς· συνέθεσε πολλὲς ὄπερες, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ *Οὐνυάδης* εἶνε ἡ πλέον ἀξιοσημείωτη. Ἐκεῖνος ὅμως ποὺ ἐγ-

καθίδρυσεν εἰς τὴν πατρίδα του μιὰ ἐθνικὴ τέχνη εἶνε ὁ **Bela Bartok**, γεννηθεὶς τὸ 1881. Ἡ πρόθεσίς του νὰ κατασκευάσῃ, μὲ ἕνα ἀληθινὰ οὐγγρικὸν πνεῦμα, ἔργον ποὺ νὰ σημαίνῃ καὶ νὰ παραμείνῃ, ἐξυπηρετήθη ἀπὸ ἱκανότητα καὶ ἀπὸ ἰδιοφυΐαν. Τὰς πρώτας μουσικάς του ἐντυπώσεις εἶχεν ἀπὸ τὸν Brahms, τὸν Wagner, τὸν Liszt, τὸν Strauss καὶ ἀπὸ τὸν Οὔγγρον **Ernest de Dohnanyi**.

Τὰ πρῶτα ἔργα του, μιὰ *Σονάτα* γιὰ πιάνο καὶ βιολί, μιὰ συμφωνία μὲ πρόγραμμα, ὁ *Κοσούθ* (1903), ἕνα *Κουϊντέτο* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχορδα, μιὰ *Ραψῳδία* γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα (1904), μιὰ *Πρώτη Σουΐτα* γιὰ ὀρχήστρα (1905) καὶ μερικὰ κομμάτια γιὰ πιάνο, ὀφείλουν ἀκόμη πολλὰ εἰς τὸν Liszt καὶ τὸν Strauss. Ὁ Bartok καταγίνεται τότε εἰς τὴν μελέτην τῶν οὐγγρικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν· συλλέγει πλεῖστα ὅσα ἀπὸ αὐτὰ καὶ ἀπὸ τὰ παλαιότερα, ταξιδεύοντας εἰς τὴν ὕπαιθρον μεταξὺ τῶν χωρικῶν. Μερικὰ ἀπὸ τὰ τραγούδια αὐτὰ ἦσαν καμωμένα εἰς τὴν κλίμακα τῶν πέντε τόνων καὶ σὲ ρυθμοὺς μοναδικῆς ἐλευθεριότητος. Ὁ Bartok μὲ τὴν ἐπαφήν του αὐτὴν πρὸς τὴν δημώδη μουσικὴν τῆς πατρίδος του ἀνενέωσε τὴν ἔμπνευσίν του. Ἔγραψε τὴν *Δευτέραν Σουΐταν* καὶ τὰ *Δύο πορτραῖτα*, τὶς *Μπαγκατέλλες*, τὸ πρῶτο *Κουαρτέτο*, τὶς *Δύο Εἰκόνες* καὶ μιὰ ὄπερα, τὸν *πύργον τοῦ Κυανοπώγωνος*. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐδημιούργησαν μιὰ ζωηρὰ ἀντίθεσι ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ. Ἡ τεχνική των ἦτο ὅλως διόλου νέα. Ἐφαίνοντο συγχρόνως παράφωνα καὶ ἀσυνάρτητα. Ἡ κριτικὴ ἐξαπέλυε

κεραυνοὺς κατὰ τοῦ νέου μουσικοῦ. Γιὰ μιὰ στιγμὴ εἶχε βαθειὰ ἀπογοήτευσι, ἔπαυσε νὰ συνθέτῃ καὶ παρεδόθη ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὸ πάθος ποὺ εἶχε γιὰ τὸ φόλκ-λὸρ ἢ καὶ διέθετε τὰ λαμπρά του προτερήματα ὡς πιανίστα εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῆς νέας γαλλικῆς μουσικῆς, ποὺ τὴν ἠγνόουν τελείως εἰς τὸ περιβάλλον του. Ὁ πόλεμος τοῦ 1914 ηὔξησε ἀκόμη περισσότερον τὴν ἠθικήν του μόνωσιν. Ἐν τούτοις ξανάρχισε νὰ συνθέτῃ καὶ ἔγραψε ἀλληλοδιαδόχως ἕνα μπαλλέτο, τὸν *Πρίγκηπα τοῦ Δάσους* (1916), *Μελῳδίας*, κομμάτια πιάνου καὶ τὸ δεύτερον *Κουαρτέτο* (1915-1917). Εἰς τὰ τελευταῖα αὐτὰ ἔργα ἐπικρατεῖ μιὰ πολυφωνία ἐξαιρετικῶς ἐλευθέρα. Αἱ μελῳδικαὶ γραμμαὶ ἀναπτύσσονται, χωρὶς νὰ σέβωνται κανένα ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς κανόνας τῆς ἀντιστίξεως. Τὸ ἔργον τοῦ Bartok θεωρεῖται μεταξὺ τῶν σημαντικωτέρων προσπαθειῶν τῆς σημερινῆς ἐποχῆς γιὰ τὴν ἐκ θεμελίων ἀνανέωσιν τοῦ λεξιλογίου καὶ τῆς συντάξεως τῆς μουσικῆς γλώσσης.

Ὁ Bela Bartok ὑπεστηρίχθη εἰς τὴν πατρίδα του ἀπὸ μερικοὺς ἐνθουσιώδεις θαυμαστάς του, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἄξιος μνείας εἶνε ἕνας συνθέτης ἰδιοφυΐας, ὁ **Zoltan Kodaly.**

Ἡ **Τσεχικὴ Σχολὴ** ἱδρύθη ἀπὸ τὸν Smetana (1824-1884), συνθέτην δύο *Κουαρτέτων* γιὰ ἔγχορδα, ἑνὸς *Τρίου* γιὰ πιάνο, βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο, ἱκανῶν ἔργων ὄπερας, μεταξὺ τῶν ὁποίων τὸ γνωστότερον εἶνε ἡ *Πουλημένη Ἀρραβωνιαστικιὰ* καὶ τὸ χαρακτηριστικώτερον ἀπὸ ἐθνικῆς ἀπόψεως, τὸ *Libuse,* καὶ ἑνὸς κύκλου

ἀπὸ ἓξ συμφωνικὰ ποιήματα ὑπὸ τὸν τίτλον *Ἡ Πατρίς μου.* Ὁ Smetana δὲν χρησιμοποιεῖ καθόλου τὰ θέματα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, οὔτε καὶ ἡ τέχνη του εἶνε πολὺ προσωπική. Τὸ ἐθνικὸν ὅμως αἴσθημα ποὺ τὴν ἐμπνέει διαπνέεται ἀπὸ μιὰ βαθειὰ συγκίνησι.

Ὕστερα ἀπὸ αὐτὸν ἄξιοι μνείας εἶνε ὁ **Ἀντώνιος Dvorak** (προφέρεται Ντβόρσακ) (1841-1904), συνθέτης πλήθους ἔργων εἰς ὅλα τὰ εἴδη καὶ πρὸ πάντων μιᾶς ὄπερας, τῆς *Roussalka,* καὶ ὁ **Zdenko Fibich.** Ἡ Τσεχικὴ Σχολὴ ἔχει τώρα ὡς κυριωτέρους ἀντιπροσώπους τὸν **V. Novak,** τὸν **Ἰωσὴφ Suk** καὶ τὸν **Vaclav Stepan.** Εἶνε καλλιτέχναι μὲ γενναίαν εὐαισθησίαν. Ἡ προτίμησίς των στρέφεται πρὸς τὴν ἀνάπτυξιν μεγάλων τραγικῶν θεμάτων ἢ πρὸς τὰς ἀναπολήσεις φανταστικῶν ὀπτασιῶν. Δὲν εἶνε διόλου ἀπηλλαγμένοι ἀκόμη ἐξ ὁλοκλήρου, οὔτε κατὰ τὸ μουσικὸν λεκτικόν, οὔτε κατὰ τὸ ποιὸν τῆς συγκινήσεως, ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ γερμανικοῦ ρωμαντισμοῦ.

Μιὰ κίνησις μουσικῆς ἀνακαινίσεως διαγράφεται εἰς τὴν **Ὁλλανδίαν** ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ **Alphonse Diepenbrock** (1862-1921), συνθέτου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, πολλῶν μελῳδιῶν σκηνικῆς μουσικῆς γιὰ τοὺς *Ὄρνιθας* τοῦ Ἀριστοφάνους, διὰ τὸ *Gijsbreght Van Aemstel* τοῦ Joost Van den Vondel, διὰ τὸν *Μαρσύαν* τοῦ Balthazar Verhagen καὶ γιὰ τὴν *Ἠλέκτραν* τοῦ Σοφοκλέους. Εἰς τὴν νέαν σχολὴν ἀξιοσημείωτα εἶνε τὰ ὀνόματα τοῦ **Dirk Schæfer** (1874), τοῦ **Kœberg** (1876), τοῦ **Sem Dresden** (1881), τοῦ **A. Vormoo-**

len, τοῦ **James Zwart** (1892). Ὁ τελευταῖος αὐτὸς εἶνε μέγας θαυμαστὴς τοῦ Debussy καὶ τῆς συγχρόνου Γαλλικῆς σχολῆς.

Τὸ **Βέλγιον** παρήγαγε μουσικούς, οἱ ὁποῖοι ἐζήτησαν εἰς τὴν Γαλλίαν τὰ στοιχεῖα τῆς καλλιτεχνικῆς των μορφώσεως, ὅπως ὁ **César Franck**, ὁ **Guillaume Lekeu**, ὁ **Vreuls**. Ὁ τελευταῖος συνέθεσε δύο ἀξιόλογες *Σονάτες* γιὰ πιάνο καὶ βιολί. Ἄλλοι Βέλγοι συνθέται ἐγκατεστάθησαν εἰς τὴν πατρίδα των, τὴν ὁποίαν ἠθέλησαν νὰ προικίσουν μὲ τέχνην πραγματικὰ ἐθνικὴν μακρὰν τῆς γαλλικῆς ἐπιδράσεως. Καὶ αὐτοὶ εἶνε: ὁ **Peter Benoit** (1834-1901), ὁ **Erasme Raway** (1850), ὁ **Jean Blockx**, ὁ **Edgard Tinel** (1854-1912), ὁ **Ryelandt**, ὁ **Paul Gilson**, ὁ **Joseph Jongen**.

Οἱ **Ἑλβετοί**, προσελκυόμενοι συγχρόνως ἀπὸ τὴν Γερμανικήν, τὴν Γαλλικὴν καὶ τὴν Ἰταλικὴν τέχνην, προσπαθοῦν μὲ μεγάλον κόπον νὰ ἀπελευθερώσουν τὴν πρωτοτυπίαν των. Εἰς τὰ γαλλόφωνα μέρη τοὐλάχιστον ἤρχισε νὰ ἐκδηλώνεται σὲ δύο λεπτοὺς μουσικοὺς-ποιητάς, πνευματώδεις καὶ τρυφερούς, τὸν **Jaques Dalcroze** (1865) καὶ τὸν **Gustave Doret** (1866). Κατωτέρω θὰ γίνῃ μνεία ἑνὸς νέου καλλιτέχνου ἀξίας, ἑλβετικῆς καταγωγῆς, τοῦ **Arthur Honegger**, ὁ ὁποῖος συνδέεται μὲ τὴν Γαλλικὴν ὁμάδα τῶν «Ἓξ».

Μεταξὺ τῶν **Δανῶν** ἢ **Σκανδιναυῶν** μουσικῶν, ὁ **Niels Gade** (1817-1890), ὁ **Swendsen** (1840-1911), ὁ **Grieg** (1843-1907), ὁ **Sinding** (γεννηθεὶς τὸ 1856), ὁ **Sjögren**, ὁ **Schjelderup** κτλ. Ὁ **Grieg** εἶνε ὁ μό-

νος ποὺ ἐπέτυχε νὰ ἀντλήσῃ ἀπὸ τὰ πολύτιμα στοιχεῖα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς πατρίδος του τὸ ὑλικὸν ἔργων ποὺ εἶνε κάπως ἰσχνὰ πράγματι, ποὺ ἔχουν ὅμως μεγάλο ποιητικὸ θέλγητρο καὶ μιὰ ἁρμονικὴ οὐσία, ὅλως διόλου νέα εἰς τὴν ἐποχήν των.

Ἡ **Πολωνία** εἶχε πάντοτε μουσικούς. Ἀλλ' ἀπὸ τὸν ΙϚ' ἕως τὸν ΙΗ' αἰῶνα δὲν κατώρθωσαν νὰ ὁμιλήσουν μουσικῶς τὴν γλῶσσαν τῆς πατρίδος των. Ἐκ περιτροπῆς εἶχαν ἀποδεχθῆ τὸ ἰταλικὸν ἢ τὸ γερμανικὸν ὕφος. Ὁ Chopin ἦτο προωρισμένος νὰ ἀποτυπώσῃ εἰς τὰ ἔργα του ὅλην τὴν ψυχὴν τῆς Πολωνίας. Σήμερον οἱ Πολωνοὶ μουσικοὶ ὑφίστανται ἀκόμη πολὺ εὐχαρίστως τὴν γερμανικὴν ἐπίδρασιν. Εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν ὑπάγονται ὁ **Felicien Szopski** (1865), ὁ **Franciszek Bzezinski** (1867), ὁ **Grégoire Fitelberg** (1879) καὶ ὁ **Ludomir Rozycki** (1883). Ὑπάρχει ἕνας συνθέτης Πολωνός, ἀπὸ τὸν ὁποῖον φαίνεται ὅτι ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ περιμένῃ πολλά. Εἶνε ὁ νεαρὸς **Szymanowski**, συνθέτης, πρὸ πάντων πολλῶν ἔργων γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο καὶ γιὰ πιάνο μόνον.

***

Ὕστερα ἀπὸ τὴν ἔνδοξον ἐποχὴν τῶν «Πέντε» ἡ **Ρωσία** δὲν ἔπαυσε νὰ κατέχῃ μιὰ πρώτης τάξεως θέσι μεταξὺ τῶν μουσικῶν ἐθνῶν τῆς Εὐρώπης. Ἀναφέρομεν κατὰ πρῶτον τὰ ἀξιοσημείωτα ὀνόματα τοῦ **Γκλαζούνωφ**, τοῦ **Λιάντοφ**, τοῦ **Ραχμανίνωφ**, τοῦ **Σκριάμπιν**. Ἡ ἀξία τοῦ τελευταίου αὐτοῦ φαίνεται νὰ ὑπερε-

τιμήθη ἀπὸ τοὺς περισσοτέρους τῶν κριτικῶν. Ἡ φορτωμένη, βαρειά, ρητορικὴ καὶ θεατρικὴ τέχνη του εἶνε πολὺ ἀμφιβόλου πρωτοτυπίας. Ὁ μουσικὸς αὐτὸς ἔχει πρὸ πάντων τὴν ψυχὴν ἑνὸς ἀφομοιωτοῦ καὶ ἠμπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ὁ σημερινὸς Τσαϊκόβσκυ.

Ὁ Ρῶσος ὅμως μουσικὸς τῆς σήμερον, ἐκτὸς ἀπὸ κάθε σύγκρισιν, εἶνε ὁ **Ἰγκὼρ Στραβίνσκυ,** ἡ πειὸ προσωπικὴ ἴσως ἰδιοφυΐα καὶ ὁ πειὸ δυνατὸς δημιουργός, ποὺ εἶδε ἡ Εὐρώπη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Debussy.

Ὁ **Ἰγκὼρ Στραβίνσκυ** ἐγεννήθη εἰς τὸ Ὀράνιενπάουμ κοντὰ εἰς τὴν Πετρούπολιν τὴν 5 Ἰουνίου-23 Μαΐου 1882. Ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Ρίμσκυ-Κορσακώφ. Ἔγραψε ἀπὸ τὸ 1905-1907 τὴν *Συμφωνίαν εἰς μὶ μπεμόλ,* τὸ 1906 γιὰ τραγούδι καὶ ὀρχήστρα τὸν *Φαῦνον καὶ τὴν Βοσκοποῦλα,* τὸ 1907 τὸ *Φανταστικὸν Σκέρτσο* καὶ ἀργότερα τὸ *Πυροτέχνημα,* γιὰ ὀρχήστρα, τὸ 1909 τὸ *Ἀηδόνι* καὶ τὸ 1910 τὸ *Πύρινο Πουλί,* μπαλλέτο ἐμπνευσμένο ἀπὸ ἕνα ρωσικὸ παραμύθι ἐπάνω σὲ σενάριο τοῦ Φοκίν. Ἡ *Πετροῦσκα* (1911), ποὺ ἐδόθη στὸ Παρίσι μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν, καθιέρωσε ὁριστικῶς τὴν φήμην τοῦ νεαροῦ συνθέτου. Τὸ *Ἀνοιξιάτικο Χρίσμα,* ποὺ ἐσκηνοθετήθη ἀπὸ τὸν Νιζίνσκυ εἰς τὸ Παρίσι, ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς τὰς πλέον ἐμπαθεῖς συζητήσεις. Ὅσο προχωρεῖ τόσο ὁ τολμηρὸς συνθέτης ἀναστατώνει ὅλας τὰς κρατούσας παραδόσεις. Ἡ ἐλευθερία τοῦ ὕφους του ἀπὸ ρυθμικῆς ὅσον καὶ ἀπὸ τονικῆς ἀπόψεως ἀνοίγει τοὺς νέους δρόμους τοὺς ὁποίους ἀκολουθοῦν κατόπιν του οἱ νεώτατοι μουσικοὶ τῆς Βιεννέζικης, τῆς Ἰταλικῆς τῆς Ἀγ-

γλικῆς καὶ τῆς Γαλλικῆς σχολῆς. Ὁ Ἰγκὼρ Στραβίνσκυ ὅμως δὲν εἶνε μόνον ὁ θαυματουργὸς ἐφευρέτης τεχνικῶν νεωτερισμῶν· ἡ ζέσις, ἡ σφοδρότης, ἡ ἐπιτακτικὴ ὁρμὴ τῆς ἐμπνεύσεώς του ἐπιβάλλονται ἀκόμη καὶ σ' ὅσους συζητοῦν τὰς μεθόδους του. Καὶ ἡ μουσική του ἀρέσει ἐπίσης γιὰ τὸν λαμπρὸν χρωματισμόν της, τὴν ἡδυπαθῆ χαυνότητά της καὶ τὸ βαθὺ θέλγητρόν της. Ἡ τέχνη αὐτή, γεμάτη ἀπὸ εὑρήματα, εἶνε ἀνεπιτήδευτη, ἢ τοὐλάχιστον ἕνα ἐξαιρετικὸν αὐθόρμητον προσανατολίζει σὲ κάθε στιγμὴ τὴν ἐκζήτησιν καὶ τὴν ὁδηγεῖ κατ' εὐθεῖαν πρὸς τὸν σκοπόν.

Κοντὰ στὸν Ἰγκὼρ Στραβίνσκυ ἄξιος μνείας τοὐλάχιστον εἶνε μεταξὺ τῶν νέων Ρώσων μουσικῶν ὁ **Σέργιος Προκόφιεφ.** Ἐγεννήθη τὸ 1892 καὶ ἔκαμε τὰς σπουδάς του εἰς τὸ Ὠδεῖον τῆς Πετρουπόλεως. Ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Λιάντωφ καὶ τοῦ Ρίμσκυ-Κορσακώφ. Τὸ 1914 ἔγραψε τὴν *Σκυθικὴν Σουΐταν.* Συνέθεσε κατόπιν τρεῖς ὄπερες καὶ ἕνα μπαλλέτο μὲ πολλὴ ζωὴ καὶ χρωματισμόν, τὸν *Σοὺτ ἢ τὸν Γελωτοποιόν,* ποὺ παρεστάθη στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸν θίασον τοῦ Ντιαγκίλεφ (1921). Εἶνε ἐπίσης συνθέτης ἀξιολόγων μελῳδιῶν, ἔργων καθαρᾶς τέχνης, κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν κάπως τοῦ Μουσόργσκυ, ὅπου ἤσυχοι θρῆνοι ἀνακατώνονται μὲ τραγικὰς ἀναλαμπάς.

***

Εἰς τὴν **Ἱσπανίαν** ἡ κίνησις τῆς μουσικῆς ἀνακαινίσεως εἶχεν ὡς πρωτεργάτην τὸν **Felippe Pedrell** (1841-1922), διακεκριμένον μουσικολόγον, ὁ ὁποῖος συ-

νέθεσε πολλὲς ὄπερες, τὸν *Quasimodo* (1875), τὸν *Τάσσον εἰς τὴν Φερράραν* (1881), τὴν *Κλεοπάτραν* (1881), τὸν *Μαζέππαν* (1881), μιὰ μεγάλη τετραλογία, τὰ *Πυρηναῖα* (1891), καὶ μερικὰ συμφωνικὰ ποιήματα· καὶ τὸν **Albeniz** (1868-1909), ὁ ὁποῖος ἐπάνω σὲ μοτίβα παρμένα ἀπὸ τὸ ἐθνικὸν φολκ-λὸρ ἔγραψε χαριτωμένες φαντασίες, μεταξὺ τῶν ὁποίων μιὰ συλλογὴ πολὺ γνωστὴ γιὰ πιάνο, τὴν *Iberia*. Πολὺ κοντὰ στὴν τέχνη τοῦ Albeniz ἡ τέχνη τοῦ **Granados** (1868-1916), παρουσιάζει ἕνα θέλγητρο ὀλιγώτερο δυνατό. Μεταξὺ τῶν μουσικῶν ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τὸ παράδειγμα τῶν λαμπρῶν αὐτῶν προκατόχων των ἄξιος μνείας εἶνε πρὸ πάντων ὁ **Joaquin Turina** (1881) καὶ ὁ **Manuel de Falla** (1876), ὁ ὁποῖος ἔγραψε ἕνα λυρικὸν δρᾶμα, ἡ *Σύντομη Ζωή* (1914), ἕνα μπαλλέτο, τὸ *Τρίκωχο Καπέλλο* (1920), μιὰ συμφωνικὴ σειρά, οἱ *Νύκτες στοὺς κήπους τῆς Ἱσπανίας* καὶ μελῳδίες ἐξαιρετικὰ ἐλκυστικάς, ὅλα ἔργα ὅπου διαπιστώνεται μιὰ ἀδιαφιλονείκητη προσωπικότης. Ἡ ὅλως διόλου νέα Ἱσπανικὴ Σχολὴ περιλαμβάνει ἀκόμη τὰ ὀνόματα τοῦ **Oscar Esplà**, τοῦ **Salazar**, τοῦ **Gerhard** καὶ τοῦ **Mompou**.

Ἡ σύγχρονη **Ἰταλία** παρήγαγε μόνον «βεριστὰς» καὶ ἀξίζει νὰ τονισθῇ ἡ ἀφιλοκερδὴς προσπάθεια μερικῶν εἰλικρινῶν καλλιτεχνῶν γιὰ νὰ ἐπαναφέρουν τὴν μουσικὴν τῆς πατρίδος των εἰς τὰς παλαιὰς παραδόσεις ποὺ ἐδημιούργησαν τὴν δόξαν της. Ἐν πρώτοις ὁ **Don Lorenzo Perosi** (1872), ἄλλοτε ἀρχιμουσικὸς εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, ἔπειτα διευθυντὴς εἰς τὸ Σιξτινὸν παρεκκλήσιον, ὁ ὁποῖος ἐπιζητεῖ νὰ ξανάβρῃ κάτι ἀπὸ τὴν ποιητικὴν καὶ μυστικοπαθῆ ἔμπνευσιν τοῦ Palestrina καὶ τοῦ Carissimi. Ἀτυχῶς τὸ ὕφος του, ποὺ εἶνε ἀρκετὰ σύνθετον, εἶνε γεμᾶτο ἀπὸ ἀδεξιότητα καὶ ἀδυναμίες. Ἔπειτα καὶ πρὸ πάντων ὁ **Pizzetti**, ὁ ὁποῖος ἐπῆρε καὶ τὸ ὄνομα **Ildebrando da Parma**, ὁ **Alfredo Casella**, ὁ **Santoliquido**, ὁ **Alberto Gasco**, ὁ **Malipiero**, ὁ **Franco Alfano**, ὁ **Castelnuovo Tedesco**. Οἱ συνθέται αὐτοὶ πρὸ παντὸς ἀπασχολοῦνται μὲ τὴν μουσικὴν δωματίου καὶ τὴν συμφωνικὴν μουσικήν, ποὺ εἶχε παραμεληθῆ τόσα χρόνια στὴν Ἰταλία. Ὑφίστανται ὅλοι σχεδὸν καταφανῶς τὴν ἐπίδρασιν τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς, καὶ ἰδιαιτέρως τῆς σχολῆς τοῦ Claude Debussy. Πρέπει κανεὶς νὰ στηριχθῇ σ' ἕνα παράδειγμα γιὰ νὰ μάθῃ νὰ εἶνε αὐθυπόστατος καὶ δὲν ἠμπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ δημιουργία χωρὶς νὰ προηγηθῇ μιὰ μίμησις. Ἡ νέα αὐτὴ σχολὴ θὰ ἀπελευθερωθῇ ἀργότερα ἀπὸ τοὺς πρώτους δεσμούς της μὲ τὴν Γαλλικὴν τέχνην. Ἔδειξε ἤδη κάποτε ἀνεξαρτησίαν καὶ πρωτοτυπίαν· τὰ περισσότερον σημαίνοντα πρόσωπά της εἶνε ὁ **Pizzetti** καὶ ὁ **Malipiero**. Ὁ πρῶτος συχνὰ φαίνεται χαριτωμένος μελῳδιστής. Ἔχει θέματα μὲ περίγραμμα ἐξαιρετικῶς ἀγνόν, ποὺ ἀναδίδουν μιὰ βαθειὰ ποίησι. Ὁ ἄλλος εἶνε ἕνας χειριστὴς τοῦ χρώματος τῶν ἤχων, ἀξιοσημειώτου δεξιότητος, ἕνας ἰμπρεσσιονιστὴς μὲ συνταραγμένην εὐαισθησίαν, κατ' ἐναλλαγὴν λεπτὴν καὶ ἐλαφράν, σκοτεινὴν καὶ φανταστικήν.

Ἡ **Ἀγγλία**, τῆς ὁποίας ἡ μουσικὴ δρᾶσις τόσον

γόνιμη, ἕως τὰ τέλη τοῦ ΙΖ' αἰῶνος ἐφαίνετο ὀλίγον κατ' ὀλίγον ὅτι εἶχε σβύσει μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Purcell, ἔχει σήμερα μιὰ σημαντικὴ ὁμάδα συνθετῶν. Ἡ «Musical League» ἱδρυθεῖσα τὸ 1909, συγκεντρώνει τοὺς **Edward Elgar, Percy Grainger, Cyrill Scott, J. Holbrooke, Bell, Frank Bridge, Frédéric Austin, Vaughan Williams, Arnold Bax,** λόρδον **Berners, Goossens, Arthur Bliss** κ.λ.

Οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ ἔδειξαν ἀξιόλογον ζέσιν καὶ τόλμην, καταγινόμενοι σ' ὅλα τὰ εἴδη, καὶ ὁ ζῆλός των ἀπέφερε ἤδη εὐχάριστα ἀποτελέσματα. Συνεχῶς ἡ Ἀγγλικὴ σχολὴ ἀποβαίνει σπουδαιοτέρα εἰς τὴν μουσικὴν ζωὴν τῆς Εὐρώπης. Οἱ νεώτεροι εἰς τὴν κίνησιν αὐτὴν εἶνε οἱ σπουδαιότεροι: Ὁ λόρδος **Berners** διακρίνεται γιὰ τὸν πολὺ εὐχάριστον καὶ διασκεδαστικὸν εἰρωνικόν του οἶστρον. Ὁ **Goossens** ἀπὸ ἕνα ποιητικὸν αἴσθημα ποὺ ἔχει μιὰ λεπτὴ ἀνθηρότητα, ὁ **Arthur Bliss** ἀπὸ τὰς ἐκζητήσεις καὶ τὴν τολμηρότητά του.

Ἡ σύγχρονη Ἀγγλικὴ σχολὴ ἐπῆρε κατ' ἀρχὰς ὡς πρότυπα τοὺς Γερμανοὺς συνθέτας τοῦ ΙΘ' αἰῶνος καὶ ἰδιαιτέρως τὸν Brahms. Ἀπὸ δέκα ἢ δέκα πέντε ἐτῶν ἐμπνέεται πρὸ πάντων ἀπὸ τοὺς Γάλλους συνθέτας καὶ πρὸ πάντων ἀπὸ τὸν Glaude Debussy.

***

Ὅσος δήποτε καὶ ἂν εἶνε ὁ πλοῦτος τῆς Ρωσικῆς τέχνης καὶ ἡ σημασία τῶν ὑποσχέσεων τῆς Αὐστριακῆς

τέχνης ἢ τῆς Οὐγγρικῆς, ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἐπιβεβαιώσῃ ὅτι λόγῳ ἀξίας, πλούτου καὶ ποικιλίας τῆς παραγωγῆς, ἡ Γαλλικὴ σχολὴ κατέχει σήμερον τὴν πρώτην θέσιν μεταξὺ τῶν μουσικῶν ἐθνῶν ὅλου τοῦ κόσμου.

Τὸ Γαλλικὸν θέατρον ἔχει ἕνα ρεπερτουάρ, ὅπου, ἐκτὸς τῶν δημοφιλῶν ἔργων, τῆς *Manon,* τῆς *Carmen,* τῆς *Louise* ὑπάρχουν καὶ ἄλλα μεγίστης σπουδαιότητος, ὅπως ὁ *Fervaal* (1897), ὁ *Ξένος* (1903), τὸ *Συναξάρι τοῦ Ἁγίου Χριστοφόρου* (1920) τοῦ **Vincent d' Indy,** ὁ *Πελλέας* (1902) τοῦ **Claude Debussy,** ἡ *Ἀδριανὴ καὶ ὁ Κυανοπώγων* (1907) τοῦ **Paul Ducas,** ἡ *Πηνελόπη* (1913) τοῦ **Gabriel Fauré,** ἡ *Βερενίκη* καὶ ὁ *Guercoeur* τοῦ **Alberic Magnard.**

Παραπλεύρως πρὸς τὰ μεγάλα αὐτὰ ὀνόματα ἄξιοι μνείας εἶνε ὁ **Guy Ropartz,** συνθέτης τῆς *Χώρας,* ὁ **Bachelet** (1864), συνθέτης τοῦ *Scemo,* ὁ **Mariotte** (1875), συνθέτης τῆς *Σαλώμης* (Λυὼν 1908, Παρίσι 1910), ὁ **Silvio Lazzari,** συνθέτης τῆς *Λεπρῆς,* ὁ **Deodat de Séverac,** συνθέτης τῆς *Καρδιᾶς τοῦ Μύλου,* ὁ **Georges Hüe,** συνθέτης τοῦ *Θαύματος.*

Ἀξίζει νὰ μὴ παραλειφθοῦν δύο χαριτωμένες μουσικὲς κωμῳδίες, ἡ *Ἱσπανικὴ Ὥρα* τοῦ **Maurice Ravel** καὶ ὁ *Marouf* (1914) τοῦ **Rabaud** (1873).

Ἐξ ἄλλου εἰς τὸν κύκλον τῆς συμφωνίας καὶ τῆς μουσικῆς δωματίου, ἐκτὸς τῶν συνθετῶν γιὰ τοὺς ὁποίους ἔγινε λόγος, ἄξιοι μνείας εἶνε ἀκόμη ὁ κλασσικὸς **Gédalge,** οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Franck ἢ τοῦ d' Indy **Augustin Savard, Samazeuilh, Witkowski, Jean Gras,** ὁ

τῆς σχολῆς τοῦ Fauré **Roger Ducasse**, οἱ τῆς σχολῆς τοῦ Debussy **Louis Aubert, Caplet** καὶ **Le Flem**, καὶ ὁ **Charles Koechlin.**

Μερικοὶ ἀνεξάρτητοι δὲν εἶνε διόλου ἀνάξιοι προσοχῆς, ἰδιαιτέρως ὁ **Fanelli**, τοῦ ὁποίου αἱ ἀξιοπερίεργοι ἔρευναι ἐνορχηστρώσεως μαρτυροῦν πραγματικὴν ἀξίαν, ἀλλὰ χωρὶς τὴν παραμικρὰν ἰδιοφυΐαν. Καὶ ὁ **Paul Dupin** (1865), ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐξ ἐναντίας ἔλειψε ἡ ἱκανότης μόνον γιὰ νὰ διατυπώσῃ εἰς ἔργα ἐμπνεύσεις, ποὺ εἶχαν ὁμολογουμένως κάποια ποιητικὴ καὶ τρυφερὰ ἰδιοφυΐαν. Ὁ Dupin ποτὲ δὲν εἶχε διδασκάλους, ἀλλ' οὔτε ἠθέλησε νὰ ἔχῃ.

Κάθε τι ποὺ διδάσκεται ἀπὸ τὴν τέχνην, τὸ ἀγνοεῖ καὶ ἐννοεῖ νὰ τὸ ἀγνοῇ. Θὰ ἐπετρέπετο ἀκόμη εἰς ἕνα μουσικὸν νὰ μὴ γνωρίζῃ τίποτε ἀπὸ τὰς κατὰ παράδοσιν τεχνοτροπίας. Θὰ ἔπρεπε ὅμως τότε αὐτὸς νὰ εὕρῃ ἀπὸ τὸν ἑαυτόν του ἀρκετὰ μέσα γιὰ νὰ συγκροτήσῃ μιὰ τεχνικὴ προσωπική. Ἡ μουσικὴ τοῦ Paul Dupin δίδει πάντα τὴν ἐντύπωσιν ἑνὸς βιαστικοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ μὲ τὴν ἀδεξιότητα, τὰ χάσματα καὶ τὴν ἀσυναρτησίαν, ποὺ παρουσιάζει. Καὶ μόλα ταῦτα συχνὰ μᾶς συνταράσσει μὲ τοὺς τόνους, ποὺ εἶνε τόσον συγκινητικοὶ εἰς τὴν ἁπλότητά των, οἱ ὁποῖοι περικλείουν συγκίνησιν ἀποτελουμένην ἀπὸ γλυκειὰ καὶ ἔνθερμη στοργὴ καὶ ἀπὸ σοβαρὰ μελαγχολία. Οἱ καλλίτερες σελίδες τοῦ Dupin εἶνε μελῳδίες. *Θρησκευτικὴ πανσέληνος* (1893), *Ὁ κακόμοιρος τρελλὸς ποὺ συλλογιέται* (1897), *Τὸ παραμύθι τοῦ πτωχοῦ* (1897), *Στὸ λυκόφως* (1908), *Πρελούντιο φθινοπωρινό*

(1909) καὶ ἀξιοπερίεργους *κανόνας* μὲ 3, 4 καὶ 5 φωνητικὰ μέρη.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ ἐνδιαφέρει τώρα νὰ λάβῃ κανεὶς ὑπ' ὄψει, εἰς τὴν σημερινὴν Γαλλικὴν μουσικήν, εἶνε ἡ κίνησις ποὺ τὴν παρασύρει ἀκατάσχετα νὰ μεταβάλῃ τὰ μέσα της, τὸ πνεῦμά της καὶ τὸ ὕφος της, ἀφήνοντας τοὺς δρόμους ποὺ ἐχάραξαν ὁ d'Indy, ὁ Fauré, ὁ Debussy.

Ὁ **Maurice Ravel** (1875) ἠμπόρεσε νὰ περάσῃ κατ' ἀρχὰς ὡς πιστὸς μαθητὴς τοῦ Debussy. Ἡ ἰδία χρῆσις τῶν ἑβδόμων, τῶν ἐνάτων, τῶν ἑνδεκάτων, ἐλεύθερα συνδεδεμένων. Ἡ ἰδία ἐκζήτησις τῶν λεπτῶν ἠχητικοτήτων τῶν ἐντυπώσεων ἑνὸς ἀτμώδους περιβάλλοντος. Ἀλλὰ ὀλίγον κατ' ὀλίγον ὀπίσω ἀπὸ τὰς κατ' ἐπίφασιν ἀναλογίας, ἀποκαλύπτονται βαθεῖαι διαφοραί. Ὁ συνθέτης τῆς *Σεχεραζάτ*, τῶν *Φυσικῶν Ἱστοριῶν*, τῆς *Ἱσπανικῆς ραψῳδίας*, τοῦ *Κουαρτέτου*, τοῦ *Τρίο*, τοῦ *Δάφνιδος καὶ τῆς Χλόης* δὲν εἶνε ἄνθρωπος τῶν ὀνειροπολήσεων καὶ τοῦ μυστηρίου. Βλέπει καθωρισμένα τὰ πράγματα. Ἡ καθαρὰ καὶ ἀκριβὴς τέχνη του ἀφήνει εἰς τὴν καρδιὰ ἕνα ἔδαφος στενὰ περιωρισμένο. Ἔργα ὅπως ἡ *Σονατίνα* ἢ ὁ τάφος τοῦ *Couperin* ἐμπνέονται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν Γάλλων συνθετῶν τοῦ ΙΗ' αἰῶνος. Μὲ τὸν Maurice Ravel, ἡ λογική, ἡ τάξις, ὅλαι αἱ ἀρεταὶ ποὺ εἶνε προσφιλεῖς εἰς τοὺς κλασσικοὺς ξαναπέρνουν μιὰ σημασία, τὴν ὁποίαν ἐφαίνετο ὅτι εἶχαν χάσει καὶ ἡ ὁποία μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸν ἰμπρεσσιονισμόν.

Ὁ **Albert Roussel** (1869) ἐμορφώθη εἰς τὴν

Schola Cantorum ὑπὸ τὴν αὐστηρὰν πειθαρχίαν τοῦ Vincent d'Indy. Ἡ αὐστηρὰ ὅμως μουσικὴ λογικὴ ποὺ ἐδιδάχθη χρησιμοποιεῖται ἀπὸ αὐτὸν μὲ τὴν ψυχὴν ἑνὸς ἰμπρεσσιονιστοῦ. Ἀπὸ αὐτὸ προκύπτει μία ἀλλόκοτος ἀπολαυστικὴ ἀντίθεσις μεταξὺ μιᾶς εὐαισθησίας πολὺ ζωηρᾶς καὶ ἀστάτου, μιᾶς πολὺ εὐφαντάστου ἐπινοίας, καὶ τῆς ἀκαμψίας τοῦ περιβάλλοντος, εἰς τὸ ὁποῖον καὶ ἡ μὲν καὶ ἡ δὲ ἐκφράζονται. Ὁ συνθέτης τῆς *Σουΐτας γιὰ πιάνο*, τοῦ *Τρίο*, τῆς *Σονάτας* γιὰ πιάνο καὶ βιολί, τοῦ *Ποιήματος τοῦ Δάσους*, τῶν *Ἐπικλήσεων* γιὰ ὀρχήστραν καὶ χορόν, τοῦ *Συμποσίου τῆς Ἀράχνης*, εἶνε ἕνας θαυμάσιος τοπιογράφος, ὁ ὁποῖος ἐπωφελεῖται ἀπὸ τὰ θεάματα τῆς φύσεως γιὰ νὰ παραδοθῇ εἰς ποιητικὰ ὀνειροπολήματα, ποὺ ἡ ἔντασίς των φθάνει κάποτε μέχρι ψευδαισθήσεως. Ἔτσι ὑπό τινας ἐπόψεις, ὁ Albert Roussel ἐκδηλώνει τὸ πνεῦμα τοῦ Debussy. Ἡ κάποτε ὅμως ξηρὰ δύναμίς του, ὁ δριμὺς τόνος του, ἡ θέλησις ποὺ ἔχει γιὰ τὴν διασκευὴν τῶν ἔργων του, τὸν διακρίνουν σαφῶς ἀπὸ τὸν Claude Debussy, καὶ ἀπὸ μίαν ἄποψιν τοῦ ταλάντου του, ἀπὸ τὴν κλίσιν του πρὸς τὴν ἀντίστιξιν, πρὸς τὴν ἀνάπτυξιν τῶν θεμάτων, πρὸς τὴν μουσικὴν ἀρχιτεκτονικήν, παρασκευάζει, κατὰ τὴν ἰδικήν του ἀντίληψιν, τὴν ἐπάνοδον πρὸς τοὺς καθωρισμένους τύπους, ἡ ὁποία θὰ γίνῃ τὸ χαρακτηριστικὸν γνώρισμα τῆς νεαρᾶς σχολῆς.

Ὁ **Déodat de Séverac** (1873-1921) ἔκαμε τὰς σπουδάς τους, ὅπως καὶ ὁ Albert Roussel, εἰς τὴν *Schola Cantorum*. Δὲν εἶνε διόλου τῆς σχολῆς τοῦ Franck, οὔτε κατασκευαστὴς ἀπεράντων ἠχητικῶν οἰκοδομημάτων. Εἰς

τὶς σειρές του γιὰ πιάνο, τὸ *Τραγούδι τῆς Γῆς*, *Στὴν Λαγγεδόκην*, *Στὴν Cerdagne* εὑρίσκεται ἕνα αἴσθημα τῆς φύσεως, ὅλως διόλου προσωπικόν, ἕνα θέλγητρον, μιὰ τρυφερότητα καὶ πρὸ πάντων μιὰ καταφανῆ προτίμησις γιὰ τὰ τεχνάσματα τοῦ φωτὸς καὶ τοῦ χρώματος, μὲ ἕνα ἐντονώτατον ἄρωμα γῆς. Εἶνε ὁ μουσικὸς τοῦ ἡλίου καὶ ὁ ὡραῖος ψάλτης τῆς μεσημβρίας. Μουσικὴ ἁπλῆ, κατ' ἐξοχὴν «μελῳδική», καί, μολονότι εἶνε γεμάτη ἀπὸ ἀπολαυστικὰς ἁρμονίας, ὁ «βερτικαλισμὸς» δὲν ἔχει θέσιν εἰς αὐτήν. Δὲν ὑπάρχουν φωτοσκιάσεις, ἀλλὰ πάντοτε σχεδὸν ἀπότομον φῶς. Νέα αὐτὴ προπαρασκευὴ εἰς τὴν ἀνατροπὴν μεθόδου, ἡ ὁποία θὰ ἀποτελέσῃ τὸ ἔργον τῶν νεωτάτων Γάλλων μεταρρυθμιστῶν.

Ὁ **Florent Schmitt** (1870) δὲν διαφεύγει τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Debussy, ἀλλὰ περιορίζεται εἰς ὀλίγας μόνον τεχνοτροπίας. Ὁ συνθέτης τοῦ *Κουϊντέτου*, τοῦ *46ου Ψαλμοῦ* καὶ τῆς *τραγῳδίας τῆς Σαλώμης* εὐχαριστεῖται ἰδιαιτέρως νὰ ἑρμηνεύῃ σφοδρὰς συγκινήσεις. Ἔχει τραχύτητα, μεγάλας τραγικὰς ἐκλάμψεις. Κτυπᾷ σκληρά. Ἡ γλῶσσά του ἐκπλήττει μετὰ τὸν *Πελλέαν*, μὲ τὴν ἀπερίφραστον εἰλικρίνειάν της καὶ κάποτε μὲ τὴν σκαιότητά της. Νέα ἐποχὴ προαναγγέλλεται. Ὅπως αὐτός, νεώτεροι μουσικοὶ θὰ ἐπιδείξουν πρὸ πάντων κλίσιν πρὸς τὴν δύναμιν καὶ τὴν λάμψιν καὶ θὰ φροντίσουν ὀλιγώτερον γιὰ τὴν εὐστροφίαν καὶ τὴν ἐμβρίθειαν.

Μία νέα πραγματικῶς Γαλλικὴ σχολὴ ἤρχισε νὰ συγκροτῆται ἀκόμη κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ πολέμου τοῦ 1914. Αὐτὴ δὲν ἔχει καμμίαν σχέσιν μὲ οἱονδήποτε ρω-

μαντισμὸν ἢ ἰμπρεσσιονισμόν. Κηρύττει τὰ ὑποδείγματα τοῦ Erik Satie καὶ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον ὑφίσταται τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Schönberg καὶ τοῦ Στραβίνσκυ. Προβάλλει ἀξιώσεις ρεαλισμοῦ καὶ κλασσικοῦ πνεύματος. Ἐπιζητεῖ τὴν ἁπλότητα καὶ ἀκόμη τὴν γυμνότητα. Δὲν φοβᾶται διόλου τὴν τραχύτητα. «Γιὰ νὰ εἶνε κανεὶς ἀληθὴς πρέπει νὰ εἶνε τραχύς». Χρησιμοποιεῖ περισσότερον τὴν ἀντίστιξιν ἀπὸ τὴν ἁρμονίαν καὶ θέλει νὰ χαράξῃ τὰ ἔργα της μὲ γραμμὰς καλὰ διατυπωμένες. Ριψοκινδυνεύει κατὰ τὸν τολμηρότερον τρόπον νὰ ἐπιθέτῃ ἤχους τὸν ἕνα ἐπάνω εἰς τὸν ἄλλον, καὶ ἀπαρνεῖται κάθε νόμον τῆς ἀρχαίας τονικότητος. Ἐμπνέεται ἀπὸ κάθε ἐκδήλωσιν τῆς ζωῆς, κάποτε καὶ ἀπὸ τὰς κοινοτέρας, ἐξυμνεῖ μὲ εὐχαρίστησιν τὴν εὐθυμίαν, τὴν χαράν, τὸ γέλοιο καὶ ἀποκρούει περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλο τὰς θλιβερὰς σκέψεις θρηνώδους ἀπαισιοδοξίας.

Ὅλα αὐτὰ εἶνε ἐν τούτοις γενικαὶ ἰδέαι. Οἱ νέοι ὅμως καλλιτέχναι ποὺ εἶνε γνωστοὶ μὲ τὸ ὄνομα ἡ **ὁμὰς τῶν «Ἓξ»** τὰς ἀντελήφθησαν καὶ τὰς ἐφήρμοσαν κατὰ τρόπους πολὺ διαφορετικούς.

Ὁ **Louis Durey** (1888) εἶνε πρὸ πάντων γνωστὸς μὲ τὰ *Ἐπιγράμματα τοῦ Θεοκρίτου* καὶ τὰ *Ποιήματα τοῦ Πετρωνίου*, ἂν καὶ συνέθεσε ἐπίσης μουσικὴν δωματίου ἐνόργανον. Δὲν ἔχει τὴν τραχύτητα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς φίλους του. Εἶνε μουσικὸς ἁβρός, ποὺ ἀγαπᾷ τὰς ἁπλᾶς, κομψάς, καὶ καθαρὰς γραμμάς, ἱκανὸς νὰ σημειώνῃ μὲ ἐξαιρετικὴν λεπτότητα τὰς λεπτὰς ἀπο-

χρώσεις μιᾶς ἐκλεπτυσμένης ποιήσεως, χωρὶς νεφελῶδες περικάλυμμα, μὲ γραμμὴν ἀκριβῆ καὶ σ' ἕνα χρωματισμὸν πάντοτε καθαρὸν καὶ φωτισμένον.

Ὁ **Arthur Honegger** (1892) εἶνε ὁ κατ' ἐξοχὴν συμφωνιστὴς τῆς ὁμάδος. Συνέθεσε μουσικὴν δωματίου, πρὸ πάντων ἐνόργανον, μουσικὴν γιὰ ὀρχήστρα, καὶ ἕνα θρησκευτικὸν δρᾶμα, τὸν *Βασιλέα Δαυΐδ*. Τὰ ἔργα του ἔχουν δυνατὸ σκελετό, καὶ μιὰ ὑφὴ ἀντιστίξεως πολὺ πυκνὴ καὶ πολὺ σφιγμένη. Αἰσθάνεται κανεὶς κάποτε ἀσφυξίαν καὶ ὁ ἀέρας φαίνεται νὰ λείπῃ. Εἶνε γλῶσσα τραχεῖα, ὠμή, ὅπου αἰσθάνεται ὅμως κανεὶς δύναμιν, κάποτε πολὺ συγκινητική, πολὺ συνταρακτικὴ καὶ ποὺ ἐκφράζει τραγικὰς ἀνησυχίας.

Ἡ παραγωγὴ ἔργων ἀπὸ τὸν **Darius Milhaud** (1892) εἶνε ἐξαιρετικὰ πλουσία καὶ ποικίλη. Ἀποδεικνύει ἕνα πλούσιον ὁρμέμφυτον καὶ ἕνα ἀξιοσημείωτον τάλαντον αὐτοσχεδιασμοῦ, τοῦ ὁποίου ὅμως συχνὰ ὁ νέος αὐτὸς καλλιτέχνης ἔκαμε κατάχρησιν. Ἀναφέρομεν τέσσαρα *κουαρτέτα* γιὰ ἔγχορδα, ἱκανὲς *σονάτες* γιὰ πιάνο καὶ γιὰ πιάνο καὶ βιολί, πολλὲς μελῳδίες, κομμάτια γιὰ ὀρχήστρα, καὶ μουσικὴν σκηνῆς γιὰ τὴν μετάφρασιν τοῦ *Ἀγαμέμνονος* καὶ τῶν *Χοηφόρων* τοῦ Αἰσχύλου ἀπὸ τὸν Paul Claudel. Ὁ Darius Milhaud, ἀνεξαρτήτως ἂν τὸ θελήσῃ ἢ ὄχι, εἶνε ἕνας ρωμαντικός, εἶνε ὁ μουσικὸς τῆς ὀργῆς, τοῦ μίσους, τῆς ἀπελπισίας, τοῦ τρόμου, ἢ τῆς χαρᾶς ποὺ ἐξαπολύεται μανιωδῶς δι' ὅλων τῶν παθῶν εἰς βαθμὸν παροξυσμοῦ. Αὐτὸ ὅμως δὲν τὸ ἐμποδίζει κατὰ τὴν περίστασιν νὰ

γράψῃ καὶ ὅπως οἱ ρωμαντικοί, ἀφήνεται προθύμως εἰς τὰς ὀνειροπολήσεις. Ὑπάρχουν ὅμως ἠπιότητες, κάτω ἀπὸ τὰς ὁποίας αἰσθάνεται κανεὶς τὴν θύελλαν ποὺ προετοιμάζεται. Κάποτε μεταχειρίζεται τὴν εἰρωνείαν καὶ τὸ κάμνει μὲ θηριώδη σκληρότητα. Τὸ ἔργον τοῦ Darius Milhaud εἶνε ἄνισον. Ἔγραψε ὅμως θαυμάσιες σελίδες. Πρέπει κανεὶς νὰ τὰς ἀναζητήσῃ πρὸ πάντων εἰς τὰ *Ἑβραϊκὰ ποιήματα*, εἰς τὰ *Τέσσαρα ποιήματα* τοῦ *Léo Latil*, εἰς τὰ *Τέσσαρα ποιήματα* τοῦ *Paul Claudel* καὶ εἰς τὰς *Χοηφόρους*.

Ἡ μουσικὴ τοῦ **Georges Auric** (1899) σπινθηροβολεῖ ἀπὸ παριζιάνικο πνεῦμα. Εἶνε λυπηρόν, διότι συχνὰ καταγίνεται εἰς τὸ νὰ σχολιάζῃ «ποιήματα» ποὺ ἔχουν πολὺ εὔκολη τὴν φαντασία. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν μουσικὴν σκηνῆς γιὰ τοὺς *Fâcheux* τοῦ Μολιέρου (1921) ὁ Auric δὲν ἔγραψε ἀκόμη παρὰ μικρὰ μόνον κομμάτια μὲ χαριτολογίαν βεβιασμένην κάπως. Ἀποκαλύπτουν ὅμως ἀρετὰς νηφαλιότητος, λεπτότητος, δηκτικότητος καὶ χρώματος, τὰς ὁποίας ὑπάρχει ἐλπὶς ὅτι θὰ μεταχειρισθῇ καλύτερα. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ μουσικὴ τῶν *Fâcheux* εἶνε μιὰ πολὺ καλὴ ἔνδειξις.

Ὁ **Francis Poulenc** (1899) συνέθεσε μιὰ *Ραψῳδία Νέγρων*, μιὰ *Σονάτα γιὰ πιάνο μὲ τέσσαρα χέρια*, μιὰ *Σονάτα γιὰ δυὸ κλαρινέττα*, τὸ *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, μιὰ *σουίτα γιὰ πιάνο* κ.λ., ὅλα ἔργα κάπως στοιχειώδους τέχνης, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπιμονάς, ἀπὸ ἐπαναλήψεις, ποὺ δὲν εἶνε ἀπηλλαγμέναι ἀπὸ μονοτονίαν. Ἡ ἠχητικότης των ὅμως εἶνε νέα, συγκρατητική.

Ἀναδίδεται κάποτε ἕνα μελαγχολικὸν αἴσθημα πολὺ βαθύ, καὶ συχνότερα μιὰ δυνατὴ καὶ ὑγιὴς χαρά.

Ἡ ὁμὰς τῶν «Ἓξ» περιλαμβάνει ἀκόμη τὴν **Germaine Tailleferre**, ἡ ὁποία φαίνεται νὰ ἔχῃ ἕνα εὐχάριστον τάλαντον.

Θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς κοντὰ στοὺς «Ἓξ» νὰ ἀναφέρῃ πολλοὺς ἄλλους ἐρευνητάς, ἰδιαιτέρως τὸν **Roland Manuel** καὶ τὸν **Migot**. Ἐπιβάλλεται ὅμως ὁ περιορισμὸς καὶ δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ἐπισωρεύωνται ἐπ' ἄπειρον αἱ ἀποδείξεις τῆς ζωτικότητος τῆς νεαρᾶς Γαλλικῆς σχολῆς.

Τί θὰ δώσῃ ἡ προσπάθεια τῶν τολμηρῶν αὐτῶν ἑταίρων ποὺ εὐθὺς ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ βεβαιώνουν τὴν ἐλπίδα των ὅτι θὰ περάσουν ἢ τοὐλάχιστον θὰ φθάσουν τοὺς πρεσβυτέρους των; Θὰ ἦτο τολμηρὸν νὰ τὸ κρίνῃ κανεὶς ἐκ τῶν προτέρων. Ἀρκεῖ νὰ ὑποδειχθῇ μὲ πόσον ζῆλον ἐπεδόθησαν εἰς τὸ ἔργον, χωρὶς νὰ βλέπουν πρὸς τὰ ὀπίσω καὶ ὅτι σ' αὐτοὺς ὑπάρχει ἡ πίστις, τὸ θάρρος καὶ ἡ ζωή.

***

Τοιουτοτρόπως γιὰ νὰ ἐξετάσῃ κανεὶς μόνον τὰ ἐπικρατοῦντα ρεύματα, ποὺ προσανατολίζουν τὴν γενικὴν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς, μιὰ νέα ἐποχὴ ἀρχίζει μὲ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Ἡ Γαλλία ὑπῆρξε ἄλλοτε (ἕως τὰ μέσα τοῦ ΙΣ' αἰῶνος) τὸ μεγάλο μουσικὸ ἔθνος,

τῆς ὁποίας σὲ κάθε χώρα ἐμιμοῦντο τὸ παράδειγμα καὶ ἠκολούθουν τὰ μαθήματα.

Παρεχώρησε κατόπιν τὴν θέσιν της εἰς τὴν Ἰταλίαν(1). Ἡ Γερμανία μὲ τὴν σειράν της ἀνέλαβε τὴν διοίκησιν τῶν μουσικῶν τυχῶν τοῦ κόσμου. Ἡ ἡγεμονία ὅμως ποὺ ἐκράτησε μὲ ἀπαράμιλλον λάμψιν, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ΙΖ' αἰῶνος ἕως τὸ τελευταῖον τρίτον τοῦ ΙΘ', τῆς διαφεύγει. Ἡ ἐλευθερία της εἶνε τώρα δεσμία κάτω ἀπὸ τὴν καταπιεστικὴν λατρείαν τοῦ πολὺ ὀγκώδους παρελθόντος μὲ τὰ ἀριστουργήματά του. Ἡ Γαλλία ἐπῆρε εἰς χεῖρας της τὸ σκῆπτρον ποὺ ἐγκατελείφθη. Ἡ Γαλλία, ποὺ ἀνέκτησε τὴν νεότητά της, ποὺ ἀνεκαινίσθη ἀπὸ τὴν μακρὰν ἀφροντισίαν μιᾶς ἀναπαυτικῆς ραστώνης(2), ἐξώρμησε τέλος καὶ παρασύρει τοὺς ἄλλους λαοὺς κατόπιν της, σὲ χώρας ποὺ δὲν ἐξηρευνήθησαν μέσα εἰς τὸ ἀπέραντον περιβάλλον τοῦ Ὡραίου. Καὶ εὐθὺς ἀμέσως ξαναηῦρε τὰς ἀρετάς της τῆς φυλῆς, τὸ φωτεινὸν καὶ ζωηρὸν αὐτὸ πνεῦμα, τὸν ὑψηλὸν αὐτὸν καὶ δυνατὸν ἰδεαλισμόν, τὴν ἀλάθητον αὐτὴν ἄποψιν τοῦ σκοποῦ καὶ τὴν γοργότητα αὐτὴν γιὰ νὰ τὸν ἐπιτυγχάνῃ μὲ ἕνα τολμηρὸν

(1) Δὲν παραβλέπομεν οὔτε τὸν Lully, οὔτε τὸν Couperin, οὔτε τὸν Rameau. Ἡ ἐπίδρασις ὅμως τῆς ἰταλικῆς ὄπερας ἐκυριάρχησε ἀναμφισβητήτως εἰς τὴν Εὐρώπην κατὰ τὸν ΙΖ' καὶ ΙΗ' αἰῶνα μέχρι τοῦ Gluck καὶ τοῦ Mozart.

(2) Ὑπαινισσόμεθα τὸν αἰῶνα, ὁ ὁποῖος ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν θάνατον τοῦ Rameau ἕως τὴν πρώτην παράστασιν τοῦ *Faust*. Ἡ ἐξαίρεσις τοῦ Berlioz δὲν ἔχει καμμίαν σημασίαν. Δὲν ἐξύπνησε τὴν Γαλλίαν ἀπὸ τὴν μουσικήν της νάρκην.

καὶ ἀσφαλὲς πέταγμα, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἔνδειξιν ὅλων τῶν διαρκῶν ἔργων της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἔργα κριτικὰ καὶ ἱστορικά: Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui.*— Paul Landormy, *Le Déclin de l'Impressionnisme.*—Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin.*—Paul Landormy, *Le Groupe des Six.*

Κείμενα μουσικά: *Schönberg* (Universal-Edition, à Vienne).—*Béla Bartok* (Universal-Edition, à Vienne; Rozasvolgyi, à Budapest, Bard, à Budapest).—*Jeune École Italienne* (Pizzi, à Bologne; Chester, à Londres).—*Jeune École Française* (Durand, Rouart et Lerolle, La Sirène, Demets, à Paris; Chester, à Londres).—*Jeune École Française* (Chester, à Londres).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟΝ ΕΝΑΤΟΝ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Διὰ νὰ γίνῃ καταφανὴς ἡ μουσικὴ πρόοδος τῆς σημερινῆς Ἑλλάδος εἶνε ἀπαραίτητο νὰ ρίξωμε μιὰ σύντομη ἀναδρομικὴ ματιὰ στὴν ἐξέλιξί της ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς πτώσεως τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τῆς ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὑπὸ τῶν Τούρκων.

Στὴ σκοτεινὴ καὶ ἀνιστόρητη αὐτὴν ἐποχὴ τῆς δουλείας ἦτο φυσικὸν νὰ σταματήσῃ κάθε μουσικὴ ἄνθησις. Μόνον ἡ ἐκκλησιαστικὴ παράδοσις μέσα στὸν ἀπόλυτο δογματισμό της περιέσωσε ὡς σήμερα ὅτι ἦτο δυνατὸν νὰ περισωθῇ ἀπὸ τοὺς θησαυροὺς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σιγὰ-σιγὰ ὅμως μέσα στὴ νύκτα τῆς δουλείας ὁ ἑλληνικὸς λαὸς γιὰ νὰ ἐκδηλώσῃ τὸν πόνο του δημιουργεῖ ἀσυναίσθητα μιὰ δημοτικὴ μουσικὴ γλῶσσα, ἡ ὁποία, ἰσότιμη καὶ ἰσοδύναμη στὴν ἁπλῆ ἐξωτερίκευσί της μὲ τὴ δημοτικὴ ποίησι τῆς σκλαβωμένης Ἑλλάδος, ποὺ ἐθαύμαζε τόσο πολὺ ὁ Γκαῖτε, μᾶς ἄφησε σήμερα πολλὰ τραγούδια, ραψῳδιακά, ἀνώνυμα καὶ ἀδέσποτα, ποὺ τὰ χαρακτηρίζει μέσα στὴν ἁπλοϊκότητά των ἕνα δραματικὸ μεγαλεῖο, μιὰ δροσιὰ καὶ ἕνας αὐθορμητισμὸς αἰσθήματος, ἀνώτερος κατὰ πολὺ ἀπὸ τὰ φὸλ-κλὸρ τῶν ἄλλων λαῶν τῆς Δύσεως καὶ τῆς Ἀνατολῆς.

Μέσα στὰ δημοτικὰ τραγούδια, χορευτικά, εἰδυλλιακά, ἐπικά, ἡρωϊκά, ἐρωτικά, βακχικὰ ἢ ἐπικήδεια μοιρολόγια, ἀναπηδᾷ ὅλη ἡ δημιουργικὴ δύναμις τῆς αἰωνίας Ἑλλάδος, ποὺ δὲν κατορθώνει νὰ καταπνίξῃ ἡ δουλεία τεσσάρων αἰώνων. Στὰ δημοτικὰ αὐτὰ τραγούδια ἡ μουσικὴ εἶνε ἀδιάρρηκτα καὶ ἀδιάσπαστα συνενωμένη μὲ τὴν ποίησιν καὶ συναποτελεῖ μαζί της ἕνα σύνολον αὐτούσιον, σὲ βαθμὸν ποὺ νὰ μὴ ἦμπορῇ νὰ ὑπάρξῃ ἡ μιὰ χωρὶς τὴν ἄλλην. Ἐκεῖνος ποὺ θὰ τὰ ἀναδιφήσῃ θὰ εὕρῃ μέσα σ' αὐτὰ ἀληθινοὺς θησαυρούς. Κάθε χώρα τῆς ὑποδούλου Ἑλλάδος δημιουργεῖ καὶ ἕνα δικό της εἶδος δημοτικῶν τραγουδιῶν. Στὴν Ἤπειρο καὶ στὴ Στερεὰ Ἑλλάδα ἀνθίζει τὸ κλέφτικο καὶ τὸ ἁρματωλικὸ τραγούδι μὲ πλατιὰ ἡρωϊκὰ θέματα, καὶ ἕνα ἐπικὸ ἀναφτέρωμα. Στὴν Πελοπόννησο τὰ δημοτικὰ τραγούδια ντύνονται τοὺς χορευτικοὺς ρυθμοὺς τῶν *Συρτῶν*, τῶν *Καλαματιανῶν*, ποὺ χορεύονται καὶ σήμερα σ' ὅλην τὴν Ἑλλάδα. Στὴ Μάνη τὰ περίφημα μοιρολόγια φθάνουν σ' ἕνα ἐλεγειακὸ ὕψος καὶ δημιουργοῦν μιὰ τραγικὴ ἀτμόσφαιρα ἀρχαϊκοῦ μεγαλείου. Στὴν Κρήτη ὅλη ἡ φλόγα καὶ ἡ ὁρμὴ τοῦ ἡρωϊκοῦ λαοῦ μεταδίδεται ἀκεραία στοὺς ρυθμοὺς καὶ τὶς μελῳδίες τῶν χορευτικῶν ρυθμῶν, καὶ ἰδίως τοῦ *Πεντοζάλη*, ποὺ καταλήγει στὸ πολεμικὸ παραλήρημα τοῦ ἀρχαίου πυρριχίου. Στὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου, τὰ δημοτικὰ τραγούδια χύνονται σὲ ἁγνότερες φόρμες καὶ ἔχουν ἕνα ἰδιαίτερο μελαγχολικὸ θέλγητρο, ἐνῶ τὰ τραγούδια τῆς Μικρᾶς

Ἀσίας εἶνε γεμᾶτα νοσταλγία καὶ ἐρωτικὴ περιπάθεια. Τὰ τραγούδια τῆς Ἑπτανήσου διακρίνονται γιὰ τὴν ἰδιότυπη χάρι τους, τὸ πνεῦμα, τὸ χιοῦμορ καὶ τὴ λεπτὴ εἰρωνεία τους. Καὶ μέσα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ πολυποίκιλα καὶ σύνθετα εἴδη τῶν ρυθμῶν, τοῦ εἴδους καὶ τῆς μορφῆς κυριαρχεῖ πάντα ὁ ἑνιαῖος χαρακτὴρ τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς βυζαντινῆς Ἑλλάδος, ποὺ ξαναζῇ μέσα στὴν ὑπόδουλη Ἑλλάδα καὶ ἐκδηλώνεται στὸν «καημό» της.

Δυστυχῶς οἱ πρῶτοι μουσικοὶ ποὺ φάνηκαν στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν ἀνακήρυξιν τῆς Ἐθνικῆς Ἀνεξαρτησίας παραγνωρίζουν τὴν σημασίαν τοῦ ἀνεκτιμήτου αὐτοῦ ἐθνικοῦ θησαυροῦ. Ἡ πρώτη μουσικὴ κίνησις τῆς Ἐλευθέρας Ἑλλάδος σημειώνεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον, ἡ ὁποία, καὶ ἐνόσῳ ἡ ἄλλη Ἑλλὰς ἦτο ὑπόδουλος, ἐδέχετο ἀπὸ τὴν Δύσιν τὰ φῶτα τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ. Αἱ πρῶται μουσικαὶ σχολαὶ μορφώνονται γι' αὐτὸ στὴν Ζάκυνθο, στὴν Κέρκυρα, στὴν Κεφαλληνία.

Ὁ πρῶτος συνθέτης ποὺ ἀναφαίνεται στὴν Ἑλλάδα τοῦ 1821 εἶνε ὁ **Νικόλαος Μάντζαρος** (1801-1858), ὁ ὁποῖος ἐγεννήθη στὴν Κέρκυρα καὶ ἐσπούδασε στὴν Ἰταλία. Αὐτὸς ἐμελοποίησε τὸν *Ὕμνον εἰς τὴν Ἐλευθερίαν* τοῦ Σολωμοῦ, ὁ ὁποῖος μένει ἕκτοτε ὁ Ἐθνικὸς Ὕμνος τῆς Ἑλλάδος. Ὁ Μάντζαρος ἔγραψε καὶ πλῆθος ἄλλων μουσικῶν συνθέσεων, κατὰ τὸ πλεῖστον θρησκευτικῶν. *Τρεῖς Λειτουργίας, Μιὰ μεγάλη Δοξολογία, Θρήνους τοῦ Ἱερεμία, Ψαλμοὺς τοῦ Δαυΐδ, Σονέτα τοῦ Πετράρχη, Ὠδὰς τοῦ Ἀνακρέοντος, Ὕμνους, Εἴκοσι τέσσαρες συμφωνίες, Φοῦγκες καὶ Κανόνας.* Εἰς ὅλα αὐτὰ εἶνε κατα-

φανὴς ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἐπίδρασις τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς καὶ ἡ ἔλλειψις κάθε ἑλληνικοῦ χρώματος καὶ χαρακτῆρος. Ὁ Μάντζαρος διεκρίθη ὡς σοφὸς μουσικὸς καὶ ἄριστος παιδαγωγός, μορφώσας πολλοὺς μουσικοὺς κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος. Ἐξ αὐτῶν διεκρίθησαν ὁ **Ἀντώνιος Λιβεράλης**, ὁ **Φραγκίσκος Δομενικίνης**, ὁ **Νικόλαος Μεταξᾶς** καὶ ὁ **Παῦλος Καρρέρ** (1829-1896), ὁ ὁποῖος συνέθεσε τὰ μελοδράματα, *Μᾶρκος Μπότσαρης, Κυρὰ-Φροσύνη, Μαραθὼν-Σαλαμὶς* καὶ *Δέσπω, ἡ ἡρωὶς τοῦ Σουλίου.*

Ὁ **Γεώργιος Λαμπίρης** (1824-1886), ὁ γνωστὸς συνθέτης πλείστων λαϊκῶν τραγουδιῶν, γεννηθεὶς εἰς τὸ Ἀργοστόλιον, ὑπῆρξε καὶ αὐτὸς μαθητὴς τοῦ Μαντζάρου.

Ὁ πρῶτος Ἕλλην συνθέτης κωμικοῦ μελοδράματος **Σπυρίδων Ξύνδας** (1814-1892), ἐγεννήθη εἰς τὴν Κέρκυραν καὶ ἔγραψε τὸν *Ὑποψήφιον Βουλευτὴν* τὸ 1857, ἐπάνω σὲ ἑλληνικὸ λιμπρέττο τοῦ Νικολάου Μακρῆ.

Ὁ γνωστότερος εἰς τὴν Εὐρώπην ἐξ ὅλων τῶν Ἑλλήνων μουσικῶν ὑπῆρξεν ὁ **Σπῦρος Σαμάρας** (1861-1917), ὁ ὁποῖος ἐγεννήθη εἰς τὴν Κέρκυραν καὶ ἐσπούδασεν εἰς τὸ Ὠδεῖον τῶν Παρισίων μὲ τὸν Léo Delibes. Ἀργότερα ἐγκατεστάθη εἰς τὴν Ἰταλίαν, ὅπου ἀνεδείχθη ἕνας τῶν νέων ἀρχηγῶν τῆς Σχολῆς τῶν «βεριστῶν». Ἔγραψε πολλὰ μελοδράματα ἐπάνω σὲ ἰταλικὰ λιμπρέττα, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ *Flora Mirabilis* ἐσημείωσε ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν, δοθεῖσα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Μιλάνο τὸ 1886. Τὰ ἄλλα του ἔργα εἶνε ἡ *Medgé* (Ρώμη, 1888), *La Martyre* (Νεάπολις, 1894), *La furia domata* (Μιλάνο, 1895),

Storia d'amore (Μιλάνο, 1903), *Mademoiselle de Belle Isle* (Γένουα, 1905), *La Biondinetta* (Γκότα, 1906), *Rhea* (Φλωρεντία, 1908) κτλ. Ὁ Σαμάρας κατῆλθε εἰς τὴν Ἑλλάδα τὰ τελευταῖα ἔτη τῆς ζωῆς του καὶ ἔγραψε εἰς τὰς Ἀθήνας τρεῖς ὀπερέττες, τὴν *Κρητικοπούλα, Πόλεμος ἐν Πολέμῳ* καὶ τὴν *Πριγκήπισσαν τῆς Σασῶνος*.

Ὀλιγώτερον τυχηρὸς ἀπὸ τὸν Σαμάραν ἀπὸ ἀπόψεως διεθνοῦς φήμης, ἀλλὰ περισσότερον Ἕλλην εἰς τὰς μουσικάς του δημιουργίας, εἶνε ὁ πρύτανις τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν **Διονύσιος Λαυράγκας**, τοῦ ὁποίου τὸ ἰδιοφυὲς τάλαντον κατεπνίγη μέσα εἰς τὰ στενὰ ὅρια τοῦ ἑλληνικοῦ περιβάλλοντος. Ὁ Λαυράγκας ἐγεννήθη στὴν Κεφαλληνία τὸ 1864 καὶ ἐνωρίτατα διεκρίθη εἰς τὰς μουσικάς του σπουδάς, ποὺ ἔκαμε στὸ Παρίσι ὑπὸ τὰς ὁδηγίας τοῦ Massenet. Ἐπιστρέψας εἰς τὴν Ἑλλάδα ἀφωσιώθη σὲ δημιουργικὴ ἐργασία, ἐμπνεόμενος κατ' ἀρχὰς ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη. Ἔγραψε μιὰ ὡραία ὄπερα, τὴν *Διδώ*, ἐπὶ τῆς ὁμωνύμου τραγῳδίας τοῦ Πολυβίου Δημητρακοπούλου, τῆς ὁποίας οἱ στίχοι εἶνε γραμμένοι σὲ ἄψογον καθαρεύουσαν. Ἡ ἐφεξῆς ἐξέλιξις τοῦ Λαυράγκα εἰς ζωντανὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν δημιουργίαν προχωρεῖ μὲ καταπληκτικὸν συγχρονισμὸν εἰς τὰ μελοδράματά του ἡ *Μάγισσα*, τὰ *Δύο Ἀδέλφια*, τὸ *Πένταθλον*, *Ἡ ζωὴ εἶνε ὄνειρον*, *Ἔλδα*, ἡ *Μαύρη Πεταλοῦδα* καὶ τελευταίως ὁ *Ἀγαπητικὸς τῆς Βοσκοπούλας* (ἠχητικὴ κινηματογραφικὴ ταινία). Ὁ Λαυράγκας ἔγραψεν ἐπίσης ἀξιόλογα συμφωνικὰ ἔργα, τὰ κυριώτερα τῶν ὁποίων εἶνε δύο ἑλληνικαὶ *Σουΐται*, μία *Ἀνατολίτικη Ἑλληνικὴ Εἰσαγωγή*,

Θρησκευτικαὶ εἰκόνες, *Ρομανέσκα*, *Χότα*, *Ναβάρρα*, *Λυρικὸν Ἰντερμέτσο* καθὼς καὶ πλῆθος ἑλληνικῶν μελῳδιῶν. Παραπλεύρως πρὸς τὴν δημιουργικήν του ἐργασίαν ἀπέκτησε τίτλους ἐθνικῆς εὐγνωμοσύνης διὰ τὴν ἵδρυσιν καὶ τὴν συντήρησιν τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος, τὴν ὁποίαν ἐπέτυχε μὲ ὑπεράνθρωπους ἀγῶνας καὶ πραγματικὴν αὐτοθυσίαν.

Σύγχρονος σχεδὸν τοῦ Λαυράγκα ὁ **Ναπολέων Λαμπελέτ** (1864) δρᾷ εἰς τὴν Ἰταλίαν, τὴν Αἴγυπτον καὶ τὴν Ἀγγλίαν, διακρινόμενος ὡς διευθυντὴς ὀρχήστρας, ἐκκλησιαστικῶν χορῶν καὶ συνθέτης ἐλαφρῶν μελοδραμάτων, μεταξὺ τῶν ὁποίων τὴν μεγαλυτέραν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν ὁ *Βαλεντῖνος* καὶ *Τὸ ὄνειρον τοῦ Πιερρότου*. Ὁ Ναπολέων Λαμπελὲτ εἶνε ἕνας πλούσιος μελῳδιστής, ποὺ ἔγραψε πλῆθος ἑλληνικῶν τραγουδιῶν, ἀπὸ τὰ ὁποῖα πολλὰ ἔγιναν δημοφιλῆ.

Ὁ **Γεώργιος Λαμπελὲτ** εἰσάγει ἀπὸ τοὺς πρώτους εἰς τὰ τραγούδια του ἑλληνικὸν χρῶμα καὶ ἑλληνικοὺς ρυθμούς. Τὰ γνωστότερα ἐξ αὐτῶν εἶνε ἡ *Ἀνθοστεφάνωτη* καὶ ἡ *Μπαλλάντα*. Ἔγραψεν ἐπίσης καὶ ἕνα συμφωνικὸν ἔργον γιὰ ὀρχήστρα *Ἡ γιορτή*.

Ἄλλος συνθέτης τῆς αὐτῆς σειρᾶς εἶνε ὁ **Ἀξιώτης**, ὁ ὁποῖος ἔγραψε δύο ἀξιόλογα συμφωνικὰ ἔργα, καὶ ὁ λαϊκὸς μελῳδιστὴς **Κόκκινος**, ἐκλιπόντες καὶ οἱ δύο προώρως.

Ὅλα αὐτὰ ὅμως ἀνήκουν εἰς τὸ παρελθόν. Τὸ μουσικὸν παρὸν τῆς Ἑλλάδος ἀπαρτίζεται ἀπὸ πολὺ ζωτικώτερα στοιχεῖα καὶ τείνει εἰς τὸ νὰ καταλύσῃ τὰ στενὰ ὅρια τῆς Ἑλλάδος γιὰ νὰ ἐπεκταθῇ παντοῦ καὶ νὰ πο-

λιτογραφήση αὐτὴν μέσα εἰς τὰ μουσικὰ ἔθνη. Μιὰ γνησίως Ἑλληνικὴ Σχολὴ διεμορφώθη κατὰ τὰ τελευταῖα εἴκοσι ἔτη, σχολὴ ἐξόχως ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπαναστάσεως, ἡ ὁποία ἐσημείωσε τὴν ἀναγέννησιν εἰς τὰ Νεοελληνικὰ γράμματα καὶ τὰς τέχνας. Ὁ καθαυτὸ ἀρχηγὸς τῆς σχολῆς αὐτῆς, ποὺ ἔκαμε νὰ ἀναλάμψῃ τὸ φῶς στὴν ἑλληνικὴ μουσική, εἶνε ὁ **Μανώλης Καλομοίρης,** ὁ ὁποῖος ἐγεννήθη εἰς τὴν Σμύρνην τὸ 1883, ἀνετράφη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ ἐσπούδασε εἰς τὴν Βιέννην. Ὁ Καλομοίρης μὲ τὴ μουσική του ἀπεκάλυψε εἰς τὴν πατρίδα του τὴν ἐθνική της ψυχή. Εἶνε ἕνας μουσικὸς ἀπολύτως καὶ βαθύτατα ἐθνικιστής, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον ἐσημείωσεν ἀληθινὴν ἐπανάστασιν. Μέσα στὰ ἔργα του ἀποκαλύπτεται ὡς ἕνας ἀληθινὸς δημιουργός, μουσικὸς συνθέτης ἰσχυροτάτης καὶ ρωμαλέας ἐμπνεύσεως, τῆς ὁποίας ἡ πηγὴ φαίνεται ἀνεξάντλητος. Ὁ Καλομοίρης κυλᾷ διαρκῶς ὀγκολίθους δημιουργικῆς ἐργασίας, ἡ ὁποία διακρίνεται μὲ μίαν ἐξαιρετικὴν ζωτικότητα καὶ ἔχει μεγίστην ἐθνικὴν σημασίαν. Ὁ Ἕλλην αὐτὸς συνθέτης ὑπέστη διαφόρους ἐπιδράσεις, κατ' ἀρχὰς εἰς τὴν Βιέννην καὶ ἔπειτα εἰς τὴν Ρωσίαν, ὅπου παρέμεινε τέσσαρα ἔτη ὡς καθηγητὴς εἰς τὸ Ὠδεῖον τοῦ Χαρκόβου. Καμμία ὅμως ἀπὸ τὰς ἐπιδράσεις αὐτὰς δὲν κατώρθωσε νὰ κατισχύσῃ τῆς ἰσχυρᾶς του ἐθνικιστικῆς προσωπικότητος, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται καὶ ἐπιβάλλεται εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτά του ἔργα.

Τὸ ἔργον τοῦ Καλομοίρη εἶνε σημαντικώτατον. Συνέθεσε δύο μεγάλα μελοδράματα, τὰ ὁποῖα ἐπανειλημμένως παρεστάθησαν εἰς τὰς Ἀθήνας: Τὸν *Πρωτομάστορα* καὶ τὸ *Δαχτυλίδι τῆς Μάννας*, τρία μεγάλα συμφωνικὰ ἔργα, τὴν *Ρωμαΐκη Σουΐτα*, τὴν *Συμφωνία τῆς Λεβεντιᾶς* καὶ τὴν *Συμφωνία τῶν Ἀνίδεων καὶ τῶν Καλῶν Ἀνθρώπων*, ἕνα *Ἑλληνικὸ Κουϊντέτο* μὲ δύο μέρη μὲ τραγούδι, ἕνα μεγάλο *Τρίο*, ἕνα *Κουαρτέττο*, τρεῖς *Ἑλληνικὲς Ραψῳδίες*, τὴ *Στέλλα Βιολάντη* συμφωνικὴ μουσικὴ ἐπάνω στὸ δρᾶμα τοῦ Ξενοπούλου, τέσσαρες *Μπαλλάντες* γιὰ πιάνο καὶ πλῆθος ἑλληνικῶν τραγουδιῶν, μέσα στὰ ὁποῖα διακρίνονται οἱ δύο κύκλοι τῶν *Ἰάμβων καὶ Ἀναπαίστων* τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ, ἡ *Κατάρα*, ἐπάνω στὸ ὁμώνυμο δημοτικὸ ποίημα, ἡ *Ἐλπή*, καντάτα γιὰ γυναικείους χοροὺς καὶ ὀρχήστρα, τὰ *Τραγούδια τοῦ Στρατοῦ*, τὴ *Δωδεκανησιακὴ Σουΐτα* γιὰ ὀρχήστρα.

Εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικὴν σχολὴν ἀνήκουν ἐπίσης ὁ **Μάριος Βάρβογλης** (1886), Ἀθηναῖος μουσικός, ὁ ὁποῖος ἐσπούδασε στὸ Παρίσι καὶ συνέθεσε ἕνα μελόδραμα, τὴν *Ἁγία Βαρβάρα*, ἕνα μονόπρακτον, τὸ *Ἀπόγευμα τῆς ἀγάπης*, τὴν *Ποιμενικὴν Σουΐταν*, ἕνα *Καπρίτσιο* γιὰ βιολοντσέλλο ἐπάνω σ' ἑλληνικὸ θέμα, *Μιὰ Σονατίνα* γιὰ πιάνο, τὸ *Τραγούδι τοῦ ἀγωγιάτη*, τὴν *Εὐρυκόμη* κ.ἄ.

Ἕνας ἐξαιρετικὰ προικισμένος νεοέλλην συνθέτης εἶνε ὁ **Αἰμίλιος Ριάδης** (1890), καταγόμενος ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκην καὶ σπουδάσας εἰς τὸ Παρίσι. Τὰ ἔργα του συνδυάζουν ἕνα ὑποβλητικὸν ἀνατολίτικον θέλγητρον μὲ τὴν πλέον ἐκλεπτυσμένην μουσικὴν εὐαισθησίαν. Τὰ κυριώτερα ἐξ αὐτῶν εἶνε: Ἡ *Περμαθοῦλα*, *Μία λειτουργία Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου*, *Φωνητικὰ* καὶ *ἔγχορδα*

Κουαρτέτα καὶ *Κύκλοι τῶν τραγουδιῶν*, *Μακεδονίτικα*, τὰ *Μετανοιώματα*, ὁ *Κυνηγός*, *Γιασεμιὰ* καὶ *μιναρέδες*, τὰ *Γιαπωνέζικα παραβὰν* κ.ἄ.

Ὁ νεώτερος τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς σχολῆς εἶνε ὁ **Δημήτριος Μητρόπουλος** (1896), ἕνας ἐξαιρετικὰ προικισμένος συνθέτης καὶ διευθυντὴς ὀρχήστρας. Ἐγεννήθη εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ συνεπλήρωσε τὰς εὐρυτάτας μουσικὰς σπουδάς του εἰς τὰς Βρυξέλλας καὶ τὸ Βερολῖνον. Ὁ Μητρόπουλος διαπνέεται ἀπὸ τὶς φλογερώτερες νεωτεριστικὲς μουσικὲς θεωρίες καὶ τείνει εἰς τὸ νὰ ἀποσπασθῇ ἀπὸ τὸ περιβάλλον του καὶ νὰ σπάσῃ κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παράδοσι. Εἶνε ὁ κατ' ἐξοχὴν μουσικὸς τῆς πρωτοπορείας καὶ διακρίνεται γιὰ τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν πρωτοφανῆ τολμηρότητα τῶν ἔργων του, τὰ ὁποῖα τὸν κάμνουν νὰ διαγράφεται ὡς ἕνας Στραβίνσκυ τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος. Ἀπὸ τὰ συμφωνικά του ἔργα ἡ *Κρητικὴ γιορτὴ* διακρίνεται μὲ μιὰ διονυσιακὴ ὁρμή. Καὶ αἱ μεταγραφαί του γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα πολλῶν ἔργων γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο τοῦ Bach φανερώνουν ὅλην τὴν μουσικὴν σοφίαν καὶ τὴν εὐρύτητα καὶ τὸ βάθος τοῦ ἀναδημιουργικοῦ του ταλάντου.

Ὁ Μητρόπουλος ἔγραψε εἰς τὴν πρώτην του νεότητα ἕνα μελόδραμα, τὴν *Βεατρίκην*, ἐμπνευσμένον ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο δρᾶμα τοῦ Μαίτερλιγκ. Ἔγραψεν ἀκόμη μιὰ μεγάλη *Ἑλληνικὴ Σονάτα* καὶ ἄλλα ἔργα κλασσικῆς μορφῆς ὡς ἡ Passacaglia e Ostinata κ.ἄ., τρεῖς *Χοροὺς τῶν Κυθήρων*, ἕνα *Κύκλον μελῳδιῶν* ἐπάνω στὰ «*Ἡδονικὰ*» τοῦ Καβάφη, σὲ φόρμες Κανόνων καὶ Φούγκας, ἕνα *Κονσέρτο Γκρόσο* σὲ τέσσαρα μέρη γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα,

τὸ ὁποῖον ἐξετελέσθη τὸ 1928 στὸ Βερολῖνον μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχίαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἰδίου συνθέτου. Τὴν *Κασσιανήν*, ἐπάνω σὲ στίχους τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ, καὶ πολλὰς μελῳδίας ἐπάνω σὲ στίχους τοῦ Ἀγγέλου Σικελιανοῦ.

Μία ὁμὰς Ἑλλήνων μουσουργῶν διακρίνεται τὰ τελευταῖα χρόνια στὸ Παρίσι: ὁ **Θεόδωρος Σπάθης**, συνθέτης τῆς *Κυρᾶς Φροσύνης*, τοῦ *Ἀββᾶ Βοναπάρτη*, πολλῶν ἔργων μουσικῆς δωματίου καὶ πλείστων ὡραίων μελῳδιῶν· ὁ **Πέτρος Πετρίδης**, συνθέτης τοῦ μελοδράματος *Ζεμφύρα*, ἑνὸς *Concerto Grosso*, τῶν *Κλέφτικων χορῶν* γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα, καὶ πολλῶν ἔργων γιὰ ἔγχορδα, πιάνο καὶ τραγούδι· ὁ **Δημήτριος Λεβίδης**, συνθέτης τῶν *Ρουμπαγιὰτ* τοῦ Ὁμὰρ Καγιάμ, μιᾶς Συμφωνίας, Σονάτας· ὁ **Πονηρίδης**, συνθέτης ὡραίων μελῳδιῶν καὶ συμφωνικῶν ἔργων. Εἰς τὸ Βερολῖνον διακρίνεται ὁ **Ν. Σκαλκώτας**, μαθητὴς τοῦ Schönberg, νεωτεριστικώτατος στὴν τεχνοτροπία του.

Στὴν νέαν γενεὰν τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν ἀνήκουν: ὁ **Γεώργιος Σκλάβος**, γεννηθεὶς στὴ Βραΐλα τῆς Ρουμανίας τὸ 1888. Ἐσπούδασε μὲ τὸν Marsick καὶ εἶνε καθηγητὴς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν. Ἔγραψε πολλὰ συμφωνικὰ ἔργα, ἕνα λυρικὸν δρᾶμα *Λεστενίτσα*, τὴν μουσικὴ κωμῳδία *Νιόβη*, τὴν *Κυρὰ Φροσύνη*, μουσικὴ σκηνῆς, τὸν *Ἀετό*, συμφωνικὸ ποίημα γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα, τὴν *Κρητικὴ Φαντασία*, τὴν *Ἀρκαδικὴ Σουΐτα*, *Εἰδύλλια κατὰ Θεόκριτον*, τὴν *Κασσιανή*, λυρικὴ τραγῳδία σὲ 4 πράξεις κ.ἄ. Ὁ **Κώστας Σφακιανάκης**, γεν-

νηθεὶς ἐν Κρήτῃ τὸ 1890, συνθέτης καὶ μουσικολόγος· ἐσπούδασε στὴν Ἑλβετία καὶ Γερμανία, καὶ ἔγραψε ὡραῖες σειρὲς τραγουδιῶν, ἕνα *Συμφωνικὸν Πρόλογον* καὶ *Σκέρτσο* γιὰ ὀρχήστραν. Ὁ **Λώρης Μαργαρίτης**· ἐγεννήθη στὰς Πάτρας τὸ 1894, ἐσπούδασε στὸ Μόναχον, ἔγραψε πολλὰ ἔργα γιὰ πιάνο, τραγούδι καὶ ἕνα μελόδραμα-μπαλλέτο *Ναυσικᾶ*. Ὁ **Γιάννης Φραγκόπουλος**, γεννηθεὶς στὸ Ἀργοστόλι τὸ 1895· ἐσπούδασε μὲ τὸν Καλομοίρην ἐπὶ δέκα χρόνια ἀντίστιξιν καὶ φούγκαν καὶ εἶνε καθηγητὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου. Ἔγραψε πολλὰ ἔργα γιὰ ὀργήστρα, τραγούδι καὶ πιάνο, τὴν *Κεφαλλωνιτοπούλα*, συμφωνικὸν ἔργον, τρεῖς πένθιμες σκηνὲς ἀπὸ τὸν *Τάφον* τοῦ Παλαμᾶ, τὰ *Ἐλεγεῖα*, γιὰ φωνὴ καὶ ὀρχήστρα, τὸν *Κύκνο*, τὸ *Πάρκο*, τὸ *Ὄνειρον*, μεγάλο συμφωνικὸ ποίημα, τὸ *Ἑλληνικὸ Σκίτσο*, τὸ *Ἑλληνικὸ Ἐμβατήριο*, τὴ *Φλογέρα*, τὸ *Πλάνεμα* κ.ἄ. Ὁ **Εὐαγγελᾶτος**, γεννηθεὶς στὸ Ληξούρι τὸ 1903, σπούδασε στὴ Λειψία καὶ ἔγραψε μιὰ *Συμφωνία*, μιὰ *Συμφωνιέττα*, ἕνα *Κουαρτέτο*, ἕνα *Ἐπιτύμβιον* γιὰ ὀρχήστρα καὶ πολλὰ τραγούδια. Ὁ **Κόντης**, γεννηθεὶς τὸ 1890 στὰς Ἀθήνας· ὁ **Λεων. Ζώρας**, γεννηθεὶς στὴ Σπάρτη καὶ βραβευθεὶς στὸν μουσικὸ διαγωνισμὸ τοῦ 1930· ὁ **Κ. Νεζερίτης** κ.ἄ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Θ. Συναδινοῦ, *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς*.—M. Καλομοίρη, *La musique en Grèce* (Menestrel 1924).—Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*.—Hugo Riemann, *Musiklexikon*.

ΤΕΛΟΣ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ

(Οἱ πλάγιοι ἀριθμοὶ ἀναφέρονται εἰς σελίδας τοῦ Α΄, οἱ δὲ ὄρθιοι εἰς σελίδας τοῦ Β΄ τόμου).

Abbatini, *86*.
Adam (Adolphe), 93.
Adam de la Halle, *42*.
Ahle (J.-R.), *125*.
Ἀθανάσιος, *47*.
Alabiew, 249.
Albeniz, 290.
Alfano (Franco), 291.
Altenberg, *124*.
Amati, *134*.
Ἀμβρόσιος (ἅγιος), *23*.
Ἀναβαθμοί, *52*.
Ἀναστασιματάριον, *52*.
André (Joh.), *280*.
Anglebert, *131*.
Ἀνθολόγιον, *52*.
Animuccia, *116*.
Antiquo (Andrea), *71*.
Ἀντίφωνα, *52*.
Ἀντιφωνία, *47*.
Ἀξιώτης, 309.
Ἀπαρχαὶ τῆς συμφωνίας, *237*.
Ἀπολυτίκια, *52*.
Ἀπόστιχα, *52*.
Arcadelt, *60*, *72*.
Ἄρια da capo, *87*.
Artusi, *84*.
Ἀρχαία μουσική, *7*.
Ἀρχιτραγουδισταί, *59*.
Auber, 92.
Aubert (Louis), 294.
Auget, *95*.
Auric (Georges), 300.
Austin (Fréderic), 292.
Αὐτόμελα, *52*.

Bach (Heinrich), *125*.
Bach (J. Cristoph), *125*.
Bach (J. Michaël), *125*.
Bach (Jean-Sébastien), *142*.
Bach (W.-Fr.), *149*.
Bach (Ch.-Ph.-E.), *149*, *247*.
Bach (J. Chrétien), *149*, *269*.
Bachelet, *293*.
Baïf, *93*.
Baltasarini, *92*.
Bani (Antoine), *72*.
Bani (Léonard), *72*.
Βάρβογλης (Μάριος), 311.
Bartok (Bela), 283.
Βασίλειος, *47*.
Bataille, *95*.
Bax (Arnold), 292.
Beaujoyeux, *92*.
Beethoven, 5.
Bell, *292*.
Bellini, 82.
Benda (Γεώργιος), *279*.
Benoit (Peter), 286.
Benserade, *95*.
Bérézovsky, 248.
Berlioz, 113.

Berners (Λόρδος), 292.
Berton, *223*, *242*.
Bianchi, *204*.
Biber (Franz von), *138*.
Binchois, *59*.
Bird, *60*, *68*.
Bizet, 188.
Βιολί, *69*.
Blaise, *198*.
Bliss (Arthur), 292.
Blockx (Jean), 286.
Boesset (Antoine), *95*.
Boïeldieu, 91.
Boïto, 86.
Bononcini, *90*, *162*.
Bontempi, *111*.
Bordes (Charles), 231.
Bortniansky, 248.
Boucher (Fr.), *196*.
Boulane, 249.
Boyer, *95*.
Boyvin (Jacque), *131*.
Brahms, 169.
Bréville (Pierre de), 231.
Bridge (Frank), 292.
Bruckner, 172.
Brumel, *60*, *71*.
Bruneau, 193.
Bruni, *204*.
Βρυέννιος (Μιχαήλ), *53*.
Bull (John), *60*, *68*.
Buxtehude, *125*, *138*.
Βυζαντινὴ Μουσική, *46*.
Βυζάντιος (Πέτρος), *54*.
Bzezinsky, 287.

Cabezon (Antonio), *67*.
Caccini (Francesca), *85*.
Caccini (Giullio), *79*.
Caldara, *90*.
Calsabigi (Raniero da), *210*.
Calvière, *241*.
Cambefort, *95*.
Cambert, *96*.
Campra, *105*.
Cannabich, *246*.
Caplet, 294.
Carissimi *88*, *119*.
Casella (Alfredo), 291.
Castillon (Alexis de), 218.
Catel, *242*.
Cavalieri (Emilio de), *78*, *117*.
Cavalli (Francesco), *87*, *97*, *111*.
Cesti, *87*, *111*.
Chabrier, 219.
Chambonnières, *129*.
Chancy, *95*, *128*.
Chapuis (Auguste), 231.
Charpentier (Marc-Antoine), *105*.
Charpentier (Γουσταῦος), 195.
Chausson, 229.
Cherubini, *234*, *242*.
Chopin 101.
Cimarosa, *235*.
Clavier, *67*.
Clémens, *60*.
Clementi, *282*.
Clérambault, *105*.
Colin Muset, *41*.
Coquard (Arthur), 201.
Corelli, *135*.
Corteccia *72*.
Costeley *60*.
Couperin (Les), *129*.
Courville (Thibaut de), *93*.
Cras (Jean), 293.

Γαλλικὸ τραγούδι, *63*.
Γκλαζούνωφ, 287.
Γκλίνκα, 249.
Γραπτὸς Θεοφάνης, *53*.

Γρηγοριανὸν μέλος, *23*.
Γρηγόριος *47*.

Dalayrac, *204*, *242*.
Dalcroze, *286*.
Dallier, 231.
Daquin, *241*.
Dauvergne, *196*, *241*.
David, 93.
Debussy (Claude), 261.
Delibes (Léo), 188.
Destouches, *106*.
Diepenbrock, 285.
Discantus, *31*.
Dittersdorf (Ditters von), *281*.
Dohnanyi, 283.
Doles, *245*.
Donizetti, 83.
Doret (Gustave), 286.
Dornel, *238*.
Dresden (Sem), 285.
Dubois (Théodore), 211.
Ducasse (Roger), 294.
Dufay (Guillaume), 59.
Dukas (Paul), 232.
Duni, *198*.
Dunstaple, *59*.
Duparc (Henri), 220.
Dupin (Paul), 294.
Dupont (Gabriel), 197.
Durante, *91*, *136*, *188*.
Durey (Louis), 298.
Dussek, *246*.
Dvorak, 285.

Δαμασκηνὸς Ἰωάννης *49*.
Δαργκομίσκυ, 251.
Διαφωνία, *30*.
Δομενικίνης (Φραγκίσκος), 307.
Δοξαστάριον, *52*.

Elgar (Edw.), 292.
Ἑλληνικὰ ὄργανα, *14*.
Ἑλληνικὴ μουσική, *9*.
Εἱρμοί, *52*.
Εἱρμολόγιον, *52*.
«Ἓξ» (Ὁμὰς τῶν), 298.
Ἐξαποστειλάρια, *52*.
Erkel, 282.
Erlanger, 197.
Esplà (Oscar), 290.
Εὐαγγελᾶτος, 314.
Εὐφραίμ, Σύρος *47*.
Ἑωθινά, *52*.

Falla (Manuel de), 290.
Fanelli, 294.
Fauré (Gabriel), 236.
Faux-bourdon, *29*.
Favart, *196*.
Fay, *233*.
Ferrabosco (Domenico), *72*.
Festa, *72*.
Fevin, *60*, *71*.
Février (Henry), 197.
Fibich (Zdenko), 285.
Filtz, *246*.
Fischer (Johann), *125*.
Fitelberg, 287.
Franck (César), 199, 212*.
Francken (J.-W.), *112*.
Frescobaldi, *136*.
Froberger, *138*.

Gabrieli (Giovanni), *70*.
Gabrieli (Andrea), *70*.
Gace Brulé, *41*.
Gade (Niels), 286.
Gagliano, *85*.
Galilei (Vincenzo), *72*.
Gallet, *128*.
Galuppi (Baldassare), *186*.

Gasco (Alberto), 291.
Gautier, *128.*
Gaviniès, *198.*
Gédalge, 293.
Geminiani, *135.*
Gerhard, 290.
Gero (Jhan), *72.*
Gibbons, *60, 68.*
Gilliers, *185.*
Gilson (Paul), 286.
Gluck, *206.*
Gombert, *60.*
Goossens, 292.
Gossec, *240, 242.*
Goudimel, *60.*
Gounod, 183.
Grainger (Percy), 292.
Granados, 290.
Graun (C.-H.), *169, 245.*
Graupner (Χριστόφορος), *245.*
Grétry, *200.*
Grieg, 286.
Grigny (Nicolas de), *132.*
Guarneri, *134.*
Guédron (Pierre), *95.*
Guerrero (Francisco), *60.*
Guilmant, 231.
Guiraud, 191.
Gymel, *28.*

Hændel, *159.*
Hahn (Reynaldo), 197.
Halévy, 97.
Hammerschmidt (A.), *125.*
Hasse (J.-A.). *113, 163, 169.*
Haydn (Fr.-J.), *256.*
Herold, 92.
Hiller, *279,* 45.
Hoffmann, 58.
Holbrooke, 292.
Holzbauer, *246.*
Honegger, 299.
Hüe (Georges), 293.
Humperdinck, 167.

Θεόρβη, *128.*
Θεοτόκια, *52.*

Ἰδιόμελα, *52.*
Ildebrando da Parma, 291.
Indy (Vincent d'), 221.
Ἱπποτικὸν ὕφος, *68.*
Isaac (Heinrich), *60.*
Ἰταλικὴ κωμικὴ ὄπερα, *187.*

Jannequin, *60.*
Jomelli, *90.*
Jongen (Joseph), 286.
Josquin des Trés, *59, 71.*

Καθίσματα, *52.*
Καλομοίρης (Μανώλης), 310.
Κανόνες, *52.*
Καρρέρ (Παῦλος), 307.
Καταβασίαι, *52.*
Keiser (Reinhard), *112.*
Κεκραγάριον, *52.*
Kerll (J.-K.), *111, 138.*
Κιουΐ (Καΐσαρ), 252.
Κλαβεσέν, *67.*
Κλασσικὴ Σονάτα, *237.*
Κλῖμαξ, *8.*
Köberg, 285.
Kodaly (Zoltan), 284.
Kœchlin, 294.
Κόκκινος, 309.
Κοντάκια, *52.*
Κόντης, 314.
Korngold (E. W.), 280.
Κοσμᾶς Μελῳδός, *53.*
Κουκουζέλης (Ἰωάννης), *53.*
Kreutzer, *233.*

Krieger, *125.*
Kuhnau (J.), *126, 139*

La Borde, *198.*
La Guerre (Michel de), *96.*
Lalande, *240.*
Lalo, 200.
Landi (Stefano), *86.*
La Ruette, *198.*
Lassus (Roland de), *60.*
Lazzari (Silvio), 293
Le Bègue, *131.*
Lecerf de la Vieville, *106.*
Leclair (J.-M.), *240.*
Le Flem, 294.
Legrenzi, *87.*
Le Jeune (Claude), *60, 94.*
Lekeu, 230.
Lemoyne, *233.*
Léo, *90.*
Leoncavallo, 88.
Leonin, *38.*
Leroux (Xavier), 196.
Lesueur, *235, 242,* 114.
Leutschner (Tobias), *124.*
Lied, 43.
Liszt, 69.
Locatelli. *136.*
Lortzing, 59,
Lotti, *90.*
Lully, *99.*
Luth, *67.*

Λαμπελέτ (Γεώργιος), 309.
Λαμπελέτ (Ναπολέων), 309.
Λαμπίρης (Γεώργιος), 307.
Λαυράγκας (Διονύσιος), 308.
Λεβίδης (Δημήτριος), 313.
Λειτουργία, *61, 91.*
Λιάντοφ, 287.
Λιβεράλης (Ἀντώνιος), 307.
Λούθηρος Μαρτῖνος, *65.*

Machault (Guillaume de), *58.*
Madrigal, *64.*
Μαδύτιος Χρύσανθος, *54.*
Magnard (Alberic), 232.
Mahler (Γουσταῦος), 177.
Malipiero, 291.
Manuel (Roland), 301.
Μακαρισμοί, *52.*
Μάντζαρος (Νικόλαος), 306.
Marazzoli (Marco), *86.*
Marcabru, *41.*
Marcello, *90.*
Marchand (Louis), *131.*
Μαργαρίτης (Λώρης) 314.
Marini (Biagio), *135.*
Mariotte, 293.
Marschner, 58.
Martini, *91.*
Martini (Schwartzendorf) *204.*
Mascagni, 88.
Massé (Victor), 93.
Massenet, 192.
Matinsky, 249.
Mattheson, *139, 159.*
Mauduit, *60, 94.*
Mazzocchi (Domenico), *85.*
Mazzocchi (Vergilio), *85.*
Μεγαλυνάρια, *52.*
Méhul, *234, 242.*
Meistersinger, *59.*
Mendelssohn, 59.
Ménestrels, *39.*
Merulo (Claudio), *69.*
Merville, *128.*
Mésangeau, *128.*
Messager, 211.
Μεταξᾶς (Νικόλαος), 307.

Meyerbeer, 95.
Μηναΐα, *52.*
Μητρόπουλος(Δημήτριος),312
Migot, 301.
Milhaud (Darius), 299.
Minnesaenger, *42.*
Mondoville, *195, 240.*
Monnet (Jean), *196.*
Monpou, 290.
Monsigny, *198.*
Montéclair, *238.*
Monteverde, *80.*
Moralés (Cristobal de), *60.*
Moulinié, *95.*
Mouret, *186.*
Μουσικὴ Ἀναγεννήσεως, *57.*
Μουσικὴ Μεσαίωνος, *19.*
Μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα.
Μουσόργσκυ, 256.
Μοτέτο, *61.*
Mouton (Jean), *71.*
Mouton, *128.*
Mozart, *268.*
Μπαλακίρεφ, 253.
Μποροδίν, 253.
Muffat, *138.*

Νεαπολιτανικὴ Σχολή, *88.*
Neefe (Chr. Gottlieb), *280.* 6.
Νεζερίτης (Κ) 314.
Neri (Filippo de), *116.*
Νεύματα, *35.*
Nicolo (Isouard). 91.
Novak, 285.
Noverre, 196.

Ξύνδας (Σπυρίδων), 307.

Ockeghem, *59.*
Οἶκοι, *52.*
Ὀκτώηχον, *52.*
Opera buffa, *187.*
Ὄργανα Ἀναγεννήσεως, *67.*
Ὄργανα τοῦ Μεσαίωνος, *42.*
Ὄργανον, *30.*

Pachelbel (J.), *126, 139.*
Paër, 90.
Pæsiello, *235.*
Palestrina, *60.*
Parent (Armand), 231.
Pasquini, *136.*
Paumann (Conrad), *68.*
Pedrell, 289.
Pergolèse, *188.*
Peri (Jacopo), *79.*
Perosi (Don Lorenzo), 290.
Pérotin, *38.*
Petrucci (Ottaviano), *71.*
Pfitzner, 167.
Philidor, *199, 239.*
Piccinni, *220.*
Pierné, 231.
Pinel, *128.*
Pipelare, *71.*
Pizzetti, 291.
Pleyel (Ignaz), *281.*
Porpora, *163.*
Poulenc (Francis), 300.
Prati, *204.*
Provenzale (Fransesco), *88, 188.*
Puccini, 88.
Purcell, *107.*

Παχυμέρης Γεώργιος, *52.*
Πανδέκτη, *52.*
Παπαδική, *50.*
Παρακλητική, *52.*
Πελοποννήσιος Πέτρος, *53.*
«Πέντε», 252.
Πεντηκοστάριον, *52.*
Πετρίδης (Πέτρος), 313.
Πιάνο, *67.*
Πολυφωνία, *27.*
Πονηρίδης, 313.
Προκόφιεφ (Σέργιος), 289.
Προσόμοια, *52.*
Πρωτοψάλτης Γρηγόριος, *54.*

Raguenet, *106.*
Raison (André), *131.*
Rameau, *171.*
Ravel, 295.
Raway (Erasme), 286.
Reger (Μάξ), 178.
Reichardt, *280,* 45.
Reyer, 187.
Richter (Franz-Xavier), *246.*
Riemann, *50.*
Romberg, *281.*
Ropartz (Guy), 231, 293.
Rore (Cipriano di), *72, 76.*
Rossi (Luigi), *88, 96.*
Rossini, 76.
Rousseau (J.-J.), *191.*
Rousseau (Pierre), *71.*
Rousseau (Samuel), 231.
Roussel (Albert), 295.
Rozycki (Ludomir), 287.
Rue (Pierre de la), *60, 71.*
Rust, *281.*
Ryelandt, 286.

Ραιδεστηνὸς Γεώργ. *54.*
Ραχμανίνωφ, 287.
Ριάδης (Αἰμίλιος), 311.
Ρίμσκυ-Κορσακώφ, 255.
Ρούμπινστάϊν, 258.
Ρωμανὸς Μελῳδός, *52.*
Ρωσικὴ μουσική, 246.

Sacchini, *222.*
Saint-Saëns, 199, 201.
Salayar, 290.
Salieri, *222.*
Samazeuilh, 293.
Sammartini, *253.*
Santoliquido, 291.
Satie (Erik), 269.
Savard (Augustin), 293.
Scarlatti (Domenico), *136.*
Scarlatti (Alessandro), *88, 188.*
Schæfer (Dirk), 285.
Scheibe, *246.*
Schein (J.-H.), *124.*
Schillings (Max), 167.
Schmitt (Florent), 297.
Schobert *282.*
Schönberg (Arnold), 280.
Schreker (Franz), 279.
Schubert, 45
Schumann, *62.*
Schütz (Heinrich), *110, 122*
Schweitzer (Anton), *279.*
Scott (Cyrill), 292.
Senaillé, *240.*
Serres (Louis de), 231.
Séverac (Deodat de), *296.*
Shjeldrup, 286.
Sinding, 286.
Sjôgren, 286.
Smetana, 284.
Spohr, 58.
Spontini, *235.*
Staden (Joh.), *124.*
Stadler (Max.), *281.*
Stamitz, *240, 246,* 246.
Steffani, *111.*
Steibelt, *281.*
Stepan (Vaclav), 285.
Stradella *88, 188.*
Strauss (Richard), 167, 178.
Stravidari, *134.*
Studen, *111.*
Suk ('Ιωσήφ), 285.

Swendsen, 286.
Swelinck, *69.*
Szopski 287.
Szymanowski, 287.

Σαμάρας (Σπῦρος), 307.
Σημαδόφωνα *49.*
Σκαλκώτας (N.) 313
Σκλάβος (Γεώργιος), 313.
Σκριάμπιν, 287.
Σοβαρὸν ὕφος, *68.*
Σονάτα, *132.*
Σπάθης (Θεόδωρος), 313.
Στιχηρά, *52.*
Στιχηράριον, *52.*
Στραβίνσκυ ('Ιγκώρ), 288.
Στραμπόττες, *71.*
Στουδίτης (Γεώργιος), *53.*
Στουδίτης ('Ιωσήφ), *53*
Σφακιανάκης (Κ.) 313.

Tailleferre (Germaine), 301.
Tartini *136.*
Tedesco (Castelnuovo), 291.
Telemann *140; 169, 245.*
Thibaut, Champagne, *41.*
Thomas (Ambroise), 94.
Thuille (Λουδοβῖκος), 178.
Τζιουστινιάνες, *71.*
Tinel (Edgar), 286.
Titelouze, *131.*
Titow, 249.
Tœschi, *246.*
Torelli, *135.*
Tournemire, 231.
Trial, *233.*
Τριῴδιον, *52.*
Τροπάρια, *52.*
Τρόποι (7· τῶν ἀρχαίων 'Ελλήνων), *11.*
Τρόποι Τρουβέρων καὶ Τροὺβαδούρων, *39.*
Τρουβαδοῦροι, *38.*
Τρουβέροι, *38.*
Τσαϊκόβσκυ, 258.
Τσεχικὴ Σχολή, 284.
Tunder (Franz), *125.*
Turina (Joaquin), 290.

Vadé *196.*
Vecchi (Orazio), *77.*
Veracini, *135.*
Verdelot, *72.*
Verdi, 84.
Vincent, *95.*
Vinci (Λεονάρδος), *188.*
Virginal, *107.*
Vitali, *135.*
Vittori (Loreto), *86.*
Vittoria, *60.*
Vivaldi, *135.*
Vogler (G.-J.), *281.*
Volkow, 249.
Vormoolen, 285.
Vreuls, 286.

Wagner (Richard), 128.
Walther (Johann), *65.*
Weber, 52.
Widor, 211.
Willaert, *60, 72.*
William(Vaughan), 292.
Witkowski, 293.
Wolf (Hugo), 173.

Ysaye, 231.

Φροττόλες, *71.*
Φλωρεντινὸς ὅμιλος, *77.*

Zachow (F. W.), *126.*
Zelter, 45.
Zwart (James), 286.
Ζώρας (Λεων.) 314.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ - Π.Τ.Δ.Ε
ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ-ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΣΧΟΛΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ (Δ.ΜΕ.Σ.Μ.Υ.)
ΑΡΧΕΙΟ - ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΕΙΟΥ &
ΠΑΙΔ. ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ (Α.-Β.ΑΚ.Η.)
ΑΡΙΘΜ. ΕΙΣΑΓ. 3553
ΗΜΕΡ. ΕΙΣΑΓ. 17-3-2011
ΤΑΞΙΝ. ΑΡΙΘ. DEW. 780.09 LAN