



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

74

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙ-ΣΣΕΝ

Χριστουγεννιάτικοι ὕμνοι καὶ τροπάρια, ἡ ἀφετηρία τοῦ σύγχρονου θεάτρου.

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

\*Ἡ προπολεμικὴ μουσικὴ ζωὴ.

ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ

Τόνου Σοβίτσας.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΔΑΛΜΑΤΗ

Οἱ «Μουσικὲς διακοπές» τῆς Βενετίας Ρίμσκου—Κόρσακωφ.

ΜΑΡΚΕΒΙΤΣΗ

(Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρῆσι)

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

\*Ὁ Παλεστρίνα καὶ ἡ καθολικὴ μουσικὴ

ΑΛΕΧ ΘΟΥΡΝΑΥΣΣΕΝ

\*Ἀπὸ τῆ μουσικῆ κίνησις τοῦ ἐξωτερικοῦ.

\*Ἑλληνίδες καλλιτέχνιδες στὸ ἐξωτερικόν.

\*Ἀπ' ὅσα κατὰ καιροῦς ἔλεγε ἡ ἐσκάρανε ὁ Χάνς Γκούντο φόν Μπόλω.

\*Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1954 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

## ΤΜΗΜΑΤΑ:

### 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

#### 30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Είς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καί Κύπρον

### 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖοι Μουσικόν Περιοδικόν

### 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τās καλλιτέρας τιμᾶς ΠΙΑΝΑ καί λοιπά ὄργανα, ἐξαρτήματα καί Μουσικά βιβλία-Τεχνικόν Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

### 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

Συναυλίαι καί Παραστάσεις

Είς 'Αθήνας καί ἐπαρχιακάς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΦΟΝΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΔΙΣΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

Γ. Α. ΙΟΥΡΝΑ-ΪΣΣΕΝ

## ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΙΑΤΙΚΟΙ ΥΜΝΟΙ & ΤΡΟΠΑΡΙΑ, Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

«Κάθε τέχνη, που θέλει να πάη μπροστά, να μεγαλοურγήσει, να γίνει κίημα του λαού, να την αισθανθή, να την καταλάβη, να την αγαπήση ή ολότης, πρέπει άπαρτήτως να περάση από την «Εκκλησία». Τα λόγια αυτά δέν επώθησαν από εύσεβη πιστό παρά από σοφού έρευνητή και Ιστορικό της Τέχνης. Λένε όμως μία μεγάλη άναμφισβήτητή άλήθεια. "Έτσι είνε! Γιατί μονάχα ή «Εκκλησία καταρθώνει, όσο ψηλά κι' έν στέκη ένα άρτοούργημα—είτε λόγου είνε, είτε ήχου, είτε σμίλης είτε χρωστήρος—χωρίς να το καταρθάση από τη θέση

έγινεν ύστερα το «θέατρο του Διονύσου». Τα μέλη της πομπής, που άποτελοϋσαν το χορό, ήταν ντυμένα με δέρματα τράγου, γι' αυτό και ο χορός λεγόταν «τραγικός». Μόνο ο κορυφαίος παριστούσε Σειληνόν (πρόσωπο της άκολουθίας του Διονύσου). Στόν διθύραμβο, πριν διαδοθή άκόμη στάς "Αθήνας, και συγκρικμένως από την 13η Όλυμπιάδα, είχε δώσει ο μέγας μουσικός Άριάν, ο φίλος του σοφού Περιάνδρου, την τελειωτική του άντιστροφική μορφή. "Όταν λοιπόν ο θίασος έφτανε στον τόπο της θυσίας, ένα από τα μέ-



Άπό τις παραστάσεις των μυστηρίων: Μπαλλέτο ύπηρετών του ναού και μελών του χορού (Άπό χειρόγραφον του 13ου αιώνου).

λη του έπαιρνε θέση δίπλα στο βωμό κι' εκεί έφελνε με συνοδεία αούλου τα πάθη του Διονύσου και τα καταρθώματα του. Κάθε τόσο άπαντούσε στον έναν άυτόν ο χορός με την ίδια συνοδεία, θλιμμένα ή χαρούμενα άναλόγως αούτων που είχαν άκούσει. Γινόταν λοιπόν έτσι ένας διάλογος, κ' έμενος άμέσως ένα από τα βασικά στοιχεία του δράματος. Πρώτος ο Θέσις, κορυφαίος του χορού στις γιορτές του 934 π. χ., ώνάμας αούτων τόν ένα ύποκριτήν (=άποκριτήν, γιατί άποκρινόταν στον χορό) και δέν τόν όρισε δίπλα στον βωμό παρά τόν τοποθέτησε σ' ένα έδος βήματος, τόν «έλεόν». Σιγά σιγά από τόν έλεο έγινε ή θυμέλη, με τόν γύρω της ήμικυκλικό χώρο, που άπετέλεσε την «όρχήστρα», τόν τόπο, δηλαδή που τοποθετούσαν ο χορός και στο θέατρο άκόμη. "Έτσι σιγά-σιγά από ένα πανηγυρικό θρησκευτικό έορτασμό γεννήθηκε το θέατρο, που δέ χρειάστηκε παρά μόλις έναν αιώνα για να μάς δώση έναν Αισχύλο και που ύψωσε με το λόγο και τόν ήχο—τα δύο δύλα όλικά του—το πιό άφθαρτο από τα άθάνατα μνημεία του πολιτισμού μας.

"Όταν όμως ο χριστιανισμός σάρωσε τις παλιές ειδωλολατρικές θρησκείες και μαζί τους τις τελεουργικές τους συνήθειες, όταν ο άκριτος φανατισμός το κλήρου της πρώτης περιόδου έθρουμάτιο ή έθαψε, ένα πλήθος αγαλλιάτων έμπνευσμένων από την άρχαία θρησκεία, ή έκκλησία εκτόπησε όλόκληρη και άπήγγουσε και το θέατρο. Και είχε φυσικά τούς λόγους της. Τα έργα, που είχαν γραφτεί γι' αυτό, κι' όσα άκόμα δέν ήταν κατ' εύθειαν έμπνευσμένα από τη μυθολογία—από

«Κάθε τέχνη, που θέλει να πάη μπροστά, να μεγαλοουρηγήσει, να γίνει κίημα του λαού, να την αισθανθή, να την καταλάβη, να την αγαπήση ή ολότης, πρέπει άπαρτήτως να περάση από την «Εκκλησία». Τα λόγια αυτά δέν επώθησαν από εύσεβη πιστό παρά από σοφού έρευνητή και Ιστορικό της Τέχνης. Λένε όμως μία μεγάλη άναμφισβήτητή άλήθεια. "Έτσι είνε! Γιατί μονάχα ή «Εκκλησία καταρθώνει, όσο ψηλά κι' έν στέκη ένα άρτοούργημα—είτε λόγου είνε, είτε ήχου, είτε σμίλης είτε χρωστήρος—χωρίς να το καταρθάση από τη θέση

έγινεν ύστερα το «θέατρο του Διονύσου». Τα μέλη της πομπής, που άποτελοϋσαν το χορό, ήταν ντυμένα με δέρματα τράγου, γι' αυτό και ο χορός λεγόταν «τραγικός». Μόνο ο κορυφαίος παριστούσε Σειληνόν (πρόσωπο της άκολουθίας του Διονύσου). Στόν διθύραμβο, πριν διαδοθή άκόμη στάς "Αθήνας, και συγκρικμένως από την 13η Όλυμπιάδα, είχε δώσει ο μέγας μουσικός Άριάν, ο φίλος του σοφού Περιάνδρου, την τελειωτική του άντιστροφική μορφή. "Όταν λοιπόν ο θίασος έφτανε στον τόπο της θυσίας, ένα από τα μέ-

λη του έπαιρνε θέση δίπλα στο βωμό κι' εκεί έφελνε με συνοδεία αούλου τα πάθη του Διονύσου και τα καταρθώματα του. Κάθε τόσο άπαντούσε στον έναν άυτόν ο χορός με την ίδια συνοδεία, θλιμμένα ή χαρούμενα άναλόγως αούτων που είχαν άκούσει. Γινόταν λοιπόν έτσι ένας διάλογος, κ' έμενος άμέσως ένα από τα βασικά στοιχεία του δράματος. Πρώτος ο Θέσις, κορυφαίος του χορού στις γιορτές του 934 π. χ., ώνάμας αούτων τόν ένα ύποκριτήν (=άποκριτήν, γιατί άποκρινόταν στον χορό) και δέν τόν όρισε δίπλα στον βωμό παρά τόν τοποθέτησε σ' ένα έδος βήματος, τόν «έλεόν». Σιγά σιγά από τόν έλεο έγινε ή θυμέλη, με τόν γύρω της ήμικυκλικό χώρο, που άπετέλεσε την «όρχήστρα», τόν τόπο, δηλαδή που τοποθετούσαν ο χορός και στο θέατρο άκόμη. "Έτσι σιγά-σιγά από ένα πανηγυρικό θρησκευτικό έορτασμό γεννήθηκε το θέατρο, που δέ χρειάστηκε παρά μόλις έναν αιώνα για να μάς δώση έναν Αισχύλο και που ύψωσε με το λόγο και τόν ήχο—τα δύο δύλα όλικά του—το πιό άφθαρτο από τα άθάνατα μνημεία του πολιτισμού μας.

"Όταν όμως ο χριστιανισμός σάρωσε τις παλιές ειδωλολατρικές θρησκείες και μαζί τους τις τελεουργικές τους συνήθειες, όταν ο άκριτος φανατισμός το κλήρου της πρώτης περιόδου έθρουμάτιο ή έθαψε, ένα πλήθος αγαλλιάτων έμπνευσμένων από την άρχαία θρησκεία, ή έκκλησία εκτόπησε όλόκληρη και άπήγγουσε και το θέατρο. Και είχε φυσικά τούς λόγους της. Τα έργα, που είχαν γραφτεί γι' αυτό, κι' όσα άκόμα δέν ήταν κατ' εύθειαν έμπνευσμένα από τη μυθολογία—από

τὴν ἱερὴ παράδοσι τῶν ἀρχαίων ἑλλαδῆ—θύμιζαν σὲ πολλὰ τοὺς σήμερα τὴν ἀρχαία λατρεία μὲ τὰ ἔθιμα, ποὺ ἐκπέφταν στὴ σκηνή, καὶ κατὰ ἕνα τρόπο, ἔτρεφαν καὶ συντηροῦσαν τὴς ἀρχαίας θρησκευτικῆς πεποιθήσεις, ἔστω καὶ θαυμάζοντες, ἔστω καὶ συγκεχυμένοντες στὸ ὑποκειμένη τῶν θεατῶν. Αὐτὸ φυσικὰ ἀνεκόνετο τὴ διάδοσι καὶ παρεμπόδιζε τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἐπικράτησι τῆς νέας θρησκείας. "Ἐπειτα ὅλα τὰ ἀρχαία δράματα ζωγράφισαν μὲ πολλὰ ζωντανία τὰ ἀνθρώπινα πάθη, τὴν ἀπὴν πραγματικότητα στὴν ἀνθρώπινη ζωὴ, ἐνῶ ἡ νέα θρησκεία ἀγνιζόταν ὅτι ἀποσπαστὴ τὴ σκέψι ἀπὸ ὅ, τι σχετιζόταν μὲ τὴν ἐφήμερη ὑπαρξή, τοὺς πειρασμούς καὶ τὴς ἀδυναμίας τῆς, καὶ νὰ τὴν στρέψι στὰ μέγα θάνατον, στὴν αἰωνιότητα καὶ στὴς χαρὴς τῆς. Καταργήθηκε λοιπὸν τὸ θέατρο. Δὲν ἐλήφθηκε ὅμως ἡ φροντίδα, ποὺ ἐκρίθηκε σὺντομα ἀπαραίτητη νὰ ἀντικατασταθῆ μὲ κάτι ἄλλο, ποὺ θὰ γέμιζε τὸ κενὸ γιὰ τὴν ἱκανοποίησι μιὰς ριζωμένης πιά πνευματικῆς ἀνάγκης τοῦ ἀνθρώπου. Αὐτὸ τὸ ὡς ἄλλα ἐβρεμει ἕνα ἐπικίνδυνον συναισθημα μῆσα στὴν ψυχὴ τῶν πιστῶν: τὴ νοσταλγία γιὰ τὴ χαμένη ἀπάλασι. "Ἐγκαίρως εὐτυχῶς ἡ Ἐκκλησία τὸ κατάλαβε καὶ ἀπὸ τὸν τέταρτον ἀκόμα μετχριστιανικὸν αἰῶνα βλάθηκε νὰ τὸ διορθῶσι. Οἱ ἀναλογίαι τῶρα στοὺς ὄρους ὑπὸ τοὺς ὁποίους πραγματοποιήθηκε ἡ γέννησι τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ νέου θεάτρου ἀπὸ τὸ σημεῖον αὐτὸ εἶνε καταληκτικῆς. Ὁ χορὸς ποὺ ἐβρεμει τὰ ἐκκλησιαστικὰ τροπάρια στὴ θεία λειτουργία ἴταν πρὸ πολλοῦ χωρισμένος ἐξ ἑνὸς, τὸν δεξιὸ καὶ τὸν ἀριστερὸν. Τὸ ἕνα τμήμα λοιπὸν ἡ συνέχισε τὴν ἐξιστόρησι γεγονότων ποὺ ἄρχικε μὲ τὰ τροπάρια τοῦ τὸ πρώτον, ἢ—ἀκόμα συχνότερα—ἀπαντοῖσε σ' αὐτὰ, ἢ καὶ ἔβγαζε τὰ συμπεράσματα. Στὴ λεπτομέρεια αὐτὴ στριγγιχτικὴ γιὰ τὸ πρώτον βῆμα τῆς στὴν ἀναβίωσι τοῦ θεάτρου ἡ Ἐκκλησία καὶ μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πὸς ἐπέτυχε ἕνα ἀποτέλεσμα γρήγορον καὶ ἀσφαλές. Στὸν χριστογεννητικὸν ἑορτασμὸν ἐβρεμει τὴν εἰδησι γιὰ τὴ γέννησι τοῦ σωτήρος ὁ ἕνας χορὸς, ἐκπροσωπώντας τὸ πλῆθος τῶν ἀγγέλων, καὶ ὁ ἄλλος εἰδικον τὸν ἄμβωον τῶν ποιμένων, ζητοῦσε περισσότερες πληροφορίες, ἔβγαζε συμπεράσματα καὶ τελικὰ ἔβρινε διέδροον στὸν ἐνθουσιασμὸν του. Ζωντάνευε ἑλλαδῆ μὲ ἐνάργεια τὴ χαρμόσυνη σκηνὴ τοῦ «ωσανά». Τὸ ἴδιον πράγμα γινόταν ἔπειτα μὲ τοὺς ἀμάγους ἐξ ἀνατολῶν» στὸ ἀντικρουμα τοῦ ὄστρου. Λίγο ἀργότερα ἡ Ἐκκλησία αὐτὴ γιορτὴ αὐτὴ διαρρυθμιζόταν ἐσωτερικῶς περιπὸν στὸν τόπον τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ τὸ μέρος πιά αὐτὸ δὲ συμπεριλαμβανόταν στὴν καθωστὸ λειτουργία παρὰ ἀποτελοῦσε ἕνα συμπλήρωμα τῆς. Δὲν ἄργησε ὅμως νὰ ξαναπαρή πίσω τὰ τροπάρια τῆς καὶ νὰ τοὺς δώσῃ τὴν καλιὰ τοὺς θέσσι στὴν ἱεροτελεστία καὶ τότε γιὰ τὸ συμπλήρωμα, γιὰ τὴν ἀναπαράστασι τῶν γεγονότων ποὺ διηγείται ὁ Εὐ-ἡγγελιστῆς, γράφτηκαν ἐδικὰ ἔργα μὲ θέμα τὴ γέννησι τοῦ Χριστοῦ πρώτον, τὴν προσκύνησι τῶν μάγων ἀργότερα, καὶ τέλος τὴν Ἀνάστασι, ποὺ ἴταν τελειῶς ὁσχετα μὲ τὴν λειτουργία, ἔπαιρναν ὅμως τὸ θέμα τοὺς πιστὰ ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιον καὶ τὸν διατροῦσαν στὴ δράσιν ἀνόθετον. Τὰ ἔργα αὐ-

τά, ποὺ παρέμειναν στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου μὲ τὸ ὄνομα ελειτουργικὰ δράματα ἐξακολούθησαν νὰ ἐρμηνεύονται μῆσα στὴν ἔκκλησιαν ὡς ἄλλη ὅμως ὥρα, ἔλεια ἑλλαδῆ χωρισμένα ἀπὸ τὴν λειτουργία. Ἦταν καταληκτικὸν τὸ ἀποτέλεσμα! Ἡ χριστιανικὴ διδασκαλία εἰσχωροῦσε πιά μ' αὐτὰ καὶ σὲ μιὰ ψυχῆ, ἀλλοιώτικα ἀπροετοιμασθὴ γιὰ νὰ τὴ δεχθῆ. Γιὰ τὴ Δύση μάλιστα, ὅπου ἡ λειτουργία γινόταν—καὶ γίνεται στὴν καθολικὴ τοὐλάχιστον Ἐκκλησία ἀκόμη—στὴ λατινική, ἡ ὠφέλεια τοὺς γιὰ τοὺς πιστοὺς ἴταν ἀνυπολόγησι, γιὰτι μόνον μὲ τὸν λειτουργικὸν δρᾶμα—ποὺ κι' αὐτὸ ἀρχικὰ γραφτόταν στὴ λατινική, γρήγορα ὅμως υιοθέτησε τὴ γλῶσσα καθὲς τόπου—κατάλαβαν ὁ χριστιανὸς τὸ πιστεύον καὶ γνώριζαν ὁσοὺς τοὐλάχιστον περιποιεῖ τοὺς εὐαγγελίου ἀναφέροντι μῆσα σ' αὐτὸ.

"Ἄλλα ἕνα θέατρο, ποὺ μινύεται μόνον ἀπὸ τὴ θρησκεία, δὲν μπορεῖ νὰ δώσῃ ὅλες τὴς συγκινήσεις, ποὺ ὑποτίθεται, ὅτι πρέπει νὰ χαρίσῃ στὸν ἄνθρωπον ἡ Τέχνη. Δὲν ἐκπλήρωνε λοιπὸν παρὰ ἀτελῶν τὸν προορισμὸν του. Ἐτοί ὁ συγγραφεὶς ἀναγκάστηκε νὰ στραφοῦν καὶ πρὸς θέματα ἐξωχριστιανικά. Ἄλλα πάλι νὰ ἀντλήσων ἀπὸ τὴ μυθολογία τῆς Ἑλλάδος ἴταν ἐπικίνδυνον. Δὲν ἔμενε παρὰ ἡ Παλαιὰ διαθήκη, ποὺ εἶχε μάλιστα καὶ κάποια ἀσχί μὲ τὴν νέα θρησκεία, ἀφοῦ τὴ ὀνονοῦσε συχνὰ στὴς προφητείας τῆς, καὶ ἀκόμη ἀφοῦ ἐβογγάμιζε τὴν ὑπαρξή ἐνὸς μόνο θεοῦ. Τὸ ὀλικὸ τῆς ἴταν πλοῖσιον οὐ στοιχεῖα κοσμικά. Ἐτοί ἐπῆραν ὀριστικὰ τὴν ἀπόφασιν καὶ, γύρω στὸν 11ον αἰῶνα, παρουσιάστηκε τὸ νέο θεατρικὸν εἶδος, ποὺ—ὡς σήμερα ἀνεξήγητα—ὀνομάστηκε «θαύμα» ἢ ἐμυστήριον. Τὸ εἶδος ὅμως αὐτὸ ἐμελλε νὰ χωρίσῃ πιά τελειωτικὰ τὴν Ἐκκλησία ἀπὸ τὸ θέατρο, γιὰτι τὰ θεάματα, τὸ παρεμένον ἀπὸ τὴν παλαιὰ Διαθήκη ἔβριναν εὐκαιρίας καὶ γιὰ σκηνῆς ἀσελγείας, ποὺ δὲν εἶχαν θέσσι στὸν ἱερὸν ὄρον ἐνὸς ναοῦ. Τὶ μποροῦσε λοιπὸν νὰ γίνῃ; Νὰ ξαναπαγορευθῆ τὸ θέατρο, δὲν μποροῦσε πιά γιὰτι εἶχε καταστῆ πάλι πνευματικὴ ἀνάγκη. Ἀναγκαστικὰ ἐβρεμει ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, πρώτον στὸν αὐλόγυρον καὶ ἔπειτα ἀκόμη μακρότερα, στὴν πλατεία καὶ τὸ δρόμον. Γιὰ τὴς παρστάσεις τοῦ χρησιμοποιοῦσε ἐξέδρες πρόχειρες πρώτον, μονιμότερες ἔπειτα ὡς ποὺ ἀπόχτησε ἐδικὰ οἰκῆματα ποὺ σχεδὸν ἔβριναν σὲ μεγαλοπρέπεια τὴν πρώτη στέγη ποὺ τὸν προστάτε, τὸν Ναὸν! Ἀπὸ τότε ἀπομακρυνόταν ἀπ' αὐτὸν ὀλοῦσα περισσότερο. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀλλάζει τίποτε στὸ γεγονός, ὅτι γεννήθηκε ἀπὸ τὸν ὠραῖον ἔμνον ποὺ ἐψάλλαν στὴ γέννησι τοῦ Χριστοῦ χιλιάδες στόματα ἀγγέλων: «ὁδὸς ἐν ὀφίτοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία»

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ἐκυκλοφόρησε ἐνδιαφέρουσα ἔκδοσις πέντε ἀντιπροσωπευτικῶν ψαλμῶν τοῦ Δαβὶδ. Ἀπόδοσις, σημειώσεις, ὑπὸ κ. Κ. Ὀληγαίου.

## Η ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

Κάθε φορά που αναπολούμε γεγονότα της προπολεμικής εποχής δεν μπορούμε, συγκρινόντάς την με τη σημερινή, να μη βλέπουμε έκδηλη τη διαφορά: άνω πριν άπ' όλα σέ βού σημεία. 'Αφ' ενός ότι τότε ο άγων για τή βιοπάλη δεν ήταν δσο τάρω σκληρός και τó βιωτικό πρόβλημα φαίναντο πολύ πιο εύκολα λυμένο για δλους, σέ τρόπο που νά μπορούν πιό άπερίσπαστοι νά έπιδοθούν σέ κάτι τó άνωτερο, τó πιο ένδιαφέρον άφ' έτέρου ότι τότε δέν περνοσαν δπως τάρω άφανείς μέσα στην κοσμοπλημμύρα τών μεγάλων πρωτευουσών όλοι έκεινοι που είχαν προσφέρει μιάν άληθινή συμβολή σέ κάθε τομέα τής διανοητικής που έχει σχέση με τήν έξούωση τού ψυχικού κόσμου τού άνθρώπου ή για τήν πρόσο τής έπιστήμης, δπως και άλλοι άξιοι τιμής γιατί είχαν ελικρινείς και εύτυχείς πρωτοβουλές για μιá γενικότερη κοινωνική δράση.

Κι άν πάμε πάλω τόν Παρίσι, τή μεγάλη αυτή έστία τών φωτών δεν μπορούμε νά μη μιλήσουμε έξωρα για κείνους που ή αγλή τους μεουσρα.οσε κατά τις άρχές τού αιώνας μας χάρις σέ μιá άναμφισβήτητη τή έπιβολή τού έργου τους. Πενιές και μόνον θά χαράξωμε αναφέροντας, πλην τσών άλλων, τά όνόματα έκπροσώπων τής διανοήσεως σάν τόν Άνατόλ Φράνς, τόν Κατόλ Μαντέ, τόν Ρενάν, τόν δικό μας τόν Ζάν Μωρέας, έκπροσώπους τών είκαοτικών τεχνών σάν τόν μεγάλο γλύπτη Ροντέ, τής έπιστήμης σάν τόν κατά τά τέλη τού περασμένου αιώνας άποθανόντα Γρασέρ, τó ζεόλος Κυρί δπως και τόν Γερμανό Ραίνγκεν, τόν Ίταλό Μαρκότι, τόν Άμερικανό 'Εβισον κ. ά.

Ειδικότερα δμως θά δώσουμε μιá εικόνα τής τότε μουσικής ζωής και τών κορυφαίων συντελεστών τής.

Στό Παρίσι δπως και τάρω βρίσκοντο στην άκμή τους ό τρείς μεγάλες συμφωνικές άσσοισιόν τών Κονσέρτ τού Κονσερβατορίου, τών Κονσέρ Κολόν και τών Κονσέρ Λαμουρέ (μόνον άργότερα Ιδρύθησαν τά Συμφωνικά Κονσέρτα τών Παρισίων με μάετρο τόν Άνοσερέ), δπως έπίσης έστέκοντο σέ καλόν έπίπεδον και τά παλιά Κονσέρ Παντελό. Υπήρχαν δμως και κέντρα που είχαν μικρές όρχήστρες με έκτελεστές που βγήκαν με βραβεία από τó Κονσερβατούρι. Σέ μιá πολύ εύπρόσωπα έγκατεστημένη μπρασεσέρ έκει κοντά τόν Πάνθεον, μιá όρχήστρα από 17 άληθινούς καλλιτέχνας έδινε κάθε βράδυ συμφωνικά κονσέρτα συχνά και με τήν σύμπραξη έκλεκτών σολιστ. Σιγά σιγά τά κονσέρτα αυτά έγιναν φίρμα «τά Κονσέρ Ρούζ» δπως έλέγοντο από τó όνομα τού έπιχειρηματία που χάρις σέ μιá καλή όργάνωση και καλή έκλογη συνεργατών είχε καταρθώσει νά μεταβάλλει τή μπρασεσέρ τού σέ άληθινό καλλιτεχνικό κέντρον. Μπορούσε κανείς νά έσφαλலை μιá θέσι άν ήρχετο έγκαίρας και νά σεβρισοθεί μάλιστα τήν μπόρα του που τήν πλήρωσε 1.25 άντι τής συνήθους τιμής τόν 0.40. Αυτό ήτο τó εισιτήριον. Περιπτώ νά ποίμε δτι από τις πρώτες νότες έπιμουργείτο άληθινή άτμόσφαιρα συναυλίας με έλη τήν άπαιτούμένη απόλυτη σισιπή, προσοχή και εύλάβεια. Ύψαι τέτοιες συνθήκες είχε λάβει μέρος στό συγκρότημα αυτό ως σολιστ και ό ίδιος ό Τιμπό στό ναίατα του: ως φαίνεται δέ σ' αυτό τó κέντρον τού ταλέντου

βρήκε ένα κατάλληλο έδαφος για νά άναδειχθί γιατί έπαίσε συχνά οσάα με συνθεσία τής όρχήστρας. Άπ' έκει μετεπήδησε στή θέσι τού εξάρχοντος βιολιστού στό Κονσέρ Κολόν μετά τήν παραιτήσι τού προκατόχου του, τού καθηγητού Ρεμό.

Μάς μένει άσημαμένη μιá εξαιρετική συναυλία έπι τή 29ριβί από τής Ιδρύσεως αυτών τών κονσέρταν με τόν έπιβλητικό Κολόν ως μάετρο και ως σολιστ τούς μεγάλους Σαραζάτ, βιολί, και Πυνιά, πιάνο. 'Αρχιζε με τήν ώραία εισαγωγή τής Πατρί τού Μπιζε και συνεχίζετο με πρόγραμμα όλο Γαλλικής μουσικής που τέλειωσε με τó Ούγγρικόν έμβατήριον τού Μπαρλιόζ. 'Ο Σαραζάτ είχε παίξει όπεραχα τήν 'Ισπανική Συμφωνία τού Λαλό, και ό Πυνιά τις Συμφωνικές παραλλαγές τού Σεζάρ Φράνκ με μιá έρμηνεία άπαράμιλλη κατά τήν όποία μάς έδειξε πόσο ήταν άληθινός μάιτρ δλων τών ήχητικών άποχώρων, που μπορεί νά μάς δώση τó πιάνο. Τά Κονσέρ Λαμουρέ τά διήρθωσε μετά τόν θάνατον τού Ιβρουτού δό σ'εβριζιά έκλεκτός μουσικός και μάετρος που τά κράτησε σέ άληθινή περιωπή. 'Ως εξάρχοντα βιολιστή είχε τόν Πιέρ Σεκιάρη έγγονό 'Ελληνος από τήν Κωνηπολι που είχε έγκατασταθεί πρό πολλών ετών στό Παρίσι. 'Ο ίδιος ό Πιέρ είχε μέν τελείως έγκαλλισθεί διατηρούσε όμως κάποιο καμάρι για τήν φιλετική του έκ πατρός καταγωγή. 'Ητο πολύ έκλεκτός καλλιτέχνης: στό διαγωνισμό τού Κονσερβατοριού για τó πρώτο βραβείο τού βιολιού είχε μάετρο ά υπερβάλει σέ έπιτυχία και αυτόν τόν συναγωνιζόμενο Τιμπά, καταβάλων τήν πρώτη θέση στόν πίνακα τών έπιτυχόντων τεσσάρων. 'Ο Πιέρ άργότερα με τήν Ιδρυσιν τών 'Ακονσέρ Σεκιάρη που διήρθωσε ό ίδιος, είχε μέν πολλές καλλιτεχνικές έπιτυχίες, αλλά και ζήμιες μεγάλες από οικονομικής πλευράς πού τόν έφεραν σέ δύσκολη θέσι. Πάντασ άπέκτησε φήμη άληθινής προωπικότητας.

Τρείς άλλες καθαρώς 'Ελληνικές φυσιογνωμίες τού Σαμάρα, τού Άνεμογιάνη και τού Άραμι ('Αραβαντινού) ήταν πολύ γνωστές και ιδιαίτερα αγαπητές στό κοσμικό Παρίσι. Τού Σαμάρα έπαίεζετο με έπιτυχία τήν έποχή εκείνη σέ οειρά παραστάσεων στό θέατρο τών Φολι Ντραματίκ ή «Μάρτυς», άφοδ προηγουμένως είχε παχθεί ή «Φλόρα Μιραμπιλίς». 'Ο 'Ακκιβιάδης Άνεμογιάννης ήταν ένας βιολιστής με μεγάλο ταλέντο και πραγματική εξαιρετική δοξαριά. Έχει και ένα όρασι βιολί Στραντινέβιου με ένα μικρό ξόλινο *buste* τού ίδιου κολλημένο στή θέσι τού συνήθους κεφαλιού τού βιολιού. 'Ηταν ένας ώραιος άνδρας με ή εμφάνισις τού συνεπλήρωσε τήν γοητεία τού παιξίματός του. Θά τόν θυμόνται άκόμη στήν παλιά μας 'Αθηναϊκή κοινωνία γιατί είχε έλθει και στός 'Αθήνας νά δώσει συναυλία μετά τούς Βολκανικούς πολέμους.

'Ο βαρόντος; Άραμις ήταν ένας άληθινός άπόστολος τής ώμορφιάς τού άγνού δημοτικού μας τραγουδιού. 'Εκείνη τήν έποχήν ό φιλέλλην Γάλλος μουσοουργός Μπουοργκό Ντυκουοντράι, έπανελθόν από πολύμηνη περιόδια του στό νησίά μας είχε εκδόσει τήν γνωστή του συλλογή από 'Ελληνικά τραγούδια και τρία άπ' αυτά ένέπνευσαν τόν Ρώσο συνθέτη Γκλαζουώφ

να γράψη, νωότατος, τότε την εισαγωγή του επί τριών Έλληνικών θεμάτων που είχε μεγάλη επιτυχία παντού όπου παίχθηκε, έμεινε δέ έκτοτε στο ρεπερτοάρι και της Κρατικής μας όρχήστρας. Ό Ό Αρμύς ήτον από τους καλύτερους έρμηνευτάς των τραγουδιών της ουλλογής αυτής.

Ό τρεις καλλιτέχνηι μας ήταν άχώριστοι. Με την ώραια τους έμφάνισι που έπαρουσίαζον πλήρως στό πλαίσιο του περιβάλλοντος της όποχής (όλοι οι κύριοι στοδς δρόμους και στό κέντρα φοροδσαν πάντα ψηλά καπέλλο και άνάλογη την δλη του άμφισι) άποτελοδσαν γνωστάς φυσιογνωμίες όλων των σαλονιών και όλων των συγκεντρώσεων.

Ό Μασόν μεσουανούσε στό Παρίσι. Ήταν άληθινός έκπρόσωπος της Γαλατικής φινέτσας, τοό Γαλλικού πνεύματος που τόσο έκδηλο φαίνεται στό έργα του, την Μανόν, τόν Βέρθερο, την Θαίβα κλπ. Ό Σαιν Σάνς που έμεινε από έτών στην έπαυλή του στο Ό Άγγέρι ήρχετο μέλλον άραιά στό Παρίσι. Ήτον ό κατ' έξοχην διανοούμενος της μουσικής, άληθινός Άττικιστής στην όμιλία του στο και στό μουσικά του. Όταν το 1920 ήλθε στός Άθήνας για πρώτη φορά όργανώθη συ, αυυαία στό θέατρο Ήρώδη του Άττικού με έργα του που διήθουσε ό τβιος. Πολύ δίκαια του είχε άπονεμηθή τότε και ό Έλληνικός μεγαλότατος.

Σέ μία δημοσιευθείσα παλιά στατιστική είχαμε διαβάσει ότι τά συχνότερα παιζόμενα στην Όπερα έργα ήταν πρώτον ό Φάουστ του Γκουνώ και ή Κάρμεν του Μπιζέ, έπειτα ό Τανούζερ κι ό Αόενγκριν του Βάγνερ, ό Γουλιέλμος Τέλλος του Ροσσίνι, Σομών και Δαλιλά του Σαιν Σάνς κλπ. ένω στην Όπερα Κομική έπαίζοντο πολύ τά μελοδράματα του Μασόν. Μετά λίγα χρόνια που έρχισε να έπιβάλλεται ή νεώτερη τεχνολογία παίχθηκε με μεγάλη επιτυχία στην Όπερα και το Πελλάς και Μελισσάνθη του Ντεμπουσί.

Στην Γερμανία ό προσωπικότητες των μαοστρων Χάνς Ρίχτερ, Φέλιξ Μότλι, του συνθέτου Μάξ Ρέγκερ κλπ. είχαν δημιουργήσει παντού μία άληθινή έπιβλητική μουσική άτμόσφαιρα ένω οι μεγάλες φυσιογνωμίες του Ρίχαρντ Στράους και του μεγάλου διδοσκάλου της κλασικής έρμηνείας Γιοάχιμ κατρώγαν το μουσικό στερέωμα και πέρα της Γερμανίας; είναι δέ δυτος άξιοσημείωτον το γεγονός ότι ό πραγματικός μουσικός όργασμός, το άληθινό μουσικόν αισθητήριον του Γερμανικού λαού δέν έπαυρε την έκδηλώσι του, όπως συμβαίνει σέ άλλες χώρες, κυρίως στην πρωτεύουσα του το Βερολίνο, άλλα και σέ όλα τά μεγάλα Γερμανικά κέντρα: το Μόναχο, τή Λειψία, τή Δρέσδη, τή Φραγκφούρτη την Κολωνία κλπ. όλα άμιλλώμενα με την πρωτεύουσα σέ μουσική κίνηση. Διατηρούμε ιδιαίτερα εύλαβη άνάμνησι μιάς από τις τελευταίες εκτελέσεις του κουαρτέττου Γιοάχιμ που άποτελείτο από 4 προσωπικότητας καθηγητών, του ίδιου, του Κάρλ Χαλβ (έξαιρετικο) και ως σολίστ έρμηνεύας τόν έργον του Σπόρ), του Βίρτ και του Μπακερ όπως έπίσης μιάς μόνις άνεξάλεκτη ή έντύποισι από την πρώτην έκτέλεσι της Σαλόμης και κατόπιν της Ήλέκτρας του Ρίχαρντ Στράους.

Στην Άγγλία το μουσικό αίθημα άνεπτυόσσετο σταθερά και έντακτά με τις συμφωνικές συναυλίες του Κούντε Χάλλ που διήρθευε έπι χρόνια πολλά ό σέρ Χένρυ Βούντ, ένω ένας άληθινός Άγγλος μουσικός ό Έλγακρ άνοιγε το δρόμο με τά έργα του στην κατοπινή μεγάλη άνηθι της μουσικής στό Βρετανικά νη-

σιά που ήπρε το άληθινό κορόφωμά της επί των ήμερών μας.

Στό Βέλγιο, υπό την ήγεσιν του σοφού μουσικούό Γκερβάρτ, οι συμφωνικές συναυλίες του Κονσερβατοούρ και έκ παραλλήλου τών Κονσέρ Ποπουλαίρ και τών Κονσέρ Ύζαύ άποτελοδσαν φωτεινές όστις διαδόσεως του μουσικού αισθημάτος ένώ φυσιογνωμίες συνθετών σαν του Ζίλσον, του Ζόγκεν κ. δ. έπιβαλλον και την άξιοσθηστή Βελγική μουσική δημιουργία. Στην Όλλανδία έθμελιώοντο μία άληθινή μουσική παράδοση κυρίως με τις συναυλίες του Κονσερκμπίου, του Άμστερδαμ που διήρθευε πάντοτε με μία άληθινή δωωτερότητα και πνοή ό Μέγκελμπεργκ.

Στην Ίταλία ή μουσική εξέλιξι ήπρε το δρόμο της λίγο άργότερα χάρσι στο έργον εκλεκτών φυσιογνωμιών σαν τόν Ρεσπίγνι, τόν Καζέλλα, τόν Πιζέτι και παλαιότερα τόν Μπουζόνι ό όποιος δμας έδιάλεξε για έβρα του το Βερολίνο, όπου ως καθηγητής της συνθέσεως έδωμούργησε άληθινή σχολή και έδωσε καινούργιες κατευθύνσεις στό τέχνη.

Ό Ισπανοί Γκρανάνος, Ντέ Φάλλια, Άλμπενιζ κ. δ. όηήρξαν οι πρόδρομοι μιάς άληθινής δημιουργίας Ισπανικής μουσικής που σήμερα έπιβλήθηκε και με άλλους νεώτερος έκπροσώπους της.

Ή Βιέννη ήταν πάντοτε ένα από τά κυριώτερα μουσικά έπικεντρα της μουσικής κινήσεως όλης της Εύρώπης. ένα άληθινό μουσικό κριτήριο για κάθε καινούργια δημιουργία, για κάθε καινούργια έμφάνισι βιρτουόζου, τραγουδιστοό ή μαοστρου που έπρεπε άπαρατήτως νά πάρει το βάπτισμά του και στην ώραια Αυστριακή πρωτεύουσα που άπετέλεσε άνεκαθεν την κούτσα της εξέλιξεως όλων των μεγάλων και Ιστορικών μουσοορών.

Όσον άφορά τή Ρωσική μουσική δημιουργία είναι γνωστόν πόσο είχεν ήδη έπιβληθεί από τόν άρχών του αιώνα μας, δχι μόνο με την τόσο χαρακτηριστική δημιουργία του 5 άλλα και με την νέαν ζωτικότητα που έδωσε γενικά στή συμφωνική τεχνολογία ό Ρίμσκι Κόρσακωφ και έν συνεχώς ό Γκλαζουόφ, για νά μην πάμε παλιότερα ως τόν Τσαϊκόβσκη τόν μεγαλόπνοο αυτόν δημιουργό που το έργο του άποτελεί μία από τις πιο ζωντανές έκδηλώσεις της ανθρωπίνης μεγαλοφυίας. Ή σημερινή εξέλιξι της μουσικής τέχνης της Ρωσσία είναι πρό πολλού γνωστή και φυσιογνωμίες σαν του Σοστκόβιτς, του Κατασατριάν κ. δ. έχουν έπιβληθεί σαν άληθινή άστέρια στό παγκόσμιο καλλιτεχνικό στερέωμα.

Τό σημερινό μας σημάωμα που άναφέρεται ειδικώτερα στην πρό του Ιου πολέμου έποχη δέν περιλαμβάνει φυσικά και την έπιβλητική Έλληνική δημιουργία που μάς έχει δώσει τόσα δελγματα μιάς άληθινής άνθίσεως διεθνώς πλέον άνεγνωρισμένης και που ή πρώτη της άξιοσημειωτή έξόρμησι χρονολογείται από της πρώτης πολεμικής και μεταπολεμικής περιόδου.

Θά μάς τεθή το έρώτημα. Καί σήμερα ποιά είναι ή εξέλιξις της μουσικής κινήσεως έν σχέσει με την προπολεμική της όποιας δίνομε μία σέ άραιές μόνο γενικές γραμμές άπεικόνισι;

Ή άπάντησι που θά δώσωμε, συνοπτικά βέβαια όσο έπιτρέπουν τά πλαίσια του σημειωμάτος μας, είναι ότι άνωποσθητήτα υπάρχει μεγάλη πρόσδος δσον άφορά κυρίως την διά τών συμφωνικών συναυλιών τώωωσιν τοό ένδιαφέροντος του καινού ή τήν άληθινή και άνώτερη μουσική. Έπολλαπλασιασθήσαν παντού τά συμφωνικά συγκροτήματα, ή μαοστρική τέχνη εξέλιωσε-

# TONY ΣΟΥΛΤΣΕ

Τό Έλληνικόν Ώδειον ὑπέστη τὸν περασμένο μῆνα μιὰ θλιβερὴ καὶ μεγάλῃ ἀπώλεια μὲ τὸ θάνατον τοῦ διαπρεποῦς καθηγητοῦ τοῦ βιολιοῦ Τόνου Σουλτσε ὁ ὁποῖος ἐβίβαζε εἰς τὸ Κεντρικόν Ἴδρυμα τῆς ὁδοῦ Φειδίου, Βιολιά, καὶ Μουσικῆ Δωματίου, ἀπὸ τὴν ἡμέραν τῆς ἰδρύσεώς του μέχρι τοῦ θανάτου του (7 Νοεμβρίου.)

Ὁ Τόνου Σουλτσε εἶχε γεννηθῆ σὸ Ἄμστερνταμ τῆς Ὀλλανδίας τὸ 1880 καὶ ἐτελείωσε τὶς μουσικῆς του σπουδὰς στὶς Βρυξέλλες μὲ τὸ μεγάλο βιολιστὴ Thompson. Τὸ 1905 ἐκλήθη ἀπὸ τὸ Ώδειον Λότνερ στὰς Ἀθήνας, σὸ ὁποῖον ἐβίβαζε ἐπὶ μίαν πενταετίαν. Κατὰ τὸ 1910 προσελήφθη σὸ Ώδειον Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀπεχώρησε τὸ 1919, ὁπότε ἀπέτελεσε ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στελέχη τοῦ Ἑλληνικοῦ Ώδειου.

Ὁ Τόνου Σουλτσε ἐτίμηθη τὸ 1921 ὑπὸ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου μὲ τὸν ἀργυροῦν Σταυρὸν τῶν Ἱπποτῶν.

Κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς κηδεῖας ὁ καλλιτεχνικός Διευθυντῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ώδειοῦ ἀπεχειρέτησε τὸν νεκρὸν καλλιτέχνη μὲ τὰ ἀκόλουθα λόγια :

«Μὲ βαρεῖα τὴν καρδιά ἀλλά καὶ μὲ ἐνδόμυχη ὑπερρφάνεια στέκω αὐτὴν τῇ στιγμῇ μπροστά τῆς τιμημένη σορὸ τοῦ Tony Schulze γιὰ νὰ ἀπευθύνω τὸν τελευταῖον χαιρετισμὸ σὸ σπάνιον ἄνθρωπον καὶ τὸν ἐξοχὸν καλλιτέχνη ἐκ μέρους τοῦ Ἑλληνικοῦ Ώδειου, ποῦ εἶχε τὴν τιμὴ ἐπὶ τριανταπέντε ὀλόκληρα χρόνια νὰ χαιρετᾷ τὴν πολυτίμητην προσφορά τῆς ἐργασίας του.

Ἀλλά καὶ ὅλη ἡ μουσικὴ Οἰκογένεια τῆς Ἑλλάδος πρέπει νὰ αισθάνεται τὴν ἴδια ὑπερβολὴν ἰκανοποιητικὰ παντοῦ, ἡ νεότερη μουσικὴ δημιουργία ἀκόμη καὶ σὲ μερικές ἐξεζητημένες τῆς ἐκδηλώσεις προκαλεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀληθινῶν φιλομουσῶν, ὑπάρχει δὲ ἀσπληρότερον πνεῦμα ἐπιλογῆς μεταξὺ τῶν νέων βιρτουόζων εἰς τρόπον ὥστε οἱ στερούμενοι ἀνωτέρου ταλάντου νὰ κατανοοῦν οἱ ἴδιοι ὅτι εἶναι προτιμότερον καὶ γι' αὐτοὺς καὶ γιὰ τὸ κοινὸν ποῦ τοὺς ἀκούει νὰ παραιτοῦνται ἐγκαίρως τῆς εἰσοδῶν των στὸν καλλιτεχνικὸ στίβον, γενικὰ δὲ ὁ σεβασμὸς πρὸς τὴν ἀληθινὴν τέχνην κερδίζει παντοῦ ἕσπερος σὲ τρόπον ὥστε ἡ μουσικὴ σὰν ἀληθινὴ θρησκεία νὰ παίρνει τὴν πρέπουσα θέσιν σὸ σημερινὸ κοινωνικὸ βίον ὅλων τῶν χωρῶν.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ρηφάνεια στὴν πικρὴ αὐτῇ ὥρᾳ τοῦ χωρισμοῦ, γιὰτὶ ἐπὶ σχεδὸν μισὸν αἰῶνα, εἶχε ἀνάμεσα τῆς τῆ σεμνῆ, στωικῆ ἀλλὰ καὶ ἥρωικῆ μορφῆ τοῦ εὐγενικοῦ Ὀλλανδοῦ Εὐπατρίδη, ποῦ ἀφιέρωσε ὀλόκληρη τῆ ζωὴ του γιὰ τὴ δημιουργία μουσικῆς παραδόσεως καὶ γενικὰ γιὰ τὴν πρόδοσιν τῆς μουσικῆς Τέχνης στὸν τόπο μας.

Παντοῦ ὅπου ἐτάχθη, ἐργάσθη μὲ νεανικὸ ἐνθουσιασμὸ καὶ ἀγνόνητα, μὲ μιὰ συγκινητικὴ προσήλωσιν σὸ ἰδανικὸ τῆς ἀληθινῆς τέχνης, ὀδηγημένος πάντα ἀπὸ τὴ Θρησκευτικὴ του λατρεία καὶ πίστη στὴ Μουσικῇ, ποῦ τὴν κράτησε λαμπάδα ἀσβυστη μέσα στὴν ψυχὴ του, ὡς τῆ στερνῆ του πνοῆ. Εἶτε σὰν σολίστας, μὲ τὶς βαθεῖς ἐρμηνεῖες του τῶν μεγάλων κλασικῶν, εἶτε σὰν ἐξάρχων βιολιστῆς



τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ώδειου Ἀθηνῶν καὶ ἐπειθετα σὸ Ἑλληνικόν Ώδειον μὲ τὶς ἑκατοντάδες τῶν μαθητῶν ποῦ εἶχαν τὴν τύχη νὰ δεχθοῦν τὴ φωτισμένη καὶ στοργικὴ διδασκαλία του, (καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπάρχουν πολλοὶ διαπρεπεῖς καλλιτέχνες μας), παντοῦ καὶ πάντοτε ἔδωσε ὀλόκληρον τὸν ἑαυτὸ του, προσφέροντας πρῶτα κι' ἐπάνω ἀπ' ὅλα, γιὰ τὴ χαρὰ τῆς ἴδιας τῆς προσφοράς του.

Ἡ Ἑλληνικὴ μας Πατρίδα, ποῦ ἐγίνε καὶ δικὴ του δευτέρη Πατρίδα, τὸ χρωστάει τὴν εὐγνωμοσύνην τῆς.

Ἡ Γῆ τῆς Ἀττικῆς, ἃς ἀγκαλιάσῃ στοργικὰ τὸ διαλεχτὸ τέκνον τῆς μακρυνῆς καὶ εὐγενικῆς Ὀλλανδίας, τὸ μεγάλο Δάσκαλον Tony Schulze, ποῦ ἔδωσε στὴν Ἑλλάδα ὅτι πολυτιμότερον εἶχε νὰ τῆς χαρίσῃ: τὴ ζωὴ καὶ τὴν Τέχνην του.

Ἀθήνα 8-11-54

ANTIOX. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Μέσα στις πολυάριθμες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που σταλίζουν το καλοκαίρι της Βενετίας, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά τόν περασμένο χρόνο οι «Μουσικές Διακοπές» του «Μπενετέτο Μαρτσέλλο» (μέ τ' όνομα του μεγάλου Βενετσιάνου συνθέτη Μπενετέτο Μαρτσέλλο 1685—1739 τιμάται το Ώδειο της Βενετίας).

Η πρωτοβουλία ήταν του Μαστρού Φαζάνο, που το 1952 διαδέχτηκε τον Μαλιπέρο στη διεύθυνση του Ώδειου. Σκοπός τους: «να γνωρίσουν το πνεύμα και τη μουσική παράδοση της Ιταλίας μέσα στους αιώνες ξεχωριστά της φημισμένης Βενετσιάνικης Σχολής» κι έτσι να συντελέσουν σε μία μεγαλύτερη πνευματική επαφή ανάμεσα στους νεαρούς μουσικούς και στους φιλόμους των διαφόρων λαών. Η πρωτοβουλία αυτή είχε μεγάλη επιτυχία. Τα υχητερίνα κονέρτα στις όνειρεμένες αούλες ενός παλαιού πάρου στο Μεγάλο Κανάι, «CA' PISANI», καταχειροκροτήθηκαν από τους ξένους, που κυριολεκτικά κατακλύζουν τη Βενετία αυτή την εποχή.

Τα θέματα για τις «διακοπές» του 1954 είναι τρία: Η Ιταλική μουσική από τον XVI ως τον XIX αιώνα.—Τό μελόδραμα στην Ιταλία.— Η σύγχρονη Ιταλική μουσική. Η μέθοδος είναι όλοτετα καινούργια με «μαθήματα—συναυλίες», με «συναντήσεις» με καλλιτεχνικές προσωπικότητες της Ιταλικής πνευματικής ζωής, με «ουζητήριες». Οι «διακοπές» διαρκούν από τις 20 Αύγουστου ως τις 25 του Σεπτεμβρίου.

Οι φετινές «Μουσικές Διακοπές» έγκαινιάστηκαν με μία «OPERA BUFFA», του 18ου αιώνα: τόν «Φιλόσοφος» της έξοχης «δράμας εφτάπαιων με μουσική» του Πολύδενου Φετζέιο, αρκαδικού πάστορα... δηλαδή του Κάρλο Γκολτσόνι, με μουσική του Μπαλντασσάρε Γκαλοόπι, λεγόμενου Μπουρανέλλο, γιατί γεννήθηκε στο Μπουράνο τό νησίκι που φτάνουν τις περιφημες Βενετσιάνικες δαντέλλες.

Η τύχη αούτο του έργου του Γκαλοόπι (από τους μεγαλύτερους συνθέτες της Βενετσιάνικης Σχολής και φημισμένου Τσεμπάλλοτα) είναι πολύ περίεργη: ό «Φιλόσοφος» δόθηκε για πρώτη φορά ίσως στο Θέατρο Φορμολιάρι της Μπολόνιας στις 19 Αύγουστου του 1754, και στά αίγυρα στο Θέατρο Γριμάνη στη Βενετία στις 26 του Οκτώβρη 1754. Ακριβώς πριν από δυό αιώνες, Σ' όλο τό 18ο αιώνα γόρισε την Εύρώπη με μεγάλη επιτυχία και μετά, μυστηριώδως, άσφηκε ζωντανό. Στις άρχες του αιώνα με ό μουσικόλόγος Γ. WIEL άνακάλυψε μία παρτιτούρα στο Βρετανικό μουσείο του Λονδίνου και ό Έρμαν Βόλφ-Φερράρι θέλησε να ξαναφέρει στο φώς τό έργο του Βενετσιάνου Μαστρού. Στά 1907 λοιπόν με την έκαίρεια της δεύτερης έκαισενταετηρίδας από τη γέννηση του Γκολτσόνι, δόθηκε ό «Φιλόσοφος» στο Παλάτο Πιζάνι. Στά 1928 ό Παρβόλι τό ξαναέβασε στο Παλάτο Ρετσονίκο.

Τό έργο αούτο είναι ένα πραγματικό κομφοτέχνημα γεμάτο χάρη και οίστρο, που στέκεται θαυμάσια δίπλα στη «Σέρβζ Παντρόνα» του Περγκολέζι και στούς

## ΙΡΜΑ ΚΟΛΑΣΗ

Μία από τις διαπρεπέστερες θέσεις στο διεθνή καλλιτεχνικό στίβο κατέχει ή Έλληνική τραγουδιότητα Ιρμα Κόλαση. Η φήμη της διαρκώς έπικετινείται και έδραιώνεται στα μεγαλύτερα μουσικά κέντρα όπου πλέον ή Κόλαση θεωρείται σάν με «είσημη τραγουδιότητα» όπως την άποκαλούν τό διαφημιστικά προγράμματα και άφίσης, αναγγέλλοντας τις έμφανίσεις της σάν από τις πλέον σημαντικές μουσικές εκδηλώσεις. Άνάμεσα στις έπιτυχίες της έξαιρείται ή συναυλία που έδωσε στις Chaires στη Γαλλία, όπου ή Έλληνική καλλιτέχνης έρμήνευσε έργα παλαιών Ίταλών, ως και Σούμαν, Φωρέ, Ρουσσέ και Ραβέλ. Η Ιρμα Κόλαση ή όποια διετέλεσε καθηγήτρια του Έλληνικού Ώδειου, από τό σφετεμένο Σβρίβιο προσελήφθη ως καθηγήτρια εις την Scola Cantorum στο Παρίσι, δείγμα της έξαιρετικής έκτιμώσεως της όποιας χαιρεί εις την Γαλλικήν πρωτεύουσαν ή διαπρεπής καλλιτέχνης.

## ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΤΟΥΡΝΑΚΗ

Με τό πιο καλακευτικά λόγια άνήγγειλε ό γαλλικός ραδιοφωνικός σταθμός στην έλληνική του έκπομη τη θριαμβευτική επιτυχία της νεαρής έλληνίδας καλλιτέγνιδου του πιάνου Β. Χρυσάνθης Τουρνάκη που ένεφανίσθη ως σολίστα στη Συμφωνική Όρχηστρα του Παρισιαού, με τό κονέρτο σε ρε μείζ. του Χαίντν κατά την έκτέλεση του όποιου τόσο του πυκνό άκροατήριο όσον και οι καλλιτέχνες της όρχήστρας και ό μάστρας κ. Σουτώ έξεηλόδωσαν με θαυμασμό για την έξαιρετη έρμηνεία της Έλληνίδας πιανίστα.

Γιά όσους παρακολουθούν την άλματική και θριαμβευτική εξέλιξη της νεαρής μας πιανίστα, δόθηκε μία έξαιρετη έκαίρεια να τη θαυμάσουν στην έκπομη του γαλλικού σταθμού της 23 Οκτωβρίου. Σ' ένα μικρό άλλα έξαιρετικό πρόγραμμα με έλληνικές και γαλλικές συνθέσεις, που έγοητεύασι τους άκροατάς με την άπειρη λεπτότητα και συναρπαστική μουσικότητα της έκτελέσεως. Με τις καινούργιες της αούτες έμφανίσεις στο Παρίσι, ή Β. Τουρνάκη παίρνει τη σειρά της ανάμεσα στις έλληνίδες πιανίστες που διεκδικούν διεθνή άναγνώριση.

«Μουσικός Γάμος», Στόν «Φιλόσοφο» πρωτοστατεί ό Γκαλοόπι κι όχι ό Γκολτσόνι: τό λιμπρέττο δέν είναι σπουδαίο μήτε κι έχει την πνοή του θεατρικού έργου που δόξασε στόν κόσμο όλάκρο τόν δικηγοράκο της Βενετίας. Ό Μάστρας δέν είχε γεννηθεί άκόμα, μήτε κι ό Ροσσίνι, όταν ό Γκαλοόπι έγραψε αούτες τις σελίδες με τέτοιο οίστρο, τόση χάρη, τόσον αούθωρητισμό και τόση περίτεχνη άπλότητα.

MARFAPITA ΔΑΜΑΤΗ



θήκης του Μουσόργκσκυ, τοῦ ἐμπιστεύθηκε ὅλα τὰ χειρόγραφα τοῦ πεθάνοντος συνθέτη, γιὰ νὰ τὰ ξανακοιτάξει καί νὰ ἐπιμεληθεῖ τὴν ἐπικείμενην πλήρη ἔκδοσιν αὐτοῦ ἀπὸ τὸν ἐκδοτικό οἶκο Μπέσλ.

Αὐτὴ ἡ ἀναθεώρηση καί ἡ ἐπιμέλεια τῶν χειρόγραφων τοῦ Μουσόργκσκυ, ποῦ ἔλαχε στὸ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, ἦταν μιὰ τεράστια ἐργασία, γιὰτι, ἂν μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Μουσόργκσκυ ἦσαν τελειωμένα, ἄλλα, σὰν τὴν «Κορβαντοίνα» ἢ «Τὸ ἔμποροπανήγυρο τοῦ Σοροτοίνο», εἶχαν μείνει ἀτέλειωτα, ἀνορχηστρωτά καί τὰ χειρόγραφα παρουσίαζαν μιὰ τρομαχτικὴ ἀτάξια. Μὰ ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, μὲ τὴ συνθησιμένην του ἀκούραστη ἀφοσίωση, ἄρχισε πρῶτα - πρῶτα νὰ ταξινομεῖ καί νὰ ἐξορθώνει τὰ χειρόγραφα αὐτά.

Ὅμως ἀπὸ τίς λίγες γραμμὲς του, ποῦ δημοσιεύουμε ποῦ κάτω, φαίνεται πῶς προσιθανόταν τίς κατηγορίαι ποῦ θ' ἀκούγουν ἀργότερα, σχετικὰ μ' αὐτὴ τὴν ἐργασίαν ποῦ ἀνέλαβε, ἀπὸ τοὺς θαυμαστὰς τοῦ Μουσόργκσκυ :

«Ὅλα ἦσαν παρατηρήματα (ἀπὸ τὸ Μουσόργκσκυ) στὴν ποῦ οἰκτὴρ κατάστασιν» ἔβρισκε κανεὶς σ' αὐτὰ τὰ χειρόγραφα ἀνόητες καί παράλογες ἀρμονίαι, φριχτὰς κινήσεις τῶν φωνῶν» κάποτε μετατροπῆς, ἀπὸ τίς ποῦ ἀσυνάρτητες, καί κάποτε μιὰ ἀπελπιστικὴ ἀπουσία μετατροπιῶν. Ὅρισμένα ἔργα του γιὰ ὀρχήστρα παρουσίαζαν μιὰ κακὴ ἐνορχήστρωση. Μὲ λίγα λόγια, παντοῦ διαπίστωνε κανεὶς ἕναν ἀλαζονικό καί αὐθάδη ἐρασιτεχνισμό.

Ποῦ καί ποῦ εἰδρίσκε κανεὶς σ' αὐτὰ στιγμῆς ἐπιδειξιοτήτας καί τεχνικῆς γνώσης, μὰ τίς περισσότερες φορὲς φαίνονταν ἐκθλη ἡ τεχνικὴ ἀδυναμία τοῦ συνθέτη. Μὰ μαζὶ μ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἐλαττώματά τους, ὅλες σχεδὸν οἱ συνθέσεις του ἦσαν τόσο γεμάτες ἀπὸ ταλάντο, τόσο πρωτότυπες καί ἔφερναν τόσοις νεωτερισμοὺς καί τόση ζωὴ, ὥστε ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ἐκδοθοῦν. Ὅμως ἂν ἐκδίδονταν χωρὶς κάποιο ἐμπειρο χερί νὰ βάλει τάξιν σ' αὐτές, ἡ ἔκδοσίν τους θὲ θά παρουσίαζε παρά μονάχα ἕνα βιογραφικὸ-ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον.

Ἡ κυρία Σέστακωφ ὅμως ἔμεινε εὐχαριστημένη ἀπὸ τὴν ἐργασίαν τους. Ὅσο γιὰ τὸ Νικόλα, ὁμολογεῖ βέβαια πῶς δὲν πέτυχε μὲ τὴν ἐργασίαν του τὸ ἀποτέλεσμα ποῦ ἐπιθυμοῦσε, ὅμως νιώθει τὸν ἑαυτὸ του εὐτυχισμένο ποῦ μπόρεσε νὰ μελετήσει ἀπὸ κοντὰ παρτιτούρες τόσο μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας.

«Ἡ μελέτη τῶν παρτιτούρων τοῦ Γκλίλκα—γράφει ἀργότερα—στάθηκε γιὰ μένα, μιὰ θαυμάσια διδαχὴ».

Ὑστερα ἀπ' αὐτὴν τὴ μελέτη βρίσκει πῶς ἡ ὄπερά του «Πσκοβιταίν» ἔχει σοβαρὰ ἐλαττώματα. Τώρα βλέπει τι πρέπει νὰ προσθέσει, ν' ἀλλάξει, νὰ ξαναενορχηστρώσει. Ρίχνεται λοιπὸν μὲ θάρρος στὴ δουλειά, ἔχοντας καί τὴ βοήθεια τοῦ Μπαλακίρεφ, ποῦ, ὅπως ἔκανε ἄλλοτε, ξαναρχίζει νὰ τοῦ δίνει συμβουλές. Μὰ ὅστερα ἀπὸ ἔτους εὐσυνειδήτης δουλειᾶς μὲνει δυσσαρεστημένος ἀπὸ τίς μεταβολὰς ποῦ ἔφερε στὸ ἔργο του αὐτό. Βέβαια ἡ κατασκευὴ του τώρα εἶναι καλύτερη καί νιώθει κανεὶς τὴ στερῆν τεχνικὴν τοῦ συνθέτη ἢ ὄπερα ὅμως εἶναι μεγάλη, στεγνὴ, βαρειά. Ἡ τάση τοῦ Ρίμσκυ—Κόρσακωφ πρὸς τὸ κοντραποῦντο βασιλεῖν σὰ ζυγὸς πᾶνω σ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο, ποῦ ἔλαχε στὰ χερά τὴ νεανικότητά καί τὴ ἄρσιν αὐτοῦ, ἢ διέθνηση τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων ἀρνείται ν' ἀνεβάσει τὴν ὄπερα αὐτὴ στὴν καινούρια τῆς ἔκδοσιν.

Κι ὅμως ὁ συνθέτης δὲ στοχοχωρεῖται πολὺ γι' αὐτὴ τὴν ἄρνησιν, μάλιστα φαίνεται σὰν ἀνακουφισμένος κάπως, καί βρίσκει, πῶς τόσο τὸ καλύτερο, γιὰτι τὸ ἔργο του αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμη τέλειον.

Γιὰ κάμποσα λοιπὸν καιρὸ εἶναι τόσο πολὺ ἀπασχολημένος ἀπὸ διάφορες ὕπηρεσιακὰς ὑποχρεώσεις του, ὥστε δὲν ἔχει τὸ κουράγιο νὰ καταπιστεῖ μὲ «κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ καί καινούριον». Ἡ ἐπιθεώρησις τῶν ναυτικῶν μουσικῶν τοῦ παίρνει πολὺν καιρὸ. Γιατι δὲ χάσει μονάχα πολὺν χρόνον μὲ τίς μετακινήσεις ποῦ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ κάνει, ἀλλὰ πρέπει, γιὰ ν' ἀνανεώνει τὸ ρεπερτόριον, νὰ κάνει ἕνα σωρὸ μεταγραφὰς ἔργων γιὰ μάντα. Κι ὅστερα, ὅπως πάντα, ἀφίνεται νὰ παρα-

συρθεί από τη δουλειά του' και δέν περιορίζεται στις μεταγραφές, άλλα συνθέτει ένα «Κοντσέρτο γιά τρομπόνι και στρατιωτική μουσική», ένα «Κομμάτι κοντσέρτου γιά κλαρίνο» με συνοδεία επίσης μπάστας και «Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Γκλίνκα» γιά δμιο. Δουλεύοντας πάντα, δέν παύει να ψάχνει νά βρεί ένα λιμπρέτο γιά όπερα. Έκει λοιπόν πού ξαναδιάβαζε κάποια μέρα στο τραίνο, τά διηγήματα του Γκόγκολ, γιά τόν όποιο ένωθε πάντα άπερίοριστη άγάπη, διάλεξε άνάμεσα σ' αύτά τή «Νύχτα του Μάη» πού τήν είχε διαβάσει μέ δυνατή φωνή στη Ναντίνα Πυργκλόιτ τήν ήμέρα πού άλληλοεξομολογήθηκαν τόν έρωτά τους. Διασκεύασε λοιπόν αύτό τό διήγημα σέ λιμπρέτο όπερας. Σ' αύτό τό έργο πέτυχε νά συνταιριάσει τό θέμα πού τατρείει πραγματικά, μέ τή λαϊκή πλευρά πού περιέχει εδωλολατρικά ύπολείμματα.

Η όπερα αύτή έγινε δεχτή άμέσως από τό Ναπράβικ και τή διεύθυνση τών αυτοκρατορικών Θεάτρων.

Τήν ίδια έποχή, ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, μ' έλο πού θέλει ν' άφοσιωθεί στη σύνθεση, άναγγέλλει τέσσερα κοντσέρτα πού θά έδινε ή Μουσική Σχολή μέ δωρεάν φοίτηση.

Τό ταμείο είναι καλά γεμάτο, χάρη στις φροντίδες του Μπαλακίρεφ, πού μαζεύει παντού όπου μπορεί έπίτιμα μέλη—δωρητές· κι ό Νικόλας νιώθοντας πώς δέ δεσμεύεται από χρηματικές άνάγκες, διαλέγει μέ περισσότερη άνεση έργα γιά τά προγράμματά του. Βάζει σ' αύτά μερικές πρώτες έκτελέσεις συνθέσεων του Μποροντίν, γιά νά ύποχρεώσει αυτόν τό συνθέτη ν' άποτελειώσει πολλά έργα του, πού περιμέναν από καιρό τά λίγα μέτρα πού τούς έλειπαν γιά νά τελειώσουν.

Γιατί ό δόλιος ό Μποροντίν άπασχολημένος μέ κάθε λογής δουλειές, κάποτε μάλιστα άνόητες, ξεχνούσε πώς ήταν και λιγάκι μουσικός· κι ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, μέ άπαράμιλλη δραστηριότητα, άνάλογη μέ τό θαυμασμό πού έτρεφε γιά τό Μποροντίν, δέ βαρύνταν νά τόν ένοχλεί διαρκώς γιά νά τόν αναγκάζει νά συνθέτει. Πολλές φορές μάλιστα πήγαινε έπανεπιλημμένως τήν ίδια μέρα στο σπίτι του γιά νά του θυμίσει πώς

μένη κατά τό λαμπρότερο τρόπο. «Άφού τελείωσα τή «Σνεγκούροτσκα», λέει ό συγγραφέας, τότε ένωσα πώς είχε γίνει ώριμος πιά μουσικός· ένας συνθέτης όπερας πού πατούσα σύγυρα σέ στέρρες βάσεις».

Ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ είχε κρύψει από τά μέλη τής μικρής συντροφιάς τήν πρόθεσή του νά γράφει μιά όπερα πάνω στην ύπόθεση τής «Σνεγκούροτσκα». Ένα βράδι λοιπόν, ξαφνικά, τούς έπαιξε δλόκληρη τήν καινούρια όπερά του. Όλοι, ποιός λίγο ποιός πολύ, έξετιμήσαν τό έργο αύτό· πάντως στο σύνολό του τούς άρεσε πολύ.

Κι έτσι φτάνουμε στην τόσο παραγμένη έποχή του 1880—1881. Η Ρωσία χάνει τόν έλευθερωτή της Τσαόρ (Άλέξανδρο τό 2ο) πού δολοφονήθηκε τήν 1η Μαρτίου τοό 1881, και τίς 16 του ίδιου μηνός, πεθαίνει ό Μουσόργκσκυ, βυθίζοντας σ' άδυνηρό πένθος όλους τούς Ρώσους μουσικούς.

Τό έθνικό πένθος σταμάτησε γιά λίγο τήν καλλιτεχνική ζωή τής πρωτεύουσας. Δέ δόθηκε παρά μιά μονάχα συναυλία από τήν Έταιρεία ρωσικής μουσικής. Σ' αύτή παίχτηκε, σέ πρώτη έκτέλεση, υπό τή διεύθυνση του συνθέτη, τό «Φανταστικό παραμύθι», άναθεωρημένο πιά και τελειωμένο. Έπίσης στη Μουσική Σχολή μέ δωρεάν φοίτηση, μονάχα τήν πρώτη συναυλία μόρσαν νά δώσουν. Ήταν ή τελευταία συναυλία αύτης τής Έταιρείας πού διήυθνε ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ και ή τελευταία πού παρακολούθησε ό Μουσόργκσκυ, πού έκείνη τήν ήμέρα του έπαιξαν «Τήν καταστροφή του Σεναχέριμπ». Ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ έτοιμάσε αύτό τό έργο (μέ χοροδίες) μέ τήν πού μεγάλη φροντίδα κι ένωσε έξαιρετική χαρά γιά τήν έπιτυχία του συνθέτη του, πού τό κοινό τόν άπέθεωσε κυριολεκτικά, καλώντας τον πέντε φορές επί σσηνης!

Άπό καιρό, ό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, έβρισκε πολύ δυσάρεστο τόν τρόπο μέ τόν όποιο ό Μπαλακίρεφ άνακατεύεταν στις ύποθέσεις τής Μουσικής Σχολής μέ δωρεάν φοίτηση· γι' αύτό άποφάσισε τελικά νά δώσει τήν παραίτησή του, άφού μάλιστα είχε έτοιμη και τήν κατάλληλη πρόταση: ό έκτελεστής τής δια-

δέν έχει καιρό για την προσωπική του δουλειά, ή διδασκαλία τόν κουράζει.

Κι όμως παρά τή δυσκολία που δοκιμάζει για νά βρεί μερικέσ ώρες εδῶ κι εκεί για τή δημιουργική του έργασια, καταπνάνεται με τήν ένορχήστρωση τής «Σνεγκούροτσκα». 'Η δουλειά αὐτή άρχισε από τό φθινόπωρο τοῦ 1880 και τέλειωσε τό Μάρτη τοῦ 1881' κι ή παρτιτούρα αὐτῆς τής όπερας έχει περί τις 606 σελίδες. Στο έργο αὐτό ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ κάνει πολὺ μεγάλη χρήση ρωσικῶν λαϊκῶν μελωδιῶν, πού τις πήρε από τή συλλογή του: "Όμως τά τρία τραγούδια τοῦ Λέλ, πού οί κριτικοί, παίρνοντας άφορμή άπ' αὐτά, κατηγοροῦν τό συνθέτη, πώς τά περιμάζεψε άπ' όλα τά έργα με φολκλόρ, έχουν βέβαια λαϊκό χαραχτήρα, έχουν όμως συντεθεῖ έξ ολοκλήρου από τό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ.

Στή «Σνεγκούροτσκα» χρησιμοποιεῖ τήν άχρησιμοποίητη μουσική τοῦ σχεδίου τής όπερας του «Μλάντα». "Όπως και στη «Νόχτα τοῦ Μάρ», διαπιστώνουμε και στη «Σνεγκούροτσκα» τήν κλίση, τοῦ συνθέτη πρὸς τοὺς άρχαίους τρόπους.

'Από άρμονική άποψη ή όπερα αὐτή έχει μερικοὺς πετυχημένους νεωτερισμοὺς, ὅπως π.χ. τή συγχορδία με έξη νότες τῆς άνημητόνιας σκάλας ή τή άρμονία τοῦ τελικοῦ ὕμνου σέ 11|4 με τή λαμπερόχρωμη ήχησή του. Τέλος, στη «Σνεγκούροτσκα» γίνεται για πρώτη φορά πλατεία χρήση τοῦ «λάιτμοτιφ». Κι ὁμως ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ελάχιστα γνώριζε τή μουσική τοῦ Βάγκνερ.

Στὴν ένορχήστρωση τής «Σνεγκούροτσκα» ὅπαρχει μιὰ καινούρια τάση τοῦ συνθέτη άρκετά πετυχημένη: τά πολλά σόλα για τά όργανα τῆς όρχήστρας. Τὴν εποχή εκείνη ὁ Ρίμσκυ—Κόρσακωφ εἶχε μιὰ προτίμηση για τό κλαρινέτο, γι' αὐτό βλέπουμε ὅτι τ' όργανο αὐτό έχει πολλά σόλα κι ἕναν κύριο ρόλο στη «Σνεγκούροτσκα», με ὅπαρχουν επίσης στο έργο αὐτό και σόλα βιολιοῦ, βιολοντσέλου, και ὄμπεε. Μπορεῖ νά μὴ άρέσει ή «Σνεγκούροτσκα», εἶναι όμως άναντίρρητα μιὰ όπερα γεμάτη γοητευτική ποιήση, γερά κατασκευασμένη και ένορχηστρω-

τοῦ ὕποσχέθηκε τό τάδε έργο για τὴν τάδε ἡμερομηνία κι ὅτι έπρεπε νά βιαστεί. Κάποτε εἶχε γράψει στο πρόγραμμα μιὰς συναυλίας τῆς Μουσικῆς Σχολῆς με δωρεάν φοίτηση, τοὺς «Πολβοτσιανοὺς χοροὺς», και ζητοῦσε έπίμονα από τό Μποροντίν νά τοῦ παραδώσει έγκαιρῶς πλήρη τὴν παρτιτούρα και τις πάρτες αὐτοῦ τοῦ έργου, με τοῦ κάκου.

«Στό τέλος, διηγεῖται ὁ ίδιος ὁ Κόρσακωφ, τοῦ προτεῖνω να τόν βοηθήσω νά ένορχηστρώσει αὐτό τό έργο» και τότε έρχεται ἕνα βράδι σπίτι μου, και μοῦ φέρνει τὴν άρχή από τοὺς «Χοροὺς», κι οί τρεῖς μας μαζί: εκείνος, ὁ Λιάντωφ κι ἐγώ άφοῦ μοιραστήκαμε τή δουλειά, βαρθήκαμε βιαστικά ν' άποτελεώσουμε τὴν ένορχήστρωση. Για νά κάνουμε πιο γρήγορα γράφουμε με μολύβι κι ὄχι με μελάνι. 'Ετσι περνάμε ὄλη σχεδόν τὴ νύχτα δουλεύοντας. Μόλις τελειώνει ἕνα φύλλο, ὁ Μποροντίν τό σκεπάζει με ὕψη τζελatina για νά έμποῖσει τό μολύβι νά ὀβυστεῖ και, για νά στεγνώσουν πιο γρήγορα, κρεμάει τά φύλλα από σπάγγους μέσα στο γραφεῖο μου, σα νάναι ασπρόρουχα. Μ' αὐτό τόν τρόπο τό έργο ετοιμάζεται και μπορεί νά σταλεῖ στο άντιγραφέα. 'Ετσι, χάρη στα κοντσέρτα τῆς Μουσικῆς Σχολῆς με δωρεάν φοίτηση, μερικέσ σελίδες, αὐτή και τὴν έπόμενη χρονιά (1879 - 1880), τελειώσαν, άλλες από τόν ίδιο τό συνθέτη κι άλλες με τὴ βοήθεια μου. Πάντως, χωρὶς τά κοντσέρτα τῆς Μουσικῆς Σχολῆς με δωρεάν φοίτηση ή τὴν τῆς όπερας «Ο Πρέγκηπας 'Υγκὼρ» θά ἦταν έντελῶς διαφορετική».

Και δέν εἶχε μονάχη με τό Μποροντίν ὄλους αὐτοὺς τοὺς παραδοσμοὺς ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, άλλα δυστυχῶς κάθε φορά πού ἤθελε νά εκτελέσει έργο κανενός φίλου του. "Αν ὁ Μποροντίν δέν εὐκαιροῦσε ποτέ, ὁ Λιάντωφ αντίθετα ἦταν ἕνας τεμπέλης πού δέν εἶχε τὸν ὀμοῖο του, κι ὁ Μουσόργγκυ εἶχε μονάχη προσέδεια έργων του πού δέν τά τελείωνε ποτέ.

Δέν μποροῦμε βέβαια παρά νά θαυμάσουμε τὴν έπιμονή τοῦ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ με τὴν ὅποια ἀνάγκαζε τοὺς φίλους του νά δουλεύουν ὄς πού νά τελειώσουν κάποιο έργο τους, με τὴν

προοπτική της εκτέλεσής του. Άλλοι στη θέση του θάχαν σύγγραφο βαρεθεί.

## V

Στά 1879, τό καλοκαίρι, είναι γιά τόν Κόρσακωφ, αντίθετα πρός τίς συνήθειές του, μιά περίοδος ανάπαυσης καί ήρεμίας σ' ό,τι άφορά τή μουσική του παραγωγή. Έκτός από τό «Φανταστικό Παραμύθι» (τοῦ Πούσκιν), δέ συνέθεσε τίποτα άλλο. Καί μάλιστα αὐτό τό «Παραμύθι» δέν εἶχε τελειώσει ἐντελῶς στό τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ. Μά ὁ Ρίμσκυ Κόρσακωφ δέ θέλησε νά τό ξανακοιτάξει καί νά τό διορθώσει ἀμέσως, ἀπό φόβο μήν πέσει στό ἴδιο λάθος, ὅπως μέ τήν «Πσκοβιταίν», καί προτίμησε νά βάλει προσωρινά κατά μέρος τό «Παραμύθι». Ἐπειτα ἦταν ὑπερβολικά ἀπασχολημένος μέ τή σκηνοθεσία τῆς «Νύχτας τοῦ Μάη».

Θυμῶνε γιά μερικές περικοπές ποῦ ἀπαιτεῖ, χάρη συντομίας, ὁ Νασπραβνίκ καί γιά τίς ἠλιθιότητες τοῦ σκηνοθέτη! μά ἡ πρεμιέρα τῆς ὄπερας αὐτῆς εἶχε ἐξαιρετική ἐπιτυχία. Ἄλλο μόνο ὅμως, πόσο ἐφήμερη! Γιά μιά φορά ἀκόμη ἡ τόσο κακοπροσάρτη κριτική ἐπηρεάσε δυσμενῶς τό κοινῶ. Ὁ ποῦ αὐστηρός—ἡ μάλλον ὁ ποῦ κακόφυχος—κριτικός εἶναι σίγουρα ὁ Κάιζαρ Κούι, ποῦ γράφει ἕνα ἄρθρο πολύ ψυχρό, λέγοντας, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, πῶς ὁ συγγραφέας, ἐκτός ἀπ' αὐτά ποῦ ἀντλεῖ ἀπό τίς συλλογές τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν, δέν ξέρε νά γράφει παρά μικρά θέματα, μικρές φρασσοῦλες.... Κι ἡ ὄπερα, ποῦ στή πρεμιέρα τῆς μιτζαρτίστηκαν μερικά τῆς μέρης, ἀποσπάρθηκε ἀπό τό ρεπερτόριο τοῦ θεάτρου ὕστερα ἀπό δεκαοχτῶ παραστάσεις.

Τό παράξενο εἶναι, πῶς, παρά τήν ἀποτυχία αὐτή, παρά τήν ἀρνηση τῆς διεύθυνσης τῆς Ὀπερας ν' ἀνεβάσει τήν «Πσκοβιταίν», ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ἐτοιμάζεται, τήν ἴδια χρονιά, νά γράφει μιά καινούρια ὄπερα, πάλι μέ φανταστική ὑπόθεση: τῆ «Σενγκούροτσκα», πάνω σ' ἕνα παραμύθι τοῦ Ὀστρόβσκυ. Στήν πρόθεσή του νά γράφει αὐτή τήν ὄπερα, ὑπάρχει πάντα

ἡ ἐπιθυμία ν' ἀξιοποιήσει τήν ἀγάπη του γιά τά παλιά εἰδωλολατρικά ρούσικα ἔθιμα καί γιά τόν ποιητικό τους πανθεϊσμό.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου αὐτοῦ τόν μαγεύει. Κατά τῆ διαρκείας τοῦ χειμῶνα, πιεζόμενος ἀπό κάθε λογῆς ἀπασχολήσεις, μέ τίς ὄρες του πισωμένε ἀπό τοὺς μαθητές του (γιατί ἔχει ὄλο καί περισσότερα ἰδιαίτερα μαθήματα), κατορθώνει νά βρῆσκει τόν καιρό γιά νά γράφει τό λιμπρέτο καί νά κάμει μερικά σκίτσα' καί περιμένει ἀνυπόμονα τό καλοκαίρι γιά νά ριχτεῖ ἐξ ὀλοκλήρου στή δουλιά.

Ἐκεῖνο λοιπόν ἀκριβῶς τό καλοκαίρι τοῦ 1880, μπόρεσε ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπό τήν Πετρούπολη, καί νά νοικιάσει ἕνα μεγάλο ἀγρόκτημα στήν ἐξοχή, μακριά ἀπό κάθε θόρυβο καί κοσμική ζωή. Ἦταν ἡ πρώτη φορά στή ζωή του ποῦ ἐβλεπε ἀπό τόσο κοντά τήν πραγματική ρούσικη ὄπαιθρο καί ἀποφασίζει νά μείνει ἐκεῖ γιά πολύ, μιά κι ὄλα τόν μαγεοῦσαν στήν ἐξοχή αὐτή.

Συνθέτει λοιπόν μέ τέτοια εὐκολία καί τέτοια γρηγοράδα ποῦ δέν εἶχε γνωρίσει ποτέ, ὡς τότε. Συνολικά, χωρίς τήν ἐνορχήστρωση, ἡ «Σενγκούροτσκα» τέλειωσε στίς 12 Αὐγούστου. Εἶναι σχεδόν ἀπίστευτο! Ξανακαταπίστηκε τότε μέ τό «Φανταστικό Παραμύθι» κι ἀφοῦ τό τέλειωσε, τό ἐνορχήστρωσε μέ τήν ἴδια γρηγοράδα. Μά, σάν γύρισε στήν Πετρούπολη ξανάμπλεξε μέ ὄσες ἀσχολίες τόν ἐμποδίζουν νά συνθέτει—τό ἔξωτερο, τῆ Μουσική σχολή μέ διαρκή φοίτηση, τίς στρατιωτικές μουσικές καί τά ἰδιαίτερα μαθήματα—ποῦ τοῦ ἐκλάβαν τό καλύτερο μέρος τοῦ χρόνου του.

Εὐτυχῶς, ἐκεῖνη τῆ χρονιά εἶχε ἀνάμεσα στοὺς μαθητές του ἕναν «καινούριο»: τό Σάσα Γκλαζούνοφ, ποῦ τόν ἐβρῆσκει ἐξαιρετικά ἐνδιαφέροντα. Εἶναι ἕνα παιδί δεκαπέντε χρονῶν, ποῦ παίζει πιάνο σάν ρούσικο ἀρκοῦδι, μά ποῦ ἔχει τέτοιο ταλέντο συνθέτη, ὡστε ὁ δάσκαλός του βρῆσκει, πῶς, ἐκτός ἀπό τό κοντραποῦντο, δέν ἔχει πιά νά τοῦ μάθει πολλά πράγματα. Αὐτή ἡ γρήγορη καί καταπληχτική πρόοδος τοῦ μαθητῆ του δίνουν μεγάλη χαρά στό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ' μά κάποτε, ὅταν

## Ο ΠΑΛΕΣΤΡΙΝΑ

ΚΑΙ Η ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η μικρή Ιταλική πόλη Παλεστρίνα, η άρχαία Πραινέστη, κοντά στη Ρώμη, έγινε γνωστή και δοξάστηκε γιατί εκεί γεννήθηκε κι' έζησε μια από τις μεγαλύτερες και αγνότερες μουσικές μεγαλοφυΐες, ο Τζιοβάννι Πιερλουίτζι, που πρόσθεσε στ' όνομα του το θ-νομα της γενετήρας του και στο τέλος έμεινε γνωστός σαν Τζιοβάννι Παλεστρίνα. Σήμερα η Πραινέστη είναι σχεδόν ένα χωριό αλλά καμαρώνει για το δοξασμένο της παιδί που το όνομά του έδωσε σ' ένα δρόμο της, το «κόροσ Πιερλουίτζι» και στόλιε το σπίτι του με την αναμνηστική έπιγραφή: «Στὸ κτίριο τούθ βάθους αὐτοῦ τὸ σπίτιοῦ γεννήθηκε καί έμεινε ὁ Τζιοβάννι Πιερλουίτζι, πρίγκιπας τῆς μουσικῆς».

Πολύ λίγες πληροφορίες έχουν φθάσει ὡς ἐμάς για τῆ ζωὴ τοῦ Παλεστρίνα. Γεννήθηκε κατὰ τὸ 1526 σὲ μιά φτωχὴ οἰκογένεια μὲ πολλὰ παιδιά. Ἀπὸ μικρὸς άρχισε τὴ μουσικὴ τὸ μὲρφωση στὸ κόρο τῆς ἐκκλησίας καὶ δεκαεσσάρων χρόνων ἔφυγε γιὰ νὰ σπουδάσει στὴ Ρώμη. Δὲν εἶναι ἀπόλυτα γνωστὸ ἀπὸ ποιὸς πῆρε μὲρμήματα ὅσον καιρὸ ἔμεινε ἐκεῖ ἕνα ἔγγραφο ὁμως τῆς ἐποχῆς ἀναφέρει ὅτι σὴ ἄλικια δεκαοκτὸ χρόνων ἔναγώρισε στὴν Παλεστρίνα καὶ μὲ συμβόλαιο ἀνάλαβε νὰ ὑπηρετεῖ ἰσόθια τὴν ἐκκλησίαν σὰν ὀργανίστας καὶ σὰν δάσκαλος τραγουδιοῦ γιὰ τὰ παιδιά τῆς ἐκκλησιαστικῆς χορωδίας καὶ γιὰ ὅλο τὸ προσωπικὸ τῆς ἐκκλησίας. Μόλις εἰκοσιένος χρόνων, παντρεύτηκε μὲ μιά συμπολιτισσὴ του ἀπὸ εὐπορὴν οἰκογένεια καὶ τότε εἶναι πιθανὸν νὰ σύνθεσε τὸ *Ricercari* του, κομμάτια γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο.

Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀρχήρουν τὸ καθολικισμὸ ἦταν ὁ Πάπας Ἰούλιος 3ος ποὺ πρῖν ἦταν καρδινάλιος ἐπίσκοπος στὴν Παλεστρίνα. Ἐκεῖ εἶχε τὴν εὐκαιρία ν' ἀκούει καθημερινὰ τὸ νεαρὸ Πιερλουίτζι νὰ παίζει στὴν ἐκκλησία ὄργανο, νὰ διδάσκει καὶ νὰ ἐκτελεῖ τῆς συνθέσεις του. Κι' ὅταν ἔγινε Πάπας, κάλεσε τὸ νέο μουσικὸ στὴ Ρώμη γιὰ ν' ἀναλάβει στὸ παρεκκλήσι Τζουλιάν τῆς μουσικῆς μὲρφωση τῶν τραγουδιοτῶν τῶν ὑποψηφίων γιὰ τὴν παπικὴ χορωδία τοῦ παρεκκλήσιου τῆς Σιζτιάνας. Κι' ἔτσι, ὁ Παλεστρίνα, γεμάτος ἐλπίδες ποὺ τὸ ἔβλεπε ἡ καινούργια καὶ ἰσχυρὴ προτοασία, ἄφησε τὴ θέση ποὺ εἶχε ὑποσχεθεῖ ὅτι θὰ κρατοῦσε στὴν πατρίδα του ὅσο ζοῦσε καὶ ἤλεβε νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴ Ρώμη ὅπου ἔμελλε νὰ κολήσει ὀλη ἡ σταδιοδρομία του.

Στὸ 140 καὶ 150 αἰῶνα, οἱ χορωδίες τῶν παπικῶν παρεκκλησιῶν ἀπαρτίζονταν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ γάλλους μουσικοῦς. Ἀρχῆ ἔγινε σ' αὐτὸ εἶδος ἡ ἔδρα τοῦ Πάπα μεταφέρθηκε τὸ 1309 στὴν Ἀβινιὸν τῆς Γαλλίας. Καὶ μετὰ ὁμως ἀπὸ τὴν ἐπιστρεφὴ τοῦ Πάπα στὴ Ρώμη τὸ 1377, ἔξακολούθησε κι' ἀκόμα περισσότερο ἡ συρροὴ ξένων μουσικῶν, γάλλων, ἰσπανῶν, φλαμανδῶν στὴ Ρώμη. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πὸς διάσημους ἐκπροσώπους τῆς γαλλοφλαμανδικῆς πολυφωνίας ἔμειναν στὴν Ἱταλία ἢ τὴν ἐπισκέπτονταν συχνά. Αὐτοὶ ἐπῆρσαν τὴν ὡς τότε πολὺ ἀπλή καὶ λαϊκὴ σχεδὸν ἰταλικὴ μουσικὴ παραγωγή. Τὰ ἔργα τους μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν βάση τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς ποὺ ἀναπτύχθηκε ἀργότερα στὴ Ρώμη καὶ ἀποτελοῦσαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη

τὸ κλασσικὸ ὄλικο τὸ προορισμένο νὰ διαμορφώσει τοὺς νέους μουσικοῦς.

Ἡ πρώτη μορφή μουσικῆς ἴστανε ποὺ ἐξηγήθηκε κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐπίδραση τῆς μαντριγκάλια, πολυφωνικὸ κομμάτι γιὰ τραγοῦδι ἢ σπανιότερα γιὰ ὄργανο μὲ ἕνα τραγοῦδιστὴ, σχεδὸν πάντα μὲ ἐρωτικὸ περιεχόμενο. Τὰ πρῶτα μαντριγκάλια δημοσιεύθηκαν τὸ 1533 καὶ τὸ πρῶτο τυπωμένο ἔργο τοῦ Παλεστρίνα ἦταν ἕνα μαντριγκάλι μὲ τέσσερες φωνές ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1554 σ' ἕνα τόμο μὲ τριάντα κομμάτια ἄλλων συνθετῶν.

Στὸ τέλος τοῦτοῦ τοῦ χρόνου, ὁ Παλεστρίνα, θέλοντας νὰ ἐκφράσει τὴν εὐγνωμοσύνη του στὸν Πάπα, τοῦ ἀφιέρωσε ἕνα τόμο μὲ πέντε λειτουργίες γιὰ τέσσερες καὶ πέντε φωνές καὶ γιὰ ἀνταμοιβὴ του ὁ Πάπας τὸν διόρισε τραγοῦδιστὴ τοῦ παπικοῦ παρεκκλησίου. Λίγους μῆνες ἀργότερα μὲ τὸ θάνατο τοῦ Πάπα καὶ τὴν ἀνόρηση στὸν παπικὸ θρόνο τοῦ Μαρκέλλου 2ου καὶ τὸ σύντομο θάνατό του, ὁ Παλεστρίνα σύνθεσε μιά ἀπὸ τῆς φρωαίστερες λειτουργίες του, τὴν περίφημη *Λειτουργία τοῦ Πάπα Μαρκέλλου* γιὰ νὰ τιμήσει τὴ μνήμη τοῦ μουσόφιλου αὐτοῦ Πάπα ποὺ ἀσχολήθηκε ὄχι μόνο μὲ τὴ βελτίωση τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ μὲ κάθε καλλιτεχνικὸ ζήτημα μὲ τὸ ζωρηότερο ἐνδιαφέρον.

Ὁ διάδοχος τοῦ Μαρκέλλου 2ου, ὁ αὐστηρὸς Παῦλος 4ος, ὁ ἀναβιωτῆς τῆς ἱερᾶς Ἐξέτασης, θέλησε νὰ καθιερώσει ἀσθηρότερους κανόνες στὴν Ἐκκλησία γενικὰ καὶ στὴν αὐτὴ τῆς Ρώμης καὶ ν' ἀπολύσει ὅσους ἀπὸ τοὺς μουσικοῦς δὲν ἦταν κληρικοὶ καὶ ἦταν παντρεμένοι. Ὁ Παλεστρίνα σὰν μαντριγκαλίστας, δὲν ἦταν πολὺ ἀγαπητὸς στὸν Πάπα ποὺ πίστευε ὅτι οἱ μουσικοὶ τοῦ ἔπρεπε ν' ἀφιερώνουν ὄλο του τὸ τάλαντο στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἐκκλησίας καὶ νὰ μὴν καταπιάνονται μὲ κοσμικὰ ἔργα. Κι' ἔτσι ὁ πὸς προικισμένος μουσικὸς τῆς παπικῆς αὐλῆς, ὁ Παλεστρίνα, ποὺ εἶπε ἀκριβῶς εἶχε δημοσιεύσει τὸ Πρῶτο βιβλίο μὲ μαντριγκάλια μὲ τέσσερες φωνές, ἄφησε τὸ παπικὸ παρεκκλήσι καὶ δὲν ἄργησε νὰ διοριστεῖ ἀρχιμουσικὸς στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λατερανοῦ ὅπου ἔμεινε πέντε χρόνια. Ἡ μουσικὴ τὸν δημιουργία, θρησκευτικὴ καὶ κοσμικὴ, αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι πλουσιώτατη. Συνθέτε τὸ δεύτερο βιβλίο τῶν *Θρήνων* του, τὸν ὕμνο *Πιστὸς Σταυρὸς*, πολλὰ *magnificat* μὲ τέσσερες καὶ πέντε φωνές, λειτουργίες καθὸς καὶ τὸ *Δεῦτερο βιβλίο* μὲ μαντριγκάλια ποὺ δημοσιεύσε τὸ 1557 καὶ ὄλλα πολλὰ μαντριγκάλια ποὺ ἔγραψε σὲ στίχους τοῦ Πιτράρχη καὶ ὄλλων Ἱταλῶν ποιητῶν.

Τὸ 1561, ὁ Παλεστρίνα ἀνάλαβε τὴ μουσικὴ διεύθυνση στὴν ἐκκλησία τῆς *Santa - Maria - Maggiore* ὅπου ἔμεινε ὅσα χρόνια. Στὴ γόνιμη αὐτὴ περίοδο τῆς ζωῆς του, σύνθεσε τὸν *Πρῶτο τόμο* μὲ *μοτέτα* γιὰ τέσσερες φωνές, τὸν *Πρῶτο τόμο* μὲ *μοτέτα* μὲ πέντε, *ἔξη* καὶ *ἑπτὰ φωνές*, τὸ δεύτερο καὶ τρίτο βιβλίο μὲ *Λειτουργίες*, ἀφιερωμένες στὸ Φίλιππο 2ο τῆς Ἰσπανίας, καὶ ὄλλα πολλὰ ἔργα ποὺ δημοσιεύθηκαν πρὸ ἀργότερα ἢ καὶ μετὰ τὸ θάνατό του, ὅπως π.χ. τὸ τρίτο βι-

βλίο των Θρήνων που δεν είχε έκδοθει μέχρι τον 19ο αιώνα. Και κάθε τόσο δημοσιεύονταν μαντρινγκάλια του, ένα - ένα ή και περισσότερα μαζί με έργα άλλων συνθετών. "Ένα από τα καλλιτέρα του είναι και το μαντρινγκάλι σε δύο μέρη *Selv' ansa* που το σύνθεσε το 1571 για τον εορτασμό της νίκης του παπικού στόλου ενάντια στους Τούρκους στη ναυμαχία της Ναυπάκτου.

Τη χρονιά εκείνη χάρηψε ή θέση του αρχιμουσικού στο παρεκκλήσι Γζούλια στον Άγιο Πέτρο που έλλοιτε την κατεχό ο Παλεστρίνα. Αναδιορίστηκε λοιπόν εκεί και έξ αίτιας αυτής της θέσης δημιουργήσε στενές σχέσεις με τον άγιο Φίλιππο Νέρι, άρχηγ μίας θρησκευτικής οργάνωσης στη Ρώμη. Στις συγκεντρώσεις τους έτρεχε πολλές κόσμοσ κάθε ηλικίας και τάξης και στην «αίθουσα προσευχής» ή «κράτοριος» έκτελούσαν μουσικά κομμάτια του Παλεστρίνα και άλλων συνθετών. Άργότερα ή λέξη «κράτοριος» πέρασε στη μουσική ορολογία και χαρακτηρίζει ένα είδος θρησκευτικής αλλά όχι λειτουργικής μουσικής σύνθεσης με ή άρχη της ανάγεται στα ευλαβικά δίσματα των συγκεντρώσεων αυτών.

Την εποχή εκείνη ή έκκλησιαστική μουσική είχε παρεκκλίνει από το σκοπό της. Το Συμβούλιο των Τριάντα που δικαιοδοσία είχε να κανονίζει το τυπικό της καθολικής λειτουργίας και τη διοίκηση του παπικού παρεκκλησίου, ασχολήθηκε με τη βελτίωση της θρησκευτικής μουσικής που παίζει τόσο ρόλο στην καθολική λειτουργία. Τόση όμως ήταν ή νευρία της με έργα καλύτερης ποιότητας, που έγινε σκέψη να κατοργηθεί όλοταλα ή μουσική από την έκκλησία. Ο Παλεστρίνα με την άνωτερη και άγνή μουσική του δημοιουργία βοήθησε πολύ στην έξυλιανση της έκκλησιαστικής μουσικής και γι' αυτό θεωρείται ο σωτήρας της και ή προσομοίωση της καθολικής μουσικής τέχνης.

Σίγα - σίγα ο Παλεστρίνα άρχισε να ξεφεύγει από την έπίδραση της γαλλοφλαμανδικής σχολής που άγαπούσε την περίπλοκη μορφή και τα μουσικά τεχνάσματα, κι' έγινε ή ψυχρή πλειάδα των Ιταλών συνθετών που βαθμιαία πραγματοποιήσαν τη μεταρρύθμιση της έκκλησιαστικής μουσικής. Τώρα πιά κυριαρχεί ή ξεχωριστή τάση του Ιταλικού πνεύματος προς τη σαφήνεια, την κομψότητα και την έκφραση των ήρεμων κι' ευλαβικών αίσθημάτων. Την έκφραση αυτή την εξιδανίκευσε σε τέτοιο βαθμό ή τεχνοτροπία του Παλεστρίνα που μετά άπ' αυτόν έγκραταλείφθηκε όλοταλα άφου κανέναν πιά δε μπορούσε να τον ξεπεράσει. Το έργο του παραμείρησε για πολλόν καιρό αλλά ύστερα από τόσες έπιτυχίες ή χρεωκοπίες νεώτερων μουσικών σχολών, έλωμφε και πάλι γεμάτο κέλλος, πάντα νέο και άγνό για να δώσει το ώραιότερο μάθημα όμορφιάς στις κατωπινές γενιές.

Ο Παλεστρίνα είχε την ευτυχία να έκτιμηθεί ή ίδιοσφία του από τους συγχρόνους του που μπερσαον πολύ ναρίς να διοκρίνουν την άνωτερότητα του πνεύματός του. Έξρησε μιά ακούραστη ζωή, άφιερωμένη στη δουλειά και πήρε την ώραιότερη ανταμοιβή που έπιθυμεί κάθε καλλιτέχνης: δοξάστηκε όσο ζούσε ακόμα. Οι έκδηλώσεις σεβασμού καθώς και ή ύλική βοήθεια από μέρους των βασιμαστών του δεν του έλειψαν ποτέ. Άν και είχε μεγάλη οικογένεια, ή ζωή του ήταν άνετη. Έκτός από το μισθό του, είχε και ίσοβία τιμητική έπιχορήγηση από τον Πάπα, έκτακτα δώρα, τα κέρδη από την πώληση των έργων του και ήγεμονικά

δώρα κάθε φορά που άφιέρωνε ένα έργο του σε ίσχυρό πρόσωπο, βασιλιά, πάπα ή πρίγκηπα.

Σ' ένα τομο μωτότερον που δημοσιεύεται το 1572 ο Παλεστρίνα έβαλε κοντά στα δικά του έργα, κομμάτια του άδελφού του Σίλλα Πιερόλουτζι και των δυό νεαρών γιών του, Ροδόλφο και Άγγελο. Μέσα στον ίδιο χρόνο έχασε τον άδελφό του και τον πρώτο του γιό ηλικίας 22 χρόνων. Μετά τέσσερα χρόνια πέθανε κι' ο δεύτερος γιός στα 22 του κι' αυτός χρόνια, άφηνοντας δύο παιδιά που κι' αλά πέθαναν μέσα σε λίγες έβδομάδες. Το 1580 ο Παλεστρίνα έχασε τη γυναίκα του ύστερα από 33 χρόνια συμβίωση. Μέσα στο βιβλίο με τα θρησκευτικά μαντρινγκάλια, όκτώ κομμάτια σε στίχους των Παρθένων του Πετράρχη είναι έμπνευομένα άπ' αυτά τα πένθη που συνταράζανε τη ζωή του μεγάλου μουσικού.

Το 1582 ο Παλεστρίνα άφιέρωσε τον τέταρτο τόμο με λειτουργίες στον Πάπα Γρηγόριο 13ο και μετά δυό χρόνια το ήταρτο βιβλίο με ωτάτα για πέντε φωνές, γραμμένα άνω από 'Άσσια Άουμάτων. Άπ' αυτή την έποχή κι' έμπρός άποφασίζει να μί αναγράψει κοσμικό έργο και άφιερώνει όλη τη μεγαλοφύτα του στη θρησκευτική μουσική.

Το 1585 άφιέρωσε στον Πάπα Σίξτο 5ο τρεις λειτουργίες και τον πρώτο τόμο των Θρήνων του. Η φήμη του Παλεστρίνα άρχισε να εξαπλώνεται και στο έξωτερικό, ιδιαίτερα στη Γερμανία, Ισπανία και Πορτογαλλία όπου έγιναν πολλές άναδημοσιεύσεις έργων του. Ήταν από τα πρώτα μέλη της Μουσικής Έταιρίας της Ρώμης, της κατοπινης 'Ακαδημίας της Άγίας Καικιλίας και ο σύντροφός του στον έκτισμόν σόν άληθινό άρχηγό τους και τον άποκαλούσαν «Όκεανό που σ' αυτόν καταλήγουν όλοι οι ποταμοί». Με τις συνθέσεις του και με τη διδασκαλία του είχε γίνει έξέχουσα φαινομενία και είχε δημιουργήσει γύρω του μιά άτμοσφαιρα ευλαβικού θαυμασμού.

Το 1593 ο Παλεστρίνα δημοσιεύσε τις Θυσίες του σε δυό τόμους και τις Λιτανείες. Το δεύτερο βιβλίο με θρησκευτικά μαντρινγκάλια που έ πρόσφερε την Πρωτοχρονιά του 1594 στη μεγάλη δουκία της Τοσκάνης ήταν το κίνενο τραγούδι του. Μετά ένα μήνα ο θάνατος τον βρήκε ενώ τόπωνε το έβδομο βιβλίο με λειτουργίες του. Στόν ένταφιασμό του, οι φάλατες του παπικού παρεκκλησίου έκτέλεσαν ένα Ρέκβιεμ και στο φέρετρό του τοποθέτησαν μιά χάλκινη πλάκα με τη λατινική έπιγραφή:

Ίωάννης Πιερόλουτζι  
άπό την Πρανέστη  
Πρίγκηπας των Μουσικών

Ο γιός του Ίτζινο, το μόνο παιδί που του ζούσε, φρόντισε για την έκδοση των άνέκδοτων έργων του πατέρα του. Και ο έπανεκδοτός των παλιών έργων του γίνονταν άθρόες επί είκοσι περίπου χρόνια μετά το θάνατό του. Άλλά τότε άρχισε να γίνεται μιά έπανόσταση στη μουσική. Η καθορά φωνητική πολυφωνία, χωρίς συνοδεία, άρχισε να φαίνεται σαν ένα είδος παλιάς μόδας στο κοινό που παρακολουθούσε μ' εύαρίστηση τα μουσικά δράματα και τις συμφωνίες της Βενετσιάνικης Σχολής. Η καινούργια μόδα της μονωδίας που ένδουσε την έπίδειξη της άτομικής δεξιότηχίας του τραγουδιστή χρησιμοποιοσε πολύ τους διάφορους τρόπους διακόσμησης (ornementation) που έπιγαν τις πλαστικές γραμμές της μελωδίας. Οι

έκδότες ξανατύπωναν τα έργα του Παλεστρίνα με συνουβεία ενός μπάσου οσπινάτο ή παραμόρφωσαν το κάντο ή 'ατέλειωτους λαρυγγισμούς. Έτσι το κομμάτι έχανε τόν πολυφωνικό του χαρακτήρα απ' αυτές τις παραλλαγές τις δλότελα ξένες προς το παλαιστρινικό ύφος.

Όσοιαστικά τα έργα του Παλεστρίνα ξμειναν για πολλά χρόνια στη λημονία και κατέντησαν 'ακούγονται μόνο στο παρεκκλήσι Σιζίνια και στο τέλος μόνο στις άκολουθίες της Μεγάλης εβδομάδας. Κι' εκεί έτρεχαν οι πιστοί του θαυμαστές κι' οι άληθινοί γνώστες του έργου του, όσοι βρίσκονταν ή ήταν πρασιτικοί στη Ρώμη.

Στις άρχες του περασμένου αιώνα άρχισε ο κόσμος νά δείχνει περισσότερο ένδιαφέρον για τη μουσική του Παλεστρίνα. Με πρωτοβουλία του βασιλιά της Πρωσίας μια άνάγλυφη άναπαράσταση της μορφής του στήθηκε στο Καπιτώλιο της Ρώμης. Ο Γερμανός συνθέτης Carl Löwe έγραψε ένα όρατόριο με θέμα τη ζωή του μεγάλου μουσικού της Άναγέννησης. Άργότερα κατά το 1780, έγιναν οι πρώτες αξιόλογες εκδόσεις έργων του κι' αυτές έδωσαν το σόνθημα για την άναβίωση της παλεστρινικής μουσικής. Άρχισαν συστηματικές έρευνες σε δημόσιες βιβλιοθήκες και σε εκκλησίες της Ρώμης και βγήκε στο φως ένας δλόκληρος κόμος άγνωστης όμορφιάς θαμνός κάτω από τη στάχη τών αιώνων. Τά αντίγραφα τών έργων του λημονημένου μουσικού άρχισαν νά πλουτίζουν τις ιδιωτικές συλλογές και τις δημόσιες βιβλιοθήκες.

Η μεγάλη έκδοση τών έργων του Παλεστρίνα τελείωσε το 1894 και έπεσε άκριβός πάνω στον όρτασμό της τρίτης εκατονετατηρίδος από το θάνατό του που γιορτάστηκε ο' όλη τη μουσική όφηλο με έκτελέσεις έργων του. Η πατρίδα του, ή πόλη Παλεστρίνα, τίμησε το ζακουστό παιδί της με λαμπρές γιορτές κι' με την έκτέλεση στη μητρόπολη της Λειτουργίας του Πάπα Μαρκέλλου. Στη Ρώμη σε μια αίθουσα του Βατικανού, ο Πάπας Λέων 13ος, περιστοιχισμένος από το πλήθος τών καρδινάλιων, παρακολόθησε συναυλία με έργα θρησκευτικά και κοσμικά του μεγάλου Πιερλουίτζι, που έκτέλεσαν τραγουδιστές από τις τέσσερες εκκλησίες της Ρώμης, όπου είχε κυλίες ή σταδιοδρομία του συνθέτη. Στη Γαλλία, ο συνθέτης Charles Bordes, όργανιστας στην εκκλησία Saint - Gervais στο Παρίσι, έγκαινισσε τη Μεγάλη Πέμπτη του 1891 άκρόσεις έργων Παλεστρίνα. Στη Δρέσδη, όταν ο Βάγκνερ ήταν στην αλή του βασιλιά της Σαξονίας, έκανε μεγάλες προσπάθειες για νά βάλει στο βασιλικό παρεκκλήσι την πραγματική θρησκευτική μουσική «a capella». Άν και οι κόποι του δέν καρποφόρησαν, όστόσο ή έπαφή του αυτή με την παλεστρινική μουσική του άφησε βαθιά έντύπωση που είναι φανερή στα έργα του της εποχής ένεινης. Η γοητεία που ένιωθε ένωανε φαίνεται στο φυλλάδιό του που κυκλοφόρησε το 1861 με τόν τίτλο 'Η Μουσική του Μέλλοντος και που περιέχει την περίφημη περιοπή για το μεγαλείο της άρχαιας εκκλησιαστικής μουσικής: «Γιά το γνώστη, ο ζεσημός της Ιταλικής μουσικής άρχίζει από τη διάδοση της όπερας στην Ιταλία.

Ο Ισχυρισμός αυτός, με την όλοφάνερη άλήθεια του, θα πείσει κάθε πνεύμα που έχει άποκτηση τέλεια γνώση του ύφους, του πλούτου, του άνεπίωτου έκφραστικού βάθους της Ιερής μουσικής στην Ιταλία κατά τούς περασμένους αιώνες. Ποιός θα μπορούσε, π.χ. άφου άκούσει το *Stabat maller* του Παλεστρίνα, νά άναγνωρίσει την Ιταλική όπερα από νόμιμη κόρη της όλοφάνερης αυτής μητέρας;».

Γενικά ή Γερμανία βοήθησε όσο κομιά άλλη χώρα στη διάδοση της παλεστρινικής μουσικής και με τις πολυάριθμες χορωδίες της και το μεγάλο σύλλογο τών καθολικών μουσικών, το «Caecilienverein», γύρισε επίσημα το έπιβλητικό αυτό ίωβαλίο μιας τέχνης που τρεις αιώνες ζωής και δύο αιώνες λημονίας δέ μπέρεσαν νά μειώσουν την αώνια όμορφιά της.

Την πρώτη θέση στην εκκλησιαστική μουσική του Παλεστρίνα κατέχουν οι λειτουργίες. Έγραψε περισσότερες από ένενήντα με θέματα παρμένα από το γρηγοριανό μέλος και από το λαϊκό τραγούδι. Έγραψε περισσότερα από τετρακόσια μετότα για τέσσερες, πέντε, έξη και έπτά φωνές, ύμνους, magnificat, θρήνους κι' άμαεσά τους το μεγαλύτερο *Stabat maller*.

Τά κοσμικά του έργα είναι πίο πολύ μαντριγκάλια που πολλά έγιναν για νά παιχθούν σε πριγκιπικούς ή όρχοντικούς γάμους. Κι' έδο, όπως και στην εκκλησιαστική μουσική, κυριάρχει το ίδιο πνεύμα. Όλο το έργο του ο Παλεστρίνα το βάσεις στις πολιές έπιστημονικές μεθόδους τών προκατόχων του γαλλοφλομανδών που τις έκανε έμιας δικής του, άφου τις χειρίστηκε με τρόπο εκφραστικό και με λεπτότητα όλότελα προσωπική, για νά δημιουργήσει έργα άπλότης τελειότητας.

Σήμερα το όνομα του Παλεστρίνα είναι συνώνυμο με μια ίδιαίτερη τεχνοτροπία, με μια ξεχωριστή σχολή, την πολυφωνική σχολή του τραγουδιού που συνέχισαν οι μαθητές του και οι μιμητές του, άκόμη και οι αντίπολοί του. Όταν λέμε παλεστρινική μουσική, έννοούμε τις σκέψεις και τις μεθόδους σύλληψης και έκφρασης που δημιουργήσαν μια καινούργια γλώσσα μέσα στη μουσική. Και ο Βίκτωρ Ούγκώ, μέσα στον άπέραντο θαυμασμό του για τόν Παλεστρίνα, πιστεύει ότι άπ' αυτόν πρωτογενήθηκε ή μουσική όπως δείχνουν οι παρακάτω στίχοι του από τη συλλογή του 'Ακτίνας και Σκιές :

Παλεστρίνα, δάσκαλε δυνατέ, πνεύμα παλαιό,  
της άρμονίας μεγάλε πατέρα, ταπεινά σε χαιρετώ!  
Άπ' τά χέρια σου όλη αυτή ή μουσική κυλάει,  
'Ιδιο ποτάμι όρημτικό θνητούς που έδειψαί!

Γιατί ο Μπετόβεν και ο Γκλόκ που όνειρατα  
[γνεύοινε,  
Έσκύφανε άπ' τούς χυμούς της ρίζας σου νά  
[πιθνει!

Κι' ο Μότσαρτ, ο πνευματικός σου γιός, έπήρε  
[από σένα

Τη λόρα αυτή την άγνωστη ως τότε στον καθένα,  
Πίο ριγηλή άπ' το σπαρτό στ' άγέρι του χαιώνα,  
Τών δακτυλιών σου γέννημα στο δεκατόετο  
[αίώνα!

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

## Ντοναουόουσιγκεν 1954

\*Ασφαλώς δεν ήταν εύκολη υπόθεση η προσπάθεια να ξαναζωοντανέψουν, σύμφωνα πάντα προς το άρχικό των πνεύμα—την εμφάνιση δηλαδή της σύγχρονης μουσικής—τις γιορτές του Ντοναουόουσιγκεν, ύστερα από μια είκοσαόχρονη περίπου διακοπή. "Αντίθετα μάλιστα το χέλιγραμμα θα παρουσίασε σημαντικώτατες δυσχέρειες—σε μιάν εποχή όπως η δική μας, που έμπορικοποίησε κάτω, και τη μουσική της κίνηση—τόσο από την έπιγνώσει των ύποχρεώσεων, που δημιουργεί μια βαρειά κληρονομία, σάν τις άξιοσημείωτες εκείνες πρώτες έργων, τά όποια έβιναν καινούριες τότε συγκινήσεις και έκαμαν γνωστούς τους μόλις εμφανιζόμενους τήν εποχή εκείνη νεαρούς άγνωστους σχεδόν άκόμη συνθέτες τους, όπως ήσαν ο Paul Hindemith, ο Alois Haba, ο Alban Berg, ο Ernst Krenek, ο Anton von Webern κ. έ. σοο, και, τωας άκόμεη περισσότερο από την εϋθύνη της άναζωογονήσεως και της συνεχίσεως ενός 'ιδεώδους, άποκλειστικά άφοσιωμένου στην έξυπνη-ρέτρια της Τέχνης, που ένέπνευε τις άληθινότες αυτές «πρώτες». "Όλα φυσικά στην περίπτωση αυτή θά έξαρω-τώτο από την έκλογή της προσωπικώτης, που θά έ-παμίζετο το έργο της άναδιοργανώσεως. Και άληθινά από τήν άποψή αυτή, άρίζει να συχαρή κανείς τη διεϋθύνουσα έπιτροπή του «Συλλόγου των φίλων της Μουσικής» του Ντοναουόουσιγκεν, όπως και τόν άνεκί-μητο Μαικίηρα του, Πρίγκιπα Μαΐε του Φόρστεμπερη, που έξ άρχής τήν έμπιστεύθηκαν στά χέρια του Διευ-θύνοντο του Γερμανικού Νοτιοβιητικού Ραδιοφωνικού σταθμού, Heinrich Strobel, του όποιου η βαβούτα γνώ-σις της σύγχρονης μουσικής ηί άκλόνητη πίστις στην πανανθρωπιωτική άποστολή της Τέχνης τών ήλων, παρέχων τις βεβαίωτες και άσφαλέστερες έγυησεις, για τήν σύμφωνά προς τό πνεύμα τών 'Ιδρυτών τους, πραγματική άναγέννηση τών μουσικών έσρωτών του Ντο-ναουόουσιγκεν. "Ότι άλλως τε δεν άπατήθηκαν στην έ-κλογή τους, άπέδειξαν περίτρανα τά άποτελέσματα τών μέχρι σήμερα τριών μουσικών έσρωτών, 1951, 1952, 1953 που με τις περιφημες «πρώτες» τών προγραμμάτων τους, διαλεγμένες από τά πράγματα άντισπρομητικώ-τερα έργα της σύγχρονης μουσικής, άνακατέλαβαν τήν άρχική τους θέσι ως άδηγών στο έθος αυτό τών έσρω-τών, και έξακολουθούν να διατηρούν, άπόλυτως δικαι-ωμωτικά, τό τιμητικό προβάδιομα.

Τό έφετεινό πρόγραμμα τό τέταρτο φεστιβάλ που έλαβε χάραν τήν 16ην και 17ην 'Οκτωβρίου, περιλά-μβανε δύο συμφωνικές, με πρώτες άπόλυτες, και με πρώτες τοπικές έκτελώσεις έργων, συγκεντρωμένων από όκτώ κράτη και έπί πλέον μιάν ματινέ με δοκιμές νέων ήχητικών μέσων και μιάν βραδιά, που παρουσίασε σάν έν έθος σχολών στο «Ebony Concerto» του Stravinsky και στο «Concerto for Jazzband and Symphonie Orchestra» του Rolf Liebermann, τά δύο έργα, που πα-ρουσιάσθηκαν προηγουμένως, και που ο συνθέτες τους ξανάρχονται στην προσπάθεια έκμεταλλώσεως τών δυ-νατοτήτων της Jazz—μιάν γενική έπιθεώρηση όλων τών τεχνοτροπιών της Jazz από τις πρώτες-πρώτες άρχές της ως τις τελευταίες άπόπειρες του συνδυασμού της με τήν τεχνική του δωδεκάτονου συστήματος.

Αυτή τη φορά οι πρώτες και τών δύο συμφωνικών δεν παρουσίασαν μιάν ένιαία εικόνα έν τώ συνόλω τους. 'Εξαιρέσει μερικόν μόνον στιγμών, κανένα από τά παρουσιαζόμενα έργα δεν κατόρθωσε να έπιβληθή πειστικά, μολονότι σε άρισμένα τους σημεία—δπως τονίζεη άμόφωνα η κριτική—περιέχων άξιοσημείωτες λεπτομέρειες. Αυτό δσον άφορά τήν «Concertante Musik» για πνευστά του Bernd Scholz, τήν «Partita op. 12» του H. V. Engelmann και τό «Ι Κοκτοέρτο για πιάνο» του Brehne, έργα που φανερόνουν βέβαια άναμφισβήτητα σεβαστές γνώσεις και Ικανότητες τεχνικές δεν έχουν όμως κατά βάθος να μάς έκφράσουν τίποτα τό οσάϊω-δες. 'Αντίθετα μιάν μεγάλη έπιτυχία είχε τό «Andante sostenuto für Klavier, Blaeser und Schlagzeug» του Νί-κου Σκαλκώτα. Μολονότι τό παίξιμο της σολίστας Μαρίας Μπέργκμαν, ύπερβολικά άχρωμο στόν τόνο δεν έβρινε να φανή άρκάτα τό Ιδιότυπο του μέρους του πιάνου η έντύπωση γενικάς ύπηρε έ δυνατή. Η Κριτική άμόφωνα εξαίρει πρό πάντων τήν άσυνήθιστα εϋαίσθη-τή άντίληψη του ήχου, που διακρίνεται στη λεπτότητα ρυθμική και πλουσιώτατα διαμερισμένη πολυφωνική ύ-φανση του μέρους τών πνευστών και γενικά τό σύνολο και αύτο το έργο διεπίστωσε πόσο άπόλυτα δι-καιολογημένη ήταν η άπέρανη έκτίμησι του Schönberg για τό έξαιρετικό ταλέντο του Σκαλκώτα, που έπαυει-λημμένος, σε κάθε εϋκαιρία, που παρουσιάζόταν, δεν παρέλειπε να έκφράζει και να τονίζει. 'Ενδιαφέρουσες έπίσης σάν πρωτότυπη προσπάθεια συνδυασμού άνα-τολιτικής μουσικής και άρχαιετικωνών στοιχείων της δωδεκάφωνης τεχνικής έκρίθησαν οι «Blessings» (εϋχ-τήρια λόγια) για φωνή μεσοφώνου, φλάουτο, τσελέ-στα, έρπα, πιάνο, τέσσερα βιολιά και κρουστά τό Roman Hansen-Stock-Ramati, που κατέγραφε από τήν Παλαισίνην. Το έργο αυτό χωρίζεται σε τέσσερα μέ-ρη, που τίτλοφορούναι Prelude, Incanation, Allelujah & Choral και έγινε από στοιχεία παρμένα από τά Ιν-δικά «Ragas» τά άραβικά «Maqams» και από Ιουδαϊ-κά και βυζαντικά έκκλησιαστικά όματα. 'Αλλά και η έξαιρετικά καλαίσθητη και με λεπτότατο λυρισμό γραμ-μένη «Elegie für Violine und Kleines Orchester» του εις τήν 'Αγγλίαν έγκατεστημένου Ούγγρου 'συνθέτου Ma-tyas Seiber, έγινε δεκτή με θερμώτατες έκδηλώσεις έ-πιδοκμασίας. Το πρόγραμμα της πρώτης συμφωνικής έ-κκλησις τήν γεμάτη ταμεταρμένη, κεφαλή εισαγωγή «Mediterraneenne, του Darius Milhaud και με τό έξοχο κοντοέρτο για βιολι του 'Ιταλού Mario Peragalto, για τό όποιον έχουμε γραφεί δταν έτιμηθήκε, τόσο δικαία, με τό πρώτο βραβείο τών περασμένο 'Απρίλιο, στις έ-φετεινές Μουσικές γιορτές της Ρώμης.

Μέ έξαιρετική άνυπομονήσολο η ζένοι το Ντονε-ουόουσιγκεν έπείρεμαν τη δεύτερη συμφωνική, που θά τους προσέφερε τις τελευταίες δημιουργίες του Στρα-βίνου και του Rolf Liebermann. 'Από τά έργα του Στραβίνου που παρουσιάσθηκαν έκτός του «Ebony Concerto» για συγκρότημα Jazz, που άποτελούσε έννα περίεργο, Ιδιόρρυθμο, χριστότατο και έντελώς προ-νοϊκό τύπου συνδυασμό μουσικής Jazz και νεοκλασσι-σμού, τό Σεπτέμιο για πνευστά, πιάνο και τρία έγ-χορδα, έργου σημαντικώτατο, για τό όποιον έχουμε



έπισημίσει ἐπ' εὐκαιρία τοῦ φεστιβάλ τῆς Ρώμης με ζωρπότερο ἀκόμη ἐνδιαφέρον ἀνεμένο ἡ νεώτατη δημιουργία του μουσικῆς δωματίου «**Dirge Canons and Songin memoriam Dylan Thomas**» γιά τενόρο, τέσσερες τρομπέτες καί κουαρτέτο ἑγχόρδων. πού μόλις πρὸ μερικῶν μηνῶν ἐτέλειωσε ὁ συνθέτης. Ὁ ἀπροδόκητα πρόωρος θάνατος τοῦ Ἄγγλου ποιητοῦ **Dylan Thomas**, πού μαζί του τὸν συνέθεσε μιὰ στενώτατη φίλια, καί ὁ ἴλιος εὐγενικός τὸν πόνος τοῦ στίχου, πού αὐτὸς λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του ἔγραψε γιὰ τὸ θάνατό του πατέρα του, ἔδωσαν σὸ συνθετὴ τὴν ὄψη-οὶ καί τὴν ἐμπνεοσι γιὰ τὴν πραγματικὰ εὐλοβική αὐτὴ πένθιμη μουσική. Ὁλόκληρη ἡ μουσική πορεία ὅπως καί σὸ σκεπτετό καί ν' αὐτὸ τὸ ἔργο του Στραβίνσκου ἐξελίχθηκε σύμφωνα πρὸς τοὺς κανόνες καί τοὺς νόμους τῆς μεθόδου τῆς δωδεκάφθογγης τεχνικῆς, στηρίχμενης ὅμως καί πάλι σὲ τονική βάση. Ἐνα βασικό θέμα, πού περιορίζεται σὲ μιὰ σειρά πέντε μόνων τόνων, καί ὁ τρεῖς μεταμορφώσεις του πού γίνονται με ἀναστροφή, κάρουρα καί ἀναστροφή τὸ κάρουρα, σχηματίζουν τὸ ἡχητικό ὄλικό, πού παρουσιάζεται ἔτσι ἐπεξεργασμένο σὰ τρία μέρη τῆς συνθέσεως: **Präliudium, Klagesong**, (=Μοιρολόγι) καί **Postludium**, ὅλα σὲ μιὰ αὐστηρότατη φόρμα **Kanon**. Ἡ ἀνώτερη γνῶσις τῆς πωλυφωνικῆς τέχνης πού ὅμιζε τὴν σὸ εἶδος αὐτὸ θεωροῦντα τὸν παλαιῶν συνθετῶν τὸν Κάτω χωρῶν καί πού ἐπιτυγχάνει με τὴ μεγαλότερη δυνατὴ οἰκονομία μέσων τῆς Βαθῶτερης, τῆς πῶ ἐνδομυχῆς συγκινησις, ὁ εὐγενικός πόνος, ὀλόγεμος ἀπὸ πνευματικότητα, πού ἐκδηλώνεται στὸν ἐπίσημο ἦχο τὸν σαλπύγων τῶν δύο καθαρῶς ἐνόργανης μουσικῆς μερῶν, καί ὁ θρήνος τοῦ **Klagesong**, πού ὠλόθηκε ἀνάλαφρα πάνω ἀπὸ τὴν ἐξαυλωμένη μελωδία τὸν ἑγχόρδων, ἀμίμητα τραγουδημένους ἀπὸ τὸν τενόρο **Peter Pears**, ἔδωσαν, κατὰ τὴν ὀμοφωνὴ γνῶμη ὅλων τῶν κριτικῶν, τὴν διακριτικὴ αὐτὴ σεμνοτάτη ἐπιμνημόσυνη δέση, τὴ σφραγίδα τῆς τελειότητος καί τὴν κατέταξαν στῆς πῶ διακεκριμένες θέσεις τὸν δημιουργιῶν τῆς σύγχρονης μουσικῆς.

Σ' ἐντέλως ἀντίθετη βέβαια σφαίρα ἀνήκει τὸ δεύτερο ἔργο, πού μπόρεσε νὰ διεκδικήσει μιὰν ἀνάλογη μ' αὐτὸ θέση στῆς μεγάλης ἐπιτυχῆς τῶν συμφωνικῶν: τὸ «**Concerto for Jazzband and Symphonie Orchestra**» τοῦ **Ralf Liebermann**. Ἐδῶ, γιὰ ν' ἀντιμετωπίσῃ νικηφόρα τὸν ἀναντίρρητα συνηθέστατο κίνδυνο νὰ μπλεχτῆ, νὰ περιπλανηθῆ, νὰ χαθῆ στὸ ἀδιέξοδο τῶν ἀφηρημένων ἡχητικῶν συνδυασμῶν—ὅπως τόσο συχνὰ δυστυχεῶς συμβαίνει σήμερα—ὁ συνθέτης ἀρπάχτηκε, ἄς τὸ πῶμε ἔτσι, ἀπὸ τὴν σύγχρονη ὀπεραριστὴ ζωὴ με τὴν κίνησι, με τὸν παλιό της, καί πέτυχε με τὸ τέχνασμα αὐτὸ νὰ στήσῃ, ἕνα γεφύρι, καί νὰ ἐνώσῃ ἔτσι, περνώντας ἀφῶρα πάνω ἀπὸ τὴν ὄρυσο, πού τῆς χωρίζει, τὴ συμφωνική με τὴ σημερινὴ χορευτικὴ μουσική. Ἐκεῖνο, πού παρουσίασε με τὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ **Liebermann** δὲν εἶνε οὔτε μιὰ συμφωνικὴ μουσικὴ γιὰ συγκρότημα **Jazz**, οὔτε μιὰ μουσικὴ συμφωνίας ἐπηρεασμένη ἀπὸ στοιχεῖα τῆς **Jazz**. Εἶνε ἕνα οσοῦ «**Κοντσέρτο γκρόσο**» στὸ ὅποιον ἀντιπαρτίθεται τὸ συγκρότημα τῆς **Jazz** με τοὺς τρεῖς χοροὺς του: ἕνα **Jump** ἕνα **Blues** καί ἕνα **Boogie - Woogie**, ἄν κόνταρτεῖτο, σὰ μέρη πού ἐκτελοῦνται ἀπὸ τὴ συμφωνική: ἕνα **Präliudium**, δύο **scherzi** καί ἕνα **interludium**. Τὸ πρόβλημα νὰ συνδυασθοῦν ὁ ἕνα ἐνιαῖο μουσικὸ σύνολο με τόσο ἀντίθετα μεταξύ τους μουσικὰ ἐπίπεδα, ὅπως εἶνε ἡ συμφωνικὴ καί ἡ χορευτικὴ μουσικὴ σήμερα, ἔγινε

δυνατὸ νὰ λυθῆ ἐπιτυχῶς χάρις στὴν τεχνικὴ τὸ δωδεκάτονο συστηματικῶς. Ὡς βάσι στὴν συγκρότησι ὅλων τῶν μερῶν χρησιμοποιεῖται μιὰ σειρά δώδεκα τόνων, πού στῆς διαδοχικῆς τῆς μεταμορφώσεως φαίνεται νὰ προσαρμόζεται ἐπιτηθεῖτα στὸν χαρακτήρα τῶν διαφόρων μερῶν. Βάσι τῆς γενικῆς κατασκευῆς ὅλων τῶν μερῶν ἀποτελεῖ μιὰ σειρά δώδεκα τόνων, πού ἐκτίθεται ἀπολύτως πλαστικὰ στὸ πρελούτιο καί πού στῆς ἀλλαγῆς της, με θαυμαστὴ ἐπιτηθεῖτα πρσαρμόζεται στὸν ἐξοχριστὸ χαρακτήρα πού κάθε μέρος. Τὸ ἔργο αὐτό, πού ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος του εἶνε γραμμένο με ἀδιάπνοτη ἐμπνεοσι, εἶνε ὀλόγεμο ἀπὸ ἕνα πλῆθος ἀφάνταστο ρυθμικῶν καί μελωδικῶν εὐρημάτων, διακοομεῖται με μιὰ δεξιολογικὴ ἱκανότητα καί γνῶσι στὰ λεπτολογήματα τῆς τεχνικῆς τῆς ἐνορχηστρώσεως, ἡ ὁποία εἶνε σὲ θέσι νὰ ἐκμεταλλεθῆ καί νὰ ἐξαντληθῆ κάθε δυνατὸ συνδυασμὸ κάθε ραφινάρισμα. Εἶχε βέβαια καί τὴν καλὴ τὴν καλὴ ἄποψη ἀνυπερβλητα ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τῶν Νοτιοδυτικῶν Ραδιοφωνικῶν σταθμῶ ὅπὸ τὴ σοφὴ διεύθυνσι τοῦ **Hans Rosband** καί με σολίσταν τὸ περίφημο συγκρότημα **Jazz** τοῦ **Kurt Edelhagen**. Τὸ ἀπὸτέλεσμα ἦταν τέτοιο πού ἡ θύελλα τῶν χειροκροτημάτων δὲν ἔταυε καί ἔγινε ἀνάγκη νὰ ἐπαναληθῆ ἄνωγος τὸ τελευταῖο μέρος, ἕνα ἀέναο ἀπὸ πέρλερος ἐξερεθισμένους ρυθμοὺς μαστιγούμενο νοτιοαμερικανικὸ «**Mambo**».

Πολὺ λιγώτερο ἀπὸ πέρσιος ἱκανοποίησι ἡ ἀπόπειρα γιὰ μιὰ ἠλεκτρονικὴ μουσική, γιὰ μιὰ παραγωγή τῆς λεγόμενης «**Musique concrète**» πού ἐφέτος παρουσίασαν ὁ δύο Ἄμερικάνοι, **John Cage** καί **David Tudor** σὲ δύο προπαρασκευασμένα πιάνο καί με φωνοληψίες μαγνητόφονου σὲ μιὰ ματινέ. Οἱ μικροθόρυβοι καί ὁ ψιθυρισμοὶ πού παρήχθησαν με τὸν τρόπο αὐτὸν κρήθηκαν ἕνα ἀπερίγραπτο ἀσημαντο ἀπὸτέλεσμα καί ἐπιτόθηκε διὸ οὔτε λόγος μποροῦσε νὰ γίνῃ γιὰ μιὰ «**μουσικὴ ἐντόπιου**». Ὡς τόσο δὲν δικαιούμεθα ἀκόμη νὰ ὑποσχεθοῦμε τῆς δοκιμῆς αὐτῆς με ἐιρωνικὰ μόνο σχόλια καί με εὐθυμια. Τὰ μέσα εἶνε ἀσφαλῶς ἀκόμη ἀτέλη ἄλλα γιὰ τὴν ὄρα κάθε πρόβλεψι εἶνε πρόωρη. Αὐτὸ ἐν τούτοις δὲν ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ φθάσουν κάποτε ὁ ἕνα θετικὸ ἀπὸτέλεσμα, ἂν ὀφρῆχη ὀρκετὴ παρακαταθήκη ἐπιμονῆς σὲ κόπο καί προσπάθεια.

## ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΗΣ

Εἰς ἡλικίαν 77 ἐτῶν ἀπέθανε ὁ Ἀλέξανδρος Κυπαρίσσης. Καλλιτέχνης ὑπὸ διαφόρους ἐκδηλώσεσι, κατ' ἀρχὰς βαρύτενος τὸ πρῶτο Ἑλληνικῶ Μελωδράματος, Διευθυντῆς Ὁρχήστρας κατόπιν εἰδικῶν σπουδῶν στὴν Ἴταλία καί Συνθέτης. Συνειργάσθη με τὸ Δ. Λαυράγκα διὰ τὴν δημιουργίαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελωδράματος, μετὰ τὴν πραγματοποίησιν τῆς ὁποίας ἐθιθόνε τὴν ὀρχήστρα του καί ἐβίβαζε σὲ πρῶτες ἐκτελέσεις διάφορα μελοδραματικὰ ἔργα. Ὁ θάνατος τοῦ Ἄλ. Κυπαρίσση προκάλεσε εἰλικρινῆ θλίψη σὲ ὅλων τὸν μουσικὸ κόσμο.

## ΑΠΟ ΟΣΑ ΚΑΤΑ ΚΑΙΡΟΥΣ ΕΛΕΓΕ Η ΕΣΚΑΡΩΝΕ Ο ΧΑΝΣ ΓΚΟΥΪΝΤΟ ΦΟΝ ΜΠΥΛΩ

Ένας πνευματώδης αλλά και με αρκετή δόση σαρκασμού και τρυφερότητας, ειρωνείας αναδημιουργός Καλλιτέχνης του 19ου αιώνας ο Χανς φον Μπύλω, γεννήθηκε το 1830 στη Δρέσδη, έσπούδασε μουσικά και μουσική στη Λειψία και άφοσιώθηκε ζεστα στην τέχνη, όπου διακρίθηκε ως δεξιοτέχνης του πιάνου, ως αρχιμουσικός και ως παιδαγωγός ο' έναν αιώνα, που έβωσε στη μουσική τους μεγαλύτερους και με τη δυνατότερη προσωπικότητα έρμηνευτάς. Μαθητής του Λιστ υπερβόθηκε σε πρώτο γάμο στα 1857 την κόρη του Κόζιμα—που είχε αποκτήσει από τις σχέσεις του με την κόμισσα Ντ' Άγκουλι, η όποια όμως—αργότερα (1865) τον εγκατέλειψε χάριν του Βάγγερ—και είχε δεύτερον κατέπιν τούτου γάμου την *Maria Schanger*, που έφρόντισε μετά το θάνατό του για την έκδοση της άλλης γραφίας του. Ο Μπύλω έπεθανε στο Κάιρο το 1894 από νόσημα βαρύ και χρόνιο, για το όποιο είχε την έλπιδα, ότι εκεί θα έθεράπευε. Με τον όρμητικό του χαρακτήρα και την ελκρινεία του, που του ήταν αδύνατο να χαλιναγωγισθ, είχε γίνει ήρωας πολλών επεισοδίων που έναν άλλον θα έβλαπταν ανεπανόρθωτα στη σταδιοδρομία του, αλλά που όλοι συγχωρούσαν ο' αυτόν από σεβασμό στην πολύπλευρη καλλιτεχνική του αξία. Ως τόσο αυτό δεν έμπόδιζε να κυκλοφορούν ένα πλήθος ανέκδοτων του από όλοους εκείνους που κατά ένα ολονόηποτε τρόπον ήχοντο σε επαφή μαζί του. Από αυτά παραλαμβάνουμε μερικά χαρακτηριστικά με την εσκαίρια της συμπληρώσεως εξήντα ετών από το θανάτου του.

Σ' ένα μαθητή του, που του έπαιξε κάποια τις 32 παραλλαγές του Μπετόβεν, συμβόλησε: «Μη τις παίζεις με τρόπο, που να κάνετε τον άκρατο σας να τις μετράει μία—μιά καθώς προχωράτε, και στην 16η να συλλογησθ: «Παναγιά μου! Έχουμε ακόμα δεκάξη».

Για τον Ρουμπινσταίν και το θυελλώδες φλογερό—αλλά όχι πάντα καλαισθητό παιζιμό του έλεγε: «Δεν μπορούμε νόχημι τη φωτιά του, το πάθος του, την όρμη του που συνεπαίρουν τον άκρατο. Μά οστε πάλι υπάρχει λόγος να τον μιμηθούμε ο' δι, τι στραβό κάνει! Κι' ως τόσο ο Ρουμπινσταίν μου ζυρνάει το έν, διαφέρομαι ο' όταν στραβοπαίζει κάτι, πολύ περισσότερο από χιλίους άλλους που έρμηνεύουν το ίδιο πρῆμα σωστά».

Για ένα διευθυντή όρχήστρας είπε κάποτε: «Ο,τι κάνει δεν είναι τόσο άσχημο όσο άσχημα αισθάνονται εκείνοι που το άκοουν».

Για το «*Clavecin bien temperé*» του Μπάχ έλεγε πως είναι η «παλαιά διαθήκη της μουσικής», και για τις συνάτες του Μπετόβεν η «καινή». Και πρόσθετε: «Πρέπει να πιστεύουμε και στις δύο».

Για το έργο του Μπράμς: «Τό μελωτό δώδεκα χρόνια τώρα αλλά παθαίνω, δι, και ο ζωγράφος *Peter Cornelius* όταν έμνε στη Ρώμη. Σε κάποιον συμπατριώτη του, που τον έρώτησε «πόσο καιρό θέλει κανείς για να γνωρίσει καλά την αλαίνια πόλη» απάντησε: «Ρωτῆστε κανέναν άλλον. Έγώ είμαι μονάχα 25 χρόνια εδώ!»

Ανυπόφορο του ήταν να αισθάνεται προς το τέλος της σταδιοδρομίας του, πως γίνεται δημοφιλής και τον περπιόονταν, η τον έκολλάκευαν. Έγχε γράψει με την εσκαίρια αυτή σε κάποιο φίλο του: «Αρχίζει να με παίρνει ο διάβολος! Γινομαι της μόδας!»

Κάποτε που κάποια κυρία άερζόταν με την βεν-

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΣΙΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΑΣΙΑΤΩΝ 3  
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 25504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ	
Έτησια	Δρ. 40
Έξωθεν.	40
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ	
Έτησια Α. Χ.	1.000
ή δολ.	3

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE MENSUELLE  
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET EDITRICE  
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τον Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
Όδός Ασιατών 18
Προτάξιμνος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιδίου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβουμε τα κάτωθι έμβάσματα και σās ευχαριστοϋμεν από: Μουσικόν Σύλλογον «Όρφεος (Πύργος) δρ. 100, Μ. Τζωρτζάκη (Ήρακλειον - Κρήτης) δρ. 60, Ν. Άλεξανδροπούλου δρ. 40, Ι. Λαμιανόν (Θεσνίκη) δρ. 400, Ε. Φρονίμου (Λαμία) δρ. 210, Α. Λουκιδου (Μυτιλήνη) δρ. 71, Α. Λαγούπουλου (Θεσνίκη) δρ. 20.

## Ψ Η Φ Ι Σ Μ Α

Τό Διοικητικόν Συμβόλιον του Έλληνικού Όδείου συνελθόν εκτάκτως επί τῷ θλιβερό άγγέλματι του επί 35ετιαν διατελέσαντος καθηγητού του Ιδρύματος

### ΤΟΝΥ ΣΟΥΛΤΣΕ

συμβάλοντος άποφασιστικῶς δια της καλλιτεχνικής και παιδαγωγικής του δράσεως, όχι μονον εις την έπίδωξιν των εκπολιτιστικῶν σκοπῶν του Έλληνικού Όδείου, αλλά και συντελόντος τά μέγιστα εις την δημιουργίαν μουσικής παραδόσεως εις τον τόπον μας άποφασίξει:

- 1) Νά άργησθ το Ιδρυμα κατά την ήμεραν της ήγειρας και να άναρτηθ ήσεισις ή σημαία επί του κτιρίου του Όδείου.
- 2) Νά κατατεθ στέφανος επί της σορού του εκλιπόντος διαπρεπούς άνδρός.
- 3) Νά παρακολουθησθ την έκφοράν σούσσωμον τό διοικητικῶν και διοικητικῶν προσωπικῶν, ὡς και οί μαθηταί του Όδείου.
- 4) Νά άναρτηθ φωτογραφία του μεταστάντος εις την αίθουσαν Συνουλιῶν του Ιδρύματος και
- 5) Νά καθιερωθ βραβείον εις μνήμη του ΤΟΝΥ ΣΟΥΛΤΣΕ εις ένδειξις αλωνίας εδνγωμοσύνης του Ιδρύματος προς την μνήμη του εκλιπόντος έδξου άνδρός και καλλιτέχνη.

Έν Αθήναις τῇ 7 Νοεμβρίου 1954

Ό Πρόεδρος

του Δ. Συμβουλιου

Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ

Όι Καλλιτεχνικοί

Διευθυνταί

Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

τάλια της ένῶ αυτός διηθουνε, ένσχλήθηκε τόσο από τό θρόνιο του μικρού αυτού γυναικειου εξαρτήματος της τουαλέτας που δεικόφη τη διεύθυνση, έστράφηκε νευρυσσμένος προς την άεριζόμενη κυρία και της είπε: «Άν κυρία μου έπιμένετε σώνει και καλά να κάνετε άερα κουνάτε τούλάχιστον την βεντάλια σας σύμφωνα με τό χρόνο!»

# Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

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

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## Α Σ Φ Α Λ Ε Ι Α Ι :

Π Υ Ρ Ο Σ ———

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ

ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———

Σ Κ Α Φ Ω Ν ———

ΠΟΛΕΜΟΥ ———



## Α Θ Η Ν Α Ι Β Ο Υ Λ Η Σ Ι

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101  
(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :  
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

## Γ Ρ Α Φ Ε Ι Α Π Ε Ι Ρ Α Ι Ω Σ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΗΤΗΣΙΣ ΔΙΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

