



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

75

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ
ΛΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ
ΟΤΤΟ Φ. ΒΕΕΡ
ΜΑΡΚΕΒΙΤΣΧ
ALEX THURNEYSSEN

Καλλικάντζαροι
Γκαμπριέλ Φωρέ
Χρησμοί του Βάγκνερ
Ο άρχηγός της κλάκας
Ρίμσκυ—Κόρσακωφ.
(Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρέσης)
Βίλχελμ Φουρτβάιγκελ
'Από τή μουσική κίνηση του ξεωτε-
ρικού.
'Η όρχήστρα έγχορδων του 'Ελληνι-
κού 'Ωδείου εις Λαρίαν.
'Η πρώτη συναυλία τής Συμφωνικής
όρχήστρας του 'Ραδιοσταθμού Θεο-
σσαλονίκης.
'Ανέκδοτα.
'Αλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1955 = 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

Εἰς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ θιάβια-Τεχνικὸν Τμήμα Βιογραφία Μουσικῶν καὶ δεμένα βιβλιοςάκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλία καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

“Εκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ—ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆ—Διευτῆς Π. ΚΟΥΤΣΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ ΣΤ΄

ΑΡΙΘ. 75

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑ-ΙΣΣΕΝ

ΚΑΛΛΙΚΑΝΤΖΑΡΟΙ

Πέριου πρωτοχρονιάτικα τῆ θέσι αὐτῆ ἐδώσαμε στὰ κάλανα! «Τιμῆς Ἐνεκα!» Ἐφέτος, ἐνῶ τ' ἀκοῦμε ἀπὸ τῆς ὀλόθροου παιδιάτικου φωνοῦλες ποῦ ἦρθαν γιὰ νὰ «μὰς τὰ ποῦν» θ' ἀρήσουμε νὰ περάσουν οἱ Καλλικάντζαροι. Τρόπος τοῦ λέγειν δηλαδὴ. Αὐτοὺς καὶ νὰ θέλωμ' ἐνδεχόμενον νὰ τοὺς διώσωμε! Δὲ μὰς χτυποῦν, βλέπετε, τὴν πόρτα, γιὰ νὰ μποῦν, δὲ μὰς ζητοῦν τὴν ἄδεια, δὲν ρωτᾶνε καν, ἂν θέλωμε νὰ τοὺς δεχθῶμε. Μπαίνομε μοναχοὶ τοὺς, ἀκόλοστοι, ἀπ' ὅπου τοὺς ἔρθη βολικώτερα, ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπίθανα ἀνοήματα, ποῦ θὰ βρεθοῦν ἐλεύθερα στὸ διὰβα τοὺς καὶ ποῦ συχνὰ ἀπὸ τὴν καπνοδόχο, ποῦ—θὰ τ' ὀμολογήσωτε—δὲ μὰς συμφέρει διόλου νὰ κλειστῆ. Κι ἔχουν ἀλήθεια τὸ δικαίωμα. Ἡ παράδοσι τοῦ εἴδους μιά θέσι ἀξιοπρόσδεχτῆ στὴ δωδεκάμερη γιορτῆ, καὶ μεις, ὅτι, κι ἂν κάνουμε, δὲν ἔχουμε τὴ δύναμι νὰ τοὺς τὴν ἀφαιρέσωμε. Μὰς λείπει τὸ δικὸ τῆς κύρου, ποῦ ὅλοι οὐρῶνοσι, κι οὐτε ποτέ μας θὰ μπορέσωμε νὰ τὸ ἀποκτήσωμε. Τὸ μόνο ποῦ μὰς μένει εἶναι νὰ σκεπασοῦμε γύρω μας καλὰ ὅτι φαγόσωμο ἔχουμε—ἀκόμα καὶ ὅτι βρίσκεται κρυμμένον μέσα σὲ ντουλάπια—«μὴν τύχη καὶ τὸ μαγαρίσιον μὲ τὰ χέρια τοὺς καὶ τὴ βρωμικὰ» καὶ νὰ προσεχόμεμε ἢ ἐξαχσοῦμε καὶ μιλῶσωμε στὰ σκοτεινὰ, «γιατὶ ἂν λάξωμε κοντά μας, δίχως νὰ τοὺς βλέπωμε, μποροῦνε νὰ μὰς πάρουν γιὰ πάντα τὴ λαλιὰ.» Ὡς τόσο, ὅς τοὺς γνωρίσωμε κάπως καλύτερα! Ἄξιζον σίγουρα αὐτὸν τὸν κόπο. «Ἐἶνε μικροὶ στὸ μπόι—λέει ὁ λαὸς—ἢ καὶ μακροπόδηδες. Μὲ κάποιο κοουσοῖ ὄλοι τοὺς στὸ ἀγομνὸ κορμί. Κομπόρηδες ἢ στραβοκάνηδες, μὲ μούρη τριχωτῆ, μὲ κέρατα στὴν κεφαλὴ τραγίσια, στραβοί, πολλὲς φορὲς, ἀπ' τὸνα μάτι. Συχνὰ τόνα τους ποδοῖ μόνο εἶναι ἀνθρωπινὸ καὶ τ' ἄλλο, πάλι τράγου, ἢ γαϊδοουροῦ.» Ἐτοὶ ὅπως τοὺς βλέπωμε στὴν περιέργη, τὴν ἀόριστη αὐτῆ περιγραφή κανένας βέβαια δὲ θὰ μποροῦσε νὰ ἰσχυρισθῆ, πὼς εἶνε ἔξενο εὐπρόσδεκτοι οἱ Καλλικάντζαροι, στὸν συνειθισμένον τοῦλάχιστο ἀνθρώπο. Ὑπάρχει ὡς τόσο μιά συμπληρωματικὴ λεπτομέρεια, ποῦ στὸν κύκλον μὰς, τοὺς κάνει, τὸ λιγώτερο, ἐνδιαφέροντας: Ἐπὸ τὴν κούνια τοὺς ἀκόμα εἶνε μουζικάνηδες καὶ χορευτάδες. Ἐχουν λαλοῦμενα παράνεα ποῦ ὁ ἀνθρώπος δὲ γνώρισαν ἀκόμα κι οὐτε ποτέ τους θὰ μπορέσωμε νὰ γνωρίσωμε, καὶ παίζουσι μ' αὐτὰ σκοποὺς ἐξωκτικῶς πρωτακόουτους, σὰν τοῦ βοριὰ τὸ φύσημα, καὶ σὰν τὸ ἀηθονολάγημα, σὰν τῆς θάλασσας τὸ βοῦσμα καὶ σὰν τῶν φύλλων τὸ μουρμούρισμα, σὰν τῆς βροντῆς τὸ τρανχητὸ τὸ ξεποαμα καὶ σὰν τῆς πηγούλας τὸ γλυκὸ κελάρημα! Κι ἴσο γιὰ τοὺς χορευτάς τους, γιὰ τὴν σβελλάδα τους, γιὰ τὴν εὐκαμψία τοῦ κορμιοῦ τους, γιὰ τὴν ἐλαφρότητα τῆς χάραι καὶ τῆς ζωηρότητα κάθε τους κίνησης, δὲν θὰ τὴν ἐφθανε οὐτε τὸ

ζαρκαδάκι, δταν πηδᾶ στὸ πλάϊ τῆς μανούλας του, οὔτε κι οἱ σπῆτες, δταν στὸ βάθος τοῦ τζακιοῦ σκάνε καὶ ξεπετιῶνται ὅλες μαζί, γιὰ νὰ ὀμορφῶνοσι τοῦ μαῦρου κοῦτσουρου τὴν ἀχορία καὶ τὴν ἀσκήμια.

Ἐνδεχόμενον ἀπὸ ὅλα αὐτὰ δὲν εἶνε βέβαια ἀνάξιο γιὰ ἕνα σοβαρὸ καλλιτεχνικὸν περιόδοι καὶ φάξη καὶ νὰ σκαλιῶσι καὶ νὰ κουραστῆ γιὰ νάβρη τέλος πάντων στὰ βάθη τῶν αἰώνων, πίσω ἀπὸ τὴν βαμπάδα, ποῦ ἀφίνει στὸ πέρασμα τοῦ ὁ καιρῆς, τὴν καταγωγὴ τῶν μεγάλων αὐτῶν καλλιτεχνῶν, ἀκόμα καὶ δταν οἱ διάφορες ἑλληνικὲς περιοχὲς διατρουῦν, ἢ κάθε μιά ἐπίμονα, κι ἰσως—ἰσως μὲ κάποια εὐλάβεια, τῆ δικῆ τῆς τοπικῆ παράδοσι, ὅπως καὶ ὁ κάθε σοφὸς ἐπιστήμων—λαογράφος ἢ ἱστορικὸς—ποῦ ἀσχολήθηκε μὲ τὸ θέμα, δὲν ἀποφασίζει νὰ παραιτηθῆ ἀπὸ τὰ δικά του προσωπικὰ συμπεράσματα, ἀπὸ τὰ δικά του πορίσματα, καὶ νὰ πᾶρη νὰ τὸ ὑποστηρίξη μὲ τὰ λογικώτερα ἐπιχειρήματα, ἔτσι, ποῦ τὸ σκόλομα αὐτὸ, νὰ δῆνη μιά ἀκατανίκητῆ γαλλὰδα ὁ ἔκεινον, ποῦ θὰ τὸ ἐπιχειροῦσε.

Καὶ τώρα ἂς δώσωμε πρῶτα τὸ λόγο στὸ λαὸ. Τὸ κάτω κάτω δικὸ του εἶρημα εἶνε οἱ Καλλικάντζαροι, ἀπὸ τὴ δικῆ του φαντασία γεννηθῆκαν καὶ ξεπετάχτηκαν κι ἔρχονται κάθε χρόνο νὰ ἐρεθίσουν καὶ νὰ ζωηρέσωσι μὲ τὰ κομμάτια τοὺς τῆ δικῆ μας. Τόπο λοιπὸν στὸ γονεῖ! Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὰ νότια: Στὴν Πελοπόννησον πιστεύεται γενικά, πὼς «τὰ δαιμονικά αὐτὰ τὰ παράνεα καὶ τὰ κακοῦτοῦσυνα ἔρχονται τῆ χριστογεννητικῆς παραμονῆ καὶ δὲ φεύγουν ἐν δὲν τὰ διώξῃ μὲ τὴν ἀγίαστοβρα του τὰ Φῶτα ὁ παπάς». Κι ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ «γλεντᾶνε καὶ μὰς πιλατεύουσι.» Σκορπιόραδες τὸ ἀλεβρι, μας, χῶνον τὰ καθαρὰ νερά μας, γλεφῶνον μὲ τὴ βρωμυόλωσά τους τὰ παστρικά μας πιτακί καὶ ἂν τοὺς ἔρθη βολικά σκοτώνουσι ἢ πνίγουν καὶ κανένα ἀδέφμη μας. «Ὅλα αὐτὰ τὴ νύχτα. Τὴ μέρα κρῶβουονται στὴ στάχη τοῦ τζακιοῦ ἔτσι ποῦ τὴ βρωμίζουσι κι αὐτῆ γιὰ τοῦτο—τὸ ἔξερου οἱ νοικοκυράδες—ἢ στάχη τοῦ δωδεκάμερου δὲν κάνει γιὰ μπουγάδα.» «Ἦταν ἀνθρώποι κι αὐτοὶ πρὶν γίνουσι καλλικαντζαροὶ, ἀπὸ κακῆ τους μοῖρας. Λίγο φηλότερα ἀπὸ τὴν Πελοπόννησον, σὲ διάφορες στερεοελλαδικὲς περιφέρειες ἔξερου καὶ ποιά ἀκριβῶς εἶνε αὐτῆ ἢ κακί τους μοῖρα: «Ἐτυχε νὰ γεννηθῶσι τὸ δωδεκάμερον.» Στὴ Σίφῳ ὡς τόσο γίνουσι τὸ λάθος στὸν παπὰ ποῦ τοὺς ἐβῆπισσε: Αὐτοὺς «δὲ διὰβασε ὡσὸ τὰ γράμματα σὰν ἔκαμε τὸ μουστήριον.» Ἄλλα νησιά τοῦ Αἰγαίου φαίτηχ βαρροῦν τὸ χάρη ποῦ ἦρθε καὶ τοὺς πῆρε «τὰ Χριστοῦγεννὰ ἀνήμερα.» Κι οἱ Θεσσαλοὶ, χωρὶς ἕλεος κατηγοροῦν γιὰ ἔνοχους αὐτοὺς τοὺς ἱδιους καὶ τὸ ἔξερὸ τους τὸ κεφάλι, ποῦ πῆγαν καὶ σκοτώθηκαν μοναχοὶ τους! Γιὰ τοὺς Θεσσαλοὺς λοιπὸν Καλλικάντζαροι γίνονται οἱ αὐτόχειρες. Πιὸ μακρό-

θμοι, ψηλότερα οι Μακεδόνες παραδέχονται: «Κανένας δεν είναι φτιαχτός αληθινός. Έτυχε νάνε άλαφρός ό άγγελος ποβάλε από πλευρό τουσ ό Θεός, γιά νά τούσ φυλάη. Αύτός δέ στάθηκε, όσο έπρεπε γερός, γιά νά τούσ κρατήση μακριά από τό κρίμα. Τώρα όλο τό χρόνο βασανίζονται καί μόνο τίς μέρες τούτες γλυτονθν καί ξεφτανώνουν. Μά τόσο βαστά τό γλάντι τους; Δώδεκα νύχτες όλο - όλο, τίς μισές από τό χρόνο πούφυγε καί τίς μισές από κείνον πού μέσ ήρθε. Χαλάλι τους.» Καλά αυτά! «Πού μένουν όμως τέλος πάντων όλόκληρο τόν όλλο χρόνο ό Καλλικάντζαροι;» «Όσο γι' αυτό όλοι τους είνε σύμφωνοι! «Στόν κάτω κόσμό —άπαντοίν—έκει πουνε σημημένες οι μεγάλες οι κώλινες πού βαστάνε ψηλά τί γή μας! 'Εκει δέν έχει όμορφεια. 'Αχαρος κόσμος σκοτεινός καί μαύρος! Καί βασιζεσάνε οι άμοιροι! Θές τώρα από βασιζημάρα θές από ζήλεια γιά κείνους πού χαίρονται άκόμα τόν ήλιο, άρχίζουν νά πελεκάνε τίς κώλινες, πού βαστούν τί γή γιά νά γκρεμιστή κι αυτή τίς μέρες μαζό της!» 'Εδω πιά ή παράθεση ξεφεύγει από τί χριστιανική ιδέα, όσο σπληρίζταν ώς τώρα καί στρέφαται πρós τήν καθαυτό ελληνική, τήν Ιδέα πού εκυριαρχήσε στήν άρχαία ελληνική θρησκεία: τήν άγάπη στή ζωή. 'Η ζωή, μέ τίς χαρές καί τίς λύπες της—τά βασικά της στοιχειά—μέ τούς ένθουσιασμούς καί τίς άπογοητεύσεις της, μέ τίς επιτυχίες καί τίς άποτυχίες της, μέ τήν κίνηση καί τή δράση της, νά τό μόνο, τό μεγάλο τό θετικό αγαθό! Κι αυτό κάνει άλθθεια καλό νά τό θυμηθοίμε τήν πρωτοχρονιά γιάτ' είνε κάτι πού τρέφει τήν αίσιοδοξία! Τό ένστικτο όδήγησε σοφά τί λαϊκή σκέψη.

"Α γυρίσουμε όμως στούς Καλλικάντζαρους. Πώς σταματά τό καταστρεπτικό τους έργο; «Πελέκα - πελέκα κοντεύουν νά πετύχουν. "Όλο τό χρόνο, βλέπει, αυτή είνε ή δουλειά τους. Μά ζυγώνουν τά Χριστούγεννα. Έρχεται ό καλός Χριστός στή γή μας καί στέλνει στήν ψηχή τους τό φόβο: Πού θά πείη ή γή;—οσύ λένε,— 'Απάνω μας καί θά μάς πλακώση! Καί τότε τ' άφίνουν όλα ούζυλα! 'Αρπάζουν τά λαλούμενα—ζουρνάδες, νταβούλια, ταμπουράδες, σουράλια—πέρνουν τίς γυναίκες τους τίς «Καλλικαντζαρούδες» ή «Καλλικαντζαρίνες», ή «Καλοκυράδες», ή «Βερβελούδες», ή «Τζόνιτες» πού—όπως κι άν τίς πής—είνε άσσοι στό χορό κι όλοι μαζό τρέχουν ναύρουν τόν άφέντη τους, τόν «Πρώτο», ή «Μεγάλο», ή «Κουτσό», ή κατά τούς Κωνσταντινουπολίτες, «αντρακοκκο». Αύτός πιά τούς πέρνει, όψε - οβόςε, στόν επάνω κόσμο, μέσα σέ βαποράκια ή σέ μαλαματένιες βάρκες, ή—όπως πιστεύουν οι 'Ικάριοι—σέ...«καρυδοτόσφλα». Σάν φτάσουν, «κατά τό ήλιοβασιλέμμα πριν από τού Χριστού, τούς άμολάει λύτερους καί δός του πιά άλωνίζουνε.» Οι άνθρωποι πάλι μόλις τούς μυριστόν «σταυρώνουνε καλοό κακοό τ' όββάφτισια στό μέτωπο χαράζουνε ή ζωγραφίζουνε μέ τόν καπνό άναμένου άγιοκεριού κι άπόνω σταυρό στόν πάτο τών πιθαρών, πού φιλάνε τό μέλι τους, τό λάδι, ή τό πετιμέλι, τόν ίδιο σταυρό κάνουν καί στά κρασοβάρελα κι άρχίζουν νά τούς κυνηγάνε μ' άναμένα βαυλιά καί μέ καυτό λάδι γιά νά τούς ζεματίσουν λέγοντας «ζόλα κούτσουρα, βαυλιά

καμμένα!» 'Αν λάχη καί πιάσουν κανένα τόνό δένουνε σφιχτά μέ νήμα κόκκινο καί, γιά νά βάλη γνώση, τόν βάζουν νά μετρήση τίς τρύπες από τό κόκκινο! Λαχαίνουν ώς τόσο καί καλόκαρδες νοικοκυράδες, πού τούς λυπούνται καί τούς καλοπιάνουν σκορπίζοντας έξω από τό σπίτι τους, γι' αυτούς λουκάνικα καί ψηροτήγνα καί λαλαγκίτες, πού τ' αγαπάνε καί κρεμώντας μόνο, γιά χαιμάλι, πάνω από τήν έξόπορτα κανένα μαχαίρι, ή κανένα κόκαλο από γουροδίη!»

Κι ώς τόσο ό Χριστός στέλνει μερικους από τούς άγγέλους, πού στέκουν γύρω από τί φωταχική του κούνια νά ξαναφτιάσουν όσο λείπουν οι καλλικάντζαροι τίς κώλινες, πού είχαν πελεκήσει. Αύτοι, μέσα σέ δώδεκα μερόνυχτα, τελειώνουν τί δουλειά τους, πού θά χαλάσουν πάλι τά «δαιμονικά» μέσα σ' ένα χρόνο. 'Ετσι μίτ' ή δύναμη του Χριστού ξαναστρεφώνεται ό κόσμος!».

Δέ χωρεί άμφιβολία πώς οι φανταστικές αυτές μορφές είνε όπολείμματα τώπων τής παλιής ειδωλοατρικής θρησκείας, πού ό χριστιανισμός, όπως έκαμε καί μέ όλλα θρησκευτικά έθιμα, άφοό δέν ήμπερεσε νά έξαλείψη, έχουσε σέ δικές του φόρμες σέ δικά του καλοούπια. 'Από τούς σοφοός μας—άρχαιολόγους καί λαογράφους—άλλοι τούς σχετίζουν μέ τούς κενταύρους, άλλοι μέ τούς σατύρους καί τόν Πάνα καί άλλοι μέ τούς Αιγυπτίους καθάρους. Τ'ονόμά τους βεβαία θυμίζει τούς τελευταίους αυτούς, οι ίδιότητες τους όμως—μουσικήτες, εκκίνησρια, κομωκίτης, κλίσις πρós τό πείραγμα καί τό σκόμμα, σκανδαλιάρικη διάθεσις—καί αυτή ή κατασκευή τους θυμίζουν περισσότερο τόν Πάνα καί τήν άκολουθία του. 'Υπάρχει μάλιστα φόβος, άν τίς νύχτες αυτές άντικροπούντα έξαφνικά σέ κάποιο τοίχο ή, άκόμη καλύτερα, σ' ένα κινούμενο θυροφύλλο τί σκιά τού κομψού έκείνου μικρού άνάλαματος, πού παριστάνει τόν «Πάνα έρωτοτροπούντα με τήν 'Αφροδίτη», νά σκεφθοίμε άμέσως γιά τήν προστασία μας από τό «δαιμονικό» καί νά ψιθυρίσουμε άθελά μας: «ζόλα κούτσουρα, βαυλιά καμμένα!»

Η "ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,"

ΕΥΧΕΤΑΙ

ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΝ

ΤΟΝ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΧΡΟΝΟ

1933

ΓΚΑΜΠΡΙΕΛ ΦΩΡΕ

Ο Γκαμπριέλ Φωρέ είναι ένας από τους μεγαλύτερους λυρικούς συνθέτες της Γαλλίας. Έγραψε περισσότερες από εκατό μελωδίες για σόλο και χορωδίες, Βαρκαρόλλες, Νυχτερινά, Πρελούδια, Μπαλλάντες και *Impromptus* για πιάνο, μουσική δωματίου, θρησκευτική μουσική, λυρικά δράματα. Θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος του εμπρεσιονισμού στη μουσική και, όπως ο δάσκαλός του ο Σαιν-Σάνς, εμπνεύστηκε πολύ από την Αρχαία Ελλάδα.

Γεννήθηκε στο Παριί της Νότιας Γαλλίας το Μάιο του 1845 από πατέρα δάσκαλο. Η μουσική του κλίση ήταν τόσο φανερή που όταν έγινε έντονα χρώδον ο πατέρας του τον έβαλε στο Παριί έσωτερικό στη Σχολή Νιντεριμιέρ που προετοίμαζε με μια γερή κλασική μόρφωση τους οργανιστές και τους αρχιμουσικούς των εκκλησιών.

Σε ηλικία έικοσι χρόνων, ο Φωρέ διορίστηκε οργανίστας στη μητρόπολη της Ρέν. Τά τρία χρόνια που πέρασε εκεί του άφρασαν την πιο ώραια ανάμνηση γιατί του θύμιζαν την πρωτόγνωρη γι' αυτόν ελευθερία και την ανεξαρτησία που ένιωσε βουδωνώντας και κερδίζοντας τη ζωή του.

Το 1877 κατόρθωσε να πάρει τη μουσική διεύθυνση σε μια από τις πιο περιζήτητες εκκλησίες, στη *Madeleine* του Παρισιού. Είναι η εποχή των άρραβόνων του με τη Μαριάννα Βιαντό, κόρη της διάσημης τραγουδίστριας Παυλίνας Βιαντό και άνεψια της μεγάλης Μαλιμπράν. Τα γράμματα που της έγραφε ο συνθέτης δημοσιεύθηκαν το 1928 στην *Επιθεώρηση των δύο κόσμων*. Τότε ακόμα ο Φωρέ δεν ήταν διάσημος και όπως έλεγε κι' ο Ίβιος, μέχρι τα σαρανταπέντε του χρόνια δεν ήταν τίποτα για τον κόσμο. Οι σύγχρονοί του, όπως ο Μασσενέ, που πολύ νωρίς είχε γίνει μέλος του Ίνστιτούτου Καλών Τεχνών, ο Σαιν-Σάνς, ο Τομάς και άλλοι με μικρότερη αξία ήταν πιά δαυσαμένοι και πασιγνώστοι ιδιαίτερα με τα θεατρικά του έργα. Αντίθετα ο Φωρέ ήταν φύση απλή που μούσους το θόρυβο και ποτέ δε νιάστηκε για χρήματα. Σόχναζε σε μουσική ασφάλια και μερικές κοσμικές τραγουδίστριες έκελευσαν τα έργα του. Περισσότερο ζούσε από τα μαθήματα πιάνου που έβρινε. Μόνο ώρισμένοι κύκλοι πιο φωτισμένοι διάκριναν από τότε την αξία του και τον ένιχναχον με την κατανόησή του. Ο Φωρέ δεν ήθελε να γράφει έργα για το θέατρο, παρ' όλες τις προτροπές της Παυλίνας Βιαντό που ήθελε να τον βάλει στον πιο φανταχτερό και πιο αποδοτικό δρόμο του θεάτρου. Τότε όποιος δεν έγραφε για το θέατρο ήταν καταδικασμένος να μείνει στην αφάνεια κι' αυτό δεν το ήθελε για το σύζυγο της κόρης της γι μεγάλη τραγουδίστρια που τις καλλιέργει επιτυχίες της τις χρωστούσε στο θέατρο. Έτσι δημιουργήθηκε μια άτιμωρατα φυχρήχτας που βοήθησε πολύ στη διάλυση των άρραβόνων των δύο νέων. Στο *Αντάξιο* του πρώτου *Κουαρτέττου* του ζωγραφίζεται η όδυνηρή ανάμνηση αυτής της ρήξης.

Πέντε χρόνια άργότερα, ο Φωρέ παντρεύτανε τη μεγαλύτερη κόρη του γλύπτη Φρεμιέ, φίλου και θαυμαστή του. Η νεαρή σύζυγος άφιέρωσε τον πιο άπειρο όριστο θαυμασμό στο έργο του καλλιτέχνη. Στά γράμ-

ματα που της έστειλε ο σύζυγός της επί σαράντα περίπου χρόνια όποτε βρισκόταν σε περίεργη φανείτα ή άμοιβαία έκτιμηση και η στοργή που τους ένωνε. Κι' ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν αυτά τα γράμματα γιατί περιγράφουν, με τρόπο ξεχωριστό και συχνά με χιούμορ, τις έντοπώσεις του συνθέτη από τις περιπλανήσεις του, τις χαρές του, τις απογοητεύσεις του, τις άνησυχίες του και τις πιο ενδιαφέρουσες έκμυστηρεύσεις σχετικά με τη γέννηση πολλών έργων του.

Ο Φωρέ ήταν θερμός θαυμαστής του Βάγκνερ. Έλεγε ότι όλη η ζωή μας δεν θα έβριναει να γνωρίσουμε το έργο του μεγάλου γερμανού. Σ' ένα ταξίδι του στο Μπαϊρόιτ που έκανε με τον πιανίστα Ρισλερ φιλοξενήθηκε από το πριγκηπικό ζεύγος Πολινίτα και γνωρίστηκε με τη γυναίκα του Βάγκνερ. Από εκεί γράφει στη γυναίκα του τη χαρά του από τις θαυρατικές παραστάσεις και από τις έκτελέσεις σε φιλικό κύκλο δικών του έργων για πιάνο και μουσικής δωματίου.

Το 1892 ο Φωρέ διορίστηκε Έπιθεωρητής της Μουσικής Έκπαίδευσης, γεγονός που τον άνάγκασε ν' άφιέρωσε πολλόν καιρό σε κοουραστικές περιόδους στις έπαρχίες και να παραμείλει το συνθετικό του έργο, και το 1896 διορίστηκε καθηγητής της σύνθεσης στο Ώρειό του Παρισιού σαν διάδοχος του Μασσενέ που είχε παραιτηθεί. Ακόμα τον άπασαλοούσαν πολύ τ' άτέλειωτα καλλιτεχνικά του ταξίδια σ' όλη τη Γαλλία, στο Μπαϊρόιτ, στη Βενετία όπου σύνθεσε τα τραγούδια *Μέ σουρινα* και *Μανδολίνο* σε στίχους του Βερλιάν. Και στα ταξίδια του στο Λονδίνο γνώρισε μεγάλη έπιτυχία. Οι Άγγλοι άγάπησαν πολύ τις μελωδίες του καθώς και τη *Γέννηση της Άφροδίτης* που έκτελέστηκε εκεί μαζί με τον κύκλο τραγουδιών του *Τό καλό τραγούδι*.

Όδισαστικά ο Φωρέ μόνο στο δίσταγμα δεν διακοπών του μπορούσε να συνβείσει. Κρειαστάνα άπόλυτη ήσυχια και έρευνα για ά έργασθεί όλο το καλοκαίρι σε μια ήρεμη έξοχική βίλα στη Γαλλία ή στην Έλβετία. Είναι δύσκολο ν' άναφέρουμε όλα τα έργα του. Σημαντικά σε ποσότητα και σε αξία είναι και τα θρησκευτικά του έργα, για χορωδίες, ντουέτα, μιά *Σύντομη Λειτουργία* κι' άνάμεσα σ' όλα κορυφαίο το χαρούμενο *Ρέκβιεμ*, γελαστό και παρηγορητικό ακόμα και στο μέρος του *Ώρης*. Στά πρώτα του έργα ο Φωρέ είναι βυθισμένος στη νοχήλεια και στο ρεμβασμό, σε μια τολημή ήδυσθαία που βασίζεται όμως πάντα στα δίσταγματα του κλασικισμού και ή νεανική φρεσκάδα της έμπνευσης δε μείωνε καθόλου το βάθος της. Μετά τα πενήτα του χρόνια, ή μουσική του γίνεται πιο στοχαστική. Το ρεμβασμό τον διαδέχεται ή σκέψη και ή τεχνική του έξευενίεται ακόμα περισσότερο. Ίσως να της λείπει πιο το όλοτατα προσωπικό θέληγτρο αλλά είναι πιο ώριμη και πιο καθολική. Αυτό φαίνεται πιο καθορά στις τελευταίες του *Βαρκαρόλλες*, τις άνησυχες και ταραγμένες, και στον κύκλο τραγουδιών *Τό καλό τραγούδι* σε σύγκριση με τις πρώτες μελωδίες του. Γενικά ή τελευταία και πιο ώριμη μουσική του διατύπωση βρίσκεται στα έργα του μουσικής δωματίου με την ώραια τους θεματική άνάπτυξη.

Ο Φωρέ είχε δώσει από το 1888 τα πρώτα δείγμα-

τα θεατρικής μουσικής με τη σκηνική μουσική για το δράμα του Δουμά **Καλιγούλας** και λίγο άργότερα τη μουσική για τον **Έμπορο της Βενετίας** και για την **Τρικυμία** του Ζαΐζπρ. Έπίσης η σούιτα του **Πελλέας** και **Μελισσάνθη** για το δώμινο δράμα του Μαίτερλικ **έχει μεγάλη επιτυχία** και στο Λονδίνο. Άλλα τὸ πρῶτο του θεατρικό έργο μεγάλης ολκής είναι τὸ μεγαλόπρεπο λυρικό ποίημα **Προμηθεύς** που τὸν δίνουν δ-λότελα ἀρχαϊκή μορφή ὁ ἀπλός του ρυθμός και ἡ κατακάθαρη μελωδία του. Τὸ έργο αὐτὸ ἦταν μιὰ ἀποκατάλυση και μιὰ ἀπάντηση σὲ κείνους που λοιχυρίζονταν ὅτι ὁ Φωρὲ δὲ μπορούσε νὰ γράψει για τὸ θέατρο. Ὁ ἀσύγκριτος και ἀδιαφιλονίκητος δάσκαλος τοῦ **Lied** και τοῦ κουαρτέττου ἀπόδειξε μὲ τὸν **Έντονα** δραματικό και σχεδὸν ἄγριο σὲ μερικά μέρη τόνου τῆς μουσικῆς του ὅτι «ἡ χάλκινη χορδή τῆς λύρας του είναι τόσο ἤχηρη ὅσο ἡ χρυσή είναι τρυφερή και διάφανη» ὅπως έγραψε ὁ **Paul Dukas**.

Ὁ **Προμηθεύς** ἐκτελέστηκε για πρώτη φορά τὸν **Αὐγουστο** τοῦ **1900** σὸ ἀρχαῖο ἀμφιθέατρο τοῦ **Μπεζιέ** τῆς **Νότιας Γαλλίας** μὲ ἐξοκασίους ἐκτελεστές και μὲ τρεῖς ὀρχήστρες. Στὰ γράμματα ποῦ στέλνει στὴ γυναίκα του ὁ συνθέτης φαίνεται ἡ χαρά του για τὴν ἀδράα συρρησῆς τῆς παραστάσεως τοῦ **Προμηθέα** καλλιτεχνόν ὅπως ὁ **Σαίνς—Σάνς**, ὁ **Λαλό** ὁ **Ραμπώ** και ἄλλων καθὼς και προσωπικῶν, τοῦ πρίγκηπα **Έρρίκου** τῆς **Ὀρλεάνης**, τοῦ πριγκηπικοῦ ζεύγους **Πολινιάκ** κ.λ.π. Μετὰ τὴν πρώτη ἀκρόαση ὁ **Σαίνς—Σάνς** εἶπε σὸ συνθέτη: «Μὲ τὸν **Προμηθεύ** σου μὴς χατάκωσες ὅλους τοὺς συναθέλωσους σου, κι' ἐμένα γιατί!»

Γυρίζοντας ἀπὸ τὸ **Μπεζιέ**, ὁ **Φωρὲ** πῆγε στὶς **Βρυξέλλες** γιὰ νὰ παρευρεθῆ στὴν ἐκτέλεση τοῦ **Ρέκβιεμ** του ἀπὸ τὸ μεγάλο βερτουόζο και μάστορο **Ίζαί**. Ἐκεῖ παρακολούθησε και τὴν πρεμιέρα τῆς **«Μποέμ»** τοῦ **Πουστίνι** και δείχνει τὴν ἀντιπάθειά του για τὴν ἱταλική ὄπερα γράφοντας στὴ γυναίκα του: «Ἐνα φριχτό έργο ποῦ ἀνήκει στὴν πιὸ παράξενη μουσική σχολή, ἕνα εἶδος σούπας ποῦ μέσα βράζουν ὅλες οἱ τεχντροπείες ὅλων τῶν χωρῶν.»

Ἀπὸ τὸ **1903**, ὁ **Φωρὲ** ἦταν μουσικός κριτικός τῆς ἔφημερίδας **Φιγκαρό**. Ἦταν πιὰ δὲν ὑπόφερε οικονομικά ἀλλὰ είναι πνιγμένος στὴ δουλειά και δὲν τοῦ μένει καιρὸς νὰ κάνει τὴν παραμικρή σκέψη. Περνάει δολιχέρου χρόνος χωρὶς νὰ γράψει οὔτε μιὰ νότα κι' ἐκεῖνο ποῦ τὸν βασανίζει ἀκόμα πιὸ πολὺ τῶρα κι' ἕνα χρόνο είναι ἡ βαρικοτα του ποῦ τὸν ἐμποδίζει ν' ἀκούσει και τὴ δική του και τὴ μουσική τῶν ἄλλων. Ἀκούει φανταστικούς θορόβους, ἀνύπαρκτες κωδωνοκρουσίες και δὲν ἀκούει τοὺς πραγματικούς ἤχους, κι' αὐτὸν τὸν γεμίζει λύπη και ἀγωνία γιατί τὸ βλέπει σὸν τὴ χειρότερη κατάπτωση.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ **1906** στὴ **Ζυρίχη** ὅπου βρισκότανε μόνος ὁ **Φωρὲ** σύνθεσε μιὰ **Βαρκαρόλλα** του και τὸ πρῶτο **Κουιντέττο** του ποῦ τὸ δούλευε τῶρα και τρία χρόνια.

Τὸ έργο αὐτὸ παίχτηκε για πρώτη φορά στὶς **Βρυξέλλες** τὸν ἐπόμενον χρόνον ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τοῦ βερτουόζου τοῦ βιολιού **Ίζαί** ποῦ σ' αὐτὸν ἦταν ἀφιερωμένο, καθὼς και τὸ πρῶτο **Κουαρτέττο** του, ἡ **Σονάτα** του σὲ λά, τὸ **Μαντριγκάλι** και ἄλλα κομμάτια του. Γῆν ἴδια χρόνια, μὲ τὸ θάνατο τοῦ **Dubois**, ὁ **Φωρὲ** δι-ορίστηκε διευθυντῆς σὸ **Ὁδεο** τοῦ **Παρισιού** μὲ τὴ σταθερή ἀπόφαση νὰ ἐπιβάλει ὅλες τὶς μεταρρυθμίσεις ποῦ χρόνια τῶρα θεωροῦσε ἀπαραίτητες. Ἡ ὑπόδειξή

του σ' αὐτὴ τὴ θέση ὄχι μόνον τὸν ἀπάλλαξε ἀπὸ τὴ δουλειά τῆς ἐκκλήσεως και ἀπὸ τὶς περιδείξεις του ἀλλὰ ἦταν κι' ἕνα ἀνυπολόγιστο κέρδος για τὴ μουσική. Ἡ ὄθηση ποῦ ἔδωσε ὁ **Φωρὲ** σὸ **Παρίσι**, ἔλεγε ἕνας καθηγητῆς τοῦ **Ὁδείου** τῆς **Γενεύης**, μοιάζει μὲ σεισμική δόνηση και θὰ ζυγνήσει ἀπὸ τὴ νάρκη τους ὅλα τὰ **Ὁδεῖα** τῆς **Εὐρώπης**.

Τὸ φθινόπωρο τοῦ **1908** ὁ **Φωρὲ** ἔδωσε συναυλιές σὸ **Βερολίνο**, **Λονδίνο**, **Μάντιστερ** και τὸ **1910** ἐπισκέφθηκε τὴν **Ρωσία** ὅπου ἡ ὑπόδοχή ποῦ τοῦ ἔγινε σὸ **Ὁδεῖο** τῆς **Πετρούπολης** ἦταν ἀποθεωτική.

Τὸ δεύτερο μεγάλο θεατρικό έργο τοῦ **Φωρὲ** είναι ἡ **Πηνελόπη** ὅπου ὁ συνθέτης δειχνετα ἀκόμη λυρικώτερος ἀπὸ τὸ **Προμηθέα**. Τὸ μουσικό αὐτὸ δράμα, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ έπος τῆς **Ὀδύσσειας** τὸ ἐργάστηκε ὁ **Φωρὲ** ἔξη χρόνια και τὸ τέλειωσε τὸ **1913**, δὲν μπόρεσε ὅμως ποτὲ νὰ χραιε τὸ ἀκουσμά του. Δὲν πρόκειται για ἕνα θεατρικό έργο ὅπου ἡ μουσική ἀκολουθεῖ δουλιὰ τὴ δράση. Ὁμοῖα μὲ τὸ **Μότσαρτ** και τὸ **Μπετόβεν**, ὁ **Φωρὲ** βλέπει τὸ μουσικό δράμα σὰν ἕνα έργο γεννημένο δολιχέρου ἀπὸ τὸ μουσικό πνεῦμα ποῦ αὐτὸ ζωντανεῖται τὴ δραματικῆ πρῆξη. Ἡ πρώτη ἐκτέλεση τῆς **Πηνελόπης** ἔγινε τὸ **1913** σὸ **Μόντε—Κάρλο** ὄχι μὲ πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία, ἡ ἐπανάληξη τῆς ὄμας σὸ **Παρίσι** λίγους μῆνες ἀργότερα προκάλεσε μεγάλο ἐνθουσιασμό.

Ἀπὸ τὸ **1914** ἀρχίζει μιὰ περίοδος θριαμβευτικῆ και πονεμένη μαζῶ. Θριαμβευτικῆ ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ και τὸ κάλλος τῶν ἔργων ποῦ θὰ γεννηθοῦν, ἔργων ἀνγῆς μουσικῆς, και πονεμένη ἀπὸ τὶς ἀγωνίες τοῦ πολέμου, τὶς ἀρρώστιες και τὴν βαρικοτα. Ὅταν ἀρχισε ὁ πόλεμος, ὁ **Φωρὲ** βρισκόταν σὸ **Έμς** τῆς **Γερμανίας** γιὰ θεραπεία τῶν αὐτιῶν του, και ἐργαζόταν στὸν κύκλο τραγουδιῶν ὁ **Κλεισιτῶς Κήπος**. Πρὶν προσβάσει νὰ γυρίσει στὴ **Γαλλία** ἐκλείσταν τὰ σῦνορα και ἀναγκάστηκε νὰ μείνει στὴ **Γενεύη** ἀπ' ὅπου μπορούσε εὐκολώτερα νὰ ἐπικοινωνε μὲ τοὺς δικούς του.

Τὸ ἐπόμενο καλοκαίρι ὁ **Φωρὲ** τὸ περνάει σὸ **Saint-Raphael** ὅπου βλέπει μὲ συγκίνηση τὸ σπίτι ὅπου ὁ **Γκουνο** σύνθεσε τὸ **Ρωμαιο** και **Ίουλιέτα**. Ἐν καί τὰ πολεμικά γεγονότα δὲν ἐνεκνευρίζουν, συνθέτει ἕνα **Νυχτερινό**, μιὰ **Βαρκαρόλλα** και ἐργάζεται για μιὰ ἐκδοשה ἔργων **Σούιαν**. Ἀπὸ τὸ **1916** ἀρχίζει για τὸ **Φωρὲ** μιὰ θαυμαστὴ δημιουργικῆ περίοδος ποῦ τὴν ἀφιερώνει, σχεδὸν ἀποκλειστικῶς, στὴ μουσική ὁματιῶ του και ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ φωτεινῆ διαγυγία κι' ἀπὸ μιὰ ἀφάνταστη δημιουργικῆ εὐκολία. Συνθέτει τὴ δεύτερη **Σονάτα** για βιολί, ἕνα ἀπὸ τὰ καλλίτερα έργα του, και τὴν ἀφιερώνει στὴ βασίλισσα **Έλισαβετ** τοῦ **Βελγίου** ποῦ ἦταν βιολίστρια και ἀγαποῦσε πολὺ τὰ έργα του. Δίνει συναυλιές για τὸν **Έρυσθ** **Σταυρό** και συνθέτει τὴ πρώτη **Σονάτα** για βιολοντσέλλο μέ-σα σ' ἕνα μῆνα.

Τὸ **1918**, ὁ **Φωρὲ**, σὲ ἡλικία **73** χρόνων, ἀρρώστησε βαριά ἀλλὰ μόλις συνῆθε και παρ' ἄλη τὴν ἀνυχνία για τὸ μεγαλύτερο γῆν του ποῦ πολεμοῦσε σὸ μέτωπο, ἀρχισε πάλι τὴ δουλειά του. Δίνει συναυλιές μὲ τοὺς τραυματίες και συνθέτει τὴ **Φαντασία** για πιάνο και ὀρχήστρα και, ἔπειτα ἀπὸ παραγελία τοῦ πρίγκηπα τοῦ **Μονακό**, γράφει σὸ **Μόντε—Κάρλο** τὴ σούιτα **Masques et Bergamasques** ποῦ ὁ **Royaldo Hahn** τὴ χαρακτηρίζει σὸν «**Μότσαρτ** ποῦ θὰ ἦθλε νὰ μιμηθεῖ τὸ **Φωρὲ**».

Ἡ ἀνοχη τοῦ ὅμως και γενικὰ ἡ κατάσταση τῆς ὁ-

γείας του χειρότερου σε σημείο που δεν μπορούσε τό γεμάτο να μείνει στο Παρίσι. Το 1920 αναγκάστηκε να παραιτηθεί από τη διεύθυνση του 'Ωβείου και να μη δεχθεί την προεδρία της 'Ακαδημίας Καλών Τεχνών που τού πρότειναν. Τόν περισσότερο καιρό του τόν περνούσε στη Νότια Γαλλία σχεδόν πάντα με ένα από τὰ παιδιά του, κι' έκανε σύνθεσε τό δεύτερο **Κουιτέτο** του, τό κορυφαίο τσως έργο του μουσικής δωματίου. Σύνθεσε ακόμα μιά **Βαρκαρόλλα** και τη **Νεκρική 'Ωδη** για τὸ έκατόχρονα από τὸ θάνατο του Ναπολέοντα. Τό τελευταίο αυτό κομμάτι βρήκε ὁ συνθέτης ἑτι θά ἦταν ένα άραιο θέμα διαλόγου ανάμεσα στό βιολονταίλλο και τὸ πιάνο. Τό χρησιμοποίησε λοιπόν για 'Αντάντε στη δεύτερη **Σονάτα** πιάνο και βιολονταίλλο που τήν τελείωσε τό 1921.

Τό τελευταία χρόνια της ζωής του δεν ἦταν εχάριστα. 'Εκτός από τήν άκοή, έχανε οιαγά και τήν άραση και άδυνατία καθημερινά. Μετά από όλόκληρες έβδομάδες άπόλυτης άδράνειας έρχονταν ήμέρες έντονης δημιουργικότητας. 'Από τὸ τελευταία τήν έρω είναι ένα **Νυχτερινό**, τό **Τρίο** του που έκτελέστηκε για πρώτη φορά τό 1923 από τὸ τρίο Κορτό, Τιμπά, Καζάκς και τὸ τελευταίο **Κουαρτέτο** του, τό τόσο νέο και χαρούμενο παρ' όλα τὰ βάσανα και τήν άναπηρία του συνθέτη. Σχετικά με τὸ 'Αντάντε τό κουαρτέτο γράφει κάπου ὁ Φωρέ ὅτι ὄρχηξε εκεί μέσα ή μακρυνή άνάμνηση του ήχου μιάς καμπάνας που παιδάκι τόν άκουε να έρχεται από ένα γενιτικό χωριό, και προ-

σθείει "Ένας άκαθόριστος ρεμβαζμός που είναι άδύνατο να έρμηνευθεί πιστά. Συχνά ένα περιστατικό μάς βυθίζει σ' ένα είδος άόριστης σκέψης που στήν πραγματικότητα δεν είναι σκέψη αλλά ώστόσο είναι κάτι που μάς θέλγει. 'Ο πόθος τὸ άνόπαρτο, τσως. Αὐτό είναι ακριβώς τό βασιλείο της μουσικής."

Τά τελευταία χρόνια της ζωής του, ὁ Φωρέ γνώρισε μιά πραγματική άπόθεση. 'Απειρες ἦταν οι έπίσημες εκδηλώσεις σεβασμού ὅι γιορτές τὸν ὀργανώθηκαν σ' ὄλη τή Γαλλία για να τιμήσουν τόν έγκοριστό μουσικό και παιδαγωγό. Πέθανε στις 4 Νοεμβρίου τό 1924 και ή άπόάωία του θεωρήθηκε έθνικό πένθος για τή Γαλλία. 'Από μέρους τὸν πωρητών του τόν άποκαίρητσε ή **Nadia Boulanger** και ὁ συνθέτης **Paul Dukas**, άνάμεσα σ' άλλα, είνε και τὸ παρακάτω λόγια :

"Όσοι είναν τήν εϋτυχία να ζήσουν κοντά στό Γκαμπριέλ Φωρέ ζεύρουν πόσο πιστά ή τέχνη του ζωγράφισε τὸ άτόμο του. Τόσο, που συχνά ή μουσική του ἦταν ή άρμονική μετουσίωση της εξαιρετικής προσωπικότητάς του. 'Ο Φωρέ ὄδηγει πρὸς τήν έσωτερική του άρμονία κάθε έξωτερική έντύπωση χωρίς καμμία προσπάθεια και με χάρη μοναδική. Παιήματα, τοπία, συναυτοθήματα βγαλμένα από τή λάμψη της στιγμής ή από τό φευγαλέο κύμα τών άνομνήσεων, άπ' ὅποια πηγή κι' άν ξεχύνεται, ή μουσική του έρμηνεύει πρῶτα άπ' όλα τόν ίδιο τόν έαυτό του με τὰ διάφορα μέσα μιάς θαυμαστής εοίσησας."

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

ΧΡΗΣΜΟΙ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡ

Πολλοί δεν μπόρεσαν να μούν άμέσως στο νόημα που είναν τὰ άποφθεγματικά αὐτά λόγια του Βάγκνερ γραμμένα κατά τήν τελευταία δημιουργική περίοδο του έργου του. Γιατί τόν Βάγκνερ έβλεπαν πάντα τόν μεγάλο εκείνον άνακαινιστή του μουσικοδράματος που είνε ως τότε τόσο άπαράμιλλο, έξεμνήσει και ζωντανέσει με τή μουσική του όλο τό μεγαλείον τών ήρώων της Γερμανικής μυθολογίας, που είνε με τόσο πάθος αλλά και με τόσο συγκλονιστικό παλμό τραγουδήσει τόν έρωτα, που είνε με τόσο πνεύμα σαυρίσει τό στενόκαρδο βασκαλιόμο που ὄρθωνόταν με φραγμούς από κείνους που μπορούν να καταπιέουν τήν ηγασία και άληθινή έμπνευση και όλα αὐτά με ήρωες που άν μερικοί άπ' αὐτούς ὄπασ τους "Τετραλογία τών Νιμπελοδύκων" έπαίρναν τήν ὀπόσσει τους ξεκινώντας από μία μυθολογική νεφέλη, στόν Τριστόνο και τήν 'Υζόλλη όμως ένσάρκωσαν ψυχικές καταστάσεις που τίς είνε ζήσει ὁ τίσιος ὁ Βάγκνερ και στούς 'Αρχιτραγουδιστάς της Νυρεμβέργης ἦταν ὄρωντα πρόσωπα από κείνα που ὄπαρουν πάντα σε κάθε κοινωνία που ή τέχνη πρέπει να παλαίει με προλήψεις και συχνά με ὄργανωμένη αντίθεση για να επιβληθῇ και τελικά να θριαμβεύσει.

Τί έσημαιναν λοιπόν αὐτοί οι χρομοί ὅνός Βάγκνερ που ὄπεικόνιζε συχνά τόσο ήρώας του σάν άληθινούς ήμίσους με λαμπρές χλωμόδες μέσα σ' ὄρματα που έκαναν τή θριαμβευτική του παρέλαση μπροστά σε πλήθῃ έκθαμβωμένα από τήν έξαρση που έβιθε στήν ὄπθεσι του έργου μιά μουσική γεμάτη από παλμό σάν τή δική του;

Θά δώσωμε μιά συνοπτική έρμηνεία τών σ'αὐτό

μας τό σημείωμα—Και πρῶτα ἄς ποῦμε ὅτι δεν πρόκειται περὶ 'ένου χρομοῦ, αλλά περὶ μιάς πιά συγκριμένης διατυπώσεως τών ίδεών του Βάγκνερ για τὸ πνευματικό στοιχείον που πρέπει να άποτελή τόν κόριον πυρήνα κάθε άληθινής μουσικής δημιουργίας. Διότι τό βλέπομε στόν τύπο της καθαρῆς μουσικής που μάς είναν ἦδη κληροδοτήσε οι μεγάλοι κλασσικοί και που δεν επιδέχεται καμμία ρεαλιστική έρμηνεία. Τήν πιά συγκριμένη αὐτή διατύπωση τών ίδεών του μάς τήν έδωσε ὁ Βάγκνερ τήν εποχή που ή δημιουργία του είνε πάρε με τόν Πάρισφαλ τό δρόμο της πιά έξαυλωμένης μουσικής έκφράσεως, τό δρόμο της άπεκρίσεως του μυστηρίου και τών ὄπερκοσιων κείνων ψυχικών τάσεων του άνθρώπου που σπάζονται τὰ θεσμικά σαρκικών και άλλων άδυναμιών του μεταρσοῦται σ' άλλους ὄριζοντας μιάς ὄψηλότερης και πνευματικότερης ζωής.

Οι ίδεες και ὁ τάσιος του αὐτές άν έξεδηλώθηκαν και διατυπώθηκαν πιά έγγραμματα κάποια μεγάλα του χρόνια που έγραψε τόν Πάρισφαλ αὐτό δεν ἄσ πῆ ἑτι δεν προϋπήρξαν στό όλο έργο του και μάλιστα τήν εποχή της πλήρους πνευματικής ὄριμότητάς του ὄπασ τήν βλέπομε στήν Τετραλογία του ὄπου δίνει στήν ὄρχήστρα τόν πρωτεύοντα ρόλο στήν διά της μουσικής γλώσσας άναπαράστασι της άλης άλληλοχίας τὸ παιζομένου δράματος, και ὄπου π. χ. ένῶ ὁ ήρωας του κοιμῆται και σταματά κάθε εκδήλωσι ζωής ή κινήσεως έπι σκηνής άρίνει έπί άρκετῆν ὄραν τόν ὄρχήστρα μόνι να εκφράζει σε μιά ὄπεροχη μουσική συνέχεια τὰ άνειροπολήματα που βονοῦν τήν ψυχή του.

Τέτοιο θέλει όλο και περιστότερο τόν προορισμό

•ΜΟ ΨΥΧΗ ΚΙΝΗΣΙΣ•

Ο ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΗΣ ΚΛΑΚΑΣ

Άπεθανε τελευταίως στη Νέα Υόρκη ο άνθρωπος, που στους καλούς καιρούς της κρατικής Όπερας της Βιέννης, θεωρείτο μιά από τις πιο σημαίνουσες προσωπικότητες. Ήταν εκείνος που ανέβαζε και κατέβαζε — όπως του άρεσε το σύμφερον — το θερμόμετρο του ένθουςιασμού. Τό θνομά του ήταν Γιάσοφ Schostal και το επάγγελμά του : αρχηγός της κλάκας.

Πρωτοπαρουσιάστηκε, όταν ο άργότερο τόσο περιφωμένος Νορβηγός τενόρος Agard Oeslvig έμφανίστηκε ως ξένος της Βιεννέζικης Όπερας και τό υπερβολικά άπαιτητικό κοινό ήταν άκόμη έπιφυλακτικό στις έκδηλώσεις του άπέναντί του. Τότε ξαφνικά άρχισε από την τετάρτη γαλαρία να χειροκροτεί, μ' όση δύναμη είχε, ένας νεαρός : ο ένθουςιασμός του, που ήταν πέρα για πέρα ειλικρινής, παρέσυρε όλόκληρο τό άκροατήριο και ή βραδυά έτελειωσε με μιά πρωτοφανή έπιτυχία τό Oeslvig, που άμέσως προσελήφθη μονίμως στην όπερα. Ό εύγνώμων τενόρος έβαλε όλα του τά δυνατά, να μάθει ποιάς ήταν τέλος πάντων ο θερμώταμος νεαρός, που τό χρωστούσε την τόσο ενοίκη γι' αυτόν στροφή της κοινής γνώμης. Και τόν άνεκάλωσαν. Όταν τό παρουσίασαν αυτόν τόν, έως τότε άγνωστο του κύριο Schostal ο τραγουδιστής της κρατικής όπερας τόν έκάλεσε σ' ένα Diner στο Sarher. Έκει ό Schostal τό διηγήθηκε πώς ήταν ένας άλλοτε εφέβρος αξιωματικός τό αυτοκρατορικό και βασιλικό στρατό, γιά όνός βιομηχάνου κλωστοϋφαντουργού, που τότε χαλάσει με τήν οικογένειά του ή όποια δέν τό συχαρώσε τό πάθος του γιά τό θέατρο. "Όσο γι' αυτόν όμως προτιμούσε να πάη στην τετάρτη γαλαρία και να παρακολουθή θέατρο, παρά να βρόκεται χωμένος στο έργοστάσιο τό πατέρα του. Έπειτα μίλησαν γιά διάφορα καλλιτεχνικά ζητήματα και κατέληξαν στο πολύ ένδιαφέρον θέμα της κλάκας της παριονής όπερας, που δέν όπρηχε άκόμη στη Βιέννη. "Έτσι βρέθηκε ένα επάγγελμα γιά τόν ένθουςιασώδη φίλον τό θεάτρο.

Γρήγορα — γρήγορα μάζεψε γύρω του ένα θύλο όπο νέου, που θα λάβαιναν άπ' αυτόν αιτήτρια όρθίον θεατών δωρεάν σέ διάφορα μέρη της αΐθουσας και γι' αντάλλαγμα θόδιναν τό σύνθημα τών έπιδοκιμασιών κατά τη διάρκεια της παραστάσεως, έτσι, που θβελά τό κοινό να τούς μιμνήται. "Η έπιχείρηση προόδευσε. Ό Schostal δέν άργησε να προσλάβη όπαρηγούς. Οι τραγουδιστές προσαρμόστηκαν στη νέα κατάσταση : Έκπληρωαν τόν κύριον Schostal, όσο καλύτερα μπορούσαν. Και από τούς ερασιτέχνες αυτούς εξέλιχτησαν οι κανονικοί πλέον επαγγελματίαι της κλάκας. Φανατικοί

της μουσικής ως που φθάνει με τόν Πάρισιφαλ στην πλήρη ψυχική έξαλλωση τόυ ανθρώπου και τόν κάνει να μιλή μιά άληθινή ύπεργήνη γλώσσα. Και σάν έπισφράγις τών ίδεών του διατυπώνει τό έπιγραμματικό αυτό, ότι «ή τέχνη (ή άληθινή άνώτερη τέχνη) άρχίζει όπου τελειώνει ή ζωή» (κάθε ύλιτική της έκδηλωσις)

φίλοι της όπερας όλοι του ετούς θα ήταν, άκόμα και χωρίς να πληρωθούν, διατεθειμένοι να έξωτερικεύουν τόν ένθουςιασμό του. "Ένας άπ' αυτούς έγινε άργότερα περίφημος μ' ένα βιβλίον του, που μερικά του κεφάλαια ήταν άφιερωμένα στον Schostal. Τώνομά του ήταν Joseph Wechsberg. Αυτός λοιπόν ο Wechsberg άκόμα και σήμερα, που είνε ένας από τούς πιο έπιτυχημένους συγγραφείς, έξακολουθεί να θυμάται την παλιά του τέχνη και να μνήνε ένας καλός και έξιος μαθητής τόυ Schostal. "Αν τόχη να καθίσαιτε δίπλα του στο θέατρο, αισθάνεσθε τόν λυρετό του ! Κι' έξαφνα τόν άκοιθε : «Μερκό τώρα λίγα σύντομα έξερα χειροκροτήματα... τώρα συνεχί, ένα έξοπασιαι!... Έτσι ! Τώρα χειροκροτεί όλο τό κοινό...»

Μή τό νομίζετε εύκολο ! πρέπει να έξερετε, να τό νοιώθετε στα δάκτυλα, πότε είνε ή σωστή στιγμή τών έκδηλώσεων και να μη χι χάσετε. Λίγο νωρίτερα ή λίγο άργότερα... και τό παιχνίδι γίνεται ! Ό Schostal ήταν άληθεια ένας καλλιτέχνης στο είδος του. Και ένας καλλιτέχνης που δέν μπορούσε να δωροδοκήσης. "Όταν κάτι δέν τό άρεσε, με χρήματα δέν μπορούσε να τόν κερδίσης ! "Ήταν Ικανός να φανή και κακός άκόμα. Μπορούσε δηλαδή, χειροκροτώντας σέ στιγμή άκατάλληλη — έν γνώσει — να προκάλεση σφυρίγματα όλόκληρης της σάλας ! "Από αντίδρασι ! Και αυτό τίποτα ! πιά δέν ήταν Ικανός να τό διορθώση. "Ως τόσο με πολλή του διασαρόκεια κατέφυγε σέ τέτοια μέσα. Συχνότερο ήταν τό αντίθετο ! Νά έπιδοκιμάζη χωρίς να τόν άγκαζάρουν, οικειοθελώς και φυσικά... τζάμα ! "Όταν τραγουδούσε γιά πρώτη φορά στη Βιέννη ή Kirsten Flagstad, άπληροφόρητη γιά τίς συνθήσεις τό τόπου, δέν δέχθηκε να πληρώση γιά κλάκα. Τραγουδύσε όμως και την άκουσε ο Schostal. Και ένθουςιασθηκε ! "Αρχίζοντας πρώτος τό χειροκρότημα θώμαζε άσυγκράτητος στούς άκολουθούς του : «Είνε θαύμα παιδιά μου ! ένθουςιασμός ! τη δουλειά μας !» Στα 1938 αυτός ο Schostal — σμός της Βιεννέζικης όπερας έβουσε άπότομα. Πολλοί από τό φημιμόνεος καλλιτέχνας τό Ιδρύματος είχαν έγκαταλείψει την πόλι.

Ό Schostal τότε έφυγε γιά την Νέα Υόρκη. Βρήκε εκεί ένα πληθος γνωστών του, που όμως μονάχα πότε — πότε ζητούσαν τίς ύπηρεσίες του. Χρειάστηκε να ξαναρχίση πάλι από την άρχη. Με τόν καιρό μπόρεσε πάλι να όργανώση μιά σωστή Schostal — κλάκα, άλλα χωρίς την παλιά της λαμπρότητα ! Αυτή είχε χαθεί γιά πάντα ! Ό κοντός φαλακρός άνθρωπάκος πήγανε σάν ένας στρατός «έπί του πεδίου της μάχης» Καθ' όλες τίς πιθανότητες ο άδωροδόκητος αυτός φίλος της μουσικής βρόκεται τη στιγμή αυτή στην όφρανό. Και δέν άποκλείεται να όργανώνη άκόμη κι' εκεί μιά ένθουςιασώδη έπιδοκιμασία, όταν άρχίζουν να φέλνουν οι χοροί τών Άγγέλων.

κατά τόν Otto F. Beer

πρόγραμμα της ίδιας ημέρας, παίχτηκαν το «Έμβατήριο των Πολοβιτσιανών» από τον «Πρίγκιπα Ίγκορ», που ή ένορχηστρωσή του είχε τελειώσει, καθώς και δύο μέρη από την ήμιτελή «Συμφωνία» του Μποροντίν.

Τό χειμώνα εκείνο τον πέρασε, ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ με μαθήματα στο Αυτόκρατορικό παρεκκλήσιο και στο Κονσέρβατοράρι και δουλεύοντας πάνω στα χειρόγραφα του Μποροντίν' κι αυτή ή δουλειά συνεχίστηκε και τό καλοκαίρι το 1888.

Στά διαλείμματα που έκανε στο διάστημα αυτό για νά ξεκουραστεί, έγραφε τή «Σχεραζάντ» και τήν «Ούβερτούρα της 'Ανάστασης», που είναι γνωστή με τόν τίτλο που της έδωσαν οι Γάλλοι: «Μεγάλο Ρωσικό Πάσχα». Για τή σύνθεση αυτού του τελευταίου έργου, ξέθαψε τίς παλιές αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας, από τήν εποχή που άκουγε από τό παράθυρό του, τήν ψαλμωδία τών καλόγερων του Τιρκίν.

VII

Η σημαντική μεταβολή που παρατηρείται στα άλλα έργα του Ρίμσκυ - Κόρσακωφ έγινε κάτω από τήν επίδραση της μουσικής του Βάγκνερ. Τό χειμώνα του 1888—1889, ένας γερμανικός Θίασος όπερας έπαιξε στην Πετρούπολη τό «Δαχτυλίδι τών Νιμπελούγκεν». "Υστερα άπ' αυτές τίς παραστάσεις, ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ γράφει: «Ό τρόπος με τόν όποιον ένορχηστρώνει ο Βάγκνερ μάς εξέπληξε ύπερβολικά, τό Γκλαζουνώφ κι έμένα, και, άπ' αυτή τή στιγμή ή τεχντροπία του Βάγκνερ άρχισε σιγά - σιγά νά εισδύει στην ένορχηστρωσή μας.»

Κάτου άπ' αυτή τήν επίδραση ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ άρχίζει νά ξαναενορχηστρώνει παλιά του έργα, με τήν προοπτική της έκδόσεώς τους από τόν οίκο Μπελάιεφ' γιατί ο οίκος αυτός δέν άρκείται νά εκδίδει τά καινούρια έργα τών Ρώσων συνθετών, αλλά αγοράζει από το άλλους έκδοτικούς οίκους, όσο είναι δυνατό, όλα τά έργα τών δασκάλων της ρωσικής σχολής, που είχαν έκδοθεί πριν από τήν ίδρυσή του.

"Αν τά έργα του Μουσόργγκου προορίζονται νά ζήσουν πενήντα χρόνια μετά τό θάνατο του συγγραφέα τους, δταν θά γίνουν προσιτά σ' όποιονδήποτε έκδοτή θά είναι πάντα δυνατό νά γίνει μιá έκδοσή τους άρχαιολογικά άκριβής' γιατί ύστερα από τήν ταξινόμηση που τοūs έκανα, τά χειρόγραφα του τοποθετήθηκαν στη δημόσια βιβλιοθήκη.»

Κυρίως στην «Κοβαρνίνα» δούλεψε περισσότερο ο Ρίμσκυ — Κόρσακωφ και προσέθεσε πολλά δικά του μέρη. Στο «Μπόρις Γκοντουνώφ» οι μεταβολές που έκαμε είναι λιγότερο σημαντικές. Στην πρώτη αναθεώρηση, μονάχα ή πολωνέζικη πράξη έχει ξαναενορχηστρωθή από τό Ρίμσκυ—Κόρσακωφ, που δε μπορούσε νά ξηγήσει γιατί ο Μουσόργγκου είχε τήν έμπνευση νά μιμηθεί τήν ομάδα τών 24 βιολιών του Βασιλιά, που τήν είχε συγκροτήσει ο Λούλι. 'Ο «Μπόρις Γκοντουνώφ», με τήν καθολική αναθεώρηση του Ρίμσκυ—Κόρσακωφ παίχτηκε πολύ άργότερα.

Στά 1882, μόλις γύρισε από ένα ταξίδι που είχε κάμει ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ για νά επιθεωρήσει τίς μουσικές του στόλου της Μαύρης Θάλασσας, άρχισε νά εργάζεται έντατικά για τό ανέβασμα της όπεράς του «Σνεγκούροτσκα». Δυστυχώς κι αυτήν τή φορά αναγκάστηκε νά επιτρέψει νά κάμουν διάφορες περικοπές στην όπερά του αυτή. Τουλάχιστο άποζημιώθηκε με τήν όρτια προπαρασκευή της όρχήστρας και τήν καλή διανομή τών ρόλων. Τέλος ή όπερά αυτή στάθηκε για τό συνθέτη μιá εξαιρετική έπιτυχία, παρά τίς αντιρήσεις τών μουσικοκριτικών, που, ενώ άναγνώρισαν στο συνθέτη της κάποιο ταλέντο συμφωνιστή, βρήκαν πώς δέν είχε καθόλου ταλέντο συνθέτη όπερας. Λίγα χρόνια άργότερα, οι ίδιοι κριτικοί έγραψαν έντελώς τό αντίθετο για τό συνθέτη αυτό. Μα ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ δέν έδωσε, όπως πάντα, καμιά ομολογία σ' αυτές τίς κριτικές' μονάχα ή εξ ίσου με τίς άλλες κακή κριτική του φίλου του Σέζαρ Κούι τόν πίκρανε κατάβαθα.

Τό μεγαλύτερο γεγονός εκείνης της χρονιάς ήταν ή έκτέλεση, σ' ένα κονοότερο της «Μουσικής σχολής με δωρεάν φοίτηση», της συμφωνίας του 'Αλέξανδρου Γκλαζουνώφ, που ήταν

τότε 16 ετών. «Ήταν πραγματικά μία μεγάλη γιορτή για όλους εμάς τους Πετροπολίτες μουσικούς της νεαρής ρωσικής σχολής», γράφει ο Κόρσακωφ, που σ' εκείνο το κοντσέρτο γνώρισε τον Μπελάτσεφ· κι αυτή η γνωριμία έμελε να έχει τη μεγαλύτερη σημασία για το μέλλον όλης της ρωσικής μουσικής.

VI

Τό 1883, ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ συνέθεσε ένα μονάχα «κοντσέρτο για πιάνο», πάνω σ' ένα ρωσικό θέμα, διαλεγμένο από τον Μπαλακίρεφ. Το έργο αυτό είναι καλογραμμμένο και συνάρονι ώραϊα, πολύ καλύτερα απ' όσο περίμενε ο Μπαλακίρεφ από ένα συνθέτη που δέν ήταν πιανίστας.

Μά σέ λίγο, ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ ανέλαβε μία έργασια που του άποροφοόσε όλο τόν καιρό, σέ τρόπο που αναγκάστηκε ν' αφήσει κάθε άλλη άπασχόλησή του κατά μέρος. Ή άνάρρηση στό Θρόνο του αυτοκράτορα 'Αλέξανδρου του 3ου έπέφερε πολλές μεταβολές. Πολλοί άνώτεροι υπάλληλοι μετατέθηκαν, και προπάντων απ' όσους ύπερυπόσαν στό ύπουργείο της Αύλης. 'Ο νέος λοιπόν διευθυντής του αυτοκρατορικού παρεκκλησίου κάλεσε για άρχιμουσικό τόν Μπαλακίρεφ κι ο Μίλυ 'Αλεξέεβιτς πήρε για βοητό του τό Ρίμσκυ—Κόρσακωφ. Αυτό λοιπόν τό πολύ τιμητικό ύπόурηγμα, άπασχολούσε ύπερβολικά τό Ρίμσκυ—Κόρσακωφ. Ξέρουμε σέ τι βαθμό τελειότητας μπορεί νά φτάσει μία καλή χορωδία της όρθοδοξής έκκλησίας. Οί ξένοι που παρακολουθούν για πρώτη φορά μία άκολουθία δέ μεγάλη ρωσική έκκλησία δέ μπορούν νά μείνουν αδιάφοροι. 'Ο Μπαρτιόζ, όταν πέρασε από τήν Πετρούπολη ένθουσιότητας τόσο πολύ άκούοντας τή χορωδία του αυτοκρατορικού παρεκκλησίου ώστε περιγράφει τίς έντυπώσεις του μ' αυτά τά λόγια:

«Ή χορωδία του αυτοκρατορικού παρεκκλησίου, άποτελούμενη από 8 τραγουδιστές, άντρες και παιδιά, καθώς έκτελούσε έργα για 4, 6 ή 8 φωνές άλλοτε σέ ζωηρή κίνηση, και μ' όλα τά πολύπλοκα στολίδια του φουγκάτου στόλ, κι άλλοτε σ' ένα ύφος γαλήνιο και σεραφικό, έξαιρετικά άργό, που άπαιτούν

Ήταν ή τρίτη φορά που ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ συγκέντρωνε όλη τή μουσική κληρονομία ενός φίλου μουσικού. Μετά τό Νταρκομίσκυ είχε έρθει ή σειρά του Μουσόργγκσκο και τώρα του Μπαροκνίν. Ήταν όμως ή πρώτη φορά που βρισκόταν μπροστά σ' ένα τόσο δύσκολο έργο. Πρίν απ' όλα έπρεπε νά τακτοποιήσει τά χειρόγραφα της όπερας του Μπαροκνίν «'Ο Πρίγκηπας 'Υγκόρ». Γιατί, άν ή πρώτη πράξη της ήταν σχεδόν τελειωμένη, ή δεύτερη κι ή τρίτη ήσαν σέ μερικά τους μέρη, άνύπαρκτες: έκτός από μερικούς στίχους και μερικά σκόρπια σχέδια δέν ύπήρχε σχεδόν ούτε λιμπρέτο. 'Αδιάφορο! 'Ο Γκλαζουνόφ κι ο δάσκαλός του ρίχτηκαν άμέσως στή δουλειά και μαζί, άλληλοσυμβουλευόμενοι για τό κάθε τί, προχωρούσαν στήν τόσο λεπτή έργασία τους. 'Ορισμένα μέρη, όπως ή Ούβερτούρα του «Πρίγκηπα 'Υγκόρ» και, τό πρώτο μέρος της «Συμφωνίας» στάθηκε αδύνατο νά βρεθούν (τουσ νά μήν είχαν γραφτεί ποτέ): γι αυτό ο Γκλαζουνόφ, τά έγραψε από μνήμης μία και τά είχε άκούσει, από τόν ίδιο τό Μπαροκνίν, που τά είχε παίξει μερικές φορές στός φίλους του.

'Ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ πέρασε όλο σχεδόν τό καλοκαίρι του 1887 ένορηστρώνοντας τόν «Πρίγκηπα 'Υγκόρ», που, σιγά—σιγά, μέ τή βοήθεια του Γκλαζουνόφ, κατάφερε νά άνασυστήσει αυτή τήν όπερα, φύλλο πρós φύλλο. Τί έργο ύπομονής! Τί μουσική σπαζοκεφαλιά! Γιατί όχι μονάχα τά φύλλα του χαρτιού δέν είχαν ούτε τίτλους ούτε αριθμούς, άλλα και βρισκονταν άνάμεσα στός άκρες από χαρτιά φιλτραρίσματος ή περιθώρια από έφημερίδες, που πάνω σ' αυτά ήταν κακογραμμένα μερικά μουσικά θέματα.

Στή μέση του καλοκαιριού, ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ, ύπερβολικά κουρασμένος απ' αυτή τήν ένκουριστική έργασια, ένιωσε τήν άνάγκη νά ξεκουραστεί. 'Επιφελήθηκε λοιπόν της άνάπαυλας που παρεχώρησε στόν έαυτό του, για νά γράψει τό «'Ισπανικό καπρίτσιο» του, «έργο δεξιοτεχνίας στή χρησιμοποίηση του όρχηστρικού χρώματος». Το έργο του αυτό παίχτηκε σέ μία Ρωσική συμφωνική συναυλία, τό χειμώνα του 1887—1888. Στο

περβολικά για την έκπληξη που το κάναμε.»

Ο Μπελάιφ δέν περιόρισε τή δράση του στόν έκδοτικό οίκο μονάχα. Προχώρησε ακόμα πιό πολύ: Ίδρυσε τά «Ρωσικά συμφωνικά κοντοέρτα» που, από τό 1886, σημείωσαν μεγάλη έπιτυχία.

Στήν έναρκτήρια συναυλία αúτης τής νέας εταιρίας, ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ διεθύμνε για πρώτη φορά τή «Ήχθα στο Φαλακρό Βουνό» του Μουσόργκοφ, που είχε τελειώσει τήν ανάθεσή του. Το έργο αυτό, θαυμάσια ένορχηστρωμένο, κι έκτελεσμένο ύπεροχα, μιζαρίστηκε από ένα ένθουσιώδες κοινό.

Ο Μπελάιφ ήταν προπάντων Ένας γενναιοδωρος μαικήνας, Ένας προστάτης στοχαστικός. Δέ λογάριαζε τά λεφτά που πρόσφερε, όμως έννοοοσε να τά ξεδεθεί έπωφελώς και με περίσκεψη* κι ό,τι έπιχειρούσε τό σκεφόταν πρώτα άριμα και τό ζύγιζε καλά. Ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ήταν ό κύριος και πολυτιμότερος του σύμβουλος. Έξαιρετικά εύσυνειδητος, καλλιτέχνης άναγνωρισμένης και σχολαστικής τιμιότητας, δέν άφινε τήν κρίση του να έπιρεαστεί από τίποτα. Γι' αυτό κι ο Μπελάιφ του είχε τή μεγαλύτερη εμπιστοσύνη, τόσο για τίς συναυλίες, όσο και για τήν έκδοτική του έπιχείρηση. Και ή φίρμα «Μπελάιφ - Λάιπτοιγκ» δέν άργησε να λάβει, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, τήν άνάγκη τής φωτισμένης βοήθειας του.

Τό πρωί τής 16ης Φεβρουαρίου του 1887, διαβόηκε ή άπιστευτη είδηση πώς ο Μποροντίν, που τήν προηγούμενη άκόμη μέρα ήταν, τόσο εύθυμος και τόσο κεφάτος, πέθανε. Ο Στασώφ έτρεξε, άνάστατος, να ζητήσει τό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ για να πνε μαζί στο σπίτι του νεκρού, να συγκεντρώσουν όλα τά χειρόγραφα του και να συνηνεηθούν πώς θά ανάγγελλαν τό θάνατό του στη χήρα του, που, για λόγους ύγείας, έλειπε στη Μόσχα.

Άμέσως ό έκδοτικός οίκος Μπελάιφ, δήλωσε πώς θ' άναλάβαινε τήν πλήρη έκδοση των άπάντων του Μποροντίν, μετά τήν άναθεώρηση των χειρογράφων του συνθέτη από τό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ και τό Γκλαζουνοφ.

μιά σπάνια τοποθέτηση των φωνών και μία έξ ίσου σπάνια τέχνη για τήν ύποστήριξή τους, μου φάνηκε κατά πολύ άνώτερη από τίς χωρωδίες αúτου του είδους που άκούμε στην Εύρώπη* Στή χωρωδία αúτη ύπάρχουν μπάσες φωνές, άγνωστες στα μέρη μας, που κατεβαίνουν ως τό κόντρα λά, κάτω από τό πεντάγραμμο σε κλειδί του φα. Τά να συγκρίνει κανείς τή χωρωδική έκτέλεση του παπικού παρεκκλήσιου τής Ρώμης με τήν έκτέλεση αúτων των ύπεροχων φαλτών, είναι σά να συγκρίνει τό φτωχό μπουλούκι των όργανοπαιχτών ενός Ιταλικού θεάτρου τρίτης τάξεως με τήν όρχήστρα του Κονσερβατοούαρ του Παρισίου.

Η έπίδραση που άσκει αúτη ή χωρωδία, καθώς κι ή μουσική που έκτελεί, στα νευρικά πρόσωπα είναι άκαταμάχητη. Σ' αúτους τούς καταπληχτικούς τόνους νιώθει κανείς τόν εαυτό του να κυριεύεται από σπασμοδικές κινήσεις σχεδόν όδυνηρές, που δέν ξέρει πώς να τίς κατευνάσει.»

Φυσικά, για να κρατηθεί ή χωρωδία αúτη σε τέτοια βαθμό τελειότητας άπαιτείται έκ μέρους των φαλτών μια έπιμονή άπίμονη έργασια. Όταν λοιπόν ο Ρίμσκυ—Κόρσακωφ πήρε υπό τή διεύθυνσή του τό χορό του παρεκκλήσιου, ό χορός αúτός ήταν ύπεροχος κι δάσκαλοι του ήταν από κάθε άποψη στο ύψος τής άποστολής τους* μα οι τάξεις των όργάνων και ή γενική διδασκαλία βρισκονταν από πολόν καιρό σ' άξιοβήρητη κατάσταση. Χρειάστηκε ή ένεργητικότητα κι ή έπιμονή του Ρίμσκυ—Κόρσακωφ για να μην άπογοητευθεί από πριν ό συνθέτης αúτος, αφού μάλιστα δηλ ή μουσική εύθύνη των όορτών τής στέφους, που είχαν όρισθεί για τίς 15 Μαΐου του 1883, τόν έβάρυνε έξ ολοκλήρου, μια και τά καθήκοντα του Μπαλακίρεφ ήταν μάλλον διοικητικής φύσεως.

Μετά τή τελευταία τής στέφους, έγινάν τά έγκαίνια τής έκκλησίας τής «Έέννησης του Σωτήρος», για τά όποια ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ συνέθεσε Ένα χωρωδικό έργο, γραμμένο άντιστιχτικά για δέκα φωνές. Όλα λοιπόν πήγαιναν θαυμάσια και ό καινώριος μαέστρος απολάβαινε τή γενική έκτίμηση. Τό έπόμενο

καλοκαίρι τὸ ἀφίερως στὴν τεράστια προσπάθειά του νὰ φέρι τὴ μουσικὴ τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς στὸ ἐπίπεδο ποῦ ἐπιθυμοῦσε. Καί πρὶν ἀπ' ὅλα, ἐπιχειρεῖ νὰ βάλει μιὰ τάξη, νὰ καθιερώσει μιὰ μέθοδο διδασκαλίας καὶ νὰ καταρτίσει ἕνα πρόγραμμα σπουδῶν. Βάζει σκοπὸ του νὰ ἐτοιμάσει μιὰ γένια καθηγητῶν ἐκκλησιαστικῆς χωρωδίας καὶ πετυχαίνει πλήρως. Ἡ εὐεργετικὴ του πειθαρχία καρποφορεῖ γρήγορα καὶ ἡ ἐπίερασή του δὲ μείνει αἰσθητὴ πολὺ ὕστερα ἀπ' αὐτόν.

Κυρίως ὅλες του, τίς φροντιδὲς τῆς ἀφίερως στὴν τάξη τῆς ἁρμονίας. Τὸ σύστημα τοῦ Τσαϊκόφσκου, ποῦ ἐφάρμοζε ὡς τότε, δὲν τὸν ἱκανοποιοῦσε πιά καί τὰ νέα του καθήκοντα συνετέλεσαν στὸ νὰ τοῦ γεννηθεῖ ἡ ἰδέα μιᾶς καινούριας μεθόδου. Ἀρχισε λοιπὸν καὶ τέλειωσε πολὺ γρήγορα τὸ διδακτικὸ ἔργο του «Σύγγραμμα ἁρμονίας». Αὐτὸ τὸ Σύγγραμμα, ποῦ τὸ χαρακτηρίζει μιὰ καταπληκτικὴ ἀπλότητα καὶ μιὰ ὑπέροχη σαφήνεια, ἐπιτρέπει τὴν εὐκολὴ σπουδὴ τῆς ἁρμονίας χωρὶς τὴ βοήθεια δασκάλου.

Οἱ καινούριοι του μαθηταὶ ἐνδιαφέρουν ζωηρὰ τὸ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, ποῦ εἶναι εὐτυχῆς ποῦ μπορεῖ καί τοὺς ἀφιερώσει περισσότερον καιρὸ, τῶρα ποῦ τὸ καινούριο ὄπουργο τῶν Ναυτικῶν κατήργησε τὴ θέση τοῦ ἐπιθεωρητοῦ τῶν μουσικῶν τοῦ στόλου, καὶ ποῦ ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης παρέδωσε στὸ Μπαλακίρεφ τὴ διεύθυνση τῆς «Μουσικῆς σχολῆς μὲ δωρεὰν φοίτηση». Σχετικὰ μὲ τὴν ἐπάνοδο αὐτῆ τοῦ Μπαλακίρεφ στὴ Σχολή, ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ γράφει τὰ ἑξῆς:

«Σὰν διευθυντῆς τῆς ὀρχήστρας, ὁ Μπαλακίρεφ μοῦ φάνηκε ἐντελῶς διαφορετικὸς ἀπ' ὅσο μοῦ εἶχε φανεῖ ἄλλοτε. Ἡ παλιά του αἴγλη ἔχει χαθεῖ πιά ἀπὸ τὰ μάτια μου γιὰ πάντα.»

Φυσικὰ ὁ Μπαλακίρεφ δὲν ἦταν τότε ὁ ἴδιος. Ἐξ ἄλλου ὅλα εἶχαν ἀλλάξει: Ἡ «Παντοδύναμη μικρῆ συντροφιά» δὲν ὄπηχε πιά: ὁ Μουσόργκσκυ εἶχε πεθάνει, ὁ Κούϊ εἶχε ἀποτραβηχθεῖ πιά ἀπ' αὐτὴ. Καμιά φορὰ γίνονταν μερικὲς μουσικὲς συγκεντρώσεις στοῦ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, ὅπου λάβαιναν μέρος ὁ Μποροντίν, ὁ Λιάντωφ, ὁ Στάσωφ, ὁ Γκλαζουνώφ, ὁ Μπλουμένφελντ

καὶ ὁ Τσαϊκόφσκυ, κάθε ποῦ πῆγαινε στὴν Πετρούπολη ἀπὸ τὴ Μόσχα, ὅπου ἦταν ἐγκατεστημένος μόνιμα.

Μὰ αὐτὲς οἱ συγκεντρώσεις δὲν γίνονταν τακτικὰ καὶ δὲ συγκρίνονταν καθόλου μὲ τίς συγκεντρώσεις ποῦ γίνονταν ἄλλοτε στοῦ Μπαλακίρεφ. Ἔτσι οἱ «Παρασκευὲς τοῦ Μπελάιεφ» ἤρθαν στὴν ὥρα τους γιὰ ν' ἀναπληρώσουν αὐτὲς τίς συγκεντρώσεις τῆς μισοδιαλυμένης μικρῆς συντροφιάς.»

Ὁ Μιτροφάν Πετρόβιτς Μπελάιεφ ἦταν ἕνας ἐρασιτέχνης ποῦ παθαινόταν γιὰ τὴ μουσικὴ. Θαυμαστῆς τῆς μουσικῆς προσωπικότητας τοῦ Ἀλέξανδρου Γκλαζουνώφ, γνωρίστηκε μὲ τὸν κύκλου τοῦ νεαροῦ συνθέτη, συνδέθηκε μὲ τὸ δάσκαλό του καὶ ἀποφάσισε νὰ θέσει τὸν καιρὸ του καὶ τὴν περιποίησά του στὴν ὄηρεσίᾳ τῆς ρωσικῆς μουσικῆς γενικὰ καὶ περὶ πάντων νὰ βοηθήσει τὴν ἀνθήση τοῦ ταλέντου τοῦ νεαροῦ Γκλαζουνώφ. Γιὰ τὴν πραγματοποίησιν αὐτοῦ τοῦ σκοποῦ τοῦ ἴδρουσε πρῶτα - πρῶτα τὸν ἐκδοτικὸ οἶκον «Μπελάιεφ—Λάιπαγιγκ», ποῦ τὸ πρῶτο ἔργο ποῦ ἐξέδωσε ἦταν ἡ «Πρώτῃ Συμφωνία» τοῦ Γκλαζουνώφ. Ἡ ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου ἦταν νὰ πληρώνει ὅλα τὰ ἔργα ποῦ ἐξέδιδε, ἀφοῦ πρῶτα τὰ ἐνέκρινε μιὰ ἐπιτροπὴ ἀποτελούμενη ἀπὸ τοὺς Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, τὸν Γκλαζουνώφ καὶ τὸ Λιάντωφ.

Ὁ Μπελάιεφ συγκέντρωνε γύρω του, σ' αὐτὲς του τίς «Παρασκευὲς» τοὺς ἐκλεκτότερους μουσικοὺς τῆς Πετρούπολης.

Οἱ βραβίδες αὐτὲς ἀρχίζαν μ' ἐκτελέσεις ἔργων γιὰ κουαρτέτο, ὅπου ὁ οἰκοδεσπότης ἐπαιξε βιόλα, καὶ τέλειωναν πολὺ εὐχάριστα μ' ἕνα πραγματικὰ βασιλικὸ δέιπνο. Ὑστερα προσέθεσαν στὰ κουαρτέτα καὶ ἐκτελέσεις ἔργων γιὰ πιάνο, γιὰ τραγοῦδι ἢ ἀνάγνωση ἐκ πρώτης ὄψεως. Γιὰ τὴν ἡμέρα τῆς γιορτῆς αὐτοῦ τοῦ τόσο φιλόζενου οἰκοδεσπότη γράφτηκε τὸ κουαρτέτο «Παρασκευὴ» πάνω στὶς νότες B. E. A. F. (Σί, λά, φά). Τὸ πρῶτο μέρος αὐτοῦ τοῦ κουαρτέτου τὸ ἔγραψε ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, τὴ «Σερενάτα» ὁ Μποροντίν καὶ τὸ φινάλε ὁ Γκλαζουνώφ. «Τὸ κουαρτέτο αὐτό, λέει ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, παίχτηκε πρὶν ἀπὸ τὸ δέιπνο καὶ ὁ ἥρωας τῆς γιορτῆς χάρηκε ὁ-

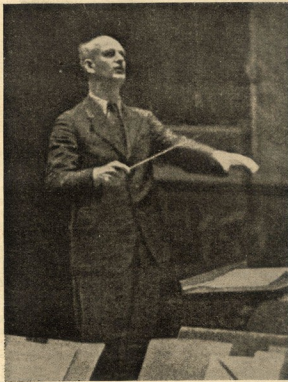
ΒΙΛΧΕΛΜ ΦΟΥΡΤΒΑΙΝΓΚΛΕΡ

Ο άπροσδόκητος θάνατος του Βίλχελμ Φουρτβαίνγκλερ—όπεκψε σε ηλικία 68 ετών σε μία πνευμονία την 30ην Νοεμβρίου 1954, σ' ένα σανατόριον κοντά στο Μπάντεν—Μπάντεν—άκουσθηκε από όλους εκείνους που άντικρύζουν τη μουσική σάν μία ήλικη δύναμη, με θλίψη και πένθος βαθύ και ελικρινές. Στις άναριθμητες φωνές, που άπό παντού έφθασαν σάν άντελαος μιάς συμφοράς ή έκφρασι τον πόνο γιά τήν άνωπολόγηστη άπόλεια, που μ' αυτόν ύφιστοτα ή Μουσική ήταν έκδηλη. Γιατί δυστυχώς τό κοινό άξίωμα, πώς «κάνενας στόν κόσμο αυτόν δέν είναι άναντικατάτο-τος» δέν ισχύει στόν το-μέα τών τεχνών που οι 'Αρχαίοι "Ελληνες άνώμαζαν «μουσικές» και όπου ή έδουσι στό πνεύμα και τό σύμφωνα μ' αυτήν, ζωντανέμα μιάς μουσικής ή μιάς σκηνηκής δημιουργίας, ένε άλληλένετα, κάτι παραπάνω, συυφασομένα κ' έπομένως άχώριστα άπό τόν ψυχικό κόσμο του έμνηνευτού' 'Εδω πιά άντιπροσωπεύει κάθε καλλιτέχνης μιάν ιδιαιτερη μονάδα, που στό είδος της δέν έπίδέχεται ούτε έπανάληψι ούτε μίμησι, ένε, δηλαδή, μ' άλλες λέξεις άπολύτως προσωπική. 'Αλλά μόνο όταν ή άναδημιουργική αυτή προσωπικότης, ή μοναδική, που άποκλείει τήν έπανάληψι, συμπίση νά έχη τήν έπιβλητική εόγένεια ενός τόσο έζέχοντος μεγαλείου, όπως στήν περίπτωση Φουρτβαίνγκλερ συνέβαινε, ή άπόλεια της γίνεται αισθητή σάν ένα θλιβερό γεγονός, που πλήττει τόν καλλιτεχνικό κόσμο όλόκληρον.

Ο Φίλχελμ Φουρτβαίνγκλερ γεννήθηκε στό Βερολίνο στις 25 'Ιανουαρίου 1886. 'Ηταν γιος του άρχαιολόγου 'Αδόλφου Φουρτβαίνγκλερ, που έπανειλημμένως έπισκέφθηκε τήν 'Ελλάδα, πέθανε σ' ένα άπό τά ταξίδια του αυτό στάς 'Αθήνας και ένε θαμμένος, όπως όλοι ξέρουμε στό πρώτο νεκροταφείο τής πόλεως. 'Αξιοπρόσητο ένε, ότι ο νεαρός Φουρτβαίνγκλερ, που άπό πολύ τρυφερή ήλικία έδειξε τήν κλίση του στή μουσική, πίστεψε άρχικά πώς προωριζόταν γιά τή σύνθεσι και οι θεωρητικές του σπουδές με τόν Anton Beer—Walbrunn, τόν Joseph Reinberger και τόν Max von Schillings στό Μόναχο άπέβλεπαν στό

σκοπό νά έξυπνητήσουν τήν κατάρτισί του πρós αυτή τήν κατεύθυνση. 'Αλλά και ή πρώτη του δημόσια εμφάνισι έγινε με συνθέσει του. 'Ως τόσο, μία συναυλία του στά 1906 στό Μόναχο, όπου, είκοσάχρονος μόλις νέος, διηρώθηκε μαζί με δικές του συνθέσει μιάν είσαγωγή του Μπετόβεν και τήν 9η συμφωνία του Μπερόκνερ τόν Έστρεψε άποφασιστικά πρós τή σταδιοδρομία του 'Αρχιμουσικού και άπό τό σημείο αυτό, ο Διευθυντής όρχήστρας άν δέν έπέβαλε όριστική και άπόλυτη σιωπή στόν συνθέτη άναντίρρητα τόν παραμέρισε. Πρώτες βαθμίδες

στή σταδιοδρομία του ως άρχιμουσικού ύπήρξαν τó Μπρέσλαου και ή Ζυρίχη, όπου μεταξύ άλλων προετοίμασε και τήν νεωτάτη τότε «Εύθυμη χήρα». 'Επέστρεφεν έπειτα στό Μόναχο και έργάστηκε στήν όπερά του δυό χρόνια ως κορρεπιτίτορ ύπό τόν Felix Motz. Στά δυό αυτά χρόνια σπουδής όφείλονται οι βάσεις τής στενής γνωριμίας του με τήν φιλολογία τής όπερας. Οι άκόλουθοι σημαντικοί σταθμοί ήταν τó Στρασβούργο και πρó πάντων ή Λυβέκη, όπου γιάπρώτη φορά σέ χιά 'έσει ύπεύθυνη ως διευθυντής τής δημοτικής συμφωνικής όρχήστρας, έχει τήν εύκαιρία νά δοκιμάση τά φτερα του και πρó πάντων ν' άποκτήση τήν πρακτική και τήν γνώση του όλικού, που χωρίς αυτά, κανένας άρχιμουσικός ό όποιος άποβλέπει σέ κάτι ύψηλότερο, δέν μπορεί νά προχωρήσει πρós αυτό. 'Υστερα άπό μία πλούσια σέ έπιτυχίες όρθσι τεσσάρων ετών στή φιλόμηση αυτή πόλι, έκλήθη, στά 1915 άπό τήν όπερα τής Μανχάϊμ ως διευθυντής της, άντικαταστάτης του Arthur Bodansky, που τήν έποχή άκριβώς αυτό ελχεν άποδεχθή προτάσει τής 'Αμερικής και έφυγε γιά τόν νέο κόσμο. 'Εδω πιά οι μεγάλες ύποχρεώσεις που άνέλαβε, του έδωσαν τήν εύκαιρία ν' άναπτύξει όλες του τίς έξοχες ικανότητες ως μουσικό και διευθυντό όρχήστρας. Μονομαχώς βρήθηκε στις πρώτες, πρώτες γραμμές τόν νομομαστότερον 'Αρχιμουσικών τής έποχής του και, όταν, στά 1922, μετά τόν θάνατο του Arthur Nikisch, οι δυό σημαντικότεροι συμφωνικοί όργανισμοί τής Γερμανίας—ή όρχήστρα του



Gewanhaus της Λειψίας και η «Φιλαρμονική του Βερολίνου» έδιδεσαν αυτόν για διευθύντη της ή αναγνώρισε του ως όβηγο προσωπικότητας στη Μουσική ήταν πλήρης, είχαν έπισημως και έμπράκτως έπικυρωθή, ήταν γεγονόσ αναμφισβήτητο. Έκτοτε δίπλα στί αναρίθμητα καλλιτεχνικά ταξίδια του και τίς περιόδεϊς του, έως τήν έκρηξη τοϋ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου σ' όλα τία νόμισσότερα μουσικά κέντρα του παλαιού και τοϋ νέου κόσμου έμειναν τó Βερολίνο και ή Βιέννη ο δυό κύριες βάσεις τής καλλιτεχνικής του δράσεως. Τά τελευταία χρόνια διηύθυνε τία ώς προσκαλούμενος ξένος και κατά προτίμησι στις θερινές μουσικές γιορτές τής Ζυρίχης, τής Λουκέρνης, τοϋ Έδιμβούργου άλλα πρό πάντων τοϋ Σάλτσμπουργκ όπου ο έμφανισεις του στί θέατρο ή έπικεφαλής τών συμφώνων μουσικών αποτέλεσαν και τία ώς τάλμπερατα σημεία τοϋ προγράμματος και τó άποκορύφωμα τής πνευματικής άπολαύσεως τών πιστών τής τέχνης.

Όλα αυτά δέν ύπάρχουν πιά. «Είσγησιν! Κι' όμως και μόνον στην άνάμνησι τους άπομένει διαζώντανο κέτι από τή γοητεία εκείνη, που άποτελοσος τó ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής προσωπικότητός Του και πού, στί βαθμό αυτό, σέ κανενός άλλου αναδημιουργεί δέν θά μπορούσαμε ναύρωμε. Και νοτιόθουμε τότε,

πώς και άν άκόμη τó μυστικό τής γοητείας αυτής στί σσνολό του μένει ανεξήγητο και ανεξήγησσο για ένα νανό μπορούμε ναύαστε βέβαιοι: Ότε οι άράνασσοτεσ καλλιτεχνικές του Ικανότητες, στί οι ύπεροχες δεξιότητες, πού προσάπκτησε, στί ή πολύπλευρη πλατύτερη γενική του μόρφωσις θάφταναν, για να διαπλάσσουν τόν μοναδικό, τόν έξοχο έκείνον έρμηνευτή τής μουσικής πού βρίακαμε στί πρόσωπό του, άν στήν καλλιτεχνική του θρσσι κάθε του έπιδωεί κάθε του αναδημιουργική ένέργεια δέν ένέπνευ δέν έμφύγωνε ή άκλόνητη ή βαθύτατη πίστις του στί μεγάλα εϋγενή ανθρώπινα ιδεώδη. Αύτ ή πίστις του ήταν έκείνη πού τόν έτράβηξε μέ τήσ δύναμη πρós τούς μεγάλους δημιουργόσ τής γερμανικής κλασσικής και ρομαντικής Τέχνης και πρó πάντων πρós τόν Μπετόβεν και τó έργο του, όπου εύρισκε ένσπικωμένα κατά τόν τελειότερο τρόπο τά 'Ιδεώδη αυτά. Τó έξαυλωμένο τó πνευματικό, κι' ώς τόσο ταύτοχρονα τó ανθρώπινο θερμό στίς αναδημιουργείσ του μπορει να νοηθι μονάχα σάν μιá ύπεροχη άκνοβολία αυτής τής ώρας του πστεως. Έτσι έστισε ό θιος στίον εαυτοϋ τó με τίς άσούκρητες, τίς άληθμόνητες μουσικές του έρμηνείες τó πύ στέρο τó πύ άθάνατο νημείο του, ώς ένός από τούς μεγαλυτέρους και ύποβλητικότερους αναδημιουργόσ τής εποχής μας.

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Τó σύνθημα για τήν έναρξί τής έφετεινής Χειμερικής μουσικής περιόδου στί Λονδίνο έβωσαν δυό άξιοσημείωτες μελοδραματικές «πρώτες» στί **Sadler Wells Theatre** : ο «**Nelson**» τοϋ **Lennox Berkeley** και τοϋ **Benjamin Britten** «**The Turn of the Screw**».

Ό **Lennox Berkeley**, πενήνταενός έτών σήμερα, έχει έως τάρω άποκτήσει μέ πολύτιμα συμφωνικά έργα ένα γνωστό πιά όνομα. Τό πρώτο του σκηνικό έργο, ένα μονόπρακτο, «**A Dinner engagement**» είχε τόν περασμένο χρόνο μιá μεγάλη έπιτυχία. Αύτ ή φορά άνέθεσε στίον **Alan Pryce**—**Jones** τó λιμπρέττο πού πραγματεύεται, μέ έξαιρετική δραματική τέχνη, τή συγκινητικώτατη ύπόθεσι από τή ζωή τοϋ θαλασσινοϋ Άγγλου ήρωος στί πύ ένδιασφέρον τής σημείν: τόν άγώνα μεταξύ έρωτος και καθήκοντος, πού εκκράζεται στί κεραυνοβόλο πάθος τοϋ Νέλσονος για τήν Λαίδη Άμιλιαν μέ όλη του τήν τραγικότητα. Ό άτυχής γάμος τοϋ Νέλσονος, ή ήρσιστειώδης ίδιοσυγκρασία τής Έμμας Άμιλιαν, ή φιλοπατρία και ή αντίληψις τού καθήκοντος τοϋ δοξαζόμενου ναύαρχου, ενίς οι ούσιαστικοί παράγοντες, πού έχρησιμοποισήθηκαν στί έργο αυτό, πού μέ τόν ιδιαίτερο τονισμό τών δραματικών σιτημών αλλά και τó ζέσπασμα τού πάθους στί φωνητικά του κυρίως μέρη, ώμίζει κάπως τήν τεχντροπία τής δρωμότητος τοϋ Βέρντι. Γενικός άλλως σέ φαίνεται, στί ο **Berkeley**, τοϋ όποίου ή δοκιμασμένη πιά μουσικοθεατρική ιδιοφυρία ενίς έκτός πάσης συζητήσεως, στρέφεται κατά προτίμησι πρós τó πλούσια σέ τραγοϋδι Ιτωλικά μελοδραματικά πρότυπα. Παρά ταύτα ή τεχντροπία και τó ύφος του διατηρούν ένα άκόλυτως προσωπικό χαρακτήρα, πού προβάλλει ανάλογως πρó πάντων στί γεμάτη εϋγενικό πάθος μελωδική γραμμή τού πρωτοτύπου όσο και πνευματώδως χειρισμοϋ τής όρχήστρας. Δυνατώτερα σημεία τής όπερας αυτής εκρί-

θησαν τά ντουέττα Έμμας—Νέλσονος και ή συγκλονιστική σκηνή τοϋ θανάτου τοϋ θαλασσινοϋ ήρωος μέσα στίον διοικητική θάλαμο τής Ναυαρχίδος «**Victory**».

Τό **Sadler Wells Theatre** προσέφερε τούς πύ διαλεχτοϋσ από τούς τραγουδιστάς του. Άνωτέρως παντός έπαυσο φαίνεται, στί άνεβέβηθησαν τόσο από άπόψεως φωνητικής τεχνικής όσο και από άπόψεως ήθοποιας, οι δυό κύριες γυναικείες μορφές: ή **Anna Pollak** ως Λαίτη Νέλσον και ή Βικτώρια Έλλιοτ ως Λαίτη Άμιλιαν. Ό ύπερβολικά άπαλός φωνητικός τενόρος **Robert Thomas** στίον κύριο ρόλλο, Ικανοποίησε περισσότερο στί λυρικά σημεία τοϋ μέρους του. Η μουσική διεύθυνσις άντέθετ στί **Wilm Tausky** πού έπέτυχε να δώσι όλην τήν ηρωϊκό δραματική πσνήν τοϋ έργου και ή έξαιρετική σκηνοθεσία τοϋ **George Devine** όσως και οί άψογες από άπόψεως στίλ σκηνογραφείες τοϋ **Felix Kelly** συνέβαλλαν πολύ στήν έπιτυχία τής παραστάσεως, πού στί τέλος μέ τήν θέελλα τών έπιδοκμοσιών έβωσε τή χορά στίον συνηθιέ και στίου κυρίου έρμηνευτάς να έμφανισθούν κατ'επανάληψη ενίς τήν σκηνήν. Γενική γνώμη ενίς στί ή άγγλική φιλολογία τής όπερας πλουτίσθηκε μέ τόν «Νέλσονα» μ' ένα πραγματικά σηματικό νέον έργο.

Η άκόλυθη πρώτη ήταν ή τελευταία δημιουργία τοϋ **Benjamin Britten** πού πρωτοπαίχτηκε στήν έφετεινέ **Biennale** τής Βενετίας και έχει τόν περιεργο τίλο «**The Turn of the Screw**». Η ύπόθεσις τοϋ κειμένου, πού γράφτηκε από τήν **Myfanwy Piper**, τή σούζου του γνωστοϋ ζωγράφου **John Piper**, ενίς παρμένη από τήν όμώνυμη νουβέλλα τοϋ Άμερικανού συγγραφέως **Henry James**. (1843—1916) πραγματεύεται τήν Ιστορία δυό όρφανών παιδιών, τοϋ **Miles** και τής Φλώρας, πού μεγαλώνουν σ' ένα άπόμειρο μοναχικό άγγλικό άγρόκτημα. Έξασφα και τρόπο ανεξήγητο πεθαίνου ό ύ-

πρέρτης του κτήματος **Peter Quini** και η παιδαγωγός των παιδιών **Miss Jessel**. Με την κακή όμως επίδραση που είχαν εξασκήσει επάνω στα δύο όρφανα, εξασκολεύονταν να ζούν με την μορφή προσωποποιημένων πνευμάτων του κακού. Ή συγγραφέας του κειμένου έδωσε στα πνεύματα αυτά, που στη διήγηση του **James** είναι βαριά, φωνή και λόγο επικινδύνα έλλυκτικά και τα δύο, που ακούονται από το ύπνουειδίτη. Ανάμεσα τώρα στα πνεύματα αυτά και στην καινούργια παιδαγωγία, που προσελήφθη για τα δύο παιδιά και είναι το κύριο πρόσωπο και της νουβέλλας και της όπερας, άρχίζει ένας τραχιάς έπιμόνος άγώνας που τα σκοπό του έχει την ψυχική θεραπεία των παιδιών. Τέλος έπιτυγχάνεται ή άπελευθέρωση του άγοριού από τη σατανική νοησία που το έβασάνισε, αυτό όμως πληρώνεται με την ίδια τη ζωή του παιδιού. Ή νουβέλλα το5 **James** γραμμένη στα 1898 ανήκει στον πνευματικό κύκλο των έργων του **Edgar Poe**, **Marcel Proust** και **Maurice Maeterlinck**. Ό,τι κυρίως ετράβηξε τον **Britten** και το έδωσε την έπιθυμία να τονίσω το διήγημα άσφαλώς δεν είναι ή έπιφανειακή ύπόθεση των φαντασμάτων και το στοιχειωμένο περιβάλλοντος, άλλα μάλλον το, βαθύτερο της νόημα με το πρόβλημα της εύκολα τραυματιζόμενης άθωότητας, και της αιώνιας άνικανότητας να ήξοστρακισθή όριστικά από την άνηθρώνιση ζωής ή φθοροποιία έπίδραση του κακού.

Το λιμπρέτο διατηρεί τόν έπικό χαρακτήρα της νουβέλλας, τονιζόμενος μάλιστα με τόν πρόλογο του ό οποίος διαφοριστικά εισάγει τόν άκροατή στη σκηνηκή δράση και άνογεί την σειρά των διαδοχικών δεκαεξ είκόνων. Καθεμιά από τις δύο πράξεις του έργου, που οι δύο κομύ μόλις διαρκούν μιάμιση ώρα, περιλαμβάνει όκτώ σύντομες σκηνές, εικόνες καταστάσεων όλες τους, που από βαθμίδα σε βαθμίδα όδηγούν όλοένα βαθύτερα πίσω από τη φωτεινή παιδιστικά εύθυμη έπιφάνεια, στα πιο άποκρυφα βάθη της ανθρώπινης ζωής. Άπό αυτή την βήμα προς βήμα, άργη, βαθμιαία διεύδοση στα αιγνιματικά σκότα του ύπνουειδίτου γεννιεται ή έσωτερική δραματικότητα και ή ουγκλονιστική, προς το τέλος μάλιστα του έργου, σχεδόν άσπνεκτική ένταση της διαδοχής εικόνων. Άναφορικά προς τη δραματοουργία του το νέο μουσικό αυτό έργο θυμίζει το μεγάλο πρότυπο «Πελλάς και Μελισάνθη» του **Maurice Maeterlinck - Claude Debussy**. Άλλά και από καθαρή μουσική πλευράς έξετάζόμενο από διαφόρους άποψεις, σε πολλά του σημεία και κατά πολλούς τρόπους έπιτρέπει αυτή την ουγκρία: π. χ. Στη διεσπόζουσα θέσι, που ό συνθέτης δίνει στον φωνητικό παράγων, άφίνοντας την μελωδία του τραγουδιού στην εξέλιξη της να συλλάβη με άληθινά άφάνταστη αύσισηορία όλες τις ψυχολογικές μεταπτώσεις έπειτα από άπόψεως άρμονικής γραμμής, ή όποια με τόν έκφυλωτικό πλοΐτο των χρωμάτων της κατ' επανάληψη μάς επαναφέρει στον ήχητικό κόσμο του έμπροσθισμού και την νοητική πολύχρωμη παλέτα του. Το έκκλητικό είναι ότι ό **Britten** χρησιμοποιεί τόν πλοΐτον αυτόν των χρωμάτων και των άποχρώσεων με μιά οικονομία μέσων, που και για τη δική του άκόμη τέχνη, μπορεί να θεωρηθή πρωτοφανής. Μιά όρχήστρα διαμοιγία από 13 μονάχη μουσικούς—πέντε όρχήστρα, πνευστά, μιά άρπα, ένα πάνο και κρουστά του άρκουδι για να δώση σε κάθεμιά από τις δεκαεξ εικόνες του την ίδιατερη τους άτμόσφαιρα. Άξιοπρόσεχτο και χαρακτηριστικό του άνεκάθεν ίδιατατα άνεκτυμένω αισθήματος της φόρ-

μας στον **Britten** είναι το γεγονός, ότι, παρά το κομματισατό του πλθθους τών σκηνών, μουσικά διατηρείται άπόλυτα ή λογική συνοχή του συνόλου. Αυτό διακρίνεται με έξχωριστή σαφήνεια στα 15 ένδιάμεσα τών είκόνων μέρη της όρχήστρας, που όλα τους είναι παραλογές ένός βασικού θέματος, που παρουσιάζεται στον πρόλογο.

Τά μέρη του τραγουδιού άπαταούν μιά σε ύψιστο σημείο έξελιγμένη τεχνική όρπότητα άουειήσιτη άντίληψη και έδωφα, μουσικότητα, και άνώτερη ίκανότητες ήθοιασίας. Στο πρόσωπο της **Jennifer Vyvyan** ή πρωταγωνιστοσα κρουβερνάτα ήρετη την ιδεώδη έρμηνητρια. Ό **Peter Pears** στο δύσκολο ρόλο του άποβανόντος όπρητου **Peter Quini** κατάρθωσε με φθάζη μιά καινούρια λιγγιώδους ύφους κορυφή της άνώτερης τέχνης του. Άλλά και ή **Joan Gross** ως **Mrs Grose**, ή **Olive Dyer** ή Φλώρα και ή **Arda Manlikian** ως πνεύμα του κακού έξεπλήρωσαν το δύσκολώτατο καθήκον τους με ήλόη έπιτυχία.

Άνωπέρβλητος κρίθηκε ό μικρός δωδεκαετής **David Henrings**, στο ρόλο του άγοριού **Miles**. Ή έξαιρετική σκηνοθέτησι, που εστάθηκε ίκανή να πραγματοποιήσει όλες τις άναριθμητες λεπτομέρειες του σημαντικού αυτού έργου όφείλεται στον **Basil Coleman**. Όπως πάντα και τη φορά αυτή το μικρό συγκρότημα της έκλεκτικής του όρχήστρας διήδυθε από το πάνω, άκολουθώντας το παράδειγμα των μουσικών περασμένων εποχών, ό ίδιος ό **Britten**. Ή έπιτυχία του έργου ήταν όμόφωνα θριαμβευτική και για μιά άκόμη φορά έπιβεβαιώθηκε την άνεκάθεν έπικρατοθειαν νόσημη για τόν **Britten**, άναγνωρισμένω σαν ένα από τα πιο δυνατά ταλέντα στη σύγχρονη μουσική θεατρική θημουργία.

Π α ρ ι σ ι

Οι πανηγυρικές συναυλίες του «Centre de documentation de Musique Internationale» που όργανώνονται κάθε χρόνο με παλαιά και σύγχρονη μουσική, είχαν και τη φορά αυτή μιά έξαιρετικά ζωηρή άπήχησι. Σ' όλες τις συναυλίες οι αίθουσες ως την τελευταία τους θέσι ήταν άσφοκτικά γεμάτες, γεγονός, που άποδεικνύει, πως για τη σπανιάς και τη γιά πρώτη φορά έρμηνηυόμενη μουσική, το ένδιαφέρον του κοινού είναι πάντα άγρυπνο.

Τό πρώτο βράδυ άρχισε ή «Orchestra National» και ή χορωδία του «Radio Paris» από την διεύδοθειαν του **Manel Rosenhoh** με τη ηγήση ομφανίας του **Karl Amadeus Hasmann**, που έπίδοκιμάστηκε ένθουσιαστές στα για τη διαόγεια της άρχιτεκτονικής της και την έξαιρετική σε έντόπως λεπτότητα έκφραστικότητα της. Άλλά και στο τριψωφάτο στο χρωματισμό του «Nocturne» του πολωνικής καταγωγής **Andrzej Panfnik**, μαθητού του Βαϊνγκάρντερ, έπιφύλαχθηκε έξ ίσου έγκάρδια ύποδοχη. Με την έρμηνησία του «Salut Solonnel» του **Claude Delvincourt** έτιμησαν την μνήμη του Γάλλου αυτού συνθέτου και σεβαστό διευθυντού του «Concervatoire de Paris» που, όπως είναι γνωστό έπεσε την περασμένη άνοιξη θύμα τραγικού άεροπορικού δυστυχήματος.

Στη συναυλία που ήταν άφιερωμένη στην Άγγλική μουσική έξαιρετική έντόπως προκάλεσε ή Συμφωνία του **Humphrey Searle**, που άπέδωσε ή όρχήστρα του Παρισιανού ραδιοφωνικού σταθμού με διευθυντή τόν **Franz André** και όπου ό συνθέτης χειρίζεται τη δωδεκάφωγη τεχνική κατά έντελώς προωπικό τρόπο, κατορθώνοντας έτσι να δώση τόν άκροατή του φάπντα-

στα σέ αὐθόρμητισμό συναισθήματα καὶ ἐντυπώσεις. Μιά ἐντέλως ἰδιαίτερη ἐπιτυχία εἶχε ὁ Alfred Delles πού μέ τή συνοδεία λαούτου, ὀφειλόμενη στόν Desmond Dupré, τραγούδησε μέ τήν ὥραία του φωνή ὕψηλῳ τενόρου διάφανη κι' ἀστραφερῆ ὅταν τό πιό πολύτιμο κρόσταλλο, τραγούδια τοῦ Dunsstable, τοῦ Dowland καί τοῦ Pearson. Χάρis στή μεγάλῃ του μουσικότητα καί τήν γενική πνευματική του καλλιέργεια, ἔγινε δυνατό νά φανοῦν διέξῃ ὀ ἀνεκτίμητες λεπτότητες πού ἀποτελοῦν τό κυριώτερο ἀκατανίκητο θέλημα τῶν παλαιῶν αὐτῶν ἀγγλικῶν τραγουδιῶν καί τῆς εὐγενικῆς τους τέχνης.

Σέ μιὰ συναυλία μουσικῆς δωματίου ἔδωσε νέα δείγματα τοῦ δυνατοῦ λυρικοῦ ταλέντου του ὁ Βορειο-αμερικανός συνθέτης Ned Rorem, πού εἶνε ἐγκατεστημένος στό Παρίσι. Ὁ βαρότονος Bernhard Lefort ἀπέδωσε πειστικώτατα τό ἔργο του Poem pour la Paix.

Ξεκινώντας ἀπό τήν παραβολή τοῦ 17ου αἰῶνος μερικοί σύγχρονοι συνθέται προσπαθοῦν νά ἐμφυσησοῦν σύγχρονο ἔπος στή μουσική γιά ἐκκλησιαστικό δρῆγανο. Ἐνα εἶδος περιλήφειας τῶν ἀποτελεσμάτων αὐτῶν τους τῶν προσπαθειῶν, δόθηκε μέ δείγματα σχετικῶν συνθέσεων στήν Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου. Ἀπό τό σύνολο τῶν ἔργων πού ἐρίμνησε μέ ζήλευτή ἀριότητα

τα ὁ André Marchal δέξει ν' ἀναφερθῆ πρό πάντων ἡ «Apparition de l' Eglise éternelle» τοῦ Olivier Messiaen- χαρακτηριστικό μίγμα μουσικιστικῶν ρωμαντικῶν καί ἀποθρισιακῶν στοιχείων.

Κάποιες διχογνωμίες προκάλεσαν στήν συναυλία ἰταλικῆς μουσικῆς ὀ «Due espressioni» τοῦ Luigi Nonno. Τό κυριώτερο σημεῖο τῆς βραδυᾶς ἀπέτελε ὀ πέμπτη συμφωνία τοῦ Francesco Malipiero, πού μέ τis καθαροχαραγμένους ἰβέδες τῆς καί τήν ἀκαταμάχητη λογική τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ἄφρασε νά πιστοποιηθῆ δικαιολογημένα ὀ ὀριμότης τῆς τέχνης τοῦ συνθέτου τis ὀ ὀποιος συμπληρώνει τά 72 του χρόνια.

Ἡ τελευταία συναυλία ὄρχισε ὀπό τήν διεύθυνσι τοῦ Charles Bruck μέ τά «Dix Esquises pour cordes» τοῦ Νίκου Σκαλκῶτα, πού μέ τήν ἄρρα καί τήν ἰδιορρυθμῆ χάρι στήν διατύπωσι τῶν ἰβῶν προκάλεσαν τis ζῶηρότερες ἐνδείξεις ἐπιδοκιμασίας καί ἐνθουσιασμοῦ. Μετά τῆ δεύτερη Σούιτα «Padmavati» τοῦ Albert Roussel, τis «Παρολλαγῆς σέ ὀλ ἔλασσον τοῦ Arnold Schönberg καί τό δεύτερο κονσέρτο γιά πιάνο τοῦ Bohuslaw Martinu, πού ἐξετέλεσε μέ λαμπρή τεχνική ὀ Germaine Leroux ἐτέλειωσε τό φεστιβάλ μέ τούς «Symphonische Tänze» τοῦ Paul Hindemith πού ὀ ὀριστικοί κριτικοί χαρακτηρίζουν «ἕνα ἀπό τούς μεγάλους συνθέται τῆς ἐποχῆς μας.»

Η ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΕΓΧΟΡΔΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΕΙΣ ΛΑΜΙΑΝ

ΛΑΜΙΑ.— Τό Ἑλληνικόν Ὡδεῖον συνεχίζοντας τis καλλιτεχνικῆς του ἐξορμήσεις στήν Ἐπαρχία καί δῆ σtis πόλεις ὄπου συντηρεῖ παραρτήματα, ἐνεφάνισε σέ δύο συναυλίες στή Λαμία τήν Ὀρχήστρα του Ἐγχορ-

δων καί ἕνα τμήμα τῆς Μικτῆς Χορωδίας του, σύνολον 45 ἐκτελεστών.

Ὄ συναυλίες τis ὀποιῆς παρηκολούθησε πυκνό καί ἐκλεκτότετο ἀκροατήριον, ἔδῶθησαν στό θέατρο «Πάλ-



Ἡ ὄρχηστρα & ἡ χορωδία μέ τόν μάεστρον κ. Α. Κόντην

λάτς» τῆς πόλεως, τῆ βράδυ τοῦ Σαββάτου τῆς ἀφ. Δεκεμβρίου καί τό ἐπόμενο πρωῖ τῆς Κυριακῆς.

Τό πρώτον μέρος τοῦ προγράμματος διηθῶνε ὀ κ. Μ. Κουτούγκος, καθηγητής τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν

τοῦ ἰδρυματοῦ, ὀ ὀποιος ἐρίμνησε μέ ἀξιοσημείωτο τρόπο τήν «Μικρή Νυχτερινή Μουσική» τοῦ Μότσαρτ, τό «Κονσέρτο γιά δύο βιολιά» σέ ρε ἔλ. τοῦ Μπαχ καί ἔργα γιά Χορωδία τῶν Δ. Σινουρή, Μ. Κουτούγκου,

Ρίχτερ κλπ. Το δεύτερο μέρος διηύθυνε ο μάστορας κ. Άλλεκος Κόντης με ώραιες έρμηνείες μιάς «Συμφωνιέτας» του Μόσαρτ, τής «Ρομάντσας» του Σιμπέ-
 λιους, «3 πρελούδιων» του Σοπέν διασκευασμένων για
 'Ορχήστρα Έγχόρδων από τον ίδιο, ως και Χορωδια-
 κών Έργων, Μ. Κουτούγκου, Α. Κόντη, Δημοτικών κλπ.



Ή ορχήστρα με τον μάστορον κ. Μ. Κουτούγκον κατά την έκτέλεσιν του Κονσέρτου του Μπάχ

Τό κοινόν έπεφύλαξε θερμότητά η ύποδοχή στούς καλλιτέχνας του Έλληνικού Ώδειού, ό δέ Λαμιακός τόπος έχαρακτήρισε τίς έμφανίσεις αυτές σάν «σταθμό
 στά μουσικά και καλλιτεχνικά χρονικά τής Λαμίας» και έξήρε «τό σύστημα και τήν όργάνωσιν τής δηλς κινήσεως» γεγονός τό όποιον έδωσε τήν εύκατρίαν νά



Μιά άποψις τής αίθούσας «Πάλλας» κατά τήν συναυλιαν

άναζωπωρωθή τό ένδιαφέρον τών Λαμιέων άπέναντι τής Τέχνης και νά λάβουν μίαν τόσον άξιόλογη μουσική τροφή και άπόλαυση, τής όποιας στεροϋνται οι άνθρωποι τών έπαρχιακών πόλεων.

Τό Έλληνικόν Ώδειόν με τήν διάθεση νά όπερτη-

δά κάθε δυσκολία που ό σημερινές συνθήκες προβάλλουν σέ τέτοιες πολυπρόσωπες καλλιτεχνικές μετακινήσεις, προτίθεται νά συνεχίσει τό έργο του, μεταδίδοντας έτσι τόν καλλιτεχνικόν άνεμο τής πρωτεύουσας και εις Έλληνικήν έπαρχίαν.

Η ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

— Η Θεογνίκη πανηγυρίζει το από καιρού άναμε-
νόμενο γεγονός της δημιουργίας μιάς Συμφωνικής
'Ορχήστρας. Συγκεκριμένως εις τας 19 Δεκεμβρίου
έδόθη η πρώτη Συναυλία τής 'Ορχήστρας του Ραδιο-
φωνικού σταθμού τής πόλεως, ενώπιον άκροατηρίου
εις τήν αθουσαν του Βασιλικού θεάτρου. Ο έκλεκτός
άρχιμουσικός 'Αντίοχος Εύαγγελάτος ο όποιος έβασε
άποφασιστικήν ώθησιν εις τήν όλην προσπάθειαν, δι-
ηγήθηκε και τήν πρώτην αυτήν Συναυλίαν, ενώπιον των
άρχων τής πόλεως και άλλων έπιστημων προσώπων έξ
ών ο Στρατηγός κ. Κοσμάς, ο Στρατηγός κ. Κοκόλας
Γεν. Δ/ντης του Ραδιοσταθμού 'Αθηνών ο όποιος και
ώμιλησε πρό τής Συναυλίας. Εις τόν κ. Κοκόλα άπήν-
τησε ο καθηγητής του Πανεπιστημίου κ. Λίνος Πολί-
της, έξάρας τή σημασίαν του γεγονότος τό όποιον εμέ-
 ένθουσιασμό άγκαλιάζει δλόκληρος ή πόλις τής Θεσ-
σαλονίκης. Ο κ. Εύαγγελάτος έβασε ένα ένδιαφέρον
πρόγραμμα έργων Βέμπερ («Ευρύανθη» εισαγωγή),
Σομβέρτ («5η Συμφωνία» α' έκτέλις), Καλομοίρη
 («Ξημέρωμα των Χριστουγέννων») και τό «4ο Κονσέρτο»
του Μπετόβεν γιά πιάνο τό όποιον έρμήνευσε ο πι-
ανίστας κ. Τώνης Γεωργίου.

Τό κοινόν ξεδεήλωσε τόν ένθουσιασμό του και
τάς εύχαριστίας του πρός τόν άρχιμουσικό κ. Εύαγγ-
ελάτον ο όποιος τόσο συντέλεσε εις τήν καλλιτεχνι-
κήν αυτήν άφύπνισιν τής πρώτης μετά τήν πρωτεύου-
σαν πόλεως τής 'Ελλάδος.

ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

Τό 'Ελληνικόν Κουαρτέτο Τυφλών τό όποιον ώς
γνωστόν άποτελείται από τους κ. κ. Δ. Περρήν και Α.
Ζαχούπουλον (βιολιά), Ι. Γαβριηλίδην (βιόλα) και Ζ.
Καλογερόπουλον (βιολοντσέλλο), έβασε μιά συναυ-
λια στις 16 Δεκεμβρίου στήν αθουσα του «Παρνασσ-
οσ». Τό πρόγραμμα άπέτέλεσαν τό κουαρτέτο των
Μποκερίν, Χάδβν και Μόρσαρ, τά όποια έξετέλεσαν
πολύ έπιτυχώς.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΗΤΕΡΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΩΝ 3
ΤΗΛΕΣ 25504

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BILINGUE
ÉDITÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET ÉDITRICE
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ Δρ. 40
'Εξωτερ. * 20
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
'Ετησίαν Α. Χ' 1.0.0
ή δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α. Ν. 1699
Διευθυντής
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
'Οδός Δαϊδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΠΑΓΑΥΤΑΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Καν Τ. Σημηριάτου (Θεογνίκη) συμφωνοει με
έπιστολήν σας και τακτοποιήσαμεν τό ζήτημα.

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβόσματα και όσες εύχαρι-
στούμεν. 'Από: Π. Σταθοπούλου δρ. 40, Γ. Γκόλφην
(Λοιό) δρ. 90, Τ. 'Αλεξάνδρη ('Αγρινίον) δρ. 36, Ι. 'Ιω-
άννου ('Ελευσίς) δρ. 30, Ε. Κυριακόπουλον δρ. 40, Θ.
Τσαπουλάρη δρ. 40, Ν. Καρακώστα (Χαλκίς) δρ. 24,
Α. Μεζιά δρ. 20, Γ. Κουντούρη δρ. 40, 'Ηλ. Ψυχολι-
νού δρ. 81, Κ. Παπαλαορέου δρ. 80, Ι. Δαμιανόν
(Θεογνίκη) δρ. 300, Τ. Φίλτσου - Βαλσαμή δρ. 80, Ε.
Δογάνη δρ. 40, Ν. Τριανταφύλλου δρ. 40, Β. Φουστέ-
ρη δρ. 40, Χ. Κολοκάκη δρ. 60, Π. Τραϊνόν (Θεογνι-
κη) δρ. 40, Α. Παπά δρ. 35, Ν. Γιόκαρη δρ. 80, Α. Ψάα-
τα (Βόλος) δρ. 40, Β. Χαραμψην (Ναύπλιον) δρ. 270, Κ.
Μπουχάγερ ('Αργοστόλιον) δρ. 40, Φ. Παραμυθιάτην
(Κέρκυρα) δρ. 40, Ν. Σταματοπούλου (Κέρκυρα) δρ.
40, Δ. Περρήν δρ. 41, Α. Σίβερη (Τρίπολις) δρ. 80, Π.
Κακούλα (Σπάρτη) δρ. 45, Μ. Καδή (Καβάλλα) δρ. 40,
Τζανερ. Τρουλόν ('Αργοστόλιον) δρ. 60, Α. Νταγιάντα
(Καλάμαι) δρ. 104.

ΣΚΛΗΡΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τό χειμώνα του 1664, ο Ζάν - Μπατίστ Λουλι, γε-
νικός έπιθεωρητής και συνθέτης τής μουσικής τής βα-
σιλικής αλλής, έγραψε τό περίφημο «Μιζέρε» του. Τό
έργο αυτό έδρεσε ύπερβολικά στό βασιλιά Λουδοβίκο
τό 14ο, που σέ κάθε εύκαιρία τό έξεθείαζε στους αύ-
λικούς του.

Κάποια μέρα ο Λουλι έκτελούσε αυτή του ή η-
μουργία στό παρεκκλήσιον των Βερσαλλών, μπροστά
στό βασιλιά και τους αλικούς του. Κατασκευάζοντο
ο Λουδοβίκος άκουε γονατιστός τό ύπεροχο αυτό έργο
και οι αλικοί του μιμούμενοι τό παράδειγμα του βα-
σιλιά τους είχαν γονατίσει κι αυτοί. 'Ετσι ήμειναν γο-
νατιστοί ώς πού τέλειωσε τό έργο αυτό, που κρατάει
άρκτα.

'Αφού τέλειωσε ή άκολουθία, ο βασιλιάς ρώτησε
τό δοάκ τοφ Γκραμόν—που ή γονυκλισία τόν ειχε κυ-
ριολεκτικά τσακίσει—πώς του φάνηκε ή μουσική του
«Μιζέρε». «Α! Μεγαλειότατε, του άποκρίθηκε ο δοά-
κος τρίβοντας τά γόνατά του, όσο γλυκειά είναι αυτή ή
μουσική γιά τ' αυτιά τόσο σκληρή είναι γιά τά γόνα-
τα!»

Ο Η Λ Ι Ο Σ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΨΥΔ

