



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

40

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ 'Η «'Ημιτέλης» τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τὸ
μουσικὸ τῆς.

ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ Τὰ ὠραιότερα ὁρατόρια.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΠΑΤΡΑ Τὸ συμφωνικὸ ποίημα.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Γκλόκ.

RENÉ DUMESNIL 'Η ρομαντικὴ μουσικὴ στὴ Γαλλία.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ Τὰ πρῶτα βήματα τῆς μουσικῆς.
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

"Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἔξωτερικὸ
Μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας.
'Ανέκδοτα — 'Αλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Γ' = ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

- 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα έτών δράσιν συγκεντρώνει προϋποθέσεις αι οποίαι είναι απαραίτητοι δι' ένσυχρονισμένων Μουσικών τμήματων

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις
 έκτακτους ήτρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ και τας επαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ
 ΒΟΛΟΝ, ΝΑΥΠΛΙΟΝ, ΣΥΡΟΝ
 ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥΡΓΟΝ
 ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΠΑΤΡΑΝ
 ΡΟΔΟΝ, ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΜΟ

ΛΑΡΝΑΚΟ

Διδάσκονται όλα τα μ

και φωνητικά μουσική

Καθηγητάς κ.

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923. ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3. ΤΗΛ. 2550 4

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκοντεόν, Όργανα διά μπάντας Φιλαρμονικών και Όρχηστρας, Βιολιά, Βιολες, Βιολοντέλλα, Κοντραμπάσσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη των έγχοδρων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδοτά Άναλόγια, Ρετίνες, Καβαλαρίδες, Υποπίνακτα Σουσίτες, Τετραδία, χαρτί μουσική



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΓΟΥΡΗ

ΒΙΒΛΙΑ

και Νεώτερα διά Πιάνο, Πιάνο, Μουσική Δωματίου
 Τζάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1908
 ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504
 ΑΘΗΝΑΙ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό σπύρειο τας ημεσάς περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιεχόν τού έπιχερμάτι τούδ πάντας γιά τή μουσική και καλλιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής Εόρδοσης και τής Άμερικής

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Άρθρα, μελέτες, Ιστορικά μουσικά γεγονότα, μουσικά άναγνώσματα, μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες να γίνουν άνταποκριτάι μας συνδρομητάι ή ν' άγοράσουν τά κατωτέρω τεύχη ή βιβλία δς άπευθυνθούν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής προς τόν κ. Πέτρον Κοτσιρίδη, όδός Φειδίου 3, Άθήνας.

ΣΗΜ.— Εις όλους έπιθυμούν να έχουν τά τεύχη του πρώτου έτους, τά στέλνομε προς όρχ. 2.000 έκαστον ή 35.000 διά τά 24 τεύχη όλου του έτους. Εις όσους έπιθυμούν τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλνομε προς όρχ. 3.000 έκαστον ή 35.000 διά 12 τεύχη όλου του έτους. Βιογραφίαί Μόστσαρτ, Σούμαν, Σοπεν, εις χωριστά θεμένα όφραία βιβλιοθήκισ, άποστέλλονται άντί όρχ. 4.000 έκαστόν. Βιογραφίαί Μπατόβεν και Χόβνιν εις ένα βιβλιοθήκισ, άποστέλλεται άντί όρχ. 5.000.

ΑΡΧΕΙΟ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΗΔΙΑ ΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
 ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Άιταλίας, Βελγίου, Αυστρίας, Αγγλίας κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΗΜΜΑ

Χορδίσματα Πιάγων, Αουστραρίσματα, Έπισκευάι και μεταφοράι παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25-504

Τό Γραφείον μας άναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών και έν γενεί Μουσικών έκτελέσεων εις τας Άθήνας και τας επαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος. Έγγυάται τήν καλλιτέραν έξυπρέτησιν των ένδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικά και δι' άλληλογραφίας διά τούδ εις τας επαρχιας διαμενοντας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

Η "ΗΜΙΤΕΛΗΣ" ΤΟΥ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

ΚΑΙ ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΗΣ

Η κοσμολογική Συμφωνία σε σι ελασσον του Σοϋμπερτ, γνωστή ως «Ημιτελής», φέρεται ως η «Ογδόη» του ένω, στην πραγματικότητα είναι η «Εβδόμη», άφοι γράφτηκε σι 1822, ένω αούη πού έξερουμε ως «Εβδόμη»—μέ τού «οοράνιο μήκος», καθώσ γράφει ό Σοϋμαν—γράφτηκε τού 1828, τού έτος τού θανάτου τού Σοϋμπερτ. Η «Ημιτελής» πήρε τή σειρά τής «Ογδός», έπειδή, καθώσ φαίνεται, έχει μείνει ξεχασμένη και άνεκτέλεστη—ό κόσμος δέν τήν γνώρισε παρά μόνο σι 1865...

*Από τά 1822 ως τά 1828, πόσα έργα δέν έγραψε ό Σοϋμπερτ;... *Άλλά γιατι τάχα έθισε ήμιτελή, αούτη τή Συμφωνία τού σε σι ελασσον; Είναι άλήθεια πώσ βρέθηκαν σι σκίτσα για ένα τρίτο μέρος, Σκέρτσο σε τρία τέταρτα, πού έμως ό Σοϋμπερτ έγκατέλειψε, χωρίς να θελήσει πιά ν' άσολήσθι μ' αούτο τού τού έργο και προχώρησε σι σύνθεση άλλων, συγκεκριμένα μάλιστα, τού Νοέμβριου τού 1822, όρχισο και τέλειωσε μέσα σι τόν Ιδιο μήνα, τή «Βάντερερ-Φανταζι», τή «Φαντασία τού "Οδοιπόρου», άν και ή λέξη *Wanderer*, σημαίνει μάλλον τόν «περιπλανώμενο», παρά τόν «όδοιπόρο», κι' αούτο έχει κάποια μεγαλύτερη σημασία για τή έννοια τής «Ημιτελούς», καθώσ θά Ιδοϋμε παρακάτω.

*Όπωσδήποτε, ή «Ογδόη αούτη Συμφωνία τού Σοϋμπερτ—τ ή λέξη «όγδόη» άφοι έτσι καθιερώθηκε—είναι φανερό πώσ δέν ήμινε «άτελειωτη» από λόγους «άνωτέρας βίας», άλλα έκούσια, θεληματικά. Δέν ήμινε, άλλα **άφέθηκε** ήμιτελής. Είναι άπλοϋσάτα, μια Συμφωνία σε δύο μέρη πού έμως δέν έχει να κάνει τίποτα μέ τή έννοια τής κλασσικής Συμφωνίας. Δυό μέρη μονάχα: τού πρώτου σκετινό, γεμάτο θλιψη και βαροθυμία, τού δεύτερου φωτεινό, άγγελικό, αιθέριο, είναι φανερό πώσ ή μουσική αούτη άκολουθάει ένα «πρόγραμμα», μάς διηγείται κάτι βγαλμένο μέσσο άπ' τά πιο άδύτα τής ψυχής τού μεγάλου και τόσο πονεμένου Τραγουδιστή, άλλα «κάτι» πού τελειώνει μέ τού δεύτερο μέρος τής Συμφωνίας. Και έπεχείρησε μέν να συμπλήρωση τή Συμφωνία του, άλλα σταμάτησε γιατι δέν έλεγε πιά τίποτα να προσθε. Μάς διηγήθηκε κάτι βγαλμένο άπ' τή ζωή του κι' άπ' τά βάθη τής ψυχής του, κάτι τού τόσο άληθινο, πού ή τιμιότητα άνικρου σι τόν Ιδιο τόν έαυτό του, τόν έμπέδιε να συμπλήρωση μέ τόνους άσχετους σι τήν **άλήθεια** τών ψυχικών γενοάνων πού μάς διηγήθηκε. Άλλοιως δέν έζηγίτασι πώσ δέν αισιόβάνθηκε τήν άνάγκη μόνο σι έξη χρόνια πού έζησε ακόμα και δημιούργησε τόσα και τόσα έργα, να

τελειώση ένα μισοτελειωμένο, γραμμένο μέ τού άσμα τής καρδιάς του έργο. Όχι. Δέν έλεγε να πη τίποτα περισσότερο. Τά έλεγε πη όλα. Η «Ογδόη δέν είναι σι τήν πραγματικότητα «ήμιτελής» είναι μια Συμφωνία σε δύο μέρη, μια **έξαιρεσις**, μοναδική, άλλα έτσι είναι.

Η γνώμη αούτη δέν είναι αθαίρητη και βλέπω ήδη τόν άναγνώστη μου να γυρεύει μια έξήγησι, πού τάχα βασίζεται αούτη ή γνώμη. Ίβου, φθάνω και σι τήν έξήγησι: «Ο Ίδιος ό Σοϋμπερτ μάς έχει έθίσει τού ποιητικό «πρόγραμμα» αούτης τής «ήμιτελούς» τού Συμφωνίας, ένα χειρόγραφο πού ήταν γνωστό από καιρό, άλλα πού δέν έλεαν σκεφθι καθόλου να ασυχετίσουν μέ τήν «Ημιτελή και να βρουν σ' αούτη τήν έξήγησι της. Τό άναφέρει ό Γερμανός μουσικολόγος Άρνολτ Σέρικυ σε μια μελέτη του για τόν Σοϋμπερτ και Ιδιαίτερα για τήν «Ημιτελή», από τήν όποιαν, άλλως τε, δανειζομαι και τά κυριότερα στοιχεία για τού σύντομο αούτο σημείωμά μου.

*Άλλά πρώτα πρέπει να θυμηθοϋμε τή θλιβερή παιδική ήλικία τού Φράντς Σοϋμπερτ. Γεννημένος σε μια οικογένεια μέ πολλά παιδιά, πέρασε τήν παιδική του ήλικία κλεισμένος σι τήν ιερατική σχολή τού Αυτοκρατορικού παρεκκλησιού, (φυλακή, τήν χαρακτηρίζει ό Ίδιος) ως μέλος τού χορού, πρῆμα πού δέν ήμινε μια όποτροπία για τισ μουσικές και έγκυκλοπαιδικές συνάμα σπουδές του. *Άλλά ό μικρός Φράντς πενουσε όλες τού τις ώρες μέ τή Μουσική παραμελώντας τά γράμματα. Σε ήλικία 13 έτών δέν έλεγε πού άρκετο χαριτ μουσική, τόσο πούλό έγραφε, και ό πατέρα του εθώμωσε τόσο, ώστε για νόν άναγκάση να πάρη και κανένα «καλό βαθμό» σι τενικά μαθήματα τού άπαγορεύουσε να πατήση σι όπι! Η άπαγόρευση αούτη έράτησε δυό δόλοκληρα χρόνια και μόλις σι τις 28 Μ.ιου τού 1812, ό Φράντς συμφιλιώθηκε μέ τόν πατέρα του, διπλά σι τού νεοσκαμμένο τάφο τής μητέρας του, πού, έξ αιτίας τής άπαγορεύσεως, δέν έλεγε μπορούει να τή διη πιά ζωντανή...

Αούτο φαίνεται, έλεγε έθίσει ένα βαθύ τραύμα σι τήν κορδιά τού παιδιού. Σι 1812, ό Φράντς Σοϋμπερτ παίρνει τήν πένα και γράφει ένα είδος διηγήματος, αούτος πού δέν έλεγε κανένα ποιητικό-συγγροφικό τολέντο και τού ήξερε μάλιστα και γελοιοσ πάντα μέ τούς φίλους του για τά «ποιήματα» πού έγραφε μερικές φορές, για όριωμένες περιστάσεις, και Κοντάτα για τόν Σαλιέρι, τόν δόσκαλο τού π.χ., ή για τόν πατέρα του, ένα άποχαιριστήριο ποίημα για τόν Σοϋμπερτ κ.θ.

Κάποτε έγραφε και για τόν εαυτό του, όταν ήθελε να δώσει διεξόδο σε σκέψεις που τόν βασάνιζαν, αλλά χωρίς καμιά πρόθεση δημοσιεύσεως. Ίδου λοιπόν τό «διήγημα». Φέρει τόν τίτλο «Τό 'Όνειρό μου» και χρονολογία 3 Ίουλίου 1822. Τό παραθέτω ελόκληρο, σε πρόχειρη μετάφραση:

«Είχα ένα σωρό αδελφούς και αδελφές. 'Ο πατέρας κι' ή μητέρα μου ήταν καλοί. Είχα για όλους βαθύτατη αγάπη. Μιά φορά ο πατέρας μου μάς πήγε όλους να διασκεδάσουμε. Τ' αδέρφια μου ήταν πολύ χορούμενα. Έγώ όμως ήμουνα λυπημένος. 'Ο πατέρας μου μ' έπληρωσε και με πρόσταξε να φάω από τά νόστιμα φαγητά που ήταν μπροστά μας. Δεν μπορούσα όμως έχω' ο πατέρας μου τότε θύμωσε και μ' έδιωξε μακριά του. Με τήν καρδιά γεμάτη ατέλειωτη αγάπη γι' αυτούς που τήν περιφρονούσαν, τράφηκα κρυβά, σε έξνουσ τόπους. Χρόνια και χρόνια ένοιωθα να με εσκιζούν ο μεγάλος πόνος κι' ή μεγάλη αγάπη. Ξαφνικά μούρθε ή εϊδησι πώς πέθανε ή μητέρα μου. Έτρεψα να τήν δω κι' ο πατέρας μου, μαλακωμένος απ' τή θλίψη, δέν μου έμπόδισε τήν είσοδο. Τότε είδα τή νεκρή. Δάκρυα κύλισαν απ' τά μάτια μου. Τήν έβλεπα έτσι ζαπλωμένη, άσχυρη και μέσα μου ζωντανεύε το καλό παρελθόν, οι καλές περασμένες μέρες.

Κι' άκολουθήσαμε τή νεκρή θλιμμένοι και τό φέρετρο κατέβηκε στό τάφο. 'Από τότε έμεινα πάλι στό σπίτι. Μιά μέρα με πήγε ο πατέρας μου στόν άγαπημένο του κήπο. Με ρώτησε αν μ' άρεσε. 'Αλλά έμένα δέν μ' άρεσε καθόλου αυτός ο κήπος και δέν τολμούσα να πω τίποτα. Τότε ο πατέρας, άναμμένος, μ' έρώτησε για δεύτερη φορά αν μ' άρεσε ο κήπος του. Τρέμοντα είχα όχι. Τότε ο πατέρας μου μ' έκτύπησε κι' έχω έρφαγα. Και για δεύτερη φορά περιπλανήθηκα σε ξένες χώρες με τήν καρδιά γεμάτη ατέλειωτη αγάπη γι' αυτούς που τήν περιφρονούσαν. Χρόνια και χρόνια τραγουδούσα τραγούδια. 'Ηθελα να τραγουδήσω τήν αγάπη κι' ή αγάπη γινόταν πόνος. Κι' ήθελα πάλι μόνο τόν πόνο να τραγουδήσω κι' αυτός γινόταν αγάπη.

Κι' έτσι μ' έξόκιζαν ή αγάπη και ο πόνος.

Και κάποτε μούρθε ή εϊδησι για μία εύσεβή, γλυ. κειά παρθένα που μόλις είχε πεθάνει. Νέοι και γέροι έξκινούσαν για τόν τάφο της, όπου τότε περίμενε μία αλάνια μακαριότητα. Μιλούσαν σιγά, για να μην ευπνήσουν τήν παρθένα.

Ουράνια σκέψεις φαίνονταν αδιόποτα να πλημμυρίζουν τούς νέους, σκέψεις που ξεπερνάνταν σάν ανάλοφες στίβες απ' τόν τάφο τής παρθένας. Τότε μ' έπισεσε μεγάλη λαχτάρα να πάω κι' έχω έκεί. 'Ως τόσο, λέγανε οι άνθρωποι, πώς μονάχα ένα θαύμα όδηγούσε ως τόν τάφο. Έγώ όμως τράβηξα με άργά βήματα, γεμάτος κατάνυξι και πίστι, με καταβασμένα μάτια και πριν ακόμα τό φαντασθώ, είχα φθάσει κι' άκουσα ένα όπερκόμοιο σιγανό τραγούδι να βγαίνει απ' τόν τάφο. Κι' άμέσως ένοιωσα μέσα μου τήν αλάνια μακαριότητα. Είπα και τόν πατέρα μου γεμάτο συγκίνηση και αγάπη. Μ' έκλεισε μέσα στήν άγκαλιά του κι' έκλαψε. Πολύ περισσότερο όμως έκλαψα έχω.

Φράντσ Σούμπερτ.

Στή διήγησι αυτή που παίρνε τήν άλληγορική ποιητική μορφή για να μάς πείνει θάνατη προσωπικό γεγονός, ή

Ίσως κι' ένα πραγματικό όνειρο του νεαρού Φράντσ, θά μπορούσαμε να δούμε τό «πρόγραμμα» τής Συμφωνίας σε οι έλασσον. 'Ο 'Αρνολτ Σέριγκ μάλιστα δέν άμφιβάλλει. Έως τή σειρά με τά άποιωθητικά, κλείνει τό πρώτο μέρος. Τήν ελξηγησι του δεύτερου μέρους τής Συμφωνίας, του «Αντάτες, μάς τό δίνει τό δεύτερο μέρος τής διηγησης. Κι' όταν φέρνω στο νοου μου τήν άγγελική αυτή μουσική του «άντάντε», βρισκω πώς αν μπορούσε να ελξηγηθί με λόγια, τότε θα ήταν μόνο με τή άφελεις και άδέλιες αυτες, αλλά γεμάτες ουράνια αγάπη και μακαριότητα, γραμμές.

Και πρέπει να σημειώσω και κάτι άλλο σημαντικό. Αυτό τό χειρόγραφο, είναι ή μόνη άπόπειρα «διηγήματος» που βρήθηκε στα χειρόγραφα του Σούμπερτ. Γιατί να μην παραβεχούμε πώς μέσα στόν μεγάλο του πόνο, δέν άρκέστηκε στή μία τέχνη, για να έξαλαφρώση τήν καρδιά του, αλλά έπικαλόεθηκε και μια δεύτερη; Γιατί σίγουρα, αυτό τό «διήγημα» δέν γραφτηκε ούτε για να δημοσιευθί, ούτε για να χρησιμέψη σάν ανακοίνωσι του πένθους του στους φίλους του. Και τώρα μούρχεται στο νοου κάτι που είπε ο Σοβιαν για τή μεγάλη Συμφωνία σε τόν μείζον του Σούμπερτ: «Έχει άφηγηματικό χαρακτήρα». Αυτό ταιριάζει περισσότερο στήν 'Ημιτελή.

Και κάτι πιο σημαντικό! 'Η «'Ημιτελής», γραμμένη με μεγάλη προσοχή, φέρει στήν πρώτη σελίδα της τήν χρονολογία: «Βιέννη, 30 'Οκτωβρίου 1822». Αυτό σημαίνει ότι αυτή τήν ήμέρα άρχισε ή αντίγραφή «στο καθαρό». Σ' αυτή τήν τελευταία αντίγραφή, είχε προηγηθί ένα σκίτσο τής 'Ημιτελούς για πιάνο, καθώς φαίνεται από έναν κατάλογο εκδόσεων τής Λειψίας, του 1897, και από εκδόσεις σε μικρό σχήμα τής «Φιλαρμονικής» τής Βιέννης. 'Αν παραβεχούμε ότι ακόμα κι' ένας Σούμπερτ δέ θα μπορούσε νάχη γράψει με τέτοιο άφεγάδιαστο τρόπο, έτσι που νάβαι έτοιμη για τήν καθαρή αντίγραφή, μία τέτοια δημιουργία, μέσα σε λίγες βδομάδες, τότε πλησιάζουμε στή χρονολογία τής διηγησης του «Όνειρού»: 3 Ίουλίου 1822. Με άλλες λέξεις, πρώτα γράφτηκε τό «Όνειρο» κι' έπειτα, μέσα στους τέσσερς μήνες που έπακολούθησαν, ή Συμφωνία, που έρμήνευσε μουσικά τό «Όνειρο». Πάντως, ή χρονική σύμπτωση των δύο έργων, του ποιητικού και του μουσικού, μάς είναι γνωστές απ' τόν ίδιο τόν Σούμπερτ.

'Η μελέτη που έχω όπ' όψει μου, προχωρεί στήν ανάλυσι τής Συμφωνίας σε σχέση με τή διήγησι, αλλά και με τή «Φαντασία του 'Οβιοπούρου» που γράφτηκε, λίγο άργότερα, τό Νοέμβριο του 1822, θα μπορούσε κανείς να ρωτήη γιατί τόσα λόγια όταν ένα έρσι-στούργημα μιλάει μόνο του. 'Η έρευνα είναι κάτι τό παραπολύ άραιο και μάς κάνει να νουθεύουμε πίο βαθιά τό άριστοούργημα, όταν πλησιάζουμε περισσότερο τόν δημιουργό του.

ΤΑ ΩΡΑΙΟΤΕΡΑ ΟΡΑΤΟΡΙΑ

ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΦΙΛΜ ΤΟΥ ΧΟΝΕΓΚΕΡ

Σέ ώριμμένα κινηματογραφικά φίλμ το τελευταίου καιρού, διαβάσαμε στις προβολές των προγραμμάτων επάνω στην όθνη την εξής ύποβλητική φράση: Μουσική Χόνεγκερ. Ή φράση αυτή συγκινητικά ξεχωριστά έλους τοῦ μουσικοῦ καί τοῦ θαυμαστάς τοῦ μεγάλου Έλβετο συνθέτου, πού κρατεί τά σκήπτρα τῆς σύγχρονης μουσικῆς παντοδυναμίας.

«Μουσική Χόνεγκερ»... Δέν ἦταν δυνατόν νά μείνη έξω ἀπό τό κράτος τοῦ κινηματογράφου, ὁ ρηθι- κέλευθος καί ἄπληροτος στίς μουσικές κατακτήσεις του, συνθέτης τῆς «Αντιγόνης» καί τοῦ «Ἀμφίονος», τοῦ «Βασιλέως Δαυΐδ», τῆς «Ιουδήθ» καί τῆς «Ἁγίας Ἄλ- μέας», τῆς «Τρικιμίας» καί τῶν «Μεταμορφώσεων τοῦ κόσμου», τοῦ «Παοίφκ 23!», τῆς «Συμφωνίας τοῦ Ράγκιπυ» καί τοῦ μπאלέτου «Σκοίτιγκ Ρίγκ». Καί μόνον οἱ τίτλοι τῶν κυριωτέρων αὐτῶν ἔργων πού εἶναι ἀρκετοί νά μᾶς δείξουν τήν πολυτροπία τοῦ τολμηρατότου αὐτοῦ δημιουργοῦ πού σημείωσε τόσους θαυροετικούς σε.α.μ.οῦς ὅ, δλα τά ἐδάφη τῆς τέχνης. Ἐκτός ἀπό τά δύο φίλμ πού ἀνέφερα, ὁ Χόνεγκερ ἔγραψε μουσική, παλαιότερα, γιά τό φίλμ τῶν «Ἀθ- λίων» τοῦ Οὐγκό, καί γιά τό «Ἐγκλημα καί τιμωρία» τοῦ Ντοστογιέφσκυ. Μά ἄφωνα κατά μέρος τίς κινημα- τογραφικές αὐτές ὑποκρούσεις, ὅσο ἐνδιαφέρουσες καί ἄν εἶναι, γιά νά δώσω ἓνα σύντομο γενικό χαρακτηρι- σμό τοῦ ἔργου τοῦ μεγάλου συνθέτου.

Ἡ μουσική τοῦ Χόνεγκερ παίρνει μιὰ βαθύτερη σημασία στήν ἀρνητική ἐποχή μας. Ἰσως νά σημειώη μιὰ μεταστροφή τῶν καιρῶν μέσα στό αἰώνιο γύρισμα τοῦ χρόνου. Καθιερώνει τή μουσική συγκίνησι ὡς τόν πρῶτο συντελεστή τῆς μουσικῆς δημιουργίας, ἔξ ἴσου πηγαιό καί ἄβολο ἐνθουσιασμό, τήν πλατεία καί ἀβία- στη ἐλευθερία τῆς φόρμας καί τῆς σφραγίδα τοῦ δυνα- τοῦ ἀτομισμού, πού νικά μέ τή φωτισμένη ἔθληρη καί μέ τήν ἐμπνευσμένη ἐξόρμησι. Ὁ Χόνεγκερ κρατᾶ τά κλειδιά τῆς γενέσεως ἑλων τῶν μουσικῶν μυστηρίων. Μά ἔχει τό θαυμαστό χάρισμα νά συγκρατῆ τήν παρα- φόρμ τῆς ἐμπνευσέως του στό ἀόσητρά προδιαγεγραμ- μένο πλαίσιο τοῦ πρωταρχικοῦ του σχεδίου. Εἶναι ἕ- νας κλασσικός ὀργισφάντης. Ὁ «Βασιλεύς Δαυΐδ» εἶ- ναι ἀπό τῆς ἀπόψεως αὐτῆς τό χαρακτηριστικώτερο ἔργο του. Πλατεία καί ἐλευθερή ἐμπνευσι, γοργή ἀνέ- λξις μουσικῶν εἰκόπων, περιγραφική συμφωνία, θρη- σκευτικῶν ἔκας, ψυχικῶν δρᾶμα, τό ἔργον αὐτό παρου- σιάζει τ' ἀνομοιότερα στοιχεῖα μέσα στό δόνησι τοῦ ἴδιου μουσικοῦ πλῆμοῦ. Τό ἀνεκμιτάλλευτο θέμα τῆς πολυκύματης ζωῆς τοῦ Προφητᾶνακτος, ἡ ψυχογραφία τοῦ θεολόγου βραβείο λαοῦ, ξετυλίγεται δλοκώτανη μέσα στίς μουσικές αὐτές ἐπιπέδους, τίς γεμάτες ἀπό πρῶτονόους καί περιπέτους μουσικούς βαρβαρισμούς. Μέσα τους ἀναζέουν ἀγιάτρευτα ψυχικά πάθη, θρηνοῦν λέοι, συντονίζονται παράφορα νικητήρια τραγούδια, βασιλέεις δοξάζονται, νοσι ὠμόντονοι, ἀγγελοί ἐξ οὐ- ρανῶν συντονίζου «Ἀλληλοῦσία ἀγγελοῦσας» καί εὐφρο- σῆνης. Μουσική εἰδυλλιακή, πρῶτόγονη, βιβλική, πού

πηγάει ἀπ' τοῦς ρυθμούς τῶν στοιχείων τῆς φύσεως, περνᾶ ἀπό τά στεῖδια μιᾶς ὀρμηφτης βορβορότητος γιά νά φθάσῃ στό κορφοῦμα τῆς βασιλικῆς μεγαλο- πρεπείας καί στήν ἀποθέσι τῆς ὑπερκόσμιας δόξας.

Δύο θεμιλάφερου ὡς ἄραϊα ἔργα τοῦ Χόνεγκερ, πού μᾶς ἐνδιαφέρουν ὡς Ἕλληνας, εἶναι ὁ «Ἀμφίον» καί ἡ «Αντιγόνη». Ὁ «Ἀμφίον» εἶναι ἓνα μελόδραμα γραμ- μένο επάνω στό ὀμώνυμο λυρικό ἔργο τοῦ Πῶλ Βα- λερό. Ἡ μουσική του εἶναι κοσμογονική, ὅπως τό ἐπι- βάλλει ἡ οὐσιώδης ὑπόστασις τοῦ ἔργου. Εἶναι ὁ μω- θολογικός θρύλος τοῦ Ἀμφίονος, τοῦ ἀραίου γιοῦ τοῦ Διός καί τῆς Ἀντιόπης, πού μαγεύει μέ τή λύρα του τά ἔμψυχα ὄντα καί τά ἄψυχα κτίσματα τῆς δημι- ουργίας. Κάτω ἀπό τόν ἑναετρο οὐρανό ὁ ἀραῖος ἔφι- βος κοιμάται. Γέρω του ἀνηχοῦν ἀσαφεῖς καί ἀκαθό- ριστες οἱ ἀρμονίαι τῶν οὐρανίων σματῶν καί μακρυ- οῦν χαώδεις ἀντίηχοι... Γιατί ἡ μουσική δέν χει ἐφευρεθῆ ἀκόμα ἀπό τοῦς ἀνθρώπους. Μόλις τό ἀγνό τραγοῦδι τῶν πηγῶν ἀρχίζει νά διαγράφεται μέσα στό ἀρμονικό χάος, ἀλλά καί αὐτό χωρίς κερμιά σαφῆς καθωρισμένη μελωδία. Ὁ Ἀμφίον ἄνιρεται λάγνες χορευτήρες πού φωνάζουν τοῦς πόθους του μέ τά ἄραϊα κορμιά τους. Μά επάνω ἀπ' τό κεφάλι του οἱ Μοῦσες ἀγρυπνοῦν... Διῶχνουν τίς σαρκικές ὀπτασιές καί λικνίζου τόν Ἀμφίονά μέ λειτουργικές κινήσεις, ὡς τή στιγμή πού ἡ αὐγή χρυσαίνει τά κράπεδα τ' οὐρανοῦ.

Στήν ἀχιτιδόχαρη αὐτῆ στιγμῆ καταβείνει ἀπ' τοῦς οὐρανοῦς ὁ Ἀπόλλων. Φέρει στή γῆ τή λύρα του καί τήν χαρίζει στόν Ἀμφίονα γιά νά ἀποκαλώσῃ τή μου- σική τήν ποίησι καί τήν ἀρκετεκτονική στόν κόσμο.

— Σένα διαλέγω, λέγει ὁ Θεός, ὅπως ὁ κεραυνός διαλέγει τίς κορυφές.

Ὁ Ἀμφίον ἔμπνᾶ καί παίρνει τή λύρα. Ὁ πρῶ- τος ἦχος πού βγάει ἀπ' τίς χορδές τῆς, τρομάζει ὅλη τή φύσι. Μά ὁ δεύτερος τῆ μαγεύει. Ὁ τρίτος τῆ μα- γεύει δλοκληρωτικά. Ἐτοι σιγά-σιγά ὁ Ἀμφίον μέ τή ἀθέατη συμβολή τοῦ Ἀπόλλωνος, ἀνακαλύπτει τή μουσική, πού προῦπήχε τοῦ ἀνθρώπου μέσα στή δημι- ουργία. Ἀκοῦεται στήν ἀρχῆ ἓνα θαυμαστό πρελούδιο, μέσα στό ὁποῖο δημιουργοῦνται οἱ μουσικές κλιμακίες καί οἱ τρόποι. Ἐπειτα οἱ ἀρχέτυπες αὐτές ἀρμονίες διαμορφώνονται πλαστικά καί ἐξελίσσονται σέ μιὰ φλογερὰ σταθερά κτιομένη επάνω σέ δυνατοῦς ρυθ- μούς. Στίς προστάξεις τῆς δημιουργικῆς αὐτῆς Φοῦλας, οἱ πέρες πού ἦταν σαμασιμένες κατα γῆ, στίς ἑω- ρεῖες τῶν γύρω βουνῶν, σημάζονται αὐθόρμητα καί ὀ- νυμῶνουν ἄνετες τους τόν ναό τοῦ Ἀπόλλωνος. Οἱ Μοῦσες μεταμορφώνονται σέ μαρμαρένιες κολόνες καί ἰ- ὑποβασιάζου τόν λομπρό οἰκοδομημα. Τό βαθύτρο νόημα τοῦ μῦθου, πού ἀνάγεται σέ καλλιτεχνικό σύμ- βολο εἶναι προφανές: ἡ ἀρχιτεκτονική γεννιέται ἀπό τή μουσική, πού εἶναι ἡ πρωταρχική ἐκδόμησις μέσα σ' ὅλες τίς καλές τέχνες, ἀφοῦ κλίνει μέσα τῆς τό ρυθμό, τό πρῶτιστο στοιχεῖο τῆς δημιουργίας.

Γιά τό κορυφαῖον ἔργο τοῦ Χόνεγκερ τόν «Βασι- λέα Δαβίδ», Ὁ μίληρω ἀναλυτικά σέ προσεχῆς μου ἄρθρο.

ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ
ΜΕΤΑΞΥ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Οι τέχνες δεν εργάζονται πάντα χωριστά κλεισμένη ή κάθε μιά στον φιλιτισμικό κύκλο της. Πολλές φορές τις πνίγει ή μόνωση και οι ορίζοντές τους στενεύουν από την ρουτίνα της έμπειρίας. Τότε αποζητούν τη συντροφιά των αδελφών τους για να εύρουν κάποιο καινούργιο νόημα στις επιδιώξεις τους και ν' ανοίχτουν σε πλατύτερους ορίζοντες. Και τότε είτε δαμνίζονται στοιχεία που άνηκουν σε άλλες τέχνες, είτε αμίγουν για να δώσουν έργα σύνθετα όπου προσπαθούν να κρατηθούν σε κάποια Ισορροπία κάμνοντας αμοιβαίες υποχωρήσεις.

"Αν σήμερα το φαινόμενο αυτό είναι γενικό για όλες τις τέχνες που αντιμετώπιζουμε ή κάθε μία κ' ένα αδιέξοδο, για τη μουσική υπήρξε σχεδόν πάντα μία μόνιμη κατάσταση και στην Ιστορία της οι περιοδοί της καθαρής από κάθε ξένο στοιχείο μουσικής ή απόλυτης μουσικής αποτελούν άπλες παρεμβάσεις. "Ετσι ασχολούμενοι τώρα με το Συμφωνικό Ποίημα αντιμετώπιζουμε, όπως το μαρτυρεί ο σύνθετος αυτός δρος, το ταίριασμα δύο διαφορετικών τεχνών, της τέχνης του λόγου με την τέχνη των ήχων.

Κι' όμως, το συμφωνικό ποίημα παρουσιάζεται σαν μία νέα μορφή καθαρών μουσική και σαν εξέλιξη μιας άλλης μορφής απόλυτα μουσικής, της κλασικής συμφωνίας, εμφανίζεται δε συνειδητά λίγα χρόνια μετά την τελευταία συμφωνία του Μπετόβεν, δηλαδή λίγο ύστερα από την νέα θαυμαστή άνθιση που γνώρισε το είδος αυτό της μουσικής. Πώς έληγνεται Ιστορικά αυτή η εμφάνιση του και πρώτα απ' όλα τι είναι το συμφωνικό ποίημα, ποιά είναι τα στοιχεία του και ποίοι οι νόμοι που το διέπουν; Κι' ακόμα, ποιά είναι η προσφορά του και ποιάς οι συνέπειές του;

Λέγοντας συμφωνικό ποίημα έννοούμε ένα δραματικό έργο μεγάλων διαστάσεων ν' ελεύθερη μορφή που έχει ως σκοπό να ερμηνεύσει με τους ήχους ένα ποιητικό κείμενο. "Υπάρχουν βέβαια πολλά συμφωνικά ποιήματα που δεν βασίζονται σε ποιητικό κείμενο αλλά σε μία ποιητική ιδέα που εκφράζεται μ' ένα τίτλο, και άλλα που δεν φέρουν κανένα χαρακτηριστικό τίτλο αλλά ονομάζονται απλώς μπαλλάντα, ραφαέλο, νυκτερινό κ.λπ. Και ο' αυτά όμως φαίνεται να άκολούθησε ο συνθέτης τους νεορα, καθώς τα έγραφε, κάποιο πρόγραμμα και άθελιτα προσπαθεί άκροατής, έχοντας άπ' όψει τον τίτλο, χαρακτηριστικό ή γενικό, να μαντέψει αυτό το πρόγραμμα ή να το φαντασθή. Ρόλος της μουσικής είναι να Ιστορήσει, να περιγράψει, ή να εκφράσει τα νοήματα ενός ποιητικού κειμένου. "Ετσι, θά μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το συμφωνικό ποίημα στην άριβέστερη του μορφή, δηλαδή του συμφωνικού έργου που έρμηνεύει βήμα προς βήμα ένα ποιητικό κείμενο, σαν μία τεράστια υπόκρουση ενός σχετικά σύντομου ποιήματος το όποιον όμως δεν τραγου-

διέται ούτε απαγγέλλεται αλλά έχει όπ' όψει του άκροατής για να καταλάβη το μουσικό μέρος και τις προθέσεις του μουσουργού.

Πρόκειται λοιπόν για μία νέα μορφή σύζευξης της μουσικής και του λόγου, ή άκριβέστερα για την άναένωση μιας σκλαβιάς της μουσικής που χρονολογείται σχεδόν από τότε που υπάρχει μουσική τέχνη. Πράγματι, αν άνατρέξουμε την Ιστορία θά δούμε πως ή μουσική ήταν σχεδόν πάντα δεμένη με τον λόγο. Θρησκευτική άμνοδια, δημοτικό τραγούδι, μοτέττο, λειτουργία, κανάτα, δράτριο, λυρικό δράμα, λήνη, άποτελούν όλα μία διαρκή άπόδειξη της έξάρτησης της μουσικής από τον λόγο. Συμβαίνει κάποτε να είναι κυρίαρχος ά χορός άντι του λόγου που όποτάσεται τότε κι' αυτός στο ρυθμό του χορού—είναι ή πιο συνηθισμένη μορφή του δημοτικού τραγουδιού—μά πάλι ή λόγος είναι παρών. Σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου ή μουσική είναι ελεύθερη από τον λόγο, όποτε κυρίαρχος άπόλυτος είναι ά ρυθμός του χορού, όπως στην σουίτα, όπως σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου ή μουσική είναι άπυλαγμένη άπό κάθε ξένο στοιχείο, άπόλυτη, όπως στην φύγκα και στη σουάτα. "Ακόμη και σ' αυτές τις δύο μορφές της καθαρής μουσικής εύκολα μπορούμε να διακρίνουμε τα στοιχεία που μαρτυρούν την καταγωγή τους από τον λόγο ή από τον χορό. "Η πρόλευση της φύγκας από τον λόγο μαρτυρείται άπό τις υπερκείμενες μελωδικές γραμμές και τα δύο κυριότερα στοιχεία της, το θέμα και την άπάντηση των όποιων οι νόμοι όφείλονται στην διαφορά μιας πέμπτης που υπάρχει μεταξύ της έκτασης δύο γειτονικών φωνών, του μάτσου και του τενόρου, του τενόρου και της κοντραλτό ή της κοντραλτό και της σοπράνο. "Η πρόλευση της σουάτας από τον χορό μαρτυρείται άπό την τετράγωνη φέρση και τις καθαρές χορευτικές φόρμες που διατηρήθηκαν σ' αυτήν, όπως το μενουέτο, το σκέρτσο και το ροντά.

"Η έξάρτηση της μουσικής από τον λόγο είναι εύνόητη. "Ενώ όλες οι άλλες τέχνες βασίζονται στη μέμηση, τολάχιστον στο ξεκίνημα τους και ά τεχνητές βρίσκει γύρω του τις μορφές πος θά του χρησιμεύσουν για το σκελετό του έργου του ή της σκέψης του, ά μουσουργός δεν έχει όπ' όψει του καμιά μουσική μορφή που να προϋπάρχει και να παραμένει σαν ένα υπόδειγμα όστε να μπορεί να το μιμείται ή και να το άρνείται. "Η γλύπτης, ά ζωγράφος, ά αρχιτέκτονας, βλέπουν γύρω τους τις μορφές που θά τους χρησιμεύσουν ως υπόδειγμα και ή δημοιουργική τους Ικανότητα έγκνεται στο άν θά μπορούσαν να τις άποδώσουν όσο το δυνατόν άκριβέστερα, ή να τις έξιδανεύσουν, ή να τις στυλιζάρουν ή να τις παραμορφώσουν, ή να τις συνδύσουν, ανάλογα με την αντίληψη που έχει ά καθένας για την τέχνη του, δίδοντας κάποιο βαθύτερο

νόημα στις μορφές που πλάθει. Κι' ο λόγος ακόμη, που είναι μια τεχνική που μαθαίνουμε από τα μικρά μας χρόνια, έχει να Ιστορήσει ή να περιγράψει κάτι που συνέβη είτε στη ζωή είτε στα συναισθήματά μας ή κάτι που δεν συνέβη αλλά έχει τη μορφή Ιστορικού γεγονότος. 'Ο μουσουργός όμως ξεκινά με έπτα ήχους που κι' αυτόι ακόμη χρειάστηκαν αιώνες για να καθοριστούν, είτε με δώδεκα ήχους για τους σύγχρονους άtonιστές, είτε με περισσότερους για τους ανατολίτες. Έκτός από αυτούς τούς ήχους δεν τού προσφέρει ή φύση καμιά μορφή που θα τού χρησίμευε σαν ένα υπόδειγμα και σαν ένα κριτήριο. 'Ακόμη και τó κελάρωμα των πουλιών, τó κελάρωμα τού νερού, τó μουρμούρισμα τού άδους δεν είναι μουσική παρά για τόν καλλιεργημένο ήδη μουσικό και επί πλέον δεν τού προσφέρουν καμιά μουσική μορφή.

Γι' αυτό ο μουσουργός είναι στόν κόσμο της τέχνης ο πιο άπολυτος δημιουργός. 'Η άρχή της μίμησης που είναι βασική για τις άλλες τέχνες, τήν γλυπτική, τήν ζωγραφική, τήν αρχιτεκτονική, τήν ποίηση, τó δράμα, δεν ισχύει για τήν τέχνη του. 'Ο μουσουργός έχει να δημιουργήσει τόν κόσμο τού ξεκινώντας από τó άφρα. 'Ετσι, μη έχοντας γύρω του μορφές θά δώσει μορφή στα πλάσματά του δανειζόμενος, τούλάχιστον στί ξεκινιμά του, στοιχεία από άλλες τέχνες. 'Ο λόγος θά σου προσφέρει ένα σκελετό και ένα θαυμαστό όργανο, τήν ανθρώπινη φωνή που είναι τó ωραιότερο μουσικό όργανο που γνώρισε ποτέ ó άνθρωπος. 'Ο χορός θά τού δώσει τόν ρυθμό του, ή αρχιτεκτονική τήν άρμονία των αναλογιών και ή ζωγραφική θά τόν οδηγήσει να μεταφέρει στους ήχους τήν ώραία γραμμή και τόν πλούτο των χρωμάτων.

'Από όλα αυτά τα στοιχεία που θά βοηθήσουν τή μουσική να βρή τήν μορφή της, ó λόγος θά της σταθή ó πιο πιστός σύντροφος αλλά και ó πιο τυραννικός. Μ' αυτόν τήν συνδέει ένας κοινός δεσμός, ή ανθρώπινη φωνή.

'Ο λόγος προσφέρει τόν σκελετό και μια ύπουτοπλάθει μελωδική γραμμή. Πάνω στή φράση τού λόγου πλάθεται ή μελωδική φράση και τó νόημα τού λόγου δίδει νοημα στήν πρωτόγηση μελωδία. Κι' έρχεται κάποτε ó καιρός που ó σκελετός της ποιητικής φράσης όχι μόνο δεν έξυπηρετεί τήν μελωδική φράση αλλά της γίνεται πρόσκομμα και σκλαβιά. 'Η μελωδία βρίσκει τούς δικούς της νόμους που είναι διαφορετικοί ή και αντίθετοι πρós τούς νόμους τού λόγου. 'Η μουσική βασίζεται στους ρυθμούς της, και στήν επανάληψη, ενώ ó λόγος έχει τούς δικούς του ρυθμούς και ή επανάληψη αποτελεί έξνο στοιχείο σ' αυτόν. Παράλληλα ή μουσική άποκαλύπτει τις άπροσμήτρες, τις μυστηριώδεις δυνατότητες έκφράσεως που διαθέτει και που ξεπερνούν ακόμη και τά υψηλότερα νοήματα τού ποιητικού λόγου, μιάς τέχνης που μάταια άγωνίζεται να λιτρωθή από τήν τάρα της συμβατικότητας.

Τότε ó λόγος καρποφώνεται, θουσιάζεται, ή γελοιοποιείται. Τά αντίστοιχα οικοδομήματα των μεγάλων πολυφωνιστών τού μεσαιώνα και πολλών έπιγόνων είναι μουσικά άριστουργήματα για τή μουσική αλλά άποτελούν συγχρόνως μιά οικτρή κακοποίηση τού λόγου που φθίνει τά δρια της όχλαγωγίας. Τι να πη κανείς ακόμη και για τά τραγούδια και τις άριες όπου ó λόγος γίνεται ακατάληπτος, άσυνάρτητος ή γελοϊός με τήν κακή έρθρωση των τραγουδιών, τήν κακή προωδία, και τις άπειρες επαναλήψεις; Τότε

ó λόγος γίνεται ένας παρείσακτος και ή χρησιμοποίηση του δικαιολογείται μονάχα από τó γεγονός ότι ή ανθρώπινη φωνή δεν μπορεί να τραγουδήσει χωρίς λόγια παρ' όλες τις άπόπειρες που έγιναν ίως σήμερα πρós αυτή τήν κατεύθυνση από πολλούς μουσουργούς (Debussy: *Sirénes*, Ravel: *Daphnis et Chloé*, Holst: *The Planets* κ.λπ.)

'Η Ιστορία τού τραγουδιού, τού λυρικού δράματος, τού λήντ, είναι ένας συνεχής άνταγωνισμός μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων τού λόγου και της μουσικής. Καί αν ή ποίηση των νεώτερων χρόνων ελευθερώθηκε από τήν σκλαβιά της μουσικής—τά άρχαία ποιήματα ήταν συγχρόνως και μελωδίες όπως ή άρχαία τραγωδία ήταν κυρίως μουσική τραγωδία, δλοι δέ ó άρχαίοι ποιητάι ήταν συγχρόνως και μελωδοί— ή μουσική δεν μπόρεσε να ελευθερωθή από τόν λόγο στά έργα όπου χρησιμοποιείται ή ανθρώπινη φωνή. 'Αρκότερη μόνο να κακοποιηθί τó ποιητικό κείμενο, ή, τó χειρότερο, να μεταχειρίζεται σίχους γραμμένους έπίτηδες για να μελοποιισθούν αλλά πού δεν ήταν ποίηση. 'Ολη ή φιλολογία των λιμπρέτων των μελοδραμάτων, έκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, μωρτυρεί σί τó οικτρά κατασκευάσματα κατέφωαν ó μουσουργοί άκόμη και óι μεγαλύτεροι για να τά «έρμηνεύσουν» με τήν άούγκριτη τέχνη τους. Καί δεν έχει άδικο ó Φίγκαρο τού *Beaumarchais* όταν λέγει: «'Ο,τι δεν άξίζει να τó ποιήμé τó τραγουδοίμε». Φυσικά, υπάρχουν όπως είπαμε óι έξαιρέσεις μά τότε πρόβλλει τó πρόβλημα τού άνταγωνισμού μεταξύ ποιητικού κειμένου και μουσικής και ένα από τά δύο θουσιάζεται ή και τά δύο. 'Ετσι, παρ' όλες τις άναζητήσεις που γίνονται αιώνες τώρα και στις όποιες έξέχουν μεγάλες μορφές μετρορυσμιστών, ό Μοντεβέρντι, ό Γκλουκ, ό Βάγνερ, ό Debussy, τó πρόβλημα της σύζευξης τού λόγου και της μουσικής παραμένει άλυτο.

..

'Αν και άσυχολούμαστε με μιά μουσική μορφή που έμφανίζεται συνειδητά μόλις τόν περασμένο αιώνα χρειάστηκε ν' ανατρέξωμε σί παλιούς χρόνους και ν' αναφερθώμε σί μουσικές μορφές που φαίνονται να μην έχουν καμιά σχέση με τó συμφωνικό ποίημα. Τó συμφωνικό ποίημα παρουσιάζεται ως συμφωνική φόρμα και πουθενά δεν φαίνεται να άρχη πρόβλημα σύζευξης λόγου και μουσικής. Καί όμως πρόκειται για τó ίδιο πρόβλημα. Μπορεί ó λόγος να μην τραγουδιέται ούτε να άπαγγέλλεται, υπάρχει όμως για τόν μουσουργό πού πλάθει τó έργο του σύμφωνα με τó σχεδιάγραμμα τού λόγου και τά νοήματά του, υπάρχει επίσης και για τόν άκροατή τού πρέπει να τόν έχη υπ' όψη του για να μωρήσει να παρακολουθήσει τή σκέψη τού μουσουργού. Τό ίδιο λοιπόν πρόβλημα πού άπασχόλησε όλους τούς λυρικούς μουσουργούς προκύπτει και στί συμφωνικό ποίημα μόνο πού óι αντίθεσις είναι όδότερες.

Στί λυρικό δράμα ó λόγος μπαίνει σέ μελωδικές φόρμες πού τού είναι συγγενέστερες. 'Ακόμη και ό Μότσαρτ πού ύπηρεθε ένας θεϊνός συμφωνιστής δεν έπιχείρησε να εισαγάγει συμφωνικές μορφές στί μελοδραματά του τού άλλα άκόλουθησε τά καθιερωμένα Ιταλικά πρότυπα με τις μελωδικές φόρμες τους, άριες, ντουέτα κ.λπ. προσπαθώντας μόνο να άποφύγη ώρι-

σμένες ακρότητες. Έτσι στις μελωδικές φόρμες, παρ' όλη τις αντιθέσεις μεταξύ των δύο στοιχείων που γίνονται ολοένα εντονότερες με την αυξούσα σημασία που αποδίδεται στην υπόκρουση της μελωδίας, μία προσαρμογή του λόγου και της μελωδίας συχνά γίνεται έφικτη με όμοιαιες υποχωρήσεις.

Στο συμφωνικό ποίημα όμως—όπως και στο λυρικό δράμα του Βάγνερ—οι αντιθέσεις γίνονται απόλυτες. Οι ρομαντικοί προσπαθούν να ταυρίσουν το λόγο με καθαράς συμφωνικές φόρμες που επί πλέον προέρχονται από τον ρυθμό του χορού. Οι φόρμες αυτές ήταν το καταστάλαγμα αναζητήσεων και πειραματισμών που κράτησαν επί αιώνες στην περιοχή της απόλυτης μουσικής. Νόμοι καθαρός μουσικοί καθόρισαν την μορφή της σονάτας με την αντίθεση των δύο κυρίων θεμάτων, τους αντίστοιχους τόνους τους, την σύνθεσή τους, την ανάπτυξή τους και την επανέκθεσή τους. Νόμοι καθαρός μουσικοί καθόρισαν επίσης την τριμερή διάρρηξη σε: "Έκθεση—'Ανάπτυξη—'Επανάκθεση". Κανένα ποιητικό νόημα, καμία πρόθεση περιγραφής ή αφήγησης δεν επέδρασε στη διαμόρφωση της μορφής αυτής. Ήσαν η πλαστική έκφραση πηγαίων και ακαθόριστων συναισθημάτων των δημιουργών τους όπως πηγάζει και ακαθόριστα ήταν τα συναισθήματα που ζυνούσαν στους ακρότες. Ή μουσική έλευθερωμένη από τον λόγο και τη συμβατικότητα του έφθανε στην απόλυτη όμορφιά.

Αντίθετα, στο συμφωνικό ποίημα δεν έχουν δύο θέματα αλλά ένα ή περισσότερα κύρια θέματα και πολλά δευτερεύοντα που είναι δδόνωτα να χαραχθούν στη μνήμη ενός κοινού ακρότου, απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση ενός μουσικού έργου. Τα θέματα αυτά εμφνίζονται και φεύγουν όχι σύμφωνα με μουσικούς νόμους αλλά σύμφωνα με τις ανάγκες που επιβάλλει η παράφραση σαφών νοημάτων του ποιητικού κειμένου. Λέγοντας λοιπόν συμφωνικό ποίημα δεν πρέπει να έννοουμε μία καθωρισμένη μουσική μορφή, όπως η συμφωνία ή η Φούγκα, αλλά μία μουσική μορφή όπου χρησιμοποιούνται δύο συμφωνικά στοιχεία αλλά που αλλάζει ανάλογα με τη μορφή του ποιητικού κειμένου που θέλει να παραφράση.

Ή δημιουργία του συμφωνικού ποιήματος αποτελεί για την μουσική μία όμολογία αδυναμίας που παραδόξως έρχεται άμεσα ύστερα από την θραυστική παντοδυναμία που γνώρισε ή απόλυτη μουσική με τον Μπετόβεν. Και πως άλλοις θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε αυτό το φαινόμενο παρά σαν μία έλλειψη πίστης στη μουσική ως τέχνη έντελη και αθούρακτη;

Το χάσμα που χωρίζει τους ρομαντικούς από τους κλασικούς φίνεται από μερικά λόγια που χαρακτηρίζουν τις αντιλήψεις των δύο αυτών σχολών. «Η μουσική είναι μία αποκάλυψη που όρηλη από κάθε σοφία και από κάθε φιλοσοφία» και άλλοι «... ή περιοχή (της ποίησης) δεν είναι τόσο περιορισμένη όσο η δική μου. Αντίθετα όμως ή δική μου εκτείνεται πιο μακριά, σε άλλες σφαίρες και δεν μπορεί να φτάση κανείς εύκολα σ' αυτήν» λέγει ο κλασικός Μπετόβεν, ο τόσο παρεξηγημένος από τους μεταγενέστερους μουσουργούς και μουσικολόγους που ενώ γνώριζαν αυτά τ' άποκαλυπτικά για το έργο του λόγια άρδαιαν όλη την ευφάνταστη έρμηνεία των έργων του. Έτσι σκέ-

φεται ο άπλοτος μουσουργός είτε Μπετόβεν είναι, είτε Μότσαρτ ο συμφωνιστής, είτε Χάυντεν, είτε Μπάχ, είτε Παλεστρίνα. «Σκέφτηκα να περιορίσω την μουσική στην αληθινή της λειτουργία που συνίσταται στο να βοηθή την ποίηση να εκφράζη τα αισθήματα και τις (δραματικές) καταστάσεις του μύθου» λέγει ο Γκόσσοκ, ο κυριότερος πνευματικός πατέρας του Μπερλιόζ του δημιουργού της προγραμματικής μουσικής. Κι' ο Βάγνερ που δοκίμαζε να πετύχη την συγχώνευση του λόγου και της συμφωνικής μουσικής στο πλαίσιο του λυρικού δράματος υποστηρίζει ότι ή μουσική νωιδέει την ανάγκη να συγχωνευθεί με την ποίηση και συνεχίζει: «... ή ανθρώπινη αντίληψη, μπροστά σε κάθε φαινόμενο από το οποίο δέχεται μία ίσχυρή έντύπωση άβέβαια διεριτόται: «Γιατί»;». Ένα τέτοιο ερώτημα δεν μπορεί να το άποτρέψη ακόμη και το άκουσμα μιάς συμφωνίας...».

Ένα τέτοιο ερώτημα δεν γενιέται σε κανένα απόλυτο μουσουργό. Γενιέται όμως και σ' έναν άλλο ρομαντικό, τον Λιότ, άνάδοχο μάλλον παρά δημιουργό του συμφωνικού ποιήματος, που λέγει ασχολούμενος με τον έργο του Μπετόβεν: «Δέν είναι κρίμα, παραδείγματα χάριν, ότι ο Μπετόβεν, ο τόσο δυσκολονόητος και στις προθέσεις του όπου είναι τόσο δύσκολο να συμπέσουν οι αντιλήψεις, δέν διετύπωσε την μερία σκέψη πολλών μεγάλων έργων του και τις κυριότερες έξελξεις αυτής της σκέψης».

Είναι φανερό ότι οι ρομαντικοί δέν πιστεύουν πιά στις παλιές αξίες, όσο και άν διαδηλώνουν τον θαυμασμό τους στον Μπετόβεν, τον Μότσαρτ, τον Μπάχ, γιατί κι' αυτούς τους βλέπουν μέσα από το πρίσμα της εποχής τους. Κατά βάθος βρίσκονται στους αντίποδες. Ο κλασικός παίρνουν μορφές που πάστανταν σιγά-σιγά από τις προγενέστερες γενιές και μέσα σ' αυτές τις μορφές αφήνουν να εκφραστούν τα συναισθήματα τους. Αντίθετα, οι ρομαντικοί ξεκινώντας από το συναισθηματικό σ' αυτούς έχει ένα χαρακτηρισμό πώ έντονα προσωπικό προσπαθούν να πιάσουν τις παλιές μορφές και να φτιάσουν νέες. Πού να βρουν όμως τ' υποδείγματα; Στη φύση όπως το κηρύσσει ο Ρουσσώ; Είπαμε πως ή φύση δέν προσφέρει καμιά μορφή στον μουσουργό. Θά καταφύγουν λοιπόν πάλι στον λόγο για να βρουν ένα σκελετό, ένα σχεδιάγραμμα και στην ζωγραφική να βρουν αναλογίες με την τέχνη τους δίδοντας μορφή σ' αυτόν τον σκελετό με κομμάτια από τις κλασικές μορφές που έβρισαν. Μιά νέα εποχή άρχινα για τη μουσική όπου ο καθένας θά βεληθή να προβάλει στο ταυτο του, εποχή αναζητήσεων όπου ή μια ακρότης θά οδηγεί στην αντίθετη ακρότητα.

(Συνεχίζεται)

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ο Γάλλος συνθέτης Μπενζαμέν Γκοντάρ άρχισε να συνθέτει από πολύ νέος, μιά σήμερα ή δικαίη ληρομια σκεπάζει όλα του τα έργα, εκτός από το γνωστό Ναυορίσμα του Ζοσλέν.

Αντίθετα ο έπίσης Γάλλος συνθέτης Έμμανουήλ Σαμπριέ άρχισε να συνθέτει σε άρκετα προχωρημένη ηλικία, μιά τ' έργα του έβασκoυδουν να παίζονται και σήμερα με πολλή επιτυχία.

Μιά μέρα, εκεί που κουβέντιαζαν οι δύο αυτοί συνθέτες, λέει ο Γκοντάρ στο Σαμπριέ:

«Άλλήθεα, άνηπιτή μου Σαμπριέ, τί κρίμα που άρχισατε να συνθέτετε τόσο άργα!»

—Ω, άγαπητέ μου Γκοντάρ, άποκρίθηκε ο Σαμπριέ, είναι πολύ πιο κρίμα το ότι εσείς άρχισατε να συνθέτετε τόσο νωρίς!

νεχίστη αὐτοῦ τὸ ἀναμφωτικό του ἔργου. Μόνον ὁ ἕνας τότε ὑπάρχει σωτηρία κι' ἔλπιδα νὰ τὸν καταλάβουν: σὸ Παρίσι!

Μοναχὰ ἡ Γαλλία καθάρθηκε μέσα στὴν Ἰταλικὴ κυριαρχία ἐν διατηρήσῃ κάπως τὴν ἠθικὴ τῆς ἀνεξαρτησίας. Κι' ἂν τὸ ζήτησθ' κενεὶς βωθέτερα, ἡ ἐπανάστασις τοῦ **Calsabigi** καὶ τοῦ **Gluck** εἶχε συντελεσθῆ θεωρητικὰ ἀπὸ τοὺς γάλλους μουσικοὺς. Ὁ **Lulli**, ὁ **Rameau**, κι' οἱ κωμικοὶ συνθέτες, ἀπέφευγαν συνειδητὰ τὶς ὑπερβολὰς τῆς Ἰταλικῆς ὄπερας. Ἄλλο ζήτημα ἂν δὲν εἶχαν κατορθώσει νὰ δώσουν τὸ ζωντανὸ ἔργο ποὺ θὰ δεικνύει τὶς θεωρίες τους. Οἱ ὄπερὰς τους δυστυχῶς ἦσαν στενὸν, κι' εὐκόλῃ ἐσθίοντο μπροστὰ στὶς φαναχτερές λάμπεις τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς. Ὁ **Rousseau** προπάντων ἐκάρηται, καὶ στὶς μουσικὰς του θεωρίας καὶ στὰ φιλοσοφικὰ του συγγράμματά, τὸ ἴδιον εὐαγγέλιον ἔπασ κι' ὁ **Gluck** κι' ὁ **Calsabigi**. Φυσικότες! Ἄλλῃθιαι! Κάτω οἱ συμβατικὰς καταστάσεις καὶ τὰ φερόμενα ἰδιώματα.

Φυσικότες! Ἄλλῃθιαι! Τὸ ἐνωτικὸ τοῦ **Gluck** δὲν τὸν ἀπάται, Στὴ Γαλλία θὰ μποροῦσαν νὰ τὸν νοιάσουν.

Ὁ γάλλος ἀκόλουθος τῆς πρεσβείας στὴ Βιέννη, **du Rouillet**, τοῦ ἑτοιμάζει ἕνα λιμπρέττο, ἐπιγίνεται ἐν Ἀδλίβι, παρμένο ἀπὸ τὴν Ἰσπανία τοῦ **Racine**. Ὁ **Gluck** ἐνθουσιάζεται. Τώρα τοῦ χρησιμεύουν τὰ γαλλικὰ ποίμαθι δουλεύοντας τὶς ἀνάσεις κωμωδίας. Τὸ 1772 εἶναι ἑτοιμὸ τὸ ἔργο, κι' ἀνεπὶμονα περιμένει τὸ συνθέτης τὴν ἐκκαίρῃα νὰ τὸ ἀνεβῆσθ' στὸ Παρίσι. Ἄλλὰ κάνει μιὰ ἀπρονοήσια. Ἀνακατεῖται στὴ διαμάχῃ μεταξὺ τοῦ **Rousseau** καὶ τῆς Ἀκαδημίας. Κι' ἔχει μόνον αὐτὸ, ἀλλὰ βρισκίει τὰ τραγὰ καὶ τὸν δύο παρατάξουν. Ὅστε δημιουργοὶ ἐχθροὺς ὄλου.

2' ἕνα μανιφέστο, γράφει μ' ἄλλῃ τὴν εὐκαιρίαν τὶς ἀπόψεις του: —«Μίμησις τῆς φύσεως, αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς καὶ τὸ ποιεῖσθ' καὶ τὸ συνθέτου... ὀφολογὸς πὸς εὐχαρίστησιν θῆγραφα αὐτὴ τὴν ὄπερα στὸ Παρίσι, γιατί θὰ μὲ βοηθοῦσεν οἱ συμβουλαὶ τοῦ περιφήμου κυρίου **Rousseau**, στήν προσπάθειά μου νὰ βρῶ μιὰ μελωδίαν εὐγενικῆ, συγκινητικῆ καὶ φυσικῆ, καὶ νὰ πραγματοποιήσω τὴν πρὸ ἀγαπητῆ μου σκέψιν, ἢπλ, νὰ δημιουργήσω μιὰ μουσικὴ πρὸς τὸν ἕνωσθ' ὄλα τὰ ἔθνη καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, νὰ ἐξοφανίσω τὴ γελόια διαφορά τῶν διαφορῶν ἔθνικῶν μουσικῶν».

Μιὰ διεθνὴς μουσικὴ αὐτὸ ἦταν τότερον τῶν μεγαλειτέρων μουσουργῶν πάντα, καὶ τιμὰ τὸν **Gluck** αὐτῆ ἡ πρωτοβουλία. Σὲ ἄλλο γράμμα πάλι, θίγει τὰ τραγὰ καὶ τὸν **Rousseau** ἀκόμα. Ἔτσι κινδύνει νὰ βρῆ κλειστέας γιὰ πάντα τὶς πόλες τῆς μεγάλῃς παρισινῆς ὄπερας. Ἄλλὰ ἐπιβραίνει ἡ ἴδια ἡ **Maria**-Ἀντουανέττα, παλὴ τοῦ μαθητῆρα. Αὐτὴ ἐξοσκίει ἄλλῃ τῆς τὴν ἐπιρροή, καὶ κατορθώνει ἐπὶ τίλους ν' ἀνεβῆσθ' τὸ 1774 ἡ Ἰσπινεία ἐν Ἀδλίβι στὸ Παρίσι.

Τὶ ὄπερα ἔπλαιτε τότε, δὲ μπορούμε νὰ ζήρομε. Ἄν ἡ θελήσῃ του ρόθμις τὰ γεγονότα ἢ οἱ περιστάσεις κανόνισι τὸ μέλλον του εἶναι ἀγνωστο. Τὸν συναντοῦμε τὸ 1732 ἐπὶ τὴν Πράγα. Ἐνος γερῶς, ζωνθὸς νέος, ποὺ κερδίζει τὴ ζωὴ του μὲ τὴ μουσικὴ. Τραγουεὶ στὶς ἐκκλησίας, παίζει βιολὶ στὰ μέγερτα τῶν ἀριστοκρατῶν καὶ στὶς συναναστροφὰς τῶν ἀσπῶν. Ἄλλὰ καὶ κάπου ἄλλοι μπορεὶ κενεὶς νὰ τὸν συναντήσῃ μὲ τὸ πιστὸ βιολάκι του. Δὲ ντρέκεται καθόλου ὁ νεωρὸς γιὰ τὸ ποσοφύλακα. Ἄς τὸν ζυγώσομεν φόβῃ ἀπὸ χωριστικὸ γέλυτον. Τσαχπίνες χωριστοὺλες χορεύουν, ρεθεμάγουλει χωριστοὶ πίνοον μέτρῃ. Κι' ὁ **Gluck**, μὲ μίση ποὺ ἀσπάρχει ἀπὸ χαρὰ τῆς ζωῆς τοὺς παίζει γιὰ νὰ χορεύουν. Δύσκολα κερδίζει τὸ φεμὶ. Ὁ πατέρας του τὸ κέρδιζε πρὸ δύσκολα ἀκόμα. Δὲ βασανασχέτι γιὰ τὴν τύχῃ του. Κι' ὄμως οἱ θεοὶ σκέπτονται νὰ σκορπίσουν τὰ δῶρα τους ἀφῆσαντ' ἀπὸν ταπεινὸ αὐτὸ νέον.

Ὁ πρίγκηψ **Lebkowitz** τὸν προσέχει. Ὅχι μόνον ἄς ἐτελειοθῆ, ἀλλὰ κι' ὡς συνθέτη. Γιατὶ ὁ νεωρὸς **Gluck** δὲ δύσκολαίεται καθόλου νὰ ἐκπλήτῃ τὶς συναναστροφὰς μὲ κωμικὰ Γκαβόττα ἢ μὲ κανένα Μενουέττο. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ πῆ χαμένη τέτοια ἰδιοφύα. Ὁ πρίγκηψ τὸν παίρνει μαζί του νὰ τὸν σπουδάσῃ.

Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχὴ μιᾶς ζωῆς παρομυθίας γιὰ τὸ φτωχὸ παιδί τοῦ ποσοφύλακα. Στὸ πάλαι τοῦ Ἀσπικητῆς τὸν ἀκούει ὁ λομβαρδὸς πρίγκηψ **Meizi** Ἐνθουσιάζεται, τὸν διορίζει μουσικὸ του, καὶ τὸν παίρνει μαζί του γιὰ νὰ τὸν σπουδάσῃ στὸ Μιλάνο.

Τέσσαρα χρόνια ζωὴ ἐνεργημένη στὸ πριγκηπικὸ πάλαι, καὶ σοβαρὰ σπουδὴ στήν τάξιν τοῦ πρέφρομου ἰταλοῦ συνθέτου **Samarini**. Τὸ 1741 ἐκπλήσσει τὸν κόσμο γιὰ πρώτη φορὰ ὁ νεωρὸς συνθέτης κι' ἐνθουσιάζει τοὺς Μουσικῆς του μὲ τὴν ὄπερα «Ἀρταλέριον». Ἄξιζει ἀλλάξει κάθε θυσία γιὰ τὸ **Gluck**. Ἡ θεικὴ φλόγα καίει ἀναμφωβήτητα μέσα στὸ γερὰ, σπιθαρὸ κορμὶ του.

Σὲ διάστημα δύο ἐτῶν, ἄλλες 6 ὄπερες ἀκολουθοῦν, οἱ περισσότερες ἀνεγνωμένες ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν. Ἀρταμῆς, Διπροφῶν, Κλειονίκη, Πάρις, κλπ. Τὶς ἰταλικὰς ὄπερας καὶ τὰ ὀκτὸ αὐτὰ ἔργα, φυσικά. Ἡ Ἰταλικὴ ὄπερα βρισκόταν στὸ μεσορῶνιμα τότε, στὸ μέσα τοῦ ἴσου αἰῶνος. Ὅχι στὸ μεσορῶνιμα τῆς ἀείας πάντως. Ἄλλὰ τῆς παντοδυναμίας.

Σὲ τί κατάντημα εἶχε φθάσει ποικιτικὰ τὸ ἔπος αὐτὸ, ποὺ εἶχε ἀρχίσει μὲ τόσα ὄπερα, κι' εἶχε δεχθῆ τὴ θεία πνοὴ τοῦ Μοντιβέρντι, μπορούμε νὰ κρίνομε ἀπὸ σύγχρονον περιγραφῆς. Ὁ περιφῶμος ὄβρις **Martini** στήν ἱστορία τῆς Μουσικῆς, γράφει:

—«Οἱ ὄπερὰς μας ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἕνα συντοίρισμα διαφορῶν καὶ ποικίλων ἰδεῶν καὶ καταστάσεων, ποὺ τὰς ἔνωσι μέλλον ἢ τύχῃ πορὰ ὁ καλλιτεχνικὸς στοιχοσμός, χωρὶς συμφωνία καὶ τάξιν». Μιὰ ἄλωσιδα

ἀπό θρίες πού τις συνέδεαν ξεκαρφωτά ρετσιτατίβα. Τά ρετσιτατίβα αὐτά, ἦσαν τὸ χαρακτηριστικώτερο δείγμα τῆς παρακμῆς. Συνδεόμενα μόνον ἀπὸ κλαβικὺμβαλο τὰ περισσότερα, χωρὶς ρυθμῶ, ἄνωγὰ, δὲν ἔδιναν καμιά καλλιτεχνικὴ ἀπόλυση στὸν ἀκροατὴ. Γι' αὐτὸ συνήθως ὅθιμα ἦσαν τὸ ἀκρατήριο νὰ παίζῃ χαρτί καὶ νὰ πλῖν τὴν ἄρα τῆς παραστάσεως. Μοναχὰ ὅταν ἔβρισκε ἡ στιγμή τῆς θρίας καὶ παρουσιαζόταν ὁ τερόρος, ἡ *Primadonna* ἢ ὁ καστράτος, ὁ ὄρμοςιο σταματοῦσε γιὰ λίγο. Ἄλλὰ καὶ στὴ σκηνὴ τὸ θέαμα ἦταν ἀρκετὰ ἀξιολογίεργο. Ἄνεστῆτος τῆς ὑποθέσεως, ἡ πρωταγωνίστρια ἔπρεπε νὰ ἐμφανισθῇ μὲ μιὰ πελαρία οὐρὰ πού τὴν κρατοῦσε ἕνας μικρὸς ἀκόλουθος καὶ δὲν τὴν ἔφεινε οὔτε ἀκόμα κι' ἂν πέθαινε ἡ ἡρωίδα. Ὁ τερόρος μάλις τελείωνε τὴν ἄριά του, ἔπιπε κρασί ἀπάνω στὴ σκηνή, τὴν ἄρα πού τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα φευτοτραγουδοῦσαν τούς ἀνιαρούς τους ρόλους. Φαντασμαγορικὰ χονδροειδῆ σκηνακὰ, ἀλλὰξαν κάθε τόσο, γιὰ νὰ χορταίνῃ τ' ἀχόρταγο μάτι τῶν κικκομαθμένων εὐγενῶν. Τὰ μαλλιάτα ἔπρεπε ν' ἀπασχολοῦν τοὺλάχιστον τὸ ἕνα τρίτο τοῦ προγράμματος. Κι' ἔλοι ἐπέβαλλιν τίς ἱστορίες τους στοὺς δυστυχισμένους τοὺς συνθέτες.

Ὁ τερόρος δὲν ἤθελε νὰ πεθάνῃ, μὲ κανένα τρόπο. Ὁ καστράτος ἔπρεπε νάχη ἀπαραιτήτως μιὰ κοράνα στὴν τάδε νότα, τῆς πριμαντόνας τῆς πῆγινε νὰ χομογελεῖ... Ἀλλοίμονο στὸ συνθετὴ πού θὰ συλλογιζόταν νὰ πῆ ἐνάντια στοὺς τυραννίσκους αὐτοὺς. Πότε-πότε, μαρικοί ἀδιάρθρωτοι αἰσθηματικοί, τολμοῦσαν καὶ ὕψωναν μιὰ ἀδύνατη φωνὴ διαμαρτυρίας.

—Ὡ, πόσο συχνὰ πρέπει νὰ ρωτοῦμε τίς θρίες μας, γράφει κάποιος. «Μουσικὴ, τι ζητᾷς;» Οἱ ἄριες τραγουδοῦνται κατὰ κανόνα σωστά, καὶ μὲ θαυμαστὴ τέχνη. Κι' ὅμως πρέπει νὰ ρωτοῦμε: τί θέλεις; μουσικὴ τί θέλεις; Πραγματικὰ, δὲν τὸ νοιάζω, ἀφοῦ δὲν προκαλεῖ κανένα αἰσθημα. Πληρώνουμε τοὺς ἀκροατοὺς γιὰ νὰ τοὺς θαυμάσουμε, πληρώνουμε τὴ μουσικὴ γιὰ νὰ μᾶς συνηθίσῃ, κι' οἱ περισσότεροι μωσικοί θέλουν νὰ κάνουν μοναχὰ τὸν ἀκροατήν.»

Ἦταν φυσικό, ὁ νεορὸς *Gluck*, στὰ πρῶτα του βήματα, νὰ θαυμάθῃ ἀπὸ τὴ φανταστὴρ αὐτὴ τέχνη καὶ ν' ἀκολουθῆσῃ ἀσφῆστα τὸ ρεῖμα τοῦ αἰῶνος του. Σπάνια συναντοῦμε στὴν ἱστορία εἰκοσὸχρονους μεταρρυθμιστές. Τὰ νῦστα ἀκολουθοῦν τοὺς πατριωτικούς ὁρμούς, μὲ τὴν πῆλ πῶ τὴν πίστη καὶ τὸν πῆλ τὸν ἄγνυ τῆς ἐνοουσιασμοῦ. Κι' ἂν εἶχε κάποιος ἀμφεβολίες μέσα του, οἱ πρῶτοι θριαμβοὶ ἦσαν ὄρεκτοι νὰ τοὺς πνίξουν. Τὸνομά του γίνεται γνωστὸ ἀπὸ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη, πῆδει τὸ ἱταλικὰ σῶνορα, φθάνει στὴν Ἄγγλια. Τὸν καλοῦν στὸ Λονδίνο.

Τὸ 1746 παρουσιάζεται ὁ *Gluck* στὸν ἀγγλικὴ πρωτεύουσα, αἰγουρος γιὰ τὴ νίκη, μὲ τὴν ἱταλικὴ ὄπερα: «Τὸ πῆσιμο τῶν γιγάντων». Ἄλλὰ σκοναίβει σ' ἕνα βράχο.

νὰ τὸν κρατῆρω στὴ μέση μιὰς λέξης ἀπάνω σ' ἕνα εὐνοϊκὸ φωνῆν, γιὰ νὰ κάνῃ φηγορα μὲ μιὰ κοράνα... Προσπάθησα νὰ ἐπιτύχω μιὰ εὐνεκικὴ ἀπόλυτητα.

Τὸ θέμα ἦταν ἱδανικό γιὰ νὰ συνηθίσῃ. Ἡ ἀφοσίωση τῆς ἡρωίδος πού θουσιάζεται γιὰ νὰ σώσῃ τὴ ζωὴ τοῦ ἀντιρῆς τῆς. Ἡ εὐνεκικὴ πῆλη τῶν δύο συζῶγων, ὅταν ἀνακαλύπτει ὁ Ἄδμητος τὴ θουσία πού θέλει νὰ ὑποβλήθῃ ἡ Ἄλκηστis γιὰ χαρτί του, ὁ τρόμος τῆς γυναικὸς πού τὴν κλονίζει χωρὶς νὰ τὴ θαμῆξῃ, ὅλα αὐτὰ τὰ δραματικὰ σημεῖα ἦσαν ὅτι μπορούσε νὰ φανασθῇ ἕνος συνθέτης. Καὶ πραγματικὰ, ἡ μουσικὴ τοῦ *Gluck* εἶχε ὅλη τὴν τραγικότητα καὶ τὴν ἀρχαίκα ἀπόλυτητα πού κειμένου. Ὁ κόσμος ἔμεινε ἐκστατικός στὴν πρῶτη, πού δόθηκε στὴ Βιέννη κι' αὐτὴ. Ἄς ἀκούσουμε τὴ λέξι ἕνας σύγχρονος:

—«Βρίσκομαι στὴ χάριτ νὰ θανατώσω. Ἐνα σοβαρὸ μουσικὸ δρῆμα χωρὶς καστράτους, μιὰ μουσικὴ χωρὶς γαργαρισμούς, ἕνα ἱταλικὸ ποίημα χωρὶς ὑπερβολές.»

Τὸ ἔργο στάθηκε σχεδὸν ὄσο ὀλόκληρα χρόνια στὴ Βιέννη. Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ συνθετὴ δὲν ἐλοοβρόμησε. Τὸ ἐπόμενο ἔτος, δίνει ἄλλο ἕνα ἔργο, ὄχι μόνον σὺμφωνο μὲ τίς ἀρχές του, ἀλλὰ ἀκόμη μὲ ἔπασαστικὸ. «Πῆρις καὶ Ἐλένη». Τὸ συνοθεοῖ καὶ πάλι μὲ γραπτικὴ ἐλέγησας.

—Μὲ τὸν Πῆριδα δὲν περιμένω μεγαλειότερα ἐπιτυχία παρά μὲ τὴν Ἄλκηστis. Μᾶλλον προβλέπω μεγαλιότερα ἐπιπέδα, ἀλλὰ αὐτὸ δι θὰ μὲ ἔμποδισιν νὰ κάνω κι' ἄλλες προστάσεις γιὰ νὰ φθάσω τὸ σκοπὸ μου. Τὸ προαίσημα τοῦ συνθέτου δὲν τὸν εἶχε γελῶσει. Δὲν ὄρκει γιὰ ἕνα ἀριστοῦργημα ἢ συνειδητὴ σκέψη. Χρειαζεται κι' ἡ αὐθόρμητη φαντασία. Κι' ἀκριβῶς αὐτὴ λέξις ἀπὸ τὸ τρίτο αὐτὸ ἔπασαστικὸ ἔργο τοῦ *Gluck*, πού εἶναι πάντως ἀριστοῦργημα κι' αὐτὸ. Ἡ βροσιὰ, ἡ πηγοῦα ἔμπνευσης. Γι' αὐτὸ ὁ Πῆρις δὲν ὄρσει στὸν καιρὸ του, καὶ δὲν ἐστάθηκε οὔτε κατὰπιν.

Ἡ ἀπογοήτση ἀπὸ τὴ σχετικὴ αὐτὴ ἔπιτυχία, σταματεῖ πάλι τὴν ἐμπνευση τοῦ μουσοῦργου. Μένει πιστός ὅμως πῆρα στὸ δρῆμο πού χάραξε. Μετὰ τὴν Ἄλκηστis πῆλ, δὲν ἱταλικὴ ὄπερα δὲν ἔγραφε ὁ *Gluck*.

Ἡ ἀπογοήτσηος τὸν σπῶρχει γιὰ λίγον καιρὸ σ' ἄλλους δρῆμοους. Τονίξει μερικὰ τραγοῦδα τοῦ περιφθίμου γερμανοῦ κοπιτο *Klopstock*. Τὰ *Lieder* αὐτὰ, ἂν καὶ δὲν ἔχουν βέβαια τὴ φόρμα τοῦ *Lied*, ἂν καὶ μᾶς φαίνονται στεγνὰ καὶ κρῆα, ἀπελοῦνται σταθμῶ στὴν ἐλέλιξη τοῦ γερμανικοῦ *Lied*, γιὰτι καὶ σ' αὐτὰ ὁ συνθετὴ ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχή, ἡ μουσικὰ νὰ βρισκεται στὴν ὄπερσοῦ τοῦ λόγου.

Ὁ *Gluck* πάντως ἦσαν ἐλασμένος γιὰ τὸ θέατρο. Τὸν τραβῆει ἀκατανίκητα ἡ γοητεία τῆς σκηνῆς. Ἄλλὰ ἡ Βιέννη τοῦδινε ἀντιπαθῆς. Ἐλέπει μὲ λύπη τοῦ πῆς ἡ ἱταλικὴ ὄπερα, γλυκερὰ, ρηχὴ καὶ μεθυστικὴ, ὄλωσε τὸ νοῦ καὶ τίς αἰσθήσεις ὄλου τοῦ κόσμου, καὶ πῶς μάταια θὰ συ-

σικός έργαστηκε μ' έμπνευσμένη τέχνη. Πρώτα - πρώτα τ' ρετσιτατίβρα του πήραν σάρκα και όστέ. Συνδεμένα από όρχηστρα κι' αυτά, αποτελούν άναπόσπαστο μέρος του όλου έργου. Οι όριες του, άν και έλακλαου-θοδν βέβαια να είναι κλειστές, αόσιτελες, δένονται κι' αυτές με τ' έργο. Τό ίδιο κι' ή χωριά και τ' μπαλέτα, Κιαι τ' όσα χρησιμοποιούνται όπου προγραμματικά έχουν θέση, σύμφωνα με τ' νόημα, κι' όχι έκέρρω-φωτα όπως συνήθως. Γενικά όλη ή προσπάθεια συνόλου και συγγρα-φικός στρέφεται πώς να παρουσιασθή τ' έργον σαν ένα δραματικό σύνολο, κι' όχι σαν ένα κατασκευάσμα, (pasiccio όπως τ' έλεγαν) από διάφορα νοήματα.

Ό Όρφεός κι' ή Εόριδική ποιείται όκρμα, και οι μικρά σημεία όχι μονάχα μός έκπλήττει, αλλά μός άναγκάζει να όμολογήσωμ πώς σπάνια με τόσο άπλά, απλοόστατα μέσα, μπορεί να δημιουργηθή τέτοια συγκίνηση.

Ό Όρφεός έχει σωθεί σε δύο εκδόσεις. Στην όρχη, τ' όλο του Όρφεός τόν προόριζε ό συνθέτης για κοντράλο, και τον πρωτοεργουό-δησε ό περίφημος καστράτος Guadagni. Άλλα όργότερα, όταν τόν έξε-λεργάστηκε για τ' Παρίσι, έγραψε τ' όλο για τενόρα.

Το κοινό υποόεχτηκε με όρεκτό ένθουσιασμο αυτό τ' έπαινωστα-τικό έργο. Κι' όμως άγνωστα γιατί, ό συνθέτης δέν άκολουθεί άμέσως αυτό τ' όωτερό όρεμο, πού χάραξε γιόν Όρφεό. Μάς έ-πληρωσι δυσάρε-στα ότι γεια άσ' αυτό τ' όρισεόργωμα, έρχονται πάλι κριτικές Ιτα-λικές όπειρι, με τ' πλάσι καλοόπια, έργα χωρίς έξυμωσιή σμωσσι, πού τ' έγραφε ίσως ό μουσικός γιατί είχε άναλόγη προηγουμένως ύπο-χρέωση. Πέντε χρόνια μετά τόν Όρφέα, τ' 1767, ζανουανουότουμε τ' συνθέτη στη δόξα του.

Έρχεται ή Άλκροτι, τ' πού έπαινωστατικό του έργο. Τόν Όρφέα τόν συνέθεσε ό Gluck ύποσυνείδητα μάλλον, έπηρεασμένος από τόν Calsabigi. Στο πέντε χρόνια πού μελοόβουδν όμως, ή σκέψη του άρι-μασι. Άν και ό Calsabigi έγραψε πάλι τ' λιμπρέτο, μός παρουσιάζεται τώρα κι' ό συνθέτης μ' έπαναστατική πρωτοουσία. Ό ίδιος, λίγο όργό-τερα, (τ' 1769) έκίδει ένα μονόσχοτο, όπου γράφει:

«—Όταν άνέλαβα να γράφω τή μουσική στην Άλκροτι, ή πρό-θεση μου ήταν να παραμερίσω όλες τίς κακές συνθέσεις πού προόφρον-ται έν μέρος από τήν άλαζονία των τραγουιστών, έν μέρος από τήν ύπερβολική συγκαταβατικότητα των συνθετών. Ήθελα να περιορίσω τή μουσική στον άληθινό σκοπό της, δηλ. να όκρητή την ποίηση, δυναμοό-νοντας συγχρόνως τήν έκφρασι των αίσθημάτων, και τή γοητεία της κα-ταστάσως, χωρίς να διακόπεται ή όπόθεση ή ν' όσσηται με όρηστα και περιττά στολίδια. Δέν ήθελα όσδε να διακόπτεται έναν ήθωσικό στή φωτιό του διαλόγου για να τόν κάνω να περιμένει ένα άνωσρό ριτορνέλλο, όσδε

Οι Λοντρέσι είναι κακομαθημένοι. Πότισαν πολλές πικρίες τ' Händel, είναι άλθροσι, πού ζή χρόνια άνάμωσά τους και τούς χωρίζει τούς θησαυρούς της τιτιάνος φαντασίας του. Άλλά όφέληθκαν κι' ός μη τ' όμολογούδν. Συνήθισαν στη νοσητή μουσική, τή βασιλιά και σαρβή. Τ' όθωσικό μέθοδο της Ιταλικής όρας τούς φαίνεται κοόφιο. Ό Gluck έχει τή πρώτη άποτύχη της ζωής του. Ήσια άποτύχη λίγες ήμέρες όργότερα και με τόν Άρταμηνό, και με τόν Πόραιο και Όλοφ.

Ό Χαίντελ τόν κρουνοόλοει με τήν ύποδοκιμωσσία του. Ή όποτυ-χία αυτή, όσο άνωσάντηχε, τόσο και όφέληη στάθηκε για τ' νεαρό μου-σικό. Πρώτ' να μισήσθ τ' Χαίντελ, τόν θαυμάζει, τόν παίρνει για θεό του. Και πρώτη φορά όνοίγουν τ' μάτια του και βλέπει σε πούα φέμ-ματα άπάνω στριζέται ή Ιταλική όπειρα.

Φεύγει στο τέλος τ' 1745 από τ' Λονδίνο ώρμισσάμενος και ως άνθρωπος και ως μουσικός.

Πάντως οι συνθέτες της ζωής δέν θα τ' όπιτρέφουν όκρμα να παρουσιάζη τ' ζωντανό όφέλος τ' τοιόόου του στο Λονδίνο. Πρέπει να ζήση, να κερδίση τή ζωή του ύποσώθωσικ.

Γυρίζει τόν κόσμο, στη Γερμανία, στην Αόστρία, στη Δανία, στη Ήταλια. Παντοό όπου τ' χαμογέλαει ή τέχνη, παντοό όπου άντιοκρζει τ' χαροπό στεφάνι της πρόοαιρης δόξας. Ό ότερες γράφονται με έξ-γνοισιτή εύκολία. Όταν δέν ύπάρχει έμπνευση, συνερμολογούται από παλιές συνθέσεις. Άλλα συνθέσι της όποχής αυτή. Δέν τ' θεωροόσαν άπαισιήτο ένα κοινόόργιο έργο ν' αποτελιόται από έντελός κοινόόργια μουσική. Μποροόσε όόιόλογο να περιέχει και πολλά παλιά κομμάτια. Ή τέχνη των κινουόρησι αυτών έργων δέ δείχνει άκόμα κανένα ύχοο πρωτοουσίας. Κι' ό συνθέτης άκολουθεί τή παράδοσι της άνετικιήτητας άπαισιήρητα στις παρασώσεις. Στη Δρόσθη άνιόβωσι (τίν όπειρά του) «Οι γάμοι τ' Ήρακλίου με τήν Ήβη». Ό ρόλος τ' Ήρακλίου είναι γραμμένος για ζοραιο, με τήν προόόθεση πώς θα τόν παίξη καστρά-τος. Άλλά τήν τελευταία στιγμή άνακαλόπεται πώς δέν ύπάρχει κα-στράτος, και χωρίς να σκανδαλισθή κανείς, όσδε ό ίδιος ό συνθέτης, παί-ζει τόν γιόαντιό ρόλο τ' Ήρακλίου με γυναικία ...

Ή τέχνη όμως έδειξε π'ό τήν όρχη της ζωής τ' ό καλλιτέχνη πώς δέν είναι άσθητή μαζί του. Όζει και πάλι να τόν βοηθήσει. Άν ό Gluck άνάγκασθάν σ' όλη του τή ζωή να κερδίχη με κόπο τόν έπίσσοο, ίσως να μην τοιόμοόσε ποτέ να σταθή έπαναστατικά άντιέμωστος της έκατόχρονης συνθέσις τ' κόσμου. Ή οικονομική άνεξαρτησία δίνει φτερά στον άνθρωπο.

Τήν οικονομική αυτή άνεξαρτησία τ' ό τήν προοφέρει ή τέχνη με τόν π'ό γλυκό τήν τρόπο, τυλιγμένη στού έρωτα τ' όόβια μαγνάβια. Ταζι-διόοικο πούλι, γυαρίζει στη Βενένη μιά χαριτωμένη κοπελίτσια. Είναι

ή Μαριάννα Pergin, κόρη ενός πλούσιου άργυρομοιβού, σπάνια μορφωμένη κι έξυπνη για την ηλικία της.

Στην άρχή φαίνεται πως μονάχα καυμός θα του μείνη από το ρομαντικό του τό είδύλλιο. Ό Pergin γίνεται έξω φρενών όταν μαθαίνει ότι ή πλούσια κόρη του θέλει να πάρη τό φτωχό μουσικό. Άλλά τό 1750, πεθαίνει ό σκληρόκαρδος πατέρας. Δίχως άνοβολή πέταξέ ό Gluck στη Βιέννη, και στό τέλος του ίδιου χρόνου παντρεύεται μέ τή μορφή Μαριάννας. Ό γάμος αυτός είναι ή άρχή μιας σφάνταστης ατυχίας. Η Μαριάννα στέκει σ' όλη του τή ζωή πιστή άντίρροφος και πολύτιμη βοηθός.

Τό 1754 διορίζεται διευθυντής της άρχήστρας στην όπερα της Βιέννης. Τ' άδύκαστα ταξίδια δέν άποτελούν πιά άνάγκη για τό συνθέτη. Έξκακολουθούν μόνον από φιλοδοξία κι' εύχαρίστηση. Τόμορφο σπίτι του στη Βιέννη γίνεται όχι μονάχα μια ζεστή φωλιά, αλλά και καλλιτεχνικό κέντρο. Καθημερινή του συντροφιά οι πού γνώστου καλλιτέχνες.

Κι' όμως, ακόμα δέν έβρασε ή μεγάλη στιγμή. Η εύτυχία δέν του άνοιξε μέ μιας τόν όρίζοντα. Σιγά - σιγά, άνώδινα, θα σκωθθ ή αύλαία. Στο μεταξύ, σερρά δόλοκληρη, ακολουθούν ή μία τήν άλλη οι Ιταλικές όπερες. Τηλέμαχος, Τίτος, Κινέζοι, κι' άλλα έργα πού δέν έχουν πια για μάς σημασία. Η εύτυχία τόν στεφανώνει πάντα. Στη Ρώμη όταν ποιείται ό «Αντίγονος» ένθουσιάζονται τόσο ό Πάπας, πού τό δίνει τό παράσημο του Χρυσού σπρουσιού. Δικαιωματικά άνομιάζεται ήπικατής. Ό νεαρός Gluck, έπαισε, δέν έχασε τό χρόνο του στο Ιεροσολικό γυμνάσιο. Έσπούδασε μαζί μέ τ' άρχαία και διπλωματία, έβρισε πολύ καλά τί σημασία δίνει ή έπισομένη ανθρωπότης στο έξωτερικά μεγαλεία. Και προσέθετε, φυσικά, σ' ένομα κι' τόν τίτλο von. Ήπικατής von Gluck, μ' αυτό έτίνομα θέλει να μείνη στην Ιστορία.

Άπό τό 1756—1764, ό Gluck γράφει μια σειρά διαφορετικών έργων. Γαλλική κομική όπερα. Η όταση του τό διευθυντού της άρχήστρας της όπερας της Βιέννης, τόν έθετε στις όμας διαταγές του Παλατιού. Άπό εκεί λοιπόν του παρηγγίλλαν αυτά τά έξλαstra, χοροόμνη και οαυερικά έργα, πού έχουν διπλή σημασία για τήν έξέλιξη του. Πρώτα - πρώτα συνηθίζει τή γαλλική γλώσσα, πού θα του χρησιμοποιή τόσο στο μέλλον. Έπειτα, μέ τή γαλλική μουσική κομωδία, ξεφεύγει λιγάκι από τόν άπόσπαστο τόνο της Ιταλικής όπερας σέριος. Στο μεταξύ όμως, φθάνει ή μεγάλη στιγμή. Τό έτος 1762 είναι μεγάλος σταθμός στη ζωή του καλλιτέχνη και της τέχνης. Τότε πρωτοποιείται στη Βιέννη ό «Όρφεός και Εύρωδίκη» τό έργο πού φέρνει επανάσταση και κλονίζει τά θεμέλια της Ιταλικής όπερας.

Τό 1761 είχε έλθη στη Βιέννη ένας Ιταλός ποιητής, Rolando de Calsabigi άνομιάζταν, ήταν συνομιλικός του Gluck, κι' είχε ένα σωρό πρωτότυπες ιδέες στο κεφάλι του. Συναντήθηκε μέ τό γερμανό συνθέτη.

Μίλησαν πολύ, ξνασσαντήθηκαν πολλές φορές. Συνεργάστηκαν, και τό άποτέλεσμα της συνεργασίας αυτής υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις στην τέχνη. Ό διοσημότερος συγγραφέας λιμπρέττων τήν έποχή εκείνη ήταν ό ποιητής Μεταστάσιος. Αλλάς έγραφε τις όποθέσεις όχι μόνον τών περισσότερων έργων του Gluck, αλλά και όλων τών άλλων συγγραών. Αεπτό πνεύμα, είχε τή συνείδηση του καλού, αλλά δέ μπορούσε να έξβληθθ στον συνθέτη πού του κομμάτιζαν τις όποθέσεις.

Ό Calsabigi ήταν φάσις κυριαρχική. Γράφει ό ίδιος :

—«Έβρασα στη Βιέννη τό 1761 γεμάτος ιδέες... διάβρασα τόν Όρφεό μου στο διευθυντή τών θεαμάτων της άλλης, μέ πρόετρεψε να τόν δώσω στο θέατρο. Συμφώνησα. Όπό τόν όρον να γραφθ ή μουσική σύμφωνα μέ τή φαντασία μου. Μαθούειλε τόν Gluck, πού θα δεχόταν όλους τους όρους μου, καθώς μου έπετε. Τοú διάβρασα τόν Όρφεό... του υπέδειξα πως χραιμάτιζα στην άσπαγγέλια... τά γρήγορα μέρη, τά άργα, τόν ήχο της φωνής μου... Ό Gluck κατάλαβε τις προθέσεις μου.

Τό γράμμα αυτό μάς φέρνει στή μεγάλη άμχανία. Ό ποιητής, ούτε λίγο ούτε πολύ, δεσικδικεί αυτές τή δόξα του άναμορφοτού της όπερας. Ένα γράμμα του Gluck μάς έπικυρώνει αυτό τό συλλογισμό, έσο και να μάς φαίνεται παράξενο, κι' έσο και να μάς δυσωρεστή ίσως ή ιδέα πως ό Gluck δέν είναι ό καθούτο κι' ό μόνος άναμορφοτής.

—«Θα κατηγορούσα τόν έαυτό μου, γράφει ό συνθέτης, άν ήθελα να οικειοποιηθώ έμά τήν έφεύρεση ένός νέου είδους Ιταλικής όπερας. Στόν κ. Calsabigi άνήκει ή τιμή. Κι' άν έκαμε έντόπωση ή μουσική μου, νομίζω ότι πρέπει ν' άναγνωρίσω μ' έόγνωμοσύνη πέρα του χρόνου, γιατί μόνος αυτός μέ κατόπισσα έκανό ν' άνακλιπύο τις πηγές της τέχνης μου».

Κάθε άλλο παρά από ύπνιερτο μετριοφροσύνη υπήφερε ό Gluck. Όχι τήν άμολογία του και' άνάγκη πρέπει να τήν πάρουμε κατά γράμμα. Κι' έτσι πρέπει ν' άναγνωρίσω πως ό κυριότερος άναμορφοτής της όπερας ήταν ό Ιταλός ποιητής Calsabigi, μέ πολλόμο εμπνευσμένο βέβαια συνεργάτη τό γερμανό μουσικό. Κι' όμως, έτίνομα Gluck είναι πασίγνωστο, ένώ έτίνομα του Calsabigi έλάχιστο τό θυμωδνται.

Τι καινούργιο έφερε ό Όρφεός στην τέχνη :

Πρώτα - πρώτα, τό λιμπρέττο ήταν ένα άληθινό δράμα. Ό Calsabigi είχε συλλάβει μέ θαυμαστή δούβερεια τήν οοσία του μούθου τού Όρφεός και της Εύρωδίκης, είχε άπομαρκώσει κάθε περιτό όφρτο, είχε περιορίσει στο άληθινό ποιητικό πυρήνα. Τό πένθος του Όρφεός για τό θάνατο της Εύρωδίκης, ή άπόφασή του να κατέβη στόν Άδη να τήν ζήση, ή μάχη του μέ τις όποχθόνιες δυνάμεις κι' ή νίκη του, ή δοκιμασία του έρωτευμένου να μην ίβθ τήν άναμμένη του, κι' ή καταστροφή στο τέλος πού δέ μπορεί να τήρηση τήν έντολάν τών θεών, αυτά ήταν τά δραματικά σημεία πού έμεταλλεύθηκε θαυμάσια ό συγγραφέας. Ό μου-

Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

“Αν, θέλοντας να κατατοπιστούμε πάνω στη σημασία της ρομαντικής μουσικής κίνησης στη Γαλλία, συμβουλευτούμε, όπως βέβαια είναι φυσικό, τους κριτικούς, τους μεθυστογιογράφους κι’ όσους έγραψαν απομνημονεύματα, σίγουρα θα τα χάσουμε διαβάζοντας τους. Γιατί έχουμε ελάχιστα παραδείγματα τόσο ριζικών μεταβολών που μπορεί να φέρει ο χρόνος στις κρίσεις διανοουμένων πάνω στα έργα και στους ανθρώπους της εποχής τους.

Βέβαια οι συνθέτες του γαλλικού ρομαντισμού, που χειροκροτήθηκαν στην εποχή τους, δεν ξεχάστηκαν ακόμη κι’ από τα έργα τους, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, παρουσιάζουν μια αποκαρδιωτική κενότητα και μια καταθλιπτική βουραστικότητα.

Την ίδια ζωηρή κατάλληλη δοκιμάζουμε, διαβάζοντας τα ίδια σελίδα της βιογραφίας ενός Μπερλιόζ, όταν βλέπουμε πόσο δυσκοιλιές ήταν αναγκασμένος να υπερπηδήσει αυτός ο πραγματικά μεγαλοφυής καλλιτέχνης για να σταδιοδρομήσει, τη στιγμή που ο σύγχρονος του άσημαντος Γερμανός συνθέτης Μέγερμπερ κέρδιζε στο Παρίσι όσο χρυσάφι ήθελε. Κι ακόμη όταν μαθαίνουμε πως ο Μπερλιόζ αναγκάστηκε, για να εξοικονομεί καιρό για να γράφει τις έπιφυλλίδες που τον συντηρούσαν, να παρητηθεί από την επιθυμία του να γράφει μια συμφωνία, που όχι μόνο δά θα τούδιε κανένα όφελος αλλά αντίθετα θα τον επιβάρυνε και με τα έξοδα της αντίγραφής.

Διαπιστώνουμε επίσης το έξης περίεργο φαινόμενο: ότι ελάχιστοι είναι οι Γάλλοι που παίρνουν μέρος στη ρομαντική κίνηση της Γαλλίας κι’ αυτοί είναι μέτριοι συνθέτες—εκτός φυσικά από το Μπερλιόζ, που η μεγάλη αξία του αντίστοιχίζει αυτή τη διαπιστωμένη άριστη κλίση μειονότητα—. Οι περισσότεροι λοιπόν κι’ οι πιο σημαντικοί προτερηγάτες της ρομαντικής μουσικής στη Γαλλία είναι ξένοι: ο Σοπέν, Πολωνός, ο Λιστ, Ούγγρος, ο Σπαντίνι, Ρωσίνι, Ντονιτσέτι, Μπελίνι, Ίταλός, ο Μέγερμπερ, Πρόσσοος... Κι’ από τα έργα αυτών των τελευταίων είναι, αποκλειστικά σχεδόν θεατρικά και πάντα είναι οι σκηνογραφίες μάλλον, το λιμπρέτο κι’ η έρμηνεία ενός Νουρί, ενός Ντυμπρ, μιας Φαλκόν(βίσημοι) μελοδραματικού τραγουδιού της εποχής εκείνης) που τα κάνουν ρομαντικά, κι’ όχι το χρώμα της όρχηστρας ή η μελωδική τους γραμμή. Καθώς πολύ σωστά γράφει ο μουσικός κριτικός Καστίλ· Μπλάζ: «Τό Παρισινό κοινό, λεπτός γνώστης της τέχνης, κρίνει τη μουσική από τις σκηνογραφίες, τα κοσμήματα, τα βερυστολισμένα όλογα, το σατέν, τους στρατιωτικούς θώρακες και γενικά από την πολυτέλεια της παράστασης. Παρμειλίστε αυτή την πολυτέλεια, και το ταλέντο του μουσικού θα ορθώσει μπροστά ο’ ένα ακροατήριο υπέροχα άδικα να το εκτιμήσει». Αυτός όμως ο κριτικός ο τόσο δίκαια ασήτηρος με τους σύγχρονους του, πως δείχνει ότι αντιλαμβάνεται τη μουσική; Διασκευάζει μια Λειτουργία του Ρωσίνι (για την οποία ο Ρωσίνι δεν είναι καθόλου υπεύθυνος), ακορμωμένη από άποσπάσματα του Όελλο, της Cenerentola, του Barbier, του Tancredi, της Semiramide, μια λειτουργία,

που το Gloria είναι κανωμένο από ένα κωμικό σουλαρικό κοινότητο, κι’ όπου το Credo αρχίζει με τη μελωδία του κόντε Άλμαβίβα από τον Κουρέα της Σεβίλλης: Ecco ridente il cielo... Αυτός ο τίσιος Καστίλ· Μπλάζ ακροατήριάζει το Freischütz του Βίμπερ για να σκαρώσει ένα Robin des Bois, διασκευάζει το Don Juan του Μότσαρτ και του προσθέτει ένα μπαλέτο, για να προσφέρει στους θαμώνες της Όπερας ένα Don Juan που να ταϊριάζει στα γούστα τους.

Πραγματικά θα νόμιζε κανείς ότι δεν ύπηρεε ποτέ στην ιστορία της μουσικής εποχή, που ο ίδιος του κόσμου πάνω στη μουσική να ήταν τόσο βάρβαρος και τα γούστα του τόσο έκφυλλιαμένα, έν, ο’ αυτή ακριβώς τη στιγμή, δεν είχε εμφανιστεί ένας Μπερλιόζ, για να μοχθήσει με πραγματικά όδυνηρες προσπάθειες, για τους μεταγενεστέρους και να δώσει στο γαλλικό ρομαντισμό μουσικά άριστοεργήματα. Ισάξια με τα λογοτεχνικά έργα ενός Ουγκώ, ενός Βινύ, ενός Λαμαρτίνου κι’ ενός Μπαλζάκ.

Ο Μπερλιόζ αντιπροσωπεί στη μουσική, τις ίδιες ακριβώς επαναστατικές δυνάμεις που αντιπροσωπεί στην ποίηση ο Βίκτωρ Ουγκώ κι’ η σχολή του. Κι’ αυτές οι δυνάμεις έρχονται φυσικά σε σύγκρουση με τις συντηρητικές άρχες. Όπως παρατηρεί, πολύ σωστά, ο Γάλλος ιστορικός της μουσικής Κομπριέ, στην τέχνη έχουν ελοχωρήσει δυνάμεις αντίθετες προς την κοινωνική ζωή, και οι βλέςμεις της νέας διάνοησης βρίσκουν πρόσκομα τις προαιόνιες καθιερωμένες συνήθειες. Όταν βάσει ο Μπερλιόζ ύποψηφιότητα για να μπει στην Ακαδημία δεν παίρνει ούτε μια ψήφο. Νικήθηκε από το μετριώτατο συνθέτη Άμπρουάζ Τομά, κι’ άργότερα από τον έντελωδ άνάξιο λόγου Κλαπισόν. Στην τρίτη δέ έκλογη παρά λίγο να νικήθει από τον Π. νουερόν, τον κα ηγητή του Κονσερβατοούρ...

Όταν ο Ρωσίνι έπαψε να συνθέτει, άφησε τη θέση του στο συμπατριώτη του Γκαετάνο Ντονιτσέτι, που γεννήθηκε στη Μπέργκαμο, τις 29 Νοεμβρίου 1797, κι’ είχε όπως κι’ ο Ρωσίνι, σπουδάσει σύνθεση με τον άββα Μπατέ. Άν’ αυτόν ήπρε τις μουσικές συνταγές που χρησιμοποιούσε τόσο καλά ο συμπατριώτης του Ρωσίνι, σε τρόπο που η καλλιτεχνική τους συγγένεια φαίνεται πιο έκδηλη κι’ η γοιμωδία τους έξ’ ίσου πλούσια. Άπ’ το 1818 ως το 1830, ο Ντονιτσέτι συνθέτει είκοσιέξη όπερες, κι’ όπερα φτάνει να γράφει ως έξη κοριτοούρες το χρόνο. Η φήμη του καθιερώναται με την όπερά του Anna Bolena, που δόθηκε στο Μιλάνο το 1828 και κορυφώθηκε με τη Lucia di Lamermoor, που παίχτηκε το 1835 στη Νεάπολη, έξοφαλλίζοντας στο συνθέτη της μια πρώτη θέση πλάι στο Ρωσίνι. Η Κόρη του Συντάγματος (Όπερά· Κωμική 1840), Οι Μάρτυρες, που η λογοκρισία απαγόρευε το ανέβασμα της στη Νεάπολη όπου έπρόκειτο να δοθεί με τον τίτλο Polliulo) και η Favorita, που δόθηκε επίσης το 1840 στην Όπερα του Παρισιού, συντέλεσαν στο να κίθαιρωθεί από ο Ντονιτσέτι σαν ένας από τους κοσμογιάπητους συνθέτες της Γαλλίας. Ο Don Pas-

qualo του (1843), παρά το φανταχτερό του μπρίο, δεν είναι παρά μία άωρη άπομίμηση του *Barbiere* του Ροσσίνι. Μά από τις έξήταν όπερες πουόγραφε ο Ντωισότι τρεις μονάχα επέζησαν. Κι αυτό όφείλεται στο ότι έπεσε θύμα της εκκοιλίας που έγχε στο γράφιμό του όμως παρά την κάποιια της κοινοτοπία ή μουσική του είναι δραματική πιο πολύ άκόμη κι άπ' αυτή του Ροσσίνι. Πέθανε το 1848.

• **Ο Βιντσέντο Μπελλίνι (1801—1835)** γεννημένος στη Σικελία, είναι κι αυτός ένας πολιτογραφημένος Γάλλος, Μαθητής του Τσικαρέλλι στην Νεάπολη, γνώρισε το 1827 μία έξαιρετική έπιτυχία με την όπερά του *Il Pirata*. Κι όστερα από τέσσερα χρόνια, στο Μιλάνο, δυό άλλες του όπερες ή *Norma* κι ή *Sonnambula*, τραγουδημένες άπό τη μεγάλη Μαλιμπράν, γνώρισαν πραγματικούς θριάμβους. 'Ο Ροσσίνι εκτιμώντας τον τόν κάλεσε στο Παρίσι, όπου το 1835 άνεβασε στο 'Ιταλικό Θέατρο την όπερά του *I Puritani di Scozzia*, που προκόλεσε τον άκράτητο ένθουσιασμό του κοινού. 'Ο Μπελλίνι έμοιαζε στη φυσιογνωμία με το Σοπέν. 'Ο Γάλλος λογοτέχνης κι αισθητικός Γκατιέ, δίνει ένα πολύ πετυχημένο σκίτσο του Μπελλίνι: «Άγνοει την τέχνη νά κρύβει, με την έπιδειξίότητα των συνδυασμών και το μπέρδεμα των άκομπανιμαμένων την άπουσία ή την άδυναμία των ίδεών του: μία πνοή των άνοψητέ: μόλις κοπεί αυτή ή πνοή ξαναπέφτει... 'Ο,τι έλαττωματικό έχει προέρχεται άπό τη διαπαιδαγώγησή του κι δτι, γοητευτικό άπό τη φύση του.» 'Ο Μπελλίνι σή-μερα έχει πέσει έντελλός.

"Υστερα άπ' αυτούς τούς 'Ιταλούς, νά κι ένας Γερμανός, που, κι αυτός έπίσης, έρχεται νά γορβίσει στο Παρίσι την έπιτυχία και πού τη γνώρισε πραγματικά σέ τέτοιο βαθμό, ώστε ή μουσική του έφτασε ν' αντιπροσωπεύει έπί δυό-τρεις γενιές την πραγματική γαλλική μουσική. Ευλόγιστος, περισσότερο άπό κάθε άλλο Γερμανό, ο Μέγερπερ κατάφερε νά πλάσει το ταλέντο του σύμφωνα με τά γούστα του κοινού· όμως του έλειπε τέλεια αυτό το ουσιαδίστατο προτέρημα, που μόνο ο Μπερλιός κι ο Βάγκνερ είχαν τότε: ή πίστη στην τέχνη του· και πάντα του στάθηκε ο έραστής της έπιτυχίας. 'Ο Βέμπερ, παλιός του συμμαθητής, τόν κατηγορούσε πως προώθησε την πατρίδα του τη Γερμανία γιά νά γίνει 'Ιταλός, ο δέ Σούμαν τόν κατηγορούσε πως έγινε Γάλλος. Στην πραγματικότητα ίδμως, έμεινε πολύ Πρωσώος, όχι μονάχα στην εθνικότητα, άλλα και στο πνεύμα.

Γυός ενός τραπέζιτη, ο Γιάκομπ Μπερ γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1791. Πρώτα-πρώτα άλλαξε το έβραϊκό του νομια Γιάκομπ και τόκαμε Τζιάκομο, κι έπειτα, θέλοντας νά κολακεύσει τόν πλούσιο πάππο του, άπό μπότερα, που λεγόταν Μέγερ, γιά νά τόν άφήσει κληρονόμο του, πρόσθεσε στο πατρικό του έπωνυμιο Μπερ το έπωνυμιο του πάππου του Μέγερ κι έτσι έγινε Μέγερπερ. Μαθητής, μαζί με το Βέμπερ, του άββα Φόγκλερ, πήγε, σύμφωνα με τη συμβουλή του συνθέτη Σαλιέρι, στη Βενετία όπου άνεβασε την όπερά του *Crociato in Egitto* (1724), που ή έπιτυχία της έκαμε τώση έντύπωση στο γενικό διευθυντή τόν γαλλικόνο θεάτρων ντε Λα Ροσφούκ, ώστε τόν κάλεσε στο Παρίσι γιά ν' άνεβασεί κι εκεί αυτή την όπερά του. "Υστερα άπό σύντομη διαμονή του στο Παρίσι, έφυγε και ξαναγύρισε εκεί το 1830 γιά ν' άνεβασεί στην "Όπερα το καινοόριο έργο του *Robert le Diable* (1731), που γνώ-

ρισε τέτοια έπιτυχία ώστε ο τότε διευθυντής της "Όπερας Βερόν του παράγγειλε άμέσως μία δεύτερη όπερα. "Έτσι την άλλη χρονιά ο Μέγερπερ άνεβασε τούς *Huguenots* που ή έπιτυχία του στάθηκε μοναδική στο χρονικά της "Όπερας. Μετά άπ' αυτή την τερτάσια έπιτυχία ο Μέγερπερ έγινε ένας πραγματικός δικτάτορας του λυρικού θεάτρου στη Γαλλία. "Υστερα άπό μακρόχρονη σιωπή άνεβασεί, πάλι στο Παρίσι, την όπερά του **'Ο Προφήτης** το 1849, που έγινε δεχτή με κάποιο διαταγμό άπό το Παρισινό κοινό, που την κατηγορούσε γιά την πολύ «έπιστημονική» μουσική της. Γρήγορα όμως ή περίφημη οσπράν Πολλίνα Γκάρτσια-Βιανρό χάρισε με την τέχνη της και σ' αυτή την όπερα του Μέγερπερ την ίδια θριαμβευτική έπιτυχία που έδωσε και στους **Ούγκεντότους**.

Σέ λίγο ο Μέγερπερ διορίστηκε Μεγάλος δάσκαλος της μουσικής του βασιλιά της Πρωσίας. Στη Γερμανία έβασε δυό καινούργιες όπερες του, και το 1859 άνεβασε στο Παρίσι, στην "Όπερά-Κωμική, τη **Συχώρηση του Πλέρεμλ**. Τις 2 Μαΐου το 1864 πέθανε πριν προφτάσει ν' άνεβασεί την τελευταία του όπερα **'Η Αφρικάνα**, που ή πρεμιέρα της δόθηκε τις 28 'Απριλίου το 1865, και μέσα σέ δέκα μήνες έφτασε τις έκατό παραστάσεις.

'Ο Βάγκνερ άποκαλούσε το Μέγερπερ ένα «άπόλυτο μηδενικό» κι ο Σούμαν έδωλενε πως «τόν περιφρονούσε άπό τά βήθη της καρδιάς του»· με τή Γαλλία μονάχα ο Μπερλιός συμμεριζόταν τη δίκαιη γνώμη των δυό αυτών μεγάλων δασκάλων, κι οι κακές γλώσσες δεν έχαναν την εύκαιρία νά κακολογούν το μεγαλοφυή αυτό συνθέτη πως τάχα άπό ζήλεια του καταφερόταν ενάντια στο Μέγερπερ.

"Η μουσική του Μέγερπερ άντικαθρεφτίζει τέλεια το χαραχτήρα του και φανερώνει την έκδηλη τάση του συνθέτη στην άναζήτηση φανταχτών έντυπώσεων· τά δέ θέμάτα του κι ή ένορχήστρωση του παρουσιάζουν μία κοινοτοπία που φτάνει ως τη χυδαίτητα.
(Συνεχίζεται)

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

'Ο διάσμος μάετρος Χάνς Ρίχτερ είχε μιάν αξιολογάται μνήμη. Διηύθυνε πάντα άπ' έξω και με μεγάλη αυτοκυριαρχία. Κάποτε έν τούτους, μία... λιποψυχία, άς πούμε, αύτης της μνήμης ή τώως μία έλλειψη προσοχής, κι έπαιξε ένα νόστιμο παιχνιδί. "Ήταν στο Λονδίνο όταν έπρόκειτο νά διευθύνει ένα κοινόστο που άρχιζε με την εισαγωγή άπ' το «'Ονειρο θερινής νύχτας» του Μέντελσον και τελείωνε με την εισαγωγή στο «Μάνφρεντ» του Σούμαν. 'Ο Ρίχτερ νόμισε ότι έπρόκειτο νά παιχθούν κατ' αντίστροφη τάξη. "Άφοι λοιπόν στάθηκε μπρός στο άναλόγιο, έτοιμάσθηκε, και άρχισε με δριμυτικές κινήσεις όπως ταριάζει στις πρώτες συγχορδίες του «Μάνφρεντ». Σ' αυτή τη θεαλωδή... γυμναστική, άπήνησε μία άπαλή, παρατεταμένη συγχορδία άπό δυό φλάουτα, γιατί έτσι ακριβώς άρχίζει ή εισαγωγή στο «'Ονειρο της θερινής νύχτας». 'Ο μάετρος άντελήφθη άμέσως την πλάνη του και έπανεφερε την μπακέτα του στο σωστό δρόμο, ένδο οι μουσικοί, που είχαν καταλάβει, γελούσαν κρυφά γιά το πάθημα του Ρίχτερ.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η πό ασύλληπτη τέχνη, ή πό μυστηριώδης, είναι ή μουσική. "Όλοι οι άρχαιοι λαοί έπίστευαν πώς οι θεοί τή έφανέρωσαν στους ανθρώπους. Καί τή συνέδεαν μέ τή θρησκεία, μέ τή μεταφυσική, μέ τή μαγεία. "Όλες οι τέχνες κρύβουν στις ρίζες τους μία δύναμη θεϊκή. Μέ τήν τέχνη ο άνθρωπος, ξεπερνώντας τήν όλη, έγγίζει τό Θεό. Οι άραιότερες έφευρέσεις, κι' οι πιο τοιμηρές, όσο και να τιμούν τό άνθρώπινο πνευμα, όταν έξυπηρετούν ένα σκοπό πρακτικό, φαίνονται κατά βάθος ότι διέπονται από τό κοινό ένστικτο κάθε ζώου, τό ένστικτο τής αυτοσυντηρήσεως. Κι' οι πιο ποιητικές κατακτήσεις του άνθρώπου ο' όλα τά στοιχεία, στον άέρα, στο νερό, στότ ηλεκτρισμό, έχουν τήν πίζή τους βάση, τήν έξυπρέτηση των αναγκών τής βιοπάλης.

Η τέχνη όμως, όσο και να περιβάλλεται καμιά φορά μέ γυθαία στολίσια, δέν κατεβαίνει ποτέ κατά βάθος από τό πανόψηλο θronό τής. Γιατί ο σκοπός τής τέχνης είναι να όμορφώσει τή ζωή. Ξεπερνάει τήν ανάγκη. Προποθέτει τ' άπαράτητα στοιχεία τής ζωής, κι' φργεται αότη, άνοστολοισμένη, φωιστερή, να δώσει στήν ψυχή τό αίσθημα τής άφθονίας, του έχειλισματος, τής πολυτελείας τής ζωής. Η τέχνη είναι ότι τό όραμα στο λουλουδι, τό χρυσάφι στο δειλινό, ο άφρός στη θάλασσα, ο ψίθυρος στο δάσος. Όχι ή ούσία τής ζωής, αλλά ή δικαιοσή τής.

Τι ρόλο παίζει ή τέχνη στη ζωή του άνθρώπου, μπορεί κανείς ν' αντίληφθί όταν σκεφθί ότι δέν έλειψε και στους πιο πρωτογόνους λαούς. Ύραιότερα τρώατια τής άνθρώπινης ψυχής δέν υπάρχουν παρά έκείνη οι χονδροειδείς και συγχινιτικές στην άφέλεια τους εικόνες που βρέθηκαν χαραγμένες στις πανάρχαιες σπηλιές. Κουνημένοι από χλιούς κινδύνους, δορμένοι από μόριες έννοιες, οι πρόγονοί μας τής λιθίνης έποχής εύρισκαν μία πνευματική άναφυχή στην ύπουσιπάδη αυτή ζωγραφική. "Όταν σκεφθί κανείς, υπό ποιές συνθήκες, στα βάθη μιάς σπηλιάς, ο πρώτογονος άνθρωπος, θαμάζοντας τη σκληρή όλη, τήν πέτρα, σκέφθηκε ν' άπεικονισή ένα ζώον π. χ. που τούκανε έντόπιση, πρέπει να όμολογήσει ότι τό έργο του αυτό, όζειτε αναλόγως όσο τοόλαχαιτο τό μεγαλύτερο καλλιτέχνημα των σημερινών αίωνων.

"Ότι οι εικαστικές τέχνες, ή πλαστική, ή ζωγραφική, έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στη ζωή του άνθρώπου, στα πρώτα του άκόμη βήματα, έχουμε άναμφισβήτητες άποδείξεις—τά χιλια έτεχνα αλλά εύγλυκτα ερμήματα που μάς χαρίζει κάθε τόσο ή γή μέσα από τή ιστορική άγκαλιά τής.

Άλλά ή μουσική; Τι ρόλο έπαιξε στη ζωή; Πότε άνακάλυψε ο άνθρωπος τόν κόσμο των ήχων; Τι θέλησε να έκφράσει μ' αυτούς; Μεγάλα έρωτηματικά και πελώρια πρόβληματα που γιά να έξετασθούν ο' ελο τους τό πλάτος θα μάς παρέσυραν σέ άφάνταστο μάκρος.

Και πρώτα-πρώτα, τό μεγάλο πρόβλημα. Ποιά ήταν ή άρχή τής μουσικής; Τι έδωσε άφορμή στον άνθρωπο να νοιώσει τήν ύπέροχη δύναμη των ήχων; Και

πώς πρωτοτραγούδησε; Μέ τή φωνή ή μέ κανένα όργανο;

Οι γνώμες άντικρούονται. Χιλίες έκδοχές, χιλίες άπόψεις. "Ας δοκιμάσουμε κι' έμεις τό στήσιμο τό ταπεινό οικοδόμημα των συλλογισμών μας.

Ο πρωτόγονος άνθρωπος, ενώ έκοβε ζύλα, θα πρόσεξε σίγουρα τό ρυθμικό χτύπημα του σκεπαριού στο δέντρο. Διάλου παράξενο, να θέλησε μέ τή φωνή να νοιώσει τό ρυθμό αυτό. Πιθανό άκόμα, άποσταμαένος από τή βαρεία αυτή δουλειά, ή όποια άλλη παράμοια, να παρατήρησε πώς άλάφρων ο κόπος όταν οι κινήσεις γίνονται συγχρόως, εμαθικές και ρυθμικές. Χτυπώντας τά χέρια του τό ένα έπάνω στο άλλο, ή μέ όποιο πρόχειρο μέσον, έδημιούργησε μία παράξενη τέχνη, που από τή μουσική είχε μονάχα άκόμη τό ένα στοιχείο. Τό ρυθμό.

Ρυθμός και μελωδία άποτελούν τά δύο άπαραίτητα στοιχεία τής μουσικής. "Αν ο άνθρωπος άνεκάλυψε μαζί τό ρυθμό και τή μελωδία ή πρώτα τό ένα κι' έπειτα τό άλλο, και πόσος καιρός έμεσολάβησε μεταξύ των δύο άνακαλύψεων, είναι ζήτημα άμφισβητήσιμο. Οι γνώμες άντικρούονται κι' εδώ, και κανένας από τους διαμαχομένους δέ μπορεί βέβαια να παρουσιάση άπόδείξεις.

Ο ρυθμός στη δουλειά κι' οι μόριες φωνές στη φύση, ο ρυθμός δηλ. και ή μελωδία, συγχρόως σχεδόν θα έπισαν στην αντίληψη του άνθρώπου. Τό καλάϊδημα των πουλιών θα τους έκανε βέβαια καταπληκτική έντόπιση. Τό ψιθύρισμα του δάσους, ή βροντή, τό ούρλιαχτό του άνέμου, τό βουϊτό των έντόμων θα μεσημέρια του κοκοκαριού, χιλίες άλλες φωνές, πόσες μελωδίες γιά τό άγνό. έξεκούραστο αού των πρώτων ανθρώπων!

Τι τό παράξενο να θέλησαν να μιμηθούν αυτές τις φωνές; Τι τό παράξενο να τις έννοσαν μέ τόσο ρυθμικό που ύπουσιπάδη σχηματίζονταν τή φαντασία τους; Μέ τό ρυθμό τής δουλειάς, μέ τό ρυθμό του κύματος, μέ τό ρυθμό τής κωπηλασίας, τό βαδισματος;

Διάλου παράξενο άκόμη τήν πρώτη μουσική να μη τή έννοούσαν χωρίς τή όρχηστρική, δηλ. χωρίς τή συμμετοχή του σώματος, μέ διάφορες κινήσεις, στη μουσική άπόδοση. Ο ρυθμικός ήχος ενός ζύλου άπάνω στο άλλο που συνάδευε τις ρυθμικές κινήσεις του σώματος, ίσως να ήταν μία ύπέροχη καλλιτεχνική άπόλαυση γιά τους άνθρώπους των σπηλιάων. Κι' όταν σκεφθί κανείς, ότι με μικρές παραλλαγές, είναι άκόμα και γιά τους άνθρώπους του 20ου αιώνας, μπορεί εύκολα ν' αντίληφθί τήν πρωταρχική δύναμη τής μουσικής.

Ο ρυθμός, ή μελωδία και τό χτύπημα ενός ζύλου ή ενός λιθαρριού, κι' έχουμε κιόλας τήν πρωτόγονη μουσική. "Από έκεί, ως τήν έφεύρεση των μουσικών όργάνων, ένα βήμα. "Ένα καλάμι στο στόμα κανενός παιδιού, θα τό μάγεψε μέ τήν όμορφιά του ήχου του. Θα παρατήρησαν πώς όσο πιο μεγάλο ήταν τό καλάμι, τόσο πιο βαθύ ήχο παρήγε. Κι' έφευρέθηκε ο αόλος. Οι κунηγοί καθώς τόζεσαν τα θηράματα, θσκουαν

τό διαπεραστικό βουϊτό της αιτιάς. Ένα έζλο κι Ένα έντερο ζώου τεταμένο. Τό πρώτο έγχωρο όργανο είχε έφευρεθί. Μέ τό ρυθμό, μέ τή μελωδία, μέ τόν αόλό και μέ τό τόξο, ό άνθρωπος εισήλα στό μαγικό ναό τής πύθ θεϊκής τέχνης.

Τι είναι ή μουσική;

Ίσως νά πρέπη από αυτόο ν' άρχίσουμε. Χίλιοι όριοιοι έχουν δοθί. Κανένας δέν είναι τέλειος, κανέναν δέν περιλαμβάνει τήν άπέραντη έννοια τής τέχνης αότής. Γι' αυτό είναι μάταιο ν' άποσχοληθούμε μέ νεκρός όριοιούς. Ένα μοναχά θ' αναφέρω, εκείνον πού συγκεντρώνει τις βαθύτερες έννοιες, τήν πιό σύντομη φράση. Μουσική είναι ή γλώσσα τής ψυχής.

Όταν τραγούδησε ό άνθρωπος τό πρώτο του τραγούδι, όταν χτύπησε τά χέρια του γιά πρώτη φορά ρυθμικά, ίσως ή γλώσσα του νά μήν ήξερε ακόμη νά έκφραση παρά ελάχιστας έννοιες στοιχειώδεις. Πολλοί μάλιστα ύποστηρίζουν πώς πρώτα τραγούδησε ό άνθρωπος κι' έπειτα μίλησε. Μέ τή μουσική—δοο πρωτόγονη, δοο ύποτυπώδη έμας,—τι άλλο θά θέλησε νά έκφραση παρά τά συναισθήματα πού πλημμύριζαν τήν ψυχή του;—Τό ξεχείλιμα ή τής ζωής πού τόν έκανε νά χτυπά τά χέρια του ρυθμικά, ήταν ή έκφραση τής χαράς του. Κι' ή θλιβερή, μακρόσυρτη κραυγή του στόν πόνο, φάνερναν τή λύπη του, χίλιες φορές πού πολύ παρά δοο μπορούσε νά τήν έκφραση μέ τό φτωχό του λεξιλόγιο.

Μέ τήν ίδια άνάλυση, όπως ό πρωτόγονος ξεπερνοσε στούς ήχους τή γλώσσα, έτσι κι ό σημερινός άνθρωπος, μέ τήν περίτεχνη μουσική, ξεπερνάει τή γλώσσα του, κι' άς έχη αότή χιλιάδες λέξεις. Ή ποιήση πού συναγοιζέται τή μουσική, φαίνεται φτωχιά όταν συγκριθί μέ τή θεϊκή αότή τέχνη. Γιατί τά άραιότερα λόγια ποτέ δά μπορούν ν' αναταράξουν τήν ψυχή δοο μιά μουσική φράση. Αότή είναι ή θεϊκή ύπόσταση τής μουσικής, και γι' αυτό όλοι ό λαοί τή συνέδεαν μέ τό θεό. Άσώληπτη πάντα, τήν υψώσαμε, μά δέ μπορούμε νά τήν εξηγήσουμε. Όσο και νά μελετήσουμε τούς κανόνες, δοο και νά όρίσουμε μαθηματικά τις σχέσεις τών ήχων, ή πραγματική έννοια τής μουσικής μάς έφευλεί.

Όι εικαστικές τέχνες, και στό πιό τέλειο ένθισμά τους, μάς φαίνονται άβη βραδεία όταν τις συγκρίνουμε μέ τή μουσική. Γιατί ή πλαστική, ή ζωγραφική, ξεκινούν από τήν ύλη. Έχουν πάντα πρότυπο ένα όλικό άντικείμενο. Ή μεγαλύτερη φιλοδοξία ενός καλλιτέχνηο είναι νά μιμηθί τή φύση, προσέβοντας βέβαια τή δική του τήν άντίληψη, άλλα χωρίς νά τομάν πάντως νά ξεφύγη από τήν άλήθεια, από τή φύση. Ένώ με τή μουσική, ή μίμηση τής φύσεως δέν παίει ρόλο. Κι' άν παραδεχθούμε πώς ή ώθηση γιά μουσική δόθηκε στόν άνθρωπο από τήν έπιθυμία νά μιμηθί τις διάφορες φωνές τής φύσης, πάντως ή μουσική, όπως τήν έννοούμε, πηγάει από τόν έσωτερικό άνθρωπο. Δημιουργείται όλόκληρη στό φαντασία πού συνέθετο. Ή σύνθεσις μένει ή πιό μυστηριώδης, ή πιό άνεξηγήτη δημιουργία.

Γι' αυτό, στούς άρχαίους λαούς, έδιναν ξεχωριστή πάντα θέση στόν τραγουδιστή. Οι Ίνδοι, οι Άραβες, οι Αιγύπιοι, οι Κινέζοι, οι Έβραίοι, έδμεβαν πλουσιοπάροχα τόν τραγουδιστή. Κι' ή μουσική δέν έλειπε ούτε από τις θρησκευτικές τελετές τους, ούτε από τις χαρές ούτε από τις λύπες τους.

Ξέρομε από τόν Όμηρο τι σημασία έδιναν οι άρχαίοι Έλληνες στην τέχνη τών ήχων. Και τούς τραγουδιστάς τούς τιμούσαν μέ τιμές βασιλικές.

Στίν έποχή μας ή μουσική είναι ή τέχνη πού παίζει τόν κυριώτερο ρόλο στη ζωή. Ίσως νά μάς ξαφνίσει αότή ή διαπίστωση έκ πρώτης ώψεως, άλλ' όταν σκεφθούμε άριώτερα, θά ίδουμε τήν τεραστία έκδοση τής τέχνης τών ήχων και τήν καθημερινή μας ζωή άκόμα. Άς μήν αναφέρουμε πρós τό παρόν τις συναυλιές. Άς πάρουμε τήν άπλή μουσική πού συνοδεύει τις έκφράσεις τής ζωής μας. Άς όρίσουμε από τήν έκκλησία. Δέ μπορούμε νά φανταστούμε κατόνυ, λειτουργία, χωρίς ψαλμοδία. (Άλλο ζήτημα τώρα, κατά πόση ή έκκλησιαστική μουσική στην Έλλάδα έκπληρεί τόν προορισμό τής). Στις τελετές, ή μουσική ύψώνει τήν ψυχή, δίνει τόν άνάλογο γιορταστικό ρυθμό. Στη διασκόπηση, όταν λείπει ή μουσική, είναι σάν νά λείπει τό φώς.

Τό γραμμόφωνο και τό ραδιόφωνο, οι δύο καινούργιες κατακτήσεις τού αιώνα μας, μάς έφεραν στό σημείο νάκομο διαρκώς, πότε θεληματικά, πότε ύποσυνείδητα, μουσική. Στά κέντρα, στα σπίτια, παντού, κίματα ήχηρά μάς κυκλώνουν. Συνήθισμα νά ύπνοούμε, νά κοιμώμαστε, νά τρώμε, νά σκεπτόμαστε, μέ μουσική. Άν και ή ύπερβολή αότή δείχνει άνομοιόρητη μάλλον ύποτίμητη τής τέχνης παρά άληθινή άγάπη, έν τούτοις είναι μιά κατάσταση πού διασηοφώθηκε σε όλες τις κοινωνίες και δύσκολα μπορεί νά καταπολεμηθί.

Ή άληθινή τέχνη καταφεύγει πάντα στην αϊθουσα τής συναυλιές και τού σοβούρο βέστρου. Έκεί οι πραγματικοί φιλόμοιοι πηγαίνουν προσκυνήτες γιά τό ψυχικό λουτρό, πού θά τους δώση τή βροσιά. Τή λήθη τής πεζήςς πραγματικότητας, πού θά τους βείλει ένα γαλανό όρίοντα, όπως όλα είναι άνομοφα, κι' ή χαρά κι' ή θλίψη. Ό σημερινός άνθρωπος δέν έχει τήν άνάπτυξη τού ανθρώπου τών σπληνων. Κι' όμως, άν έξέτασουμε βαθύτερα τή ζωή, άφάραλο θά βρούμε πώς ή ψυχή μας σήμερα έχει λιγώτερο ήρεμία από τήν ψυχή τών πρωτόγονων.

Ή καθημερινή ζωή έγινε άφάνταστα πολύπλοκη. Ή αγαθήτης γάθηκε όλότετα οχρόδη. Ή σχέση τού άνθρώπου πρós τόν άνθρωπο διέπεται από χίλιους γραπτούς και άγραπτούς νόμους, πού όλοι πνιγούν τό αόθύροστο φερούοιωμα τής ζωής. Κι' οι πιό χαρούμενες ψυχές έχουν τις λωβωματικές τους. Όλοι ποθούν μιά φυγή. Τό όνειρο στά όζνια είναι ή μεγαλύτερη παρηγοριά στη ζωή. Γι' αυτό, ή μουσική είναι ή πιό θεϊκή τέχνη, γιατί κρατεί τά μυστικά κλειδιά τού όνειρου.

Γιά όποιον ξέρει νά τήν άκούση, ή δύναμή τής είναι άφάνταστη, σάν τού όρημητικό χεϊμάρρου τού νερό. Όσο και ν' άντιστέκεται ή σκίψη, τήν άρπάζει, τήν στροβιλίζει, παίει μαζί τής, ώπου νά τήν ύψωση στό γαλανό αϊθέρα τής. Τότε πιά, όταν άρχίζει νά λυκνίεται ή ψυχή άπάντα στις γαλανές φερούοιες τών ήχων, ή λογική σταματάει, ό ύπολογισμός σβήνει, τού προαίσθημα τού θελου, τού αϊάνιου, μάς πταταίνει τήν ύπαρξη. Καμιά άλλη τέχνη δέν έχει αότή τήν πελώρια δύναμη. Γι' αυτό ή τέχνη τών τεχνών είναι ή μουσική.

Πόσο στενά είναι συνδεδεμένη ή μουσική μέ τήν καθημερινή μας ζωή τό ζεστάσαμε. Πόσο στενά συνδέεται μέ τις άλλες τέχνες και προπάντων μέ τή λογοτεχνία, μπορεί κανείς εύκολα ν' άντιληφθί όταν άντιτρέξη τήν άρχαϊότητα. Πέρα από τήν κλασική άρχαϊότητα, στούς πρωτόγονους πάλι λαούς. Τό πρώτο πνιγμα, οι πρώτοι όδέοιοι στίχοι, σίγουρα θά γραφθήκαν άπάνω σε κάποια μελωδία. Άβύταντο νά σκέφθουμε ό άνθρωπος τό στίχο δίχως μελωδία. Ξέρομε καλά ότι τά ποιήματα τών άρχαίων Έλλήνων, ήταν όλα συντασμένα σε μουσική. Και στό άτικό δράμα, στο κορόφομο τής τέχνης, τό τελευταίο καλλιτέχνημα τών αϊώνων, όπως τ' όνομάει ό Βάγκνερ, ή μουσική έπαιζει πρωτεόνομο ρόλο, συνώδεσε τό λόγο, έβιβε τήν άνάλυση άτμόσφαιρα, τή συγκίνηση, τήν έκφραση, τή δικαίωση τής τέχνης.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Το μουσικό τμήμα του Β.Β.С. του Λονδίνου έκοψε δι' έγγραφου του γνωστά στον Έλληνα συνθέτη κ. Γιάννη Παπαϊωάννου δυο συμπεριέλαβε τό έργο του «Τρίπτυχο» μεταξύ τών έργων ξένων συγχρόνων συνθετών τό όποία θά μεταδώση από ραδιοφώνου.

—Η τόσο ραγδαία εξέλιξημένη Έλληνική πιανίστα δ. Βάσω Δεβετζή μετά τίς έπιτυχίες της ως σολίστ τών Κονσέρτ Παντελού στό Παρίσι, έπιχειρεί μίαν τουρνέ στην Πορτογαλλία και Ισπανία καθώς και έναν κύκλο ρεσιτάλ στην Κωννη Άκτι. Πρόκειται δέ συντόμως νά έλθη στην Άθήνα όπου θά έμφανιστεί ως σολίστ μέ την Κρατική μας Όρχήστρα. Πρόσφατες είναι οι ένθουσιώδεις κριτικές τού Ρενέ Ντυμενίλ τού γνωστού μουσικοκριτικού της «Mondes» ό όποιος εξαιρεί τήν «σαφήνεια, τήν ελαστικότητα τού αισθήματος, καθώς και τήν ασφάλεια τού ρυθμού τής Έλληνίδος καλλιτέχνιδος».

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ — Η νέα καλλιτέχνης τού βιολιού κ. Χρ. Γρανίτσου—Βαφειάδου έδωσε ένα έπιτυχή ρεσιτάλ βιολιού τίς 14 Ιανουαρίου στην αίθουσα τού «Παρνασσού» μέ τή φροντίδα τής «Στέγης τού Καλλιτέχνου». Έπαιξε έργα Χαίντελ, Μότσαρτ, Τουρίνα, Σαίν-Σάνς. Στο πιάνο τή συνόδευσε ή δ. Κυή Παπαλουκά.

—Τό «Καλλιτεχνικό Γραφείο Άθηνών» παρουσίασε τίς 11 Ιανουαρίου στην αίθουσα τού «Κεντρικού» τόν διακεκριμένο Ρώσο πιανίστα κ. Λέφφ Πουσαφωφ. Ό έλεκτικός καλλιτέχνης έπαιξε έργα Μπετόβεν, Σοπέν, Λίστ, Ντεμπουσσώ, Ραβέλ, Γκλαζουνοφ, Σκριάμπιν.

—Ένδιαφέρουσα ήταν ή διάλεξις τής Έλβετίδος καθηγήτριας τού τραγουδιού και τής όρθοφωνητικής κ. Μπερτ Σλέγκελ, τού θεάτρου «Όλύμπια». Η κ. Σλέγκελ πού έχει διδάξει εις τά Όψεία Λωζάνης και Γενεύης και έδωσε πολλές διαλέξεις στην Άγγλία και τή Σορβώνη, ανέπτυξε ένα ένδιαφέρον θέμα: «Φωνητική φυσιογνωσία» μέ παραδείγματα και παράλληλη μετάφραση εις τά Έλληνικά.

—Ό έλεκτικός βιολοντελίστας κ. Χρήστος Γαρουφαλιάς έδωσε ένα αξιοσημείωτο ρεσιτάλ στην αίθουσα τού «Παρνασσού» τίς 17 Ιανουαρίου μέ τή φροντίδα τού Έλληνογαλλικού συνόδεου. Μέ τήν τέχνη πού τόν διακρίνει, εξέτελεσε ένα φρονιμότερο πρόγραμμα από έργα Κουπερέν, Γκρήγκ, Φόκω, Φωρέ, Βαλανός, Σενανγέ, Μπουλανζέ. Στο πιάνο συνόδευσε ό κ. Κ. Κυδωνιάτης.

—Έκτος από τή συμμετοχή του στη συναυλία τής Κρατ. Όρχήστρας Άθηνων μέ τό κονσέρτο τού Μότσαρτ μέ τή όψηση, ό νεαρός Βιεννέζος πιανίστας κ. Πάουλ Μπαντούρα-Σκότνα έκοψε και δυο ρεσιτάλ στην αίθουσα τού «Κεντρικού», τίς 18 και τίς 22 Ιανουαρίου. Έπαιξε έργα Μπάγ, Μπετόβεν, Σομφερτ, Μότσαρτ, Ραβέλ, Μπάρτκ, Σοπέν.

—Η έκ Τουρκίας λυρική οσπράνο Σινιτάν Τσαντάρ έμφανίστηκε, μέσω τού Καλλιτεχνικού Γραφείου πρό τού Άθηναϊκού κέντρου τίς 21 Ιανουαρίου, μετά από έπιτυχί τής έμφάνισή ό ρεσιτάλ πού έδωσε στην Βιέννη. Τό πρόγραμμά της περιελάμβανε έργα Χαίντελ, Πουτσίνι, Βέρντι. Στο πιάνο συνόδευσε ό κ. Κ. Κυδωνιάτης.

—Μιά εξαιρετική έπιτυχία τής έλαφράς ύψιφώνου κ. Ρένα Γαρουφαλλάκη, αγγέλλεται από τή Ρώμη. Έπαιξε έκτάκτως, Κουρσία τής Σαβίλλης (εις άντικατάσταση ένθουσιώδης Άμερικανίδος άσιδου) μαζί μέ τόν Τίτο Γκόμπι, τόν Τζούλιο Νέρι, και υπό τήν διεύθυνση τού γνωστού μαέστρου κ. Βιντσένζο Μπελέττα. Άπέσπασε θερμά συγχαρητήρια τών ομυρωρωτωνιστών της και τού Μαέστρου καθώς και τίς ένθουσιώδεις έκδηλώσεις τού κοινού. Θερμά χολία για τήν «διαυγή και ένδιαφέρουσα φωνή τής τής όφιέρωσε και ή μουσική στήλη τής «Μεσοτέρο ντι Ρόμα».

—Η Τζίνα Μπαζουερ και ό Νίκος Μοσχονάς ομυπράττουν σε μία συναυλία υπό τήν διεύθυνση τού Δημήτρη Μητρόπουλου, πού θα δοθεί για τόν Έρανο τής Βασιλιόσης, ύπέρ τού όποιου θα διατεθούν όλοι οι εισπράξεις, τίς 8 Φεβρουαρίου.

—Στην αίθουσα τού Όψείου Άθηνών τίς 21 Ιανουαρίου έδωσε ένα ρεσιτάλ τραγουδιού ή λυρική οσπράνο κ. Άλίκη Σωφρονιάδου. Η έκλεκτή καλλιτέχνης τραγουδούσε έργα Μπάγ, Μότσαρτ, Σομφερτ, Σοβιαν, Ντουσιτέτι, Γκρήγκ, Σαίν-Σάνς, Γκριτανίνωφ, Ραχμάνινωφ, Ρίμσκω-Κόρσακοφ, Σωφρονιάδη, και Μαρη. Στο πιάνο συνόδευσε ό κ. Δημήτριος Μαρής.

—Από τόν τερό τής Λυρ. Σκηνής κ. Μ. Καζαντζή, δόθηκε τίς 21 Ιανουαρίου στόν Παρνασσό ένα ρεσιτάλ μέ ένδιαφέρον και ποικίλο πρόγραμμα, στό όποιο ομυμετείχον και οι γνωστοί πρωταγωνιστές Ε. Α. Σ. κ. κ. Άνθη Ζαχαράτου και Κώστας Πασαγάλης.

—Ό διευθυντής τής Κ. Ο. Α. κ. Φιλοκτήτης Οκομίδης διηύθυνε τίς 26 Ιανουαρίου, τή μεγάλη Συμφωνική Όρχήστρα τής Άγκόρας. Η συναυλία δόθηκε στη Κρατική Όπερα τής Τουρκικής Πρωτεύουσής, τής όποιος οι μουσικοί κύκλοι χαρακτηρίσαν τήν έμφάνιση τού Έλληνος άρχιμουσικού σάν ένα σημαντικό μουσικό γεγονός. Πάρσητ ή Πρόεδρος τής Τουρκικής Δημοκρατίας, μέλη τής Κυβερνήσεως και τού Διπλωματικού Σώματος.

—Έξαιρετική έντύπωση προκάλεσε ή έμφάνιση τής Γιουγκοσλαβίας μέτσο-οσπράνο Μαριάνας Ράντεβ στη Λυρ. Σκηνή στην «Κάρμεν» τού Μπιζέ. Τό κοινό έπεδοκίμασε μέ εξαιρετική θερμότητα τήν έκλεκτή καλλιτέχνηδα, καθώς και τόν κ. Α. Εύαγγελάτο τόν Άρχιμουσικό τής παραστάσεως. Πλάι στην κ. Ράντεβ έρμήνευσαν τό ρόλο τού Δόν Χοσέ, διαδοχικά, οι κ. κ. Α. Δελένδας και Ο. Λάπτας.

—Η «Χορωδία Έλληνίδων» έδωσε μίαν έπιτυχή συναυλία στόν «Παρνασσό» στις 27 Ιανουαρίου ύπέρ τού Έθνικού Σταθίου Σπάρτης. Συμμετείχον ένγενώς ή δ. Ν. Ρουσοπούλου (τραγουδί) και ό κ. Π. Βουκίδης (τραγουδί) συνοδεία πιάνου υπό τού κ. Γ. Πλάτωρος. Τήν Χορωδία τήν όποια διηύθυνε ό κ. Άλ. Παναγιωτόπουλος, άποτελούν οι έξη κυρίες και δεσποινίδες: Ο. Γκίκα, Ε. Γκρηβ, Ο. Δεσάλλα, Ε. Καλαβρό, Ν. Καλέκη, Μ. Καραμηνά, Π. Καραγεωργιόπουλο, Κ. Καθάρτιο, Μ. Λέντονος, Ι. Λούμιο, Ε. Μαυράκη, Μ. Μπουντούρ, Τ. Μπαλάσκα, Α. Ντολγολόφωφ, Εύανθ, και Εύγ. Όρτάίν. Ε. Παπαπαύλο, Σ. Πιαδίτου, Ν.

Τρίτη, Α. Τζιοβάνη, Γ. Τσαβαλά, Μ. Χάσιου, Τ. 'Ανδρεοπούλου, Κ. 'Αργυρίου, Ε. 'Αλεξάκου, Ε. 'Αποστολίδου, Ζ. Γαλιγάλη, Κ. Δημητρίου, Α. Κομματά, Μ. Κομνηνού, Κ. Κριτανέλη, Κ. Μπίουλα, Χ. Μαραγκοπούλου, Ε. Παντολέων, Ε. Πέτα, [Ε. Σπρίδερ, Α. Σουρουλάκη, Ε. Στρατιάτου, Ν. Τριαναρβέρη, Χ. Χατζηλιάδου, Μ. Χατζηγιάννη, Κ. 'Αράπη, Α. 'Αλιεργαγιή, Φ. 'Αποστολίδου, Ι. Βλαχυνδρέα, Α. Βουλγαρέλη, Μ. Γιακουμή, Ε. Γελάση, Μ. Γεωργίου, Δ. και Σ. Δήκου, Ε. Ζανουδάκη, Ρ. Καλαβρό, Ζ. Κουζινοπούλου, Κ. Μορφονιού, Η. Μακρή, Τ. Μευρομμάτη, Ε. Παναγιωτάκη, Α. Παλιού, Φ. Παρίση, Ι. Πυτικά, Α. Σώκου, Π. Σκουρηνιάκη, Κ. Τασοπούλου, Α. Χονδρογιάννη.

— Τήν πρώτη συναυλία της Κρατικής 'Ορχήστρας 'Αθηνών τόν μήνα 'Ιανουάριου, διεθόθη ο κ. Θεόδωρος Βαββαγιάννης, με σολίστ τόν καλλιτέχνη τού βιολιού κ. Νίκο Δικαίο, και με τό ακόλουθο πρόγραμμα: Τσιλέα: «Μικρή Σούτα», 'Ελγικα: «Κονοέρτο γιά βιολί και όρχηστρα», Μπετόβεν: «Συμφωνία Νο 2», Μ. Παλλάντου: «Προσευχή στήν 'Ακρόπολη».

— 'Ο 'Ελβετός μαέστρος κ. Μπώ-Μποβό διεθόθη τή Συμφωνική Συναυλία τής 13ης 'Ιανουαρίου. Τό πρόγραμμα περιελάμβανε τά έξης έργα: Μότσαρτ: «Δόν Ζουάν», Μπετόβεν: «Συμφωνία αριθ. 6», Σοχμαν: «Μάνορνε» (Συμφωνικά άποσπάσματα), Φράνκ Μαρτέν: «Συμφωνία Κοντοεράντες» (α' έκτέλεσις), Καλομοίρη: «'Ο θάνατος τής 'Αντρωιωμένης» (Συμφωνικό Ποίημα).

— Η συναυλία τής 20ης 'Ιανουαρίου δόθηκε υπό τή διεύθυνση τού κ. Φιλοκτήτη Οικονομίδου με σολίστ τόν Βιεννέζο καλλιτέχνη τού πιάνου κ. Πάουλ Μπαντούρα Σκόντα και με τά έξης έργα: Κερούμπι: «'Ανακράνες» (εισαγωγή), Μοντεβέρνι (διασκ. Μολιπέρο): «'Αποσπάσματα από τόν «'Ορφέα», (α' έκτέλεσις), Μότσαρτ: «Κονοέρτο γιά πιάνο και όρχηστρα σέ σι όφ. (α' έκτέλεσις), Μπράννερ: «Συμφωνία όρ. 1».

— 'Ο κ. 'Ανδρέας Παρίδης διεθόθη τήν 4η συναυλία τού μηνός 'Ιανουαρίου με σολίστ τήν κ. Μαριάννα Ράνεβιτς και με τό έξης πρόγραμμα: Μπετόβεν: «Συμφωνία όρ. 3» ('Ηρωϊκή), Μάλερ: «Τραγούδια γιά τά νεκρά παιδιά», Βάγκνερ: «'Ρέντσι» (Εισαγωγή).

ΠΥΡΓΟΣ.—Μεγάλην έπιτυχία έσημείωσε η δύο μαθητικές συναυλίες πού δόθηκαν μέσα στον 'Ιανουάριον από τό 'Ελληνικό 'Οδείο Πύργου. Συμμετείχον αι τάξεις Πιάνου, Βιολιού, Κιθάρας, Τραγουδιού και ή Χορωδία Κοριτσιών υπό τή διεύθυνση τού Διευθυντού τού Παραρτήματος κ. Γ. Κανακάρη, τήν όποιαν και συνόδευσε στο πιάνο ή δ. Στ. Κανακάρη.

Έλαβαν μέρος αι μαθήτριες: Μ. Λεονορίτου, Τζ. Πιτταρά, Κ. Καφετζή, Κ. Αναγνωστοπούλου, Φ. Τζινη, Κλ. Πράσσα, Τ. Πάτρα, 'Ελ. Πετροπούλου, Μ. Πετροπούλου, Ζ. Πετροπούλου, Τ. Γκόκα, Ν. Ψυχάλινου, Μ. Ψυχάλινου, Ν. Κάσουλ, Ξ. Κάσουλ, Τ. 'Αναστασοπούλου, Μπ. Μεντζέλου, Ζ. Μεντζέλου, Χρ. Τούμπας, Γ. Πατριός, Θ. 'Αγγούρη, Α. Νικολόπουλος, Ξ. Μιλοπούλου, Α. Κρεστινιου, Β. Παναγιωτοπούλου, Ν. Βελοπούλου, Κ. Βελοπούλου, Μ. Σπυροπούλου, Γ. 'Ηλιοπούλου, Τ. Κυριακοπούλου, Χρ. Κυριακοπούλου, Φ. Μορώνη, Κ. Μυλωνοπούλου, Μ. 'Ανδριοπούλου, Ν. Παπασημακοπούλου.

ΧΑΛΚΙΣ.—Μίαν όρασι έπιτυχία σημείωσε ή έσρητ ής Πρωτοχρονιάτικης ήτας τού 'Ελληνικού 'Οδείου Χαλκίδος. Στό καλλιτεχνικό μέρος τού προγράμματος, έλαβαν μέρος αι μαθήτριες: 'Ηβη Γιαννακοπούλου, Γιάννα Μελισσάρη, Φωτούλα Ταμβζική, Χρίστη Φωτοπούλου, Μπέλλα Φαλιάκου, Ρασέλ Λεβή, Στέφανος Ζαφειρίου,

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΗΜΗΡΙΑ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΕΥΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΜΕΛΙΩΝ 3
ΤΗΛΕΦ: 25504

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE
ÉDITEE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET D'ÉDITIONS
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΕΡΝΑ
'Ετησίως Δρ. 40.000
'Εξηνθ. * 20.000
Τριηνθ. * 10.000

ΕΣΤΕΡΝΑ
'Ετησίως Α. Χ' 1.0.0
Π. ΔΕΛ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099

Διευθυντής:
Π. ΚΩΣΤΙΝΙΔΗΣ
'Οδός Δαριδίου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΠΑΤΟΥΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιδίου 30

ΑΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβαν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραγμών και σές εύχαριστούμεν από: Α. Στούρου-Μάνου όρ. 20, Α. Χαριτέρου όρ. 94500, Μ. 'Αντόπα όρ. 20, Ε. Κυριακοπούλου όρ. 40, Χ. Παπαδοπούλου όρ. 10, Χ. Ανδρουλάκη όρ. 30, Φίλιππου-Βαλοσσηή όρ. 40, Ε. Χασακλαδάκη όρ. 40, Α. Σιδέρη όρ. 60, Κ. 'Ελευθεριάδου όρ. 29, Α. Γεωργακοπούλου όρ. 60, Κ. Πατρικολάκη όρ. 10, Σ. Δαρνακοπούλου όρ. 65, Μ. Προβλετιάνου όρ. 36, Τραυλόν όρ. 20, Α. Ζυγογιάνη όρ. 40, Ε. Παπαδάκη όρ. 40, Κ. Κουστούρη όρ. 20, Μ. Τζορτζιάνη όρ. 36, Μ. Χυγιορίδη όρ. 135, Α. Σεβαστιάνη όρ. 40, Ι. Παπαζήση όρ. 40, Α. Κρητική όρ. 20, Ν. Καρακώστα όρ. 33, Α. Σιάγαν όρ. 20, Ε. Βέρου όρ. 40.

ΝΑΥΠΑΙΟΝ.—Τό Παράρτημα τού 'Ελληνικού 'Οδείου στο Ναυπίλιον έκαμε τήν Α' Μαθητική έπίδειξη τών σχολών: Πιάνου, βιολιού, κιθάρας, 'Ακκορντέον και Σχολής Φλογέρας, τών καθηγητών τού 'Οδείου Δος Στέλλας Κουστούρου και Βασίλη Χερμηή. Η συναυλία έγινε τήν Κυριακή 20 'Ιανουαρίου και σημείωσε μίαν έξαιρετική έπιτυχία. Έλαβαν μέρος αι μαθηταί και μαθήτριας Φ. 'Αιβαλά, Α. Μπότοπου, Ρ. Γιδόπουλου, Μ. Καραμήτσου, Τ. Σκαλισά, Φ. Τόγια Μ. Σπυροπούλου, Κ. Παζώτα, Α. Κελαδινής, Τ. Παπατιανού, Θ. 'Αποστολόπουλος, Μ. Παπαθριανού, Μ. Κοκκινόπουλου, Ν. Κοκκίνου, Ι. Βλάχου, Κ. Σαρββοπούλου, Α. Νικολόπουλου, Μ. Λεκάκη, Ε. Καμπίτου, Π. Οικονομοπούλου, Θ. Γαλανού, Μ. Χουντάλα, Α. Μαργαρίτου, Κ. Χαρημική, Α. Βασιλείου, Κ. Λεκακή, Κ. Ρουσοπούλου, 'Αντωνάρης, Ρ. Κελαδινού, Α. Παπαθριανού, Τ. Πιτουρά, Α. Σαγκιάνου, Ε. Δρούδα.

ΒΟΛΟΣ.—'Η Σχολή Μουσικής Μπάμπη Κεχαϊδη στο Βόλο, πού τελεί υπό τήν καλλιτεχνικήν έπιτροπή τού 'Ελληνικού 'Οδείου, έβωσε μίαν όρασι: Μαθητική συναυλία 'Ακκορντέον τισ 13 'Ιανουαρίου. Έλαβαν μέρος αι μαθηταί: Ε. Τοιμανής, Α. Πανατζίδης, Ι. Καλλιτζής, Τ. Παπαστούρου, Ρ. Σταματζή, Σ. Βαταμίδης, Α. Μπασιούνη, Γ. 'Αργυροπούλου, Β. Τορτανάλης, Α. Χαδουβίτσης, Α. Μπασιούνη, Χ. Λουδοβίκου, Μ. Σιάχου, Α. Μόρδος, Ι. Κουροκόκη, Α. Κώστιο, Κ. Ψιώρα.



'Ο κ. Μπάμπης Κεχαϊδης κι οι μαθηταί του.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20401, — 28241, — 31101

(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 72.388

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43·061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63·17

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

ΑΕΡΟΠΛΑΝΩΝ

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

