



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

44

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

GEORGES REYER

Τὰ πενήντα χρόνια τῆς Ὀπερας τοῦ Ντεμπουσσὸ «Πελλέας καὶ Μελισσάνθη» (Μετάφρ. Ε. Δ. Α.)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Γύρω ἀπ' τὴ μουσικὴ μας ζωὴ.

E. REUTER

Ἡ Ὀργανικὴ συνοδεία τοῦ Λιγντ.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ  
— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Ι. Μπράμς

TONY SCHULTZE

Τὸ Στοιχειωμένο Καράβι

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

Δύο μορφές τοῦ Ἰταλικοῦ Μελοδράματος.

\*Ἕλληνες μουσικοὶ στό ἔξωτερικό.

Μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας.

\*Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Γ' = ΙΟΥΝΙΟΣ 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

ΔΙΔΑΧΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ  
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πένητα έτών δράσει συγκεντρώνει προϋποθέσεις αι όποια είναι απαραίτητοι δι' έν συγχρονισμένον Μουσικόν Ίδρυμα ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις εκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ ΒΟΛΟΝ - ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡΓΟ ΚΟΡΙΝΘΟΝ ΠΑΤΡΑ ΡΟΔΟΝ - ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΜΟ ΛΑΡΝΑΚΟ: Διδάσκονται όλα τα με και φωνητικής μουσικής Καθηγητάς και διό

### ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

#### ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκοντενόν, Όργανα διά μπάνας Φιλαρμονικών και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη των έγχορδων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονόδοται Άναλόγια, Ρετιόνες, Καβαλίριδες, Υπόκράδια, χαρτί μουσικής



#### ΒΙΒΛΙΑ

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

### ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504 ΑΘΗΝΑΙ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό σε είδη και έκταση περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιοδικό που ένημερώνει τούς πάντας γιά τή μουσική και καλλιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής Εύρώπης και τής Άμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες νά γίνουν άνταποκριτάι μας συνδρομηταί η ν' αγοράσουν τά καλύτερα τεύχη ή βιβλία άς άπευθυνθούν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κήν έπίταγην προς τόν κ. Πέτρον Κοτσιρίδη, οδός Φειδιού 3, Άθήνας.

ΣΗΜ.— Είς όλους έπιθυμούν νά έχουν τά τεύχη του πρώτου έτους, τά στέλλομα προς όρχ. 2.000 έκατόν η 35.000 διά τά τεύχη όλου του έτους. Είς όλους έπιθυμούν τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλλομα προς όρχ. 3.000 έκατόν η 35.000 διά 12 τεύχη όλου του έτους. Βιογραφία: Μόστσαρτ, Σούβαν, Σοπέν, εις χωριστά άμύνα όρατα βιβλιάρια, άποστέλλονται άντι όρχ. 4.000 έκατόν. Βιογραφία Μπατόβεν και Χαύν εις ένα βιβλιάρια, άποστέλλεται άντι όρχ. 5.000.

### ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΑ

ΤΑ ΜΕΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΒΡΑΒΕΙΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ Γαλλίας, Γερμανίας, Ιταλίας, Βελγίου, Αυστρίας, Αγγλίας κ.λ.π.

#### ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκοαι και μεταφοραί παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΈΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

### ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25-504

Τό Γραφείον μας αναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικών εκτελέσεων εις τας Άθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος. Έγγυαται τήν καλλιτέραν έξυπηρέτησιν των ένδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικά και δι' άλληλογραφίας διά τούς εις τας έπαρχίας διαμένοντάς.

GEORGES REYER

## ΤΑ ΠΕΝΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΤΟΥ ΝΤΕΜΠΥΣΣΥ

### "ΠΕΛΛΕΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΙΣΙΑΝΘΗ,"

Μετάφραση Ε. Δ. Α.

(Ἡ *Opéra Comique* τοῦ Παρισιοῦ γιόρτασε στίς 30 Ἀπριλίου μὲ μιά πανηγυρική παράσταση, τὰ πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς πρεμιέρας τῆς μουσικῆς ὄπερας τοῦ Claude Debussy «Pelléas et Melisande». Τὴν παράσταση διηθῆυνε, ὁ τόσο γνωστός καὶ ἀγαπητός καὶ στάς Ἀθήνας, διαπρεπῆς Γάλλος ἀρχιμουσικός Albert Wolff. Τὴν ἱστορία τῆς δημιουργίας τοῦ σημερινικοῦ αὐτοῦ ἔργου περιγράφει παραστατικώτατα στὸ παρακάτω ἄρθρο, πὸ μεταφράζουμε ἀπὸ γνωστὸ γαλλικό περιοδικό, ὁ Γάλλος μουσικολόγος Georges Reyser).

Ο Ντεμπυσσὸ εἶναι τριάντα χρονῶν ὅταν συναντᾷ τὴ Μελισιάνθη. Εἶναι ἡ ἀρχὴ ἐνός μεγάλου πάθους πὸ θά διαρκῆσει δεκα χρόνια.

Τὸ ποίημα τοῦ Μαίτερλικ τοῦ ἐνθουσίασε. Ἀποφασίζει ἁμέσως νὰ κἀνὴ μιά ὄπερα ἀπ' αὐτό. Ἀγωνιᾷ ὡς πὸ νὰ συναντήσῃ τὸν ποιητὴ καὶ στὸ τέλος πείθει τὸν Pierre Louys, νὰ τὸν συνοδεύσῃ στὸ Oslacker, τὴν ἐξοχὴ ὅπου ὁ Μαίτερλικ περνᾷ τὸ καλοκαίρι «ἐν ἁμέσῳ» στὰ ροδὰ του καὶ στὰ μελίσσια του πὸ βουίζουσι.

Ὁ συγγραφεὴς τῶν *Serres Chaudes* (Θερμὲς σέρρες) κολακεῖται στὴν ἀρχὴ, ἔπειτα ὅμως ἀναστατώνεται ἀπὸ τὸ σφοδρὸ πάθος πὸ ἐκδηλώνει γιὰ τὴ Μελισιάνθη τὸν αὐτὸς ὁ ἄγνωστος νέος συνθετὴς. Ἐξήλθε—ἀπὸ τότε; γιατί δὲ θ' ἀργήσῃ νὰ ζηλέψῃ.

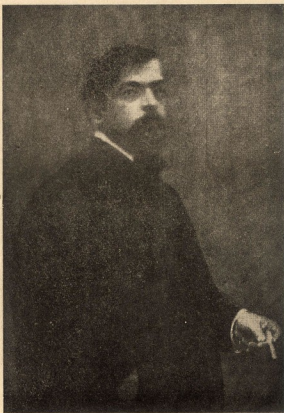
Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως δίνει τὴν ἐγκρισὴ του κ' ὁ Ντεμπυσσὸ ἀρχίζει τὴν ἐργασία.

Γιὰ νὰ ζῆσῃ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ δῖνὴ μαθήματα καὶ νὰ κἀνὴ ἄλλες μικροδουλιές. Τὸν καιρὸ ὅμως πὸ διαθέτει, τὸν ἀφιερώνει στὸ ἔργο αὐτὸ πὸ εἶναι ζωὴ του.

Αὐτὴ ἡ ὄπερα πὸ βλεπὴ μέσα τῆς «νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἀνέκφραστο», τοῦ προκαλεῖ ἀγωνίες καὶ χαρὲς γιὰ τίς ὁποῖες ἐπὶ χρόνια μιλεῖ στοὺς φίλους του: τὸν Σαμαῖν, τὸν Μπαρράς, τὸν Μωρεάς, τὸν Βαλερό. Σιγά σιγά στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους ζαπλώνεται ὁ θόρυβος ὅτι κυφορεῖται ἕνα σημαντικό ἔργο· καὶ αὐτὸ τὸ λυρικό δράμα, πὸ διαρκῶς ἀναγγέλλεται καὶ δὲν ἐμφανίζεται καταληγὴ νὰ δημιουργήσῃ συζητήσεις καὶ σχόλια.

Ἐνα βράδι τοῦ 1901, ὁ Ντεμπυσσὸ παραοῦρει στὸ σπίτι του τὸν André Messager, τότε μουσικό διευθυντὴ τῆς Ὁπερά Κομικ καὶ τοῦ προσφέρει μιά πρώτη ἀκρόαση τοῦ ἔργου του. Πολὸ ἀπέχει ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι τελειωμένο, τὰ ἀποσπάσματα ὁμιῶς πὸ ἀκούει, τόσο ἐνθουσιάζουσι τὸ συνθετὴ τῆς «Βερονίκης» πὸ κάνει ὁμιῶς λόγο γιὰ τὸ Ντεμπυσσὸ στὸ Διευθυντὴ τοῦ *Albert Carré*. «Πρέπει νὰ τὸ ἀνεβάσομε, διαβεβαιώνει. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὀρασιότερα πράγματα πὸ ἐγὼ ἀκούει στὴ ζωὴ μου!»

Ὁ Ντεμπυσσὸ ἐργάζεται νύχτα μέρα στὴν παρτιτούρα του καὶ σὲ μερικοὺς μῆνες τελειώνει τὴν ὄπερά του. Ὁ Ἀλμπέρτ Καρρέ ἀκούει τὸ ἔργο καὶ γοητεῖ-



ΚΛΑΝΤ ΝΤΕΜΠΥΣΣΥ

ται τόσο, ώστε άποφασίζει να τὸ ἀνεβάσῃ στὴν Ὁ-περὰ Κωκίμ μὲ ἕναν πλοῦτο σκηνογράφου καὶ κοστο-μιῶν ποῦ θὰ ξεπερᾷ διὰ εἶχε γίνῃ ἔως τότε.

Παραγγέλλει τὶς σκηνογραφίες καὶ μοιράζει τοὺς ρόλους. Καὶ τότε γίνεται τὸ δράμα. Ἐνα χειμαλιώτικο βρᾶδυ ὄλοι οἱ ἔρμηνευται ἦταν συγκεντρωμένοι στὸ σπίτι τοῦ **Messageur**. Ὁ Ντεμπουσσύ, ποῦ τὸν περιμέ-νου, ἐμφανίζεται ἐπὶ τέλους. Μόλις μπαίνει στὸ σα-λόνι εἶναι σὰν νὰ τὸν βρῖσκη κάτὶ τὸ ἐκπληκτικό καὶ ἀκατανόητο καθὼς βλέπει μιὰ νέα λεπτὴ γυναίκα ποῦ τὸ πρόσωπό της (ἕνα πρόσωπο παρθένου τῶν προρα-φαηλιτῶν ζωγράφων), εἶναι πλαισιωμένο ἀπὸ μιὰ φλο-γερὴ κόμη μ' ἕνα ξανθὸ βενετσιάνικο ἄρμα.

— Μ' αὐτὴ εἶναι ἡ Μελισσάνθη! ἀνακράζει. Καὶ πραγματικά εἶναι ἡ Μελισσάνθη. Ὁ Ὁ Ἄλμπέρ Καρρέ τὸ ἔκαμε αὐτὴν τὴν ἐκπληξή. Ἀνακάλυψε, ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ, αὐτὴ τὴ μικρὴ Σκωτοῦσα τραγουδίστρια, ποῦ εἶχε ἔρθῃ νὰ δοκιμάσῃ τὴν τύχη της στὸ Παρίσι, καὶ ποῦ ἕνα βρᾶδυ, ραφινικά, ἐρμήνευσε τὸ ρόλο τῆς Λουίζας μὲ ἕνα τέτοιο μπριὸ ποῦ ἐνθουσίασε τὸ κοινόν.

Ὁ Ντεμπουσσύ εἶναι θαυμάσιος ἀπὸ τὴν ὁμορφιά καὶ τὴ χάρι αὐτῆς τῆς **Mary Garden** ποῦ ἔχει τὸ πρό-σωπο, τὶς κινήσεις καὶ τὴ φωνὴ τῆς ἡρώιδος του. Καὶ ὅταν στὴν ἐρώτησή του: «Ἀπὸ ποῖα χώρα ἔρχεσθε;» τοῦ ἀπαντᾷ: «Ἀπὸ μιὰ χώρα μακρινή, γεμάτη ὀμί-χλες καὶ ἀγνωστὴ σὲ σὰς», ἔχει τὴ βεβαιότητα διὰ ἀ-κούει τὴν ἴδια τὴν Μελισσάνθη.

Αὐτὴν τὴ φωνὴ τὴν ἄκουσε χθές στὸ τηλέφωνο ἀπὸ τὸ **collage** της τοῦ **Aberdeen** στὴ Σκωτία, ὅπου ζῆ ἀπὸ πολλὰ χρόνια ἀποτραπηγμένη ἀπὸ τὸν κόσμο. Ἡ **Mary Garden**, ποῦ σήμερ εἶναι μιὰ πολὺ ἡλικιω-μένη, κυρία, μοῦ εἶπε πῶς ἦταν ἡ πρώτη της συνάν-τησή μὲ τὸν Κλωντ Ντεμπουσσύ.

Αὐτὴ ἡ Μελισσάνθη, ποῦ τὴν πρόσπευε ἀπὸ τόσον καιρὸ καὶ τὴν ἀπάντησε γιὰ πρώτη φορὰ βιαζόμενος τὸ ποιῆμα τοῦ Μαίτερλικ καὶ ποῦ τὴν ἀνακάλυψε στὴ θαυμαστὴ της πραγματικότητα, γέννησε ἀτὸ μουσικό ἕνα πάθος ποῦ τέλειωσε μόνο μὲ τὸ δικό του τέλος.

— Δὲ χρειάζεται νὰ τῆς μάθω τὸ ρόλο, ἔλασε στὸν Ἄντρέ Μεσοσαζέ. Τὸν ἤξερε πρὶν ἀκόμη τὸν γράψω, ἀ-φοῦ εἶναι ἡ ἴδια ἡ Μελισσάνθη.

Παρ' ὀλίγο ὅμως νὰ μὴν εἶναι ἡ Μελισσάνθη. Ὁ Μαίτερλικ, ἀφήνοντας ραφινικά «τὰ ρόδα του καὶ τὰ μέλισσα του ποῦ βουίζουσι», ἔφθασε στὸ Παρίσι καὶ δή-λωσε πῶς δὲ θὰ ἐρμήνευε τὸ ρόλο «ἡ Μελισσάνθη τοῦ κυρίου Ντεμπουσσύ» ἀλλὰ ἡ δική του, «ἡ Ἀλβινη», αὐτὴ ποῦ τὸ εἶχε ἐμπνεύσει τὸ ποιῆμα. Ἦταν ἡ **Georgette Leblanc**, ἡ ἀδελφὴ τοῦ συγγραφέα τοῦ «Ἀρσέν Λουπέν», πολὺ ὀρλια γυναίκα καὶ ἀξιοπρόσκετη τραγουδίστρια ποῦ τὴν εἶχε πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ παντρεθῆ ὁ ποιητῆς καὶ ἦταν φοβερὰ ἐρωτευμένος μαζί της.

Καὶ ὁ πόλεμος τῶν δύο **Melissands** ἀρχίζει.

Ὁ Μαίτερλικ θέλησε νὰ ἐπιδοθῇ τὴν παράστασή του ἔργου. Ἦταν ὅμως πολὺ ἀργά. Τὰ σκημικά ἔχουν παραγγελλῆ. Οἱ δοκιμὲς εἶχαν ἀρχίσει. Ὁ Ὁ Ἄλμπέρ Καρρέ προσπάθησε νὰ πείθῃ τὸν ποιητὴ ὅτι ἡ **Georgette Leblanc** δὲν εἶχε τὴν κατάλληλὴ ἐμφάνιση καὶ πῶς ἐνῶ ἦταν μιὰ θαυμάσια θαῖς, θὰ ἦταν μιὰ πολὺ μέτρια Μελισσάνθη. Ὁ Μαίτερλικ ἐπέσιμωσε. Ὁ Καρρέ δὲ σκότισθε καὶ ἡ **Mary Garden** ἐκράτησε τὸ ρόλο.

Οἱ δοκιμὲς, ποῦ κράτησε τέσσαρους μῆνες, ἦταν τρικυμώδεις. Ὁ Θάσος καὶ ἡ ὀρχήστρα ἦταν χωρι-σμένοι σὲ δύο, στὸν ἴδιο βαθμὸ φανατισμένη, κόματα τῶν θαυμαστῶν καὶ τῶν ἀρνητῶν τοῦ Ντεμπουσσύ. Ἐνῶ

οἱ ἀντιτεμπουσσοὶ μουσικοὶ καὶ τραγουδιστὰ διαβε-βαιούσαν πῶς τὸ ἔργο, «ἀκατανόητο καὶ χωρὶς μελω-δία», ἦταν «μιὰ ἀνοησία καὶ μιὰ περιφρόνηση τῆς μου-σικῆς», οἱ ντεμπουσσοὶ φώναζαν μὲ δὴλ τους τὴ δύ-ναμη πῶς ἦταν ἕνα ἀριστοῦργημα, ἀκόμη κι' ὅταν δὲ μποροῦσαν νὰ ἐκτελέσουν τὰ μέρη τους καὶ μὲ τὸν ὑ-περβολικὸ τους ἐνθουσιασμὸ ἔφερναν σὲ ἀπόνυσση τὸ διευθυντὴ, τὸν ἀρχιμουσικό καὶ τὸν ἴδιο τὸ συνθέτη. Αὐτὲς οἱ συγκρούσεις τροφοδοτοῦσαν μὲ τὴν ἠχὴ τους ὅλες τὶς ἐφημερίδες τοῦ Παρισιοῦ καὶ τὸ κοινὸ διασκέδαζε βλέποντας νὰ φιλονικοῦν οἱ ποιητὰ καὶ οἱ μουσικοὶ.

Ἡ γενικὴ δοκιμὴ, ἔπειτα ἀπὸ πολλὰς ἀναβολὰς, ὄρισθηκε ἐπιτέλους γιὰ τὶς 27 Ἀπριλίου σὲ ματινέ.

Ἡ προηγουμένη δημοσιεύεται στὸ **Figaro** ἕνα φο-βερὸ ὄρθρο τοῦ Μαίτερλικ. Ὁ ἐρωτευμένος ποιητῆς, τρελλὸς ἀπὸ πείσμα μυθραλλιοβαλεὶ τὸ ἔργο του. «Αὐτὴ ἡ παράσταση θὰ γίνῃ παρὰ τὴ θέλησή μου. Στερημένος ἀπὸ κάθε δικαιοῖα ἐλέγχου τοῦ ἔργου μου εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ εἰσχωμῶ τὴν ἄμεση καὶ κατα-γῶδῃ ἀτατοχία του.»

Τὴν ἄλλη μέρα ὄλος ὁ τόπος κάνει σχολία γι' αὐ-τὴ τὴν «αὐτοκτονία». Καὶ ἡ παράσταση ἀρχίζει μὲσὶ ἀ μὴ ἀπρόσφαιρα ἀναμπουμπούλας.

Πρὶν ἀκόμη σκηωθῆ ἡ αὐλαία, ἡ μάχη ἀρχίζει. Ἡ πλατεία, τὰ πρῶτα θεωρεῖα καὶ ὁ ἐξώστης εἶναι κατη-λειμμένα ἀπὸ τὴν κριτικὴ—στὸ σύνολό της ἀντιτε-μπουσσοικῆ—καὶ ἀπὸ «ὀλόκληρο τὸ Παρίσι» (**Tout-Paris**) ποῦ ἔχει ἔρθῃ γιὰ νὰ διασκεδάσῃ. Ἀντιθέτως τὶς γα-λιᾶρες τοῦ ἀμφιθέατρου καὶ τὸ ὕπερῶ τοῦ «κράταν» φοιτητὰ καὶ καλλιτέχνες, ἀγρίως ντεμπουσσοὶ ποῦ περιμένουν τὴν ἐκκαιρία νὰ τὸ ἀποβέυσῃ. Αὐτὴ ἡ εὐ-καιρία παρουσιάζεται γρήγορα. Ἡ ὀρχήστρα κάτω ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Ἄντρέ Μεσοσαζέ, δὲν πρόφθασε καλὰ καλὰ νὰ τελειώσῃ τὸ πρελούδιο τοῦ **Pelléas**, ποῦ ση-κῶνεται κάποιος «σημῆιων» μὲ ζακέ φωνάζοντας:

—Ἐτελειώσατε νὰ χουρτζεῖτε τὰ ὄργανά σας;

—Σιωπῆ, βλάκα! Ἐξῶ! οὐρλιαζέτε τὸ ὕπερῶ.

Αὐτὸ εἶναι τὸ σύνθημα τοῦ συναγεμροῦ ποῦ μεγα-γώνει ἀπὸ σκηνῆ σὲ σκηνή.

Ὁρισμένες ἀπειλοικότητες τοῦ ποιήματος, ποῦ δὲν τόλμας νὰ τὶς ἀφαιρέσῃ Ὁ Ντεμπουσσύ, δίνουν ἀφορμὴ σὲ ζωηρότητα γάλια τῆς πλατείας.

Ὅταν ἡ Μελισσάνθη, ποῦ ὁ γέρος ζηλιάρης συζυ-γὸς της τὴ σέρνει ἀπὸ τὰ μαλλιά, στενάζει μὲ κλαφίερικη φωνή: «Δὲν εἶμ' εὐτυχομένη», γίνεται πανδαμόνια.

«Πῶς μὰς τὰ λές, **chérie**!» κακαρίζε μιὰ κυρία τοῦ ἡμίκοσμου. Ἐνα τρελλὸ γέλιο ἐκπλάνεται στὴν αἰθουσα. Κ' ἐνῶ ὁ ἐξώστης καὶ τὰ θεωρεῖα γαχανί-ζουσι, οἱ βρῖσιες καὶ τὰ χειροκροτήματα πέφτουν βροχὴ ἀπὸ τὸ ἀμφιθέατρο. Ἐνας θεατῆς τὸ ὕπερῶ εἶναι ἰδιαιτέρως ὀρηκτικός. Εἶναι ὁ **Albert Wolff**, τότε μαθη-τῆς τοῦ **Conservatoire**. Ὁ **Albert Wolff** ποῦ διηθούνε τὴν πανηγυρικὴ παράστασή του ἐν ἑορτασμῶ τῶν πε-νηντῆχρονων τοῦ ἔργου, στὸ ἴδιο ἀναλόγιο ποῦ μπρο-στὰ σ' αὐτὸ εἶχε τότε σταθῆ ὁ Ἄντρέ Μεσοσαζέ.

Στὸ διλέμμα ἀνταλλάσσονται ὀβριτικὲς φράσεις στοὺς ἀποβόρους. Καὶ ὅταν ἡ αὐλαία πέφτε ἐπάνω στὴν τελευταία εἰκόνα, γίνεται τέτοιο κακὸ, ὥστε λίγοι θεατὰ μπόρεσαν ν' ἀκούσουν τὸ θαυμαστὸ ἀποχαιρε-τισμὸ τοῦ γέρο «Ἄρκελ στὴν Μελισσάνθη: «Ἦταν μιὰ φτωχὴ μικρὴ μυστηριώδης ὑπαρξὴ σὰν ὄλους τοὺς ἀνθρώπους...»

Ἡ ἀποτυχία εἶναι πλήρης. Ὁ Ὁ Ἄλμπέρ Καρρέ, ἀ-πελπισμένος, ὅτε στὸ γράφειο του δὲ μπορεῖ νὰ μπῆ.

‘Ο Ντεμπυσσύ είχε κλειστή μέσα. ‘Ο άτυχος διευθυντής, που τριγυρίζει στους διαβρόμους, βρίσκει τον ‘Αντρέ Μεσσαζέ νά κλαίει. Τό ίδιο πριό ό συνθέτης τής «Βερονίκης» είχε χάσει τον άδελφό του. «‘Ελα, καλέ μου, κουράγιο!» του λέει ό ‘Αλμπέρ Κορρέ, πού νόμιζε ότι ήταν θλιμένος για τό πένθος του. ‘Ο Μεσσαζέ όρθώνεται έξαλλος και του φωνάζει: «Αυτό τά κτήνη σφόνριζαν ένα άριστούργημα!» Δέν εκκλαιει τον άδελφό του αλλά τήν άποτυχία τού **Pelléas**.

‘Όταν έφυγαν ό τελευταίοι θεαταί, ό Κλώντ Ντεμπυσσύ, ή νεαρή γυναίκα του κι’ ό φίλος τους **René Peler** φεύγουν από τό θέατρο, περνούν ανάμεσα από τίς όμάδες πού διαπληκτίζονται άκόμη στή **rue Favard** και παίρνουν έν’ άμάξι. ‘Ο Ντεμπυσσύ είναι κάτωχρος. «Στό Bois» λέει στον άμαξά.

Κατά τή διάρκεια του περιπάτου γύρω στις λίμνες, πού κρατάει δύο ώρες, δέν ξεσφίγγει τά δόντια. «‘Η μόνη μου έλπίδα είναι ό **Pelléas**» έγραφε μερικά χρόνια νωρίτερα σ’ ένα φίλο του. Και νά! Αυτό τό έργο, πού έργαστηκε σ’ αυτό δέκα όλόκληρα χρόνια, και πού είναι όλόκληρη ή ζωή του, βυθίστηκε πρό όλίγου κάτω από τά γιουχασιματα και τίς άπρέπειες τών άνθρώπων του κόσμου και τών σόνιμ.

Τήν έπομένη ό τύπος είναι άνέλγιστος: ό περισσότερο κριτικός του έπιτίθενται μέ άγριότητα. «Κακοφωνία μιάς μονοτονίας πού σέ συντρίβει...»—«δέ νοιώθει κανείς ούτε καν άνία. ‘Ο ύπνος σέ κυριεύει...»—«Μουσική!»—‘Οχι. Μουσικό πρωτόπλασμα.»—«Δράμα φεύτικό! γράφει ό **Camille Bellaigue**, κριτικός τής «E-

πιθεωρήσεως τών δύο κόσμων». Τό πού χάνεται και τίποτε δέν δημιουργείται στή μουσική του κ. Ντεμπυσσύ. Περιέχει σπέρματα όχι ζωής και προόδου, αλλά καταπτώσεως και θανάτου.»

‘Η «πρεμιέρα», σέ βραδυνή παράσταση, στις 30 ‘Απριλίου, είναι πιό ήμερη. ‘Αλλά σγκόνονται άκόμη κύματα από τρανταχτά γέλια και άνταλλάσσονται χλευασμοί μεταξύ τών πρώτων θεωρειών και του ύπερώου.

Παρ’ όλ’ αυτά, ή μάχη έχει κερθηθή. ‘Οι φανατικοί φίλοι του Ντεμπυσσύ, πού «έχουν καταλάβει» τήν τέταρτη γαλαρία και δέ λείπουν από καρμιά παράσταση, ζεσταίνουν σιγά σιγά τό κοινό τών «συνδρομητών» και τό έξαναγκάζουν νά θαυμάση ένα έργο πού τό άπογοητεύει ή πρωτοτυπία του. ‘Ο **Pelléas**, μαζί μέ τή βοήθεια του ονομοκώμου, από τήν ένδεκάτη παράσταση έχει γεμάτες σάλλες και ρίχνει όλα τά ρεκόρ τών εισπραξέων. Αυτή ή έπιτυχία όμως δέν παρηγορεί τον Ντεμπυσσύ για τήν ύποδοχη πού έγινε στό έργο του. Γράφει ειρωνικά: «Νά φκιάση κανείς τον **Pelléas** δέν ήταν και μεγάλη δουλιά: άλλα 7395 φράγκα εισπράξεις, είναι πραγματικός θρίαμβος!»

Τό πληγμα πού είχε δεχθή ήταν πού σκληρό. Δέ μπόρεσε να συνέλθη. Και όταν, τήν έπομένη πού θανάτου του, 25 Μαρτίου 1918, ό ‘Αλμπέρ Κορρέ έζήτησε στό χαρτί του όρισμένα θεατρικά έργα πού τό είχε μιλήσει γι’ αυτά ό Ντεμπυσσύ, δέν τά βρήκε πιά.

‘Επειτα από τό «γενική δοκιμή» τού **Pelléas**, ό μουσικός, άπελιπιωμένος, κατάστρεψε ένα μέρος του έργου του.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗ

## ΓΥΡΩ ΑΠ’ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ ΖΩΗ

ΩΜΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ

Συνεχίζοντας τίς σκέψεις μου γύρω από τή μουσική μας ζωή (βλέπε ύπ’ άριθ. 43 φύλλο τής «Μουσικής Κίνησης») προσπαθώ νά βρω τίς άφορμές τής άδιαφορίας του μεγάλου κοινού σέ κάθε μουσική εκδήλωση— πού σημειώθηκε μέ ιδιαίτερα άπογοητευτική ένταση αυτή τή χειμερινή περίοδο πού τελειώνει—άδιαφορίας πού έρχεται σέ αντίθεση μέ τό ένδιαφέρον πού έδειχνε ό κόσμος πριν από δέκα ή δέκα πέντε χρόνια.

Στό προηγούμενο άρθρο μου έγραφα μάλιστα πώς αυτή ή άδιαφορία παρατηρείται άκριβώς σέ μιά έποχή πού έπρεπε νά χαρακτηριζοθή σαν μιά ‘Ελληνική μουσική άνθησις μέ τούς τόσοους λαμπρούς καλλιτέχνες πού άποκτίσαμε, τόσοους σοφιστές, τόσοους μασέτρον, άλλα και τόσοους άξιους συνθέτες. ‘Επί πλέον, σέ μιά έποχή όπου πληθαίνουν διαρκώς ό μαθητές τών ‘Ωδίων, παράλληλα κι’ ό καθηγητές κι’ ό δάσκαλοι τής Μουσικής... Πολλές φορές σκέφθηκα πώς μόνάχα ό μισοί από τούς σπουδαστές και τούς δασκάλους τής Μουσικής, θ’ άρκούνταν για νά γεμίσουν τίς αίθουσες τών συναυλιών άν... άν έννοιωθαν ένα πραγματικό ένδιαφέρον για τήν τέχνη πού θέλουν νά κατακτήσουν.

Τό ένδιαφέρον... Αυτό είναι ή βασική άφορμή. Λείπει τό ένδιαφέρον πού κανείς δέν φροντίσει να καλλιεργήσει, γιατί στον τόπο μας όλα γίνονται άσκεφτα και άκατάστατα, χωρίς σύστημα και χωρίς κατευθυν-

τήρια γραμμή, συχνά μέ μεγάλους ένθουσιασμούς πού γρήγορα ξεθωιάζουν, μέ άπομιμήσεις ξένων συστημάτων και πάντα χωρίς τον άρμόδιο άνθρωπο στήν άρμόδια θέση και πάντα κάτω από έξωμουσικές, έξωκαλλιτεχνικές έπιρροές. Τά ‘Ωδεια μας τί κάνουν; Διδάσκουν μουσική—διάφορα όργανα, θεωρητικά, σύνθεσι, τραγούδι—μέ μοναδικό σκοπό νά δημιουργήσουν επαγγελματίες μουσικούς (διάβαζε δυστυχισμένους ανθρώπους) ή νέους δασκάλους (άλλους δυστυχισμένους βιοπαλαιστές) και όχι ανθρώπους μουσικά μορφωμένους. ‘Ακούτε στις έξετάσεις π.χ. περιφώνες μηχανές: πιανίστες ή βιολιστές ή ότι άλλο, κι’ άν μιλήσετε μαζί τους θ’ ανακαλύψετε πώς δέν πάντουν ποτέ τους σέ μιά συμφωνική συναυλία, πώς δέν άκουσαν ποτέ τους τον τάδε πιανίστα πού πέρασε άπ’ τον τόπο μας, πώς άγνοούν δόλτελα τήν προσωπικότητα, τή ζωή, τό πνεύμα, τό ύφος του συνθέτη πού έκτέλεστον. Κάτι άκούσαμε, άλληβια, στήν ώρα τής ‘Ιστορία τής Μουσικής, άλλα τό έχασαν, δέν τό πρόσεξαν, ή και άπουσίασαν άπ’ αυτή τήν ώρα. Σκοπός δέν ήταν νά πλουτίσουν τό πνεύμα τους και νά ζητηήσουν τό ένδιαφέρον τους, σκοπός ήταν νά παίξουν τό τάδε γύμνασμα γοργά και χωρίς λάθος, ή τήν δεινά Σπουδή, ή τήν δεινά Σονάτα. Στις έξετάσεις και στις ‘Επιδείξεις τών διαφόρων τάξεων και σχολών τών ‘Ωδίων μας, ό κάθε μουσικός άκροατής έξανίσταται: ‘Ακούτε, έξαφνα, μιά μαθήτρια

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

να σάς παίζω με τρομακτική τεχνική Ένα από τα πιο δύσκολα κομμάτια του Λιστ, άραβάζοντας νότες και μόνο νότες, χωρίς κανένα βάθος, χωρίς καμιά κατανομή, ενώ η δασκάλα ή ο δάσκαλος παρακολουθούν σαν θριαμβευτές την εντύπωση που προκαλεί το «βροντοκόπημα» των πλήκτρων στους συγγενείς και φίλους που έχουν πάει για να καμαρώσουν την νεαρή πιανίστα, αλλά και συνάμα την εντύπωση που προκαλεί το ίδιο αυτό βροντοκόπημα και στην εξεταστική επίτροπή, στους άλλους καθηγητές...

Αυτό όμως δεν λγεται διδασκαλία μουσικής. Κανταίνει άλλων μια καθορή χρονοτακτική εργασία.

Θά μου πουν φυσικά, πως σ' όλα τα 'Ωδεία του κόμου έτσι γίνεται. «Ο καθηγητής μορφώνει δεξιότητες χωρίς να ενδιαφέρεται για την ανώτερη καλλιέργεια, ψυχική και σωματική, των μαθητών. Ναί. 'Αλλά στον άλλον κόσμο υπάρχει μια φυσική παράδοση αιώνων και υπάρχουν πλήθος από κρατικά ή ιδιωτικά Ιδρύματα που δεν έχουν άλλο σκοπό παρά τη διατήρηση και την προέκταση αυτής της παραδόσεως, τη συνεχή αναστάληση του ενδιαφέροντος. Μέσα στα Ιδρύματα αυτά, τα κυριώτερα είναι τα διάφορα χορωδιακά συγκροτήματα που αριθμούν ζωή αιώνων και που τα μέλη τους συνεχίζουν την παράδοση από παππού σε γγγόνι, όχι επαγγελματικά, αλλά έντελώς ανιδιοτελώς, δουλεύοντας από αγάπη στη Μουσική, από συναισθησι του καθηκόντος προς το σύνολο, ξεβιδώντας μάστιχα για να πληρωθώ ο τακτικός μέστρος που διδάσκει τους χορωδούς, χωρίς ως τόσο αυτός ο μέστρος να νομίζει πως ή χορωδία είναι δική του, κτήμα του, αλλά μόνο με τη φιλοδοξία να μορφώση ένα όρπιο σύνολο που να μπορεί ο άλλος, ο μεγάλος μέστρος που θθήρη να διευθύνη την 'Ενάτη π.χ. να βρη μία χορωδία έτοιμη, μουσικά διαπαιδαγωγημένη, που δεν θά χρειάζεται πιά παρά να μεταδώση το δικό του πνεύμα τη δική του έρμησια.

Μεγάλη, άπερνητή, ή σημασία της Χορωδίας σ' όλες τις κοινωνικές τάξεις, σ' όλα τα στρώματα του λαού. Κάποτε, στη Βιέννη, άκουσα το έφτάχρονο κοριτσάκι της νοικοκυράς μου να μουρμουρίζει μία γνωστή μελωδία:

— Τι μουρμουρίζεις εκεί 'Ελμπετ; ρώτησα.

'Η μικρή μ' έκνταξε με άπορία για την θγνοία μου και μου άπάντησε:

— Μά την 'Ενάτη! Τον ύμνο της Χαράς!

Το έφτάχρονο κοριτσάκι δεν είχε άρχεις ακόμα μαθήματα σε κανένα 'Ωδείο. Δεν τον πέρανε ακόμα στις συναυλίες. 'Η μητέρα του όμως, κυρία του κόμου, ήταν μέλος μιας χορωδίας. 'Αντικε της χορωδία «της σ'». Έπαιρνε μέρος στις συναυλίες αυτής της χορωδίας και, φυσικά, μελετούσε τα μέρη της στο σπίτι. Κι' αυτό δεν ήταν έκλειρμας. Κάθε Βιεννέζος, κάθε Βιεννέζος άντικε σε μία χορωδία, στην τζια που άνηκε ο πατέρας ή ή μητέρα, ο παππούς ή ή γιαγιά. Πώς να μην έχει ενδιαφέρον αυτός ο κόσμος για τη Μουσική!... 'Οχι ενδιαφέρον άπλό, αλλά να αισθάνεται τη Μουσική σαν μία άνάγκη της ζωής του.

Δείτε μου τις Χορωδίες που έχουμε στην 'Αθήνα, στην 'Ελλάδα. Σπασμοδικά κινήματα μόνο, με κίνητρα παράλογε φιλοδοξίες είτε σωματείων, είτε μεστέρων είτε δημάρχων και ύπουργών. Χορωδίες γεννιούνται ζουν μία μέρα, τσα-τσα για μία «εμφάνιση» και σβύ-νουν έπειτα. Στά παρασπόμενα χρόνια ύπηρεσαν μερικες άξιόλογε χορωδίες που ζήσανε κάπως περισσότερο

για να σβύσουν άδοξα λόγω κακού συστήματος, άμετρης φιλοδοξίας, έλλειψης ενδιαφέροντος, με συνέπεια την κορούρα και την άπογοήτευση. Σήμερα στην 'Αθήνα δεν θά έκτελεσθί ποτέ ένα χορωδιακό άριστούργημα. Για πολύν καιρό, τσας έμεις δεν θά προφθάσουμε πιά να ξανακοόσουμε την 'Ενάτη...

Τά 'Ωδεία μας, ένα από τα 'Ωδεία μας, τουλάχιστον δεν θάπρεπε να συστήση, να συντηρηή, να διατηρηή μια χορωδία:

Στό βάθος της καταστάσεως αυτής, δεν θά βρητε παρά τον άτομικισμό, τη διασπαστική μανία, την μανία του «έγώ». Καμμία προσπάθεια, καμμία εργασία για το σύνολο, για την όλοτητα. Κι' αυτός ο άτομικισμός και ή εγωπάθεια γεννάει όχι την ελογική έμλλη, αλλά τον κακό και πρόστυχο συναγωνισμό· ο κάθε δάσκαλος, ο κάθε καθηγητής δεν συλλογείται παρά πως θά λάμψη αυτός διά τ ν μαθητών του, προσέχοντας να μην άκούσουν οι μαθητές τους κάποιον ή κάτι που να τους έμπνηθη την άπορία, την άνοχητση, την άνάγκη της σύγκρισης και της παραβολής. Μαθήτρια του πιά-νου κάποιου 'Ωδείου μου πού διει εξετάσεις για την 'Ανωτέρα σχολή, μου έμοιολογήθηκε ότι δεν πήγε ποτέ ούτε σε Συμφωνική Συναυλία ούτε σε ρεσιτάλ. 'Ο καθηγητής της της έπτε ένα διαβάζη και ο συνουλέος είναι περριτές. 'Ιδώς ν' άποφύγει τα ρεσιτάλ πιάνου!... Κι' έπειτα άπορούμε πως δεν έχουμε «κοινό» που να αισθάνεται τη Μουσική σαν άνάγκη, σαν κάτι το άπαραίτητο —τη ζωή του. Κι' όσο πάει, ο άτομικισμός μας μεγαλώνει και μαζύ μ' αυτόν κι' ο συναγωνισμός και έτσι, όσο πιο πολλά παιδιά σπουδάζουν μουσική, τόσο πιο πολύ λιγοστεύει το ενδιαφέρον. Θά μπορούσα να σάς άναφέρω πάρα πολλά παρόμοια παραδείγματα για να σάς δείξω τι είδους μουσική μόρφωση παρέχεται στον τόπομας. Τό παν είναι άτομικιστικό και δεν έχει άλλο σκοπόπαρά να λάμψη ο δάσκαλος ή ο έκάστοτε άούχρηζόμενος μεστέρομας.

'Εχουμε όμως και την τραγική, άληθινά, διδασκαλία της Μολσικής στα σχολεία, που έτσι όπως γίνεται, όχι την άγάπη δεν έμπναιε στα παιδιά, αλλά μάλλον την απέχθεια γι' αυτό που λέγεται Μουσική. 'Ελάχιστες ώρες, κομμία σσβαρή σημασία στο μάθημα, έκτός μόνο δεν πρόκειται για την όργάνωση κομμίας σχολικής έστρης—θλήσθη πάλι ο άτομικισμός, ο συναγωνισμός, ή μωρή φιλοδοξία.

Μία εϋθών, άναμφισβήτητα, βαρύνει και τους μουσικούς κριτικούς ή μουσικολόγους. Τό έπάγγελμα είναι νέο στον τόπο μας κι' ίσως δεν άνεβαίνει πάνω άπό τριάντα, σαράντα το πολύ χρόνια. 'Ενα νέο έπάγγελμα, σ' ένα νέο, άσημάτιστο κοινό, θάπρεπε ν' άκολουθήση έναν άλλο, καινούργιο όρμα, να γίνη μία «πσστολή» κι' όχι να βασιση σε' άχνάρια της παλκής Εόρωπαϊκής κριτικής, που είχε να κάνη μ'ένα μορφωμένο κοινό και μορφωμένους καλλιτέχνες. Και δεν ύπάρχει άμφιβολία πως έχουμε άριστους κριτικούς, ειδικά εκπαιδευμένους σε Εόρωπαϊκές Σχολές ή Πανεπιστήμια της Γερμανίας και του Παρισιού. 'Ως τόσο κανένας τους δεν μπόρεσε ν' άποσπασθί άπ' της σφαίρας της σοφίας, να καταβή στο κοινό, να μιλήση άπλά, να έξηγηση, να κρηόη, να προσηκτισέη...

Και άλλήλνεμπο να το όλο ζήτημα της έλλειψης ενδιαφέροντος γενικά για τη Μουσική, είναι και ή άδιαφορία του κοινού για την 'Ελληνική Μουσική δημιουργία. Οι συνθέτες μας παραπονούνται. 'Αδικα. 'Οταν δέ ύπάρχει πραγματικά μορφωμένο, συνειδητό,

# Η ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΤΟΥ ΛΙΝΤ

Ο κάθε μουσικός κι ενημερωμένος φιλόμουσος ξέρει, πώς το κατ'έξοχον όργανο συνοδείας του λίντ είναι το πιάνο. Πολλοί όμως συνθέτες του αιώνα μας, όπως ο Μάλερ, ο Ρίχαρντ Στράους, ο Ραβέλ κ. ά. χρησιμοποίησαν γι αυτόν το σκοπό και την όρχηστρα—πράγμα που είχε κίμρι ή ή ο Μπετόβεν κι ο Μπερλιόζ—κι αυτό συνέτελεσε στο ν' αλλοιωθεί ο χαρακτήρας της φόρμας του λίντ, πού δύσκολα μπορεί να ταϊράξει μ' ένα τόσο πολύπλοκο ήχητικό μέσο συνοδείας.

Οι ρομαντικοί είχαν περιοριστεί, ο' όρισμένες περιπτώσεις στο να προσθέσουν στο πιάνο, γιά τη συνοδεία του λίντ, ένα μονάκι όργανο, όπως ο Σουίπερ στο λίντ του ο Βοσκός στους βράχους (συνοδεία πιάνου και κλαρινέτου) ο Μπράμς στα δύο τραγούδια του opus 91 (συνοδεία πιάνου και βιόλας) κ. ά.

Μά ή αναζήτηση τού συνταίριαματος πρωτότυπων τέμπων γιά τή συνοδεία του λίντ παρατηρείται κυρίως στο μοντέρνο ρεπερτόριο (Νανουρίσματα τού γάτου τού Στραβίνσκου, γιά γυναικεία φωνή και τρία κλαρινέτα, Δυό ποιήματα τού Ρονσάρ τού Ρουσέλ, γιά φωνή και φλάουτο, Μαδαγασκαρέζικα τραγούδια τού Ραβέλ γιά φωνή, πιάνο, βιολοντσέλο και φλάουτο, κ. ά.) "Όταν οι ήχητικοί συνδυασμοί γίνονται πού πλούσιος, παρουσιάζουν μιά προσέγγιση ανάμεσα στην τέχνη τής μελωδίας και τής φόρμης πού προορίζονται γιά όρχηστρα δωματίου. Τέτοια τραγούδια είναι τα Τρία Ποιήματα τής Γιαπωνέζικης λυρικής τού Στραβίνσκου, γιά φωνή, πιάνο, κουαρτέτο, 2 φλάουτα και 2 κλαρινέτα, ή τά Τρία ποιήματα τού Μαλλαρμέ τού Ραβέλ, πού χρησιμοποιεί το ίδιο όργανικό συγκρότημα.

Ο ρόλος τού πιάνου σάν όργάνου συνοδείας τού λίντ είναι σύγκρατα μουσικός και φιλολογικός. Άπό μουσική άποψη ύποστηρίζει και συμπληρώνει τή φωνητική μελωδία, έγκαθιστώντας τή σέ μιά βάση και προσφέροντας τής ένα ήχητικό περιβάλλον πού, γενικά, μουσικό κοινό, ποιός και γιατί θα ένδιαφερθή ειδικά γιά τά Έλληνικά έργα;

Τις ήμέρες αυτές, ή Άθήνα φιλοξενεί έναν μεγάλο Βιεννέσο αρχιμουσικό, τόν Κλέμμεν Κράους. Η πρώτη του εμφάνιση επί κεφαλής τής Κρατικής μας Όρχηστρας, έπροκάλεσε κοσμοσημύρη. Είδη σ' αυτή τή συναυλία άλο το παλιό κοινό τών Άθηνών, τόν ώραιοσ έκείνον κόσμο πού στο τάλπα χρόνια γέμειζε τή συναυλία τής Όρχηστρας τού Ξωδείου Άθηνών, τότε πού τής λάμπρανε ή αήγλα τού Μητροπούλου και τόν εκάστοτε μετακαλούμενον ξένον μαστροφ ή σολιστ "εθιένθος φήμης". Το κοινό αυτό είναι γιά πάντα χαμένο γιά τή μουσική μας ζωή κι ούτε μπορεί κανείς να τό λογαριάση. Είναι οι πολυταϊδεμένοι, οι αυτονομίζόμενοι μορφωμένοι—γιά να μην ήμαι δίκαιη πρόταση—μορφωμένοι κι άνώτερα καλλιεργημένοι άνθρωποι—οι κωνήνιτις πού τήγουν ή ή άλα, τήγουν άκούσει άλα και μόνο γιά έναν Κλέμμεν Κράους μπορεί να κάνουν μιά συγκριτάβασια. Είναι ένα κοινό πού ζή έξω άπ' τούς κόμους και τούς πόνους και τις άγωνίες τής Έλληνικής μουσικής πραγματικότητας και δέν μπορεί να προσέρρη πιά τίποτα. Άλλά ή γενιά αυτή άναγκαστικά θά περάση, θά όρθση. Στους νέους πρέπει να στραφούν οι προσπάθειές μας. Στη δημοτυργία ενός νέου, ύγιους κοινού, πού νάσαι ύψιστο άγάπη κι ένδιαφέρον γιά τή θεία τέχνη, κι' όχι άνόητες και κούφιες φιλοβοήτες.

πραγματοποιεί τήν άρμονική τής ολοκλήρωση. Αυτό όμως γίνεται μ' άνισο μοίρασμα τού ήχητικού πλούτου και σύμφωνα με τις διάφορες τροπικότητες πού μπορούν να ποικίλλουν κατά τό ζετούλιγμα τής ίδια μελωδίας. Η συνοδεία μπορεί να όφαινει ένα είδος φόντου σχετικά άνεξάρτητου και διακριτικού, πού πάνω σ' αυτό ξεχωρίζει έκθαβα το τραγούδι. Μπορεί επίσης να μεταγράφει από τό τραγούδι κατά τρόπο πρότερο ή λιγότερο συγκαλυμένο, περισσότερο ή λιγότερο έκδηλο, περισσότερο ή λιγότερο συνεχή. Έτσι, οι νότες πού ντουμπλάρουν τή φωνητική μελωδία μπορεί να είναι ένσωματωμένες σέ άκόρνια πλακέ, σέ διάφορες μορφές πού σχηματίζονται άπό τά άρπιασμα συγχωριδών, όπου οι μορφές αυτές κινούνται είτε στην κορφή τών άρπιαμάτων αυτών, είτε στις μεσαίες περιοχές τους· μπορεί επίσης να σχηματίζονται και στο πιάνο. Άλλοτε το ντουμπλάρισμα είναι άκριβός όμοιο με τή φωνητική μελωδία, άλλοτε πάλι γίνεται με μιά έλαφρη ρυθμική χαλάρωση—όπου ή νότα πού παίζεται παρουσιάζεται πριν ή μετά άπό τήν αντίστοιχη νότα πού τραγουδιέται—άλλοτε προορίζεται στις κύριες νότες τής μελωδίας, άλλοτε είναι γεμάτο άπό τρίτες και έκτες πού τού δίνουν μιά βελουθένια πληρότητα, κ.τ.λ. Άλλοι το πιάνο παίρνει ένα μοτίβο έκδηλα χαρακτηρισμένο, άποκλειστικά δικό του, και πάνω σ' αυτό ή φωνή ξετυλίγεται ένα άλλο διαφορετικό μοτίβο· συχνά δημιουργείται ένας διάλογος μεταξύ φωνής και όργάνου. Κι έδω άκόμη συναντούμε διάφορες παραλλαγές, όπως όταν το πιάνο και ή φωνή, χρησιμοποιώντας το ίδιο μοτίβο άλλωλοαποκρίνονται με άμοιβαία μίμηση, είτε με άτομικά τους μοτίβα. Έτσι ή μελωδική ίδια μπορεί να κυκλοφορεί άπό τή φωνή στο όργανο.

Είναι άδύνατο ν' άπαριθμηθούν οι όπειροι συνδυασμοί πού είναι δυνατό τά έπιτευχθούν τό συνταίριασμα τής φωνής και τού πιάνου κι οι ποικιλίες τών έφέ πού προκύπτουν άπ' αυτό. Μά δέν πρέπει να νομίζουμε πώς το όργανο παίζει ένα ρόλο ύποχρεωτικά άόσηματο ή ύποταγμένο στη μελωδία. Άπεναντίας συχνά το όργανο παίζει τόν κύριο ρόλο, ένώ ή φωνή φιλτράρεται μέσα άπ' τού όργανικό μέρος σάν ένα στοιχείο δευτερευούσας σημασίας. Έτσι, στο Φεγγαρόφωτο (Clair de lune) τού Φωρτέ, το κύριο θέμα, χαραγμένο με μιά γραμμή λεπτή και σίγουρη, πού έπανομβάνεται άδιάκοπα, παίζεται στο πιάνο, ένώ το φωνητικό περιγραμμά προσαρμόζεται σ' αυτό με πολλή χάρη.

Η σημασία τής σχέσης τού άκομπανιμέντου με τού τραγούδι δέν έγκαιται μονάχα στο μοίρασμα τού μουσικού γραμμίσματος ανάμεσα τους. Έξαρτιστα επίσης κι άπό τή διάρκεια τών soli τού πιάνου—πρελούντιο, ίντερπλουτίο, έπιλογος—πού άποτελούν τή ζωτανή άρματωσία μιάς μελωδίας. Το πρελούντιο μάς μπάζει στο τραγούδι, το ίντερπλουτίο μάς πυρώνει τήν προσηνή τού γυρισμού τού όργανικού μέρους, και ο έπιλογος μάς οδηγεί στη σιωπή. Είναι συνθετικές αισθητικές άξίες έξαιρετικά πολύτιμες. Η μέλητ τής κατασκευής τους, τών σχέσεων πού παρουσιάζουν ανάμεσα τους κι ή θεαματική τους συγγένεια με τή τραγουδιτά μέρη τού έργου θά μάς όδηγοσθε σέ πολυάριθμες κι ώφέλιμες έξακριβώσεις. Κ' άναφέρουμε τήν κυριότερη: τού πρελούντιο, τού ίντερπλουτίο κι ο έπι-

λογος, προέρχονται από την παλιά *ritournelle*, δηλαδή του «επάνοδο» ενός σύντομου οργανικού τμήματος που είναι τοποθετημένο στην αρχή, στο τέλος και ανάμεσα στα φωνητικά επεισόδια ενός έργου, και ο' αυτή τους την πρόλευση χρωσθούν εν μέρει ένα χαρακτηριστικά επανάληψη που παρουσιάζουν περισσότερο ή λιγότερο έκδηλα. «Όταν το προελόντιο, το *Interpolonito* κι ο επίλογος είναι ακριβώς θμια, τότε έχουμε μια πραγματική ριτουρνέλα. Σ' αυτήν την οργανική «επαδός», ταιριάζει ειδικά η στροφική φόρμα, φόρμα άπλοικη και πρωτόγονη, που ούτε ο Μότσαρτ, ούτε ο Σούμπερτ, ούτε ο Γκούνο, μ' ούτε κι ο Φωρτέ την περιφρόνησαν. Συχνά ο επίλογος επαναλαμβάνει τον πρόλογο (προελόντιο) κατά γράμμα. Συχνά ή διαφορά τους δεν παρουσιάζεται παρά στο τέλος τους κι εξηγείται από τον προορισμό τους ν' αρχίζουν και να τελειώνουν το έργο. Μπορεί επίσης ν' αναπαριστούν μονάχα χρησιμοποιώντας το ίδιο θέμα τότε έχουμε μια άλλη υπενθύμιση κι όχι μια κατά γράμμα επανάληψη. Τελικά, το προελόντιο κι ο επίλογος μπορεί να μην έχουν καμιά σχέση.

Η χρησιμότητα του προελόντιου είναι πρώτα-πρώτα πρακτική, δίνει τον τόνο των τραγουδιών, με μια σύντομη φράση, που δεν έχει στενή σχέση με το κύριο μουσικό κείμενο. Μά ή περίπτωση αυτή είναι σπάνια: γενικά ο εισαγωγικός του προορισμός το κάνει ν' αναγγέλλει το θέμα του τραγουδιού (ή ένα από τα θέματα του) ή να αρχίζει άπλωτα το μέρος της συνοδείας (συγκρίνατε τάν *Καλή νύχτα* και το *Βασιλιά τών σκλήθρων* του Σούμπερτ). Κάποτε ή φύση του είναι πολύ πλοτύκη. Έτσι, στο *Τέλειωσε ο χειμώνας* (*Hiver a cessé*) No 9 από την *Bonne chanson* του Φωρτέ, συνδυάζει δυο ίδιες που παρουσιάζονται κατά το ζετόλυμα της μελωδίας και που είναι ένα αναθύμια των άριθμων 6 και 7 του ίδιου κύκλου.

Αν το προελόντιο προαναγγέλλει το έργο, ο επίλογος μπορεί να παρουσιάζει μια καταπληκτική ανάπτωξη έξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Κανώνιος συχνά με

TONY SCHULTZE

## “ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ ΚΑΡΑΒΙ”

Ο θρόλλος του «Στοιχειωμένου καραβιού» είναι μια ξεχωριστή μορφή του θρόλλου του «Καταραμένου καραβιού», που ήταν πολύ διαδομένος στον βενεδικαιόνα κόσμο τών ψαράδων. Ο θρόλλος αυτός πρωτοφάνηκε στο 17ο ή 18ο αιώνα, μ' γραφτική πολύ άργερα, ακόμα κι από τών Έρικου Χάινε, κι απ' αυτόν ήβγαλε το κείμενο της όπερας του ο Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Ο Χάινε έγραψε το θρόλλο αυτό το 1831, ύστερα από την παράσταση ενός άλλανδικού θεατρικού έργου, που παρικόλυθη στο «Αμστερνταμ. Το 1838 ο Βάγκνερ διάβασε αυτό το έργο του Χάινε, που του έκαμε βαθύτατη έντοψη και που άργετερα πήρε μέσα του μια άπλοτη φόρμα κατά ή διάρκεια του θεαλωδίου θαλασίου ταξιδιού του από το Μίτσο στο Λονδίνο. Ο διηγητής τών ναυτών κι οι μεγαλειώδεις εικόνες της φύσης που θαύμασε στο ταξίδι του, χάρισαν ή φόρμα και τ'α χρώματα στο έργο του αυτό.

Μόλις έφτασε λοιπόν στο Παρίσι, ο Βάγκνερ έγραψε το πρόχειρο σχέδιο του δράματος. Η δυστυχισμένη ζωή κυρίως, που πέρασε στην πόλη αυτή, όπου δέ γνώρισε παρά άγωνίες κι άπονητεύσεις, τόν έσπρωξε να γράψει αυτό το καινούριο έργο.

Ο ίδιος άπεγνωσμένος πόθος του Όλλανδού έκαψε και μέσα στη δική του ψυχή: ή άναζητήση μιας ειρηνικής γωνιάς για να ριξει άγκυρα, μ' που δεν ή βρίσκει ενό Παρίσι. Έτσι ο θρόλλος παίρνει υ' αυτόν ή μορφή ενός γενικότερου ανθρώπινου προβλήματος.

μουσικά στοιχεία δανεισμένα από ή μελωδία που την τελειώνει, είναι ποτιωμένα κατάβαθα από το κατά γράμμα νόημα τους. Έτσι, χάρη στην προνομιούχα θέση του, μπορεί ν' άργοποιεί έλευθερα στους μουσικούς δρόμους που μόλις τους διάτρεξε ή μελωδία, και να παρατείνει στον άκραστή ή διάρκεια του ποιητικού όνειρου, ακόμα κι άφοω σώσιως το τραγούδι. Κι αυτό το νιώθουμε στους έπιλόγους τών ιραουδιών του Σούμαν.

Έδω άγγίζουμε μια από τις πλευρές του φιλολογικού ρόλου που αναλαμβάνει το οργανικό μέρος. Αυτό ο ρόλος είναι ουσιάδης. Γιατί από το ποιο κοινότοπο έφε άπομίμησης — κωδωνοκουρούτες, καλπασμός άλλογμο, κύλιμα κυμάτων, κτλ.—ως την πιο λεπτή έρμηγεία του αισθήματος, το πιάνο άπεικονίζει, σχολιάζει, ζωγραφίζει ένα γραφικό σκηνικό ή διεγείρει μια κατάσταση γιομάτη συγκίνηση, που την έμπνεύει το ποίημα. Έκει που δειχτείται πού φειδωλό σε νότες μπορεί να είναι έντονα έκφραστικό (ό *Σωσίας*) μερικά μέτρα εισαγωγής του άρκου για να μησεί τον άκραστή στην άτμόσφαιρα της μελωδίας. Η συνοδεία δεν πρέπει να είναι ποτέ ένα ύποστηρίγμα άδιάφορο και άμορφο. Άλιώς το έργο είναι κακό. Με το μουσικό της πλούτο, με τόν ύποβλητική δυνατώ προορισμό της μπορεί να έξοικονομεί σε σφαιρία με το τραγούδι ή και να το ξεπεράσει σ' ένδιαφορα. Έτσι μπορεί να διαψευστεί κι ή άνομοσία της συνοδείας, γιατί στην πραγματικότητα πολλές φορές ή συνοδεία αή ή συνοδεία το τραγούδι και παίρνουμε για παραδείγματα πολλά λίγητερ του Ούγκο Βόλφ, ή του Ρίχαρντ Στράους. Μήπως και τα «πρωταία» που δίνει στη συνοδεία ή μοντέρνα γαλλική μελωδία δεν είναι μια χαρακτηριστική διαπίτωση; Μια τέτοια άντιστροφή αξιών ήρθε βέβαια με κάποια άργοποιία. Πάντως όμως πρέπει να άμολογήσουμε πως το γερμανικό λίγη κι ή γαλλική μελωδία διαβήκαν τούς σταθμούς της διαμόρφωσης τους την ήμερα που, τρανή πιά σ' άτομικότητα, ή συνοδεία χάρισε στο τραγούδι την τόσο εύλογητή σύμπραξη της.

και μ' αυτή την έννοια λέει ο Βάγκνερ πως με το «Στοιχειωμένο καράβι» αρχίζει την καριέρα του σαν ποιητής.

Το κέντρο όλης της όπερας είναι ή μπαλάντα του Σέντα στη 2α πράξη. Πρώτα-πρώτα ο Βάγκνερ σύνθεσε το κείμενο αυτής της μπαλάντας για την όποια έλεγε: «Σ' αυτό το κομμάτι έβλαβα άσυναίσθητα το σπέρμα που απ' αυτό άργετερα έμειλε να βλαστήσουν και ν' άναπαυθούν όλα τ'α μουσικά θέματα του έργου. Ήταν μια συμπαγής εικόνα δλόκληρου του δράματος, όπως έφωλλόταν στο πνεύμα του. Είναι ή ίδια περίπτωση της ύβερβοτορας, που δεν περιέχει παρά θέματα που επανέρχονται άργετερα στην όπερα. Γι αυτό ή ύβερβοτορα αή δεν άνηκει στο έπος του «ποσοποι» αλλά είναι ένα μουσικό κομμάτι δραματικό άφ' έαυτο του.

Με το «Στοιχειωμένο καράβι» ο Βάγκνερ όσχε την περιοχή της μεγάλης όπερας και ζαναγύρισε, τόσο με το κείμενο όσο και με ή μουσική του, στο μαγικόν κόσμο.

Έδω βλέπουμε πως παρατάει, από ένστιχο την όπερα της μάδας, και μπορούμε να θεωρήσουμε αυτό το έργο σαν το πρώτο μουσικό δράμα, όπο ή βαγκνερική έννοια, σαν το πρώτο βήμα προς το μέλλον.

Η πρώτη παράσταση της όπερας αυτής δόθηκε στη Δρέσδη, στις 2 Ιανουαρίου του 1843, όπο ή διεύθυνση του ίδιου του Βάγκνερ.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



Οι έχθροι του Wagner τόν θεωποιοῦν. Δημιουργοῦν μιὰ ἅγια τριάδα τῆς τέχνης, τὰ τρία B. Barh, Beethoven, Brahms. Δίχως βέβαια νὰ ἀνυπακούονται τὴν τερραστία ἀπόσταση τοῦ χωρίζει τοὺς τρεῖς αὐτοὺς καλλιτέχνες.

Ἡ ζωὴ αὐτὴ μεταξὺ τοῦ ἐτοιμάζει τὴν πρώτη της τραγωδία. Τὸ 1856 συναντᾶται στὸ Ἄνοβερο μὲ τὸ Σοῦμαν καὶ τὸ φίλο του Joachim. Λίγες μέρες γεμιστὲς ἐνθουσιασμοῦ. Ἐπειτα χωρίζονται, καὶ σὲ λίγο λαβαίνει ὁ Μπρόμς τὸ τρομερὸ μῆνυμα. Ὁ Σοῦμαν ὁ μέγας του θαυμαστῆς, ὁ φλογερὸς καλλιτέχνης, ἔπαιε στὸ Ρῆνο, τρελλός· πρέπει νὰ κλεισθῆ σὲ ὄσυλο.

Ὁ Μπρόμς πετάει στὸ Ντύσσελτορφ. Κομμidi βοήθεια δὲ μπορεῖ νὰ δώσῃ στὸν ἄρρωστο. Ἄλλὰ ἡ Κλάρα; Σὺν τρελλῇ ἢ μεγάλῃ καλλιτέχνῃ κοττάζει νὰ συμμαζῆσῃ τὴν πνευματικὴ κληρονομιά τοῦ Ροβέρτου. Σκόρπια χειρόγραφα, ἀτέλειωτες συνθέσεις, μισοτυπωμένα Ἔργα. Αὐτὴν πρέπει νὰ βοηθήσῃ!

Τὴν παραστήκει σὺν ἀδελφός σ' αὐτὴ τὴν τραγικὴ στιγμὴ τῆς ζωῆς της. Τὴ συνοδεύει λίγο ἄργότερα, ὅταν ἡ βιασάλη τῆ ρίχνει μὲ ματωμένη φυγὴ στὸν καλλιτεχνικὸ στίβο πάλι. Τῆς βοφίζει τὸ παιδάκι ποὺ γεννιέται, ὄρφανὸ σχεδόν, τὸν καιρὸ ποὺ ὁ πατέρας βρισκότων στὸ φρενοκομεῖο. Ἡ Κλάρα τὸν περνᾷ 14 χρόνια. Εἶναι 37 ἔτων, ὁ Μπρόμς 23. Οἱ κακὲς γλώσσες βρίσκουν ἔδαφος ἐδάσεως. Ἡ ἱστορία σιγὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἐπῆρξε βαθύτερος σύνδεσμος μεταξὺ τῆς μεγάλης καλλιτέχνιδος καὶ τοῦ νεαροῦ αὐτοῦ; ... Ὁ Μπρόμς ἦταν ἐξαιρετικὰ ὠραῖος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, Ὁλόξανθος, μὲ ἀστραφετέρὰ γαλανὰ μάτια, μὲ φαρδὸ μέτωπο, μιὰ μορφή βορεινῆ, εὐγενικὴ κι' ἐμπνευσμένη. Ἡ Κλάρα διατηροῦσε ἀρκετὴ γοητεία, εἶχε τὴν αἴγλη τῆς δόξας καὶ τὴν δόξαστη ζωικότητα ποὺ τὴ βοήθησε ν' ἀγωνισθῆ σαράντα δόκκληρα χρόνια μετὸ τὸ θάνατο τοῦ Σοῦμαν, στὴ δύσκολη ζωὴ της.

Πάντως, ὅπως καὶ νὰ εἶχαν τὰ πράγματα, οἱ περιστάσεις τοὺς χωρίζουν. Ὁ Μπρόμς ζητεῖ τὴ θέση τοῦ διευθυντοῦ ὀρχήστρας στὸ Ντύσσελτορφ, ποὺ χήραξε μὲ τὴν ἀρρώστεια τοῦ Σοῦμαν. Τὸν ὑποστηρίζει φανερὰ ἡ Κλάρα. Μάταια. Εἶναι πολὺ νέος, δὲν τὸν ἐμπιστεύονται. Τότε ὀρχίζει ὁ καλλιτέχνης περιοδίες.

Ὁ θάνατος τοῦ Σοῦμαν, τὸν φέρνει ἄλλη μιὰ φορὰ στὸ Ντύσσελτορφ. Τὸ ἔδραμα αὐτὸ τὸν συγκλονίζει, τοῦ δίνει ἐντυπώσεις ἀλέχστες, ποὺ θὰ τὴς τραγουδήσῃ ἄργότερα στὰ μεγάλα, σοβαρὰ καὶ πένθιμα ἔργα του.

Τὸ 1857 διορίζεται διευθυντὴς χορωδίας καὶ καθηγητὴς τῆς οὐλῆς στὸ Detmold, ὅπου μένει τρία χρόνια. Γόνιμη ἐποχὴ. Ἐκεῖ γράφει δύο σερβιάντες γιὰ ὀρχήστρα καὶ τὸ πρῶτο του κοντσέρτο, σὲ πρὸ ἐλ., γιὰ πέντο καὶ ὀρχήστρα. Παίξει ὁ ἴδιος τὸ μέρος τοῦ πιάνου στὴν πρώτη ἐκτέλεση.

στό 'Αινόθερο. Μετρία επιτυχία. Στη Λειψία, το ίδιο έργο το σφουρίζουν. Στο 'Αμβούργο, στη γενέτειρά του τόν θεοσοφούν. 'Ο Μπράμς άποφασιζει να έγκατασταθθι στο 'Αμβούργο. Πραγματικά, δύο χρόνια της ζωής του πέρασε ό καλλιτέχνης στη βορεινή πατρίδα του, χρόνια γεμάτα δημιουργική εργασία. Πολλά από τ' άριστουργηματικά του, έργα μουσικής δωματίου άντκουν σ' αυτή την έποχή, και πολλά άραιότατα τραγούδια.

Περίεργο όμως πράγμα! Μ' όλες τις επιτυχίες στη γενέτειρά του, τη βορεινή φυχή του τραβάει άκατανίκητα ό ήλιος, ή θερμή ατμόσφαιρα. 'Ονειρό του είναι να ζήση στη Βιέννη. Πραγματικά, έρχεται τό 1862 στην εύθυμη π'λι της μουσικής, κι' από τότε ή Βιέννη τοῦ γίνεται δεύτερη πατρίδα.

Πολλές συνθέσεις πλουτίζουν την έποχή αυτή της Βιέννης. Μουσική δωματίου, λίντερ, και τό άριστοόργεμό του, ή Γερμανική λειτουργία τών νεκρών (*Deutsches Requiem*, 1866).

Τό Ρέκβιεμ αυτό, μοναδικό στο είδος του, στέκει άνάμεσα άρατορίου και λειτουργίας. Τό κείμενο άποτελείται από συναρμολογημένα άποσπάσματα της βίβλου. Διαμάντι άληθινό της τέχνης. 'Η σοβαρή φυχή τοῦ γερμανοῦ συνθέτη, ήρεο άφαστους τόνους για να τραγουδήση τό θάνατο. Σ' όλη του τή φρίκη, σ' όλη του τή θλίψη, στο μεγαλείο του και στην κρυφή έλπίδα του.

'Η φυχή τοῦ άκραυτή περνάει από τούς τρόμους τοῦ χομοῦ, στην έγκατέριση και στην πίστη πώς υπάρχει κάποια εύτυχία σέ μιá άλλη ζωή. Τό έργο αυτό είναι από τό δημοφιλέστερα τοῦ Μπράμς, και μένει άκλόνητο στις συναυλίες. 'Εξαιρετική σημασία έχουν κι' άλλα έργα χορωδίας τοῦ συνθέτου. Τό «Τραγούδι της μοίρας» (*Schicksalslied*), τό «Τραγούδι θριάμβου» (*Triumphslied*) ή Ραφωδία, κι' άλλα έργα. Τοῦ έδινετο εύκαιρία να τό παρουσιάη στο κοινό, έπειδή τό 1872 έγινε διευθυντής τοῦ συλλόγου τραγουδιοῦ της Βιέννης, θέση πού διετήρησε τρία χρόνια.

'Εργα χορωδίας και μουσικής δωματίου έγραφε κυρίως ό Μπράμς στην πρώτη δημιουργική του περίοδο. Μαζι με τό Μότσαρτ, τό Μπετόβεν, και τό Σούμπερτ, είναι ό συνθέτης πού καλλιέργησε φανατικά τό δόσκαλο είδος της μουσικής δωματίου.

Κοοαρτέττα, κουιντέττα, ασζιέττα, τρία, συνάτες για βιολι και πιάνο, τό ένα άραιότερο και βαθύτερο από τό άλλο.

'Η εργασία αυτή τόν προετοιμάζει για συνθέσεις πιά μεγαλόπνοες. Τό 1877 γράφει την πρώτη του συμφωνία, σέ ντό έλάο. Έργο παθητικό, γεμάτο ανθρώπινο πόνο κι' άγωνία. 'Η δεύτερη συμφωνία πού έρχεται λίγο άργότερα, θεωρείται τό άριστοόργεμό του. Μουσική γεμάτη όγεια αυτή, και χαρά της ζωής, έμπνευσμένη σάν την ποιμηνική τοῦ Μπετό-

τό επόμενο έτος, 1897, σ' ηλικία 64 έτών, από καρκίνο. Τόν έθαψαν μ' όλες τίς τιμές στή Βιέννη, που είχε γίνει δευτέρα πατρίδα του.

Τό τελευταίο του έργο υπήρξε τό «Τέσσερα σοβαρά τραγούδια» μέ θέμα τό θάνατο. Ή ψυχή του προαισθάνθηκε τό τέλος, κ' οφώθηκε μιά τελευταία φορά γιά νά τραγουδήσει τό μεγαλύτερο πρόβλημα τής ζωής, τό μυστήριο που τόν είχε τόσες φορές άποσχαλήσει, τό θάνατο.

Ή μουσική του Μπέρνς δέν προσφέρεται εύκολα στών καθένα, άν και πολλά έργα του, όπως π. χ. τά *valsés* του γιά πιάνο, και μερικά τραγούδια του, έχουν χαρακτήρα άρκετά λαϊκό. Οι περισσότερες πάντως συνθέσεις του άποφεύγουν αυστηματικά, δε μπορεί νά καλοεχθή τίς αισθήσεις.

Προσπαθεί, βασανίζεται πολλές φορές, γιά νά βρή τήν έκλεκτή έκφραση, τήν ταιριαστή μελωδία. Άν και έχει τίς ρίζες του στή ρομαντική εποχή, ό Μπέρνς είναι ένας από τούς άμεσοτέρους προδρόμους τής μοντέρνας τέχνης. Κι' ως άτομο, όπως είπαμε πριν, μέ τήν νηφαλιότητά του, μέ τό σκεπτικισμό του, μέ τήν αυτοκριτική του, κι' ως καλλιτέχνης, Ή μουσική του προαναγγέλλει από άρκετά κοντά τόν είκοστό αιώνα, σ' ένα σημείο. Στήν έξαιρετική σημασία που δίνει στήν άρμονία, εις βάρος πολλές φορές τής μελωδίας, Κυρίως, οι συνθέσεις του γιά πιάνο ξεφεύγουν καθ' όλκληρίαν από τίς συνθέσεις τών παλαιότερων του, Μότσαρτ, Σούπερ, Μέντελσον, π. χ. Ή τεχνική τών δοκτύλων δέν έχει πιά τόση σημασία. Όπως και στίς μοντέρνες συνθέσεις, τό πιάνο τό χρησιμοποιεί μάλλον ως όρχήστρα, έκμεταλλεύεται περισσότερο τίς φωτιστικές του παρά τή λάμψη του.

Γενικά, χωρίς νάχη τήν αήλη των παλαιότερων ρομαντικών, ή μορφή του Μπέρνς συγκινεί κι' επιβάλλεται. Γιατί και στά έργα του, όπως και στή ζωή του, πίσω από τή νηφάλια ασήπρωτητα, σπιθίζει ή άληθινά ποιητική ψυχή.

βεν και τήν 4η συμφωνία του Μπρούκνερ από τή γελαστή βιεννέζικη φύση.

Τά έργα αυτά δέν ένθουσίασαν στήν άρχή τό κοινό. Σιγά - σιγά όμως, άρχισαν νά γίνονται άγαπητά. Σ' αυτό συντέλεσε βέβαια κ' ή άναμφισβήτητη όξία τους, αλλά και τό κομμάτικό ένδιαφέρον. Οι κύκλοι τής Βιέννης που δε σκεπταόσαν τό έργο του Βάγκνερ, έβδαν στό Μπέρνς τό συνθέτη τόν καινό νά μετρηθί μέ τό δημιουργό του Μπαύροϊτ. Τόν άνέβασαν στά ούράνια. Ό άρχηγός τής κριτικής, ό *Hanslick*, που τόν συναντήσαμε νά παίξει ένα ρόλο θλιβερό στή ζωή του Μπρούκνερ, άνακρίβει δώ τό Μπέρνς. Ό,τι έλαίκε από τό Μπρούκνερ, τό θαυμαστή του Βάγκνερ, αυτό άκριβώς είχε ό Μπέρνς. Δέ γνώριζε τό μέτρο στίς συμφωνίες του ό Μπρούκνερ, ό Μπέρνς σέβεται άπόλυτα τή φόρμα και προσπαθούσε νά δώσει όσο τό δυνατόν πιά σκεχτοδεμένα έργα. Δέν περιόδε από τό διούλιτήριο του πνεύματος τήν εμπνευσή του ό Μπρούκνερ. Ό Μπέρνς τήν επιβάλλε σέ βασανιστική αυτοκριτική. Δέ φιλοσοφούσε ό Μπρούκνερ, δέν άγωνιούσε κάτω από τό πρόβλημα τής ζωής. Τό αντίθετο άκριβώς ίσχυοιόδε τό μεγαλειό του Μπέρνς, ή φιλοσοφία, ή βεβαιά ένάτension τής ζωής.

Άλλος μεγάλο θαυμαστής και προπαγανδιστής έργων Μπέρνς υπήρξε ό Χάνς φόν Μπόλαβ. Ό ένδοξος μαθητής και γαμπρός του Λιστ, ό παραγκωνισμένος σύζυγος τής Κόζιμας, ό προνομένος φίλος του Βάγκνερ, ήρε μιά φυσική, άνθρώπινη εύκαρία νά στήνει άλλο θεό στή θέση του γκρεμισμένου του είδώλου. Είχε πιστήρη φανατικά στό Βάγκνερ. Τώρα, που ή σπαργαμένη του ψυχή δέ μπορούσε πιά νά βαστάσει στήν τιτανομαχία του καλλιτέχνη μέ τόν άνθρωπο, τώρα που τό μίσος άρχισε νά κλονίζει και τίς καλλιτεχνικές του πιστώσεις, ήρε μιά περίεργη παρηγορία στήν άγάπη μιάς τέχνης που τή θεωρούσαν όλοι τότε έχθρική του Βάγκνερ.

Διήθυνε συνθέσεις του Μπέρνς, προπαγάνδιζε φανατικά τό έργο του, κι' άργότερα δέθηκε μέ στενή φίλια μαζί του. Ή ύποστήριξη του *Hanslick* και του Μπόλαβ υπήρξε πολύτιμη γιά τό Μπέρνς, κκ' άποτελέσε όσο μεγάλες χαρές τής ζωής του.

Γιατί μεγάλες εύτυχίες δέ γνώρισε ό τιμημένος μουσικός. Πίστες κι' άγωνίες πολλές. Ούτε του Μπρούκνερ, ούτε του Μπέρνς οι χαρακτηρισήαν πλασμένοι γιά τέτοιες διαμάχες. Είπαμε τήν ηρεμία θλιμμένη στάση που έτήρασε σ' αυτή τήν περίσταση ό Μπρούκνερ. Ό Μπέρνς δέν ένουοιθε κανένα μίσος στήν ψυχή του γιά τόν αντίπαλο που του έπιβάλε ή κοινή γνώμη. Κάθε άλλο. Δέν είχε όμως και λόγο αυτός νά νουόθη πικρία, γιατί φαινομενικά, γιά τούς πολλούς, αυτός ήταν ό νικητής. Τόνομά του είχε γίνει πασίγνωστο κι' άγαπητό στή Βιέννη, τή στιγμή που τόνομα Μπρούκνερ έμενε ακόμη έντελός άγνωστο. Ή διαμάχη όμως

αυτή, κ' ἡ ἰδέα πὺς δὲ μπορεῖ νὰ φανῆ ἄξιος τοῦ μεγάλου προορισμοῦ ποὺ προφήτεψε γι' αὐτὸν ὁ Σούμαν. Ἰδῆσαν στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἐκείνου τὸ κλειστό, ἀπότομο ὄφος ποὺ τρώμαζε τοὺς γύρω του καὶ δὲν ἐπέτρεπε νὰ τὸν ἀγαθήσουν. Τοῦ ὄρεσε ἄρα τὸ κόσμος κ' οἱ συναναστροφές. Ἄλλὰ σπάνια κατάρθωνε νὰ γίνῃ ἐχθρῆσις στὸν κύκλο του. Δὲν συγχαροῦσε τίποτε, ἔβρινε σ' ἑλῶσι τὴν ἀπάντησιν μὲ ἀπότομο ὄφος. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ἓνα ἀνέκδοτο.

Κάποτε, σὲ μιὰ συναναστροφή, ὅπου φάνηκε ὅσο πὺς δυσάρεστος μποροῦσε, εἶπε φεύγοντας στὴν οἰκοδότησιον :

— Ἄν ἔλθωσα νὰ προσβάλλω κανένα ἀπὸ τὴ συναναστροφή, σὺς παρακαλῶ νὰ μὲ συγχωρήτε.

Μιά ἄλλη φορὰ, ἀναγκάζεται νὰ συνοδεύσῃ στὸ πιάνο ἓνα μέτριο βιολοντελλίστα ποὺ παίξει μιὰ δική του συνάτα γιὰ πιάνο καὶ βιολ. Ὁ Μπρόμς βροντᾷ τὸ πιάνο ὅσο πὺς δυνατὰ μπορεῖ. Στὸ τέλος, ὁ βιολοντελλίστας, τοῦ λέει μὲ χαμόγελο :

— Ἄχ! παίζετε τόσο δυνατὰ, ποὺ δὲν ἔσκουγα σχεδὸν ἐγὼ τὸ παίξιμό μου.

Κι' ὁ Μπρόμς, ἀποκρίνεται μονοσύλλαβον.

— Εὐτυχισμένε!

Δὲν ἦταν κακίᾳ ἡ στάσις αὐτῆ. Ἰσα-ἰσα, σὲ πολλὰς περιπτώσεις τῆς ζωῆς του φέρθηκε μὲ καλοσύνη καὶ πολλὰ καινούργια ταλέντα ὕπερστέρα, ὅπως τὸν ἐμπνευσμένο ταίχο συνθέτη Ἀντόνιο **Dvorák**. Ἄλλὰ ὅπως στὴν τέχνη του ἀποφεύγει καθὲς περιττὸ, καθὲς ἐπιπολαιότητα, ἔτσι καὶ στὴ ζωὴ του δὲν ἀνεχόταν τίς μικρὰς ἀνθρώπινες ἀδυναμίας. Πόσο διαφορετικὸς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του καλλιτέχνες ἦσαν, μὲς δείχνει ἓνα ἄλλο ἀνέκδοτο.

Κάποτε, σ' ἓνα ἐπίσημο γεῦμα, ὅπου παρέστησαν κι' ὁ Λιστ κι' ὁ Ἀντόνιος Ρουμπινστίιν, μιὰ φημισμένη πιανίστα θέλησε νὰ πάρῃ ἓνα περίεργον ἐνθῆμο ἀπὸ τοὺς ἐνδόξους συνδαιτημένους. Μιὰ μουσικὰ τῶν μαλλῶν καθενὸς τους, γιὰ νὰ τὴν βάλῃ στὸ μεναγιόν της. Ὀπιλιότης μ' ἓνα φαλλιδάκι κ' ἔκλινε τὸ γόνυ μπροστὰ στὸ Λιστ. Ὁ ἄββας-ἱππότης μὲ χαμόγελο, προσέφερε τὴ θυσία. Τὸ ἴδιον κι' ὁ Ρουμπινστίιν. Ὁ Μπρόμς ὅμως, στάθηκε ἀνένδοτος. Κι' ὅταν σὲ μιὰ στιγμῆν ἡ ἄραία πιανίστα κατάρθωνε νὰ τοῦ κόψῃ κρυφὰ λίγα μαλλιά, σηκώθηκε ὁ καλλιτέχνης ἔξω φρενῶν, κ' ἔφυγε ἀπὸ τὴν αἴθουσα, μουγκρίζοντας :

— Πφοῦ! Τὶ κουταμάρες εἶναι αὐτές.

Ἄν εἶχε πὺς φιλόφρονον χαρακτῆρα ὁ Μπρόμς, θὰ γινόταν ὁ Θεὸς τῆς Βιέννης, γιὰτὶ καὶ φανατικὸς ὀπισθοπρωκτικῆς ἡγῆς, καθὼς εἶπαμε, καὶ τὸ ἔργο του ἐπεβλήθηκε σιγά-σιγά.

Τὸ δεύτερον κονοῆρτο του γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, (στὸ οἱ ὄφθαλμοὶ μὲζονα) ἐνθουσίασε τοὺς Βιεννέζους, ἂν καὶ ἔλειψε, ὅπως καὶ τὸ πρῶ-

το, ἀπὸ τὴν παράδοσιν τοῦ κονοῆρτου ἐνὸς Μότσαρτ ἢ ἐνὸς Λιστ. Στὰ δύο αὐτὰ κονοῆρτα, τὸ πιάνο ἀποτελεῖ σχεδὸν ἓνα ὄργανον τῆς ὀρχήστρας κ' αὐτὸ. Εἶναι πρόδρομος τῶν μοντέρνων κονοῆρτων, ὅπου τὸ σόλο ἐξαφανίζεται σχεδὸν, ὅπως τρεῖνι νὰ ἐξαφανιστῆ καὶ στὸ θέατρο ἢ ὀπλοκταρχία τοῦ ἐνὸς προσώπου.

Ἐπὶ χρόνια μετὰ τῆς δευτέρας του συμφωνίας (1884) γράφει ὁ Μπρόμς, τὴν τρίτην συμφωνίαν, καὶ λίγα ἀργότερα καὶ τὴν τετάρτην. Ὁραία **Allegro** ἔχουν καὶ τὰ δύο αὐτὰ ἔργα, πέφτουν ὅμως ἄρακτα στὰ **Largo**. Εἶναι περίεργον, πὺς ὁ Μπρόμς πούργησε τόσο θαυμάσια **Lieder**, δὲ μπορεῖ νὰ σταθῆ τὸ ἴδιον ὄφος στὸ ὄργα συμφωνικῆς μέρας.

Οἱ δύο ραφωδίες γιὰ πιάνο, κ' οἱ ὀγγυρικοί χοροὶ γιὰ τέσσαρα χεῖρα, ἔργα τῶν τελευταίων του χρόνων, εἶναι ἀπὸ τίς πὺς ἀγαπητέας συνθέσεις τοῦ μεγάλου μουσοῦργου.

Πιανίστας ὁ Μπρόμς καθαυτὸ δὲν ἦταν. Ἄν ἔποιε τὸ μέρος τοῦ πιάνου στὰ ἔργα του, τ' ἄδειαυε. Ἄλλὰ οἱ συνθέσεις του γιὰ πιάνο, εἶναι ἀπὸ τίς ὡραιότερας ποὺ ὑπάρχουν. Οἱ συνάτες του, ἔργα νεανικά γεμάτα ὄρη, οἱ ἀθάνατες ραφωδίες, τὸ Σκέρτσο, τὰ μικρὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ποιητικὰ κομμάτια ποὺ τὰ ὀνομάζει **Intermezz**, τὰ ὀραία βιεννέζικα Βάλς, οἱ περιφωμένες παραλλαγές σ' ἓνα θέμα τοῦ Χάιντελ, τὸν φέρουν στὴν πρώτη οὐρὰ τῶν ποιητῶν τοῦ πιάνου. Ἡ τεχνικὴ του ἔχει μιὰ ὀλέτεια δικὴ τῆς δυσκολίας. Ὅστε τὰ κλιμασιτὰ παιχνιδίσματα ἐνὸς Μότσαρτ, οὔτε τοῦ Σοπὲν ἢ νταντελλίνεας φιοριτούρες, οὔτε τοῦ Λιστ τὰ πυροτεχνήματα. Ὅγκωδης ἡ ἁρμονία συνήθως βαθεῖα, ἡ μελωδία σοβαρὴ καὶ ποιεμένη, ἡ πικρὰ εἰρωνική σὲ πολλὰς περιπτώσεις.

Κατορθῶναι νὰ ἐκφράξῃ ὅσο λίγοι συνθέτες τὰ συνασθήματα τοῦ αὐτοῦ πιάνο, γι' αὐτὰ τὰ ἔργα του ἂν καὶ δὲν συναρπάξουν ὅπως ἡ μουσικὴ τοῦ Λιστ ἢ τοῦ Σοπὲν, μένουν πάντα ἀγαπητὰ στὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν.

Ἀκόμα πὺς ἀγαπητὰ εἶναι τὰ τραγούδια του. Ἀκαλοῦσθαι τὴν ὀραία παράδοσιν τοῦ λιντ ἐνὸς Σούμπερτ, ἐνὸς Μέντελσον, ἐνὸς Σούμαν καὶ δημοῦργεῖ ἔργα ποὺ μιλῶν βαθεῖα στὴν ἀνθρώπινην ψυχῆν.

Ὁ Μπρόμς ἔγραψε γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς. Συμφωνίας, μουσικὴ δωματίου, ἔργα πιάνο, χορωδίας, καὶ τραγούδια. Μόνον μὲ τὴν δεξερὰ δὲν καταπίστευε.

Ἡ ζωὴ του δὲν ἔχει περιπέτειας. Ἡ ἀγάθῃ ἐλάχιστα τῶν ἀγγιζέ, δυστυχίες δὲ γνώρισε μεγάλας, οὔτε καὶ θριάμβους μυθικούς. Καὶ σ' αὐτὸς συγγενεῖς περισσότερο μὲ τοὺς μοντέρνους καλλιτέχνες, τῶν ὁποίων ἡ ζωὴ σημαίνει συνήθως μάλλον ἓνα εὐστερικὸ θεαμὸ δρῆμα, παρὰ μεγάλας ἐκρήξεις καὶ δραματικὰς στιγμὰς.

Ἀπὸ τὸ 1896 ἄρχισε νὰ κλονίζεται ἡ αἰδερνία του ὕγια. Πέθανε

# ΔΥΟ ΜΟΡΦΕΣ

## ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΓΚΛΟΥΚ ΚΑΙ ΜΟΤΣΑΡΤ

Τό μελόδραμα είναι ένα έργο τέχνης σύνθετο στο όποιο συνεργάζονται δύο κυρίως τέχνες, ή ποίηση και ή μουσική. "Αν προεπάραιμε όμως την προϊστορία του με τις θρησκευτικές άνακρασιτάσεις και τὰ μεσαιωνικά μυστήρια και μελετήσουμε την Ιστορία του από την 'Αναγέννηση ως σήμερα, θα δούμε ότι ή συνεργασία αυτή ήταν μάλλον άναγωνισμός και άλλοτε έπικρατούσε ο λόγος και ή μουσική υποτάσσονταν σε νόμους έκβαμωσικούς, άλλοτε πάλι ή μουσική έπέβαλλε τους δικούς της νόμους χρησιμοποιώντας τον λόγο σαν άπλο βοήθημα. Στην δεύτερη αυτή περίπτωση, ή έπικράτηση της μουσικής έβλεπε δύο διαφορετικές μορφές. "Έως τὰ τέλη του 18ου αιώνα ή ποίηση υποτάχθηκε σε μελωδικές φόρμες και ο λόγος χρησιμοποιήθηκε για τὸ τραγουδι, με τις γνωστές κακοποιήσεις που υπέστη, και ως άπαραίτητο στοιχείο για την σκηνηκή δράση που παρεμβάλλονταν μεταξύ των μουσικών μερών. Στόν 19ο όμως αιώνα, ύστερα από την άνάπτυξη που πήρε ή συμφωνική μουσική και τὸν πλουτισμό της όρχήστρας με νέα όργανα συνεχώς τελειοποιούμενα, εισάγονται στο λυρικό δράμα, κυρίως με τὸν Βάγνερ, φόρμες ή στοιχεία συμφωνικά και ρόλος τὸυ λόγου και της μουσικής δράσης είναι μάλλον να έρμηνεύσουν τὸ δράμα που παίζεται στην όρχήστρα.

Έως τὰ τέλη του 18ου αιώνα τὸ μελόδραμα ήταν σχεδόν άποκλειστικά Ιταλικό δημιούργημα. Βέβαια οι πρώτοι δημιουργοί του, οι Φλωρεντινοί μουσουργοί Caccini, Peri και Galilei (ο πατέρας τὸυ μεγάλου Γαλιλαίου) που ξεκίνησαν από τὸ σαλόνι τὸυ Bardi, πίστευαν πως συνέχισαν την παράδοση της άρχαίας τραγωδίας. "Ανάλογη προσπάθεια είχε γίνει, και μάλιστα ναωρίτερα, στην Γαλλία από την 'Ακαδημία τὸυ Boiff ή όποια ήθεσε ως σκοπό της την ένωση της ποίησης με την μουσική με βάση την άρχαία μετρική. "Όλοι όμως ξεκίνησαν από μία σφαλερή αντίληψη τὸυ άττικού δράματος και τὸ ίδιο συνέβη άργότερα με τὸν Γκλόουκ και και ύστερα με τὸν Βάγνερ. Τὸ θέμα αυτό δεν θα μάς άπασχολήσει τώρα. Τὸ γεγονός είναι ότι τὸ λυρικό δράμα έγκληματίστηκε στην 'Ιταλία και περνώντας από την Φλωρεντία στην Βενετία και ύστερα στην Νεάπολη πήρε τελικά την μορφή τὸυ μουσικοδράματος που όνομάζεται Ιταλικό μελόδραμα.

Τὸ Ιταλικό μελόδραμα δεν άργησε να περάσει τὰ σύνορα της 'Ιταλίας και να εξαπλωθ ή σε όλες τις χώρες της Εύρώπης. Και ήρθε ή εποχή όπου κυριαρχούσε με τὸς Ιταλικὸς μελοδραματικὸς θιάσους σ' όλα τὰ εὐρωπαϊκά κέντρα. Προσπάθειες για την δημιουργία έθνικὸυ μελοδράματος, όχι όμως με την σημερινήν έννοια τὸυ ήθογραφικὸυ μελοδράματος, έγιναν στην 'Αγγλία από τὸν Purcell αλλά χωρίς συνέχεια. "Ανάλογες προσπάθειες αλλά πιο συνειδητές και πιο έπιμονες έγιναν στην Γαλλία. "Η 'Ακαδημία τὸυ Boiff όμως προσανατολιστηκε μάλλον πρὸς τὸ μπαλέττο, ποτεύοντας πως έτσι θα ξαναζούσε τὸ ίδεώδες της άρχαίας τραγωδίας με τὸν συνδυασμό της ποίησης, της μουσικής

και της όρχήσεως σ' ένα ενιαίο σύνολο. "Αλλά και εκεί ξεκίνησαν με 'Ιταλὸς μουσουργὸς, με τὸν Baldassarino de Belgiojoso που έδωσε τὸ κωμικό Μπαλέττο της Κίρκης», ένα είδος όπερας-μπαλέττο της όποίας τὰ χορευτικά μέρη συνδέονταν με ρεσιτατίβα και κόρα, και κυρίως με τὸν Φλωρεντινό Λούλλυ που θεωρείται ὁ δημιουργὸς τὸυ γαλλικὸυ λυρικὸυ δράματος. Στην πραγματικότητα όμως έπρόκειτο για μία προσαρμογή στην γαλλική νοοτροπία τὸυ λυρικὸυ δράματος τὸν Φλωρεντινὸν της 'Αναγέννησης πριν αυτό διαφοροποιηθ ή από την Βενετσιάνικη και Ναπολιτανική σχολή. "Αλλά και αυτή άκόμη ή προσπάθεια, αν και βρήκε ως συνεχιστὴ ένα μεγάλο μουσουργό όπως ήταν ο Ραμό, πνιγχε με την έισοδή τὸυ Ιταλικὸυ μελοδράματος και τὸν Ιταλικὸν θιάσων. Και τὸ περίεργο είναι ότι οι μεγαλύτεροι πολέμιοι της δεν ήταν μόνον αὐτοί. "Ήταν ο Γάλλοι έγκυκλοπαίδικοι D'Alembert και Diderot, ο Γκρετυρί και πὸ σφοδρὸς από όλους ο Ρουσσώ. Πριν άκόμη πεθάνη ο Ραμό ή κυριαρχία τὸυ Ιταλικὸυ μελοδράματος στην Γαλλία ήταν σχεδόν άπόλυτη όπως μαρτυροῦν όριόμενα κείμενα: «"Η Ιταλική μουσική έπνιξε τελείως την δική μας». «Τὸ μελόδραμα μας δεν θα μπορέσει ποτέ να ξανασηκωθ ή ύστερα από τὸ θανάσιμο πλήγμα που τὸυ κατάφερε ή εισαγωγή της Ιταλικής μουσικής».

Λέγοντας Ιταλικό μελόδραμα δεν έννοούμε μόνο εκείνο που γράφτηκε από Ιταλὸς μουσουργὸς. "Ήταν μία μορφή που είχε τὸς δικὸς της νόμος και πὸ υιοθετήθηκε από όλους τότε τὸτε μουσουργὸς, Ιταλὸς και μὴ Ιταλὸς, που έγραφαν δραματική μουσική. "Ιταλικό μελόδραμα έγραψε ο Γερμανὸς Hasse στην Δρέσδη, ο Γερμανὸς Χαίντελ στο 'Αμβούργο και στο Λονδίνο, ο Γερμανὸς Mattheson στο 'Αμβούργο κ.ο.κ. Τὸ Ιταλικό μελόδραμα έιχε γίνει κτήμα όλης της Εύρώπης. Και στην περίοδο αυτή της άκμης του στόν 18ο αιώνα συνέβη τὸτε τὸ περίεργο, ότι άνάμεσα σ'αὐτὸς τὸς μουσουργὸς, Ιταλὸς και μὴ Ιταλὸς, ξεχωρίζουν δύο μεγάλοι, πὸ και οι δύο δεν ήταν Ιταλοί : ο Αὐστριακὸς αλλά τέσχηκας καταγωγῆς Γκλόουκ και ο Αὐστριακὸς Μότσαρτ. Τὸ γεγονός ότι οι δύο αὐτοί μουσουργοί έγραψαν σε μία μορφή ξενική και σε γλώσσα ξένη δεν τὸς έμπόδισε να δώσουν όλο τὸ μέτρο τὸν δυνάμεών τους και να άφήσουν έργα, αντιπροσωπεύοντα δύο διαφορετικὸς τάσεις τὸυ Ιταλικὸυ μελοδράματος, πὸ εξακολουθοῦν να θεωροῦνται άριστοεργήματα στο είδος τὸυς.

Οι δύο αὐτοί μουσουργοί έδωσαν ο καθένας μία διαφορετική μορφή τὸυ Ιταλικὸυ μελοδράματος και μία διαφορετική αντίληψη της σύζδεξης της μουσικής με την ποίηση. "Ο Μότσαρτ δέχθηκε άπόλυτα τὸ Ιταλικό μελόδραμα όπως τὸ διέπλασαν ο Στραντέλλο, ο Σκαρλάτι, ο Χαίντελ και όλλοι, ένὸ ή ο Γκλόουκ ήρθε ως μεταρρυθμιστής ανανεώνοντας έτσι την προσπάθεια τὸν Φλωρεντινὸν ν' ακολουθήσουν τὰ πρότυπα τὸν άρχαίων τραγικὸν. Στο έργο τὸυ Μότσαρτ και ίδια-

τερα στον Ντόν Τζιοβάνι πραγματοποιείται το ιδεώδες του Ιταλικού μελοδράματος και αυτό το έργο θα συνεχίσουν αργότερα ο Ροσσίνι στην Ιταλία και ο Γκούνο στην Γαλλία ενώ στο έργο του Γκλόου βρίσκονται οι τάσεις που θα εκδηλωθούν έντονα από τους πολέμιους της Ιταλικής μουσικής, τον Βέμπερ, τον Μπερλιόζ και τον Βάγνερ.

Στην εποχή μας το λυρικό δράμα δεν ζει αλλά επιζει. Γράφονται πάντα μουσικοδράματα γιατί η χρησιμοποίηση του δράματος στην μουσική είναι κάτι που ποτέ δεν θα πάψει να άπασχολη τους μουσικούς όπως ποτέ δεν έπαψε να τους άπασχολή από την αρχαιότητα ως σήμερα υπό διάφορες μορφές. Σήμερα όμως τα σκήπτρα της μουσικής κρατεί ακόμη η συμφωνική μουσική κι ο αυτήν συγκεντρώνονται οι φιλοδοξίες των συγχρόνων μουσουργών. Οι παλιές δόξες του μελοδράματος ανήκουν πια στην Ιστορία και τα λυρικά θέατρα στηρίζονται πάντα στα Ιστορικά πλέον αξιοσημείωτα που άφησαν οι δύο περασμένοι αιώνες. Πολλές προσπάθειες έγιναν από μεγάλους μουσουργούς για να ανανεώσουν ένα είδος που φαίνεται να βρίσκεται, όπως και τόσα άλλα, σ' ένα αδιέξοδο. Το κοινό όμως μένει ψυχρό. Δεν υπάρχουν πια τα παρρησιάζματα του ένθουςιασμού ούτε οι βίαιες άποδοκιμασίες, δεν υπάρχει πια η επαφή με το κοινό. Τότε, μεγάλοι μουσουργοί, χωρίς να ξεπέσουν την τέχνη τους, κατώρθωσαν να συκινίσουν τα πλήθη και να ικανοποιήσουν συγχρόνως τους έκλεκτους και τα έργα τους αν και ανήκουν σ' άλλες εποχές συκινούν και ικανοποιούν ακόμη και τώρα έμάς τους κουρασμένους μπλαζέδες, όχι βέβαια τόσο άπλοτα όπως τότε, πάντως περισσότερο από τα έργα που μας προσφέρουν οι δημιουργοί της εποχής μας. Κι' όμως παρ' όλο ότι παντού υπάρχουν λυρικά θέατρα για να συνεχίσουν την παράδοση, το μελόδραμα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα είδος παρηκμασμένο. Κι' αυτό δεν οφείλεται μόνο στους σύγχρονους δρους ζωής, στην διαφοροποίηση του κοινού, στην επίδραση του θεάτρου πρόζας με την ρεαλιστική αντίληψη του θεάτρου, στην διαφοροποίηση της μουσικής εν γένει σε βαθμό που να γίνη ακατανόητη όχι μόνο στο πολύ κοινό αλλά και σε πολλούς καλής πίστεως έκλεκτους. Ούτε θα έφτανε να μελετήσουμε την σύγχρονη μελοδραματική μουσική για να αναζητήσουμε σ' αυτήν τα αίτια της παρακμής ενός είδους που όποιοδήποτε δεν μπορεί να εκλείψη. Θα έπρεπε μάλλον να γυρισάμε πίσω στην εποχή της μεγάλης άκμης του, για να αναζητήσωμε ποιά ήταν τα στοιχεία του, που ήταν η ύμωροφία του και άκμή, που ήταν κρυμμένα τα σπέρματα της παρακμής. Κι' αυτή η εποχή είναι πίσω από τη Γαλλική Έπανάσταση, στα χρόνια του Γκλόου και του Μότσαρτ.

Ιστορικά το έργο του Μότσαρτ έρχεται άμέσως ύστερα από το έργο του Γκλόου. 'Αλλά ενώ ο Γκλόου έρχεται από μεταρρυθμιστής, ο Μότσαρτ άρκείται σ' άκολουθήση τα πρότυπα των προγενεστέρων του και να συνεχίση την παράδοση του Ιταλικού μελοδράματος.

Στην εποχή μας ο Μότσαρτ θαυμάζεται περισσότερο για τις συμφωνίες του, τα κοντσέρτα του, τα έργα μουσικής δωματίου και την εκκλησιαστική μουσική του παρά για τα μελοδράματά του. Βέβαια είναι μεγάλος ο δγκος αυτών των έργων και άνάμεσα τους ξεχωρίζουν μοναδικά άριστουργήματα της άπόλυτης μουσικής. Για τον Μότσαρτ όμως το μελόδραμα στάθηκε η μοναδική του άγάπη. Τη λέγει ο ίδιος: «Πρώτα άπ' όλα, για μένα, είναι ή όπερα». Κι' άλλος: «Ζη-

λεύω όλους όσους γράφουν όπερες. Μοΰ έρχεται να κλάψω σαν άκούω μιά όρια όπερας... 'Ο πόθος μου να γράψω όπερα είναι ή έμμονη ιδέα μου». 'Ο πόθος του αυτός δεν έμεινε άνικανοποίητος όπως στον Μπετόβεν που έγραψε μόνο το «Φιντέλιο» και δοκίμασε τόσες πίκρες από αυτό. 'Ο Μότσαρτ άν και πέθανε τριανταπέντε χρόνων έγραψε πολλές όπερες μεταξύ των όποιων μερικές θεωρούνται άριστουργήματα και πάνω άπ' όλες τόν περίφημο «Ντόν Τζιοβάνι». 'Αν και δυό άπό τις όπερες του Μότσαρτ είναι γραμμένες πάνω σε γερμανικά λιμπρέττα, όλο το θεατρικό έργο του ανήκει στο Ιταλικό μελόδραμα γιατί σ' όλα τα έργα του άκολουθήσε την παράδοση της Ναπολιτάνικης σχολής. 'Ηταν όμως όχι μόνο ένας γεννημένος μουσικός αλλά κι' ένας άκτισμένος τεχνίτης που γνώριζε τά μουσικά κάθε μουσικής μορφής. Γι' αυτό, άν και άκολουθήσε τά παλιά πρότυπα χωρίς ν' αλλάξη καθόλου την μορφή τους κατώρθωσε να δώση στα έργα του μιά καινούργια ζωή μαζί με την σφραγίδα της τελειότητας.

Τόν Μότσαρτ δεν τόν άπασχολεί τόσο το δράμα. 'Ο λόγος τόν ένδιάφερι γιατί θα του επιτρέψει να μεταχειριστεί την ανθρώπινη φωνή και να γράψη τις όριες τά ντουέττα και τά φωνητικά σύνολα, όπως τόν ένδιάφερον ή υπόθεση και ή σκηνηκή δράση γιατί θα του δημιουργήσουν την κατάλληλη άτμόσφαιρα και θα διεγειρώσουν τόν συναισθηματικό κόσμο του. Το δράμα τó βλέπει όχι σαν λογοτέχνης άλλα άποκλειστικά σαν μουσικός. Κι' αυτό ή αντίθεση μεταξύ λόγου και μουσικής δεν φαίνεται να τόν βασανίζει γιατί σαν μουσικός και μονάχα μουσικός που είναι, ένα τέτοιο πρόβλημα είναι κι' όλα λυμένο. «Μέσα στην όπερα, λέγει, πρέπει άπόλυτα ή ποίηση να είναι ή ύπακουχη κόρη της μουσικής». Κι' άλλος: «'Η μουσική βασιλεύει κυρίαρχη και μäs κάνει να ξεχάσωμε όλα τά άλλα». Δεν επιχειρεί να έρμηνεύση με την μελωδία του τις λέξεις. 'Η μελωδική γραμμή του έχει την δική της ύψη και δεν εκφράζει, έτσι ολοκληρωμένη όπως είναι, τά λόγια των προσώπων του δράματος άλλα τά συναισθήματά τους. 'Αλλά και στην έκφραση άκμής των συναισθημάτων των προσώπων του δράματος, ο Μότσαρτ δεν έπιζητεί την άκριβη, την ρεαλιστική περιγραφή τους άλλα την πλαστική έκφρασή τους. 'Αντιπαθεί κάθε ρεαλιστική άκρότητα όπως τó λέγει ο ίδιος: «'Όπως τά πάθη, βία ή όχι, δεν πρέπει ποτέ να εκφράζονται μέχρις άβύσσου, έτσι και ή μουσική άκμή και στην πιο τρομερή κατάσταση δεν πρέπει ποτέ να πληγώνη τó αυτί μας άλλα κι' εκεί άκμή να τó θέληγ, να είναι πάντα ή Μουσική».

'Αντιπαθεί έπίσης τις έντυπωσιακές δραματικές καταστάσεις των όποιων έγινε τέτοια κατάχρηση στο μελόδραμα. Γι' αυτό κλίνει περισσότερο προς την *opera buffa* παρά προς την *opera seria* και στα έργα του σπάνια θα βρούμε τις δραματικές συγκρούσεις, συχνά αιματηρές, που βλέπομε σ' άλλα μελοδράματα. Κακώς όμως πιστεύεται άπό πολλούς ότι λείπει στον Μότσαρτ ή μεγάλη δραματική πνοή, ότι είναι όλο νταντέλλες. Τό κοντότερο του σε ντό ελάσσονα, ή συνάτια του σε ντό ελάσσονα, ή φαντασία του σε ντό ελάσσονα, ή ύμωροφία του σε όσά ελάσσονα, τó κοινώτετο του σε όσα ελάσσονα, τó ρέβιβιεμ και τόσα άλλα έργα είναι έργα με βάθος και με δύναμη. Μόνο που ή δύναμη αυτή δεν εκφράζεται με κραυγές, με ύστεριομίες και με βόγγους. 'Υπάρχει πάντα ή έννοια του μέτρου και ή βγνοια της ύμωροφίας μαζί με κάποιαν αιδό που τόν κάνει να κρατή όρισμένες πτυχές της ψυχής του κρυμμένες έτσι που μόλις να ναντεύονται.

'Ετσι νιώθει ο Μότσαρτ την μουσική και την δρα-

ματική μουσική και έτσι θα έκφραστη στην φόρμα που άλλοι του κληροδότησαν χωρίς να επιζητήση να νεωτερίσει. Η ἄρχιτεκτονική τῶν μελοδραμάτων του δὲν διαφέρει καθόλου ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονική τῆς κλασικῆς Ἰταλικῆς ὄπερας καὶ δὲν θὰ ἐπιζητήση νὰ μετατρέψῃ τὴν ὄπερα εἰς δράμα. Ὑπάρχει πάντα ὁ διαχωρισμὸς εἰς δύο ἔξωγρα εἶδη, στὰ ρετσιτατίβα καὶ στὰ καθαρὰ μουσικὰ μέρη ποὺ εἶναι οἱ ὄριες, τὰ ντουέττα καὶ τὰ φωνητικὰ σύνολα.

Τὰ ρετσιτατίβα του χωρίζονται, ὅπως καὶ στοὺς προγενέστερους, εἰς δύο ἔξωγρα εἶδη. Τὸ **recitativo secco** καὶ τὸ **recitativo accompagnato**. Τὸ πρῶτο, ὅπως ξέρουμε, εἶναι ἕνα εἶδος γοργῆς μουσικῆς ἀπαγγελίας ποὺ πλησιάζει στὴν ὁμιλία καὶ γινώσκων ἕως τὸν καιρὸ τοῦ Μότσαρτ μὲ συνοδεία συγχωριδῶν στὸ **clavessin**. Ἐχρησιμοποιοῦται στὰ μέρη τῶν δράματων ὅπου ἡ σκηνική δράση ζητοῦσε γοργή ἀπαγγελία καὶ δὲν ἐπιδέχονταν μουσικὴ ἔμφυση. Τὰ ρετσιτατίβα αὐτὰ ἦταν χωριστὰ μέρη καὶ ἀποτελοῦσαν τοὺς συνδικτικούς κρίκους μεταξὺ τῶν μουσικῶν κομματιῶν. Τὸ **recitativo accompagnato**, ποὺ μουσικὸ καὶ μὴ ὄντος, γινώσκων μὲ συνοδεία ὀρχήστρας καὶ ἐχρησιμοποιοῦτο στὶς δραματικές καταστάσεις, συχνὰ δὲ ὡς εἰσαγωγή στὶς ὄριες καὶ στὰ φωνητικὰ σύνολα, ὥστε νὰ ἐλαττωθῆται ἡ ἀντίθεση μεταξὺ **recitativo secco** ποὺ ἦταν σχεδὸν ἀπαγγελία καὶ μιᾶς ὄριας ποὺ ἦταν καθαρὸ τραγῳδί.

Τὰ ρετσιτατίβα τοῦ Μότσαρτ δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπὸ τὰ ρετσιτατίβα τῶν προγενέστερων του καὶ δὲν εἶναι ὁ αὐτὸ ποὺ θὰ δώσῃ ὅλη τὴ δημιουργικὴ πνοὴ του ὅλα στὰ μουσικὰ μέρη, στὶς ὄριες, στὰ ντουέττα καὶ στὰ φωνητικὰ σύνολα.

Ἔως τὸν καιρὸ τοῦ Μότσαρτ ἔπληρε στὸ Ἰταλικὸ μελόδραμα μιὰ μορφή ὄριας, ἡ ὄρια εἰς φόρμα **da capo**. Ἦταν ἕνα τραγῳδὶ ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ὕστερα ἀπὸ ἕνα μπιέτο στὴν ὀρχήστρα ὀνομαζόμενον **ritornello**. Στὴν ὄρια ἐβρίσκων τὴν εὐκαιρία οἱ τραγουδισταὶ νὰ ἐπιδείξουν τὴν δεξιότητά του καὶ τὰ φωνητικὰ τοὺς χωρίσματα. Σ' αὐτὴν ἐσημαίωθησαν οἱ ἀπειρες δεξιότητικὲς ἀκρότητες, φοιροτοδρες, **trills**, κορῶνες κλπ. ποὺ συνήθως ἐπινοοῦσαν οἱ ἴδιοι οἱ τραγουδισταὶ εἰς σημεῖο ποὺ ἡ ὄρια νὰ γίνετα ἀγνώριστη. Φυσικὰ ἔπαυε πλεόν νὰ εἶναι μουσικὴ αὐτὸ τὸ κατασκευάσμα. Οἱ ἀκροβατικὲς ὄριες αὐτὲς ἐβρίσκων πολλοὺς θαυμαστάς ὅπως βρόσκουν σήματα πολλοὺς θαυμαστάς οἱ ἀκροβατικὲς τῶν βιρτουόζων τοῦ πιάνου καὶ τοῦ βιολιού, ἡ οἱ ἀκροβατικὲς τῶν βιρτουόζων τῆς ἀρχήστρας.

Ὁ Μότσαρτ δὲν ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὸ κοινὸ του καὶ πίστευε ὅτι πρέπει νὰ ὑπάρχῃ ὁμοση ἐπαφῆ μεταξὺ δημιουργοῦ καὶ κοινοῦ ἄκούη καὶ τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Ἰδοὺ μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἐπιστολᾶς του ποὺ δειχνουν πόσον τὸν ἐνδιέφερε τὸ κοινὸ, ὅλο τὸ κοινὸ. «Μὴ νοιάζεστε καθόλου γι' αὐτὸ ποὺ λέγετε λαϊκὸ. Ὑπάρχει στὴν ὄπερα μὴ μουσικὴ γιὰ ὅλες τὶς κατηγορίας ἀνθρώπων...». Ἐπιπλέον ἔδω κι' ἐκεῖ ὠρισμένα σημεῖα ποὺ θὰ ἰκανοποιήσουν μόνον τοὺς κολλιερηγμένους μουσικούς. Εἶναι ἕως κομμάτι ἕνα ποὺ νὰ γίνονται ὀχραριστιμῶν καὶ οἱ ἄλλοι χωρὶς νὰ ξέρουν γι'αὐτὰ. «Ὁ χορὸς τῶν γιναντιζόνων εἶναι φτιαγμένος γιὰ τοὺς Βιεννέζους» Γι' αὐτὸ στὴν ὄρια του δὲν λείπει ἡ δεξιότητια, λείπουν μόνον οἱ ἀκρότητες ποὺ ὁ Μότσαρτ ἀντιπαθεῖ ὅ ὅποιοδήποτε μορφή. Τὰ δεξιότητικὰ μέρη εἶναι πολὺ λιγότερα ἀλλὰ κυρίως εἶναι τὰ μουσικά. Στὴν ὄρια θὰ βρῆ τὴν εὐκαιρία, νὰ

ἀφήσῃ νὰ κληθῇ ἀβίαστη ὅλη ἡ ἀστείρευτη πηγή τῆς μελωδίας του. Δὲν θὰ περιφρονῆσῃ ὄμως τὸν λόγο. Βέβαια ὑπάρχουν οἱ μοιραίες ἐπαναλήψεις φράσεων καὶ λέξεων ποὺ ἐπιβάλλει συχνὰ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μελωδίας. Ἐν τούτοις κατορθώνει νὰ κἀνὴ μὴ προαρμυγὴν κειμένου καὶ μουσικῆς δημιουργώνας νέες μουσικὲς φῶμες σύμφωνα μὲ μιὰ συνέπεια καθαρῶς μουσικῆ. Ἡ ὀρχήστρα ἐπίσης δὲν ἀρκεῖται ὁ ἕνα ἄλλο ἀκομπανιέμονο, δὲν εἶναι μιὰ τεραστία κιθάρα ὅπως χαρακτηρίστηκε ἡ ὀρχήστρα πολλῶν Ἰταλῶν μουσουργῶν. Παίζει σημαντικὸ ρόλο ὡς συμπλήρωμα τῆς μελωδίας στὴν ἔκφραση τῶν συναισθημάτων, πολλές φορές παλὶ γίνετα περιγραφικὴ ἀλλὰ ποτὲ δὲν παίζει τὸν πρωτεύοντα ρόλο. Ὁ Μότσαρτ ἂν καὶ δοκιμασμένως συμφωνιστῆς ἀποφεύγει νὰ εἰσαγάγῃ ἀτόφιες συμφωνικές φῶμες στὸ μελόδραμα. Παιρνε μόνον ὀριωμένα στοιχεία τους, τὴν ἐκθεση καὶ ἐπανέκθεση μὲ κυριαρχία πάντα τῆς μελωδίας. Κρίνει ὄμως εἰς ἡ θεματικὴ ἀνάπτυξή δὲν ἔχει θέση σὲ μελωδικὲς φῶμες. Κἀνει δηλαδὴ ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπὸ ὅτι θὰ κἀνὴ ἀργότερα ὁ Βάγνερ. Μὲ τὴν ἴδια μαεστρία φτάνει τὰ φωνητικὰ σύνολα, τριό, κουαρτέτα κλπ. ὅπου τὰ κύρια θέματα βγαίνουν ἀνάγλυφα ὅπως καὶ στὴν μουσικὴ διαμοίτι.

Ὁ Μότσαρτ προσαρμόστηκε στὴ φόρμα τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος χωρὶς νὰ τὴν ἀλλοιώσῃ, ὅπως προσαρμόστηκε στὶς συμφωνικὲς φῶμες χωρὶς νὰ δοκιμάσῃ νὰ εἰσαγάγῃ στοιχεία ξένα. Ὅταν γράφῃ μελοδράματα δὲν φτάνει συμφωνικὰ δράματα ὅπως ὁ Βάγνερ καὶ ὅταν γράφῃ συμφωνίες δὲν φτάνει δραματικές συμφωνίες ὅπως ὁ Μπερλιόζ. Ξέρει νὰ τοποθετῇ τὸ κάθε στοιγεῖο στὴν θέση του καὶ μέσα του εἶναι ἔμφυτη ἡ ἰδέα τοῦ μέτρου. Καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸ μελόδραμα. Ξέρει ὅτι μέσα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ὅπου συνεργάζονται καὶ συγκροτοῦνται τέχνες διαφορετικές, ἡ ἔνοια τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἰσορροπίας εἶναι πρωταρχικὴ ἀνάγκη καὶ ὅτι ἄλλο εἶναι τὸ μελόδραμα καὶ ἄλλο, τελειῶς ἄλλο, εἶναι τὸ δράμα. Ξέρει ἐπίσης ὅτι ἀπὸ ἕνα τέτοιο ἔργο τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ζητηθῇ περισσότερο ἀπὸ ὅσα τὸ ἔπιπρουν οἱ δυνατοτήτες του ὅ ὅποιες κάθε ἄλλο παρά ἀπεριόριστες εἶναι. Ἐν καὶ ἐγνώριζε τὸ ἔργο τοῦ Γκλόκ καὶ τὶς μεταρρυθμιστικὲς ἰδέες του δὲν δοκίμασε ἐν τούτοις νὰ τὶς ἀκολουθῆσῃ. Ἦμεινε πιστὸς στὸ ἰταλικὸ μελόδραμα. Πολλὲς φορές σκέφτηκε νὰ πιθεῖ γερμανικὸ μελόδραμα κι' ἔγραψε δύο ὄπερες μὲ γερμανικὸ λιμπρέττο, τὴν «Ατταγὴ ἀπὸ τὸ Σερὰ» καὶ τὴν «Μαγεμένο Ἀδύλο». Καὶ ἰδιαίτερα στὴν «Μεγεμένο Ἀδύλο» μὲ τὴν παραμυθένια ὀπθεθὸ του καὶ τὶς μεταφυσικὲς τάσεις του, ἴσως θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διακρίνῃ τὶς τάσεις ποὺ θὰ συνειδητοποιήσουν ἀργότερα ὁ Βέμπερ καὶ ὁ Βάγνερ. Ἐν τούτοις δὲν εἶναι στὰ γερμανικὰ αὐτὰ ἔργα ποὺ ὁ Γερμανὸς Μότσαρτ ἔδωσα τὰ ἀριστουργήματα του ἀλλὰ τὸ καθαρὸς μουσικακὸ ἔργο του τὸν «Ντόν Τζιοβάννι» ὅπου συνδυάζεται ἡ ἀγάπη τῆς περιπέτειας τῶν Ἰσπανῶν μὲ τὸ μουσικὸν γέλιο τῶν Ἰταλῶν καὶ στὸ ἐπίσης μουσικακὸ ἔργο του «οἱ Γάμοι τοῦ Φιγκάρου» ὅπου συνδυάζεται ἡ λεπτὴ γαλλικὴ ὄατμα μὲ τὴν χαρὰ, τὴν κίνηση καὶ τὸ εὐκολὸ κέρι τῶν Ἰταλῶν.

Τὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ εἶναι ἡ εἰς ἰσορροπιμένη μορφή τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος ὕστερα ἀπὸ δύο αἰῶνας ζωῆ. Δὲν τὸν λείπουν ὄμως οἱ συμβατικότητες τῶν ἐλέγχεται μῆσα ἀπὸ ὠρισμένον πρίσμα. Αὐτὲς εἶς συμβατικότητες ποὺ ἀποτελοῦν αὐτὴν τὴν ἴδια τὴν ὕπωση τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος θέλησε νὰ ἐξασθενίσῃ ὁ Γκλόκ, ἀφοῦ τὶς δέχτηκε πρῶτα ἀπόλυτα ἕως τὰ ὄρια χρόνια του καὶ ἀφοῦ ἐβημίσθησε τὸ μεγαλύτερο, ἀλλὰ ὄχι τὸ καλύτερο μέρος τοῦ ἔργου του πάνω σ' αὐτὲς. (Συνεχίζεται)

# ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Ο κορυφαίος της Κρατικής Όρχηστρας βιολιστής κ. Φρειδερίκος Βολωνίτης είχε μία σοβαρή επίπυχια κατά την πρόσφατη εμφάνισή του στο Παρίσι.

Συγκεκριμένα, από την έκταση του Κονσέρτου του Γκλαζούνοφ της 19<sup>ης</sup> Άπριλιου στο Ραθ. Σταθμό του Παρισιού όπου τη διευθύνει το μασέτρο Τόνυ Ωμπεν, απέκοιψε έγκληματικότατες κρίσεις. Ο Έλληνα καλλιτέχνης κατόπιν αυτού, είχε προσκληθεί για τρεις συναυλίες κατά την προτεινόμενη περίοδο στο ραδιόφωνο της Γαλλικής Πρωτεύουσας.

—Η πιανίστα δ. Βάσω Δεβετζή έδωσε ένα άτομικο ρεσιτάλ στην αίθουσα Γκρωβ, και άκουσθηκε στην «Ελληνική ώρα» που μεταδίδει το Γαλλικό ραδιόφωνο που έπαιξε ένα έργο του Φωρέ και ένα πρελούδιο του Καλομοίρη. Η δ. Δεβετζή, θά εμφανιστεί ως σολίστ, σε μία συναυλία από τον κύκλο Συναυλιών «Μουσικές νύχτες του Παρισιού» στο Παλλάι ντε Σαγιό.

—Ο Έλληνα βιολονταίλλιστας κ. Ε. Παπασταύρου που άποσπά έγκληματικά οχόλια σε όλες τις εμφα-

νίσεις του σε πόλεις του Έξωτερικού, πρόκειται να εμφανιστεί σε μία συναυλία των κονσέρτων «Κολόν», στο Παρίσι, την προσεχή μουσική περίοδο. Προηγμένως, ο έκλεκτος καλλιτέχνης θ' άρχισή από τον μήνα Ιούλιο περίπου, μία περιόδια σε διάφορα μουσικά κέντρα της Δυτικής Γερμανίας.

—Στο Φεστιβάλ της Φλωρεντίας πολλήν έπιτυχία γνώρισε ή Έλληνης μεσόφωνος κ. Λουκία Χέβα της όποιας το πρόγραμμα έπανεληθή στη Μπολόνια και στο θέατρο «Ευζέιο» της Ρώμης. Στο φεστιβάλ της Φλωρεντίας τραούδησε έφέτος και ή γνωστή Έλληνισ ύψίφωνος Μαρία Κάλας (Καλογεροπούλου). Στο ίδιο φεστιβάλ, ο διάσημος Έλληνα μάστρας Δημήτρης Μητρόπουλος διηύθυνε μία συναυλία με πρόγραμμα από κλασικής μέχρι και συγχρόνου μουσικής Έν συνεχεία ο Μητρόπουλος θα διευθύνει στη Σκόλα του Μιλάνου τέσσερες μόνον παραστάσεις του μελοδράματος του Άλαν Μπέργκ «Βότσκα».

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ.—Το «Ίόνιον Συμπόσιον», το γνωστό σωματείο των Έπανησίων με την όραία πνευματική δράση, άφείρωσε την τελευταία του συνέλευση της Τετάρτης 7 Μαΐου, στη μνήμη του μεγάλου Κερκυραίου μουσουργού Σπύρου Σαμάρα με την εúκαιρία της συμπλήρωσας 35 ετών από την ήμέραν του θανάτου του. Το «Συμπόσιον» συνεδρίασε ύπό την προεδρία του άντιπροέδρου του λυκάρχου κ. Ι. Σαλβάνου, λόγω άπουσίας του καθηγητού του Πανεπιστημίου Άθηνών και προέδρου του κ. Σπύρου Μαρινάτου. Έπειτα από είσηγησά του κ. Σαλβάνου ο συνθέτης και μουσικόλογος κ. Γεώργιος Σκόλας ανέλυσε το έργο του Σαμάρα, έξιςτόρισε τη ζωή του και έτοποθέτησε τη φυσιογνωμία του μέσα στο έλληνικό και το διεθνές καλλιτεχνικό πλαίσιο. Έπειτα έμίλησε γλαφυρότατα ο γνωστός δημοσιογράφος κ. Δημήτριος Καλλονάς και τελευταία, ή Κερκυραία λογία Δίς Νικολάουρα. Στο «Συμπόσιον» παρίστατο έκλεκτή μερίς του καλλιτεχνικού κόσμου και της άθηναικής κοινωνίας καθώς και ή κυρία Σαμάρα, χήρα του άειμνήστου μουσουργού.

—Η Χωρωδία Σ.Π.Α.Π., έπειτα από το έξαιρετικό άνάσασμα του μεγαλειώδους όρατορίου του Γ. Πιερέ «Η Σταυροφορία των Παιδιών», για το όποιον τόνσον οι είλικοι, όσον και οι φίλοι της μουσικής έξακολουθούν ν' άφιερώνουν ιδιαίτερας έγκλημαστικές κρίσεις, έτοιμάζεται να περιουծήσει όριμενά μουσικά κέντρα του έσωτερικού, με έπί κεφαλής τόν διευθυντή της κ. Κ. Χάγιον, κατόπιν είδικών προσκλήσεων.

—Ηδη, οι διοικόντες την Χωρωδία Σ.Π.Α.Π., μελετούν όποβληθείσας προτάσεις διά διαφόρου έπαλληφεις του Όρατορίου κατά την θερινήν περίοδο, ως πιθανά δέ πόλεις, άναφέρονται ή Θεογίνκη, Ρόδος, Κέρκυρα, Πάτρα, κ.τ.λ.

—Ο πιανίστας Γιώργος Θέμελης έμφανίσθηκε τις 2 Μαΐου σε ένα ρεσιτάλ στην αίθουσα «Κεντρικόν» με έργα Μπετόβεν, και συγκεκριμένα τέσσερες από τις περιφημότερες σονάτες του, μεταξύ των όποιων την «Άκπασιονάτα» και τη σονάτα του «Άποχαιρητισμού». Ο «Έλληνα καλλιτέχνης συμμετείχε στη Συμφωνική Συναυλία της Κρατικής Όρχηστρας ως σολίστ με το 5ο Κονσέρτο του Μπετόβεν. Η συναυλία περιελάμβανε

Έργα άποκλειστικά του Μπετόβεν—έπί τη εúκαιρία της 125ετηρίδος από του θανάτου του—όπως την Είσαγωγή «Λεονώρα άρ. 3», το 5ο Κονσέρτο για πιάνο, και τη Συμφωνία άρ. 5. Ο κ. Θέμελης έδωσε και ένα δεύτερο ρεσιτάλ τις 9 Μαΐου με έργα άποκλειστικά Σοπέν.

—Η έλασφά ύψίφωνος κ. Ρ. Γαρυφαλλάκη, που πρό καιρού είναι έγκαιροστημένη στην Ιταλία, έκαμε την εμφάνισή της πρό το «Άθηναικού κοινού, στη Λυρική σκηνή, με τόν «Κουρέτα της Σεβίλλης» και τη «Λουκίας». Η κ. Γαρυφαλλάκη τραούδησε και στο θέατρο «Ρεάλ» της Ρώμης «Κουρέτα της Σεβίλλης» και πρόκειται να άκουσθή από το Ραδιόφωνικό Σταθμό του Μιλάνου τις 6 και 7 Ιουνίου σε όριες από «Όπερες συνουδοιουμένη από την όρχηστρα του σταθμού».

—Η Λυρική Σκηνή άντίβασε για πρώτη φορά στην Έλλάδα ένα Βαγκνερικό έργο: τόν «Ίτάνεμο Όλλανδό». Το έργο διηύθυνε και είδιδασε μουσικά ο κ. Α. Ζώρας. Πρωταγωνίστησαν: ή κ. Ναυσικά Βουτρά-Γαλανού στο ρόλο της Σέντας και ο κ. Δ. Εούστρατιου στο ρόλο του Όλλανδου. Το ρόλο του Έρικ έμψήνευσε ο κ. Α. Δελένδας, και του πατέρα Ντράντ, ο κ. Π. Χοϊδάς. Έπίσης άκούσθηκε σε έπεισοδιακούς ρόλους ή κ. Π. Τζαβάρα και ο κ. Κ. Τρωαδής. Η σκηνοθεσία του έργου έγινε από τόν κ. Ρ. Μόντο, και ή σκηνογραφία από τόν κ. Γ. Βακαλό.

—Στη Συμφωνική Συναυλία της 11ης Μαΐου, έκαναν την εμφάνισή τους ως σολίστ νέοι καλλιτέχνητα του τραουδιού και του πιάνο και άκούσθηκαν έργα νέων Συνθετών. Συγκεκριμένα άκούσθηκε ή ύψίφωνος δ. Φέμηη Νικολαΐδου—διπλωματούχος του Έλληνικού Όδειου—στην άρια της Παμίνας από το «Μαγεμένο Αύλο» του Μότσαρτ και στην άρια της Α' πράξως από την «Τραούβια» του Βέρντι, και ή έλασφα ύψίφωνος κ. Α. Καραντούνα—διπλωματούχος του Όδειου Άθηνών—στην άρια της Βασίλισσας της Νύχτας από τόν «Μαγεμένο Αύλο» του Μότσαρτ και στην γνωστή άρια τής Ροζίννας από τόν «Κουρέτα της Σεβίλλης» του Ροσσίνι. Έπίσης ή πιανίστα κ. Μαΐρη Στεφανίτη-Λούβαρη—διπλωματούχος του Έθνικού Όδειου—στο κονσέρτο του Γκρήγκ. Η όρχηστρα έτέλεσε για πρώτη φορά το έργο του νέου Συνθετή κ. Γ. Σισιλιάνου «Α-



ποκάλυψη της πέμπτης σφραγίδας» έμπνευσμένο από τον όμωνομο πίνακα του Θεοτοκόπουλου (Γκρέκο), καθώς και τó «Έλεγχο και Θρήνος» έργο του συνθέτη κ. Μ. Θεοφωράκη.

—Παραλλήλως, ή Λυρική Σκηπή ένεφάνισε νέους καλλιτέχνες ώς πρωταγωνιστάς διαφόρων μελοδραματικών έργων: Τήν κ. Μ. Παπαϊάννου και Β. Παπαϊάννη, στή «Ριγολέττο», τόν κ. Παπαναστασίου στήν «Καβαλλερίας τούς κ. κ. Ντέ Κώστα και Σαλγκερο στους «Παλιότσους» και τήν κ. Ν. Σακελλαρίου ώς Σουτζουκί στή «Μπαττερφλάυ», κ. ά.

—Τίς 6 Μαΐου δόθηκε στόν «Παρνασσό» ρεσιτάλ τής καλλιτέχνισσος τού τραγουδιού κ. Κλάρας Στάμου-Γεωργή, όργανωμένο από τόν Γαλλοελληνικό Σύνδεσμο μέ συνθέτες Κερουμπίν, Ντυπαρκ, Φωρέ, Ντεμπουσσό, Ραχμανίνοφ, Γκρετσανίνοφ, Τσαϊκόφσκυ, Παλλαντιού, Εδαγγελάτου, Καρουωάκη. Στό πιάνο συνώθευσε ή κ. Άλίκη Λυκοόδη.

—Τίς 9 Μαΐου ή καθηγήτρια τού Έθνικου Ώδειου κ. Γωγώ Γεωργιλοπούλου έδωσε τήν έτησία έπίδειξη τής Σχολής τής τού τραγουδιού στήν αίθουσα τού «Παρνασσό».

—Ο γνωστός Βιενέζος μάστρος κ. Κλέμενς Κράους διήθευσε τρείς συναυλίες τής Κρατικής Όρχήστρας, τίς 19, 26, και 30 Μαΐου, στήν αίθουσα τού «Όρφώος». Ή πρώτη περιελάμβανε τó έξής πρόγραμμα: «Όμπερνος (είσαγωγή) τού Βέμπερ, «Θάνατος και Έξοδός» τού Ρ. Στράους και «1η Συμφωνία» τού Μπαρά. Ή δεύτερη συναυλία δόθηκε μέ τó άκόλουθο πρόγραμμα: Χάδσν, «Συμφωνία άρ. 13». Μπετόβεν: «Λιονώρ» άρ. 3» (είσαγωγή), Τσαϊκόφσκυ: «Συμφωνία άρ. 5». Τέλος, ή συναυλία τής 30 Μαΐου, περιελάμβανε τó έξής: Ρ. Στράους: «Δόν Ζουάν», Μπετόβεν: «Ποιμνική Συμφωνία», Βάγκνερ: «Ταχάβζερ».

—Ή κ. Μαριάννα Βελεργή καθηγήτρια τού τραγουδιού στόν Έλληνικό Ώδειο, έκαμε μιά Μαθητική Έπίδειξη στήν αίθουσα τού «Παρνασσό» τίς 17 Μαΐου.

—Στήν ίδια αίθουσα έγινε ή έπίδειξη τής Σχολής Τραγουδιού τής καθηγήτριας τού Έλληνικού Ώδειου κ. Άννας Σαραντιδού, τίς 26 Μαΐου.

—Έπίσης, ή κ. Νουνούκα Φραγγιά-Σπηλιοπούλου καθηγήτρια τού ίδιου Ώδειου, έδωσε τήν έτησία Μαθητική τής Συναυλία στόν «Παρνασσό» τίς 28 Μαΐου.

—Στό θέατρο «Κεντρικών» ή πανίστια δ. Τότα Οικονόμου, ή όποια μόλις έπέστρεψε από τή Βιέννη όπου έλαβε μέρος ώς σολλιστ σέ συναυλία τής «Βίνερ Συμφωνικός» μέ τó κονσέρτο τού Τσαϊκόφσκυ, έδωσε ένα ένδιαφέρον ρεσιτάλ μέσα στό Μάιο, μέ έργα Μπάχ, Σοπέν, Ντονάνυ, Λιστ, Σούμαν, Ραβέλ, Καλομοίρη, Μαρσαρίτη.

—Τίς 18 τού Μαΐου δόθηκε στόν «Παρνασσό» ή έτησία συναυλία μαθητών τής κ. Ι. Αναγνώστου (καθηγ. τού Έλληνικού Ώδειου) και τής δ. Ίόλης Μπουκουβάλα (καθηγήτριας τού Έθνικου Ώδειου).

—Έξαιρετικό ένδιαφέροντος ήσαν τó ρεσιτάλ τού καλλιτέχνη τού βιολιού κ. Τόνυ Σούλτες καθηγητού εις τó Έλληνικό Ώδειο τού όποιον δόθηκε τίς 27 Μαΐου στήν «Παρνασσό» μέ έργα: Βετάλι, Μόσαρτ, Μπετόβεν και Μάξ Μπρούχ. Στό πιάνο συνώθευσε ό καθηγητής τού ίδιου Ώδειου κ. Γ. Πλάτων.

—Ο Ραδιοφωνικός σταθμός τών Ένόπλων Δυνάμεων καθιέρωσε μιάν άρα «Γιά τά Έλληνικά νεάτα» κατά τήν όποιαν θά άκούσονται μαθητικά όλων τών έν Άθήνας Ώδειών. Ός πρώτον άρίσθηκε τó Έλληνικόν

Ώδειο, τó όποιον παρουσίασε τήν Πέμπτην 15 Μαΐου δύο μαθητρίες: τήν πανίστια δ. Άέλα Σκλαβούτου τής τάξεως τής κ. Δ. Χέλη, ή όποια έξετέλεσε τó έργο τού Φράνς Λιστ: «Ο Άγιος Φραγκίσκος τής Παύλας πού βόλιζε πάνω στά κόμματα», και τήν υψίφωνον δ. Σαφώ Χαρίδου τής τάξεως τής κ. Ν. Φραγκιά-Σπηλιοπούλου, ή όποια τραγούδησε τήν προσεχή από τήν «Τόσκα» τού Πουτσινι και τó «Τραγουδί τής Κυρά-Φροσόνης» τού Σπάθη σέ στίχους τού Βαλαορίτη. Έκ μέρους τού Ραδιοσταθμού έπρόδλγησε ό δημοσιογράφος κ. Γ. Μαλλούχος, ό όποιος και έδωσε μιά μικρή άνάλυση τών εκτελεσθέντων έργων.

—Ή Σχολή τραγουδιού τής καθηγήτριας τού Έθνικου Ώδειου κ. Μ. Καλφοπούλου έκαμε τήν έτησία έπίδειξη τής τίς 22 Μαΐου, στήν αίθουσα τού «Παρνασσό».

—Έπίσης ή κ. Μάγγη Καρατζά, καθηγήτρια τού ίδιου Ώδειου ένεφάνισε τούς μαθητάς τής στέν «Παρνασσό», τίς 23 Μαΐου.

—Στό θέατρο «Κεντρικών», ή όρχήστρα τής Φιλικής Έταιρίας Έπιστημόνων Καλλιτεχνών, έδωσε τίς 23 Μαΐου μιά συναυλία από τήν διεύθυνση τού κ. Ε. Κουρή, μέ έργα Γκλόκ, Τσαϊκόφσκυ, Σούμαν, Σούμπερτ.

—Ή πανίστια δ. Άέλα Κοτσάμπση, έδωσε τίς 16 Μαΐου στόν «Παρνασσό» ένα ρεσιτάλ μέ έργα Μπάχ, Μπετόβεν, Μέντελσον, Σοπέν, Λιστ.

ΠΑΤΡΑΙ—Ή διακεκριμένη έρμηνεύτρια τού Lied κ. Άλεξάνδρα Τριάντη μετά τά δύο ρεσιτάλ τής στήν Άθήνα, έμφανίστηκε και πρό τού Πατριάκου καινού στήν αίθουσα τού Δημοτικού Θεάτρου. Τό πρόγραμμα τής περιεχε τραγουδιά Μπετόβεν, Μπαρά, Σούμπερτ, Στράους. Αι ελόφραξες διετέθησαν ύπέρ τής Έλληνικής Μερίμνης Πατρών.

ΛΑΡΙΣΣΑ—Τήν Πέμπτη, 15 Μαΐου, έορτάσθηκε μέ όλην τήν έπισημότητα στή Λάρισα ή έορτή τού πολιούχου τής πόλεως Άγιού Άχιλλείου μέ τήν παρουσία πολλών έπισήμων. Στήν πανηγυρική αούή ήμέρα έδωσε μιά ξεχωριστή λάμψη ή πρώτη έμφάνιση τής νεοέδρευσεως Φιλαρμονικής τού Δημοτικού Ώδειου Λαρίσης. Τό νέο αυτό συγκρότημα, πού έστόλισε μέ τó πέραςμά του τούς όρόμους τής πόλεως, έγινε δεκτό από όλους τούς κατοίκους μέ πραγματικό ένθουσιασμό και καμάρι, χάρις στίς χαρούμενες στολάς σού όρώο παράστημα και τόν ζωντανό ρυθμό τού βάδισμα και στήν έκτέλεση τών έμβατηρίων, πού παρουσίασαν ό νεαρό μουσικό της. Τό μεσημέρι τής τίας ήμέρας στήν αίθουσα δοκιμών τής Φιλαρμονικής προσεφέρθησαν άναφκτικά στούς προσκεκλημένους και τούς μουσικούς έκ μέρους τού Δημοτικού Ώδειου. Μέ θερμά λόγια έγκωμίασαν τήν πρώτην έμφάνιση τής Φιλαρμονικής και συνεάχησαν τών Διευθυντών σύμβουλων Κον Βάσον Κυλικών και όλην τήν Διοικούσαν Έπιτροπήν τού Ώδειου καθώς και τών Διευθυντών τών Σχολών Κον Μίγλων, τών άρχιμουσικών Κον Κομηλιέρων, ό άμχαρχος Λαρίσης κ. Καρβάνος, ό μουσουργός, καλλιτεχνικός Διευθυντής τού Έλληνικού Ώδειου κ. Άντίοχος Εδαγγελάτος και ό Έπιθεωρητής τών Στρατιωτικών Μουσικών κ. Ε. Φοσιανός πού είχαν ειδικώς προσκληθή από τάς Άθήνας, γιά νά παραστούν στόν ώραον αυτόν έορτασμό.

ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ—Είς τάς 3 και 4 Μαΐου εις τó άρχαίον Θεάτρον Άργους και επί τής εκκαίριας τού κατ' έτος πανηγυρικού έορτασμού τού πολιούχου τού Άρ-

γους έδωθε εις δύο παραστάσεις η τραγωδία «Πολυμήδης» τών Ναυπλιαίων συγγραφέων Θ. Αναγνωστοπού- κάι Θ. Κωστούρου.

Τάς παραστάσεις όργανώσεν ό έκει φιλολογικός σύλλογος «Δαναός» που έχε και τήν πρωτοβουλίαν μιάς τόσον ώραιάς πνευματικής έκδηλώσεως.

Τήν καλλιτεχνική πραγματοποίησης της ό σύλλο- γος «Δαναός» ανέθεσεν εις τώ Έλληνικόν Ώδειόν τώ όποιον τόσα φωτεινά δείγματα έπέδειξε κατά τήν τριακονταετή καλλιτεχνικήν και έκπολιτιστικήν του δράση, πρό πάντων εις τόν τομέα της έπαρχίας που τόσην ανάγκην έχει της στοργής του έργου συμπα- ραστάς του κέντρου. Τήν σκηνοθεσία του έργου ανέλα- βεν ό Διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Έλ- ληνικού Ώδειου γνωστός σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας κ. Μιχ. Κουνελάκης απόδώσας τώ έργον τών Ναυπλιαίων συγγραφέων μέσα εις μίαν αίσθητικήν άτμόσφαιραν άληθινά άρχαιοπρεπούς κλασικότητας.

Εις τώ έργον έλαβαν μέρος οι ήθοιοι: Μαρία Μιχαλοπούλου, Μάνος Κατράκης, Άλκης Παππάς, Δημ. Βεάκης κ.τ.λ.

Τάς παραστάσεις οι όποιαι προσέβλεπον παλαιό- κά και πανηγυρικό χαρακτήρα παρακολούθησαν πλέον τών 6.000 θεατών πολλοί έξέχοντες από τόν πολι- τικό κόσμο της χώρας, καθώς και πολλοί εκπρό- σωποι του πνευματικού κόσμου τών Άθηνών.

—Τήν Κυριακή 18 Μαΐου δόθηκε έπιτυχής Μαθητι- κή έπίδειξις τών σχολών Πιάνου, Βιολιού, Άκκορντεόν, Κιθάρας και Τραγουδιού, του παρορτήματος του Έλ- ληνικού Ώδειου Ναυπλίου. Έλαβαν μέρος οι μαθη- τώι Τ. Σκαλτσά, Α. Χοραμής, Φ. Αϊβωλή, Ε. Σωτηρο- πούλου, Α. Βασιλείου, Ρ. Γιδοπούλου, Α. Μπότοσ, Μ. Κοκκινόπουλος, Δ. Άποστολόπουλος, Τ. Παπαντιού, Β. Καλκανάς, Μ. Σπυροπούλου, Β. Παζώτα, Ι. Βλά- χου, Τ. Πιτουρά, Ν. Κοκκίνου, Θ. Γαλανού, Α. Μαργαρίτου, Μ. Κουντάλα, Κ. Τομπάκη, Κ. Σαρβόπολου, Φ. Τόγια, Α. Σαγγιώτου, Κ. και Μ. Λεκκάκη, Α. και Μ. Παπανδριανού, Ρ. Σταυρούπουλος, Β. Ξενίδου, Κ. Χα- ραμής, Α. Νικολόπουλος.

ΠΥΡΓΟΣ—Στήν αίθουσα του Παρορτήματος του Έλληνικού Ώδειου Πόργου δόθηκε με μεγάλη έπιτυ- χία ή 5η Μαθητική έπίδειξις τών Σχολών Πιάνου, Βιολιού και Άκκορντεόν. Έλαβαν μέρος οι μαθητώι: Ρ. Σταθοπούλου, Ε. και Δ. Ράλλης, Τ. Πυτταρά, Ε. Κωστοπούλου, Μ. Τζίνη, Μ. Λιαροπούλου, Κ. Αναγ- ωστοπούλου, Τ. και Ε. Αναστοπούλου, Καβέλλαρης, Α. Άγγελόπουλος, Κ. Μάγας, Χ. Κυριακοπούλου, Μ. Άνδριοπούλου, Π. Φιλιά, Ξ. Κάζογλη, Μ. Μπερέτσου.

ΣΠΑΡΤΗ—Στήν Αίθουσα «Φλορά» δόθηκε Έπί- δεξις Μαθητών Πιάνου του έκει Παρορτήματος του Έλληνικού Ώδειου, τις 11 Μαΐου. Έλαβαν μέρος οι μαθητώι: Μ. Χριστοφιλάκου, Ε. Χατζή, Μ. και Χ. Βε- λικά, Μ. Πολίτου, Ν. Παπαδοπούλου, Α. Γεωργίου, Σ. Γκίνη, Α. Νιανώρα, Χ. Σταθοπούλου, Α. Παπαγιάννη, Ν. Ξανθάκου, Ε. Σκιαδά, Α. Βαλασάκη, Μ. Μέγκου, Μ. Σολομού, Χ. Παλαιολόγου, Μ. Ρόμμου, Α. Καρα- γιαννάκου, Κ. Λιναρδάκη, Α. Κατσιχτή, Χ. Άποστολί- δου, Σ. Παπαγιαννοπούλου, Σ. Άργεατάκη, Α. Άεράκη.

ΣΥΡΟΣ—Τό Μουσικό Τμήμα του Λυκειού τών Έλ- ληνίδων Σύρου (παράρτημα του Έλληνικού Ώδειου) που διευθύνεται από τήν καθηγήτρια του πιάνου Καν Άντρε Διασίτη, ώργάνωσε στις 4 Μαΐου έκτακτη Συν-

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΗΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΘΕΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΔΩΝ 3  
ΤΗΛΕΣ: 25504

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΙΤΕΡΙΚΟΝ  
Έτησίαν Δρ. 40.000  
Έξάμην. \* 20.000  
Τρίμην. 10.000  
ΕΣΤΙΤΕΡΙΚΟΝ  
Έτησίαν Λ. Χ' 1.000  
ή δολ. 3

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμμοχον μετ' Α. Ν. 1099  
Διευθυντής:  
Π. ΚΟΥΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
Όδους Δαυιδίου 18  
Προλιτάμους Τοπογραφείου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ  
Α. Σταματιδίου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τώ κάτω έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και σās εόχαριστούμεν. Άπό: Α. Γεωργακο- πούλου δρχ. 51, Β. Χοραμην δρχ. 120, Κ. Μερτζανί- δην δρχ. 40, Τζ. Σημηριώτου δρχ. 20, Α. Μαρωνίδου δρχ. 20, Σ. Βασιλειάδην δρχ. 578, Κ. Οικονόμου δρχ. 70, Μ. Προβελετζιάνου δρχ. 36, Α. Ζερβού δρχ. 15.

Τό Περιοδικόν μας από τώ τρίτω Νοεμβρίου 1951 (τεύ- χος 37) ειοθήσεν εις τώ τρίτον έτος από της έκδόσεως του. Έπειδή μετ' τώ τεύχος 42 μόνος Άπριλίου έληξε τώ 1ο έξάμηνον του τρίτου έτους, παρακολούθημεν τούς κ. συνδρομητάς που όφείλου την συνδρομήν του τρί- του έτους, τούς μόν έν Άθήναις διαμένοντας νω πέρα- σουν από τώ γραφεία μας, Φεβριου 3, διά τήν έξέσθη- σιν, τούς δέν έν έπαρχίαις εύριοκομίτους νά έμβάσουν με ταχυδρομικήν έπιταγήν έπ' όνόματι κ. Πέτρου Κοταρίδου, Φεβριου 3 Άθηνας, την συνδρομήν των. Έν ένάντια περιπτώσει τώ φύλλον θά πάσει νά στέλ- λεται.

αυλία Μουσικής δωματίου, ή όποια σημείωσε έξαιρε- τικήν έπιτυχία. Έλαβαν μέρος εύγενούς προσφερθέν- τες, οι ές Άθηνών κολιτέχνην Κι Χίλινα Παρεόπου- λου (πιάνο), ό κ. Τάκης Προβελέγγιος (βιολι) και ό κ. Γιώργος Μιλανάκης (βιολοντσέλλο). Έπαιξαν δύο Τrios: τώ Μπετρέβεν και Λεκλαίρ, δύο συνάτες για βιολι τώ Μόσταρτ και Χυϊνέιτ, και τέλος μια συνάτα τώ Μπετρέβεν, και τόν Κόκνο του Σαίν- Σάνς για βιολοντσέλλο.

Τήν συναυλίαν έτίμησαν διά της παρουσίας των ό φιλομούσους Δήμαρχος Έρμουπόλεως κ. Παπαδάμ, τώ Συμβ. τώ Λυκειού μετ' έπί κεφαλής τήν Πρόεδρον αύ- τώ Καν Τάζου και πλήθος κόσμου.

Η ώραία αυτή συναυλία, τόσο σπάνια στά μου- σικά χρονικά της Σύρου, κατενθουσίασε τώ άκρατήρη- τω, τώ όποιον κατεχειροκρότησε τούς μουσικούς και συνεχάρη θερμά τούς όργανατάς της ώραιάς αυτής συναυλιας.

### ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

— Κατά πληροφωρίας μας ές Θεσσαλονίκη, με έ- ζαιρητικήν έπιτυχίαν έδόθη ή Συναυλία της Χορωδίας τώ Γ' Γυμνασίω Θηλέων Θεσσαλονίκης τήν Κυριακήν 18 Μαΐου εις τήν αίθουσαν τώ έκει Βασιλικώ Θεά- τρου. Τήν Χορωδία διήρθευσε ό διδάξας αυτήν καθη- γητής της Μουσικής τώ Γυμνασίω κ. Κώστας Μερ- τζιανίδης. Η Χορωδία μετά τήν έπιτυχή συναυλίαν της έκλήθη υπό τώ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως διά να συμμετάσχη έορτή τήν όποιαν όργανώσεν τώ Ολ- κουμηνικόν Πατριαρχείον. Η Χορωδία άνωχορεί τήν 26 Μαΐου διά Κωνσταντινούπολιν.

# ΗΡΑΚΛΗΣ

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

## ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

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



## ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101  
Μετά τός εργασιμούς ώρας 72.388

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:

ΕΘΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

## ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30  
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΨΔ

