



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

64

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

OTMAR NUSSIO

Ἡ χρυσή ἐποχή τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΣΕΝ

Ἡ ἐκμετάλλευσις τοῦ παιδικοῦ παιχνιδιοῦ γιά τή μόρφωση τοῦ παιδιοῦ.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Μουσικολογικά βιβλία.

NOTH ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ

Ἡ μουσική ἔμπνευση.

HENRY GAUTHIER—VILLARS

Μπιζέ (Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρέση).

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΔΑΛΜΑΤΗ

Τό ζήτημα τῆς «Διαπαισῶν».

ALEX THURNEYSSEN

Ἀπό τή μουσική κίνηση τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Μουσική Κίνηση στόν τόπο μας.

Μουσικά ἀνέκδοτα.

Ἄλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ε' = ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1954 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικὸν Τμήμα.

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιάρακια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

OTMAR NUSSIO

Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενον)

Ὅπως εἶδαμε ἤδη, ἡ ὄπερα, τὸ ὁρατόριο καὶ ἡ **καντάτα**, εἶναι οἱ πρῶτοι καὶ οἱ πρῶτοι τοιαῦτα καρπὸι τοῦ καινοῦ ἰταλικοῦ ὁσίου. Μὰ, ἀνὸς οἱ φῶρμις αὐτὲς χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τίς φωνητικὰς μᾶλλον συνθέσεις, ἡ καθ' ἑαυτὴν ὀργανικὴ μουσικὴ ἔχει καὶ αὐτὴ τὴν ἀντιπαράθεσιν τῆς δικῆς τῆς φῶρμις: τὴν **τοκάτα**, τὴν **σονάτα** καὶ τὸ **κοντσέρτο γκρόσσο**. Στὸν τομέα αὐτὸ, δηλαδὴ τῆς καθαρᾶ ὀργανικῆς μουσικῆς κυριαρχεῖ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἕνας ἑσκαυτοὺς συνθέτης, ὁ Τζιρόλαμο Φρεσκοκάλαντι (1533 - 1644), ποῦ ἡ μεγαλοφυΐα του ἀνάδειξε τὴν φιλολογοῖα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὀργάνου ἀπὸ τὸ κλοβεῖον ἐπὶ τὸ 17ο αἶώνα. Ἡ προσωπικότητὰ του ἀντιπροσωπεύει, ὅπως καὶ ἡ προσωπικότητὰ τοῦ Παλεστρίνα, τὸ ὄψιστον σημεῖον ἀκμῆς, καὶ οὐκ οὐρα, τὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς. Ὁργανιστοὺς στὸν Ἅγιον Πέτρον τῆς Ρώμης, ἔφτασε σὲ σημεῖον νὰ τραβῆται κάποτε, μὲ τὴν γοητεία καὶ τὴν δεξιότητινα τοῦ παιξίματός του, ὡς τριαντα χιλιάδες ἀκροατῆς, καὶ ἔφερε τὴν φῶρμιν τῶν **τοκάτῶν**, τοῦ **καπρίτσιου**, τῆς **φαντασίας**, τοῦ **ρισερκάρε** καὶ τῆς **καντσόνε** σὲ πραγματικὰ ἀνυπέβλητο σημεῖο τελειότητος, τόσο ἀπὸ ὀπισθὴν περιεχομένου ὅσο καὶ ἀπὸ ὀπισθὴν τεχνικῆς. Δυὸ συνθέτες, ὁ Μπεννάντο Πασκουῖνι καὶ προσηνῶν ὁ Ἄλεσσάντρο Σκαρλάτι (1659 - 1725), ἀκολουθοῦν τὴν ἔχνην.

Ἡ ἀλλὴ **καντσόνε** καὶ ἡ **καντσόνε ντὰ σονάπρ** στάθηκαν πρωτορχαῖα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐξέλιξιν νέων μουσικῶν μορφῶν. Ἡ πρῶτη, πλοῦτισμένη μὲ μερικὰ μέρη, παρουσιάζεται σάν τὸ προσχέδιο τῆς κλασσικῆς σονάτας, καὶ ἡ δευτέρη σάν πρόδρομος τοῦ ὀργανικοῦ τρίου. Ὑστερα ἔρχεται ἡ **σονάτα**, ποῦ θὰ ἔπειρε διάφορες μορφὰς καὶ θὰ ὀνομάζεται ἄλλοτε **σονάτα ντὰ κίεζα** (σονάτα ἐκκλησιαστικὴ) καὶ ἄλλοτε **σονάτα ντὰ κάμερα** (σονάτα δωματιοῦ).

Ἡ καινοῦρια αὐτὴ ὀργανικὴ μουσικὴ ἐπέδρασε ἐκδηλᾶσθιν ἐν κατασκευῇ τῶν ὀργάνων καὶ εἶναι ὀδύνη νὰ μιλάμε γιὰ τὴν τέχνην τοῦ βιολιοῦ ἐπὶ τὸ 17ο αἶώνα, χωρὶς ν' ἀναφέρουμε καὶ τὴν ὀρθοστήν τέχνην τῶν ἰταλῶν ὀργανοποιοῶν, ποῦ ἀνάμεσα τοὺς ἐξωχωρίζουν οἱ μεγάλας φυσιογνωμίαι τῶν Ἀντρέα Ἀματί (1535-1611) τῶν Κρεμόνα, Ματζίνι (1580 - 1632) τῶν Μπρέστσινα, Στρανιβιβαρίου (1644 - 1737) τῶν Κρεμόνα ἐπίσης, Μπρεγκόντζι, Γκουαντανίνι, Γκουορνέρι καὶ ἄλλων.

Οἱ συνθέτες ποῦ διακρίνονται ἐν τῆς καινοῦριες ὀργανικῆς φῶρμις εἶναι οἱ: Ρόσι (1613), Μαρινί, Φαρίνα, Μερουάτι, Κασατί, Νέρι, Λεγκρέτζι, Βιτάλι (1657) καὶ Μπαοάνι (1680).

Μερικοὶ ἀπ' αὐτοῦς, ὅπως ὁ Φαρίνα καὶ ὁ Λεγκρέν-

τζι, προετοίμασαν τὸ ἔδαφος γιὰ μιὰ καινοῦρια λατινικὴ μεγαλοφυΐα: τὸν Ἀρχάγγελον Κορέλι (1653-1713). Ὁ συνθέτης αὐτὸς ἔφερε ἐπὶ τὴν ὀριμότητά τῆς τῆς φῶρμις τῆς σονάτας, δίνοντάς τῆς μιὰ θεμελιώδη ἱστορικὴ σημασία. Τὸ **κοντσέρτο γκρόσσο**, ἡ πρῶτη πλήρης καὶ πρῶτη ἐνδοαφέρουσα ὀργανικὴ φῶρμα ἀπ' ὅταν πρωτοφάνηεν τὸ μουσικὸν **μπαρόκ** ἐπὶ τὴν Ἰταλία, εἶναι ἐξεδῶν ἐξ ὀλοκλήρου, δημιουργία τοῦ Κορέλι. Τὸ ἔργο του εἰσὶν ἡ ἀρχὴ τῆς ὑπέρτερης ἀνθήσεως ἀνάλογων ἔργων, ποῦ δημιουργήσαν οἱ διάδοχοι ἰταλοὶ συνθέτες Τζεμινιάνι, Λοκατέλι, Ἀλμπινόνι, Βιβάλντι, Τορέλι, Ντόλλ, Ἀμπακο καὶ Ταρτίνι. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἐξωχωρίζει ὁ Τομάζο Ἀλμπινόνι ἀπὸ τῆς Βενετίας (1676 - 1745), ποῦ ἡ διαίαια τοῦ ὄρους του ἔφερε τὸ **ἰταλικὸν κοντσέρτο** τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ **μπαρόκ** σ' ἀξιοσημειώτο βαθμὸν ὀριμότητος, ὀμορφιάς καὶ τελειότητος. Ὁ Ἀντωνίος Βιβάλντι, γνωστός μὲ τὸ παρατσόκλι οἱ Π. πᾶ —οκκοκιντρίχη, εἶναι μιὰ ἀκόμη δόξα τῆς βενετσιάνικης, σχολῆς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ ὁ πρῶτος διάδοχος ἀπὸ τοῦς ἀσχεροῦς του. Τὰ ἰσοκρίτεστερα τῶν κοντσέρτων γιὰ βιολί εἶναι πραγματικὰ ὀριστοῦρηματα, ὅπου βλέπουμε ν' ἀντιμετωπίζονται, ἀπὸ τὴν μεριά τῆς λιτότητας καὶ ὁ λατινικῆς χαραχτήρας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ρευστότητα τῶν θεμάτων καὶ ἡ ἱσορροπία τῶν ἀναλογιών. Μονάχα ὁ Γκιουζέπε Ταρτίνι μπόρεσε νὰ συναγωνιστῆ μ' ἐπιτυχία τὸν Βιβάλντι καὶ, πραγματικὰ, δὲν μποροῦμε ν' ἀρνηθῶμε πὸς οἱ σονάτες του καὶ τὰ κοντσέρτα του μορτοῦρον μιὰ μεγαλοφυΐα ἴση μ' αὐτὴν τοῦ **παπᾶ** —οκκοκιντρίχη. Ὁ Ταρτίνι στάθηκε ἐπίσης ἕνας μεγάλος βιρτουόζος καὶ ἐξίσου μεγάλος καθολογῆτης τοῦ βιολιοῦ. Ἀπὸ τῆς σχολῆς ποῦ ἱδρυσεν ἐπὶ τῆς Πάδουα βήσαν οἱ ἰταλοὶ βιολιστοὶς Ναρτίνι, Πουσιάνι, Πασκουαλίνι, οἱ Γερμανοὶ Νάουμαν καὶ Γκράουν καὶ οἱ Γάλλοι Παζζέν καὶ Λαουαί.

Ὁ Ἄλεσσάντρο Σκαρλάτι δέν ἦταν μονάχα ἕνας μεγάλος συνθέτης ἔργων γιὰ κλοβεῖον ἀλλὰ καὶ ἕνας ἐξίσου μεγάλος δάσκαλος ἐπὶ τὸν τομέα τῆς ὄπερας. Καταπληχτικὰ γόνιμος συνθέτης (ἔγραψε 115 ὄπερας, 200 λειτουργίας, περὶ τις 700 καντάτες, πολλὰ ὁρατόρια κλπ.) πῆρε ἐξοχιστῆ θέσιν ἐπὶ τὴν ἱστορία τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, γιὰτὶ αὐτὲς εἶναι οἱ δημιουργοὶ τῆς **συμφωνίας**, ποῦ τὴν χρησιμοποίησεν σάν εἰσαγωγή ἐπὶ τῆς ὄπερας. Στὴ φῶρμιν αὐτῆς ποῦ τὴν δίνει (τρία μέρη: ἀλέγκρο, ἀντάτσι, ἀλέγκρο), μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τίς ἀρχαῖς μιὰς ἐξέλιξης τῆς συμφωνίας, ποῦ ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Μπετόβεν θὰ τὴν φέρει ἐπὶ τὸ ἀπόγειόν τῆς.

Ὁ Ντομένικο Σκαρλάτι—ἐπίσης διάσημος ὅπως καὶ

ὁ πατέρας του Ἄλεσάντρο, σάν βιρτουόζος κλαβεινίστας καὶ σὰ συνθέτης μουσικῆς γιὰ τ' ὄργανο αὐτό—γεννήθηκε στὴ Νεάπολι τοῦ 1685 καὶ πέθανε τὸ 1757.

Στὸ πρόσωπο τοῦ Φραντσέσκο Προβεντσόλε, πρὸ κάτοχου τοῦ Σκορλάτι, ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς τιμᾶ τὸν Ἰβριτὴ τῆς Ν.πολιτάνικης σχολῆς. Πρῆτοι ἀκόμη ἂν ἀναφέρουμε, σὰ συνθέτη ὀπερῶν, στὴν Ἰδια ἐποχῇ, τὸ Λεονάρτο Λέο, ποὺ ἐπιβάλλεται ἐξ ἄλλου καὶ σάν ἐξαιρετικὸς συνθέτης ὄργανικῆς ἢ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐπίσης σημαντικὴ θέση κατέχει στὴν ἱστορία καὶ ὁ Φραντσέσκο Ντουράντε σὺν συνθέτης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ποὺ ἡ σπάνια διαδύεση καὶ γλυκύτητά της εἶναι τὰ κυριώτερα τῆς χαρμάτου. Μ. θητιές ποὺ ἦταν οἱ: Τράετα, Λεονάρτο Βίντσι (ὁ δάσκαλος τοῦ dolce stile nuovo—καινούριου γλυκοῦ στυλ), ὁ Γιουμέλι, ὁ Σακίνο, ὁ Γκουλιέμι καὶ ὁ Παεζιέλο. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς ἀξιολόγους συνθέτες, ξεχωρίζουν ὁ Νικολό Γιουμέλι καὶ ὁ Τομάζο Τραέτα. Ὁ Τραέτα σὺνθεσε περὶ τὶς σουραντάδο ὀπερες: τὰ δὲ διάφορα μελοδραματικά ἐφε ποὺ ἐπενόησε ὁ συνθέτης αὐτός, εἶναι σάν προηγουμ.—τὰ τοῦ ἐρχομοῦ τοῦ Βέρντι.

Ἐτοί φτάνουμε στὸ μεγάλο συνθέτη τῆς Ναπολιτάνικης κομικῆς ὀπερας Τζιοβάνι—Μπατίστα Περγκολέζε (1710—1736), ποὺ, μὲ τὸ κομικὸ τοῦ ἱντερμέτζο *La Serva Padrona* (Ἡ ὑπερέτρια κυρία), γνώρισε μιὰ τεράστια καὶ δίκαιη ἐπιτυχία καὶ γοιμοποίησε καινούριες φόρμες ποὺ θύνασαν ἐξω ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Στὴ Ναπολιτάνικη ὀπερα, ὁ Περγκολέζε εἶνε ὁ πρὸ ἀξιοσημείωτος συνθέτης τῆς Βιντσιανῆς περιόδου, ποὺ ἀρ-

χίζει ἀπὸ τὸν Βίντσι ὡς τὸν Γιουμέλι, καί, πραγματικὸς πρῶδρομος τόσο τοῦ Γκλουκ ὅσο καὶ τοῦ Μότσαρτ. Εἶναι ἀκόμη καὶ μιὰ ἀπὸ τὴς κορυφῆς τῆς γενικῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς τοῦ 17ου αἰῶνος. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ Περγκολέζε τὸ ἔφτασε μονάχα ὁ Ντομένικο Τσιμαρόζα (1749—1801) μὲ τὴν κομικὴ τοῦ ὄπερα ἢ *Matrimonio Segreto* (Ὁ μουσικὸς γάμος), ποὺ ἐξακολουθεῖ ἀκόμη νὰ παίζεται στις διάφορες μουσικῆς ἀκτινές. Τῆ μεγάλη περίοδο τῆς ὄργανικῆς μουσικῆς στὴν Ἰταλία τὴν κλείνουν δυὸ ἀξιόλογοι συνθέτες: ὁ Λουτζι Μοκκερίνο (1743—1805) καὶ ὁ Μάουστο Κλεμέντι (1752—1832). Ὁ Μοκκερίνο, ἐξαιρετικὸς βιολωνταλίστας τῆς μόδας, ἐκτός ἀπὸ ἕνα μεγάλο ὄριθμο ἔργων μουσικῆς διαματίου ποὺ ἔγραψε, πλούσιος σημαντικὰ τῆ φιλολογία τοῦ βιολωντέου, καὶ θεωρεῖται πρὸς εἶναι ὁ κυριώτερος εκπρόσωπος τοῦ Ἰταλικοῦ ροκοκό. Ὁσο γιὰ τὸν Κλεμέντι, ἐκτελούνται ἀκόμη μερικῆς σόφτης τοῦ γιὰ πιάνο. Εἶναι ὁ συνθέτης τοῦ περίφημου *Gravus ad Parnassum*.

Τὸ μαρκόξ ἔδωσε τὸ σὺνθεμα μιᾶς ἀπελευθερωτικῆς μεταβολῆς καὶ ἡ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ στυλ παρρακίνεσε ἕνα πλῆθος μεγαλοφυῶν Ἰταλῶν συνθετῶν νὰ γράψουν μιὰ μεγάλη ποσότητα ἀθάνατων ἔργων, ποὺ τὸ μεγαλύτερο τους ἴσως μέρος βρίσκεται ἀκόμη ἀποθηκωμένο σ' ἀρχεῖα τῶν βιβλιοθηκῶν τῆς Εὐρώπης, περιμεινόντας τοὺς ἡντημερωμένους μουσικολόγους ποὺ θὰ τ' ἀνακαλύψουν καὶ θὰ τοῦ χαρίσουν ἕνα καινούριο ἡχητικὸ πετρωμένο!

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ὅταν ὁ Γκλουκ ἀποφάσισε νὰ ἐπιβάλλῃ τὴς ἰδέες του γιὰ νὰ δώσῃ μιὰ νέα μορφή στὴν ὀπερα, ἀντίθετη πρὸς ἐκείνη ποὺ εἶχαν καθιερώσει οἱ ἐκπρόσωποι τῶν Ἰταλικῶν ἰδεῶν, ἐκπρόχθηκε μαζεῖν αὐτῶν καὶ εἶναι ὅπως ἕνας ἀμφίλοικτος πόλεμος. Ἀκριβῶς στὴν ὁκμὴ τοῦ πολέμου αὐτοῦ, στὰ 1776 ὁ Γκλουκ ἀποφάσισε ν' ἀνεβῆσθαι στὴν παρισινὴ Ὄπερα, στὴν νέα τῆς ἐπεξεργασία τὴν Ἀλκρησίτου. Οἱ ἀντίπαλοι τοῦ τότε, πολὺ δυνατοὶ ἀκόμη, ὠργάνωσαν μιὰ τεχνικώτατη ἀποδοκιμασία τοῦ ἔργου, τόσο ἐλλεία σκηνοθετημένη, ποὺ καὶ αὐτὸς ὁ συνθέτης τὴν ἐπίστεψε φυσικὴ καὶ αὐθόρμητη. Ἀπελυμμένος ἔφυγε ἀπὸ τὴν Ὄπερα καὶ ἐγύριζε ἀπαρηγόρητος στοὺς παρισινούς δρόμους σάν τρελόξ. Ἐξαφὰ ἐνοιώσε νὰ τὸν ἀγγίζει κάποιος στὸν ὄμο κιόκω—σε τὴ φωνὴ τοῦ καλοῦ τοῦ φίλου Ἀρνὸ νὰ τοῦ λέη:

—Λοιπὸν, Γκλουκ;

—Συνητηριμένος ὁ συνθέτης τοῦ ἀπάντησε.

—Λοιπὸν ἢ Ἀλκρησίτης ἔπρεσε!

—Ναι, συμπλήρωσε τρέμοντας ἀπὸ τὴ συγκίνηση ὁ Ἀρνὸ. Ἐπρεσε ἀπὸ τὸν οὐρανὸ! Σὲ λίγες μέρες θὰ τὰχουν ὄλοι καταλάβει!

Καὶ ὁ Ἀρνὸ ἀποδείχτηκε προφήτης.

Ὅταν ὁ Μπετόβεν ἔγραψε τὶς συνθέσεις του, σηκωνόταν συχνὰ ἀπὸ τὴ θέση του, ἔκανε βιστικὸς γόρους σὸν δωμάτιο του, γρονθοκοποῦσε κῆποτε τοίχους καὶ ἐπιπλα, εἶται ποὺ οἱ σόνουκοι του, ἢ οἱ ἐνοικιοσταὶ τῶν ἄλλων διμερισμάτων τοῦ σπιτιοῦ του, ἐτρώμαζαν ἀπὸ τοὺς κρότους ποῦ, μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἐδημιουργοῦντο. Ἦσαν τὸν ἐβ ἰσάνιν ἢ ἐμπνυσίς του, ὡς ἔδωτο μορφήν νὰ τὴν ἐ φέρση. Σιγὰ—σιγὰ οἱ συγκάτοικοι του συνήθιζαν σὸν περιεργὸ αὐτὸν τρόπο ἐργασίας.

Κάποτε ὅμως τὸ πρῶμα εἶχε παραγίνει καὶ ἕνας ἐπισκέπτης τῶν ἐνοίκων τῆς κάτω κατοικίας ἀκούοντας ὄλο αὐτὸ τὸ θόρυβο ποὺ ἔκανε ὁ συνθέτης ῥώθως φοβισμένα:

—Εἶνε κανένας μανιακὸς σὸ ἐπάνω πάτωμα;

—Μὴ φοβάται—τὸν καθροῦχανε ὁ οἰκοδόμητος—τὸ πρῶμα εἶνε ἐντέλωξ ἀκίνδυνο! Σὺνθετὴ ὁ Μπετόβεν!

Ἡ Ὁσκανίνα βρῖσκει ἀνυπόφορη τὴν ἔλλειψη σωστικῆς ἀθρόωσας στίς τραγουδιές καὶ τὸ μειονέκτημα αὐτὸ εἶνε κάτι, ποὺ κυτῶ ἀμελίκτα. Κάποτε ποὺ ἡ Ἀυστραλίαι δοῦδὸς Φράντσες Ἀλντα, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς περιηδίας τῆς στὴν Εὐρώπη, θὰ τραγουδοῦσε στὴ Σκάλτα τοῦ Μιλάνου τὸν ρόλο τῆς Λουίςας ὅπὸ τὸν Ὁσκανίνο, παρουσιάστηκε στὴν πρώτη δοκιμὴ καὶ ἐτραγουδοῦσε Ἰταλικὰ τὸν ρόλο τῆς. Ὅταν ἐτελείωσε ἡ δοκιμὴ ὁ Ὁσκανίνο ἔσκυψε ἀπὸ τὸ βάθρο του καὶ τὴν ἐρώτησε ἀφελέστατα.

—Ἔπρεσε τοῦ τώρα, ἀγαπητῆ μου κόρη, σὲ ποιὰ γλῶσσα τραγουδοῦσαστε;

Καταγανακτιμένη ἡ Ἀλντα ἀπὸ τὴν εἰρωνικὴ παρατήρηση, ἀποφάσισε τὴν Ἰδια στιγμή νὰ ἐπιτρέψῃ τὸ ρόλο τῆς. Ἀγνοήτατα ὅμως ὁ Ὁσκανίνο, προσφῆρηκε νὰ τῆς διδάξῃ ὁ ἴδιος τὸ κείμενο τῆς μουσικῆς, ποὺ θὰ ἐτραγουδοῦσε καὶ τῆς τὸ ἔραβε συλλαβὴ πρὸς συλλαβὴ. Μετὰ τὴν ἐργασία αὐτῆ ἡ ἐπιτυχία τῆς ἦταν τόσο ὄσγε καὶ αὐτὸ τὸ δυσκολώτατο, σὸ ζήτημα αὐτό, κοινὸ τοῦ Μιλάνου τὴν ἀπέθεωσε καὶ ἡ Ἰδια κατέσχεσε τὸν θρίαμβο αὐτῆς τῆς παραστάσεως στοὺς μεγαλύτερους, ποὺ τῆ, ἔδωσε ἡ πλοῦσια εἰς ἔπιτυχίας σταδιοδρομίας τῆς.

Η ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΡΦΩΣΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

"Ότι το παιδί παίζοντας εκδηλώνεται, δημιουργεί, εξελίσσεται και μορφώνεται είναι γεγονός, για το όποιον πρό πολλού πιά δέν χωρεί κομμά άμφιβολία. Το παιχνίδι είναι ο κόσμος του!" Ένας κόσμος, όπου κυριαρχεί απόλυτα και όπου δίνεται ολόψυχα και χωρίς καμμίαν επιφύλαξη. Αυτή την αλήθεια, που πρό πολλού άναγνωρίστηκε, ή παιδαγωγική εΐχεν άρχίσει να εκμεταλλεύεται στη βωτική Εδύρπη οάν το άποτελεσματικότερο μέσον για τή μόρφωση και τή βαθμιαία πνευματική καλλιέργεια, που όσκαπα—και κάτι παραπάνω μάάλιστα—εούχάριστα θά ώδηγούσε στην Εξέλιψι τοϋ έπιπέδου του. Έτσι γύρω στά 1920 έδημιουργήθηκαν και καθιερώθηκαν οι λεγόμενες σχολικές όπερες, που φυσικώτατα εΐχαν τραβήξει το ένδιαφέρον του, αλλά που δυστυχώς έσίγησαν έπειτα έπί δυό δεκαετίες περίπου, έφ' όσον δηλαδή ή άνθρωπότης εΐχε δώσει πρώτα για μία ώριμμένη χρονική περίοδο το λόγο στά φονικά όπλα και ύφιστατο έπειτα για μίαν άλλη, μεγαλύτερας διαρκείας, τίς ανένειπες αΐτης τής παρακρούσεως. Άπό τινων όμοιωτών άνέλζε να προπαγανδίση και πάλιν τήν ίδέα μιάς άναβιώσεως αυτού τοϋ είδους τής τέχνης ό Γιοσιφ Βίνγκενφελντ και τόσο έπέτυχε στην προσπάθειά του οΐτη, ώστε κατά τό τελευταία έτη έγράφθηκαν και έπιούχθηκαν πλήθος έργων αΐτης τής κατηγορίας. Το σύμπέρασμα μιάς προσεκτικής εξέτάσεως όλων τών ζητημάτων, που προκύπτουν άπό προσεκτική παρατήρησι τών έργων που έδημιουργήθηκαν έως τώρα έπάνω σέ τοϋτο το σχέδιο θεωρείται έξαιρετικά ένδιαφέρον. Και πρώτα πρώτα άντι τής μέχρι σήμερα όνομασίας του ως σχολικής όπερας προκρίθηκ ό χαρακτηρισμός του ως «μουσικό παιχνίδι». 'Υπάρχουν πολλοί λόγοι για' αύτή την άλλαγή: 'Η έκτασις τοϋ έργου και έπομένως και ή διάρκεια τής έρμηνείας του εΐνε μικρή, για να μη άπαιτη πνευματική συγκέν-

τρως περισσότερης ώρας άπ' αύτήν που το παιδί εΐνε διατεθειμένο να δώση.



Τό παιδί στή σκηνή, στήν όρχήστρα, στά παρασκήνια.

ρο («'Η ώραία και τό τέρας») ό Κάρλ Όρφ («'Η γνωστική» μέ τίς βαθεΐες [ιδέες και παρατηρήσεις] κ.δ., που

Έρχεται έπειτα ή έκλογή τοϋ θέματος, τό καλλιτεχνικά μέσα που θά χρησιμοποιηθούν για τή άπόδοσι του, ή παράστασις δλόκληρη μέ τά συναφή της (σκηνηκό διάκοσμο, σκηνοθεσία κ. τ.λ.) ή προσαρμογή του γενικά στον παιδικό κόσμο και πρό πάντων ό σκοπός να μην ύπάρχει τίποτα, που να θυμίζη σχολείο και διδασκαλία αλλά ν' άφήνη τήν έντόπισι άπληξ άναψυχής. Όλα λοιπόν αυτά δικαιολογούν άπόλυτα τήν προτίμησι για τή νέα όνομασία. Έπειτα και τό κεντρικό σημείον άπό τό όποιον εκκινεί και περί το όποιον ύφαινεΐται το μουσικό αυτό είδος ως έπί το πλείστον εΐνε ένα παραμύθι ή μιά όποιαδήποτε ύπόθεσις κομμένη σέ παραπλήσια χνάρι, θέματα δηλαδή που έδημιουργήθηκαν για τή διασκέδασι τοϋ παιδιού όσο και άν αυτά τό οδηγούν και ο' ένα ήθικό συμπέρασμα.

Βέβαια μιά παραμυθένει ύπόθεσις μπορεί κανείς να τή χρησιμοποιήση κατά χιλίους δυό διαφορετικούς μεταΐ τους τρόπους. Άλλά αυτό άκριβώς παρέχει και στό δημιουργό καλλιτέχνη τή δυνατότητα να γράψη για όλες τίς βαθμίδες τής παιδικής ηλικίας έχοντας ύπ' όψι του τίς πνευματικές ικανότητες και τίς απαιτήσεις τής κάθε μιάς άπ' αυτές. Και για να να πάρουμε ένα παράδειγμα: "Άν ό λιμπρεττίστας μείνη προσκολλημένος κυρίως στό εικονικό και θεματικό και υποβέτηση π.χ. το γλωσσικό σύστημα και τόν τρόπο έκφράσεως τών άδελφών Γκρίμ ή μουσική θά γραφή άνάλογα κατά τρόπο προσιτό στά παιδιά τών κατωτέρων τάξεων τοϋ δημοτικού. Και αυτό εΐνε το ένα άκρον, το πρώτο σκαλοπάτι. Άνάμεικτα τώρα στή φόρμα αΐτη και την άλλη που μεταχειρίσθηκαν στίς παραμυθένειες του όπερας ό Χούμπερνικ («Χαΐν-όσες και Γκρέτλε») ό Μαλιπιέ-

είνε το άλλο σκρον, το κεφαλόσκαλο, ύπαρξουν άπειρο τρόποι ποδ μπορείν ν' άνεβαίνουσι κατά βαθμίδα λιμπρεττίστας και μουσοούργου δίνοντας άπό κάθε μία τή σφραγίδα τής κάθε ηλικίας. Σε καθέναν άπ' αύτους άνάγκια προϋπόθεσις γιά τόν μουσοούργον είναι να μείνι συνεπής στις άπαιτήσις και στό δρόμο ποδ εδιάλεξε και τοϋ χάραξε ό διασκευαστής τοϋ πορομοιοϋ. Μιά διατίστωσις ώς τόσο ποδ ίσχυει γιά όλες τίσ ηλικίας είναι πως ό δημιουργοϋ καλλιτέχνης θάπρεπε να άποφεύγων στα έργα αύτά ένα έβδος χαρακτηριζών των προσώπων τους, στηρημένον σε όπτικis παρατηρήσει, ποδ έως τώρα είχε έμπικρατήσι ή συνήθεια να χρησιμοποιούν ώς γνωρίσματα κακοϋ χαρακτηρός ή διαστρωμένης φώσεως, όπως π.χ. είναι τα κόκκινα μαλλιά, διάφορα σωματικά έλαττώματα κ.τ.λ. Πολλές φορές συμβαίνει να πληγόνουμ η αύτά άγιάτρευτα τή εύαισθησία τοϋ παιδιοϋ ή γιά λογαριασμό τοϋ ή γιά λογαριασμό άλλων άνθρώπων ποδ έμαθε να σέβεται και ν' αγαπά. Άλλες φορές πάλι το προδιαιθέτου άσχημο—κι' όχι σπανίως άδικα—γιά πρόσωπα ποδ άργότερα θά βρεθούν στο δρόμο του και ποδ μοιραίως θά κρίνη σύμφωνα πρós αύτή τήν άδική παιδική δοξασία ή όποις θά ριζώθι μέσα του, όπως κθήει ποδ τοϋ έμπνείται σ' αύτή τήν τρυφερή ηλικία.

Μουσοούργος και διασκευαστής δεν πρέπει να χάνουν άπό το βλέμμα τους τήν έξέλιξι τής ψυχής τοϋ παιδιοϋ ούτε να λησμονούν πως στό έργο τους άπαιρητήτως πρέπει να έπιδικώνου διαδοχην διαφορετικών μεταξύ των ψυχικών καταστάσεων γιαι έπάνω σ' αύτή θά στηρηθι ή πνευματική ίσορροπία τοϋ άνηλικού άκροστοϋ. Γιά τόν συνθέτη ύπάρχουσι και πρόσθετες ύποχρεώσις: Είναι άπαιρητό να λαβαίνει όπ' άπην του τή μουσική καταρτήσι κάθε ηλικίας άπό τήν όποιαν θα έξαρτηθι ή ίκανότησ τοϋ παιδιοϋ να παρακολουθήσι ό μουσικό μέρος έτσι π.χ. είναι εδύνατο να προσεφερη σ' ένα συνιδιερμένο έργο οι τή 7-9 ετών τήν καθαυτό είτε τρίτην διαφωνία άφοϋ ούτος δεν έχει άκόμη άποκτήσθι τήν συνήθειαν τής πολυφωνίας και έπομένως δεν άντιστροφίται σε μία κλίμακην ή έσωτερική του άνάγκη, δηλαδή δεν τήν αισθάνεται. Γενικά θά έπρεπε να ύποδιανούσι οι δημιουργοι τοϋ έργου γιά ποιά ηλικία προορίζεται. Θά ήταν ύπο μία εύκόλια γιά τους άργυρωτάς τοϋ θεαματοϋ άκόμη και άν υδίοι ήταν διάδοκλοι, ποδ περισσότερο όμως άν ήσαν οι γονείς ή οι μεγαλύτεροι άδελφοι των παιδιών γιαι δεν είναι δύνατο ν' να διαθέτουσ γιά τήν έξαλογη τοϋ έργου τήν άπ ιοιούμενη πείρα.

Όπως το δημοτικό τραγοϋδι, όπως γενικά ή τέχνη γιά μεγάλους, πρέπει να δείπει ή άπο μία έσωτερική έξέλιξι, έτσι και το μουσικό παιγνίδι, όχι τήν ίδιαν άνάγκη, περισσότερο αισθητή μολιος, έ ειδη όριβός άπειυόωνται σε παιδία. Άς μιά λημονάμε πως ένα μουσικό παιγνίδι τριών άνδρών είναι έργο κ' λλιεχνικό σε μίμονό μόνον σχήμα. Υπάρχει δηλαδή αι γι' αύτό μία φορμα. Σ' άλλα συνδέονται τα διάφορα μέρη μεταξύ τους μ' ένα δημοτικό τραγοϋδι, ποδ περνάει μέσα τους άν άν εν είδος ακόντους φημισούσ' άλλα κυριαρχεί ό τύπος τής παραλλαγής, και άλλα έχουν τή φορμα τοϋ ρόντου, ποδ όλα τους θεωροϋνται μορφές, οι όποιες έπλησσιν άπό το δημοτικό τραγοϋδι. Έπίσης ίδιαίτερη προίμιας δείχνεται σε, κατά διάφορα ήν στήματα, έπιναλλωμής νεμένης στροφής με τισ όποιες γίνεται και πάλι δύνατο ό σύνδισμος των δι.φορών ειδώνων. Όλα τα προαναφερθέντα καλλιεχνικά μέσα είναι προσιτά

στην άντίληψη τοϋ παιδιοϋ γιαι περιέχονται στόν κόσμο του, Σ' ένα πλήθος συνειθημομένων καθημερινών του παιγνιδιών βρίσκομε το συνδαιτικό τραγοϋδι ή τουλάχιστον τόν συνδαιτικό στιχο, τή συνδαιτική φράσι, ποδ κατά κανόνα λέγεται ή άπυγγέλλεται ρυθμικά κ' έχει έπομένως ένα άπό τα βασικά στοιχεία τής μουσικής.

Άπό άπόψεως έρμητικis το μουσικό παιγνίδι έπιδέχεται διάφορους τρόπους έμφανίσσεως. Γιά τήν καλύτερη τάξι τοϋ δημοτικοϋ άποδείχτηκε ποδ ό περισσότερο ακηνικών και κοσμοϋμικών και αύτή άκόμη ή παντελής έλλειψις δεν βλάπτει ποδ και δεν μειώνει έπικίνδυνα τήν έντύπωσι. Γιά τα μεγάλα παιδία το πράγματα άλλαζουσι. Έδω το μουσικό παιγνίδι πορουσιάζεται σάν ένα μέσον συμπληρωματικό γιά τή μόρφωσι και σάν μία εύκαιρία συνεργασίας μοθητών και παιδαγωγών. Άπό τισ συνιθηστικis συζητήσεσι κατά τήν συνεργασίαν αύτην είναι ή περι έκαστοών τεχνών. Θίγονται όμως και θέματα ιστορικά και προκύπτουσι ζητήματα ύφους, έκφράσεως, άλλα και γλωσσικά και μουσικά, ποδ ίσως χωρίς αύτην κανένα άπό τα δύο μέρη—ούτε εκπαιδευόμενος ούτε εκπαιδευτικό—δεν θά έγχαν τήν εύκαιρίαν να θέσουσι. Παράλληλα το παιδί άναπτύσσει τήν κρίσι του και τήν καλοισθησία του έπάνω στη δημιουργική έργασία ποδ τοϋ προσφέρεται. Γιαι κατ' άρχήν οι μικροί παίζουσι μόνον μεταξύ τους και μόνον γιά τόν αυτοϋ τους, γιά να κατανοήσουσι και να έρμηνεύσουσι το δικό τους ίδιαίτερο κόσμο άληθινά και χωρίς τήν παρεμικρότερη νοθεία. Κάποτε όμως έγγίρουσι τός άξίωσις τους γονείς και συγγενείς γιά δική τους εύχαρίστησι, γιά να διασκηδύσουσι με τισ πρόσθετες των παιδιών τους ή και από κάποια έπιθυμία ίκανοποιήσεως τής φιλοτιμίας τους, ποδ μ' εύχαρίστησι θά άνεκαλυπτε ίδιοψύγις στο παιδί και με χερσά θά όπευόμαζε άνετα κινουόνο στο σανίδισ τής ακηνης. Άπο το σημείο αύτό άρχίνοσι ό κίνδυνος. Γιαι έχουμε τήν πολυτέλεια τής έμφανίσσεως (πρυγκηπέσεσι και βασιλόκουλα κλούσια ντυμένο, νεράιδες με αθήριες φορεσιές, κομψά πορτοσάνοκια γιά τα κοριτσάκια τοϋ μαλατίτου κ.τ.λ.). Έτσι το παιδικό θεατρικά, το γεμάτο αθωορμητισμό, πορουσιάζεται σάν κακότεχνο θέατρο μεγάλων, γιαι είναι έπομένο δλος αύτός ό κλοιστος να βρισκεται σε κάποια διαφωνία με τόν έσωτερικό κόσμο των μικρών και ότι δεν είναι φυσικό και γνήσιο, μοιραία φυγίγει άπό το βασίλιο τής Τέχνης. Γι' αύτό οι γονείς θάπρεπε να μείνου άμέτοχοι έντελώς στην παιδική βρσίσι και ν' άρκεσούθιν να παρακολουθήσουσι ένα όφελής έλεόθερο και πρό πάντων άνυπόκριτο παιγνίδι των παιδιών τος, ποδ θά τα καμωρόσουσι έτσι στόν γνήσιο ένθουσιασμό τους, και στη χωρ' τής άνόθευτης δημοεργικότητος τους. Νά περιμειθούθιν άπο τήν ίδέα να παρακολουθήσουσι θεατρο, θέατρο διπλό μάλιστα, όφοϋ και ή έρμηγία τους μέσα στόν ξένο κόσμο ποδ θα υχηματιοθι γύρω τους δεν θά είναι όπως τήν αισθάνονται ή άλλ' όπως φαντάζουσι πως θά πρέπει να είναι γιά να συμφωνήσι το άγνωστό τους περιβάλλον. Ένα παιδί έχει άκόμη τή δύναμη τής φαντασις ποϋ χρειάζεται γιά να πιστέψη τήν όρα ποδ παίζει, τός ένα σκαμνάκι είναι δλογο γιά ή ίππεσία, πός ένα κομμάτι έζλο είναι μία κοκλίκα, και δύο κορκέλις ή μία δ.πλασι στην άλλη κάνουσι ένα κρεβάτι. Φτάνει γι' αύτό να έρεθισθι κάτως ή φαντασία του άπό κάποιο τοϋ παιγνιδι. Και άκριβώς σ' αύτό έγκεται ή άνυκολόγησι όξιά του μουσικό παιγνιδιοϋ.

Δέν χρειάζεται στο μουσικό παιχνίδι ή καθοδήγησι των γονέων και ή διδασκαλία τους. Άρκει μία περιωρισμένη, κατά τά φινόμεια χωρίς αδέιωση και πατήρι ή υπόδειξι ένεσ μεγλυότερου πρίν από τά παιχνίδι, πού μπορουν ύστερα να παρακολούθηουν οί γονείσ με σεβσμοό στην ειλκίρνεια και στή γνησιότητα τής άποδωσέσ ένεσ κόμοου άραιότερου από τόν δικό τους, από τόν όποιον έπέρασαν βέβαια και αούτοι άκοποιε, άλλά τάρα βρίσκειται έυστυχώς μακριά τους. Ή άμοιβή τους, άνυπολόγησι στην άξία τής, θά είνε τό πλοισασμά τους σ' αούτην και τό καθήκτισμα του παληού τους έγω μέσα στην στυλπνότητα τής ψυχής των παιδιών τους.

Άν και τά έργα πού τά παιδιά θά παρουσιάζουν είνε για μία άρισημένη παιδική ηλικία τό καθένα, δέν άποκλείεται να παίξουν ένα ρόλο μεγάλου, μεγαλύτερου μαθητά ή και άλλος ένθλικεσ, Τήν όρχήστρα θά άποτελέσουν φίλοι τής σχολής ή και μικροί άσχοιούμενοι με τή μουσική, άν ύπάρχουν. Γενικώς οί γράφοντεσ τή μουσική για παράμοια έργα άφινουν πολλές έλευθερίες, γι' αούτό και τό μουσικό συγκρητήρια δέν είνε δύσκολο να σχηματισθ. Ένα πιάνο μερικά έγχορδα, πού τά μέρη τους μπορουν να έκτελεσθουν και από πνευστά ή ένα όσολο μικτό από πνευστά και έγχορδα. Οί συνθέται δέν είνε δύσκολοι στο ζήτημα αούτό. Ένδιαφέρουνι να γίνη μουσική κυρίασ και άδι-αφάρζον για τό τι θά γίνη. Ή έλευθερία αούτη δημιουργεί κάποιαν εθώνη για τούσ έκτελεσάσ και τούσ όδηγούσ τους και είνε φυσικό να καταβάλλουν όλοι τις σφοδρότερεσ προσπάθειεσ για να μνη άπομακρυνθουν πολύ από τή άρχική υπόδειξι του μουσουργού. Είνε και αούτό ένα από τά πλεονεκτήματα του παιχνιδιού, όπου ένδ είνε δυνατόν εύκολότερα να αντιμετωποσθουν οί άπαιτήσεσ του καλλιτέχνη, ό όποιος είνε τόσο γεννιοόδοωρο στις παραχωρήσεσ του, ή ίσασ άκριβώς γι' αούτο, κατά τή φιλοτιμία των έκτελεσάσ και τούσ άναγκάζει να φανουν κι' αούτοι έξ ίσου γενναιοόδοωροι στις προσπάθειεσ τους.

Στήν προετοιμασία του έργου και τις δοκιμέσ του θά έπρεπε τό διδάσκαλος με τούσ μικρούσ του ήθοποιου πολύ από τό μελετήση πρώτα κατά μέρη χωριστά. Έ' άρχισή τότε, όπωσ είνε φυσικό με έκείνα πού είνε εύκολότερα στην άντίληψη του μαθητού και πού άπαιτούν λιγώτερο κόπο και προσπάθεια για τήν έκτελεσι, όπωσ π. χ. είνε τά παιδικά ή τά δημοτικά τραγούδια και έν συνεχίζεθ θά στροφή πρós τούσ ρόλουσ πού έχουν στή μουσική τους συγγένεια πρós τό είδη αούτά. Έτσι θά προχωρήση εύκολότερα γι' αούτον τόν ίδιον και άσφαλώς θ' άποφύγη κάποιεσ σιγημέσ άποθαρρόνεουσ για τούσ μοθητάσ του. Καλό είνε να άρχισή από τήν πρώτη σιγημή ταυτόχρονα με τή μουσική και τήν καθοδήγησι για τήν κίνηση. Αούτό θά συντελέση να άποκτήση φυσικότητα ή μιμητική τέχνη του παιδιού και άκόμη να προσορησθ, να ένωρησθη με τόν ίδιοτερο χαραχτήρα του καθενός. Όλοι όσοι λαβαίνουν μέρος έχουν και κάποια σιγημή πού έμφανίζονται ώσ οσλοτες, έτσι πού να λείψη ό κίνδυνος τής διαπαιδαγωγίσεωσ άστέρου, πού να θεωρουν τόν έαυτό τους ένα ή και περισσότερα σκαλοπάτια ψηλότερα από τούσ συντόρωρεσ τους. Βέβαια ύπάρχουν και στά μουσικά παιχνίδια οί λεγόμενεσ όριεσ μπροβούρασ. Μιά φωνή, από τή φύσι καλύτερα δημιουργημένη, είνε δύσκολο να μή θελήση να τήν εκμεταλλεσθ ή συνθέτης. Τότε όμως θά χρειασθ ή να ύπάρξουν και ρόλοι σπρηγίμενοι λιγώτερο στή

μουσική και περισσότερο ίσασ στή έρσει για τούσ άλλουσ, για να τρησθ κάποια σχετική ίσορροπία ανάμεσα σ' όλουσ τούσ έκτελεσάσ, από τούσ όποιουσ καινεσ δέν πρέπει να άποχωρη με τό συναισθημα τής μεμονεκτικότητας. Γενικά όδηγός για τό σύνθεσι του μουσικού παιχνιδιού πρέπει να μένη πάντα ή άγάπη στο παιδί, ή έπιθυμία να τό αναπτόζωμε πρós κάθε κατέύθυνσι, ό πόθος να συμβάλωμε στή χαρά του, δίνοντεσ μιά ώθησι στή δημιουργικότητά του και προτεινόμενόντεσ του μιά ήκανοποίησι άπ' αούτη. Και για ένα τέτοιο σκοπό κάθε κόποσ έπιβάλλεται να μασ φανή έλάχιστοσ, κάθε προσπάθεια μηδανιή, κάθε άγνώασ άσθηματοσ.

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

MOZART IN SALZBURG, by Max Kenyon Ed. Puhnam & Co Ltd. London. Σχ. 80, σ. 225. Εικονογραφημένο.— Ένα θαυμάσιο βιβλίο γραμμένο από έναν έξαιρετό μουσικόλογο τόν κ. Max Kenyon, πού πρώτοσ αούτοσ είνε τήν πρωτότυπη έμνηυση να μασ παρουσιάζει με κάθε λεπτομέρεια μιά όγνωσησ ή μασ σχεδόν έποχή τής ζωής και του έργου του χλιοβιογραφημένου Μόζαρτ: τήν έποχή πού έζησε ό συνθέτης στή γενετήρια του πόλη Σάλτσμπουργκ, άπ' όταν γεννήθηκε ώσ τήν ήμέρα πού έφυγε, για να περιεόδισι στις έρωσιασικές πρωτεύουσεσ πού έπισκέφτηκε και να έγκατασταθεί τελικά στήν πρωτεύουσα τής Αούτριασ. Έτσι τό βιβλίο αούτό μασ δίνει μιά ζωντανή και έξαιρετικά ένδιαφέρουσα εικόνα τής οικογενειακής ζωής του μικρού Μόζαρτ, μασ παρουσιάζει με λεπτομερειακές περιγραφέσ και βιογραφίεσ όλα τά ένδιαφέροντα πρόσωπα του οικογενειακού και του φιλικού του περιβάλλοντεσ και γενικά τήν κοινωνική ζωή του Σάλτσμπουργκ στην έποχή έκείνη. Μασ μιλάει έκτενέστατα για τούσ δασκάλουσ του νεαρού Μόζαρτ, για τις πρώτεσ έπιδράσεσ πού όπέστη, για τά πρώτα αδέιόλογα έργα πού συνέθεσε άόρνητα, σαν όργανίστασ τής Μητρόπολης, έκτελώντασ τις διαταγέσ του σκληρού άρέντη του Πρίγκηπα άρχιεπισκόπου, πού δέν έχανε εύκαιρία να τόν πικραίνει και να του φέρεται με τήν ίδια έξευτελιστική συμπεριφορά πού έδειχνε και στο ύπρητικό προσωπικό του.

Μασ περιγράφει έπίσως με κάθε λεπτομέρεια τή σπιτική ζωή τής οικογένειασ Μόζαρτ. Τήν πρώτη μουσική διαπαιδαγωγήση του συνθέτη από τόν αούτηρό με στοργικό πατέρα του Λεοπόλδο, αδέιόλογο μουσικό, πού διένεωμεσ από πολύ νωρίς τή σπάνια μεγαλοφυία του γιοου του και τήν όδήγησε στο σωστό δρόμο. Μασ δίνει άκόμη μιά ζωντανή εικόνα τής ζωής και του χαρακτήρα του συνθέτη όταν ήταν μικρό παιδάκι, μασ διηγείται τούσ νεανικούς του έρωτεσ πού κατέληξαν στον έφρονά του γάμο με τήν έπιπόλαιη Κονσταντσα και γενικά όλα τά περιστατικά τής ζωής του στο Σάλτσμπουργκ. Τέλοσ έξετέλεσεσ όλο τό συνθετικό του έργο, πού δημιουργησε όσο ζώσεσ στην πόλη αούτη. Στο τέλος του βιβλίου του ό κ. Κένυον παραθέτει μιά πλήρη δισκογραφία των σημαντικότερων έργων πού έγραψε ό Μόζαρτ έκείνη τήν έποχή.

Τό βιβλίο αούτό, πού χάρια από τό Ιστορικό του ένδιαφέρουν προσφέρεται και σαν ένα έπαγωγικό άνάγνωσμα, είνε τό άπαραίτητο συμπλήρωμα κάθε μουσικής βιβλιοθήκησ για ό,τι άφορά τό Μόζαρτ.

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΜΠΝΕΥΣΙ

ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

Σέ προηγούμενο άρθρο μας διακρίναμε τις πραγματικές έντυπώσεις που μας προσφέρει το παρόν και που μάς γεννούν πραγματικά και ενεργητικά αισθήματα, από τις μηχανικές και τις παθητικές έντυπώσεις που τις δημιουργούν τά περιγραφικά μέσα του λόγου και της μουσικής και που για φυσικούς λόγους μάς γεννούν μηχανικά και παθητικά αισθήματα.

Σήμερα, θά εξετάσουμε πώς τα πραγματικά αισθήματα ενεργούν στη διάνοια και στην δηλ. αισθηματικότητα ενός συνθέτη, προκαλώντας την αυτόματη σχεδόν εμφάνιση αόθρομητων και εμπνευσμένων έργων, πότε μέσα στά δρια του αυτοσχεδιασμού και πότε μέσα στον κύκλο άρτίων μουσικών συνθέσεων.

Ένα έντονο πραγματικό αισθημα, που τό γεννούν οι ενεργητικές έντυπώσεις της ζωής στό νόο του συνθέτη, ανεξάρτητα από τη θέληση του και σχεδόν αυτόματα, άφορ φθάσει στην ένταση και στην διάρκεια μιάς έμμόνου αισθήσεως, άρχίζει σάν φυσική συνέπεια της άνωρωπίνης διανοητικότητας, νά έπιζητη τη ενεργητική έκδηλώσή του και αυτήν περίπου τό μετάφρασή του από τά μέσα του λόγου και της μουσικής, από την όποια και οδασιαστικά θά έκδηλωθή σέ ένεργεια.

Συνήθως, στους ανθρώπους, που δέν έχουν την ι-διότητα του καλλιτέχνη, τά πραγματικά αισθήματα δέν φθάνουν στην ένταση μιάς έμμόνου αισθήσεως, ώστε νά εκδηλώσουν την μετάφρασή τους από τά μέσα του λόγου και της μουσικής, κι' άν καμιά φορά φθάσουν, έπάνω σέ εξαιρετικές στιγμές άπελπίστας, πόνου και άγωνίας, συμβαίνει ή μετάφρασή τους από τά μέσα του λόγου και από αυτά άκόμη τά μέσα της μουσικής, σάν μοιρολόγι, χωρίς νά έπακολουθήση δημιουργία έργου τέχνης. Όμως σέ έναν έξσηκημένο συνθέτη τά χαραγμένα στην μνήμη του μέσα της μουσικής, οι ήχοι, οι ρυθμοί και οι χρωματισμοί, μεταφράζουν αυτόματα τά έντονα και έμμονα αυτά αισθήματα, και χωρίς αυτός νά καταβάλη καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια έκλογής τών καλύτερων και τών καταλληλοτέρων μέσων, παίρνουν αόθρομητα τόν τελειότερο πάντοτε όρμο, εμφανίζοντας στην διάνοιά του μία αυτοσχέδια μελωδία ή και ένα όλόκληρο και όρτο σύνθεμα.

Τότε βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα φυσικό φαινόμενο της άνωρωπίνης διανοίας που τό όνομάζουμε εμπνεύ-σιν και που θά ήταν κοινή ιδιότης, εάν όλοι συνήθιζαν νά καταγράφουν αυτές τις μεταφράσεις τών αισθημάτων τους με τά μέσα του λόγου ή της μουσικής, που τις ένεργει αυτόματα ή διάνοιά τους.

Η εμπνευσμένη δημιουργία έχει άφήσει στην ιστορία της μουσικής καταπληκτικά παραδείγματα του καθαρού αυτοματισμού της, με την εμφάνιση άρτίων και πολλές φορές τελείων έργων που γεννήθηκαν άκόμη και μέσα στον ύπνο τών συνθετών, όπως συνέβη στον 'Ιταλό μουσικό Ταρτινι, που έγραψε την θαυμάσια «Τρίλια του Διαβόλου» από την έπιρροή ενός όνιρου, όπου ένα πραγματικά άπόκρυφο αισθημα τό μεταφρά-σθηκε αυτόματάς μέσα του σέ μουσική.

Ό συνθέτης σηκώθηκε από τόν ύπνο του και εύτυ-χος θυμόταν άκόμη την μουσική και έπρόλαβε νά την

γράψει στό χαρτί. Η πρώτη διανοητική λειτουργία της συνθέσεως έχει συντελεσθεί έντελώς ούτέματα όπό την διάνοιά του με τόν παραδοξότερο και σπανιώτερο τρόπο.

Η μετάφρασις τών αισθημάτων από τό μέσα της μουσικής, τό πρωταρχικό και βασικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας που ενεργείται ούτέματα από τό ζωνιανό έντοικτο του συνθέτη, δέν μπορεί ποτέ και με κανένα τρόπο νά ξεφύγη από τά δρια του αυτοματισμού του, και ν' άντικατασταθί από μηχανιομοίους άδηγομένους από την διανοητική θέληση, χωρίς τελείο έκμηδενισμό της εμπνεύσεως. Η πείρα και ή ιστορία έχουν άποδείξει με τόν τρανότατο τρόπο, ότι δέν υπάρχει ούτε θά ύπάρξη ποτέ κανόνας νά όδηγήση την διάνοια στην έκλογή τών συμβολικών της μουσικής πο-τοφράσεων ένζ όποιοδήποτε όρτικο είδημα, εάν δέν μεσολαβήση και δέν συμμετάσχη σ' αυτό ένεργά τό έντοικτο.

Η πρώτη αυτή λειτουργία, καθαρό δημιούργημα του έντοικτου, άκολουθείται από μία δεύτερη λειτουργία περισσότερο διανοητική, από την κρίση, εάν τά μέσα της μουσικής μετάφραση ή όχι τό έντονο αισθημα κατά την διάρκεια της αυτομάτου συλλήψεως και της εμπνεύσεως, και ή όποια έχει άμσες αναλογίες με τόν πλοίο τών γνώσεων που έχει άποθρήκησθ ό συνθέτης στη μνήμη του, με τόν κύκλο τών όποιων και ενεργείται ή σύγκριση και ή κρίσις.

Η δεύτερα αυτή λειτουργία γεννά άμσως σάν φυσικό έπακόλουθο της μία τρίτη, βαθύτερη και περισσότερο έπιπονη λειτουργία, την άνάπλσις της εμπνεύσεως από την διάνοια, που πολλοί συνθέτες την άμε-λουν και την άποφεύγουν και ή όποια συνίσταται στην άνάπλσις του έντόνου αισθηματος, που άπετέλεσε την άρχική ρίζα της εμπνεύσεως, με τά μέσα της μουσικής που τό μετάφρασαν κατά την διάρκεια της πρώτης εμφανίσσεως της και που μένουσ νόμιμα χαραγμένα στην μνήμη του συνθέτη έπιζήώντας την κρίση της μεταφρα-στικής όλίας τους.

Η τρίτη αυτή λειτουργία είναι άκριβώς άντιστροφη πρής την πρώτη που την όνομάσμε εμπνεύσι και ενώ στην πρώτη τό έντονο αισθημα έπηρεάζει άμσως την διάνοια γεννώντας τά κατάλληλα μέσα της μουσικής που μεταφράζουν, στην τρίτη γίνεται μηχανικά άνά-πλσις του έντόνου αισθηματος και άνωβίσις του στην διάνοια διά μέσου τών στοιχείων της μουσικής που άρχικά τό μετάφρασαν. Μέσος σ' αυτό παρουσιάζονται δύο έπικίνδυνα σημεία που μπορούν νά έχουν άμσως συνέπεις στην εμπνευσμένη δημιουργία, ή άλλωσις του κυρίου αισθηματος της εμπνεύσεως κατά την δευτερογενή μηχανική άνάπλσίν του, όταν τά μέσα της μουσικής που την ενεργούν, δέν μεταφράζουν έπαρκώς την άρχική σύλληψή του, και ή άλλωσις αυτών τών μέ-σων της μουσικής που άποτελούν τό εμπνευσμένο μου-σικό θέμα και σύνθεμα, μέσα στην προσπάθεια που καταβάλλει ή κρίσις του συνθέτη με την έπεξεργασία του θεματος για την τελειότερη μετάφρασι του κυρίου αισθηματος της εμπνεύσεως.

ραγγέλνουν λοιπόν νά συνθέσει ένα έργο γιά τήν 'Οπερά κι
δωτερα τόν παρακαλοῦν νά τελειώσει τήν ὄπερα «Νῶε» τοῦ
δασκάλου του 'Αλεβύ, πού πέθανε ἀφίνοντάς τη ἀτέλειωτη. Ὁ
Μπιζέ ρίχτηκε ἀμέσως στή δουλειά. Στό μεταξύ, ἡ 'Οπερά-Κω-
μικ τοῦ παραγγέλνει κι αὐτή ένα έργο: ὁ Μπιζέ ἀρχίζει τρία,
μέ τούς τίτλους: «Καλαντάλ» τοῦ Πῶλ Φεβριέ, «Κλόρις Χάρ-
λοου» τοῦ Φίλιπ Ζιλ, καί «Γκριζελιντίς» τοῦ Σαρντού. Στό με-
ταξύ, στήν 'Οπερά καί στήν 'Οπερά - Κωμικ ἄνοιξαν μεγάλοι
διαγωνισμοί. Στήν 'Οπερά τὸ λιμπρέτο εἶναι ὑποχρεωτικό, ἔχει
τίτλο «Τὸ Ποτήρι τοῦ Βασιλιά τῆς Θούλης» κι εἶναι γραμμένο
ἀπὸ τούς Γκαλέ κι 'Εντουάρ Μπλώ. Παρὰ τίς ἀντιρρήσεις του,
ὁ Μπιζέ βιάζεται νά στείλει κι αὐτός μιὰ παρτιτούρα σ' αὐτόν
τὸ διαγωνισμό. Λαβαίνει ἐπίσης μέρος, χωρὶς νά τὸ κοινολο-
γήσει, καί στό διαγωνισμό τῆς 'Οπερά - Κωμικ, μ' ἓνα μυστη-
ριῶδες έργο, πού οἱ μόνοι πού ἐπιβεβαιώνουν τήν ὕπαρξή του
εἶναι οἱ Σουμπί καί Μαλέρμπ στό σύγγραμμά τους 'Ιστορία
τῆς 'Οπερά - Κωμικ. Τὸ λιμπρέτο, ἐπίσης ὑποχρεωτικό, εἶχε
τίτλο «Ὁ Φλωρεντινός» κι ἦταν γραμμένο ἀπὸ τὸ Σαιν Ζωρζ.

Ἄς σημειώσουμε, γιά τήν ἐποικοδομητικὴ διαφώτιση τοῦ
κοινοῦ, πὼς στήν 'Οπερά, ὁ Ντιάζ, ἀπλὸς ἐρασιτέχνης, νίκησε
δχι μονάχα τὸ Μπιζέ ἀλλὰ ἀκόμη καί τὸ Μασσενέ, τὸν Γκιρῶ
καί τὸ Μπάρτ, πού κι οἱ τέσσερις τους ἦταν πρῶτα βραβεῖα
τῆς Ρώμης, καί πὼς στό διαγωνισμό τῆς 'Οπερά - Κωμικ ἀνα-
δείχτηκε ἡρώας τῆς γενιάς του ὁ Λενεπέ.

Στά γράμματα τοῦ Μπιζέ, τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἀναφέρουν-
ται κι ἄλλες παραγγελίες: «Αὐτὸ πού διορθοῦσατε γιά τούς ἴ-
ταλοὺς εἶναι ἀλήθεια, γράφει στόν Πῶλ Λακόμπ, ὁ κ. Μπαζιέ
μοῦ παράγγειλε ένα έργο, μὰ ἡ παραγγελία αὐτὴ ματαιώθηκε,
τὸ πῶημα δὲ μοῦ πῆγανε: τὸ παράτησα!» Ὑστερα ἀρχίζει ἓνα
πεντάπραχτο μαζί μέ τὸν 'Αλεβύ: «Οἱ Ναίτες», καί σ' αὐτὴ
ἀκριβῶς τῆ σύντομη περίοδῳ, παρ' ὅλο πού εἶναι τόσο φορτω-
μένος ἀπὸ δουλειά, ἔγραψε κι ἀνέβασε δυὸ ὄπερέτες: τῆ
«Σολ-σι-ρε-πιφ-πάν», πού παίχτηκε στό θέατρο «Μενὸ Πλαι-
ζιρ», καί «Ὁ Μαλιμπρούκ πάει στόν πόλεμο» (ὅπου συνεργά-
στηκε μέ τὸ Ντελίμπ, τὸ Ζονάς καί τὸ Λεγκουί).

Μ Π Ι Ζ Ε

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ",
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τέσσερις φορές, μέσα σέ τρία χρόνια, οι διευθυνταί των μεγαλύτερων θεάτρων μήκαν κάτω από τις διαταγές του. Έτσι ο Καρβαλό του έμπιστεύθηκε ένα τρίτο λιμπρέτο σέ τέσσερις πράξεις, μέ τίτλο «Ή Όμορφη κοπέλα του Πέρθ», γραμμένο από τους Σαίν - Ζώρζ και Άντενί. Σ' έξη μήνες, ή παρτίτούρα ήταν έτοιμη (τό Δεκέμβρη του 1866).

Ή έκλογη τής διάσπηης Νίλσον γιά τό ρόλο τής Κατερίνας Γκλόβερ, άργοπόρησε επί ένα χρόνο τήν πρώτη παράσταση τής καινούριας σήτης όπερας γιατί περίμεναν τήν καλλιτέχριδα νά γυρίσει από τό Λονδίνο ύστερα όρισον νά περάσουν οι μεγάλες ζέστες γιά νά έρθει στο θέατρο ένα έκλεκτό κοινό, κι όταν μπήκε ό χειμώνας, ή διάσπηη τραγουδιότρα καταδέχτηκε, επί τέλους, νά έρθει και νά τραγουδήσει... στην Όπερά του Παρισιού, αφήνοντας στά κρύα του λουτρού τόν Μπιζί και τήν «Όμορφη κοπέλα του Πέρθ».

Τήν αντικατέστησε λοιπόν ή Ζάν Ντεβριέ. Μά στούς συγγραφείς κόστισε πολύ τό ότι έχασαν τή διάσπηη τραγουδιότρα και σκέφτηκαν, νά πάρουν τό ρόλο από τή Ντεβριέ και νά τόν δώσουν στην Κυρία Καρβαλό, που είχε μεγαλύτερη φήμη. Καινούριες λοιπόν άργοπορίες γιά τό συνθέτη, που έμενε άμέτοχος σ' όλες αυτές τις μονούβρες. Ένα γράμμα του μάάλιστα, που δημοσιεύτηκε τώρα τελευταία, δέν άφίνει γι' αυτό καμιά άμφιβολία: «Οί συνεργάτες μου, γράφει, θέλουν μέ κάθε τρόπο τήν Κυρία Καρβαλό. Έχουν δίκιο, μά είναι πολύ σκληρό γιά τή Δεσποινίδα Ντεβριέ! Αυτό σάς τό λέω υπό έχεμόθειο. Άν θέλετε νά μάθετε τό βάθος τής σκέψης μου, έλπίζω πώς δε θέ γίνει αυτό τό πράγμα. Λένε πώς θά χάσω 10.000 φράγκα, μπορεί! Μά... ».

Οί 10.000 φράγκα χάθηκαν. Τό ίδιο και τό έργο. Παρά τή μεγάλη έπιτυχία τής προεμίρας και τις εύνοϊκές κριτικές τύτου, μόλις κατάφερε νά φτάσει ώς τή δέκατη όγδοη παράσταση (26 Δεκεμβρίου 1867).

Μά ούτε ή καλή προαίρεση των διευθυντών, ούτε ή δραστηριότητα του συνθέτη έχασαν τό κουράγιο τους. Του πα-

Μιά τέτοια όρχη της σταδιοδρομίας της, φάνηκε τολύ τιά τιμητική στο νεαρό συνθέτη, και γι αυτό έγραψε κι άπέσυρε την παρτιτούρα που είχε δώσει στην Όπερα - Κωμική, και, πράξη ακόμη πιο άνεξήγητη, έπέστρεψε τό λιμνέτο του συγγραφέα του, παρακαλώντας τον να το παραδώσει στα χέρια άλλου συνθέτη. Ό Μισέλ Κορρέ δέν άργησε να βρει ούτε τόν άλλο συνθέτη· κι έτσι «ή Γκούζλα του Έμίρη» παίχτηκε, στις 30 Απριλίου του 1873, μέ μουσική του Θεόδωρου Ντυμπού.

Ό Κορβάλό έδωσε, στις 29 Σεπτεμβρίου του 1863, την πρώτη παρουσίαση των Ψαρόδων μοργαρισιών και στις 23 Νοεμβρίου άνήγγελλε τη δέκατη όδοση και τελευταία παράσταση τους. Οι φίλοι του Μπιζέ ήσαν καταγοητευμένοι απ' αυτή την όπερα· τό κοινό ήταν εύγανκιο ό τύπος όμως ήτον έριμύς στις κριτικές του. Μά ό νερός συνθέτης είχε άποχτήσει πιά τη φέρμα του.

Άργότερα διάβασε ένα πεντάπραχτο έργο των Λουί Γκούζε και Έντουάρ Μπλό, και τό πού φάνηκε πώς δέξιζε τον κόπο να γράψει μουσική γι' αυτό. Τό πεντάπραχτο αυτό, μέ τίτλο «Ίβαν ό Τραμερός» προοριζόταν ν' άντικαταστήσει τους Ψαρόδες μοργαρισιών» στη σκηνη του «Λυρικού Θεάτρου». Αυτό όμως τό άγκώδες έργο, παρ' όλο πού ό Μπιζέ τό είχε ένορησιτώσει όλόκληρο κι ήταν έτοιμο ν' άντιμετωπίσει τό φάτα της ρόμψας, δέν παίχτηκε ποτέ. Οι βιογράφοι μάλιστα του Μπιζέ βεβαίωσαν πώς την παρτιτούρα αύτου του έργου την έκαψε ό ίδιος ό συνθέτης, όπως σίγουρα θά είχε κάψει και την παρτιτούρα της «Γκούζλα». Ό Σαρλ Πιγκό, πού έγραψε γιά τόν Μπιζέ ένα αξιόλογο έργο, πού στην ένημερότητά του προστρέχουμε συχνά γράφοντας αυτή την ταπεινή μελέτη μας, έξηγει πώς τ' όλοκαύτωμα αυτό όφείλεται στο ότι συναισθάνθηκε ξεφνική ό συνθέτης, πώς άφησε να παρσσυρθεί από τον ύκερβολικό θαυμασμό του γιά τόν Βέρντι, σε σημείο πού είχε χάσει πιά την προσωπικότητά του. Αυτή είναι σίγουρα μία τόσο τιμητική, γιά τό Μπιζέ, έξήγηση, ώστε δέν τολμούμε να φάξουμε να βρούμε άλλη γι αυτή την περιεργη περιπέτεια του.

I

Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

Μέ τό βασιλικό όνόματa 'Αλέξανδρος - Καίσαρ - Λεοπελδος, έγραψε, κάποιος φιλωκοθηγητής του ιραγουδισί πού τόν έλεγαν Μπιζέ, οι νεογέννητοι γιά του, στα έπίσημα μητρώα άρρένων, τις 25 Όκτωβρίου του 1838, στο Παρίσι. Αυτό όμως τά τρία πομπώδη όνόματα έμειναν κλεισμένα γιά πάντα μέσα στα μητρώα, κι ή οικογένειά του κράτησε γιά τό παιδακι μονάχα τ' όνομα Γεώργιος, πού μ' αύτό μπηκε στην άθανασία ό μετέπειτα ξακουστός συνθέτης.

Στά πρώτα χρόνια της νεότητάς του δέ συνάντησε τις άναποφασιστικότητες, τους όγώνες και τις άγωνίες πού συναντούν συνήθως, από τά πρώτα χρόνια της εκδήλωσης του ταλέντου τους, οι περισσότερο καλλιτέχνες. Κι ούτε ή άνωμαλία κάνει τη βιογραφία του Μπιζέ να ξεχωρίζει από τις βιογραφίες των πιά πολλών συνθετών. Γιάς επαγγελματία μουσικού κι άνιψιός του Ντελαόρτ πού είχε παντρευτεί μία έξαιρετη πιανίστα, άδερφή της κυρίας Μπιζέ, ό συνθέτης της «Κάρμεν» μπηκε στο ναό της τέχνης από την πλατεία πόρτα του επαγγέλματος πού μ' αύτό ζούσε ή οικογένειά του. Εύνοημένος έτσι από μία εύτυχημένη κληρονομικότητα και μία τόσο πρώιμη κι έπιμελημένη διδασκαλία, ό μικρός Μπιζέ άπόχτησε, σχεδόν χωρίς να τό καταλάβει, μία γερή τεχνική, πού σέ λίγον καιρό τόν έκαμε έπιδέξιο άρμονίστα, λαμπρό πιανίστα και προπάντων τόν προέκισε μέ τό σπάνιο χάρισμα της αλάθευτης άνάγνωσης a prima vista (έκ πρώτης όψεως).

Μ' αυτές τις συνθήκες, ή σχολική σταδιοδρομία του μικρού Μπιζέ στάθηκε σύντομη και λαμπρή. Σ' έξη μήνες πήρε τό πρώτο βραβείο στο σολφέζ και, σε δυό διαγωνισμούς, τό

πρώτο βραβείο πιάνου στήν τάξη του Μαρμοντέλ. Σ' ηλικία δεκαεξή χρονών, πρόσθεσε α' αυτές του τις δάφνες ένα πρώτο βραβείο φούγκας, ένα πρώτο βραβείο έκκλησιαστικού οργάνου στήν τάξη του Μπενουά και, δυό χρόνια αργότερα, τό πρώτο μεγάλο βραβείο τής Ρώμης. Δέν τολμει πιά παρά νά έτοιμάσει τις βαλλίτζες του γιά τήν 'Ιταλία.

Όπως λοιπόν ήταν πάντα του μεθοδικός, ο Μπιτζέ κατάρτισε άμέσως ένα σχέδιο έργασίας και όρισε έτσι τά τρία έργα πού ήταν υποχρεωμένος, από τόν κανονισμό του βραβείου τής Ρώμης, νά υποβάλει: 1) Μιά κωμική Ιταλική όπερα, 2) τήν «Έσμεράλντα» του Βίκτωρος Ούγκο και 3) μία Συμφωνία.

Ή 'Ακαδημία, παρ' όλο πού δυσαρεστήθηκε κάπως έπειδή ο Μπιτζέ παράλειψε νά υποβάλει τήν πατροπαράδοτη «Λειτουργία», δέχτηκε εύνοικά τις συνθέσεις αυτές του όριστου μαθητή της και του έγραψε μία έγκωμιαστική έκθεση, κάνόντάς του, διά στόματος του 'Αμπρουάζ Τομάς, τήν παρατήρηση, πώς «κι οι πιά εύθυμες φύσεις βρίσκουν στό στοχασμό και στήν έρμηνεία τών πιά ύψηλών πραγμάτων ένα ύφος άπαραίτητο άκόμη και στις έλαφρές δημιουργίες»

Ή κωμική όπερά του «Ντόν Προκόπιος», καταγοήτεψε τούς κυρίους αυτούς και πήρε τούς φήφους πού φιλοδοξούσε ο συνθέτης της. Τό έργο του «Λά Έσμεράλντα», πού έγινε ζοφινικά μία περιγραφική συμφωνία με κόρα και με θέμα της τήν ιστορία του «Βάσκο ντέ Γκάμα», δέν προσέχτηκε τόσο· μά ή «Συμφωνία» του, μεταμορφωμένη σέ «Σούιτα όρχήστρας», έγινε δεχτή με πραγματικό ένθουσιασμό.

Ό κανονισμός όμως του βραβείου όριζε πώς ο βραβευόμενος θά έπρεπε νά πάει γιά ένα χρόνο και στή Γερμανία· έτσι ο Μπιτζέ έτοιμαζόταν, με κακή του καρδιά, νά φύγει από τή Ρώμη, όταν του ήρθε ή έμπνευση νά παρακαλέσει τόν ύπουργό νά του επιτρέψει ν' άντικαταστήσει αυτό τό ταξίδι με μία παράταση τής διαμονής του στή Βίλα τών Μεδίκων(1). Με τήν

1. Σ. Μ.—Έκεί έμεναν όσοι έπαιρναν τό βραβείο Ρώμης και πήγαιναν στήν πόλη ατόη γιά νά συνεχίσουν τις σπουδές τους.

όποστήριξη λοιπόν του διευθυντή τής 'Ακαδημίας, του καλόκαρδου Σινέτς, πού άγαπούσε πολύ τό νεαρό συνθέτη, ή αίτηση έγινε δεχτή, κι ο Μπιτζέ, κατενθουσιασμένος, μπόρεσε νά επικαινωήσει ξανά με τήν Ιταλική τέχνη, συντροφιά με τόν άγαπητό του συνάδελφο Γκιράο, πού είχε πάρει και αυτός τό βραβείο τής Ρώμης και μόλις είχε φτάσει στή Βίλα.

Αυτόι οι δώδεκα μήνες πού έκλεισε ο Μπιτζέ από τήν πατρίδα του Μπάχ, του Μπετόβεν και του Βάγκνερ, πέρασαν γρήγορα γι' αυτόν πού ύστερα από λίγον καιρό θά τόν άποκαλοῦσαν «άργιογερμανό». Ή ώρα του γυρισμού στή Γαλλία σήμανε.

Μόλις έφτασε στό Παρίσι, τόν βρίσκουμε άμέσως—εύτυχισμένη έποχή!—νά γράφει μία μονόπρακτη κωμική όπερα με τίτλο «Ή Γκούζλα του Έμίρη», πού έγινε προκαταβολικά δεχτή στήν Όπερά—Κωμική. Αυτό τό μονόπρακτη, πού τό λιμπρέτο του τάγραψαν οι Ζυλ Μπαρμιέ και Μισέλ Καρέ, έκαιρνε γιά θέμα του τή χιλιοχρησιμοποιήν, στό θέατρο, περιπέτεια του γελαίου βαρώνου πού τόν κοροϊδεύει ή κηδεμονευόμενη του κοπέλα, πού αυτός θέλει νά τήν παντρευτεί παρά τή θέλησή της, και τήν υποχρεωτική έπέμβαση του νεαρού άγαπημένου της πού συντελεί, πριν από τό πέσιμο τής σύλαίας, στό νά θριαμβεύσουν τά δικαιώματα τής νεότητας και του έρωτα. Ή μόνη πρωτοτυπία πού παρουσίαζε ατόη ή υπόθεση, δίδυμη άδερφή του άνέκδοτου του «Ντόν Προκόπιος», ήταν, ότι ή δράση της είχε μεταφερθεί στήν Άνατολή κι ότι λάβαινε χώρα άνάμεσα σ' ένα μεταφικεμένο Έμίρη, έναν Καδή, μία κοπέλα πού λεγόταν Φατιμέ και τόν Μπαμπούκ, ένα γέρο πού πουλούσε πασουμάκια.

Μόλις τέλειωσε ή όπερα ατόη, όρχισαν άμέσως κι οι δοκιμές της στήν αίθουσα Φαβάρ (Όπερά—Κωμική) όταν ζοφινικά ο Καρβαλό, διευθυντής του «Λυρικού Θεάτρου, πού Παρισιοῦ, παρακάλεσε τό Μπιτζέ νά γράφει, γιά τό θέατρό του, τή μουσική ενός τρίπρακτου έργου με τίτλο «Οί Ψαράδες μαργαριταριών», πού τό είχε γράψει οι Μισέλ Καρέ και Κορμόν.

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ "ΔΙΑΠΑΣΩΝ",

Τὸν Ἀπρίλι τοῦ 1953 τὸ περιοδικὸ «*Sanfa Cecilia*»—ἐπίσημο ὄργανο τῆς Ἀκαδημίας «*Sanfa Cecilia*» τῆς Ρώμης—δημοσίευσεν ἕνα ἄρθρον τοῦ Κεθηγητῆ *G. Pasquallini* (φυσικοῦ, βιολογίστα καὶ «αἰγιυγῆ τῆς Ἀκουστικῆς τοῦ Κονσερβατόριου τῆς «*S Cecilia*») μὲ τὸν τίτλο: «Τὸ Ζήτημα τῆς «διαπασών»—ἀνάγκη γὰρ καθορίσασθαι ἡ συχνότητάς τῆς *Nota di accordos*».

Τὸ ἄρθρον ἀνακίνησε τὸ ζήτημα τῆς «διαπασών», ποῦ ὁ Β. Πυγκόσμιος πόλεμος ἀνέβηλε τὴ λύση του σ' ἕνα συνέδριο ἀπὸ φυσικοὺς καὶ μουσικοὺς ὄλου τοῦ κόσμου, ποῦ ἦσαν νὰ γίνετο στὸ Λονδίνο.

Μεταφέρουμε γιὰ τὴ «Μουσικὴ Κίνηση» ποῦ μελήθησε τὸ ἄρθρον τοῦ καθηγητῆ Πασκουαλίνο, προτοῦ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἀπῆχηση ποῦ εἶχε σὲ ὄλο τὸν μουσικὸ κόσμο.

Ἡ αὐθαίρετη αὐξηση τῆς συχνότητος τοῦ La_3 («διαπασών») ἀπὸ τὶς συμφωνικὰ ὄρχηστρες, τὶς ὅπερες καὶ ὅλα τὰ μουσικὰ συγκροτήματα σὲ ὄλο τὸν κόσμο, εἶχε φέρετο μεγάλως δυσχερεῖς, ἐξωριστά στὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ.

Ἐχε ἐξακριβωθεὶ πὼς ἡ «διαπασών» τῆς συχνότητάς τὴν 435 H_2 (τὸ σύμβολο αὐτὸ σημαίνει παγκόσμια τὴ διπλῆ παλμικὴ κίνηση τοῦ θεμεριώλεφρου) ποῦ εἶχε καθορισθεὶ σὲ διεθνή συμφωνία, δὲν ἀναποκρίνετο πιά στὶς σύγχρονες καλλιτεχνικὲς συνθέσεις. Εἶνε ἀνάγκη λοιπὸν νὰ καθορισθεὶ γιὰ τὸ La_3 μιὰ συχνότητα ποῦ φηλῆ, ποῦ ὅμως δὲν πρέπει νὰ ξεπερνᾶ τὸ 440 H_2 , ἐνὸς ἡμέρας εἶχε τάση ὄλο ν' ἀνεβαίνει.

Τὸ «διαπασών» (ὄργανο γιὰ νὰ ἐλέγχεται ἡ συχνότητά τοῦ La_3) τοῦ βρῆκε τὸ 1711 ὁ Ἀγγλος *Matthias Shore*. Δὲν εἶνε γνωστὸ μὲ ποῖον τρόπο ἐπιγγυον τὴ συχνότητα τῆς «διαπασών» τὸν ποῖλο καιρὸ. Ἀργότερον, σὲ χρόνους πῶ κοντινοὺς μὲ τὸν δικοῦς μ.σ. γνωρίζουμε τὸ ὄψος τὸν ἦσαν ἀπὸ τὸ μακρὸς ποῦ εἶχον οἱ σωληνιστὲς τὰ παλιὰ ὄργανα, ποῦ τὰ φυλᾶν σὲ ἐκκλησιαστικὰ καὶ σὲ μουσεῖα ὄκόμα ὅπως ἦσαν τότε. Τὴν πρῶτη σύγχυρη πληροφορία μᾶς τὴ δίνει τ' Ἰ.Σ.ϸ.γ.ν. τοῦ *Halberstadt*, ποῦ, στὰ 1945, εἶνε γιὰ τὸ La_3 550 H_2 , λίγὸ πῶ πῶ ἀπ' τὸ σημερινὸ Σι3. Ἀπὸ χῶρ σὲ χῶρα ὅμως καὶ ἀνάλογοι μὲ τὰ ὄργανα, ἕνας ἄλλος μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα, ποῦ θάπρεπε νάκει καὶ τὴν ἴδια συχνότητα, εἶχε διαφορετικῆ. Ἐτοὶ στὴ Γερμανία τὸ μὲγᾶλο ὄργανο τοῦ Σίλμπερμαν στὴ Μητρόπολη τοῦ Στρασβούργου, τοῦ 1713 εἶχε ἕνα La_3 συχνότητάς 395 H_2 , ποῦ ἀντιστοιχοῦσε στὸ σημερινὸ Σολ3. Τὸ ὄργανο τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰσκόβου τοῦ Ἀμβούργου, τοῦ 1688, ἦταν τοιοσημένο σ' ἕνα La_3 499 H_2 , ἑλαδὴ κινετὰ στὸ Σι3.

Στὴν Ἰταλία, πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1700, ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ «διαπασών» τῆς Λομβαρδίας καὶ τῆς Ρώμης ἦταν μὲ τρίτη ἐλάσσων.

Στὴν Ἀγγλία τὸ ὄργανο στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Τριάδας τοῦ Καίμπριτζ στὰ 1759 ἦταν τοιοσημένο σὲ La_3 συχνότητάς 395 H_2 , ἑλαδὴ στὸ σημερινὸ Σολ3, ἐνὸς ἡ διαπασών ποῦ ἀνήκε στὸν Χάινετ τὸ 1751 ἴδιον ἕνα La_3 522,5 H_2 , κινετὰ ἑλαδὴ στὸ σημερινὸ Do_4 .

Στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 1700 ζήτημα τὸν καθορῖσθη τὴ «διαπασών» καὶ γιὰ ἕναν αἰῶνα βρισκὸταν ἀνάμεσα στὰ 415 H_2 , καὶ 430 H_2 , ὥσπου συνθέτες καὶ ἐκτελεστὲς, θέλοντας νὰ δάσουν μεγᾶλότερη λαμπρότητα

στὴ μουσικὴ τους, ὄρχισαν νὰ τ' ἀνεβάζουον. Ἐτοὶ ἐνὸς τὰ 1840-1850 τὸ La_3 τοῦ Πορισιοῦ εἶχε ἀνεβθεὶ στὰ 450 H_2 γῶρ τῆ Βιέννη ἦσαν ἀπὸ 450-455 H_2 , τὸ Βερολίνο γῶρ στὰ 442, στὸ Λονδίνο 450-455 H_2 , καὶ στὴ Ρωσία γῶρ στὰ 460 H_2 !!

Μ' αὐτὸ βλέπει κανένας κανένας πὼς ἡ συχνότητα τῆς «διαπασών» ἦταν διαφορικῆ ὄχι μονάχα ἀπὸ χῶρα σὲ χῶρα ἢ ἀπὸ πόλη σὲ πόλη τῆς ἴδιας χώρας, μὰ ποικίλε καὶ στὴν ἴδια πόλη, ἀπὸ ὄργανο σὲ ὄργανο.

Γιὰ νὰ δοθεὶ ἕνα τέλος σ' αὐτὸ, ὁ Γερμανὸς φυσικὸς *Scheibler* πέτυχε νὰ ἐπιδοκιμοσθεῖ σ' ἕνα ἐπιστημονικὸ συνέδριο ἡ «διαπασών» συχνότητάς 440 H_2 , μὲ δικῶς ὅμως ἀποτέλεσμα.

Στὰ 1859 ἡ Γαλλικὴ Κυβέρνηση γιὰ νὰ σταματήσει τὴν ὑπερβολικὴ ἀνομοιοση τῆς «διαπασών» κάλεσε μιὰ ἐπιτροπὴ ἀπὸ φυσικοὺς καὶ μουσικοὺς γιὰ νὰ καθορῖσθη τὴν συχνότητα τῆς La_3 . Ἡ ἐπιτροπὴ αὐτῆ, μὲ τὸ μὲγᾶλο φυσικὸ *Lissajous* κ' ἰ τοῦ συνθέτη *Haleyv*, ὄρισε τὸ La_3 σὲ 435 H_2 . Ἀργότερα, στὰ 1885, ἕνα διεθνὲς συνέδριο στὴ Βιέννη καθορῖσε ὀριστικῶ τὴν συχνότητα τῆς La_3 σὲ 439 H_2 , καὶ σὲ θερμοκρασία 15°. Ἡ Ἀγγλία ὅμως—ποῦ ἐκεῖ κουντίζετο μὲ τὸ Do καὶ ὄχι μὲ τὸ La —καὶ ἡ Ἀμερικὴ δὲ συμφώνησαν καὶ ὑποθέτησαν τὸ La_3 τὸν 44 H_2 . Ἀλλὰ καὶ οἱς χῶρες ποῦ εἶχαν δεχθεὶ τὸ La τὸν 435 H_2 , ἡ «διαπασών» δὲν ἔπαυε ν' ἀνεβαίνει. Μιὰ ἔρευνα στὰ 1939 ἀπέδειξε πὼς στὸ Παρίσι τὸ La_3 εἶχε συχνότητα 448 H_2 , στὴν Πορτογαλία 451 H_2 , καὶ τὸ Βερολίνο 452 H_2 .

Στὴν Ἰταλία ἡ ὄρχηστρα τοῦ Θεάτρου «*Carlo Felice*» τῆς Γένοβας εἶχε ἕνα La_3 442-443 H_2 , ἡ «*Scala*» τοῦ Μιλάνου 440-442 H_2 , ἡ «*Opera*» τῆς Ρώμης 440-442 H_2 , ἡ ὄρχηστρα τῆς Ἀκαδημίας τῆς «*S. Cecilia*» καὶ τοῦ Θεάτρου «*S. Carlo*» τῆς Νάπολης 440 H_2 .

Στὶς 11 καὶ 12 τοῦ Μᾶη τοῦ 1939 συνειβρίσκετο στὸ Λονδίνο ἡ ὑπεειρητιστὴ τῆς *International Standard Association* μὲ ἀντιπροσώπου τῆς Γαλλίας, Γερμανίας, Ὀλλανδίας, Μ. Βρετανίας καὶ Ραδιοφωνικὸν ὄργανισμὸν, καὶ πρότεινε τὴν συχνότητα τὸν 440 H_2 σὴν μέσον ὄρο ποῦ νὰ φτάνει μιὰ μουσικὴ ἐκτέλεση κατὰ τὴν ὥρα τῆς ἐκτέλεσης, καὶ γῶρ ἀπ' αὐτὸ, σὲ πολλοσινὰ περιβῶρια, νὰ κυμαίνεται ἡ ἐκτέλεση μιὰ καὶ ἡ ἀξία τοῦ La_3 κατὰ τὴ διάρκεια μιὰς ἐκτέλεσης δὲν εἶνε δυνατὸ νὰ εἶνε ἀπόλυτη, ἀλλὰ σχετικῆ.

Τὸ Ἐθνικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἠλεκτροακουστικῆς «*Corbino*», στὴν Ἰταλία, ποῦ ὄρχισε τὶς ἔρευνες στὰ 1941 καὶ ὑπέβαλε τὶς προτάσεις του στὸ Διεθνὲς Συνέδριο, πρότεινε καὶ χορηγήθηκε οἱς ὄρχηστρες καὶ σὲ ὄλα τὰ μουσικὰ συγκροτήματα ἕνα ἠλεκτρικὸ «διαπασών» τὸσητῆ μὲ μπαταρία, συνεχοῦς ἤχου, ποῦ φερετέρησε τοῦ εἶνε ὁ σοφὸς Καθηγητῆς τῆς Φυσιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ρώμης καὶ Μουσικολόγος *S. Baglioni*, σὲ συνεργασία μὲ τὸν Δρα *Mamfredi*. Μὲ τὸν πόλεμο ὅμως ἔμεινε τὸ ζήτημα.

Αὐτὴ εἶνε ἡ ἱστορία τῆς «Διαπασών».

Ἄν φαίνεται ὡσὸ ποῦ ὄφθονοντας λίγο τὴν συχνότητα τῆς La_3 ἡ μουσικὴ γίνεται πῶ λαμπρῆ, ἐξωριστά γιὰ τὸ ἔγχωρο, εἶνε τὸ ἴδιο ὡσὸ πὼς αὐτὸ σημαίνει κίνδυνο γιὰ τὶς φωνές. Κι ὄκόμα ἡ μεγᾶλότερη συχνότητα τοῦ La_3 εἶχε ἐπίδραση καὶ στὸ «*Timbro*», κι

οι κατασκευαστές των οργάνων έχουν να λύσουν περίπλοκα προβλήματα, έξ αιτίας της έντασης των χορδών και της υπερβολικής πίεσης.

Βροχή άρχισαν να έρχονται τα γράμματα στην Άκαδημία της «S. Cecilia» απ' όλες τις προσωπικότητες του μουσικού και επιστημονικού κόσμου, και σε πολλά επιστημονικά και μουσικά περιοδικά του κόσμου άρχισαν να δημοσιεύονται άρθρα πάνω στο ζήτημα της «διαπασών». Οι περισσότερες από τις μουσικές προσωπικότητες κι οι μουσολόγοι έχουν τη γνώμη πως είναι άμφιβολο αν η άνυψωση της διαπασών δίνει μεγαλύτερη λαμπρότητα στη μουσική. Ο ήχος μπορεί να γίνεται πιο καθαρός, αλλά γίνεται συνάμα και πιο στριγγός και έτσι χαλάει το «Timbro». Η μεγαλύτερη ζωντάνια έτος κομματιού εξαρτάται από το «πνεύμα» που θα παίζει, κι όχι απ' την άνυψωση της διαπασών ή την υπερβολική επέκτασή του ρεθμοί.

Απ' όλες τις γνώμες φαίνεται πως μερικές αοθεντίες του τραγουδιού του άλλου μουσικού κόσμου, θα προτιμούσαν το La3 τών 435 Η₂, που είχε όριστεί στο προηγούμενο συνέδριο, για τις φωνές και για τόν χρωματικό τόνο του κομματιού, όπως το έχει συλλάβει ο συνθέτης.

Οι περισσότεροι μουσικοί προτείνουν το La3 τών 440 Η₂.

Τα Έπιστημονικά Ίνστιτούτα έπιμένουν πως δεν είναι πιο δυνατό να εξαγουρίσουμε από 435 Η₂ και συμφωνούν να καθοριστέι στο 440 Η₂.

Χαρακτηριστικές είναι μερικές από τις γνώμες που μεταφέρουμε έδώ:

Ο G. Igniglia από τη Ζυρίχη, γνωστός Ιστορικός της όργανοποιίας και συλλέκτης, παρατηρεί πως η αύξηση της συχνότητας της «διαπασών» καταστρέφει τα πιο πολύτιμα από τα παλιά έγχορδα που έχουν κατασκευαστεί για ν' άντεχουν ότ πιο μικρή πίεση. Θυμίζει πως είχαν τόν παλιό κοινό χορδές από έντερα που τους έδιναν εκείνο το χαρακτηριστικό τιμπρο, που σήμερα έχει αλλάξει με τις μεταλλικές χορδές.

Ο Fridolin Hamma από τη Στουτγάρδη, έπίτιμος πρόεδρος τών Γερμανών κατασκευαστών έγχορδών, γράφει πως ύψηλότερη συχνότητα της La3 από τα 435 Η₂ είναι καταστρεπτική για τα πιο παλιά έγχορδα. Μ' ένα La3 440 Η₂ έχουμε κι άλλες πίεση μεγαλύτερη από 8 κιλά.

Ο G. Manurita καθηγητής τραγουδιού στο Κονσερβατόριο της «S. Cecilia», δηλώνει πως η άνυψωση της διαπασών αλλάζει το τιμπρο της φωνής, και φυσικά το χρώμα της. Αυτό μπορεί ν' αποδειχτεί με το ειδικό όργανο που καταγράφει όλους τους βρασιικούς ήχους με τους σχετικούς άρμονικούς τους. Άλλόζοντας τη συχνότητα ενός ήχου αλλάζει και το πρίσμα του βασικού ήχου.

Ο E. Fronticelli - Baldelli συλλέκτης και «όργανολόγος», θυμίζει πως Ίτολιό αποκάλυψαν ότι η συχνότητα τών 435 Η₂ που καθορίστηκε στο Συνέδριο της Βέννης το 1885, δεν αντιπροσωπεύει όξια βρασιόμενη σε επιστημονικά κριτήρια, αλλά ότι πρόκειται για ένα τυχαίο νοούμερο από παλαιμικές βοήθειες της πιο χαμηλής από τις «διαπασών» που έξέτασε η έπιτροπή. Με βάση το 435 Η₂ για τους άλλους ήχους έχουμε πολύπλοκες συχνότητες, ενώ έφτανε ναί παλιά όκουστική μέτρηση υλοθετημένη για την κατασκευή τών πιο πολύτιμων οργάνων και από τους πιο διάσημους κατασκευαστές, για να πάρουν μια «διαπασών» επιστημονική, μαθηματικής απλότητας: Τα καλύτερα όργανα του XVII

και XVIII αιώνα ήταν κουντυσιμένα με βάση το Do3 τών 256 Η₂, και ό μεγάλο φυσικός Savart φανέρωσε πως και ό άέρας που βρίσκεται μέσα στα καλύτερα βιολιά της Κρεμόνας (Στραντινέβρι και Γκουαρνέρι) είχε πάντα συχνότητα 256 Η₂. Σχετικά με το Do3 τών 256 Η₂, το La3 είχε 432 Η₂, και αυτό θάπρεπε να θεωρηθεί η σωστή επιστημονική «διαπασών». Με βάση αυτή τη συχνότητα, όλα τα Do της μουσικής κλίμακας (από Do-1 ώς το Do 7) βγαίνουν πολλοπλασιασμένους πάντα επί 16 Η₂, που είναι η συχνότητα του πιο χαμηλού ήχου που μπορεί ν' ακούσει το αυτί. Θά ήταν πιο λογικό να εξαγουρίζουμε στο 432 Η₂, και για τα όργανα και για τις φωνές. Η λαμπρότητα της όρχήστρας (άμφιβολία άλλωστε) με ψηλότερη «διαπασών» γίνεται σε βόρος της «ποιότητας» τών ήχων.

Ο G. Guerrini συνθέτης και Διευθυντής στο Κονσερβατόριο της «S. Cecilia» Ρώμης, γράφει πως το ζήτημα της διαπασών έξεταστηκε απ' όλες τις πλευρές μά όχι κι από τη σκουαδία πλευρά του «τονικού χρώματος», κείνης της άτμοσφαιρας που είναι χαρακτηριστική για κάθε τονικότητα και που σχηματίζει την ήχητική φόρμα κάθε μουσικής σελίδας, από τη μοντέρνα τονικότητα και όδωθε. Για παράδειγμα, η τονικότητα της Φα Μείζ, της Ποιμενικής του Μπετόβεν, κλείνει κείνη την γαλήνη που καμιά άλλη τονικότητα θα θά μπορούσε να έκφορδίσει. Το Ναουόρισμα του Σοπέν ζητάει την άπαλη και θαμητή τονικότητα της Ρε μεμολή ό σιληνιακή δαση που τυλίγει τόν Τριστάνο και την Ίζόλδη του Βάγνερ στη II πράξη θέ θάφτανε σε τέτια ύπερβλητικότητα αν δεν έπέμενε σε κείνο το Λα ύψηση ούτε το τελευταίο τραγούδι της Άνιτας και του Ρανταμής στην όπερα του Βέρντι θά ύψωνόταν σε τέτια ύπεροχη τραγικότητα αν δεν είχε τόν ούράνιο και μαζί πονεμένο φωτιστόφανο, που είναι χαρακτηριστικό του Σόλ ύψηση. Κάθε μεγάλο μουσικός είναι μοιραίο και πάντα δεμένος με τόν «τόνο του», όπως κάθε μεγάλη ζωγραφική, με τη χροματική της τονικότητα. Σήμερα όμως ακούμε συχνά όρχήστρες κουντυσιμένες στη Σι ύψηση, και την Ποιμενική του Μπετόβεν την ακούμε στη Φα ύψηση, που χάνει τη βροσση της γαλήνης, και τα νουέττα του Τριστάνο ζευγωνιμένα από κάθε νοητία άπώνα λαμπρό Λα μείζ, ή ακούμε Άνιτες που τραγουδάνε σ' ένα χτυπητό Σολ μείζ, που άντηχεί όπως ένα κλάσκον μέσα σ' ένα ναό.

Αυτό το ζήτημα του τονικού χρώματος είναι το πιο ίοχυρό για ν' άπαιτεί τη «διαπασών» εκείνη που επί τρεις αιώνες έχει ύποβάλει κι έπιβάλει χρωματικούς τόνους στις λαμπρότερες μουσικές σελίδες.

Ο Γάλλος μουσικολόγος E. Leipp, έχει την αντίθετη γνώμη: πρέπει να πληρωθεί, λέει, ή κατασκευή τών οργάνων, το μάξιμουμ της ελασθότητας του αυτίου. Να βγάδουν ήχο πιο καθαρό, πιο δυνατό και να φτάει πιο μακριά. Έχει τη γνώμη πως η άνυψωση της «διαπασών» δεν είναι άδικολόγητη όλλά έχει σχέση με την τροποποίηση της φυσιολογίας της άκοης, συνέπεια του θόρυβου που όσο πάει και μεγαλώνει, του μηχανικού πολιτισμού. Η ανάπτυξη του ούτιου δεν έχει φτάσει στο μάξιμουμ, έχει χαλάσει απ' το θόρυβο, και γι' αυτό στη μουσική ζητείται ήχος πιο δυνατός, περίπλοκος και ψηλός, που να φτάνουν μακριά. Η έλλείψη της μουσικής της 50τίας φαίνεται να δικαιώνει αυτή τη γνώμη. Οι αποφάσεις του Συνεδρίου μείναν νεκρά γράμματα γιατί ό καλύτερης δεν φροντίζουν παρά για ένα πράμα: πως να φέρουν στην ύ-

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΙΤΑΛΙΑ

Μιλάνο: Ή Σκόλα του Μιλάνου είχε πάλι, γι' άλλη μία φορά, πρό όλιγο το μικρό της συνειδημένο σκάνδαλο με μιá πρώτη της. Άφορη γι' αυτό έδωσε το πρώτο, στην Ιταλική ανέραση της δεκαετίας του νεαροῦ Έλβετου συνθέτου **Rolf Liebermann**, «Λεωνώρα 40-45», γραμμένη σε κείμενο του **Heinrich Strobel**, πού πρωτοπαρουσιάστηκε τόν περασμένο Άπριλ στην Λίντς και βόηκε. Έπειτα έπανελημμένος, με καταπληκτική έπιτυχία, σ' ένα πλήθος μουσικών θεάτρων της Γερμανίας. Ή υπόθεσις του Έργου στρέφεται γύρω στις ανθρωποτικές ιδέες της συμφυλιώσεως τών λαών, γιά τήν επικράτηση τών όποιων εργάζεται ο οργανισμός τών Ήνωμένων Έθνών, και παρουσιάζεται συμβολικά στην Ιστορία ενός έρωτος, πού αναπτύχθηκε κατά τήν διάρκεια της κατοχής του Παρισιού, μεταξύ ενός Γερμανού στρατιώτου και μιás νεαρής Γαλλίδας, και πού μ' όλα τ'αζ έμπόδια, τα δημιουργήματα από τόν πόλεμο και τ'α συναφή μ' αυτόν φυλετικά μίση, καταλήγει σ' ένα ευτυχισμένο τέλος. Ό συγγραφέας τού κειμένου πέτυχε με μεγάλη έπιτηδεύματα να διαφύγει τόν κίνδυνο, πού διατρέχει ο καθένας, όταν πραγματεύεται ένα τέτοιο θέμα, να φανή δηλαδή πώς παρσιφεται από ένα ιδεώδες όραμα, ένο όμως πρὸς τήν αλήθεια και τήν πραγματικότητα—όπως έζει ή συνεννόηση τών λαών πρὸ πάντων όταν αντρίχεται μέσα από τήν πικρή πείρα τών ημερών μας—καταφεύγοντας στο χειρισμό του σοβαρωτάτου αυτού θέματος με απλότητα, χωρίς στόμφον, και αφίνοντας άκομη να διαφαίνεται και κάποιος σκεπτικισμός μ' ένα πλήθος σκηνικών έμπνευσεων και ερμητικών, εξαιρετικών πρωτοτυπίας. Έτσι π. χ., όταν ή ιδέα της συμφυλιώσεως τών λαών, πού προχωρεί, κανονικά πρὸς τήν πραγματοποίηση της, και αποδίδεται εικονικά με τήν ένωση τών δυο άγαπημένων, σκοντάφει ξαφνικά στη στενοκεφαλία και τήν έλλειψη έλαστικότητας τών αιδώνων γραφειοκρατών, κινδυνεύοντας όριστικά να ναυαγήσει, φαίνεται πώς ή υπόθεση δεν είναι πια δυνατό να σωθή παρά μόνο με τήν ευεργετική έπιμβαση ενός άγγελου. Ό άγγελος αυτός,—πύ πιθανότατα είναι στοιχείο παρμένο από τόν πλήρη παραμυθινό μουσικό θέατρο της Βιέννης, άπ' όπου τό έδανέθηκε και ο Μόσαρτ γιά τόν «Μαγεμένο αούλο του»—παίζει στο Έργο έναν από τούς σπουδαιότερους ρόλους. Με τό όνομα **Monsieur Emile** και τήν εμφάνιση κομψού κυρίου με γκρίζο έπενδυτή και φερόδους άγγέλου, παρουσιάζεται κάθε

πέρταη τελειότητα τήν καλλιτεχνική απόδοση ενός Έργου σύμφωνα με τό προσωπικό του όυστο, πού μοιραία είναι έμμένο με τήν εξέλιξη της ανθρωπότητας πού δεν μπορεί ούτε να λιγοστεύει ούτε να σταματήσει.

Τελευταία, στις 20-22 Όκτωβρίου έγινε στο Λονδίνο τό Συνέδριο, Σάν αντιπροσωπία από τήν Άκαδημία της **S. Cecilia**, πήγαν ο **O. Tiby** και ο Καθηγητής Πασκουαλίνοι.

Ή απόφαση του Συνεδρίου βγήκε γιά τό **La3** της ορχήστρας τών 440 Η₃, πού σε λίγες μέρες θα κοινοποιηθεί σε όλο τόν κόμο.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

τόσο στη σκηνη και έκφράζει τις γνώμες του γιά τούς όνομαζόμενους «άνότερους κοινωνικούς κύκλους» της έποχής μας, κατά τρόπο εύγενικότα μόν, πού κρούει όμως πίσω από τή λεπτή του ειρωνία μιá καυστικότητα γι' αυτούς κριτική.

Γιά τό σοβαροῦσμο αυτό σκηνικό Έργο—σοβαρό στη κεντρική του ιδέα, εθίμο στη διατύπωση της—πύ ο συγγραφέας του τίτλοφέρει «opera semiseria» (ή μισοβαρή όπερα) Έγραψε ο Ρόλφ Λιμπερμαν μιá εξαιρετικά έντυπωσιακή μουσική. Χαρακτηριστικό σ' αυτήν από τεχνολογικής απόψεως είναι ήδη τό βασικό θέμα της εισαγωγής ή, ακριβέστερα, της τελικής της φύογας. Ένω δίνει τήν έντύπωση μουσική γραμμένη σύμφωνα πρὸς τό καθιερωμένο σύστημα, πού σέβεται τήν κυριαρχία τού βασικού τόνου, παρουσιάζεται στην πραγματικότητα με μιá άλληνη σειρά ιστίμων δώδεκα τόνων και γίνεται έτσι ταυτόχρονα κ' ένα άσολο τού τόνου συνδυασμού, πού πέτυχε να σχηματίσει συνθέτης, γενικά άποτροπιαζόμενος τά δόγματα. Μελωδικότης τών μερών, πού προορίζονται γιά τραγούδι έντεχνα δουλεμένα χωροδιακά σύνολα, άφουα σχεδιασμένη ανάπτυξη τών διαφόρων μερών και μιá διαφάνεια στη μουσική της όρχήστρας πού θα ζήλευε και ή μουσική τού θεατικού, είναι τα κυριώτερα χαρακτηριστικά της ένδιαφερούσας αυτής παρτιτούρας, πού εμφανίζει τόν Ρόλφ Λιμπερμαν γεννημένο συνθέτη σκηνικών Έργων.

Ή σκόλα του Μιλάνου εούχρησε να δώση με τήν παράσταση αυτή, πού διηθήθηκε ο έξοχος άρχιμουσικός Άντάνιο Βόττο, και έκκηνοθήσε ο περίφημος διευθυντής της Όπερας τού Άμβούργου **Guenler Rennerl** κατά τρόπο άμμητον, μιá έρμηθεια, πού θα έπρεπε να ικανοποιήη άπόλυτως όραση και άκού ού Ιταλικού κοινού. Χάρης στη θ.υμιάσια όρχήστρα και τά εξαιρετικά προσόντα τών λυμπρών σολίστ—**Maria Luccinioni** ως νεορής Γαλλίδας Έβέτ, **Nicola Filacuridi** ως Γερμανού στρατιώτου Άλμπερτ, και τού έλέχοντος βαρυτόνου **Renato Capocchi**, στο ρόλο τού γοητευτικού έρωτος άγγέλου—ανάδειχτηκαν κατά τόν πύο έντυπωσιακό δυνατό τρόπο δη ή λεπτότης της έννοχητρούσεως, δη ή κομψότης της μουσικής φόρμας και πρὸ πάντων δη ή μελωδική θερμότης τών τραγουδιών μερών. Μιá όμως, ύστερα από όλα αυτά περιμένα, πώς τό κοινό θα εύχρηστούσε τουλάχιστο τούς έκτελεστές, γιά όσα με τόση γενναίοδωρία τού προσέφεραν, γιά όσα μόν τήν ζητήθηκε ούτε ο διευθυντής της όρχήστρας πού τόσο τέλεια παρουσίασε τήν πρωτότυπη μουσική τού Λιμπερμαν!

Τό κοινό παγερώτα άπεδοκίμασε! Δεν κατέρωθεσε να παρουσήσει ούτε από τή συγκίνηση της ανθρωπίνης μοίρας τών δύο κυρίων ήρώων, ούτε από τό σεβασμό πρὸς τήν ήθική βασική ιδέα της σκηνικής όποθεσίας. Και ίσως τ'α αντιπαθητική εύρησση και τή μορφή τού **Monsieur Emile**. Είναι φανερό, πώς από τήν πρώτη στιγμή άντελέφθησαν τή λεπτή ειρωνία αού φιλοφρονήματα, πού τόσο άπέθυσε ο κομψός αούς άγγελος και δεν έφάνηκαν άρκετά πνευματώδεις, γιά να τή δεχθούν και να διασκεδάσουν μ' αυτήν. Τό Μιλανέζικο αούτο κοινό τών λαμπροστολιόμενων τραπεζιτών, βιο-

μηχάνων και μεγαλεμπόρων που συνάδευαν ακριβοτιμημένες κυρίες αγέρωγες μέσα στα διαμάντια τους, το κοινό αυτό που σπριτζάει στην άκλόνητη πεποίθηση, πώς αντιπροσωπεύει την άτρενταχτη ανώτερη κοινωνία, έχει κηρυχθεί ύπερ του σκόμφου, ύπερ αισθηματικότητας πάσης φύσεως, ύπερ της ρομαντικής δραματικότητας, που θα το έκανε να δακρύσει, καταδικάζει όμως άλυπτα την ελπίδα. Άπαγορεύει να μή πνέεται ο δ σφοδρά ως αντιπροσωπευτικός ανώτερης κοινωνίας του τόπου, από αυτή τη σκηνη της «Σκάλας» του. Έπ' ουδενί λόγω είνε διατεθειμένο να συγχώρηση παράμοια ουθόδεσια. Δέν βέχεται το θέατρο, που θα του δείξει την πραγματική του εικόνα, παρά μια Τέχνη που δίνει μια απόλαυση, περίπου όπως ένα ραφιναρισμένο σουπέ και ληρονοούν όλοι τους πως αυτός ο μεγάλος Βέρντι ήταν ο πρώτος που ζήτησε να εξυμνηρήση τέλος η τεχνική της όπερας την ανθρώπινη πραγματικότητα!

Ό,τι επί τη ευκαιρία αυτή συνέβη στη Σκάλα του Μιλάνου, ήταν το φάσμο, η τελευταία αποτυχία ενός άκροατηρίου φαντασμένων ψευδοστοκκρατών, που βρέθηκε άπροετοιμαστο μπρός στην πνευματική ούσταση του σημερινού θεάτρου γενικά και Ιβιαστα μέρως ο' ένα έργο το όποιον ακριβώς όπως ο εμαγεμένος Αύδός του Μότσαρτ και ο «Φιντέλιο» του Μπείβεν, άσσοκαπεί να χρησιμοποιήση τη λυρική σκηνη ως τόπο θεάματος και δράσεως στην ημερήσια—ούπόθεση ήθικα ανθρωπιστικού χαρακτήρος. Άλλά—συμπεραίνει πολύ σωστά ένας από τους κριτικούς που παρηκολούθησεν την παράστ—είνε πθόνον και άλλοι «φίλοι της όπερας» να διορουν δίκαιο στο Κοινό της Σκάλας, γιατί, ποιός έχει σήμερ διάθεση να κερθεθί, όταν πάη στην όπερ...

ΑΥΣΤΡΙΑ

Βιέννη: 2 την τρέχουσα περίοδο συναυλιών γιορτεύει το Βιννέλινο «Konzerthaus» την τεσσαροκοστή του έπέτειο. Στις τέσσαρις ώρες δεκαετημέρας, που για το πληρωμένο της Βιέννης και της Αύστριας γενικά ύπηρεσαν τόσο δούκολες, τόσο βριείς, το Konzerthaus παραλάβα με τον αρχιλοήρο του «Σόλλογο των φίλων της μουσικής» και την «Ούιρα» συνβύλλε άποτελεσμα ά στή διατήρηση της φήμης της Βιέννης ως μουσικού άριστικού κέντρου. Από το «Konzerthaus» όρχιστ—το δρόμο τους προς την παγκόσμια άναγνώριση και τη δόξη, άντιβλήθη διαλεχτοί καλλιτέχνες της Μουσικής. Μουσικά άριστοεργήματα του είκοστού αιώνα είχαν την πρώτη τους πολι στο Konzerthaus και πολλά από τα μουσικά γινόμενα των σφραντα αυτών έτών, που πέφρσαν στις αιλίδες της ιστορίας της Μουσικής συνέβησαν μέρως ο' αυτό.

Κάποια κλοποπαρείη Μούρα το φλόαζε από τις κατατροφές του πολέμου και του έδωσε έτσι τη δυνατότητα να έννορησθή άμέσως μετά το τέλος της μεγάλης παγκόσμιας άμφορός της καλλιτεχνική του δράση. Βέβια στις άρχές έχειράσθηκε ν' άντιμετωπίσθι γι' αυτό σημαντικές δυσκολίες προ πάντων από πρώτα σκληρά μεταπολεμικά χρόνια. Καί τό γεγονός, ότι κατάθροσε να τις ύπερηγήθη όλες και να ζαναγινή αυτώ, που άνέκαθεν ήταν, ο περίημος θηλαδη χάρως, που προοριζόταν για την καλλιέργεια παλιές και νέας μουσικής, όφείλει η Βιέννη στις προσωπικότητες εκείνες που προσπαθούν να διατηρήσουν, δι τουτέος έκληροδότησαν ά Ιβρταί του «Konzerthaus» άναπαύσοντας τον ίδιο με κείνος ζήλο, την ίδια φρό-

νηση και προ πάντων την ίδια ίερή, πάνω από όλες τις ανθρωπίνες μικρότητες ανώτερη άγάπη για τη Μουσική. Με την ένθευσία του να καταστήρη προσεκτικό το άκρο τήριο του στα ίβιατερα ιστορικά καθορισμένα χαρακτηριστικά κάθε έποχής της μουσικής, καταρίζοντας όμως και το προγράμματα κατά τρόπον τεχνορπομικός έλλείον, ο Σόλλογος του Konzerthaus διαίρεσε το γενικό για τον πανηγυρισμό του Ιβιαλαου αυτού πρόγρ—μια σε τέσσερες κύκλους: τον πρώτο με μουσική μορφοκ, τον δεύτερο με κλασική, τον τρίτο με ρομαντική και τον τελευταίο με νέα. Για να φανούν όμως και οι σχέσεις που ύφίσταταν μεταξύ νέων δημιουργιών και έργων ώρισμένων περιόδων του παρελθόντος, είχε την έμπνευση να παρεμβάλη με πολλή προσοχή και διακριτικότητα, σε καθένα από τους κύκλους των παλαιών έποχών, έργα συγχρόνα, που γενικώς άναγνωριστικόν, ότι άκριτρώονται σε βασικά χαρακτηριστικά αυτών η έκείνον των περασμένων χρόνων. Έτσι π. χ. βλέπουμε ο' ένα πρόγραμμα του κύκλου Μπαρόκ δπλα στην «Weihnachts historie (ιστορία των Χριστουγεννητιών) του Heinrich Schütz (1585-1672) τη «λειτουργία» του Στράβινοου, ο' ένα το κλασσικό το κοντσέρτο για έπίτα πνευστά του Φράνκ Μαρτέν, κοντά—κοντό με 'ργα του Μότσαρτ και του Μπετβεν, ο' ένα πρόγραμμα του ρομαντικού κύκλου το πρώτο κοντσέρτο για βιολί του Προκόφιεφ άνεμοια στην ήμειελή του Σοζόπερτ και την Ι συμφωνία του Μπαράν, και ο' άλλο πρόγραμμα από τον ίδιο κύκλο τη συμφωνία «Mathis der Maler» του Χίντεμιτ κοντά στο «Γερμανικό Ρέκβιεμ» του Μπαράν.

Δυστυχώς έλλειψιμ χάρου, που είνε άδύνατο, παρά το μεγάλο ένδι—φρον που παρουσιάζουν, ν' αναφέρω όλες τις λεπτομέρειες των προγραμμάτων των συμφωνιών, των συν.υλιών μουσικής δωματίου, χορωδίας και μεγάλων σολίστ, για την έπιτυχία των όποιων έκλήθησαν οι περιηγητές σε κάθε έβδος καλλιτέχνη από τον κόμον δλον. Δέν άντιχο όμως να μη παραθέσω τουλάχιστον τη σειρά των συγχρόνων έργων που θα άκουοθούν εκεί σε πρώτη άκράση επί τη ευκαιρία αυτή: Cantata profana του Βέλο Βαρόκ, «Δωδεκάτονο Παιγνίδι» του Joseph Mathias Hauer, «Chaconne et Romance» του Werner Egk, «Μικροκοντσέρτο για πιάνο» του Luigi Dallapiccola «Simfonía concertante» για πνευστά και κρουστά του Karl-Zmadedus Hartmann, «Musica per doppio quartetto d' archi» του Mario Pergalò και το «Concerto murciano» του Mario Medina.

ΕΛΒΕΤΙΑ

Βασιλεία: Το τελευταίο έργο του Richard Wagner, που η λαμπρή πρώτη του έδοθηκε προ όλιγου στην Βασιλεία, στή «Basler Musikraal» από τον Faul Socher με το περίημο «Kammerchor» του, τιτοφορείται «Χριστογεννηιάτικη Κυνιάτας» και είνε γραμμένη για μικτή χορωδία, παιδική χορωδία, ένα βρόσονος ως σολίσταν, όρχήστρα και έκκληροστικό όργων. Πρόκειται για μια γνήσια χριστογεννηιάτικη μουσική, πού ο συνθέτης έγραψε για την 23η επέτειο της έβρωσεως του χορωδιακού συλλόγου, που την πρωτοπαρουσίασε, για μια μουσική εύλοβική, αϊθήρια, άπαλλαγμένη από κάθε ύλικό γήινο βάρος, που βρίσκες άπόσως το δρόμο προς τις καρδιές των άκροατών της. Κι' όμως το έργο άρχίζει μ' ένα σοφορά, καταβληπτικό «De profundis» (έκ βαθύων) έννι θρήνο των άλότρωτων άκόμη ανθρώπων, που συνοδεύει με σκοτεινούς τόνους η όρχήστρα. Γρήγορα όμως οι ήχοι γίνονται φωτεινοί, χαρομένοι.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

«Η φωνή του σολίστα εσυγγέλλεται: «Μη φοβάστε!» Και τότε σε μία άναση έναλλαγή, μικτή και παιδική χωρωδία, τινίζουν ύμνους πανηγυρικούς και χαρμόσυνους. Ο Χόνεγγερ στή δημιουργία του αυτή, για μία ακόμη φορά μάς παρουσιάζει σ' ένα ώρατο συνδυασμό λιτής απλότητος και άνώτερης πολυφωνικής τέχνης, πού είνε τά βασικά χαρακτηριστικά και άλλων χωρωδιακών του έργων, όπως π. χ. της *Jeanne d' Arc*. Απαιτείται άληθινά πραγματική άνώτερη μαεστρία για να μπορέση κανείς να χρησιμοποίηση πασίγνωστες μελωδίες, όπως είνε τό «*Oh du fröhliche*» ή τό «*Silile Nacht, heilige Nacht*» μαζί με στίχους γαλλικούς και γερμανικούς και να προσλάβη ακόμη στοιχεία από τήν καθολική και τήν προτεσταντική λειτουργία, χωρίς ούτε

για μία στιγμή ν' άπειληθή ή ένότης στή γενική αρχιτεκτονική τής συνθέσεως. Και άκριβώς τό ένιατο αυτό είνε εκείνο, πού περισσότερο εξαιρείται και θαυμάζεται στή Χριστουγεννιάτικη αυτή Καντάτα, πού, με τήν πανάλαφρη τής έκφραση έσωτερικής άγαλλιάσεως και τούς εξαύλαμίνους τόνους τής, κατόρθωσε να ρευστοποιήση σέ ήχους τό ύπέργειο φώς, τό χυμένο σ' έλους τούς χριστουγεννιάτικους ζωγραφικούς πίνακες.

Άτελεύττες ήταν οι έκδηλώσεις, με τίς όποιές οι ευγνώμονες άκροσται εύχαριστούσαν, για τή συγκινητικώτατη άπόδοση, τή λαμπρή χωρωδία, τόν σολίστα, βαρύτονον *Derrick Olsen*, πρό πάντων όμως τόν άκούραστο πρωτοπόρο για σύγχρονη μουσική *Paul Sacher* καθώς και τόν παρευρισκόμενο συνθέτη του ώραιου έργου.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ—Στίς 10 Ιανουαρίου στήν αθουσα δεξιώσεων του Δημοτικού Μεγάρου Άθηνών έγινε ή β' εμφάνισις τής Δημοτικής Χωρωδίας Άθηνών. Ως γνωστόν, ή Δημοτική Χωρωδία Ιδρύθη τήν άνοιξη του 1953 υπό του Δήμου Άθηναίων και του Έλληνικού Ωδείου, άνετέθη δέ ή μουσική τής διεύθυνσις και διδασκαλία εις τόν κ. Β.

ό Ιταλός πρέσβυς κ. Άλεσσαντρίνι, οι βουλευταί κ. κ. Α. Λαμπρόπουλος και Χ. Σολωμνιδης, έκ μέρους του Νομικού Συμβουλίου του Κράτους ό κ. Σταυρόπουλος, ό Πρόεδρος του Δημοτικού Συμβουλίου κ. Χ. Πετρόπουλος, ό Γενικός Γραμματεΐς του Δήμου κ. Γιαννιάς, ό Δημ. Σύμβουλος κ. Άγ. Δρέττας και οι κ. κ. Α. Κα-



Ο Δήμαρχος κ. Σ. Νικολόπουλος, ό κ. Α. Δρέττας και ή Δημοτική Χωρωδία με τόν μαέστρον κ. Β. Καρποδίνην κατά τήν Συναυλίαν.

Καρποδίνην, ό όποιος έδωσε πολλά δείγματα τής δημιουργικής του μουσικής έργασιας. Εις τήν Συναυλίαν τής 10ης Ιανουαρίου, ή Χωρωδία, Μικτή και Άνδρική, έτέτελε με έξάιρετο τρόπο τραγούδια Έλλήνων και ξένων συνθετών.

Παρέστησαν, έκ μέρους του στρατάρχου Παπάγου ό κ. Χ. Καρτζένης, ό Δήμαρχος κ. Σ. Νικολόπουλος,

θάριος, Γρ. Λαμπρόπουλος, διευθυνταί Διοικητικών και Οικονομικών υπηρεσιών του Δήμου, κ. ό.

Διά τό έργον τής Δημ. Χωρωδίας κατά τήν 10λεπτον έκπομπήν του Ραδιοσταθμού Άθηνών, ώμίλησε ό κ. Γιαννιάς αναπτύξας τούς σκοπούς και τάς ευγενείς επιδιώξεις του νεοσταθέντος αυτού μουσικού συγκροτήματος.

—Έκ τυπογραφικής άβλεψίας παρέλήφθη νά αναφερθούν δύο σημαντικά γεγονότα από τή δράση του διαπρεπούς μουσουργού και 'Ακαδημαϊκού κ. Μανώλη Κολομοίρη στό έξωτερικό. Καί πρώτα άπ' όλα τήν έκτέλεση τής μονόπρακτης όπεράς του «Ζωτικά Νερά» στό σταθμό τού Β. Β. C. υπό τή διεύθυνση του 'Αγγλου άρχιμουσικού κ. 'Αλεκ Σέρμαν. Το γεγονός αυτό τιμά όχι μόνο τόν δημιουργό, άλλα και τή σύγχρονη 'Ελληνική μουσική δημιουργία. 'Ενα δεύτερο γεγονός πού πρέπει νά άντιφερθή είναι ή έκτέλεσις του Συμφωνικού του ποιήματος «Μηνάς ό Ρέμπελος» από τόν Ραδιοσταθμό τού Μονάχου υπό τή διεύθυνση τού Μένελ. Παρραλλήλως ή πιανίστα κ. Κρινώ Κολομοίρη παρουσίασε έργα του 'Ελληνός μουσουργού άπο διαφόρους ραδιοσταθμούς τής Εδρώπευ.

—Πληροφορούμεθα ότι τόν Λύκειον 'Ελληνίδων προκηρύσσει διά τόν πρώτον 15 ήμερον τού 'Απριλίου 1954 διαγωνισμόν πιάνου, εις τόν όποιον έχουν δικαίωμα νά συμμετάσχουν 'Ελληνίδες καλλιτέχνιδες ήλικίας κάτω τών 30 έτών, διπλωματούχου άνεγνωρισμένον 'Ωδειον. Εις τήν βραβευθησομένην έκτός του έπάθλου εις 1.000.000 δραχμών διά παρασχισθή ή δυνατότης έμφανίσως τής, εις όσας έπαρχιακάς πόλεις λειτουργούν παραρτήματα του 'Λυκείου 'Ελληνίδων.

—Πολύ ένδιαφέρον τόν ρεσιτάλ τού πιανίστα κ. 'Ηρ. Θεοφανίδη στό «Κεντρικά» στις 29 'Ιανουαρίου. 'Ο κ. Θεοφανίδης, Α' Βραβείον τής Μουσικής 'Ακαδημίας τής Βιέννης, μετά άπό ύπόδικις σπουδές στην Αύστριακή προετούσαι έκομε τήν πρώτην του έμφάνισην στην 'Αθήνα μέ έξαιρετικά ένδιαφέροντες έκτελέσεις έργων Μπαχ, Μπετόβεν, Ρομντινσταίν, Σκριάμπιν, Μπ. Μπαρόκ, Κατασταυρίων.

Τήν ίδια ήμέρα, ένας νέος έπίσης καλλιτέχνης, ό βιολιστής κ. Κ. Κωνσταντινίδης παρουσίασε ένα έκλεκτό πρόγραμμα έργων Κορρέλλι, Μπαράς, Σωσών, Ντεπισσοού, Καλάκας, Βενιάφο υ στην αίθουσα του «Π.ρ.ρ.ασού» μέ τής έξαιρετες έκτελέσεις τών όποιον κατέδειξε τά λαμπρά μουσικά του προσόντα. Στο πιάνο συνόδευσε ή κ. Δ. Χέλμη.

—Στις 14 'Ιανουαρίου δόθηκε ένα ένδιαφέρον ρεσιτάλ τού τενόρου κ. Α. Καλαϊτζάκη στην αίθουσα «Π.ρ.ρ.ασού», μέ έργα Μ.σενέ, Πουτσίτι, Βέρντι, Τσιλέα κ.λπ. Συνέπραξε έπίσης ό βραβόφορος κ. Χ. Νικολάου μέ άριστες έκτελέσεις έργων Μπετόβεν, Σομπέρτ, Μότσαρτ, Στράους, Βέρνι.

—'Η 'Αμερικανική 'Υπηρεσία πληροφοριών άνεκόλωσε τήν ένταξιν τής νέας σειράς συναυλιών τής στην αίθουσα του «Πορνασοού». 'Η πρώτη συναυλία δόθηκε στις 21 'Ιανουαρίου μέ έργα Μαργαρίτη, Κιούμπικ, Σκαλλότα. Αι όποίοιτοι πέντε συναυλίαι θά δοθούν τούς μήνας Φεβρουάριον, Μάρτιον, 'Απρίλιον, μέ έργα συγχρόνων 'Ελλήνων και 'Αμερικανών συνθετών, τά περισσότερα τών όποιον έκτελούνται για πρώτη φορά στην 'Ελλάδα, ήτοι: έργα Ποννιρίτη, Μενότι, Χατζηδάκη, Κιλομοίρη, Σισιλιάνου, Νεζερίτη, Καρυωτάκη, Πίστου, Βάρβωλη, Γκρήν, Γκρίφς, Παταϊζιάννου, Πόρτερ, Πλάτωνος, Ντάιανοντ, Εδωγγελάτου και Μέησον.

ΠΑΤΡΑΙ—'Ενα μουσικό γεγονός για τήν Πάτρα θά είναι ή έμφάνισις στις 7 Φιλιου τής 'Ορχήστρας 'Εγχόρθων του 'Ελληνικού 'Ωδειου, υπό τή διεύθυνση τού κ. Μ. Κουτούγκου και σολίστ τήν κ. Ρ. Φωκιά-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΜΑΓΕΥΤΙΚΟΝ ΓΕΡΜΑΝΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ: 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ
'Ετησίαν Δρ. 40.000
'Εξέμην. * 20.000
ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ
'Ετησίαν Α. Χ. 1.000
ή δολ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE P R LA SOCIETE MUSICALE
ET I DITRICE
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μέ τόν Α. Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΥΣΙΔΙΑΝΗΣ
'Οδός Δαδίου 18
Προετούμενος Τυπογράφου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και σάς εύχαριστούμε. Από: Α. 'Ιωαννίδου (Θεο)νίκη) δρ. 20, Ζ. Κομπολίτη (Καβάλλα) δρ. 20, Π. Οικονόμου (Καβάλλα) δρ. 20, Μ. Καδή - Τσουτρίου (Καβάλλα) δρ. 20, Ι. Σιμάωταν (Καβάλλα) δρ. 20, Ν. Φωκάν (Καβάλλα) δρ. 20, Α. Νταγιάντα (Καλάμη) δρ. 110, Ι. Δαμιανόν (Θεο)νίκη) δρ. 300, 'Αμερικανικήν Πρεσβείαν δρ. 40, Γ. Κανακάρην ('Αθήναι) δρ. 40, Σ. Δαρνακοόδα (Σέρραι) δρ. 40, Ν. Σταματόπουλον (Κέρκυρα) δρ. 40, Φ. Παρμουθιώτη (Κέρκυρα) δρ. 40, Χ. Σκιαδαρήση (Σπάρτη) δρ. 45, Ι. Κοκκινακή ('Ηράκλειον Κρήτης) δρ. 40, Ε. Κυριακοπούλον δρ. 40, Μ. Ζηριμά-τον δρ. 40, Α. Οικονόμου (Λάρισα) δρ. 500, Γ. Κουνο-τόρην δρ. 40, Β. Φατόπουλον δρ. 20, Π. Τραϊνόν (Θεο-σαλονίκη) δρ. 40, Α. Φιλιππίου δρ. 40, Α. Βαγενάν δρ. 80, Ν. Καρακώστα (Χαλκίς) δρ. 42, Σωματείον 'Ελλήνων 'Επαγγελμ. Μουσικών δρ. 80, Ι. Κλωντζία δρ. 60, Η. Παπαδοπούλου δρ. 40, Β. Δραγώνα δρ. 80, Π. Ρούγ-κας δρ. 40, Δ. 'Αργυριόδην δρ. 60, Α. 'Ηρακλείδου (ΑΤΥπτος - 'Αλεξάνδρεια) δρ. 120, Ε. Φρονίμου (Λα-μία) δρ. 90.

νοθ - Δασκαλοπούλου (τραγουδί) και τούς κ.κ. Μ. Σέμη-ση, Κ. Κωνσταντινίδη (βιολί).

—Στήν «Διακίβριο Σχολή Πατρών» έδόθη στις 17 'Ιανουαρίου διάλεξις άπό τόν καθηγητή τού βιολιού εις τόν έν Πάτριαν Παράρτημα τού 'Ελληνικού 'Ωδειου κ. Τάσον Νικολάβουραν, μέ θέμα «'Ιωάννης Σεβωστια-νός Μπάχ». Στην διάλεξη συνέπρασεν άπ πιτυοιχουι μαθητήρι τού 'Ελληνικού 'Ωδειου Πατρών Δ'δης Σοφία Δασκαλοπούλου και 'Αννα Κυραμάνου, πού έποίη-ξαν στό πιάνο άντιπροσωπευτικά έργα τού μεγάλου μουσουργού.

ΚΑΒΑΛΛΑ—Τό 'Ωδειον Δήμου Κιβαλλας έδωσε στις 10 'Ιανουριου τήν πρώτην 'Επιθεσίη μαθητιών του, όλων τών σχολών, στό Κινηματοθέτρον «Ρέξ». 'Ελα-βαν μέρος μέρος μαθητά τών τάξεων κ. Α. Διοσίτη Κ. Καλπακίου και Ι. 'Αργυρο (πιάνο) και τού κ. Ν. Σαντορινάου (βιολί).

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Μέ τίτλο «Σχολικές Μελωδίες» έξε-δόθη βιβλίον σχολικών Τραγουδιών τού νέου εκ Θεο-σαλονίκης μουσικουσούνθου κ. Β. Μακρίδου διά Σο-φεία Δημοτικής και Μέσης 'Εκπαίδευσως.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

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

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ :

ΠΥΡΟΣ ———

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ

ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———

ΣΚΑΦΩΝ ———

ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ · ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

— ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

