ΕΤΟΣ Α^ον

15η ΜΑΪΟΥ 1949

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ 2

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

1. ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ (Μωρὶς Μαίτερλιγκ)
2. ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ ('Η μουσικὴ στὴν ἀρχαία 'Ελλάδα).
3. Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ ("Αντον Μπροῦκνερ).
4. C. BELLAIGUE (Mozart. Μετ. Σπ. Σκιαδαρέση).
5. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ ('Η 'Ελλ. ὀπερέττα).
6. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ (Δημ. Ρόδιος)
7. Π. ΒΡΕΤΟΣ ('Η μουσικὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ παιδιοῦ).
8. Γ. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ ('Η Μουσικὴ στὸν Κινηματογράφο).
9. ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΥ — ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ
10. ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ — ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ"

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ—Ὀδὸς Φειδίου 3—Τηλ. 25-504

"MOUSSIKI KINISSIS"

(LE MOUVEMENT MUSICAL)

REVUE MUSICALE BIMENSUELLE

ÉDITÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE ET D,ÉDITIONS

3, RUE PHIDIAS — ATHÈNES

ΣΥΝΤΑΣΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ

Ἐπὶ τῆς ὕλης: Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΕΤΗΣΙΑ	Ἐσωτερικοῦ	Δραχ.	50.000
	Ἐξωτερικοῦ	»	80.000
ΕΞΑΜΗΝΟΣ	Ἐσωτερικοῦ	»	30.000

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ γίνονται δεκταὶ εἰς τὰ γραφεῖα τοῦ Περιοδικοῦ καὶ μέσῳ τῶν διαφημιστικῶν γραφείων.

Τὰ χειρόγραφα δὲν ἐπιστρέφονται.

Κάθε ἀπόδειξις εἰσπράξεως πρέπει νὰ ἔχει τὴ σφραγίδα τοῦ Περιοδικοῦ καὶ τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Διευθυντοῦ καὶ τοῦ εἰσπράξαντος.

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μὲ τὸ νόμο 6 παρ. τοῦ Α. Ν. 1092)1938

Ἰδιοκτήτης - Ἐκδότης: ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

Δ)τής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ, Οἰκία Δαιδάλου 18

Προϊστάμενος Τυπογραφείου: Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ, » Λ. Σταματιάδου 30

ΠΙΑΝΑ:

Τῶν καλλιτέρων Γερμανικῶν καὶ Γαλλικῶν ἐργοστασίων σὲ τιμὰς προσιτὰς καὶ μὲ εὐκολίας πληρωμῆς, πωλοῦνται εἰς τὸ Κατάστημά μας

ΕΓΓΥΗΣΙΣ: Η ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΗΣ ΜΑΣ ΠΕΙΡΑ

ΑΓΟΡΑΙ ΠΙΑΝΩΝ: Μὲ τὰς συμφερωτέρας τιμὰς

Ἐπισκευαὶ καὶ Χορδίσματα. Τηλεφωνήσατε: 26-424

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

ΜΙΧΑΗΛ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

ΓΛΑΔΣΤΩΝΟΣ & ΣΤΟΑ ΦΕΞΗ - ΑΘΗΝΑΙ

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑΙ ΤΕΧΝΑΙ: ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗ—ΦΡΑΓΚΑΚΗ ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 30

Ο ΜΩΡΙΣ ΜΑΙΤΕΡΛΙΓΚ ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

Τοῦ κ. ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

Ἕνας μεγάλος συγγραφέας, ποὺ ἀναστάτωσε πρὶν πενήντα χρόνια τὴ διανόηση τῆς Εὐρώπης, ὁ Μωρὶς Μαίτερλιγκ, πέθανε ἐδῶ καὶ λίγες μέρες στὴ Νίκαια.

Φιλόσοφος, ποιητής, δοκιμιογράφος, θεατρικὸς συγγραφέας—τιμημένος μὲ τὸ Βραβεῖο Νόμπελ—ὁ Μωρὶς Μαίτερλιγκ, ὁ πολυγραφώτατος αὐτὸς ἱεράρχης τῆς χαλύβδινης Μοίρας, ποὺ τὴν ὕμνησε στὰ ἔργα του, στάθηκε μιὰ δόξα στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας. Στὸ δραματικὸ θέατρο—ποὺ εἰδικὰ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει στὸ σημερινό μας ἄρθρο—ἐμφανίστηκε σὰν ἕνας νέος Μεσσίας.

Μὲ τὴν πρωτότυπη σύνθεση τῶν ἔργων του, ζήτησε ν' ἀπεικονίσει πάνω σ' ἕνα μυστηριακὸ φόντο, δραματικὲς καταστάσεις, ἀνεκμετάλλευτες ὡς τότε. Κύριο μέλημά του: νὰ συλλάβη τὸ σκοτεινό, τὸ ἀκαθόριστο, τὸ τρομερό, ποὺ ἐνυπάρχει στὴν ἀνήλιαγη χώρα τῆς ψυχῆς, καὶ νὰ τὸ καταστήσει πυρῆνα καὶ κύριο θέμα τῶν ἔργων τοῦ. Ἀπὸ καταγωγὴ καὶ ἰδιοσυγκρασία, ἦταν φτιαγμένος γιὰ νὰ φέρη στὴ Σκηνή, τὸ Ὄνειρο, τὸ παράξενο, τὸ θαυμαστό.

Γεννήθηκε στὰ 1862 στὴ Γάνδη—τὴ μεσαιωνικὴ πόλη τῆς Φλάντρας.—Ὕστερα ἀπὸ μιὰ σύντομη καριέρα Νομικοῦ πῆγε στὸ Παρίσι. Ἐκεῖ ἀκολουθῶντας τὸ δημιουργικό του προαίσθημα, συντάχθηκε μὲ τὴν «πλειάδα» τῶν νεορομαντικῶν καὶ συμβολιστῶν, ποὺ εἶχαν κινήσει μιὰν ἔντονη ἀντίδραση ἐνάντια στὴν ψυχρὴ καὶ τυπικὴ ποίηση τῶν Παρνασσιακῶν καὶ τῶν ἄχρωμων Νατουραλιστῶν. Ἡ πρώτη του προσφορὰ—στὰ 1889—ἦταν μιὰ ποιητικὴ συλλογὴ—Τὰ Θερμοκήπια—ποὺ τὴ χαρακτηρίζει μιὰ μυστικιστικὴ ρευστότητα συνάισθημάτων, μιὰ ὀνειρομαντικὴ διάθεση, ποὺ ζητᾶ νὰ προσπεράση «τὴ μεγάλη ζώνη τοῦ φωτός, τοῦ σταθεροῦ καὶ πιστοῦ» καὶ νὰ ἐξερευνήση τὴν περιοχὴ τοῦ Μαγικοῦ, καθιστῶντάς το μέρος τῆς ἐμπειρίας του. Μ' αὐτὴ τὴν ἔμμονη τάση του πρὸς τὸ ἀκαθόριστο καὶ τὴ λυρικὴ ρευστότητα—ποὺ μετέβαλλε τὰ συγκεκριμένα γεγονότα σὲ σύμβολα καὶ διαθέσεις—ξεκίνησε ὁ Μαίτερλιγκ νὰ γνωρίση καὶ νὰ κατακτήση τὸ θέατρο: Τὴν ἀντικειμενικὴ αὐτὴ τέχνη, ποὺ ἀντιμάχεται κάθε τι τὸ ὑποκειμενικό, ὅπου τὸ συγκεκριμένο γεγονός, κι' ὄχι τὸ ἀκαθόριστο, εἶναι ἡ ὕλη του, καὶ ποὺ ἐκφράζεται μόνον πλαστικὰ καὶ ὄχι λυρικά. Παρ' ὅλα αὐτὰ—στὴν ἀντιθεατρικὴ αὐτὴ προσπάθεια—ὁ Μαίτερλιγκ κατόρθωσε μὲ τὸ πρῶτο του ἔργο—στὰ 1889—τὴν «Πριγκήπισα Μαλένα», νὰ σημειώση μίαν ἐξαίρετη ἐπιτυχία. Τὶς νέες του ἀπόψεις γιὰ τὸ δραματικὸ εἶδος τὶς ἐξέθεσε ὁ Μαίτερλιγκ πλατειὰ στὰ δοκίμιά του ποὺ θεωροῦνται σὰν ἡ σοβαρότερη πνευματική του προσφορά.

Στὸ πρῶτο του βιβλίο δοκιμίων, μὲ τὸν τίτλο ὁ «Θησαυρὸς τῶν ταπεινῶν», ποὺ ἐμφανίστηκε στὸ 1896, ὁ Μαίτερλιγκ ἀναζητᾶ τὸ νέο δρᾶμα, τὸ ἀφιερωμένο ἀποκλειστικὰ στὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου. Μαζὶ μὲ τοὺς νατουραλιστές, θερμὰ ὑποστήριξε πὼς ἡ τραγωδία τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς εἶναι ἡ πιὸ πραγματικὴ καὶ ἡ πιὸ κοντὰ στὴν ἀληθινή μας ὕπαρξη, παρὰ ἡ τραγωδία τῶν μεγάλων περιπετειῶν. Ἀντίθετα ὅμως πρὸς τοὺς νατουραλιστές, ὁ Μαίτερλιγκ—σὰν ἀτομική του σύλληψη—πρόσθεσε, πὼς ἡ γνήσια τραγωδία εἶναι μόνον ἐσωτερικὴ καὶ ὁλοκληρωτικὰ ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐξωτερικὴ κίνηση.

Ὑπάρχει ἕνα μέρος τῆς ζωῆς, μᾶς λέει,—καὶ εἶναι τὸ καλύτερο, τὸ ἀγνότερο καὶ τὸ πιὸ μεγάλο—ποὺ δὲν ἀνακατεύεται μὲ τὴ συνηθισμένη ἐξωτερικὴ ζωή. Ὑπάρχει μιὰ μυστηριώδικη σκέψη ποὺ βασιλεύει σὲ χῶρες ἀπώτερες ἀπὸ τὶς χῶρες τῶν σκέψεών μας. Ἔχουμε μέσα μας ἕνα Ἐγὼ περισσότερο βαθὺ καὶ ἀνεξάντλητο ἀπὸ τὸ Ἐγὼ τῶν παθῶν καὶ τῆς καθαρᾶς λογικῆς. Δὲ βρίσκονται στὸ κατῶφλι τῶν παθῶν οἱ ἄγνοι νόμοι τῆς ὕπαρξής μας.»

Ἕνας γέρος ποὺ κάθεται ἀτάραχος πλάϊ στὸ παραγῶνι μ' ὅλη τὴν αἴσθηση τοῦ κόσμου, ποὺ τὸν περιβάλλει, φαίνεται γιὰ τὸν Μαίτερλιγκ νὰ ζῆ μία βαθύτερη καὶ καθολικότερη ζωή, παρὰ ὁ ἐραστὴς ποὺ στραγγαλίζει τὴν ἐρωμένη του ἢ ὁ σύζυγος ποὺ ὑπερασπίζεται τὴν τιμή του.

Ἀναμφισβήτητα—λέει ὁ John Gassnez—ὑπάρχει μιὰ βαθύτατη ἀλήθεια σ' αὐτὴ τὴ διαβεβαίωση, κι' ἕνας Τσέχωφ, ποὺ δραματοποιεῖ τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ κάποιων κοινῶν τύπων, δίνει στὴ θεωρία τοῦ Μαίτερλιγκ μιὰ πλατειὰ δραματικὴ πραγματοποίση.

Ὁ Μαίτερλιγκ—σὰν γνήσιος βορεινὸς—πιστεύοντας ἀκράδαντα στὴν περιορισμένη ἐπίδραση ποὺ ἔχει πάνω στὸ πεπρωμένο μας ὅ,τι ὀνομάζουμε «αἰσθητὸ κόσμο», ζήτησε νὰ δημιουργήση ἕνα δρᾶμα χωρὶς δράση, τὸ «Στατικὸ λεγόμενο Θέατρο».

Ἀπὸ τὸ θέατρο αὐτὸ λείπουν τὰ βίαια πάθη, οἱ ἔκτατες καὶ τραγικὲς συγκρούσεις, ἡ ἐκδηλωτικὴ ἐνέργεια καὶ ἡ θέληση τῶν ἡρώων, αὐτὰ δηλαδὴ ποὺ ἀποτελοῦν τὰ στοιχεῖα καὶ τὰ κίνητρα γιὰ τὴν παραγωγὴ μιᾶς δραματικῆς κατάστασης. Ἐπακόλουθο: μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐξασθένιση τῆς περίφημης «δράσης», ποὺ τὴν ἀντικαθιστᾶ ἡ βαθειὰ ἐσωτερικὴ ζωὴ τῶν προσώπων του, καὶ μιὰ ἀτμόσφαιρα ὑποβλητική, ποὺ ἀποκαλύπτει—ἢ προσπαθεῖ νὰ ἀποκαλύψει—τὶς μυστικὲς σχέσεις τῶν ἡρώων μὲ τὸ ἀνεξιχνίαστο μυστήριο ποὺ τὶς περιβάλλει. Κύριο γνώρισμα τῶν ἔργων αὐτῶν, ἡ μυστικιστικὴ ἀντίληψη τοῦ Μοιραίου ποὺ τὰ κυβερνᾶ καὶ τὰ ἐμψυχώνει.

«Πηγαίνω στὸ θέατρο—λέει ὁ ἴδιος—μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ ἰδῶ κάτι ἀπὸ τὴ ζωή, ποὺ νὰ συνδέεται μὲ τὶς πηγές της, καὶ μὲ δεσμοὺς ποὺ δὲν εἶχα τὴν

ΜΩΡΙΣ ΜΑΙΤΕΡΛΙΓΚ

εὐκαιρία, οὔτε τὴ δύναμη νὰ διακρίνω κάθε μέρα. Ἤρθα γιὰ νὰ μαντέψω τὴν ὡραιότητα, τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴ σοβαρότητα τῆς ταπεινῆς καθημερινῆς μου ὕπαρξης». Σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις του αὐτές, ἔγραψε μιὰ σειρὰ ἀπὸ δραματικὰ ἔργα—στατικὰ—ποὺ ἡ βαθειὰ ἐσωτερικὴ ζωὴ τῶν προσώπων—ὅπως εἴπαμε—καὶ ἡ σύλληψη τῆς Μοίρας, ἀντικαθιστᾶ ὅλη τὴν ἐξωτερικὴ δράση.

Σ'ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα—στὸν «Παρείσακτο»—ἐμφανίζει μίαν οἰκογένεια νὰ κάθεται τὴ νύχτα γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι, ἐνῶ στὸ πλαγινὸ δωμάτιο ἡ ἄρρωστη μητέρα πεθαίνει. Τίποτα δὲν συμβαίνει ἐπὶ σκηνῆς, ἐξὸν ἀπὸ τὴν ὑποβολὴ πὼς ὁ παρείσακτος—ὁ Θάνατος—μπαίνει στὸ σπίτι. Σ' ἕνα του ἄλλο ἔργο πάλι στὸ «Ἐσωτερικὸ»—ὅπως τὸ ὀνομάζει—τὸ γεγονὸς τοῦ θανάτου ἔχει συμβῆ. Ἕνα κοριτσάκι ἔχει πνιγεῖ, κι' ὅλος ὁ διάλογος γίνεται ἀνάμεσα σ' ἕνα πλῆθος ἑτερόκλητο, ποὺ μαζεύεται γύρω ἀπὸ τὸ σπίτι γιὰ ν' ἀναγγείλει τὸ δυσάρεστο γεγονός. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔχουν πληγεῖ ἀπὸ τὸ τραγικὸ γεγονὸς δὲν ἐμφανίζονται καθόλου. Μόνο οἱ σκιές τους φαίνονται πίσω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ σπιτιοῦ, καὶ ἡ δραματική τους θέση ὑποβάλλεται μέσα ἀπὸ τὰ σχόλια τοῦ πλήθους ποὺ τοὺς παρακολουθεῖ ἀπ'ἔξω. Πιὸ ὑποβλητικὸ ἀκόμα εἶναι ἕνο ἄλλο του ἔργο «Οἱ τυφλοί». Σ'αὐτὸ μιὰ ὁμάδα τυφλῶν ὁδηγήθηκε ἀπὸ ἕναν κληρικὸ στὸ δάσος γιὰ περίπατο. Ἐκεῖ ὅμως ξαφνικὰ ὁ κληρικὸς πεθαίνει καὶ μένουν οἱ τυφλοὶ μόνοι τους, ἀβοήθητοι, ψηλαφώντας μέσα στὸ δάσος, ἐνῶ ἀπὸ μακρυὰ ἡ μπόρα πλησιάζει. Ἡ ὅλη εἰκόνα, βαθύτατα συγκλονιστική, θέλει νὰ συμβολίσει αὐτὴν τὴν ἀνθρωπότητα, ποὺ μένοντας τώρα ἀβοήθητη ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία πλανιέται ἔρμη μέσα στὸ σκοτάδι. «Οἱ τυφλοὶ» σὰν ἔργο προβάλλει κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ φευγαλέα διάθεση καὶ προκαλεῖ μεγαλύτερο πνευματικὸ ἐνδιαφέρον ἀπ'ὅλα τὰ ἄλλα στατικὰ του δράματα.

Ὁ Μαίτερλιγκ σὰν παιδὶ τῆς Φλάντρας—μὲ τὰ κοιμισμένα κανάλια, τὶς νεκρὲς γκρίζες πολιτεῖες, καὶ τὰ σκιερὰ κάστρα τοῦ Μεσαίωνα—ἦταν φυσικὸ νὰ κυριαρχηθεῖ ἀπὸ τὴ φαταλιστικὴ ἀντίληψη καὶ ἀπὸ τὴν ἔντονη τάση τοῦ ὀνείρου. Ὅσο πλανερὰ καὶ ἄν εἶναι τὰ ταξείδια του, πολλὲς φορὲς κατορθώνει, μὲ τὸ ἀναμφισβήτητο ποιητικό του τάλαντο, νὰ γίνει ἕνας πιστὸς ἀγωγὸς τοῦ ἐσωτερικοῦ ἀνθρώπου, καὶ νὰ μᾶς ἁρμενίσει στὴ μυστικὴ χώρα τῆς ψυχῆς καὶ στοὺς θησαυροὺς—καθὼς λέει—τοῦ δεύτερου περιτειχίσματος, στὸ κέντρον ἐκεῖνο, ὅπου ὅλα ρυθμίζονται καὶ ὅλα ἀποφασίζονται.

Σύμφωνα μὲ τὶς ἀντιλήψεις του ὁ Μαίτερλιγκ, ἔδωσε στὸν πρῶτο τόμο τῶν δραματικῶν του ἔργων τὸν τίτλο: «Τρία ἔργα γιὰ Μαριονέττες». Καὶ δὲν παραξενεύει καθόλου τὸ γεγονός, ποὺ ζήτησε ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τοὺς ζωντανοὺς ἠθοποιούς, μιὰ καὶ οἱ ἥρωες του δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ στενάζουσες Σκιές, ἀσπόνδυλες ψυχές, παιδικὲς ψυχὲς μέσα σὲ κορμιὰ νεανικὰ ἢ σκεβρωμένα γεροντικά. Ἡ Μοῖρα ὅμως, ποὺ τόσο πολὺ τὴν τίμησε, τοῦ ἔπαιξε ἕνα περίεργο παιχνίδι. Αὐτὸς ποὺ ἀρνήθηκε τοὺς ἠθοποιούς, παντρεύτηκε μιὰν ἠθοποιὸ τὴν περίφημη Georgette Leblanc. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή της ἔφτασε στὸ τέλος νὰ παραδεχτεῖ τὸ ἀπραγματοποίητο τοῦ «Στατικοῦ Θεάτρου». Ἔτσι, ἀρχίζοντας στὰ 1892 μὲ τὸν «Πελλέα καὶ Μελισάνθη» ὅπου μεταχειρίστηκε τὴν ἐξωτερική, τὴν ὁρατὴ δράση, ἔγραψε μετὰ ἔντεκα χρόνια τὴ «Μόνα Βάννα», ἕνα κατ'ἐξοχὴν ὀρθόδοξο χριστιανικὸ ἔργο. Ἡ μεταστροφὴ αὐτὴ τοῦ Μαίτερλιγκ σημειώθηκε μὲ τὰ χρόνια καὶ σ' αὐτὴ τὴ φιλοσοφία του. Στὸ ἔργο του: Ariane et Barbe-Bleu, ὑποχωρεῖ ἀξιοσημείωτα ἀπὸ τὴ μοιρολατρική του ψύχωση. Ἡ ἡρωΐδα του δρᾶ ἔντονα καὶ ἀποκαθιστᾶ τὴν ἀξία τῆς ἀνθρώπινης θέλησης. Τὸ βέβαιο ὅμως εἶναι πὼς ὁ Μαίτερλιγκ δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ γοητεύεται ἀπὸ τὴν ἐφιαλτικὴ διάθεση τῆς λεπτεπίλεπτης φαντασιότητας καὶ σκοτεινότητας.

Στὸ «Πελλέας καὶ Μελισσάνθη»—ὅπου ἀνιστορᾶ μὲ τὸ δικό του τρόπο τὸ γνωστὸ μῦθο τοῦ Πάολο καὶ τῆς Φραντζέσκας—ἡ ὅλη του παραμυθένια σκηνογραφία, τὸ ἐλλειπτικὸ ὕφος τοῦ διαλόγου του καὶ ξεχωριστὰ ἡ μυστηριώδικη ἡρωΐδα του—αὐτὸ τὸ ξωτικὸ κορίτσι, ἡ ἐρωτευμένη νεράϊδα Μελισσάνθη, δημιουργοῦν τὴν τραγικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου πολὺ περισσότερο παρὰ τὰ τραγικὰ ἐπεισόδια ποὺ ἀκολουθοῦν, σὰν ὁ Γκολλώ—ὁ ἄνδρας τῆς Μελισσάνθης—σκοτώνει τὸν ἀδελφό του Πελλέα κι' αὐτὴν τὴν ἴδια....

Δυστυχῶς—σὰν ἀπὸ μία εἰρωνεία τῆς τύχης—στὰ κατοπινά του ἔργα, ὁ Μαίτερλιγκ ἔχασε κάθε προσανατολισμό. Αὐτὸς ποὺ ἀρνήθηκε τὸ θέατρο, ἔφτασε νὰ ὑπηρετήσει τὴν πιὸ φτηνὴ θεατρικότητα, καὶ κατέληξε νὰ γράφει παραμυθοδράματα καὶ ἀλληγορίες, τύπου «Γαλάζιου Πουλιοῦ», ποὺ σήμαναν τὸ τέλος τῆς δημιουργικῆς του προσφορᾶς.

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ

ΤΟΥ ΜΑΣΣΕΝΕ

Κάποτε ὁ συντάκτης ἑνὸς μουσικοῦ περιοδικοῦ, πῆγε νὰ πάρει συνεύντευξη ἀπὸ τὸ Σαὶν Σάνς. Ἀνάμεσα λοιπὸν στὶς διάφορες ἐρωτήσεις ποὺ τοῦ ὑπέβαλε, τὸν ρώτησε καὶ γιὰ τὴ γνώμη ποὺ εἶχε γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Μασσενέ. Ὁ Σαὶν Σάνς, μὲ τὴν πικρόχολη πάντα διάθεση ποὺ τὸν διάκρινε προκειμένου νὰ μιλήσει γιὰ τὸ ἔργο τῶν συναδέλφων του, ἄρχισε νὰ φάλλει τὸν ἀναβαλλόμενο γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ εὐγενικοῦ συνθέτη τῆς Μανόν, καὶ στὸ τέλος ἀποφάνθηκε, ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτὴ δὲν πρόκειται νὰ ζήσει περσότερο ἀπὸ τὸ συνθέτη της.

Ὕστερ'ἀπὸ λίγες μέρες ὁ ἴδιος συντάκτης πῆγε νὰ πάρει συνέντευξη κι'ἀπὸ τὸ Μασσενέ, κι'ἀνάμεσα στ'ἄλλα τὸν ρώτησε κι'αὐτὸν, τί γνώμη εἶχε γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Σαὶν Σάνς.

—Τὸ ἔργο τοῦ Σαὶν Σάνς εἶναι ἐξαιρετικό' ἀποκρίθηκε ὁ πάντα καλοπροαίρετος Μασσενέ, κι εἶναι προορισμένο νὰ περάσει στὴν ἀθανασία.

Ἀγαναχτισμένος τότε ὁ συντάκτης δὲν κρατήθηκε, καὶ τοῦ εἶπε πὼς δὲν τοῦ ἀξίζουν, τοῦ Σαὶν Σάνς, τόσοι ἔπαινοι, καὶ μάλιστα εἰπωμένοι ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Μασσενέ.

«Καὶ γιατί; ρώτησε ἔκπληκτος ἐκεῖνος.

—Γιατί, μαίτρ, τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ συντάκτης, ὁ Σαὶν Σάνς μοῦ χαρακτήρισε τὸ ἔργο σας, μὲ τὶς χειρότερες ἐκφράσεις ποὺ μποροῦσε νὰ μεταχειριστεῖ ἡ κακοψυχιά του.

—Ἄ! Μὰ αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ σᾶς ἐκπλήττει, φίλε μου, ἀποκρίθηκε ἥρεμα ὁ Μασσενέ. Πρέπει νὰ ξέρετε ὅτι κι ἐγὼ κι ὁ Σαὶν Σάνς ἔχουμε ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα: λέμε ἀκριβῶς τ'ἀντίθετα ἀπ' αὐτὰ ποὺ πιστεύουμε!»

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Τοῦ κ. ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

II.—ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάμιξη ντόπιων καὶ ξένων στοιχείων, κυρίως ἀσιατικῶν. Σ' αὐτὴν ὅμως τὴν ἀνάμιξη ἐπικράτησε τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα, χαρίζοντάς της τὴ χαρακτηριστικὴ ἀτομικότητα ποὺ τὴ διακρίνει. Ἡ θύμηση τῆς ξένης αὐτῆς ἐπίδρασης, ποὺ ἦταν ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ κι' ἐκδηλώθηκε κατὰ διάφορες ἐποχές, διατηρήθηκε σ' ὁρισμένους μύθους καὶ παραδόσεις. Ὁ Ὀρφέας, ὁ θεῖος οὐτὸς τραγουδιστής, ποὺ μὲ τοὺς ἤχους τῆς λύρας του ἐπιβαλόταν σ' ὅλη τὴ γύρω του φύση, κατάγεται ἀπὸ τὴ Θράκη. Ὁ Θάμυρις ἐπίσης. Ὁ Χρυσόθεμις εἶναι ἀπὸ τὴν Κρήτη, οἱ αὐλητὲς Ὕαγνις κι ὁ Μαρσύας εἶναι ἀπὸ τὴ Φρυγία, καθὼς κι ὁ Ὄλυμπος, ὁ θρυλικὸς αὐτὸς μουσικός, ποὺ σ' αὐτὸν συγκεντρώνονται ὅλες οἱ ἰδέες ποὺ μόρφωσαν οἱ Ἕλληνες γιὰ τὴν καταγωγὴ τῆς μουσικῆς τους.

Ὅπως συμβαίνει σ' ὅλους τοὺς λαούς, οἱ πρῶτες μουσικὲς ἐκδηλώσεις τῶν Ἑλλήνων φαίνεται πὼς ἦσαν θρησκευτικοὶ ὕμνοι καὶ τραγούδια ἁπλὰ καὶ πολὺ ρυθμικά, ποὺ συνόδευαν διάφορες ἐργασίες καὶ διασκεδάσεις.

Ὁ Ἀθήναιος ἀναφέρει πολλὰ ἐπαγγελματικὰ τραγούδια, ποὺ ἀνάγονται ὡς τὰ πιὸ παλιὰ χρόνια τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἔτσι οἱ σκλάβοι, ποὺ ἄλεθαν τὸ σιτάρι τους, τραγουδοῦσαν τραγούδια σχετικὰ μ' αὐτή τους τὴν ἀπασχόληση· τὸ ἴδιο κι οἱ ὑφαντές, οἱ λαναράδες, οἱ θεριστές, οἱ ζευγολάτες, οἱ τσοπάνηδες, οἱ νεροκουβαλητάδες, οἱ τρυγητές, οἱ ναυτικοί, κλπ. Ὅλα αὐτὰ τὰ τραγούδια, θὰ εἶχαν σίγουρα μιὰ μελωδία πολὺ ἁπλῆ, ποὺ ὁ ρυθμός της θὰ κανονιζόταν ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτούμενες γιὰ κάθε ἐργασία κινήσεις, τονώνοντας τὶς προσπάθειες τῶν ἐργατῶν, κι ἀνακουφίζοντας τοὺς μόχθους των.

Ἄλλα τραγούδια ἦσαν πένθιμα (θρῆνοι, αἴλινοι) κι ἄλλα εἶχαν χαραχτήρα εὔθυμο καὶ γιορταστικὸ (παιᾶνες).

Ἀνάλογα τραγούδια βρίσκουμε καὶ στοὺς Φρύγες, τοὺς Σύριους καὶ τοὺς Αἰγύπτιους.

Τὰ ὁμηρικὰ ἔπη, ἀναφέρουν διάφορα εἴδη τραγουδιῶν, πού τὰ χρησιμοποιοῦσαν πρὶν ἀπὸ πολὺν καιρό. Ἔτσι στὴν Ἰλιάδα βλέπουμε ὅτι οἱ Ἕλληνες τραγουδοῦσαν γιὰ τὸν παιάνα τιμὴ τοῦ Ἀπόλλωνα, γιὰ νὰ τὸν εὐχαριστήσουν ποὺ τοὺς γλύτωσε ἀπὸ τὸ λοιμό. Ἐπίσης, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἕκτορα, ἐκδηλώνουν τὴ χαρά τους τραγουδῶντας ἕναν παιάνα, ἐνῶ ἀντίθετα οἱ Τρῶες τραγουδοῦν μοιρολόγια (θρήνους) πάνω ἀπὸ τὸ λείψανο τοῦ ἥρωά τους. Στὴν Ἰλιάδα ἐπίσης βλέπουμε, ν' ἀναφέρεται τὸ τραγούδι τοῦ γάμου (ὑμέναιος), στὴν περιγραφὴ τῆς ἀσπίδας τοῦ Ἀχιλλέα καὶ στὴν περιγραφὴ τῆς γιορτῆς τοῦ τρύγου βλέπουμε ν' ἀναφέρεται ὁ λίνος, ποὺ τραγουδιώταν στὰ χαρούμενα πανηγύρια.

Ἐλάχιστα ἀποσπάσματα ἀπὸ κείμενα λαϊκῶν τραγουδιῶν διασώθηκαν, κι ἔτσι ἀρκούμαστε νὰ βγάζουμε τὰ σχετικὰ συμπεράσματά μας ἀπὸ διάφορες περιγραφὲς καὶ ὀνοματολογίες.

Ὅταν ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται τὸ ἔπος, οἱ ἀοιδοὶ τὸ διαδίδουν τραγουδῶντας το ἐδῶ κι ἐκεῖ. Στὴν Ἰλιάδα βλέπουμε τοὺς ἴδιους τοὺς πολεμιστὲς, νὰ τραγουδοῦν συνοδεύοντας τὸ τραγούδι τους μὲ τὴ φόρμιγγα (εἶδος λύρας). Στὴν Ὀδύσσεια βρίσκουμε δυὸ τύπους ἀοιδῶν: Τὸ Φήμιο καὶ τὸ Δημόδοκο· δὲν ξέρουμε ὅμως τίποτα γιὰ τὸ πῶς οἱ τραγουδιστὲς αὐτοὶ ἐκτελοῦσαν τὰ ἡρωϊκὰ τραγούδια τους. Βέβαια εἶναι δύσκολο νὰ παραδεχτοῦμε πὼς χρησιμοποιοῦσαν μιὰ μόνο σύντομη μελωδικὴ φράση, ποὺ ἀνταποκρινόταν σ' ἕνα στίχο, ἐπαναλαμβάνοντάς τη, μονότονα καὶ στερεότυπα, γιὰ ὅλους τοὺς ἄλλους πολυάριθμους στίχους τοῦ ἴδιου ἔπους, Ἡ μορφὴ ὅμως τοῦ ἔπους. ἀποκλείει ἐπίσης τὴ διαίρεση τῶν στίχων του σὲ στροφές, διαίρεση ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ δικαιολογήσει μιὰ μουσικὴ στροφικῆς φόρμας. Ἔτσι στὸ ζήτημα αὐτὸ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἕνα πρόβλημα, ποὺ γιὰ τὴν ὥρα μένει ἀκόμη ἄλυτο.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ ὅμως τοῦ Ἡσίοδου, βλέπουμε ὅτι ἀρχίζουν νὰ παίρνουν τὴ θέση τῶν ἀοιδῶν οἱ ραψωδοί. Δηλαδὴ τὸ τραγούδι ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὴν ἀπαγγελία. Φαίνεται πὼς αὐτὴν τὴν ἐποχή, γίνεται μιὰ ἀλλαγή, ποὺ ἡ αἰτία της προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀσία. Ξέρουμε πὼς τὸ ἐθνικὸ ὄργανο τῶν Ἑλλήνων ἦταν ἡ κιθάρα (εἶδος μεγάλης λύρας). Τὸν ἀσιατικὸ αὐλό, μ' ὅλο ποὺ μπορεῖ νὰ τὸν ἤξεραν, δὲν τὸν χρησιμοποιοῦσαν καθόλου. Στὴν Ἰλιάδα βλέπουμε μόνο τοὺς Τρῶες νὰ διασκεδάζουν μὲ τὸν ἦχο τῶν αὐλῶν. Σιγὰ - σιγὰ ὅμως, ὁ αὐλὸς ἀρχίζει νὰ κερδίζει ἔδαφος στὴν Ἑλλάδα, καὶ μαζὶ μ' αὐτὸν ἀρχίζει νὰ παρουσιάζεται μιὰ καινούργια μουσικὴ τέχνη. Καὶ μάλιστα βλέπουμε μ' ἔκπληξη, πὼς οἱ μεταγενέστεροι Ἕλληνες φτάνουν ὡς τὸ σημεῖο νὰ θεωροῦν σὰν πρόγονο τῆς καλλιτεχνικῆς τους μουσικῆς τὸ Φρύγα αὐλητὴ Ὄλυμπο. Ὁ Ὄλυμπος αὐτός, εἶναι ἕνα θρυλικὸ πρόσωπο, ποὺ τοῦ ἀποδίδουν κάθε εἶδος μουσικῆς μεταρρύθμισης, ὅπως τὴν εἰγαγωγὴ τῶν Φρυγίων καὶ Λυδίων ἁρμονιῶν, τὴν ἐπινόηση διαφόρων μέτρων, τὴ δημιουργία τοῦ ἐναρμονίου γένους καὶ τὴ συναυλία,

Τὸ παλιὸ αὐτὸ ἐναρμόνιο γένος τοῦ Ὀλύμπου, διαφέρει, ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο, ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν ἔχει τὶς ὑποδιαιρέσεις τοῦ ἡμιτονίου. Οἱ ὑποδιαιρέσεις αὐτὲς θὰ γίνουν πολὺ ἀργότερα, κάτου ἀπὸ τὴ διαρκῶς αὐξανόμενη ἀσιατικὴ ἐπίδραση, ὅταν οἱ αὐλητές, βουλώνοντας μὲ τὰ δάχτυλά τους ἕνα μέρος μόνο ἀπὸ τὶς τρύπες τῶν αὐλῶν τους, θὰ πετύχουν νὰ ἐκτελοῦν τὶς κατὰ προσέγγιση σωστές, ὑποδιαιρέσεις τοῦ ἡμιτονίου.

Ὅσο γιὰ τὴ συναυλία, δηλαδὴ τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς κομματιοῦ ἀπὸ δυὸ μαζὶ αὐλητές, ἀποδίδεται κι αὐτή, κατὰ τὴν παράδοση, ἐπίσης στὸν Ὄλυμπο.

«Ὁ Ὄλυμπος δημιούργησε αὐτὴν τὴ μουσική», διαβάζουμε στὰ σχόλια γιὰ τοὺς Ἱππεῖς τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅπου ἐπικρίνεται ἡ συναυλία. Ἡ παρατήρηση

ὅμως αὐτὴ θ' ἀφορᾶ σίγουρα τὴν πρωτόγονη συναυλία, γιατὶ ἀργότερα τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς ἐξελίχθηκε, κι ἐξετελεῖτο κατὰ διαφόρους τρόπους, ποὺ ἡ καλλιτεχνική τους ἀξία ἦταν ἀναμφισβήτητη.

Στὸν Ὄλυμπο ἀκόμη ἀποδίδουν μερικὲς ἀρχαιότατες μελωδίες, θρησκευτικοῦ ὕφους, ποὺ ψάλλονταν γιὰ τιμὴ τοῦ Ἀπόλλωνα κι ἄλλων θεῶν. Οἱ μελωδίες αὐτὲς ὀνομάζονταν νόμοι. Ὁ ὅρος νόμος εἶχε διάφορες σημασίες. Ἢ μποροῦσε νὰ δοθεῖ σὲ μιὰ σύντομη κι ἁπλῆ μελωδικὴ φράση, ἕνα εἶδος ὑποδειγματικῆς μελωδίας, ποὺ μποροῦσε ν' ἀναπτυχθεῖ κατὰ διαφόρους τρόπους, ἢ προσδιόριζε ἕνα μουσικὸ κομμάτι, καμωμένο γιὰ νὰ τραγουδηθεῖ ἀπὸ ἕναν τραγουδιστὴ μὲ συνοδεία κιθάρας ἢ αὐλοῦ, ἢ γιὰ νὰ παιχτεῖ μόνο, ἀπὸ ἕνα δεξιοτέχνη ὀργανοπαίκτη. Μὲ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων, ὁ νόμος ὑπέστη πολλὲς τροποιοιήσεις. Στὸν καιρὸ τοῦ Πλάτωνα, κι ἀκόμη μεταγενέστερα, οἱ νόμοι τοῦ Ὀλύμπου εἶχαν ἀκόμη μιὰ μεγάλη διάδοση κι ἐκτίμηση. Στὸ Συμπόσιό του, ὁ Πλάτων,παρουσιάζει τὸν Ἀλκιβιάδη νὰ λέει, πὼς αὐτὲς οἱ συνθέσεις εἶχαν θεία καταγωγή. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναφέρει στὰ Πολιτικά του, τὴν ἐπίδραση ποὺ ἔξασκοῦσαν οἱ νόμοι τοῦ Ὀλύμπου πάνω στὶς ψυχές. Ἀκόμα κι ὁ Ἀριστόξενος μιλᾶ μὲ θαυμασμὸ γι αὐτὲς τὶς μελωδίες. Πάντως εἶναι βέβαιο πὼς οἱ γεμᾶτοι καὶ διαρκεῖς ἦχοι τοῦ αὐλοῦ, ἔκαναν μεγαλύτερη ἐντύπωση στοὺς ἀκροατές, παρὰ οἱ ξεροὶ καὶ σύντομοι σὲ διάρκεια ἦχοι τῆς κιθάρας.

Γρήγορα ἡ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς τοῦ αὐλοῦ ἄρχισε νὰ γίνεται αἰσθητὴ στὶς μουσικὲς συνθέσεις γιὰ κιθάρα.

Στὴ Λέσβο ὑπῆρχε ἀπὸ τὸν VIIο αἰώνα μία σχολὴ κιθαρωδίας, ποὺ ὁ πιὸ ξακουστὸς ἐκπρόσωπός της ἦταν ὁ Τέρπανδρος. Ὁ Πλούταρχος κι ὁ Πολυδεύκης ἀναφέρουν ἀρκετοὺς νόμους, ποὺ ἀποδίδονται σ' αὐτὸν τὸ μουσικό. Μποροῦμε νὰ παραδεχτοῦμε μάλιστα, ὅτι ἡ ὑποδιαίρεση τῶν νόμων σὲ πέντε ξεχωριστὰ μέρη ἔγινε ἀπὸ τὸν Τέρπανδρο, Ὅμως μιὰ καὶ κανένα γραπτὸ μουσικὸ κείμενο νόμου δὲν διασώθηκε, δὲ μποροῦμε, νὰ σχηματίσουμε, παρὰ μόνο κατὰ προσέγγιση, μιὰ ἰδέα γιὰ τὸ τραγούδι μὲ συνοδεία κιθάρας, καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς σόλο πάνω σ' αὐτὸ τὸ ὄργανο, ὅπως γινόταν ἐκείνη τὴν ἐποχή.

Οἱ νόμοι τοῦ Τέρπανδρου δὲν χωρίζονταν σὲ στροφές. Τὸ κείμενό τους ἦταν μελοποιημένο ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Τὸ τραγούδι τῆς εἰσαγωγῆς ἦταν ἀφιερωμένο στὴν ἐξύμνηση μιᾶς θεότητας, κι ἄρχιζε μ'ἕνα ρυθμὸ ἀργὸ κι ἐπιβλητικό. Τὸ δὲ κύριο μέρος εἶχε ἕνα χαραχτήρα ἐπικό. Μιὰ μεγάλη ἁπλότητα χαραχτήριζε ὅλη αὐτὴ τὴ σύνθεση, ποὺ, ἀπὸ τὸ 450 π. Χ., ἄρχισε νὰ παίρνει μεγαλύτερες διαστάσει καὶ νὰ τροποποιεῖται, Σιγὰ - σιγὰ ὁ κιθαρωδικὸς νόμος ἔχασε τὸν ἀποκλειστικὰ θρησκευτικό του χαραχτήρα, καὶ χρησιμοποιόταν μόνο σὰ μιὰ κοσμικὴ μουσικὴ σύνθεση. Οἱ Πυθαγορικοὶ φιλόσοφοι μάλιστα τὸν ἐκτιμοῦσαν ἐξαιρετικά, βλέποντάς τον σὰν ἕνα μέσο κατάλληλο γιὰ νὰ πετύχουν τὴν ἰσορροπία καὶ τὴ γαλήνη τῆς ψυχῆς.

Ὅπως τὸ παίξιμο τῆς κιθάρας, ἔτσι κι αὐτὸ τοῦ αὐλοῦ διαιρέθηκε σὲ δυὸ κλάδους, τὴν αὐλητική, δηλαδὴ τὸ σόλο τοῦ αὐλοῦ, καὶ τὴν αὐλωδία, τὴ συνοδεία δηλαδὴ τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν αὐλό. Γιὰ τοὺς δυὸ αὐτοὺς κλάδους, δὲν ἔχουμε σίγουρες ἱστορικὲς πληροφορίες, παρὰ μόνο ἀπὸ τὸν VIο π. Χ. αἰώνα.

Ἐξετάζοντας ἀρχικὰ τὴν αὐλῳδία, τὸ πρῶτο ὄνομα συνθέτη - αὐλητῆ ποὺ συναντᾶμε, εἶναι ὁ Κλωνᾶς ἀπὸ τὴν Τεγέα τῆς Ἀρκαδίας. Τριῶν εἰδῶν τραγούδια συνοδεύονται εἰδικὰ ἀπὸ τοὺς ἤχους τοῦ αὐλοῦ: ὁ θρῆνος (τραγούδι πένθιμο), ὁ κῶμος (τραγούδι ἐπιτραπέζειο) κι ὁ θρησκευτικὸς ὕμνος. Δὲν ξέρουμε τίποτα σχεδὸν γιὰ τὶς συνθέσεις τοῦ Κλωνᾶ.Δὲν ἀποκλείεταιὅμως νὰ ἐμπνεύστηκε ἀπ' τοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ ἔμπασε ὁ Τέρπανδρος στὴν κιθαρῳδία, καὶ θὰ μποροῦσαμε μὲ κάποια σιγουριὰ ν' ἀποδόσουμε σ' αὐτὸν τρεῖς νόμους, ποὺ καθένας τους ἀνήκει σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τρία εἴδη ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω: 1) Τὸν ἐπικήδειον, τραγούδι γιὰ τὴ νεκρικὴ πομπή. 2) Τὸν κωμάρχιον, τραγουδιώταν στὴ χαρούμενη παρέλαση τῶν συνδαιτημόνων, γιὰ τιμὴ τοῦ Διονύσου, καὶ 3) Τον ἔλεγον, θρηνητικὸ τραγούδι. Ἕνας ἄλλος διάσημος αὐλητὴς εἶναι ὁ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος (περὶ τὰ 600 π.Χ.), ποὺ καὶ γι' αὐτοῦ τὸ ἔργο δὲν ξέρουμε τίποτα.

Ὅσο γιὰ τὴν αὐλητική, οἱ πρῶτες ἱστορικὲς πληροφορίες ποὺ ἔχουμε, ἀναφέρονται στὸ Σακάδα ἀπὸ τὸ Ἄργος, καὶ στὴ νίκη ποὺ κέρδισε στοὺς Πυθικοὺς ἀγῶνες τῶν Δελφῶν το 506. Ἐκείνη τὴ χρονιὰ, τὰ ἔμφυσα ὄργανα ἔγιναν γιὰ πρώτη φορὰ δεχτὰ στοὺς Δελφούς, στοὺς μουσικοὺς ἀγῶνες. Τότε ὁ Σακάδας κέρδισε τὸ βραβεῖο τῆς αὐλητικῆς,μὲ μιὰ σύνθεσή του γιὰ σόλο αὐλό, ποὺ μ' αὐτὴ περιέγραφε τὴν πάλη τοῦ Ἀπόλλωνα μὲ τὸ δράκοντα Πύθωνα, κι ἐξυμνοῦσε τὴ νίκη τοῦ θεοῦ. Τὸ κομμάτι αὐτὸ τὸ χαραχτήρισαν, πολὺ σωστά, σὰν τὸ πρῶτο δεῖγμα τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἔδωσαν στὸ εἶδος αὐτὸ τῆς σύνθεσης—ποὺ τὸ σχεδιάγραμμά του ἦταν ἐπίσημα καθορισμένο κι ὑποχρεωτικὸ γιὰ τοὺς διαγωνιζομένους—τὸ ὄνομα «πυθικὸς νόμος». Ὅπως κι οἱ νόμοι τοῦ Τέρπανδρου, τὸ κομμάτι αὐτό, καθὼς κι ὅλα τὰ κομμάτια τοῦ εἴδους του, ἦταν ὑποδιαιρεμένο σέ πολλὰ μέρη, στὰ ὁποῖα ὁ μουσικὸς εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπιδείξει, μὲ κάθε λαμπρότητα, τὸ δεξιοτεχνικό του ταλέντο. Ὁ Πολυδεύκης μᾶς ἄφησε τὴν περιγραφὴ ἑνός πυθικοῦ νόμου, καὶ τοῦ χαραχτήρα τῶν διαφόρων μερῶν του (Ὀνομαστικὸν, βιβλίο IVο): «Στὴν εἰσαγωγή, γράφει, ὁ θεὸς παρατηρεῖ τὴν τοποθεσία καὶ τὴν ἐξετάζει, γιὰ νὰ ἰδεῖ ἂν εἶναι κατάλληλη γιὰ τὴν πάλη. Στὸ δεύτερο μέρος, τὴν πρόκλησιν, προκαλεῖ σὲ πάλη τὸ δράκοντα. Στὸ τρίτο, τὸ ἰαμβικόν, ἀρχίζει ἡ πάλη.» Ἐδῶ, ὁ μουσικὸς χρησιμοποιεῖ κάθε λογῆς περιγραφικὰ ἐντυπωσιακὰ στοιχεῖα, ὅπως π.χ. ἀπομίμηση πολεμικῶν σαλπισμάτων, κι ἕνα ἐντελῶς ξεχωριστὸ τρόπο ἀπόδοσης τοῦ τριξίματος τῶν δοντιῶν τοῦ δράκοντα. Στὸ τέταρτο μέρος, ποὺ εἶναι μιὰ προσευχὴ σὲ ἰαμβικὸ ρυθό, ἐξυμνεῖται ἡ νίκη τοῦ θεοῦ. Τέλος, στὸ πέμπτο μέρος, ὁ Ἀπόλλων τραγουδάει ἕνα ἐπινίκειο τραγούδι. Τὸ σχεδιάγραμμα αὐτὸ τοῦ πυθικοῦ νόμου ἔμεινε ἀμετάβλητο γιὰ πολλοὺς αἰῶνες.

Ὁ μεγάλος Βέλγος μουσικολόγος Gevaert, παρομοιάζει τὸν πυθικὸ νόμο, ὡς πρὸς τὴ φόρμα μὲ τὴ μοντέρνα σονάτα, κι ὡς πρὸς τὴ δεξιοτεχνία μὲ τὸ κοντσέρτο.

(συνεχίζεται)

ΑΝΤΟΝ ΜΠΡΟΥΚΝΕΡ

Τοῦ κ. Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ

Ὁ ΑΝΤΟΝ ΜΠΡΟΥΚΝΕΡ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ μεγάλους μουσικοὺς τοῦ περασμένου αἰῶνα εἶναι σχεδὸν ἄγνωστος στὸν τόπο μας. Ἐκτὸς ἀπὸ μιά, δυὸ ἐκτελέσεις ἀπὸ δίσκους στὸ Ραδιοφωνικό μας Σταθμὸ ἑνὸς δύο ἔργων του καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῆς 4ης του συμφωνίας, τῆς «Ρωμαντικῆς» ἀπὸ τὴ Συμφωνικὴ μας Ὀρχήστρα ἄλλοτε ὑπὸ τὸ Μητρόπουλο καὶ πέρυσι ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Θ. Βαβαγιάννη. Ἄλλα ἔργα τοῦ Διδασκάλου δὲν ἔχουν ἀκουσθῆ κάτω ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸ οὐρανό.

Ὁ Ἄντον Μπροῦκνερ μὲ τὸ μάκρος καὶ τὸ ραψωδικὸ χαρακτῆρα τῶν ἔργων του, δὲν εἶναι ἕνας συνθέτης ποὺ μπορεῖ νὰ κερδίση ἀμέσως ἕνα κοινὸν καὶ πρὸ πάντων ἕνα μεσημβρινὸ κοινὸν ποὺ ἔχει ἔμφυτο τὸ αἴσθημα τῆς συμμετρίας καὶ τῆς μορφῆς, ποὺ ὅπως τὴν ἐννοοῦμε ἐμεῖς ἀναμφισβήτητα λείπει ἀπὸ τὶς Δημιουργίες του· παρ' ὅλο αὐτὸ ὅμως ἀξίζει τὸν κόπο νὰ προσπαθήση κανεὶς παραβλέποντας τὶς ἐξωτερικὲς αὐτὲς ἀτέλειες νὰ διεισδίση στὸ βάθος τῶν ἰδεῶν του καὶ νὰ αἰσθανθῆ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν εὐγένεια τῶν αἰσθημάτων του. Γιατὶ ὁ Μπροῦκνερ εἶναι μεγαλόπνοος καὶ τὰ ἔργα του ἔχουν τὴν σφραγίδα τῆς μεγαλοφυΐας.

Ἄντον Μπροῦκνερ

Ὁ ψυχικὸς κόσμος του ἔχει δυὸ μεγάλες πηγές: Τὴ Φύση καὶ τὴ Θρησκεία τὴ φύση καὶ τὴ θρησκεία τῆς πατρίδος του, ποὺ δύο μουσικὲς ἐκδηλώσεις της ὁ λαϊκὸς χορὸς Λαϊντερ σὲ στροφές του καὶ τὸ ἐκκλησιαστικὸ Κοράλ τόσο συχνὰ ἐμφανίζονται στὰ ἔργα του. Γιατὶ κι' ὁ Μπροῦκνερ ὅπως ὅλοι οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ εἶναι βαθειὰ ριζωμένος στὴ γῆ ποὺ ἀντίκρυσε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ φῶς καὶ ἀπὸ κεῖ ἀντλεῖ τὴ δύναμή του. Ἡ φυσιολατρεία του ὅμως ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν ἀγάπη τῆς πατρίδος του φθάνει σὲ Λατρεία τοῦ Σύμπαντος καὶ ἡ Θρησκευτικότης του ἡ δεμένη στὸ Καθολικὸ Δόγμα, μεταρσιώνεται σὲ μιὰ ἐκστατικὴ Πίστη ἀπάνω ἀπὸ τόπο καὶ χρόνο. Αὐτὴ ἡ Πίστη τοῦ δίνει τὴ δύναμη νὰ συγχωνεύει στὰ ἔργα του τὰ πιὸ ἑτερογεννῆ στοιχεῖα, τὴ πολυφωνικὴ τέχνη τοῦ Μπάχ, τὰ τραγούδια τῆς πατρίδας του, τὴ χρωματικὴ ἁρμονικὴ τοῦ Βάγνερ καὶ νὰ δημιουργῆ ἕνα ἀσύγκριτο σύνολο. Ἡ μεγάλη συμφωνική του εὐφράδεια, πηγάζει ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη καὶ ποτὲ δὲν ξεπέφτη σὲ μιὰ ἐπιφανειακὴ ρητορία. Αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ εὐγλωτία κορυφώνεται στὰ θαυμαστὰ Ἀντάτζιο τῶν συφωνιῶν του ποὺ παραδέχτηκαν ὡς ὡραῖα καὶ αὐτοὶ ἀκόμα οἱ ἀρνηταί του.

Ἡ ἰδιοσυγκρασία του εἶναι συγγενὴς μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ συμπατριώτη του Σοῦπερτ καὶ τὰ ἔργα τους ἔχουνε πολλὰ κοινὰ χαρακτηριστικά· τὸ Αὐστριακὸ χρῶμα, τὴν ἀφροντισία γιὰ τὴ φόρμα καὶ τὴ «Mienlischen—Sängen» τὰ «Οὐράνια μήκη» ὅπως τὰ ἀπεκάλεσε ὁ Σοῦμαν μιλῶντας γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Σοῦμπερτ. Τὸ προσωπικὸ ὅμως χαρακτηριστικὸ καὶ τὸ μεγαλύρερο χάρισμα τῆς δημιουργίας τοῦ Μπροῦκνερ. Εἶναι τὸ θρησκευτικὸ αἴσθημα, τὸ ἁγνὸ θρησκευτικὸ αἴσθημα τοῦ ἁπλοϊκοῦ ἢ καὶ τοῦ μεγάλου ἀνθρώπου ποὺ πιστεύει χωρὶς νὰ ἀμφιβάλη. Αὐτὸ εἶναι ἡ κινητήριος Δύναμις, ἡ Ἀρχὴ καὶ τὸ Τέλος σ' ὅλο του τὸ ἔργο καὶ σ' αὐτὸ δὲν τὸν ἔφθασε κανεὶς ἀπὸ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς τοῦ 19ου αἰῶνος οὔτε πρὶν οὔτε ἔπειτα ἀπ' αὐτόν.

Οἱ συμφωνίες του, μὲ τὴν ἐπιβλητική τους ἐνορχήστρωση ποὺ ἀκούγεται σὰν ἕνα ὑπερούσιο ἐκκλησιαστικὸ Ὄργανο καὶ τὴν πλούσια θεματική τους ὑφή, καθὼς καὶ οἱ λειτουργίες του μὲ τὴ λαμπρὴ ἐπεξεργασία τῶν φωνῶν ἔχουν τὴ γοητεία καὶ τὴ λάμψη τῶν μεγάλων Ἐκκλησιῶν τοῦ Μπαρὸκ ἀλλὰ καὶ ὅλη τὴν μυστικοπάθεια καὶ θρησκευτικότητα τῶν Βασιλικῶν τῶν πρώτων Χριστιανικῶν χρόνων.

. . . . . .

Ὁ Μπροῦκνερ γεννήθηκε στὸ Ἄνσφελντεν, ἕνα χωριὸ τῆς Ἄνω Αὐστρίας στίς 4 Σεπτεμβρίου τοῦ 1824. Ὁ πατέρας του, καθὼς καὶ ὁ παπποῦς, ἦταν δάσκαλος καὶ γιὰ τὸ ἴδιο ἐπάγγελμα τὸν προώριζε κι' αὐτόν.

Δώδεκα χρονῶν, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του, ἐμπῆκε στὸ παλιό, περιώνυμο Μοναστῆρι τοῦ Ἁγίου Φλόριαν ὡς «Ζαίνγκερκνα μπε» δηλαδὴ μαθητευόμενος ποὺ ἔψαλε καὶ στὸ χορὸ τῆς Ἐκκλησιᾶς. Τέσσαρα χρόνια ἔμεινε ἐδῶ μαθαίνοντας ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα του μαθήματα καὶ τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς μουσικῆς.

Σὲ ἡλικία 17 χρονῶν γίνεται γραμματοδιδάσκαλος στὸ Βίντχακ. Τὸ 1845 διορίζεται δάσκαλος στὸν Ἅγιο Φλόριαν ὅπου ἔζησε δέκα χρόνια ἀφοῦ ἀπὸ τὸ 1851 ἐπῆρε καὶ τὴ θέση τοῦ ἀναπληρωματικοῦ ὀργανίστα στὴν Ἐκκλησιὰ τοῦ Μοναστηριοῦ. Τὸ 1856 διορίζεται ὀργανίστας στὸ Λίντς ἔπειτα ἀπὸ ἕνα διαγωνισμὸ ποὺ τὸν πέρασε μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία. Ἐδῶ σπουδάζει μορφολογία καὶ ἐνορχήστρωση μὲ τὸ μαέστρο Ὄττο Κίτσλερ καί, ὅταν τοῦ τὸ ἐπιτρέπει ὁ καιρός του, κάνει ταξίδια στὴ Βιέννη γιὰ νὰ παίρνη μαθήματα κοντραπούντου μὲ τὸν περίφημο θεωρητικὸ Σίμον Ζέχτερ ποὺ καὶ τὸν διαδέχεται, ἀργότερα σὰν ὀργανίστας τῆς αὐλῆς καὶ καθηγητὴς στὸ Ὠδεῖο τῆς Βιέννης. Ἀπὸ τὸ 1875 ἀναλαμβάνει ὡς Λέκτωρ καὶ παραδόσεις στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βιέννης.

Ἀπὸ ἐδῶ ἔκαμε πολλὲς καλλιτεχνικὲς περιοδίες στὴ Γερμανία, Γαλλία καὶ Ἀγγλία θαυμαζόμενος παντοῦ ἰδίως γιὰ τοὺς ἄφθαστους αὐτοσχεδιασμούς του στὸ Ἐκκλησιαστικὸ Ὄργανο.

Ἀπέθανε στὴ Βιέννη στὶς 11 Ὀκτωβρίου 1896 σὲ ἡλικία 72 ἐτῶν ἀπὸ ὑδρωπικία, ἀπὸ τὴν ἴδια ἀρρώστεια ποὺ ἔφερε στὸν τάφο καὶ τὸν Μπετόβεν.

Τὰ κύρια ἔργα νοῦ Μπροῦκνερ εἶναι 9 συμφωνίες ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ τελευταία ἔχει μείνει ἀτέλειωτη, τρεῖς Λειτουργίες, ἕνα Ρέκβιεμ, ἕνα Τὲ Ντέουμ, τὸν 150ὸν ψαλμὸ καὶ ἕνα Κουϊντέττο.

Ὁ Μπροῦκνερ ὡς ἄνθρωπος ἦταν ξένος πρὸς τὸν

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΠΕΡΕΤΤΑ

Ἀναμνήσεις τοῦ κ. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

(συνέχεια προηγουμένου)

Ξύλο ἔλεγε πῶς ἦταν αὐτὸς ποὺ ἐπῆρε πραγματικὰ ξύλα εἰς τὴν σχολή του καὶ τὰ ἔβγαλε ἀνθρώπους. Ξύλο νόμιζε πῶς ἦταν ὁ Ἱδρυτὴς καὶ Πρύτανις τῆς Ἑλλ. Ὀπερέττας. Ἀμφέβαλε ἂν θὰ μάθη τὸ τραγουδάκι ἐκεῖνο τοῦ Λοριὼ αὐτὸς ποὺ ἐξετίναξε τὸν ρόλον τοῦ Μπαζίλοβιτς εἰς τὸν «Κόμητα τοῦ Λουξεμβούργου» καὶ ἐδημιούργησε ἕνα μνημειώδη «Βαφτιστικόν». Τί εὐτυχεῖς θὰ εἴμεθα ἂν εἴχαμε καὶ σήμερα τέτοια «ξύλα» εἰς τὸ θέατρον...

Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι τὸ ἀσήμαντο ἐκεῖνο τραγουδάκι τοῦ Λοριὼ ἔφτασε νὰ γίνεται 5 καὶ 6 φορὲς κάθε βράδυ, ἡ δὲ ἀπόδοσις τοῦ μικροῦ ἐκείνου ρόλου ἦταν τόσο ἀριστοτεχνική, ὥστε ὅλοι ὅσοι ἀργότερα τὸν ἔπαιξαν προσπαθοῦσαν νὰ μιμηθοῦν τὸν ἀλησμόνητον καὶ μεγάλον ἐκεῖνον καλλιτέχνην.

ΦΩΝΗ ΛΑΟΥ, ΟΡΓΗ ΘΕΟΥ!

Εἰς τὸ μεταξὺ ἡ εἴδησις ὅτι τὸ θέατρο Συντάγματος ἐπρόκειτο νὰ ἀναβιβάση τὴν ὀπερέτταν «Μαμζὲλ Νιτούς», γνωσθεῖσα εἰς τὴν τότε Ἀθηναϊκὴ Κοινωνίαν, ἐπροξένησε ζωηροτάτην κατάπληξιν. Πολλοὶ ἐξελάμβανον τὸ πρᾶγμα ὡς ἀνοσιούργημα. Ἦταν ποτὲ δυνατὸν ἡ Ροζαλία Νίκα καὶ ὅλος ἐκεῖνος ὁ θίασος νὰ παίξη μία «Νιτούς»; Ὑπῆρχαν ἀκόμη καὶ οἱ αἰώνιοι «γεροντότεροι» ποὺ εἶχαν ἀκούσει τὸ ἔργον εἰς τὸ Παρίσι ἀπὸ τὴν πρώτην διδάξασαν αὐτό, περίφημον γαλλίδα ἠθοποιὸν Ζουντίκ, διὰ τὴν ὁποίαν καὶ τὸ ἔγραψε ὁ συνθέτης του Ἐρβέ. Ἔπειτα οἱ κατὰ καιροὺς ἐρχόμενοι εἰς τὸ θέατρον Νέου Φαλήρου γαλλικοὶ θίασοι ὀπερέττας ἔπαιζαν τὴν «Νιτοὺς» μὲ ἐπιτυχίαν καὶ εἶχαν ξετρελλάνει τὸ κοινὸν τὸ ὁποῖον ἀπετελεῖτο ἀπὸ ὅ,τι ἐκλεκτὸν εἶχε νὰ ἐπιδείξη ἡ τότε κοινωνία ἡ ὁποία μὲ ἐπὶ κεφαλῆς αὐτοὺς τοὺς Πρίγκηπας κατέκλυζε τὸ θέατρον ἐκεῖνο, Ὅλοι αὐτοὶ ἦσαν ἀπαισιόδοξοι. Ἄλλοι ἀγανακτοῦσαν καὶ ἄλλοι ἐμειδιοῦσαν εἰρωνικά.

Οἱ θεατρικοὶ κύκλοι εἶχαν ἀναστατωθῆ. Τὸ ἐθεωροῦσαν πραξικόπημα Ὁ ἀείμνηστος συνεργάτης μου Πολύβιος Δημητρακόπουλος — εἶχα δώσει πρὸ ἑνὸς ἔτους τὸ πρῶτον μονόπρακτον μελόδραμά μου «Πειρατὴς» ἐπὶ λιμπρέττου του — μὲ συνήντησε στὸ δρόμο καὶ μοῦ εἶπε εἰς ὕφος προστατευτικόν: «Ἄκου δῶ, παιδί μου. Ἐὰν ὁ Νίκας ἐτρελλάθηκε πρόσεξε μὴ σὲ κολλήση καὶ σένα. Ἐσὺ εἶσαι ἕνας νέος ποὺ μόλις τώρα ἀρχίζεις τὴν καριέρα σου καὶ δὲν συμφέρει νὰ καταπιάνεσαι μὲ ρεζιλίκια». Καὶ ἔφυγε βιαστικὸς διὰ τὸ σπίτι του ὅπου ἑτοίμαζε δευτέραν σειρὰν τῆς ἐπιθεωρήσεώς του «Κινηματογράφος» τὴν ὁποίαν θὰ ἐδίδεν εἰς τὸ ἴδιον θέατρον Συντάγματος διότι ἦτο ὑπερβέβαιος ὅτι ἡ «Νιτούς» θὰ ἔπεφτε ἀπὸ τὴν πρώτη βραδυά.

Ὁ ἀείμνηστος Σαγιώρ, πρωταγωνιστὴς κωμικός, καὶ συνεταῖρος τῆς Κας Μαρίκας Κοτοπούλη, εἰς τὸ θέατρον «Νέα Σκηνὴ»—ἤδη Κοτοπούλειον—εἰς τὴν ἐρώτησίν μου πῶς τοῦ ἐφαίνετο ἡ ἰδέα τῆς ἀναβιβάσεως τῆς «Νιτούς», ἠρκέσθη νὰ μειδιάση καὶ ν' ἀπαντήση μονολεκτικῶς: «Ἀποτυχία».

Εἰς ὅλα τὰ κέντρα, εἰς ὅλα τὰ σαλόνια, τὸ ζήτημα τῆς ἡμέρας ἦταν ἡ μελετωμένη «δολοφονία» τῆς «Νιτούς». Καὶ ὅσο ἐπλησίαζε ἡ βραδυὰ τῆς πρεμιέρας τόσο ἐπετείνετο τὸ σούσουρο ἐναντίον τῆς παραστάσεως, καλλιεργούμενον τεχνικὰ πάντως καὶ ἀπὸ μερικοὺς ἀντιπάλους τῆς «ἐπιχειρήσεως». Οὐδέποτε ἔργον ἀνέβηκε μὲ τόσον δυσμενῆ ἐκ τῶν προτέρων προκατάληψιν τοῦ κοινοῦ. Ὁ λαὸς ἐβόα!

Παραλλήλως πρὸς αὐτὴν τὴν φωνὴν τοῦ λαοῦ, ἐξεδηλώθη καὶ ἡ... ὀργὴ τοῦ Θεοῦ. Ἡ πρεμιέρα εἶχεν ὁρισθῆ τὴν 10ην Σεπτεμβρίου ὁπόταν ὁ θεὸς ἐξαπολύει κρουνοὺς βροχῆς καὶ χαλάζης, ἀπὸ τὴν προτεραίαν της παραστάσεως, ρίχνει κεραυνούς, ἀνατρέπει ἄρδην τὴν ἀτμόσφαιραν, ἐγκαθιδρύει τὸ κρῦο, κλείνει τὸν κόσμο στὰ σπίτια του, μετατρέπει τὸ ἀστέγαστον ἐκεῖνο θέατρον εἰς λίμνην, ἀναβάλλει τὴν παράστασιν καὶ παρατείνει ἀκόμη τὴν ὀργήν του ἐπὶ διήμερον. Δύο εὐφυολόγοι τῆς ἐποχῆς συνηντήθησαν κατὰ τὴν ὥραν τῆς καταιγίδος. Ὁ ἕνας ὑπέμνησεν εἰς τὸν ἄλλον τὴν γνωστὴν ῥῆσιν τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου:

—Ἢ θεὸς πάσχει ἢ τὸ πᾶν ἀπόλλυται,

Ὁ ἄλλος τοῦ ἀπήντησε,

—Δὲν πάσχει θεός. Ἡ Νιτοὺς πάσχει.

Τέλος, μετὰ τὴν θύελλαν, ἦλθε ἡ γαλήνη. Μετὰ δύο ἡμέρας ἡ πόλις εἶχε ἐπαναλάβει τὴν καλοκαιρινήν της ὄψιν.

Ἔτσι ἡ πρώτη παράστασις τῆς «Νιτοὺς» ἔγινε τὴν 12ην Σεπτεμβρίου 1908.

Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ

Τὸ «πραξικόπημα», τὸ «ἀνοσιούργημα», τὸ «αἶσχος», ἡ «δολοφονία» καὶ ἡ μεγάλη πιθανότης μαξιλαρώματος—ὑπῆρχαν ἀκόμη τότε τὰ μαξιλάρια—εἶχαν κορυφώσει τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν περιέργειαν τοῦ κοινοῦ τὸ ὁποῖον κατὰ λεγεῶνας προσήρχετο τὴ βραδυὰ ἐκείνη τῆς πρεμιέρας εἰς τὸ θέατρον. Σωστὸς συναγερμός Εἰς τὸ ταμεῖον διαπληκτισμοί, μέσα εἰς τὸ θέατρον ἄλλα ἐπεισόδια μὲ τοὺς ταξιθέτας διὰ διπλοπωλημένας

κόσμο ἀγαθός, πρᾶος, ἁπλοϊκός. Ἡ ἀφέλειά του ἔχει μείνει παροιμιώδης. Σὲ μιὰ ἀκρόασή του παρακάλεσε κάποτε τὸν Αὐτοκράτορα νὰ ἀπαγορεύση στὸ κριτικὸ Χάνσλικ, ποὺ τοῦχε ψήσει τὸ ψάρι στὰ χείλια, νὰ τὸν βρίζη στὶς κριτικές του. Τὴν τελευταία του συμφωνία τὴν ἔχη ἀφιερώσει «στὸν ἀγαπητὸ Θεό». Τὶ συγκινητικώτερο δεῖγμα τῆς ἁπλοϊκῆς ψυχῆς μποροῦσε νὰ μᾶς ἀφήση τῆς ἁπλοϊκῆς μὰ μεγάλης ψυχῆς του ποὺ τοῦ ἔδινε ὅλη τὴ δύναμη γιὰ τὰ θαυμαστὰ ἔργα του!

Τὸ Αἴσθημα ἀπάνω ἀπὸ τὴ Σκέψη! Ἡ ψυχὴ ἀπάνω ἀπὸ τὸ νοῦ! Σ' αὐτὸ συνοψίζεται ὅλο τὸ μεγαλεῖο τῆς Δημιουργίας τοῦ Μπροῦκνερ.

Ὅταν στὴ δύση τοῦ βίου του ἀνακηρύχθηκε ἐπίτιμος διδάκτωρ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης ὁ μεγάλος Νομομαθὴς καὶ τότε Πρύτανις τοῦ Πανεπιστημίου Ἔκσνερ εἶπε στὴ προσφώνησή του: «Ἐγὼ ὁ Rector Magnificus τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης σκύβω μὲ εὐλάβεια μπροστὰ στὸν ἄλλοτε ὑποδιδάσκαλο τοῦ Βίντχακ».

Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ἀκούσει. Στὸ Μιλάνο, καθὼς καὶ στὴ Βενετία, στὴ Μπολόνια, στὴ Φλωρεντία, στὴ Ρώμη, στὴ Νεάπολη, καλλιτέχνες καὶ τρανοὶ ἄρχοντες τὸν ὑποδέχονται μὲ τιμές. Ὁ διάσημος Πάντρε Μαρτίνι, τοῦ χαρίζει πλουσιοπάροχα τὶς συμβουλές του καὶ τοὺς ἐπαίνους του. Ἡ Ἀκαδημία τῆς Μπολόνιας. κι ἡ Ἀκαδημία τῆς Βερόνας, τὸν δέχονται μεταξὺ τῶν μελῶν τους, ὕστερα ἀπὸ θριαμβευτικὲς γι αὐτὸν δοκιμασίες, κι ὁ πάπας Κλήμης ὁ 14ος τὸν ὀνομάζει ἱππότη τοῦ χρυσοῦ Σπιρουνιοῦ. Ἐπὶ τρεῖς συνεχεῖς καλλιτεχνικὲς περιόδους δὲν ὑπάρχει οὔτε καλλιτέχνης οὔτε ὄπερα ποὺ νὰ μὴν ἔχει ἀκούσει ὁ Μότσαρτ. Τυλίγεται καὶ ποτίζεται ἀπ' αὐτὴν τὴν Ἰταλικὴ τέχνη, ποὺ ἡ δική του τέχνη, συγγενεύει μ' αὐτὴ τόσο στενά ὥστε ὄχι μόνο δὲν τῆς ἀντιτίθεται, ἀλλὰ μᾶλλον τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴ στεφανώνει. Εὐαίσθητος στὴν ὁμορφιὰ τῶν φωνῶν, καὶ στὸ ταλέντο τῶν δεξιοτεχνῶν, ὅσο, κι ἴσως περισσότερο, στὴν ἀξία τῶν ἔργων, ὁ Μότσαρτ ἀντιγράφει μὲ θαυμασμὸ τὸ τάδε μέρος ποὺ ἐκτελεῖ μιὰ περίφημη τραγούδιστρα, ἡ Μπασταρντέλλα. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ νεαρὸ ταξιδιάρη καὶ στὴν ἱερὴ αὐτὴ ἀρχαία γῆ, ξετυλίγεται κάποιος μυστηριώδης διάλογος. Θὰ λεγε κανεὶς πὼς τὸ πνεῦμα τῆς Γερμανίας κι αὐτὸ τῆς Ἰταλίας προετοιμάζουν τοὺς ἰδανικοὺς γάμους τους—σίγουρα μοναδικοὺς στὴν ἱστορία τῆς τέχνης μας—ποὺ ὁ θαυμάσιος καρπός τους θὰ εἶναι τὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ.

IV

Μέσα στὰ τρία αὐτὰ χρόνια τῆς ζωῆς του, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ὀνομάσουμε ἰταλικά, ὁ Μότσαρτ ξαναπῆγε δυὸ φορὲς στὸ Σάλτσμπουργκ. Λίγο ὕστερα ἀπὸ τὸ δεύτερό του γυρισμὸ (Δεκέμβρης 1771) πέθανε ὁ πρῶτος κύριός του. Ὁ πρίγκηπας—ἀρχιεπίσκοπος Σιγισμόνδος τοῦ Σράττενμπαχ, ἅγιος ἄνθρωπος καὶ καλὸς μουσικός, εἶχε δόσει τὸν τίτλο τοῦ Concertmeister στὸ μικρὸ Μότσαρτ τὸν καιρὸ ποὺ αὐτὸς ἔφευγε γιὰ τὴν Ἰταλία. Μὰ φαίνεται πὼς δὲν εἶχε γνωρίσει αὐτὸν τὸ νεαρὸ καὶ χαριτωμένο ὑπηρέτη του. Κρίμα! Λένε πὼς δὲν θὰ τοῦ ἦταν δύσκολο νὰ νιώσει καὶ ν' ἀγαπήσει αὐτόν, ποὺ ὁ ἀνάξιος διάδοχός του, ἐπὶ δυὸ ὁλόκληρα χρόνια, θὰ τὸν περιφρονεῖ, θὰ τὸν προσβάλλει καὶ θὰ τὸν μισεῖ.

Ἡ ἀναγόρευση στὴν ἐξουσία τοῦ κόμητα Ἱερώνυμου τοῦ Κολλορέντο, ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τοὺς κάτοικους τοῦ Σάλτσμπουργκ, σὰν σωστὴ δημόσια συφορά. Ὁ φόβος τους ἦταν δικαιολογημένος· κι ὁ κοινούργιος αὐτὸς πρίγκηπας - ἀρχιεπίσκοπος τοὺς ἔκαμε πολὺ γρήγορα νὰ τὸ καταλάβουν. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός, μὲ τὸ νεκρικὰ χλωμὸ πρόσωπο καὶ τὰ γκρίζα του μάτια, ποὺ τὸ ἕνα ἀπ' αὐτὰ μόλις ἄνοιγε, εἶχε κάτου ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικό του σχῆμα μιὰ καρδιὰ σκληρὴ κι ἀλαζονική. Ἀπρόσιτος, ἀνελέητος, ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς μικροὺς καὶ τοὺς ταπεινούς, δὲν ἦταν ὁ ἀφέντης, ἀλλὰ ὁ τύραννος κι ὁ δήμιος τοῦ Μότσαρτ.

Ο ΜΟΤΣΑΡΤ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΤΟΥ ΗΛΙΚΙΑ

μία νύχτες, εἴτε παίζοντας τὸ κουτσό, πηδῶντας ἢ στριφογυρίζοντας σὰ σβούρα. Κι ἀπ' ὅλα τὰ φιλιὰ ποῦ ἔστερνε στὴν ἀδελφή του, τὴν παρακαλοῦσε πάντα νὰ δώσει δυὸ - τρία καὶ στὰ πουλάκια του. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, σ' αὐτὰ τὰ γράμματά του βρίσκουμε ἐλάχιστες γραφικὲς ἀφηγήσεις ἢ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ποὺ νὰ κάνουν αἴσθηση. Σπάνια θ' ἀπαντήσουμε λεπτομέρειες σὰν τὴν πάρα κάτω, ποὺ δίνει μιὰ ζωηρὴ εἰκόνα, καὶ γυρνᾶ πάντα στὴ θύμηση κάθε μουσικοῦ, ποὺ ἐπισκέπτεται τὴ βασιλικὴ τοῦ Βατικανοῦ: «Εἶχα τὴν τιμὴ νὰ φιλήσω τὸ πόδι τοῦ ἁγίου Πέτρου, στὸ Σὰν Πέτρο, καί, μιὰ κι ἔχω τὴν κακοτυχία νὰ εἶμαι πάρα πολὺ κοντός, μὲ σήκωσαν στὸ ὕψος του, ἐμένα τὸν ἴδιο τὸ γέρο σας Βόλφγκανγκ Μότσαρτ.» Ἀπὸ δῶ κι ἑκατὸν πενῆντα χρόνια, σίγουρα τὸ μπρούτζινο αὐτὸ πόδι δὲ δέχτηκε πιὸ ἁγνό, καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε πιὸ θεῖο φίλημα.

Μὰ ἂν ὁ Βόλφγκανγκ κοίταζε γύρω του σὰν παιδι, δὲν ἄκουγε ὅμως τὸ ἴδιο. Ξέρουμε πὼς θυμώταν ἀπ' ἔξω κάποιο Miserere, ποὺ ἄκουσε μιὰ μονάχα φορὰ στὸ Σιξτίνειο παρεκκλήσιο. Συγκρατοῦσε ἐπίσης εὐκολώτατα στὴ μνήμη του ὁλόκληρες ὄπερες, καί, ὅταν ἐμποδιζόταν νὰ πάει νὰ τὶς ἀκούσει στὸ θέατρο, μποροῦσε, καθὼς ἔλεγε, νὰ τὶς τραγουδάει νοερὰ στὸ σπίτι του. Κάθε μέρα γινόταν μέσα του καινούρια θαύματα, ποὺ μόνον αὐτὸς δὲ θαμπωνόταν ἀπ' αὐτά. Καμμιὰ ὑπερηφάνεια, καμμιὰ ματαιοδοξία δὲν ἀλλοίωνε τὴν ἁπλότητα τῆς καρδιᾶς του. «Ἡ ὄπερα ἀρέσει», γράφει στὴν ἀδελφή του ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τοῦ Mitridate του στὸ Μιλάνο. «ἂς εἶναι γι αὐτὸ εὐλογημένος καὶ δοξασμένος ὁ Θεός.» Εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, θ' ἀναγγείλει μὲ τὴν ἴδια μετριοφροσύνη τὸ θρίαμβο τοῦ Don Giovanni. Ἡ τελευταία του μιλανέζικη ὄπερα, Lucio Silla, ἐπρόκειτο νὰ δοθεῖ τὶς 26 τοῦ Δεκέμβρη. Τὶς 5 αὐτοῦ τοῦ μήνα, ἀναγγέλλει ἁπλά: «Δὲ μοῦ μένουν ἀκόμα νὰ συνθέσω παρὰ δεκατέσσερα κομμάτια. Θὰ τελειώσω.» Παραπονιέται μόνο πὼς τοῦ πονοῦν τὰ δάχτυλα ἀπὸ τὸ ἀδιάκοπο γράψιμο τῶν ρετσιτατίβων. Τίποτα δὲν διακόπτει οὔτε καθυστερεῖ, ὄχι μόνο τὴ δουλιά του, ἀλλὰ κι αὐτὸ ἀκόμη τὸ παιχνίδισμα τῆς σκέψης του. Ὅλοι οἱ ἐξωτερικαὶ θόρυβοι μαζεμένοι δὲ θὰ μποροῦσαν νὰ σκεπάσουν τὶς φωνές, ποὺ τραγουδοῦν αἰώνια μέσα στὴν ψυχή του: «Πάνω ἀπὸ μᾶς, γράφει, μένει ἕνας βιολίστας, ἀπὸ κάτω μένει ἕνας ἄλλος· πλάϊ μας, ἕνας καθηγητὴς τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ κάνει τώρα ἕνα μάθημα, καί, στὴν τελευταία κάμαρα ἀπέναντί μας, μένει ἕνας ὀμποῖστας. Νά, κάτι ποὺ ἐμπνέει ἰδέες.»

Κι οἱ ἰδέες τοῦ ἐρχόταν τρέχοντας κοπαδιαστά. Στὸ Λόντι, στὶς 15 τοῦ Μάρτη τοῦ 1770, ὁ Μότσαρτ γράφει τὸ πρῶτο του κουαρτέττο. Στὶς ἐκκκλησιὲς ὅταν πάει ν' αὐτοσχεδιάσει στὸ ὄργανο, πρέπει νὰ τοῦ ἀνοίξουν δρόμο ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, ποὺ περιμένει νὰ τὸν δεῖ καὶ νὰ τὸν

μπέττες, καὶ ξαναεπιστρέφει στὸ σπίτι του. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μπαίνει στὸ δέκατο τέταρτο χρόνο τῆς ἡλικίας του.

III

Italiam! Italiam! Ὁ Λεοπόλδος Μότσαρτ ἄκουγε ἀπὸ πολὺν καιρὸ ν' ἀντηχεῖ στ' αὐτιά του, σὰν ἕνα ἀκατανίκητο κάλεσμα, σὰν μιὰ ὑπόσχεση πλούτου καὶ δόξας γιὰ τὸ γιό του, τ' ὄνομα τῆς χώρας ἐκείνης, ποὺ τὴ θεωροῦσαν τότε μητέρα ἢ, τὸ λιγώτερο, τροφὸ κάθε μουσικῆς. Τὸ εἶδος ἢ μᾶλλον ἡ φόρμα τῆς συμφωνίας—κατ' ἐξοχὴν γερμανική—μόλις τότε ἄρχισε νὰ ἑτοιμάζεται. Μὰ ἡ κόρη τῶν φλαμανδικῶν χωρῶν, ἡ φωνητικὴ πολυφωνία, μποροῦμε νὰ ποῦμε πώς, ὕστερα ἀπὸ τὸν Παλεστρίνα, πῆρε τὴν ἰταλικὴ ἰθαγένεια. Ἡ ὄπερα, ποὺ βγῆκε στὰ παλιότερα χρόνια ἀπὸ ἕνα Φλωρεντινὸ σαλόνι, εἶχε πλημμυρίσει ὁλόκληρη τὴν ἰταλικὴ χερσόνησο, ἔμενε ὅμως ἀκόμη κλεισμένη μέσα σ' αὐτή.

Ἡ Γερμανία δὲν εἶχε καταφέρει ἀκόμη ν' ἀκούσει τὸν ἑαυτό της. Οἱ πρίγκηπές της, καλοῦσαν κατὰ προτίμηση, γιὰ νὰ διευθύνουν τὰ παρεκκλήσιά τους, τοὺς πέρα ἀπὸ τὶς Ἄλπεις καλλιτέχνες. Κι ἀκόμα—ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Μπάχ, τὸ μεγαλύτερο καὶ τὸν πιὸ ἐθνικὸ ἀπ' ὅλους, κι ἴσως ἀπ' τὸ Χάϋντν— στὴν ἰδιοφυΐα τῶν μεγάλων Γερμανῶν συνθετῶν, τῶν Χαΐντελ, καὶ τῶν Γκλούκ, βλέπουμε, στὸ 18ο αἰώνα, τὸ ἀντικαθρέφτισμα, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε τὴ σφραγίδα, τοῦ ἰταλικοῦ ἰδεώδους, ποὺ θ' ἀποτυπωθεῖ βαθιὰ στὸ νεανικὸ πνεῦμα τοῦ Μότσαρτ.

Ἀπ' τὸ τέλος τοῦ 1769 ὡς τὸ φθινόπωρο τοῦ 1773, δηλαδὴ ἀπ' τὰ δεκατρία ὡς τὰ δεκαεφτά του χρόνια, ὁ Μότσαρτ πῆγε τρεῖς φορὲς στὴν Ἰταλία, μόνος μαζὶ μὲ τὸν πατέρα του. Στὸ Μιλάνο ἀνέβασε τρεῖς ὄπερές του: **Mitridate, Ascanio in Alba** καὶ **Lucio Silla.** Τὰ πρῶτα του γράμματα χρονολογοῦνται ἀπ' αὐτὴν τὴν ἐποχή, κι ἀπὸ τότε καὶ στὸ ἑξῆς, χάρη στὴν ἀλληλογραφία του, παρακολουθοῦμε πιὰ ἀπ' αὐτὸν τὸν ἴδιο τὴ ζωή του. Μᾶς φανερώνεται πάντα, κι ὅλο καὶ πιὸ πολύ, σὰν τὸ παιδὶ ποὺ ὁ Γκρὶμ κάποια μέρα τ' ὀνόμασε «ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ ἀξιαγάπητα πλάσματα ποὺ ὑπάρχουν στὸν κόσμο.» Ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιαγάπητα, κι ἀπ' τὰ πιὸ ἀγαπησιάρικα ἐπίσης. Τὸ μικρότερο μπιλλιετάκι, ποὺ στέλνε, ἀπ' τὴν Ἰταλία στὴ μητέρα του ἢ στὴν ἀδελφή του, ἀναδίνει μιὰ πνοὴ χάρης, τρυφεράδας, ἀγνότητας κι εὐθυμίας: «Ἡ καρδιά μου εἶναι γιομάτη χαρά, γιατὶ διασκεδάζω τόσο σὰν ταξιδεύω..., γιατὶ κάνει τόση ζέστη μεσ' στὴν ἅμαξα, καὶ γιατὶ ὁ ἁμαξᾶς μας εἶναι ἕνα καλὸ παιδί.»

Λίγους μῆνες ἀργότερα γράφει: «Μένω πάντα ὁ ἴδιος.... Μὰ ποιός; Ὁ ἴδιος φαρσέρ: Βόλφγκανγκ στὴ Γερμανία, Ἀμαντέο στὴν Ἰταλία.» Ἀνάμεσα σὲ δυὸ πρόβες μιᾶς ὄπερᾶς του, ὁ μαέστρος αὐτὸς τῶν δεκατριῶν χρονῶν περνᾶ τὶς ὧρες του εἴτε διαβάζοντας τὶς Χίλιες καὶ

II

Ἔφυγε, ἢ μᾶλλον ἔφυγαν, γιὰ πρώτη φορὰ ὅλοι μαζί, ὁ πατέρας, ἡ μητέρα καὶ τὰ δυό τους παιδιά, τὸ 1762. Πρῶτο τὸ Μόναχο ἄκουσε τὴ Μαριάννα καὶ τὸν ἀδελφό της. Μετά, ἡ οἰκογένεια ἀποφάσισε νὰ πάει στὴ Βιέννη.

Σὲ κάθε σταθμὸ τοῦ ταξιδιοῦ αὐτοῦ, κι ἀκόμα κατὰ τὴ διαμονή του στὴν αὐστριακὴ πρωτεύουσα, τὸ ἁρμονικὸ αὐτὸ παιδί προκαλεῖ τὴν ἐντύπωση καὶ τὴ συγκίνηση τοῦ θαύματος. Στὰ παρεκκλήσια τῶν μοναστηριῶν, κοντὰ σὲ κάθε ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, ποὺ ἄγγιζαν τὰ χεράκια του, μαρμάρινες ἀναμνηστικὲς πλάκες διατηροῦν τὴ θύμηση τοῦ περάσματός του καὶ τῆς μεγαλοφυΐας του. Γοητεύει ὅλους ὅσους τὸν ἀκοῦνε: τοὺς ἀρχιεπισκόπους καὶ τοὺς μοναχούς, τοὺς ἡγεμόνες καὶ τοὺς πρίγκηπες, τοὺς ἄρχοντες καὶ τοὺς ταπεινοὺς αὐτοῦ τοῦ κόσμου, τόσο, ποὺ κάποτε ἔφτασε νὰ χαρίσουν στὴν οἰκογένεια αὐτὴ τοὺς τελωνειακοὺς φόρους, ὕστερα ἀπὸ ἕνα κομμάτι ποὺ παιξε ὁ μικρὸς Βόλφγκανγκ μπροστὰ στὸν τελώνη.

Τέλος ἡ Βιέννη, ποὺ ἀργότερα θὰ τὸν ἀκούσει τόσο κακόγνωμα, εἶναι τώρα ὅλο αὐτιὰ γι αὐτόν. Ἡ αὐλὴ τὸν ὑποδέχεται καὶ τὸν χειροκροτεῖ, ἐνῶ αὐτὸς σκαρφαλώνει θαρρετὰ στὰ γόνατα τῆς τρανῆς αὐτοκράτειρας. Μιὰ ἄλλη φορά, γλυστρᾶ, καὶ πέφτει στὸ πάτωμα, κι ἡ ἀρχιδούκισσα Μαρία-Ἀντουανέττα, ποὺ ἔτρεξε μόνη της νὰ τὸν βοηθήσει, τὸν φιλεῖ καὶ τοῦ ὑπόσχεται πὼς θὰ τὸν παντρευτεῖ. Ὅλη ἡ πόλη ἀκολουθεῖ τὸ παράδειγμα τοῦ Σένμπρουν. Δὲν ὑπάρχει σαλόνι στὴ Βιέννη ποὺ νὰ μὴν παρακαλεῖ τὸ Βόλφγκανγκ νὰ παίξει, εἴτε α κάτρ μαίν, μὲ τὴν ἀδελφή του, εἴτε μόνος μὲ τὰ δυὸ χέρια, μὲ τὸ ἕνα χέρι, κι ἀκόμα μ' ἕνα μόνο δάχτυλο, χωρὶς νὰ κοιτάζει τὰ πλῆκτρα, τὰ ὁποῖα συχνὰ τοῦ τὰ σκεπάζουν μ' ἕνα πέπλο. Καὶ τὸ παιδάκι αὐτό, χαμογελῶντας πάντα εὐγενικά, ὑποβάλλεται σ' ὅλες αὐτὲς τὶς δοκιμασίες, ἀκόμα καὶ στὶς πιὸ παράλογες. Κι οἱ ταχυδακτυλουργίες αὐτὲς τοῦ μικροῦ «ἀρχιμάγου», ὅπως τὸν ὀνομάζουν, πληρώνονται πότε μὲ δουκάτα, πότε μὲ λογιῶν-λογιῶν δῶρα, καὶ πότε μονάχα μὲ φιλιά.

Μὰ ξαφνικὰ ἀρρωσταίνει ἀπὸ σκαρλατίνα, κι αὐτὴ ἡ πρώτη «περιοδεία» ποὺ ἄρχισε τόσο καλά, τέλειωσε πολὺ ἄσχημα. Ἔτσι ἡ οἰκογένεια Μότσαρτ ξαναγύρισε σπίτι της, σὲ κακὴ κατάσταση. Ὅμως μαζὶ μὲ τὰ χαρίσματα τοῦ παιδιοῦ μεγάλωνε κι ἡ πατρικὴ φιλοδοξία. Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1763, ξαναφεύγουν. Αὐτὴν τὴν φορά, ταξιδεύουν «ἀρχοντικὰ» καθὼς λέει ὁ Λεοπόλδος Μότσαρτ, μὲ ἅμαξα ποὺ τὴν σέρνουν τέσσερα ἄλογα, καὶ μ' ἕναν ἀγγελιαφόρο, ποὺ τρέχει μπρὸς ἀπ' αὐτή. Τὸ πουγγὶ τῶν Χάγκεναουερ,—ποὺ ἦσαν σπιτονοικοκύρηδες, καὶ φίλοι τῶν Μότσαρτ—ἐπιχορηγεῖ τὴν ἀρχοντιὰ αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ. Φιλόξενοι πρίγκηπες, κάνουν στοὺς ταξιδιῶτες τὴν πιὸ τιμητικὴ ὑποδοχή. Στὸ Νύμφενμπουργκ, τοὺς

φιλοξενεῖ ὁ ἐκλέκτορας τῆς Βαυαρίας. Ὁ δούκας τῆς Βύρτεμπεργκ, τοὺς ὑποδέχεται στὸ Λούντβιγκσμπουργκ, ὅπου ὁ ξακουστὸς βιολίστας Ναρντίνι, ἀποκαλύπτει, μὲ τὸ παίξιμό του, στὸ Βόλφγκανγκ, τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴ διαύγεια τοῦ ἰταλικοῦ ὕφους. Τέλος, ὁ Ἐκλέκτορας Παλατίνος Κάρολος—Θεόδωρος, μέσα στὸ θαυμάσιο ἀνάκτορό του τοῦ Σβέτζινγκεν, προσφέρει στὸν ἑφτάχρονο ἐπισκέπτη του ἕνα κοντσέρτο μὲ μεγάλη ὀρχήστρα. Κι ὅπως «σὲ κανένα μέρος τῆς Γερμανίας, οὔτε καὶ σὲ κανένα ἄλλο μέρος τοῦ κόσμου, δὲν ὑπῆρχε τότε ὀρχήστρα ποὺ νὰ μποροῦσε νὰ συγκριθεῖ μ' αὐτὴ ποὺ εἶχε σχηματίσει ὁ Ἐκλέκτορας - Παλατίνος», μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε ἀπὸ κείνη τὴν ἡμέρα, τὴν πρώτη συνάντηση τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μότσαρτ μὲ τὸ ἰδεῶδες τῆς συμφωνίας.

Ἔτσι ὁ μικρὸς ταξιδιώτης ἐμυεῖτο μὲ τὴν πεῖρα—καὶ μὲ μιὰ διαπαιδαγώγηση, ποὺ σ' αὐτὴν ἔπαιρνε μεγαλύτερη θέση ἡ ἴδια ἡ ζωὴ παρὰ ἡ ἐργασία—στὶς διάφορες μορφὲς τῆς ὀμορφιᾶς, ποὺ τὸ ἔνστιχτό της ἀπὸ μέρα σὲ μέρα, ὅλο καὶ δυνάμωνε μέσα του. Κι αὐτὸ τὸ παιδί, ποὺ ἕνα ἀέναο θαῦμα τὸ σήκωνε πάνω ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, ἔμενε παρ' ὅλα αὐτὰ παιδί. Ἦταν ἀγνὸ κι ἁπλὸ στοὺς τρόπους, τσαχπίνικο μέχρι διαβολιᾶς, ἀχόρταγο νὰ βλέπει καὶ νὰ γνωρίζει, κι ὁρμητικὸ στὶς χαρὲς τῆς ζωῆς του, ὅταν δὲ βρισκόταν καμμιὰ φορὰ κάτου ἀπὸ τὴ συγκίνηση, μιᾶς τρυφερῆς καὶ παράξενης μελαγχολίας. Μιὰ ἐπίμονη ἐρώτηση ἐρχόταν διαρκῶς στὰ χείλη του: «Μ' ἀγαπᾶτε; Μ' ἀγαπᾶτε πολύ;» Κάποιο βράδυ, ξαπλωμένος στὸ κρεββατάκι τοῦ ξενοδοχείου του, διασκέδαζε σιγοτραγουδῶντας, πάνω σὲ λόγια ποὺ τὰ σκάρωνε ὁ ἴδιος, σ' ἀστεῖα ἰταλική προφορά, ἕνα τραγούδι δικῆς του ἔμπνευσης. Μὰ κάποιο πρωΐ, ὁ πατέρας του τὸν βρῆκε βουτηγμένον στὰ δάκρυά του; «Ὤ! μπαμπά! Εἶμαι καταπικραμένος!—Καὶ γιὰ πιὸ λόγο Βόφερλ, ἀγόρι μου; —Εἶμαι πολὺ λυπημένος ποὺ δὲν βλέπω πιὰ τοὺς Χαγκενάουερ, καὶ τὸν Κύριο Βέντζλ καὶ τὸν Κύριο Λάϊτγκεμπ, καὶ τὸν Κύριο Γκαετάνο, καὶ τὸν Κύριο Μακρομύτη (τὸν ὀργανίστα Λίππ) κι ὅλους τοὺς ἄλλους φίλους ποὺ ναι κεῖ κάτω.»

Διαβαίνοντας ἀπὸ τὸ Μάνχαϊμ, τὸ Βόρμς, τὴ Μαγεντία καὶ τὴ Φρανκφούρτη, (ὅπου ὁ μικρὸς Μότσαρτ ἔπαιξε μπροστὰ στὸ νεαρὸ Γκαῖτε), ἡ οἰκογένεια ἔφτασε στὶς Βρυξέλλες, κι ἐκεῖ, ἐνῶ ὁ πατέρας ἔγραφε στοὺς ἐξαιρέτους Χαγκενάουερ γιὰ νὰ τοὺς ζητήσει ἀκόμη λίγα χρήματα, τὸ παιδὶ ἔγραψε τὴν πρώτη του σονάτα γιὰ κλαβεσέν.

Λίγους μῆνες ἀργότερα, ἔγραφε κι ἄλλες στὸ Παρίσι, καὶ τὶς ἀφιέρωνε, μὲ ἡρωϊκο - κωμικὲς ἐκφράσεις, ἴσως καθ' ὑπαγόρευση τοῦ Γκρίμ, στὴν Κυρία Βικτωρία τῆς Γαλλίας καὶ στὴν κόμησα ντὲ Τεσσέ. Ὁ Γκρὶμ εἶχε αὐτοανακυρηχτεῖ προστάτης καὶ λιγάκι ἰμπρεσάριος τοῦ Βόλφγκανγκ.

Τὸν ἐξυπηρετοῦσε λοιπὸν μὲ μεγάλο ζῆλο, κάνοντάς του ἐξαιρετικὰ εὐτυχισμένη τὴ διαμονή του στὴ Γαλλία.

Τὸ Λονδίνο ὑποδέχτηκε τὸ Μότσαρτ μὲ μεγαλύτερη μεγαλοπρέπεια. Ὁ βασιλιὰς Γεώργιος ὁ 3ος κι ἡ βασίλισσα Σοφία ἦσαν καλύτεροι μουσικοὶ ἀπὸ τοὺς βασιλιάδες τῆς Γαλλίας. Ὁ Ἰωάννης - Χριστιανὸς Μπάχ, ἕνας ἀπὸ τοὺς γιοὺς τοῦ μεγάλου Σεβαστιανοῦ Μπάχ, ποὺ ἔδινε μαθήματα στὴ βασίλισσα, ἔλαβε τὴν εὐχαρίστηση νὰ παίξει μ' ἕνα τόσο σπάνιο σύντροφο. Ὅπως ἔγραψε τὴν πρώτη του σονάτα στὶς Βρυξέλλες, ὁ Μότσαρτ, ἔτσι ἔγραψε στὴν Ἀγγλία τὶς πρῶτες του συμφωνίες. Στὸ Λονδίνο ἄκουσε γιὰ πρώτη φορὰ τὰ ὀρατόρια τοῦ Χαΐντελ, καὶ ὄπερες ἰταλικές, τραγουδημένες ἀπὸ ἐξαίρετους ἀρτίστες. Ὕστερα λοιπὸν ἀπὸ μιὰ διαμονὴ στὴν Ἀγγλία, ποὺ κράτησε πάνω ἀπὸ ἕνα χρόνο, ξαναπέρασαν τὴ Μάγχη, καὶ διαβαίνοντας ἀπὸ τὴ Φλάντρα, τὴν Ὁλλανδία—ὅπου τὰ παιδιὰ ἔπεσαν ξανὰ ἄρρωστα—τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἐλβετία, κι ἡ οἰκογένεια Μότσαρτ, ὕστερα ἀπὸ ἕνα τόσο μακρόχρονο ταξίδι, ξαναγύσισε στὴν πατρίδα της καὶ στὸ σπίτι της.

Ἐκεῖ ἔμεινε τόσο μόνο, ὅσο χρειάστηκε στὸ Βόλφγκανγκ γιὰ νὰ συνθέσει δυὸ καντάτες, μιὰ ἐκκλησιαστικὴ καὶ μιὰ πανεπιστημιακή, χώρια ἕνα μικρὸ ὀρατόριο, ποὺ τὸ παιδὶ αὐτὸ τὸ ἔγραψε μέσα σ' ὀχτὼ μέρες, μὲ τὴν ἐντολή, καὶ σχεδὸν κάτου ἀπὸ τὴν ἐπίβλεψη, τοῦ ἀρχιεπισκόπου, ποὺ δὲν πίστευε σ' ὅσα τοῦ λέγαν ὡς τότε γιὰ τὴ θαυματουργὴ ἰδιοφυΐα τοῦ μικροῦ Μότσαρτ.

Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἡ Βιέννη βρισκόταν στὶς παραμονὲς τῶν γάμων μιᾶς ἀρχιδούκισσάς της. Οἱ Μότσαρτ τότε, δίχως νὰ χασομερίσουν, ἔτρεξαν ἀμέσως ἐκεῖ. Μὰ ἀντὶ νὰ βροῦν στὴ βασιλικὴ αὐλὴ τὶς γιορτὲς ποὺ περίμεναν, βρῆκαν πένθος βαρύ. Ἡ εὐλογιὰ ἔκανε θραύση στὴν πόλη, κι ἡ νύφη εἶχε πεθάνει ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀρρώστια. Τότε ὁ Λεοπόλδος Μότσαρτ καταφεύγει ἀμέσως στὸ Ὄλμυτς, μὰ ἦταν πολὺ ἀργά. Τὰ παιδιὰ κολλοῦν, ἢ μᾶλλον κουβαλοῦν ἐκεῖ, τὴν ἀρρώσετια καὶ παρὰ λίγο νὰ πεθάνουν. Ἀφοῦ ἔγιναν καλά, ξαναπερνοῦν ἀπὸ τὴ Βιέννη ὅπου αὐτὴν τὴ φορὰ τὰ ὑποδέχονται μὲ λιγώτερο ἐνθουσιασμό. Τοῦ κάκου ὁ Αὐτοκράτορας παραγγέλνει στὸ Βόλφγκανγκ μιὰ μικρὴ ὄπερα, τὴ Finta semplice. Οἱ ραδιουργίες τῶν καλοθελητῶν δὲν ἀφίνουν νὰ παιχτεῖ τὸ ἔργο αὐτό, καὶ τὸ παιδὶ δοκιμάζει τοὺς πρώτους φαρμακεροὺς καρποὺς τῆς μηχανορραφίας, καὶ τοῦ φθόνου, ποὺ θὰ τὸ ἀκολουθήσουν ὡς ποὺ νὰ πεθάνει. Ὅμως ἀντὶ τῆς Finta semplice, ἔχει τουλάχιστον τὴ χαρὰ νὰ ἰδεῖ τὴν ἐκτέλεση, στὸ μέγαρο ἑνὸς μεγάλου ἄρχοντα φίλου του, τῆς μικρῆς του ὀπερέττας Bastien et Bastienne, ποὺ τὴν ἔγραψε κατ' ἀπομίμηση τῆς μικρῆς κωμικῆς ὄπερας τοῦ Ρουσσὼ Le Devin du village. Διευθύνει ἐπίσης μπροστὰ στὴ βασιλικὴ Αὐλή, τὴν πρώτη του λειτουργία, μὲ τύμπανα καὶ τρο-

θέσεις. Τὸ Α' Ἀστυνομικὸν Τμῆμα (τότε Πλάκας) εὑρίσκετο ἐκεῖ ἐν ἀπαρτίᾳ μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν ἴδιον Ἀστυνόμον, Χαρίλαον Ἀναγνωστόπουλον. Καὶ ἔμπαιναν, ἔμπαιναν, ἔμπαιναν..,. Ὁ ἀγαθὸς ἐκεῖνος ἀστυνόμος, ποὺ ἐστέκετο μέσα ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς εἰσόδου τοῦ θεάτρου, τἄχασε ὅταν εἶδε αὐτὴν τὴν ὁμαδικὴν εἰσροὴν καί, σὲ μιὰ στιγμή, μὲ πλησιάζει καὶ μοῦ λέει μὲ τὴ Ρουμελιώτικη προφορά του: «Οὐρέ πδί μου ψουμὶ τζάμπα θὰ μοιράστι ἀπόψε, ποὺ σκοτώνιτι ποιὸς νὰ προυτομπῆ;»

Ἀλλὰ ἂς σταθοῦμε λίγο στὴν πόρτα νὰ ἰδοῦμε τὸ κοινὸν τῆς παραστάσεως ἐκείνης. Πρῶτα-πρῶτα ὁ «ντόρος», τὸ κοινὸν δηλ. τοῦ ὑπερώου τὸ ὁποῖον ἐξεπόρθησεν ἐξ ἐφόδου τὴν ταράτσαν—τὸ θέατρον δὲν εἶχε γαλαρίαν—. Ἔπειτα οἱ ἄνθρωποι τῶν »πρώτων παραστάσεων». Ἔπειτα τὸ «εἰλικρινὲς ἐνδιαφέρον», ἡ γερουσία τοῦ γειτονικοῦ Ζαχαροπλαστείου Ζαχαράτου, τύποι ποὺ ἐξέλιπον ἤδη οἱ περισσότεροι καὶ ποὺ μερικοὶ τῶν ὁποίων εἶχαν ἀκούσει τὸ ἔργο στὸ Παρίσι ἀπὸ τὴν πρώτην διδάξασαν Ζουντίκ. Αὐτοὶ ἦσαν ὁ θαλερὸς ἀσπρομάλης Σπῦρος Μαυρομμάτης τοῦ Ἐλεγκτικοῦ Συνεδρίου, ὁ Γραμματεὺς τοῦ Βασιλέως Γεωργίου Λέλης, οἱ διπλωμάται ἀδελφοὶ Πανᾶ, ὁ φοβερὸς καὶ τρομερὸς Εἰσαγγελεὺς Μπένσης, ὁ εἰς μίαν ἡμέραν καρατομίσας εἰκοσιδύο θανατοποινίτας μονοκοπανιὰ στὸ Παλαμῆδι, ὁ ἐμπορικὸς πράκτωρ παρὰ τῇ Σερβικῇ Πρεσβείᾳ Ἀνδρέας Κουμανούδης, ὁ ὁποῖος, ἀργότερα ἐτρελλάθηκε ἀπὸ ἐνθουσιασμὸν διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς Κας Νίκα, ὁ Περικλῆς Βαλαωρίτης μὲ τὰ λόρνιόν ντ' ὀπερά, ὁ Ἕκτωρ Ρωμᾶνος μὲ τὸ μονόελον. Προσέρχεται ἐπίσης ὁ Πρόεδρος τῆς Ἰταλικῆς Παροικίας Φεράλντι μετὰ τῆς κυρίας του, πρώην διαπρεποῦς ὑψιφώνου τῶν Γαλλικῶν θιάσων ποὺ μᾶς ἤρχοντο εἰς τὸ Φάληρον καὶ γνωστῆς ὑπὸ τὸ ὄνομα Λασσάλ. Προσέρχεται ἐπίσης ὁ εὐσταλὴς Ταγματάρχης Γενήσαρλης, ποὺ τόσες φορὲς εἶχε διευθύνει τὶς καντρίλιες τῆς «Νιτοὺς» εἰς τοὺς χοροὺς τῶν Ἀνακτόρων καὶ τοῦ «Παρνασσοῦ» καὶ μπαίνουν.... μπαίνουν.... μπαίνουν....

Ἀλλὰ νά! Κάμετε τόπο μπαίνει ἡ αὐστηρὰ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς. Ὁ Τέλης ὁ Πετσάλης. Τελευταῖον ἀπομεινάριον τῆς περιφήμου «νεολαίας τοῦ 62» ποὺ ἔδιωξε τὸν Ὄθωνα καὶ ποὺ τόσον ἄδοξα ἐτερμάτισε τὸν πολυκύμαντον βίον του μέσα σ' ἕνα ἀπόμερο κελλὶ τοῦ Γηροκομείου. Ὁ Τέλης Πετσάλης διετέλεσεν ἐπὶ μακρὸν Γενικὸς Γραμματεὺς τοῦ Ὑπουργείου τῆς Δικαιοσύνης καὶ ἦτο ἀξιοσημείωτος φυσιογνωμία τῆς ἐποχῆς. Γεροντοπαλλήκαρο, ἀπέριττα ντυμένος, μὲ τὸ ἀνοιχτὸ κολλάρο, τὴν φλοτὰν γραβάττα, τὸν παναμᾶ ἀνορθωμένο παχὺ μουστάκι καὶ περιποιημένον μικρὸν πώγωνα, μὲ τὸ σακκάκι πάντοτε ξεκούμπωτο καὶ κρατώντας τὴν «ὀζώδη ράβδον», ἦταν τὸ Α καὶ τὸ Ω τῆς τότε θεατρικῆς καὶ μουσικῆς κριτικῆς. Ὅταν ἐνεφανίσθη τὴν ἑσπέραν ἐκείνην εἰς τὸ θέατρον, παρετηρήθη γενικὴ κίνησις. Ὅλοι ἔσπευδαν πρὸς αὐτὸν νὰ τὸν ρωτήσουν καὶ νὰ μάθουν ἔστω καὶ προκαταβολικῶς τὰς γνώμας του καὶ τὰς κρίσεις του. Ἐκεῖνος ὅμως ἀπέφυγε νὰ πῇ τίποτα σὲ κανένα τηρήσας ἀπόλυτον ἐπιφυλακτικότητα. Ἀλλ' οὔτε καὶ κριτικὴν διὰ τὴν παράστασιν ἔγραψε ὁ Πετσάλης. Ἴσως διότι ἦτο ἀκόμη καλοκαῖρι καὶ φοροῦσε τὴν κατάλευκη λινὴ φορεσιά του. Διότι ἦτο ἐπίσης γνωστὸν ὅτι ὁ ἰδιόρρυθμος ἐκεῖνος τύπος, ὅταν φοροῦσε τὰ λευκά του, οὐδέποτε ἔπιανε πέννα στὰ χέρια του, ἐκ φόβου μήπως στάξῃ καμμιὰ μελανιὰ καὶ τοῦ τὰ λερώσῃ.

Τὸ θέατρον ἤδη εἶχεν ὑπερπληρωθῆ ἀσφυκτικῶς. Ἡ ἀτμοσφαῖρα του ὅμως ἦτο ἀπειλητική. Ἤρχισαν νὰ κυκλοφοροῦν ψίθυροι περὶ μαξιλαρώματος: «Τί λὲς Γιῶργο, ἀπόψε, θὰ τὸ ρίξουμε;» —(τὸ μαξιλάρι).—«Ἀπόψε δὲν γλυτώνει»—ἀπαντοῦσε ὁ Γιῶργος. Ὑπ' αὐτὰς τὰς ψυχολογικὰς συνθήκας κατέβηκα στὴν ὀρχήστρα. Ἐσήκωσα ἀποφασιστικὰ τὴ μπακέττα. Ἐπηκολούθησε ἀπόλυτος σιγὴ τριῶν-τεσσάρων δευτερολέπτων. Ἀρχίζω τὴν εἰσαγωγήν. Ἀνοίγει ἡ αὐλαία. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ὅτι ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ ἦσαν ψύχραιμοι καὶ τοῦτο διότι ἦσαν τελείως κάτοχοι τῶν ρόλων των. Πολλὲς φορές, εἰς πολλὰ σημεῖα τῆς ἐκτελέσεως, κατέβαζα τὴ μπακέττα. Τὸ ἔργο ἐπήγαινε μόνο του. Ἡ παράστασις ἐπήγαινε «ρολόϊ». Ἡ «ἐντράτα» του κ. Χρυσομάλλη καὶ τὰ κουπλὲ τοῦ μοναστηριοῦ «Τί καλὰ νὰ ζῇ κανεὶς πάντοτε ἐντὸς μονῆς», ἐκτελεσθέντα ἀπὸ τὴν Καν Νίκα καὶ τὸ κόρο τῶν μαθητριῶν, ηὐχαρίστησαν ἁπλῶς τὸ κοινόν. Ἀλλὰ ὅταν μετ' ὀλίγον ἠκολούθησε ἡ ἐκτέλεσις ὑπὸ τῆς Κας Νίκα καὶ κ. Χρυσομάλλη τοῦ ντουέττου τοῦ «Μολυβένιου Στρατιώτη» μὲ τὴν περίφημη καὶ πεταχτὴ ρεφραίν του «Πάρσ' ἰλ ἐτέ, Πάρσκ' ἰλ ἐτέ». τότε ἐξέσπασεν ἡ μπόρα! Τί χειροκροτήματα ἦταν ἐκεῖνα; Χίλιοι κεραυνοὶ ἂν ἔπεφταν μαζί, δὲν θὰ προξενοῦσαν τόσο ἐκκωφαντικὸ πάταγο. Οἱ ἐκτελεσταὶ ὑπεχρεώθησαν νὰ ἐπαναλάβουν τὸ ντουέττο πέντε φορές, ἐν μέσῳ γενικῆς φρενίτιδος. Ἀπὸ ἐκείνη τὴν στιγμὴ ἡ ὑπόθεσις ἤρχισε νὰ θεωρῆται πλέον κερδισμένη. Γρήγορη σὰν ἀστραπὴ πέρασε τότε ἀπ' τὰ μάτια μου μιὰ ὀπτασία. Μοῦ φάνηκε πὼς ἔβλεπα κάποια μοῖρα ποὺ μοῦ ἔδειχνε νὰ πάρω τὸ δρόμο τῆς Ὀπερέττας, δρόμο ποὺ μοῦ ὑπέδειξαν τὴν ἄλλη μέρα καὶ αἱ κριτικαὶ τῶν ἐφημερίδων. Τὴν ἴδια στιγμή, ἡ ἴδια μοῖρα φαίνεται πὼς ἔδειξε στὸν Παπαϊωάννου τὸν ἴδιο δρόμο. Ἔτσι συναντηθήκαμε ἀργότερα καὶ οἱ δύο στὸ κοινό μας διάβα, ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ κάποια ἄλλη μοῖρα, βάσκανος αὐτή, μᾶς ἐχώρισε καὶ τὸν ἀποτράβηξε ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ὀπερέττας καὶ ἀπὸ τὴ ὀπερέττα τῆς Ζωῆς....

Ἀλλὰ ἂς ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν παράστασιν. Εἰς τὸ πρῶτο ἀντράκτ τὸ κοινὸν εἶχε τελείως ἀφοπλισθῆ. Ἀπὸ δυσμενὲς ποὺ ἦτο εἶχε γίνει τώρα φανατικὰ εὐνοϊκό. Αἱ ἐντυπώσεις καὶ αἱ συζητήσεις ἦσαν κολακευτικώταται. Εἰς τὰ ἄλλα ἐπίλοιπα ἀντράκτ ὁ ἐνθουσιασμὸς εἶχε αὐξηθῆ περισσότερον. Ὅλοι τώρα ὡμιλοῦσαν περὶ ἀνέλπιστου θριάμβου. Κάποιος μάλιστα ἐκ τῆς φιλομούσου «γερουσίας» ἀποφαίνεται ὅτι ἡ Νίκα εἶναι ἀνωτέρα τῆς Ζουντίκ. Εἶναι περιττὸν νὰ προστεθῆ ὅτι τὸ κέφι τοῦ ἀκροατηρίου μετεδόθη καὶ εἰς τοὺς ἠθοποιούς, ὅπως συμβαίνει συνήθως, καὶ συνετέλεσεν εἰς τὸ νὰ λάβῃ ἡ ἐκτέλεσις ἐκείνη πανηγυρικὸν χαρακτῆρα.

Μετὰ τὸ τέλος τῆς παραστάσεως τὸ ἀκροατήριον ἀνεκάλεσε ἐπανειλημμένως ἐπὶ σκηνῆς τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τὸν ὑποφαινόμενον προσεφέρθησαν δὲ καὶ δύο ὡραιότατα ἀνθοδέσμαι εἰς τὴν Καν Ροζαλία Νίκα. Τὸ «αἶσχος» εἶχε μεταβληθῆ εἰς θρίαμβον, ἡ «δολοφονία» εἰς ἀποθέωσιν καὶ τὸ «πραξικόπημα» εἰς σταθμὸν διὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ συγχρόνου μουσικοῦ μας θεάτρου.

(συνεχίζεται)

ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΛΗΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

Τοῦ κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ
(1862)

Μία συνομιλία μὲ τὸν ἀειθαλῆ συνθέτη

Νοσταλγία καὶ συγκίνηση. Εἶναι τὰ δύο συναισθήματα ποὺ δοκιμάζει κανεὶς διαρκῶς ἔντονα, ὅταν ἔχει ἀπέναντί του τὸν κ. Δημήτρη Ρόδιο καὶ τὸν ἀκούει νὰ ἀφηγεῖται.

Ἔχει συμπληρώσει τὰ 86 χρόνια του καὶ δὲν ἔχει οὐσιαστικὰ ἀλλάξει. Μόνον τὰ ἄλλοτε ξανθά του μαλλιά καὶ τὸ ἐπίσης ξανθὸ ὑπογένειό του, εἶναι κατάλευκα. Κι' ἂν ἐξαιρέσουμε τὴ κάποια, ἐλαφρότατη βαρυκοΐα του. Κατὰ τὰ ἄλλα, εἶνε ὁ Ρόδιος τῆς παλιᾶς καλῆς ἐποχῆς. Μᾶλλον κοντός, μὲ δύο παιχνιδιάρικα ζωηρὰ μάτια, μὲ τὸ ἀγαθώτατο βλέμμα του, τὸ μηλίχιο χαμόγελό του,—κάθε ἄλλο παρὰ προσποιητὸ ἀπὸ λόγους εὐγενείας—καὶ μὲ τὴ φωνή του, ποὺ διατηρεῖται ἀκόμη. Εἶναι ὁ Ρόδιος ποὺ διαβάζει χωρὶς γυαλιὰ καὶ διαθέτει μίαν ἀπέραντη μνήμη, γιὰ τὴν ὁποία πρώτη-πρώτη ἐκπλήσσεται ἡ σεβαστή κι' ἀγαπημένη του σύζυγος.

Ἁπλός, ἀπέριτος. πρόθυμος, καλόβολος, μὲ ὑποδέχεται μέσα στὸ δωμάτιό του, ποὺ εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ φωτογραφίες, ἀναμνηστικὰ δελτάρια, καὶ προσφιλεῖς φωτογραφίες:

Μὰ πιὸ πολὺ προκαλεῖ ἐντύπωση, μιὰ ξύλινη σκαλιστὴ κορνίζα, ποὺ εἶναι ψηλὰ πάνω ἀπὸ τὸ κρεββάτι του, καὶ ποὺ μέσα σ' αὐτὴ εἶναι τοποθετημένα τὰ στέφανα τοῦ γάμου του, καθὼς καὶ τὸ τιμητικὸ Δίπλωμα, ποὺ τοῦ ἀπένειμε ἡ Ἀκαδημία.

Τὸν βρίσκω ἐνθουσιασμένο ἀπὸ ἕνα γράμμα, ποὺ τοῦ ἔστειλε ὁ διάσημος βαθύφωνός μας Μοσχονᾶς ἀπὸ τὴν Ἀμερική. Ὁ ἐκλεκτὸς αὐτὸς καλλιτέχνης, τοῦ ἐκδηλώνει ὅλον τὸ σεβασμὸ καὶ τὴν ἀγάπη του, τὸν πληροφορεῖ ὅτι τραγουδᾶ τὶς συνθέσεις του στὴν Ἀμερική, καὶ τοῦ ζητᾶ νὰ τοῦ στείλη κι' ἄλλα τραγούδια. Ὁ θαλερώτατος πρεσβύτης ἦταν πολὺ συγκινημένος ἀπὸ τὸ γράμμα τοῦ Μοσχονᾶ.

Τοῦ ἐξηγῶ τὸ σκοπὸ τῆς ἐπισκέψεώς μου.

—Εὐχαρίστως, μοῦ ἀπαντᾶ ἁπλᾶ, ξέρετε, δὲν θέλησα καὶ δὲν ἐπεδίωξα ποτὲ τὴ διαφήμισή μου. Εἶναι κάτι ποὺ δὲν μοῦ πηγαίνει. Ὄχι μόνον τώρα, ἀλλὰ πάντοτε.

—Δὲν πρόκειται ὅμως γιὰ σᾶς, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἔργο σας. Τὸ ἔργο ποὺ ἔχει πάρει πιὰ ἑλληνικὸ κι, ἀκόμα ἐθνικὸ χαρακτῆρα.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΤΟΥ ΒΗΜΑΤΑ.

Τὸ ἐπιχείρημά μου τοῦ ἀφαιρεῖ τὴ διάθεση γιὰ μιὰ δεύτερη ἐνδεχομένη ἄρνηση.

—Ἔστω. Θὰ μποροῦσα νὰ σᾶς πῶ;

—Πέστε μου πῶς ἔγινε κι' ἐπιδοθήκατε στὴ μουσική, ἀφοῦ—ἂν δὲν κάνω λάθος εἴσαστε δικηγόρος.

Στὴ στιγμή, βάζει σ' ἐνέργεια τὴ μνήμη του.

Θὰ ἤμουν 9 ἢ 10 ἐτῶν παιδάκι καὶ πήγαινα στὸ Σχολεῖο τοῦ Παν. Ραζῆ, - αὐτὸ ποὺ σᾶς λέω ἔγινε στὰ 1872....

—Ὥστε εἶσθε 86 ἐτῶν; τὸν ρωτῶ χτυπῶντας μὲ τὰ δάχτυλά μου τὸ ξύλινο τραπεζάκι ποὺ εἶναι δίπλα μου.

—Συμπληρωμένα. Γεννήθηκα στὶς 4 Δεκεμβρίου τοῦ 1862.... Μία μέρα λοιπὸν ἦρθε στὸ σχολεῖο μας ἕνας κύριος καὶ κάτι εἶπε στὸ Διευθυντή μας.

Ποιὸς ἦταν;

—Ὁ Ἀλέξανδρος Καντακουζηνός, ὁ σοφὸς καὶ δυναμικὸς ἐκεῖνος ἄνθρωπος τῆς μουσικῆς. Ἐξήγησε στὸ Ραζῆ, ὅτι ἦρθε ἀπὸ τὴ Ὀδησσό, ἀπ' ὅπου τὸν κάλεσε ἡ Βασίλισσα Ὄλγα, ἡ ὁποία τοῦ ἀνέθεσε νὰ σχηματίση ἕναν ἐκκλησιαστικὸ χορὸ γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τῶν Ἀνακτόρων. Ὁ Καντακουζηνὸς ἤθελε νὰ καταρτίσει μικτὸ χορό, ποὺ ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ ἄνδρες καὶ παιδιά. Μεταξὺ τῶν παιδιῶν ποὺ ἐδιάλεξε ἤμουν κι' ἐγώ! Ἀρχίσαμε τὰ μαθήματα καὶ τὶς δοκιμὲς καὶ ὕστερα ἀπὸ λιγους μῆνες ἡ Βασίλισσα Ὄλγα ἄκουσε κατενθουσιασμένη τὴ χορωδία μας. Ἀνάμεσα στὰ μέλη της ἦσαν κι' ὁ Γιάννης Ἀποστόλου, ὁ Κ. Θεανόπουλος, ὁ Χρῆστος Στρουμπούλης, ὁ Νῖκος Ζαχαριάδης, ὁ Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης, ὁ Φέρμπας, ὁ Λαουτάρης, ὁ Βαλέττας.... Ὅλοι αὐτοὶ δὲν ζοῦν πιά.... μόνο ἐγὼ ζῶ...

Ὕστερα γράφτηκα στὸ Ὠδεῖο, γιὰ νὰ μάθω βιολί, στὴν τάξη τοῦ Καθηγητοῦ Ἀλλέγκι. Δεκαέξη ἢ δεκαεπτὰ ἐτῶν ἐπῆρα τὸ δίπλωμά μου καὶ ἀμέσως γράφτηκα στὴν τάξη τοῦ τραγουδιοῦ, μὲ καθηγητὴ τὸν Σταγκαπιᾶνο. Τότε ἦρθε καὶ ὁ Ναπολέων Λαμπελὲτ ἀπὸ τὴν Κέρκυρα.

—Πήρατε δίπλωμα;

—Βεβαίως.

—Δύο λοιπὸν διπλώματα.

—Τρία. Γιατί, ἐν τῷ μεταξὺ εἶχα ἐγγραφῆ καὶ στὸ Πανεπιστήμιο καὶ πῆρα τὸ δίπλωμά μου στὰ νομικά.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΔΡΑΣΗ.

—Καὶ τότε φυσικὰ θ' ἀφήσατε τὴ μουσική.

Ἕνας ἀναστεναγμὸς προδίδει κάποιον πόνο.

—Ναί, προσωρινῶς ὅμως, Ὁ πατέρας μου, ἀρχιτέκτων, ἦταν ἀρκετὰ εὔπορος. Δὲν εἶχα ἄμεση ἀνάγκη νὰ ἐργασθῶ. Αἰσθανόμουν μέσα μου τὴ φλόγα τῆς τέχνης νὰ μὲ καίη καὶ τοῦ ζήτησα νὰ μ' ἀφίση νὰ ἐπιδοθῶ στὴ μουσική. Μοῦ ἀρνήθηκε, καὶ μάλιστα μὲ πρόσταξε ν' ἀφοσιωθῶ στὴν ἐπιστήμη μου. Αὐτὸ ἦταν γιὰ μένα «βασιλικὴ διαταγή». Ἔτσι, διετέλεσα ἐπὶ 10 χρόνια ἐνεργὸς δικηγόρος. Κι' ἴσως νὰ ἐξακολουθοῦσα ἂν δὲν ἐρχόταν τότε, ἀπὸ τὴν Ἀμερική, ὁ ἀδελφός μου· αὐτὸ συνέβη στὰ 1898. Θὰ κάμουμε—μοῦ εἶπε—ἐργοστάσιο. Ἐσὺ θὰ εἶσαι ὁ νοῦς καὶ ἐγὼ ἡ δουλειά. Ἔτσι κι' ἔγινε. Κάμαμε τὸ ἐργοστάσιο τῆς ὁδοῦ Βουλῆς, ἀπέναντι ἀπὸ τὸ παλιὸ Πρακτικὸ Λύκειο, καὶ συγκεντρώσαμε ἐκεῖ ὅτι ἐκλεκτὸ καὶ καλλιτεχνικὸ διέθετε τότε ἡ Ἀθήνα. Ἔργα ζωγραφικά, γλυπτικά, διακοσμήσεις κλπ. Εἶχε γίνει τὸ καλλιτεχνικὸ κέντρο τοῦ τόπου. Μά, τώρα,... τώρα τὸ γκρέμισαν. Τὸ γκρέμισαν ὕστερα ἀπὸ 50 χρόνια ἐργασίας! Ἔγραψε γι' αὐτὸ κι' ὁ Σπῦρος Μελᾶς, Τὸ διαβάσατε;

Ὁ πόνος του ἦταν φανερός Ἦταν ὁ ἴδιος πόνος ποὺ εἶχε δοκιμάσει κι' ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ὅταν εἶδε νὰ γκρεμίζουν «τὸ θέατρό της» τῆς Πλατείας Ὁμονοίας. Κι' εἶναι ἀνάλογος κι' ὁ δικός μας πόνος, πού, παιδιὰ ἀκόμη, σταματούσαμε καὶ χαζεύαμε ὧρες στὴ μεγάλη του προθήκη,

ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΛΗΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ.

—'Εν τῷ μεταξύ, συνεχίζει ἀκούραστος ὁ κ. Ρόδιος, εἶχα ἀφοσιωθῆ στὶς συνθέσεις μου, στὴ μουσική μου. Ἔγραψα ἀπειρία τραγουδιῶν, πρὸ πάντων ὅμως χορωδιακά.

Δείχνω τὴ κυρία Ροδίου, ποὺ ἀκούει τὸ σύζυγό της:

—Καί, τὸ δίχως ἄλλο, θὰ σᾶς ἔδωσε πολλὲς ἀφορμὲς ἐμπνεύσεως. Πολλὰ τραγούδια σας θὰ τὰ γράψατε ἐξ αἰτίας της.

'Αλλάζουν κι' οἱ δυὸ στοργικώτατα βλέμματα καὶ χαμογελοῦν.

—Ἔχει ἀκούσει αὐτὴ ἡ κυρία καντάδες κάτω ἀπὸ τὸ σπίτι της!.... Οὔ, ἄλλο τίποτα! Λοιπόν, μέχρι σήμερα ἔχουν ἐκδοθῆ, ἕνας τόμος μὲ 30 τραγούδια μου καὶ ἕνας δεύτερος τόμος μὲ 25 Τὸ ὅλον 55. Μέσα σ' αὐτὰ βρίσκονται ἡ «Πεισματάρα» τὸ «Φίλημα», «Πές μου τί ἔχω στὴν καρδιά» καὶ ἄλλα, καθὼς καὶ πολλὲς μονωδίες.

—Εἶναι καὶ κάποιο ἄλλο. Τὸ «ἀπ' τῶν ἀγγέλων τὰ στόματα κλεμμένη».

—Ναί, τὸ ξέρετε; εἶναι τὸ τραγούδι μου «'Η Μουσική». Εἶχα χρέος νὰ τὴν τραγουδήσω κι' αὐτήν.

Καὶ χωρὶς νὰ τὸ περιμένω, ἀμέσως ὁ Ρόδιος τῶν 86 ἐτῶν, ἀρχίζει νὰ τὸ τραγουδᾶ. 'Η φωνή του εἶναι κάπως ἀδυνατισμένη βέβαια, ἀλλὰ σταθερὴ ἀκόμη, καὶ καλὰ τοποθετημένη. Μελαγχολοῦμε γιὰ λίγη ὥρα νοσταλγικὰ κι' οἱ τρεῖς.

—Ποῖο εἶναι τὸ πρῶτο σας τραγούδι;

—Δὲν θυμοῦμαι ἀκριβῶς, γιατὶ ὑπάρχουν καὶ πρωτόλεια. Πάντως, τὸ «Πές μου τὶ ἔχω στὴν καρδιά» εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα μου. Θὰ ἤμουν τότε ποὺ τἄγραψα 20 ἐτῶν.

—Τὶ ἄλλο ἔχετε γράψει;

—Ἔχω ἕνα μελόδραμα σὲ δύο πράξεις «Στὴν πόρτα τοῦ Μοναστηριοῦ» μὲ κείμενο τοῦ μακαρίτη Στεφάνου Δάφνη. Σταθῆτε νὰ σᾶς τὸ φέρω. 'Ορίστε. Ρίξτε μόνο μιὰ ματιὰ καὶ θὰ καταλάβετε ὅτι πραγματικὰ ἀξίζει. Ὄχι γιατὶ εἶναι δικό μου, ἀλλὰ γιατὶ εἶναι ἕνα καθαρὰ ἑλληνικὸ μελόδραμα, μὲ ἑλληνικὴ ψυχὴ καὶ Ἕλληνες ἥρωες. Δυστυχῶς, ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ δὲ μπορεῖ νὰ τὸ παίξη γιατὶ ὅπως μὲ ἐπληροφόρησαν, δὲν ἔχει χρήματα. Ὅμως....

'Εδῶ, γιὰ πρώτη φορά, τὰ μάτια του σπινθηροβολοῦν καὶ ὑψώνει τὴν φωνήν του.

—Ὅμως, θὰ εἶναι ἔγκλημα ἂν δὲν μοῦ τὸ παίξουν.

—Νὰ τὸ γράψω;

—Νὰ τὸ γράψετε. 'Ο Σκλάβος, ὁ Εὐαγγελᾶτος εἶναι φίλοι μου, μὲ ξέρουν. Μὰ εἶναι ἔγκλημα. Ἂν δὲν παιχθῆ τώρα, ἐνόσω ζῶ, τὶ θὰ γίνει τὸ μελόδραμά μου σὰν θὰ πεθάνω; Θὰ πεταχτῆ κάπου καὶ θὰ χαθῆ. Κι' εἶναι κρίμα, γιατὶ εἶναι καλὸ ἔργο. Ξέρω ἐγὼ τὶ σᾶς λέω.

—Θὰ κοπιάσατε πολὺ βεβαια.

—Κοπιάζω ὅλα μου τὰ χρόνια. Ξέρετε πόσο ἀγωνιστήκαμε ἐμεῖς οἱ παλαιοί; Εἴχαμε μπροστά μας πολλὲς δυσκολίες.

—Πρῶτα - πρῶτα τὸν ἀμανέ.

—Πρὸ παντὸς αὐτόν. Ἔπρεπε νὰ τὸν ἐξοντώσωμε καὶ τὸ ἐκαταφέραμε. Εὐτυχῶς, μᾶς βοήθησε καὶ ἡ παλὴ ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Εἴχαμε κάνει ὡραιότατα σωματεῖα: Τὸν Ὅμιλο τῶν Φιλομούσων, τὴ Φιλαρμονικὴ 'Εταιρία. Δίναμε συναυλίες, γιορτὲς καὶ γενικὰ δημιουργήσαμε μιὰ μουσικὴ κίνηση ἐντελῶς δυσανάλογη γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ὅλα αὐτὰ εἶχαν μεγάλη ἀπήχηση κι' ἐπίδραση στὸν κόσμο.

ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ.

—Παρὰ λίγο μάλιστα νὰ φτιάξουμε ἀπὸ τότε καὶ τὸ μελόδραμα.

—Ὄχι δά!

—Ναί, καὶ μάλιστα θὰ σᾶς πῶ ἐδῶ ἕνα ἀνέκδοτό μου. Ἔτυχε τότε νὰ τοποθετηθῆ στὸ 'Υπουργεῖο Παιδείας, ἕνας βουλευτὴς Κεφαλωνίτης. Μιὰ μέρα μὲ συναντᾶ ὁ μακαρίτης ὁ Λαυράγκας καὶ μοῦ λέει, πῶς ὁ πατριώτης του ὑπουργὸς θέλει, καλὰ καὶ σώνει νὰ ἱδρύση ἐπὶ τῆς 'Υπουργίας του τὸ μελόδραμα. 'Αμέσως ἀρχίσαμε τὰ τρεχάματα. 'Ενοικιάσαμε μάλιστα, γι' αὐτὸν τὸ σκοπό, δυὸ δωμάτια κι' ἕνα πιᾶνο. Ὡς ποὺ νὰ ὀργανωθοῦμε ὅμως, ἔπεσε ἡ κυβέρνηση καὶ πάει κι' ὁ ὑπουργός.

—Καὶ τὸ ἀνέκδοτό σας;

—Ἄ! ναί. Εἴχαμε προσκαλέσει νὰ ἔρθουν γιὰ νὰ δοκιμαστοῦν ὅσοι εἶχαν φωνή, ἦρθαν λοιπὸν τόσοι πολλοί ὥστε γέμισε τὸ ἕνα δωμάτιο. 'Ο Λαυράγκας ἐξέταζε καὶ κατέτασσε τὶς φωνές, ἀφίνοντας ἐλεύθερο τὸν κάθε ὑποψήφιο, νὰ τραγουδᾶ ὅτι ἤθελε. Μπῆκε ἕνας καὶ εἶπε τὸ δικό μου «'Απ' τῶν ἀγγέλων...» Μπῆκε δεύτερος, εἶπε τὸ ἴδιο. Μπῆκε τρίτος, τὸ ἴδιο. Δὲ βάσταξε πιὰ ὁ Λαυράγκας νεύριασε καὶ διακόπτοντας τὴν ἀκρόαση φώναξε: «Μωρέ, δὲν ξέρετετε νὰ πῆτε καὶ τίποτα ἄλλο;....»

—Τώρα ἐργάζεσθε;

—Ἂν ἐννοεῖτε τὴ μουσικὴ καί τὶς συνθέσεις μου, τότε μιλᾶτε γιὰ ἀνίατη ἀρρώστεια. 'Εργάζομαι συνεχῶς. Ἔχω μάλιστα τώρα τελευταία συνθέσει τὸν «Ὕμνο τοῦ 'Αγρότου» καὶ θὰ φροντίσω νὰ ἐκδοθῆ.

'Η συνομιλία μας πῆρε τόνο φιλικό. Ξαφνικὰ κάτι θυμᾶται.

—Δὲ μοῦ λές; Ποιὸς Χατζηαποστόλου εἶσαι;

—'Ο ἀδελφὸς τοῦ συνθέτου.

—Ἄ! ἦταν πολὺ φίλος μου κι' αὐτός. Καλὸς συνθέτης, δούλευε πολύ.

—Καὶ ποιός, βγάζει τὴν «Μουσικὴ Κίνηση;»

—'Η Μουσικὴ καὶ 'Εκδοτικὴ 'Εταιρία.

—Κι' οἱ διευθυντὲς τῆς ἑταιρίας αὐτῆς εἶναι φίλοι μου. Πρὸ ἐτῶν μάλιστα εἶχαν φέρει ἐδῶ μιὰ ξένη χορωδία. Μὲ προσκάλεσαν λοιπὸν στὴ συναυλία της κι' πῆγα μαζὶ μὲ τὴν γυναίκα μου μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ νὰ τὴν ἀκούσω. Φαντάσου τὴν ἔκπληξή μου ὅταν μεταξὺ τῶν ξένων τραγουδιῶν ἄκουσα νὰ τραγουδοῦν περίφημα στὴ γλώσσα μας καὶ τρία δικά μου τραγούδια. Φαντάζεσαι τὴν συγκίνησή μου ὅταν ἔμαθα ὕστερα ὅτι τοὺς τὰ εἶχε συστήσει ὁ κ. Κοτσιρίδης. Ἂς εἶναι καλά. Μὰ τὶ ἔχεις; Κάτι σκέπτεσαι.

—Ναί, θυμοῦμαι τὸ τραγούδι ποὺ μοῦ εἴπατε πρίν,

Καὶ ἐντελῶς αὐθόρμητα τὸ τραγουδήσαμε κι' οἱ δυὸ μὲ σιγανὴ φωνή:

«'Απ' τῶν ἀγγέλων τὰ στόματα κλεμμένη
θυμίζει πάντα στὴν γῆ, τὸν οὐρανό,
Ἄλλοτε μοιάζει μὲ θάλασσα ἀφρισμένη
ἄλλοτε μοιάζει μὲ κῦμα ταπεινό».

Μιάμιση ὥρα κράτησε ἡ συνομιλία αὐτὴ μὲ τὸ Ρόδιο. Θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ τὴν παρατείνουμε γιὰ πολὺ ἀκόμα χωρὶς νὰ βαρεθοῦμε.

ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Τοῦ κ. Π. ΒΡΕΤΟΥ

Μὲ τὸ ζήτημα τῆς αἰσθητικῆς γενικὰ καὶ τῆς μουσικῆς εἰδικώτερα ἐκπαιδεύσεως τοῦ λαοῦ μας, ἔχουν ἀσχοληθεῖ πολλοὶ τεχνοκρίτες καὶ δάσκαλοι, κι' ὅλοι γενικὰ παραδέχονται τὴ φυσικὴ καλαισθησία του, ὁμολογοῦν τὴν μουσικὴ ἀπαιδεψία του καὶ ἀναγνωρίζουν τὴν ἀνάγκη τῆς καλύτερης διαπαιδαγωγήσεώς του.

Εὔκολα μπορεῖ νὰ νιώσει κανεὶς τὸ πόσο ἀδιάφορος εἶναι ὁ πολὺς κόσμος γιὰ τὴ σοβαρὴ μουσικὴ κίνηση, καὶ πόσο μακρυὰ εἶναι ἀπὸ τοὺς συνθέτες του. Κι ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ φανατικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ δείχνει γιὰ τὸ ποδόσφαιρο καὶ γιὰ τὸν ἀθλητισμό, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ συντηρεῖ τόσες ἀθλητικὲς ἐφημερίδες, ἐνῶ γιὰ νὰ κρατηθεῖ ἕνα μουσικὸ περιοδικὸ χρειάζονται τόσες θυσίες καὶ τόσος μόχθος.

Μιὰ σύγκριση ἐπίσης μὲ ἄλλους εὐρωπαϊκοὺς λαοὺς δὲν θὰ μᾶς ἔβγαζε ἀσπροπρόσωπους. Ὁ πιὸ ἁπλοϊκὸς λαϊκὸς τύπος τῆς Νάπολης ἐνδιαφέρεται ζωηρὰ γιὰ τὴν ὄπερά του καὶ τὴν παρακολουθεῖ μ' εὐχαρίστηση. Ὁ κάθε Γερμανὸς ἢ Αὐστριακὸς παρακολουθεῖ μ' ἐνθουσιασμὸ ἕνα φεστιβὰλ Μπετόβεν ἢ Σοῦμπερτ. Καὶ γενικὰ ὁ λαὸς κάθε σχεδὸν εὐρωπαϊκῆς χώρας δὲν εἶναι ξένος πρὸς τὴ μουσικὴ κίνηση τοῦ τόπου του.

Καὶ μεῖς ἔχουμε μουσικὸ κοινὸ ποὺ παρακολουθεῖ μ' ἐνδιαφέρον καὶ καμμιὰ φορὰ μὲ πάθος τὶς συναυλίες. Αὐτὸ ὅμως τὸ κοινὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ μορφώθηκαν στὰ ὠδεῖα, ἢ ἀπὸ ἀκροατὲς ποὺ δημιούργησε ὁ σνομπισμὸς καὶ ποὺ σιγὰ-σιγὰ ἡ μουσικὴ τοὺς ἔγινε κατόπιν συνήθεια καὶ ἔπειτα ἀνάγκη, ἢ κι ἀπὸ ἀνθρώπους μὲ πλατειὰ γενικὴ μόρφωση καὶ πολιτισμένη ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη, ποὺ δυστυχῶς εἶναι πολὺ λίγοι ἐν συγκρίσει μὲ τὸν πληθυσμό μας.

Τὸ θεατρόφιλο κοινὸ τῶν Ἀθηνῶν ὑπολογίζεται ὅτι δὲν ὑπερβαίνει τὶς ἑξῆντα χιλιάδες καὶ τὸ μουσικό, οὔτε τὸ δέκατο. Τί γίνεται μὲ τὸν ἄλλον κόσμο ποὺ δὲν ἔχει ἐπαφὴ μὲ τὰ ὠδεῖα καὶ τὶς συναυλίες; Ποιὰ εἶναι ἡ μουσική του ζωή; Πῶς ἀντιδρᾶ στὴ μορφωτικὴ προσπάθεια τοῦ Ραδιοφώνου;

Ὑπάρχουν πολλοὶ ποὺ θὰ ἤθελαν νὰ εἶναι μουσικὰ μορφωμένοι, ἀλλὰ δὲν αἰσθάνονται πιὰ τὴν ψυχικὴ δύναμη νὰ κουράσουν τὸ μυαλό τους μὲ τὴ μελέτη ἢ ἀκροάσεις ἔργων ἀνώτερης τέχνης, γιατὶ τοὺς λείπουν πάρα πολλὰ στοιχεῖα μουσικῆς ἀντιλήψεως, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ εἶχαν ἀποκτήσει στὰ παιδικά τους χρόνια.

Ἄλλοι γυρίζουν τὸ κουμπὶ τοῦ ραδιοφώνου τους γιατὶ βρίσκουν τὴ μουσική τους στὶς ροῦμπες ἢ στὸ Κάϊρο ἢ βάζουν στὸ γραμμόφωνό τους κι ἀπολαμβάνουν δίσκους μὲ σερέτικα, διαπλάσσοντας ἔτσι καὶ καλλιεργώντας μιὰ δική τους αἰσθητική, χωρὶς κανένα ἔλεγχο, ποὺ βρίσκεται πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὸ ὡραῖο. Καὶ τὸ χειρότερο εἶναι πῶς ἡ ἐπίδραση τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν στὴν ψυχὴ εἶναι πολλὲς φορὲς ἀνεπανόρθωτα καταστρεπτική, μὲ τοὺς ἐρεθισμοὺς ποὺ δίνει τὸ χυδαῖο ὕφος τῆς μουσικῆς τους στὰ κατώτερα ἔνστικτα.

Τὸ πιὸ ἁπλὸ κι ἀκίνδυνο, εἶναι νὰ ἐνδιαφέρεται κανεὶς γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι τοῦ τόπου του. Ἀλλὰ φθάνει μόνον αὐτὸ γιὰ νὰ θρέψει ὅλες τὶς αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀτόμου; Δὲν χρειάζεται νὰ ὑποκινηθῆ ἡ ἀνάγκη νὰ ξυπνήσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ λαοῦ γιὰ μιὰ μουσικὴ πιὸ ἐπιστημονική, ποὺ μπορεῖ μάλιστα νὰ βρίσκη τὴν ἀρχή της σ' αὐτὸ τὸ τραγούδι—ποὺ εἰς τὸ εἶδος αὐτό, δημιούργησαν ἀριστουργήματα πραγματικὰ—τόσοι παλαιοὶ καὶ νεώτεροι Ἕλληνες συνθέτες, γράφοντας μουσικὴ ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὰ δημοτικά μας τραγούδια ἢ καὶ στὰ ξένα μουσικὰ ἔργα ἀνωτέρας μουσικῆς ἀξίας;

Ὅταν ζητᾶμε περισσότερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσική μας ἀπὸ τὸ λαό μας, δὲν νοσταλγοῦμε τὸν πόλεμο τῶν μπουφώνων, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ γίνεται ἀληθινὸς πόλεμος γιὰ τὴν ὕπαρξή μας, ἀλλὰ συλλογιζόμαστε τί θὰ μποροῦσε νὰ δημιουργηθεῖ στὸν τομέα τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὴ φυλὴ ποὺ θεοποίησε τὴν τέχνη αὐτὴ καὶ ποὺ δημιούργησε τὰ ἀριστουργήματα τῆς βυζαντινῆς ὑμνωδίας καὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἂν ἐφέρναμε πιὸ ψηλὰ στὴ μουσικὴ μόρφωση τὸ λαό της, τὸν καθιστούσαμε ἱκανὸ νὰ καταλάβει καὶ νὰ ὑποστηρίξει τοὺς συνθέτες του, καὶ τὸν κάναμε συμμέτοχο σὲ μιὰ μεγάλη μουσικὴ κίνηση, ὄχι μόνον στὴν Ἀθήνα καὶ σὲ δυὸ-τρεῖς μεγάλες ἀκόμα πόλεις, ἀλλὰ καὶ στὶς μικρὲς πόλεις τῆς ἐπαρχίας καὶ στὰ χωριὰ ἀκόμη.

Τὸ ζήτημα αὐτὸ παρουσιάζει κάθε λογῆς προβλήματα, κυρίως οἰκονομικά, ποὺ θὰ ἐνδιέφεραν ἴσως τὴν προσπάθεια ποὺ γίνεται γύρω ἀπὸ τὸν τουρισμό.

Οἱ Ἰταλικὲς μαντολινάτες τραβοῦν πολὺν κόσμο στὴ νότιο Ἰταλία, ὅπως κι οἱ τσιγκάνικες ὀρχῆστρες στὴ Βουδαπέστη. Θὰ μπορούσαμε καὶ μεῖς νὰ σκεφθοῦμε νὰ διοργανώνουμε ὄχι μόνον φεστιβὰλ στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδου, στὴν Ἐπίδαυρο ἢ στοὺς Δελφούς, ἀλλὰ καὶ γιορτὲς μὲ λαϊκὲς καντάδες στὰ νησιὰ τοῦ Ἰονίου, μαντινάδες στὴν Κρήτη, μπάλλους στὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου καὶ κλέφτικα τραγούδια στὸ Μωριὰ καὶ στὴ Ρούμελη, ἀπὸ ὀργανοπαίκτες μορφωμένους στὴ δουλειά τους, γενικὰ καὶ εἰδικά, καὶ στοὺς ὁποίους ἡ μόρφωση τίποτε δὲν θὰ χαλοῦσε ἀπὸ τὸ χρῶμα καὶ τὴν πρωτοτυπία τῆς μουσικῆς τους. (Αὐτοὶ ποὺ καταγίνονται εἰδικὰ μὲ τὴ μελέτη τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς, θὰ ξέρουν ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους πῶς δὲν ἔπαθαν τίποτε ποὺ μορφώθηκαν καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική. Ἀπεναντίας μάλιστα, κέρδισαν αἰσθητικά).

Ἀλλὰ γιὰ τὴ βελτίωση τοῦ ἐμψύχου ὑλικοῦ, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ δημιουργηθοῦν μουσικὲς ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαό· καὶ γιὰ νὰ γίνη αὐτό, ἔστω καὶ γιὰ τὴ βελτίωση τῆς λαϊκῆς μουσικῆς, ποὺ εἶναι τὸ ἐλάχιστο τῆς φιλοδοξίας μας, πρέπει νὰ προηγηθῆ ἡ μόρφωση τοῦ λαοῦ, ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ Ὠδεῖα—τὰ ὁποῖα κάνουν βέβαια λαμπρὰ τὴ δουλειά τους μὰ δὲν φθάνουν παντοῦ—ἀλλὰ πρωταρχικὰ ἀπὸ τὰ σχολεῖα. Γιατὶ χρειάζεται νὰ κυττάξουμε αὐτὸ τὸ ζήτημα ἀπὸ τὴ ρίζα του, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν πρώτη μόρφωση ποὺ δίνει τὸ κρά-

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τοῦ κ. Γ. ΛΑΖΑΡΙΔΗ

Πολλοὶ θέλουν νὰ ὑποστηρίζουν μέχρι σήμερα ὅτι ὁ ὁμιλῶν Κινηματογράφος δὲν κατόρθωσε ἀκόμα νὰ φθάση τὴν γοητεία τοῦ βοβοῦ συναδέλφου του. Ἀγανακτισμένοι μάλιστα πολλὲς φορὲς αὐτοὶ οἱ ἐπικριταί του βγαίνουν ἀπὸ ἕναν Κινηματογράφο καὶ μὲ περιφρονητικὸ ὕφος βγάζουν εἰς ἐπήκοον τῶν νεωτέρων τὴν δυσμενῆ κριτική τους γιὰ τὸ μοντέρνο φίλμ, ἡ ὁποία ὡς κατακλείδα ἔχει πάντοτε τὴν στερεότυπη φράσιν,

«—Ποῦ οἱ βουβὲς ταινίες!...»

Καὶ τὸ λένε αὐτὸ μὲ τόση νοσταλγία, μὲ ὅση περίπου μιλάει ὁ Μωραϊτίνης γιὰ τὴν Παλιὰ Ἀθήνα.

Νἄχουν ἄραγε δίκιο;

Ἐμεῖς οἱ νεώτεροι δύσκολα μποροῦμε νὰ παραδεχτοῦμε μιὰ τέτοια ὀπισθοδρομικὴ ἄποψη, καὶ ἔχουμε κι' ἐμεῖς κάποιο δίκιο ὅταν μάλιστα ἀναλογισθοῦμε ὅτι πρὶν εἴκοσι σχεδὸν χρόνια ο, τότε κινηματογραφόφιλοι ἔβλεπαν μιὰ ταινία ἡ ὁποῖα ἔκανε ἀπεῖ γνωσμένο ἀγῶνα προσπαθώντας νὰ μεταδώση στοὺς θεατάς της τὸ νόημά της, μὲ τὴν ἔλλειψη τῆς ὁμιλίας. Κι' ἔπερναν κι' ἔδιναν τότε οἱ ὑπερβολικὲς μοῦτες τῆς Λία ντὲ Ποῦτι καὶ τῆς Πίνας Μενικέλι, καὶ τὰ ἐξωφρενικὰ γλαρώματα τῶν ματιῶν τοῦ Ἰβὰν Μοζοῦκιν. Βουβὴ ἡ εἰκόνα, ἀγωνιοῦσε νὰ δημιουργήση ἀτμόσφαιρα καὶ νὰ μεταδώση καταστάσεις.

Οἱ ἐπικριταὶ ἴσως νὰ γκρινιάζουν μὰ κατὰ βάθος παραδέχονται καὶ οἱ ἴδιοι ὅτι ὁ Κινηματογράφος βρῆκε τὸν ὁριστικό του δρόμο καὶ τὴν ὁλοκληρομένη του μορφὴ μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ὁμιλοῦντος.

Οἱ παλαιότεροι θὰ θυμοῦνται ἀσφαλῶς καλὰ τὴν περιέργεια καὶ τὴν ἀνυπομονησία ποὺ εἶχαν κάποιες μέρες τοῦ 1929, ὅταν ἐπρόκειτο νὰ δοῦνε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία. «Ὁ τραγουδιστὴς τῆς τζάς» μὲ τὸν Ἄλ Τζῶλσον ἦταν ἡ πρώτη αὐτὴ ταινία—παραγωγῆς τῶν Ἀδελφῶν Γουῶρνερ—ποὺ προσέφερε στοὺς θεατάς της ἐκτὸς τῆς εἰκόνας καὶ τὴν ὁμιλία τῶν ἀνθρώπων ποὺ παρίσταναν.

Καὶ ὅταν στὴν κατάμεστη σάλλα τοῦ «Ἰντεὰλ» τὸ 1929 οἱ κατάπληκτοι θεαταὶ ἄκουαν τοὺς πρώτους κινηματογραφικοὺς ἤχους, τότε οἱ περισσότεροι εἶπαν ἀποφθεγματικὰ ὅτι «ἀναντιρρήτως ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ θαῦμα τοῦ αἰῶνος»!

Ἄλλο ζήτημα ἂν κι αὐτὸ τὸ θαῦμα ἀκολούθησε τὴν κοινὴ «τριήμερον» μοῖραν ὅλων τῶν μεγάλων θαυμάτων!

Μὲ τὸν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο, ἄρχισε καὶ ἡ πρώτη στενὴ καὶ οὐσιαστικὴ συνεργασία τῆς 7ης τέχνης μὲ τὴν Μουσική.

Πόσες καὶ πόσες ἐπιτυχίες του δὲν ὀφείλει ὁ Κινηματογράφος στὴ Μουσική...

Ἀλλὰ ἂς πάρουμε τὴν Μουσικὴ πρῶτα-πρῶτα σὰν ἕνα ἀπὸ τοὺς βασικοὺς συντελεστὰς γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς ταινίας.

Ἀμέσως μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου ἄρχισε καὶ ἡ μουσικὴ ὑπόκρουσις τοῦ κάθε φίλμ. Ἡ Μουσικὴ ποὺ ὑπογραμμίζει καταστάσεις, ἡ Μουσικὴ ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς στιγμῆς καὶ τέλος ἡ Μουσικὴ ποὺ δίνει τὸν χαρούμενο ἢ τὸν θλιβερὸ τόνο ἀνάλογα μὲ τὴν ὑπόθεσι τοῦ φίλμ.

Τὴν Ἄλφα ἢ τὴν Βῆτα π. χ. αἰσθηματικὴ σκηνὴ ἂν τὴ βλέπατε χωρὶς τὴν χαρακτηριστικὴ μουσικὴ ὑπόκρουσι θὰ σᾶς φαινόταν ἴσως γλυκανάλατη ἢ ἄψυχη. Ἡ ἴδια ὅμως σκηνὴ συνοδευμένη ἀπὸ κάποια ὑπόκρουσι γραμμένη κατάλληλα γιὰ τὸ εἶδος τῆς στιγμῆς, θὰ σᾶς δημιουργοῦσε μεγαλύτερη τὴν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητος. Γιατὶ τί ἄλλο εἶναι ὁ κινηματογράφος παρὰ μιὰ ψευδαίσθησις;

Ὁ μακαρίτης μεγάλος σκηνοθέτης Ἔρνστ Λιοῦμπιτς ἀπεπειράθη μιὰ φορὰ νὰ γυρίση ἕνα φίλμ χωρὶς μουσικὴ ὑπόκρουσι, θέλοντας ἔτσι νὰ τοῦ δώση μεγαλύτερη ἀληθοφάνεια καὶ ρεαλισμό. Ὅταν ὅμως εἶδε τὸ ἔργο του ἔτσι στὴν δοκιμαστικὴ προβολή, ἦταν φανερὸ πὼς «κάτι τοῦ ἔλειπε!» Οἱ σκηνὲς διεδέχοντο ἡ μία τὴν ἄλλη ψυχρά, ἡ ἀγωνία ἦταν περιωρισμένη, τὸ ἐνδιαφέρο χλιαρό. Ὅταν ἀργότερα στὸ ἴδιο φίλμ προσέθεσε τὴν κατάλληλη μουσικὴ ὑπόκρουσι τότε παραδέχτηκε ὅτι τὸ ἔργο του ἀπέκτησε ὀντότητα καὶ ἐνδιαφέρον.

Θὰ ποῦν ἴσως πολλοί, «χρειάζεται δηλαδὴ ἡ μουσικὴ γιὰ ν' ἀποκτήση ἕνα φίλμ ρεαλισμό;» Ἀσφαλῶς ὄχι! Ἀλλά, ἂν δοῦμε στὸν δρόμο μιὰ γυναῖκα νὰ κλαίη ἐπειδὴ ἔχασε τὸ παιδί της, ἴσως νὰ μὴ μᾶς συγκινήση. Τὴν ἴδια ὅμως περίπτωσι ἂν τὴν δοῦμε στὴν ὀθόνη δοσμένη ἀπὸ μιὰ καλὴ ἠθοποιὸ καὶ ὑπογραμμισμένη ἀπὸ δυὸ «πατοῦτες» χαρακτηριστικῆς μουσικῆς, τότε νὰ εἶσθε βέβαιοι ὅτι πολλὰ μαντηλάκια θὰ βραχοῦν στὴν πλατεῖα.

Στὴν ταινία «Αἷμα καὶ ἄμμος» ὑπῆρχε μιὰ σκηνὴ στὴν ὁποία ἔπαιζε μονάχα ἡ μουσικὴ τὸν πρῶτο ρόλο. Ἀφανὴς πρωταγωνιστής! Ἦταν ἡ σκηνὴ τῆς Βεράντας. Νύχτα Μεσογειακὴ μὲ ἔντονο αἰσθησιασμό. Ἡ Χαϊγουωρθ προσπαθεῖ νὰ σαγηνεύση τὸν Τάϋρον Πάουερ. Πόσο ὅμως ἦναν ἀδύνατη στὴ σκηνὴ ἐκείνη ἡ Χαϊγουωρθ προσπαθῶντας νὰ μᾶς πείση γιὰ τὸν ἐρωτισμὸ ποὺ κυριαρχοῦσε σ' ὅλη τὴ σκηνή, μπροστὰ στὴ μουσικὴ ὑπόκρουσι ποὺ τὰ ἔλεγε ὅλα... Καὶ τί μουσικὴ ἦταν ἐκείνη; Ἕνα σιγανὸ σύριγμα βιολιοῦ παρατεταμένο μὲ συνδιασμὸ φλάουτου ἢ «ὄμποε», τόσο ὅμως ἐκφραστικὸ ποὺ σὲ μάγευε...

Ἦταν ὕστερα μιὰ ἄλλη ταινία ποὺ ἀσφαλῶς θὰ μείνη ἀξέχαστη σὲ ὅσους τὴν εἶδαν. Ἡ «Συμφωνία μιᾶς ζωῆς». Ἐκεῖ πρωταγωνιστοῦσε ἡ μουσική. Ὁ μουσικὸς συντελεστὴς δὲν ἀκολουθοῦσε τὴν ταινία, ἀλλ' ἀπεναν-

---

τος μὲ τὴ στοιχειώδη ἐκπαίδευση. Ἔτσι ὁ πρῶτος μουσικὸς ὁδηγὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ δημοδιδάσκαλος.

Δασκάλους ἔχουμε καλούς, μορφωμένους κι ἔξυπνους, καὶ στὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς διαπαιδαγωγήσεως θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν θαύματα, ἂν τοὺς ζητήσουμε μαζὶ μὲ τὸν ἄλλο μόχθο τους νὰ προσθέσουν καὶ κάτι γιὰ τὴν τέχνη, ποὺ εἶναι κατ' ἐξοχὴν ψυχοπλαστική. Νὰ καταπιασθοῦν μὲ τὸ ἀνέβασμα τῆς δικῆς των πρῶτα αἰσθητικῆς ἀντιλήψεως κι ὕστερα νὰ μεταδώσουν τὴ μουσικὴ γνώση τους εὐρύτερα στὸν ἑλληνικὸ λαὸ ὁδηγῶντας τον σὲ ὅλο καὶ πιὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο.

Ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ ἐκθέσουμε σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄρθρα μας, σ'αὐτὸ τὸ περιοδικό, πῶς μπορεῖ νὰ γίνει αὐτὴ ἡ δουλειὰ χωρὶς νὰ βγοῦμε πολὺ ἀπὸ τὶς οἰκονομικές μας δυνατότητες, καὶ χωρὶς νὰ ζητήσουμε παράλογα πράγματα καὶ ὑπερφόρτωση τοῦ ἤδη φορτωμένου προγράμματος τῶν σχολείων.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΒΡΕΤΟΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

τίας ἡ εἰκόνα ἀκολουθοῦσε τὴ μουσική. Ἦταν δηλαδὴ ἕνα εἶδος μεταφράσεως τῆς μουσικῆς σὲ εἰκόνες. Ἀπὸ τὰ σπάνια διαμάντια τῆς 7ης τέχνης.

Μὲ τὴν μουσικὴ ὑπόκρουση ἔχουν ἀσχοληθεῖ μουσουργοὶ ἀξίας ποὺ ἔχουν δώσει θαυμάσια ἔργα των σὲ ὑποκρούσεις. Κλασικὲς θὰ μείνουν ὡρισμένες δημιουργίες τοῦ Γάλλου Ζὼρζ Ὠρὶκ σὲ διάφορες γαλλικὲς ταινίες, ἢ τοῦ Ἀμερικάνου Μὰξ Σιέϊνερ σὲ σωρείαν ἀμερικανικῶν φίλμ.

Καὶ μιὰ καὶ ὁ λόγος γιὰ μουσικὴ κινηματογράφου θὰ προτιμοῦσα ν' ἀποφύγω συζήτησι γιὰ διάφορες μουσικὲς ταινίες ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ βιογραφίες μεγάλων μουσουργῶν.

Πολλὲς φορὲς θὰ ἔχουν ἀγανακτήσει πολλοὶ φιλόμουσοι μὲ μερικὲς ἐξαμβλωματικὲς βιογραφικὲς μουσικὲς ταινίες. Καὶ μὲ ὅλο τους τὸ δίκηο. Ὁ Σοπὲν φερ' εἰπεῖν σὲ κάποια περσινὴ ταινία θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ ἦταν ἔμπορος ἀποικιακῶν, ἀρχηγὸς σπείρας λαθρεμπόρων, ἀλλὰ κάθε ἄλλο παρὰ ὁ λεπτοφυὴς Πολωνὸς μουσουργὸς μὲ τὴν εὐγενικὴ φυσιογνωμία καὶ τὴν ἀσθενικὴ ἰδιοσυγκρασία. Αὐτὴ ὅμως εἶναι μία ἄλλη ἱστορία γιὰ τὴν ὁποίαν θὰ μιλήσουμε ἄλλη φορά.

Παρατηρήθηκε τελευταίως μιὰ προσπάθεια ἀπὸ μέρους τῶν Ἄγγλων, γιὰ νὰ δώσουν στὴν ὑπόκρουσι μιᾶς ταινίας περισσότερη ὀντότητα καὶ χαρακτῆρα. Συγκεκριμμένως μερικὲς ταινίες τῶν συνεργαζομένων σκηνοθετῶν Πάουελ καὶ Πρέσπουργκερ ὅπως ὁ «Μαῦρος Νάρκισσος» καὶ τὸ «Ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου» ἐχρησιμοποίησαν τὸν μουσικὸ παράγοντα ὄχι σὰν ἁπλὸ διακοσμητικὸ μέσο, ἀλλὰ σὰν βασικὸ συντελεστὴ γιὰ τὴν δημιουργία τῆς ἀτμοσφαίρας. Ἡ ἔκφρασις τοῦ πόνου, τοῦ μίσους, τῆς ἀγάπης, τῆς γαλήνης, τῆς ψυχικῆς ἀναταραχῆς ἐδίδοντο πιὰ μόνο μὲ τὴν μουσικὴ ὑπόκρουση· χωρὶς ὁ ἠθοποιὸς νὰ κουράζεται γιὰ νὰ φτιάξη κατάλληλη μάσκα. Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι καὶ ἡ ἀποστολὴ τῆς Μουσικῆς στὸν κινηματογράφο. Ἡ δημιουργία τῆς ἀτμοσφαίρας μὲ τὰ ὄργανα, κατὰ τὸν πλέον διακριτικὸ καὶ ἀληθοφανῆ τρόπο.

Αὐτὴ ἡ ἰδανικὴ μορφὴ τῆς κινηματογραφικῆς μουσικῆς δὲν εἶναι βέβαια δυνατὸν πάντοτε νὰ ἐπιτευχθῆ, γι' αὐτὸ τὰ πολὺ ἐκλεκτὰ φίλμ εἶναι ὀλίγα.

Πάντως ὅμως τὸ εὐχάριστο εἶναι οἱ κινηματογραφικοὶ σκηνοθέτες δίδουν ἰδιαίτερη σημασία στοὺς μουσικοὺς συνεργάτες τους τελευταίως, γι' αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι πολὺ βάσιμες οἱ ἐλπίδες μας ὅτι σύντομα δὲν θὰ βλέπουμε πιὰ ταινία μὲ κακὴ μουσικὴ ὑπόκρουσι.

Γεννᾶται τὸ ζήτημα ὅμως ἀπὸ μέρους τῶν Μουσικῶν κύκλων, ἐὰν οἱ κινηματογραφικὴ μουσικὴ εἶναι δημιουργία ἢ ἁπλῶς εἶναι μιὰ χειροτεχνικὴ πληρωμένη ἐργασία μὲ περιωρισμένα πλαίσια ἀποδόσεως. Ὁ Στραβίνσκυ ὑπεστήριζε κάποτε ὅτι «...ἡ Μουσικὴ στὸν κινηματογράφο παίζει δευτερεύοντα ρόλο καὶ δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἀκοπανιαμέντο. Ἡ μουσικὴ εἶναι τέχνη καὶ μπορεῖ κάλλιστα νὰ ὑπάρξη μόνη της χωρὶς ἄλλα συμπληρώματα. Μὰ κι' ἂν αὐτά, ἂν χρειαστεῖ νὰ μποῦν, πάλι ἡ Μουσικὴ πρέπει νὰ εἶναι κυρίαρχη ὅπως στὴν ὄπερα...» Ἄλλος περίφημος μουσουργός, ὁ Ἀρθοῦρος Χόνεγγερ διατυπώνει καθαρὰ ὅτι «στὸ μόνο εἶδος κινηματογράφου ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆ ὅτι ἡ μουσικὴ παίζει ρόλο καὶ εἶναι δημιουργία εἶναι τὰ Μίκυ Μάους τοῦ Ντίσνεϋ...»

Οἱ ἄνθρωποι ὅμως αὐτοὶ τὰ βλέπουν τὰ πράγματα ἐπηρεασμένα γιατὶ ἀνήκουν σ' ἕνα ἐντελῶς δικό τους κόσμο. Εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νὰ ὑποτάξης ἕναν καλλιτέχνη μουσικοσυνθέτη μέσα στὰ περιωρισμένα χρονομετρικὰ καὶ μηχανικὰ πλαίσια μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας. Αὐτὸς ὁ περιορισμὸς τοὺς κάνει νὰ δυσανασχετοῦν καὶ νὰ διαμαρτύρονται. Εἶναι σὰν νὰ πῆς στὸν Σικελιανό: «Φτιάξε μου ἕνα σονέττο ποὺ νὰ χωράη σ' ἕνα χαρτὶ 5Χ10!...»

Ἄσχετα ὅμως μ' αὐτὸ θὰ εἶχε μεγάλο ἄδικο ὁποιος θὰ ἀπεπειρᾶτο νὰ ἰσχυρισθῆ ὅτι πολλές, ἄφθονες μουσικὲς ὑποκρούσεις ταινιῶν δὲν εἶναι ἀριστουργήματα ποὺ πλησιάζουν ἴσως-ἴσως καὶ σὲ κλασικὰ πρωτότυπα! Θὰ ἦταν μάταιο νὰ προσπαθήσω νὰ ἀναφέρω παραδείγματα...

Πάντως ἂν κανεὶς ἀμφιβάλη, καὶ ἰδίως οἱ ἐπικριταὶ ποὺ λέγαμε στὴν ἀρχή, εἶμαι πρόθυμος νὰ τὸ κάνω κι' αὐτό.

Διάβολε! Τὸ ὅτι γίνεται τόση συζήτησις γιὰ ἕνα τομέα μόνον τοῦ ὁμιλοῦντος, δὲν εἶναι ἱκανὸ αὐτὸ καὶ μόνον νὰ τοὺς πείση ὅτι ὁ «παρλὰν» εἶναι καλύτερος ἀπὸ τὸν....«βουβό» τους;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΥ

—Ἡ ἐμφάνιση τῶν ἰνδικῶν Μπαλλέτων τοῦ Μριναλίνι Σαραμπραέ, στὴν αἴθουσα Πλεγὲλ καὶ στὸ θέατρο Σάρα - Μπερνάρ, στὸ Παρίσι, τὸν περασμένο μήνα, χαιρετίστηκε ἀπὸ τὸ παρισινὸ κοινὸ σὰν ἕνα πραγματικὰ καλλιτεχνικὸ γεγονός.

—Ὕστερα ἀπὸ μιὰ θριαμβευτικὴ περιοδεία στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴν Ἀγγλία, ὁ Γάλλος βιολονίστας Ζὰκ Τιμπώ, ἔδωσε τὸν περασμένο μήνα ρεσιτὰλ σὲ διάφορες πόλεις τῆς Ἰταλίας καὶ στὶς Κάννες.

—Ὁ Γεώργιος Ἐνέσκο, μόλις γύρισε ἀπ' τὴν Ἀμερική, κι' ἑτοιμάζεται τώρα νὰ ξαναφύγει γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ περιοδεία μαζὶ μὲ τὸ Ζὰκ Τιμπώ, ἀρχινῶντας ἀπὸ τὴ Ρουένη καὶ τὴ Χάβρη. Οἱ δυὸ αὐτοὶ μεγάλοι καλλιτέχνες, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ συνεργάζονται σὰν ἐκτελεστὲς σονατῶν γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο—ὁ Ἐνέσκο θὰ παίζει τὸ μέρος τοῦ πιάνου—θὰ ἐπισκεφθοῦν διαδοχικὰ τὴ Λυών, τὴ Μασαλία, τὸ Μόντε—Κάρλο, τὸ Μονπελλιέ, τὴν Ἀλμπὶ καὶ τὸ Μπορντώ.

—Τὸ γνωστὸ ἐξαίρετο Οὐγγρικὸ κουαρτέττο, δίνει τώρα, μὲ μεγάλη ἐπιτυχία, κοντσέρτα στὴν Ἱσπανία καὶ στὴν Πορτογαλία, κι' ἑτοιμάζεται γιὰ μιὰ μεγάλη καλλιτεχνικὴ καλοκαιρινὴ περιοδεία στὴ Νότια Ἀμερική.

—Τὰ περίφημα μπαλλέτα τῶν Σὰν-Ζ-Ἐλυζέ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ θριαμβευτικὴ περιοδεία σ'ἔντεκα πόλεις τῆς Ὁλλανδίας, ἔφυγαν τὶς 30 Ἀπριλίου γιὰ τὴ Νότια Ἀμερική, ὅπου θὰ κάμουν μιὰ μεγάλη τουρνέ, ὑπὸ τὴν προστασία τῆς Καλλιτεχνικῆς Δράσης τῆς ὑπηρεσίας τῶν πνευματικῶν σχέσεων, τοῦ Ὑπουργείου τῶν Ἐξωτερικῶν τῆς Γαλλίας.

—Τὸ Μεγάλο Μπαλλέτο τοῦ Μόντε—Κάρλο, δίνει αὐτὸν τὸ μήνα, ἑπτὰ παραστάσεις στὸ θέατρο τῶν Σὰν-Ζ-Ἐλυζέ, μ' ἕνα ἐντελῶς καινουργιο πρόγραμμα.

—Ἀγγέλλεται ἀπὸ τὸ Παρίσι ὁ θάνατος τοῦ ἐξαίρετου Γάλλου βαρυτόνου Ζὰν Μπουρμπόν, πέθανε σὲ ἡλικία 73 ἐτῶν, ποὺ ὁ μεγαλύτερος τίτλος τιμῆς τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας του εἶναι τὸ ὅτι αὐτὸς πρῶτος δημιούργησε τὸ ρόλο τοῦ Γκολὼ στὸν Πελλέα καὶ Μελισάνδη τοῦ Ντεμπυσύ, στὶς Βρυξέλλες, στὸ Κόβεν—Γκάρντεν τοῦ Λονδίνου καὶ στὴν Κολωνία, καὶ τὸ ὅτι ἀπ'τὸ 1922 ὡς τὸ 1924, ἔκαμε πολλὲς καλλιτεχνικὲς περιοδεῖες στὴ Γαλλία καὶ στὸ ἐξωτερικό, μὲ ἀποκλειστικὸ σκοπὸ νὰ διαδώσει τὸ ἔργο τοῦ Ντεμπυσύ.

—Ἡ Ἔλεν Ντόζια, ἡ ἑλληνὶς φημισμένη αὐτὴ καλλιτέχνις ἔδωσε σειρὰν παραστάσεων εἰς τὴν Μετροπόλιταν Ὄπερα τῆς Ν. Ὑόρκης. Ἐκεῖ εἶχε τὴν τύχην νὰ συναντήση τὸν Τοσκανίνι, κατὰ παράκλησιν τοῦ ὁποίου ἔλαβε μέρος εἰς τὸ ἰδιαίτερόν του πρόγραμμα τοῦ Ἀμερικανικοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ. Κάτω ἀπὸ τὴν μπακέτα τοῦ φημισμένου γηραιοῦ μαέστρου ἡ Ντόζια τραγούδησε ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Θαῖδα καὶ τὴν Ἡρωδιάδα.

ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ

Στὸ θέατρο Κεντρικὸ τὴν Τρίτη 17 Μαΐου. ὥρα 7 μ. μ. θὰ δώση τὸ τελευταῖο ἐφετεινὸ της ρεσιτὰλ πιάνου ἡ κ. Ρένα Κυριακοῦ μὲ ἔργα Μπάχ, Μπονζόκ, Μπετόβεν, Γκλοὺκ Σαὶν Σάνς κλ.

Εἰς τὸ Κεντρικὸν στὰς 10 τρ. ἡ Φιλική Ἑταιρεία Ἐπιστημόνων Καλλιτεχνῶν ἔδωσε μὲ τὴν ὀρχήστρα της τὴν πρώτη ἐφετεινή της συναυλία μὲ ἔργα Μπάχ, Μπετόβεν, Γκρίκ κ.λ.

Ἡ ἴδια ὀρχήστρα σὲ λίγες μέρες θὰ ἐμφανισθῆ στὸ Θάλοσι τῆς Πεντέλης σὲ μιὰ ὑπαίθρια συναυλία.

Τὸ Σάββατο 7 τρ. στὸν Παρνασσὸ ἔγινεν ἡ μαθητικὴ ἐπίδειξις τάξεων πιάνου τῆς κ. Ἰόλης Μπουκουβάλα μὲ σύμπραξη τῶν δνίδων Χρυσάνθης Τουρνάκη καὶ Λήδας Λιναρδάκη.

Πῆραν μέρος αἱ Λένα Γιγάντε, Νανὰ Καμπεζίδου, Ρηνοῦλα Πρίντεζη, Ρίτσα Πανταλέοντος, Λήδα Λιναρδάκη, Μαρ. Κουτσαβίδου, Μυρτὼ Ἀναγνώστου, Κατ. Μαυραγάνη, Ἔλσα Γιγάντε, Τίτσα Κοσμᾶ, Τζέλλα Βεργοπούλου καὶ Χρυσάνθη Τουρνάκη.

ΛΑΡΙΣΣΑ, Ἡ σχολὴ μονωδίας (τραγουδιοῦ), ποὺ διευθύνει ἡ καθηγήτρια Δὶς Ἰωάννα Βακρίνου, παρουσιάστηκε τὴν προπαρελθοῦσαν Κυριακὴ ἀπὸ τὸν ραδιοφωνικὸ σταθμὸ Λαρίσσης, μ'ἕνα πλούσιο πρόγραμμα, ποῦ πῆραν μέρος οἱ μαθήτριες κ. Ζαρμπάνη, Σοφία Γαλανίδου καὶ Ἀθ. Σίμου. Εἰς τὸ πιάνο συνόδευσε ἡ καθηγήτρια τοῦ Ὠδείου κ. Ἤλζε Σακελλαρίου. Οἱ μαθήτριες τραγούδησαν μὲ ἐξαιρετικὴ χάρι ἔργα Σοῦμπερτ, Μπράμς καὶ τὸ (Ρόδου μσσκοβόλημα) τοῦ καθηγητοῦ τοῦ Ὠδείου κ. Σ. Τσαντήλα.

Μία ἄλλη θαυμασία ἐπιτυχία τοῦ Ὠδείου Λαρίσσης ἦταν ἡ Τετάρτη μαθητικὴ ἐπίδειξη τῶν σχολῶν πιάνου Βιολιοῦ, Μονωδίας, Ἀπαγγελίας καὶ παιδικῆς χορωδίας. Στὴν ἐπίδειξη πῆραν μέρος μαθητὲς καὶ μαθήτριες τῶν κατωτέρων καὶ ἀνωτέρων τάξεων. Τὸ πρόγραμμα πλούσιο, ὅπως καὶ στὶς προηγούμενες ἐπιδείξεις τράβηξε τὸ ἐνδιαφέρον ὅλων τῶν παρευρεθέντων.

Τὸ πρῶτο μέρος ἄρχισε μὲ πιάνο ποὺ ἔπαιξαν ὁ μαθητὴς Ν. Τάρης, καὶ οἱ μαθήτριες Β. Παμπούρα. καὶ Κ. Πάρρη. Μετὰ συνέχισε ἡ Ἑ. Γεωργουλάκου, μὲ ἀπαγγελία καὶ ἀκολούθησε πιάνο μὲ τὶς μαθήτριες Κ. Βουλιέρη, Κ. Πανάγου καὶ Α. Γεωργιάδου, ὕστερα ἔπαιξε βιολὶ ὁ Λ. Στεφανῆς καὶ τὸ πρῶτο μέρος ἔκλεισε μὲ πιάνο ποὺ ἔπαιξε ἡ μαθήτρια Λ. Βαγενᾶ.

Τὸ δεύτερο μέρος τῆς ἐπιδείξεως ἄρχισε μὲ πιάνο ποὺ ἔπαιξε ἡ Μ. Παπαιωάννου, συνεχίστηκε μὲ ἀπαγγελία ἀπὸ τὸ Α. Στεφανῆ, ἀκολούθησε ξανὰ πιάνο μὲ τὴν Χατζηδημούλη. Ὕστερα ἔπαιξαν ἕνα ντουέττο σὲ βιολὶ ἡ Α. Τσιγάνη καὶ ὁ Γ. Μαχλαρᾶς καὶ συνέχισε ἡ Σ. Γαλανίδου μὲ δύο χαριτωμένα τραγουδάκια. Ἀκολούθησε ἀπαγγελία ἀπὸ τὴν Π. Μερτζανίδου, ποὺ ἀπήγγειλε τὸ δημοτικὸ ποίημα (ἡ Νύφη ποὺ κακοτύχησε). Συνέχισε μετὰ ἡ Α. Σίμου μὲ δύο ὄμορφα τραγουδάκια καὶ ἡ ἐπίζειξη τελείωσε μὲ τὴν παιδικὴ χορωδία τοῦ Ὠδείου, ποὺ τραγουδησε τὸν (Τσοπανάκο) καὶ τὸ (Σκέπασε Μάννα).

Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ὠδείου Λαρίσης στὴν αἴθουσα Πάλλας τὴν Δευτέραν ἡμέραν τοῦ Πάσχα, μὲ τὴν τάξιν κ. Λεμοῦ ἔδωσε μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν καὶ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν κ. Ἀδ. Λεμὸ «τὸ φιόρο τοῦ λεβάντε» τοῦ κ. Γρ. Ξενοπούλου Ἔλαβον μέρος αἱ μαθήτριαι καὶ μαθηταὶ τῆς σχολῆς Τζένη Φασούλα, Σοφία Μουλούλη, Πετρούλα Μπελτέ, Μιχάλης Μελισουργός, Τάκης Λιόλιος, Βαγγέλης Μύτιλης, Ἰωάννα Χατζηευθυμίου, Μαρία Γεωργιάδου, Γίτσα Ξύκη, Θανάσης Λαγός κ.λ.π.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. Εἰς τὰς 18 τρ. ἡμέραν Τετάρτην καὶ ὥραν 7.30 μ. μ. εἰς τὸ Βασιλικὸν Θέατρον θὰ συγκεντρωθῆ ἡ φιλόμουσος κοινωνία διὰ νὰ παρακολουθήση τὴν ἐκτάκτως ἐνδιαφέρουσαν συναυλίαν δύο διακεκριμένων μουσικῶν, τῆς κ. Μαργαρίτας Ἀσσὲρ—Γκέλμπαρ (πιάνο) καὶ τῆς δίδος Ὄλγας Λεκκοῦ (βιολί).

ΝΑΥΠΛΙΟΝ. Εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Ἑλλ. Ὠδείου Ναυπλίου, ἐδόθη τὴν παρελθοῦσαν Κυριακὴν 8 Μαΐου μαθητικὴ ἐπίδειξις τῶν σχολῶν Στέλλας Κωστούρου, Βασ. Χαραμῆ, Δ. Δούκα καὶ Κ. Νόνη. Ἔλαβον μέρος οἱ κάτωθι μαθηταί:

Παπαχριστοφίλου Βασιλική, Καρβέλη Εὐγενία, Ἀσαντουριὰν Ἀλίκη, Ξενίδου Βασιλική, Πετροπούλου Βασιλική, Ρουκουνιώτου Λία, Καμπίτου Ἑλένη, Παπαδόπουλος Ἀνδρέας, Κατακουζηνοῦ Λένα, Παπανδριανοῦ Λένα, Τόγια Φοίβη, Λεκκάκη Μαίρη, Οἰκονομοπούλου Πόπη, Παπαντωνίου Τέτη. Μαραβέα Πατρίτσια, Κατακουζηνοῦ Μάγδα, Παπανδριανοῦ Μάγδα, Βασιλείου Λέττα, Λεκκάκη Κίτσα καὶ Σαββοπούλου Κατινούλα.

Σχολὴ Βιολιοῦ τάξις κ. Δούκα — Κούσουλας Δημήτριος
» » » κ. Νόνη — Κοκκινόπουλος Ἀλεξάκης, Παπαχριστοφίλου Γεώργιος καὶ Νικολόπουλος Ἄγγελος.

Σχολὴ Κιθάρας τάξις κ. Χαραμῆ — Καραγεώργος Τάκης καὶ Μπόμπος Στυλιανός.

ΠΙΑΝΟ, μισὴ οὐρά, σχεδὸν ἀμεταχείριστον, μάρκα Φίσερ, πωλεῖται εἰς τιμὴν εὐκαιρίας. Γράψατε Σ. Π. Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ἐγκαινιάζοντας μιὰ σειρὰ ἀπὸ μουσικοὺς διαγωνισμοὺς προκηρύσσει τὸν πρῶτο γιὰ τὴ σύνθεση ἑνὸς σχολικοῦ τραγουδιοῦ ἐπάνω στὸ παρακάτω ποίημα τοῦ Ζαχαρία Παπαντωνίου.

Τὸ τραγούδι πρέπει νὰ εἶναι γραμμένο γιὰ δίφωνη Παιδικὴ Χορωδία μὲ μιὰ εὔκολη συνοδεία πιάνου.

Θὰ δοθοῦν δύο βραβεῖα. Τὸ κομάτι ποὺ θὰ κριθῆ ἄξιο γιὰ τὸ πρῶτο θὰ δημοσιευθῆ στὸ Περιοδικό μας καὶ ὁ συνθέτης του θὰ ἐγγραφῆ δωρεὰν συνδρομητὴς τῆς «Μουσικῆς Κινήσεως» γιὰ ἕνα χρόνο Σὰν δεύτερο βραβεῖο θὰ δοθῆ μία ἐξάμηνη συνδρομὴ τοῦ Περιοδικοῦ μας. Τὰ χειρόγραφα πρέπει νὰ σταλοῦν εἰς τὰ γραφεῖα μας ὡς τὶς 15 Ἰουνίου: Τὰ χειρόγραφα δὲν θὰ ἀναφέρουν τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη ἀλλὰ ἕνα ψευδώνυμο ποὺ θὰ ἀναγράφεται ἐπίσης ἐπάνω σ' ἕνα κλειστὸ φάκελλο καὶ ποὺ θὰ περιέχει τὸ ὄνομα καὶ τὴ διεύθυνση τοῦ διαγωνιζομένου.

Τὰ τραγούδια θὰ κριθοῦν ἀπὸ ἐπιτροπὴ εἰδικῶν.

ΤΟ ΠΟΤΑΜΑΚΙ

«Ἀπὸ ποῦ εἶσαι ποταμάκι;»
—«Ἀπὸ κεῖνο τὸ βουνό.»
—«Πῶς τὸν λέγαν τὸν παππού σου;»
—«Σύνεφο στὸν οὐρανό»
—«Ποιά'ναι ἡ μάνα σου;» «Ἡ μπόρα».
—«Πῶς κατέβηκες στὴ χώρα;»
—«Τὰ χωράφια νὰ ποτίσω
καὶ τοὺς μύλους νὰ γυρίσω».
—«Στάσου νὰ σὲ ἰδοῦμε λίγο,
ποταμάκι μου καλό»
—«Βιάζομαι πολὺ νὰ φύγω
ν' ἀνταμώσω τὸ γυαλό».

ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
[redacted]
ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ
ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ