ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ **71**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΣΕΝ	Λέος Γιάνατσεκ.
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ	Ἰταλοὶ καὶ Γερμανοὶ συνθέται στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὸν Περγκολέζε ὡς τὸν Ὄφφενμπαχ.
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ	Ἕνας δημιουργικὸς ἐρημίτης.
HANS W. HEINHEIMER	Ὁ Μπέλα Μπάρτοκ.
MARKÉVITCH	Ρίμσκυ—Κόρσακωφ. (Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρέση)
ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ	Τὸ ἔργον τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας.
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ	Βιβλιοκρισία.
ALEX THURNEYSSEN	Ἀπὸ τὴ μουσικὴ κίνηση τοῦ ἐξωτερικοῦ.
	Μουσικὴ Κίνηση στὸν τόπο μας.
	Μουσικὰ ἀνέκδοτα.
	Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ **1954** = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. **3.50**

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ἵδρυμα: Ἀθῆναι - Ὁδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς Ἀθήνας - Πειραιᾶ - Ἐπαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικόν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία-Τεχνικὸν Τμῆμα

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς Ἀθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
Ἔκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3
Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴ — Διευθυντὴς Π. ΚΩΤΣΙΡΙΔΗΣ
ΈΤΟΣ ΣΤ.' ΑΡΙΘ. 71 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1954 ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΣΕΝ

ΛΕΟΣ ΓΙΑΝΑΤΣΕΚ

3.7.1854—12.8.1928

Σ' ὅλα τὰ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τοῦ παλαιοῦ καὶ τοῦ νέου Κόσμου οἱ ἑβδομάδες, ποὺ μᾶς πέρασαν, ἦταν τιμητικὰ ἀφιερωμένες στὸ ἔργο τοῦ Τσέχου μουσουργοῦ Λέος Γιάνατσεκ, ποὺ στὶς 3 Ἰουλίου ἔκλεισαν τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς γεννήσεώς του.

Ὁ **Leos Janacek** συνεχίζοντας τὸ δρόμο, ποὺ μὲ τὸ ἔργο του εἶχε χαράξει ὁ Φρειδερῖκος Σμέτανα, ὁ

ΛΕΟΣ ΓΙΑΝΑΤΣΕΚ

ἱδρυτὴς τῆς Τσέχικης Σχολῆς, ἐξακολούθησε νὰ ἀποτυπώνη στὴ μουσικὴ γλῶσσα τοῦ τόπου του τὴ χαρακτηριστικὴ σφραγίδα τῆς φυλῆς του, καὶ εἶνε αὐτὸς κατ' ἐξοχήν, ποὺ ἐπέδρασε τὶς τελευταῖες τέσσερες δεκαετίες στὴν ἐξέλιξι τῆς τσέχικης μουσικῆς. Ἡ δική του δρᾶσις ὡς ἐρευνητοῦ τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς τῆς χώρας του, καὶ ὡς ἐξαιρετικὰ πρωτότυπου συνθέτου ὁδηγεῖ αὐτόματα στὸν παραλληλισμό του πρὸς τὸν Ἔμπέλα Μπάρτοκ, τοῦ ὁποίου οἱ προσπάθειες γιὰ τὴν ἀνακάλυψι καὶ τὴν ἀξιοποίησι τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς τῶν Οὔγγρων καὶ γενικώτερα τῶν νοτιοευρωπαϊκῶν χωρῶν, διαγράφουν παρόμοιο πρὸς τὸν δικό του δρόμο. Μὲ τὴν ἴδια ἐπιστημονικὴ μεθοδικότητα καὶ ἀκρίβεια, ὅπως ὁ Μπέλα Μπάρτοκ, ἐπιδίδεται καὶ ὁ Γιάνατσεκ στὴ συλλογὴ καὶ τὴ μελέτη τῆς τσέχο - σλάβικης μουσικῆς στὴν ἐθνική της μορφή. Ὅπως ὁ Μπάρτοκ ἀφίνει καὶ ὁ Γιάνατσεκ στὴν ἐπεξεργασία του τελείως ἀνέπαφη τὴν ἰδιορρυθμία καὶ τὴν οὐσία τῶν ἐθνικῶν μελωδιῶν, καὶ στὴν ἐναρμόνισί τους, περιορίζεται ἀποκλειστικῶς νὰ τονίση καὶ νὰ ὑπογραμμίση τὰ χαρακτηριστικώτερά τους γνωρίσματα. Ὅπως ὁ Μπάρτοκ, δημιουργεῖ ἀπὸ τὰ συμπεράσματα τῆς βαθειᾶς του αὐτῆς μελέτης τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς τὴν δική του προσωπικὴ μουσικὴ γλῶσσα, ὅπου συνδυάζονται σ' ἕνα σπάνιο κρᾶμα, γοητευτικὰ δυνατῆς ἐκφράσεως, ὁ πρωτόγονος αὐθορμητισμὸς καὶ ἡ ἀπόλυτη τεχνικὴ δεξιότης. Καὶ μονάχα σ' ἕνα σημεῖο διαφέρει ἡ δρᾶσις τοῦ Γιάνατσεκ ἀπὸ τοῦ Μπάρτοκ: Ἐνῶ δηλαδὴ ὁ τελευταῖος αὐτός, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, βρίσκει στὶς προσπάθειές του κατανόησι καὶ ὑποστήριξι, ὁ Γιάνατσεκ πρέπει νὰ περιμένη ὡς τὰ γράματά του, γιὰ νὰ προσέξη τέλος πάντων ὁ κόσμος τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ τὴ δημιουργική του ἐργασία.

Ὁ Γιάνατσεκ, γιὸς ἑνὸς δημοδιδασκάλου καὶ μουσικοῦ γεννήθηκε στὶς 3 Ἰουλίου 1854 στὸ Χοχβάλντ τῆς Ἀνατολικῆς Μοραβίας, παρὰ τὰ σύνορα τῆς Σιλεσίας. Δεκάχρονο ἀγοράκι μπῆκε σὲ μιὰ παιδικὴ χορωδία ἑνὸς μοναστηριοῦ, ὅπου εἶχε γιὰ πρῶτο του δάσκαλο στὴ μουσική, τὸν διευθυντὴ τῆς χορωδίας **Krizkowsky**, ἕναν ἐξαίρετο μουσικό. Ὅταν στὰ 1866 πέθανε ὁ πατέρας του, ἡ οἰκογένειά του ἔφτασε σὲ φοβερὴ φτώχια καὶ ὁ Γιάνατσεκ ἐξακολούθησε τὶς σπουδές. ποὺ εἶχεν ἐν τῷ μεταξὺ ἀρχίσει στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, στὴν Πράγα καὶ μὲ φοβερὲς στερήσεις ἕως τὸ 1875, ποὺ τοῦ δόθηκε μιὰ θέσις σὲ κάποια σχολὴ τοῦ **Brünn**. Τὴν ἐποχὴ αὐτή, ποὺ ἐκυκλοφόρησε καὶ ἕνα βιβλίο του γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ τραγουδιοῦ, τοῦ δόθηκαν καὶ πολλὲς εὐκαιρίες νὰ ἐξασκηθῆ πρακτικῶς καὶ ὡς ἀρχιμουσικός, γιατί, μαζὶ μὲ τὶς διάφορες χορωδίες, διηύθυνε καὶ τὴν φιλαρμονικὴ ὀρχήστρα τῆς πόλεως, κ' εἶχε ἔτσι καὶ τὴν δυνατότητα νὰ παρουσιάση τὸ δημιουργικὸ ἔργο τοῦ φίλου του συμπατριώτου, Ντβόρζακ.

Τὸ ἔτος 1879 ἐγκαινιάζει μιὰ νέα σημαντικώτατη στροφὴ τῆς ζωῆς του. Εἶνε 25 χρόνων, καὶ ἀποφασίζει νὰ ξαναρχίση τὴ θεωρητική του μόρφωσι, μπαίνοντας γιὰ τὶς σπουδές του αὐτὲς στὸ Ὠδεῖον τῆς Βιέννης καὶ ἔπειτα τῆς Λειψίας. Τὸ γεγονός, ὅτι ἡ ἐξάσκησις αὐτή, καθὼς γινόταν ἐπὶ δύο συνεχῆ χρόνια σύμφωνα πρὸς τὴ Γερμανικὴ παράδοσι, δὲν τὸν ἐμπό-

δισε ἀργότερα νὰ παρουσιασθῆ ὡς ἐθνικὸς συνθέτης ἐξαιρετικῆς πρωτοτυπίας, ἀποδεικνύει πόσο γερὰ ἦταν ριζωμένη μέσα του ἡ πρωτοτυπία. Στὰ 1891 γύρισε ὁ Γιάνατσεκ πίσω στὴν πατρίδα του καὶ ἵδρυσε στὸ **Brünn** μιὰ ἰδιωτικὴ σχολὴ ἐκκλησιαστικοῦ ὀργάνου, ὅπου ἐδίδαξε ἐπὶ σαράντα σχεδὸν χρόνια. Ταυτόχρονα στὶς τέσσερες αὐτὲς δεκαετίες τῆς παιδαγωγικῆς του δράσεως, στὸ **Brünn** ἐδημιούργησε καὶ τὰ κυριώτερα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ καὶ τὰ συμφωνικά του ἔργα μέσα σὲ μιὰν αὐτόχρημα συγκινητικὴ αὐταπάρνησι καλλιτέχνου, ποὺ ἔχει τὴν ἐπίγνωσι τῆς ἀδικίας, ποὺ τοῦ γίνετοι ἀπὸ τὸν κόσμο, ὁ ὁποῖος δὲν δίνει καμμιὰ προσοχὴ στὸ ἔργο του, κι ὅμως αὐτὸς ἐξακολουθεῖ μὲ ἀτσάλινη ἐπιμονὴ νὰ ὑπακούει στὴν ἐνδόμυχη φωνὴ ποὺ τὸν προστάζει νὰ δημιουργήσῃ. Στὴν ἀσχολία του μὲ τὴν ἐθνικὴ τσεχοσλοβάκικη μουσικὴ τὸ ἐνδιαφέρον του δὲν περιορίζεται μονάχα στὸ μουσικὸ παρὰ—σχεδὸν περισσότερο ἴσως—καὶ στὸ γλωσσικὸ στοιχεῖο. Ἐπιδιώκει κυρίως μιὰ νέα ἐσωτερικώτερη σχέσι μεταξὺ φθόγγου καὶ λέξεως. Ζητᾶ νὰ ἐπιτύχῃ—κατὰ τὸν τρόπο, ποὺ ἐγκαινίασε ὁ νατουραλιστικὸς βερισμὸς— μιὰ ζωντανὴ μουσικὴ ἀπαγγελία καὶ γιὰ νὰ φτάσῃ σ' αὐτὴν δοκιμάζει χίλιους διαφορετικοὺς τρόπους, κάνει ἀναρίθμητες προπαρασκευαστικὲς πολυετεῖς μελέτες, ὅσο γίνεται πιὸ ἀκριβολόγες, σχετικὲς μὲ τὸν τόνο καὶ τὶς σχέσεις του μὲ τὶς μύριες ἀποχρώσεις κάθε μοραβικο-σλαβικῆς διαλέκτου, κρατῶντας καὶ λεπτομερεῖς σημειώσεις πάνω σὲ κάθε του παρατήρησι. Στὴ διαδοχὴ λοιπὸν τῶν τόνων τῆς ἐθνικῆς αὐτῆς διαλέκτου βρίσκονται οἱ καθαυτὸ ρίζες τοῦ προσωπικοῦ του ὕφους, ὅπου τὸν κυριώτερο ρόλο δὲν παίζουν θέματα ἢ μουσικαὶ περίοδοι κατὰ τὴν πατροπαράδοτον συνήθειαν, παρὰ σύντομα μοτίβα, ἁπλά, ποὺ κλείνουν μέσα τους κάποια χρωματικὴ ἔντασι.

Ὅπως εἴπαμε καὶ παραπάνω ἡ ἀναγνώρισις τοῦ ἔργου του, ὡς τὸ κατῶφλι τοῦ γήρατος, τούμεινε μιὰ ἄγνωστη ἱκανοποίησι. Ἀκόμα καὶ ἡ πρώτη τῆς ὄπεράς του «**Jenufa**» στὸ **Brünn** τὸ 1904 δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ἐπιτυχία περιορισμένη, χωρὶς ἠχώ, καὶ μονάχα ἐπαρχιακή. Μόλις στὰ 1918, ἀφοῦ τὸ ἔργο παρουσιάστηκε στὴν Πράγα—ὁ Γιάνατσεκ εἶχε μπῆ ἐν τῷ μεταξὺ στὰ 62 του χρόνια—ἡ ὄπερα ἀπόκτησε τὴν πλήρη της ἀναγνώρισι καὶ θεωρήθηκε πιὰ «παγκόσμια ἐπιτυχία». Μονομιᾶς τὸ μέχρι τῆς χθὲς ἄγνωστο ὄνομά του βρίσκεται σ' ὅλα τὰ στόματα. Ἡ μιὰ ἔνδειξις τιμῆς ἀκολουθεῖ τὴν ἄλλη. Τὰ ἔργα του πέρνουν μιὰ θέσι διακεκριμένη σὲ προγράμματα διεθνῶν ἑορτῶν! Τὸ κρατικὸν Ὠδεῖον τῆς Πράγας τὸν ὀνομάζει τιμῆς ἕνεκα Δόκτορα. Τὸ ἀναντίρρητο γεγονός, ὅτι οἱ μεγαλοφυεῖς του δημιουργίες, καὶ σήμερα ἀκόμη, ἕνα τέταρτον αἰῶνος μετὰ τὸν θάνατό του, δὲν ἔχασαν οὔτε ἕνα ἐλάχιστο ποσοστὸ ἀπὸ τὴν αἴγλη του καὶ κατορθώνουν νὰ μᾶς συγκινοῦν ὅσο δυνατὰ συγκινοῦσαν καὶ τότε τὸ κοινό του καὶ νάρχονται σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸν σημερινό μας ψυχικὸ κόσμο, πιστοποιοῦν καὶ οἱ ἐπανειλημμένες ἑρμηνεῖες του σ' ὅλον τὸν κόσμο—τὶς περασμένες ἑβδομάδες—ἑρμηνεῖες, ποὺ ἄφησαν παντοῦ τὶς ζωηρότερες καὶ βαθύτερες ἐντυπώσεις σ' ὅλους ἐκείνους, ποὺ εὐτύχησαν νὰ τὶς παρακολουθήσουν.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

ΙΤΑΛΟΙ & ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

ΑΠΟ ΤΟΝ **ΠΕΡΓΚΟΛΕΖΕ** ΩΣ ΤΟΝ **ΟΦΦΕΝΜΠΑΧ**

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς περιόδου, ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνος ὡς τὸ τέλος τῆς δεύτερης αὐτοκρατορίας, ἡ μουσικὴ παραγωγὴ τῆς Γαλλίας περιορίζεται, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, στὸ θέατρο. Βέβαια κανεὶς δὲν παραγνωρίζει τὴν ἀξία τῶν ἔργων τῶν διάσημων Γάλλων ὀργανιστῶν, οὔτε τὴ σημασία τῶν **Θρησκευτικῶν Κοντσέρτων**, ποὺ στάθηκαν γιὰ τὸ Μότσορτ ἡ ἀποκάλυψη ἑνὸς καινούριου στύλ· μὰ ἂν σήμερα δείχνουμε μιὰ ἔκδηλη κι εὔλογη προτίμηση πρὸς τὰ ὀργανικὰ ἔργα τοῦ Ραμὼ κι ἂν ἀποτίουμε ἕνα δίκαιο φόρο τιμῆς στὸ Λεκλαὶρ καὶ τοὺς ὅμοιους του, τὸ βέβαιο εἶναι πὼς τὸ μουσικόφιλο Γαλλικὸ κοινὸ τοῦ 18ου αἰῶνος δὲν εἶχε ἀκόμη ἐξελιχθεῖ ἀρκετὰ ὥστε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο μουσικὴ τέχνη, ποὺ ἀπευθύνεται μονάχα σὲ κοινὸ μὲ λεπτὴ πνευματικὴ καλλιέργεια. Θὰ χρειαστεῖ νὰ φυσήξει ἡ μεγάλη ἐπαναστατικὴ πνοὴ τοῦ 1789 γιὰ νὰ ἐπιχειρήσει ἡ γαλλικὴ μουσικὴ νὰ ἑρμηνεύσει τοὺς γεμάτους ξέφρενο ἐνθουσιασμὸ πόθους ἑνὸς λοσοῦ μεθυσμένου ἀπὸ τὸ αἴσθημα τῆς λευτεριᾶς, καὶ νὰ βρεῖ πλατειὰ θέση στὶς ἐθνικὲς γιορτές. Μὰ ὁ μουσικός, μπαίνοντας στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἔθνους, παρατάει πολὺ συχνὰ τὴν καθαρὴ τέχνη καί, ὅσο κι ἂν εἶναι εὐγενικὲς οἱ προθέσεις του, ὑπακούει, σχεδὸν πάντα, σὲ καθεστωτικὲς προσταγές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες τοῦ εἶναι δύσκολο ν' ἀπαλλαγεῖ γιὰ ν' ἀνυψωθεῖ ὡς τὶς ἀκρότατες κορυφὲς τῆς τέχνης, ὅπου ποθεῖ νὰ φτάσει.

Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸν Περγκολέζε ὡς τὸν Ὄφεμπαχ, φαίνεται, ἐκ πρώτης ὄψεως, ἀρκετὰ συγκεχυμένη. Στὸ θέατρο παρουσιάζεται σὰ μιὰ ἀλληλουχία μεταπτώσεων: τὴ διαμάχη «τῶν Μπουφὸν καὶ τῶν Ἀντιμπουφὸν» τὴ διαδέχεται ὁ πόλεμος μεταξὺ τῶν ὀπαδῶν τοῦ Γκλοὺκ καὶ τῶν ὀπαδῶν τοῦ Πιτσίνι. Ὕστερα, μετὰ τὸ 1789 κι ὡς τὸ τέλος τῆς βασιλείας τοῦ Μεγάλου Ναπολέοντα, οἱ μουσικοί, γιὰ ν' ἀντικαθρεφτίσουν καλύτερα τὶς καινούριες ἰδέες, προσπαθοῦν ν' ἀντλήσουν ἔμπνευση ἀπὸ τὶς πηγὲς τῆς ἀρχαιότητας, χωρὶς ὅμως ν' ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν ἐποχή τους. Μ' ἀνάμεσα σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιφάσκουσες λεπτομέρειες, μερικὰ σημαντικὰ γεγονότα καὶ μερικὰ ἔργα ποὺ ἔμειναν διάσημα, ὑψώνονται σὰν φωτεινὰ ὀρόσημα ποὺ μᾶς βοηθᾶνε νὰ βλέπουμε ξεκάθαρα μέσα σ' αὐτὸ τὸ χάος καὶ νὰ μετρᾶμε τὸ δρόμο ποὺ διέτρεξε ἡ τέχνη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη.

Στὰ 1746 λοιπὸν ἡ κωμικὴ ὄπερα **Σέρβα Παντρόνα**, τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη Τζιοβάνι-Μπατίστα Περγκολέζε, παίχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Παρίσι. Κι ὕστερα ἕνας ἰταλικὸς θίασος τὴν ξανάπαιξε στὴν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ στὰ 1752, ἀξιομνημόνευτη χρονιά, γιατὶ τότε δόθηκε ἡ βασιλικὴ ἄδεια νὰ ξανανοίξει ἡ Ὀπερὰ-Κωμὶκ ποὺ ἔμενε κλεισμένη ἐπὶ ἑφτὰ χρόνια.

Ἡ Ὀπερὰ - Κωμίκ, δημιούργημα τῶν πανηγυριῶν Σαὶν - Λωρὰν καὶ Σαὶν - Ζερμαὶν, ἦταν ἀπὸ πάντα ὁ στόχος τῶν ἐπιθέσεων τῆς Γαλλικῆς Κωμωδίας καὶ τῆς Ὄπερας. Ἡ πρώτη ἐννοοῦσε νὰ κρατήσει μονοπωλειακὰ τὸ δικαίωμα νὰ παίζει κωμωδίες καὶ φάρσες, καὶ ἡ δεύτερη διεκδικοῦσε μονάχα γιὰ τὸν ἑαυτό της ὅλα τὰ ἔργα ποὺ τὰ λόγια τους ἦταν μελοποιημένα μὲ πρωτότυπη μουσική. Ἔτσι, τὸ μόνο ποὺ ἀπόμενε στὴν Ὀπερὰ - Κωμὶκ ἦταν νὰ χρησιμοποιεῖ γιὰ τὶς κωμωδίες ποὺ ἔπαιζε, τραγουδάκια γραμμένα πάνω σὲ γνωστοὺς λαϊκοὺς σκοπούς, ποὺ τὶς περσότερες φορὲς ὁ συνθέτης τους ἦταν ἄγνωστος.

Ἡ ἐπιτυχία ὅμως ποὺ εἶχε ἡ παράσταση τῆς **Σέρβα Παντρόνα**, παρακίνησε διάφορους Γάλλους συνθέτες νὰ γράψουν ἔργα συνθεμένα στὸ ἴδιο πνεῦμα: ὁ Ντωβέρνι μελοποίησε τοὺς **Τροκὲρ** τοῦ Βαντέ, δημιουργοῦ τῆς φιλολογίας σὲ λαϊκὸ ὕφος· ὁ Ντούνι, Ναπολιτάνος συνθέτης ἐγκατεστημένος στὸ Παρίσι, ἔγραψε γιὰ τὴν Ὀπερὰ - Κωμὶκ κι ὕστερα γιὰ τὴν Ἰταλικὴ Κωμωδία ποὺ ἔδινε παραστάσεις στὸ Παρίσι «Κωμωδίες μὲ ἀριέτες», ὅπως **Ὁ Ζωγράφος ποὺ ἀγάπησε τὸ μοντέλο του, Ὁ Δόκτωρ Σανγκράντο** κ.ἄ. πού γνώρισαν μεγάλες ἐπιτυχίες. Ἐπίσης κι ὁ Γάλλος συνθέτης Φιλιντὸρ Ντανικάν, διάσημος τόσο σὰν συνθέτης ὅσο καὶ σὰν σκακιστής, κατάκτησε τὴ λαϊκὴ συμπάθεια μὲ τὴν κωμική του ὄπερα **Βλάσης ὁ παπουτσής**, καὶ τὴν εὔνοια τῆς Αὐλῆς τῶν Βερσαλιῶν μὲ τὴν ἐπίσης κωμικὴ ὄπερά του **Ὁ Ξυλοκόπος κι οἱ τρεῖς εὐχές.** Ἡ κωμικὴ ὄπερα ἢ Ὄπερα Μπούφα, ὅπως συνήθιζαν νὰ τὴν ἀποκαλοῦν, ἔφερνε πιὰ κάτι τὸ καινούριο στὸ λυρικὸ θέατρο. Ἀνέβαζε στὴ σκηνὴ πρόσωπα ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὸ λαό, πιὸ φυσικὰ βέβαια ἀπὸ τοὺς λαμπροστολισμένους ἥρωες τῆς Ὄπερας, πάντως ὅμως ἀρκετὰ συμβατικὰ κι αὐτά.

Ἡ ἐπιτυχία αὐτῶν τῶν ἔργων προκάλεσε τὸν πόλεμο μεταξὺ τῶν «Μπουφόν» (ὀπαδῶν τῆς κωμικῆς ὄπερας καὶ ἐχθρῶν τῆς συμφωνίας, τῆς μουσικῆς δηλαδὴ γιὰ ὀρχήστρα, ὅπως τὴν καθιέρωσε ὁ Ραμὼ στὰ λυρικά του ἔργα) καὶ τῶν «Ἀντιμπουφὸν» ὑπερασπιστῶν τῆς αἰσθητικῆς ποὺ δημιούργησε ὁ Λούλι κι ἀνέπτυξε ὁ Ραμώ.

Στὰ 1752 παίχτηκε στὸ Φονταινεμπλώ, μπροστὰ στὴ Βασιλικὴ Αὐλή, καὶ τὸν ἑπόμενο χρόνο στὴν Ὄπερα, ἡ κωμικὴ ὄπερα τοῦ διάσημου Γάλλου φιλοσόφου Ζὰν - Ζὰκ Ρουσσώ, ποὺ ἦταν κι ἕνας ἀξιόλογος ἐρασιτέχνης μουσικός. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἔγραψε ὁ Ρουσσὼ γιὰ νὰ δώσει μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα τῶν ἰδεῶν του γιὰ τὴ μουσική. Ἐκήρυττε λοιπὸν τὴν ἐπιστροφὴ τῆς τέχνης αὐτῆς στὴ φύση. Ἔτσι σ' αὐτὴ τὴν κωμική του ὄπερα, ποὺ ἡ ὑπόθεσή της εἶναι ἕνα χωριάτικο ειδύλλιο, ἔβαλε ἀρκετὴ χάρη, γιὰ ν' ἀρέσει, κι ἀρκετὴ ἀφέλεια γιὰ νὰ πείσει ἕνα κοινὸ ποὺ ἦταν ἄλλωστε πρόθυμο νὰ πεισθεῖ. Διαιρέθηκε λοιπὸν τότε τὸ Παρισινὸ κοινὸ σὲ «Μπουφὸν» μ' ἐπικεφαλῆς τὸ Ρουσσὼ τὸν Γκρὶμ καὶ τὸ Χόλμπαχ καὶ σὲ «Ἀντιμπουφὸν» μ' ἐπικεφαλῆς τὸ Ραμώ, τὸν Γκαζὸτ καὶ τὸν ἀββὰ Λωζιέ κι ὁ πόλεμος ἄρχισε.

Ὁ Ρουσσὼ στὴν **Ἐπιστολή** του **γιὰ τὴ γαλλικὴ μουσικὴ** ἔφτασε σὲ σημεῖο νὰ γράψει: «Ἡ μοντέρνα μουσικὴ ὄχι μονάχα γεννήθηκε στὴν Ἰταλία, μὰ καθὼς φαίνεται μέσα σ' ὅλες τὶς ζωντανὲς μουσικές μας γλῶσσες, ἡ ἰταλικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ μόνη ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρχει πραγματικά...» Γιὰ τοὺς «Μπουφὸν» ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ εἶναι ὑποταγμένη στὸ λόγο καὶ στὴν ἀπαγγελία. Γι' αὐτοὺς εἶναι ἀπαράδεκτη ἡ συμφωνικὴ μουσική, ἀρνοῦνται δηλαδὴ τὴν ἀξία μιᾶς τέχνης ποὺ σὲ λίγο θὰ εἶναι ἡ τέχνη τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Μπετόβεν.

Στὸ μεταξὺ ἡ Κωμικὴ - Ὄπερα διαρκῶς θριαμβεύει: Ὅμως ὁ Μονσινὺ προσθέτει σ' αὐτὴ κάτι τὸ πιὸ βαθύ, κι ἂν οἱ γοητευτικές του κωμικὲς ὄπερες **ὁ Λιποτάχτης** καὶ **Ἡ Ρόζα κι ὁ Κολὰς** δὲν εἶναι παρὰ ἐξαίρετα παραδείγματα τῆς καινούριας αὐτῆς μουσικῆς φόρμουλας, στὴν ὄπερά του **Ἡ Ὄμορφη Ἀρσὲν** δίνει τὴν ἠχητικὴ περιγραφὴ μιᾶς θύελλας, ποὺ εἶναι μιὰ ἀξιόλογη συμφωνικὴ σελίδα. Κι ἔπειτα ἡ ποιότητα τῆς μελωδίας του εἶναι πολὺ ἀνώτερη ἀπὸ ὅλων τῶν ἄλλων, ἡ δὲ ἔμπνευσή του ἔχει τέτοια φρεσκάδα, ποὺ ἡ πάροδος τοῦ χρόνου δὲν τὴ μάρανε καθόλου, καὶ συχνὰ φτάνει, χωρὶς καμιὰ προσπάθεια, σὲ ὕψιστο βαθμὸ συγκίνησης. Κοντὰ στὸ Μονσινύ, ὁ Νταλαιρὰκ κι ὁ Γκρετρὺ κατάφερναν ἁπλῶς νὰ ἱκανοποιοῦν τὰ γοῦστα ἑνὸς κοινοῦ ποὺ τούφτανε νὰ διασκεδάζει παρακολουθώντας εὔκολα θεάματα κι ἀκούοντας μιὰ μουσικὴ ποὺ νὰ μποροῦσε ν' ἀφομοιώνει εὔκολα τοὺς σκοπούς της γιὰ νὰ τοὺς σιγανοτραγουδάει ὅποτε θὰ τούκανε κέφι.

Ὁ πόλεμος λοιπὸν αὐτὸς ξαναφούντωσε, πρὶν ἀκόμα τελειώσει, ὅταν ὁ μεγάλος Γερμανὸς συνθέτης Γκλούκ, προστατευόμενος τῆς Μαρίας Ἀντουανέτας, ἔφτασε στὸ Παρίσι, στὰ 1774, κι ἀνέβασε στὴν Ὄπερα, στὶς 19 Ἀπριλίου, τὴν ὄπερά του **Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι.** Αὐτὸ τὸ ἔργο ἔγινε ἀφορμὴ νὰ ξεσπάσει καινούριος πόλεμος ἀνάμεσα στοὺς «Γκλουκιστὲς» καὶ τοὺς «Ἀντιγκλουκιστές». Καινούριο ἐπεισόδιο τοῦ «πολέμου τῶν γωνιῶν», ὅπως τὸν εἶχαν ὀνομάσει: τῆς γωνιᾶς δηλαδὴ τοῦ βασιλιᾶ, ὅπου κάτουθε ἀπὸ τὸ θεωρεῖο του, πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς πλατείας, συγκεντρώνονταν οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Λούλι καὶ τοῦ Ραμώ, ἐνῶ οἱ ὀπαδοὶ τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς συγκεντρώνονταν ἀριστερά, κάτου ἀπὸ τὸ θεωρεῖο τῆς βασίλισσας. Τώρα λοιπὸν ἡ βασίλισσα Μαρία - Ἀντουανέτα προστατεύει τὸν Ἱππότη Γκλούκ, ποὺ εἶναι συμπατριώτης της. Μὰ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ πανίσχυρη εὐνοούμενη τοῦ Λουδοβίκου 15ου ἡ Κυρία Ντὺ Μπαρύ, προστατεύει ἕναν Ἰταλό, τὸν Πιτσίνι, ποὺ τὸν κάλεσαν ἐπίτηδες ἀπὸ τὴν Ἰταλία γιὰ νὰ τὸν χρησιμοποιήσουν γι' ἀντίπαλο τοῦ Γκλούκ. Ὁ Πιτσίνι ἔφτασε στὸ Παρίσι στὰ 1775, κι οἱ δυὸ ἀντίπαλοι, ὅπως ἄλλοτε ὁ Ρακίνας κι ὁ γέρο - Κορνήλιος, μονομάχησαν μελοποιώντας κι οἱ δυὸ τους τὴν ἴδια τραγωδία, τὴν **Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις.** Ὁ Γκλοὺκ τέλειωσε πρῶτος καὶ ἡ ὄπερά του αὐτὴ παίχθηκε στὰ 1779, ἐνῶ τοῦ Πιτσίνι, ποὺ τέλειωσε ἀργότερα, παίχτηκε στὰ 1881· μετὰ ὅμως ὁ Πιτσίνι ἀνέβασε μιὰ ἄλλη του ὄπερα τὴ **Διδὼ** παίρνοντας ἔτσι τὴ ρεβάνς του γιὰ τὴν ἧττα του ἀπὸ τὸ Γκλούκ. Στὸ τέλος ὅμως νίκησε ὁ Γκλούκ, κι οἱ ὄπερές του **Ὀρφέας, Ἀρμίδα, Ἄλκηστη** μαρτυροῦν τὴ δίκαιη νίκη του. Μὰ καὶ τὰ ἔργα τοῦ Πιτσίνι δὲν εἶναι ἀσήμαντα· παρουσιάζουν πραγματικὲς ὀμορφιὲς κι εἶναι οἱ ἄμεσοι προάγγελοι τῆς μουσικῆς τοῦ Ροσίνι.

(Συνεχίζεται)

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΕΝΑΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΣ ΕΡΗΜΙΤΗΣ

Οἱ ἐγγραφὲς τοῦ Φεστιβὰλ Πάμπλο Καζάλς τοῦ 1951 περιλάμβαναν μιὰ ἔκπληξι γιὰ τοὺς ἀγοραστές. Προσφέρονταν δωρεὰν ἕνας συμπληρωματικὸς δίσκος ποὺ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ εἶχε ἕνα σόλο βιολοντσέλλο ἀπὸ τὸν Καζάλς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη χαραγμένα μὲ τὸ γραφικὸ χαρακτήρα τοῦ μουσικοῦ τὰ παρακάτω λόγια: «Ἡ βαθιὰ πηγὴ κάθε δραστηριότητας ἢ κάθε σημαντικῆς ἐπιχείρησης πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἠθικὴ δύναμη καὶ ἡ καλωσύνη». Τὰ λόγια αὐτὰ δίνουν μιὰ ἰδέα γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ καταπληκτικὲς προσωπικότητες τῆς ἱστορίας. Κανένας ἀπὸ τοὺς συγρόνους του δὲν ξεπέρασε τὸν Καζάλς στὸ βιολοντσέλλο, καὶ κανένας ἄνθρωπος δὲν μπόρεσε νὰ συνδυάσει σ' αὐτὸ τὸ βαθμὸ τὴ μουσικὴ ἰδιοφυΐα μὲ τὸ ἠθικὸ μεγαλεῖο.

Τὸ φεστιβὰλ Καζάλς συγκεντρώνει κάθε χρόνο ἕνα πυκνὸ ἀκροατήριο στὸ Πράντε, μιὰ μικρὴ πόλη τῆς γαλλικῆς πλευρᾶς τῶν Πυρηναίων ὅπου ζεῖ τώρα ὁ Καζάλς. Μουσικοὶ καὶ ἐρασιτέχνες τῆς μουσικῆς ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο, πολλὲς φορὲς κι' ἀπὸ τοὺς πιὸ διάσημους, μαζεύονται ἐκεῖ κάθε χρόνο τὸν Ἰούνιο, γιὰ ν' ἀκούσουν τὸ δάσκαλο, νὰ τὸν τιμήσουν, νὰ κάνουν μουσικὴ μαζί τοὺ καὶ ἀκόμα γιὰ νὰ μείνουν δεκαπέντε μέρες μέσα στὴν πνευματική του ἀκτινοβολία.

Οἱ μουσικοὶ ποὺ παρακολουθοῦν τὸ φεστιβὰλ δείχνουν πραγματικὸ ἐνθουσιασμὸ γυρίζοντας ἀπὸ τὸ Πράντε. Ὁ Καζάλς βέβαια δὲν εἶναι ὡραῖος σὰν Ἀπόλλων. Εἶναι ἕνας χοντρὸς ἀνθρωπᾶκος μὲ παχουλὰ χέρια, πελώρια στρογγυλὰ γιαλιά, μὲ κεφάλι ὁλότελα φαλακρὸ ποὺ τὸ προστατεύει ἀπὸ τὸ ἥλιο, ὅταν ἔρχονται τὰ κυνικὰ καύματα, μὲ μιὰ κόκκινη ὀμπρέλλα.

Ἂν ἐξετάσει κανεὶς προσεκτικὰ τὸ πρόσωπό του, θὰ διακρίνει τὴ διπλῆ ἀνταύγεια τῆς εὐαισθησίας του καὶ τῆς ἀδάμαστης ἐνεργητικότητάς του. Ἀλλὰ στὸ πρῶτο κύτταγμα μοιάζει πιὸ πολὺ μὲ ἐμπορᾶκο παρὰ μ' ἕνα ξεχωριστὸ καλλιτέχνη.

Γεννήθηκε σὲ μιὰ μικρὴ πόλη τῆς Ἱσπανίας, στὸ Βεντρέλ. Ὁ πατέρας του ἦτανε ὀργανίστας στὴν ἐκκλησία τῆς περιοχῆς. Ὁ νεαρὸς Πάμπλο ἔκανε μουσικὴ ἀπὸ τὴν πιὸ μικρὴ ἡλικία: πιάνο, φλάουτο, κιθάρα, βιολί, ὅλα τὰ ὄργανα ποὺ τοῦ ἔπεφταν στὸ χέρι, τοῦ χρησίμευαν γιὰ νὰ ἐξασκήσει τὶς πρωτόβγαλτες ἱκανότητές του.

Ἦτανε τόσο καταπληκτικὰ προικισμένος γιὰ τὴ μουσική, ποὺ ἡ μητέρα του μάζεψε ὅσες οἰκονομίες μπόρεσε καὶ τὸν ἔφερε στὴ Βαρκελώνη γιὰ νὰ σπουδάσει. Ἂν καὶ μόλις 12 χρόνων, ὁ Πάμπλο κατάφερε νὰ τὸν πάρουν γιὰ πιανίστα σ' ἕνα λαϊκὸ καφενεῖο καὶ γρήγορα κατάφερε τὸν ἰδιοκτήτη νὰ τὸν ἀφήσει τὰ ἐκτελεῖ μιὰ φορὰ τὴν ἑβδομάδα ἕνα πρόγραμμα μὲ κλασσικὴ μουσική. Οἱ συναυλίες του ἔκαναν αἴσθηση στοὺς μουσικοὺς κύκλους τῆς πόλης. Ἡ φήμη του μεγάλωσε ἀκόμα πιὸ πολὺ ὅταν ἐπιδόθηκε στὸ βιολοντσέλλο. Μόλις ἔπιασε τὸ δοξάρι του, κατάλαβε ὅτι γι' αὐτὸ τὸ ὄργανο ἦτανε γεννημένος. Σὲ ἡλικία 17 χρόνων, ἔπαιξε στὴ Μανδρίτη ἐμπρὸς στὴ βασιλομήτορα τῆς Ἱσπανίας Μαρία - Χρηστίνα. Ἡ βασίλισσα, συνεπαρμένη ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ μουσική του ἑρμηνεία ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἠθικὴ εὐθύτητα ποὺ καθρεφτιζότανε στὰ μάτια του, τοῦ ἐχορήγησε ὑποτροφία γιὰ νὰ ἐξακολουθήσει τὶς σπουδές του καὶ τὸν ἔβαλε μέσα στὸ παλάτι ὅπου ἔγινε ὁ σύντροφος τοῦ μελλοντικοῦ Βασιλιᾶ Ἀλφόνσου 13ου.

Ὅσες φορὲς ὁ Καζάλς θέλησε νὰ ἐκφράσει τὴν εὐγνωμοσύνη του γιὰ τὴ βασιλικὴ αὐτὴ προστασία, φρόντισε πάντα νὰ δείξει ὅτι ἡ ἐπαφή του μὲ τοὺς ἰσχυροὺς τοῦ κόσμου δὲν ἐπηρέασε καθόλου τὶς πεποιθήσεις του καὶ τὴ διαγωγή του. Εἶναι μέχρι τὸ κόκκαλο δημοκράτης καὶ φίλος τῆς ἐλευθερίας. Τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ μουσικὴ μόνον ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν ἐλευθερία μπορεῖ νὰ συναγωνισθεῖ.

Ἔπειτα ἀπὸ δύο χρόνια τέτοιας ζωῆς καὶ μὲ τὴ βασιλικὴ πάντα ὑποτροφία, ὁ Πάμπλο καὶ ἡ μητέρα του φεύγουν γιὰ τὶς Βρυξέλλες ὅπου ὁ νεαρὸς μουσικὸς θὰ μπορέσει νὰ πάρει μαθήματα στὸ περίφημο Ὠδεῖο. Ὁ διευθυντὴς τὸν ἔσπρωξε νὰ γραφτεῖ στὴν τάξη τοῦ βιολοντσέλλου τοῦ καθηγητῆ **Jacobs**. Ὅταν αὐτὸς τὸν ρώτησε τί θέλει νὰ παίξει, ὁ Καζάλς τοῦ ἀπάντησε: «Ὅ,τι μοῦ ζητήσετε».

Ὁ καθηγητὴς κατάπληκτος καὶ λίγο εἰρωνικὰ λέγει: «Ὥστε πρόκειται γιὰ ἐξαιρετικὸ μουσικὸ φαινόμενο! Ὡραῖα! θέλετε νὰ μοῦ παίξετε τὴν **Ἀνάμνηση τοῦ Σπᾶ**»; Ὁ Καζάλς, ἄν καὶ σὲ ξένο βιολοντσέλλο, ἔπαιξε ὡστόσο αὐτὸ τὸ σχεδὸν ἄγνωστο καὶ πολὺ δύσκολο κομμάτι μὲ τέτοιο μπρίο ποὺ μαθητὲς καὶ καθηγητὴς ἔμειναν ἄναυδοι. Ὁ **Jacobs** τὸν προσκάλεσε ἀμέσως νὰ μπεῖ στὴν τάξη του καὶ τοῦ ὑποσχέθηκε προκαταβολικὰ ὅτι θὰ ἔπαιρνε τὸ πρῶτο βραβεῖο ἐκείνη τὴ χρονιά. Ἀλλὰ στὸν Καζάλς δὲν ἄρεσε ἡ ἐπιδεικτικὴ αὐτὴ ὑποδοχὴ γιατὶ ἐρχότανε σὲ σύγκρουση μὲ τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις καὶ γι' αὐτὸ δὲ δέχτηκε τὴν προσφορὰ τοῦ καθηγητῆ.

Ἡ ἀπόφαση αὐτὴ τοῦ Καζάλς ἔγινε ἀφορμὴ νὰ χάσει τὴν ὑποτροφία του γιατὶ ἡ Ἱσπανικὴ Αὐλὴ ἐπέμενε νὰ μείνει ὁ μουσικὸς στὶς Βρυξέλλες, ἀλλὰ ἐκεῖνος ἀρνήθηκε.

Μετὰ ἀπὸ τὶς Βρυξέλλες, ὁ Πάμπλο, ἡ μητέρα του καὶ ἕνας μικρότερος ἀδελφὸς ἦρθαν στὸ Παρίσι, μὴ ξέροντας τὴ γλῶσσα, χωρὶς πεντάρα, χωρὶς φίλους, χωρὶς συστατικὰ γράμματα. Ὁ πατέρας ἔστελνε τὶς μικρές του οἰκονομίες, ἡ μητέρα του ἔπαιρνε δουλειὰ στὸ σπῆτι καὶ ξενυχτοῦσε ράβοντας. Ὁ Πάμπλο βρῆκε θέση δεύτερου βιολοντσέλλου στὶς **Folies - Marigny** μὲ μικρὸ μισθό.

Τέσσερις φορὲς τὴν ἡμέρα, τὸ πρωῖ γιὰ τὰ μαθήματά του καὶ τὸ ἀπόγευμα γιὰ τὴ δουλειά του, διασχίζει, μὲ τὸ βιολοντσέλλο στὴν πλάτη, τὴ μεγάλη ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὸ κέντρο τῆς πόλης ἀπὸ τὴν ἀπομακρυσμένη συνοικία ὅπου βρίσκεται τὸ σπιτάκι τους.

Ἡ ζωή τους ἦτανε πολὺ δύσκολη. Τὸ μάθημα κόστιζε πολὺ καὶ ὁ Καζάλς ἀρρώστησε. Ἔπρεπε νὰ παρατήσουν αὐτὸ τὸ ὡραῖο ὄνειρο, ν' ἀποτελειώσουν τὴ μουσική του μόρφωση στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ξαναγυρίζουν στὴ Βαρκελώνη.

Ἐκεῖ ἡ τύχη τοὺς εὐνοεῖ καὶ πάλι. Ὁ γέρος καθηγητὴς τοῦ Πάμπλο φεύγει γιὰ τὴν Ἀργεντινὴ καὶ ὁ

Πάμπλο, σὲ ἡλικία 18 χρόνων, παίρνει ὅλους τοὺς μαθητές του. Σὲ λίγο συμφιλιώνεται μὲ τὴ βασίλισσα καὶ γίνεται διάσημος, 21 χρόνων, σ' ὅλη τὴν Ἱσπανία καὶ τὴν Πορτογαλλία, 23 χρόνων, ξαναγυρίζει μὲ τὴ μητέρα του καὶ τοὺς δυὸ ἀδελφούς του στὸ Παρίσι. Ἔχει συστατικὸ γράμμα γιὰ τὸ διάσημο Γάλλο μαέστρο, **Charles Lamoureux**, ποὺ ἑτοίμαζε τότε μιὰ σειρὰ συναυλιῶν.

Ὁ μεγάλος μουσικὸς ὑποδέχτηκε ἄκεφος τὸ νεαρὸ ποὺ τὸν ἐνόχλησε στὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του ἀλλὰ δέχτηκε νὰ τὸν ἀκούσει καὶ ἀπὸ τὴν πρώτη νότα ἀνακάθησε στὴν πολυθρόνα του. Ἦτανε σχεδὸν ἀνάπηρος καὶ σηκωνότανε δύσκολα. Ὡστόσο, στὸ τέλος τῆς ἀκρόασης, βρέθηκε ὄρθιος ἐμπρὸς στὸν Καζάλς.

«Θὰ παίξετε στὸ πρῶτο μου κοντσέρτο» τοῦ εἶπε.

Οἱ ἀρχὲς τοῦ Καζάλς στὸ Παρίσι μὲ τὴν ὀρχήστρα **Lamoureux** ἦτανε σπουδαῖο γεγονὸς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς. Μιὰ ζωὴ ταξιδιῶν σ' ὅλο τὸν κόσμο ἄρχισε γι' αὐτόν, τὸ ἀνέβασμα στὴν κορυφὴ τῆς μουσικῆς δόξας τοῦ πρώτου βιολόντσελλίστα τοῦ κόσμου.

Ἡ Γαλλία εἶναι ἡ δεύτερη πατρίδα του καὶ ὑπερηφανεύεται ποὺ τὸν φιλοξένησε δυὸ φορές, στὴν ἀρχὴ ἄγνωστο στὸ Παρίσι καὶ σήμερα διάσημο στὸ Πράντε. Ἐκεῖ ὁ Καζάλς δουλεύει ὅλο τὸ χρόνο σ' ἕνα εἶδος καλογερικῆς μόνωσης, ἑτοιμάζοντας τὸ ἐτήσιο μεγάλο κοντσέρτο του. Στὸ Παρίσι ἀπὸ νέος σχημάτισε μὲ τὸν Κορτὼ καὶ τὸν Τιμπὼ τὸ περίφημο τρίο τους ποὺ τοὺς ἔκανε διάσημους σ' ὅλο τὸν κόσμο καὶ τοὺς ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ σταδιοδρομήσει ὁ καθένας χωριστά.

Τὴν ἐποχὴ ποὺ μεγάλωνε ἡ παγκόσμια φήμη του σὰν βιολοντσελλίστα, ἀφιέρωσε ἕνα μέρος ἀπὸ τὰ κέρδη του—περισσότερο ἀπὸ 600.000 δολλάρια—γιὰ νὰ ἱδρύσει μιὰ «λαϊκὴ ὀρχήστρα» στὴ Βαρκελώνη, κάτι καινούργιο γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Γιὰ νὰ κάνει τὴ μουσική του προσιτὴ σὲ ὅλους ἵδρυσε μιὰ **Μουσικὴ Ἕνωση Ἐργατῶν** μὲ ἐτήσια χορήγηση 400 περίπου φράγκων, καὶ ἔδωσε, γιὰ τὰ μέλη αὐτῆς τῆς Ἕνωσης, συναυλίες μὲ πολὺ χαμηλὲς τιμές.

Ὁ Καζάλς προτιμάει σήμερα τὸ ρόλο τοῦ διευθυντοῦ ὀρχήστρας ἀπὸ τὸν πιὸ φανταχτερὸ ρόλο τοῦ βιρτουόζου καὶ ὅταν διευθύνει, προτιμάει τὶς δοκιμὲς ἀπὸ τὴν τελικὴ ἐπίδειξη. Ἐκεῖνο ποὺ ἀγαπάει πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα, εἶναι νὰ «κάνει μουσικὴ» καὶ νὰ διδάσκει μουσική.

Κάποτε, σὲ μιὰ ὀρειβασία, κινδύνεψε νὰ σκοτωθεῖ ἀπὸ τὸ κατρακύλισμα ἑνὸς βράχου. Μόλις πρόφτασε νὰ παραμερίσει, ἀλλὰ ὁ δείκτης τοῦ ἀριστεροῦ του χεριοῦ πληγώθηκε καὶ φάνηκε στὴν ἀρχὴ πὼς δὲ θὰ σωζότανε. «Δόξα σοι ὁ Θεός! τὸν ἄκουσαν νὰ φωνάζει ὅλοι κατάπληκτοι. Δὲ θὰ εἶμαι πιὰ ὑποχρεωμένος νὰ παίζω βιολοντσέλλο!»

Τὰ λόγια του αὐτὰ στὴν πραγματικότητα ἐσήμαιναν ὅτι τώρα πιὰ θὰ μποροῦσε ν' ἀφοσιωθεῖ ὅσο ζοῦσε στὴν ἀνώτερη μουσική.

Γι' αὐτὸν ἡ ἀνώτερη μουσικὴ εἶναι ἡ μουσικὴ μιᾶς καλὰ ὀργανωμένης ὀρχήστρας, καταρτισμένης μὲ μιὰ ἀμοιβαία καλὴ θέληση καὶ μιὰ ὁμόθυμη ἐπιθυμία τελειοποίησις—ἕνα ἔργο ταυτόχρονα ἀνθρώπινο καὶ καλλιτεχνικό. Οἱ μουσικοί του τὸν σέβονται ὅπως οἱ πιστοὶ σέβονται ἕνα ἀγαπημένο πάστορα. Ἦτανε ἀκόμα πολὺ νέος, ὅταν λέγανε γι' αὐτὸν στὴ Βαρκελώνη:

«Τὸ καφενεῖο τὸ μεταβάλλει σὲ αἴθουσα συναυλίας καὶ τὴν αἴθουσα συναυλίας σὲ ναό!»

Ἀντιμετωπίζοντας τὶς διάφορες προσβολὲς ποὺ δέχτηκε ἡ ἐλευθερία στὴν Εὐρώπη, πῆρε θέση ἀλύγιστη, ὅσο κι' ἂν αὐτὸ τοῦ κόστισε, μὲ τὸ μέρος τῆς ἐλευθερίας καὶ τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου.

«Τὸ μόνο μου ὅπλο εἶναι τὸ βιολοντσέλλο μου, λέγει. Δὲν εἶναι πολὺ καταστρεπτικό, ἀλλὰ καὶ τέτοιο ποὺ εἶναι, χρησιμεύει στὸν ἀγώνα τῆς ἐλευθερίας».

Ὅταν ὁ Χίτλερ πῆρε τὴν ἐξουσία καὶ ἄρχισε νὰ καταδιώκει τοὺς Ἑβραίους καὶ τὸ ἐργατικὸ συνδικαλιστικὸ κίνημα, ἀρνήθηκε κάθε πρόταση ποὺ τοῦ ἔγινε ἀπὸ τὴ Γερμανία. Τὸ ἴδιο ἔκανε ὅταν κι' ὁ Μουσσολίνι υἱοθέτησε τὴ χιτλερικὴ πολιτικὴ τοῦ ἀντισημιτισμοῦ. Κι' ὅταν ὁ Φράνκο πῆρε τὴν ἐξουσία στὴν Ἱσπανία, ἄφησε τὴν πατρίδα του καὶ γιὰ καταφύγιο διάλεξε τὸ Πράντε. Ὁ διάσημος αὐτὸς μουσικός, ἔνδοξος σ' ὅλο τὸν κόσμο, ζεῖ ἐκεῖ κάτω τώρα καὶ δεκατέσσερα χρόνια, σὰν ἕνας ἅγιος τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων. Οἱ κάτοικοι ὅλης τῆ περιοχῆς πηγαίνουν καὶ τὸν βρίσκουν ἐλεύθερα καὶ ἀπροειδοποίητα γιὰ νὰ ζητήσουν τὴ βοήθεια ἢ τὴ συμβουλή του, ἢ γιὰ νὰ τοῦ ἀναγγείλουν μονάχα ὅτι ἀποκτήσανε ἕνα παιδί, τοὺς βαθμοὺς τοῦ σχολείου κ.λ.π.

Ἀγαπάει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὴ συντροφιά τους. Βρίσκει καιρὸ ν' ἀπαντήσει ὁ ἴδιος σ' ἑκατοντάδες γράμματα. Μετὰ τὸ περσινό του φεστιβάλ, ἐπῆρε περίπου 600.

Εἶναι πάντα πρόθυμος νὰ δοθεῖ ἀλογάριαστα σὲ κείνους ποὺ τὸν ἔχουν πραγματικὰ ἀνάγκη, ἀλλὰ δὲν τυφλώνεται ἀπὸ τὴν καλωσύνη του καὶ εἶναι δύσκολο νὰ τὸν γελάσει κανείς.

«Δὲν πιάνεται εὔκολα» λένε οἱ μαθητές του. Καὶ τοὺς λίγους ἐκλεκτοὺς ποὺ ἔχουν ἀποκτήσει τὴν ἰδιαίτερη καὶ βαθιὰ στοργή του, αὐτοὺς γιὰ νὰ τοὺς τιμήσει καὶ νὰ τοὺς ξεχωρίσει, τοὺς ὀνομάζει ἁπλῶς «καλούς».

Δὲν παραδέχεται καλωσύνη χωρὶς αὐτοκυριαρχία Ἐδούλεψε τὴ **Σουῖτα** τοῦ Μπὰχ γιὰ βιολοντσέλλο, ποὺ κανένας βιολοντσελλίστας δὲν τόλμησε νὰ παίξει πρὶν ἀπ' αὐτόν, δώδεκα ὁλόκληρα χρόνια, πρὶν ἀποφασίσει νὰ τὴν παίξει ἐμπρὸς στὸ κοινό. Καὶ τὴ δουλεύει ἀκόμα. Μπροστὰ σὲ κάθε μεγάλο μουσικὸ ἔργο, στέκεται σὰν ἀρχάριος καὶ σοῦ ἀναγγέλλει ἐνθουσιασμένος ὅτι βρῆκε μιὰ καινούργια **doigté** γιὰ ἕνα ὡρισμένο κομμάτι ποὺ τὸ παίζει ἐδῶ καὶ πενῆντα χρόνια.

Ἕνας μαθητής του παραπονιότανε μιὰ μέρα γιατὶ εἶχε ξεχάσει ἕνα κομμάτι ποὺ τὸ ἤξερε πολὺ καλὰ καὶ τὸ εἶχε παίξει πολλὲς φορές.

«Θαυμάσια, τοῦ ἀπαντάει ὁ δάσκαλος. Κάθε φορὰ ποὺ παίζετε ἕνα κομμάτι, πρέπει νὰ σᾶς φαίνεται ὁλότελα καινούργιο!»

Ἄκουσα μιὰ μέρα μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερες μαθήτριές του νὰ τὸν παρομοιάζει μὲ ἕνα Ἕλληνα φιλόσοφο. Καὶ ὅταν τὸν ἄκουσα νὰ διδάσκει, κατάλαβα τί ἤθελε νὰ πεῖ.

«Νὰ εἶστε διαχυτικοί, συνιστάει, νὰ εἶστε γεμᾶτοι φαντασία. Ἡ μουσικὴ νὰ τρέχει καὶ νὰ χύνεται ἐλεύθερα σὰν τὰ λόγια σας. Ἀλλὰ νὰ θυμᾶστε ὅτι ἐλευθερία δὲ σημαίνει ἀταξία. Αὐτὸ εἶναι πλάνη πολὺ διαδεδομένη σήμερα. Ἐφαρμόζετε ταυτόχρονα τὸν αὐθορμητισμὸ καὶ τὴν αὐτοκυριαρχία. Νὰ τί πρέπει νὰ μάθετε!»

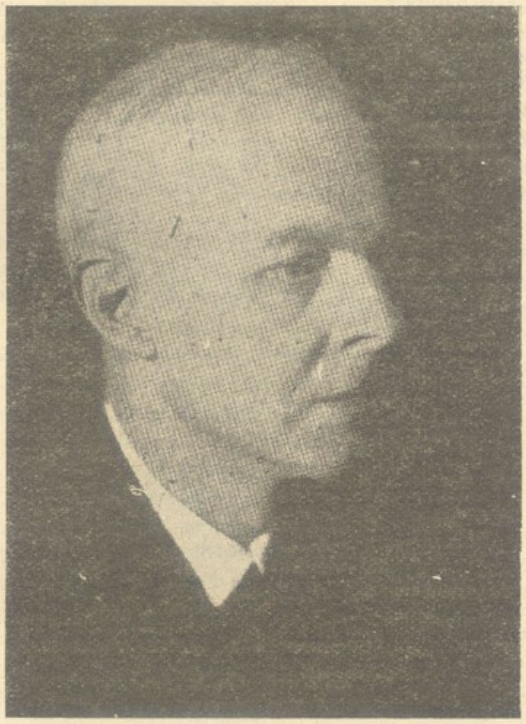
Αὐθορμητισμὸς γιὰ τὸν Καζάλς εἶναι ἡ ἐλεύθερη ἔκφραση τῶν πιὸ λεπτῶν συγκινήσεών μας. «Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία στὴ ζωή, λέγει, εἶναι νὰ μὴ φοβόμα-

('Από τὸ βιβλίο τοῦ Hans W. Heinheimer «Menagerie in Fis dur»

Ο ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ

(25 Μαρτίου 1881—25 Σεπτεμβρίου 1946)

Από τὸν καιρὸ ἀκόμα ποὺ ζοῦσε, ἀλλὰ περισσότερο ἀφοῦ πέθανε, ὅταν φάνηκε πολὺ δυνατότερη, πιὸ πολὺ ἀπὸ ὅσο ποτὲ ὁ ἴδιος φαντάσθηκε ἡ ἀκτινοβολία τοῦ ἔργου του, ὁ Μπάρτοκ συχνὰ χαρακτηρίστηκε ὡς ὁ «μεγάλος Οὔγγρος συνθέτης». Κατὰ τὴν ἀρχικὴ σημασία τῆς λέξεως βέβαια ὁ Μπάρτοκ ἦταν Οὔγγρος καὶ ἀγαποῦσε, τὸν τόπο του, ὅπου ἔνοιωθε ριζωμένη τὴ



ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ

μουσική του. Ἀκόμα λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του, εἶχε βαθύτατα συγκινηθῆ ἀπὸ τὴν πρόσκλησί του στὴν Οὐγγρικὴ Βουλή, ποὺ σχηματίσθηκε ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσι ἀπὸ τὴ Γερμανικὴ κατοχή. Ὡς τόσο δὲν μποροῦσε κανεὶς νὰ τὸν φαντασθῆ μονάχα ὡς Οὔγγρο, ὅπως ἐπίσης δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τὸν δῆ σὰν ἄνθρωπο, ποὺ ἀνήκει σ' ἕναν ὁποιοδήποτε ἄλλο λαὸν ἢ ἄθροισμα λαῶν, ἢ σὲ μιὰ ὁποιαδήποτε φυλή. Ἦταν ἕνα Ὄν ἀνθρώπινο, περίπου μὲ τὴν ἀφηρημένη ἔννοια τῆς λέξεως, ποὺ κυκλοφοροῦσε στὸ πλανητικό μας σύστημα μὲ ὁδηγό του τοὺς νόμους τῆς ἀξιοπρεπείας τῆς ἀβεβηλωσύνης, τοῦ σεβασμοῦ πρὸς τὴν πίστιν καὶ τὴν πεποίθησιν, νόμους ποὺ χωρὶς παραχωρήσεις καὶ συνθηκολογήσεις ἐφήρμοσε καὶ στὴν καθημερινή του ζωὴ καὶ ποὺ δὲν συγχώρησε ποτὲ τὴν παραβίασί τους, οὔτε ἀπὸ ἄλλους.

Ἡ ἀγγελικὴ ἐντιμότης του τὸν καθιστοῦσε ἀκατάλληλο γιὰ ἕνα κόσμο ποὺ ὅλα στηρίζονται ἐπάνω σὲ δοσοληψίες, ὅπου «τῶνα χέρι νίβει τὸ ἄλλο» καὶ γιὰ τὸ κάθε πρᾶγμα βρίσκεται κ' ἕνα σωτήριο ἀγκίστρι. Τόσο στὴ ζωή του ὅσο καὶ στὴ μουσική του τοῦ ἦταν ἀνυπόφορη ἡ ἰδέα πὼς θὰ μποροῦσε ἢ θὰ ἔπρεπε μὲ κάτι νὰ συνθηκολογήση, νὰ προσαρμοσθῆ στὶς ἀνάγκες τῶν καιρῶν ἢ σὲ παρομοίους πρακτικοὺς συλλογισμοὺς ἢ καὶ νὰ ξεφύγη ἀπὸ τὸ δρόμο, ποὺ αὐτὸς ὁ ἴδιος πίστευε γιὰ σωστὸ καὶ ἴσιο. Ποτέ του δὲν γύρευε καὶ δὲν ἐδιάλεγε τὴν εὔκολη διάβασι, πάντα τὸ πιὸ δύσκολο μονοπάτι.

Ἦταν ἀνέκαθεν πολὺ σιωπηλός, πάντα ἐπιφυλακτικὸς καὶ δὲν ἔδειχνε σὲ κανένα ἐμπιστοσύνη—αὐτὸ τὸ τελευταῖο γιὰ πράγματα καὶ ἀνθρώπους—ὅπου ἕνας ἄλλος ξέσπαζε μὲ θόρυβο, αὐτὸς ἀποτραβιώταν σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα παγωμένη καὶ τὰ μάτια του τότε φανέρωναν μιὰ μομφὴ ποὺ ἦταν πιὸ δύσκολο νὰ τὴν πολεμήσης παρὰ ὁποιαδήποτε ὁρμητικὴ ἔκρηξι. Ἦταν μικρὸς στὸ ἀνάστημα κοὶ φοβερὰ λεπτοφυής. Μὲ τὸ λεπτό του σῶμα, τὴν ἔντονα χαραγμένη μύτη, τὸ εὐγενικὸ μέτωπο, μὲ τὰ ἁπαλά του μεταξένια μαλλιά, μὲ τὰ διάφανα παιδικά του χέρια, τὸ ἀργὸ ἀνάλαφρο βάδισμα, σὰν νὰ περπάταγε πάνω σὲ σύννεφα, ἔμοιαζε μὲ ἀσκητή, μὲ διανοούμενο, πάντα βυθισμένον σὲ σκέψεις, οὐδέποτε εὐχαριστημένον, ποὺ ἀθεράπευτα σπρώχνεται ἀπὸ κάποια ἐσωτερικὴ φωτιά, ποὺ τελικά, μὲ τὴν πραγματικὴ σημασία τῆς λέξεως τὸν ἔλυωσε.

Τὸ πρῶτο ποὺ μοῦ εἶχε κάνει ἐντύπωσι, ὅταν ξανασυναντηθήκαμε στὴν Ἀμερική, ἦταν τὸ γεγονὸς πὼς τόσο λίγο εἶχε ἀλλάξει. Τὰ μαλλιά του εἶχαν ἀσπρίσει, ἀλλὰ ἡ μορφή του, τὰ μάτια του, τὸ σῶμα του, ἔμοιαζαν ἀναλλοίωτα, σ' ὅλο του τὸν καιρό, ποὺ τὸν γνώριζα. Θἄλεγε κανεὶς πὼς δὲν ἀνῆκε σὲ καμμιὰ ἀπολύτως ἡλικία—ποτὲ δὲν φαινόταν πραγματικὰ νέος—καὶ ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς ἀρρώστιας του ἡ μεταβολὴ στὸ ἐξωτερικό του ἦταν ἐλάχιστη.

Ἐπῆγε στὴν Ἀμερικὴ σὰν πρόσφυξ ὑπὸ τὶς σκληρότερες καὶ τὶς πιὸ ἀποθαρρυντικὲς συνθῆκες. Ἐδιάλεξε ἕνα πεπρωμένον, ποὺ μοιράστηκε μὲ πολλὲς ἄλλες χιλιάδες, κι' ὅμως ἦταν πάντα του ὁλομόναχος. Ἂν ἦταν ἕνας ἄνθρωπος ποὺ διάλεξε κ' ἔτυι ἀκόμα τὴν ἐλευθερία, γιατὶ χωρὶς αὐτὴν δὲν μποροῦσε νὰ ζήση, αὐτὸς ἦταν ὁ Μπέλα Μπάρτοκ. Οὔτε αὐτὸς οὔτε ἡ γυναῖκα του ἦταν Ἑβραῖοι καὶ κανένας λόγος δὲν τὸν ἀνάγκαζε νὰ φύγη, διαλέγοντας τὸν δρόμο αὐτὸν σὰν τὸ μόνο μέσο, ποὺ θὰ τοῦ ἐξασφάλιζε τὴ ζωή. Κι' οὔτε πολιτικοὶ λόγοι τὸν ἀνάγκαζαν νὰ ἐγκαταλείψη τὸν τόπο του. Τίποτα δὲν τὸν ὑποχρέωνε ν' ἀφήση πίσω του ὅλα καὶ νὰ ζητήση προστασία ἀβέβαιη τότε καὶ προβληματικὴ σὲ μιὰ χώρα ξένη καὶ ἄγνωστη. Τίποτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀλύγιστη ψυχή του, τὴν ἀπόλυτη ἀδυναμία νὰ δεχθῆ μιὰ ὁποιαδήποτε συνθηκολόγησι καὶ νὰ ὑπογράψη εἰρήνη, ἔστω καὶ μόνο μὲ λόγια, μὲ τὶς δυνάμεις τοῦ κακοῦ. Γι' αὐτὸν κάθε συνθηκολόγησι ἦταν κάτι ἀκατανόητο! Θὰ κατέστρεφε τὸ πιὸ ἐσωτερικὸ εἶναι του.

(ΜΕΤΑΦΡ. Α. THURNEYSSEN)

στε νὰ φανοῦμε ἀνθρώπινοι. Ἂν κάτι τι εἶναι τόσο ὡραῖο ποὺ νὰ θέλετε νὰ κλάψετε, τότε, κλάψετε!»

Ὁ Καζὰλς εἶναι σήμερα 76 χρόνων. Λέγει συχνὰ ὅτι εἶναι γέρος ἀλλὰ ὅταν κρατάει τὸ βιολοντσέλλο στὸ χέρι, μεταμορφώνεται ἀπὸ μιὰ θαυμαστὴ ἀνάσταση. Ὁ κανόνας τῆς ζωῆς του εἶναι: Ἠρεμία βασισμένη στὴν ἠθικὴ δύναμη καὶ στὴν καλωσύνη.

τικά». Πῶς ὁ Σοπὲν εἶναι μιὰ «Νευρικὴ κοσμικὴ κυρία» καὶ οὕτω καθεξῆς. Ἀνάμεσα στοὺς συγχρόνους του, ὁ Μπερλιόζ, ποὺ μόλις ἄρχιζε νὰ γίνεται γνωστός, ἐξετιμᾶτο πολὺ ἀπ' αὐτὴ τὴ μικρὴ συντροφιά, τὸ Λίστ ὅμως, ποὺ ἦταν ἀκόμη ἐλάχιστα γνωστός, τὸν ἔπαιρναν λιγάκι στ' ἀστεῖα. Γιὰ τὸ Βάγκνερ δὲ μιλοῦσαν ἀκόμη. Γιὰ μερικοὺς ἄλλους συνθέτες ὁ Μπαλακίρεφ ἔλεγε—ὅπως π. χ. γιὰ τὸ Μέντελσον, ποὺ τὸν ἀποκαλοῦσε Μέντελ—πῶς ἐκτὸς ἀπὸ δυὸ - τρία μέτρα, ὅ,τι ἄλλο εἶχαν γράψει δὲν ἄξιζε τίποτα. Κι ὁ Νικόλας ρουφοῦσε κάθε λόγο τοῦ δασκάλου αὐτοῦ καὶ δὲ μποροῦσε νὰ φανταστεῖ πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπάρξει ἄλλη γνώμη καλύτερη ἐπὸ τὴ δική του.

Κι ὁ Μπαλακίρεφ, συγκινημένος ἀπ' αὐτὸ τὸν ἀνεπιφύλακτο θαυμασμὸ τοῦ νεαροῦ φίλου του, ἀφοσιώθηκε σ' αὐτὸν σὰ νὰ ἦταν γιός του καὶ κατεύθυνε στοργικὰ τὰ πρῶτα βήματά του στὴ σύνθεση. Στὴν ἀρχή, τὸν ὑποχρεώνει νὰ συνθέσει μιὰ συμφωνία· κι ὁ Νικόλας, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμη τὴν παραμικρότερη γνώση ἀπὸ τὴ στοιχειώδη ἁρμονία, ἀπὸ κοντραποῦντο κι ἀπὸ ἐνορχήστρωση, ὑπακούει τὸ μεγάλο του δάσκαλο.

Τὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς τῆς συμφωνίας, ποὺ γράφτηκε πολὺ γρήγορα, τὸ ἄφησε ὁ Μπαλακίρεφ ἀνέπαφο, χωρὶς νὰ διορθώσει τίποτα· ἐνορχήστρωσε μονάχα τὴν πρώτη σελίδα, καί, σύμφωνα μ' αὐτὸ τὸ ὑπόδειγμα, ὁ Νικόλας δὲν εἶχε πιὰ παρὰ νὰ συνεχίσει τὴν ἐνορχήστρωση καὶ τοῦ ὑπόλοιπου μέρους.

Ὁ θάνατος τοῦ πατέρα τοῦ Νικόλα, στὰ 1862, παράδωσε τὸ νεαρὸ μουσικὸ στὴν κηδεμονία τοῦ μεγάλου του ἀδελφοῦ, ποὺ εἶχε διοριστεῖ διευθυντὴς τῆς Ναυτικῆς Σχολῆς καὶ ποὺ δείχτηκε πιὸ αὐστηρὸς γιὰ τὸ νεώτερο ἀδελφό του παρὰ γιὰ τοὺς ἄλλους μαθητές. Σὲ λίγο ὁ Νικόλας πέρασε ἐξετάσεις γιὰ νὰ ὀνομαστεῖ δόκιμος, ὥστε νὰ ἔχει τὸ δικαίωμα, μετὰ δυό—τρία χρόνια, νὰ δόσει ἐξετάσεις γιὰ ἀξιωματικός. Μὰ σ' αὐτὰ τὰ δυό - τρία χρόνια ἔπρεπε νὰ ταξιδεύει μακρυά....

Παρ' ὅλα τὰ παρακάλια τοῦ Νικόλα ὁ ἀδελφός του μένει ἀλύγιστος: «Ταξίδεψε πρῶτα τρία χρόνια κι ὕστερα βλέπουμε» τοῦ ἀποκρίθηκε.

MARKÉVITCH

ΡΙΜΣΚΥ - ΚΟΡΣΑΚΩΦ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ„
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

στοὺς ἄλλους τὸ μουσικὸ ταλέντο ποὺ κρυβόταν μέσα τους. Δὲν εἶχε κάμει ποτέ του συστηματικὲς μουσικὲς σπουδὲς, κι ὅμως κατεῖχε ἀπόλυτα τὸ κοντραποῦντο, τὴν αἴσθηση τῆς φόρμας, τὴν τέχνη τῆς ἐνορχήστρωσης, καὶ γενικὰ ὅ,τι μπορεῖ ν' ἀπαιτήσει κανεὶς ἀπὸ ἕνα συνθέτη. Ἔδινε τὴν ἐντύπωση πὼς ὅλα αὐτὰ τ' ἀπόχτησε σὰν ἀπὸ θαῦμα· κι ἀπαιτοῦσε τὸ ἴδιο θαῦμα ἀπὸ τοὺς μαθητές του.

Κυριευμένος ὁ νεαρὸς Νικόλας ἀπὸ τὸ φόβο, τὸ θαυμασμὸ καὶ τὴ γοητεία μαζί, ποὺ ἀσκοῦσε ἡ ἰσχυρὴ προσωπικότητα τοῦ Μπαλακίρεφ, τοῦ δείχνει δειλὰ τὰ πρῶτα συνθετικά του δοκίμια κι ἀκούει—τρελλὸς ἀπὸ τὴ χαρά του—τὸν Μπαλακίρεφ νὰ τοῦ τὰ κρίνει εὐνοϊκά, μὲ λόγια πρωτάκουστα γι' αὐτόν, μὰ τόσο συγκαλυμένα, τόσο παραβολικά, ὥστε δὲν πολυκαταλαβαίνει τὸ νόημά τους· κι αὐτὸ τοῦ κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση. Ἦταν τότε δεκαεφτὰ χρονῶν.

Ὁ Μπαλακίρεφ κι οἱ φίλοι—μαθητές του δέχονταν μὲ πολλὴ καλωσύνη τὸ νεοφερμένο στὴ συντροφιά τους, ποὺ συγκεντρωνόταν κάθε Σάββατο, κι ὅλοι προσφέρονταν πρόθυμα νὰ μορφώσουν τὸ νεαρὸ Νικόλα. Ὁ Στάσωφ, ὁ κριτικὸς τοῦ Νοβόϊε Βρέμια, διαβάζει μεγαλοφώνως τὴν «Ὀδύσσεια». Ὁ ζωγράφος Μιασοϊέντωφ ἀπαγγέλλει στίχους. Ὁ Μουσόργκσκυ τραγουδάει ἄριες ἀπὸ ὄπερες τοῦ Γκλίνκα καὶ παίζει μὲ τὸ Μπαλακίρεφ «α κάτρ μαὶν» συμφωνίες τοῦ Σοῦμαν καὶ τὰ τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Μπετόβεν. Καὶ παίζοντας ὁ Μπαλακίρεφ ἐξηγεῖ στὸ Νικόλα τὶς μουσικὲς φόρμες καὶ τὴν ἐνοργάνωση.

Πῶς μαγεύει τὸ νεαρὸ μουσικὸ αὐτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα! Παραδίνεται ὁλοκληρωτικὰ στὴν ἐπίδραση ποὺ ἐξασκεῖ πάνω του ὁ Μπαλακίρεφ, παραδέχεται ὅλες τὶς γνῶμες του, υἱοθετεῖ τὰ γοῦστα του. Ὥς ποὺ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀργότερα ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις, θ' ἀποφαίνεται, ὅπως κι ὁ Μπαλακίρεφ, πὼς τὰ μόνα καλὰ ἔργα ποὺ ἔγραψε ὁ Μπετόβεν εἶναι ἡ «Ἑνάτη Συμφωνία» καὶ τὰ τελευταῖα κουαρτέτα του καὶ πὼς ὁ Μπὰχ εἶναι ἕνας «γέρος ἀπολιθωμένος» ποὺ συνέθεσε «μουσικὰ μαθημα-

βαθμοὺς ποὺ ἔπαιρνε ὁ Νικόλας στὴ Σχολὴ καὶ παρακολουθεῖ μὲ κακὸ μάτι τὴ μουσικὴ δράση του μέσα στὴν ἴδια τὴ Σχολή, ὅπου ὁ Νικόλας διευθύνει μιὰ χορωδία, χωρὶς νὰ τὸ ξέρει ὁ Διοικητὴς τῆς Σχολῆς. Ἔτσι ὁ πρεσβύτερος ἀδελφὸς ἀποφασίζει νὰ μὴν ξαναπληρώσει πιὰ τὰ μαθήματα μουσικῆς τοῦ ἀδελφοῦ του, κρίνοντας πὼς «σ' ἕνα ναυτικὸ δὲ χρειάζεται, νὰ ξέρει νὰ παίζει τόσο καλὰ πιάνο!» Ὁ Νικόλας ἀπελπίζεται, μὰ ὁ Κανιλὲ τὸν παρηγοράει: Θὰ συνεχίσει νὰ τοῦ δίνει μαθήματα κάθε Κυριακή, ὅπως καὶ πρίν. Μάλιστα τὸν ἐνθαρρύνει νὰ συνθέσει, κι ὁ Νικόλας γράφει, τὸ χειμώνα τοῦ 1860—61, ἕνα «Νοτοῦρνο», ἕνα «Πένθιμο ἐμβατήριο», ἕνα «Σκέρτσο α κάτρ μαὶν» κι ἀκόμα ἕνα ἀσχημάτιστο ἔμβρυο συμφωνίας. Ὅλα αὐτὰ ὅμως εἶναι ἀκόμη ἄμορφα.

Τέλος, μιὰ ὡραία ἡμέρα τοῦ Νοέμβρη, ὁ δάσκαλός του πηγαίνει στὴ Ναυτικὴ Σχολὴ γιὰ νὰ εἰδοποιήσει τὸ μαθητή του νὰ προσέξει νὰ μὴν τιμωρηθεῖ μὲ κράτηση τὴν ἐρχόμενη Κυριακή, γιατὶ ἐκείνη τὴν ἡμέρα θὰ τὸν πάει νὰ τὸν παρουσιάσει στὸ Μπαλακίρεφ.

Ἡ πρώτη του συνάντηση μὲ τὸν Μπαλακίρεφ κάνει τεράστια ἐντύπωση στὸ νεαρὸ Νικόλα· κι αὐτὸ ἦταν πολὺ φυσικό. Ὁ Μπαλακίρεφ ἦταν τότε 24 ἢ 25 χρονῶν· ζωηρὸς καὶ πνευματώδης ἦταν προικισμένος μὲ ὑπερφυσικὴ μνήμη, ποὺ τὸν ἔκανε νὰ φαίνεται πὼς τὰ ξέρει ὅλα. Ἐξαίρετος πιανίστας, μποροῦσε νὰ παίξει ἀπὸ μνήμης ὅ,τι τοῦ ζητοῦσαν, ἐπὶ ὧρες ὁλόκληρες. Μποροῦσε ν' αὐτοσχεδιάζει ἀδιάκοπα μὲ τόσο θαυμαστὴ εὐχέρεια, ὥστε δὲ μποροῦμε σήμερα νὰ ἐξηγήσουμε γιατὶ τὸ ἔργο ποὺ ἄφησε εἶναι τόσο μικρὸ σὲ ποσότητα.

Ἦταν ἐπίσης ἀξιόλογος ἀναγνώστης κι ἤξερε νὰ δίνει ἀμέσως σὲ κάθε παρτιτούρα, ὅσο κι ἂν ἦταν δύσκολη, τὸ χαρακτήρα της. Καταπληκτικὸς κριτικὸς εὕρισκε ἀμέσως τὰ λάθη καὶ τὶς ἀδυναμίες τῶν ἔργων ποὺ τοῦ ὑπέβαλλαν στὴν κρίση του· καὶ καμιὰ φορά, γεμᾶτος καυστικὸ χιοῦμορ, καθόταν στὸ πιάνο κι ἔκανε τὴν ἠχητικὴ «καρικατούρα» τοῦ ἔργου ποὺ δὲν τοῦ ἄρεσε. Μὰ εἶχε καὶ μιὰ σπάνια ἱκανότητα ν' ἀνακαλύπτει

ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΙΜΣΚΥ-ΚΟΡΣΑΚΩΦ

I

Δέκα χρόνια περίπου μετὰ τὸ θάνατο τοῦ τσάρου Ἀλεξάνδρου τοῦ 1ου, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ πιστούς του ὑπηρέτες, ὁ Ἀνδρέας Πέτροβιτς Ρίμσκυ-Κόρσακωφ, μὴ μπορώντας νὰ προσαρμοσθῆ στοὺς νέους καιρούς, πῆρε τὴ σύνταξή του ἀπὸ διοικητὴς τοῦ κυβερνείου τοῦ Βολύνι, κι' ἐγκαταστάθηκε μὲ τὴ γυναίκα του σ' ἕνα σπίτι ποὺ εἶχε στὴ μικρὴ πόλη τοῦ Τίκβιν. Τὸ σπίτι αὐτὸ ἦταν χτισμένο ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, στὴν ὄχθη τοῦ Τίκβινκα, ἀπέναντι σ' ἕνα ἀνδρικὸ μονοστήρι. Ἦταν ἕνα σπίτι χαμηλό, μακρὺ κι εὐρύχωρο, περιτριγυρισμένο ἀπὸ ὡραῖα δέντρα. Ἐκεῖ γεννήθηκε, στὶς 6 Μαρτίου τοῦ 1844, ὁ Νικόλας Ρίμσκυ-Κόρσακωφ, εἴκοσι χρόνια μετὰ τὸν ἀδερφό του κι ὅταν ὁ πατέρας του ἦταν πιὰ ἑξῆντα ἑνὸς χρονῶν.

Σὰν ἔγινε δυὸ χρονῶν ὁ μικρὸς Νικόλας ἄρχισε νὰ δείχνει τὶς πιὸ ἐλπιδοφόρες διαθέσεις. Ἦταν ἔξυπνος, μάθαινε νὰ διαβάζει παίζοντας κι ἔδειχνε πὼς εἶχε ἀξιόλογη μνήμη, καί, γενικὰ ἦταν ἕνα φρόνιμο παιδάκι, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ κυλιόταν κατὰ γῆς ὅταν θύμωνε.

Ἂν καὶ στὸ σπίτι του μαζευόταν πολὺς κόσμος, σπάνια ἔπαιζαν ἐκεῖ μουσική· ἔτσι ὁ μικρὸς δὲν ἄκουε παρὰ τὶς ἀνούσιες μονάχα ρομάντσες ποὺ τραγουδοῦσε ὁ θεῖος του, αὐτοσχεδιάζοντας στὸ πιάνο ἀλλόκοτα ἀκομπανιαμέντα.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὲς τὶς ρομάντσες, ἄκουε, στοὺς γάμους καὶ στὰ γλέντια ὅπου πήγαινε, ἕνα μικρὸ συγκρότημα ἀπὸ τρεῖς Ἑβραίους, ποὺ ἔπαιζαν βιολί, πιατίνια καὶ τυμπανάκια, διασκεδάζοντας ἔτσι τὴ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη.

Μὰ πάνω ἀπ' ὅλα τοῦ ἄρεσε ν' ἀκούει τὴν ψαλμωδία τῶν μοναχῶν τοῦ μοναστηριοῦ, ποὺ περνοῦσαν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἡμέρας τους προβάροντας ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους,

κάτου ἀπὸ τὴν μουσικὴ διεύθυνση καὶ τὴν αὐστηρὴ πειθαρχία ἑνὸς ἡγουμένου μὲ μορφὴ ἀποστόλου. Τὸ καλοκαίρι ὁ νεαρὸς Νικόλας ἔμενε ὧρες ὁλόκληρες μπροστὰ στὸ ἀνοιχτὸ παράθυρό του γιὰ ν' ἀκούει ἐκστατικὸς ὅλους αὐτοὺς τοὺς θρησκευτικοὺς ὕμνους, ποὺ περνοῦσαν τὸ ποτάμι γιὰ νὰ φτάσουν ὡς τ' αὐτιά του. Κάποια μέρα, ἄκουσε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ πένθιμη ψαλμωδία, συνοδευόμενη ἀπὸ τὸν ἦχο μιᾶς καμπάνας ποὺ χτυποῦσε μὲ παράξενο ρυθμό· ἦταν τὸ ἄγγελμα τοῦ θανάτου ἑνὸς μοναχοῦ. Αὐτὸ τὸ ἄκουσμα συγκλόνισε βαθειὰ τὴν τρυφερὴ ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ, ποὺ ἀπὸ κείνη τὴν ἡμέρα θυμώταν σ' ὅλη του τὴ ζωὴ αὐτὸν τὸ ρυθμό.

Σὰν ἔγινε ἕξη χρονῶν ἄρχισε νὰ μαθαίνει πιάνο μὲ μιὰ γριὰ γειτόνισσά του, ποὺ φαίνεται πὼς δὲν ἦταν πολὺ ἀξιόλογη πιανίστα, ἀφοῦ ὕστερα ἀπὸ δεκαοχτὼ μῆνες ὁμολόγησε ὅτι δὲν ἔνιωθε τὶς δυνάμεις της ἀρκετὲς γιὰ νὰ συνεχίσει νὰ διδάσκει τὸ μαθητάκο της. Ἔτσι οἱ γονεῖς τοῦ Νικόλα τὸν ἐμπιστεύθηκαν στὴ δασκάλα μιᾶς φιλικῆς τους οἰκογένειας. Ἡ Δεσποινὶς Ὄλγα ἦταν καλὴ μουσικὸς κι ἔξυπνη· γι' αὐτὸ ὁ μικρὸς μαθητής της προοδεύει γρήγορα καὶ παίζει μαζί της πολλὴ κι ἐκλεκτὴ μουσικὴ «α κάτρ μαίν».

Σὰν ἔγινε δώδεκα χρονῶν, ὁ Νικόλας ἔφυγε μὲ τὸν πατέρα του γιὰ τὴν Πετρούπολη, ὅπου μπῆκε στὴ Σχολὴ Ναυτικῶν Δοκίμων, γιατὶ τὸ παιδὶ ἔδειχνε κλίση γιὰ τὸ ναυτικό.

Στὴν ἀρχὴ φαίνεται πὼς ἦταν καλὸς μαθητής, πειθαρχικὸς καὶ δουλευτὴς κι ἐπιβαλλόταν στοὺς συμμαθητές του. Τὶς μέρες ποὺ εἶχε ἄδεια ἐξόδου, τὶς περνοῦσε ἀνάμεσα στὴν οἰκογένεια ἑνὸς φίλου τοῦ πατέρα του, τοῦ κ. Γκολοβίν, καί, κάθε Κυριακὴ ἔπαιρνε, χωρὶς ἐνθουσιασμό, ἕνα μάθημα πιάνου ἀπὸ κάποιο μέτριο βιολοντσελίστα. Μὰ στὸ δεύτερο καὶ τὸν τρίτο σχολικὸ χρόνο, δείχνει ὅλο καὶ λιγότερο ζῆλο γιὰ τὶς σπουδές του καὶ παρουσιάζεται σὰν πολὺ μέτριος μαθητής. Ἀντίθετα μεγαλώνει τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ μουσική. Σχεδὸν κάθε Σαββατόβραδο, οἱ Γκολοβὶν τὸν παίρνουν μαζί τους στὴν Ὄπερα. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἡ ἰταλικὴ ὄπερα θριάμβευε στὴν Πε-

τρούπολη κι ἦταν πολὺ τῆς μόδας τὸ νὰ εἶναι κανεὶς φανατικὸς θαυμαστὴς τῆς ἰταλικῆς μονάχα μουσικῆς. Φυσικὰ ἄρεσε καὶ στὸ Νικόλα ὁ «Κουρέας τῆς Σεβίλης» κι ὁ «Ὀθέλος», δὲν τολμοῦσε ὅμως νὰ ὁμολογήσει πὼς προτιμοῦσε πολὺ περισσότερο τὶς ὄπερες τοῦ Γκλίνκα: «Ἡ ζωὴ γιὰ τὸν Τσάρο» καὶ «Ρουσλὰν καὶ Λιουντμίλα».

Σ' ἡλικία δεκαπέντε χρονῶν ἄκουσε γιὰ πρώτη φορὰ συμφωνικὴ μουσική. Ἡ ἐντύπωση ποὺ τοῦ ἔκανε αὐτὴ ἡ πρώτη συναυλία ποὺ ἄκουσε ἦταν τόσο δυνατή, ὥστε, τριάντα χρόνια ἀργότερα, θυμώταν πὼς ἐκείνη τὴν ἡμέρα ἄκουσε: Τὴν «Ποιμενικὴ συμφωνία» τοῦ Μπετόβεν, τὸ «Ὄνειρο καλοκαιριάτικῆς νύχτας» τοῦ Μέντελσον, τὴ «Χότα Ἀραγκονέζα» τοῦ Γκλίνκα, τὸ ἰντερμέτζο ἀπὸ τὸ «Λόενγκριν» τοῦ Βάγκνερ καὶ τὸν «Προμηθέα» τοῦ Λίστ· μὰ ἡ «Ποιμενικὴ συμφωνία» τὸν γοήτεψε περσότερο ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα ἔργα. Τώρα ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴ μουσικὴ γίνεται ὅλο καὶ πιὸ φλογερὴ καὶ παραμελεῖ τὶς σπουδές του στὴ Ναυτικὴ Σχολή. Παρ' ὅλη ὅμως τὴν ἀγάπη του αὐτὴ δὲ σκέφτεται ἀκόμη νὰ μελετήσει σοβαρὰ πιάνο καὶ θεωρητικά, καὶ ἀγνοεῖ κι αὐτοὺς ἀκόμη τοὺς στοιχειώδεις κανόνες τους. Τοῦ ἀρέσει ὑπερβολικὰ νὰ παίζει «α κάτρ μαίν», μὰ δὲν ἔχει ἀποκτήσει ἀκόμη καμιὰ τεχνική. Κι ὅμως ὁ βιολοντσελίστας ποὺ τοῦ δίνει μαθήματα τὸν συμβουλεύει νὰ πάει σ' ἕναν πραγματικὸ πιανίστα.

Ἔτσι ἀπὸ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1860, ὁ Νικόλας παίρνει σοβαρὰ πιὰ μαθήματα ἀπὸ τὸν πιανίστα Κανιλέ. Ὁ καινούριος του δάσκαλος τοῦ ἀνοίγει τὰ μάτια σὲ πολλὰ πράγματα καὶ τοῦ γνωρίζει τὸ Μπάχ· τότε μονάχα ἔμαθε γιὰ πρώτη φορὰ ὁ νεαρὸς μαθητὴς τὴν ὕπαρξη τοῦ μεγάλου αὐτοῦ συνθέτη. Μὰ κυρίως ἀγαπάει τὴ μουσικὴ τοῦ Γκλίνκα καὶ διαλαλεῖ παντοῦ τὸ θαυμασμό του γιὰ τὶς «δυὸ ὡραιότερες ὄπερες τοῦ κόσμου καὶ ὅλων τῶν ἐποχῶν!» (τὸ «Ρουσλὰν καὶ Λιουντμίλα» καὶ τὴ «Ζωὴ γιὰ τὸν Τσάρο»).

Στὸ μεταξὺ ὁ μεγάλος ἀδελφός του, ποὺ ἦταν ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ, ἀρχίζει ν' ἀνησυχεῖ βλέποντας τοὺς κακοὺς

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Τὸ τί προσφέρει ἡ Κρατική μας Ὀρχήστρα στὴ μουσική κίνησι τοῦ τόπου εἶναι γνωστὸν σὲ ὅλους ὅσους παρακολουθοῦν ἀνελλιπῶς τὶς συναυλίες της. Μᾶς δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ ἀκοῦμε ἐκτελέσεις γνωστῶν μεγάλων συμφωνικῶν ἔργων ποὺ πάντα ξανακούονται μὲ ἐνδιαφέρον ἀπὸ ὅλους ἐκείνους ποὺ σὲ κάθε καινούργια ἐκτέλεσί των δὲν βλέπουν μόνο τὴ μουσικὴ ἀπόλαυσι ποὺ θὰ τοὺς δώσουν ἔργα ἀπὸ μακροῦ καθιερωμένα ὡς ἀριστουργήματα τοῦ εἴδους, ἀλλὰ αἰσθάνονται καὶ μιὰ ἰδιαίτερη χαρὰ ὅταν μποροῦν νὰ παρακολουθοῦν τὴν ἀνανεωμένη ἑρμηνεία ποὺ τοὺς δίνει ὁ ἑκάστοτε διευθύνων μαέστρος, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ διαγράφει μὲ τὴν ὅλη γραμμὴ τῆς ἐκτελέσεως τοῦ ἔργου ὡς συνόλου καὶ μὲ τὴν ἀπόδοσι τῆς μουσικῆς ἐννοίας ἑκάστου μέρους, τοῦ χαρακτῆρος κάθε φράσεως, κάθε μοτίβου. Πρόκειται βέβαια περὶ μιᾶς ἀληθινῆς δημιουργίας ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴν μουσικὴν ἀντίληψιν κάθε μαέστρου περιωπῆς ποὺ μᾶς παρουσιάζει ὑπὸ καινούργιο κάθε φορὰ πλαίσιον τὴν ἴδια αὐτὴ δημιουργία τοῦ συνθέτου. Καὶ τὴ δημιουργία αὐτὴ δὲν εἶνε λίγοι ἐκεῖνοι ποὺ τὴν ξέρουν στὴ γενική της γραμμὴ ἀπ' ἔξω καὶ τόσο καλὰ ὥστε ἐκεῖ ποὺ κάθονται στὴ θέσι τους νὰ σιγοτραγουδοῦν ἐνδόμυχα τὴν εἴσοδο τοῦ κάθε γνωστοῦ μοτίβου, τὴν ἀνάπτυξί του, τὶς ἀπαντήσεις κ.λ.π.

Οἱ Συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, ἔργα πιὸ χαρακτηριστικὰ μιᾶς μεγαλοφυΐας σὰν τὴ δική του ἔχουν γίνει κτῆμα κάθε ἀληθινοῦ φιλομούσου καὶ τὰ κυριώτερα θέματά των μιλοῦν στὴν ψυχὴ ἀκόμη καὶ πολλῶν νεομυήτων στὶς ἀνυπέρβλητες καλλονὲς τῆς Συμφωνίας. Ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ εἶναι τὸ κύριο θέμα τῆς 5ης Συμφωνίας (τοῦ πεπρωμένου) μὲ κείνη τὴν ἄφθαστη ἐπεξεργασία του ποὺ βγῆκε τελειωτικὰ ἀπὸ τὴν πέννα τοῦ μεγάλου διδασκάλου ὕστερα ἀπὸ μακρὰ κυοφορία ὅπως ξέρομε ἀπὸ τὰ τόσα σχετικὰ σκίτσα πολλὰ τῶν ὁποίων σώζονται καὶ διαφυλάσσονται μὲ στοργὴ ὅπως καὶ πολλὰ σκίτσα θεμάτων ἄλλων του Συμφωνιῶν. Πέρυσι λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὶς τρεῖς ἐκτελέσεις τῆς 9ης Συμφωνίας στοῦ Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ ποὺ τὶς εἶχε παρακολουθήσει τόσος κόσμος δὲν ἐκπλαγήκαμε νὰ ἀκούσωμε μέσα σ' ἕνα αὐτοκίνητο ἐκεῖ κοντὰ στὸν Παρνασσὸ μιὰ κοπελλίτσα νὰ «ὑποτονθορίζει» τὸ ἔκπαγλο ἐκεῖνο θέμα σὲ ρὲ μείζονα ποὺ τὸ πρωτοδίνουν τὰ τσέλλα μετὰ τὰ ρετσιτατίβα τῆς ἀρχῆς τοῦ φινάλε τοῦ ἔργου. Ἦταν πολὺ μικρὴ γιὰ νὰ ὑποθέσωμε πῶς τόξερε γιατὶ ἦταν μέλος τῆς χορωδίας ποὺ λαμβάνει μέρος στὸ ἔργο. Ἁπλῆ ἀσφαλῶς ἀκροάτρια ἀπὸ κεῖνες ποὺ μὲ συγκίνησι τὸ παρηκολούθησε ἴσως ἀπὸ κεῖ ψηλά, ἀπὸ τὰ βραχάκια. Εἶχε μπεῖ στὴν ψυχή της τὸ θεῖο ἐκεῖνο μοτίβο ποὺ προσεπικυρώνει τὸ μεγάλο δόγμα τῆς τέχνης «ἡ ἔκφρασις ἐν τῇ ἁπλότητι»—καὶ τίποτε τὸ πιὸ ἁπλὸ ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἡ μελωδία του γυρίζει γύρω σὲ 5 νότες τῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ ρὲ καὶ κυοφορεῖ ἐκεῖνο τὸν πλοῦτο τῆς ὑπερκόσμιας δημιουργίας ποὺ μᾶς δίνει παρακάτω ὁ Μπετόβεν μὲ τὴ συνεργασία καὶ τῶν φωνητικῶν στοιχείων στὴν ἔκπαγλη ἐκείνη κατακλεῖδα τῆς μεγαλόπνοης 9ης του.

Ἀλλὰ καὶ πόσων ἄλλων συμφωνικῶν ἀριστουργημάτων τὰ κύρια θέματα τὰ ξέρουν καὶ τὰ ἔχουν σὰν μιὰ ἱερὰ παρακαταθήκη μέσα στὸ μουσικό τους ὑποσυνείδητο ὅλοι ἐκεῖνοι ποὺ βλέπουν στὴ μουσικὴ ὄχι μιὰ τέρψι τῶν αἰσθήσεων ἀλλὰ τὸν πιὸ πειστικὸ κατηχητὴ γιὰ ὅ,τι τὸ πιὸ ὑψηλὸ τὸ πιὸ ὡραῖο μποροῦμε νὰ βρίσκωμε σ' αὐτή μας τὴ ζωή.

Οἱ συμφωνικὲς συναυλίες τῆς Κρατικῆς μας μᾶς παρέχουν καὶ μιὰ ἄλλη ἀτίμητη μουσικὴ ἀπόλαυσι: νὰ ἀκοῦμε ἀληθινοὺς καὶ μετ' αὐστηρὰν ἐπιλογὴν καλουμένους δικούς μας ἢ ξένους καλλιτέχνας ποὺ ἐκτελοῦν ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὴν ὀρχήστρα ἔργα μεγάλου πάντοτε ἐνδιαφέροντος, ἔργα ποὺ χάρις σὲ τέτοια συνεργασία τὰ ἀκοῦμε σὲ ὅλο τους τὸ μουσικὸ μεγαλεῖο ἐνῶ ταυτοχρόνως ἀπολαμβάνομε τὴν πολλὲς φορὲς συναρπαστικὴ τέχνη βιρτουόζων ποὺ ἔχουν ἐπιβληθεῖ παντοῦ μὲ τὴ λάμψι τῆς δεξιοτεχνίας των ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀνωτερότητα τῆς μουσικῆς των ἑρμηνείας.

Παραμένει σὲ ὅλους ἀξέχαστη ἡ συμμετοχὴ στὶς συναυλίες αὐτὲς δύο μεγάλων καλλιτεχνῶν τοῦ βιολοντσέλου **Πιὲρ Φουρνιὲ** ποὺ μᾶς ἔδωσε δείγματα τῆς πιὸ ἐξελιγμένης τέχνης σ' αὐτὸ τὸ ὄργανο μαζὶ μὲ μιὰ ἰδεώδη μουσικότητα καὶ τὸν **Ἐνρίκο Μαϊνάρντι** ποὺ μᾶς ἔδωσε κατὰ τὸν πιὸ ἀβίαστο τρόπο τὸ συναίσθημα σὲ τί ὕψος ἀληθινῆς ἐξαϋλώσεως μπορεῖ νὰ μᾶς μεταρσιώση ἑνὰς καλλιτέχνης μὲ τόσο ἀνώτερο μουσικὸ στοχασμὸ σὰν τὸ δικό του. Σ' ἕναν τέτοιο δρόμο ἔχει προχωρήσει μὲ βήματα σταθερὰ καὶ ὁ νέος Γάλλος πιανίστας Σανσὸν Φρανσουά, ἐνῶ ὁ Γερμανὸς Τὲν Μπέρυκ μᾶς ἔδειξε μὲ τὸ παίξιμό του ὡς πιὸ ζηλευτὸ σημεῖον συγκερασμοῦ πιανιστικῶν ἱκανοτήτων καὶ ἀληθινῆς μουσικῆς ἀνωτερότητος μπορεῖ νὰ φθάσει ἕνας καλλιτέχνης τῆς δικῆς του ὡριμότητος. Ὁ Ρωσσο-Ἀμερικανὸς Τσερκάτσκη ποὺ ἦταν πραγματικὰ καταπληκτικὸς στὴν ἐκτέλεσι τοῦ κοντσέρτου σὲ μὶ ὕφεσι τοῦ Λίστ ποὺ ἔπαιξε μὲ τὸ πλαίσιον τῆς Κρατικῆς δὲν μᾶς ἔδωσε μιὰ τόσο ὁλοκληρωμένη ἐντύπωσι στὸ ἐπακολουθήσαν ρεσιτάλ του. Ἀκούσαμε καὶ τόσες ἄλλες ἐξαιρετικὲς ἐκτελέσεις δικῶν μας καὶ ξένων καλλιτεχνῶν ποὺ θὰ θέλαμε πολὺ νὰ μᾶς ἐπέτρεπε νὰ τὶς ἀναφέρωμε ὅλες τὸ πλαίσιον τοῦ παρόντος σημειώματος.

Καὶ τί ἄλλο ὅμως δὲν μᾶς λέει ἐπὶ πλέον ὁ τόσον ἀντικειμενικὸς καὶ ἀπέριττος ἀπολογισμὸς τοῦ ἔργου τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας ποὺ δημοσιεύθηκε τελευταίως καὶ περιέχει τὰ κυριώτερα σημεῖα τῆς δράσεώς της ἐπὶ τῇ συμπληρώσει ἔτους ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς θερινῆς περιόδου 1953 μέχρι τοῦ τέλους τῆς χειμερινῆς περιόδου 53-54;

Μᾶς ξαναθυμίζει ποιὰ ἦσαν τὰ συμφωνικὰ ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν ποὺ παίχθηκαν κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν καὶ μᾶς ἔδωσαν μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας. Ἐξ αὐτῶν γνωστὰ ἀπὸ προηγούμενες ἐπιτυχίες των ἦσαν ἡ Συμφωνία τῆς Λεβεντιᾶς καὶ ὁ Μηνᾶς ὁ Ρέμπελος συμφωνικὸ ποίημα τοῦ Καλομοίρη, τὸ Πρελούδιο καὶ φοῦγκα τοῦ Πονηρίδη, ἡ Βυζαντινὴ θυσία τοῦ Πέτρου Πετρίδη, οἱ Παραλλαγὲς καὶ φοῦγκα πάνω σένα δημοτικὸ τραγοῦδ

τοῦ Εὐαγγελάτου, δυὸ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Βασιληᾶ 'Ανήλιαγο τοῦ Νεζερίτη, Σουΐτα Ντιβερτιμέντο τοῦ Καρυωτάκη, Προσευχὴ στὴν 'Ακρόπολη τοῦ Παλλαντίου καὶ Πανηγῦρι τῆς 'Ασκ. Γωνιᾶς τοῦ Θεοδωράκη. 'Επὶ πλέον μᾶς δόθηκαν σὲ 1η ἐκτέλεσιν «Οἱ Δάφνες καὶ Κυπαρίσσια» τοῦ Βάρβογλη, τὸ Τραγικὸ ποίημα τοῦ Παλλαντίου. ἡ 'Ελληνικὴ 'Αποκρηὰ χορόδραμα τοῦ Μ. Θεοδωράκη, ἡ Συμφωνιέττα σὲ Μὶ τοῦ 'Αργ. Κουνάδη καὶ ἡ Πρώτη Συμφωνία τοῦ Γιάννη Χρήστου.

Εἴχαμε καὶ πρῶτες ἀκροάσεις ἔργων συγχρόνων καὶ μὴ ξένων συνθετῶν. 'Απ' αὐτὲς ἰδιαίτερα ἀξιοπαρατήρητες ἦταν τῆς 1ης Συμφωνίας (παληότερου ἔργου) τοῦ πιὸ φημισμένου τῶν συγχρόνων Ρώσσων συνθετῶν Δ. Σοστάκοβιτς, μιᾶς πρωτότυπης μουσικῆς εἰκόνος «'Ο Πέτρος καὶ ὁ Λύκος» τοῦ Προκόφιεφ ποὺ δόθηκε μὲ ἀφηγητὴν τοῦ κειμένου τὸν κ. Κωτσόπουλον τῆς Τσιγκὰν τοῦ Ραβὲλ μὲ σολίστα βιολιοῦ τὸν κ. Βολωνίνη, τοῦ «Ματθίας ὁ ζωγράφος» τοῦ Χίντεμιτ καὶ ἄλλων ἔργων τῶν Ρεσπίγκι, Γκραῖνερ, Πέρσελ, Μπέλα, Μπάρτοκ, Μπύρχαρδ, τοῦ τόσο πρόωρα ἐκλιπόντος Στέφαν, τοῦ Κόνταλυ, τοῦ Πετζέττι.

Μέσα στὶς ἀληθινὰ μεγάλες μουσικὲς δημιουργίες τῶν νεωτέρων χρόνων βλέπομε συχνὰ συλλήψεις ποὺ βγαίνουν ἀπὸ ὁραματισμοὺς τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τοῦ συνθέτου ποὺ μᾶς ὑποβάλλει ψυχικὰ καὶ σ' ἐμᾶς ὅταν εἶναι τέλειος κάτοχος τοῦ μυστηριακοῦ μεγαλείου τῆς τέχνης τῶν ἤχων. Τέτοιες δημιουργίες εἶναι π. χ. τὰ Νυκτερινὰ τοῦ Ντεμπυσὺ καὶ ἰδίᾳ ἐκεῖνα τὰ ἀνείπωτου κάλλους «Σύννεφα». Σὲ ἄλλες βλέπουμε τὴν ἔμπνευση ποὺ βγαίνει ἀπὸ ἕνα ὑπέροχο ποιητικὸ κείμενον ποὺ φαίνεται πόσο βαθειὰ μίλησε στὴν ψυχὴ τοῦ συνθέτου. 'Από τοὺς θησαυροὺς τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ ἀπὸ ἀληθινὰ ἐμπνευσμένα ποιητικὰ κείμενα τοῦ Παλαμᾶ, τοῦ Σολωμοῦ, τοῦ Σικελιανοῦ κ. ἄ. ἐνεπνεύσθησαν τὶς καλλίτερες δημιουργίες τους οἱ κορυφαῖοι τῶν συνθετῶν μας. Ἄλλη πηγὴ ἐμπνεύσεως εἶναι ἡ βαθειὰ ἐντύπωσις ποὺ αἰσθάνθηκε ὁ συνθέτης ἀπὸ ἕναν πίνακα μεγάλου ζωγράφου ποὺ στὴ μουσική της ἀπεικόνισι μᾶς τὴν ἐκφράζει σὲ τρόπο ποὺ νὰ εἶναι ἔκδηλη μιὰ πραγματικὴ δόνισις τοῦ ἐσωτερικοῦ του κόσμου. Μιὰ τέτοια δημιουργία βλέπομε στὸ ἔργο τοῦ Χίντεμιτ «Ματθίας ὁ ζωγράφος», ἔργο δυνατὸ πρωτότυπο, γεμάτο ἀπὸ τὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα τεχνοτροπία ἀπὸ ἐκείνη ποὺ ἐπέβαλε τὸ δημιουργό της στὸ παγκόσμιο μουσικὸ κριτήριο. Ἔχομε βέβαια καὶ ὁμοειδὲς προηγούμενο τὸ «'Από τοὺς πίνακες μιᾶς ἐκθέσεως» τοῦ Μουσσόργκσκη, ἔργο γραμμένο ἀπὸ τὸ συνθέτη γιὰ πιάνο, ἔργο ποὺ παρέχει σὲ πιανίστες ἀληθινὰ ὥριμους τὸ πιὸ πρόσφορο ἔδαφος γιὰ νὰ ἀναπτύξουν ὅλη τους τὴν τέχνη καὶ ὅλη τους τὴ δυναμικότητα, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ μουσικὴ ἀντίληψι καὶ πρωτοτυπία ποὺ χρειάζεται νὰ ἔχουν γιὰ νὰ ζωντανέψουν στὴν ψυχή μας τὸ ἀληθινοῦ μουσικοῦ κάλλους περιεχόμενο τοῦ ἔργου ποὺ εἶναι ἀκόμη δυσκολώτερο σὲ ἀπόδοσι στὴν μεταγραφή του γιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα.

Μέσα στὶς τόσες ἄλλες κατηγορίες συμφωνικῶν ἔργων ποὺ ἀκοῦμε ἂς ἀναφέρωμε καὶ ἐκεῖνα 'ποὺ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὶς φυσικὲς ἢ ἄλλες καλλονὲς ἑνὸς τόπου. Ἕνα τέτοιο ἦτο καὶ τὸ γνωστὸ τοῦ Σμέτανα ὁ «Μολδάβας» ποὺ ξανακούσαμε στὶς περυσινὲς θερινὲς συναυλίες τῆς Κρατικῆς. Μᾶς μετέφερε σ'ἐκεῖνα τὰ μαγευτικὰ τοπία ποὺ ἀπεικονίζει μὲ τέτοια εἰλικρίνεια αἰσθήματος ὁ μεγάλος Τσέχος συνθέτης. Τὸ ζωγράφισμα τοῦ Μολδάβα ποὺ ξεχύνεται στὴν πλατειά του κοίτη καὶ τραβάει μὲ μεγαλόπρεπη γαλήνη πρὸς τὴν Πράγα, ἂν δὲν ἔχει ἐκεῖνο τὸ ποιητικὸ περιεχόμενον ποὺ μᾶς δίνει ἕνας Σοῦμπερτ στὸ ζωγράφισμα τοῦ ποταμοῦ μὲ τὶς «πέστροφές» του ποὺ ἀπαθανάτισε στὸ ὁμώνυμο τραγοῦδι καὶ στὸ κουϊντέττο του ἔχει ὅμως μιὰ γραφικότητα ποὺ ξέρουν νὰ δίνουν στὸ τοπίο τους συνθέται σὰν τὸν Σμέτανα ποὺ στὴ μουσική τους μᾶς ἔδειξαν πόσο εἶναι ἀληθινοὶ ἐθνικοὶ βάρδοι.

Ἕνα 'Ελληνικὸ ἔργο παρόμοιας ἐμπνεύσεως ἦτο τὸ ἀπὸ τὰ «Βουνὰ καὶ τὰ 'Ακρογιάλια τῆς 'Αττικῆς» τοῦ Εὐαγγελάτου ποὺ μᾶς δόθηκε στὴν ἀρχὴ τῆς νέας σειρᾶς τῶν φετεινῶν θερινῶν συναυλιῶν τῆς Κρατικῆς. 'Ο συνθέτης μᾶς ἔδειξε σ' αὐτὸ πόσο μίλησαν στὴν ψυχή του οἱ φυσικὲς καλλονὲς τοῦ τόπου μας καὶ μὲ πόση εἰλικρίνεια ἀπέδωσε μουσικὰ τὴ συγκίνησι ποὺ αἰσθάνεται πάντα ἀπὸ τὰ μαγευτικὰ αὐτὰ τοπία ποὺ ἀπὸ αἰώνων ἐξυμνήθηκαν μὲ ἀληθινὴν ἔξαρσι ἀπὸ δικούς μας καὶ ξένους.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

'Ο γνωστὸς ἐκδοτικὸς οἶκος **PENGUIN, LONDON,** προσέθεσε πέντε ἀκόμη παρτιτοῦρες, στὴν τόσο καλοτυπωμένη σειρὰ παρτιτουρῶν τῆς τσέπης ποὺ ἐκδίδει· οἱ παρτιτοῦρες αὐτὲς εἶναι οἱ ἑξῆς: **BEETHOVEN, Symphony No 3** καὶ **No 7,** μὲ βιογραφικὸ σημείωμα τοῦ κ. **Mc Naught** καὶ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν κ. **Gordon Jacob.—SCHUMAN, Piano Concerto in a minor** μὲ βιογραφικὸ σημείωμα τῆς κ. **Joan Chissell** καὶ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν κ. **Gordon Jacob.—WAGNER, Ouverture Die Meistersinger,** μὲ βιογραφικὸ σημείωμα τοῦ κ. **Duneley Hussey** καὶ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν κ. **Gordon Jacob.—J. S. BACH, Brandenburg Concerto No 4,** μὲ βιογραφικὸ σημείωμα τοῦ κ. **Frank Howes** καὶ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν κ. **Gordon Jacob.**

'Επίσης καὶ ἡ καλλιτεχνικότατη σειρὰ τῶν λαϊκῶν χορῶν ὅλης τῆς Εὐρώπης, ποὺ ἐκδίδει ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος **MAX PARRISH & COMPANY, LONDON,** πλουτίστηκε μὲ δύο ἀκόμη τεύχη: 1) **Dances of Belgium,** γραμμένο ἀπὸ τοὺς κ.κ. **Roger Pinon** καὶ **Henri Jamar,** καὶ 2) **Dances of Ireland** γραμμένο ἀπὸ τοὺς κ.κ. **Peadar** καὶ **Gerald O'Rafferty.** Ὅπως καὶ τὰ 24 προηγούμενα τεύχη τῆς σειρᾶς αὐτῆς ἔτσι καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ τελευταῖα της (No 25 καὶ 26) μᾶς δίνουν μιὰ σύντομη ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ἐνημερωτικὴ εἰκόνα τῶν πιὸ χαρακτηριστικῶν χορῶν αὐτῶν τῶν ἐθνῶν, μαζὶ μὲ τὴ μουσική τους καὶ τὸ σχεδιάγραμμα τῶν βηματισμῶν τους. 'Επὶ πλέον μᾶς παρουσιάζουν σὲ ὡραιότατες ἔγχρωμες εἰκόνες τὰ ἐθνικὰ κοστούμια τῶν χωρῶν αὐτῶν. Γενικὰ ἡ σειρὰ αὐτὴ παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον τόσο γιὰ τοὺς χορογράφους καὶ τοὺς μουσικολόγους λαογράφους, ὅσο καὶ γιὰ τοὺς βιβλιόφιλους.

BEETHOVEN'S CHORAL SYMPHONY and other writings, by Ralph Vaughan Williams. Ed. Oxford University Press, London — Σχ. 80 σελ. 172 — Στὸ βιβλίο αὐτὸ συγκεντρώνονται τὰ σημαντικώτερα ἄρθρα καὶ μελέτες, ποὺ ἔγραψε ὁ μεγάλος σύγχρονός μας Ἄγγλος συνθέτης **Ralph Vanghan Williams,** πάνω σὲ διάφορα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα, μουσικὰ ζητήματα. Μ' αὐτὰ τὰ τόσο στοχαστικὰ γραψίματά του, ὁ φωτισμένος αὐτὸς συνθέτης μᾶς ἀνοίγει καινούριους ὁρίζοντες καὶ μᾶς παρουσιάζει κρίσεις καὶ ἀπόψεις, σχετικὰ μὲ τὰ θέματα ποὺ πραγματεύεται, τόσο πρωτότυπες ὅσο καὶ εὔστοχες. Παραθέτουμε μερικοὺς τίτλους τῶν μελετῶν καὶ τῶν ἄρθρων του αὐτῶν: 'Η Συμφωνία μὲ χορωδία τοῦ Μπετόβεν.—Γκούσταβ Χόλστ: Δοκίμιο καὶ Σημείωμα. — 'Η Μουσικὴ σύνθεσις γιὰ κινηματογραφικὰ φίλμς.—Μπάχ, ὁ μεγάλος ἀστός.—Μιὰ μουσικὴ αὐτοβιογραφία, κ. ἄ. Κάθε μουσικὸς καὶ γενικὰ κάθε φιλόμουσος πρέπει ν' ἀποκτήσει αὐτὸ τὸ τόσο πολύτιμο βιβλίο· τὸ δοξασμένο ὄνομα τοῦ συγγραφέα του εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἐγγύηση γιὰ τὴν ὠφέλεια ποὺ θὰ βρεῖ διαβάζοντάς το.

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Γιὰ ὄγδοη φορὰ ἐφέτος ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πολέμου ἔδωσε τελευταίως ὁ Ραδιοφωνικὸς Σταθμὸς τῆς Ἔσσης στὴ Φραγκφούρτη τὴν «Ἑβδομάδα του γιὰ νέα Μουσική». Ἀρχικὸς σκοπὸς τῆς ἑβδομάδος αὐτῆς, ποὺ καθιερώθηκε ἀπὸ τὸ 1946 ἦταν πρώτιστα νὰ καταστήση γνωστὲς στὸ μουσικὸ Γερμανικὸ κοινό, ποὺ ἀπὸ τὰ 1933 ζοῦσε σὲ καταναγκαστικὴ ἀπομόνωση, τὶς ἀντιπροσωπευτικώτερες δημιουργίες τῆς σύγχρονης μουσικῆς, ποὺ ὠφείλοντο στοὺς ἐγκυρότερους συνθέτες, ὅπως εἶνε ὁ Στραβίνοκυ, ὁ Χίντεμιτ, ὁ Μπάρτοκ, ὁ Προκόφιεφφ κ. ἄ. καὶ ποὺ εἶχε πρὸ πολλοῦ γνωρίσει καὶ ἀναγνωρίσει ὅλος ὁ ἄλλος ἐλεύθερος πολιτισμένος κόσμος. Σιγὰ - σιγὰ ὅμως τὸ κέντρο τῆς βαρύτητος στὰ ἑπόμενα προγράμματα μετατοπιζόταν ὁλοένα πρὸς ὄφελος τῆς νέας καὶ νεώτατης ἔπειτα παραγωγῆς. Γιατὶ—ὅπως εἶπε ὁ **Heinz Schröter,** ὁ κατευθύνων νοῦς καὶ πολύτιμος ὀργανωτὴς τῆς Μουσικῆς Ἑβδομάδος τῆς Φραγκφούρτης, σὲ μιὰ του πλουσιώτατη σὲ σκέψη καὶ ἰδέες ὁμιλία του—σήμερα τὸ κυριώτερο καθῆκον ἑνὸς ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ εἶνε: «Νὰ παρουσιάζη στὴν κοινὴ κρίση τὶς κατευθύνσεις τῶν νέων δημιουργικῶν δυνάμεων, ἐφ' ὅσον βέβαια αὐτὲς ἐκπληροῦν τὰς ἀπαιτήσεις ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου, καὶ παράλληλα νὰ βοηθῆ ν' ἀναγνωρίζονται τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐπιδέχονται μελλοντικῶς μιὰ ἐξέλιξη. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ—τονίζει ὁ **Schröter**—θἄπρεπε νὰ προσεχθοῦν καὶ νὰ ἐξετασθοῦν ὅλες οἱ τεχνοτροπικὲς κατευθύνσεις. Προχωρῶντας ὅμως στὴν ὁμιλία του, δὲν παρέλειψε νὰ προσθέση, πώς, κατὰ τὴ γνώμη του τοὐλάχιστον, τὴ στιγμὴ αὐτὴ κανένας ἀπὸ τοὺς νέους συνθέτας δὲν θὰ μποροῦσε ν' ἀποφύγη τὴν ἀνάγκη ν' ἀσχοληθῆ μὲ τὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς τοῦ δωδεκαφθόγγου συστήματος καὶ τῶν δυνατοτήτων ποὺ προσφέρει, χωρὶς αὐτὸ νὰ τὸν ὑποχρεώνει νὰ γίνη δωδεκαφωνιστής.

Ἔτσι ἔθιξε φανερὰ πιὰ ἕνα θέμα ποὺ σ' ὅλες τὶς παρόμοιες εὐκαιρίες τὰ τελευταῖα χρόνια, λεληθότως καὶ ἀνεπισήμως βέβαια, ἀποτελοῦσε, ὅπως καὶ τὴ φορὰ αὐτή, στὴ Φραγκφούρτη, στὴ μουσική της ἑβδομάδα, τὸ κύριο θέμα: τὸ ζήτημα δηλαδὴ τοῦ μέλλοντος τῆς τεχνικῆς τοῦ δωδεκάφθογγου συστήματος, ποὺ γύρω του, ὅπως ξέρουμε ὅλοι μας, ἐπὶ δεκαετίες τώρα διεξάγονται οἱ ζωηρότερες συζητήσεις μὲ τὸ ἴδιο πεῖσμα καὶ τὸν ἴδιο φανατισμὸ καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ μεριές, καὶ ἀπὸ τοὺς ὀπαδούς του καὶ τοὺς πολεμίους του.

Ἂς ρίξουμε ὅμως μιὰ γρήγορη ματιὰ στὴν τριαντάχρονη περίπου ἐξέλιξη τῆς δωδεκάφθογγης τεχνικῆς—γιὰ ν' ἀκριβολογήσουμε—τῆς «δωδεκάφθογγης σειρᾶς»—γιατὶ μὲ τοὺς δώδεκα τόνους τῆς χρωματικῆς μας κλίμακος εἶχαν ἤδη γράψει ὁ Βάγγνερ, ὁ Μπετόβεν καὶ αὐτὸς ὁ Μπὰχ ἀκόμη, μόνο, ποὺ αὐτοὶ χρησιμοποίησαν τὶς δυνατότητές τους χωρὶς νὰ δεσμευθοῦν ἀπὸ κανένα περιορισμὸ ἢ ν' ἀναλάβουν τὴν ὑποχρέωση νὰ μεταχειρισθοῦν καὶ τοὺς δώδεκα τόνους της. Ἡ ματιά μας λοιπὸν αὐτὴ μᾶς παρουσιάζει τὴν ἀκόλουθη εἰκόνα: Δημιουργημένη γύρω στὰ 1920 ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἀπὸ τὸν **Schönberg,** ἐπιβλήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ὑπάρξη κάποιος βασικὸς νόμος γιὰ τὸν ἀτοναλισμὸ ποὺ εἶχε προκύψει μοιραῖα ἀπὸ τὴν ὑπερτροφία τῆς χρωματικῆς. Ὡς βασικὸς λοιπὸν κανὼν ὡρίσθηκε ἡ ἡ ἀπαγόρευσις τῆς ἐπαναλήψεως, σὲ μιὰ σειρὰ τόνων, ἑνὸς ὁποιουδήποτε τόνου της. Ἀλλὰ ἦρθε πάλι ὁ ἴδιος ὁ **Schönberg,** ποὺ δοκίμασε νὰ μειώση τὴν αὐστηρότητα καὶ τὸ ἀλύγιστο τῶν θεσμῶν, πρῶτα ἀποτολμῶντας ἐπαναλήψεις τόνων σὲ γραμμὲς ὁριζόντιες, ἔπειτα δημιουργῶντας σὲ διάφορα σημεῖα μεμονωμένα τονικὰ στηρίγματα ποὺ βρίσκουμε ἰδίως στὰ τελευταῖα ἔργα του («Ὠδὴ στὸν Ναπολέοντα» Κοντσέρτο γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων). Εὐκρινέστερα ἡ τάσις αὐτὴ φαίνεται στὰ ἔργα τοῦ Ἄλμπαν Μπέργκ, («Κοντσέρτο γιὰ βιολὶ» ὄπερα «Λουλοῦ») ποὺ τελειωτικὰ σχηματίζει σειρὲς μὲ δυνατότητες τονικῶν σχέσεων. Μοναδικὸς ὑποστηρικτὴς τῶν ὀρθοδόξων ἀρχῶν τοῦ συστήματος χωρὶς συμβιβασμοὺς καὶ συνθηκολογήσεις ἔμεινε μόνον ὁ Ἄντον φὸν Βέμπερν.

Αὐτοῦ τὴν Ι Καντάτα, γιὰ σοπράνο, χορωδία καὶ ὀρχήστρα, ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα, παρουσίασε σὲ πρώτη ἀκρόαση γιὰ τὴ Γερμανία ἡ Φραγκφούρτη στὴν Ἑβδομάδα της. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς νέους συνθέτες θεωροῦν τὴν Καντάτα αὐτὴ σὰν ἀφετηρία γιὰ τὶς δικές τους δημιουργίες. Ὡς τόσο ὁ ἀρθρογράφος τῆς Φραγκφούρτης ποὺ ἔχομε ὑπ' ὄψη μας διερωτᾶται «Εἶνε δυνατὴ ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ μιὰ περαιτέρω καρποφόρος ἐξέλιξις;» Ὁ ἴδιος νομίζει, πὼς ὄχι. Γιατὶ στὴν καντάτα του αὐτὴν ὁ Βέμπερν προσέφερε σὲ τόνους ἕνα καλλιτεχνικότατο βέβαια, ἀλλὰ τόσο ἀφηρημένο καὶ ἀσύλληπτο μὲ τὴν αἴσθησι διανοητικὸ ποιχνίδι, ποὺ—ἂν τουλάχιστον ἡ μουσικὴ θὰ ἐξακολουθήση νὰ θεωρῆται μιὰ τέχνη ποὺ συγκινεῖ μέσον τῆς ἀκοῆς—φθάνει μ' αὐτὴν στὰ ὅρια ἐκεῖνα, ποὺ δὲν θὰ μποροῦσε πιὰ κανεὶς νὰ ὑπερπηδήση. Αὐτὸ τὸ ὕψιστο σημεῖο ἠχητικοῦ ἀσκητισμοῦ, αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη πνευματοποίησις τῆς μουσικῆς, ποὺ στὸν Βέμπερν θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ ἐξηγηθοῦν ὡς λογικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ὡρισμένης ἐξελίξεως, δὲν παρατηροῦνται—«εὐτυχῶς» θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πῆ—στοὺς νέους συνθέτας, ποὺ ἀκολουθοῦν, κατὰ τὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον, τὶς πνευματικές του κατευθύνσεις, ὅσο τουλάχιστον μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ ὅ,τι παρουσιάσθηκε στὴν Ἑβδομάδα τῆς Φραγκφούρτης. Μολονότι κατευθύνει τὴν πέννα τους τὸ πνεῦμα, ἢ ἀκριβέστερα, ἡ διανοητικότης καὶ ὁ καθαρῶς μαθηματικὸς ὑπολογισμός, ποὺ προσέφερε πολλὰ ἀπολύτως ἀφηρημένα καὶ δυσκολοχώνευτα, ξέσπαζαν ὡς τόσο ἐδῶ κ' ἐκεῖ κάποιες ἐκρήξεις αὐθορμητισμοῦ, ζωντάνιας καὶ χαρᾶς τῶν αἰσθήσεων, γεμάτες νεότητα. Ἔτσι συνέβη π.χ. μὲ τὸν **Giselhor Klebe**—ποὺ τὸ δημιουργικό του ἔργο γενικὰ διακρίνει τόση σοβαρότης—στὸ κοντσέρτο του γιὰ βιολὶ βιολοντσέλλο καὶ ὀρχήστρα, τοῦ ὁποίου ἐξαίρεται ἡ ἀξιόλογη διαφάνεια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἔτσι συνέβη μὲ τὶς «Μεταμορφώσεις» γιὰ πιάνο τοῦ **Bernd Alois Zimmermann,** ὅπου ἐπιτυγχάνονται πρωτότυπες ἠχητικὲς ἐντυπώσεις μὲ ἀποχρώσεις περίεργες τοῦ τόνου, ὀφειλόμενες σὲ ἐνδιαφέροντα τρόπον κρούσεως τῶν πλήκτρων καὶ χρήσεως τοῦ πεντάλ. Καὶ περισσότερο ἀκόμη καὶ αἰσθητότερα, ἔτσι συνέβη στὴν «**Romance de la Guardia Espanola**» γιὰ ὁμιλίτριαν, ὁμιλοῦσαν χορωδίαν καὶ ὀρχήστραν τοῦ **Luigi Nono.** Καὶ σ' αὐτὸ του τὸ ἔργο ὁ νεαρὸς Βενετὸς ὅσο καὶ ἂν κάποτε ἐδῶ κ' ἐκεῖ, στὴν πορεία του, δείχνεται ἰδιόρρυθμος καὶ ἐπίμονος, στὸ σύνολό του τὸ ἔργο μὲ τὸ θορυβῶδες ἐπεισόδιο τῶν

πνευστῶν στὸ πρῶτο μέρος τὸν μὲ κάποια ἰδιαίτερη, ὀξύτητα, τονισμένο ρυθμὸ τῶν λέξεων στὴν ἀπαγγέλλουσα χορωδία, τὴν τρυφερότητα τοῦ λυρισμοῦ στὸν ἐπίλογο, σχηματίζει μιὰ γνήσια νότια ἀτμόσφαιρα, ποὺ μὲ τὸν πλοῦτο τῶν χρωμάτων της ἄμεσα πείθει τὸν ἀκροατή.

Ἄλλωστε καὶ ἄλλα παραδείγματα ἀπέδειξαν, πώς, ὅταν τὴν δωδεκάτονη τεχνικὴ μεταχειρίζεται ἡ νότια ἰδιοσυγκρασία διατρέχει λιγώτερο κίνδυνο νὰ ἀποδώση στείρους ἀσύλληπτους ἀπὸ τὴν αἴσθηση σχηματισμούς πρᾶγμα ποὺ συχνὰ συμβαίνει στοὺς βορείους. Καὶ ἀναφέρομεν τὰ «a capella» κομμάτια γιὰ χορωδία «Nonsense» τοῦ Gofredo Petrassi, ἐπὶ στροφῶν ἀπὸ τὸ «Book of nonsense» τοῦ Ἄγγλου Edward Lear, ἔργο ὁλοζώντανο, ποὺ αὐθόρμητα ἠλεκτρίζει μὲ τὶς παιχνιδιάρικα εἰρωνικὲς φαντασιοπληξίες του.

Καὶ τὸ γενικὸ συμπέρασμα γι' ἄλλη μιὰ φορὰ εἶνε: Ὅσο πιὸ ἐλεύθερα καὶ ἀδογμάτιστα χρησιμοποιηθῆ ἡ τεχνικὴ τῆς δωδεκάφθογγης σειρᾶς, τόσο περισσότερο κερδίζει ἡ φαντασία, ὅταν βέβαια διαθέτει τὸ προσὸν αὐτὸ ὁ συνθέτης.

Τὸ πειστικώτερο παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀλήθειας μᾶς τὸ δίδει μὲ τὴ σπουδαιότατη Σκωτική του Συμφωνία ὁ Karl Amadeus Hartmann, ὁ ὁποῖος βέβαια εἶνε βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ Σχολὴ τοῦ Schönberg ἀλλ' οὐδέποτε ὑποτάχθηκε δουλικὰ στὰ δόγματά της. Ἴσως νὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ τὸ ἔργο του αὐτὸ παραφορτωμένο καὶ κάπως χωρὶς μέτρο στὶς δυναμικές του ἐκρήξεις μ' ὅλα αὐτὰ ὅμως προδίδει μία γιὰ τὴ σημερινὴ ἐποχὴ σπάνια δύναμιν καὶ μία πλησμονὴ φαντασίας.

Δυὸ ἀκόμη σημαντικὰ ἔργα τοῦ προγράμματος τῆς Φραγκφούρτης μαρτυροῦν πὼς ἡ δωδεκάτονη τεχνικὴ μπορεῖ νὰ ἐπιδράση γόνιμα καὶ ἐπὶ μουσικῶν ποὺ ἀκολουθοῦν στὶς δημιουργίες τους ἄλλας μεθόδους: Οἱ κατὰ παραγγελίαν τοῦ Ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ τῆς Ἔσσης ὅπερες «Ἡ ἐπιστροφὴ» τοῦ παρισινοῦ συνθέτου Marcel Mihalovici καὶ «Ἡ Γέφυρα τοῦ Σὰν Λουὶ Ρέϋ» τοῦ Hermann Reutter. Ἐπὶ κειμένου τοῦ Guy de Maupassant, ποὺ διεσκεύασε ὁ Karl Heinz Ruppel, ἔγραψεν ὁ Mihalovici σὲ ἐλεύθερο δωδεκάφθογγο σύστημα μιὰ ὁρνατὴ σὲ ἐντύπωση καὶ πλούσια σὲ χρώματα μουσική, ἐνῶ ταυτόχρονα μὲ τὴν ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ ἀντίθετων μεταξύ τους σκηνικῶν καταστάσεων ἔδιδε τὰ ἀψευδέστερα δείγματα ἀσφαλοῦς καὶ δυνατοῦ ἐνστίκτου ἑνὸς δραματικοῦ μουσικοῦ. Ἀλλὰ καὶ ὁ Hermann Reutter, ὁ δοκιμασμένος πιὰ καὶ πολύπειρος θεατρικὸς συνθέτης, ἐβοήθησε ν' ἀναγνωρισθῆ, μὲ τὴ θερμόαιμη καὶ μ' ἐξαιρετικὴ διαφάνεια ἐνοργανωμένη μουσική, ποὺ ἔγραψεν ἐπὶ κειμένου τοῦ ἀδελφοῦ του Gerhard Reutter, παρμένου ἀπ' τὴ νουβέλλα τοῦ Thorton Wilder, ὅτι μιὰ ἐξέλιξις μελωδικῆς δωδεκάφθογγης σειρᾶς μὲ σημεῖα τονικῶν σχέσεων εἶνε ἱκανὴ νὰ προσφέρη πολύπλευρες ἐκφραστικὲς δυνατότητες.

Ἀπὸ τοὺς ὑπολοίπους συνθέτες, ποὺ δὲν ἀνήκουν στὸν κύκλο τῶν δωδεκαφωνιστῶν τὸ «Corcerto Grosso» τοῦ Bohuslaw Martinu ἄφησε στοὺς ἀκροατάς του ἐντυπώσεις, ποὺ παρουσιάζουν ἀρκετὲς διαφωνίες μεταξύ τους· καὶ αὐτό, γιατὶ ἀνάμεσα σὲ μέρη, ποὺ πραγματικὰ γοητεύουν μὲ τὸ σλαβικὸ ταμπεραμέντο τους παρεμβάλλει, καὶ μάλιστα διεξοδικά, μιὰ στερεότυπη φρασεολογία σὲ στὺλ νεο-μπαρόκ. Ἀριστοτεχνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἄφθαστη εὐγένεια στὴν ἔκφρασι ἦταν τὰ ἀξιοπρόσεχτα πολύτιμα χαρακτηριστικὰ τῆς 6ης Συμφωνίας τοῦ Gran Francesco Malipierro. Ἐδόθηκε ἐπίσης ἕνα «Corcertino» γιὰ κλαρινέττο, φαγκόττο καὶ ὀρχήστρα, ἕνα στοχαστικὸ ἥσυχο μουσικὸ κομμάτι τοῦ Ἑλβετοῦ Cornad Beck, ἐν τῷ συνόλῳ του ἴσως κάπως ὑπερβολικὰ σκοτεινὸ στὰ χρώματα. Ἀπὸ τὰ τρία κοντσέρτα μιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων, τῶν ἐγκαταστημένων στὸ Παρίσι νεαρῶν συνθετῶν Kapel Husa, Charles Chaynes καὶ Hector Campos-Passi, τοῦ πρώτου εἶχεν ἀρκετὲς πραγματικὰ δυνατὲς στιγμές, τοῦ δευτέρου δὲν παρουσίαζε μίαν ὡρισμένη κατεύθυνσι καὶ τοῦ τελευταίου ἄφινε μιὰ σαφῆ ἐντύπωσι ἐνοχλητικῆς πλαδαρότητος. Ἡ μόνη πραγματικὰ τέλεια στὸν τύπο της ὡς μουσικῆς δωματίου, σύνθεσις ὠφείλετο στὸν Ἑλβετὸ συνθέτη Willy Burkhard. Πρόκειται γιὰ μιὰ «Lyrische Musik in memoriam Georg Trakl» γιὰ φλάουτο, βιόλα, βιολοντσέλλο καὶ πιάνο. Τὸ πλουσιώτατο σὲ νοήματα αὐτὸ ἔργο μὲ τὰ ἁπαλὰ θαμπὰ χρώματα μὲ τὸ ἐντελῶς προσωπικό του expressivo, ποὺ εἶχε μιὰ σφραγίδα ρωμαντισμοῦ τῆς τελευταίας περιόδου, εἶνε μιὰ μουσικὴ σελίδα αἰσθαντικώτατη, ἀπόλυτα γνήσια στὸ αἴσθημα ἡ ὁποία προκαλεῖ στὸν ἀκροατὴ ἀνάλογη ἄμεση ἐντύπωσι.

Τέλος ἀπὸ τὰ ἀληθινὰ πολύτιμα νέα ἔργα τῆς Ἑβδομάδος τῆς Φραγκφούρης ἦταν καὶ τὰ τρία λεπτότατα ἀπὸ αἰσθηματικῆς ἀπόψεως ποιήματα τοῦ ἀρχαίου Ρωμαίου ποιητοῦ Valerius Catullus, ποὺ ἐτόνισε γιὰ χορωδία a capelia ὁ Carl Orff καθὼς καὶ τὰ τρία εὐγενικότατα μαδριγάλλια τοῦ Luis Martinet (Παρίσι) ἐπὶ παλαιῶν γαλλικῶν κειμένων.

Ὁ Ραδιοφωνικὸς σταθμὸς τῆς Ἔσσης ἐπεστράτευσε γιὰ τὶς συναυλίες του—τῶν ὁποίων προηγήθηκε ἡ περίφημη «βραδυὰ Στραβίνσκυ» μὲ τὶς ὅπερες «Οἰδίπους», «Μαύρα» καὶ «Ἀλεποῦ» ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Georg Solti—ἕνα πλῆθος ἐκλεκτῶν Καλλιτεχνῶν ἀπὸ τοὺς ἀνήκοντας στὶς πρῶτες γραμμές, μὲ τοὺς ὁποίους ἔγινε δυνατὴ μιὰ γενικῶς ὑποδειγματικὴ ἑρμηνεία τῶν ἔργων τοῦ προγράμματος. Ἐπειδή, ἐλλείψει χώρου, δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ἀπαριθμήσωμεν ὅλους θ' ἀναφέρομεν μόνον τοὺς ἀρχιμουσικούς, Paul Sacher, Hermann Scherchen, γνωστὸν καὶ εἰς τὸ Ἀθηναϊκὸν κοινόν, Gustav König καὶ Pierre Capdevielle μὲ τὴν ὀρχήστραν δωματίου τοῦ Γαλλικοῦ Ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ. Ποῦ θὰ μποροῦσαν ὅμως νὰ βρεθοῦν τὰ ἐπαινετικὰ λόγια ποὺ ἀξίζουν ἡ συμφωνικὴ ὀρχήστρα καὶ οἱ χορωδίες τοῦ σταθμοῦ τῆς Ἔσσης, καὶ ἡ εὐγενικὴ ποιότης καὶ ἡ δεξιοτεχνία τῆς χορωδίας δωματίου τοῦ Marcel Conrad; (Παρίσι)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου σχολικοῦ ἔτους 1953—54 ἔχουν ὡς ἑξῆς:

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

Κώστας Πασχάλης (τάξ. κ. Κ. Κοκκινάκη) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυΐας καὶ ἐπιδόσεως» μετὰ χρηματικοῦ βραβείου ἐκ δρχ. 1.000 εἰς μνήμην Χ. Παπαβασιλείου. **Τίτσα Βέγκου** (τάξ. κ. Μ. Καρατζᾶ) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἐπιδόσεως». **Μάχη Πίκουλα** (τάξ. κ. Ι. Βιθυνοῦ) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἐπιδόσεως». **Ἔντα Σακελλαρίου** (τάξ. κ. Α. Κυπαρίσση) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἐπιδόσεως». **Εἰρήνη Δάρρα** (τάξ. κ. Γ. Γεωργιλοπούλου) Α.' βραβεῖον καὶ χρηματικὸν βραβεῖον ἐκ δρχ. 400 εἰς μνήμην Κ. Κοκκίνου. **Γεώργιος Σωφρόνης** (τάξ. κ. Κ. Βλάχου) Α.' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν. **Φούλη Χαρλάφτη** (τάξ. κ. Μ. Καλφοπούλου) Α.' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν. **Ἑλένη Κοκκίνου** (τάξ. κ. Μ. Καρατζᾶ) Α' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν. **Κασσιανὴ Καριώτου—Κλαΐνου** (τάξ. κ. Μ. Πολίτου) Α' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν. **Βεατρίκη Κουλμᾶ** (τάξ. κ. Λ. Μπερτουμῆ) Β.' βραβεῖον παμψηφεί. **Ἔφη Βασιλειάδου** (τάξ. κ. Μ. Βιθυνοῦ) Β.' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν. **Ἰωάννης Καρλάφτης** (τάξ. κ. Γκ. Δεπόλλα) Α.' ἔπαινος.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΠΙΑΝΟΥ

Λεωνίδας Σταθακόπουλος (τάξ. κ. Κ. Βάμβα) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἐπιδόσεως». **Παῦλος Ρώμπαπας** (τάξ. κ. Κ. Καλομοίρη) Α.' βραβεῖον καὶ τὸ «Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἐπιδόσεως». **Νίνα Κώττη** (τάξ. κ. Κ. Βάμβα) Α.' βραβεῖον παμψηφεί. **Βέρα Γλυμῆ** (τάξ. δ. Ι. Μπουκουβάλα) Β.' ἔπαινος.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΒΙΟΛΙΟΥ

Εὐάγγελος Θεοφάνους (τάξ. κ. Β. Κολάση) Α'. βραβεῖον παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ

Ρέα Θεοτόκη (τάξ. κ. Κ. Παπαδιαμαντοπούλου) Ἄριστα παμψηφεὶ καὶ χρηματικὸν βραβεῖον ἐκ δρχ. 300 εἰς μνήμην Λ. Εὐλαμπίου—Βωτιέ. **Μαρία Τζούτη** (τάξ. δ. Α. Τριανταφυλλίδου) Ἄριστα παμψηφεὶ καὶ χρηματικὸν βραβεῖον ἐκ δρχ. 200, εἰς μνήμην Κ. Κοκκίνου. **Μαρία Κουνενῆ** (τάξ. δ. Α. Τριανταφυλλίδου) Ἄριστα παμψηφεί. **Τζίλντα Μαργέλη** (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) Ἄριστα παμψηφεί. **Μαρία Σουγιουλτζόγλου** (τάξ. κ. Μ. Λασποπούλου) Ἄριστα παμψηφεί. **Τίτσα Κοσμᾶ** (τάξ. δ. Ι. Μπουκουβάλα) Ἄριστα παμψηφεί. **Βασιλικὴ Κοντογιάννη** (τάξ. κ. Ο. Κανάβαρη) Ἄριστα παμψηφεί. **Ρίτσα Πανταλέοντος** (τάξ, δ. Ι. Μπουκουβάλα) Ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Φλώρα Λεούση** (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) Ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Ρίκα Θεοχάρη** (τάξ. κ. Ε. Σούρσου) Λίαν Καλῶς.

Πτυχίον Μονωδίας: Λήδα Ἰατρίδου (τάξ. κ. Μ. Καλφοπούλου) Ἄριστα παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ (τάξ. κ. Μ, Βούρτση)

Νίκος Τριανταφύλλου ἄριστα παμψηφεί. **Ἀλέξ. Λαΐνᾶς** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Χαρ. Κατρακόης** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑ ΩΔΙΚΗΣ (τάξ. κ. Μ. Βούρτση)

Ἐλισάβετ Λιάσκου ἄριστα παμψηφεί. **Εὐριπίδης Ζωγράφος** ἄριστα παμψηφεί. **Λούλα Γερακίνη** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Λήδα Ἰατρίδου** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΚΑΙ Δ)ΣΕΩΣ ΜΠΑΝΤΑΣ

Κωνσταντῖνος Ρεμοῦνδος (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) ἄριστα. **Σπῦρος Γιωτόπουλος** (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) ἄριστα.

ΠΤΥΧΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (τάξ. κ. Σ. Καψάσκη)

Ἠλίας Τύμπας ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Ἀλέξ. Γουναρόπουλος** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Σάββας Κοντάκας** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Κλεομένης Παπαβασιλείου** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑΣ (τάξ. κ. Γ. Καρακαντᾶ)

Εὐριδίκη Σπεράντζα ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν. **Μίνα Καλαντζοπούλου** ἄριστα παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΚΚΟΡΝΤΕΟΝ (τάξ. κ. Γ. Σουγιοὺλ)

Δημήτριος Καψύλης ἄριστα παμψηφεί. **Γεώργιος Γεωργαλᾶς** ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Ὑπὸ τὴν προεδρίαν τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν κ. Σ. Φαραντάτου αἱ ἐξεταστικαὶ ἐπιτροπαὶ τῶν ἀπολυτηρίων ἐξετάσεων τοῦ λήξαντος σχολικοῦ ἔτους 1953 - 54 ἐξέδωκαν τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν καὶ ἀπένειμαν τὰ κάτωθι διπλώματα καὶ πτυχία:

ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ: α) Σχολὴ πιάνου: **Ἀγγελικὴ Ε. Φλώρου** ἐκ Θεσσαλονίκης τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Σ. Φαραντάτου: Δίπλωμα πιάνου μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ πρῶτον βραβεῖον παμψηφεί. β) Σχολὴ βιολιοῦ: **Χρῆστος Π. Ἀποστολίδης** ἐξ Ἰωαννίνων, τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Γ. Λυκούδη: Δίπλωμα βιολίου μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ πρῶτον βραβεῖον παμψηφεί. γ) Σχολὴ Δραματικῆς: **Δημήτριος Α. Καλλιβωκᾶς** ἐξ Ἀθηνῶν, τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Δ. Ροντήρη: Δίπλωμα Δραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν Λίαν καλῶς, **Παρασκευὴ Ν. Πιπιλίγκα** ἐξ Ἀθηνῶν: Δίπλωμα Δραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν Καλῶς. **Μύρτα Δ. Πολίζου** ἐξ Ἀθηνῶν: Δίπλωμα Δραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν Λίαν Καλῶς καὶ **Κωνσταντίνος Γ. Πυρπασόπουλος** ἐξ Αὐστραλίας: Δίπλωμα Δραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν Λίαν Καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑ ΣΧΟΛΗΣ ΠΙΑΝΟΥ: **Μαρία Σ. Δρακάτου** ἐκ Λαρίσης τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Δ. Μαρῆ: Πτυχίον πιάνου μὲ τοὺς ἑξῆς βαθμούς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεσις Ἄριστα, **Ναταλία Γ. Ἰωαννίδου** ἐξ Ἀθηνῶν τῆς τάξεως τῆς καθηγητρίας κ. Τ. Βαλσαμῆ - Φίλτσου: Πτυχίον πιάνου μὲ τοὺς ἑξῆς βαθμούς: Διδασκαλία Λίαν καλῶς. Ἐκτέλεσις Λίαν Καλῶς.

Ἀπολυτήριοι χειμερινῆς περιόδου: ΠΤΥΧΙΑ ΣΧΟΛΗΣ ΠΙΑΝΟΥ: **Μαρία Φ. Γεωργιάδου** ἐκ Νέας Ὑόρκης, τῆς τάξεως τῆς καθηγητρίας Β' Δίδος Κ. Παπαϊω-

ἄννου: Πτυχίον πιάνου μὲ τοὺς ἑξῆς βαθμούς: Διδασκαλία Λίαν καλῶς, Ἐκτέλεσις Καλῶς, **Ἑλένη Σ. Ἀσημακοπούλου** ἐκ Λυῶνος τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Δ. Μαρῆ. Πτυχίον πιάνου μὲ τοὺς ἑξῆς βαθμούς: Διδασκαλία Ἄριστα, Ἐκτέλεσις Λίαν καλῶς.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Κ. ΔΟΥΝΗΣ

Ἀπὸ τὸ Λὸς Ἄντζελες τῆς Ἀμερικῆς ἀνηγγέλθη ὁ θάνατος τοῦ ὀνομαστοῦ αὐτοῦ καὶ τιμῶντος τὸ Ἑλληνικὸν ὄνομα καλλιτέχνου, ὁ ὁποῖος ἐθεωρεῖτο ὡς εἷς τῶν κορυφαίων μαίτρ τῆς ἀνωτέρας τέχνης τοῦ βιλιοῦ.

Εἶχον μαθητεύσει παρ' αὐτῷ πλὴν τοῦ Μενοῦχιν καὶ πλειὰς ἄλλων μεγάλων βιρτουόζων τοῦ ὀργάνου.

ΝΕΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ὑπὸ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ οἴκου Ρωμαίου ἐξεδόθησαν 5 νέα ἔργα τοῦ καθηγητοῦ τοῦ αὐτόθι Κρατικοῦ Ὠδείου κ. Χρήστου Δέλλα, ἐξ ὧν 1 γιὰ πιάνο, 1 σουῖτα τριῶν τραγουδιῶν καὶ 3 γιὰ βιολὶ ἐν οἷς ὁ πλειστάκις παιχθεὶς ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ ἀλλαχοῦ μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν Μακεδονικὸς Χορός. Τὸ συνθετικὸν ἔργον τοῦ κ. Δέλλα περιλαμβάνει πλείστας ἀνεκδότους συνθέσεις ὅλων τῶν εἰδῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἓν Ἑλληνικὸ κοντσέρτο γιὰ βιολὶ καὶ ἕνα κοντσέρτο γιὰ πιάνο μὲ ὀρχήστραν.

Διὰ τοὺς κ.κ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Μὲ τὸ σημερινό της τεῦχος ἡ **«Μουσικὴ Κίνησις»** μπαίνει στὸν ἕκτο της χρόνο. Ἕξη χρόνια συνεχοῦς ἐκδόσεως ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ εἶναι πραγματικὸς ἄθλος ὄχι μονάχα γιὰ τὴ χώρα μας — καὶ μάλιστα μὲ τὶς τόσο δύσκολες οἰκονομικὲς συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες ζεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φιλομούσου κοινοῦ—ἀλλὰ καὶ γιὰ ξένα ἀκόμη κράτη μὲ μακραίωνα μουσικὴ παράδοση καὶ μὲ πιὸ εὔρωστη οἰκονομικὴ ζωή. Μὰ αὐτὸ τὸν ἐκδοτικὸν ἄθλο δὲν θὰ μποροῦσε νὰ φέρει εἰς πέρας μόνη της ἡ **«Μουσικὴ Κίνησις»** ἂν δὲν τὴν ὑπεστήριζαν στὴν προσπάθειά της οἱ πολυάριθμοι ἀναγνῶστες της. Γι' αὐτό, τοὺς ἀπευθύνουμε τὶς πιὸ θερμὲς μας εὐχαριστεῖες, κυρίως γιὰ τὴν ἠθικὴ ἐνίσχυση ποὺ δίνουν στὴ Μουσικὴ Κίνηση, ἐνθαρρύνοντάς τη στὸν εὐγενικό της ἐκδοτικὸ ἀγώνα, μὲ τὰ τόσο ἔκδηλα αἰσθήματα στοργῆς καὶ ἐκτιμήσεως μὲ τὰ ὁποῖα τὴν περιβάλλουν.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
Ἐκδοσις: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ· 25504

MOUSSIKI KINISSIS
(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET EDITRICE
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Δρ. 40
Ἐξάμην. » 20
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Λ. Χ· 1.0.0
ἢ δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντὴς:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαιδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ σᾶς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπό: Χ. Σκιαδαρέση (Σπάρτη) δρ, 108. Ν. Καράκωστα (Χαλκὶς) δρ. 24, Ι. Δαμιανὸν (Θεσ]νίκη) δρ. 200, Α. Φιλιππίδου (Θεσ]νίκη) δρ. 40.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Στὸν Μότσαρτ, ὅταν πιὰ μεσουρανοῦσε, παρουσίασε κάποτε ἕνας νεαρὸς μουσικὸς μερικές του συνθέσεις καὶ τοῦ ζήτησε τὴ γνώμη του, γιὰ διάφορα σημεῖα τους καὶ στὸ τέλος τὸν ρώτησε γιὰ κάποιο νεωτερισμό του, στὴ διατύπωση τοῦ ὁποίου συναντοῦσε πολλὲς δυσκολίες. Ὁ Μότσαρτ ἐδιάβασε προσεχτικὰ τὸ χειρόγραφο, ἐξήτασε τὴν κάθε λεπτομέρεια, ποὺ τοῦ ὑπέδειξε ὁ νεαρὸς συνθέτης καὶ σταμάτησε στὸ νεωτερισμό:

—Βλέπετε, αὐτὸ ἐδῶ—τοῦ εἶπε—εἶνε ἀντίθετο πρὸς κάθε μουσικὸ κανόνα. Θάπρεπε νὰ προσαρμόζεσθε γιὰ τὴν ὥρα τουλάχιστον, σ' ὅτι ἔχει καθιερωθῆ. Ἀφήσετε τοὺς νεωτερισμοὺς γι' ἀργότερα. Εἶστε ἀκόμα πολὺ νέος.

—Μὰ σεῖς ἤσαστε πολὺ νεώτερός μου, σχεδὸν παιδὶ ἀκόμη, ὅταν εἴχατε τολμήσει νὰ μὴ σεβασθῆτε τὴν παράδοση.

—Συμφωνῶ, τοῦ ἀπάντησε κάπως ξηρὰ ὁ μεγαλοφυὴς συνθέτης, ἀλλὰ τότε ποτέ μου δὲν ρώτησα μὲ ποιὸν τρόπο μποροῦσε νὰ γίνῃ αὐτὴ ἡ παραβίαση.

Ὁ συνθέτης καὶ ἀρχιμουσικὸς τοῦ περασμένου αἰῶνος Χέλμεσμπεργκερ παρατήρησε, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς μεγάλης συναυλίας, ποὺ διηύθυνε στὴ Βιέννη, τὸν ποιητὴ Μπαουερφέλντ νὰ κουβεντιάζῃ σχεδὸν ἐξακολουθητικὰ μὲ τὸν διπλανό του καὶ ἀκόμα νὰ γελᾶ συχνὰ σὲ σημεῖο ποὺ νὰ ἐνοχλῆ καὶ τοὺς ἄλλους ἀκροατάς. Στὸ διάλειμα ἔσπευσε νὰ συναντήσῃ τὸν ταραξία καὶ τοῦ εἶπε θυμωμένος:

—Δέχομαι νὰ μὴ μὲ προσέχῃς, νὰ μὴ μὲ χειροκροτῆς, ἀκόμα καὶ νὰ κουβεντιάζῃς, ὅταν διευθύνω. Μὰ νὰ ἐνοχλῆς τοὺς ἄλλους μὲ τὰ γέλεια σου μοῦ εἶνε ἀνυπόφορο. Δὲν μὲ εἶδες πιστεύω ποτέ μου νὰ γελῶ, ὅταν παίζονται οἱ κωμωδίες ποὺ γράφεις!

ΗΡΑΚΛΗΣ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
Μετὰ τὰς ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ