



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

72

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ  
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Ὁ Ἕλληνας τραγουδιστής.

Ἴταλοι καὶ Γερμανοὶ συνθέται στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὸν Περγκολέζε ὡς τὸν Ὁφφενμπαχ.

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Τὸ ἔργον τῶν Ὁδείουων.

ΜΑΡΚΕΒΙΤΣΗ

Ρίμσκυ—Κόρασακωφ.  
(Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρσίη)

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Βέμπερ.

ALEX THURNAYSSEN

Ἀπὸ τῆ μουσικῆ κίνηση τοῦ ἐξω-  
τερικοῦ.

Μουσικὴ Κίνησις.

Καλλιτεχνικὰ πένθη.

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1954 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ — ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

## ΤΜΗΜΑΤΑ:

### 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εις 'Αθήνας - Πειραιά - 'Επαρχίας και Κύπρον

### 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον έν 'Ελλάδι έκδιδόμενον

Μηνιαϊόν Μουσικόν Περιοδικόν

### 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τās καλλιτέρας τιμάς ΠΙΑΝΑ και λοιπά  
ὄργανα, εξαρτήματα και Μουσικά ειδικία-Τεχνικόν Τμήμα

Βιογραφίαι Μουσικῶν εις δεμένα βιβλιάρκια

### 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλία και Παραστάσεις

Εις 'Αθήνας και έπαρχιακάς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΑΔΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗΣ

## Ο ΕΛΛΗΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ

ΠΡΩΤΕΣ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΙΣ

Ἐὐαν ἔγραφα τὸ τελευταῖο μου ἄρθρο γιὰ τὴ Μουσικὴ Κίνησι με τίτλο: «Ὁ Τραγουδιστὴς διὰ μέσου τῶν αἰῶνων (βλ. ἄρ. φύλλου 70), καθὼς ἀνέτρεχα σὲ περασμένους καιροὺς καὶ παλῆς ἐποχῆς, ἀναπολῶντας μεγάλους τεχνίτες τοῦ τραγουδοῦ, ποὺ εἴτε εὐτόχῃσιν ἢ ἀκούσῃ, εἴτε διδύρασα τοὺς θρησκευτικοὺς τοὺς θριάμβους, μὴ σκέψι μ' ἔκαψε: Καὶ στὴν Ἑλλάδα; Τὶ γίνονταν, τί γίνηκε σὲ τούτῃ τὴ χώρα, ποὺ κάτω ἀπ' τὸν γαλῆνιο οὐρανὸν τῆς γεννήθηκε ἡ μεγάλη κι' αἰώνια Τέχνη, ποὺ ἀπ' αὐτὴν ἐξηγήθη τὸ Φῶς ποὺ μεταλαμβάνετο σ' ἄλλες χώρας γιὰ νὰ μᾶς ξαναγυρίσῃ τὴν ἄλλοιωμένον, χωρὶς νὰ μποροῦμε, εἴτε γιὰτὶ δὲν ἔχομε τὴν ἰκανότητα, εἴτε γιὰτὶ δὲν θέλομε, νὰ ἐξωρῶσομε καὶ νὰ ξαναψῶσομε τὴν Ἑλληνικὴ σπῆθα; Γιατὶ, σ' ἄλλον αὐτὸν τὸν ἀπέραντο μουσικὸ πλοῦτο ποὺ μᾶς ἤρθε κι' ἐξακολουθεῖ νὰ μᾶς ἔρχεται ἀπέξω, ἀπὸ ἕνας χώρας, ὑπάρχει, διατηρεῖται ἡ Ἑλληνικὴ σπῆθα ποὺ ἀναφεῖ ὅλη αὐτὴ τὴ φλόγα...

Ἡ τέχνη, σίγουρα, ἀκολουθεῖ τὴν ἱστορίαν τοῦ κάθε λαοῦ, τ' ἀνεβοκατεβασμάτα τῆς ζωῆς καὶ τῆς μοίρας του, αὐτὴ τὴ ζωὴ, τὰ πάθη του, τὸς καημοὺς του, τὰ πεπρωμένα του ἐκφράζει. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ Τέχνη, γιὰ ν' ἀναπτυχθῆ καὶ νὰ ζήσῃ, χρειάζεται ἐλευθερίαν, ἔθνοσασίαν, ἄνεσι. Ὁ «Χρυσὸς Αἰὼν» τοῦ Περικλῆ εἶναι ἕνα ἀσάλευτο παράδειγμα. Τὶ θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ δημιουργήσομε ἡμεῖς, οἱ Ἕλληνες, φτωχοί, σκλαβωμένοι, με τὸν πόνο καὶ τὸ φόβο στὴν καρδίαν; Ὅταν στὸν Μεσαίωνα, στὴ Δύση, ἰδρύονταν οἱ περίφημες Μουσικαὶ Σχολαί, ἀπ' ὅπου ἐπηβοῦσε ἡ μεγάλη φωνητικὴ τέχνη, δὲν ἀργότερα, γεννιότανε τὸ καινοῦριον μουσικὸ εἶδος, ἡ Ὀπερα—στὴν προσπάθειαν πάλι τῆς ἀναγεννήσεως τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τραγουδίας—καὶ ἐξεπείναν οἱ τόσοι μεγάλοι τεχνίτες τοῦ Τραγουδοῦ, ἡμεῖς, ἐβῶ, στενάζομε κάτω ἀπὸ ἕναν σκληρὸ ζυγὸ, παλεύοντες γιὰ τὴν ἐπιβίωσιν μας. Τραγουδοῦσαμε ὅμως. Τὸ τραγοῦδι εἶναι κάτι ἀχώριστο ἀπ' τὴν ἀνθρώπινον ζωὴν. Στὰ λημέρια του, πάνω στὰ βουνά, οἱ κλέφτες κι' οἱ ἄρματολοι τραγουδοῦσαν τὴν παλληκαρίαν καὶ τὴ λαχτάρῃ τῆς λευτερίαν, στοὺς ρημαγμένους κάμπους καὶ στὰ χωριά, τραγουδοῦσαν οἱ γυναῖκες τὸ χωριοῦ, τὸν πόλεμον, τὴ λαχτάρῃ τους, μοιρολογοῦσαν οἱ χαροκαμένους. Τὸ κλέφτικόν, τὸ δημοτικὸν τραγοῦδι, συνεχίζε τὴν Ἑλληνικὴν παράδοσιν, εἴτε ὅπως τὴν εἶχε παραλάβει, συγκροτήσῃ κι' ἀναπτύξῃ τὸ Βυζάντιον με τὸς μεγαλόπρεπους θρησκευτικοὺς τοὺς ὕμνους καὶ τ' ἀκριτικὰ τραγοῦδιον του. Ἦταν μὴν τέχνη λαϊκὴ, αὐθόρμητη, ὀλοδύσση καὶ φλογερὴ συνάμα, ποὺ ὅμως στάθηκε ἀνεξέλεγκτη, φτωχὴ, γιὰτὶ φτωχοὶ καὶ βασιανομένοι εἶμα-

σαν, πνιγμένοι στὴ σκλαβιά... Φτωχὴ, βασιανομένη ἡ Ἑλλάδα...

Εἶναι ἀναμφισβήτητον, πὼς τὸ Βυζάντιον, με τὴ μουσικὴν του, τόσο τὴ θρησκευτικὴν, ὅσο καὶ τὴν ἔγκόσμιαν, γεφυρώνει τὸ ἀρχαῖκόν τραγοῦδι με τὸ δημοτικόν, τὸ κλέφτικόν τραγοῦδι, συνεχίζοντας εἴσοι ἀδιάσπαστα τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν παράδοσιν. Ἀλλὰ ἐνὸς τῆς Δύσεως, εἶναι ἡ Ἐκκλησία, ποὺ παραλαμβάνοντας ἀπ' τὴν Ἀνατολὴν ἕνα ρεῦμα αὐτῆς τῆς παραδόσεως, ὡθεὶ στὴν ἐξέλιξι του καὶ τὴν θαυμαστὴν ἀνάπτυξιν, στὴν Ἀνατολὴν, ἀντίθετα, ἡ Ἐκκλησία με τὴς περιορισμένους ἀσκητικὰς ἀρχὰς τῆς, ἀλλὰ καὶ με τὸ σκοτάδι τῆς σκλαβιάς, δὲν μποροῦσε, ἢ καὶ δὲν θέλησε νὰ δώσῃ μὴν παράδοσιν ὄψησῃ. Κι' εἴσοι φθάνοντας στὴν ἀπελευθέρωσιν, γίνετοσε πιά κράτος ἐλεύθερον καὶ ἀνεξάρτητον, χωρὶς Μουσικὴν.

Ἄς μὴ με παρεξηγήσομε οἱ ἀναγνώστες μου: Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἔμενε πάντα, δὲν μπορούσε νὰ σβῆσῃ, εἴτε ὡς βυζαντινὸν μέλος, εἴτε ὡς δημοτικὸν τραγοῦδι, κρατοῦσε—καὶ κρατᾶει—ὅλες τὴς ἀρχαῖες κλίμακες, ὅλες τοὺς ἀρχαίους ρυθμοὺς, ἀλλὰ καὶ σὰν φωνωδία καὶ σὰν ἔγκόσμιον τραγοῦδι ἔμενε ἀνεξέλικτη, ἀναμικτὴ, λιπτόσχημη. Τίποτα ἀπ' τὴν μεγάλη ἐξέλιξι, ἀπ' τὸν πλοῦτον τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς δὲν τὴν εἶχε ἀγύξει. Πῶς καὶ ποῦ θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ βροῦμε τὸν μεγάλο Ἑλληνα τραγοῦδιστὴν, τὸν ἀνάστιον με τὸς μεγάλους Εὐρωπαϊκοὺς ἀδελφοὺς του, ποὺ κατακτοῦσαν τὸν κόσμον ὅλον με τὴν τέχνην του, τὴν ἴδιαν ἐκείνην ἐποχὴν;

Μὲ τὴν ἀπελευθέρωσιν, ἔρχονταν στὴν Ἑλλάδα οἱ ἔξνοι καὶ μᾶς φέρνοντες τὴς μουσικὰς καὶ τὰ τραγοῦδιαν τους. Κι' ἔρχεται, πρῶτον αὐτό, τὸ Ἰταλικὸν μελόδραμα. Ὁ Ἕλληνας ἔχοντοσε πιά, ἢ μᾶλλον παρεμειλὸν τὸ δικὸν του τραγοῦδι, ρίχνοντες εἰς ζενικὰς μελωδίας, τραγοῦδοῦν καντάδες, ρομάντσες, ὄριες. Τὸ Ἰταλικὸν Μελόδραμα ποὺ πρωτοῖλε κατὰ τὸ 1837, τοὺς ἔστρεφλαίνει, τοὺς ἐνθουσιάζει. Ὅλοι τραγοῦδοῦν. Κάτι ὑποβόσκει σ' ὅλα αὐτὰ κάτι θὰ ἐξεπταχθῆ, ἀπ' ὅλο αὐτό τὸ ἀνακτάει. Πάντως, σοβαρὸς λόγος γιὰ μὴ μουσικὴν καλλιέργειαν, ἔστω καὶ στοιχειώδη, γιὰ μὴ φωνητικὴν τέχνην, δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ, παρὰ ἀπὸ τὴ στιγμήν ποὺ ἰδρύεται τὸ Ὄρειον Ἀθῆνων, στὸ 1871, κι' ἀπ' τὴ στιγμήν ποὺ γίνονται οἱ πρῶτες ἀπόπειρες ἰδρύσεως ἐνὸς Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος— γύρω στὸ 1888—ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὸ 1900, ὅταν ἐμφανίζεται ὁ Λαυραγῆσ καὶ, γεμάτος ὄραϊαν ἰδανικὰν, προσφέρει ὅλην του τὴν ὑπάρξι στὸ Ἑλληνικὸν Μελόδραμα. Τότε πιά, ἀρχίζουν νὰ φαίνονται στὸ Ἑλληνικὸν μουσικὸν στερεῶμα καὶ οἱ πρῶτοι Ἕλληνες τεχνίτες τοῦ τραγοῦδοῦ.

Ἡ Ἑλλάδα ἦταν καὶ εἶναι γεμάτη ἀπὸ ὄραϊες φω-

νές και ό "Έλληνας λατρεύει τό τραγούδι. Μήπως δέν τό λέει και τό δημοτικό; "Ήθελα νύμουν όμορφος, νύμουν και πάλληκάρι, νύμουν και τραγουδιστής, δέν βάθει" άλλη χάρι"; Θά προσθέσω: λατρεύει τήν "Όπερα κι" τσως σ' αυτό να όπάρηκ κάποιος ότασιμός; μέσασ, βαθείά, σέ κάποια μουσική γυνιά τό ύπουκειόητου μας, ζή ή άρχαία τραγούδια και άντικρούσμε σάν άντιπαλό της τή σημερινή "Όπερα. Τό σκέφθηκα αυτό κάθε φορά πού μουτυχε να βρισκόμασι σέ κομποπλημμυρισμένες παραστάσεις, είτε τού παληού "Έλληνικού Μελοδράματος" είτε τής καινούριας μας "Έθνικης Λυρικής Σκηνής. "Άλλά άς μη φεύγομαι άπ' τό θέμα. "Ο Λαυράγκας βρήκε λοιπόν θαυμάσιες φωνές για να φτιάξη τό Μελοδράμα του, άλλα κι' έδώ ώρθωνάταν ένα μεγάλο έπιπόδιο: οι κοινωνικές προλήψεις. Κοπέλλες και κυρίες πού σπούδαζαν τραγούδι στό ώδειον φρικούσαν στην ιδέα να «βγούσι» στό θέατρο, να γίνουν «θεατρίνες»!... "Επομένως, ό Λαυράγκας δέν μπορούσε να λογαριάξη πάνω σέ μορφωμένους τραγουδιστές. "Επρεπε να τούς μορφώση ούτός ό ίδιος, παίρνοντάς τους όπου τούς ξετρώπωνε—ώραιες φωνές, σίγουρα, άλλα αυτοοδιδάκτους κανταδόρους, υάλτες κ.λ.

"Άλλά να, ξεπετιέται, στό πρώτα χρόνια τής Ιδρύσεως τού Ε. Μ. κιάλα, πριν άπ' τόν Λαυράγκα, ό μεγάλος "Έλληνας τενόρος, ό "Ιωάννης "Αποστόλου, πού τ' όνομά του μένει θρυλικό στός μελοδραματικούς κύκλους, ιδιαίτερα στην "Ιταλία όπου θριάμβευσε. Φαίνεται ότι εχε μιá έξαισία φωνή, μιá λαμπρή τεχνική, μιá σπουδαία θεατρική τέχνη. "Ο "Αποστόλου εχε πάρει τά πρώτα του μαθήματα άπ' τόν "Άλέξανδρο Κατακουζινό και τόν Ναπολέοντα Λαμπέλη, άλλα τά καλλιτεχνικά του έφόδια, έκτός άπ' τή φωνή του, ήταν πολύ λίγα για να θριαμβώση και να έπιβληθί στην "Ιταλία. Χρειάσθηκε να τελειοποιήση τις σπουδές του με "Ιταλούς δασκάλους για να μπορέση να κατακτήση τό "Ιταλικό κοινό όπως τό κατέκτησε. Παράλληλα με τόν "Αποστόλου, όπó τόν Λαυράγκα πιά, άρχισαν ν' αναφέρονται κι' άλλοι καλλιτέχνες τού τραγουδιού. Μικρή κοπέλλα, μαθητριάδα άκόμα, μοναδική χαρά μου ήταν να παρακολουθώ τις παραστάσεις τού Μελοδράματος. Ήταν ή περίφημη "Ελένη Βλαχοπούλου—μητέρα τής σημερινής πρωταγωνίστριας τής "Εθνικής Λυρικής Σκηνής—μιá μοναδική δραματική ύψιφωνος, ήταν ό μπάσσος Μιχάλης Βλαχοπούλος, ήταν ή λετζέρα Κοκκίνη, ήταν ό βαρόντος Βακαρέλης, ό άλλος μπάσσος, ό Φλωριανός, ό τενόρος Χατζήλουκάς, ό μεγάλος βαρόντος Γιάννης "Αγγελόπουλος και ήταν ό άξέλαστος εκείνος Νίκος Μωραϊτης... "Αντίω μέσασ άπο τή άνανήντησή μου. Πόσο άλλο!... Μορφωμένοι και αυτοοδιδάκτοι, άλλα όλοι κι' όλες με ώραιες φωνές! Καί, στό μεταξύ, έξω άπ' τήν "Ελλάδα, άντέλλε τό λαμπρό άστρο τού "Όθουσαά Λάππα πού έμελλε να κατακτήση τόν κόσμο. Παράλληλα μιá "Ελληνίδα τραγουδίστρια, κατακτούσε τό Παρίσι: "Η Σπεραντζα Καλό (Καλογεροπούλου). Κι' έπειτα πιά, ξεκίνησαν οι ώραιες "Ελληνικές φωνές, για μιá παγκόσμια ή πανευρωπαϊκή σταδιοδρομία. Μιρέιγ Φλερό, Μαργαρίτα Πέτρα, "Ελεν Ντοζιά (Ζυγομαλά), Νίκος Μοσχονάς, "Ελένη Νικολαΐδη, Μαρία Κάλας (Καλογεροπούλου) κι' άς μη ξεχνάω τήν μεγάλη "Ελληνίδα έρμηνεύτρια τού ληνη, τήν "Αλέξανδρα Τριάντη. Σίγουρα δέν τούς θυμάμαι όλους αυτή τή στιγμή, ούτε, άλλωστε, σκοπεύω ν' άπαριθμήσω

όνόματα σ' αυτές τις γραμμές, γιατί τότε θάπρεπε να στραφώ και στην «τρίτη γενεά», τούς νέους πού δοκιμάζουν τώρα τα πρώτα τους φτερουγίσματα, άλλος στην "Ιταλία—σάν τόν Νίκο Ζαχαρίου και τόν "Εγκολφόπουλο—άλλος στην "Αμερική—Βίλμα Γεωργίου—άλλοι κι' άλλες στη Γερμανία, στην Αυστρία, στη Γαλλία, στην "Αγγλία... Κι' άς μην παραβλέψουμε κι' αυτούς πού μένουν στον τόπο, προσφέροντάς μας τις ώραιες τους φωνές και τήν τέχνη τους—όπως τήν πήραν άπ' τούς δασκάλους τους.

Κι' έδώ φθάνω στον κύριο σκοπό μου. Είναι κανείς άπ' όλους αυτούς πού άνοφερω παρατόνω—ή πού παραλείπω—πραγματικά "Ελληνας τραγουδιστής; "Ισως ή έρώτηση να φαίνεται κάπως παράξενη. "Ελληνες είναι πραγματικά, μόνο άπό τήν καταγωγή τους, "Ελληνες είναι σίγουρα στην ψυχή τους, ίσως και στον χαρακτήρα τους, άλλα "Ελληνική τέχνη δέν κάνουν. "Η γλώσσα είναι άλληλένδη με τό τραγούδι και κανένας τους δέν τραγουδάει "Ελληνικά κι' ούτε θά μπορούσε να τραγουδήση «σωστά», «πραγματικά» "Ελληνικά, Κι' ούτε κανέναν τους κατέκτησε τις έπιτυχίες του με τή μόρφωση πού πήρε στην "Ελλάδα. "Όλοι, ή μορφώθηκαν άπειθείας, άπ' τήν άρχή, στό "Εξωτερικό, ή τελειοποιήθηκαν με ζένους δασκάλους. Και τά ελαττώματα ή τά μειονεκτήματα πού όποχερώθηκαν να διορθώσουν έξω, φείλιονταν στην νόθο Σχολή πού άκούθησαν έδώ, στην "Ελλάδα. Και τή λέω «νόθος» γιατί δέν μπορούσε άκόμη να ζενιτώθηκαν άπό πάνω μας τήν ζενική έπίδραση, πού σάν κύμα πλημμύρισε τήν "Ελλάδα, εύθύς μετά τήν άπελευθέρωση, όταν μάς πρωτόβλθαν οι ζένοι θίασοι, "Ιταλικοί και Γαλλικοί, όταν άπότομα, αφίνοντας τό δημοτικό τραγούδι, ριχνόμασταν στις όριες, στις ρομάντες, στις κανονιστέτες, όταν, όπως ήταν έπόμενο και φυσικό—για τότε—μετακαλώσαμε ζένους δασκάλους και καθηγητές. "Η έπίδραση αυτή—σωστή ζενομανία—έμεινε και μένει άκόμη, έλαττωμένη, βέβαια, ως τά σήμερα: "Εχουμε περιήγουμε παιδαγωγούς τραγουδιού πού όμως, είτε έπειδή έσπούδασαν στην Ερώπη, είτε έδώ με ζένους δασκάλους, δέν σκέφθηκαν καν να δημιουργήσουν μιá "Ελληνική Σχολή Τραγουδιού, να «τοποθετήσουν» τις φωνές πάνω στο μητρική γλώσσα τών μαθητών τους, τή γλώσσα πού μιλούν, πού είναι φτιαγμένο τό λαρούγυ τους, κι' όλα τους τά φωνητικά όργανα. "Απ' τό πρώτο του μάθημα ό μαθητής τού τραγουδιού, όφείλει να ξεχάση τή γλώσσα του και να «τοποθετήση» τή φωνή του πάνω σέ κλειστά φωνήματα και διεθόγγους, σέ λαρυγγώδη ή έρρινα σύμφωνα, πρμά πού εχει γι' άποτελεσμα τή διαστρέβλωση τής φωνής. Μονάχα εκείνος πού έμαθε να τραγουδά σωστά στή γλώσσα του, χρησιμοποιώντας τά φωνητικά του όργανα για τή γλώσσα πού είναι φτιαγμένα, μπορεί έπειτα να τραγουδήση άβίαστα και σέ μιá ζένη γλώσσα. "Άλλά τή τεχνική του, στή δική του γλώσσα να βασισή.

Και οι μέν "Ελληνες τραγουδιστές τού "Εξωτερικού, μπορούσαμε, με περισσότερο ή λιγώτερο κόπο, να διορθώσουν τά μειονεκτήματά τους. Τό τραγικό είναι ότι τό κακό συνεχίζεται έδώ, στον τόπο, στη Λυρική Σκηνή μας, στό ρεσιτάλ... Κι' έτσι καταντάει, πραγματικοί "Ελληνες τραγουδιστές να είναι μονάχα οι τραγουδιστές τού έλαφρού τραγουδιού, όσοι τούλάχιστον δέν προσβλήθηκαν άπ' τό μικρόβιο τής «νόθου» Σχολής.



# ΙΤΑΛΟΙ & ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΑΙ

ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΡΓΚΟΛΕΣΕ ΩΣ ΤΟΝ ΟΦΦΕΝΜΠΑΧ

(Συνέχεια από το προηγούμενο και τέλει)

Ο Γκλουκ με τη μουσική του αμεταρρύθμιση, ξανάδωσε στο ρετσιταίβιο όλη του την κεραστική δύναμη κι αντίβροσε «εναντίον κάθε υπερβολικής φιλοφροσύνης των Ιταλών συνθετών προς τη ματαιοδοξία των τραγουδιστών». Κι αν έχει πραγματικά το ελάττωμα, όπως τόν κατηγορούσε ο Ντεμπισσύ, «να έπιμένει στα πάντα να δεικνύει», ξέρει να όψώνεται συχνά ως τις πιο μεγαλειώδεις κορυφές της μουσικής τέχνης. Μά ή επίβρασή του δέ βάρυνη πολύ πάνω στη γαλλική μουσική παραγωγή.

Η επαναστατική λαίλαπα του 1789 έγινε όφρημη να γεννηθούν όφθονα πραγματικά τραγούδια, από τα όποια πολλά είναι πραγματικά όριστούργημα, όπως ή «Μαρσειέζα» του Ρουζέ ντέ Λιλ και τό «Τραγούδι της αναχώρησης» του Μελ. Ο Γκρετρό, ό Γκοσέκ, ό Κερουμπίνι, ό Μελό, ό Λεζιέρ, ό Κατέλ, συνθέτουν ύμνους και καντάτες για κάθε επαναστατική όρση. Καιθά μπορούσαμε να ποίμε, πός ή Γαλλική Έπανάσταση παρουσιάζεται σαν ένα τεράστιο λυρικό δράμα, με στίχους του Μαρ- Ζοζέφ Σαντί, μουσική του Γκοσέκ και σκηνογραφίες του Νταβίντ γιατί σπάνια οι καλές τέχνες, και κυρίως ή μουσική, τάχθηκαν με τόσο ένθουσιασμό στην όπηρεσία της πατρίδας.

Όμως πλάι σ' αυτά τά σοβαρά έργα, γεννήθηκε και ένα πλήθος από έλαφρά, που σ' αυτά οι Γάλλοι ζητούνταν να έχασουν, στιγμή- στιγμή, τις βαρείες φρονιτές εκείνης της τόσο κρίσιμης όποχής, ένα πλήθος από λυρικά δράματα, που φωτίζονται από τις πρώτες άχτιές του ρωμαντισμού που θ' ανατείλει όστερα από μερικά χρόνια.

Ο Γκρετρό όποχτι σύντομα μά πραγματικά άξια του όδός, που τή χρωτάει στο έργα του «Υρόν», «Τό πορτραίτο που μιλάει», «Λουσίλ», «Οι δύο φιλάργυροι» και κυρίως στο λυρικό του δράμα «Ριχάρδος ό Λεοντοκόρδος». Άπ' τήν άλλη μεριά ό Γκοσέκ' διάσημος πιά, γίνεται ό έπίσημος συνθέτης της Δημοκρατίας. Ο Μελό όμως, παρά τήν άναγνωρισμένη φιλοπατρία του, όποχρεώνεται από τό κοινό να διακόψει τήν παράσταση της όπεράς του «Ο Νεαρός Έρρίκος, παρ' όλο που ή όύβερτούρα της είχε χωροκρηθεί με τέτοιον ένθουσιασμό, ώστε αναγκάστηκε να τήν επαναλάβει τρεις φορές όμας ό λαός δέ μπορούσε να όποφέρει, στον πέμπτο χρόνο της Δημοκρατίας, να του παρουσιάζουν ίτι σκηνης έναν όύραννον, έστο κι άν αυτός ό όύραννος ήταν ό λαοφιλής Έρρίκος ό άσ. Μά τό 1807, ή όπερά του «Ιωσήφ», βραβευμένη από τήν έπιτροπή του αυτοκρατορικού διαγωνισμού, παιζόταν θριαμβευτικά όλη τήν Εύρώπη. Κοντά σ' αυτός, δυό μικρότερες άξια συνθέτες δημιουργούν μερικά βραχόβια έργα: ό συνθέτες αυτοί είναι ό Λεζιέρ —ό δάσκαλος του Μπερλιόζ—συνθέτης τών λυρικών δραμάτων «Παλλός και Βιργινία» και «Όσιαν ή οι Βάρβαροι», κι ό Κατέλ που έγραψε τήν όπερα «Σεμίραμις». Και μάζι μ' αυτούς βλέπουμε άκόμη δυό Ιταλούς συνθέτες να θριαμβεύουν στο Παρίσι: τόν Κερου-

μπίνι, που έγινε και διευθυντής του Κονσερβατορίου του Παρισιού, και που ό όύβερτούρες από τις όπερες του «Ανακρέων» και «Άβενεράδος» παιζόνται άκόμη στις συναυλίες, και τό Σποντινι, που πήγε στο Παρίσι, στα 1803, όπου σημείωσε θριαμβευτική έπιτυχία με τήν όπερά του «Βεστώλη» (1807) ό συνθέτης αυτός πρωτοπαρουσίασε στους Παριζιάνους τις όπερες του Μότσαρτ «Ντόν Τζιοβάνι» και «Κοζί φάν τουτε».

Τήν ίδια όποχή ή έλαφρή μουσική πλουτίζεται με έργα του έπίσης Ιταλού συνθέτη Νικολό Ίζουάρ και του Γάλλου Μπουαλιντιέ. Ο πρώτος έγραψε τις κομικές όπερες «Ο Βορελός», «Σταχοπούτα», «Τό λαχείο», «Ζανό και Κολέν» ό δεύτερος τις έπίσης κομικές όπερες «Ο Χαλφής της Βαγδάτης», «Η θέια μου Αόγη» και—μετά τήν έπιστροφή του από τή Ρωσία, τό 1810— τις: ό «Γιάννης του Παριού», «Ο καινοόριος άφέντης του χωριού», «Οι άμαξες που άναποδογόρισαν και τελικά τό όριστοούργημά του «Η Λευκή κυρία». Τό 1802 ό Ναπολέων φέρνει στο Παρίσι άλλον Ιταλό μουσικό τόν Παυζιέλο, συνθέτη της κομικής όπερας «Ο Κουρέας της Σεβίλλης», έργο που τό χαραχτήριζαν σαν άπαράμιλλο όριστοούργημα, ως τήν ήμέρα που ό Ροσίνι τό έπεσκέιασε με τό δικό του «Κουρία της Σεβίλλης», που ή παράστασή του στο Παρίσι σημείωσε θριαμβευτική έπιτυχία. Έτος ένας άκόμη Ιταλός συνθέτης, ό Πάτερ, σημειώνει στα 1821, στο Παρίσι έξαιρετική έπιτυχία με τήν όπερά του «Ο άρχιμουσικός», που έξακολοθει να παιζεται άκόμη.

Είναι πραγματικά καταπληκτικός ό αριθμός τών ξένων, και προπάντων τών Ιταλών, συνθετών που στο διαδρομόσαν στο Παρίσι άκείνη τήν όποχή κι ή οίτια, καθώς είπαμε πού πάνω, είναι ή φαντική λατρία τών Παριζιάνων υλιτεάντηδων για τήν Ιταλική μουσική Έπειτα τό Παρίσι ήταν ή ζακουσμένη εδρωτική πρωτεύουσα, που κατέρωθεν τή δόξα και τή φήμη όλων τών καλλιτεχνών της Εύρώπης. Γι' αυτό και ό Ροσίνι δέν άρκόσθηκε στις τιμές που τό όκαμε ή πατρίδα του Ιταλία, άλλα πήγε στο Παρίσι, στα 1823, για να πάρει τό χρίσμα του διάσημου οψθέτη. Έκει έγκαταστάθηκε όριστικά και γνώρισε πραγματικούς θριάμβους με τις όπερες του «Κουρέας της Σεβίλλης», «Ο Κόντες Όρό» και «Γουλιέλμος Τέλλος», που πρωτοπαρουστάθηκε στήν «Όπερα του Παρισιού, στο 1829, και σημείωσε μά άξιολογώμενη χρονολογία στην ιστορία της όπερας: γιατί με τό «Γουλιέλμο Τέλλος» γεννήθηκε ή ρομαντική όπερα και σύγκαιρα τό bel canto έγινε τό κυριώτερο στοιχείο της, σε τρόπο που ό μεγαλύτερες άπαιτήσεις του κοινού στρέφονταν περισσότερο προς τή δειξιτεχνία των τραγουδιστών παρά προς τήν παρτιτούρα του έργου. Η μουσική λοιπόν του Ροσίνι προφέρει στους τότε θιασώτες της όπερας αυτό που τους άρέσει, σε τρόπο που προτιμούν πολύ περισσότερο τις όπερες του Ροσίνι από τις όπερες του Γκλουκ, που τις έχασαν γρήγορα, κι' από τις όπερες του Μότσαρτ, που δέν ήθελαν ούτε να τις άκούσουν.

Μα σέ λίγο ο Ροσσίνι βλέπει να φτάνει στο Παρίσι ένας επικίνδυνος Γερμανός αντίπαλος του, ο Μέγερμπερ, που ήρθε κι' αυτός στη Γαλλική πρωτεύουσα για να πετύχει την 'καθιέρωση της φήμης του. Έτσι στα 1730, ένα χρόνο μετά την παράσταση του Γουλιέλμο Τέλλου, το Παρίσι υποδεχόταν μ' έξολο ένθουσιασμό την πρώτη όπερα που παρουσίασε ο Μέγερμπερ, με τίτλο: «Ροβέρτος ο διάβολος». Από τότε ο Ροσσίνι, φρονιμώς ποιών, έπαιξε όριστικά να γράφει όπερες, μη έχοντας καμιά όρεξη να παλαίψει μ' ένα τόσο καλά όρμωμένο αντίπαλο. Στά 1837, ή έπιτυχία της όπερας του «Όυγενέτος» καθιερώνει πιά όριστικά το θρίαμβο του Μέγερμπερ. Κι όμως θά περάσουν από τότε δεκατρία χρόνια ως πού να δώσει την τρίτη όπερα του ό «Προφήτης». Καί θ' άργοπορήσει άκόμη πού πολύ ως πού να γράψει την τελευταία του όπερα: «Η Άφρικάνας» πέθανε όπως στά 1864, ένα χρόνο πριν άπαι την πρώτη παράσταση αυτής του της όπερας, πού σημείωσε τέρστια έπιτυχία.

Στό μεταξύ μερικοί Γάλλοι συνθέτες όπερας, σαν τον Έσπρί Όμπέρ, με τά έργα του «Η Βουβή του Πόρτιτος» (1828), «Τό Μαύρο ντόμινο» (1837)—σαν τον Άλεβό με την «Έβραία» (1835) ή σαν τον Έρόλ με τη «Ζάμπια», προσπαθούν να συναγωνισθούν τους Ίταλούς συναδέλφους κι αντίπαλους τους, πού έξακολουθούν να σφύρουν στό Παρίσι: εκεί δίνει ο Μπελλίνι την όπερα του «ΟΙ Πουρτανόι» στά 1835, με μεγάλη έπιτυχία, και πεθαίνει την ίδια χρονιά, σ' ήλικία μόλις 34 έτών. Έκει άνεβάζει ό Ντονιτσέτι τη «Λουκία του Λαμερούορ», στά 1840, και την ίδια χρονιά την «Κόρη του Συντάγματος», κι ότερα του «Μάρτυρες» και τη «Φοβόριτας» και τό Παρισινό κοινό βρίσκει την κομική του όπερα «Ντόν Πασκουάλες τό ίδιο μπριόζα και πετυχημένη με τον «Κουρέα της Σεβίλλης» του προκάτοχου του Ροσσίνι.

Κοντά σ' αυτούς τους Ίταλούς, τέσσαρες Γάλλοι συνθέτες, ό Άμπρουάζ Τομά, ό Άντάμ, ό Βικτόρ

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

## ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ

Σέ μιά έκτακτη συνεδρίαση, πού εΐχε γίνει λίγων καιρό πρό της κηρόδεας του Άλβανικού πολέμου στό Ύπουργείον της Παιδείας υπό την προεδρία του τότε Διευθυντού των Καλών Τεχνών κ. Κωστή Μπασιτιά είχαν κληθή έκπρόσωποι των τριών Ωδειών της πρωτεύουσας και του κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης για να συζητήσουν διάφορα ζητήματα άφορρόντα την λειτουργία των Ιδρυμάτων τούτων ως έπίσης τον τρόπον παροχής δέξιας άσκήσεως του έπαγγέλματος του διδασκάλου της μουσικής κ.ά. Πρότον θέμα συζητήσεως έτέθη υπό του Προέδρου τό ποία πρέπει να εΐναι ή έννοια του τίτλου «Ωδειών» πού δικαιούνται να φέρουν τά έν λόγω Ιδρύματα, ένδεχομένως και έτερα άλλαχού Ιδρυθόσόμενα τιαύτα, τά όποια και να μπορούν να θεωρηθώ Ισοτίμα προς τά υπό τον τίτλον *Conservatoire* λειτουργούντα εις τά μεγάλα κέντρα της Έσπιας.

Μετά συζητήσιον άποφασισθή να καθορισθεί ότι θά δικαιούται να φέρει τον τίτλον Ωδειών πόν Ιδρυμα παρόχον ή δυνάμενον να παρέξει την καθολικήν μουσικήν μόρφωσιον. Φυσικά ήβλετο όρισθ τά πρόσοντα

Μασσέ κι'Ό Έρνέστο Ρεγέρ κατέχουν μιά άρκετά σημαντική θέση στη λυρική παραγωγή εκείνης της εποχής. Μά τότε άκριβώς άνήζει για πρώτη φορά ένα καινούριο μουσικό είδος, ή όπερέτα, πού χαρίζει στό γλεντζέβικο Παρισινό κοινό την ταχικήν χαρά μέσα έλαφρής μουσικής γραμμής πάνω σέ λιμπερά γεμάτα έξυπνα ύπονοούμενα και διασκεδαστικούς άναρχοιτισμούς. Κάποτε μάλιστα και 'Ελληνική μυθολογία προσφέρει τέτοια θέματα στους χαριτωμένους Γάλλους λιμπρετίστες Κρεμίε, Μελάκ και Άλεβό, πού γράφουν όπερέτες με θέματα μυθολογικά - ιστορικά, όπως «Ό Όρφέας στόν Άδη» και «Η Ώραία 'Ελένη». Πάνω στα λιμπερά αυτά ένας Γερμανός συνθέτης, ό Ζάκ Όφφενμπαχ, έγκατεστημένος κι αυτός στό Παρίσι, γράφει μιά τετράζυμη και γιοματή δόδωροση χάρη μουσική, πού θά μείνει αιώνια άγέροστη. Οί όπερέτες του αυτές σημειώσαν, και σημειώνουν πάντα εξαιρετική έπιτυχία. Όχι μικρότερη έπιτυχία σημειώνουν κι οι μεταγενέστερες όπερέτες του «Η Παριζιάνική Ζωή», «Η Μεγάλη δούκισσα» κι οι «Αποτάδες».

Έτσι βλέπουμε στη Γαλλία τό έξηρ περίεργο φαινόμενο: Έναν Ίταλό, τό Φλωρεντινό Λουλι, να Ιδρώσει στά 1673, την Έθνική Γαλλική όπερα, κι ένα Γερμανό, τό Ζάκ Όφφενμπαχ, να δημιουργή τη Γαλλική όπερέτα. Πειθόνοντας ό τελευταίος αυτές άφισε και μιά όπερα «Τά Παραμύθια του Χόφμαν», Έργο γεμάτο μυστήριο και μεγαλοχλία, πού από πολλούς θεωρείται σαν τό άριστόόργημα του.

Ό Όφφενμπαχ είναι ό πραγματικός πατέρας του μουσικού είδους της όπερέτας και μάτια προσπάθησαν να τον συναγωνιστούν, στό είδος αυτό, οί Γάλλοι συνθέτες Φλοριμόν Έρβι με την «Μαμ' ζέλ Νιτός», ό Σάρλ Λεκόκ με την «Κόρη της Μαντάμ Άνγκό», τό «Μικρό Δούκα», ό Ωντράν με την «Μασκότ» κι ό Πλανκέ με τις «Καμπάνες της Κορνέβιλ». Οί συνθέτες αυτοί, άν κι έγγραφον όπερέτες με χαριτωμένη κι αξιόλογη μουσική, δέ μπόρσαν ποτέ να φτάσουν τό άπαράμιλλο χιούμορ του Όφφενμπαχ.

τών καλλιτεχνικών διευθυντών των Ιδρυμάτων τούτων, των κυρίων κατ' ειδικότητα συνεργατών των, τά της καθόλου έμφανίσεως των άς Ιδρυμάτων άνεγνωρισμένου κύρους, και πάσης έτέρας λεπτομερείας άφορρόσης τον τρόπον της λειτουργίας των.

Έπικολούθησε ή κηρύσις του πολέμου και δέν συνεχίσθησαν αι συσκέψεις επί των θεμάτων τούτων. Ή εκ της πρώτης τιαύτης ληθθείσα ός άνω άπόφασις έχει πάντως καταφανή σκοπιμότητα, διότι μάς κατατοπίζει επί της ερόρτητος και της σημασίας του έργου τον, όπως έπίσης και επί των σοβαρών ύποχρεώσεων πού όπέχουν Ιδρύματα υπό του Κράτους άνεγνωρισμένα ως Ωδειά.

Ό όρος «καθολική μόρφωσις» σημαίνει βεβαίως πλήρη διδασκαλία των θεωρητικών και μουσικολογικών μαθημάτων, της μουσικής έν γένει παιδαγωγικής διδασκαλίας όλων των μουσικών όργάνων, της φωνητικής μουσικής, μοναδικής χορωδίας και μελοδραματικής, της Δραματικής σχολής, της έθνικής μη Βυζαντινής μουσικής και παντός έτέρου μαθήματος συναφούς προς την άτομικήν ή όμαδικήν διδασκαλίαν όλων των άνωτέρω

ολών που πρέπει να λειτουργούν εις ένα τοιοτόν ίδρυμα.

Ευνόητον ποία τὰ προκύπτοντα δι' ἕκαστον τούτων προβλήματα, πρώτον τὸν ὅποιον ἡ ἐξέδρασις καθηγητῶν κύρους δι' ἑλίουσ τούδ κλάδου καὶ τὰς εἰδικότητα, τὸ ζήτημα τοῦ ἀπαιτούμενου χώρου διὰ τὴν κανονικὴν παροχὴν τῆς διδασκαλίας, τοῦ καταρισμοῦ προγράμματος τοιοτόν, ὥστε νὰ εἶναι δυνατὸν ὅλο οἱ φοιτῶντες εἰς σχολεῖα μέχρι καὶ τῆς μῆσης ἔκπαι δέουσαι μαθητὰ νὰ μποροῦν νὰ διδάσκωνται ἕνας ἕκαστος κατὰ ὁμαρὰν τὸ εἰδικὸν του ἐν τῷ ᾧ ἔμαθον μάλιστα κατὰ τὰς συνήθως συμπιπτοῦσας ὥρας τῆς περὶ τῶσδε τῶν σχολικῶν τῶν μαθημάτων, καὶ τὸσα ἄλλα ζητήματα ποὺ τὰ γνωρίζουν καλὰ διδάσκοντες καὶ διδασκόμενοι ἐν ᾧδεῖν μας.

Καὶ ἀφοῦ ἐξευρεθῶν οἱ καθηγητὰ «κύρους» δι' ἑλασ τὰς σχολὰς καὶ εἰδικότητα, καὶ ἔπρεπε διὰ νὰ λειτουργήσουν μερικὰ ἐξ αὐτῶν καὶ ὀλοκληρωθῆ τὸ πρόγραμμα τῶν ἱδρυμάτων μας νὰ ἐξευρεθῶν καὶ . . . μαθητὰ μὲν πραγματικῆν ἐπίδοσιν ὥστε νὰ εἶναι οκτώμιος καὶ αὐτὸν ἡ λειτουργία καὶ νὰ μὴ μένουν μόνο ἐστὸ χαρτί.

Καὶ καλὰ, αἱ τάξεις πιάου, βιολιού, τραγουδιού κλπ. θὰ ἔχουν πάντοτε πολλοὺς μαθητὰς ὅπως μερικὸς καὶ τὸ ταύλα καὶ τὸ φλάουτο, διότι ἐκτὸς τοῦ δι' οὐατοῦ τούδ κλάδου οἱ ἔχοντες ἀληθινὴν ἐπίδοσιν θὰ ἔχουν οἱ περισσώτεροι μὴ προσηκτικὴ ἐπαγγελματικῆς σταδιοδρομίας, θὰ ὑπάρχει καὶ κάποιοι ἀριθμὸς νέων ποὺ κονὰ στὴν κλασικὴν τοῦς μόρφωσιν, μὲ τὴν ὅποιαν θὰ βροῦν τὸν ἐπαγγελματικὸν τοῦς δρόμον, μαθαίνουσι καὶ ἕνα ὄργανον ποὺ θὰ τὸ καλλιεργήσουν σοβαρὰ μὲν ἀλλὰ ἐρασιτεχνικῶς γιὰ νὰ ἔχουν καὶ κάποια ψυχαγωγία τίς ὥρες τῆς σχολῆς τῶν. Ἐπίσης στὴ Δραματικῆν θὰ φοιτήσουν πολλοὶ ποὺ αἰσθάνονται ἐπι ἔχουν προσόντα γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὴν Βυζαντινὴν ἄλλοι ποὺ θέλουσι νὰ τὴν σπουδάζουσι ἢ ποὺ προορίζονται γιὰ ἱεροφάλα.

Ἄλλὰ τὸς διάφορα πνευτὰ τί γίνεται; Καλὰ, σὸ τὸ φλάουτο ἐπιμας ὑπάρχουν καὶ μερικὸι ἐρασιτέχνη, καὶ σὸ κλαρίνο μερικὸι ποὺ τὸ σπουδάζουσι γιὰ εἶναι ἕνα ὄργανον ποὺ θὰ βροῦν ἔσοφον νὰ τὸ χρησιμοποιοῦσιν ἀλλὰ στὴν τρώμα καὶ τὰ λοιπὰ χάλκινα ποία εἶναι ἢ προσηκτικὴ ἐκείνου ποὺ τὸ σπουδάζουσι; Ἐχουν πάντως τὴν ὑποκρέωσιν τὰ ᾧδεῖα νὰ ἔχουν τάς ἐξας προπαρασκευαστικὸν σχολεῖον στρατιωτικῶν μουσικῶν ὅπου σπουδάζουσι νέοι ποὺ θέλουσι νὰ προσηκθῶν γιὰ νὰ καταταγοῦν στὶς μουσικῆς μας.

Ἐχομε καὶ ἄλλα πνευτὰ ὅπως τὸ ἄμπος καὶ τὸ φαγκλό ποὺ πρέπει νὰ βροθῶν νέοι νὰ τὰ σπουδάζουσι μὲ κυριώτερον προσηκτικὴ νὰ ἀποτελέσουν μέλη συμφωνικῶν ὀρχηστρῶν στὶς ὅποιες τὰ ὄργανα αὐτὰ παιζῶν κεφαλαιώδη ρόλον. Μὰ πόσες εἶναι αὐτῆς οἱ συμφωνικῆς ὀρχήστρες στὶς ὅποιες μποροῦν νὰ ἐλπίζουσι ὅτι θὰ προσηκθῶν μὴ μέρη; Πρὸς τὸ παρὸν ἔχομε παρὰ μόνο τὴν Κρατικὴν μὲ ὀρχήστρα ποὺ ἔχει πλῆρη τὸ στελέχη τῆς. Ἐστὼ ὅμως καὶ ἄν βροθῶν νέοι ποὺ θὰ ἀγαποῦν τόσο πολὺ αὐτὰ τὰ ὄργανα ὥστε νὰ θέλουσι νὰ τὰ μάθουσι καὶ νὰ γίνουσι μετὰ πολυτέλει γενικῆς σπουδῆς ἀληθινὸι καλλιτέχνη ἱκανοὶ νὰ προσηκθῶν μὴ μέρη σὲ τέτοια συγκροτήματα, προκύπτει γι' αὐτοὺς ἄλλο ζήτημα, τὸ νὰ ἀποκτήσουσι καὶ ἕνα τέτοιο ὄργανον ποὺ σήμερα κοστίζει πανάκριβη.

Καὶ πὸς εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ ἀποκτήσουσι; Εἶναι φυσικὸ, ἐφ' ὅσον εἶναι ἡδὴ δύσκολον νὰ βροθῶν μαθη-

ται γι' αὐτὰ τὰ ὄργανα πρὸς ὀλοκλήρωσιν τοῦ προγράμματος τῶν ᾧδεῖων, διὰ καὶ ἄν βροθῶν σὲ ποῖον ἄλλον θὰ ἀποτανοῦν παρὰ . . . στὰ ᾧδεῖα γιὰ νὰ τοὺς τὰ προμηθεύσουσι, καταβάλλουσι αὐτὰ τὴν τόσο μεγάλῃ δαπάνῃ ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν ἀγορὰν τῶν.

Ἄφινόμε ἕνα ἄλλο ζήτημα σοβαρώτατον ὅτι σὲ ἕνα κτίριον ᾧδεῖου ὅπου συντελεῖται αὐτὴ ἡ «καθολικὴ μουσικὴ μόρφωσις» πρέπει ἡ τρώμα λ.χ. νὰ διδασκείται σὲ μὴ ἀπέμην γωνία τοῦ ὥστε νὰ μποροῦν νὰ λειτουργοῦν καὶ ἑλασ αἱ ἄλλα τάξεις χωρὶς νὰ σταματῶν ἀναγκαστικῶς τὴν ὥρα ποὺ οἱ μαθητὰ τῆς τρώμας θὰ ἀκούουσι σὲ ἐμψυχῶν φρασσεολογικῆς ἐξέδρασις ποὺ θὰ καταλήγουσι σὲ ἕνα θριαμβευστικὸν φορτίσμιον! Καὶ φυσικὰ τὰ ᾧδεῖα πρέπει νὰ ἔχουν κτίρια τέτοια ὥστε νὰ διαθέτουν ἀνάλογον ἀριθμὸν αἰθουσῶν διδασκαλίας τῶν πνευστῶν στὸν ποὺ ἀπομακροῦμένο ἔχουσι τῶν. Ἡ δυνατότητς ταυτοχρόνον διδασκαλίας ὀρισμένων σχολῶν τῶν ᾧδεῖων χωρὶς οἱ μὲν νὰ παρενοχλοῦν τοὺς δε εἰς τὸ ἔργον τῶν ἀποτελεῖ ἕνα πρόβλημα πολὺπλοκο ποὺ μόνο μερικῶς μπορεῖ νὰ ἐπιλυθῆσιν ἐταν καταρτίζονται τὰ προγράμματα λειτουργίας ὀλων τῶν τάξεων.

Τὸ Κοσμερβατοῦρ τῶν Βρυξελλῶν, τοῦ ὅποιου οἱ ὑποφαινόμενοι διετέλεσα τακτικὸς καθηγητῆς, ἔχει κτίριον ποὺ ἀποτελεῖ ὀλοκλήρον οἰκοδομικὸν τετράγωνον μαζὺ μὲ τὴν μεζῆλη αἰθουσα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν του, ὑπάρχουν δὲ μακροὶ διάδρομοι κατὰ μῆκος τῶν ὅποιων λειτουργοῦν αἱ διάφοροι τάξεις τῶν ὀργάνων μὲ γερὰς πόρτες ἐφωδιασμένους ἐσωτερικῶς μὲ εἰδικούς ἀπομονωτήρες τοῦ ἡχοῦ εἰς τρόπον ὥστε ἐλάχιστοι νὰ ἀκούονται στὸ διάδρομον οἱ διάφορες φωνητικῆς ἢ ὀργανικῆς . . . ἐξέδρασις τῶν μαθητῶν τὴν ὥρα τοῦ μαθηματός τῶν. Στὸ ἄκρον τοῦ διαδρόμου καὶ σὲ κάποιαν πρὸς τὰ δεξιὰ κομητῆν τοῦ ὑπάρχει αἰθουσα εἰδικῆς γιὰ τὴν διδασκαλία τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν ἔχουσα πόρτες μὲ διπλοὺς ἀπομονωτήρες εἰς τρόπον ὥστε π. χ. οἱ καθηγητῆς τῆς φούγκας νὰ μὴ διαταράσσεται καὶ ἐλάχιστον στὴ δουλειὰ τοῦ ποὺ ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερα συγκέντρωσι ἀπὸ τὴν γενιτῆσι τῆς ἀπχιώσεως δεξιότητες κῶν ἀναλαμπῶν τῶν μαθητῶν τάξεων τῶν ὀργάνων ἢ λαρυγγισμῶν τῆς λειζέρας τῶν τάξεων τῆς μουσικῆς.

Μὰ ἑλα αὐτὰ ἀπαιτοῦν γιὰ τὸν τόπο μας ἐγκαταστάσεις πολυδύναμες καὶ ἀνεξάντηλη προσπάθεια γιὰ νὰ συνδιασθῶν χωρὶς νὰ παρακαλύεται τὸ ἔργον καὶ τῶν μὲν καὶ τῶν δε.

#### Τὸ Οἰκονομικὸν πρόβλημα

Πολὺ ἀμύδραν ἰδέου ἐδῶσμε μὲ τὴν ὄψιν σὲ γενικῆς γραμμῆς ἀπεκρίνου τῶν ὑποκρέωσεων ἐνδὸς ᾧδεῖου ποία εἶναι αἱ ἀπαιτούμενοι δαπάναι. 1) Γιὰ τὴν ἐγκατάστασι καὶ θεραπειὰ ὀλων αὐτῶν τῶν ἀναγκῶν του. 2) Γιὰ τὴν κανονικὴν λειτουργία του.

Γιὰ νὰ πραγματοποιηθῶν δὲσ ἀπαιτοῦνται γιὰ νὰ εἶναι πλῆρη ἡ ἐγκατάστασις καὶ οἱ ἐφοβισμὸς ἐνδὸς ᾧδεῖου λειτουργησῶντος κατὰ τὰ πρότυπα τῶν Κοσμερβατοῦρ τῆς Ἐσπερίας δὲ ἔπρεπε νὰ ἔχει καὶ ἰδιαν ἐπαρκὸς χώρου αἰθουσαν συναυλιῶν στὴν ὅποιαν νὰ ὑπάρχει καὶ μεγάλου ἐκκλησιαστικῶν ὄργανων ἀπαρατίτητον ὄχι μόνον τίς συναυλεῖς ποὺ θὰ διδοῦνται μὲ ὀρατότητα, κανάτεες καὶ ἄλλα τοιαῦτα ἔργα ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ λειτουργῆσιν σχολὴ ἐκκλησιαστικῶν ὀργάνων στὴν ὅποιαν νὰ μορφωθῶν εἰδικὸι ἐκτελεστὰ ποὺ χρειάζονται καὶ ὄχι σὲν τῷ χρόνῳ θὰ χρειασθοῦν ἀκόμη περισσότεροι. Ἄν αὐτῶν στὶς ἐκκλησίες τῶν καθολικῶν ἢ τῶν δια-

μαρτυρομένων τοιούτων ὄργανων αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι σὲ μίᾳ αἰ-ῶσῃ συναυλίου δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτελοῦνται μὴ συμφυετοῦν ἐνὸς καλοῦ ὄργανιστά ἔργα ὅπως ἡ Μίσα Σολέμνιν τοῦ Μπετόβεν, τὸ Ρέκβιεμ τοῦ Μότσαρτ ἢ τὰ μεγάλα ἔκκλησιαστικὰ ἔργα τοῦ Μπάχ, τοῦ μεγάλου αὐτοῦ κόντρορ τῆς ἔκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ἐνόητον ποία βασιπῆν ἀπαιτεῖται τόσο γιὰ τὴν ἀνεγερσι τέτοιας αἰθοῦσης ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἐν αὐτῇ ἀπαρτῆσιν ἐγκατάστασιν τέτοιου ὄργανου.

Ἡ ὀφθαλαμικὴ ἐνὸς Ὁβελίου μὴ δὲλ τὰ ἀπαιτούμενα ὄργανα γιὰ τὴν ἀρτίαν ἐκείθεισιν τῶν μαθητῶν καὶ τῶν νέων καλλιτεχνῶν ἀπαιτεῖ ἐπίσης μεγάλας βασιπῆς διότι πλὴν ὀρισμένων κατηγοριῶν πνευστῶν περι ὧν μιλῶμεν προηγουμένως χρειαζοῦνται καὶ μερικὰ ἔγχωρδα ποῦ δὲν πρέπει νὰ μετακινῶνται ἀλλὰ μόνον μονίμως σὲ ἕνα Ὁβελίου ὅπως λ.χ. τὰ κοντραμπάσο εἰς ἀπαιτούμενον ἀριθμὸν γιὰ νὰ μποροῦν νὰ χρησιμοποιῶνται σὲ συναυλίες.

Πλὴν τούτων χρειαζοῦνται καὶ μερικὰ ἄλλα ἔγχωρδα ποῦ πρέπει νὰ ἔχει ἕνα Ὁβελίου ὀφειλόν νὰ παρέχει «καθολικὴν» μουσικὴν μὸρφωσιν ὅπως π.χ. *Violes de gambe* καὶ *violes d'amour* ποῦ εἶναι ἀπαραίτητοι ὅπως καὶ τὰ *clavacin* γιὰ νὰ διδοῦναι συναυλίες τέτοιου τύπου μὴ εἰδικῶς γραμμένα ἔργα. Οἱ διάφορες *sociétés d'instruments anciens* συγκεντρῶνουν σὲ πολλὰ μεγάλα μουσικὰ κέντρα μὲ τις συναυλίες τῶν πλῆθος φιλοπόσων φανατικῶν γιὰ τοῦ το εἶδος τῆς μουσικῆς ποῦ μᾶς δίνει ἐκείνες τις ἀφάρτου αἰσθητικὸν κάλλος ἀπόλαυσι. Ἀς σημειώσωμε συνοπτικῶς ὅτι μὲ τις «συμπαθητικῆς» λεγόμενες πρόσθετες ὑπὸ τὸν χορδωσὸτάτη χορδῆς τους τὰ πολλὰ αὐτὰ ὄργανα τόσο οἱ ἰδιότυπες αὐτῆς βιολῆς ὅσο καὶ τὰ ἰδιότυπα αὐτὰ τσέλλα μὴ δύνουν τις ὑποβλητικῆς ἐκείνης ἀπῆχθῆσι ποῦ ἐν συνδυασμῷ μὲ τοῦ κλασικοῦ δημιουργοῦν τὸ συναίσθημα μίᾳ ἀληθινῆς μουσικῆς τελετουργίας σὲ πλῆθος πάντα μουσικῆς δωσῆσι.

Θὰ τεθῆ βέβαια ἀπὸ πολλοὺς τὸ ἐρώτημα ἐν δὲλα αὐτὸ δὲν ἀποτελοῦν πολυτέλειες καὶ ὄχι πραγματικῆς ἀνάγκης, ἐρώτημα στὸ ὅποιον θὰ ἀπαντήσωμε ὅτι ὀποῖο ἀπαιτεῖται πρέπει νὰ ὑπάρχει προοπτικὴ καὶ γι' αὐτὰ διότι δὲν θὰ μένει μίᾳ πρωτεύουσα ὅπως αἱ Ἀθήναι σὲν ἀλῶν τὸν ἔπαιον χωρὶς ἔκκλησιαστικὸν ὄργανον καὶ χωρὶς ὀρισμένους κατηγορίας ὄργανων ὅπως αὐτῆς ποῦ ἀναφέραμε, ὄργανων ποῦ ἔχουν κινετὰ τὸν προορισμὸν τους καὶ ὀσιώδη μάλιστα καὶ δὲν εἶναι ὅπως θὰ ἐνδιώξων ἴσως μερικὸν μᾶλλον γιὰ μουσεῖα... Θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαν ἀκούσῃ μίᾳ ἀπὸ τις περιφίμους ἄριστε τοῦ Χαϊνδελ τὴν εἰς τὸ μείζον καὶ μάλιστα ὅπως ἦσαν πατιμένη ἀπὸ τὸν μεγάλο Ζακόμπ τὸν Βρουξέλλων μὲ βιολὰ νὴ γκάμπα γιὰ νὰ διαπιστώσωμε πόσο πῶν αἰθέρια ἦσαν ἡ ἤχητικὴ ποῦ σ' αὐτὸ τὸ ὄργανο ἀκούη καὶ ἀπὸ κείνη ποῦ ἀκούομε στὰν ἔπαιε πάνω στὸ τσέλλο του, ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα Γκουσνέρνιους.

Θὰ ἔπρεπε ἕνα Ὁβελίου νὰ ἔχει πλήρη βιβλιοθήκην ἐφωδισμένην γιὰ μόνον μὲ τὰ ἔργα ποῦ χρειαζοῦνται ἀπαραίτητως διὰ τὴν διδασκαλία τῶν μαθητῶν καὶ γιὰ δῶν τῶν ἐίδων τῆς συναυλίας ἀλλὰ καὶ μὲ δὲλα τὰ ἔργα τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἐξέλιξης τῆς μουσικῆς διὰ μέρος τῶν αἰῶνων ἀπὸ τὰ ποῦ δυσωρετὰ ἀρχαῖα μέγισθ δῶν ἐκείνων ποῦ ἔγραψαν καὶ μὲ παλαιὰν σημειογραφίαν σὲ ἔπαγο ποῦ ἀποτελοῦσιν τοὺς κυριώτερους σταθμοὺς τῆς μουσικῆς δημιουργίας ποῦ διαλαμβάνουν τὰ μουσικολογικὰ προγράμματα καὶ ποῦ συνοπτικῶς διδασκῶναι στὸ μάθημα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς.

Ἄν κλεισθῶμε ἐδὼ τὸ κεφάλαιον τῶν ἐξόδων ἐγκαταστάσεως καὶ ἐφωδισμοῦ ἐνὸς Ὁβελίου καὶ μποῦμε στὸ ἄλλο τῶν ἐξόδων τῆς λειτουργίας του θὰ φθάσωμε καὶ ἐκεῖ σὲ ἄλλο ὀβιόρονον γιὰ τὴν ἰσοκρίσειν τοῦ προϋπολογισμοῦ τῶν ἱδρυμάτων τούτων.

Ἐνα Ὁβελίου χρειαζέται καὶ ἔσωτερικὸν ἀρκετὸν προσωπικὸν διὰ τὴν ἔπαιον τῶων λογιστικῶν βιβλίων, μαθητολογίων καὶ παντὸς στοιχείου ἀφ' ὀφρανότος τὸ σχολικὸν μέρος, τὴν τακτικὴν ὑπηρεσίαν, τὴν συντήρησιν τῶν ὄργανων καὶ λοιποῦ ὀλικῶ, ἐπιβλεψὴν ἀπαραίτητην γιὰ τὰ ἱδρύματα ὅπου συνδιδασκῶνται ἐκατοντάδες ἀρρένων καὶ θηλέων, ὑπηρεσίαν κ.λ.π. ἀλλὰ πρὶν ἀπ' ὅλα καθηγητικὸν προσωπικὸν κόρους γιὰ ὅλες τις σχολὰς καὶ εἰδικότερες. Σὺμπλυς προσωπικὸν γενικὰ εἶναι σχεδὸν ἀνέφικτος, διότι δὲν ἐπιτρέπεται ἕνας καθηγητὰ νὰ διδῶσιν καὶ μαθήματα γιὰ τὴν ἀρτίαν διδασκαλίαν τῶν ὀποιῶν ὑπάρχει ἄλλω εἰδικότερος.

#### Ἡ προσημῶν τῶν Ὁβελίων

Καὶ καλά, θὰ μᾶς πῶν, δταν εἴμεθα ἕνα φτωχὸ κράτος ποῦ ἔχει νὰ θηραπέσῃ τόσο ἄλλες ἐπιποτικῆς ἀνάγκης ὥς κινετὰ μίγν ὀποῖον. Θὰ ὑπάρδῃ μάλιστα καὶ μερικὸ, στὴν ἔπαγο μᾶς ἐτυχῶς ἐλαχίστοι πλέον, σκεπτικιστὴ ποῦ θὰ μᾶς ἐπαυαλέβουν τὸ τοῦ Αἰσάπου «Τὸν οἰκίαν μίᾳν ἄμπερῶνον ὀμείς ἀρετὴ β». Ἀς περιμένωμε νὰ ἐνισχύσωμε τὰ Ὁβελία μᾶς εἰς «εὐθετότερον χρόνον».

Βέβαια δὲως ζήτημα ποτε θὰ ἔλθῃ τὸ πλῆρωμα αὐτοῦ ποῦ εὐθετότερον χρόνον σὲν ἀλῶν μᾶς ποῦ ἡ ἐξασφάλισι ἐνὸς ὀψερτοῦ βιωτικῶ ἐπιπέδου δι' ὅλους ἀποτελεῖ καὶ θὰ ἀποτελεῖ τὸ κυριώτερον πρόβλημα γιὰ τοὺς κυβερνωτάς δῶν τῶν κρατῶν.

Δὲν μπορεῖ δὲως δι' αὐτὸν τὸν λόγον νὰ στοματήσῃ πᾶσα ἄλλη ἐκδήλωσις τῆς ζωικότητος ἐνὸς λαοῦ, ἡ θ ρωπεῖα καὶ ἄλλων ἀναγκῶν ποῦ πλὴν τῆς ἐξασφαλίσεως τοῦ ἐπιούσιου. Πρέπει ταυτόχρονα νὰ ἐξέτασωμε ἀντικειμενικὰ ποῖον τὸ ἴστω μικρὸν μερίδιον ποῦ δικαιῶται μέσθι στις ὅλες γιὰ τὴν ἐκπείσειαι ἔπαινης νὰ ἀξίσι δι' ἑαυτὴν καὶ ἡ μουσικὴ μὸρφωσις τῆς νεολαίας καὶ τοῦ λαοῦ μᾶς.

Ἡ πατρις μᾶς δὲν εἶναι πλέον τὸ κρατιδῖον ἐκείνο ποῦ θὰ ἐχρειάζοντο χρόνια καὶ καιρὸς γιὰ νὰ λογαριάζεται καὶ αὐτὸ μέσθι τῆς μεγάλης Ἐρωσιακῆς οἰκονομίας ὡς παράγων πολιτισμοῦ. Σὲ πολλοὺς τ-μ-ἰς ἐπισημῆς στέκεται πρῆφανα σήμερα στὸ πλεῖρον τῶν μεγάλων κρατῶν. Ἐκπροσωπεῖ μᾶς τῆς μεγάλης τέχνης πολλοὶ ἴῶν ὀποῖων βῆλιν ἀπὸ τὰ οἰκονομικῶς πολυποθῆ Ὁβελία μᾶς κρατοῦν φηλὰ τὸ Ἐλληνικὸν ὄνομα σὲ πολλὰ μεγάλα κέντρα τῆς Δύσεως, καὶ δὲν θὰ ἔπρεπε λόγω ἀναμίας τοῦ προϋπολογισμοῦ τῶν νὰ στεφῆν ἡ πηγὴ τῆς δημιουργίας τῶν ποῦ εἶναι αὐτὰ τὰ ἱδρύματα μᾶς, ποῦ ἔχουν μέσθι τὸς ὅλες ἄλλες καὶ μίᾳ ἄλλῃ ὑπερχειρία νὰ κάνουν τὰ ὀδύνατα ποῦ τῶνων πᾶσης προσπάθειαι ποῦ γίνεσαι σὲ πολλὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα γιὰ τὴν δημιουργίαν σοβαρῶς μουσικῆς κινήσεως καὶ εἰς αὐτὰ.

Ἄλλως θὰ τὸ προορισμὸς τῶν Ὁβελίων μᾶς εἶναι ἀκόμη γενικώτερα ἐρῶτερος. Εἶναι ὁ μεγάλος ἐκπολιτιστικὸς, ὁ ἀληθινὸς ἠθροπλαστικὸς. Τὸ ὅτι παῖνον σήμερα σ' αὐτὰ τὰ ἱδρύματα μίᾳν ὀρτια μουσικῆ ἐκπείσειαι οἱ ἔοι μᾶς καὶ τὰ κορίτσια μᾶς δὲν ἀποελεῖ παρά ἕναν ἀπὸ τοὺς σπῶρους γιὰ τὴν ἐξέφωσι τῆς κοινωνίας μᾶς μαζὸ μὲ τοὺς ἄλλους τῆς λοιπῆς μορφώσεως τῆς, σὲ ἕνα ἐπιπέδον ποῦ ὀφείλωμε νὰ διαπιστώσωμε ὅτι εἶναι ἀνώτερον πολλῶν ἄλλων κρατῶν μὲ ἴσον καὶ μὲ μεγαλύτερον ἀκόμη πλῆθος ποῦ τοῦ δικοῦ μᾶς.

Ἡ μουσικὴ ἀποτελεῖ σήμερα ἕνα μὲγάλον κατηχητῆν. Εἶναι τὸ εὐαγγέλιον ἐκείνο ποῦ γραμμένο σὲ μίᾳ διεθνῇ γλώσσῃ τῶν ἦγων μίλει στὴν ψυχὴ καὶ χωρὶς λόγια κρῆνται τὸν ἀληθινὸν πολιτισμὸν, τὴν φιλαλληλία, τὰ ἀνώτερα ἐκείνα Ἰδεῶδη μὲ τὰ ὀποῖα καὶ μόνον θὰ κτυπηθῆ ὁ ὀλισμὸς, ὁ ἐγωισμὸς, ἡ βία. Ἄπο τις χιλιάδες ἐκείνες τοῦ κόμου ποῦ μὲ τὸση κατόνευ παρακολουθεῖ τῆς συναυλίας καὶ ποῦ βγαῖναι ἀπὸ κείνῃ ψυχικὰ ἀναβατισμοῦ, ἕνα μὲγάλον ποσοστὸν ἀποτελεῖται ἀπὸ χθεσινῶς μαθητῶν καὶ μαθητῆς τῶν Ὁβελίων μᾶς ποῦ ἂν δὲν ἔχων δλοι μίᾳ ἐλαρευτικῆ ἐπίδοσι γιὰ νὰ στοδιδωροῦσιν στὸν ἀκαυθῶδη δρόμο τῆς τέχνης ἔχουν δὲως ἐμφωσειε στὸ παιδιὰ τῶν ἀπὸ μικρὰ ὡς καὶ ὀδύγυρὰ τους τὴν ἀγάπῃ στὴ μὲγάλῃ τέχνη, τὴ λατρεία ποῦ πρέπει νὰ ἔχουν καὶ μάλιστα τῶν Ἐλλήνων σὲ κάθε πνευματικῇ, κάθε καλλιτεχνικῇ δημιουργίᾳ ποῦ ἡ πρώτη τῆς καὶ ἐν πολλοῖς ἀκόμη καὶ σήμερα ἀνεπῆρλητῆ ἀνθῆσις τῆς σημεῖωθῆς ὀπὸ τὸν καταγᾶλον καὶ ὀρῶν τοῦτον οὐρανοῦ τῆς πατριδος μᾶς.



τερα κι έδειχναν μεταξύ τους κάθε μέρος που τέλειωνε ο καθένας τους χωριστά, καθώς προχωρούσαν στη σύνθεση αυτής της φαντασμαγορικής όπερας.

Δυστυχώς όμως αυτό τό τόσο μεγαλεπήβαλο σχέδιο δεν έπραγματοποιήθηκε ποτέ· κι οι τέσσερες συνθέτες ένωσαν να κρύνει ο ένθουσιασμός τους και να στερείται η έπιευση τους. Άργότερα όμως μπήρεσαν να χρησιμοποιήσουν αυτό τό άμεταξέριστο υλικό τους από τη «Μλάντια», σ' άλλα έργα τους. Τότε ο Νικόλας συνέχισε τη σύνθεση της «Πακοβίταιν» και την ένορχήστρωση του «Πέτρινου συνδαιτυμόνα».

Τήν έποχή εκείνη συγκατοικούσε μέ τό Μουσούργκσκυ και μοιράζονταν μιά κάμαρα κι ένα πιάνο μέσα στην πόλη. Η συμβίωση αυτή τών δυο συνθετών γινόταν θέμα συζητήσεως τών μουσικών της συντροφιάς τους, και νά τί γράφει ο Μπαροντίν στη γυναικία του σχετικά μ' αυτή.

«Ο Μόντικα (Μόδεστος) κι ο Κόροικα (Κορσακώφ) έξελιθθηκαν πολύ κι οι δυο τους από τόν καιρό που συγκατοικούνα. Είναι έκ διαμέτρου αντίθετοι τόσο στά καλλιτεχνικά τους χαρίσματα όσο και στά μέσα που χρησιμοποιούν. Έτσι μπορούμε νά πούμε πώς ο ένας συμπληρώνει τόν άλλο· κι η έπιδραση του ενός πάνω στον άλλο είναι από τίς πιο εύεργετικές. Ο Μόδεστος τελειοποίησε τό «φρεντατιβό» και την άπαγγελία τού Κόροικα· κι ο Κόροικα, μέ τη σειρά του, ήμείρεσε την ιαση τού Μόδεστου νά «πρωτοτυπει», έλείανε τίς τραχύτητες της ένορμόνισής του, άφαιρέσε τό «έπιτηδευμένο» της ένορχήστρωσής του και την έλλειψη λογικής στην κατασκευή τών μουσικών φορμών. Μέ λίγα λόγια, έκαμε τίς συνθέσεις τού Μόδεστου πολύ πιο μουσικές».

Μά οι δυο φίλοι δεν έμεναν κλεισμένοι διαρκώς στη κάμαρά τους για νά δουλεύουν. Ο καθένας τους έβγαине χωριστά και τραβούσε όπου ήθελε. Συχνά ο Νικόλας περνούσε τίς βραδιές του στό σπίτι τών Μπαροντίν όπου έμενε συχνά άργα, συζητώντας γύρω από ζητήματα μουσικής φύσεως· πολλές φορές μάλιστα περνούσε εκεί τη νύχτα του, συντροφιά μ' άλλους άργοπαρημένους, γιατί ο Άλέξανδρος και η κυρία Μπαροντίν ήταν στό έπακρο φιλόφρονες και φιλόξενοι κι είχαν πάντα τό σπίτι τους άνοιχτό και τό τραπέζι στρωμένο για τούς φίλους.

Ο Μπαλακίρεφ πέφτει σέ πραγματική άπόγνωση· φτάνει σέ σημείο νά κάμει διαβήματα στό Ύπουργείο τών Ναυτικών για νά χαριστούν στό μαθητή του τά τρία ύποχρεωτικά χρόνια ναυαίπλοιας, μά δεν καταφέρνει τίποτα.

Όμως ο Κούϊ κι ο Μουσούργκσκυ είναι αίσίοδοξοι. Βρίσκουν πώς ο νεαρός συνάδελφός τους είναι ακόμα τόσο νέος, ώστε αυτά τά τρία χρόνια δεν πρόκειται, κατά τη γνώμη τους, νά ζημιώσουν τόσο τη μουσική του σταδιοδρομία· άπεναντίας τό παιδί αυτό θα ώφεληθεί γιατί θα κερδίσει σέ ψυχική δύναμη και ώριμότητα.

Έτσι ο Νικόλας άναγκάστηκε νά ύποταχθεί στη μοίρα του. Μέ βαρεία καρδιά έγκατέλειπε την κριση του πρόθεση νά γίνει έπαγγελματίας μουσικός κι άποχαίρετσε τούς φίλους του μουσικούς. Παρ' όλο που άγαπάει μέ πάθος τη μουσική, ξέρει πόσο άμαθής είναι ακόμη και κατανοεί την άπόφαση τού άδελφού του.

«Έιχε άπόλυτα δικιο που μέ θεωρούσε σαν έρασιτέχνη, γράφει, γιατί τέτοιος ήμουν τότε».

Μπαρκάρσε λοιπόν στό πολεμικό ίστιοφόρο «Άλμαζ», που άρματωνόταν στην Κρονστάνδη όλο τό καλοκαίρι για τό τόσο μεγάλο ταξίδι του, άποφασισμένος νά έπωφεληθεί από τά χρόνια αυτά τού ταξιδιού του για νά μορφωθεί έγκυκλοπαιδικά· γιατί, χάρη στον Μπαλακίρεφ, ξέρει πώς κάθε μουσικός πρέπει νά έχει πλατασιά μόρφωση. Γι' αυτόν τό σκοπό καταφεύγει στη βιβλιοθήκη τού «Άλμαζ» που είναι άρκετά πλούσια.

Μά για νά μη χάσει κάθε έπαφή μέ τη μουσική, άλληλογραφεί τακτικά μέ τόν Μπαλακίρεφ· τού στέρνει τά συνθετικά του δοκίμια και ίδίως τό *sonate* της συμφωνίας του, που άρέσει στό δάσκαλο και φίλο του, που τό την έπιστρέφει μαζί μέ τίς διορθώσεις και τίς συμβουλές του.

Σίγα· σίγα όμως η άλληλογραφία του μέ τόν Μπαλακίρεφ άράινει κι ο Νικόλας μαγεμένος από τίς έξωτικές χώρες που έπισκεπτόταν κατά τη διάρκεια τού ταξιδιού του παραμελούσε τελείως τη μουσική, νιώθοντας πώς όλο και λιγότερο τό έν-

διαφέρουν του γι' αυτή. Ύστερα λοιπόν από δύο έτων και όκτώ μηνών ταξίδι, κατά τό όποιο έπισκέφτηκε τήν Άγγλία, τή Νέα Ύόρκη, τό Ρίο Ίανέιρο και πολλά άλλα ένδιάμεσα λιμάνια, τό «Άλμαζ» έλαβε διαταγή να έπιστρέψει στη Ρωσία. Στο μεταξύ αυτό τί γινόνταν μέ τό Νικόλα σχετικά μέ τήν έπίδοσή του στη μουσική;

«Ή μουσική ξεχάστηκε, λέει ο ίδιος ο Νικόλας, -κι έθαφα όριστικά τήν πρόθεσή μου να σταδιοδρομήσω σαν καλλιτέχνης, χωρίς να νιώσω καμιά θλίψη για τούς πόθους μου που πέταξαν».

## II

Τό Σεπτέμβρη τοῦ 1865, τό «Άλμαζ» ξαρματώθηκε, στήν Κρονστάδη, κι ο Νικόλας διορίστηκε όπάλληλος στό Ύπουργείο τών Ναυτικών.

Στήν Πετρούπολη ξαναβλέπει τούς γονείς του και σιγά - σιγά ξαναβρίσκει τήν δρελή του για τή μουσική μέσα στήν καλλιτεχνική ατμόσφαιρα τής μικρής συντροφιάς, που άριθμεί ένα ακόμη μέλος : τόν Μποροντίν.

Παρ' όλο που αυτός ο τελευταίος είναι κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερος από τό Νικόλα συνδέθηκαν κι οι δυο μέ στενή φιλία.

Ύστερα από έπίμονες παροτρύνσεις του Μπαλακίρεφ, ο Νικόλας καταπιάνεται ξανά μέ τή συμφωνία του. Συνθέτει τό τρίο τοῦ σκέρτσου και, μέ τή βοήθεια του βασάλου του ξαναενορχηστρώνει όλο τό έργο, κι Μπαλακίρεφ, που διεθύμνε τις συναυλίες τής «Μουσικής Σχολής μέ δωρεάν φοίτηση», που τήν είχε ιδρύσει ο ίδιος, αποφάσισε να παίξει αυτήν τή συμφωνία κι άρχισε τις δοκιμές.

Άργότερα ο ίδιος ο Κόρσακωφ θα φανεί άμείλικτος γι' αυτό του τό νεανικό έργο και θα γράψει : «Όσο φοιχτή ήταν αυτό μου ή παρτιτούρα! Έπαιρνα τότε έπιπόλαια τά πράγματα και δέν ήξερα ακόμη ούτε τό άλφα - βήτα!».

Πάντως τό έργο δοκιμάστηκε και παίχθηκε μ' έπιτυχία. Τό ακροατήριο κάλεσε επί σκηνής τό συνθέτη κι έμεινε κατάπληχτο όταν είδε πώς ο συνθέτης αυτός που όποκλιόνταν μπρο-

προσώπευε τή συντηρητική μερίδα μέ τό Ναπραβνίκ έπικεφαλής. Μά άλίμονο! στή μάχη αυτή νικήθηκε ο Μπαλακίρεφ, άφοῦ όμως πολέμησε μέ λύσσα επί τρία χρόνια, κατά τά όποια ένιωθε ν' άδυνατίζει σιγά - σιγά τό κύρος του, να χάνεται ή έπίδραση που άσκοῦσε και, τό σκληρότερο γι' αυτόν, να δέν παρατάει ο εύνοούμενός του μαθητής, που τόν άγαποῦσε σαν πατέρα του.

Άντίθετα, ο Νικόλας, από κείνη τή στιγμή προχωρεί από έπιτυχία σ' έπιτυχία. Κι είχε πολλά να κάμει εκείνη τή μουσική περίοδο.

Ό Νταργκομίσκου πεθαίνοντας τό εμπιστεύθηκε τήν ένορχήστρωση τοῦ «Πέτρινου Συνδατυμόνα» του. Έπί πλέον, έτοιμαζε τήν εκτέλεση τοῦ «Σαντκά» κι ήταν όποχρεωμένος να ξανακοιτάξει όλόκληρη τήν παρτιτούρα του' σύγκαιρα βιαζόταν να ένορχηστρώσει τόν «Άνταρ», ενώ παράλληλα έγραφε τήν «Ποκοβταίν», παρ' όλο που φοβόταν πως δέ θα έβλεπε τό έργο του να παίζεται στήν όπερα. Γιατί ή όπερα τότε ήταν ή ακρόπολη τής έχθρικής παράταξης μ' έπικεφαλής τό Ναπραβνίκ. Έτσι άνήθηκαν να δεχτούν τό «Μπόρις Γκοντουόφ» τοῦ Μουσόργγκου έπικαλούμενοι άσημαντες και γελοίες προφάσεις. Προσβαλμένος τότε ο Μουσόργγκου πήρε πίσω τήν παρτιτούρα του' κι αυτό τοῦ βγήκε σέ καλό, γιατί άποφάσισε να τήν ξανακοιτάξει και να προσθέσει τόν όπερα του αυτή τό ρόλο τής Μαρίνας, που δέν όπηρεχε στήν πρώτη του παρτιτούρα.

Τήν εποχή εκείνη ο διευθυντής τών αυτοκρατορικών θεάτρων άποφασίζει να δημουργήσει ένα φαντασμαγορικό μπαλέτο, που τή μουσική του θα τήν όπερα του αυτή, Μποροντίν, Μουσόργγκου και Ρίμσκυ - Κόρσακωφ. Έτσι οι τέσσερες φίλοι άρχισαν άμέσως να γράφουν τή «Μλάντα». Ό πιο ένθουσιώδης είναι ο Μποροντίν, που ποτέ ώς τότε δέν είχε συνθέσει μη τόσο ζήλο και τόση γρηγοράδα. «Όσο για τό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ παράτησε ακόμη και τήν ένορχήστρωση τοῦ «Πέτρινου συνδατυμόνα» και τής «Ποποβταίν».

Βιάζονταν κι οι τέσσερες να τελειώσουν μιάν όρα άρχίτε-

μέλη τῆς μικρῆς συντροφιάς, εὐτυχισμένα πού εἶχαν στή διάθεσή τους μιά τόσο τέλεια καλλιτέχνηδα συνθέτων διαρκῶς λιγντερ γι' αὐτή. Στὴν Ἀλεξανδρίνα Πιργκόλντ λοιπὸν χρωττάμε ὅλα τὰ ὥραία λιγντερ τοῦ Μπαλακίρεφ, τοῦ Μουσαόργκσκυ, τοῦ Μποροντίν και τοῦ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, πού συνέθεσαν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1868, ἕνας καινούριος μαθητὴς τοῦ Μπαλακίρεφ, ὁ Λοντιτζένσκυ, προσκάλεσε τὸ Νικόλα νά μείνει λίγον καιρὸ στὸ σπίτι του, σ' ἕνα χτήμα του πού βρισκόταν στὰ βάθη τῆς ρωσικῆς ὑπαίθρου, μακριὰ ἀπὸ κάθε πολιτισμὸ. Ἐκεῖ ὁ Νικόλας ἀκούει τὰ τραγούδια τῶν θεριστῶδων και τῶν χωρικῶν κι ἐκεῖ τοῦ ἔρχεται ξαφνικὰ ἡ ἰδέα νά γράφει τὴν πρώτη του ὄπερα: τὴ «Ποκοβταίν» (πού ὁ τίτλος τῆς ἀποδόθηκε στὰ γαλλικά: «Ἰβάν ὁ τρομερός»). Λογαριάζει λοιπὸν ν' ἀρχίσει τὸ γράψιμο τῆς ὄπερας αὐτῆς τὸ φθινόπωρο· ἐπιστρέφοντας ὁμως βρίσκει μιά μουσικὴ Πετρούπολη ἀναστατωμένη περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, ἐξ αἰτίας τοῦ πολέμου πού εἶχε ἀνάγει ἀνάμεσα στοὺς πρωτοπόρους τῆς παντοδύναμης μικρῆς συντροφιάς και τῶν γερο - ὀπισθοδρομικῶν. Στὴν ἀρχὴ ὁ πόλεμος αὐτὸς διεξαγόταν -στὶς ἐφημερίδες μὲ τοιμητήματα καρφίτσας, σὲ λίγο ὁμως ξέσπασε πῶ λυσασμένος κι ἀπλώθηκε σ' ὅλη τὴν πόλη.

Ὡς τότε, μιά κι Μπαλακίρεφ διηόθνε μαζί τις συναυλίες τῆς «Μουσικῆς σχολῆς μὲ δωρεὰν φοίτηση» και τῆς Ἑταιρίας ρωσικῆς μουσικῆς ἢ «παντοδύναμη μικρῆ συντροφιάς» ἦταν πραγματικά ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ὥστε νά δίνει κατευθύνσεις στὸ μουσικὸν κόσμον, ἐφόσον μάλιστα κι ὁ Σέζαρ Κούϊ ἦταν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ μόνος σχεδὸν ὁσοβαρὸς μουσικοκριτικὸς (στὴν ἐφημερίδα «Νέα τῆς Πετρούπολεως»).

Μὰ ἀπ' ὅταν παραιτήθηκε ὁ Μπαλακίρεφ ἀπὸ διευθυντῆς τῆς Ἑταιρίας ρωσικῆς μουσικῆς, ἄρχισε ἕνας θανάσιμος ἀγὼνας ἀνάμεσα στὴ μερίδα τῆς «μικρῆς συντροφιάς» και τῆς «Μουσικῆς σχολῆς μὲ δωρεὰν φοίτηση» ἀπ' τὴ μιά μεριά και, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, τῆς «Ἑταιρίας ρωσικῆς μουσικῆς», πού ἀντι-

στὰ του ἦταν ἕνας νεαρὸτατος ἀξίωματικός τοῦ ναυτικοῦ.

Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Μπαλακίρεφ, εἶχε μαζέψει ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ λαϊκῶν τραγουδιῶν, μελωδιῶν και χορῶν ἀνατολιτικῶν και εἶχε καταπιαστῆ μὲ τις ἐναρμονίσεις τους. Ἔτσι ὁ μαθητὴς του εἶχε ἀπὸ τὴ μιά μεριά τὴν εὐκαίρια νά βλέπει τὸ δάσκαλό του νά δουλεῖει κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴ δυνατότητα νά μῆθει στὰ λαϊκὰ τραγούδια πού γρήγορα θὰ τ' ἀγαπήσει περισσότερο ἀπὸ κάθε τί.

Αὐτὴ ἡ δουλειὰ τοῦ δίνει σὲ λίγο τὴν ἐμπνευση νά γράφει μιά «Οὐβερτούρα πάνω σὲ Ρωσικὰ θέματα». Μὰ ὁ Μπαλακίρεφ δὲ φαίνεται πολὺ ἐνθουσιασμένος ἀπ' αὐτὴ τὴν Οὐβερτούρα τοῦ μαθητῆ του, πάντως τὴν παίξει σ' ἕνα κονσέρτο τῆς Σχολῆς του ὅπου σημειώνει μεγάλη ἐπιτυχία.

Τώρα δάσκαλος και μαθητῆς συνεχίζουν τις ἐρευνές τους πάνω στὶς λαϊκῆς μελωδίες· ὁ Μπαλακίρεφ μάλιστα ἐπεκτείνει τὸ πλάνο του και προμηθεύεται ὅλες τις συλλογές οὐράβικων και οὐγγρικῶν τραγουδιῶν. Στὶς ἀρχές τοῦ 1867, ὁ Μπαλακίρεφ ἀφοῦ διάλεξε γιὰ τὸ μαθητῆ του μερικὰ σέρβικα θέματα, τὸν συμβούλεψε νά συνθέσει μιά «Σερβικὴ φαντασία». Ὁ Νικόλας υιοθέτησε πρόθυμα αὐτὴ τὴν ἰδέα και τέλειωσε πολὺ γρήγορα τὴ «Φαντασία» του, πού ἄρεσε ὑπερβολικὰ στὸν Μπαλακίρεφ. Ἡ ἐνορχήστρωση αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ἐκτός ἀπὸ μιά κατάχρηση στὴ χρησιμοποίηση τῶν λαϊκῶν ὀργάνων πού παρατηροῦμε σ' αὐτό, εἶναι ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη. Τὸ ἔργο αὐτὸ παίχτηκε σὲ μιά συναυλία πού δόθηκε τὸ Μάρτη τοῦ 1867 πρὸς τιμὴ «τῶν ἀδελφῶν οὐράβων» και σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία.

Τὴν ἴδια χρονιά συνδέεται μὲ στενότερη φιλία μὲ τὸ Μουσαόργκσκυ, πού ἔχει πῶ μεγαλειώδεις ἐπιδιιώξεις στὴ μουσικὴ σύνθεση.

Παραχωρεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ λιμπρέτα του, τὸ «Ξαντὸς» στὸ Νικόλα, κι αὐτὸς ρίχνεται ἀμέσως στὴ δουλειὰ. Ἡ ὀπότεση αὐτοῦ τοῦ λιμπρέτου τὸν γοητεύει. Ὑποχρεωμένος ἀπὸ τὴν ὀπηρεσία του στὸ ὕπουργεῖο νά μείνει ὀλομνοχας στὴν Πετρούπολη, προχωρεῖ γρήγορα στὴ δουλειὰ του και τὸ Σεπτέμβριον

αυτός ο «Συμφωνικός του πίνακα» τέλειωσε. "Αν κι' έφηρασμένο το έργο αυτό από τη «Θάλαρα» του Μπαλακίρεφ άρεσε στο μικρόν κύκλο τών συναδέλφων του. Μονάχα τό δει τό Μπαλακίρεφ τό έπιδοκιμάζει και δηλώνει ότι του άρεσει πολύ δέν είναι άρκετό ; "Επειτα είναι ένα από τά τελευταία έργα του μαθητή του όπου ο δάσκαλος βλέπει τό αντίκαθρέφτιομά του.

Τά επόμενα χρόνια ή μουσική δραστηριότης δλο και αύξάνει στην Πετρούπολη.

Η «παντοδύναμη μικρή συντροφιά» βρίσκεται σέ περίοδο θαυμαστής παραγωγικότητος. Η «Υολαμέ» του Μπαλακίρεφ, ή «Ράτκλιφ» του Κούϊ, ή «Πρώτη Συμφωνία» του Μποροντίν, δηλ ή σειρά τών λήντερ του Μουσόργγκου («Χοπάκ, Σαμπινιόν, Σαβίχνα» κ.λ.) ξεφυτρώνουν τό ένα μετά τό άλλο κι ο Νικόλας, τό νεώτερο μέλος τής συντροφιάς, άρχίζει τή «Δεύτερη Συμφωνία» του.

Τό 1867 είναι ή χρονιά όπου ο Μπερλιόζ διευθύνει ξη συναυλίες στην Πετρούπολη. Η φήμη του συνθέτη αυτού είναι τεράστια. Μά ο Μπερλιόζ είναι πιά πολύ ηλικιωμένος και κουρασμένος. Πάντως προκαλεί στά μέλη τής μικρής συντροφιάς τήν πώ μεγάλη έντύπωση. Ο Νικόλας άναρωτιέται τώρα αν πραγματικά ο Μπαλακίρεφ είναι ο μεγαλύτερος διευθυντής άρχήστρας του κόσμου... Οι άπογοητεύσεις του άρχίζουν με τήν κριτική γιά τή «Δεύτερη Συμφωνία» του, όπου ο δάσκαλος, χωρίς νά του μαθαίνει τίποτα τόν άπογοητεύει σέ σημείο πού παρτάει τή συμφωνία του αυτή.

Γιά νά διασκεδάσει αυτό του τήν άπογοήτευση ο Νικόλας, άρχίζει νά συχνάζει σέ κοσμικές συγκεντρώσεις, πράγμα πού άπόφευγε ως τότε Πηγαίνει στις έσπεριδες του Νταργκομιάσκου, πού ήταν ένας χαριτωμένος οίκοδεσπότης, εύθυμος και φιλόζωνος παρά τήν κλονισμένη ύγεια του. Εκεί συναντά τίς δεσποινίδες Πυργκόλντ, πού τόν προσκαλθν γρήγορα στις οικγενειακές τους δεξιώσεις. Η Άλεξαντρίνα κι ή Ναντίνα Πυργκόλντ είναι αξιόλογες μουσικοί. Κάνουν άφθονη καλή μουσική στο σπίτι τους κι ο Νικόλας είναι δεχτός εκεί σαν φημισμένον

μουσικός και συνθέτης. Αυτό τόν κολακεύει και τού ξαναδίνει κουράγιο γιά τή σύνθεση. "Επειτα ο Μουσόργγκου, με τή βοήθεια του Μπαλακίρεφ, τού βρήκε ένα καινούριο θέμα γιά συμφωνικό ποίημα : τόν «'Ανταρ», θέμα έξαιρετικά έλλυσιτικό γιά ένα συνθέτη. Μιά συλλογή από άραβικές μελωδίες πού βρέθηκε τυχαία στο ουρτάρι του Μποροντίν τού προμήθευσε τά κυριότερα θέματα. Στρώνεται στη βουλιέα και τό έργο προχωρεί γρήγορα" σέ λίγο ο «'Ανταρ» τέλειωσε. Η πρώτη έκτέλεση του έγινε στο έξωτερικό, στο Μακβεμπούργο από τήν άρχήστρα του Γκέβαντχάουζ τής Λιφίας, υπό τή διεύθυνση του μάεστρου Νικις. Ο Μποροντίν, πού παρακολούθησε αυτή τήν έκτέλεση έγραφε ένα γράμμα στην κυρία Ρίμσκυ - Κόρσακωφ, όπου τής έξεθελάζε τó έργο του γιοι τής τήν έξαιρετική έκτέλεσή του και τή μεγάλη έπιτυχία του.

Κι όμως στη Ρωσία, όταν ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ έδειξε τήν παρτιτούρα του «'Ανταρ» στους φίλους του, ο Μπαλακίρεφ κι ο Κούϊ έκριναν πολύ άυστηρά αυτό τό έργο, ενώ οι άλλοι μόλις και τόν ένεθάρρυναν. Φυσικά ή άσπληρότητα τής κριτικής του Μπαλακίρεφ λύθηκε πού τό Ρίμσκυ - Κόρσακωφ. "Ετσι σιγά—σιγά άρχισε νά γεννιέται ένα αίσθημα άμοιβαίας άπογοήτευσης μέσα στην καρδιά τόσο του δασκάλου όσο και του μαθητή του. Ο Μπαλακίρεφ δέ μπορούσε νά συγχωρήσει στο Νικόλα τήν άνάγκη πού ένιωθε νά λυτευρωθεί από τήν κηδεμονία του δασκάλου του και νά δημιουργεί χωρίς νά τόν συμβουλεύεται. "Ισως και νά μ'ην έβλεπε με καλό μάτι τό νεαρό μαθητή του έπειδή είχε άρχισει τελευταία νά τού υποβάλλει συχνά έρωτήσεις στις όποιες ο γέρο - δάσκαλος δέν ήξερε ν' άπαντήσει. Πρέπει όμως νά δηλογήσομε πώς κι ο Ρίμσκυ - Κόρσακωφ ξεχωόσε κάπως τό τί χρωστοόσε στο δασκάλο του και διαρκώς τού ύπέδειχνε τά κενά πού παρουσίαζε ή διδασκαλία του και τό άμέθοδο τής.

Στό μεταξύ ο Νικόλας συνθέτει διαρκώς. Πηγαίνει δλο και πώ συχνά στην οίκογένεια Πυργκόλντ και γράφει γιά τή Ναντίνα (πιανίστα) και τήν Άλεξαντρίνα (τραγουδίστρα) πολλά λήντερ. "Επειτα αυτή ή έπίθεση είναι γενική : δλο τά



Ο Κάρλ Μαρία φον Βέμπερ ήταν παιδί άρχοντικής οικογένειας με μουσική παράδοση. Είναι ένας μουσικός δοξασμένος μαζί κι άγνοστος. Πολλοί φιλόμουσοι ξεύρουν μονάχα ότι σύνθεσε τον 'Ελεύθερο Σκοπευτή, την Πρόσκληση στ' βάλλ, μερικά σονάτες για πιάνο και εισαγωγές. Κι όμως ο κατάλογος των έργων του άναφέρει πάνω από 350 κομμάτια κάθε κατηγορίας. Μέσα σ' αυτό το πλήθος όπου ή μορφή και ή έκταση ποικίλλουν, υπάρχουν και μετριότητες. Πολλά άπ' αυτά έβρισαν και λημονήθηκαν σάν τα περιστατικά που στάθηκαν άφορημ ή γραφτούν. Άλλα λίγα είναι εκείνα που δέν παρουσιάζουν κανένα ένδιαφέρον και σ' όλα μπορούμε νά βρούμε τη σπίθα που δίνει τόση πρωτοτυπία στη μουσική του Βέμπερ, τη σπίθα της δραματικής μεγαλοφυσίας. Άκόμα και στα καθαρά συμβολικά έργα του, κανάτες, σονάτες κ.λ.π. είναι φανερή ή δραματική πνοή.

Γεννήθηκε το 1786 στή Ευρίη της Γερμανίας και από μικρούλης άκολούθησε τον πατέρα του στις καλλιτεχνικές του περιουείες. Ο πρώτος του δάσκαλος στη μουσική ήταν ο μεγάλος άδελφός του, που σ' αυτόν άφιέρωσε τις 6 Φουγκέτες του, το πρώτο του έργο που συνθέσε σέ ηλικία 12 χρόνων. Έγινε για λίγο δίστημα μαθητής του Χάϊδεν στή Βιέννη, του όργανίστα Κάλχερ στή Μόναχο και μελέτησε ίταλικό τραγούδι μέ το Βολέζη, 'Απ' αυτή την εποχή οόζονται για Λειτουργία και 6 Παραλλαγές για πιάνο που όρεσαν πολύ. Δεκαεπτάωρων χρόνων όρχισε περιουεία στή Γερμανία όπου διακρίθηκε σάν πιανίστας, και δέν ήταν άκόμα 15 χρόνων όταν συνθέσε το πρώτο του *Singspiel* ο Πέτερ Σμόλλ. Το *Singspiel* ήταν θεατρικό κομμάτι με μουσική και διάλογο και όλες οι γερμανικές όπερες, μέχρι το Βάγκνερ, έχουν αυτή τη μορφή. Άργότερα σύνθεσε διάφορα κομμάτια, άλλεμάντ, έκοσαιζ, πήρε μαθήματα από τον άββα Φόγκλερ που είχε μεγάλη επίδραση στή καλλιτεχνική εξέλιξη του και δέκα όπώ χρόνων διορίστηκε διευθυντής θεάτρου στο Μπρεσλάου. Έκει έπινόησε την καινούργια θέση των όργάνων της όρχήστρας, αυτή που έχουμε και σήμερα και τό ίγχορτα στο πρώτο πιάνο, και σύνθεσε τις *Valses favorites* για την αυτοκράτειρα της Γαλλίας Μαρία - Λουίζα, την Κινέζικη Εισαγωγή και πάνω σ' ένα λαϊκό θρόλο την όπερα *Rübezahl*. Άπ' όλο αυτό το έργο σήμερα παίζεται μόνο ή εισαγωγή, που ο Βέμπερ άγαπούσε πολύ και που μερικοί πιστεύουν ότι ο Βάγκνερ την πήρε για ύπόδειγμα για το Πλοίο-φάντασμα. Είκοσι χρόνια συνθέτει ο Βέμπερ τις δυο συμφωνίες του, ένα κονσερτίνο για κόρνο, τις Παραλλαγές (Έργ. 7) άφιερωμένες στή βασιλεία της Βεσφολλίας και διορίζεται γενικός γραμματέας του δούκα Λουδοβίκου της Βυρτεμβέργης στήν Στουτγάρδη και μουσικός δάσκαλος των θυγατέρων του. Έν τώ μεταξύ κάνει καλλιτεχνικές περιουείες σ' όλη τη Γερμανία, γράφει χιουμοριστικά τραγούδια, παίρνει μέρος σ' ευθύμιες θεατρικές παραστάσεις και συνθέτει. Άλλά έξ αίτίας μιές παρεξήγησης με το δούκα εξορίζεται και φεύγει από τη Στουτγάρδη με άλάχιστα χρήματα στή τσέπη αλλά με πλούσια μουσική συκομιδή. Είχε συνθέσει την δ-

περα *Σιλβάνα*, έπηρεασμένη από το Μότσαρτ, για Καντάτα, το Πρωτότυπο θέμα με παραλλαγές για πιάνο, 6 κομμάτια για τέσσερα χέρια, το *Momento Capriccioso*, δεξιοτεχνικό κομμάτι άφιερωμένο στο Μέγερμπερ, ένα Κουαρτέτο με πιάνο, πώ ή κριτική το παρομοίασε με το Μπετόβεν της πρώτης περιόδου, τις *Παραλλαγές σ' ένα νορβηγικό θέμα* για πιάνο, και βιολί, ένα Ούγγαρέζικο ρόντο για όλο το όρχήστρα, τη Μεγάλη Πολωνέζα σέ μέ όφεις που ο Λίστ την όνόμαζε 'εδιθύραμα', το Μεγάλο Ροί *pourri* για βιολοντέλλο και δεκατρείς μελωδίες.

Ο Βέμπερ είναι τώρα 24 χρόνων κι άρχίζει μιάν άτέλειωτη περιπλάνηση. Στή Φραγκφούρτη άνεβάζει και διευθύνει ο ίδιος τη *Σιλβάνα* του με μιά νεαρή και όμορφη ήθοσού, την Καρολίνα Μπράντ που στήν άρχή δέν την πρόσεξε και που άργότερα έγινε γυναίκα του. Άκόμα κείνη τη χρονιά τελειώνει το πρώτο του *Κονσέρτο* για πιάνο και το γεμάτο χιόμορ και όρσοιά *Singspiel* 'Αμπού - Χοσάν. Γίνεται δίστημος όχι μόνο σάν πιανίστας και συνθέτης αλλά και σάν κιθαρίστας και τραγουδιστής. Γυρίζει τη βόρεια και τη Νότια Γερμανία, τήν 'Ελβετία, συνθέτει με περισσότερα από τά έργα του για κλάρινο, το άγαπημένο του όργανο, ένα κονσέρτο για πνευστά και γράφει, δέκα χρόνια πριν από το Μπετόβεν, πάνω στόν 'Υμνο της χαρής του Σίλλερ ένα έργο για μεγάλη όρχήστρα και χορικό, που χάθηκε. Άρχίζει να γράφει τό μουσικό του μυθιστόρημα ή Ζωή ενός Καλλιτέχνη και στή Βαϊμάρη, άφιερώνει στήν πριγκίπισσα Μαρία Παυλίνα τη πρώτη σονάτα του για πιάνο, που έχει για όινόλο το γνωστό *Mouvement perpétuel*.

Τό 1813 τώ άνάβητον τη διόυθυνση της 'Όπερας της Πράγας. Μαθαίνει τσέχικα για νά τά βγάλει καλλίτερα πέρα και άναδιοργάνώνει όδότελο το θέατρο στήν τριετία που μένει εκεί. Συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών Λύρα και Ξίφος έμπνευσμένο από τους άγώνες του Ναπολέοντα και τη δραματική Καντάτα του 'Αγώνας και Νίκη, που τώ όφερε τόσα κέρδη ώστε για πρώτη φορά μπόρεσε νά ξεχρωθεί. Τό 1816 άρραβωνιάστηκε με την Καρολίνα και πήρε έντολή από το βασιλιά της Σαξωνίας νά ιδρύσει νέα όπερα στή Δρέσδη. Το έργο του ήτανε πάνω δέσκολο, γιατί από το 17ο αιώνα στή Δρέσδη - άνωθοος ή Ιταλική μουσική κι έπρεπε ο Βέμπερ ν' άγωνισθεί σκληρά για νά διαμορφώσει το κοινό και νά έπιβάλει τη γερμανική όπερα. Η κόυσηση κι' οι άτέλειωτες ραδιουργίες που άντιμετώπιζε κλόισαν την ύγεια του που δέν ήτανε ποτέ περίφημη. 'Ωστόσο έόδευε αλόγτρια στή δραστηριότητά του και βάλθηκε νά μάθει και Ιταλικά για ν' άντιμετωπίσει καλλίτερα την κατάσταση. Τό 1817 άρχισε τη σύνθεση της όπερας ο 'Ελεύθερος Σκοπευτής που ήτανε το πρώτο άποφασιστικό κτύπημα ενάντια στην Ιταλική έπληροη και έδωσε το σύνθημα σάν ρομαντικό κίνημα της Γερμανίας. Στίς 1 'Ιουλίου σημειώνει ο Βέμπερ στή 'Ημερολόγιό του ότι έγραψε την πρώτη νότα. Η τελευταία μπήκε το Μάιο του 1821, λίγες μέρες πριν από την παράσταση' γιατί ο συνθέτης έπρεπε σ' αυτό το δίστημα νά γράψει κι άλλα έργα που βριστικά για τις άτέλειωτες αύ-

λικές γιορτές, ανάμεσα σ' αυτά και την ειδική Καντάτα «Υποδοχή» για τους γάμους μίας πριγκίπισσας. Μόλις την τελείωσε έπηγε στην Πράγα όπου τον περίμενε η Καρολίνα Μπράντ. Έκει παντρεύτηκαν και το ταξίδι του γάμου το συνδύασαν με μία περιπέτεια συναυλιών. "Έπειτα γύρισαν στη Δρέσδη κι' αυτή ήταν η πιο εύτυχη περίοδος από τη ζωή του Βέμπερ. Τό μέλλον του είναι εξασφαλισμένο, είναι Ισόβιος βασιλικός μάστρας με μεγάλο μισθό και πλούσια δώμα. "Η ύγεια του δεν είναι καλή και γι' αυτό μένει στην έξοχη αλλά πάντα συνυθές, ιδιαίτερα έργα έπικαρότητας, λειτουργίες, καντάτες, την Εισαγωγή του "Ιωβιλαίου για τó βασιλιά της Σαξωνίας, κομμάτια πιάνου και *lieder*. "Αλλά η κορούλα του πεθαίνει κι' εκείνος πέφτει βαριά άρρωστος, όσο του επιτρέπουν όμως οι δυνάμεις του συνυθές, τó *Rondo brillante* για πιάνο, και χωρίς διακοπή τó *Trio* για πιάνο, φλάουτο και βιολοντσέλλο, τó καλύτερο έργο του μουσικής δωματίου, τήν *Polacca brillante*, που ένορχήστρασε ó Λίσι, μία συνάτα για πιάνο, διάφορα *lieder* και τήν *Πρόσκληση στό βάλς*, αφιερωμένη στη γυναίκα του. "Ο γιος του συνυθές τó βιολοφόρο του Μάξ Βέμπερ ονομάζει αυτό τó κομμάτι: ένα μικρό *Singspiel* χωρίς λόγια για πιάνο. "Η *Πρόσκληση* έγινε άκόμα πιο γνωστή από τή διασκευή της για όρχηστρα που έγραψε ó Μπερλιόζ. Τó 1820 σύνθεσε άκόμα τήν όπερα *Πρετσότσα*, που δεν είχε μεγάλη έπιτυχία, και τούς *Τρεις Πίντο*, που έμεινε άτελεστώ.

"Ο κατοπινός χρόνος τού 1821 έφερε έπί τέλους τή δόξα στό Βέμπερ. "Ο "Ελεύθερο Σκοπευτής παίχτηκε στην "Όπερα τού Βερολίνου με μεγάλη έπιτυχία παρ' όλες τίς ραδιουγίες τών αντίπαλων και τίς καινοτομίες που παρουσίαζε. "Ώς γιατί ίκανοποιόσε τó έθνικό αίσθημα και τó ρομαντικό γούστο, τó έργο έθιμάσε και γέμισε ένθουσιασμό τή γερμανική διανόηση, τó Χάινε, τόν όκταχρονο Βάγκνερ, τόν "Όφμαν, τó δωδεκάχρονο Μέντελσον, τó Μπερλιόζ που τó άφιέρωσε ένα άποθεωτικό έγκώμιο. Τό δραματικό αυτό έργο, γεμάτο φυσιολατρικό αίσθημα αλλά και χιούμορ, βεραιτεί οάν τó τελειότερο πρότυπο τού γερμανικού *Singspiel*. "Απειρα βιβλία γράφτηκαν έμπνευσμένα από τόν "Ελεύθερο Σκοπευτή" και τó χροικό τόν κυνηγών, με άλλαγμένα λόγια, τραγουδιόταν οάν τροπάριο στίς έκκλησίες.

Μετά τήν έπιτυχία τού "Ελεύθερο Σκοπευτή, ó Βέμπερ πήρε παραγγελία από τή Βιέννη για μία όπερα και διάλεξε τó σενάριο τής Εορδάνθης, βασισμένο σ' ένα γαλλικό μεσαιωνικό θρύλο. Τό έργο αφιερωμένο στόν αυτοκράτορα "Ιωσηφ, παίχτηκε για πρώτη φορά τόν "Οκτώβριο τού 1923 στη Βιέννη όχι με άμεση έπιτυχία. Τό κοινό είχε κακοσυνειθείσει από τίς έντυπωσιακές όμορφιές τής Ιταλικής όπερας και δε μπορούσε με προσομοιωθεί στό νεωτερισμό τής μουσικής μορφής και στίς βαθότητες τού έργου.

Τό μουσικό αυτό δράμα με τήν τολημηρή για τήν έποχη έναρμόνιση και τή χρησιμοποίηση έξαγγελτικών μοτίβων (*leitmotive*), περισσότερο έφραστικόν τής μουσικής ιδέας παρά περιγραφικόν (που τά βρισκόμεν και στόν "Ελεύθερο Σκοπευτή και στόν "Όμπερον), προτινίζει τó Βάγκνερ. "Ο Σόσμαν χαρακτηρίζει τήν Εορδάνθη έ'να περιδέραιο από άστραφτερά πετράδια άπ' τήν άρχή ως τó τέλος. "Ο Μπετόβεν, όδύετα κοουφός τότε και άρρωστος, δε μπόρεσε να παρακολουθήσει καμμία παράσταση· γιόρτασε όμως τήν έπιτυχία τού έργου οάν μία νίκη τής γερμανικής μουσικής ενάν-

τια στό Ιταλικό κατασκευάσμα. Καί πραγματικά, ή Εορδάνθη άνοιξε τόν πόν πλατό και πύ γόνιμο δρόμο στό λυρικό δράμα.

Τους δεκατέσσε μήνες που άκολούθησαν, ó Βέμπερ δε σύνθεσε τίποτα. "Η άρρώστια, ή τδια που είχε θανατώσει ή μητέρα του, τού λιγότευε κάθε μέρα τίς δυνάμεις του. Σ' ένα γράμμα του τής έποχής έκίνησε προς ένα παλιό του φίλο, διακρίνεται μία καρτερική μελαγχολία και τó προσίθημα τού σόντοιμο χαμού του. "Όργαναίει συναυλίες, δίνει τίς "Εποχές τού Χάυδν και διευθύνει τίς μουσικές γιορτές στη μνήμη τού Κλόποτοκ.

Τό 1825 ó διευθυντής τού Κόβεν - Γκάρντεν τού Λονδίνου τού έγραψε ζήτησάτου τού μία έκταση για τήν "Άγγλια. "Ο Βέμπερ δέχτηκε (άν και ή ύγεια του ήτανε πολύ κλονισμένη) γιατί κι ó υπόχρεώσεως του είχαν μεγαλώσει με τó δεύτερο γόν που είχε άποκτήσει. "Άρχισε άμέσως τή σύνθεση τού "Όμπερον, με ύπόθεση παρμένη από ένα ποίημα τού Βίλιαν και με προσθήκες από τó "Όνειρο Βενηλής νύχτας τού Σαίξπηρ. Βάλληκε πάλι μ' έπιμονή να μάθει άγγλικά για να δουλέψει καλύτερα πάνω στό άγγλικό λιμπρέτο. Τό έργο αυτό διαφέρει βασικά από τήν Εορδάνθη και τόν "Ελεύθερο Σκοπευτή. Είχε άφθονο τó φαντασμαγορικό και τó κομικό στοιχείο και θά όρεσε εύκολότερα στούς "Άγγλους. "Αλλά κι στή τήν άνοιξη ó Βέμπερ όρχισε να ύποφέρει πολύ από τó στήθος και πήγε να ξεκουραστεί σέ μία λουτρόπολη χωρίς να παύσει να συνυθές: τó 10 *Κωτασείκια τραγουδία*, έργα μία άνδρική χορωδία, βάλς, συμπληρωματική μουσική για τήν Εορδάνθη. Γυρίζοντας στη Δρέσδη τελείωσε τόν "Όμπερον, τόν "Ιανουάριο τού 1826.

Τόν έπόμενο μήνα ó Βέμπερ που ήξευρε ότι οι μέρες του ήτανε μετρημένες, ξεκίνησε για τήν "Άγγλια περνώντας από τó Παρίσι όπου είχαν κιάλας παίχθει ó "Ελεύθερο Σκοπευτής και ή Εορδάνθη. Οι τιμές που τού έκαναν οι Γάλλοι και ó Κερουμπίνι, διευθυντής τότε τού "Όσέου, τόν γέμισαν χαρά. Στό Καλαί είχε μία κρίση που κόντεψε να τόν άποτελειώσει. "Η άφιξη στό Ντόβερ ήταν άληθινός θρίαμβος.

Στό Λονδίνο ó Βέμπερ έδωσε πρώτα τρεις συναυλίες με δικά του έργα. "Έπειτα ή πρώτη τού "Όμπερον είχε άπόλυτη έπιτυχία κι ó συνυθές του άποθεώθηκε.

"Ο Μπερλιόζ, μίλησε με ένθουσιασμό για τήν πρωτόφαντη, άέρνιχη και άπιαστη" αυτή μουσική. "Ο Βέμπερ γράφει στη γυναίκα του τή χαρά του και τίς συγκινήσεις του. Τής γράφει άκόμα ότι από τó Βερολίνο τόν ζητούν να διευθύνει εκεί τόν "Όμπερον τού άλλα έ'κείνο που ποσό σήμερα είναι ή ήουχία και ή άνάταση. Είμαι τόσο κουρασμένος που θέλω πιά να ζήσω στην άφάνεια". "Έδωσε άκόμα μία συναυλία στό Λονδίνο αλλά δεν είχε καν τή δύναμη να γράψει τή συνοδεία μιάς μελωδίας του από τή *Lalla - Roukh*, τού τελευταίου του έργου. Βγαίνοντας από τó κονστέρτο σωριάστηκε. "Ότόσο ήθελε να φύγει για να ξαναδεί τούς δικούς του. "Ο Μόσλες άγρυπνοσε κοντά τού τήν τελευταία βραδιά. "Άργότερα ζήτησε και τόν άφησε μονάχο και τó πρωί τόν βρήκαν νεκρό. Δεν ήταν άκόμα σαράντα χρόνων. Στην κηδεία του, που έγινε με κάθε μεγαλοπρέπεια, παίχτηκε τó *Ρέκβιεμ* τού Μότσαρτ.

Τό 1844 χάρις στό Βάγκνερ, που ήτανε τότε διευθυντής στην "Όπερα τής Δρέσδης, έγινε ή έπαναφορά τής σωρού τού Βέμπερ στη Γερμανία. Τό σώμα του μεταφέρθηκε στό νεκροταφείο με τó φως δάδων και με

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

I Μπάουρουτ 1954

Και έφθασε όπως και κάθε χρόνο από τότε, που μετά το τέλος του πολέμου, ξανάβρισκα στο Μπάουρουτ οι καλοκαιρινές γιορτές του Βάγκνερ, το γεμάτο προσδοκία ένδιαφέρον του διεθνούς κοινού, που συγκεντρώθηκε πάλι εκεί για να τις παρακολουθήσει, ήταν στραμμένο κυρίως στο έργο, που παρουσιάστηκε με την καινούρια σκηνοθεσία του Βήλαντ Βάγκνερ, τόν «Τάνχουζερ». Και αυτό βέβαια είναι φυσικό. «Ακόμα και αν ξεχαστή η συγκινητική πάντα λατομέρεια του έγγονου, που ξαναζωντανεύει τον Πάππο, ακόμα και αν ο θεατής είναι από κείνους που μπορούν να ξεφύγουν τη γοητεία της ώρας άβολη, πως τ'ωσ το ένα πνεύμα συνεχίζει κατά ένα τρόπο την ύπαρξή του μέσα στο άλλο, και όμως το τελευταίο αυτό καθορίζεται να το παρουσιάσει όπως πιθανώς θα έκδηλωνόταν σήμερα, είναι αναντίρρητο, πως μία τέχνη ρευστή, σαν το θέατρο, γίνεται πάντα πιο ευπρόσδεκτη, όταν προσαρμόζεται στη σύγχρονη ψυχή, απαρτάλακτα όπως κατά ένα Ισχυρισμό εικιδών, ή γεύση του παλιού κρασιού γίνεται ασύγκριτη, όταν αυτό πιωθή σε ποτήρι γνώριμο, δικό μας.

Η υπόθεση του Τάνχουζερ, που σαν θεατρικό έργο κυμαίνεται ανάμεσα στη μεγάλη όπερα και του μουσικού δράμα, είναι, όπως ξέρομε, μία ιδεώδης συγχώνευση δυο μεσαιωνικών παραδόσεων, του Ίππότου Τάνχουζερ και του πολέμου των τραγουδιστών του Βάτμπουρκ. Το σύνολο, που έτσι σχηματίζεται, κατά τη γενική κρίση, είναι από τα περισσότερο ένδεικνυμένα για να δεχθούν, τους σκηνοθετικούς νεωτερισμούς του Βήλαντ ακόμα και όταν αυτοί κρινόνται, όπως στην περίπτωση μας, από τους τομηρότερους, που άπειρησαν έως τώρα ο νίος καλλιτέχνης. Πάντως οι προσδοκίες όλων εκείνων, που είχαν την εύτυχία να παρευρεθούν στην «πρώτη» αυτή δικαίωθηκαν, γιατί, όπως φαίνεται από το πλήθος των πληροφοριών που συγκεντρώσαμε, γενική έγινε τουλάχιστον η γνώμη, πως δεν θα μπορούσε κανείς να φαντασθή παράσταση μουσικής γιορτής λαμπρότερη, που ν' άφηση—τόσο δικαιολογημένα—έντύπωση δυνατώτερη και βαθύτερη κόμης και ο κείνους, που είχαν να διατιπώσουν όρισμένες αντίρρησης. Από τα πιο αξιοπρόσεχτα σημεία της παραστάσεως θα διαλέξουμε, όπως πάντα, τα πιο σημαντικά. Και πρώτα τη σκηνη του βουνού της 'Αφροδίτης. Σ'ένα κοχύλι, βαθύ και σκοτεινόχρωμο, στα χείλη του, είναι γεμμένος ο Τάνχουζερ. Από κει παρακολουθεί τόν ένιατο ρυθμικό χορό, πνήντα περίπου χορευτριών σχεδόν γυμνών, που τελικά εξαφανίζονται και τις διαδέχεται ένα μοναδικό ζευγάρι, που κι' αυτό το βυθισμένο σ' έκσταση χορεύει ένα «Pas des deux».

τους ήχους ενός πένθιμου εμβατηρίου που είχε συνθέσει ο Βάγκνερ πάνω σε μοτίβα από την Εδράνη.

Αργότερα του έστησαν και δγαλμα στη Δρέσδη. Το 1886 ή έπέτειος της γέννησής του γιορτάστηκε με έπισημότητα και τα έκατοχρονα του 'Ελευθέρου Σκαπευτή (1921), της Εδράνης (1923) και του 'Ομπερον (1926) γιορτάστηκαν με λαμπρότητα σ' όλα τα γερμανικά θέατρα.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η αλφινδία εμφάνιση της 'Αφροδίτης, στο βάθος, στη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση από τόν Τάνχουζερ, είναι όλοφάνερο πως θέλει να δείξει, ότι ο Ιππότης δάμασε πιά τα πάθη του νίκησε τους πειρασμούς και πέτυχε τόν τελειωτικό έσωτερικό του χωρισμό από τη θεά του έρωτος. Η άλλαγή της σκηνογραφίας δεν παρουσιάζει, όπως συνήθως, το Βάτμπουρκ. Καταμείσις μίας έντελως άδειας σκηνής ο Τάνχουζερ, όλομόναχος αντίκρύζει έναν άπότημο άνήφορο, που το βάθος του είναι κατάχρυσο. Στο κατάχρυσο αυτό φόντο ύψώνεται, ένας τεράστιος σταυρός, το σύμβολο του κόσμου που αντίστέκεται στο βασίλειο του κακού και τών άνομων έπιθυμιών. Παραπέρα σαν μία ένιαία μάζα, περνάει ο χορός τών προσκυντών βαθιά σκυμμένος, ντυμένος όμοιομορφα κατάμυρα τρίχινα ράσα. 'Ομοιομορφα ντυμένος είναι έπειτα, δυο βασταίς ο πόλεμος τών τραγουδιστών και ο χορός τών Ιπποτών και ο χορός τών γυναικών όμοιομορφα πάλι στην τελευταία πράξη, αλλά κατάλευκα τώρα, και οι προσκυντήρις, υφρίζοντας από τη Ρώμη συγχωρημένοι πιά, με το κορμί όρθο και το βλέμμα στραμμένο προς τα ούρανια. Το τελικό θαυμάσιο τραγούδι του χορού, ένα οι προσκυντήρις περνούν εύλαβικά σκυμμένοι μπρος από την 'Ελισσάβητ, τη μοναδική μετρία, που παρακαλοσε για τη σωτηρία του αγαπημένου άμαρ άλω, άκούεται σαν ένας ύμνος άγγελων κι' αυτήν και συμπληρώνει την άποθέωσι της, ένα το χρυσάφι του βάθους γίνεται άχνό, κι' ύστερα διάφανο, και γύρω χύεταιμια όπέργεια μαρμαρυγή. Μέσα σ' αυτή σβήνουν τα τελευταία λόγια της χορωδίας ενώ κατεβαίνει η αούλια.

Η σκηνοθεσία, όπως παρουσιάζεται στην περιγραφή αυτή, έτίονος τόν συμβολισμό του έργου και το άπελευθέρως από περιτή ύλη. 'Ασφαλώς δε το πρώτο δεν αντίθεται στις έπιτιώσεις του Βάγκνερ κι' αυτό και ο σκηνοθέτης έπιδοκιμάστηκε με ένθουσιασμό όλοψυχο.

Ο μουσικός διευθυντής Joseph Keilbert, ο όποιος την τελευταία στιγμή αντικατέστησε τόν Igor Markevitsch, που αλφινδίας, δυο μέρες πριν από την πρώτη άρρώστης, μπόρεσε να κατανικήση την πρώτη του έδωλλη νευρικόττης και να κρατήση όπο τη απόλυτη έπιπωση του συγκεντρωμένο το πολυοκίλο σύνολο τών έκτελεστών με το πλήθος τών συγκροτημάτων του. Του Wilhelm Filtz (Aachen) ή δεινότης ως διευθυντοχωρωδίων, είναι παιγνωστή, Στόν Τάνχουζερ είχε άπειρες εύκαιρίες να έπιδειχθή και ήταν γενική ή έντύπωση, ότι σπανίως άκούστηκε χορωδία με τόσο θαυμαστή άκρίβεια, με τόσο τονική βεβαιότητα τόσο ένιαία και, τόσο μελόπρητη και πλούσια σε ήχητικό άγκο. Από τους έμνηματός: 'Ο Ramon Vinay ως Τάνχουζερ άρχικά έκρυβε δύσκολα την ταραχή, που τόν κατείχε, και τόν περιάριζε, όμως από το σημείο της διήγησής του για τη Ρώμη ξαναβρε όλες του τις άνεκτίμητες Ικανότητες ως τραγουδιστοχό και ήθοποιό. Λαμπρότης όπως πάντα, ο περίφημος πιά βαρόντος Dietrich Fischer Dieskau, έδημιούργησε έναν άνυπέρβλητο Wolfgang. Η 'Ολλανδής ύψιφωμος Gre Brouwenstijn ή 'Ελισσάβητ άψωγη με τις άσύγκριτες ίδιες ψηλές νότες της και ή Herla Wilfert όπήρε μία άληθινά γοητευτι-

κά ἐπιβλητική Ἀφροδίτη καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἐμφανισεως καὶ ἀπὸ ἀπόψεως φωνητικῆς Λομπρόττος. Στὴ χορογράφου Gerlud Wagner, τὴν οὐζύγου τοῦ σκηνοθέτου ὀφείλεται τὸ ὀραϊότατο ἄνοιγμα τῆς σκηνῆς μὲ τὶς χορεύτριες τῆς ἀρχῆς καὶ τὸ κομψότατο *Pas des deux* τοῦ ὁποίου θαυμάστηκε ἡ χάρις τῶν δύο χορευτῶν Inga Weiss καὶ Roger George.

Τὸ κοινὸ εὐχάριστη καὶ ἐπιδοκίμασε, ὁλοφάνερα ἐνθουσιασμένον, δῖλους ἐκείνους ποῦ τοῦ πρόσφεραν μὴ τὸν ἀνώτερη βαθεῖα συγκίνηση.

Τὸν Τάνγκούζερ ἀκολούθησαν ἐπαναληψίαι ἔργων, ποῦ εἶχαν νεοσκηνοθετηθῆ ὅτις προηγουμένως γιορτές καὶ παρουσιάστηκαν ἐφέτος μὲ τὶς σχετικῆς διορθώσεις. Καὶ πρῶτα πρῶτα ὁ Λόεγκριν, γιὰ τὸν ὁποῖον μιλῆραμε ἐκτενῶς πέρσι. Βέβαια ὁ Βόλφγκανγκ Βάγκνερ, ὁ σκηνοθέτης του, εἶνε λιγώτερον ριζοσπαστικὸς ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ του, καὶ δείχνει περισσότερο οὐρασιασμὸ στὴ γενικὴ τεχντροπία. Αὐτὸ εἶνε μὴ διαφορά, ποῦ, μπορεῖ νὰ βλάψῃ ἢ νὰ ὠφελήσῃ—ἀναλόγως—καὶ γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ οὔτε πλεονέκτημα οὔτε μειονέκτημα. Οἱ ἐφετηνῆς μικροσπαστὰς μὲ τὶς ὁποῖες παρουσιάστηκε ὁ Λόεγκριν, ἀπάλανον αἰσθητὰ τὸν συμμετρικὸ καὶ στατικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνοθεσίας, διαδρώντων τὸν φωτισμὸν, χαλάρωσαν μερικὰ παρατηρούμενα σημεῖα στὴ II ἰδίως πράξῃ τῆ στιγμῇ ποῦ μπαίνει ὁ χορὸς. Ἔτσι ἡ ἐντύπωση γενικὰ ἐκέρδισε. Ὡς μουσικὸς διευθυντὴς ὁ Eugen Jochum, ἐνὸς στα στατικὰ σημεῖα τοῦ ἔργου ἱκανοποιεῖται ἀπόλυτα, στὰ καθ' αὐτὸ θεατρικὰ καὶ ἰδίως ὅπου ἡ δράση ἦταν ἐντονώτερη δὲν κατάρθωσε νὰ γίνῃ πειστικὸς.

Ἀντίθετα ὁ ἀνεκάνειν περιήμους γιὰ τὶς ἔρμηνείας τοῦ ἔργου Βάγκνερ, Hans Knoppertsbusch ποῦ ἡ ἐμφανίσις του στὸ Μπάπυρὸν ἔχαιρετῆθηκε μὲ ἐλικρινῆ ἐνθουσιασμὸ συνέβαλε πολὺ τὴν καταπληκτικὴν ἐπιτυχία τοῦ Πάρισφαλ, ποῦ διμύθηκε καὶ κοῦ ἀπὸ πολλοῦς χαρακτηρίστηκε ὡς ἡ μεγαλύτερη πνευματικὴ ἀπόλαυση τῶν ἑορτῶν. Ἐμπαλειώδης ἔπισης ἐκρίθηκε καὶ ἡ ὄπὸ τὸν Joseph Keibert ἐπαναλήψεις τῆς τετραλογίας.

Καὶ τὸ συμπέρασμα εἶνε—λέγει τελειώνοντας τὸ ἄρθρο του ἕνος κριτικὸς—ὅτι τὸ χιλοσαιοβριτημῆνο κι' ὡς τόσο πάντα ἀνεκτικὸ ἔργο του Βάγκνερ πήρε στὰ χέρια τῶν ἔγγονῶν του καὶ τῶν βοηθῶν τους καινοφῶρια ζωῆ καὶ σπαρταρῆσαν ταριῶν. Δὲν τὸ Βάγκνερ συντελεῖται σήμερα στὴ Γερμανία ἡ οὐβουδαιότερη μεταβολὴ ποῦ ἔχομε γνωρίσει στὸν τομῆα τῆς ὄπερας.

### Σάλτσμπουργκ 1954

Ἡ κατοικησία, ποῦ ἐγκαινιάσθη μεταπολεμικῶς ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τῶν μουσικῶν ἑορτῶν τοῦ Σάλτσμπουργκ, νὰ συμπεριλαμβάνεται κάθε χρόνο, στὸ ἄλλοτε σινηρητικὸ τους πρόγραμμα, κ' εἶνε σύγχρονον μουσικοθεατρικὸ ἔργο, εὐνόως ἐφέτος τὴν νέα *opera semiseria* (ἡμισοβαρῆ) τῶν Heinrich Strobel καὶ Rolf Liebermann «Πηνελόπη». Οἱ δημιουργοὶ τῆς εἶνε γνωστοὶ καὶ στοὺς ἀναγνώστας μας ἀπὸ τὴν προηγουμένη ἐπιτυχία τους «Λεονώρα 40 - 45» γιὰ τὴν ὁποῖα μιλῆραμε, ὅταν ἀνεβῆσθη πέρσι στὴν Ὀπερα τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου. Καὶ τῆ φορὰ αὐτῇ, ὅπως καὶ τότε τὸ ἔργο τους συγχωνεύει διὰ ἔποχες καὶ μάλιστα τὰρὰ πλεὴ ἀπομακρυσμένης μεταξὺ τους: τὴν παράχαια ἀπὸ τὴν ὁποῖα παίρνει καὶ τὸν τίτλο μὲ τὸ ὄνομα τῆς γυναικας, ποῦ συμβολίζει τὴ συζυγικὴ πίστη, καὶ τὴ σύγχρονη μὲ τὶς μεταπολεμικῆς τῆς τραγικότητες.

Τὴν ὑπόθεση τοῦ λιμπρέττου ἐμπνεύεται ὁ συγγραφεὺς ἀπὸ τὴν εἰδηση μῆας ἐφημερίδος: Ξαναπαρουσιεῖται μὴ γυναικία, ποῦ ὁ οὐζύγος τῆς ἀναφῆσαν στὸν κατάταλογο τῶν νεκρῶν κάποιας μάχης καὶ εἶ ἐνομιχομένη. Ἔξωσαν ὁμως λαβαίνει τὴν εἰδηση, ὅτι ὁ νομίζόμενος νεκρὸς πρῶτος τῆς οὐζύγους, ἀντιστρέφει μὲ ἐπανοπατιζόμενους αἰχμαλώτους.

Παρὰ τὴν ἀμύχανια τῆς κατ' ἐπίμονο οὐσταση καὶ τοῦ ταρινοῦ οὐζύγου, πηγαίνει νὰ τὸν ὑποθεθῆ. Ἄλλὰ ὅταν φθάνον οἱ αἰχμάλωτοι, μαθαίνει πῶς—πραγματικὰ αὐτὴ τῆ φορὰ—ὁ οὐζύγος τῆς ἀπέβησαν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδίου. Ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὴν ἀμύχανια κι' ὡς τόσο κατὰ βάθος ἠλιμμένη, γυρίζει στὸ σπιτι τῆς, ὅπου ὁμως ἐν τῷ μεταξὺ εἶχεν ἀπακηνοσθῆ καὶ ὁ δεύτερος οὐζύγος μὲ τὴν ἐπιβουήα τὴν βοήθηση νῆβγη ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο ποῦ βρισκόνταν.

Τὴν ὑπόθεση αὐτῇ, ποῦ γιὰ ἕναν ἀρχαῖο τραγικὸ θὰ ἀποτελοῦσε θέμα τραγωδίας ἐπεξεργάσθηκε χωρὶς ἴχνος ἑρισμοῦ καὶ νатуραλισμοῦ, στιλιζορισμῆνο μάλιστα ἐν μέρη καὶ σὲ ἀρχαῖο πλάισιο ὁ Strobel καὶ μὲ τὴν ἴδια πνευματὸν ἡλιμπότητα, μὲ τὴν ἴδια μαεστρία ἔγραψε τὴ μουσικὴ τῆς ὁ Liebermann, ποῦ ἐξχώρισε ἐοδίακρικα τὰ δύο ἐπίπεδα—τοῦ ἀρχαίου μῦθου καὶ τῆς σύγχρονης πραγματικότητας—κάνοντας χρῆσι στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν στοιχείων τῆς παλιάς ὄπερας μαρκό δλων τῶν τόπων, τῆς κωμικῆς μὲ παροιστικὰ χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ μῦθο, καὶ τῆς σοβαρῆς μὲ ὄριες καὶ ντουέτα γιὰ τὸ σύγχρονον θέμα. Ἀπὸ μουσικῆς τεχντροπικῆς ἀπόψεως μεταχειρίστηκε—μὲ πολλὴν ἔλευθερία βέβαια—τὴν τεχνικὴ τῆς δωδεκάφωγγης σειράς ποῦ διατηρεῖ ἰδίως σ' ἄλλα τὰ ἔργα τῆς μελωδικῆς του γραμμῆς.

Γιὰ τοὺς δημιουργοὺς καὶ τὸ ἔργο τους αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ μεταφωρῆσε ἐδὸ τὸ συμπέρασμα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς κριτικὸς: «Ἄν οἱ δύο δημιουργοὶ, ἐπιδιώκοντας πνευματὸν πρῶτοτικῆς οὐσώφωσαν καὶ ἐπομένως συμπεριέσαν ποικιλίαν μοτίβων καὶ ἐντυπωσιακῆς λεπτομερειας, περισσότερες ἀπὸ δπως χωροῦν στὰ πλαίσια μῆας ὄπερας θὰ ἀποφανθῆ τὸ μέλλον. Γιὰ τὴν ὄρα βέβαιον «ἔνε καὶ ὁμοφωνον καὶ ἀναντιρροτο ὅτι μὲ τὴν «Πηνελόπη» τους εἰσέχουσιν σημαντικὰ τὴ σύγχρονη φιλολογία τῆς ὄπερας κατὰ τρόπο περισσότερο ἀπὸ ἐπύρωσωπο.

Καὶ ἡ ἔρμηνεια τῆς ὄρας χαρακτηρίστηκε ἀνώτερη ἀπὸ κάθε προσδοκία. Ὁ Oskar-Fritz Schue, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ Caspar Neher ὡς σκηνογράφος διέγνωναν οὐσῶτα καὶ πραγματοποίησαν ἀψωγα ὄλες τῆς ἐπιδωλῆς τῶν δημιουργῶν, ποῦ τὶς ὀλοκληρωῦσε μὲ τὴ μουσικὴ ἀποδοσί του τὸ ὄνολο τῶν ἐκτελεσῶν μὲ μουσικὴ διευθυντὴ τὸν George Szell καὶ βοηθὸς του ἀνεκτιμῆτους τῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης καὶ τῆς χορωδία τῆς κριτικῆς ὄπερας ἀφθατα προετοιμασμένη ἀπὸ τὸν Richard Rossmayer. Ἐπὶ κεφαλῆς τῶν οὐλοιστὶν δὲν διπλὸ ρόλο τῆς Πηνελόπης—ἄθλος τιτάνειος—ἡ ἀπαράμιλλη γιὰ τὴ φωνητικὴ τῆς χαρμόσια καὶ τῆς μουσικῆς εὐφῆια τῆς Christ Gollz. Καὶ εἶνε μεγάλως ἐπαινος γιὰ τοὺς ἄλλους ἐκτελεσῶτες, τὸν Rudolf Schock (οὐζύγουν) τὸν Kurt Boehmes (Ὀδυσσεύς) κ. λ. ἡ διαπιστωσι δτι τὴν ἐπλοισῶσαν ἐπάξια.

Ἡ δεύτερη ἡμέρα τῶν ἑορτῶν χάρισε νεοσκηνοθετῆμενο τὸν Freischütz τοῦ Βέμπερ, κι' ἄλλα ἐνε ἔτσι—μὲ εἰ γρηγοράδα ἀπίστευτῆ—τὴν ἀτμόσφαιρα, κόνωντας εὐλαβικὰ θέσι γιὰ νὰ πῆρασῶ ὁ ρωμαντισμὸς, μὲ ὅτι ἀντιπροσωπευτικώτερον, μὲ ὅτι πλουσιώτερον σὲ ἀτ-



μα, σέ ζωντανά και όρμη έχει εν μέρη προσφέρει ή άρχη του και ακόμα μέ τόν Willhelm Furlwängler, τήν πού ένδεβεγμένη από τις σύγχρονες μορφές στό βάρο του διευθυντού. Κανέναν δέν θά μπορούσε νά όηγήση τούς άκροατάς μέ χέρι τόσο βέλαιο στόν περασμένο πιά αυτόν κόσμο. Στο έργο της σκηνοθεσίας ο Günther Rennert, (‘Απρόδργον) που τήν έχε ανάλαβε, βρήκε πολύτιμο βοήθό στό πρόσωπό του σκηνογράφου Theo Otto, ό οποίος στις εικόνες του κινήθηκε μεταξύ τυποποιήσεως και ρεαλιστικών άρχων και γι’ αυτό ίσως ήταν πιστικώτερος στόν άπόδοσι έσωτερικών χώρων και λιγώτερο στις εικόνες του ύπαιθρου.

Τό κοινό έδειξε εύλογα μέ ένθουσιώδεις έκδηλώσεις τήν εύγνωμοσύνη του σ’ όλους τούς συντελεστάς τής μεγάλης έπιτυχίας άρχίζοντας από τούς λαμπρούς έρμηνευτάς: τήν Elisabeth Grünners (‘Αγάθην), τόν Hans Koph (Μάξ), τόν Kurt Böhme (Κόσπαρ), τήν Rifa Streich (‘Αννέταν), τόν Oscar Czerwenka (Κούβον) τόν Otto Edelmann (έρμητ), τόν Alfred Poll (‘Όττοκαρ) και τόν Karl Bösch (Κλιαν), και έτσι έλλιπειται, πώς ο Freischütz θά κρατήσει τή θέση που κέρρισε στό προγράμματα τών έορτών του Σάλτσμπουργκ. ‘Αλλά και ή έπιτυχία τής «Αριάδνης στό Νάξος» του Richard Strauss, νεοσκηνοθετημένης κι’ αούτης, ήταν άπόλυτη. Τή μουσική της διευθύνου έχεν ανάλαβε ο Karl Boehm ο άρχιμουσικός μέ τή δυνατότερη σήμερα θεατρική φλέβα. Γι’ αυτό καμιά λεπτομέρεια τής μουσικής, που θά μπορούσε νά ύπογραμμίσει ώριωμένες στιγμές τής δράσεως και θά συντελούσε όπωσδήποτε στην τελειότερη άπόδοσι τής θεατρικής άτμοσφαιράς δέν πέρασε άπατήρητη. Τή σκηνοθεσία έμπιστεώθηκαν στόν Joseph Gietlen που ύπογράμμισε τό πνευματώδες του έργου και τή σκηνογραφία στόν Stefan Hlavna, που δέν άφησε νά του διαφύγη καμιά από τίς πολλές εύκαιρίες που του προσφέρονταν, γιά νά δώση δείγματα μιάς άλάνθαστης καλαισθησίας και μιάς φαντασίας γόνιμης και πραγματικά εύδοτης. Βέβαια όλα αυτά θά ήταν άδύνατο νά καρποφορήσουν χωρίς τό άνεκτίμητο σύνολο τών διαλεχτών έρμηνευτών. Τής έκφραστικής και γοη-

τευτικώτατης Lisa della Casa (ιδεώδους ‘Αριάδνης) τής Hilde Guden (Zarbinella) άνυπέβλητης σέ φωνητική δεξιότητα του Rudolf Schoen (Βάχχου) και όλων τών άλλων που έκράτησαν τούς λοιπούς ρόλους. Τό «Κοζίφόν τουτε» και ο «Πόν Τζοβάνι» του Μότσαρτ ήταν έπαναλήψεις περιονών έργων γιά τά όποια μιλήσαμε τότε έκτενω. Και τώρα γιά νά τελειώσουμε τό σημείωμα μας κατά τόν πιο εύχάριστο δυνατό τρόπο, θά μιλήσουμε γιά μιά από τις μεγαλύτερες ελληνικές έπιτυχίες στό έξωτερικό. Πρόκειται γιά τήν πρώτη έμφάνισι στό Σάλτσμπουργκ του Δημήτρη Μητρόπουλου. ‘Ιδού μιά ποιητή μετάφρασις μιάς από τις πολλές κριτικές που γράφθηκαν γι’ αυτήν.

«Οι δύο συναυλίες τής φιλαρμονικής που διήρθυσε ο Δημήτρης Μητρόπουλος μπόρου νά θεωρηθούν από τά σημαντικώτερα γεγονότα τών έορτών. ‘Αποβέχθηκε ότι ή φήμη του, που προηγήθηκε τής εμφανίσεως του ως άβθαστης δεινότητος άρχιμουσικού, ο πληροφωρές που έγγιζουν τά όρια του θρόλου γιά τή σπάνια μουσική φύσι του και ή δύναμη τής αναδυομουσικής του Ικανότητος, δέν έινε ούτε όραία λόγια έκριτου ένθουσιασμού, ούτε, πολύ λιγώτερο, προπαγανδιστικές ύπερβολές. ‘Οπως τό κοινό από τήν πρώτη του έπαφή μαζί του, αισθάνθηκε και ή όρχήστρα, από τήν πρώτη στιγμή τής όπό τή διευθύνου του προπαρασκευαστικής τής έρρασιας, τή γοητεία τής δυνατής του προσωπικότητος και αντίληφθηκε τό ιερό του θεός μπρός στό καλλιτέχνημα όσο καθαρά διείδε και τις Ικανότητές του γιά τήν άπόδοσι τής παριτούρας ως τις παραμικρότερες τής λεπτομέρειες. ‘Ο άθλος τής μνήμης του ως διευθυντού, που έχει μπροστά του όλοκάρητη τήν όρατή εικόνα τών φθογγώσημα, κατέπληξε τούς μουσικούς τόν άκροατή όμας ή ήχητική και ρυθμική τελειότης τήν όποιαν έρμητεύσει μιά ουσία του Κουπερίν ή τήν έκτυφλωτική πέμπτη συμφωνία του Προκόφιεφ, ή τήν έλεγεια του Σρένκε γιά τό θάνατο του ‘Αντον φόν Βέμπερν ή τήν δύο σπάνια έκτελούμενη 2α Συμφωνία του Σόβμαν και τά κομμάτια γιά όρχήστρα του ‘Αίνεμ».

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

‘Ο μουσουργός κ. ‘Αντίοχος Εύαγγελάτος, καλλιτεχνικός διευθυντής του ‘Ελληνικού ‘Οδειού, άνέλαβε από τό μνός Σβέρβιου καθήκοντα διευθυντού του μουσικού τμήματος του Ραδιοφωνικού σταθμού ‘Αθηνών. ‘Ο κ.Εύαγγελάτος μέ τήν άνάληψη τών νέων καθηκόντων του προέβη στό άναδιοργάνωση του μουσικού προγράμματος, μέ κύρια προσπάθεια, τήν ένίχωση τών ζωντανών μεταδόσεων και τής ‘Ελληνικής μουσικής, τήν πραγματοποίηση άναμεταδόσεων από παραστάσεις τής Ε.Λ.Σ. και τόν πλουτισμό τής μουσικής βιβλιοθήκης και τής διακοθήκης του Ραδιοσταθμού. ‘Ο κ. Εύαγγελάτος έπίδεικνυον τήν πρόποσηα κατανόηση γιά τήν άνάγκη άναβείβως και ένισχύσεως τών νέων καλλιτεχνών, प्रतिθέτα νά δημιουργήσει ειδική ώρα δι’ αυτούς, ατζάνοντας και τή μετάδοση τών ρεαλά.

‘Εν τώ μεταξύ, οι Ιδιοτήτες του όως άρχιμουσικού και μουσουργού προσέλειψαν τελευταία τήν προσοχή και τήν Ιδιαίτερη έκτίμηση του μουσικού κοινού της Γερμανίας: και συγκεκριμένα, μετά ειδική πρόσκληση, έκαμε τήν έμφάνισι του στις έορτές του ‘Αουκομπουργκ, όπου διήρθυσε στό ύπαιθριο θέατρο τής πόλε-

ως δύο παραστάσεις τής «Αίντα» και μία του «Ριγολέττο» μέ τραγουδιστάς, έκτός τών Γερμανών, και ειδικά κληθέντας καλλιτέχνας τής όπερας τής Ρώμης και τής Σκάλας του Μιλάνου όπως οι γνωστάς Κατερίνα Μανστίνι, ‘Ερίνα Βάλλι κ. ό.

‘Η Ζωντανή, γεμάτη δραματικότητα έρμηνεία του —κατά τις έκφράσεις τών κριτικών του Μονάχου και του ‘Αουκομπουργκ—ή εύλίγισια και άκρίβεια τής μπαγγέτας του κι’ ακόμα ο τρόπος που συνέθεσε στην τεράστια ύπαιθρια σκηνή, τήν όρχήστρα μέ τό πολυπρόσωπο σύνολο» έξασφάλισαν έξαιρετική έπιτυχία στόν ‘Ελληνα μάετρο όσο και ένθουσιώδεις έκδηλώσεις από τούς μουσικούς κύκλους, και από τό καλλιεργημένο κοινό. ‘Ο διακεκριμένος ‘Ελληνα καλλιτέχνης προσεκληθή από τό Γενικό Διευθυντή τής Κρατικής σκηνής του ‘Αουκομπουργκ νά διευθύνω τών προσεχί χειμώνα στην Κρατική όπερα τής πόλεως.

‘Εν τώ μεταξύ, τό έργον του «Παραλλαγαί και Φούγκας» τό όποιον, ως γνωστόν, έκίδει ο μεγάλος οίκος τής Αύστρίας «Schoff» έτετελεσθή από τή Φιλαρ-

μονική του Μόχανου υπό τη διεύθυνση του "Ελληνα συνθέτη.

—Οι θερινές συναυλίες της Κρατικής ορχήστρας έτελειωσαν. 'Η τελευταία δόθηκε στις 13 Σεβρίου με μαζότερο τόν κ. Φ. Οικονομική και με έργα Μπετόβεν και Βάγκνερ. 'Η νέα χειμερινή περίοδος των Συμφωνικών Συναυλιών θα άρχισαι τόν μήνα 'Οκτώβριο.

—'Η έπιτροπή 'Ολυμπιακών άγωνών μας άπέστειλε κανονικό της Διεθνούς 'Ολυμπιακής 'Επιτροπής όπου δίδονται λεπτομέρειες του προκηρυχθέντος Διεθνούς Διαγωνισμού, γιά τή δημιουργία νέου 'Ολυμπιακού ύμνου. Λεπτομέρειες δίδει ή 'Επιτροπή 'Ολυμπιακών 'Αγωνών, άδός Καψάλης.

ΠΑΤΡΑΙ—'Υπό τήν προστασία του Δημάρχου Πατρίων δόθηκε συναυλία του 'Ελληνικού Κουαρτέττου Τυφλών στο άρχαίον 'Οδειον Πατρών. 'Εξετέλεθησαν κουαρτέτα Μποκκερίνι, Χάυδν και Ντιβόρζακ.

## ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΠΕΝΘ

### Τότα Οικονόμου

Δέν πρόκειται νά εκφράσωμε σ' αútés τics γραμμές τήν άληθινή δόξην πού αισθάνθηκε όλος ο 'Ελληνικός καλλιτεχνικός χόσμος γιά τήν άπόλεια τής έξαιρετικής μας πιασίας, πού άφού με τό λαμπρό της ταιλέντο κατάκτησε μιá έπίλεκτε θέσι μέσα στην 'Ελληνική καλλιτεχνική οικογένεια τόσο άς σόλησιν στις συμφωνικές μας συναυλίες όσο και στά έπιανελλήμενα ρεσιτάλ της, έτίμησε έν συνεχείσά τό 'Ελληνικό όνομα σέ εκατοντάδες συναυλιών πού έδωσε παντού, σέ όλη τήν Εύρώπη και σέ δόκληρη τήν 'Αμερική όπου από τής Ν. 'Υόρκης, τής Βοστώνης, του Σικάγου μέχρι τών Νοτίων Πολιτειών, έτυχε θριαμβευτικής παντού όδοχοχης, όφειλομε έμωσ έκ καθήκοντος γιά όσους δέν ήξεραν τήν πολυοχιδή δράση της άς άλληθίνης 'Ελληνίδος νά αναφέρωμε τόσο τήν παραδειγματική άφοσίωσι πού έπέδειξε ός νοσοκόμος κατά τόν πόλεμο του 1940-41 και ός προϊστάμένη συνεργείου πού εργάζετο όλη τή νύκτα γιά τό πλέξιμο τών μαλλίνων του στρατού, όσο και τήν έπί μιá δόκληρη πενταετία μετά τήν πολεμική περίοδο τόσο καρποφόρο και άποτελεσματική της έξόρμησι στις 'Ηνωμένες Πολιτείες όπου έν συνδυασμώ με τics καλλιτεχνικές, άληθοήνητες από όλους, έμφανίσεις της ετραγέτο άκαταπίνητα όργανώουσα και διαλάτεις πατριωτικού περιεχομένου, διαλέξεις πού χάρις στην άπεισανον 'Αγγλομθεϊδών της συγκέντρωναν πλήθη και όμογενών και 'Αμερικανών, άποτελοθσαν πάντοτε έναν όμιλον γιά τήν 'Ελληνική ζωτικότητα και έν γένει πνευματικήν και έλλην άνωτερότητα τής φυλής μας και έδωσαν άφαρμή γιά τήν άποστολή παντοειδών ένισχύσεων στους δοκιμασθέντας πληθυσμούς τής ύπαίθρου. 'Ομόφωνα ήσαν τό σχόλια του 'Αμερικανικού τύπου γιά τήν καλλιτέχνηδα πού τιμά με τήν τέχνη της τήν 'Ελλάδασ σχόλια πού φυσικά τήν έκαναν νά γίνη τό Ινδαλμα όλων τών όμογενών γιά τήν γενικήν μόρφωσιν και τό ήθος της.

'Η δόξην γιά τήν άδόκητη άπόλεια ήταν γενική γιά όλους όσοι έγνώρισαν μιá τέτοια άνώτερη και δι-

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΗΜΗΛΙΑ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ  
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΑΣ 3  
ΤΗΛΕΦ. 25504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΙΤΕΡΟΥ  
'Ετησία Δρ. 40  
'Εξάμην. \* 20  
ΕΣΤΙΤΕΡΟΥ  
'Ετησία Α. Χ. 1.000,  
ή όλο, 3

## MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE MENSUELLE  
COTEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET EDITREE  
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099  
Διευθυντής :  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
'Οδός Δαριόλου 18  
Προϊστάμενος Τυπογραφείου  
Μ. ΠΑΠΑΤΟΣΛΑΧΗΣ  
Λ. Σταυριάδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβρομεν τό κάτωθι έμβάσματα και όσς εύχαριστοθμεν. 'Από : Δ. 'Ιακωβίδην (Λεμεός - Κύπρου) δρ. 83.50, Β. Χαραμην δρ. 160, Μ. Τζορτζάκην (Ηράκλειον Κρήτης) δρ. 50, Α. Κουρουσόπουλον δρ. 40, Γ. Κορωνάκην (Λάρισσα) δρ. 40, Μ. 'Ηλιοπούλου δρ. 50, Χ. Μανέλλα δρ. 20, Α. Φανδρίδου (Χανιά) δρ. 231, Κ. Οικονόμου (Ρέθυμνον) δρ. 40, Ρ. Παναγιωταράκου δρ. 40, Α. Χαριτερού δρ. 300, Δ. Δαμιανόν (Θεσ)νικήν) δρ. 300, Τ. Σμηριώτου (Θεσ)νικήν) δρ. 20.

'Επειδή στή σελίδα μας «'Από τή μουσική κίνησι του 'Εξωτερικού» όλοένα και συχνότερα αναφέρονται συνθέσεις γραμμένες σέ δωδεκάτονο σύστημα, έκπληρώνοντας και παράκληση πολλών άνογνωστών μας έζητήσαμεν από τόν συνεργάτην μας κ. 'Αλεξ. Τουρνάϊσεν νά καταποήσθ τό 'κοινό μας ι' Ένα άρθρο του όπι τό θέματος. Στο προεχές μας λοιπόν τευχος θα δημοσιευθί μιá σύντομη—δσον έπιτρέπει ο περιωρισμένος μας χώρος—μελέτη του, με τics βασικές άρχές του συστήματος και τής τεχνικής του, με τό άτιυ του προκάλεσαν τήν γέννησθ του και τούς κυριώτερουσ κανόνας τής τεχνικής του με τόν τίτλο : «'Η τεχνική συνθέσεως με ββαίν τό δωδεκάτο σύστημα».

αλεχτή ύπαρξι μιá από τics πιό ύπέροχες 'Ελληνίδες μας. Τό όνομα της θα μένη άνετίηλο στή μνήμη τούς 'Αλ. Καζ.

### Βακό Τριανταφύλλου

Μέσα στο Σεπτέμβρη άπέθανε ή Βακό Τριανταφύλλου, σούζου του Κίμωνος Τριανταφύλλου πού όηρηξε ένα φωνητικό και σκηνηκό ταλέντο, μιá έλπίδα του μελοδραμάτου. ΟΙ άξέχαστες επιδόσεις της σέ μελοδραματικά έργα και κυρίως ή έπιτυχία της στα «'Επαρμόθια 'Οφφρμωσ»—μιá σειρά από έξαιρετες παραστάσεις πού είχε όργανώουσε τότ τό 'Ελληνικόν 'Ωδειον με μάετρο το Δημήτρη Μητρόπουλο—πρωϊώνισαν μιάν έξαιρετικής δυνάμειος καλλιτέχνηδα. 'Ο μουσικός κόσμος θλίβεται ειλικρινά γιά τό χαμό τής Βακκώς Τριανταφύλλου, πού άν και πρό έτών έγκατέλειπε τόν καλλιτεχνικό στίβο, ή μουσική οικογένεια δέν έπαυε νά τή θεωρεί σάν ένα από τά έκλεκτά μέλη της.

# Ο Η Λ Ι Ο Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

Π Υ Ρ Ο Σ ———

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ

ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———

Σ Κ Α Φ Ω Ν ———

ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

