

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

I Μπάουρουτ 1954

Και έφθασε όπως και κάθε χρόνο από τότε, που μετά το τέλος του πολέμου, ξανάγερνα 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 κληρονομία του Βήλαντ Βάγκνερ, τον «Τάνχουζερ». Και αυτό βέβαια είναι φυσικό. «Ακόμα και αν ξεχαστή ή συγκεντρίσει πάντα λεπτομέρεια του έργου, που ξαναζωντανεύει τον Πάππο, ακόμα και αν ο θεατής είναι από κείνους που μπορούν να ξεφύγουν τη γοητεία της άραίας ύποβληής, πώς τ'ωσ το ένα πνεύμα συνεχίζει κατά ένα τρόπο την ύπαρξή του μέσα στο άλλο, και όμως το τελευταίο αυτό κατορθώνει να το παρουσιάσει όπως πιθανώς θα εκδηλωνόταν σήμερα, είναι αναντίρρητο, πώς μία τέχνη ρευστή, σαν το θέατρο, γίνεται πάντα πιο ευπρόσδεκτη, όταν προσαρμόζεται στη σύγχρονη ψυχή, απαράλλακτα όπως κατά ένα Ισχυρισμό εικδών, ή γεύση του παλιού κρασιού γίνεται άσυγκριτη, όταν αυτό πιωθή σε ποτήρι γνώριμο, δικό μας.

Η υπόθεσις του Τάνχουζερ, που σαν θεατρικό έργο κυμαίνεται ανάμεσα στη μεγάλη όπερα και το μουσικό δράμα, είναι, όπως ξέρουμε, μία ιδεώδης συγχώνευσις δυο μεσαιωνικών παραδόσεων, των Ίπποτου Τάνχουζερ και του πολέμου των τραγουδιών 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 κρίνονται, όπως στην περίπτωση μας, από τους τολμηρότερους, που επεχείρησαν έως τώρα ο νίος καλλιτέχνης. Πάντως οι προσδοκίες όλων εκείνων, που είχαν την εύτυχια να παρευρεθούν στην «πρώτη» αυτή δικαιώθηκαν, γιατί, όπως φαίνεται από το πλήθος των πληροφοριών που συγκεντρώσαμε, γενική έγινε τουλάχιστον η γνώμη, πώς δεν θα μπορούσε κανείς να φαντασθή παράσταση μουσικής γιορτής λαμπρότερη, που ν' άφηση—τόσο δικαιολογημένα—ένδραση δυνατότερη και βαθύτερη έκδημη αντί ο κείνους, που είχαν να διατιπώσουν όρισμένες αντήρρησις. 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, στά χείλη του, είναι γεμμένος ο Τάνχουζερ. Από κει παρακολουθεί τον έναίο ρυθμικό χορό, πενήτα περίπου χορευτριών σχεδόν γυμνών, που τελικά εξαφανίζονται και τις διαδέχεται ένα μοναδικό ζευγάρι, πού κι' αυτό βυθισμένο σ' έκσταση χορεύει ένα «Pas des deux».

Η αφινίδα εμφάνισις της 'Αφροδίτης, στο βάθος, στη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση από τον Τάνχουζερ, είναι ολοφάνερο πως θέλει να δείξη, ότι ο Ιππότης δάμασε πιά τα πάθη του νίκησε τους πειρασμούς και πέτυχε τον τελειωτικό έσωτερικό του χωρισμό από τη θεά του έρωτος. Η αλλαγή της σκηνογραφίας δεν παρουσιάζει, όπως συνήθως, το Βάτμπουρκ. Καταμείσις μιάς έντελής άδειας σκηνής ο Τάνχουζερ, όλομόναχος αντίκρύζει έναν άπλοτο άνηφορο, 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 των άνομων έπιθυμιών. Παραπέρα σαν μία έναία μάζα, περνάει ο χορός των προσκυντών βαθιά σκυμμένος, ντυμένος όμοιομορφα κατάμυατα τρίχινα ράσα. Όμοιομορφα ντυμένος είναι έπειτα, δυο βασταίς ο πόλεμος των τραγουδιών και ο χορός των Ιπποτών και ο χορός των γυναικών όμοιομορφα πάλι στην τελευταία πράξη, αλλά κατάλευκα τώρα, και οι προσκυντήρις, χωρίζοντας 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 'Ελισσάβετ, τη μοναδική μετρία, που παρακαλοσε για τη σωτηρία του αγαπημένου άμαρ' αλωθ, άκούεται σαν ένας ύμνος άγγελων γι' αυτήν και συμπληρώνει την άποθέσις της, ένα το χρυσάφι του βάθους γίνεται άχνό, κι' ύστερα διάφανο, και γύρω χύεται μιά όπέργεια μαρμαρυγή. Μέσα σ' αυτή σβήνουν τα τελευταία λόγια της χορωδίας ενώ καταβαίνει η αούλια.

Η σκηνοθεσία, όπως παρουσιάζεται στην περιγραφή αυτή, έστιος τον συμβολισμό του έργου και το άπελευθέρως από περιτή ύλη. Άσφαλώς δε το πρώτο δεν αντίθεται στις έπιτιώσεις του Βάγκνερ· γι' αυτό και ο σκηνοθέτης έπιδοκιμάσθηκε με ένθουσιασμό όλόψυχο.

Ο μουσικός διευθυντής Joseph Keilbert, ο όποιος την τελευταία στιγμή αντικατέστησε τον Igor Markevitch, που αφινιδίως, δυο μέρες πριν από την πρώτη άρρόστησις, μπόρεσε να κατανικήση την πρώτη του εύλογη νευρικήτίσις και να κρατήση όπό την άπόλυτη έπιπλοση του συγκεντρωμένο το πολυοκίλο σύνολο των έκτελεστών με το πλήθος των συγκροτημάτων του. Του Wilhelm Filtz (Aachen) η δεινότης ως διευθυντοχ χορωδιών, είναι πασιγνωστή. Στον Τάνχουζερ είχε άπειρες εύκαιρίες να έπιδειχθή και ήταν γενική η έντύπωση, ότι σπανίως άκούστηκε χορωδία με τόσο θαυμαστή άκρίβεια, με τόσο τονική βεβαιότητα τόσο έναια και, τόσο μεγαλόπρεπη και πλούσια σε ήχητικό άγκο. Από τους έρμηνεύτας: Ο Ramon Vinay ως Τάνχουζερ άρχικά έκρυβε δύσκολα την ταραχή, που τον κατείχε, και τον περιόριζε, όμως όπο το σημείο της διήγησής του για τη Ρώμη ξαναβρε όλες του τις άνεκτιμητες Ικανότητες ως τραγουδιστοχ ή θσοποιοχ. Λαμπρός όπως πάντα, ο περιήγορος πιά βαρόντος Dietrich Fischer Dieskau, έδημιουργησε έναν άνυπέρβλητο Wolfram. Η Όλλανδισ ύψίφωνος Gre Brouwenstijn ως 'Ελισσάβετ άψογη με τις άσύγκριτες ίδιως φωνές νότες της και η Herla Wilfert όπήρε μιά 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 ὠφελῆσῃ—ἀναλόγως—καὶ γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ οὔτε πλεονέκτημα οὔτε μειονέκτημα. Οἱ ἐφετεῖναι μικροσπαστὰς μὲ τὶς ὁποῖαι παρουσιάσθηκε ὁ Λόεγκριν, ἀπάλανον αἰσθητὰ τὸν συμμετρικὸ καὶ στατικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνοθεσίας, διαδρώνσαν τὸν φωτισμὸ, χαλάρωσαν μερικὰ παρατηρούμενα σημεῖα στὴ II ἰδίως πράξῃ τῆ στιγμῇ ποῦ μπαίνει ὁ χορὸς. Ἐτοῖ ἡ ἐντύπωση γενικὴ 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 ἀνεκάνει περισσότερο γιὰ τὶς ἔρμηνείας τοῦ ἔργου Βάγκνερ, Hans Knoppertsbusch ποῦ ἡ ἐμφανισίς του στὸ Μπάπυρὸν ἐχαιρετήθη μὲ ἐλικρινῆ ἐνθουσιασμὸ συνέβαλε πολὺ τὴν καταπληκτικὴ ἐπιτυχία τοῦ Πάρισφαλ, ποῦ διμύθηκε καὶ κοῦ ἀπὸ πολλοῦς χαρακτηρίσθη ὡς ἡ μεγαλύτερη πνευματικὴ ἀπόλαυση τῶν ἑορτῶν. Ἐμπαλειώθηκε ἔπισης ἐκρίθη καὶ ἡ ὄπὸ τὸν Joseph Keibert ἐπαναλήψεις τῆς τετραλογίας.

Καὶ τὸ συμπέρασμα εἶνε—λέγει τελειώνοντας τὸ ἄρθρο του ἕνος κριτικὸς—ὅτι τὸ χιλοαμερισθητικὸν κι' ὡς τόσο πάντα ἀνεκτικὸ ἔργο του Βάγκνερ πήρε στὰ χεῖρα τῶν ἔργων του καὶ τῶν βοηθῶν τους καινοφῶρα ζῶη καὶ σπαρταρῶνος ταριῶν. Δὲν τὸν Βάγκνερ συντελεῖται σήμερα στὴ Γερμανία ἡ οὐβουδιότερη μεταβολὴ ποῦ ἔχομε γνωρίσει στὸν τομεῖα τῆς ὄπερας.

Σάλτσμπουργκ 1954

Ἡ κατοικητοῖα, ποῦ ἐγκαινιάσθη μεταπολεμικῶς ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τῶν μουσικῶν ἑορτῶν τοῦ Σάλτσμπουργκ, νὰ συμπεριλαμβάνεται κάθε χρόνο, στὸ ἄλλοτε συντηρητικὸ 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 ἀναγνώστὰς μας ἀπὸ τὴν προηγουμένη ἐπιτυχία τους «Λεονώρα 40 - 45» γιὰ τὴν ὁποῖα μιλῆραμε, ὅταν ἀνεβάσθηκε πέρσι στὴν Ὀπερα τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου. Καὶ τῆ φορὰ αὐτῇ, ὅπως καὶ τότε τὸ ἔργο τουο συγχωνεύει διὰ ἔποχες καὶ μάλιστα τὰρὰ πλεὶς ἀπομακρυσμένης μεταξὺ τουο: τὴν παράφρασι ἀπὸ τὴν ὁποῖα παίρνει καὶ τὸν τίτλο μὲ τὸ ὄνομα τῆς γυναικάς, ποῦ συμβολίζει τὴ συζυγικὴ πίστι, καὶ τὴ σύγχρονη μὲ τὶς μεταπολεμικῆς τῆς τραγικότητες.

Τὴν ὑπόθεση τοῦ λιμπρέττου ἐμπνεύεται ὁ συγγραφεὺς ἀπὸ τὴν εἰδηση μίαις ἐφημερίδος: Ἐπαναπροτείνεται μὴ γυναικία, ποῦ ὁ οὐζύγος τῆς ἀναφορῶν στὸν κατὰ τάλοιο τῶν νεκρῶν κάποιας μάχης καὶ εἶ ἐνομιχομένη. Ἐξέσφα ὁμοως λαβαίνει τὴν εἰδηση, ὅτι ὁ νομίζομενος νεκρὸς πρῶτος τῆς οὐζύγους, ἀντιστρέφει μὲ ἐπαναπατριζόμενος αἰχμαλώτους.

Παρὰ τὴν ἀμύχανια τῆς κατ' ἐπίμοно οὐσταση καὶ τοῦ ταρινοῦ οὐζύγου, πηγαίνει νὰ τὸν ὑποθεθῆ. Ἄλλὰ ὅταν φθάσων οἱ αἰχμάλωτοι, μαθαίνει πῶς—πραγματικὰ αὐτὴ τῆ φορὰ—ὁ οὐζύγος τῆς ἀπέβηκεσ—κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδίου. Ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὴν ἀμύχανια κὶ ὡς τόσο κατὰ βάθος ἠλιμμένη, γυρίζει στὸ σπιτι τῆς, ὅπου ὁμοως ἐν τῷ μεταξὺ εἶχεν ἀπακηνοισθῆ καὶ ὁ δεύτερος οὐζύγος μὲ τὴν ἐπιβουλή καὶ τὴν βοήθησιν νῆβη ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο ποῦ βρισκόταν.

Τὴν ὑπόθεση αὐτῇ, ποῦ γιὰ ἕναν ἀρχαῖο τραγικὸν θὰ ἀποτελοῦσθε θέμα τραγωδίας ἐπεξεργασθηε χωρίς ἔχνοσ Βερσιμοῦ καὶ νατουραλισμοῦ, στιλιζορισμῆ μάλιστα ἐν μέρη καὶ σὲ ἀρχαῖο πλάσιο ὁ Strobel καὶ μὲ τὴν ἴδια πνευματὸν ἡλιπτότητα, 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 μαρκόσ δλων τῶν τόπων, τῆς κωμικῆς μὲ παροιστικὰ χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ μῦθο, καὶ τῆς σοβαρῆς μὲ ὄριες καὶ ντυοτάτα γιὰ τὸ σύγχρονον θέμα. Ἀπὸ μουσικῆς τεχντροπικῆς ἀπόψεως μεταχειρίσθηε—μὲ πολλὴν ἔλευθερία βέβαια—τὴν τεχνικὴ τῆς δωδεκάφθογγης σειράς ποῦ διατηρεῖ ἰδίως σ' ἄλλα τὰ ἔργα τῆς μελωδικῆς του γραμμῆς.

Γιὰ τοὺς δημιουργοὺς καὶ τὸ ἔργο τουο αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ μεταφωροῦσε ἐδὸ τὸ συμπέρασμα ἐνὸς αὐτοῦ κριτικὸς: «Ἄν οἱ δύο δημιουργοὶ, ἐπιδοκῶντας πνευματὸν πρῶτοτικῆς οὐσώφρονας καὶ ἐπιμόνης συμπεριπέσων ποικιλίαν μοτίβων καὶ ἐντυπωσιακῆς λεπτομερειας, περισσότερες ἀπὸ ἕνας χωροῦν στὰ πλαίσια μίαις ὄπερας θὰ ἀποφανθῆ τὸ μέλλον. Γιὰ τὴν ὄρα βέβαιον «ἕνε καὶ ὁμοφωνον καὶ ἀναντίρητο ὅτι μὲ τὴν «Πηνελόπη» τουο εἰσέχουσων σημαντικὰ τὴ σύγχρονη φιλολογία τῆς ὄπερας κατὰ τρόπο περισσότερο ἀπὸ ἐπύρωσπο.

Καὶ ἡ ἔρμηνεια τῆς ὄμοως χαρακτηρίσθηε ἀνώτερη ἀπὸ κάθε προσδοκία. Ὁ Oskar-Fritz Schue, ὁσ σκηνοθέτης καὶ ὁ Caspar Neher ὡς σκηνογράφος διέγνωνσαν οὐσῶτα καὶ πραγματοποῖησαν ἀψωγα ὄλες τῆς ἐπιδοκῆς τῶν δημιουργῶν, ποῦ τῆς δλοκληρωῦσε μὲ τὴ μουσικὴ ἀποδοῦ τοῦ τὸ ὄνολο τῶν ἐκτελεσῶν μὲ μουσικὴ διευθυντὴ τὸν George Szell καὶ βοηθὸς τουο ἀνεκτίμητους τῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης καὶ τῆς χορωδία τῆς κριτικῆς ὄπερας ἀφθατα προετοιμασμένη ἀπὸ τὸν Richard Rossmayer. Ἐπὶ κεφαλῆς τῶν οσλοτ στὸν διπλοῦ ρόλο τῆς Πηνελόπης—ἀθλος 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 ὅτι τὴν ἐπλοισῶσαν ἐτάξια.

Ἡ δεύτερη ἡμέρα τῶν ἑορτῶν χάρισε νεοσκηνοθετημένο τὸν Freischütz τοῦ Βέμπερ, κὶ ἄλλα ἐνε ἔτοι—μὲ εἰ γρηγοράτα ἀπίστευτῆ—τὴν ἀτμόσφαιρα, κἀνοντες εὐλαβικὰ θέσι γιὰ νὰ πέρασῃ ὁ ρωμαντισμὸς, μὲ ὅτι ἀντιπροσωπευτικῶτα, μὲ ὅτι πλουσιότερον σὲ ἀτ-

μα, σέ ζωντανία και όρμη έχει να μάς προσφέρη ή άρχη του και ακόμα μέ τόν *Willhelm Furlwängler*, τήν πύ ένδειξιμένη από τις σύγχρονες μορφές στό βάθρο του διευθυντού. Κανάνας δέν θά μπορούσε νά όδηγήσει τους άκροατές μέ χέρι τόσο βέβαιο στόν περασμένο πιά αυτόν κόσμο. Στο έργο της σκηνοθεσίας ό *Günther Rennert*, ('Αμβούργο) πού τήν είχε ανάλαβει, βρήκε πολύτιμο βοήθό στό πρόσωπο του σκηνογράφου *Theo Otto*, ό όποιος στις εικόνες του κινήθηκε μεταξύ τυποποιήσεως και ρεαλιστικών άρχων και γι' αυτό ίσως ήταν πιστικώτερος στην άπόδοσι έσωτερικών χώρων και λιγώτερο στις εικόνες του ύπαιθρου.

Τό κοινό έδειξε εύγλωττα μέ ένθουσιώδεις έκδηλώσεις τήν εύγνωμοσύνη του σ' όλους τους συντελεστές της μεγάλης έπιτυχίας άρχίζοντας άπό τους λαμπρούς έρμηνευτές: τήν *Ellsabeth Gröwners* ('Αγάθην), τόν *Hans Koph* (Μάξ), τόν *Kurt Böhm* (Κάσπαρ), τήν *Rita Streich* ('Αννέταν), τόν *Oskar Czerwenka* (Κοΐνο) τόν *Otto Edelmann* (έρμηίτη), τόν *Alfred Poll* ('Όττοκαρ) και τόν *Karl Dönch* (Κίλιαν), και έτσι έλπίζεται, πώς ό *Freischütz* θά κρατήση τή θέση πού κέρδισε στό πρόγράμματα τών έορτών του Σάλτσμπουργκ. 'Αλλά και ή έπιτυχία της «Αριάδνης στη Νάξος» του *Richard Strauss*, νεοσκηνοθετημένης κι' αΐτης, ήταν άπόλυτη. Τή μουσική της διευθύνουι έχεν ανάλαβει ό *Karl Boem* ό άρχιμουσικός μέ τή δυνατότερη σήμερα θεατρική φλέβα. Γι' αυτό καμμία λεπτομέρεια της μουσικής, πού θά μπορούσε νά ύπογραμμίση ώρισμένες στιγμές της δράσεως και θά συντελούσε όπωσδήποτε στην τελειότερη άπόδοσι της θεατρικής άτμοσφαιρας δέν πέρασε άπαράτηρητη. Τή σκηνοθεσία έμπιστεύθηκαν στόν *Joseph Gielen* πού ύπογράμμισε τό πνευματώδες του έργου και τή σκηνογραφία στόν *Stefan Hlavna*, πού δέν άφησε νά του διαφύγη καμμία άπό τις πολλές εύκαιρίες πού του προσφέρονταν, γιά νά δώση δείγματα μιας άλάνθαστης καλαισθησίας και μιας φαντασίας γόνιμης και πραγματικά εύτροφης. Βέβαια όλα αυτά θά ήσαν άδύνατο νά καρποφορήσουν χωρίς τό άνεκτίμητο σόνολο τών διαλεχτών έρμηνευτών. Τής έκφραστικής και γοη-

τευτικώτατης *Lisa della Casa* (ιδεώδους 'Αριάδνης) της *Hilde Guden* (*Zarinella*) άνυπέρβλητης σέ φωνητική δεξιότητα του *Rudolf Schoen* (Βάκχου) και όλων τών άλλων πού έκράτησαν τους λοιπούς ρόλους. Τό «Κοζί φόν τοϋτε» και ό «Ντόν Τζοβάννι» του Μότσαρτ ήταν έπαναλήψεις περιονών έργων γιά τά όποια μιλήσαμε τότε έκτενώς. Και τώρα γιά νά τελειώσουμε τό σημείωμά μας κατά τόν πιο εύχάριστο δυνατό τρόπο, θά μιλήσουμε γιά μιά άπό τις μεγαλύτερες ελληνικές έπιτυχίες στό έξωτερικό. Πρόκειται γιά τήν πρώτη εμφάνισι στο Σάλτσμπουργκ του Δημήτρη Μητρόπουλου. 'Ιδού μιά ποιητή μετάφρασις μάς άπό τις πολλές κριτικές πού γράφθηκαν γι' αυτήν.

«Οι δύο συναυλίες της φιλαρμονικής; πού διήρθυσε ό Δημήτρης Μητρόπουλος μόροδν νά θεωρηθοϋν άπό τά σημαντικώτερα γεγονότα τών έορτών. 'Αποδειχθηκε ότι ή φήμη του, πού προηγήθηκε της έμφανίσεώς του ως σφθραστης δεινότητος άρχιμουσικού, οι πληροφορίες πού έγγιζουν τά όρια του θρόλου γιά τή σπάνια μουσική φύσι του και τή δύναμη της αναδημιουργικής του Ικανότητος, δέν εΐνε ούτε ώραία λόγια σκριτου ένθουσιασμού, ούτε, πολύ λιγώτερο, προπαγανδιστικές ύπερβολές. 'Όπως τό κοινό άπό τήν πρώτη του έπαφή μαζί του, αισθάνθηκε και ή όρχήστρα, άπό τήν πρώτη στιγμή της ύπό τή διευθύνουι του προπαρασκευαστικής της εργασίας, τή γοητεία της δυνατής του προσωπικότητος και αντίληφθηκε τό ιερό του δέος μπρός στό καλλιτέχνημα όσο καθαρά διείδε και τις Ικανότητές του γιά τήν άπόδοσι της παριτυόρας ως τις παραμικρότερες της λεπτομέρειες. 'Ο άθλος της μνήμης του ως διευθυντού, πού έχει μπροστά του όλοκάθαρη τήν όρατή εικόνα τών φθογγοσήμων, κατέπληξε τους μουσικούς τόν άκροατή όμως ή ήχητική και ρυθμική τελειότης μέ τήν όποιαν έρμήνευσε μιά σουίτα του Κουπερν ή τήν έκτυφλωτική πέμπτη συμφωνία του Προκόφιεφ, ή τήν έλεγεία του Σρένεκ γιά τό θάνατο του 'Αντον φόν Βέμπερν ή τήν τόσο σπάνια έκτελούμενη 2α Συμφωνία του Σοβίαν και τά κομμάτια γιά όρχήστρα του 'Αΐνε».