



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

79

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΣΕΝ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ARTUR KUTSCHER

ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Τό μικρό χρονικό.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

ΑΛ. ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Ἄιντα

Μουσική καὶ κόνω.

III. Ἡ Μουσική στό θέατρο.

(Διασκ. Σ. Φραντζή)

Ἐνα γράμμα τοῦ Παγκανίνι.

Οἱ πρωτοπόροι τῆς φιλολογίας τοῦ πιάνου.

Ἑλληνίδες καλλιτέχνιδες τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Γύρω σέ μιὰ ἀφιέρωση.

Μουσικά νέα.

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΜΑΪΟΣ 1955 = 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

Είς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας και Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

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

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιάρακια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΦΙΛΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΔΙΑΣΙΑΝ ΒΟΥΛΩΤΗΝ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδοῖς ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διηγήτῃ Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΣ

ΕΤΟΣ ΣΤ΄

ΑΡΙΘ. 79

ΜΑΪ-ΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΪ-ΣΣΕΝ

Α Ϊ Ν Τ Α

Τὰ γερὰ φτερά ποῦ ἔφεραν τὸν Βέρντι πρὸ πέρα ἀκόμη ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ ἄλλως μεγάλου.

1870. Ὁ Βέρντι ἔχει μὴ πιά στὰ 57 τὸν χρόνιον ἔχει γράψει καὶ τὴ δεύτερη ἔκδοσιν τῆς «Δύναμης τοῦ πεπρωμένου» αὐτὴν ποῦ πρωτοπαίχθηκε στὶς 20 Φεβρουαρίου 1869 στὴ «Σκάλα τοῦ Μιλάνου». Ἡ παγκόσμια φήμη τοῦ ὠστόσο εἶχε ἐβραιωθῆ πολὺ πρὶν μὲ τὰ τρία τὸ ἀριστουργηματά: τὸν Ριγκολέττο, ποῦ ἀνεβάρτησε γιὰ πρώτη φορά στὴ Βενετία σὸ θέατρο «Fenice» στὶς 11 Μαρτίου 1851 καὶ ποῦ ἔμεινε πάντα τὸ πρὸ ἀγαπημένο του ἀπὸ τὰ πνευματικά του παιδιὰ, τὸν «Τροβαδόρο» ποῦ εἶχε τὴν πρώτην τοῖς 13 Ἰανουαρίου 1853 σὸ θέατρο «Apollo» τῆς Ρώμης καὶ τὴν «Τραβιάτα» ποῦ πρωτοπαίχθηκε μὲ τὸ τίτλο «Βιολέττα» σὸ θέατρο «Fenice» τῆς Βενετίας στὶς 6 Μαρτίου τῆς ἴδιας χρονιάς. Τὴ φήμη αὐτὴ ἐπεκράσθη κατὰ τρόπο μεγαλειώδη ὁ θρίαμβος τῆς πρώτης τοῦ «Χοροῦ μετμημομένων» ποῦ παίχθηκε πάλι σὸ «Apollo» τῆς Ρώμης στὶς 17 Φεβρουαρίου 1859. Καὶ μὲ τὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ Βέρντι μβαίνει πιά στὴν περίοδο τῆς δημιουργικότητάς του, ὅπου αὐτόματα τὸ μεταδὶ τῶν ἔργων χρονικὸ διάστημα μεγαλοῦ, ὄχι βεβαίως ἀπὸ περιορισμὸ τῶν ἄμπνευσεων ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ὁλοένα μεγαλιώτερη ἀνάπτυξη τῆς καλαισθησίας τοῦ συνθέτη, ποῦ τὸν κάνει κ' ὁλοένα ἀπαιτητικώτερο ὅπὸ τὸν ἑαυτὸ του. Εἶνε ἀκριβῶς ἡ ἐποχὴ ποῦ εἶπε τὸ τόσο ἀπλά καὶ μαζὶ τόσο σοφῶ: «ἡ Τέχνη δὲν ἔχει ὄρια παρά μόνο γιὰ τὶς μετρίότητες!».

Τὴν ἀνοιχτὴ τοῦ 1870 τὸ ζεύγος Βέρντι ἐξαναπαίει σὸ Παρίσι, ποῦ ὅσο κ' ἂν τὸ ἐλλείνου τοῦ κλίμα δὲν εἶναι ὅτι χρειαζέται γιὰ τὸν μεγάλο μουσικὸ, τὸν τραβᾶει ὁμοῦς ἡ πόλις, τὴν αισθάνεται σὸν ἕνα κέντρο ἀναδημιουργικὸ, ποῦ δὲν ἔχει τὸ ταίρι του. Μὲ τὴν ἐκκαίρια αὐτὴ ἐξαναρᾶται τὸν Ντυλόκλ, τὸν τότε διευθυντὴ τῆς Παρισίνης «Ὀπερὰ Κομικὴ» ποῦ γνώριζε ὀπὸ πρὶν καὶ σὸν ἐπιτήδειο λιμπρεττίστα. Ὁ Ντυλόκλ μιλάει ἀόριστα γιὰ μίαν ὑπόθεσιν ὄπερας, «παρμένιν Ἰωσὺ ἀπὸ μιά μακρινὴ χώρα, μὲ ἕξνα ἔθιμα, ἀγνοοῦσες συνθήκες ζωῆς». Ἀόριστα μὰ ἐπιμονὰ, τόσο, ποῦ ν' ἀφίνει τὴν ὑπόνοιαν, πὼς πῶσ ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ αὐτὴ ἀοριστία ἀπάρχει κατὰ θετικὸ. Στὴν ἀλληλογραφία ποῦ ἀκολουθεῖ τὴν ἐπιστροφή τοῦ ζεύγους Βέρντι σὸ κτήμα τους τῆς «Σάντα Ἀγκάτα» στὴν Ἰταλία ὁ Ντυλόκλ ἐπανέρχεται διαρκῶς σὸ ἴδιο θέμα καὶ πάντα μὲ τὴν ἴδια διατύπωσιν. Ὁ Βέρντι ὄμως δὲν εἶνε διατεθειμένος ἀκόμη νὰ δεσμευθῆ μὲ καμμίαν ὑποχρέωσιν, δὲν εἶνε περίεργος νὰ μᾶθη λεπτομέρειες, δὲν ρωτᾷ. Ἀλλὰ χωρὶς νὰ ρωτηθῆ ὁ Ντυλόκλ τὸ ἀναπτύσσει μίαν περίεργη γοητευτικὴ ὑπόθεσιν. Ἡ διήγησιν εἶνε τοῦ Ἐντουάρ Μαριέ, τοῦ ἀρχαιολόγου, ποῦ μὲ τὶς ἀνασκαφῆς του, ἔφερε σὸ φῶς τὸ «Σεράτειον» καὶ τοὺς τάφους παρὰ

τὴν Μέμφιδα. Εἶνε μιά νομβέλλα γραμμένη ἐπάνω σὲ παλαιὰ ἀλυπτικά στοιχεῖα ἐλιούβερα. Δὲν τυπώθηκε. Μαϊράστηκε σὲ χειρόγραφα σὲ μερικὸς γνωστούς καὶ οἰκέτους τοῦ ἀρχαιολόγου. Ὑπάρχει ὄμως καὶ μιά δὲλλη ἐνδιασφόροσα λεπτομέρεια. Ὁ Ἰωσήφ Πασσὸς ὁ ἀντιβασιλεὺς τῆς Αἰγύπτου, ἕνας βασιστῆς τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ, καὶ ἴδιος τῆς ὄπερας κατὰ συμβουλήν τοῦ Μαριέλ ἀνέθεσε στὸν Ντυλόκλ νὰ γράψῃ γιὰ ἕνα ἀπὸ τοὺς μεγάλους συνθέτας τοῦ ἔθους — τὸν Βέρντι, τὸν Γκουσὸ ἢ τὸν Βάγκνερ — ἀπὸ τὴν νομβέλλα αὐτὴ ἕνα λιμπρέττο ὄπερας, ποῦ θὰ παιζόταν γιὰ τὸ πανηγυρικὸ ἔνσημα τῆς Διάρκους τοῦ Σουέζ, στὴν «Ἰταλικὴ ὄπερα» ποῦ κτιζόταν σὸ Κάιρο καὶ ἦταν ἤδη ἔτοιμη. Ἡ ἀουσιετήτις ἀτύσφορρα τῶν ὑποθέσεων αὐτῶν μίαν ἀσθένια «δυσανὰ στιγμῶν» ποῦ παρουσίαζε ἡ δυσανότητά ποῦ παρεῖχε νὰ παρουσιασθῇ γοητευτικὴ θεατρικὴ ἐντυπώσιςς ἡλεκτρίζου τὸν Βέρντι. Ἀναγνωρίζει ἀμέσως πὼς ἕνα τέτοιο λιμπρέττο θὰ τοῦ προσέφερε τὴν ἐκκαίριαν νὰ συνδυᾶσθῃ ὄργανικά τοὺς ἰδιαιτέρους χαρακτηριστικούς παράγοντας τῆς Ἰταλικῆς καὶ τῆς Μεγάλῃς Γαλλικῆς ὄπερας κατὰ τὸν ἐντυπωσιακώτερον δυνατὸ τρόπο καὶ νὰ ἐπιτύχῃ εἰσι κατ' ἀναλογίαν ἕνα πολὺπλευρο, πολὺπτυχο, ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέροντος σύνολο. Ἡ σπιθα ἦτανε τέτοια ποῦ ἀναφε ὄλους τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τοῦ ὄριμου δημιουργοῦ, ποῦ μ' ὄλα αὐτὰ δὲν ἔρχετ' ἰ δικαιούται πιά νὰ περιμένῃ ὁ μουσικὸς κόσμος ἀπὸ μιά δικὴ του προσπάθεια. Καὶ ζητᾷ νὰ μεγαλώσῃ τὴν προθεσίαν, ποῦ ἀρχικὰ τὸ ὄθηκε. Μὰ εἶνε ὀδύνη. Κι' ὁ ἴδιος τὸ καταλαβαίνει. Ἡ ὄπερα γιὰ ἐιδικὸς λόγους, ποῦ ἐπιβάλλει ἡ περίστασις πρέπει νὰ εἶνε ἔτοιμη τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1871. Ὁ Βέρντι ἀποφασίζει νὰ κἀνῃ μιά ἐξαιρετικὴ προσπάθεια καὶ δέχεται νὰ γράψῃ γιὰ τὸν Αἰγύπτιο Χεδίβῃ τὴν ὄπερα, ἂν καὶ ἐκείνος, ἀναγνωρίζοντας τοὺς ἀσυνεθιστοὺς κόπους, ποῦ θὰ ἀπαιτήσῃ τὰ τέτοια ἔργασια καὶ μάλιστα ὀπὸ παρόμοιες συνθήκες δεχθῆ τοὺς δρους, ποῦ νομίζει δικαίον αὐτὸς νὰ ὑπαγορεύσῃ.

Οἱ δέξισεις του λοιπὸν ἦσαν: 1ο Νὰ δώσῃ αὐτὸς ὁ ἴδιος ὄπου νομίζει καὶ γιὰ λογαριασμὸν τοῦ ἐπεξεργασίαν τοῦ λιμπρέττου. 2ο Νὰ στείλῃ ὁ ἴδιος καὶ πάλι μὲ ἔξοδὰ τοῦ κἀποιου σὸ Κάιρο ποῦ θὰ διδᾶξῃ καὶ θὰ διευθόνῃ τὸ ἔργο. 3ο Νὰ στείλῃ ἕνα ἀντίγραφο τῆς παρτιτούρας στὸν ἐντολοδόχο τοῦ Κάιρο, παραχωρώντας μόνο γιὰ τὴν Αἰγύπτον σ' αὐτὸν τὰ δικαιώματά του ἐπὶ τοῦ κειμένου καὶ τῆς μουσικῆς, διατηρώντας τὰ ὄρια γιὰ δὲλες τὶς ἄλλες χώρας τοῦ κόσμου. Ἐναντι δὲμος αὐτῶν νὰ τοῦ καταβληθῆ τὸ ποσὸν τῶν

150.000 γαλλικών φράγκων, πληρωτέων στο Παρίσι, από την Τράπεζα Ρότσιλντ άμεσως μόλις παραδώσει την παρτιτούρα του . . . Σε περίπτωση, που ένα οποιοδήποτε περιστατικό, όχι δηλαδή από δική του ύπαιθότητα, εμπόδιζε την πρώτη του έργου στη διάρκεια του 'Ιανουαρίου 1871 στο Κάιρο, να διατηρή το δικαίωμα να το άνεβάζει κάπου άλλο ο ίδιος εξη μήνες άργότερα.

Ο 'Ισραήλ πασαός εδέχθηκε τούς δρους. Και ενώ ακόμη έγένοντο οι διαπραγματεύσεις, ο Ντιλόκλ έμεινε στην « Σάντα 'Αγκάτα » και, βέβαιος για την άπάντηση του Χεβίβ, έγραφε σε γενικές γραμμές το κείμενο σύμφωνα προς την έπιθυμία και τις ιδέες του Βέρντι, που θα τό παρέδιδε έτσι οκτωορισμένο στον λιμπρετίστα του Γκιολαντσόνι μαζί με την ύπόχρηση μιάς γενναίας άμοιβής. Τις τής νέας όπερας που χωρίστηκε σε 4 πράξεις και 7 εικόνες, άριστης τό δνομοα της ήρωίδας: « Άντα ». Την ίδια όμοια ήμερα που άρχισε ή εργασία έξαστος ο πόλεμος Γαλλίας και Γερμανίας και ή όπερ-, που μέσα σε 4 μήνες είχε τελειώσει στις Βουαικές της γραμμές, έχειράστηκε να περιμείνει περισσότερο από ένα χρόνο για τό πρώτο της άνέβασμα.

Η γέννηση της Άντας εινε άσφαλός ένα από τά θαύματα της τόσο πλούσιας σε καταλητηρικά δημιουργικά κατορθώματα της 19ης έκαιτοατηριδός. Πότε, και και από ποιόν εδόθηκε άλλωδώς μέσα σ' ένα τόσο μικρό χρονικό διάστημα μία όπερα με τόσο έκταση, τόσο τεχνικά δουλεμένη, με όλα τά γνωρίσματα της τελειότητας και μ' όλες τις δυνάμεις που άποθησαύρισε μιά δλόκληρη ζωή εργασία και σκέψης, παρατηρητικότητας, μελέτης και έρευνας; Η Ικανότης, ο πλούτος της γνώσεως, ή δόξαμη που παρουσιάζει ή Άντα, μόνο με τη θεία λεγαλοφωία του Μότσαρτ θα μπορούσε να παραβληθί. Η εύκολία στη δημιουργική έργασία, τό συναίσθημα της εδόνης, που ένοιασε και, που τον Εσπραχνα να προσέχη μοναχός του την κάθε λεπτομέρεια των άνεβάζουν ψηλότερα και από τον εαυτόν του τον ίδιο. Ζήτησε πληροφορίες για τό τοπίο, για τον τόπο των ανθρώπων, μελέτησε βιβλία σχετικά με τά παλιά έθιμα της χώρας, για τη μουσική της, έξέτασε προσεκτικά εικόνες και ανάγλυφα, που παρουσιάζαν τά παλιά μουσικά της άργανα και τούς έκτελεστάς, σκέχασε τον τόπο της ειλικής εθείας οάλκιγγας που παρήγγειλε μόνο για την παράσταση αυτή σε κάποιο έργαστάσιο του Μιλάνου και που έμεινε από τότε με τό δνομοα που της εδόθηκε ή « οάλκιγγα της Άντας ». Τίποτα δεν παρεμείθη. Όθάλγε κανείς, πώς δηλ του ή ύπαρξη είχε συμπυκνωθί έτσι που να μίς νιώθει τη ζωή παρά άνόμερα από την Άντα και μόνο για την Άντα. Από τά μέσα 'Ιουλίου έως της άρχής Νοεμβρίου είχε γραφεί ός την τελευταία της λεπτομέρεια και ός τό τέλος του ίδιου μηνός ήταν έτοιμη και ή ένορηστρωσή!

Και τό άνέβασμά της; Προετοιμάζεται και αυτό. Ο Ναρανέ μπε, ο διευθυντής της 'Ιταλικής Όπερας του Κάιρου άνέθεσε από περιφημότερα Παρισινά ειλδικά έργαστάσια την κατασκευή της διακοσμώσεως, των σκηνών και του ήματιοκού σύμφωνα προς τά σχέδια του Μαριέτ. Ο ίδιος ο Βέρντι βρισκόταν σε διαπραγματεύσεις με τον Έμμανουέλε Μούδοιο, για την έπιβλεπή του μουσικού μέρους στη μελέτη του έργου, ενώ εφρόνιζε για την ένίχωση της όρχήστρας και των χορωδιών όπως και για τούς σολίστας, που θα άνε-

λάμβαναν τούς κυρίους ρόλους. Τελικά τό συγκρότημα της όρχήστρας περιλαμβάνει: 14 πρώτα βιολιά, 14 δεύτερα, 12 βιόλες, 12 βιολοντέλλα, 12 κοντραμπάσο, 1 πίκολο φλάουτο και από 2 μεγάλα φλάουτα, όμοια, κλαρινέττα, φαγκόττα, τρομπέτες, κόρνα, 4 οάλκιγγες 2 όρες και τά άνάλογα κρούστα. Τριανταπένη τουλάχιστον γυναικές και 45 άνδρες άποτελούν τις δύο χορωδίες. Την Άντα θα έπαιζε ή Pozzoni της Άμερνε ή Grossi των Ραντομής ο Mongini, τον Άμονάτρο ο Steller και τον Ράμφη ο Medini. Όλα όμοια αυτά τά άνατρέπει ή πορεία του Γαλλοερμανικού πολέμου. Η κατάληψη του Παρισιού από τούς Γερμανούς εινε μιά γεγονός και ο Μοριέ μαζί με όλα όσα προετομάζε άποκλείεται εκεί. Ο ύψηλός έντολόδοτης άπορηγόρητος για την κατοκωχία αυτή δικαιολογείται στο συνθέτη, έπικαλείται την «άνωτη βία» και ζητεί την άναβολή της πρώτης. Και ο Βέρντι μ' όλο του τον πόνο, άναγνωρίζει την όρθότητα των δικαιολογιών του Χεβίβ, θέλει όμοια να άκατοχήσει και τά συμφέροντα τά δικά του, του έκδότη του, της Σκάλας του Μιλάνου. Δέχεται την άναβολή της πρώτης στο Κάιρο όρίζει όμοια την πρώτη της Άντας στη Σκάλα άμετάκλητα μιά της Άνοιξης του 1872, άφίνοντας στο Κάιρο τό δικαίωμα να όρη τη δική του όποτε θελήσει και όποτε μωρήσει. Και έν τφ μεταξύ θέλει να έπωφεληθί από την άτυχία του. Συναρβέπει την παρτιτούρα του προσεκτικά και κάνει διορθώσεως. Διορθώσεως σοβαρές και θεμελιώδεις. Έγχε γραφίε στην 3η πράξη ένα χορωδιακό τών λέρων σε φόμα κανόνων κατά τον τρόπο του Παλεστρίνα με 4 φωνές. Τό βρισκει άσφύμονο με τό γενικό τόπο της όπερας. Τό σζίχει και τό άντικαθιστά μ' ένα νόμφωνο προαρισμομένο στον τόπο της παλιάς Αιγυπτιακής μουσικής. Τροποποιεί ακόμα την φόμάντα της Άντας για τη μακρονη της πατρίδα, που την εύρισκε βαρεία για τό σύνολο και τό τέλος της βωαδίας των δύο γυναικών στη δεύτερη πράξη και άλλα, λεπτομερειακά αυτά, που ός τόσο βοηθούν την τελειοποίηση. Τώρα πιά δεν λείπει τίποτα! Μιά τρυφερή έσωτερικότητα άπαλύνει τό έπιβλητικό μεγαλειό την άσπρη σοβαρότητα του έργου, που ειναι προορισμένο κυριολεκτικώς να συνζήκη. Στις 24 Δεκεμβρίου 1871, 6 μήνες δηλαδή μετά την ύπογραφή της είρηνης στην Φραγκφούρτη, από τις άκτες του Νείλου, ή Άντα κατατά τον κόσμο δλόκληρο και 82 χρόνια από τότε τον κρατάει όπο την γονητία της. Η λέξη « θρίαμβος » ίσυνειθίστηκε πολύ, έπαναλοβάνεται κάθε τόσο και ίσως νάχασε κάτι από τό νόημα της. Μά δεν ύπάρχει και άλλα, που μωροόσε να την άντικαταστήση. Η Άντα κατακόουσε από τις πρώτες της νότες και ο έν. θουασιαός, που προκλάουσε κάθε σκηνή που άνέβαινε έφθανε τό πρζαλήρημα. Έξήμηση έββομάδες άργότερα από την πρώτη του Κάιρου εδόθηκε ή πρώτη της Σκάλας, (2 Φεβρουαρίου 1872) έπέρασε έπειτα διαδοχικά πάντα νικηρία από όλα τά 'Ιταλικά θέατρα, στη Νεάπολη (31 Μαρτίου 1873) μετά τό τέλος της πρώτης ή όρχήστρα συνουόει τον Βέρντι στο ένοδοχείο του σε μεθύσι ένθουασιαού, παίζοντας με τούς οάλκιγγατάς της « Aida trompette » έπικεφαλής τό θριαμβευτικό έμπετήριο του έργου.

Την άνοιξη του 1874, μεταφρασμένη στα Γερμανικά από τον γνωστό ός « ποιητή της έλευθερίας » Julius Schaeue, άνεβαίνει στην Βασιλική όπερα του Βερολίνου και ο Βέρντι άποθωνάεται. Δυό μέρες άργότερα διευθύνει ο συνθέτης ο ίδιος τις τρεις πράξεις του έρ-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟ

Τόν σύγχρονο μουσουργό και συγκεκριμένα τόν μουσουργό πρωτοπορίας θά μπορούσαμε να τόν παρομοιάσωμεν μ' ένα ρήτορα που άπειθυμόμενος πτά πλήρη τούς μιλά μιά γλώσσα τελείως ακατάληπτη, μιά γλώσσα που δέν μιλήθηκε ποτέ. Με τόν μουσουργό όμως συμβαίνει τοτό το περίεργο: ότι ένώ τό κοινό του δέν ένοιωσε τίποτα από ό,τι άκουσε, είναι πάντα πρόθυμο να τόν χειροκροτήσει και να τόν έπευφημήσει σάν ένα μεγάλο δημουργό, έφ' όσον πρόκειται για μουσουργό που έχει ήδη καθιερώσει ή κριτική. Έτσι, προκαλείται μιά διπλή αδιανάτη: 'Η αδιανάτη του μουσουργού ότι έκπληρώνει τήν άποστολή του και ότι ό δρόμος που άκολουθεί είναι ό δρόμος και ή αδιανάτη του κοινού που είτε πιστεύει ότι ένοιωσε τή μουσική του άκουσε είτε—σπανιότερα—μέ τίλκρινεια όμολογεί ότι δέ «έκাতάλαξε» τί ήθελε να πη ό μουσουργός, άποδίδοντας όμως συγχρόνως τό γεγονός ός άτομική του άνεπαρκεία ή έλλειψη κατάλληλης μόηση.

“Αν έτολμούσε κανείς, έδώ και μερικά χρόνια, να παρουσιάσει τόσο ώμά τις σχέσεις του μουσουργού μέ τό κοινό του θά είχε ν' άντιμετώπιση τής διαμορφωθεί τόσο τών μουσουργών που μέ άυπαρκεία δέχονται τίς έπευφημίες του κοινού ως αόθρητες και ειλκρινείς όσο και του κοινού που δέν έχει τό θάρρος ν' άντιπαθή στους χρημούς τής κριτικής ούτε θέλει να όμολογήσει ότι ένα συνεχώς διευρυνόμενο χόσμα τόν έχει δολότελα άποενοώσει από τή σύγχρονη πρωτοποριακή μουσική που θά έπρεπε μόλοταυτα να είναι ή δική του μουσική, ούτε άκόμη είναι εις θέσιν να γνωρίσει ότι οι εϋθόνοι για τή δημιουργία αύτου του χόσματος δέν μπορούν ν' άποδοθούν στο κοινό αλλά στους ίδιους τούς μουσουργούς.

Και να τώρα που έπίσημα και από τό στόμα τών ίδιων τών μουσουργών έρχεται ή τόσο καθυστερημένη όμολογία. Αυτό που τόσα χρόνια πριν, μόλις μαντευόταν κάτω από μασημένα λόγια, όπως τά περι έυσκολονότης μουσικής», περι «έγκρολικής μουσικής», περι «μουσικής τών έκλεκτών», περι «έλλείψεως έπαφής με-

γου του στην 'Ιταλική Όπερα του Παρισίου και τέλος τήν “Ανοιξη του 1880 στη μεγάλη παρισινή όπερα μεταφρασμένο γαλλικά από τούς Camille Du Sacle και Charles Nuytter.

Και έπειτα 16 δόκλιπρα χρόνια ό Βέρντι δέν έβωσε τίποτα καινούριο. Παρουσιαζόταν στο κοινό του μέ τά παλιότερα έργα του κάπως άλλαγμένα σε καινούριες έπευφημίες. “Όλοι πίστεψαν πως έόωπασε πιά όριστικά, πώ: φοβόταν μη μολήσουν οι δάσνες τής Άίντα του, όταν τό Φεβρουάριο του τό 1887 έβωσε στη Σκόλα τόν ‘Οθέλλο του. Άπίστευτα ψηλότερο σκαλί ύστερα από τήν Άίντα. Και στο ίδιο θέατρο έξη χρόνια άργότερα στις 9 Φεβρουαρίου 1893 άνέβαινε ό Φάλοταφ τό έργο τής ‘Ολυμπίας Ιλαρότητας, τό άντά-όλο, για τόν συνθέτη που βρισκόταν πιά πρόθυρα τής αιωνιότητας, κεφαλόκοκαλο, όπου πιά φαίνεται—γενναιόδωρος σάν πάντα—να μεταβίδη στους καινούς θνητούς τά άπόρρητα που έφθασαν στο ύπεραιώθητο αυτί του, από τά αθέριμ ύψη ενός κόμου θφάρτου, λουμένου στο φως τής ύπερτατης άλήθειας.

ταξό μουσουργό και κοινού», κ. λ. π. χαρακτηρίζεται πιά καθαρά μ' ένα καινούριο όρο: «τό διαζόγιο μεταξύ μουσικής και κοινού». Ό όρος αυτός, που είναι συγχρόνως και μία όμολογία, διατυπώθηκε, όπως είπαμε, έπίσημα στο Διεθνές Συμβόλιο Μουσικής, που ιδρύθηκε υπό τήν αιγίδα τής Ούόόσκα και που συνήλαθε πρό καιρού τής Βενετία μέ κυριώτερο θέμα στην ήμερησία διάταξη: τό διαζόγιο τής μουσικής και του κοινού. Σ' αυτή τήν περίεργη δίκη διαζόγιου, ή σύγχρονη μουσική άντιπροσωπεύτηκε λαμπρότατα από κορυφαίους μουσουργούς και μουσικολόγους σάν τόν Χόνεγκερ, τόν Πιτοέτι, τόν Μαλιπέρτο, τόν Ρολάν-Μανυέλ και άλλους. Δέν άντιπροσωπεύτηκε όμως τό κοινό και ή δική έγινε έρήμνη του από τόν αντίδικό του, που ήταν συγχρόνως ό δικαστής. Και παραδόξως, τό κοινό, που πληροφορείται εις τις συνπρασιατικές λεπτομέρειες γύρω από διαζόγια διάσημων προσώπων που γνώρισε είτε στην όόνη, είτε από φωτογραφίες, δέν έμαθε ούτε ενδιαφέρθηκε να μόδη τίποτε σχετικά μέ τό διαζόγιο του μέ τή μουσική, άποδεικνύοντας έτσι άλλη μία φορά πόσο άδιαφορεί για ό,τι γίνεται και συζητείται μέσα από τούς τοίχους του χρυσελεφάντινου πύργου τής σύγχρονης τέχνης.

Πριν άσχοληθώμε μέ τήν περιέργη αυτή δίκη χρειάζεται μία διεκρινήσις. 'Η μουσική που παρουσιάζεται ως αντίδικος του κοινού δέν είναι εκείνη που έφτιασαν οι δημουργοί άλλης έπαφής. Άντίθετος, τό κοινό δέν έπαφε ποτέ να τήν αγαπά—και τώρα μάλοστα στο σύνολό τής—και ποτέ άλλοτε δέν άκούστηκαν τόσο συχνά, μέχρι κοροσμού, τά έργα που μέγς κληροδότησαν παλαιότερες έπαφές, και οι πιο μακρινές, και που έξακολουθούν να συγκινούν και τά πλήρη και τούς έκλεκτούς. Άντίδικος είναι ή σύγχρονη πρωτοποριακή μουσική που διαμορφύεται για τό χόσμα που ύπάρχει και συνεχώς διευρύνεται μεταξύ αυτής και του μεγάλου κοινού. Όρθότατα όμως πορετήρησε ό διάσμος, 'Ιταλός μουσουργός ‘Λντενπράντο Πιτοέτι ότι δέν μπορεί να γίνη λόγος περί διαζόγιου εκεί που δέν έχει προηγηθή γόμος. Πράγματι ή μουσική εξέλιχθηκε σε «μοντέρνα μουσική» ή σε «μουσική τής άριον» χωρίς να έρωτηθή τό κοινό. Κάποτε, τό κοινό διαμαρτυρούταν για τήν κατέβουνη που έπρεπε ή μουσική, άποδοκίμαζε ή άδιαφορούσε. Ό μουσικοί δέν έλαβαν ποτέ ύπ' όψιν τους τά συμπτώματα αυτά αλλά συνέχιζαν τούς πειραματισμούς τους περιφρονώντας τις άντιβράσεις του κοινού. Έξακολουθούσαν να πιστεύουν ότι κάποτε θά γινόταν νοητό, ότι θά τραβούσαν τό κοινό εκεί που ήθελαν υτό, ότι κάποτε ή «μουσική τής άριον» θά γινόταν «μουσική τής σήμερον» χωρίς να λαμβάνουν ύπ' όψιν ότι στην τέχνη δέν ύπάρχουν προφήτες και ότι τά έργα τής περασμένης έπαφής που θαυμάζουμε σήμερα ήταν μεγάλα και στην εποχή τους όπως είναι μεγάλα και σ' οποιαδήποτε εποχή.

Πρέπει από τό άλλο μέρος να παρεχόχουμε ότι παράλληλα μέ τή διαμορφόηση τής μουσικής έσημειώθη και διαμορφόηση του κοινού. Περιέργως δέ, οι δύο αυτές διαμορφοποιήσεις άκολουθήσαν άντίθετη κατεύθυνση. Ένώ ήθλασε ή μουσική γίνονταν συνεχώς πιο περίπλοκη, πιο σοφή, τό κοινό όπογυμναζόταν βαθυ-

δόν από τους έκλεκτους του που γίνονται συνεχώς όραιοίτεροι, ενώ παράλληλα μεγαλώνει σε όγκο. Το παλιό κοινό, ως τή Γαλλική Έπανάσταση, είχε τους έκλεκτους του, τους καλλιερρημένους μουσικούς που δέν άρκουσαν να δέχονται παθητικά όποιοςδήποτε μουσική διά μέσου τών επαγγελματιών μουσικών, άλλα βρίσκονταν σε άμεση έπαφή με τή μουσική. Αύτοι οι έκλεκτοι που έπηρεάζαν και τους άλλους ήταν σε θέση να έκτιμωσαν μία νέα έρμηγεία, να θαυμάσουν ή να άποδοκιμάσουν και να καταβί άσουν τά νέα έρμηγεία, τίς νέες δημιουργίες. Έτσι, γενικά, τό παλιό κοινό είχε τους αισθητικούς νόμους του και ο' αότους τους νόμους όπόταχθηκαν μεγάλοι μουσουργοί. Η όποταγή στούς αισθητικούς νόμους τής έποχής τους όχι μόνο δέν έβλαψε τους μεγάλους δημιουργούς, άκόμη κι' ένα Μπετόβεν που έγκαινιάζει ήδη μία νέα έποχή, άλλα τους έξυπνέριτες δίδοντας τους μία άφειρία: ο δέ έλεγχος του κοινού τούσ παρέσχε τήν δυνατότητα να δούν τή έξέτιμια όπό τά νέα μέσα έκφάσεως που παρουσιάζαν, τή άπήχηση είχε ή προσφορά τους, ώστε να άσκήσουν όυτερα οι ίδιοι έναν έλεγχο πάνω ο' αύτά. Κάθε καινούργιο δά βρή τους πολειμούς του άλλα θά βρή και τους θαυμασιότες του. Έκείνο που έχει σημασία είναι να είναι οι θεσμοί του κοινού να διακρίνουν ποιά είναι ή προσφορά ενός νέου μουσουργού, ποιά νέα μέσα έκφάσεως παρουσιάζει ή ποιά νέα νόηματα έκφράζει με τά παλιά μέσα έκφάσεως.

Τό σύγχρονο κοινό είναι άσύνκριτα πολυπληθέστερο από τό παλιό, είναι τέρστιες μάζες, είναι ή μάζα μέσα στην όποία τά όπολιέματα τών καλλιερρημένων άκράτων, συνεχώς άραιότερα, πνιγονται ή άφομοιώνονται. Δέν έχει αισθητικούς νόμους, δέν έχει προκαταλήψεις και δέχεται παθητικά ότιδήποτε με μοναδικό κριτήριο, κριτήριο έπικίνδυνο, τό όμοιο του που κι' αύτό, χωρίς κανένα προσανατολισμό, χωρίς καμμία άυτοπειοίηση, παραταί μέσα στό θαιβόλων των πιδ άντικρουμένων τάσεων. Είναι άνίκανο να διακρίνει σέ τή συνίσταται ή προσφορά ενός δημιουργού, σέ τή συνίστανται τά έρμηγεία του, γιατί δύο τάσεις άλληλοσυγκρούονται και να προτιμήσει τή μία καταβίάκοντας τήν άλλη. Το έ είναι άκατόνητες οι μάξες που έγιναν σε παλιές έποχές μεταξύ άντιπάλων τάσεων όπως λ.χ. μεταξύ τών όπαδών του Λουλλά και του Ραμό από τή μία μεριά και τών Έγκυκλοπαιδικών από τήν άλλη, μεταξύ Γκλουκιωτών και Πιτσιωτών κλπ. γιατί αύτό δέν μπορεί να διακρίνι τή καταβίκαζαν οι Έγκυκλοπαιδικοί στα έργα του Λουλλά και του Ραμό και τή περιφρονόσαν οι όπαδοί αύτών στα Ιταλικά μελοδράματα, ποιές άντιθέσεις όπάρχουν μεταξύ μιάς Ιταλικής όπερας του Πιτσιό και μιάς λυρικης τραγώδιος του Γκλόκ που κι έκείνη όδοισατικά είναι μία Ιταλική όπερα. Με τόν ίδιο τρόπο τό σύγχρονο κοινό δέχεται τά άντικρουόμενα στην έποχή τούσ έργα του Μπετόβεν και του Ροσσίνι, του Μπερλιόζ και του Μεγερμπερ, του Βάγνερ και του Βέρντι, του Μπράμς και του Φράνκ, του Σαίν-Σάνς και του Ντεπισσοό κ.ο.κ. Και σήμερα είναι άνίκανο να έχωρηση ποιές είναι τούλάχιστον οι κυριώτερες τάσεις τής σύγχρονης μουσικής, τάσεις που με δυσκολία κατάβρωσε να συννοήσει ο' ένα πολυέλιδο βιβλίό του, στα χρόνια του μεσοπολέμου, ο André Coeuroy (*Panorama de la Musique Contemporaine*) και άκόμη πού άνίκανο να καταλάβη γιατί άλληλοσυγκρούονται αύτές οι τάσεις. Άκόμη λιγώτερο μπορεί να καταλάβη τήν άντίδραση που προκάλεσε λ.χ. ο Μπετόβεν

με τά πρώτα ήδη έργα του, ο Μπετόβεν ο συνεχιστής του Χάυντν και του Μότσαρτ και όχι ο επαναστάτης, όταν του είναι άδύνατο να έχωρηση τίς πρώτες συνάτες και συμφωνίες του από τίς συνάτες και συμφωνίες τών δύο διδασκάλων του. Ό Γκαίτε, ήξευρα πολύ καλά γιατί άποδοκιμάζε τον Μπετόβεν παρ' όλο που άνεγνώριζε τή δυνάμη του, έννοιαθε ότι ο Μότσαρτ που άγαπούσε δέν έφερνε τήν ήρμηγία και τή γαλήνη που ποθούσε ενώ ο Μπετόβεν τόν συνεικόνιζε, τό άνεμόγλυπε τά πιδ καταστροφικά πθή κι' αύτό άκριβώς έφρόβαν και καταβίκαζε. Ήταν μία άποψη, που είχε τόν δικό της γνώμονα και πρό παντός ήταν μία άποψη με συνέπεια που δέν βαιζιόταν άπλάς στο γούστο άλλα σε μία βαθθέρη άντίληψη περί τέχνης.

Άπ' τή μία μεριά λοιπόν οι μουσουργοί, άδισφονώντας για τίς άντιδράσεις του κοινού—ή περιφρόνηση για τό κοινό θεωρείται τώ γνώριμα του μεγάλου δημιουργού— προώθησαν τίς άναζητήσεις και άνακαλύψεις τους τόσο μακριά ώστε μονάχα λίγοι επαγγελματίες μουσικοί να μπορούν να τίς παρακολουθήσουν, και από τήν άλλη μεριά τό κοινό, συνεχώς ήσυχνούμενο, όχι μόνο δέν έλαβε τήν άνάλυση καλλιέρειας ώστε να μπορεί να παρακολουθι τούς πειρατισμούς τών μουσουργών, όχι μόνο δέν έμεινε στάσιμο, άλλα άντιθέτως με τήν άραίωση τών έρασιτεχνών μουσικών και τών καλλιερρημένων άκράτων και τόν πολλαπλασιασμό τών άνίθετων, βρέθηκε τελικά τόσο καθυστερημένο ώστε να άποκαλυφθι τελικά τό χάσμα που χωρίζει τή σύγχρονη μουσική από τό κοινό.

Ποιά μέτρα άντιμετωπίζουν οι επαγγελματίες μουσικοί για να κλείσει αύτό τό χάσμα; Συνήθως σε τέτοιες περιπτώσεις, όταν όπάρχουν τόσες βισιτάμενες άπόψεις, πού λογικό είναι να επέλθι τούλάχιστον ένας συμβιβασμός με άμοβαίες όποχωρήσεις άν και είναι δύσκολο να φανταστή κανείς τί είδους όποχωρήσεις μπορεί να κληθι ή να κινή το κοινό. Άλλά, όπως είπαμε, τό κοινό δέν έρωτήθηκε και οι άπόφασεις έλήφθησαν από τους ίδιους τους μουσουργούς. Άντι λοιπόν οι μουσουργοί να πεισοδύν να έγκαταλείψουν τούς πειρατισμούς των σκέφθηκαν άντιθέτως να τους έπιβάλλουν στο κοινό με συχνές έκτελέσεις, με φεστιβάλ, με ραδιοφωνικές έκπομπές, με άναλυτικά προγράμματα. Πως θά έπιλέγονται τά έργα που θά χρησιμοποιούν για τήν μουσική διαπαιδαγώγηση του κοινού; Πάλι δέν πρόκειται κανένας έκπρόσωπος του κοινού να έχει γνώμη. Γνώμη θά έχουν μονάχα οι έπιτροπές που θά οργανώνουν τό φεστιβάλ και τίς άλλες έκδηλώσεις και που θά άποτελούνται από μουσουργούς και μουσικούς κριτικούς, από έμπειρογνώμονες, κατά τήν σύγχρονη έκφραση, άναμφισβητήτου κύρους. Τώρα τι τό άναμφισβήτητο μπορεί να όπάρχη στην τέχνη γενικά, ίδίως όταν ή τέχνη αύτή όπως ή σημερινή, δέν έχει ούτε παράδοση, ούτε νόμους, ούτε κριτήρια, όπως λ.χ. είχε ή τέχνη στόν 5ο π.Χ. αιώνα στην άρχαία Άθήνα ή έστω τους νόμους τής κοινωνικής έπιδέρετας, τών *bien-séances* κι ή τής λογικής, όπως είχε ή γαλλική τέχνη στόν 17ο και 18ο αιώνα, αυτό είναι ένα θέμα που όσο και τό έξετάζουμε θά ήταν άδύνατο να καταλήξουμε σε συμπερασμα γιατί τό χαρακτηριστικό τής σύγχρονης τέχνης είναι ή άουδοσια και τό χάος. Η τέχνη δέν είναι επιστήμη για να έπιδέχεται όποιοςδήποτε βάσανο. Βάσανο είναι μονάχα ή άπήχηση και ή ποιότης τής άπηχίσεως που μπορεί να έχει στο κοινό.

Αύτό τό κοινό άνεκάλυψαν τελικά οι σύγχρονοι έ-

μπεριγνώμονες: «Γιατί τελικά εκείνο που λογαριάζε-
ται είναι το κοινό», γράφει στον άπολογοισμό αυτό
του συνεδρίου ο έκτελεστικός γραμματέας του Διεθνούς
Συμβουλίου Μουσικής Ζάκ Μποννόφ. «Αυτό είναι, που
θα καθιερώσει τη φήμη του μουσουργού. Άμεση ή α-
πώτερη; Έμείς θέλουμε να είναι σύγχρονη και συνεπώς
στό κοινό πρέπει να άπειθυνθοῦμε. Αυτό πρέπει να
διαπαιδαγωγήσουμε κι' αυτό μπορεί να γίνει, όπως είπαν
οι έμπειροί μουσικοί του συνεδρίου, διά μέσου του μου-
σικού τύπου. Να συνεννοηθόν οι οργανωτές του φε-
στιβάλ με τόν τύπο για να δημοσιευθούν έκ των προ-
τέρων τά προγράμματα και για να προκαλείται συζή-
τησις πάνω σ' αυτά στις αθουσες συναυλιών, σέ συγ-
κεντρώσεις, στις έφημερίδες, στό ραδιόφωνο. Να συμ-
μαχήσουν οι μουσουργοί μέ, τούς μουσικούς κριτικούς
για να διαφωτισθόν το κοινό, γιά να το οδηγήσουν μέσα
στόν λαβύρινθο τών τάσεων τής σύγχρονης μουσικής
και, κυρίως, να μπόρουν μ' αυτό τόν τρόπο να ζεουνη-
θίσουν το κοινό τών νέων «ν' άκούσι τή μουσική μέ τά α-
διά τού του παπικού του» όπως είπε ο Ρολάν - Μανυέλ».

Ίδου πώς σκέφτηκαν οι έμπειροί μουσικοί
να ασχοληθόν επί τέλους μέ το κοινό. Όχι ν' ανα-
κόψουν ποιοί είναι οι κρυφοί πόθοι του, όχι να
προσπαθήσουν ν' αναζητήσουν σ' αυτό τόν αλάνο άν-
θρωπο, όχι να τού δώσουν τή μουσική που άποζητά
και που δεν μπορεί να είναι ούτε ή μουσική τών πε-
ρασμένων έποχών, άλλα ούτε και ή μουσική τής αύριου,
άλλα μέ σύγχρονη μουσική που να έκφράζει τούς πό-
θους του, τά ιδανικά του, άλλα να το πιάσουν αυτό το

κοινό κατά τρόπο που να δέχεται τούς πειραματισμούς—
ποιούς από δλους;—τών συγχρόνων μουσουργών—έρυ-
νητων και πρό παντός να πάψη νά άγαπά αυτό που
έμοθε ν' άγαπά χωρίς να τού το επιβάλλη κανείς: τά άρι-
στοτεργήματα τών παλαιότερων μεγάλων μουσουργών,
Έτσι οι μουσουργοί θά μπόρουν να συνεχίσουν τούς
πειραματισμούς τους χωρίς πλέον να ένοχλοῦνται από
τά αυτά τού παπικού του συγχρόνου κοινού, γιά να
όλοκληρωθί τού χάος τής σύγχρονης μουσικής.

Τό να γκεμίζουμε παλθα στίγια γιά να χτίσουμε
μεγάλες μονήρες πολυκατοικίες «μέ δλα τά κομ-
φόρ» μπορεί να βλίθει τούς υπέρηλικες νοστολογούς, μέ
σοο κι' άν τούς συμπονοῦμε ζέορμε πώς τά στίγια αὐ-
τά είναι μοιραίο κάποτε να πέσουν. Ό σύγχρονος πο-
λιτισμός γιά να εθάζει εκεί που έβρασε χρειάστηκε να
γκεμίσουν πολλά ετοιμάσια μνημεία άλλα και πόσα
θαυμαστά έπιτεύγματα τών παλαιότερων γενεών. Και
μέσα στους σωρός τών έρείπων που σπκάσαμε γύρω
μας και μέσα μας δεν μάς έμειναν παρά τά αυτά τού
παπικού μας, τρανή απόδειξη ότι όπως ή ανθρώπινη
ψυχή μένει άσάλευτη έτσι και ή τέχνη τού οδηγητή του
άλάθτου έχει τό συναίσθημα και όχι τή σκέψη μέ τά έ-
πικίνδυνα παραστρατήματα τής μένει κι' εκείνη ζωντα-
νή σοο κι' άν άλλαξαν οι συνθήκες τής ζωής. Τό να
πολεμοῦμε όμως να γκεμίσουμε κάτι που ο χρόνος
όχι μόνο δεν έθθειρε άλλα τό στερέωσε, έτσι μονάχα
γιατί στέκεται έμπόδιο στους πειραματισμούς μας εἶ-
ναι μέ πλάην που είναι και ή θανάσιμη πλάην τής έ-
ποχής μας.

ARTUR KUTSCHER

III Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όπερα — μουσικό δράμα.

Ήτανίρηρα τό είδος, στό όποιον, χωρίς βέβαια
να είναι άπόλυτα αυτότελής, κυριαρχεί όμως σ' όλη
της τήν λαμπρότητα ως μουσική, εἶνε ή όπερα. Και
γι' αυτό αυτή πρό πάντων δημιουργεί γιά τούς συνθέ-
τας και τούς συνεργάτες τους, τά περισσότερα προ-
βλήματα. Άρχικά ή όπερα εἶνε τό φυσικό παιδί τής
Ίταλικής αναγεννήσεως, που άποκτήθηκε από τόν πόθο
της άνοβίωσεως του αρχαίου Έλληνικού δράματος, μέ
τήν χρησιμοποίηση νέων μέσων, και άναπτύχθηκε στην
έποχή του Μπαρόκ, πάλι στην Ίταλία, έπέρασε έπειτα
τά σύνορα της, παραλαβαίνοντας όμως γιά τά πρώτα
της βήματα έξω άπ' αυτήν, Ιταλικές δημιουργικές και
άναδημιουργικές δυνάμεις. Έτσι έξελιχθηκε σιγά-σιγά
στόν πιο πλούσιο θεατρικό όργανισμό όλων τών αιώνων
και όλων τών λαών. Ό θεμελιώδης της σκοπός ή-
ταν να πορουσιάζει μουσική φωνητική και ένόργανη,
μαζύ μέ μιμική, να δώσει δηλαδή ένα τραγουδιό οκη-
νικό έργο, πλαισιωμένο και ύποστηριγμένο μέ μουσική
ένόργανη. Τα δύο θέατρα — εκείνο, που χρησιμοποιεί
τόν λόγο, κ' εκείνο, που χρησιμοποιεί τόν ήχο, — εἶνε
δύο διαφορετικοί έντελχοι μεταξύ τους κόσμοι. Η ό-
περα εἶνε περισσότερο ένας κόσμος ιδεολογικός και
στή φόρμα και στην ύφή της, ένας κόσμος χωρίς άλη-
θοφάνεια, έξω, πέρα από την πραγματικότητα. Και έτσι
μένει υπό όποιαδήποτε από τις πολλές της μορφές και
άν την εξετάσουμε: ως όπερα *seria* (=σοβρή) μέ
τούς θεούς της, ή τούς ήρωάς της, τούς βασιλείς της,

τούς Ιππότες της, ή μέ τις παραμυθένιες της μορφές
στή μυθολογική της έποχή ή στην έποχή τών άγροτι-
κών ειδυλλίων ή τών θουμάτων, στόν τύπο τής άλλη-
γορίας ή τής μεσαιωνικής «μοραλιτέ». Ως όπερα χωρι-
διακή, όπου τόν σοφραρότερο ρόλο παίζουν οι χωραδίες,
ως βενετσιάνικη όπερα μέ τήν συγχρονισμένη μάλλον
ύπόθεση παρμένη από την κοινοική ζωή από τών έ-
ρωτα τών κοινών ανθρώπων, ή από τις πολιτικές μη-
χανογραφίες, από τό καθημερινό περιβάλλον άρχόν-
των, άριστοκρατών, άστών, καλλιτεχνών, ανθρώπων
του πνεύματος, ή όπερα δηλαδή, που δημιουργεί τή
«μεγάλη όρια» συνέπεια της όποιος εἶνε ή κυριαρχία
του μεγάλου τραγουδιστού. Έξέλειξε τής όπερας αυτής
εἶνε ή γνωστή ως *Grand Opera* (=μεγάλη όπερα) που
ή πατρότης της άνήκει στόν Μάγιεμπερτε. Σ' όλες της
λοιπών αυτές τις μορφές, και άκόμη και σ' αυτές που
τήν διαδέχθηκαν, ή όπερα διατηρεί τά ίδια βασικά
στοιχεία, τούς ίδιους παράγοντες, μέ πρώτιστον, τή
μουσική. Όλοι οι άλλοι ύποστηρίζουν, τονίζουν, ύπο-
γραμμίζουν αυτήν ή και συμπληρώνουν τά κενά που
ένιστε άφίνει ή έλλειψη θράσις.

Ένα είδος τόσο σύνθετο, όπου βρίσκουν την εὐ-
καιρία να έκφραστοῦν, μέ τά δικά της μέσα ή κάθε
μιά, όλες σχεδόν οι τέχνες, εἶνε φυσικό να ύφίσταται
δυνατότερα από όλα τά άλλα μέσα πνευματικής έκ-
φράσεως τις μετοβολές που έπέρχονται στις γενικές
κατευθύνσεις τής ανθρωπότητας μέ τό πέραςμα τών

αίωνων, ή σάν συνέπειες μεγάλων Ιστορικῶν συμβάντων, ή σάν ἀποτελέσματα φιλοσοφικῶν θεωριῶν, ή σάν ἀντιδράσεις κατὰ κοινωνικῶν καθεστώτων, ή ὅπως ἴσως ποτε ἀλλοίως. Καί ἕνας ἀνεκτίμητος αὐτοῦ τοῦ γεγονότος εἶνε τὰ προβλήματα, πού δημιουργοῦνται κάθε τόσο γύρω ἀπό ὅ,τι σχετίζεται μέ τήν ὄπερα, προβλήματα, πού μένουσιν σιγήθαι, χωρίς αὐτό νά ἐμποδίζει οὔτε νά γεννηθῶν νά ἀπό καινούριες ἐπικαιρότητες, οὔτε νά διατυπώνονται ἐν τῷ μεταξύ φόβοι καί ἀνησυχίες γιά τήν παράταση τῆς ὑπάρξεώς της. Ὡς τόσο ἀπό ἀκριβῶς εἶνε τό κυριώτερο καί τό ἀφευτέστερο δείγμα τῆς ζωτικότητος τῆς καί τῶν ἀκαταβλήτων της δυνάμεων. Προβλήματα παρέχει μόνο ἡ ζωή Μόνο, ὅ,τι ζῆ χει τή δυνατότητα νά ἐξελίσσεται καί νά ὑφίσταται μεταβολές. Καί ἡ ὄπερα προχωρεῖ παράλληλα μέ μᾶς, ἐπηρεάζεται ἀπό τή ζωή μας, ἀπό τὰ συμβεβηκότα της, προσαρμίζεται ἔν' αὐτήν, συγχρονίζει τό βῆσιμα της μέ τό δικό μας ὅταν συμβῆ νά μή προηγηθῆ, ἐμπνέεται ἀπό τίς συγκινήσεις μας καί τίς ἀναγκαῖα. Στούς πέντε αἰῶνες, πού διατρέχει τώρα μέ τόν τρόπο αὐτόν, ἄν ἐξετάσωσιν προσεκτικά τοὺς μεγάλους τῆς σταθμούς, θά δοῦμε πῶς ἀντιστοιχοῦν τό ἀνάλογους δικούς μας. Παίρνει τόν πρῶτον τῆς πολυῶ ἀπό τόν μεγάλο γενικό ὅσλο τῆς Ἀναγεννήσεως, φθάνει εἴπειτα στό «μυρόν» ὅπου γιά ἰδιώδες ἔχει ν' ἀποδώσει μιά σειρά ἔντονων καί ὄσο τό δυνατέν πῶ ἀντίθετων μεταξύ τους συναισθημάτων καί ψυχικῶν καταστάσεων χρησιμοποιώντας τό μεγάλο τραγῳδία ὄσλο, πάντα μέσα στά πλαίσια μιᾶς μουσικῆς ἀρχαιολογίας. Τό χαρακτηριστικό αὐτό τονίζεται ὁλοένα περισσότερο εἶτοι, πού περιορίζεται ἡ ἄρασις εἰς τό ἐλάχιστον καί χάνεται τό πῶ βλακὸν θεατρικὸ στοιχεῖον. Φυσικά ἐπέρχεται ἡ ἀντίδρασις, καί μ' αὐτὴν φθάνομε στόν δεύτερον σημαντικό τῆς σταθμῶ πού ἀποτελεῖ ἡ ὄπερα ἡ ἀεικλόμενη στόν περίφημον Γκλόουκ. Ἡ ἐπιδιώξις τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ θεατρικοῦ συνθέτου ἀπό τήν πρώτη στιγμή, πού ἡ προσομοίωσις του φθάνει στήν τέλεια ἀκριβολογία της, εἶνε μιᾶ ἀκατάπαυστη τόνωσις τοῦ δραματικοῦ στοιχείου. Μόλις προβάλλει ὁλοκληρωμένον πῶ τό καλλιτεχνικὸ Ἔγῶ τοῦ Γκλόουκ, ρίχνεται στήν ἀπλοποίηση τῶν μέσων τῆς ὄπερας, καί στήν προσπάθεια νά ἐπιτύχῃ τό ἐνιαῖον τῆς μορφῆς τοῦ συνόλου της. Μεγάλος καί σημαντικός σταθμός. Ὁ Γκλόουκ ἀπαιτεῖ ἀπό τό λιμπρέττο του περιεχόμενον πνευματικὸ καί ποιητικὸ, πού γιά νά ὁλοκληρωθῆ, νῆχη αἰσθητῆ τήν ἀνάγκη τῆς μιμητικῆς καί τῆν ἐμπνέει. Καί ἀπό τῆ μουσική, διέθισσις δραματικῆ καί πλοῦτον μαζῶ καί δύναμη ἐκφράσεως. Οἱ ἐλευθερίες τοῦ τραγουδοῦσῃ περιορίζονται οὐδένως. Κάθε ἠθοποιός, εἶτε μεγάλος εἶτε μικρός εἶνε ὁ ρόλος του, ὑποτάσσεται στή συνολικὴ ὁλοθέσση. Στόν πρόλογον πού γράφει γιά τήν Ἄλκηστι τῶν σά 1769 σημειώνει: «Προσπαθῶ νά κάνω τῆ μουσική νά γυρίσῃ στόν πραγματικὸν τῆς προορισμῶ, πού εἶνε: νά ὑποστηρίξῃ, νά βοηθήσῃ τό ποιητικὸ ἔργον καί νά ἐνισχύσῃ τὴν ἐκφράσιν τῶν οἰσθημάτων καί τῶν ἐνδιαφερόντων περιστάσεων, χωρίς νά διακόπτῃ ἐπ' ὀδῆνιν λόγον τῆς δράσεως. Ἐπιδιώκει λοιπόν ὁ Γκλόουκ νά ἐξυπηρετήσῃ μέ τῆ μουσική του περισσότερον παρά ποτὲ ἕνα δραματικὸ σκοπὸν. Γι' αὐτὸ καί ὀνομάζει τίς ὄπερῶν του «δραματικὰ καί λυρικά θέασματα» καί ἐκλέγει θέματα μέ δράσιν ὄσο μπορεί πῶ ἠρώδιον τύπου, ὅπου νά κυριαρχῇ ἐν τούτοις τό δυνατὸ πάθος, σὲ τρόπο πού ἡ μουσικὴ τους ἐκφράσῃ νά ἀπαιτῆ ὀλοθέσσεια καί μεγαλειῶν ἀλλὰ καί φόρμα κλασσικῆ

ὅπως ἐνοσσοῦσαν τῆ λέξη στῆ Γαλλία τοῦ 18ου αἰῶνος

Ἀπὸ τὴν ὄπερα τοῦ Γκλόουκ, τοῦ ἀνθρώπου πού κατὰ τὴν ἐπιγραφή τῆς προτομῆς του στήν «παρισιανὴ ὄπερα» ἐποθεθῆται τῆς Μοῦσης φηλοῦρα ἀπὸ τίς Σειρήνες» ἕως τὸν ἀμέσως ἐπόμενον σταθμῶ, τὴν λεγομένην «Μεγάλῃ ὄπερα» τό εἶδος διέτρεξε ἕνα πλῆθος σταθμῶν, πού ἦσαν μίξις προηγουμένων μέ τὸν τόπον τῆς ὄπερας τοῦ Γκλόουκ. Μέσα σ' αὐτὰ εἶνε τό θεατρικὸ ἔργον τοῦ Μότσαρτ, ποὺ ἀφῆσιν πάντα ἐλευθέρῃ τὴν ἐμπνευσή του νά πάρῃ τὰ ἀγαθὰ τῆς ὄπου τὰ βρῆ, καί βῆναι τὰ ἀριστοτεχνικά του ἀπὸ τό πρωτόλειον τοῦ ἐκείνου «Αἰγάλλον καί Ἰάκωνος» (1766) ἕως τὸ Κόκκον «Μαγικό του Λόλο» (1791) μέ τὴν ὑπέριστα σαρβαρῆ ἰλιότητά. Εἶναι ἀκόμη τὰ ἔργα τῶν Ῥωμαντικῶν, καί εἶπειτα τῶν ὀπαδῶν τοῦ Μπελκάνιο καί τῶσ ἀλλο. Ἡ μεγάλῃ Γαλλικὴ ὄπερα πού πατέρας της εἶνε ὁ Μάγερμπερ βροκει πολλούς ὀπαδούς, πού τὴν κρατοῦν εἶς πολὺ, γιὰτι ὀλοῦται καί τὸν τραγουδοῦσῃ καί τὸν θεματοῦργον καί ἐπιβάλλεται μέ τό ἐντυπωσιακὸ τῆς συνόλου—γιὰτι στή οὐσία δέν ἐπλήθε κομμάτι σχεδὸν σημαντικὴ μεταβολὴ—παντοδύναμον σὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς, πού βεβία μετὰ τὴν γαλλικὴ ἐπανάστασιν ἔγινε πολυπληθέστερον, λιγώτερον ὀμως ἐκλεκτικὸν καί περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο βοηθῶνται ἀπὸ τὸν πλοῦτον τῆς ἐμφανίσεως. Στόν τόπον αὐτὸν ἀνήκουν τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Μάγερμπερ καί πρὸ πάντων ὁ «Οὐγγενότι» καί ὁ «Ροβέρτος ὁ διάβολος», ὁ Γουλιέλμος Τέλλος τοῦ Ροσσίνι, ἡ Βασίλ τοῦ Πόρτιτσι τοῦ Αὐβέρ ἡ «Ἐρραῖο» τοῦ Ἀλεβῆ, ὀριόμενα ἔργα τοῦ Βέντι κ. τ. λ. Ἀλλὰ τό ἐντυπωσιακὸ αὐτὸ εἶδος ἐπαπέφερε τὴν κυριαρχία τῶν μεγάλων τραγουδοῦσῃν μέ τὴν καλλιέργεια τῆς ἐκτεταμένης ὄριος, καί φυσικὰ τῆ χαλάρωσι τῆς δράσεως καί τῆ διατάραξιν τοῦ ἐνιαίου τοῦ συνόλου. Ἡ ἀντίδρασις σὸ γεγονός αὐτὸ πορευοσάστικη, ὅπως ἦταν ἐπόμενον, μολοῦνι τὰ ἔργα, πού ἔγραφομεν μέ τὸν τρόπον αὐτόν καί τοὺς ἀναδραμιουργοὺς καί τοὺς δημιουργοὺς ἐκόλουσαν. Ἐτοῖ ὁ Βάγνερ, μετὰ τίς ὄπερῶν του «Ταχκόβερ» (1845) «Ἀλέγντρι» (1847) καί ἄλλες μικρότερες ἐν τῷ μεταξύ, δέν ἐπέεργάζετο τὴν ἠγίνεσα ἐν Ἀλλῆβι τοῦ Γκλόουκ, ὅπῃ τὴν ἐπείρεα τὸν ἰδιῶν τοῦ μεγάλου συνθέτου, στρέφεται πρὸς νέες κατευθύνσεις καί βῆναι ὀλοκληρόν το ὀκτίου τοῦ «Βανάτου τοῦ Ζινκφριν» πού ἀπέτελεσε ὀργότερα τό τελευταῖον μέρος τῆς τετραλογίας του, τὸ «Δραμῆτιδιὸν τῶν Νιμπελοῦγκεν» ἀποκρινόμενον εἶτοι τό δικῶμα τῆς πατρότητος τοῦ γνωστοῦ ὡς «Μουσικοῦ δράματος» θεατρικὸν μουσικὸν εἶδος. Στό μουσικὸν δράμα ἡ μουσική—ριζικόταρον ἀπὸ ὄσο εἶνε στήν ὄπερα τοῦ Γκλόουκ—ὀποτάσεται ὀλοῦτα στῆν δράσιν. Δέν ὑπάρχει πῶ λιμπρέττο παρά ποιητικὸν κείμενον πῶ διαθετῆ ἕνα μῶν περισσότερον μῶσον ἐκφράσεως ἀπὸ ὄσα διαθετῆ τὸ ἔργον πρὸς τῆς μουσικῆς. Λέξῃ καί ἦχος, λόγος καί φθόγγος, ἔχουν τὴν ἰδία σημασία καί ὀλοχωνόμεναι σὸ τρόπο πού νά μῶν νοῦνται πῶ χωριστά. Θάλετε κανεὶς πῶ ἀναλύθηκαί καί τὰ δύο καί ἐχόθηκα ἔπειτα ἐνωμένα στήν ἰδία φόρμα.

Τὸ καινούριον μουσικὸν θεατρικὸν εἶδος εἶχε βεβία πολλούς ὀπαδούς, πού ἀγαλλοῦσθαι καί τῆ σύνθεσιν τοῦ (Peter Cornelius, Verdi, κ. τ. λ.) χωρὶς ὄσο αὐτὸ νά ἐπιτύχῃ τὴν κατάδησιν τῆς ὄπερας, πού ἐξάκοιλοῦσθαι νά ζῇ παράλληλα μ' αὐτὸ καί νά παρῶσασῃ κάθε τόσο ἔργα ὀπὸ νέες μορφῆς. Ὁ εἰκοστὸς ἄλλως τε αἰὼν μέ τίς γενικώτερες ἀνησυχίας του, μέ τίς τεχνικῆς του προόδους, μέ τοὺς πολέμους του, μέ τίς ἐπιστημονικῆς του ἀνακαλύψεις, διήτηρησεν καί ἐρησιμοποίησεν σχεδὸν ὄλους τοὺς τύπους πού μῶν ἔδωσαν ἡ ὄπερα, ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς γεννήσεώς της ἕως τῆς στιγμῆς αὐτῆς, προσθέτωνται καί νέους, λιγώδους τῶς ἀλλὰ κ' αὐτοὺς ἐκφραστικούς, χωρὶς νά παρῶσασθῇ αὐτὸ ἕνα δείγμα τῆς γενικῆς ἀναταραχῆς μέσα εἰς τὴν ὀποῖαν ζῆ ἀπὸ τὴν πρώτην του αἰὼνι γιά νά μῶν πῆ κανεὶς ἀπὸ τίς παρῶμονές του. Τὰ προβλήματα, πού γεννιέονται γύρω ἀπὸ τὴν ὄπερα πολλαπλασιάζονται, ὀ αἰτίαι πού τὰ προκαλοῦν ἐπίσης καί αὐτῆς, πλησιάζουσι μέσα στόν παγκόσμιον ὄσλο, τραπῆται καί θά τραπῆται τό δρόμῶ τῆς— ποῖός ζέρει;— ὡς, ἕως τῆς συντέλειαι τῶν αἰῶνων.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ

Μετάφραση ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Πριν από το γάμο μας, βαφτίσαμε το παιδάκι του γραμματέα του δούκα. Θα θυμάμαι πάντα αυτή την τελετή γιατί ήταν η πρώτη φορά που έμφανιζόμουνα επίσημα με το μνηστήρα μου. Το γαλάζιο φόρεμά μου με τα σειρήνια μου πήγαινε πολύ κι' έμαθα με μεγάλη μου χαρά ότι άρεσε στο Σεβαστιανό. 'Από κείνη τη στιγμή και μέχρι το θάνατό του, μια μόνη λέξη από το στόμα του είχε για μένα πιο άξια από τη γνώμη όλου του κόσμου. Τα μικρά του παιδάκια μες περιστοιχίζαν κι' ένιωσα εκείνη την ώρα ότι είμαστε μια οικογένεια. 'Η οικογένεια, ή γυναίκα του, τα παιδιά του, το σπιτικό του, σ' αυτά ήταν δοσμένοι ο Σεβαστιανός. 'Εκτός από τα ταξίδια που έκανε στα νιάτα του για ν' ακούσει διάσημους οργανίστες και για νά δοκιμάσει ειάφορα όργανα, όλο τον καιρό του τον έζησε ήσυχα στο σπίτι του. 'Ήταν ακόμα ύποχρεωμένος ν' άκολουθεί το δούκα στα ταξίδια του και σ' αυτά σύνθεσε σχεδόν όλα τα πρελούδια και τις φούγκες που τα συγκέντρωσε με τον τίτλο «Καλώς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο» και που μου φαίνονταν πάντα τόσο ωραία άν και τα είχε γράψει άποκλειστικά για άσκήσεις τών μαθητών του. 'Όλα τα χρόνια που περάσαμε στη Λειψία, έλειψε πολύ λίγο. 'Η καθημερινή του δουλιά στην έκκλησία και στο σχολείο του 'Αγίου Θωμά, τα κοντσέρτα που έδινε, οι συνθέσεις του, ή οικογένειά του, γέμιζαν όλη του τη ζωή. Δέν ταξίδευε ποτέ για νά τον θαυμάσουν στο έξωτερικό. Κι' όμως, άν και είναι σπάνιοι οι παλαιοί του μαθητές που θυμούνται σήμερα κι' αυτόν και τη μουσική του, μπορώ νά βεβαιώσω ότι άν ο Θεός χάρισε πνεύμα σ' ένα θνητό, αυτές ήταν ό 'Ιωάννης Σεβαστιανός Μπάχ.

Οι άρραβόνες μας κράτησαν τρεις μήνες κι' ό γάμος μας έγινε στο σπίτι του Σεβαστιανού. 'Ο εύγενικός Πρίγκηπας Λεοπόλδος μου έδωσε τό νυφικό μου στεφάνι και πήρε μέρος στη γιορτή μ' ακόμη περισσότερη χαρά, μιά κι' ήταν νά γιορτάσει κι' αυτός, όχτώ μέρες άργότερα, τούς γάμους του με μιά ώραία πριγκίπισσα.

Τι άγάπη μου έδειξε εκείνη την ήμερα ο Σεβαστιανός και μέσα σέ τί εύλογημένο όνειρο «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

έζησα, μόνο ένας που δέχτηκε ένα τέτοιο όδωρο μπορεί νά με νιώσει.

'Από κείνη την ήμερα ή ζωή του έγινε και ζωή μου. 'Ήμουν σάν ένα μικρό ποτάμι που τό ρουφάει ό 'Ωκεανός, άποροφημένη από μιά ζωή πιο βαθιά και πιο μεγάλη από τη δική μου. Κι' όσο περισσότερο ζούσα μαζί του, όσο περνούσαν τα χρόνια, τόσο ένιωθα πιοτερο τό μεγαλειό του. Πολλές φορές, σχεδόν τρόμαζα βλέποντάς τον τόσο δυνατό στο πλάι μου. 'Αλλά, τόν ένιωθα γιατί τόν άγαπούσα. «'Η άγάπη είναι ή εκπλήρωση του νόμου». 'Ανάφερε συχνά τό ρητό αυτό από τη Βίβλο, καθισμένος τό καλοκαίρι κοντά στο παράθυρο και τό χειμώνα κοντά τόν τζάκι. Θα μπορούσα νά πεί σάν τό Λούθηρο: «Σ' αυτό τόν κήπο, λίγα είναι τα δένδρα που δέν όριμαστα έγώ τούς καρπούς των». Οι άναμήματα αυτής της έποχής με κατακλύζουν άδιάκοπα.

'Εγραψε για μένα με την εύκαιρία του γάμου μας, αυτό τό τραγούδι, που τό ένωσε άργότερα με άλλα στο μικρό μου βιβλίο μουσικής:

'Ο δούλος σου νυφούλα άγαπημένη,
για τη δική σου χαίρεται χαρά.
Αυτός που σε κοιτάζει στολισμένη
μεσ' στα νυφάτικα και μεσ' στα γιορτερά,
νιώθει εύτυχισμένη την καρδιά του
μπρός στη χαριτωμένη σου είδη.
Γι' αυτό τό στήθος του και ή λαλιά του
σοσ φάλλουν μιά χαρμόσυνη όδή.

Αυτό ήταν τό γαμήλιο όδωρο μου, τό προίμιο της εύτυχίας μου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τότε άρχισε ή ζωή μου. Τα προηγούμενα γεγονότα ήταν μόνο προτοίμασία και προσμονή.

'Αλλά, πριν από τα έξαισία χρόνια που μου χάρισε ο Θεός όταν έγινε κυρία 'Ιωάννου Σεβαστιανού Μπάχ, θέλω όσο μπορώ, νά ιστορίσω όσα εκείνος και άλλοι μου είπαν για την παιδική του ήλικία, για τη νιότη του και για τα χρόνια που έζησε χωρίς έμένα.

Γεννήθηκε στο 'Αίζεναχ, τό μήνα Μάρτη μεσ' στη σαρακοστή. Γι' αυτό ίσως για τη σαρακοστή και για τη Μεγάλη 'Εβδομάδα έγραψε

τά μεγαλύτερα έργα του, τὰ Πάθη κατὰ Ματθαίον καὶ κατὰ Ἰωάννην.

Μπήκα κάποτε στὴν κάμαρά του, τὴ στιγμή ἀκριβῶς ποὺ σύνθετε τὸ ὄλοο γιὰ ἄλλο «Ψ! Γολγοθᾶ» ἀπὸ τὰ Πάθη κατὰ Ματθαίον. Πόσο ξαφνιάστηκε θὴν εἶδα τὸ ἤρεμο συνήθως καὶ ζοηρὸ πρόσωπό του κατὰχλωμο καὶ πλημμυρισμένο στὰ δάκρυα. Ἐντύχως δὲ μεῖ εἶχε δεῖ. Βγήκα σιγά-σιγά ἔξω, κάθησα ἐμπρὸς στὴν πόρτα του καὶ ἔκλαψα. Ποιὸς λοιπὸν, ἀκούοντας αὐτὴ τὴ μουσικὴ, μπορεῖ νὰ φανταστεῖ τί πόνο προξένησε γιὰ νὰ γεννηθεῖ; Δὲν ἔμαθε ποτὲ ὅτι τὸν εἶδα μέσα στὴν ὁδὸν τῆς δημιουργίας κοί χαίρομαι γι' αὐτό, γιατί μόνο ὁ Θεὸς πρέπει νὰ εἶναι μάρτυρας σὲ τέτοιες στιγμές.

Ἡ ἱερὴ μουσικὴ του ἔδινε τὰ κείμενα τοῦ Ἐσαγγελλοῦ μιὰν ἀνώτερη ἔκφραση. Πρὶν γράψει καὶ μιὰ νότα, ὁ Σεβαστιανὸς ζοῦσε μεσ' στὴν ψυχὴ του ὅλη τὴν ἀγωνία κι' ὄλοο τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀνθρώπινου μυστηρίου.

Ἄκουσα γιὰ πρώτη φορὰ τὰ κατὰ Ματθαίον Πάθη ὁλόκληρα μιὰ Μεγάλῃ Παρασκευῇ στὸν Ἅγιο Θωμᾶ τῆς Λειψίας, ὀχτὼ χρόνια μετὰ τὸ γάμο μας. Μόλις μόρεσα νὰ υποφέρω τὴ μουσικὴ αὐτὴ, τόσο μοῦ φάνηκε σπαραχτικὴ καὶ μεγαλόπρεπη. Κι' ὅμως δὲν ἄρεσε σὲ πολλοὺς καὶ ἐπειδὴ εἶναι καὶ πολὺ δύσκολη καὶ χρειάζεται πολλές δοκιμές, δὲν τὴν ξαναέπαιξαν ἐπὶ ἔντεκα χρόνια. Τὸ δυνατό καὶ συναρπαστικὸ αὐτὸ ἔργο κοιμάται τώρα μεσ' στὴ σιωπὴ, ἀλλά, ἴσως, στὸν οὐρανὸν, νὰ τὸ ξανακούσω ἄλλη μιὰ φορὰ.

Ποιὸς μποροῦσε νὰ φανταστεῖ ὅτι ὁ μικροῦλης Ἰωάννης Σεβαστιανὸς, ποὺ γεννήθηκε στὸ λευκὸ σπιτάκι τοῦ "Αἴζεναχ" στὰ 1685, θὰ ἔγραφε τὰ κατὰ Ματθαίον Πάθη! Μιὰ τέτοια μουσικὴ πρὶν ἀπ' αὐτὸν δὲν ὑπῆρχε. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ Μπάχ ἦταν πάντα μουσικοί. Ὁ Σεβαστιανὸς διηγότανε ὅτι ἀρχὴ ἔκανε ὁ προπάπος τοῦ πατέρα του, ὁ Φάιτ Μπάχ, μωλονὰς καὶ φούρναρης. Χαρὰ του ἦταν νὰ παίρνει μαζί του μιὰ μικρὴ κιθάρα καὶ νὰ παίζει ὅσο ἡ μολόπετρα ἄλεθε τὸ σιτάρι. «Ψραῖα θ' ἀκούγονται μαζί, ἔλεγε ὁ Σεβαστιανὸς γελώντας, τουλάχιστον ἔτσι θὰ ἔμαθε νὰ κρατᾶει τὸ χρόνο.»

Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς Μπάχ ἔμεναν στὴ Θουριγγία. Ὁ θεῖος τοῦ συζύγου μου, Γιόχαν Μιχαήλ, ὁ πατέρας τῆς πρώτης του γυναίκας Μαρίας Βαρβάρας, ἦταν ὀργανίστας καὶ συνθέτης στὸ Γκέρνεν. Κατασκευάζε ἀκόμη κλαβεσὲν καὶ βιολιά ποὺ κι' ὁ Σεβαστιανὸς θὰ μπο-

ροῦσε νὰ τὸ κάνει ἂν εἶχε καιρὸ, γιατί εἶχε πολὺ ἐπιδέξια χεῖρα.

Μοῦ διηγότανε ὅτι ἀπὸ πολὺ παλιὰ οἱ Μπάχ μαζεῖόνταν τουλάχιστον μιὰ φορὰ τὸ χρόνο γιὰ νὰ κάνουν μουσικὴ. Γενικὰ ἀρχίζαν μεῖ ἕνα χορικό, ἔπειτα ἑναρμονίζανε διάφορες γνωστὲς μελωδίες τραγουδώντας τες ταυτόχρονα καὶ αὐτοσχεδιάζοντας ἔτσι διασκεδαστικά «Quodlibet.» Αὐτὸ ἦταν πιὸ πολὺ ἕνα μουσικὸ ἀστεῖο, ὥστόσο, ἂν τὸ παραλείπανε, κανένας τους δὲ θὰ γύριζε εὐχαριστημένος ἀπὸ τὴ συγκέντρωση.

Ὅταν ὁ Σεβαστιανὸς ἦταν σὲ καλὲς του, τοῦ ἄρεσε τὸ βράδυ, κοντὰ στὸ τζάκι, νὰ τραγουδαίε τέτοια «Quodlibet» με τοὺς γιούς του. Κι' ἂν ἐγὼ, ἀπασχολημένη μὲ κανένα βιαστικὸ ράφιμο, δὲ μπορούσα νὰ πᾶω μαζί του, μοῦ ἔλεγε: «Μανούλα, δὲ θ' ἀκούσουμε ἀπόψε τὸ γλυκὸ σου κελάδισμα;» κι' ἐπέμενε ὡς πού νὰ μῶ κι' ἐγὼ στὸ τραγοῦδι. Καὶ τότε πιά δὲν με ἄφηνε νὰ φύγω. Στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, ἔγραψε γιὰ τὸν κόμητα Κάιζερλικ τὴν «Ἄρια με τριάντα παραλλαγές» ποὺ τὴν τελευταία τὴν ἔκανε Quodlibet συνδυάζοντας δυὸ λαϊκὰ τραγοῦδια. Ἡ μιὰ φωνὴ λέει γιὰ κορίτσια καὶ ἡ ἄλλη γιὰ λάχανα καὶ καρόττα. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι ἐπεξεργασμένες σὲ μίμηση τοῦ μπάσσου. Ὅποιοδῆποτε θέμα μπορούσε νὰ τὸν ἐμπνεύσει.

Ὅταν πέθανε ὁ πατέρας κι' ἡ μητέρα του, ἀναγκάστηκε ν' ἀφήσει τὸ καταπρόσωπο "Αἴζεναχ" καὶ τὰ ὄρατα του ποτάμια γιὰ νὰ πάει νὰ μείνει μετὰ τὸ μεγάλο ἀδελφὸ του, ποὺ ἦταν ὀργανίστας στὸ "Ορντρουφ. Δυὸ ἀπὸ τοὺς κατοίκους τοῦ "Αἴζεναχ, ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ τῆς Οὐγγαρίας καὶ ὁ Μαρτίνος Λούθηρος, ποὺ ἦταν σχεδὸν σύγχρονός του, τοῦ εἶχαν ἀφήσει τίς πιὸ βαθιεῖς ἐντυπώσεις. Εἶχε διατηρήσει πολὺ ζωντανὴ ἀνάμνηση ἀπὸ τὸ μεγάλο Λούθηρο γιατί κι' αὐτὸς ἦταν σπουδαῖος μουσικός. Τὰ τελευταία χρόνια, τὰ τροπάρια τοῦ Λουθήρου τὸν ἐμπνεῖνε συχνά. Ἄν καὶ ἦταν μιὰ ἀστείρευτὴ πηγὴ μουσικῆς, ὁ Σεβαστιανὸς χρειάζονταν καὶ τὰ ἔργα τῶν ἄλλων. Πρὶν ἀρχίσει ν' αὐτοσχεδιάζει στὸ ὄργανο ἢ στὸ κλαβεσέν, ἔπαιζε γιὰ λίγο μιὰ σύνθεση τοῦ *Buxtehude*, τοῦ *Pachelbel* ἢ τοῦ θεῖου του Χριστόφορου Μπάχ κι' ἔπειτα ἀρχίζε τὸ ἐλεύθερο ζεῦσπαμα τῆς δικῆς του μεγαλοφυΐας. Ὅπως χύνουμε λίγο νερὸ μέσα στὴν ἀντλία γιὰ νὰ προσελκύσουμε τὸ πλοῦσινο ρεῦμα ποὺ ἀναβλύζει ἀπὸ τὰ βάθη τῆς γῆς.

Ὁ Σεβαστιανὸς ἦταν μέλος, ὅπως καὶ ὁ Λούθηρος, τῆς «Schülerchor» ποὺ εἶχε ἱδρυθεῖ ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ γέννησή του καὶ παιδάκι εἶχε διασχίσει τραγουδώντας τοὺς δρό-

μους του "Αίζεναχ. «Η πόλις μας ήταν όνομαστή για τη μουσική της» έλεγε και μου εξήγησε ότι το "Αίζεναχ λατινικά λέγεται Isonacum και ó αναγραμματισμός αυτός της λέξης είναι «en musica» και «conimus» που σημαίνουν «μέ μουσική» και «τραγουδάμε». "Όλα αυτά μου τά διηγόταν μ' ένα φωτεινό χαμόγελο κι' έλλιπυ να τά γράφω σωστά γιατί ó Σεβαστιανός συχαινότανε τά λάθη. "Ηθελε πολύ νά μου μάθει λατινικά αλλά όυτε εκείνος βρήκε τόν καιρό όυτε έγώ. Τις μόνες λέξεις πού έμαθα ήταν « Gloria in excelsis ». και τό « Credo in unum Deum », όταν Έγραφε τή λειτουργία στόν άγαπημένο του τόνο, τό σί έλάσσονα.

Μικρός, ó Σεβαστιανός είχε θαυμάσια φωνή σοπράνο. "Όσοι τόν άκουσαν θυμούνται πόσο ώρατία άντηχόσε στήν έκκλησία του "Ορντροφ τις Κυριακές και τις γιορτές. Στους γάμους και στις κηδείες, έκτελοσε μοτέτα με τά παιδιά τής χορωδίας. 'Άλλά τήν έποχή τής άλλαγής τής φωνής, του συνέβηκε κάτι παράξενο. Μιά μέρα, στή χορωδία, άκουσε ξαφνικά τόν έαυτό του νά τραγουδάει μιά όκτάβα πιό χαμηλά, με διπλή, σάν νά ποδμε, φωνή. Τοδ ήταν άδύνατο νά διορθωθεί και για μιά έβδομάδα, όχι μόνο τραγουδούσε, αλλά και μιλούσε σε όκτάβα.

Δέν είδα ποτέ τό μεγαλύτερο από τους αδελφούς Μπάχ, αλλά ó Σεβαστιανός πάντα μιλούσε με σεβασμό κι' εύγνωμοσύνη γι' αυτόν πού τόν είχε φροντίσει για πολύν καιρό. Δέ μπορούσε ν' άνεχθεί τή πιό μικρή έπίκριση για ένα μέλος τής οικογενείας του και γι' αυτό ποτέ δέν τόλμησα νά εκφράσω τή δυσαρέσκεια μου γι' αυτό τόν αδελφό. Πραγματικά, δέ μπορώ νά παραδεχθώ ότι ή κακή όραση του Σεβαστιανού δέν έχει λιγάκι αίτια τή ζήλεια και τήν άπνία του αδελφου του. Γιατί είχε μιά σπουδαία συλλογή από κομμάτια γνωστών συνθετών πού δέν άφηνε νά τήν πλησιάσει τό διψασμένο για μουσική παιδάκι. 'Άλλά τή νύχτα, έπί μήνες όλόκληρους, ó Σεβαστιανός κατώρθωσε νά άντιγράψει όλους τους τόμους ότο φώδ του φεγγαριου, γιατί δέν είχε κερί. Πώς νά μήν πάθουν τά μάτια του ; Κι' όταν ή τεράστια αυτή δουλιά τελείωσε κι' ó μικρός άρχισε νά παίζει τή μουσική πού με τόσους κόπους είχε άποχτήσει, ó αδελφός για νά τιμωρήσει τό «έγκλημα», όπως έλεγε, πήρε τό χειρόγραφο και δέν του τό ξανάδωσε παρά μόνο τή χρονιά πού παντρευτήκαμε. Τότε μου τό έδειξε και μου διηγήθηκε τήν ιστορία του χωρίς όμως τήν έλάχιστη μνησικακία. Πολύ νωρίς άναπτύχθηκε ό δυνατός χαρα-

κτήρας και ή θέλησή του. Δεκαπέντε κι' όλας χρόνων, ήταν όπεύθυνος για τή ζωή του. "Εφυγε για τό Λούνεμπουργκ και μπήκε στή χορωδία του 'Αγίου Μιχαήλ όπου ή ώρατα του φωνή του έξασφάλισε τή συντήρησή του κι' ένα μικρό μισθό. Πήγα κάποτε στό Λούνεμπουργκ και είδα τήν όμορφη αυτή έκκλησούλα πού οι τοίχοι της, είχαν άλλοτε άκούσει τήν άγγελική φωνή του μικρού Σεβαστιανού, αυτή τή φωνή πού έγώ δέ γνώρισα. Ζηλεύω για τά χρόνια πού έξησε χωρίς έμένα, άν και ξέρω ότι δέν είναι σωστό, άφοδ έξησε σεόδόν τή μισή του ζωή μαζί μου.

"Όταν άλλαξε ή φωνή του, άναγκάστηκε νά κερδίζει τή ζωή του παίζοντας βιολι και συνοδεύοντας. Είχε φυσική έπίδοση σ' όλα τά όργανα κι' έπαίξε βιολι, άλτο, έπίνετ, κλαβεσέν, βιόλα πομπόζα και ήταν δική του έφεύρεση, αλλά πρό πάντων έπαίξε εκκλησιαστικό όργανο όπου κανένας δέ μπορούσε νά τόν φτάσει.

Είχε χέρια μεγάλα, με καταπληκτική δύναμη και με άουνειθιστο άνοιγμα. Μπορούσε με τόν άντίχειρα και τό μικρό δάχτυλο νά κρατάει μιά νότα και νά παίζει άλλα πράγματα με τά υπόλοιπα δάχτυλα σάν νά ήταν τό χέρι όλότελα έλεύθερο, ή μπορούσε νά κάνει χωρίς κόπο τρίλιζες με κάθε δάχτυλο του κάθε χεριου και ταυτόχρονα νά παίζει τό πιό περίπλοκο άντιστικτικό κομμάτι. Τίποτα δέν του ήταν άκατόρθωτο στό κλαβεσέν και στό όργανο. Κατά τά λεγόμενά του, ή δεξιότερη του δέν προερχόταν παρά από τήν έπιμέλεια του και Ισχυρίζεται ότι ό καθένας μπορούσε νά τόν φτάσει δουλεύοντας σοβαρά. Κι' όμως όλοι ήξευραν ότι ó Σεβαστιανός είχε κάτι πού δέ μπορούσε ν' άποκτηθεί όυτε και με τή σκληρότερη δουλιά. 'Ό ίδιος πίστευε ότι όποιος έχει άφιέρωση τή ζωή του στή μουσική πρέπει νά είναι ταπεινός και νά μη περηφανεύεται για τίς Ικανότητές του.

"Όσον καιρό έμεινε στό Λούνεμπουργκ, δούλεψε με έξαιρετικό ζήλο για νά τελειοποιήσει τήν τεχνική του με μελέτηση βαθιά τή μουσική φιλολογία τής μεγάλης βιβλιοθήκης του σχολείου, πού γι' αυτόν ήταν σάν ένα δώρο του Θεου. 'Αφιέρωσε πολύ χρόνο και στό όργανο πού του δίδασκε ό οργανίστας του 'Αγίου 'Ιωάννου, αλλά δέν άργησε νά ξεπεράσει και τό δάσκαλο του. Νομίζω ότι θα ήταν πολύ δύσκολο νά διδάξει κανείς μουσική στό Σεβαστιανό Μπάχ. 'Ακόμα κι' από τόν ξεχωριστό οργανίστα Boehm δέν είχε νά μάθει πολλά. Πήγαινε νά τόν δει πεζή όταν ήταν νέος και είχε διασχίσει πολλές φορές τήν άπόσταση πού τόν χώ-

ριζε από τὸ Ἄμβουργο γιὰ ν' ἀκούσει τὸ Ράιν-
κεν. Τότε κέρδιζε πολὺ λίγα. Σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ
τὰ ταξίδια του, κάθισε κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο
ἑνὸς πανδοχείου, πεινασμένος, μὲ τὰ πόδια
πληγωμένα ἀπὸ τὸ δρόμο χωρὶς δεκάρα στήν
τσέπη καὶ μὴ ξεύροντας πῶς θὰ ἔκανε τὸν ὑπό-
λοιπο δρόμο μ' ἀδειανὸ τὸ στομάχι. Ξαφνικὰ
ἀνοίγει τὸ παράθυρο καὶ πέφτουν στὰ πόδια
του μπροστὰ δύο κεφάλια ρέγγας, κάθε ἄλλο
παρὰ ῥεχτικά. Ἄλλὰ ὁ Σεβαστιανὸς μὴ ἔχον-
τας τίποτα καλλίτερο, τὶς πήρε νὰ τὶς φάει. Καὶ
πῆρε νὰ τρελλαθεῖ ἀπὸ τὴ χαρὰ του δὲν σὲ
κάθε κεφάλι μέσα βρήκε ἀπὸ ἕνα δουκάτο.
Αὐτὸ κοιτᾷ μὲ τὶς χροστογεννητικές ἱστορίες
πού λένε στὰ παιδικία. Ἴσως λοιπὸν κι' ἀπὸ
εὐγνωμοσύνη ν' ἀγαποῦσε ὁ Σεβαστιανὸς τὶς
ρέγγες. Μὲ τὰ δύο δουκάτα ἔκανε ἕνα πλούσιο
γεῦμα, ἀλλὰ πιὸ πολὺ τὸν ἔνοιαιζε νὰ μπορέ-
σει νὰ φθάσει στὸ Ἄμβουργο.

Δεκαοχτὼ χρόνον, ὁ Σεβαστιανὸς ἔγινε γιὰ
πρῶτη φορά ὀργανίστας. Ἦταν τότε μουσικὸς
στὴν αὐλὴ τῆς Βασιμάρης καὶ εἶχε πάει στὸ
Ἄρνσταντ γιὰ νὰ δοκιμάσει ἕνα ὥρατο καινούργιο
ὄργανο. Τὸν ἀκούσαν πολλοὶ σπουδαῖοι
μουσικοὶ ποὺ ἀναγνώρισαν ἀμέσως τὰ ἔξαιρε-
τικά του χαρίσματα παρ' ὅλη τὴ νεαρὴ του ἡ-
λικία, καὶ τοῦ πρόσφεραν τὴ θέση τοῦ ὀργανί-
στα. Τὸ ὄργανο εἶχε δύο σειρὲς πλήκτρων καὶ
περίφημο πεντάλυ μὲ πέντε ρεζίστρο, ἦταν στολι-
σμένο μὲ ἐπίχρυσα γλυπτά καὶ στὰ πλάγια ὡ-
ραῖα χερουβεῖμ καὶ ἑρωτιδεῖς ἔπαιζαν τρομπέ-
τες. Ἦταν τὸ πρῶτο ὄργανο ποὺ μποροῦσε νὰ
τοῦ πεῖ δικό του καὶ πάντα τὸ θυμῶταν μὲ τὴ
στοργὴ ποὺ νιώθει μιὰ μητέρα γιὰ τὸ πρῶτο της
παιδί,

Ἡ ἀνάληψη τῶν καθηκόντων του ἔγινε μὲ
ἐπισημότητα. Ὁ ὀμιλητὴς τὸν ἐξόρκισε νὰ ὑπη-
ρετήσῃ μὲ ζήλο καὶ τιμιότητα τὸ Θεὸ καὶ τοὺς
ἀνωτέρους του. Ἐκείνη τὴν ἡμέρα κατάλαβε,
ὅπως μοῦ ἔλεγε ἀργότερα, ὅτι ἡ πραγματικὴ
του ἀποστολὴ θὰ ἦταν νὰ γράφει ἐκκλησιαστικὴ
μουσική.

Ἀγαποῦσε τόσο τὸ ὄργανό του ποὺ συχνά, τὴ
νύχτα, πήγαινε στὴν ἐκκλησίᾳ, κλεινότανε κι' ἔ-
παιζε ὡς ποὺ νὰ ροδίσαι ἢ αὐγὴ τὸ παράθυρο.
Ἐίχε καιρὸ γιὰ νὰ μελετᾷ γιὰτὶ οἱ ἐπίσημες
ὕποχρεώσεις του ἦταν μονάχα νὰ παίζει στὴ
λειτουργία τῆς Κυριακῆς, τῆς Πέμπτης καὶ τῆς
Δευτέρας καὶ νὰ διευθύνει τὶς δοκιμὲς τῆς χο-

ρωδίας. Ποτὲ δὲν τὸν εἶδα ν' κάθεται ἄεργος,
ἐκτός ὅταν κάπνιζε τὴν πίπα του. Γι' αὐτὸ, ἂν
καὶ δὲ μ' ἀρέσει ὁ καπνὸς, χαίρομουν κάθε
φορὰ ποὺ τὸν ἐβλεπα ν' ἀπολαμβάνει τὴ μικρὴ
αὐτὴ εὐχαρίστηση. Στὸ μουσικὸ μου βιβλίο,
εἶχε γράφει τὸ τραγοῦδι τοῦ καπινατῆ ποὺ
μ' ἄρεσε καὶ τὸ εἶχα μεταγράψει σὲ σὸλ ἐλάσ-
σονα γιὰ σοπράνο. Καθισμένη στὸ κλαβεσέν, τὸ
τραγουδοῦσα ἐνῶ τοῦφες καπνοῦ ἐφέφυγαν ἀπὸ
τὴν πίπα του. «Μὴ σὲ δῶ ὁμως ποτὲ μὲ πίπα
στὸ στόμα, μοῦ ἔλεγε κεφᾶτος, γιὰτὶ δὲ θὰ σὲ
ξαναφιλήσω». Ἄλλὰ ἐκτός ἀπ' αὐτὲς τὶς σύν-
τομες στιγμὲς ἀνάπαυσης, δὲν ἔκανε οὔτε μιὰ
στιγμὴ. «Ὁ καιρὸς, συνέβιζε νὰ λείει, εἶναι
ἀπὸ τὰ πολυτιμότερα δῶρα τοῦ Θεοῦ καὶ μιὰ
μέρα θὰ τοῦ δώσουμε λόγο πῶς τὸν ἔχρησιμο-
ποιήσαμε». Κάθε ἡμέρα δίδασκε, σύνθετε, ἔ-
παιζε ὄργανο, κλαβεσέν, ἄλλο ἢ ἄλλα ὄργανα,
φρόντιζε γιὰ τὴ μόρφωση τῆς οἰκογενείας του
καὶ, ἂν τοῦ ἔμενε καιρὸς, διάβαζε. Τὰ θεολογι-
κὰ βιβλία τὸν ἐνδιαφέρονε περισσότερο ἀλλὰ
τὰ περισσότερα ἦταν λατινικά κι' εἶσι ἐγὼ δὲ
μποροῦσα νὰ τὸν παρακολουθῶ. Ἀπὸ τὰ νιά-
τα του, ἦταν πάντα πολυσύχολος. Καὶ ο' ἐκέι-
νους ποὺ τὸν πείνανε, ἀπαντοῦσε ἀπότομα ὅ-
τι ἡ σκληρὴ δουλιὰ τὸν εἶχε μορφώσει. Οἱ ἐπευ-
φημίες τοῦ ἄμαθου κόσμου δὲ τοῦ ἔκαναν ἐντύ-
πωση, μόνο ἡ γνώμη τῶν μουσικῶν τὸν συγκί-
νοῦσε. «Παίζω, μοῦ ἔλεγε, γιὰ τὸν καλλίτερο
μουσικὸ τοῦ κόσμου. Ἴσως νὰ μὴ εἶναι ἐδῶ,
ἀλλὰ ἐγὼ παίζω σάν νὰ ἦταν». Ἦθελα νὰ τοῦ
πῶ ὅτι ὁ καλλίτερος μουσικὸς ἦταν ἐκείνος
ἀλλὰ θὰ θυμῶτανε καὶ θὰ μοῦ ἀπαντοῦσε: «Δὲν
ξέρεις τί λές, Μανταλένα!»

Ἐτόσο, τὸν καιρὸ ποὺ ἀναφέρω τώρα, ἡ-
μουν μικρὸ παιδάκι κι' ἔκανα τὰ πρῶτα βήματα
στὸν κόσμο χωρὶς νὰ φαντάζομαι ὅτι θὰ μ' ἔ-
φερναν κοντὰ του.

Στὸ Ἄρνσταντ, ὁ Σεβαστιανὸς πῆρε ἄδεια
ἕνα μῆνα γιὰ νὰ πάει στὸ Λοδμπεκ καὶ νὰ πα-
ρακολουθῆσι τὶς περίφημες μουσικὲς βραδιὲς
τοῦ Μπουεττεχοντε ποὺ τὶς ἐπισκέπτονταν οἱ
μεγαλύτεροι μουσικοὶ. Ἔπρεπε νὰ βαδίσει δια-
κόσιες λεῦγες ἀλλὰ ἦταν νέος καὶ δὲ φοβόταν
τὴν πορεία. Ξεκίνησε λοιπὸν μιὰ σνεφιασμένη
φθινοπωριάτικη μέρα, μ' ἕνα σάκκο στὴν πλάτη,
μ' ἕνα μπασοῦνι στὸ χέρι καὶ μὲ τὴ μουσικὴ
μεσ' τὴ καρδιά του γιὰ νὰ τοῦ κρατᾷει συντρο-
φιὰ στὸ δρόμο. (Ἄκολουθεῖ)

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΑΝΙΝΙ

Οι τεχνικές Ικανότητες του Παγκανίνι που κατέπλησαν συχνά και αυτούς τους ειδικούς μαζί με την παράξενη σκιετή εμφάνιση του συνόλου του, για το πολύ κοινό ήταν άλλοτελα ανέφηγητα και έγιναν άφορες να διαδίδονται γι' αυτόν οι πιο άπληκτες φήμες. Είχαν φθάσει να φαντασθούν πως είχε "δουλοηφίς με τόν διάβολο και πως για τις τεχνικές του άκρεβασιές έτρεχε αυτός ο ίδιος κοντα του και ώδηγούσε τό χέρι του. Και τέτοια διάδοσι είχαν οι άπίστυτοι αυτόι θρόλοι, που ένκευριωμένοι κάποτε ο Παγκανίνι Έγραψε στον Φρανσουά Ζοζέφ Φετίς (1784 1871) περίφρον μουσικολόγον και έκδότην μιάς καλλιτεχνικής έφημερίδος, τό έκόλουθο σχεδόν άπολογητικό γράμμα, που ένκυκλοφόρησε τό 1831 σέ διάφορες γαλλικές και Ιταλικές έφημερίδες.

Κόριέ μου,

Τά δείγματα τής έννοιας, που μοι έδωσε τό Παρισινό κοινό με τίς έπιδοκιμασιές του, μ' άφίνουν νά πιστέψω, πως στίς έκεί συναυλιές μου κατάρθωσα νά δικαιώσω τή φήμη, που προηγήθηκε σχετικα με τό όνομα μου, τής έμφανισιάς μου στό Παρίσι. Και άν μοι έμμενε γι' αυτό έστω και ή πιο μικρή άμφιβολία θά διαλυόταν με τούς κόπους και τις προσπάθειες τών καλλιτεχνών σας που με τήν έπιθυμία τους νά όποδώσουν εικονικώς τό πρόσωπό μου, έκάλυψαν τούς τοίχους τής πρωτεύουσας σας μ' ένα πλήθος πορτραίτων μου έντυχημένων και μή. Και μάλιστα, κύριέ μου, ή κερδοσκοπία δέν άρκέσθηκε στό άπλά πορτραίτα μου, γιατί σήμερα περνώντας στό Boulevard des Halles είδα σ' ένα βιβλιοπωλείο μιά λιθογραφία που παρουσιάζε τόν «Παγκανίνι στίς φυλακές». «Κυλά — είπα μέσα μου οι άνθρωποι αυτόι, οι καθ' όλα άξιότιμοι έ-μεταλλεύονται πρós όφελός τους τήν κατηγορία που με παρακολουθούσε δεκαπέντε τώρα χρόνια!» Κ' ένώ παρατηρούσα όλες τις λεπτομέρειες τής βολιας αύτής άπατης, που ώφειλονταν στή φαντασία τών καλλιτεχνών δημιουργών, άντελήφθηκα, πως έξαφνα βρέθηκα περικυκλωμένος από ένα πλήθος ανθρώπων, που ό καθένας τους έσύγκρινε τό πρωτότυπο πρós τή λιθογραφία, και προσπάθους νά διαπιστώσει πόσες και τί είδους μεταβολές έφερε στό σύνολό μου ό καιρός τό πέραςμά του, όπο τήν έποχή έκείνη τής φυλακισιάς μου. Κατάλαβα τότε πως έκείνοι, που νομίζω ότι τούς όνομάζετε «goffers» έπαρναν τό πράγμα άπολύτως στό σοβαρά και ώμολόγησα πάλι μέσα μου, πως ή έπιχειρίσις φαίνεται είχε έπιτύχει! Σκέφτηκα τότε, μιά και είνε βέβαιο πως ό καθένας θέλει νά ζήσει, πως θά μπορούσα ίσως ένός ο ίδιος νά δώσω κάποια άνέκδοτα αύτοϋ του είδους — όπως αύτό που άπασχολεί τήν έν λόγω εικόνα — και γιά νά είνε πιο έξασφαλισμένη ή διάδοσις τους παρακαλώ νά τά δημοσιεύσετε στό μουσικό σας περιοδικό.

Οι Κόριοι, λοιπόν, που με παρουσιάζουν στή φυλακή ξέρουν τόσο λίγο όσο και ένός ο ίδιος ή όσο και οι άλλοι που θέτουν εις κυκλοφορία διάδοσις αύτοϋ του είδους, τούς λόγους που με ώδηγισαν έκεί. Σχετικώς μ' αυτούς ύπάρχουν πολλές Ιστορίες, που θά μπορούσαν νά δώσουν ύλικό γιά ένα πλήθος παρομοίων

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

εικόπων. Είπαν π.χ. πως είχε βρεί έναν άντεροσσή μαζί με τήν έρωμένη μου, τόν όποιον και θορραλοώτατα έσκότωσα «έκ τών όπισθεν» σέ μιά στιγμή που ήταν άδύνατο νά όπρασπιση τόν έαυτό του. Άλλοι πάλιν ισχυρίζονται πως στή μονία τής ζηλοστυχίας μου, έσκότωσα τήν ίδια τή φίλη μου, μόνο που δέν είνε σύμφωνοι στό ζήτημα τού τρόπου με τόν όποιον τής άφήρεσα τή ζωή. Οι μισοί ύποστηρίζουν, πως μεταχειρίσθηκα γι' αύτό έγχειρίδιο οι άλλοι μισοί, δηλητήριο! Όπως λοιπόν καθένας από τούς διάδοσις αύ-



© ΠΑΓΚΑΝΙΝΙ

τούς άκολουθεί άνευόχλητος τό δρόμο, που παίρνει ή φαντασία του, τήν ίδια έλευθερία μπορούν νά έχουν στό ζήτημα αυτό και οι λιθογράφοι. Σας μεταδίδω άκόμη σχετικα με τήν Ιστορία αύτ ή πρό δεκαπενταετίας μου συνέβη κάποτε στήν Πάδοβα. Είχα δώσει έκεί ένα κοντσέρτο και, όπως φαίνεται, με άρκετή επιτυχία. Τήν έπομένη καθόμουν χωρίς νά άναγνωρισθώ από τούς γύρω μου στό «table d'hôte» τού έστιατορίου, όταν άκουσα έναν από τούς συγγεμεατίζους νά έκφράζεται πολύ κολακευτικά γιά τήν έντύπωση, που τού είχε κάνει τό προηγούμενο βράδυ ή συναυλία μου. Ό γειτόνας του συμφωνούσε μαζί του άλλα πρόσθεσε: «δέν έχει τίποτα τό εκπληκτικό αύτ ή δεξιοτεχνία του Παγκανίνι. Όκτώ χρόνια που ήταν στή φυλακή δέν είχε τίποτα άλλο από τό βιάλι του. Καταδικάστηκε γιαι δολιότητα είχε σκοτώσει έναν άναγαιωνιστή του, που ήταν φίλος μου». Όπως φαντά-

ζεσθε, όλοι οι άκροαταί τής φριχτής ατής Ιστορίας ήσαν κατανακχημένοι μέ τό άποτρόπαιο αυτό έγκλημα. Τότε άνιμύθηχα στήν κουβέντα, καί άπευθύθηκα σ' εκείνον, πού ήταν τόσο καλά πληροφορημένος γιά τό περιστατικό τής ζωής μου. Τόν ρώτησα λοιπόν πότε καί πώς συνέβη αυτό τό έπσοόδειο. "Όλων τά μάτια έστράφησαν τότε πρós τό μέρος μου καί καταλαβάνετε τήν κατάπληξη τής συντροφιάς καί τήν άμηχανία τουβ τερατολόγου, όταν άναγνώρισαν τό πρόσωπό μου τόν πρωταγωνιστή τής Ιστορίας ατής. Ξαφνικά, εδών ήσαν φίλος του αούτός πού είχα σκοτώσει» «είχε άκούσει καί αούτός τό περιστατικό, -τόν είχαν βεβαιώσει, πώς ήταν πραγματικό», «τό είχε πιστέψει», «ώς τόσο μπορεί καί νά ήταν ψεύτικο» κ. τ. λ.

Βλέπετε λοιπόν, κύριε μου πώς μπορεί κανείς νά παίξει μέ τή φήμη ενός καλλιτέχνη, μόνο γιά όλοι οι τεμπέληδες δέν καταρθώνται νά ένώσουν πώς μπορεί καί ένας πού είνε έλεύθερος νά μελετήσθ στο δωματίό του, σάν νά βρισκόταν πίσω από τό κάγκελλο μιάς φυλακής.

Στή Βιέννη έδοκίμασε κάποιος τήν έπίστια μερικόν ένθουσιαιών τόναν μέ τρόπο γελοιοδέστερο ακόμα. Είχαν πείξει τις παραλλαγές «le Streghe» καί είχαν προνήσει μιά κάποια έντύπωση. "Ένας κύριος πού μου περιέγραψαν—μέ πρόσωπο άγρό, μελαγχολική έκφραση καί όνειροπορημένο βλέμμα—διαβείαονε σως «τό παίξιμό μου δέν είχε γι' αούτον τίποτα τό καταπληκτικό, γιάτι είχε διακρίνει πολύ καλά ένώ έκτελούσα τό κομμάτι μου στό πλέυρο μου δέν διόβολο πού καθοδηγούσε τό χέρι μου! "Γίγταν κτυπητή ή όμοιότης του μέ τό χαρακτηριστικό μου, καί αούτο πιστοποιούσε τήν από τήν κόλαση προέλευσή μου. "Γίταν ντυμένος κόκκινα, είχε κέρατα στό κεφάλι, μιά ούρα, κ. τ. λ." "Ύστερα από μιά τέτοια περιγραφή δέν μπορούσαν φυσικά νά μή πιστέψουν στήν άλήθεια ατής τής Ιστορίας, καί έτσι πολλοί είχαν πισοθή πώς έξερσαν τό μυστικό στό όποιο σπηριζόταν, ότι ώνόμαζαν «ours de force» μου.

Γιά πολόν καιρό άνησυχούσα μέ τις διαδόσεις αούτες καί προσπαθούσα ν' άποδείξω πώς γελοίες ήσαν, μέ διαβειβαιώσεις πώς από τά δεκοτέσέρτα μου χρόνια είδνα κονσέρτα, πώς δεκαπέντε χρόνια εργάσθηκα ως διευθυντής όρχήστρας καί διευθυντής του Ωδείου τής Λούκας, καί πώς άν ήταν άλήθεια ότι έπε-

ρασα όκτώ χρόνια χρόνια στή φυλακή γιάτι είχα σκοτώσει τήν άγαπημένη μου ή τόν άντραστή μου θάπρεπε νά έχω μιάν έρωμένη, όταν ήταν άκόμα όκτώ χρόνων. Στή Βιέννη παρουσίασα γιά άμύρτα τόν πρωβεστη τής χώρας μου, πού έπεβείαισε πώς μέ γνωρίζε είκοσι όλόκληρα χρόνια ως τίμιον άνθρωπο καί έπομένως; θά μπορούσαν κάθε στιγμή νά άποδείξω τό άβάσιμο τόν σκορπανών. "Ός τόσο κάτι έμενε πάντα όπ' αούτες, καί έτσι δέν παρενενοομαι βρισκοντας καί έδω τις ίδιες Ιστορίες. Πως νά τις πολεμήσω όμως; Δέν βλέπω καμιά άλλη δυνατότητα παρά νά παρακολουθώ τις διάφορες κακολογίες εις όλο μου καί νά τις άνεύωμαι. "Άλλά γιά κάθε ένδεχομένο πρέπει νά σάς διηγηθώ ένα άκόμη άνέκδοτο, πού κυκλοφορούσε εις βάρος μου καί είχε προκαλέσει όβριστικο γιά μένα θόρυβο. "Ένας βιολιονίστας πού λεγότα D... I καί έμενε τό 1798 στό Μιλάνο συνεισηθήκε μέ δύο όνομαστους κακοποιούς καί παραούρηκε νά πάη μαζί τους σέ κάποιο χωριό γιά νά σκοτώσουν τόν παπά του γιά τόν όποιον διαδίδετο ότι είχε μεγάλη περιουσία. Εούτωώς ένας από τους δύο κακοποιούς τήν τελευταία στιγμή έχασε τό θάρρος του καί κατήγγειλε τό πράγμα. "Η άστυνομία έβασε έγκάριος καί συνέλαβε τόν D... I μαζί μ' τόν συντρόφο του άκριβώς τή στιγμή πού παρουσιάζονταν στον παπά. Καταδικάστηκαν έτσι καί οι δύο εις πρόσκαιρα δεσμά 30 έτών. "Όταν όμως ό στρατηγός Μανού έγινε διοικητής του Μιλάνου, μετά δύο χρόνια, άφησε τους έγκαθειρτους έλεύθερους. Μήπως πιστεύετε κύριε μου ότι αούτή ή Ιστορία φυλακισένος σχετίζεται μέ μένα; "Επρόκειτο γιά κάποιον βιολιονίστα πού τό όνομα τό έτελείωνε σέ «L» ήταν λοιπόν ό Παγκανίνι. "Από τόν παπά έκαμαν μιά έρωμένη μου ή ένα αντίπαλό μου καί έφρολίσαν όπως φαίνεται έμένα. "Άλλά επειδή ήθελαν όπωσούπητε νά άποκαλύψω τό μυστικό τής σχολής μου τού βιολιου μου έχάρισαν τήν ποιητή τής καθιέρωσης πού μέ τις άλυσίδες τής θά πείραζε τό μπράτσο μου! "Έπαναλαβάρνα: "Άφου δέν μπορώ νά πολεμήσω τις διάδοσεις, πρέπει νά τις άφήσω νά κυκλοφορούν. Μοι μένει μόνο μιά τελευταία έλπίδα: "Ότι μετά τό θάνατό μου ή σοκοφανία θά παραιτηθ ή από τό όθμα τής καί ότι εκείνι, πού μ' έκδικούνται τόσο σκληρά γιά τις έπιτυχίες μου θ' άφήσουν στήν ήσυχία του τό κόκκαλό μου!

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΤΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

(Συνέχεια)

Ο Byrd είναι άναμφισβήτητα ό μεγαλύτερος "Άγγλος συνθέτης έκκλησι-στικής μουσικής. Τά θρησκευτικά του έργα, τόσο τά προοριζόμενα γιά τή καθολική εκκλησία (3 Λειτουργίες, 319 Μοτέτα, Γκραντουάλια κ.ά.) όσο κι αούτά πού έγραψε γιά τή "Άγγλικανική εκκλησία (85 «Anthems» καί διάφορες "Ακολουθίες), διακρίνονται γιά τό όπτεροχο μεγαλότι τους καί γιά τή λυγεράδα καί τήν κατανοκτική τρυφερότητα τής μελωδίας τους, χ χαρακτηριστικά γνωρίσματα τού μεγάλου αούτου δασκάλου. "Άν καί δείχνει μιά έκδηλη προτίμηση στή μεγαλοπρεπή φόρμα καί στήν πλατείη άντιστικτική γραμμή, όμως δε θυσιάζει σ' αούτες τήν έκφραστικη δύναμη τόν έργων του. Μά ή αξία του είναι έξ ίσου σημαντική καί στις συνθέσεις του κοσμικής μουσικής, όπου κυρίως έπδόθηκε σό ε είδος του Madrigal (Έγραψε

112) καί γι' αούτο θεωρείται σάν ένας από τους ίδρυτές τής "Άγγλικής Σχολής τών Μαντριγκολιστών.

Στόν τομέα τής όργανικής μουσικής, διακρίνεται γιά τις όπτεροχες συνθέσεις του γιά συγκροτήματα βιολών, πού στάθηκαν οι πρόγονοι τής κλασικής μας μουσικής δαματιου. "Έκει όμως πού διαπρέπει κυρίως είναι στή μουσική γιά βίρτζινάλ. Στή μουσική αούτη άναδειχονται σάν ό μεγαλύτεροι δασκαλοι τής variation. Βέβαια καί άλλοι σύγχρονοι του άναδειχονται σάν περίφημοι τεχνίτες τού μουσικού αούτου είδους, ό Byrd όμως είναι ό σφισστος όνειροπόλος ποιητής τής φόρμας αούτης. Στις variations του είναι έξαιρετικά γενναίοδωρα φάνει νά παραλλάξει 22 φορές τό θέμα του λαϊκού τραγουδιού «Walsingham». Τό όρος του γενικά τό διακρίνει πάντα ό χαρακτηριστικός τρυφερός του

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ατοπροσωπογραφία, όπως βλέπουμε σε μία σειρά από κομμάτια του, όπου περιγράφει, κατά τόν πύ έξυπνο και χαριτωμένο τρόπο, τις διάφορες ψυχικές του καταστάσεις: τήν "Εμπνευση", τήν "Ονειροπόληση, τήν Ξεκούραση, τήν Κέρη του.

Ο John Munday (1565-1630), όργανιστής του παρεκκλησίτου «Άγιος Γεώργιος» τού Ουίνδσορ, έγραφε γιά τήν βιρτζιναλ κομμάτια έξαιρητικής άξίας, και υπορόβε να τόν παρομοιάσουμε μέ τήν Byrd γιά τή φυσιολατρική του διάθεση. "Όμως ατόξς δέν τρυγούδαι τήν όμορφιά τής φύσης σάν ένα διάδοφο φαινόμενο, άλλα βρίσκει πάντα ένα σκοπό σ' αότην τήν όμορφιά. "Έτσι γ' ατόν ό γαλήνιος ούρανός δέν σπαταλά τή λάμψη του όσοκα άλλα γιά να φωτίσει τήν πρόχαρο χάξεμα ένός θεοτέλλου φοιτητή τής Όξφόρδης, πού χαιρται αότη τήν καλοκαιρία γυρίζοντας έβδ ή έκεί και σιγτρογυδόντας εύθιμους σκοπούς. Σε μία ώριότητα φυσιολατρική του «Fantasia» μάς μεταβίδει όλη τήν άνοιχτόκαρδη εύθυμία του, κάθε πού τό θέματα τής μάς προσημνοβν τήν καλοκαιρία. "Όσο γιά τίς καιταγίδες και τούς κεραυνούς, πού ό Munday παρμβάλλει σ' αότη, δέχονται βέβαια όλη του τήν περιγραφική Ικανότητα, όμως τό άνάλογο έφέφ, πού ό συνθέτης έπιδίδαι μέ πτύξει, άδίκουται από τό μικρό και λεπτό ήχο τού βιρτζιναλ, πού δέν εύνοει καθόλου τή θεελλώδη μουσική.

Ο Thomas Tomkins (+1565), μαθητής τού Byrd ήταν περίφημος μαντιργκαλάτας ή όργανιστάς στή Μητρόπολη τού Worcester. Φημιζόταν έπίσης σάν έξαιρετος συνθέτης μουσικής γιά βιρτζιναλ. Στά έργα του συνταγιάζει περίφημα τήν πύ ρεαλιστική περιγραφική δύναμη μέ τήν πύ αϊθέρα άνειροπόληση, πού τόν φέρνει τόσο κοντά στήν τέχνη τού δοξασμένου δασκάλου του. Ο Tomkins είναι ό κατ' έξοχόν βιρτουόξς βιρτζιναλίστας, πού μεθό κυριολεκτικά μέ τόν λίγγο τήν όρητική εμπνεύσης του.

Πρίν κλείσουμε τή σειρά τών μεγάλων δασκάλων τού βιρτζιναλ, πρέπει ν' αναφέρουμε άκόμη τρεις από τούς μεγαλύτερους συνθέτες τής Έλισαβετιανής έποχής, πού έγραψαν αξιόλογες συνθέσεις γιά τό όργανο αυτό, άν και ή δόξα τούς περιβάλλει περισσότερο σάν έξαιρητός δασκάλους τού μαντιργκαλ (Thomas Morley 1558-1623, και Thomas Weelkes, 1557-1626) και τού λουότου (John Dowland, 1562-1626) παρά τού βιρτζιναλ.

Η σειρά τών βιρτζιναλιστών κλείνει μ' ένα μεγάλο καλλιτέχνη, κάλλιλο τού Byrd σε όξία μά τέλεια διαφορητικό άπ' ατόν σε ίδιουγκροσία: τόν Orlando Gibbons. Γεννήθηκε στό Cambridge τό 1583 και πέθανε στό Canterbury τίς 5 Ιουλίου τού 1625. Είναι ό κατ' έξοχόν άντιπροσωπευτικός συνθέτης τής νέας μορφής πού παίρνει ή μουσική, ίδιως ή έκκλησιαστική, τήν έποχή έκείνη στήν Άγγλία, μέ τή σημαντική θέση πού κα, τέχουν πιά σ' αότη τό όργανο. Οι περίφημες συνθέσεις του γιά συγκροτήματα από βιόλες, γιά έκκλησιαστικό όργανο ή γιά βιρτζιναλ, είναι έργα μεγάλης καλλιτεχνικής άξίας, πού τόν φέρνουν στήν πρώτη σειρά τών μεγάλων Άγγλων συνθετών κάθε έποχής. Γράφει έπίσης όπύροξες μελωδίες, πού τίς συνουδίαζει μ' άπαράμιλλη τέχνη σ' ένα τέλειο πολυφωνικό σόνολο. Γενικά ή μουσική του δέν έχει έπηρεαστεί καθόλου από τήν Ιταλική μουσική—όπως συμβαίνει λίγο ή πολύ μέ τούς άλλους προγενέστερους ή σύγχρονους του συνθέτες—άλλά είναι καθαρά βρετανική, και έκφράζει, μ' έ-

ξαιρητική τελειότητα και δύναμη, όλο τόν εύγενικό μυστικισμό τού συνθέτη τής. Η μουσική τού Gibbons δέ φερούγίει στις άλλες χάρες τού άνειρου, όπως αότη τού Byrd, άλλα μένει πάντα στό γήινο κόσμο τής άνθρώπινης πραγματικότητας. Ο Gibbons άνήκει σε μία γενιά κάπως νεώτερη άπ' αότη τών δυό άλλων δασκάλων τού βιρτζιναλ, Byrd και Bull' γ' ατόν τό λόγο στά έργα του γιά τ' όργανο αυτό, παρουσιάζει μία τεχνική πύ τελειοποιημένη από τή δική του, καθώς και μία σίγουρη γνώση, έκ μέρους, τού τού έργου τών δυό μεγάλων Ιταλών δασκάλων τού κλαβίε, Giovanni Gabrielli και Girolamo Frescobaldi, πού ήταν σύγχρονοί του, χωρίς όμως αότη ή ένμνηρότητα του να έπηρεάζει τή άναμφισβήτητη πρωτοτυπία του.

Κάτω από τόν ίσκιό τού μεγάλου αούτου δασκάλου, ζει, τήν ίδια έποχή, ή ένας ταπεινός μά γλυκός και εύκόξος ποιητής τού βιρτζιναλ, ό Marlin Peerson (1530-1650), πού στήν πραγματικότητα ατόξς είναι ό τελευταίος τής δοξασμένη δυναστείας τών βιρτζιναλιστών. Δέν ξέρω γιά πού λόγο είναι ό πύ άδικοξεχασμένος άπ' όλους τούς δασκάλους τού βιρτζιναλ, φταίνε όμως ν' άκούοι κανείς ένα πραγματικά άριστογρηματικό μουσικό του ποίημα, τό «The Fall of the Leaf» (Φυλλορόπημα) και να νιώσει κατάβαθα όλη τή γλυκειά φθινοπωρινή βαρυσθυμία πού αναβίεται άπ' αότη, γιά να κρίνει πού τόσο άνάξια τού είναι ή λημονιά πού τόν σκεπάξει. . . .

Γενικά ή μουσική τών Άγγλων βιρτζιναλιστών παρουσιάζει μία αξιόλογη ποικιλία από φόρμες, ένα μεγάλο πλοδοί έφραστικών μέσων και προπάντων τίς τόσο χαρακτηριστικά προσωπικές βιοψίες τών συνθετών τής. Τέλεια λειωμένη από κάθε έπίβροση τής προγενέστερης ή σύγχρονης τής πολυφωνικής τέχνης, ξεκινά συνήθως από ένα μικρό ή άπλό λαϊκό μοτίβο, πού τό πλοτύει και τό σπυλίζει μέ μία σειρά από φανταχτερές παραλλαγές του (variations). Άπ' αότης τίς παραλλαγές, πού αποτελούνται από νότες δύο και πύ μικρής χρονικής άξίας, άλλες κινούνται περισσότερο ή λιγότερο μηχανικά, ή άλλες έκφράζουν μία ποιητική ιδία ή ένα συναισθημα ή δίνουν μία περιγραφική εικόνα. Έπίσης μάς παρουσιάζει ένα σημαντικό όριθμό έργων, γρημμένων πάνω σ' όλους τούς τότε γνωστούς χορευτικούς ρυθμούς. Η μουσική αότη, παρά τήν άναμφισβήτητη χάρη ή όμορφιά τής, δέν παρουσιάζεται μ' άξιώσεις σοφίας, όπως ή σύγχρονη τής πολυφωνική μουσική. Τό κοντραπούντο άποκλείεται άπ' αότη, έκτός από έλάχιστες έξαιρησεις, ή ή άρμονία τής μένει άπλη και διατονική. Ο μόνος σχεδόν βιρτζιναλιστάς, πού χρησιμοποιεί harpegues, octaves brisées και notes pedales είναι ό John Bull. Μά έκείνο πού μάς κάνει κυρίως έντύπωση στά έργα τής μουσικής τού βιρτζιναλ, είναι οι πλοσιωιάτες παραλλαγές τούς, ό άόθορητημοξς τού όφους τούς και προπάντων ή έξαιρητική αίσθηση θεματικής άπάντησης πού παρουσιάζου σ' όλη μισυρογί τούς, άντίθετα πός τούς συναδέλφους τούς κλαβευσίους τής ήπειρωτικής Εδρώρης. Οι τελευταίοι αούτοι άφού βροβύν μία μελωδική φάση, Ικανοποιούνται μέ τό να τήν επαναλαβαίνουν σπολιζίντάς τήν κάθε τόσο μ' μερικά φανταχτέρα σπολιόια. Οι Άγγλοι όμως βιρτζιναλιστές διασκεδάζουν έπινώδωντας χίλιων λογιών τετραζύμπες ή άπροσδόκητες παραλλαγές τών θεμάτων πού διαλύουν. Μέ τό ξεχωριστό δέ χάρημα πού έχουν να δίνουν πάντα μία δεισιτοχνική κίνηση σ' αότης τίς παραλλαγές τούς, χαρίζουν

ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Συναυλίες των στάς 'Αθήνας.

Με χαρά μας ξανακούσαμε τελευταίως 'Ελληνίδες καλλιτέχνιδες από εκείνες που σταδιοδρομοῦν με ἀληθινὴν ἐπιτυχίαν σὲ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τῆς 'Εσπερίας.

Ἡ δὴς ΑΡΝΤΑ ΜΑΝΤΙΚΙΑΝ ὄφου ἔκομε μίαν ἐπιβλητικὴν ἐμφάνισιν στὶς συναυλίας τῆς Κρατικῆς μὲ μίαν μουσικωτάτην καὶ πολὺ φροντισμένην ἔρμηνείαν τῶν «'Επιφωτισμῶν» τοῦ Μπρίττεν ἐπὶ ποιημάτων τοῦ Ρεμπό, μᾶς παρουσίασε σὲ μίαν συναυλία τῆς ποῦ ἔδωσε τελευταίως στὴν αἴθουσα τοῦ 'Ελληνοῖταλικοῦ συνδέσμου ἕνα ἐκλεκτικώτατον κατηρητισμένον πρόγραμμα, ἀποτελούμενον ἀπὸ ἕξι ἀρχαίους 'Ελληνικοῦ ἔθνους ποῦ ἀκούσθησαν μὲ ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον, τὰ « τραγούδια τῆς Βιλιτώδ » τοῦ Ντεμπουό, τρεῖς μελωδίαις τοῦ Σατί καὶ ἄλλα ἔργα 'Ελλῶν συνθετῶν, ἐπισφραγίσασα τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν διὲν ἡ καλλιτέχνης μας σταδιοδρομῆς μὲ ἱκανοποιητικώτατην ἐξέλιξιν καὶ ὡς αἰσθῶς καὶ ὡς μουσικῶς καὶ διὲν δικαίως ἐκρήθη μὲ τὰ εὐμένεστερα σχόλια ἀπὸ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τοῦ Λονδίνου κατὰ τὰς τελευταίας τῆς αὐτῆς ἐμφανίσεις.

— Ἡ ἐν Παρισίοις ἐγκατεστημένη καλλιτέχνης μας τοῦ πιάνου Κα ΡΙΤΑ ΜΠΟΥΜΠΟΥΔΙΟΥ ἐμφανίσθηκε σὲ μίαν συναυλία τῆς Κρατικῆς ποῦ τὸ κοντσέρτο σὲ ρε-λάσσονα τοῦ Μπράμς ἔργον ἀπὸ ἐκείνα μὲ τὰ ὅποια εἶχε ἄρχισιν νὰ ἐπιβάλλεται πλέον ἡ φόρμα συμφωνίας μὲ ὑποχρεωτικὸν πιάνο. Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ μᾶς ἔδωσε μίαν ἀληθινὴν καλλιτεχνικὴν ἱκανοποίησιν ὅπως σπανίως εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀισθωθῶμεν μὲ αὐτὸ τὸ ἔργον. Ἡ ἐκλεκτὴ καλλιτέχνης μᾶς ἀπέδειξε διὲν ἔχει μουσικὴν καὶ ἐκτελεστικὴν ὀριμότητα ποῦ μόνον βιρτουόζοι τοῦ ὄργάνου μὲ πολυετὴ ἐπαφὴν μὲ συμφωνικὰς ὀρχήστρας μποροῦν νὰ ἐπιδείξουν. Ἀπόλυτα συγκρατημένη παρὰ τὴν ἐκθρῶλον θερμότητα τοῦ καλλιτεχνικοῦ τῆς ταμπεραμέντου συνεδῶζε τὰς ἐκάστοτε εἰσοδόους τῆς τῶσον φρασσεολογικᾶς ὅσον καὶ ἡχητικᾶς κατὰ τρόπον ὅσπερ νὰ ἐνωματιῶνται τὸ συμφωνικὸν σύνολον ὀλόκληρον τὴν γραμμὴν τῶν μερῶν ὅπου περι-

στά ἔργα τους μίαν μοναδικὴν γοητεία, γεμάτη δροσὴ καὶ ζωντανία.

Ἡ ἀρχολὴ τῶν βιρτζιναλιῶν, πορ' ὅλην τὴν λαμπρὴν ἄνοιξιν τῆς, δὲ μπόρεσε νὰ ζῆσει οὔτε μισὸν αἰῶνα, κὶ ἔσθουε ἀπότομα περὶ τὸ 1540. Μέσα ὅμως σὸ τόσο μικρὸ διάστημα τῆς ζωῆς τῆς, δημιουργήσθη ἕνα ἔργο ἐξαιρετικῶς πλούσιον καὶ πρωτότυπον, ποῦ σηματοῖνει ἐξ ἀπὸ τοῦς σημαντικώτερον σταθμοῦς τῆς μουσικῆς ἑλλάδος, πρῶτον γιὰτὶ ἐγκαταλείπει τὴν εἰδικὰ γιὰ τὸ κλαβιέ γραμμὴν μουσικῆς φιλολογίας, κὶ ὕστερα γιὰτὶ ἀναδειχθεὶ σ' ὅλην τῆς τὴν ὀριμότητα τῆς φόρμας τῆς βαριασιῶν. Ἔτσι, ὅλη αὐτὴ ἡ ἀπέριστη σειρά τῶν βαριασιῶν, ποῦ μᾶς παρουσιάζει ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς, περνώντας ἀπὸ τὸ Μπάκ καὶ τὸ Μπετόβεν καὶ φτάνοντας ὡς τὸ Μπράμς, τὸ Σεζάρ Φράνκ καὶ τὸ Μάξ Ρέγκερ, πηγάζει ἀπὸ τὴς βδικα ἀγνοημένους ὁμέρας συνθέσεις τῶν παλιῶν δασκάλων τοῦ βιρτζιναλ.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

χει στὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἰδέας τοῦ ἔργου ἡ ἐπέμβασις τοῦ πιάνου. Μὲ δυνάς αἰθέρια χρώματα ἔδωσε τὴν ἀπάντησιν σὸ κύριον μοτίβον τοῦ πρώτου μέρους ποῦ ἐκθέτει τὸ κόντρο ὅπως ἐν συνεχείᾳ τὰ δεξιοτεχνικὰ ποιήματα σὺν ἀληθινῶν στολιδαίᾳ μέσα σὲ ἕναν πίνακα ποῦ ἀπεικονίζει τὴν ὡμορφίαν τῆς φύσεως. Σὲ παρόμοια ἀτμόσφαιρα ἀκούσθηκε καὶ τὸ αἰθέριον Ἄνταντε μὲ τὸ γοητευτικὸν καὶ τόσο ελικρινὰ ἐκφραστικὸν ὄλο τοῦ βιολοντελλοῦ, ἐνῶ καὶ στὴν συνέχεια ὅπως καὶ μέχρι τέλους τοῦ ἔργου ἡ ἀβίαστα καὶ τόσο ἀποδοτικὴ τῆς ἐννοίας ποῦ ἔρμηνεία τῆς καλλιτέχνης μᾶς παρουσίαζε σὲ ὅλο τὴν τὸ κάλλος τῆς τῆς ἀγνῆς ἐμπνευσε τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ κοντσέρτου. Ἡ ἐπιτυχία τῆς Καρ Μπουμπουδιου κατὰ τὴν νέαν τῆς αὐτὴν ἐμφάνισιν εἰς Ἄθῆνας ἦτο πλήρης.

— Ἡ συναυλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ποῦ μᾶς ἔδωσε σὲ τὴν πρῶτὴ τῆς Μεγάλῃς Παρασκευῆς ἡ ἐν Βιέννῃ ἐγκατεστημένη Δις ΑΙΤΣΑ ΨΑΘΕΡΗ ἀπέτελεσε μίαν ἀπὸ τὴς ποῦ ἐνδιαφέρουσας ἀκροάσεις ἔργων θρησκευτικῶν περιχομένου ποῦ εἶχαμε κατὰ καιροῦς τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθῶμεν.

Τὸ πρόγραμμά τῆς ἀπετελεῖτο ἀπὸ ἔργα Μπάκ καὶ Χαίντελ δοθέντα τῆς συμπράξιν τῆς μοναδικῆς μας καλλιτέχνης τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργάνου Κορς Ἑλλῆς Φαραντάτου καὶ τῶν Κων Ι. Βατικιώτης (βιολί) καὶ Σ. Ταχιάτη (σοῦλο).

Ἡ Δις Ψαθέρη μᾶς ἔδωσε χάρις εἰς τὴν τῶσον πλουσίαν φωνὴν τῆς μεσοφῶνου καὶ τῆς ἐξαιρετικῆς τῆς μουσικότητι ἀληθινὰ κατασκευτικῆς ἔρμηνείας ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸν «Μεσοία» τοῦ Χλίντελ, ἀπὸ τὴν λειτουργία εἰς ὁ Ἐλασσον τοῦ Μπάκ ὡς καὶ ἀπὸ τὰ Πάθη κατὰ Ματθαῖον καὶ τὰ Πάθη κατὰ Ἰωάννην τοῦ ἴδιου καὶ μᾶς μετέφερε στοῦς ὑπεργήθινους κόμους τῶν ἀριστουργημάτων ἐκείνων ποῦ ἐνέπνευσε στοῦς ἐνὸς αὐτοῦς τιτάνας ἡ βαθεία τῶν πιστικῶν καὶ ἡ ἀνεξάντητος δημιουργικότης των μὲ ἀληθινὴν στοργὴν καὶ προσήλωσιν ἐκδηλουμένη εἰς κάθε σύνθεσιν τῶν θρησκευτικῶν περιχομένου.

Μὲ ἰδιαίτερη συγκίνηση ἀκούσαμε τὴν ἐμπνευσμένην ἐκείνην Ἄρια ἀπὸ τὰ «Πάθη κατὰ Ματθαῖον» μὲ συνοδείαν βιολοῦ ποῦ μᾶς ἔδωσε λίαν ἐπιτυχῶς ὁ κ. Βατικιώτης ὡς καὶ τὰ «κατὰ Ἰωάννην» μὲ συνοδείαν βιολοντελλοῦ ἀπὸ τὸν κ. Σ. Ταχιάτη, τοῦ ὁποῖου ἰ τόνο ἐνημερώνοντο ἐν ὀρωφῶ συνδυασμῶν χρωμάτων μὲ τὴν πλουσίαν εἰς ἀποχωρώσεις φωνὴν τῆς καλλιτέχνης.

Ἡ Κα Φαραντάτου συνέβαλε μεγάλως εἰς τὴν ὀλοκληρωσιν τῆς ἀληθινῆς αὐτῆς μυσταγωγίας μὲ μίαν ἐπιβλητικὴν ἐπὶ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργάνου ἐκτέλεσιν τοῦ Πρελουδίου καὶ Φυδῶνος εἰς τὸ Ἐλασσον, καὶ τὴν δύο ἐκείνων θαυμασίαν κορασιπὴν τοῦ Μπάκ.

Ἡ Δις Ψαθέρη θὰ ἦτο εὐκατῶν παρὰ τὰς ὑποχρεώσεις ἃς ἔχει ἀναλάβει νὰ ἐπισκεπτεται συγκίνησιν τὴν γενετέραν τῆς ἀπὸ καὶ μᾶς δίδει τέτοια ἀληθινὰ μουσικῶν περιχομένου ἐκροάματα ὅπως τὸ προχθεσινὸν καὶ ὅπως τὸ προηγουμένον τῆς ρεσιτάλ ποῦ μᾶς ἔδωσε τὸν χειμῶνα στὸν Παρνασσό.

ΓΥΡΩ ΣΕ ΜΙΑΝ ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Στά περισσότερα γράμματα του Μότσαρτ ακόμη και σε κείνα που απευθύνονται σε πρόσωπα που σέβεται και αγαπούσε, ή που σπρέφονταν γύρω από θέματα οσοβαρά, από ζητήματα επαγγελματικά, διακρίνεται ολοκλήρως η τάση, που είχε ο συνθέτης να αναζητήσει και να βρη για τη διατύπωσή τους μία νότα εδωμη έτσι που να μη παρουσιάζεται ολόγυμη ή ψυχή του ο έκεινον, που θα τό λθβαινε. Είνε από τά συμπαθέστερα χαρακτηριστικά του αυτή ή σεμνότης, αυτή ή αιδημοσύνη από τό ξένο, αδιακρίτο μάτι, είτε σε υπερρήφανα ή από αποδόσους, είτε σε διακριτικότητας που δεν ήθελε να άπασχολήση τούς άλλους με δτι γινόταν μέσα του.

Μιά έξαιρεση στον γενικόν αυτόν κανόνα είνε οι λίγες του γραμμές που απευθύνονται στον Γιόσεφ Χάυντν, και που συνάδευαν τά έξ πρώτα του κουαρτέτα που του άφιέρωσε. Έβδω ή συγκίνηση είνε άλοφάνερη. Η πεποίθηση που είχε στην έξαιρετική ικανότητά του τού Δασκάλου του για τό σφδ αυτό μουσικό είδος δεν κρύβεται, ό σεβασμός του για τόν ζήρο συνθέτη δεν κάνει καμμία απολύτως προσπάθεια για να μη φανή, με δση δύναμη άναβλύζει από τά κατάβαθα της ώρας της ψυχής που με τά λόγια της φαίνεται να γονατίζει ελλοβακά μπροστά του:

Βιέννη 1 Σεπτεμβρίου 1785.

Στόν άκριβό μου φίλο Χάυντν,

Ένας πατέρας, που είχε πάρει την άπόφαση να στείλη τά παιδιά του έξω στον άπειρο κόσμο, νόμιζε πως θέπρεπε να τά έμπιστευθ ή στην άπιστήριξη και τίς όδηγεί, ένος περιήμου άνθρωπου, που κατά την πιο εύτυχομένη ομύπωση, ήταν και ό καλύτερός του φίλος. Ίβου τά λοιπόν, περίφημη άνθρωπε, και κάλλιστε φίλε τά έξη μου παιδιά. Είνε, πιστέφέ με, καρπός, μιάς μακρούς και κοπιαστικής έργασίας. Ός τόσο ή έλπίδα που μου δίνουν μερικοί μου φίλοι, πως τά βρίσκουν τουλάχιστον έν μερεί άξια τών τώσων κόπων και έργασίας μου, μου δίνουν κάποιο θάρρος και την πίστη πως ίσως κάποτε φθάσουν στο σημείο να γίνουν ή παρηγορία μου. Και ού ό Ίβιος, αγαπητότατε φίλε, μοθεβεις την τελευταία φορά που είχες πέρασει από την πόλη μας, την ικανοποίησή σου. Αυτή σου ή έπιδοκιμασία, πρό πάντων, μ' έναρρώνει να σοδ τά παραδώσω και με κάνει να έλπίζω πως δεν θα σοδ φανούν άνάξια της ένδοξης σου. Όθθελα να σοδ κάνουν ευχαρίστη τάση, ώστε να τά δεχθ ή με κωλωσύνη, να τούς φανής πατέρας, δηγηός και φίλος. Από τη στιγμή αυτή σου παραχωρώ κοντά τους τά δικαιώματά μου, παρακαλώντας σε να ήης τά λάθη του με κωλωσύνη, με τη σκέψη, πως από τό δικό μου πατρικό μάτι μπορεί να πέρασαν και άπαρατήρητα και νυμίταν κρυμμένο, γι' αυτό τολμώ και να παρακλώσω την ευγενική σου φιλία να δεχθ ή αυτό, που έγω τόσο άγάππω.

Αυτό είνε τό γράμμα, που, δσο και να δοκίμασε, δεν μπόρεσε να κρύψη δτι, τού διαπνεί. Διαβάζοντας τού κανείς και ο' έντυπο, έχει την έντύπωση, πως βλέπει την τρεμούλα του χεριού, που έχάραιε τίς λέξεις. Άλλά είνε από τά σπάνια, άν δχι τό μοναδικό του Μότσαρτ, που έχει αυτόν τόν τύπο.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΜΑΘΗΤΕΥΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ: 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ Δρ. 40
Έξωσκι Δρ. 40
Έξωμην. * 20
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
είς Α. Χ' 1.0-0
ή δολ. 3

MOUSSIKI KINISSIS

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

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΩΣΤΕΡΙΑΝΗΣ
Όδός Δαιδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα και σās εύχαριστούμεν. Από Κ. Μακρόπουλον δρχ. 40, Α. Κουστογιαννοπούλου δρχ. 40, Κ. Κάντζα δρχ. 80, Χ. Παρθεναίου δρχ. 20, Α. Λουκίδου (Μυτιλήνη) δρχ. 101, Μ. Τζωρτζάκη (Ηράκλειον-Κρήτης) δρχ. 60, Α. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) δρχ. 60, Ε. Φρονίου (Λομία) δρχ. 260, Ι. Δαμιάνου (Θεσ/νίκη) δρχ. 400.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΑ ΝΕΑ

ΧΑΛΚΙΣ.—Μεγάλη έπιτυχία έσημείωσε ή Συνουλία της Όρχήστρας Έγχορδων τού Έλληνικού Όδειού στην Χαλκίδα την Κυριακή τών Βαίων, που δόθηκε στο θέατρο « Λούση » πρό πυκνοτάτου άκροατηριου εκ τής πλέον έκλεκτής μερίδος της κοινωνίας της Χαλκίδος. Είς την Συνουλίαν, την όποιαν διηόθωναν οι κ. κ. Άλέκος Κόντης και Μ. Κουτούγκος, συμμετείχε και τμήμα της Χορωδίας τού Όδειού, τό δέ πρόγραμμα περιελάμβανε έργα Μότσαρτ, Έλγκαρ, Σούπερτ, Σοπέν, Ρίχτερ, Σιωνόρη, Κουτούγκου, Κόντη και Δημοτικά. Τό κοινόν έπιδοκίμασε ένθουσιωδώς τούς εκτελεστές οι δέ έφημερίδες της πόλεως έξέφρασαν τās εύχαριστίας προς τού Έλληνικόν Όδειόν και τό είς Χαλκίδα Παράρτημα διά την τόσο ώραϊαν πρωτοβουλίαν και την εύχην όπως έά παραλαμβάνονται, εί δυνατόν, παρόμοιοι καλλιτεχνικοί εκδηλώσεις είς την Χαλκίδα, διά την τόνων τού μουσικού αίσθήματος της πόλεως.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.—Η καλλιτεχνική τού Βιολετί Όσημήν Δέλλα έδωσε στις 3 Άπριλιου στην αθήσους Έταιρίας Μακεδονικόν Σπυδών ένα έπιτυχές ρεσιτάλ με έργα: Ταρτίνι, Μότσαρτ, Σούπερτ, Παγκανίνι, Σαρζάτι, Δ λλα. Είς τό πιάνο συνάδευσε ή δς Νόρα Λουκίδου.

Πληροφορούμεθα ότι ό διαγωνισμός τού Έπουργείου Παιδείας προς κάλυψιν θέσεων καθηγητών Όδικής διά τά σχολεία Μέσης Έκπαιδεύσεως ώρίση διά την 23ην Μαΐου έ. έ.

Λεπτομερείς επί τού Διαγωνισμού είς τά γραφεία τού Έλληνικού Όδειού όδός Φειδίου 3.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ο Η Λ Ι Ο Σ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
ΣΚΑΦΩΝ ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20401, — 28261, — 31101
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΔΡ. 30
=ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΙΣ ΔΙΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

