



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

83

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ,

- ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ Ζάν—Φιλίπ Ραμώ
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία
- Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙ-ΣΕΝ Ὁ δεξιότεχνος τοῦ βιολιού
Λουδοβίκος Σπέρ
- ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Τὸ μικρὸ χρονικόν.
(Διδασκ. Ζυβὴ Φραντζή)
- ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ Σκέψεις εἰς τὸ ἔκδομα ἑνὸς νέου
πιανιστικοῦ ταλέντου
- ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ Τὸ «λαϊκὸν τραγούδι».
- ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ Διεθνῆς μουσικοὶ διαγωνισμοὶ
Ἄλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ζ' = ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 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: Ἀθήναι - Ὁδὸς Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς Ἀθήνας - Πειραιᾶ - Ἐπαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ διδλία-Τεχνικὸν Τμήμα
Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰ δεμένα βιβλιουράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς Ἀθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆς — Διτῆς Π. ΚΩΤΣΙΡΙΑΝΣ

ΕΤΟΣ Ζ΄

ΑΡΙΘ. 83

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΣΗ

ΖΑΝ-ΦΙΛΙΠ ΡΑΜΩ

ἽΟ μεγάλος θεωρητικός καὶ συνθέτης τοῦ 18ου αἰῶνος.

«Δυὸ φλάουτα ἀντὶ γὰ πόδια, χωρὶς ἴχνος κοιλιάς καὶ μὲ σουβλερό πηγούνιον». «Ἐνας μακρὸς σολῆνας ἐκκλησιαστικὸ ὄργανον χωρὶς φουγιήρα, μὲ χοντρή φωνή, δυνατὴ καὶ τραχυνή». Χαρακτῆρας κατασοφικός, φιλοχρήματος, σκληρὸς, φαντασμένος καὶ ἀκοινώνητος: δὲν ἀγαποῦσε καὶ δὲν ἐκτιμοῦσε κανένα». Ἡ γυναῖκα του καὶ ἡ κόρη του μπορούσαν νὰ πεθάνουν ὅποτε ἤθελαν, τοῦ ἦταν ἀδιάφορο, φτάνει οἱ καμπάνες τῆς ἐνορίας τους, ποῦ θὰ σήμαιναν νεκρικά, νὰ ἔκαναν ν' ἀκούωνται καθαρά οἱ δωδέκατες κι οἱ δέκατες ἑβδομέες». «Ἡ ψυχὴ του καὶ τὸ πνεῦμα του βρίσκονταν ἐξ ὀλοκλήρου μέσα στὸ κλαβεσὴν του, ὅσο τὸ κρατοῦσε ἀνοιχτό· ὅταν τὸ ἐκλείνει δὲν ὄπῃρχε πιά τίποτα ἄλλο γι' αὐτὸν μέσα στὸ σπίτι».

Μ' αὐτὰ τὰ στυγνὰ καὶ κάπως γελοιογραφικὰ χαρακτηριστικὰ ζωγράφισαν οἱ σύγχρονοὶ του τὸ μεγαλύτερο Γάλλο συνθέτη τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος Ζάν-Φίλιπ Ραμῶ.

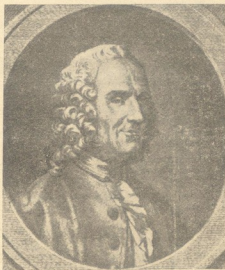
Καὶ πραγματικὰ αὐτὸς ὁ Βουργουνδὸς συνθέτης μὲ τὸ ἀγύριστο κεφάλι, ὀξύθυμος, ἀπαιτητικὸς καὶ καυγατζής δὲ νιοαζόταν παρὰ μονάχᾳ γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ μοναδικοῦ του ἰδεώδους: νὰ δώσει τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς τελειότητας στὴ μουσικὴ τέχνη. Κυριεμένος λοιπὸν ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔμμονη, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἔγνοια, ἀψήφουσε τὰ πάντα, προκειμένου νὰ πετύχει τὴν πραγματοποίηση τοῦ μοναδικοῦ σκοποῦ τῆς ζωῆς του καὶ περιφρονοῦσε τοὺς μάταιους κι ἀνόητους, ὅπως τοὺς θεωροῦσε, κανόνες τῆς κοινωνικῆς συμπεριφοράς: γι' αὐτὸ εἶχε χαρακτηριστεῖ σὰν «ὁ πιὸ ἀγενής, ὁ πιὸ ἀγροίκος κι ὁ πιὸ ἀκοινώνητος θνητὸς τῆς ἐποχῆς του».

Ἐδιάλλαχτος τόσο μὲ τοὺς ἄλλους ὅσο καὶ μὲ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ του, ὁ Ραμῶ ἦταν στὴν πραγματικότητα ἕνας ἀπὸ τοὺς εὐγενικοὺς καὶ περφηνοὺς ἐκείνους καλλιτέχνες, ποῦ τραβοῦν ἴσια τὸ δρόμο τους, χωρὶς νὰ τοὺς ἀπασχολοῦν οἱ σκευαίριες, οὔτε οἱ ἔγνοιες πῶς νὰ πετύχουν ὕψηλές εὐνοίες ἢ νὰ συμμορφῶνονται μὲ τὶς καλλιτεχνικές μὸδες τῆς ἐποχῆς τους, καὶ δὲν ἀκοῦν καμμιά ἄλλη φωνὴ ἔκτός ἀπὸ τὴ φωνὴ τῆς μεγαλοφυΐας τους. Ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἐκείνα πνεύματα, ποῦ, ἔχοντας ἀκράδαντη πίστη στὸ πεπραγμένο τους, στὸν ἑαυτὸ τους καὶ στὴν τέχνη τους, ἐκπληροῦν ἀπλᾶ μὲ ἀσποφασιστικὰ καὶ αἰούρα, τὴν ὕψηλὴ ἀποστολὴ ποῦ τοὺς ἔλαχε. Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψηὸν ὁ Ραμῶ, ὁ παρράνεος αὐτὸς ἄνθρωπος ἐμὲ τὰ ζωηρὰ μάτια ποῦ λαμπροκοποῦσαν ἀδιάκοπα ἀπὸ τὴν ἀβύσση φωτιᾶ ποῦ φλόγιζε τὴν ψυχὴν του, μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει σὰν παράδειγμα καὶ σὰν ὁδηγὸς σὲ κάθε δημιουργό... .

Γεννήθηκε στὴ Ντιζὸν στὰ 1683. Γιὰς ἐνὸς ὀργανι-

στα, παράτησε γρήγορα τὶς σπουδὲς ποῦ ἀκολουθοῦσε στὸ Κολλέγιο τῶν Ἰησουϊτῶν τῆς γενετικῆς του πόλης, γιὰ ν' ἀφοσιωθῆ ὀλοκληρωτικὰ στὴ μουσικὴ. Στὰ 1701, ὁ πατέρας του τὸν ἔστειλε στὴν Ἰταλία. Ἐκεῖ ἔφτασε ὡς τὸ Μιλᾶνο, ὅπου προσελήφθη σὰν βιολονίστα σ' ἕναν πλανόδιο βίαιο ποῦ τὸν ξανάφερε στὴ Γαλλία, ὡς τὴν Λυών.

Στὰ 1702 διορίστηκε ὀργανίστας στὴ Μητρόπολη τοῦ Κλερμόν—Φεράν, μὲ συμβόλαιο γιὰ ἔξι χρόνια. Μὰ πρὶν τελειῶσι ἡ ἔξαετία αὐτῆ, παραιτεῖ τὴ θέση



του, στὰ 1706, καὶ πηγαίνει εἰς Παρίσι, ὅπου δημοσιεύει τὰ πρῶτα του ἔργα γιὰ κλαβεσόν. Ἐκεῖ ὑπηρετεῖ σὲ διάφορες ἐκκλησίες σὰν ὀργανίστας, ὡς τὸ 1709.

Τὸ Μάρτη τῆς χρονιάς αὐτῆς, ἐπιστρέφει στὴ Ντιζὸν, ὅπου διαδέχεται τὸν πατέρα του στὴ θέση τοῦ ὀργανίστα τῆς ἐκκλησίας τῆς Νότρ Ντάμ, ὅπου μένει ὡς τὰ 1713. Ὑστερα πηγαίνει στὴ Λυών, διορίζεται ὀργανίστας τῆς πόλης αὐτῆς, καὶ ὑπηρετεῖ ἐκεῖ ὡς τὸ 1715. Τὴν ἴδια χρονιά ἐπιστρέφει ἐνῶν τῷ Ντιζὸν γιὰ νὰ παρηρεθῆ στὸ γάμο τοῦ ἀδελφοῦ του Κλῶντ. Αὐτὸς ὁ γάμος φαίνεται πῶς στάθηκε ἡ αἰτία ποῦ ἀνάγκασε τὸ Ραμῶ νὰ ἐγκαταλείψει ὀριστικὰ τὴ γενετικῆ του, πικραμένος κι ἀπογοητευμένος γιὰτὶ ἀγαποῦσε χωρὶς ἔλπιαν τὴ γυναῖκα ποῦ παντρεύτηκε ὁ ἀδελφός του.

Ἔτσι, ὕστερα ἀπὸ λίγον καιρὸ, τὸν ξαναβρίσκουμε

στό Κλερμόν—Φεράν, όπου ξαναπήρε την παλιά του θέση σαν οργανίστας. Έκει συνέγραψε τα πρώτα θεωρητικά του έργα και, στά 1722, δημοσίευσε το περίφημο σύγγραμμα της αρμονίας του, που έκαμε τεράστια αίσθηση στο μουσικόν κόσμο και συνετέλεσε σ' ν' αναγνωριστή ό Ραμόν σαν ό μεγαλύτερο θεωρητικό της μουσικής. Στο σύγγραμά του αυτό καθιερώνει τη θεωρία της άναστροφής τών συγχορδιών, άνατρέποντας έτσι την παλιά έμπειρική ταξινόμησή τους, άποδειχνει τη στενή συγγένεια που υπάρχει μεταξύ μείζονος και έλάσσονος τρόπου και, άνάγοντας όλη την άρμονία σ' έναν κύριο φθόγγο, που τόν άποκαλεί «άρμονικόν κέντρον», παρουσιάζει, πρώτος ατότος, την άρχή του θεμελιού βασιείου, έξαιρετικά σημαντική άνακάλυψη, που, για πρώτη φορά, έδωσε στη θεωρία της συσχέτησως μία τέλεια έπιστημονική βάση.

Στά 1723 ό Ραμόν πηγαίνει ενάν ό στο Παρίσι, όπου έγκαισίσταται όριστικά ως τό τέλος της ζωής του.

Σάν συνθέτης δραματικής μουσικής, ό Ραμόν άρχισε τη σταδιοδρομία του με πολύ μέτρια έργα, συνθέτοντας μερικές όριες και ντιβερτιμέντα για ένα κωμικό έργο του 'Αλέξη Πιρόν με τίτλο: «L'Andriague», που παίχτηκε στά 1723 στο πανηγύρι Σάν Ζερμαίν, ό στο Παρίσι. Πρωτίτερα είχε δημοσιέψει τό «Πρώτο του βιβλίο με έργα για κλαβεσόν», στά 1706, που δέν έκαμε και τόση εντύπωση, κι όπου ό Ραμόν παρουσιάζεται θειλά κι άναποφάσιστα άκόμη άκολουθώντας πιστά τίς παραδόσεις του παλιού γαλλικού σόλ. Στά 1724 όμως έκδιδε τό «Δεύτερο βιβλίο με έργα για κλαβεσόν» όπου, λυτερωμένως πιά από κάθε έπιρροή, παρουσιάζει έργα πρωτότυπα, γεμάτα χάρη, λιγεράβα και περιγραφική δύναμη. Σ' αυτό τό δεύτερο βιβλίο δέν παρουσιάζεται μονάχα σαν ένας έξαιρετος συνθέτης κλαβεσινίστας, άλλα και σαν ένας νεωτεριστής παιδαγωγός, σ' ότι άφορά την τεχνική του κλαβεσόν. Γιατί, στην άρχή ατότου του βιβλίου, προτάσκει μία «Μέθοδο για τό μηχανισμό τών βακτύλων», όπου καταρχει την παλιά έμπειρική τεχνική τών προκατόχων του και καθιερώνει μία άνοιούργια και στοχαστικά μελετημένη τεχνική, που κάνει νέους όρίζοντες στην τέχνη του κλαβιέ. Οι σημαντικότεροι νεωτερισμοί ατότης της τεχνικής είναι ή διασαύρωση τών χεριών και ή όποικρωτική χρησιμοποίηση του άντιχειρα, που όλοι οι πρό του Ραμόν κλαβεσινίστες τόν είχαν καταδικάσει σέ όποικρωτική άβρεια.

Στά 1726, ό Ραμόν, που μόλις είχε παντρευτή σ' ήλικία 43 έτών, γνωρίζοντα με τόν πλοίοσιν μαϊκήνα Λά Πουπλινιέρ. Ό όρχοντας ατότος, φανατικός φιλόμουσος, δεχόταν στο μεγαρό του, στο Πασι, πλήθος ανθρώπων, που μ' όποιονδήποτε τρόπο ήταν άφοιστοι όμοιοί στη λατρεία τών καλών τεχνών. Ό μεγάλος ατότος φιλότεχνος έξετίμησε τόσο πολύ τόν Ραμόν, ωςτε τόν προσέλαβε σαν άρχιμουσικό και όργανίστα του. Στά 1731, ό Ραμόν έβέδωσε τό τρίτο βιβλίο του με έργα για κλαβεσόν, με τόν τίτλο: «Καινούργιες σουίτες κομματιών για κλαβεσόν», όπου ή ίδιοφούτα του σαν συνθέτη κλαβεσινίστα, παρουσιάζεται με όλη την αίγλη της λαμπρότητας άθηρηής της.

Στις συγκεντρώσεις του Λά Πουπλινιέρ, ό Ραμόν συνάντησε τό Βολταίρο, που τό έδωσε ένα λιμπρέττο με τίτλο: «Σαμφών», για νά γραφεί μία όπερα. Δυστυχώς άπ' αότη την όπερα διασώθηκε μονάχα τό λιμπρέττο, γιατί δέν παρστάθηκε ποτέ, άγνωστο για ποιο λόγο, κι ό Ραμόν σίγουρα θά χρησιμοποίησε σέ άλλες του

όπερες τη μουσική που είχε γραφεί γι' ατό τό έργο. Στο Λά Πουπλινιέρ γνώρισε άκόμη ό Ραμόν τόν άββά Πελεγκρέν, όνομαστό συγγραφέα λιμπρέττων, που γι' αότη του την ίδιότητα τόν είχαν έπονομάσει σκωπτικά «έφημερό της όπερας». Με πολλούς διαταγούς ό άββάς ατότος δέχτηκε νά γραφεί τό λιμπρέττο που τό ζήτησε ό Ραμόν, που ήταν άκόμη άγνωστος σαν συνθέτης όπερας, και για νά έξασφαλιστή γύρωφ άπό τό συνθέτη νά όπογραφεί μία έγγύηση, πως άπ' δέν πετύχαινε ή όπερά του, θά ήταν όποικρωμένος νά πληρώσει στον άββά πενακόσιες λίβρες γι' όποζήμιώση. Έτσι, άφων κλειστική ή συμφωνία, ό άββάς τό έτοιμασε ένα λιμπρέττο με τίτλο: «L'Impoluto και 'Arquia», που ή όπόθεσή του ήταν παρμένη από την τραγωδία του Ρακίνα «Οαίδρα». Όταν όμως ό άββάς Πελεγκρέν άκουσε, πριν από την παράσταση, τη μουσική που έγραψε ό Ραμόν γι' ατό τό έργο, ένθουσιάστηκε τόσο, ωςτε έσκισε άμέσως την έγγύηση που τό ύπέγραψε ό συνθέτης.

Την 1η Όκτωβρίου λοιπόν, τό 1733, άνέβηκε με μεγάλη έπιτυχία στο θέατρο της Βασιλικής 'Ακαδημίας της Μουσικής τό πρώτο δραματικό άριστοούργημα του Ραμόν «L'Impoluto και 'Arquia», που στόθηκε ή άφειτηρία της δεοασμένης του σταδιοδρομίας. Έτσι, ό συνθέτης ατότος γνώρισε για πρώτη φορά τη μεγάλη έπιτυχία, σέ ήλικία 50 έτών.

Οι όπερες του «Κάστωρ και Πολυδέκης» και «Δάριανος», που άκολουθήσαν, έδρασανσαν άκόμη πολύ τό πολύ τη δόξα του, ως που στό 1745 γνώρισε έναν πραγματικό θρίαμβο στο θέατρο της Γκράντ Έκυρλ τών Βερσαλλιών, όπου άνέβασε την κωμωδία—μαλλέτου του «Η Πριγκίπισσα της Ναβάρρας» με την έκούκρια τών γάμων του Δελφίνου της Γαλλίας Λουδοβίκου με την 'Inφάντα Μαρία—Τερέζα. Ό Βασιλιάς Λουδοβίκος ό 15ος ένθουσιάστηκε τόσο πολύ άπ' ατό τό έργο, ωςτε άπένεσε στο Ραμόν μία Ισορία έπιχορήγηση από δύο χιλιάδες λίβρες μαζί με τόν τίτλο του «Συνθέτης της Βασιλικής Αύλης». Στά 1761 έγινε δεχτός σαν μέλος στην 'Ακαδημία της Νιζόν, και, στό 1764, ό Βασιλιάς τό άπένεσε τίτλον ευγενείας και τό παράσημο του 'Αγίου Μιχαήλ. Στο μεταξύ ό Ραμόν δέν είχε πάψει νά συνθέτει άριστοούρηματικά έργα δραματικής μουσικής και μουσικής μαλλέτου, που άποτελούν τό σημαντικότερο μέρος της μουσικής του παραγωγής. Στά 1764 τελείωσε την τελευταία του όπερα με τίτλο «Οι Βορδέδες» κι έτοιμαζόταν νά διευθύνει τίς δοκιμές της, όταν ό θάνατος έβγαλε τέλος στη δεοασμένη σταδιοδρομία του, στις 22 Σεπτεμβρίου του 1764, σέ ήλικία όδοηονταέντος έτών. Στις τελευταίες του στιγμές είχε τό κουράγιο νά τά βάλει με δόν παπά που τόν παρσέτακε, έπειθε τό έψαλλει τίς συχωρτικές εύχες φάλστα ! . Τόν κήθεσαν μ' έξαιρετικές τιμές και τόν έθαψαν στην έκκλησία του 'Αγίου Εδοσταθίου. . . Στο πρόσωπο του Ραμόν ή Γολία έχασε μία από τίς πιο γνώσιες μεγαλοφυές της κι ή Μουσική έναν από τούς μεγαλύτερους θεωρητικούς και συνθέτες της. . .

Η όπερα του Ραμόν παρουσιάζεται όπό την πατροπαράδοτη δση ατότου του μουσικού έθους, όηλοδή με ρετσιτατίβα, όριες, φωνητικά σύνολα και καθαρά όργανικά μέρη. Δέν πρέπει λοιπόν νά ζητήσουμε τη μεγάλη πρωτοτυπία του Ραμόν στη διάθεση της φόρμας της όπερας, άλλα στον τρόπο με τόν όποιον έπιεργάζεται και παρουσιάζει τά μέρη του την όποτιλοδν.

Τό ρετσιτατίβο, που είναι μία φόρμα τραγουδιού

πού μοιάζει πολύ με την άπυγγελία, είχε στη γαλλική όπερα ένα χαρακτήρα πολύ πιο τραγουδιότο παρά στην Ιταλική όπερα. Γιατί οι Γάλλοι το θεωρούσαν σαν ένα άπο το σημαντικότερο μέρος της όπερας, ενώ οι Ιταλοί το έβλεπαν σαν ένα άπλο μέσο μεταβάσεως από τη μίαν άρια στην άλλη.

Ο Ραμό λοιπόν χρησιμοποίησε το ρετσιτατίβο με πολύ πρωτότυπο τρόπο: έμεινε βέβαια πιστός στις αρχές της μουσικής άπυγγελίας του Λουλλό άντι όμως ν' άκολουθεί άποκλειστικά το ρυθμό και τόν τονισμό του ποιητικού κειμένου, πρόσθετε μίαν άρμονική έρμηνεία των στίχων, που παρουσιάζει πολύ συχνά την έκδηλη πρόθεσή του νά δώσει περιγραφικό ύφος και έκφραστική δύναμη στη μουσική που τούς περιβάλλει.

Γι' αυτόν το σκοπό χρησιμοποίησε τριών ειδών ρετσιτατίβα: το άπλο ρετσιτατίβο, με μπάσο κοντίνουο, που βασίζεται στην καθαρή άπυγγελία του έδω κι εκεί τη διακόπτουν μερικές μελωδικές παρεκκλίσεις. Αυτές οι παρεκκλίσεις πλησιάζουν το ρετσιτατίβο αυτό προς την άρια... Το δεύτερο είδος είναι το ρετσιτατίβο με συνοδεία όρχήστρας, που, παρουσιάζεται συνήθως στις έπίσημες στιγμές ύποσπριζόμενο από μεγαλοπρεπείς και πλατείες συγχωρίες των έγχόρδων μόναχα και που παρεμβάλλεται στα παθητικά μέρη της όπερας υπό μορφήν ίντερλούντιου, άνάμεσα στις δραματικές έξάρσεις του τραγουδιού. Τέλος το έρρυθμο ρετσιτατίβο, που είναι ένα είδος μεταξύ του άπλου ρετσιτατίβο, και της άριας και που συχνά φτάνει νά παίρνει την όψη του άριόζο.

Πό πλούσιο και πό ποικίλο μουσικά από το ρετσιτατίβο του Λουλλό, το ρετσιτατίβο του Ραμό προαναγγέλλει το ρετσιτατίβο του Γκλοκ καθώς και μιά φόρμα έκφράσεως που δά βρει την πλήρη σνθήση της στο λυρικό δράμα του 19ου αιώνος...

Οι άριες του Ραμό πλησιάζουν προς το ρετσιτατίβο, με την φροντίδα που δέλνει σ' αυτές ό συνθέτης νά οβείται την άπυγγελία του ποιητικού λόγου στους δραματικούς διαλόγους που άποτελούν τη βάση της λυρικής τραγωδίας. Οι άριες αυτές ένσωματώνονται κυριολεκτικά στο διάλογο και δέν έμποδίζουν καθόλου το άκουσμα και την άνετη παρακολούθηση του ποιητικού κειμένου.

Έτσι ή διαφορά μεταξύ άριας και ρετσιτατίβου είναι λιγώτερο έκδηλη στις όπερες του Ραμό, παρά στις όπερες των προατόχων του: κι οι περισσότεροι άκροαταί, συνθησιμένοι ν' άκούν Ιταλικές όπερες, όπου ή διαφορά αυτή είναι ύπερβολικά αισθητή, διρωτώντο, όταν άκουγαν όπερες του Ραμό, που τέλειωμε το ρετσιτατίβο και που άρχιζε ή άρια...

Τά κόρα, που στην όπερα του Λουλλό κατείχαν ήδη σημαντική θέση, στην όπερα του Ραμό παίρνουν πρωτεύοντα ρόλο, ένώ, την ίδια έποχή έχουν σχεδόν εξαφανισθ από την Ιταλική όπερα. Γραμμένα με μεγάλη μαεστρία έπεμβαίνουν συχνά και συμμετέχουν κατευθείαν στη σκηνική δράση. Δέ σχολιάζουμ πιά, όπως γίνονταν παλιότερα, τά διαδραματιζόμενα επί σκηνής σαν άπλοι θεατές, αλλά βρίσκονται ένσωματωμένα στην ίδια τη δράση και συντελούν στην εξέλιξή της.

Η συμφωνία, δηλαδή όλο το όργανικό μέρος της όπερας, συμπεριλαμβανομένης και της συνοδείας, κατέχει έξίσου σημαντική θέση στην όπερα του Ραμό. Μερικές μάλιστα όβερτουρες περιλείουμ αυτήν τη συμπόκνωση του όλου δράματος που ό Γκλοκ θά τη φέρει σ' ύψιστο βαθμό τελειότητας. Οι περιγραφικές συμφωνίες, τά προλόγια και τά ίντερλόγια που παίζουμται πριν ή μετά από τις άριες και οι πολυάριθμοι και πλούσιοι σε ποικιλία χοροί που διανθίζουμ κάθε έργο του Ραμό, άσκοδν μιά άπέρανη γοητεία που συναρπάζει όκούη και τά πιο μοντέρνα αυτιά.

Με την όλο και πιο έντονη επίζητηση της άνεφαρσίας των ήχοχρωμάτων, με την καινούρια άντιπαράθεση όριόμενων άπ' αυτά, με τις ήχητικές άντιθέσεις των οκτομένων των όργάνων, ό Ραμό κατάφερε νά δημιουργήσει, με το σκοπό νά πτύχει την όσο το δυνατόν τελειότερη έκφραση, καινούριες ήχητικότητες και όρχηστρικές άποχωρήσεις. Τέλος, κάνοταν νά ξεχωρίζουμ όριόμενες νότες της άρμονίας του με την άριστοτεχνική έκλογή καταλλήλων ήχοχρωμάτων που χρησιμοποίησε ειδικά γι' αυτόν το σκοπό, ό Ραμό παρουσιάζει έκδηλη την άρχιτεκτονική ίκανότητα της μεγαλοφυΐας του, που μόναχα βλέποντάς την υπό το πρίσμα της έπι στήμης και της φιλοσοφίας μπορούμε τά σχηματίσουμ μία άκριβη ιδέα γι' αυτή...

Η δραματική παραγωγή του Ραμό, που σ' αυτή βρίσκουμε όλα τά κοσμοαγάπητα την έποχή εκείνη είδη, είναι έξαιρετικά ποικίλλη και περιλαμβάνει τά έξής έργα:

Πέντε λυρικές τραγωδίες με πέντε πράξεις: με τους τίτλους: 'Ήπόλυτος και 'Αρικό, Κάστωρ και Πολυθεός, Δάρδανος, Ζοροάστρης και Βορέαδα. Σ' αυτές πρέπει νά προσθίλουμ και ή χαμένη όπερα του Λίνος— από την όποία δέ διασώθηκαν παρά μόναχα το λιμπρέτο και το μέρος του πρώτου βιολιού. Τρεις 'Ηρωϊκές παστοράλ, σ' τρεις πράξεις, γραμμένες σε πιά άνάλαφρο ύφος που παρουσιάζουμ επί σκηνής τοσπάνδες και ήρωες, δύο λυρικές κωμωδίες μιά κωμωδία—μαπαέτο, έξη όπερες—μαπαέτα και δέκα μόνόπραχτα μαπαέτα...

Τελειώνοντας το άρθρο μας αυτό, θεωρούμε σκόπιμο νά παραθώσουμ μερικές χαρακτηριστικές σέψεις του Ραμό, παρμένες από τά θεωρητικά του έργα:

—Όταν συνθέτουμ, δέν είναι ή κατάλληλη στιγμή νά φέρνουμ στο νομ μας κανόνες που θά μπορούσαν νά σκλάβώσουμ την έμπνευσή μας. Στους κανόνες αυτούς μπορούμ να καταφώουμ μόναχα σε περίπτωση που ή έμπνευση και το αύτε δειχουμ πώς μας άρνούται αυτό που ζητάμε.

—Θά ίβητε πώς δέν είμαι νεοφώτιστος στην τέχνη και πράπντων πώς δέ δείχνω ότι πολυχρησιμοποίησά ή έπιστήμη μου στα έργα που δημιουργώ, γιατί προσπαθώ νά κρύψω την τέχνη κάτου από την ίδια την τέχνη.

—'Αν κρίνουμ σύμφωνα με το άσθημα ή κρίση μας δά είναι πάντα σωστή.

—Ριφκινδόνεφα, στάθικα τυχερός, συνέχειαα.

—'Η άληθινή μουσική είναι ή γλώσσα της καρδιάς.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

(Τραγούδι — Ἀπαγγελία — Προσώδια)

Στό προηγούμενο ἄρθρο μου γιὰ τὴ μουσικὴ στὴν Ἀρχαία Τραγωδία (βλ. «Μουσικὴ Κίνησις» φόλ. 82), ὅπου ἐξέφερα μερικὲς ἀπλὲς μου σκέψεις, τελείωσα μὲ τὸ ζήτημα τῆς ἐκτέλεσως τῆς μουσικῆς, ἢ μᾶλλον τοῦ τραγουδιοῦ, καθὼς καὶ μ' ἔκειτο τὸ προσωπικοῦ ρυθμοῦ τῆς γλώσσας, πού δὲν ὑπάρχει ἰσὴν σημερινῆς μας γλώσσα κι' ἔλεγα πὼς θῆπρεπε νὰ ξαναβῶ τὸ θέμα ἀκόμα μιὰ φορά.

Γιὰ μιὰ φορά τὸ ἀναθῶγα σήμερον, ἂν καὶ χιλίες φορές δὲν θάταν πολλὲς γιὰ ἓνα τέτοιο τεράστιο ζήτημα πού ἄλλωστε, ἔχει ἀπασχολήσει ἐπὶ χρόνια καὶ χρόνια, ἄλλους πολὺ πὸ σοφοὺς ἀπὸ μένα καὶ ὄχι μονάχα Ἕλληνας. Τί λέω! Βρίσκω μάλιστα πὼς ἐμεῖς ὁ κληρονόμοι μιὰς τέτοιας κληρονομιάς, ἀσχοληθῆκαμε λιγώτερο ἀπ' τοὺς ξένους καὶ οὕτε καταπιασθῆκαμε μὲ τὸν τρόπο πού θῆπρεπε ἔτσι ὥστε νὰ δεξιοποιηθούμε ἀληθινὰ αὐτὴ τὴν κληρονομιά. Γιατί, ἂν θέλωμε νὰ μιστε εὐκρινεῖς, πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε, διὸ οὕτε τὸ Κράτος, οὕτε τὰ Ὁδεῖα μας, οὕτε τὰ Πανεπιστήμιά μας, δὲν ἐνστερνίσθησαν τὴν Ἀρχαία Τραγωδίαν, δὲν πῆραν τὸ ζήτημα αὐτοῦτῆρα, ἐπιστημονικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ, δὲν τόκαναν «δικό τους», δὲν ἀποβλέψανε στὴν Τραγωδίαν ὡς τὸ πρῶτο καὶ κυριώτερο κεφάλαιο τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ—κεφάλαιο πολὺτιμο ἀνεκτίμητο, πού μᾶς ἐξχωρίζει ἀπ' ἄλλο τὸν ἄλλον κόσμο.

Ἀναγκαστικὰ—καὶ ὀρθὰ—στὸν τομέα τῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Θεάτρου, δὲν ἦταν δυνατόν νὰ μείνουμε ἀπομονωμένοι καὶ κλεισμένοι στὸν ἐαυτὸ μας, ἀλλὰ ἀκολουθήσαμε τὴν παγκόσμια ἐξέλιξι, ἀκριβῶς ὅπως κάνουν, ἄλλοι τε, κι' ἄλλοι λαοὶ τῆς Ἑγγύς καὶ τῆς Ἀπώ. Ἀνατολῆς, μὲ τὸ ἴδιο πλοῦσιες καὶ ἀρχαῖες—ἀρχαιότερες μάλιστα—καλλιτεχνικὲς παραδόσεις καὶ κληρονομίαι. Ὅταν π.χ. ἡ Ἰαπωνία ἔχει τῆς κρατικῆς τῆς Ὀπερῆς, τῆς Συμφωνικῆς τῆς ὀρχήστρας καὶ τὰ ὀδεῖα τῆς, θὰ ἦταν κομικὸ καὶ παράλογο ἢ Ἑλλάδα ν' ἀσχοληθῆι μονάχα μὲ τὴν Τραγωδίαν καὶ τὸ Δημοτικὸ τραγούδι καὶ ν' ἀναζητῆται πὼς τάχα νάταν ἡ Μουσικὴ καὶ ὁ Χορὸς καὶ ποῖα τὰ μουσικὰ ὄργανα πού συνῶδευαν τὴν Τραγωδίαν καὶ τὴν Κομωδίαν πρὶν ἀπὸ αἰῶνες. Σωστὸ λοιπὸν ἀκολουθήσαμε τὴν παγκόσμια ἐξέλιξι, δεσθήκαμε στὸ ἄρμα τῆς Δύσης, φτιάξαμε Ὁδεῖα καὶ σύγχρονα ἐνάθετρα, δημιουργήσαμε καλλιτεχνικές—δημιουργοὺς καὶ ἐκτελεστῆς—φτιάξαμε Ὀπερα—ἄς ποῦμε—ἀλλὰ πάνω σ' αὐτὴν τὴν ἀμύπητικὴ ἐξέλιξι—καὶ εἶναι πραγματικὰ ἀμύπητικὴ—ἐξήγασαμε ὀδέτελα τῆ μεγάλης μας κληρονομιάς ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη—γιατί νὰ τὸ ἀποσιωποῦμε;—τίποτα ἀπ' ὅσα φτιάξαμε δὲν ἔχει Ἑλληνικὸ χαρακτήρα; Ἑλληνικὸ ὄφος, ἢ μᾶλλον δὲν ἔχει κανένα χαρακτήρα, κανένα ὄφος. Βρισκόμαστε διαρκῶς, ἀκόμα σήμερον, κάτω ἀπὸ ξένες ἐπιρροές, ἀνάλογα μὲ τῆς χώρας ὅπου σπούδασαν οἱ πρῶτοι μας Δάσκαλοι καὶ ὅπου συμπληρῶνουν σήμερον τῆς σπουδῆς τοῦ ὀνεοῦ, χωρὶς ὅμως νὰχουν ἀποκομίσει ἀπ' τὸν τόπος τοὺς ρίζες καὶ βῆσεις τέτοιες, πού, ἐπιτρέποντας, νὰ μπόρουν καὶ συμβάλουν στὴ δημιουργία ἐνός νεοελληνικοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ. Καταντήσαμε νὰ στρεβλώσουμε ἀκόμα, καὶ τὴ γλώσσα

μας, νὰ μὴν μποροῦμε πιά νὰ τὴν μιλήσουμε, νὰ τὴν ἀπαγγελοῦμε, νὰ τὴν τραγουδήσουμε, σωστὰ, καθαρὰ... Ἑλληνικὰ!

Μὲ τέτοια δεδομένα κι' ἂν ἀκόμα, θεωρητικὰ, πιάσουμε ὡςτὸ τὸ ζήτημα τῆς διδασκαλίας τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας, δὲν μποροῦμε νὰ φθάσουμε ὡςτὸ γὰ τὴν ἐκτέλεσι. Δὲν ἔκτουσα νὰ ὑπάρχη σὲ κανένα ὀδεῖο μας ἓνα εἰδικὸ τμήμα, μιὰ εἰδικὴ τάξι γιὰ τὴ διδασκαλίαν τῆς Τραγωδίας, δὲν ἔκτουσα κανέναν—ἢ σχεδὸν κανέναν ἀπ' τοὺς μεγάλους μας συνθέτες ν' ἀσχοληθῆ συστηματικὰ μὲ τὴ μουσικὴ τῆς Τραγωδίας κι' οὕτε κανέναν ἀπ' τοὺς μεγάλους μας θεωρητικοὺς ν' ἀνοίξῃ στοὺς μαθητῆς τοῦ τῆς Ἀρμονίας, τῆς Ἀντιστιχῆς, τῆς Φούργας, τῆς Μορφολογίας κλπ., ἔστω καὶ μιὰ πορτοῦλα πρὸς τὴν ἔρευνα τῆς μουσικῆς, ὡς προβόλης καὶ συμπλήρωσης τοῦ Λόγου στὴν Τραγωδίαν ἢ στὴν Κομωδίαν. Κι' οὕτε ἔκτουσα νὰ γίνεται κατὶ τὸ παρόμοιο σὲ κανένα ἀπ' τὰ Πανεπιστήμιά μας. Τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν ἔχει ἓνα μουσικὸ τμήμα ὅπου αἱ φοιτητικὲς καὶ οἱ φοιτήτριες ὀπὸ τὸν ἐκσάτοτε μαέστρον τοὺς ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἔρμηνείαν τοῦ Μπάχ ἢ τοῦ Μότσαρ κι' ὀλων τῶν ἄλλων μεγάλων μουσουργῶν ἀξέπεινη βῆβαια προσπάθεια, ἀλλὰ τάχα δὲν θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρχη κι' ἓνα τμήμα γιὰ τὴν Τραγωδίαν; Κι' αὐτὸ εἶναι παράδειον, ὀλέησι: Ἐνῶ ἀντιγράφουμε σ' ἄλλα τοὺς ξένους, δὲν προθέαμε πὼς ἄλλα τὰ ξένα Πανεπιστήμια ἔχουν φοιτητικὸς θιάσους πού ἀσχολοῦνται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν Ἑλληνικὴν Τραγωδίαν. Ἀναφέρω τὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Βερολίνου πού ὁ θιάσος τοῦ μᾶς ἐπισκέφθηκε πρὶν ἀπὸ χρόνια ὀπὸ τὸν Λάιχαουζεν (βλ. φόλ. 106 Μ. Κ. ἀριθ. 82) καὶ τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Σορβόννης—τοῦ Παρισιοῦ—πού ἔπίσης ὁ θιάσος τοῦ μᾶς ἐπισκέφθηκε πρὶν ἀπὸ χρόνια καὶ θὰ μᾶς ἐπισκεφθῆ πάλι μέσα σ' αὐτῆς τῆς ἡμέρας.

Ἐδῶ, ὁ πρῶτος τυχεύωντας σκηνοθέτης πού ἀνεβάζει Τραγωδίαν, ἐστὶ ὅπως τῆς φαντάζεται, ἢ ὅπως τὴν σπούδασε στὴ Γερμανία π.χ., χωρὶς καμμιὰ εἰδικεῖσι καὶ χωρὶς καμμιὰ ἐμβῆθουσι, καταλήγοντας σὲ τέλεια παραρῆγησι, μεταφροῦντας ἕνα δαιμονία—ὡς ἐκεῖνο τὸ τερατόδες «σπερχικόρ»—κόλλοντας στὴν ἴδια τραγωδίαν πότε τὴ μιὰ μουσικῆ, πότε τὴν ἄλλη—ὡς νὰ μὴν ἀποτελοῦσε ἡ μουσικὴ ἓνα ὄργανο σὲ στοιχεῖο τῆς ἔρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἀλλὰ ὡς νὰ ἦταν «γερνιτοῦρα», ἀνάλογα μὲ τὰ γούστα τῆς στιγμῆς—μὴ προσέροντας τῆ στροφικῆ, τῆς μετρικῆς καὶ στιχοῦργικῆς διάρθρωσι τοῦ κειμένου, διορθώνοντας καμμιὰ φορά Ἀλοχόλους κι' Ἐορπίδες!...

Πρόθεσις μου ὅμως δὲν εἶναι νὰ κάνω κριτικὴ κι' οὕτε ν' ἀναφέρω ὀνόματα, ἀλλὰ, καθὼς εἶπα στὴν ἀρχῆ, νὰ συμπληρώσω κάπως τῆς σκέψεσι μου πάνω στὸ ζήτημα τῆς ἔρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Μιλώντας στὸ προηγούμενο ἄρθρο μου γιὰ τὴν λαμπρὴ παράστασι τοῦ Λίνου Καρζῆ τῆς τραγωδίας τοῦ Ἰσχυλοῦ—Ἐπίτῃ ἐπὶ Θήβας, ἔλεγα—καὶ τὸ πιστεύω ἀκράδαντα—πὼς ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ γράφῃ κανένας μουσικῆ γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδίαν εἶναι αὐτός πού αὐτὸς κολοῦθησε ὁ συνθέτης Διονύσιος Γιατρῆς; ἀλλὰ πρόσ-

θετα πως μένουν τα προβλήματα της εκτέλεσως αυτής της μουσικής—πou δέν μάς Ικανοποιούν ολοκληρωτικά—καθώς και το πρόβλημα της προσωπίας.

Όσο για την εκτέλεση, τά δου λέω παραπάνω δι-
vovun την εχρήση : Μιλώvουν τραγουδοί οι Έλληvες
κι οι Έλληνιδες πάνω σά ένα πρότυπο κι ακολουθώv-
vτας ζένες σχολές και μέθοδοι. Δέν ζέρουν κι ούτε
μυροvun τά τραγουδίσουν Έλληνικά. Το φαίνομαι πχ.
τών δυο τραγουδιστριών που ύποδοvθηκαν τους ρο-
λους της Άντιγονης και της Ισμήνης, δέν είναι το ότι
μυροδούσαν με τη μουσική και την τεχνική της Όπε-
ρας, το ότι προέρχονται από την Όπερα, αλλά το ότι
δέν μάθαινε ποτέ τους—δέν το διδάξανε—να τραγου-
δοvνα σωστά Έλληνικά, μά ελληνικό ύφος κι ελληνική
τεχνική. Η τεχνική του τραγουδιού, είναι μία και μόνη
ή σωστή κι όταν κατέχει κανείς αυτή τη σωστή τεχνική,
παράλληλα με την πρέπουσα πνευματική μόρφωση,
δλα μπορεί να τά τραγουδήσει σωστά. Και σωστή τεχνική
είναι αυτή που απαιτείται στη γλώσσα του κάθε
άνθρωπου, που σύμφωνα της—σύμφωνα με τη μητρική
του γλώσσα—ζχουν διαλαπύσει τά φωνητικά του όργανα.
Οι δυο αυτές προταγωνίστριες κι όλες μας οι προταγωνίστριες
κι όλες μας οι προταγωνιστές, ούτε στην Όπερα δέν τραγουδοv σωστά, δέν καταφέρουν
να βροvun το στόλ, το ύφος που ταιριάζει σι κάθε ρόλο.
Μιμούvται πάντα ζενικά πρότυπα, χωρίς να μπόρουν
να πέτυχουν ούτε στη μίμησή τους, κανενάvτας έτσι
σ' ένα ύφος δέν είναι ούτε Έλληνικό, ούτε Ιταλικό,
ούτε Γαλλικό, ούτε τίποτα. Πώς να πέτυχουν λοιπόν
το ύφος της Έλληνικής Τραγωδίας ; Τους είναι έντε-
λόζο ζένο γιατί κανένας δέν τους το δίδαξε. Δέν έχω
ξοδεύει άδικα ποτάμια από μελάνι γράφοντας άδικα
κοπια κι άπαιτώντας τη δημιουργία μιας Έλληνικής
σχολής τραγουδιού.

Διάβασα κάπου μία κριτική για την ίδια αυτή πα-
ράσταση του Καρζή, όπου έμβριθης κριτικός συζητούσε
για το έθος του αλλού που χρησιμοποιήθηκε. Δέν νο-
μίζω πως άξιζει τον κόπο μία τέτοια συζήτηση. Το ν'
ανάστημάμε να βρούμε ποιά ακριβώς ήταν το όργανο,
ή τά όργανα που εκτέλεσαν τη μουσική στις πα-
ραστάσεις της τραγωδίας; στην έποχή της, είναι σαν
να πέφτουμε σε μουσειακή παράσταση, όπoταν θάπρεπε
νάχουμε κι ακριβώς την ίδια μουσική και την ίδια ά-

κριβώς χορογραφία». Μάς άρκει ή πίστι στο ύφος. Η
λογική και ή συνέπεια του όφους.

Πιό οπούοιό είναι το πρόβλημα της προσωπίας.
Στην άρχαία μας γλώσσα κάθε λέξη είχε τις μακρές
και τις βραχείας της συλλαβές κι αυτό έβινε ένα
μουσικό χαρακτήρα στη γλώσσα, ενώ σήμερα βασίζο-
μαστε στον τον, στις συλλαβές που τονίζονται δηλαδή
και στις άτονες. Όμως ήξη κι αυτό αποτελεί ένα
ρυθμό, βίνει στη γλώσσα μία μουσικότητα, αλλοιότημη
τους, πάντας μουσικότητα. Το ζήτημα είναι άπ' τη μία
μεριά το μουσικό να ακολουθήσει πιστά αυτόν τον τον-
τικό ρυθμό, άπ' την άλλη να μάθι ή ήθοποιός να ά-
παγγελλεί σωστά, ακολουθώvτας όχι μόνο το τονικό
ρυθμό της κάθε λέξης και της κάθε φράσης, άλλα και
διατηρώντας το χρώμα της φωνής του. Στις παραστά-
σεις της άρχαίας τραγωδίας, ζαφνιάζεσαι ακούvοντας
τον ίδιο ήθοποιό που πριν τραγουδούσε, να μιλάει έσ-
φονικά, όταν έχει ν' απαγγείλει, με μία έντελόζο αλλοι-
τική φωνή κι έντελόζο αλλοιωτική προφορά, σαν να
μην είναι πιά ο ίδιος. Άλλο αυτό δέν συμβαίνει μονάχα
στην Τραγωδία. Συμβαίνει, και στη Λυρική Σκη-
νή μας, πάντοτε, όταν τυχαίνει να μεσολαβή πρότα :
έχεις την έντοπισή πως ο ήθοποιός που πριν από λίγο
τραγουδούσε Έλληνικά, ζαφνικά ζέχασε τη γλώσσα
του, ή πως μιλάει κάποιος άλλος. Όπως ή άρχαία μας
γλώσσα, με τη μουσικότητα της προσωπίας της, να
καθιστούσε πιο εύκολη τη μετάβασι άπ' την άπαγγελία
στο τραγούδι, άλλα αυτό δέν είναι λόγος ούτε να ζα-
ναυγισούμε στην άρχαία γλώσσα και να βίνουμε τις
τραγωδίες στο πρωτότυπο, ούτε να παραμελούμε και να
παρβαλεύουμε τη σημερινή τονική προσωπία. Να προσέ-
ζουμε μόνο και να περιποιήσομε, να μάθουμε σωστά
τη γλώσσα μας. Ζητήματα όρθης διδασκαλίας είναι όλα.

Έχω δη παραστάσεις τραγωδίας στα Γαλλικά και
στα Γερμανικά. Οι Γάλλοι άντιμετωπίζουν με τον τον-
νισμό των ζέξων ή τους σις λήγουσα τερδότες προσω-
διακές δυσκολίες και όμας τις ύπερνεύσεις. Οι Γερ-
μανοί είναι πιο τυχεροί σ' αυτό το σημείο : ή γλώσσα
τους με τις μακρές και τις βραχείας συλλαβές—σαν την
άρχαία Έλληνική—τους βοηθάει, άλλα και την καλύτερ-
vουv με τέτοιο σύστημα !... Στα σχολεία τους υπάχει
ένα μάθημα «ερητορικής», που άλλο σκοπό δέν έχει
παρά να μάθι τά παιδιά να μιλοvun σωστά, καθαρά,
άρμονικα τη γλώσσα τους.

ΣΕΛΙΔΕΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ο ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ ΣΠΟΡ

Ό Σποhr γεννήθηκε βέβαιά τον 18ον αιώνα, (1784)
δσο όμως και νάχη πάει μερικά χρόνια άπ' αυτόν,
άνηκε, σαν συνθέτης, στον ρωμαντισμό—πολλοί μάλι-
στα τον θεωρουν για τη Γερμανική μουσική μαζί με
τον Βέμπερ και τον Μόρτερν από τους Ιβρυτάς
του—και σαν δεξιότεχνος στον 19ον. Η έποχή του τον
έκτιμούσε περισσότερο σαν αναδημιουργό—βιολιονιστά
πρώτα και έπειτα άρχιμουσικό—και ίσως αυτό να είναι
ευδήςληγο, όταν σκεφτόμε τους γίγαντες της συνθέ-
σεως που θύωναν τίποτα του, σαν σύγχρονοί του, το
άνστημά τους άς τόσο άναντητό είναι, πως και με
τά έργα του είχε έπιτυχίες όχι μόνο σχετικές και εν
συγκρίσει προς άλλους αναδημιουργούς, άλλα και ά-
πόλυτες.

Γεννήθηκε στο Μπραουνσβάικ Εξως όμας τά παι-
δικά του χρόνια στο Ζεσσέν, όπου είχε μετατεθι ή πα-
τέρας του ως Ιατρικός σύμβουλος. Ό Μωκόρ ήταν ο
πρώτος του δάσκαλος στο βιολι, και αυτόν διαδέχτηκε
ο Φράντς Έκ, που στη Γερμανία τότε θεωροvταν ο
καλότερος βιολιονιστάς. Άπό αυτόν έκληρονόμησε
την τεχνική της περίφημης Σχολής «Μάνχαίμ», που όρ-
γώγότερα, όπως ο ίδιος μάς πληροφορεί στην αὐτοβιο-
γραφία του, έπλοτούσε με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηρι-
στικά, παρμένα από την Γαλλική κλασικιστική Σχολή

γιατι άνεγνώρισε την άξία τους. Και μόνο αυτή ή λε-
πτομέρεια θά ήταν Ικανή να δείξει, από τη μία μεριά
την δύναμη της θελησώς του και από την άλλη, την
έλευθερία με την όποία εσχημάτιζε τις πεποιθήσεις
του. Με όδηγο τον αυτός και το έρευνητικό του πνεύ-
μα, που κατέβυνε κάθε του έργασια, κάθε του μελέτη,
κάθε του προσπάθεια, συμπλήρωσε την τεχνική του και
με έντελόζο προσωπικά του εύρηματα και βιολιόφους
έτσι ένα δικό του στόλ, που έβαιμιάστηκε παντού όπου
άκούστηκε και ιδιαίτερα στην Άγγλια. Είχε όκμήτη
θάρρος και καταρρηγή στις δημόσιες παρουσιάσεις του,
το χωρίς βιβλιό, το άπ' έξω» παίξιμο, όχι από φόβο
βέβαια μη τον πρόδοση ποτέ ή μνήμη του, άλλα μόνο
γιατι έπλοτευ, πως αυτό έβινε την έντόπισση του λιγώ-
τερο συγκεντρωμένου κ' έκανε τον έρμηνευτή να φέυγη
άπό το ύφος του «μουσικού» και να παίρνη κάτι από
τη χροιά του «μουζικάντη». Πώς έργασε στο συμπέρα-
μα αυτό, και κατόπιν ποιός λογικής, άν είχε δικαιο ή
άδικο στη γνώμη του, αυτά όλα είναι ζήτηματα όχετα
με ότι πρόκειται έδω να μάς άπασχολήγη. Το γεγονός
είναι, ότι και στο σημείο αυτό, άδιαφορώντας για την
έντόπισση που θάκανε, συμπροφώθηκε προς την πεποι-
θήση που είχαν άποκρυσταλλώσε. Πρωτοεμφανίστηκε
στο κοινό όταν ο δάσκαλός του Έκ τον παρέλαβε μα-

ζύ του σ' ένα καλλιτεχνικό του ταξίδι στην Πετρούπολη, σ' 1803, δεκαεπίχρονο νέο δηλαδή. Δεν ήταν λοιπόν ο Σπώρ από τα λεγόμενα θαυμαστά παιδιά. Ή ανώτατες του έγινε κανονικά και το ίδιο όμιλη ήταν όλη του η σταδιοδρομία. Πάντως στην πρώτη του αυτή εμφάνιση, πρέπει να είχε σημαντική επιτυχία, γιατί μόλις έπостρέψε στο Μπράουνσβαϊγκ, του δόθηκε με θέση στα βιολιά της ορχήστρας της Αόλης και μαζί μ' αυτήν ο τίτλος του «καμμερμούζικερ» που δεν παρεχόταν εύκολα. Ο κυβερνήτης Δουδ του τόπου, που ο ίδιος, όχι μονάχα άγαπούσε και εννοούσε τη μουσική αλλά και έπαιζε βιολιά, τοδούσε άμεριστο το ενδιαφέρον και την άγαστηρία του άναγνωριστις όδρες του και σαν έρμηνευτοό και σαν συνθέτοό και σαν άνθρωπο. Από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας τους κατακτήθηκε από την ώραία υπερφάνεια του νέου, που τον είχε κάμει να αισθανόταν τον έαυτοό του πληγωμένο, όταν ο ύπρητης του δουκόο του μίλησε σε τρίτο πρόσωπο. Και ή αξιοπρέπεια αυτή, αυτός ο αούτοεβασμός του, φαίνεται πως άναγκαζόοσε και τον παιζιμόό του. Ο Λόποντλ Σμίν παρατηρεί, πός σύμφωνα πρός όλες τις κριτικές τόν συγχρόνους του ειδικόο, ο Σπώρ δέν θαυμαζόταν τόσο για την ή, μ' όλα ταύτα, άσωση, στε-

θειουνοτοό ορχήστρας στο Κάσελ. Ή φήμη του και ή άξιόλογη δράσί του έκει έχάρισαν στη μικρή αυτή πόλι μιά ιδιαίτερη λαμπρότητα, που διατηρήθηκε αρκετά χρόνια και μετά την άπομάκρυνσί του. Στά 1834 έχασοε την πρώτη του γυναίκα και στά 1836 νομειόθηκε για δεύτερη φορά την Μαριάννα Πφάϊφφερ. Στά 1847 άνομάσθηκε Γενικός μουσικός Διευθυντής, όλλα δέκα χρόνια άρότερα έλευθήρη από τον κυβερνάοντα πρίγκιπα «άκρος φιλελευθόο» άππλλάγη τόν καθηκόνηταν του παρά την θέλησί του και το δούή ή σύνταξι του. Ήλλά την τρία άκρίβδς έποχή ύστερα από μιά πώση που τοό έσπαοε το άριστοό χέρι, βρέθηκε πιά στην άνάγκη να κάσκηφ κάθε σχέση μιά το βιολιά του και περιώριόθηκε μόνο στη διδασκαλία, γιατί ο μαθηται του έξακολούθοοσαν να είνε πολλοί. Μετά δύο χρόνια στά 1859 σ' ηλικία 75 χρόνων ύγειότατοό πάντα παρά την άναπηρία του έβουοε ήμερα μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον που τοό ήταν τόσο άφωτισμένο. Το Κάσελ έδειξε όλη του την άπέρανη άγνωμοσύνη και τόν δίκαιο θαυμασμό στον μεγάλο καλλιτέχη, που τόοχ του χρωστοόοτε, ύπώνόοτε του μεγαλοπρεπέστατο μνημείο. Ένα όλλο μνημείο στο τάλαντο του, ώς δασκάλου, έφρόνητοό να το στήση ο ίδιος από το 1831. Είνε ή περιφήμη του «Violinschule» (Σχολή βιολιού) που άκόμα και σήμερα, σαν βιβλιό παιδαγωγικό έκτίμαται όσο όλα.

Ή έποχή μας δείχνει κάποια άγνωμοσύνη στο δημιουργικό έργο του Σπώρ, που περιλάμβαν όλλα σχέδόν τά είδη. Έγραψε 10 όπερες, κι' άνάμεσα σ' αυτές είνε ή «Jessonda», ο «Faust» που άνέβασοε στην Πράγα ο Καρλ-Μαρία φόν Βέμπερ στά 1816, το «Πνεύμα του Βουνοό» «Pietro von Albano». Ορατόρια, πού, στην Άγγλια πρό πανταν, είχαν έξαιρητική έπιτυχία, μολονότι οί Άγγλοί ήσαν άπαιρητικοί στο είδος, άφοό εούόγησαν νάχουν κοντά τους ένα Χαίντελ. Από τά ορατόρια αύτα άναφέρουμε την «Τελευταία Κρίσις» (1811) «Τελευτοόί ώρες του Σωτήρος» (1835) την «Πώδι της Βαβυλόνοο» (1842), Ένώτα συμφωνίες, μεταδό των όποιων ή 4η έργο 86 νύχτη μί τον τίτλο «ο άγιωμόός των τωνοων» ή Ιστορική όη, έργο 116 και ή γία δύο ορχήστρες 7η, έργο 121 μί τον τίτλο «Τό γήνιο και το θείο στην ανθρώπινη ζωή». 3 Εισαγωγές, μιά λειτουργία, ένα «Πάτερ ήμώων, έπί κειμένου του Κλόμπστοκ, γία διπλή χορωδία, ψαλμοί, καντάτες, όλλα έργα φωνητικής μουσικής γία σολίστες ή γία σύνολα, κοντσέρτα γία διάφορα όργανα και ένα πλθθος έργων μουσικής δωματίου όλων των τόπων: κουαρτέτο, κουίντέττα, διπλά κουαρτέττα έχορόων, κουίντέττα γία έχορόα και πιάνο, Σεξτέττο γία έχορόα, Σεπτέττα όκτέττα, τρίο, έργα γία άρπα κ.τ.λ.

Ή μουσική του Σπώρ μί κλασική διαφάνεια στην έξαιρητική της εμφάνισι άπολύτως δίωος ρωμαντική στην όοσα της, περιέργως τονίσε περισσότερο τό άκαλό στοιχείο τοό γενιόο της χορηχική παίρνει έτσι κόνι τοό ύπερβολικό, το γυναικείο εύάσθητο, ίδιος άν συγκριθί μί τις δημιουργίες του άσθενικό Βέμπερ, που τονίσε το άρρενοικό και κόνι παροπάνω μάλιστα, το Ιποτικό.

Σάν άνθρωπο τον χαρακτηρίζει καλύτερα από κάθε περιγραφή τοό άκόλουθο έπισόδιο: Περνόνοε κάποιε μιά κεντρική πλατεία, είνε ένα άνάπνο, που προσπαθόοσε μ' ένα βιολιά, που κρατοόσε, να έλκούση την προσοχή των διαβατών και να τους συγκινήση. Μί τον ώραίο του αόθορητισμόό ο Σπώρ, τον έπληροόοσε, τοό ήπρε το βιολιά και άρχισε να παίζη στή θέση του. Οί πλούοιοι, οί ήχηρές, οί γεμάτες νότες έγέμοσαν τότε τον άέρα και συγκέντρωναν γύρω του ένα πλθθος ανθρώπων που όφίσαντο τη γωνητία του.

—Τι κάθοσα λοιπόν,—έπρε τότε στον κατάπληκτο άνάπνο,—βγάλε το καπέλλο σου και μάζε. Έκείνοσ ύπάκουοε σάν μαγνητισμένο ένω άνορωτίωταν φωναχτά. «Μιά άλθήρη; δικό μου είνε αυτό το βιολιά;»

Και τώσα καμιά άλλη χειρονομία του μεγάλοσ Ρωμαντικόό δέν έγεγονόοε στά μάτια μας τόσο άπόλυτα την ώραία του ψυχή όσο αυτή.

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΕΝ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»



ρεά και τέλεια τεχνική του, όσο «γία τόν ώραίο κρουστάλλινο τόνο της καντιλένας του και την εύγένεια και βαθύτητα της έρμηνεύσε του».

Ο Σπώρ διατήρησε τη θέση του, στην αούλική ορχήστρα του Μπράουνσβαϊγκ ώς τά 1805, που κατέλαβε τη θέση του βιολιού σόλο στην ορχήστρα του Γκότλ. Άπ' εκεί τά καλλιτεχνικά του ταξίδια έγιναν συχνότερα και ή άναγνωρίσις του παντού, όπου έμφανιόταν άπόλυτο. Στά 1806 νομειόθηκε τήν άνομαστική σύγχρονη του Γερμανία άρτίστρια, ή Ντορέττα Σάιντγερ και έκτοτε συχνά οί πρός του κοινού εμφανίσεις του των ώθησαν να γράφή αρκετές συνθέσεις γία τά δύο τους όργανα. «Έται σιγά—σιγά μοίραζε τόν καιρό του στην έρμηνη και τη σύνθεση όπου ύπρηξε αούτοδιδασκός. Οί συνθέσεις του όμως τόν φέρνονα και στο βάθρο του διευθυντοό ορχήστρας όπου ή έπιτυχία του είνε αξιοσημειώση. Μεταδό 1810—1811 διόυθησε τις μουσικές γιορτές του Φράνκενχουζεν, μεταδό 1812 και 1816 διετέλεσε άρχιμουσικός στην άπαιτητική Βιέννη του Μπετόβεν στο Theater an der Wien. Ταξίδεψε έπειτα στην Έλβετία, έβασο συναυλίες στην Ιταλία, μεταδό 1817—1820 διόυθησε την όπερα της Φραγκφορτής έπί του Μαίνοων, έπειτα έζησε για λίγο στην Δρόβόη όπου βρισκόταν τότε και ο Καρλ-Μαρία φόν Βέμπερ, και όπου οί κόρες του σπούδασαν φωνητική μουσική μί τόν Miksch, και άνέλαβε στά 1822 τά καθήκονα αούλικού

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ

Διασκευή ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

(Συνέχεια εκ του προηγούμενου)

Ο αντίκαταστάτης του ήταν φίλος του Σεβαστιανού από τη Βαϊμάρη. Δε θα ξεχάσω με τι χαρά μου ανάγγειλε ο Σεβαστιανός το διορισμό του και πόσο ξαλάφρωσε η ψυχή μου που θά τον ξανάβλεπα πάλι χαρούμενο. Είχε έρθει στον κόσμο για να χαρίσει τη μουσική του στους δύστυχους ανθρώπους κι αυτοί τον στενοχωρούσαν τόσο που τίποτα δε μπορούσε να γράψει.

Ο καινούργιος πρότανης, αν και γέρος και φιλάσθενος, ήταν γεμάτος ένεργητικότητα και ένθουσιασμό. Παρακολουθούσε τὰ μαθήματα και τις δοκιμές και ο σεβασμός και η έκτιμηση που έδειχνε για τὸν Κάντερ και τὰ έργα του μ' έκαναν να νιώθω άπειρη εύγνωμοσύνη γι' αυτόν. Κάποτε, συγκινημένος βαθιά από τὸ άκουσμα μίας καντάτας του Σεβαστιανού, είπε ότι «ὁ Μπάχ αξίζει δέκα φορές τὸν Όρφέα και είκουσι τὸν Άρλιωνα».

Όταν ήταν να διευθύνει πολλά όργανα και τραγουδιστές, ο Σεβαστιανός έβρινε τὸ χρόνο με μιά παρτιτούρα τυλιγμένη σὲ κύλινδρο. Πολλές φορές, καθισμένος σὲ κλαβεσέν ή σὲ τσέμπαλο, έβρινε τὸ ρυθμὸ παίζοντας ή κτυπώντας τον με τὸ ένα χέρι ενώ τὸ άλλο έπαιζε. Ο γιός του Έμμανουέλ έλεγε : «Ήταν περίφημος μαέστρος και ο ρυθμός του ήταν οίγουρος και ζωηρός». Τὸν βλέπαμε να διευθύνει με πάθος, τὰ χέρια του έμοιαζαν σάν να βγάζουν μεσ' από τὴν ατμόσφαιρα τὴ μουσική κι όταν δλαν πήγαιναν καλά σὲ πρόσωπό του ζωγραφιζόταν εύτυχία άπερίγραπτη. Ήταν άκούραστος στίς δοκιμές και είχε τὸ δώρο να έμπνέει σὲ όλους ένθουσιασμό και εύλάβεια.

Τὸ 1729, ο Σεβαστιανός έγινε διευθυντής του περίφημου Μουσικου Συλλόγου που είχε ιδρύσει ο Τέλεμαν και μιά φορά τὴν έβδομάδα έβρινε ώρατες συναυλίες. Άν όπηρεε Έκθεση στή Λειψία, οι συναυλίες δινονταν δυο φορές τὴν έβδομάδα και τὸ καλοκίτρι σὲ όπαιθρο. Τὸ 1733, ο Σεβαστιανός έπαιζε τὸ έργο του «Dramma per Musica» για τὰ γεννέθλια τῆς βασιλισσας και λίγο άργότερα ένα έργο του που είχε συνθέσει για τις γιορτές τῆς Στέφης.

Είχα παρακολουθήσει όλες σχεδόν τις συν-

αυλίες, καθώς και πολλές δοκιμές τῆς χορωδίας του σχολείου που τὸ χειμώνα γίνονταν σὲ σπίτι μας. Πολλοί από τούς μαθητές του Σεβαστιανού έμεναν μαζί μας. Χωρίς πολλά λόγια, μόνο με τὸ παράδειγμά του ο Σεβαστιανός τούς έκανε να νιώθουν τὴν άνώτερη άποστολή τους, τὴ σκληρή δουλειά, τὴ μεγαλειο ψυχῆς και τὴ σεβασμὸ άπαιτούσε τὸ έπάγγελμα που είχαν διαλέξει. «Άνάβει φλόγα μεσ' στίς καρδιές μας, μου έλεγε ένας άπ' αυτούς όταν έφευγε, και η μουσική θά μας μιλάει πάντα με τὴ δική του φωνή». Για μένα, χαρά μου ήταν να βλέπω αυτούς τούς νέους να τὸν τριγυρίζουν, όπως οι μαθητές τὸν Ήσού, να δουλεύουν με τὴν εύλάβεια και τὸ ζήλο που χαρίζει η πίστη και η μουσική, ν' αντιγράφουν ακατάπαυστα έργα του δασκάλου των για να τὰ πάρουν μαζί τους όταν θά έφευγαν, να συνθέτουν με τὴ δική του καθοδήγηση, να παίζουν διάφορα όργανα, να μελετοῦν και να τρώνε. . . ά! όσο γι' αυτό, μονάχα εγὼ ξεόρω τι μπορούσαν να κάνουν! «Η μουσική μας άνοίγει τὴν όρεξη, κυρία Μπάχ, μου έλεγαν και μ' έπαιρναν από πίσω στήν κουζίνα. Όταν ο Κάντορας είναι εύχαριστημένος από μᾶς, τρώμε πολὺ από τὴ χαρά μας, κι όταν δέν είναι, τρώμε για να τυνώσουμε τις πτοημένες μας ψυχές».

Αυτοί οι μαθητές, που δούλευαν σοβαρά, έμπνέανε σὲ Σεβαστιανὸ τὸ πιὸ βαθὺ και τὸ πιὸ πατρικὸ ένδιαφέρον. Άλλά, σὲ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του, του έτυχαν πολλοί έρασιτέχνες που έπιμένανε να πάρουν μαθήματα από τὸ «Μπάχ τῆς Λειψίας». Έπειδὴ δέν τούς ήθελε, ο Σεβαστιανός τούς ζητούσε πολλά διδάκτρα για να φεύγουν. Κι όμως πολλές φορές έδειχνε άτέλειωτη ύπομονη ακόμα κι αν ήταν ύποχρεωμένος ν' άκούει κακή μουσική. Κάποτε ήρθε σὲ σπίτι κάποιος από τὸ Μπρόυνσβικ κρατώντας μερικές εύκολες συνάτες του για κλαβεσέν. Άφοῦ τις έπαιξε όλες ο ίδιος, χωρίς να προσέξει ότι όλοι πλήτταμε γιατί ήμαστε συνειδημένοι ν' άκούμε άλλιώτικη μουσική, τις έδωσε σὲ Φρίντμαν και σὸν Έμμανουέλ λέγοντάς τους να τις μελετήσουν με προσοχή γιατί μιά τέτοια μουσική θά τούς μάθαινε πολλά. «Πρὸ πάντων θά σᾶς μάθει τι πρέπει ν' άπο-

φεύγετε», πρόσθεσε ο Σεβαστιανός περιπαικτικά όταν έφυγε, ο φαντασμένος συνθέτης.

Οι τακτικοί μαθητές ήταν πολύ διαφορετικοί κι ο Σεβαστιανός τους άγαπησε πολύ όπως κι ο Σούμαρτ, τον πρώτο του μαθητή, τον αγαπητό Χριστόφορο Άλντινκόλ που παντρεύτηκε την κόρη μας Ελισάβετ και τους δύο Κρέμπς, πατέρα και γιό. Στους περισσότερους, όταν πιά έφευγαν καταρτισμένοι σαν τέλειοι μουσικοί, ο Σεβαστιανός τους έδινε ένα πιστοποιητικό σπουδών. Δέ μπορώ να τους αναφέρω όλους. Άνάμεσα σ' εκείνους που διακρίθηκαν είναι ο Γκόλντμπεργκ που έγινε κλαβεινίστας του βαρώνου Κάιζερλικ και ο Κίρνμπεργκ που ο Σεβαστιανός τον έκτιμούσε ιδιαίτερα και που τώρα διδάσκει στο Βερολίνο τη μέθοδο του δασκάλου του. Πριν λίγες ημέρες, ένας μαθητής του Κίρνμπεργκ, περατικός από τη Λειψία, ήρθε να με ιδεί. Μοι μίλησε για την πιστή και άσβεστη αγάπη που νιώθει πάντα ο δάσκαλός του για τον Κάντορα που χάθηκε. «Ο μεγάλος προστάτης της μουσικής, του είπε κάποτε, δεν είναι η δμορφή Άγία Καικιλία αλλά ο δικός μας ο Άγιος Σεβαστιανός που μεσ' την ψυχή του κλείνει όλη τη μουσική του κόσμου».

«Όταν, μεσ' στην έρημιά μου, θυμάμαι τον ένθουσιασμό και το ζήλο των μαθητών του Σεβαστιανού, είναι σαν ν' ανάβω φώς σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο. Δεν ξεύρω αν υπάρχει τίποτε ωραιότερο στον κόσμο από τις σχέσεις δασκάλου και μαθητή. Ένός δασκάλου σοφού, αúστηρου και καλού μαζί, που να έμπυχώνει τα νεαρά πνεύματα που τον έμπιστεύονται και ν' ανακαλύπτει τα κρυφά τους τάλαντα κι ενός μαθητή που ζυγίζει κάθε λέξη του δασκάλου και λαχταράει με κάθε θυσία να του μοιάσει. Τέτοιες ήταν οι σχέσεις του Σεβαστιανού με τους νέους που ζούσαν κοντά του. Άλλά εκείνοι που χαιρόνταν τέλεια τη διδασκαλία του και την επίδρασή του ήταν φυσικά τα παιδιά του».

Συχνά έρχονταν σέ μένα μαθητές του λέγοντας: «Κύρια Μπάχ, έχετε καιρό να κουβεντιάσουμε λιγάκι»; Καταλάβαινα ότι ήθελαν να μιλήσουν για το δάσκαλό τους. Ένας άτ' αυτούς, ο Γκέρμπερ, που είχε έρθει στη Λειψία για να σπουδάσει νομικά αλλά και μουσική, σεβότανε τόσο τό Σεβαστιανό που πέρασαν έξη μήνες χωρίς να τολμήσει να παρουσιαστεί έμπρός του και να του ζητήσει να γίνει μαθητής του. «Τι εγγνώμοσύνη νιώθουμε, μοι έλεγε, όταν βλέπουμε μιά τέτοια μεγαλοφύια να κάθεται και να ξηγγεί στους μαθητές τους πρωταρχικούς

κανόνες της άρμονίας ή να τους δείχνει πώς να κρατούν τα δάχτυλα στο κλαβισέν. Άλλά τι να πώ για την ώρα που αφήνοντας νότες και τετράδια, κάθεται στο όργανο και αφήνει να ξεχυθούν τά κύματα της μεγαλοφύιας του στον αúτοσχεδιασμό; Νά, γι' αυτές τις ώρες ζούμε έμεις. Καμμιά φορά τη νύχτα μένω άγρυπνος και ξαναφέρνω στο νού μου τη μουσική του που ή σκέψη της θα με συντροφέψει ως τό θάνατο».

«Όταν ο Σεβαστιανός ήθελε ν' άνταμείψει ένα μαθητή, έλεγε πώς δεν είχε κέφι να διδάξει και καθόταν στο όργανο για να παίξει, μιά—δυό ώρες, τό έργο που θα διδασκε και άλλα κομμάτια. «Νά πώς πρέπει ν' άκουσεται», έλεγε στον καταμαγεμένο μαθητή που έτσι είχε μπροστά του την τέλεια μορφή του κομματιού».

Γιά άρκετόν καιρό, ο Σεβαστιανός είχε μαθητή έναν Ίταλό, τον Καβατίνι, λίγο Ιδιορρυθμο, σιωπηλό, που ζήλευε όλους τους συμμαθητές του κι έλεγε ότι τά «χοντρά σαξωνικά κεφάλια τους» ήταν ανάξια να έκτιμήσουν τό θεόσταλο πνεύμα του Μπάχ. «Ένωθε τον έαυτο του εύτυχισμένο μόνο σαν βρισκόταν κοντά στο δάσκαλο κι αν καμμιά φορά τύχαινε να τον δει δυσαρεστημένο μαζί του, έκλαιγε σαν παιδί που τό δειράνε. Έγώ τον φοβόμουν λιγάκι, ο Φρίντμαν τον μισούσε ανοιχτά, αλλά ο Σεβαστιανός έδειχνε μεγάλη ύπομονή. Μιά μέρα, ο νεαρός μπήκε, στο δωμάτιο που έραβα, τρέχοντας και πιό ξέφρενο από κάθε άλλη φορά, κάθισε κάτω στο χαλί και κυτάξοντάς με σαν χαμένους: «Κάθεσαι εδώ και ράβεις, μοι φώναξε και δεν ξεύρεις ότι αυτή τη στιγμή ο άντρας σου έκανε μιά μουσική που μπροστά της κι οι άγγελιοι του ούρανο σκύβουν τό κεφάλι! Τόν άγαπάς; Τόν καταλαβαίνεις; Και ποιά γυναίκα θα μπορούσε να τον καταλάβει! Μαντάρισε τά ροχχα του και ψήσε τό φαγητό του, τίποτα άλλο δέ μπορείς να του κάνεις!» «Πάολο, του είπα, δεν είναι σωστό να μιλάς έτσι στη γυναίκα του δασκάλου σου. Τόν αγαπώ και τόν καταλαβαίνω πιό πολύ από ό,τι νομίζεις». «Μέ συγχωρείς, αλλά αυτή ή μουσική με συνεπαίρνει τόσο που μέ κάνει να ύποφέρω». Αυτά τά λόγια μ' έκαναν να καταλάβω τι ένιωθε και από τότε γίναμε φίλοι. Άλλά δεν έμεινε πολύ κοντά μας, τόν έπόμενο χειμώνα κρουλόγησε και πέθανε. Τις τελευταίες του μέρες, έγινε εύγενικός και ύπάκουος. «Ο θάνατός του λύπησε πολύ τό Σεβαστιανό που, αφήνοντας κάθε δουλιά, καθόταν ώρες όλόκληρες κοντά του με μιάν παρτιτούρα στα γόνάτα του για να μπορεί να γράφει μόλις τό καυτό χέρι του άρρώστου άφηνε για μιά στιγ-

μή το δικό του. «Δὲν ἦμουν ποτὲ τόσο εὐτυχισμένος», μοῦ εἶπε κάποτε καθὼς ἔμπαινα γιὰ νὰ τοῦ δώσω ἕνα ζεστό. Κρατοῦσε τὸ χέρι τοῦ Σεβαστιανῶ καὶ ἕνα ὄρατο χαμόγελο ἔβρινε στὸ πρόσωπό του μιά ἔκφραση ἀπόλυτης ἱκανοποίησης.

Εἶχε ἀρχίσει νὰ συνθέτει σοβαρὰ καὶ ὁ Σεβαστιανὸς ἐκτιμοῦσε τόσο τὴ δουλειὰ του ποῦ, ὅταν πέθανε, μοῦ εἶπε: «Φοβάμαι ὅτι χάσαμε ἕνα δεῦτερο Σκαρλάττι». Ἡ μέθοδος σύνθεσης ποῦ εἶχε υἱοθετήσει ὁ Σεβαστιανὸς ἦταν ὀλόκληρα διαφορετικὴ ἀπὸ τοὺς ἀκαμπτους κανόνες τῶν ἄλλων δασκάλων. Ἄρμονια, ἀντίστιξη, τέχνη τῆς φούγκας, ἐνάρθιμο μπάσσο, ὅλη του ἡ διδασκαλία ἦταν γεμάτη ζωὴ καὶ ἐνδιαφέρον. Ἄρχιζε ἀμέσως μὲ ἄρμονια μὲ τέσσερες φωνές σ' ἐνάρθιμο μπάσσο καὶ ἔγραφε κάθε φωνὴ σὲ χωριστὸ πεντάγραμμο γιὰ ν' ἀποφεύγεται ἡ σύγχυση καὶ γιὰ νὰ μὴν παραμελεῖται καμιά φωνή. Οἱ ἐνδιάμεσες φωνές ἔπρεπε νὰ κυλοῦν μὲ καθαρὴ μελωδικὴ γραμμὴ. Στὴν πραγματικότητα, ἡ ἄρμονια τοῦ Σεβαστιανῶ ἦταν μιά πολλαπλὴ μελωδία. Καμιά νότα δὲ γεννιόταν χωρὶς ἀπόλυτὴ ἀνάγκη καὶ οὐτὲ πρόσθετες νότες στὶς συγχորδίες του γιὰ νὰ τίς κάνει πιὸ φανταχτερές. «Ποῦ τίς βρήκες αὐτὲς τίς νότες, ἔλεγε μισοαστεῖα—μισοσοβαρὰ καὶ τίς ἔσβυνε μὲ τὸ μολόβι του, ἔπесαν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ στὴν παρτιτούρα σου;»

Ὁ Κίρμππεργκερ διηγότανε ὅτι ὁ Σεβαστιανὸς στὸ μάθημα ἀντίστιξης ἀρχιζε τοὺς μαθητὲς μ' ἕνα κομμάτι μὲ τέσσερες φωνές. Εἶναι σ' ἀλήθεια ἀδύνατο νὰ γράψετε ἕνα ἀντιστικτικὸ κομμάτι μὲ δυὸ ἢ τρεῖς φωνές ποῦ ἡ ἄρμονια του δὲν εἶναι ὀλοκληρωμένη ἀν δὲν ἔχεις ἐξοικειωθεῖ πρῶτα μὲ τὴν ἀντίστιξη τῶν τεσσάρων φωνῶν γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ κρίνεις τί πρέπει νὰ παραλείψεις. Καὶ τὸν τρόπο διδασκαλίας του ὁ Σεβαστιανὸς τὸν ἄλλαξε σύμφωνα μὲ τίς ἱκανότητες, μὲ τὴ φύση καὶ μὲ τὸ τάλαντο τοῦ μαθητῆ.

Στὴ σύνθεση, ὅλοι οἱ μαθητὲς του, ἔπρεπε νὰ δουλέψουν καλὰ τίς ἰδέες του πρὶν τίς γράψουν στὸ χαρτί. Ἦθελε νὰ μποροῦν νὰ συνθέτουν νοερὰ καὶ ὅλα ἐμπρὸς στὸ ὄργανο. Θεωροῦσε τὸ ἐνάρθιμο μπάσσο ὡς τὴν πιὸ τέλεια βάση τῆς μουσικῆς καὶ ἔγραψε τοὺς «Κανόνες καὶ Ὁδηγίες γιὰ τὸ παίξιμο στὸ ἐνάρθιμο μπάσσο» ὅπου δίνει ἄφθονα καθαρὰ παραδείγματα καὶ μὲ καλοπρᾶξιρετὴ ἐπιείκεια ἀποποιεῖ ἕνα κανόνα «γιὰ κείνους ποῦ δὲ μποροῦν νὰ τὸν συγκρατήσουν». Στὸ μικρὸ μου βιβλίο τοῦ 1725, σημείωσε πῶς σχηματίζονται οἱ μεζόνες

καὶ οἱ ἐλάσσονες κλίμακες, καθὼς καὶ μερικὸς κανόνες γιὰ τὸ ἐνάρθιμο μπάσσο. Ὅλοι ὅμως οἱ μαθητὲς του προτιμοῦσαν τὴν προφορικὴ διδασκαλία του γιατί κανένας γραπτὸς κανόνας δὲ μποροῦσε νὰ δώσει μιά ἰδέα τῆς πειστικότητας καὶ τῆς σαφήνειας τῆς διδασκαλίας του καὶ τῆς ἀλάνθιαστῆς σοφίας του ποῦ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ λύνει καὶ τίς μεγαλύτερες δυσκολίες.

Θυμάμαι ὅτι πολλές φορές ὁ Σεβαστιανὸς ἄφηνε τοὺς ἄλλους νὰ μιλοῦν χωρὶς ν' ἀνακατεῦται στὴ συζήτηση, ἀκόμα καὶ ἂν μιλοῦσαν γιὰ κείνον. Μόνο ἂν ἦταν κανένα σοβαρὸ μουσικὸ θέμα, ἔλεγε ὅτι εἶχε νὰ πεῖ, καὶ ἔπειτα σῶπαινε. Ἦταν ὅλος κυριευμένος ἀπὸ τὴν τέχνη του καὶ καμμιὰ φορὰ φαινόταν νὰ μὴ ἀντιλαμβάνεται τὴ δικὴ μὲ παρουσία. Ἐζήσα φριχτές στιγμές, ὅταν τὸν ἔβλεπα καθισμένο στὴν πολυθρόνα του, μὲ τὰ παιδιά καὶ ἔμένα γύρω του, καὶ ὅμως τὸν ἐνιωθα τόσο μονάχο, πολὺ πιὸ ψηλὰ ἀπὸ μᾶς, ἂν καὶ ἦταν πλάι μας. Πολλὲς φορές τὸ αἰσθημὰ μου αὐτὸ ἦταν τόσο δυνατὸ καὶ τόσο ὀδυνηρὸ ποῦ ἄφηνα τὸ γράψιμο ἢ τὸ κέντημὰ μου καὶ πήγαινα ν' ἀκούμπησω σὰ γόνατὰ του. «Τι εἶναι, Μανταλένα, μοῦ ἔλεγε στοργικὰ, τί ἔχεις;» Ἄλλὰ δὲν τοῦ ἔλεγα τίποτα. Ἦξευρα ὅτι οἱ μεγάλοι εἶναι μονάχοι σ' αὐτὸ τὸν κόσμο, ἀκολουθοῦν τὸ παράδειγμα τοῦ πιὸ μεγάλου ἀπ' ὅλους μας, τοῦ Χριστοῦ. Φυσικὰ ὅταν σύνθετε καὶ ἰδιαίτερα ὅταν αὐτοσχεδιάζεε στὸ ὄργανο, ἄφηνε τὴν καρδιά του νὰ μιλήσει καὶ ὕψωνόταν σὲ περιοχὲς ὅπου θὰ ἐνιωθε τέλεια ἄνεση. Ἐνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ὠραιότερη μουσικὴ του δὲ θὰ τὴν ἀκούσουν δυστυχῶς ποτὲ ἀνθρώπινα αὐτιά, γιατί δὲν τὴν ἔγραψε ποτὲ καὶ χάθηκε καὶ αὐτὴ μαζί του. Κι ὅταν πεθάνουν καὶ οἱ λίγοι ποῦ, ἀναστατωμένοι, τὸν εἶχαν ἀκούσει νὰ σκορπᾶει αὐτοσχεδιάζοντας οὐράνιες ἄρμονίες, τότε πιά καὶ ἡ ἀνάμνησή του θὰ χαθεῖ ἀπὸ τὸν κόσμο.

Πολλοὶ μαθητὲς του μοῦ ἔλεγαν ὅτι ἡ αὐτοσχεδιασμένη μουσικὴ του ποῦ πλημμύριζε τὴν ἐκκλησία καὶ ποῦ, μετὰ ἀπὸ τὴν τελευταία μεγάλοπρεπὴ ἀπήχηση, ἔσβυνε σὲ μιά ὑποβλητικὴ σιγή, ἦταν πιὸ θαυμαστὴ ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὰ γραμμένα ἔργα του, τὰ τόσο ὑπερόκρισμα. Αὐτὸς ὁ τόσο προσεχτικὸς, λεπτολόγος καὶ οἰκονόμος στὴν καθημερινὴ του ζωὴ, στὴ μουσικὴ ἔδειχνε μίαν ὑπέροχη ἀπολεχέρια. Δὲν πρέπει νὰ ἐξεχνᾶμε ὅμως δι' αὐτὸς ὁ πλοῦτος, ἀν καὶ ἦταν δῶρο τοῦ Θεοῦ, εἶχαν ἀποκτηθεῖ μὲ σκληρὴ καὶ ἀκατάπαυτὴ δουλειά. Σ' ὅλη του τὴ νιότη καὶ μέχρι τὰ τριάντα του χρόνια μελετοῦσε, καλλίτερα θὰ ἦταν νὰ πῶ ὡς τὴ μέρα τοῦ θανάτου

του. Τò πνεύμα του δέν ανάπαύθηκε ποτέ μεσ' στην αυτόαυτονοποίηση και ποτέ δέν έπαυσε ν' αναθεωρεί τὰ έργα του. 'Ο θάνατος τόν βρήκε πάνω σ' αυτή τή δουλειά και τὰ λόγια του Εύαγγελίου «... τὰ δνεира γεννιούνται μέσα στο πληθος τών ασχολιών», νομίζω πως του ταίριαζαν άπόλυτα.

"Αν δέν μπορώ νά δώσω, γιά κείνους που δέν τόν άκουσαν, μιá Ιδέα της Ιδιομορφης έκφρασης και της όμορφιάς της έμπνευσης του Σεβαστιανού, μπορώ όμως νά κάνω μιá μικρή περιγραφή χάρις σ' ένα γράμμα του Κίρμππεργκερ που έχω στα χέρια μου : «'Όταν ο κύριος Κάντορας κάθεται στο όργανο, διαλέγει ένα θέμα, τó παίζει σ' όλες τις μορφές σύνθεσης και ή έμπνευσή του είναι τόσο πλούσια που αυτόσχεδιάζει δυό ώρες και περισσότερο. Συνήθως παρουσιάζει πρώτα τó θέμα σάν εισαγωγή, έπειτα σάν φούγκα, τó ποικίλλει αλλάζοντας ρεζίστρ και τó μεταμορφώνει σε τρίο, σε κουαρτέττο και ένας Θεός ξέρει σε τί άκόμα. 'Ακολουθεί ένα χορικό όπου τó πρώτο θέμα ξαναφαινεται σε τρεις ή τέσσερες διαφορετικές φωνές και με τις πιό ποικίλες και άξεδιάλυτες άναπτύξεις. 'Η τελική λύση άποτελείται από μιá μεγαλόπρεπη φούγκα όπου κυριαρχεί μιá καινούργια διασκευή του άρχικού θέματος που καμμιά φορά τó παράτεινει με ένα ή δυό άλλα θέματα άνάλογα με τó χαρακτήρα του».

Οί περισσότεροι οργανιστές παρενεύονταν με τόν τρόπο που χειριζότανε ο Σεβαστιανός τα ρεζίστρ και δέν φαντάζονταν διι τέτοιαι συνδυασμοί θά μπορούσαν νά έναρμονιστούν κατά κάποιον τρόπο: κι ώστόσο αναγνώριζαν ότι ποτέ τó όργανο δέν είχε ήχησει τόσο πλούσια. Τοú άρεσε άκόμα του Σεβαστιανού, όταν αύτοσχεδιάζε, να περνάει σ' όλες τις τονικότητες, άκόμα και στις πιό μακρινές, αλλά οι μετατροπές του ήταν τόσο έπιδέξιες που λίγοι άκροατές τις άντιλαμβάνονταν. Τή μουσική θεωρία την κατείχε βαθιά αλλά όχι με τρόπο σχολαστικό και δέν ύποτασσόταν σ' ένα κανόνα παρά μόνο αν άνταποκρινόταν σε μιá ανάγκη. "Ένας φίλος του έλεγε : «'Ο μεγάλος Μπάχ κατέχει μιá τέλεια τεχνική και όταν άκομοι δέ έργα του μένουμε κατάπληκτοι. Κι όμως άμφιβάλλω αν, γιά ν' άποκτήσει τή θαυμαστή αύτή τέχνη, σκέφτηκε ποτέ τις μαθηματικές σχέσεις τών τόνων». Πραγματικά, ή μουσική ήταν μέσα στο αίμα του και τὰ μαθηματικά δέν του ήταν άπαραίτητα. "Ήταν άκόμα προικισμένος με μιá ένστικτώδη γνώση της ζωής τών ήχων κι αυτό τόν έκανε πιό έλαστικό ώπó τούς άλλους καθη-

γητές. Δέν ήθελε οι μαθητές του, αν ήταν πραγματικά μουσικοί, νά ύποτάσσονται δουλικά στους κανόνες. «Δυό πέμπτες και δυό όκτάβες δέ μπορούν νά πάνε συνέχεια», τούς έλεγε και πρόσθετε μ' ένα χαμόγελο που φώτιζε τó σοβρο του πρόσωπο : «'Όχι μόνο είναι λάθος, αλλά άκούγεται άσχημα, κι ό,τι άκούγεται άσχημα δέν είναι μουσική!» Κι ο ίδιος δέ δίσταζε ποτέ νά παραβεί ένα κανόνα, αν ήταν ανάγκη. Θά ήθελα νά πώ γιά τó Σεβαστιανό, έκείνο που έλεγε ο Μαρτίνος Λούθηρος γιά έναν άγαπημένο του μουσικό : «'Είναι ο άρχοντας τών μουσικών φθόγγων που ύπακούουν σ' αυτόν ένα, αντίθετα, οι άλλοι μουσικοί ύπακούουν στους μουσικούς φθόγγους.»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΤΟ

"Η οίκογένειά μας κάθε μέρα και μεγάλωνε αν και πολλές φορές, ο Σεβαστιανός κι' εγώ, σταθήκαμε όρθιοι, σιωπηλοί, πιασμένοι από τó χέρι, μπροστά σ' ένα μικρό τάφο. Τó πρώτο μου παιδί, ή Χριστιάνα Σοφία, και τó δεύτερο, ο Χριστιανός Γκότλιμπ, έζησαν τρία χρόνια, τόν 'Ερνέστο 'Ανδρέα τόν κρατήσαμε μόνο λίγες μέρες, ή Ρεγγίνα Γιοχάννα δέν ήταν άκόμα πέντε χρόνων όταν μäs άφησε. 'Η Χριστιάνα Μπενεντίκτα, που γεννήθηκε τὰ Χριστούγεννα, δέ μπόρεσε ν' άνθέξει στο βαρύ χειμώνα και πέθανε τήν Πρωτοχρονιά. Πόσο χαρόμαστε που είχε γεννηθεί τήν ίδια μέρα με τó Χριστό και πόση θλιβερή μοú φάνηκε ή Πρωτοχρονιά όταν ο Σεβαστιανός γονάτισε δακρυσμένος κοντά στο κρεβάτι μου γιά νά μου άναγγείλει ότι τó μικρό μäs είχε κιόλας άφήσει. 'Η Χριστιάνα Δωροθέα πέθανε έναμιση χρόνου και ο 'Ιωάννης Αύγουστος έζησε μόνο τρεις μέρες. Είχαμε λοιπόν τή δυστυχία νά χάσουμε έπτά παιδιά. Πιστεύαμε ότι ήταν μιá δοκιμασία που μäs έστελνε ο Θεός και άγαπούσαμε άκόμα πιό πολύ έκείνα που μäs έμεναν.

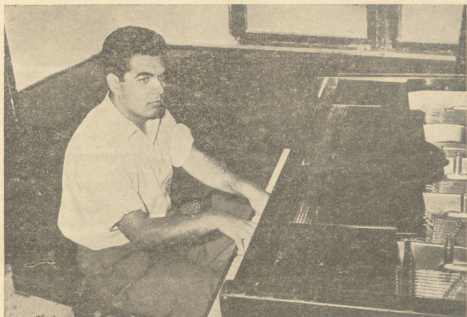
Μιá μέρα που γυρίζαμε από τήν κηδεία ενός παιδιού μας, καθώς ρίχτηκε σε μιá καρέκλα, θλιμμένη και χωρίς μωρό νά νά κάνω τίποτα, ο Σεβαστιανός ήρθε κοντά μου μ' ένα βιβλίο στο χέρι και μοú διάβασε τὰ λόγια που έλεπε ο Λούθηρος όταν άντίκρισε γιά τελευταία φορά τήν κόρη του Μανταλένα στο φέρετρό της : «'Ακριβή μου Λένα, τί εύτυχισμένη που είσαι τώρα! Θά σηκωθείς και πάλι και θά λάμψεις σάν άστέρη, σάν τόν ήλιο! Τι παράξενο, να ξέρω ότι είσαι ήσυχη κι εύτυχισμένη κι ώστόσο νά είμαι τόσο λυπημένος!» (Συνεχίζεται)

ΣΚΕΨΕΙΣ ΣΤΟ ΑΚΟΥΣΜΑ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΟΥ ΤΑΛΕΝΤΟΥ

Ἡ «Ζωὴ εἶναι σύντομη μὰ ἡ Τέχνη αἰώνια», τὶ βαθὺ ἀλήθεια φιλοσοφικὸ νόημα περικλείουν τὰ λίγα αὐτὰ λόγια τοῦ Μεγάλου Μπετόβεν, ποὺ ὡς τὴν στερνὴν τοῦ πνοῆ δὲν ἔπαψε οὐτε πρὸς στιγμή νὰ ἐργάζεται ἀδιάκοπα καὶ νὰ ἐρευνᾷ συνεχῶς, τὸ ἄπειρο πολύμορφο καὶ πολυσύνθετο βασίλειο τῆς ἑτέρας Τέχνης τῶν ἤχων καὶ ρυθμῶν ἀναζητῶντας ἐπίμονα σ' αὐτὸ νὰ ἀντλήσῃ ἀπ' τοὺς περίκαλους καὶ ἀνεκτίμητους θησαυροὺς του, ὅτι πῶς ὕψηλό, ἐκφραστικὸ κ' ὄρατο καὶ νὰ μᾶς τὸ δώσῃ περίτεχνο κ' ὀλοκληρωμένον μὲ τὴν μαγικὴν του ἔμπνευσι, στὰ τόσα ἄριστουργήματα ποὺ μᾶς χάρησε ὡς πολὺτιμη κληρονομία.

χρησθῆ δεῖος θεράπων καὶ λειτουργὸς τῆς ἀν δὲν θυσιάσῃ τὶς διαφορὰς ἀνθρώπινες ἀδυναμίες, ποὺ μοιραία εἶναι ἀναπόφευκτες στὴ ζωῆ, στὸν ἱερὸ βωμὸ τῆς Τέχνης, γὰρ τὴν ἐπίτευξι τῶν ὕψηλων τῆς ἰδανικῶν.

Ἀνατρέχοντας στὸ κῶλισμα ἀνὰ τοὺς αἰῶνες τῆς μουσικῆς ἱστορίας, θὰ συναντήσωμεν πολλοὺς δεῖσιους ἐργάτες τῆς, ποὺ εἶτε ὡς δημιουργοὶ εἶτε σὺν ἐρμηνευτῆς διέπρεψαν, καὶ τὰ ὄνόματά τους ἔμειναν χαραγμένα περίλαμπρα στὸ πάνθεον τῶν ἀθανάτων. Τὰ τόσα χρόνια ποὺ πέρασαν ἀήκων ἀναλλοίωτῃ τὴν ὁμορφίαν καὶ τὴ λάμψιν τῶν ἐμπνευσιμένων ἔργων τους ὡς, καὶ παροιμιώδεις τὶς θεῖες καὶ ὁποδευγματικῆς ἐρμηνείας τους,



ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΧΑΡΙΤΣΑΣ

Στὸ γιγάντιο καὶ κολοσσιαῖο ἔργο του τιτῶνα μουσουργοῦ, διαγράφεται ἀπόλυτα τὸ τρανὸ κ' ἀτσάλινο καλλιτεχνικὸ του «πιστεύω» ποὺ παρὰ τὶς ἀλεπάλληλες ἀντιξοότητες ποὺ συνήνησε στὸ διάβα τῆς πονεμένης του ζωῆς, τὶς πίκρες, ἀπαγοητεύσεις καὶ τὰ ψυχικὰ πλήγματα ποὺ δέχτηκε ἀπὸ τοὺς συναθρώπους του ὡς καὶ τὸ σοβαρὸ «κλονισμὸ τῆς ὑγείας του, ὅλα αὐτὰ συγκεντρωμένα μαζὺ μὲ τὴν φτώχεια ποὺ τὸν βρῶσάνιζε, στάθηκαν ἀδύνατα νὰ κλονίσουν κ' ἀναχατίσουν τὸν χεμαρρῶδη, ὀρηκτικὸ, δημιουργικὸ του καλπασμὸ, καὶ τελικὰ νὰ φθάσῃ νὰ ἐκτελέσῃ τὸν μεγάλο μουσικὸ καὶ ἱερὸ του προορισμὸ, καὶ νὰ βγῆ κυρίαρχος καὶ θριαμβευτῆς.

Αὐτὸ σημαίνει πὼς δίχως τὴν δύναμι τῆς θελήσεως, τὸ σθένος, τὴν πίστι κ' ἀποφασιστικότητα, εἶναι ἀδύνατον νὰ μεγαλουργήσῃ ὁ καλλιτέχνης, ὅπως καὶ νὰ

ποὺ ἀκόμα σήμερον ἀναφέρουμε μὲ θαυμασμὸ καὶ δλοὶ οὐ σὺγχρονοὶ ὑποκλινόμεθα μὲ σεβασμὸ στὸ δκουμα τῶν ὀνομάτων ἐνὸς Μπάχ, Μπετόβεν, Μπράμς, Σούμπερ κ.ἄ., ὡς καὶ ἐνὸς Λίστ, Σοπέν, κ' ἀκόμα τῶν μεγάλων συγχρόνων δεξιτεχνῶν τοῦ πιάου, Μπουζόνι, Παντερέφσκι, Ζάουερ, Σνάμπελ κ.ἄ., ποὺ κ' αὐτοὶ μαζὺ μὲ τόσοσους ἄλλους τίμησαν τὴν Τέχνη, γιατί δόθηκαν ὀλόψυχα σ' Αὐτήν, χωρὶς νὰ φεισθοῦν θυσιῶν καὶ κόπων, ἐπιτελοῦντες ἔτσι τὸ καθῆκον τους, μὴ καὶ ἡ φύσι τους πρόωρισε νὰ σκορπίσουν τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς, βιδοντας ὑπέργειες ψυχικῆς ἀνατάσεως, κ' ἀπολαύσεις στοὺς γύρω συνανθρώπους τους, ποὺ δικαίως ὄλοὶ τοὺς ὀφείλουσαν τὴν πῶς βαθεῖα ἐδωγμοσύνη.

Ἔτσι καὶ τώρα οἱ νεώτεροι ποὺ τάχθηκαν νὰ σὺρον τοὺ βαρὺ ἄρμα τῆς Τέχνης καὶ νὰ τὸ δηγήσουν αἰσίως νικηφόρα στὸ προορισμὸ του, πρέπει νὰ ὀπι-

σθoδὸν μ' ἐνθουσιασμό καὶ καρτερία ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν Μεγάλων Διδασκάλων καὶ νὰ μὴ λησμονοῦν ποτὲ πὼς τὸ καθῆκαν καὶ ἡ ὑποχρέωσις πρὸς Λύτην, εἶναι νὰ δώσουν ἀπ' τὸν ἑαυτοῦ τους ὄχι καλύτερο μπουρνὸ, μὰ καὶ εἶναι προικισμένοι ἀπ' τὴ φύσι μὲ πραγματικὸ ταλέντο, καὶ τὴν δύναμι, ν' ἀνοίξουν διάπλατα τὰ φτερά τους καὶ νὰ πετάξουν στὶς πὶθ' ὑψηλῆς κορφῆς τῆς Τέχνης ποὺ πολλοὶ μὲν ἀτεινίζουν ἀπὸ μακριά, ὀλίγοι δὲ κατορθώνουν νὰ ἐγγύουν ἐκ τοῦ πλησίον.

Στὶς σκέψεις αὐτῆς περιέπεσα ἀκούοντας πρὸ μόλις μερικῶν ἡμερῶν ἓνα νέο πιανιστικὸ βλαστάρη, ποὺ τὸ Θεσσαλικὸ ἀγέρι μᾶς ἔφερε ἐδῶ γιὰ νὰ σκορπίσῃ τὴ χαρὰ καὶ τὴν εὐωδία του, μαζὶ μὲ τὴς πὶθ' εὐόλωνος ὑποσχέσεις γιὰ ἕνα εὐρότατο-μέλλον ποὺ ἀνοίγεται μπῆρος του. Τὸ νέο αὐτὸ παιδί τῶν εἰκοσι χρόνων ὀνομάζεται Δημήτριος Μαχαίριτσας· γεννήθηκε καὶ σπούδασε στὸ Βόλο, στὸ ἔκει παράρτημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, κοντὰ στὴν ἄβια καθηγήτρια Κ. Κόντη ποὺ τὸν δεικνύει, μετὰ τὸν χαμὸ ποὺ δεικνύονται συζύγου τῆς καὶ ξεχωριστοῦ καλλιτέχνη Β. Κόντη. Ὁ νέος αὐτός

ἦρθε στὴν Ἀθήνα, ἔπειτα ἀπὸ τοὺς τραγικοὺς σεισμοὺς ποὺ συνελκίσαν τὴς ψυχῆς ἁλῶν τῶν Ἑλλήνων νὰ δώσῃ τὶς διπλωματικῆς του ἑτετάσεις, ποὺ γιὰ ἄλους τοὺς παρευρεθέντας ὄψηφξαν μιὰ ἀληθινὴ ἀποκάλυψι. Τὸ πῆγασι κ' ἀθόρμητο μουσικὸ καὶ πιανιστικὸ ταλέντο τοῦ νεαρὸ αὐτοῦ σπουδαστῆ, συνήρτησε κυριολεκτικὰ τὸ ἀκροατήριο καὶ τοὺς ἐξεταστάς, ὥστε ὁμοφώνως τοῦ ἀπένεμαν τὸ δῶκεμα σολίστ πιάνου μὲ τὸν βαθμὸ ὄριστος· καὶ πρῶτο βραβεῖο μετὰ τιμητικῆς διακρίσεως τὸ πρῶτον ἀνομιωμένη ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου (1919) ὡς καὶ χρηματικὸν ἔπαιθλον εἰς μνήμην Λότνερ καὶ Πινδου.

Τὸ ἐλπιδόφορο αὐτὸ ξεκίνημα τοῦ νέου μᾶς δεξιολογῆται τοῦ πιάνου, κ' ἡ ἐπίσημη ἀναγνώρισι τῶν ἀναμφισβητήτων μουσικῶν ποὺ προσόντων, δημιουργοῦν τὴν φυσικὴ συνέπεια τῶν πρὸς τὴν Τέχνην καὶ τὴν γενετήριαν τοῦ ὑποχρεώσεων, γιὰ νὰ βασιθῇ ἀποραυστικὰ στὴν τελειοποίησι τῶν σπουδῶν τὸν ἐν ἑλλοδαπῇ, ὥστε νὰ δώσῃ σὺνταμα ἓνα τιμητικὸ καλλιτεχνικὸ ἔπαρῶν δικαιώματα ἔτσι ἁλῶν τῆς προσδοκίας ποὺ τὶς συνοδεύουν ὁ καλλίτερος εὐχῆς γιὰ μιὰ λαμπρὴ σταδιοδρομία.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ΤΟ "ΛΑΪΚΟ" ΤΡΑΓΟΥΔΙ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Τὸ ρεμπέτικο τραγοῦδι δὲν θὰ εἶχε κανένα ἐνδιαφέρον ἀπὸ καθαρῶς καλλιτεχνικὴ ὄψει ἂν ἡ ἐξάπλωσὴ του ἐντοπιζόταν στὴν περιοχὴ τῆς ἐλαφρᾶς μουσικῆς ἔπου ὁ χαρακτηρισμὸς «ἐλαφρᾶς» θὰ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ ὑπονοῖ καὶ διὰ τίποτε ο' αὐτὴν δὲν ἀφίενε ρίζες ἀλλὰ ἅλα ἐρχονται καὶ παρέρχονται μὲ τὴν ἴδια ἐκκόλασι καὶ ἅλα τὰ διέπει ἡ μόδα καὶ ὁ μοιραῖος κῆρος. Καὶ σὲ μιὰ ἐποχῇ ἔπου ἀκόμη καὶ ὁ νέος καὶ ὁ νέος τοῦ «καλοῦ κόσμου» μαθινοῦν νὰ ἐκφράζονται ἔχοντας ὅς βοήθημα τὸ «λεξικὸ τῆς πιάτσας», δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς φαίνεται καθόλου παράξενο ὅταν βλέπωμε τοὺς ἴδιους νέους καὶ τὶς ἴδιες νέες νὰ διασκεδάζουσι καὶ νὰ συγκινούνται μὲ τὴ «μουσικὴ τῆς πιάτσας». Τὸ ρεμπέτικο ὅμως παρουσιάζει τοῦτο τὸ ἐνδιαφέρον· διὰ ἀπὸ τότε ποὺ ἐχρίσθη ὡς «λαϊκὸ τραγοῦδι» ἄρχισε νὰ ἐισθῆ καὶ στὴ σοβαρῇ νεοελληνικῇ μουσικῇ καὶ νὰ ὑποκαθιστᾷ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι ἀναλαμβάνοντας πλῆρον αὐτὸ νὰ δώσῃ ἑλληνικὸν χαρακτήρα στὰ νεοελληνικὰ μουσικὰ ἔργα.

Ὡς τώρα εἶχε γίνῃ πιά παράδοσις διὰ κάθε νεοελληνικῇ μουσικῇ παραγωγῇ ἔπρεπε ἀποραιτήτως νὰ ἔχη ἑλληνικὸν χαρακτήρα, νὰ «μυρίξῃ θυμάρη» καὶ, τὸ σπουδαιότερο, διὰ τὸ κυριώτερο, τὸ μοναδικὸ στοιχεῖο ποὺ μπορεῖ νὰ προσδώσῃ αὐτὸν τὸν χαρακτήρα εἶναι τὸ δημοτικὸ μοτίβο. Ὁλόκληρη σχεδὸν ἡ μουσικὴ παραγωγὴ τοῦ τόπου μας κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες—μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις—περιτρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονα τοῦ δημοτικοῦ μοτίβου καὶ ἡ κίνησις αὐτῇ παρέσχε ἀκόμη καὶ μουσοῦργος ποὺ καταγόναται ἀπὸ τὶς κατ' ἐξοχὴν μουσικὰς προηγμένες περιοχῆς τῆς Ἑλλάδος, τὰ Ἐφτάνησα, περιοχῆς ποῦ, μένοντας ἐξω ἀπὸ κάθε ἀσιατικὴ ἐπίδρασι, ἀκολούθησαν τὴν ἐξέλιξι τῆς ἐδρωτικῆς μουσικῆς καὶ στερῶσαν μιὰ ἐξήγησιν ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπῃ Ἑλλάδι παράδοσι. Ξενοκρατούμενες περιοχῆς ἦσαν ἐκεῖνες ἐπὶ αἰῶνας, σκλάβαι ἦσαν ἡ ὑπό-

λοιπῃ Ἑλλάδι. Ἡ γνησιότης τῆς μουσικῆς θὰ μπορούσε νὰ ἀμφισβητηθῆ τόσο ἀπὸ ἐνετοκρατούμενα Ἐφτάνησα ὅσο καὶ στὴν τουρκοκρατημένη Ἑλλάδι. Μὲ τὴν διαφορά ὅμως διὰ τὰ Ἐφτάνησα δέχονταν μιὰ ἐπίδρασι ποὺ συγγενικὴ—καὶ ἀπεδείχθη ἐκ τῶν ὑστερῶν συγγενικὴ ἀφοῦ πρὸς τὴν Εὐρώπῃ στραφῆκαμε μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσι τοῦ ἔθνους μας καὶ ὄχι πρὸς τὴν Ἀνατολὴν—ἐνδὴ ἡ ὑπόλοιπῃ Ἑλλάδι δέχονταν τὴν καταθλιπτικὴ ἐπίδρασι τοῦ Ἀσιατῆ. Δὲν προχωροῦμε περισσότερο πᾶνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα γιὰτὶ θὰ παραουρούμοσαν σὲ μιὰ γεικώτερῃ ἐξέτασι ποὺ προβλήματος τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει τώρα εἶναι νὰ ξεκινήσωμε ἀπὸ τὴν γνωστότατη διαπίπτωσι διὰ τὴν σοβαρῇ νεοελληνικῇ μουσικῇ ἔλαβε ὡς πρώτη ὅλη τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι τῆς τουρκοκρατημένης Ἑλλάδος δημιουργώντας ταυτόχρονα τὴν ἀντίληψιν διὰ κάθε μουσικῇ παραγωγῇ πρέπει νὰ χρησιμοποιῆ μιὰ ντόπια πρώτη ὅλη.

Τώρα, μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ρεμπέτικοῦ ὡς λαϊκοῦ τραγοῦδι διαμορφώθηκε μιὰ καινούργια πρώτη ὅλη καὶ ἡ νεοελληνικῇ μουσικῇ παραγωγῇ βρῆκε ἓνα νέον ἄξονα, τὸ ρεμπέτικο μοτίβο. Καὶ παραδόξως, ἡ κίνησις αὐτῇ βρῆκε ὡς πολεμικοὺς ὄχι ἐκείνους ποὺ πιστεύουν διὰ τὴν νεοελληνικῇ μουσικῇ πρέπει νὰ εγκαταλείψῃ κάθε ἐκκῆσις ἑλληνικότητος ἰδίως τῆς ἑλληνικότητος ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸ εὐκόλο μέσον τῆς χρησιμοποίησις ντόπιας πρώτης ὅλης, ἀλλὰ τοὺς πιστοὺς στὴν παράδοσι τοῦ δημοτικοῦ τραγοῦδι. Τὸ γεγονός αὐτὸ προδίδει μὲ πῶσι ἀσυνέπεια ἐξετάζομε προβλήματα ποὺ ὀδυσιαστικὰ εἶναι παράλληλα. Γιὰτὶ τὸ ρεμπέτικο ποὺ τὸ ἔκαναν πιά κτήμα τους πλυταῖα στρώματα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ ἔφθασε νὰ συγκινήσῃ ἀκόμη καὶ πολλοὺς ἐκλεκτοὺς εἶναι γιὰ τοὺς σημερινούς Ἑλληνας ὄχι ὑπῆρξε γιὰ τοὺς παλῆρους τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι καὶ ἔρχεται σὸν συνέχεια αὐτοῦ. Τὰ λόγια αὐτὰ φαίνονται σὸν βλασφημία. Ἄς μὴ φοβοῦμαστε ὅμως νὰ κυττά-

ζώμε την πραγματικότητα κατάματα δσο δδονηρό κι' αν μιά είναι αυτό. "Αν τδ ρεμπέτικο είναι ποιοτικώς καλύτερο από τδ παλιό δημοτικό τραγούδι, άς δέν έχει καμιά άνάσταση, καμιά έξιδανέικεση, αυτό είναι άπλως μία ένδειξη ότι ή ψυχική και ή αισθητική στάθμη τδ έλληνικού λαού κατατρεχέ. Πάντως έκφράζει ζωντανά, πηγαία, ψυχικές καταστάσεις πού νιώθουν πολλοί—δυστυχώς πάρα πολλοί—νεοέλληνες, έκφράζει μία πραγματικότητα, μία πραγματικότητα πού δημιουργήθηκε με τή διαφοροποίηση τών συνθηκών μέσα στις όποιες ζή ένα μεγάλο μέρος τδ ελληνικού λαού, αυτό τδ μέρος πού δίδει τόν χαρακτήρα στη λαϊκή μουσική.

Τδ δημοτικό τραγούδι ήταν δημιουργημένο τής ύπαιθρου, και, στούς αιώνες πού άνησε και έζησε, τδ φυσικό τού πλαίσιο ήταν πάντα τδ ύπαιθρο. "Όταν άρχισαν να δημιουργούνται τά άστικά κέντρα τού νέου κράτους και κυρίως ή πρωτεύουσα, άστικός πληθυσμός οδασιαστικά δέν ύφραξε. "Ο πληθυσμός τής Αθήνας σχηματίστηκε από χωρικούς και έπαρχιώτες πού έρχονταν από όλα τά σημεία τής χώρας και για πολλές δεκαετίες τδ συνεχές ρεύμα από τήν ύπαιθρο προς τδ κέντρο συντέινε ώστε να παραμείνη ή πρωτεύουσα μία έπαρχιακή πόλις στενά συνδεδεμένη με τήν ύπαιθρο. "Ολοι σχεδόν ό ποιητές της, οι καλλιτέχνες της, οι συγγραφείς της και γενικά όλοι οι πνευματικοί της άνθρωποι έρχονταν από τήν έπαρχια, πολλοί δέ από αυτούς κατ' εδθεϊαν από τήν ύπαιθρο, και ζούσαν με τή φαντασία τους περισσότερο στον τόπο πού άφησαν πίσω τους και πού νοσταλγούσαν, όπως ο Παπαδιαμάντης ή ο Κρουσάλλης, παρά στην Αθήνα. Φυσικό ήταν λοιπόν να έχη κάθε πνευματική και καλλιτεχνική έκδήλωση τόν χαρακτήρα τού ύπαιθρου. Τδ διήγημα και τδ έκτενές αφήγημα πού ήταν ο πρόδρομος τού νεοελληνικού μυθιστορηματος άντιλόυσαν τά μοτίβα τους από τή ζωή τού ύπαιθρου, τή ζωή τού χωριού, προβάλλοντας τδ τοπικό χρώμα, τδ γραφικό στοιχείο, τά ιδιαίτερα ήθημα και άφίνοντας σέ δεύτερο ή τρίτο πλάνο τήν περιγραφή τών χαρακτήρων. Τδ ίδιο και στο θέατρο, αν έξαιρέσωμε τά έργα τά έπηρεασμένα από τδ σαξέπρικό, τδ βυρτανικό, ή τδ μοιερικό θέατρο, τά ιστορικά ή άρχαιοπρεπή έργα πού δέν εξέφραζαν καμιά ελληνική πραγματικότητα, ήθογραφικά ήταν όλα τά ζωντανά νεοελληνικά έργα από τά κωμειδύλλια ως τήν Τρισόγγηνη τού Παλαμά.

Τδ ίδιο συνέβη και στη μουσική. Οι χτενιοί άνθρωποι τής ύπαιθρου, για τούς όποιους, μουσική ήταν μονάχα τά τραγούδια τού τόπου τους, δέν μπορούσαν να νιώσουν τήν εδρωτική μουσική όπως είχε εκείνη διαμορφωθεί μέσα στις πόλεις, στα σαλόνια, στις αθούσες συναυλιών, αποβάλλοντας κάθε ιδιόζωντα τοπικό χαρακτήρα, κάθε τοπικό χρώμα και έξελισσόμενη—σέ μία πανευρωπαϊκή μουσική γλώσσα. Γι' αυτό ό μουσουργός ήλθιαν να προσφέρουν στούς χτενιούς αυτούς ανθρώπους τής ύπαιθρου μία μουσική πού να μήν τούς είναι ξένη και πίστέψαν πώς έκείνο πού θα τούς συνέδεε με τήν μουσική τού τόπου τής καταγωγής τους ήταν τδ δημοτικό τραγούδι. Τδ κατά πόσον πέτυχαν μ' αυτό τόν τρόπο να δώσουν γνήσια ελληνική μουσική είναι ένα θέμα πού δέν εξετάζεται τώρα. Πρέπει πάντως να σημειώσωμε ότι έκείνο πού δίδει ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα στη μουσική ένός τόπου δέν είναι μόνο τά μοτίβα της αλλά μέλλον ή όψη της, ή μορφή της και τδ ψυχικό της περιεχόμενο.

Οι θεομοί τής πρωτεύουσας με τήν ύπαιθρο άρχι-

σαν να χαλαρώνωνται με τήν πάροδο τού χρόνου ειδικά όταν σχηματίστηκε ένας συμπαγής γηγενής πληθυσμός. "Η πρωτεύουσα έπαψε να αποτελείται από κομμάτια έπαρχιών, να είναι τόπος συνεντέξεως διαφόρων κατοίκων τής ύπαιθρου και έγινε άστου με τήν Ικανότητα να όμοιοιών πλέον έκείνη κάθε νεοφερμένο άνθρωπο τής ύπαιθρου. Οι σμηνιοί! Αθηναίοι! Πειραιώτες, οι γηγενείς πού αποτελούν τόν κορμό τού πληθυσμού, δέν γνωρίζουν πλέον τίποτε από τή ζωή τού χωριού, από τά ήθημα τού, δέν έχουν πιά κανένα δεσμό με τδ ύπαιθρο κι' αν τδ γνωρίζουν, τδ γνωρίζουν μονάχα ως έπισκέπτες, ως ξένοι. Γι' αυτό, τδ δημοτικό τραγούδι, τδ τραγούδι τής ύπαιθρου, είναι γι' αυτούς κάτι τδ ξεπερασμένο, μία μακρινή άνάμνηση, για πολλούς όραμα, για άλλους ξένη και κάποτε μέλιστα ένοχλητική "Ετσι τδ δημοτικό τραγούδι έπαψε να έκφράζει, στα άστικά κέντρα τουλάχιστον, τήν σμηνική πραγματικότητα.

Άλλά ο λαός δέν μπορεί να ζήσει χωρίς τήν μουσική του πόσο μέλλον πού ή μουσική τών εκλεκτών τού είναι για πολλούς λόγους άπρόσιτη. "Ετσι δημιουργείται μία νέα λαϊκή μουσική, τδ ρεμπέτικο. Δέν μιά άπασχολεί τώρα από πού ξεκίνησε. Τδ γεγονός είναι ότι τδ ρεμπέτικο τραγούδι έκφράζει τόν κόσμο πού δέν ζή πιά στα βουνά και στούς κάμπους αλλά στην άσφαλο, στούς ουνοκίους, στις φτωγοσυνοικίες τόν κόσμο πού δουλεύει σκληρά τήν ήμέρα στα έργοστάσια και μερακλώνεται τδ βράδυ στις λαϊκές ταβέρνες.

Τδ ρεμπέτικο τραγούδι έρχεται έτσι σαν ο φυσικός διάδοχος τού δημοτικού τραγουδιού τόσο για τήν άπήχηση πού έχει στο λαό όσο και για τδ ρόλο πού έπιχειρεί να παίξη στην περιοχή τής σοβαρής νεοελληνικής μουσικής. Τδ γεγονός αυτό, πού μαρτυρεί τήν κάτπτωση τού μουσικού αισθηματός τού λαού, είναι βέβαια άποκαρδιωτικό. Θά ήταν σφάμα δμως αν πιστεύαμε ότι ή έξάπλωση τού ρεμπέτικου θα μporούσε να άνακοπή με μέτρα, Ιον 2ον κλπ., και μέλιστα με μέτρα άρνητικά. "Η κακή μουσική δέν καταπολεμείται με άπαγορεύσεις ούτε με σταυροφορίες αλλά με τήν καλή μουσική. Δέν άρκει δμως να δοθη στο λαό μουσική ποιότητας άλλδ και να καλλιεργηθ ή λαός κατά τρόπον πού να μporή να τήν δεχθ ή και να τήν όμοιοώ. Δυστυχώς ή πολιτεία ή όποία άφνιζει δσο τής έπείρτους οι δυνάμεις της για τόν άθλητισμό έλάχιστα άσχολείται με τά ζωτικά προβλήματα έκείνων πού έχουν ως άποστολή τήν άνώψηση τής στάθμης τής μουσικής καλλιέργειας τής νεολαίας. Στην έν γένει καλλιέργεια τής νεολαίας ή μουσική καλλιέργεια—δταν γίνεται—παίζει τόν ρόλο πταχού συγγενούς ένδ θα έπρεπε να έχη τδ προβάδισμα. Είναι άραγε άνάγκη να αναφέρωμε τήν κεφαλαιώδη σημασία πού απέδδε ή πολιτεία στην άρχαία Έλλάδα στη μουσική καλλιέργεια τών πολιτών: "Όλα αυτά μάς είναι γνωστά, γνωστότατα και τά άπαναλημμένον με αούτρεκεια για να κομπάσωμε για λογαριασμό τών ένδόδων προγόνων μας. Οι άπόγονοι δμως έκείνων πού τραγουδούσαν τά έπινικια πού Πινδαρό και τά χορικά τού Εύριπίδη τραγουδού σήμερα τις περιπέτειες τών γάτων στην εράτσια. Και τδ χειρότερο δέν είναι αυτό. Είναι ότι τδ ρεμπέτικο μοτίβο τείνει να έγκατασταθ ή μόνιμα στην νεοελληνική μουσική και να άποτελέση τήν πρώτη όλη στη σοβαρή μουσική παραγωγή. Κι' αυτό είναι συνέπεια μιας παράδοσης, πού έχει έδραιωθ πιά, ότι ή σοβαρή νεοελληνική μουσική πρέπει να έκζητη τδ ελληνικό

χρώμα και ότι ο μουσουργός μπορεί να δώσει αυτό το χρώμα χρησιμοποιώντας έτοιμες μελωδίες ή γνωστά μοτίβα της λαϊκής μουσικής αντί να πλάσει μόνος του και έξ ολοκλήρου τα θέματα του και να αφήνει να βγει ή ελληνικότητα του έργου μόνη της, αμόρφητα, χωρίς καμιά έκζητηση.

“Αλλά δεν είναι μοναχά ο λαός που υιοθέτησε τη μουσική του μπουζουκιού ως μουσική του με αποτέλεσμα να ακολουθήσουν το ρεύμα αυτό και ώριμοί νεοέλληνες μουσουργοί. Το μπουζούκι βρίσκει θαυμαστές ακόμη και ανάμεσα στους ξένους που επισκέπτονται την “Ελλάδα. Γιατί πολλοί από αυτούς τους ξένους, που όταν επισκέπτονται ένα ξένο τόπο ψάχνουν να βρουν το «κουλέρ—λοκάλ», την φρικισιά του έξωτικού, θαμαζούν στην συνεχώς πιά εξευρωπαϊζόμενη “Ελλάδα

δύο κυρίως ντόπιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις: τον καραγκιόζη και το ρεμπέτικο. “Εμάς όμως ο καραγκιόζης μάς θυμίζει χρόνια που προσπαθούμε να ξεχάσουμε, τα χρόνια της μαύρης δουλειάς του έθνους και το ρεμπέτικο που έχει τις ρίζες του στα τραγούδια των ρογιάντων εκφράσει κι’ αυτό την ίδια μοιρολατρική κατάθλιψη. Κι’ όσο για το «κουλέρ—λοκάλ» μπορεί να διευκρινιστεί αυτό τους ξένους μπαζαζίδες, αλλά η πραγματική τέχνη δεν είναι για τους μπαζαζίδες και σε μία έποχή όπου τα πνευματικά και καλλιτεχνικά σόναρα γίνονται συνεχώς πιο δυσδιάκριτα, η ελληνική μουσική δεν μπορεί να έπιμένει στο ήθογραφικό στοιχείο, της ύπαιθρου χθές, της πόλης σήμερα, δεν μπορεί μόνη αυτή ανάμεσα σ’ όλες τις τέχνες να παραμένη ήθογραφική τέχνη.

ΣΥΝΑΓΩΓΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

όπό του κ. ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ

Γιά πιάνο σάς Βρυξέλλας τό 1956.

“Όχι μόνον λόγω του σημαντικού ποσού των επάθλων αλλά και λόγω της διεθνούς άπληξίας των μέχρη τοδδε διεξαχθέντων τοιοούτων εις τήν Βελγικήν πρωτεύουσαν, κάθε νέα προκήρυξις διαγωνισμού σάς Βρυξέλλας, όπως ο τοδ προσηχούς τοιοούτου γιά πιάνο, συγκινεί άά δικαίως τόν καλλιτεχνικόν κόσμον όλων των μεγάλων κέντρων.

Θά έπρεπε να ανατρέξωμεν εις πολύ παλαιότεραν έποχήν, όλιγον πρό του πρώτου πολέμου διά να σημειώσωμεν ποίος ύπηρεξ ο πρώτος σταθμός της διεργείας μουσικών έορτασμών εις τό Βέλγιον εις μνήμη ένόσ μεγάλου τέκνου του. Τήν ίδίαν έποχήν καθ’ ήν μεγαλοπρεπήσ άνδριάς του μεγάλου βιολιστού Βιετάμ έκόσμησε τό κεντρικό πάρκο της γενετέρας του του Βερβίε ώργωνώθη εις τήν πλησιέστατα κειμένην πόλιν της Λιέγης που είναι σημαντικός μουσικός κέντρον, ένα ειδικό φεστιβάλ, κυριώτερα μέρη του προγράμματος του όποιου ήτο ή έναλλάξ έκτέλεσις των έργων που άπθθανάτισαν τό όνομα του άνυπερβλήτου βιρτουόζου και που ήσαν τό 1ο, τό 2ο, τό 4ο και τό 5ο κοντσέρτο του γιά βιολι και όρχήστρα. “Ως έκτελεσάι έκλήθησαν και άπέτισαν τόν φόρον τιμής πρός τόν μεγάλον όμότηρον οί κορυφαίον τών καλλιτεχνών του βιολιού της έποχής Καίσαρ Τόμσον, Εόγέγιος “Υζού, Ζάκ Τιμπό και Μίσαο “Ελμαν, όν οί δύο πρώτοι Βέλγοι, συνεχισάι της παραδόσεως της μεγάλης σχολής του τιμαμένου. Πέρασαν χρόνια, τό Βέλγιον ύπέστη ό-λας τās συνεπείας τετραετούς έθρκικής κατοχής (1914—18) και έρχεσάθη άρκετός καιρός διά να άναβίωσθ οί έντατικός καλλιτεχνικός του όργασμός. “Ο Τόμσον και ό “Υζού πέθαναν τόν ίδιον χρόνο τό 1922 εις ηλικίαν 72 έτών. Συγκινητική άπέμνησις ή άνάμνησις και του πρώτου με τό άπόλ “Ακαδημαϊκό και άληθινά μουσικό του παιξιμο και του δευτέρου που στίς έφημερίδες του ήτο τόσο βαθειά ανθρώπινος και που είχε ήβρσει και έπί πολλά χρόνια διευθύνει τά περίφημα συμφωνικά «Κονσέρ “Υζού, που τόσο συντέλεσαν όστε να γίνεαι εύρέως γνωστή ή δημιουργική έργασία όλων των Βέλγων συνθετών. Οί θαυμασάι του, με έπί κεφαλής τήν μουστροφή Βασιλομήτορα “Ελισαβέτ του Βελγίου, που

ήτο και άριστη καλλιτέχνης του βιολιού, είχαν όργανώσει κατά καιρούς διαφόρους έορτασμούς εις μνήμη του, άπέφασσαν δέ έν συνεχεία να προβούν εις προκήρυξιν διεθνούς «διαγωνισμού “Υζού» μεταξύ βιολιστών που θά ήρχοντο σάς Βρυξέλλας τήν πατρίδα του μεγάλου καλλιτέχνη να διαμιφιθηήσουν τό γέρας της νίκης.

“Ο διαγωνισμός αυτός, που έγινε τό 1937, είχε μεγίστην άπήχησιν και όσημιάδην ως ένα μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός. “Ελβον μέρη εις αυτόν άληθινοί νέοι όσοι του βιολιού, διά πρώτην δέ φοράν και Ρώσοι που ύπηρεξαν και οί θριαμβευταί του άγώνος. “Αριστα προπρωμημένοι, έφωτισασμένοι με θαυμασία όργανα και με όλην τήν άστοπεποιθήσιν που τούς έβιδη ή έπίσημος όπό της πατρίδος των όποστολή διά να διαμιφιθηήσουν τό γέρας της νίκης έκαμαν μία λαμπρά έντύπωση και εις τόν πίνακα των 12 έπιτυχόντων κατέλαβον τās 4 ή 5 πρώτας θέσεις.

“Ο “Οίστραχ και ό “Οδονπόσοφ, οί πρωτεύσαντες, έγιναν σύντομα πγκοσμίως γνωστοί κατόπιν της τοιαύτης έπιτυχίας των, που άπέτέλεσε τήν άπαρχήν της διεκδοσφεούς κατόπιν σταδιοδρομίας των. (Στόν φετινόν διεθνή διαγωνισμόν γιά βιολι που έγινε σάς Βρυξέλλας τόν Μάϊον και οί δύο κληθέντες έκ των πρώτων ως μέλη της έπιτροπής του διαγωνισμού έθυμήθησαν με συγκινησιν πάως έκαμαν πριν άπό 18 χρόνια τήν πρώτη έπίσημη εμφάνισή τους μπροστά τόδ διεθνές κόνινόν που παρακολουθούσε όλες τις φάσεις του έυγενικού εκείνου τουρνουά που έβιθετο μεταξύ νέων έκτελεστών του άβραυλίδος των όργάνων» εις μνήμη του άξέχαστου “Υζού).

Σάς Βρυξέλλας, που έν τό μεταξύ είχαν άποκτήσει μία άπό τις θαυμασιώτερες αίθουσας συνουλιών του κόσμου τό «Palais des Arts» πλησιέστατα των Βασιλικών “Ανακτόρων, συντελεσάτο, και δή μετά τόν 2ον παγκόσμιον πόλεμον, αί εύσιωνότεραι διά τήν ανάπτυξιν του μουσικού αίσθηματος ζυμώσεως.

Στούς διεθνείς μουσικούς διαγωνισμούς των άπεφασίσθη να δοθή ευρύτερον πλαίσιον, έφ’ όσον μάλιστα έν τό μεταξύ ο θεσμός των διαγωνισμών τούτων ειχε

καθιερωθή σε πολλά κράτη ως μία από τις πιο ενδιαφέρουσες έκπολιτιστικές των εκδηλώσεις. Όταν πληθύνουν τόσοι άλλων τοιούτων θρησιαν να έφελκούν οι ιδιαίτερον ενδιαφέρον και οι διεθνείς διαγωνισμοί πιάνου «εις μνήμη του Σοπέν» της Βαρσοβίας, οι διαγωνισμοί πιάνου του Κονσερβατοριού της Γενεύης, και οι διαγωνισμοί βιολιού και πιάνου Ζακ Τιμπώ και Μαργάριτας Λόγκ των Παρισίων, για να μιλήσω μόνο για τους γνωστότερους και παρ' ήμιν τοιούτους, έπρεπε αι Βρυξέλλαι όχι μόνο να μη ύστερήσουν άλλα και όπως έως τώρα να σταθούν στην πρώτη γραμμή. Έγινε και πλέον εκκλησία προς την οσηπτην βασιλομήτορα να δεχθή να ώργανώνονται έφεξις όχι μόνον υπό την αγωγή της, άλλα και υπό την έπωνυμια της ως «ιεθνείς μουσικοί διαγωνισμοί της Βασιλισσής Έλισαβέτ του Βελγίου» προκηρυσσόμενοι άπασ του έτους και έναλλάξ για τώ βιολιό, για τώ πιάνο και για την σύνθεσι.

Στην πρώτη της νέας αυτής τριμερούς «μουσική Όλυμπιάδος του Βελγίου» που έλαβε χώραν τώ 1951 στας Βρυξέλλας και που ήταν άφιρωμένη στο βιολιό, έλαβον μέρος 27 νέοι και νέαι από 17 χώρας και ή έπιτυχία της άν δεν ύπερβαλε την τώ 1937 κατά την όποιαν είχε σημειωθή ή προσέλευσι των προηρημένων όσων, ήτο πάντως έξαιρετική. Παρατηρήθη κατ' αυτήν μείωσις του αριθμού συμμετεχόντων σύμφωνα με την δήλωσιν περι της έθνικότητός των «απατριδων». Έπρόκειτο προφανώς περι νέων προσφύγων που διά τον Α ή Β λόγον δεν ήθελαν να έκδηλωθούν ως άνηκτοντες ούτε εις την Δόσιν, ούτε εις την Άνατολήν. Ο διαγωνισμός του 1952 που ήτο άφιρωμένος εις τώ πιάνο έγινε με συμμετοχήν 76 νέων καλλιτεχνών, 19 διαφόρων χωρών και έλακε ή ήσσανος από καλλιτεχνικής άπόψως σημασίας άποτελέσματος. Έτι πλέον ενδιαφέρων ύπβηξε ο διαγωνισμός του 1953 που είχε προκηρυσθή διά την ύποβολήν συνθέσεων εις την κρίσει της έλληνοβόικου έπιτροπής των Βρυξέλλων. 439 παρτιόων έργων γραμμένων από συνθέτας 36 διαφόρων χωρών διημφισβήτησαν τώ γέρας και την τιμήν να περιληφθούν εις τόν πίνακα τών 12 πρώτων έπιτυχόντων, ειχόμεν δε την χαράν και έθνικην άνοιγοίσην μεταξύ των πρωτευσάντων να είναι και ο κ. Γιάννης Παπαϊώάννου με την Συμφωνία του άριθ. 3 που έπαίχθη από την Κρατικήν μας όρχήστραν κατά τούς άρχας της χειμερινής περιόδου και έκρίθη όμοφώνως ως ένα από τά δυνατώτερα και πλέον ενδιαφέροντα εις α' έκτελεισι δοθέντα κατά τά τελευταία έτη συμφωνικά έργα.

Έπικολούθησε ο έφετινός διαγωνισμός, πλέον για βιολιό, που έγινε τον παρελθόντα Μάϊον με συμμετεχόντας 39, 15 διαφόρων χωρών και με άποτελεσμα να πρωτεύσουν κατά σειράν ο Άμερικανός Σενόσκη, ο Ρώσος Στικοβέσκη, ο Γάλλος Ντουκάς και ή Γαλλίς Φρανσίν Μπουσσινώ όλοι διακεκριμένοι νέοι καλλιτέχνες. Ο αριθμός των «απατριδων» περιορίσθη εις ένα και μόνον ο όποιος κατάλαβε εις τόν πίνακα την 9ην θέσην. Είναι και τούτο μία ένθαρρυντική ένδειξις μειώσεως της έντάσεως που έπικρατούσε ως τώρα εις τάς διεθνείς οχέσεις.

Ο νέος διεθνής διαγωνισμός των Βρυξέλλων για πιάνο προερχόθη ήδη διά τόν Άπρίλιον—Μάϊον του 1955 θα δώσωμεν δε κατωτέρω πάσαν λεπτομέρειαν των όρων συμμετοχής εις αυτόν νέων καλλιτεχνών που θα ένδιαφέρων πιθανώτατα και μερικώς των ήμετέρων που θα μπορούσαν να λάβουν μέρος εις αυτόν με πολλάς πιθανότητας έπιτυχίας, παρά τόν σκληρόν άγώ-

να εις έν θα ύποβληθούν έναντι πλείστον άνταγωνιστών μεγάλου ταλέντου προερχομένων εκ διαφόρων μουσικών κέντρων των δύο ήμισφαιρίων. Ός έπαθλα διά τούς καταλαμβάνοντας εις τόν πίνακα τών έπιτυχόντων τάς 12 πρώτας θέσεις, πλην τών ειδικών άναμνηστικων μεταλλίων ώρθησαν ποσά Βελγικών φράγκων 150.000 δια τόν πρώτον και διά τούς έπομένους 100, 75, 60, 50, 40, 35, 30, 25, 20, 15 και 10 χιλιάδων.

Η έπιτροπή θα άποτελείται από καλλιτέχνας παγκοσμίου κύρους και εκ διαφόρων χωρών.

Όροι συμμετοχής:

Οι βιολινούχοι δέον να έχουν γεννηθή μεταξύ της 1ης Άνουαριού 1926 και της 1ης Άνουαριού 1939 ήτοι να έχουν ήλικίαν από 17 μέχρι 30 έτων.

Αι αλήθειες περι συμμετοχής δέον να ληφθούν μέχρι της 31 Άνουαριού 1956 να άπευθύνονται δε προς τόν Γεν. Διευθυντήν του διεθνούς μουσικού διαγωνισμού Βασιλισσής Έλισαβέτ του Βελγίου. Palais des Beaux Arts 11, rue Baron Horta. Bruxelles.

Οι αιτήσεις δέον να συνοδεύονται από:

- 1) Πιστοποιητικόν έθνικότητος } εκ κενρωμένης
- 1) φωτογραφία } σήμησεως } μεταφράσει
- 2) 2 φωτογραφία σχέματός ως αι τών διαβατηρίων
- 4) 1 φωτογραφία 9X12.
- 5) Βεβαίωσιν του Ιδρύματος όπου άπούδασε ο ύποψήφιος περι της διαρκείας τών έν ατώ ύπουδων του και τών ών έτυχε έπιβραβεύσεων.
- 6) Έάν ο ύποψήφιος έχει όσει δημσίας συναυλίας δύναται να έπισυνάψη προγράμματα και άποσπάσματα κριτικών του τύπου.

Ός δικαιώμα έγγραφής εις τόν διαγωνισμόν όρίζεται ποσόν 1.000 Βελγικών φράγκων.

Πρόγραμμα διεξαγωγής του διαγωνισμού

Αι δοκιμασία άποσκοπών την άνάδειξιν 12 κατά σειράν έπιτυχόντων. Προς τούτο θα λάβουν χώραν 2 προκριματικά που θα διεξαχθούν εις την μεγάλην αίθουσαν του Κονσερβατοριού των Βρυξέλλων και μία ή τελική με συνοδείαν όρχήστρας εις την αίθουσαν του Μεγάρου των Καλών Τεχνών.

Κατά την πρώτην θα έκτελούσιν όλικώς ή τμηματικώς έργα.

- 1) Περιλαμβανόμενα μεταξύ 6 σπουδών δεξιοτεχνίας όν 2 του Σοπέν, 2 του Λιστ, 1 του Ντεμπουσύ και 1 του Μπαρτόκ ή του Στραβίνσκη.
- 2) Μίαν σονάταν όριζομένην δύο μηνας πρό τώ διαγωνισμώ υπό της έπιτροπής του Συμβουλίου του διαγωνισμού από τής σονάτες τών Μπαρτόβεν, Κλεμέντι, Χαίντελ, Κάδου, Μότσαρτ και Σκαρλάτι.
- 3) Έν έργον άνωτέρου μουσικού έπιπέδου της εκλογής του διαγωνιζομένου.

24 κρίνόμενοι ως οι κράτιστοι θα μετάσσουν της δευτέρας δοκιμασίας και θα έκτελούσιν κατ' άπόφασιν της έπιτροπής γνωστοποιούμενην πρό της ένάρξεως της δοκιμασίας.

- 1) 1 τετράφωνον ή πεντάφωνον φοδγκα του Μπάχ.
- 2) Ένα νοντέρνο έργο όριζόμενον 2 μηνας πρότερον κατ' άπόφασιν της.
- 3) Έν από 6 έργα άνωτέρου μουσικού και τεχνικού έπιπέδου, μεταξύ τών όποιων έν Βέλγιο συνθέτου.

Οι προκρινόμενοι κατά την δοκιμασίαν ταύτην διά την τελικήν 12 πρώτοι θα κληθούν ως φιλοξενούμενοι εις έξοχην έπαυλιν έπονομαζόμενην «μουσικόν παρεκκλήσιον της Βασιλισσής Έλισαβέτ» όπου θα τύχουν πάσης περιποιήσεως και θα άφοισωθούν επί τινας ήμέ-

ρας εις την μελέτην ανέκδοτου έργου με όρχήστραν υπό τας οδηγίας του αρχιμουσικού που θά την διευθύνη κατά την τελικήν δοκιμασίαν. Τό έργον τούτο θά όριση κατά την διαγωνίωσιν μεταξύ Βέλγων συνθετών προς τούτο προκηρυσσομένον.

Κατά τόν τελικόν διαγωνισμόν θά εκτελέσουν.

1) Ένα έργον τής έκλογής των περιλαμβανόμενον μεταξύ τών 6 του προγράμματος που παρουσίασαν κατά την δευτέραν δοκιμασίαν των, άλλο από εκείνο που έπαιξαν κατ' ατήν και που θά υποδείξουν οι ίδιοι 6 ήμέρας πρό τής τελικής δοκιμασίας.

2) Ένα κοντσέρτο τής έκλογής των που θά παιξουν συνοδεία όρχήστρας και που θά ειναι άλλο από τά έργα, που παρουσίασαν κατά την 2αν δοκιμασίαν. Τό όλικόν τής όρχήστρας του κοντσέρτου αυτού τής έκλογής των δέον να προσκομίσουν οι ίδιοι.

3) Τό ανέκδοτον έργον, που αναφέραμεν ανωτέρω, με όρχήστραν Βέλγου συνθετού.

Αι εκτελέσεις τών υπ' αριθ. 1 και 2 δέον να γίνουσι από μνήμης, χωρίς τούτο να ειναι υποχρεωτικόν δια την εκτέλεσιν του υπ' αριθ. 3 έργου.

Υποχρεώσεις των βραβευομένων :

Οι 6 πρώτοι βραβευόμενοι δέον να προσφέρουν την σύμπραξιν των εις μίαν μεγάλην συναυλίαν παρουσιάσεως των με όρχήστραν που θά γίνη εντός του 159ημέρου του έτακολλουθόντος τόν τελικόν. Οι τρεις πρώτοι όφειλουν επίσης να συμπράξουν εις πανηγυρικήν συναυλίαν διδομένην κατά τό αυτό χρονικόν διάστημα. Τέλος ό πρώτος βραβευθείς όφειλε να δώση και έν ρεσιτάλ εντός τής ατής περιόδου.

Αφοϋ έξεθεσάμεν ως ανωτέρω τά του Ιστορικού των διαγωνισμών τούτων, πών σχετικόν με την διεξαγωγήν του προκηρυχθέντος δια τό 1956 τοιούτου γιά πιάνο, ως και ό,τι απαιτείται δια να γίνη καιεις δεκτός προς συμμετοχήν εις αυτόν, όφειλομεν να προσθέσωμεν ότι άσφαλώς με την σημερινήν εξέλιξιν του επιπέδου των σπουδών του όργάνου που γίνεται εις τά Ώδεια μας υπάρχουν και παρ' ήνιν νέοι και νέα Ικανοί να παρουσιασθουν εύπροσώπως και ένδεχομένως να διαφιλοβητήσουν τό να περιληφθουν εις τόν πίνακα τής επιτυχίας παρά τόν ανταγωνισμόν που θά έχουν έκ μέρους των εκτελεστών τούτων χωρών. Πριν όμως άποδοθουν εις τόν άγωνά ν πρέπει βεβαίως να έχουν υπ' όψη ότι χρειάζεται πλην τής δεξιοτεχνικής των Ικανότητος να έχουν και μεγάλην μουσικήν πείραν, τούτον από άπόψεως σοβαρών θεωρητικών σπουδών όσον και από άπόψεως όμαδικών έτελέσεων, που εν δέν εΐχαν την εύχέρειαν να τας κάνουν με όρχήστρα, θά έπρεπε τουλάχιστον να έχουν σχετικήν βεβαιωμένην Ικανότητα σε εκτελέσεις μουσικής δοματίου όλων των ειδών.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ Δρ. 40
Έτησια * 20
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησια Α. Χ' 1.0-0
β' όελ. 3

MOUSSIKI KINISSI

(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. ΚΩΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
Όδός Δαυδάλου 18
Προσέλαμος Τυπογραφέου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

Α Λ Λ Η Λ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

Έλαβόμεν τά κάτωθι έμβάσματα και σας εύχαριστομεν. Από : Ι. Δαμιανόν (Θεσ/νική) δρ. 200, Χρ. Παπαδοπούλου (Θεσ/νική) δρ. 20, Α. Παπαγιάννη δρ. 40.

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Πολύ λίγα καλλιτεχνικά περιοδικά, δχι μόνον έλληνικά αλλά και ξένα, μπορούν να συναγωνισθουν σε μακροζωία τή **Μουσική Κίνηση**, που με τό φύλλο αυτό μπαίνει στον έβδομο χρόνο της. Ουτε οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες, που δέν έπαυσαν να όφιστανται από τά πρώτα ακόμη χρόνια τής εκδόσεώς της, ουτε άλλη καμιά αντίεόσθη στάσηκαν Ικανές ν' ανακόψουν την έκδοση και την ευημερία της σ' όλο αυτό τό χρονικό διάστημα. Τήν ευημερία της όμως αυτή την όφειλε τόσο στο έκλεκτόν έπιτελείον των συνεργατών της όσο και στο άμείωτον ένδιαφέρον με τό όποιον τό πάντα πολυπληθές άναγνωστικό της κοινόν παρακολουθεί την τόσο ένδιαφέρουσα όλη της και όποστηρίζει, με κάθε τρόπο, την Ιδεολογική μορφωτική προσπάθειά της. Γι' αυτό, με την εύκαιρία τής έβδομης έπετείου της, άπευθύνει τίς πιο θερμές της εύχαριστείες στους συνεργάτες της, και στους φιλόμουςους άναγνώστες της, που με την άγάπη και την έκτίμησή τους την ένθαρρύνουν και τής έμπνέουν την τόσο άπαραίτητη γιά τή μακροζωία της αίσιοδοξία.

Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

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

Α Σ Φ Α Λ Ε Ι Α Ι :

Π Υ Ρ Ο Σ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



Α Θ Η Ν Α Ι Β Ο Υ Λ Η Σ Ι

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
Ε Θ Ν Ι Α Σ - Α Θ Η Ν Α Σ

Γ Ρ Α Φ Ε Ι Α Π Ε Ι Ρ Α Ι Ω Σ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= Τ Η Λ Ε Φ Ω Ν Ο Ν 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ



KINHIZI
S. PAV. 28-504
A. I.