



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

84

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ,

ΆΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Μουσικές και καλλιτεχνικές εορτές.
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ 'Η "Όπερα—μπούφα και οι μεγάλοι
της έκπρόσωποι.

'Αποσπάσματα από γράμματα του
Μότσαρτ στον πατέρα του για τις
προετοιμασίες της πρεμιέρας του
«Ίδομενέα».

ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Το μικρό χρονικό.

(Διασκ. Ζωής Φραντζή)

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ 'Η καλλιέργεια τῶν πνευματικῶν μας
Ικανοτήτων.

JOHANN CHRISTIAN VON MANLICH 'Η πρώτη έκτέλεση τοῦ «'Ορ-
φέως» στὸ Παρίσι μὲ τὸν Γκλόουκ.

KARL SCHURRICHT Γράμμα σ' ἕνα νεαρὸ διευθυντὴ ὀρ-
χήστρας.

LENI BAUER ESCY 'Η ἐργασία τοῦ σκηνογράφου.

Νίνα Φωκά (Νεκρολογία).

Μουσικά νέα.

* Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ζ' = ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1955 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Δ. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εις 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας και Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον έν 'Ελλάδι έκδομενον

Μηνιαῖον Μουσικόν Περιοδικόν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τᾶς καλλιτέρας τιμάς ΠΙΑΝΑ και λοιπά
ὄργανα, ἐξαρτήματα και Μουσικά βιβλία-Τεχνικόν Τμήμα
Βιογραφίαι Μουσικῶν εις δεμένα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι και Παραστάσεις

Εις 'Αθήνας και ἐπαρχιακάς Πόλεις

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗ

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ

(ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ "ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ,")

Ἵσως θὰ μπορούσαμε νὰ τοῦ δώσουμε ἕναν ἄλλον τίτλο, ἀποφεύγοντας αὐτὸ τὸ ξενικὸ «Φεστιβάλ», ἀλλὰ ὁ τίτλος δὲν ἔχει καὶ τὴση σημασία ὅσο ἔχει ὁ σκοπὸς τῆς δημιουργίας ἀπὸ τέτοιου γιορτῆς καί, ἰδίως, τὸ περιεχόμενον τούτ. Ἄλλως τε ἡ λέξις «Φεστιβάλ», σύντομα καὶ περιεκτικῆ, ἔχει γίνει διεθνῆς πιά καὶ μιά κι' ὁ σκοπὸς ποὺ ἐπιδιώκουν τέτοιες γιορτῆς εἶναι ἕν μέρει καὶ τουριστικὸς, δηλαδὴ ἀποβλέπει στὴν προσέλκυσι ξένων, ὡς μείνη «Φεστιβάλ Ἀθηνῶν».

Σ' ἄλη τὴν Εὐρώπῃ γίνονται τέτοιες μουσικῆς καὶ θεατρικῆς εορτῆς σήμερα, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ Αὐστριακὸ Σάλτσμπουργκ, ποὺ μὲ τὴ μακροχρόνια παράδοσι τοῦ στάθηκε τὸ πρότυπο καὶ τὸ ὑπόδειγμα: Ἦταν λίγο μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμο, ὅταν μερικοὶ μεγάλοι καλλιτέχνες τῆς τόσο φτωχῆς τότε Αὐστρίας, μαζεύτηκαν στὴν πατριδα τοῦ Μότσαρτ καὶ βάλανε τῆς βάσεις τῶν Σάλτσμπουργιανῶν «Festspiele». Ἦταν ὁ διάσημος τότε σκηνοθέτης Μάξ Ράινχαρτ—ὁ ἀφάντης τοῦ Σάλτσμπουργκ— καθὼς τὸν ἔλαγα—ὁ Ρίχαρντ Στράους, ὁ μεγάλος ποιητῆς κι' ἀχώριστος φίλος τοῦ Στράους Οὔγκο φὸν Χόφμανσταλ, ὁ ἀρχιμουσικὸς τῆς Κρατικῆς Ὀπερας τῆς Βιέννης Φράντς Σάλκ.... Κανένας τούς δὲν ζῆ πιά. Αὐτοὶ ἀποτελέσανε τὴν πρῶτῃ ἐπιτροπῆ, μὲ συνεργασία ἐνὸς Μπρούνο Βάλτερ, ἐνὸς Τσοκανίνι, ἐνὸς Φουρτβαϊγκλερ. Τὰ αὐτοῦ γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν ἦσαν πολλά: Ἡ ὁμορφὴ πολιτεία, τὸ ὄνομα τοῦ Μότσαρτ, ἡ μεγάλη παράδοσι, τὰ ὄνοματα τῶν Ἰδρυτῶν. Καὶ τὰ «Festspiele» τοῦ Σάλτσμπουργκ ἔγιναν καὶ μόνου μιά παγκόσμια ἔννοια. Ἄλλὰ, καθὼς βλέπει ὁ ἀναγνώστης, αὐτὴ ἡ «ἐπιτροπῆ» ἀπετελεῖτο ἀπὸ ἕναν σκηνοθέτη διεθνούς κύρους, ἀπὸ ἕναν συνθέτη κι' ἕναν ποιητῆ παγκόσμιου καθιερωμένου ἤδη, ἀπὸ διάσημους ἀρχιμουσικὸς. Ἦταν ἐπόμενοι αὐτῆς οἱ Καλλιτεχνικῆς Γιορτῆς δὲν ἴδον «περιεχόμενον» τόσο ἀνώτερο καὶ τόσο ἐπιληπτικὸ, ὥστε νὰ προσελκύουν κάθε χρόνο χιλιάδες ἀπὸ ντόπιους καὶ ξένους—ὁ τουρισμὸς, ἡ τουριστικὴ ἐπιτυχία δὲν ἦταν ὁ σκοπὸς, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα.

Σὲ μικρὴ σχετικὰ, ἀπόστασι ἀπὸ τὸ Σάλτσμπουργκ, τὴν πόλι τοῦ Μότσαρτ, εἶναι ἡ πόλις τοῦ Βάγκνερ, τὸ Μπάϊρως, ὅπου ἕνας φιλότεχνος βασιλιάς, ὁ Λουδοβίκος 2ος τῆς Βαυαρίας, πρόσφερε στὸν φίλο τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ ὅλες τῆς δυνατότητες γιὰ νὰ χτιστὸ θέατρο του, ὅπως τὸ ὤνειρευταν καὶ νὰ διητῆ τὰ ἔργα του στὸ πλοίσιο ποὺ τούς ταίριαζε. Ἐτοὶ δημιουργήθηκαν οἱ Γιορτῆς τοῦ Μπάϊρως, γιορτῆς ἀποκλειστικὰ μὲ ἔργα Βάγκνερ. Τὰ δύο οὗτὰ μεγάλα ὑποβλήματα

ἀκολούθησαν πολὺ ἀργότερα, πολλῆς Εὐρωπαϊκῆς πόλεις: Τὸ Ἐδιμβούργο τῆς Σκωτίας, τὸ Στραβόουργο, τὸ Αἰξ τῆς Προβηγκίας, τὸ Βισού, ὅπου καὶ φέτος τιμήθηκε ἰδιαίτερα ὁ Ρίχαρντ Στράους, τὸ Αἰξ-λε-Μπαιν, ἡ Μπρεζανόν κι' ἄλλες πόλεις τῆς Γαλλίας, ἡ Χάγη καὶ τὸ Ἀμστερνταμ μιά μικροῦλα πόλις τῆς Αὐστρίας, ἡ Μπρεγκένζ—πάνω στὰ Αὐστροελλεβητικά σύνορα—τὸ Ἀουγκμπουργκ ποὺ εἶναι ἡ κοιτίδα τῆς οἰκογένειας Μότσαρτ—κι' ἕνα σωρὸ ἄλλες πόλεις τῆς Γερμανίας—δὲν ἔχει σημασία νὰ τῆς ἀναφέρω τώρα ὅλες — κι' ὡς μὴν ξεχνοῦμε τὴ Βενετία κι' ὄχι βέβαια τὸ Παρίσι, τὴ Βιέννη, τὸ Βερολίνο, τὸ Μόναχο, ποὺ, ἐκτός ἀπὸ τὴν τακτικὴ καὶ τόσο ἐντονη μουσικὴ ζωὴ τούς, ἀφιερώνουν μερικῆς ἐβδομάδες σὲ πανηγυρικῆς κι' ἐντελῶς ἰδιαίτερης σημασίας Καλλιτεχνικῆς Ἐορτῆς. Φέτος τέτοιες γιορτῆς διοργάνωσαν καὶ στὴ Βορκελόνη....

Ποῖο εἶναι τὸ περιεχόμενον ὅλων αὐτῶν τῶν Ἐορτῶν καὶ τῆ ἐπιδιώξιον; Τῆς βλέπω σὰν ἕνα εἶδος πνευματικῶν καὶ μουσικῶν ἀγώνων: Κάθε χώρα ἐπιβίηνει ὅτι καλλίτερο καὶ ὠραιότερο ἔχει—θέατρο, ὄπερα, ὀρχήστρες, συνθέτες, ἀρχιμουσικὸς, διάφορους σοφίστες κ. ὅ.—καὶ προσκαλεῖ κι' ἀπ' τῆς ἄλλες χώρες ὅτι καλλίτερο ἔχουν—τόσο στὸν δημιουργικὸ, ὅσο καὶ στὸν ἐρμηνευτικὸ τομέα. Αὐτὸ τείνει σὲ κάποια ὀγκυρσι, σὲ ἀνταλλαγὴ ἰδεῶν καὶ ἐμπνεύσεων. Σὲ κάποια συνεννόησι καὶ ἀλληλογνωριμία. Αὐτὸ βοηθεῖται συνθέτες, συγγραφῆς, καλλιτέχνες, σοφίστες, ν' ἀναβιβαθῶν καὶ νὰ ἐπιβιβαθῶν. Δὲν θυμᾶμαι ποῖος ἔγραψε πᾶς τὸ Σάλτσμπουργκ, ἐκτός ἀπὸ τὴν θαυμαστὴ ψυχαγωγία ποὺ προσφέρει, εἶναι μιά «διεθνῆς καλλιτεχνικῆς ἀγοράς: Διευθυντῆς θεάτρων καὶ Λυρικῶν Σκηνῶν ἀπ' ὅλο τὸν κόσμον, μεγάλοι ἱμπροσάριοι, στὸ Σάλτσμπουργκ θὰ πάνε κάθε χρόνο γιὰ νὰ διαλέξουν ὄχιους καλλιτέχνες καὶ νὰ τούς προτείνουν συνεργασία σὰ θεατρά τούς, ἐνῶ, οὐνάμα, ἀπὸ τὸ Σάλτσμπουργκ θὰ ξεκινήσῃ γιὰ νὰ ἐπιβιβῆσῃ παγκόσμιον, ἡ καινούρια ὄπερα καὶ ἡ καινούρια συμφωνία, ἀρκεῖ νὰ σημειώσῃ ἐπιτυχία στὸ Σάλτσμπουργκ. Γιατί, ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, στὸ Σάλτσμπουργκ καθιερώθηκε ἀπ' τὴν ἐπιτροπῆ τῶν Ἐορτῶν, νὰ δίνεται κάθε χρόνο μιά νέα ὄπερα ὁ ἐντελῶς πρῶτῃ ἐκτέλεσι. Ἐτοὶ δημιουργεῖται ἕνα ἀράνταστο ἐνδιαφέρον: «Ὁ Ὄζνιτος τοῦ Δαντῶν» καὶ «Ἡ Δίκη» τοῦ Αὐστριακοῦ φὸν Ἀϊνμ, μὲ καταπληκτικῆς δὲρες ποὺ προποαῖσθησαν σὲ δύο χρόνους τὸ Σάλτσμπουργκ, τὸ ξαναζωντανέμμα ἔπειτα ἀπὸ 25 χρόνια τοῦ «Βότοσκ» τοῦ Ἀλμπαν Μπέργκ, ἡ «Ἀντιγόνη» τοῦ Ὀρφ, καί, φέτος, ὁ «Ἴρλανδικὸς θρόλος» τοῦ Βέρνερ

"Εγκ προκάλεσαν τις πιο ζωηρές συζητήσεις, «χάλασαν κόσμο», κυριολεκτικά και ζητήθηκαν από πολλά θέατρα, μεταφέροντας έτσι παντού και τα όνοματά των συνθετών και της χώρας τους.

Παράλληλα με την "Όπερα, το Σάλτομπουργκ προσφέρει Συμφωνικές Συναυλίες, Δράμα, Συναυλίες Μουσικής Δωματίου, Σερенаδική, άκόμα και όπερέττα, ενώ με την περιφέρη Μουσική "Ακαδημία του, το «Μοτσαρτέουμ», που από χρόνια οργανώνει σειρά θερινών μαθημάτων, δίνει την δυνατότητα ν' αναδειχθούν πολλοί νέοι και άγνωστοι καλλιτέχνες σ' όλους τους τομείς.

Τό ίδιο σχεδόν, αλλά φυσικά με τό δικό τους τυπικό χρώμα, είναι και τό περιεχόμενο των όεορτών τό "Εδμβούργου, της Λουκέρνης, τό Στρασβούργου. Τό Αϊξ της Προβηγκίας περιορίζεται σέ "Όπερες, κυρίως Μότσαρτ και σέ μερικές Συμφωνικές Συναυλίες, τό Αϊξ-Λέ-Μπαί, θέλοντας νά διατηρήση τήν Γαλλική χορευτική παράδοσι, δημιουργεί «Φεστιβαλ Χοροδ» όπου παρουσιάζονται χορευτικά σύνολα κ' αστέρια—σολίστες τό Χοροδ άπ' όλο τόν κόσμο, ενώ τό Παρίσι συγκέντρωσε φέτος άπειρους ζένους με τό Θεατρικό του Φεστιβαλ—όπου, ώς γνωστόν, έλαβε μέρος και τό δικό μας "Εθνικό Θέατρο. Πρίν από δύο χρόνια πάλι, τό Παρίσι είχε οργανώσει ένα θαυμάσιο Φεστιβαλ υπό τό έμβλημα «Μουσική τό 20οο αιώνας», όπου δόθηκε μία σειρά από τις ώραιότερες σύγχρονες συνθέσεις, κάθε τεχνοτροπίας και χώρας. Και δέν θάπρεπε νά ξεχάσω τό Ντονάουσοιγκεν, τή μικρή αότή πόλι της Γερμανίας—στις πηγές του Δούναβι—όπου, κάθε χρόνο, με τήν πρωτοβουλία και γενναιοδωρία ενός Γερμανού πρήγνη-ποδο οργανώνονται δύο μέρες έντελώς προποροειακής Μουσικής, με συμμετοχή έξεχόντων καλλιτεχνών και παρακολούθησιν κριτικών άπ' όλα τά μέρη τό κόσμου. Κάθε έργο που θά εκτελεσθώέκει, δέν πρέπει νάχη παχθή πουθενά άλλοο. Στό πρόγραμμα του Ντονάουσοιγκεν είχε συμπεριληφθή πέρουσι κ' ένα έργο του δικού μας Σκαλκάτα.

Σ' αυτόν τόν ώραιο κύκλο τών καλλιτεχνικών και μουσικών εκδηλώσεων, μπαίνει φέτος με τις μικρές της δυνάμεις και ή "Ελλάδα μας. Τώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές, έχει ήδη άρχίσει τό «Φεστιβαλ "Αθηνών» με συμμετοχή "Ελλήνων και ζένων καλλιτεχνών και μās έχει προσφέρει Συμφωνικές Συναυλίες και αξιόλογες παραστάσεις λυρικών έργων, όπως τό «Όρφεος και "Ερμούβη» του Γκλόουκ, τήν όπερα του Μότσαρτ «Ίδομενέος, Βασιλιάς της Κρήτης», τήν ώρατοριακή όπερα του Στραβίνσκυ «Οϊδίπους Τύραννος», που παρακολουθεί άπειρος κόσμος, "Ελληνες και ζένοι.

"Αλλά, οι δυνάμεις της "Ελλάδος δέν είναι αλήθεια μικρές: Πρόω' άπ' όλα τά θρυλικά όνόματα «"Ελλάς», «"Αθήνα» είναι μία δύναμις που μπορεί νά εκλόχους πού μεγάλους καλλιτέχνες του κόσμου, που όνειρεύονται νά έπισκεφθούν μία φορά τή χώρα όπου γεννήθηκε ή Τέχνη κ' ό Πολιτισμός. "Όσοι ταξίδεψαν στό "Έξωτερικό και γνωρίσθηκαν με ζένους καλλιτέχνες, ζέρον με τί καυμό και με τί πόση λαχτάρα μιλούν γιά τήν "Ελλάδα και με πόση χαρά θά δέχονταν μία πρόσκλησι, περιορίζοντας τις αξιώσεις τους στο ελάχιστο, άκόμα κ' οι πιο μεγάλοι. Κι' έπειτα είναι τό δικό μας, τό "Ελληνικό όλικό: Οι ζηνητεμένοι καλλιτέχνες μας που δρέπουν δάφνες σ' Εύρώπες και "Αμερικές, αλλά κ' οι ντόπιοι, οι ώραιες φωνές των τραγουδιστών μας, οι τόσο σολίστες μας, οι μάλιστα μας και, όχι βέβαια

τελευταίοι, οι συνθέτες μας. Και δέν πρέπει νά ξεχνάμε και τους σκηνοθέτες μας. . .

Οι ζένοι μάλιστα που προσκληθήκανε στο «Φεστιβαλ "Αθηνών», ό "Ιταλός Φράνκο Καπούνα και ό "Αμερικανορουμάνος Γιονέλ Περέλα, έμειναν ένθουσιασμένοι με τήν όρχήστρα μας και με τήν χορωδία της "Εθνικής Λυρικής Σκηνής μας. Πραγματικά, τόσο οι μουσικοί της Κρατικής "Ορχήστρας, όσο και οι χορωδοί της Ε.Λ.Σ., κούφορασι, ακατάβλητοι, άποτέλεσμα είναι ούσιαστικά πηρήνα του Φεστιβαλ κ' έδειξαν ικανότητες που δέν τις φανταζόμασταν ούτε μεις που χρόνια τώρα παρακολουθούμε κάθε μουσική εκδήλωση της χώρας μας. Αυτό άποτελεί ήδη μία γερή βίασι. "Απ' τήν άλλη μεριά, ή συμβολή του "Εθνικού Θεάτρου μας με τις παραστάσεις "Αρχαίας Τραγωδίας ήταν έξ ίσου σημαντική και αξιόλογη. "Η άνομηγόμη έξ άλλοο άφεις της Φιλαρμονικής "Ορχήστρας της Νέας "Υόρκης με τόν μεγάλο μας Μητρόπολο επί κεφαλής, θά κλεισθ, σίγουρα, τις πρώτες μας αυτές Μουσικές Γιορτές, όχι μόνο κατά τόν πιο θαυμάσιο τρόπο, αλλά και με σφραγίδα αξιοπέπειας.

Συλλογίζομαι τό μέλλον, τό Φεστιβαλ του 1956. . . Φυσικά, λογικό είναι νά παίρνομε ως πρότυπο τις ζένες παρομίες Γιορτές, ως τόσο όμως δέν θάπρεπε νά παραβλέπομε και τις "Ελληνικές συνθήκες, πραγματικότητες και δυνατότητες. "Ενα "Αθηναϊκό Φεστιβαλ, δέν πρέπει ν' άποβλήσει ούτω στην προσέκλιση ζένων, αλλά και ντόπιων—μ' άλλα λόγια νά συντελεί και στη μόρφωση του λαού μας που δέν έχει άκόμα τήν καλλιτεχνική παράδοσι άλλων λαών. Κι' αυτό θά γινόταν άν μερικές συναυλίες και παραστάσεις δίνονταν με τιμές πιο προσιτές—όπως άλλως τή γίνεται και παντού. Τό ζήτημα του "Αρχαίου Δράματος δέν νομίζω πώς θάπρεπε νά μέν «μονοπάλιο» του "Εθνικού Θεάτρου, αλλά νά καλούνται εκ περιτροπής κ' άλλοι θέατροί νά επιδείξουν τήν έργασία τους κ' όχι μόνο "Ελληνικοί αλλά και ζένοι, ή και μόνο σκηνοθέτες που άσχολήθηκαν και άσχολούνται με "Αρχαίο "Ελληνικό Θέατρο. "Ο «Θυμελικός Θίασος» του Λίνου Καρζή, λ.χ., δέν έπρεπε νά λείπει άπ' τό Φεστιβαλ "Αθηνών. Οι ζένοι—άν θέλομε νά πάρουμε τό θέμα και τουριστικά—βλέπομε κ' άκούομε τόσα ώρασα και μεγάλα στον τόπο τους, αλλά στη χώρα της Τραγωδίας, θά τους τραβήσουν ξεχωριστά τέτοιες συγκινήσεις—ας τις ποιμε έτσι—παραστάσεις.

Παράλληλα με τις Συμφωνικές Συναυλίες και παραστάσεις "Όπερας—γιά νά ενανθώθω στον μουσικό τόμο—δέν θάπρεπε νά παραμεινούν οι συναυλίες μεγάλων σολιστ, "Ελλήνων και ζένων καθώς και ή μετάκληση συνόλων Μουσικής Δωματίου. . . "Αλλά, φυσικά, όταν δέν έχουμε κανένα άλλο θέατρο, καμιά αθουσα Συναυλίας, παρά μόνο τό "Ωρεοίν "Ηρώδοι, τί μπορεί νά γίνη; Είναι ανάγκη νά δημιουργηθή ένα θέατρο, μία αθουσα συναυλιών, ύπαίθρια και κλειστή, έτσι που νά μην κινδυνεύουν οι παραστάσεις άπ' τόν καιρό—όπως συνέβη φέτος.

Και, πάνω άπ' όλα, πρέπει νά δοθώ μία σημαντική θέσις, ή θέσις που της άξίζει, στην "Ελληνική μουσική δημιουργία. Δέν μπορεί νά έννομηθή "Αθηναϊκό, "Ελληνικό Φεστιβαλ χωρίς "Ελληνικά έργα! "Ως τώρα—κ' έχουν ήδη δοθώ τέσσερες Συμφωνικές Συναυλίες—δέν έρμηνεύατο παρά μόνο ένα (άρθρ. 1) "Ελληνικό έργο! Κι' εκτός από μία και μόνη "Ελληνίδα σολιστ—τήν μεγάλη μας Νικολαΐδη—οά κανένα πρόγραμμα, πουθενά, δέν βλέπω ένα "Ελληνικό όνομα. . .

Και κάτι που θάπρεπε νά καθιερωθή όπωσδήποτε, είναι ή εκτέλεση, κάθε χρόνο, μιας "Ελληνικής "Όπερας, διαλέγμενης, κατά προτίμησι άπ' τις άπαικτες, ή και από τις ήδη παγιμένες, άν έχη σημειώσεις έπιτυχία. Είναι άπίστευτο πόσες "Ελληνικές συνθέσεις, πόσα "Ελληνικά έργα, πόσες "Ελληνικές "Όπερες περιμένουν κλεισμένες στο σκοτάδι νά δοϋν επί τέλους τό φός της ράμπας.

Τό Φεστιβαλ "Αθηνών πρέπει νά γίνή ό δημιουργός ενός νέου "Ελληνικού Πολιτισμού, προωθώντας τήν "Ελληνική Τέχνη.

Η ΟΠΕΡΑ - ΜΠΟΥΦΑ

ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΗΣ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ

Πρίν μιλήσουμε για την "Όπερα - μπουφά και τους μεγάλους δασκάλους της, πρέπει να διαλύσουμε μια πλάνη που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος όχι μονάχα του φιλομουσικού κοινού αλλά και αυτών ακόμη των μουσικών. Η πλάνη αυτή έγκειται στο ότι ταυτίζουν την "Όπερα - μπουφά με την "Όπερα - κωμική. Βέβαια στην ελληνική μετάφραση και των δύο αυτών όρων χρησιμοποιούμε τον όρο: «Κωμική Όπερα» μια και δεν υπάρχει στη γλώσσα μας, ή κατάλληλη λέξη για ν' αποδώσουμε τον όρο "Όπερα - μπουφά, γι' αυτό είναι προτιμότερο να χρησιμοποιούμε τον πρωτότυπο Ιταλικόν όρο. Η διαφορά λοιπόν μεταξύ της "Όπερα - μπουφά, και της "Όπερα - κωμική είναι, ότι στη δεύτερη έναλλάσσεται ο πεζός λόγος με το τραγούδι, ενώ η "Όπερα-μπουφά είναι βέβαια κι' αυτή μια όπερα με κωμικά χαρακτηριστήρα τραγουδιέται όμως έξ ολοκλήρου...

Από τη στιγμή που οι "Ιταλοί συνθέτες σκέφθηκαν να παρεμβάλλουν διάφορα κωμικά εντερμέτζα στα διαλείμματα ανάμεσα στις πράξεις κάθε σοβαρής όπερας, για να προσφέρουν μια εδωθιμή ανάπαυλα στο κοινό, προσπάθησαν να ένοποιήσουν την υπόθεση αυτών των διαπρακτών εντερμέτζων και να τους καθάρουν ένα συννεχές νόημα, κοινό και για τις δύο τους πράξεις.

Τά εντερμέτζα αυτά δημιουργήθηκαν από τη μουσική κωμωδία, που ύπηρχε ήδη στα τέλη του 17ου αιώνας στην "Ιταλία, και από τα κωμικά και ρεαλιστικά λαϊκά εντερμέτζα, σε πρώτα, που ο καθιερωμένοι πρωταγωνιστές τους ήταν ο Κοβιέλο, ο Συμβολαιογράφος και ο Πουλτινέλλα. "Απ' αυτά λοιπόν τα εντερμέτζα γεννήθηκε η "Όπερα - μπουφά.

"Ετσι στα Ιστορικά ή μυθολογικά πρόσωπα της "Όπερα σέρια, δηλαδή της σοβαρής όπερας, η "Όπερα μπουφά ανέπτυξε πρόσωπα του δράμου: έργατες, βιοτέχνες, άστοις. Από τους ναούς και τα παλάτια που παρουσίαζε ή πρώτη, ή δεύτερη προτιμούσε τα χαμόσινα, τις ταβέρνες και τα μαγαζάκια της καθημερινής ζωής, κι' αντί για το σοβαρό κι' επίσημο ύφος της "Όπερα - σέρια, η "Όπερα - μπουφά παρουσιάζει ένα ύφος ζωηρό, ανάλαφρο και περιπαιχτικό, που συναρπάζει άμεσως με το μπρίο του τους θεατές. Τελικά, ενώ η "Όπερα - σέρια και η "Όπερα - κωμική απαιτούν έναν πολυπύρωπο θίασο, η "Όπερα μπουφά δε χρησιμοποιεί παρά ένα μπάσο - βαρύτονο και μια τραγουδίστρια στους οποίους προσθέτει κάποτε κι' ένα μίμιο, όπως άκριβώς γίνεται στην περίπτωση και υποδειγματική "Όπερα - μπουφά του Περγκολέζι: «Λά Σέρβα παντρόνα». Ο συνθέτης της αυτός στάθηκε, αν όχι ο δημιουργός πάντως ο πρώτος μεγάλος δάσκαλος της καινούργιας αυτής μουσικής φόρμας.

"Ενα άρχαιο ελληνικό γνωμικό λέει: «Αδός που τόν αγαπάνει οι Θεοί πεθαίνει νεός». Δεν ξέρουμε αν αυτό είναι αλήθεια: αν ναι, ποτέ δε θρήνησε ο μουσικός κόσμος γι' αυτή την αλήθεια όσο στην περίπτωση του άμοιρου συνθέτη Τζιοβάνι - Μπατίστα Περγκολέζι, που πέθανε σ' ηλικία είκοσιέξι μόλις ετών. Γιατί αν αυτός ο πραγματικά μεγαλοφυής μουσικός είχε ζή-

σει είκοσιπέντε χρόνια ακόμη, θά είχε χάρισει σίγουρα στη μουσική άριστοτεχνία κατά πολλούς άνωτερα απ' αυτά που της χάρισε στα ελάχιστα δημιουργικά χρόνια της ζωής του.

Γεννήθηκε στο Γέζι της "Ιταλίας, στις 8 "Ιανουαρίου του 1710. Για την παιδική του ζωή δεν έχουμε άρκετες πληροφορίες. Πάντως ξέρουμε πως σέ ηλικία δεκατριών ετών μπήκε στο "Ωδείο της Νεαπόλεως, όπου σπούδασε βιολί κι' άνωτερα θεωρητικά με τους διασημότερους δασκάλους της πόλης αυτής. Στά 1731, ενώ ήταν ακόμη μαθητής του "Ωδείου, ο Περγκολέζι παρουσίασε το πρώτο μεγάλο του έργο, ένα θρησκευτικό δράμα με τίτλο «Σάν Γκουλιέλμο ν' "Ακουϊτάνας» που παίχτηκε, μαζί με μερικά κωμικά εντερμέτζα, στο Μοναστήρι της "Αγίας "Αγνης, με μεγάλη έπιτυχία. Τόν επόμενο χειμώνα ο Περγκολέζι ανέβασε στο θέατρο του "Αγίου Βαρθολομαίου στη Νεάπολη, δύο όπερες που σημείωσαν τέλεια άποτυχία. Τό ίδιο και το κωμικό του εντερμέτζο. «Ο έρωτας κάνει τόν άνθρωπο τυφλός». Αυτές οι άποτυχίες έκαμαν τόν Περγκολέζι να παρατήσει το θέατρο και να έπιδοθεί στη σύνθεση καθάρων οργανικής μουσικής.

Λίγο άργότερα έγραψε μια δεκάφωνη λειτουργία για δύο κόρα και δύο όρχηστρες, μερικώς φεαλμός και ένα Μαγκνίφικα, που σημείωσαν εξαιρετική έπιτυχία. Μά ή δραματική μουσική τράβηξε πάλι τόν Περγκολέζι με τά θέληγρά της. Περί τά τέλη του 1731, ανέβασε -στο θέατρο του "Αγίου Βαρθολομαίου πάλι -την περίφημη του "Όπερα-μπουφά «Λά Σέρβα παντρόνα» (ή "Υπηρετρια κυρά), πραγματικό άριστοτέχνημα του μουσικού αυτού είδους, που σημείωσε μια σπάνια έπιτυχία και χάρισε τήν άθανασία στο συνθέτη της. Η «Σέρβα παντρόνα» είναι μια από τις πρώτες Ιταλικές όπερες που παραστάθηκαν στο Παρίσι, στά 1746, δέκα χρόνια δηλαδή μετά τό θάνατο του Περγκολέζι, κι' άσκησαν άποφασιστική επίδραση στη δημιουργία της γαλλικής κωμικής όπερας. Μ' αυτή τήν ευκαιρία πρέπει ν' αναίνοουμε έδω μια περίληψη Ιστορικής σημασίας.

"Η δεύτερη παράσταση της «Σέρβα παντρόνα» στο Παρίσι, στά 1752, εσηόκησε τόν περίφημο πόλεμο μεταξύ τών Μπουφών, δηλαδή τών όπαδών της "Όπερας - μπουφά, μ' έπικεφαλής τόν φιλόσοφο-συνθέτη Ρουσσώ, και τών "Αντιμουφών, τών όπαδών της σοβαρής όπερας του Λουλι και του Ραβώ, μ' έπικεφαλής τό φιλόσοφο Κρίρι.

Οι ύπερασπιστές λοιπόν της σοβαρής όπερας συγκεντρώνονταν στο θέατρο κάτω από τό θεωρείο του Βασιλιά, που ήταν με τό μέρος τους, ενώ οι ύπερασπιστές της όπερα-μπουφά, που ήταν πολύ λίγοι με περισσότερο μαχητικό συγκεντρώνονταν κάτω από τό θεωρείο της Βασιλικής που τούς εύνοούσε. Κι έτσι άρχισαν οι έπιθεσίες κατά της διάρκειας της παραστάσεως με θορυβώδεις διακοπές, με φωνές και με βρισιές, που έξαικόντιζαν πότε μεταξύ τους και πότε στους ήθοποιούς οι δύο αντίπαλες παρατάξεις.

Στό τέλος νίκησαν οι όπαδοί της όπερα - μπουφά,

πού καταμαγειμένοι από την ανάλαφρη και σπειθόβλα γοητεία της «Σέρβα παντράνα» νόμισαν πως κι όλες οι άλλες Ιταλικές σπερες αυτού είδους, ήταν προκείμενες με τα ίδια χαρίσματα. Έπίσης νόμιζαν πως ο Περγκολέζι ήταν ένας άντισυμφωνιστής, που άπεχθανόταν τη μουσική για όρχηστρα μόνο, που δεν τη χάνουσαν κι ατόι, καθώς και την πολύ σοβαρή μουσική, που την άποκαλοΰσαν «στριφνή τέχνη».

Η σνέπειτα αΰτης της πλάνης των Μπουφόν ήταν ή ελληνική μουσική, κατ' έξοχην συμφωνική στις άρ, χεις της, άρχισε σιγά—σιγά να ξεπέσει και δέν ξανα-πόητης τό κύρος της παρά στόν επόμενον αιώνα, και χάρη στή βοήθεια ξένων μουσικών ενισχύοσαν. . .

Μά ες ζαναγυρίσουμε στόν Περγκολέζι. Τήν ίδια χρονία πού έγραψε τη «Σέρβα παντράνα» συνθέσε δυό ακόμη κομικές σπερες πού δέ σημειώσαν όμως την ίδια έπιτυχία μέ τη «Σέρβα παντράνα». Κι ως τό 1735, χρονία πού διορίστηκε άρχιμουσικός στήν έκκλησία της Παναγίας της Λορέτας, έγραψε άλλες έξη τέτοιες σπερες. Ύστερα πήγε στή Ρώμη, όπου ανέβασε τη σοβαρή σπερα του «Όλυμπιάδα», πού σημειώσε την πιο συντριπτική για τό δημιουργό της άποτυχία. Κι όμως αΰτη ή σπερα είναι γεμάτη άριστουργηματικά εφρήματα· μά είχε την άτυχία νά παίχτει μπροστά σ' ένα κοινό πού τού έλειπε ή άπαραίτητη καλλιτεχνική κατανόηση, για νά έκτιμήσει την άξία αΰτου τού ώραιου έργου τού Περγκολέζι. Άπ' τήν άλλη μεριά, οι ζηλήφθονοι αντίπαλοι τού ξεσήκωσαν, στήν πρεμιέρα αΰτης της σπερας, τόν κόσμο, έναντίον τού σπύχτη της και τό έργο σφύριχτες άγρια. Αΰτη ή άποτυχία στάθηκε ένα βαρύ χτύπημα πού σνέτριψε τελειωτικά την ήξη κλωνισμένη άπό τη φουατώση όγεια τού Περγκολέζι. Μιά πικρή έρωτική του άπογοήτευση έπεδείνωσε ακόμα πιο πολύ την κατάσταση του. Για νά βρεί κάποια παρηγορία ζαναγύρισε στή θρησκευτική μουσική κι έγραψε τόν υπέροχο τού Ύμνο στή Παναγία «Σάλβε Ρετζίνα» (Χαίρε βασίλισσα), για μία φωνή μέ συνοδεία πού βιολιών, βιολας ντά γκάμπα και έκκλησιαστικού όργάνου, και λίγο άργότερα την καντάτα του «Όρφεύς». Παράλληλα άρχισε νά συνθέτει τό κύκνειον σμα του τού άριστουργηματικό «Στάμπια Μάτερ» του, πού μόλις πρόλαβε νά τό τελειώσει. Στις 16 Μαρτίου τού 1736 ο λιγόχρο-νος αΰτος συνθέτης, πέθανε φτωχός και παρατημένος άπ' όλους τούς φίλους και προστάτες του.

Αΰτό τό «Στάμπια Μάτερ» του, πραγματικά συγκλονιστικό άριστόργημα, μέ τη γεμάτη πάθος και άνελ-πωτική συγκίνηση άνάστασή του, στάθηκε άφορμή ν' άποκατασταθεί και νά έβραιωθεί για πάντα ή άξία τού Περγκολέζι. Γιατί όλοι γενικά, και πρώτοι οι διώχτες του, αναγνώρισαν ζαφικά στό πρόσωπό του έναν άπό τούς μεγαλύτερους συνθέτες της Ίταλιας, κι οι επόμε-νες γενεές έπδοκίμασαν κι έξακολουθοΰν νά έπδοκι-μάζουν την όψημ αΰτη μετόνια τον συγχρόνον τού Περγκολέζι, πού τόσο τόν πικράναν.

Σήμερα ή ιστορία της μουσικής αναγνωρίζει ότι ο συνθέτης αΰτος σημειώσε μέ τό έργο του και στόν το-μέα της σπερας και στόν τομέα της θρησκευτικής μου-σικής, ένα σταθμό έξαιρετικής σημασίας. . .

Μά ο Περγκολέζι δέν είναι μονάχα ο όπεροχος δη-μιουργός της «Σέρβα παντράνα» και τού «Στάμπια Μάτερ» αλλά κι ένας άπό τούς σημαντικότερους Ίτα-λούς συνθέτες όργανικής μουσικής. Όμως μ' αΰτη του την ιδιότητα είναι σχεδόν άγνωστος στός εϋρύτερους μουσικούς κύκλους· κι αΰτό άφελεται στό ότι έως

πριν άπό λίγα χρόνια οι μουσικολόγοι κι οι μαέστροι συγκέντρωναν όλη την προσοχή και τό θαυμασμό τους στό κέντρο τού βάρους της όλης παραγωγής του, πού πραγματικά βρίσκεται σ' αΰτά κυρίως τά δυό έργα του. Έτσι, είτε έπειδή δέν πρόσεαν δυό έπρεπε, είτε έπει-δή έβριναν σάν λιγότερο σημαντικές τις όργανικές συνθέσεις του δέν φρόντιζαν νά τις κάμουν γνωστές στό πολύ κοινό. Αΰτη την τόσο έπιζήμια για τη μου-σική και για την ύστεροφημία τόν συνθετήν παράληψη ένίσωσαν ο νεότεροι μαέστροι και οι σολίστας της εποχής μας, και, τραβώντας τόν πέλλο της λημονιάς πού σέ-παζε επί δυό σχεδόν αιώνες τά άριστουργήματα αΰτά, μάς τά παρουσίασαν σέ ύποκεινματικές έκτελέσεις, όχι σάν έργα ιστορικού μονάχα ένδιαφέροντος αλλά κυ-ρίως σάν καλλιτεχνικά δημιουργήματα πού ο χρόνος δέν τόλμησε ν' άγγίξει την έκφραστική τους όμορφία και την δλόδρωση χάρη τους. Καθώς έπιομα πιο πάνω ύστερα άπό την άπογοήτευση πού δοκίμασε όταν απέ-τυχαν δυό κομικές σπερες του πού άνέβασε στή Νεά-πολη στά 1732, ο Περγκολέζι παράτησε την σπερα κι άφοσιώθηκε άπολειπτικά στή σύνθεση όργανικής μου-σικής. Τήν εποχή εκείνη έγραψε τις 30 άριστουργημα-τικές του συνάτες για έγχορδα πού τις άφιέρωσε στόν ύψηλό προστάτη του πρίγκιπα Στιλιάνο—Κολόνα. Τά έργα του αΰτά σημειώων, άπό άπόψεως φόρμας, είναι σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη της συνάτας πρós τό μοντέρνο στόλ. Στήν ίδια έπίσης εποχή φαίνεται πως άνήκουν και τά Κοντσερτίνοι του για όρχηστρα έγχόρ-δων, ένα θαυμασία κοντσερτό για βιολι και όρχηστρα κι οι συνάτες για τοεμπλό ή έκκλησιαστικό όργανο.

Στά έργα του αΰτά ο Περγκολέζι δέ μάς έκπλήττει ότε μέ άντιστιχτικούς ή άρμονικούς νεωτερισμούς, ότε μέ πρωτοτυπίες στή φόρμα· άπλός άκολουθεί, μέ τόν πιο περτιχον τρόπο, τό όρμό πού χάρεζαν οι φοιτησόμενοι δάσκαλοι του Ντουράντε και Λέο. Μά άν δέν έπιζητει νά μάς έκπλήξει, όμως κατορθώνει νά μάς συναρτάσει και μέ την άπαράμιλλη γοητεία τών με-λωδιών του και μέ την πρτεχνη γενικά κατασκευή τών έργων του.

Μετά τό θάνατο τού Περγκολέζι, μία πλειάδα άπό αξιόλογους Ίταλούς συνθέτες, όπως ο Λατίνια, Ρινάλ-νι ντά Κάπουα, Λογκροσίνο και άλλοι, σνέχισαν τό έργο του στόν τομέα της «Όπερα—μπούφα. Μά ή διαφορά ότι τώρα άρχίζει νά αναπτύσσεται σ' αΰτην ή αισθηματική δράση. Κοντά στις κομικές σκηνές το-ποθετούν μερικές σοβαρές, και τά πρόσωπα της ύψηλης άριστοκρατίας πού παρουσιάζονται επί σκηνής μπορούν νά διατηρήν τη σοβαρότητα τους· μπορούν δηλαδή νά τραγουδάν έριες μέ φωνητικά ποικιλιατά, όπως οι ήρωες της σοβαρής σπερας, και νά μιλάνε τη ραφινάτη Ιταλική γλώσσα, ενώ οι θνθρωποι τού λαού κι οι κο-μικοί τύποι μιλάνε μέ Ιδιωματισμούς.

Άνάμεσα λοιπόν στήν πλειάδα αΰτη τών νεω-στών της Όπερα—μπούφα ξεχωρίζουν μερικά σημα-ντικά όνόματα : ο Μπαντασάρε Γκαλοΰπι, πραγματική μουσική ιδιοφυα πού διέπρεψε σ' όλα τά μουσικά είδη, ο Νικόλο Πιτσινι και κυρίως ο δυό μεγάλοι δά-σκαλοι και τελευταίοι εκπρόσωποι της Όπερα—μπούφα στό 18ο αιώνα, Τζιοβάνι Παεζιέλο και Ντομένικο Τσι-μαρόζα.

Ό Τζιοβάνι Παεζιέλο γεννήθηκε στόν Τάραντα στά 1741 και σποδοβασ μουσική στή Νεάπολη μέ τόν εξαί-ρετο θεωρητικό και συνθέτη Ντουράντε. Στήν άρχή έ-δειξε κλίση στή σύνθεση έκκλησιαστικής μουσικής, άπό

τό 1763 όμως παράτησε την εκκλησιαστική μουσική και έπαύθη, αποκλειστικά σχεδόν στην "Όπερα—μούφα με τέτοια δρεξη, ώστε έφτασε να γράφει τέσσαρες τέτοιες όπερες κάθε χρόνο. Στά 1767 ο θρίαμβος της όπερας του : « Τό Κινέζικο εθλός» τον κατέταξε στην πρώτη σειρά τών 'Ιταλδών συνθετών όπερας. Μά, όν σάν συνθέτης στάθηκε μεγάλος, σάν όνθρωπος φάνηκε πολύ μικρόψυχος μέ τις ραδιουγιες του και την άβίμητη πολεμική του έναντιον τοϋ γέρου συνθέτη Γκουλιέλμι και τοϋ νεαρού Ντομένικο Τσιμορόζα. Ο Παεζιέλο ένδσως ζούσε τιμήθηκε και δόξαστηκε δού ελάχιστα συνθέτες. Η Αικατερίνη ή Μεγάλη της Ρωσίας τον κάλεσε, τό 1776, στην αλλη της, στην Πετρούπολη, όπου έγραφε πολλές κωμικές όπερες κι έμεινε εκεί ως τό 1784. Σάν έπίστρεψε στην 'Ιταλία ο βασιλιάς της Νεαπόλεως Φερδινάνδος ο 4ος τον διόρισε άρχιμουσικό της αλλη της. Κατά τη γαλλική κατοχή έγινε διευθυντής της 'Εθνικής Μουσικής Σχολής της Νεαπόλεως. 'Αργότερα ο Μέγας Ναπολέων, πού εκτιμούσε ξεχωριστά τά έργα του, τον κάλεσε στο Παρίσι όπου όμως ο Παεζιέλο έμεινε πολύ λίγο. Στη Νεάπολη όπου ξεναγήθηκε, προσέφερε τις όπηρεσίες του στον 'Ιωσήφ Βοναπάρτη και στο Μυρά. Πέθανε στά 1816, άφηνοντας πάνω από 100 όπερες από τις όποιες ο καλύτερος είναι «Ο φανταστικός Σωκράτης», «ο Κουρέας της Σεβίλλης» και «η Μυλωνά».

Ο κατά όχτώ χρόνια μικρότερός του Ντομένικο Τσιμορόζα, έκαμε επίσης της μουσικής του σπουδές στη Νεάπολη και γρήγορα εξέλιχθηκε σέ σοβαρό αντίπαλο τοϋ Παεζιέλο, τροφοδοτώντας τά θέατρα της Ρώμης και της Νεαπόλεως μέ άλυφίμενες κωμικές όπερες. Η όπερά του «Η 'Ιταλδία στο Λονδίνο» πού πείχτηκε στά 1779, σημείωσε την άρχή της πανευρωπαϊκής σχεδόν έπιτυχίας του. Γιατί όστερα από λίγο, ή όπερα αυτό πειχόταν θριαμβευτικά στη Βιέννη, στη Δρέσδη, στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Στά 1787, τον κάλεσε κι αυτόν στην Πετρούπολη ή Αικατερίνη ή Μεγάλη και τον διόρισε άρχιμουσικό της αλλη της. Μά τό κλίμα της Ρωσικής πρωτεύουσας δέν τον δέχτηκε ή έτσι αναγκάστηκε να παραιτηθεί αυτή την τόσο ζηλευτή θέση και νά φύγει από τη Ρωσία στά 1792.

Στη Βιέννη ο αυτοκράτορας Λεοπόλδος τον προσέλαβε στην αλλη του γιά άρχιμουσικό. Έκει έγραφε ο Τσιμορόζα τό άριστούργημα του «Ο κρυφός γάμος» τη μόνη Όπερα—μούφα πού, μαζί μέ την «Υπέρβρια κυρά» τοϋ Περγκολέζι και τις κωμικές όπερες τοϋ Μότσαρτ και τοϋ Ροσσίνι, εξακολουθεί νά παίζεται ακόμη στις ευρωπαϊκές σκηνές.

Ο μεγάλος συγγραφέας Στεντάλ καμάρωνε λέγοντας πώς όκουσε πάνω από έκαστό φορές αότη την περίπτωση Όπερα—μούφα. Και πραγματικά ή μουσική της παρουσιάζει μια τέτοια ανάλασχη χάρη και λεπτότητα και μια τόσο σπιθόβολα έξυπνάδα και γοητευτική όμορφιά, ώστε δέ μάς φαίνεται όπερβολική ή λατρεία πού έτρεφε γιά τό έργο αυτό ο Στεντάλ.

Στά 1793 ο Τσιμορόζα διορίστηκε άρχιμουσικός τοϋ Βασιλιά της Νεαπόλεως και συνθέσσε καινούρια άριστούργηματα, όπως είναι ή όπερά του «Γυναικες ποηνρίες». Μά όταν μπήκαν τά γαλλικά στρατεύματα

στην 'Ιταλία, κρηχότερη όπέρ της έπαναστάσεως. Γι' αυτό φυλακίστηκε, όστερα από λίγο, και καταδικάστηκε σέ θάνατο από τους Βουρβόνους. Η ποιητή του όμως αότη μετατράπηκε σ' έξορία. Έτσι πηγε στη Βενετία όπου πέθανε τό Γενάρη τοϋ 1801, τοσκισημένος από τις κακουχιες πού πέρασε στη φυλακή. Όλος ο κόσμος τότε πίστεψε πώς δηλητηριάστηκε από άποστολμένους τών Βουρβόνων.

Μέ τόν Τσιμορόζα κλείνει ή Ιστορία της παλιής Όπερα—μούφα. Όμως μερικοί δευτερευούσης σημασίας συνθέτες, όπως ο Φιοραβάντι, ο Φερντινάντο Πάερ και μερικοί άλλοι, συνέδεσαν κατά κάποιον τρόπο μέ τη μέτρια παραγωγή τους την εποχή τοϋ Τσιμορόζα, μέ τη νεώτερη εποχή της Ιταλικής Όπερα—μούφα, πού έκπροσωπείται άπο τό Ροσσίνι.

«Ο κρυφός γάμος» δίπρακτη όπερα—μούφα, είναι, όπως είπαμε, τό άριστούργημα τοϋ Τσιμορόζα. Στο θέατρο της αυτοκρατορικής αλλη της Βιέννης δι' υ παίχτηκε γιά πρώτη φορά, στις 7 Φεβρουαρίου τοϋ 1792, είχε τέτοια έπιτυχία πού παρομοία της δέ γνώρισε ποτέ ούτε ο Μότσαρτ. Ο αυτοκράτορας Φραγκίσκος ο 2ος ένθου, οιάστηκε τόσο πολύ άπ' αυτό τό έργο, ώστε όστερα από την παράσταση κάλεσε σέ δείπνο όλους τους εκτελεστές, ήθοποιούς και μουσικούς, και τους ζήτησε νά του τό ξαναπαίξουν την ίδια βραδιά.

Και στη Γαλλία «Ο κρυφός γάμος» είχε τέτοια έπιτυχία ώστε παίζονταν γιά πολλές βραδιές πρός μεγάλη χάρη κι απόλαυση τών θαυμαστών της Όπερα—μούφα, πού έφταναν, μ' έπικεφαλής τό Στεντάλ και τό διάσημο ζωγράφο Ντελακρουά, νά διαλοφούν πώς τό έργο αυτό είναι άνώτερο από τους «Γάμους τοϋ Φίκορ» κι άπ' αυτόν ακόμη τόν «Ντόν Ζουάν» τοϋ Μότσαρτ...

Η μουσική παραγωγή τοϋ Τσιμορόζα άποτελείται από 75 όπερες, λειτουργίες, κανάτες, πολυήριμη τραγούδια και σονάτες γιά τσέμπαλο. Όλα αυτά τά έργα του, τά προίκουν πλούσια τόσο μέ τά φυσικά χαρακτηριστά της γεμάτης σπιθόβολο χιομορ και θροια έμπνευσης του, όσο και μέ την περίτεχνη έπεξεργασία τους πού τη διδάχτηκε κοντά στους μεγάλους δασκάλους της Νάπολιτάνικης Σχολής. Μέ την εοκαιρία αυτή πρέπει νά τονίσουμε πόσο σφαλέρη είναι ή γνώμη αυτών πού νομίζουν πώς ή Ναπολιτάνικη Σχολή, πού μόρφωσε τόσους συνθέτες θεατρικής μουσικής, περιορίζταν μονάχα στό νά υποβοηθεί την ανάπτυξη τών φυσικών τους χαρισμάτων. Άπεναντίας ο πού διάσημοι δραματικοί συνθέτες Περγκολέζι, Γιουέλι, Σκρλάτι, Πόρτρα, Βίντσι, ήταν, όπως κι ο Τσιμορόζα, μια άρτίωτατη μουσική μόρφωση, πού, ένω άποτόκοσε από τό συνθέτη την πού αούτηρή τήρηση των μουσικών παραδόσεων τών παλιότερων δασκάλων, διν τους περιόριζε καθόλου τη φαντασία και την έλεύθερη έκδήλωση της έμπνευσεός των. Αυτό τό κράμμα της κλασικής παραδόσεως και της έλεύθερης έκδηλώσεως της ίδιοφυίας τοϋ συνθέτη, τό βλέπουμε έκδηλα στις άραιότατες σονάτες γιά τσέμπαλο τοϋ Τσιμορόζα, πού δυστυχώς τις σκεπάζει ή ίδια άδικη λησμονία πού κρύντοσε στην άφάνεια έκί τόσα χρόνια την όργανική μουσική τοϋ Περγκολέζι.

ΑΠΟ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ ΣΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΕΣ ΤΗΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ ΤΟΥ “Ι Δ Ο Μ Ε Ν Ε Α,,

Μόναχο 1 Δεκεμβρίου 1780

«..... Δέν μπορώ νά σᾶς περιγράψω τή χαρά καί τόν ἐνθουσιασμό ὄλων. Ἐγώ ὁμοῦ δέν τό περίμενα ἀλλίως, γιατί σᾶς βεβαιώνω πῶς πῆγαίνα στήν πρόβα μέ τόσο ἤσυχη καρδιά σάν νά πῆγαίνα ἀπλόως ἀπὸ πραγματίσω. Ὁ Κόμης *Sensheim* μοῦ ἔλεγε: Σᾶς διαβεβαίω δτι περίμενα πολλά ἀπό σᾶς, ἀλλά αὐτό πραγματικά, δέν τό φανταζόμουν. Ὁ *Ramm* μοῦ ἔλεγε:— καί ἂν τόν γνωρίσετε θά πεισθῆτε δτι εἶναι ἕνας ἀληθινός Γερμανός, ποῦ σᾶς λέει ὅλα κατὰ πρόσωπο ὅπως τά σκεπτάται:— «Αὐτό πρέπει ἀλήθεια νά σᾶς τό ὀμιολογήσω δτι καμμιὰ μουσική ὡς τώρα δέν μοῦ ἔκανε τόση ἐντύπωση, καί σᾶς βεβαίω δτι χίλιες φορές συλλογίσθηκα τόν κύριο πατέρα σας, τί χαρά θά πρέπει νά αἰσθανθῆ αὐτός ὁ ἄνθρωπος σταν θ' ἀκούσει τήν ὀπερά σας.....»

Μόναχο 19 Δεκεμβρίου 1780.

..... Ἡ τελευταία πρόβα ὅπως ἡ πρώτη πῆγε πολύ καλά. Καί ἡ ὀρχήστρα, καί οἱ ἄκροαταί ἔχουν μία πολύ εὐχάρστη ἐκπληξή γιατί δέν περίμεναν δτι ἦταν δυνατοί ἡ δευτέρα πράξη νά εἶναι σέ ἔκφραση καί πρωτοτυπία δυνατώτερη ἀπὸ τήν πρώτη. Τό ἐρχόμενο Σάββατο θά κάνουμε πάλι δοκιμές καί στίς δύο πράξεις, ἀλλά αὐτὴν τήν φορά σ' ἔνα μεγάλο δωμάτιο τοῦ παλατιοῦ, πράγμα τό ὅποιον ἐπιθυμοῦσα πρό πολλοῦ, γιατί στοῦ κόμητος *Seesu* τό δωμάτιο παραίνα μικρό. Ὁ ἐκλέκτωρ θά παρακολουθῆ τήν πρόβα ἀπό μία γειτονική αἴθουσα (*incognito*), «Θά πρέπει ὁμοῦ νά προβάρομε μέ ὅλα τὰ δυνατὰ μας», μοῦ ἔλεγε ὁ *Kanabich* ποῦ στήν προηγούμενη πρόβα ἔγινε μούσκεμα στόν ἰδρωτά..... Ὅτι εἶμαι εὐχαριστημένος τό καταλαβαίνετε ἀπὸ τό γράμμα μου. Εἶναι κανεῖς εὐχαριστημένος σταν ἐλευθερώνεται ἀπὸ μιὰ ἐργασία τόσο μεγάλη καί κοπιαστική,—καί ἐλευθερώνεται μέ τιμές καί δόξες,—, ἐγώ δέ σχεδὸν τελειώσα γιατί μένου ἀκόμα τρεῖς ὅριες καί ἡ τελευταία χοροδία τῆς τρίτης πράξης,—ἡ εισαγωγή—καί τό μπαλλέττο—*et adieu partie*..

Μόναχο 27 Δεκεμβρίου 1780

..... Ἡ τελευταία πρόβα ἦταν περίφημη..... αὐτὴ τή φορά εἶχα καί ὀλόκληρη τήν ὀρχήστρα (εἶναι εὐνόητο πῶς στό θέατρο εἶχα γι' αὐτό ἄρκετὴ θέαση). Μετὰ τήν πρώτη πράξὶ ὁ ἐκλέκτωρ μοῦ φώναξε δυνατὰ «μπράβο», καί ὅταν πῆγαί νά τοῦ φιλήσω τό χερί εἶπε: Αὐτὴ ἡ ὀπερα θά γίνῃ γοητευτική καί ἀσφαλῶς θά σέ δοξάσῃ.—Ἐπειδὴ δέν ἤξερε ἂν θά μποροῦσε νά μείνει πολὺ, χρειάσθηκε νά τοῦ παίξουν τήν ὄρια *conzertante* καί πῆ θύελλα στήν ἀρχὴ τῆς δευτέρας πράξης. Ὅταν

τελειώσαν μοῦ ἐξέφρασε φιλοφρονητικά τόν ἐνθουσιασμό του, καί μοῦ εἶπε γελώντας: Δέν θά πίστευε κανεῖς δτι σ' ἔνα τόσο μικρὸ κεφάλι κρύβεται καί τόσο μεγάλο.—Παίνεσε πολὺ τὴν ὀπερα μου καί ἄλλες φορές στήν αὐλή....

Μόναχο 10 Ἰανουαρίου 1781.

..... Τό νεώτερο εἶναι δτι ἡ πρεμιέρα ἀνεβλήθη γιὰ ὀκτὸ μέρες: ἡ γενική δοκιμὴ ὄρισθη γιὰ τίς 27 τρ. *noia bene*—τὴν ἡμέρα τῶν γενεθλίων μου, καί ἡ πρεμιέρα στίς 29. Γιατί; Πιθανὸν γιὰ ἂν οἰκονομῆσῃ ὁ κόμης *Seesu* μερικὲς ἑκατοντάδες γκούλντεν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς εἶμαι εὐχαριστημένος, ἔτσι μποροῦμε νά κάνουμε πλεονέκτημα καί μέ περισσότερη ἀνεσιε τῆς πρόβης μας..... Ἐἶχα (κοντὰ σ' ἄλλα μικροσκοπώματα) καί ἕναν γερὸ κουγὰ μέ τόν κόμη *Seesu* γιὰ τὰ τρουμπόνια—λέω γερὸ κουγὰ γιατί ἀναγκάστηκε νά τοῦ τὰ πῶ χῶμα, ἀλλίως δέν θά πετόχαινα τίποτε.....

Μόναχο 18 Ἰανουαρίου 1781

... Ἡ πρόβα τῆς τρίτης πράξης πῆγε περίφημα. Ἦσαν δτι ξεπερνοῦσε κατὰ πολὺ τίς δύο πρώτες.— Μόνον ποῦ τό κείμενον εἶναι σ' αὐτὴν πολὺ ἔκταταμένο καί ἐπομεινός καί ἡ μουσική (πράγμα ποῦ ἔλεγα κι' ἐγώ πάντα). Πέσιτε ἐν τῷ μεταξῷ στόν Βαρσέκο ἐκ μέρου μου δτι δέν πρόκειται νά πάρῃ ἀπὸ τόν κόμη *Seesu* οὔτε πεντάρια παραπάνω ἀπ' ὅσα ἔχουν συμφωνηθεῖ. Οἱ ἀλλαγές στό κείμενον ἔγιναν γιὰ μένα καί ὄχι γιὰ τόν κόμη, καί θά πρέπει νά μοῦ χρωστᾶ καί ἐγὼ μωσοσύνη ἀπὸ πάνω γιατί αὐτό ἦταν πρὸς θελός του. Ἐπρεπε ν' ἀλλάξουν ἀκόμα πάρα πολλά, καί τόν διαβεβαιώνω δτι μέ κανένα συνθετὴ δέν θά τὰ πῆγαίνα τόσο καλά ὅπως μέ μένα. Ἐγὼ καταβάλεϊ ἄρκετοὺς κόπους γιὰ νά μπορεῖ νά σταθεῖ κι' αὐτός κάπως εὐ-πρόσωπα. . .»

Ὅπως φαίνεται οἱ ἀνησυχίες τοῦ Μότσαρτ γιὰ τό κείμενον ἦταν μεγάλες, καί δέν εἶχε ἄδικο γιατί παρ' ὅλη τὴν ὠραιότητά καί πρωτότυπη μουσική ὁ «Ἰσομενεὺς» δέν εἶχε τὴν σταδιοδρομία ποῦ εἶχαν οἱ ἄλλες ὀπερές του. Ὅστόσο ὁ «Ἰσομενεὺς» παρουσιάζει ἕνα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον: Εἶναι ἡ πρώτη φορά ποῦ ὁ συνθετὴς ἔλαβε ἐνεργὸν μέρος στή διαμόρφωση τοῦ κειμένου, μέ τόν σκοπὸ νά δώσῃ στόν παλιὸ τύπο τῆς ὀπερα *seria* τοῦ Μπαρόκ μιὰ καινούργια μορφή μέ νέο περιεχόμενο. Ἄν τό ἐπέτυχε μόνον ἐν μέρει λόγω τῆς ἀντιδράσεως τοῦ λιμπρεττίστα, ὡς πρῶτο ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ παραμένει ἕνας σταθμὸς εἰς τό ὅλο μελοδραματικὸ τοῦ ἔργου.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ

Διασκευή ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

(Συνέχεια εκ του προηγούμενου)

Μοῦ διάβασε ἀκόμα αὐτές τίς γραμμές πού ἔγραψε ὁ Λούθηρος σ' ἕνα φίλο: «Θά ἔμαθες ὅτι ἡ κόρη μου Μανταλένα, πού τόσο ἀγαποῦσα, ξαναγεννήθηκε στήν αἰώνια βασιλεία τοῦ Χριστοῦ. Ἄν καί ἡ γυναίκα μου κι ἐγώ θά ἔπρεπε νά εὐχαριστήσουμε τὸ Θεό πού ἀφῆσε αὐτὸ τὸν κόσμο καί γλύτωσε ἀπὸ τὴ βία καί ἀπὸ τὴ δυνάστευση τῆς ὄλης, ἡ φυσικὴ ἀγάπη εἶναι τόσο δυνατὴ πού δὲ μπορούμε νά ὑποφέρουμε αὐτὸ τὸ χωρισμὸ χωρὶς νά ματώνουν οἱ καρδιές μας. Ἡ εἰκόνα της, τὰ λόγια της, οἱ κινήσεις της εἶναι τόσο βαθιὰ χαραγμένες μέσα μας πού οὔτε ἡ σκέψη τοῦ Ἑσταυρωμένου κατορθώνει νά ἐλαφρώσει τὴν ἀγωνία μας». Ὅταν ἄκουσα αὐτὰ τὰ λόγια, μπόρεσα ἐπὶ τέλους νά κλάψω καί ἔνωσα τὸν ἐαυτὸ μου πῶς ἤρεμο. Ὅση κι ἂν ἦταν ἡ στενοχώρια μου, ἔπρεπε νά φροντίσω γιὰ τὴν εὐτυχία τοῦ σπιτιοῦ μου, τῶν ἕξι παιδιῶν πού μᾶς ἔμεναν. Εὐτυχῶς κάθε μέρα μὲ ἀπασχολοῦσε καί μιὰ δουλειά, καί ὁ Σεβαστιανὸς πάλι ἦταν πάντα ἀπορροφημένος ἀπὸ τὰ μαθήματά του, ἀπὸ τίς λειτουργίες καί ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ του δουλειά.

Ὅσον καιρὸ ἦταν ὁ Γκέονερ πρῦτανης στὸ σχολεῖο τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ, τὰ πράγματα πηγαιναν καλά. Ὁ Σεβαστιανὸς ἄσκοδος ἤσουχε τὰ καθήκοντά του σὰν Κάντορας καί σύνθετες. Δούλευε ἀφάνταστα κι ἔγραψε τόσες πολλὲς καντάτες καί ἄλλα ἔργα πού κι ἐγὼ δὲ μπορῶ νά τὰ θυμηθῶ ὅλα. Τὰ πράγματα ὁμως ἔλλαξαν ὅταν ὁ πρῦτανης παραιτήθηκε καί ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Ἑρνέστι. Στὴν ἀρχὴ αὐτὸς εἰδεῖε μεγάλο σεβασμὸ στὸ Σεβαστιανὸ καί βάφτισε μάλιστα καί δυὸ παιδιά μας. Σιγά—σιγά ὁμως καί χωρὶς νά πολυκαταλαβαίνει ἀπὸ μουσικὴ, ἀρχισε νά ἐπιβαίνει σὲ ζητήματα τῆς ἀρμολογίας τοῦ Κάντορα πού, ὅπως ἦταν φυσικό, ἀντιστάθηκε καί πολλὰ φορές, ἂν καί εἶχε δίκιο, χειροτέρευσε τὴν κατάσταση μὲ τὴν ἰσχυρογνωμοσύνη πού χαρακτηρίζει ὄλους τοὺς Μπάχ. Πολλὲς φορὲς δοκίμασα νά τὸν μαλακώσω γιὰ νά φτάσουμε σ' ἕνα συμβιβασμὸ ἀλλὰ δὲν πέτυχα τίποτε. Δὲ θά ξεχάσω μὲ τί τρομερὸ ὄφρος γύρισε ἕνα βράδυ στὸ σπύτι. Στάθηκε γιὰ μιὰ στιγμή στὸ κατώφλι καί πού φάνηκε τόσο γερασμένος πού τρόμαξα. «Μὴ μοῦ μιλάτε

καθόλου, παιδιά μου, εἶπε, μὴ μὲ κάνετε νά πῶ πράγματα πού θά τὰ μετανιώσω. Ἄφηστε με λίγο μονάχο». Αὐτὴ ἡ διαμάχη πού κράτησε δύο χρόνια εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νά παραλόσει ἡ πειθαρχία στὸ σχολεῖο καί οἱ μουσικὲς ἐκτελέσεις νά μὴ γίνονται κανονικά. Ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, ὁ Σεβαστιανὸς ὀνομάστηκε «Συνθέτης τῆς Βασιλικῆς Αὐλῆς» τῆς Δρέσδης καί πῆρε τὸ θάρρος νά ζητήσει ἀπὸ τὸν Πρίγκηπα Ἐκλέκτορα νά ἐξετάσει τὴν ὑπόθεση καί νά τὸν ἀποκαταστήσει στὰ προνόμια του. Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς Ἐκθροσύνης τοῦ Πάσχα τοῦ 1738, ὁ Ἐκλέκτορας ἦρθε στὴ Λειψία. Ὁ Σεβαστιανὸς, γιὰ νά τὸν τιμῆσει, ὀργάνωσε μιὰ μουσικὴ βραδυὰ πού εἶχε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία.

Καί ὁμως, ἂν καί δικαίωθηκε ὁ Σεβαστιανὸς ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση τοῦ Ἐκλέκτορα, οἱ ταπεινὲς ἐπιθέσεις πού τοῦ εἶχαν γίνει τὸν ἐπῆρεσαν τόσο πού ἔλλαξαν τὸ χαρακτῆρα του. Ἔγινε ἀκοινωνητος κι ἔπαυσε ν' ἀσχολεῖται μὲ τὰ ζητήματα τοῦ δῆμου. Κλείστηκε πού σπύτι του κι ἀφοσιώθηκε ἀποκλειστικά στὴν τέχνη του. Τὰ παιδιά του, οἱ μαθητὲς κι ἐγώ, ἀγανακτιομένοι ἀπ' ἄλλή αὐτὴ τὴν ἱστορία, προσπαθοῦσαμε μὲ τὴ στοργὴ καί μὲ τὸ σεβασμὸ πού τοῦ δεῖχναμε νά τὸν κάνουμε νά ξεχάσει. Εὐτυχῶς ἡ ἐποχὴ ἐκεῖνη μᾶς ἔφερε καί μερικὲς χαρὲς. Στὴν πρώτη Δεκεμβρίου ὁ Σεβαστιανὸς ἔπαιξε τὴν Δρέσδη στὸ καινοῦργιο ὄργανο τῆς «Frauenkirche» ἐμπρὸς σὲ μεγάλους μουσικοὺς καί σὲ πολλὲς προσωπικότητες, ὅπως ὁ πρεσβυτεὺς τῆς Ρωσσίας καί ὁ Κόμητας Κάιζερλικ, θερμὸς θαυμαστὴς τοῦ Σεβαστιανοῦ. Μὲ δικὴ του μεσολάβηση ἔγινε μαθητὴς τοῦ Σεβαστιανοῦ, ὁ Γιόχαν Γκόλντμπεργκ, ἕνα ἐξαιρετικὰ λαμπρὸ τάλαντο πού μελέτησε ἀκούραστα κλαβερὰ καί πολὺ γρήγορα ἀπόκτησε μηχανισμὸ καταπληκτικὸ σὲ ταχύτητα καί ἔλαστικότητα. Ὁ Σεβαστιανὸς ἔγραψε γι' αὐτόν, ἔπειτα ἀπὸ παράκληση τοῦ Κόμητα, τὴν «Ἄρια μὲ τριάντα παραλλαγές», ἐξαιρετικὸ δύσκολο κομμάτι μὲ θέμα παρμένο ἀπὸ τὴ Σαραμπάντα σὲ σὸλ μείζονα πού εἶχε μέσα στὸ δευτέρο βιβλίο μου. Ὁ Κόμητας Κάιζερλικ ἔπαυσε ἀπὸ μελαγχολία καί ἀόπνης καί μόνο ἡ μουσικὴ τὸν ἀνακούφιζε. Δὲ χόρταινε ν' ἀκούει αὐτές τίς παραλλαγές καί γιὰ

ν' ανταμείψει τὸ Σεβαστιανὸ τοῦ χάρισε μιά ταμπακίερα μὲ ἑκατὸ χρυσὰ λουδοβίκια.

Πιὸ πολλὸ ἄλλο ἀπὸ τὰ πριγκηπικὰ αὐτὰ δῶρα, συγκινοῦσαν τὸ Σεβαστιανὸ οἱ ἐκδηλώσεις σεβασμοῦ ποῦ ἔρχονταν ἀπὸ πιὸ χαμηλά, ὅπως ἐνὸς μικροῦ ὀργανίστα ποῦ τὸν ἔστειλε μερικά κομμάτια τοῦ γιὰ κλαβεσὲν μὲ τὴν ἀφιέρωση: «Στὸ Πρίγκηπα τὸν μουσικῶν καὶ ἐκτελεστῶν» καὶ πιὸ κάτω: «Ἡ ἀνώτερη μουσικὴ φύση τῆς Ἐξοχότητάς σας στολίζεται ἀπὸ μιά ἀγάπη ἀρετῆ: τὴν καλωσύνη καὶ τὴν ἀληθινὴ ἀγάπη τοῦ πλησίον. . .»

Καὶ πιὸ πάνω μίλησα γιὰ τὸ βαθιὰ φιλόξενο πνεῦμα τοῦ Σεβαστιανοῦ. Τὸ λιτὸ μας τραπέζι ἦταν στρωμένο γιὰ ὄσους ἔρχονταν νὰ μᾶς δοῦν στὴ Λειψία, ἡ προσωπικότητες ἦταν ἢ φτωχοὶ σπουδαστές, ἢ Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἦταν καὶ ὁ διάσημος συνθέτης Χάσσε, διευθυντῆς τῆς Ὀπερας τῆς Δρέσδης καὶ ἡ πρόσχαρη καὶ κομψὴ γυναίκα του, ἡ μεγάλῃ τραγουδίστρια Φαουστίνα Μπορντόνι ποῦ ἐρμήνευε τέλεια τὰ ἔργα τοῦ Σεβαστιανοῦ. Ἡ συντροφιά τους εὐχαριστοῦσε πολλὸ τὸν ἄντρα μου, μιά μέρα ὅμως, καθὼς ἔφευγαν, μοῦ εἶπε: «Ἐγὼ πάντα τὴν ἐντύπωση εἶμι ἡ μικροῦλα μου Μανταλένα χάνεται σὲ μιά γωνιά, δταν ἡ κυρία Χάσσε εἶναι ἐδῶ!» Αὐτὸ ἀκριβῶς ἐνιωθα καὶ ἐγώ. Νομίζω δὲ οἱ ἄνθρωποι ποῦ ἔχουν ταξιδίψει πολλὴ κι ἔχουν χειροκροτηθεῖ ὅπως ἡ κυρία Χάσσε, γελίζουν τὸν τόπο μὲ τὴν παρουσία τους. Μοῦ ἄρεσαν ὅμως καὶ οἱ δύο, γιατί θαύμαζαν τὸν ἄντρα μου καὶ ὁ Χάσσε, πολυμαθέστατος ἀλλὰ ταπεινός, ἀρχίζει ἀτέλειωτες συζητήσεις μαζὶ του.

Συχνὰ πῆγαινε ὁ Σεβαστιανὸς μὲ τὸ Φρίντμαν στὴ Δρέσδη γιὰ ν' ἀκούσει καμμιά ὄπερα καὶ νὰ ξεχάσει γιὰ λίγο τὴν αὐστηρὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ του. «Ἐλεγε στὸ γιό του: «Λοιπόν, Φρίντμαν, θὰ πάμε στὴ Δρέσδη ν' ἀκούσουμε κανένα ὄρατο τραγουδάκι στὸ θέατρο;» Χαϊροῦμαι πάντα να τοὺς βλέπω νὰ φεύγουν γι' αὐτὰ τὰ ταξιδάκια ποῦ διασκέδαζαν καὶ ἐναντιῶνταν τὸ Σεβαστιανό. Σ' ὄλες αὐτές τὶς ἐπισκέψεις του στὴ Δρέσδη, ὁ Σεβαστιανὸς γινόταν δεκτὸς μὲ πολλὰς τιμὲς καὶ δὲν ἔχανε τὴν εὐκαιρία νὰ παίξει ὄργανο σὲ μιά ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τῆς πόλης.

Ὅταν ὁ Φρίντμαν ἔγινε ὀργανίστας στὴ Δρέσδη, τὸ 1733, ὁ Σεβαστιανὸς εἶχε ἕνα λόγο περισσότερο νὰ πηγαίνει ἐκεῖ συχνά. Πολλὲς φορὲς τὸν συνόδευσα ἐγὼ γιατί δὲν ἦταν εὐκόλο ν' ἀφήσω τὸ σπῆτι καὶ τὰ παιδιά, κι δταν αὐτὰ μεγάλωσαν, οὔτε ὁ Σεβαστιανὸς οὔτε

ἐγὼ εἶχαμε πιὰ ὄρεξη γιὰ ταξίδια. Τὸ 1732, τὸν κάλεσαν τὸν Κάσελ γιὰ νὰ δοκιμάσει τὸ ὄργανο τοῦ Ἁγίου Μαρτίνου καὶ μὲ πῆρε μαζὶ του. Τὸ Δημοτικὸ Συμβούλιο μᾶς δέχτηκε, πολὺ καλά. Ἐδῶσαν στὸ Σεβαστιανὸ πηνίχτα τάλληρα γιὰ τὴ γνωμάτευση, εικοσιεῖς τάλληρα γιὰ τὸ ταξίδι καὶ ὄλα τὰ ἐξόδα τῆς ἐκεῖ παραμονῆς μας. Μείνανε ὀκτὼ ἡμέρες στὸ Κάσελ μ' ἕνα ὑπὲρπρητὸ ποῦ ἔχαν διαθεσὲς εἰδικὰ γιὰ τὸ Σεβαστιανό. Ἦταν οἱ πιὸ ὠραῖες διακοπὲς τῆς ζωῆς μου, ἄψφα πίσω μου τὶς ἔννοιες τοῦ σπιτιοῦ καὶ πῆρα μαζὶ μου τὰ δύο καλλίτερα φορεμάτά μου. Πῆγαινα παντοῦ μὲ τὸν ἄντρα μου, ὑπερήφανη γιὰ τὸ θαυμασμὸ ποῦ τοῦ ἔδειχναν, τὸν ἀκουσα νὰ παίξει σὲ διάφορα ὄργανα, ἐπισκέφθηκα μαζὶ του τὴν ὠραία πόλη τοῦ Κάσελ, καί, ἂν καὶ ἤμαστε ἔνδεκα χρόνια παντρεμένοι, εἶχα τὴν ἐντύπωση δτι μόλις εἶχαμε παντρευτεῖ.

Κάθε μέλος τῆς μεγάλης οἰκογένειας Μπάχ, ἀπ' ὅπου καὶ ἂν ἔρχονταν στὴ Λειψία, ἦταν σίγουρο δτι ἂν ἔβρισκε τὴν πὸ θερμὴ ὑποδοχὴ τὸ σπῆτι μας. Ὁ Σεβαστιανὸς εἶχε ἀνάλαβε τὴ μόρφωση τοῦ ἀνεψιοῦ του Βερνάδου, γιου τοῦ μεγάλου ἀδελφοῦ του ποῦ εἶχε μείνει στὸ σπῆτι τοῦ μικροῦ ὁ Σεβαστιανός. Κανένας Μπάχ δὲ ζήτησε τὴ βοήθειά του χωρὶς νὰ ἰκανοποιηθεῖ. Καὶ ὁ ἐξάδελφός του, ὁ Ἰωάννης Ἡλίας Μπάχ, ποῦ τώρα εἶναι Κάντορας στὸ Σβρίνφουρτ, ὅσον καιρὸ σπούδαζε στὴ Λειψία, ἔμεινε στὸ σπῆτι μας.

Ὁ Σεβαστιανὸς ἔκανε ἐπίσης πολλὰ γιὰ τὸν Χριστιανὸ Ἐνρίτσι ποῦ ἔγραφε τὸ κείμενο γιὰ πολλὰς καντάτες καὶ ὀρατορία μὲ τὸ ὄνομα «Πικάντερ». Ὅταν τὸν γνῶρισε, τὰ ἔργα τοῦ Πικάντερ δὲν εἶχαν πολὺ καλὴ φήμη ἀλλὰ τοῦ ἔκανε ἐντύπωση τὸ τάλαντο αὐτοῦ τοῦ νέου ποῦ ἦταν δεκαπέντε χρόνια νεώτερός του. Κι ἐπειδὴ εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ ἕνα λιμπρετίστα, σκέφτηκε νὰ τὸν κάνει συνεργάτη του. Ὁ Πικάντερ, ἂν καὶ δὲν τοῦ ἔλειπε μιά κάπως κοινὴ νοοτροπία, εἰδείξε πὼς εἶχε σοβαρά προόντα, κατάλαβε τί ἤθελε ὁ ἄντρας μου καὶ ἄρχισε νὰ γράφει λιμπρέτα στὸ εἶδος τῆς θρησκευτικῆς ποίησης ποῦ ζητοῦσε ὁ Σεβαστιανός. Ἦταν κι ὁ ἴδιος μουσικός, κι αὐτὸ διευκόλυνε πολὺ τὴ συνεργασίας τους. Ἐγινε μέλος τῆς Μουσικῆς Ἐταιρείας δταν ὁ Σεβαστιανὸς ἀνάλαβε τὴ διεύθυνσή της.

Ἡ εὐθύτητα τοῦ Σεβαστιανοῦ, τὸ πάθος του γιὰ κάθε τι ὠραῖο καὶ δίκαιο, εἶχαν μεγάλῃ ἀπήχηση στὸ χαρακτήρα τοῦ Χριστιανοῦ Ἐνρίτσι. Δὲ μπορούσε νὰ γνωρίσει κανεὶς τὸ Σεβαστιανό χωρὶς νὰ ὑποστεῖ τὴν ἐπίδρασή του οὔτε νὰ ἀκούσει τὴ μουσικὴ του χωρὶς νὰ θελή-

σει να γίνει καλλίτερος. Τό έχω ξαναπει ότι οι Έπαινοι δέν τόν μεθούσαν. Ώστόσο μιά μέρα, μετά τήν έκτέλεση μιιάς καντάτας σου, ένας μαθητής του τοῦ εἶπε : «Δάσκαλε, ἡ μουσική σου μοῦ δίνει τήν αἴσθηση ὅτι δέ θά μπορούσα νά κάνω κάτι κακό μιά ἑβδομάδα τουλάχιστον μετά τό ἀκουσμά της», καί τά ἀπλοϊκά αὐτά λόγια τόν συγκίνησαν πιά βαθιά παρά ἡ μεγαλύτερη φιλοφρόνηση τοῦ πιά λεπτεπίλετου τεχνοκρίτη.

Ὁ ἄντρας μου, τίς ὄρες πού ξεκουραζόταν, συγκέντρωνε αὐτό πού ἔλεγε «ἀρχαία τῶν Μπάχ». Ἦταν ἕνα εἶδος γενεολογικοῦ δέντρου, μιά συλλογή ἀπό γραπτά καί συνθέσεις διαφόρων μελῶν τῆς οἰκογενείας του. Γι' αὐτόν ἕνας Μπάχ δέν ἦταν σάν τούς ἄλλους ἀνθρώπους, ἦταν ἕνα πλάσμα δεμένο μαζί του μέ τήν κοινή καταγωγή καί τά κοινά ἴδωστα. Πραγματικά ἕνας Μπάχ ἦταν ὅπωςὸποτε μουσικός. Καί τά γράμματα ἀκόμα τοῦ ὀνόματός των (Bach) ἐσημαίτιζαν μιά μελωδία. Στά γερμανικά τό Β εἶναι σί ὄφρεσις, τό Α εἶναι λά, τό ς εἶναι ντό καί τό η εἶναι σί. Ὁ Σεβαστιανός εἶχε γράψει μιά φούγκα πάνω σ' αὐτό τό θέμα.

Ὅταν γέρασε, ἡ σκέψη του ξαναγύριζε συχνά στίς πρώτες θύμησις ἀπό τό "Αἴζεναχ, τήν Ἐρφούρτη καί τό Ἄρσανταν. Περνώντας μιά μέρα ἀπό τήν Ἐρφούρτη, βρήκε ἕνα Μπάχ συγγενή του. Κάθισαν καί μίλησαν ἐγκάρδια καί πολλή ὥρα κι ὁ Σεβαστιανός γύρισε στό σπίτι χαρούμενος καί ξανανιωμένος.

Φυσικά, αὐτό τό αἶσθημα τῆς οἰκογένειας τό φανέρωνε πιά πολύ στούς γιουούς καί στίς κόρες του καί δέν ἔπαυσε ποτέ νά φροντίζει γιά τή μόρφωσή τους καί γιά τό μέλλον τους. Ὅταν οἱ μεγαλειότεροι του ἀφῆσαν γιά ν' ἀκολουθήσουν τό δρόμο τους, ὁ πατέρας τούς παρακολουθοῦσε ἀπό κοντά ὅπως τόν καιρό πού ἔπαιζε μαζί τους τά κοντσέρτα σέ ρέ ἐλάσσονα καί ντό μειζονα γιά τρία κλαβεσὲν πού μοῦ ἄρρεσαν τόσο. Ὁ Φρίντμαν καί ὁ Ἐμμανουὲλ ἦσαν θαυμασίοι ἐκτελεστές. Ὁ μόνος δάσκαλός τους ἦταν ὁ πατέρας τους καί ἡ δεξιότηχία τους ἔφθανε σχεδόν τή δική του. Ἡ μουσική κυλοῦσε μ' ἐξάσια ἀπαλοσύνη καί ἀπόλυτη ἀκρίβεια καί ἀπ' τῶν τριῶν τά χέρια. Στά πιά ὥρατα μέρη, ὁ Ἐμμανουὲλ κόνταξε τό Φρίντμαν μέ μιά ἐκφραση εὐτυχίας κι ὁ Φρίντμαν χαμογελοῦσε στό Σεβαστιανό. Κι ἐγώ τούς καμάρωνα, λέγοντας μέσα μου ὅτι ὁ πατέρας τῶν δύο αὐτῶν παιδιῶν ἦταν καί τῆς μουσικῆς ὁ πατέρας καί τόν θαύμαζα, ὅπως κάθε φορά πού τόν σκεπτόμουν. Ὅλα αὐτά τά χρόνια πού

ἔζησα παντρεμένη μαζί του, δέ μπόρεσα νά τόν συνηθῶ ὀλότελα. Πολλές φορές ἔμενα κατάπληκτη ἐμπρός στή δύναμη πού ἀχτινοβολοῦσε ἡ σπαρξή του καί πού δέ μπορούσα οὔτε νά τήν καταλάβω οὔτε νά τήν ἐξηγήσω. Οἱ ἄλλοι ὁμως ἀνθρώποι, ὡς καί τά παιδιά του, ἄν καί τόν θαύμαζαν, δέν τό ἔχαν προσέξει. Κρατοῦσα αὐτό τό αἶσθημα στό βάθος τῆς ψυχῆς μου σάν ἕνα κρυφὸ φόβο πού κι ἡ γάπη μας ἀκόμα δέ μπορούσε νά διώξει ὀλότελα. Ὁ Σεβαστιανός ἦταν τόσο μεγάλος πού μοῦ ἦταν ἀδύνατο νά τόν φτάσω. Ἀπό τήν πρώτη μας συνάντηση εἶχα δοκιμάσει αὐτή τήν ἐντύπωση πού μοῦ ἔμεινε γιά πάντα, ἄν καί μοῦ χάρισε μιά τόσο μεγάλη ἀγάπη κι ἐνωθθα πάντα τήν ἀνάγκη νά βρισκοῦμαι κοντά του. Μοῦ ἦταν ἀδύνατο νά φαναστώ τόν κόσμο χωρὶς ἐκεῖνον, ἐκτός στούς ἐπιάλτες μου, ὅταν ζυπνοῦσα μέ τό τρομακτικό αἶσθημα ὅτι ἦμουν μονάχη. Αὐτό κράτησε ἀπό τή στιγμή πού τόν εἶδα γιά πρώτη φορά ὡς τή στιγμή τοῦ θανάτου του πού μ' ἔκανε νά νιώσω ὅτι ὁ κόσμος ἦταν ἀδειος.

Σέ τί θλιβερῆς ὁμως σκέψεις μέ παράσυρε ἡ ἁμορφῆ ἀνάμνηση τοῦ Σεβαστιανοῦ πού ἔκανε μουσική μέ τά παιδιά του! Ἐνας-ἕνας τους ἄρρισαν νά φεύγουν ἀπό τό πατρικό σπίτι γιά νά κερδίσουν ἄλλου τή ζωή τους. Ὁ Φρίντμαν ἔγινε ὀργανίστας στήν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Σοφίας. Τίς συνθέσεις του τίς ἐκτιμοῦσε τόσο ὁ πατέρας του πού πολλές φορές τίς εἶχε ἀντιγράψει ὁ ἴδιος. Καί τῶν δύο πρώτων του παιδιῶν τά ἔργα τὰ ἔβαζε στήν ἴδια σειρά μέ τά δικά του καί φρόντιζε γιά τή συγκέντρωση καί τή δημοσίευσή τους.

Ὁ Φρίντμαν ἔμεινε δεκατρία χρόνια ὀργανίστας στή Δρέσδη, κι ἔπειτα στήν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Μαρίας στή Χάλλη, σπου ὡς τότε εἶχε τή μουσική διεύθυνση ὁ Ζαχάου, ὁ καθηγητής τοῦ Χαίντελ. Ὁ διορισμός αὐτός ἔδωσε μεγάλη χαρά στό Σεβαστιανό ἀλλά ἕνα δυσάρεστο ἐπεισόδιο, πού ἔγινε ἐκεῖ κάτω, τόν ἔκανε νά πονέσει βαθιά καί τοῦ πίκρανε τὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του, Ἐἶχαν ἀναθέσει στό Φρίντμαν νά συνθέσει ἕνα φεστιβάλ γιά τό Πανεπιστήμιο καί τοῦ ἔχαν ὀποσχεθεῖ ἐκατό τάληρα γιά ἀμοιβή. Ἐκεῖνος ὁμως πῆρε τή μουσική πού εἶχε γράψει ὁ Σεβαστιανός γιά ἕνα ἀπό τά Πάθη του καί τήν προσάρμοσε στό δικό του κείμενο. Ἀργότερα μάθεσε ὅτι ἦταν τόσο πιομένο πού δέν ἦταν νά συνθέσει. Ἐκλεψε λοιπόν τό ἔργο τοῦ πατέρα του καί τό παρυσίασε γιά δικό του, μέ πολλή ἐπιτυχία. Κάποιος ἀπό τή Λειψία, πού ἤξευρε καλά τό ἔργο, ἔτυχε

νά βρεθεί στή συναυλία κι έτσι ξεσκεπάστηκε ἡ ἀπάτη καί φυσικά ὁ Φρίντμαν δὲν πήρε τὰ ἐκατὸ τάληρα. Τὸ ἀποκαρδιωτικὸ αὐτὸ περιστατικὸ ἦταν ἕνα σκληρὸ χτύπημα γιὰ τὸν πατέρα ποὺ προσπάθησε ὥστόσο, νὰ μὴ πάρει τὸ πράγμα πολὺ τραγικά. «Ἐχει ἀρκετὴ εὐφροσύνη καὶ τάλαντο γιὰ νὰ γράφει δική του μουσική, εἶπε, δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴ δική μου. Ἄν δὲν ἦταν αὐτό, τὸ καταραμένο ποιό, ποτὲ δὲ θὰ τὸ εἶχε κάνει αὐτό. Δύστυχε Φρίντμαν!»

Πραγματικά ἦταν δύστυχος ὁ Φρίντμαν, μὲ τόσο λαμπρὰ χαρίσματα νὰ διαφθαρεῖ τόσο. Κάθε μέρα ἔπινε καὶ περισσότερο καὶ κατάνητος νὰ μὴ νοιάζεται πιά γιὰ τίποτα. Δὲ δεχόταν ἀπὸ κανένα βοήθεια καὶ ἄφηνε στὴ στέρηση τὴ γυναίκα του καὶ τὴν κοροῦλα του. Εὐχαριστῶ τὸ Θεὸ ποὺ δὲν ἔζησε ὁ Σεβαστιανὸς τόσο ὥστε νὰ δεῖ ὡς ποὺ ἔπεσε ὁ ἀγαπημένος του γιός. Ὁ Φρίντμαν δὲν ἔμοιαζε πιά μ' ἕνα Μπάχ, ἐκτός ἀπὸ τὴ μουσική του ποὺ μεο' στὴν ἀτακτη ζωὴ του ἔλαμψε πάντα σάν τὸ χρυσάφι μεο' στὶς στάχτες.

Ὁ Ἐμμανουέλ, ποὺ στὴν ἀρχὴ τὸν προορίζαμε γιὰ τὴ φιλοσοφία καὶ τὰ νομικά, ἀγαποῦσε μὲ πάθος τὴ μουσικὴ κι ἐτοῖ δὲ μπόρεσε νὰ μὴ ἀκολουθήσει τὰ ἴχνη τοῦ πατέρα του. Ἡ σταδιοδρομία του ἀκολούθησε μιὰ καμπύλη ἀνηφορικὴ, ἤρεμη καὶ ὀμαλή. Στὰ εἰκοσιτέσσερα χρόνια του, μπήκε στὴν ὑπηρεσία τοῦ βασιλιᾶ τῆς Πρωσίας Φρειδερίκου ποὺ ἦταν πολὺ μουσικὸς καὶ ποὺ τότε ἀκόμα ἦταν διάδοχος. Καὶ σήμερα ἀκόμα αὐτὸς συνοδεύει στὸ κλαβεσὲν τὸ βασιλιά, καὶ διηγίεται συχνὰ μὲ ὑπερηφάνεια ὅτι, μετὰ τὴ στέψη, τοῦ ἔλαχε ἡ τιμὴ νὰ συνοδεύει μόνος, στὸ Σαρλόττενμπουργκ, τὸ πρῶτο σόλο φλάουτο τοῦ νέου βασιλιᾶ. Ἐξ αἰτίας τῆς ἐπίσημης θέσης του στὴν αὐλὴ τῆς Πρωσίας, εἶχε καὶ ὁ Σεβαστιανὸς τὸ προνόμιο νὰ παίζει ἔμπρὸς σ' αὐτὸ τὸ βασιλιά ποὺ καταλάβαινε τόσο καλὰ τὴ μουσικὴ.

Ὁ τρίτος γιός τοῦ Σεβαστιανοῦ, ὁ Μπερνάρ, ἔγινε ἑκοσι χρόνων ὀργανίστας στὸ Μουλχάουζεν ὅπου ἦταν ἄλλοτε ὁ πατέρας του. Ἄλλὰ δὲν ἔζησε πολὺ. Πολλὲς φορὲς στενωχωρηθήκαμε ἐξ αἰτίας του καὶ δὲν ξεύραμε πάντα ποὺ βρισκότανε, στὸ τέλος ἔκανε χρέη καὶ πέθανε στὴν Ἰένα.

Ἄπο τοὺς τρεῖς γιούς μου, οἱ δύο ἔγιναν μουσικοί. Ὁ τελευταῖος ὁ πῶν χαϊδεμένος μας, ποὺ ἀπὸ μικρὸς ἔπαιρνε πάντα τὴ θέση τοῦ Φρίντμαν ὅταν αὐτὸς ἔλειπε, λεγόταν Ἰωάννης Χριστιανός. Ἦταν δεκαπέντε χρόνων ὅταν πέθανε ὁ Σεβαστιανός, ἀφήνοντάς του τρία ἀπὸ

τὰ πιὸ ὠραῖα του κλαβεσὲν μὲ πεντάλ. Ἄπο τὴν ἀρχὴ, εἶχε δεῖξει ἐξωχωριστὴ στοργὴ γι' αὐτὸ τὸ παιδί ποὺ ἦταν πλούσια προικισμένο ὅπως ταίριαζε σ' ἕνα Μπάχ. Ἐτρεχε πάντα πίσω ἀπὸ τὸν πατέρα καὶ κρεμιότανε στὸ ροῦχο του παρακαλώντας τον νὰ τοῦ δώσει χαρτί μουσικῆς καὶ νὰ τοῦ κάνει μάθημα. Πραγματικά ἦταν ἡ χαρὰ καὶ ἡ παρηγορία τοῦ πατέρα του καὶ χαίρομαι νὰ τοὺς βλέπω μαζὶ. Ἡ ζωὴ συχνὰ μᾶς ἀπογοητεύει καὶ τὰ παιδιά μας δὲ μᾶς δίνουν πάντα τὴν ἱκανοποίησι ποὺ περιμένουμε, ἀλλὰ τὸ τελευταῖο μας παιδί ἦταν ἀληθινὰ ἕνα ὄμοιο τοῦ Θεοῦ. Ὡτίσινε τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ πατέρα του μὲ τὰ χαρίσματά του, μὲ τὸ ζῆλο του καὶ μὲ τὰ νιάτα του. Ὁ Σεβαστιανός ὅσο ζοῦσε, εἶχε καθοδηγήσει πολλοὺς νέους ἀνάμεσα στὸν ἀξεδιάλυτο λαβύρινθο τῆς μουσικῆς ἀλλὰ κανένας, νομίζω, δὲν τὸν ἱκανοποίησε ὅσο ὁ μικρότερός του γιός.

Κι ἐτοῖ ἡ μεγάλῃ μας οἰκογένεια μὲ τὰ δεκατρία παιδιά λίγο—λίγο σκόρπισε. Πολλὰ παιδιά μᾶς πέθαναν, ὅπως τὸ ξαναεἶπα, πρὶν γνωρίσουν ἀκόμα τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἄλλα, παιδιὰ σχεδὸν ἀκόμα, ἄφησαν τὸ σπιτί τοῦ Κάντορα τῆς Λειψίας γιὰ νὰ πάνε νὰ βροῦν ἄλλοι τὴν τύχη τους. Τὰ τελευταῖα χρόνια ἀπὸ τοὺς μεγάλους μόνον ἡ κόρη τοῦ Σεβαστιανοῦ Κατερίνα—Δωροθέα ἔμεινε μαζὶ μας καὶ ὁ πρῶτος μου γιός Γκόττφριντ ποὺ, ἂν καὶ μεγάλος, εἶχε μείνει παιδί στὸ μυαλό. Μερικὲς φορὲς εἶχε κάτι σπιθίσματα μεγαλοφυῆς ἀλλὰ τοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὰ ὀλοκληρώσει. Πολλὲς φορὲς εἶδα τὸν πατέρα του νὰ καθεσται πλῆθ τοῦ κλαβεσὲν καὶ ν' ἀκούει δακρυσμένος, ἐνῶ ὁ νέος αὐτοσχεδίαζε μὲ τρόπο ἐνοστικτώδικο καὶ ἀκατάστατο, ἀλλὰ καὶ συγκινητικό. Εἶχαμε ἀκόμα κοντὰ μας τὴν Ἐλισάβετ, τὸ Χριστιανό, τὴ Γιοχάννα καὶ τὴ μικρὴ Σουζάννα.

Ἡ Κατερίνα—Δωροθέα, γλυκεῖα καὶ πρόθυμη, μὲ βοήθησε πολὺ στὸ σπιτί. Μὲ τοὺς ξένους ἦταν πολὺ ἐπιφυλακτικὴ καὶ μόνον στοὺς δικούς της ἔδειχνε τὰ προτερήματά της. Ἦταν ἀφοσιωμένη στὸν πατέρα της μ' ἕνα πάθος ποὺ τὸ ἤρεμο ὕφος της δὲ σ' ἄφηνε νὰ τὸ μαντέψει. Ὅταν ἕνας νέος δικηγόρος μὲ μέλλον ἦλθε νὰ τὴ ζητήσει, ἀρνήθηκε. Θέλησα νὰ τῆς μιλήσω καὶ νὰ τὴν πείσω ὅτι ὁ γάμος ταίριαζει σ' ἕνα τὰ κορίτσια. «Ἐσὺ μπορεῖς νὰ τὸ λές αὐτό, μοῦ ἀπάντησε, ποὺ παντρεύτηκες τὸν μπαμπά. Ἄλλὰ αὐτὸς ὁ δικηγόρος δὲ τοῦ μοιάζει καθόλου, δὲν ἔχει ἰδέα ἀπὸ μουσικὴ καὶ ἀμφιβάλλω ἂν θὰ ἔκτιμάει τίς συνθέσεις τοῦ πατέρα μου, ἄλλωστε, δὲ τὸν ἀγαπῶ.

(Συνεχίζεται)

•ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ•

Η ΚΑΛΙΕΡΓΕΙΑ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΜΑΣ ΙΚΑΝΟΤΗΤΩΝ

του κ. ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Ός γνωστόν υπό του Ύψουριου της Παιδείας, έχει αναληφθή ένα πρωτοβουλία αξία γενικής επιδοκιμασίας: να καταρτισθῆ ἕνα καλομελετημένον πρόγραμμα ουστηματοποιήσεως τῆς διδασκαλίας τῆς «ἀγωγῆς τοῦ πολίτου», ἡ ὅποια νὰ γίνεται εἰς ἀνάλογον κλίμακα τῶσον εἰς τὴν μέσῃ δοῦν καὶ εἰς τὴν ἀνωτέραν καὶ ἀνωτάτην ἑκπαίδευσιν. Παράλληλως θὰ κληθοῦν βεβαίως νὰ παράσχουν τὴν συμβολὴν των πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦτο καὶ ὅλα τὰ μορφωτικὰ ἰδρύματα καὶ οἱ λοιποὶ κοινωφελεῖς ὀργανισμοὶ ποὺ ἔχουν εἰς τὸ πρόγραμμα τῆς δράσεώς των καὶ τὸ νὰ συντελέσουν κατὰ τὸ δυνατόν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐν γένει κοινωνικῆς μας μορφώσεως. Σπουδαῖον στοιχείον γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου των θὰ ᾖ τὸ νὰ γίνῃ μιά ἐπιμελημένη προεργασία γιὰ μιά βαθμιαίως πληρωτέραν κατανόησιν τῆς σημασίας τῆς ἀγωγῆς τοῦ πολίτου μέσα στὸ πλαίσιον ἑνὸς κοινωνικοῦ συνόλου ποὺ νὰ μᾶς δείχνει ὅτι ἔχει μιά πραγματικὰ ἀνωτέρη ἀντίληψιν τοῦ τι πρέπει νὰ προσφέρῃ κάθε κοινωνία στὴν παγκόσμιον συνεργασίαν γιὰ τὴν διάδοσιν τοῦ πνεύματος τοῦ πολιτισμοῦ ὅς ὅλην τὴν ἀνθρωπότητα.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπ' αὐτὴ τὴν γενικότεραν προοπτικὴν ἐπιδιώξιμὴν ποὺ μὲ τόσο ἐνδιαφέρον υποθετήθηκε ἀπὸ τὸ Ύψουριον μας, συγκρότησαν μάλιστα πρὸς τοῦτο ἐπιτροπὴν ἐξ ἁρμοδίων ἐδικῶν, ἐθεωρήσαμεν σκόπιμον νὰ δώσωμε ἐντὸς τῶν πλαισίων τοῦ σημερινοῦ μας σημειώματος μιὰν εἰκόνα τοῦ τι γίνεται καὶ ἄλλοι γιὰ τὴν καλλιέργειαν τῶν πνευματικῶν ἱκανοτήτων καὶ τῶν ψυχικῶν τάσεων τῶν ἀτόμων, διὰ τῆς ὁποίας προπαρασκευάζεται πολὺ ἀποτελεσματικώτερον τὸ ἔδαφος διὰ νὰ ἐπιτευχθῆ ἡ ἐπιδοκιμημένη ὁμαδικὸν πλέον χαρακτῆρος ἐξέλιξις τῆς στάθμης τῆς ἀγωγῆς τοῦ πολίτου.

Στὸ Βέλγιον ποὺ εἶναι μιά χώρα μεταξὺ ἐκείνων ποὺ ἔχουν τὸ προβάδιον ἐκ κάθε ἐκπολιτιστικῆς προσπάθειαν ἡ ἀτομικὴ πρωτοβουλία ἔρχεται πάντοτε ἐπίκουρος κάθε σχετικῆς κρατικῆς μερίμνης. Στὰ λαϊκὰ πανεπιστήμια, στὶς ἐπιτελεῖς τῆς διανοησεως (foyers intellectuels) τοῦ τόπου, ἐπισημίοντες, λόγοι, κοινωνιολόγοι καὶ ἄλλοι βρίσκουν τὸ κατάλληλον περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖον θὰ μυσήσουν τὴν νεολαίαν τῆς χώρας των ἀλλὰ καὶ κάθε θέμα γενικὰ μορφωτικῶν περιεχομένου. Μὲ ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον θυμοῦμεθα τὶς σειρὰς τῶν διαλέξεων—μαθημάτων ποὺ ἔδιδε κατὰ τὴν διάρκειαν ἐκάστης χειμερινῆς περιόδου στὰς Βρυξελλὰς ὁ Paul Nysens ἐπὶ τῆς Culture Humaine, ὅπως τὴν τιτολοφοροῦσε, διαλέξεων τῶν ὁποίων ἀεὶζει νὰ ἀναφορῶμεν μερικὰ θέματα χωρὶς νὰ μᾶς ἐπιτρέψουν τὰ πλαίσια τοῦ παρόντος νὰ ἐπεκταθῶμεν ἐπὶ τῆς ἀναπτύξεώς των. Ὑπάρχουν στὰ θέματα αὐτὰ πλὴν τῶν γενικωτέρων γιὰ κάθε διανοομένου ἐνδιαφέροντος καὶ ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν ἰδιαίτεραν σημασίαν διὰ τοὺς καλλιτέχνας καὶ διὰ τοὺς ἐπαγγελματίας καὶ ἐρασιτέχνας τῆς μουσικῆς, θὰ ἠθέλωμε μάλιστα νὰ δοθῆ ἀφορμὴ ἀπὸ τὸ σημεῖωμά μας αὐτὸ νὰ ὀργανωθοῦν σχετικὰ διαλέξεις ἀπὸ δικούς μας εἰδικούς ἐνδιαφερομένους νὰ τονώσουν τὸν ψυχικὸν κόσμο τῆς Ἑλληνικῆς νεολαίας ποὺ μᾶς δείχνει τόσην ἔφεσιν νὰ ἀναπτύξει ὅσο περισσότερο δυνατόν τὶς ἐπαγγελματικὰς τῆς ἱκανότητες διὰ τῆς ἐκ παραλλήλου

ουστηματικῆς καλλιέργειας καὶ τῶν πνευματικῶν των τοιοῦτων.

Ἰδοὺ μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ θέματα. 1. Τόνωσις καὶ ἀνάπτυξις τῆς θηλῆσεως. 2. Ὁμοίως τῆς αὐτοπεποιθισσεως. 3. Οἱ παράγοντες τῆς ἐπιτυχίας στὴ ζωὴ. 4. Πῶς νὰ γίνῃ κανεὶς κυριαρχὸς ἑαυτοῦ καὶ τῶν περιπέσεων. 5. Καταπολέμησις τῆς βειλίας, τοῦ τράκ. 6. Ἀνάπτυξις τῆς μνήμης. 7. Κάποιος σκοπὸς τῆς ζωῆς ποὺ ἐνδεκνυται νὰ ἐπιδιώξωμε. 8. Ἡ καλλιέργεια τῆς καλῆς διαθέσεως καὶ τῆς ψυχικῆς αἰσιοδοξίας. 9. Ἡ καλλιέργεια τοῦ χαρακτῆρος. 10. Τὰ κατάλληλα ἀναγνώσματα ὡς μέσον ἀναπτύξεως τοῦ χαρακτῆρος, τοῦ ταλάντου καὶ γνώσεως κάθε συντελεστοῦ τῆς ἀτυχίας στὴ ζωὴ.

Μέσα σ' αὐτὰ τὰ θέματα βλέπομε τὸ γενικώτερον ἐνδιαφέρον τῶν ἑρευνητῶν τοῦ ἐκλεκτοῦ ὁμίλου τοῦ ἐξέγγρατον πλέον ἀπὸ τὸ πλαίσιον τοῦ μορφωτικοῦ προγράμματος ποὺ καθήρτισε γιὰ μιά σχετικὴ καθοδήγησιν κάθε διανοομένου, κάθε καλλιτέχου ἢ ἐρασιτέχνου. Ἐχῶν ὅπ' ὄψει καὶ τὸ «νοῦς ὀγιῆς ἐν σώματι ὀγιεῖς» δὲν παρέλειπε στὴν σειρά τῶν ὁμιλιῶν του νὰ θίγῃ καὶ θέματα σχετικὰ μὲ τὴν ὀγιετὴν ἀκόμη καὶ μὲ τὴν ψυχιατρικὴν ὡς τὰ: Ὑγιετὴν γυμναστικὴν. Ὑγιετὴν τῶν ἀναπνευστικῶν ὀργάνων καὶ ἀνάπτυξις τοῦ θώρακος. Ὑγιετὴ τοῦ συστήματος τῆς διατροφῆς τῶν ἀτόμων. Ὑγιετὴ τῆς καλῆς λειτουργίας τοῦ ἐντερικοῦ συστήματος καὶ καταπολέμησις τῆς «κνίρηλας» του. Ἡ μακροβίτης καὶ οἱ συντελεστοὶ τῆς.

Εἶναι προφανές πόσον στενὴ εἶναι ἡ σχέση τῆς ὀγιετῆς μὲ τὴν ἐνεργητικότητα τοῦ ἀτόμου ποὺ εἶναι ἴσως ὁ κυριώτερος παράγον καὶ γιὰ τὴν προσωπικὴν τοῦ ἐπιτυχία ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν πληρότερον καὶ ποῦ ἀποτελεσματικὴ τοῦ συμβολῆς γιὰ τὴν ἐπιτυχία πάσης μορφωτικῆς ἢ γενικότερα ὅπερ οὐδισήποτε κοινωφελούς σκοποῦ προσπάθειας. Ἀντίθετα οἱ πλαδαροὶ χαρακτῆρες οἱ ἀδύναμοι σωματικὰ καὶ ψυχικὰ ἄνθρωποι οὐχὶ μόνο εἶναι μποροῦν νὰ σταθοῦν στὴν ἴδια γραμμὴ μὲ ἐκείνους ποὺ τόσο αὐθόρμητα προσφέρουν τὸν μεγαλύτερον ἑαυτοῦ τους γιὰ τὴν προαγωγὴ ἐνὸς ἔργου, ἐνὸς σκοποῦ, μιᾶς προσπάθειας, ἀλλὰ καὶ ἐπιβραβύουν πολλὰς φορὰς τὸν ρυθμὸν κάθε ἐξορμήσεως τῶν ἄλλων γεγιμτῆς παλμοῦ καὶ ἐνθουσιασμοῦ. Δὲν ὀπιμύθωμεν ἐδῶ τὸν παράγοντα τῆς σωφροσύνης ποὺ πρέπει νὰ εἶναι πάντοτε ὁ ρυθμιστῆς κάθε συστηματικῆς ἔργου καὶ κάθε λογιζομένου βήματος προόδου. Ἐννοοῦμεν μόνο τὶς πολλὰς φορὰς παθολογικὰς ἐπιφυλακτικότητας μερικῶν ἀδυνάμων ἀντιρροσίων ποὺ βλέπει κανεὶς στὸ βλέμμα τους τὴν δυσπιστίαν ἐναντινὴν κάθε ἀληθινῆς δημιουργικότητος ἀλλὰ πῶς πολλὴ ἀκόμη τὴν δυστροπίαν τοῦ χαρακτῆρος. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔβρουμε ὅτι συχνὰ συμβαίνει ἡ δυστροπία αὐτὴ νὰ προέρχεται ἀπὸ ἐκείνην τὴν κνίρηλαν τῶν πεπτικῶν καὶ ἴδια τῶν ἐντερικῶν λειτουργιῶν των ποὺ τὴν τάσιν τῆς, πολὺ ὀρθὰ, ἐθεώρησε ὡς ἐνδιαφέρον θέμα ἐρευνῆς μέσα στὰ τόσα ἄλλα καθαρὰς μορφωτικὰ τοῦ ὁ ἀληθινὸν ψυχολόγος αὐτὸς ἐρευνήτης.

Ἄλλὰ ἄς θυμηθοῦμε καὶ μερικὰ ἄλλα ποὺ θὰ μᾶς δείξουν πόσον εὐρεία ἦταν ἡ γραμμὴ τῶν ἑρευνητῶν καὶ τῶν μελετῶν του. Τὰ θέματα τοῦ ἐπαγγελματικῶν ποῦ προσανατολισμοῦ (Orientation professionnelle) ποὺ ἔχει

κεφαλαίωδη σημασία, την επιτυχία στη ζωή—γιά να εξηγηθούμε σαφέστερα—της έκδοσης του επαγγέλματος, το το όποιον η φύσις μας, η ίδιουσυγκρασία μας μας δείχνει ότι θα έχουμε την καλύτερα επιτυχίαν, την πιο ούσιαστική και δι' αυτούτος και διά την στον κοινωνικών η επ' επαγγελματικών μας κύκλων προσωπίη η μας άποψιν. Είναι ένα θέμα κεφαλαίοδω σπουδαιοτήτος διά τους νέους, θέμα που συνήθως άπασιγολεί τους γονείς των άλλα όλοι άλλων αυτούτος τους ίδιους που πρέπει όσω το δυνατόν ένωρίτερον να καταλάβουν γιά ποιά δουλειά είναι γεννημένοι και ίσως ακόμη σπουδαιότερον γιά ποιά είναι ακάταλληλοι. Και άν ύποπτεθί ότι δεν μπορούν έγκαιρώς να τα καταλάβουν, άν ό ψυχικός τους κόσμος δεν έβρει έθιαστικά ποιάς πρέπει να είναι ό όρόμος τους, άν οι ίδιοι οι γονείς τους δεν κατάληξαν σ' ένα όριστικό σχετικό συμπέρασμα, πρέπει να έχουν ύπ' όψει ότι έν περιπτώσει καθ' ην ακολουθήσουν μία σφαλέρη κατεύθυνσι τά 25 τό πολύ χρόνια τους είναι το τελευταίον χρονικόν όριον που τους δίδεται γιά να παλινδρόμησουν και να μπουίν ένεργητικά στην όρθή. Μιάς πολύ ενδιαφερούσης μελέτης έπι του επαγγελματικού προσανατολισμού τό κ. Λ. Παπαναστασίου διευθυντού της Παιδαγωγικής 'Ακαδημίας της Θεσσαλονίκης συνιστάμεν την ανάγνωσιν εις πάντας. Βσιζείται έπί νεώτερον επιστημονικών δεδομένων από μελέτας Γάλλων ειδικών.

JOHANN CHRISTIAN VON MANLICH

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ "ΟΡΦΕΩΣ", ΣΤΟ ΠΑΡΙΣ ΜΕ ΤΟΝ ΓΚΛΟΥΚ

Τίποτα δεν συγκινεί τόσο από την προεμίρα ενός έργου όσο τα σταχυολογήματα, τά μικρά εκείνα «τίποτα» που όμως έχουν τόση σημασία, γι' αυτό δίνομε μερικά έβδ από τον «Ορφέω» που στό Παρίσι παίχτηκε γιά πρώτη φορά τό 1774 και είχε την τύχη να παρακολουθήσθ ό Johann Christian von Manlich.

—Η καθ' αυτό «πρώτη» του «Ορφέω» έδόθηκε στή Βιέννη τό 1762 και τον ρόλο του «Ορφέω» τραγούδησε ό εύνοχός τονόρος Guadagni. Δώδεκα χρόνια άργότερ, στην παρισινή προεμίρα ό Γκλόουκ είχε μεταγράψει τον ρόλο γιά τονόρο. «Η τρίτη μεταγραφή γιά κοντρόλο έγινε από τον Μπερλιόζ.

Οι πρόβες του «Ορφέω», που άρχισαν έδω και λίγον καιρό, δεν ήταν τόσο θεαλλώδεις όσο της «Ίφιγενείας, γιάτι οι μουσικοί άρχισαν σιγά—σιγά να καταλαβαίνουν τί ακριβώς έπέδειξε ό συνθέτης, και οι τραγουδισταί ό όποιοί βρίσκονταν στην πνευματική έξουσία της κυριαρχούσης προσωπικότητός του, των φοβόντωνσαν. Έπαυελέμβαναν την πρώτη σκηνή, όπου τό «Ορφέω» συντετριμένος από τον πόνο, ένώ τό έξαισιο χορικό συνοδεύει την ταφή της Εύρδίκης, σηκώνεται και ξεσπάει σ' άπελιπτόμενο ξεφωνητό «Εύρδίκη!» Ο Γκλόουκ δεν ήταν ευχαριστισμένος μέ τον Λε-Γκρό, τον άνάγκασε να άπαναλαβαίνει άμέτρητες φορές αούτη την κραυγή στην όποία ύπηρεη μέσα κάτι σαν τραγούδι. Στο τέλος έχασε την ύπομονή του και του έπτε: «Κύριέ μου, αυτό είναι ακατανόητο, ξεφωνίζετε πάντα έτσι που πρέπει να τραγουδήσετε, και όταν μία φορά είναι άνάγκη να ξεφωνιστέ τότε δεν τά καταφέρνετε. Μη σουλγιζέσθε αούτην τί στιγμή ούτε τί μουσική, ούτε τό κόρο που τραγουδάει, παρά φωνάζτε άπλοότατα τόσο πονεμένα σαν να σ' ές πρόνιζαν τό πόδι και άν μπερλιόζε δώστε μορφή σ' αυτόν τον πόνο, άλβινη και μ' ένν τονό σαν να βγαίνει πραγματικά από μέσα σας. Άρχισαν άπ' την άρχή, και ό Λε-Γκρό άναπαυοκρήθη σ' πολιούτας στίς προσδοκίες του συνθέτη. Η άπομονωμένη αούτη κραυγή που ήταν κάτι τό τόσο έννο στή μουσική και ή όποια έσπαζε τί γλυκύα και άώρα άρμονία του κόρου, έπέτυχε τί μεγαλύτερη έντύπωση και έτόρασε και τους πιο άπαθείς. Μόνο ένας άνθρωπος μέ ύπεροχο πνεύμα μπορεί να έπιτύχον να συλλάβη και να συμμερισηθί τέτοιες λεπτότητες της τέχνης που πλησιάζουν τί φύση και τίς δίοντες την γένεσία της.

... Στίς πρόβες του «Ορφέω» άρχισαν πάλι οι φασαρίες. Ο Γκλόουκ άπαιτούσε από τους χορευτάς που θα έκτελοσαν τό μπαλλέτο των Έρουνίαν και

Και γιά νό συζητούσαμε μίαν άνασκόπηρι τών θεμάτων των όμιλιών του Βέλιου Κου Νύσσεν, ός άνασκόπηρα και μερικά άλλα ευυτέρου πλάσιου. «Πώς να συνειδησάμε να κόνουμε έπιτύχου μίαν όμιλία ένδοπιον άκροσθηρίου» (οι παράγοντες της έπιτύχης έφρονούν επί ες κα' έκαστα θέματα άναλυθέντα εις όλους διγυλλιας). Πώς προετοιμάζεται μία διάλεξις (προπαρασκευή και ταξινόμησις του ύλικού. 'Ανάπτυξις ένδιαφερόντος δι' έπιτύχων σχετικών μέ τό θέμα εθρημάτων του όμιλητοδ). 'Η φυσιογνωμική και ή έξ αούτης έπιτύχης διέσδοσις στήν χαρακτήρα των άτόμων. Συμβούλιος πός τους έχοντας οιανόηποτε άδυναμια ή άνοσηρία ασματική ή ψυχικήν (θέμα δχι άσχετον και μέ την ψυχιατρικήν) κ.κ.π. κ.λ.π.

Ίδιαίτερον σημασιον άπέδιδεν ό όμιλητής και έπί του θέματος της άυθυποβολής και της άόουσυγκεντρώσεως τό όπως διεήλθε και άνέπτυξεν εις όλόκληρον σειράν όμιλιών.

Και τώρα ό λόγος εις δικούς μας ειδικούς που θα προσέφεραν μεγάλας όπηρεσίας άν άρχοντο σέ τακτικήν έπικοινωνίαν έπί τοιούτων θεμάτων μέ τό κοινόν μας που μέ την σημερινή ένταχίτην διάδοσιν της διανώσεως και της τέχνης άσφαλώς θα παρακολουθούσε την άνάπτυξίν τον μέ τό μεγαλότερον ένδιαφέρον.

τών διαμόνον, να φωνάζουν όγρια «Όχι» σέ διαφορετικούς τόνους (dixi unisono) άνάμεσα στό μελωδικό τραγούδι του «Ορφέω, ένά θα προσπαθούσαν να του έμποιούσαν την έσοδο στήν «Άθή. Αούτοι όμως άρνούσαν να άπακοούσαν σ' αυτόν τον πρώτοκόσο και τελείως άντίθετο πός τους έροός κανόνες της Μουσικής άκαδημίας νεωτεριστού. Τό ίδιόρυθμο ταλέντο του Γκλόουκ που ήξερε να ζωγραφίξη μέ τους ήχους, του έβωσε αούτην την ίβέα και τον έκανε να προέβηθη τό άπέτέλεσμα αούτών των ρεαλιστικών «dixi» από τό στόμα των χορευτών που στήν αρχή έσπαζαν μέ δαιμονισμένη λύσσα, και σιγά—σιγά γίνονταν άπαλωτέρα, όσο περισσότερο ό θεός τραγουδιστής, και τό παίξιμο της λύρας του, έπέτυχαινε να συγκινήση αούτές τίς υποχθόνιες δυνάμεις μέ τό μέγεθος της δυστυχίας του.

Η έννεύεις βάσταξε πολύ, ό Γκλόουκ ήταν άνένδοτος. Τέλος ό χορός των διαμόνον φωνάζε «dixi», ένά φοις τά φίδια του, και περιτριγυρίσε μέ λυγρές κινήσεις τον ύλό τό «Απόλλωνος. Αούτη ή σκηνή, που τελικά έβωσε εθώμια και σ' αούτος τό έκτελεστάς, άπέτέλεσε μίαν έξαιρετική έπιτύχη. Οι βραχνές και άσπαλαρες φωνές, που σκεπάσαν από καιρό σέ καιρό τό άρμονικό και γλυκό τραγούδι του ίκτεδόνοντος και της λύρας του, φανίντουσαν έτσι σκληρότερες και πιο άμειλικτης.

... Κάθε πρωή συνόδεσα την οικογένεια Γκλόουκ στίς δοκιμές του «Ορφέω», όπου τώρα οι διαμόνον μούγκριζαν μέ ευχαρίστηση και μεγάλη άκρίβεια τό «non» τους, και ό Λε Γκρό τραγουδούσε μέ την όραία του φωνή στίς φούλακες του «Άθή: Laissez vous toucher par mes larmes»...

Την 2α Αυγούστου 1774 δόθηκε ή προεμίρα ή όποια παρ' όλη την αντίδραση των όπαδών του Lully και του Rameau είχε μία άουνηθια ένθουσιώδη όδοσχή. Τό πονεμένο μοιρολόγι του «Ορφέω» που διακόπτεται τόσο άλθινα και παθητικά τά συγκινητικά και γλυκά τραγούδια των νεμφών που κλαίει σέ τόφο της Εύρδίκης, ό χορός των όρχουμένων διαμόνον ως αντίθεση στή μελωδική ίκσεια του «Ορφέω, τά «Non» σάν μία ύπεροχα καλλιτεχνική έκφρασις του θυμού πρώτα και μετά τίς συγκινήσεως, βρήκαν, παρά τίς προσδοκίες μας, ένθουσιώδη άτήρηξη στό κοινό και άνάγκασαν άκόμα και τους έχθρούς αούτου τό πραγματικά θαυμασίου δραματικού στυλ να όμολογήσουν ότι δεν άκούσαν ποτέ μία μουσική που να άφισε μέσα τους μία τόσο ζωηρή και άληγομήνη έντύπωση!

ΓΡΑΜΜΑ Σ' ΕΝΑ ΝΕΑΡΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Ο Κάρλ Σούριχτ γεννήθηκε το 1880 στο Ντάντσιχ. Μετά της σπουδές του με τον Ρούντορφ και τόν Χαύπερτιν στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου, έγινε διαδοχικά διευθυντής ορχήστρας στις Σπρες του Μάιντε Τσβίκουα, Ντόρτμουντ, Κρόϋτσναχ και Γκόολαφ. Το 1922 έγινε γενικός μουσικός διευθυντής στο Βίμπαντεν και συγχρόνως τακτικός διευθυντής της εκεί ορχήστρας καθώς και τών Cäcilien Chors. Ή εκεί υποδειγματική καλλιτεχνική του εργασία, του έδωσε γρήγορα τό όνομα ενός πραγματικά σημαντικού διευθυντού ορχήστρας. Μετά τό 1933 διήρθενε εκτός τών δύο όνομασθέντων μουσικών συλλόγων και τό Berliner philharmonische Chor. Πολυάριθμα ταξίδια στο έξωτερικό έκαναν γνωστό τό όνομά του, σέ όλα τά ευρωπαϊκά μουσικά κέντρα. Και ή 'Αθήνα είχε τήν εύτυχία, πρό του πολέμου, νά τόν θαυμάσει επανειλημμένα επικεφαλής της έδω συμφωνικής ορχήστρας. 'Από του πολέμου ο Σούριχτ μένει στή Γενεύη όπου διευθύνει μαζί με τόν 'Ανζερμέ τό κοντσέρτα της εκεί συμφωνικής ορχήστρας.

Θέλετε λοιπόν νά γίνετε διευθυντής ορχήστρας; Στό κύριο χαρακτηριστικό του είναι πράγμα άπλοστότατο: στήν πράξη βέβαια φαίνεται κάπως διαφορετικό. Φροντίζετε νά έχετε μερικά Έγχωρα και πνευστά όργανα, σπουδαζετε λίγη άρμονία και αντίστιξη, μαθαίνετε ένα πλθός παρτιτούρες άπ' έξω, καί... βρίσκεσθε πάντα στήν άρχή.

Τίποτα δέν είναι ίκανό ν' άντικαταστήση τήν πείρα που άποκτά κανείς μέ τήν πρακτική της σκηνης. μαθαίνει τήν τέχνη ως τήν μικρότερη της λεπτομέρεια. Διδάσκει τούς τραγουδιστάς τό μέρη τους στό πιάνο, κάνει πρόβες μέ κύρο και μαλλέτιο· στή παρασκηνία διευθύνονται οι κορίστες, ή παρασκηνιακή μουσική, και οι κομπάρσοι. Προετοιμάζει τήν κυρίως εργασία του διευθυντού και τισω μάλιστα άν τού δοθή εύκαιρία τόν άντιπροσωπεύει στό πόσιον. Πόσοι άρχάριοι δέν έκέρδιαν τίς πρώτες δάφνες από μία άσθένεια του διευθυντού.

'Εγώ οπόδασα και τραγοόδι και έμβαθά τό περισσότερο από τά μεγάλα φωνητικά όσλα άπ' έξω. Στό «Δακτυλίδι τών Νιμπελόγκεν», έκάνα κύρια μία φορά χρέη ύποβόλους. Στά πρώτα χρόνια του σταθίου μου έχηρήματσα γιά λίγο διευθυντής ορχήστρας σέ όπερέττα από τή μία όρα στήν άλλη έπρεπε πολλές φορές νά διευθύνω μία παρτιτούρα γιά τήν όποια λίγο πριν δέν είχα ιδέα.

'Όλα αυτά δέν ήταν καμία μεγάλη τέχνη, αλλά μ' αυτά έμβαθά νά κινούμαι 'Αγαπητέ μου φίλε, σημειώστε το; Στήν νεότητα πρέπει νά μαθαίνει κανείς τά πάντα γιά νάχη άργότερα τό δικαίωμα της εκλογής. Φυσικά διευθύνω εύχαριστότερα τόν 'Ελεύθερο σκοπευτή ή τήν 'Σαλώμη», παρά τήν 'Εόθυμη χήρα» και τόν 'Κόμη του Λουξεμβούργου». Μολαταύτα δέν θα τολμούσα νά καταπιστώ μέ τήν όπερα χωρίς τήν πείρα της όπερέττας. Δέν πρέπει νά όποτιμά κανείς μία τέτοιου είδους έντατική πρόπόνηση ίκανότητος και έπιθεξιότητος.

Κοντά στήν προσωπική εργασία στέκει τό παράδειγμα τών μεγάλων διευθυντών ορχήστρας. Σά άναριθμητες πρόβες και παραστάσεις εύτύχησα νά παρακολουθήσω τήν ασύγκριτη φάλαγγα της έποχής εκείνης: Τόν Nikisch, τόν Weingartner, τόν Schuch, τόν Moill, τόν Richter, τόν Muck, τόν Mahler, τόν Steinbach, τόν Mengelberg και τόν Richard Strauss. 'Όλας αυτές άι διασημότητες ήταν έν μέρι μόνιμοι έρμηνευταί οι όποιοι έσχημάτιζαν τήν ορχήστρα τους, τό κοινό τους τούς μαθητάς τους, και δέν ταξίδευαν συχνά. Ξεχωριστοί διδάσκαλοι της τέχνης τους, που οι άκροσται τούς άκουαν

εύλαβικά σάν μαθητόμενοι, φλεγόμενοι νά έξιχνιάσουν τά μουσικά τους.—'Όσον άφορά έμένα κέρδισα πολλά από τόν καθένα τους, αλλά μόνο μέχρι του σημείου ώστε νά μη κινδυνεύω νά τούς μιμηθώ. Χωρίς νά τό έξρω έκάνα τό άπόφθεγμα του μεγάλου Alfred Kortsf δικό μου: «Τό νά παίρνει κανείς κάποιον παράδειγμα, δείχνει έξυπνάδα, τό νά τόν μιμήται βλακεία». 'Αν τολμούσα μία φαρισσατική σύγκριση, θα έλεγα γιά τό άτομό μου ότι δέν είναι ούτε μωσαϊκό ούτε χαλκομανία παρά μία εικόνα της όποιας τά χρώματα διάλεξα μόνος μου ύστερα από τήν έπίσκεψη πολλών εκθέσεων.

Δύο έρωτήσεις μου έτίθεντο συχνά και πιθανόν θα τίθενται πάντα: «Ποιος είναι ο άγαπημένος μου συνθέτης;» «Ποιά έργα διευθύνω μέ ιδιαιτέρη ευχαρίστηση;»

Οι άπάντησεις μου: Πρώτον δέν έχω ιδιαιτέρη προτίμηση σέ συνθέτες, ή άγάπη μου περνά σ' όλα τά μουσικά άριστουργήματα του κόσμου στήν ολόκλητή τους, διάκριτικά δημουργού και έποχής και, δεύτερον, μία και δέν αγαπά όρισμένα έργα μόνο, έχω ένα πλουσιώτατο ρεπερτόριο τό όποιον δέν έχει ανάγκη νά είναι ούτε της μόδας ούτε εκκολονόητο.—'Η ιδέα νά κάνω ένα έργο σάν μονοώλειό μου, νά είμαι παραδειγματός χάριν ο ειδικός γιά τήν «Ημιτέλη» ή γιά τίς «Εικόνες από μία 'Εκθεση» μου φαίνεται απαράδεκτη. Νά έρμηνεύω μόνο κλασσική και ρομαντική μουσική και νά περιφρονώ τήν νέα γιάτί όποιδεί λιγότερα τό βρισκω μία δειλία πρώτου μεγέθους. Χωρίς ούτε εις τό έλάχιστον νά θελω νά παρουσιάσω τόν εαυτό μου ως πρότυπον, έπιμύω νά τονίσω ότι από τίς άρχές μου έτάχθηκα ύπέρ της σύγχρονης μουσικής.

Στό Βίμπαντεν όπου ύπήρχαν, και ύπάρχουν, δύο ορχήστρες ή της Κρατικής όπερας, και ή Δημοτική Συμφωνική ορχήστρα (που ήταν υπό τήν διεύθυνση μου) οι όποίες γιά τήν έκτέλεση μεγάλων έργων ένισχόντο μεταξύ τους, άγωνίσθηκα εύθύς έξ άρχής γιά τήν σύγχρονη μουσική. Τό γερμανικό κοινό συχνά δέν έδειχνε περισσότερο ένδιαφέρον από όποιοδήποτε άλλο γιά ν' άκούση τους νεωτερισμούς που ήθελαν νά τού προσφέρω. 'Έπρεπε νά όδηγηθί μέ κατανόηση, νά δοκιμάσουν νά τό πείσουν χωρίς νά τό προσβάλλουν, αλλά και νά τό διδάξουν αυτό που δέν μπορούσε νά ξερή. Δοκίμασα νά τό έπιτύχω κάνοντας στις συναυλίες μου μέ σύγχρονη μουσική έπεξηγηματικές εισηγήσεις στις όποιες έβινα ή έγώ από τό πιάνο ή μέ τήν ορχήστρα τό σχετικά θεματικά παράδειγματα, 'Όταν οι έξηγησείς μου έφταναν στό σημείο όπου τό κοινό όφθαλοφωφάνω

δέν μπορούσε πιά να μέ παρακολουθήση, Ένα μικρό άστείο ή ένα άνεκδοτο φρόντιζε για την καλύτερη άτμόσφαιρα.

Τώρα μερικά πρακτικά παραδείγματα : Πώς κερδίζει κανείς την όρχηστρα του ; Γνωρίζοντας το έπιγάγγελμα Έως τó βάθος, και μεταχειριζόμενος τούς μουσικούς με άγάπη και κατανόηση. Θά κερδίσετε πολύ χρόνο στις δοκιμές, άν δώσετε στην όρχηστρα πάρτες με άκριβείς σημειώσεις έρμηνείας (*forte, piano, diminuendo* κ.τ.λ.). "Άν είναι δυνατόν Έχετε πάντα τις δικές σας νότες, τις όποιες έχετε δουλέψει έσείς. Σημειώστε τις δοξαριές, αυτό είναι πολύ ούσιώδες αλλά όχι πάντα άπλό. "Έτσι π.χ. Έφαχνα έπ' άρκετόν καιρό στά σκοτεινά πώς θά έπιτύχαινα στο δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο του Μπραχμς τó τέλειο *legato* και συγχρόνως μιά σωστή άπόδοση τού θέματος. Χωρίστε τά βιολιά σας σε τρείς ομάδες και δώστε στην κάθε μία διαφορετική δοξαριά. "Όταν στην έκτέλεση ή κάθε ομάδα πραγματοποιεί με τις δικές της δοξαριές τó θέμα, θά διαπιστώσετε ότι ό ροός της μελωδικής γραμμής δέν θά ύποστη καμία διακοπή.

Πρέπει να διευθόνη κανείς με υπαγέττα ή όχι ; αυτό είναι τó έρώτημα. Έγώ προσωπικά δέν διευθόνω εύχαρίστως με τά χέρια, παρά όταν πρόκειται για ένα μικρό όρχηστρικό συγκρότημα. Προκειμένου για μιά μεγάλη συμφωνική όρχηστρα, ή όρχηστρα έσπρας συμβουλευόω την υπαγέττα, κερδίζετε μ' αυτή διαούγια ρυθμού, και μπορείτε να κάνετε οικονομία στις κινή-

LENI BAUER ESCY

Σκηνογράφου τού κρατικόϋ θεάτρου της Στουτγάρδης

Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΥ

Τό έπάγγελμα τού σκηνογράφου, μολονότι, φαινομενικά πρό πολλού γνωστό, στην πραγματικότητα είναι άπό τά πιν άγνωστα. "Η παριέγησης εις βάρος του άρχίζει, άν θέλετε, άπό τόνόμα του. Σέ κάθε θεατρικό πρόγραμμα διαβάζουμε : «Σκηνογραφίες τόδες». Κι ώς τόσο βέβαια δέν είναι «σκηνογραφία» αυτό πού έχει να κάνει ό σκηνογράφος, είναι ένας χώρος επάνω στη σκηνή, ένας χώρος μέσα στόν όποιόν έξελίσσεται ή δράση, ένας χώρος λοιπόν για τó δράμα, για τó έργο.

"Αλλά και ή έννοια τού χώρου αύτου είναι διαφορετική και πρέπει να έξετασθή προσεκτικότερα και σ' όλες της τής λεπτομέρειες. Γιατί βέβαια δέν πρόκειται για τó έξωτερικό σχεδιάγραμμα, για τó άπλό όρατό, παρά για τόν χαρακτήρα του πρώτιστα, για την ανακάλυψη τού πνευματικού μέρους τού περιβάλλοντος, της άτμόσφαιρας, όπου τó έργον θά φανή μέσα στόν ζωντανό του κύκλο. "Υστερα άπ' αυτό, θά έρθη ή άπόδοσις τού έξωτερικού, εκείνου πού άπευθόνηται στην δράσι και ύποπίπτει σ' αυτήν. Κι αυτό συμβαίνει με κάθε έργο, πάλι άπό την άρχή. Γιατί τó καθένα έχει τά δικά του μέτρα, κ' επάνω σ' αυτά θά κανονισθή τó κάθε τι, άπό αυτά και μόνο θά ξεκινήση ή σκηνογραφία πού, θά έξυπηρετήση την έρμηνεία του.

"Επομένως ή εργασία μας έγκειται κυρίως : εις τó να αναγνωρίσουμε τó βαθύτερο κίνητρο μέσα στο έργο, εις τó να διαιθανθούμε τόν ξεχωριστό τόνόνο, τó ειδικό του κλίμα, εις τó να βρούμε—άφοϋ άποωσήποτε πρέπει ν' αναφέρουμε και ή λέξι εικόνα—την

σεις σας, πράγμα τó όποιον μπορεί να μειώση τó κύρος σας στην μεγάλη μάζα, θά σάς έξυψώση όμως στην ύπόληψη τών μουσικών (ναι όσο κι' άν φαίνεται παράλογο τó κοινό δέν άντιπαθεί τούς μάεστρους πού κάνουν ύπερβολικές κινήσεις). Μιά φορά πού είχα πληγωθεί στο χέρι και διηόθηνα την *Missa solemnis* χωρίς υπαγέττα, κάμποσο άφελείς έσπευσαν να με συχαροϋν γιατί τó έξέλεθον σάν πρόδο, και φαντάζομαι πόσο θά τούς άπεγοήτευσα όταν τούς έδειξα τó τραύμα μου.

"Όταν ζητάτε άπό τούς μουσικούς σας τó ύψιστον της προσοχής τους, έπικαλείσθε την μουσική τους συνείδηση, αλλά μην ξεχνάτε ότι άνάμεσα στην κοπιαστική και συγκινησιακή τους δουλειά πρέπει και να ξεκουράζονται. Βρήτε κάτι πού θά τούς κάνει να εδουμήσουν χωρίς να διασπάση την προσοχή τους.

Μιά προτελευταία λέξη : Μην παύετε ποτέ να άμφιβάλλετε για τόν εαυτόν σας, αυτό κυρίως θά διαπλάσει τó ταλέντο σας.

Και μιά τελευταία : Κάνουμε τόν δρόμο μας—όπως όλα στη ζωή—μόνοι. Προχωρούμε ψηλαφητά πρός τά μπρόδα και δέν φτάνουμε ποτέ. . . Και πρέπει τελικά να έγκαταλείψουμε την έξέλιξι μας την στιγμή άκριβώς πού νομίζαμε ότι θά γινόμαστε κύριοι της. «*Vita brevis*».—"Έτσι είναι. Και έτσι πρέπει να είναι.

Δικό σας

Κάρλ Σούριχτ

όπτική την όρατή άντανάκλασι τών έσωτερικών δεδομένων τού έργου, τού όποίου αναλάβαμε την έρμηνεία. Αύτή όμως ή όρατή άπεικόνισι, δέν παρουσιάζεται σαν ένα είδος πιννακός φανταστικού, πού κάτι θέλει να παραστήση, αλλά προορίζεται να τοποθετηθή στο ύψιστο επίπεδο πού άγκαλιάζει δλόκληρο τó χώρο, ό όποιος άποτελεί την περιοχή έντάσεως τών κινήσεων, τού λόγου της μουσικής, της έκάστοτε δηλαδή επί σκηνής δράσεως.

Τό συμπέρασμα είναι ότι : ή εργασία τού σκηνογράφου και ή κατάταξις του στην κοινότητα τών άσχολιών, πού όπαιται μιά σκηνοθέτησι, είναι διαφορετική άπό την εργασία τών άλλων «ζωγράφων τού θεάτρου». Αύτός ό τελευταίος άνηκε σέ κάποιο εργαστήριο, πού δέν είχε καμιά άπόλυτος σχέση με τó ίδιο τó θεάτρο, και δέν λάβρινε μέρος στις ιδέες και τά συναισθήματα πού άπασχολούσαν τόν σκηνοθέτη για τó έργο, πού αυτός θά σκηνογραφούσε. Έλάβρινε άπλούστατα την έντολη για τόν διάκοσμο, για την έπιπλωσι, πού σήμερα δέν θεωρούμε τελική μας και άποκλειστική έπιβίωξι. Για την έκπληρωσι της έντολης αύτης άρκοσαν οι ύποδείξεις για τó έξωτερικό, για τó έπιπόλιο, άς τó ποίμε έτσι, περιβάλλον τού δράματος, και δέν ήταν άνάγκη να ληφθούν ύπ' όψιν οι δραματουργικοί νόμοι, ό σκηνικός ρυθμός, ή ιδιόζουσα γλώσσα, ή άναπνοή γενικά και ό παλμός τού κομματιού.

Σήμερα ή δημιουργία μιάς σκηνοθετήσεως βαραινεται

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

τό ίδιο με εύθους τόν σκηνοθέτη και τόν σκηνογράφο, πού από τήν ἀρχή τῆς προτομιαίας ἐνός κομματιοῦ ἐργάζονται μαζί κ' ἐπάνω στήν ἴδια κοινή βάση. Ὅπως ὁ σκηνογράφος ἔτσι και ὁ σκηνοθέτης, ἴσως μάλιστα περισσότερο ὁ τελευταῖος, εἶναι ἕνα πρόσωπο πού προκαλεῖ πόλλες συζητήσεις μεταξύ τῶν θεατῶν, γιατί οὔτε ὁ ένας, ὅπως εἴπαμε εἶνε ἕνας διακοσμητής χαριτωμένων παρασκηνίων, οὔτε ὁ ἄλλος ἕνας, ὀργανωτής τῆς κίνησης τοῦ δράματος, πού θά ἐκτυλιχθῆ ἀνάμεσα σ' αὐτά. Ἡ συνεργασία τους ἀρχί ἀπό περιπτώσεως σέ περίπτωσι μιά διαφορῆτικῆ χροιά, ἀναλόγως τῆς σχέσεως, πού θά ὑπάρξῃ ἀνάμεσα στίς δημιουργικῆς δυνατόειες τῶν δύο συντρέφουν. Ὑπάρχουν σκηνοθέτες, πού ὑπόκεινται σ' ἕνα εἶδος δραματισμοῦ γιά ἕνα ἐντελῶς ξένο καί ἀγνωστό τους ἔργο, καί μ' αὐτόν τό χαρακτηριστρίζουν ἀπό τήν πρώτη στιγμή σ' ἄλλες του τίς λεπτομέρειες, ἐπιβροῦν ἐπάνω στον σκηνογράφο, τόν ἐμπνέουν καί τοῦ βίνουν τή διάθεσι, τοῦ τόνώνουν τήν ἐπιθυμία νά ἐργασθῆ κι αὐτός πάνω στον δραματισμόν αὐτό, νά τόν ἀναπτύξῃ, νά τοῦ χαρίσῃ ἕναν τύπο δράτό, μιά φόρμα. Ὑπάρχουν καί ἄλλοι, — ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον μέ κῆπως περιορισμένη φαντασία— πού ἐρχονται ἀπό τήν πρώτη τους ἐπαφή μέ τόν σκηνογράφο, μ' ἕνα σχολαστικὰ ἀκριβῆς καί σ' ἄλλες του τίς λεπτομέρειες προϋπολογισμένο σχέδιο. Μέσα στό σχέδιο αὐτό εἶναι ἤδη προσδιορισμένη κάθε ἐμφάνισι, κάθε θέσις, κάθε στάσις, κάθε κίνησις, κάθε λεπτομέρεια· εἶνε δηλαδή ἕνα σχέδιο, πού δέν ἐπιδέχεται πιά κομμάτι ἀνάπτυξι, γιά τόν ἀπλούστατο λόγο, ὅτι ὁ σκηνοθέτης μέ τό προδιαγεγραμμένο του σχέδιο, ἔχει κατεβάσει τόν σκηνογράφο στό ἐπίπεδο τοῦ παραγιοῦ. Καί ὑπάρχουν ἀκόμη ἄλλοι, πού κοντά τους, ὁ σκηνογράφος, εἶνε ἐκεῖνος πού δίνει, πού ἐργάζεται δηλαδή μέσα στον χώρο, τόν ὁποῖον αὐτός ἐδημιούργησε καί, πολύ συχνά, μέ τόση ἐπιτηδεύτητα, ὥστε, στό ἀποτέλεσμα, σχεδόν δέν διακρίνεται ὁ τρόπος αὐτός τῆς ἐργασίας. Αὐτό δέν εἶνε κατὰ βάθος σκηνοθέται, παρά ἐπιδέξει ὀργανωταί καί ἡ συνεργασία μαζί τους δέν ἰκανοποιεῖ, γιατί φεύγει ἀπό τή φυσικῆ πορεία τῆς ἐξελεύσεως. Καί ἔπειτα ὑπάρχουν κ' ἐκεῖνοι οἱ λίγοι, πού μιλάνε τήν ἴδια γλῶσσα μέ τόν σκηνογράφο τους, καί πού δέν χρειάζεται παρά ἕνα νόημα, ἕνα ὄργανο μεταξύ τῶν δύο συνεργατῶν, γιά νά παραχθῆ ἕνα ἀποτέλεσμα, πού θά ὀφείλεται ἐξ ἴσου καί στοῦς δύο καί θά εἶναι κοινό προϊόν βγαλμένο ἀπό τίς δυνάμεις καί τῶν δύο.

Μιά ἰδιαίτερη περίπτωσι ἀποτελοῦν ἐκεῖνοι, πού μέ τή δύναμι τῆς προσωπικότητός τους δίνουν σ' ὀλόκληρο τό ἔργο τή δική τους σφραγίδα, κατορθώνοντας ν' ἀντλήσουν ἀπό κάθε συνεργάτη τους καί τό τελευταῖο ψιχουλό πού μπορεῖ νά προσφέρει καί ἀποκρυσταλλώνοντας τό σύνολο ἐξω καί ψηλότερα καί ἀπό τόν ἑαυτό τους τόν ἴδιο.

Μέ ἄλλους αὐτούς τοῦς τύπους ἔχω ὡς τώρα συνεργασθῆ καί εἶνε αὐτονόητος πῶς καί ἡ συνεργασία μέ τόν καθένα ἀπ' αὐτούς, ἦταν διαφορῆτικῆ, καί ὁ ἄρμος πού ἀκολουθήσαμε γιά νά φθάσουμε στό τέρμα, κάθε φορά ἄλλοιῶτικος. Κι' ὅμως κάθε τέτοια συνεργασία ἔχει πάντα ἕνα σκοπό: Ἀπό κοινοῦ ἀκολουθῶντας ἕνα καί τόν ἴδιο μέ τόν συνεργάτη μας ἄρμος, ξεκινῶντας ἀπό τίς ἴδιες καλλιτεχνικῆς ἀψήφει νά φθάσουμε σέ μίᾳ ἐνόητῃ ἔργου καί περιβάλλοντος.

(Συνεχίζεται)

ΝΙΝΑ ΦΩΚΑ

Στίς 25 Σεπτεμβρίου πέθανε σέ ἡλικία 85 ἐτῶν, ἡ μεγάλη μας τραγουδίστρια Νίνα Φωκά, ἡ πρώτη διαπρεπῆς Ἑλληνίδα καθηγήτρια τοῦ τραγουδιοῦ, πού ἀπό τό 1904 πρόσφερε ἑξαιρετικῆς ὑπηρεσίας στον τομέα τῆς φωνητικῆς μουσικῆς, ἰδρύοντας τήν περίφημη σχολή τῆς ἴσης πού μορφώθηκαν μεγάλοι καλλιτέχνες τοῦ τραγουδιοῦ.

Ἡ Νίνα Φωκά γεννήθηκε στή Σμύρνη τό 1870 καί σπούδασε φωνητικῆ μουσικῆ στό Κονοσβερατουάρ τοῦ Παρισιοῦ, ὅπου ἀναδείχτηκαν τά σπάνια χαρίσματα τῆς ὀραίας τῆς φωνῆς σοπράνο. Ἐκεῖ ἔδωσε πολλὰ ρεσιτάλ μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Στά 1904 ἤρθε στάς Ἀθήνας ὅπου ἐδίδασκε μ' ἑξαιρετῆ ἀπόδοσιν στό Ὁδεῖον



Λόγερν καί ὀργότερα στό Ὁδεῖον Ἀθηνῶν. Στά 1918 ἔφυγε ἀπό τό Ὁδεῖον αὐτό καί ἴδρυσε μαζί μέ ἄλλους συναδέλφους τῆς τό Ἑλληνικόν Ὁδεῖον ὅπου ἐδίδασκε ἔως τό 1926. Ἡ χρονία ἐκείνη ἀνέλαβε τήν τάξη τοῦ τραγουδιοῦ στό νεοἱδρυθέν Ἑθνικόν Ὁδεῖον, ὅπου παρέμεινε ἔως τό 1940, ὅποτε ἔπαυσε νά διδάσκει, παραχωρώντας τή συνεχιστῆ τοῦ παιδαγωγικοῦ τῆς ἔργου στήν κόρη τῆς καί ἀξία μαθητριά τῆς Κυρία Μαρίκα Καλφοπούλου.

Ἡ Νίνα Φωκά εἶχε τιμηθῆ μέ τό παράσημο τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας καί, τό 1945, μέ τό ἀργυρῶ μέτάλλο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

Ὁ θάνατός τῆς στάθηκε μιά μεγάλη ἀπώλεια γιά τήν Ἑλληνικῆ Μουσικῆ, καί ἡ μεγάλη αὐτῆ καλλιτέχνης θρηνηθῆκε εὐλικρινά ἀπό τόν καλλιτεχνικό μας κόσμο, μέσα στον ὁποῖο ἐχωρίζε σάν μιά πραγματικῆ μουσικῆ προσωπικότης.

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΩΝ ΑΝΩΤΕΡΩΝ ΤΑΞΕΩΝ ΒΙΟΛΙΟΥ ΕΙΣ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Ἐκ τῆς ἀποφάσεως τοῦ Συμβουλίου τοῦ ἔτους 1955—1956 τῆν τακτικὴν διδασκαλίαν τῶν ἀνωτέρων τάξεων βιολίου, βιόλας καὶ μουσικῆς δωματοῦ ἀνέλαβεν ὁ διακεκριμένος καλλιτέχνης κ. Ἀλέξανδρος Καζαντζής, ἄλλοτε τακτικὸς καθηγητῆς (professeur titulaire) τοῦ Βασιλικοῦ Ὁδείου τῶν Βρυξελλῶν καὶ κατόπιν Διευθυντῆς τοῦ Κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης. Ὁφείλομεν νὰ σημειώσωμεν ὅτι εἰς τὸν κ. Καζαντζήν εἶχεν ἀπονεμηθῆ ὁ τίτλος τοῦ ἐπιτίμου Καθηγητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, ὅταν οὗτος κατὰ τὸ λήξαν σχολικὸν ἔτος εἶχεν εὐγενῶς προσφερθῆ νὰ ἀναπληρῶσιν τὸν ἀειμνηστον Καθηγητὴν τοῦ Ἰδρύματος Τόνου Σουλῆτος, ὅτε οὗτος ἤτο ἀσθενής.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ

—Τὸ ἔφετεινὸ Φεστιβάλ τῶν Ἀθηνῶν θὰ τελειώσῃ με δύο συμφωνικὰ συναυλίας ποὺ θὰ δοθοῦν τὴν 1ην καὶ 2αν Ὀκτωβρίου ἀπὸ τὴν Φιλαρμονικὴν Ὀρχήστραν τῆς Νέας Ὑόρκης ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ μεγάλου μας μαέστρου Δημήτρη Μητρόπουλου, εἰς τὸ θέατρον Ἡρώδου τοῦ Ἀτικῶ ἢ εἰς τὴν αἴθουσαν Ὀρφεὺς ἐν περιπτώσει κακοκαιρίας.

—Αἱ Ἀθῆναι ἐφιλοξένησαν γιὰ λίγες μέρες, κατὰ τὴν ἀρχὴν τοῦ Σεπτεμβρίου, τὸν διαπρὸς Ἰβρεττῶν συνθέτη καὶ θερμὸ φιλέλληνα Ράφ Βῶν Οὐόλιας, ὁ ὁποῖος εἶναι σήμερα 82 ἐτῶν καὶ θεωρεῖται ὁ μεγαλύτερος μουσικὸς δημιουργὸς τῆς σημερινῆς Ἀγγλίας.

—Ἡ συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ ἔθνικοῦ Ἰδρύματος Ραδιοφωνίας Θεσσαλονίκης ἔδωσε μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία δύο συμφωνικὰ συναυλίας τῆς 16 καὶ 22 Σεπτεμβρίου. Τὸ πρόγραμμα τῆς πρώτης, ποὺ τὴ διεθῆκε ὁ μαέστρος κ. Τότης Καραλλῆνας, μετ' ὅσων τὸν ὠψίφωνο Ἀμαλία Ζιαννέτου, περιελάμβανε ἀσπαράσματα ἀπὸ διάφορες ὄπερες. Τὸ πρόγραμμα τῆς δευτέρας, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ μαέστρου κ. Ἀνδρέα Παρίδη, ἀπετελεῖτο ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ἔργα συμφωνικῆς μουσικῆς (Προσνάκρουσμα στοὺς Ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ, τοῦ Ἀνδρέα Νεζεριτῆ, Ἡμιτελής Συμφωνία, τοῦ Σομφερτ, Εὐδράνη τοῦ Βέμπερ καὶ Πέμπτη Συμφωνία, τοῦ Μπετόβεν).

—Ὁ γνωστὸς καλλιτέχνης τοῦ πιάνου, συνθέτης καὶ καθηγητῆς τοῦ Ἑλλ. Ὁδείου Γεώργιος Πλάτων ἔδωσε τὴν 11ην Σεπτεμβρίου ρεσιτάλ πιάνου εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς Λέσχης Ἡρακλείου Κρήτης. Ὁ καλλιτέχνης, ἐκτός τῶν κλασσικῶν ἔργων περιέλαβε εἰς τὸ πρόγραμμα καὶ ἱδικὰ τοῦ συνθέτου. Ἡ συναυλία, τὴν ὅποιαν παρακολούθησε πολὺς καὶ ἐκλεκτὸς κόσμος ἐπιμελῶς ἐξαιρετικῆς ἐπιτυχίας καὶ θεωρεῖται ὡς σημαντικὴ μουσικὸν γεγονός διὰ τὴν πόλιν τοῦ Ἡρακλείου.

—Τὸ Σάββατον 24ην Σεπτεμβρίου ἀνεχώρησε μετ' ὁ «Μεντιράνας» δι' Ἴταλιαν ὁ Καθηγητῆς Κιθάρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου κ. Χαρᾶλ. Ἐκμετοσίουλου προσκληθεὶς παρὰ τῆς ἐν Μοδένᾳ ἐδρευούσης Θετινοῦς Ἐνώσεως Κιθαρῶν, ἵνα λάβῃ μέρος εἰς τὴν συγκολληθῆ ἐν ἐκεῖ Συνδιάσκεψιν τῶν Διεθνῶν Κιθαρῶν ἐπι τῶν Μεθόδων Διδασκαλίας τῆς Κιθάρᾳ καὶ συμμετάσχει εἰς τὰς ἐπιδείξεις «Διεθνῶν Σολίστα» καθὼς καὶ εἰς τὰς διαφόρους ἄλλας σχετικὰς μετ' ἡν Κιθάρᾳ ἐκδηλώσεις.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΗΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ. 28504

MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
ÉDITÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET ÉDITEUR
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ Δρ. 40
Ἑτησίᾳ Δρ. 40
Ἐξέμην. * 20
ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ
Ἑτησίᾳ Λ. Χ. 1.0-0
ἢ δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σήμερον μετ' ἄν. Α. Ν. 1099
Διευθυντῆς
Π. ΚΟΥΤΣΙΡΙΑΝΣ
Ὁδὸς Δαυιδάου 18
Προστάμενος Ὑπογραφεύου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματάου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ ὅς ἐχαριτοῦμεν. Ἀπὸ : Φ. Μικελλίδην (Λευκωσία) δρ. 80, Κ. Οικονόμου (Χανιά) δρ. 40, Ἄρ. Λουκίδου (Μυτιλήνη) δρ. 100.

ΔΙΑ ΤΟΥΣ Κ. Κ. ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΙ ΜΑΣ

Παρακαλοῦμεν θερμὰ ὅσους ἐκ τῶν κ.κ. συνδρομητῶν μας ὀφείλουσι τὴν συνδρομὴν τῶν νὰ τὴν ἐξοφλήσουσιν εἰς τὰ γραφεῖα μας ἢ νὰ τὴν ἀποστείλουν, ἐπίσης εἰς τὰ γραφεῖα μας, μετ' ἂν ταχυδρομικὴν ἐπιταγὴν ἐπ' ὄνοματι τοῦ κ. Πέτρου Κουτιριάνου, ἄλλως θὰ ἀναγκασθῶμεν, μετὰ λύπης μας, νὰ διακοφίωμεν τὴν ἀποστολὴν εἰς αὐτοὺς τῶν τευχῶν τῶν περιοδικῶν μας.

ΕΝΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟΣ ΦΙΛΟΜΟΥΣΙΚΟΣ

Κάποτε ἕνας βαθύπλοτος μεγαλέμπορος ἀπὸ τῆς Ρουάν, πηρήφανος γιὰτὶ εἶχε φίλον τὸν ἕνα συνθέτη, θέλησε νὰ τοῦ διοργανώσῃ μιὰ συναυλία, δπου θὰ παίζονταν ἀποκλειστικὰ ἔργα διὰ τοῦ. Καί, μιὰ κι εἶχε ἄφθονα τὰ οικονομικὰ μέσα, ἀποφάσισε νὰ δώσῃ στὴ συναυλία αὐτὴ τὸν δυνατὸν μεγαλοπρεπέστερον ἐμφάνισιν. Γι' αὐτὸ ἀποτάθηκε στὸν ὄνομαστὸ διευθυντὴ τῆς ὀρχήστρας τῶν Συναυλιῶν τοῦ Κορσερβατοῦρ Φίλιπ Γκωμπέρ.

—Κύριε Γκωμπέρ, τοῦ εἶπε, θέλω νὰ βγῆ καλὴ ἡ δουλειά, γι' αὐτὸ πληρῶνα ὅσα—ὅσα. Λοιπὸν μὴ μοὺ κάμετε οικονομίες. Θέλω πολλοὺς μουσικοὺς καὶ πρώτης ποιότητος. Πόσοι λέτε νὰ χρειαστοῦν;

—Μμ, ὡς ἐνενηνταπέντε, ἀποκρίθηκε ὁ Γκωμπέρ.

—Δὲν πειράζει κἀντε τὸν ἑκατὸ γιὰ νάχομεν στρουγγυλὸ ἀριθμὸν.

—Ὅχι ἐνενηνταπέντε εἶναι ἀρκετοί. γιὰτὶ θάχομεν δεκαεὴν πρώτα βιολιά, δεκατέσσερα δεύτερα...

—Μιὰ στιγμὴ, κύριε Γκωμπέρ! τὸν δέκοψε ὁ πλοῦσιος Μαϊκίνας, φαίνεται πὼς δὲ μὴ καταλάβετε καλὰ. Σὰς εἶπα πὼς θέλω νὰ βγῆ καλὰ ἡ δουλειά καὶ πὼς πληρῶνα γιὰτὶ δόξα σοι ὁ Θεὸς λεφτὰ δὲ μὰς λείπουνε! Γι' αὐτὸ δὲ θέλω δεύτερο πρῆμα στὴν ὀρχήστρα σας. Ἄψιτε λοιπὸν τὰ δεύτερα βιολιά, θὰ πάρετε μόνχα πρώτα! Ἄν κοστίσει καὶ κάτι παραπάνω δὲ χάλωσῃ ὁ κόσμος, βρὲ ἀερεφέ!..

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63-17

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ξ Ω Ν

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

RITMAN & DEANE LTD

