



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

85

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ 'Ο Δημήτρης Μητρόπουλος.

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

'Η καλλιέργεια τῶν πνευματικῶν μας  
Ικανοτήτων.

LENI BAUER ESCY

'Η ἐργασία τοῦ σκηνογράφου.

ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Τὸ μικρὸ χρονικό.

(Διασκ. Ζωῆς Φραντζή)

P. VALTER 'JACOB

Φράντς Σρέκερ

ALEX THURNEYSSEN

'Απὸ τῆ μουσικῆ κίνηση τοῦ ἐξωτε-  
ρικοῦ

K. H. WOERNER

'Ἐνα παράξενο βιβλίο σχετικὸ  
μέ τῆ μουσική.

'Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ζ' = ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1955 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

## ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Είς 'Αθήνας - Πειραιά - 'Επαρχίας και Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία-Τεχνικὸν Τμῆμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιοθήκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίας καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

\*Εκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆ - Διηγήτης Π. ΚΩΤΣΙΡΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Ζ'

ΑΡΙΘ. 85

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

## Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΙΑ ΣΚΙΑΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΟΣ ΤΟΥ

Σάν ένας εβιάττων άσπής» πέρασε γοργά άπ' τό φτωχό μας μουσικό στερέωμα ό μεγάλος Έλληνας άρχιμουσικός Δημήτρης Μητρόπουλος. Έλαμψε μ' έδη τήν άκτινοβολία τής μουσικής του μεγαλοφυίας, μάς έκανε νά νιώσουμε μικροί, πολύ μικροί, αλλά συνάμα και μεγάλοι, άφοϋ άπό μάς, άπ' τόν μικρό και φτωχό τουτόν τόπο, ξεπήδησε ένας τέτοιος γίγαντας. Σάν ένα διάττον άστέρι... Άλλά όι διάττοντες άστέρες διασχίζουν γοργά τόν οϋρανό και χάνονται και σβήνουν, ένώ τό άστέρι που λέγεται Δημήτρης Μητρόπουλος είναι άκλόνητα πιά καρφωμένο στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα...

Λένε πως σάν δής έναν διάττοντα άστέρα νά τρέχη στόν οϋρανό και προφθάσης νά κάνει μια εύχή, ή εύχή αυτή έκπληρώνεται. Όλοι όσοι άπολάυσανε τήν Τέχνη του Μητρόπουλου σ' αυτό τό σύντομο πέρασμά του, τήν ίδια εύχή κάνανε: Νά τόν ξαναϊθούν γρήγορα. Κι' ίσως ή εύχή αυτή ενά πιάσην.

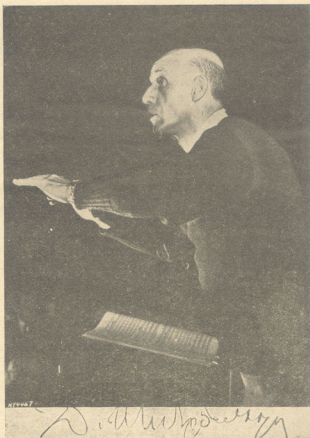
Διάβασα μέσα στά τόσα που γράφηκαν για τόν Δημήτρη Μητρόπουλο και κάτι που μ' έκανε νά σταματήσω και νά σκεφθώ: «Δέν χρειάζεται Κριτική για τόν Μητρόπουλο...»

Άλλά ή Κριτική δέν είναι επίκρισις, είναι άνάλυσις κι' έξήγησις πάνω άπ' όλα, είτε έπαινει, είτε επικρίνει. Ή Κριτική άποτείνεται πολύ περισσότερο στόν άκροατή, παρά στόν καλλιτέχνη, έπειδή ό άκροατής είναι εκείνος που ζητεί νά καταλάβη γιατί ένα έργο, ή ένας έρμηνευτής, τόν γοήτευσε και τόν συνήπασε, ή,

άντίθετα, τόν άπογοήτευσε, μη βρίσκοντας τό δρόμο προς τήν ψυχή του και τή σκέψη του. Στην περίπτωση του Μητρόπουλου, σίγουρα, δέν είναι ό Μητρόπουλος που χρειάζεται μια όποιαδήποτε Κριτική, αλλά ήμαστε

εμείς όλοι, όι άλλοι, όι άκροατές, που προσπαθούμε νά εισδύσουμε στο μουσικό τής μεγαλοφυίας του, νά αναλύσουμε τήν προσωπικότητά του, νά καταλάβουμε σε τί όφείλεται έδη αυτή ή όπέραντη γοητεία που έβασκει πάνω μας—και πάνω σ' όλα τά άκροατήρια κάθε ξένης χώρας—αυτή ή προσωπικότης του. Για μάς, τούς Έλληνες, τούς Άθηναίους, υπάρχει μια πολύ προχειρή έξήγησι του παράφορου ένθουσιασμού, τής μέθης, τής τρέλλας, που έκδηλώθηκαν σ' όλες του τις συναυλίες: Είναι Έλληνας, είναι Ρωμηός, είναι δικός μας, τόν γνωρίσαμε άπό νέο, παρακολούθησαμε τήν Ολυγιάδη σταδιοδρομία του, όταν έφυγε θγνωστος άπό δώ για νά κατακτήση μια παγκόσμια φήμη, Άλλά, καθώς λέω, αυτή ή έξήγησι είναι πολύ προχειρή. Όσους μεγάλους μαέστρους κι' άν άκούσαμε έδώ, κατά καιρούς, τούς ξενάμε μπροστά στο δικό μας, στόν

μεγάλον Έλληνα. Άλλά έξω, πέρα άπ' τά Έλληνικά σϋνυρα: Έκείνος που παρακολουθεί τόν ξένο Τόπο, βλέπει πως παντοϋ—Γερμανία, Γαλλία, Άγγλία, Έλβετία, Άμερική—τήν ίδια άπερίγραπτη γοητεία έβασκει ή προσωπικότης του Μητροπούλου, τόν ίδιο ένθουσιασμό προκαλεί, τήν ίδια παραφροσύνη κι' ό Θεός μόνο ξέρει πόσοι μεγάλοι μαέστροι υπάρχουν τόσο στή



Γερμανία όσο και παντού άλλοι. Έγώ ή Ίβια, ζώντας εικόσι χρόνια στο Έξωτερικό, δέν είδα έναν μάετρο που πρόκαλε τέτοια έντύπωση, έκτος ίως απ' τον Φουρτβαγκλερ, και πάντα, πολύ πάντα, βρέθηκα σε συναυλία όπου ο μάετρος ν' αναγκασιή νά δώση «μπίε», νά προσθήη ένα—δύο Έργα έκτος προγράμματος.

Πού πρέπει ν' αναζητησούν το μουσικό αύτης της καταπληκτικής επίτυχίας, της απερίοριστης επιβολής :

Ανατρέγω στα περασμένα, σε μία έποχή που ή Αθήνα δέν ήξερε, δέν φανταζόταν καν, πώς σε κάποιο σπιτι της μεγάλωνε ένα παιδάκι. ένα μικρό άγόρι που μέσο του άνοβε ήβη ένα μικρό φωτάκι που μία μέρα θά γινόταν φλόγα, φλόγα τεράστια. Σε μία έποχή που ο «Δημητράκης» ήταν σαν όλα τα παιδιά, μέτρια μαθητής, άρκετά άτακτος, άρκετά μικρός τύραννος της ημέρας του, που όμως το παιχνίδι του ήταν το πιάνο. Και λέω το «παιχνίδι» του, γιατί τότε, οκτάχρονο, δεκάχρονο άγόρι, δέν είχε καμμία διάθεση για σοβαρή μελέτη, για «σκάλες» και «γυμνάσματα». Πρώτος του καθηγητής, σε ιδιωτικά μαθήματα, πριν έγγραφη στο Ίδραιο Αθηνών, ήταν ένας άφανής Ίταλός μουσικός, περατικός θαρρώ απ' την Αθήνα, ένας κάποιος Ντέλ Μπουόννο, που τόν έμίσησε στην Ίταλική Μουσική και δη στην Όπερα. Θυμάμαι ακόμα τόν «Δημητράκη» δέν βροντοκοπή στο πιάνο, πρós μεγάλο θαυμασμό και κατάπληξη όλων έμάς, τών παιδιών που τόν περιστοιχίζαν—ήμισησαν οι πρώτοι του άκροάτες—τήν... Εισαγωγή του «Ριγκολέττου».

Ο Μητρόπουλος άποτελεί ένα φαινόμενο. Γράφουν πώς «κατάγειται από οικογένεια Ιερών». Δέν ξέρω αν στην οικογένεια του—απ' τόν πατέρα ή τη μητέρα του—όπηρεε ποτέ κανέναν ποιάς, ξέρω όμως καλά πώς ο πατέρας του ήταν ένας πλούσιος δερματέμπορος, που φτώχωνε έπειτα, και ή μητέρα του μία καλή κυρία συνειθισμένη μορφώσεως, χωρίς κανένα μουσικό ταλέντο—κανέναν απ' το περιβάλλον του δέν ήταν μουσικός, αντίθετα ο Μητρόπουλος μεγάλωσε στο πιο αντίκαλλιτεχνικό κι' αντίμουσικό περιβάλλον—τόν θυμάμαι άργότερα, σε ήλικία δώδεκα, δέκα πέντε έτών, σαν ένα παιδί χλωμό, ξανθό, όνειροπαρμένο, σαν άπογεωμένο απ' τόν κόσμο. Η «καλή κυρία» όμως, ή μητέρα του, παρά την «συνειθισμένη της μόρφωση», ήξερε, μπόρεσε, νά διαγνώση μέσο στο παιδι της, το μεγάλο ταλέντο και νά του δώση όλα τά μέσα για μία γενική μόρφωση, από τις πιο έπιμελημένες. Πολλά χροιάει ο Μητρόπουλος στη μεγάλη μητέρα του. Έκείνη τοδ δημιούργησε τις βάσεις όπου στριχθήσαν έπειτα οι καθηγητές του—ο Γερμανός πιανίστας Βασσενγρόβεν Ιδριώτου Ίδριών.

Παράξενο παιδί: αν δέν κατάγειται από οικογένεια Ιερών, είναι βέβαιο πώς, παιδάκι, όνειροεύδαν νά γίνη παπής. Πολλά παιδιά, ίως, όταν μεγαλώσουν από μία μητέρα «εθρσκα», γαμενωμένα απ' το μεγαλείο και το μυστήριο της Έκκλησίας κι' έκδηλώνουν την έπιθυμία νά γίνουν Ιερείς «δταν μεγαλώσουν.» Άλλά στόν Μητρόπουλο, ή θρησκευτικότητα ήταν κάτι το πιο βαθύ, το πιο ριζικό, πολύ πιο μακρύτε απ' τά έξωτερικά σύμβολα. Παιδάκι ένιωθε ήβη την προσευχή σαν μία έπικοινωνία άληθινή με το Θεό κι' άργότερα, όταν το παιδί γινόταν έφηβος, ή θρησκευτικότητα γινόταν μουσικισμός, και τότε, έγκαταλείποντας τις παιδικές ιδέες, στρεφόταν δλόφωχα πρós τη μεγάλη, την αιώνια, την παγκόσμια θρησκεία της μουσικής—έπικοινωνώντας δια της Μουσικής με το Θεό του!...

Νά λοιπόν άμέσως δύο στοιχεία της μεγαλοφυίας του: Απ' τη μία μεριά ή πρώτη του γνωριμία με τη Μουσική, ή Ίταλική μελωδία, ή Όπερα, το Τραγούδι, Απ' την άλλη, ή βαθεία του θρησκευτικότητας, ή άκλόνητη πίστις του. Όσοι άκουσαν την έρμηνεία της Συμφωνίας της Μεταρρυσίσεως του Μέντελσον, που έβασε στη δεύτερη συναυλία, πρέπει νά νιώσανε βαθύτητα, αύτη τη θρησκευτικότητα, αυτόν τόν μουσικισμό του Μητρόπουλου. Αν ο Μέντελσον, ο αύτη την Συμφωνία του εκφράζει την άούτηρότητα της θρησκευτικής Μεταρρρύθμισης του Λουθήρου και τη δική του άκλόνητη πίστη, ο Μητρόπουλος γινόταν ο φλογερός και συνάμα άούτηρός έρμηνευτής του. Ας θυμηθούμε το τελευταίο μέρος, το χορικό «Σταθερός Πόργος είναι ο Θεός μας». Μόνο μία ψυχή γεμάτη απ' το Θεό, θά μπορούσε νά δώση αύτην την ούράνια, την συνταρακτική, την μεγαλειώδη έρμηνεία.

Ο θρησκευτικός μουσικισμός του Μητρόπουλου, πολύ νωρίς έλλοκόθηκε από τόν Βάγκνερ. Ήγρηρε μία έποχή, εκεί γύρω στο 15 του χρόνιου, που μοναδική του λατρεία ήταν ο Βάγκνερ, με τούς μυθικούς του Θεούς και Ήμίθεους και με τις άτέρμονες μελωδίες του. Νομίζω πώς βλέπω ακόμα τόν «Δημητράκη» της έποχής εκείνη, νά κάθεται στο πιάνο, με την παριτυτέρα του Τριστόνου μπρός του και νά τήν παίζη απ' την άρχη ως το τέλος, τραγουδώντας συνάμα, δλους τούς ρόλους, άπομυούμενος όλες τις φωνές!...

Μελωδία και θρησκευτικότητα, άληθινή, βαθεία πίστη, δύο σίβαρα άτοιχεία. Άλλά όποιος νιώθει τέτοια πίστι, σαν τόν Μητρόπουλο, γεμίζει κι' από καλωσύνη και συμπόνια. Κι' αύτό είναι ακόμα ένα στοιχείο της μεγαλοφυίας του, διάχυτο σ' όλες τούς έρμηνείες. Φαινεται ίως παράξενο, πώς ένας καλλιτέχνης μπορεί νά έπηρεάσει απ' την ίδια του την καλωσύνη; Και όμως έτσι είναι, το βλέπει, το αίσθάνεσαι στην ξεχωριστή θερμότητα που ζοσταίνει κάθε του έρμηνεία και τόν κάνει νάρχεται σε άμση έπαφή τόσο με τούς μουσικούς του, όσο και με τούς άκροάτες του: Δέν έπιβάλλεται ποτέ. Υποβάλλει.

Άλλο στοιχείο: ή πλατεία του μόρφωσης που δίνει τη σφραγίδα της πνευματικότητας σε κάθε έρμηνεία του, που ζωντανάει κάθε Έργο, που άνοικει τη σκέψη του και τόν κάνει ν' ανακαλύπτει άγνωστες όμορφίες σε γνωστά Έργα, που, έπί πλέον, χωρίς νά σοδ έπιβάλλει τη γνώμη του για έναν όρισμένο τύπο έρμηνείας που μπορεί έκ πρώτης όψεως νά σε ξενίση, σε πείθει πώς «έτσι είναι» και σε παραούρει, τόσο, που νά χάνης τόν έαυτό σου και τις άπόψεις σου.

Ο Μητρόπουλος είναι ένας δλοκρημαμένος καλλιτέχνης. Τόσο στο Παρίσι, όσο και στο Βερολίνο, τότε, κατά το τελευταίο του πέρασμα, τόν σύγκριναν και τόν παρέβασαν με τόν Φουρτβαγκλερ. Είναι άλήθεια πώς κι' ο Φουρτβαγκλερ έξασκούσε μία παρόμοια γοητεία, σαν τόν Μητρόπουλο, στους άκροάτες του. Ο Μητρόπουλος πλησιάζει πολύ στο στύλ, στον τρόπο της διευθύνσεως και καθοδηγήσεως της όρχήστρας με τόν Φουρτβαγκλερ. Ο δικός μας είναι πολύ πιο ήρεμος, πιο συγκρατημένος, πιο γαλήνιος απ' τόν Γερμανό. Το πάθος στον Μητρόπουλο είναι έξωτερικό, συγκρατημένο. Όταν ζοστα στη Βιέννη, άκουω νά λένε κάθε φορά που έπρόκειται νά διευθύνη μία συναυλία ο Φουρτβαγκλερ: «Άπόψε διευθύνει ο σατανάς. Για τόν Μητρόπουλο, θά μπορούσαμε νά λέμε: «Άπόψε διευθύνει ο Θεός».

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος θά μπορούσε νά είναι έ-

νας μεγάλος συνθέτης, αν δεν τον παρέσυρε ή διεύθυνε την όρχηστρα. Στη σύνθεσι πρωτοδόθηκε και μένει ακόμα αδέξιαστη η πρώτη του "Όπερα, «Βεατρίκη», πάνω σε κείμενο Μέτερλικγκ' μια άλλη του σύνθεσι «Ο Τάφος»—άπ' τὰ μαθητικά του ακόμα χρόνια— υπάρχουν ακόμα και μερικά τραγούδια του... 'Αλλά αν δεν έγινε συνθέτης, ή γιγνή της έμμελούς φαίνεται στις δημιουργικές του έρμηνες.

'Ο ίδιος αποδίδει την έπιτυχία του στην τύχη κι' αυτό δεν τ'όλει από μετριοφροσύνη—άληθινή ή ψεύτικη—άλλά έπειδή τ'ό πιστεύει. Είναι μια πλευρά της θρησκευτικότητας που τόν διαπνέει. Μιλώντας σε μια δεξίωση που ώργάνωσε προς τιμήν του τ'ό "Όρειών 'Αθηνών, είπε ότι 'εναι μ'έν ελκα κάποιο ταλέντο, αλλά, παράλληλα μ'έν έντατική έργασία, τών χαρακτηριστικά καί την άπόλυτη άφοσίωσι στην τέχνη, έλκα και καταπληκτική τύχη»... «Δέν νομίζω πώς ήμουνα ο καλύτερος από κείνους που ξεκίνησαμε μαζύ...» πρόθεσε.

Και όμως πρέπει να ήταν. Η τύχη τ'όδωσε τις ευκαιρίες. Τι θά γινόταν όμως αν δεν υπήρχε τ'ό «κάποιο ταλέντο»... :

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

## Η ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΜΑΣ ΙΚΑΝΟΤΗΤΩΝ

20Ν

τ'ό κ. ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Στ'ό τελευταίον φύλλον της «Μουσικής κινήσεως» έγραψαμε πόσον ένδιαφέρουσες όμιλιες θά μπορούσαν να γίνουν από ειδικούς πάνω σ'ό θέματα σχετικά μ'έν την καλλιέργεια τών πνευματικών Ικανοτήτων μ'έν τις όποιες μ'έν έπρόκειο ή φύσις όπως και τών ψυχικών μας τάσεων κ'ι παρορμήσεων. 'Η καλλιέργεια αυτή θά άποτελούσε γιά όλους ένα ακόμα συντελεστή της έπιτυχίας στη ζωή παράλληλα μ'έν εκείνον που θά μ'έν δώσει μια έπιμελημένη σχολική και λοιπή μόρφωση. Τ'ό θέμα μας αυτό έχει στενή σχέση μ'έν τ'ό περίφημο «γνώθι σαυτόν» που μ'έν διδάσκουν στί σχολεία ως ένα σφ'ό άπόφθεγμα, χωρίς φυσικά να είναι δυνατόν να μ'έν έξηγηθούν τ'όν ενδρότητα της σημασίας του όταν ώς παιδιά είμαστε ακόμη τόσο άνίδους γιά δ,τι άφορά τ'ό ζωή. Δέν έχει δέ άπλως θεωρητική σημασία ή κατανόησις του άλλα πολύ σπουδαιότερη ακόμη γιά να έξέρωμε να αξιοποιήσωμε τ'ό προσόντα μας και να έξεσφαλίσωμε την έπιτυχία σ'ό επαγγελματικό μας στάδιο.

"Εως ότου ίδωμε πραγματοποιούμενη την έν λόγω εχών μας να ώργανοθ'ό σειρά όμιλιών έπί τών τ'όσον ένδιαφερόντων θεμάτων που άναφέραμε σ'έκείνο τ'ό σημείωμά μας, έθεωρήσαμε σκόπιμο να θίξωμε έντός τών πλαισίων που μ'έν δίνει ή «Μουσι ή κίνησι» μερικά τ'ό ιδιαίτερα ένδιαφέρουνα τ'όσού καλλιτέχνας άλλα και έν γένει τ'όσού σπουδαστάς της μουσικής.

### Η ΑΥΤΟΠΕΠΟΙΘΗΣΙΣ

Τ'ό ζήτημα της καλλιέργειας της αυτοπεποιθήσεως άποτελεί θέμα άξιο ιδιαίτερης μελέτης που να περιλαμβάνει και διερευνήσεις έπί της ψυχουσυνθέσεως τών ατόμων, τ'ό χαρακτηρισές των και όλων εκείνων τών παραγόντων που απαιτούνται γιά να άποκτήση κανείς την σ υ ν ε ι δ η τ ή ν εκείνην έπίγνωσην τών Ικανοτήτων του που δέν την αυτοπεποιθήσιν.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Νομίζω πώς μ'έν τις γραμμές μου αυτές, άνέλωσα κάπως την θαυμαστή προσωπικότητα του Δημήτρη Μητρόπουλου. 'Ισως θ'έπρεπε να προσθέσω δύο λόγια γιά την όρχηστρα του, γιά τ'ό λαμπρύ αυτό, όσο και περίφημο συγκρότημα της Φιλαρμονικής—Συμφωνικής 'Όρχηστρας της Νέας 'Υόρκης, που σ'ό χάρια τ'ό "Ελληνα άρχιμουσικό έχει γίνει ένα μοναδικό όργανο, τ'ό δργανό «του», που ο Μητρόπουλος τ'ό «παίζει» όπως θέλει κι' όπως τ'ό άρέσει, όπως θάπαιζε τ'ό πάνο του. Μοναδικό μουσικό συγκρότημα, τόσο από άποψι όμοιογένειας, ένότητας, σύμμηξης, όσο και από καθαρή δεξιοτεχνική έποψη. Ναί. 'Αλλά τ'ό ίδιο αυτό όργανο—ή Συμφωνική της Νέας 'Υόρκης—δέν σημειώνει τις ίδιες έπιτυχίες υπό άλλους μάστρους, ένάδ ο Μητρόπουλος αποθεώνεται όποιον όρχηστρα κι' έν διευθύνη... "Ας εχρηθώμε να τόν δοίμε μια μέρα έπι κεφαλής της δικής μας όρχηστρας, που άλλοτε, πριν μ'έν φύγη, πριν άνοιξη τις φερούσες του γιά την ένδοξη σταδιοδρομία του, ήξερε να μεταμορφώνη. Γιατί ο Μητρόπουλος ήταν από τότε μεγάλος. 'Ηταν πάντα μεγάλος. Μόνο που έπρεπε να τόν αναγνωρίσουν, να τόν καθιερώσουν, να τόν δοξάσουν οι έννοι... :

'Ιδιαίτερα όμως γιά τ'όσού καλλιτέχνας και ακόμη περισσότερο γιά κείνους που έχουν άληθινά καλλιτεχνικήν ψυχήν και έντως έντονον τόν δραματισμόν τ'ό ώραϊον πρέπει να τονίσωμε ότι παρά πόσον έπίγνωνσι τών Ικανοτήτων των καταλαμβάνοντα συχνά από ένα ασθημα άκατανίκητου συστολής όταν πρόκειται να εκτελέσουν δημοσία ένα έργον, που τ'ό κατέχουν καλά έν τούτοις και από άπόψεως τεχνικής διαρθρώσεως και από άπόψεως κατανοήσεως και άπόδοσεως όλου τ'ό αισθητικού του περιεχομένου. 'Αέπειν τ'ό έφθασαν σ'ό σημείον να τ'όσού Ικανοποιεί πλήρως όταν κλεισμένοι σ'έν έαυτ'ό τους βρίσκονται σε μια ήρεμη έπικοινωνία μ'έν τόν ψυχικό κόσμο τ'ό συνθέτου, πολλές φορές τ'ό αισθάνονται άδύναμο, άναποφάσιστο ώχρό όταν πρέπει να τ'ό φέρουν σ'ό φως ένότιον των άλλων.

Και δέν πρέπει να νομίζωμε ότι από τ'ό συναίσθημα αυτό καταλαμβάνονται μόνον νέοι καλλιτέχνας που δέν έφθασαν σ'έν άπαιτούμενο βαθμό ώριμότητος. 'Υπάρχουν και όπ'ήρξαν και μεγάλοι καλλιτέχνας που ποτέ στη ζωή τ'όσού δέν μπόρεσαν να άπαλλαγούν από τ'ό γνωστό εκείνο τραύ που έπηρεάζει πολλές φορές την άριότητα τών εκτελέσεών των.

Βέβαια ο «ψημένο» καλλιτέχνης που έχει αναλάβει την εδώννην να εκτελέση μπροστά τ'ό κοινόν ένα έργον δέν θά φθάσει τ'όσού σημείον να αισθάνεται ότι αι τεχνικά άπαιτήσεις αυτού τ'ό έργου είναι άνώτεροι τών δυνάμεών τ'ό, μπορεί όμως να συμβη αν λόγω οίσοδηπότε άπρόβλετο ψυχολογικού παράγοντος καταληφθεί από ένα έντονο τραύ να κλονισθ'ό σε τέτιο βαθμό ή ήρεμία του ώστε να μ'έν μ'έν μπορεί να μεταδ'όση σ'ό άκροατήριον τ'όν άβίαστα και δολικληρωτικά εκείνο τ'ό συναίσθημα της γαλήνης, της όλβιότητος, συχνά της έγκαρτερήσεως σ'ό πόνο, που άπεικονίζουν στη γενική τους γραμμή ως έπί τ'ό πλείστον δια τ'ό μεγάλα έργα

πού έχουν αρχιτεκτονική, ελκρινεία έμπνεύσεως και έκδηλο τόν λογικό ερισμό στην ανάπτυξη τους. Ό νέος καλλιτέχνης, ο πρωτόβαλτος τελειοφοιτος ακόμα περισσότερο μπορεί να συμβη να αισθανθῆ όχι μόνον ότι μειώνονται εκείνη την ώρα οι τεχνικά του δυνατοτήτες αλλά και ότι έν τῆ προσπαθειῆ του να γίνη κύριος έαυτου και τών μέσων του δέν βλέπει πλέον μπροστά του οδδιατάρακτον την εικόνα του αισθητικού κάλυψου του έργου που έκτελει.

Διά να καταπολεμηώμε κατά τό δυνατόν όλα τά μειονεκτημάτα μιᾶς τέτοιας καταστάσεως που στέκεται συχνά σάν ἀλληθινός πολέμιος τῆς αὐτοπεποιθησῆς μας θά πρέπει πρῶν ἀπ' όλα να προβοῦμε εις τήν ἀνάγωρην, του ἑδάφους ὅπου ἔλλοχεῖ ο ἑνεδρεῶν αὐτός πολέμιος. Ἄς ἐξετάσωμε πρῶτον τό ζήτημα ψυχολογικά.

Ἐκείνο που μᾶς βίδει εκείνη τήν ώρα μιᾶ συστολή μιᾶ ἀμφιβολία γιά τίς δυνατόεις μας εἶναι τό συναίσθημα τίς ἐρχόμεθα σέ ἐπαφή μέ τό «ἄγνωστον» ὅπως ἄθελά μας βλέπομε τό σύνολον του ἀκραστηρίου μας. Νομίζομε πῶς όλα εκείνα τά αὐτιά και τά μάτια εἶναι καρφωμένα ἄπάνω μας, μᾶς διερρευνοῦν ἀπό πάσης πλευρᾶς, κυττάζον πῶς θά βροῦν ψυχᾶδια στήν ἄλη μας στάσι και ἐμφάνισι, στήν ἄλη έκτέλει μας. Ἐδῶ εἶναι ἡ μεγάλη πλάνη. Ὁ κόσμος που ἀφίνει τῆ δουλειά του γιά να ἔλθῃ να μᾶς ἀκούσῃ εἶναι πάντα καλοπροαίρετος, ἀγαπᾶ τήν τέχνη και ἔχει καλές διαθέσεις και μάλιστα γιά τούς νέους που γιά πρώτη φορά ἐμφανίζονται μπροστά του. Ἀπόδειξις ὅτι και στίς σπανιτάτες περιπτώσεις που «θά τά χάσῃ» ἐντέλως ο πρωτόβαλτος θά βρεθοῦν και ἄρκειαι να τόν χειροκροτήσουν γιά να τόν ἑνθαρρῶσουν. Ἐκείνο τό συναίσθημα ὅτι προκειῖται να ἔλθωμε σέ ἐπαφή μέ αὐτό τό «ἄγνωστον» τῆς μάζας του κοινοῦ εἶναι ἐκείνο που μᾶς ἐπηρεάζει συνήθως πρῶ τῆς έκτελέσεως και στήν ἀρχή τῆς.

Ἄμα περᾶσουν λίγα λεπτά ἡ ψυχική ἐπαφή που ἀρχίζει να δημιουργεῖται μεταδῶ μας και τό κοινοῦ μᾶς δίνει βαθμιαίως τό συναίσθημα τίς δέν προχωροῦμε πιά πρῶ τό ἄγνωστο. . . Ἄμα μάλιστα ἀρχίζομε να αισθανόμεθα ὅτι γινόμεθα σιγά σιγά κύριοι του ἑαυτου μας και δίνομε κάτι ὄμορφο, κάτι αἰσθητικό, θά καταλάβομε γρήγορα πῶς θά μᾶς περιβάλλει ὀχι πιά μόνον ἡ ἐπιείκεια και βαθμιαίως ἡ οὐμάθεια ἀλλά στό τέλος και ἡ ἀγάπη και ἡ ἀναγνώρισις πῶς ἐκείνο που προσφέραμε γίναίαι και ὅταν τό ταλάντο μας και ἀπό τήν καλή μελέτῃ μας. Ὅταν φθάσωμε σ' αὐτό τό σημεῖον και αισθανθοῦμε ὅτι ἡ ἐπαφή μας μέ τό κοινόν γίνεται θερμή και ἐγκάρδια τότε ἡ συγκινησις που ἔμεινε τίς δυνάμεις μας γίνεται ἀντιθετα εὐεργετική. Τονώνει τά νεῦρα μας μᾶς δίνει πῶ ἐντονή τήν ἀντίληψι τῆς ἰδέας, τῶ χαρακτήρος του έργου, ἐπαυξάνει τά τεχνικά μας μέσα χάρσι στόν παλμό που αισθανόμεθα ζωηρότερο μέ τήν ἰδέα ὅτι ζωντανεύομε ἕνα ἔργον μπροστά σέ τόσον κόσμο που μᾶς ἀκούει και πολλές φορές μᾶς κάνει να ἀποδοῖδωμε τόνους πολὺ πῶ ἐκφραστικούς ἀπό ἐκείνους που δίναμε στήν κατ' ἰδίαν μελέτῃ μας. Γιά κείνους που εἶναι γεννημένοι καλλιτέχνη ἡ ἱκανοποίησις αὐτῆ ἐρχεται σάν δικαιο ἀντιστάθμισις γιά τήν ἀνησυχία ἐκείνη και συχνά τῆ νευρικότητα που τούς καταλαμβάνει ὅταν προκειῖται να κάνουν μιᾶ δημοσία ἐμφάνισι. Ὅταν ο καλλιτέχνης ἐμφανίζετα συχνότερα ἐνώπιον του κοινοῦ ἡ ἀνησυχία αὐτῆ ἐλαττώνετα κατά πολὺ, ἀκόμη περισσότερο

ὅταν κάνει τίς ἐμφανίσεις του ἐνώπιον του αὐτου περῖπου κοινοῦ στήν ἴδια πόλι. Σ' αὐτῆ τήν περίπτωσι φυσικά ο παράγων του «ἄγνωστον» που τόσο μᾶς ἐπηρεάζει ἔχει πλέον ἀτονήσει.

Γενικά ἡ τακτική ἐπαφή μέ τό κοινόν ἀποτελεῖ γιά ἕναν ὄριμο καλλιτέχνη τόν καλύτερο δάσκαλο, ἐκείνον που περισσότερο θά συντελέσῃ ὥστε να τοῦ δώσῃ μιᾶ διαρκῆ ἐξέλιξι, να τόν κάνει, ὅταν μάλιστα μελετᾶ και τακτικά, να φθάσῃ στό μέξιμομ τῆς ἀποδόσεως που μπορεί να ἀναμείνει ἐντός του μέτρου τῶν προσόντων μέ τά ὅποια τόν ἐπιροκίει ἡ φύσις.

Ἡ συνειδητῆ αὐτοπεποιθησις, που ὅσο πῶ μεγάλη εἶναι τόσο πῶ πολὺ μᾶς θωρακίζει και μᾶς καθιστᾶ λιγότερο εὐπρόσβλητος ἀπό τήν ἀνησυχία ἐκείνη που μᾶς καταλαμβάνει ὅταν προκειῖται να κάνωμε μιᾶ δημοσία ἐμφάνισι, δημιουργεῖται ἀπό παράγοντας που θά ἐπρεπε να τούς ἔχωμε πάντοτε ὑπ' ὄψει: σοβαρᾶ προμελέτῃ του έργου ἐπὶ χρονικῶν διάστημα ἀνάλογο τῆς δυσκολίας του, τεχνικά ἐφόδια που δέν θά ἀποκτήσωμε πᾶνω στή μελέτῃ του, ἀλλά θά τά ἔχωμε ἤδη ἀποκτήσει πᾶνω και σέ ἄλλα κατάλληλα ἔργα σέ μιᾶ γερῆ σχολή δασκάλου γνωστοῦ ὅτι ἔχει ἕνα σύστημα τελείου συγκερασμοῦ τεχνικῆς και στόλ, και ὅτι εἶναι μουσικός μέ ἀνώτερη καλλιτεχνική ἀντίληψι και μόρφωσι.

Πρέπει να ἔχωμε ἀγαπήσει ἀληθινᾶ τό ἔργον που θά παίξωμε γιαι ἄν δέν μᾶς συγκιλεῖ ἔμπᾶς τῶς ἴδιους δέν θά μπορῶσωμε να συγκινησωμε τούς ἄλλους μέ τήν ἐκτέλει του. Κάθε ἔργον μεγάλης γραμμῆς πρέπει να ἔξερωμε να τό ἀναλύσωμε, γι' αὐτό ἡ μελέτῃ τῆς μορφολογίας εἶναι ἀπαραίτητη γιά ἕναν καλλιτέχνη. Βέβαια σ' αὐτό θά μᾶς βοηθήσει και ο καθηγητῆς μας, ο ἐξηγησις του ὅμως θά εἶναι πολὺ ἀποτελεσματικότερα ὅταν ἔξερωμε και μεῖς τά κυριώτερα στοιχεῖα που χρειάζονται γιά τήν ἀνάλυσι ἑνός ἔργου.

Ἡ καλή ἐκλογῃ τῶν ἔργων που ταιριάζουν στόν καλλιτέχνη παίζει μεγάλον ρόλο γιά τήν ἐπιτυχία που θά ἔχει στήν ἐκτέλει του. Σ' αὐτό τό ζήτημα ο καθηγητῆς ἔχει συνήθως τήν πρωτοβουλιᾶ, πρέπει ὅμως να μή παραβλέπη και τίς κλίσεις του μαθητοῦ του. Ἡ ἐκλογῃ τῶν ἔργων ὅταν γίνεται ἀπό καθηγητῆς ριχτός ἀπό ἀπόψεως μουσικῆς ἀντιλήψεως που κυττάζον κυρίως τό ἐντυπωσιακόν μέρος δέν εἶναι ἡ ἀρμόζουσα. Εὐτυχώς τέτοια καθηγητῆ ἀποροῦμε να ποῦμε δέν ὄπαρουν πιά στά Ὁδεια μας.

Και τέλος πρέπει να προσθεῖσωμε και κάτι ἄλλο που ἔχει πολλήν ψυχολογικήν σημασιαν. Τῆν ὥραν που θά κάνει ο καλλιτέχνης τήν ἐμφάνισι του ἐνώπιον του κοινοῦ δέν πρέπει να τήν θεωρεῖ ὡς ὥραν μιᾶς δοκιμασίας που εἶναι σάν μιᾶ ἀπλή ἐκπλήρωσις καθήκοντος. Εἶναι ἡ ὥρα τῆς ἱκανοποιήσεως γιά τήν καλή προετοιμασία του και ἀποτελεῖ μιᾶ εὐκαιρία να ἀναγνωρισθοῦν εὐρότερα οἱ ἱκανότητες και τό ταλάντο του, εἶναι μάλιστα μιᾶ ὄραια ὥρα τῆς ζωῆς του καθ' ἡν πρέπει να ἀφίστην ἐαυτοῦ του να ἀφοσιωθῆ ἀδῶσμετα σέ μιᾶ ἀνώτερη τελετουργία, σέ μιᾶ ἀνάτασι του ψυχικοῦ του κόσμου που ἔχει τήν εὐγενῆ ἀποστολήν να τήν μεταδίδει και στούς ἄλλους και να συντελεῖ και σούτς ἐν τῶ μέτρω τῶν δυνάμεων του ὥστε ἡ σφραστική αὐτῆ τέχνη τῆς μουσικῆς να ἐπιτελεῖ και ἐκείνη τήν ὥρα τόν τόσο ὕψηλῶ προρισμό τῆς.

#### Η ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ Η ΤΟΝΩΣΙΣ ΤΗΣ

Δέν θά μιλοῦσωμε περὶ μνήμης ἄν τό ζήτημα αὐτό δέν ἦταν σχετικό μέ τό τῆς αὐτοπεποιθησῆς που πρέπει να ἔχωμε οἱ καλλιτέχνη τίς μουσικῆς, ὅταν κάνουν

μιά δημοσία εμφάνιση που φυσικά γίνεται σε έκτελεσι από μνήμη. Με τη σημερινή εξέλιξη σχετικώς με τις απαιτήσεις που το κοινόν νομίζει ότι δικαιούται να έχει από τους καλλιτέχνες της μουσικής φθάσαμε στο σημείο και αυτοί οι έκτελεστές ενός κουριτέρου εγχορδών να μαθαίνουν τα μέρη των άπ' έξω για να τα εκτελούν ομαδικά, κατ' αυτό τον τρόπο ενώπιον του κοινού του. Πόσο μάλλον οι έκτελεστές που εμφανίζονται δημοσία ως σολίστ πρέπει να κατέχουν τελείως από μνήμης τα έργα που εκτελούν, να τα ξέρουν κατά βάθος σε κάθε τους λεπτομέρεια.

Η από μνήμης εκτέλεσι αποτελεί μία ψυχική ανάγκη για τους καλλιτέχνες που έχουν αληθινό ταλέντο. Τα διάφορα εύγενη αισθήματα που άπεικονίζονται σ' ένα έργο, να τα αισθάνονται βαθειά στην ψυχή τους στην όποια μιλούν οι νόστες του σαν την πιο ευλαμπή σε ποιητικό κείμενο άναφοράστασι τους. Τέτοιοι καλλιτέχναι μαθαίνουν γρήγορα εξ ένστικτου άπ' έξω το όλον περιεχόμενον του έργου χωρίς να βασανίσουν καθόλου το μυαλό τους σε μελέτη που νάχει χαρακτήρα άποστηθισεως. Κατά την εκμάθησι του άγονται από την λογικήν και τόν εϊρμό που υπάρχει στο έργο.

Πρέπει να προσθέσωμε ότι την από μνήμης εκτέλεσι ον στή μουσική διέπουν οι ίδιοι κανόνες όπως και την από μνήμης εκμάθησι οιδουθήσε γραμματικού κειμένου. Όταν κάτι τι μαθαίνεται εύκολα αλλά παραπύλλιστι δέν έχει διάρκεια. Σε λίγον καιρό λημονιέται καμμία φορά πέρα όυς πέρα. Μόνον εκείνο που μαθεύτηκε συνειδητά και που έβωσε ταυτόχρονα μιάν άπλήρησι στον ψυχικό κόσμο του έκτελεστού μένει άποτυπωμένο καλά στή μνήμη του. Μιά τέτοια άποτύπωσις σε καλλιτέχνη μέ άληθινόν ταλέντο έχει και διάρκεια μεγάλη. Ένα έργο που τό αισθάνθηκα βαθειά όταν τόμαθαν, έρω και άν δέν τό ξανακούτταζαν έπί χρόνια, τό εκτελούν εύκολα και πάλιν από μνήμης και έτσι εξηγείται πώς υπάρχουν καλλιτέχναι που έχουν ένα άνεξάνηλο ρεπερτουάρ.

Ένας άλλος έπίσης γενικός περί μνήμης κανών είναι ο ίδιος και για τή μουσική μνήμη, πώς σε μικρότερη ηλικία μαθαίνονται πολύ πιο γρήγορα τα έργα άπ' έξω. Σε πιο μεγάλη ηλικία χρειάζεται μεγαλύτερη

προσπάθεια και δή για τήν έμάθησιν κοινούργιον έργων που δέν τα έχουν άκούσει ποτέ. Έδω πρέπει να έρχεται έπίκουρος ή παρατηρητικότης που βγαίνει από τήν άνάλυσι του έργου. Εϊρήσθω έπιπροσθετως ότι ή άνάλυσι αυτή είναι άπαραίτητη για τήν εκμάθησι πολυφωνικών έργων όπως λ.χ. οι φουγκες του Μπάχ ή άλλα όμοειδη. Μιά τέτοια προπαρασκευή όπό τή καθοδήγησι καθηγητού κατά τα σχολικά χρόνια θα μειώσει στο ελάχιστον τόν κίνδυνον διαλείψεως τής μνήμης που παρατηρείται συχνά κατά τήν δημοσίαν εκτέλεσιν όταν μάλιστα καταλαμβάνονται οι θεοί και από εκείνο το τράκ.

Υπάρχει και κάποια όπτική μνήμη που βοηθεί για πολλούς την από μνήμης εύχερη συγκράτησιν ενός συνόλου. Έκτός από τόν λογικό εϊρμό του έργου που είναι σαν ένας όπορολέος που όπορηθεί τό ένστικτον πάνου στην εκτέλεσι, τό να βλέπει μπροστά του, ο έκτελεστής τήν τοπογραφική διάταξι του έργου σε κάθε σελίδα έρχεται να έπιβεβαιώση στο όποουειδητό του τό ότι βρίσκεται στον ίσιο δρόμο. Τώρα βλέπει μπροστά του το γόρισμα τής σελίδος (που καμμία φορά είναι λίγο αχσιμένη...) παρακάτω μία μουλιβά (άκόμη καλύτερα άν είναι έγχρωμη) και φθάνει χωρίς να τό καταλάβει στο άποαστοτικό σημείο που μάς φέρνει με ένα λογικό εϊρμό στην κατακλείβα του έργου όποτε ξέρι πώς θα βγη νικητής, πώς καλή εκτέλεσις, πνευματικότης, αίσθημα, όλα μαζί ήσαν οι συντελεσται τής ικανοποιήσεως και τής δικής του και εκείνων που τόν άκούον.

Μιλώσωμε πολύ συνοπτικά περί μνήμης χωρίς να θέλωμε εκείνο που έχουν όλοι στον άφορμό τήν καταστροφικήν γι' αυτήν έπίδρασι πάσης παρεκτροπής. Σε νύχτια, κακή διάτασι, πολύ κέντημα για τούς νέους και ποτά ξεκληρίζουν δια έπιαναλαμβάνονται συχνά και τήν πιο γερή μνήμη. Περαιτόν να πομε ότι τίς παραμονές κάθε σοβαράς εκτέλεσεως ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι καθ' όλα συγκρατημένος. Έτσι θα έχει πολύ πιο σύγουρα και τή μνήμη του, παράγοντα που συντελεί κι αυτός όχι όλίγον για νάχη άκόμη πιο τονωμένο τό αίσθημα τής άυτοπειοτήσεως.

LENI BAUER ESCY

Σκηνογράφου του κρατικού θεάτρου τής Στουτγάρδης

## Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΥ

(Συνέχεια έκ του προηγουμένου)

Ίδωδής είναι ή περίπτωσι εις τήν όποιαν ο σκηνοθέτης ξεκινώνας από ίδιες όριστικά άποκρουστώσες μέσος στο πνεύμα του, χωρίς ν' άνοιξη παρόδους, θα κρατήσει τό δημιουργικό του χέρι έπάνω σε μία όλόκληρη σκηνοθετική βράσι και θα άνακινώση τίς σχετικές του σκέψεις στόν σκηνογράφο του, για να χρησιμοποιούν και σ' αυτόν σαν βάσις στην κοινή τους δημιουργία. Κι' αυτός τότε συνεισφέρει τίς δικές του άποψεις συζητώντας έπάνω σ' ότι του άνακινώθηκε. Έπειτα θα χρειαστεί να προσπαθήσουν ν' άποκρυσταλλώσουν μία βασική ιδέα, τήν ίδια και οι δύο και από αυτήν να βγάλή ο σκηνογράφος τό σχέδιο του χώρου που θα άναπότξη, και που άργότερα πραγματοποιημένο θα περιλάβη μέσος στα όρια του δόλοκληρη τήν έπί σκηνης βράσι, έτσι που οι δύο έργασεις μαζί να σχη-

ματίσουν μία χαρακτηριστική συγκεκριμένη καθαρή γραμμή.

Φυσικά στην άρχη για τό σκοπό αυτό θα χρειασθ ή να διαλέξουν από ένα πλήθος δυνατότητες τήν καλύτερη, γιατί κάθε έργο μπορεί να φωτισθ από διάφορες πλευρές και ν' άποδοθ κατά διάφορους τρόπους, εξαρτώμενος από τήν ίδιουσυγκρασια και τίς πνευματικές κατευθύνσεις εκείνων, που έμπνύνου και καθοδηγούν τήν έρμηνείαν του (βλέπε και σκηνοθετήσεις του ίδιου έργου από διάφορους σκηνοθέτας Ισού μεταξύ των κύρους).

Έκείνο λοιπόν που οδηγεί στην έπιτυχημένη σκηνοθεσία ενός έργου είναι προ πάντων ή άνακλόυσις του δρόμου, που ταιριάζει καλύτερα στο προς σκηνοθέτησι έργο. Δέν άκολουθούμε δηλαδή ένα δρόμο, που έχου με χαράξει έκ τών προτέρων, αλλά διαλέγομε έναν από

τούς πολλούς που υπάρχουν. Και αυτή η έκλογη είνε το κυριώτερο στοιχείο, για την κριτική του κοινού σχετικά τόσο με τον σκηνοθέτη όσο και με τον σκηνογράφο.

"Αν τώρα, ύστερα από όλα αυτά επιτύχη ο σκηνογράφος μ' ένα νίμιμουσ ο έκφραστικά μέσα ν' αποδώσει το μέζιμουσ της έκφρασεω, μπορεί αδιάτακτα να πιστεύη, πώσ έχει έκπληρώσει τέλεια τόν κυρίως προορισμό του. Γιατί έτσι και ο ήθοποιώσ άμέωωσ από την πρώτη στιγμή θά αισθανθή πώσ είναι σωστά τοποθετημένωσ και βρίσκεται στην ούσία του έργου. Τό συναίσθημά του αυτό θά τόν βοηθήση στην προσπάθεια της ένσαρκώσεωσ του ρόλου του, τουλάχιστον όσο και η άμφίσεισ και η μάσκα. Πολλοί έρμηνεύται θέλουν να γνωρίσουν την άμφίσει τουσ πριν αρχίσουν ο δοκιμέσ, έτσι πώσ να μπορούν να προσαρμοσθούν σ' αυτή και να επιτύχουν την ταύτιση του έξωτερικού και του έσωτερικού «έγώ» τουσ. Γιατί και στην περίπτωση αυτή δέν πρέπει να νομισθί πώσ πρόκειται μόνο για ένα άσχετα με τό σύνολο επίπλοιο περιπάλλωμο. Τό ούδιώδεσ δηλαδή δέν είναι να δώσομε μία άντιγραφή ένόσ Ιστορικά γνησίου ένδύματωσ, παρά να δημιουργήσομε κάτι πώσ να δίνη την έντύπωσι πώσ κι αυτό μαζί με τό περιβάλλον οπόκειται σέ μετατροπέσ, σέ άλλωγέσ, για να μή λείψη ποτέ έκείνω, πώσ από την άρχη πρέπει να χρησιμοιήσθί ώσ βάσει της έργασιασ σκηνογράφου ή σκηνοθέτου: ή άπόλυτωσ συχώνωσεισ, ή ένότησ όλων τών παραγόντων. Και με όλα αυτά φθάνομε στό συμπέρασμα, ότι ή έργασια του σκηνογράφου, μολοντί φαίνεται άπλάωσ έξυπνερητικη τών άλλων προσπαθειών πώσ συγκεντρώνονται για την άναδημιουργια, δέν είναι γι' αυτό λιγώτερο δημιουργική.

"Αλλ' άσ ξαναγυρίσομε στη σκηνή. 'Αφού χαραχθή στίσ γενικέσ του γραμμέσ και υπό τη διπλή τόν σημασία ο χώρωσ, και καθορισθί ή στάσισ και ή θέσισ τών ήθοποιών και κανονισθούν οι έκάστοτε έμφανίσεισ τουσ μέσω σ' αυτόν τόν χώρωσ (έργασια εις την όποιαν πρέπει να ληφθούν υπ' όψει οι καθαρώσ τεχνικέσ δυνατότητεσ, οι μεταβολέσ, πώσ θά έπέλθουν κτλ.) φθάνομε σ' ένα προσωρινό περιμάνρωμά—άσ τό πούμε έτσι—του χώρωσ με μέσα πρόχειρα. Αύτη πιά είναι ή βασική επιφάνεια πώσ θά χρησιμοποιηθί για την έργασια τών δοκιμών και για την έκτέλεσι τών σχεδίων του σκηνογράφου, βάσει σκιωτων ή μοντέλλων, (ανάλογωσ του τρόπου, πώσ άκολουθει στην έργασια του, ο καλλιτέχνησ) πώσ άπ' έδω πιά θά πάνε στα έργαστήρια τά όποια θ' αναλάβουν την πραγμάτωσι της όλης προεργασιασ. 'Έχει κι' αυτό τό στάδιο της δημιουργίασ, τουσ σκοπέλωσ του γιατι βλέπετε μ' αυτό άρχίζει ή προσαρμογή στην έργασια του τεχνίτου, του χερώνωκτωσ, για ν' άκριβολογήσομε.

"Η έργασια από την καλλιτεχνική της άρχη πρόσ την έκτελεστική προσπάθεια άκολουθείται από την έπιστροφή στην καλλιτεχνική βάσι με διάμειστο σταθμό την πράξι. Τώρα ο σκηνογράφωσ θά αναλάβη την έπιβλεψη του έργαστηριού, την προσπάθεια να μεταδώση την έμπνευσί του στούσ τεχνίτασ και πρό πάντων τη συγκέντρωσι της προσοχήσ του για να μή φύγη για να μή έκτροχιασθί κατά την πραγματοποίησι, ότι έχει σχεδιάσει. (Πολύ συχνά στά πιδό φημισμένα για την

πειρα τουσ έργαστήρια, πώσ έχουν φθάσει στο στάδιο της ρουτίνασ, συμβαίνει σχεδόν να μή διακρίνεται ο προσωπικόσ χαρακτήρασ του σκηνογράφου). 'Ακόμα και στούσ πιδ εύνοειδήτωσ τεχνίτασ, πώσ ξέρουν και άγαπούν τη δουλειά τουσ, είναι κάποτε δύσκολο να άποδώσουν την όπτική έντύπωσι, πώσ δέχονται από τό σχέδιο, σέ άπτη πραγματικότητι σέ τρόπο, πώσ να διατηρηθί σ' αυτήν ή θέλησισ του ζωγράφου άκέραια και σ' όλη της τής έννοια. (Κάποτε μάλιστα πώσ παραλείπεται τό χρωμάτισμα τών σχεδίων, άφαιρείται ένα από τά κυριώτερα στοιχεία της καθοδηγήσεωσ του τεχνίτου για τό χειροπιαστό πλάσιμο του σχεδίου, για την άπόδοσι τών όγκων, πώσ στην εικόνα είναι μονάχα ίδεα—τοί).

"Και έτσι μοιράζεται ή προσοχή και ή δράσισ του σκηνογράφου μεταξύ του ξυλογυριού, του βαφείου, του σιδηρουριού, του έργαστηριού φοιτισμού, του ραφείου της άποθήκησ όπου φυλάσσονται τά ύφάσματα και τά λοιπά άπαιτούμενα για την κατασκευή τών ένδυμασιών, γιατι αυτόσ θά έπαγρυπνησθί επάνω σ' ένα τά χωριστά τμήματα πώσ στη γενική δοκιμή θά παρουσιαστούν σ' ένα ένιαιο σύνολο, 'Ωσ τόσο πριν από τη γενική δοκιμή θά γίνη ή δοκιμή του διάκοσμου, βάσει της όποιασ θά πραγματοποιηθί και ή καθαρώσ τεχνική προπαρασκευή τουσ όριστικώσ πλέων, θά δοκιμασθούν οι κατά την διάρκειαν της παραστάσεωσ άπαιτούμενεσ μετατροπέσ στο περιβάλλον και θά καθορισθούν όλα όσα άφορούν τό φωτισμό, έργασια όψίτησ σημασίασ γιατι σήμερα από αυτόν εξαρτάται κατά τό πλείστον ή γενική άρχιτεκτονική του ή επί κνηρήσ περιβάλλοντωσ και του διάκοσμου. 'Οι εικόνα του διακόσμου φυσικά θά γίνη πρώτα χωρίσ τό έμφυχο ύλικό της σκηνήσ, ότε και δέν θεωρείται άκόμη τελείωσ έτοιμο. 'Επειτα, πώσ θά προστεθούν τά πρόσπονα μέσω στο διακοσμημένο αυτό περιβάλλον, θά έχομε τη βουβή εικόνα της παραστάσεωσ πλήρη. 'Αλλά και πάλι μόνον ή γενική δοκιμή θά δείξη άν άνταποκρίνεται άπόλυτα ή πλήρησ αυτή εικόνα στίσ προθέσεισ του σκηνοθέτου.

"Αν ή σκηνή, πώσ παρουσιάζεται στο θεατή με τό άνοιγμα της Αύλαιασ οδοιπόησώνεσ τις προθέσεισ του σκηνοθέτου και άποτελεί, τρόπον τινα, τό όρατό μέρος της έκφρασεωσ του υπό σκηνοθέτησιν έργου, τότε μοροίμε να πούμε πώσ άποτελεί μία γέφυρα, έναν εϊβατο δρόμο πρόσ την κατανοήσι του έργου. Ταυτόχρονα όμως μωσ δείχνει πόσο βαρύ και με πόσεσ εύθύνεσ είναι φορτωμένο τό έργον του σκηνογράφου. Φτάνει ν' αναλογισθώμε, πώσ μοροίσε και να μή ειρή τό οωστό δρόμο και να μωσ άνοιξε κάποιω σενών μονοπάτι, πώσ τότε βέβαια δέν θ' άποτελοσε γέφυρα πρόσ τό έργον παρά μία άπλη όδηγια για να τόν εύρωμε μόνοι μωσ, μία έλλιπέωστατη ύπόδειξι. 'Έτσι ο σκηνογράφωσ άντι να παίξη τό ρόλο μωστού μεταξύ θεατού και έρμηνευτοθ θά έξενεούριζε και θά τάρασσε και τούσ δυό. 'Αναγκαία λοιπόν προϋπόθεσισ για την έπιτυχία ένόσ σκηνοθέτου είναι ή άπόλυτη βεβαίωσισ στην άντιληψη και στη διαίσθησι. Δέν πρόκειται φυσικά ένας σκηνογράφωσ ν' άποδυθί σέ άγώνασ ρισκοκινδώνων έπιχειρήσεων ή σέ ένδιαφέρουσεσ παραβίασεισ νόμων και κανόνων, πρόκειται όμως για κάτι έξι ίσοσ δύσκολο: Να καταβάλη κάθε προσπάθεια για να έξυπνερησθί ένα έργον με τιμότητι και ειλικρίνεια.



# ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ANNAS MANTALENAS ΜΠΑΧ

Διασκευή ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

(Συνέχεια έκ του προηγούμενου)

Και έκτός απ' αυτό, εξακολούθησε κλαιοντας, δέ μπορώ ν' αφήσω τὸ μπαμπά, δὲ θά μπορούσα νά ζήσω μακριά του. Ἐοὐ τουλάχιστον, μητέρα, μπορείς νά με καταλάβεις!» Κατάλαβα καί σταμάτησα. Ὁ Σεβαστιανός, με τὴ συνειθισμένη του καλωσύνη, δὲ θέλησε νά τὴν πιέσει, μόνο εἶπε: «Ἄφησε τὸ παιδί νά κάνει δ,τι θέλει. Αὐτά τὰ πράγματα δὲ μπορούμε νά τὰ ἐπιβάλουμε».

Ὅσο περνοῦσαν τὰ χρόνια, με βοηθοῦσαν περισσότερο ἡ Κατερίνα καί ἡ Ἐλισάβετ κι' εἶται μπόρσα νά περνῶ περισσότερο καιρὸ κοντὰ στὸ Σεβαστιανὸ καί νά ξαναβρίσκουμε οἱ δύο μας λίγο ἀπὸ τὴν ἡσυχία τῶν πρώτων χρόνων τοῦ γάμου μας. Τί χαρὰ ἔνιωθα ὅταν δὲν εἶχαμε ἐπισκέψεις καί περνοῦσα τὴ βραδιά μόνη μαζί του. Ὁ Σεβαστιανὸς ἔπαιρνε ἕνα βιβλίο καί μοῦ διάβαζε με τὴ βαθιά καί ἀρμονικὴ φωνή του κι ἐγώ, καθισμένη πλάι του, ἔραβα ἢ κεντοῦσα. Ἐτσι μοῦ διάβαζε τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τοὺς «Ἐπιτραπέζιους Λόγους» τοῦ Λουθήρου, ποὺ τοὺς ἀγαποῦσε πολὺ. Ἐκεῖ μέσα βρισκόταν κι' αὐτὴ ἡ περικοπὴ: «Ὅταν ἡ φυσικὴ μουσικὴ ἀνεβεί καί ἐξιδανικευθεῖ με τὴν Τέχνη, ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ, με κατάλληλη καί θαυμασμό, ν' ἀντιληφθεῖ ὡς ἕνα σημεῖο (γιατὶ ἀπόλυτα τοῦ εἶναι ἀδύνατο) τὴν ὕψηλὴ καί τέλεια σοφία τοῦ Θεοῦ στὴ θαυμάσια μουσικὴ δημιουργία τῆς». Διάβαζε, ἔπειτα, ἀφήνοντας τὸ βιβλίο, με κότταζε κι' εἶλεγε: «Δὲν εἶναι ὑπέροχο, Μανταλένα, νά μπορούμε, μ'αὐτὸ τὸ βιβλίο ποὺ κρατῶ στὸ χέρι, νά μιλοῦμε με τὸ Λούθηρο, νά ζητοῦμε τὴ γνώμη του καί νά παίρνομε ἀπάντηση; Τέτοια βιβλία κλείνουν μέσα τους ἄλλη τὴ σοφία τῶν περασμένων χρόνων».

Ἡ βιβλιοθήκη του, γεμάτὴ περισσότερο ἀπὸ θεολογικὰ βιβλία, ἦταν ἡ μεγαλύτερή του παρηγοριά. Καί παρομοίωσε τὴ σημερινὴ πολυμάθεια με τὸ πιὸ τιποτένιο μέταλλο συγκρίνοντάς την με τὸ χρυσάφι τῆς ἱερῆς γνώσης.

Ὁ Σεβαστιανός μοῦ διάβαζε περισσότερο τὴς Κυριακῆς τὸ βράδυ, τότε ποὺ ἡ ψυχὴ μας θά ἔπρεπε νά εἶναι πιὸ γαλήνια καί πιὸ κοντὰ στὴ θεϊκὰ σκέψη. Καί τὴς περικοπῆς ποὺ ἀγαποῦσε

περισσότερο μοῦ τὴς διάβαζε τόσο συχνὰ ποὺ τὴς εἶχα μάθει ἀπ' ἔξω σὰν κι' αὐτὴ:

«Μόνο ἂν κρατᾶς κανεῖς προσεκτικὰ μέσα του κι' ἂν προσπαθῆσαι νά δλοκληρώσεις τὰ ἐσωτερικὰ του προστάγματα, θά νιώσει δτι βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἄμεση καθοδήγηση τοῦ Θεοῦ, εἴτε στὸν πόνο βρίσκεται, εἴτε στὴ χαρὰ. εἴτε στὴν ἐνατένιση ἔχει ἀφοσιωθεῖ, εἴτε στὴν ἐντονη δράση. Κι' ἂν δὲ μπορέσει νά νιώσει τὸ αἶσθημα αὐτὸ ἀπὸ τὴν καρδιά του καί στὸ κάθε τι ποὺ κάνει, ἄς παραδοθεῖ ὀλότελα στὸ Θεὸ καί γιὰ νά τὸν ἀκολουθῆσαι, ἂν καί στερημένος ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς παρουσίας του, ἄς ἔχει πάντα ἔμπρὸς στὰ μάτια του, τὸ παράδειγμα τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, τὸ τόσο πλούσιο σὲ ἀγάπη».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Θά ἤθελα ν' ἀφιέρωσω ἕνα μικρὸ μέρος ἀπ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ στὴ μουσικὴ τοῦ Σεβαστιανοῦ ποὺ τὴν ξέχασα λίγο ἐξιστορώντας τὴς ἀνανησίες μου ἀπ' αὐτόν καί ἀπὸ τὴ ζωὴ του. Νομίζω πὼς δὲ μπορεῖ κανεῖς νά τὸν ξεχωρίσει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Μπορῶ νά φαντασῶ τὸ Σεβαστιανὸ χωρὶς τὴ μουσικὴ του ὅσο μπορῶ νά φαντασῶ τὰ ἔργα του γραμμένα ἀπὸ κάποιον ἄλλον. Θά ἔπρεπε φυσικὰ νά γραφεῖ ἕνα πρᾶγμα γιὰ τὴν τέχνη του, ἀλλὰ ἐγὼ δὲν εἶμαι τὸ κατάλληλο πρόσωπο γι' αὐτὴ τὴ δουλιὰ. Μπορῶ ὅμως νά περιγράψω τὴν ἐντύπωση ποὺ ἔκανε ἡ μουσικὴ του σὲ ὅσους τὴν ἄκουγαν.

Ὅσες φορὲς δοκίμασα νά μετρήσω τὰ ἔργα ποὺ σύνθεσε ὁ Σεβαστιανὸς σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, τὰ ἔχασα ἔμπρὸς στὸ ἀτέλειωτο πλῆθος τους. Ἡ μουσικὴ του γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, ἡ μουσικὴ ὁμοίωτο, οἱ ἑκατοντάδες καντάτες του, ἡ Μεγάλῃ Λειτουργίᾳ γραμμένη στὰ λατινικὰ, οἱ πέντε διαφορετικὲς μουσικὲς μεταγραφὲς ἀπὸ τὴς ἀφηγήσεις τῶν Εὐαγγελίων γιὰ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ, τὰ κοντσέρτα γιὰ βιολί, τὸ Ὁρατόριο τῶν Χριστουγέννων, τὸ καλῶς συγκερασμένο κλαβεσέν, οἱ Σουίτες καί τὰ ἄλλα ἔργα γιὰ κλαβεσέν, ὅταν τ' ἀναλογίζομαι, μία θαυμαστὴ ἄρια, μιά φούγκα ἀπὸ ὄργανο ἢ ἕνα τριὸ ἀρχίζει ἐξαιφικὰ νά τραγουδᾷ μέσ' στὸ μυαλό μου, ὅπως «Ἡ καρδιά μου πάντα πιστὴ», «Ἐτοιμάσου, Σιών», ἡ μαγευτικὴ ἀρχὴ τῆς

«Πασακάλιας» για όργανο ή ή σοβαρή και έξαισια μικρή «Καντσόνα» σε ρε έλασσον, και, πλημμυρισμένη από τόση ομορφιά, δε μπορώ πια τίποτα να γράψω. Έκείνος, που δημιούργησε όλα αυτά, μάς άφησε, αλλά, στ' αλήθεια, έμεις που τον αγαπάμε, μπορούμε να πούμε γι' αυτόν τα έρα λόγια: «Νεκρός, μάς όμως έι άκόμα». Ξέρω πολύ καλά ότι τώρα έχουν παρούσιαστεί άλλα μουσικά ρεύματα, οι νέοι είναι πάντα έτοιμοι ν' ακολουθήσουν κάθε νεωτερισμό, και γενικά προτιμούν τα έργα των παιδιών του, του Φρίντμαν και του Έμμανουέλ. Όταν όμως τους πάρουν τα χρόνια, αν είναι αληθινοί μουσικοί, ξαναγυρίζουν στο Σεβαστιανό.

Ζητώντας με άκούραστη έπιμονή να καταλάβει την ύψη και την αληθινή έννοια της τέχνης του, ο Σεβαστιανός μελέτησε όλες τις μορφές της, αλλά, στις συνθέσεις του, δεν έμπνεύστηκε παρά από τη μεγαλοφυΐα του, χωρίς να έπηρεαστεί από το γούστο της έποχής. Γι' αυτό πολλά από τα έργα του έχουν παρανοηθεί. «Νομίζω, του είπα κάποτε, ότι αν όλοι οι άνθρωποι ήταν κουφοί, θα έξακολουθούσε να γράφεις την ίδια μουσική». «Μπορεί, μου άπάντησε γελώντας, μου φαίνεται ότι πολλοί τους είναι κουφοί, αλλά δε μάς απαγορεύεται να έλπίζουμε ότι μία μέρα θ' άκούσουν κάπως καλλίτερα! Κι' άφοβ γράφω για το κέφι μου, δεν πρέπει να σκοτιζομαι αν δε τους άρέσουν αυτά που γράφω».

Ό Γκασπάρ Μπούργκχολντ είχε την καλωσύνη να μου δώσει μία περιγραφή του μουσικού χαρακτήρα του συζύγου μου που έπιβεβαιώνει, ότι έχω πει για το μεγαλείο του και που θα την αναφέρω για δική μου ευχαρίστηση: «Ό Ιωάννης Σεβαστιανός Μπάχ ήταν μία μεγαλοφυΐα πρώτης γραμμής και τόσο σπάνιας ποιότητας που θα περάσουν αιώνες ως να ίδουμε άλλην όμοια της. Έπαιζε κλαβερέν, πιάνο, στέμπλαο και όλα τα όργανα με πλήκτρα με την ίδια δεξιολογία και κανέναν δεν έξουσίαζε σαν κι' αυτόν το έκκλησιαστικό όργανο. Ποιός θα μπορούσε ποτέ να τον φτάσει σαν όργανίστας; Τα χέρια του ήταν φτιαγμένα κατά τρόπο άσυνεθιστοά ενοίκιο για την τέχνη του, μπορούσε με το άριστέρό του να πιάσει δώδεκα πλήκτρα, παίζοντας ταυτόχρονα με τα ένδιάμεσα δάχτυλα τα πιο γοργά μέρη. Χρησιμοποιούσε το πενταλιέ με την πιο μεγάλη άκρίβεια, ασφάλεια και ταχύτητα, τραβούσε τα ρεζίστρ με τόση ήρεμιά και τόσο άθόρυβα που ο άκροατής δεν καταλάβαινε τίποτα και παραξενευόταν από τις ύπέροχες και μαγευτικές άρμονίες

που ξεχώνονταν. Τα άκούραστα χέρια του μπορούσαν να παίζουν μία όλόκληρη ήμερα χωρίς διακοπή. Ήταν έξοικειωμένος τόσο με το σοβαρό όσο και με το χιουμοριστικό στυλ. Δεξιολογίας και συνθέτης μαζί, είχε τέτοιο πλούτο ίδεών που μόνο τα πρώτα του παιδιά μπορούσαν να συγκριθούν μαζί του. Κι' έκτός άπ' αυτά, κατείχε τον μεγαλειότερο βαθμό το δώρο της διδασκαλίας».

Ό Σεβαστιανός είχε συνθέσει νέος ένα «Καπρίτσιο» για την άναχώρηση του μεγάλου του άδελφου Ίωάννου Ίακώβ. Στις οικογενειακές μας συνουσίες έκτελούσαμε συχνά αυτό το κομμάτι για να δισακεδάσουμε, γιατί είναι πολύ ευχάριστο και ή φούγκα για το κόρνο του άμαξά έδινε τόση χαρά στα παιδιά. Το «Λαμέντο» για τον άδελφό που δε μπορούν να τον πείσουν να μείνει στο σπίτι είναι γραμμένο σε μία μελωδία που μένει άξέχαστη σ' όποιον την άκούσει. Ό Σεβαστιανός διασκεδάζε πολύ όταν το έκτελούσαμε κι' έλεγε ότι ξαναγύριζε στην ηλικία που το είχε γράψει.

Η ιερή μουσική άποτελεί ώστόσο το μεγαλύτερο μέρος του έργου του. Αν σύνθεσε πολλή μουσική δωματίου στο Κέτεν, έκτός άπό το «Καπρίτσιο» πολύ λίγες κοσμικές καντάτες έγραψε. Οι πιο σημαντικές είναι ή «Καντάτα των Χωρικών», ή «Καντάτα του Καφέ» και ο «Φοίβος και Πάν». Σύνθεσε ακόμα μερικά μουσικά δράματα για την επέτειο ώρισμένων προσώπων, καντάτες για γάμους και την έξαισια «Καντάτα της Άνοιξεως», για όλο σπράνο που την τραγουδούσε συχνά. Έγραψε ακόμα για τη φωνή μου την ιερή καντάτα για την Κυριακή του Άσώτου, «Είμαι χαρούμενη». Συνέβιζε να λέει γελώντας ότι τά λόγια «θα είμαι πάντα χαρούμενη» ταίριαζαν άπόλυτα στο χαρακτήρα της γυναίκας του. «Πώς μπορούσε να συμβαίνει διαφορετικά άφο είμαι γυναίκα σου;» του άπαντούσα. Ήξευρα όμως πολύ καλά την αίτια της χαράς μου που οί ριζες της ήταν πολύ βαθιές.

Έπειδή διάλεγε πάντα σοβαρά ή θρησκευτικά θέματα, όσοι δεν τον γνώριζαν άπορούσαν που μπορούσε να γράφει έργα εθιμα και γεμάτα χιούμορ, σαν την «Καντάτα του Καφέ». Του άρεσαν οι άστείες ιστορίες, καθώς και ο καφές, ή καλή μύρα και ο καπνός. Ό φίλος του Πικάντερ είχε γράψει ένα εθιμο διήγημα για τις συνέπειες του καφέ που παρ' όλλον να χωρίσει μία κοπέλλα άπό τον αγαπημένο της αν δε φαινόταν αυτή πιο πονηρή άπό τον πατέρα της και δεν κατάφερε ν' άποχτήσει και το νε-

από και τον καφέ της. "Ο Σεβαστιανός ένθου-  
σιάστηκε όταν το διάβασε και είπε ότι ήθελε να  
το μελοποιήσει. "Ο Πικάντερ άρχισε την ιστο-  
ρία του λέγοντας ότι ένα βασιλικό διάταγμα  
είχε άπαγορεύσει να πίνει ο κόσμος καφέ χω-  
ρίς ειδική άδεια, εκτός βέβαια από το βασιλιά  
και την Αύλη του. «Άλλοι μας! θρηνούσαν οι  
γυναίκες της Λειψίας, καλλίτερα να μάς στε-  
νούσαν το ψωμί, γιατί χωρίς καφέ θα πεθάνου-  
με». "Έλεγαν ότι οι κάτοικοι της Λειψίας είχαν  
έξαιρετική αγάπη στον καφέ. "Η κόρη κάποιου  
Σλέντερν τóσο τόν ήθελε πού ο πατέρας της  
την φοβόρισε ότι δέ θα την παντρέυε άν δέν  
έκοβε τόν καφέ. "Εκείνη όμως φρόντισε να δια-  
δώσει ότι θα παντρευόταν μονάχα εκείνον πού  
ήναι τήν άφηνε να πίνει τό καφεδάκι της. Πάνω  
σ' αυτό τό διήγημα, ο Σεβαστιανός έγραψε μιá  
χαρούμενη και σπιρτόζικη μουσική πού τήν έ-  
παιζαν συχνά στό σπίτι. Πολλές φορές τόν εί-  
δα να κλαίει από τά γέλια όταν τρία από τά  
παιδιά μας έκτελούσαν τό τρίο τού φινάλε.

"Ο Πικάντερ έγραψε ακόμα τά λόγια του  
«Φοίβου και Πάνα» τής όμορφης και διασκεδα-  
στικής αυτής καντάτας πού παίχτηκε από τό  
Μουσικό Σύλλογο τό 1731. "Η άρια του Φοίβου  
είναι ώραία και πολύ μελωδική και δικαιολογεί  
τά λόγια του Μώμου πού τού λέγει «Ξαναπάρε  
τή λύρα σου, δέν υπάρχει ωραιότερο πράγμα  
άπό τό τραγούδι σου». Τό μέρος του Πάνα έ-  
χει μερικά κομμάτια πολύ ζωηρά πού έρχονται  
σέ εύχάριστη αντίθεση με τό άσμα του Φοίβου.  
Μετά από τήν πρώτη άκρόαση, με πλησίασε έ-  
νας σύμβουλος της Λειψίας και μου είπε: «Σάς  
συγχαίρω, Κυρία Μπάχ, γι' αυτό τό έργο τού συ-  
ζύγου σας. Δέν ήξευρα ότι μπορούσε ο κύριος  
Κάντορας να γράψει τέτοια μουσική, νόμιζα  
ότι μόνο θρησκευτική μουσική έγραφε». Σκέφθη-  
κα τό *quodlibet*, τά χαρούδια μου μικρά μενούεττα  
και τά άστεια τραγούδια πού έπινόουσε μόλις  
ένα παιδάκι άνέβαινε στό γόνατά του. Οι με-  
λωδίες τους ήταν τόσο εύκολες πού τά παιδιά  
δέν τες ξεχνούσαν και τες τραγουδούσαν γυρι-  
ζοντας σ' όλο τό σπίτι. Κι έπρεπε να τά μα-  
λώσει καμμιά φορά γιά να σταματήσουν. «Μά  
έσού τό έγραψες μπαμπά», τού είπε μιá μέρα ένα  
κοριτσάκι μου. «Ναι, και τώρα τό σφάζω σαν  
ρωμαίος πατέρας, τής άπάντησε χαμογελών-  
τας, δέ θέλω να βασανιστώ μέχρι θανάτου από  
τά δικά μου τά γεννήματα».

"Άλλά γενικά ο Σεβαστιανός ήταν συνθέτης  
μουσικής έκκλησιαστικής, σοβαρης και βραδίας.  
Πήγαινα συχνά στην πρώτη λειτουργία της Κυ-  
ριακής γιά ν' άκούσω κανένα καινούργιο του

έργο πού θά μ' έκανε να βυθιστώ σ' εύλαβικές  
σκέψεις. "Ανάμεσα στις συνθέσεις του υπήρχαν  
πολλές πού ιδιαίτερα τες άγαπούσα, ήταν εκεί-  
νες πού με γέμιζαν με τέτοια έξαρση πού, γυ-  
ρίζοντας στό σπίτι, παραξενεύομουνά να τόν  
βλέπω στό τραπέζι να τρώει με τόση όρεξη. "Ε-  
λεγα ότι μιá τέτοια μουσική δέ μπορούσε να  
τή γράψει ένας πού έτρωγε, έπινε και κοιμότα-  
νε ανάμεσα μας, άλλα κάποιος πού θά είχε πέ-  
σει κατ' εύθειαν από τόν ουρανó. Σίγουρα θά  
μ' έπαιρνε γιά τρελλή ο Σεβαστιανός, άν μπο-  
ρούσε να διαβάσει αυτές τες σκέψεις μου.

"Έγώ πού ζούσα μαζί του και ήξευρα ότι τό  
πνεύμα του ήταν αδιάκοπα άπασχολημένο με  
τή θρησκεία και πόσο άγαπούσε τά χορικά πού  
μ' αυτά μεγάλωσε, δέ θά έπρεπε να ξεφανιάζου-  
μαι από τά έργα πού δημιούργουσε. Σέ πολλά  
όμως κομμάτια του, σέ μερικές μελωδίες του  
και στό μεγάλα χορωδιακά του έργα ήταν κά-  
τι πού μόνο θαύμα μπορώ να τό πώ, κάτι πού  
μου έκοβε τήν άνάσα και μ' έκανε να τρέμω  
άπό φόβο μπροστά σ' εκείνον πού μπορούσε μιá  
τέτοια μουσική να γράψει. "Ένωσα αυτή τήν ατ-  
μόσφαιρα μιá Κυριακή, δέκα χρόνια μετά τό γάμο  
μας, όταν άκουσα τήν άριστοτεχνική καν-  
τάτα του Σεβαστιανού: «Άφυνισθείτε!» Τό  
κείμενο και ή μελωδία του χορικού είχαν γρα-  
φτεί, πριν έκατό χρόνια, από κάποιον πάστορα  
Νικολάϊ, τί στιγμή πού όλο του σχεδόν τό ποι-  
μνιο είχε χαθεί από τήν πανώλη. Τό ώραίο αυ-  
τό ποιήμα και ή εύγενικά μελωδία έμπνεύσανε  
τό Σεβαστιανό. Τό θέμα του κειμένου, ο Ούρά-  
νιος Νυμφιος πού έρχεται τήν νύχτα, έκανε τό  
Σεβαστιανό να γράψει τή μουσική αυτή πού ο-  
μοιά της δέν υπάρχει στον κόσμο.

Μιá άλλη καντάτα πού με γέμιζε κι' αυτή  
δέος ήταν εκείνη πού σύνθεσε ο Σεβαστιανός  
τή δεύτερη ήμέρα του Πάσχα: «Ο Χριστός ά-  
νασταίται μέσα στό δευμά του θανάτου». "Ο-  
λες όμως είχαν μιá ιδιαίτερη όμορφιά, άλλες  
σοβαρές, μεγαλόπρεπες, σχεδόν τρομαχτικές,  
άλλα χαριτωμένες, άπαλες, γεμάτες φώς και  
θειικά αγάπη, "Όσο πιο πολύ τες γνωρίζεις  
καίνεις, τόσο λιγώτερο μπορεί να μιλήσει γι'  
αύ-  
τες γιατί τά λόγια δέ μπορούν να πουν εκείνο  
πού εκφράζει ή μουσική. Κι' όμως τά λόγια βο-  
ηθούσαν τό Σεβαστιανό να βρει τήν έμπνευση.  
"Όρισμένες φράσεις της Γραφής, όρισμένοι ό-  
μνοι έβγαζαν από τά βάθη της καρδιάς του τήν  
άσύγκριτη μουσική του. Συχνά στό σπίτι τά  
παιδιά κι' έγώ, τραγουδούσαμε γιά δική μας  
εύχάριστη κομμάτια από τά έργα του. Κι' ό-  
ταν γυρίζοντας στό σπίτι καθόταν και μάς ά-

κουγε, με σκυφτό τὸ κεφάλι καὶ κλειστά τὰ μάτια του, ἀναρωτιόμουν τι σκεπτόταν ἄραγε καὶ πῶς ἔκρινε τὴ μουσικὴ ποὺ εἶχε ὁ ἴδιος συνθέσει. Γιὰ μᾶς ἦταν τέλεια, ἀλλὰ ἐκεῖνον δὲν τὸν ἴκανοποίησε πάντοτε. Γι' αὐτό, τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ἀφιέρωσε πολὺν καιρὸ στὴν ἀνεθεώρηση τῶν ἔργων του ποὺ ἐκτιμοῦσε περισσότερο. «Τὴν οὐράνια μουσικὴ μόνο νὰ τὴν προαισθανθοῦμε μπορούμε» μοῦ εἶπε μιά μερὰ. Τὸ δικό του ὄμως προαίσθημα μοῦ φαίνεται πῶς ἦταν δυνατώτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο. «Ὅταν γράφω αὐτὰ τὰ λόγια, θυμᾶμαι τὸ μοτέτο του: «Ψάλλετε εἰς τὸν Κύριον νέον ἄσμα, ἀφήσατε τὴ λεγεῶνα τῶν Ἄγγλων νὰ τὸν δοξάζει». «Ὅλοι ἀκούουν τὴν ὑψηλὴ καὶ πανηγυρικὴ αὐτὴ μουσικὴ ἐκστατικοί καὶ κυριευμένοι ἀπὸ ἱερό δέος, ἴσως ὀχι τόσο ἀπὸ τὴν ἀπειραγμένη σοφία τῆς φούγκας τοῦ δσο ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴ πνευματικότητα τοῦ Σεβαστιανοῦ.

Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ δύναμὴ τοῦ αὐτῆ ἐκδηλώνονταν στὶς συνθέσεις του γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ. Τὸν ἄκουσα νὰ παίζει στὸ ἀγαπημένο του ὄργανο τόσο συχνὰ καὶ τόσο στενά ἦταν δεμένη μετὴν κοινὴ μας ζωὴ ἢ μουσικὴ ποὺ σύνθετε γι' αὐτό, ἀφοῦ καὶ τὴν πρώτη φορὰ ποὺ τὸν εἶδα ἦταν καθισμένος στὸ ὄργανο, ποὺ φοβᾶμαι ὅτι δὲ θὰ μπερώσω νὰ κάνω τὴν καρδιά του νὰ σπάσει γιὰ νὰ κρίνω δίκαια τὸ ἔργο του. Ἰδιαίτερα μ' ἀρέσει τὸ ἐξάισιο Ποιμενικὸ σὲ φά, ἢ Καντσόνα σὲ ρὲ ἐλάσσονα καὶ μερικὰ πρελούνια χορικῶν ἀπὸ τὸ «Μικρὸ βιβλίο γιὰ ὄργανο» ποὺ τόσο καλὰ τὸ ξεύρω. Ὅμως ὅταν ὁ Σεβαστιανὸς ἔπαιζε ὁ ἴδιος τὰ ἔργα του, ὅλα ἀκούγονταν τὸ ἴδιο ὥραϊα καὶ πλημμύριζαν τὸν ἀκροατὴ μὲ τὰ πλατεῖα κύματα τῆς μεγαλοφυΐας του. Κι' ἂν καμμιά φορὰ δὲ μπορούσα ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀκουσμα νὰ νιώσω μιά καινούργια του σύνθεση, μοῦ ἔφτανε νὰ τὴν ξανακούσω γιὰ νὰ συλλάβω τὴν ἔννοια τῆς μελωδικῆς τῆς γραμμῆς καὶ γιὰ νὰ πεισθῶ ὅτι ἡ πρώτη μου ἐντύπωση ὀφειλόταν στὴν ἀπειρία μου. Ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ αἴγλη τῆς Τοκκάτας καὶ Φούγκας σὲ ρὲ ἐλάσσονα συναρπάζει ἀμέσως τὸν ἀκροατὴ. Ἡ σοβαρὴ ὁμορφία καὶ ἡ αὐστηρότητα τῆς δωρικῆς Τοκκάτας δὲν τὸ κατορθώνει τόσο εὐκόλα. Ἄλλὰ τι νὰ πῶ γιὰ τὰ μεγάλα πρελούνια καὶ φούγκες σὲ ντὸ μείζονα, λά μείζονα, φά ἐλάσσονα καὶ μι ὄφεισιν μείζονα, σὸλ μείζονα καὶ σὸλ ἐλάσσονα καὶ γιὰ τὴν ἐξάισια Πασσακάλια! Καὶ γιὰ τὸ μικρὸ πρελούντιο μι φούγκα σὲ μι ἐλάσσονα ποὺ ἔχει ἕνα ἐξέχωρο θέλητρο; Ὑπάρχει καρδιά ποὺ μπορεῖ νὰ μεί-

νει ἀσυγκίνητη ἀπὸ τὴν ἀνάλαφρη μελαγχολία ποὺ μᾶς κατακλύζει σὰν ἀκούμε τὶς «Ἀκροποταμιές τῆς Βαβυλώνας»; Καὶ κόντευα νὰ ξεχάσω τὴ σειρά τῶν χορικῶν γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο ἐπάνω τὸ «Δόξα ἐν Ὑψίστοις Εὐφ» καὶ τὰ πρελούδια τῶν χορικῶν ποὺ τὰ δούλεψε στὸ τέλος τῆς ζωῆς του καὶ περιλαμβάνουν κομμάτια ὥραϊα σὰν τὸ «Ἐλα, Ἄγιο Πνεῦμα». Δὲν θάλο δωμας ν' ἀρχίσω ν' ἀραδιάζω τὰ ἔργα του γιὰτι εἶμαι ἀνάξια τὸ βρῶ μιά καὶ μόνο λέξη ποὺ νὰ ταιριάζει στὴ μουσικὴ του γιὰ ὄργανο ποὺ εἶναι πλημμυρισμένη ἀπὸ τὴν ἀνάμνηση τῆς περασμένης εὐτυχίας μου κι' ἀπὸ τὰ πιὸ βαθιὰ αἰσθήματα τῆς ψυχῆς τοῦ Σεβαστιανοῦ. Δὲ μπορῶ πιὰ ν' ἀκούσω ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἐκεῖνος χάθηκε, διαβάζω μόνο τὴν παρτιτούρες ποὺ ἔγραψε μὲ τὸ χέρι του καὶ θυμᾶμαι!

Ἄλλὰ δὲν εἶπα ἀκόμα τίποτα γιὰ τὰ καταπληκτικὰ ἔργα ποὺ σύνθεσε ἐπάνω στὶς διηγῆσεις γιὰ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ Εὐαγγελίου. Τὰ Πάθη κατὰ Ματθαῖον, κατὰ Ἰωάννην καὶ ἡ μεγάλη Λειτουργία σὲ σὶ ὄφεισιν εἶναι ἀσφαλῶς τὰ μεγαλύτερα ἔργα τέχνης ποὺ ἔχει συλλάβει ἀνθρώπινη διάνοια. Πιστεύω ὅτι ὅσοι μὲ διαβάζουν θὰ καταλαβαίνουν ὅτι δὲν εἶμαι καθόλου ὑπερβολικὴ. «Ὅταν ἀκούσα νὰ τὰ τραγουδοῦν γιὰ πρώτη φορὰ, (δυστυχῶς μόνο μιά μερικὴ ἐκτέλεση τῆς Λειτουργίας ἔχω παρακολουθήσει) ἔνωσα μιά ἀγωνία σὰν νὰ μὲ σκέπαζε ὁ ὠκεανός. Ἡ χορωδία τῆς εἰσαγωγῆς τῆς Λειτουργίας, ἡ μεγάλη κρουαὶ τοῦ «Κύριε ἐλέησον» ποὺ τὸ ἀκούεται ἀπόλυτη σιωπὴ τῶν φωνῶν ἐνῶ τὰ ὄργανα παίζουν μιά ὑπέροχη μουσικὴ, μοῦ φάνηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ σὰν κάτι ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ μὲ λόγια. Ὅσοι δὲν ἀκούσαν τὴ Λειτουργία καὶ τὰ Πάθη δὲ μποροῦν νὰ φανταστοῦν τι εἶναι αὐτὰ τὰ ἔργα. Βῆκαν ἀπὸ τὰ κατὰβαθα τῆς ψυχῆς τοῦ Σεβαστιανοῦ ποὺ τὰ ἔγραψε πονώντας γιὰτι δὲ μπορούσε νὰ σκέπτεται τοὺς πόνους καὶ τὸ θάνατο τοῦ Χριστοῦ χωρὶς νὰ ὑποφέρει κι ὁ ἴδιος καὶ χωρὶς νὰ νιώθει ἕνα ἔντονο αἰσθημα ἁμαρτίας. Ἄπ' αὐτὸ τὸ αἰσθημα πηγάζει ἡ σπαραχτικὴ ὁμορφία ποὺ πλημμυρίζει τὰ Πάθη. Ἀκούω ἀκόμα ἀπὸ τὰ Πάθη κατὰ Ἰωάννην τὸ σόλο γιὰ ἄλλο «Τετέλεσται» ποὺ μοῦ εἶχε φανεῖ τόσο μεγαλόπρεπο καὶ πονεμένο. Στὴν πρώτη του ἐκτέλεση, τὴ Μεγάλῃ ἐβδομάδᾳ τοῦ 1724, ἕνα ἀγόρι τραγουδοῦσε αὐτὸ τὸ σόλο μὲ φωνὴ τόσο ὁμορφὴ καὶ τόσο παράξενα ὑποβλητικὴ, ποὺ ἔκανε πολλοὺς ἀκροατὲς νὰ δακρῶσουν.

(Συνεχίζεται)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ»

## ΦΡΑΝΤΣ ΣΡΕΚΕΡ

Ύψος τούδ' έκλιπόντας μουσικούς του αϊώνος μας

Δημόσιος ύποχρέωσης απόδοσεως τιμών όηήρασαν πάντω. Σήμερα έπιβλητικότερες παρά ποτέ, μιό καιρός φεύγει γρηγορώτερω, ή γθευθιή δόξα έξαφανίζεται χωρίς ν' άφισει τά Ιχνη της και μιό λήθη άδυσώπητη σκεπάει άμέσως τό ίδιο δικαίους και άδικούς, μεγάλους ή τυχαύτατους. Έτσι πρέπει νά τό αισθανθώμεθ, σάν ύποχρώσει τιμής νά θυμίσουμε τό όνομα και τό έργο ενός μουσικού, πού πέθανε στις άρχές τού 1934, πρίν κλείσει καλά καλά τό 56. Τέλειωνε έτσι μιό τραγική σταδιοδρομία, ένας όρμος ζωής πλούσιος σέ στερήσεις, διδαχές και έξέλιξη, μέ μιό μικρή διακοπή άναγνωρίσεως και δημόσιας έπιτυχίας, πού τήν άκολούθησαν πάλι μακρυά χρόνια πικρίας και παραμερίσματος, γιά νά σβύση τελικά στην ήλικία της πλήρους ώριμότητος και της άκμής της δημιουργικής θυμώσεως.

Γεννημένος στό Μονακό στό 1878 ό Φράντς Σρέκερ, από γονείς Αύστριακούς, άρχισε τη μουσική του σταδιοδρομία στη Βιέννη, όπου διδάσκαλός του, μεταξύ άλλων, όηήρξε και ό Ρόμπερτ Φούξ. Οι οικογενειακές συνθήκες της ζωής του, μέ τόν πρόωρο θάνατο τού πατέρα του, είνε οι χειρότερες πού μπορούσαν νά γίνων. Ό σπουδαστής αυτός της μουσικής, είνε ύποχρεωμένος νά κρατήσει όλομόναχος τό βάρος μιας πολυμελών οικογενείας πού άπορραφίσθηκε. Και όμως στό πείσμα όλων αυτών τών ύλικών δυσχερειών και άντεπεξήλθεν ό νεαρός Σρέκερ στις ανάγκες της ζωής και έπέτυχε ως μουσικός. Διακρίθηκε διαδοχικά ως όργανίστας, ως κορρεπιτιτόρ, ως άρχιμουσικός σέ μικρά μουσικά κέντρα, και κατώρθωσε άκόμη νά τού δοθί και θέσις διδασκάλου στη Μουσική Άκαδημία, ενώ ταυτόχρονα έγένετο έθιμος μέντις γιά τήν Ίδρυση της τότε σημαντικής Βιεννέζικης φιλαρμονίας, πού συγκροτήθηκε ύστερα από μιό σειρά «πρώτων άκροάσεων» όφειλόμενες στην πρωτοβουλία και τούς προσωπικούς του κόπους (1911).

Πρώτοι πού πρόσεξαν τόν νεαρό τότε συνθέτη νέων σκηνικών μουσικών έργων, ήσαν οι γαλλικοί μουσικοί κύκλοι. Παρουσιάσθηκε άλλως έπηρεασμένος από τήν ήχητική γοητεία τών δημιουργιών τού Ντεμπουσύ, από τη μιό μεριά, και τήν έντυπωσιακή τεχνική τού θεάτρου τού Πουστίνι από τήν άλλη. Λίγο πρίν έκραγή ό πρώτος παγκόσμιος πόλεμος κατώρθωσε ν' άνεβάρη τό πρώτο του σκηνικό έργο, «Ό μακρινός ήχος», (*Der ferne Klang*) μιό όπερα μέ παράξενη ύπόθεση, παράξενη μουσική, και παράξενη δράση. Ό Σρέκερ τήν είχε παίξει στό πιάνο του σέ πολλούς εϊδικούς στη Βιέννη, και άνάμεσα σ' άλλους, και στόν Μπρόουιν Βάλτερ, πού τη έποχή εκείνη υπό τήν διεύθυνση τού Βάϊνγκαρντενερ, ήταν άρχιμουσικός; της Αύτοκρατορικής «Όπερας στην Αύστριακή πρωτεύουσα. Ό Μπρόουιν Βάλτερ ένθουσιάζεταί από τήν παρτιτούρα, και άμέσως τήν παρουσίασε στό διευθυντή του, πού κι αυτός δέχεται νά τήν άνεβάσει. Έκείνος όμως, πού ύστερα από λίγο τόν διαδέχθηκε στη θέση του, έθεώρησε περιτό νά σεβασθί τήν ύποχρέωση πού εχενε αναλάβει ό προκάτοχός του και τό έργο έμεινε γιά πολύ άνευρημένο, μολονότι και αυτός ό Ρίχ-ρντ Στράους,

πού βρισκόταν τότε στην άκμή του, συνηγόρησε γιά τό πρωτόλειο του νεαρού του συναδέλφου θεριότατα.

Τέλος στη Φραγκφούρτη βρέθηκε ό θνήσκων, πού άπέτόλμησε τήν πρώτη της. Ήταν ό Λούντβιχ Ρόττεμπεργκ, πού δέν ήταν βέβαια πιά ένας καθαυτό νέος διευθυντής, αλλά μ' όλα αυτά μιό φύση, ένα πνεύμα φιλοεργό, πού, και περισσότερο άκόμα τήν άνερασε, είνε τό θάρρος νά πρωτοανεβάξη τις καινούριες δημιουργίες μιός όλόκληρης νέας γενείας, νά δίνη τήν άφορμή νά συζητείται τό έργο τους και στό τέλος νά έπιβάλλεται. Έτσι έγινε και μέ τόν «Μακρινό ήχο» τού Σρέκερ στό 1912.

Όπως φαίνεται και από τόν τίτλο του, τό έργο γεννήθηκε από ένα είδος όραματισμού ή όπτασίας τού ήχου: «Ένας νέος Καλλιτέχνης άκούει τόν όραματιστικό αυτόν «μακρινό, ήχο» και τόν αισθάνεται σάν σύμβολο τών ανθρώπινων πόνων, πού σχετίζονται μέ τη ζωή, τις δημιουργίες της και μέ τόν ήρωα. Σήμερα βέβαια είνε άδύνατο νά φαντασθώμε τήν έντύπωση, πού είχε κάνει τότε αυτή ή πρώτη όπερα τού Σρέκερ, γιαντί έπέρασαν από τότε 42 όλόκληρα χρόνια από τό πού γοργώτερα σέ έξέλιξη, πού έχει δη ώς τώρα ή ανθρωπότης. Γιά τότε όμως ήταν ένα έργο, πού θάπρεπε νά θεωρηθί άνίκανο νά σταθί σέ μιό συντηρητική σκηνή θεάτρου της Αλλής, ένα έργο πού έμεθούσε τόν άκρατοί πρò πάντων μέ τη γοητεία τού ήχου και άνεβάρη στη σκηνή κáτι δχι μονάχα άπόλυτα νέο άλλα και θεματικά Ιδιόρρυθμο.

Δέν είνε λοιπόν παράξενο, πώς, άμέσως μετά τό τέλος τού πρώτου παγκοσμίου πολέμου, όλες οι μεγάλες και όνομαστώτερες λυρικές σκηνές της ζωής έστράφηκαν πρò τις δημιουργίες τού Σρέκερ. Ύστερα από τό ύπερβολικά συμβολικό «Παιχνίδι της Βασιλοπούλας» (*Spielwerk der Prinzessin*) πού και μέ τήν έπεξεργασία, πού τούγινε άργότερα ποτέ δέν μπόρεσε νά σταθί καλά - καλά στη σκηνή, έρχονται δύο άκόμη θεατρικά έργα τού Σρέκερ: «ΟΙ σπασαμεμίοι» (*Die Gezeichneten*) στό 1917 και «ΟΙ θησαυροθήρες» (*Die Schatzgräber*) στό 1920. Και τά δύο πρωτοανεβήστηκαν στη Φραγκφούρτη και σ' εκεί κατέκτησαν έπειτα όλες σχεδόν τις όνομαστές και τις μικρότερες έπειτα λυρικές σκηνές της Κεντρικής Εύρώπης, όπου έννάρισαν τόν άληθινό θρίαμβο. Και τήν έπιτυχία τού συνθέτη άκολουθεί ή, άκόμη ίσως μεγαλύτερη, τού Σρέκερ - παιδαγωγού. Τό Ύπουργείο της παιδείας της Πρωσίας καλεί στό 1930 τόν Σρέκερ στό Βερολίνο ως διευθυντή της Μουσικής τού Άκαδημίας. Ύπό τήν αλιεία του τό σκοσιμισμό συντηρητικό μέχρις άντιπαριστικότητας κρατικό Κονσερβατόριο στό Σαρλόττενμπουργκ γίνεται ένα από τά πού συγχρονισμένα μουσικοεκπαιδευτικά Ιδρύματα τού κόσμου. Ό Ίβιος ό Σρέκερ, πού ήδη στη Βιέννη είχε ένα σεβαστό αριθμό, καλοπρωκισμένω μαθητών - συνθετών και άρχιμουσικών παγκόσμιας φήμης σήμερα γίνεται ένας από τούς πού περιζητήσεως διακόλου της συνθέσεως, γιαντί αναγορεύεται ό πού φιλελεύθερος, ό πού έμβριθής, ό πού ριζικός, και ως τόσο ό λιγώτερος άκαδημαϊκός από όλους. Μα-

ηθές του, ανάμεσα σ' άλλους είνε ο **Pettyrek**, ο **Krenek**, ο **Alois Haba**, ο **Kornauh**, ο **Berthold Goldschmid**, ο **Paul Höffer**. Οι πού σπουδαίοι από τούς νεότερους και τούς παλαιότερους Γερμανούς και Αυστριακούς μουσικοσυνθέτες, καθώς και οι σημαντικότεροι από τούς μουσικοπαιδαγωγούς της κεντρικής Εδώρης, σπουδούν στην περίοδο αυτή της παιδαγωγικής δράσεως του Σρέκερ, να αποτελέσουν μέλη του διδακτικού προπροσωπικού του μουσικοπαιδαγωγικού αυτού Βερολίνου Ιδρύματος.

Άλλά έν τώ μεταξύ αλλάζουν οι τεχνοτροπίες, τό στυλ, αυτή ή καλλιτεχνική αντίληψις. Ύστερα από ένα περίοισμό τετράχρονο, όχι μονάχα όλων τών οικονομικών πηγών άλλα και όλων τών καλλιτεχνικών και πνευματικών αγαθών, γκρεμίζονται οι ύδροφορικές πού έθεταν περιορισμούς στό κύμα της διασηφότητας και ή Κεντρική Εδώρη αναγιάνεται τό σταυροδρόμι της τέχνης και πρό πάντων της Μουσικής και της έξειλέσεώς της. Είνε ή έποχή τών μεγάλων διεθνών της μουσικών έορτών. Έδω επιβάλλονται ο Στροβίνσκυ, ο Μπουζόνι ο Σένπεργκ. 'Ακ' έδω αρχίζει τό ανέβασμα του **Hindemith**, του **Krenek**, του **Toch** του Μπάρκοτ. Άναγνωρίζονται, ο Κοζέλλο, ο Μιλώ, ο Βάλλ. Ο Σρέκερ, ο καλλιτέχνης του ήχου, πού ένοήθηκε μέ τό χρώμα, μέ τό πλήθος τών άποχρώσεών του, πού έβινε στό σκηνικά του έργυ, γιά βασικό τους θέλητρο, την ποιιλία και τόν πλοΐτο τών αληθινών χρωμάτων και από αυτά, έν συνδυασμώ μέ τόν έρωτισμό, δημιουργεί σ' αυτά τις βασικές του έντυπώσεις, ένώ καταγγέλλεται άκόμη από την άόστηρη συντηρητική κριτική ότι γκρεμίζει τούς παλιούς θεούς, και χαρακτηρίζεται ως ύπερσυγχρονισμένος καταστροφές της παραδόσεως και τιμάται από τούς νέους ως προοδευτικός δραματιστής, ως πρόδρομος στην τέχνη τών ήλων, καταδικάζεται από τούς νεώτατους ως αντιδυστοικός και τελειωτικά γίνεται δυνατό να περάση στην έφεδρεία από άπόψεως ίδεών και κατευθύνσεων.

Προσπαθεί, δοκιμάζει ν' αλλάξη τό βήμα του να τό προσαρμόση στο βάδιομα της έποχής. Άναχαίτιζεται δημοσ από δε, τί βαθύτατα πιστεύει. Ο Δάσκαλος πού καθωδήγησε και διαπαιδαγώγησε τό νέα Γενέα,—πού γράφει τις συνθέσεις της τόσο διαφορετικά,— αυτός πού ως τόσο καταλαβαίνει και αισθάνεται τούς νέους και τούς νεώτατους και νοιώθει τις επιδιώξεις τους, γιατί γνωρίζει και μελετά δε, τί νέο γράφεται, προσπαθεί να τη φωτίση θέλει να οδηγήση τη μουσική πίσω, στό βασικά της στοιχεία, τό ρυθμό και τη μελωδία, γιά τά όποια κόπτεται ή Νέα μουσική και θέλει άκόμη μέ τό ίδιο του τό έργο να πιστοποίηση, να αποδείξη την πρόθεσή του αυτή. Στην προσπάθειά του αυτή ξεχνάει, πώς ο «Ήχος», ή λάμψη της όρχήστρας, τό χρώμα ή γοητεία του μουσικού όργάνου, συγκνέτρωναν ως τώρα στο θεατρικό του έργον ήδη όλες του τις προσπάθειες και ότι ή θεατρική του τέχνη αποτελεί ένα άπόσταγμα όλων τών μέσων πού είχαν διαθέσει ως τότε ο Βεροσός και ο έμπειροισμός, γιά να στηρίξη την βάση αυτή πού σχηματίζει ο συνδυασμός τών δύο τεχνοτροπιών, τό έργο του όλόκληρο. Γι' αυτό τά έργα πού

γράφει την έποχή αυτή ο Σρέκερ είνε άπολοι πειραματισμοί και δέν έχουν μεγάλη θεατρική έπιτυχία. Η γρήγορη στό περασμά της ζωής της έποχής, ή τέλεια έλλειψις αίσθηματικότητας, πού την χαρακτηρίζει, τά βαρβαίει και—αυτό είνε τό τραγικότερο—ή έντοπωση αυτή καταστρέφει και την ζωτικότητα των προηγούμενων μεγάλων του έπιτυχιών. Και έρχεται ύστερα ή πολιτική έξέλιξις πού άποτελείνει την καταστροφή. Ο άνίδεος έντέλως από πολιτικές παρασκευιακές ένέργειες Διευθυντής της κρατικής Άνωτάτης μουσικής Σχολής της Πρωσίας αναγκάζεται στο 1932 να παραιτηθή από τη θέση του ως διευθυντό μιάς άνωτάτης Τάξεως συνθέσεως, πού είχε στην Μουσική Άκαδημία τών Τεχνών. Άρρωσθημένος από καιρό μεταχειρίζεται την άπαλλαγή αυτή από τά καθήκοντα του πού τόν κρατούσαν δίςμιο, γιά να περιποιηθή την όγεια του στις νότιες χώρες. Άλλ' αυτό πιά είνε μάταιο. Την παρομνή της 56ης έπεισε της γεννησεώς του άπέθανε στο Βερολίνον.

Έπέρσεν από τότε δυο δεκαετίες. Και τώρα μπορεί κανείς να ρωτήση: Τι πρόκειται ν' άπομείνη από τη ζωή και τη δράση ενός άνθρώπου πού δέν τόν παραχαΐδεσαν οι βιωτικές του συνθήκες και πού τέλειωσε τις μέρες του έρημος και βαθύτατα πικραμένος; Άσφαλώς όχι τόσο πολύ όσο πιστεψαν, μέ κάποιο δίκαμο, στον καιρό τών μεγάλων έπιτυχιών του Σρέκερ πολλοί ένθουσιώδεις προπαγανδιστές του έργου του (και ανάμεσα σ' αυτούς ο έπίσημ πιά νεκρός σπουδαίος μουσικόλογος και κριτικός Πάουλ Μπέκκερ, πού είχε αφιερώσει στον θεατρικό συνθέτη Σρέκερ μια άσούκριτη σε κατανόηση κριτική). Άλλά βέβαια όχι και τόσο λίγο όσο Ισχυρίζονται εκείνοι πού πάνε πάντα μέ τη μόδα και ουστηματικά άρνούνται κάθε τι πού δέν δημιουργείται σήμερα.

Ο Σρέκερ ύπήρξε ένας από τούς ελάχιστους σύγχρονους άνθρώπους της όπρας και ένας από τούς πολύτιμους δημιουργούς του είδους. Τά τρία κύρια θεατρικά του έργα, όπου ο ήχος, ή μουσική ή ίδια δηλαδή άποτελεί τό θέμα της δράσεως και το κείμενο της συνθέσεως, μπορούν και σήμερα άκόμη—και άσφαλώς και άοριο και στο μακρινότερο μέλλον—να κρατήσουν τη θέση τους στο ρεπερτόριο κάθε λυρικής σκηνής όχι άπλώς εύπρόσωπα άλλα και μέ τό δικαίωμα να πιστευθούν στον στοιχείο, πού την πλουτίζουν. Η μουσική παντομίμας πού έγράφηκε γιά τό χορευτικό παραμύθι τών Άδελφών Βίζενταλ «Τά γενέθλια της Ίνφάντης» άνήκει στις όραιότερες γερμανικές δημιουργίες αυτού του είδους. Και έπειτα θά μη στην Ιστορία της Μουσικής ο μεγάλος Δάσκαλος Σρέκερ, ο άνθρώπος πού έμόρφωσε και έδίδαξε δυο όλόκληρες γενές συνθετών και όρχημοσικών. Έκει πρό πάντων θά μείνη άνάτονος και κανένος πολιτισμού, Ιστορία δέν θά μπορέση να περάση χωρίς να σταθή τιμητικά και μέ όλον τόν όφελίμωμο στην άλληθε σεβασμό, μπρος από τό έργο του, μπρος από την άναένωση πού συντελέσθηκε υπό τη σοφή του διεύθυνση και τη φωτισμένη καθωδήγησή του.

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

## Μ Π Α Υ Ρ Ο Υ Τ

Υπάρχουν σοβαρά επιχειρήματα που έδικαιολογούν το ότι μόλις στο πέμπτο έτος της μεταπολεμικής περιόδου του Φεστιβάλ του Μπάυρουτ, άπεφασίσθη ή νέα σκηνοθέτης της οδισσائيةς πρώτης μουσικοδραματικής δημιουργίας του Βάγκνερ «Ίπταμένης Όλφελντς». Διότι ή από τους δύο έγγονους του διδασκάλου Βίλαντ και Βόλφγκανγκ έπινοηθείσα νέα σκηνοθετική τεχντροπία ή όποια διά της έκτεταμένης άπλοποιήσεως της σκηνηκής εικόνας, και της ήθσοιας των τραγουδιών του προσπαθεί να προσλάβει το ένδιαφέρον του θεατού εις την καθαρώς πνευματική Ιδέα της ποιήσεως, άρμόζει περισσότερο στα τελευταία Έργα του Βάγκνερ—Δαχτλίδη, Τριστόνας, Πάροισφαλ—όπου ο συμβολισμός παίζει έναν τόσο άποφασιστικό ρόλο. Πνευματοποιήσεις σημαίνει πάντα άπομάκρυνση από τη Φύση, και έδώ άκριβώς προκόπτουν διαφανείς όπου ή μουσική, το έπίκεντρον της Βαγκνερικής δημιουργίας, έμπνέεται από φαινόμενα της φύσεως. Αυτό άπέδειξε άρκετά σαφώς ή περσιονή σκηνοθέτηση του «Τάνχχούζερ» από τον Βίλαντ Βάγκνερ, ή όποια παρ' όλη την πειστική σύλληψη, ως σύνολον έπασχε από μίαν κάπως ύπερβολική άπορωμαντικοποίηση της σκηνογραφίας. Διότι: άν παραθέτομε με άσθεντική την διατύπωση του Βάγκνερ ότι σκηνηκή δράση σημαίνει «όρατες πράξεις της μουσικής», πρέπει συνεπώς ή όπτική να συμβαδίξει στενώς με την άκουστική μουσική εικόνα.

Ό Βόλφγκανγκ Βάγκνερ ο όποιος με την νέα του, πρό διετίας, έπιτυχή σκηνοθεσία του «Αόενγκριν» απέδειξε ότι δέν είναι τόσο φανατικά προσηλωμένος στα δόγματα της νέας σκηνοθετικής τεχντροπίας όπως ο άδελφός του, άπέφυγε στην φειντή δεύτερη του σκηνοθετική δημιουργία του «Ίπταμένης Όλφελντς» έπιμελώς, κάθε βεβιασμένο νεωτεριστικό πείραμα.

Εις την πρώτη και την τελευταία εικόνα, το εις το Μπάυρουτ άνευ διακοπής παίζόμενον Έργον, κυριαρχούσε με μεγάλη έκφραστικότητα το στοιχείο της φύσεως το όποιον ένέπνευσε στον Βάγκνερ αυτό το μειγαλειώδες μουσικό δράμα: ή θάλασσα. Λιγότερο πειστική ήταν ή εικόνα της κάμαρας των ροδιανών, που της έλειπε ή άπόσφαιρα, γιατί ύπρχε προφανώς κάποια σύγχυσις στις άνυλογίες μεταξύ χώρου και κινήσεως, φωτός και χρώματος. Έξαιρετικά έντιθέως ήταν ή έρμηνεία από άπόφωας ήθσοιας. Άντι να περιησθή στο τόσο συγχρό σφάλμα του να θέλλη ν' άντικαταστήση την κακή παράδοση του Βαγκνερικού στόμφου του άκριβώς άντιθέτου της, την ύπερβολική άτόνια στην εκ-

φραση, κατόρθωσε ο Βόλφγκανγκ Βάγκνερ με ένα καλά ύπολογισμένο μέτρο της άπαγγελίας και της μιμηκής το όποιον έπέβαλε στους έκτελεστές, να δώση στο παίξιμό τους μία θερμή άνθρώπινη πνοή.

Έκ του συνόλου των σολλιστ πρέπει ν' αναφερθεί πρωτίτως ή **Astrid Varnay** που άπέβωσε τον ρόλο της Ζέντας με σφασθη έσωτερική φλόγα και χωρίς το παραμικρό ίχνος ύστερίας, τόσο ως φωνή όσον και ως ήθσοια όφείλει κανείς να την κατατάξη από τώρα στις διαλεκτές δυνάμεις του Μπάυρουτ. Δυστυχώς ο **Hermann Uhde** δέν έόσθη ο κατάλληλος έρμηνευτής για τον κύριο άνδρικό ρόλο, έτραγουδής βέβαια με έξαιρετική έκφραση, άλλα ή αούή καθ' έαυτή πολύ ώραία φωνή του είναι άκριβώς πολύ λυρική για ν' άποδώση τον δαιμονικό χαρακτήρα που άπαιτεί ο ρόλος του. Άπό πάσης άπόφωας έσοχο ήσαν ο **Ludwig Weber** ως Ντάλαντ και ο **Josef Traxel** ως τιμονιέρης. Νέον στοιχείον στο Μπάυρουτ ήταν ή κοντράτο **Elisabeth Schärfl** ή όποια με την ώραία και γεμάτη φωνή της έθηκε στον ρόλο της Μαίρης τις καλύτερες έντυπώσεις. Και πάλιν άνυπέβλητες ήσαν οι χωρωδές υπό την διεύθυνση του **Wilhelm Filtz**. Την γενική μουσική διεύθυνση ειχε ο **Hans Knopperlbusch** ο όποιος έβωσε στο δαιμονιώδες αούή της μουσικής μεταλλάσσας του "Άχασερ των θαλασσών μία κυριολεκτικώς συναρπαστική έρμηνεία.

Ίδιαίτερο ένδιαφέρον προκάλεσε ή έμφάνισις του διευθυντού **André Cluytens** της Όπερας των Παρισίων διότι είναι ή πρώτη φορά που δίδεται σ' ένα Γάλλο ή επαγέτα του μαστρού στο Μπάυρουτ. Το ντεμπούτο του στον «Τανχούζερ», που έπετεύχη κατόπιν της αιτήσεως του **Eugen Jochum** να άταλλαγή των καθηκόντων του λόγω ένός τραγικού οικογενειακού δυστυχίματος, ήταν από πάσης άπόφωας λαμπρό, μονοτόπι του έτέθη ένα σχετικώς μικρό χρονικό διάστημα για προετοιμασία. Η έρμηνεία του ειχε έναν έντελώς προσοπικόν χαρακτήρα. Μία έξαιρετικά έπιμελμένη άπόχρωση στην άπαγγελία, μία έντονη άλλα πάντα τα όρια του οισθητικού ώροφου τηρούσα άπόσωση των ποικίλων όρηστικόν χρωμάτων, και μία στο γολικό ταμπεραμέντο άναπακρομιμένη ζωηρότης των τέμπε, είναι τα γνωρισμάτα της. Τα θεαλλώδη χειροκροτήματα με τα όποια το κοινό έχαριστοόουσε τον έξαιρετό έρμηνευτή και τοός πολυτίμους συνεργάτας του ήταν όσφολώς και ή έκδηλωσις της έπιθυμίας να τον έναναθή του χρόνου εις το άναλόγιον του διευθυντού.

## Σ Α Λ Τ Σ Μ Π Ο Υ Ρ Γ Κ

Άπό έλλειψη χώρου δέν δυνάμεθα έδώ να αναφέρμεν παρά την φωτεινή μελοδραματική «πρώτη» και αούή με συντομία. Η όπερα ή όποια έπί τη έκαιρία αούή παρουσιάσθηκε στο διεθνές άκροατήριον του Φεστιβάλ ονομάζεται «Ίρλανδικός θρύλος» και όφείλεται στον ήθη εύρώς γνωστό από μία σημαντική σειρά μελοδραμάτων και μπαλλέτων γερμανό συνθέτη **Werner Ekg**. Η πηγή από την όποία ο **Werner Ekg**, ο όποιος είναι και αούήν τή φορά ο λιμπρετίστας του Έργου του, ένπνεύσθη, είναι οι «**Irish Fairy and Folk Tales**» μία

συλλογή παλαιών Ίρλανδικών μύθων και θρύλων των όποιων ή νέα έκδοσις και έπιμελεια όφείλεται στον τιμηθέντα διά το βραβείον Νόμπελ Ιδρυτή του Έθνοκού Ίρλανδικού θεάτρου **William Butler Yeats**. Σ' αούήν την συλλογή ύπάρχει ο θρύλος της κομήσης **Cathleen** ο όποιος λέει: Μία φορά έμαότιζε το νησι μεγάλη πείνα την όποια έξέμεταλέσθη ο διάβολος, ο γιος να πάρη ψυχές. "Έστελε δύο άπεσταλμένους του για να μεταμφιεσμένους σε ταξιδευόντας έμπόρους με την έντολη να προσφέρουν ψομί και τροφή στοός πεινασμένους, άν αούτοι τους που-

λήσουν ως αντίλαγμα την ψυχή τους. Η κόμηση **Cathleen** μία πλούσια πυργοδέσποινα μεγάλης καλλονής και άγνοητος παρετήρησε με φρίκη πώς δλοένα και περισσότερο άνθρωποι έφεφταν από την άπελπιοία στά δίχτια του διαβόλου. Εις μάτην προσπάθησε δινοντας όλη την περιουσία της νά πε ιορήσι το κακό. "Όταν είδε ότι όλα πήγαιναν χαμένα προεέ, ερε στους ψευτοεμπόρους την ψυχή της γιά νά σώση τους άλλους από την καταδίκη. Αύτοι ήξεραν πόσο θά ήταν πολύτιμη γιά τόν άρχοντα της κολάσεως μία τόσο καθαρή και άγγελική ψυχή. Εούθς σταμάτησε το κακό και έλες οι ψυχές που είχαν πουληθεί έλευθεροθήκαν· άλλα ή **Cathleen** πεδινεί και ό διάβολος θέλει νά πάρη στήν κόλαση την ψυχή της. Τότε παρουσιάζονται οι άγγελοι δηλώνουν ότι γιά τόν Θεό τίποτα δέν έχει πουληθεί, άποσπούν από τόν διάβολο τή λεία του, και όδηγούν την **Cathleen** στον οράνω.

"Ότι πρό πάντων ένδιέφερε τόν συνθέτη από τόν θρύλο αυτό ήταν ή ιδέα ότι ένας άνθρωπος σέ μία τελείως άπελπιστική κατάσταση με συνείδηση της εούθνης του παίρνει την άπόφαση νά ξεφύγη από την άπελπιοία. Στο λιμπρέτο του ό **Werner Egk** δέν άφήνει την πείνα νά φανή ως κάτι κακό που ένέσκηψε τυχαίως στήν χώρα, άλλα σάν ένα συστηματικόργανωμένο έργο μιας άνωνόμου σατανικής δυνάμεως με τόν μοναδικό σκοπό νά ύποτάξει τούς άνθρωπούς στήν άπόλυτη έξουσία

της. Πείνα και φόβος είναι τα καλώς ύπολογισμένα μέσα με τα όποια μία όμάδι πρακτόρων τών άοράτων τυράνων προσπαθεί νά καταρακόση ψυχικός τούς ανθρώπους. "Αποτελείται από την τίγρη, ός άρχηγό, τόν γύπα, τό φίδι, δύο κουκουβάγιες, και δύο όαινες, μία άποκροστική και ήρδη συντροφιά από ζώα, διότι είναι πάντοτε τα κατώτατα σπυράματα της Ιεραρχίας της κολάσεως με τα όποια έρχονται εις έπαφήν οι άνθρωποι, είναι τα έκτελεστικά όργανα—οι στρατηγοί του όλέθρου παραμένουν πάντοτε κρυμμένοι και άπρόσβλητοι. "Ο παραλληλισμός τών διαφόρων πολιτικών τρομοκρατικών συστημάτων είναι σ' αυτήν την μορφή του κειμένου έξ Ισου καταφανής, όπως και ή έκκλησις προς την ήθική αντίστασιν κατά του πανούργου, άοράτου μηχανισμού της άπανθρώπιος όπιας ένσαρκόνεται από την κεντρική ήρωίδα του έργου **Cathleen**. Δέν ύπάρχει άμφιβολία: δια της νέας αυτής έρμηνείας άποκτά τό

παλιό άπολυτωτικό δράμα μία έξόχως έπικαιρη έννοια. "Εδώ τό λυρικό θέατρο ξεπερνάει την σφαίρα του αισθητικού και παίρνει τό δικαίωμα ν' άπευθύνεται στό κοινόν έν όνόματι μιας άνθρωπιστικής ιδέας· και νά τό προκαλεί νά λάβη θέσιν άπάναντι του θέματος. "Αξιοσημείωτον στό λιμπρέτο, του όποιου ή γλώσσα διακρίνεται δια την παραστατικότητα και την πάντα πλαστική της έκφραση, είναι τό γεγονός ότι παρά την συγχρονισμένη φραστική διατύπωση παραμένει τό φόντο του παλαυθού θρύλου διαφανές.

Στή μουσική άναγνωρίζει κανείς άμέσως τα κύρια χαρακτηριστικά τό τρόπου γραμμιατός του **Werner Egk**: Μεγάλη ρυθμική ζωντάνια μία έξαιρετικά ποικιλόχρωμη όρχηστρική παλλέττα και έντυπιασιακές ήχητικές αντίθεσεις. "Αρμονικώς έργάζεται ό **Egk** με τίσαρες αβασικές συχορδίες· οι όποιες μαζό περιέχουν και τούς δώδεκα τόνους της χρωματικής κλίμακος. Στις μελωδικές του φράσεις κυριορχεί ως επί τό πλείστον ένα έντονο δραματικό ύφος, μόνον τό γνυέτοιο τών δύο κουκουβγιών έξελίσσεται σ' ένα πλατό μελωδικό τραγουδι, γεμάτο λυρισμό, άλλα και δόση ειειρωνείας, τό όποιον άκούεται άργότερα πολυφωνικώς άνεπτυγμένο από την όρχήστρα.

"Ιδιαίτερα έντύπωση προκαλέσαν οι σκηνές τών δαιμόνων όπου τό συνεχές «οστινάτο» ώρισμένων χαρακτηριστικών ρυθμικών αποδίδει με πολλή πειστικότητα την

σατανική διάθεση τών άπεσταλμένων της κολάσεως. "Αντιθέτως περιέργα όστιν στή μουσική έκφραση φάνηκε στό τέλος ή άπολυτωτική επέμβαση τών άγγέλων, την ώρα που οι πράκτορες του διαβόλου φεύγουν με την **Cathleen** γιά τόν κάτω κόσμο. Βεβαίως δέν περίμενε κανείς στήμενα έξδω μία μουσική έξαυλώσεως ρομαντικού τύπου, ή ένα μεπελάντο—φινάλε με άγγέλους έν άγαλλίασι, άλλα αυτό που φάνηκε αρκετά σαφώς είναι ότι ό **Werner Egk** δέν κατόρθωσε στή νέα του αυτή σκηνηκή δημιουργία νά δώση στον «οοράνω κόσμο» την ίδια παραστατικότητα την όποιαν επέτυχε στήν περιγραφή τών δυνάμεων του σκότους. Γεγονός τό όποιον παρεκίνησε έναν γνωστό μουσικό κριτικό εις τό έξής συμπεράσμα: «Νά άποδώσει μουσικός ένας συνθέτης τών ήμερών μας τό νόημα της άπελευθερώσεως, της άνατάσεως, της ελπίδος στήν ούράνια μακαριότητα, φίνεται πολύ πιο δύσκολο παρά νά περιγράψη τόν φόβον, τόν τρόμο, και



"Από τόν «Ιρλανδικό θρύλο»  
 "Ο συνθέτης Βέρνερ Έγκ, ή πρωταγωνίστρια Ίνγκε Μάρκ και ό σκηνοθέτης Σαχαρ Σού.



τὴν ἀπελπισία, ἀκόμα καὶ διὰ τὸν περὶ τὴν ἀπέλπισιν αὐτῆς ἡ διαφυγὴ ἀπὸ τὸν ἐφιαλτικὸν αὐτὸν κλοιὸν παρυσιάζεται ὡς κεντρικὸ θέμα ὁλοκλήρου τοῦ ἔργου.

Ἡ ἐκτέλεσις ἦτο ἀπὸ πάσης πλευρᾶς ἐξαιρετός, ὁ σκηνογράφος **Caspar Neher** καὶ ὁ σκηνογράφος **Oscar Fritz Schüh** ἐξήνεγκαν ὅλη τὴν μαεστρίαν τους γιὰ νὰ δημιουργήσουν στὸ Ἰδρύθημα αὐτὸ ἔργο τὴν ἀρμόζουσα σκηνικὴ ἀτμόσφαιρα. Ἰδιαίτερα ἐντύπωση προεκάλεσε ἡ ἐπιτυχὴς ἀντίθεσις τῶν ὄσων καὶ τῶν κάτω κόσμου, ἡ ὁποία ἀπεθώρη διχὸ μόνον σκηνογραφικῶς, ἀλλὰ φάνηκε ἰδιαίτερώς ἐκδηλῆ εἰς τὴν διαφορὰν τῆς μίμησις τῶν ἐκτελεσῶν. Ἐνῶ π.χ. τὰ γήινα πρόσωπα κινούνται καὶ χειρονομοῦν ἐλεύθερα ὡς ἄνθρωποι, οἱ δαίμονες μὲ τὰ κυρτὰ ὄσων κορμὰ καὶ τὸ πονηρὸ στριφογύρισμα τῶν κινήσεών τους ἀποκαλύπτουν ἁμέσως τὴν σκοτεινὴν τους προέλευση. Γιὰ τὴν μουσικὴ διεύθυνση δὲν μπορούσε νὰ βρεθῆ καταλλήλοτερον πρόσωπον ἀπὸ τὸν **Georg Szell** ὁ ὁποῖος διακρίνεται θεωρετικῶς ὡς ἓνας τῶν καλύτερων ἐρμηνευτῶν συγχρόνων μουσικοδραματικῶν ἔργων. Ὁλοσ ὁ ἤχητικὸς πλούτος

σὲ χρώματα καὶ ρυθμοὺς τῆς ἐνδιαφερόουσας ἰσορροπίας τοῦ **Werner Egk** ζωντανέψαι σὲ ὅλη τὴν λαμπρότητά του. Ἀπὸ τοὺς σολίστας ἦταν ὁ καθέννας στὸ ῥόλο του τὸσον φωνητικῶς ὅσον καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἱσοποιίας, ὥστε μπορούμε νὰ περιοριστοῦμε στὸ ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ μόνον τὰ ὄνόματά τους: **Inge Borkk** (**Coilhenn**), **Kurt Böhme** (ποιητὴς **Aleel**), ἡ χορεύτρια **Maria Lillö** (φίδι), **Walter Berry** (τίγρης), **Laszlo Szemeré** (γύψ), **Max Lorenz** καὶ **Oscar Czerwenka** (δαίμονες), **Cloe Owen** καὶ **Lillian Benningss** (κουκουβάγιες), **Margarete Klose** (παρὰμυθία **Oona**), **Waldemar Kmentl** καὶ **Theo Bayle** (βοσκὸν).

Συμπεραίνοντας ἀπὸ τὴς ἐνθουσιώδεις ἐκδηλώσεις ἐπιδοκιμασίας τοῦ κοινου, δὲν ἀνάγκασαν τὸν συνθέτη καὶ τοὺς ἐκτελεστάς νὰ ἐμφανισθοῦν περισσότερο ἀπὸ εἰκοσι φορές στὸ προοικόν, μεταρῆ νὰ λεχθῆ δτι οἱ ἐσπότης τοῦ Σάλταμπούργου σημείωσαν μὲ τὴν φεικτικὴν πρώτη ἐκτέλεση ἑνὸς νέου συγχρόνου μελοδραματικοῦ ἔργου μίαν ἀναμφισβήτητην ἐπιτυχία.

K. H. WOERNER

## ΕΝΑ ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟ ΣΧΕΤΙΚΟ ΜΕ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐξεδόθη τελευταίως ἐστὶν Νέα Ὑόρκη ἓνα πρωτότυπον βιβλίον κατὰ μετὰ τὸ ἀνθολογία καὶ λεξικόν, ποὺ περιέχει κριτικὰς ἐπιθέσεις καὶ κάποιες ὀρθιστικὰς ἐκφράσεις ἐναντίον συνθετῶν, ἀπὸ τοῦ Μπετόβην καὶ καθ' ἑξῆς, ἐξ ἀφόρμης διαφορῶν τους συνθέσεων. Ἡ συλλογὴ ἔγινε ἀπὸ τὸν Νικόλαον Σλονιμουκ τὸν νεωστὸν Ἀμερικανὸν λεξικογράφον καὶ ἐκδότην τοῦ «**Music Since 1900**» ὁ Ἀγγλικὸς τίτλος τοῦ νέου βιβλίου εἶναι: **Lexicon of musical Inevitable**.

Πρόκειται γιὰ ἓνα βιβλίον πραγματικὰ διασκεδαστικόν, τὰ διάφορα κομματάκια ἔχουν μῆξ ὀλίγη κατὰ σειρά, ποὺ κανονίζεται ἀπὸ τὸ ἀρχικὸν τοῦ ὀνόματος τῶν συνθετῶν.

Σὰς προφέρουμε μερικὰ δείγματα, ποὺ θὰ ὄσας δείξουν περὶ τίνος ἀκριβῶς πρόκειται:

Τὰ «πέντε κομμάτια γιὰ ὀρχήστρα» τοῦ **Schoenberg** ὀπερᾶσαν ὁ ἓνα Ἑγγλέζου μουσικοκριτικόν, ὅσο τὰ κομμάτια τὸ συναίσθημα ὅτι ἀπαρκολληθοῦσε τὸ τάξιμα ἀρπακτικῶν. Τὴν ἴδιαν ἐντύπωση εἶχε τὸ 1925 ὁ **Ernest Newman** ἀκούοντας τὸ «**Intégrales**» τοῦ **Edgard Varéses**. Τὸ «**Hyperprisme**» τοῦ ἴδιου συνθέτη ἔδωσε στὸν ἴδιον κριτικὸν τὸ συναίσθημα θορύβου ποὺ προκαλοῦν τὰ ζῶα διὰ τὴν ἐξαφανα σημάνη ὁ ἓνα ζωολογικὸν κῆπος τὸ σῆμα κινδύνου πυρκαϊῆς. Γιὰ τὸν **F. Brust** (**Germania** Βερολίνου 1932) ἡ **Arena** τοῦ **Varéses** μεταδὲ ἄλλων ἦταν «**τρέλλο ἀνακόταμα μέσα ὁ ἓνα λυσοασμένον θηριοτροφείου**», τὴν «**Kammersymphonie**» τοῦ Ἄντον φὸν Βέμπερν παραμοίασε ὁ κριτικὸς τὸν «**New York World**» (1929) ἐμὲ κομμένους υυκτερινούς φθόγγους ποὺ ἀφίνουν κάποιε ὀ κοιμομένους οἰκότεροφι ἐνὸς ζωολογικοῦ κῆπου» Τὸ **Sacré du Printemps** τοῦ Στραβίνου εἶνε ἤχητικὸς πῖνας τῶ ἀνοιξιάτικου πυρετοῦ, ὅπως αὐτὸς ἐκδηλῶνεται σιτοῦς ζωολογικοῦ κῆπου. (Μπτόσων 1924).

Ἄλλ' ὅς σταματοῦμε τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸ παρόν. Ἴσως ἐστὶν ἐποχὴ τὸ Μπετόβην νὰ μὴν ἐπρεχαν οἱ κριτικοὶ κατὰ προτίμησιν αὐτὸ ζωολογικόν. Ὡς τόσο οἱ αὐτοὶ ἡ δεύτερη συμφωνία εἶναι «**βαρῶν τεταρσ**»,

ἓνας δράκοντας ἀχαλίνωτος ποὺ στριφογυρίζει καὶ θέλει νὰ «**φοβίσῃ**» καὶ στὸ φινάλε ἂν καὶ καταταωμένους χτυπιεὶ γύρω του ὁσὺν λυσοασμένους μὲ ἀνασηκαμένη τὴν οὐρά». Οἱ εἰσαγωγὴς τῆς Λεονώρας—πιθανώτατα ἡ τρίτη—ἔκαμε τὸ 1806 μίαν «**δυσάρεστη ἐντύπωση νορκατικῶν**» μὲ τίς πλοῦ «**κοφτερὲς μετατροπὴς**» καὶ μὲ «**πραγματικὰ φρικασιοτικὰς ἁρμονίας**, ὅπου ὀπῆσαν καὶ «**κάποιες σχολαστικότητες** σὲ τὴν θέσιν ἰδεῶν». Ἡ Ποιητικὴ συμφωνία (ἀριθμ. 6) ἐκρίθηκε πάρα πολὺ ἐκτενῆς. Ὁ ρυθμικὸς τόνος τῆς Ἀριέτας τοῦ ἔργου 111 τοῦ Μπετόβην εἶναι ἓνα ἔλαστο αἰνίγμα τοῦ «**εὐσευείστου**» μάρκου τοῦ ἔργου μὲ τίς 13 του σελίδες ὁ Μπετόβην τὸ 1824 «**δίνει**» στὸν καλλιτέχνη αἰνίγματα πρὸς λόσιν» μὲ τὸν ἴδιον τρόπο, ποὺ «**εὐαλίσει** τὸν κριτικόν». Ἡ Ἐνάτη εἶναι ἀκριβῶς μιά ὄρα καὶ 5 λεπτά μακρότερον ἀπὸ ὅσο ἔπρεπε, «**μιά διάρκεια τρομακτικὴ**!» Στὴν Ἐβδόμη κάνει ἐντύπωση πρὸ πάντων ἡ δυσάρεστη ἔκκεντρικότης! «**Ἡ νίκη τοῦ Οὐδέλλιγκτον**» εἶναι «**ἀτέλειαι τῆς μάρκου**!» Ἀκόμα καὶ στὰ 1836 βρίσκονται πολλὰ μέρη στὸ ἔργο τοῦ «**συγκεχυμένα** καὶ ἀκατάληπτα». «**Ἡ ἀσύλλητη ἀνημερωσὴ**» τοῦ Μπετόβην, ἐπὶ δέκα—τί λέος;—ἐπὶ εἰκοσιπέντε ἀκόμα χρόνια μετὰ τὸν θάτατό του, ἀποδίδεται ἐστὶν κώφωσῃ του. Στὰ 1845 π.χ. γιὰ ἓνα ἄγγλον κριτικόν ἡ «**Missa Solemnis**» εἶναι ἓνα ἀκατονόητον κατασκευασμα ποὺ ἡ βαθὺ τῆς του, ἔν δηλαδὴ ἔχει κάποιε βαθότητα, εἶνε τελείως ἀκατάληπτη!» Γιὰ τὸν Λέντς ἡ φύογα τοῦ ἔργου 106 εἶνε ἓνας ἐφιάλτης. Ἀκόμη γι' αὐτὸν τὸν Σπὸρ στὸ 1861 (αὐτοβιογραφία του) τὸ τέταρον μέρος τῆς Ἐνάτης εἶνε τερατώδες καὶ ἀκαλαίσθητον!

Τώρα ὅς δοῦμε ποὺ πᾶνε τὰ πράγματα μετὰ τὸν Βέρντι: Στὰ 1847 ἡ «**Gozeffa Musicale de Paris**» γράφει: Δὲν ὕψηξε ἔως τᾶρα Ἴταλὸς συνθέτης, ποὺ νὰ εἶνε ποὺ ἀνίκανος ἀπὸ τὸ Βέρντι γιὰ νὰ γράψῃ αὐτό, ποὺ γενικῶς ὀνομάζουμε «**μελωδία**». Γιὰ τὸν Ριγγολέτο ἡ ἴδια ἑθμερὴς λέει στὰ 1853: «**Ἡ ὄπερα αὐτὴ εἶνε τὸ ἀδυνατώτερον ἔργον τοῦ Βέρντι**. Τῆς λείπει ὀλότελα ἡ μελωδία καὶ δὲν ἔχει τίποτα ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὴν

κάνη βιώσιμη στο ρεπερτόριο της δέρας. Την ίδια εποχή βρίσκουν και στην 'Αγγλία Έλλειψη μελωδίας στον Βέρντι. Κατά τη γνώμη Γαλλικής εφημερίδος ο Βέρντι «είνε συνθέτης παρακμής» και το 1855 ο «Musical World» του Λονδίνου φρονεί ότι ο Βέρντι έπρεπε να ένοθη με τον Βάγγερν τόν άλλο έρωθρό ρεπουμπλικάνο της μουσικής που άγωνίζεται να κάμη την τέχνη να έπαναστατήσει κατά τη δική του περίεργη μέθοδο! «'Ο πατέρας του κακού έμπνεί τόν Βέρντι» (Λονδίνον 1863) όποσδήποτε ο Βάγγερν τιτοφορήθηκε από τόν J. L. Klerm «Συνθέτης της Αύλης του Βεελζεβούλ και γενικός άρχιμουσικός της Κόλασης» «'Όταν ο Βέρντι δη μπροστά του μια δυνατή δραματική κατάσταση όρμάει κατ' έπάνω της σάν ένας λυσασμένος ταύρος». (Μπόστον 1882).

'Ο Νικόλαος Σλονίμσκυ έπρόταξε στο λεξικό του μια μελέτη που τιτοφορεί «'Η άπόρριψη του μη οικείου». Μ' αυτήν προσπάθειά να έξηγησή το γεγονός ότι έδώ και 150 χρόνια έχουμε όπο μέρος της κριτικής άποφάσεις στραβές, άκαταλόγιστες και πρό πάντων... άντιπροφητικές» και για την έξηγηση αυτή άνατρέχει στα λόγια του Σάμουελ Μπουφερ: «Τό μόνο που μισούμε είναι τά πράγματα που μδς είναι ξένα!» Τό φαινόμενο της έχθρικής ύποδοξης μας έναντι πραγμάτων που μδς είναι ξένα και άγνωστα τό διαπιστώνουμε κάθε στιγμή, όταν π. χ. βρεθούμε άντικρυ σ' ένα καινούργιο για μδς τρόπο ζωής, σε ξένες συνήθειες ή σε διαφορετικό όπο τόν δικό μας τρόπο του σκεπτεσθαι. 'Ασυνείθιστα ήθη, όταν τύχη να μπουδν στη ζωή μας την πληγώνουν. Στο αύτι που, έχει συνειθίση στην παράδοση, νέες άρμονίες ακούονται άκατανόητες όπως οι φθόγγοι μιας άγνωστης γλώσσας. Πόσο συχνά δά λέμε τόν όρισμό «κινέζικα» για να παρομοιάσουμε τόν μεγάλο βαθμό του ξένου για τό αύτι μας. Για τό άστέίο του πράγματος αναφέρουμε για συγκρίσεις αύτου του είδους ακριβώς ότι μας είναι τελείως άγνωστο. 'Η μήπως νομίζετε πως οι κριτικοί που παρέββαλιν τη μουσική του Μπέρλιος, του Βάγγερν και του Σοάνιπεργκ με άνωτερα μαθηματικά ήταν έξαιρετικά καλοί μαθηματικοί;

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΑΙΟ ΚΥΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΔΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ: 25804

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίως Δρ. 40  
Έτήσιον. \* 20  
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ Έτησίως Α. Χ. 1.000  
ή δολ. 3

## MOUSSIKI KINISSIS

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

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099  
Διευθυντής:  
Π. ΚΩΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
'Οδός Δαυιδάου 18  
Προϊστάμενος Τοπογράφου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ  
Α. Σταματιάδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα και σās εδχαριστοδμεν. 'Από: Σ. Βαρβαρέσων (Αιγυπτος) όρχ. 80, Α. Διδασκάλου (Λόρδια) όρχ. 250, Ι. Δαμιανόν (Θεσ/νίκη) όρχ. 300, Θ. Τσαπουλάρη όρχ. 40, Ι. Καραγιώργη όρχ. 20.

## ΝΕΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

'Η έλλειψις Ικανής θεωρητικής ύλης διά την μόρφωσιν των μαθητών έν 'Ελλάδι, ώθησε τό 'Ελληνικόν 'Ωδείον εις την πραγματοποιήσιν μιας λίαν ένδιαφερούσης έκδόσεως «ΘΕΜΑΤΩΝ ΑΡΜΟΝΙΑΣ» τών καθηγητών των 'Ανωτέρων Θεωρητικών έν αύτφ κ.κ. 'Αλέκου Κόντη και Μ. Κουτοδγκου. Τά «ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ» έχουν συντεθή κατά τρόπον άνταποκρινόμενον πρός τάς συγχρόνους έξειλίξεις της 'Αρμονικής τεχνοτροπίας.

'Η έξαιρετικώς έπιμελημένη αύτη έκδοσις θά άποβή χρησιμότητι όχι μόνον εις τούς μαθητάς των ύποχρεωτικών μαθημάτων 'Αρμονίας άλλα και του Ειδικου τούτου.



### 'Ο Κιθαριστής 'Εκμεκτοδγλου

'Αφίχθη εκ του εις 'Ιταλιαν ταξειδίου του ο Καθηγητής της Κιθάρας του 'Ελληνικού 'Ωδείου κ. Χαρ. Έκμεκτοδγλου προσκληθείς ως γνωστόν παρά της έν Μοντενα Διεθνούς 'Ενώσεως Κιθαριστών.

'Ο κ. 'Εκμεκτοδγλου διαγωνισθείς μεταδ 17 διεθνών Κιθαριστών επέτυχε το Πρώτον δίπλωμα εις την διδασκαλίαν της Κιθάρας και Πρώτον δίπλωμα μετά χρυσοδ βραβείου εις τόν διαγωνισμόν Σολιστ και εις τό Πρίμα Βίστα.

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ : ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡ. ΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :  
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, - 28261, - 31101  
(Μετα τας έργ. α. μ. ους, ώρις 969186)



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 Ν Ω Ν

Νόμιμοι Αντιπρόσωποι των εν Λονδίνω Μεσιτών παρά τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

