

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ	Ὁ Ἄρθουρος Χόνεγκερ
ARTHUR HONEGGER	Βόλφγκανγκ - Ἄμαντέους Μότσαρτ
Γ. Α. Τ.	Πῶς συνέθετε ὁ Μότσαρτ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ	«Ἡ Μαγικὴ φλογέρα», τὸ τελευταῖο ὀριστοῦργημα τοῦ Μότσαρτ
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ	Τελευταῖο ταξίδι
HELMUT A. FIECHTNER	Τὸ φεστιβάλ ὄπερας τῆς Βιέννης
GUIDO ADLER	Ἡ κλασσικὴ σχολὴ τῆς Βιέννης
ALEX THURNEYSSEN	Ἀπὸ τῆ μουσικὴ κίνησι τοῦ ἔξω- τερικοῦ.
	Ἄλληλογραφία

ΕΤΟΣ Ζ' = ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1956 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διηγήτης Π. ΚΟΥΤΣΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Ζ΄

ΑΡΙΘ. 88

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1956

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ.

Ο ΑΡΘΟΥΡΟΣ ΧΟΝΕΓΚΕΡ

Στις ἀρχές Δεκεμβρίου τοῦ 1955, ἡ Γαλλία κι' ὅλος ὁ πολιτισμένος κόσμος γινόταν πτωχότερος κατὰ ἓνα μεγάλο μουσικό, ἴσως τὸν πῶ μεγάλο ἀπὸ τοὺς συγχρόνους μας: Ὁ Ἀρθούρος Χόνεγκερ πῆθαν ἀπὸ συγκοπή τῆς καρδιάς Ὑπέφερε ἀπὸ χρόνια κι' ὅλοι οἱ φίλοι καὶ θαυμαστές του παρακολούθησαν μὲ ἀγωνία τὴν ἐξέλιξι τῆς ἀρρώστιας του, χωρὶς νὰ φαντάζονται πόσο κοντινὸ ἦταν τὸ τέλος. Γιά τέτοιους ἐκλεκτοὺς ἀνθρώπους, γιά τέτοιους μεγάλους δημιουργοὺς, εἶναι πάντα δύσκολο, εἶναι ἀσύλληπτο, νὰ φαντασθῆ κανεὶς πὼς θάρθῃ μέρα ποὺ δὲν θά ὑπάρχουν πιά. Καὶ μάλιστα δταν τοὺς ξέρεις νὰ βρίσκωνται ἀκόμα πάνω στὴν πό ὠραία, τὴν πῶ σφιγγῆλή τους δῶσαι... Ὁ Χόνεγκερ ἐργαζόταν ὡς τὴν τελευταία του στιγμῆ.

Εἶναι παράξενο πὼς ἐνὸς ὁ Χόνεγκερ ἦταν ἓνας ἀπ' τοὺς ἐλάχιστους συνθέτες τῆς ἐποχῆς μας ποὺ μπόρεσε νὰ πραγματοποιηθῆ ἀμέσως τὴν κατέκτησι ὅλου τοῦ κόσμου καὶ νὰ γίνῃ πασίγνωστος παντοῦ ὅπου ὑπάρχει μιὰ ὀρχήστρα, μιὰ δμάτια μουσικῶν, ἓνα φιλόμουσο κοινὸ, γιά τὴν Ἑλλάδα, ἔμεινε ἀγνωστος. Πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια—ἑκοσι ἢ εἴκοσι πέντε:—ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος εἶχε ἐρμηνεύσει μὲ τὴν τότε Συμφωνικῆ Ὀρχήστρα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, τὴ Συμφωνικῆ σελίδα τοῦ Χόνεγκερ «Παισικ 231» καὶ λίγο ἀργότερα ὁ Φιλοκτήτης Οἰκονομίδης ἔδωσε, μὲ τὴ Χωρωδία Ἀθηνῶν, τὸ δράτριο—δπερα «Βασιλεὺς Δαυιδ» ποὺ ἐπανεληφθῆ ἀκόμα μερικῆ; φορές. Ξέχαρα ἀπ' αὐτὰ τὰ δὺ ἔργα, τίποτ' ἄλλο. Καὶ δμως ὁ Χόνεγκερ ὑπῆρξε ἓνας πολυγραφώτατος συνθέτης ποὺ καταπάστηκε μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία σ' ὅλα τὰ εἶδη: Πέντε Συμφωνίες, μιὰ σειρά ἀπὸ Κουαρτέτα ἐγχόρδων, Σονάτες, Συμφωνικά ποιήματα, Ὀπερες - Ὁρατόρια—ε' Ἀντιγόνη, «Ἰουδῆθ», «Ἡ Ἰωάννα ἐπὶ τῆς Πυράς», «Ἀμλετ» κ.δ.—ἀκόμα μιὰ χαριτωμένῃ δπερέττα «Les aventures du roi Pausole», ἐνὸς δὲν περιφρονῶσε καὶ τὸν κινηματογράφο. Ἐγραψε μουσικῆ γιά πολλές ταινίες, ὅπως «Οἱ Ἀβλιος», «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία», «Μάγιστριγκ» καὶ ἄλλες, ἐξυψώνοντας τὸ εἶδος μὲ τὴν ἔμπνευσι καὶ τὴν τέχνη του. Ἀπὸ τὰ τελευταία ἔργα τοῦ Χόνεγκερ ποὺ εὐτύχησα ν' ἀκούσω πότε στὴ Βιέννη, πότε στὸ Παρίσι καὶ πότε στὸ Μόναχο, εἶναι ἡ «Ἰωάννα ἐπὶ τῆς Πυράς», «Οἱ Κραυγῆς τοῦ Κόσμου» καὶ ἡ «Καντάτα τὸν Χριστογγύων».

Ὁ Χόνεγκερ παρουσιάζει τὸ φαινόμενον πὼς δὲν γεννήθηκε ἀπὸ καμμιά μουσικῆ οἰκογένεια, πὼς κανένας ἀπ' τοὺς προγόνους του δὲν ὑπῆρξε μουσικός, οἱ γονεῖς του, Ντιμιὸ ἀσολὸ τύπου 1900, ἤρεμι καὶ σοβαροὶ Ἑλβετοί, ἀστέηροὶ διαμαρτυρούμενοι, θεωροῦσαν τὸ

πιάνο καὶ τὸ βιολί σάν μιὰ εὐχάριστη διασκέδασι καὶ τίποτα περισσότερο. Ὁ πατέρας του ἐγκατέλειψε τὴ γενετήρα του Ζυρίχη γιά νὰ ἐγκατασταθῆσθῆ Χάβρη, ὡς διευθυντῆς ἐνὸς μεγάλου Οἴκου εἰσαγωγῆς καφέ, μὲ τὸ ὄνειρο νὰ τοποθεθῆ τὸ γιού του στὴν ἴδια ἐπιχείρησι. Ἀλλὰ ὁ μικρὸς Ἀρθούρος, ποὺ γεννήθηκε στὴ Χάβρη, στὰ 1892, ἐβεῖξε ἀπὸ πολὺ μικρὸς τίς δὺ μεγάλες του ἀγάπες: ἡ μιὰ, ἦταν ἡ θάλασσα, ἡ ἄλλη, ἡ Μουσικῆ. Σὲ ἡλικία ἦδη ἐπτά ἐτῶν ἔγραψε τίς πρῶτες του Σονάτες καὶ μιὰ δπερα, τὴν «Φιλαπτιά». Ἐννέα ἐτῶν, ἔγρα-



ΑΡΘΟΥΡΟΣ ΧΟΝΕΓΚΕΡ
κατὰ καλλιτέραν φωτογραφίαν

ψε τὴν δπερα «Σιγκιομόντε» ποὺ ἠπαρτίων τῆς οκεπάζει 77 σελίδες! Τὴν ἐποχῆ ἔκεινη, ὁ Ἀρθούρος Χόνεγκερ δὲν ἔπαυε παρὰ λίγο βιολί καὶ δὲν ἤξερε παρὰ τὸ κλειδί τοῦ σὸλ!... Ὁ πατέρας Χόνεγκερ, ποὺ εἶχε ἄλλα τρία παιδιά, ἐπέσθηκε χωρὶς πολλές δυσκολίες πὼς ὁ μεγάλος του γιός θά γινόταν μουσικός καὶ τὸν βοήθησε ὅσο μποροῦσε. Τὸν ἔστειλε στὸ Ὁδεῖο τῆς Ζυρίχης, ὅπου οὐδόσως ὡς τὸ 1911, γιά νὰ τὸν στείλῃ ἔπειτα, κατὰ συμβουλή τοῦ ἴδιου τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου καὶ τῶν καθηγητῶν, ποὺ εἶχαν ἀντιληφθῆ τὴ μεγαλοφυῖα τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ, στὸ Κονσερβατοῦρ τοῦ Παρισίου ὅπου ἔγινε μαθητῆς τοῦ Βενονάντ' Ἐντῶ, τοῦ Βιντόρ, τοῦ Κατέ (γιά τὸ βιολί) καὶ ἄλλων μεγάλων, ἐνὸς σὺνάμα συνδέθηκε μὲ στενῆ φιλι

μέ τον συνομήλικο συμμαθητή του κι' αργότερα επίσης μεγάλο συνθέτη Νταριό Μιλώ.

Η Ιδιαίτερα προσωπική σύνθεση του χαρακτήρα του Χόνεγκερ που αποτελείται από Γερμανικά και Γαλλικά στοιχεία, ή μόρφωσις του απ' τη μία μεριά στη Ζυρίχη, σ' έναν ασήπτο κύκλο όπου λάτρευαν τον Μπράμς, τον Ρίχαρντ Στράους, τους οπαδούς του Βάγκνερ, όπως τον Μάξ Ρέγκερ—που ήταν τότε και είναι αγεδόν ακόμα άγνωστος στη Γαλλία—έπειτα, απ' την άλλη, ή συνεχίσις των σπουδών του στο Παρίσι, ή μεταφύσεις του στο πνευματικό κλίμα της γαλλικής πρωτεύουσας, έπαιαν άποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη του νεαρού μουσικού κι' έβωσαν μία έντελως ύποκειμενική σφραγίδα στα έργα του. Η φίλια του με τον Κοκτώ και τον Μιλώ, δέν τόν άφησε άνεπηρέαστο, ό ίδιος άλλως τε, έδήλωνε συχνά πως είχε ύποστη την έπιρροή του συμμαθητού του Μιλώ, που, Προβηλιανός, ήταν έντελως αντίθετος τύπος απ' τον συσταλλμένο και σιωπηλό Έλβετο—τολήμπος, γεμάτος σιγουριά για τον εαυτό του, μεγάλο μεσογειικό πάθος.

Η μεγάλη έπιτυχία του Χόνεγκερ ηρθε άμέσως μετά τον πρώτο πόλεμο, γύρω στα 1916, όταν έβωσε τα «Έξη Ποιήματά» του, από τό «Alcools» του Apollinaire και ένα Πρελούδιο για ένα έργο του Μαίτερλικ «Aglavaine et Selysette». Λίγο αργότερα, κατά τό 1918—19, όταν ήδη ό Χόνεγκερ είχε γίνει πασίγνωστος, γνωρίσθηκε με τούς συνθέτες Ώρικ, Πουλένκ, Ντιρευ, και την Ζερμάν Ταγιεφρό και μαζί με τόν Μιλώ αποτέλεσαν την περίφημη «Ομάδα των Έξην» που ύπό την άρχηγία του πνευματώστατου Έρικ Σατι έπεδίωξαν τό Ιβανικό ένος νέου Γαλλικού Κλασικισμού με την απάλλαξη της Μουσικής απ' τον ρομαντισμό και τόν έμπρεσιονισμό.

Η ομάδα αυτή των Έξην δέν έχει καμμία σχέση με την ομάδα των Πέντε της Ρωσίας. Η όνομασία μάάλιστα «Ομάδα των Έξην» είναι κατασκευάσμα ένος δημοσιογράφου που είχε πάρει συνεντεύξεις απ' τούς Έξην και όταν εξέθεσε τις σκέψεις και τις άπόψεις αυτών των «ένων», τούς έβωσε την όνομασία αυτή από αντίθεση προς την «Ομάδα των Πέντε» Ρώσων. Άλλά οι Έξην Γάλλοι δέν απέτελεσαν ποτέ «Σχολή» κι ούτε δεσμεύθηκαν σέ τίποτα άναματά τους. Ό καθένας τους κράτησε ανεξάρτητη την προσωπικότητά του στο έργο του και τό μόνο δεσμό που παραβέχονταν ήταν απάδως εκείνης της φίλας.

Έκείνο που χαρακτηρίζει τό έργο του Χόνεγκερ συνολικά, είναι ή βαθειά σοβαρότης, ή προτίμησις του για ρωμιάσει, πλούσια σέ αντίθεσις χρώματα, ή άδιατάραχη διαύγεια της φόρμας και της γραμμής, τό δυνατό και ελκικρινές πάθος, συνάμα ένας άπαλός, τρυφερός λυρισμός, που όμως, κλεισμένος περίφρασα, δέν ξεσπάει ποτέ άσυγκράτητος—ο' αφήνει να τόν ύπονοήσει, να τόν αισθανθή. Στις δημιουργίες του άντιφευγίζεται, πνευματικά συγγενική και συγχωνευμένη σέ μία ύποκειμενική έκφρασι, τόσο ή άπείχη απ' όλα τα «στολά» της εποχής που καλόπαι τό δίστασμα απ' τόν Στράους ως τόν Στραβίνουκ, όσο και ή πρωταρχική

δώνσις της μουσικής του Μπάχ. Έτσι ό Άρβουρος Χόνεγκερ, δίκαια θεωρείται σαν ό ένας απ' τούς άρχηγούς της γενεάς εκείνης των μουσικών που, άμέσως μετά τόν πρώτο πόλεμο, έβράδιαν προς νέους όρίζοντες. Ό άλλος, είναι ό Γερμανός Πάουλ Χίνεμπετ.

Ό Χόνεγκερ δέν στράφηκε ποτέ ούτε προς την «άτονάλ» μουσική, ούτε προς τόν δωδεκαφθονισμό που ως τό τέλος της ζωής του θεωρούσε—άντίθετα με την πίστι των οπαδών—πως βάζει θεομάς στην έμπνευση, χειρότερα απ' τούς παλιούς κανόνες, ως τόσο όμως έθαύμαζε τόν Άλμπαν Μπέργκ και Ιδιαίτερα τόν «Βότσεκ» του. Όταν τόν ρωτούσαν γιατί αυτή ή έξαιρέσις, ό Χόνεγκερ έλεγε : «Μά ό Μπέργκ δέν ήταν δωδεκαφθονιστής αλλά «άτονάλ» και πολύ συχνά στρεφόμενος προς τούς άπλους και καθιερωμένους τουνικούς κανόνες, προς μεγάλη άπελιπισία τόν «ασήπτον» τηρητών των κανόνων του δωδεκαφθονισμού ! Κι' έπειτα, πως τό θέλετε ! Όταν ύπάρχει ή μεγαλοφυία, τά «ευστήματα» δέν συζητούνται καν ! . . .

Τελειώνοντας, θ' αναφέρω κάτι που άφορά τά δυό έργα του Χόνεγκερ που άκούσαμε έδώ, στην Άθήνα, τόν «Βασίλειά Δαυΐδ» και τό «Πασίφικ 231», κάτι που έχω άκούσει απ' τόν ίδιο τόν Χόνεγκερ : Ό «Βασίλειος Δαυΐδ» δέν είναι όρατόριο όπως τ' άκούσαμε έδώ και όπως τό βίνουο πολύ συχνά τόσο στο Παρίσι, όσο και σ' άλλα μουσικά κέντρα. Είναι μία μουσική που συνοβεί και ύπογραμμίζει ένα θεατρικό έργο, ένα δράμα. Ό άφηγητής προστέθηκε αργότερα, άκριβώς για να γεμίσει τά κενά και να συνδρά τή έπιεισσία που άλλοιώς θα διεξάγονταν στη σκηνή. Κι' όσο για τό «Πασίφικ 231», είναι μία ιστορία λίγο άστεα. Ό Χόνεγκερ τό είχε γράψει χωρίς ποτέ να φαντασθή μία έπιμομηχανή τόπου «Πασίφικ 231», που τάχα ξεκινάει κι' έπειτα προχωρεί σέ πλήρη ταχύ ρυθμό. Έχει ακολουθήσει μία άφηρημένη ιδέα, δίνοντας τό αίσθημα μιας μαθηματικής έπιταχύνσις του ρυθμού, ενώ μουσικά ήταν ένα μεγάλο χορικό έμπνευσμένο από τόν Μπάχ. Τό είχε όνομάσει άπλως «Συμφωνική Κίνησης». «Έπειτα—λέει ό ίδιος—βρήκα τόν τίτλο κάτωως χλωμό. Συμφωνικά, μία ρομαντική ιδέα πέρας απ' τό νο μουσικό έγγραψι τόν τίτλο «Συμφωνική Κίνηση ύπ' αριθμόν 3», έλάχισια έβκουσε την προσοχή. Ό ίδιος ό Χόνεγκερ, με τό λεπτό του πνεύμα και την άνάλαφρη ειρωνεία του έλεγε : «Βλέπετε, σ' αυτή την Τρίτη «Συμφωνική μου Κίνησης», μούλειψε ή φαντασία, δέν βρήκα κατάλληλο τίτλο. Κι' έτσι έλάχισια την πρόσεαν. . .

Ό Χόνεγκερ έχει γράψει τρεις «Συμφωνικές Κινήσεις». Η δεύτερη είναι γνωστή με τόν τίτλο «Ράγκμπυ» και σημειώσε επίσης έπιτυχία. Η τρίτη, που δέν έχει άλλο τίτλο παρά «Συμφωνική Κίνηση ύπ' αριθμόν 3», έλάχισια έβκουσε την προσοχή. Ό ίδιος ό Χόνεγκερ, με τό λεπτό του πνεύμα και την άνάλαφρη ειρωνεία του έλεγε : «Βλέπετε, σ' αυτή την Τρίτη «Συμφωνική μου Κίνησης», μούλειψε ή φαντασία, δέν βρήκα κατάλληλο τίτλο. Κι' έτσι έλάχισια την πρόσεαν. . .

Ό Άρβουρος Χόνεγκερ άνειδέχθη και ως πνευματώδης συγγραφέας και ως μουσικός κριτικός. Σάν δλους τούς μεγάλους, μένει μία μορφή «έκτός τόπου και χρόνου.

ΒΟΛΦΓΚΑΝΓΚ ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ ΜΟΤΣΑΡΤ

Είναι λιγότερο παράδοξο, απ' όσα μπορεί κανείς να φαντασθή ξέροντας τις ιδέες μου, το ότι πρώτα—πρώτα θα μιλήσω για τον Μότσαρτ. Γιατί ο Μότσαρτ είναι ένας συνθέτης ο οποίος δεν εκτιμάται βδόντως, και δεν γνωρίζεται πολύ από το κοινό των μεγάλων κονσέρτων. Γιατί: Διότι έχει γράψει υπερβολικά πολλά όραια έργα, παρά πολλές συμφωνίες, κουαρτέτα και συνάτες. Ό άκροατής κατακλύζεται, χάνει μέσα σε τόσα πολλά άριστουργήματα το έδαφος κάτω από τα πόδια του.

Οι «Μουσικές έορτές», οι «Κύκλοι», οι «Έρβωμάδες» επικυλώσονται γενικά για τον Μπετόβεν ή τον Βάγκνερ. Μ' αυτούς τους διδασκαλικούς κατατοπίζεται κανείς εύκολότερα. Τά έργα του είναι σταματισμένα και έφοδιασμένα με πεικιλώτροπες οδηγίες για την κατανόηση τους. Φέρουν ένα έθιμο σφραγίδος με την όποιαν είναι έγγυημένη ή μεγαλοφύα. Τά έργα του Μότσαρτ είναι έξ ίσου μεγαλοφυή, μοιλονότι λιγώτερο προικισμένα με σχόλια και έξηγήσεις. Όσο πιο πολύ κανείς τά γνωρίζει τόσο περισσότερο ανακαλύπτει την πραγματική τους μορφή και την εκπληκτική ποιη-
λία τους.

Αυτό σκεπτόμουν άκούοντας τά τρία από τά άφιερωμένα στον Χάυντ κουαρτέτα. Συνήθως υπάρχει στο πρόγραμμα μόνονά ένα. Ό Μπετόβεν μόνον έχει τό δικαίωμα της άποκλειστικότητας σε μία όλόκληρη συναυλία, ενώ ο Μότσαρτ δεν έχει μόνιμη θέση στα «ρεπερτόρια».

Άς ρίξουμε μία ματιά στις μόνονες άγγελίες των συμφωνικών συναυλιών, και άς δοίμε ποιά θέση κινέταιχουν σ' αυτές οι συμφωνίες του Μότσαρτ!

Άπό καιρού εις καιρόν βρίσκουμε την σε μί ύφ. μεις, την σε σολ έλ, και την συμφωνία του Διός, (έπι τέλους, ένας τίτλος που έντυπώνεται!) αλλά μ' αυτές τις τρεις τελειώνουμε. Οι ύπόλοιπες σαρανταπέντε οι «δχι φημισμένες» τίθενται έντελωσ συνειδητά κατά μέρος.

Όλοι ξέρουμε ότι μεταξύ των συμφωνιών του Μπετόβεν υπάρχουν οι «ώραιότερες» και οι λιγώτερο «ώραιες». Οι ώραιότερες είναι εκείνες που έχουν ένα τίτλο ή μία ιστορία: «Η ήρωική», ή «συμφωνία του πεπρωμένου», ή «ποιμνική», ή «άποθέωση του χορού» και ή «ένάτη».

Είναι κανείς προετοιμασμένος, ξέρει τί θ' άκούσθ, γνωρίζει τη φήμη τους, και ως έκ τούτου τις καταλαβαίνει κι' ότι δε κατάλαβε, θέλει να τό ξανακούσθ.

Είναι άλήθεια κρίμα, τό ότι οι μουσικολόγοι που άσχολήθηκαν με τον Μότσαρτ δεν συλλογίστηκαν να βαφτίσουν αυτά τά έξαισια έργα με τίποτα παραστατικούς τίτλους. Άλλά είναι πολύ άργά. Ό Μότσαρτ δεν έλκύει τό μεγάλο κοινό.

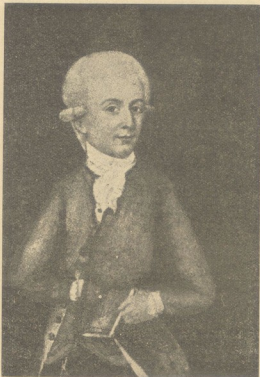
Μότσαρτ! Αυτό τό μαγευτικό όνομα, πραγματικώς συνώνυμο της μουσικής, άντιπροσωπεύει συγχρόνως την καταπληκτικώτερη μεγαλοφυα και την θλιβερώτερη ζωή ενός δυστυχιωμένου, που ήταν άναγκασμένος να κωνηγά μερικά φράγκα, τά άπαραίτητα για να συστηρησθ την ύπαρξή του. Ήταν ένας ένδελος Θεός που στά τριανταέξη χρόνια του έαβυσε από υπερκόπωση.

Πολύ περισσότερο από τη ζωή ενός Μπετόβεν ή ενός Μπερλιόζ ήταν ή δική του, ζωή ενός τραγικού μονήρους, γιατί κανείς πραγματικά δεν ήταν πιο έρη-

μος από τον Μότσαρτ. Ήταν ένας άνθρωπάκος χωρίς μεγάλη όλόληψη, διόλου ώραιος, δεν είχε φίλους Ικανούς ν' αναγνωρίσουν τον άξία του. Ή γυναίκα την όποιαν άγαπά, προτιμά άτ' αυτόν χωρίς διαταγμούς τον πρώτο τυχόντα. Ή γυναίκα που παντρεύεται, είναι κουτή και έγωιστρια. Τά παιδιά του δεν τό βένουν καμία χαρά. Ό καθένας των φορτώνει με συμβουλές τον διδάσκει, το δίνει χρήσιμα μαθήματα. Είναι μόνος, παραγνωρισμένος, δυστυχής, αλλά δεν δίχνη καμία πικρία γι' αυτό. Δουλεύει, κάνει μία υπεράνθρωπη έργασια πού μόνον με τό μεγάλο Μπάχ μπορεί να παραβλήθθ, και τά έργα του, των όποιων ή τελειότητα μές βασιπώνει, έχουν ως έπί τό πλείστον μία χλιαρή και άφ' ύψηλό ύποδοχή.

Τέλος πεθαίνει, καταπεποιημένος από την υπερκόπωση, ενώ ή γυναίκα του κάνει άτιμώλευτρα σε μία πολυτελή λουτρόπολη, και τον ρίχνουν σ' ένα κοινό τάφο. Έπείσραφε εκεί όπου έπρεπε να είναι: στη μάσα, στο μεγάλο σίμπα, κοντά σε κείνους που θα είναι οι πρώτοι στο βασίλειο του Θεού. Υπάρχει ένας έπίταφιος λόγος πού μάς συγκινεί περισσότερο, με τις άκόλουθες φράσεις γραμμένες στην βιογραφία του Μότσαρτ του Camille Bellaigue: «Μερικές μέρες άργώτερα ήρθε ή Κωνσταντία, και ζήτησε πληροφορείη από τον νεκροθάφτη. Αυτός άπάντησε ότι δεν γνωρίζει τό νεκρό. Και από τότε, άν κανείς θέλει να προσευχησθ από τον τάφο του Μότσαρτ, δεν ξέρει πού θα γονατίσθ».

Άπό τό βιβλλίο του Arthur Honegger
«Beschwörungen»



Μότσαρτ (Μινιατούρα)

Ή εικόνα αυτή, που βρέθηκε πρέ 20 έτών από Γκαρτίς και για την όποια πεζάρισε ο Ιόσιφ ο Μότσαρτ στο ζωγράφο DELLA CROCE τό 1780, δημοσιεύεται για πρώτη φορά έπί εύκαιρία των έρετηνών έορτών.

ΠΩΣ ΣΥΝΕΘΕΤΕ Ο ΜΟΤΣΑΡΤ

Η μεγαλοφυα του Μότσαρτ φανεώνεται και στον τρόπο με τον οποίον δημιουργούσα. Είχε την ικανότητα να ολοκληρώνει μία σύνθεση πρώτα μέσα του, έτσι ώστε μετά το γραψιμό της να είναι ή απλή αντίγραφή μιας εικόνας που έβλεπε με τα μάτια της φαντασίας του. Αυτό τον έκανε, όπως λέει η γυναίκα του, «να γράφει νότες όπως άλλοι γράφουν επιστολές». Σ' ένα γράμμα του από το 1789 περιγράφει ο ίδιος ο Μότσαρτ τον τρόπο του της συνθέσεως :

«Όταν είμαι καλά κι' έχω τα κέφια μου, στο ταξίδι, στο άμαξι ή στον περίπατο, ύστερα από ένα καλό φαγητό, ή την νύχτα όταν δεν μπορώ να κοιμηθώ, τότε κατά προτίμησιν μου έρχονται οι εμπνεύσεις, καλύτερα και σαν χειμάρροι. Από ποθ' και πώς δεν ξέρω, και δεν φταίω γι' αυτό. Έκείνες που μου άρρασαν τις κρα- τού το μυαλό μου, και τις σιγοτραγουδιώ για τον έαυτό μου, όπως μου λένε τουλάχιστον. Όταν τις συγκρατήσω, τότε μία μετά την άλλη μου έρχονται οι ιδέες πώς να πλώσω αυτό το ζυμάρι, αντιστικτικώς, αποβλέποντας στον ήχητικό χαρακτήρα διαφόρων οργάνων κ.τ.λ. Αυτό θερμαίνει την ψυχή μου, όταν φυσικά δεν ένοχλομαι ύστερα το σχήμα μεγαλώνει, το διαπλάττω ολοένα περισσότερο και διαφανέστερα, κι' έτσι έτοιμάζεται σιγά - σιγά στο κεφάλι μου, ακόμα κι' όταν είναι μεγάλο, εις τρόπον ώστε κατόπιν με μία ματιά το βλέπω στο μυαλό μου σαν μία άφρατα εικόνα ή έναν άμορφον άνθρωπο, και το άκουω με τη φαντασία μου όχι να ξετυλίγεται όπως θα το άκούσουν άργότερα οι άλλοι, άλλα μονομιάς όλα μαζί. Αυτό λοιπόν είναι μια πραγματική εύτυχία. Όλα, ή εμπνευσις, ή έπεεργασία, μου φαίνονται σαν ένα δυνατό άφρατο δεινό. Άλλά το να τ' άκούω έτσι ολο μαζί είναι άσφαλός το άφρατότερο. Ό,τι έγινε μ' αυτόν τον τρόπο δεν το έγινώ άμέσως, και τοίτο είναι ίσως το καλύτερο δώρο που μου χάρισε ο Θεός. Όταν ύστερα καθήσω να γράψω τότε παίρνω από το σασκούλι το μυαλό μου, ότι όπως είπα παραπάνω θήκισα εκεί. Γι' αυτό κιόλα στρώνεται εύκολα στο χαρτί, γιατί, όπως είπα, είναι και βάθος έτοιμο, και σπανίως το γράφω άλλοιούτως άπ' ότι άρχικώς ήταν στο κεφάλι μου. Και γι' αυτό, όταν γράφω, έπιτρέπω να μ' ένοχλούν και μπορεί να γίνεται γύρω μου άρκετη φασαρία, γράφω μολατατά, μπορώ συγχρόνως και να φλυαρώ π.χ. για κότες και για χήνες, για την Μαρτίνα και την Άννοβ.λα. Τώρα, πώς τα πράγματα που γράφω γενικώς παίρνουν τη μορφή και το ύφος ώστε να είναι Μοτσάρτια— και όχι το ύφος ενός άλλου, μ' αυτό θα συμβαίνει, ότι και με τη μύτη μου, που είναι μεγάλη και γρυπή, Μοτσάρτια και όχι σαν τον άλλον άνθρωπον. Γιατί δεν κυνηγώ την πρωτοτυπία, δεν μπορώ καν να περιγράψω τη βικη μου διεξοδικότερα. Είναι κάτι φυσικό, ο άνθρωπος που έχω ο καθένας ένα ιδιαίτερον παρομοιαστικό, να διαφέρουν μεταξύ τους όσο έξωτερικώς τόσο και έσωτερικώς. Τουλάχιστον ξέρω ότι έχω δεν έβδωσα στον έαυτό μου ούτε το ένα ούτε το άλλο».

Ο Μότσαρτ έπαιζε εύχαριστως μιλλιάρδο. —Μιά

φορά που άσχολείτο με το παιγνίδι αυτό, τον άκουσαν, άνάμεσα στα διάφορα χωράτια που έκανε, να σιγοτραγουδιώ άρκετες φορές «χι. χι. χι» μία μελωδία. Όταν ήρθε ή σειρά του άντιπάλου του να κτυπήση, έβγαλε ένα κομμάτι χαρτί από την τσέπη του, και όρνησοκάλισε εκεί νότες, ύστερα συνεχίσει το παιγνίδι μουρμουρίζοντας ξανά «χι. χι. χι.». Αυτό έπανελή- φθη άρκετες φορές, όσωπου μία μέρα ειπε ξαφνικά στους φίλους του : «Τώρα έλατε ν' άκούσετε» και πήγε στο πιάνο. Κατά την ώρα που έπαιζε μιλλιάρδο είχε συνθέσει το έξαισιο κούνιέττο της πρώτης πράξεως του «Μαγεμένο άλλο» το οποίον άρχίζει με «χι. χι, χι» γιατί ο Παπαγκένος με το λουκίτο στο στόμα είναι μουγγός.

Ο Μότσαρτ ύποσχέθηκε στην βιολονίστα Strinasacchi για μία κοινή συναυλία τους μία σούατα για βιολι. Ός την παραμονή της κοινό κοντατόρο δεν είχε γράψει ούτε μία νότα. Η βιολονίστα τον παρακάλοσε και τον ίκέυε τους ώρα έως ότου τέλος της έγραφε το μέρος του βιολιού. Στο κοντατόρο είχαν κι' ο δύο μεγάλη έπιτυχία. Στο άναλόγο του πιάνου που έπαιζε ο Μότσαρτ άκουμπωσε μία λευκή, άγροση σελίδα. Αυτό το πορητήρησε με τα κιάλια του θεάτρο ο αυτοκράτωρ Ίωσήφ που ήταν έπίσης παρών. Μετά το πέρας του κοντατόρο κάλεσε τον Μότσαρτ, και του ζήτησε να δει τη σούατα. Τότε φανερόθηκε ότι το μέρος του πιάνου δεν ύπήρχε διόλου ούτε καν στο σκίτο. Ο Μότσαρτ λοιπόν συγκρατούσε την εικόνα της τελειωμένης στο πνευμα του σούατας τόσο καθαρά ώστε μπόρεσε άμέσως να παίξει το μέρος του πιάνου σαν να είχε μπροστά του τις νότες.

Ένα ακόμη έκπληκτικότερο κατόρθωμα έκανε όταν έγραφε δόλοκληρο όρχηστρικό έργο, το θελκτικό «μουσικό άστειο» Χωριάτικη συμφωνία, κατευθειαν στις πάρτες. Αυτό προϋποθέτει ότι είχε μπρός του μία ολοκληρωμένη ήχητική εικόνα, άλλα είναι συνάμα και ή άπόδειξις μιας σχεδόν άπίθανης μνήμης, διότι ήρπεπε να ζέρη άκριβώς ποδι και πόσο είχε να παίζει και να παύση το κάθε όργανο.

Κατά την ώρα που έκανε μία αντίγραφή στο καθαρό, ή όποια άπαιτούσε τη μεγαλύτερη προσοχή, ο Μότσαρτ ήταν σε θέση να δημιουργήση «έσωτερικώς» ένα νέο έργο. Αυτό το βλέπομε από το άκόλουθο γράμμα του προς την άδελφή του : (30 Άπρ. 1782), «Σου στέλω ένα πρελούδιο και μία φούγκα με τρεις φωνές. Αυτή είναι ή αίτια που δεν σου άπάντησα άμέσως, άργοπόρησα γράφοντας αυτές τις μικροσκοπικές νότες. Είναι άνάποδα γραμμένο, το πρελούδιο πρέπει να είναι πριν από τη φούγκα. Ο λόγος ήταν ότι είχα κάνει ήδη τη φούγκα και έν δσω έτοιμάζα μέσα μου το πρελούδιο, την άντέγραφα».

Γ. Α. Τ.

Η "ΜΑΓΙΚΗ ΦΛΟΓΕΡΑ,"

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

Στις άρχές τοῦ 1791, ἕνας λιμπρετίστριος τῆς κακῆς ὥρας, ὁ Σικάνεντερ, τέλεια χρωκοπημένος καὶ κυνηγι- μένος ἀπὸ τοὺς δανειστὲς του, κατέφυγε στὸν εὐσπλα- χνικό καὶ καλόκαρδο Μότσαρτ, τὸν «ἀδελφὸ του στὴ Μασονικὴ Στοά» ὅπου ἀνῆκαν κι' οἱ δύο, καὶ τὸν πα- ρακάλεσε νὰ τὸν βοηθήσει νὰ ξελασπώσει, γράφοντάς του τὴ μουσικὴ γιὰ τὸ λιμπρέτο ἐνὸς ἐντυπωσιακοῦ ἔρ- γου μαγείας, ποῦ εἶχε γράφει ὁ ἴδιος ὁ Σικάνεντερ.

θοποιοῦς Γκίτζεκε. Ἔτσι, ἡ εὐγενικὴ καὶ συγκινητικὴ Βα- σίλισσα τῆς Νύχτας ἔγινε ξαφνικά, στὴν ἀλλαγὴ τοῦ λιμπρέτου, μιὰ κακὴ καὶ διεστραμμένη νεράιδα, ἐνῶ ἀντίθετα, ὁ κακὸς δαίμονας Σαράστρο ἔγινε ὁ μεγα- λοπρεπὴς ποντίφιξ τῆς καλωσύνης, τῆς εὐσπλαχνίας καὶ τῆς σοφίας.

Συνοπτικά, βλέπουμε στὴ «Μαγικὴ φλογέρα» αὐ- τὸν τὸν εὐγενικό Σαράστρο ν' ἀγωνίζεται γιὰ ν' ἀπο-



Πράξις I

Σκηνὴς ἀπὸ μιὰ παράσταση τῆς

«Ἐλπιζε πὸς αὐτὸ τὸ ἔργο του, μὲ τίτλο «Ἡ Μαγικὴ φλογέρα» θὰ εἶχε μεγάλῃ ἐπιτυχία, χάρι στὴ φαντα- χτερὴ του σκηνοθεσία. Ὁ Μότσαρτ δέχτηκε πρόθυμα νὰ τὸ μελοποιήσει κι' ἀμέσως λιμπρετίστας καὶ συνθέ- τῆς ρίχτηκαν μαζί στὴ δουλειά· μόλις ὅμως ἔφτασαν στὸ φινάλε τῆς πρώτης πράξεως, ἀποφάσισαν ξαφνικά ν' ἀλλάξουν ἐκ θεμελίων τὴν ὑπόθεσι τῆς ὄπερας αὐ- τῆς. Τὸ παραμῦθι ἔγινε ἕνα συμβολικὰ ἐποικοδομητικὸ ἔργο καὶ μιὰ συγκαλυμμένη ὑπεράσπιση τῆς μασονίας, ποῦ, ἐνῶ πρὶν εἶχε κερδίσει τὴ συμπάθεια τοῦ αὐτο- κράτορα τῆς Αὐστρίας Ἰωσήφ τοῦ 2ου, τώρα κινδύνευε ἀπὸ τὴν πολεμικὴ ποῦ τῆς ἔκανε ὁ διάδοχός του Φραγ- κίσκος ὁ 2ος. Ὁ πρωτοῦργός αὐτῆς τῆς μεταβολῆς, ποῦ ὁ Μότσαρτ τὴ δέχτηκε πρόθυμα, ἦταν ὁ ποιητὴς καὶ ἡ-



Πράξις II

«Μαγικῆς φλογέρας» στὰ 1825

σπασεὶ ἀπὸ τὴν ἀπαίσιο ἐπιρροή τῆς Βασίλισσας τῆς Νύχτας τὴν κόρη τῆς, τὴ νεαρὴ κι ἁμορφῆ πριγκίπισ- σα Παμίνα. Καὶ τὸ πετυχαίνει παντρεύοντάς τὴ μὲ τὸν πρίγκιπα Ταμίνο, ἀφοῦ ὅμως πρῶτα τὸν ὑπέ- βαλε σὲ διάφορες δοκιμασίες, ἀπὸ τίς ὁποῖες ὁ νεαρός πρίγκιπας βγήκε νικητὴς χάρι στὶς ὑπερφυσικὲς ἰδιό- τητες μιᾶς «μαγικῆς φλογέρας» ποῦ τοῦ εἶχε δώσει ἡ Βασίλισσα τῆς Νύχτας. Παράλληλα, ἕνα ἄλλο πρόσω- πο ταπεινῆς καταγωγῆς, ὁ κυνηγὸς πουλιῶν Παπαγγέ- νος, ἔχοντας κι' αὐτὸς κάτι «μαγικά κουδουνάκια» μὲ τίς ἴδιες ἰδιότητες τῆς μαγικῆς φλογέρας, ὑποβάλλεται σὲ παρόμοιες δοκιμασίες πρὶν παντρευτεῖ κι' αὐτὸς τὴν πεισματάρη Παπαγγένα, τὴν κοπέλλα τῶν ὄνει- ρων του.

“Όλα τὰ επεισόδια αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ποῦ χωρίζεται σὲ δύο πράξεις, διαδέχονται τὸ ἓνα τὸ ἄλλο χωρὶς καμιά ἀλληλουχία καὶ χωρὶς ἄλλο σκοπὸ ἐκτός ἀπὸ τὸ νὰ ἐνοήσουν τὸν ἄριστό καὶ τὴν ποικιλία μιᾶς διανοητικῆς σειράς φανταχτερῶν εἰκόνων, ὅπου ἐναλλάσσονται ἐθιμοὶ καὶ σοφάρες σκηνές. Ἐκ πρώτης θψεως δὲ βλέπει κανεὶς στὸ λιμπρέτο αὐτοῦ τοῦ ἔργου παρά μιὰ ἀνόητη ἀσυναρτηρία. “Ὅμως ἡ ἀσυναρτηρία αὐτὴ εἶχε μιὰ καταπληκτικὰ εὐεργετικὴ ἐπίδραση στὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ. Γιατὶ τὴν ἐποχὴ ἐκείνῃ ποῦ ὁ συνθέτης ἔδειχνε πῶς ἔπρεπε νὰ ὑποταχθῆ ἑσὸν τὸ ζυγὸ τῶν φωναλαμῶν καὶ τῆς συμβατικότητάς, μὲ τὸ Ρέκβιέμ του καὶ μὲ τὴν ὄπερά του. “Ἡ μεγαλοφυαία τοῦ Τίτου, τὸ ἀσυνάρτητο αὐτὸ λιμπρέτο, σπάζονται κάθε δεσμὸ μὲ τὶς καθιερωμένους φόρμουλες καὶ τὰ συμβατικὰ πλαίσια τῆς θεατρικῆς τέχνης, παρουσίασε στὸ Μότσαρτ ἕνα πεδὶον ἐλευθέρου γιὰ νὰ βρεῖ, πρῶτος αὐτὸς, μιὰ ἐντελῶς καινοῦρια λύση τοῦ θεατρικοῦ καὶ τοῦ λυρικοῦ προβλήματος.

“Ἐτσι λοιπὸν, ἀδέσμευτο πιὰ ὁ συνθέτης ἀπὸ κάθε παράδοση ὡς πρὸς τὴ φόρμα ἐπιδιώκταν ὅλο καὶ μὲ περισσότερο ζήλο στὴ σύνθεση τῆς ὄπερας αὐτῆς. Κάποια μέρα εἶχε πεῖ, πῶς γιὰ νὰ ἔχει κανεὶς ἐπιτυχία «πρέπει νὰ γράφει ἢ πράγματα τόσο εὐκολονόητα, ὥστε κι ἕνας ἀμαεὸς ἀκόμη νὰ μπορεῖ νὰ τὸ σφουρίζει ἀμέσως μόλις τ' ἀκούσει ἢ τόσο ἀκατανόητα ὥστε νὰ ἀρῶσουν ἀκριβῶς γιὰτι κανένας λογικὸς ἀνθρώπος δὲ μπορεῖ νὰ νὰ καταλάβει». Τὴν ἡμέρα λοιπὸν ἐκείνῃ εἶχε δώσει, χωρὶς νὰ τὸ ὑποπτεύεται, τὸν καθορισμὸ τῆς μουσικῆς τῆς «Μαγικῆς φλογέρας» κτὶ τὴ λύση τοῦ αἰνίγματος αὐτῆς τῆς ὄπερας ποῦ τὸ φωτεινὸ τοῦ μουσῆριου πλανιέται πάνω ἀπὸ τὴν πολὺπλοκὴ ἀπλοϊκότητα αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ σ' ὄλο τὸν κόσμο ἔργου. Οἱ σκοποὶ ποῦ θὰ μποροῦσαν νὰ σφουρίζουν ἕνας ἀμαεὸς σκάζονται στὸν ἀέρα τὸ κομπούτσι του, βρίσκονται σ' ἄλλοκληρὸν τὸ ρόλο τοῦ Παπαγιάνου ἐνῶ οἱ σελίδες ποῦ καταπλήθισσαν γιὰτι ἀψηφῶν, ἀφηνερίζουν καὶ ξεπερνῶν τὴ λογικὴ, εἶναι οἱ σκηνὲς τῶν δοκιμασιῶν, τῆς μυσήρας καὶ τῆς μυσταγωγίας. Ἀπὸ μιὰ θαυμαστὴ λοιπὸν σύμπτωση, οἱ ἀνομοιότητες τοῦ ἔργου αὐτοῦ, τὰ πιὸ ἑτερόκλητα στοιχεῖα ποῦ τὸ ἀποτελοῦν καὶ οἱ ἐκ βιμέτρον ἀντιθετοὶ χαρακτηριστρες ποῦ παρουσιάζει, κατόρθωσαν ν' ἀγγίξουν μιὰ ἀδόνητη ὡς τότε χορδὴ τῆς κτηριάς τοῦ Μότσαρτ. “Ὁ Παπαγιάννος, ὁ ἀνεμῶλος κυνηγὸς τῶν πουλιῶν, εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Μότσαρτ στὴς ὄρες τῆς παιδιαστικῆς εὐθυμίας καὶ ταχυπαιγῶν του· καὶ ὁ Σαρᾶστρο, ὁ εὐγενικός ποιητὴς τῆς ἀναγενώμενης ἀνθρωπότητάς, εἶναι ὁ στοιχοστικὸς Μότσαρτ τῆς μασονικῆς στοᾶς, ὅπου ἀνήκει. “Ἄν λοιπὸν ἀποχρώμας τόσο διαφορτικῆς καὶ ἀκόμη τόσο ἀντιθετῆς μεταξύ τους μποροῦν νὰ δώσουν ἕνα χαρακτηριστικὸ χρῶμα στὴν ψυχῇ, γιὰτι νὰ μὴ μποροῦν νὰ ἐναρμονιστοῦν ἐξίσου καλά ὡστε νὰ δώσουν τὴν ἐνότητα σ' ἕνα ἔργο; Ἀσπὴ ἴταν ἡ γνώμη τοῦ Γκαίτε, ποῦ ἐκθέτει εἰς τὴν ἐνέργειαν τῶν ἀντιθέσεων αὐτῶν καὶ τὴ μεγάλη ἐντύπωση ποῦ πετυχαίνουν νὰ δημιουργοῦν στὸ θέατρο. Γι' αὐτὸ καὶ δὲ φοβήθηκε πῶς θ' ἀδικούσε τὴ μεγαλοφυαία του ὅταν ἔγραφε μιὰ συνέχεια στὸ μῦθο τῆς «Μαγικῆς Φλογέρας». Μιὰ ἀνάλογη ἁρμονία ἀντιθέσεων εἶχε πετύχει τέσσερα χρόνια πρὶν ὁ Μότσαρτ ἀπὸ χαροῦμένο δράμα του «Ντὸν Τζιοβάνι». Μὰ ἀν ὁ Μότσαρτ εἶχε πετύχει, στὰ 1787, τὴν ἁρμονία αὐτὴ τῶν ἀντιθέσεων τοῦ «Ντὸν Τζιοβάνι» καὶ τὴ δύναμη τῆς εἰρωνείας του, στὴ «Μαγικὴ φλογέρα» τὸ κατόρθωσε μὲ τὴ

δύναμη τῆς ἀπλότητάς του.

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς ἀντινομίες ποῦ παρατηροῦνται συχνὰ στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη τοῦ Μότσαρτ· γιὰτι, ἐνῶ ὁ ἀρχικός προορισμὸς τῆς «Μαγικῆς φλογέρας» ἴταν νὰ προσφέρει μιὰ ἐντελῶς ἐπιπόλαιη διασκέδαση στὸ κοινὸ, ἔγινε τὸ πιὸ ἑξάττερο καὶ τὸ πιὸ ὑπέροχο ἔργο τοῦ συνθέτη. Αὐτὸν τὸ χαρακτήρα τῆς διαύγειας ἴσως νὰ τὸν χρωσταίει ἡ μουσικὴ τῆς ὄπερας αὐτῆς ἀκριβῶς στὴ δευτερεύουσα θέση ποῦ εἶχε ἀρχικὰ τὴν πρόθεση νὰ τῆς δώσει ὁ Σικάνεντερ. Γιατὶ, σύμφωνα μ' αὐτὴ, ἡ μουσικὴ δὲν θὰ ἐχρηματοποιεῖτο πορὰ σὰν μιὰ ἀπλὴ συνοδεία, σχεδὸν σὰν ἕνα καρόκυμο μιᾶς φαντασμαγορίας, ὅπου τὸ θέαμα θ' ἀποτελοῦσε τὸ κυριώτερον στοιχεῖο τῆς. Τὸ ἴδιο τὸ λιμπρέτο διατυπώνει σαφῶς τὴν πρόθεση τοῦ συγγραφέα σὲ πολλὰ σημεῖα, ὅπου ὑποδειχνει μιὰ σκηνοθεσία, ποῦ, εὐτυχῶς, δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ, γιὰτι πρῶτος ὁ



Ἡ Josepha Hofer, γυναικαδέλφη τοῦ Μότσαρτ, ἡ πρώτη βασίλισσα τῆς νύχτας τῆς «Μαγικῆς Φλογέρας»

Μότσαρτ ἀρνήθηκε νὰ συμμορφωθῆ μὲ τὶς ὑποδείξεις τοῦ συγγραφέα. Μὰ μερικὸς ὅτ' αὐτὲς: “Ὅταν ὁ Ταμίνο παίζει τὴ μαγικὴ φλογέρα του, μαζεύονται γύρω του κάθε λογῆς ζῶα γιὰ νὰ τὸν ἀκούσουν. Μόλις ὄμως πάψει νὰ παίζει φεγόνου. Μαζὶ του σφουρίζουν καὶ τὰ πουλιά». Στὴ σκηνὴ τῶν δοκιμασιῶν: “Ἀκούεται τὸ τρίξιμο καὶ τὸ μούγκρισμα τοῦ ἀέρα, ὁ πιγμύενος κρότος τῆς βροντῆς καὶ ὁ θόρυβος τοῦ νεροῦ κ.τ.λ.». Λοιπὸν τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτὰ δὲν ἀκούεται στὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ. Τὶ χρειάζεται ἡ μουσικὴ μίμησι τῶν βρυχηθμῶν τοῦ λιουναριοῦ, τῶν καταρραχτῶν τοῦ νεροῦ ἢ τοῦ κρότου τῆς βροντῆς ποῦ τὸν ἀναπαριστοῦν πιὰ τὰ παρασκήνια, κουνώντας δυνατὰ μεγάλὰ φύλλα λαμουρίνας; “Ὁ Μότσαρτ ἀπαλλάσσει τὴ μουσικὴ τοῦ ἀπὸ τὴν περιττὴ ὑποχρέωση νὰ μιμεῖται, δτι βλέπει ὁ θεατὴς πάνω στὴ σκηνὴ, καὶ τῆς εἶναι τὸν πραγματικὸ ρόλο τῆς ταυριδιᾶς: νὰ ἐκφράζει, δτι δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ὁρατὸ δηλαδὴ τὸ ἀσθημα.

Ἐπίσης, παρὰ τὴν ἀπέχθεια ποῦ ἔβριθε ὁ Μότσαρτ γιὰ τὸ φλαῦτο, τὸ λιμπρέτο τοῦ Σικάνεντερ θὰ μποροῦσε νὰ τὸν παρασάψει ἐνὸν πειρασμὸ νὰ δώσει στ' ὄργανο αὐτὸ τὸ ρόλο ἐπὶ φανταχτεροῦ σολίστα μὲ δεξιότεχνικὰ περᾶσματα καὶ μὲ φόρτο μουσικῶν στολιδῶν. “Ὅμως, κατὰ εὐτυχημένην σύμπτωση, στὴ πρώτη παράστασι τῆς «Μαγικῆς φλογέρας», ὁ σκοπὸς τῆς φλογέρας δὲν παιζόταν ἀπὸ τὸ φλαουτίστα τῆς ὀρχήστρας ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν νεῖρο ποῦ ἔρμηνευε τὸ ρόλο τοῦ Ταμίνο καὶ ποῦ ἔτυχε νὰ εἶναι ἕνας μέτριος

ερασιτέχνης φλαουτίστας. "Έτσι ο Μότσαρτ σκέφτηκε να γράψει μερικά μέτρα εύκολης και ήρεμης μουσικής, ανάλογης με τις περιορισμένες φλαουτινικές ικανότητες του νεώρου. "Όλες λοιπόν αυτές οι συνθήκες συνετέλεσαν, στη «Μαγική φλογέρα», από να κάμουν πιο ζάστερη την εμπνευση και το ύφος του Μότσαρτ, όχι με την άπλοποίηση των έκφραστικών μέσων και της τεχνικής του αλλά με μία μεταμόρφωση τους: ύπεροχη μεταμόρφωση, που στάθηκε κι ο τελευταίος σταθμός της μεγάλης του.

Αυτή η μεταμόρφωση φωτίζει πρώτα τα ίδια τα θέματα: Οι έρωτικές όριες του Ταμίνο και της Παμίνας, ή οι σοβαρές και γεμάτες μουσικότο όριες του Σαρράστρο, είναι οι ωραιότερες απ' όσες υπάρχουν σ' όλο το λυρικό θέατρο του Μότσαρτ. Αντίθετα οι όριες του Παπαγέγου είναι, κι πιο αυθόρμητες κι οι πιο λαϊκές απ' όσες έγραψε ο Μότσαρτ και τίποτα δε φτάνει την τόσο άπληξ μα και τόσο θαυμαστή μεγαλοπρέπει της μουσικής της σκηνής των δοκιμασιών, με το *canon firmus* της, με την όρη φουγκάτη ανάπτυξη που το περιβάλλει και με τον ύπεροχο εύχαριστήριο ύμνο που άλλάζει κι του έραστis.

Παρόμοια αντίθεση υπάρχει—οτό ρυθμό, στη μελωδία και στην άμωναί—μεταξύ του τριό των φλόωρων κι άνήλων κυριών της άκουλουθίας της Βασιλισσας της: Νύχτας και των άγοριών της άκολουθίας του Σαρράστρο, που παρουσιάζονται σάν τρία μικρά πνεύματα, άγνα και άδολα.

Μία σημντική πρωτοτυπία που παρουσιάζει ο Μότσαρτ στην έπικρ αυτή είναι ότι δεν χρησιμοποιεί τό

καθιερωμένο ρετσιτατίβο όμπλικάτο παρά μία μονάχα φορά πριν από τη μεγάλη όρια της Βασιλισσας της Νύχτας. Αυτή όμως την παθητική και περιτμένη έλευθη άπαγγελία του ρετσιτατίβο όμπλικάτο, με την έκφραστική έρμηνεία του από την όρηχστρα που τό συνοδεύει, ο Μότσαρτ τό χρησιμοποιεί με καταπληκτική πρωτοτυπία, όχι πια στο μονόλογο, όπως συνθηζόταν τότε, αλλά τό μουσικό διάλογο που γίνεται σέ μία από τις πιο ύπεροχες σκηνές της «Μαγικής φλογέρας». Είναι ή σκηνή όπου μπροστά από τις τρεις κλειστές πόλες του ναού, ένας Ιερέας, ύποστηριζόμενος από τις μουσθριώδες άπανθήσεις ενός άόρατου χοροό, διαλέγει τις προκαταλήψεις του Ταμίνο εναντίον του Σαρράστρο. . .

Στό πρώτο τέμμα της τόσο σύντομης μουσικής σταδιοδρομίας του λιγύχορου συνθητή, ή όπερά του «Η Μαγική φλογέρα» παρουσιάζεται σάν ένα έργο που συντρίβει και σαρώνει τις παραδόσεις, τις συνθηκές κι άκόμα τις φόρμες—ή τις φόρμουλες—του ο Μότσαρτ είχε κληρονομήσει από τους προκατόχους ή τους προβότερούς του συνθητές και που άρχικα είχε συμμορφωθεί με τά προτάγματά τους. "Υπέροχο και σχεδόν ύπερφυσικό δημιούργημα τό έργο αυτό παρουσιάζεται σάν ένα μοναδικό μουσικό μνημείο, που κανείς συνθητής δεν έτόλμησε ποτέ να τό χρησιμοποιήσει σάν υπόδειγμα. "Ο Μπετόβεν κι ο Βάγκνερ που έγκωμιάσαν με τις θερμότερες έκδηλώσεις την όπερά αυτή δεν έπεχείρισαν να γράψουν παρόμοια της. Γιατί από τό άπαράλληλο αυτό άριστόύργημα τό μόνο χάρισμα που μπορεί να μιμηθεί κανείς είναι ή έλευθερία του ύφους και της κατασκευής του.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΞΙΔΙ

Άκουμπισμένα στο άνοιχτό παράθυρο τά δυό παιδιά κυτάζουν άμλιητα τό όμορφο θέαμα της μικρής ήσυχης πολιτείας που κλείνει μέσα της πεπωμένα βασιλεία. Βλέπουν τά χωριτωμένα παλαικά σπίτια, τό όλοπράσινο άόασκι, τό δεντροφυτεμένο περίπατο, τους λόφους με τους παλιούς πόργους και τις έκκληρές και πέρα μακριά τά χιονισμένα βουνά. Τό ποτάμι που χωρίζει σέ δυό την πόλη και φαίνεται σάν να τή ναουρίζει με τό άργό κύλισμα των γαλαζίνων νερών του. Και καθώς προχωρεί ως την άκρη της πόλης, βρέχοντας στα θεϊτά του όλάνθιστο γελαστό κάμπο και σκοτεινισμένο σ' άριστερά από άγρια βράχια, στρίβει και χάνεται έτσι, που κάνει την πολιτεία να μοιάζει με όμορφο νησάκι. Κι' απ' τις δυό μεριές κυλούν τά μικρά σκαφάκια πάνω στο νερό και περνούν κάτω από τό γεφύρι, τό γεφύρι που περνάει ή οικογένεια, με τον καλό τους Γιόζεφ φορτωμένο τις βαλιτζες, κάθε φορά που είναι να φύγουν για ταξίδια.

«Εισαμάτητα σάν τό ποτάμι, συλλογίζεται τό κορίτσι, κυλάει και των δυό μας ή ζωή, όχι σάν των άλλων των παιδιών, μα όπως μας τό έταζε ή μείρα. Δέ σταμάταμε τά ταξίδια και είναι τόσο πολλή ή μελέτη που μας όρίζει ο πατέρας και τόσο λίγο τό παιχνίδι μας.» Ρίχνει μία ματιά στο άδελφάκι της που έχει δώσει όλη του την προσοχή σέ κάτι που γίνεται στο όρόμο: Μία κυρία περνάει κρτώντας τό μικρό της άγοράκι από τό χέρι. Μα έκείνο κάτι θέλει, κάτι έχει δει, ποιος ξέρει, και δέ θέλει να προχωρήσει και ή μαμά

του τό φοβρίζει σηκόνοντας τό κλειστό της όμπελίνο. "Ο μικρός ψηλά από τό παράθυρο κάνει κέφι αλλά ή άδελφή του καθώς τον κυτάζει δεν είναι τόσο ξενιαστή. Θυμάται τη σκαρλατίνα που έπαθε ο μικρός και τό παραλήρημά του στο δωμάτιό τους, στο πρώτο ταξίδι στη Βιέννη, τη στιγμή που είχε έρθει να τους πάρει τό αδοκρατορικό άμάκι της Μαρίας Τερέας για να τους πάει στο Σαίμπρουον. Θυμάται άκόμα τό κοριτσάκι μιν άλλη άσχημη νύχτα που φτάσαν στη Βιέννη, με τί τρομάρα μάθανε πως μάζιζε την πόλη ή εύλογία και ξετρελλαμένο από τό φόβο, μανά και πατέρα, βάλαν σ' ένα άμάκι τά παιδιά και φύγαν για τό "Όλμουτς. Μα κι έκεί δέ γλώτωσαν και βασανίστηκαν και τά δυό από την άχαρη άρώστωσία. . . "Άφημένο τώρα άρχίζει τό άγόρακι: «Θά μς πάει άραγε κι αυτή τη φορά ο μπαμπάς στις Βερσαλλίες; Για τό Σαίμπρουον δέ με νιάζει, αλλά για θυμήσου έκεί, λέει Έξαφνα ζηπρέοντας, μάς κουβαλούσαν μέσα στο όλόχρυσο κλειστό φορείο! Και τί κολή που ήταν έκείνη, μόνο στην όμορφιά έμοιάζε με Βασιλισσα!» «"Όλο κοντά της στεκόσουν και μιλούσατε σάν φίλοι, λέει τό κορίτσι. Και τί ώραία που μιλάει τά γερμανικά!» «"Ο βασιλιάς όμως μάς κυτάζε σάν χαζούς, λέει δεν κατολάβεινες.» Σιγά—σιγά ο μαυρές σκέψεις φεύγουν και σκάνε τά παιδιά στα γέλια. «Νά μάς έδινε ή μητέρα τό κλειδί να ξαναβλέπαμε λίγο τά δώρα μας.» «Για κάνε πως της τό ζητάς, σήμερα ν είναι πνιγμένη στη βουλιά, άδριο τέτοια όρα θά έχουμε φύγει.» Και θυμούνται τά

παιδιά τα βασιλικά δώρα που τους έκαναν στις Βερσαλλίες. Τις χρυσές ταμπακιέρες, τα δαχτυλίδια με τις πολυτιμές άντρες, τις σμαλτωμένες καρφίτσες, το χρυσό όρολογάκι του Βόλφερλ, μινιατούρα τσούδα που ούτε να το πιάσεις να το κουρντίζεις δε μπορείς. Τις πλούσιες φορεσιές που τούς έστειλε η Μαρία Τερέζα για να παρουσιαστούν τα παιδιά ντυμένα δροσφα στο Σαϊμπουρν. Τις πανάκριβες πόρπες, το άσημιο μελανοχέιλο, ένα όλοχρυσό κουτάκι για όδοντογλυφίδες της Νάννερλ. Και τόσα άλλα μικρότερα, άδουσιδες, στολιάνα που δεν άφινει άκόμα η μητέρα να τά φορέσουν. «Και τί καταδελτικά ήταν τά κοριτσάκια του βασιλιά; λλέει τό άγοράκι. Πόσες φορές μ' άφησαν να φιλήσω τό χέρι τους και τό μάγουλό τους!».

«Όλα αυτά περνούν θάλα από τό μαυλό του άρρωστου μουσικού. Δεν έξερει άν ήταν σκέιρες ή άνειρο, Παίρνει στό χέρι τήν πένα και τήν άτέλειωτη παρτιτούρα τής «Μετρικής Λειτουργίας». Θέλει να γράψει, να προχωρήσει γιατί τόσο λίγος καιρός τού μένει: άλλά λίγες είναι και οι δυνάμεις του και πάλι βυθίζεται στην άνειροπόληση. Βλέπει ένα άγόρι δεκατρία χρόνων που άποχωρίζεται μητέρα και άδελφή. «Όλοζώντανο τού έρχεται στό νού τής στιγμής εκείνης τό άσθημα: Άναγάλλιας ή ψυχή τού άγοριού μεσ' στην προσημνή τής περιλοπαρης εύτυχίας που θάβρισκε στό ζένα και τήν ίδια όρα θλιβόταν που θά θάπαινε μέρος στο τρελλό γλέντι του άριανού πανηγυριού στό Ζάλτσμπουργκ. Νά και τό βιεννέζικο άρχοντικό περιβόλι, στό βάθος πάνω σε περίκομη μικρή σπηνη παρτιτσάνου ένα μουσικό στολιδί, τό «Bastien et Bastienne» με μασότρο τό ίδιο τό άγόρι. Τό τριγυρίζουν όλοι και βροχή πέφτουν οι προσκλήσεις για τίς βραδιές στό έρχονται, μα τό παιδί ένα μόνο θέλει, να μένει μία βραδιά μονάχο με τόν πάτερα στό σπίτι. Νά γράψει στό χαρτί μερικές μουσικές του ίδιες, άπ' ατέες που τού έρχονται στο νού κι έπειτα πετούν πάλι και φεύγουν, τραγουμένες από τά γέλια και τή φασαρία τών σολονιδών που τού τρώει τίς ακριβές του βαδανές άρες. Θά ήβηλε τό κομαγάπιτρο μικρό, να καθήσει τό βράδυ με τόν άκούραστο πάτερα του στό δωμάτιό τους και στό άπάλο φώς τών κεριών να γράψει μουσική κι ο πάτερας να τόν διορθώνει. Κι όταν τελειώσουν, να τόν άφήσει να ξεφυλλώσει και κανένα βιβλίό, άπ' αυτά που άγόρασαν έδώ στό Βιέννη. Νά γράψει έπειτα θέλει στή μητέρα, στην άδελφούλα που τόσο έρημο θά τούς φαίνεται τώρα εκεί κάτω τό σπίτι. Νά τούς γράψει πόσο εύχυσιμένο είναι κι οι δύο τους, πώς φουσκώνει τό στήθος του από χαρούμενη περιφάνεια κάθε φορά που άντικρό ζει ανθρώπους ν' άκούν έκστατικοί τά παιδικά του έργα που είναι παιχνιδάκι γι' ατόν να τά γράψει! Γιατί, πώς να νιώσεις τή χαρά σου όλόκληρη και πώς να τή ζήσεις τέλεια άν δεν τή μοιραστείς μ' εκείνους που κοντά τους μεγάλωσες και που ή θόμησή του μονάχα κάνει τήν ψυχή σου να λιώνει από τρυφεράτα. Η μητέρα, που τυχερό της είναι να μένει πάντα μόνη, κι ώστόσο όλο χαρούμενη τήν βλέπεις, και ή Νάννερλ, ή πιο καλή του φίλη, που τόσο της έμελλε να πονέσει ως να γνωρίσει λίγη εύτυχία. . .

Τώρα παίζει πιάνο σε γεμάτα όλόφωτα σαλονία μα κάνει κρόο, δεν έχει φωτιά και τά δαχτύλα του είναι εύλιανομένα. Κρόο και παγωνιά παντού, άκόμα κι οι άρχοντικές κυρίες κι οι κόριοι που χαρτοπαίζουν εκεί μέσα άν και είναι τυλιγμένοι στις γούνες τους

πάγο έχουν στην καρδιά και ή μουσική του δε μπορεί να τόν λυώσει. Μα άμως νιώθει γλυκεία ζεστασία στην θόμητη της Θέκλας Μόσαρτ, τής νόστιμης και πεταχτής έξαδελφούλας, τής πρώτης άγάπης του που μαζί της πέρασε τόσο χαρούμενες ημέρες στό «Αουγκμπουργκ. Κι όλο άρνε γι' άργότερα τό γυρισμό του στό Ζάλτσμπουργκ και χόρεταν κι έπαιρναν τό άμαξάκι για τήν έξοχή ός που τόν ζώνησε τό γράμμα του πάτερα: «Έύνα γρήγορα πλώ για να μην έχεις στή συνείδησή σου τό θάνατο του πάτερα σου. . .».

«Ένα μενούεττο του άκούγουται, ή Ρόζα ή μαθητριά του παίζει πιάνο. Έκείνου κάθεται κοντά της και θέλει να τή διορθώσει μα κάθε τόσο μισανόγει ή πόρτα και προβάλλει κρυφά τό κεφάλι ή άδελφούλα της, ή δεκατετραχρονη Έλιοάβε. Ό πάτερας τους, ό βασιλικός μασότρο, είναι άκόμη με τή μητέρα τους στό παλάτι και ή μικρή γνέφει στό νεαρό δάσκαλο να τελειώσει γρήγορα τό μάθημα για να παίξουν. . .

Στήν κουζίνα του Πρίγκιπα Άρχιεπισκόπου κάθεται στό τραπέζι και τρώει με τούς άλλους. «Μά ατότο είναι ύπηρετες του, τού είμαι τσιος μ' ατόους; Σάν ύπηρετή του με βλέπει κι έμένα, έγω όμως τού είτοιμάζω τή μουσική που θά ευδράνει τούς κολεμομένους του και τήν ψυχή του. Μά έχει άραγε ψυχή; Θά μου άπαγορευει να παίζω στή συναυλία που έγινε για να βοηθήσουμε τίς χήρες τών φτωχών μουσικών, ατόδες που ζει μεσ' στό χρυσάφι, άν είχε ψυχή; Και θά μ' ελεγε έβεινιό, άλιτρίπο, χαμένο, όταν τού ζήτησα μ' όλο τόν προπομένο σεβασμό τούς μισοούς που μου χρωστάει; Χωρίς να λογαριάσω με τί άισχρό τρόπο μ' έδιωξε ό άρχιεπισκοπηόλος στο σύμφωνο με τή διαταγή που τού είχε δώσει ή Γοληνοτάτη Σεβασιοιότητά του. Ατότο και να τό σκεφτό άκόμα ντρέπομαι. Γι' ατότο και μένα μα βλέπει σάν τούς άλλους τούς δούλους του, κι άκόμα πού κάτω, γιατί χωρίς τή μουσική μου μπορεί να περάσει μία ήμερα άλλά χωρίς τραπέζι και περιποίηση ούτε μία ώρα. . .» Οι δύο μάγειροι δίπλα του κάνουν τόση φασαρία με τά πηρούνια τους και με τά χοντρά τους χελίνα που κανατέια άνυπόφορο. Ό άματός κατομπολέει, τό ατότο του πήρε χέβες κάπου καί λόγια δει ό Αύτοκράτορας άρχίζει να βαριέται τόν Άρχιεπισκοπο και τού συμπατείει κάθε έσπερία που δίνει στελνοντας για τό ίδιο βράδυ αύτοκροτορες προσκλήσεις στοούς πιο διαλεκτούς άριστοκράτες τής Βιέννης. Αύτά διηγούνται στο ύπηρετικό τραπέζι. Τα λόγια και τά γέλια παίρνουν και δίνου και τ' άσταία γίνονται στό τέλος τόσο χοντροκομένα που ό μουσικός κοκινίζει και δε βλέπει τήν ώρα να τελειώσει και να σηκωθεί να φύγει. . .

Βλέπει τώρα τόν εαυτό του όλομόναχο στό Παρίσι να σκύβει πάνω στό τραπέζι για να τελειώσει τήν καινούργια άρια που θά δοξάσει τήν ύπεροχη φωνή τής όμορφης Άλοϊζιας. Είναι ή έπιση που τόν αγαπάει άκόμα κι ατότο θύ δίνει δύναμη και δρεξη να κουραστεί. Ξενυχτάει και τό πρωί είναι έτοιμος ό Θρήνος τής Άλκηστεις έμπρός στό Θεοσαλικό λαό. Και τέλνοντάς τον στή νεαρή τραγουδιστρια, ό μουσικός της γράφει: «Όλο ατότο τον καιρό έγραφα καλή μουσική, μα ή ψυχή μου δε μπορεί να βρεί τή γαλήνη, και ούτε θά τή βρωί ός τήν ήμερα που β' άξιώθη να σε ξαναδώ και τόν πόνο μου στο ποθητό άντικρομα σου να ξεχάσω». Σε λίγο όμως άκούει τή Άλοϊζια Βέμπερ να

του λέει: «Έγώ θα γίνω μεγάλη πρωμάντονα, έσύ τι θέση έχεις; και το περιπαιχτικό γέλιο της αγαπημένης αντίχρησά σ'» ατύτα του και τόν ξυπνάει δόλοτα.

Παίρνει ξανά ο άρρωστος στα χέρια την παρτιτούρα για να συνεχίσει. Και θυμάται με τι έπιμονη του ζήτησε να τελειώσει τουτό το έργο το παράδεινο έκεινο πρόσωπο που το είχε παραγγείλει. Κι όταν ακόμα έφευγε χαρούμενος για τη Φραγκφούρτη για να έτοιμάσει τη μουσική για τη Στέψη του Αυτοκράτορα Λεοπόλδου, λίγο πριν ξεκινήσει το τραίνο, φάνηκε ελαφικά στην πόρτα του βαγονιού ή άπαίσει μορφή του μαυροφόρουμένου ζένου για να του θυμίσει πως δεν έπρεπε ν' άρνησει πολύ το έργο. Κι έγραψε λίγο άργότερα σ' ένα φίλο του στο Λονδίνο: «Δέ μπορώ να διώξω από τά μάτια μου την εικόνα αυτού του άγνωστου. Όλο μπροστά μου τή βλέπω να μέ παρακαλεί, να μέ πιέζει και άνυπόμονα να μου ζητάει τήν πένθημη σύνθεση. Νιώθω ότι σήμονε ή ώρα μου, είμαι έτοιμος να πεθάνω. Έ»-παφα πιά να να χαίρομαι το τάλαντο μου. Κι όμως ήταν τόσο άμορφη ή ζωή, το άνθρώπα μου είχε άρχισι με τόσο λαμπρή προοπτική. Άλλά κανείς δέ μπορεί ν' αλλάξει τη μοίρα του. Πρέπει να τό πάρουμε άπόφαση πως δέ μπορούμε έμεινι ά γίνου να μετρούμε τις ήμέρες που θά ζήσουμε. Άς γίνει το θέλημα του Θεού.»

Τώρα πιά, είναι τρεις μήνες από τότε, δέ μπορεί ν' άμφισβάλει πως για τόν έαυτο του γράφει το Ρέκβιεμ και πως δέ θά προφτάσει να τό τελειώσει. Άρχίζει να σιγοτραγουδάει τη μελωδία της *Lacrimosa* και ή ίδια του ή μουσική του γεμίζει τά μάτια δάκρυα. Ένας φίλος, από τούς λίγους που έχουν μείνει κοντά του, άχι μουσικός, ούτε κανένος άριστοκράτης παλιός σωμαστής, παρά ένας ταπεινός έπαγγελματίας γελοίας του, του παίρνει άπαλά το χερτί από ή χέρια. Ό άρρωστος άκουμπάει πιά ή ουχός το κεφάλι στο μαξιλάρι και άναγυρίζει έπιμονα στα περασμένα.

Ό Κωνσταντία στέκει δίπλα του μέ τό νυφικό της πέπλο μέσα στην έκκλησία, τά μάτια της είναι δακρυομένο και του χομογελάει. Θυμάται το ταξίδι τών δυό τους στο Ζάλτμποργκ, ή Νάννερλ πετάει από τη χώρα της που τούς βλέπει, ο πατέρας όμως άχι τόσο. Έπειτα ή Κωνσταντία τραγουδάει στην έκκλησία τήν άρια της οσπράνο από τη λειτουργία του σε τόν έλάσσονα. Τι λόπη όμως τούς περιμένει όταν γυρίζοντας στή Βιέννη μβαθιόνον από τήν πυραμάνο διι ο μικρούλης τους Λεοπόλδος που της είχαν αφήσει βριόκεται κιόλας στο μικρό του μνήμα ι.

Ό πανηγυρική παράσταση του «Ντόν Τζιοβάννι» στην Πράγα στή στέψη του βασιλιά της Βοημίας περιμέρα της «Μαγεμένης Φλογέρας», ή Κωνσταντία είναι τρισυτοιχιαμένη πού μοιράζεται τη δόξα του. Ό περιμέρα της Άπαγωγής από τό Σαράϊ μέ το θέατρο γεμάτο πρίγκητες, δουκες και δυό Αυτοκράτορες, τόν Ίωσηφ και τόν Τσάρο, Ό Αυτοκράτορας δέν είναι ένθουσιασμένος. «Τό έργο σας, κύριε Μοστουρ, λίγο βαρό, έχει πάρα πολλές νότες» κι έκείνος άπανταει λίγο πεισιμαμένα: «Άκριβώς δοςες χρειάζονταν, Μεγαλειότατε!»

Πόσο κουράστηκε για να συνθέσει τά κουαρτέτα που θά έστειλε στο βασιλιά της Πρωσίας. Άρρωστος στο κρεβάτι έγραφε δυό-τρία μέτρα και πάλι τ' άφηνε. Κι όταν επί τέλους τελειώσανε και είχε έτοιμάσει ως και τη βασιλική άφέρωση, άναγκάστηκε να τά πουλήσει για ένα κομμάτι ψωμί. Έίχε στείλει βιαστικό

μήνυμα σ' ένα φίλο να έρθει να τόν δει φέροντάς του κάτι για να περάσει μόνο λίγες μέρες άλλα άπάντητη δέν πήρε. Τού έρχεται ακόμα στο νου ή άτέλειωτη προσμονή το πρώτου τότε που έλειπε ή Κωνσταντία μέ τό μικρό Κάρολο στα μπάνια. Ό έκδότης που του είχε δώσει κάποια παραγγελία είχε πεί ότι θά έρχόταν με τήν προκαταβολή. Πήγαινε κι έρχόταν άνυπόμονα άνάμεσα στο πλήθος που είχε μαζευτεί να ίδει τό πέταγμα ένδς αερόστατου, ψάχνοντας μέ τό μάτια να δει κάπου τόν άνθρωπο τόν. Ό τελετή τελειώσος, ο κόσμος έφευγε, το αερόστατο είχε χυθεί στον άέρα και μαζί του πέταξαν και ή άχθήκαν και οι έλιπίδες του δόστυγου μουσικού. Γυρίζοντας στο σπίτι βάζει σ' ένα φάκελο τά τρία γκούλντεν που του έμναν και τό στέλνει τής Κωνσταντίας γράφοντάς της: «Νομίζω πως πάντως καλύτερα είναι από τό τίποτα.»

Θυμάται το γράμμα του πατέρα που του έγραφε ότι παντρεύεται ή Νάννερλ και τό ποίημα που της έστειλε έκείνος μέ τις άστείες του συμβουλές δια δώρο του γάμου της. Βλέπει τά παιδικία της άδελφής του και ελαφικά στο κρού παρικόνακο δωμάτιο πλακώνει ή πιό μαθή δυστυχία. Μακρό και έξωντοτικό ήταν τό ταξίδι σ' όλη τήν Εύρώπη και τώρα, πως να τό πιστέψει ή μητέρα κοιτεί μέ δίπλα του νεκρή, ατύτη που ένα μήνα πριν ακόμα μέ τούση χαρά τήν έβλεπε μέσα στα πλουσιώτερα άρχοντοσπία να μιλάει μέ πριγκήπισες και άρχιδούκιους σαν φίλη. Κι ή χειρότερη σκέψη που τόν βασανίζει είναι πως θά τό μάθει ο πατέρας.

«Δυό χάρες ζήτησ' από τό Θεό και μοι τις έστειλε. Στή μητέρα γλυκό θάνατο και σε μένα παρηγορία και δύσμη. . . Μέσα σε μία στιγμή έγινε τρισυτοιχιαμένη, τόσο που μαζί της θάβηλα κι έγώ να ταξιδέψω.»

Άκατάποστα τόν καλεί ο πατέρας να γυρίσει πίσω μέ έκείνης τη φωνή του πεπρωμένου του μόνο άκούει. Και ταξιδεύει. . . Ξαναβλέπει έμπρός του τό μπαλλάχο του «les petits riens» μέ τόν άέρινο Νοβέρ και πέφτει σε μέθη θεϊκά. . . Και τι παιδίστικη χαρά τόν πλημμυρίζει όταν τέλους παίρνει τό δρόμο του γυρισμού, είναι οίγουρος πως στο σπίτι θά ξανάβρει τήν παλιά του ζενωσία. Μά άνοιγοντας τήν πόρτα άκούει τη σπαραχτική φωνή της Νάννερλ που τόν βλέπει να μβαίνει χωρίς τη μητέρα.

Ό άρρωστος πετάγεται άπότομα και μένει άκίνητος στηλώνοντας τά μάτια στο κενό. Βλέπει τά τέσσερα πεθαμένα του παιδιά, τόν πατέρα, τη μητέρα, δέ θά είναι μόνος έκει που θά πάει. Ξαναπνέφει πίσω; κλείνει τά μάτια και ή έρημη καρδιά του χτυπάει για τελευταία φορά. Δέν ήταν γραφτό να τελειώσει ή «Νεκρική λειτουργία».

Δέν πειράζει που τήν άλλη μέρα, λιγοστό μονάχα φίλοι άκολουθούν το φτωχό του φέριτρο ως τό άθλιό του μνήμα. Λείπουν ως και ή Κωνσταντία και τά παιδιά. Έκείνη, μόλις ξεψύχησε ο άντρας της, έφυγε από τό σπίτι για ν' άποφύγει τις παραπανίσιες συγκλήσεις και πέσαν δέκα έφτά δλόκληρα χρόνια για να σκεφτεί ν' άναζητήσει τόν τάφο του που είχε μπερδευτεί μέ τά γετονικά του το ίδιο φτωχικά μνήματα. Μόνον πορεύτηκε, το καϊθεμένο παιδί όλης τής Εύρώπης, στο τελευταίο του καταφύγιο, όπως μόνον ήταν και σ' όλη του τήν ζωή, μ' όλο που χάρηκε δόξα παραμυθένια. Μά μεσ' στή μοναξιά του μόρρεσε, κάθε του χαρά και κάθε του δάκρυ να τό κάνει τραγοδδι παθητικό και μέσα από τη δική του δυστυχία άφησε να ξεσηδήσει ή πλούσια μουσική του που θά μαγεύει και θά όμορφώνει τών άνθρώπων τη ζωή αλάνια σαν τ' άστέρια.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΟΠΕΡΑΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Η έκλογη των έργων για τις πρώτες νέες σκηνοθετήσεις στο φεστιβάλ όπερας της Βιέννης, που άρχισε στις 5 Νοεμβρίου και κράτησε έναν δόλοκληρο μήνα, υπαγορεύθη από ώριμαμένους Ιστορικές άναμνήσεις. Ό «Φιντέλιο» πρωτοανεβάσθηκε στο «Theater an der Wien» όπου έπαιζε «έξόριστη» ή κρατική όπερα της Βιέννης από το 1945 έως το 1955. Μέ τον «Ντόν Τζιοβάννι» έγκαινιάσθηκε ή σήμερα άνακαινισθείσα σκηνή της όπερας. Η «Γυνοίκα χωρίς σκιά» είναι ή μόνη όπερα του Ρ. Στράους που είχε την πρώτη της έκτέλεση έδω το 1919. Τό ποίημα των «Άρχιτραγουδιστών» γεννήθηκε κατά τό μεγαλύτερο μέρος στο βιεννέζικο πρόσοτειο Penzing. Καί τό 1875 ό Βέρντι ήλθε στην Βιέννη και διηύθυνε την «Αίνας» (Στό ίδιο θέατρο παίζει σήμερα άκόμα ή φιλαρμονική άπό τις ίδιες πάρτες τις έφοδιασμένες άπό τόν Βέρντι με πολυάριθμες σημειώσεις και διορθώσεις).

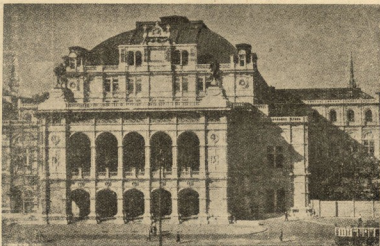
Ό δόκτωρ Karl Böhm ό νέος διευθυντής της όπερας ήταν ό μάλιστα της πανηγυρικής ένάρξεως. Ό Anton Dermola ως Φλορεστάν, ή Irmgard Seefried ως Μαρτελίνα, ό Waldemar Kmentl ως Ζακίνο, ό Paul Schöffler (Πιζάρρο), ό Ludwig Weber (Ρόκκο), και ό Karl Kamann (όπουργός), έσχημάτιζαν τό σύνολο. Παρά τις ώριμαμένες δυσκολίες που της προέβουσαν οι ψηλές νότες ή Martha Mödl—έογενικά ως έμφάνιση και παίξιμο—προκάλεσε ως Λεωνώρα την μεγαλύτερη έντόπωση. Η έπιβλητική σκηνογραφία του Klemens Holzmeister άντεπεκρίνετο στις άντιλήψεις του Hans Tietjen ό όποιος μεταφέρει τό μικροσκοπικό είδύλλιο της άρχης και στούς σκυθρωπούς τόχους της φυλακής, και σκηνοθετεί την τελευταία είκόνα της δεύτερας πράξεως σάν μεγάλο τελικό κόρο, στο στύλ της τελευταίας είκόνας των «Άρχιτραγουδιστών».

Η δεύτερη νέα σκηνοθέτης, ό «Ντόν Τζιοβάννι» του Μότσαρτ—τό άποτέλεσμα της άπό έτών δοκιμασμένης συνεργασίας μεταξύ του Karl Böhm, του σκηνοθέτου Oscar Fritz Schuh και του σκηνογράφου Caspar Neher—έδωσε μία πιό συμπληρωμένη και στυλιστικά πιό ένιαία έντόπωση. Έμπρός άπό δύο ώρες άκα-

λες οι όποιες ένώνονται όψηλά στο βάθος με ένα κινύδωμα, άπεύδοντο και τραγουδούσαν οι καλύτεροι έρμηνευταί Μότσαρτ της κρατικής όπερας: Ό George London, έπιβλητικός και κομψός, ό Anton Dermola, ό Erich Kunz, ό Walter Berry και ό Ludwig Weber. Όχι λιγώτερο λαμπρό τό τερσάετο των κυριών Lisa Della Casa, Sena Jurinac και Irmgard Seefried. Στην όρχήστρα και τούς έκτελεστές έπεφυλάχθησαν ένθουσιώδη χειροκροτήματα.

Γιά τη «Γυναικά χωρίς σκιά», αυτό τό δυσκολώτατο, και άπαιτητικό έργο που δημιούργησαν ό Ρ. Στράους και ό Χόφμανσταλ, προσέφερε ή μεγάλη, με

δλους τούς τεχνικούς νεωτερισμούς έφοδιασμένη σκηνή της κρατικής όπερας της Βιέννης. Ιδεώδεις πρόποθέεις. Ό Rudolf Harlmann και ό Emil Preetorius χρησιμοποίησαν πρό πάντων τις διαστάσεις της. Οι κατά τά φαινόμενα άπό περιτικές μινατούτερες έμπνευσμένες σκηνογραφίες, περιεβάλλοντο άπό ένα μόνιμο πλαίσιο ρομαντικού τύπου, ένδ τό σπέτι του χρωματιστού ήταν ρεαλιστικώτερο, και



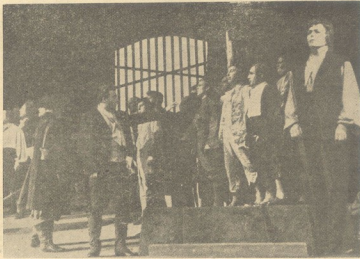
Η Όπερα της Βιέννης όπως είναι σήμερα

ή τελευταία είκόνα θύμιζε στις διακοσμητικές της όπέρ τό δέον Βάγκνερ. Η Leonie Rysanek τραγουδούσε τόν κύριο ρόλο με άκτινοβόλα, ώρια και νεανικά δυνατή φωνή. Ό Hans Hopf τόν Κάιζερ, ή Christl Goltz, φωνητικός και ύποκριτικός έξ ίσου τελεία, την γυναίκα του χρωματιστή, ό Ludwig Weber τόν χρωματιστή Μπάρακ, και ή Elisabeth Høngen—δίνοντας τό δαιμονικό και τό κομικό του ρόλου της με την ίδια δόναση—την παραμάννα. Ό δόκτωρ Karl Böhm στο άναλόγιον, κυριαρχούσε με άπόλυτη βεβαίότητα στην άσυνήθιστα δύσκολη παρτιτούρα, και μαζί με την όρχήστρα χειροκροτήθηκε ζωηρότατα.

Μετά άπ' αυτήν την σπάνια παιγμένη όπερα, που ξαναεβήκε στην σκηνή της όπερας της Βιέννης ύστερα άπό δώδεκα χρόνια, άκολούθησαν ως τέταρτη και πέμπτη νέα σκηνοθέτηση, δύο κλασσικές όπερες ρεπερτορίου. Στις εύρωχτες και κάπως σκυθρωπές σκηνογραφίες του Robert Kaulsky για την «Αίνας» ένιούντο και τραγουδούσαν, οι με έογενική πολυτέλεια στολισμένοι

Αλύφτιοι, και χόρευε το θαυμάσιο μπαλέτο της *Erika Hanka*. Μία γοητευτική αντίθεση προκάλεσε η καθάρη εγχειρητική της *Leonie Rysanek* με τη σκοτεινή και κάπως τραχεία του ντοσιαμερικανού *Jean Madeira*. Ο *George London* ως 'Αμονάτρο, στέκταν λίγο ψηλότερα από τους έχθρους του τους αιγυπτίους, που άντιπροσωπούσαν επ'αξίως από τους *Hans Hopf*, *Oscar Czerwenko*, και *Gottlob Frick*. Άνεπιληπτα τά κόρα. Όχι χωρίς μικρά πραξικοπήματα ή σκηνοθεσία του *Adolf Rolf*. Ο *Rafael Kubelik* καταφανώς όχι πολύ έξηκομένως ως διευθυντής ορχήστρας όπερας, κοπίασε για να δώση στην ορχήστρα, και τη σκηνή τόν όπαιτούμενο συγχρονισμό. Έπίσης είχε, πράγμα που δέν έπρεπε να ομββή στην «Αίντα», μερικά αισθητά τραβήγματα χρόνου, ίδίως στις δύο πρώτες πράξεις. Τους «Αρχιτραγουδιούς» σκηνοθέτησε ο *Herbert Graf* σε κάπως πατροπαράδοτα ρεαλιστικό τύπο. Μόλις στην τελευταία εικόνα της τρίτης πράξης—μέ έλαφροκατω-

ρόδο» μπορεί να θεωρηθβ ώς τέλεια. Γι' αυτήν την όπερα άναεώθησαν τά ώς ίδεώδη χαρακτηρισθέντα από τόν συνθέτη και τόν ποιητή, σκηνικά και κοστούμια του *Alfred Roller*. Ο *Robert Kautsky* ήταν ό ειδικός ό όποιος φρόντισε γ' αυτό μέ λεπτήτητα και οεραισμό. Οι ήθοιοι άνεδείχθησαν όπολύτως άξιοι του εύγενοφς περιβάλλοντος, του άκτινοβόλου λευκού ή χρυσοφ και της πολυτελείας τών λιβερών τών Ροφράνο και τών Φανινάλ : Η *Marla Reining* ως ούζυγος του στρατάρχου, *Sena Jurinac* ως ίππότης μέ τό ρόδο, *Hilde Guden* ως Σοφία, *Alfred Poel* ως κόριος φών Φανινάλ, και *Judith Hellwig* ως εντουέννα». Η έρμηγεία του *Kurt Böhm* ως "Ό έπέσκαίθη κάπως, όκριβώς έδω, από την άνάμνηση του *Richard Mayr* ό όποιος άπέδιπε τόν "Όζ παρ' όλες τις χρονοκοπίες του σαν ένα έλιος άριστοκράτη. Και ή σκηνοθεσία του *Josef Glielen* παράμεινε στά πλαίσια του βωσικού σχεδίου της σκηνοθεσίας του *Roller*. Διά του όπερβολικό



Μία σκηνή από την παράσταση του Φιντέλιο. Δεξιά, ή *Martha Mödl* ως *Λεωνώρα*.

μένες ζώλιες κερκίδες, πολύχρωμες στολές και μέ τό μπαλλέττο στο όποιον κυριαρχούσε τό πράσινο και τό κίτρινο— έπέτυχε μαζί μέ τόν σκηνογράφο *Robert Kautsky*, και όπικώς κάτι τό όρτοάσιο. Για τόν έκ του έξωτερικού έλθόντα *Hans Beirer* ήταν έξ ίσου δύσκολο να σταθβ στο δοκίμασ μένο και λαμπρό βινενέζικο σύνολο -- Αρχιτρα-

γουδιών (*Paul Schöffler*, *Irmgard Seefried*, *Erich Kunz*, *Gottlob Frick*, *Murray Dickie*) όσο και για ίππότης Στόλότοιγκ στόν κύκλο τών αρχιτραγουδιών της *Nuremberg*. Τό ίδιο συνέβη και μέ τόν έπίσης από τό έξωτερικό έλθόντα μάετρο της παραστάσεως *Fritz Reiner*, που μέ πολύ κόπο κατάρθωσε να έμποδίσω όστε ή μεγάλη σκηνή του ξυλοκοπήματος της θερτέρας πράξεως να μη έξελιχθβ σε ένα μαλιουράγμα μεταξό ορχήστρας και κόρου. Τό κοινό έφεύλαξε πρό πάντως της τόν *Paul Schöffler*, του όποιου ό Χάνς Σάξ ύπήρξε μία αόθεντική ποραδειγματική δημιουργία ένθουσιώδη έπιδοκιμασία.

Άν κάνομε τόν άπολογισμό τών πέντε αυτών «πρώτων» θά δοίμε ότι αυτό που προσεφέρθη από σκηνής, δέν ανταποκρινόταν πάντα στο έορταστικό πλαίσιο, και στις έξωφρενικές τιμές. Υπήρχαν καλές, μάλιστα λαμπρές μεμονωμένες έπιτεούξεις, αλλά ούτε μία άπόλύτως ίκανοποιητική ή συναρπαστική γενική έντύπωση. Τό ότι τό έπαπειλημένως προαναγγελθέν ενόβ βινενέζικο μελοδραματικό στύλ, δέν πραγματοποιήθηκε άκόμα, είvai φυσικό. Άλλά ούτε κάποια άρχή πρόσ αύτη την κατεύθυνση δέν είδαμε άκόμη.

Μόνο ή έκτη νέα σκηνοθέτηση, του «Ίπότη μέ τό

μόνο ή πό έπιτυχής, αλλά άφησε και την πιο συμπληρωμένη γενική έντύπωση. Και στόν «*Wozzeck*» τό Άλμπαν Μπέργκ άνεδείχθη ή όμάς *Schuh Nehe-Böhm*, όπως και στίς προηγούμενες σκηνοθετήσεις του «*Wozzeck*» στο Σάλτσπουργκ. Παρίαι και Βιέννη. Άπό έκείνο τό σύνολο προέρχονται έπίσης ή *Christl Goltz* ή όρμητική *Μαρία*, ό *Karl Böhm* (δόκτωρ) καθώς και ό *Peter Klein* (λογαγός) δύο έξοχοι τραγουδιστά, και δύο μορφές σαν παρμένες από τις φανταστικές Ιστορίες του *E.T.A. Hoffmann*. Τόν *Wozzeck* έπαίξε για πρώτη φορά ό είκοσιεπταετής *Waller Berry* και έξέπληξε μέ την θαυμάσια άπόδοσή του. Οι σκηνογραφίες του *Neher* παρ' όλον τόν οικιαγραφικό χαρακτήρα τους γεμάτες συμβολισμό ταιριαζαν άπόλυτα στο μαγικό—ρεαλιστικό στύλ του *Georg Büchner* και στή μουσική του Άλμπαν Μπέργκ. Την άξία αύτού του άριστοεργήματος παραδέχονται σήμερα όχι μόνον ενθουσία και έρασιτέχνοι αλλά και τό πλατό κοινό, που μετά την πώση της αλαίας δέν έννοοσε να έγκαταλείψη τό θέατρο. Η άλήθεια είναι ότι σπανίως άκουσαν την μουσική του *Wozzeck* τόσο άραία παιγμένη. Ο *Karl Böhm* είναι ένας από τούς περιφημοτέρους έρμηνησιτάς της.

Η βραδυά του μπαλλέτου ή όδός και τελευταία

πρεμιέρα, παρουσίασε τη μοναδική παγκόσμια πρώτη έκθεση της πανηγυρικής εβδομάδος της Δπερας της Βιέννης, το έργο του **Boris Blacher** «Ο μαύρος της Βενετίας». Κείμενο, χορογραφία και σκηνοθεσία της **Erika Hanka** χορογράφου της κριτικής Δπερας. Η υπόθεση είναι αυτή του Όθελου του Σαίκτηρ. Το νέο δραματουργικό «κόλπο»—τό όποιον μπορεί να χαρακτηριστεί ως επιτυχημένο—έγκεται ότι αρχίζει με τη δολοφονία της Αυδοαίμονας από τον πατέρα της Βενετίας, και ύστερα παίζει τρόπον τινά στην άρχη της Ιστορίας. Μεταξύ των οκτώ εικόνων παρεντίθεντο έπτά **ritournelles** ένας δίδεται στο θέμα της προκλητικής σκηνής Δνος γενικός χαρακτήρας. Έχουν διδακτικούς τίλους όπως: «Η συμπόνια καλόψυχων γυναικών» ή «Η σκληρότης της απογοητεύσεως» κ.τ.λ. και χορεύονται από τρία ζεύγη που δέν λαβαίνουν μέρος στην κυρίως δράση. Η μουσική του **Blacher** με βασιζόμενη αυτή την φορά σε μεταβλητά μέτρα, είναι στο όπερτα σημειολιτή και άσκητική. Έπι πολύ άρκείται σε δύο ζόλινα πνευστά, ένω στα δραματικά κορυφώματα προβάλλονται κρουστά και χάλκινα πνευστά. Ως σκηνογράφο μετεκάλεσαν από τό Παρίσι τόν **George Wakhevitch**, ό όποιος έδημιούργησε μία πολύ μοντέρνα όφη ρημένη, μόνιμη εικόνα για όλο τό έργο, με ένα τεράστιο κομμένο κύργο στο βάθος, πολυτελέστατα (και πανά-

κριβα) κοστούμια. Στους κυρίους ρόλους χρησιμοποιήθηκαν στελέχη του νέου μαλλέττου της Δπερας μεταξύ των όποιων και νέοι 17 και 18 έτών. (**Willy Dirli**, **Christl Zimmer**, **Richard Adama**, **Lucia Bräuer**, **Yann Borall** και **Edelfraut Brenner**). Η χορογραφία ήταν καμωμένη με πολύ άσκη, και προκαλούσε δυνατή έντύπωση. Οι **ritournelles** κάτωσ συμβατικές και άτονες σε ρυθμό. Οι έπιτεύξεις των νέων χορευτών όλότεια έξαιρετικές.

Τό μοντέρνο μαλλέττο προηγήθη ένα αντίπροσωπευτικό έργο κλασικορωμαντικής όποχης. Η «Ζιζέλα» του **Adam**, έμπνευσμένο πάνω σε μία Ιδέα του Χ. Χάινε από τόν Θ. Γκατιέ, με την παλιά δοκιμασμένη χορογραφία του **Corallis** ό όποιος μέχρι τό 1848 ήταν χορογράφος της Δπερας των Παρισίων. Τήν ανανέωση, συμπλήρωση και διδασκαλία ανέλαβε ό **Gordon Hamilton**, επίσης ένα νέο απόκτημα της Δπερας της Βιέννης. Η δημιουργία αυτή τό μαλλέττο, τό όποιού τό κλασικό σόλ είχε παραμείνη τά τελευταία χρόνια υπέρβαινε κάθε προσδοκία: Έδώ παρουσιάσθηκε ένα τρίο από μέλλοντα «άστρα» (**Margarete Bauer**, **Willy Dirli**, και **Edelfraut Brenner**), που συμπλήρώθηκε από δύο έγχωρικά προκείμενους «νεοσοούς» (**Erika Zlocha**, και **Ricgard Adama**). Η μουσική του **Adam** προφανώς δέν άρσε στη φιλοσομική, αλλά φέναται ότι και ή πριτιτορία του **Bilcher** αντίθετο στά γούστα της.

GUIDO ADLER

Η ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Ο **Guido Adler** σύγχρονος Αύστριακός μουσικόλόγος, και Ιστορικός της μουσικής. (1ης Νοεμβρίου 1855 —15 Φεβρουαρίου 1941). Γεννήθηκε στο Αϊμπενστέ, έσοπούσε στο Ίγγλαου και στη Βιέννη όπου διέτέλεσε στη μουσική μαθητής του Μπροκνερ ένω έφοίτησε και στο πανεπιστήμιο της Αύστριακής πρωτεύσεως. Απέκτησε τό δίπλωμα της φιλοσοφίας τό 1880 και τό 1882 ήτο όφηγητής στο Ίδιο πανεπιστήμιο. Τό 1898 κατέλαβε στο Πανεπιστήμιον της Πράγας τη θέση που έχρησε με τόν θάνατον του καθηγητού Χάνολικ και την έκράτησε έως τό 1927, ότε ανέλαβε τό μάθημα της μουσικολογίας στη Βιέννη. Έγραψε όλόκληρη σειρά έργων, σχετικόν με την ειδικότητά του μεταξύ των όποιων γνωστότερα είνε «ή έπίτομος Ιστορία της Μουσικής», «ό συνεργασίαν πολλών ειδικών», «Ιστορία της άρμονίας», «Ο Ριχάρδος Βάγγερν», «Μέθοδος της Ιστορίας της Μουσικής», Περύ σόλ της μουσικής (1912) «έθελους και δράσις από τη ζωή ενός μουσικού» (1935) «Διεθνείς τάσεις στην Τέχνη των τόνων κ.ά.»

(Σ.τ.μ.)

Σ' όλα τά πολιτισμένα έθνη, από όλον τόν μουσικό κόσμο αναγνωρίζεται ή κλασική μουσική σχολή της Βιέννης για την άπόλυτη καλλιτεχνική της τελειότητα. Άγγλοι Έρρευηται τήν όνομάζουσαν «the classical school for excellence» (κατ' έξοχήν κλασικήν σχολήν) και «πλουσιώτερην σχολήν όλου τού Κόσμου». Η έπιβραβία της έπέκτείνεται και έως την έποχή μας άκόμη και άσφαλάς πρόκειται να διατηρηση αυτή τη γενική πρωτοκαθεδρία στη μουσική, όσο διατηρείται και κατανοείται άκόμη τό σημερινό μας τονικό σύστημα. Ποιοι, είνε οι λόγοι που της τήν έξασφαλίζουν; Ο τρόπος

που Ιδρύθηκε, που άναπτύχθηκε, που έξελεχθηκε, τό έπιβλητικό της μεγαλειό, ή Ισορροπία, που έπέδειξε μεταξύ όφρμας και περιεχομένου στις δημιουργίες της, ή ειλκρινεία και βαθύτης της έκφάσεως της, ή άριστοκρατική, σχεδόν λιτή της έμφάνισις, ή δυνατότης που παρέχει στον έρασιτέχνη να τήν πλησίαση, ή άπόλυτος Ικανοποίησις, που δίνει στον ειδικό, τό όρωλο κρήμε από βαθεία σοβαρότητα, από Ιλαρότητα και από χαρπη εύδιαθεσία, που προσφέρει ή τελεία ένωσης του τραγικού και του κωμικού στοιχείου που έπιτυγχάνει, ή έξόψωσις της έως τό άπλευθερωτικόν θέιον χιούμορ που στηρίζεται στη βαθύτηρη ήτική αντίληψη της ζωής, ή Ικανότης της να άπολλάσση τήν ανθρωπότητα διάθεσι από τό βάρος των φρονητών και της κοπώσεως της καθημερινής ζωής, να διακρητύτη τήν πιο βαθεία σοφία με τόν πιο πειστικό τρόπο, να φέρη σε Ισορροπία κοσμικές και πνευματικές έπιδιώξεις και να τις μεταμορφώσι, κατά τόν τρόπο που έννοεί ό Σίλλερ, στην πιο εύγενική θρησκεία.

Οι ρίζες της άπλώνονται σ' όλόκληρο τό Εύρωπαϊκό έπίπεδο, από βορρά προς νότον και από ανατολών προς δύμας. Ο πυρήνας της βρίσκεται στη στενωτήρη πατρίδα της, στην Αύστρια, όπου από τόν Μεσσιωνα άκόμα, από την έποχή των Άρχιτραγουδιστών, ήταν ό τόπος της εύγενικής τέχνης και διατηρήθηκε έτσι μέσα στο πέραςμα των αίωνων. Γερμανικός λαός κατά βάσιον ό Αύστριακός, έκέρσιος σε όρημότητα με τήν άνταλλαγή των ψυχικών του φυλετικών Ιδιοτήτων, με τις φυσικές και ψυχικές Ιδιοτήτες των λαών που τόν έπλαισίοναν (Τούσων, Ούγγρων, Σλαβόνων κ.λ.π.) και με τήν παλιά του κλίσι προς τόν Ίταλικό πολιτισμό και τά

καλλιτεχνικά του προϊόντα. Προσλαβάνοντας έτσι κοντά στον αρχικό του έθνικό χαρακτήρα και μια κάποια σφραγίδα βιεννής, ιδίως όταν όλα τα έθνη που κατά καιρούς έπαιξαν ρόλο-αρχηγό στην ευρωπαϊκή μουσική έξέλιξι, "Άγγλοι, Γάλλοι, λαοί των Κάτω Χωρών, άφσαν στα ίχνη τους επάνω του με τό πέρασμά τους. "Ακόμη και οι Ίσπανοί επέβρασαν στη διαμόρφωσι του πρό πάντων τον 16ον και 17ον αιώνα. "Όσο διαρκούσε η ανάπτυξι και η εξέλιξι της Βιεννέζικης κλασσικής σχολής, είχε βέβαια άρχισει ή γεωμετρική ή γεωμερία, ώς τόσο και ή Ιταλική τέχνη των ήφων άσκούσε μία δυνατή επίδραση έσωτερικώς και έξωτερικώς και μάλιστα έτσι, που κυριαρχούσε χωρίς όντην ευνοια των διαφόρων δυναστών, των θρησκευτικών και κοσμικών Αιδιών, κυρίως με την προσήλωσι, που έδειχνε στο πομπώδες μεγαλείον. "Αλλά ή Βιεννέζικη σχολή, όσο προχωρούσε στην εκπλήρωσι της Ιστορικής της άποστολής, τόσο περισσότερο έμβάθυνε στη γεωμετρική βασική της έσωτερικότητα και δέν έβρασε στην πλήρη της ανάπτυξι, παρά με μία βαθμιαία άπορροφισι των τεχνοτροπικών στοιχείων της παλαιάς κλασσικής σχολής, που είχε άνθισι στην "Άγγλια και τη Γερμανία κατά τη διάρκεια του πρώτου ήμισού του 18ου αιώνα και που άποσώρθηκε ογιά ογιά από την καλλιτεχνική κοινότητα, γύρω στά 1750. Τριάντα χρόνια άργότερα είχε θάψει ή Βιεννέζικη σχολή σέ πλήρη άνευροτησία: όταν ήταν 50 χρονών ο Χάυντ, 27 ο Μότσαρτ και ένα δωδεκάχρονο αγόρι, γεμάτο ώραιες ύποσχέσεις ο Μπετόβεν, που έκανε έντύπως με τις τομημένες του έμπνευσεις και τις παρατολίμιες του στους αυτοσχέδιασμούς του στο πιάνο και το έκκληροιστικό όργανο. Είμαστε δηλαδή στο 1782.

Τό 1781 είχε γράψει και έκδώσει ο Χάυντ τά κουαρτέττα του «μ' ένα ίδιαιόρ» καινοόριο τρόπο» όπως ο ίδιος έλεγε, ύστερα από μία προεργασία είκοσι όλοκληρών χρόνων. Τόν άκολουθήσει ο Μότσαρτ με την αφέρμασι του σ' αυτόν τών δικών του 6 κουαρτέττων που έγραψε από τό 1782 - 1785 και για τά όποια, όπως όμολογεί, έμαθε τόν τρόπο από τόν Χάυντ. Τά κουαρτέττα αυτά έινε τό πιο βιολιαμένο μέρος, ο άπόλυτος έξευγενισμός μέσα σ' όλόκληρη τη βιεννέζικη παραγωγή και επάνω στα ίχνη του βαδίζει άργότερα, ύστερα από 20 χρόνια (1800) ο Μπετόβεν, όταν δημιουργεί τά δικά του (έργ. 18). Μ' όλη τη λαμπρότητα και άληθινά προοδευμένη έργασια τών κουαρτέττων του Μότσαρτ, το Μπετόβεν και έπειτα όλων των άλλων μεταγενέστερων μεγάλων συνθετών, παρέμεινε ο Χάυντ εκείνος που μάς έδωσε τό τελειότερο ύπόδειγμα της τεχνοτροπίας του είδους αυτού. "Επειτα ο Μότσαρτ με τό μουσικό του θεατρικό έργο, «Απαγωγή από τό Σαράϊ», που έγράφηκε για τη Βιέννη και άνεβάρτηκε εκεί (12 Ίουλίου 1782) και πού, όπως είχε πη ό Γκαίτε (που και ο ίδιος είχε δοκιμάσει να ύψόση τό έπίπεδο του είδους που χαρακτηρίζεται με τόν όρον **singspiel**=θεατρικό έργο με τραγούδι) «κατήρριψε όλα». Μέ την «Απαγωγή» λοιπόν μπήκε και τό **Singspiel** μπορεί μάλιστα κανείς να πη και ή γεωμετρική όπερα στη σφαίρα του κλασσικού.

Αυτό γιατί μ' όλη την αναγνώρισι του έργου του Γκλούκ, ο συνθέτης δέν μπορεί να συμπεριληφθ ή άν και Αόστριακος στη Σχολή, αφού τό 1782 ήταν 68 χρονών και πέντε χρόνια άργότερα έπέθανε, είχε δέ σταματήσει ή δράσις του από τό 1779, έπομένως από χρονικής άπόψεως μένει έξω από τό πλαίσιο της Βιεννέζι-

κης κλασσικής σχολής, όσο και άν από άπόψεως περιεχομένου έχει τη θέση του σ' αυτήν.

"Αφού ο Μότσαρτ έβρασε στο μουσικό θέατρο έργα, που άντιπροσώπευαν όλους τούς τύπους «Είγακρο», (μουσική κωμωδία) **Don Giovanni** (**Dramma giocoso**) «Μαγευμένους Αύλους» (**deutsche oper**) κτλ., πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή ο Μπετόβεν με τό «**Ritter - ballett**» και δύο κωμικές άριες και έγράψανε έπειτα την μνήμη του "Όπερα «Λεονώρα» (=Φιντέλιο). "Η έπιθυμία του Μπετόβεν να γίνη μαθητής του Μότσαρτ δέν έπραγματοποιήθηκε από την αλφινδία άρρώστια της μητέρας του ήφθησε πού τόν ξανάφερε γρήγορα στη Μόνη. "Ός τόσο αυτή ή έπιθυμία τόν έφερε σέ πρώτη έπιθυμία με την Αόστριακή πρωτεύουσα και τόν έπλησίασε στον Μότσαρτ πού δέν νοητέθηκε τόσο από την έρμηνια μιας έτοιμης συνθέσεως, όσο από ένα αυτοσχέδιασμό του, μια έλευθερία φαντασία, πού το έγγυόνησε της μεγαλοφυα του νεαρού αγνώστου, κ' έφερε στα χείλη του, την προφητεια πού έμελλε να βγη άληθινή: «Προσέτιτε τον αυτόν—είπε γυρνώντας στους άλλους μαθητάς του—θά κάνη κότετε τόν κόσμο να μιλήρη πολύ για λογαριασμό του!» Και ξαναγόρισε στη Βιέννη ο Μπετόβεν και έδημιούργησε εκεί (και έμεινε από τό 1792) όπου μέτροσε να εκπληρώση τη ζωροπότερη έπιθυμια του έως τό τέλος της ζωής του. Δάσκαλός του ήταν ο Χάυντ, ο Γιόχαν Σένκ, ο "Αλμπρεχτομεγκερ και στη φωνητική ο Σαλιέρι. Στά τελευταία χρόνια της ζωής του είδε να προβάλλη ένα καινοόριο ταλέντο, έντελώς βιεννέζικο αυτή τη φορά, μια μεγαλοφυα πού προωριζόταν να όδηγήση την κλασσική σχολή της Βιέννης πρós τόν ρομαντισμό. "Αλλά ο Φράντζ Σούμπερτ έζησε μονάχα ένα χρόνο ύστερα από τό θάνατο του Μπετόβεν και μ' αυτόν έραβωσε ή λάμψις της σχολής. Είχε ήδη άποκτήσει από τό 1812, ύστερα από την τελειότητα της όλης συμφωνίας του Μπετόβεν, κάποιες άποχρώσεις πού έβρασαν ποικίλες διακλαδώσεις, εκόκρπισαν τό φως που είχαν άπλώσει γύρω της ο Χάυντ, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν ως τά 42 χρόνια του. Και ο Σούμπερτ ακόμα είχε ανόψει τό 1815 καινούριους δρόμους, πού, όπως και τά έργα του Μπετόβεν, ύστερα από τό 1817 (Σονάτες για πιάνο έργα 106, 109, 110, 111, ο 33 παρολλαγής έργο 120, ή ένάτη συμφωνία, ή Μίσσα Σολέμνις, τά κουαρτέττα, έργα 127, 130, 131, 132, 135 κ. ά.) έμειναν σέ στενωτάτη όργανισή σχισή με Δημιουργιστή πού άνήκαν σέ προηγούμενες εποχές. Αυτό, με τό είδος της τεχνοτροπίας πού έπαιρναν, όδήγησαν τό μουσοόριο σ' ένα έπίπεδο, όπου έκέρβιζε βέβαια σέ τρόπο εκφράσεως, πού άπευθύνονταν όμως περισσότερο στο ύψηλο, τό υπερόκτισμο ίσως παρά στο «φαίσι» πού είχαν βάσει για σκοπό τους ο Χάυντ και ο Μότσαρτ. "Ο Σούμπερτ από την άλλη μεριά γλύστερη πρós τόν ρομαντισμό και στον κλασσικό τρόπο της εκφράσεως τόν τέλεια άπρόσωπο, πού είχε παραλάβει, έβρασε ένα τοπικό βιεννέζικό τόνο, περίπου όπως ο Χάυντ είχε κάνει με τό δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους της «Στρατιωτικής της συμφωνίας». "Ός τόσο ή δόμοσις της ένότητος της κλασσικής σχολής ήταν τόση πού ακόμα και ότι ένεν έποιρνε στην κατοχή της, με την καλλιτεχνική της ύπεροχη, τό άφωμόιμοε όπως π. χ. τό Ρούστικο θέμα στο τελευταίο μέρος του κουαρτέττου Μπετόβεν (έργον 19 αριθμ 1) τό «Αλλά Τούρκος» της σονάτας σέ λα έλασσον του Μότσαρτ κ. ά. "Ετσι βέβαια δέν μπορούμε να περιορίσουμε την ανάπτυξι της Βιεννέζικης σχολής σέ 30 χρόνια

(1782—1812) αυτό είναι μόνον μια καλλιτεχνική περίοδος που εκράτησε σε απόλυτη συνοχή τους μεγάλους κλασσικούς δασκάλους, που έτσι απέβλεσαν κάτι το καλλιτεχνικό ένιατο και δημιουργόσαν στο είδος του με την τελευταία λέξη της τελειότητας.

‘‘Αλλά κοντά στη βιεννέζικη κλασσική σχολή αναπαίχθηκε προπαρασκευαστικά ή σύγχρονα μ’ αυτήν ή και ανά διάδοχός της, με διάκληρη σειρά μικροτέρων, άσημοτέρων δασκάλων δίπλα στους μεγάλους, στους γνωστούς της ‘‘Ήρωας.’’ Όταν βρίσκεσαι μακριά, —λέει ο Γκαίτε—δέ μοθαίνει παρά για τους πρώτους, για τους έλλογους καλλιτέχνες και συχνά άρκεισαι στα όνοματά αυτών και μόνον’ ως τόσο άμα ζυγώσης στον Ούρανο αυτών με τά μεγάλα ‘‘Άστρα και άρχιζουν νά λαμποκοπών μπροστά σου και τά άστέρια δευτέρου και τρίτου μεγέθους και καθένα άπό αυτά σου παρουσιάζεται, όπως κι’ εκείνα που άνήκουν στα πρώτα—πρώτα, τότε σου φαίνεται και ή Τέχνη και ο κόσμος πλουσιότερος’’. Τό ίδιο γίνεται και με τό έναστον στερέωμα της βιεννέζικης σχολής. Σελίδες δλόκληρες μπορούν νά γεμίσουν με τά όνόματα εκείνων, που τά έργα τους, οι πρόοδοί τους, και ο προσωπικός τους χαρακτήρας παραλαβαίνουν τή μουσική άπό τήν προηγούμενη εποχή, τήν οδηγούν στην ζωική της κοίτη και πολύ συχνά οι δημιουργίες αυτών άποδίδονται στους μεγάλους της εποχής τους. ‘‘Ως σήμερα άκόμη δέν έχουμε άκριβώς ξεδιαλύνει κάτι τέτοιες λεπτομέρειες και φυσικά δέν ξεκαθαρίσαμε μερικές πλάνες. Στη γενική έκδοσι του έργου του Μότσαρτ υπάρχουν κομμάτια, που δέν άγνιστο καθόλου ο ίδιος και άλλα που βασικά έγραψαν πάλι άλλοι και αυτός έπεξεργάσθηκε ή διασκεύασε. Συμφωνίες τών αδελφών Μιχαήλ και ‘‘Ιωσήφ’ Χάυντν υπερωδέθηκαν μεταξύ τους, έγινε μια άκούσια βέβαια άλλαγή στα μικρά όνόματα, παρουσιάσθηκαν με άναπαλή πατρότητα αντίθετα προς τήν άλήθεια και τή δι-

καιούνη. Βέβαια στα τελευταία έργα, πέρα άπό τά 1790 του Χάυντν και τά πέρα άπό τό 1780 του Μότσαρτ τέτοια άλλαγή δέν μπορεί νά συμβή γιατί οι προσωπικοί χαρακτήρες και τών δύο έχουν πιά χαραχθή με πολύ σαφήνεια και άδρότητα. Οι δύο πρώτες συμφωνίες του Μπετόβεν διατελούν υπό τήν επίδρασι τών δύο μεγάλων οδηγών του άν και αναμειγνύονται και τά προσωπικά χαρακτηριστικά του ίδιου του δημιουργού Παρόμοια μίγματα παρουσιάζονται δόσκολα στην άναλυσι τών χωριστών τους μερών. Σήμερα άκόμη εμειθα ευγνώμονες στον κατά δέκα χρόνια νεότερον Franz Xavier Süssmayer, διευθυντή θεατρικής όρχήστρας στη Βιέννη, που άποτελέσας τό ήμιτελές Ρέκβιεμ, τό τελευταίο έργον του Μότσαρτ. Πόσοι άραγε άπό τους μορφωμένους μουσικούς άκροστάς θά μπορούσαν νά διακρίνουν τά πρόσθετα μέρη άπό τά γνήσια; Πόσοι άπό τους μουσικούς Ιστορικούς τά γνήσια του Μότσαρτ άπό τά πρόσθετα του Süssmayer βίνοντας και κριτικά, για δ.τι σχετίζεται με τό στάλ τους λόγους της γνώμης τους; Κοινότης χαρακτηριστικών αυτου του είδους μπορεί νά παρουσιασθή έπανειλημμένα σε κάθε καλλιτεχνική περίοδο και ο’ όλες τις τεχνοτροπίες άκόμη και στην τόσο προοδευμένη βιεννέζικη κλασσική σχολή. ‘‘Υπόχρονον κομμάτια που δυσκολότατα μπορεί κανείς νά πη άν έγράφηκαν άπό τον Μότσαρτ ή άπό τον Χάυντν όσο διαφορετικά και άν εινε στις λεπτομέρειες, όπως άλλως τε μεταξύ άλλων τό άπέδειξε και ο λεπτός εασιόδητος ‘‘Άγγλος συγγραφέας και συνθέτης Hubert Parry. ‘‘Αλλά θασα βέβαια μπορεί αυτό νά καθορισθή στα έργα της πλήρους ώριμότητός των και του ύψιστου σημείου της έξελίξεως της τέχνης τους. ‘‘Ως τόσο άκόμη και ο’ αυτά—έξω άπό τά μέρη της διορκούς έξελίξεως άπό άπόφωες τόσοσ της τεχνικής όσον και της πνευματικής που μπορεί εύκολα νά γίνη αίσθητή— υπάρχουν σημεία και γνωρίσματα που εινε κοινό κτήμα όλων τών εκπροσώπων της Σχολής.

ALEX THURNEYSSEN

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΙΣΡΑΗΛ

‘‘Η άπό του Μπρονσλάβ Χαύμπερμαν Ιδρυθείσα Ισραηλιτική όρχήστρα, έκανε τό περασμένο έτος τήν πρώτη της τουρνέ στην Εύρώπη. ‘‘Ένός δύο ηγών έπεσκέφθη όκτώ χώρες, και έδωσε όπο τήν διεύθυνση τών Paul Klecki, Paul Paray και Leonard Bernstein, 43 συναυλίες. ‘‘Η έξαιρετική καλλιτεχνική έπιτυχία αυτών τών έπισκέψεων έσημειώθη με ιδιαίτερη ικανοποίηση στο ‘‘Ισραήλ. Έβαν ο’ αυτήν, άκόσ, μίαν έπικύρωση της μεγάλης ύπολήψεως που αυτή ή σχετικώς νέα όρχήστρα χαιρεί στον τόπο της. ‘‘Η έπιστροφή τών μουσικών στην πατρίδα τους έλαβε μορφή έορτής εις τήν όποια συμμετείχε όλος ο πληθυσμός. Τήν τελευταία συναυλία συνδρμητόν της περιόδου 1954-55, ή όποια ήταν συγχρόνως και ή πρώτη της φιλαρμονικής μετά τον γυρισμό της, θέλησαν νά παρακολουθήσουν όλοι, κι έτσι χρειάσθηκε στο διάστημα ένος μηνός νά επαναληφθή τό κονσέρτο 15 φορές.

‘‘Ένα μουσικό γεγονός έξαιρετικού ένδιαφέροντος για τήν χώρα φαίνεται ότι ήταν ή τελευταία «Simriah», όνομα τό όποιον έδόθη εις ένα φοιτητάλ χωρωδίας, όπου έγγάρια και ξένα έβραϊκά χωρωδία συγγροτή-

ματα, επί τρεις εβδομάδες έρμηνεύουν χωρωδίακά τραγούδια άπό τον πλούσιον θησαυρό της Ιουδαϊκής Folklor. ‘‘Ένεια χωρωδίες με τόσο διευθυντάς των, ήσαν αότην τήν φορά άπό τήν Εύρώπη και τήν ‘‘Αμερική για νά μετρηθούν στην τέχνη του χωρωδιακού τραγουδιού με τά διάφορα φωνητικά σύνολα του ‘‘Ισραήλ. ‘‘Όπως συμπερίνοιουν άπό εις σχετικώς άναποκρισεις οι έπιτεύξεις έκάστης χωρωδίας, τόσοσ φωνητικώς όσον και άπό άπόφωες έρμηνείας, πρέπει νά ήσαν έξαιρετικοί. Κονιά στους καθυστά καλλιτεχνικούς σκοπούς που επιδιώκει αυτός ο πρωτότυπος διαγωνισμός, θέλουν έπίσης δι’ αυτόν νά έμφυχώσουν τήν λησμονημένη καλλιέργεια του Ιουδαϊκού τραγουδιού για νά συσφίξουν τοιοιούτρόπως τους πνευματικούς δεσμούς του ‘‘Ισραήλ ή όποια διασπορά.

Μία μόνη λυρική σκηνή δέν υπάρχει άκόμη στο ‘‘Ισραήλ. Τό τόσο πολύ τήν λησχαρά ο κόσμος άπέδειξε ή τεραστία έπιτυχία τήν όποια έσημείωσαν οι παρραστάσις ενός Ιταλικού μελοδρματικού θέατρού. ‘‘Επί τρεις μήνας συνεχώς, συνέρρανε φιλόμουσοι άπό όλες τις περιφέρειες του ‘‘Ισραήλ στην όπερα και εύχαριστούσαν με ένθουσιώδεις έπιδροκισμούς για δ.τι τους προσ-

νέτειναν τα μέγιστα εις την καλλιέργειαν της κρίσεως και του γούστου του κοινού. 'Από την άλλη μεριά οι καλλιτέχναι αυτοί πιθανόν δεν θα έκτιθεντο εις το «ρίσκο», και τα έξοδα του ταξιδιού σ' ένα τόσο άπομικροκρημένη χώρα, εάν δεν τους έβριδε, όπως εις την περίπτωσιν αυτή, το κράτος ως καλλιτεχνικός πράκτωρ τις ανάλογες χρηματικές έγυψεισι.

ΦΙΝΛΑΝΔΙΑ

"Όπως η 'Ελλάς έτσι και η Φινλανδία είναι μία μικρή χώρα ή οποία προσφέρει εις τους μουσικούς ένα σχετικώς περιορισμένο πεδίο δράσεως. Παρ' όλα ταύτα, έχει δύο συμφωνικές όρχήστρες και ήδη από το 1872 μία κρατική λυρική σκηπή. 'Αλλά άκόμη και με τον ραδιοφωνικό σταθμό μπορεί ν' άπασχόληση μόνον ένα μικρό αριθμό μουσικών. Στους ύπολοιπους δεν μένει άλλη λύσις παρά να φροντίσουν για μαθήματα, ή να δοκιμάσουν την τύχη τους με μία συναυλία. Λόγω όμως του όλόεντα λοχυροτέρου άνταγωνισμού εκ μέρους ξένων σολίστ ο πιθανότερος έπιτυχίας έχουν μειωθεί σ' τέτοιο σημείον, ώστε κανείς σχεδόν δεν τολμά να ύποβληθή σ'α έξοδα ενός άτομικού ρεσιτάλ. Γι' αυτό έκαιρετήθη άπ' όλους ή άπόφασις της ένώσεως Φινλανδών Μουσικών του 'Ελοίνκι να οργανώση από τούδε σ' κάθε μουσική περίοδο τουλάχιστον δύο σειρές συναυλιών για τους έντόπους καλλιτέχναι. Διά της κατάλληλης προπαγάνδης, και της έκδόσεως συνδρομών έλπίζει ότι θα προσελκύση ένα τόσο μεγάλο αριθμό μουσικών ώστε οι καλλιτέχναι ή όποιοι θα παρουσιάζονται σ'α κοντέρτα να μ'ορουν να άμοιφοούν Ικανοποιητικά τόσο ήθικώς όσον και υλικώς.

Μεγάλη προσοχή δίδεται στη Φινλανδία εις την μουσική εκπαίδευση των νέων. Με πρωτοβουλία του διευθυντού της συμφωνικής όρχήστρας του 'Ελοίνκι **Tauno Hannikainen** και ύπό την προσαία της συζύγου του φιλανδοφ προέδρου της δημοκρατίας, Ισρύθηκε μία όρχήστρα νέων που άποτελείται από 55 μέλη. Το πρώτο κοντέρτο των νεαρών καλλιτεχνών, των οποίων ο μέσος όρος ήλικίας είναι 14 - 15 χρόνια, λόγω της μεγάλης του έπιτυχίας έχρησάσθη να επαναληφθή. Γι σημασία άποδίδεται στην άνάπτυξη και την καλλιέργειαν παιδικών χορωδιών, καταρτίζεται από ότι προς ευρύτεραν εκπαίδευση της χορωδίας άγορών της Μητροπόλεως του 'Ελοίνκι μετεκάλασαν έναν εκ των διευθυντών της, παιδικής χορωδίας της Βιέννης (**Wiener sängerknaben**) τον **Peter Lacomich**.

Την βάση όμως αυτών των μουσικοπαιδαγωγικών προπαθειών, άποτελεί ή συστηματική και με τις νεώτερες μεθόδους εφαρμοζόμενη μουσική διδασκαλία σ'α σχολεία, ή οποία έδω έπιδώσει να ζωνηθή σ'α παιδιά από την τρυφερότερη ήλικία την άγάπη για τη μουσική και φροντίζει πρό πάντων ώστε ή άγάπη αυτή να δυναμώνει με τον καιρό σ'αδς νέους, και να τούς ώθει άν είναι δυνατόν σ'α μία άνεργό άπασχόληση με τη μουσική.

Στην παρασμένη μουσική περίοδο του 'Ελοίνκι κυριαρχούσε όπως ήταν έπόμενον ή μορφή του Γιάν Σιμπέλους, του οποίου ή έννενηκοστή έπέτειος των γενεθλιών έορτάσθη εκεί με ήβιατερη μεγαλοπρέπεια.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΑΙΟ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ. 28504

MOUSSIKI KINISSIS

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΞΙΣΤΡΕΦΟΥ Έτησίαι Δρ. 40
Έξήμεν. * 20
ΕΞΙΣΤΡΕΦΟΥ Έτησίαι Α. Χ. 1.00
ή δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τον Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΑΤΣΙΡΙΑΝΟΣ
"Όδός Δαυιδίου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τα κάτωθι έμβάσματα και σ'ας εύχαριστοϋμεν. 'Από : Α. Νταγιάντα (Καλάμαι) δρ. 50, Α Βαληνδρά δρ. 40, Α. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) δρ. 60, Ε. Μαρσέλλου δρ. 20, Δ. Παναγιωτόπουλον (Κόρινθος) δρ. 60, Ε. Δογάνη - Κουντουρά δρ. 40, Γ. Κουντουρίην δρ. 40, Γ. Κανακάρην δρ. 25, Κ. Τρίαντον δρ. 36, Γ. Φωτίου (Θεολογική) δρ. 40, Ε. Κυριακόπουλον δρ. 40, Ι. Βασιλάν δρ. 40, Ν. Σταματόπουλον δρ. 40.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Εις το προηγούμενον τευχος δρ. 57 ύπάρχουν σ'α έθρον του κ. Τεωρνάντσου «Β. Α. Μάσαρτ» τα ήξης λόδη :

Σελ. 13, στήλη α', γραμμή 2η, αντί παραστάθηκε να διαβασθή παρουσιάσθηκε.

Σελ. 13, στήλη β', γραμμή 12η, αντί τόπους να διαβασθή τύπος.

Σελ. 13, στήλη β', γραμμή 21η, αντί συνήθως να διαβασθή συνήθεις.

Σελ. 14, στήλη β', γραμμή 23η, αντί πνευματώδες να διαβασθή πεισματώδες.

Μία μακρά σειρά συναυλιών ήταν άφιερωμένη άποκλειστικώς εις το έργον του γρηαιού πρώταν της φιλανδικής μουσικής. Εις την έκτέλεση μοιρασθήκαν τόσο ξένοι όσον και έντόπιος διευθυνται και σολίστ. Ξεχωριστή έπιτυχία έσημείασαν οι δύο συμφωνικοί συναυλιές που διηύθηεν ο έπίσης γρηαιός **Sir Thomas Beecham**. Με ένθουσιόδη χειροκροτήματα εύχαρίστησε το κοινόν τον μεγάλο 'Αγγλο μαστρο το όποιος είναι ένας από τους πρώτους που κατάρθωσε από τις άρχες του αιδών με τις ύπέροχες έρμηνείες του, να έπιβάλη τις συνθέσεις του τότε σχεδόν άγνωστου Σιμπέλους σ'α έξωτερικό. 'Αλλά και ή μοναδική άπόδοσις του κοντέρτου για βιολι, όπό το δισαφμου σοβιετικού βιολονιστα **David Oistrach**, έπήρη την μορφή ενός θριαμβου, τόσο για τον συνθέτη όσο και για τον σολίστα, σπανίου σ'α μουσικά χρονικά του 'Ελοίνκι. Σ'α όλες τις τιμές που απέδωσαν έπ' εύκαρίση αυτών των έορτών σ'α διδασκαλο έξεηηλώνετο ο βαθός σεβασμός που αισθάνεται γι' αυτόν ο φιλανδικός λαός, αλλά και ή εύγνωμοσύνη του για ό,τι έπέτελεσε με το δημογραφικό του έργο, για το όνομα και την ύπόληψη της Φινλανδίας σ'α τον κόσμο.

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ύδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εις 'Αθήνας - Πειραιά - 'Επαρχίας και Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον έν 'Ελλάδι έκδιδόμενον

Μηνιαϊόν Μουσικόν Περιοδικόν

3 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΪΚΟΣ

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

Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

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

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ

ΘΑΛΑΣΣΗΣ

ΣΚΑΦΩΝ

ΠΟΛΕΜΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΟΥ 'Θ (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΤΗΛΕΦΩΝ : 55675, 52573, 56276, 55066
(Μετά τās ἐργασίμους ὥρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΔΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

Al -