

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ



ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

89

ANNA ΠΑΒΛΟΒΑ
1931 - 1956

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ,

- ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Μεγάλες μορφές τῆς τέχνης
Ὁ Θρόλος τῆς Ἄννας Παυλόβα.
- ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ Ἡ γερμανικὴ μουσικὴ ἀπὸ
τὸ Μπράμς ὡς τὸ Στράουζ.
- HANS JOACHIM ZINGEL Ὁ Μότσαρτ καὶ ἡ ἄρπα.
- ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ Θέελλα καὶ ὄρμη.
- ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ Δύο ἀπαγωγές.
- FERRUCCIO BUSONI Πῶς σκέπτομαι γιὰ τὸν Μότσαρτ
(Μετάφρασις Γαλάτειας Α. Τσικνιάτσου)
- ALEX THURNEYSSEN Ἀπὸ τῆ μουσικῆ κίνησι τοῦ ἔξω-
τερικοῦ.
Μουσικὴ κίνησι στὸ τόπο μας.
Ἄλληλογραφία

ΕΤΟΣ Ζ' = ΜΑΡΤΙΟΣ 1956 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ · ΛΑΛΛΟΥΝΗ

ΜΕΓΑΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο ΘΥΡΛΟΣ ΤΗΣ ΑΙΝΑΣ ΠΑΥΛΟΒΑ

Τι νάναι ἄραγε ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει ἕναν μεγάλο καλλιτέχνη ἀπ' τοὺς ἐπίσης μεγάλους συναδέλφους του, σὲ τέτοιο βαθμὸ, σὲ τέτοιο μεγάλο βαθμὸ, ὥστε νὰ κατακτᾷ τὴν ἀθανασία, νὰ γίνεταί μιά θρυλική μορφή, μὴ παραιομυθία φυσιογνωμία, πέρα καὶ πάνω ἀπὸ τόπο καὶ χρόνον;

Στὸ ἐρώτημα τοῦτο, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ σαφὴς ἀπάντησις ποὺ νὰ δίνει ὠρισμένες ἐξηγήσεις, γιὰτὶ φαίνεται, εἶναι ἀσύλληπτες οἱ ἰδιότητες ποὺ καθορίζουν αὐτὸ τὸ ξεχωριστὸ φαινόμενο...

Οἱ σκέψεις αὐτὲς ἀφοροῦν τῇ μεγάλῃ χορεύτρια Ἄννα Παυλόβα: Αὐτὴν τὴ χρονιά, ὄλος ὁ πολιτισμένος κόσμος γιορτάζει τὰ 200 χρόνια τοῦ Μότσαρτ καὶ παράληλα τὰ 100 χρόνια τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ ποιητῆ Ἐρρίκου Χάινε. Θυμᾶται ὁμως μὲ βαθεῖα συγκίνηση καὶ τιμᾶει τὴ μνήμη καὶ τῆς Παυλόβα ποὺ πέθανε ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ 25 χρόνια, πάνω στὴν πῶ φανταστικὴ σταδιοδρομία ποὺ γνώρισε ποτὲ ἑρμηνευτὴς — καλλιτέχνης. Γιορτὲς δίνουν ὅλα τὰ μουσικὰ θέατρα τοῦ κόσμου στὴ μνήμη τῆς μεγάλης αὐτῆς καλλιτέχνιδος τοῦ χοροῦ, ἀκόμα καὶ στὴν Ἀθήνα εἴχαμε μιά συγκι-

νητικὴ ἐκδήλωσις τοῦ Σέρτζ Λιφάρ, ἄρθρα γράφονταί, μελέτες ἀναγγέλλονται — ἡ Ἄννα Παυλόβα μένει σὰν μιά θρυλικὴ μορφή, σὰν ἡ πῶ τέλει ἐνοσάρκωσι τῆς τέχνης Χοροῦ, σὰν αὐτὸ καθαυτὸ τὸ πνεῦμα τοῦ χοροῦ.

Καὶ συλλογόμεθα: τὰ ἔργα τοῦ Μότσαρτ μένουσιν, αἰῶνια χαρὰ τῆς πολιτισμένης ἀνθρωπότητας, παράληλα μένει καὶ τὸ ἔργο τοῦ Χάινε. Ἄλλὰ ἀπ' τὴν Παυλόβα τί μένει; Τίποτα, ἐκτός ἀπὸ μερικὰς εἰκόνας τῆς ποὺ εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴν πραγματικότητα, ποὺ δὲν μποροῦν νὰ μεταδώσουσιν τὴ μοναδική, τὴν ἀπιαστὴ ἐκείνη συγκίνησι ποὺ μετέδιδε ἡ ἐμφάνισή τῆς στὴ σκηνή, ἡ αἰθέρια τέχνη τῆς Μυστήριου. Εἶναι τὸ ἴδιο μυστήριον ποὺ περιβάλλει τὸ θρόλον γιὰ τὸ παίξιμον τοῦ Παγκανιή τοῦ Λίστ. Καὶ πάλι, ἀπ' αὐτοὺς τοὺς περιβόητους θεϊστύχους, ἰδιαιτέρως ἀπ' τὸν δεύτερον, μὲς



μένουν οἱ συνθέσεις τους ποὺ μποροῦν κάπως νὰ μᾶς ὀδηγήσουσιν στὰ μυστικὰ τους, χωρὶς ὁμως καὶ νὰ μᾶς δίνουν μιά κάποια ἐξήγησι γιὰ τὴ μαγεία ποὺ ἐξασκοῦσαν στὸς ἀκροατὲς τους. Ἀπ' τὴν Παυλόβα δὲν μένει τίποτα, τίποτα. Μονάχα ὁ θρόλος τῆς. Καὶ μονά-

χα έμεις, οι πού γέροι, πού άξιώθηκαμ να δοθμε αυτό το θαύμα, θά μπορούσαμε ίσως να μιλήσουμε γιά τήν τέχνη της. Ή τέχνη της Παυλόβα. . . Άλλά δέν πρόκειται πιά ούτε περί τέχνης, ούτε περί τεχνικής, γιάτί, τόσο πρίν άπ' τήν Παυλόβα, όσο και σύγχρονα της κι' έπειτα άπ' αυτήν, ό κόσμος γνώρισε πολλούς μεγάλους χορευτές—άρκει να θυμηθούμε τους καλλιτέχνες πού άποτέλεσαν τά Ρωσικά Μπαλέτα, μιά Καραβίνα; Έναν Νιζίνσκυ, τόν ίδιο τόν Λιφρό στό άραίο του νιάτα—πού, όμως κανέναν τους δέν άρσις πίσω του αυτήν τήν αλόνια άκτινοβολία, σάν τήν Παυλόβα, αλλά κι κανέναν δέν πέτυχε μιά τέτοια σταδιοδρομία, κανέναν δέν έφθασε στόν κολοφώνια της δόξας, σάν τήν Παυλόβα, πού έπί έικοσι πέnte δόκλχηρα χρόνια, ή τέχνη της δέν γνώρισε καμμία κάμψη, καμμία μείωση καμμία άδυναμία. . . Καί σήμερα, έπειτα από έικοσι πέnte χρόνια, πού ό «Κόκνος» δίπλας γιά πάντα τις φερούδες του, ή άνάνηρι της μένει ζωντανή. Σέ τί πρέπει ν' άποδοούμε αυτό, πού οι λέξεις «έπιτυχία», «θρίαμβος», «δόξα», είναι άδότηλα άνισχυρες να έκφράσουν;

Άλω πώς τό άνιγμα του «φαινομένου Παυλόβα» θά μπορούσε να έξηγηθθί κάπως, με τό ολοκληρωτικό δόσιμο της καλλιτέχνιδας στήν τέχνη της, πράρμα όμως πού έπέδχεται άμέσως τήν άντήρησι, πώς, κάθε μέγαλος καλλιτέχνης, γιά νάνα μεγάλος, δίνεται άλοκληρωτικά στήν τέχνη του, χωρίς όμως αυτό ν' άποκλείει και περιόδους από άνηυχίες, από δημιουργικές κρίσεις, από ψυχικές—προσωπικές συγκρούσεις, από τυραννικά πλάγματα κατοωτέρητος, από χίλιες άλλες άδυναμίες—ώ, είναι τόσο περίπλοκη ή ψυχήσόνθεσι του καλλιτέχνη και τόσο βαθιά ή εδαισησία του. . .

Σάν περίπτωση της Παυλόβα, δέν ύπάρχει τίποτα άπ' τί' αυτά, ή, μάλλον, τίποτα πού να έπέρσις τήν τέχνη της και τή σταδιοδρομία της. Άν παραβάλλουμε τή ζωή της Παυλόβα με τήν τραγικότητα της ζωής του Νιζίνσκυ—πού, καθώς είναι γνωστό, έχασε τά λογικά του πάνω στήν πιό άραία άνησι του ταλέντου του και πέθανε τραλλός, πρίν λίγα χρόνια—ή με άλλους μεγάλους καλλιτέχνες πού γνώρισαν άπειρες ίδιοτροπίες της τύχης και της ίδιαις τους της άξίας, όπως λέω παραπάνω, ή ζωή της Παυλόβα, της «πιο μεγάλης χορεύτριας του αϊώνος», όπως τήν άποκάλεσαν, ζευλιόχησε σέ μιά καταπληκτικά σταθερή και μεγάλη γραμμή. Σάν να μόν ήταν ένα άνθρώπινο πλάσμα, σάν νάταν ένα πνευμα, μιά ψυχή. Ή ψυχή του χοροδ. . .

Στήν πραγματικότητα, ή ζωή της Παυλόβα, χωρίζεται σέ δύο μέρη: τό ένα είναι ή παιδική της ηλικία, ή περίοδος «χωρίς χορό», όταν ή μικρούλα «Νιούρα»—όπως τήν λέγανε χαιδέυτικά, ένα άσθενικό κοριτσάκι, άφρανό από πατέρα, ζούσε τόν περισσότερο καιρό κοντά στή γιάγια της, σ' ένα χωριό κοντά στήν Πετρούπολι, έπειδή ή μητέρα της, μιά δύστηνη πλάστη, δέν μπορούσε να τό συντηρήσει. . . Τό άλλο, είναι τά 25 χρόνια—περισσότερα άπ' τά μισά της ζωής της—πού πέρασε στό τράινα και στό πλοία γυρίζοντας τόν κόσμο. Κατά τους ύπολογισμούς του Τέντορ Στίρ, πού ήταν ό μόνιμος μάετρος του μπαλέτου της, ή Παυλόβα έβωσε μέσα στό τελευταία της 16 χρόνια, γυρίζοντας άπό πόλι σέ πόλι, από χώρα σέ χώρα, από ήπειρο σέ ήπειρο, 3,650 παραστάσεις, έχανε 2000 δοκιμές και διέτρεξε 480.000 χιλιόμετρα—χωρίς τά σημερινά μας άεροπλάνα.

Τό καταπληκτικό ταλέντο της Παυλόβα φάνηκε άμέ-

σως όταν σέ ηλικία δέκα έτών, παρουσιάσθηκε με πολλές άλλες έκατοχτάδες από μέλλουσες χορεύτριες στήν Άυτοκρατορική Σχολή Μπαλέτου της Πετρούπολεως. Οι πιό διάσημοι δάσκαλοι της Σχολής, διάσημοι χορευτές του καιρού του, έμειναν έκπληκτικοί μπρός στό ταλέντο της μικρούλας κι' έθύμωσαν τό άσθενικό της κορμάκι, προκίζοντας τά μ' δλη τήν άπαιτούμένη τεχνική, πού μένει ως σήμερα ή βάση της κλασσικής τέχνης, δυναμώνοντας τό συνάμα κάτω από μιά άυστηρότατη πειθαρχία, ένώ παράλληλα άλλοι καθηγητές φρόντιζαν γιά τήν πνευματική της καλλιέργεια. Σέ ηλικία 17 έτών, ή Άννα Παυλόβα, κατά μοναδική παράβασι της άσθητής Ιερραχίας του Ρωσικού μπαλέτου, έμφανίζεται ήδη ως πρώτη σολίστ, θριαμβεύει ως Ζιζέλ του όμόνομου μπαλέτου του Άντάμ και από τότε της έμπιστεύονται όλους τους πρώτους ρόλους. Είναι ή «πρώτη χορεύτρια»—ή «πρίμα μπαλερίνα» δίπλα σέ μιά Ματίλταν Κοσοινοκάγια, δίπλα σέ μιά Πιερίνα Λενιάν. Άλλά αυτό δέν άρκει στήν Άννα Παυλόβα. Άθή άνερίπεται κάτι παραπάνω: να γίνη ή Πρώτη χορεύτρια του κόσμου.

Ή πρώτη της έμφάνιση έξω άπ' τή Ρωσία, έγινε στό 1907, με τό θιασο τών περιφημών Ρωσικών Μπαλέτων. Ώς τόσο ό κόσμος δέν πρόσεξε πραγματικά τή μεγαλοφυα της Παυλόβα, παρά όταν άποτροβήθηκε άπ' τά Ρωσικά Μπαλέτα, δημιουργήσε ένα δικό της Μπαλέτο και πρωτοεμφάνισθηκε στό Λονδίνο, στό 1910, δίνοντας σειρά από παραστάσεις δλο το χειμώνα. Όλη ή δυτική Ερώπη δέν μιλούσε πιά, παρά γιά τήν Άννα Παυλόβα και τόν «σπαρταναίρ» της Μιχαήλ Μόρνκιν. Είχε πέτυχει τό υκοτό της: ήταν ή Πρώτη χορεύτρια του κόσμου. Καί τό είχε πέτυχει με μιά ολοκληρωτική άπάνησι κάθε ίδιωτικής ζωής, με μιά σθερανή πειθαρχία πού έπέβαλλε όχι μονάχα στόν έαυτό της, αλλά και σ' όλα τά μέλη της χορευτικής της ομάδας.

Κάθε καινούρια χώρα πού έπισκεφτόταν ή Παυλόβα δέν έόφαινε γ' αυτήν μόνον ένα καινούριο κοινό, άλλα πάντα και μιά καινούρια πηγή μελέτης πού τό χορό της, πού ήταν ή μοναδική της γλώσσα, πού τό άφιερωνόταν ολοκληρωτικά, γιά να του παίρνει πάλι, άπ' τήν άλλη μεριά, όλα όσα μπορούσε να της δώσει σέ διαφορετικά μέσα έκφράσεως. Μεξικάνικοι χοροί, Περισκοί, Όλλανδικοί, Ούγγρικοί, πλούτιζαν τό ρεπετόριο της άφορ περνούσαν άπ' τό δημιουργικό της μυαλό και ξαναγεννιόντουσαν σέ νέες, καλλιτεχνικές φόρμες. Ή Άπο Άνατολή, οι πανάρχαιοι λειτουργικοί χοροί της Ιαπωνίας, οι Ίνδεις, κέντριζαν τό ίδιο τή φαντασία της και τό δημιουργικό της θαύμινο.

Τι ήταν ό χορός της Παυλόβα; Ένας μεγάλος Άγγλος κριτικός, ό Cyril W. Beaumont γράφει: «Έχόρευε με δλο τήν τό σώμα, από τά μαλλιά τό άραίο της κεφαλιού ως τις άκρες τών ποδιών της, ως τις άκρες τών δακτύλων της, ξεχειλιζόταν από ζωντάνια και με μιά άπίθανη πνευματική έκταση, άλλα συνάμα τόσο τέλεια μέσα στό στόλ του χοροδ, πού φαίνονταν σάν ένα μαγικό, ύπερφυσικό δν. Μερικές φορές βόθιζε τόν θεατή σέ μιά όπρόχη, άνειπώτη θλίψη, έπειτα πάλι ή συγκρατημένη της φλόγα ξεσπούσε άκάθεκτη, όρητική, παρασούοντας όλους και όλα. Όνειρώδης ήταν ή Παυλόβα ιδιαίτερα στό «άντάτζο», ό «όραμπέσκο» και οι «άτίπνι» της ήταν ποιήματα από γραμμική σχήμα, οι κινήσεις της πάνω στις μύτες τών ποδιών θύμιζαν μαργαριτάρια παρασμένα σ' όσημνια νήματα

και ο' ένα χορό «Πιτσικάτο» οι μύτες των ποδιών της αναπάλλοντα πάνω στη σκηνή ανά χρυσά βέλη πάνω ο' ένα μαρμαρένιο πάτωμα. Κατέιχε μια αφάνταστη Ισορροπία και μπορούσε να κρατιέται στις μύτες των ποδιών, τόση ώρα και τόσο ανάλαφρα, που έβινε πιά την έντύπωσι πώς δέν πατούσε στη γη».

Το «Ο Θάνατος του Κύνκου»—«Ο κύκνος που πεθαίνει» είναι ο σωστός τίτλος—μια άριστουργηματική δημιουργία της Παυλόβα που μένει σαν έμβλημα της σταδιοδρομίας της, ήταν ένας χορός μάλλον στατικός, που ο περιήφορος χορογράφος Φόκιν έχε δημιουργήσει ειδικά για την Παυλόβα, νεώτατη άκόμισα, πριν φύγει απ' τη Ρωσία. Το χοροδράμα αυτό, δέν προβάλλει ούτε τεχνικές δυσκολίες, ούτε άκροβατικές δεξιότητες και αν ζή ως σήμερα είναι μόνο έπειθητό το έρμηνευε 'Εκείνη με την μοναδική της δύναμι άκφάρασε, με την ασύλληπτη χάρι της, με την άπεριγραπτή πλαστικότητα της παραμικρής της κινήσεως που ήταν σαν μια βουβή μελωδία.

Την είδα μια και μόνη φορά, στα 1930, στη Βιέννη. 'Ήπαιε από ένα χρόνο, στις 23 'Ιανουαρίου του 1931, πέθανε στη Χάγη από μια πνευμονία, σε ηλικία 49 ετών. 'Όταν τη είδα, δέν θά πίστευα ποτέ πως αυτό το αίθριο πλάσμα, αυτός ο μισχος λουλουδιού, ήταν σαράντα οκτώ ετών. . . Την είχα δη' ως «Κύνκος» και θυμάμαι πώς όλος ο κόσμος έκλαιγε. Την ίδια κείνη βρα-

διά έχε χορέψει ένα «Ροντίνο» πάνω σε μουσική Μπετόβεν που έχε αναμολογήσει για την Παυλόβα με τον Φρίτς Κράϊτλερ. . . Κι' έναν Ρωσικό χορό με καταπληκτικές «πιρουέτες» πάνω στις μύτες των ποδιών. . . Καί. . . Μα δέν έχε σημασία τί έχόρευε ή Παυλόβα, άλλα πώς το χόρευε. Πολύ πιο πάνω από την τεχνική και την τελειότητα του χορού της ήταν ή μοναδική της ύποβλητική δύναμις που αιχμαλώτιζε το κοινό της, που το καθήλωνε, που το μάγευε. Και νομίζω πως κάτι, κάτι το άπιαστο, που όμως ήταν δεμένο με την μεγαλοφυα της, ζή ακόμα σήμερα, σε κάθε αίσθημα μπαλέτου, σαν μια άόρατη τρίτη δύναμις, που έμπνέει και ένθαρρύνει. Γιατί, στην Ιστορία του χορού, είναι με την Παυλόβα που για πρώτη φορά μπαίνει ένα διεθνές μέτρο αξίας, ένα διεθνές κριτήριο και γιατί κανείς ουτε πριν, ουτε μετά την Παυλόβα δέν επέδρασε τόσο αποφασιστικά την εξέλιξη, τη διάδοσι και την έπικράτησι του Κλασσικού Μπαλέτου, όσο ή 'Αννα Παυλόβα, που ακόμα σήμερα, κίκοις πέντε χρόνια μετά το θάνατό της, μένει το ιδεώδες της Τέχνης του Χορού, το μεγάλο ύπόδειγμα για κάθε άληθινό χορευτή και κάθε άληθινή χορεύτρια, μ' όλο που δέν έχε άπομεινει από Κείνην παρά μόνον μελέτες και αναλύσεις της τέχνης της, καθώς και μερικές πολύ παλιές κινηματογραφικές ταινίες—στο Λονδίνο—που φυλάγονται σαν έρα κειμήλια.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΡΑΜΣ ΩΣ ΤΟ ΣΤΡΑΟΥΣ

'Όταν ο Μπράμς έφυγε από το 'Αμβούργο και πήγε στη Βιέννη, στα 1863, όπου και έμεινε οριστικά κόνοντας την αστριακή προτεπούσα δεύτερη πατρίδα του, ή προσαικτικότητα του σαν συνθέτη, ύστερα από μια ζωη γεατή ρομαντισμό και περιελάνηη παρουσιαζε πιά μια ρωμαλέα φυσιογνωμία μ' έντονα χαρακτηριστικά. 'Έτσι στην ίδια πόλη όπου ο Γκλόουκ, ο Χάυντν, ο Μότσαρτ, ο Μπετόβεν κι ο Σομβέρτ είχαν βρεί το πεδίο της δράσεώς ταν, βρήκε κι ο Μπράμς το κατάλληλο κλίμα για να πραγματοποιήσει, με τις συμφωνίες του, τα χωρωδιακά του έργα και τις συνθέσεις του για μουσική δωματιού, το όπρηχο κείνο κράμα που πέτυχε, ένώνοντας στοιχεία της προκλασικής εποχής (της εκπροσωπούμενης από τους παλιούς δασκάλους της Ιταλικής φωνητικής μουσικής, από το Μπάχ και από το Χαίντν) με τη βενέζικη κλασική μουσική και τη γερμανική ρομαντική. Μ' αυτό τον τρόπο δημιούργησε το «στούλ Μπράμς» που, με την πρωτοτυπία του, παρουσιάζεται σαν το τέλος της μουσικής εξέλιξης μιας χιλιετηρίδας, ένδο σύγχρονα άνοιγει το δρόμο για καινούριες άνακαλύψεις.

'Ο σωθέτης αυτός πέτυχε, με μια πραγματικά σιδερένια πειθαρχία, που επέβαλε στην έμπνευσή του και στην τεχνική του, να γράψει τα έργα κείνα που του έξασφάλισαν την άθανασία. Ποτέ δέν έκοιμε παραχωρήσεις στο εύκολο γράψιμο και πάντα έκρινε τα ίδια του τα έργα με την πιο άμειλικτη κριτική. 'Όλη ή δύναμη του και όλη ή θέλησή του έτειναν προς το δημιουργικό του έργο που γι' αυτό έθυσιασε ολόκληρη τη ζωή του, στην όποια δέν βρήκε ποτέ καμιά εύχαριστη-

ση. Στην τέχνη του, πέτυχε να συμβιβόσει τα στοιχεία κείνα που εκ πρώτης όφειας φαίνονται έντελώς ασυμβίβαστα: και πραγματικά ή έλευθερία και ή άναεπαισία της φαντασίας, ή μέθοδος και ή τάξη, ή πιο τολημηρή πρόσδος και ή παράδοσι ένώνοντας στις δημιουργίες του ο' ένα όργανικό σύνολο, σε μια καινούρια ένότητα, στην όποια ή τραχεία δύναμη, ή νοστολογική μελαγχολία και ή συγκρατημένη ευσμία της ίδιουσγκρασίας του Μπράμς δίνουν ένα μοναδικό προσωπικό χαραχτήρα.

Στη Βιέννη, που, χάρη στο Μπράμς, ξανάγινε ή άκρόπολις της «καθάρης μουσικής», ζούσαν, στην ίδια εποχή μ' αυτόν, οι δυο σημαντικότεροι αντίπαλοι του Ρίχαρντ Βάγκνερ—έξω από τον τομέα της όπερας—, ο 'Αντον Μπρούκνερ (1824—1896) και ο Ούγκο Βόλφ (1860—1903). Αυτοί και ο συνθέτης διαφέρουν από το Μπράμς όχι μόνο με τις καλλιτεχνικές τους αντίληψεις άλλα ακόμα και με την ίδιουσγκρασία τους: ή συντηρητικότητα και ή συγκρατημένη όρημ του Μπράμς, αποτελούν έντονη αντίθεση με την αυθόρμητη μουσικότητα του Μπρούκνερ και τη νευρώδη ή έξαλλη έξεραση του Ούγκο Βόλφ. Το μόνο κοινό χαρακτηριστικό γνώριμο που παρουσιάζουν κι οι τρεις, είναι ή θέλησή τους να έσωτερικεύουν όλο και περισσότερο τη μουσική, πράγμα που τους άπομακρύνει από την όπερα.

Μπορούμε να θεωρήσουμε το Μπρούκνερ «πραγματικό», κυρίως εξ αίτιας του άπεριόριστου θαυμασμού του για το δάσκαλο του Μπαυρόυτ, μα και γιατί χρησιμοπούησε τις άνακαλύψεις του Βάγκνερ στον τομέα

της αρμονίας και της ένορχηστρώσεως εφαρμόζοντάς τις στις δικές του μουσικές δημιουργίες. 'Ο βασικός χαρακτήρας του έργου του—πού, ύστερα από μακρά περίοδο προετοιμασίας, φθάνει στο έπακρο της έκδηλωσής του στις ενία του συμφωνίες και στις τέσσαρες λειτούργειες του—είναι η βαθειά μουσικοπαθής ελλάβεια ενός ένθεμου καθολικού, που συνθέτει κάθε έργο του επόρς δόξαν του 'Υψίστου και πού αφιερώνει τό τελευταίο του έργο—την "Ένατη Συμφωνία του πού έμεινε ατέλειωτη—εϊδικά «Στόν Καλό Θεό». Αότος του δ μουσικοπαθής πάθος να δοξάζει τό Θεό μέ τή μουσική του, έξηγει τις μεγαλοπρεπείς διαστάσεις τών έργων του και μās κάνει να νιώθουμε τις διαρκώς ανανεούμενες προσπάθειες του Μπρούκνερ γιά τήν άνοδο της δημιουργίας του ως εις τή τελική άποθώση. 'Εξ άλλου τό πνεύμα του γραφίματος γιά έκκλησιαστικό όργανο παρουσιάζεται σαν ένας ισχυρός παράγων στην έμπνευση του Μπρούκνερ, πού έπαixε τό όργανο αυτό σαν δεξιοτέχνη και προπάντων σαν μεγαλοφυή αυτοεξεδιαστής. 'Η ζωή του Μπρούκνερ ήταν εξαιρετικά άπλη: δέ ζούσε παρά μόνω γιά τήν τέχνη του και γιά τή θρησκεία του, και ή ύπηρεσία του σαν όργανίστα, καθώς και ή διδασκαλία του σαν βιολιστοικό επάγγελμα, ήταν γι' αυτόν καταθλιπτικές όλικές ανάγκες πού του άφαιρούσαν τόν καιρό και τήν δρεξη ν' άφοσιωθεί σε μία άνώτερη ποιότητα πνευματική δράση.

'Αντίθετα ό Ούγκο Βόλφ ήταν ένας λαμπρός συγγραφέας. Τήν εποχή πού έξασκούσε τό επάγγελμα του μουσικοκριτικού στη Βιέννη, άγνώστηκε μέ θαυμαστή γενναϊότητα και μέ δριμύ όστρικό πνεύμα έναντιον του Μπράμς και τών μαθητών του. 'Η μεγάλη φιλολογική μέρωση του κι ή έκλογη έκ μέρους του τών ποιητικών κειμένων τών λήντερ του, φανερώνει μία μεγάλη λεπτότητα πνεύματος και μία εξαιρετική εόιασθησία. 'Ο Ούγκο Βόλφ ξεπερνούσε κατά πολύ τό Βάγκνερ, στον τρόπο της έρμηνεύσε με τή μουσική τών πιο λεπτόν συναισθηματικών άποχρώσεων. "Ετσι δημιουργούσε ένα έντελώς καινούριο και καθαρά προσωπικό του στυλ τό λήντ. 'Η συνοδεία τών λήντερ του, μέ τήν ποικιλία τών ρυθμών της και της πολυφωνικής της όφης, καθώς και μέ τή φινέτσα της αρμονίας της, είναι έφάμιλλη της ένορχηστρωτικής τέχνης του Βάγκνερ. Στη μοναδική του όπερα, «'Ο Δικαστής» (1895), ό Βόλφ φανερώθηκε κυρίως σαν ένας λεπτός λυρικός και ένας λαμπρός δάσκαλος της ένορχηστρώσεως όμως στάθηκε καλύτερος του έαυτου του στην περιοχή της δραματικής έρμηνεύσε. Τά δυό κομμάτια του γιά έγχωρα και τό συμφωνικό του ποίημα «Πνεθελεία» μαρτυρούν τά θαυμαστά χαρίσματά του γιά τήν καθαρή μουσική: μά τήν πραγματικά σημαντική θέση πού κατέγει στην Ιστορία της μουσικής τήν όφειλε κυρίως στις μελέτες του. Δυστυχώς από τό 1898 ή τρέλλα σύντριψε τελειωτικά τή μουσική σταδιοδρομία αυτής της μεγαλοφυίας.

'Η βιεννέζικη μουσική, έκείνη τουλάχιστον τήν εποχή, δέν πήρε τή διαδοχή της τέχνης του Βάγκνερ στην περιοχή της όπερας. Τό στυλ τών όψιμων έργων του Βάγκνερ, κι ιδιαίτερα της τετραλογίας τών «Νιμπελοϊγκεν» βρήκε πολλούς μιμητές πού προσπαθούσαν να δώσουν σε θέματα βγαλμένα από τήν έλληνική και τή γερμανική μυθολογία μία φόρμα άνάλογη προς τή φόρμα της βαγκνερικής όπερας. Μά όλοι αυτοί ό μιμητές δέν γνώρισαν παρά τήν άποτυχία. "Ετσι ό διάδοχοι του Βάγκνερ στάθηκαν πιο εύτυχιόμειοι όταν έγκατέλειψαν τά μυθολογικά θέματα κι άρχισαν να δη-

μιουργούν τήν όπερα—παραμύθι και τή λαϊκή όπερα. "Ενας νεοτεριστός στην όπερα—παραμύθι είναι ή όπερα «Χαϊνολέ και Γκρέτελ» του 'Ενγκελμπερτ Χούμπερτινκ, πού παριστάθηκε γιά πρώτη φορά στό 1893. Στό έργο αυτό ό συνθέτης του κατάφερε να συνταξιοποιήσει τήν περίτεχνη ένορχήστρωση και τήν άρχή του λάιτ μοτιφ του Βάγκνερ μέ τή χρησιμοποίηση παιδικών τραγουδιών.

'Ο Σίηγκφριντ Βάγκνερ (1869—1930), γιός του Ρίχαρντ Βάγκνερ και μαθητής του Χούμπερτινκ, είχε κάποια έπιτυχία στον τομέα της όπερας—παραμύθι, μέ τό έργο του «Μπέρερχούτερ» (1899), ένδ στον τομέα της μυθολογικής όπερας στάθηκε ένας φτωχός έπίγονος του πατέρα του.

"Ετσι άνάμεσα στους μεταβαγκνερικούς συνθέτες, μόνω ή Ρίχαρντ Στράους (1863—1953) γνώρισε τήν παγκόσμια έπιτυχία. 'Ο Στράους, πού ό πατέρας του ήταν μουσικός—έπαixε κόρνο στην όρχήστρα—φάνερωσε από νωρίς τήν κληση του γιά τή σύνθεση και στά πρώτα του έργα έδειξε κάποια τάση προς τόν κλασικισμό. "Όμως στό 1885, έκλεινε προς τή μουσική του Βάγκνερ και τό Λιστ, κι από τό 1887 ως τό 1904 έγραψε μία σειρά συμφωνικά ποιήματα, πού άνάμεσά τους ξεχωρίζουν τά: «Ντόν Ζουάν», «Θάνατος και μεταμόρφωση», «Τιλ "Ουλενσπύγκελ», «Τάβε λέγει Ζαροτούστρας», «'Η Ζωή ενός ήρωα» και ή «Σπιτική συμφωνία». Στά έργα του, ό Στράους κατάθρωσε να πολυπλασιασίοι σημαντικά τά μέσα της ένορχηστρώσεως κι έφτασε, χάρη στους όλο και πιο πλούσιους πολυφωνικούς συνδυασμούς του, σ' ένα επίπεδο πού είναι δύσκολο να ξεπεραστεί στό συμφωνικό στυλ. 'Αργότερα ό Στράους έγκατέλειψε τήν καθαρή μουσική γι' άφοσιωθεί όριστικά στην όπερα. "Ως τότε δέν είχε γράψει στον τομέα αυτό παρά δυό όπερες—δοκίμια μόνω, («Γκούονταν» και «Φόρουντο»). Στά 1915 έγραψε ένα ακόμη συμφωνικό ποίημα, τή «Συμφωνία τών "Αλπεων», πού δέν αποβλέπει όμως παρά στό δημιουργία έξωτερικών έντυπωμάτων και δέν παρουσιάζει πολύ πλούσια μουσική ούσία.

Όι δυό πρώτες του όπερες «Σαλώμη» (1905, σε κείμενο παρμένο από τό όμώνυμο θεατρικό έργο του "Όσκαρ Ουάϊλντ) και «'Ηλέκτρα» (1909, πάνω στό δράμα του Ούγκο φόν Χόφμανσταλ) παρουσιάζονται—τόσο μέ τήν τολμηρή τους αρμονία όσο και μέ τό μελωδικό πλούτο—σαν ή πιο σημαντική εφοροτά του Ρίχαρντ Στράους στην εξέλιξη της μοντέρνας μουσικής. Μέ τις όπερες αυτές ό συνθέτης τους φτάνει στό έσχατα δρια τών δυνατότητων άναπόξεως πού υπάρχουν στο δραματικό μουσικό όθος του Ρίχαρντ Βάγκνερ. 'Ο Στράους όμως παρατάει τή βαγκνερική άρχή της συνεχούς μελωδίας και πλησιάζει προς τό παλιό μουσικό στυλ της όπερας. Αύτ ή τήν έπιστροφή του στο παλιό στυλ τή διαπιστώθηκε όριστικώς κυρίως όπερες του, από τις όποιες ή άριστοτεχνικότερη είναι «'Ο 'Ιππότης με τό ρόδο» πού πρωτοπαριστάθηκε στό 1911. Μέ όλα τά έπόμενα έργα του: «'Η 'Αριάδνη της Νάξου» (1912) «'Η γυναικα χωρίς τοκίνο» (1919), «Τό 'Ιντερμέτιο» (1924), «'Ελένη ή Αλυσιτιά» (1928), «'Αραπέλλα» (1929) και «'Η Σισίπλη γυναικά» (1935), ό Στράους έπεχείρησε να κατακτήσει και πάλι τις διεθνείς έπιτυχίες πού του χάρισαν ό τρεις πρώτες όπερες του. Μά ή τεχνική του μαεστρία μέγιστων εις βάρος της μουσικής ούσιος. Και ή καταπληκτική όρχηστρική δεξιοτεχνία πού παρουσιάζει σ' αυτά του τά έργα, δέ μο-

ρεί να κρίψει την άποψη της πρωτοτυπίας στις θεματικές του έμπνευσεις. Παρ' όλα αυτά, ο άκαταπόνητος ζήλος με τον όποιο ο Στράους συνέχισε τη μουσική του δημιουργία κι η έντυπια μουσική μαεστρία της τεχνικής του, προκαλούν πάντα το θαυμασμό μας.

*Από τους σύγχρονους του Στράους συνθέτες, ξεχωρίζουν ο Μάξ φον Σίλιγγκ (1868—1933) και Φέλιξ φον Βαϊνγκάρτνερ (1863—1942). Το στύλ του Σίλιγγκ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένας συνδυασμός του Βάγκνερισμού με δριμερή στοιχεία του Ιταλικού βερισμού· κι αυτό το διαπιστώνουμε κυρίως στην όπερά του «Μόνα Λίζα» (1915) που γνώρισε μία εξαιρετική έπιτυχία. Τις πιο σημαντικές καλλιτεχνικές επιτεύξεις του Βαϊνγκάρτνερ τις βρίσκουμε στην περιοχή της καθαρώς μουσικής (όκτα συμφωνίες, πολυάριθμα συμφωνικά ποιήματα, μουσική δραματίου), με προπάντων στη δοξασημένη δράση του σαν διευθυντής όρχηστράς.

Εξχωριστή θέση στη μουσική ζωή της Γερμανίας κατέχει ο Χάινς Φίτσανερ, που ο όπερές του παρουσιάζουν μία στροφή από το βαγκνερικό στύλ προς το στύλ των πρώτων Γερμανών ρομαντικών (Βέμπερ, Μάρσνερ). Οι πιο αξιόλογες όπερές του είναι «Το Ρόδο του έρωτόςκπου» (1900) και «Παλοστρίνα» (1915). 'Αντίθετα προς τη μουσική παραγωγή του Στράους, η μουσική παραγωγή του Φίτσανερ γίνεται όλο και πιο όσωτερική. 'Όπως και στο Στράους, έτσι και στον Φίτσανερ η άδυναμία της έμπνευσης έμπόδισε τόσο την τεχνική του μαεστρία όσο και τον πραγματικό του Ιδεαλισμό να έκδηλωθοιν έντελως.

Μά η μεγαλύτερη προσωπικότητα της έποχής αυτής είναι αναμφισβήτητα ο Μάξ—Ρέγκερ (1873—1916), γοημιότατος συνθέτης σε όλες τις μουσικές περιοχές έκτός από την περιοχή της όπερας. 'Ήταν ένας από τους πιο μεγάλους κοντραπουντίστες που έζησαν μετά το Μπάχ· όμως η πραγματική του αξία στην Ιστορία της μουσικής συνίσταται στη λεπτή άρμονική του τεχνική και στη μαεστρία του ύφους στη φόρμα της παραλλαγής. Κι ακόμη στην καθέρωση όδνου καινούριου γραφίσματος για το έκκλησιαστικό όργανο. 'Ο Μάξ Ρέγκερ δέν στά-

θηκε μονάχα ο δημιουργός ενός μεγαλειώδους μουσικού έργου (150 περίπου συνθέσεις για όργανα ή για φωνές), αλλά έκπληκτος και το όπιδειγμα για μία δολκλήρη πλειάδα έκλεκτών, νεαρών τότε, μουσικών, όπως π.χ. ο Πάουλ Χίλντεμτ. Κι έδω πρέπει να αναφέρουμε μία έκλεκτη 'Ελληνική μαθητρία του την 'Ελένη Λαμπίρη, κόρη του Κεφαλληνός συνθέτη Γεωργίου Λαμπίρη και έγγονη του μεγάλου μας αστυρικού ποιητή 'Ανδρέα Λασκαράτου, Δυστυχώς τα πραγματικά αξιόλόγια έργα της, άγνωστα από το 'Ελληνικό κοινό· κι ίσως ο αυτό να φταίνει κάπως η όπερβολική της μετροφορσόνη κι η άδιαφορία της για την κατάκτηση της έπιτυχίας, χαρακτηριστικά γνωρίσματα του άγνου καλλιτέχνη.

Πλάι στο Ρέγκερ, σαν πρόδρομο της νεογερμανικής μουσικής, πρέπει να αναφέρουμε, πριν από κάθε όλλο, τον Αυστριακό Γουσταό Μάλερ (1860—1911) μαθητή του Μπρόκνερ, που το στύλ του είναι κάπως έπηρεασμένο από το δάσκαλό του κι από το Βάγκνερ.

Σάν διευθυντής της 'Όπερας της Βιέννης (από το 1897—1907), επέτέλεσε ένα μεταρρομυστικό έργο άναόλογο μ' αυτό του Βάγκνερ. 'Ο Μάλερ, που, με τη μεγάλη έγκυκλοπαδική του μόρφωση και με τις εύρωστες πνευματικές του επιδιώξεις έσπεραίνε κατά πολύ το δάσκαλό του Μπρόκνερ, κοτόρθωσε να δημιουργήσει έντελως καινούριους τύπους συμφωνιών, τόσο στην τυπική τους κατασκευή όσο και στα τεχνικά μέσα της συνθέσεως και της ένοργανώσεως. 'Ανάμεσα στις δέκα συμφωνίες του υπάρχουν τρεις όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί την ανθρώπινη φωνή. 'Ο Μάλερ καλλιέργησε, έκτός από το μεγαλοπρεπές στύλ, και μία όλλη φόρμα που τείνει να συμκινώσει τη συμφωνική ούσια. Κι αυτό το στύλ παρουσιάζεται κυρίως στο τελευταίο του έργο «Το Τραγούδι της Γής» και στα λίγηνη του με όρχηστρα και προπάντων στα «Λίγηνη των θεβαμένων παιδιών». Με τη τόσο σοφή τέχνη με την όποια χρησιμοποίησε στις συμφωνίες του θέματα που συχνά ήσαν πολλά όπλα, με την μεγαλοφυή μαεστρία του, τόσο στην άρμονία όσο και στην ένοργάνωση των έργων του, με τις τομηνόρτατες λύσεις που έβωσε στο πρόβλημα της φόρμας, με τον όπεροχο χαρακτήρα του και το θερμό του καλλιτεχνικό ένθουσιασμό, ο Μάλερ έγινε ο κατ' έξοχην εκπρόσωπος της μοντέρνας βιεννέζικης μουσικής Σχολής.

HANS JOACHIM ZINGEL

Ο ΜΟΤΣΑΡΤ ΚΑΙ Η ΑΡΠΑ

*Αφούτο έλήφθη σοβαρός ύπ' όψιν η διαπιστώσις του Joh. Frank (H. Aberl, Mozart, I. Band, Leipzig 1923) ότι το φλάουτο και η άρπα ήταν δύο όργανα που ο Μότσαρτ δέν άγαπούσε ιδιαίτερα, είναι καινείς κάπως προκατελημμένοι άπάνταις του διπλού κοντοστρώ του. Και όλλήθεια, πουθενά όλλοιού στην δημιουργία του Μότσαρτ δέν βρίσκουμε την άρπα. Το ότι φαίνεται πως έδωσε στον άρπιστά Josef Häusler ένα θέμα για παραλλαγής μιας πληροφορού ο Alfred Einstein στην νέα του έκδοση του Köchel Verzeichniss (Λειψία 1937), και ο Paul Neill στο βιβλίου του «Ο Μότσαρτ στην Βοημία» (Πράγα 1938) μπορεί ν' αποδοθεί στο Ιδιαίτερο περιστατικό της συναντήσεώς του με τον πλανόδιο μουσικό ο' ένα πανδοχείου της Πράγας, και ουνηγορεί περισσότερο για τον άνθρωπο παρά για το όργανό του. 'Από την όλλη μερία τονίζεται πάντα ότι, άν η άποστροφή του Μότσαρτ για τα δύο όργανα όπηρεσε πραγματικά, δέν τον έμπόδισε μολαστούν να γράψη γι' αυτά μία μουσική, η όποια είναι τόσο περισσότερο άξιοθαύμαστη, όσο λιγότερο μενεόει κανείς ο' αυτήν, την προπόθεσις. Και άναντιρητός κατέχει η σύνθεσις αυτή μεταξύ όλων των κοντοστρώτων, και όχι μόνο των προεργαζμένων από την πένα του Μότσαρτ, λόγω του παράενο συνδυασμού όργάνων, μία έξαιρετική θέση. Μπορεί να θεωρηθί ένα ξεχωριστό μαργαριτάρι στο ρεπερτόριο του άρπιστά. Δέν όπηρεπε

έπι τέλους ν' άφήσουμε να πάρη το ποτάμι όλες τις διατοκτικές όκεισις, και ν' αποδώσουμε δικαιοσύνη στο έργο· Μία νέα έκδοση του δίνει την έπιμνητή άφορμή να ξεκαθαρίσουμε Ιστορικά την σχέση του Μότσαρτ προς την άρπα και το παιζιμό της στον καιρό του.

Είναι βέβαιον, και κανείς δέν μπορεί να το άμφισβητήσει, ότι η τέχνη του Μότσαρτ στην αξιοποίηση των δύο ήχων και κυρίως της άρπας, είναι μεγαλόφυής, και έστερνά ότι οι λιγότερο προικισμένοι σύγχρονοι του κατόρθωσαν να παρουσιάσουν για το όργανο αυτό. Μολαταύτα—και όυτο δέν πρέπει ν' αποσιωπηθί—η απόδοσις της Μοτσαρτιού αυτής συνθέσεως δημιουργή όσημερα προβλήματα, (τό να βελήθη κανείς να τ' άρνησθί ή απέτελεις προπέτεια), άκόμη και για βιρτουόζο, γιατί όλλοιώς ποιάς λόγος θα έκανε μία πεπειραμένη διασημότητα, όπως ο Carlos Salzedo ο' 'Αμερική έγκατεστημένως άρπιστάς, συνθέτης και έκδοτής διδακτικών βιβλίων για το όργανό του, να κρινη άναγκαία μία έπεξεργασία· Τις όκεισις του έπι του προκειμένου έέβθεσε εις το «Harp News» στην όψη της Northern California Harpist's Association έκδοθιμένη έπιθεώρηση, Σύμφωνα προς αυτές θέλει να έξουδενερώση τα συνεχώς προκόντονα προβλήματα πρό πάντων των άπόδοσις του μέρους της άρπας με ομυλόβως άπόρροους έκ της μακροχρονιάς πείρας του. Το ότι το έπιχειρεί άκριβώς από την σκοπιά του άρπιστά ει-

να εύνοητο αφού αυτός πρό πάντων έχει ν' αντιμετώπιση τις δυσκολίες. Και αν δεν είμαστε πρόθυμοι ν' ακολουθήσουμε τις προτροπές του 'Αμερικανού συναδέλφου εις βάρος τους τις λεπτομέρειες, μ' αυτό δεν λέμε τίποτα βασικό εναντίον της δολέτα δικαιολογημένης προσπάθειάς του. Οι επιφυλάξεις μας τίθενται μόνον εδώ και εκεί, και αυτό από μίαν άποψη ή οποία υπερασφί της πρακτικής θέλει να δικαιώση και την ιστορική πλευρά.

'Η πρώτη προϋπόθεση για μίαν έπιτυχή έμφανιση με τόν κοντότερο ήα άρπα και φλάουτο, είναι τόν άρμόνιο πλαίσιο. Περισσότερο από πολλά άλλα παραδείγματα μουσικής αυτού τού τύπου, άπαιτεί ένα χώρο πού να τού ταίριαζει και μία πολύ λεπτή συνοδεία ή διακριτικής πού έβωσε ό συνθέτης στην ένορχήστρωση πρέπει να είναι ή κυρία καθέθυνση της έρμηνείας. Δέν έπιτρέπει άπ' ούδενί λόγω να ξεφύγη από την άτιμωραία της οικειότητας πού χαρακτηρίζει τόν δλο έρμον. Έπίσης πρέπει να κυριαρχεί μία στενή όμορφωνια μεταξύ τών έκτελεστών, τών δύο σοολίστ πού άλληλους, και αυτόν πρής της όρχήστρας. "Αν εδώ τοιζείται αυτό—μολοντί είναι εύνοητο—γίνεται γιατί ζέρουμε εκ πέρας ότι στην πράξη σπανιώτατα συμβαίνει. Και τούτο από διαφορετικές αιτίες. Συχνά λείπει άπ' αυτόν ή άπ' έκείνον ή σωστή ιστορική άντιλήψις πού είναι άπαραίτητη. Άκόμη συχνότερα δέν υπάρχει ή δέουσα κατανόηση τών δεδωμένων της άρπας, και τών ήχητικόν ίδιοτήτων της, ή οποία είναι άναγκαία ίδίως σ' ένα όργανο πού τόσο σπάνια παρουσιάζεται ως σόλο. Τέμπο, χρωματισμό, φραζάριαμα, παραμένουν συχνά γ' αυτό άσαφή.

'Εν πάση περιπτώσει σημαντικόν είναι να γνώρισουμε πρώτα τόν πώς έγράφη. 'Ο Μόστσαρτ συνθέσει τόν έρμον αυτό κατά την εις Παρισίους παραμονή τού 1778, για λογαριασμό τού φλαουτίστα βουκός de Guines και της άρπιστριάς κόρης του, ή οποία ήταν μαθητριά του στην θεωρία. Τά δύο όργανα πού είχαν διαλέξει πατέρας και κόρη δέν ήσαν διόλου άσυνήθιστα, αλλά τά εύνοούμενα της έποχής τού ροκόο. Για την άρπα ίδίως ένθουσιούσαν οι κυρίες της άνώτατης άριστοκρατίας. Τό πρό όλίγου μόλις, κατόπι της έφευρέσεως τού μηχανισμού τού *pedal*, προοίτ γενόμενo όργανο κολάκευ έκτός τών άλλων με την διακοσμητική φόρμα του και τόν χαριτωμένο χειρισμό του της γυναικεία φιλαρέσκεια. 'Ο Μόστσαρτ τού γνώρισεν λοιπόν καί' εθθείαν τού σωστό τού πλαίσιο, πράγμα πού άποκαλύπτει σαφώς τού στόλ της μουσικής. Σύμφωνα με την έντολή, πρής χάριν τού παραγγέλλοντα, καί' άνταποκρινόμενη στόν προορισμό της, κοσμική μουσική με την καλύτερη σημασία. 'Ολοτέλα ίδιάρδ και χαριτωμένο, συγχρόνως γεμάτο ποικιλία και πλούσιο σε διαλεκτικό ήχους, με άντιθέσεις στην κατασκευή και στην διδοχή τών φράσεων και πάντα με όραίο μέτρο, άκριβώς διότι δέν δίνει την έντύπωση τού εδειοτεχνικού. "Ετσι επαινέθηκε από όλους τούς κριτάς τού. 'Εν τούτοις δέν άναγνωρίσθηκαν άληθινά μέχρι τούδε, οι δυσκολίες της έκτελέσεως του. Πράγματι ό φλαουτίστας θα παραδεχθή ότι τού μέρους τού άδεν έχει μεγάλες εδειοτεχνικές απαιτήσεις, ενώ ό άρπιστας έπ' ούδενί λόγω θα έπιτρέψη, τού συμπέρασμα ότι τού δικό του άδεν είναι ίδιαιτέρως δόσολο (John, Einstein). "Αν και δέν πρόκειται να μεμφόμυε τού έργο τού Μόστσαρτ, από την πλευρά της νεότερης μουσικής για άρπα, ως όχι "άρπιστικό", δέν μπορούμε όστόσο ν' άποφύγουμε μερικά *relouche*s, και έδώ άναδεικνύεται εκ τών προτέρων ή φρόνιμη στάση τού *Salzedo*. Δέν ζητάμε ν' άνακαλύψουμε άν ό Μόστσαρτ κατέβαλε προσπάθεια, γιατί δέν έβλεπε την άρπα παρά σάν ένα όργανο με πολύ περιορισμένες δυνατότητες (Einstein). Δέν τολμούμε έπίσης να τού προσάψουμε ότι έγνώριζε πολύ λίγα γ' αυτήν. Νομίζουμε ότι δέν μπορούμε να παρατηρήσουμε πώς έδώ και κεί φαίνεται να τού διαφεύγει ότι ή άρπα παίζεται μόνον με τά τέσσερα δάκτυλα τού κάθε χεριού, και ότι ώριμένες χρωματικές σκάλες είναι άβλεπες. Γι' αυτό χάριν της προσδοκωμένης ήχητικής έντυπώσεως έγκρίνονται μερικές προ-

σκειτικές βελτιώσεις ως ώριμένες σκάλες και άκκόρπτα, έπ' όσον δέν βλάπτουν την όλη κατασκευή τού έργου.

'Εκτός τούτου έχουμε να πούμε για τόν τρόπον με τόν όποιον ό Μόστσαρτ μεταχειρίζεται την άρπα, τά δόκουλθα: βεβαίως δέν γράφει όπας τά έπιθυμώτα τά ένα κοντότερο κανέλι, έπηρεασμένη από τού σύγχρονον ρεπερτόριο, και χωρίς την άπαραίτητη έξοικειώση με την τεχνολογία τού έργου από Ιστορικής πλευράς. 'Η συνήθης κομπορημοσύνη της φιλολογίας τών νεωτέρων χρόνων, λείπει έδώ. Βουερί άρπιστοί και έκτελεστές φιοριτοβόλες άπουσιάζουν. 'Η εδειοτεχνία του είναι έκείνη—και αυτό πρέπει να ληφθή υπ' όψιν—πού παρούσι. Σίγεται εν γένει ότε τότε γραμμείνα έργα για άρπα, Συνοραφήνιο λοιπόν με την έποχή τού είναι ή τεχνική πού εφαρμόζει γ' αυτήν ό Μόστσαρτ. Δέν υπελογιζόταν άκόμη τότε σ' ένα πολυάριθμο κοινό, όμτε σ' μεγάλους χώρους. Τού εδειοτεχνικό μέρος ήμνε πάντα μετρημένο και ήχητικώς διάφανο. Προορίζονταν για ένα κομψό εύαίσθητο όργανο με λεπτό ήχο από τού όποιου τις ψιλές χορδές δέν μπορούσε κανείς να έπιτύχη επιβλητικός τόνους. Με μεγαλοψά εύστοχία έξεπλήρωσε ό Μόστσαρτ ότι ήταν άφορηή και βάσις τού μοντέρνου τότε παιγμάτους της άρπας: 'Ο κυματιστά έλαφρός ήχος αυτού τού όργάνου, ή άπαλή φωνή τών χορδών τών, και πρ πάντων ή δυνατότης λεπτών χρωματικών διαβαθμίσεων και άπογορεύσεως τού ήχου. 'Ιδιότητες δηλαδή πού πρέπει να είχαν τότε πολύ μεγαλύτερη παρά σήμερα πέραση από τόν σκληρό τόνο τού τσέμπλακο και τόν περιορισμένο ήχο τού κλαβικόνρτ, και πού είναι σε θέση να ίσοφαρίσουν ελαττώματα άλλου είδους.

'Ο μοναδικός σκόπος τού σημερινού έρμηνευτού πρέπει να παραμείνη, ή άπόδοσις τών ίδιομάτων αυτών της Ιστορικής τεχνολογίας της άρπας, από τού μοντέρνου όργανο στις μεγάλες αίθουσες τών κοντοτέρων. Μία άνεπιλήπτη και έπιτυχής έρμηνεία τού Μοζάρτελου διπλο κοντρόλτα για άρπα και φλάουτο, είναι δυνατή μόνον ήχητικώς. Καί' γ' αυτό άρνούμεθα ν' άκολουθήσουμε εκεί άκριβώς τών συνάδελφο *Salzedo* όπου παραβλέπει χρωματικές λεπτότητες και μάλιστα καταφανώς όχι μόνο για να δώσει περισσότερη ένταση τών ήχο, αλλά διότι με κάθε τρόπο θέλει να έπιταχύνη τόν χρόνο.

Και με αυτό φθάνουμε στην ούσια της σημερινής έκτελέσεως. Καθένας ζέρει ότι σ' αυτό τού είδους τά όργανα ή υπερβολική ταχύτης άπαβαίνει άναγκαστικώς εις βάρος της ποιότητος τού ήχου. 'Η τεχνολογία τού Μόστσαρτ άπαιτεί έκτός τών όσων είπαμε άνωτέρω, λόγω της λεπτότητος τού τόνου και διότι της διδει πολλές φορές καθαρώς μελωδικά σχήματα, άκριβεστάτη ήχητική άπόδοσις. Οι μετρονομικές ύποδείξεις τού *Salzedo* (1ον μέρος: τέταρτον=126, 2ον μέρος: τέταρτον =54, 3ον μέρος: ήμισυ=100) πρέπει να έκληφθούν εκ τά άνώτατα όργανα. Διότι επί τέλους και από μουσικής άπόψεως άποδεικνύεται ότι τού πρώτο και τού τελευταίου μέρος δέν πρέπει να παίζονται τόσο γρήγορα όσο γίνεται συνήθως. Δικαίως καθορίζει ό *Saint-Foix* για την εισαγωγική άρχή *un caractere solenne*. Γιατί θα έπρεπε να βιάσουμε τού άρχικό *uniso*: 'Η γκαβόττα τού τελευταίου μέρους θα πρέπει έπίσης να παυχθή μάλλον «μετρίως γρήγορα», και μόνο στο μεσαίο μέρος πρέπει ν' άποφύγη κανείς ν' άργοπορηση, μολοντί και έδώ τού *andantino* δέν πρέπει να έκληφθή ως *quasi allegretto* αλλά ως μικρό *candante*.

Αυτό τού έργο δέν μπορεί να τού βοηθήσει ή άπόλυτη γρηγοράδα. Κυρία έπιδίωξις πρέπει να είναι ή ήχητική ποιότης. Με μίαν καλή άπόδοσις από άπόψεως ήχου θα όρέση σφαλός εις τού κοινό, και δέν θα είναι άπλόα κάτι Ιστορικώς άξιόπεριερον αλλά θα σημειώση ένα σταθμό.

'Επειδή δέν υπάρχουν κανέντνες τού πρώτου, έγραψαν ό "Αγγλος εδειοτέχνης J. Thomas κατόπι ν' *Carl Reinecke* και άργότερα ό J. Tommasini και J. Jongen κοντά σ' άλλους με περισσότερη ή λιγότερη έπιτυχία κανέντνες και για τά τρία μέρη. 'Ο *Salzedo* στην έκδοσή του προτίμησε τις κανέντνες τού *Reinecke*.

ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ

Μεσ' στή νύχτα

“Ένα καλοκαιριάτικο δημοφο βράδυ τοῦ 1810, ὁ βιβλιοπώλης τῆς μικρῆς πόλης Τσιβικάου στὴ Σαξωνία εἶδε νὰ μπαίνει τρεχάτος στὸ μαγαζὶ ὁ μικρὸς τοῦ γιός. Ἡ μητέρα ἦταν λίγο ἀδιάθετη καὶ παράγγελε νὰ μὴν ἀργήσει νὰ γυρίσει ὁ ἄντρας τῆς στὸ σπίτι. Κρίμα! Κι' ἀπόψε ἔλεγε νὰ μείνει νυχτέρι γιὰ νὰ προχωρήσει λίγο τὰ ποιήματα τοῦ Σέλλεῦ πού ἐτοίμαζε τὴν ἔκδοσή τους

στὰ γερμανικά. Καθὼς πηγαιναν στὸ δρόμο ξαφνικά ὁ μικρὸς, ἀκούοντας ἤχο κλαρίνου, ἀφήνει τὸ χέρι τοῦ πατέρα του καὶ σάν ἀστραπὴ στρίβει στὸ στενάκι γιὰ ν' ἀκούσει ἀπὸ πῶς κοντὰ μιὰ παρέα νεαρῶν πού τραγουδοῦν ἕνα γερμανικὸ μάρς. Ἐτοιμάζεται νὰ τοὺς πάρει ἀπὸ κοντὰ, μὰ

ἐκείνη τὴν ὥρα ἡ ψυχοκόρη τους πού γύριζε ἀπὸ τὸ φαρμακεῖο βλέποντας τὸ μικρὸ νὰ χαζεύει, τὸν πιάνει ἀπὸ τὸ μπράτσο: «Ὁ καινούργιος ἀδελφοῦλῆς σου ἦρθε καὶ σέ περιμένει, τοῦ λέει, πού εἶναι ὁ πατέρας σου;» Κι' ἀλήθεια, δταν φτάνουν στὸ σπίτι, μέσα στὴ κούνια του κλαψουρίζει τὸ πέμπτο μωρὸ τῆς οἰκογένειας.

Τώρα πιά ἡ ὥρα ἔχει περάσει, τὰ παιδιά κοιμηθήκανε ἡ μητέρα κουρασμένη κι' εὐτυχισμένη ἔξεκουράζεται στὸ κρεβάτι τῆς. Κι' ὁ πατέρας ἔξαγρυπνάει. Κυττάζει στοργικά τὴ γυναίκα του, τὸ νεογέννητο πού τώρα κοιμάται ἤσυχο. Εἶχαν πεῖ ἀπὸ καιρὸ πὼς ἂν ἦταν ἀγόρι, θὰ τὸ ἔβγαζαν Ρόμπερτ. Ὅπως γίνεται πάντα

σὲ τέτοιες στιγμές, θυμάται τώρα κι' ἐκείνος τὰ παιδικὰ του χρόνια τ' ἀξέχαστα πού πέρασε στὸ χαριτωμένο προσβυτέριο, τὸ πνιγμένο μεσ' τὴν πρασινάδα, θυμάται τ' ἀδέλφια του καὶ τὸν πατέρα του, τὸν πάστορα Σούμαν, τὸν καλόκαρδο ἀλλὰ καὶ στὸ ἔπακρο αὐτηρῶ. Ἄκουμπάει στὸ μισάνοιχτο παράθυρο γιὰ νὰ χαρεῖ λίγο τὴν ἁμορφιά τῆς νύχτας. Εἶναι μιὰ ἀπὸ κείνες τὶς τόσο γλυκειῆς καὶ τόσο λαγαρές, φωτεινές σχεδὸν νύχτες, πού δύσκολα θὰ πῆς τευε κανεῖς ὅτι ὀχι καὶ τόσο μακριὰ ἀπὸ κεῖ βρίσκεται ἡ ἀρχὴ τῆς στέπιας.



Κλάρα Βικ

Ρόμπερτ Σούμαν

“Ἀνθρώποι γυρίζουνάκόμα στὸς δρόμους, δὲ θέλουν τέτοιες ὄρες νὰ τὶς χαραμίσουν στὸν ὄπνο. Ὡς καὶ ὁ ἀντικρυνὸς καθηγητῆς, ὁ τόσο μετρημένος πού λεπτὸ ποτὲ δὲν

κλέβει ἀπὸ τὴ μελέτη του καὶ κοντεύει νὰ γίνεῖ ἕνα μὲ τὰ βιβλία του, στέκει τώρα τόσο ἀργὰ ἐμπρὸς στὸ ἀνοιχτὸ του παράθυρο, ξελογιασμένος ἀπὸ τὴν ἔξαισια τὴν ὥρα. Ὁ πατέρας στέλνει ἀνυπόμονα κι' ἀνήσυχτα τὶς σκέψεις του εἰκοσι χρόνια ἐμπρὸς καὶ ἀνολογίζεται τί θὰ ἔχουν γίνεῖ καὶ πού θὰ εἶναι τότε τὰ παιδιὰ του, καὶ πῶς ἀπ' ὅλα τὸ νεοφερμένο μικρὸ. Ἄνασαινεῖ τὸ μυρωμένο ἀεράκι, ἡ χλιαρὴ ἀτμόσφαιρα τὸν τυλίγει καὶ τὸν τὼνάει, ἀκούει τὸ μακρινὸ κύλισμα τοῦ ποταμοῦ, τὸ μάτι του χαίρεται τὸ θαμπὸ φῶς τῆς πλατείας κάτω μὲ τὶς φιλλῶρες καὶ τὶς σκιές πού περνοῦν καὶ χάνονται. Κι' οὔτε μπορεῖ νὰ φανταστεῖ πὼς αὐτὸ τὸ μωρὸ πού ἦρθε ἀπόψε στὸ

σπίτι του, θά έρθει μιά ήμέρα πού, δλα αυτά τά θαύματα, τή νύχτα, τώ φώς και τις σκιές, τά νερά και τά άρώματα, τώ μυστήριο πού πλα- νιέται πάνω στη γή και τις ψυχές τών κατοί- κων της, θά τά κάνει δλα ήχους, μελωδίες καρ- διακές, νοσταλγικά τραγούδια, λυρικά ξεσπά- σματα και θά τά χαρίσει, δώρο εόδαιμονίας σέ δλους τούς ανθρώπους, μά πώ πολύ στόν Ιδιο του τόν έαυτό. Και πώς δταν ό νοός του και ή καρδιά του πατήσουν στό ψηλότερο σκαλί τής μακαριότητας, άπότομα θά πέσει ό άμοιρος στό πώ φρικτό σκοτάδι τής ψυχής!

Ή ζωή στό σπίτι, όσο τά παιδιά είναι μι- κρά, κυλάει ήσυχα και μονότονα. Ό πατέρας, πνεύμα καλλιερημένο και έκδότης έφημερίδας, περνάει τις περισσότερες ώρες του στη μελέτη, βοηθάει τή γυναίκα του, δταν μπορεί, και φρον- τίζει τις σπουδές τών παιδιών. Άλλά τά χρό- νια περνούν και κανένα τους δέ δείχνει ένα τάλαντο, μιά όποιαδήποτε καλλιτεχνική ή φι- λογική κλίση. Αυτό μόνο στενοχωρεί τόν πατέ- ρα και είναι στιγμές πού άμφιβάλλει γιά τό μέλλον τους.

Ή μητέρα, άν και κόρη γιατρού, δέ συμμε- ρίζεται και τόσο τήν άγάπη τού πατέρα γιά τά γράμματα και τις τέχνες. Είναι γυναίκα ρω- μαντική, όπερευαίσθητη, κάπως χαϊδεμένη από τόν άνδρα της και τά παιδιά της άκόμα. Τά νευρικά της ξεσπάσματα και μερικές σκηνοϋ- λες, κάθε φορά πού τά πράγματα δέν γίνονται σύμφωνα με τις έπιθυμίες της, θά τά θυμον- νητά τά παιδιά άκόμα και μεγάλα. Ωστόσο στις δύσκολες στιγμές ξεύρει, σάν στοργική μητέρα πού είναι, νά κυριαρχείται και νά θυσιάζεται.

Τό πρώτο σημαντικό περιστατικό στη ζωή τού Ρόμπερτ είναι πού πήγε στό σχολείο. Οι δάσκαλοι του δέν τόν παινεύουν πολύ, τόν άγαποϋν μόνο γιατί είναι καλό και χαδιάρικο παιδάκι. Τά μαθήματα δέν τόν ένθουσιάζουν τόσο, όσο ή τάξη πού τήν βλέπει πρώτη φορά. Όνειροπολεί κυττάζοντας τά παράθυρα με τό άγωνιστο γι' αυτόν σχήμα, τις φαβορίες του δασκάλου και έπειτα, έξω από τό παράθυρο, τό χιόνι πού χορεύει ανάλαφρα σέ χίλιους σχημα- τισμούς, τά κλαριά τής καστανιάς πού ξύνουν τό τζάμι, τόν ήλιο πού χρυσώνει γιά μιά στιγ- μή δλη τήν τάξη. Μ' δλα αυτά πώς νά συγκεν- τρωθεί;

Τό δεύτερο χρόνο, ό Ρόμπερτ άποχτεί και δεύτερο δάσκαλο. Είναι ό όργανίστας τής έκ- κλησίας πού τόν παρακάλεσε ό πατέρας νά μά-θει στό μικρό πιάνο. Δέν είναι περίφημος μου-

σικός, ούτε ό Ιβανικός δάσκαλος, τώ ξεύρει και ό Ιδιος. Άλλά κι' αυτή τή φορά, όπως πάντα, τώ παιδί πού τώ έμπιστεύονται δέν είναι εύτυ- χώς κανένα τάλαντο κι' έτσι οι γονείς του δέ θά έχουν και πολλές άπαιτήσεις από τό δά- σκαλο.

Ό μικρός μελετάει τό πιάνο του με προσο- χή και έπιμέλεια όπως και τά μαθήματα στό σχολείο, αλλά χωρίς ένθουσιασμό. Βλέπει πολ- λές φορές τις σκάλες του, τά λίγα κομματάκια πού άποτελούν τό ρεπερτόριο τού δασκάλου του χωρίς νά νιώθει καμιά χαρά, όπως δταν δια- βάζει τις Ιστορίες στό βιβλίο πού τού έφερε ό πατέρας ή δταν βρίσκεται στό μαγαζί και δια- βάζει τούς τίτλους τών πολόχρωμων βιβλίων.

Όνειροπόληση

Τά χρόνια περνούν, ό Ροβέρτος μεγαλώνει κοντά στ' άδελφια του κι' δταν κοντεύει στά έννια του χρόνια δέ μπορεί νά ξεύρει ότι σέ κάποια κοντινή πολιτεία γεννιέται τό κοριτσά- κι πού έμελλε νά γίνει ή εύαίσθητη, ή όπερή- φανη, ή δυνατή γυναίκα πού τού φώτισε τό δρόμο κι' ένθυσισε γι' αυτόν τήν τέχνη της.

Γιά τήν ώρα, τό πώ σπουδαίο περιστατικό τής ζωής του είναι τό ταξίδι με τόν πατέρα και τήν μητέρα στό Κάρλομπαντ. Ένα μεγάλο πιάνο με ούρά βρίσκεται έπάνω στη σκηνή τής πλούσιας αίθουσας πού είναι κατάφωτη και στολισμένη με γιρλάντες όπως στολισμένες είναι όλες οι κυρίες εκεί μέσα. Μεγάλη συγκίνη- ση γι' αυτό πού περιμένουν και συγκρατημένη διέγερση είναι διάχυτη παντού, αλλά με μιάς δλοι σωπαίνουν και στηλώνουν τά μάτια στη σκηνή. «Ό Μόσλες! τού ψιθυρίζει ό πατέρας, ό μεγαλύτερος πιανίστας τής Γερμανίας!» Ό μικρός με τις πρώτες νότες άναστατώνεται κι' ούτε μπορεί νά καταλάβει τι είναι αυτό πού νιώθει άφοϋ ώς τώρα τίποτα δέ τού έλεγε τό πιάνο. Άλλά αυτό τό παίξιμο, αυτή ή γλώσσα κι' αυτή ή φλόγα, είναι κάτι καινούργιο. Δέν ξεύρει τό παιδί πώς νά τό εξηγήσει και σφίγγει στά χέρια του τό πρόγραμμα τής συνουσίας πού θά τό φυλάξει ως τόν θάνατό του.

Άπό κεινη τή βραδιά είναι σάν νά ξανα- γεννιέται. Άρχίζει ν' άγαπάει τό πιάνο του γιατί καταλαβαίνει τώρα πιά τί εύτυχία μπορεί νά τώ χαρίσει. Είναι ένα άπλό και συνειθισμέ- νο παιδί, τρισευχισμένο, χωρίς θυμούς και χωρίς έσωτερικές άναταραχές. Όλα γύρω του χαμογελοϋν γιατί έτσι θέλει νά τά βλέπει. Τό κάθε τι είναι γι' αυτόν πηγή χαράς αλλά τώρα, πάνω άπ' δλα, ή χαρά τής δημιουργίας κρυφο-

σκάζει μέσα του. Είναι μικρός πολύ και δεν ξεούρει ακόμα τι είναι ή μουσική. Ωστόσο, σκυμμένος ώρες πάνω στα άσπρoμαυρα κόκκαλα που νομίζει ότι τώρα τα πρωτοβλέπει, πολεμάει όλες του τις χαρές, γιατί λυπεί δεν έχει, να τις τραγουδήσει. Γράφει τη «Χαρούμενη ημέρα ενός μαθητή», μελωδίες αδέξιας και αόημαντες, μά ολόδροσες σαν τα δικά του νιάτα. Και πάντα από πάνω του το μάτι του πατέρα ζητάει να βάλει φρένο στα πρώιμα ξεσπάσματα και σπρώχνει το παιδί στην ταχική μελέτη.

Με το πέρασμα του χρόνου και με το λέγε —λέγε, καταφέρνει ο Φρειδερίκος Σούμαν, σίγουρος πια για το χάρισμα του τελευταίου του γιου, ν' αλλάξει την γνώμη της γυναίκας του που δεν πολυήθελε τη μουσική και να σκεφθούν πια για τη σοβαρή μουσική κατάρτιση του παιδιού. Ο πατέρας γράφει στον Κάρλ - Μαρία Βέμπερ και τον παρακαλεί να δεχτεί να φωτίσει το μικρό του στο δρόμο της αρμονίας. "Αλλη μία πηγή χαράς για τόν Ρόμπερτ, βλέπει από τώρα τον έαυτό του μεγάλο μουσικό μέσα σ' ένδοξη και λαμπρή συντροφιά. Περνούν οι ημέρες και οι εβδομάδες αλλά για το παιδί δεν περνούν καθόλου, βράζει στην άνυπομονησία, κι' επί τέλους έρχεται ή πολυπόθητη καλόβολη άπάντηση. Ποιός ξεούρει όμως, ποιό καπρίτσιο της μοίρας, μπορεί ή άρρώστεια του λυρικού δραματουργού, δεν άφησε το όνειρο αυτό του άγοριού να γίνει άληθεια.

Τώρα πια ο Ρόμπερτ είναι έφηβος, μαθητής γυμνασίου και μέσα του αρχίζει να γενιέται ένα καινούργιο πλάσμα, παράξενο και άνησυχο. Τραβιέται από τούς φίλους του και μένει ώρες άμλιητος. Το άνοιχτόκαρδο και άφέλεστα παιδί ζητάει τώρα μοναχικούς περιπάτους και θέλει να φαντάζεται παράξενα θλιβερά τοπεία, ο νους του πλάθει κόσμους γεμάτους μυστήριο και πόνο. Οι άυτοσχεδιασμοί του στο πιάνο δεν είναι πια άνάλαφα και γελαστά παιχνιδίσματα μά τραγούδια γεμάτα βαρεία μελαγχολία και λυγμούς. Και όση δύναμη και φύορια έβραζε άλλοτε στα παιχνίδια, άλλη τόση βάζει τώρα στην άναζήτηση του πόνου.

Ψάχνει να βρει στην ποίηση έργα που να καθρεφτίζουν τη λύπη και την άγωνία τη δική του. Διαβάζει ποιήματα του Μπάυρον και έμπρεασμένους πιστεύει πως είναι κι' ο ίδιος ένα πλάσμα άμαρτωλό και κολασμένο. Διαβάζει Σίλλερ, Γκαίτε, Γιούγκ, Ζαίπτηρ και τα ποιήματά τους γεμίζουν την ψυχή του πότε με άνειπιτη χαρά και πότε με άπόγνωση.

Με τέτοιο άνακάτεμα άνάλαφης χαράς και

πόνου άκαθόριστου, γιατί είναι μόλις δεκαπέντε χρόνον, βλέπει την κυρία Κάρους στις μουσικές βραδιές που δίνει στο σπίτι της. Το άμορφο τραγούδι της και ή χαριτωμένη της μορφή κάνουν το Ρόμπερτ να νομίζει πως βρίσκεται σε μαγεμένες περιοχές. Δεν τόν πειάζει που δεν μεταχειρίζεται σαν παιδί και τόν φωνάζει «Φριντολίνo». Είναι ή πρώτη του νοσταλγική χαρά, ή μούσα που τού δίνει δύναμη να νικήσει τις πανιστικές του δυσκολίες.

Στα δεκάξη του χρόνια, ο Ρόμπερτ χτυπιέται άσχημα από την μοίρα, χάνει τόν πατέρα του, τόν άνεχτιμητό του φίλο. Το άπότομο χτύπημα τόν έχει ζαλίσει μά δε μπορεί ακόμα ν' άναμετρήσει τι τού κόστισε αυτός ο θάνατος. Η στοργική άένση έπαφή του πατέρα με το παιδί, ή κατανόηση που έδειχνε έκείνος για την περιπλοκή φύση του γιου του, οι συμπουλές του που διώχναν πάντα τις άμφιβολίες, όλα αυτά χάθηκαν για πάντα. Άπό δω κι' έμπρός, ο Ρόμπερτ μπαινει κάτω από την κηδεμονία ενός έμπόρου του Τοβιάκού και της μητέρας του που δεν έχει ακόμα συμπλιωθει άπόλυτα με τη μουσική. Μόνο ο άξέχαστος πατέρας ήταν σε θέση να τόν ένθαρρύνει να δεχτεί το μουσικό έπάγγελμα που «ή γλύκα του είναι φανερή και ή πικρα του κρυμμένη».

Παραδομένος στο πένθος του και ταραγμένος από την άχαρη ηλικία, ξαναρχινεται στο πιάνο του και στις μελέτες του. Τότε άνακαλύπτει τόν ποιητή Ζάν - Πώλ Ρίχτερ που γίνεται το μεγάλο του είδωλο. Τόσος είναι ο ένθουσιασμός του που τόν έπιβάλλει άναγκαστικά στος φίλους του και τασκώνεται με όσους δε θέλουν να τόν διαβάσουν. Στα έργα του Ρίχτερ συναντάει ο νεαρός Ρόμπερτ τη δική του ψυχική κατάσταση και δανείζεται άπ' αυτά την άπαισιοδοξία και τη ζοφερή διάθεση που άργότερα θ' αρχίσει ν' άντιπεγγιζεται στη μουσική του δημιουργία. Γράφει ποιήματα, τόν «Κοριολανό», το «Σηληνό» του, αλλά βασανίζεται γιατί δε μπορεί να έκφράσει τις ψυχικές του μεταλλαγές όπως τις νιώθει. Άμφιβάλει γιατίς ψυχολογικές του Ικανότητες και νιώθει βαθειές τύψεις που παραμελεί το πιάνο του.

"Όλα αυτά όμως δε φτάνουν για να γεμίσουν την καρδιά του δεκαεφτάχρονου παλληκαριού. "Έχει φίλους και κάνει έκδρομές στα γύρω του Τοβιάκού. Γνωρίζεται με κοπέλλες, χορεύει μαζί τους και μία άπ' αυτές, την Λίντνυ με την Έλληνική κατατομή και το άδειανό κεφάλι, την έρωτεύεται. Γρήγορα όμως συνέρχεται γιατί ή κοπέλλα είναι πολυ φιλάρση και

τό χειρότερο, μιλάει με άσβεια για τὰ ἔργα τοῦ Ρίχτερ !!! Ποιό σταθερό καὶ πὸ ἀγνό εἶναι τὸ αἴσθημα ποὺ τοῦ γενάει ἡ Ἄγνη Κάρους ποὺ εἶναι γι' αὐτὸν ἡ Ἰδανικὴ φίλη, πὸ πολὺ ἀπὸ μητέρα, σύμμαχος ἀληθινὸς καὶ δοσμένη κι' αὐτὴ δολόκληρη στὴ μουσικὴ. Ἐλλὰ τὸ πὸ μεγάλο ὄρω ποὺ χαρίζεῖ στὸν προστατευμένον της εἶναι ἡ ἀποκάλυψη τῶν τραγουδιῶν τοῦ Σοῦμπερτ. Δέν ἤξευρε ὁ Ρόμπερτ ὅτι ὑπῆρχε στὸ μουσικὸ βασίλειο κάτι τόσο αὐθόρμητο καὶ τόσο συναρπαστικὸ. Καὶ ἡ γνωριμία αὐτὴ τοῦ γίνεται στὴν πὸ εὐαίσθητὴ ἐφηβικὴ ἡλικία, τὴν δεκτικὴ στὸ ἔπακρο, καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ της ἀπαύγασμα ὀριμάζει σιγά—σιγά μέσα του, ἀποκρυσταλλώνεται τέλεια καὶ ἐκδηλώνεται ἀργότερα στὰ λυρικά ἔργα τοῦ Σοῦμπερτ καὶ στὰ λιντερ του, τὰ γεμάτα διάχυση καὶ φρεσκάδα, ὅμοια μετὴ φρεσκάδα τῶν δεκαεφτά του χρόνων ποὺ εἶχαν δεχτεῖ τὸ ἀποκαλυπτικὸ μῆνυμα.

Τώρα ὁ Ρόμπερτ ἔχει πάντα ἡλικία Σοῦμπερτ στὸ πιάνο του, καθὼς καὶ τραγούδια τοῦ Μέντελσον. Σχεδιάζει μελωδίες γιὰ τὴν κυρία Κάρους ἀπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Μπάδρον καὶ σὲ δικούς του στίχους ἀπὸ τὴν συλλογὴ του «Διάφορα ἀπὸ τὴν πέννα τοῦ Ρόμπερτ, στὶς δ'χθες τοῦ Μοῦλντε».

Κι' ὥστόσο ταλαντεύεται ἀκόμα ἀνάμεσα στὴν ποίηση καὶ στὴ μουσικὴ.

Ἄνοιξιὰτικὸ τραγούδι

Τὸ Μάρτιο τοῦ 1828 ὁ Ρόμπερτ παίρνει μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀπόφαση. Θὰ πάει στὴ Λειψία νὰ σπουδάσει νομικά. Ἄπ' ὅταν πέθανε ὁ πατέρας, ἡ μητέρα καὶ ὁ κηδεμόνας του, βλέποντάς τον ἀναποφάσιστο, θέλησαν νὰ τὸν πείσουν ὅτι ἐκεῖνο ποὺ τοῦ ταίριαζε καλλίτερα ἦταν τὸ δικαστικὸ στάδιο. Καὶ ὁ νέος, κουρασμένος πιά νὰ παλεύει ἀνάμεσα στὶς δύο τοῦ μοῦσες καὶ γοητευμένος ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ ταξιδιοῦ, ξεχνάει τοὺς πόνους καὶ τὰ δνειρά του καὶ δέχεται. Στὸ κάτω—κάτω, εἶναι εὐχарιστημένος ποὺ βρέθηκε μιὰ λύση ὅσο καὶ νὰ μὴ εἶναι περίφημη.

Λίγες ἡμέρες πρὶν φύγει, ὁ Ρόμπερτ γράφει «... Ριγμένους μέσα στὸ ἀτέλειωτο σύνολο, τυλιγμένους στοὺς κόσμου τὰ σκοτάδια, χωρὶς ὁδηγὸ, χωρὶς δάσκαλο, χωρὶς πατέρα, αὐτὴ εἶναι ἡ μοῖρα μου. Κι' ὅμως ποτὲ δέν ἀντίκρυσα

τόσο ὁμορφὴ τὴν οἰκουμένη. Τῆς στέλνω τὸ πὸ χαρούμενο χαμόγελο καὶ δὲ νιάζομαι γιὰ τίς ἀστραπές».

Ἐνα ἀπριλιὰτικὸ πρῶνὸ, ξεκινάει ὁ Ρόμπερτ μετὴ τὸ ταχυδρομικὸ ἀμάξι ἀπὸ τὸ Τορβικαίου. Δέν κρατᾶει καὶ πολὺ ἡ συγκίνηση ἀπὸ τὸν ἀποχαιρετισμὸ, πὸ μεγάλη εἶναι ἡ χαρὰ του ποὺ θὰ ταξιδέψει ἐπὶ τέλους μονάχος καὶ πὸ πολὺ ποὺ θὰ ἰδεῖ τὸ Μπαῦρουτ, τὴν ὄνειρμένη πολιτεία του. Μόλις φθάνει ἐκεῖ, οὔτε τὰ παλάτια γυρίζεῖ νὰ κυττάξει οὔτε τὰ μνημεῖα της. Παίρνει ἀμέσως τὸ δρόμο ποὺ βγαίνει στὸ πυκνὸ δάσος. Ἐκεῖ σ' ἕνα ἐρημικὸ δρομάκι βρίσκει τὸ πανδοχεῖο ὅπου πῆγαινε κάθε μέρα ν' ἀπομονωθεί καὶ νὰ γράφει ὁ Ρίχτερ. Καὶ μόνου ποὺ τὸ κτᾶγαμὰ του ἀπὸ μακριὰ βυθίζει τὸ νεὸ σὲ ζωογόνου ρεμβασμὸ. Αὐτὴ εἶναι κι' ἡ δικὴ του λαχτάρου. Σὲ ἡσυχία καὶ ἀπόμωρη μεριά νὰ κάνει τὴ δουλειὰ ποὺ τὸν ἀρέσει. Μὰ ποιά δουλειὰ τοῦ ἀρέσει; Ἄνεβαίνει στὸ ἀδειανὸ δωμάτιο τοῦ ποιητῆ, κυττάζει μετὴ συγκίνηση τὰ πράγματα ποὺ εἶχε ἐκεῖνος μεταχειριστεῖ, τὴ θέα πρὸς τὸ δάσος ἀπὸ τὸ παράθυρο. Ἄλλὰ τώρα πρέπει νὰ συνεχίσει τὸ δρόμου του. Μετὰ ἀπὸ μερικὸς σταθμοὺς φθάνει στὸ Μόναχο καὶ πηγαίνει λίγο, φοβισμένος, νὰ δεῖ τὸν Ἐρρίκου Χάινε. Ὁ τρυφερός ἀλλὰ καὶ τόσο κυνηγημένος ποιητῆς ποὺ δολόκληρους κύκλους ἀπὸ ποιήματα του θὰ τονίσει ἀργότερα ὁ Ρόμπερτ, τὸν δέχεται πολὺ καλὰ καὶ δυὸ ὄρες σχεδόν τοῦ μιλάει γιὰ ὅ,τι τὸν ἐνδιαφέρει, γιὰ τέχνη, γιὰ ταξίδια, γιὰ τὸ ρομαντικὸ κίνημα ποὺ τὸν βρίσκει σημαντικώτερο κι' ἀπὸ τὸ κίνημα τῆς Ἄναγνήνσης. Ὁ νέος τὸν ἀκούει ἐκστατικὸς, τὸν γοητεύει ἡ μιλιὰ τοῦ ποιητῆ, τὰ λόγια του, ὅμοια μετὰ τὰ ποιήματα του, μαρτυροῦν βαθειὰ εὐαίσθησια καὶ ταυτόχρονα γουοστόζικο χιοῦμορ.

Ἐστερα ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴ βόλτα, φθάνει ὁ Ρόμπερτ στὴ Λειψία ὅπου γιὰ καλὴ του τύχη βρίσκει μερικὸς ἀπὸ τὸς παιδικούς του φίλους. Τακτοποιεῖται ἀμέσως στὸ φοιτητικὸ του δωμάτιο, κρεμάει ἀπάνω ἀπὸ τὸ γραφεῖο του τίς φωτογραφίες τοῦ πτερά του, τοῦ Ρίχτερ, καθὼς καὶ τοῦ Ναπολέοντα, σάν πρῶτου σημάδι τῆς ἐπίδρασης τοῦ Χάινε. Δέν ξεχνάει ὅμως νὰ νοικιάσει καὶ ἕνα πιάνου.

(Συνεχίζεται)

ΔΥΟ ΑΠΑΓΩΓΕΣ

Τό καλοκαίρι τοῦ 1781, ἔπειτα ἀπὸ τὴ ρήξη του μὲ τὸν Ἀρχιεπίσκοπο τοῦ Ζάλτσμπουργκ ποῦ ἔμεινε τότε στὴ Βιέννη, ὁ Μότσαρτ ἔγκαταστάθηκε στὸ σπίτι τῆς Καικιλίας, τῆς χήρας τοῦ φίλου του Βέμπερ ἀπὸ τὸ Μαγυράκι ποῦ ἔμεινε στὴ Βιέννη μὲ τίς τρεῖς ἀνύπαντρες κόρες τῆς. Ἡ πρώτη, ἡ Ἀλοΐζια, ἡ παλιὰ ἀγάπη τοῦ Μότσαρτ, ἔπαιζε σὲ Ἀὐτοκρατορικό θέατρο τῆς Βιέννης καὶ εἶχε παντρευτεῖ μὲ τὸ διάσημο ἠθοποιὸ Λάγκε. Ὁ Μότσαρτ ἦταν ἐνθουσιασμένος ποῦ βρῆκε «τόση ἀνεση, φιλία καὶ προθυμία» στὸ σπίτι τῆς Καικιλίας Βέμπερ, σὲ λίγο ὁμως ἀναγκάστηκε ν' ἀλλάξει σπίτι γιὰτί ἄρχισε ν' ἀκούγεται ὅτι θὰ παντρευτοῦν μιά ἀπὸ τίς κόρες τῆς χήρας. (Καὶ ἔδως ἀποδειχτήκε ἀργότερα, ἡ Ἰδία ἡ Καικιλία εἶχε βοηθήσει νὰ διαδοθεῖ ἡ φήμη αὐτῆ ὅσο πὺ ἀκριά γινότανε σ' ὅλη τὴ Βιέννη καὶ νὰ φτάσει καὶ ὡς τὸ Ζάλτσμπουργκ). Πάντως τὸ καινούργιο του δωμάτιο τὸ διάλεξε κοντὰ στὸ σπίτι τῶν Βέμπερ.

Τὸν Αὐγούστο τῆς χρονιάς αὐτῆς ἔγραφε στὸν πατέρα του ὁ Μότσαρτ: «Προχθὲς ἤρθε ὁ Στέφανος καὶ μοῦ ἔφερε ἕνα βιβλίο γιὰ ὄπερα, πολὺ καλὸ, τὸ θέμα εἶναι τούρκικο καὶ λέγεται *Μετλιόν* καὶ *Κωνσταντζα* ἢ Ἐπαγωγή ἀπὸ τὸ Σεράι. Τὴ συμφωνία, τὸ χοροδιακὸ μέρος τῆς πρώτης πράξης καὶ τὸ χορικὸ τὸ τέλος θὰ τὰ γράψω μὲ τούρκικη μουσική. Τόσο χάρηκα ποῦ δυὸ ἄριες καὶ τὸ τρίο ποῦ κλείνει τὴν πρώτη πράξη τὰ ἔχω κιόλας ἔτοιμα. Λίγος καιρὸς μοῦ μένει γιὰτί πρέπει νὰ παίξωτὶ στὰ μέσα Σεπτεμβρίου ἀλλὰ τὸ περιστατικὰ ποῦ σχετίζονται μὲ τὴ χρονολογία τῆς πρεμιέρας καὶ ὅλα τ' ἄλλα, γυμνάζω μὲ τόση γὰρὰ τὴν ψυχὴ μου, ποῦ μὲ λιχτάρω τρέχον στὸ γραφεῖο μου καὶ μένω ἐκεῖ ὥρες δουλεύοντας μ' εὐχαρίστηση...»

Τελειώνοντας τὴν πρώτη πράξη, ὁ μουσικὸς γράφει στὸν πατέρα του καὶ τοῦ τὴν ἀναλύει ὀλόκληρη «...Τὸ χοροδιακὸ μέρος τῶν Γιαντιόζων εἶναι ὅτι χρειάζεται γιὰ τὴν περίσταση, σόντομο καὶ εὐθμο, καὶ ἀκόμα ὅτι, χρειάζεται γιὰ τοὺς Βιεννέζους...».

Ὅσο ὅμως προχωρεῖ ἡ σύνθεση τῆς ὄπερας, τόσο καὶ πὺ καθαρὰ ἀρχίζει νὰ βλέπει μέσα του ὁ συνθέτης. Ἡ ἀπλή συμπάθεια ποῦ εἶχε στὴν ἀρχὴ νιώσει γιὰ τὴν Κωνσταντζα, τὴ μεσοία κόρη τῶν Βέμπερ, γινότανε σιγὰ - σιγὰ στοργή, ἀνησυχία γιὰ τὴν κακὴ μεταχειριστὴ τῆς ἀπὸ τὴ μητέρα τῆς, ἀγάπη βαθιὰ καὶ τέλος αἰτία νὰ μὴ προχωρεῖ ὅσο ἔπρεπε τὴν καινούργια του σύνθεση. Μπορεῖ καὶ τὸ ὄνομα τῆς κοπέλλας νὰ εἶχε ἐπιβράσει ἀσυναίσθητα ἀπάνω του καὶ τὸν ἔκανε νὰ τὴν βλέπει πολὺ πὺ τέλεια καὶ πὺ ἐξιδανικευμένη, ὅμοια μὲ τὴν ἠρωίδα τοῦ ἔργου του ποῦ εἶχε τὸ ἴδιο ὄνομα. Εὐτυχῶς ἡ τροπὴ ποῦ πῆραν τὰ πράγματα διευκόλυναν τὸ συνθετὴ καὶ τὸν γλύτωσαν ἀπὸ μιὰ πιθανὴ ἀποτυχία ποῦ θὰ εἶχε σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἐξ αἰτίας τῆς ἀμελείας του.

Στὴ Βιέννη περίμεναν τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Μεγάλου Δούκα τῆς Ρωσίας Παύλου καὶ ὁ Αὐτοκράτορας Φραγκίσκος ὁ 2ος θέλησε νὰ παρουσιάσει στὸν ὄψθλο του ἕνα ἕνα τέλειο δείγμα τῆς γερμανικῆς τέχνης. Ἀποφασίσαν νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸ Μότσαρτ, ποῦ τὸν προ-

στάθηκε «ἀφ' ὄψθλου» χωρὶς ὅμως νὰ σκεφτεῖ ποτὲ νὰ τὸν ἐξασφαλίσῃ οἰκονομικὰ κατὰ τρόπο ὀριστικό, νὰ ἔτοιμάσει αὐτὴ τὴν ὄπερα ἀτελῶντάς του τὸ λιμπρέτο μὲ τὸ Στέφανο. Ἐκεῖνος στράφηκε ἀμέσως στὴ δουλιὰ, ἀλλὰ σὲ λίγο ὁ Αὐτοκράτορας ἔλλαξε γνώμη καὶ ἔδωσε διαταγὴ νὰ παίξθῃ γιὰ τὸν πανηγυρισμὸ δυὸ ἔργα τοῦ Γκλόου, ἡ Ἀλχημική καὶ ἡ Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις στὰ γερμανικά. Ὁ Μότσαρτ ζήτησε νὰ ἀνεβάσουν τοὺλάχιστον καὶ τὸν Ἰδομενέα του ἀλλὰ κι' αὐτὸ τοῦ τὸ ἀρνήθησαν.

Ἐτοῖ τελειώσε μ' ὅλη του τὴν ἡσυχία τὴν Ἐπαγωγή ἀπὸ τὸ Σεράι πὺ ἡ πρώτη τῆς δόθηκε στὶς 12 Ἰουλίου τοῦ 1782 στὴν ὄπερα τῆς Βιέννης. Παρ' ὅλες τίς ραδιοσυρίες τὸν ἐχθρῶν του, ἡ ἐπιτυχία τοῦ ἔργου ἦταν ἀληθινὸς θρίαμβος καὶ ἀποζημίωσε τὸ συνθετὴ γιὰ τὴν ἀτέλειότη ἀργοπορία. Μ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἔκανε ὁ Μότσαρτ τὸ βῆμα ποῦ τόσα χρόνια ποθοῖσε, ἀλλὰ ποῦ δὲ μπορούσε νὰ πραγματοποιήσῃ γιὰτί τοῦ ἔλειπε ἡ ἀτιμωφαίρα ποῦ θὰ τοῦ ἔδινε τὴ δύναμη. Μπόρεσε ἐπὶ τέλος ν' ἀπαρνηθεῖ τὴν ἐθνικὴ ἐπίδραση, γαλλικὴ καὶ ἰταλική, καὶ σταθεροποιήθηκε πιά ἀνεπιφύλακτα στὴν περιοχὴ τῆς γερμανικῆς καὶ εἰδικότερα τῆς βιεννέζικης τέχνης. Ὑπάρχουν βέβαια ἀκόμα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἐξωτερικὲς καὶ ἰσως καὶ ἑσωτερικὲς ὁμοσχεῖς μὲ τὴν ξενὴ τεχνοτροπία ἀλλὰ τὸ οὐσιαστικὸ εἶναι ὅτι ἡ ὄπερα αὐτὴ δὲ γεννήθηκε ἀπὸ τὸ πνεῦμα οὐτε τῆς ὄπερα μούσφας, οὐτε τῆς *opéra comique* ἀλλὰ ἀπόλυτα ἀπὸ τὸ γερμανικὸ *Singspiel* βιεννέζικο τύπου. Τὰ πρόσωπα ἔχουν συλληφθεῖ ὄχι σὰν τόποι ἀλλὰ σὰν πραγματικὸι ἄνθρωποι μὲ τίς καλὲς καὶ τίς κακὲς τοὺς πλευρῆς, Ἀπάνω σ' αὐτὴ τὴ βάση ποῦ πρόσφερε τὸ βιεννέζικο *Singspiel*, δημιουργήθηκε τίς κατοπινὲς δεκαετηρίδες ἡ γερμανικὴ ὄπερα, μὲ τὴ μορφή ποῦ μᾶς εἶναι σήμερα γνωστὴ.

Στὶς 20 Ἰουλίου ἔγραφε ὁ Μότσαρτ στὸν πατέρα του: «Χθὲς δόθηκε γιὰ δεύτερη φορὰ ἡ καινούργια μου ὄπερα, θὰ μπορούσατε ὅμως νὰ πιστέψετε ὅτι ἡ χθεσινὴ πολεμικὴ ποῦ ἔγινε ἦταν σφοδρότερη ἀπὸ τὴν πρώτη βραδιά: Ὅλη ἡ πρώτη πράξη σφιχτήκε. Ἀκούοισαν καὶ δυνατὰ μᾶρξο μὲ μὲ μπορούσαν νὰ ἐμποδίσουν τὸ κακό. Ἡ μὲν ἡμὸν μὲ ἐλίπιβα ἔναντ τὸ τρίο τὸ τέλος, ἀλλὰ τὸ δυστύχημα εἶναι ὅτι ὁ ἕνας ἔκανε λάθος, ὁ δεύτερος παρασῶρθηκε ἀπὸ τὸν πρώτο καὶ μονάχος του ὁ τρίτος μὲ μπορούσε νὰ τοὺς ἀντικαταστήσει. Κι' ἔτοι χάθηκε ὅλο τὸ ἔμφε τοῦ τρίο αὐτὴ τὴ φορὰ καὶ δὲ μισζαρίστηκε. Μὲ εἶχε πιάσει τέτοια λύσσα... Στὴ δεύτερη πράξη καὶ τὰ δυὸ ντουέτα μισζαρίστηκαν, καθὸς καὶ τὸ ρόντο τοῦ Μετλιόν. «Ὅταν τρέχουν δάκρυα χαρᾶς» ὅπως καὶ τὴν πρώτη βραδιά. Τὸ θέατρο ἦταν γεμάτο καὶ ἀπὸ τὴν παραμονὴ δὲ μπορούσε νὰ βρεῖς θέσι οὐτε στὴν πλατεία οὐτε στὰ θεωρεῖα, οὐτε σὸν τρίο ἐξόστη ὅπως καὶ στὴν πρεμιέρα. Ἀπὸ τίς δυὸ παραστάσεις ὁ εισπράξεις ἔφτασαν στὰ 1200 φλορίν. ...»

Ἡ Ἐπαγωγή ἀπὸ τὸ Σεράι πέτυχε ἀπόλυτα. Δεκαπέντε τοὺλάχιστον παραστάσεις τῆς χρονιά τοῦ 1782 δείχνουν τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ βιεννέζικο κοινῶ. Τὸν ἄλλο χρόνὸ ἀνέβηκε τὸ ἔργο στὶς σκηνὲς τῆς Πράγας,

του Μαγιάζι, της Φραγκφούρτης, της Μπόν, της Λειψίας και το 1784 στο Ζάλτσμπουργκ. «Δέν ξέρω τι έντοπωση έκανε το έργο στη Βιέννη, γράφει ένας σύγχρονος, αλλά είδα με τα μάτια μου τόν ένθουσιασμό που προκάλεσε στο θέατρο της Πράγας. "Όλα φάνηκαν θαυμαστικά στους Βοημούς, όλα προκάλεσαν την κατάπληξη με τούς νεωτερισμούς στις άρμονίες και με την άγνωστη ως τότε πρωτοτυπία της έννορηήστρωσης. Πιστευαν ότι όσα είχαν ως τότε άκούσει δέν ήταν μουσική».

"Έτσι ο Μότσαρτ μπόρεσε να έπιβληθεί στη Βιέννη και σάν θεατρικός συνθέτης. "Η έντυχία του αυτή ήταν μία εύκαιρία για την Καικλία Βέμπερ να δώσει τέλος στο είδύλλιο του Βόλφγκανγκ με την κόρη της. Φοβότανε πώς το ανέβασμα του μουσικού θα τόν άποκρυψε από τόν παλιό του κύκλο και θα τόν έκανε να δεί πού καθαρά και πύ ψύχραμα το χαρακτήρα και την πνευματική κατάσταση της άγαπημένης του. "Υπολογίζοντας στην καλή και πονετικά ψυχή του Μότσαρτ, διπλασίασε ή μητέρα τα έπεισόδια με την κόρη της τόσο που άνάγκασε το νέο να πάρει άπό τόν σπίτι την Κωνσταντίνα που δέ μπορούσε πιά να κάνει ύπομνη. Η άφορ έπεριεμαν μάτια μια έβδομάδα τη συγκατάθεση του πατέρα του, έκαναν τώ γάμο τους στις 4 Αγουόστου στην έκκλησία του "Αγίου Στεφάνου.

Μπορεί κανείς εύκολα να φανταστεί πώς διαφορετική θα ήταν ή ζωή του Μότσαρτ χωρίς αυτό τώ γάμο. Ο οικονομικός στενοχώρης, άφορ ή Κωνσταντίνα δέν είχε τώ παραμικρό εισόδημα, ή άνικανότητά της στό νικουκιορ ή οι άπαιτήσεις της, άνάγκαζαν τόν άντρα της να εργάζεται πού έντατικά άπ' όσο άντεχε και όχι πιά νότε με τήν ψυχική ήρμεια που είναι άπαραίτητη στή δημιουργική δουλιά. Μιά πύ άνετη και φυσική ζωή ίσως να μπορούσε να χαρίσει άλλα τόσα χρόνια ζωής σ' αυτόν και άλλα τόσα μουσικά άριστουργήματα στην άνθρωπότηα.

Στό γάμο που άναγγέλλει τόν πατέρα του τώ γάμο του, γράφει ότι έκτός από τώ ζευγάρι μόνο ή μητέρα και τέσσερες μάρτυρες βρίσκονταν στην τελετή. Και στό τέλος γράφει: «Χθές δόθηκε πάλι ή όπερά μου, έπειτα από άπαιτηση του Γκλόουκ. Μά συγάρηκε πολλές φορές ο Γκλόουκ και με κάλεσε για αύριο να φάμε στό σπίτι τους».

Πάντως ο αυτοκράτορας Φραγκίσκος 2ος, που στήν πρωτοβουλία του χρωστίει τώ γέννημα της τής μεγαλοφίας του Μότσαρτ, φάνηκε πολύ επίφυλαχτικός και έννοχλήθηκε άπό τόν άρμονικό και όρηγοτρικό πλύτο του έργου που για μäs σήμερα είναι άνοπάρκτος. "Ακούοντας αυτή την ώραία μουσική, δέ μπορούμε να πιστέψουμε ότι κάποτε φάνηκε στόν κόσμο περίπλοκη και βαριά. "Από τώ 1854 κιόλας, όταν ή "Απαγωγή άπό τώ Σεράβ ή παίχτηκε στό Παρισί, ο Μπερλιός στήν κριτική του στην "Εφημερίδα τών Σιζιτήσεων κατάκρινε την άρμονική πενήχρότητα του έργου. "Όλο τώ άρθρο του είναι γραμμένο σε τόνο έλαφρό και έρωικό :

"Πρόκειται για τήν αιώνια εύρωπαϊά σκλάβα που άντιστέκεται στόν αιώνιο πασά. "Η σκλάβα αυτή έχει μία νόστιμη ακόλουθο. "Έχουν και οι δύο τους άπό ένα νεαρό φίλο. Οί δόστογοι αυτοί κινδυνεύουν να σουβλιτσούν για νά έλευθερώσουν τις ώραιες τους. Μπαίνουν κρυφά μέσα στό σεράβ, και φέρνουν και μία σκάλα, ή μάλλον δυο σκάλες.

"Αλλά ο "Όσμίν, ένας Τουρκός άσημομώρης, έν-

θροπος της έμπροσούνης του πασά τορπιλλίζει τα σχέδια τους, τούς παίρνει ή τία σκάλα, πιάνει και τούς τέσσερας και πιάει να τούς παραδώσει στό έλεος της σουβλας, όπότεν ο πασάς, που είναι ψευτοτουρκος με Ισπανική καταγωγή, μαθαίνοντας ότι ο Μπελμόν, ο φίλος της Κωνσταντίας, είναι για ένός φίλου του "Ισπανο, που όλλοτε του είχε σώσει ή ζωή, τρέχει να έλευθερώσει τούς δυο έρωτευμένους και να τούς ξαναστείλει έπειτα στην Εύρώπη όπου πιθανόν, είναι ν' άποχτήσανε πολλά παιδιά.

«Καταπληκτικό σ' άλήθεια!»

"Νά σάς πω ότι ο Μότσαρτ έγραψε πάνω σ' αυτό τώ θέμα ένα θαύμα έννευσης, αυτό θα ήταν άκόμα πύο καταπληκτικό. "Υπάρχει πλύθος άπό όμορφα μικρά κομματάκια για τραγούδι, άλλα και πλύθος άπό τρόπους έκφωρησης που λυπάται κανείς να τούς άκούει εκεί μέσα, μία και ο Μότσαρτ τούς χρησιμοποίησε άργότερα στα άριστουργήματά του και έχουν καντανήσει σήμερα για μäs σωστός έφιάλτης.

"Ένικά ή μελωδία της όπερας αυτής είναι άπλη, γλυκεία, όχι πολύ πρωτότυπη, ο συνουθεός είναι διακριτικές, με έλάχιστη ποικιλία, παιδικές. "Η έννορηήστρωση είναι της έποχής εκείνης, άλλα πύο ταχτοποιημένη κιόλας άπ' τή είναι στα έργα τών συγχρόνων του συνθέτη. "Η όρηγοτρα περιέχει δ,τι λέγαν τότε «τουρκική μουσική», δηλαδή τη γκράν—κάσσα, τά κόμβια και τώ καμπάνελι χρησιμοποιήσανα κατά τρόπο όλότελα πρωτόγυνο κλπ κλπ.» Και ο Μπερλιός έσακλουθε σ' αυτό τόν τόνο της άμείλικτης εφρώνας και έξαίρεση μόνο κάνει για τήν όρια του Μπελμόν και για τώ ντουέττο του με τήν Κωνσταντία. Αυτό βρίσκει ότι μαρτυρούν «τό πύο ώραίο αίσθημα, στόμ πύο άνώτερο άπό δ,τι έχει προηγήσει, με πύο πλατεία μορφή και ίδεις άναπτυγμένες με μαεστρία».

Κοντά σ' αυτή τή γνώμη άξίζει να βάλουμε ένός άλλου μεγάλου μουσικού τή γνώμη, του Βέμπερ, του δημιουργού του "Όμπερον και του Φράάτσης που βλέπει τώ έργο αυτό του Μότσαρτ με όλότελα άλλο μάτι. «Τώ λέγω με άπόλυτη πεποίθηση, γράφει, ο Βέμπερ, στην "Απαγωγή άπό τώ Σεράβ ή Μότσαρτ φτιάχνει στην τέλεια ώριμότηα της μεγαλοφίας του. "Από έδω κι έμπρός μόνο ή πείρα μπορεί να τήν άναπτώσει περισσότερο. "Έργα σάν τώ «Ντόν Τζιοβάννι και σάν τούς «Γάμος του Φίγκαρο» ο κόσμος είχε τώ δικαίωμα να περιμένει άκόμα πολλά άπό τή γνώμη πέννα του Μότσαρτ, άλλα δέν είχε τή δύναμη ο μεγάλος δάσκαλος να μäs δώσει κάτι άνάλογο με τήν «Απαγωγή άπό τώ Σεράβ». Μέσα σ' αυτό τώ έργο βρίσκω τήν άνταύγεια της νιότης του, αυτό τώ άνθος της ζωής που μία και μαραθεί δέν ξαναβήζει πιά. Πετώντας άπό πάνω μας και τα τελευταία μας έλαττώματα, χάνουμε, άλλοιμονο! τή χάρη και τήν άπλότητα που δέν πρόκειται να ξαναβροδμε πιά».

Πάντως στην Ιστορία της γερμανικής μουσικής και άκόμα στην Ιστορία της μουσικής του Μότσαρτ, ή "Απαγωγή άπό τώ Σεράβ κατέχει θέση σημαντική. "Όσο για τήν έντόπωση που μäs κάνει σήμερα τώ άκουσμα της μουσικής αυτής σελλάς, πρέπει να παραδεχτούμε ότι δέν είναι τόσο ζρηρή όσο ήταν για τούς σύγχρονους τώ συνθέτη ή στην έποχή άκόμα που έγραφε τις κρίσεις του ο Βέμπερ. Μιά πύο πρόσφατη έκδήρωση σχετική με τώ δημιούργα αυτό του Μότσαρτ, μπορούμε να βροδμε έτσι πάρα κάτω γραμμές του Γάλλου συνθέτη και αισθητικού Paul Dukas που έγρα-

ΠΩΣ ΣΚΕΠΤΟΜΑΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΟΤΣΑΡΤ

‘Αποτελεί ώς τώρα την τελειότερη ένσάρκωση της μουσικής Ίδιοφύτας.

Πρός ατόν άνεύζει ο μουσικός άφωπλιμένος, Ικα-νοποιημένος.

‘Ο βραχύς του βίος και ή παραγωγικότης του έξυ-φώνουν την τελειότητά του στο έπίπεδον του φαινο-μένου.

‘Η όμορφιά του, πού ποτέ δέν είναι θαμπή, γοη-τεία.

‘Ο τρόπος μέ τόν όποιον άντιλαμβάνεται τή φόρμα είναι σχεδόν υπέράνθρωπος.

‘Η τέχνη του έχει κάτι όπό τά άριστουργήματα της γλυπτικής—άπό όποιαδήποτε πλευρά και άν έξετασθ ή εικόνα είναι τέλεια.

Κατορθώνει μέ τό ένστικτο του θηρίου νά έπιβάλλη στόν έαυτό του καθήκοντα πού δέν περνούν τά όρια της Ικανότητός του.

Δέν έπιχειρεί τίποτα τό παράτολμο.

Βρίσκει χωρίς νά ζητεί. Και δέν ζητεί τίποτα, πού δέν θά μπορούσε ναύρη (ίσως πού δέν θά μπορούσε ναύρη Αύτός).

Οί πνευματικοί του πόροι είναι άμέτρητοι, ποτέ ό-μως δέν τους έξαντλεί.

Μπορεί νά πη πολλά, ποτέ όμως δέν φλυαρεί.

Είναι παράφορος, διατηρείται όμως στην έκφρασή του Ιππότης.

‘Έχει μέσα του όλους τους χαρακτήρες άλλα μο-νάχα σάν ήθσοποιός, ή σάν πορτραίτιστας.

Σου δίνει μέ τό σίνιγμα τή λύση.

‘Ο,τι κάνει είναι φτειαγμένο μέ καταπληκτική άκρί-

φε τό 1903 στό «Χρονικά τών Τεχνών»: «Τά έργα γε-ρουν σάν τους ανθρώπους και όσο πού πολύ παρουσιάζ-ουν τά αούθόρητα εκείνα χαρίσματα πού γοήτευαν τόσο τό συνθέτη της Εύρώπης, όσο πού πλατιά άν-θίζει εκεί μέσα τό άνθος της νιότης, τόσο πού πολύ κινδυνεύουν νά καταντήσουν σύντομα λουλούδια άπο-ξηραμένα. Μιά φύγκα από τό Καλόσ συγκρασμένο κλασισόν του Μπάχ, ένα κομμάτι από ένα πολυδου-λεμένο κουαρτέτο, του Ίδιου του Μότσαρτ, βρίσκονται σήμερα πού πού κοντά μας παρά ή μουσική αυτή σε-λίδα όπου τραγουδάει άκόμα ή πρώτη του νιότη. Αύτη είναι ή αίτία πού, έκτός από μερικά όπέρσχα κομμά-τια, ή ‘Απαγωγή από τό σερά είναι σήμερα πού πολ-λό ένα έργο σημαντικό από την Ιστορική άποψη παρά ένα δημιουργημα Ικανό νά προκαλέσει πραγματικά αού-θόρητο θαυμασμό».

Και γιά νά τελειώσουμε, νά και ή γνώμη του Ίδιου του Μότσαρτ, έξυπνη και άληθινή μέσα στό χιομόρ-του, γιά την ‘Απαγωγή: «Είναι ένα έργο πού μπορεί κανείς νά τό άκούσει από την άρχή ώς τό τέλος χω-ρίς νά τόν πάρει ό ύπνος, έστω κι’ άν δέν έχει κλειείει μάτι όλη τή νύχτα».

βεια στό μέτρα, άλλ’ όμως έπίδέχεται έξέταση, μπορεί ό καθέννας νά τό έξελείγη.

Διαθέτει φός και σιές, όμως τό φός του δέν πλη-γώνει την βρασι και στό σκοτάδι του έχει ένα φωτεινό διαγράμμα.

Και στην τραγικότερη περίσσεια του περισεύει ένα όστίο και μπορεί νά τραθήξη και στην πύ εδύμη μία φιλοσοφική ρυτίδα.

‘Εγινε παγκόσμιος μέ την έκνηρία του.

‘Από κάθε ποτήρι του θά μπορούσε ναύρη κάτι μέ τό όποιον θά κατορθωνε νά δημιουργήση, γιάτι ποτέ δέν άδειαίε τίποτα ώς την τελευταία του σταλιά.

Στέκει τόσο ψηλά, ώστε μπορεί νά δη μακρότερα από όλους γι’ αυτό όμως και όλα κάπως μινιαουρί-στικά.

‘Ατέραντο είναι τό παλάτι του, όμως ποτέ δέν πη-δάει τά τέχνη του.

‘Από τά παράθυρά του βλέπει τή φύση, και πλαίσίό της γίνεται τό περιθύριο του παραθύρου.

‘Η εύθυμία του είναι τό κυριότερο χαρακτηριστικό του. Και στην πύ δυσάρεστη στιγμή κατορθώνει νά ριξη τό φός ενός μειδιάματος.

Τό χαμόγέλο του δέν θυμίζει ούτε διπλωμάτη, ούτε ήθσοποιό, άλλα μονάχα ένα καθαρό αίσθημα ευδίαθε-σίας, και όμως είναι κοσμικότατο.

‘Η ευδίαθεσία του δέν είναι άποτέλεσμα άγνοίας.

Δέν έμεινε άπλοικός και δέν έγινε επιτήθειος.

Είναι γεμάτος ταμπεραμένο, χωρίς νευρικότης—Ίδανιστής χωρίς νά έξαυλώνεται, ρεαλιστής χωρίς ά-σχήμιας.

Είναι αστός και άριστοκράτης, άλλα ποτέ χωρικός ή έπαναστάτης.

Είναι φίλος της τάξως. Είναι ένα θαύμα λεπτολο-γίας τά 16 και 32 μέτρα του.

Είναι θρησκός όσο ή θρησκεία συνταυτίζεται μέ την άρμονία.

Σ’ ατόν συνενώνονται ή άρχαία Τέχνη μέ τό Ρο-κικό χωρίς μ’ αυτό νά γεννιέται μία καινούρια άρχι-τεκτονική.

‘Η άρχιτεκτονική είναι τό πλησιέστερο συγγενικό στοιχείο πού έχει ή Τέχνη του.

Δέν είναι δαίμων και δέν είναι όπαδός της μεταφυσι-κής. Τό βασίλειό του είναι στό έγκόσμο.

Είναι ένας στρουγγυλός τέλειος άριθμός, ένα άθροισ-μα, ένας ίσολογισμός χωρίς νά φαίνεται ή άρχή.

Είναι νέος δροσερός σάν έφηβος και πολύπειρος σάν γέρος.—Ποτέ γερασμένος και ποτέ νεωτεριστής.

‘Έχει ταφέ και όμως ζή. Τό τόσο ανθρώπινο γε-λοιο του μέσα φωτίζει άκόμα, και μέσ όδηγει στό άπο-καλύφει.

(‘Από τό ήμερολόγιο του Φερ. Μπουζόνι)
Μετάφρασι Γαλάτσιας Α. Τουρνάισεν

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΜΠΟΥΕΝΟΣ ΑΥΡЭС

Το Μπουένος Άγρες θεωρείται σήμερα η κυρία μουσική μητρόπολις της νοτιού Αμερικής. Όλες οι πληροφορίες που έχουμε μαρτυρούν ότι η άργηντινή πρωτεύουσα μπορεί, όσον αφορά το πλήθος και την ποιότητα της κατ' έτος προσφερομένης μουσικής να μετρηθεί με όλα τα μεγάλα παλιά μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Άπαντα τα είδη της μουσικής αντιπροσωπεύονται από εξαιρετικούς έρμηνευτές, εκ των οποίων ως πρώτο άξιζει η αναφερθή το «Theatro Colon», μία λυρική σκηνή παγκοσμίου φήμης η οποία στα πενήντα χρόνια της ύπαρξής της φιλοξένησε κατά καιρούς τους διασημότερους τραγουδιστές, και διευθυντές όρχηστρας όπως ο Weingartner, ο Nikisch, ο Klemperer, ο Clemens Kraus, ο Toscanini, ο Furtwängler, ο Busch, ο Böhm, ο Karajan και άλλοι. Το ρεπερτόριο του είναι τεράστιο, και περιλαμβάνει όπες όλων των εποχών και όλων των τεχνοτροπιών. Ίδιαίτερους αξιοσημείωτες είναι η έπιτυχία που παρουσιάζουν τα σύγχρονα μελοδράματα. Έτσι χροιάθηκε παραδείγματος χάριν να έπαναληφθή ο «Wozzeck» του Alban Berg—ό οποίος βέβαια δεν άνηκει στις μάλλον εύκολονόητες μουσικοδραματικές σκηνικές δημιουργίες—μετά την λαμπρά πρό τριετίας «πρώτη» σε μία σειρά λαϊκών παραστάσεων για να Ικανοποιηθή το ενδιαφέρον της μεγάλης μάζας του κοινού.

Το «Theatro Colon» δίνει κατά το διάστημα της σαζιζόν από τον Μάιο έως τον Νοέμβριο περίπου 120 παραστάσεις μελοδραμάτων, και άλλες 40 κατά τους θερινούς μήνες σε ένα μεγάλο υπαίθριο θέατρο.

Τόν τομέα της συμφωνικής μουσικής μοιράζονται πέντε μεγάλες συμφωνικές όρχηστρες. Η όρχηστρα του «Theatro Colon», η κρατική συμφωνική όρχηστρα, ή συμφωνική όρχηστρα της πόλεως του Μπουένος Άγρες, ή κρατική όρχηστρα της ραδιοφωνίας, και τέλος η συμφωνική όρχηστρα των νέων, εις την οποίαν νεαροί μουσικοί με ταλέντο κάνουν την πράξη τους για να μπορού άνργότερα να εισέλθουν σε μία από τις τέσσερις ήδη αναφερθείσες όρχηστρες.

Στά καθήκονα αυτών των πέντε όπό το κράτους και της πόλεως συντηρουμένων όρχηστρών ύπάγεται και η ύποχρέωσις εκτός των τακτικών συναυλιών στο Μπουένος Άγρες να ταξιδεύουν κατά περιόδους εις το έσωτερικό της χώρας, για να μπορούσσουν να δώσουν την ευκαιρία και στους κατοίκους των άπομακροσχημένων έπαρχιακών πόλεων ν' άκούσουν καλή μουσική.

Ό κατά μέσον όρον αριθμός των συμφωνικών συναυλιών στο Μπουένος Άγρες άνήλθε κατά το έτος αυτό στο σεβατό όψος των 130. Αυτό διανεμημένο εις τους έπτά μήνας της σαζιζόν σημαίνει τέσσερις έως πέντε συναυλίες την έβδομάδα. Πόσο μεγάλο είναι το ενδιαφέρον του κοινού γι' αυτά τα κοντσέρτα αποδεικνύεται από το γεγονός ότι οι τεράστιες αίθουσες 2.000—4.000 θέσεων είναι πάντα πλήρεις.

Ίδιαίτερα πρέπει να τονισθή ότι το ένα τρίτον των συναυλιών αυτών δίδεται δωρεάν για να μπορούσσουν να τις παρακολουθήσει και η μεγάλη μάζα του κοινού. Τα προγράμματα είναι εξαιρετικά ποικίλα. Μία ξεχωριστή

θέση σ' αυτά κατέχει η σύγχρονη μουσική. Ό αριθμός των πρώτων εκτελέσεων είναι έκπληκτικός, άλλα εκπληκτικότερη άκόμη είναι η κατανόηση που δίδουν το κοινό της άργεντινής πρωτεύουσας άπέναντι αυτών άκριβώς των έργων. Άν και το πλείστον των μαθησών των συναυλιών τούτων φέρει διεθνή όνόματα, και βρίσκονται άπλωδώς ως φιλοξενούμενοι εις το Μπουένος Άγρες, έχει και η χώρα να έπιδείξει μερικούς διαπρεπείς μουσικούς όρχηστρας όπως ο Hector Panizza, ο Ferruccio Calusio, ο Juan José Castro, και ο νεαρός Carlos F. Cillario.

Φαίνεται σχεδόν άπίστευτο όταν διαβάσουμε ότι τα κοντσέρτα μουσικής δωματίου δέν ύστερον διόλου σε αριθμό από τις συμφωνικές συναυλίες. Καί έβδω το κράτος με την ώραία πρωτοβουλία του δίνει την κυρία ώθηση, γιατί οι περισσότεροι κύκλοι συναυλιών μουσικής δωματίου που προσφέρονται κατ' έτος όργανώνονται από την «Direccion General de Cultura» του ύπουργείου Παιδείας η οποία για τον σκοπόν αυτόν άγκαζάρει τα καλύτερα συγκροτήματα του είδους αυτού που διαθέτει η χώρα, και αυτά τα κοντσέρτα έχουν έλευθερά είσοδο.

Πραγματικά άπειρον είναι το πλήθος των ρεσιτάλ ζένων και ένοπιων καλλιτεχνών. Στο Μπουένος Άγρες μπορούν δίστημοι καλλιτέχναι να δώσουν όχι μόνον ένα κονσέρτο, άλλα μία δλόκληρη σειρά από 4 ή 6 βραδείς σε μία έβδομάδα ή έντός 14 ημερών, και να είναι συγχρόνως άπολυτάς βέβαιος ότι οι μεγάλες αίθουσες με τις άρκετές χιλιάδες θέσεις θα είναι ύπερπλήρεις.

Κοντά στο κράτος, το όποιον, όπως είδαμε, σ' αυτήν την χώρα άναδεικνύεται σάν ένας μοναδικός Μαικήνας της μουσικής, ύπάρχει άκόμη μία μεγάλη σειρά ίδιωτικών μουσικών συλλόγων που η συμβολή τους στην μουσική εξέλιξη της Άργεντινής δέν είναι λιγώτερο αξιοπρόσεκτη όπως π.χ. η «Asociación amigos de la musica» η οποία έχει μία περίφημη δική της όρχηστρα, και τα κοντσέρτα της διακρίνονται για την πρωτοτυπία των προγραμμάτων τους, διοργανώνει συμφωνικές συναυλίες καθώς και κοντσέρτα μουσικής δωματίου ως επί το πλείστον με την συμμετοχή όνομαστών ζένων καλλιτεχνών. Το 1954 φιλοξένησε τον Paul Hindemith ο οποίος διήθουσε ένα κύκλο συναυλιών έν μέρει με έργα του.

Μεγάλη δραστηριότητα άναπτύσσει και η πρό όλιγων μόλις έτών Ίδρυσις «Sociedad de Conciertos de Cámara» η οποία προπαθεί κυρίως να γνωρίσει στο κοινό τα ως τώρα μη παιχθέντα έργα της κλασσικής και της σύγχρονης μουσικής δωματίου.

Πολυαριθμούς φίλους και όπαθούς έχει η «Agrupación nueva musica» τα κοντσέρτα της οποίας προπαθούντων σχεδόν άποκλειστικώς την δωδεκάφθογγη μουσική. Ίθώνων νοός, ο Juan Carlo Paz ένας φανατικός θιασώτης του Schönberg.

Ό άρχιαιότερος ίδιωτικός μουσικός σύλλογος της Άργεντινής είναι η «Asociación Wagneriana» που στην έποχή της δόξης της άριθμούσε πολλές χιλιάδες μελών. Καί αυτός έπίσης όργανώνει καθ' έβδομάδα κοντσέρτα συμφωνικής και μουσικής δωματίου, τα προγράμματα

του όμως μένου περισσότερο προσηλωμένα στο πατροπαράδοτο σχήμα της κλασικερωμαντικής μουσικής. Το «Mozarteum argentinum» βρίσκεται σε άμεση σχέση με το «Mozarteum» του Σάλτσμπουργκ, και θεωρεί ως κύριο σκοπό του την διάδοση της μουσικής του Μότσαρτ.

Τέλος, πρέπει ν' αναφερθεί ακόμη και το υπό το έλεγχο του Βιεννέζου μουσικού Wilhelm Graetzer Ιδρυθέν «Collegium musicum» του Μπουένος Άιρες το οποίο με τις ύποδειγματικές του έρμηνείες έργων μουσικής διατίθεται της εποχής του μπαρόκ απέκτησε ένα μεγάλο κύκλο ακροατών.

Αν ληφθῆ ὅτι ἔδην ἐστὶ ἡ Ἀργεντινὴ εἶναι ἕνα νέο ἀκόμη κράτος, καὶ ὡς ἐκ τούτου ὁ πολιτισμὸς τῆς δὲν στηρίζεται ἐπὶ κανενὸς εἰδους παραδόσου τότε πρέπει νὰ συμπεράνωμε, κρίνοντας ἀπὸ τὴν ἐναγική καλλιέργεια τῆς μουσικῆς ὑπὸ τοῦ κράτους καὶ τῶν ἰδιωτικῶν ὀργανώσεων, ὅπως αὐτὴ ἀσκέται ἐκεῖ, ὅτι ὁ ἀργεντινὸς δὲν θεωρεῖ τὴν μουσικὴν ὡς μίαν περιττὴν πολυτέλεια ἀλλὰ ὡς μίαν ἀναγκαίαν καθημερινὴν πνευματικὴν τροφή. Ἄς σημειώσωμε τὴν διαπίστωση αὐτὴ ὁ κατόπι ὀριζόμενων εὐρωπαϊκῶν κρατῶν μὲ πολλοὺ ἱστορικὸ παραλθόντες πού τόνον συχνὰ ἐξεχνοῦν ὅτι ἡ μουσικὴ ἀποτελεῖ ἕνα τῶν κυριωτέρων παραγόντων τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας.

ΜΟΝΤΕΒΙΔΕΟ

Θὰ ἀδικοῦσαμε τὸ Μοντεβιδεο τὸ ὁποῖον σήμερα ἀριθμεῖ περὶ τοὺς 750.000 κατοίκους, ἂν θέλαμε νὰ συγκρίνωμε τὴν μουσικὴ κίνησιν του μὲ ἐκείνην τοῦ Μπουένος Άιρες, μίαν πόλεωσ 3.000.000 κατοίκων. Πάντως τὸ ἀσυνήθιστα ζῶρον ἐνδιαφέρουν πού ἐπιδεικνύουσι ὁ πληθυσμὸς τῆς πρωτεύουσῆς τῆς Οὐρουγουάης εἰς τὰς μουσικὰς ἐκδηλώσεις κάθε εἰδους, ὅπως καὶ τὰ ἀρκετὰ σημαντικὰ ποσὰ πού ἐξοδεῖται ἐτησίως τὸ κράτος γιὰ μουσικοὺς σκοποὺς, ἀποδεικνύουν ὅτι καὶ εἰς αὐτὴν τὴν μικρὴν χώραν τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς ἡ μουσικὴ χαιρεῖ ἰδιαίτερας ἐκτίμησιν, καὶ ἡ σημασία τῆς ὡς ἐκπολιτιστικὸ μέσου ἀναγνωρίζεται πλήρως. Στὸ Μοντεβιδεο διατίθενται γιὰ συναυλίας δύο ὀρειστάτα θέατρα. Τὸ θέατρον τῆς πόλεως (Theatro Solls), καὶ τὸ κρατικὸν θέατρον (Sodre) καὶ τὰ δύο ἄνω τῶν 2.000 θέσεων. Τὸ πρῶτον θὰ ἐορτάσῃ ἐφέτος τὴν ἐκατονταετηρίδα του, τὸ ἄλλο μόνις ἀνεκαίνισθη καὶ ἐφοδιάσθηκε μὲ ὅλα τὰ σύγχρονα τεχνικὰ μέσα. Τὸ κρατικὸν θέατρο ἔχει μίαν συμφωνικὴν ὀρχήστρα ἀποτελουμένην ἀπὸ ἐκατὸ μῆλ. μίαν χορωδίαν καὶ μπαλέττο καὶ προπαρασκευάζεται γιὰ νὰ δίνῃ καθ' ἕνα τὸ ἔτος μελοδραματικὰς παραστάσεις, διότι ὡς τώρα περιορίζοντο νὰ παίζουσι ὅπερες μόνον σὲ μίαν ὀρισμένην χρονικὴν περίοδον.

Συμφωνικὰς συναυλίας γίνονται μίαν φορὰ τὴν ἑβδομάδα, καὶ ἐπαναλαμβάνονται πάντα με τιμὰς λαϊκὰς. Καὶ ἔδω εἰς τὰ προγράμματα ἡ σύγχρονη μουσικὴ κατέχει μίαν δεσπόζουσα θέση. Ἡ κρατικὴ ὀρχήστρα τοῦ Μοντεβιδεο διακρίνεται γιὰ τὴν ὑποδειγματικὴν πειθαρχίαν, τὴν βιρτουόζικην τεχνικὴν καὶ τὴν μεγάλην ἡχητικὴν εὐαισθησίαν της. Ἰδιότητες τίς ὅσους κατ' ἀρχὴν ὀφείλει εἶς τὴν συστηματικὴν παιδαγωγικὴν ἐργασίαν τοῦ πέρφιου Ἀργεντινικοῦ μαέστρου Juan Jose Castro πού τὴν διηθῶνε ἐπὶ ἐτη. Ὁ τωρινὸς διευθυντὴς τῆς εἶναι ὁ Ἴταλὸς Lamberto Baldi ἕνας ἐπίσης ἐξαιρετικὸς μουσικὸς μὲ μεγάλην πείραν. Διὰ τὴν ἐρχομένην σαζὶν ἀναμένονται μερικὸι δίσσμοι μαέστρου ἀπὸ τὴν Εὐρώπην καὶ

τὴν βόρειον Ἀμερικὴν. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ρεσιτᾶλ ἐντοπίων, ἀλλὰ πρὸ πάντων ἔξινον σολίστ εἶναι καὶ ἔδω ἐξαιρετικὰ μεγάλος δεδομένου ὅτι τὸ πλῆθος τῶν καλλιτεχνῶν πού ἐπισκέπτονται κατ' ἔτος τὸ Μπουένος Άιρες, κατὰ τὴν ἐπιστροφή τουσ σταματοῦν εἰς τὸ Μοντεβιδεο καὶ δίνουν ἐκεῖ ἕνα, πολλές φορές καὶ περισσότερα κοντοεστᾶ. Σὲ ὅλες αὐτὰς τίς παραστάσεις εἶναι οἱ μεγάλοι αἰθουσαι καὶ τὸν δύο θεάτρων πάντα πλήρεις.

Ἐδῶ θέλωμε ν' ἀναφερθοῦμε ἰδιαίτερας σὲ ἕνα πολλὸ ἐνδιαφέρον πείραμα πού ἔγινε κατὰ τὰ τελευταία χρόνια, τὸ ὁποῖον ἀποδεικνύει τί μπορεῖ νὰ γίνῃ σὲ ἕνα τόπο γιὰ τὴν ὑπόθεσιν τῆς μουσικῆς ἐταν ὑπάρχει εἰς τὰς ἀρμοδιας κρατικὰς ἀρχὰς ἡ καλὴ θέλησις. Γιὰ νὰ ἀξιοποιηθῇ ἡ ἀναμφισβήτητη μουσικότης καὶ ἡ ἀγάπην γιὰ τὴν μουσικὴν τοῦ λαοῦ, ἐπυρετινὸ ἐ Βιεννέζος Dr Kurt Pahlm, καθηγητῆς τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς εἰς τὸ πανεπιστήμιον, καὶ διευθυντῆς τῶν δημοτικῶν χορωδιῶν τοῦ Μοντεβιδεο, τὸ 1949 εἰς τὸν τότε ὑπουργὸν τῆς παιδείας, νὰ δοθῇ διὰ τῆς ἱδρύσεως χορωδιῶν εἰς ὅλα τὰ μέρη τῆς χώρας στοὺς ἀνθρώπους πάσης κοινωνικῆς τάξεως ἡ ἐυκαιρία νὰ συμμετάσχουν ἐνεργῶς εἰς τὴν καλλιέργειαν τῆς μουσικῆς. Ἡ πρότασις ἐπεδοκιμάσθη πλήρως ὑπὸ τοῦ ὑπουργοῦ καὶ μῆρσως μὲ τὴν βοήθειαν τῶν σχετικῶν κρατικῶν ἐπιχορηγήσεων νὰ πραγματοποιηθῇ ἄμεσως. Ἡ χώρα ἐμοιράσθη εἰς τέσσαρες ζῶνας, γιὰ κάθε μίαν τῶν ὁποίων εἶναι ὑπεύθυνος ἕνας μαέστρος. Σὲ κάθε πόλιν, ὅκωμ καὶ οἱ μικρότερες δημιουργήθηκαν χορωδίες. Ἡ σύμφρασις δὲν εἶναι μόνον ἀπληραγμένη ἐξέδων, ἀλλὰ τὸ κράτος διαθέτει εἰς τοὺς τραγουδιᾶς τίς ἐπίσημες ἀμφιέσεις τῶν συναυλιῶν καὶ πληρώνει ὅλα τὰ ἐξοδα τῶν συχνῶν ταξιδίων τουσ εἰς τὴν ὑπαίθριον. Σήμερα ὑπάρχουν εἰς τὴν Οὐρουγουάην ἄνω τῶν 50 καλὰ γυμνασμοὺς χορωδιῶν, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ πληθυσμοῦ εἶναι γι' αὐτὰς τόσο ζῶρον ὥστε ἀναμένονται καὶ νέες ἱδρύσεις. Πρὸ ἔτους παρουσίασαν οἱ ἰονόμενες χορωδίες τῆς δυτικῆς ζώνης μὲ 1200 τραγουδιᾶς, κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπλοῦς χαρακτοῦ, τῶν Μεσοίαν τοῦ Χαϊντελ, καὶ τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1954 ἐγκαίνιασαν 5000 τραγουδιᾶς μὲ τὸ «Τραγοῦδι τὴν ἑλιπιδᾶν» τῶν Hindemith - Claudel τὸ συνέδριον τῆς UNESCO στὸ Μοντεβιδεο. Καὶ τὰ δύο ἔργα ἐδόθησαν εἰς ἰσπανικὴν μετάφρασιν, ἀλλὰ μερικὰς τῶν κορυφαίων χορωδιῶν τραγουδοῦν τὰ μεγάλα ἔργα τῆς χορωδιακῆς φιλολογίας καὶ εἰς τὸ πρωτότυπον. Οἱ συναυλίαι τῶν χορωδιῶν ἀρέσσουν ἰδιαίτερας εἰς τὸ κοινὸν καὶ ὁ συνήθης ἀριθμὸς τῶν ἀκροατῶν κυμαίνεται μεταξὺ 2000 καὶ 8000.

Δικαίως ἐπερήφανον εἶναι τὸ Μοντεβιδεο γιὰ τὴν ἐκατονταετηρὴ παιδικὴν χορωδίαν του, πού ἐπιχορηγεῖται ἀπὸ τὸν δῆμον. Ἐργα τῆς παλαιᾶς ἰταλικῆς πολυφωνικῆς σχολῆς, τῆς κλασικῆς, ρομαντικῆς καὶ σύγχρονης χορωδιακῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ δημοτικὰ τραγοῦδια τῶν περισσότερων χωρῶν ἀποτελοῦν τὸν ρεπερτόριον τῶν μικρῶν αὐτῶν τραγουδιῶν, (8-14 ἐτῶν) πού δίδουν κατ' ἔτος περὶ τὰς 20 συναυλίας, πάντα μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν. Ἰδρυτὴς καὶ διευθυντῆς τῆς εἶναι ὁ ἀνωτέρω ἀναφερθεὶς δημοφιλὴς τῆς ὅλης χορωδιακῆς κινήσεως τοῦ τόπου Dr Kurt Pahlm. Σ' αὐτὸν κυρίως καὶ εἰς τὴν στοργικὴν μέριμναν τοῦ κράτους ὀφείλεται ὅτι ἡ Οὐρουγουάην μπορεῖ σήμερα νὰ ἐπιδείξῃ ἕνα πραγματικὰς ἀξιόλογο ἐπίπεδον μουσικοῦ πολιτισμοῦ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ.—Η α' μαθητική Συναυλία του 'Ελληνικού Ώδειου έδόθη στις 9 Φεβρουαρίου στην αίθουσα «Παρνασσός» με συμμετοχήν μαθητών των ανωτέρων τάξεων όλων των σχολών. Η μαθητική αυτή εκδήλωση έβωσε την εύκαρία να διαπιστωθή 'τό ξειραρτικό καλλιτεχνικό επίπεδο των μαθητών και ό έφοδιασμός των με τά άπαιτούμενα προσόντα διά των καλλιτεχνικό στίβο.

— Στο διεθνή έορτασμό των 200 χρόνων του Μότσαρτ έβωσε το παρόν και ή 'Ελλάς με ένδιαφέρουσες εκδηλώσεις των Ραδιοσταθμών 'Αθηνών και Θεσσαλονίκης, της Κρατικής Συμφωνικής Όρχηστρας και διάφορα ρεσιτάλ.

Ό Ραδιοσταθμός 'Αθηνών εκτός των συνεχών εκπομπών έργων Μότσαρτ, έβωσε ένα έκλεκτό ζωντανό πρόγραμμα την 27ην Φεβρουαρίου — ήμέραν γεννήσεως του μεγάλου μουσουργού— από τό γ' πρόγραμμα, εις τό όποιον έκτός της Συμφωνικής Συναυλίας που διηύθυνε ό κ. 'Αντ. Εύαγγελάτος και της όμιλίας του κ. Σ. Σκιαδαρήση, έλαβαν μέρος και οι καλλιτέχναι Φ. 'Αϊδαλή (τραγούδι) Scholz (πίαño) Λ. Λαλάνη (φόρτε—πίαño) και το κουαρτέτο έγχορδών Β. Κολάση, Ζεύγουσ Κούλα, Χ. Γαρουφαλιά.

Και ή Κρατική Όρχηστρα 'Αθηνών άφίρωσε τό πρόγραμμά της της 29ης Φεβρουαρίου στο Μότσαρτ, με σολίστ τον κ. Πιέρο Γκουαρινο και όπό την διεύθυνση του κ. Φιλοκτήτη Οικονομίδη.

— Με πολλήν έπιτυχία ή έκλεκτή βιολονίστρια δις Αίτσα Παπα έβωσε τό ρεσιτάλ της στις 22 Φεβρουαρίου στον «Παρνασσό», όπό την αγωγή του 'Ελληνογαλλικού Συνδέσμου, με έργα Μπρούχ, Σαραζάτε, Λεκλαίρ, Προκόφιεφ κλπ. Εις τό πιάνο συνώδευσε ή κ. Δ. Χέλημ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.—Ό Ραδιοσταθμός Θεσζόνικης μετέδωσε στις 29 Φεβρουαρίου συναυλία της συμφωνικής του όρχηστρας όπό την διεύθυνση του κ. 'Αντ. Εύαγγελάτου με έργα Μότσαρτ εις τό α' μέρος του προγράμματος και σολίστ την έκλεκτή πιανίστα κ. Θούλα Γεωργίου.

— Μία ώραία εκδήλωση όψηρξεν έξ άλλου και ή έμφάνιση της τάξεως της καθηγητριας του τραγουδιού κ. Πιρόκα Λιόντα με έκτελέσεις έργων Μότσαρτ από τάς δίβας Ι. Διαδοκάου, Χ. Μαρκόζη, Τ. Πετκάκη, Λ. Χρυσόχοου και τούς κ.κ. Σ. Γασπαράτο και Σ. Κούσκουρα.

— Εις τό τεύχος όρ. 156/28.12.55 «Πράξ, νομικών προσώπων Δημ. Δικαίου κλπ.» της Έφημερ. Κυβερνήσεως, έδημοσιεύθη άπόφασις του Υπουργείου 'Εσωτερικών, άφορώσα την ένταξιν εις τακτικάς θέσεις, έκτάκτων μουσικών του Δήμου Θεσσαλονίκης.

Έπι βαθμώ άκοιούθου (μουσικών β' τάξεως):
Νικόλαος Π. Βαλλιέρος, Ίωάννης Γ. Δαμιανός, Αντώνιος Π. Σουσαμάγου, Δημήτριος Α. Μπράβος.

Έπι βαθμώ γραφέως α' (μουσικών γ' τάξεως).
Δημήτριος Α. Πιπέρης, Γεώργιος Χ. Παπαδόπουλος, Έπαμεινώνδας Ν. Σπάνιος, Δημήτριος Π. Βαλλιέ-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΑΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ. 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΡΟΦΙΚΟΥ Δρ. 40
'Ετησίω * 20
ΕΣΤΡΟΦΙΚΟΥ
'Ετησίω Λ. Χ' 1.0.0
ή δελ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σύμφωνα με τον Α.Ν. 1699
Διευθυντής :
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
'Οδός Δαϊδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΠΑΓΩΣΤΑΝΙΔΗΣ
Λ. Σταματιδίου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα και σάς εύχαριστούμε. 'Από : Φ. Παραμυθιότην (Κίρκυρα) όρχ. 40, Λ. Ψαθήρη όρχ. 258, 'Α. Γεναδιό (Σύρος) όρχ. 20, Κ. Παπαποστόλου (Θεσζόνικη) όρχ. 80, Ί. Δαμιανόν (Θεσζόνικη) όρχ. 808, Μ. Τριβέλλα όρχ. 40, Γ. Γκόλφη όρχ. 360, Β. Χαραμήν (Ναύπλιον) όρχ. 200, 'Α. Χατζηδημητρίου (Βόλος) όρχ. 40, 'Α. Χαρτερού (Ρόδος) όρχ. 250, Κ. Τριανόν όρχ. 40, Χ. Χρυσοπούλου όρχ. 40, Χ. Κοκολάκη όρχ. 40, Β. Χαραμήν όρχ. 90.

ρος, Δήμος Ι. 'Ασβατιάδ, 'Απόστολος Α. Βογιατζόπουλος, 'Αθανάσιος Δ. Κοραντζίνος, Ίωάννης Π. Δελνικόλας, 'Αντόνιος Α. Χρηστιδής, Βασίλειος Ε. Εύμορφιάδης, Κωνίνος Β. Γρηγοριάδης, Βρασίδης Ι. Πασιματζόγλου, Έμμανουήλ Θ. Μανασής, Ζαφείριος Κ. Κούρτογλου, Γεώργιος Π. Τζήκας.

ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ.—Τό παράρτημα του 'Ελληνικού Ώδειου εις τό Ναύπλιον έδωσε την Α.΄ έπίδειξη μαθητών των τάξεων δ. Σ. Κωστόπουρ και κ. Β. Χαραμή. Έλαβον μέρος οι μαθηταί : Ν. Ύψηλάντη, Ε. Κορμέτζου, Β. Μελισσηνού, Ζ. Μεταξά, Ν. Νανοπούλου, Π. Περράκης, Κ. Καψάλη, Γ. Κορμέτζος, Ν. Τριανταφύλλου, Κ. και Θ. Νάσκου, Μ. Βενετσανοπούλου, Κ. Γ. Χαραμή, Ν. Γιαννάς, Α. Χαραμή, Μ. Μηναίου, Γ. Κορμή, Κ. και Ε. Παπαδάκη, Μ. Λούρη, Μ. Νάσκου, Ν. Δρούζος, Β. Μετάρφα, Β. Γριμάνη, Ε. Σκουλική, Β. Νικολαΐτου, Ι. Ζαχαρόπουλος, Ν. Δισαϊτή, Μ. Μελιά, Π. Λυμπέρη, Γ. 'Αντωνοκοπούλου, Β. και Ι. Χατζίου, Ε. Σωτηροπούλου, Ε. Ύψηλάντη, Α. Χώρα, Κ. Οικονομοπούλου, Κ. Θ. Χαραμή, Β. Παζώτα, Κ. Σαββατοπούλου, Β. Νανούκοπου, Κ. Δωροβίνη, Ε. Σταυρούπουλος, Μ' Παπαδριανού, Κ. Β. Χαραμή, Μπότσο, Μαρτικιάν.

ΒΟΛΟΣ.—'Επληροφορήθημεν με καθυστέρηση την έπιτυχή Μαθητική Συναυλία της Μουσικής Σχολής του κ. Μ. Κεχαΐδη, που δόθηκε στην αίθουσα «Κύματα». Έλαβαν μέρος οι μαθηταί : Κ. Μαυροειδή, Φ. Παπαχρηστί, Λ. Τομπλούλη, Κ. Μανουηλίδου, Κ. Παπακωνσταντίνου, Β. Χαροκόπου, Ε. Μαγκουλιρίτσα, Π. Καλτσά, Φ. Εύαγγέλου, Ε. Τσιαμανής, Δ. Δρακόπουλος, Δ. Κατσούρας, Ρ. Σταματάκη, Κ. Κατσικόπουλος, Κ. Κορλό, Δ. Μπάρτζος, Ι. Κουρούκλη, Α. Κώστιος.

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

Εις 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας και Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μετὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ εἰσλῖα-Τεχνικὸν Τμῆμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιάρακια

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΓΡΑΦΕΙΑ
ΑΘΗΝΑΙ

ΑΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 6

ΤΗΛ. ΔΙΣΙΣ "ΕΘΝΙΑΣ",

55675, 52573, 56276, 55066,
ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 55547, 612648



ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΔΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9
ΤΗΛΕΦΩΝΑ 63-17 45-75

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ. Σ Κ Α Φ Ω Ν,
ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,
Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι 'Αντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίνῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ 'Αγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

