



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

20ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΤΟ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΟΥΜΠΕΡΤ (Μετ. Ε. Δ. Α.)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ (Hubert Foss)

ΣΟΥΜΑΝ (KAMILLE MAUCLAIR Μετ. Σπυρ. Σκιαδαρέση)

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)

Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (Μετ. Γ. Πλούτη)

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ (Αντ. Χατζηαποστόλου).

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

ΑΓΓΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

ΑΓΓΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ 1949

THE INSTRUMENTS OF MUSIC. By Robert Donington. Edit. Melhuem & Co Ltd. London. — Το βιβλίο αυτό είναι μία αξιοθαύμαστη για τη μεθοδική διάταξη όργανομυσίας, που προσφέρει εξαιρετικές πληροφορίες σε κάθε μουσικό ή μουσικόφιλο, κυρίως όμως στους σπουδαστές της μουσικής, κατατοπίζοντάς τους, με λεπτομερή πληροφορίες και εκάθαρη σαφήνεια, στο πολυδαίδαλο ζήτημα της τεράστιας ποικιλίας των μουσικών ήχοχρωμάτων, των οργάνων που τα παράγουν. και το αισθητικό συνδυασμού των.

Ο συγγραφέας του παρουσιάζει πρώτα - πρώτα, σχηματικά και σύμφωνα με τους κανόνες της ακουστικής, τις παλμικές δονήσεις των ήχοχρωμάτων των κυριώτερων εκπροσώπων κάθε οικογενείας οργάνων, αποκλειστικά από την όψη του φυσικού φαινομένου. Μετά, εξετάζοντας τους ήχοχρόνους παράγοντες από την τεχνική τους όψη, καθώς και τα διάφορα ήχοχρώματα από την αισθητική τους πλευρά, μας ενημερώνει στο πώς, από το, σύμφωνα με τους κανόνες της αισθητικής, συνδυασμού τους δημιουργείται ένα πραγματικό μουσικό έργο.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, ο κ. Donington άφου χωρίσει τα όργανα σε οικογένειες και σε είδη, καταπίπτει με τη λεπτομερή ανάλυση της λειτουργίας των διαφόρων αυτών ειδών κάθε οικογένειας, καθώς και των ατίτων στα όποια όφειλται η διαφορά των ήχοχρωμάτων που χαρακτηρίζει όλα αυτά τα όργανα.

Στο τρίτο μέρος, ο συγγραφέας μας δίνει μία σύντομη αλλά εξαιρετικά διαφωτιστική περιγραφή όλων των οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν σε κάθε εποχή της μουσικής, αρχίζοντας από το μεσαιώνα, καθώς και αυτών που χρησιμοποιούνται σήμερα, ως τα νεώτερα ηλεκτροφωνικά όργανα, που η καταπληκτική ποικιλία τους είναι σχεδόν άγνωστη στον τόπο μας.

Τέλος μας παρουσιάζει τα διάφορα όργανα στο ρόλο που έπαιξαν ή που παίζουν σε κάθε είδους μουσική εκδήλωση: στο σόλο, στη μουσική δωματίου, ή στις συμφωνικές συναυλίες.

Ένα, εξαιρετικά χρήσιμο για τον αναγνώστη, συμπλήρωμα, που αποτελείται από μία επεξηγήση των τεχνικών όρων και των συμβόλων της μουσικής σημειογραφίας που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας κλείνει το έργο αυτό.

Γενικά ο αναγνώστης θα βρει, μέσα στις 175 καλοτυπωμένες σελίδες αυτού του βιβλίου, μία θετική απάντηση για κάθε όργανολογικό ζήτημα, που άσφαλως θα τον άπασχολεί, ζωντανεμένη από την πλούσια και τέλεια κατατοπιστική—κυρίως για ό,τι άφορτά τα όργανα της συμφωνικής όρχήστρας—εικονογράφηση του άξιολογώτατου αυτού έργου.

CÉSAR FRANCK. By Norman Demuth. Edit. Dennis Dobson Ltd. London. — Το πρώτο αυτό άγγλικό βιβλίο που γράφθηκε για το Σεζάρ Φράνκ, είναι όξιο όχι μόνο του μεγάλου αυτού δασκάλου, αλλά και του συγγραφέα του, κ. N. Demuth, συνθέτη, παιδαγωγού και μουσικολόγου εξαιρετικής άξιας. Και τολμά να πώ ότι ή

μελέτη αυτή είναι ίσως ή καλύτερη άπ' όσες γράφθηκαν ός τώρα για τον «Άγγελικό πατέρα» — όπως αποκαλούν το Φράνκ οι μαθητές του — που ή συμβολή του στη λαμπρή δόνηση της μοντέρνας μουσικής είναι άναμφισβήτητα τεράστια. Ή σημασία του συνθετικού έργου του Φράνκ, κι ή έπιρροή του πάνω στους σύγχρονους του και τους μεταγενέστερους του συνθέτες, ύποτιμημένη άκόμη έδώ και λίγα χρόνια, σήμερα, σαν την άντικρύζουμε με την προοπτική της χρονικής άπόστασης φαίνεται τόσο καθαρά διαγραμμένη, ώστε δε διατάζουμε να συμφωνήσουμε με τον κ. Demuth, που ύποστηρίζει, με πεισιφάνεια έπιχειρήματα, ότι ο Φράνκ είναι ό ένας άπ' τους τρεις μεγάλους δημιουργούς της μοντέρνας μουσικής. Κι ότι, όπως ο Μπερλιόζ στην τέχνη της όρχήστρας, κι ο Βάγκνερ στο λυρικό δράμα, έτσι κι ο Φράνκ όνοιει καινούριους όρίζοντες στη συμφωνική μουσική.

Τό έργο αυτό του κ. Demuth δέν είναι μία άπλη βιογραφία του συνθέτη των Συμφωνικών παραλλαγών, αλλά κυρίως μία μοναδική, για τη λεπτομερειακή της παρατηρητικότητα κι άπόλυτη εύθυκρία της, αναλυτική κριτική μελέτη όλόκληρου του έργου του Φράνκ, πλουτισμένη με άφθονα μουσικά παραδείγματα. Έτσι, το βιβλίο αυτό παρουσιάζει με άξίση και άπόλυτα έπιστημονική πηγή, χωρίς όμως αυτή του ή ιδιότητα να τό κάνει δυσπρόσιτο στο εύρύτερο φιλόμουσο άναγνωστικό κοινό, που, διβιβάζοντας το, θα νιώσει όλη τη βαθειά συγκίνηση που άναδινεται μέσα άπο τό ανθρώπινο στοιχείο που κυριαχεί στο έργο του. Είναι επίσης άξιοθαύματος τό τρόπος με τον όποιο ο κ. Demuth τοποθετεί τον Φράνκ μέσα στην εποχή του, πλαισιώνοντας τον με τους σύγχρονους του συνθέτες και μαθητές του, Castillon, Duparc, Chausson, Ropartz, Borde, Breuille και Vincent d' Indy, που άποτέλεσαν τη λαμπρή έκείνη γαλλική μουσική «πλειάδα, τη γνωστή με τ' όνομα «Groupe Frankiste».

Σ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ 1949

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ.—«Σονάτα για βιολί και πιάνο. Τεχνική έπιμέλεια Γ. Λυκούδη. Έκδοσις Μουσικού Οίκου: «Melody» Α. Χαρκισπούλου και Σας. Στοά Νικολούδη, 15.

FR. SCHUBERT.—Λήντερ: Ave Maria, Τριανταφυλλάκι, Σερενάτα, Ή Φλαμουριά, Ή Πίστροφα, Εύτυχια.—Μετάφραση ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ.

ROB. SCHUMANN.—Λήντερ: Άφιέρωση, Ή Καρυδιά.—Μετάφραση ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ.

Έκδοσις Μουσικού Οίκου «Melody» Α. Χαρκισπούλου και Σας. Στοά Νικολούδη 15 και Μιχαήλ Κωνσταντινίδη, Γλάδστωνος και Στοά 16ης.

ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΣΠΗΛΙΟΥ.—Humoresque, pour violon et piano, op. 81. Έκδοσις Μουσικού Οίκου Άνδρεάδ και Νάκα. Χαριλάου Τρικούπη 2Ε.

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

Έξωτερικ. έτησια δρ. 50.000
 « έξάμηνο » 30.000
 « τρίμηνο » 15.000
 Έξωτερικ. Α.Χ. 2 ή δολ. 6

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ-ΘΕΑΤΡΟ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Συμπόσιον το Βοθρμ ε παρ. 1
 το Α. Ν. 1922/198
 Ίδρυκότης - Έκδόσις :
 Διεύτ: Π. ΚΩΣΤΙΡΙΔΗΣ,
 Οίκια Δαιδάλου 18

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ - "Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται από 'Επιτροπή-Διεύτς Π. ΚΩΣΤΙΡΙΔΗΣ-Ήλι της ύλης Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΕΤΟΣ Α.'

ΑΡΙΘ. 20

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 2.500

15 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1950

ΤΟ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ SCHUBERT

του WALTER NIEMANN

Η πόλη του ρωμαντισμού ανοίγεται κι' ένα θαυμάσιο προαύλιο μας υποδέχεται.

Είναι το βασίλειο του Franz Schubert (1797-1828), του πρώτου μεγάλου ρωμαντικού με βιεννέζικο χρώμα. Είναι ένας διδάσκαλος της Βιεννέζικης Σχολής, που άναμφισβήτητα θυμίζει στα βασικότερα στοιχεία του είναι του αληθινού ρωμαντικούς ποιητές και ρωμαντικές καταστάσεις, όπως τη μελαγχολία του Niclaus Lenau και το πολύχρωμο, ελεύθερο και πλατύ παιγνίδι της φαντασίας του Jens Paul. Στόν πεισματώδη άνδρι-

μιάς ψυχικά ασύγκριτα πλούσιος και μεγάλης, παιδαίστικα άγνης καλλιτεχνικής καρδιάς. Ό μεγάλος Διδάσκαλος του γερμανικού τραγουδιού δέν άπαρνείται τόν έαυτο του ούτε και στα έργα του για πιάνο παντού ύπάρχει ένα ύπερραισθητό νεύρο, τό πάν τραγουδιές, τό πάν άνοβωλύεις από τό δόλωμα της καρδιάς ά τό νους που ή άπλότητά τους άναζητεί την άνθρώπινη φωνή. Ό Σομπερτ είναι ό πρώτος μεγάλος κολλορίστας του πιάνου. Άκοθιμ άληθινά τά χρώματα της όρχήστρας όταν παίζουμε στο πιάνο τά μεγάλα του έργα, κυρίως τά έργα για τέσσερα χέρια, που τά έχει αισθανθή έντελώς όρχηστρικά και που παρουσιάζονται σαν μέρη πιάνου από παρτιτούρες όρχήστρας που δέν έχουν γραφή. Νά τά εγχορδα, νά τώρα τά άπαλά ξύλινα κι' έδω πάλι τά χάλκινα με τόν όγκο τους. Και όλα βουτηγμένα στο μαγευτικό όριμα του ρωμαντισμού που άνατέλει και ποτιομένα από ένα «βαθύ» αίσθημα και άγάπη για τί φόση



MORITZ VON SCHWIND

Μιά βραδυά με τόν Schubert (άτέλειωτο)

μορφής καθώς και στην έσωτερική της συνέπεια. Άλλά πούν θά μπορούσαν ποτέ νά κουράσουν τά «θεία μήκη» του ή ποιός θά μπορούσε ποτέ νά θυμηθή τέτοιες έλλειψεις στη φόρμα μπροστά σ' αυτή τη θάλασσα μιιάς θεϊκά άραιάς μουσικής! Ό Σομπερτ τεχνικά δέν προχώρησε τί μουσική του πιάνου. Στα πιανιστικά έργα του, που διαπνέονται συχνά από ένα άναμφισβήτητο μετοβενικό πνεύμα, λείπουν όλότελα σχεδόν δεξιοτεχνικά passages και τεχνική λαμπρότητα. Σε άντάλλαγμα όμως έχουν τό βάθος, τόν άνεάντλητο και πραγματικά άκατανόητο μελωδικό πλούτο και την άπερίγραπτη ποιητική γοητεία ένός άνάλαφρου ρωμαντισμού επάνω στο βλεβούνιο εγχορμα φόντο, που τονίζεται από μιιά τό διο φυσική όσο και έκπληκτικά τολμηρή Άρμονική,

που είχε άναστηθή και πάλι στη μουσική έπειτα από την ποιμενική ουμωφία του Μπετόβεν. Τό αίσθημα του τοπείου της κάτω Αυστρίας και ιδιαίτέρως του τοπείου της Βιέννης κυριαρχεί κρυμμένο σ' όλα τά έργα του άντικρύζουμε μέσα σ' αυτά τη ζωή του λαού της Αυστρίας που μας παρουσιάζει όλη την έγκάρθια ευγένεια στους λαϊκούς, άπλοδς Ländler, στους γερμανικούς χορούς, στις πολωνάιζες (op. 61, 75) στα ελαφρά μάρς (op. 27, 55, 66) που τά χρησιμοποιεί ό Σομπερτ με όλες τους τίς ρυθμικές και μελωδικές ίσοιυπίες. Έδω βρίσκειτά τό ρωμαντικό στοιχείο του Σομπερτ που έμφανίζεται ήδη καθαρά στον Μπετόβεν, π.χ. στις Bagatellen, που τό ψυχικό τους βάθος και την έκλεπτισμένη τους έργασία πολλοί λίγοι, και σήμερα

δρόμη, την αισθάνονται και την καταλαβαίνουν» τὸ ἀκατανόητο ἄνωσ' αὐτὸν εἶναι ἡ μελωδικὴ δύναμη τῆς φαντασίας. Ἀστέρηται, ἀνεξάντηλη καὶ ὀλόγεια ἀσυνείδητα πηγάζοντας ἀπὸ τὸν ἑσωτερικὸν τὸν κόσμον, ἡ μουσικὴ εἶναι γι' αὐτὸν ἡ γλώσσα τοῦ ἑσωτερικοῦ τοῦ κόσμου ποῦ ξεπετάγεται σὰν ἀπὸ μιᾶ ἀνάγκης τῆς φύσεως. Οὕτε ἓνα μέτρο, οὕτε ἓνα μοτίβο ποῦ νὰ ἔχη δοσολεψίη. Μπορεῖ κανεὶς νὰ τοῦ θυμῶσθαι ἐπειδὴ συχνὰ ἀφῆνε τὸν ἑαυτὸν τοῦ σ' αὐτὸ τὸ δαιμόνιο, πῶς τὰ μεγάλα του ἔργα εἶναι τόσο οὐράνια ὅσο καὶ μακρὰ σὲ διάρκειαν; Μονάχα ἓνας ἕμοσος βιρτουόζος τοῦ πιάνου θὰ τὰ ἀποφύγη, ἐπειδὴ δὲν τοῦ προσφέρουν ἀρκετὰ μέσα γιὰ νὰ ἐλάμψη.

Καὶ τώρα: ποῦ βρίσκουμε ὅλες αὐτὲς τὶς ὑπέροχες μορφές; πρῶτ' ἀπ' ὅλα στίς θαυμαστὰς καὶ ρομαντικὰς συνάτες, στίς τρεῖς μεγάλες σὲ λά ἐλας. ὁρ. 42 (ἡ πῦρ φημισμένη ἀπ' αὐτὲς εἶναι ἐκείνη μὲ τὶς χαριτωμένες παραλλαγὰς σὲ ντό μείζων τοῦ *Andante poco mosso*), 143 καὶ 164, στίς μεγάλες σὲ οἱ ὅφ. ὁρ. 192 καὶ 144 μείζ. ὁρ. 163 ἀπὸ τὰ παραλείπόμενα, στίς συνάτες: σὲ ρέ μείζ. ὁρ. 53 μὲ τὸ γνωστὸ σκέρτος, σὲ μί ὅφ. μείζ. ὁρ. 122 καὶ οἱ μείζ. ὁρ. 147, — ποῦ ἀδειάζουν μπροστὰ μὰς μιὰ πλουσιπάροχη, γεμάτη ἄνθησι πληρομένη ἀπὸ γοητευτικὰς μελωδίες καὶ ἕναν πραγματικὰ ἀκατανόητο πλοῦτο ἀπὸ τὶς πῦρ τοιμηρὰς, «μοντέρνες» ἀρμονίες. Αὐτὲς οἱ συνάτες εἶναι ἀληθινῶς, μεγάλες, κάποτε μέχρι τραγικότητος μεγάλες Σοῦμπερτ. Τὸν πῦρ ἀληθινὸ ὄμως καὶ τὸν πῦρ μεγάλο Σοῦμπερτ μὰς τὸν προσφέρουν ἴσως οἱ ἐλευθέρως σὰ φαντασίαις μεγάλες φόρμες, ποῦ μπορεῖ σ' αὐτὲς νὰ παραδίδεται στὴ ρομαντικὴ τὸν φύση κατὰ πλάτος καὶ χωρὶς κανένα ἑμπόδιο. Σ' αὐτὲς ἀνήκει ἡ μεγάλη «φαντασία τοῦ ὀδοιπόρου» ποῦ τὴν ἔχει ἐπεξεργασθῆ ὁ Λιουτ γιὰ νὰ παιζέται μὲ ὀρχήστρα, μὲ τὸ βαθεῖα συγκλονιστικὸ, ἀπόκοσμο *adagio* σὲ ντό δίαισις ἐλας. τὸν περίφημο ὁμόνομο τραγουδιὸν τοῦ καὶ μὲ τὴν μεγαλειότητα τοῦ *φούγκα* ποῦ ἔχει ἀναμείξει μὲ συναρπαστικὸν τρόπο μὲσα στὰ τέσσαρα μέρη τῆς ποῦ συνδέονται μεταξύ τους, ἠρωϊκὰ καὶ παθητικὰ, ραψωδικὰ καὶ λυρικά στοιχεῖα.

Ἔπειτα εἶναι ἡ γεμάτη σκῆψι καὶ θαυμαστὸ μελωδικὸ πλοῦτο φαντασία—συνάτη σὲ ὄλλ μείζ. (ὁρ. 78). Ἀπὸ τὰ μεγάλα του ἔργα γιὰ τέσσαρα χεῖρα εἶναι ἡ «καμουφλαρισμένη συμφωνία» (ὅπως τῆς λέει ὁ Σοῦμπερτ) τοῦ *Duo* σὲ ντό μείζ. (ὁρ. 140), ἡ φαντασία σὲ φά ἐλας. (ὁρ. 103) καὶ τὰ *Diverlissements* (*Lebensfürme* ὁρ. 144, σὲ οὐγγρικὸν τρόπο ὁρ. 54 καὶ ἄλλα), ποῦ μὰς δείχνουν ὀλοκάθαρα τὸ μέλλον. Τὸ μεγαλοφύει *Diverlissement* ἀ' *h hongrois* μὲ τὴν θέρμη του ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ στιλιζάρισμα ἔθνικων οὐγγρικῶν ρυθμῶν μὰς χορῶν πρέπει νὰ θεωρηθῆ σὰν πρόδρομος τῶν ραψωδιῶν τῶν Λιουτ καὶ τῶν οὐγγρικῶν χορῶν τοῦ *Brahms*.

Ἀκριβῶς ἐβῶ, στὴν ἐξιδανικευμένη μουσικὴ τοῦ μὰς καὶ τοῦ χοροῦ, τὸ παιδί τοῦ λαοῦ, ὁ Σοῦμπερτ ἔβασε τὸ παρελθὸν μὲ τὸ μέλλον. Τὰ βάλει καὶ οἱ λαϊνότεροι του, ποῦ συχνὰ τὰ ἀνομάζει ὁ Σοῦμπερτ «γερμανικά», δείχνουν τὴ συνάτηαί τους μὲ τὸν παλιὸ γερμανικὸ χορὸ τὴν *Allemande* ὑπάρχουν ἄμεσα συνδετικὰ ἠμέτα ποῦ δένουν αὐτοὺς τοὺς χοροὺς μὲ τὸ παλιὸ λαϊκὸ ὄπως καὶ μὲ τὸ «κλασσικὸ» βιεννέζικὸ βάλς τῶν *Lanner* καὶ *Strauss* καθὼς καὶ μὲ τὸ τεχνικὸ, ἐκλεπτύ-

Πολὸ λίγοι θὰ ξέρουν διὰ τὸ Ἀντόνιο Ροῦμπιν-σταῖν ἔγραψε μιὰ ἄπερα: **Οἱ Μακκαβαῖοι**. Τὸ ἔργο αὐτὸ δόθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Θέατρο τοῦ Ἀμβούργου, ὅπῃ τὴ διεύθυνσε τὸ ἴδιον τὸ συνθέτη, ποῦ, κατενθουσιασμένος ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῶν μουσικῶν τῆς ὀρχήστρας κατὰ τὴ γενικὴ δοκιμὴ, τοὺς εἶπε: «Κύριοι, ἂν ἡ ἄπερα μὲ ἀρέσει ἀπόψε, θὰ σὰς καλέσω νὰ δειπνήσετε μαζί μου τὸν ξενοδοχεῖο *Κάτσερραου*».

Δυστυχῶς ὄμως **Οἱ Μακκαβαῖοι** δὲν ἔκαμαν καμμιὰ ἐντύπωση στὸ κοινὸ, ποῦ ὑποδέχθηκε μὲ πολλὴ ψυχρότητα αὐτὸ τὸ ἔργο. Καταλυπημένος τότε ὁ Ροῦμπινσταῖν γι' αὐτὴ τὴν ἀποτυχία του, γύρισε σπῆτι τοῦ ἀμέσως μετὰ τὴν παράστασι καὶ ἔβασε νὰ κοιμηθεῖ. Μόλις ὄμως πλάγασε, ἀκούει μερικὰ θειλὰ χτυπήματα στὴν πόρτα του. Καταφορικισμένος ποῦ τὸν χολοῦσαν τὴν ἠσυχία του φωνάζει:

— Ἐμπρός!

— Καλησπέρα σας, κύριε Ροῦμπινσταῖν.

— Καλησπέρα, φίλε μου. Ποῖς εἶσαστε;

— Δὲ μὲ γνωρίζετε, κύριε Ροῦμπινσταῖν; Εἶμαι τὸ τρίτο κόνον τῆς ὀρχήστρας.

— Ἄ! μάλιστα! Τώρα σὰς θυμάμαι!.. Καὶ τί θέλετε τέτοια ὄρα;

— Χι!.. νὰ... πὼς νὰ σὰς πῶ... ἦρθα γιὰ τὸ δεῖπνο!..

— Ποῦ δεῖπνο;... Ἄ ναι, τώρα καταλαβαίνω!..

Μὰ, φίλε μου, τὸ δεῖπνο σὰς τὸ ὑποσχέθηκα ὅπῃ τὸν ὄρο ἐπὶ θὰ ἄρεσε τὸ ἔργο μου ὑστερα ὄμως ἀπὸ τὴν ἀποτυχία ποῦ εἶχε, καθὼς βιασιτώσατε καὶ ἐσεῖς...

Ἄ ὄχι μαιέτρο!.. Εἶχατε πεῖ: «Ἄν ἀρέσει ἡ ὄπερά μου θὰ σὰς προσκαλέσω νὰ δειπνήσετε μαζί μου.» Ἐ λοιπὸν, σὰς ὀρκίζομαι διὰ ἡ ὄπερά μου ὄρεσε ὑπερβολικά!..

σμένον βάλς τοῦ σαλονιοῦ καὶ τοῦ κονσέρτου τοῦ Σοπέν καὶ τῶν ρομαντικῶν. Οἱ ἀπλὲς τοῦ πολωνοῦ μὲς μαζί μὲ τὶς πολωνοῦ μὲς τοῦ *Weber* εἶναι τὸ πρελοῦντιο γιὰ τίς μεγαλοπρεπέστερες καὶ πομπωδέστερες τοῦ Σοπέν. ἴσως τὸ μεγαλεῖο τῆς τέχνης τοῦ Σοῦμπερτ ποῦ μιλεῖ ἀπ' ἐβθεῖαι στίς καρδίαις νὰ ἀποκλιπτεται γρηγορότερα στὰ μικρότερα λυρικά κομμάτια του, στὰ *«impromptus»* (ὁρ. 90, 142) καὶ στὰ *«moments musicaux»* (ὁρ. 94). Κομμάτια ὄπως τὸ ὄπερο τραγουδιὸ σὲ ὄλλ μείζ. (ὁρ. 90, ἀριθ. 3) ἢ τὸ *andante* οἱ ὅφ. μὲ παραλλήλως (ὁρ. 142 ἀριθ. 3) εἶναι τόσο γνωστὰ, ποῦ δὲν χρειάζονται νὰ τὰ ἀναφέρῃ κανεὶς λεπτομερέστερα. Αὐτὰ τὰ κομμάτια εἶναι τὰ ὑποβιγνιματα γιὰ τὰ ρομαντικὰ χαρακτηριστικὰ κομμάτια τοῦ πιάνου, γιὰ τίς ρομαντικὰς μινιατούρες τοῦ Μέντελσον («Τραγοῦδία χωρὶς λόγια»), τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τοῦ Σοπέν μέχρι τοῦ *Heller, Kirchner, Jensen* καὶ τῶν μοντέρνων ὑποβιγνιματα ποῦ ἔχουν μιὰ τέλεια ὀμορφία καὶ ἄλλου τοῦ χαρακτήρος: ἀπὸ τὸν παιγιδιάρικο-εἰθιμο ὡς τὸ σοβαρὸ-τραγικὸ. Ὅσο ὑπάρχουν στὸν κόσμο καλοὶ καὶ αἰσθηματικοὶ ἄνθρωποι, ἡ μουσικὴ γιὰ τὸν ποῦ τοῦ Σοῦμπερτ θὰ μιλεῖ βαθεῖα στίς καρδίαις τους.

Μετάφραση Ε. Δ. Α.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

Υπό HUBERT FOSS

—Το μεγάλο μουσικό γεγονός του μηνός—και όλου του έτους—ήταν η πρώτη παράσταση της όπερας του "Άρθουρ Μπλίκ, «Οι Όλύμπιοι» (THE OLYMPIANS) με την όποια έκαμε την έναρξη των χειμερινών της παραστάσεων η Βασιλική Όπερα στο Κόλιν Γκάρντεν του Λονδίνου. Η προεπίρα συνεκέντρωσε πολλούς επισκέπτες από την Εύρωπη, καθώς και διακεκριμένους μουσικούς, συγγραφείς και μέλη της άριστοκρατίας.

«Οι Όλύμπιοι» έγκαινιάζουν ένα νέο είδος στη σύγχρονη όπερα. Είναι λίγο άπ' όλα κομωδία, τραγωδία, φαντασία, θέαμα. Το λιμπρέτο είναι γραμμένο από το διάσημο θεατρικό συγγραφέα, Τζ. Μπ. Πρίστλεϋ, που έργαστηκε μαζί με το συνθέτη επί τέσσαρα χρόνια γι' αυτήν την όπερα. Κανείς βέβαια δεν άμφίβαλλει για την τέχνη του Πρίστλεϋ σαν θεατρικού συγγραφέα. Άπ' την άλλη μεριά ο συνθέτης Άρθουρ Μπλίκ έχει μεγάλη θεατρική πείρα (πρώγμα που δεν είναι γενικά γυνά). Άπ' το 1919 άρχισε τη θεατρική του σταδιοδρομία, γράφοντας μουσική άποκροση για θεατρικά έργα. Άργότερα, το 1923, πήγε στη Σάντα Μπαρμπορα της Καλιφορνίας (Ηνωμ. Πολιτεία) όπου έκανε τον ήθοποιό και τον συνθέτη, άργότερα δέ, το 1935, στράφηκε στον κινηματογράφο, ανέβασε το έργο του Χ. Τζ. Ούέλς «Ο Κόσμος του Μέλλοντος», (THINGS TO COME), και από τα 1937 κι έδω, έγραψε τρία θεαματικά μυαλλέτα—CHECKMATE, MYRACLE IN THE GORBALS και ADAM ZERO. Ο Μπλίκ έχει ταλέντο ζωγραφικής είναι δέ και φίλος πολλών ποιητών και μυθιστοριογράφων.

Στην όπερα «Οι Όλύμπιοι» χρησιμοποιούνται όλα τα θεατρικά και μουσικά μέσα. Σαν θεατρικό έργο είναι πρώτη τάξεως. Σ' αυτό ο Έρμης ή η Άφροδίτη δεν τραγουδούν ο πρώτος είναι μόνο ένας χορευτής μυαλλέτος ή η δεύτερη μία ήθοποιός μ' έξαιρετική όμορφιά. Η όπερα αυτή έχει μυαλλέτο και χορωδία. Ζωτικό μέρος στο έργο παίζουν τα σκηνικά, ή δέ μουσική που προορίζεται για το τραγούδι, έχει γραφεί με μεγάλη φρόντιδα, χωρίς να παραβλέπεται ή η σημαντικότης του ρόλου της όρχηστρας. Η πλοκή έχει υπό βάση ένα μεσαιωνικό θρόλο· σύμφωνα μ' αυτόν οι άρχαιοί θεοί άρχισαν να κάνουν τη ζωή τους σαν ήθοποιοί ενός περιοδεύοντος τίσασου. Στην όπερα, τους βλέπουμε σε μία μικρή πόλη της Νότιας Γαλλίας, στα 1836. Είναι μία καλοκαιριάτικη νύχτα, και, άσως λέει ο θρόλος κάθε δέκα χρόνια, στις 21 Ιουνίου, οι φτωχοί αυτοί ήθοποιοί, ξαναπαίρνουν τη θεϊκή τους ύπόσταση. Στην πρώτη πράξη τους βλέπουμε να μην έχουν να πληρώσουν το νοίκι τους· στη δεύτερη πράξη, όταν τους παίρνει για να παίξουν στο σπίτι του ένας πλούσιος φίλδεργος του χωριού, είναι πια θεοί: Άρης και Βάκχος, Ζεύς και Άρτεμις, Άφροδίτη ή Έρμης. Είναι μία πολύ ρωμαντική πράξη, γιομάτη χρώμα, κίνηση και πλούσια άμνη των χορωδία. Στην τρίτη πράξη, έχουν ξαναγίνει άνθρωποι, μ' όλη την πού είχαν πριν. Ο συνθέτης άμως και ο συγγραφέας μάς δίνουν σ' αυτήν την πράξη ένα χαριτωμένο μίγμα κομωδίας και τραγωδίας. Κι ένα στο τέλος οι άπαράιτητοι» έρωτευμένοι παντρεύονται, βλέπουμε τους δούταγους Όλύμπιους να φορτώνουν το άπόρρογτο τους

και να παίρνουν το δρόμο για την έπομένη πόλη.

Το έργο έχει πολύ καλή άρχιτεκτονική, και ή μουσική του Άρθουρ Μπλίκ είναι πραγματικά άριστούργημα. Παρουσιάζει μεγάλη έπινοητικότητα, χιούμορ, δραματικότητα και ρωμαντισμό. Η όπερα αυτή, χωρίς άμφιβολία, είναι ή κορωνίδα της σταδιοδρομίας του Μπλίκ σαν μουσικού, παρ' όσον δεν έχει διακριθεί από συνθέτης και πριν γράψει αυτό το έργο, τόσο, άσως να του άνατεθεί ή Διεύθυνση του Μουσικού Τμήματος του Β. Β. C. από το 1942—1944. Ο Μπλίκ συμπληρώνει έφέτος τα πενήντα του χρόνια, μά είναι άρκετά νέος άκόμη άσως να έλπίζουμε ότι μία καινούρια δημιουργική περίοδος άρχίζει ν' άνθει τώρα στη ζωή του, και να περιμένουμε κι άλλα έξαιρετικά έργα σαν κι αυτό· που σίγουρα σ' άνεβαίνει σε πολλά θέατρα κι έξω από την Άγγλία.

Η όπερα άμως αυτή, έκτος άπό το θεατρικό και το μουσικό μέρος, παρουσιάζει και σ' άλλα σημεία πολύ ένδιαφέρον. Ο Δρ. Κάθλ Ράγκ διέβησε την όρχηστρα και ο νεαρός διευθυντής του Θεάτρου Πίτερ Μπρούκ, ήταν ο σκηνοθέτης. Όλοι οι τραγουδιστές ήταν Άγγλοι, έκτος τριών: της Σίρλεϋ Ράσελ, που είναι Άμερικανίδα, του Θόρσταϊν Χάνεσσον, που είναι Ίσλανδός, και του Κέννeth Σέν, που είναι Βιεννέζος. Όπόστος ο μεγαλύτερος έπασιος άνήκει στον Χούελ Γλάν (μπάσσο), στην Έντιθ Κόουτς (κοντράλτο) και στο Τζέιμς Τζόνστον (τενόρο).

—Άξίζει να πώ δύο λόγια για μία ώραία πρωτοβουλία του Φ. Γούντχαους. Ο τίσασος του Φρέντερικ Γούντχαους, ο όποίος άποτελείται από τέσσαρες τραγουδιστές και πέντε ήθοποιούς, έδωσε τελευταία στο Λονδίνο μερικές παραστάσεις του τίσασου που ο Γούντχαους τ' όνομάζει «INTIMATE OPERA». Ο τίσασος αυτός άνεβάζει συνεχώς, επί 20 χρόνια, μονόπρακτες όπερες σ' όλες τις Άγγλικές έπαρχίες—σε σχολεία και σ' έκκλησίες, σε στρατώνες και σε μικρά θέατρα χωριών. Τον περασμένο χρόνο, έδωσε περισσότερες από διακόσιες παραστάσεις. Σήμερα το ρεπερτόριο του άποτελούν ώραία έργα άσως: «IL MAESTRO DI MUSICA» του Περγκολέζι, «Δόν Κιχώτης» του Χένρυ Πάρσελ, «THE PRESS GANG» του Χένρυ Κάρεϋ, «THE COFFEE CANTATA» του Σ. Μπάχ, κι άλλες μονόπρακτες όπερες του Όφφενμπαχ, Τσάρλς Ντίμπιτ και Τζέιμς Χούκ. Ο κ. Γούντχαους παρουσιάζει επίσης στο κοινό δρομίαινα τραγούδια του 18ου αιώνα, που τα τραγουδά ο τίσασος.

—Το Φεστιβάλ του Έβιμβοργου παρουσιάζει φέτος μεγάλη κίνηση και τώρα κατατρονούνται τα σχέδια για το Φεστιβάλ του 1950. Το ποσόν που συγκεντρώθηκε από την πώληση των εισιτηρίων ξεπέρασε τις 120.000 λίρες, και ύπολογίζεται ότι κατά τις τρεις βδομάδες που κράτησε το Φεστιβάλ, έρχονταν στο Έβιμβοργου 50.000 άτομα την ήμέρα. Έλπίζεται ότι τον έρχόμενο χρόνο θα παίξουν στο Φεστιβάλ αυτό ή όρχηστρα της Σκάλας του Μιλάνου ή ή κρατική όρχηστρα του Γαλλικού Ραδιοφωνικού Σταθμού.

—Το Φεστιβάλ των Τριών Χορωδιών έγινε φέτος στο Χάρφον. Το Φεστιβάλ αυτό, που είναι ένα από τα καλύτερα έπαρχιακά φεστιβάλ ής Άγγλίας, έχει

Ιστορία 125 ετών. Οργανώνεται κάθε χρόνο, διαδοχικά, στο Γκλδστερ, στο Γουότερ και στο Χάρφορντ. Οι συναυλίες δίνονται στη Μητρόπολη—κι οι τρεις αυτές πόλεις έχουν θαυμάσιους καθεδρικούς ναούς—και, παίζει η Συμφωνική Ορχήστρα του Λονδίνου, που πηγαίνει ειδικά γι' αυτό το φεστιβάλ, με διευθυντή τον αρχιμουσικό του Καθεδρικού ναού της πόλης του δπου δίνεται αυτό τό φεστιβάλ. Λαμβάνουν μέρος κι οι τρεις χορωδίες των τριών αυτών πόλεων, αποτελούμενες από έρασιτέχνες τραγουδιστές. Στο φεστιβάλ αυτό ακούγονται έργα παλιών και σύγχρονων Άγγλων συνθετών, πάντοτε 49 άφιερώνεται μιá ββομάδα σε παγκοσμίως γνωστά μουσικά έργα, όπως: Τά Πάθη κατά Ματθαίου, η Λειτουργία σε αι Ελασσον του Μπάχ, τά μεγαλότονα έργα γιά χορωδία του Έλγκαρ, του Ρέβιερμι του Βέρντι, ο Οδύγκριος φαλάδος του Κόνταλι, η Ποιμενική Συμφωνία του Βών Ουίλλιαμ, η II Συμφωνία του Μπετόβεν κι η II του Μπαχ. Το έργο που παίχθηκε γιά πρώτη φορά φέτος ήταν τό Κοντσέρτο γιά Κλαρινέτο του Τζέρναλντ Φιντσι, ενός συνθέτη ό οποίος δέν κατάχρησε τή φωνή ακόμα, παρ' όλο που είναι σήμερα 49 έτών. Κι όμως η μουσική του ξεπηδά βαθειά μέσα από τήν Άγγλική παράδοση. Ο Φιντσι έχει απόλυτη κατανόηση τής άγγλικής ποιησης, από τόν Τόμας Τραχερν ώς τόν Τόμας Χάρντι, και βαθύ θρησκευτικό αίσθημα. Τά κοντσέρτα γιά κλαρινέτο δέν είναι κάτι τό συνηθισμένο, και τό λυρικό αυτό έργο είναι ένα πραγματικό δάρο γιά τούς σολιστές αυτού τού όργάνου.

—Ο Άγγλος συνθέτης δρ. Τζών Άϊρλαντ, συμπλήρωσε φέτος τά 70 του χρόνια και τό γεγονός γιορτάστηκε, στά Προμενέιντ Χόνερτς του Χένρυ Γούντ, με μιá συναυλία ειδικά άφιερωμένη σε έργα του. Ο Τζών Άϊρλαντ είναι ένας από τούς λίγους συνθέτες τής Άγγλικής μουσικής αναγέννησης, που έδειξε μιá έκδηλη προτίμηση γιά τό πιάνο, και τά έργα που έχει γράψει γι' αυτό τό όργανο είναι πολύ άγαπητά στό κοινό. Έχει γράψει επίσης και τραγούδια που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Ο Άϊρλαντ είναι κατά βάθος ρομαντικός, κι ό τρόπος που έκφράζεται είναι πολύ άντικειμενικός, παρ' όλο που είναι καταφανής στά έργα του η επίδραση του Στραβίνσκου, που έπιμβαίνει θά έλεγα γιά να διορθώσει τά πολύ ρομαντικά του ένστικτα. Με τήν πάροδο τών έτών ό Άϊρλαντ άρχισε να συνθέτει μεγαλύτερα έργα. Άνάμεσα σ' αυτά αναφέρω τή Σονάτα γιά Βιολοντσέλλο, τό Κοντσέρτο γιά Πιάνο, τήν Εισαγωγή «Λονδίνου» και τό έργο γιά χορωδία «THESE THINGS SHALL BE». Ίδιαίτερος τό Κοντσέρτο του γιά πιάνο είναι ένα έργο παγκόσμια γνωστό, κι έχει παιχτεί πολλές φορές στό έξωτερικό.

—Τελευταίως τό Β. Β. C. αναδιοργάνωσε τήν «Ορχήστρα του Θεάτρου» του, που σήμερα είναι γνωστή σαν «Ορχήστρα τής Όπερας» και δέν έχει καμμιá σχέση με τή Συμφωνική Ορχήστρα και τήν Ορχήστρα Έλαφράς Μουσικής του Β.Β. C. τή διευθύνει ο Στάνφορντ Ρόμπινσον, ό οποίος είχε κι άλλοτε αυτήν τή θέση. Η ορχήστρα αυτή συστάθηκε στό 1931, κι είχε 24 μουσικούς. ύστερα όμως μεγάλωσε πολύ στό 1938, γιά να μπορέσει να καλώψει όλες τις άνάγκες του VAUDEVILLE, και τότε ανέλαβε να παίζει όπερες, μαζί με μιá ειδική μόνιμη χορωδία υπό τή διεύθυνση του Ρόμπινσον. Σήμερα που αναδιοργανώθηκε, έχει 63 μουσικούς, μόνιμους, πολλοί δε

άπ',αυτός είναι από τούς καλύτερους Άγγλους έκτελεστές συμφωνικής μουσικής. Τό κύριό της έργο θά είναι να παίζει όπερες, άποσπάσματα από όπερες και όπερέττες. Ο κ. Ρόμπινσον θά χρησιμοποιήσει επίσης τούς μουσικούς του στό λαϊκό «Σέρβενιτ Κόνσέρτς» και σε μιá σειρά συναυλιών, που είναι γνωστές με τόν τίτλο: «Οδηγός του Μέσου άνθρώπου στή Μουσική» και πραγματοποιούν ένα πολύ τολμηρό σχέδιο.

—Ο διακεκριμένος Βενεζολός συνθέτης και καθηγητής τής μουσικής δρ. Έγκον Βέλλετς μένει από δεκαετίες στην Άγγλία, σαν όφηγητής στό Πανεπιστήμιο τής Όξφόρδης. Έκτός από τις συνθέσεις του—όπερες κι έργα γιά όρχήστρα—ό Βέλλετς είναι γνωστός σ' όλο τόν κόσμο σαν αιδέντητα στή Βυζαντινή Μουσική. Η έργασία του σ' αυτό τό πεδίο συγκεντρώνεται στό βιβλίο του «Ιστορία τής Βυζαντινής Μουσικής και όμολογία» «A. HISTORY OF BYZANTINE MUSIC AND HMYNOLOGY», που έξεδόθη τώρα τελευταία από τό τυπογραφείο του Πανεπιστημίου τής Όξφόρδης. Γιά τό σημαντικό αυτό βιβλίο οι Τόξιμ γράφουν: «Έκείνο που εύχαριστεί τόν αναγνώστη όταν διαβάσει αυτήν τήν αξιόλογη αλλά άπλά γραμμένη ιστορία, είναι ότι βρίσκεται άνάμεσα σε δύο κόσμους: έναν άγνωστο, και γι' αυτό γεμάτο ένδιαφέρον, κι ένα γνωστό σ' αυτόν από τή Βίβλο, τόν Πλάτωνα και τις Ιεροτελεστίες τών Χριστιανικών εκκλησιών». Είναι πραγματικά μιá μεγάλη τιμή γιά τό τυπογραφείο του Πανεπιστημίου τής Όξφόρδης τό ότι χάρισε στόν κόσμο τή σοφία, που με τόσον κόπο άπόκτησε ό δρ. Βέλλετς.

HUBERT FOSS

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΚΕΡΟΥΜΠΠΙΝΙ

Τήν εποχή που ό Κερουμπίνι ήταν διευθυντής του Conservatoire του Παρισιού, παρουσιάστηκε στις εισαγωγικές εξετάσεις γιά τήν τάξη του τραγουδιστή, ένας επαρκιώτης νέος τόσο φτωχός, ώστε περιπάτησε πάνω από εκατό χιλιόμετρα γιά να ρθει στό Παρίσι, έπειδή δέν είχε να πληρώσει τά ναύλα του στό λεωφορείο. Η περίπτωση του ήταν πολύ συνηθιστική, η φωνή του πολύ καλή, αλλά τό σουλούπι του παρουσίαζε μιá τόσο φτωχά άποκρουστική άσκημία, ώστε η έξεταστική επιτροπή βρήθηκε άναγκασμένη να τόν άπορρίψει μόνο και μόνο γιά τήν άσκημία του αυτή. Κανένα όμως από τά μέλη τής επιτροπής δέν είχε τό κοράγιο να πληγώσει τό φιλότιμο του στυχου αυτού νέου, αναγγέλλοντάς του τό λόγο γιά τόν οποίο άπορρίφθηκε. Τότε ό Κερουμπίνι, που ήταν γνωστός γιά τό μέχρι χυδαίωτος τραχύ φέρσιμό του, έπρε στα μέλη τής επιτροπής: «Μη συγχίζετε και θά τού τό πώ όγώ με τρόπο όστε να μη τού κακοφανεί.» Και γυρίζοντας πρός τό νεαρό ύποψήφιο τού λέει: «Κύριέ μου, έχετε πολύ άραφα φωνή, αλλά δε μπορούμε να σας δεχτούμε στό Κονσερβατούαρ, γιάτι άν λαβαίνατε μέρος σε καμμιá έκθεση χιμαπαζίζδων, σίγουρα θά πέρατε τό πρώτο βραβείο γιά τήν άσκημία σας!...»

«Στη μουσική γλίσσορα θά ανακαλύψεις ποιά προσωπική σου ικανότητα μπορεί να καταστεί χρήσιμη. Φτάνει μόνο να άσκησεις τή φωνή σου, να τήν πειθαρχήσεις και να είσαι «εζούδοτος». Άν έχεις κσποια ψυχή θά δείχθει στό τραγούδι σου.»
Ruskin

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

από ένα ζήτασμα γλιού, μεγαλύτερος, κομψός ή ταπεινωμένος. Ἄνθρωποι από τις φευγάλες παραλλαγές του ρυθμού και του χροχρώματος, διακρίνονται πραγματικά την παρουσία μιάς ζωντανής ύπαρξης, που άμυστηρέτα, κλαίει, χαμογελά, έλπιζει, φωνάζει την άμφεβολία της, ύφονεται προς το άπόλυτο ή περιφέρει την άπογοητωμένη άνειροπόλησή της. Ὁ Σούμαν είναι το κύριο πρόσωπο αυτής της έκμωστηρευτικής μουσικής, κι όλη ή ιστορία της ψυχής του είναι γραμμένη σ' αυτή, πολύ καλύτερα παρά στα γράμματά του. Σύγχρονα — κι από ένα άντικαθρέφτισμα άνεξήγητο, όπως είναι και το ίδιο το πνεύμα του Σούμαν — αυτή ή άφρημένη γλώσσα μας παρουσιάζει όλες τις όπτασίες, όλες τις «φαντασίες» που συγκίνησαν τούτη την ψυχή και προκάλεσαν αυτήν τη σκέψη.

Ἡ μουσική αυτή ζητιλιγεται σαν ένα άπλόχωρο τοπίο άλλων κι άφρημένων συγκινήσεων. Είναι ένα άλμπουμ, σύμφωνα με τον όρο που ό συνθέτης χρησιμοποίησε τόσο συχνά. Είναι ένα καταπληχτικό ρεπερτόριο από ιδέες και φόρμες. Συχνά μιά μουσική ιδέα βρίσκεται μέσα εκεί σε διάφορες καταστάσεις, που μοιάζουν με τις διάφορες άποχρώσεις μιάς έγχρωμης χαλκογραφίας. Κάθε μιά άπ' αυτές τις καταστάσεις είναι πλήρης από μόνη της. Ὁ Σούμαν σαν έμπνέονταν μιά φράση, του άρκει να την τροποποιεί, να βγάζει μέσα άπ' αυτή άναπάντεχα έφφι και να της άλλάζει την έντόπιση που προκαλεί, γκντονούντάς τη με άλλες καινούριες φράσεις. Μελετώντας το έργο του, παρατηρούμε τις μορφές που παίρνει μιά σκέψη, τις δεκαμύονσεις της εδοισθησίας ένός ποιητή που άναρωτιέται, κι αυτό δίνει σ' άλλόκληρο το έργο του μιά μοναδική γοητεία.

Ελέοουμε π.χ. το Καρναβάλι του, που έκδόθηκε το 1835 με τον όπείτιλο «χαριτωμένες σκηνές πάνω σε τέσσερες νότες». Αύτός ό γιοιάτος μετριοφροσύνη όπείτιλος παρουσιάζει ένα γοητευτικό άριστούργημα. Είναι το όpus 9 του Σούμαν, κι όμως μέσα σ' αυτό φανερώνεται έλοκληρωμένος τίς, με μιά άφάνταστη τελειότητα γραφίσματος. Ένα φανταχτερά λαμπρό Προίσιμο άνοίγει τη γιορτή. Μετά έκθέτεται το μοτίβο του τελικού Έμβατηρίου, σε πιανίσσιμο, όστερα ακολουθεί ένα νίνο κι ένα presto. Τότε παρουσιάζονται ό Πικρότος κι ό Άρλεκίνος, που χαρακτηρίζονται από νότες συγκοπάτες. Μετά έρχεται ένα Εύγενικό βάλς: ό Εόσέβιος, ό φανταστικός άνειροπόλος—τό μελλοντικό ψευδώνυμο του Σούμαν στη μουσική του έφημερίδα — έισβαίνει τρωφερός και γιομάτος έξταση. Ὁ Θλαροστάν τον ακολουθεί—άλλο όνομα του Σούμαν— προωποποιώντας τις άρμητικές ιδέες του. Γι αυτό τον βλέοουμε ζωγραφισμένο με μιά θορυβώδικη μουσική, ενώ ό Εόσέβιος ζωγραφίζεται μ' ένα μελαγχολικό αδαίο.

Έτσι, γύρω άπ' αυτά τα πρόσωπα, ζητιλιγεται το Καρναβάλι, έξυμνο και σπιδόβολο: Οι Πεταλούδες τριγυρίζουν με γρηγοράδα γύρω από την κοκέττα, τον έρωταμένο και τον άνειροπόλο. Τα Γράμματα που



ΚΛΑΡΑ ΣΟΥΜΑΝ

συγκεκριμένο, κι όπου οι ιδέες κι οι έντυπώσεις αντί να υποτάσσονται στις μουσικές φόρμες, τις δημιουργούν οδύσσοπα και τις πετούν, για να επινοήσουν άλλες έξ Ίσου έφημερες. Ή μουσική για πάνω τω Σούμαν είναι από τό 1830, ή άκριβής εικόνα αυτού, που, ύστερα από σαράντα χρόνια, ή ζωγραφική θά τό όνομάσει έμπρεσιονισμό. Κάθε έποψη γραμμένη στο πεντάγραμμο δημιουργεί τήν τεχνική που τής ταιριάζει, αντί να ύπακούει σ' έναν φυσιομόρφο κανόνα. Αυτό, τήν έποχή εκείνη, τό θεωρούσαν σαν άποψία ύψους, ενώ στήν πραγματικότητα είναι ένα ύψος καινούριο. Ο Σούμαν όμως δημιουργεί με μουσική γλώσσα, που είναι πολύ περισσότερο ψυχολογική παρά περιγραφική. Σπάνια κάνει παραχωρήσεις στη μεμητική αρμονία, κι άν διακρίνεται στήν τέχνη να ζωγραφίζει μικρά ταπειλά, ανακατεύει πάντα μέσα σ' αυτά τήν ανάπτυξη μιας ιδέας. Κάνει ψυχικό έμπρεσιονισμό. Δεν εκφράζει άκ' εθελείας τις συγκινήσεις που μας δίνει ή φύση, αλλά τις μεταλλάζει. Δέ μας περιγράφει ένα τοπίο, αλλά μας εκφράζει τή συγκίνηση που ένιωσε βλέποντάς το. Έτσι δημιουργεί μια σειρά μουσικοποιημένων ψυχικών καταστάσεων. Τό κυριότερό του γνώρισμα, είναι ή θέρμη με τήν όποία, άκ' τις πρώτες του συνθέσεις, βρίσκει φυσικό να έπινόει στήν τήν άχρησιμοποίητη ως τότε γλώσσα. Κανένας ρομαντικός σέ καμιά χώρα, και καμιά τέχνη, δεν εκδηλώθηκε πιο ταπεινά και πιο αούόρητα. Στήν άρχή τής σταδιοδρομίας όλων τών Γάλλων ρομαντικών μας, βλέπουμε περισσότερο ή λιγότερο εκδηλές άπομιμήσεις τών κλασικών, κάποια δειλία και κάποιον ένδοιασμό. Ο Σούμαν όμως, από τό πρώτο του κομμάτι για πάνω, — τις Παρβαλλαγές πάνω στ' όνομα Abegg (κάποιος κυρίας που γνώρισε ο συνθέτης σ' ένα χορό) — είναι άπόλυτα προσωπικός. Είναι αλήθεια, ότι πριν άκ' αυτόν ύπήρχε ο Σούμπερτ και τό γερμανικό ρομαντικό πνεύμα, προγενέστερο άκ' τό δικό μας. Έτσι φαίνεται πως μέσα στο Σούμαν ήταν συμπυκνωμένη μια μακρόχρονη έθνική κληρονομικότης, σκεπτική ή έπιμονη, που ζητούσε να εκδηλωθεί. Άκούοντας αήτην τή μουσική, θά λέγαμε πως εβόθηκε, ζωφικά και μεγαλόφωνα, μια ιδέα, που για καλόν καιρό ζούσε κι άρίμαζε μέσα στη σιωπή. Ή λαχτάρα τής διάχυσης μιας άλλωκληρης νεότητος, βρίσκει τήν εκδήλωσή της στο Σούμαν, κι αυτό δίνει στήν τέχνη του τόν πιο συγκλονιστικό χαρακτήρα.

Ή μουσική του για πάνω είναι μια όκέροχη και καινούρια μουσική γλώσσα, που ο πλούτος της μιας καταπλήρωσε, και που κατέχει τή μαγική ικανότητα να υποβάλλει ψυχολογικά στοιχεία, και παρουσιάζεται σαν ένα εκφραστικό μέσο μιας άνώτερης εδαιοθηρίας. Μιλά και τραγουδά συγχρόνως. Παίρνει άκ' τόν άνθρωπινο διάλογο τις έξάψεις του, τις σιωπές του, τις ρυθμικές του ιδιοτροπείες. Ο χαρακτήρας άλλωζει κάθε στιγμή, άξιοθαύμαστα εδλόγοτος, τότε άγάπφρος, ποτέ λυγμάδης, βαρός, ή μεταρρωμένος σέ μια προσωχή, συντριμμένος, ή συγκλονισμένος

μέσω από το πιάνο· κι ακόμα οι μόνες συστηματικές μουσικές σπουδές που έκανε, ήταν μόνο στην πιανιστική τέχνη, κι ότι δεν τόλμησε να καταπιαστεί με την όρχηστρα παρά πολύ αργότερα, ύστερα από λιγχνόχρονες σπουδές, που τις τέλειωσε τμηματικά, κάτω από συνθήκες που το σάθησαν έμπόδιο σ' όλη του τη ζωή. Στο πιάνο λοιπόν έμπιστοτέθηκε τα πρώτα πτερωγίσματα της μεγαλοφίας του, κι έλο το έκφρασε κατά άνθρωπο μιάς ψυχής, που τη διεκδικούσαν η ποίηση κι η μουσική. Ήξερε πολύ καλύτερα το πιάνο παρά την όρχηστρα και τη φωνή. Έτσι έληγεται η τάση του να επεκτείνει τα έκφραστικά όρια του όργάνου του, κι η ύποκειμενικότητά του. Αυτό λοιπόν τα δυο χαρακτηριστικά του γεννήματα μιάς κάνουν ν' αντικρούζουμε τη μουσική για πάντα το Σούμαν, σαν ένα είδος ενδόμυχου μουσικού ημερολογίου του, που συνδέεται στενά με τα γεγονότα της άτομικής του ζωής. Τα περισσότερα απ' τα μουσικά του ποιήματα έχουν ένα βιογραφικό ενδιαφέρον, κι αυτά μιάς είναι απαραίτητα για να νιώσουμε το λόγο των τίτλων και των θεμάτων τους, που παρουσιάζουν μιά τόσο ζωηρή αντίθεση μ' όλη την άλλη μουσική της εποχής εκείνης.

Αυτή η έκμυστηρευτική διάθεση, είναι η πιο θαυμαστή φόρμα της ποιητικής προσφοράς του ρομαντισμού, στην ειδική εκείνη περιοχή όπου ο ρομαντισμός μένει ακόμα προσκολλημένος στον κλασικισμό. Είναι ίδια με την προσφορά των Méditations του Λαμαρτίνου. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι ο γερμανικός ρομαντισμός προηγήθηκε από το δικό μας. Ή άθάνατη ποίηση του Κάιτε το άθάνατο λήρη του Σούπερτ, έδωσαν το παράδειγμα στο Σούμαν, που είναι αναμφισβήτητο ο συνεχιστής τους όχι όμως κι ο μιμητής τους. Αυτή η συνέχεια, όπου βλέπουμε έκδηλα τον προσωπικό τόνο του Σούμαν, παρουσιάζει μιά συνυπόλητη ποίηση και μουσικής. Έτσι βλέπουμε το συνθέτη να μεταφέρει στη μουσική του πιάνο το γραμμένο ποίημα και το τραγουδημένο ποίημα των δυο αυτών θαυμάσιων ανθρώπων, που έζησαν πριν απ' αυτόν, και που τώρα τον συνοδεύουν στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία.

Ό όρος «φαντασία» είναι ο πιο κατάλληλος για να χαρακτηρίσει αυτήν τη μουσική, φτάνει να τον πάρουμε με την πραγματική έτυμολογική του έκδοσή, και να παραθετούμε ότι η «φαντασία» είναι η τυποποίηση μιάς σειράς από εικόνες, που μπορούν να πάρουν όλες τις όψεις του αίσθητου κόσμου. Ό ύποκειμενικός ρομαντισμός του Σούμαν έχει αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα, ότι ταλαντεύεται διαρκώς απ' τον έξωτερικό κόσμο προς στον κόσμο των ιδεών, και ζητά να βρεί το σπύλο του στην πιο άμεση και στην πιο έντονη σταθεροποίηση στο πάνω των έντυπώσεων που δέχτηκε η των ιδεών του όγγιζε. Είναι, για το 1830, ένα έντελως καλλιτεχνικό φαινόμενο αυτή η απόπειρα δημιουργίας ενός πολύμορφου ύφους, όπου ανακατεύονται το άφρημένο με το

όμως απαγόρευαν αυτές τις επισκέψεις που τον έκνεύριζαν. Ή γυναίκα του άλληγορφοδός μαζί του, μιά δέν τον ξαναείδε παρά την ημέρα, που πήθαν, όχι ο Ρόμπερτ Σούμαν, άλλα το δίχως καμιά συνείδηση για φαντασμα του, τις 29 'ουλίου του 1856.

Ή κρήσια του Σούμαν έγινε τις 31 'ουλίου, στη Μπόν, κι ένα τέραςτο πλήθος ανθρώπων κάθε κοινωνική τάξη συνέδεσε τον άμοιρο συνθέτη ως τον τάφο του. Ό Σούμαν πέρασε σ' ήλικια σαρανταεφτά σχεδόν χρόνων, αφήνοντας τρεις κόρες και τέσσαρους υιούς. Ή Κλάρα Σούμαν πέρασε πολύ γριά, τιμώντας, ως την ύστερή της στιγμή, με την πιο πιστή λατρεία, τη μνήμη του άγαπημένου της συζόγου. Τις 21 του Φλεβάρη του 1871, μιά μαρμαρίνη πλάκα, άνομηστική της διαμονής του στη Λειψία, τοποθετήθηκε τμηματικά στο σπίτι της Ίνσελτρασεος άριθ. 5. Τον Αύγουστο του 1873, έγινε ένα φεστιβάλ Σούμαν στη Μπόν, και στο Τσβίκουαυ έγιναν τ' άποκαλυπτήρια ενός αγάλματος του, έργου του γλύπτη Ντόντοφρ άπ' τη Στούτγκαρντ. Ό Σούμαν αναπαύεται τώρα κι αναζει στη γενέτειρα πόλη του Μπαρτέν, που τόσο τον άγαπούσε.

Το δράμα αυτής της ύπαρξης ήταν έντελως ενδόμυχο. Τα γραμματα της νεότητάς του, δημοσιευμένα εύλοβικά από την Κλάρα Σούμαν, μιάς φανεράνουν όλη την παθολογική κατάσταση αυτής της μεγαλοφίας· κι' αν ακόμα δέν είχαμε τα γραμματα αυτά, θα μιάς την άποκάλυπτε έδοκληρωτικά το έργο του. Γιατί कैसे δέν ζοιολογήθηκε ποτέ με τόσο ύπερβολική εύκρινεια, όσο ο Σούμαν με τα τραγούδια του και τη μουσική του για πιάνο. Σ' αυτά τα έργα του μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη ζωή του βήμα προς βήμα. Και σ' αυτή βρώσκουμε την επιβεβαίωση των πιο ψηλών ήθικών όρετών του. Ήταν ό κατ' έξοχήν καλλιτέχνης. Προκειμένος μ' έναν ένθουσιασμό, που το χρόνο δέν του τον μάραναι, κυριμένος από τον πόθο της τελειότητας, στερημένος από κάθε ίχνος ματαιοδοξίας, οδιάφορος ή μάλλον χέρφος κάθε έπιτυχίας κερδισμένης έστω και με μιά ελάχιστη παραχώρηση εις βάρος της τέχνης, είχε μιά ψυχή τίμια κι άπληξ, που στηριζόταν πάνω σε μερικές μεγάλες γενικές ιδέες: την αγάπη για την πατρίδα, την τέχνη και τη δόξα. Ή ψυχή αυτή έμεινε ανέγγιχη από την άρρώστεια του κορμιού του. Ό Σούμαν δέν ήταν ούτε άκαταστάτος, ούτε εκφυλος, ούτε κακότροπος, ούτε άδικος, όπως θα ήταν σύγυρα τόσο άλλοι, αν κατά τύχη βρίσκονταν στην τραγική του περίσταση.

Ή τρέλλα του, που από καιρό κρυφοζούσε μέσα του, ήταν καθώς φαίνεται κληρονομική. Ό πρώτος θάνατος μιάς άδελφής του, από την ίδια άρρώστεια, μιάς το μαρτυρά, όπως άλλωστε και στο Βίλκ, που πότιος με ίση πίκρα το Σούμαν, χωρίς όμως και να ναι άδικοκατάκριτος γι αυτό, μιά κι η σκληρή συμπεριφορά του άπέανται στο νεαρό έρωτευ-

μένο συνθήκη δεν είχε άλλη όμορμη από την πατρική στοργή. Για τόν Ίδιο λόγο δε μπορούμε να κατακρίνουμε και την άρνηση της μητέρας του Σοζύμαν, όταν ο γιός της έκδηλωσε την έπιθυμία ν' άφοσιωθεί στη μουσική. 'Η μουσική ζητούσε να εκδηλωθεί διά τού Σοζύμαν άν αυτός λοιπόν δεν ύπάκουε στον προορισμό του, τó άποτέλεσμα θά ήταν νά εκδηλωθεί νωρίτερα ή διανοητική του άρρώστια. 'Αφού ύπόφερε άπ' τις άντιρρήσεις αυτές για πολύ, ύστερα εύνόησε ο Ίδιος την ένθνη της καταστροφής του, ύπαχωρώντας στην έπιθυμή του ή έκπληρώνοντας τη λογική άποστολή, πού ή μοίρα του άνάθεσε όλοάφροντα. Και θά ίδουμε πού κάτω ως πού σημείο αυτή ή άρρώστια ή αυτή ή άποστολή του στάθηκαν άλληλέγγυες, κι ως πού σημείο ή μουσική του Σοζύμαν διακρέδαι ή άντικαθρεφίζει την τρέλλα του. 'Η τρέλλα του αυτή καλλιεργήθηκε άπό τις δυσκολίες πού συνάντησε σάν θέλησε ν' ακολουθήσει έλευθερά την κλίση του, άπό τή φύγαια και μετά, άπό τόν ξαφνικό θάνατο του άδελφού του και τής νύχης του, πού προκάλεσε τόν πρώτο παθολογικό παροξισμό του, και τήν άπότομη άποκρωστάλλωση τών διανοητικών του διαθέσεων σέ νευροπαθή φαινόμενα. 'Ο θάνατος του Σοζύμαν και τής Κας Φόγιτι, ήταν έπίσης σκληρά χτυπήματα για τó Σοζύμαν. 'Ο μακρόχρονος και σκληρός άγώνας του για ν' άποχτήσει την Κλάρα ή ή ύπερβολική έργασία, πού σ' αυτή ή Σοζύμαν ζήτησε νά βρει παρηγοριά έκείνη την έποχή, σημείωσαν μιá άποφασιστική φάση τής ζωής του, και τήν καθιέρωση μιáς νέας ψυχικής του κατάστασης. Σύγχρονα όμως, ή δημιουργία μεγάλων έργων, ύστερα άπό μιá μακρόχρονη περίοδο δημιουργίας μικρών κομματιών, στάθηκε τó φάρμακο για τó μαρσαρό του μη ή ή προφή του μαζι.

Καμιά άποψηθήκη δόξας ή συμφέροντος δεν έπιτάχυνε τήν καταστροφή του. 'Ο χαρακτήρας του Σοζύμαν ήταν πολύ περήφανος, πολύ έκ γενικής εύγενέος, για νά βλασφεί άπό παρόμοια γεγονότα. 'Η κληρονομική, τó συντριμμένα άπό τó θάνατο στοργικά του αισθήματα, ή άγωνιώδης προσομή μιáς άγαπημένης του έπαρσης, αυτά ήταν άρεκτα για νά τόν κατατρέφουν. Δέν πρέπει έπίσης νά βίνουμε σημασία στις πνευματιστικές άναζητήσεις, στις όποιες έπιδόθηκε στα τέλη τής ζωής του, γιατί δε μπορούσαν πιά νά τόν βλάψουν: σ' αυτές θά βρούμε μόνο τήν άπόδειξη τής τέλεις βιορατικότητάς του και τού διπλού μαρτυρίου πού θά ύπόφερε σιωπηλά, βλεπόντας ότι τρελαινώταν, ζητώντας νά μάθει τó γιατί και μελετώντας στόν λαού του τó πως ή φωνή τής μεγαλοφυίας, πού τήν άκουε, γινόταν μαζι και φωνή τής τρέλλας. 'Ηταν πολύ φυσικό αυτή ή μεταφυσική φύση νά φάξει στις περιοχές τής νεκρομαντείας για νά βρεί τις ύπέρτατες αιτίες τού πεπρωμένου της. Δέν πρέπει έπίσης νά λάβουμε ότ' όφει μας τις διάφορες φιλικές ή άκάμα ή έρωτικές συμπάθειές του για τή Νάνου και τή Λίντο—φανταστικές ίσως μορφές—για τήν

Κλάρα νά Κούρρερ, για τή 'Ερνεστίνα ντέ Φρόκεν, τήν Κα Φόγιτι, ή τή Μις Λαίντλου. 'Όλες αυτές οι συμπάθειες του προβίνον μόνο μιá λεπτή άσπασία και μιá ανάγκη τρυφερής διαχυσικότητας, πού όμως όφινον μοναδικό ή άγγιχτο τόν κυρίαρχο έρωτά του για τήν Κλάρα, πού όμως γιομάτο άπόλυτη ύγεια, και πού ή φυσική του πρόκλιση ήταν ένα ελκικρινές αίσθημα οικογενειακής στοργής. Τέλος, δε θεωρούμε σά συνέπεια τής νευρασθενείας του τις άδιάκοπες μετακινήσεις του, γιατί όλες όφείλονται ό πρακτικούς λόγους—έκτός άπό τήν πρώτη άλλαγή διαμονής του άπ' τή Λειψία στό Χάιντελμαργκ—και δέν ύπάρχει στά ταξίδια του αυτά κανένα ίχνος άπό τó εννομιόμοιο έκείνο, πού παρουσιάζεται συχνά σά συνέπεια αυτής τής άρρώστιας.

Στήν ελευρωτή του κρήση και στή φροντισμένη ζωή του όφείλεται άναμφισβήτητα ή άντοχή τού μυαλού του, παρά τήν τέρτασια έργασία του, ως τά σαρανταέξι του χρόνια. Τά ρεστα είναι μουσικά τής μεγαλοφυίας, τής τρέλλας και τών μυστηριωδών δυσοληριών τους, πού οι άναλογίες τους και τó ποσοστό τής λαγικής τους, θά μείνουν για μας ένα αείωνα άλυτο πρόβλημα. Τό άν αυτή ή άρρώστια δημιούργησε μιá τέτοια μεγαλοφυία ή άν, αντίθετα, τή σταμάτησε άπότομα, ή άν ίσως έγιναν και τó δυό μαζι, και για πού αίτια, είναι κάτι πού, όστε για τó Σοζύμαν όστε για κανένα άλλο, δε θά μπορούσαμε νά μάθουμε ποτέ. Είναι όμως καιρός νά εξετάσουμε τ' άποτελέσματα αυτής τής ένδόμυχης τραγωδίας.

III

'Ο Σοζύμαν πρωτάρχησε τó συνθετικό του στάδιο γράφοντας μουσική για πιάνο και παρόμοια μουσική έγγραφα άκόμα και τή χρονά τού θανάτου του. Όστε τó κοσμικό όρατόριο, όστε ή όπερα, όστε τó λιμπρί, ή συμφωνία ή ή έκκλησιαστική μουσική δε μύθεσαν νά τόν άλλαξοδωρήσουν άπό τήν έμυστική του αυτή φάσμα. πού αναδείχτηκε ή ικανότητα τής λυρικής του διάχυσης. Κι όμως ή μουσική για πιάνο τού Σοζύμαν δέν περιορίστηκε ποτέ στόν έαυτό της: δέν είναι, δηλαδή, ποτέ άποκλειστικά «πιανοτική». Σάν κι αυτή τού Λίστ, και, πολύ περισσότερο, αυτή τού Σοπέν, ζητά τά όρχηστρικά ήχογράματα, καλεί κι αναθυμίζει διαρκώς τήν όρχήστρα. Αυτό είναι τó χαρακτηριστικό της γνώρισμα, πού τήν κάνει νά ύποφέρει τέλεια άπό τήν πιαστική σχολή, πού βασίλευε τó 1830, και πού τó ίδεώδες τής ψυχής και κλασσικής τής τειλοσύνης ήταν νά μόν ξεκαρπιάσει τήν ιδίωχτην περιοχή τού όργάνου.

'Ενας δεύτερος χαρακτήρας τής μουσικής αυτής, είναι μιá έπίμονη τάση πρós τήν ύποκειμενικότητα. Δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι ο Σοζύμαν άρχίζει τή μουσική του καρρέρα με τή σφοδρή έπιθυμία νά γίνει ένας έξαιρετικός βιρτουόζος, και, σάν ματαιώθηκε αυτός του ό πόθος, για πούλόν καιρό δε χρησιμοποίησε για τις δημιουργίες του άλλα έκφραστικό

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Του κ. Π. Κ.

16 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Η τελειότητα θύπρεπε νάναι ο σκοπός κάθε γνήσιου καλλιτέχνη».

Beethoven

—Στις 16 Φεβρ. 1885 πεθ. στη Νέα Υόρκη ο **Leopold Gamsrosch**, δитής ορχήστρας, βιολιστής, συνθέτης. Ίδρυσε στην Ώμερική την «Συμφωνική Ώταιρία» και την «Ώταιρία Ώρατορίου.»

17 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Τήν Ιταλική μουσική πρέπει τά την άκούμε άνάμεσα σ' Ώταλούς. Η γερμανική μουσική μ'εσ ευχαριστεί κάτω άπ' όποιονδήποτε ούρανό.» Schumann

—Στις 17 Φεβρ. 1796 γεν. στην Κατάνα ο **Giov. Paccini**. Ώγραψε 80 όπερες («Σαμφά»), όρατόρια κ. ά.

18 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Υπάρχουν αúτοι πού έχουν μέρα τους τή Μουσική κ' αúτοι πού δέν τήν έχουν. Στην άνάγκη οί μουσικοί μ'πορούν τά καταλάβουν τούς άλλους. Μά αúτοι, πού ή ψυχή τους δέν έχει μέρα της τή Μουσική, δέν ξέρουν ν' άκούσουν τού τραγουδιού τού μουσικού· τούς λείπει τού αúτι· είναι κουφοί στό μυστήριό της καρδιάς.» André Suarés

André Suarés

19 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

—Στόν κήρυκα ό πολύγλωσσος τού Ώπεν Όδυσσεάζ τού κρέας τούτο, κήρυκα, όσοο του Διηπόδοκου, τά φάγη θά τόν άσπασθώ, άν και θλιμμένος είμαι. Τι σέβας έχουν και τιμή ς' τήν οικουμένη δλην, άπ' τούς θνητούς οί Ώιδοί, όταν τραγοúδια ή Μόβσα αúτους διδάχνη και αγαπά τών άσιδών τού γένος.» Όμπος — Ώόδυσσεια

—Στις 19, 1874 πεθ. στη Γένοβα ο **Ernst Sivioli**, μαθητής του Παγκανίνι, βιολιστής και συνθέτης.

20 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Θά ς'ησο στη μοναξιά και θά διχοτεúσω τόν πόνο μου μέ πάθος στη μουσική, όπου θά μετουσσιωθεί σ' ό, τι είναι καλό μέσα στόν καλύτερο έαυτό μου.»

George Eliot

—Στις 20, 1802 γεν. στη Λουνάιν ό **Chas. Auguste de Bériot**, βιρτουόζος τού βιολιού, εúνοοιμενος της Γαλ. βασιλικής Αύλης και τών Κάτω Χωρών. Σούζουγος της **García Mallibran**.

21 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Οί πού ταλαντοúχοι συνθέτες τών ημερών μας είναι πιανίστες· γεγονός πού παρατηρήθηκε και σέ προηγούμενες εποχές.» Schumann

—Στις 21, 1791 γεν. στη Βιέννη ό **Karl Czerny**, μαθητής τού Μπεττόβεν. Φημίστηκε σάν πιανίστας και καθηγητής τού πιάνου άπό τά 16 του χρόνια. Μαθητάι του: **Liszt, Döhler, Thalberg**. Ώγραψε Μέθοδο, δημοσίευσε πολλά έργα («Σχολή της δεξιοτεχνίας») και σύνθεσε συμφωνίες, ούβερτουρες.

—Στις 21, 1856 πεθ. στη Φλωρεντία ό πιανίστας και δραμ. συνθέτης: **Theodor Döhler**.

—Στις 21, 1925 πεθ. κατά τόν γυρισμό του άπό τήν Ώμερική ό Ιταλός συνθέτης και όργανίστας **Marcia, Enrico, Bossi** Ώγραψε τή γνωσητ Μέθοδο γιά σπουδή τού συγχρόνου Ώργάνου. Σύνθεσε: όπερες, λειτουργίες κ. ά.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

22 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Η άγάπη πού κινάει τόν ήλιο και τ' άλλα άστέρια, κινάει και τή μουσική δημιουργία.» Soudenilis

Στις 22, 1817 γεν. στην Κοπεγχάγη ό ιαέτρος, όργανίστας και άξιόλογος συνθέτης: **Niels, Wilhelm, Gade**.

—Στις 22, 1903 πεθ. σέ φατοκομείο της Βιέννης ό διάσημος συνθέτης τραγουδιού: **Hugo Wolf**.

23 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Ό Χαίντελ είναι ό άπαράμιλλος δάσκαλος άνάμεσα σ' άλλους τούς δασκάλους. Τράβα, γύρνα πρós αúτον και διδάσου, πώς, μέ έλάχιστα μέσα, παράγονται μεγάλα άποτελέσματα.» Beethoven

—Στις 23, 1685 γεν. στη Χάλλε ό ολόφοτος πρόγγυλος τών ρομαντικών, ό δημιουργός τών μεγάλων θρησκευτικών έποποιών (όρατόρια: Μεσσίας κ. α.) ό μεγάλουφης συνθέτης τών «κοντσέρτων»: **George Fried. Händel**.

—Στις 23, 1934 πεθ. στό Λονδίνο ό γνωστός συνθέτης **Sir Edward Elgar**, πού έφερε άνάσταση στόν άπό δυο αιώνες λήθαργο της άγγλικής μουσικής.

24 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Ό μοναδικός σκοπός τού συνθέτου πρέπει νάναι ή πρόβδος της τέχνης του.» Gluck

—Στις 24, 1771 γεν. στό Μάνχαϊμ ό **Johann. Bapt. Cramer** πιανίστας και συνθέτης. Έκδότης της γνωστής μεθόδου γιά πιάνο σέ πέντε μέρη, πού τού τελευταίο περιέχει τις 84 περιόφεις σπουδής.

—Στις 24, 1842 γεν. στην Ραδουά ό γνωστός λιμπρεττίστας—συνεργάτης τού **Verdi**—και συνθέτης **Arrigo Boito**.

25 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

—Στις 25, 1873 γεν. στη Νεάπολη ό διάσημος τενόρος **Enrico Caruso**, δημοσίευσε ένα βιβλίο του μέ σκίτσα και συνέθεσε πολλά λαϊκά τραγοúδια.

26 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Πρέπει τά συγκινηθεί κανένας, ν' αγαπήσει, τά έλπίσει, τά ς'ησει πλήρεια. Νόστε άνθρωποι πριν, κ' όστερα καλλιτέχνες.» Auguste Rodin

27 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Η ανθρώπινη φωνή είναι πραγματικά ή βάση κάθε μουσικής.» Wagner

—Στις 27, 1873 γεν. στό Καζάν ό διάσημος καλλιτέχνης τού τραγουδιού: Φεοντόρ Ώβάνοβιτς Σαλιάπιν.

—Στις 27, 1897 έγινε στάς Ώθήνας ή πρώτη προσπάθεια έκτέλεσης μελοδραματικής Σκηνης (τό τριο της όπερας: **Columella**) σέ ελληνική γλώσσα άπό τούς μαθητές τού Ώδείου Ώθρων.

28 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Δέν άγαπώ τούς καλλιτέχνες πού ή ς'ωή τους δέ βρισκεται σέ άμφωνία μέ τó έργο τους.» Schumann

29 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

«Διδάχθηκε τή Μουσική ό Ώχιλλέας γιά τά μετριάζει τά πάθη του.» Όμπος

—Στις 29 Φεβρ. 1792 γεν. στό **Pesaro** ό διάσημος συνθέτης μελοδραμάτων: **Gioacchino Rossini**.

—Στις 29 Φεβρ. 1887 πέθανε στην Πετρούπολη ό γνωστός συνθέτης της νεοροσσοικής σχολής: **Alex. Porph. Borodin**.

Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Υπό ROLAND-MANUEL

Μετά το θάνατο του Γκιουζέπε Βέρντι, ο εικοστός αιώνας άρχισε να βλέπει το μεγαλείο και την αξία της 'Ιταλικής' Όπερας να άρρηκούνται και να πεθαίνουν, ενώ αντίθετα η παρακλασμένη Γερμανική μουσική τινάξε και βαδίζει με γοργό ρυθμό προς τα έμπροσθ. Στο Παρίσι η 'Εθνική μουσική' Ακαδημία, θύισαι στο βωμό του μονότου νεωτερισμού τις λέξεις όπερες: *Zaïre*, *Strafonice*, *Deïdamie*, *Djelma*, *La Montagne noire*, *La cloche du Rhin*, *La Burgonde*, *Lancelot Astarte*, *Le Roi de Paris*. Όλα αυτά τα ουπερπρε ό άνεμος πού πνέει πιά άπό το Μπαύροϊτ, κι' ό Βαγκνερισμός επιβάλλεται φαινομενικά σά νόμος.

Δέν είχε περάσει πολλές καιρές πού ό ίδρυτής του Γαλλικού 'Εθνικισμού, *Maurice Barrès*, πήγε στη *Wahnfried*, γιά να έπιμερφετό το μνήμα του Βάγκνερ γιά να τιμήσει τα προαισθήματα ενός νέας ήθελις. Οι μαθητές του *César Franck* μ' έπικεφαλής τον *Vincent d'Indy*, συμμετέχουν στο προσκήνιο αυτό, κι' ό αντίηλόι τους *Metzger* και *Fauré*, μαθητές του *Saint-Saens*, τους συνωθεύουν, άν όχι με τις εύχες τους, πάντας ότως με την άξιόπρόσημη περιέργεια τους. Ποιός θά τολμούσε ν' άμφιβάλλει στό 1900, πώς ή χθεσινή άκόμα μητρόπολη δόλόκληρου του μουσικού κόσμου, θά παραχωρούσε άουσιωθητά στο Παρίσι το έκατονταετή προνόμιο της; Σ' αυτή την 'Ιδια έποχή του 1900 το μεγάλο κοινό, καθώς κι' ή μεγάλη κριτική, έδειχναν λιγώτερο ένδιαφέρον στην πρώτη έκτέλεση των *Nocturnes* του *Debussy* άπό τη δημιουργία της Λουίζας του *Charpentier*. Αυτό το 'Ιδιο κοινό, αυτή ή 'Ιδια κριτική θά χαριτίεναι στο πρόσωπο του *Cyrano de Bergerac* έναν άλλο *Cid* (τραγιοδία του *Cornelle*) και θά όπόδεχόνταν σαν μία πραγματική άποκάλυψη άναπάντητη, το «Μουσικό ρωμάνσο» του *Sarpanτίε*, του όποιου ό πύ φαινεύς νεωτερισμός έρχεται να καθήσει τη χαριτωμένη και γοητευτική «Μανόν» πάνω στα γόνατα των «Αρχιτραγουδιστών» του Βάγκνερ. Η γέννηση του μέτριου αυτού παραδείγματος, δέν όποπτεύεται τις φιλοδοξίες του αιώνα, όταν σηκώνεται ή αύλαία στις 30 'Απριλίου του 1902, πάνω στο πρώτο ταμπλό του *Pelleas et Melisande*, του *Debussy*. Αύτη ή ήμερομηνία άναμφίβολα σημειώνει το ουσιωδέστατο γεγονός πού παρουσιάστηκε στο λυρικό θέατρο, άπό την έποχή πού παίζονταν οι πρώτες *Φλωρεντινές όπερες*, όπως έπίσης σημειώνει την επανάληψη, χωρίς διαταγμούς και χωρίς άθαιρεσίες, ενός δρώμου, πού ή μουσική, κάτω άπό τη Γερμανική ήγεμονία, του είχε γίνει πραγματικό έμπόδιο πρό έκατονταετία.

Όπως ό Μπετόβεν στό κατάωλο του δεκάτου έννάτου αιώνα, άλλάζει τη μουσική. Έτσι κι ό *Debussy* στό χάρμα του είκοστού αιώνα, άλλάζει το κλίμα της Ευρωπαϊκής μουσικής: Μέ το Μπετόβεν ό Τόνος ύψώνεται — ό όγκος προεκτείνεται ή μουσική άπό έπιστήμη γίνεται συνείδηση.

Μέ το Ντεμπουσσό, ό τόνος γαληνεύει, ό όγκος σφιχτοδένεται, κι' ή μουσική βρίσκει τον ήχο κάτω άπό τό νότα, και τό ασθήςμα κάτω άπό την 'Ιδέα. 'Αναμφίβολα ό Ντεμπουσσισμός δέν είναι ένα φαινόμενο της αούθρητης δημιουργίας. Οι δρόμοι της έπιστροφής στις συγκεκριμένες άξίες, είχαν προαγγελθεί άπό

τόν Γκουό, όποδείχθηκαν άπό τόν Σοπέν, προετοιμάστηκαν άπό τόν Μουσσόργκι, χαράχθηκαν άπό τόν Σαμπριέ, και δοκιμάστηκαν άπό τό Σατι. Οι δρόμοι αύτοι μπορούσαν πολύ καλά να προεκτείνον στην τήχη του άποκλεισμένου άπό τό Βάγκνερ ή άπό τό Φράνκ δρώμου, μ' αντίθετες όμως κατευθύνσεις. Τό ότι ή μουσική δέ μπορούσε πιά νάσαι, μετά τό Ντεμπουσσό, έκείνη πού ήταν πριν αύτός έμφανισθεί, αυτό θά το μαρτυρήσει ή συμφωνία σ' δόλόκληρο τον κόσμο, έκτός άπό τη Γερμανία. Οι άξιώσεις τόν μουσικών ένδοθητων πού έτειναν να όπεριχούσων στην Ευρώπη επί πενήντα χρόνια, σκόνταβαν στη δυσκολία πού ένιωθε ό κάθε συνθέτης στό να παραχωρούσε τό τραγοδία της ψυχής του, στις άπειρίσεις του κλασσικού τονικού συστήματος μαζί με τις έξαιρετικές άξιώσεις γιά την έκτέλεσή του. Οι Ούγγροι, Ρώσοι, Άγγλοι, 'Ισπανοί, 'Ιταλοί και Τσέχοι, κατά τό παράδειγμα του Ντεμπουσσό, όδηγουν τη μουσική τους, χαλαρώνοντας και μετριάζοντας την παράλογη αυτή αούτηρότητα πού ένανη τη μελωδία με την κηρύματα της τονικής άρμονίας. Κι' ένδο στη Γερμανία ή τοναίε με αντίθετες ντισανόντες δουλότητες μετά τόν Τριστάν, κάτω άπό την πίεση του ρομαντικού δυναμισμού, με την γενοτροπία τού γαλλικού παίξιματος, ή ντισανόντα άπελευθερώνεται, άπό την πλοκή της, ή τονική της πλαταιά, άναπτύσσεται, ή μουσική γίνεται αϊθέρια, ή άρμονία της αϊθηματική κι' εύλόγιαση σ' όλες τις πούς της μελωδίας. Η σταθερότητα κι' ή ένότητα τόν έφρε, πού άπόκτησε ή Γαλλική μουσική σέ πύ άξιόλογο βαθμό άπό την άλλη μουσική της Εύρώπης, κατά τό δίστημα της μικρής περιόδου πού χωρίσει τη μάχη του *Pelleas* άπό τη μάχη του *Sacre du Printemps*, μαρτυρούν πως ζήσαμε, άπό τό 1902 ίσαμε τό 1913, μία όργανική έποχή, άπό τις πλούσιες ίως της μουσικής 'Ιστορίας. Οι πύ διαφορετικοί μουσικοί έκαναν χρήση της 'Ιδιας φόρμας. Η έπίδραση αύτη, καθώς τό αναφέρει κι' ό *Focillon*, δέν χρησίμευε παρά σαν όμο συσθένουμο και συγγενικής συναφείας. Κι' ένδο ό Ντεμπουσσό άποκαλύπτει στή συνείδηση του *De Falla*, στην 'Ισπανία, και τό *Bartok* στην Ούγγαρία, τους άποκλεικτικά δικούς τους μουσικούς θησαυρούς, βέβαια νέ βρίσκειται κυκλομένοσ σ' αυτή την 'Ιδια τη Γαλλία όχι άπό μία σχολή, άλλά άπό ένα συναργείο, ή άλλων άπό μία άκοιουβία, πού στήνει ταγίδες μ' ανάλογο σκοπούς και διαφορετικά μέσα. Δράσεις, άγώνες κι' άντιδράσεις μέσα σ' όλη αύτην την κίνηση μέσ φερανόμων ή άλλων μέσ κάνουν να διαισθανώμαστε ένα Ντεμπουσσό παρόντα κι' άόρατο μαζί. Ο Φωρε προηγήθηκε στον άγώνα αυτό, και σ' αυτόν όφείλεται τό ότι ή γαλλική μουσική, είχε όποταίε για πρώτη φορά τη γλώσσα της, στην πεισθήρα της καθαρή μουσική, χωρίς ν' αναζητήσει στον 'Ακαδημαϊσμό τό δρώμα της, και χωρίς να δανείσει τά συνθήματα και τις έντολιές της, στο Γερμανικό Φορμαλισμό. Ο Μαρίας Ραβέλ, πού θεμοί πύ φαινοροί πύ στίνοι τόν συνθέτων με την παράδοση τάν κλαρισανιστών κάνει να διαλαφίσει ή μουσική 'Ιδιοφασία του στην τελειότητα τάν μουσικών συνθέσεων, πού σκεπαζόν κι' έξεφανίζόν άλάθευτα τά μοντέλλα τους. Κι' ένδο ταυτόχρονα ό Ντυκάς μετράζει, με την προσήγησή του στο Ντεμπουσσό, τις άρχιτεκτονικές του φιλοδοξίες, ό 'Αλμπέρ Ρουσσέλ, συμφορομένοσ με την πειθαρχία της Σχολής άνοιγει τη συμφωνία στον όνειροπόλο λυρισμό. Η γεωμετρική θέση της διαχτήρη, πλούσιος και καρποφόρος αλλήθε δράσης ύπήρε τό Παρίσι τόν Ρωσικόν μπαλλέτων.

Τά Ρωσικά αυτά μπαλλέτα τάν όποιόν ή προνομιακή Λειτουργία, με την προώθηση του *Serge Diaghilew*, επανέρχεται γιά να σπάσει τό Βαγκνέρειο δώγμα της συγχώνευσης τόν τεχνών, γιά να προαγάγει τη σύγκρουσή τους, τολμηρότητα παρουσιασμένη στο περιφημότερο θέατρο του κόσμου.

Μετ. Γ. ΠΛΟΥΤΗ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

11 ον

του κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

Το Μελόδραμα χτίζει θέατρο.

Οι παραστάσεις στην Σμύρνη πηγαν, για μία ακόμη φορά, πολύ καλά. Οι Σμυρνιοί έτιμναν και υπεστήριζαν το Μελόδραμα και κάθε βράδυ το θέατρο ήταν γεμάτο.

Ήταν όμως Αύγουστος του 1910. Το Μελόδραμα εξακολουθούσε να παίζει στο Σπόρτιν Κλούμπ. Άλλά η ζέση ήταν άυποφορη. Παρά τη συνεχιζόμενη ευρωπαική του κοινότητα, έπρεπε να διακοφούν. Όταν το έμαθαν οι Σμυρνιοί άντέστησαν και τους έζητησαν να μείνουν ακόμη. Νά μείνουν, έωτα, άλλα πού να παίζουν; Το θέατρο του Λουκά είχε γίνει ζυθοπωλείο και στο θέατρο Κοκόλη έπαιζε ένας δραματικός θίασος.

Τότε συνέβη κάτι το άπροσδόκητο για τα μελοδραματικά χρονικά. Οι συνεταιίροι—πρωταγωνιστάι ανέλαβαν την ιδέα να χτίσει δικό του θέατρο το Μελόδραμα. Έγχαν τα σκαουλάρια μέ τις λίρες. Το θέατρο θα έχρημοποιείτο από το Μελόδραμα, το όποιο, έτσι, θα είχε και την Σμύρνη ως μόνιμη πόλι έργασίας. Ή, θα μπορούσαν να γίνουν δυό θίασοι να έναλλάσσονται. Έπι πλέον, από την Σμύρνη εύκολα θα πηγαν και στη Πόλι. Και στο κάτω—κάτω, άν δεν έπαιζε το Μελόδραμα, εύκολα θα το νόικιζαν.

Ό γνωστάς εύκολος καλλιτεχνικός ένθουσιασμός συνεπηρε τους πάντας. Οι άντιρρήσεις πού είχαν μερικώς, από, καθώς και ο Λαυράγκας, δεν εισκολήθησαν. Οι φόβοι, άν μπορούσαν να χαθούν τα χρήματα, άν ένεύκοψαν την όρμη. Και γρήγορα κατεσκευάσαν ένα καλό θέατρο, σε ένα οικόπεδο του Κρέμερ και σε ώρατα τοποθεσία. Βισαίτικοι καθώς ήταν ν' άρχισουν να παίζουν, μπήκαν στο θέατρο χωρίς να προλάβουν να βάλουν κερμαίδια και αυτό ήταν η αίτια της καταστροφής πού έγινε. Έν τώ μεταξύ, τα χρήματα έδαπανήθησαν, γιατί το θέατρο στοίχιζε 200 λίρες χρυσές και μέ τα υπόλοιπα έπληρώθη όλόκληρο το προσωπικό και το δίστασμα της έθελουσίας άνεργίας.

Το Μελόδραμα όρχισε μέ την Λουκία. Άλλά, οι τέσσαρες πρώτες παραστάσεις είχαν άξιολόγητη είσοπρα. Την νύχτα της τετάρτης παραστάσεως έξοπασε μία μεγάλη μπόρα, το νερό μπήκε από το άνεκπαστο θέατρο, και κατέστρεψε σκηνικά, βεστιάριο, μουσικό ύλικό, τα πάντα. Μέ καμμία προσπάθεια δεν ήταν δυνατό να συγκευθούν τώρα οι παραστάσεις. Πούλησαν όλη την κατετραμμένη περιουσία στον Κρέμερ, 800—800—50 λίρες—και γύρισαν κακοί κακώς στας Άθήνας.

Ό Φιντόρα Ιμπρεσάριος.

Στην έπιτροπή, το Μελόδραμα στεγάστηκε στο θέατρο Άρνιότι, πού το είχαν άγοράσει οι Μεταξάτοι και Καραντινός, μέ Ιμπρεσάριο τον Ιταλό Φιντόρα. πού ήταν πράκτορ μιας άτιπολοικής εταιρίας. Ό Φιντόρα είχε άξιέπαινες φιλοδοξίες. Έφερε από την Ιταλία την λετζέρα Ντόρα Ντόμαρ και τον βαρύτονο Ραβιζέρνι. Κατεσκευάσε καινούρια σκηνικά και βεστιάριο συνεπήλρησε την χορωδία και την όρχήστρα και γενικά, παρέχε όλα τα οικονομικά μέσα για μία άξιόπρεπτατή εμφάνισή του Μελοδραματός.

Ή άνταμοιβή του ήταν πλήρης, καλλιτεχνικός και χρηματικός. Έκείνη την έποχή, άρχες του 1911, άνέ-

βηκε η «Περούζε» του Σακελλαριβή και το έργο είχε πρωτοφανή έπιτυχία και παίχτηκε 50 φορές.

Ή τετάρτη διάλυσις.

Άκολουθεί η μετάβασις στην Άλεξάνδρεια, όπου μέ μέτριες μάλλον εισπράξεις, το Μελόδραμα κατέρωθωσε να συμπλήρωση κάπως τόν σκηνικό έξοπλισμό του. Έπιστρέφει κατόπι στας Άθήνας και τόν Όκτάβριο του 1911 πηγαινέ στην Πόλι.

Ή Κων/πολις, αυτήν την φορά, δεν στάθηκε εύνοική και μόλις κατωρθώθη να τελειώσουν οι παραστάσεις χωρίς ζημία.

Ένα άπόγεμα του Νοεμβρίου, το Μελόδραμα τράβηξε για την Κωνσταντίνα. Το βράδυ, στο φαγητό, ό καπετάνιος του καραβιού, πού τόν νόμιζαν ρουμάνο, ζήτησε κάτι να τραγουδήσουν. Όταν άκουσε το κομμάτι του «Ριγολέττου», ένθουσιαστίκως. Διέταξε μεζέδες και σαμπάνια, άναψε και το γλέντι για καλά. Προτάσεις, γέλια, άνέκδοτα, τραγούδια. «Τραγιάσκα Ρομάνια» φωνάζει κάποιος δικός μας. «Ζήτω η Έλλάς» άπαντά ό καπετάνιος πού ήταν έλλην, άλλα οι κανονισμοί της άτιπολοίας του άπηγόρευαν να μιλή έλλη γλώσσα, πλην της Ρουμανικής. Έτσι, το γλέντι τράβηξε ως το πρωί.

Δύο παραστάσεις στην Κωνσταντίνα και από κεί στη Βράιλια, όπου οι Κεφαλλώνιτες, μέ έπί κεφαλής τον Πρόεδρο της Κοινότητος Γ. Κουτούρη, παλιό φίλο του Λαυράγκα, όποδέχτηκαν το Μελόδραμα, έν διαδηλώσει, μέ μουσική και άνθη. Οι παραστάσεις στην Βράιλια ήταν κάθε βράδυ από μία έθνική έσορτή και από μία άποθέωση του Μελοδραματός. Μπουκίτα, άνθη σπάνια, βελιζόσις, τραπέζια, έκδρομίες και τι δεν έκαμαν στο Μελόδραμα. Τελευταία παράστασις η «Διδώ». Σωστό πανηγύρι, δώρα στους καλλιτέχνες, προσφωνήσεις και 3000 δραχμές σ' ένα καινούριο πορτοφόλι του Λαυράγκα. Τα χρήματα αυτά όδεύτηκαν ταχύτατα από τις μελοδραματικές άνάγκες, άλλα στον Λαυράγκα έμεινε το πορτοφόλι. Το Μελόδραμα καλοπέρασε στο καλύτερότατο τεράστιο μέγαρο, του Ράλι, όπου ήταν και το θέατρο.

Έν τώ μεταξύ, έφθασε στην Βράιλια ό Ιμπρεσάριος Μαγουλάς άποασπισμένος να πάρη το Μελόδραμα στην Όδησο. Τους παρουσίασε τα πράγματα τόσο εύνοικά, ώστε ξεκίνησαν για εκεί, μέσω του Ρενί της Βεσσαραβίας για φθηνότερα. Ήταν όμως περιπέτεια οσωτή, μέ το χιόνι και τα διάφορα έμπόδια.

Όπωσδήποτε, στην Όδησο, το Μελόδραμα έπαιζε στο Νέο θέατρο. Οι Έλληνες και έννοι έτιμναν μέ το πάρα πάνω τις παραστάσεις. Ό καλλιτεχνικός θρίαμβος έπανελήθη για μία άμύρη φορά, οι έφημερίδες άφιέρωσαν ένθουσιώδεις κριτικές, άλλα όταν έτελειώσε η σειρά τών έργων, το ταμειον του Μελοδραματός, όχι μόνον ήταν άδειο, άλλα είχε και χρέη. Πώς έγινε αυτό; Άγνωστον.

Ό Λαυράγκας, έν συνοηόσει τότε μέ τόν παλιό του δάσκαλο, τόν πρωιερέα της Όδησοσύ, Άγγελο Πεφάνη και τόν Πρόεδρο της Κοινότητος, έδωσε μία τιμητική για όλο το θίασο. Μάζεψαν 7000 ρούβλια, προσετέθησαν σ' αυτά άλλα 1500 ρούβλια προσωμικό

δῶρο ποῦ ἔκαμαν τὸν Λαυράγκα καί ἔτσι, τὸ Μελοδράμα ἔφθασε στὴν Πόλη. Ἐκεῖ, πάλι μὲ μεσολάβησι τοῦ Λαυράγκα στὸν καπετάνιο ἐνὸς карабиὸς τοῦ Γιαννουλάτου, τὸ Μελοδράμα γύρισε στὰς Ἀθήνας.

Χωρὶς πεντάρια, χωρὶς θέατρο, ἦσαν ἀδύνατοι νὰ κοινοποιήσῃ ἡ συνειρμασία.

Καί ἔτσι, γιὰ τετάρτη φορὰ, τὸ Μελοδράμα, διελύθη.

Πέμπτη περίοδος τοῦ Μελοδράματος. (Μάρτιος 1912 — Ἰανουάριος 1914).

Πρέπει ἐδῶ, νὰ ἀναφερθῶν μερικὲς πικρὲς ἀλήθειες, ποῦ φελλονται στὶς ἐσωτερικὰς ἀτυχίαις τοῦ Μελοδράματος. Καί πρώτη-πρώτη ἡ ἔλλειψι μιᾶς ἐνιαίας, σφιβαρᾶς καί πεπειραμένης διοικήσεως. Κανένας, φυσικὰ, δὲν μπορεῖ νὰ κατηγορήσῃ γιὰ τοῦτο τὸν Λαυράγκα, ὁ ὅποιος, σὰν μουσικὸς καί καλλιτέχνης, θὰ ἔπρεπε νὰ περιορισθῇ ἐνὶ καλλιτεχνικῆς εὐθέσιος τοῦ καί ὄχι στὰ διοικητικὰ καί οἰκονομικὰ διαρκῶς καί πολυπλοκά ζητήματα. Εἶνε, μάλιστα, ἀξιέπαινος γιὰ τὰ ἀντιμετώπισε κι' αὐτὰ, ὅσο καλλίτερα μποροῦσι. Ἐβάρυνε ἐπίσης καί ὁ τύπος τῆς συνθέσεως τοῦ Μελοδράματος ποῦ ἦταν συνεταιρικῶς, μὲ τίς πολλὰς μορφὰς του. Ἄλλοτε, συνεταιροὶ ἦσαν ὅλα τὰ μέλη, ἄλλοτε, μόνου οἱ σολίστ, ἄλλοτε πέντε, ἄλλοτε τέσσαρες καί ἄλλοτε τρεῖς. Γιατί, συνέβη καί αὐτὸ· Νὰ ἀναλάβουν τὸ Μελοδράμα οἱ Ἄρτ. Κυπαρίσι, ὁ Μ. Βλαχόπουλος καί ὁ Ν. Μωραΐτης, ὡς συνεταιροὶ-ἐπιχειρηματίαι οἱ τρεῖς τοὺς καί ὄχι οἱ ἄλλοι μὲ συμφωνία μισθοῦ, ἐξέδον, ναύλων κλπ. Καί συχνότατα συνέβαινε ὡστε νὰ πληρώνοντο ὅλοι οἱ ἄλλοι καί οἱ συνεταιροὶ νὰ μὴ παίρνοντο ὅτε μὴ δρασμῇ. Ἐβάρυνε ἀκόμης καί μὴ τρίτη ἀτυχία. Ὅτι ἀπὸ τοῦς πολλοῦς φιλομοῦσους ἰδιώτας ποῦ ἔβωσαν λεπτὰ, κατέβωσαν κεφάλαια καί ἐστῆσαν τὸ Μελοδράμα μ' ἀγάπην καί ἀφοσίωσι, κανεὶν δὲν βρέθηκε νὰ σταθῇ μὲ στιβαρὸ χέρι κοντὰ στὸ Μελοδράμα, ἐντός καί ἐκτός τῆς Ἑλλάδος, γιὰ νὰ τὸ προφυλάξῃ ἀπὸ τίς καταστροφὰς, τίς ζημιὰς, τίς κακοτοπιὰς, τίς διαλύσεις.

Ἐάν δὲν συνέτρεχαν αὐτὲς ἀτυχίαι, ἴσως τὸ Μελοδράμα νὰ ἦταν οἰκονομικῶς ἐνὸς κάποια ἄλλη κατάστασι, ὄχι βέβαια ἀνθηρὰ, ἀλλὰ ὄχι καί μὲ τὴν παντοτεινὴν ἀγωνία, μὲ τὴν ψυχὴν στὰ δόντια καί μὲ τὸ φάσμα τῆς διαλύσεως.

Μετὰ τὴν 4ῃ διάλυσι.

Μὲ τὴν ἐπιστροφὴν στὰς Ἀθήνας ὁ Λαυράγκας πῆρε τὴν γυναῖκα του καί πῆγαν στὴ Κεφαλληνία, τὸ καταφύγιόν του. Οἱ ἄλλοι ὄντοι, ἀπὸ τὸ πρῶν ἕως τὸ βράδι στὸ Καφενεῖο τοῦ Δημ. Θεάτρου, περιμένοντες τὸν θῆγοντο Θεό.

Ἡ συνεχίζομένη ἀνεργία τοῦ Μελοδράματος φαίνεται πὸς διεκόπη κατὰ τὸν Ἀπρίλιον, ὁπότε πῆγε, χωρὶς τὸν Λαυράγκα, στὴν Ἀλεξάνδρεια ἐπ' εὐκαιρία τῆς τότε διοργανώσεως Ἐκθέσεως. Λίγους μῆνας ἀργότερα, κηρύχθηκε ὁ Βαλκανικὸς Πόλεμος καί τότε σταμάτησε κάθε κίνησις.

Μόλις τὸ καλοκαίρι τοῦ 1913, καταφθάει στὰς Ἀθήνας ὁ βασιβάνος Πασαγιλῆς μὲ πολλὰ χρήματα. Εἶχε μείνει στὴν Ρωσία, μετὰ τὸ μελοδραματικὸ ναυάγιο, γιὰ νὰ δώσῃ συναυλίας. Συνέβη τότε, στενώ-

τατα μὲ κάποια κυρία τοῦ Νικολαΐου, ἡ ὁποία τοῦ ἔδωκε χρήματα γιὰ νὰ ἀνασυσταθῇ τὸ Μελοδράμα. Ἔτσι, παρουσιάστηκε κεφαλαιοδότης-ἐργοδότης. Στὰς Ἀθήνας, βρισκόταν τότε ὁ κ. Βαλτασιώτης ὀριστικὰ ἔγκατεστημένος καί μὲ αὐτὸν διεξήγαγε ὁ Πασαγιλῆς τὰς συνειρμασίας. Ὁ Βαλτασιώτης ἀνέλαβε τὴν διεύθυνσι, συνκέρησε τὸν θῆσον, ἔβησαν τὰ «Ὀλύμπια» καί ἄρχισαν παραστάσεις παίζοντας «Τόσκα», «Περουζέ», «Ἐρνάνη» κλπ.

Ὁ Λαυράγκα, ἕως τότε ἔμενε στὴν Κεφαλληνία. Καθ' ὄντων αὐτὸ τὸ διάστημα δὲν εἶχε ἀπασχοληθῇ, παρὰ γιὰ λίγο, στὴν Κέρκυρα, ἐπιθύνοντας ἕνα ὁπερετικὸν θῆσον τοῦ ἐπιχειρηματία Λαζάνη. Ὅταν ἔβωκε ἐπιληροφόρητὰ γεγονότα ἔπεσαν, μετὰ φθῆσι ὁμοῦς στὰς Ἀθήνας καί ἀνέλαβε τὴν συνδιεύθυνσι τοῦ Μελοδράματος, τὸ ὅποιον ἔπαιε ὁλόκληρον τὸ καλοκαίρι στὰ «Ὀλύμπια», μὲ ἱκαποποιητικὰ ὁπωρόητες ἐισπραξίαι.

Ὅσο γιὰ τὸν χειμῶνα, ἡ Θεσσαλονικὴ παρουσίαζε ἐξαιρετικὴν εὐκαιρία. Ἦταν τὴν ἑλληνικὴ καί μποροῦσαν νὰ πᾶνε.

Τὸ Μελοδράμα πῆγε ἐκεῖ μὲ ἱμπρεσαρίον τὸν Πασαγιλῆν. ἔπαιε ἀρκετὰ ἔργα καί μεταξὺ τῶν ἄλλων τὸν «Μάρκο Μπότσαρη», ἐν μίῳ πατριωτικῷ παραληρήματι. Ἀπὸ τῆς Θεσσαλονικῆς ὁ Πασαγιλῆς κάλεσε τὴν Λουτσιλά Μαλινουάτο ποῦ ἔπαιε στὴν Ἱταλία. Ἦταν μὲ Μεξικάνια οὐρανόφωτα, πολὺ χαρακτηρισμὴν καί καλὴ φωνή, ἦρθε δὲ συνοδευομένη ἀπὸ τὴν μητέρα τῆς, μὴ φοβερὴ γυναῖκα, ποῦ εἶχε πάντοτε στὴν κάλπα τῆς ἕνα μεξικανικὸν μαχαίρι. Ὁ Λαυράγκα ποῦ ἔδειξε κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Λουτσιλά, κόντεψε νὰ βρῇ τὸν μετὰ τοῦ ἀπὸ αὐτῆς.

Ἐπιπλέον ἀπὸ τοῦς παραστάσεις ἴσθ Βόλο, τὸ Μελοδράμα γύρισε στὰς Ἀθήνας καί ἐστεγασθῆν ὁ Δημ. Θεάτρο. Τότε ἐνέσκηψε καί πάλι ξαφνικὰ ὁ Κοκκινῆς. Ἐπόχεται φούροντες μὲ καρβέλια στοὺς μελοδραματικούς, ἐσηκόνει τὰ μυαλὰ τοῦ Πασαγιλῆ καί φεύγει γιὰ τὴν Ρουμανία νὰ ἐξασφαλίσῃ πιάτους καί θέατρα.

Ὁ ὑπέροχος Ἀγγελόπουλος.

Μετὰ λίγους ἡμέρας πράγματι, τὸ Μελοδράμα βρέθηκε, μὲσω Κωνσταντίας, στὸ Βουκουρεστί καί στεγασθηκε στὸ Λυρικὸν Θεάτρο. Ἐδῶ συνέβη τὸ ἐξῆς ἐπεισόδιον. Ὁ Λαυράγκας ζήτησε μερικῶς Ρουμῶνας χορωδούς, γιὰ νὰ ἱναχούσῃ τὴν δικὴν του χορωδία. Τὴν ἡμέρα κιάλας, παρουσιάσθηκαν δέκα περίπου Ρουμῶνοι, εὐγενέστατοι, ντυμένοι ὄψιφα, μὲ συμπεριφορὰ πολιτισμένη, τόσο, ποῦ ὁ Λαυράγκας ντράπηκε νὰ τοὺς συστησῇ στὴ φασαλογοιὰ τὴν δικήν του. Δὲν μπόρεσε ὁμοῦς νὰ τοὺς χρησιμοποιοῦσῃ. Ἦσαν ὄντοι καλὴ μουσικῆ, τὸ φέρσιμόν τοὺς ἦταν ἀριστοκρατικόν, ἀλλὰ στὴ φωνή, ἦσαν ὄντοι ψάρια.

Ἀρχισαν μὲ τὸν «Ἐρνάνη» καί ἐπηκολούθησε ὁ συνηθισμένος θρίαμβος. Παρέστη ὅλη ἡ Βασιλικὴ Οἰκογένεια, ὅλη ἡ ἀριστοκρατία, ἡ πλεταία ἄσπραξη ἀπὸ μπριτανάιν καί διαμαντῆ. Ἀλλὰ καί οἱ καλλιτέχνη μας ἔπαιζαν μὲ ἐξαιρετικὴν δρεψί καί κέφι (Ἀγγελόπουλος, Βλαχοπούλλου, Μωραΐτης, Βλαχόπουλος, κλπ.). Οἱ Ρουμῶνοι καταπλήκτοι, τοὺς ἐθαύμασαν καί τοὺς ἀπεθέσαν, καθὼς καί ὅλες οἱ ἐφημερίδες.

(συνέχεια στὸ ἐπόμενον) ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

ΧΟΡΟΣ

ΕΝΑΣ ΔΕΚΑΕΤΗΣ ΜΑΕΣΤΡΟΣ

Η "Ίδρυση της Χορογραφικής Ακαδημίας,
Υπό Serge LIFAR

Είς τήν πραγματείαν του περί ακαδημαϊκού χορού ο πρωταγωνιστής και παγκοσμίως γνωστός χορογράφος τής "Όπερας του Παρισιού Σέρζ Λιφά, αναφέρει τά εξής: "Όλοι οι δάσκαλοι του μπαλέτου από τό Νοβέ, διαπίστωσαν ότι ο χορογράφος πρέπει νάχει γνώσεις μεγάλες πάνω σ' όλα τά επίπεδα τής τέχνης. "Όλας τυχαίας, μερικοί δάσκαλοι του μπαλέτου είπαν αυτή τήν πλατεία κολλήγεια κι' ύψωνότανε στό ύψος τής άποστολής των, οι άλλοι όμως, έλλείπει μίση άπαραίτητης πνευματικής καλλιέργειας, έσβυναν, πιστεύοντας ότι δεν κατάρθωσαν να πραγματοποιήσουν τις ύποσχέσεις τής ιδιοφυΐας των, από έλλειψη έπαρκούς εκπαίδευσης. Τέλος κατανόησαν τήν άνάγκη ίδρύσεως μίση άνωτέρας σχολής, ενός Χορογραφικού Ίνστιτούτου. Καί στις 18 Νοεμ. του 1947, χάρη στην κατανόηση και τήν καλωσύνη του κ. Μ. Hirsch Διευθυντού τών Κρατικών Λυρικών Θεάτρων, Ιδρύθη ή Χορογραφική "Ακαδημία, που άναποκρίνεται σέ μία πραγματικά μεγάλη ζωτική άνάγκη. "Άπειροι άκροατές παρακολουθούν τις διαλέξεις και τά μαθήματα σ' αυτήν τήν "Ακαδημία εκφράζοντες τό θαυμασμό και τις ευχαριστίες των γιά τήν άποκάλυψη σ' αυτού τών μέχρι τότε άγνωστων γνώσεων. Η Όλη πού διδάσκατος είναι ή εξής: Γενική αισθητική, Ιστορία και αισθητική τής μουσικής Ιστορία του θεάτρου, Πλαστικές τέχνες, Αισθητική και πρακτική Ιστορία του μπαλέτου. Νά και τά πρακτικά άποτελέσματα αυτής τής εκπαίδευσης. Δίνονται προβλήματα χορευτικά, π.χ. να κανονίσουν οι εκπαιδευόμενοι ένα χορό σ' ένα τέτοιο ή άλλοϊωτικό στίλ, φροντίζοντας γιά τήν ύπόδειξη τής μουσικής του θέματος. Φέτος ή έξέταστική Έπιτροπή δά έξετάσει τις διάφορες χορογραφικές δημιουργίες τών σπουδαστών και θά βραβεύσει άσφαλώς τά ταλέντα. Αότη ή στερεά βάση πού δημιουργεί ή Χορογραφική "Ακαδημία είναι μιά έγγύηση και βεβαίωτης τής πραγματικής προόδου τής αιωνίας νεότητος και τής διατηρήσεως τής παραδόσεως.

Μετάφραση Γ. Π.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΝΑΥΠΛΙΟΥ

Στην Αίθουσα Συναυλιών του Έλλ. Ωδείου Ναυπλίου δόθηκε με μεγάλη έπιτυχία θεατρική παράσταση υπό μαθητριών του Ωδείου, τήν οποία παρακολούθησε πλήθος κόσμου. Έλαβαν μέρος αι Δίδες:

Σαββοπούλου Ε., Σκαρπέλου Β., Κοϊνή Α., Κεσσά Ρ. Σιψή Γ., Σουρλά Ε., Τασούλη Κ., Λεοντή Σ., "Απαλοδήμα Μ., Ρετάλη Π., Λεκάκη Μ., Νικα "Αγλά, Ξενίδου Β., Παπαχριστοφίλου "Αγ., Καλτζά Ε., Τσοούλη "Αθ., Μαρτικιάνα Τ., Μαζαρανί "Ελένη, Νίκι Χ., Πιτουρά Τ., Βαλασιάδου Ε., Παπανθριανού Ε., Ρούσου "Όλ., Μπότσου "Αγ., Ψαμοπούλου Μ., "Αγραφιώτου Εύαγ., Παπαχριστοφίλου Ν., Νικολοπούλου Έλ. Οικονομοπούλου Π., Σιψή Στ., "Ασαντουριάν "Άλίκη.

Πολλοί θεατοπόνοι όταν άκούει να γίνεται λόγος γιά παιδιά —θάματα. "Άλλως τε συχνά τά παιδιά αότα δσο κι' άν παρουσιάζουν άληθινά εξαιρετικά πρώιμο καλλιτεχνική άνάπτυξη, έχουν συνήθως τέτοια σοβαροφάνεια και τέτοια πόζα, ώστε κατανοούν άντιπαθητικά.

Αυτό όμως δεν ίσχυει με τόν Ρομπέρτο Μπέντζι, τόν δεκαετή μάετρο πού έκανε πριν τινος τήν εμφάνισή του στό "Άλμπερτ Χάλλ του Λονδίνου κι' είνε γεμάτος άφέλεια και άπλόητητα.

"Όταν τό άκροατήριο πού γέμει άσφυκτικό τή μεγάλη αίθουσα είδε ένα παιδίνα λευκοντυμένο με κοντά πανταλονάκια πού άφηνε γυμνά τά γονάτα του, ν' άνεβαίνη στην έξέδρα του άρχιμουσικού είχε ένα παράξενο αίσθημα άνταμονής και προσδοκίας. Κι' όταν τό είδε να κρατά τόν ρυθμό με τό άριστερό χέρι, ενώ με τό δεξιό κοουνοει τή μαγκάκια του άρχιμουσικού, ο κόσμος νόμισε ότι άνειρεύεται και χρείασθησαν λίγα λεπτά τής ώρας, σούστο πιισθηό ότι δεν ήταν θύμα παραισθήσεως, αλλά ότι πραγματικά ο μικρός μάετρος διήθωνε τήν όρχήστρα.

Τήν διήθουσε βέβαια με τόν δικό του τρόπο κι' ή έρμηγεια πού έδεινε στό κάθε έργο, ήταν δική του, Ιδίωτη και ηγναία. Μα αυτό δεν σημαίνει ότι δεν ήταν ένας πρώτης τάξεως μάετρος. Οι γνώμες τών κριτικών δεν ήταν άπολύτως όμορφανες, όλες όμως ήταν έμμενεις, έστω και με έπιφυλάξεις πού εξηγούνταν εύκολα από τή φυσική δυσπιστία τών σοβαροφάνων κριτικών άπάνταν κάθε πέρα.

"Ο Γκιουζέπε, ο νάετρος του νεαρού Ρομπέρτο είνε μουσικάν είδωλ. "Όταν ο μικρός ήταν τεσσάρων χρονών, ο Γκιουζέπε του έκανε δάρο ένα μικρό άκροντυμένο κατασκευασμένο έπίτηδες σέ μικρές διαστάσεις γιά να μπορεί να τό χρησιμοποιή ο Ρομπέρτο. Σέ διάστημα ενός έτους τό παιδί έμαθε να παίζη τόσο καλά, ώστε κέρβισε ένα βραβείο σέ κάποιο διαγωνισμό. "Έτσι, φάνηκε σαφώς ότι τό παιδί ήταν γεννημένο μουσικός.

Γιά πρώτη φορά διήθουσε όρχήστρα σέ ηλικία όκτώ έτών. Είχε πάει στόν κινηματογράφο κι' είχε δει τό φίλμ του Ντεισιού «Φαντάζια» πού, ως γνωστόν, περιλαμβάνει τμήματα τών δισσημιότερων μουσικών έργων. "Ο Ρομπέρτο μόλις γύρισε σπίτι του άρχισε να τραγουδά δόκλωρη τή μουσική του έργου, χωρίς να παραλείπει ούτε μία νότα.

"Ο εύνοούμενος συνθέτης του είνε ο Λιστ. "Όπως οι περισσότεροι μεγάλοι μάετροι, διευθύνει από νηφής, χωρίς να έχη εμπρός του τό κείμενο τής μουσικής. Τήν άποστηθίζει άλλως τε πολύ εύκολα. "Έμαθε τήν ορπιτιόνη τής "Εκτης Συμφωνίας του Μπετόβεν μέσα σέ δεκαπέντε μέρες κι' έπειτα από μιά μόνη δοκιμή μπόρεσε να τήν διευθύνη χωρίς νότες. Το περιεργό είνε ότι τό παιδί αυτό είδε όμως σήμερα έλαχιστοίς μόνο μάετρούς να διευθύνουν κι' αυτό άκριβώς δίνει τήν προτοτυπία και αόθωρημητισμό στις δικές του έρμηγεις.



ΣΥΛΛΟΓΗ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ