



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

21ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΙΣ ΔΥΟ ΜΕΓΑΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ (Μετ. Α. Ε.)

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)

ΣΕΡ ΜΑΛΚΟΛΜ ΣΑΡΤΖΕΝΤ

ΤΙ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

ΣΟΥΜΑΝ (ΚΑΜΙΛΛΕ ΜΑΥΣΛΑΙΡ Μετ. Σπορ. Σκιαδαρέση)

ΜΟΥΣΙΚΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ 1949 ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ (Hubert Foss)

Η ΑΘΗΝΑ-Ι-ΚΗ ΜΑΝΔΟΛΙΝΑΤΑ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ (Αντ. Χατζηηαπο-
στόλου).

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

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

Η ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

SIX GREAT RUSSIAN COMPOSERS. GLINKA, BORODIN, MUSSORGSKY, TSCHAIKOVSKY, RIMSKY-KORSAKOV, SCRIBIN.—By Donald Brook. Ed. Rockliff. Salisbury Square, London, 1947. 'Ο συγγραφέας έχει συγκεντρώσει σ' αυτό το αξιόλογο βιβλίο του, τις βιογραφίες των έξι μεγαλύτερων Ρώσων συνθετών, του περασμένου αιώνα, από τους οποίους μόνον ο Ρίμσκιν—Κόρσακφ και ο Σκριάμπιν, διάβηκαν τ' αιώνα του αιώνα μας. Οι βιογραφίες αυτές, δέν συνοδεύονται από κριτική ανάλυση του έργου αυτών των συνθετών, είναι όμως εξαιρετικά διαφωτιστικές και γραμμένες σ' ένα πραγματικά συνειδητικό αφηγηματικό ύφος. 'Ο άναγνώστης κατατοπίζεται πληρέστατα όχι μόνο στις λεπτομέρειες της ζωής των βιογραφουμένων αλλά και στην τέρστατα σημασία του έργου των. 'Αξιοσημείωτο είναι το πόσο περίτεχνα αποφεύγει ο συγγραφέας να χρησιμοποιεί δυσκολονόητους μουσικούς όρους, όταν μιλά εχρηριστά για τ'α κυριώτερα έργα τους. Κι αυτό τό κάνει με την έκδηλη πρόθεση να μη υποθέσει τον άναγνώστη, που δέν είναι σικής τέχνης.

'Η πλούσια και άξιονογράφηση του βιβλίου φημις σέ κίνηση σκηνης νογραφίες της Ρωσικής

Γενικά τό βιβλίο αποτελεί φορητική πηγή και σαν μετό στα έργα των μεγάλων αυτών ένα μοναχικό ένδιαφέρον.

SERGEI RACHMANINOV. nis Dobson Ltd. London. Με Cushman επιδίδεται, με συ απόκατάσταση στή θέση το π. ρεζυργιμένο, Ρώσσο συνθετή και πραγματικά τό βιβλίο τούτο έρχεται στή κατάλληλη στιγμή, για να συμβάλει, με τή άναμφισβήτητη άδεια του, σ'ό να γίνει πιο έντονη ή ατμή που άρχίζει ξανά να φωτίζει τό έργο του Ραχμάνινωφ. 'Ο συγγραφέας καταπιάνεται με τό ν' αναδείξει ανάγλυφες τις πραγματικές άξίες των έργων του εξαιρετού αυτού συνθετή και πιανίστα, και τό κατορθώνει με τήν έξαιρετικά ίσορροπημένη και τέλεια έπιστημονική κριτική του Ικανότητά, με τήν οποία αναλύει σ'ό βιβλίο του, τό κυριώτερο έργο του, ζωντανεύοντας τήν ανάλυση του αδή με άφθονα μουσικά παραδείγματα. 'Όπως είναι γνωστό ο Ραχμάνινωφ, όπως κι ο Τσαϊκόφσκυ, κατηγορήθηκε ότι παραστράτησε από τήν πορεία που χάραξε ή περίφημη έθνική ρωσική μουσική σχολή των «πέντες», κι διε έγραφε αποβλέποντας κυρίως σ'ό πώς ν' αποκτήσει μεγαλύτερη δημοτικότητα, πράγμα που τό πέτυχε. 'Ο κ. Cushman όμως άμφισβήτη τό βάσιμο αυτής της κατηγορίας, και με πιο πιστικότητα ντοκουμέντα, παρουσιάζει τό Ραχμάνινωφ σ'ό ένά από τους πιο ελλικρινείς αθόρμητους και μετρίφωρον συνθέτες, που τόν άπαχολούσε πάντα ή τέχνη του, και πού ή έγνοια της ύστεροφημίας.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΚΟΡΙΝ ΛΥΣΑΪΡ

'Η γνωστή Γαλλίς ήθοποιός Κορίν Λυσαίρ, πού απέθανε πρό ήμερών από φυματίωση, είχε τόν θάνατο της ήρωίδα της ταινίας, τήν όποία έπρόκειτο να γυρίσει: τήν «Κορίαν με τ'ς Καμυέλας». 'Η Κορίν Λυσαίρ έπρόκειτο πράγματι, να ύποδυθ' τήν άθνατη ήρωίδα του Δουμά άν έξόστει άκόμη. 'Όταν τελευταίως πήγε στή Ρώμη για ν' άρχισ' τις δοκιμές του νέου έργου της, ή Κορίν Λυσαίρ, ή ήθοποιός πού εγγώνριζε τό μεγαλύτερο και τήν δόξα σ'ό 20 χρόνια της, άλλα και τήν κατασχώνη, γιατί είχε συνεργασθ' με τούς Γερμανούς, είχε π'η: «'Η καριέρα μου άρχίζει από σήμερα». 'Επίστεψε ότι μπορούσε να γιατρευθ' και να ξεχάσ' τό ένδοξο άλλα και άμειρωτό τρυποχρόνος παρελθόν της.

'Η Κορίν Λυσαίρ ένεφάνισθη πολύ μικρή σ'ό κινηματογράφο, 15 χρονών περίπου, με τήν ταινία «Φυλάκας χωρίς σίδερα». 'Η τ. τινίς αυτή απέτελεσε σημαντικό κινηματογραφικό γεγονός και ή έπιτυχίς της ήταν άνευ προηγουμένου.

Από τόν θάνατό της, ή Κορίν ένα συμβόλαιο με τόν Γάλλο τ'ό για νά πρωταγωνιστήσ' στή «Ζεϊ». 'Ο ρόλος πού θά ύποδυθ' την πραγματική ζωή της και ή ότι θά σημείωνε στή τ. τινίς προηγουμένου. 'Αλλά δέν πρόν ζω' της... 'Ηρθε ο θάνατος, έτσι, ή Κορίν Λυσαίρ, μία ήθοποιός ταλέντο, ίοββσε χωρίς ν' άποκατα-



ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΤΟΥΡΓΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ
Άλλος τραγουδιστής Λουί Μαρνανό ευεργέτησε με... τή φωνή του μία παράλυτη! Πρόκειται για μία ώραία νέα από τήν 'Ανδαλουσία, ή όποία από πολλά χρόνια ήταν παράλυτη. 'Η ώραία 'Ανδαλουσιανή άκουσε τή φωνή του Λουί Μαρνανό και έγνοησ' τήν. 'Απεφάσισε τότε ν' άγοράσ' ήνες τις πλάκες τ'ού τραγουδιού ο Μαρνανό. Είχε και ένα ραδιογραμμόφωνο και κάθε μέρι άκουσε δια τ'ο τραγουδιού του. 'Η ευχαρίστησι, πού δοκίμασε άκούοντας τήν φωνή του Μαρνανό ήταν τόσο μεγάλη, ώτε έπηρεάσε και τήν ύγεια της. Σιγά-σιγά ή κατάσταση της έσημειωσε βελτίωση και τέλος διεπίλωσε ότι μπορεί νά περπατά. 'Όταν οί γιατροί τήν έπεσκέψθησαν δέν μπορούσαν να πιστώσουν σ'ό μάτια τους. 'Η φωνή του Λουί Μαρνανό είχε κάμει τό θαύμα της: 'Εβράπευσε μία παράλυτη.

Στό τέλος του βιβλίου αυτού, θά βρει ο άναγνώστης ένα λεπτομερέστατο κατάλογο όλων των έργων του Ραχμάνινωφ, και μία πλήρη δισκογραφία των όλων έργων του έχον φωνογραφηθεί. 'Ο άριθμός και μόνον των φωνογραφώσεων αυτών είναι τό τρανότερο τεκμήριό τής μεγάλης δημοτικότητας του Ρώσου συνθετή.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΙΣ ΔΥΟ ΜΕΓΑΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

(Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ μυθιοτόρημα τοῦ FELIX HUCH «Ο νεαρὸς Μπετόβεν».

Ἦταν ἡ πρώτη μέρα τῶν Χριστουγέννων τοῦ 1790. Ὁ Λουδοβίκος εἶχε ἑτοιμάσει στὸν πατέρα καὶ στ' ἀδελφὰ του μιά μικρὰ γιορτὴ ἄκροφ, χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ τὸν εὐχαριστήσουν, πῆσαν τὰ δῶρα τους καὶ φῶγαν κ' ἑλας ἀπὸ τ' ἀπόγεμα.

Τώρα καθάταν μόνος τὸν τὸ παράθυρο καὶ παρακολουθοῦσε τὸ χιόνι ποῦ ἔπερε καὶ ποῦ ὁ ἄνεμος τὸ ἔσπρωγε πάνω στὰ τζάμια. Σκοτεινίσαε, σκώθηκε κ' ἄναψε τὴν λάμπα. Ἡ ματιὰ του ἔπεσε ἐπάνω στὴν εἰκόνα τοῦ παπποῦ. Χθὲς ποῦ εἶχαν κλείσει δεκαεφτά χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του, τὴν εἶχε στολίσει μὲ μικρὰ κλαριά ἀπὸ ἑλατο. Σοβαρῆ, συγκρατημένη ἀλλὰ καὶ γεμάτη καλωσύνη, τὸν κυττοῦσε.

«Ἄ! παπποῦ!» ἀναστήναε, «ἂν εἶχες ζήσει περισσότερο τότε θὰ εἶχαν ἔρθει δλα ἄλλοιόσ!»

Ἡ πόρτα τοῦ σπιτιοῦ ὄνοιε διάπλατη, βιαστικὰ βήματα ἀνέβαιναν τὴ σκάλα, χτυποῦσαν στὴν πόρτα καὶ πρὶν προφθάσει ὁ Λουδοβίκος νὰ φωνάξῃ ἐπερᾶστε!» στεκόταν κ' ἑλας ὁ Neefe ὁ δάσκαλόσ του σὸ δωμάτιο, λαχανισμένος.

«Louis!» φώναξε ἀναπνέοντας γρήγορα, «ἕνα μεγάλο νέο! Ξέρεις ποιὸς ἔφτασε στὴ Βόννη; ὁ Haydn! Δέν εἶναι ἕνα θαυμάσιο Χριστουγεννιᾶτικο δῶρο; Κι' ὁ ἴδιος ὁ Χριστοῦλης νὰ ἔρχοταν—μὰ δὲ θέλω ν' ἄμαρτηώ. Τώρα λοιπὸν πρόσεξε, Louis! τί θὰ κάνουμε τώρα; γιατί μὲνι μονάχα αὔριο εἰδῶ, μεθαῦριο ἔξακολουθεῖ τὸ ταξίδι του γιὰ τὸ Λονδίνο. Δόσε μου λοιπὸν μιά καλὴ συμβουλή! Κάπως πρέπει νὰ τὸν γιορτάσομε!»

«Θὰ ἔπερε νὰ παίζομε κάτι δικὸ του», ἀπάντησε ὁ Λουδνβίχ ἴσως μὰ λειτουργία!»

«Ἄχ, ὄχι παιδί μου!» ἐκλάωθηκε ὁ Neefe «ἀκούεις νὰ λείπει μ' ἄδεια κ' ἔκεινος ὁ Luchiesi; κ' ἔτσι ἀπροετοιμαστο! Δέ θέλω μὲ κανένα τρόπο νὰ γίνω ρεζίλι μπροστά στοῦ Haydn!».

«Ξέρεις τί νὰ κάνουμε κύριε Neefe; Νὰ φωνάξομε γρήγορα γρήγορα τὴ χορωδία καὶ τὴν ὀρχήστρα καὶ νὰ κάνουμε δοκιμὴ!» «Σήμερα, Χριστουγεννιᾶτικα; Θὰ δῆς μούτρα ποῦ θὰ κάνουε ἂν δέν τοῦς ἀφήσομε νὰ φᾶνε μ' ἡσυχία τὴν ψητὴ τους χῆνα!»

«Ἄ μὴ! Σὰν ἀκούσαε πῶς θὰ τραγουδήσοῦν αὔριο μπροστά στοῦ Haydn, δὲ θὰ τοῦς περάξῃ νὰ φᾶνε μιά φορὰ καὶ κρῶο τὸ ψητό τους.» Ἐτοῖ ἔγινε σὺμφωνα μὲ τὴν πρόταση τοῦ Λουδνβίχ. «Ὅλοι ἦταν εὐχαριστημένοι, ὄλα πῆγαν καλὰ κ' ἔπειτα ἀπὸ μιά ὥρα ὁ Νέφε ἔκλεισε κ' ὄλας τὴν παρτιτούρα λέγοντας: "Ἄν δέν τ' ἀρέσει ἔτσι, ἄς τὰ καταφέρῃ ἑκείνος καλύτερα.»

Τὸ ὄλλο πρωὶ ἡ Μητρόπολις ἦταν γεμάτη ἀπὸ ἕνα εὐλαβικὸ πλήθος. Λίγο πρὶν ἀρχίσῃ ἡ Λειτουργία, μῆκε ὁ Haydn μὲ τὸ σύντροφο ποῦ ταξιδιοῦ τοῦ βιολιστῆ Σάλομον ἀπὸ τὴ Βόννη. Ὡ μὲνι ἀντήχησαν ὀ

πρῶτοι τόνοι ἔφεξε ἀπαλὰ τὸ ἦρημο, γεμάτο καλωσύνη πρόσωπό του. Ὁ μουσικὸς, ἐμψυχωμένοι ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ συνθετῆ, ὄσαν ὄλη τους τὸς τὴν ψυχῆ, καὶ ὄταν ἔβωσαν ὀ τελευταίοι τόνοι, ὁ Νέφε ἔκνησε τὸ κεφάλι του ἰκανοποιημένος. Ἐνας αἰλικὸς ἔπερσε βιαστικὸς ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ πλῆθος καὶ παρακάλεσε τὸ Haydn νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ στοῦ ὀρατόριο. Ἐκεῖ στεκόταν ὁ ἴδιος ὁ Πρίγκηψ—Ἐκλέκτορ καὶ τὸν ἐγαρήτρησε μὲ μεγάλην ἔγκαρδιότητα. Ἐπειτα γύρισε πρὸς τοῦς μουσικουὸς: «Σὰς παρουσιάζω στοῦ Haydn, ποῦ τόσο βαθεῖα θαυμάσι!» «Ὅλοι ἦρθαν κοντὰ στοῦ Διδάσκαλο καὶ ἔνοιωσαν μιά μεγάλη χαρὰ ἀπὸ τὰ καλὰ του λόγια. Γιατί, κ' ἂν δέν εἶχε ὄκνη φθάσει σὸ ὕψος τῆς δόξας του, εἶχε ὄμως ἦδη, τὴ φῆμη ἑνὸς ἀπὸ τοῦς πρώτους συνθετῆς τῆς ἐποχῆς του. Ὁ Λουδνβίχ στεκόταν παρᾶμα καὶ παρατηροῦσε ψυχραιμος τὸν Haydn. Μὲ τί καλωσύνη κυττοῦσαν αὐτὰ τὰ ἦρημα καταστὰνὰ μάτια μέσα ἀπὸ ἕνα πρόσωπο ποῦ δέν ἦταν καθόλοο ὠραίο ἀλλὰ ὄτε καν σημαντικό! Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀντικαθρέφτιαν εὐλάβεια καὶ μιά μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὸν ἀνθρώποο.»

Στὸ πανδοχεῖο τοῦ βρῆκε ὁ Haydn ἕνα πανηγυρικὰ στρωμένο τραπέζι, ποῦ τὸν περιέβαιναν δέκα ἀπὸ τοῦς καλύτερους μουσικουὸς: αὐτὸ τὸ εἶχε ὀργανώσει ὁ Πρίγκηπος. Μὲ ἔξαιρετικὸ κέφι ἐκάθονταν στοῦ τραπέζι. Ὁ Νέφε, ποῦ εἶχε τὴν τιμὴ νὰ καθῆσθαι πλάι σὸ διὰσσημο ξένο, δέν ἔχασε τὴν εὐκαιρία νὰ τοῦ μιλήσῃ γιὰ τὸ Λουδνβίχ, ποῦ τὸν ὄνομαξε μὲ ὕπερφῶνα μαθητῆ του. Ὁ Haydn μὲ ἐνδιαφέρον κύταξε τὸ νέο μὲ τὰ μαῦρα μαλλιά καὶ τὸν κάλεσε, μόλις τελείωσε τὸ δειπνο, νὰ ἔρθῃ νὰ καθῆσθαι κοντὰ του.

«Κύριε van Beethoven» ἄρχισε, «ὁ δάσκαλόσ σας μοῦ εἶπε πολλὰ καλὰ γιὰ σὰς» θὰ σὰς ἐνοχλοῦσε ἂν σοῦς παρακάλεσω νὰ μοῦ βεῖξετε μιά ἀπὸ τίς συνθέσεις σας;»

«Κύριε Kapellmeister, δέν ἔχω κάμει ὄκνη τίποτε ποῦ θὰ μπορούσαν νὰ σοῦς παραποιάσω.»

«Ἐ, αὐτὸ πάλι!» φώναξε ὁ Νέφε. Βεβαία τὸ καταλαβαῖνω, Louis' ἀλλὰ δέν ἀξίζει κ' ἡ μεγάλη μετριοφροσύνη! Τώρα κάνε μου τὴ χάρη, πῆγαινε σπῆτι σου καὶ φέρε τὴν καντάτα—τὴν πένθυμη καντάτα ἑνωῶο βεβαία. Σ' ἔνα τέτατρο μπορεῖς νὰ ἔσαι πάλι πίσω.» «Πραγματικὰ, θὰ μοῦ κἀνν χαρὰ!» εἶπε ὁ Haydn' «δὲ θὰ τὸ ἔλεγα ἂν δέν ἦταν ἀληθινὰ ἔτσι.»

Ὁ Λουδνβίχ ἔπερσε λοιπὸν σὸ σπῆτι του καὶ ὀ λίγο εἶχε γυρίσει μὲ τὸ ἔργο του. Ὁ Haydn τὸ πῆρε καὶ διὰβασε τὸν τίτλο. «Γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἰωσήφ τοῦ δευτέρου» εἶπε μὲ κατάνυξη σχεδόν. «Αὐτὸς ἀληθινὰ τὸ δέξῃ κ' αὐτὸ μὲ διαθέτει ἀμέσως ἐνοῦκα γιὰ σὰς.» Ἐπειτα ἐκῦτταξε τὸ ἔργο μὲ προσοχὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὤς τὸ τέλος.

«Έχετε παρα πολύ ταλέντο» άρχισε έπειτα. Τό κείμενο είναι—δέ φαντάζομαι κανέναν από τους παρόντες.—Ίωσήφ ο Μέγας, πατήρ άθανάτων πράξαι—“Αν τ' άκουε ο καλός μου τόσο άπλός Αυτοκράτορας θά γούριζε στον τάφο του! Άλλά ή μουσική σας, Κύριε van Beethoven είναι κάθε άλλο παρά κούφια: είναι άπληκ και μεγαλόψυχη όπως ήταν έκείνος για τον όποιο την έγράφατε. Άπλη άλλά μεγάλη! Αυτό άγαπω έγω και πρέπει να τ' άγαπάη κάθε άληθινός καλλιτέχνης, Σας έρχονται μέ άφθονία οι μελωδίες, κι' αυτό είναι τό πρώτο δείγμα του γεννημένου μουσικού. Η ένορχήστρωσή σας έχει συχνά μεγάλη γοητεία. Γνωρίζετε στην έντέλειαν την όρχήστρα και έξυπτε έπίσης γενικά τί μπορείτε να ζητήσετε από τους τραγουδιστές. Άν ίσως πρέπει να κάω και τίς παρατηρήσεις μου, τότε θά μπορούσε σέ μερικά μέρη ή πορεία τής μελωδίας να είναι φυσικώτερη, ή μετατροπή αωστότερη. Τις φωνές μου φαίνεται κάπου κάπου, σά να τίς έχετε συλλάβει σάν όργανα και σά να έχετε εκ των ύστερων προσθέσει από κάτω τό κείμενο. Αυτό βέβαια έπηρεάζει όσχημα τή σωστή προσοδία και τέτοια μέρη είναι δύσκολο να τραγουδηθούν καλά. Άλλά άκριβώς αυτά τά λάθη μου δείχνουν ότι άκολουθείτε τό δικό σας δρόμο. Δέ θέλετε να παρουσιάζεστε περισσότερο από έκείνο που είσθε, κι' αυτό μά τό Θεό δέν είναι λίγο.»

Τώρα όμως ο Νέφε δέ μπορούσε να συγκρατηθή περισσότερο. «Κύριε Kapellmeister,» έξέπασε, «ορκίζομαι στό Θεό, πώς θά μπορούσα να ύπογράψω κάθε σας λέξη! Έχετε την καλωσύνη να μέ συγχωρήσετε, δέ θά ήθελα βέβαια να βάλω την κρίση μου πλάι στη δική σας, αλλά είμαι πολύ εύστοχός μου πού άναγνωρίζετε έτσι τό πάντα. Πάντα τό έλεγα, πώς θά γίνη κάτι τό έξαιρετικό και ή μεγαλύτερή μου περηφάνεια είναι πώς είμαι δάσκαλος του!»

«Δέν είχε καθόλου κακό δάσκαλο» ειπε ο Haydn χαμογελώντας: «τό όνομα Νέφε τό έκτιμοιον παντού όπου ζερούν τί θά πή μουσική.»

«Α, Κύριε Kapellmeister,» άπάντησε ο Νέφε ντροπιασμένος: «πραγματικά δάν άξιζω μια τέτοια τιμή: κανένας δέν έξυρε καλύτερα από μέ πώς δέ μπορώ να μάθω πιά τίποτε στό Louis. Γι' αυτό κι' όλας είχε πάει στό Mozart στη Βιέννη, δυστυχώς όμως για πολύ λίγο καιρό.» «Έχαστε πάει στό Mozart;» ειπε έκπληκτος ο Haydn. Έκόμπιασε και κούταξε για μία στιγμή μπροστά του. Είχε ένα δύσκολο άποχαριτισμό από τό Mozart. 'Ο φίλος μας Σάλομον ήθελε να τον πείσει να έρθη μαζί μας στην Άγγλία κι' άν είχε πού τό ναί θά καθάταν τώρα άνάμεσα μας. Πότε είσαστε μαζί του;» ειπε γυρίζοντας πάλι προς τό Λουβνίχ.

«Έδω και τρία χρόνια.»

«Πόσον χρονών είσαστε τότε;»

«Δεκαπέντε χρονών.»

'Ο Haydn έχαμογέλασε. Τότε ήσαστε λιγάκι πολύ νέος γι' αυτόν. 'Ο Mozart είναι ο μεγαλύτερος συνθέτης πού έχει σήμερα τό κόσμο. Κι' άν δέν είχε τίποτε άλλο γράψει έξω από τά κουαρτέτα του για έγκορδα, και μόνο άνι' αυτό θά ήταν άθάνατος. Συχνά μέ κολακεύουν οι φίλοι μου πώς έχω μια δική μου μεγαλοφύα, αλλά αυτός στέκει πολύ φηλότερα από μέ. Είμαι

είκοσιτέσσερα χρόνια γεροντότερός του αλλά ούτε και ένα έργο του δέν έτυχε ν' άκούσασ ός τό σήμερα πού να μην έχη κάτι να μέ διδάξη. Άπ' αυτή την ύποψη είναι ένας άσώκρητος δάσκαλος. Άλλά μόνο άνι' αυτή την ύποψη. Έκείνο που έχω προπαντός άνάγκη—μία μεθοδική μόρφωση στην άντίστιξη—δέ θά μπορούσете να τό έχετε ποτέ από τό Mozart: είναι άπλουσότητα πολύ μεγαλοφύα για να μορφή να διδάξη. Ποτέ δέν ύπήρξε δουλειά τής μεγαλοφύας να καθοδηγήση ένα μαθητή στους ζήρους κανόνες τής τέχνης. Τόν Mozart τον πλημμυρίζουν άδιάκοπα οι μελωδίες. 'Όταν τρώη και πίνη, συνθέτει, συνθέτει όταν παίξη μπιλιάρδο ή όταν διαβάξη την έφημερίδα: κι' όταν διδάσκει και τότε άκόμη συνθέτει. Δέν τό παρατηρήσατε και μόνοι σας;» «Ναι» ειπε ο Λουβνίχ, «οι σκέψεις του συχνά ήτανε κάπου άλλο.»

«Όταν όμως γίνετε κάπως μεγαλύτερος» έξακολούθησε ο Haydn, «από τί συναναστροφή πού θά έχετε μαζί του, από την έπαφή μέ τή μεγαλοφύα του μπορείτε να έχετε μία άνυπολόγητη ώφέλεια. Άλλά για τί θεωρία χρειάζεστε έναν άλλο δάσκαλο. Νομίζω πώς πρέπει να σάς συστήσω τον Albrechtsberger στη Βιέννη είναι ένας βαθειά μορφωμένος θεωρητικός και μπορείτε να μάθετε άπ' αυτόν ό,τι σάς λείπει άκόμη. Κρίμα, πώς έγω φεύγω τώρα για την Άγγλία κι' ό Θεός μονάχα ξέρει πότε θά ξαναγυρίσω. Άλλοιώς θά σάς έλεγα: Έλατε σέ μένα! Δέ ήτανε μία χαρά για μέ να σάς βοηθήσω να προχωρήσετε. Άς πούμε τώρα στην ύγεια σας και στό μέλλον σας!»

«Νά ζήση ό άγαπητός και σεβαστός από όλους μας μάεστρος Haydn!» φώναξε ένθουσιασμένος ο Νέφε. 'Όλοι σηκώσαν τά ποτήρια τους και ήρθαν κοντά στό Διδάσκαλο για να τους κρούσουν μαζί του δείχνοντας έτσι την ευγνωμοσύνη τους για την άναγνώριση πού χάρισε σ' ένα δικό τους, σ' έναν που πίστευαν όλοι τους πώς θά κάμη κάτι μεγάλο. 'Ο Haydn άποχαριτωτάως τον έφαξε όλην μία φορά μ' έγκαρδιότητα τό χέρι του Λουβνίχ. «Λοιπόν, Κύριε van Beethoven, άν θέλη ό Θεός, καλή άντάμωξη στη Βιέννη!»

Μετάφραση Α. Ε.

ΓΙΤΣΑ ΣΑΛΒΑΝΟΥ

Οι έφημερίδες τής Ρώμης Giornale d, Italia Giornale della Sera και Paese ξείρουν διά μακρών τό régal πού έβωσεν ή πιανίστα Γίτσα Σαλβάνου εις την Aula Magna τής Ρώμης την 10ην παρελθόντος μηνός. 'Η Giornale d' Italia ιδιαιτέρως άναφέρει ότι ή νεαρά Έλληνική καλλιτέχνης κατέχει εδαισθησια μουσική, τελείαν τεχνική και βαθειά κατανόηση, τό δέ Giornale della Sera τονίζει ότι είναι μία έξαιρετική μουσική φύσις, σοβαράς προετοιμασμένη, την όποίαν αναμένει ένα λαμπρό μέλλον πού στριζέγεται έπάνω σέ γερά μουσικά προσόντα, προσθέτει δέ ότι εις τό τέλος του προγράμματος άπέσπασε τά ένθουσιώδη χειροκροτήματα, τά όποια την ήνάγκασαν να έμφανισθή εις πολλά bis.

Την 16ην τρέγοντος ένεφανισθη και την αβύθουσα Verdi τής Τεργέστης εις ένα régal, διά τό όποιον ό τύπος και ιδιαιτέρως ή Giornale di Trieste άναφέρει ότι ή Γίτσα Σαλβάνου είναι μία σοβαρά πιανίστα, εις την όποίαν άναγνωρίζονται τά χαρακτηριστικά μιας λαμπράς τεχνικής και μιας βαθειάς κατανόησης τόσοις εις τους κλασσικούς όσον και εις τους ρωμαντικούς.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Το Υ κ. Π. Κ.

1 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Πριν κι' άπάν' άπ' όλα: Μουσική—όλα τ' άλλα είναι φιλολογία.»

Verlaine

—Στήν 1 Μαρτ. 1882 πέθανε στο Βερολίνο ο παιανίστας και παιδαγωγός: **Theodore Kullak**. Ίδρυσε την «*Neue Akademie der Tonkunst*» και έξέδωσε πολλά διδακτικά βιβλία.

2 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Η Μουσική είναι μία τέλεια τέλεια έκφραση της ανθρώπινης συγκίνησης, που μπορούμε να εξαγάγουμε άπ' αυτήν μία κάποια ήθικη έπιστήμη—έναν Κανόνα ζωής.»

Goodrich

—Στίς 2, 1813 γεν. στο Λονδίνο ο γνωστός συνθέτης και θεωρητικός: **Sir G. A. Macfarren**. Σύνθεσε όπερες, όρατόρια, καντάτες κ.α.

—Στίς 2, 1824 γεν. στη Βοημία ο περίφημος συνθέτης της «Πουλμένης Μηνστής», **Fr. Smetana**.

—Στίς 2, 1644 πεθ. στη Ρώμη ο μέγας όργανίστας και σπουδαίος άνακαινιστής της άρμονίας και της «Φούγκας», **Gir. Frescobaldi**.

3 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Ο κάθε τρελλός μπορεί να παίζει γρήγορα, μά στο άργό παίξιμο δείχνεται ο καλός μουσικός.» **Anon**

4 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Οι καλλιτέχνες θά άντλήσουν εύκολία στην έκτέλεση, άκούοντας και καλλιερώντας όχι μόνο τη φωνητική άλλα και την όργανική μουσική.» **C. P. E. Bach**

—Στίς 4, 1819 γεν. στο Μόναχο ο άρπίστας και συνθέτης **K. Oberthur**.

5 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Η παιανιστική τεχνική συνεπάγεται, στην πλατύτερη της σημασία, μία άψευδαίσθη κυριαρχία πάνω στην κάθε μηχανική δυσκολία, για τó άπαιτούμενο «έμπνο», και χωρίς να δείχνεται καμιά άισθητή προσπάθεια.»

Christiani

—Στίς 5 Μαρτ. 1868 δόθηκε στη «Σκάλα» του Μιλάνου η «πρώτη» του «Μεφιστοφελή» του **Arrigo Boito**.

6 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Τό άληθινό ταλέντο όχι μόνο δέ μιμείται τά έργα τών άλλων, που τυχόν θαυμάζει, άλλα και τά μεταχειρίζεται για παράδειγμα κίνητρα προς νέες δημιουργίες.»

Weber

—Στίς 6, 1831 δόθηκε στο Μιλάνο (**Teatro Carcano**) η «πρώτη» της «*Sonnambula*» του **Bellini**.

—Στίς 6, 1853 δόθηκε στη Βενετία (**Teatro La Fenice**) η «πρώτη» της «Τραβιάτα» του **Verdi**.

7 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Όρισμός της Μουσικής: «Δι' όσους την έννοούν δεν έχει ανάγκη όρισμού, δι' όσους δεν την έννοούν έπίσης.»

Άλ. Κατακουζηνός**8 ΜΑΡΤΙΟΥ**

«Η άληθινή τέχνη είναι προϊόν γνώσης και έμπνευσης.»

Berlioz

—Στίς 8, 1860 πέθανε στο Παρίσι, ο έπαναστατής καλλιτέχνης, ο μουσικός του μεγάλου πάθους, ο διαφωτιστής του πολυφωνικού χρώματος: **Hector Berlioz**.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

9 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Γιά άναμυχή, άπό τίς μουσικές σας σπουδές διάβάζετε συχνά ποιήτάς.»

Schumann

—Στίς 9, 1848 γεν. κοντά στη Λιέγη ο διαπερηγής βιολίστας: **Martin Marsick**.

—Στίς 9, 1832 πεθ. στην Άγγλία ο βιρτουόζος του πιάνου: **Mucio Clementi**. Σύνθεσε: Σονάτες, Συμφωνίες και έγραψε τό περίφημο σύγγραμμα: **Gradus ad Parnassum**»

10 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Άπ' τίς έννήθαι τίς Πιερρίδες οι πιό τρανές είναι οι τρεις: της Ποίησης, της Ζωγραφικής, της Μουσικής. Μά άπ' όλες ή πιό έλεύθερη είσαι έσύ, ό ασύγκριτη της Άρμονίας Μούσα.»

Grillparzer

—Στίς 10, 1892 γεν. στη Χάρβη ο συνθέτης τών βιβλικών δραμάτων («Ίουθή», «Βασιλιάς Δαυΐδ») και φλογερός συμφωνιστής («*Pastorale d' Ete*», «*Pacific 23*») **Arthur Honegger**

11 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Η μουσική είναι άπό τούς μεγαλύτερους παιδαγωγούς, και ή σπουδή της, στις πιό ύψηλές της περιοχές—όπως της σύνθεσης, της Άρμονίας και της άντιστιξίς—εύρνευι τό πνεύμα, όσο και ή σπουδή τών ραθμηματικών κρι τών γλωσσών.»

Anon

—Στίς 11, 1851 δόθηκε στη Βενετία ή Προμερά του «*Rigoleto*» του **Verdi**.

12 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Υπάρχουν τραγούδια που άμα τά μεταφέρουμε σέ άλλο κλίμα, σέ άλλη γή και σ' άλλο φωτισμό, χάνουν τό άρωμά τους και μαραινούνται.»

Schumann

—Στίς 12, 1837 γεν. στη **Boulogne** ο όργανίστας και συνθέτης: **Felix. Alex. Guilmant**.

13 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Σοπαίνα πάντα σάν άκούω ένα άριστοόργημα.»

Browning

—Στίς 13, 1860 γεν. στη Στυρία της Αύστρίας ο περίφημος συνθέτης τραγουδιών: **Hugo Wolf**.

14 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Η τέχνη στά πρώτα φαινόμενά της ξεπηδά άπό θρησκεία και έναυαγρίζει σ' αυτήν, σάν άποκλήρωση τόν κύκλο της τελειώσής της.»

Ambrose

—Στίς 14 Μαρτ. 1888 παίχθηκε στάς Άθήνας (Θέατρο Μπουκούρα) τό πρώτο κατ' έξοχήν Έλληνικών Μελόδραμα ο «Υποψήφιος» του Σύνδα.

—Στίς 14, 1804 γεν. στη Βιέννη ο ζακουστός συνθέτης τών συναρπαστικών βάλς: **Johann Strauss**.

15 ΜΑΡΤΙΟΥ

«Ο συνθέτης που έχει τί δύναμη να συνθέτει πανέμορφα έργα τέχνης σέ μία ειδική φόρμα, έπινοώντας Ιδέες ή και να προβάλλει μέ νέο φώς, Ιδέες μη έπινοημένες άπ' αυτόν, άξίζει να θεωρείται μεγάλος συνθέτης.»

Engel

—Στίς 15, 1842 πέθανε στο Παρίσι ο πολυγραφότατος συνθέτης και μεγάλος διδάσκαλος της άντιστιξίς: **Maria Luigi Cherubini**, που περισσότερο άπ' όλους τούς συγχρόνους του θαύμαζε ο Μπετόβεν. Π. Κ.

ΣΕΡ ΜΑΛΚΟΛΜ ΣΑΡΤΖΕΝΤ

Στις 8 Φεβρουαρίου έφθασε στην 'Αθήνα ο διάσημος Άγγλος μαέστρος Σέρ Μάλκολμ Σάρτζεντ, και στις 12 και 19 του ίδιου μηνός διηθύνει μ' εξααιρετική έπιτυχία την Κρατική μου 'Ορχήστρα, δίνοντας μας έτσι την ευκαιρία να χαρούμε και να εκτιμήσουμε τα σπάνια μουσικά του χαρίσματα, για τα όποια τόσα εγχομο άκούσει.



ΣΕΡ ΜΑΛΚΟΛΜ ΣΑΡΤΖΕΝΤ

λίβαν καί, κατά τό αυτό έτος, διηθύνει την όρχήστρα σέ μία λαϊκή γιορτή.

Τό 1910 έγινε μέλος του Βασιλικού Κολλεγίου 'Οργανιστών, και συγχρόνως κέρδισε τό βραβείο Σόγιερ. Τόν επόμενο χρόνο έγινε μαθητής τού Δρος Κήτον, ο όποιος ήταν οργανίστας τού Καθεδρικού Ναού τού Πήτερπορο.

Τό 1914 πήρε τό δίπλωμα τού Bachelor of Music και διορίσθη οργανίστας στόν 'Ενοριακό Ναό τού Μέλτον Μόουμπραη. Λίγον καιρό ύστερα από τό διορισμό του, οργάνωσε έρασιτεχνικούς συνδέσμους μελοδράματος και μουσικής, άργότερα δέ ίδρυσε τή Συμφωνική 'Ορχήστρα τού Λήντερ.

Κατά τόν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ύπηρετήσε στήν 27η Μονάδα 'Ελαφρού Πεζικού τού Νότραμ. 'Όταν επανέλαβε τή μουσική του δράση μετά τόν Πόλεμο και διηθύνει δικές του συνθέσεις σ' ένα Πρόμεινιτ Κόνσερτ, ο Σέρ Χένρυ Γούντ τόν ενέθαρνε τόσο, ώστε άποφάσισε νά συνεχίσει τή σταδιοδρομία του σά μαέστρος.

Ο Σέρ Μάλκολμ περιελήθη άργότερα στό διδακτικό προσωπικό τού Βασιλικού Κολλεγίου Μουσικής, σάν δεύτερος διευθυντής όρχήστρας, και σέ λίγο ανέλαβε ύπηρεσία στό Βρετανικό 'Εθνικό Θίασο Μελοδράματος. Στά 1924, διηθύνει τήν πρώτη έκτελεση του μελοδράματος τού Βόν Ούίλιαμς «Hugh the Drover», όλες τίς έκτελέσεις του «Χαιρούσθα» στό Ρόγιαλ 'Άλμπερτ Χάλλ, από τό 1926, και έχει λάβει μέρος σ' όλα τά σπουδαιά Μουσικά Φεστιβάλ τού Λονδίνου, τό Φεστιβάλ τού 'Εδιμβούργου, τό Φεστιβάλ τού Νόρουιτς και τό Φεστιβάλ τού Λήντς, που γίνεται κάθε τρία χρό-

ΤΙ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Comedie Française.— Μιά μεγάλη άληθινή και μεγαλοπρεπή παράσταση τού Σαιξπηρικού άριστοουργήματος «'Οθέλλος» μέ τή νέα βερσιόν τού γνωστού λογοτέχνη Neveux και σκηνοθέστη τού Meyer, μέ πρωταγωνιστή ώς 'Οθέλλο τόν γνωστό μεγάλο ήθοιο Clardond, μέ 'Ιάγο τόν Debucourt και Διοδοαίμνια τή R. Faure. Καί εδώ τίθεται τό επικίνδυνο έρώτημα στό μεταφραστή Neveux: "Ως τώρα ο 'Οθέλλος έθεωρείται σάν τό πρότυπο τού ηηλότουπου συζόγου, ενώ τώρα θά δείξει τό άληθινό του πρόσωπο: τής γενναιοψυχίας, τής έμπιστοσύνης πρós τόν πλησίον του και τήν αυτοπεποίθησή του.

Ο τύπος τού ηηλότουπου, τού τέλει ηηλότουπου, είναι ο 'Ιάγος που ηηλεύει τόν 'Οθέλλο, και τόσο πολú τόν ηηλεύει όσο και τόν θαυμάζει. Καί τώρα ποιός θά φανταζότανε έναν εφούεστατο λογοτέχνη και μεταφραστή σάν τόν Neveux, πώς θά μπορούσε νά σκηνοθετήσει μέ μία νέα σκηνηκή διαρρήθμιση σέ τρεις πράξεις, αντί για πέντε, τόν 'Οθέλλο τού Σαιξπηρ; 'Η μουσική ύπόκρουση, που δημιουργεί μία μεσογειαική άτμόσφαιρα, είναι τού L. Beyds.

Στό θέατρο Chaillot, παίζεται «Τό τέλος τού Ταρτούφου», τού Zamacois, μέ τούς Morin και Suzanne Rouel.

Στό Grand Guignol, τό νέο έργο τού Hadley ή «Miss Blandish».

Στό Mediterrañée τής Nice, τό νέο έργο «Alberic» τού γνωστού άριστοτέχνη συγγραφέα Mouezy-Eon, μέ τήν Caby Morlay και τόν Gall.

Στό θέατρο Michel, τό νέο έργο «Les hauts parleurs» τού Rip, μέ τούς Guige, Provence κ. δ.

Στό θέατρο De Poche, τό νέο έργο «Pochades». Στό Studio Champs-Elysees, τό έργο «Un Inspecteur vous demande».

Στό θέατρο Studio Vendôme, παίζεται τό νέο έργο «Ο κατακλυσμός» τού H. Berger, μέ τούς G. Chmara, Blondeau, κ. δ.

Στό θέατρο Sarah Bernhard, παίζεται «Η Κυρία μέ τίς καμέλιες» μέ άφάνταστη έπιτυχία, από τή γνωστή Γαλλίδα ήθοιοιό τού Σινεμά Edwige Feuillere και τούς Varennes, Berlioz κ. δ.

'Αποτίοντας φόρο τιμής στή μνήμη τού μεγάλου σκηνοθέτη Dullin, τό Συνδικάτο τών σκηνοθετών άργάνωσε στίς τέσσαρες Φεβρουαρίου ένα μεγάλο φιλολογικό μνημόσυνο. Γ. Π.

νια. Τόν έχουν ονομάσει Πρεσβευτή τής Βρετανικής Μουσικής, γιατί έχει ταξιδέψει στή Νότια 'Αφρική, Αυστραλία, Νέα Ζηλανδία, Μέση 'Ανατολή, Νέα 'Υόρκη, Βιέννη, Βρυξέλλες, 'Όσλο, Στοκχόλμη και Λισαβόνα, διευθύνοντας συναυλίες πρós τού πολέμου, κατά τή διάρκειά του και μετά τόν πόλεμο.

'Από τό 1942 είναι μόνιμος διευθυντής τής Φιλαρμονικής 'Ορχήστρας τού Λίβερπουλ, και από τό 1928 'Αρχιμουσικός τής Βασιλικής Χορωδίας. 'Εξααιρετική έπιτυχία είχε όταν διηθύνει τίς Συναυλίες γιά Παιδιά, τού Ρόμπερτ Μάγιερ, κι έκανε τά παιδιά ν' απολαμβάνουν και τά ώροια τού σχολία γιά τή μουσική.

Ο Σέρ Μάλκολμ είναι πολú γνωστός κι έξω από τόν κύκλο τών μουσικών σάν μέλος τού «Τράστ τών Έγκεφάλων» τού B. B. C.

κι ύστερα του Γκαίτε, τούς είχε παρακινήσει να έργοσθεούν για μιá άναγέννηση του λήπτη. Προπάντων όμως ο Σούμαν ζήτησε θέματα έμπνευσης από τόν Έρρίκο Χάινε, κι αυτό έγινε από τό πρώτο του *Liederkreis*, όπου βρισκονται άμέσως τέσσερα σημαντικά άριστουργήματα: **Άγάπη μου Ελα να βάλλεις τό χέρι σου στην καρδιά μου**, άπλησιωμένη κραυγή που άναυμιζει τής άγωνίας που είχε περάσει ο νεαρός συνθέτης. **Πρώτα Έχασα τό θάρρος**, αυτή ή όμοια με πένθιμο κοράλι, θλιβερή έρμηנית ένας τετραστίχου είναι άκόμα μιá νότα από τήν προσωπική ζωή του Σούμαν. Τό **Άργονάριος άκόμη**, σκληρή πλάστε, είναι μιá ξέφρενη άποτροφή, περισσότερο κραυγή παρά τραγούδι, που τραγουδιέται πάνω σ' ένα λιγυγάδες σφουροκόπημα του πιάνου· είναι μιá άλλη φάση άτέλειοις και λύσσης. Τέλος τό **Γλυκό λίκνο τών κομηών μου**, είναι ή έκμοσθήρηση του Ίθιου του συνθέτη, σάν έφυγε άπό τήν Κλάρα Βίηκ, μιούτρελλος άπό τήν άπείπισία του, επειδή νύμφει ότι χάθηκε πιά άριστικά γι αυτόν ή άγαπημένη του.

Έτσι, τό 1840, μέσα στην πληρότητα τής εύτυχίας του, Ίδωσε μιá θειοτατη μορφή στις άνομήσεις του από τήν τόσο όδονηρή γι αυτόν έσοχή έκείνη, βρισκοντας τά κατάλληλα για τό σκοπό του ποιήματα, που έμοιαζαν σά να είχαν γραφτεί γι αυτόν και σχεδόν άπ' αυτόν. Ποτέ τούς δύο λυρικά πνεύματα δέν παρουσίασαν τόση συγγένεια, όσο αυτά του Έρρίκου Χάινε και του Ρόμπερτ Σούμαν. **Ο Χάινε** έφερε στή γερμανική ποίηση τήν Ίδια επανάσταση που έφερε κι ο Σούμαν στή μουσική του πιάνου, κι αυτές οι δύο προσωπικότητες ήσαν πλοσημικές γιά τό συγχωνευτούν. Παντού όπου ο Σούμαν έρμητεύει τό Χάινε, είνε άδύνατο νά φαντασθεύει ότι τό λιγότερο αυτό έχουν δύο δημιουργούς, που όχι μόνο δέν έζησαν ποτέ μαζί, άλλα μόλις συναντήθηκαν γιά λίγες στιγμές.

Η σπαραχική και παράξενη ήηση τών στίχων του άθάνατου **Intermezzo**: τόσο Ίδιούτη σ' όλη τή γερμανική λογοτεχνία, είναι τό Ίδιο τό τραγούδι τής μουσικής γιά πιάνο του Σούμαν. Απτες οι μοναδικές ύπάρξεις δε μοιάζουν παρά μόνο μεταξύ τους. **Η έντονη νεύρωσή τους ή χάρη, ή έμπνευση, τό αυθόρμητο άνάβλυσμα του πόνου ή του έρωτα, ή ύπερική ένάργεια, ή άπότομη άνάπτυξη τών τόνων και τών έκφραστικών τρόπων, τό χάρισμα τής ελόφωτης εικόνας, τό λαγόνισμα τής πορετώδους άντρουχίας, ή γλυκειά διάχυση που διαδέχεται τήν επανάκτηση μιός εδοισθησίας που φυλάει πάντα κάποιο μυστικό, όλα αυτά είναι όμοια και στό Χάινε και στό Σούμαν. Μόνο σ' ένα σημείο διαφέρουν: στην ερωτική. **Ο Χάινε** είναι ποιημένος άπ' αυτό, γελάει με τόν Ίδιο του τόν πάνω. **Ο Σούμαν** δέν ερωτεύεται ποτέ, γιαντί στην ερωτική βλεπέται μιá ελαφινή ειλκρίνειας. **Ο Χάινε** είνε ο πιο γάλλος από τούς γερμανούς ποιητές, ο δε Σούμαν ή πιο άσθητή ένσάρκωση τής γερμανικής ψυχής. Δέν ύπάρχει ερωτική στο έργο του· όμως τις άπάντες στιγμές**

χορεύουν κινούνται. **Η Κιαρίνα** (ή **Κλάρα Βίηκ**), διαγράφεται παροδικά. Και έρηνικά παρουσιάζεται, πέρηφνης σοβαρή, σκεπασμένη από άρπιασμα, και φερμένη πάνω σε μιá θαυμάσια μουσική φράση ή μορφή του Σοπέν, που ή Ίδιότητα του Σούμαν άρέσεται νά τήν πιάξει μέσα σ' αυτήν τήν ελόχαρη σκηνή.

Στήν **Άναγνώριση**, άναγνωρίζεται με χαρούμενες φωνές ή Έσπρέλλα (ή Έρνεστίνα ντε Φρίεν), που παρουσιάστηκε έκείνη τή στιγμή. Μιά **Ερωτική έρομολόγηση**, ένας Έρωτικός Περίπατος άκαλουθούντα από μιá **Άνάστυλα**, όπου έναβρίσκουμε τό Προίμιο. Κι ή βραδιά τέλειάνει με ένα συναρπαστικό **Έμβατήριο τών οπαδών του Δαυιδ έναντιον τών Φιλισταίων**, ηηλαβή ήταν συταχένων κι ερηνικών μπουρζουάδων, που, όλος αυτός ο φανταχτερός κόσμος, πάνω στην έξοψη του χορού, βρίσκει διασκεδαστικό νά παίει νά τούς ζυμψήσει.

Τό έργο του Σούμαν είναι στενά δεμένο με τήν Ίδιαίτερη ζωή του. Τά **Γράμματα** που χορεύουν, (**Leftrés dansantes**), που χρησιμοποιεί σά θέμα στο **Καρναβάλι του, ASCH** (Έρμηνεύεται έτσι: A = λά, (E)S = μι έωση, C = ντό, H = σί, ή άλλος: AS = λά έωση, C = ντό, H = σί), σχηματίζουν τό όνομα τής μικρής πόλης Asch, όπου κατοικούσε ή Δνίς ντε Φρίεν. Τό **Καρναβάλι** είναι ένα από τό άραιότερα κομμάτια που έχουν γραφεί γιά πιάνο. **Η Κλάρα Βίηκ** ήταν καταμαγεμένη άπ' αυτό τό έργο, κι ο Λίσι τό έπαιξε συχνά· μιá ή άπήχηση που είχε στον κόσμο ήταν μέτρια. **Άκόμα** και παιγμένες από τούς μεγάλους αυτούς βελιζιόντες, αυτές οι γρήγορες νότες, που έρμητεύουν τις ψυχικές καταστάσεις του συνθέτη, αυτές ο βίαιος έμπροσπισμός, αυτό τό ξεχείλισμα τών Ίδων, όλα αυτά έφεραν κάποια σύγχυση στο φιλομουσο κοινό.

Τό δεύτερο **Καρναβάλι**, Τό **Καρναβάλι τής Βιέννης**, (γραμμένο πέντε χρόνια μετά τό όρμησιασμα τής μαεστρίας του συνθέτη του, που φανερώθηκε με τή δημιουργία μερικων από τά άραιότερα άριστουργήματά του) είναι ένα από τό καταπληκτικά έκείνα έόρμησια, που μόνο αυτός άπέκόλυσε. Είναι ένας ζωγραφικός πίνακας, ζωγραφισμένος με τά χρώματα μιός χαρούμενης όρμης, όπου περνά ο όμιος τής **Μασσαλιιάδης**, που ύστερότερα ο Σούμαν θά τών μεταφέρει σ' ένα του άθάνατο Λήπτη (τούς **Δυό γρεναδιέρους**), μετά, μιá θλιβερή **Ρομάντσα**, ένα **Σκερτσάιο**, Ίδιότροπο σάν τό άσκοπο σερβιάνισμα ενός άργόχαλου μέσα σ' αυτήν τή γιορτή, ένα **Ίντερμέτζο**, αλιολάτρευτα έρωτικό και φωτισμένο που και που από άστρατες πάθους, και τέλος ένα γρήγορο **Φινάλε γιορτής**, όπου έπαναλαμβάνεται ο θόρυβος τής. Αυτό είναι τό **Καρναβάλι τής Βιέννης**, καταπληκτικό ποίημα γιά πιάνο, που εύκολότατα θά μπορούσε νά γίνει ένα μεγάλο συμφωνικό ποίημα, γιαντί ο πλοθος τών ήχοχημάτων του έκτερά διαρκώς, σ' αυτό τό κομμάτι, τήν περιοχή του πιάνου, σέ τρόπο

ὄστε ν' ἀκούμε παντοῦ τὴν πρὸ σπιθόβολη καὶ τὴν πρὸ ὄρητικὴ ἐνορχήστρου.

Στὰ καθαρὰς μουσικὰ κομμάτια του, ὅπως εἶναι οἱ Δώδεκα σπουδῆς πάνω σὲ δύο κασπίταια τοῦ Παγκανίνι, ἢ *Inpropru* πάνω σ' ἕνα θέμα τῆς Κλάρας Βίρκ, ἢ τὸ *Ἰντερμετζέ* του, διαπιστώνουμε πάντα τὴν πρόθεσιν τοῦ νὰ συνταίριασῃ μιά φιλολογικὴ ἢ λιρική ἰδέα μὲ μιά μελωδικὴ ἐμπνευσιν. Αὐτὴ ἢ πρόθεσις βρίσκεται πρὸ ἐκτέλεσιν στὰ δώδεκα σύντομα κομμάτια τῶν *Παταλοῦδων*, ποῦ ἀναφέρονται σ' ἕνα κεφάλαιο τῶν *Fiegejahre* τοῦ Ζάν-Πῶλ. Τὰ δὲ δεκάτοκα κομμάτια τῶν Χορῶν *David, sbundler* (1837), ἀποτελοῦν ἕνα πραγματικὸ μουσικὸ καὶ ψυχολογικὸ ρομάντο, ὅπου ὁ Φλορεστᾶν κι ὁ Εὐάβειρος (ἢ φυχή ἢ γιμῆτις φλογερὰ πάθη κι ἡ ἄνευρητότατη φυχή τοῦ Σούμαν), ἐμπιστεύονται τὴς πολυποικιλίας συγκινήσεως τους, κι ὅπου δὲν ὑπάρχουν ὑπότιτλοι, ὅπως στὸ πρῶτο Καρναβάλι. Ὁ Σούμαν ὀνόμαζε μόνος του αὐτὰ τὰ κομμάτια «κρίσεις παντοειδῆς».

Τὰ ὄπερα *Phantasiesücke*, ὅπου ξεχωρίζουν γιὰ τὴ λαμπρότητά τους τὰ κομμάτια: *Στὸ βράδυ*, *Νυχτερίτικα*, αὐτὰ τὸ ἀπελπιστικὸ ἄγριο *nocturne*, ἢ *Ἀνάστασι* κι αὐτὸ τὸ *Warum?* (Γιατί;) τὸ γοῦμο ἀπὸ ἕνα, τόσο τραφερὸ καὶ τόσο σπαρχατικὸ, μουσῆριο. Αὐτὰ τὰ *Phantasiesücke*, ἀπεριμμένα στὴ μίσις *Laidlaw*, ἀνιστοροῦν ὅλη ἐκείνη τὴν περίοδο ἀνάπαυσης, ποῦ ἴζησε ὁ Σούμαν κοντὰ στὴ χαρακτηριστὴ αὐτῆς καλλιτεχνίδια, χωρὶς νὰ πάσῃ νὰ ὑποφέρει γιὰ τὸ χωρισμὸ του ἀπὸ τὴν ἀγαπημένη του Κλάρα καὶ γιὰ τὸ δωδεμὸ του ἀπὸ τὸν πατέρα τῆς. «Αὐτὴ ἢ μουσικὴ σὰς ἀνίκη, εἶναι ὅλο τὸ Ρόζενταλ μὲ τὰ ρομαντικὰ του περιχώρα ἔγραψε ἀναγγέλλοντας στὴ νεορῆ Ἀγγλίδια τὴν ἀφιέρωσή του. Οἱ ἀριστοκρατικαὶς *Συμφωνικαὶ σπουδῆς* του, γραμμένες τὸ 1837, φανεροῦν ὀκνῶμα καὶ μὲ τὸν τίτλο τους τὴν πολυφωνικὴ καὶ ὀρχηστρική διάθεσιν τοῦ συνθέτη τους. «*Ἡ Φαντασία σὲ ντὸ μείζον* (op. 17) ἀποκαλύπτει ἀκόμη τὴ διπλὴ του ποιητικὴ καὶ ἐμπειριστικὴ διάθεσις. Στὴν ἐξέφρησιν ὀρητῆς αὐτῆς τῆς ἐμπνεύσεως παρεμβάλλεται ἐσὸ ὄθος παραμοιθιῶν, μιά θρησκευτικὴ ἀρχὴ καὶ μελαγχολικὴ ἐρημικία τοῦ θέματος. Εἶναι σὰ μιά πλατικὴ προσοχη, μιά πένθητις ἀπαγγελία, ποῦ περὰ μεγαλοπρεπῆς ἀνάμειξι ἀπὸ δύο κρίσεις παραφορῆς. Αὐτὸ τὸ ἀριστοῦργημα γράφηκε στὰ 1838, πρὶν ἀπὸ τὴς Παιδικῆς σκηνῆς, τὰ *Κρατισλεριανὰ* καὶ τὴς *Νοβελέτες*, καὶ μένουσι κατὰλιχτοι διαποτινόμενα μιά τέτατη μαεστρία σ' ἕνα νέο εἰκοσθεῖ χρόνον. Ἀπὸ τότε βρίσκεται στὸ ὄθος τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ πᾶνου, καὶ εἶναι ὀλλόκληρος ὁ ἑαυτὸς του.

Τὰ *Κρατισλεριανὰ*—ποῦ ὁ τίτλος τους ὀφείλεται σ' ἕνα νομομὰ τοῦ παρῶντου ἔρωτα τοῦ Χόφμαν, τὸν ἀρχιμουσικὸ Κρατίολερ, ποῦ ἔβησε τρελλὸς—εἶναι στὴν πραγματικότητι ἐρωτικῆς κραιφῆς, ποῦ ὁ Σούμαν

οὐργῶντας ἔτοι πάνω ἀπ' τὸ ποιητικὸ κείμενο. Ἐνα δεῦτερο λιγντ πρὸ πλῆρες. Ὁ Σούμπερτ κυρίως φροντίζει πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ χρησιμοποιῆ τὸν πρῶτο τρόπο γραφῆματος, φροντίζοντας ὄστε τὸ λιγντ του, νὰ εἶναι ἐκκολοτραγοῦδιστα, γιὰ νὰ διαβίδονται πλατύτερα στὸν κόσμο. Κι ὅμως ὁ *Βασίλας τῶν Σκλήθρων*, ἢ *Μικρὴ Καλόγρια*, καὶ τόσα ἄλλα ἀκόμη παρῶντου ὄρους λιγντ τοῦ μᾶς δείχνουν, ὅτι, σὰ μεγάλος συμφωνιστῆς καὶ ζωγράφος τὸν ἔχουν, ὀφείνει συχνὰ τὴν ἄλλη φόρμα τοῦ λιγντ, καὶ μὲ τὸ συναρπαστικὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν σχολίων ποῦ χρησιμοποιεῖ, ἐξερνή μὲ θαυμαστὴ μαεστρία τὸ φιλολογικὸ κείμενο. «Ἀπ' τὴν ἄλλη μερὰ ὁ Σούμαν φαίνεται σὰ νὰ ὑποθετῆ κι αὐτὸς τὴν πρώτη ἄλλη τεχνιτροπία τοῦ λιγντ, αὐτὰ μικρὰ του κομμάτια γιὰ πᾶνον. Καὶ ἄλλιστα τὸ *Λεύκωμα Γιὰ τὰ νιάτα*, κληροῖται πολὺ τὸ Σούμπερτ, μὲ τὰ πλάτῃ ἀκορπανισμέντα ποῦ χρησιμοποιεῖ. Τὰ κομμάτια του αὐτὰ θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ὀνομάσομε ὀργανικὰ λιγντ. Ἀντίθετα τὰ φωνητικὰ λιγντ τοῦ Σούμαν εἶναι πρὸ πολυσύνθετα, κι ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ λιγντ δὲ βρίσκουμε σ' αὐτὰ παρὰ μόνον τὸ ἀισθημὰ. Ἡ δὲ τεχνικὴ γοῦ δὲν τὰ κάνει προσιτὰ στὸ λαὸ, ὅπως αὐτὰ τοῦ Σούμπερτ, γιατί δὲν μπορούν νὰ τραγουδηθοῦν χωρὶς ἐπιστημονικὴ μουσικὴ καὶ φωνητικὴ καλλιέργεια τοῦ τραγουδιστῆ.

Ὅταν ὁ Σούμαν ὀρχισε νὰ δημοσιεύῃ τὸ πρῶτο του *Liederkreis* (Κύκλος τραγουδιῶν), δὲ δημοσίεζε παρὰ «Χόλια καὶ ἐρημνείας μουσικῆς κομμάτων, μέσα στὸ ἀισθημὰ τοῦ λαικοῦ λιγντ.» Κι ὀμως τοὺς προοῖρησε ὅλο τὸ σὸτλ τῆς μουσικῆς του γιὰ πᾶνον, ὅλο τὸν φυχικὸ του ἐμπειρισμὸν. Ἐπᾶνερος μιά κοινωφῆρα φόρμα λιγντ, ὅπου τὸ πᾶνον, ἐξερνῶντας τὸ ρόλο τῆς συνθησμητικῆς ὀργανικῆς συνοδείας, ὑποστηρίζει μιά ὀλλόκληρη καρπιστὸν τοποθετημένη κοντὰ στὸ τραγοῦδι, τὲ συμπληρώνει ἢ τοῦ δημιουργεῖ ἀντιθέσιν, τὲ περιβάλλει, προεκτείνει τὸ ποίημα, καὶ ὀπαβάλλει τὴν ἰδέα τῆς ὀρχήστρας.

Αὐτὰ τὰ θεακῶματα σαραντίζη λιγντ του, ἀποτελοῦν ἕνα κῶλο μιάς ἐξαιρετικῆς σημασίας στὴν ἱστορία τῆς φωνητικῆς μουσικῆς. Θὰ χρειαζόταν ἕνα ὀλλόκληρο βιβλίον γιὰ ν' ἀναπτυχθεῖ ἢ ἀνάλυσι τους. Μελετώντας τα, ποῦνομε σ' ἕνα κῶλο, ὅπου ἴσως ὀλες ὀ ἀπορχῶρους τῆς ἀνθρώπινης φυχῆς βρῶσκουν τὴν ἐκβῆλωσή τους, καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ ἢ ἀσῶγκρητι περὰ τῶν ἀισθηματικῶν συνθέσεων, δίνει ἀπάντησιν σ' ὅτι μπορεῖ νὰ τῆς ρωτῆσῃ μιά φυχή. Ἡ ποικιλία τῶν φυχολογικῶν τόνων εἶναι σ' αὐτῆς τῆς συνθέσεως καταπληχτικὴ. Ὁ Σούμαν ἔχει ὀσο κανένας ὀλλος, νὰ λογιζε τὴν ἰδιοφυία του σ' ὀλες τῆς ἀπαύτησιν. Τὸ πάθος, ὁ τρῶμος, ὁ ἔρωτας, ἢ κερῆσῆσις, τὸ ὀρητικὸ πᾶτογμα πρὸς τὸ σπειρο, ἢ προαίσησῃ, βρῶσκουν μὲ τῆ σειρά τους τὴν ἐκφῆσῃ τους μέσα σ' αὐτὰ τὰ τραγοῦδια.

Ὁ Σούμαν ἀποσπᾶνται σ' ὀλους σχεδὸν τοὺς ἀξιόλογους ποιητῆς τῆς ἐσοχῆς του, σ' ὀλους ἐκείνους ποῦ τὸ παρῶδειγμα τοῦ Χέρνιτ

VI

Ο Ρόμπερτ Σούμαν είχε δοκιμάσει την άγωνία. Όταν επί τέλους ένωσε την εύτοξία, έκοψε δ.τι έκοψε και τόν καρπό πού ήταν δυστυχισμένος· τραγούδησε. Αύτην τή φορά όμως ή τέχνη του πέρα ανθρώπινη φωνή, και τή Λίηντερ του γεννήθηκαν, ή άνθραβόλησαν.

Αυτή ή άνηση στάθηκε ύπεροχη. Μόνο μέσα στό 1840 ο Σούμαν σύνθεσε έκαστο τραγούδι, τά δε ύπόλοιπα τά έγραψε άπ' τó 1840 ως τó 1854, παρά τή συντριπτική έργασία τής συνθέσεως τών τεσσάρων του συμφωνιών, τής Γενεβίβης, τού Παράδεισου και τής Πίρι, τού Μάνφρεντ, τών Οόβερτερών, τής Λειτουργίας και τού Φάουστ.

Ο Σούμαν επιδόθηκε στό Λίητ ύπακούοντας και στις δύο κλίσεις τής ιδιότητάς του.

Τά περότερα άπό τά κομμάτια του γιά πιάνο μπορούμε νά τά θεωρήσουμε σά Λίηντερ χωρίς λόγια, ή σάν ποιήματα γραμμένα μέ νότες κι όχι μέ γράμματα. Ήταν ποιητής· είχε γράψει στίχους πού δε διασώθηκαν. Φυσικά μέσα στην φυχή του δεν ξεχωρίζει τó στίχο άπό τή μουσική, και μόνο ένα ζήτημα φόρμας τόν έμποδίζει νά εκδηλωθεί και μέ τά δυό αυτά μέσα. Ή μουσική του γιά πιάνο καλεϊ τó στίχο και ύπαγορεύει. Έξ άλλου, μπορούμε νά σκεφτούμε δε πολλά κομμάτια του γιά πιάνο σχολιάζουν τά ποιήματα πού άγνοούσε, κι εκφράζουν τή συγκίνηση πού δοκίμαζε διαβάζοντας διάφορα λογοτεχνικά έργα. Κι άν οι στίχοι δέν είναι γραμμένοι κάτω άπό τά πεντάγραμμα, κι οι συλλαβές τους κάτω άπό τις νότες, όμως τούς διαπισθανάνασσε κι ή συγκίνηση τους, άν όχι τó ίδιο τους τó κείμενο, ένέπνευσε τó μουσικό. Ύπαρχει λοιπόν μία φυσική μετάβαση άπό τή μία φόρμα στην άλλη· τó πιάνο έλακολουθεί νά παίζει έναν κύριο ρόλο στό Λίηντερ τού Σούμαν, και μεταφέρει κάτω άπό τά λόγια δια τήν παλωφωνική και πολυρυθμική τέχνη τών Κραϊσλεριανών και τού Καρναβαλιού. Δέν είναι ανάγκη νά χωρίσουμε αυτές τις δυό φάσεις· ο Σούμαν έγινε άριστοτεχνικά κάτοχος τής δεύτερης άπ' τις φόρμες πού είχαν γοητέει τή νιότη του, μέ τή βοήθεια τής πρώτης, επιβεβαιώνοντας τή δύναμή της. Έδώ βρίσκεται τó μυστικό τής εξαιρετικής πρωτοτυπίας τής επέμβασής του σάν άρμονιστά, σ' ένα είδος διαου ή μελωδική ιδιοσύνη τού Σούμπερτ έδειχνε δετ δημιουργησε ύποδείγματα άξεπάρτατα κι άθάνατα. Ο Σούμαν άφάνει τó Σούμπερτ έντελώς άρθιο, όντας όμως τέλεια διαφορετικός άπ' αυτόν.

Ο Σούμπερτ, όπως κι ο Σούμαν, ένωσε δετ ο ρόλος τού συνθέτη τού Λίητ έπρεπε ή νά περιορίζεται στην ύποστηρίξη, μέ μία άργανική σουβεία και μέ μία άπλη μουσική άπαγγελία, τής έννοιας τού ποιήματος, πού κρατούσε πάνω τόν κύριο ρόλο, ή μέ τήν άργανική αυτή σουβεία νά έλξη, νά παρατείνει, ή νά τονίζει τής ποιητικές ιδέες, δημι-

έστερνε στην Κλάρα. «Περιμένοντας τó γράμμα σας σύνθεσα δλόκληρα βιβλία. Είναι πράγματα κατακλητικά, τρελλά και κάποτε έπίσημα. Θα γουρλώσετε τά μάτια σας όταν θα τά πρωτοπαίξετε. Αύτην τή στιγμή θα θέλα νά εκδηλωθώ μέ μουσική... Σ' αυτά σεις κι ή σκέψη σας παίζουν τόν κύριο ρόλο...»

Σχετικά μέ τήν *Humoresque* γράφει: «Όλη τή βδομάδα ήμου καθισμένος στό πιάνο και εύόητα κλαίνοντας και γελώντας μαζί. Όλα αυτά θα τά βείτε άποτυπωμένα στη μεγάλη μου *Humoresque*...» Κανείς δε θα μπορούσε ν' άπογοητοποιησει έτσι μέ λιγώτερα λόγια. Αυτά τά «καταληκτικά, τρελλά και κάποτε έπίσημα» πράγματα, γραμμένα γελώντας κλαίνοντας μαζί, είναι τά άμείμητα τεκμήρια τής διάχυσης μιάς φυκής κι ένός πνεύματος, πού δημιουργεί τή γλώσσα του, άναυάνει κάθε τεχνική έννοια, και έβρει χωρίς νά τó κώσει μία δλόκληρη σχολή τέχνης. Αυτό είναι τó χαρακτηριστικό γνώρισμα τής λυρικής του μεγαλοφυσίας. Ήνωσε δυνατό τίς μέσα του γεννήθηκε μία άγνωστη φόρμα μαζί μέ τις σκέψεις του. Είναι μία φυκική άυτοβιογραφία, πού αναγκάζει τόν άκροατή, άν θέλει νά νιώσει τó κάθε τί, νά έναναβεί σ' αύτην τή μουσική τήν ένδόμυχη έξέλιξη τού άρμητικού και τρυφερού νέου πού τήν έγραψε. Οι όχτώ *Nocturnes*, τά *Nocturnes*, τά *Büchensstücke* είναι δημιουργίες καθαρά ύποκειμενικές. Οι *Παιδικές σκηνές* δημιούργησαν ένα καινούριο μουσικό είδος. Είχαν μεγάλη έπιτυχία άπό όλες τις άλλες του συνθέσε, έπειδή ήταν πού εύκολας και περιέγραφαν αισθήματα και καμάρια, πού άπλά άπό τόν ένδόμυχο πάνο μιάς μεγαλοφυούς φυκής.

Τó *Σκέρτσο*, ή *Ζίγκα* κι ή *Ρομάντσα*, οι *Τρεις Ρομάντσες*, ή *Αρμαπέσκα*, τó μεγαλύτερο μέρος άπό τά *Bunte Blätter* (Διάφορα φύλλα), πού δημοσιεύθηκαν μόνο τό 1849, χρονολογούνται έπίσης άπ' τó τόσο γόνιμο έτος 1839. Όλη αύτη λοιπόν ή άριστοτεχνική μουσική γράφτηκε μέσα σ' ένία χρόνο. Σ' αύτη πρέπει νά προσήσουμε κι ένα μέρος άπό τά *Album Blätter* (Φύλλα λευκάματος). Ύστερα ο Σούμαν άφοσιώθηκε στό Λίητ, στη συμφωνία, στ' άράτερο και στην όπερα.

Ή τόσο άδυσνήτ ή επιβιωμένη εμπειρώση του, άπό τούς άγώνες γιά τήν κατάχτηση τής άγαπημένης του Κλάρας, καταπαρόνθηκε μέ τήν πρωτοτυπία τού πάθους του. Ή σκέψη του ύπόσθηκε, άρρησασμένη, πάνω άπ' τή συγκινημένη εύσίσθησία του. Τó *Κοντσέρτο* γιά πιάνο κι άρχητρα, τού 1841, τó *Άντάντε* και *Βαρσιανόν* γιά δυό πιάνο, πού έκδόθηκε τό 1843, οι *Σπουδές* γιά πιάνο μέ πεντάλ τού 1845, τάρζουν μόνο αύτην τή αιωπή.

Τά έργα αυτά δέν είναι πού έκμυστηρεύσεις επό άγαπημένο του άργανο, άλλα συνθέσεις μ' έναν καθορισμένο τεχνικό σκοπό. Μόνο τό 1848, ο συνθέτης τών *Παιδικών σκηνών* σκέφτηκε ξανά τ' άγαπημένο του πρόσωπο, και τότε γράφει τó δλιολόγητρώ τού *Λεύκωμα* γιά τά νιάτα,

σαραντατρία εύκολα κομμάτια λαϊκού χαρακτήρα, που είναι ταπεινά πραγματικά άριστουργήματα, χαρισμένα στις παιδικές ψυχές από μια με μεγάλη τρυφερότητα ψυχή.

Το έργο αυτό, οι έννιά **Σκηνές χορού** για τέσσερα ήξερα (1851), οι έννιά **Σκηνές του δάσους** (1849), τρία κομμάτια για πιάνο (1851), τρεις μικρές συνάτες (1853), κι ή δημοσίευση των **Buntes Blätter**, είναι ή αποχαρισματούς που κάνει ή Σούμαν στο πιάνο αυτό, που φάσιτε και παρηγόρησε άποκλειστικά, τά δέκα άόλχιστα χρόνια άγνιαίας και πάθους, που πέρασε ή συνθέτης από τό 1830 ως τό 1840.

Οι τρεις ώραιες **Συνάτες** του, οι **φά** Ελασσον (1835) οι **σάλ** Ελασσον (1833—1836), και οι **φά** Ελασσον, είναι έργα άντάξια ενός μεγάλου συνθέτη. "Αν και άδισια ποιητικά, είναι δημιουργίες που άποτελούν έποχή στην ιστορία της συνάτας, όχι μόνο γιατί είναι έργα μεγάλης πνοής, αλλά άκόμη και προπάντων γιατί δείχνουν την τάση του Σούμαν να είναι όπως ή Μπάχ και τό Μπετόβεν, άπαρνούμενος την πιανιστική βιεννέζικη σχολή. "Ο Σούμαν έχάρησε γρήγορα από τη σχολή των Ντιούσε, Κλεμέντι, Κάλλκμπρενερ, καθώς κι άπ' αυτή των Χούμπελ και Μόσελες, πιά κλασική, κι άκόμα από τόν Τάλμπερτ, που παρουσιάζεται σά μια άξιόλογη έξαιρέση μέσα στις σύγχρονες τω σχολές. Περιφρόνησε ή βελιτεχνία, και ζήτησε να άνανιώσει τη μετοβενική παράδοση. Οι συνάτες του άποδείχνουν την προσπάθειά του να δημιουργήσει—παράλληλα μέ τό καθαρά προσωπικό έμπειρονομικό και όποκειμενικό έργο του, μέ τις λυρικές τους έκμυστηρώσεις—και έργα μεγάλων διαστάσεων, ίκανά να μός άποδείξουν τη στέρια τεχνική του. Δέ μπορούσε όμως να είναι ένας άπόλυτα κλασικός, όπως ένοούσαν τόν κλασικισμό στην έποχή του.

Οι συνάτες του Σούμαν έχουν ένα άποκλειστικά δικό τους ένδοξο φέρον κι ένα άλλα, καθαρά ιστορικό. Μέ αυτό που έννοούμε πρώτα άπ' όλα, μιλάοντας για ή μουσική για πιάνο του Σούμαν, είναι άλη ή σειρά των ήχοποιημένων ψυχικών τω καταστάσεων. "Ο θραυρός που έφερε στόν κόσμο είναι οι **Χοροί Davidbändler**, τά **Καρναβάλια**, ή **Φαντασία** σέ ντό μέζον, οι **Παιδικές σκηνές**, τό **Λεύκωμα για τά νιάτα**, οι **Νοβελέτες**, τά **Κραίσλεριαντά**, τό **Νοκτούρνο** τό **Κονταόρτο**. "Ο κύκλος αυτόν των έργων είναι ή ίδια ή πρωτοτυπία. Είναι μέ έξερέση, μέ έπαινό, ένας άναπάντεχος έκφραστικός τρόπος της ψυχής· κι ή Σούμανθά μπορούσε και μόνο μ' αυτό τά έργα του, να έξεραφίσει μια θέση παρήσια μ' αυτή του Σούμπερτ στην ιστορία της μουσικής.

"Η μουσική τού αυτή είναι μεγάλη, περισσότερο για τό αίσθημά της, τη νευρικότητα, τη φαυγαλία της χάρις, την έντονη βλάβη της και για τό φυσικά της χάρισματα, παρά για τούς νευτερισμούς της τεχνικής της. Οι φόρμες κοράλ, που χρησιμοποιεί, ή χρήση των συγκοπών, οι μικρές όλιες

που βάζει στους ίσχυρούς χρόνους, οι άπότομες στάσεις της, ή διαρκής μεταμόρφωση των ρυθμών της, ή έντονη συγκέντρωσή της, την πλησιάζουν πολύ πιο κοντά προς τούς άρχαίκοις δασκάλους του άρατορίου, παρά τη ρωμαλέα και συμπαιγή πληρότητα του Μπάχ και του Χαίντελ, παρά προς τούς κλασικούς συμφωνιστές, που άκολούθησαν αυτούς τούς δασκάλους. Κι έπίσης ξαναβρισκόμαστε σ' αυτή, άκόμη και χωρίς την τόσο ιδιότροπη χάρις της, την άπλοική τραχύτητα των λαϊκών τραγουδιών. "Η χάρις της μουσικής του Σούμαν δεν έχει κομιά άμοιότητα μέ ή χάρις της τεχνικής του Σοπέν ή του Μάντελσον: τη δημοιότητα περισσότερο ή λεπτότητα του γραφίσματος. "Αν κι ή μουσική του Σούμαν για πιάνο παρουσιάζει πολύ συχνά μεγάλες δυσκολίες για την έκτέλεσή, όμως προέρχεται από έναν άνθρωπο που δεν έπέζησε ποτέ τά έφά του βιρτουόζου, και μόνον τό αίσθημα τω κυβερνά την έρμηνεία του. Γι αυτό και δέ μπορεί να κατανοηθεί και να έκφραστεί, παρά μόνο από μια ύπαρξη ίκανή να μπει μέσα στην ψυχολογική κατάσταση του πνεύματος που δημιουργήσε αυτήν τη μουσική· κι ή δυσκολία της έρμηνείας της δεν είναι άπ' αυτές που κατανοούνται μόνο μέ τό κατορθώματα της τεχνικής των δάδύλων. "Έτσι να είναι δύσκολη, γιατί τό άπαυτοόσαν τό αίσθημα ή έμπειωση, κι όχι ή πρόθεση του συνθέτη· και μόνο γ' αυτόν που ξαναβραβίσει άπ' αυτό τό αίσθημα κι άπ' αυτήν την έμπειωση, φτάνεται ή δρόμος της έρμηνείας. Μιά βαθειά προσκόλλησή στη φύση, ένας ύψις και δυνατός λαϊκός άρμονικός χαρακτήρας ζούν μέσα στη μουσική για πιάνο του Σούμαν, όπως ζούσαν και μέσα τω, καις από την περίοπλη σύνθεση αυτού του πνεύματος, τού τόσο παθάρικου, έρευνητικού και γεγερμένου από κάθε λογής άμορφιά. Αυτή ή σποραχική τέχνη, ή τόσο αούθόμητη, που τη διαπνύουν άδραπέτες, ή βασισμένη από άνευρα, θεηλάδης άρμητική και παράξενη, άνοιχτή άπότομη, μέ φωτεινά έξαστέρωματα γλυκύτερα αούισθησίας, γιομάτης από μέ άλαφροπότεια μέ περιποθή χάρις, που πηγάει από την καρδιά ενός έλάχιστου λάμαματος, όπου ενάλασσαν τα οικεινά σύννεφα κι οι άχτινοβόλες λάμψεις ενός ύπερποου ούρανού, αυτή λοιπόν ή τέχνη του Σούμαν δεν είναι ποτέ άρρωστική.

Μέ την έπίμονη προσφυγή στην ψυχική συγκίνηση, μέ τόν άστέρευτο πλοίο των εικών τω, μέ την άπόρρητη περιφρόνησή τω για τις απαιτήσεις της πιανιστικής μόδας, και μέ την πραγματική τω σταθερότητα, τώ έργο αυτό ήταν κομψό, περισσότερο από κάθε άλλο, για ν' άνοιξει έναν κεινούριο δρόμο. Κατά την ώρα έκφρασή του Βάγκνερ, σά μιλούσε για τό Μπετόβεν, ή Σούμαν έβλάθη—κι αυτός—βαρρέτα ν' ανακαλίψει τη χώρα των ανθρώπων τού μέλλοντος. Κι ή πρόδρομος τού 1890, είναι σήμερα ή δοξασμένος σύγχρονος μας.

Υπό HUBERT FOSS

‘Ο εξαιρετικά δημοφής καιρός, τούς καλοκαιριάτικους μήνες, και το συνθησιμένο σκόρπισμα τών κατοίκων τών πόλεων στις άκρογαλιές, από βουνά ή στο εξωτερικό, φαίνεται ότι δέν έπείρασε πολύ τήν όρξη τού βρετανικού κοινού γιά τή μουσική. ‘Από όλη τή Μεγάλη Βρετανία φτάνουν ειδήσεις πού τó έπιβεβαιώνουν.

Στό Λονδίνο, τά Πρόκειντλ Κόνσέρτος τού Χένρυ Γούντ συνεχίσαν τó κανονικό τους πρόγραμμα, συγκεντρώνοντας πολόν κόσμο όπως και τά περασμένα χρόνια. Τis πρώτες εβδομάδες τής σεζόν, έγιναν πολλές σημαντικές πρώτες εκτελέσεις, και παίχτηκαν διάφορα έλεκτικά έργα από τó συνηθισμένο ρεπερτόριο έργων γιά όρχηστρα. ‘Απ’ αυτά, τά δύο μεγαλύτερα ήταν τó Κονσέρτο γιά βιολί τού ‘Αλαν Μπούς και ή Λειτουργική Συμφωνία (SYMPHONIE LITURGIQUE) τού ‘Αρθουρ Χόνεγερ. Τó τελευταίο αυτό έργο έχει παιχθί στό Παρίσι και στην ‘Ελβετία, αλλά στό Λονδίνο εκτελέστηκε γιά πρώτη φορά. ‘Ο ‘Αλαν Μπούς, τó Κονσέρτο του γιά βιολί τó συνέθεσε και τó άφιέρωσε στό Μάξ Ρόσεαλ, πού έδω και μερικά χρόνια μένει στό Λονδίνο. Τό έπαιξε ο ίδιος μέ διευθυντή τής Φιλαρμονικής ‘Ορχήστρας τού Λονδίνου τó Μπάτζιλ Κάμερον. ‘Ο Μπούς (γεννήθηκε στό 1900) σπούδασε σύνθεση κοντά στόν Τζών ‘Αίρλαντ και πιάνο κοντά στόν ‘Αρθουρ Σνάμπελ. Είγαι άνδρας μέ ίσχυρες κοινωνικές και πολιτικές άντιλήψεις και τó Κονσέρτο του γιά βιολί είναι φανερά γραμμένο πάνω σέ ιδεολογικές γραμμές. ‘Ο σολίστας είναι τó άτομο, ή όρχήστρα ή οργανωμένη κοινωνία, ενώ ή μουσική άπεικονίζει τόν άνθρα τού άτόμου και τήν τελική θεληματική του ειδοχή στην άδελφότητα τών ανθρώπων. Παρ’ όλο πού έχει γραφή γιά νά έκφράση όλες αυτές τίς ιδέες, τó Κονσέρτο γιά βιολί είναι αυτό καθ’ ήαυτό ένα σημαντικό έργο, ένα κομμάτι καθαρής μουσικής, γερά συγκροτημένο, πλούσιο σέ φαντασία, και γενικά ένα πραγματικό έργο τέχνης, πού δείχνει ότι ο Μπούς είναι ένας σταχιστής μουσικός, πού φθάνει σήμερα στην πλήρη του ώριμότητα. ‘Ο Μπούς τώρα τελευταία τελείωσε τή Συμφωνία τού ‘Νότινγκαμ, πού τού είχε άναθεθεί νά γράψη τó Συνεταιριστικό Κίνημα.

Τελευταίως δόθηκε ή εύκαιρία νά δοκιμαστή ή άξία τής νέας ‘όροφής’ από άλουμίνο τού ‘Άλμπερτ Χάλ, τού Λονδίνου, μέ τήν όποια άντικαταστάθηκε ή παλιά πρόσθετη όροφή από μεταξωτό ύφασμα πού ήταν τοποθετημένη πάνω από τήν όρχήστρα) ύστερα από πολλά πειράματα άκουστικής. Μπορούμε δέ νά πούμε μέ βεβαιότητα ότι έτσι ή άκουστική τής αίθουσας βελτιώθηκε αισθητά. Τώρα ή διαύγεια είναι πολύ μεγαλύτερη, οι λεπτομέρειες αποδίδονται πολύ καλύτερα και ή ένοχλητική αντίχηση, άν δέν έξουθερωθήκε έντελώς, έχει σημαντικά έλαττωθεί. Στό μειαό, συζητείται ή άνοικοδομη τó Κούην Χάλ, τής ώραιότερης από τίς μεγάλες αίθουσες συναυλιών τής ‘Αγγιλίας, πού καταστράφηκε από τίς έθχρικές αεροπορικές έπιδρομές, τó 1940. Οι συζητήσεις άντιφέρονται μετα τού τού Θρασοφυλακίου, τών άνεργαστών τού Στέμματος (πού είναι ιδιοκτήτης) και τών κ.κ. Τσάππελ και Σία, Λτδ, μουσικού έκδοτικού οίκου, πού έπί

40 χρόνια ήταν οι ένοικιστές τού παλαιού Κούην Χάλ. Μεταξύ τών ένδιαφερομένων είναι και τó Συμβούλιο Καλών Τεχνών τής Μεγάλης Βρετανίας και τó HENRY WOOD MEMORIAL TRUST (οι θαυμαστάς τού Χένρυ Γούντ από όλον τόν κόσμο έχουν συστήσει εις μνήμη του ένα Ταμείο, όπου συγκεντρώνουν κάθε χρόνο χρήματα, τά όποία διαθέτουν γιά όποτροφές μουσικών σπουδών).

Γιά τήν ώρα τó βασικό πρόβλημα είναι ο άριθμός τών άτόμων πού θά μπορεί νά έξυπηρετη ή νέα αίθουσα (4000—5000 ή 2500—4000;) Οί προβλέψεις γιά τήν αίθουσα συναυλιών τού Λονδίνου είναι γιά τήν ώρα πολύ καλές μέ τó νέο σχέδιο και τó όπό μέλετ ή νέο κρατικό κτίριο, πού θά χτιστεί στη νότια όχθη τού Τάμεση, γιά τó Φεστιβάλ τής Βρετανίας στό 1951.

‘Ο θίασος Μπαλλέτου Σάντλερς Ουέλλς (Βασιλική ‘Όπερα, Κόβεντ Γκάρτεν, Λονδίνο) άνέβασε τήν ‘Επενταμόρφη (SLEEPING PRIUCESS) τού Τσαϊκόβσκυ τού Μαργκό Φοντέιν στόν πρώτο ρόλο. ‘Η παράσταση αυτή ήταν ένα είδος άποκαιρητιστικής παράστασης—προτό ο θίασος όφγη γιά τήν τούρπη στόν ‘Αμερική—μέ διευθυντή όρχήστρας τόν κ. Κόνσταντ Λάμπερτ, πού ζαναγορίσει στην παλιά του θέση.

Οί έπιοκίτες τού Λονδίνου—ή κίνηση τού Λονδίνου θυμίζει τήν Ουάλ Στρήτ και τó Παρισινό Χρηματιστήριο—θά έκπληγούν τσως νά δούν ότι ακόμα τώρα, τήν τελευταία περίοδο τών διακοπών, οι σταρτιντικές Μπάντες δίνουν συναυλίες τίς συμβιβρινές άρες στόν σκαλοπάτια τού Καθεδρικού ναού τού ‘Αγίου Παύλου. Τis συναυλίες αυτές παρακολουθούν πολλοί περαστικοί, ένθουσιώδεις φίλοι τής μουσικής, πού σταματούν γιά νά άκούσουν. Πολλοί από αυτούς είναι έργάτες τού Σιτυ.

Τά νέα πού έρχονται από τίς έπαρχίες είναι πολλά και διάφορα. Τό Φεστιβάλ τού ‘Εδιμβούργου σημείωσε άφάνταστη έπιτυχία, και ή κίνηση τού κόσμου έλασαι κάθε προηγούμενο εκρόρ. Τό Φεστιβάλ τού ‘Εδιμβούργου, πού διέτρεξε τόν τρίτο του χρόνο, έχει γίνει πολύ δίκαια διεθνές θέμα. ‘Εκτός από τή μουσική, τά δύο άλλα σπουδαία πράγματα πού παρουσιάσει ήταν τó νέο θεατρικό έργο τού κ. Θ. Σ. ‘Ελιοτ ‘Κάκτειλ Πάρτυ (THE COCTAIL PARTY) και τó μεγάλο κινηματογραφικό Φεστιβάλ. ‘Από τήν όψη τής μουσικής τó χαρακτηριστικό τής πρώτης εβδομάδος τού Φεστιβάλ, πού συνεκέντρωσε πάνω πολλούς άκράτους, ήταν ή ποικιλία τού προγράμματος. Τήν ένορκτήριο συναυλία έβωσε ο Σέρ Τόμας Μπήτσμ μέ τή Βασιλική Φιλαρμονική ‘Ορχήστρα τού Βερολίνου, μέ διευθυντή τó Σέρ Τζών Μπαμπινρόλλι και ύστερα τó Γιουδξίν Γκούσσενς. ‘Ο θίασος Γκλάντεντμινερ παρουσίασε τó COSI FAN TUTTE τού Μότσαρτ και τó UN BALLO IN MASCHERA τού Βέρντι, μέ σκηνοθεσία τού Κάρλ ‘Εμπερτ. ‘Ο δρ. Ρέτζινάλντ Τζάκς μέ τήν όρχήστρα του έπαιξε μικρότερα έργα γιά όρχήστρα, και τó Κουαρτέτο έγχόρδων Γκρίλλερ, μουσική βαλσατιού μέ τó Δεύτερο Κουαρτέτο τού Μπαρτόκ και τó Κουαρτέτο σέ ντό έλασσον τού Μπαράς, έργο 51, άριθ. 1. ‘Εκτός από τά ρεσιτά και τά θεατρικά έργα είχαμε και τó Μπαλέτο τών ‘Ηλυσίων (LES BALLETS DES CLAMPS ELYSEES).

Πολλά από τα μουσικά έργα μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο σε όλο τον κόσμο.

Ο διάσημος μαέστρος Σέρ Τζών Μπαρμπρόλλι έμφανίσθηκε ως διευθυντής ορχήστρας στο Φεστιβάλ του Έιμςβούργου παρά τις συστάσεις του γιατρού του. Τό γεγονός ότι ο Σέρ Τζών έχει πάθει υπερκόπωση και πρέπει ν' αναπαυθεί για λίγον καιρό, τόν έκοψε ν' αποφασίσει νά μὴν αναλάβει άλλες υποχρεώσεις γιά τό 1950, εκτός από τήν κανονική του έργασία μέ τήν ορχήστρα Χαλλέ του Μάντσεστερ. Μαζί μ' αὐτή τήν εἴδηση, έρχονται καί οί άναμενόμενες συναυλίες τῆς 'Ορχήστρας Χαλλέ — μιά θαιμασία σασρά κοντοέρτων υπό τῆ διεύθυνση τοῦ ίδιου τοῦ Σέρ Τζών Μπαρμπρόλλι, καί άλλων φιλοξενουμένων διευθυντῶν ορχήστρας, όπως ο Σέρ Μάλκολμ Σάρτζεντ, Ράσελ Κούμπελκ, Μπόυντ Νήλ, Φερνάντο Πρεβιτάλι, Γιόζεφ Κρίτς, καί άλλων. 'Ο Σέρ Τζών θά διευθύνῃ κάπου 120 κονοέρτα, πράγμα πού δείχνει ότι δέν πρόκειται νά ξεκουραστῆ καί πολύ!

Παλιά συνήθεια τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Καϊμπριτζ —καί μόνον αὐτοῦ—είναι νά οργανωνῆ τή λεγομένη «ερίοθο τῶν διακοπῶν». Φέτος οργανώθηκε ἕνα πολύ ἔνδιαφέρον μουσικό καί θεατρικό φεστιβάλ. "Ανοίξει μ' ἕνα κοντοέρτο από μάντριγκας καί άλλα πολυφωνικά τραγούδια, πού τραγουδῆσε ἡ Μάντριγκαλ Σοσαίτου τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Καϊμπριτζ, μέ διευθυντή τόν κ. Μπόρντ 'Ορντ, τοῦ Κίνγκ'ς Κόλλετζ. Τά κοντοέρτα αὐτά δόθηκαν κοντά στό ποτάμι καί στό ὄνομαστό «μπάκ» τοῦ Κίνγκ'ς Κόλλετζ. 'Η Μάντριγκαλ Σοσαίτου τώρα τελευταία ἐξέδωσε σέ διάκοση μερικά από τά ῥασιέρτα, ἀγγλικά μάντριγκαλ. Ἐπίσης ἕνας θισσος ἀπό ἑρασιτέχνες καί επαγγελματίες ἥθοισοὺς μέ διευθυντή πάλι τόν κ. 'Ορντ, ἀνέβασε τό «Βασιλιά 'Αρθούρο» (KING ARTHUR) τοῦ Χένρυ Πάρσελλ, ἕνα θεατρικό δρᾶμα πού τό ἔγραφε ειδικά γιά νά μελοποιηθῆ ἀπό τό συνθέτη, ο ποιητῆ Ντράντιν.

Ἀπό τήν Ουάλλια ἔρχεται ἡ εἴδηση ότι ἔγινε τό Ρόγιαλ Νάσοναλ "Αιστεντφοντ—ἡ τοπική μουσική γιορτή πού γίνεται κάθε χρόνο—τό τόσο αγαπητό στός κατοίκους τοῦ Πριγκηπάτου, πού ὀργανώνεται μεταξύ Βορείου καί Νοτίου Ουάλλιας. Φέτο ἔγινε στό Ντόγκελλ, πού βρίσκεται κοντά στήν Ἰρλανδική θάλασσα καί στό φηλά βουνά τῆς Κεντρικῆς Ουάλλιας. Λέγεται ότι ὁ μεγάλος διαγωνισμός ἀνδρικής χορωδίας συγκέντρωσε περίπου 20.000 ἀκροατές. Τό τραγούδι ἦταν ἑξαιρετικό. Μετά τό διαγωνισμό, δόθηκε μιά συναυλία στήν ὁποία ἔλαβαν μέρος οί βραβευθέντες.

Σέ μιά μικρή πόλη τοῦ Ντόροσετ λειτουργῆσε καί φέτος ἡ θερινή Σχολή Μουσικῆς τοῦ Μπρίανστον μέ διευθυντῶν τόν Ουίλλιαμ Γκλόκ. Φέτος, όπως καί παλαιότερα, τό διδακτικό προσωπικό ἀποτελεῖτο ἀπό διακεκριμένες προσωπικότητες, όπως ὁ Ζωρζ Ἐνέσκο, ἡ Νάντια Μπουλιέ καί ὁ Πιέρ Φουρνιέ. Τά ἔνδιαφέροντα αὐτά μαθήματα μουσικῆς γίνονται σ' ἕνα σπίτι, πού βρίσκεται σέ μιά ἀπό τίς ῥωσιότερες καί πύ γαλλικῆς τοποθεσίας τῶν Ντσαυλανς τοῦ Ντόροσετ. Ἀπό τό ἔξωτερικό ἀκούμε ότι ὁ δρ. Ρόλφ Βόν Ουίλλιαμς, ἦταν ὁ μόνος Βρετανός συνθέτης πού βραβεύτηκε στό τελευταίό Μουσικό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ. Τό βραβεῖο τοῦ ἀπονειμήθηκε γιά τῆ μουσική ὑπόκρουση, πού ἔγραψε γιά τήν ταινία «Σκότ ὁ Ἄρχων τοῦ Πόλου». Ἐπίσης ὁ τῆ Opera Comique τοῦ Μπέντζαμιν Μπρίντεν, «Ἄλμπερτ Χέρρινγκ» (ALBERT HERRING), ἀνιβάρσθηκε στή Νέα Ἰόρκη.

26 Μαΐου 1900. Ἡ πρώτη συναυλία τοῦ Παρανασοῦ. Πρόγραμμα περίφημο. Ἀπαρτία πλήθος τῆς μανδολινατάς. Εἰκοσι ἄνθρωποι ἀπό τοὺς ὁποίους οἱ 10 παιζανε μαντολίνοι, οἱ ὀκτώ κίθαρα καί οἱ ὑπόλοιποι μανδόλα.

Καί ἄρχισε ἡ συναυλία. Ἡ αἴθουσα ἦταν κατέμεση ἀπὸ τό πλήθος τῶν Ἀθηναίων πού πείρμαν πὸς καί πὸς αὐτὴ τὴν στιγμή τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπολαύσεως, τῆς τόσοσ σπανίας μῆσα στήν ἑρασία τῆς Ἀθῆνας τὸν καλὸν τεχνῶν τὸ 1900. Μὲ ῥοσκειυτική προσήλωσι ἀκούαν τά μαντολίνα καί τίς κίθάρες νά ἤχουν μῆσα στήν αἴθουσα τοῦ Παρανασοῦ καί τά κλασσικά κομμάτια νά διαδέχονται τά βαλοάκια τοῦ Στράους μέ ἐπικεφαλῆς τὴν περίφημο «Ἐοσουτανιάντα». Ὅταν τελείωσεν ἡ συναυλία ἀπαγοῶρη χειροκροτημῶν ὑπεδέχθησαν τίς τελευταίεσ νότες. Ἐζάλλο ἀπὸ ἔθνοσισασμό τό ἀκροατήριον ἔχε σπασθῆ ῥθρῖο καί χειροκροτοῦσε ἀπὸ τῆ χαρά τοῦ. Ἡ ἐπιτυχία ἦταν πλήρης.

Τό γεγονός θεωρήθηκε ἑξαιρετικῆς σημασίας γιά τὴν καλλιτεχνική κίνηση τῆς προτετοῦσας καί οἱ ἑρημερίδες μέ ἐπικεφαλῆς τῆ «Ἀκρόπολις» ἐξεσπάθωσαν σέ ὕμνους καί ἑπαίλους. Καί ὁ Νικόλαος Λάβδας ὁ νεαρός εἰκοσαστῆς φοιτητῆς τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν ἔγινεν ὁ ἥρωσ τῆς ἡμέρας τόσο πού ἀπεφασίσε νά ἐγκαταλείψῃ τὴν ἐπιστήμη του καί νά ἐπιδοθῆ ῥοστικῶς στήν διάδοσι τῆς «τέχνης» τοῦ μαντολίνου σ' ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα.

Ἐνα χρόνο ἀργότερα ἰδρῶθηκε στήν Ἀθήνα ἡ πρώτη σχολή γιά τὴν σπουδῆ τοῦ μαντολίλου. Καί ἀπὸ τότε ὡς σῆμερα ἔχουν περάσει πενήντα χρόνια καί ἡ Ἀθηναϊκή μανδολινατά ἀποτελεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς πύ πύ ὕγιεις καλλιτεχνικοὺς ὀργανισμοὺς τοῦ τόπου. Ἡ Ἀθηναϊκή μανδολινατά πού ἔκρινε ἀπὸ τὴν Νεάπολι γιά νά κατακτήσῃ «ἕν μιά νυκτι καί μόνη» τὴν ἑκκεντρική καί τόσο παράξενη στά γοῦδα τῆς Ἀθῆνα τοῦ 1900.

ΤΗΝ ΕΧΩΡΙΣΕ ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΑΓΛΟΠΟΥΣΕ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ

Πολλά ἀνδρόγυνα ἐπῆραν διαζύγιο γιά διαφόρους λόγους. Ἡ περίπτωση, ὁμως, τοῦ Ἄγγλου Γουόλτερ Τζόκελ, πού ἑχώρισε τὴν γυναίκα του Τζῶνα Μαίρη Τζόκελ, εἶναι καταπληκτική. Τό ἀνδρόγυνον αὐτό ἑχώρισε ἀπὸ ἕναν ἑνελέως ἀσῆμανό λόγο. Τὴν περασμένη Κυριακή τό ἀπόγευμα ὁ Γουόλτερ Τζόκελ ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμία νά πῆ τὴν γυναίκα του σ' ἕνα θέαμα. Συγκεκριμένως τῆς ἐπρότεινε νά πᾶνε στήν ὄπερα. Ἡ σύζυγος δέν ἐδέχθη νά πῆ σὲ ὄπερα, ἀλλά εἶπε στι προτιμᾶ κινηματογράφο. Ἐξείτίας αὐτοῦ προέκυψε μετόξό τους μιά ζορη διαφωνία. Ὁ Τζόκελ ἐπέμεινε νά πᾶνε στήν ὄπερα, ἐνῶ ἡ γυναίκα του ἤθελε νά πῆ σὸν κινηματογράφο. Προεκλήθη ἄγριοσ καυγάς μέ ἀποτέλεσμα νά μὴ πᾶνε πουθενά. Τὴν ἐπομένη ὁ Γουόλτερ Τζόκελ παρουσιᾶστηκε σὲ δικαστήριο καί ἐζήτησε νά τὸν ἑκκρίνη τὴν αἴτησι διαζυγίου.

«Δέν μπορὸ νά ζῆσω—εἶπε—μέ μιά γυναίκα πού προτιμᾶ τὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὴν ὄπερα. Θέλω νά τὴν χωρίσω».

Οἱ δικαστᾶ προεσπάθησαν νά συμφιλῶσουν τό πράγμα, ἀλλά ἐστάθῃ ὀδύοναν. Τέλος, ἀφεσασίσθη ἡ ἑκδοσι τοῦ διαζυγίου.

Τότε συνέβη κάτι τὸ ἐξαιρετικόν. Ὁ Πασχαλίδης εἶχε καλέσει τὸν δίδωμο καὶ μεγάλο βαρόνο Ντὲ Λούκα. Ἄντι μεγάλης ἀμοιβῆς, ποῦ εἶπε στὴ Σκάλα τὸν Μιλάνου, νὰ ἐλθῃ στὸ Βουκουρέστι. Μόλις ἔφθασε, ἐπαίξε τὸν «Ριγολέτος». Ἦταν, πράγματι ἕνας Ριγολέτος τοῦ λεμπρε καὶ ἡ ἐπιτυχία του ἦταν μεγάλη. Ὁ Λαυράγκας, χωρὶς κί' αὐτὸς νὰ ξέρη γιατί, εἶπε τοῦ Ἀγγελόπουλου, μετὰ δύο ἡμέρας, νὰ παίξῃ κί' αὐτὸς Ριγολέτο. Βῆκε ὁ Γιάννης, ἐπαίξε κί' ἔκανε τὸν Ντὲ Λούκα.....«οκόν», Ἦταν ὑπέροχος, ἀσούγκριτος, χάλιας ριγολέτικα τὸ θέατρο ἀπὸ τίς ἐπισημίες. Ὁ καίμενος ὁ Ντὲ Λούκα προφασίστηκε πὸς τὸν ζήτησαν τηλεγραφικῶς ἀπὸ τὴν Σκάλα καὶ τὴν ἄλλη ἡμέρα ἔφυγε. *

Ἡ μοῖρα τῆς Ὀδησσοῦ.

Στὸ Βουκουρέστι, οἱ παραστάσεις οἰκονομικῶς δὲν ἦγαν καὶ τόσο καλά, ἐξ αἰτίας τῶν μεγάλων ἐξόδων. Ὁ Πασχαλίδης, ἐξ ἄλλου, εἶχε βασιναίως πολλὰ χρήματα ἄσκετα καὶ ἄσκετα γὰρ δίκὸ τοῦ λογαριασμοῦ. Ἦταν, βέβαιον, δικά του, ἀλλὰ ἀποτέλεσαν τὸ κεφάλαιο τῆς περιουσίας. Ἔτσι, συμφώνησαν, ὅταν ὁ Κοκκίνης ἐπέμεινε νὰ πᾶνε πάλι στὴν Ὀδησοῦ.

Ἔδωσαν ἐλάχιστες παραστάσεις στὴν Βραζιλία καὶ ὑστερα ἀπὸ τὸ Γαλάτι καὶ μέσῳ Ρένι, προχώρησαν γιὰ τὴν Ὀδησοῦ, με κρῶ 30 βαθμοῦς ὅπὸ τὸ μῆδέν—ἦταν περίπου Ἰανουάριος 1914—με βοϊδάματες, καὶ ἀφοῦ δίδωσαν μιὰ ἐπιδρομὴ λόκων με πυροβολισμοὺς καὶ με ἀναμνημονεῖς πυροσφῆς ρετινας. Πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι τὸ ταξεῖδι τῆς Ὀδησσοῦ γινόταν ὑστερα ἀπὸ ἕνα χρόνον μόνις καὶ με τὰ ἴδια ἔργα καὶ πρόσωπα.

Παρ' ἔλπιδα, ἀντὶ τὸ Μελόδραμα νὰ παίξῃ τὸ ἴδιον, τὸ Νέον Θέατρον, ἐπαίξε στὸ θέατρο τῆς Δημοτικῆς Ὀπερας. Τοῦτο δέ, γιὰ τὸ Διευθυντῆς τῆς, Σμπιρνακῶφ, πῆγε κί' ἄκουσε τοὺς καλλιτέχνους μας, ἔμεινε δὲ τόσο ἐνθουσιωμένος, ὥστε τοὺς πῆρε νὰ παίξουν στὴν Ὀπερα παραχωρῶντας σκηνικὰ, βεσιτάρια, καθὼς καὶ τὴν συνεργασίαν τῆς ὀρχήστρας του ἀπὸ 90 ὄργανα καὶ τῶν διαλεχτῶν καλλιτεχνῶν τῆς Δημ. Ὀπερας. Καὶ πάλι ἐπικολοῦσθον θρίαμβος καλλιτεχνικός, ἀλλὰ τὰ χρήματα τοῦ Πασχαλίδη εἶχαν τελειώσει. Ἀρχισαν οἱ γκρίνες, τὰ παράπονα, τὰ «δὲν ἔχα νὰ φάω». Ὁ Κοκκίνης, ἀντιληθῆς τὸ δυσάρεστον τέλος, ποῦ περίμενε τὸ Μελόδραμα, ἐσῆκωσε τὰ μυαλά του Ἀγγελόπουλου, τὸν πῆρε μαζί του καὶ πῆγαν γὰρ συναυλίαις. Ὁ Πασχαλίδης, χωρὶς κεφάλαια καὶ ἀπέντηρος ἐπρότεινε νὰ γίνῃ συνεταιρικῶς ὁ θίασος καὶ νὰ πᾶνε στὸ Νικολάιεφ, ὅπου ἄλλωστε, ζῆνε ἡ φίλη του ρωσίσσ Πριγκίπισσα Γιουρόλοτικιν.

Ἐπίτην καὶ στὸ Νικολάιεφ. Τί νὰ κάνουν; Ἐκεῖ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ πληθυσμοῦ ἀπέτελειτο ἀπὸ Ἰσραηλίτας, ἡ δὲ Πριγκίπισσα ἐδέχθη ψυχρότατα τὸν Πασχαλίδην, γιὰ εἰκόνο εἶχε τὴν ἀφέλεια νὰ πάρῃ μαζί του καὶ τὴν Οὐγγαρέα ἐρωμένην του. Οἱ Ἕλληνας τοῦ Νικολάιεφ ἦσαν ἀδύνατο νὰ γείμουν μόνον τὸ θέατρο. Ὁταὶ ἐξήκολούθησαν οἱ γκρίνες ἐντονώτερα. Ὅταν

κάποια ἡμέρα ἡ χωραβία ἀπήγγησε, τὸ Μελόδραμα ἀμέσως διεσκοπισθῆ.

Ἐκεῖ ὁ Πρόεδρος τῆς Κοινότητος Συντακτικῆς ἀγόρασε μόνος του ὅλα τὰ εἰσιτήρια μιᾶς παγοβρασίῃ καὶ τὰ χρήματα μοιράσθηκαν, ἀνάλογα σὲ δόλους. Ὅταν θέλησαν ὅμως νὰ ἐπιβρασοῦν, κατεστραμμένοι καθὼς ἦσαν ὅλοι καὶ χωρὶς ἥθικῶ, βρῆκαν τὴ θάλασσα παγωμένη. Περιπάτησαν ἀπάνω στὸ πάγο κί' ἀνέβηκαν στὸ καράβι, ἐνὼ ἐβλεπαν μεῖς τὸν παγοβρασίτη τοῦ καραβιοῦ. Ἀνελογίζοντο τρέμοντας πῶσα κακὰ θὰ περνοῦσαν στὸ ταξεῖδι. Γιὰ εἰρωνεῖα ἰσως, ἐπὶ πέντε ἡμέρας ποῦ ταξίδεψαν ἡ θάλασσα ἦταν λάβη.

Ὅλοι οἱ στρατιῶν γυρίζουν τώρα νικημένοι στὴν πατρίδα, τὸ ζεῦχος Βλαχοπούλου, τὸ ζεῦχος Κυπαρίσιου, ὁ Χατζηρλουκάς, ὁ Οἰκονομίδης, ὁ Πασχαλίδης κλπ. γιὰ νὰ συντελεσθῇ ἡ πέμτη διάλυσις τοῦ Μελοδράματος. Ἀπὴ ἦταν ἡ τελευταία συγκροτημένη περιόδια στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ Μελοδράματος.

Ὅσο γιὰ τὸ Μωρατῆ, δύο διμογενεῖς τοῦ Ροστώβ, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ ἕνας ὀνομάζετο Σιφναῖος, τὸν ἔστειλαν με δικά τους ἐξόδα στὴν Ἰταλία νὰ σπουδᾷ. Καὶ πράγματι, ὁ Μωρατῆς ἀπὸ τὴ Ρωσσία, μέσῳ Πειραιῶς, πῆγε κατ' εὐθείαν στὸ Μιλάνο. Ἐπράματοποιήθη ἐκεῖνον ποῦ πολλὰ ἄλλες φορὲς προηγουμένως, δὲν μπόρεσε νὰ ἐκτελεσθῇ. Ἀλλὰ κί' αὐτὴ τὴ φορὰ στάθηκε ἀτυχος. Ἡ ἔκρηξις τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πολέμου τὸν ἀνάγκασε νὰ γυρῇ στὴν Ἑλλάδα καὶ ἔτσι, δὲν πρόφασε νὰ δοξάσῃ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὴν Ἑλλάδα, πράγμα ποῦ ἦταν ἀπολύτως βέβαιον.

Ἐκτὴ περίοδος τοῦ Μελοδράματος. (Φεβρουάριος 1914—Ἀνοίξις 1925).

Τὸ Μελόδραμα, ὅστιγο ἀπὸ θέατρο, στεγάσθηκε καὶ πάλι στὸ Καφνεῖο τοῦ Δημ. Θεάτρον, ἐνὼ ὁ Λαυράγκας πῆγε στὸ νησι του.

Λόγω τῆς διαλύσεως καὶ λόγῳ τοῦ ἐκραγέντος κατόπιν εὐρωπαϊκοῦ πολέμου, παραπρεῖται ἀρκετὴ μελοδραματικὴ ἀστάθεια.

Πάντας, τὸν Μάρτιον τοῦ 1914, με συνεργασίαν τῆς κ. Κολυβά καὶ τοῦ κ. Κυπαρίσιου γίνεται ἕνας μικρὸς θίασος ὄπερας—ὀπερέτας, ὁ ὁποῖος παίζει στὴν Πόλι καὶ κατόπιν στὴ Θεσζονίη, ὅπὸ τὴν διεθυσίνου τοῦ κ. Κυπαρίσιου.

Τὸν χειμῶνα τοῦ 1914, δύο ἐκλεκτοὶ φίλοι τοῦ Μελοδράματος, ὁ Λυκοῦδης καὶ ὁ Μοναστηριώτης ἐνισχύουν οἰκονομικῶς τὸ Μελόδραμα καὶ γίνεται ἕνας καλὸς θίασος με διευθυντὰς τοὺς Κυπαρίσιον, Βαλτετιώτην καὶ τοὺς Μωρατῆν, Οἰκονομίδην, Σωσὸ Κανδῶλη, Χατζηρλουκά, Ἀργυροπούλου, Ἀρτ. Κυπαρίσιον κλπ. Συμμετέχει καὶ ὁ νεώρος Τάκης Βενιζέλος.

Παίζουν μέχρι τοῦ Νοεμβρίου τοῦ «Πανελλήνιος» καὶ κατόπιν τὴν Σῆρο, μετὰ δὲ τὴν ἐπιτροφῆ τους, δίδουν παραστάσεις κατὰ διαστήματα.

Τότε ἄνοιξις πιά τοῦ 1915—ὁ Ἀπόστολος Κονταρῆτος ἐν συνεργασίᾳ με τὸν Παπαϊωάννου, σχηματίζουν ἄλλο μικτὸ θίασο ὄπερας—ὀπερέτας, με διευθυντὴν τὸν Βαλτετιώτην καὶ τοὺς Ἐνκελ, Κολυβά, Ν. Α.

* Οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες ἔδωσαν ἀφορμὴ νὰ ἰδρῶθῃ ἡ Κρατικὴ Ρωμανικὴ Ὀπερα, γιὰ οἱ Ρωμῆοι δὲν καταδέχτηκαν νὰ ἔχῃ προηγήθῃ ἡ Ἑλλάς στὸ κεφάλαιον αὐτό.

φεντάκη, Γ. Δράμαλην, Μωραΐτην, τὸ ζεῦγος Βλαχοπούλου, Οικονομίδην, Γ. Καμβύσην. Πεντιβόλο κλπ.

Ἐνεβάζουν τὴν ὀπερέττα τοῦ Σαμάρτα «Πόλεμος ἐν Πολέμῳ» ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Βαλτετσιώτη καὶ περιοδεύουν στὸ Βόλο, Θεσπλίην, καὶ Καβάλλα.

Τὰ Ἑλληνικά ἔργα.

Ὁ μικτὸς θίασος συνεχίζει τὴν ἔργασίαν του, μὲ τὴν ἄρχην τοῦ χειμῶνος 1915, στὸ Δημοτικὸ θέατρον, χωρὶς τὸν Παπαϊωάννου, ὁ ὁποῖος πῆγε στὸ δικό του ὁμόνομο θέατρο. Παίζει διάφορα ἔργα. Φιλοδοξεῖ ὅμως νὰ ἀνεβάσῃ ἑλληνικὰ ἔργα καὶ τὸ ἐπιτυγχάνει. Πράγματι, ὁ χειμὼν τοῦ 1915—16 εἶνε ἡ περίοδος τῶν ἑλληνικῶν ἔργων. Πρὸς τοῦτο προσκαλεῖται καὶ Ὁλαυράγκας ἀπὸ τὴν Κεφαλληνία.

Ἐνεβαίνουν τοῦ Σαμάρτα δύο ὀπερέττες, ἡ «Πρικηπισσά Σάσω» καὶ «Κρητικοπούλας», ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Βαλτετσιώτη. Στὰς 27 Ἰανουαρίου ἀνεβαίνει ἡ «Μάρτυς» τοῦ Σαμάρτα, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Λαυράγκα, ἐνῶ μίᾳ παράστασι τὴν διῆρθεν ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης. Ἐπαίζουν ὁ Βλαχοπούλου, Ἐνκελ, Μωραΐτης, Οικονομίδης, Καμβύσης, Μῆνος Φιλιππίδης, μὲ σκηνογραφίαν τοῦ Πάνου Ἀραβαντινοῦ καὶ σκηνοθεσίαν Μ. Λιδωρίκη.

Στὰς 11 Μαρτίου ἀνεβαίνει ὁ «Πρωτομάστορας», τοῦ κ. Μαυλὴ Καλομοίρη, ὑπὸ τὴν μουσικὴν διεύθυνσιν τοῦ ἴδιου καὶ τῆς κ. Χαρ. Καλομοίρη καὶ Στ. Βαλτετσιώτη μὲ σκηνοθεσίαν Μ. Λιδωρίκη Ἐπαίζουν οἱ: Μωραΐτης, Ἀγγελόπουλος, Βλαχοπούλος, Βλαχοπούλου, Κυπαρίσση, Ὁ. Βαλτετσιώτης (*)

Τὴν ἴδια αἰαζὴν ἐπαίζει «Τραβιάτας καὶ «Ριγολέττο», μὲ παρεπιδημοῦσιν Ἀμερικανίς Χάρρυκτον καὶ ὁ τεχνόρος Πέτρος Μπέτορας.

Ἄρχίζει νέα ζωή.

Κατὰ τὸ τελευταίον αὐτὸ διάστημα, εἶχε συντελεσθῆ ἕνα σημαντικὸ γεγονός. Οἱ ἰδιοκτήται τοῦ Θεάτρου Ἀρναῖου, Μεταξάδης, καὶ Καραντινός, προέβησαν εἰς τὴν κατεδάφισίν του καὶ στὴ θέσιν του ἀνήγειραν τὸ θέατρον «Ὀλύμπια» καὶ τὸ ἐφωδίασαν μὲ κάθε πολυτέλειαν καὶ μέσα. Ἐἶχαν, ἐπίσης, τὴν ἀγαθὴν προαίρεσιν νὰ στεγασθοῦν τὸ διαρκῶς περιπλανώμενον καὶ ὁστεγον Ἑλληνικὸν Μελόδραμα. Μαζὶ λοιπὸν μὲ τὸ καινούριον θέατρον τους, διέθεσαν καὶ ἄφθονα χρηματικὰ μέσα, γιὰ τὴν κατασκευὴ ἢ ἀνανέωσιν σκηνικῶν καὶ θεατηρίου, γιὰ τὴν μετὰκλίση ξένων καλλιτεχνῶν, γιὰ τὴν σύνθεσιν τῆς χορωδίας ἀπὸ 40 ἀνδρες καὶ γυναῖκες, γιὰ τὸν καταρτισμὸν μίᾳ ὀρχήστρας ἀπὸ 45 ὄργανα, καὶ τὸ καλλιτερον ποῦ ὑπῆρχαν.

Χάρης στίς ἐπιτερεῖαι αὐτῆς ἐνέργειας καὶ τὴν διάθεσιν οικονομικῶν μέσων, τὸ Ἑλληνικὸν Μελόδραμα ἐφθασε στὸ μεσουράνημά του καὶ ἰδοὺ ἡ ἀποδείξει.

Τὸ μεσουράνημα τοῦ Μελόδραματος.

Ἡ περίοδος ἀπὸ τοῦ Ἀπριλίου 1916 μέχρις τοῦ τέλους τοῦ χειμῶνος 1917—1918, χαρακτηρίζεται ἀπὸ

* Ἐς σημειωθῆ ἀκόμη καὶ τὸ ἔξης: Σὲ μίᾳ ἀπὸ τῆς παραστάσεως τῆς αἰαζῆς, ἕνα μικρὸ ἀτύχημα ἠμώδησε τὸν κ. Οικονομίδην νὰ προσβῇ ἐγκαίρως τὸ θέατρον. Κάποιος εἶδαν τὸν τυχαίως ἐκεῖ ἐπισκοποῦμενον Βασ. Ἀρεντάκη, τὸν ἀνήρσασαν, τὸν ἔντυσαν καὶ τὸν ἐβγαλαν στὴ σκηνή. Καίτοι ἐντελῶς ἀπεροίμιστος ἐπαίζει πολὺ καλά.

μίαν συνεχῆ ἔργασίαν, βραῖα ὄργανο καὶ ἐπιτυχίαι, ποῦ ἀποτελοῦν τὸ μεσουράνημα τοῦ Μελόδραματος, λόγῳ τῆς μεγάλης ἀποδοτικότητος.

Ἰδοὺ μὲ πᾶσαν συντομίαν ἡ θαυμαστὴ αὐτὴ συνεχῆ δράσις τοῦ Μελόδραματος. Τὴν ἀνοίγει καὶ τὸ φθινόπωρον τοῦ 1916, ἐπαίζει στὰ Ὀλύμπια, στὰς Πάτρας καὶ στὸ Φάληρον. Τὸν χειμῶνα καὶ θνοεῖς 1916—17, στὸ Βασιλικὸν θέατρον καὶ στὰ «Ὀλύμπια». Τὸ θέρος τοῦ 1917, στὴ Θεσπλίην καὶ τὰς Πάτρας. Καὶ δόλοκληρον τὸν χειμῶνα τοῦ 1917—18 στὰ Ὀλύμπια. Ἐδῶθῃ καὶ μίᾳ παραστάσει στὸ Στάδιο.

Τὰ ἔγκαινα τοῦ θεάτρου Ὀλύμπια ἔγιναν μὲ τὸν «Ἐρνάνη» τὸν Ἀπρίλιον 1916. Ὅλες οἱ παραστάσεις ποῦ ἐδῶθησαν κατὰ τὸ ἀνωτέρω χρονικὸν διάστημα ἦταν ἐξαιρετικῶς ἄφθογες, ἡ μίᾳ συναγωνίζετο τὴν ἄλλην, οἱ Ἴταλοὶ καὶ ἕλληνες καλλιτέχναι ποῦ ἔλαβαν μέρος εἶχαν ἀναπτύξει εὐγενεστάτῃ ἁμιλλᾷ, καὶ ἡ ἐκτέλεσις ἦταν ὁσοτὴ ἀπόλαυσις. Παραστάσεις ὑποδειγματικῆς καὶ ἀληθομνῆτης.

Ἰδοὺ τὰ κυριώτερα στοιχεῖα ποῦ ἀποτελοῦσαν τὸν θίασο, ὅλα ἀνεξαιρέτως βασικὰ καὶ δυναμικὰ στελέχη τοῦ ἦται:

Διευθυνταὶ ὀρχήστρας οἱ Λαυράγκας, Κυπαρίσσης, Βαλτετσιώτης Ἄλμ. Μαρσίκ. Μουσικὸς βοηθὸς Ἀεζιώτης.

Πρῶτοι ῥόλοι, Βλαχοπούλος, Βλαχοπούλου, Κυπαρίσση, Ρεβέκκα. Ἀγγελόπουλος, Μωραΐτης, Ἄμποι, Χατζηλοῦκας, Οικονομίδης, Λέλα Περγενιά καὶ δεύτεροὶ ῥόλοι, Καλλονάς, Σαμπλῆς, Ἰωαννίδης, Κρομόβας, Δελουδάς, Σούλης, Γρίβας Κ. Βακόντιος, Ὀλυμπίδης, Δημόσης, Μισαηλίδης, Μαργαρίτης, Δεμψιδῶς, Παντελίδου κλπ.

Ἐκλήθησαν καὶ ἐπαίζουν οἱ ξένοι καλλιτέχναι Ντολорές Φράου, Μασίσι, Νούντιο Μπάρνι ὁ τεχνόρος Μπράλλια, ὁ Μπαρτερά τεχνόρος καὶ Διευθυντῆς Σκηνῆς, ἡ σομπράνο Τζιακμῆλλι, ὁ τεχνόρος Βιττόριο Ρέ ἡ σομπράνο Τές, ὁ βαρόντος Μαουσιέρι ἡ Τσερασκου ὁ βαθύφωνος Σαμπῆλλικο, κλπ. σχεδὸν ὅλοι διάσημοι.

Ἡ Φράου παρέμεινε δόλοκληρη σχεδὸν τὴν περίοδον καὶ ἐπαίζει σὲ πολλὰ ἔργα, ὁ Μπάρνι τὸν «Χορὸ Μεταμφιεσμένων», ἡ Περγενιά, τοὺς «Γάμοις τῆς Γιαννοῦλας» τοῦ Βίκτωρος Μασσέ, κλπ.

Γενικῶς, κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν, ἀνέβηκαν γιὰ πρώτη φορὰ καὶ ἐπανεληφθησαν τὰ ἔξης ἔργα: Μπόες, Ριγολέττος, Τόσκα, Κάρμεν, Λουκία, Φαβορίτα, Χορὸς Μεταμφιεσμένων, Φάουστ, Καβαλερία Ρουσικάνα, Παλητάοι Ἐρνάνης, Γάμοι τῆς Γιαννοῦλας, Ἄντα, Τραβιάτα, Τροβατόρε, Ἐβραία, Ρού—Μπλάς τοῦ Μαρκέτι, Νόρμα, Μανὸν, Τζοκόντα, Κουρερὸς τῆς Σεβίλλης, Μεφιστόφελε, Φαιδῶρα καὶ Κορσικανὴ Ἐκδικισί, τοῦ Ἄρμ Μαρσίκ.

Δηλαδή, τὸ Μελόδραμα εἶχε τότε τέσσαρες διευθυντὰς ὀρχήστρας, εἰκοσιπέντε μονωδοῦς, ἐνῆκα κληθέντας ἔξενους καλλιτέχναις καὶ παίχθησαν ἡ ἀνάσθησαν γιὰ πρώτη φορὰ, 24 ἔργα!

Οἱ τιμῆς τῶν εἰσιτηρίων ἦταν: Πλατεῖα 25 καὶ 10 δραχμῆς, Ἀμφιθέατρον, 4, 3, καὶ 2 δραχμῆς καὶ ὑπερῶν 1 δραχμῆ.

(ἔπειτα συνέχεια)

ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Υπό ROLAND-MANUEL

(Συνέχεια απ' το προηγούμενο φύλλο).

Το Πέρσι το 1911 βλέπει να έμφανίζεται ταυτόχρονα «Το μνηστήριο του 'Αγίου Σεβαστιανού» του Ντεμπουσύ, κι' η «Πετρούκκα» του Στραβίνσκου. Το σημαντικότατο έργο του Ραβέλ, «Ευγένια κι' αίσθηματικά βέλ», κι' οι «Evocations» του 'Αλφρέδ Ρουσσέλ.

Έξω από τη Γαλλία, την ίδια εποχή, αναδειχνύεται το έργο «Ο Πόργος του Κουζονάγωνα» το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του Bartok, του οποίου το γράψιμο έχει την πηγή του στο Ρίχαρντ Στράους, και του οποίου τα πνιβάκια αποκρίνεται στο Ντεμπουσύ. Αλλά ο ίδιος Ρίχαρντ Στράους, αναθυμίζοντάς μας το Μπετόβεν, τελειώνει το χρόνο αυτό, το 1911, την πρώτη μορφή της «Ariane à Naxos» που είναι μία μεγαλοεπέθε μαρτυρία της πίστης του, προς την εξασθενημένη κι ζωογαμωμένη παράδοση, που την άναστησαν και τη ζωογονούν οι διακελεύσεις πόθοι ενός παρόδοιο λυρισμού.

Η εξέλιξη και θυμαστική αυτή χρονιά βλέπει να εμφανίζεται ακόμα με τα έξη έργα για πιάνο και τον «Pierrot Lunaire», τη μοιραία προσωπικότητα του 'Αρνολντ Σένμπεργκ, του μεγάλου συντελεστή της χρωματικής της τονικότητας.

Κι' ενώ ο Στραβίνσκου αισθάνεται να άκονίζεται δίπλα στους Γάλλους ή άγρια του όρεξη για τους συμπαιχθέντες που θά εκπληρώσει τις έπιθυμίες του και θά του δώσει την Ικανοποίηση με το έργο «Sacre du printemps». Η τόχη του τονικού αυτού συστήματος, θά παχθί μείσα σε μία διμάχη, που οι πρώτοι μάρτυρες της θ' αντιληφθούν τις τραγικές άιμηχίες της στις παραμονές του Εξωμιακού πολέμου του 1914. Οι Στραβίνσκου, Ραβέλ, Ίμπελ, Ντεβιένκοφ, καθώς και οι νέοι Γάλλοι, χρησιμοποιούν τα προϊόντα της φυσικής άντηρήσεως μέχρι της υπερβολικότερης άιερότητας, ξενοτόνειας την τονικότητα μέχρι έσθρασεως. Όσο γιά τον Μιλλά θά έαινούρη τ' ότι η άντηρήση προκειμένη την άπερθεση τ'ών πολλών τονοιστήτων. Η τονική έννοια όμως, παρ' όλη αυτά δεν θά άδυνατεί. Ο Σένμπεργκ άπ' την άλλη μεριά, παίρνει τη Γερμανική μουσική στην κατάσταση που την άφρασαν οι υπερβολές του Τριστάνου. Ο χρωματισμός κατέστρεψε την τονικότητα, κι' η κλίμαξ μένει άπλός φορέας τ'ών δωδεκα φθόγγων της, χωρ' ι' άποτελεί παράγοντα τονικής λειτουργίας. Για το Σένμπεργκ και τους μαθητές του, από τους όποιους ο μόνος άδυσώπητα άούτρος είναι ο Anton Webern κι' ο καλλίτερος ο Berg που είναι όμως και λιγότερος πιστός, ή μουσική δεν είναι πιά ούτε παραλληλησμένη ούτε προανατολιωμένη. Κατοικεί μέσα σ' έναν κόσμο, συμπαιχθέντα μ' άποσκευάμενα και λιεισοσάρκο και άποτελείται από γράμμάς άφηρημένες και χωρισμένες κι από κινήσεις άόριστες κι άόυνοτες. Πρό του τέλους του πολέμου, στο 1917, ο άθάνατος πρόδρομος όλων τ'ών τολμηροτήτων 'Ερρίκος Σατί, έμφανίζεται στά Ρωσικά μελλάνετα, με την άπερπτη εκείνη τόλμη, να πάρει τ'ών αντίποδα τ'ού έόχου του όριου της άπερβολής. Το έργο του «Parade» διδάσκει κρητότητα εύλαβικά την άπερπότη στα λόγια μέσα.

Οι Auric, Poulenc, Sauguel, και άλλοι νέοι Γάλλοι, τ'ών άκουει, καθέννας με την αντίληψη του. Ο Ραβέλ κι' ο Στραβίνσκου τ'ών έπιδοκμάζουσαν, άν και δεν τ'ών περι-

μεναν ναρθεί, γιά να έτιμηθούν το ότι ή τελειότητα δε βρίσκεται μέσα στην έπίδειξη του παρόδοιο, αλλά μέσα στη λιτότητα της άκριβολογίας. Η Γαλλική μουσική από δω κι έμπρός, άποξενωμένη πιά από το Εξωμιακό κονταότρο προσαρμοζεται στην άπογομνωση.

Έπικινώνω έγγυησικά, που άποζητά τ'ών πλούτο στο ξεκινιμά του και τη δόνηση σ' έλη τη διάκριση της εξέλιξης του. Ο Στραβίνσκου εκ μέρους του βυζινει δεξαμένους από τις άλλεπάλληλες δοκιμές του, με τη «Μαύρα» την «Ιστορία του στρατιώτη» τη «Συμφωνία τ'ών ψαλμών κ. δ. Το κονταότρο πιάνου του Ραβέλ γιά «Τ' άριστερό χέρι», είναι έπίσης το άριστερό και το περσιότερο βίωμα έργο, αυτής της προσάθεσης.

Ο Milhaud τιθάσευει περίφημα τ'ών παράδειο λυρισμό το, στην «Πρώτη του Συμφωνία και στο «Malheurs d'Orphée». Ο Poulenc κλείνει τ'ών άριστερο κύκλο τ'ών γαλλικών μελωδιών, με το έργο του «Tel jour telle nuit». Πλησιότερα άκόμα είναι ο Auric, που πραγματοποιεί την άπερποχ έσορροπία τ'ών σκληρών άπειρήσεων του, στο μελλάνετο του «Le peintre et son modele». Στα έργα του Sauguel «Les mirages» και «Rencontres», μία άπερπτική νοσταλγία άναλλάξει σε άλλοτρητα, ενώ στους νεότερους συνθέτες El. Boraine, με τη Δεύτερη συμφωνία του, κι οι François με την «Αποκάψα», μαρτυρούν την έκδηλη στροφή τους προς μεγάλους δασκάλους, γιά να έξιλεισθούν από το άμάρτημά τους, σαν έμοντέρνοι. Άλλά να πού, και στη Γαλλία άκόμα παρουσιάζεται το σχίμα, ή διχογνωμία. Ένας Olivier Messiaen που τ'ούτ' του έχει βουλημία άκουστική, κι' οι νέοι μαθητ' ή της δωδεκαφωνικής τεχνικής, έπιστρέφουν, άλλοι μέν στ'ών προσιών παρομοιο τ'ών αισθηματικών άδείων, έλλοι δε σ' άφηρημένα και διαχωρισμένα συστήματα.

Άν θελήσουμε να συγκρίνουμε τις διάφορες τάσεις που έμφανίζονται ή έμφυχόνου την παγκόσμια μουσική, στά μιά τ'ού δρόμο του αιώνα αυτού, δε θά μπορούσαμε να ξεφομόμε από τ'ών αντίχου της συγκρούσεως τ'ών μουσικών αυτών έσχοχητων, που ούτε μονιάζουν ούτε έπικουώνουν μετώ τους. Η μουσική, καθώς κι όλες οι άνθρώπινες ένέργειες και δραστηριότητες, ζουν μία κρίσιμη έποχή. Όλα τα μαρτυρούν και το βεβιόνομα, και πρώη ή τεχνική. Ένας κόσμος όπου ο Poulenc διπλωνται τόν Hindemith, ο Honegger, το Messiaen, ο Prokofieff το Dallapiccola, είναι ένας κόσμος, όπου οι καλλιτέχνες δεν έγκατέλειψαν το φίλνεσνίο πέρου του, παρ' γιά ν' άλληλοσπραχθούν και να μηρευστούν μέσα στ'ών πάγη της μουσικής Βαβέλ. Η έπιθυμία του συγκριμωμένου, του συμπαιχτού, όδηγόντας τις μουσικές έκδηλώσεις τ'ού κόσμου, είχε ξεχωρήσει πρώτα - πρώτα τα έθνη, ή δε διάφορες μουσικές αίρέσεις, έμφησαν τις αντίθεσεις τ'ών. Και νά τώρα ή έπιστροφή στο άφηρημένο. Στο άφηρημένο που δεν έχει γέση και νοστιμάει μία και δεν έχει πατρίδα.

Κι' ίσως αυτό να είναι ή έπιλήθωση της τολμηρής εύξης του μεγάλου Gluck. «Νά καταρρηθή ή γελούα διάκριση τ'ών Έθνικών μουσικών.»

Η Μουσική του μέλλοντος θά είναι άγραμια 'Εσπεράντο ;

Μετάφραση Γ. ΠΛΟΥΤΗ

