# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Αριθ. Φυλλου **35**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

WALTER NIEMANN — Τὸ πιανιστικὸ ἔργο τοῦ Debussy (Μετάφρ. Ε. Δ. Α.).

ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ — Τὸ διεθνὲς φεστιβὰλ τῆς Οὐλλίας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ — Ἡ τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ (Ὄπερα - Ὀπερέττα - Λίντ).

ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ — Δύο βασίλισσες τοῦ χοροῦ.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ — ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ — Λουδοβῖκος βὰν Μπετόβεν

ΘΑΝΟΥ ΜΠΟΥΡΛΟΥ — Ἕλληνες καλλιτέχνες στὴ Γερμανία.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ — Ἡ σονάτα στὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν.

MAURICE CAUCHIE — Ἡ σύνθεση τῶν ὀργανικῶν καὶ φωνητικῶν ὁμάδων. (Μετάφρ. Σ. Α. Σ.).

Μουσικὴ κίνηση στὸν τόπο μας.

Ἕλληνες μουσικοὶ στὸ ἐξωτερικό.

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Β' = ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ 3.500

# ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

— Μὲ τὸ φύλλο ἀρ. 36 μηνὸς Ὀκτωβρίου 1951, τελειώνει ὁ δεύτερος χρόνος τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ, γι' αὐτὸ παρακαλοῦμε τοὺς συνδρομητὰς ὅσους ὀφείλουν τὴν συνδρομήν των, νὰ μᾶς τὴν ἐμβάσουν ἐπ' ὀνόματι κ. Π. Κοτσιρίδου εἰς τὰ γραφεῖα μας ἢ μὲ ταχυδρομικὴν ἐπιταγήν. Τὸ φύλλο θὰ παύσει νὰ στέλλεται εἰς ὅσους δὲν ἐξοφλήσουν τὴν συνδρομήν των.

— Ἐπίσης ἐπιθυμοῦμε νὰ παρακαλέσωμε τοὺς συνδρομητὰς ὅσους εἶναι ἐγεγραμμένοι καὶ ἔχουν ἐξοφλήσει τὴν συνδρομὴν τοῦ δευτέρου ἔτους νὰ φροντίσουν διὰ τὴν ἀνανέωσιν τοῦ τρίτου ἔτους τὸ ὁποῖον ἀρχίζει τὴν 1η Νοεμβρίου 1951, ἀρ. φύλ. 37. Ἡ ἐτησία συνδρομὴ εἶναι, ὅπως καὶ τοῦ δευτέρου ἔτους, δρχ. 40.000.

— Εἰς ὅσους ἐπιθυμοῦν νὰ ἔχουν τὰ τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους Νο 1 ἕως Νο 24, τὰ στέλνομεν ἀντὶ δρχ. 24.000. Ἐπίσης καὶ μεμονωμένα τεύχη τοῦ αὐτοῦ ἔτους, ἂν τοὺς λείπουν, πρὸς δρχ. 1.000 ἕκαστον.

— Εἰς ὅσους ἐπιθυμοῦν τὰ τεύχη τοῦ δευτέρου ἔτους, τὰ στέλνομε πρὸς δρχ. 3.000 ἕκαστον ἢ 36.000 διὰ 12 τεύχη ὅλου τοῦ ἔτους.

— Σὲ χωριστὰ καλοδεμένα βιβλιαράκια, ἔχομε τὶς βιογραφίες Μόζαρτ, Σοῦμαν, Σοπέν· τὰ στέλνομε εἰς ὅσους μᾶς ἐμβάσουν 4.000 δι' ἕκαστον. Ἐπίσης αἱ βιογραφίαι Μπετόβεν καὶ Χάϋδν σὲ ἕνα βιβλιαράκι στέλνονται ἀντὶ δρχ. 5.000 δι' ἕκαστον.

— Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ γίνουν ἀνταποκριταί μας καὶ συνεργάται, θὰ μᾶς ὑποχρεώσουν ἐὰν μᾶς τὸ γράψουν καὶ ἐμεῖς θὰ τοὺς ἀπαντήσωμεν, πῶς ἐννοοῦμε τὴ συνεργασία μας.

— Τὰ παραρτήματά μας καὶ κάθε ἀναγνώστης μας παρακαλοῦνται νὰ μᾶς στέλλουν τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν καθὼς καὶ ὅ,τι ἄλλο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο, γιὰ νὰ δημοσιεύεται στὸ περιοδικὸ δωρεάν.

# Η ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΝΑΥΠΛΕΙΟΥ

Ἡ χορωδία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου Ναυπλίου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Βασιλ. Χαραμῆ ἀφίκετο εἰς Ἀθήνας τὴν 29ην Ἰουλίου πρὸς ἐπίσκεψιν καὶ ψυχαγωγίαν τῶν ἡρωϊκῶν τραυματιῶν μας καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ μας Στρατοῦ.

Ἀνωτέρω ἡ χορωδία ἐν μέσῳ τῶν ἡρωϊκῶν μας τραυματιῶν τῆς Κορέας τοῦ 430 Στρατιωτικοῦ Νοσοκομείου μετὰ τοῦ Διευθυντοῦ της κ. Β. Χαραμῆ καὶ τῆς Δος Στέλλας Κωστούρου Καθηγητρίας Πιάνου τοῦ Ὠδείου.

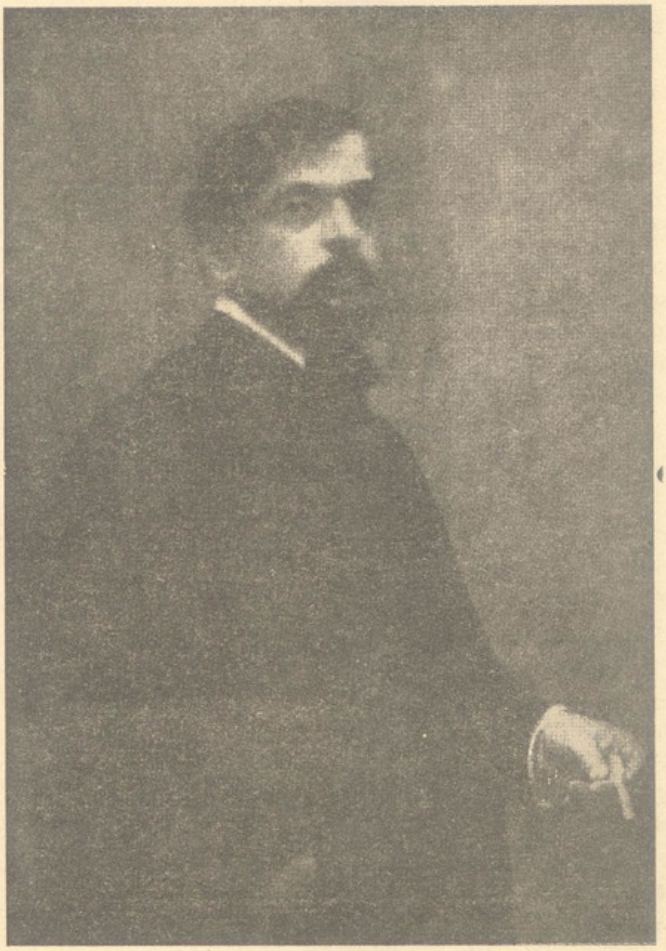
Ἡ χορωδία ἀπετελεῖτο ἀπὸ τὰς Δας Ξενίδου Β., Κεσσὲ Ρ., Παπαχριστοφίλου Α., Ταμπάκη Π., Κοκκίνου Δ., Μπουζαλᾶ Κλ., Μπότσου Αγλ., Μαπαδριανοῦ Ἑλ., Οἰκονομοπούλου Π., Διδασκάλου Εὐαγ., Κοῖνη Ἀνθ., Ταμπάκη Κ., Σαββοπούλου Ἑλ., Ψωμοπούλου Μ., Τασούλη Ἀθ., Δαμιανοῦ Κ., Σκαρβέλη Β., Ρετάλη Π., Ρούσσου Ὄλγα, Παντακοπούλου Κ., Καραχάλιου Μ., Καλτεζᾶ Ἑλ., Δράσσα Κ., Πιτουρᾶ Ἀν. καὶ Λεκκάκη Ν.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
Ἔκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3
Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴ — Διευθυντὴς Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
ΕΤΟΣ Β.' ΑΡΙΘ. 35 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1951 ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

WALTER NIEMANN

# ΤΟ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ DEBUSSY

Ο **César Franck**, μιὰ μεγάλη προσωπικότης ποὺ δημιούργησε ἐποχὴ στὴ νέα γαλλικὴ μουσική, εἶναι ἡ πνευματικὴ κεφαλὴ τῆς μεγάλης νεογαλλικῆς Σχολῆς ποὺ, ἔχοντάς τον γιὰ ὑπόδειγμα, ἀφιερώθηκε στὴν καλλιέργεια τῆς καθαρῶς ὀργανικῆς μουσικῆς καὶ ἀκολουθῶντας τὸ παράδειγμά του, ἔμαθε νὰ ἐμβαθύνη στὴν παλιὰ γαλλικὴ μουσική. Ἀπέναντι στὸ βαγκνερισμὸ ποὺ καὶ στὴ Γαλλία ἀκόμη ὡθοῦσε ὅλους τοὺς συνθέτες μὲ τὸ ζόρι στὸ θέατρο, στὴν ὄπερα, ἡ τέχνη του ἐκράτησε ψηλὰ τὴν κλασικὴ καὶ θρησκευτικὴ παράδοση ποὺ βρῆκε τὴν ἐντατικώτερή της ἔκφραση στὴν ἐξωθεατρικὴ μουσική. Βέβαια ὁ Βάγκνερ ἦρθε, ἐνίκησε καὶ καὶ κυριάρχησε καὶ στὴ Γαλλία μὲ τὴ δύναμη μιᾶς μεγαλοφυΐας ποὺ παρασύρει τὰ πάντα, ὡς τὸ 1890 περίπου. Ἔπειτα ἄρχισε ἡ ἐθνικιστικὴ ἀντίδραση ἐναντίον τοῦ μεγάλου νεογερμανοῦ. Νόμιζαν πὼς τὴν εἶχαν βρῆ στὴ λατρεία τῶν παλιῶν γάλλων τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνα, στὴν ὄπερα (**Lully, Rameau**) καὶ στὴ μουσικὴ γιὰ πιάνο (**Couperin**), στὸ συμβολισμό, στὴν ποίηση (**Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé, Claudel**) καὶ στὸν ἰμπρεσσιονισμὸ στὴ ζωγραφικὴ (**Monet, Manet, Whistler**) τῆς σύγχρονης ἐποχῆς τους, καθὼς καὶ σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ μουσικὰ δράματά τους μὲ ἐθνικὸ χρῶμα ὅπως «Τὸ ὄνειρο» τοῦ **Bruneau**, ὁ «**Fervool**» τοῦ **d'Indy** ἢ ἡ «**Louise**» τοῦ **Charpentier**. Ὅμως μόνο στὸν **Claude Debussy** (1862—1918) βρίσκει στὴ Γαλλία ἡ κίνηση τῆς «ἀπελευθερώσεως ἀπὸ τὸ Βάγκνερ» τὸ μεγαλύτερό της προφήτη καὶ στὸ λυρικό του μουσικόδραμα «Πελλέας καὶ Μελισσάνθη» ἐπάνω στοὺς στίχους τοῦ **Maeterlinck** τὴ διαθήκη της. Μετὰ τὸ Βαγκνερισμό, τὸ Φρανκισμὸ καὶ τὸ Ρεαλισμὸ στὴ Γαλλία ἔρχεται κάτι καινούργιο: ὁ Ντεμπυσσισμὸς ποὺ εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ μουσικός, μουσικοζωγραφικὸς καὶ ὁ ψυχογραφικὸς ποιητικὸς Ἰμπρεσσιονισμός. Ἡ «**décadente**» μουσικὴ τῶν νεύρων καὶ τῶν ψυχικῶν καταστάσεων τοῦ **Debussy** βρίσκεται σὲ στενώτατη καὶ ἐσωτερικὴ συνάφεια μὲ τὴ «**décadente**» κίνηση στὴν ποίηση καὶ τὴ ζωγραφική. Ἔτσι καὶ ἡ μουσική του γιὰ πιάνο εἶναι μία τρυφερή, εὔθραυστη, μοντέρνα τέχνη μωσαϊκοῦ ποὺ καταργεῖ ὅλα τὰ δεσμὰ τῆς τονικότητας, τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ μέτρου, τῆς μελωδίας, ὅλους τοὺς περιορισμοὺς ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἁρμονικοὺς σχολικοὺς κανόνες καὶ ποὺ εἶναι, μὲ τὴν ἀφάνταστη ὑπερεκλέπτυνση τῆς μουσικῆς ἀτμοσφαίρας, μὲ τὴ λεπτοφυῆ, ὑπερευαίσθητη τρυφερότητα καὶ συναισθηματικότητά της, ὄχι μόνο ὁλωσδιόλου παριζιάνικη, ἀλλὰ καὶ ἀντιβαγκνερική, ἀντιγερμανική, καὶ ἀντικλασική. Ὁ **Debussy** εἶναι ἕνας νεωτεριστὴς στὴν κυριολεξία τῆς λέξεως καὶ γιὰ τὴ γαλλικὴ μουσικὴ τοῦ πιάνου. Θέλει, μὲ τὴ συνειδητὴ χρησιμοποίηση τῶν βασικῶν ἁρμονικῶν φθόγγων νὰ διευρύνη τὴ μοντέρνα ἁρμονία, νὰ τὴν πλουτίση μὲ νέες ἀξίες καὶ νὰ προετοιμάση μιὰ νέα ψυχολογία τοῦ τρόπου ποὺ ἀπολαμβάνει κανεὶς τὴ μουσική, βασισμένη ἐπάνω σὲ λεπτότατες ἀντιδράσεις τῶν νεύρων.



ΚΛΩΝΤ ΝΤΕΜΠΥΣΣΥ

Αὐτὴ ὅμως ἡ τάση του νὰ δημιουργῆ νεότροπους συνδυασμοὺς τῶν ἠχοχρωμάτων ἐξελίχθηκε ὅλο καὶ περισσότερο σὲ μιὰ μανιερίστικη ἀποχὴ ἀπὸ κάθε ψυχικότητα καὶ αἰσθησιακὴ ἐκδήλωση τοῦ ἤχου στὴ μουσική, μέσα στὰ σχετικῶς στενὰ ὅρια τῆς σκέψης του, ποὺ περιορίζεται ὁλότελα στὴν ἔκφραση ἑνὸς τρυφε-

ροῦ λυρισμοῦ καὶ τῆς φαντασίας του ποὺ ἀρκεῖται στὸ σκίτσο καὶ τὴν ὑποδήλωση. Γι' αὐτὸ λείπει καὶ ἀπὸ τὴ μουσική του γιὰ πιάνο: φύση, ὑγεία, φῶς τοῦ ὑπαίθρου, καθαρὸ χρῶμα. Εἶναι μιὰ τέχνη ἐργαστηρίου ὑπερευαίσθητη καὶ ἀπόκοσμη. Εἶναι μιὰ μουσικὴ τοῦ παραμυθιοῦ καὶ τοῦ ὄνειρου, τοῦ μισόφωτου ἀνακατεμένων καὶ ἀσκητικὰ ἐλαττωμένων ἠχοχρωμάτων, τοῦ σκόπιμου πριμιτιβισμοῦ καὶ τῆς μονοτονίας, τῆς μαλθακῆς ἀπολαύσεως, τῆς πιὸ διαφοροποιημένης εὐαισθησίας· μιὰ μουσικὴ ποὺ μετριάζει μέσα στὸ ἐργαστῆρι της, τὴ δυνατὴ ὁρμὴ καὶ τὰ ζωηρὰ χρώματα τῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ κρύβει μέσα της τὸ σπόρο τοῦ θανάτου ἑνὸς ὑπερώριμου, ὑπερεκλεπτισμένου πολιτισμοῦ καὶ φέρνει συνειδητὰ στὴ μουσικὴ τοῦ πιάνου τὴν ἐξεζητημένη ἀτμόσφαιρα τῆς ἄνοιξης ἢ τῆς παιδιάστικης ἀθωότητος τῶν προραφαηλιτῶν ζωγράφων (παιδικὰ κομάτια: **Childrens Corner**). Συγχρόνως ὅμως εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία καὶ ἡ πιὸ ντελικάτη, ἡ πιὸ μοντέρνα καὶ ἡ πιὸ ἰδιαίτερη, ἡ πιὸ λεπτὴ καὶ ἡ πιὸ πολιτισμένη ἐκδήλωση τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Σ' αὐτὰ τὰ προτερήματα δὲν ὑστερεῖ ὁ **Debussy** οὔτε στὰ παλιότερα, οὔτε κἂν στὰ πρῶτα του ἔργα, ποὺ σύμφωνα μὲ τὸ παλιὸ πνεῦμα τῆς τονικότητας, τῆς φόρμας καὶ τῆς μελωδίας εἶναι ἀπολύτως «μουσικά» καὶ ποὺ ἐξελίσσεται μέσα σ' αὐτὰ περνῶντας ἀπὸ τὸ Σοῦμαν, τὸ Σοπέν, τὸ Γκρήκ. Αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε στὶς δυὸ λεπτοϋφασμένες **«Arabesques»**, στὴ **«Rêverie»**, στὴν ὡραία, φωτεινή, παρομυθένια καὶ σὲ ὀνειροπόληση βυθισμένη **«Ballade»** σὲ φὰ μεῖζον, στὴ χαριτωμένη μικρὴ σουῖτα γιὰ τέσσερα χέρια, στὴ **«Danse»** σὲ μὶ μεῖζον ποὺ ἔχει ἕνα ἀρχαϊκὸ χρῶμα, ποὺ τόσο συχνὰ ἀρέσει στὸ **Debussy** νὰ τὸ μεταχειρίζεται ἀργότερα· στὴ **«Mazurka»**, στὰ τρία κομάτια **«pour le piano»** (πρελούντιο, σαραμπάντα, τοκάτα) ποὺ σχηματίζουν ἤδη τὴ γέφυρα πρὸς τὸ μεταγενέστερο **Debussy** καὶ στὴ θαυμάσια **«Suite bergamasque»** μὲ τὸ γοητευτικὸ νυχτερινὸ **«Clair de lune»**. Ὅλα τὰ χαρίσματα ὅμως τῆς ἰδιότυπης τέχνης του, ποὺ ἀναφέραμε, κορυφώνονται σ' ἐξαιρετικὸ βαθμό, στοὺς δύο μεγάλους κύκλους μὲ τοὺς χαρακτηριστικοὺς τίτλους **«Estampes»** καὶ **«Images»** (2 τεύχη) ποὺ μέσα σ' αὐτοὺς στέκει μπροστά μας ὥριμος καὶ ὁλοκληρωμένος ὁ μεγαλύτερος δάσκαλος τοῦ μουσικοῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ. Αὐτοὶ οἱ δύο κύκλοι, τὰ τρία γεμᾶτα χρῶμα καὶ ζωὴ μεγάλα κομάτια ἀπὸ τὶς **«Masques»**, **«l' ile joyeuse»** (ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν περίφημο πίνακα τοῦ **Watteau** «Ταξεῖδι στὰ Κύθηρα») τὸ **«Hommage à Haydn»** καὶ τὰ λεπτῆς μικρογραφικῆς τέχνης 12 **«Préludes»** ἀπαρτίζουν κυρίως τὸ μεγάλο καὶ τὸν καθ' ἑαυτὸ **Debussy** τῶν ἔργων του γιὰ πιάνο.

Ἀσύγκριτη εἶναι προπάντων ἡ πιανιστική του μουσικὴ σὲ ὅ,τι γαλλικότερο κρύβει μέσα της καὶ ποὺ πηγάζει ἄμεσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ γιὰ πιάνο τῶν παλιῶν **clavecinistes** στὸ 17ο καὶ 18ο αἰῶνα· στὴν καθαρότητα καὶ τὸ σφιχτὸ δέσιμο τῆς μορφῆς, στὴ λεπτότητα, τὴν τρυφερότητα καὶ τὴν εὐγένεια τοῦ ἤχου, στὴ χάρη καὶ τὴ διαύγεια τοῦ γραψίματος. Ἀρκετὰ πράγματα ἔχει μάθει ὁ **Debussy** ἀπὸ τοὺς μεγάλους νεώτερους συνθέτες τῆς ρωσοανατολικῆς Σχολῆς· ἀπὸ τὸ μεγαλοφυῆ **Moussorgsky**, ἀπὸ τὸ **Balakirew**, τὸ **Borodine** καὶ τὸ **Rébikow**. Ἄλλα πράγματα πάλι, ὅπως τὴ ραψωδική, ἐλεύθερη σὰν ἀπὸ μωσαϊκὸ συνταιριασμένη, τὸ ἴδιο τολμηρὰ ὅσο καὶ συνειδητὰ χαλαρωμένη μορφὴ τῶν ἔργων τοῦ πιάνου τῆς ὡριμότερης περιόδου του (**«Pagodes»** ἀπὸ τὶς **«Estampes»**) τὰ ἔχει διδαχθῆ ἀπὸ ἐξωτικοὺς λαοὺς τῆς ἀνατολικῆς Ἀσίας (Κινέζους, Ἰάπωνες, Γιαβανέζους) κι' ἀπὸ ἀνατολίτικα παραμυθόνειρα κι' ἀπὸ τὰ παραμύθια τῶν χίλιων καὶ μιᾶς νύχτας. Ὅμως, τὸ **καινούργιο**, τὸ **νέο**, δηλαδὴ ἡ λεπτὴ κλίση του, ποὺ θυμίζει πάλι τὴν ἐποχὴ τῆς παλιᾶς γαλλικῆς ἐθνικῆς ὄπερας τοῦ 17ου αἰῶνα, πρὸς τὸ «ρωμαντισμὸ τῆς ἀρχαιότητας» («Δάφνη», «Ἡ χορεύτρια τῶν Δελφῶν» ἀπὸ τὰ **«Préludes»**, καὶ «Ἡ σελήνη φέγγει ἐπάνω στὸν παλιὸ ναὸ» ἀπὸ τὶς **«Images»**) καθὼς καὶ πρὸς τὸ ρωμαντισμὸ τῆς παλιᾶς μαυριτανικῆς Ἱσπανίας («Τὸ βράδυ στὴ Γρανάδα» ἀπὸ τὶς **«Estampes»**) καὶ τῆς παλιᾶς ὡραίας Ἰταλίας («Οἱ λόφοι τοῦ **Anacapri**» ἀπὸ τὰ **«Preludes»**), ἀλλὰ καὶ τὸ θαυμαστό, τόσο εὐαίσθητο αὐτί του γιὰ τοὺς πιὸ ἀσύλληπτους ἤχους στὴ φύση, εἶναι ἀποκλειστικὰ καὶ ὁλότελα δικό του. Αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ σπουδὲς ἀπὸ τὴ φύση, στὴν τόσο αὐθόρμητη, στοιχειώδη σύλληψή τους, ἴσως νὰ εἶναι τὸ μεγαλοφυέστερο ποὺ ἔχει νὰ παρουσιάση ἡ πιανιστικὴ μουσικὴ τοῦ **Debussy** σὲ ἤχους καὶ σὲ χρώματα. Ἐδῶ ἡ φαντασία του πουθενὰ δὲ σταματάει καὶ τίποτε δὲν ὑπάρχει ποὺ νὰ μὴ μπορῆ νὰ τὸ συλλάβη σὲ τόνους τὸ πνεῦμα του τόσο τέλεια καὶ πιστὰ ὅσο εἶναι ἀνθρώπινα δυνατὸν νὰ μεταφερθῆ στὴ γλῶσσα τῆς μουσικῆς: τὴ θάλασσα («Ὅ,τι εἶδε ὁ ἄνεμος» ἀπὸ τὰ **«Preludes»**, «Ἀντιφεγγίσματα στὸ νερὸ» ἀπὸ τὶς **«Estampes»**), τὴ βροχὴ («Κῆποι στὴ βροχὴ» ἀπὸ τὶς **«Estampes»**) τὸ χιόνι («Τὸ χιόνι χορεύει» ἀπὸ τὸ **«Childrens Corner»**, «Βήματα στὸ χιόνι» ἀπὸ τὰ **«Preludes»**) τὰ ἀρώματα καὶ τοὺς μακρυνοὺς ἤχους ποὺ σβύνουν στὴν βραδυνὴν ἀτμόσφαρα (**«Preludes»**), καθὼς καὶ τοὺς ἤχους τῆς καμπάνας στὸ δάσος (**«Images»**.)

Τὸ πῶς τὰ ἔχει «ζωγραφίσει» ὅλ' αὐτὰ ὁ **Debussy**, δὲ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ τὸ ἐκφράσει οὔτε βέβαια μὲ σχήματα ἀλλὰ οὔτε καὶ μὲ λόγια. **Μετάφρ. Ε. Δ. Α.**

## ΑΝΕΚΔΟΤΟ

— Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ διάσημος πιανίστας Ἐδουάρδος Ρίσλερ ἦταν πολὺ τῆς μόδας, μιὰ κυρία ἐξαιρετικὰ σνόμπ, γιὰ νὰ μὴ φανεῖ ὅτι ὑστερεῖ στὴν παρακολούθησή αὐτῆς τῆς μόδας, ἀγόρασε μερικὰ εἰσιτήρια γιὰ ἕνα του ρεσιτάλ. Ἀφοῦ τὰ πλήρωσε ἔφυγε· μὰ σὲ λιγάκι ξαναγυρίζει πίσω στὸ ταμεῖο βιαστική: «Ἀλήθεια, λέει στὸν ταμία, ξέχασα νὰ σᾶς ρωτήσω: τί πρόκειται νὰ κάμει αὐτὸς ὁ Ρίσλερ;...»

ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

# ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΟΥΑΛΛΙΑΣ

**Ὁ διαπρεπὴς Κύπριος μουσουργὸς καὶ μαέστρος κ. Σόλων Μιχαηλίδης βρίσκεται γιὰ λίγες μέρες στὰς Ἀθήνας ἐρχόμενος ἀπὸ τὴν Οὐαλλία ὅπου εἶχε παραστῆ ὡς μέλος τῆς πενταμελοῦς κριτικῆς Ἐπιτροπῆς στὸ διεθνὲς μουσικὸ διαγωνισμὸ καὶ πρόκειται νὰ φύγη γιὰ τὴ Γιουγκοσλαβία ὅπου ἔχει κληθῆ νὰ συμμετάσχη στὸ διεθνὲς συνέδριο καὶ φεστιβὰλ Λαϊκῆς Μουσικῆς. Στὸ παρακάτω ἄρθρο εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μᾶς μεταδώση τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὶς ὡραῖες μουσικὲς γιορτὲς τῆς Οὐαλλίας.**

Κάθε καινούργια ἐπαφὴ μὲ τὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς Ἀγγλίας ἀνανεώνει καὶ ἐνισχύει τὴν πεποίθηση, πὼς ἡ χώρα αὐτὴ ὄχι μονάχα ἔχει πιὰ καταρρίψει ὁλοκληρωτικὰ τὸ παληὸ παραμύθι (ἐπονείδιστη γιὰ μιὰ χώρα κατηγορία) τῆς «χώρας χωρὶς μουσική», ἀλλὰ βρίσκεται σὲ πλήρη ἄνθιση παρὰ τὴ χειρότερη ἴσως οἰκονομικὴ κρίση τῆς ἱστορίας της. Μιὰ σχολὴ ἀξιόλογων μουσουργῶν, ποὺ ἀμυδρὰ διαγραφόταν στὸν ὁρίζοντα στὰ τέλη τοῦ περ. αἰώνα, ἀκμάζει σήμερα καὶ ἡ ἐκτέλεση τῶν ἔργων του ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ Κράτος, ὑπὸ τὶς ποικίλες σ' αὐτὴ τὴ χώρα μορφές του (Συμβούλιο Τεχνῶν, Συμβούλια Κομητειῶν κ.λ.). Παράλληλα οἱ κυριώτερες ὀρχῆστρες καὶ διάφοροι καλλιτεχνικοὶ ὀργανισμοὶ ἐπιχορηγοῦνται γενναῖα. Ἀληθινά, ἡ ὀργάνωση τῆς μουσικῆς της ζωῆς, ἰδιαίτερα στὸν ἐκπαιδευτικὸ τομέα, εἶναι καὶ γιὰ μᾶς ἕνα παράδειγμα πρὸς μίμηση.

Φέτος μὲ τὸ γενικὸ Φεστιβὰλ τῆς Βρεταννίας ἡ μουσικὴ πῆρε ἕνα σημαντικὸ μερίδιο. Καινούργια ἔργα (ὄτερες, συμφωνικὰ κ.λ.) ἔχουν εἰδικὰ παραγγελθεῖ ἀπὸ τὸ Κράτος, ἄλλα ἔχουν προκριθεῖ κατόπιν διαγωνισμοῦ καὶ πλεῖστα ἀπ' αὐτὰ ἔχουν κι' ὅλας ἐκτελεσθεῖ. Ἕνας σημαντικὸς ἀριθμὸς συναυλιῶν ἔχει δοθεῖ ἀπὸ τὶς κυριώτερες ὀρχῆστρες τοῦ Λονδίνου στὴν καινούργια τεράστια Αἴθουσα Συναυλιῶν, ποὺ κτίσθηκε φέτος, καθὼς κι' ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιόλογες ὀρχῆστρες ἄλλων πόλεων, τῆς περίφημης Χάλλε τοῦ Μάντσεστερ, τῆς Φιλαρμονικῆς τοῦ Λίβερπουλ, τῆς Βιρμιγχάμης, τῆς Ὑόρκης κ. ἄ. Πλεῖστες πόλεις ἔχουν διοργανώσει τοπικὰ φεστιβὰλ τέχνης, ὅπως ἡ Ὀξφόρδη, τὸ Κέημπρητζ, τὸ Μπράϊτον, τὸ Μπόρνμουθ κ. λ. Ἄλλες ἐπλάτυναν τὸ τακτικό τους ἐτήσιο φεστιβάλ, ποὺ φέτος συμπεριελήφθη στὰ πλαίσια τοῦ γενικοῦ Φεστιβάλ. Τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα εἶναι τοῦ Ἄλντεμπουργκ, τοῦ Τσέλτενχαμ (σύγχρονης βρεταννικῆς μουσικῆς), τοῦ Ἐδιμβούργου καὶ τῆς Οὐαλλίας.

Τὸ φεστιβὰλ τοῦ Ἐδιβούργου, ἀποτελεῖ μιὰ σπουδαιότατη μουσικὴ ἐκδήλωση. Στὸ σύνολό του ἀκολουθεῖ περίπου τὶς γραμμὲς ἄλλων παρόμοιων στὴν Εὐρώπη, ὅπως τοῦ Σάλτζμπουργκ, τοῦ Στρασβούργου κ. ἄ. Εἶναι δηλ. μιὰ σύνθεση μελοδραματικῶν καὶ δραματικῶν παραστάσεων, καλλιτεχνικῶν ἐκθέσεων, συναυλιῶν συμφωνικῆς μουσικῆς καὶ μουσικῆς δωματίου μὲ φημισμένες βρεταννικὲς καὶ ξένες ὀρχῆστρες καὶ τὴ συμμετοχὴ διαπρεπῶν μαέστρων καὶ σολίστ. Μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει τί ἐνδιαφέρον δημιουργεῖ ἡ συμμετοχὴ τέτιων συγκροτημάτων ὅπως τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου πέρυσι, τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Ν. Ὑόρκης μὲ τὸν Μητρόπουλο καὶ τὸν Μπροῦνο Βάλτερ ἐφέτος.

***

Ἕνα ἄλλο φεστιβὰλ μὲ ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον καὶ ποὺ παίρνει τὶς διαστάσεις μιᾶς μουσικῆς Ὀλυμπιάδος εἶναι τὸ Διεθνὲς Φεστιβὰλ τῆς Οὐαλλίας, ποὺ γίνεται στὴν πόλη Θλαγκόθλεν. Τὸ φεστιβὰλ αὐτὸ βγῆκε ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ ἐθνικοῦ φεστιβὰλ τῶν Οὐαλλῶν, ποὺ ἐκεῖ τὸ λένε «Ἀϊστέδβοδ» (δηλ. μουσικὴ γιορτὴ) καὶ ποὺ τὴν προέλευσή του ἔχει στὶς ἀρχαῖες συγκεντρώσεις καὶ τοὺς περίφημους διαγωνισμοὺς τῶν βάρδων. Ἀκόμη ὡς σήμερα ἐξακολουθεῖ νὰ γίνεται τὸ Ἐθνικὸ «Ἀϊστέδβοδ» κάθε χρόνο, μιὰ φορὰ στὴ Β. Οὐαλλία καὶ μιὰ στὴ Ν. Οὐαλλία. Στὰ 1947 στὴν πόλη **Llangollen** (προφ. Θλαγκόθλεν) καθιερώθηκε τὸ Διεθνὲς Φεστιβὰλ κι' ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο παίρνει ὁλοένα καὶ μεγαλύτερες διαστάσεις. Τὴν πρώτη χρονιὰ πῆραν μέρος 40 χορωδίες, ἐνῶ φέτος 120. Τὸ Φεστιβὰλ αὐτὸ εἶναι κυρίως ἕνας διεθνὴς μουσικὸς διαγωνισμὸς μὲ παράλληλες βραδυνὲς συναυλίες. Ὅλοι ποὺ συμμετέχουν στοὺς διαγωνισμοὺς πρέπει νὰ εἶναι ἐρασιτέχνες (ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μαέστρους τῶν χορωδιῶν) κι' αὐτὸ τὸ γνώρισμα δίνει ξεχωριστὴ ἀξία καὶ σημασία στὴ μουσικὴ αὐτὴ γιορτή. Ἡ Ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ προσφέρει δωρεὰν στέγη καὶ τροφὴ στὶς χιλιάδες ποὺ ἔρχονται νὰ διαγωνισθοῦν Καὶ ἡ ὀργάνωση τοῦ κολοσσιαίου αὐτοῦ φεστιβὰλ δὲν ἀφήνει τίποτε στὴν τύχη· κάθε λεπτομέρεια, κι' ἡ ἐλαχίστη, προβλέπεται μὲ προσοχὴ καὶ ἡ γιορτὴ διεξάγεται πάντα μὲ ἀξιοθαύμαστη τάξη. Οἱ χορωδίες ἐπιβαρύνονται μὲ τὰ ἔξοδα τῆς μετάβασής τους ποὺ κάποτε εἶναι τεράστια, ὅταν μάλιστα μιὰ χορωδία ἔρχεται ἀπὸ μακρυνὴ χώρα, σὰν τὸν Καναδᾶ ἢ τὴν Χιλή. Αὐτὸ ὅμως ἐπιτυγχάνεται μὲ κρατικὴ βοήθεια. Αὐτὰ ὅλα εἶναι χρήσιμα διδάγματα γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνες κ'εἶναι, μοῦ φαίνεται, καιρὸς πιὰ οἱ ἁρμόδιοι νὰ ἀναλογισθοῦν πὼς δὲν πρέπει τὸ ὄνομα τῆς Ἑλλάδος νὰ λείπει ἀπὸ τέτιες ἐκδηλώσεις συστηματικά.

Τὸ φετεινὸ φεστιβὰλ κράτησε ἕξη μέρες ἀπὸ τὶς 3 ὡς τὶς 8 Ἰουλίου καὶ τὸ παρακολούθησαν 130 χιλιάδες ἀκροατές. Ἔλαβαν μέρος χορωδίες κι' ἄλλες ὁμάδες ἀπὸ 22 χῶρες τῆς Εὐρώπης, τῆς Ἀμερικῆς καὶ τῆς Ἀσίας, ἀπὸ τὴν Φιλλανδία ὡς τὸν Καναδᾶ καὶ τὴ Χιλή.

Ἡ πρώτη μέρα ἦταν, ὅπως πάντα, ἀφιερωμένη σὲ διαγωνισμοὺς ἐθνικῶν χορῶν καὶ λαϊκῶν χορωδιακῶν τραγουδιῶν. Ἐξαιρετικὲς ὁμάδες ἔστειλαν ἡ Γαλλία, Ἐλβετία, Ἱσπανία Γιουγκοσλαυία, ἡ Οὐκρανία καὶ ἡ Ἰνδονησία. Ἀπὸ τὴ δεύτερη μέρα ἄρχισαν οἱ καθαυτὸ διαγωνισμοί: σόλο πιάνο, βιολί, μονωδίες (χώρια σοπράνες, τενόροι κ.λ.). Τὸ κύριο ὅμως χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ φεστιβὰλ εἶναι οἱ διαγωνισμοὶ χορωδιῶν, ποὺ συγκεντρώνουν πάντα τεράστιο ἐνδιαφέρον. Οἱ χορωδίες χωρίζονται σὲ πέντε τάξεις: μικτές, ἀνδρικές, γυναικεῖες, ἐφηβικὲς καὶ παιδικές. Σὲ κάθε διαγωνισμὸ ὑπάρχουν δυὸ ὑποχρεωτικὰ ἔργα, καθωρισμένα ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ ἕνα χρόνο πρίν, καὶ ἕνα τρίτο ἐλεύθερο τῆς ἐκλογῆς τῆς χορωδίας, ἀλλὰ ἑνὸς συνθέτη τῆς χώρας τῆς χορωδίας. Στὸν διαγωνισμὸ μικτῶν χορωδιῶν, ποῦναι καὶ ὁ σπουδαιότερος μὲ α' βραβεῖο 120 λίρες καὶ διεθνὲς τρόπαιο, τὰ ὑποχρεωτικὰ φέτος ἦταν τὸ «Ἀμὴν» ἀπὸ τὸν «Μεσσία» τοῦ Χαΐντελ καὶ ὁ «Πιστὸς Σταυρὸς» τοῦ ὑποφαινομένου. Τὸ πρῶτο βραβεῖο κέρδισε μιὰ Ἀγγλικὴ χορωδία μὲ μαέστρο ἕνα σφριγηλότατο γέρο 82 χρονῶν, τὸ δεύτερο Πορτογαλλικὴ καὶ τὸ τρίτο Φιλλανδική. Στὶς ἀνδρικὲς τὰ ὑποχρεωτικὰ ἦταν τὸ **«Adoramus te»** τοῦ Παλεστρίνα καὶ ἕνα ἔργο τοῦ Νορβηγοῦ συνθέτη **Kjerulf** καὶ στὶς γυναικεῖες ἕνα μοτέττο τοῦ **Orlando di Lasso** καὶ ἕνα ἔργο τοῦ Οὔγγρου συνθέτη Σάντορ Βέρες. Τὸ πρῶτο βραβεῖο στὶς ἀνδρικὲς (100 λίρες καὶ διεθνὲς τρόπαιο) κέρδισε πάλι Ἀγγλική, τὸ δεύτερο Καναδικὴ καὶ τὸ τρίτο Νορβηγική. Στὶς γυναικεῖες τὸ πρῶτο βραβεῖο (75 λίρες καὶ τρόπαιο) πῆρε Ἀγγλική, τὸ δεύτερο Ὀλλανδικὴ καὶ τὸ τρίτο Γαλλική. Βραβεῖα πῆραν ἐπίσης μιὰ Γερμανική, μιὰ Οὐκρανικὴ καὶ μιὰ Ἐλβετική. Τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐκτελέσεως ἦταν πολὺ ψηλὸ καὶ ἀρκετὲς χορωδίες ἔδειξαν ἀξιοθαύμαστη τεχνική, ὁμοιογένεια, ἰσορροπία καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη. Δὲν θὰ ξεχάσω ποτὲ τὴν πλαστικότητα καὶ τὴν ἄφθαστη τέχνη τῆς Καναδικῆς χορωδίας στὸ γρηγοριανὸ μέλος· ἡ γραμμὴ κυλοῦσε σὰν ἀπὸ ἕνα ὄργανο ἀφάνταστης τελειότητας, χάρμα αἰσθητικῆς ὁμορφιᾶς.

Στὶς βραδυνὲς συναυλίες ἔλαβαν μέρος σ' ἐκλεκτὰ προγράμματα ἡ Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Λονδίνου μὲ τὸν Γάλλο μαέστρον Μαρτινὸν καὶ οἱ σολίστ Ἀρράου, ντὲ Βίτο, Σιλβέρι, **Danco**, καὶ τὸ Ἰνδικὸ μπαλέττο τοῦ Ρὰμ Γκοπάλ. Μιὰ ὡραία ἐκδήλωση ἦταν ἡ ἕνωση τῶν καλύτερων χορωδιῶν ἀπὸ πολλὲς χῶρες καὶ ἡ ἐκτέλεση ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ μουσικοῦ διευθυντοῦ τοῦ Φεστιβὰλ κ. Γκουὺν Οὐΐλλιαμς μιᾶς σειρᾶς ἔργων τοῦ Μπάχ, **Byrd, Vittoria,** Λάσσο, Παλεστρίνα, Οὐΐλλιαμς καὶ Χαΐντελ. Πάνω ἀπὸ χίλια πρόσωπα ἀπὸ τὴ Γερμανία ὡς τὸν Καναδᾶ ἑνώθηκαν σ' ἕνα μεγαλειώδη ὕμνο, ἕνα ὕμνο τῆς ἀγάπης καὶ τῆς ἀδελφωσύνης. Τὸ θέαμα ἦταν ἀφάνταστα συγκινητικό. Καὶ ἡ Μουσικὴ ἔμπαινε ἀκόμη μιὰ φορὰ στὸν μεγάλο της ρόλο τοῦ κατ' ἐξοχὴν Διδασκάλου τῶν ψυχῶν καὶ Ἐκπολιτιστικοῦ Ἀναμορφωτῆ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

# Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

## ΟΠΕΡΑ — ΟΠΕΡΕΤΤΑ — ΛΙΝΤ

Συνεχίζοντας τὴν μελέτη μου γιὰ τὴν Τέχνη τοῦ Τραγουδιοῦ καὶ τὴν Καλλιέργεια τῆς Φωνῆς (βλ. φύλλα 32 καὶ 34 τῆς «Μουσικῆς Κίνησης») θάθελα νὰ ἀνακεφαλαιώσω καὶ νὰ συμπληρώσω τὶς σκέψεις μου, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν μείνῃ τίποτα τὸ σκοτεινὸ ἢ ἀμφίβολο. Ἤδη μερικοὶ ἀπὸ τοὺς τραγουδιστές μας μ' ἐρώτησαν: «Μᾶς καταδικάζετε, λοιπόν, νὰ τραγουδοῦμε μόνο Ἑλληνικά; Κι' ἂν πᾶμε ἔξω;...».

«Ἂν πᾶμε ἔξω»! Αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνειρο, ὁ καϋμός, ὁ πόθος, τοῦ Ἕλληνα τραγουδιστῆ: «Νὰ πάῃ ἔξω»! Νὰ γίνῃ διάσημος, νὰ γίνῃ πλούσιος, νὰ γίνῃ μεγάλος καὶ κάπου-κάπου νὰ τὸν μετακαλοῦν στὴν πατρίδα του—ἂν καταδέχεται νὰ ἔρθῃ—κι' αὐτοὺς τοὺς πόθους καὶ τὰ ὄνειρα τὰ ὑποθάλπουν οἱ δάσκαλοι, ἐνῶ θάπρεπε ὅλοι μας, ὅλοι ὅσοι πονοῦμε γιὰ τὴν μουσικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας, νὰ ἑνωθοῦμε σὲ μιὰ προσπάθεια δημιουργίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς παραδόσεως ἀπ' τὸ ἕνα μέρος, μορφώσεως τοῦ κοινοῦ, ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Σ' αὐτοὺς ποὺ ρωτοῦν τί θὰ κάνουν μὲ τὴν σωστὴ Ἑλληνική τους Σχολὴ «ἂν πᾶνε ἔξω», θὰ μποροῦσα ν' ἀπαντήσω ὅτι αὐτό, ἐλάχιστα μὲ ἐνδιαφέρει, γιατὶ μιὰ Ἑλληνικὴ δόξα στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερικὴ δὲν μπορεῖ νὰ καλύψῃ τὰ κακὰ καὶ τὶς ζημιὲς τῆς μουσικῆς ἀκαταστασίας τοῦ τόπου μας, ἀλλὰ ὡς τόσο θὰ τοὺς πῶ ὅτι γιὰ κεῖνον ποὺ ἔχει μιὰ πραγματικὰ ἐξαιρετικὴ Φωνὴ καὶ ταλέντο, μιὰ καλὴ Σχολή, μιὰ σωστὴ ἄρθρωσι καὶ προφορὰ στὴ **γλῶσσα του,** ἡ μετεκπαίδευσις εἶναι ἕνα παιχνίδι. Θὰ μποροῦσα ν' ἀναφέρω ἄπειρα παραδείγματα ἂν τὸ ζήτημα αὐτὸ ἦταν πραγματικὰ σοβαρό. Καὶ στὸ τέλος, οἱ ἐπιτυχίες καὶ οἱ δόξες πέντε-ἕξι καλλιτεχνῶν μας στὸ Ἐξωτερικό, μ' ὅλο ποὺ εἶται σεβαστὲς καὶ ἀξιοθαύμαστες καὶ ἀναμφισβήτητα συντελοῦν στὴν ἐξύψωσι τοῦ Ἑλληνικοῦ ὀνόματος, δὲν φτιάχνουν τὴν τέχνη τοῦ τόπου. Δὲν εἶναι ἀπ' τοὺς «βασιλῆδες» καὶ τὶς «βασίλισσες» τοῦ τραγουδιοῦ, τοὺς διάσημους δηλαδὴ τραγουδιστὲς ποὺ κατὰ καιροὺς φάνηκαν στὸν κόσμο σὰν διάττοντα ἀστέρια, ποὺ ἔγινε «μουσικὴ» ἡ χώρα τους. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ χώρα τους ἦταν «μουσική», ἐπειδὴ εἶχε «μουσικὴ παράδοσι» ἔβγαλε καὶ τέτοια ἀστέρια.

Γεννᾶται ἀμέσως, τώρα, τὸ ζήτημα τῶν μεταφράσεων. Δὲν μπορῶ νὰ ξεχάσω τὶς γνῶμες κάποιων «σοφῶν» ὅταν ἐπρόκειτο νὰ ἱδρυθῇ, ἐπὶ τέλους, ἡ ἐπίσημη Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή μας, ποὺ ἔλεγαν καὶ ἔγραφαν πῶς... κάθε ὄπερα θάπρεπε νὰ παίζεται στὴν γλῶσσα της (!!) καὶ πῶς τὰ κείμενα, τόσο στὶς ὄπερες, ὅσο καὶ στὰ τραγούδια, εἶναι **ἀδύνατο** ν' ἀποδοθοῦν Ἑλληνικὰ κι' ὅτι «χάνουν» τὸ πνεῦμα τους, τὴν ποίησί τους κι' ἐγὼ δὲν ξέρω τὶ ἄλλο... Μὰ δόξα τῷ Θεῷ, ἡ γλῶσσα μας εἶναι ἀρκετὰ πλούσια, καλοὶ μεταφραστὲς ὑπάρχουν καὶ κεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ «χάνουν» στὴ μετάφρασι τὰ κείμενα, εἶναι τίποτα, μπροστὰ στὸν τραγέλαφο τῆς μὴ σωστῆς προφορᾶς τους ἀπὸ τραγουδιστὲς ξένους πρὸς τὴ γλῶσσα—στὴν προκειμένη περίπτωση Ἕλληνες—καὶ τῆς μεγίστης ζημιᾶς τῆς ἀκατανοησίας τοῦ κοινοῦ μας. Ἐδῶ, τὸ κοινὸ ποὺ πηγαίνει στὴν Ὄπερα καὶ στὶς συναυλίες τραγουδιοῦ, παραπονιέται, πλήττει, δυσανασχετεῖ ποὺ «δὲν καταλαβαίνει τὰ λόγια» ἐνῶ τοῦ τραγουδοῦν Ἑλληνικὰ καὶ θὰ θέλατε νὰ καταλαβαίνῃ Ἰταλικά, Γερμανικά, Γαλλικά, Ἐγγλέζικα; Μὰ στὴν Ἀμερική, στὴν «Μετροπόλιταιν» ἔτσι γίνεται—σοῦ λένε. Κάθε ἔργο τραγουδιέται στὴ γλῶσσα του. Ἔτσι γινότανε γιατὶ δὲν εἶχαν δικούς τους, ντόπιους καλλιτέχνες, τὰ τελευταῖα χρόνια ὅμως γίνεται μιὰ τεράστια προσπάθεια κι' ἐκεῖ πέρα, νὰ ἀποκτήσουν, νὰ βγάλουν ντόπιους καλλιτέχνες, νὰ φτιάξουν μιὰ Ἐθνικὴ Ὄπερα, μιὰ Ἐθνικὴ μουσικὴ παράδοσι καὶ στὶς Μεγάλες Ὄπερες τῆς Βιέννης, τοῦ Παρισιοῦ, τοῦ Βερολίνου, μόνο σὲ ἐντελῶς ἐξέχοντες καὶ παγκόσμιας φήμης καλλιτέχνες ἐπετράπηκε νὰ τραγουδήσουν σὲ ξένη γλῶσσα. Στὴν Ὄπερα τῆς Βιέννης π.χ. μόνο ὁ Σαλιάπιν καὶ ὁ Ρογκατέσφσκυ τραγουδήσανε Γαλλικὰ μέσα σὲ διάστημα δέκα πέντε χρονῶν! Γιατὶ ἡ Ὄπερα εἶναι Θέατρο καὶ πῶς μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ Θέατρο χωρὶς τὸν Λόγο; Καὶ πῶς μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ καλλιτέχνης τῆς Ὄπερας χωρὶς πλήρη καὶ βαθειὰ κατανόησι τοῦ κειμένου ποὺ θὰ τραγουδήσῃ καὶ τοῦ ρόλου ποὺ θὰ ἐνσαρκώσῃ; Καὶ πῶς θὰ παρασύρῃ, θὰ συγκινήσῃ, θὰ συγκλονίσῃ τὸν ἀκροατή, ἂν ὁ ἀκροατὴς δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβῃ τί γίνεται ἐκεῖ ἀπάνω, στὴ σκηνή; Τὰ λόγια, τὸ κείμενο, δὲν γράφηκαν στὸ βρόντο, εἶναι τὸ κείμενο ποὺ ἐνέπνευσε τὸν συνθέτη, εἶναι ἡ ποίησις ποὺ ἔδωσε φτερὰ στὴ φαντασία τοῦ μουσικοῦ καὶ εἶναι πάλι τὸ κείμενο ποὺ θὰ δώσῃ χρῶμα καὶ ζωὴ στὴ φωνὴ τοῦ τραγουδιστῆ. Ἂν ὁ τραγουδιστὴς δὲν νοιώσῃ τὸ κείμενο καὶ δὲν τὸ προφέρῃ μὲ τὴν ἔννοια καὶ τὸν τόνο ποὺ τοῦ πρέπει, τότε κι' ἡ φωνή του δὲν μπορεῖ νὰ πάρῃ τὴ σωστὴ ἔκφρασι κι' ἐπομένως οὔτε καὶ νὰ συγκινήσῃ, νὰ αἰχμαλωτίσῃ τὸν ἀκροατή. Κι' ἂν αὐτὸ λογαριάζεται γιὰ τὶς παληές, γνωστὲς ὄπερες, τί πρέπει νὰ ποῦμε γιὰ **τὶς καινούριες, τὶς «μοντέρνες»** ὄπερες, μὲ τὴν περίπλοκη μουσική τους, ὅπου ἡ «κορώνα» καὶ τὸ «μπέλ κάντο» δὲν ἔχουν πιὰ καμμιὰ βαρύτητα, ἀλλὰ κεῖνο ποὺ βαραίνει εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἡ δραματικὴ ἔκφρασις; Ἀλλὰ πουθενὰ καὶ ποτὲ ἡ «κορώνα» κι' ὅλα τ' ἄλλα φωνητικὰ «ἐφφέ», δὲν εἶχαν—γιὰ τοὺς πραγματικοὺς καλλιτέχνες—καμμιὰ σημασία σὰν «ἐφφέ», σὰν ἐντύπωσις ἐξωτερικὴ δηλαδή, ἀλλὰ πάντα σὲ στενὴ σχέσι μὲ τὸ κείμενο καὶ μὲ τὸ ρόλο. Μιὰ «κορώνα» στὴν ἴδια νότα, μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ πάρῃ ἑκατὸ διαφορετικὰ χρώματα—ἀνάλογα μὲ τὴν ψυχικὴ κατάστασι ποὺ ἐκφράζει, δὲν εἶναι κάτι τὸ ξένο, τὸ μηχανικό, δὲν γράφηκε γιὰ νὰ καταπλήξῃ. Μιὰ φράσις μπορεῖ νὰ ἐπαναληφθῇ μὲ διαφορετικὸ χρῶμα, σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο, καὶ εἶναι πάντα ἀνάγκη νὰ προσέχῃ ὁ τραγουδιστὴς τὸν τονισμὸ τῆς λέξεως, ἀκόμα κι' ἐκεῖ—ἰδίως ἐκεῖ—ποὺ ὁ μουσικὸς δὲν πρόσεξε τὴν προσωδία καὶ λάθη προσωδίας συμβαίνουν συχνὰ ἰδιαίτερα στὶς μεταφράσεις. Ἀκούω συχνὰ τοὺς τραγουδιστές μας νὰ προφέρουν **«σ' ἀγαπω», «θελώ», «μόρφη»** καὶ ἄλλα, ἀνεβάζοντας ἢ κατεβάζοντας δηλ. τὸν τόνο, ἐπειδὴ τραγουδοῦν μηχανικά, δίνοντας προσοχὴ μόνο στὴ μου-

σική, στὸ τέμπο, χωρὶς νὰ προσέχουν τὸ κείμενο καὶ τὴν ἔννοιά του κι' ἄς ἀφίσω πιὰ ἐκείνους ποὺ «τρῶνε» ὁλόκληρες συλλαβὲς γιὰ νὰ καρφωθοῦν στὴν «κορώνα».

Μιὰ μεγάλη παρεξήγησι ὑπάρχει στοὺς ρόλους τῆς ἐλαφρᾶς ὑψιφώνου—τῆς «κολορατοὺρ»—ποὺ οἱ τραγουδίστριές μας, γενικά, δὲν τοὺς βλέπουν παρὰ μόνο ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως. Νὰ γίνουν σωστὰ οἱ «βοκαλίζ», οἱ λαρυγγισμοὶ νὰ βγοῦν σωστὰ καὶ δυνατά οἱ ψηλὲς νότες, νὰ «πιάσουμε» τὰ ψηλὰ ντό, ρέ, μὶ καὶ τίποτε ἄλλο. Ὡς ἕνα διάστημα βλέπεις τὴν ἐλαφρὰ ὑψίφωνο νὰ «παίζη», νὰ αἰσθάνεται τὸ ρόλο της. Ξαφνικὰ ἔρχεται ἡ ἄρια: Τότε κάθε ἔκφρασις σβύνει, οἱ λέξεις καταπίνονται καὶ ἡ τραγουδίστρια—ἠθοποιὸς μεταμορφώνεται σ' ἕνα ἄψυχο ὄν ποὺ λέει μηχανικὰ τὸ μάθημά του καὶ ποὺ μόνη φροντίδα ἔχει νὰ παρατείνη ὅσο περισσότερο μπορεῖ τὴν «τρίλλια» της μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταπλήξη ἴσως τὸ πολὺ κοινό, νὰ προκαλέση ὅμως τὴν ἀγανάκτησι σ' ἐκείνους ποὺ νοιώθουν καὶ νὰ καταστρέψη γενικὰ τὸ ρόλο καὶ τὸ ἔργο ἀκόμα. Ἀλλὰ καὶ οἱ βοκαλίζ, οἱ λαρυγγισμοί, οἱ τρίλλιες, ὅλα, δὲν εἶναι ἁπλῶς τεχνική, ὁ μουσικὸς δὲν τἄβαλε γιὰ νὰ κάνη ὁ τραγουδιστὴς ἐπίδειξι τῆς δεξιοτεχνίας του, ἀλλὰ εἶναι κι' αὐτὰ ἕνα μέσο ἐκφράσεως. Ἡ ἴδια βοκαλίζ καὶ ἡ ἴδια τρίλλια μπορεῖ νὰ γίνη πιὸ ἐλαφρειὰ ἢ πιὸ βαρειά, πιὸ φωτεινὴ ἢ πιὸ σκοτεινή, πιὸ λυρικὴ ἢ πιὸ δραματική, ἀνάλογα μὲ τὸ ἔργο, μὲ τὸ ρόλο, μὲ τὴν ψυχικὴ κατάστασι ποὺ ἐκφράζει τὴ στιγμὴ ἐκείνη. Τὸ πνεῦμα, ὁ νοῦς, πρέπει νἆναι πάντα ὁ ὁδηγός. Οἱ τραγουδιστὲς ὅπερας σ' ὅλο τὸν κόσμο ἔχουν νοιώσει πιὰ αὐτὲς τὶς ἀλήθειες καὶ ξέρουν πῶς σήμερα γιὰ νὰ σταθῆ ἡ Ὄπερα, δὲν ἀρκεῖ οὔτε μιὰ ὡραία φωνή, οὔτε ἕνα ὡραῖο τραγοῦδι. Χρειάζεται καὶ μιὰ γενικὴ μόρφωσις γιὰ νὰ φθάσουν στὸ τέλειο «πλάσιμο τοῦ ρόλου ποὺ θὰ στηριχθῆ τόσο στὴ μουσική, ὅσο καὶ στὸ κείμενο.

Τὰ ἴδια ἰσχύουν γιὰ τὴν Ὀπερέττα, ποὺ δὲν εἶναι καθόλου εὐκολώτερο εἶδος—ὅπως πιστεύουν μερικοί. Μπορεῖ νἆναι ἐλαφρότερο εἶδος, πιὸ διασκεδαστικό, πιὸ εὔληπτο στὸ κοινό, ὅμως προβάλλει στοὺς ἠθοποιοὺς—τραγουδιστὲς τὶς ἴδιες καὶ μεγαλύτερες ἀκόμα δυσκολίες. Ὁ τραγουδιστὴς στὴν Ὀπερέττα μεταβάλλεται στιγμιαῖα σὲ ἠθοποιὸ πρόζας καὶ εἶναι πιὰ κάτι τὸ τραγικό, τὸ ἀπερίγραπτα ἀποκρουστικὸ ν' ἀκοῦς ξαφνικὰ τὸν γλυκόλαλο—μέχρι στιγμῆς—τενόρο νὰ μιλάη σὰν νὰ βρισκότανε στὸ δρόμο—ἢ συμβαίνει κι' αὐτὸ—σὰν νὰ ἀπήγγειλλε ἀρχαία τραγωδία...

Ὅσο γιὰ τοὺς τραγουδιστὲς τοῦ «λίντ»... Θὰ μποροῦσε νὰ γραφῆ μιὰ ὁλόκληρη μελέτη πάνω σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο ζήτημα. Παρακολουθῶ συχνὰ «ρεσιτὰλ τραγουδιοῦ» ποὺ ἀρχίζουν μὲ παληὲς Ἰταλικὲς ἄριες καὶ τραγούδια, περνοῦν ἀπὸ τὸ Γερμανικὸ «λίντ»—Σοῦμπερτ, Σοῦμαν, Μπράμς—βάζουν ἔπειτα Γαλλικὰ τραγούδια—Ντυπάρκ, Φωρὲ—βάζουν καὶ κανένα Ντεμπυσσὺ ἢ Μάλερ ἢ Στράους... Ὅλα τραγουδιοῦνται μὲ τὸ ἴδιο ὕφος, χωρὶς καμμιὰ προσοχὴ στὸ κείμενο, χωρὶς καμμιὰ διάκρισι στὸ στύλ, στὴν ἐποχή, στὸ περιεχόμενο, στὴν ποίησι. Ὄχι σπάνιες φορὲς ἀκοῦτε σὲ συναυλίες τραγουδιοῦ τραγούδια Σοῦμπερτ τραγουδισμένα... Γαλλικά!... Καὶ στὸ τέλος ἔχουμε καὶ τὸ Ἑλληνικὸ Τραγοῦδι, τὸ τεχνικὸ ἢ λαϊκό, ἢ δημοτικό, ποὺ αὐτὸ κακοπαθαίνει ἀκόμα περισσότερο γιατὶ ἑρμηνεύεται σὲ στὺλ Γαλλικὸ ἢ Γερμανικό, μὲ φρικτὴ ἄρθρωσι, μὲ ξενόφερτη προφορά, καὶ χωρὶς καμμιὰ κατανόησι...

Ὁ τραγουδιστὴς τῆς συναυλίας πρέπει νὰ ξέρη πῶς καταπιάνεται μὲ ἕνα εἶδος ἐξαιρετικὰ δύσκολο: Στὴν Ὄπερα ἔχει νὰ πλάση καὶ νὰ ἑρμηνεύση ἕνα ρόλο, ἕνα, γενικά, στύλ Σ' ἕνα πρόγραμμα τραγουδιῶν ἔχει νὰ πλάση δέκα, εἴκοσι ρόλους—ὅσα εἶναι τὰ τραγούδια—νὰ ξεχωρίση ἄλλα τόσα στὺλ καὶ πάλι μέσα σ' ἕνα καὶ μόνο τραγοῦδι μπορεῖ νὰ χρειασθῆ καὶ λυρικὴ καὶ δραματικὴ ἢ καὶ ἐπικὴ ἔκφρασι. Παντοῦ ὁδηγὸς τοῦ τραγουδιστῆ θἆναι ἡ Ποίησις, τὸ πνεῦμα. Καὶ ἀκριβῶς, ἐκεῖνο ποὺ λιγώτερο προσέχουμε, ἐκεῖνο ποὺ δὲν λογαριάζουν κἀν οἱ τραγουδιστὲς μας εἶναι ἡ Ποίησις, τὸ κείμενο, ὁ Λόγος, τὸ πνεῦμα.

Φωνή, ναί. Ὡραία φωνή, βέβαια. Ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα ὡραῖο τραγοῦδι, μὲ ἀληθινὴ ἔκφρασι καὶ βαθειὰ πνευματικότητα. Μόνο ἔτσι ὁ τραγουδιστὴς γίνεται ἑρμηνευτὴς πραγματικὸς καὶ ἀναδημιουργικὸς καλλιτέχνης.

Τῆς Κας ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

# ΔΥΟ ΒΑΣΙΛΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

## ΙΣΑΔΩΡΑ ΝΤΟΝΚΑΝ – ΑΝΝΑ ΠΑΒΛΟΒΑ

Ὅλοι γνωρίζουν τὸ ὄνομα τῆς μεγάλης Ἀμερικανίδας χορεύτριας Ἰσαδώρας Ντόνκαν, τῆς ὁποίας ἡ ζωὴ στάθηκε μιὰ θαυμαστὴ καλλιτεχνικὴ ἐποποιΐα, ποὺ κατέληξε στὸ σπαρακτικώτερο δρᾶμα. Γράφοντας σήμερα γιὰ τὴν ἰδιότυπη αὐτὴ δημιουργία μιᾶς νέας χορευτικῆς σχολῆς ποὺ ἄνοιξε ἄγνωστους ὡς τότε ὁρίζοντες στὴν τέχνη, δὲν μπορῶ νὰ μὴ μεταφέρω ἐδῶ μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ πολύκροτα «Ἀπομνημονεύματά» της, ποὺ πολλὲς σελίδες τους εἶναι ἀφιερωμένες καὶ στὴ διαμονή της στὰς Ἀθήνας. Τὸ ἰδεῶδες τῆς Ντόνκαν γιὰ τὸ χορὸ ἦταν ἐντελῶς διάφορο ἀπὸ τὰ ἰδεώδη τῶν ἄλλων ὁμοτέχνων της. Καὶ τὸ ἐκθέτει μὲ θερμὴ ἔξαρση.

«Σὲ μιὰ στιγμὴ προφητικοῦ ἔρωτος γιὰ τὴν Ἀμερικὴ—γράφει—ὁ ποιητὴς Γουΐλτ Γουΐτμαν φαντάζεται πῶς «ἀκούει τὴν πατρίδα μας νὰ τραγουδῆ». Φαντάζομαι κι' ἐγὼ αὐτὸ τὸν ὕμνο ποὺ ἀκούει ὁ Ποιητὴς νἄρχεται παντοδύναμος ἀπὸ τὰ κύματα τοῦ Εἰρηνικοῦ, νὰ περνᾶ ἀπάνω ἀπ' τὰ βουνὰ καὶ τὶς πεδιάδες καὶ τοὺς ποταμοὺς καὶ τὰ δάση καλῶντας ὅλους τοὺς νέους καὶ τὶς γυναῖκες καὶ τὰ παιδιὰ μὲ τοὺς ἐξαγγελτικοὺς ρυθμούς του, ποὺ ἀκολουθοῦν τὶς δυνατὲς γραμμὲς τῶν Βραχωδῶν Ὀρέων. Ὁ ὕμνος αὐτὸς θὰ εἶναι ἡ ἴδια ἡ δόνηση τῆς Ἀμερικανικῆς ψυχῆς ποὺ λαχταρᾶ τὰ ὕψη καὶ τὴ ζωὴ τὴν παναρμόνια, τὴν ἀστρόφεγγη σημαία τ' οὐρανοῦ, ποὺ ἐκτείνεται ἀπάνω ἀπὸ τὶς πεδιάδες

τῆς Σιέρρας Νεβάδας, τὰ βραχώδη βουνὰ καὶ τὰ ποτάμια, ἀπ' τὸν Εἰρηνικὸ ὡς τὸν Ἀτλαντικό, πρὸς τὸ μέλλον, σ' ἕνα ὅραμα μεγαλόπρεπο καὶ πρωτόφαντο τῆς ζωῆς—ἕνας ὕμνος ποὺ θὰ εἶναῖ ἡ ἴδια ἡ ἀπέραντη ψυχὴ τῆς Ἀμερικῆς».

«Μοῦ φαίνεται τερατῶδες—ἐξακολουθεῖ ἡ καλλιτέχνις—τὸ νὰ νομίζουν ὅτι ὁ ρυθμὸς τῆς τζὰζ εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸς τῆς Ἀμερικῆς. Ὁ ρυθμὸς τῆς τζάζ ἀντιπροσωπεύει μόνο τοὺς ἀγρίους τῆς Νότιας Ἀφρικῆς. Θάρθη ἡ μέρα ποὺ ἡ Ἀμερικὴ θὰ ἐκφράζεται μὲ μιὰ μουσικὴ τιτανικὴ ποὺ θὰ δημιουργῆ ἁρμονία μέσα στὸ χάος, καὶ ποὺ οἱ νέοι καὶ τὰ κορίτσια μας μὲ τὶς μακριὲς γάμπες καὶ τὴ χαρούμενη ὑγεία τους, θὰ χορεύουν μ' αὐτὴ τὴ μουσική, καὶ ὄχι πιὰ μὲ τοὺς πιθηκίσιους σπασμοὺς τοῦ τσάρλεστον, μ' ἕνα ἀναφτέρωμα παντοδύναμο κι' ἐξαιρετικό, ποὺ θὰ τοὺς φέρνη ψηλότερα κι' ἀπ' τὶς Πυραμίδες τῆς Αἰγύπτου, κι' ἀπ' τὸν Ἑλληνικὸ Παρθενῶνα, μὲ μιὰ ἔκφραση ὠμορφιᾶς καὶ δυνάμεως πρωτόφαντης, ποὺ κανένας πολιτισμὸς δὲν γνώρισεν ἀκόμη. Ὁ χορὸς τῆς Ἀμερικῆς θὰ ἐκφράζη τὸ θάρρος τῶν ἡρώων μας, τὴ Δικαιοσύνη, τὴν Καλωσύνη, τὴν Ἀγνότητα τῶν μεγάλων πολιτικῶν μας ἀνδρῶν, καὶ ὅλο τὸν ἔρωτα καὶ ὅλη τὴ στοργή μας».

Τὰ ὡραῖα αὐτὰ ὄνειρα τῆς καλλιτέχνιδος ἔμειναν ἀπραγματοποίητα, ὅπως κάθε ὀνειροφαντασία. Μὰ τὸ πέρασμα τῆς Ἰσαδώρας Ντόνκαν στὸν κόσμο σημείωσε τὸ μεγαλείτερο γεγονὸς στὴν ἱστορία τοῦ χοροῦ μέσα στοὺς αἰῶνες. Ὅλες οἱ ρηξικέλευθες δημιουργίες της ὅλες οἱ ἀναμορφωτικές προσπάθειές της, πραγματοποίησαν μιὰ νέα ἀναγέννηση τῆς τέχνης τοῦ χοροῦ, ποὺ ἦταν ὡς τότε μιὰ διασκέδασις τῶν αἰσθήσεων χωρὶς κανένα βάθος. Ἡ Ντόνκαν ἀνάδειξε τὸ χορὸ μιὰ ὡραία τέχνη, ἰσότιμη καὶ ἰσοδύναμη μὲ τὴν ποίηση, τὴ ζωγραφική, τὴ μουσική, τὴν ἀρχιτεκτονική! Καὶ τὴ χορεύτρια ἄξια νὰ συγκριθῆ μ' ἕνα ἀρχαῖκὸ ναό, μὲ τὴ Νίκη τῆς Σαμοθράκης, μὲ τὴν ὅλη δόνηση «Μαρσεγαὶζ» τοῦ **Rude**! Ἡ Ἰσαδώρα πραγματοποίησε αὐτὸ τὸ θαῦμα. Ὁ προορισμός της ἦταν ἄξιος ἑνὸς Προμηθέως. Χωρὶς τὴν Ἰσαδώρα δὲν θὰ ὑπῆρχε ἐλεύθερος χορός, οὔτε θὰ θάμπωναν τὸν κόσμο τὰ Ρωσσικὰ μπαλλέτα. Αὐτὴ ἀποκάλυψε πρώτη τὴ «ρυθμικὴ» δύναμη τὶς κινήσεις τῶν χεριῶν καὶ ὅλου τοῦ σώματος στὰ τυποποιημένα ἀνδρείκελα τοῦ κλασικοῦ μπαλλέτου. Αὐτὴ πρώτη φανέρωσε τὴν **τόλμη** τῆς μεγαλοφυΐας. Ἡ Ντόνκαν δὲν χόρευε ποτὲ γιὰ νὰ τὴν χειροκροτοῦν οὔτε γιὰ νὰ κερδίζη χρήματα καὶ δόξες. Χόρευε γιὰ τὴ λύτρωση τῆς Ἀνθρωπότητος. Γιὰ τὴν ἐλευθερία της καὶ τὴ χαρά της. «Δὲν εἶμαι χορεύτρια—ἔλεγε—οὔτε ξέρω νὰ χορεύω... Μὰ ἡ ζωὴ πρέπει νὰ εἶναι ἕνας χορός ... Ἔτσι μόνο τὴ νοιώθω, ὅταν μὲ διαπερνοῦν ὁλόκληρη οἱ δονήσεις τῶν ἤχων καὶ οἱ κραδασμοὶ τῆς μουσικῆς... Ἁπλώνω τὰ χέρια μου στὸ ἄπειρον καὶ ζῶ, ἀγκαλιάζοντας ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα!» Δίκαια λοιπὸν οἱ σύγχρονοί της τὴν ὠνόμασαν «ἐνσάρκωση» τῆς ἀνθρωπότητος, τὴν ἐνσάρκωση τῆς φύσεως, τὴν ἐνσάρκωση τῆς μουσικῆς.

Ὁ χορὸς τῆς Ἰσαδώρας Ντόνκαν δὲν ἦταν ἕνας ἀρχαιολογικὸς χορὸς μουσείου. Ἀπ' τὴν Ἑλλάδα ποὺ λάτρευε, πῆρε τὴν αἰωνιά της νεότητα, τὴν ἐλεύθερία της, τὴ βάρβαρη δροσιὰ καὶ τὴν ἀγνότητά της κι' ἀπάνω ἀπ' ὅλα τὴν εὐρυθμία της. Ἔμοιαζε μὲ τ' ὅλογα ποὺ ἐξορμοῦν στὶς μετῶπες τοῦ Παρθενῶνος, ὅπως ἔγραφε ὁ **Henri Lavedan**: Δὲν πῆρε κανένα ἀπὸ τὰ ἐξαρτήματα τῶν ἀρχαίων χορῶν, οὔτε θύροους, οὔτε λύρα, οὔτε χρυσοὺς κεφαλοδέσμους, οὔτε διαύλους, οὔτε κρόταλα καὶ σεῖστρα. Πῆρε μόνο τὴν ψυχή, τῆς ψυχὴ τῆς Ἰφιγένειας, τῆς κυνηγέτιδας Ἀρτέμιδος, τῶν Βακχίδων, καὶ τοῦ Διονύσου.

«Ὁ χορὸς - γράφει ἡ Ντόνκαν - γεννιέται ἀπὸ μᾶς καὶ μόνο, ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὶς συγκινήσεις τοῦ αἴωνος μας, ὅπως οἱ Ἑλληνικοὶ χοροὶ πήγαζαν ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὶς συγκινήσεις τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Στὴ νεότητά μου περνοῦσα ὧρες ὁλόκληρες ἐνθουσιώδους θαυμασμοῦ ἐμπρὸς στὸν Παρθενῶνα καὶ τὶς μετῶπες του, τ' ἀρχαῖα ἀνάγλυφα, τὰ ἀγγεῖα, τὰ μικρὰ ἀγάλματα τῶν Ταναγραίων κορῶν, ὄχι γιὰ ν' ἀντιγράψω τὶς στάσεις καὶ τὶς θεῖες ἐκφράσεις αὐτῶν τῶν ἀριστουργημάτων, ἀλλὰ γιὰ νὰ κατορθώσω μὲ τὴν ἐπίμονη ἐνατένισή τους νὰ εἰσδήσω στὰ μύχια τῆς πρωταρχικῆς τους δημιουργίας, καὶ ν' ἀνακαλύψω τὸ μυστικὸ τῆς θείας τους ἐκστάσεως, παρακολουθῶντας μὲ τὸ πνεῦμα μου τὶς συμβολικὲς ἰδέες ποὺ ἐκφράζουν οἱ συμβολικές τους κινήσεις. Ἀπὸ τὰ μυστήρια αὐτὰ προῆλθε ὁ Χορός μου, ὄχι Ἑλληνικός, ὄχι ἀρχαϊκός, ἀλλὰ μόνο ἐκφραστικὸς τῆς ψυχῆς μου τῆς πλημμυρισμένης ἀπὸ τὴν εὐρυθμία τῆς Ὠμορφιᾶς. Γιὰ μένα ὁ Διόνυσος δὲν εἶναι ὁ ἀρχαῖος Ἑλληνικὸς θεὸς ποὺ χάθηκε μαζῆ μὲ τοὺς ὄλλους, ἀλλὰ ἕνας θεὸς αἰώνιος, δυναμικός, ποὺ ἐμπνέει κάθε καλλιτεχνικὴ δημιουργία μὲ διαφορετικὰ ὀνόματα καὶ διαφορετικὲς μορφές».

Οἱ αἰσθητικὲς ἀρχὲς τῆς Ντόνκαν πηγάζουν ἀπ' τὴν ἔμπνευση τῆς φύσεως, ἀπ' τὴν ὑπακοὴ στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ποὺ εἶναι τὸ «ὑψηλότερο σύμβολο τῆς Ὠμορφιᾶς», ἀπ' τὸ ρυθμὸ τῆς καρδιᾶς καὶ τῆς ἀναπνοῆς, ἀπ' τοὺς κυματισμοὺς τῶν κινήσεων, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι πιστὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ κυματισμοῦ τῶν κυμάτων καὶ τῶν δένδρων τῶν δασῶν, ἀπὸ τὴ δόνηση τῆς μοναξιᾶς καὶ τῶν ἡλιόχαρων τοπίων, ἀπὸ τὶς μεγάλες γραμμὲς τῆς φύσεως. Ὅλες οἱ κινήσεις τῆς γῆς ἀκολουθοῦν τὸν κυματισμὸ τῶν μεγάλων γραμμῶν. Τὸ φῶς ταξειδεύει σὲ κύματα. Ὁ ἦχος ἐπίσης. Οἱ κινήσεις τῶν νερῶν, τῶν ἀνέμων, τῶν δένδρων καὶ τῶν φυτῶν εἶναι κυματιστές. Τὸ πέταγμα τῶν πουλιῶν, ὁ δρόμος ὅλων τῶν ζώων ἀκολουθοῦν μεγάλους κυματισμούς. Ἀπ' αὐτοὺς ἐμπνέεται ἡ καλλιτέχνις στὶς χορευτικές της δημιουργίες. Γι' αὐτὸ χορεύει μόνο μὲ ρυθμοὺς τοῦ Μπάχ, τοῦ Γκλούκ, τοῦ Σοπέν, τοῦ Σοῦμπερτ, τοῦ Βάγκνερ, τοῦ Λίστ, τοῦ Σεζὰρ Φράνκ. «Ἂν μετέφραζα ποτὲ μὲ κινήσεις τὴ μουσικὴ τῶν «μοντέρνων» συνθετῶν—ἔλεγε—θὰ τοὺς ἔκανα, ἀλλοίμονο, νὰ νοιώσουν, πρῶτοι αὐτοί, τὴ μεγαλείτερη φρίκη γιὰ τὸν ἑαυτό τους.» Ὁ χορός της ἐνθουσίαζε καὶ ἀναστάτωνε μαζῆ, ὄχι μόνο τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες, τὸν Ροντέν, τὸν Μπουρντέλ, τὸν Μαίντερλιγκ, τὸν Χάρολδ Μπάουερ, τὸν Βάλτερ Ροῦμμελ, ἀλλὰ καὶ τ' ἀνίδεα πλήθη ποὺ παρέσυρε ἀκάθεκτα ἡ δύναμις τοῦ ἐνστίκτου αὐτῆς τῆς τέχνης, τῆς πρωτόγονης κι' αὐθόρμητης, καὶ μαζῆ τόσο φιλοσοφημένης καὶ τεχνικὰ ἐξελιγμένης.

***

Ἡ Ἄννα Πάβλοβα εἶναι ἡ «Γυναῖκα — κύκνος» ἡ «ἀρχαία ψυχή», ἡ «Ἀναδυομένη Ἀφροδίτη». Αὐτοὺς τοὺς τίτλους τῆς ἀπονέμουν οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς της. «Μόλις ἀρχίσει κανεὶς νὰ μιλῆ γιὰ τὴν Πάβλοβα — γράφει ὁ Λέβινσον, τὸ πᾶν γίνεται ποίησις κι' εὐγλωττία. Ὦ Ἄννα! Εὐλογημένη νὰ εἶσαι ποὺ ξαναφέρνεις τοὺς καιροὺς τῶν θεαινῶν στὴ σκληρὴ ἐποχή μας τῶν μηχανημάτων τῆς καταστροφῆς! Εἶσαι πλημμυρισμένη ἀπὸ φῶς. Κάθε σου κίνηση, κάθε πτυχὴ

τιῶν. Ὅσο γνώρισα τὸ Μπετόβεν, δὲ βρίσκω καμμιὰ μέρα ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθῆ μὲ τὴ μοιραία αὐτὴ ἡμέρα τοῦ Νοεμβρίου. Εἶχε χτυπηθεῖ στὴν καρδιά, κι' ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του, ἔζησε ὑπὸ τὴν ἐντύπωση αὐτῆς τῆς τρομερῆς σκηνῆς.

## Ο ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΚΙ' ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ

Ἡ δυστυχία ὅσο πάει, τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, πλέκει τὸν ἀκάνθινο φράχτη γύρω ἀπὸ τὴν ὕπαρξή του. Ἡ ἀρρώστεια του τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸν κόσμο, τοῦ κάνει μαρτυρικὸ τὸ ἐπάγγελμά του. Οἱ παλιές του ἐπιτυχίες εἶναι μιὰ θύμηση ποὺ καίει μᾶλλον τώρα παρὰ νὰ ζεσταίνη. Τὰ ἔργα του ἀπλώθηκαν στὸν κόσμο. Ἀπὸ τὸ 1803 κιόλας παίζονται μ' ἐπιτυχία στὴ Γερμανία, στὴν Ἑλβετία, στὴν Ἀγγλία, στὸ Παρίσι. Τὸ 1808, τὸν εἶχε καλέσει ὁ Ἱερώνυμος Βοναπάρτης, βασιλεὺς τῆς Βεστφαλίας. Ἦταν ἕτοιμος νὰ πάη ἀλλὰ οἱ τρεῖς πρίγκηπες δίνοντάς του τὴν περίφημη σύνταξη εἶχαν ματαιώσει τὸ ταξίδι. Ὁ κόσμος τὸν εἶχε περιβάλει μὲ θαυμασμὸ μιὰ φορά. Τώρα ὅλα εἶχαν τελειώσει, ὅλα εἶχαν σκοτεινιάσει. Φτώχεια κι' ἀναγνώριση καμμιά. Τὸ ἔργο του δὲν τὸνοιωθαν πιὰ οἱ σύγχρονοί του. Ὁ νεαρὸς Βέμπερ καὶ περισσότερο ἀκόμα ὁ Ἰταλὸς Ροσσίνι, ἔκαιγαν τὶς καρδιές. Ἡ κριτικὴ γινόταν ὅλο καὶ πιὸ ἀμείλικτη γιὰ τὸν ἄρρωστο καλλιτέχνη.

—Ὁ Μότσαρτ κι' ὁ Μπετόβεν, ἔγραφαν, εἶναι γεροσχολαστικοί. Ἄρεσαν στοὺς κουτοὺς τῆς περασμένης ἐποχῆς. Μόνον ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ φάνηκε ὁ Ροσσίνι ξέρομε τί θὰ πῆ μελωδία. Ὁ Φιντέλιο εἶναι ἕνα ἔκτρωμα.

Τὸν εἶχαν ξεγράψει ὡς συνθέτη. Ὡς πιανίστα τὸν ἔβαζαν στὴν ἴδια σειρὰ μὲ τοὺς σύγχρονούς του Κλεμέντι, Χοῦμμελ, κι' ἄλλους, τὸν θεωροῦσαν μάλιστα κατώτερο. Ἂν ἦταν δυνατὸν ποτὲ νὰ γίνη σύγκριση! Γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ οἱ μουσικοὶ ποῦζησαν τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπετόβεν, ποὺ θριάμβευσαν πολὺ περισσότερο ἀπὸ αὐτόν, τώρα χλωμιάζουν ὅταν σταθοῦν κοντά του.

Ἀπὸ αὐτοὺς ὁ Βέμπερ δὲν ἔπαιξε κανένα ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ Μπετόβεν. Ὁ Σοῦμπερτ ποὺ τὸν θαύμαζε ἀπὸ μακρυά, ἦταν ὁ μόνος ποὺ θὰ μποροῦσε ν' ἀντιληφθῆ τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ τιτᾶνος, ἀλλὰ ἂν καὶ ζοῦσε στὴ Βιέννη κι' αὐτός, δὲ συναντήθηκαν ποτέ.

Χαρακτηριστικὴ τῆς ἀδιαφορίας ποὺ περιέβαλε τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν, εἶναι ἡ στάση τοῦ Κερουμπίνι... Ὁ Μπετόβεν τὸν θαύμαζε. Τοῦγραψε λοιπὸν ἕνα ὡραῖο γράμμα, ζητιανεύοντας σχεδὸν τὴ φιλία του:

—Ἂν θέλετε νὰ μοῦ κάμετε μιὰ μεγάλη εὐχαρίστηση, γράψτε μου λίγες γραμμές, θὰ μὲ ἀνακουφίσετε πολύ. Ἡ τέχνη ἑνώνει ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, τόσο μᾶλλον τοὺς ἀληθινοὺς καλλιτέχνες, κι' ἴσως καταδέχεσθε νὰ μὲ περιλάβετε στὶς τάξεις τους.



## ΓΚΑΙΤΕ

Ἦταν ἡ ἄνοιξη τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου τότε. Ὁ Σίλλερ κι' ὁ Γκαῖτε φλόγιζαν τὶς καρδιές. Ὄνειρα θεάτρου περνοῦν ἀπὸ τὴ φαντασία τοῦ Μπετόβεν. Ἀλλὰ νοιώθει πὼς ἡ ἰδιοφυΐα του δὲν εἶναι γιὰ ὄπερα. Φέρνει τὸ θέατρο στὰ δικά του νερά. Μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Ἔγκμοντ π.χ., ἔργο τοῦ 1810 ξεπερνάει κι' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τοῦ Γκαῖτε. Ὁλόκληρο τὸ δρᾶμα τοῦ ἀγωνιστῆ τῆς ἐλευθερίας, τὸ ἀποδίδει ἡ εἰσαγωγὴ αὐτή, ἕνα ἀπὸ τ' ἀριστουργήματα τοῦ συνθέτου.

Ὁ Μπετόβεν θαύμαζε φανατικὰ τὸ Γκαῖτε. Εἶχε ἀνατραφεῖ μὲ τὸ θρύλο τοῦ Ὀλύμπιου ποιητῆ. Λέει ὁ ἴδιος:

— Θὰ σκοτωνόμουν δέκα φορὲς γιὰ τὸ Γκαῖτε.

Πόθος του πάντα ἦταν νὰ τὸν γνωρίση ἀπὸ κοντὰ καὶ νὰ γράψη μουσικὴ γιὰ τὰ ἔργα του. Ἀλλὰ ἡ γνωριμία του μὲ τὸν ποιητὴ τῆς Βαϊμάρης μόνο πικρες κι' ἀπογοητεύσεις θὰ τοῦφερνε μιὰ μέρα.

Ἐπεδίωξε μὲ λαχτάρα αὐτὴ τὴ γνωριμία. Δυὸ γράμματά του εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικά:

—Ἐξοχώτατε, γράφει, ἡ Μπεττίνα Μπρεντάνου (ἡ ποιήτρια καὶ φίλη τοῦ Γκαῖτε), μὲ βεβαιώνει πὼς θὰ μὲ δεχθῆτε καλά, καὶ μάλιστα φιλικά. Ἀλλὰ πῶς νὰ ὑπολογίσω σὲ μιὰ τέτοια ὑποδοχή, ἀφοῦ ὅταν θᾶρθω κοντά σας, δὲ θᾶχω τίποτε ἄλλο νὰ σᾶς προσφέρω παρὰ τὸν ταπεινώτερο θαυμασμό. Θὰ λάβετε τὴν μουσική μου τοῦ Ἔγκμοντ. Κι' ἡ μορφή σας, θὰ εἶναι πολύτιμη γιὰ μένα, καὶ γιὰ τὴν τέχνη μου καὶ θὰ τὴ δεχθῶ μὲ τόση εὐχαρίστηση ὅση τὸ μεγαλείτερο ἔπαινο.

Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ ὑπερήφανου Μπετόβεν, τοῦ «Μεγάλου Μογγόλου» ὅπως τὸν ἔλεγεν ὁ Χάϋδν, μᾶς πείθουν ἀρκετὰ πὼς πίσω ἀπὸ τὴ βασιλική του πόζα, κανεὶς καλλιτέχνης δὲν ἦταν τόσο μετριόφρων ὅσο ὁ Μπετόβεν.

Θριβερὸ μᾶς φαίνεται ἄλλο γράμμα του πρὸς τὸ Γκαῖτε. Εἶναι τὸ ἔτος τῆς ἐννάτης συμφωνίας, 1823. Ἡ φτώχεια κλονίζει μιὰ στιγμὴ τὸν καλλιτέχνη. Ἡ σύνταξη ποὺ τοῦταξαν οἱ τρεῖς πρίγκηπες, δὲν πληρώνεται. Ὁ θρίαμβος τῆς ἐννάτης, ὅλη ἡ ἀποθέωση, τοῦ ἄφησαν κέρδος μηδέν. Νὰ ἐργάζεται ἔτσι ὑπεράνθρωπα, καὶ νὰ μὴ μπορῆ νὰ κερδίση οὔτε τὸν ἐπιούσιο. Εἶναι ἀνήκουστο. Ποιός θὰ νοιώση τὴ συμφορά του; Μόνον ἕνας ἰσότιμος. Γράφει στὸ Γκαῖτε, καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ μεσολαβήση στὴν αὐλὴ νὰ ἐγγραφῆ ὁ Μέγας Δοὺξ τῆς Βαϊμάρης συνδρομητὴς γιὰ νὰ τυπώση τὴ **Missa Solemnis**. Τὰ λόγια του εἶναι σπαρακτικὰ στὸν κρατημένο τους πόνο:

Ὡς τώρα κύτταζα ψηλά. Ἀλλὰ τώρα πρέπει νὰ κυττάζω χαμηλά. Ἡ κατάσταση τῆς ὑγείας μου μ' ἐμπόδισε πολλὰ χρόνια νὰ κάνω περιοδεῖες καὶ γενικὰ ν' ἀσχοληθῶ μὲ ὅ,τι φέρνει κέρδος. Ξέρω πὼς δὲ θὰ

πάρεξηγήσετε ἕνα καλλιτέχνη ποὺ αἰσθάνεται ὑπερβολικὰ τὸ μειονέκτημα νὰ μὴν ἔχη πόρους, δὲ θὰ τὸν παρεξηγήσετε ποὺ σκέφθηκε αὐτὸ τὸ ζήτημα, σὲ μιὰ στιγμὴ ποὺ τὸν σπρώχνει ἡ ἀνάγκη.

Σὲ ὅσους ἔχουν μελετήσει τὸ βίο τοῦ Γκαῖτε, δὲ θὰ φανῆ παράξενο πῶς ὁ Μπετόβεν δὲν ἔλαβε ποτὲ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πονεμένο γράμμα, ὅπως δὲν ἔλαβε κι' ὁ Σοῦμπερτ, ὅταν τοῦστελνε τὰ ποιήματά του τονισμένα ἀριστουργηματικά. Ὁ Μπετόβεν ὅμως ἔμεινε πιστὸς στὸ θαυμασμό του πρὸς τὸν ποιητὴ τῆς Βαϊμάρης, κι' ἔλεγε ὅταν τοῦ τὸν κατηγοροῦσαν:

— Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει νὰ εἶναι ὁ μεγαλύτερος ποιητὴς τῆς Γερμανίας.

Ὡς ἄνθρωπο, τὸν εἶχε φαίνεται ξεγράψει, καὶ πολὺ νωρίτερα, ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ τὸν πρωτογνώρισε ἀπὸ κοντά.

Ἦταν τὸ 1812. Ἐπὶ τέλους!... Θὰ πραγματοποιεῖτο ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλείτερους πόθους τῆς ζωῆς του. Θᾶβλεπε τὸ Γκαῖτε! Καὶ πραγματικά, ἡ συνάντηση ἔγινε στ' ἀριστοκρατικὰ λουτρὰ τοῦ Τέπλιτς. Ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ δὲν ἔννοιωσαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον.

—Ὁ Μπετόβεν, ἔλεγε ὁ Γκαῖτε στὸν Τσέλτερ, τὸ φίλο του, εἶναι δυστυχῶς μιὰ προσωπικότης ἐντελῶς ἀδάμαστη. Δὲν ἔχει βέβαια ἄδικο νὰ βρίσκη ἀπαίσιο τὸν κόσμο. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ μέσον νὰ τὸν κάνη πιὸ εὐχάριστο γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους. Πρέπει νὰ τὸν συγχωρῆ κανεὶς καὶ νὰ τὸν λυπᾶται ἐπειδὴ εἶναι κουφός.

Ὁ ἴδιος ὁ Μπετόβεν διηγεῖτο τὸ ἐπεισόδιο ποὺ ματαίωσε τὴ φιλία τους, κι' ἂν ἦταν δυνατὸν ποτὲ νὰ γίνη πιὸ στενή:

Χθὲς συναντήσαμε στὸ δρόμο ὅλη τὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια. Τὴν εἴδαμε ἀπὸ μακρυά. Ὁ Γκαῖτε ἔφυγε ἀπὸ κοντά μου, γιὰ νὰ πάη νὰ σταθῆ στὴν ἄκρη τοῦ δρόμου. Τοῦ εἶπα τόσα, ἀδύνατον νὰ τὸν πείσω νὰ κάνη ἕνα βῆμα. Ἔχωσα τότε τὸ καπέλλο μου στὸ κεφάλι μου, κούμπωσα τὴ ρεδιγκότα μου, κι' ὥρμησα μὲ τὰ χέρια στὴν πλάτη ἀνάμεσα στοὺς πυκνοὺς ὁμίλους. Πρίγκηπες καὶ βασιλιάδες παραμέρισαν. Ὁ Ἀρχιδοὺξ Ροδόλφος ἔβγαλε τὸ καπέλλο του, ἡ αὐτοκράτειρα μὲ χαιρέτησε πρώτη. Οἱ μεγάλοι μὲ γνωρίζουν. Γιὰ νὰ διασκεδάσω, εἶδα τὴν πομπὴ νὰ περνάη μπροστὰ ἀπὸ τὸν Γκαῖτε. Στεκόταν στὴν ἄκρη τοῦ δρόμου, μὲ βαθειὰ ὑπόκλιση, μὲ τὸ καπέλλο στὸ χέρι. Τοῦ τὰ εἶπα, δὲν τοῦ συγχώρησα τίποτε. «Ἐσᾶς, σᾶς περίμενα, τοῦ εἶπα, γιατὶ σᾶς τιμῶ καὶ σᾶς σέβομαι ὅπως τὸ ἀξίζετε, ἀλλὰ σ' αὐτοὺς κάνετε ὑπερβολικὰ μεγάλη τιμή».

Δὲν ξανασυναντήθηκαν ποτέ, κι' ὁ Γκαῖτε ἔγινε κατὰ βάθος ἐχθρός του. Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ μᾶς φαίνεται ἐξωφρενικὸ ὅταν συλλογιστοῦμε ποιὰ ταπεινὴ θέση στὴν κοινωνία εἶχαν οἱ ἀμέσως προγενέστεροί του καλλιτέχνες. Τὴν σκλαβιὰ τῶν τριάντα χρόνων τοῦ Χάϋδν στοὺς Ἐστερχάζυ, καὶ τοὺς ἐξευτελισμοὺς τοῦ Μότσαρτ στὸ παλάτι τοῦ Καρδιναλ-



ἔνδοξο τὸ Μπετόβεν. Καὶ τότε μόνον ἄρχισε ὁ κόσμος νὰ καταλαβαίνη αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα.

Ὁ συνθέτης αἰσθάνεται ἰδιαίτερη στοργὴ γι' αὐτὸ τὸ ἔργο. Λέει ὁ ἴδιος.

—Ἀπ' ὅλα μου τὰ παιδιά, αὐτὸ μοῦ κόστισε τὶς χειρότερες ὀδύνες, καὶ μοῦ προκάλεσε τὶς χειρότερες λύπες. Γι' αὐτὸ τ' ἀγαπῶ πιὸ πολύ.

Κι' ὅμως, οἱ πίκρες ποὺ θὰ τοῦδινε ὁ Φιντέλιο, δὲν ξεχείλισαν ἀκόμα τὸ ποτῆρι. Σ' αὐτὸ τὸ πονεμένο του παιδί, ὀφείλει ὁ καλλιτέχνης μιὰ ἀπὸ τὶς τραγικώτερες στιγμὲς τῆς ζωῆς του.

Ἦταν τὸ 1822. Τὸ ἔργο ἐπρόκειτο ν' ἀνεβαστῆ μ' ὅλη τὴ μεγαλοπρέπεια, γιατὶ τὸν κύριο ρόλο τὸν ἔπαιζε τὸ νεαρὸ ἄστρο, ἡ περίφημη τραγουδίστρα Σρέντερ - Ντεβριέν, **(Schröder - Devrient)**. Ὁ Μπετόβεν ἐνθουσιασμένος ζητεῖ νὰ διευθύνη ὁ ἴδιος τὴ γενικὴ δοκιμή.

Ἂς ἀφήσουμε τὸν πιστό του Σίντλερ νὰ μᾶς διηγηθῆ τὸ θλιβερὸ περιστατικό.

—Ἀπὸ τὸ ντουέττο τῆς πρώτης πράξης ἦταν ὁλοφάνερο πῶς δὲν ἄκουγε τίποτε ἀπ' ὅ,τι γινόταν στὴ σκηνή, κι' ἐνῶ ἡ ὀρχήστρα ἀκολουθοῦσε τὴ μπαγκέττα του, οἱ τραγουδιστὲς ἔκαναν ὅ,τι ἤθελαν. Ἐπακολούθησε μιὰ γενικὴ χασμωδία. Ὁ τακτικὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας Οὔμλαουφ, πρότεινε νὰ γίνη ἕνα διάλειμμα, χωρὶς νὰ δώση λόγο γιατί, κι' ἀφοῦ ἀντάλλαξε μερικὰ λόγια μὲ τοὺς τραγουδιστές, ξανάρχισαν. Ἡ ἴδια ἀταξία πάλι. Ἀνάγκη νὰ γίνη κι' ἄλλο διάλειμμα. Ἦταν φανερὸ πῶς δὲ μποροῦσε νὰ ἐξακολουθήση μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Μπετόβεν. Ἀλλὰ πῶς νὰ τοῦ τὸ δώσουμε νὰ τὸ καταλάβη; Κανένας δὲν εἶχε καρδιὰ νὰ τοῦ πῆ: «Τραβήξου, δυστυχισμένε, δὲ μπορεῖς νὰ διευθύνης!».—Ὁ Μπετόβεν, ἀνήσυχος, ταραγμένος, γύριζε δεξιὰ κι' ἀριστερά, προσπαθοῦσε νὰ διαβάση στὶς ἐκφράσεις τῶν διαφόρων φυσιογνωμιῶν, καὶ νὰ καταλάβη ἀπὸ ποῦ προήρχετο τὸ ἐμπόδιο.

Ἀπ' ὅλες τὶς μεριές, σιγή. Ἄξαφνα, μὲ φώναξε μὲ ὕφος προστακτικό. Ὅταν πῆγα κοντά του, μοῦ παρουσίασε τὸ σημειωματάριό του καὶ μοῦκανε νόημα νὰ γράψω.

Χάραξα αὐτὲς τὶς λέξεις: —«Σᾶς ἱκετεύω νὰ μὴν ἐξακολουθήσετε, στὸ σπίτι θὰ σᾶς ἐξηγήσω γιατί». — Μ' ἕνα πήδημα βρέθηκε στὴν αἴθουσα φωνάζοντας: «Νὰ φύγουμε γρήγορα»! Ἔτρεξε χωρὶς ἀναπνοὴ ὡς τὸ σπίτι του, ἔπεσε ἀναίσθητος σχεδὸν στὸ ντιβάνι, σκεπάζοντας τὸ πρόσωπό του μὲ τὰ δυό του χέρια, κι' ἔμεινε ἔτσι ὡς τὴν ὥρα τοῦ γεύματος. Στὸ τραπέζι, ἀδύνατο νὰ τοῦ ἀποσπάσω μιὰ λέξη. Μετὰ τὸ φαγητό, ὅταν θέλησα νὰ φύγω, μὲ κράτησε, ἐκδηλώνοντες τὴν ἐπιθυμία νὰ μὴ μείνη μόνος. Τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ χωριζόμαστε μὲ παρακάλεσε νὰ τὸν συνοδέψω στὸ γιατρό του, ποὺ εἶχε μεγάλη φήμη γιὰ τὶς ἀρρώστειες τῶν αὐ-

τῆς ἐκφράσεως διαρκῶς. Μεγαλειῶδες παράδειγμα ἀφάνταστης θελήσεως καὶ ὑπομονῆς.

Μὲ τὴν τρίτη εἰσαγωγὴ φθάνει στὸ τέλειο. Ὅλη ἡ ἀγωνία τοῦ φυλακισμένου Φλορεστάν, ὅλος ὁ ἡρωϊσμὸς τῆς Λεονώρας, ὅλη ἡ φρίκη τῆς ἀδικίας καὶ τῆς φυλακῆς, ἐκφράζονται σ' αὐτὴ τὴν εἰσαγωγή, ἀληθινὸ συμφωνικὸ ποίημα, ποὺ ἀξίζει περισσότερο ἀπ' ὅλη τὴν ὄπερα.

Ἡ Λεονώρα ποὺ κόστισε τόσους κόπους στὸν συνθέτη, τοῦ στοίχισε περισσότερες ἀκόμα πίκρες. Ἡ πρώτη δόθηκε τὸ 1805, στὴ Βιέννη. Οἱ Γάλλοι ἀξιωματικοὶ τοῦ Ναπολέοντος, οἱ κατακτητές, ἀποτελοῦσαν ὅλο σχεδὸν τὸ ἀκροατήριο. Κοινό, κάθε ἄλλο παρὰ κατάλληλο νὰ ἐκτιμήση τὴν ἐσωτερικὴ ὀμορφιὰ αὐτοῦ τοῦ ἀριστουργήματος. Ὑποδοχὴ παγερά. Μετὰ τρεῖς παραστάσεις πέφτει τὸ ἔργον. Ἡ κριτικὴ τὸ καταδικάζει ἀμείλικτα.

— Οὔτε ἴχνος πρωτοτυπίας, οὔτε μιὰ ἔμπνευση μελωδίας... ἕνας θόρυβος ἐνοχλητικὸς στὴν ὀρχήστρα, τίποτε ἄλλο.

Ὁ Μπετόβεν εἶναι στὸ θάνατο. Τόσοι κόποι, τόσες ἀγωνίες, τόσος ἐνθουσιασμός, νὰ πᾶνε χαμένα; Οἱ φίλοι του—γιατὶ τότε, τὸ 1805, εἶχε ἀρκετοὺς φίλους ἀκόμα,— προσπαθοῦν μὲ κάθε τρόπο νὰ σώσουν τὸ ἔργο. Νομίζουν πὼς βρίσκουν τὴν αἰτία τῆς ἀποτυχίας. Εἶναι πολὺ μεγάλο. Πρέπει νὰ συντομευθῆ!

Ὁ συνθέτης οὔτε ν' ἀκούση θέλει γιὰ ἀλλαγή. Τὰ δουλεύει τὰ ἔργα του βασανιστικά, ὅταν ὅμως βάλη τὴν ὑπογραφή του, δὲν ἐννοεῖ ν' ἀλλάξη οὔτε νότα.

Ἐπὶ τέλους, τὸν πείθουν. Μαζεύονται στοῦ πρίγκηπος Λιχνόφσκυ τὸ παλάτι κι' ἀρχίζουν τὴ συζήτηση. Αὐτὸ νὰ μείνη, ἐκεῖνο νὰ κοπῆ. Ὁ πιστός του Μπρόϋνιγκ, παιδικὸς φίλος, σκοτώνεται στὴ δουλειά. Ὁ Μπετόβεν στέκει ἀμίλητος, ζοφερός. Βράζει μέσα του. Καὶ σὲ μιὰ στιγμή, ἁρπάζει τὶς νότες καὶ κάνει νὰ φύγη, φωνάζοντας:

— Καλύτερα νὰ καταστρέψω τὸ ἔργο μου παρὰ νὰ τὸ ἀτιμάσω.

Ἡ πριγκήπισσα Λιχνόφσκυ πέφτει στὰ πόδια του, γονατίζει σχεδόν, καὶ μεταχειρίζεται τὰ μέγαλα μέσα. Τὸν παρακαλεῖ γιὰ ἀνάμνηση τῆς μητέρας του ν' ἀποφασίση αὐτὴ τὴ θυσία. Ὁ Μπετόβεν κλαίει μὲ λυγμοὺς καὶ δέχεται. Ἐξακολουθεῖ ὁ ἀκρωτηριασμὸς τοῦ ἔργου.

Τότε γράφει καὶ τὴν ἀριστουργηματικὴ τρίτη εἰσαγωγή. Ἡ Λεονώρα ξεβαφτίζεται, γίνεται Φιντέλιο, καὶ ξαναπαίζεται τὸ 1806.

Χαμένοι πᾶνε ὅλοι οἱ κόποι, ὅλες οἱ ἀγωνίες. Μόλις δύο βραδυὲς στέκει τὸ ἔργο καὶ πέφτει. Ἡ κριτική, ἀκόμα πιὸ σκληρὴ παρὰ τὴν πρώτη φορά.

Ὁ Φιντέλιο ξαναπαίχτηκε μετὰ ὀκτὼ χρόνια, τὸ 1814, τότε ποὺ τὰ ἔργα τῆς περιστάσεως, ὅπως ἡ Νίκη τοῦ Οὐέλλιγκτον, ἔκαναν ἔξαφνα



λίου. Ὁ Μπετόβεν εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους μουσικούς, ποὺ προσπάθησαν συνειδητὰ νὰ ὑψώσουν τὴ θέση τοῦ καλλιτέχνου στὴν κοινωνία. Ἡ ὑπερηφάνειά του, ὁ ἀπότομος καμμιὰ φορὰ τρόπος του μὲ τοὺς εὐγενεῖς, τ' ἀλλαζονικά του λόγια, δὲν ἦταν ἐγωϊσμός. Ἦταν πρῶτα-πρῶτα βέβαια, βαθειὰ ἐπίγνωση τῆς ἀτομικῆς του ἀξίας, κι' ἔπειτα ὑπερηφάνεια ἐπειδὴ ἀνῆκε στὴν τάξη τῶν καλλιτεχνῶν.

— Χάρις στὴν τέχνη μου, μὲ τιμοῦν, τί ἄλλο θέλω;

Ἦταν τόσο τεραστία ἡ ἐπιβολὴ ποὺ ἐξασκοῦσε ὁ Μπετόβεν γύρω του, ποὺ ἕνα ἄτομο αὐτός, ἔφερε μιὰ ὁλόκληρη κοινωνικὴ ἐπανάσταση. Οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἦλθαν μετὰ αὐτόν, οἱ ρωμαντικοὶ μουσικοί, ἠδραν τὸ ἔδαφος προετοιμασμένο, κι' ἔτσι ἕνας Σοπέν, ἕνας Λίστ, ἕνας Βάγνερ, τὸ θεωροῦν τὸ φυσικώτερο πρᾶγμα τοῦ κόσμου νὰ συναναστρέφονται ἐλεύθερα τὴν πιὸ ὑψηλὴ ἀριστοκρατία.

## ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἀλλά, ἂς ἐπανέλθουμε στὰ ἔργα τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ. Εἴπαμε πὼς μερικὲς συνθέσεις ποῦγραψε γιὰ ὡρισμένες περιστάσεις, ἂν καὶ δὲν στέκουν στὸ ὕψος τῶν ἀριστουργημάτων του, τὸν ἔκαναν ἔνδοξο. Ἡ «Νίκη τοῦ Οὐέλλιγκτον», συμφωνία τοῦ 1814, ἡ «Ἀναγέννησις τῆς Γερμανίας», πολεμικὴ χορωδία, μιὰ πατριωτικὴ καντάτα «Ἡ ἔνδοξη στιγμή», καὶ μερικὰ ἄλλα ἔργα, ποὺ ξεχάστηκαν σήμερα. Μεγάλη ἐπιτυχία εἶχε κι' ὁ «Προμηθεύς», ἕνα εἶδος μπαλλέττου, ὅπου περιγράφεται ἡ κοσμογονία.

Αὐτὰ εἶναι τὰ κυριώτερα ἔργα γιὰ ἐνόργανο μουσικὴ τοῦ Μπετόβεν. Κοντὰ σ' αὐτά, ἄπειρα ἄλλα ἔργα, παραλλαγές, κονσέρτα γιὰ διάφορα ὄργανα, μουσικὴ δωματίου, κλπ.

Εἴπαμε ὅτι ἡ ἐνόργανη μουσικὴ ἦταν ἡ μεγάλη ἀγάπη τοῦ Μπετόβεν. Ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ φωνητικὴ ἀσχολήθηκε ἀρκετά. Ὅπως κι' οἱ ἄλλοι μεγάλοι κλασσικοί, Χάϋδν καὶ Μότσαρτ ἔγραψε κι' ὁ Μπετόβεν ὀρκετὰ τραγούδια. Δὲ μπόρεσε ὅμως νὰ φέρη ἐπανάσταση στὸ εἶδος. Οἱ φόρμες εἶναι μεγάλες, χαλαρές, ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὰ Λίντερ τοῦ Σοῦμπερτ. Καὶ μ' ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀσχολήθηκε ὁ μεγάλος δημιουργός. Πάντως δὲν ἦταν πλασμένος γιὰ ἐκκλησιαστικὰ ἔργα. Πίστευε ἕνα Θεό, ἰσχυρό, ὅπως τὸν ἤθελε. Ἀλλὰ τοῦλειπε ἡ θρησκευτικὴ ἔξαρση ἑνὸς Μπάχ, ἢ ἑνὸς Χαΐντελ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε πὼς ζοῦσε τὴν ἐποχὴ τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης, τὰ χρόνια ποὺ γκρέμιζαν τὶς ἐκκλησίες κι' ἔστηναν βωμοὺς στὴ Λογική. Ἀπὸ τὰ ἐκκλησιαστικά του ἔργα, ξεχωρίζουν τὰ ὀρατόρια «Ὁ Χριστὸς στὸ δάσος τῶν Ἐλαιῶν», καὶ τὸ ἀριστούργημά του, ἡ **«Missa Solemnis»**. ἔργο τοῦ 1822, ποὺ τὸ θεωροῦσε ὁ ἴδιος ὁ Μπετόβεν τὴν «τελειοτέρα του» σύνθεση. Ὑπὸ μιὰ ἔποψη, ἔργο γιὰ τὴν περίσταση κι' αὐτό. Ὁ

μαθητής του 'Αρχιδούξ Ροδόλφος, εἶχε γίνει ἀρχιεπίσκοπος. Κι' ὁ Μπετόβεν σκέφθηκε νὰ γράψη μιὰ λειτουργία γιὰ τὴν ἐπίσημη αὐτὴ περίσταση, τὴν «Ἐπίσημη Λειτουργία». Τὸ ἔργο αὐτὸ γράφηκε μ' ἀφάνταστη ἀγωνία. Ποτὲ σύνθεση δὲν τὸν εἶχε κουράσει τόσο. Τέσσερα ὁλόκληρα χρόνια τὴν ἔγραφε. (1818 - 1822). Πρῶτος δισταγμός. Ν' ἀκολουθήση τὴν παράδοση τοῦ μεγάλου ἐκκλησιαστικοῦ συνθέτου Μπάχ, καὶ τοῦ Χαΐντελ ἢ ὄχι; Μελετάει τὸ πρόβλημα βασανιστικά.

'Αποφασίζει ν' ἀκολουθήση δικό του δρόμο. Κι' ἐπειδὴ ἡ μυστικοπάθεια δὲν ἔχει θέση στὸ χαρακτῆρα του, ἔτσι δὲν ἔχει καὶ στὴ μουσική του. Μ' ὅλο της τὸ μεγαλεῖο, ἡ **«Missa Solemnis»** εἶναι ἀνθρώπινη κι' ὄχι θεία μουσική.

Τὸ ὕφος του εἶχε γίνει ἀλλόκοτο ὅσο ἔγραφε τὴ λειτουργία. Χτυποῦσε τὰ πόδια, οὔρλιαζε, βασανιζόταν. 'Επὶ τέλους, τὸ ἔργο εἶναι ἕτοιμο. Θέλει νὰ τὸ τυπώση μὲ συνδρομητάς. Βρίσκει μόνο... ἑπτά! Εἴπαμε προηγουμένως πῶς φέρθηκε σ' αὐτὴ τὴν περίσταση ὁ Γκαῖτε. 'Αλλὰ ὁ συνθέτης δὲν εἶναι πιὰ δεμένος μὲ τὴ γῆ σ' αὐτὴ τὴν ἐποχή. Ἔχει συνηθίσει τὴν ἀδιαφορία τοῦ κόσμου, ξέρει νὰ ζῆ στὸ ἀέρινό του τὸ βασίλειο.

## ΦΙΝΤΕΛΙΟ

'Η **Missa Solemnis** κι' ἡ ὄπερα Φιντέλιο, εἶναι τὰ δυὸ διαμάντια ποὺ ξεχωρίζουν ἀπὸ τὰ ἔργα γιὰ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ Μπετόβεν. Πολὺ προγενεστέρα ἡ ὄπερα Φιντέλιο, ἔργο τοῦ 1805, γραμμένη ἀμέσως μετὰ τὴν 'Ηρωϊκή, ὕμνος στὴ γυναῖκα, στὴ σύζυγο, τὴν πιστὴ καὶ ἡρωϊκή.

'Η καρδιά του ἦταν πλημμυρισμένη τότε ἀπὸ τὴν ἀγάπη τῆς Τερέζας Μπροῦνσβικ. Ὄνειρα οἰκογενειακῆς εὐτυχίας πετοῦσαν στὴν φαντασία του. Κι' ἔτσι σκέφθηκε, ἀφοῦ ὕμνησε τὸν ἀνδρικὸ ἡρωϊσμὸ στὴν «'Ηρωϊκή», ν' ἀποθανατίση καὶ τὴ γυναῖκα σ' ἕνα του ἔργο.

'Ο Φλορεστὰν εἶναι φυλακισμένος ἄδικα, κοντεύει νὰ πεθάνη ἀπὸ τὴν πεῖνα.

'Η Λεονώρα, ἡ γυναίκα του, ντύνεται ἀνδρικά, ἀψηφάει χίλιους κινδύνους, καὶ κατορθώνει νὰ τὴν προσλάβη βοηθό του ὁ δεσμοφύλακας, μὲ τ' ὄνομα Φιντέλιο.

Μὲ τεχνάσματα ποὺ τῆς τὰ ὑπαγορεύει ἡ ἀγάπη, σώζει τὸν ἄντρα της κι' ἀποκαλύπτει ὅτι ἔνοχος τῶν ἐγκλημάτων γιὰ τὰ ὁποῖα φυλακίστηκε ὁ Φλορεστάν, εἶναι ὁ Πιτσάρο, ὁ διευθυντὴς τῶν φυλακῶν.

Τὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς φαίνεται καὶ στὴν ὑπόθεση αὐτῆς τῆς ὄπερας ποὺ τὴν εἶχε πρωτοονομάσει «Λεονώρα» ὁ συνθέτης. Δίδυμη ἀδελφὴ τῆς ἡρωϊκῆς, ἡ Λεονώρα. 'Επαναστάτης ἥρως τῆς 'Ηρωϊκῆς, προβαίνει μὲ τὸ ἡράκλειο βῆμα του κι' ἀνατρέπει κάθε μουχλιασμένη ἰδέα, κάθε πρόληψη καὶ κάθε δειλία. 'Επαναστατικὴ ἡ Λεονώρα, γκρεμίζει κι' αὐτὴ τὴν ἀνηθικότητα καὶ χαρίζει τὴ νίκη στὴν ἀρετὴ καὶ στὴν ἠθική.



'Η μουσικὴ δὲν ἔχει τὴν ἐπαναστατικὴ ὁρμὴ τῆς ὑποθέσεως, οὔτε τὴ φλόγα τῆς 'Ηρωϊκῆς. Τὴν πλημμυρίζει ὅμως ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη μιὰ οὐράνια ὀμορφιά. 'Η ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη, γεμάτη ἀπὸ τὴν ἠθικὴ ὀμορφιὰ τῆς Λεονώρας, τὴν ἐκφράζει μ' ὅλη τὴ γοητεία. 'Η ἐξωτερικὴ φόρμα δὲ φέρνει καμμιὰ καινοτομία. Χωρισμένη σὲ νούμερα, ἄριες, ρετσιτατίβα, ντουέττα, κλπ. φαίνεται ἐκ πρώτης ὄψεως ἔργο συντηρητικό. 'Αλλὰ ἡ ἀπόλυτη εἰλικρινειά του εἶναι ἡ ἀληθινὴ καινοτομία του. Πιὸ λιτὰ καὶ πιὸ ἁπλᾶ δὲ μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν τὰ αἰσθήματα. Καὶ πιὸ ἀνθρώπινα. Γιατὶ μιλεῖ ξεσκέπαστη ἡ ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη. 'Ο πόθος του νὰ συναντήση ἐκείνη ποὺ θὰ τὸν ἀγαπήση, καὶ θάναι ἄξια νὰ γίνη σύζυγός του, βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφραστῆ μὲ τὸν πιὸ αὐθόρμητο ὕμνο στὴ γυναῖκα. Κι' ὁ πόθος του γιὰ χαρά. 'Η κεντρικὴ ἰδέα τῆς ἐννάτης συμφωνίας κι' ἐδῶ. Περνῶντας ἀπὸ τὴν ἀγωνία, οἱ δυὸ ἀγαπημένοι σύζυγοι φθάνουν στὴν πιὸ ἀγνὴ χαρά. Κοντὰ σ' αὐτούς, κι' ὅλοι οἱ ἄδικα φυλακισμένοι.

'Η ψυχὴ τοῦ ἀκροατοῦ περνάει αὐτὴ τὴν ἀγωνία. 'Από τῆς ὑπόγειας φυλακῆς τὰ σκοτάδια, ὅταν βγαίνουν οἱ φυλακισμένοι στὸν ἥλιο, καὶ τραγουδοῦν τὸ περίφημο χορικό, ὕμνο στὸ φῶς, νομίζομε πῶς χαιρόμαστε κι' ἐμεῖς τὴν οὐράνια λάμψη μετὰ χρόνων σκοτεινιά. 'Η ψυχή τους τρέμει. 'Η μουσικὴ φρίττει. Ἕνα ἀπὸ τ' ἀριστουργήματα τῆς τέχνης. Κι' ὅταν φθάνει τὸ τέλος, ὁ ἀληθινὸς ὕμνος στὴ γυναῖκα, παρμένος ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ Σίλλερ, ὅσοι ἀγάπησαν μιὰ μητέρα, μιὰ σύζυγο, μιὰ ἀδελφή, δὲ μποροῦν νὰ μείνουν ἀσυγκίνητοι.

Ὅπως κι' ἡ **Missa Solemnis** ἔτσι κι' ἡ Λεονώρα κόστισε ἀφάνταστους κόπους στὸ Μπετόβεν. Συνθέτει ὄπειρες φορὲς τὸ ἴδιο μέρος. Εἶναι ἕνα εἶδος καινούργιο γι' αὐτόν, καὶ θέλει νὰ τὸ κατακτήση. Γι' αὐτὸ ἴσως, ἐπειδὴ εἶναι τὸ πρῶτο του θεατρικὸ ἔργο, δὲν τολμάει νὰ τινάξη ὁ συνθέτης ἐδῶ τὴν παράδοση μὲ τὴν δύναμη ὅπως στὶς συμφωνίες. Πιέζει τὸν ἑαυτό του νὰ δημιουργήση ἀτομική, ἀληθινὴ τέχνη, μέσα στὰ παληὰ καλούπια. Καὶ τὸ κατορθώνει, τὸ λιτό, ἀπέριττο ἔργο του νὰ εἶναι ἀληθινὸ ἀριστούργημα.

Ἂν εἶναι ἀριστούργημα ὅλο τὸ ἔργο, σταθμὸ στὴν ἱστορία ἀποτελοῦν οἱ περίφημες εἰσαγωγές. Σ' αὐτὲς μᾶς ἀποκαλύπτεται ὁλόκληρος ὁ ἄνθρωπος, μὲ τὴ σιδερένια θέληση. Τέσσαρες εἰσαγωγὲς ἔγραψε ὁ Μπετόβεν γιὰ τὴ Λεονώρα. Δύο τὸ 1805, μιὰ τὸ 1806, μιὰ τὸ 1814. 'Η πιὸ δημοφιλής, καὶ δικαίως, εἶναι ἡ τρίτη. Γιατὶ τόση ἀγωνία; Δὲν κατώρθωσε ὁ μεγάλος νὰ ἐκφράση τὰ συναισθήματα ποὺ πλημμύριζαν τὴν ψυχή του; 'Ακούραστος ἔγραφε κι' ἄλλη, κι' ἄλλη, ἀνανεώνοντας τοὺς τρόπους

τῆς χλαμύδας σου ἀναδίνει ἕνα φῶς. Ζῆσε μέσα στὸ φῶς...» Ἡ Πάβλοβα ἔζησε καὶ πέθανε μέσα στὸ φῶς. Μ' ἕνα ξαφνικὸ πέταγμα, βρέθηκε ἀπ' τὴ σκηνὴ στὸν οὐρανό. Ὁ θάνατός της στάθηκε κι' αὐτὸς ἕνας θρύλος. «Τὰ χλωμάτης χέρια, διηγεῖται ὁ γιατρός της, ἔγραφαν ἀκόμα τὶς κινήσεις τοῦ θανάσιμα πληγωμένου κύκνου τὴν ὥρα ποὺ ξεψυχοῦσε...» Ὁ μεγάλος της θρίαμβος ἦταν «ὁ Θάνατος τοῦ κύκνου», ποὺ χόρευε ἐπάνω στὴ μουσικὴ τοῦ Σαὶν-Σάνς. Ἡ χάρη της, ἡ εὐγενικὴ ὠμορφιά της, ἦταν συνυφασμένες μὲ τὴ χάρι καὶ τὴν ὠμορφιὰ τοῦ ὁλόλευκου πουλιοῦ. Ἡ Ἄννα Πάβλοβα μᾶς παρουσιάζεται καὶ τώρα ἀκόμα εἴκοσι χρόνια μετὰ τὸ θάνατό της μὲ ὅλο τὸν πλοῦτο τῶν θαυμάτων ποὺ σκόρπιζε στὸν κόσμο μὲ τὸ χορό της. Κανένα νέο χορευτικὸ βῆμα, κανένα πλαστικὸ εὕρημα δὲν θὰ φανερωθῆ, χωρὶς νὰ στερεώση τὴν πεποίθησή μας ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀναφτερωμένη αὐτὴ καλλιτέχνιδα. Ὅλες οἱ μεταγενέστερες χορεύτριες, μποροῦν νὰ ὀνομασθοῦν ἱέρειες. Μόνο ἡ Πάβλοβα εἶναι ἡ θεότης ποὺ ἀντικατέστησε τὴν ἀρχαία Τερψιχόρη. Ὁ Λέβινσον τὴν ἀποκαλεῖ «ἐμπνευσμένη θεότητα». Ἡ κοντέσσα ντὲ Νοάϊγκ «ἀποκάλυψη τοῦ θείου», καὶ ἄλλοι ποιηταὶ ἐπικαλοῦνται γι' αὐτὴν βιβλικὲς παρομοιώσεις κι' ἐκφράσεις.

Μὲ δάκρυα ἀναπολοῦν τὶς ἐμφανίσεις καὶ τὶς μεταμορφώσεις της, ὅπου εἶδαν τὴν ἀλησμόνητη αὐτὴ καλλιτέχνιδα ἐπάνω στὴ σκηνή. Θεϊκὸ θαῦμα! Προχωροῦσε ἀπὸ τὸ μαῦρο βάθος τῆς σκηνῆς, ὁλόλευκη μέσα στὰ κύκνεια φτερὰ ποὺ τὴν ἔντυναν ἀργυροστάλαχτη ἀπ' τοῦ φεγγαριοῦ τὸ φῶς. Οἱ μύτες τῶν ποδιῶν της μόλις ἄγγιζαν τὸ πάτωμα, καὶ νόμιζες πὼς αὐτὲς ἔπαιζαν στὴν ἄρπα τὸ κυμάτισμα τῶν νερῶν τῆς λίμνης ποὺ διέγραφε μαγεμένους κύκλους στὸ πέρασμά της. Ὁ λαιμός της ἔκλεινε πρὸς τὰ ἔμπρὸς μέσα σὲ μιὰ πονεμένη ἐγκατάλειψη τῆς ζωῆς. Τὸ μικρό της κεφάλι ἔγερνε λιπόψυχο, τὰ μπράτσα της ἔπεφταν κι' αὐτὰ σὰν ὑδροχαρῆ κλωνιὰ ποὺ χάνουν κάθε ζωή, τὸ λεπτό της κορμάκι τὸ πληγωμένο, ἔμοιαζε σὰν νὰ ψάλλη αὐτὸ τὴν κύκνεια μελωδεία. Τὸ σῶμα της ἦταν ἕνα ἀριστοτέχνημα πλαστικῆς καὶ ἠχητικῆς μαγείας. Αὐτὸ μόνο του δημιουργοῦσε τὸ περίφημο ντουέττο τοῦ βιολοντσέλλου καὶ τῆς ἄρπας. Ἡ Πάβλοβα φανέρωσε κι' ἄλλες ἐνσαρκώσεις: τῆς Μπαγιαντέρας, τῆς Γκιζέλας, τῆς Πέρι. Μὲ τὴ φλογερὴ ρυθμικὴ δόνηση ποὺ τὴ συνεῖχε, μὲ τὶς ὁρμέμφητες κινήσεις καὶ τὴ θαυμαστὴ εὐστροφία τοῦ σώματος τοῦ ὑποστολμένου σὲ αὐτοσχέδιες μιμητικὲς ἐκφράσεις, ὡδηγοῦσε στὴν αἰσθηματικώτερη ὁλοκλήρωση τῆς μιμικῆς τέχνης ποὺ συνδυάζει τὴ θεαματικὴ μὲ τὴ μουσικὴ σαγήνη. Ἦταν ἕνα φυσικὸ φαινόμενο, φλόγα ποὺ τρέμει, κῦμα τρικυμισμένο, δέντρο, ποὺ λυγίζει στὴν πνοὴ τῆς καταιγίδας. Ἦταν ἕνα πλάσμα νύχτιο, πειρασμικό, ποὺ ἀνέμιζε ὁλόγυρα τὰ ξωτικὰ φτερά του, καὶ προκαλοῦσε τὴ φρικίαση μαζῆ μὲ τὴν ἀπειλὴ τοῦ ἀγνώστου. Ὁ χορὸς τῆς Μπαγιαντέρας ζωντάνευε τὸ κυρίαρχο ἱερατικὸ στοιχεῖο, ποὺ πρυτανεύει στὰ πρότυπα τῶν χορῶν τῆς ἄπω Ἀνατολῆς, μεταδίνοντας κάτι ἀπὸ τ' ἀπροσπέλαστα μυστικὰ τῶν ἰνδικῶν καὶ τῶν βουδδικῶν θεοτήτων, μὲ τὴν ἔμμονη ἰδεοληψία τῆς χορογραφικῆς φόρμας. Καμμιὰ της ἐνσάρκωση ὅμως δὲν ἔφθασε τὴν ἐνσάρκωση τοῦ μυθολογικοῦ Κύκνου.

Ὁ Χάϊνριχ Μὰνν τῆς ἔγραφε: «Μόνο σεῖς κάνετε νὰ ξεχνιοῦνται οἱ θλίψεις τῆς ζωῆς. Χαρίζετε τὴ λύτρωση στοὺς δοκιμασμένους ἀνθρώπους. Ἀναδείχνετε τὸ χορὸ ὡς τὴν ἀγνότερη τέχνη, ποὺ ἀπορρίπτει κάθε ἀσχήμια καὶ κάθε πρόθεση ἡδονιστικῆς γεωμετρίας. Φανερώνετε στὴν ἀνθρωπότητα τοὺς μυστηριακοὺς δεσμούς της μὲ τὸ ἀσύλληπτο κι' ἁρμονικὸ ὄνειρο, ποὺ νοσταλγεῖ μὲ πάθος. Καὶ τὴν ὁδηγεῖτε στὴν εὐεργετικὴ διαφυγὴ πρὸς τὴ Φύση, τὴν αἰώνια καὶ τὴ γλυκειὰ παρηγοριὰ τῶν ἀνθρώπων.»

ΘΑΝΟΥ ΜΠΟΥΡΛΟΥ, Βαρυτόνου τῶν Κρατικῶν Λυρικῶν Θεάτρων τῆς Γερμανίας.

# ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ἀπὸ ἐτῶν ἡ Γερμανία φιλοξενεῖ πολλοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες, ποὺ ὄχι μόνο μὲ αὐστηρὴ καὶ συστηματικὴ διδασκαλία ἐτελειοποιήθησαν στὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῶν διαφόρων ἄλλων κλάδων τῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ κατώρθωσαν, μέσα στὸ πλῆθος τῶν μεγάλων Γερμανῶν καλλιτεχνῶν, ν' ἀναδειχθοῦν καὶ νὰ σταδιοδρομήσουν.

Τὴν ἀρχὴ εἶχαν κάνει ἤδη πρὸ τοῦ 1930, δύο μεγάλες Ἑλληνίδες καλλιτέχνιδες, ἡ Μαργαρίτα Πέρρα, ποὺ τ' ὄνομά της στάθηκε σὰ λαμπρὸ ἀστέρι στὸν μελοδραματικὸ ὁρίζοντα τῶν μεγαλυτέρων Γερμανικῶν θεάτρων, καὶ ἡ Ἀλεξάνδρα Τριάντη, ἡ διάσημη ἑρμηνεύτρια τῶν Γερμανικῶν «Λίντερ».

Ἀκολούθησε κατόπιν σειρὰ πολλῶν ἄλλων Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, ὅπως ἡ Νικολαΐδου, ἡ Τασσοπούλου, ἡ Τουρλιτάκη, ἡ Εὐστρατίου, ἡ Ἀϊδαλῆ, ὁ Ἀργύρης, ὁ Μπαξεβᾶνος, ὁ Δελένδας, ὁ Ἰωαννίδης, ὁ Σχινᾶς, ὁ Βαφειάδης, ὁ Λίβας, ὁ ὑποφαινόμενος κ.ἄ. οἱ ὁποῖοι ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν ἐργάστηκαν ἢ ἐργάζονται ἀκόμα μὲ ἀξιοσημείωτες ἐπιτυχίες στὶς Γερμανικὲς ὄπερες.

Ὁ πόλεμος καὶ τὰ ἐπακόλουθά του ὅμως, ἀνάγκασαν, ὅπως ἦταν φυσικό, πολλοὺς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς νὰ διασκορπισθοῦν ἐδῶ κι' ἐκεῖ καὶ νὰ διακόψουν τὴν ἀξιόλογη καρριέρα τους στὴ Γερμανία, ἢ νὰ τὴ συνεχίσουν μὲ ἀμείωτη ἐπιτυχία σὲ ἄλλες πολιτισμένες χῶρες, ὅπως π.χ. ἡ Νικολαΐδου, ποὺ ἔχει τόσες ἐπιτυχίες σήμερα στὴν Ἀμερική, ὁ Ἀργύρης, ἡ Τουρλιτάκη, ἡ Ἀϊδαλῆ, ὁ Δελένδρας, κι' ὁ Ἰωαννίδης, ποὺ τραγουδοῦν στὴ Λυρική μας σκηνὴ στὴν Ἀθήνα.

Σκοπὸς ὅμως αὐτοῦ τοῦ σημειώματος εἶναι νὰ κάνη γνωστό, ποιοὶ εἶναι οἱ καλλιτέχνες ἐκεῖνοι ποὺ «πιάστηκαν», κατὰ τὴ θεατρικὴ ἔκφραση, στὴ μεταπολεμικὴ Γερμανία καὶ κατάφεραν, ὕστερα ἀπὸ ἐργασία ἐτῶν, νὰ ἐπιβληθοῦν σ' ἕνα κοινὸ μὲ πολὺ μεγάλες ἀξιώσεις καὶ μουσικὴ παράδοση ἑκατοντάδων ἐτῶν.

Μεταξὺ τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν, τὴν πρώτη θέση

κατέχει ἡ ὑψίφωνος Ἄννα Τασσοπούλου. Οἱ πρῶτες της ἐμφανίσεις στὴν Κρατικὴ ὄπερα τοῦ Βερολίνου στὰ 1938, ποὺ ἦταν μόνιμο μέλος της ὡς πρώτη λυρικὴ λυρικὴ σοπράνο, ἄφησαν τὶς καλλίτερες ἐντυπώσεις καὶ ὁ τῦπος τῆς ἀφιέρωσε κολακευτικώτατες κριτικές, ποὺ σὲ βραχὺ σχετικῶς διάστημα τὴν ἀνέδειξαν σὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες τραγουδίστριες τοῦ Βερολίνου.

Τὸ 1944 ὅταν ἔκλεισαν τὰ Γερμανικὰ θέατρα, λόγῳ τοῦ πολέμου, σταμάτησε πρὸς στιγμὴν καὶ ἡ καρριέρα τῆς Τασσοπούλου γιὰ νὰ συνεχισθῆ τὸ 1946 μὲ νέα ἔνταση στὴν Κρατικὴ ὄπερα τοῦ Μονάχου καὶ σὲ πολυάριθμες ἄλλες Γερμανικές σκηνές, σὰν ἀστέρι πρώτου μεγέθους.

Ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1950, ἡ Τασσοπούλου εἶναι πιὰ μόνιμο μέλος τῆς ὄπερας τοῦ Ντύσελντορφ πού θεωρεῖται μετὰ τὸν πόλεμο ἡ πρώτη ὄπερα τῆς Δυτικῆς Γερμανίας.

Στὴν ὄπερα τοῦ Ντύσελντορφ συνεχίζει σήμερα τὶς ἐμφανίσεις της ἡ Τασσοπούλου, ἤ, κατὰ τὴν ἔκφραση τῶν Γερμανῶν κριτικῶν, ἡ μεγάλη Ἑλληνὶς καλλιτέχνις, μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία. Ἀξιοσημείωτες ἦσαν καὶ οἱ παραστάσεις ὅπου τραγούδησε ἡ Τασσοπούλου πρὸ μηνῶν στὴν Κρατικὴ ὄπερα τῆς Βιέννης.

Μία ἄλλη Ἑλληνὶς καλλιτέχνις, ποὺ δυστυχῶς δὲν ἔτυχε νὰ τὴ γνωρίσω προσωπικά, μὰ ποὺ ἀκούω πολλὰ καλά, εἶναι ἡ Ντιάνα Εὐστρατίου μεσόφωνος, μέλος τῆς ὄπερα κομὶκ τοῦ Βερολίνου. Ἡ ἐπιτυχία της στὴν Κάρμεν ἦταν ἐξαιρετική, καὶ οἱ κριτικοὶ τῆς ἀφιέρωσαν ἐπαινετικώτατες κριτικὲς γιὰ τὴν πολιτισμένη της τέχνη καὶ τὸ παίξιμό της.

Ἀπ' τοὺς ἄνδρες καλλιτέχνες θὰ πρέπει στὴν ἀρχὴ ν' ἀναφέρω τὸν σκηνογράφο μας Γιάννη Λόγη. Ὁ Λόγης κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ἦταν μαθητὴς τοῦ μεγάλου **Emile Pretorius**, κατέλαβε μετὰ τὸν πόλεμο τὴν ἐπίζηλο θέση τοῦ μονίμου σκηνογράφου τῆ Κρατικῆς ὄπερας τοῦ Μονάχου, ὅπου ἀνεδείχθη καὶ δημιούργησε θυμάσιο ὄνομα μεταξὺ τῶν σκηνογράφων τῆς Γερμανίας.

Ἕνας ἄλλος Ἕλλην καλλιτέχνης ἠθοποιὸς τῆς πρόζας, ἕνα πραγματικὸ φαινόμενο, εἶναι ὁ Πᾶνος Παπαδόπουλος. Φαινόμενο, γιατὶ γιὰ ἕναν ξένο καλλιτέχνη εἶναι, ἂν ὄχι ἀδύνατο, τοὐλάχιστο δυσκολώτατο νὰ προσληφθῆ σὲ μεγάλα κρατικὰ θέατρα καὶ γιὰ πρωτεύοντες ρόλους. Ὁ Παπαδόπουλος ἦρθε στὴ Γερμανία χωρὶς σχεδὸν νὰ ξέρη λέξη Γερμανική! Κι' ἐν τούτοις κατώρθωσε σὲ μερικὰ χρόνια, ὕστερα ἀπὸ ὑπεράνθρωπη μελέτη, νὰ τελειοποιηθῆ τόσο στὰ Γερμανικὰ ὥστε ἡ ἐμφάνισή του στοὺς «Λῃστὲς» τοῦ Σίλλερ, ὡς Φρὰντς Μόρ, σ' ἕνα δηλ. ἀπὸ τοὺς δυσκολώτερους ρόλους τοῦ δραματικοῦ ρεπερτορίου, ν' ἀποτελέση γεγονὸς καὶ νὰ γράψουν οἱ κριτικὲς πὼς πρόκειται γιὰ πραγματικὴ ἰδιοφυΐα! Κι' αὐτὸ στὸ περίφημο Κρατικὸ Θέατρο τοῦ Μονάχου στὸ «Καμερσπίλε», ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς Εὐρώπης.

Ὁ ὑποφαινόμενος τραγουδᾶ στὴ Γερμανία ἀπὸ τὸ 1940, δηλ. 11 χρόνια, σὲ διάφορες μελοδραματικὲς σκηνές. Ἔχει τραγουδήσει ὡς σήμερα 44 πρωτεύοντες ρόλους βαρυτόνου καὶ πέρυσι συμπλήρωσε δεκαετία στὸ Γερμανικὸ θέατρο καὶ δικαιοῦται σύμφωνα μὲ τοὺς ἐδῶ θεατρικοὺς κανονισμοὺς . . . . σύνταξη, πρᾶγμα ποὺ δὲν εἶναι καὶ τόσο εὔκολο νὰ πετύχη ξένος καλλιτέχνης.

Ἀκολουθοῦν καὶ ἄλλοι Ἕλληνες, ὅπως ὁ ἠθοποιὸς Ξαΐδης στὸ θέατρο τοῦ Σααρμπρύκεν, ὁ Μπαξεβᾶνος στὴν ὄπερα τῆς Βιέννης, ὁ Σχινᾶς, γιὰ τοὺς ὁποίους ὅμως δὲν ἔχω πρόσφατες πληροφορίες, ξέρω ὅμως πὼς ἐργάζονται μὲ πολλὴ ἐπιτυχία.

Δὲν πρέπει νὰ παραλείψω στὸν κλάδο τῆς ἐλαφρᾶς μουσικῆς, τὴν ἐκλεκτὴ Ἑλληνίδα σαντσονετίστα, τύπου Ροζίτας Σεράνο, Νίνα Κώνστα, ποὺ ἔχει κατακτήσει μὲ τὴν ὡραία της ἐμφάνιση καὶ τὴν εὐχάριστη φωνή της, τὸ Γερμανικὸ ραδιόφωνο καὶ τελευταία καὶ τὸ φίλμ. Πολλοὶ δίσκοι της κυκλοφοροῦν στὴ Γερμανία.

Αὐτοὶ εἶναι σὲ λίγες γραμμές, οἱ Ἕλληνες ποὺ διαπρέπουν στὸ Γερμανικὸ καλλιτεχνικὸ στερέωμα, σὲ μία μεγάλη ἀπὸ μουσικῆς καὶ θεατρικῆς ἀπόψεως χώρα.

Καὶ οἱ Ἕλληνες αὐτοὶ δὲν εἶναι μονάχα καλλιτέχνες ἀλλὰ κι ἐνθουσιώδεις πατριῶτες, ποὺ σὲ κάθε εὐκαιρία βροντοφωνοῦν τὴν καταγωγή τους καὶ προσπαθοῦν νὰ κρατᾶνε τ' ὄνομα τῆς Πατρίδας των ὅσο μποροῦν ψηλότερα.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ
Καθηγητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου

# Η ΣΟΝΑΤΑ

## ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Τὴν σονάτα αὐτὴ τὴν χαρακτήρισε ὁ Μπετόβεν **quasi une fantasia**, δηλαδὴ σὰν αὐτοσχεδίασμα γιὰ νὰ ἐξηγήση ὡρισμένες ἐλευθερίες ποὺ παρουσιάζει ἀπὸ ἀπόψεως φόρμας. Οἱ μουσικολόγοι ὅμως δὲν ἀρκέστηκαν σ' αὐτὸν τὸν τεχνικὸ χαρακτηρισμὸ καὶ τῆς πρόσθεσαν ἄλλους δύο. Ἔτσι τὴν ξέρουμε τώρα ὡς «Σονάτα ὑπὸ τὸ σεληνόφως» καὶ ὡς τὴ σονάτα τοῦ ἄτυχου ἔρωτα τοῦ Μπετόβεν γιὰ τὴν Ἰουλιέττα Γκουϊτσάρντι.

Ὁ τίτλος «ὑπὸ τὸ σεληνόφως», ποὺ ἀφορᾶ κυρίως τὸ πρῶτο μέρος, τῆς δόθηκε ἀπὸ τὸν μουσικολόγο **Rellstab** ὁ ὁποῖος τὸ παρωμοίασε μὲ μία νυκτερινὴ ἐκδρομὴ στὴ λίμνη τῶν **Quatre Cantons**. Ὕστερα ἀπὸ ὅσα εἴπαμε στὸ προηγούμενο σημείωμα εἶναι περιττὸ νὰ ἐξηγήσουμε γιατὶ αὐτὸς ὁ τίτλος εἶναι αὐθαίρετος. Δὲν ὑπάρχει καμμία πρόθεση περιγραφῆς σ' αὐτὸ τὸ κομμάτι. Ὅλο τὸ πρῶτο μέρος εἶναι μία μελωδία ποὺ ἀκούγεται πάνω ἀπὸ πλατειὲς καὶ ἤρεμες ἁρμονίες καὶ δὲν ἔχει καμμίαν ἀνάγκη ἀπὸ τὴν φτηνὴ κάπως ὑποβλητικότητα μιᾶς εἰκόνας σεληνόφωτου γιὰ νὰ μᾶς συγκινήση.

Ὅσο γιὰ τὸν ἄλλο χαρακτηρισμὸ ποὺ ὀφείλεται στὴν ἀφιέρωση—τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Μπετόβεν φέρουν ἀφιέρωση καὶ πολλὰ εἶναι ἀφιερωμένα σὲ γυναῖκες—εἶναι καὶ αὐτὸς ἐξ ἴσου αὐθαίρετος. Εἶναι ἀ-

λήθεια ὅτι τὸ 1801 ποὺ ἔγραψε αὐτὴ τὴ σονάτα ὁ Μπετόβεν ἀγαποῦσε τὴ μαθήτριά του Ἰουλιέττα Γκουϊτσάρντι, κοπέλλα δεκαέξη χρόνων τότε, ἀλλὰ ἐπίστευε πὼς τὸν ἀγαποῦσε κι' ἐκείνη. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη λοιπὸν ἦταν τελείως εὐτυχισμένος ὅπως τὸ ἔγραφε ὁ ἴδιος στὸν φίλον του Βέγκελερ. Ἡ ἀπογοήτευση ἦρθε ἕνα χρόνο ἀργότερα ὅταν γιὰ ἄγνωστους λόγους ἀρνήθηκαν οἱ γονεῖς τῆς Ἰουλιέττας νὰ τοῦ δώσουν τὴν κόρη τους ποὺ παντρεύτηκε κατόπιν ἕναν ἀσήμαντο κόμητα.

Πῶς συμβαίνει λοιπὸν τὸ ἔργο τοῦ εὐτυχισμένου ἔρωτά του γιὰ τὴν Ἰουλιέττα νὰ εἶναι ἕνα ἔργο πόνου; Γιατὶ νὰ θέλουμε νὰ φανταζώμαστε φτηνὲς αἰσθηματικὲς ἱστορίες γύρω ἀπὸ ἔργα τῶν ὁποίων ἡ ἀξία εἶναι πολὺ πιὸ πάνω ἀπ' αὐτές; Μπορεῖ ν' ἀγάπησε πολὺ τὴν ὄμορφη ὅσο καὶ ἐπιπόλαιη Ἰουλιέττα γιὰ τὴν ὁποία μίλησε μὲ περιφρόνηση ὕστερα ἀπὸ χρόνια, ὅπως ἀγάπησε καὶ πολλὲς ἄλλες γυναῖκες. Μὰ ἡ μεγαλύτερη ἀγάπη τῆς ζωῆς του, ἡ πιὸ ἀπόλυτη, στάθηκε ἡ μουσική. Αὐτὴ τοῦ ἔδωσε τὶς ὡραιότερες ἀνατάσεις καὶ τὶς μεγαλύτερες ἀπογοητεύσεις καὶ αὐτὴ ἔγινε αἰτία νὰ γίνῃ ἡ ζωή σου μία συνεχὴς ἀγωνία ὅταν ἀπὸ τὰ εἰκοσιπέντε του χρόνια ἄρχισε νὰ νοιώθῃ ὅτι χάνεται σιγὰ-σιγὰ ἡ πολυτιμότερη αἴσθησή του, ἡ ἀκοή. Μπρὸς σ' αὐτὴ τὴν τρομερὴ ἀγωνία οἱ αἰσθηματικὲς ἀπογοητεύσεις χάνουν τὴ σημασία τους γιὰ ἕνα δημιουργὸ σὰν τὸν Μπετόβεν καὶ γι' αὐτὸ βλέπομε στὴν διαθήκη τοῦ Χαϊλίγκενσταϊ ποὺ γράφτηκε λίγο μετὰ ποὺ ἔχασε τὴν Ἰουλιέττα νὰ μὴν ἀναφέρῃ λέξη γι' αὐτὴν καὶ νὰ περιορίζῃ τὸ δρᾶμα του στὴν ἀπώλεια τῆς ἀκοῆς του. Ἂν ὑπάρχῃ λοιπὸν πόνος στὴν σονάτα αὐτή, ἦταν κάτι τὸ γνώριμο γι' αὐτὸν ὁ πόνος. Ἀλλὰ ὁ πόνος ποὺ ἔνοιωθε γιὰ τὸ χάσιμο τῆς ἀκοῆς του ἦταν τόσο μεγάλος ὅσο δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τοῦ προκαλέσῃ καμμία Ἰουλιέττα.

Κι' ἂν ὅμως δὲν εἶχε γνωρίσῃ κανένα μεγάλο πόνο ἕως τότε στὴν καθημερινή του ζωή, μήπως ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ αὐτὸ γιὰ νὰ ζήσῃ τὸν πόνο στὸ ἔργο του; Μήπως ὁ ἠθοποιὸς ἔχει ἀνάγκη νὰ δοκιμάσῃ προηγουμένως στὴ ζωή του τοὺς πόνους τῶν προσώπων ποὺ ὑποδύεται γιὰ νὰ τοὺς ἐκφράσῃ κατόπιν πάνω στὴ σκηνὴ σ' ὅλη τους τὴν ἔνταση; Τὸ μυστήριο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας εἶναι πολύπλοκο καὶ εἶναι ἐπιπολαιότης νὰ θέλουμε νὰ βροῦμε τὸ νόημά της στὶς συνθῆκες καὶ στὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς τοῦ καλλιτέχνη. Ἕνα ἔργο τέχνης ξεπερνᾶ αὐτὲς τὶς συνθῆκες, ξεπερνᾶ ἀκόμη καὶ τὶς ψυχικὲς κρίσεις τοῦ δημιουργοῦ του καὶ γίνεται ἕνα ὄν μὲ δική του ζωὴ ἔξω ἀπὸ τόπο καὶ χρόνο.

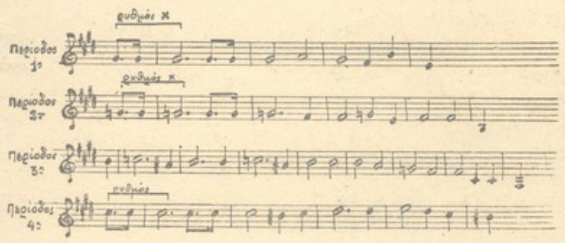
Γι' αὐτὸ εἶναι λάθος τὸ νὰ παίρνουμε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν βιογραφία του καὶ νὰ προσπαθοῦμε νὰ βροῦμε τὸ νόημα τῶν ἔργων στὰ διάφορα περιστατικὰ τῆς ζωῆς του. Πόσο μᾶλλον πού, ὅπως ξέρουμε, πολὺ πρὶν γράψῃ τὰ ἔργα του τὰ δούλευε νοερῶς ἐπὶ μῆνες καὶ ἐπὶ χρόνια ὥσπου νὰ τοὺς δώσῃ τὴν τελειωτική τους μορφή. Μπορεῖ λοιπὸν νὰ ξέρουμε πότε ἐξέδοσε ἕνα ἔργο, ἀκόμη καὶ πότε τὸ ἔγραψε, ἀλλὰ ἐλάχιστα γνωρίζομε γιὰ τὸ πότε τὸ συνέλαβε, στὴν ἀρχὴ σὰν ἕνα μοτίβο ἀπὸ λίγες νότες, πότε τὸ μοτίβο αὐτὸ γέννησε τὸ θέμα ἢ τὰ θέματα καὶ πότε αὐτὰ μπῆκαν στὰ πλαίσια ἑνὸς ἔργου.

Ἔχοντας αὐτὰ ὑπ' ὄψιν θὰ βάλωμε κατὰ μέρος κάθε βιογραφικὴ καὶ αἰσθηματικὴ ἑρμηνεία τῆς σονάτας ποὺ πρόκειται νὰ ἀναλύσωμε καὶ θὰ τὴν μελετήσωμε ὅπως μᾶς τὴν ἔδωσε, δηλαδὴ ἁπλῶς σὰν μία σονάτα σὲ φόρμα κάπως ἐλεύθερη. Παρουσιάζει δὲ αὐτὴ ἡ σονάτα πολὺ λιγώτερες ἐλευθερίες ἀπὸ τὴν ἄλλη σονάτα ἔργον 27 ποὺ φέρει κι' ἐκείνη τὸν ἴδιο τίτλο καὶ συγκεκριμμένα οἱ μόνες διαφορές της ἀπὸ τὴν κλασικὴ μορφὴ συνίστανται στὴν κατάργηση τοῦ ἀλλέγκρου καὶ τὴν κάπως ἐλεύθερη φόρμα τοῦ ἀργοῦ μέρους μὲ τὸ ὁποῖον ἀρχινᾶ. Τὸ ἀλλεγκρέττο εἶναι σὲ φόρμα σκέρτσου καὶ τὸ φινάλε εἶναι σὲ φόρμα σονάτας ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες σονάτες τοῦ Μπετόβεν.

## ADAGIO SOSTENUTO

Τὸ μέρος αὐτὸ ἄλλοι τὸ βλέπουν σὲ φόρμα λὴντ μὲ κεντρικὴ ἀνάπτυξη καὶ ἐπανέκθεση καὶ ἄλλοι σὲ φόρμα σονάτας. Ἀλλὰ οὔτε ἡ μία φόρμα οὔτε ἡ ἄλλη διαφαίνονται καθαρά. Περισσότερο ὅμως πλησιάζει τὴ φόρμα λὴντ χωρὶς ὅμως νὰ ἔχωμε τὸ συνηθισμένο κόψιμο τῆς μελωδικῆς φράσης σὲ τρεῖς περιόδους τῶν ὁποίων ἡ πρώτη εἶναι ἐπανάληψη τῆς τρίτης. Εἶναι μᾶλλον μία ἐλεύθερη μελωδία ποὺ χωρίζεται σὲ τέσσερες περιόδους μὲ διαφορετικὴ κάθε μία κατάληξη. Ἕνα σύντομο ἐνδιάμεσο μέρος χωρίζει αὐτὴ τὴ μελωδικὴ φράση ἀπὸ τὴν ἐπανέκθεσή της.

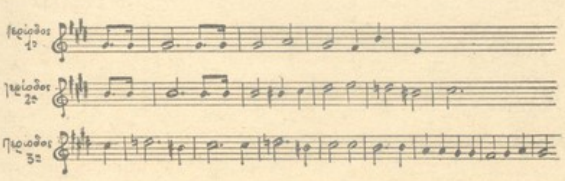
**Ἔκθεση.** Θὰ παρατηρήσουμε ὅτι οἱ τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις περιόδους ἀρχινοῦν μὲ τὸν χαρακτηριστικὸ ρυθμὸ χ:




Ἡ πρώτη περίοδος ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ ντὸ δίεσις ἐλ. καὶ καταλήγει στὸν τόνο τοῦ μὶ μείζονα. Ἡ δεύτερη περίοδος ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ μὶ ἐλάσσονα καὶ καταλήγει στὸν τόνο τοῦ σὶ ἐλ. Ἡ τρίτη περίοδος ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ μὶ ἐλάσσονα καὶ καταλήγει στὸ φὰ δίεσις ἐλ. καὶ ἡ τετάρτη καταλήγει στὴ συγχορδία τῆς δεσποζούσης τοῦ ἀρχικοῦ τόνου. Οἱ τέσσαρες αὐτὲς περίοδοι ἀποτελοῦν τὴν ἔκθεση.

**Ἐνδιάμεσο μέρος.** Ἡ ἔκθεση δένεται μ' ἕνα ἐνδιάμεσο μέρος ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ θεωρήσουμε ὡς ἀνάπτυξη, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει καμμία τονικὴ κίνηση καὶ καμμία ἐπεξεργασία θεμάτων. Εἶναι μᾶλλον μία καντέντσα πάνω σ' ἕναν ἰσόκρατη τῆς δεσποζούσης καὶ ἀμέσως κατόπιν ἔχομε τὴν ἐπανέκθεση.

**Ἡ ἐπανέκθηση** παρουσιάζει διαφορὲς μὲ τὴν ἔκθεση ὡς πρὸς τὸν προσανατολισμὸ τῶν περιόδων τῆς μελωδίας ποὺ ἀποτελεῖται τώρα ἀπὸ τρεῖς περιόδους:



Ἡ πρώτη περίοδος εἶναι ἀκριβὴς ἐπανάληψη τῆς ἀντίστοιχης περιόδου τῆς ἔκθεσης. Ἡ δεύτερη ὅμως περίοδος εἶναι ἕνας συνδυασμὸς τῆς πρώτης καὶ τῆς τετάρτης περιόδου τῆς ἔκθεσης μὲ μόνη διαφορὰ ὅτι ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ μὶ μείζονα γιὰ νὰ καταλήξη στὸν ἀρχικὸ τόνο. Ἡ τρίτη περίοδος ἀρχινᾶ ὅπως ἡ ἀντίστοιχη τῆς ἔκθεσης ἀλλὰ στὸν τόνο τῆς ὑποδεσποζούσης γιὰ νὰ καταλήξη στὸν ἀρχικὸ τόνο. Ἡ ἐπανέκθεση κλείνει μὲ μία **coda** μὲ συνεχῆ ἐπανάληψη τοῦ χαρακτηριστικοῦ ρυθμοῦ χ στὸ μπάσσο καὶ μὲ ἕνα συνδυασμὸ τῶν ἀρπὲζ τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ ἐνδιάμεσου μέρους στὴν πάνω φωνή.

## ALLEGRETTO

Ὁ Λίστ χαρακτήρισε αὐτὸ τὸ μέρος σὰν «ἕνα ἄνθος ἀνάμεσα σὲ δύο γκρεμούς». Δὲν ξέρω κατὰ πόσον μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε ἄνθος ἀλλὰ μποροῦμε ἀδίσταχτα νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἀξία του ὀφείλεται στὸ ὅτι βρίσκεται στὸ κέντρο αὐτῆς τῆς σονάτας καὶ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος ἀνάπαυλας πρὶν ξεσπάση τὸ ταραγμένο **Presto**.

Τὸ μέρος αὐτὸ εἶναι σὲ ἁπλῆ φόρμα μενουέτου μᾶλλον παρὰ σκέρτσου, ὅπως θὰ διαμορφώση ἀργότερα τὸ σκέρτσο ὁ Μπετόβεν στὰ μεγάλα του ἔργα.

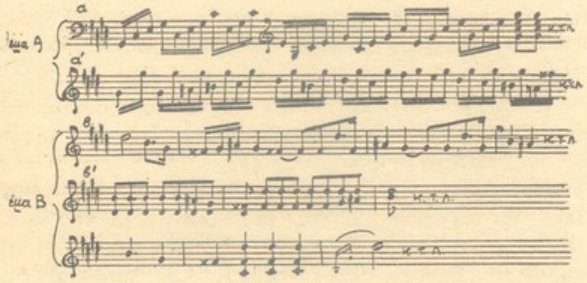
Γιὰ εὐκολία γραφῆς εἶναι γραμμένο στὸν τόνο τοῦ ρὲ ὕφεσις μείζ. ἀλλὰ ὁ πραγματικός του τόνος εἶναι τοῦ ντὸ δίεσις μείζ. συγγενὴς τοῦ κυρίου τόνου αὐτῆς τῆς σονάτας. Τὸ τρίο εἶναι καὶ αὐτὸ στὸν ἴδιο τόνο ἀντὶ νὰ εἶναι στὸν τόνο τῆς ὑποδεσποζούσης τοῦ κυρίως σκέρτσου ὅπως γίνεται συνήθως. Ἔτσι ὁλόκληρο αὐτὸ τὸ μέρος τόσο τὸ σκέρτσο ὅσο καὶ τὸ τρίο εἶναι στὸν κύριο τόνο καὶ ὅλες οἱ **reprises** καταλήγουν στὴν τονική.

Ἡ φόρμα αὐτοῦ τοῦ σκέρτσου εἶναι τόσο ἁπλῆ ὥστε δὲν χρειάζεται ἰδιαίτερη τεχνικὴ ἀνάλυση.

## PRESTO AGITATO

### Ἔκθεση.

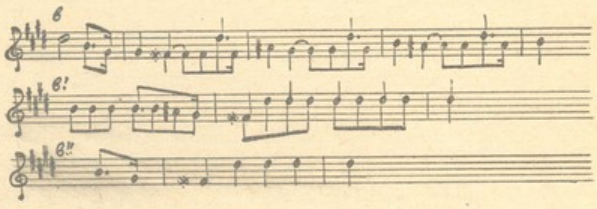
Τὰ θέματα:




Τὸ ρυθμικὸ θέμα ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο στοιχεῖα. Τὸ πρῶτο στοιχεῖο α εἶναι σὲ **arpèges** μὲ τάση πρὸς τὴ δεσπόζουσα, τὸ δὲ δεύτερο α' εἶναι μία ταραγμένη μελωδία ἀνάμεσα σὲ δύο ἰσοκράτες τῆς δεσποζούσης ποὺ καταλήγει σὲ μιὰ κορώνα πάνω στὴ δεσπόζουσα.

Μεταβατικὸ θέμα δὲν ὑπάρχει. Ἡ σύνδεση μὲ τὸ μελωδικὸ θέμα γίνεται μὲ τὸ στοιχεῖο α ποὺ καταλήγει στὸν τόνο τῆς δεσποζούσης σὸλ δίεσις ἐλ., ὅπου παρουσιάζεται τὸ μελωδικὸ θέμα, ἀντὶ τοῦ σχετικοῦ μείζονα τόνου τοῦ ἀρχικοῦ (μὶ μείζονα) ὅπως ὁρίζουν οἱ νόμοι τῆς σονάτας. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Μπετόβεν θέλει νὰ ἀποφύγη τὸν μείζονα τρόπο. Ὅλο τὸ **Presto** εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕως τὸ τέλος σὲ ἐλάσσονα τρόπο καὶ μάλιστα μὲ ἐλάχιστες μετατροπίες ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

Τὸ μελωδικὸ θέμα Β ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία στοιχεῖα β, β', καὶ β'', ὅλα στὸν τόνο τῆς δεσποζούσης σὸλ δίεσις ἐλ., ποὺ ἂν καὶ φαίνονται νὰ διαφέρουν τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο κρύβουν μιὰ συγγένεια ποὺ δίνει ὁμοιογένεια σ' ὅλο τὸ μελωδικὸ θέμα:




Τὸ πρῶτο στοιχεῖο β τελειώνει μὲ ἕνα **trait** πάνω στὴν ναπολιτάνικη ἕκτη τοῦ σὸλ δίεσις ἐλ. (τὴ συγχορδία τοῦ ντὸ δίεσις - μὶ - λὰ) καὶ δὲν πρέπει νὰ θεωρήσωμε ὅτι ὑπάρχει μετατροπία στὸ λὰ μείζ. Τὴν ναπολιτάνικη ἕκτη τὴν μεταχειρίζεται καὶ στὸ στοιχεῖο β''.

### Ἀνάπτυξη.

Ὅπως ξέρουμε, ἡ ἀνάπτυξη στὴν κλασικὴ σονάτα γίνεται μὲ μετατροπίες ὥστε νὰ βρίσκονται τὰ θέματα σὲ συνεχῆ κίνηση ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τονικότητας. Ἐδῶ ὅμως ἔχομε ἐλάχιστες μετατροπίες καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὅλη ἡ ἀνάπτυξη, ποὺ εἶναι πολὺ σύντομη, γίνεται στὸν τόνο τῆς ὑποδεσποζούσης τοῦ ἀρχικοῦ τόνου (φὰ δίεσις ἐλ.) μ' ἕνα μικρὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ σὸλ μείζονα.

Στὴν ἀνάπτυξη αὐτὴ δύο στοιχεῖα συγκρούονται τὸ στοιχεῖο α τοῦ ρυθμικοῦ θέματος ποὺ ἔρχεται στὸν τόνο φὰ δίεσις ἐλ. καὶ τὸ στοιχεῖο β τοῦ μελωδικοῦ θέματος ἐπίσης στὸν τόνο τοῦ φὰ δίεσις ἐλ. ποὺ περνᾶ ὕστερα ἀπὸ τὸν τόνο τοῦ σὸλ μείζ. γιὰ νὰ ἐπανέλθη στὸν τόνο τοῦ φὰ δίεσις ἐλ. Ἡ ἀνάπτυξη τελειώνει μ' ἕνα μακρὸ ἰσοκράτη μὲ τρέμολα στὸ μπάσσο κι' ἕνα ξεκούρασμα στὴν συγχορδία τῆς δεσποζούσης τοῦ ἀρχικοῦ τόνου.

### Ἐπανέκθεση.

Τὸ ρυθμικὸ θέμα ἐπαναλαμβάνεται ἀκριβῶς ὅπως ἦταν στὴν ἔκθεση. Μετὰ τὴν κορώνα τῆς δεσποζούσης μπαίνει ἀμέσως τὸ μελωδικὸ θέμα στὸν κύριο τόνο χωρὶς νὰ μεσολαβήσουν μετατροπίες σὲ μακρινοὺς τόνους, ὅπως γίνεται συνήθως στὴν ἐπανέκθεση γιὰ νὰ μὴν ὑπάρξη τονικὴ μονοτονία. Οἱ τρεῖς περίοδοι β, β' καὶ β'' ἐπαναλαμβάνονται ἀκριβῶς ὅπως ἦσαν στὴν ἔκθεση.

### Τελειωτικὴ ἀνάπτυξη.

Τὸ στοιχεῖο α ἐπανέρχεται στὸν τόνο τῆς ὑποδεσποζούσης ὅπως καὶ στὴν ἀνάπτυξη καὶ ὕστερα ἀπὸ μερικὰ **arpèges** ἑβδομης ἠλαττωμένης ἀκολουθεῖ τὸ στοιχεῖο β στὸν κύριο τόνο, πρῶτα στὸ μπάσσο κι' ὕστερα στὴν πάνω φωνή. Μερικὰ **arpèges** κι' ἕνα χρωματικὸ ἀνέβασμα καταλήγουν σὲ μιὰ μακρὰ τρίλλια καὶ μία καντέντσα ποὺ πέφτει στὶς χαμηλὲς νότες. Μιὰ

σύντομη ἠρεμία. Τὸ στοιχεῖο β'' ἀκούγετοι σιγὰ πάνω ἀπὸ τὴν ὑπόκωφη ταραχὴ τοῦ μπάσσου. Ἕνα ἀνέβασμα μὲ τὸστοιχεῖο α κι' ὕστερα ἕνα κατέβασμα κόβουν τὴν μελωδία γιὰ νὰ τελειώση τὸ **Presto** μ' ἕνα φορτίσσιμο.

Ὅπως βλέπουμε τὸ τρίτο αὐτὸ μέρος εἶναι σὲ καθαρὴ φόρμα οονάτας. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ τὸ χαρακτηρίζει εἶναι τονικὴ ἑνότης. Ὅλο αὐτὸ τὸ μέρος στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονα τονικῆς - δεσποζούσης - ὑποδεσποζούσης. Τὸ τονικὸ σχέδιο εἶναι ἁπλούστατο :

Ἔκθεση. Θέμα Α. Κύριος τόνος - Θέμα Β, τόνος τῆς δεσποζούσης.

Ἀνάπτυξη, τόνος τῆς ὑποδεσποζούσης.

Ἐπανέκθεση θέμα Α καὶ Β, κύριος τόνος.

Τελειωτικὴ ἀνάπτυξη, τόνος τῆς ὑποδεσποζούσης καὶ κύριος τόνος.

Σύμφωνα μὲ τὶς σύγχρονες ἀντιλήψεις τῆς φόρμας ποὺ βασίζουν τὴν ἀρχιτεκτονική της στὶς μετατροπίες, ὅλο αὐτὸ τὸ μέρος ἔπρεπε νὰ προκαλῆ αἴσθημα μονοτονίας . Καὶ ὅμως εἶναι γεμᾶτο ζωὴ καὶ κίνηση κι' ἂς μὴ συμφωνῆ μὲ τὰ δόγματα τῶν συγχρόνων θεωρητικῶν ποὺ βλέπουν τὴν κίνηση μόνο στὶς συνεχεῖς μετατροπίες. (Συνεχίζεται)

MAURICE CAUCHIE

# Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΟΡΓΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

Μετάφραση Σ. Α. Σ.

## Ι. ΟΡΓΑΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

Σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ **μουσικὴ δωματίου,** δὲ γεννιέται ζήτημα καθορισμοῦ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ὀργάνων, μιὰ κι εἶναι γνωστὸ ὅτι κάθε μέρος ἑνὸς τέτοιου πολυφωνικοῦ συνόλου πρέπει νὰ παίζεται ἀπὸ ἕνα μονάχα ἐκτελεστή· κι αὐτὸ γίνεται ἀπὸ τὴν πιὸ παλιὰ ἐποχὴ ὡς σήμερα.

Στὴν περιοχὴ ὅμως τῆς **μουσικῆς ὀρχήστρας,** ἡ σημερινὴ σύνθεση τῶν ὀργανικῶν ὁμάδων (ἀπὸ ἄποψη ἀριθμοῦ ὀργάνων) εἶναι πραγματικὰ κακή.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ μεγάλες ὁμάδες ὀργάνων, ποὺ παρουσιάζουν μιὰ ἔντονη διαφορὰ μεταξύ των :

1ο. Τὴν ὁμάδα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὅλα τὰ ὄργανα ποὺ παίζονται μὲ δοξάρι, καὶ ποὺ ὀνομάζονται καὶ ἔγχορδα, (δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀκριβὴς ὁ ὅρος στὴν περίπτωση αὐτή). Ἡ ὁμάδα αὐτὴ ὑποδιαιρεῖται σὲ πέντε μικρότερες ὁμάδες : 1α βιολιά, 2α βιολιά, βιόλες ἄλτες, βιολοντσέλα καὶ κοντραμπάσα. Κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ὁμάδες ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα σύνολο ὅμοιων ὀργάνων, ποὺ παίζουν συνήθως σὲ ταυτοφωνία.

2ο. Τὴν ὁμάδα ποὺ περιλαβαίνει ὅλα τὰ ἄλλα ὄργανα (πνευστά, κρουστά, κλπ.) κι ὅπου κάθε ὀργανικὸ μέρος παίζεται ἀπὸ ἕνα μόνο ἐκτελεστή.

Αὐτὴ ἡ διαφορὰ εἶναι εὔλογη ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψει μας ὅτι ἕνα ὄργανο ποὺ παίζεται μὲ δοξάρι εἶναι γενικὰ λιγότερο ἠχητερὸ ἀπὸ ἕνα ὄργανο πνευστό, τῆς ἴδιας ἠχητικῆς ὀξύτητας, ἢ κρουστό.

Εἶναι ἀπαραίτητο λοιπὸν νὰ ἰσορροπήσουμε τὶς ἀντίστοιχες ἠχητικὲς δυνάμεις τῶν δύο ὁμάδων ποὺ ἀναφέραμε, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ ἀκροατὴς νὰ διακρίνει καθαρὰ τὸ μέρος κάθε ὀργάνου ξεχωριστά. Δηλαδὴ δὲν πρέπει ἡ ἠχητικότητα τῆς μιᾶς ὁμάδας νὰ εἶναι τόσο δυνατὴ ὥστε νὰ σκεπάζει τὴν ἠχητικότητα τῆς ἄλλης· Μιὰ λοιπὸν κι ἡ ἀριθμητικὴ σύνθεση τῆς δεύτερης ὁμάδας εἶναι ἀπόλυτα ἀμετάβλητη, ἀφοῦ τὸ κάθε μέρος της πρέπει νὰ ἐκτελεῖται ἀπὸ ἕνα μόνον ἐκτελεστή, πρέπει—γιὰ νὰ πετύχουμε τὴν ἠχητικὴ ἰσορροπία τῶν δυὸ ὁμάδων—νὰ καθορίσουμε μὲ πολλὴ προσοχὴ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγχόρδων ὀργάνων.

Ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐγχόρδων ὀργάνων — πολὺ περιορισμένος — ἐξασφάλιζε στὴν ὀρχήστρα μιὰ τέλεια ἰσορροπία. Ὅταν ὅμως, μὲ τὸ Μπετόβεν καὶ πρὸ πάντων μὲ τὸ Βάγκνερ καὶ μὲ τοὺς μεταγενέστερούς τους συνθέτες, ἡ δεύτερη ὁμάδα τῆς ὀρχήστρας πλουτίστηκε ἀπὸ συμπληρωματικὰ ὄργανα, ἔκριναν ἀπαραίτητο, γιὰ τὴν ἐκτέλεση αὐτῆς τῆς καινούργιας μουσικῆς, ν' αὐξήσουν αἰσθητὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγχόρδων. Ἔτσι φτάσαμε νὰ ἔχουμε, στὴν ἐποχή μας, σὲ μιὰ ὀρχήστρα 16 πρῶτα βιολιά, 16 δεύτερα, 12 βιόλες ἄλτες, 10 ἢ 12 βιολοντσέλα καὶ 8 ἢ 10 κοντραμπάσα! Βέβαια δὲν ἔχουμε νὰ ποῦμε τίποτε προκειμένου γιὰ ἔργα γραμμένα εἰδικὰ γιὰ ὀρχῆστρες ποὺ πρέπει νὰ ἔχουν τέτοια σύνθεση. Μὰ ἡ πλάνη, ἡ βαρειὰ πλάνη, βρίσκεται στὴ χρησιμοποίηση μιᾶς τόσο πληθωρικῆς ὀρχήστρας γιὰ τὴν ἐκτέλεση ἔργων τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Γκλούκ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Σούμαν, τοῦ Βέμπερ, κλπ.... Ἡ ἠχητικότητα τῶν ἔργων αὐτῶν βρίσκεται τέλεια ἀλλοιωμένη κι ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα μὲ μιὰ τέτοια ὀρχήστρα. Γιατὶ ἂν στὶς σιγανὲς ἀποχρώσεις, μπορεῖ (μ' ἕναν ἄξιο μαέστρο) ἡ ἰσορροπία αὐτὴ νὰ πετυχαίνεται, δὲ συμβαίνει τὸ ἴδιο στὰ **φόρτε,** ὅπου ὁ ἦχος τῶν ξυλίνων ὀργάνων ἐκμηδενίζεται ἐντελῶς ἀπὸ τὸν τεράστιο ὄγκο τῶν ἐγχόρδων : ἡ ἠχητικότητα τοῦ κλαρινέτου π. χ. δὲ μπορεῖ νὰ παλαίψει ἀποτελεσματικὰ μὲ τὸν ἠχητικὸ ὄγκο τῶν 16 πρώτων βιολιῶν.

Ἡ συνέπεια λοιπὸν εἶναι ὅτι ἀκοῦμε πάντα, στὶς μεγάλες συμφωνικὲς συναυλίες καὶ στὰ μεγάλα λυρικὰ θέατρα, αἰσθητὰ ἀλλοιωμένα ὅλα τὰ ἔργα ποὺ δὲ γράφτηκαν γιὰ μοντέρνα ὀρχήστρα. Ἔτσι π. χ. στὴν ἐκτέλεση τοῦ **Andante** τῆς **Πέμπτης συμφωνίας** τοῦ Μπετόβεν, δὲ μποροῦμε ν' ἀντιληφθοῦμε τὴ **κανονικὴ μίμηση** τῆς μελωδίας τῶν ἐγχόρδων, ποὺ παίζεται ἀπὸ τὰ ξύλινα ὄργανα· κι οἱ ἀδαεῖς κατηγοροῦν γι' αὐτὸ τὸ Μπετόβεν : «Ἦταν ἐντελῶς κουφὸς τότε, λένε, καὶ δὲ μποροῦσε ν' ἀντιληφθεῖ ὅτι τὰ ἔγχορδα παίζοντας **φόρτε,** ἐκμηδενίζουν τὸν ἦχο τῶν ξυλίνων.» Ἡ πραγματικότητα ὅμως εἶναι ὅτι στὴν ἐποχὴ τοῦ Μπετόβεν, ἀκουγόταν ἐντελῶς ξεκάθαρα, στὸ μέρος αὐτὸ ἡ μελωδία τῶν ξυλίνων, γιατὶ ἡ πρώτη ὀργανικὴ ὁμάδα τῆς ὀρχήστρας (τὰ ἔγχορδα) δὲν εἶχε ἀκόμη πολλαπλασιαστεῖ τόσο ἄσκεφτα κι ἐπιζήμια γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴ μουσική.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι, ἀπὸ τὸ 1910, πάνω - κάτω, οἱ μουσικοὶ διαπίστωσαν πόσο μιὰ τόσο ὀγκώδης μάζα

ἐγχόρδων ζήμιωνε τὴν ἀνάλαφρη χάρη ὁρισμένων ἔργων τοῦ 18ου αἰώνα, καὶ γι' αὐτὸ συνηθίζουν ἀπὸ τότε, στὶς Παρισινὲς ἰδίως συμφωνικὲς ὀρχῆστρες, νὰ ἐλαττώνουν τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγχόρδων ὅταν παίζουν Μότσαρτ ἢ Χάϋντν. Σὲ τὶ ἀναλογία ὅμως τὸν μειώνουν; Γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε παρὰ μόνο γιὰ τὰ βιολιά, τὰ περιορίζουν σὲ 12 πρῶτα καὶ 12 δεύτερα, ἀντὶ γιὰ 16 καὶ 16, καὶ μένουν ἱκανοποιημένοι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀσήμαντη μείωση, ποὺ ὑποχρεώνει, στὰ **φόρτε**, ἕνα φτωχὸ φλάουτο ν' ἀντιμετωπίζει 24 βιολιά!

Ὅσο γιὰ τὸ Μπετόβεν, τὸ Σοῦμπερτ, τὸ Σούμαν, τὸ Βέμπερ καὶ πολλοὺς ἄλλους, ἐξακολουθοῦν νὰ τοὺς ἐπιβάλλουν ὅλα τὰ ἔγχορδα τῆς βαγκνερικῆς ὀρχήστρας χωρὶς τὴν παραμικρὴ μείωση.

Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι οἱ μαέστροι δὲν ἔχουν οὔτε κὰν τὴ στοιχειώδη περιέργεια, γιὰ νὰ μὴ νιώθουν τὴν ἀνάγκη νὰ μάθουν, εἴτε ἀπὸ τὰ σύγχρονα μὲ τοὺς κλασικοὺς ἢ ρωμαντικοὺς συνθέτες ντοκουμέντα, εἴτε ἀπὸ τὰ μουσικολογικὰ συγράμματά τῆς ἐποχῆς μας, ποιὸς ἦταν ὁ ἀριθμὸς τῶν διαφόρων ἐγχόρδων ὀργάνων στὶς ὀρχῆστρες ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ συνθέτες αὐτοί.

Γιὰ νὰ μὴν κουράσω τοὺς ἀναγνῶστες μου μὲ τὴν παράθεση ἑνὸς σημαντικοῦ ἀριθμοῦ ἀπὸ σχετικὰ ντοκουμέντα, θὰ περιοριστῶ νὰ θέσω ὑπ' ὄψη τους στὸ ἑπόμενο φύλλο, τρία ἀκριβέστατα διδόμενα, πολὺ χαρακτηριστικὰ κι ἐξαιρετικὰ σημαντικὰ γιὰ τὴν ἀπόλυτη σύμπτωσή τους: (Συνεχίζεται)

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

—Ἡ πρώτη παράσταση τῆς Ε.Λ.Σ. κατὰ τὴ φετεινὴ θερινὴ περίοδο στὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ Ἡρώδου ἦταν ἡ ὄπερα τοῦ Γκλοὺκ «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις» ποὺ δόθηκε μὲ ὅλως ἰδιαίτερη ἐπιτυχία κατὰ μουσικὴν διδασκαλία καὶ διεύθυνση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ κ. Ἀντ. Εὐαγγελάτου. Ἔλαβαν μέρος ἡ Κα Ν. Γαλανοῦ καὶ οἱ κ.κ. Σπ. Καλογερᾶς, Λ. Ἰωαννίδης καὶ Ν. Εὐστρατίου, καθὼς καὶ οἱ κυρίες Λ. Χέβα, Γ. Ἀμαξοπούλου, Δ. Ἀμπαρτζόγλου καὶ οἱ κ.κ. Κ. Πασχάλης καὶ Ν. Ζαχαρίου.

—Στὸ ἴδιο ἀρχαῖο θέατρο δόθηκε ἐπίσης ἐπιτυχῶς ἡ παράσταση τοῦ «Πρωτομάστορα» τοῦ Καλομοίρη, ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή. Πρωταγωνίστησαν οἱ καλλιτέχναι: Α. Ρεμούνδου, Α. Δελένδας, Ν. Γαλανοῦ, καὶ ὁ Ε. Δουμάνης. Τὸ ἔργο διηύθυνε ὁ Γάλλος Ἀρχιμουσικὸς Ἀλμπὲρ Βόλφ.

—Σημαντικὴ μουσικὴ ἐκδήλωση τῆς Ε. Λ. Σ. στάθηκε ἐπίσης ἡ παράστασις τοῦ «Σαμψὼν καὶ Δαλιδᾶ», τοῦ Σαὶν-Σάνς. Ὁ ἀρχιμουσικὸς κ. Ἀλμπὲρ Βόλφ, ποὺ ἐκλήθη εἰδικά, διηύθυνε τὸ ἔργο καὶ ὁ κ. Πιὲρ Βόλφ (γυιὸς τοῦ ἀρχιμουσικοῦ) τὸ σκηνοθέτησε. Τὸ ρόλο τῆς Δαλιδᾶ ὑπεδύθη ἡ κ. Σ. Γκουντιέρ, ἐπίσης εἰδικὰ κληθεῖσα, γιὰ τὸ ἔργο οὐτό. Στὸ ρόλο τοῦ Σαμψών, ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς Ε. Λ. Σ. κ. Α. Δελένδας. Τὸν ρόλο τῆς Δαλιδᾶ ὑπεδύθη καὶ ἡ κ. Κίτσα Δαμασιώτη στὴ παράσταση τῆς 26ης Αὐγούστου.

—Ὁ Γάλλος Ἀρχιμουσικὸς Ἀλμπὲρ Βόλφ διηύθυνε καὶ μιὰ συναυλία τῆς Κρατικῆς ὀρχήστρας Ἀθηνῶν μὲ τὸ ἑξῆς πρόγραμμα: Μπετόβεν: «Ἔγκμοντ». Εἰσαγωγή, Μπετόβεν: 7η Συμφωνία. Ραβὲλ: «Ἡ μάνα μου ἡ Χήνα». Μποροντίν: «Σκίτσο ἀπὸ τὶς στέππες τῆς τῆς Κεντρικῆς Ἀσίας». Βάγκνερ: «Ταγχώϋζερ», Εἰσαγωγή.


ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ· 25504

MOUSSIKI KINISSIS
(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICAEE BIMENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET D' EDITIONS
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Δρ. 40.000
Ἐξάμην. » 20.000
Τρίμην. » 10.000
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἐτησία Λ. Χ· 1.0.0
ἢ δολ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντὴς:
Π. ΚΩΤΣΙΡΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαιδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματιάδου 30


—Μέσα στὸν κύκλο τῶν ἑορτῶν γιὰ τὸν Ἀπόδημο Ἑλληνισμό, ἡ ὀρχήστρα τοῦ Ραδιοσταθμοῦ μὲ μαέστρο τὸν κ. Πφαῖφφερ, ἔδωσε μιὰ συναυλία στὸ Λουτράκι μὲ πολλὴν ἐπιτυχία.

## ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Ἡ ἐκλεκτὴ Ἑλληνὶς πιανίστα κ. Λίλα Λαλαούνη παρεκλήθη ἀπὸ τὸ Βελιγράδι νὰ πραγματοποιήσει τὸ ταξεῖδι της στὴ Γιουγκοσλαυϊκὴ πρωτεύουσα μέσα στὸν Ὀκτώβρη, γιὰ ἕξι ἐμφανίσεις. Θὰ ἐμφανιστεῖ ὡς σολίστ μὲ τὶς Συμφωνικὲς ὀρχῆστρες Βελιγραδίου καὶ Ζάγκρεμπ, καθὼς καὶ εἰς ἀτομικὰ ρεσιτάλ.

—Ἡ νέα καλλιτέχνης τοῦ τραγουδιοῦ Δνὶς Φώφη Πουλίση, μετὰ τὰς ἐπιτυχεῖς ἐξετάσεις της εἰς τὸ Κονσερβατόριο Γκιουζέππε Βέρντι στὸ Μιλᾶνο κατὰ τὶς ὁποῖες διακρίθηκε λαβοῦσα τὸ Α' βραβεῖον, ὑπέγραψε συμβόλαιο μὲ τὸ θέατρον τῆς **Bergamo «Donizetti»** γιὰ ἐμφανίσεις τὸ χειμῶνα στὰ ἔργα «Κουρεὺς τῆς Σεβίλλης» καὶ «Δὸν Πασκουάλε».

—Ἀκόμη μιὰ νέα τραγουδίστρια βρίσκεται τώρα περαστικὴ ἀπ' τὴν Ἀθήνα, ἡ Κα Καίτη Παπάζογλου. Ἡ Κα Παπάζογλου μαθήτρια τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου τῆς τάξεως τραγουδιοῦ τῆς Κας Μ. Πολίτου βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1948 στὶς Βρυξέλλες ὅπου ἐσπούδασε στὸ **Conservatoire Royal** κοντὰ στὸν καθηγητὴ **Weynandt.** Στὶς διπλωματικές της ἐξετάσεις ποὺ δόθηκαν τὸν φετεινὸ Ἰούλιο διακρίθηκε γιὰ τὶς ἄριστες ἐπιδόσεις της, λαβοῦσα τὸ Α' βραβεῖον.

—Σύμφωνα μὲ πληροφορίες, ὁ Ἕλληνας ἀρχιμουσικὸς Δημήτρης Μητρόπουλος θὰ διευθύνει τὸν προσεχῆ Ἀπρίλιο τὴ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τῆς Ν. Ὑόρκης κατὰ τὴν περιοδεία της στὴ Ρώμη, τὴν Ἀθήνα καὶ τὴν Τὲλ-Ἀβίβ.

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καὶ σᾶς εὐχαριστοῦμε: Ἀπὸ τὸν κ. Κουρουσόπουλον δρχ. 40, Γ. Κανακάρην δρχ. 195, Μ. Προβελετζιάνου δρχ. 35, Ν. Καράκωστα δρχ. 93, Α. Φανδρίδου δρχ. 27, Β. Ἀσβεστίου δρχ. 20, Ε. Παπαδάκη δρχ. 45, Μ. Βλάχου δρχ. 20, Σ. Λύτινα δρχ. 30.

**Δὲν φθάνει νὰ παίρνετε τὸ περιοδικὸ πρέπει καὶ νὰ τὸ διαβάζετε. Ἔχετε πολλὰ νὰ ὠφεληθῆτε.**

**Ὑποστηρίζετε**

**τὸ Περιοδικὸ ὅταν ἐγγράψετε ἔστω καὶ ἕνα συνδρομητή.**

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# Ο ΗΛΙΟΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1
ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

# ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

## ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΑΔΟΧΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Ὀργανισμὸς μὲ πενῆντα ἐτῶν δρᾶσιν συγκεντρώνει προϋποθέσεις αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀπαραίτητοι δι' ἕν συγχρονισμένον Μουσικὸν ἵδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καὶ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εἰς ἐκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ καὶ ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ

| | | |
|---|---|---|
| ΒΟΛΟΝ | ΝΑΥΠΛΙΟΝ | ΣΥΡΟΝ |
| ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ | ΠΥΡΓΟΝ | ΧΙΟΝ |
| ΚΟΡΙΝΘΟΝ | ΠΑΤΡΑΣ | ΧΑΝΙΑ |
| ΛΑΡΙΣΑΝ | ΡΕΘΥΜΝΟΝ | ΧΑΛΚΙΔΑ |

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ

**Διδάσκονται ὅλα τὰ μαθήματα τῆς ἐνοργάνου καὶ φωνητικῆς μουσικῆς ἀπὸ 80 διακεκριμένους Καθηγητὰς καὶ Διδασκάλους**

---

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949

ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ 25.504

ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ

ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

**Μουσικὰ, Θεατρικὰ, Κινηματογρφικὰ θέματα Κίνησις τῶν Ὠδείων Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν καὶ τοῦ Ἐξωτερικοῦ.**

**Συναυλίαι Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν κ.λ.π.**

**Μουσικὰ Μαθήματα κ.λ.π.**

**ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000**

ΣΗΜ.— Τὰ 24 τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 24.000. Αἱ βιογραφίαι Μόζαρτ, Σούμαν, Σούμπερτ εἰς χωριστὰ δεμένα βιβλιαράκια ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 3.000 ἕκαστον. Ἐμβάσματα διὰ ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν κ. Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΝ ὁδὸς Φειδίου 3, Ἀθήνας.

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ γίνουν ἀνταποκριταί μας συνδρομηταὶ ἢ ν' ἀγοράσουν τὰ ἀνωτέρω ἄς ἀπευθυνθοῦν εἰς τὰ γραφεῖα μας

## ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Ἁρμόνια, Ἀκορντεὸν, Ὄργανα διὰ μπάντας Φιλαρμονικῶν καὶ Ὀρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, καὶ ὅλα τὰ εἴδη τῶν ἐγχόρδων καὶ πνευστῶν, Τόξα, Θῆκες, Χορδὲς, Τονοδόται Ἀναλόγια, Ρετσίνες, Καβαλάριδες, Ὑποσιάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτὶ μουσικῆς κ.λ.π. εἴδη ἐξαρτημάτων.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Κλασικὰ — Παιδαγωγικὰ καὶ Νεώτερα διὰ Πιάνο, Τραγούδι, Βιολὶ, Ἄρπα, Μουσικὴ Δωματίου Ἀκορντεὸν, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σολφέζ, θεωρητικὰ βιβλία καὶ μουσικῆς φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ἰταλίας, Βελγίου, Αὐστρίας, Ἀμερικῆς κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Ἐπισκευαὶ καὶ μεταφοραὶ παρ' εἰδικῶν τεχνιτῶν.

**ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ**

**ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ**

## ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Λ. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛ. 25 504

Τὸ Γραφεῖον μας ἀναλαμβάνει τὴν καλλιτεχνικὴν ὀργάνωσιν Συναυλιῶν καὶ ἐν γένει Μουσικῶν ἐκτελέσεων εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγγυᾶται τὴν καλλιτέραν ἐξυπηρέτησιν τῶν ἐνδιαφερομένων. Πληροφορίαι προφορικαὶ καὶ δι' ἀλληλογραφίας διὰ τοὺς εἰς τὰς ἐπαρχίας διαμένοντας.