



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

43

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

NORBERT DUFOURCO	Τό Θείο Πάθος (La Passion)
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ	Γύρω από τη μουσική μας ζωή.
ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ	Ό Jacques Dalcroze κι ή ρυθμική.
Μ. Κ.	Σοφία Σπανούδη.
ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ — ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ	Α. Μπροβκνερ—Ι. Μπράμς
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ	Τό συμφωνικό ποίημα.
TONY SCHULTZE	Jacques Thibaut
	Μουσική κίνηση στόν τόπο μας.
	Έλληνες μουσικοί στό έξωτερικό.
	Άλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Γ' = ΜΑΪΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

# 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

ΔΙΔΑΧΟΧΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ετών δράσει συγκεντρώνει προϋποθέσεις αι όποιαί είναι απαραίτητοι δι' έν συγχρονισμένον Μουσικόν Ίδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις εκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ ΒΟΛΟΝ, ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ, ΣΥΡΟΝ, ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥΡΓΟΝ, ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΠΑΤΡΟΝ, ΡΟΔΟΝ, ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΙΜΟΣ

ΛΑΡΝΑΚΟΝ

Διδάσκονται όλα τα μ

και φωνητικής μουσική

Καθηγητάς κ.κ.κ.

## ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

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

### ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκοντεόν, Όργανα διά μπάντας Φιλαρμονικόν και Όρχηστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη τών έγχορδων και πνευστών, Τόξα, Θήκης, Χορδές, Τονοδότηι Αναλόγια, Ρεσιτές, Καβαλάριδες, Υποσύναντα Σιατίτες, Τετράδια, χαρτί μουσικήσ όν.



ΣΥΛΛΟΓΟΙ

ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΔΙΑΚ ΒΟΥΛΟΤΗΝ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Α ΒΙΒΛΙΑ

ά και Νεώτερα διά Πιάνο,

ίπα, Μουσική Δωματίου

Τζάζ κ.λ.π.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1907

ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΘΗΝΑΙ

Τό μοναδικό σπ.έ. της μουσικής

περιοδικό.

Τό περιοδικό πού ενημερώνει τούς

πάντας γιά τή μουσική και καλ-

λιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής

Ευρώπης και τής Αμερικής

Άρθρα, μελέτες, Ιστορικά μουσικά

γεγονότα, μουσικά αναγνώσματα,

μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

Συνεργάζονται οι κορυφίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες νά γίνουν άνταποκριτάι μας

συνδρομηταί ή ν' αγοράσουν τά κτωτέρω τεύχη

ή βιβλία άς απευθυνθούν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχικήσ έπιταγής πρós τόν

κ. Πέτρον Κοτσιρίδη, όδός Φειδιού 3, Άθήνας.

ΣΗΜ.— Εις όσους έπιθυμούν νά έχουν τά τεύχη τού πρώ-

του έτους, τά στέλλομαι πρós όρα 2.000 έκατόν ή

35.000 διά τά 24 τεύχη όλου τού έτους. Εις όσους

έπιθυμούν τά τεύχη τού δευτέρου έτους, τά στέλ-

λωμαι πρós όρα 3.000 έκατόν ή 35.000 διά 12 τεύ-

χη όλου τού έτους. Βιογραφίαί Μόσαρτ, Σούβαν,

Σοπέν, εις χωριστά δαμένα όρασι βιβλιοαράκια,

άποστέλλονται άντι όρα 4.000 έκατόν. Βιογρα-

φιαί Μπετόβεν και Κρόνιν εις ένα βιβλιοαράκι,

άποστέλλεται άντι όρα 5.000.

### ΑΡΧΕΙΟ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΕΙΣ ΤΙΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Άιταλίας, Βελγίου, Αυστρί-

ας, Αμερικής κ.λ.π.

### ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκευ

αι και μεταφοραι παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

## ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25-504

Τό Γραφείον μας αναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικόν εκτελέσεων εις τας Άθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις τής Ελλάδος. Έγγυθαί τήν καλλίτεράν εξυπηρέτησιν τών ένδιαφερομένων. Πληροφορίαί προφορικά και δι' άλληλογραφίαί διά τούς εις τας έπαρχιας διαμενοντάς.

NORBERT DUFOURCO

## ΤΟ ΘΕΙΟ ΠΑΘΟΣ

(LA PASSION)

Από το 12ο αιώνα βρίσκουμε στην καθολική λατρεία τη συνήθεια να ψάλλεται το Θείο Πάθος (Passion) στις μέρες της μεγάλης βδομάδας. Ο συγγραφέας του εκκλησιαστικού κειμένου συνενώνει τα πιο ύβλητικά και τα πιο δραματικά χωρία του Εωαγγελίου που αναφέρονται στο Πάθος του Ήσου και παρουσιάζει ένα αυτοτελές έργο. Το σύνολο ψάλλεται από έναν άφηγητή, που διηγείται την ιστορία, έναν τρέπα, που εξαγγέλλει με σοβαρό τόνο τα λόγια του Ήσου, κι έναν άλλο ψάλτη, που λέει τα λόγια του αγίου Πέτρου ή του Πιλάτου. Σ' αυτό το σύνολο μπορεί να προστεθούν και μερικοί χορωδοί, που αντιπροσωπεύουν το πλήθος. Αυτός είναι ο αρχαϊκός τύπος του ψαλμωδικού Πάθους, που το πλαίσιο του να χρησιμοποιήσαν, στο 16ο αιώνα, οι μεγάλοι δάσκαλοι (της πολυφωνίας Σερμύθ, Λάσος (Γάλλοι), Βιτόρια (Ισπανός) και Μπόρντ ("Άγγλος), για να γράψουν πραγματικά άριστουργήματα.

Κοντά όμως σ' αυτόν τον αρχαϊκό τύπο του Πάθους δημιουργείται άργότερα ένας δεύτερος: Το Πάθος μοτέτο, που όλα του τα έπισόδια ψάλλονται από το χορό· οι αυτόν τον τύπο χρησιμοποιεί ο μεγάλος Φλαμανδός πολυφωνιστής "Ομπρεχτ, για ν' άφηγηθεί τη δραματική ιστορία του Γολγοθά. Είναι η έποχή που το άρχηγιο μοτέτο θα ξελιχθεί κι αυτό με τη σειρά του, υπό την επίδραση της δραματικής τέχνης, και θα μεταμορφωθεί σ' έναν τύπο κοντάτας άρκετά συγγενικό μ' αυτόν που θα καθιρώσει άργότερα ο Μπάχ: το εκκλησιαστικό κοντσέρτο (concerto da chiesa), που εκτελείται με όργανα, κόρα και σολίστες. Κι αυτός ο τύπος καλλιεργείται, ίδιος στη Γερμανία, από την Έκκλησία των διαμορτωμένων.

Έκει λοιπόν πρωτοφανερόνται τα πρώτα δραματικά Πάθη του Γιάνα Βάλτερ (γραμμένα πιά σε κοσμική γλώσσα κι όχι στην εκκλησιαστική λατινική), του Γιάνα φόν Μπούρκ, του Γκάλλους, του Χάνς Λέο Χάσλερ. Σ' αυτόν τον τύπο καινοτομεί, περί το 1650, ο μεγάλος, επίσης Γερμανός, δάσκαλος Χάινριχ Σύτς, μπάζοντας στο πάθος το μουσικό διάλογο άνάμεσα σε δύο πρόσωπα ή άνάμεσα σ' ένα πρόσωπο και τον δέλο. Μά το έργο μένει πάντα στα όρια του αούτηρου ύψους, που περιορίζεται στο ρετσιτατίβο, συνοδευμένο από τις συγχωρίες του μπάσο κοντίνο, και σε μερικά κόρα χωρίς συνδεθεί όργανο (α καπέλα).

Ο εκκλησιαστικός άρχιμουσικός του Έκλέκτορα του Βραδεμβούργου Γιάνα Σμπάτσιάνι, είναι ένας από τους πρώτους που έμπασε το κοράλ στο Πάθος.

"Ετσι ιαγά - ιαγά ή φόρμα αυτή εβρόνεται. Στο κείμενο του εωαγγελίου, προσθέτουν εολβαρίες ίδεες, που παίρνουν τη μορφή Ιταλικής όριας, και μερικοί συγγρα-

φείς εϊδικεύονται στο γράψιμο τέτοιων λιμπρέτων που είναι μουσεκκλησιαστικά. Άνάμεσα σ' αυτούς εχγορίζε ο Μπρόκες, που τα κείμενα του μελοποιήθηκαν από τους Γερμανούς δασκάλους Μάτεσον, Τέλεμαν, Χαϊντελ Κάϊζερ και Κούναου.

Ο Τέλεμαν μάλιστα καινοτομεί μπάζοντας στο ναό τραγουδιστές της όπερας για να εκτελούν στο Πάθη του, τις όριες, που ως τότε τις τραγουδοσαν μόνο παιδιά μ' εβαριετικές φωνές. Μά ιαγά - ιαγά οι δάσκαλοι αυτοί άφαιρούν από το Πάθος το θρησκευτικό του χαρακτήρα και του δίνουν ένα κοσμικό ύφος άταίριαστο με την ύβλητική άτμόσφαιρα του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος.

Τα έργα όμως του Ίωάννη Σεβαστιανού Μπάχ σημειώνει μια τερπασία αντίδραση σ' αυτό το παραστέρημα του Πάθους κι εζευγώνεται τη φόρμα αυτή σ' άπροσπέλαστα από άλλους ύψη θρησκευτικής άνάτασης και δραματικής ύβλητικότητας.

Δυστυχώς από τα πέντε Πάθη, που, καθώς φαίνεται, έγραψε, δυό μονάχα διασώθηκαν ολόκληρα. "Από τ' άλλα, που είναι μεταγενέστερα, διασώθηκαν μονάχα μερικά έπισόδιασμα. Τα δυό αυτά Πάθη είναι: Το κατά Ίωάννην, που εκτελέστηκε για πρώτη φορά στον Άγιο Θωμά της Λειψίας, τη Μεγάλη Παρασκευή του 1723, και το κατά Ματθαίου, που εκτελέστηκε στην ίδια εκκλησία το 1729.

Στο κατά Ίωάννην, το λιμπρέτο αποτελείται από μερικά έδαφια του κατά Ίωάννην Εωαγγελίου — που ψάλλονται από τον άφηγητή κι' από τα κόρα, — από μερικά λόγια κάποιου όγνοστου λιμπρετίστα, ίσως του Ίβου του Μπάχ, κι από μερικά μέρη παρμένα από τον Μπρόκες.

Το κείμενο όμως του κατά Ματθαίου, είναι κατά πολύ άνώτερο. Το σχεδιάγραμά του καταρτίστηκε από τον ποιητή Πίκαντερ σε συνεργασία με τον Μπάχ. Το λιμπρέτο συγκεντρώνει το 26ο και το 27ο κεφάλαιο του εωαγγελιστή Ματθαίου, μερικά αναθωμισματα του Μπρόκες και μερικά κείμενα του Φράνκ (Γερμανός συγγραφέας). Αυτά τα δυό έργα, που διαφέρουν τόσο στην άνάπτυξη όσο και στο πνεύμα, προσφέρουν μερικά σημεία σύγκρισης όσον άφορά τη φόρμα. Ο κώντορας διατρέπ' σ' αυτό το πλαίσιο της κοντάτας, χωρίς να χρησιμοποιεί άλλο τίποτα από την άφήγηση, τα κόρα, τα κοράλ, την όρια και το άριόζο.

Τα ρετσιτατίβα τα γράφει για τένορο, που αντιπροσωπεύει τον Εωαγγελιστή, που παραστέκει στο δράμα και συγκινείται όπ' αυτό, και που φαίνεται σα να παρουσιάζει από σκηνης όλες τις φάσεις του Θείου Πάθους. Αυτά τα άφηγηματικά μέρη ακολουθούν και τις μικρότερες διακυμάνσεις του λόγου ως τις πιο λε-

πτές άποχρώσεις του κειμένου. Συνοδεύονται δὲ ἢ ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο μονάχα (ὅπως στὸ κατὰ 'Ιωάννη) ἢ ἀπὸ τὸ κοσμητικὸ τῶν ἐργῶν (ὅπως στὸ κατὰ Ματθαῖον). Στὰ ρετσιτατίβια αὐτὰ παρατηροῦμε συχνὲς καὶ ἀπότομες μετατροπές ποὺ δυναμώνουν καὶ πολλαπλασιάζουν τὴν ἔξαρση τοῦ ποιήματος. Κι ἐνῶ εἶναι ὅλα γεμάτα ἀπὸ διάφωνες συγχωρίες, καταλήγουν πάντα σ' μιὰ τέλεια πτώση.

Τὰ κόρα ἀντιπροσωπεύουν τὸ πλῆθος, ποὺ εἶναι στατικὸ ὡς πρὸς τὴν δράση του, μὰ δυναμικὸ στὰ αἰσθημάτα του. Ἄλλοτε βλαία, ἄλλοτε ἐφρανικά, ἄλλοτε πικρόχολα, διακόπτουν τὴν ἀφήγηση τοῦ Εὐαγγελίου, δίνουν στὸ δράμα πνοή, καὶ κάθε τόσο ἀποκαθίστουν μιὰ ἐπαφή μετὰ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ παρακολουθοῦμε τὴν ἀργή ἀγωνία του, καὶ τοῦ λαοῦ, ποὺ γι' αὐτὸν πεθαίνει.

Τὰ πολυφωνικά κόρα—καταπληκτικὴ πηγὴ ἀναωογόνησης—ἐρμηνεύουν τὴ βαναυσότητα καὶ τὸ μῖσος καὶ μὰς μεταφέρουν τὴς παραμικρότερες φήμες ποὺ διαδίδονται μέσα στὸν ὄχλο. Ἄλλοτε παρουσιάζονται μὲ ἔντονο ὄφος ποὺ πετυχαίνει μὲ χροματίζοντα σχέδιασμα, διαφωνίες ἢ προστιβές, καὶ ἄλλοτε ἀνασκιρτοῦν μὲ τὴν ἐπίδραση σύντομων ρυθμῶν, ποὺ κινούνται ἀναποφάσιτοι καὶ λαχανιασμένοι καὶ ποὺ ἐρμηνεύουν τὴ μανία τοῦ ὄχλου, ἢ τὴν ἐμφύση τῶν Φαρισαίων.

Τὰ κοράλ, ποὺ ὀριμένα' ἀπ' αὐτὰ φαίνονται σὰ ν' ἀνεκάνουν τὸ ρόλο τοῦ ἀρχαίου χοροῦ τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας, ἀναθυμίζουν τὴν συγκίνηση καὶ τὰ αἰσθήματα τῶν χριστιανῶν: ὄχι μονάχα τὸ πλῆθος ποὺ παρευρίσκεται στὸ θεῖο δράμα πάνω στὸ Γολγοθά, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀκρωτῶν, ποὺ τὸ δράμα αὐτὸ τοὺς παραινεῖ πραγματικὰ νὰ προσευχηθοῦν. Τὰ κοράλ αὐτὰ εἶναι πραγματικὸ σταθμὸ ποὺ μὰς ἐπιτρέπουν νὰ συνερχάμαστε καὶ νὰ μελετοῦμε τὰ μεγάλα θέματα τοῦ Πάθους. Ἄλλα ἀπ' αὐτὰ εἶναι ὀπέρα τραυερά, ὅλλα εὐλόγια καὶ ὅλλα ἀσθηρά. Μέσα σ' ὅλη αὐτὴ τὴν τραγωδία τὸ κοράλ μὰς προσφέρει τὴν παρηγοριά.

Μὰ ὁ συνθέτης ἔχει καὶ ἄλλον τρόπο γιὰ νὰ μὰς κἀναι ν' αὐτοσυγκεντρωθοῦμε. Αὐτὸ ποὺ τὸ φωνητικὸ σύνολο ἴσως νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὸ ἐκφράσει, θὰ τὸ ἐκφράσει ὁ σολίστας. Τὸ κοράλ ἐρμηνεύει γενικὰ αἰσθήματα· μὰ ἢ δῖα ἢ τὸ ἀριόζο ἐπιμένουν πάνω σὲ μιὰ λεπτομέρεια, σχολιάζοντι μιὰ ἰδέα, ἐξηγῶντι μιὰ λέξη. Οἱ ἄριες αὐτές, *Da capo* ἢ ὅχι, παρουσιάζονται σάν ἐξαιρητικὰ ποικιλοχρόνια ζωγραφικὰ πίνακες: ἢ προδοσιὰ τῶν Ἰουδαί, ἢ ἀπάρνηση τοῦ ἀγίου Πέτρου, ἢ Μαστίγωση, ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ. Μερικοὶ ἱστορικοὶ παρατηροῦν ὅτι οἱ ἄριες αὐτές διακόπτουν χωρὶς εὐλογη αἰτία τὸ κείμενο, ἐπιβροδῶνουν τὴ δράση καὶ ζημιώνουν μὲ τὴ συμβατικὴ κατασκευὴ τους. Ἡ σκῆψη τοῦ ἀκρωτῆ εἶναι αἰσθητὰ εὐλόγησι καὶ φευγαλέα. Τὸ πνεῦμα λοιπὸν θὰ ὀφείλει νὰ πλανιέται κατὰ τὸ κέφι τῆς φαντασίας μὰ αὐτὴν τὴ φαντασία δὲν τὴν ἔχει τὸ *da capo*. Ἔστω. Μ' ἂν ὁ Μπάχ νομίζει πὼς ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ χρησιμοποιήσει ἕνα τέτοιο πλαίσιο, δὲν τὸ κάνει γιὰ νὰ συμβολίσει κάτ, ἀλλὰ γιὰ τὴν τελειότητα, ποὺ ὁ μεγάλος αὐτὸς καλλιτέχνης ἀναγνωρίζει στὴν τριμερῆ κατασκευὴ τῆς φόρμας αὐτῆς.

Ἐξ ἄλλου γιὰ τὴν ἀποφυγὴ μιᾶς ἀπότομης μεταβάσης ἀπὸ τὸ ρετσιτατίβο, στὸ κόρα καὶ στὸ κοράλ ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ στὴν ἄρεια, μὰς προτείνει ἕναν τρόπο ποὺ πρέπει νὰ μὰς ἱκανοποιήσει καὶ ποὺ φαίνεται πὼς αὐτὸς τὸν ἐπένουσεν: τὸ ρετσιτατίβο ἀριόζο, ποὺ τὸ σχομεν ἤδη ἀπάντησι στὶς κινήσεις. Ὁ Μπάχ

τὸ πρωτοπάζει δειλὰ καὶ δοκιμαστικὰ στὸ Κατὰ Ἰωάννην Πάθος: μὰ τὸ χρησιμοποιεῖ πλατύτερα στὸ Κατὰ Ματθαῖον καὶ γίνεται ὁ μεγάλος δάσκαλος τοῦ εἰδους αὐτοῦ. Κάποτε ὑπάρχει μιὰ θετικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὸ ἀριόζο καὶ στὴν ἄρεια ποὺ ἀκολουθεῖ: ἡ συγγένεια τοῦ νοήματος, ποὺ εἶναι βέβαια ἐκδηλῆ: μὰ ἡ βαθέτερη, ἡ ἑσωτερικὴ ἔννοια διαφέρει. Ἐπὶ τότε λοιπὸν τὸ ρετσιτατίβο, τὸ ἀριόζο καὶ τὸ νὰ κάποι ἀλληλοδιαδέχονται σὲ τρία διαφορετικὰ πλάνα. Πυρετώδεις καὶ παρακινητικὸ τὸ ρετσιτατίβο ρίχνει στὸ στίβο λέξεις κοματιαστικῆς διαπιστώσεως τὰ γεγονότα, ἐξυπηρετεῖ τὴν δράση. Τὸ ἀριόζο φαίνεται σὰ νὰ ἐναπαίρνε αὐτὲς τὶς λέξεις καὶ νὰ μὰς δίνει τὴν ἐρμηνεία τους. Τέλος στὴν ἄρεια ἐπιβεβαιῶν τὸ ἀτομὸ μας—ἢ ἡ ψυχὴ μας—καὶ στοχάζεται. Σοφὴ καὶ θεληματικὴ διαβάθμιση ποὺ δίνουμε ἕνα παράδειγμα τῆς παρμένου ἀπὸ τὸ κατὰ Ματθαῖον Πάθος: ὁ ἀφηγητὴς μὰς πληροφορεῖ πρῶτα πὼς ὁ Ἰησοῦς λυγίζει γιὰ πρώτη φορὰ καὶ προσφέρει αὐτὰ τὰ λόγια: «Πάτερ, ἐ δυνατόν παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο!» Ἀκολουθεῖ μιὰ πτώση ποὺ ἀφίνει τὸ πῆλο ἐλεύθερο στὸ ἀριόζο. Πάνω σ' ἕνα ἀκομπανιασμένο, ποὺ τὰ ἄρπιεμα ἀκόρντα του ἐρμηνεύουν τὸ λύγισμα τοῦ Σωτήρος, ὁ λιμπρετίστας καὶ ὁ Μπάχ μὰς δίνουν μιὰ ἐξήγηση τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου: «Ὁ Σωτήρας πέφτει λυγαμένος μπροστὰ στὸν Πατέρα του, καὶ μ' αὐτὸ τὸ πέσιμό του μὰς ἀνασκόνη ἀπὸ τὶς ἁμαρτίες μας καὶ μὰς ὀνηγεῖ στὴ σωχέρση. Εἶναι ἔτοιμος νὰ πιεῖ τὸ πικρὸ ποτήρι τοῦ θανάτου, ποὺ μέσα σ' αὐτὸ χύθηκαν οἱ ἁμαρτίες τοῦ κόσμου ...» Στὴν τελικὴ ἄρεια τοῦ μπάσου, ὁ συγγραφεὴς καὶ ὁ συνθέτης μὰς προσφέρουν μιὰ ἀτομικὴ τους σκῆψη: «Ἐρῶθιμα εἶς δεχόμενος τὸ σταυρὸ τὸ ποτήρι, γιατί ἔτσι θὰ ἐπινα μετὰ τὸν Κύριον»

Ἀπὸ τὸ ἀριόζο ἔχει ἀποκλεισθῆ ἡ ἰδέα τοῦ ριτορνέλο: δὲν ὑπάρχει οὔτε πρόλογος, οὔτε ἐπίλογος ὀργανικός. Μὰ τὸ ἀκομπανιασμένο ὑπακοῦει σ' ἕνα ρυθμὸ, ποὺ ἡ διάρκειά του ἀντιπέπει στὴ φανταχτερὴ κίνηση τῶν συγχωριδῶν κάτω ἀπὸ τὸ συνηθισμένον ρετσιτατίβο. Ἡ γραμμὴ ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ φωνὴ ἀναποκρίνεται ἐπίσης σ' ἕνα ὀργανωμένον οὐστημα. Κι ὅμως ἡ μελωδία διατηρεῖ κάποια ἐλευθερία. Τὰ διαστήματα διατηροῦν ὅλη τὴν τῆς ἀξία. Ἐλεύθερες διακυμάνσεις τῆς μελωδίας ἐπιτρέπουν στὸν ἐκτελεστὴ νὰ ἐπιμένει στὴν ἐρμηνεία τοῦ ρόλου του. Ἡ συγκίνηση φτάνει στὸ κατακόρυφόν της στὸ ἀριόζο, ἐνῶ στὴν ἄρεια θὰ συναντήσῃ τὰ ἄρεια ποὺ τῆς ἐπιβάλλει ἕνα συμβατικὸ πλαίσιο.

Αὐτές εἶναι οἱ φόρμες ποὺ ἀνακαλύπτουμε μελετώντας τὰ Πάθη. Δὲν ἔχουν τίποτα τὸ καβιερωμένο. Ὅλες μποροῦν νὰ παραλλάξουν κάτω ἀπὸ τὴν πένα τοῦ Μπάχ. Ἀλληλοπυροῦνται καὶ συγχωνεύονται. Φορὲς-φορὲς τὸ ρετσιτατίβο διακόπτει τὰ κόρα, ἄλλοτε εἰσχωρεῖ ἀνάμεσα στὰ ἐπισοδία ἐνὸς κοράλ. Ἄλλοτε τὸ κοράλ μπαίνει πάνω ἀπὸ μιὰ ἄρεια σολίστα. Χωρὶς ν' ἀλλολορημιώνονται αὐτὲς οἱ διαφορικῆς «στιγμές» τοῦ πάθους ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο μιᾶς τέλειαις ὀμοιογένειας. Οἱ ἀντιθέσεις εἶναι διαρκεῖς ἀνάμεσα στὸ ρετσιτατίβο, τὰ ὄλα καὶ τὰ κόρα, μὰ ἡ ἐνόητα τῆς σκῆψης μένει ἀδιάσπαστη.

## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ ΖΩΗ

ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΗΣΥΧΙΕΣ

Ενα φαινόμενο πολύ άνησυχαστικό παρατηρείται στον τόπο μας—μιάλα γή την 'Αθήνα: Το κοινό των συναυλιών λιγοστεύει ολο και περισσότερο και είναι ζήτημα αν έπί δέκα συναυλιών μπορεί να πής πώς ή μία «Είχε κόσμος». Μέσα στά είκοσι χρόνια πού, υποχρεωμένη από τό επάγγέλμά μου, παρακολουθώ κάθε μουική έκδήλωση, σημειώνω παράξενες αυξομειώσεις του λεγομένου φιλόμουσου κοινού, μιά κίνηση πού μοιάζει με πλημμύριδα και μέ άμπωτη. Το κύμα, πότε όγκώνεται και κατακόλλζει τό πάντα, πότε τριβιέται, άποσύρεται, άφίνοντας πίσω του μιά μόλις ύγραμμένη ζηρά....

Πρίν άπό τόν πόλεμο, καμμιά θέση δέν έμενε άδεια στις Συμφωνικές Συναλίες τής τότε 'Ορχήστρας του 'Ωδείου 'Αθηνών, Παράλληλα τά πεινάτ, να μίν ήταν πολύ λιγότερα από σήμερα, αλλά όπωδοήποτε δέν συναντούσαν τή σημερινή άδιαφορία: κι' όσο για τήν "Όπερα, τό τότε 'Ελληνικό Μελόδωρα είχε τούς φανατικούς φίλους και άπαδούς του, πού πλημμύριζαν τό θέατρο για ν' άκούσουν, για χιλιοστή φορά ίσως, τις άγαπημένες τους όριες του Ριγκολέττου, τής Λουτσιότας, τής Τραβιάτας... 'Αθήνεια, θυμάμαι μέ καυμό αυτή τήν εποχή πού ό κόσμος έτρεχε και γέμιζε τις Συμφωνικές Συναλίες, πού διαπληκτιζόνταν για μιά θέση και πού μόλις άνοιγε τό ταμείο τής προπαλήσας, μέσα στό λίγες ώρες, δέν όπριχε πιά καμμιά θέση διαθέσιμη. Κι' άς θυμηθούμε τις όπαίθριες συναυλίες στις διάφορες γειτονίες τής 'Αθήνας—πρωτοβουλία του άλέχαστου Κώστα Κοτζιά—κι' άς θυμηθούμε τις έκτελέσεις τών μεγάλων Χωρωδιακών Έργων σαν τά «Πάθη» κατά Ματθαίον και 'Ιωάννην του Μπάχ, από μεγάλα χορωδιακά συγκροτήματα πού σήμερα δέν όπάρχουν πιά. Δέν θηγο τό ζήτημα τής καλής ή κακής ή μετριας έκτέλεσας. Παίρνω τό ζήτημα από τήν άποψη του ένδιαφέροντος του κοινού. Και τά ρεσιτάλ!... Κι' ό πό νέος κι' ό πό πρωτοβγαλτος καλλιτέχνης μπορούσε τότε να έλιπίζη; πώς θά βρίσκονταν τουλάχιστον πηνήνα, έκήντα φιλόμουσοι να έλκυοθούν άπ' τις όριες του.

Όλα αυτά δέν γίνονταν πρό πενήντα ή έκαστό έτών, αλλά μόλις πρό δώδεκα, δέκα πέντε έτών κι' όλοι οι σύγχρονοι μου δέν έχουν παρά ν' ανατρέξουν στο πρόφοατο αυτό παρήλθον και να μου πούν αν τότε είχον δη ποτέ τό φαινόμενο τής σημερινής αίθουσας του ρεσιτάλ μέ τούς τριάντα μόνον άκροατές, Σίγουρα όχι.

Ό πόλεμος και τά χρόνια τής έκθρικής κατοχής φύσκωσαν στον ύψιστο βαθμό τό κύμα: Κοσμοπλημύρα ο' όλες τις συναλίες, ο' όλα τά ρεσιτάλ. 'Ηταν βέβαια ένα ζέβομα, ένα είδος «φυγή» άπ' τήν καθημερινή άθλιότητα, άπ' τόν καθημερινό πόνο, άπ' τη σκεπτική πού πλάκωνε τά πλήθη. Μά θά περίμενε κανείς πώς όλος έκείνος ό κόσμος, πού μέσα στα βάσανα του άνέκαλυπτε τό μεγάλο καταφύγιο τής Μουσικής, θά τής έμενε πιστός και, στα χρόνια τής έλευ-

θηρίας, μιά και είχε άνακαλύψει τήν όμορφιά τής. Λάθος. Μετά τήν άπελευθέρωση, όσο μπαίνομε στην όμολότητα, τόσο κι' άρχισε ή άμπωτη, τόσο και τό κύμα τριβιόταν πίσω, άφίνοντας μιά έρημη και άγονη ζέρα, ως που φθάσαμε στο φαινόμενο τών τελευταίων έτών, στο σημερινό: "Αδεια τά ρεσιτάλ, άδεια ή "Όπερα, άν όχι άδεια, αλλά μέ πολλά, παραπολλά, κενά ό Συναυλίες τής Κρατικής 'Ορχήστρας. Είναι ζήτημα αν στην 'Αθήνα όπάρχουν χιλιοι άνθρωποι πού ένδιαφέρονται πραγματικά, βαθεια, έλικρινά για τή Μουσική.

'Αντίθετα όμως μέ τά περασμένα χρόνια—και λέγοντας «περασμένα» αναφέρομαι πάντα μόνο μέσα σ' αυτήν τήν τελευταία 20ετία—άποκτισόμε πολλούς νέους όλιγους καλλιτέχνες—έξαιρετους μαέστρους, πιανίστες, βιολιστές, βιολοντελάιστες, λαμπρούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες και δίπλα στους παληούς, άγνωρισμένους "Ελληνες συνθέτες, δίπλα σ' έναν Καλομοίρη, έναν Βάρβογλη, έναν Πετρίδη—γράφω όσα όνόματα μορχνονται έτσι στο νόο, χωρίς να έχηνδω, βέβαια, κι' έκείνους πού έφυγαν, έναν Λαυράγκο, έναν Ριάδη, έναν Γ. Λαμπηλέ και άλλους—έχομε τούς νέους, μιά δεύτερη γενιά από άξιοπρόσεκτους συνθέτες κι' έχομε ήδη και μιά τρίτη, τούς νεότερους, τούς έντελώς νέους, τά νέα παιδιά πού όρμουν στο αίθιο κι' άναμετρούν τις δυνάμεις τους. Θάλεγε κανείς πώς βρισκόμαστε σε μιά όραση μουική δνθση. Και όμως ποτέ ό καλλιτέχνης μας δέν βρέθηκαν μπροστά σ' ένα τέτοιο κενό, σε μιά τέτοια άδιαφορία. Ποτέ ή στάθμη του ένδιαφέροντος του κοινού δέν είχε πέσει τόσο χαμηλά.

Πού πρέπει ν' αναζητήσουμε τά ατεια αυτής τής άδιαφορίας; Κάποτε άκουσα να κατηγορούν τό 'Αθηναϊκό κοινό για έξουνομια, γεγονος όμως είναι ότι κατά τά τελευταία δυό-τρία χρόνια και οι έννοι καλλιτέχναι πού περνούν άπ' τήν 'Αθήνα συναντούν τήν ίδια άδιαφορία έκτός πού άν πρόκειται για πολύ μεγάλες κορυφές: κι' αυτό, άν τήχη κι' έρχονται για πρώτη φορά στον τόπο μας, όπως έξασα, ό Μενουχίν. Κι' ό Τιμπά όκόμο, ό κοσμαγάπητος Τιμπά, δέν είχε μπόρσει να γεμίση τήν αίθουσα του κατά τό πριν από λίγους μήνες πέρασμά του. Ό κόσμος τόν πριν άκούσει κι' ένα ή δυό χρόνια πριν. Γόρνεε κάτι τό καινούριο. Το μοναδικό. 'Αν ζανταπενοόσε ό Μενουχίν, όμφιβάλλω άν θά κινούσε και πάλι τό ίδιο ένδιαφέρον. Οι έννοι μαέστροι έλκούν όκόμο τόν κόσμο, ίσως έπειδή έρχονται πολύ πιο σπάνια. Το φαινόμενο αυτό, του ένδιαφέροντος για τόν μαέστρο, τό παρητήρησα και στους δικούς μας. Ό κόσμος έτρεξε ζερελλάθηκε, όταν πρωτοεμφανίστηκε ό Παρίθης. Τόν άκουσαν, τόν «έιβαν» μάλλον, τόν χειροκρότησαν, έπειτα έπεσε τό ένδιαφέρον. Τους έννοι πιά άδιάφορα τι θά διευθόνη και πώς θά τό διευθόνη ό Παρίθης. Σημασία έχει ότι κι' αυτός, ό Παρίθης, έπασσε να είναι κάτι τό νέο, τό πρωτοφανές. 'Αρα, τό κοινό, δέν ηγναίνει στις συναυ-

λιες για ν' άκουση μουσική, αλλά μόνο για ν' άκουση τόν εξαιρετικό σολίστα ή μαέστρο—μάλλον να «δη» τόν καταπληκτικό άκροβάτη που θα όπερνηκήση όρισμένες συσκευές σε γνάρωμα και χιλιποταγμένα έργα.

Ώς θυμηθούμε π.χ. τι έγινε πριν άνα τρία-τέσσερα χρόνια όταν μάς προτόηθε ο 'Αμερικανορώσος εκείνος πιανίστας Κάστινεν. Έχασαν τό νού τους 'Αθηναίοι και 'Αθηναίες. Κατάπληξη, θαυμασμός. Κι' ως τόσο ο Κάστινεν δέν ήταν τότε παρά ένας άκροβάτης του πιάνου, που ό κραυγαλέες και θορυβώδεις εκτελέσεις του έπρεπε να τρέφουν εις φυγήν τόν κάθε πραγματικό φιλόμουσο. Ήταν ένας νέος, παιδί ακόμα, που δέν είχε βρή τό δρόμο του. Όταν μάς ξανάβη, «κατευσαμένος», εξελιγμένος, όχι πιά μόνο βιρτουόζος, αλλά και μουσικός, όταν στο πρόγραμμά του συμπεριέλαβε μία σειρά από έργα του «στρωφου» Μπράμς, τό ένδιαφέρον ήταν πολύ λιγότερο...

Τό ν' αποδόσουμε τό αίσια της άδιαφορίας του κοινού σε οικονομικούς παράγοντες ή στούς ταραγμένους από κάθε άποψη καιρούς που περνάμε, δέν θα-

ταν σωστό. Έχουμε, άλλωστε μπροστά μας, τό άρκετό πρόσφατο παράδειγμα τόν έντών του πόλεμου και της κατοχής που άναφέρω παραπάνω. Μήπως τότε οι οικονομικές περιστάσεις, οι συνθήκες της ζωής γενικά, δέν ήταν τρομερές; Σ' αυτό, μπορούν να μου άπαντήσουν ότι ο κόσμος δέν είχε τίποτα τό καλύτερο να κάνει. Άλλά τότε, άναρωτιέμαι, τί καλύτερο βρίσκεται να κάνει σήμερα; ... Τί καλύτερο, μεγαλύτερο, όφηλότερο, από τη Μουσική; ... Και τό πιά παράξενο είναι πως ούτε οι μουσικοί ό ίδιοι—όχι πιά οι φιλόμουσοι—οι καθηγητές και οι δάσκαλοι, οι χιλιάδες τόν ένδιαφέρον που σπουδάζουν μουσική, δέν δείχνουν κανένα ένδιαφέρον για τη Μουσική! Όχι. Τό θέμα χρειάζεται πλατειά εξέταση και σκέψη, πράμα που θα έπιχειρήσω να κάνω στο προσεχή φύλλα του περιοδικού μας, χωρίζοντας άπ' τη μία μεριά τη γενική άδιαφορία πρós τη Μουσική και τις νέες συνθέσεις, άπ' την άλλη μελετώντας ένα άλλο, ιδιαίτερα «καυστικό» θέμα: την άδιαφορία του κοινού μας πρós την 'Ελληνική μουσική δημιουργία, άδιαφορία που καταντάει άληθινά τραγική.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

## Ο JACQUES DALCROZE & Η ΡΥΘΜΙΚΗ

'Ακολούθησε δεύτερη μεγάλη επίδειξη στην αθήουσα της Reformation με ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία. Κανείς δά μπορούσε να πιστέψη ότι οι δόσκολίες εκείνες άσκήσεις γίνονταν χωρίς καμία προετοιμασία. Άπό τό 1903 ως τό 1910 ο Dalcroze έδωσε επίδειξεις στην 'Ολλανδία, στη Στόκχολμ, στην Πράγα στο Λονδίνο, σ' όλες τις μεγάλες πόλεις της Γερμανίας και της 'Ελβετίας, στο Παρίσι, στη Βιέννη, στις Βρυξέλλες. Παίρνοντας άφορητή από την έπίσκεψή του στο Enkoven, την κηπούπολη που έκτισε ο βιομηχανός Phillips στην 'Ολλανδία και όπου οι έργάτες του, έκτός από τις ώραίες κατωκίες τους και την έν γένει ύγιεινή διαβίωσή τους έχουν την ευκαιρία ν' άκούει κάθε έβδομάδα συναυλίες δωρεάν σε μεγάλες αθήουσες διακοσμημένες από τούς καλύτερους ζωγράφους, ο Dalcroze γράφει:

'Η τέχνη είναι ο μόνος οδηγός πρós την άτομική και συλλογική άρμονία της άνθρωπότητας. Δέν υπάρχουν δύο τέχνες, μία για την άριστοκρατία και μία για τό λαό. Άν ο λαός δά μπορεί να εκτίμησή παρά μόνο τις στοιχειώδεις και καμμία φορά πρόστυχες μορφές της τέχνης, τό φταίξιμό δέν είναι δικό του, τό λείπει ή ανάλογη άγωγή. Χρέος τών καλλιτεχνών είναι να κάνουν ό,τι μπορούν για να δώσουν σε κάθε κατηγορία πολιτών τέχνη έξαγνισμένη και βασικά ανθρώπινη. Αυτό θα γίνει μόνο άν καταργηθούν ή έλαττωθούν τά εμπόδια οικονομικής φύσης που κρατούν τό λαό μακριά από τις γιορτές του πνεύματος και της ψυχής. Δά μπορεί να προσβούση μουσικά ένας λαός άν δά βάλη τη μουσική στην καθημερινή σχολική ζωή κι' άν δά μάθει στα παιδικά να τη βλέπουν σαν την άγνότερη χαρά της ζωής.

Τό 1906 παίχτηκε ή μονόπραχτη όπερα του Jacques-Dalcroze ο «Bonhomme Jadis» στο Παρίσι και οι «Jumeaux de Bergame» σε δύο πράξεις στις Βρυξέλλες με τη γυναικία του συνθέτη στο πρώτο ρόλο. Έπίσης

και ή όπερα του «Jeannie» στο Παρίσι και στη Φραγκφούρτη. Στο δόσκολο και κοπαστικό έργο του ο Dalcroze είχε πάντα την πολίτηνη συμπάρασταση και βοήθεια της γυναικίας του που δέν τον άφηνε ν' άσχολείται με τά οικονομικά ζητήματα και που με τό όνομα Nina Fallero έβινε συναυλίες σ' όλη την Εόρρωπη, τις που πολλές φορές με τόν άνδρα της, έρμηνεύοντας τά τραγούδια του.

Τό 1910, με πρωτοβουλία τών πλουσιών άδελφών Dorhu της Δρέσδης, έγινε πρόταση στο Dalcroze να δεχθή την ίδρυση 'Ινστιτούτου Ρυθμικής στο Hellerau, προάστειο της Δρέσδης. Αύτή ή πρόταση ζωντανέυε τά άνευρα που χρόνια τώρα έκανε ο Dalcroze χωρίς να μπορεί να τά πραγματοποιήση έξ αίτίας της ύπερογκης δαπάνης τό απαιτούσαν. Δέχτηκε άν και τό στενοχωρούσε ή ιδέα ότι αυτό θα γινότανε στη Γερμανία όπου ένιωθε τόν έαυτό του ολότελα ξένο. Παράλληλα με τό θαυμάσιο και πελώριο κτίριο του 'Ινστιτούτου με τις έπισημονικά φωτισμένες και διακοσμημένες αίθουσες και τά σπιτάκια τών μαθητών και μαθητριών, κτίσθηκε και μία βίλλα όπου έγκαταστάθηκε ο Dalcroze με τη γυναικία του και τό μικρό του γιού. Στις έπιδείξεις μαζεύονταν κόσμος, μουσικοί, παιδαγωγοί, γιορτροί, καλλιτέχνες γενικά άπ' όλα τά μέρη τό κόσμου, για να γνωρισουν άπό κοντά τη σωτηρία αύτή μέθοδο ψυχοφυσικής άγωγής. Ό Petri, ή Rappoldie, ο Buchmayer και άλλοι ουσιστούν τη ρυθμική στούς μαθητές τους. Ο Dalcroze δημιουργεί άδιάκοπα έργα για τούς μαθητές του, μουσική και κίνηση δική του κι' είναι ανεξάντλητος σε αυτοσχεδιασμούς άσκήσεων ρυθμικών. Είναι πολύ εύτυχιμένος αλλά ή υπεράνθρωπη προσπάθεια που καταβάλλει, ιδιαίτερα για τις μεγάλες έπιδείξεις άρχίζει να τόν κουράζει.

'Έχει να συνθέση, να ένορχηστρώση, ν' άντιγράψη, να μελετήση, να συγκεντρώση τό έμφυχο όλικό, δά-

νά τὰ σκεφθῆ. Ἀφῆνε γιὰ λίγον καιρὸ τοῦ **Hellerau** καὶ φεύγει μὲ τίς μαθητῆρες του γιὰ τὴ Μόσχα καὶ τὴν Πετροπόλιν ὅπου δίνει ἀπὸ μία ἐπίδειξη σὲ περιβάλλον αὐτοκρατορικὸ μὲ ἐπιτυχία ποῦ ὄλο καὶ μεγαλώνει. Ἐκεῖ γνωρίζει τὸ μουσικὸ Σαβρόνωφ καὶ τὸν πρίγκιπα Βολκόνοκ, γενικὸ ἐπίσηπ τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων, ποῦ γίνονται ἀμέσως μαθητῆς του στὸν αὐτοσχεδιασμὸ καὶ στὴ Ρυθμικῆ. Ἀκόμα μιά ἐπίδειξη στὴ Βαρσοβία καὶ ξαναγυρίζει στὸ **Hellerau**, γιὰτὶ γίνεται συνδριόρι ἱατρικῆς στὴ Δρέσδη ἀπὸ 600 γιαιτροῦς ποῦ εἶχαν παρακολουθῆσει ἐπίδειξη Ρυθμικῆς. Ὁ πρῶτος ψυχιατρός τῆς Δρέσδης θεωρεῖ τὴ Μέθοδο **Dalcroze** σὰν ἀνάκαμψη ἀπὸ ψυχοφισιολογικὸ καὶ εκπαιδευτικὸ πεδίο: «Θὰ ἔπρεπε, λέγει, νὰ μὴ ὑποχρεωτικὰ στὸ πρόγραμμα ὄλων τῶν σχολείων γιὰτὶ εἶναι, ἀπλοῦστατα, μὴ ἀναγνῆνηση τοῦ εἴδους, ἀπὸ τὴν πνευματικῆ, ἠθικὴ καὶ ὀνεινὴ ἴσσηψη μιά καὶ διεγειρεῖ τὴ νόσηση καὶ θέληση». Ἐνας καθηγητῆς τῆς παιδιατρικῆς προχωρεῖ πρὸ πολὺ καὶ δέχεται τὴ Ρυθμικὴ ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ ἀσθενεῖα παιδιὰ ποῦ ἡ σουηδικὴ καὶ ἡ γερμανικὴ γυμναστικὴ τὰ κούραζει, γιὰτὶ ἀποτείνεται μόνον στὸ μῦκὸ σύστημα ἐνῶ ἡ Ρυθμικὴ τὸνώνει καὶ τὸ νευρικὸ.

Σιγὰ-σιγὰ, ἡ Ρυθμικὴ μπῆκε καὶ στὴν Ἀγγλία, νικῶντας τὴν ἐγγλέζικη σεμινοτιφία. Προπαγονδίστηκε καὶ ἀπὸ τὸν **Bernard Shaw** καὶ δίδαχτηκε ἀπὸ ἀπόφοιτες τοῦ Ἰνστιτούτου **Hellerau** ἀκόμα καὶ σὲ σχολεῖα θρησκευτικὸ τύπου. Ἀργότερα ἱδρῆθηκε καὶ τὸ Ἰνστιτούτο Ρυθμικῆς **Dalcroze** τοῦ Λονδίνου μὲ πρωτοβουλία τοῦ πιστοῦ φίλου καὶ θαυμασιῆ τοῦ **Jacques-Dalcroze**, **Percy Kughan**.

Τὸ 1912 δόθηκε τὸ μεγάλο **Festspiel** στὸ **Hellerau** μὲ τὴν «Ἥχῳ καὶ Νάρκισσο» καὶ τὸν «Ὀρφέα» τοῦ **Dalcroze**. Ἄπ' ὅλη τὴν Εὐρώπη ἦρθαν ἐπισκέπτες, ἀνάμεσα τοὺς ὁ **Max Reinhardt**, ὁ **Paul Claudel**, ὁ **Bernard Shaw**, ὁ **Diaghilew**, ὁ **Niginsky**, ὁ **Upton Sinclair**, ὁ **Adolphe Appia**, ὁ **Pitoeff**, ποῦ ἔγινε καὶ μαθητῆς τοῦ **Dalcroze**, γιαιτροί, νευρολόγοι, παιδαγωγοὶ κ.λ.π.

Ὅταν τελείωσε ἡ γιορτῆ, ὁ **Dalcroze** γράφει στὴν ἀδελφῆ του :

«Αὐτὸ τὸ **Festspiel** ἔδωσε ἕνα μεγάλο κτύπημα στὲς παλιεὲ παραδόσεις. Μονάχα λίγοι θὰ μὲ κατάλαβαν, κάτι εἶναι κι' αὐτὸ, ἢ μᾶλλον εἶναι πάρα πολὺ. Τότε ὄλες σχεδὸν ὁ ἕνεξ κυβερνήσεως ἔστειλαν στὸ **Hellerau** ἐπιτροπὲς γιὰ νὰ μελετήσουν τὸ νέο σύστημα ἀγωγῆς, ἀπὸ τὴν Πρωσσία, Ἀγγλία, Ἀννόβερο, Ρωσ.ία, Βουδαπέστη.

Ἡ δευτέρη σειρὰ τῶν **Festspiels** δόθηκε τὸ 1913 στὸ **Hellerau** καὶ ἔπειτα ὁ **Dalcroze** μὲ τὴ γυναίκα του ἄρχισαν μιά περιοδεῖα συναυλιῶν στὴ Γερμανία, Δανία καὶ ἄλλοι.

Δυστυχῶς, ὁ πόλεμος τοῦ 1914 διέκοψε τὸ ὥρατο αὐτὸ ἔργο. Τίς ἡμέρες ποῦ ἄρχισαν ὁ ἔχθηπραξίες ὁ **Dalcroze**, ποῦ βρισκόταν στὴ Γενεύη, πῆρε μέρος σὲ μιά διαμαρτυρία τῶν Ἑλβετῶν γιὰ τὴν καταστροφὴ τῆς μητροπόλης **Reims** ἀπὸ τοὺς γερμανικοὺς βομβαρδισμοὺς. Βροχτῆ ἄρχισαν νὰ τοῦ ἔρχονται τὰ ἄριστικὰ γράμματά ἀπὸ τὴ Γερμανία, καὶ παρὰ τίς ἐπιμονεὲς καὶ

παρακλητικὲς μεσολαβήσεις τοῦ **Doehn**, ὁ **Dalcroze** δὲ δέχτηκε νὰ ξαναγυρίσῃ στὸ **Hellerau**. Αὐτὸ ἔσθαιμε τὸ σταμάτημα τῶν ὤραων ἐπιδείξεων ὄλλὰ καὶ τὴν οικονομικὴ καταστροφὴ τοῦ **Dalcroze**. Ὡστόσο τὰ **cours** συνεχίστηκαν στὴ Γενεύη μὲ μεγάλη συρροὴ μαθητῶν, καὶ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1915 γίνονταν κίλιας τὰ ἔγκαῖνα τοῦ Ἰνστιτούτου **Dalcroze** στὴ Γενεύη ποῦ ἱδρῆθηκε μὲ πολλὰ ἔθρανο.

Τὸ Ἰνστιτούτο **Dalcroze**, τὸ πολῦτιμο καὶ μοναδικὸ αὐτὸ φυτῶρο, ἔβγαλε τοὺς μαθητὰς καὶ τίς μαθήτρες ποῦ ἀποστολῆ τους στάθηκε νὰ διαδόσουν σ' ὄλο τὸν κόσμον τὴν εὐεργετικὴ Ρυθμικὴ. Μία ἀπ' αὐτῆς εἶναι καὶ ἡ **Marguerite Jordan** τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὡδεῖου, ποῦ τῶρα καὶ 25 χρόνια διδάσκει μὲ τόση ἀγάπη σὲ μᾶς τοὺς Ἑλλήνες τὸ θαυμασιὸ αὐτὸ σύστημα τῆς ψυχοφισικῆς ἀγωγῆς ποῦ τόσο τὸ χρειαζόμαστε, ὅπως ὄλλως τε καὶ ὄλοι ὁ λαοί.

Ἀπὸ τὸ 1924 ἕως τὸ 1926 ὁ **Dalcroze** διδάξε στὸ Παρίσι στὴ σχολῆ **Vaugirard**, σὲ ἐπαγγελματικὰ **cours**, σὲ μαθητῆς πιανιστῆς τῆς **Ecole Normale**, σὲ **groupes** ἀπὸ φασμένους μουσικοὺς, ὅπως ὁ συνθέτης Χόνεγгер καὶ **Delanoy**, ὁ πιανιστὰς **Lazare Lévy**, ὁ **Auric** καὶ ὄλλοι. Κάνει ἐπίδειξη στὸ **Vaugirard** ποῦ τὴν παρακολουθοῦν ὁ **Landowski**, ὁ **Bonnier**, ὁ **Edouard Risler**, ὁ **Gabriel Fauré**, ἡ **Blanche Selva** κι ὁ **Philipp**, ποῦ συνηθιστὰ θεριά τὴ Ρυθμικὴ στοὺς μαθητῆς του.

Τὸ 1935 ἔκωρτασθηκαν τὰ 70 χρόνια τοῦ **Dalcroze** μὲ τὴν ἐκδοση Χρυσῆς Βιβλίου ὅπου γράφτηκαν τὰ ὄνόματα ὄλων τῶν μαθητῶν του ἀπ' ὄλες τίς χώρες τοῦ κόσμου.

Μέχρι τὸ 1948 ὁ **Dalcroze** πῆγαινε κάθε μέρα στὸ Ἰνστιτούτο μὲ ὄλους τοὺς ραμαντισμοὺς του. Κί' ὅταν πιά δὲ μποροῦσε νὰ βγῆ ἔξω, καθιέρωσε δυὸ φορὲς τὴν ἔβδομάδα στὸ σπίτι του μαθήματα αὐτοσχεδιασμοῦ γιὰ τοὺς μαθητῆς του καὶ μιά φορὰ τὴν ἔβδομάδα γιὰ τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ τοῦ Ἰνστιτούτου. Πῆβαινε τὴν 1ην Ἰουλίου τοῦ 1950, λίγες μέρες πρὶν κλείσει τὰ 85 του χρόνια κι' ἐνῶ ὁ μαθητῆς του ἑτοιμάζαν μὲ ἀγάπη τὸν ἔορτασμοῦ του.

Ὁ **Jacques Dalcroze** συνέθεσε πολλὲς **opéras - comiques** καὶ ποιήματα λυρικο - πλαστικὰ καὶ ὄπειρα παιδικὰ τραγωδία (**rondes**). Ἐπίσης 2 κονσέρτα γιὰ βιολί, 4 κονσέρτα γιὰ ἔγχορδα, 10 **caprices** γιὰ πᾶνο, **Esquisses rythmiques** γιὰ πᾶνο, **Marches rythmiques** γιὰ πᾶνο καὶ τραγοῦδι, **caprices** γιὰ βιολί καὶ πολλὰ ὄλλα. Ἐγγραφε παιδαγωγικὰ καὶ ἐπιστημονικὰ βιβλία: Ἡ «Μέθοδός μου», «Ἀναμνήσεις, σημειώσεις καὶ κριτικῆς», «Μετρικὴ καὶ Ρυθμικὴ», «Ρυθμὸς, μουσικὴ καὶ ἀγωγή», «Ἡ Μουσικὴ κι' ἡμῆς», καὶ τὸ τελευταῖο τοῦ «Ποικίλες σημειώσεις».

Ἐκεῖνο ὄμοιο ποῦ πρὸ πολὺ θὰ κάνη γνωστὸ τὸ **Jacques Dalcroze** στίς κατοπινὲς γενεὲς θὰ εἶναι ἡ εὐεργετικὴ ἐπίδραση ποῦ θὰ ἔχη ἡ Ρυθμικὴ του στὴ νεολαία, ποῦ σ' αὐτὸν θὰ χρωστάει τὴν ἀπαλλαγὴ τῆς ἀπὸ κάθε εἴδους νευρικῆς ἀντιστάσεως καὶ τὴ νίκη τῆς πάνω στὸ ἐλευθερωμῆνὸ τὸ σῶμα.

# ΣΟΦΙΑ ΣΠΑΝΟΥΔΗ

Με τόν θάνατο τής Σοφίας Σπανούδη, ἡ «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ», ἐστερήθη μιᾶς πολυτίμου συνεργάτιδος. Ἡ ἀκάματος αὐτῆ ἐργάτης τοῦ λόγου ἄφησε τήν ζωὴν εἰς ἡλικίαν 74 ἐτῶν, ὕστερα ἀπό πολύμηνο νόσο. Ἡ Σοφία Σπανούδη πού τήν διέκρινε ἕνας μέγας καλλιτεχνικός πληθωρισμός, ὑπῆρξε μιᾶ ξεχωριστὴ φυσιογνωμία τῆς σύγχρονης καλλιτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς τοῦ τόπου μας. Προῆρχετο ἀπό διακεκριμένη οἰκογένεια τῆς Κων/πόλεως. Ἡ μητέρα της, Χρυσούλα Ἰωαννίδου, διετέλεσε διευθύντρια τοῦ Ἰωσκειμείου Παρθενωγωγείου ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν.

Ἀπὸ νεαρᾶς ἡλικίας ἐπεδόθη εἰς τὴν μουσικὴν ἐνῶ ἐσπούδαζε εἰς τὸ Ζάππειον Παρθενωγωγεῖον. Μετὰ τὸ τέλος τῶν σπουδῶν της ἐστάλη εἰς τὸ Ὁδεῖον τῆς Δρέσδης — δι' ἀνωτέρας σπουδᾶς εἰς τὸ πιάνο — ἀπὸ τὸ ὄποιον καὶ ἀπεφοίτησε μὲ πρῶτον βραβεῖον τὸ 1902, ὡς μαθήτρια τῆς Λάουρα Ραπόλντι Κάρερ. Παρηκολούθησε παραλλήλως ἐκεῖ μαθήματα Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς κοντὰ στὸν μουσικολόγο Φέλιξ Ντραϊζεκτ, φίλον τοῦ Βάγκνερ, καθῶς

καὶ μαθήματα μουσικολογίας εἰς τὴν Σορβόνην κοντὰ στὸν Ρομαλίν Ρολλάν καὶ τὸν Κομπριέ. Συνεζεύχθη τὸν διακεκριμένον δημοσιογράφον τῆς Πόλης Κ. Σπανούδην καὶ ὑπῆρξε ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν συνεργάτης του

εἰς τὴν ἐφημερίδα «Πρόοδος» τὴν ὅποιαν ἐξέδιδε (1900 - 1914), Ἐγκατεστάθη μονίμως εἰς τὰς Ἀθήνας τὸ 1922, ὅπου συνέχισε τὴν δημοσιογραφικὴν τῆς δράσιν ἀναμιχθεῖσα εἰς τὴν πνευματικὴν κίνησιν τῆς πόλεως καὶ διωρίσθη καθηγήτρια τοῦ πιάνου εἰς τὸ Ἐθνικὸν Ὁδεῖον. Ἐδημοσίευσε πολλὰ βιβλία μετὰξὺ τῶν ὁποίων «Τὰ Πολίτικα Διηγήματα», «Ρωμαντισμός στὴ Μουσικὴ», «Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς» κ. ἄ. Διετέλεσε μουσικοκριτικὸς εἰς τὰς ἐφημερίδας «Πρωτα», «Μεσσαζέ νι», «Ἀτέν» καὶ «Νέα», ὅπου ἐπεβάλλετο μὲ τὴν ὄξειαν τῆς καλλιτεχνικῆς αἴσθησιν.

Ἀπὸ τῆς ἐκδόσεως τοῦ Περιοδικοῦ μας ἡ Σοφία Σπανούδη

ἦ ἐξεχωριστὴ αὐτῆ προσωπικότης, ὑπῆρξε ἐκ τῶν διαπρεπεστέρων συνεργατῶν του.

Ἡ «Μουσικὴ Κίνησις» μὲ εὐγνωμοσύνη θὰ τιμᾷ πάντοτε τὴν μνήμην τῆς ἐκλεκτῆς Ἑλληνίδος.

Μ. Κ.



Ἡ ΣΟΦΙΑ ΣΠΑΝΟΥΔΗ  
κατὰ παλαιότεραν φωτογραφίαν τῆς



γκά το γιό του φτωχού μουζικάντη. Πρέπει και το παιδί νά κερδίξη τό φουμί του. Πώς άλλως; παρά μέ τή μουσική; Κ' επειδή ή σοβαρή τέχνη είναι σύντροφος πάντα τής φτώχειας, καταφεύγει στήν ελαφρά. Πηγαίνει σ' λουτροπόλεις, σέ γιορτές, σέ πανηγύρια, και παίζει μέ πρόχειρες όρχηστρες. 'Αλλά ή θεία σίβια καιεί μέσα του και δέ βρώνει μέ τίς δυσκολίας τής ζωής.

Πρίν κλείσει τό 20 του χρόνια ο Μπαράμ, γράφει έργα που μάς εκπλήσσουν όχι μόνον ως πρωτόπλα, αλλά στέκουν ακλόνητα κι' άγαστητά και όλημια στις συναυλίες. 'Η συνάντη σ' ντό μείζονο, μέ τό όρνευσιπό, δυνατό της *allegro* , τό όρσοφό, βελούδινο *andante*, τό φλογερό *Scherzo* και *finale*, κι' ένας τόμος *Trzygnowidni*, άνήκουν σ' αυτή τή νεανική έπαφή.

'Η φύση του όμως κ' ή τόχη τόν βοηθούν νά ξεφύγη από τό έπίπεδο του μουζικάντη. Γνωρίζεται μέ μεγάλοιο μουσικόιο. Μέ τόν *Jochim*, μέ τό *Alot*, μέ τό *Sozym*. 'Ο *Alot* είναι εκείνοιο που θα μπορούσε μέ τό πανίσχυρο χέρι του νά τόν φώση πολύ. 'Αλλά μέ τήν ελακρένεια και τήν έπιπολιότητα τής νεότης, ο *Alot* ο *Μπαράμ* μεταιώνει αυτή τή φίλια.

'Ο *Alot*, μέ τό όζο του βλέμμα και τήν άγγελική του καλοσύνη, διακρίνει τή μεγαλοφυία και θέλει νά τήν ύποστηρίξη. Είναι όμως φύο έντελώς διαφορετικόιο. Βόρειοιο ο *Μπαράμ*, άλιγόλογος, ασβυρός, κομποπολίτης ο *Alot*, συνθησιμένος σέ θυμίαμα. 'Η μουσική του *Alot* δέν βρίσκει άπήχηση στήν φυχή του γεμιανού συνθέτη, κι' ο *Μπαράμ*, δέν κάνει τόν κόπο νά κρήξη τά συναισθήματά του. Μάλιστα-δηγοούνται- πώς κάποτε κοιμήθηκε στήν καρδέκλα του, άκούγοντας ένα έργο του *Οδύγρου* μουουργοιο. Και μόνον αυτό θα ήταν όρετό νά μεταιώνει τή φίλια.

'Εμεκ ο *Sozym*. 'Εβδ ήταν διαφορετικόιο τά πράγματα. Οι δύο μουσικοί είχαν όρεκή πνευματική συγγένεια. 'Απλοί, άνεπιτήθετοι, λιγύλογοι κ' οι δύο, φύοιοι ποιετικής και γεμιανικής. Βέβαια άπρηχαν και γράφειοιο διαφορεξ. 'Ο *Sozym*, σέ νάτα του, ήταν ένα όρητικόιο ήφιστιο, μέ φυχή έπαναστατική, που έφρασε για έφραση και για πόλεμο. Τίποτε από αυτό δέν έκλόνηξε τή σοβαρή άρμονία τής φυχής του *Μπαράμ*. 'Όταν γνωρίστηκαν όμως, ο *Sozym* δέν ήταν πιά ο φλογερός έπαναστάτης. Τό 1853, ο όρητικόιο *Davidshandler*, έχη καταστήσει ένας θλιβερός άνθρωπος, που σέ τό 43 του χρόνια δέν κορτερούσε τίποτε άλλο παρά τόν πνευματικό θάνατο- τήν τρέλλα, Προανάκοουσα του τέλους, ή άπάθεια τόν έχη τυλλέξει σέ σόνερα βαριά. Αύτός, που έχη πολυμήσιο τόσο ήρωικά μέ τήν πένη, σέ τό περιοδικό του, «*Neue Zeitschrift für Musik*», που έχη έπβαλλει σέόν κόσμο τόοιο και τόοιο καινοόρηγιο όίξιε, όφνει τώρα τή ζωή νά κυλή γύρω του, σέκοντας παράμερα σάν άδιόφορο θεατή.

Οι πρώτες άποτυχίες τουκόφον τά φερά. 'Η φυχή του κλείσκει, συγκεντρώθηκε. 'Η δεύτερα του συμφωνία, γεμάτη σκέψη και ήρεμία, μάς ξεφνίξει μέ τό τρικυμία τής πρώτης.

Στήν 3η συναντήοιοε κίόλοιο τήν κεντρική ιδέα όλων τών άριστοοργισμάτων του *Μπαρότβεν*. Θέλει νά έκφράξη τήν άγάπη του και τήν πίστη του σέ το Θεό, τήν άπέραντη λατρεία του στή φύση, και τήν άστίρευτη χαρά που του φέρνει ή έπιγνώση πως άποτελεί κι' αυτός ένα μέρος του κόσμου, του Θεοιο. Οι σκέψεις αυτές, άποτελούν όλη τή γιορταία όλλα και τή δυσκολία τής τέχνης του *Buckner*. 'Η ήρημη χαρά του ή παιδιότικη φιλοσοφία του, δίχως προβλήματα, δίχως άγανιες, δέν ικανοποιεί τούς άνθρωπους τούς συνθησιμένους από τίς τόοιο μάχες ενός *Μπαρότβεν* κι' ενός *Βάγκνερ*. 'Αλλά, τό λάθος είναι άκριβός αυτό. Ποτέ, για ν' άκαλοήση κανείς ένα έργο, δέν πρέπει νά τό θέση σέ άντιπαράσταση μέ άλλο. 'Ο *Μπαρότβεν* θεωρεί κέντρον τής τέχνης του και το κόσμου όλου τόν έαυτό του. Τά έργα του είναι αυτοβιογραφία, Περιγράφει τήν πάλη που γίνεται μέσα του. Τόν πόνο που του φέρνει ή σύγκληση μέ τόν γύρω κόσμο, μέ τή μοίρη, μέ τόν Θεό, όσοιο σέ τέλοια τία του έργα βρίσκει τή λύτρωση στή χαρά. 'Ο *Μπαρότβεν* δέν άντιμετώπιζε ποτέ τέτοια προβλήματα. Δέν ένιωοιο κομμάτι δυσσομονία μεταξύ του έαυτοιο και του Θεοιο. 'Η ταπεινή του μοίρη, δέν τόν έπαναστατεί. Κοιόθει πως είναι πλάσμα του Θεοιο. Μόνος του πόθος νά ένωθι μέ τό θεο. Αυτό τόν πόθο έκφραζουοιο όλα του τά έργα. 'Απ' αυτή τή βάση έκκινάει ή χαρά του, άπ' αυτή ή λύπη του. Λυπάται πως δέν μπορεί νά ένωθι μέ τό Θεό άκόμα, χαιρείται για τή θεία σίβια, που κοιόθει μέσα του.

'Η 4η συμφωνία είναι ή ποιμενική του *Μπαρότβεν*. 'Η ήρημη χαρά του άνθρωπου μέσα στή φύση. Λίγα μέρη γεμάτα άγανια, δταν τόν κυκλώει ο κόσμος, κι' ένας όμνος εδογμοοήσης που καταφύοει νά βρη πάλι τή σωτρία μέσα στή φύση. 'Η σόγκρηση μέ τήν ποιμενική του *Μπαρότβεν* παρουσιάζει έξαιρετικό ένδοιοφρον. Πως άντιλαμβάνονται τή φύση δύο καλλιτέχνης τόσο διαφορετικοιο; Σάν πηγή χαράς κι' οι δύο, γιατί κι' οι δύο ήταν ποιμενείοιο. Τοιο *Μπαρότβεν* ή ήρωική φυχή, χαιρείται σάν καταγέθιο. 'Η ήρημη έρχεται μετά τήν πάλη κ' έβδ. 'Ο χωριστικός χορός, μετά τί άσπρασις και τίς βροντές, κ' ή χαρά είναι έξέφρηνη, άνθρωπική, ένα μεθύσι. 'Ο *Μπαρότβεν* δέ μεθύει, πετάει στίς σόρνιας σφαίρες. Πάλι δέ βλέπει παρά μέ τόν κόσμο που θέλει νά τόν άποσώση από τό βωμό τής φύσης, κι' ή χαρά του είναι ήρημη σάν τή γολανθή ή ήμερά τό χωμόγελο. Είναι όμως άναμφορήτοιο πως ο *Μπαρότβεν* μιλάει μέ γλώσσα πιά άνθρωπική. Γι' αυτό λοιπό γνωρίζουοιο τήν ποιμενική του *Μπαρότβεν*, ένδ δέν ύπάρχει πολιτισμένος άνθρωπος που νά μη σκιάται σέ όκουοιο τής θης συμφωνίας του *Μπαρότβεν*.

Ἡ 5η συμφωνία τοῦ Μπρούκνερ εἶναι πῶς τοιμηρῆ, μ' ἓνα θεϊκὸ **Adagio** κ' ἓνα ἀνεπέρβλητο **Finale**, ἐκφράζει τις ἰδιεὶς σχεδὸν ἰδέες. Τὸ ἴδιο κ' ἡ 6η μὲ τὸ χαροῦμένο σκέρταο τῆς.

Ἡ 7η συμφωνία εἶναι ἡ μόνη συμφωνία τοῦ Μπρούκνερ ποὺ παίχθηκε ἐλάκληρη στὴ Βιέννη ἐνῶσα ζωοῦς. Ἀλλὰ 18 ἐλάκληρα χρόνια μετὰ τὴ συνθέσῃ τῆς Ὀρθοκεντρικῆς μουσικῆς στὴν πῶ πλατεῖα τῆς ἔννοια. Ὅχι ἐκκλησιαστικῆ, κάθῃ ἄλλο. Τὸ σῆμπαρ βουεῖται στὴν εἰσαγωγῆ, ὅλη ἡ ἀνθρωπὴν προσέχεται στὸ **Adagio**, ὁ κόσμος ὅλος ἀλλολλάλλῃζει ἀπὸ χαρὰ στὸ Σκέρταο καὶ τινεῖται ἔναν ὄμο χαρὰς στὸ θινάλε.

Ἡ 8η συμφωνία μᾶς ζοφνίει μὲ κάποια ἀγωνία μετὰ τὴν ἡμερία τῶν προηγουμένων ἔργων. Κάτι ἔχει ταράξει τὴν ψυχὴ τοῦ δημιουργοῦ. Ἐνας μικρὸς φόρος στὴν ἀνθρώπινη ἀδυναμία. Κάποια ἀγωνία παρατηρεῖται καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς 9ης συμφωνίας, τοῦ μεγαλύτερου ἀριστοτεχνήματος τοῦ Μπρούκνερ. Ἐχει κάποια ὁμοιότητα μὲ τὴν 9η τοῦ Μπετόβεν, ἡ 9η τοῦ Μπρούκνερ. Ἐνῶ ὅμως ὁ Μπετόβεν περιγράφει πὼς ὁ ἀνθρώπος νικῶντας τὸν πόνο, τις ἀμφιβολίας, παλεύοντας μὲ τὴ μοῖρα του, μὲ τὸ Θεο, βρίσκει τὴ λύτρωσιν στὴ χαρὰ, ὁ Μπρούκνερ μᾶς δείχνει πὼς λυτρώνεται ἡ ἀπὴρ ψυχὴ του ἀπὸ τὴν ἀσχημία καὶ τὴ βεσυχία τῆς ζωῆς μὲ τὴν ἀγάπην τὴν αἰώνια τοῦ Θεοῦ.

Ἐταῖ μπορεί νὰ ἐκφραστῆ μὲ λόγια τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς τοῦ Μπρούκνερ, ἀν εἶναι δυνατόν ποτὲ λόγια νὰ ἐκφράσουν τὴ μουσικῆ.

Ἐκτός ἀπὸ τις τρεῖς λειτουργίες ποὺ ἀναφέρομε καὶ πρῖν, καὶ τις 9 συμφωνίας, ἔξαιρετικῆ σημασία ἔχει ἓνα θαυμάσιο κοινιτέττο, καὶ τὸ **Tedeum**, ἡ πῶ τραπὴ μουσικῆ ὁμολογία πίστεως, ποὺ γράφτηκε ποτὲ.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἔργο τοῦ **Anton Bruckner**. Ἡ τέχνη του δὲν ἔχει οὐτε τις ἀστραπὲς τῆς ἀναστασίας, οὐτε τὸ δακρυμόνον αἰσθημα τοῦ πόνου. Καὶ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, δόσκαλα συγκινεῖ. Εἶναι ὁ μουσικὸς τὸν ὀλίγων, τὸν ἐλεγκτῶν. Καὶ μετὰ τὸ θανάτο του, δὲν ἔγινε δημοφιλῆς. Ὅσοι φορὲς παίζονται οἱ συμφωνίες του, μὲνει ὁ κόσμος ἐκστατικὸς μπροστὸ στὸ μεγαλεῖο τούς, ἀλλὰ δὲ μπορεί νὰ τις ἀγαπήσῃ φανατικῶς.

Τεχνικῶς ὄσηγ ἡ μουσικὴ τοῦ Μπρούκνερ. Ἐνα ἐλάττωμα τοῦ βρῶσκον: τὴ χαλαρὴ φόρμα. Τὸ μέτρο τὸ ὑπερβαίνει παίρνοντας, ἴσως ὡς πρόστατα τὰ ἔργα τοῦ Βόγκνερ, ἡ καὶ τοῦ Σοῦμπερτ, μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει ἀρκετὴ ψυχικὴ συγγένεια. Ἰσως ὅμως καὶ τὸ ὑπερβολικὸ αὐτὸ μᾶκρος, ποὺ εἶναι αὐθόρητη ἔσωτερικῆ ἀνάγκη.

Στὴν ἀρχήτιστα του δὲν μεταχειρεῖται φετικὰ στολιδία, Ἡ φῶσῃ του ἀλοκάβορος ἔχει ἀρκετὴ συγγένεια καὶ μὲ τὸ **Mozart** καὶ μὲ τὸ **Schubert**. Πάντως, δὲν ἀφίνει κομμὰ κατὰκτησῃ τῆς τέχνης ἀρχαφωπότης. Πουθενὰ ὅμως δὲν μπορεί κανεὶς νὰ παρατηρήσῃ τὴν ἐπιβίωσῃ τοῦ καινούργιου, τοῦ μοντέρνου. Γι' αὐτὸ δὲν τὸν ἀγάπησαν οἱ σύγχρονοὶ του. Μιλοῦσε μιά γλῶσσα πολὺ ἀλλῆ, πολὺ ἀνεπιτήδευτη.

## ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΠΡΑΜΣ

Ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννου Μπράμς δὲ μᾶς συγκλονίζει οὐτε μὲ τὴ συνταρακτικὴ τραγικότητα ἐνὸς Σοῦμαν, οὐτε μὲ τὴν ἄρισσο τοῦ πόνου ἐνὸς Μπετόβεν. Κι' ὅμως, ἓνα ἄρθμα κατὰ βάθος εἶναι κί' ἡ ζωὴ τοῦ Μπράμς. Ἄρθμα βουβὸ, ποὺ τὸ σκεπάζει τὸ ἀγέφυχο, κλειστὸ ἔθος τοῦ Γερμανοῦ συνθέτῃ, κ' ἡ ἔλλειψη δραματικῶν, ἐντυπωσιακῶν στιγμῶν. Ὅλη ἡ τραγωδία παίζεται σὴν βάσῃ τῆς ψυχῆς του καὶ μᾶς ἀποκαλύπτεται σὲ πολλὰ θλιμμένα του, σοβαρὰ ἔργα.

Ὅπως κί' ὁ Μπρούκνερ, εἶται κί' ὁ Μπράμς μπορεί νὰ θεωρηθῇ νεορομαντικὸς, ἀν καί, κατ' ἀντίθεσιν μὲ τοὺς ρομαντικὸς, ὀφθεῖται φανατικῆ τῆς φόρμα. Ρομαντικὸ εἶναι τὸ περιεχόμενον τῶν ἔργων του, κί' ὁ βαθὺς, ὀπικειμενικὸς του λορισμὸς.

Ἡ μοῖρα τὸν ἐτόλιζε σὲ δραστηρετὰ στολιδία, μὰ τοῦδωκε μιά ψυχὴ ἀσκητικῆ—πρῶτῃ σόγκρουνσῃ μὲ τὸ περιβάλλον. Στὰ πρῶτα του βήματα, βρέθηκε ὁ ἀνθρώπος ποὺ βροντοφῶνους στὸν κόσμο: «Μιά μαγα λοφολί!». Μέσα του ὅμως ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔνωσθη τῇ θεία σίδη πάντα ἄλλη σόγκρουνσῃ. Ἐπειτα, οἱ ἀνθρώποι θέλησαν νὰ τὸν κάνουν πολεμικὸ σύνθημα ἐναντίον τοῦ Μπρούκνερ. Ζήτω ὁ Μπράμς! Κάτω ὁ Μπρούκνερ! Πολεμιστῆς δὲν ἔπαι ὁ σοβαρὸς μουσικὸς, κί' αὐτῆ εἶναι ἡ τρίτη σόγκρουνσῃ τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸν ἔσωτερικὸ κόσμο. Οἱ τρεῖς αὐτὲς συγκρούσεις μαζί, δίνουν τὴν τραγικότητα στὴ ζωὴ τοῦ Μπράμς.

Ὁ Ἰωάννης Μπράμς γεννήθηκε τὸ 1833 στὸ Ἀμβούργο τῆς Γερμανίας. Ὁ πατὴρας του, Ἰωάννης Ἰακώβος Μπράμς ἔπαι κί' αὐτὸς μουσικὸς, ἓνας εὐθῆμος καὶ ἔξηνουσιοςος κοντραμπασισταος, Πανιερετῆρε μὲ μιά γυναῖκα 17 χρόνια μεγαλύτερη του, ποὺ ἔπαι ὅμως καὶ πνευματικῶς ὁ ἀνώτερο ἐπίπεδο ἀπὸ αὐτὸν. Δεύτερο παιδί αὐτοῦ τοῦ γάμου, γεννήθηκε ὁ Ἰωάννης. Ὁ πατὴρας του σκέφθηκε φεσικὸ νὰ τὸν κάνει μουσικὸ κί' αὐτὸν. Ἡ τὸχῃ τὸν βοήθησε κί' ἔπαισε σὲ ὄμο χέρια. Ὁ καθηγητῆς του **Marksen**, ἀνεκλήθη τόσο πολὺ τὴν ἰδιοφύλα τοῦ παιδιοῦ, ὡστε τὸ 1847, ὅταν πῆσαν ὁ Μέντελσον, εἶπε τὸ προφητικὸ λόγια.

— «Ἐνας μεγάλος Δάσκαλος τῆς μουσικῆς πῆσαν, ἀλλὰ θ' ἀνθίσῃ μὲ τὸ Μπράμς ἓνας ὄλλος μεγαλύτερος ἀκόμα».

Τὸν ἴδιο χρόνο—1847—κάνει ὁ μικρὸς τὴν πρώτη δημοσὶα ἔμφωνισῃ, συνοδεύοντας σὲ πᾶνον ἓνα βολιτσῆ. Ἡ ζωὴ ἔπαι εἶναι, δόσκαλη

Τὴν τέχνη του δὲν τὴν παίρνει ἀπὸ τὸ διολισθήριο τοῦ πνεύματος. Μᾶς τὴν προσφέρει αὐθόρμητα, ὅπως ἀναβλύζει στὴν ψυχὴ του. Γι' αὐτὸ κατηγόρησαν τὸ Μπρούκνερ πὸς δὲν ἔχει ὀρεκτὸ πνεῦμα ἢ μουσικὴ του. Κ' ἐνῶ ἄλλοι τὸν θεοποιοῦν, ἄλλοι βρίσκουν ὀκρέμα καὶ σήμερα δύσκολα κ' ἐν μέρει ἀκατανόητα τὰ ἔργα του.

Ἐξωτερικὲς περιπέτειες δὲν ἔχει ἡ ζωὴ τοῦ Μπρούκνερ. Οἱ λίγες τιμὲς ποῦ τοῦκανε ἡ πατρίδα του, κ' οἱ λίγες ἐκτελέσεις ἔργων του σὲν ἐξωτερικῶ, προπάντων στὴ Γερμανίᾳ, αὐτὲς τὶς χαρὲς τοῦδωας ἢ μοῖρα, Κ' ἡ ἀδυσφορία τοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ ἔργο του, αὐτὴ ἦταν ἡ δυστυχία του. Τι κατὲ ἄλλο.

Ἐόβησε ἀνάδυνα μιὰ μέρα τοῦ 1896, σ' ἡλικία 72 ἐτῶν, κ' ἡ κηδεὶα του ἔγινε μ' ὄλες τὶς τιμὲς ποῦ ἐμάντευε ἡ ἀνθρωπότης πὸς χροστοῦσε στὸν καλλιτέχνη, χωρὶς νὰ μπορῇ νὰ καθορίσῃ ἀκριβῶς τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του.

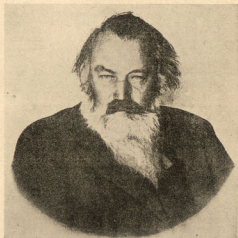
Ὁ Μπρούκνερ ἀποτελεῖ ἓνα σπάνιο φαινόμενο στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς. Κανεὶς καλλιτέχνης δὲν ἀξίζει μιὰ τόσο ἀπλὴ ζωὴ. Ἐνας χαρακτηριστὴρ ἀσκητικὸς. Ἄν ζοῦσε τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια, οἰκουρα θὰ γινόταν ἱερομάρτυρ. Στὸ 19ον αἰῶνα, ἀμολόγησε μὲ τὴ μουσικὴ τὴν πίστη του στὸ Θεὸ. Θεοῖασε τὴν εὐκόλη ἐπιτυχία, νὴν κατάκτηση τῆς δόξης, γιὰτὶ δὲν μποροῦσε νὰ ἐκφράσῃ τίποτε ἄλλο στὰ ἔργα του, παρὰ τὴ μόνη ἰδέα ποῦ πλημύραζε τὴν ψυχὴ του' τὴν ἀγάπη του στὸ Θεὸ. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο συγγεγεῖται ὀρεκτὰ ὁ Μπρούκνερ μ' ἓνα ἄλλο μεγάλο γερμανὸ συνθέτη μὲ τὸ Μπάχ. Μὲ τὴ εἰσοφὰ πὸς ὁ Μπάχ, σέμωρια μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, μιλεῖ πὸς ἀντικειμενικῶ, ἐνῶ ὁ Μπρούκνερ ἐκφράζει τ' ἀτομικὰ του συναισθήματα πάντα, σὸν ἀπόγονος τῶν ρομαντικῶν ποῦ εἶναι.

Τὸ ἔργο του, ὅπως καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν, εἶναι μιὰ μουσικὴ αὐτοβιογραφία. Σ' ὄλες του τὶς συμφωνικὲς περιγράφει στὴ ζωὴ του, τὰ συναισθήματά του. Καὶ ὅπως, φυσικῶ, τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν εἶναι τρικυμισμένο, καὶ δραματικῶ, ἐπειδὴ τρικυμισμένη καὶ δραματικὴ ὄπρηξε κὶ ἡ ζωὴ του, ἔτσι τὸ ἔργο τοῦ Μπρούκνερ εἶναι ἀπλό, μονότονο ἴσως πορεὶ κανεὶς νὰ πῆ, ἐπειδὴ καὶ στὴν ψυχὴ του δὲν ἄτρωπε καμμιά μπόρα. Ἐκεῖνο ποῦ τὸν κάνει ὅμως μεγάλο δημιουργὸ καὶ τὸν φέρνει στὴν πρῶτη σειρά τοῦ μουσικοῦ στερεώματος, εἶναι ἡ ἀφάνταστη καὶ δυνατὴ του προσωπικότης, ὁ πλοῦτος τῆς ἐμπνευσεῶς του, κ' ἀκριβῶς, ἡ πρωτότυπη θέση του στὸ βασίλειο τῆς τέχνης.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ - ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

# JOHANNES BRAHMS

(1833 - 1897)



“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,”  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

## ΤΟ ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

Η ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΟΥ  
Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΣ ΤΟΥ

Η νέα αντίληψη της συμφωνικής μουσικής που εγκαινιάζεται με το έργο του Μπερλιόζ και του Λιστ προκάλεσε, όταν εμφανίστηκε, ζωηρές και κάποτε θορυβώδεις αντιδράσεις στις χώρες όπου ύπηρχε εθραιωμένη μουσική παράδοση. Ή παράδοση αυτή δεχόταν μόνον την σύζευξη της μουσικής με τον λόγο εκεί όπου η χρησιμοποίηση του λόγου ήταν αναπόφευκτη, στο δράμα, στο μελόδραμα και στο τραγούδι, κρατούσε όμως την ένοργανη μουσική καθάρη από κάθε ξένο στοιχείο.

Ο διαχωρισμός των ειδών έπεκτεινόταν μέσα στην ίδια την περιοχή της ένοργανης μουσικής και άλλο ήταν το ύψος μιάς συνάτας για πιάνο, άλλο το ύψος ενός κουαρτέττου για έγχορδα, μιάς συμφωνίας, μιάς εισαγωγής κ.ο.κ. αν και όλα αυτά τα είδη βασιζόνταν στις τρεις ή τέσσερες φόρμες που αντίστοιχοῦσαν σε κάθε μέρος του έργου.

Αν και η προγραμματική μουσική παρουσιάστηκε υπό την ύψηλη προστασία του Μπετόβεν ὕστερα από την αυθαίρετη έρμηνεία του έργου του, έν τούτοις δέν κατάρβωσε να πείσει. Το έργο ενός Μπετόβεν έχει τόση πληρότητα, τόσον πλοῦτο αλλά και τόση ένότητα και ισορροπία ὡστε να μὴν ἐπιδέχεται ένα διαχωρισμό τάσεων και στοιχείων. Και αυτό έκαναν όχι μόνον οι δημιουργοί της προγραμματικής μουσικής αλλά και οι περισσότεροι μουσουργοί του παρασμένου αιώνα. Καθένας εχάριτες ὠριμένες τάσεις και ὠριμένα στοιχεία και τά υπερέβαλε τόσο ὡστε να ὀδηγήσαν σε ἀκρότητα ἐνῶ συγχρόνως πίστευε ότι ήταν ὁ πῶν γνήσιος συνεχιστής του. Ἄλλά ὁ μειονεκτικός ρόλος του προδρόμου δέν μπορεί να ἀποδοθῆ ὡτε ὁ Ένα Μπετόβεν ὡτε ὁ Ένα Μπαχ τῶν ὁποίων το έργο είναι μία ὁλοκλήρωση πού δέν ἐπιδέχεται ἐξέλιξη.

Είναι γνωστή ἡ αντίδραση πού ἀντιμετώπισε ὁ Μπερλιόζ στη Γαλλία. Τοῦ ἀναγνώρισαν πολλή φαντασία, πολλή ἐφευρετικότητα, πολλή τόλμη, ἀλλά ἔβασαν να ἀρνηθοῦν να το ἀναγνωρίσουν κάθε μουσικότητα. Βέβαια ἔγνωσαν μερικές ἐντυπωσιακές ἐπιτυχίες πού τῶς να ὤφελονταν περισσότερο στους θεράστιους δγκως ὀρχήστρας πού ἐχρησιμοποίησε. Ὡς τὸ τέλος ὁμως της ζωῆς του παρέμεινε ὁ μεγάλος παραγνωρισμένος τόσο, ὡστε να πῆ, λίγο πριν πεθάνη, τα πικρά ἐκείνα λόγια: «Τώρα θ' ἄρχισουν να παίζουν τῆ μουσική μου». Κι ὁμως σάθηκε ἕνας μοναδικός μαχητής, ἕνας Ικανότατος αὐτοδιαφισηστής, Ένας ἐπιβίνθυνος για τὸ τρουχέρτο πνεῦμα του ἀντιπάλου, ἕνας βειωτέχνης σὲ τὸ ἐπιτυχάνη τῆν προστασία τῶν ἰσχυρῶν και ἐπὶ πλέον εἶχε με τὸ μέρος του, σάν δημοσιογράφος πού ήταν ὁ ἴδιος, μιά μεγάλη μερίδα τού τύπου πού τὸν ὑπεστήριξε μὲ φανατισμό. Στῆ Γερμανία ἐπίσης δέν εἶχε καλύτερη ὑποδοχή. ἴσως νὰ κατέπληξε πολλούς, δέν κατάρβωσε ὁμως να συγκινήση ἐν και τὸ ἔσφαος εἶχε ἤδη ἄρχει να προσητοιμάζεται ἀπὸ τὸν Σοζάμν, τὸν Λιστ και τὸν Βάγνερ.

Κατὶ χειρότερο συνέβη στὸν Λιστ. Τὸ κοινὸ συνθήσε να τὸν βλέπη σάν ἕνα καταπληκτικὸ βίρτου-

ὄσο του πῆναν, σάν μιά ὄραια μουσική και ρομαντική φυσιογνωμία πού τῆν στόλιζε και τὸ φωτιστέφανο τὸν ἐπιτυχιδῶν στὸν ὕστερικό γυναικόκοσμο, ὄχι ὁμως και σάν δημιουργό. Ὅστε αὐτοὶ οὖ φιλοῦ το μουσουργοῦ και μουσικῶ φάνηκαν ποῖ να τὸν ὀπολογίζων ὡς δημιουργό και συνέβη να δειῖουν τῆν περιφρόνησή τους κατὰ τὸν πῶν προβλητικὸ τρόπο. Ὁ Μπερλιόζ, πὸ τόσα τοῦ χρωστούσε—ἔπως και ὄλαι οὖ ἄλλοι—για τίς προσπάθειες πού κατέβαλε για να ἐπιβάλῃ τα ἔργα του, ἔφυγε κάποτε ἐπιδεικτικά ἀπὸ τῆν αἴθουσα **Erard** ἐνῶ ἐκτελοῦσαν ἕνα συμφωνικὸ ποίημα τοῦ Λιστ και ἔγραφε για τὸν ἴδιο περιφρονητικά: «Αὐτὸς ὁ φίλος μας ὁ μουσικός πού φαντάζεται πὸς είναι μουσουργός».

Παρ' ὄλες ὁμως αὐτῆς τῆς ἀντιδράσεῖς ἡ προγραμματική μουσική ἐπεβλήθη. Σ' αὐτὸ δέν ἐβοήθησαν μόνον οὖ προσπάθειες τοῦ Μπερλιόζ και τοῦ Λιστ, πὸς σιγά-σιγά ὄρχισαν να καρποφοροῦν σὲ ὠριμένους κώλους πιστῶν, ἀλλά κυρίως σὲ παντοῦ διάχυτο εἰκονοκλαστικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς πού ὄλο κι' ἔπαιρνε πὸς συγκεκριμμένη μορφή στῆς ἐκδηλώσεῖς τοῦ πνεύματος και τῆς τέχνης. Ἐπὶ πλέον, παράλληλα με τὸν Μπερλιόζ και τὸν Λιστ, ἤρθε ἡ τέρστια και πολυσυνθετῆ προσωπικότητα τοῦ Βάγνερ να χρησιμοποίησῆ και μάλιστα να οἰκειοποιηθῆ τίς ἴδεες και τὰ εῤρημάτα τοῦ Μπερλιόζ και τοῦ Λιστ και να μεταποση τῆ σύζευξη τού λόγου με τῆ συμφωνική μουσική σὲ πλαίσια τοῦ λυρικοῦ δράματος. Γενικεύοντας ὁ Βάγνερ τῆν «εἰμῶνη ἴδσα» τοῦ Μπερλιόζ, ἔτρωσε τὸ δῶγμα τού λαίτι-μῶτιβ με ἀποτέλεσμα να γίνῆ ἡ ἐξάρτηση τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν λόγο ἀπόλυτη, τοῦλάχιστο θεωρητικά. Τὰ μουσικά θέματα ἔγιναν ποιητικά σύμβολα, τὸ καθένα με τῆν ἐτικέττα του, και ὁ ἀκροατῆς ἔπλεε μέσα σ' ἕνα πέλαγος θεμάτων πού συμβόλιζαν θεούς, ἥρωες, μυθολογικά τέρατα, ποταμούς, σπαθιά, συναισθήματα, αἰσθησεις και ὄτι ἄλλο. Ἡ κατανόηση τῶν βαγνερικῶν ἔργων, παρὰ τῆν μόνιμη συμπάραταση τού λόγου και τῆς σκηνηκῆς δράσεῖς, ήταν ἀδύνατη μέσα στὸν λαβύρινθο αὐτὸν, τῶν θεμάτων-συμβόλων, ἂν δέν εἶχε προηγηθῆ κάποια μύηση ἢ ἂν δέν ὑπῆρχε ὁ ἀπαραίτητος πταινκτηρ πού καθώριζε τί συμβόλιζε τὸ κάθε θέμα.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Βάγνερ δέν περιορίστηκε στῆν δραματική μουσική ἀλλά ἐπεξετέθη σ' ὄλες τίς μορφῆς τῆς μουσικῆς και είναι λίγοι οὖ μουσουργοὶ, ἀκόμη και οὖ πολέμοιο του πὸς δέν τῆν ὀύπησαν.

Αν και ὁ χρόνος στῆν ἱστορία δέν μετριέται με τὰ χρόνια οὔτε τίς δεκαετίες, ἀλλά με τούς αἰῶνες, ἴσως θὰ μπορούσαμε ἀπὸ τώρα να ποῖμε ὅτι τὸ έργο ἡ μέρος τοῦ έργου τοῦ Βάγνερ παραμένει ἀγέραστο ὄχι ὁμως σάν τὸ κρίνουμε με τὰ βαγνερικά κριτήρια, ἀλλά με τὰ κριτήρια τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς, ὄπως ἐπίσης μπορούμε να ποῖμε ὅτι ὁ βαγνερικός ήταν μιά θεωρία πού πέρασε σάν τὸσες ἄλλες. Ὁ συμβολισμός τοῦ Βάγνερ πού ήταν μιά ἀκρότης ἔφερε τῆ μουσική σὲ ἀντίθετες ἀκρότητες, στῆν ἀντικειμενική μουσική, σὲ μὸς μὸς ἀρωποργήματα πὸς ἐξωστρεφικῶν κάθε συναι-

σθηματικό στοιχείο από την μουσική, στην θεωρία του «έναν ήχος δεν είναι παρά ένας ήχος».

.\*

"Όπως είπαμε πιο πάνω, ο Μπερλιόζ και ο Λιστ συνάντησαν μεγάλη αντίδραση στις χώρες όπου υπήρχε παλιά μουσική παράδοση, όπως η Γαλλία και η Γερμανία. Δεν συνίβη όμως το ίδιο όταν τα έργα τους παίχθηκαν πιο μακριά και κυρίως στην Ρωσία. "Εκεί τους δέχτηκαν άμεσως με τον πιο άπλοτο ένθουσιασμό και η επίδρασή τους ήταν τόσο αποφασιστική ώστε όλοι οι μετέπειτα Ρώσοι μουσουργοί να έρχονται σ'άν συνεχιστές τους. Πού όφείλεται αυτό το γεγονός ;

Είναι ιστορικά παρατηρημένο ότι οι καινοτομίες βρίσκουν προσηρότερο έδαφος σε χώρες καθυστερημένες παρά σε χώρες όπου υπάρχουν αξίες εδραιωμένες από τον χρόνο. Το φαινόμενο αυτό που φαίνεται να άποτελή νόμο έξηγει γιατί η πολυφωνία δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε στην ημιβάρβαρη Δύση του Μεσαίωνα και όχι στο υπερπολιτισμένο Βυζάντιο. Γιατί και μέσα σ'αυτή την Δύση η πολυφωνία έμφανίστηκε στην άρχη στις πιο καθυστερημένες χώρες της όπου δεν υπήρχε καμμία παράδοση, στην 'Αγγλία και στις Κάτω-Χώρες και όχι στην 'Ιταλία όπου παρ' όλες τις έπιδρασεις των βαρβάρων κάτι έμενε από τον άρχαιο ρωμαϊκό πολιτισμό.

Γιά τον ίδιο λόγο το έκκλησιαστικό όργανο άν και έσβηχ στη Δύση από το Βυζάντιο δεν χρησιμοποιήθηκε από τους Βυζαντινούς στις έκκλησίες τους, ένώ αντίθετα χρησιμοποιήθηκε σ'άλλες τις έκκλησίες της Δύσης με τόσο τεράστια επίδραση στην έν γένει εξέλιξη της δυτικής μουσικής.

"Η Ρωσία ήταν τότε μία χώρα που μόλις έβγαζε από τη βαρβαρότητα κ'αυτή μόνο στα άσπικα κέντρα της. Το μόλις τότε συνειδητοποιούμενο έθνικό αίσθημα κατακευόνταν βέβαια με τις νικες των Ρώσων κατά του Ναπολέοντα, βρισκόταν όμως σε μειονεκτική θέση μπροστά στον θαυμαστό πολιτισμό της Δύσης. Δεν ήταν λοιπόν μόνον ο πόθος να εκφράσουν την ρωσική ψυχή, αλλά και ένα συναισθηματικό μειονεκτικότητας μπροστά στα άριστουργήματα των δυτικών μουσουργών που έσπρωξαν τους Ρώσους μουσουργούς να φτιάξουν κάτι το δλότελα δικό τους, κάτι που δεν θα έπιδύχονταν τα δυτικά κριτήρια. Και τότε αντιμετώπιζαν ένα πρόβλημα που ε' αντιμετώπιση άγρότερα κάθε έθνική σχολή, το πρόβλημα της μορφής.

Το πρόβλημα της μορφής δεν είναι αδύνατο να λυθεί με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο όταν πρόκειται για τραγουδία ή για χορούς, άφου τέτοιες φόρμες προσφέρεις ή δημοτική μουσική ή άκόμη και για μελόδραμα όπου μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα τραγουδία και οι χοροί. Στην τελευταία αυτή περίπτωση το ρετσιτατίβο άποτελεί ξενικό στοιχείο, αλλά ο έθνικός χαρακτήρας ή άκριβότερο το ήθογραφικό χρώμα έπιτυγχάνεται εύκολα με την χρησιμοποίηση λιμπρέττων με τοπικά θέματα.

Πώς όμως μπορεί να δοθεί έθνικός χαρακτήρας σ'ένα έργο που άκολουθεί τις μορφές της άπλοτης μουσικής της Δύσης, σε μία φύλλα ή σε μία σονάτα; 'Υπάρχει βέβαια η πρόχειρη λύση, ή κλασική πιά λύση, της προσφυγής στο δημοτικό τραγούδι. 'Αλλά ένα τέτοιο τραγούδι παρ'όλη την συντομία του είναι κάτι το

έντελές και ώλοκληρωμένο. "Η ώμορφία του βρίσκεται στην άπλοτήτά του, στην πηγαία έκφρασή του, στον πρωτογωνισμό του. Το μόνο που μπορούμε να κάνουμε μ'ένα τέτοιο θέμα είναι να το έπαναλάβουμε μία όκτάβα πιο πάνω ή πιο κάτω ή άκόμη και μία έπέτητη πιο πάνω με κίνδυνο να παρασυρθούμε στους σποηδούς νόμους της φύογας. "Αν θελήσουμε όμως να το άναπτύξουμε κατά τον κλασικό τρόπο, δηλαδή να το κομματούσουμε, να το άπλώσουμε, να το περάσουμε από σαστές μετατροπές κ.λ.π. ή αν θελήσουμε να το έπεξεργαστούμε σύμφωνα με τους νόμους της παραλλαγής, τότε θα άλλοιώσουμε τον χαρακτήρα του και θα του άφαιρέσουμε ό,τι το πηγαίο έχει, όλη την ώμορφία της άπλοτήτας.

"Ο κλασικός μουσουργός χρησιμοποιεί και άναπτύσσει ένα θέμα στη φόρμα που του ύπαγορεύει ή μορφή και ο χαρακτήρας του θέματος. "Αν πάρουμε ως παράδειγμα από το έργο του Μπετόβεν, όπου υπάρχει άπόλυτη εδάρτηση μεταξύ μορφής και χαρακτήρος του θέματος και μορφής του έργου, το κύριο θέμα του πρώτου μέρους της πέμπτης συμφωνίας, το θέμα του άλλεγκρέιτο της έβδομης συμφωνίας, το θέμα του ρεφραίν στο ροντί της σονάτας έργον 53, το θέμα της φύογας στο έργον 110, και το θέμα των παραλλαγών σε ντό έλάσσονα και τα συγκρίνουμε θα δούμε ότι έχουν το καένα 'Ιδιαίτερη μορφή και ή μορφή του κομματιού στο όποιον βρίσκονται φαίνεται να είναι μ'αυτούς να είναι άλλη από αυτή που έδωσε ο Μπετόβεν, ότι ήταν φυσική συνέπεια της μορφής του θέματος. Βέβαια στον Μπαχ π.χ. βλέπουμε ένα θέμα να χρησιμοποιείται το ίδιο σε διαφορετικές φόρμες. 'Αλλά ο Μπαχ δεν ήταν μόνο μουσουργός. "Ήταν κι'ένανς βιρτουόζος της αντίστιξας και όπως όλοι οι βιρτουόζοι άγαπούσε να κάνη και μερικές άκροβασίες. "Η αξία του έργου του όμως βρίσκεται πολύ πιο πάνω από αυτές και στο έργο του έπίσης βλέπουμε την ίδια προσαρμογή στην μορφή και στον χαρακτήρα των θεμάτων του.

"Αντίθετα προς τον κλασικό μουσουργό, ο μουσουργός της έθνικής σχολής ξεκινά μ'ένα θέμα που δεν έπλασε ο ίδιος. "Άλλος το έφτιαξε, άγνωστος και άσημος αυτός, και όταν το έφτιαξε του φάνηκε άρκετό για να εκφράσει εκείνο που του ένοιωσε. "Άλλοι όστερα το πήραν αυτό το θέμα, άγωναυτες και όσμοι και αυτοί, και το ξανάπλάσαν ώστε να γίνη κοινό κτήμα ενός λαού που έζησε ή ζεί σ'έναν κόσμο τελείως διαφορετικό από τον κόσμο του σοφού μουσουργού. Πως θα μπορούσε ο σοφός μουσουργός να πάρη το δημιούργημα αυτό της ύπαιθρου να το ντύσει με τους παρκμασιμένους νόμους της σύγχρονης άρμονίας, να το έπεξεργαστεί σύμφωνα με έννοια άρχιτεκτονικούς νόμους και να δώση μία συμφωνία ή μία φύλλα, χωρίς να του άφαιρέσει ό,τι άκριβώς το διακρίνει από άλλα θέματα.

"Όταν λοιπόν οι Ρώσοι μουσουργοί έβλεψαν να καταπισαυτούν με την συμφωνική μουσική βρήθηκαν μπρος στο δίλημμα ή να δεχθούν τις δυτικευρωπαϊκές φόρμες όποτε θα έφτιασαν μία ξένη, όπως πίστευαν, μουσική ή να φτιάξουν καινούργιες συμφωνικές μορφές. Το συμφωνικό ποίημα ήρθε να τους βοηθήση να προτιμήσουν τη δεύτερη λύση. Βέβαια οι περισσότεροι από τους μουσουργούς της ρωσικής έθνικής σχολής έγραψαν και έργα σε δυτικές μουσικές φόρμες, συμφωνίες, κουαρτέτα κ.λ.π., αλλά τα έργα που πέρασαν τα

σώνορα της χώρας τους κι' έγιναν έξω δημοφιλή δέν είναι αυτά. Είναι τα συμφωνικά ποιήματά τους, τα χαρακτηριστικά κομμάτια τους, τα τραγούδια και μερικά μελοδράματά τους. Το ίδιο συνέβη κατόπιν με τις άλλες έθνικές σχολές.

Οι έθνικές σχολές βρήκαν στο συμφωνικό ποίημα και τα χαρακτηριστικά κομμάτια ένα ιδεώδη τρόπο για να έκφρασουν ή να περιγράψουν εκείνο που ήθελαν. Και γενικότερα ή μουσική κέρβισε έτσι πολύ χρώμα χάρις στα ιδιότυπα μοτίβα, τους εξωτικούς τρόπους και τις όρχειςτικές αναζητήσεις, πολλή ζωντάνια χάρις στην ποικιλία των ρυθμών και ένα πρωτογονισμό που είναι και βαρβαρισμός. Δέν φαίνεται όμως να κέρβισε σέ βάθος και σέ πλαστικότητα και κάθε σύγκριση των έργων, έστω και των μεγάλων, που έχουν να επιδείξουν οι έθνικές σχολές με τα έργα των μεγάλων δημιουργών της Δύσης είναι αντιρρηκτική για τα πρώτα. Η ήθρογραφική μουσική, όπως θά έπρεπε να λέγεται πιο σωστά ή έθνική μουσική, παρουσιάζει τις κλασικές αδυναμίες που χαρακτηρίζουν κάθε ήθρογραφική τέχνη. Το τοπικό χρώμα, ή τοπική ένδομιασία μπαίνουντας στο πρώτο πλάνο μάς έμποδιζει να δοούμε την ανθρώπινη ψυχή γυμνή από κάθε εξωτερικό και φθαρτό περίβλημα, όπως μάς την δίνει μια άρχαία τραγωδία, ένα δρατόριο του Μπάχ ή του Χαίντελ ή μια συμφωνία ή ένα κουαρτέτο του Μότσαρτ και του Μπετόβεν.

..

Το συμφωνικό ποίημα άποτελεί την πιο αντίπροσωπευτική φόρμα της μετακλασικής και σύγχρονης έποχής. Όπως ή πολυφωνική έποχή έδωσε την φούγκα, όπως ή κλασική έποχή έδωσε τη σονάτα, έτσι και οι σύγχρονοι χρόνοι έβδωσαν το συμφωνικό ποίημα. Όταν έφανίστηκε, οι ίδιοι οι δημιουργοί του δέν μπορούσαν να προβλέψουν τις συνέπειες της καινοτομίας τους. Παρουσιάστηκε σάν μια καινούργια συμφωνική φόρμα και όχι σάν μια νέα αντίληψη της μουσικής και μουσουργοί ποτισμένοι με την κλασική παράδοση όπως ο Σεζάρ Φράνκ και ο Σαίν - Σάνς πίστεψαν ότι με την διατύπωση ενός προγράμματος ή μουσική είχε να κερδίσει πολλά, νέες φόρμες, μεγαλύτερη έλευθερία για τον μουσουργό και λύτρωση από τον φορμαλισμό, ψυχική προδιάθεση του άκροατή και περισσότερη κατανόηση και ότι όπωσδήποτε δέν είχε να χάσει τίποτε.

Κατά πόσον ή μουσική κέρβισε νέες φόρμες αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε τώρα, ύστερα από ένα αιώνα ζωής του συμφωνικού ποιήματος. Καμιά νέα φόρμα δέν ξεπήδησε ύστερα από τόσες προσπάθειες. Στα συμφωνικά ποιήματα δέν βλέπουμε παρά παλαιότερες φόρμες τροποποιημένες ή άπλοποιημένες ή καμιά άπολύτως φόρμα και άρνηση της μουσικής πλαστικότητας που είναι κάτι χειρότερο. Η έλευθερία που γνώρισε ο μουσουργός ήταν όρνητική γιατί τον έσπρωξε να έλογκωση τις αδυναμίες του. Και το πρόγραμμα αντί να προδιαθέσει τον άκροατή του περίωρισε τό πεδίο συγκινήσεως σέ σαφώς καθωρισμένα όρια και δέν τον άφησε να νοιώσει την μουσική με τις δικές του Ικανότητες, με την δική του ψυχούσνθεση.

Οι γενικότερες όμως συνέπειες στην μουσική ήταν άκόμη πιο σοβαρές. Οι κλασικές φόρμες δέν ήταν σκληριά, άλλα βοήθημα για τον δημιουργό και μου-

σουργοί με τόσο διαφορετική ψυχούσνθεση ό καθένας, όπως ο Χαίντελ, ό Μότσαρτ και ό Μπετόβεν, μόρεσαν να έκφραστούν στις ίδιες φόρμες χωρίς αυτό να τους έμποδιση να ολοκληρωθούν μέσα στο έργο τους. Οι νόμοι όταν δέν είναι αυθαίρετοι, άλλα φυσικοί νόμοι, δέν είναι έμποδιο άλλα όηγός. Μήπως ό ίδιος ό Στραβίνσκυ, ένας από τους πολλούς σύγχρονους επαναστάτες δέν λέγει ότι «ότι μου άφαιρεί ένα περιορισμό μου άφαιρεί και μια δύναμη»; Η διαφορά όμως μεταξύ ενός Στραβίνσκυ ή ενός Σένπεργκ και ενός κλασικού είναι ότι αυτοί μεν θέτουν νόμους προσωπικούς και αυθαίρετους που δέν άργούν ύστερα από λίγο να άπαρνηθούν ενώ οι κλασικοί δέχονται νόμους που έπέβαλε ή πείρα γενεών και ό χρόνος. Η έλευθερία που άπέκτησαν οι μουσουργοί ήταν πρώτα άπ' όλα έλευθερία καταστροφής και κατόπιν δημιουργίας προσωπικής και αυθαίρετης. Νέοι γεμάτοι θάρρος, τό θάρρος της άγνοίας, θά ξεκινήσουν άμέσως με τις κλασικές πιά τολμηρότητες και θά τολμήσουν να επαναλάβουν τό υπέρησαν εκείνα λόγια του Μπετόβεν: «Εγώ τό έπείρησα». Και δέν θά σκεφθούν ότι πριν προφέρει αυτά τό λόγια ό Μπετόβεν είχε περάσει από μακροτάτη μαθητεία, ότι είχε ζυμωθεί με την τέχνη του, ότι δέν παράπαιε άλλα βάδιζε σταθερά και ότι ό πλούσιος ψυχικός κόσμος του δέν θά μπορούσε να έκφρασή άντί δέν προύπηρχε ή πλούσια τεχνική πείρα του.

Ό μεγάλος μουσουργός όπως δέν είδαν οι τελευταίες δεκαετίες—και ό μικρός—συχνά παρουσιάζε τό θέαμα του μαινομένου ταύρου σ' ένα κατάσταση γυαλικών. Και τό θέαμα αυτό μπορεί να άποτελή μια συναρπαστική άτραυίδν για τους παρημασιμένους μπαζέ που άναζητούν τη νέα φρικίαση, τό **nouveau frisson**, και να θαυμάων τοús άδασει που δέν τολμήουν να έχουν γνώμη. Μπορεί άκόμη να δοούμε άνάμεσα στό θέαμα τών γυαλικών περίεργα κομμάτια και ένδιαφέροντες συνδυασμούς. Μά είναι ένα θέαμα που έδωμε τόσο συστηματικά στην τέχνη κι' άλλοι ώστε να χάσει πιά κάθε ένδιαφέρον. Ούτε κι' έμεινε τίποτε όρθό ή άκέραιο από τις παλιές άξίες που τώρα αναλογιζόμαστε με κάποια υποταλία, άλλα και σάν κάτι τό άπροσπέλαστο από τό όποιον μάς χωρίζουν σωροί αντιρρημιών.

Τά μεγάλα μνημεία της τέχνης δέν είναι μονάχα προσωπικά έργα εκείνων που τά υπέγραψαν. Δέν έφτιαξε μονάχος ό Ίκτινος τον Παρθενώνα. Άπειροί άλλοι άρχιτέκτονες φωτισμένοι από τό ίδιο πνεύμα είχαν έργαστη για τον Παρθενώνα πριν άπ' αυτόν σ' όλα τα έλληνικά παράλια της Μεσογείας και όταν ήρθε ό Ίκτινος ήταν πιά όριμος ό Παρθενώνας να πάρη την τελική μορφή του. Ούτε έφτιαξαν μόνοι τους ό Μπάχ και ό Μπετόβεν τό έργο του. Άπειροί άλλοι μουσουργοί σ' όλη την Δύση, στην Άγγλία, στις Κάτω-Χώρες, στη Γαλλία, στην Ίταλία, στό Γερμανικά κράτη τό είχαν προετοιμάσει.

Με την νέα όμως αντίληψη της μουσικής ό μουσουργός άφέθηκε έρμαιο τών άτομικών πειρατισμών που μπορεί να πλούτισαν τη μουσική με άπειρα ερήματα περιώριων όπως όλο τό ένδιαφέρον σ' αυτούς τους πειρατισμούς, δημιουργώντας ένα χάος μέσα στό όποιον χάνεται τό βαθύτερο νόημα της μουσικής.

## JACQUES THIBAUT

**Α**νάμεσα στους μεγάλους βιολοντίστες που έχουν έρθει στην 'Αθήνα είναι ένας που η προσωπικότητά του είναι πραγματικά Ιστορική: ο Ζακ Τιμπάκ.

Νεώτατος ακόμη κέρδισε το θαυμασμό του κοινού με τό άρωμα του παίζιμο, κι από τότε ζει με πιστός στον διορφο αυτό ρομαντισμό που τον ένεπνευσε ως τούς πιο μεγάλους κλασικούς συνθέτες. 'Αντίθετα από πολλούς άλλους, βάζει την τέχνη του βιολιού στην ύπηρεσία της μουσικής και γι αυτόν τό λόγος μάς δίνει, με τό ύπεροχο γοστό του, την πραγματική μουσική απόλαυση. 'Είναι ο ποιητής, ένας 'Αλφρέδος ντε Μυσέ της μουσικής.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

**ΑΘΗΝΑΙ**—Πολλήν έπιτυχία σημείωσε η έκτέλεση θρησκευτικών έργων υπό της Χορωδίας 'Ορθοδόξων Χριστιανικών 'Ενώσεων, στην αίθουσα του «Παρνασσού» τις 6 'Απριλίου, κατά διδασκαλίαν και διεύθυνσιν του κ. Β. Καρποδίνη, διπλωματούχου του 'Ελληνικού 'Ανωτάτου Τραγουδισαν Βυζαντινές Μελωδίες κατ' έναρμόνισιν Β. Καρποδίνη, Θρησκευτικά τραγούδια διαφόρων λαών, διάφορα Χορικά από τό «Πάθη κατά 'Ιωάννην» του Μπάχ και τέλος τό «'Αλληλούια» από τό «Μεσόλο» του Χαίντελ.

—Μεγάλο ένδιαφέρον έκίνησε η εμφάνισις του ζεύγους Λούμποσανς - Νέμεφωσ σε έργα για δύο πιάνα. Με την Κρατική 'Ορχήστρα όπου μετείχαν ως σολιστ, έπαιξαν τό κονοστέρτο σε μι φ. μεζ. για δύο πιάνο του Μότσαρτ, υπό τη διεύθυνση του κ. Φιλ. Οικονομίδη, Τό ύπόλοιπο πρόγραμμα της 'Ορχήστρας τό άπέτελεσαν τά έξής έργα: «Κονοστέρτο σε φ. μεζ.», τό Βιβάλλντι, για δύο κόρνα, δύο όπιού, σόλο βιολι, φαγκότι και έγχορδα (α' έκτέλεση), και «Φανταστική Συμφωνία του Μπερίολι.

—Τό Νεοελληνικό 'Ιδρυμα έγχε την πρωτοβουλίαν να παρουσιάσει την πανίστια δ. 'Ιομήνην 'Αθανασιάδου, διπλωματούχου του 'Ωβείου με έργα συγχρόνων 'Ελλήνων συνθετών. 'Η έκλεκτή καλλιτέχνης έξέτελεσε με έπιτυχία έργα Βάρβουλη, Λεβίδη, Καλομοίρη, Ι. Παπαϊωάννου, Καζάσογλου και Παλλάντου.

—Γιά πρώτη φορά ήρθε στην 'Αθήνα η Χορωδία οπουδαστών του Πολυτεχνείου της Φινλανδίας. Την περίφημη αυτή 'Φινλανδική χορωδία με τις ελαφτερας πειθαρχημένες φωνές, διηόθησε ο κ. 'Οοστ 'Ελόκας, ένας άπο τους γνωστότερους συνθέτες της Φινλανδίας. Τραγουδισαν Φινλανδών συνθετών έμπνευσμένα άπ' την Ιστορία, και λαϊκά τραγούδια της πατρίδας τους. Σολίστες της Χορωδίας, ο τένορος κ. 'Αντι Κοσκίνεν και ο βαρότονος Μάτι Λιετινεν.

—Στις 30 Μαρτίου η «Παιδική Χορωδία του Λυκείου 'Αθηνών» έδωσε μιá έξαιρετικά ένδιαφέρουσα συναυλία υπό τη διεύθυνση του Διευθυντού του Λυκείου κ. 'Ιωάννου Νούσια, όπέρ της άνοικοδομήσεως των κρεμιζομένων σχολείων. Στή συναυλία αυτή—άνάμεσα στα ζένα κι έλληνικά πολυφωνικά τραγούδια του προγράμματος, όλα καθοδιαλεγμένα κι έκτελεσμένα μ' έ-

λέω πως είναι Ιστορικός, γιατί δέν όφθησε ποτέ τον αυτό του να έπιασαιτεί από τις κακές πλευρές του μοντερνισμού και γιατι φυλάει μέσα του τις παραδόσεις μιás ώραιάς περασμένης έποχής. 'Η θέελλα δέν τον έλλαξε καθόλου και τον βλέπω να στέκει άλύγιτος στην κορυφή ενός ψηλού βουνού. Κι ένω η θέελλα αυτή περνού κάτου από τά πόδια του, αυτός, με τό χαμόγελο στα χείλη, λούζεται μέσα στο φώς του ήλιου, στο ίδιο εκείνο φώς που φωτίζει κι έμάς κάθε φορά που άκούμε αυτόν τον ύπεροχο καλλιτέχνη.

ζαίρετη μουσικότητα—άκούσαμε μ' εύχάριστη έκπληξη και τρία ώραιότατα μά και δυσκολότατα πολυφωνικά τραγούδια της Γαλλοφλαμανδικής Σχολής της 'Αναγενήσεως, διδαγμένα με βαθιά κατανόηση και στυλ από τον κ. Ι. Νούσια, καλλιτέχνη με λεπτό μουσικό αίσθημα, κι έκτελεσμένα με παραδειγματική τελειότητα, τά δυο πρώτα από ένα φωνητικό κοινιτέτο άποτελούμενο από τις μαθητρίες Ε. Πιταρ (σολιστ της χορωδίας), Π. Νούσια, Χ. Μπάκας, Α. Κωσταλά και Ι. Παπαδιωάννη και τό τρίτο από όλόκληρη τη χορωδία.

Γενικά, αυτή η πραγματικά πρότυπη χορωδία, με τις 45 φροσερές, λυγρές κι άριστα γυμνασμένες παιδικές φωνές της, παρουσιάζτηκε (στό θέατρο«Κεντρονίκον») σαν μιá σοβαρή καλλιτεχνική έκδήλωσις με αξιόσιες.

—'Ενδιαφέρον τό πρόγραμμα της συναυλίας της όης 'Απριλίου που έδωσε η Κατική 'Ορχήστρα 'Αθηνών με τον κ. Θεοδ. Βαβαγιάννη. 'Εκτός από την πρώτη έκτέλεση των τριών 'Ελληνικών Χορών του Γ. Κωνσταντινίδη (Μικρασιατικός, Μακεδονικός, Κυκλαδτικός) και της θαυμασίας έρμηνείας της 7ης Συμφωνίας του Μπετόβεν, που μάς έδωσε ο έκλεκτός άρχιμουσικός, έκαμε την εμφάνισή του κι ο Γιουγκοσλάβος βιολοντίστας κ. Μίρκο Ντόρνερ, με τό κονοστέρτο του Ντβόρζακ για βιολοντοέλλο και όρχήστρα. 'Ο κ. Ντόρνερ και η όρχήστρα χειροκροτήθηκαν θερμότατα.

—'Ο Γαλλοελληνικός Σύνθεσμος παρουσίασε στην αίθουσα του «Παρνασσού» σε ένα ρεσιτάό βιολιού την έκλεκτή καλλιτέχνη δ. Νίτσα Παπά, η όποία με την ύψηνη τεχνική της και τό λεπτό της μουσικό αίσθημα έδωσε ώραιές έρμηνείες ενός προγράμματος αξιόσιου όπως μιás Σονάτας του Σεναγιέ, τό Κονοστέρτο του Μέντελσον, της Σονάτας του Φράνκ, συνθέτων Ραβέλ, Μουσόργουκι, και του 'Ηπειρωτικού χορού τό Σκαλκώτα. Στο πύκνο συνόθευσε η κ. Δέσποινα Χέλημη με την γνώστη της τέχνη.

—'Η Λυρική Σκηνή παρουσίασε τό μελόδραμα του Λαυράγκα «Διδώ» τις 12 'Απριλίου. Πρωταγωνίστησαν η κ. Φωτεινή Σκαρμαμαγκά - Μπουρδάρα, και ο κ. 'Αντώνης Δελενδρας. Τό έργον άνέβηκε κατά σκηνοθεσίαν του κ. Ρ. Μόρνο και με σκηνογραφίες και κοουστόμια του κ. Γ. Βακαλό. 'Ο μάστρας κ. Α. Εόαγγελάτος με ίβιαίτερη στοργή και φροντίδα έδίδαξε και διηόθησε τό έργον.



—Το Καλλιτεχνικό Γραφείο Ἀθηνῶν παρουσίασε τῆς Βιεννέζης καλλιτεχνίδος τῶν τραγουδιῶν διδασκάλου Ἄννι καί Γκρέτε Ἀρτακερ σὸ «Κεντρικόν» τῆς 14 Ἀπριλίου. Τὸ πρόγραμμά τους περιελάμβανε τραγούδια, Ροσσίני, Τσαϊκόφσκυ, Ρουμπινιστάνι, Φράνκ, Ντυπάρκ, Γ. Στράους κ.ά. Στὸ πιάνο τῆς συνόδουσε ὁ Βιεννέζος πιανίστας καὶ ἀρχιμουσικός Β. Βονάντσκυ.

—Ἡ ἐκλεκτὴ Ἑλληνικὴ καλλιτεχνία, τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ Ὀργάνου κ. Ἐλλῆ Φαρανάτου, ἐτέλεσε πολλὰ ἑνδιαφέροντα ἔργα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Μπτόβεν, Ρέγκερ, Φράνκ, σὸ «Ὀργανοῦ τῆς Ἀμερικανικῆς Ἐκκλησίας τοῦ βράβυ τῆς Μ. Δευτέρας.

—Πολλὴν ἐπιτυχία ἐπίσης σημείωσε ἡ ἐκτέλεσις τοῦ ὁρατορίου τοῦ Πιερνὲ «Σταυροφορία τῶν Παιδιῶν» ἀπὸ τῆ Χωρωδία τῶν ΣΠΑΠ κατὰ διδασκαλίαν τοῦ κ. Κ. Χάγιου, τὴν Κυριακὴν τῶν Βαίων καὶ τὸ πρωτὸ τῆς Μ. Παρασκευῆς τῶν αἰθούσῃ τοῦ «Παρασοῦ». Ἐκτὸς τῆς Χωρωδίας τῶν ΣΠΑΠ συμμετείχον καὶ ἄλλοι χοροὶ, οἱ οἱ σὺν καθὼς καὶ μεγάλῃ Ὀρχήστρῃ. Τὴν ἐκτέλεση διήρθουσε ὁ κ. Κ. Χάγιος.

—Μεγάλου ἑνδιαφέροντος προκάλει ἡ συναυλία ἔργων τοῦ νέου συνθέτου κ. Μίκη Θεοδωράκη σὸ «Κεντρικόν» τῆς 8 Ἀπριλίου μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς κ. Ν. Φραγγῆ - Σπυλιοπούλου, σὲ 5 τραγούδια γιὰ μεσόφωνο, τὸν κ. κ. Κυθωνιάτη, Βρεττὸ, Ἄποστολίδη, Μιχαλακόπου καὶ Χροντοπούλου σὲ ἕνα ὄραιο Σεζίττο, γιὰ πιάνο, φλάουτο καὶ κλαρινέτο ἐγγύθου, καθὼς καὶ ἄλλων γνωστῶν καλλιτεχνῶν σὲ ἐπινοημένους συνθέσεις τοῦ νέου Ἑλλήνου μουσουργοῦ.

—Ὁ κ. Ἀνδρέας Παρίσης διήρθουσε τὴν Κρατικὴ Ὀρχήστρα στὴ Συναυλία τῆς 13ης Ἀπριλίου. Τὸ πρόγραμμα περιελάμβανε τὴν εἰσαγωγὴν τῆς «Εὐρυνάνθης» τοῦ Βέπερ, τὴ Συμφωνία σὲ ντὸ μείζ., ὄρ. 41 (τοῦ Διός) τοῦ Μότσαρτ, τὸ «Τρίπτυχον» τοῦ Πονιριδῆ καὶ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ «Ταχχούζερ» τοῦ Βάγκνερ. Στὴν ἴδια συναυλία συμμετεῖχε καὶ ὁ Γάλλος ἀρχιμουσικός καὶ συνθέτης κ. Ἀνρὺ Μπαρρᾶ ὁ ὁποῖος διήρθουσε δύο δικὰ τὸ ἔργα: τὴν «Προσφορά σὲ μιά σκιά (α' ἐκτέλεσις) καὶ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς «Νουμάνης.

—Ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία σημείωσε τὸ ρεσιτάλ τοῦ νέου βιολιστοῦ κ. Κ. Κωνσταντινίδη, Διπλωματοῦχου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου (Α' βραβεῖον μὲ ἔπαθλον Δ. Λαυράγκα) στὴν αἰθούσῃ τοῦ Ὀβείου Ἀθηνῶν τῆς 28 Ἀπριλίου. Τὸ πρόγραμμά τους περιελάμβανε ἔργα Χοϊντέλ, Μπάχ, Μέντελσον, Μπλόχ, Σαίν - Σάνς τὰ ὅποια ἐξέτελεσε μὲ θαυμαστὴ δεξιότητι καὶ μουσικὴ εἰσαίσθησις.

ΡΟΔΟΣ — Ἐξαιρετικὸν γεγονός γιὰ τὴ Μουσικὴ Κοινωνία τῆς Ρόδου στάθηκε ἡ ἐμφάνισις τῆς Ὀρχήστρας Ἐγγύθου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου εἰς τρεῖς Συναυλίας, αἱ ὁποῖαι ἐβόθησαν στὴν αἰθούσῃ τοῦ μουσείου ὑπὸ τὴν προεδρίαν τοῦ Γενικοῦ Διοικητοῦ Δωδεκανήσου κ. Ι. Γεωργιάκη, κατὰ τὰς ἡμέρας τῶν ἑορτῶν τοῦ Πάσχα. Ὁ διευθυντὴς τῆς Ὀρχήστρας κ. Μ. Κουτοῦγκος ἐρμήνευσε μὲ ἐπιτυχία ἔργα Ceminiani, Händel, Mozart, Grieg, Βάρθολμυ, Εὐαγγελιάτου, Κουτοῦγκου, Πλάτωνος. Μὲ πολλὰ τέχνη, ἐπίσης, ἡ οἱ σὺν τῆς συναυλίας δ. Τάνια Τσαχοῦρίδου, τραγοῦσε ἔργα Mozart, Korsakoff, Σπάθη, Γεωργιάδη.

Τὴν πρώτην ἐμφάνισιν τῆς Συναυλίας, τὸ βράδυ τῆς Δευτέρας τοῦ Πάσχα εἰς τὴν ὁποίαν ἐβόθη τόνος ἐπισιμότητος, παρηκολούθησαν, ὁ Γεν. Διοικητὴς Δω-

δεκανήσου Ἰακὴ ἡ κ. Ι. Γεωργιάκη, ὁ ἀναπληρῶν τὸν Μητροπολίτην Ρόδου Πρωτοσύγγελλος Ἀρχιμανδρίτης Ἀλέξανδρος, ὁ Πρεσβύτερος τῆς καὶ Λαΐδη Λίππερ, ὁ Πρόεδρος Ὀλλανδίας καὶ ἡ κ. Κ. Χατζήκωνσταντινῆ, ὁ Δήμαρχος Ρόδου καὶ ἡ κ. Φωτάρη, Ὁ Στρατηγὸς Πετρινῆ, ὁ Διοικητὴς Σχολῆς Χωροφυλακῆς Συναρχὴς Ἀλ. Γεωργιάδης, ὁ Εἰσαγγελεὺς Ἐφετών καὶ ἡ κ. Β. Σακελλαρίδου, ὁ Πρόεδρος Ἐφετών κ. Ι. Γρυπάρης, ὁ Ἐφέτης κ. Ἐμ. Βροντάκης, ὁ Πρωτοδίκης κ. Πετρόχελος, ὁ Γεν. Διευθυντὴς Παιδείας Δωδεκανήσου κ. Δ. Μπαντούσης, ὁ Κεντρικὸς Λιμενάρχης Ρόδου καὶ ἡ κ. Μ. Στοιμαῖη, ὁ Πρόεδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου Ροδίων κ. Γ. Μαιλέτος, ὁ πρῶτος Ὑπουργὸς Συντονισμοῦ καὶ ἡ κ. Γ. Γ. Παπᾶ, ὁ Ἄγγλος δημοσιογράφος κ. Λέγκαστερ, καὶ πλῆθος ἐκ τῶν ἐκλεκτοτέρων μελῶν τῆς Ροδιακῆς Κοινωνίας.

Μετὰ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν τῆς πρώτης καὶ τῆς δευτέρας συναυλίας—ἡ ὁποία ἐβόθη τὸ βράδυ τῆς Τετάρτης τοῦ Πάσχα—ἡ ὄρχηστρα ἔκαμε καὶ μίαν τελευταίαν ἐμφάνισιν ὑπὲρ τὴν μαθητῶν τὸ Ὀβείου τὸ πρῶτὸ τῆς Πέμπτης τοῦ Πάσχα, τὴν ὁποίαν παρηκολούθησε ἡ Σχολὴ Χωροφυλακῆς μετὰ τὸν ἀξιωματικῶν καὶ πλῆθος μαθητικῆς νεολαίας τῆς πόλεως.

ΠΑΤΡΑΙ—Στὸ Θέατρον «Πάνθεον» τῶν Πατρῶν τὸ Σάββατον τῆς 26ης Ἀπριλίου, ἐβόθη ἡ Συναυλία τῆς Χωρωδίας Κοριθίων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου Πατρῶν μὲ τὴν συμπράξιν τμημάτων τῆς Μελοδραματικῆς Σχολῆς τοῦ ἐν Ἀθήναις Κεντρικοῦ Ἰδρύματος.

Οἱ ὑπερχλίον θεαταὶ μετὰ τῶν ὁποίων ὁ Δήμαρχος Πατρῶν κ. Β. Ροφός καὶ ὁ Πρόεδρος τοῦ Ἐμποροπληχανικοῦ Ἐπιμελητηρίου κ. Ν. Βήσος κατεχειροκρότησαν ἐνθουσιωδῶς τὰς ἐπιτυχῆς ἐκτελέσεις τῶν τοῦ Χωροδικοῦ μέρους τοῦ προγράμματος τὸ ὁποῖον διήρθουσε ὁ κ. Δ. Σινούρης μὲ ἔργα Mozart, Abt, Meyerbeer, Σινούρη, Μάλτου, ὅσων καὶ τῆς παραστάσεως τῆς Μονοπρακτοῦ κωμικῆς ὄπερας τοῦ Πάερ «ὁ Μασέτρος Βαρνάβας» ἀπὸ τὸ τμήμα τῆς μελοδραματικῆς Σχολῆς τοῦ Κεντρικοῦ ἐν Ἀθήναις Ἰδρύματος τὸ ὁποῖον εἰδικῶς μετέβη εἰς Πάτρας, μὲ πρωταγωνιστὰς τοὺς μαθητὰς Γ. Μούτσου, Τ. Τσαχοῦρίδου, Χ. Κυριαζῆν καὶ τὸν μικρὸν χορστὴν Γ. Γαβαλᾶν μαθητῆς τῆς Σχολῆς Μπαλέττου. Τὸ ἔργο ἐβόθη δὲ σκηνωθῆσαν τὸ Διευθυντοῦ τῆς Μελοδραματικῆς Σχολῆς κ. Σ. Κολοῦρα καὶ κατὰ μουσικὴν διδασκαλίαν καὶ διευθύνισιν τῆς κ. Δέσποινας Χέλην, ἡ ὁποία καὶ σὺνδωσε σὸ πιάνο.

—Ἡ Δημοτικὴ Μπάντα τῶν Πατρῶν ὑπὸ τὴν διευθύνισιν τοῦ ἐκλεκτοῦ ἀρχιμουσικοῦ κ. Β. Σωζοπούλου, ἔδωκε μίαν συναυλίαν μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν τῆς 30 Μαρτίου. Τὸ Πρόγραμμά περιελάμβανε συμφωνικὰς συνθέσεις ὅσων ἡ ἤμιτιλῆς Συμφωνία τοῦ Σούπερτ, καὶ ἡ οἱ σὺν τῆ Πέρ Γκύντ τοῦ Γκρχν. Σολτὸς τῆς συναυλίας ἡ κ. Τέτα Σωζοπούλου - Πάουελ (τραγοῦδι), ὁ κ. Σ. Ἐφεντάκης (φλάουτο) καὶ ὁ κ. Κ. Βασιλείδης (πιάνο).

ΠΥΡΓΟΣ—Τῆς 27 Μαρτίου ἡ Χωρωδία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου Πύργου συνέπραξε ἐπὶ «Ποιητικῆ Ἀπογευματινῆ» ποῦ δόθηκε ἐπὶ τῆ αἰθούσῃ «Ἀπόλλων» ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἡλεκτρικῆς Βιβλιοθήκης. Ἡ «Ποιητικὴ Ἀπογευματινῆ» ποῦ τὴν παρηκολούθησε ἐκλεκτὸς κόσμος γραμματικῶν τῆς πόλεως, εἶχε ὁμιλίαν τὸν κ. Γάση Δόξα. Στὴν ἐπιτυχίαν τῆς συγκειρομένης συνθέσεως ποὺ καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς Χωρωδίας τοῦ ἐκεῖ παρατῆματος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου ἀποτελοῦμένη ἀπὸ 31 μαθητῶν, σὲ τραγούδια τοῦ μαστροῦ τῆς Χωρωδίας καὶ διευθυντοῦ Ὀβείου κ. Γ. Κανακάρη, σὲ πιάνο συνόδουσε ἡ δ. Στέλλα Κανακάρη. Ποιήματα τῶν ποιητῶν Β. Στεφανοπούλου, Α. Κορκοβίτσα, Τ. Δόξα, Α. Κάσουλῃ κ.α. ἀπήγγειλαν οἱ δὲ κ. Σ. Λευταρίτου, Β. Κοριακοπούλου καὶ οἱ κ. κ. Σ. Βουρλούμη καὶ Μ. Ἀναστοπούλου.

ΧΑΛΚΙΣ—Τῆς 6 Ἀπριλίου, ἔγνε ἡ Μαθητικὴ Συναυλία τοῦ Παρατῆματος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀβείου Χαλκίδος, σὸ θέατρον «Παλιόροια». Ἐλαβαν μέρος μαθηταὶ τῶν τάξεων Πιάνου τῶν καθηγητῶν κ. κ. Ν. Κορκοβίτσα καὶ Κατῆ, τῆς Σχολῆς Βιολιῶν τῆς δ. Ἀρρίκης Λουκιδίου καθὼς καὶ τῆς Σχολῆς Μπαλέττου τῆς

δ. Ε. Πετράκη. Την επίδειξη παρηκολούθησε πλήθος έλεκτοκό κόσμου που κατεχειροκρότησε τους μαθητές διά τας ώρας έκτελέσεως.

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**—Στήν αθήσασα τού Βασιλικού Θεάτρου έβωσε ένα ένδιαφέρον ρεσιτάλ ή καλλιτέχνις τού πιάνου δ. Θούλα Γεωργίου υπό τήν προστασίαν τού ύπουργού Βορείας Έλλάδος. Τό κοινόν χειροκρότησε, έκτός τών έκτελέσεων έργων Σοπέν και Λίσι, ίδιαίτερας τās έκτελέσεις έργων τού Έλλησος συνθέτου κ. Μ. Παλαντιού.

**ΒΟΛΟΣ**—Τις 23 Μαρτίου στήν αθήσασα «Κύματα» τού Βόλου δόθηκε ή πρώτη Μαθητική Συναυλία. Άσκησις τών τάξεων πιάνου τών καθηγητιών τού έκεί Παραρτήματος τού Έλληνικού Ώθειού κ. κ. Κική Κόντη και Νίκη Έπιφανείου-Θωμά, εις τήν όποιαν έλαβαν μέρος μαθητά όλων τών Σχολών.



Η Χορωδία Έλληνίδων με τόν μαέτρον κ. Άλκκο Παναγιωτοπούλον και τόν καθηγητήν τού Έλληνικού Ώθειού κ. Γεώργιον Πλάτωνα, ή όποια μετέβη στή Σπάρτη κατά τās ήμέρας τών έορτών τού Πάσχα, όπου έβωσε με μεγάλην έπιτυχίαν μία συναυλία ύπέρ τού Έλληνικού Ώθειού Σπάρτης.



Άπό θέατρικη ήπαράσσει τού Παραρτήματος τού Έλληνικού Ώθειού Ναυπλίου τού έβόθη τήν 25ην Μαρτίου. Εις τό μέσον καθήμενοι έκ δεξιών πρός τά άριστερά δ Γυμνασιάρχης Ναυπλίου κ. Π. Νανόπουλος, ή Καθηγήτρια κ. Α. Λεκκάη, ή Καθηγήτρια τού Ώθειού δ. Σ. Κωστούρου και ό Διευθυντής τού παραρτήματος κ. Β. Χαμαφής.

### ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Επιδοιοούμενους τούς ένδιαφερομένους δτι, κατά πληροφορίας μας, τήν 26ην τού τρέχοντος μηνός και ήμέραν Δευτέραν, θα διενεργηθή υπό τού Υπουργείου Παιδείας διαγωνισμός πρός άπόκτησην Πτυχίου Ώθικης, διά τήν άπόκτησην προσόντων καθηγητιού της Μουσικής εις τά Σχολεία της Μ. Έκπαιδευσεως.

### ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΗΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΜΕΛΙΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 25004

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΝ  
Έτησια Δρ. 40.000  
Έξισμν. \* 20.000  
Τρίμην. \* 10.000  
ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΝ  
Έτησια Α. Χ' 1.000  
ή δολ. 3

### ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

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

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα με τόν Α.Ν. 1099  
Διευθυντής  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ  
Όδός Δαυδάου 18  
Προσέτιμος Τηλεγραφέου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ  
Α. Σταυριάδου 30

## ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

— Η δ. Ίριμα Κολάση, καθηγήτρια τού Έλληνικού Ώθειού, γνωρίζει θριαμβευτικές έπιτυχίες στή μουσική κίνηση τού Παρισίου και τού Λονδίνου. Η έξαιρετική καλλιτέχνις, τού θεωρείται πιά στό Παρίσι σάν μία από τίς έξαιρετικώς προσκομότες, έλαβε μέρος στή θρησκευτική Έργω τού Κατλά, «Τό κάτοπτρον τού Ήπσου», όπο ή διεύθυνση τού Πέρ Καπτεντιέλ, ός μόνη σολίστ, με γυναικεία και παιδική χορωδία. Τραγουδούσε σέ όνομα τού ρόλου της «Ιοκάστη στή Έργω «Οιδίπους—Βασιλέας», τού Στραβίνου όπο ή διεύθυνση τού Μπαίλι Κάιμερον στή Άλμπερτ Χώλ τού Λονδίνου και στή Β. Β. Σ. Καί πάλι στή Παρίσι ή Ίριμα Κολάση θα τραγουδήσει σέ μία Κυριακάτικη Συμφωνική Συναυλία τού Γαλλικού Ραδιοφώνου τó Έργον «Διώς και Αινείας» τού Πέρσελ υπό τη διεύθυνση τού Ρολλάν Μαυουέλ.

— Η διάσημη Έλληνική έρμηνεύτρια τού Λίντ κ. Άλεξάνδρα Τριάντη σημείωσε μία θριαμβευτική έπιτυχία στή ρεσιτάλ της τής 5 Άπριλίου στή Ούλγμορ Χώλλ, συνοδευομένη από τόν πιανίστα Τζεράλντ Μαύρ. Στό πρόγραμμα της είχε Έργα Σοπμερτ, Ντέ Λούκα, Μάρτοσελλο, Βόλφ κλπ. Τραγουδούσε όκονη και Έλληνικά δημοτικά τραγουδιά υπό τās ένθουσιώδεις έκδηλώσεις τού έκλεκτού άκροατηρίου. Γνωστός Άγγλος κριτικός γράφει μεταξύ άλλων: «Εις κάθε τι τό όποιον κάμνει ή περίφημη Έλληνική καλλιτέχνις, υπάρχει ένας έντονος σπινθηρισμός κατανοήσεως.... Ό ρυθμός της, ή έκφρασις της, ή άπόδοσις τού γραμμικού στοιχείου στή τραγουδι της άποτελεί άληθινόν πρότυπον».

Μετά τήν έπιστροφή της στήν Έλλάδα ή κ. Τριάντη έκοψε μίαν εμφάνιση πρό τού Αθηναϊκού κοινού, τίς 29 Άπριλίου με Έργα Σοψμν, Μπέτσβεν, Μπαρμς και Ρ. Στράους, συνοδευομένη από πιάνο από τόν άκομπανιστή τού βιολιστή Τιμώ κ. Μ. Φίλιπς, ειδικώς μετακληθέντα. Η διάσημος καλλιτέχνις θα εμφανιστεί και σέ ένα βέτερο ρεσιτάλ τίς 6 Μαΐου στή θέατρο «Κεντρικόν», όπου θα έκτελέσει τόν κύκλο 24 τραγουδιών τού Σοψμπερτ «Χειμωιάτικο ταξείδι» που έκτελείται γιά πρώτη φορά όλόκληρο στήν Έλλάδα.

— Στήν αθήσασα «Κόντρατσουζ» της Βιέννης τίς 1 Μαρτίου μιά άλλη Έλληνική καλλιτέχνις ή δ. Τότα Οικονόμου, έλαβε μέρος ός σολίστ στή συναυλία της Συμφωνικής Όρχήστρας της Βιέννης υπό τη διεύθυνση τού Φέλιξ Πρωχάσκα, με δύο κονσέρτα γιά πιάνο και όργήστρα, τού Λιστ σέ μι ύφ. και τού Τσαϊκόφσκυ σέ α ύφ.

— Υπό τού Συνδέσμου της Βρετανικής Φιλίας πρός τήν Έλλάδα οργανώθηκε ρεσιτάλ πιάνου της διακεκριμένης Έλληνίδος καλλιτέχνιδος τού πιάνου κ. Τζίνας Μπαχάουερ εις τό Δημαρχείον τού Τολέξ, με έξαιρετικην έπιτυχίαν. Τό πολυπληθές και έκλεκτόν άκροατήριον κατεχειροκρότησε τήν Έλληνίδα πιανίστα ή όποια βέβησε τās εισπράξεις της συναυλίας ύπέρ τού Ταμείου τού Συμβουλίου. Παρέστη και ό έν Λονδίνο πρεσβευτής Έλλάδος κ. Μελάς.

### ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τά κάτωθι έμβόματα εις χιλιάδες δραχμών και σές εγχοριστοέμην. Άπό: Χ. Ζαχαροπούλου όρ. 20, Α. Ζερβού όρ. 15, Α. Γεωργακοπούλου όρ. 96, Α. Φανερβίβου όρ. 156, Σ. Βασιλειάδην όρ. 300, Χ. Καραβατάκην όρ. 20, Γ. Κανακάρην όρ. 430, Κ. Μιχαηλίδην όρ. 40, Μ. Προβελετιζίδην όρ. 45.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

† ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101

(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63-17

## ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Αντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίνῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

