



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

45

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

Δύο μορφές του Ίταλικού Μελοδράματος, Γκλόκ και Μότσαρτ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

Ἡ ποίηση τοῦ Βάγκνερ στή μουσική του δημιουργία.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

Ἐνας σπουδαῖος παράγοντας τῆς διαμόρφωσης τοῦ παιδιοῦ.

ΤΗ. ΓΕΡΟΛΔ

Ι. Σ. - Μπάχ. (Μεταφ. Σ. Σκιαδαρέση).

ΜΑΡΙΟΥ ΒΑΡΒΟΓΛΗ

Θεόδωρος Σπάθης.

FÉLIX RAUGEL

Ἡ ἐκτέλεση τοῦ χορωδιακοῦ τραγουδιοῦ.

Μ. Κ.

Ἴριμα Κολάση.

Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἔξωτερικό.

Μουσική κίνηση στὸν τόπο μας.

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Γ' = ΙΟΥΛΙΟΣ 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

ΔΙΔΑΧΘΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα έτών δράσει συγκεντρωμένη προϋποθέσεις οι οποίαι είναι απαραίτητοι δι' Έν συγχρονισμένον Μουσικόν ίδρυμα ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καί ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εΙς
έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΑΙ
ΣΤΕΙΩΝ καί τας έπαρ
ΒΟΛΟΝ (ΝΑ)
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡ
ΚΟΡΙΝΘΟΝ (ΠΑ)
ΡΟΔΟΝ ΛΑΡΙΣΑΝ

ΠΑΡΑΡΤΗ
ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ, ΑΜΙ
ΛΑΡΝΑΚΟΥΣ.

Διδάσκονται όλα τά μαθήματα της μουσικής καί φωνητικής μουσικής δι' έπισημότατον Καθηγητάς καί Διδασκάλους

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

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

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκονρτενδ, Όργανα διά μπάνατα Φιλαρμονικών καί Όρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, καί όλα τά είδη τών έγχοτόζα, Όθκες, Χορδές, Τονοτόινες, Καβαλάριδες, Όπο Τετράδια, χαρτί μουσικής έτων.



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

καί Νεώτερα διά Πιάνο, Άρπα, Μουσική Δωματίου Άκονρτενδ, Τζάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μοναδικό στό είδος του μηνιαίο περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό περιοδικό ποδ ενημερώνει τούς πάντας γιά τή μουσική καί καλλιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής Εύρώπης καί τής Άμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Άρθρα, μελέτες, Ιστορικά μουσικά γεγονότα, μουσικά άναγνώσματα, μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΣΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οί έπιθυμούντες νά γίνουσι άναπακριταί μας συνδρομηταί ή ν' άγοράσουσι τά κατωτέρω τεύχη ή βιβλία άς άπευθυνθούσι εΙς τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κήσ έπιταγήσ πρός τόν κ. Πέτρον Κοτσιρίδην, όδός Φειδιού 3, Άθήνας.

ΣΗΜ.— ΕΙς όσους έπιθυμούσι νά έχουσι τά τεύχη του πρώτου έτους, τά στέλλουμε πρός όρχ. 2.000 έκαστόν ή 35.000 διά τά 26 τεύχη όλου του έτους. ΕΙς όσους έπιθυμούσι τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλλουμε πρός όρχ. 3.000 έκαστόν ή 35.000 διά 12 τεύχη όλου του έτους. Βιογραφίαί Μότσαρτ, Σούμαν, Σοπέν, εΙς χωριστά θεμένα όρασία βιβλιοακρία, άποστέλλονται άντι όρχ. 4.000 έκαστόν. Βιογραφίαί Μπετόβεν καί Κάφνι εΙς ένα βιβλιοακρία, άποστέλλεται άντι όρχ. 5.000.

ΑΡΧΕΙΟ

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ
καί βιβλία καί μουσικής φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΕΛΛΗΝΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ίταλιας, Βελγίου, Αυστρίας, Άμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκευαί καί μεταφοραί 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 καί έν γένει Μουσικών έκτελέσεων εΙς τας Άθήνας καί τας έπαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος. Έγγυθια τήν καλλιτέραν έξυπνέτησιν τών ένδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικά καί δι' άλληλογραφίας διά τούς εΙς τας έπαρχίας διαμένοντα.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΠΑΤΡΑ

ΔΥΟ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΓΚΛΟΥΚ ΚΑΙ ΜΟΤΣΑΡΤ

Ο Γκλούκ γεννήθηκε στη Βοημία, θεωρείται όμως Γερμανός μουσουργός. Ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με το Ιταλικό μελόδραμα, τα σπουδαιότερα όμως έργα του είναι εκείνα που δημιουργήσε για το γαλλικό λυρικό θέατρο ή εκείνα που είχε μὲν γράψει προηγουμένως πάνω σε Ιταλικά λιμπρέττα αλλά ξαναδούλεψε αργότερα σύμφωνα με τη γαλλική αντίληψη της δραματικής μουσικής. Τέλος, υπόδειγμα ιδεώδους στάθηκε γι' αυτόν το άρχαιο αττικό δράμα και στα μεγάλα έργα του προσπάθησε να δώσει την τραγική πνοή τους και μιά ισορροπία—όπως εκείνος την αντιλαμβάνονταν—στη χρησιμοποίησή των δύο κυριωτέρων στοιχείων, του λόγου και της μουσικής. Συνεπώς, το έργο του Γκλούκ δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ούτε ως σέχικο, ούτε ως γερμανικό, ούτε ως Ιταλικό, ούτε ως γαλλικό, ούτε τέλος ως ελληνικό και δεν θα μπορούσε να τοποθετηθῆ μέσα στα σύνορα καμιάς χώρας γιατί αποτελεί τὴν συνισταμένη τῶν προσπαθειῶν που έγιναν κατά καιρούς σε πολλές χώρες της Εύρωπης και κατέληξαν σε μιά ἄν ὄχι παγκόσμια ἀλλὰ τουλάχιστον πανευρωπαϊκή αντίληψη της δραματικής μουσικής. Είναι ἀλήθεια ὅτι πολλοὶ μελετητές του έργου του βρίσκουν ὅτι χρησιμοποίησε δημοτικά μοτίβα και μάλιστα του τόπου της καταγωγῆς του. Ἐν τούτοις είναι βέβαιο ὅτι δὲν ἐπεδίωξε νὰ δώσει τὰ ἔργα του ἔθνικο χαρακτήρα. Ἀντιθέτως, ζήτησε, ὅπως λέγει ὁ ίδιος: «μὲ μιά μελωδία εὐγενική, εὐαίσθητη, φυσική, μὲ μιά ἀπαγγελία ἄκριβη ἀνάλογα μὲ τὴν προσωδία καὶ ἡ γλώσσα και τὸν χαρακτήρα κάθε λαοῦ, νὰ καθορίσῃ ἕνα τρόπο γιὰ νὰ διαπλασθῇ μιά μουσική κατάλληλη γιὰ ὅλα τὰ ἴθνη καὶ νὰ ἐξοφανισθῇ ἡ γλώσσα διάκριση σὲ ἔθνικες μουσικές».

Κάθε μουσουργός όμως, εἴτε γράφει ἔθνικὴ μουσική εἴτε γράφει μουσική με εὐρύτερες ἐπιδιιώξεις, ἔχει ἀνάγκη μίας μορφῆς μέσα στην ὁποία θὰ μπορούσε νὰ ἐκφρασθῇ σύμφωνα με τὴν ψυχρουνθεσή του. Ἐτσι και ὁ Γκλούκ ξεκινᾷ με μιά μορφὴ καθιερωμένη, τὸ Ιταλικὸ μελόδραμα πού, ὅπως εἶπαμε, εἶχε γίνει στήν ἐποχὴ του Εὐρωπαϊκὸ μελόδραμα και δὲν εἶχε κανένα ἔθνικὸ χαρακτήρα ὅπως τὸν ἐννοοῦμε σήμερα ἐμείς. Γι' αὐτό, ἂν και με εὐρύτερες ἐπιδιιώξεις, τὸ ἔργο του Γκλούκ ἀνήκει στήν Ιταλικὴ ὄπερα γιατί ὅμως γιατί ἔχει Ιταλικὸ χαρακτήρα ἀλλὰ ἀπλῶς διὰ τὸ ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχιτεκτονική και τὸς νόμους πού εἶχαν ἐπιβάλει οἱ Ιταλοὶ μουσουργοί.

Ὡς τὰ ὅριμα χρόνια του, ὁ Γκλούκ, ὑποτάχθηκε ἀπόλυτα στοὺς νόμους αὐτοὺς και δέχθηκε καλῶς ὅλες τὶς ἀκρότητές τους. Ἄπειρα εἶναι τὰ ἔργα πού

ἔγραψε σύμφωνα με τὰ γούστα τῆς ἐποχῆς και τὶς ἀπαιτήσεις τῶν τραγουδιστῶν. Ὅταν ὅμως ὤριμασε, ἀντελήφθη τὴν ἀδυναμίαν τῆς Ιταλικῆς ὄπερας και προσπάθησε νὰ τὴν ἐξαλείψῃ ἐπιφέροντάς τὴν ὀριωμένους τροποποιήσεις, χωρίς ὅμως ποτέ νὰ δοκιμασθῆ νὰ ἀλλοιώσῃ τὰ πλαίσια τῆς.

Οἱ μεταρρυθμίσεις του Γκλούκ εἶναι συνειδητές, ἠθελμένες και ἀποτέλεσμα ὄριμης σκέψης, δὲν εἶναι ὅμως μονάχα προσωπικές. Ὁ ίδιος τὶς ἀποδίδει στὸν σουεργάτη του *Calzabigi* ὁ ὁποῖος τοῦ ἐφτίαζε τὰ λιμπρέττα τριῶν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα του. Πρέπει ὅμως νὰ σημειώσωμε ὅτι αὐτὸ πού ζητεῖ ἀπὸ τὸ λυρικό δράμα εἶναι ἀκριβῶς ἐκείνο πού ζητοῦσαν οἱ Φλωρεντινοὶ μουσουργοὶ τῆς Ἀναγέννησης, ὁ *Caccini*, ὁ *Peri*, ὁ *Emilio del Cavaliere* και πᾶν ἀπ' ἄλλους ὁ *Monteverde*. Ἡ προσπάθεια λοιπὸν του Γκλούκ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὄχι ὡς μιά καινοτομία ἀλλὰ ὡς μιά ἐπιστροφή σὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης πού κι ἐκείνη δὲν ἦταν παρὰ μιά ἐπιστροφή σὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Μόνον πού τέτοιες ἐπιστροφές, γιὰ νὰ εἶναι δημιουργικές, δὲν μπορούν ποτέ νὰ εἶναι ἀπλῆς μιμήσεις. Νέα στοιχεία ἔχουν προστεθῆ πού δὲν μπορούν ν' ἀγνοηθοῦν και οὐτὰ τὰ στοιχεία δίδουν σὲ κάθε ἐπιστροφή και νέα διη και ἕνα καινούργιο νόημα. Ἐτσι ἂν και ὁ Γκλούκ ἔχει τὶς ίδιες ἐπιδιιώξεις, με τὸς Φλωρεντινοὺς μουσουργοὺς τῆς Ἀναγέννησης, τὸ ἔργο του εἶναι τελείως διαφορετικὸ, ὅπως εἶναι τελείως διαφορετικὰ τὰ ἔργα τῶν Φλωρεντινῶν ἀπὸ τὰ ἀθάνατα ἔργα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν, ἀπὸ τὰ ὅποια τὰ χωρίζει ὄχι μόνο τὸ χῶμα εἰκοσι αἰώνων, ἀλλὰ και μιά τελείως διαφορετικὴ ἀντίληψη τοῦ βαθύτερου νοήματος τῆς ζωῆς και τοῦ κόσμου.

Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Γκλούκ ἄρχισε στή Βιέννη με Ιταλικά λιμπρέττα και Ιταλὸς ἦταν ἐκείνος πού τὴν ἐνέπνευσε. Τὸ ὀριστικό ὅμως ἔργο τοῦ Γκλούκ εἶναι ὁ πέντε μεγάλες λυρικές τραγωδίες πού παρουσίασε σὸ Παρίσι. Ἀπὸ αὐτὸς, ὅλλες ἦσαν νέες δημιουργίες και ἄλλες ἦταν παλαιότερα ἔργα προσαρμοσμένα σὸ γαλλικό λυρικό θέατρο. Γι' αὐτό ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Γκλούκ, ἂν και γίνεται πὸς πλαίσια τῶ ἰτολικῶ μελοδράματος, τοποθετεῖται μᾶλλον στή Γαλλία. Ἐκεῖ ἐξ ἄλλου ἔγινε ἡ μάχη μεταξὺ τῶν νεωτερικῶν πού ὑπεστήριζαν τὸν Γκλούκ και τῶν πιστῶν στήν ναπολιτανική παράδοση πού ὑπεστήριζαν τὸν Πετινίον.

Ὁ Γκλούκ δὲν διᾶλεξε χωρὶς λόγο τὸ Παρίσι γιὰ νὰ δώσει τὴ μεγάλη μάχη του και νὰ ἐπιβάλῃ τὴς ἀπόψεις του. Ἄν και ἡ Ιταλικὴ ὄπερα εἶχε τότε τελείως ἐκτοπισθῇ τὴν γαλλικὴ ὄπερα μέσα σ' αὐτό τὸ Παρίσι,

όπρως έχει μιὰ δραματική παράδοση που δὲν εἶχε ἐξαλειφθῆ. Ἡ παράδοση αὐτὴ συνδέεται ὅμως με τὴν σχολὴ τῶν Φλωρεντινῶν τῆς Ἀναγέννησης γιατί ὁ Ἰδρυτὴς τῆς γαλλικῆς ὄπερας ὁ Φλωρεντινὸς Λούλλυ ἀπὸ τῆ σχολῆ ἀκολούθησε καὶ στ' ἀγνώρια τοῦ Λούλλυ συνέχεια ἀργότερα ὁ Ραυῶ. Παράλληλα, ὄπρως στὴ Γαλλία μιὰ ἐβραϊσμένη δραματικὴ παράδοση ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Κορηναίου, τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Μολιέρου με ἄμεση ἐπίδραση στὸ μουσικὸ δράμα. Ξεῦρομε ὅτι ὁ Λούλλυ προσπαθοῦσε νὰ μεταφέρει στὸ ρετσιτατίβο του τὴν ἀπαγγελία τῆς *Champmeslé*, τῆς περιφημῆς ἑρμηνεύτριας τῶν ἔργων τοῦ Ρακίνα. Γι' αὐτὸ τὸ ρετσιτατίβο εἶχε πρωτεύουσα θέση στὸ γαλλικὸ λυρικὸ δράμα. Τὸ κύριο σῶμα του ὅμως τὸ ἀποτελοῦσαν τὰ χορευτικὰ μέρη. Ἀντιθέτως, στὴν Ἰταλικὴ ὄπερα τὸ ρετσιτατίβο εἶχε ρόλο καθαρῶς βοηθητικὸ ἐνῶ τὸ κύριο σῶμα τὸ ἀποτελοῦσαν οἱ ἄριες, τὰ ντουέττα κλπ. Ἐτοί ἐνῶ στὴν Ἰταλικὴ ὄπερα κυριαρχοῦσε ἡ φωνητικὴ μελωδία καὶ τὰ ρετσιτατίβα ἀποτελοῦσαν τοὺς συνθετικὸς κρούσους τῶν μουσικῶν μερῶν, τῆς γαλλικῆς ὄπερα κυριαρχοῦσε τὸ θέαμα με τὰ χορευτικὰ μέρη καὶ τὸ δραματικὸ ρετσιτατίβο.

Στὴν ἀπόσφατρα ὅμως τῆς αἰλλῆς με τὴν παράδοση εἶχε μεγαλοπρέπειες που ἐπέβαλε ὁ Λουδοβίκος ὁ Δ΄. τὸ ρετσιτατίβο πῆρε ἕνα ὄψος μεγαλόστομο, πομπῶδες καὶ ἐπιπλαστο. Ὅταν οἱ Ἐγκυκλοπαιδικοὶ καὶ ὁ Ρουσσὸ καταφέρονταν κατὰ τῆς γαλλικῆς ὄπερας αὐτὸ τὸ πομπῶδες, τὸ κραυγαλέο καὶ τὸ ἐπιπλαστο ἴθελαν κυρίως νὰ χτυπήσουν. Ζητοῦσαν μιὰ μουσικὴ ἀπαγγελία πῶς φυσική, πῶς ρεαλιστικὴ θὰ λέγαμε σήμερα, ὥστε νὰ πλησιάζῃ τὴν ἀπαγγελία τοῦ δράματος.

Παράλληλα με τὴν πομπώδη ἀπαγγελία, στὸ γαλλικὸ μουσικὸ θέατρο κυριαρχοῦσε ὁ χορὸς, τὸ θέαμα. «Ἡ γαλλικὴ ὄπερα, λέγει ὁ Γκρίμμ, εἶναι ἕνα θέαμα ὅπου δὴλ ἡ εὐτυχία καὶ δὴλ ἡ δυστυχία τῶν προσώπων τὸ δράματος συνίσταται στὸ νὰ βλέπουν νὰ χορεύουν γύρω τους». Καὶ ὁ Ρουσσὸ: «Ὁ τρόπος γιὰ νὰ μπῆ τὸ μπαλέτο εἶναι ἀπλὸς: ἂν ὁ πρίγκιπας εἶναι χαρούμενος, ὀλοὶ συμπετόχουν στὴ χορὰ του καὶ χορεύουν. Ἄν εἶναι λυπημένος, τότε οἱ ἄλλοι θέλουν νὰ τὸν διασκεδάσουν καὶ χορεύουν. Ἄλλὰ ὄχι ὄχι καὶ πολλὰ ἄλλα θέματα γιὰ χορὸ. Οἱ πῶς σοβαρῆς πράξεις τῆς ζωῆς γίνονται χορεύοντας. Οἱ ἱερεῖς χορεύουν, οἱ στρατιώτες χορεύουν, οἱ θεοὶ χορεύουν, οἱ διάβολοι χορεύουν. Χορεύουν ἀκόμη καὶ στὶς κηδεῖες καὶ χορεύουν γιὰ κάθε τίς».

Κάθε πράξη ἑνὸς μουσικοῦ δράματος ἔπρεπε νὰ ἔχῃ τουλάχιστον ἕνα μπαλέτο καὶ τὸ ἔργο ἔπρεπε ἀπαραίτητα νὰ τελειώῃ με μιὰ *chaconne*. Τοὺς νόμους αὐτοὺς δὲν μπόρεσε νὰ ἀποφύγῃ ὁ Γκλόουκ καὶ ἀνοφῆρται σχετικὰ ὅτι διὰ τὸν ἐπισκέφθηκε ὁ περίφημος χορευτὴς *Vestris* γιὰ νὰ πληροφορηθῆ πῶς ἦταν ἡ *chaconne* που θὰ χόρευε στὸ τέλος τῆς Ἱφιγένειας ἐν Αὐλίδι, ὁ Γκλόουκ τοῦ παρετήρησε ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἐλληνες δὲν ἤξεραν τὴν *chaconne*. «Δὲν ἤξεραν τὴν *chaconne*! Ἐπε τότε ὁ *Vestris*. Μὰ τὴν πίστι μου, τόσο τὸ χειρότερο γι' αὐτοὺς». Καὶ ὁ Γκλόουκ ἀναγκάστηκε νὰ συμμορφωθῆ. Ἐτοί ἡ Ἱφιγένεια ἐν Αὐλίδι τελειώνει κι' ἐκείνη με μιὰ *chaconne* καὶ μάλιστα ἀρκετὰ μακροσκελῆ.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου τὸ κήρυγμα τῆς ἐπιστροφῆς στὴ φύση, τοῦ Ρουσσὸ, εἶχε τόσο μεγάλῃ ἀπόηση, ἕνα τέτοιο θέαμα γεμάτο συμβατικότητες δὲν μποροῦσε νὰ κρατήσῃ. Γι' αὐτὸ ὅταν εἰσέβαλε στὸ Παρίσι ἡ *opera-*

buffa, πῶς ἀπλῆ καὶ πῶς φυσική, ἔγιναν, ἀπὸ ἀντίδραση ὀλοὶ θαυμαστὲς τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς. Δὲν ἦταν ὀμως αὐτὸ που ζητοῦσαν στὴν πραγματικότητά. Ζητοῦσαν κάποια ἀπλότητα στὴν ἔκφραση τῶν αἰσθημάτων καὶ πρὸ παντός ζητοῦσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ἄρμονικὴ σφῆρα ἐνὸς Ραυῶ πῶς πῆγαν νὰ δημιουργήσῃ ἐνα ἑίδος μουσικὸ καρτεσιανισμοῦ. Γι' αὐτὸ μὲν ἐμφανίστηκε ὁ Γκλόουκ ὁ ὁποῖος συνδύασε τὴν Ἰταλικὴ ὄπερα με τὴν γαλλικὴ δραματικὴ ἀντίληψη. ὀλοὶ σχεδὸν ἀπαρνήθηκαν τὴν Ἰταλικὴ μουσικὴ καὶ δέχθηκαν ἀπόλυτα τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Γκλόουκ.

Σὲ τί συνίστανται οἱ μεταρρυθμίσεις τοῦ Γκλόουκ; Πρῶτα ἀπ' ὀλοὶ ὁ Γκλόουκ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη πῶς τὸ μελόδραμα εἶναι δρᾶμα καὶ διὰ συνεπῆς κριτηρίου πρῆπει νὰ εἶναι ὁ λόγος, «ἐκφέτῃρα, λέγει, νὰ περιορίω τὴν μουσικὴ στὴν πραγματικὴ λειτουργία τῆς ἡ ὀλοὶ συνίσταται στὸ νὰ βοηθῆ τὴν ποίηση». Ρόλος τῆς μουσικῆς εἶναι νὰ ἐκφράζῃ τὰ νοήματα τοῦ λόγου ἢ ἄλλως νὰ τὰ ὑπογραμμίζῃ.

Ἀποδίδοντας τὴν σημασία στὴν ποίηση ὁ Γκλόουκ, γίνετα πῶς ἀπαιτητικὸ ἀπὸ τοὺς προγενεστέρους του στὴν ἐκλογή τῶν λιμπρέττων. Τὰ λιμπρέττα τῶν μεγάλων ἔργων του εἶναι ἀπὸ τὰ πῶς ἄρτια στὸ εἶδος τους καὶ ἔχουν συγχρόνως δραματικὸ περιεχόμενο. Βλέποντας ἔπισης τὴν ὄπερα ὡς δρᾶμα, προσπαθεῖ νὰ τῆς δώσῃ τὴν ἐνότητα ἐνὸς δραματικοῦ ἔργου ἐνοποιώντας τὰ στοιχεῖα τῆς. Τὸ Ἰταλικὸ μελόδραμα ἀποτελοῦνταν ἀπὸ δύο ἐξέχονα στοιχεῖα, τὰ ρετσιτατίβα καὶ τὰ μουσικὰ μέρη, ἄριες, ντουέττα κλπ. Ὁ Γκλόουκ κρίνει ὅτι τὸ *recitativo secco* με τὴν συνοδεία τοῦ *clavessin* ἀποτελεῖ στοιχεῖο ἐπιτογενὲς καὶ διασπᾷ τὴν ἐνότητα τοῦ ὀλοῦ ἔργου. Γι' αὐτὸ δὲν διατίετα νὰ τὸ καταργήσῃ καὶ στὴ θέση του τοποθετεῖ ἕνα κρᾶμα *recitativo secco* καὶ *recitativo accompagnato* με συνοδεία πάντοτε τῆς ὀρχήστρας. Ἡ ἐνότητα που ἐπιτυγχάνετα ἰσὶ ἀπέχει ἀκόμη πολλὸ ἀπὸ ἐκείνη που θὰ ἐπιδιώξῃ ἀργότερα ὁ Βάγκνερ κατ'ὸν τρόπο τὸ κῶμικο με κωμῆματα αὐτοτελῆ. Τὰ ἔργα τοῦ Γκλόουκ κρατοῦν πάντα τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἰταλικῆς ὄπερας με τὸν χωρισμὸ ὀς ἄριες, ντουέττα, κῶρα, ρετσιτατίβα κλπ.

Ἡ ἄρια τοῦ Γκλόουκ δὲν διαφέρει πολλὸ ἀπὸ τῆς ἄριες τῶν προγενεστέρων του. Δὲν φτάνει καινούργιες φόρμες, προσπαθεῖ μόνον νὰ περιορίσῃ τὶς δεξιότητες ἀκρότητες τῶν τραγουδιστῶν χωρὶς ὀμως νὰ τὶς καταργήσῃ. Ὅσο γιὰ τὰ χορευτικὰ μέρη, συχνὰ ὑπέκυψε στὴ συνθήκη τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου, στὸ τελευταῖο ὀμως ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα του, ὀ αὐτὸ πῶς θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς τὸ ἀριστοῦργημα του, τὴν Ἱφιγένεια ἐν Ταύροις, μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πῶς δὲν ὄπερχει ἐπιπλάττει. Τὸ μπαλέτο ἐμφανίζεται ὡς μιὰ σκηνὴ χαρακτηριστικῆ, ἕνα χορὸ ἀγρίων Σκυθῶν, καὶ εἶναι ὀμως μεμνημὸν τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου.

Τὸ σπουδαιότερο ὀμως χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου τοῦ Γκλόουκ εἶναι τὸ χρώμα τῆς ὀρχήστρας του. Ἡ ὀρχήστρα ἔχει ἕνα ρόλο σημαντικὸτατο ὑπογραμμίζοντας τὶς δραματικῆς καταστάσεις με ἐκφραστικὰ μελωδικὰ σχήματα, κάποτε μάλιστα με ἕνα εἶδος ὀδηγητικῶν θεμάτων καὶ με μιὰ σοφῆ χρησιμοποίηση τῶν τιμπανῶν τῶν ὀργάνων. Τὴν ὀρχήστρα τοῦ Γκλόουκ θαύμαζε ἀκόμη καὶ ὁ Μπερλιόζ, αὐτὸς ὁ μεγάλος δεξιότηνης τῶν ὀρχηστρῶν ἡχοχρωμάτων.

Ἄν καὶ ὁ Μότσαρτ καὶ ὁ Γκλόουκ υἰοθέτησαν καὶ οἱ δύο τὴν μορφή τοῦ Ἰταλικῦ μελόδραματος, ἐν τού-

τοίς το έργο τους δεν παρουσιάζει καμιά ιδιαιτερότητα. Τά ατρία είναι πολλά και μεταξύ αυτών υπάρχουν ώρισμένα που είναι κεφαλαιώδους σημασίας.

Ό Μότσαρτ είναι ένας μουσικός και μονάχα μουσικός. Πιστεύει απόλυτα στην τέχνη του και βλέπει το μελόδραμα μέσα από το πρίσμα τής μουσικής, είναι δε συγχρόνως πλούσιος μελωδός, δοκιμασμένος κοντραπουντίστας και δεινός συμφωνιστής. Είναι απόλυτος κύριος τής τεχνικής του και μπορεί να πλάθει τά έργα του όπως τά θέλει και να προσαρμόζει τή μουσική του σέ ποιητικές φόρμες χωρίς να πάψει αυτή να είναι μία θαυμάσια Ισορροπημένη μουσική ενώ συγχρόνως πλάθει νέες μουσικές μορφές.

Ξυφείρ να ξεχωρίσει τά μουσικά είδη και να προσαρμόζει τή μουσική του στέ είδος που προορίζεται και σχετικά μέ τήν όπερα ξυφείρ ότι είναι ένα είδος γεμάτο συμβατικότητες και ότι τό να αναζητεί κανείς τήν αλήθεια σ' αυτήν είναι σάν να θέλει να τήν καταρρήσει τελείως. Ό όπερα, όταν βλέπεται σάν δράμα, είναι κάτι τό ψεύτικο από τήν άρχή ώς τό τέλος. Όταν τό πρόσωπα ενός θεατρικού έργου, τό όποιον ύποτίθεται πώς είναι μία συμπυκνωμένη άναπαράσταση τής ζωής, δέν μιλούν όπως στή ζωή άλλα τραγουδούν, τότε άναγκαστικά ξεφεύγουμε από κάθε πραγματικότητα. Δέν μπορούμε όμως να επιστρέψουμε σ' αυτήν μέ ήμίμετρα, μέ μουσικές άπαγγελίες που δέν είναι ούτε τραγουδι ούτε όμιλία. Άφοδ δέν μπορούμε λοιπόν να έχουμε όμιλία τουλάχιστον άς έχουμε άραιο τραγουδι. Και ή ανθρώπινη φωνή δέν τραγουδεί μέ όσωση παρά μία μελωδία. Έτσι καταλήγουμε στή μελωδική όπερα. Έπειδή όμως ή μελωδία δέν μπορεί να χρησιμοποιηθή παρά μόνο στά λυρικά μέρη και ήνα μελόδραμα έχει και σκηνική δράση, παρεμβάλλουμε τά οσεταιίρια, πλώ γοργά στά μέρη όπου υπάρχει κίνηση, για να συνδυάσμε στά λυρικά μέρη. Από τήν άποψη του δράματος όλα αυτά είναι συμβατικά και ψεύτικα άλλα άφοδ δεχτήκαμε μία πρώτη συμβατικότητα δέν μπορούμε να σταματήσμε. Μπορούμε όμως να έχουμε τήν ήγνοια όστε οί άλλες συμβατικότητες να μάς σοκάρουν όσο τό δυνατό λιγότερο.

Ό Μότσαρτ βλέποντας τό μελόδραμα μέσα από τό πρίσμα του μουσικού δέν δοκίμασε να μετατρέψει ένα είδος πέρα έως πέρα συμβατικό σ' ένα είδος επίσημο συμβατικό αλλά μέ άξιόσιμες δραματικές αλήθειες. Ό προσάθεια αυτή άρχινα μέ τόν Γκλουκ και θά συνεχιστή άργότερα μέ τόν Βάγκνερ, τόν Μπερλιόζ, τόν Ντεμπουσί και άλλους.

Ποιά ήταν ή αξία του Γκλουκ ως τεχνητή μουσουργός; Άν κρίνουμε από τά λίγα έργα του απόλυτης μουσικής ή από τά μεγάλα δραματικά έργα του, άπέχει πολύ από τήν τελειότητα, ενός Μότσαρτ. Ό Χαίντελ έλεγε γι' αυτόν ότι από κοντραπουντίστας δέν σκάμπαζε περισσότερο από τό μάγειρο του. Βέβαια πρόκειται για ύπερβολή, τό γεγονός όμως είναι ότι τό γραφίμο του Γκλουκ παρουσιάζει πολλές άδυναμίες και πολλές άδεξιότητες. Άλλά κατά τή γνώμη του αυτό δέν έχει σημασία. Ό Ίβιος λέγει ότι «προσπαθεί να είναι περισσότερο ζωγραφικός ή ποιητής παρά μουσικός» και κάτι χειρότερο άκόμη για ένα μουσικό: «Πριν άρχίσω να ηργάζομαι, λέγει, προσπαθώ να ξεχάσω πώς είμαι μουσικός».

Γιά τόν Γκλουκ, πάνω άπ' όλα είναι ή ποίηση. Άλλά πόδια έφτιαξε αυτή τήν ποίηση που στέ πόδια τής ρίχνει τή μουσική του; Κάποιος Colzabigi κάποιος

du Rouille, κάποιος Guillard, όσμοι στιχολόκοι που άν γνωρίζαμε σήμερα τό όνομά τους είναι μονάχα γιατι πάνω στούς στίχους τους έγραψε μουσική ένας Γκλουκ.

Τό να ύποβιβάζαμε τή μουσική σ' αυτό τό ρόλο τής πλήρους ύποτελείας είναι βέβαια έξευτελιστικό γι' αυτήν. Εύτυχός ό Γκλουκ παρεήγηε ό Ίβιος τή πρόθεση του άκόμη και όταν προσπαθεί να ακολουθήση βήμα πρós βήμα τό ποιητικό κείμενο. Δέν είναι τό νόημα του ποιητικού κειμένου που τόν άπασχολεί Άν ή μουσική του ήταν τόσο άκριβης έρμηνεία του τότε πώς συνιβή—και μάλιστα συχνά—να μεταχρησιστή στά μεγάλα έργα του άδριε από καλύτερα μελόδραμάτα του που ήταν γραμμένες πάνω σέ διαφορετικά ποιητικά κείμενα; Έκείνο όμως που τόν άπασχολεί πραγματικά είναι οί δραματικές καταστάσεις κι αυτό συμβαίνει σέ όλους τούς μουσουργούς μελόδραμάτων. Γι' αυτό παρατηρούμε τήν άδιαφορία τών μουσουργών για τήν ποιότητα του ποιητικού κειμένου άρκει να τούς άρση ή πλοκή του. Έτσι βλέπαμε ένα Μπετόβεν να φιλοδοξεί να φτιάξει τό άριστοουργήμα του στέ είδος του μελόδραματος, τό Φιντελιο, πάνω σ' ένα λιμπρέτο κακότεχο και κάποτε γελοίο. Γι' αυτό επίσης παρατηρούμε μία άναζητηση σφοδρών δραματικών καταστάσεων στά περισσότερα μελόδραμάτα. Τό ίδιο παρατηρούμε στέ έργο του Γκλουκ: Τραγικές ύποθέσεις και δραματικές συγκρούσεις που προκαλούν στέ θεατή μάλλον παρά στέν άκροατή βίαιες συγκινήσεις και τότε ή μουσική δέν έχει παρά να τις ύπαγαμώσει.

Τότε γινόμαστε λιγότερο άπαιτητικο σχετικά μέ τήν μουσική ύφή και μορφή του έργου και δεχόμαστε μέσα ή και τρούκα κατάλληλα — και τέτοια μπορεί να προσφέρη άβθονα ή άρχήστρα — για να δημιουργηθή μία δραματική άπόδοσφα. Τότε άρισμένες μουσικές άδυναμίες καλύπτονται και αυτό συμβαίνει στά έργα του Γκλουκ.

Άλλά πώς μπορεί να θεωρηθή τέλειο ένα έργο όταν τά στοιχεία που τό άποτελούν άπέχουν πολύ από τήν τελειότητα; Μπορεί άραγε τό έργο του Γκλουκ να μάς Ικανοποιή απόλυτα άν τό κρίνουμε από τήν καθαρώς μουσική πλευρά του; Όχι. Άπό τήν ποιητική του πλευρά; Πρέπει να όμολογήσμε ότι όταν ύπόρχουν ό Αισχύλος, ό Σοφοκλής, ό Εύριπίδης, ό Σαίξπηρ, ό Γκαίτε, ό Ίλλερ και τόσοί άλλοι δέν πρόκειται να μάς άπασχολήσουν οί διάφοροι Colzabigi, du Rouille, Guillard, λιμπρετίστές του Γκλουκ, όπως και τόσες άλλες μετριότητες που άσφαλώς δέν αναφέρει καμία Ιστορία τής λογοτεχνίας. Άλλά ύπαρχουν οί δραματικές καταστάσεις. Είναι όμως μία δραματική κατάσταση άρκτη να καλύψει τή ποιητικές και μουσικές άδυναμίες; Όχι, γιατί δέν μπορεί να προκαλέση αισθητική συγκίνηση παρά μόνο άν μπή στέ καλούσι ενός άριου έργου τέχνης. Μόνη τής άξίζει όσο μία είδηση του άστονυμοικού δελτίου.

Κρίνοντας τά θεατρικά άριστοουργήματα του Μότσαρτ σάν έργα τέχνης όπου συνενώνονται μέ ίσα δικαιώματα ή ποίηση και ή μουσική, πρέπει να όμολογήσμε, ότι δέν θά μάς Ικανοποιήσουν απόλυτα. Μάς Ικανοποιούν όμως απόλυτα όταν τά κρίνουμε μόνο ως μουσικά έργα και κυρίως στά καθαρώς μουσικά μέρη τους. Φυσικά δέν είναι αυτό τό σκοπός του λυρικού δράματος. Τό λυρικό δράμα ήρβε μέ άξιόσιμα να επιτύχη μία Ισορροπία στή χρησιμοποίηση τής ποίησης και τής μουσικής, μέσα στά πλαίσια ενός θεατρικού

Έργου. Μά από τότε που τό δημιούργησαν οι Φλωρεντινοί μουσουργοί της 'Αναγέννησης ως σήμερα, κανείς ποτέ δέν μπόρεσε έστω και νά πλησιάση μιά τέτοια Ισορροπία. Θά έπρεπε λοιπόν να συμπεράνη κανείς ότι ή Ισορροπία αούή είναι αδύνατο νά έπιτευχθί. 'Υπάρχουν όμως οι άρχαίες τραγωδίες. Είναι άληθεια ότι σούζεται μόνο τό ποιητικό μέρος τους ενώ από τό μουσικό μέρος δέν σούζονται παρά οι ρυθμοί—άλλά τί πλοίοιοι ρυθμοί!—κι' ένα μικρό μουσικό άπόσπασμα από τόν 'Ορέστη τοú Εύριπίδη—άλλά τόσο άραίο και τόσο χαρακτηριστικό! Σέβουμε όμως ότι οι άρχαίοι τραγουδοί ήταν συγχρόνως και μουσουργοί και ότι ιδιαιτέρως ο Εύριπίδης ατάθηκε ένας από τούς μεγαλύτερους μουσουργούς τής άρχαιότητας. Μπορούμε συνεπώς να συμπεράνουμε δτι δίπλα στην ποιητική τελειότητα ύπάρχει και ή μουσική τελειότης. 'Η άρχιτεκτονική όμως τής τραγωδίας ήταν τελείως διαφορετική από

τήν άρχιτεκτονική τοú λυρικού δράματος σε όποιαδήποτε μορφή κι' άν έμφανίστηκε από τήν 'Αναγέννηση ως σήμερα. Οι Φλωρεντινοί ξεκίνησαν από μιά έσφαλμένη αντίληψη αούής τής άρχιτεκτονικής και αούτό συνέβη κάθε φορά που μεταρρυθμιστές σαν τόν Γκλούκ, τόν Βάγκνερ, και ώριαμένους συγχρόνους μουσουργούς, προσπάθησαν να φτιάξουν μιά νέα μορφή τοú λυρικού δράματος σύμφωνα με τό πνεύμα τών άρχαίων τραγουδοίων. Παράλληλα με τήν άρχιτεκτονική, διαφοροποιήθηκε και ή ύφή τής μουσικής με τήν πολυφωνία και τήν άρμονία. 'Η εξέλιξη τοú φλωρεντινού μουσικού δράματος στο Ιταλικό μελόδραμα τών ναπολιτάνων ήταν μοιραία. Αούή τήν εξέλιξη δέχθηκε ο Μότσαρτ, δίνοντας τήν τελειότερη μορφή τοú Ιταλικού μελοδράματος, χωρίς να ζητήση να άνεβάση μιά μορφή συμβατική σ' ένα επίπεδο δραματικής τελειότητας που ξεπερνούσε τίς δυνατότητές τής, όπως έπεχείρησε ο Γκλούκ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗΣ

Η ΠΟΙΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡ

ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Όσο παρακολουθούσα τήν παράσταση τοú 'Ιπτάμενου 'Ολλανδοú— «Στοιχειωμένο Καράβι» τό θέλει ο κ. Καλλομοίρης, που είναι ο πρώτος μεταφραστής ενός Βαγκνερικού έργου στη γλώσσα μας—που μάς έδωσε ή 'Εθνική Λυρική Σκηνή κατά τέλη τής χειμερινής περιόδου, σκεπτόμουνά πόσο οι 'Ελληνες τραγουδιστές άδικοούσαν τό έργο και τόν Βάγκνερ με τήν κακή τους άδρωση που δέν άφινε νά άκουσθί τίποτε από τό ποιητικό κείμενο. Και άν γενικά τραγουδοί δέν μπορεί νά ένονηθί χωρίς τήν καλή, τή σωστή και τή διαυγή προφορά τοú κειμένου, έτοι ώστε να άποκλιπώνεται πραγματικά ή έμφημεία, κι' άν αούτό ισχύει ακόμα περισσότερο στην 'Όπερα, που είναι θέατρο και τό κοινό πρέπει να μπορεί να παρακολουθί τή δράση σ' όλες τής τίς λεπτομέρειες, για τά έργα τοú Βάγκνερ άποτελεί σημείο κεφαλαίουδους σημασίας. 'Εβδ, δέν πρόκειται απλώς να μπορέση ο θεατής—άκροατής να παρακολουθήση τή δράση, αλλά να ουλλάβη τό έργο σ' όλη του τήν πληρότητα, σ' όλο τό κάλλος του, σ' όλη τή θαυμαστή ένότητα τής μουσικής με τήν ποίηση. Χωρίς αούή τήν ποίηση, ή άπόδοση είναι άνάπρη, τής λείπει τό μισό από τήν ολοκληρωσί τής κι' αούτό, ο Βάγκνερ τό πρόσχε σε σημείο άπίστευτο, παρακολουθώντας ο ίδιος τίς δοκιμές και άναγκάζοντας τούς τραγουδιστές να πρόσφεραν καθαρά, ως τήν παρμική λεπτομέρεια έστω και με ζήμια τής φωνητικής άποδόσεως. Γιατί ο Βάγκνερ αγαπούσε τήν ποίηση του, έπίστευε στο άδιαίρετο τοú έργου του, έπίστευε στον ποιητή Βάγκνερ τό ίδιο όπως και στο μουσικό και τίποτα δέν τόν έξώργιζε τόσο όσο όταν δέ πρόσχαν τά ποιητικά του κείμενα, πράξι ή σίχους, που έμπνευαν τή μουσική του ή που έμπνεύονταν άπ' τή μουσική του. Και ή πύ κολακευτική κριτική που περιορίζεται μονάχα στή μουσική του, τόν πίκρανε, τόν έρχινε στην άπελπισία. 'Ηθελε να νιώδουν και να μιλούν γιάν κάθε έργο του σαν γιάν ένα ολοκληρωμένο σύνολο, έτσι όπως τό είχε ουλλάβη ή μεγαλοφουία του κι' όχι να τό πέρνουν σαν τίς άπερες που είχαν γραφεί ως τότε.

Όπου ή μουσική έχει τόν πρώτο και μοναδικό ρόλο, γραμμένη σ' ένα όποιοδήποτε «μικρότερο», άνόητο τίς περισσότερες φορές, που κανένας δέν προσέχει. Για κάποιον κριτικό που είχε γραφεί ύμνος για τή μουσική του, ο Βάγκνερ γράφει περιφρονητικά: «Δέν ένωιωσε τίποτα. Τόν παύσηρε ή μουσική και δέν κατάλαβε τίποτα από τό δράμα».

Κι' άληθινά, κανένας δέν ήθελε να δή τόν ποιητή δίπλα στον μουσικό. Κάποτε, στις όρχές τοú αδώνος μας, ένα Γερμανικό περιοδικό είχε τήν έμνευσι να κάνει μιά περιγραφή Γίρνα: Πρώτος όλους τούς ποιητές και συγγραφείς τής έποχής, άν θεωρούσαν τόν Βάγκνερ συνάδελφό τους. 'Όσοι άπάντησαν άρνητικά, έκτός από έναν που είπε πως «θεωρούσε τόν Βάγκνερ σαν τόν πιο μεγάλο δραματικό συγγραφέα που είδε ή Γερμανία μετά τόν Σίλλερ»!...

Και έτσι είναι: 'Ο Βάγκνερ ήταν ένας πραγματικός ποιητής, άσχετα άν ή Μουσική είναι ή άληθινή που ήμενοιδα τόν δέν άπαθανάτιστε, άν στή Μουσική χρωσάτιε τήν έπιβολή και τήν άθανασία του—άν και δέν έξέρουμε ως που θύθθανε και μόνο με τήν ποίηση του. Σκέτομαι πώς ο Βάγκνερ ήταν μουσικός με τήν έννοια που άπόδιδαν οι άρχαίοι 'Ελληνες στή Μουσική, περιλαμβώνοντας στή λέξι «μουσική» και τήν Ποίηση και τό τραγουδοί και τήν ένόργηση μουσική και τό χορό και τό δράμα. Μήπως οι άρχαίοι τραγουδοί δέν ήταν οι ίδιοι που φτιάχναν τούς στίχους και τή μουσική τους, δέν ήταν οι ίδιοι που «σκηνοθετούσαν» και έπαιζαν κι' έχόρευαν στή λέξι «μουσική» και τήν άκριβώς ή άρχαία 'Ελληνική Τραγωδία που έμπνευει και κυριεύει τόν Βάγκνερ, που τόν κάνει να βαδίση σ' έναν καινούργιο, άπάτητο δρόμο, στή δημιουργία τοú «ολοκληρωμένου καλλιτεχνικού έγγου», τοú έργου που θά περιλάβη όλες τίς τέχνες.

Γενήθηκε ποιητής. Δέν πρέπει να έχνοουμε ότι ως τά δέκα όχτώ του χρόνια δέν έξερε τίποτα από μουσική. Κάνει σοβαρές κλασικές σπουδές, συσπερνάται άπ' τή μελέτη τών 'Ελλήνων ποιητών, γράφει ποιήματα

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

και δράματα. Ξαφνικά ακούει Μπετόβεν. Τότε νοιώθει πώς ο Λόγος δεν τού άρκει για να έκφρασε το χείμαρρο που κλείνει μέσα του. Και ριχνεται στη σπουδή της Μουσικής. Οι πρώτες του όπερες είναι ασήμαντες, γραμμένες στα παλιά άχνάρια. Μά δεν άρχει να βρή αυτό που άπληστα γυρεύει η ψυχή του και να το πραγματοποιήσει: Τό όλοκληρωτικό έργο. Τό έργο που κλείνει όλες τις τέχνες. Τό τέλει έργο. Τό έργο, που κανένα πιά δε θά μπορούσε να τό ξεπεράσει.

‘Αντίθετα ο’ έκείνους που δε βλέπουν και δε θαυμάζουν παρά τη μουσική στα μουσικά δράματα του Βάγκνερ, πιστεύω όδύψαχα πώς μονάχα ένας άληθινός ποιητής θά μπορούσε να γράψη αυτή τη μουσική, να συλλάβη τέτοια θέματα, να φτάση στην πηγή της δημιουργίας, ν’ άναζητήσει την πηγή της ζωής, να βυθιστή έτσι στη Φύση και στον άληθινόν άνθρωπο, να ζωγραφίση τέτοιες εικόνες, να έκφραση τέτοια πάθη, μέ λόγια, μέ ήχους μέ γραμμές, μέ χρώματα, μέ κινήσι.

‘Η Μουσική—γράφει ο Βάγκνερ—είναι γυναίκα. ‘Ήρως ανάγκη άπ’ τον άντρα για να έκπληρωση τον προορισμό της. ‘Η Μουσική είναι κάτι σαν πνεύμα του ποταμού που περνάει μουρμουρίζοντας μέσα άπ’ τά νερά, πράγμα χωρίς καρδιά, ως τη στιγμή που ο έρωτας ενός άντρα θά του δώση την ψυχή. ‘Ο κυρίαρχος είναι ο Ποιητής. Αυτός θά γονιμοποιήση τη μουσική. Κι’ ο κυρίαρχος αυτός είναι ο Βάγκνερ, ο Βάγκνερ ο Ποιητής που δίνει ψυχή στο άψυχο, που δημιουργεί άληθινά έναν καινούριο κόσμο από την όπερηγήνη αυτήν ‘Ένωσι...

Οαυμαστική ένωσις. ‘Οση ποιήσι έχει η μουσική του Βάγκνερ, άλλη τόση μουσική περίεχη ή ποιήσι του. Τίποτα δεν άναγκαιζίζει το χείμαρρο της έμπνευσις του. Πεζός λόγος ή έμμετρος, στίχος ρυθμικός μονάχα ή όμοιοκαλητος, όλα άλλάζουσι, μεταπλάθονται, πέρνουν χίλιες μορφές και χίλια σχήματα για να έκφράσουν την ιδέα, για να ζωγραφίσουν την εικόνα, το πρόσωπο, το αίσθημα, τό πάθος, τη στιγμή. Δραματικός και λυρικός συνάμα, ο ποιητής Βάγκνερ, δεν σταματάει μπροστά σε κανένα μέτρο και σε κανένα στίλ κι’ όμως όλα είναι μέτρο και στίλ ο’ αυτή την ποιήσι ακόμα κι’ όταν, παρσυρμένος άπ’ την έμπνευσι του, μεταχειρίζεται παρη-

χρήσι, φτιάχνει όνοματοποιές, τις πιο βίαιες, τις πιο άπροδοτικές, τις πιο όρημικές. Κι’ ούτε είναι πάντα ίδια η γλώσσα που μεταχειρίζεται. Στόν ‘Ιπτάμενο ‘Ολλανδός’ π. χ., η γλώσσα του πέρνει πολλές φορές μία λαϊκή χροιά, στόν ‘Τριστάνο’ είναι όλο άπαλόγητα και λυρισμός, στην Τετραλογία μεταχειρίζεται μία γλώσσα άρχαϊκή, στόυς ‘Αρχιτραγουδιές’, η γλώσσα του πέρνει μία θαυμαστή διαίθαγια και πλαστικότητα, ενώ στόν ‘Πάρσιφαλ’, ο Βάγκνερ φτιάχνει μία θρησκευτική γλώσσα, χωρίς ν’ άκολουθήσει καθόλου τά ιερά κείμενα, όπως θάταν Ισως, φυσικά. Γενικά, παντοί, είν όλοκληρωτικό αυτό καλλιτεχνικό έργο, και να είναι παίησις.

‘Η παρόστασις που μάς έδωσε ή ‘Εθνική Λυρική Σκηνή, του ‘Ιπτάμενου ‘Ολλανδού’, άποτελοσος, ένα πραγματικό «γεγονός», γιατί ήταν ή πρώτη φορά που στην ‘Ελλάδα παιζόταν ένα έργο Βάγκνερ σε ‘Ελληνική γλώσσα, από ‘Ελληνες έρμηνευτές, που για πρώτη τους φορά μπόινανε στο μουσικό και ποιητικό «κλίμα» του Βάγκνερ. ‘Ανεξάρτητα από τις τεχνικές έλλείψεις ή τις τυχόν μουσικές ή φωνητικές άδυναμίες, για έναν πραγματικό μελετητή του Βάγκνερ, έκείνο που έλειπε ήταν ή κατανόησι του ποιητικού κειμένου που, καθώς λέει ο Βάγκνερ, «γονιμοποιεί» τη μουσική και της δίνει τό άληθινό της πνεύμα, την άληθινή της πλαστική ζωτικότητα. Δεν είδα τη μετάφρασι του Καλομοίρη και δεν έζωφά κατά πόσο μπόρεσε να άποδώση την ποιήσι του Βάγκνερ, άν και πιστεύω πώς ο μεγάλος μας συνθέτης, ποιητής ο ίδιος και θαυμαστής του Βάγκνερ—θαυμαστής μέ την έννοια του «μελετητής»—δεν θα άπέτυχε, έχοντας, άλλως τε, στη διάθεσι του μία τόσο πλούσια γλώσσα σαν την ‘Ελληνική. Δεν έγινε όμως συνείδησι στόυς τραγουδιστές μας—κι’ έπομένως στο κοινό—πόση σημασία έχει στο κάθε μουσικό δράμα του Βάγκνερ ή ποιήσις, σαν λογοτεχνικό, φιλολογικό κείμενο, που, όλοκληρωμένο μέ τη μουσική, δίνει όλη την ποιητική άτιμόφορα του έργου. Σε κάθε έρμηνεία ενός έργου του Βάγκνερ, ο ποιητής Βάγκνερ πρέπει να στέκεται στην ίδια βαθμίδα, δίπλα στον μουσικό. ‘Αλλιώς ή έρμηνεία είναι άνάπηρη, έξω από τό πνεύμα του Βάγκνερ.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

ΕΝΑΣ ΣΠΟΥΔΑΙΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Ο ΡΥΘΜΟΣ

‘Ο Emil Jacques-Dalcroze, ο ίδρυτής της Ρυθμικής, προώρως βέβαια την διδασκαλία του για όλο τον κόσμο—άλλά πιο πολύ για τα παιδικά που τόσο τα αγαπούσε. Πάντα τον κατείχε ή σκέψη πώς θά ήτανε δυνατό να κάνει πιο μάλα και πιο άποδοτικά τα πρώτα βήματα του άριανού ανθρώπου, μέ τι τρόπο θά μπορούσε να τον ένθαρρύνει και να τον κάνει να είδη σιγά-σιγά καθαρά μέσα του. Στα βιβλία του και στα μαθήματά του δίνει πολύτιμες συμβουλές στις μητέρες πώς να βοηθούν τα παιδιά τους, πώς να τους κάνουν πιο εύκολη τη δουλειά τους, να μή τα κουράζουσι μέ μάθηση ξερή και υπερβολική, να έλέγχουν τις συντροφικές τους, να μη λείπουν ούτε λεπτό άπο κοντά τους έξηγώντας τους τα τόσα πρωτόγνωρα και καταπληκτικά

για τό παιδικό μυαλό πράγματα και γενικά πώς θά τους δώσουν την πρώτη και βασικότερη μύση στη ζωή. ‘Ακόμα θεωρεί σημαντικό ο Jacques-Dalcroze να διακρίνουμε από πολύ ένωρις τά πιο χαρακτηριστικά προτερήματα και τις πιο έκδηλες τάσεις του παιδιού και να βρούμε τον καλύτερο τρόπο για ν’ άναπτυχθούν αυτά του τα φυσικά χαρίσματα και ν’ άνθισή ή προσωπικότητά του. Κι’ έκεί που έπιμένει ιδιαίτερα ο Jacques-Dalcroze είναι τό ζήτημα τών μουσικών σπουδών.

‘Επειδή πολλές μητέρες θέλουν ν’ αγαπήσουν τα παιδιά τους τη μουσική και Ισως έχουν και τη φιλοδοξία να τά κάνουν μουσικούς, το πρώτο πράγμα που σκέπτονται είναι να τά τους μάθουν πάνω. Αυτή όμως ή δουλειά, όπως και κάθε άλλη δουλειά, χρειάζεται την

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

προετοιμασία της που θα την κάνει πιο εύκολη, πιο αποδοτική και πιο αγαπητή στο παιδί. Για να διδάξουμε κάτι σ' ένα μικρό παιδάκι και γ'αυτά να του γίνουμε αντιληπτοί, αφού βεβαίως εκείνο είναι άδύνατο ν' ανεβή στο δικό μας επίπεδο, πρέπει να κατορθώσουμε έμεις στο δικό του. Συνιστά λοιπόν ο **Dalcroze**, πριν αρχίσουμε να μαθαίνουμε στο παιδάκι το διάσολο αυτό δρυαυνο, να του επιβάλλουμε μερικές άσκησης, ιδιαίτερα γιά τή μέγρπτασ και τή χέρια μέ λόγισμο και έλαφρο και προσεκτικό στρίψιμο του καρπού, ή νά τού συνθίσσουμε να τσάκνουν πολύ γρήγορα ένα άντικειμενο πού βρίσκεται μακριά του. "Έπειτα άπ' αυτό μπορούμε να καθίσουμε τό παιδί έμπρός στό πιάνο και νά τού βάλουμε νά μιμηθί μέ τή δάκτυλά του τό άστρπταίο πήρημα του ποτικου, τό γοργό ξεπέταγμα του λαγού και του έλαφιοφ ώς τό άργό και βαρύ περπάτημα τού βοδιου. "Έπειτα θά προσπαθήσο τό παιδάκι νά μιμηθί μέ τή φωνή του ή μέ τό πιάνο διαφόρους ήχους, όπως τό κελάδημα τού κότσιφα, τή φωνή του κόκου, τού κόρακα, τού κακάριου τής κότας, τό χλιμίντριμα του άλόγου, τού μούγκρισμα του βοδιου και ότι άλλο μπορεί. Κι' όλη αυτή τήν προπρασκευαστική δουλειά ο **Dalcroze** τή συμπληρώνει μέ τις περίφημες *rondes* του, μικρά κομματάκια—παχινίδια πού είναι μουσική, κίνηση και λόγια μαζί και πού μορφώνουν μουσικά τσ παιδάκια και τριτοχρόνα τσ διασεκεδάζουν. "Ο **Dalcroze** παραινιθήκε νά δημιουργήσο αυτές τις *rondes* άπό τή διαπίστωση πού είχε κάνει στις παραδόσεις του, ότι τσ μικρά μάθαιναν πού εύκολα και πού γρήγορα όταν έστεκαν όρθια παρά άν ήτανε, καθισμένα και ότι τό βάδιση ή ό κίνησης δυνάμειαν τή μνήμη και τή αντίληψη τους. Σήμερα, εκτός άπό τούσ ειδικούς δασκάλους τής Ρυθμικής, οι περισσότεροι μουσικοί παιδαγωγοί έχουν πιά άναγνωρίσει ότι ή μελέτη τής κίνησης είναι ή βάση τής μουσικής άνάπτυξης και γενικότερα κάθε άλλης καλλιτεχνικής σπουδής. Γιά τόν **Dalcroze** δέν μπορεί νά άπαρξί μία ειδικευμένη τεχνική δλότεια άνεξάρτητη άπ' όλο τόν άλλο όργανισμο. Πιστεύει ότι πρέπει να είμαστε σε θέση νά ελέγχουμε άπόλυτα όλες τις κινητικές μας εκδηλώσεις, να κατέχουμε δηλαδή όλες τις τεχνικές γιά νά μπορούμε δέν άπιτόχουμε και τήν ειδική τεχνική πού μάς άνδιαφέρει στη δουλειά μας. Μ' αυτό τόν τρόπο ή τεχνική μας θά πηγάσο άπό τόν έναρμονισμο δλων τών ενεργειών μας, σωματικών και πνευματικών, και θά μάς άπιτρέψη νά χρησιμοποιήσουμε τό άνώτερο όριο τής ικανότητάς μας. Κι' αυτό γίνεται κατορθωτό μόνο μέ τή Ρυθμική γυμναστική πού δίνει στό παιδί τσ μέσα νά γνωρίσο τούς διάφορους μηχανισμούς του σώματός του. Κι όταν πιά μεγαλώσο και ήρθι ή ζωη νά διαλέξη ένα επάγγελμα, θά είναι σε θέση νά άικρίνι τής πραγματικές κλίσεις του και νά συνταίση τις έπιθυμίες του μέ τις δυνάμεις του. "Αντίθετα, ή ειδικευση σ' ένα όποιοδήποτε κλάδο, χωρίς μία γενική άγωγή, φέρνει ταραχή και άνισορροπία στό νοφ, άντι νά τόν άνεβόση και νά τόν φωτίσο. "Η Ρυθμική, τό λέει και τό ζανάλει ό **Dalcroze**, δέν είναι τέχνη άλλα προετοιμασία γιά τή τέχνη.

"Ο **Jacques-Dalcroze**, πόν αρχή τών πειραματισμών του, είχε άρχίσει νά μαθαίνει στό παιδάκι ώραιες και άρμονικές κινήσεις άλλα πολύ γρήγορα διαπίστωση ότι οι ασθόρμητες και άπό ένστοκο κινήσεις ήσαν πολύ πού ζωνάνε και πού εκφραστικές άπό τις ύπαγορευ-

μένες. Κι' άπό αυτό έβγαλε τό συμπέρασμα ότι πρέπει πρώτα ν' άναπτύξουμε τήν ίδισογυκρασία και νά κτιπήσουμε τις διάφορες έσωτερικές άντιστώσεις τού παιδιου, μινικές ή νευρικές και έπειτα νά επιβάλλουμε τή μορφή τής κίνησης και γενικότερα κάθε άλλης εκδηλώσης. Τό νά μάθουμε στό παιδί νά μιμηται ώριμένες κινήσεις, έστο και αισθητικά άνότερες, είναι ζήτημα καθαρά τεχνικό και δέν έχει κανένα άντίκτυπο στην ψυχική και πνευματική διαμόρφωση του. "Εκείνο πού έχει σημασία είναι νά έλευθερώσουμε πρώτα τό παιδί άπό τόν έσωτερικό διαταγμό πού άλλιότιμα θά τού κατείχε σε όλη του τή ζωή κι' έπειτα νά τού άφήσουμε μόνο του και έλευθερο νά εκφρασθί. Κι' όταν πιά τό παιδί μπορεί νά δώσο μοναχό του τή μορφή στις κινήσεις του, θά μπορούέ ακόμα και νά τις ποικιλίσει, άνάλογα μέ τις διάφορες άσκήσεις Ρυθμικής πού θά τού έπιβληθούν, ή θά ταξινομήσο και θά μετρήσο τήν κίνηση τού ή θά τήν κάνει εκφραστική ή πλαστική.

"Η Ρυθμική δίνει στό σώμα τή δυνατότητα νά ύπακούει εύκολα, χωρίς άντίσταση ή διαταγμό, στις προσατάς του νοφ. Είναι δηλαδή στην ουσία μία άγωγή τού μεγάλου συμπληθητικού νεφρου πού παίζει τόσο σπουδαίο ρόλο και πού, σε συνεργασία μέ τόν έμφέφαλο, κατευθίνει τήν έσωτερική μας ζωή. "Ο ρυθμός γίνεται, κατά τήν ώρα εκφραση τού **Dalcroze**, ό "δρ-χοντας τού έγκεφάλου και έπηρεάζει τή τελειωτική μορφή κάθε εκδηλώσης.

"Ο **Jacques-Dalcroze** ήθελε ν' άρχίσο τσ παιδά Ρυθμική μόλις γίνουν 2 1/2 ή 3 χρόνων, γιατί πίστευε ότι όσο άνωριτερα και σε μικρότερη ηλικία έφαρμόσο ή άγωγή μέ τό ρυθμό, τόσο πιά άξιοβαμίστα και σωτήρια άποτελέσματα θά έχη άπάνω στό παιδί. Γιάτι όταν τό παιδί μεγαλώσο και χαλάσο άπό τήν παλιά και στενοκέφαλη εκπαίδευση, θά χρειαστή νά κάνει τρομερές προσπάθειες γιά νά φύξη μέσα του και νά βρής τή ζωντανή πηγή κάθε βούλησης και κάθε ικανότητάς του. Και γι' αυτό, προσθέτει ό **Dalcroze**, δέν πρέπει ποτέ νά έμποδίζουμε τσ παιδά νά εκδηλώνουν τό αισθητά τους ή τις σκέψεις τους μέ κινήσεις, πηρίματα ή ότι άλλο του ερχεται ασθόρμητα, έστο κι' άν μάς άνοχλεί ό θόρυβος και ή φασαρία γιάτι ή άδιάκοπη καταστολή τής εκφραστικής τους διάθεσης μπορεί νά τούς δημιουργήσο άργότερα σοβαρές άπάθσεις ή και μία κατάσταση μόνιμης έσωτερικής απαγόρευσης (inhibition). "Ο περιορισμός τής παιδικής ζωτικότητας θά μπορούσε ακόμα νά μειώσο τήν προσωπικότητα τού παιδιου και νά τό στερήσο άπό τή δημιουργική του φαντασία. Τό μόνο πού έχουμε νά κάνουμε είναι νά φροντίσουμε νά διοχετευθί εκεί πού πρέπει ή έντονη ζωτικότητα τού παιδιου και τήν πυρετώδη ταραχή του νά τή μεταβάλλουμε σε μία ωφέλιμη και σκόπιμη δράση. Μέ τήν Ισορροπία πού θά χριση ή Ρυθμική άγωγή στις κινητικές εκδηλώσεις τού παιδιου θά διώξη τή ταραχή άπό τό νοφ του και θά τού δώσο τσ μέσα άργότερα νά μετουσιώσο μέ άπόλυτη ήρεμία τις ιδέες του σε πράξεις, μέ άλλα λόγια θά τού άπιτρέψη νά άξιοποιήσο όλες τις δυνατότητές του και νά ζήσο μία ώραία ζωή, έλευθερη άπό τις νευρικές άντιστώσεις πού τόσο μειώνουν τήν άνθρώπινη ύπαρξη και άναχαιτίζουν τις φυσικές τής παρορμήσεις.

άντιθεση μ' αὐτὴ τὴν εὐλοβικὴ ἔναρξη. Ἦ ὀστικία αὐτὰ συνίσταντο σὲ τραγοῦδιμα λαϊκῶν τραγουδιῶν, πού τὸ θέμα τους ἦταν κομικὸ καὶ συχνὰ πολὺ τοιμηρὸ, ὅπου ὁ καθένας τους αὐτοσχεδίαζε κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε τὰ διαφόρα μέρη τους ἀποτελοῦσαν μεταξύ τους ἕνα εἶδος ἁρμονίας, ἐνῶ τὰ λόγια τους ἦσαν διαφορετικὰ. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν αὐτοσχεδιῶν τραγουδιῶν εἶ ὀνομάζαν **Quodlibet**. Ὁ Ἰωάννης-Σεβαστιανὸς θεώρησε μερικὰ λαϊκὰ τραγοῦδια, αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆς ἀουαρτηρίας, ὅταν ἔγραφε μιά ἀπὸ τίς κομικὲς καντάτες του καὶ τίς **Παραλλαγές γὰ τὸ Γκόλντμπεργκ**.

Ὁ Χριστόφορος Μπάχ εἶχε τρεῖς υἱοὺς, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ Ἰωάννης-Ἀμβρόσιος καὶ ὁ Ἰωάννης-Χριστόφορος ἦσαν δίδυμοι καὶ ἑμοιαζαν τόσο ὥστε τοὺς σύγχιζαν. Κι οἱ δύο τους ἦσαν βιολιστές. Ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτοὺς ἔγινε πατέρας τοῦ μεγάλου Μπάχ. Παντρεύθηκε μὲ μιὰ δεσποινίδα Ἐλισάβετ Λέμμερτ, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπέχτησε ὀχτὼ παιδιά. Τέσσερα πέθαναν σὲ μικρὴ ἡλικία· αὐτὰ πού ἔμειναν ἦσαν: μιὰ κόρη, ἡ Μαρία-Σολάμη, καὶ τρεῖς υἱοί, ὁ Ἰωάννης-Χριστόφορος (γεννήθηκε τὴν 1671), ὁ Ἰωάννης-Γκάβριελ καὶ ὁ Ἰωάννης-Σεβαστιανὸς (γεννήθηκε τὴν 31 Μαρτίου 1685).

Ἡ μικρὴ πόλη τοῦ Ἀϊζεναχ, ὅπου γεννήθηκε ὁ Μπάχ, χτισμένη ἄμορφα στὰ κράσπεδα τοῦ Βάρντμποςργκ, ἦταν τότε ἔδρα μιᾶς πρικοπιτικῆς αὐλῆς καὶ ὁ Ἰωάννης-Ἀμβρόσιος φαίνεται πὸς εἶχε βρεῖ ἐκεῖ μῆσα μέτρια ἀλλὰ ἐπαρκῆ θέση. Τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ τὴν εἶχαν πῶσιαι μὲ θλίψη δυστυχῶς σκληροὶ θάνατοι. Ἦταν ἑνέα μόλις ἔτων ὅταν ἔχασε τὴ μητέρα του καὶ τὸν ἄλλο χρόνον πῆθανε καὶ ὁ πατέρας του. Τὸ μικρὸ ὄρφανὸ βρέθηκε καταφύγιο κοντὰ στὸ μεγαλύτερο ἀδερφὸ του, τὸν Ἰωάννη Χριστόφορο, πού ἦταν ὄργανιστας στὸ Ὀρντόρφ, κοντὰ στὴν Γκότα. Ἀκολούθησε τίς τάξεις τοῦ λυκείου ἐκεῖ ἔρασε Λατινικὰ, λίγα ἑλληνικὰ, ἱστορία, γεωγραφία καὶ μερικὰ στοιχεῖα θεολογίας. Τραγοῦδοῦσε στὸ χορὸ καὶ ἐσπούδαζε καθὼς φαίνεται μουσικὴ ἔχοντας γιὰ δάσκαλο τὸν ἀδερφὸ του, λίγο σκληρὸ καὶ αὐστηρὸ δάσκαλο ἀν πρέπει νὰ πιστέψουμε σ' ἕνα ἀνέκδοτο πού ἀναφέρεται σὺν κεραιοκόμῳ του σημείωμα, πού δημοσιεύθηκε στὴ **Μουσικὴ Βιβλιοθήκη** τοῦ Μίταλερ, καὶ πού συντάχθηκε ἀπὸ τὸ Φίλιππο-Ἐμμανουὴλ Μπάχ καὶ ἀπὸ τὸν Ἀγκρίκολα, μαθητὴ τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτὸ πᾶς πληροφορεῖ, ὅτι ὁ Ἰωάννης-Σεβαστιανὸς ἔμαθε σ' ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα τὰ κομμάτια πού τοῦ ἔδωκε ὁ ἀδερφὸς του. Ἡ φιλοδοξία του ἦταν νὰ παίξει τίς συνθέσεις τῶν πιο φημισμένων δασκάλων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς τοῦ Φρόμπεργκερ, τοῦ Κέρλ καὶ τοῦ Πάχελμπελ. Μὰ ὁ ἀδερφὸς του τοῦ ὀρνοῦσαν ἐπιμόνα τὴ συλλογὴ πού περιεῖχε τὰ κομμάτια αὐτὰ. Στραγγισμένος τότε ἀπὸ τὸ φλογερὸ του πάθος ὁ μικρὸς Ἰωάννης-Σεβαστιανὸς κατάφυγε σ' ἕνα τέχνασμα.

I. Σ. - Μ Π Α Χ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ



"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ",
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

φόρεσε γιά νά ζωγραφιστεί τό ύπεροχο αυτό πανόκριβο κοστούμι!» Ὁ Κίρινμπργκερ τότε σηκώθηκε βουχα, στάθηκε πίσω ἀπό τήν κορέλα του, τή σήκωσε ἐνάντια στόν ἐπισκόπη του κι ἐφώνησε στήν ἀρχή οἱαί καί μετὰ ὄλο καί πιό δυνατά: «Ὅξω ἀπό θῶ παλιόσκυλοι!» Κατάπληκτος, ὁ ἀσπός τῆς Λειψίας τὸ βολε ἀμέσως στό πόδι, πεθαμένως ἀπὸ τὸ φόβο του. Τότες ὁ Κίρινμπργκερ διάταξε κι ἐπλευσε καλὰ τήν κορέλα ὅπου εἶχε καθήσει αὐτός ὁ φιλισταίος καί σκέπασε τὸ πορτραῖτο τοῦ Μπάχ μ' ἓνα πέπλο.»

Ὁ Μπάχ ἦταν ὀργανίστας καί κόντορ ἀπὸ ἀταξιαμὸ σχεδὸν κι ἀπὸ παράδοση. Δὲ θὰ μιλῶσαμε λεπτομερικὰ ἐδῶ γι' αὐτὴν τὴ μουσικὴ φάββα, ποὺ συνεχίστηκε κι ἀναπτύχθηκε στήν οἰκογένεια τῶν Μπάχ μέσα ἀπὸ ἑπτὰ γενιές—πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἔγραψαν τόσο καλλοί—, θὰ θυμῶσουμε μόνο μὲ συντομία ὅτι ἕνας ἀπὸ τούς πρὸς πάπου θεῖους του, ὁ Ἰωάννης Μπάχ (1604—1673), ἦταν διευθυντὴς τῶν «θεματικῶν μουσικῶν» στήν Ἐρφουρτ κι ὀργάνιστας τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἱεροκρόκων τῆς ἴδιας πόλης, ὅτι ἕνας ἄλλος, ὁ Χάινριχ Μπάχ (1615—1692), ἦταν ὀργανίστας στό Ἄρνσταντ, κι ὅτι δυὸ γυοὶ τοῦ Χάινριχ, ὁ Ἰωάννης Χριστοφόρος (1642—1703), ποὺ ἦταν κι ὁ πιὸ μεγαλοφυής, ἔγινε ὀργανίστας στό Ἄϊξεναχ, κι ὁ ἄλλος ὁ Γιόχαν-Μικαὲλ, στό Γάφρεν κοντὰ στό Ἄρνσταντ. Κι οἱ δυὸ σύνθεσαν πολὺ ἀξιόλογα μετὰ. Ὁ μεγαλύτερος παρουσιάζει στή μουσικὴ του τολμηρότητα ποὺ τις θαύμαζε ἀκόμη κι ὁ Φίλιππος-Ἐμμανουήλ Μπάχ, ἐνῶ ὁ δεύτερος δείχνει ἓνα πνεῦμα πιὸ λυρικό, μὰ ἔχει λιγότερες γνώσεις ἀπὸ τὸν ὀδερφὸ του. Ἐξ ἄλλου ὅμως εἶχε ἓνα ταλέντο ποὺ τὸ ξαναβρίσκουμε στὸν ἀνηψιὸ του ἦταν περίφημος κατασκευαστὴς μουσικῶν ὀργάνων.

Ὁ παπούς τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ, ὁ Χριστοφόρος, καλλιέργησε τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, στὰ τελευταῖα του χρόνια ἦταν μουσικός τῆς αὐλῆς καί τῆς πόλης» στό Ἄρνσταντ. Ἐπειτα οἱ Μπάχ, ὀργανίστες κι ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ, δὲν περιφρονοῦσαν καθόλου τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, οὔτε κι αὐτὴ τὴ λαϊκὴ τέχνη. Ὁ Φόρκελ, ποὺ ἓνα μέρος τῶν γνώσεών του τὸ χρωστᾷ στοὺς μεγαλύτερους γυοὺς τοῦ Ἰωάννη-Σεβαστιανοῦ, διηγείται ὅτι ὄλο τὰ μέλη τῆς μεγάλης οἰκογενείας τῶν Μπάχ, σκορπομένην σὲ διάφορα μέρη τῆς Θεουργγίας καί γενικότερα τῆς Σαξωνίας, εἶχαν τὸ ἔθιμο νὰ συγκεντρώνονται μιά φορά τὸ χρόνο στήν Ἐρφουρτ, στό Ἄϊξεναχ ἢ στό Ἄρνσταντ. «Ὅπως ἡ συνέλευσις αὐτὴ, λέει ὁ Φόρκελ, ἀπετελεῖτο ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ὀργανίστες, κόντορες καί δημοτικούς μουσικούς, ποὺ ὄλοι τούς ἦσαν τοποθετημένοι σ' ἐκκλησίες, κι ὅπως ἐξ ἄλλου τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη συνθίζαν ν' ἀρχίζουν τὸ κάθε τι ἀπὸ μιά θρησκευτικὴ ἐδῶλησι, μὲλις συγκεντρώνονται ν' ἴλοι οἱ Μπάχ ἐφαλλαν ἓναν ἐκκλησιαστικὸ ὕμνο (κοράλ). Ἐπειτα ὅμως τὸ μίχον στ' αὐτεῖα, ποὺ ἦσαν τόσο χοντροκομμένα ὥστε ἔρχονταν συχνὰ σὲ τέλει»

τις εκκλησιαστικές ή καθαρά οργανικές συνθέσεις τους. 'Ο Μπάχ δεν καταπίστανε ποτέ με το θέατρο. Είναι, όχι βέβαια αποκλειστικά αλλά και' έλλογη, ο μουσικός της εκκλησίας. Γιὰ τους σύγχρονους του μάλιστα είναι πρό πάντων ο οργανίστας κι ο κόντορ. "Ας μην ξεχνάμε λοιπόν ότι εκείνη τήν εποχή ο κόντορ ήταν στην εκκλησία του ένα πρόσωπο που το χρησιμοποιούσαν για κάθε λογής υπηρεσίες και που έπρεπε να έχει τήν ικανότητα να τις εκτελεί. Και πρώτα-πρώτα διευθύνει τη χορωδία ήταν όμως υποχρεωμένος και να συνθέτει ο ίδιος ένα μεγάλο μέρος από τα έργα που φάλλονταν απ' αούτην τη χορωδία. Μ' εκκληζή μας βλέπουμε ότι ο Μπάχ σύνθεσε καντάτες για τις Κυριακές και τις γιορτές πέντε έτών. Αυτό όμως για τους σύγχρονους του ήταν κάτι το συνθιμισμένο. 'Ο Τέλεμαν είχε γράψει πολύ περισσότερα έργα για παρόμοιο σκοπό, κι ένα σωρό άλλοι άσημοι κόντορες κι άρα είχαν γράψει σίγουρα όσες καντάτες είχε γράψει κι ο Μπάχ. 'Ο κόντορ έπρεπε άκόμη να ζήσει να παίξει πολλά όργανα: εκκλησιαστικό όργανο, τσίμπλα, βιολί. Έπρεπε επίσης να είναι σε θέση να κουρδίζει το εκκλησιαστικό όργανο και στην ανάγκη να το επισκευάζει. Ήταν υποχρεωμένος ν' ακολουθεί τις κηδείες για να βάσει τά παιδιά να τραγουδούν μπροστά στο σπίτι που πεθαίνει και στο νεκροταφείο. Σύνθετε κομμάτια για κάθε περίπτωση: δημοσίες γιορτές ή προς τιμήν πραγματικών προσώπων. Έπειτα έπρεπε να δίνει κάθε εβδομάδα έπί όρισμένους όρες μαθήματα στη σχολή ή στο κολλέγιο. 'Οκ' αυτό ο Μπάχ ήταν υποχρεωμένος να τα κάνει, μα οι άδειοί του άνθρωποι της εποχής του, βί άρα έβρισκαν σίγουρα κομμά διαφορά μεταξύ του μεγάλου αυτού δασκάλου κι ενός συνθιμισμένου κόντορα. Κι άν καιμιά φορά συνέβαινε να τη βροχή, ή κολλιτεχνική του άνωτερότητα και τά μεγαλοφυή χωριάματά του, περισσότερο τόν ζήμιαναν παρά τόν έξυπνότερο άτις σχέσεις του με τους δημοτικούς όργανους και τις σχολικές όρχές της Λειψίας.

"Ένα άνεκδοτο που άναφέρει ο συνθέτης Τσέλιερ, στην άλληλογραφία του με τό Γκαίτε, περιγράφει μ' όρεκτο χαρακτηριστικό τρόπο τήν αντίληψη που είχε ένας όστος, από τη Λειψία για τό Μπάχ, λίγον καιρό μετά τό θάνατό του: «Ένας φίλος μου από τη Λειψία, λέει ο Τσέλιερ, ήρθε στο Βερολίνο για όποιόσας του κι έπήγε να έπισκεφτεί τό συνθέτη και φημισμένο θεωρητικό Κίρνμπεργκερ, που έπί δυό χρόνια ήταν μαθητής του Μπάχ. 'Ο Κίρνμπεργκερ είχε στο σπίτι του ένα πορτραίτο του δασκάλου του, όπου ήταν ζωγραφισμένος φορώντας ένα ταϊτιβό κοστούμι από κριζό-πράσινο ύφανση. Τό πορτραίτο αυτό ήταν κρεμασμένο πάνω από τό τσίμπλό του. 'Ο φίλος μου λοιπόν τό είδε και πριν κολοκαθίσει φώναξε: «Α, μά τόν Ίησού Χριστό! Έχετε εκεί τό πορτραίτο του κόντορα μας Μπάχ; τό χουμε κι έμεις στάν 'Αγιο Θωμά. Άνε που ήταν πολύ χυδαίος! Γιὰ ίδέστε τον τόν φηροπερήσαν, που

I. Σ. ΜΠΑΧ

I

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΚΙΤΣΟ

"Η εποχή του Μπάχ και του Χαίντελ. Μ' αυτές τις λέξεις καθορίζουν γενικά τό πρώτο μισό του 18ου αιώνα, καθορίζοντας έτσι περισσότερο τήν εποχή κατά τήν όποία αυτές οι δυό μεγαλοφυίες ήξησαν. Εργάστηκαν κι' έθρασσαν, παρά εκείνη κατά τήν όποία ή έκδιόρασή τους έκδηλώθηκε με τόν πιο λαμπρό τρόπο. Πραγματικά, τά μεγαλοφυέστερα έργα του ενός και του άλλου δεν κατανοήθηκαν και δεν εκτιμήθηκαν, όπως όύζαν, παρά πολύ μετά τό θάνατο τών δημιουργών τους. Κι αυτό δεν είναι τό μόνο σημείο έπαφής που παρουσιάζουν τά πεπραμένα τους, μπορούμε να σημειώσουμε και πολλά άλλα, ελάϊ με τις σημαντικές του άναμοιώσεις. Γεννήθηκαν στην όρχη του έτους 1685, με διαφορά μερικόν έβδομάδιων, σ' αούτην τή χώρα της Σαξονίας πού, από τόν καιρό της Μεταρρύθμισης, ήταν έπί δυό περίπου χρόνια, τό κέντρο της άναπτύξης της γερμανικής μουσικής, χώρα στην όποία άνήκουν ένας Σαμουήλ Σάιτνι, ένας Χέρμαν Σάινι, ένας Χάινριχ Σίτε, χωρίς ν' άναφέρουμε τους δευτέρους τάξους, μα άξιους κόπευ, δασκάλους, δασκάλους, σαν τό Γιόχαν Ρούντολφ, τό Ματίας Βέκιμαν, τό Γιόχαν Κρίστοφ Μπάχ, τόν Έρλεμπαχ, τό Ζάκασο, τόν Κόσνους και τόσους άλλους. Προορισμένοι κι οι δυό να φέρουν τήν εκκλησιαστική τέχνη, κι ειδικότερα τή μουσική τής διαμορφωμένης εκκλησίας, σ' άγνωστο ως τότε σημείο τελειότητας, αντίπροσωπέουν, μπορούμε να πούμε, δυό κορυφές, που τις όκρες τους δεν έφτασε κανείς άλλος από τότε. 'Ο Χαίντελ ός δασκάλος του όρατορίου κατάφερε να δώσει στο είδος αυτό έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και τό πρόκειμα μ' ένα ύψος γιομιάτο μεγαλοπρέπεια, που κανείς, ούτε από τόσο προγενετότερος του ούτε από τόσο μεταγενετότερος του, δεν τό έφτασε ποτέ. Μα δεν πρέπει να γλιστράμε: τό όρατήριο του Χαίντελ, άκόμα και τά εκκλησιαστικά όρατόρια, είναι μουσική κονταέρτου. Αντίθετα ο Μπάχ, έγραφε εκκλησιαστική μουσική: τό πάθη του, οι καντάτες του, τά υστεία του, είναι άναπόσπαστα μέρη της λειτουργίας. Αυτό όμως δεν έμποδίζει όστε σ' όρισμένους συνθέτες του, ο Μπάχ, να ώφάνεται βί τόσο πιά ύψηλοηλικός όραματισμός της ανθρώπινης σκέψης και να βρισκε τόνους μιας έκφραστικής δύναμης, που ήταν άγνωστοι πριν απ' αυτόν.

Στους χαρακτήρες τους βρισκόμεν πολλά σημεία όμοιότητας που μας εκπλήττουν: οι πρώτα-πρώτα μα δόναμη έργατικότητας κατα-

πληρική, μία ανεξάντλητη πηγή έμφανσης, με αξιοσημείωτη εύκολία αυτοσχέδιασμού. Σ' όλα αυτά πρέπει να προσθέσουμε ακόμη την όλη ιδέα που έχουν για την τέχνη τους, με έθιμοινα στο να κάνουν άσκα- θέματα παραχώρησης και τελικά ένα βαθύτατο θρησκευτικό αίσθημα και μία φλογερή κι ελιπρική πίστη. Παρατηρούμε επίσης και στους δυο κάποιια περιφρόνηση προς την επιστημονική μουσική των 'Ακαδημαϊκών συνθέτων. 'Ο Χαίντελ δεν ήταν διδάκτωρ της 'Οξφόρδης, αν και του πρόσφεραν αυτόν τον τίτλο, κι ο Μπάχ μετρη έστερα από πολλές παρακλήσεις στη «Μουσική έταιρεία» που είχε ιδρύσει στη Λειψία ο μαθη- τής του Μίτσελνερ. Κι οι δυο τους ήταν αθεοδίχαστοι μέχρις ενός σημείου και σαν τέτοιοι είχαν διατηρήσει μεγαλύτερη ανεξαρτησία πνεύματος από τους περισσότερους συνθέτες, που είχαν περάσει από το καλοσύνη των σχολών. Την ανάγκη της ανεξαρτησίας την ένιωθε περισσότερο ο Χαίντελ παρά ο Μπάχ. 'Ο Χαίντελ έμεινε ανύπαντρός, γιατί πάντα φοβόταν να περιορίσει την ελευθερία του με τα άλυτα δεσμά του γάμου· ο Μπάχ παντρεύτηκε δυο φορές και φιλνέται ότι είχε ένα αίσθημα πολύ ζωηρό για την οικογενειακή ζωή. 'Ο Χαίντελ δεν πήρε από τα καλοσύνη θέσεις σαν άριστάκμωνος, ενώ ο Μπάχ, στις διάφορες θέσεις που κατέχει ήταν πάντα κάτω από τις δικτατικές πολιτικές ή εκκλησιαστικών άρχών. 'Η ζωή τους επίσης κόλλησε με πολύ δημοφιλές τρόπο. 'Ο Χαίντελ ταξίδευε πολύ στα νιάτα του, πήρασε ένα σημαντικό χρονικό διάστημα στην 'Ιταλία κι έστερα από μία πρώτη διαμονή στην 'Αγγλία, έγκαταστά- θηκε άριστικά στο Λονδίνο. 'Ο Μπάχ δεν πήγε ποτέ στο έξωτερικό, και τα ταξίδια του μέσα στην ίδια του τη χώρα περιορίστηκαν στο κέντρο και στο βορρά της Γερμανίας. 'Η ζωή του Χαίντελ ήταν ένας συνεχής άγώνας επί σφάντατα σχεδόν χρόνια έστρωσε να δίνει διαρκώς μάχες με τους αντιπάλους του, με φανατικούς αναβέλφους του, με άτιμώτατους βιρτουόζους και προσάντων με το κοινό. Διευθυντής θεάτρου και διευ-θυντής συναυλιών, ήταν, επί πλέον, άναγκασμένος να γράφει διαρκώς άπειρες, φωνητικές και όργανικές συνθέσεις κάθε λογής, και να πουρω- σάιδει πάντα καινούρια έργα, για να μη φοβάται το συναγωνισμό. Δυό φορές χρειώθηκε η άρρώστεια, που την προκάλεσαν οι κόποι κι η ά-περβολική ένταση των νεύρων, λίγο έλλειψε να τον θανατώσει. Ήταν πάντα από έξηντα χρονών όταν επί τέλους άναγωνίστηκε από το κοινό.

Βέβαια κι ο Μπάχ γνώρισε άγώνας, άπογοητώσεις, πίκρες κι άπο-καρδιώσεις κάθε λογής· είχε στενοχωρίες με άνωτέρους του άντιπαθείς κι άνέκωνους να τον νιώσουν, με μαθητές άμαθείς και χυδαίους, με κακό-φους κριτικούς, γενικά όμως δε βρέθηκε ποτέ άναγκασμένος να διε-λάγει τραχείς κι έπιπονωές άγώνας σαν αυτούς του Χαίντελ. Έξ άλλου ο τελευταίος αυτός γνώρισε τη δόξα άπ' όταν άκόρη ζωόσε. Άπό το 1708 ο Χαίντελ έγινε διάσημος στην 'Ιταλία, μετά τη λαμπρή έπιτυχία

της άπειρας του 'Αγγριππία, στη Βενετία. Άργότερα βλέπουμε τις άριες από άπειρες και μερικές από τις όργανικές συνθέσεις του να παίρουν μεγάλη διάδοση στη Γαλλία· με τα δυό του πατριωτικά όρατόρια, το Occasional oratorio και 'Ιούδας Μασκαβαίος, ο Χαίντελ πέτυχε επί τέ-λους να άποστατώσει τους 'Αγγους έχθρους του. Άπό κείνη τη στιγμή η δημοτικότητα του έλα και μεγαλύτερη στην 'Αγγλία.

'Ο Μπάχ δεν είχε ποτέ τέτοια έπισημη έπιτυχία σαν συνθέτης των θαύμαζων σαν θελοτέχνη στο εκκλησιαστικό όργανο και στο ταξίμαλο, άσκων μ' εύχαρίστηση, κι εκτελητή μαζί, τούς μεγαλύτερους αυτοσχέδια- σμούς του, άναγνώρισης την όπεραχό του πάνω σ' όλους τους άλλους συνθέτες στο είδος της φόβγκας και των έκποισων πολύ σαν καθη-γητή. Μά οι κανόνες του φαίνονταν παράξενοι, και το Πάθος του ή η Μεγάλη Λειτουργία του ξεπερνούσαν πολύ το βαθμό της αντίληψης των άκουστών τους. 'Ο Τέλεμαν, ο Μάτεσον, ο Χάσε έθεωρούσαν συν-θέτες τουλάχιστον ίσης όδίας αν όχι άνωτεροι από το Μπάχ. Καθ' όλα το δεύτερο μισό του XVIIου αιώνα μέγας Μπάχ δεν άναμαζόταν ο 'Ιω-άννης Σεβαστιανός, αλλά ο γιός του Φίλιππος— Έρμανουήλ. Πρίντα 5- μως να σημειώσουμε ότι από την έποχή της νεότητος του Μπάχ το μου-σικό γούστο άρχισε να έξελίσσεται. Το κοντραπόινο, κι ότι είναι σχετι-κό μ' αυτό, χτυπήθηκε με πίεση από τους άποθείς της μελωδίας. 'Ο Ράινχαρτ Κότζερ, ο πιο μεγαλόφυης συνθέτης γερμανικών όπερών πρίν από το Μάτεσον, ο Τέλεμαν, διευθυντής της μουσικής στη Φραγκφούρτη κι έστερα στο Άμβούργο, ο Μάτεσον, ο πιο όλιος θεωρητικός μουσικός αότης της έποχής, ήταν όλοι τους περισσότερο ή λιγότερο κρυμμένοι έθελαι του κοντραποίνου και θεματι άπαθεί της μελωδίας. 'Ο Τέλεμαν ήταν θιασώτης της εύκολίας, ήθελε να καταλαβαίνουν όλοι οι μουσική του. 'Ο Μάτεσον όριζε έπτά κανόνες για τη μελωδία, που οι κυριώτεροι άπ' αυτούς είναι ότι: σε κάθε μελωδία πρέπει να άπάρεται κάτι, που πρέπει να το ξέρει όλος ο κόσμος· πρέπει ν' άποφύγετε κάθε τι που δεν είναι αδόημοτρο· πρέπει ο συνθέτης ν' άνολουθεί λίγο τη φύση και λίγο τη συνήθεια· η μεγάλη τέχνη πρέπει να έγκαταληφθεί ή τουλάχιστο να άπάρεται κρυμμένη κι κάθε έργο Παραγγίλινα άκόμη ότι σ' αυτό το ζή-τημα πρέπει οι μουσικοί να μιμούνται περισσότερο τους Γάλλους παρά τους 'Ιταλούς.

'Η τέχνη λοιπόν του 'Ιωάννη Σεβαστιανού Μπάχ φαίνονταν πολύ αύστηρη και πολύέλικτη. Βλέπουμε να άδουν πολλές φορές την παρα-τήρηση ότι δεν ήταν άρεκτα άπέλες. Έξ άλλου πρέπει να προσέξουμε, ότι στις άπαριθμήσιμες των μουσικών, όπου έκείνη την έποχή, άναφέρονται πάντα σαν μεγαλύτεροι, ο Τέλεμαν, ο Χαίντελ κι ο Χάσε, ήταν συνθέ-τες όπερών. Με τα δραματικά τους έργα έξάσκησαν μία έπίδραση σ' ένα πολυεπιθέτιο κοινό κι ήταν περισσότερο γνωστοί άπ' αυτά, παρά από

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΠΑΘΗΣ

Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μουσουργοῦ μας Θεόδωρου Σπάθη, ἔργο ἀπόρροιο, παραγνωρισμένο μὴ γεμάτο εὐγένεια, θὰ προσπαθῶν νὰ πῶ δυὸ λόγια χωρὶς νὰ κάνω κριτική. Δὲν εἶναι καὶ τόσο ἐπιλόχοιο νὰ λήθῃ κανεὶς τὴ γνῶμη του γιὰ μουσικὲς συνθέσεις ὅταν δὲν ἔχει πρόχειρα τὰ χεῖρόγραφα. Γιὰ νὰ γράψῃ ἕνας τεχνοκρίτης πραγματικὴ κριτικὴ σὲ τὸ ἔργο ἑνὸς μουσουργοῦ δὲν ἀρκεῖ μόνον ἡ ἐκτέλεσις τοῦ ἔργου, οὐτὴ ἡ διαίθεσις, γιὰ νὰ βγάλῃ κανεὶς συμπεράσματα. Εἶναι μουσικὰ ἔργα ποὺ μποροῦν νὰ μ' ἐνθουσιάζουν καὶ ἄλλους νὰ τοὺς ἀφῆρουν ἀδιάφοροι. Ἡ μουσικὴ κριτικὴ ὅπως γίνεται σήμερα στὸν τόπο μας στὰ διάφορα περιοδικὰ καὶ καθημερινὰ φύλλα, εἶναι μιὰ ἀτομικὴ ἐντυπωσιολογία, γιατί ἔχω τὴν ταπεινὴ γνῶμη πὺς χρειάζεται πρῶτα - πρῶτα ὁ κριτικὸς νὰ μελετήσῃ τὸ μουσικὸ κείμενον γιὰ νὰ νοιώσῃ τὸ δρόμο ποὺ ἀκολουθοῦσε ὁ συνθέτης καὶ τὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ μετεχειρίστηκε γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσῃ τὴ σκέψι του ἵπτα μετα τὴν ἀκρόασι μίς κολλῆς καὶ μὲ ελλεικρίνειαι ἐκτέλεσις θὰ μᾶς πῆ τὴ γνῶμη τοῦ ὁμοιοκοιτικὸς γιὰ τὰ προσόντα καὶ τὰ ἐλαττώματα τῆς τέχνης καὶ τῆς αισθητικῆς τοῦ συνθέτη.

Γι' αὐτὸ θὰ περιορισθῶ σήμερα στὴ «Μουσικὴ Κίνησις» νὰ παρουσιάσω τὸν ἀγνωστο στοὺς πολλοὺς συνθέτη μας, χωρὶς νὰ κάνω ἀναλυτικὴ κριτικὴ τῶν ἔργων του.

Τὸν ἀγαπημένο μου φίλο Θεόδωρο Σπάθη πρωταγωνίστη πριν ἀπὸ 40 χρόνια, ἴσως καὶ περισσοτέρως, σὲ Παρίσι. Ἦμουν τότε μαθητὴς σὲ τὸ παλιὸ ἱστορικὸ Κονσερβατοῦρ τοῦ Φωκπούρ-Πουασονιέρ. Στὴν τάξιν τῆς ἁρμονίας μιὰ μέρα ὁ ἀγαπημένος μου καθηγητὴς καὶ συνθέτης Σαβίτ Λερού μὸ λέει:

«Ξέρεις πὺς σπουδάζει σὲ τὸ κονσερβατοῦρ καὶ ἕνας ἄλλος Ἕλληνας νέος μουσικὸς μὲ πραγματικὸ μουσικὸ ταλέντο;»

Ἄμειψος φρόντισα νὰ μάθω τὴ μέρα ποὺ εἶχε μάθημα καὶ ἔτρεξα διὰ μιὰ ἐπιθυμία νὰ γνωρισθῶ τὸ συνάδελφόν μου. Ἦταν ὁ Θεόδωρος Σπάθης ὁ γιὸς τοῦ γιατροῦ Σπάθη καὶ ἐπιθυνοῦσε τότε τῆς χορωδίας τῆς ὀρθόδοξου Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τοῦ Παρισιοῦ. Ὁ Σπάθης βιολητὴς ὄριστος ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὴν τάξιν τοῦ Μπερτελιέ, ἀκολουθοῦσε δὲ θεωρητικὰ τὸ μαθητῆμα στὴν τάξιν τοῦ γνωστοῦ μουσικολόγου καὶ σοφοῦ καθηγητοῦ τῆς ἁρμονίας Ἀλβέρτ Λαβιανία.

Ἄμειψος γίνηκαμε ἀχώριστοι φίλοι καὶ ἡ φιλία ποὺ ἦταν πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ, γιατί ἔχουμε καὶ οἱ δυὸ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὰ ἴδια καλλιτεχνικὰ ὄνειρα τὸν νεανικὸ ἐνθουσιασμό καὶ τὸν πόθο νὰ κάνουμε κάτι γιὰ τὴν Μουσικὴ τῆς πατρίδας μας.

Μοὺ ἔπεισε τὰ πρῶτα του τραγοῦδινα γιομάτα λυρισμῶ, ἀφέλεια, εὐγένεια ὅπως λ.χ. τὸ «Ἦρθῃ τὰ τραγοῦδινα μου νὰ σοὺ τραγοῦδησῶ μὲ τὸ παραθύρι σου τῶρα σαφαιότες». Ὁ Σπάθης ἦτανε τότε παράφορα ἐρωτευμένος ἀπὸ τὴν ὄραια φωνὴ τῆς Σπεράντζας Καλογεροπούλου καὶ ἔγραφε τραγοῦδινα γιὰ νὰ τοῦ τὰ τραγοῦδησῃ. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἔγραψε καὶ τὸ Δημοτικὸ «Ἁλατοσιανῆ» ποὺ ἡ ἐναρμόνησις τοῦ τραγοῦδιου μὲ εἰδικὴν τῆς γερῆς σπουδῆς ποὺ εἶχε κάνει τότε στὴν ἁρμόνια.

Τὰ μουσικὰ προσόντα ποὺ εἶχε, ἐξέχονταν σὲ γλυκοτάτες μελωδίες, ἴσως ἔπαραρσιμένως κάπως ἀπὸ τὴ λεπτὴ τέχνη καὶ τὸ ὕψος τοῦ Μασσενί, μὰ ἀμέσως μὲ συγκίνησε ἡ τέχνη του γιατί ξεχωρίζε ἕνα λεπτὸ ἄ-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ρισμα τῶν κάμπων τῆς πατρίδας μας. «Τὴ χάρι ποὺ διακινεῖ τὸ ὅλο ἔργο τοῦ Σπάθη, θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσῃ καὶ ἡ κομφοτέρη πατριάντα». Ἐτοῖθα μὲν εἰς ἄρχαιότερον ὁ Διευθυντὴς τῆς Λυρικῆς τῆς Σκηνῆς Θεόδωρος Σουαδοῖος, σὲ μιὰ λαμπρὴ διάλεξι του, τῆς μελωδίας τοῦ Σπάθη.

Τὰ τραγοῦδινα του «Λαγαρινί», «Δυὸ πουλάκια», καὶ ἄλλα τὰ τραγοῦδινα τότε σὲ Παρίσι τῆς Σπεράντζας Καλῆ, ἡ Νίνον Βαζάν καὶ ἡ Βέρα Γιαννακοπούλου καὶ ἄλλες μεγάλες τραγοῦδίστριες. Τυπώθηκαν σὲ μιὰ καλὴ ἔκδοσι ἀπὸ τὸν μουσικὸ ἐκδοτικὸ οἶκο Σενάρ τοῦ Παρισιοῦ καὶ ἔγιναν ἀκόμα καὶ πλάκες γραμμοφῶνου καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆ πὺς ἔκαναν τὸ γύρον τοῦ κόσμου. Ὁ Σπάθης στὴ Γαλλία ἔγραψε πολλὰ Γαλλικὰ ἔργα ὅπως ὁ «Ἀββάς Βοναπαρτίης» βγαλμένο ἀπὸ ἕνα διήγημα τοῦ Ἀνατόλ Φράνς. Γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας ἔγραψε τὸ μελόδραμα τοῦ ἡ «Κυρὰ Φροῶνη» πᾶνω σὲ τὸ κείμενον τοῦ ποιητῆ καὶ Ἀκαδημαϊκοῦ Σωτήρη Σκίτη. Τῶρα πᾶνω θὰ παιχθῇ αὐτὸ τὸ ἔργο ἕως Θεῶς τὸ ἔρει.

Ἐκείνο ὅμως ποὺ ἔμένα πραγματικὰ μὲ συγκίνησε ἦταν ἡ «τὸ Μερτρίνο» τοῦ Ὀσίου Σαραφίμου στὸν Ἑλικῶνα, τὸ ποίημα τοῦ Ἀγγελῶ Σικελιανοῦ, ὅπου ἔγραψε ὀρθόγραφον ὁ Σπάθης ὅταν ἦρθε στὴν Ἑλλάδα.

Στὴν πατρίδα του ὁ Σπάθης ἔζησε ὀθόρρυβα σὲν παιδαγωγὸς μουσικῶς. Αὐτὸ τὸ ὄνειρον εἶχε καὶ ἀπὸ νέος ἀκόμα σὲ Παρίσι.

Θυμᾶμαι πὺς τρεῖς Ἕλληνες μουσικοὶ εἶχαν τὸ κουράγιον ὁ ἀθεοφοβῶν μέσα σὲ τὸ καλλιτεχνικὸ Παρίσι νὰ ἀνοίξουν σ' ἕνα κεντρικὸ δρομὸ μιὰ ἐλεύθερη μουσικὴ σχολὴ γιὰ νέους.

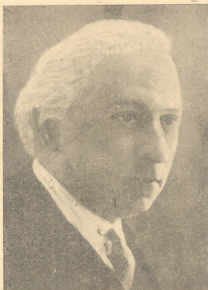
Ὁ Σπάθης εἰδίσακε βιολί καὶ ἀκομπανιμέντο πιάνου, (γιατὶ ἦταν καὶ καλὸς πιανίστας), ὁ Δημήτρης Λεβιδης καὶ ὁ ὑποφαινόμενος ἁρμόνις ἀντίστιξι καὶ ἱστορία τῆς Μουσικῆς.

Ὁ Σπάθης μπορούσε ἀπὸ τότε νὰ κληθῆ σὲ κανένα Ὄρειο μας καθηγητὴς τοῦ βιολίου. Γιατὶ ἦταν ὄριστος βιολιστὴς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ καὶ ἀντικαθιστοῦσε πολλὰς φορὲς τὸ βιολί σὸλο τῆς Ὀπερας καὶ ἔπεισε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὰ φημισμένα κονσέρτα Κολόν.

Ἀλλὰ ὁ μεγάλως μετρίφωνος ποτὲ του δὲ ζήτησε θέση ἐδῶ στὴν Πατρίδα του. Ἐξακολούθησε τὸ μορφωτικὸν του ἔργο στὴ Σιβιτανίδειο Σχολῆ, στὴ Φοιτητικὴ Λέσχην καὶ διεύθυνε, τὸ χορὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καρότου ὅπου ἔκαμε μιὰ λαμπρὴ Χορωδία μὲ λαμπρὰ ἀποτελέσματα, ποὺ ἔδειξαν τὴν καλλιτεχνικὴν του ψυχὴ.

Τῶρα ὁ Σπάθης, μὲ τόσα καὶ τόσα καλλιτεχνικὰ προσόντα, ἔζησε στὴν Ἑλλάδα ὄριστος καὶ παραγνωρισμένος, ὅπως διάβασα σὲ μιὰ νεκρολογία μὲ μεγάλῃ μου λύπη τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του.

Ἀπαντῶ: Ὁ Σπάθης σὲν ἀληθινῶς καλλιτέχνης ποτὲ ἦταν δὲν εἶχε καιρὸ νὰ σπουδᾷσῃ καὶ τὴ δόσκολη τεχνικὴ τῶν ἄρριβιστῶν (φασασιτῶν) καὶ νὰ μάθῃ νὰ κἀν τεμενδάδες σὲ ἀσήμους ἀνθρώπους γιὰ νὰ πάρῃ τίτλους καὶ καμιά ἐπίσημη θέση σὲ κανένα Ἀνώτατο Συμβούλιον, Προτίμησις, σὲν ἀληθινῶς καλλιτέχνης, τὸ δόσκολο μὰ τιμὸν βρῶσι σὲν ἐλεύθερον ὄριζοντα τῆς βιοπάλης καὶ στῆθεσι ἀνάμεικτος σὲ τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του τιμῶς, ἀνεξάρτητος εὐγενικός σὲν τὴ μουσικὴ του χωρὶς φανατικτῆς ἠχρηκτικῆς. Ἡ μουσικὴ του εἶναι σεμνὴ ἀπλὴ καὶ ἀξία σεβασμοῦ καὶ τὰ γλυκὰ τραγοῦδινα του τ' ἀγαποῦμε, γιατί μᾶς μαθαίνουν μερικὰ μουσικὰ τῶν πόνων του, ποὺ εἶναι καὶ δικοὶ μαρτύριοι.



ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΠΑΘΗΣ

Η ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΩΔΙΑΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

I. ΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΙ

Απ'τά πιά παλιά χρόνια οι χωρωδοί έκτελοσαν κάθε λογής χρωματισμούς [στά τραγούδια τους, παρ'όλο που οι συνθέτες ξδέν τους σημείωναν πάνω στά γραπτά τους μουσικά κείμενα.

Οι πού άπλοοι άπ' αυτούς τούς χρωματισμούς ήταν τά έφε τής ήχως, που συνίσταντο στις άποτομες αντίθεσεις του φόρτε και του πιάνο, όπως γίνεται στή Σονάτα πιάν ε φόρτε του Τζιοβάνι Γκαμπριέλι (1557-1612), και στις άριες ή τά κόρα σ' άπομίμηση ήχως, τής Φλωρεντινής και τής Βενετοϊανικής άριεας, έφε που χρησιμοποιεί κι ο Μπάχ στήν κοσμική του καντάτα ή Έκλογη του Ήρακλη ή και στο Ύορατόριο τών Χριστουγέννων.

Άπό τό 1601 όμως, βλέπουμε τόν Ίταλό συνθέτη Μπάνικιρι, να σημειώνει μέ πολλή φροντίδα στά έργα του τούς χρωματισμούς *piano* και *forte*.

Στή Γερμανία ο μεγάλος συνθέτης και θεωρητικός Μίκαελ Πραντόριους, στό θεωρητικό του έργο *Synlogma musicum* (1614-1620) λέει, πως κάθε μουσικός έξρει τί σημαίνουν οι λέξεις «*forte* (Δυνατά), *elate* (ψηλά), *clare* (λαμπρά), σέ αντίθεση προς τούς όρους *Pian* (σιγά) *submisse* (χαμηλόφωνα), ανάλογα μέ τις άνάγκες του δυνατώματος, του περιορισμού ή του οβσιώματος τής φωνής».

Ο Ίταλός δάσκαλος Ματσόκι στό περίφο μαντριγκάλι του *Sul maffino* (1638) σημειώνει την έλάτωση τής ήχητικότητας άπό τό φόρτε στό πιανίσμο, κι ο Γερμανός Σύες, στή μεγάλη χωρωδιακή του σκηνή «Σαούλ διατί μέ διώκεις;» σημειώνει τούς ίδιους χρωματισμούς.

Βλέπουμε λοιπόν πως τό *crescendo* και τό *decrescendo* ήταν γνωστά στους μεγάλους πολυφωνιστές τής Άναγέννησης.

Σχετικά μέ τούς χρωματισμούς πρέπει ν' αναφέρουμε άκόμη και μερικές άρχες που βρίσκουμε στα 1645 σ' ένα κανονισμό χωρωδίας κάποιου άνώμου συγγραφέα :

«Οι φωνές, λέει, μέσα σέ μία χωρωδία δέν πρέπει να σκεπάζουν ή μία τήν άλλη, αλλά ν' διατηρούν μία ένταση Ισορροπημένη σ' τρόπο που ν' άκούονται όλες ειδικάκριτα.

«Κάθε φωνή πρέπει ν' γλυκαίνει όσο περισσότερο ψηλά και να τραγουδάει τόσο πιο γεμάτα, όσο περισσότερο χαμηλώνει, σέ τρόπο ώστε οι χαμηλές νότες που είναι πιο βουβές, να έχουν τήν ίδια ένταση μέ τις ψηλές. (Αυτούς τούς κανόνες σκεπάζονται να τούς επαυλαβαίνει διαρκώς στους χωρωδούς, άπό τότε ως σήμερα, κάθε εουσυνείδητος μάστρας χωρωδίας.

«Οι νότες, είτε όταν ανεβαίνουν είτε όταν κατεβαίνουν, πρέπει να είναι έννομενες σ' τρόπο που να μην άκούονται οι ένδιάμεσες βαθμίδες. (Κατάγηση δηλαδή τού άντιαισθητικού πορταμέντο στις χωρωδίες.

«Δέν πρέπει να τραγουδάνε οι χωρωδίες κατά τόν ίδιον τρόπο στις έκκλησίες και στις ίδιωτικές αίθουσες: στις πρώτες πρέπει να τραγουδάνε δυνατά στις δεύτερες μέ μετριασμένη ένταση, γλυκά κι άπαλά.»

(Ύπαινωγμός στή γλυκύτητα τής ήχητικότητας που ήταν κανόνας στήν εποχή τής Άναγέννησης).

Ένας άλλος αισθητικός του 18ου αιώνα λέει: «Δέν ξέρω τίποτα άλλο που να δίνει τόση έκφραση στά λόγια, άπό τό *piano*, *crescendo*, *forte*, που πολύ σωστά τ' άποκαλούν ψυχή τής μουσικής».

Ο Γάλλος διανοούμενος Σάρλ ντε Μπρό, γράφοντας τις έντυπώσεις του άπό ένα κοντιέρο που άκουσε στή Ρώμη τό 1740, έκφράζει τό θαυμασμό του για τήν τέχνη μέ τήν όποια οι καλλιτέχνες πετύχαιναν τήν αζομοίωση του ήχου: «αυτό, λέει, θά μπορούσα να τό όνομάσω τέχνη τών άποχρώσεων και τό κίαρο ή όμορο. Γιατί ή αζομοίωση αυτή γίνεται πότε βαθμύδον κι άνεπαίσθητα και πότε άποτομα.

«Έκτός άπό τό φόρτε και τό πιάνο, τό φορτίσμο και τό πιανίσμο, χρησιμοποιούν άκόμη ένα μέτσο πιάνο κι ένα μέτσο φόρτε περισσότερο ή λιγότερο έντονα.

«Είναι άντικαθρέφτισμα, τών ήχητικών φωτοσκιάσεων που δίνουν μία άπίστευτη χάρη στό χρώμα του ήχου.»

Έτέλος ο μεγάλος Γάλλος συνθέτης και θεωρητικός Ραμό (1683-1764), δίνε τή λύση του προβλήματος τών χρωματισμών, συνιστώντας τήν άρμονική άνάλυση που χαράζει τό σχέδιο τών μετατροπιών προς τούς λαμπρόφωτους τόνους (τις όποιοζούσε) ή προς τούς σκοτεινούς τόνους (τις όποιοεσκούζουσε).

«Μονάχα ή άρμονία, λέει, μπορεί να διεγείρει τά πάθη ή μελωδία δέν παίρνει δύναμη παρά άπ' αυτή τήν πηγή άπό τήν όποια παράζει άμεσα κι αυτή ή ίδια.»

Έδώ οι άπόψεις του Ραμό συμπίπτουν μ' αυτές του Βάγκνερ.

Συνήθως στις χωρωδίες τραγουδούν, χωρίς να φροντίζουν για τήν όρθή έκτέλεση τών αντίθεσεων τών χρωματισμών, που τούς σημειώνουν οι συνθέτες μέ τό σκεπώ να ποικίλλουν τήν έκφραση τής μουσικής φράσης.

Άς άκούσουμε τώρα τόν Βάγκνερ, που στά νιάτα του ζοτάθηκε ένας μάστρας χωρωδίας άπαρμιλλος, πως διαμαρτύρεται έντονα: «Πουθενά δέν θεωρού τούς χρωματισμούς σάν κάτι τό άδιαχώριστο από μία στοιχαστική έκτέλεση: έγώ όμως έχω τό δικαίωμα να άπειτώ αυτούς τούς χρωματισμούς όπως άπαιτώ και τήν πιστή έκτέλεση κάθε νότας.»

Ο Έβλος μουσικός κριτικός Φετίς (1784—1871) γράφει: «Οι κριτές φαίνονται σά να μην έχουν παρά ένός μονάχα είδους ήχο στή γωνή τους κι αυτός ό ήχος είναι πάντα σχεδόν δυνατός.»

Κι ο Μπερλιόζ έπίσης καταφέρει συχνά ένάντια στήν κατάγηση τού φόρτε στις χωρωδίες: «Τί άνεξήγητη άγνοία παρατηρούμε, στους διευθυντές τών χωρωδίων μας, τού έφε που προκαλεί πάντα σ' όλο τό κόσμο ή γλυκή άπόγνωση τού αγανοδίσ!»

Κι όμως τό να τραγουδάει κανείς δυνατά είναι τό ίδιο δύσκολο μέ τό να τραγουδάει πιανίσμο. Γιατί οι τραγουδιστές άποφεύγουν έξ ίσου τήν κόπωση που τούς προκαλεί ή προσπάθεια να τραγουδίσουν δυνατά, όσο και τή φροντίδα να πετύχουν τόν χρειάζομενο περιορισμό τής φωνής τους για ν' τραγουδήσουν *soffo voce*.

(Συνεχίζεται)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΙΡΜΑ ΚΟΛΑΣΗ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΧΙΣ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΙ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

Πραγματικό θρίαμβο επέτελεσε στις εμφανίσεις της στο Εύρωπαϊκό κοινό η Έλληνα τραγουδίστρια—καθγήτρια στο Έλληνικόν Ώθειον—δ. Ίρμα Κολάση. Μέσα σέ πλήθος ένθουσιωδών κριτικών, πλάι σέ διάσημα όνόματα που έρμηγευσαν σημαντικά Έργα στις μουσικές έκδηλώσεις του Μαΐου του Παρισιού, άνάμεσα στους «Plus grands artistes d'aujourd'hui» όπως διαφημίζει γιά τις φωνοληφίες που πραγματοποίησε ή μεγάλη έταιρία δίσκων Decca, πέραν τό όνομα της Ίρμας Κολάση σάν εξαίρετης έρμηνεύτριας Έργων σοβαρών άξιώσεων. Καί άναμφισβήτητα ό μεγαλύτερος όθλος της Κολάση ήταν ή έκτέλεση του ρόλου της Γυναίκας στό Έργο του Άρνολντ Σαίμπεργκ «Erwartung» (Προσμονή) του μοναδικού έξ άλλου ρόλου αúτης της σπερα-όρατόριο του συνθέτη της «άτονάλ» μουσικής, που δόθηκε στό θέατρο των Champs-Elysées στις 20 Μαΐου υπό την διεύθυνση του Χάιν Ροσμπάουτ. Άς σημειωθεί ότι ή μοναδική αúτη σολίστ της «Erwartung» τραγουδά επί 25 λεπτά συνεχώς μιά άπό τις δυσκολότερες καί δραματικότερες μουσικές. Τό να δοθή ό ρόλος στήν Ίρμα Κολάση είναι ή μεγαλύτερη άπόδειξη της εκτίμησης που χαιρεί ή έκλεκτή μας καλλιτέχνης στους μουσικούς κύκλους του Παρισιού καί της προτιμησης μεταξύ τούτων Γάλλων καί ξένων έκλεκτών τραγουδιστών. «Πρέπει να τονισθί τό πάθος καί ή θερμή φωνή της Ίρμας Κολάση σ' αúτη την διαπρα-όριόριο» γράφει στήν Paris-Presse ό Vuillermoz. «Ανδειχθί άκόμη μιά φορά σέ ολοκληρωμένη μουσική καί μεγάλη λυρική τραγωδία» (M. Pincherle: «Nouvelles Littéraires»).—Μιά μεγάλη έκτέλεση της «Erwartung» μάς έδωσε ή Έθνική Όρχήστρα καί ή Ίρμα Κολάση υπό την διεύθυνση του Rosboud. Η φωνή της τραγουδίστριας μάς έγοήγησε κυριολεκτικά, μάς συνήρπασε (Clarendon: «Figaro») Μά καί οι Τάιμς της Ν. Υόρκης γράφουν μιά θερμή άναπόκριση γιά την έκτέλεση της Erwartung.—Η Ίρμα Κολάση συνέπραξε άκόμη μέ τό περίφημο «Κουαρτέτο δύο του Βερολίνου» στό Κουαρτέτο Νο 2 του Σαίμπεργκ όπου στό τρίτο καί τέταρτο μέρος, παρεμβάλεται γυναικεία φωνή, στήν αίθουσα της Comedie των Champs-Elysées, στις 24 Μαΐου.

Άπό τό γαλλικό Ραδιόφωνο επανάλαβε την έκτέλεση του «Καθρέφτη του Χριστού» του Καπλέ, καί έδωσε μιά όραία έρμηνεία του «Röme de l'amour et de la mer» του Chausson, που έγινε άφορμή να λάβει ένα συγκινητικό γράμμα άπό την κόρη του συνθέτη ή όποία γράφει πώς «ποτέ δέν άκουσαν τό άγαπημένο «Ποίημα» έκτελεζόμενο μέ τόση ψυχή καί Τέχνη».

Μετά τις έκπομπές αúτης καί πρό της έκτέλεσης του Έργου του Σαίμπεργκ ή δ. Κολάση τραγούδησε σέ πρώτη έκτέλεση πέντε τραγουδιά του G. Migou συνο-

δεία κουαρτέτου εγχόρδων στήν αίθουσα της Ecole Normale υπό τη διεύθυνση του M. Honegger. Μά καί στήν Άγγλική πρωτεύουσα ή καλλιτέχνης αúτη που τιμά τόσο τό Έλληνικό όνομα στους ξένους μουσικούς κύκλους έκαμε εμφανίσεις που της απέδωσαν τη θερμή έπιδιοκμασία του δύσκολου Άγγλικού κριτικού. Καί ειδικά γράφουν οι «Τάιμς» γιά την έκτέλεση του ρόλου της Ίοκάστης άπό τόν «Οιδίποδα Τύραννο» του Στραβίνσκου στό Άλμπερτ Χάλλ που μεταδόθηκε καί άπό τό Β.B.C :

«Η δ. Ίρμα Κολάση έχει ένα πλούσιο τίμπρο φωνής καί έκαμε στό ρόλο της Ίοκάστης μιά περίφημη δημιουργία».

Τέλος τραγούδησε τό ρέλο της Messagiera στόν «Ορφεί» του Μονιβέρντι, υπό τη διεύθυνση του Walter Goehr σέ δύο συνουλίες του Β.B.C. Κατόπιν δέ πρότάσεως του Β.B.C. έκανε φωνοληφία μιάς σειράς Έργων ειδικώς Φωρέ. Ένα μέρος των όποιων μετέδθη την 11ην Μαΐου. Η δεύτερη έκπομπή που περιλαμβάνει τό «Chanson d'Ève» θά μεταδοθί στις 13 Ίουλίου όρα

6 μ.μ. στό Third Programme.

Η Ίρμα Κολάση, που ό τόπος της τή γνωρίζει χάρις στις κρίσεις των Εύρωπαϊκών έφημερίδων, μετά άπό μιά τέτοια αξιολογότατη δράση, έχει ένδιαφέρουσες προτάσεις γιά προσεχείς εμφανίσεις σέ Εύρωπαϊκές χώρες, όπως Όλλανδία (όπου στή Χάγη θά τραγουδήσει τη «Σχεραζάτ» του Ραβέλ), Γερμανία («Erwartung»), Γαλλία, Βέλγιο κ.λπ.



ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Η έκθεση της όπερας του Άλμπαν Μπέργκ «Βόσνικ» στη Σκάλα του Μιλάνου με μάστορα τον Έλληνα Δημήτρη Μητρόπουλο, έγινε άφορη ζωντανή και άνωθεν έκδηλωσαν εκ μέρους του κοινού του οποίου μία μερίδα απέδοκίμασε κατά τα διαλείματα της α' και β' πράξεις το έργο του Μπέργκ. Στο τέλος της παραστάσεως έπεβλήθησαν αι ένθουσιώδεις εκδηλώσεις της μεγαλύτερας μερίδος του κοινού, το όποιον άποθέσως το διάσημο Έλληνα μάστορα.

Έξ άλλου έγινε μία μεγάλη τιμή εις τον κ. Μητρόπουλο από την Διεθνή Έταιρία Μοντέρνας Μουσικής η όποία του άπένευσε το μετάλλιον Σάλινπερυ, κατά μίαν ειδικήν έορτήν στην αΐθουσα του Μοσαρτού στο Σάλτσμπουργκ. Το μετάλλιον αυτό, το όποιον είναι το άξιολογότερο από όσα άπονέμει η Έταιρία αυτή, δόθηκε παραλλήλιος το βιολιστή κ. Ρουίντολφ Κόλιν και τον πιανίστα κ. Έβουάρδο Στέρμαν. Για την προφορά τους στη μοντέρνα μουσική ό κ. Φ. Βίλνγκμαν, που άπένευσε το έπαθλον, έ-

πλεξε το έγκώμιον των τριών έκλεκτών καλλιτεχνών.

—Η διπλωματούχος του Έλληνικού Ωθείου δ. Ήρώ Πάλλη που από έτος βρίσκεται στη Γενεύη κοντά στη καθηγήτρια κ. Κάρρι άπέσπασε το πρώτο βραβείο στις διπλωματικές της εξετάσεις στις 18 Ίουνίου όπου τραγούδησε «Αίντα» υπό τη διεύθυνση του κ. Μπώ-Μπορού. Η δ. Πάλλη έδωσε ρεσιτάλ στο Ωθεϊον της Γενεύης στις 20 Ίουνίου με ένδιαφέρον πρόγραμμα, καθώς και στους Ραδιοσταθμούς Λαζάνης, Βέρνης και Γενεύης.

—Η πρωταγωνίστρια της Λυρικής Σκηνής μεσόφωνος κ. Λουκία Χέβα που βρήκεται στη Ρώμη από πολλών μηνών, έλαβε μέρος στο φεστιβάλ συγχρόνου μουσικής των Παρισίων, όπου τραγούδησε το ρόλο της Ήλέκτρας εις τας «Χορηφόρους» του Darius Millaud. Η κ. Χέβα, κατά την παραμονή της στη Ρώμη τραγούδησε δύο φορές με τη Συμφωνική Όρχηστρα της Ίταλικής Πρωτεύουσας και στο Μουσικό Φεστιβάλ της Φλωρεντίας, καθώς και στις πόλεις Νεάπολη και Μπολόνια.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Οι Συναυλίες της Κρατικής όρχηστρας της εφειτεινής θερινής περιόδου άρχισαν στις 16 Ίουνίου, την καθιερωμένη Δευτέρα, στο Άρχαιο θέατρο Ήρώδου του Άττικου με διευθυντή τον κ. Οικονομίδη και με το έξής πρόγραμμα: «Σουίτα» του Πέρσελ σε διασκευή Μπαρμπρόλι, «Συμφωνία άρ. 39, re miεs», του Μόσαρτ, «Ερωτική σκηνή» από το «Ρωμαιο και Ίουλιέττα» του Μπερλιόζ και τέλος, την «Εισαγωγή 1812» του Τσαϊκόφσκυ.

—Ο Σουηδός όρχημοσικός κ. Στέν Φρόγκπερι, που θεωρείται σαν ένας από τους καλύτερους στη χώρα του, ζήτησε να γνωρίσει Έλληνες συνθέτες και έργα τους κατά την σύντομη παραμονή του στην Αθήνα, προκειμένου να έκτελεσθούν από τις όρχηστρες των Ραδιοφωνικών Σταθμών Στοκχόλμης, Μαλμέ και Γέτεμπεργκ. Ο κ. Φρόγκπερι διηύθυνε έργα Σκανδιναυών συνθετών με τις όρχηστρες της Βιέννης, Βελγυαδίου, Ίερουσαλήμ και Χάϊφας.

Παραλλήλιος στη Φινλανδία οργανώνεται η Έλληνική Έββομας. Προς τούτο έζητήθησαν να άποσταλούν μέχρι τις 15 Ίουλίου έργα Έλλήνων συνθετών εκ των οποίων θά προκριθούν έπειτα τα όποια θά έκτελεσθούν στο Έλσινκι, κατά τη διάρκεια της Έλληνικής Έββομάδος, από τις όρχηστρες του Έλσινκι και από τη Φινλανδική Χορωδία — η όποια πρό διεήνου έμφανίστηκε στην Αθήνα.—

—Από τις 23 Ίουλίου μέχρι τις 25 Αύγουστου θά διαρκέσει το Φεστιβάλ Ριχαρδου Βάγκνερ που άργανώνεται στο Μπάρουστ. Στο εφετινό πρόγραμμα περιλαμβάνονται οι όπερες «Άρχιτραγουδιστά της Νυρεμβέργης», «Τριστόνος και Ίζόλδη», «Πάρσιφαλ» και «Τό δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν», με μάστρους τους Καραγιάν, Κνάμπερτμπος και Κάλλμπερ.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

—Έξ άλλου άρχίζουν οι Έορτές του Σάλτσμπουργκ την 25ην Ίουλίου, κατά τις όποιες θά παιχθούν οι όπερες: «Δόν Πασκουάλε», «Γάμοι του Φίγκαρο», «Μαγεμμένος Αόλόος» και «Οθέλλος, υπό τη διεύθυνση του Φουρτβαϊγκλερ, καθώς και η όπερα του Ρ. Στράους «Η άγάπη του Δαναού» σε πρώτη έκτέλεση, με μάστορα τον Κλέμενς Κράους. Έπίσης οι μάστροι Μπέμ, Κράους, Φουρτβαϊγκλερ, Κούμπελικ, Χίντεμτ, ντε Σαμπάτα και Μάρκεβιτς θά διευθύνουν συναυλίες της Φιλαρμονικής όρχηστρας της Βιέννης, ενώ ο μάστορας Πάουμγκάρντερ θά διευθύνει τις Σερνάτες του Μόσαρτ.

Στο πρόγραμμα των έορτών περιλαμβάνονται και συναυλίες της Μουσικής Δωματίου της Στουτγάρδης καθώς και το τριό: Φίσερ, Σνάιντερχαν και Μαϊνάρντι.

—Η Συμφωνική Συναυλία της 23ης Ίουνίου στο Άρχαιο Θεατρο, υπό τη διεύθυνση του κ. Θεοδωρου Βαργιάννη, δόθηκε με το ακόλουθο πρόγραμμα με έργα άποκλειστικώς Μπετόβεν: «Συμφωνία της Ίένας», Μουσική Μπαλλέτου από τον «Προμηθέα» και τη «Συμφωνία άρ. 4».

—Η Διεθνής Έκθεσις Θεσσαλονίκης συνεργασεία με την «Μακτοδική Κολλιτεχνική Έταιρία» — Τέχνη, προεκήρυξαν Πανελλήνιο μουσικό διαγωνισμό πάνου και βιοιού εις τον όποιον μπορούν να λάβουν μέρος Έλληνες καλλιτέχνη γεννηθέντες από το 1920 που άνωθεν και μη έχοντες εις το παρελθόν λάβει ύποτροφία για μετεκπαίδευση στο Έξωτερικό. Ώς πρώτο βραβείο από κάθε κατηγορία, θά δοθη έτήσια ύποτροφία στο έξωτερικό εκ δρχ. 12.000.000 μετά διπλώματος, ως δεύτερο δε, εκ 2.500.000 δρχ. μετά διπλώματος.

“Όσοι προκρίθουν στον προκριματικό διαγωνισμό θα λάβουν Έπαινον και όλοι όσοι βραβευθούν, σχετικόν μεταλλίον.

—Μεγάλην έπιτυχία σημείωσε ή δευτερχαί τελευταία Συναυλία Μαθητών του Έλληνικού Ώδειου, πού δόθηκε την 11ην Ίουλίου στην αίθουσα «Παρνασσός», με συμμετοχήν Μαθητών των Άνωτέρων τάξεων.

—Τό ίδιο Ώδειον παρουσίασε ακόμη τή Μελοδραματική του Σχολή, υπό τή διεύθυνση του κ. Σπόρου Καλογερά με αποσπάσματα μελοδραματικών Έργων και με τήν επανάληψη τής μονόπρακτης κωμικής όπερας του Φ. Πάερ «Ο Μαέστρος Βαρνάβας». Η μουσική διδασκαλία και ή συνοδεία πιάνου των Έργων έγινε από τήν κ. Δέσποινα Χέλην.

ΒΟΛΟΣ—Στήν αίθουσα «Κύματα» στις 25 Μαΐου δόθηκε ή Β΄ Μαθητική Συναυλία τής Σχολής Άκκορντεόν κ. Μπέμπη Κεραϊδή με μεγάλη έπιτυχία. Έλαβαν μέρος οι μαθηταί: Δ. Χαρίσης, Α. Χαμπίπ, Σ. Μανουάχ, Δ. Ρετζέπης, Κ. Καλούσης, Ν. Κλείτσας, Α. Παπαπαναγιώτου, Σ. Χατζηγιάννης, Κ. Κατσικόπουλος, Ν. Λοΐζος, Γ. Πολύζος, Α. Κοζανίτης, Ρ. Σακελλάρη, Π. Τσομπάση, Ε. Μητροπούλου, Δ. Καραμπάσης, Μ. Γκανής, Δ. Μπάρτζος, Κ. Κρικέλης, Ι. Κουρούκλη, Α. Ψίωτας, Α. Κώστιος, Α. Άδωνιαντίδης.

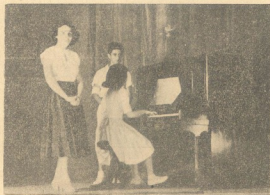
ΛΑΡΙΣΑ—Υπό τήν καλλιτεχνικήν έποπτεϊαν του έν Άθήναις Έλληνικού Ώδειου, τό Δημοτικόν Ώδειον Λαρίσης έδωσε τήν Β΄ μαθητική Συναυλία του υπέρ του Δημοτικού Νοσοκομείου τής πόλεως τήν 25η Μαΐου, στην Αίθουσα «Ορφείος». Τό πρόγραμμά, έξαιρετικά ένδιαφέρον, περιελάμβανε στό τρίτο μέρος, αποσπάσματα από τό «Ρέκβιεμ» του Μότσαρτ τά όποια εξέτέλεσε ή μικτή έξωχορική Χορωδία του Ώδειου συνοδεία πιάνου υπό τής μαθήτριας Ε. Γιαννάτου και υπό τή διεύθυνση του καθηγητού κ. Σπ. Τσαντήλα. Τά δύο πρώτα μέρη του προγράμματός απέτέλεσαν έκτελέσεις υπό μαθητών του Ώδειου των τάξεων πιάνου, βιολιού και μονωδίας. Έλαβαν μέρος οι μαθηταί: Τ.

Σακελλάριος, Κ. Γεωργιάδου, Β. Χαλκιά, Ε. Έλευθεριάδης, Δ. Μαλάκη, Ν. Πράσσα, Κ. Καλλιοντζοπούλου, Α. Μαρίνου, Ν. Παπαδημητρίου, Μ. Χατζηρήμολλη, Ε. Εύσταθίου, Τ. Κολώνια, Π. Μιχαλοπούλου, Μ. Ράπτου Ε. Πιπινοπούλου, Σ. Γαλανίδου, Α. Δημητρίου, Α. Σίμου, Γ. Μαγλαράς, Ε. Περδικάρη.

ΚΟΡΙΝΘΟΣ—Στις 8 Ίουνίου τό Έλληνικόν Ώδειον Κορίνθου έκαμε τις έτήσιες εξετάσεις πιάνου, Προκαταρκτικής, Κατωτέρας και Μέσης Σχολής, τής καθηγητριας κ. Λίτσας Γεωργακοπούλου. Προήχθησαν από τήν Προκαταρκτικήν στην Κατωτέρα Σχολή οι μαθηταί: Β. Ζερβού, Ρ. Κορνάρου, Μ. Πιερροτσάκου, Ε. Νεοφωτιστού, Α. Κλαδοχού.

ΝΑΥΠΛΙΟΝ—Τήν 9ην Ίουνίου έγιναν έπιτυχείς εξετάσεις όλων των Σχολών του Έλληνικού Ώδειου Ναυπλίου. Τήν προηγουμένη ήμέρα 8 Ίουνίου δόθηκε στην αίθουσα του Ώδειου Ναυπλίου, παράσταση του τμήματος τής Μελοδραματικής Σχολής του έν Άθήναις Κεντρικού Ίδρύματος με τήν κωμική Ώπερα του Φ. Πάερ «Μαέστρος Βαρνάβας» και με τή σύμπραξη στο πρώτο μέρος του προγράμματος τής Χορωδίας Κοριθιτών του εκεί Παρορτήματος υπό τή διεύθυνση του κ. Β. Χαραμή.

ΡΟΔΟΣ—Μεγάλη έπιτυχία σημείωσε ή Έπίδειξις του Έλληνικού Ώδειου Ρόδου πού δόθηκε στό Δημοτικό Θέατρο τής πόλεως στις 8 Ίουνίου, παράλληλα με παιδική παράσταση τήν όποια όργάνωσε ή κ. Άδα Χαρτερού. Έλαβαν μέρος μαθηταί των τάξεων πιάνου δ. Ρ. Παπαδοπούλου, Μ. Άνδρέου, τής τάξεως μονωδίας τής κ. Σ. Νέρη, Ρυθμικής δ. Μ. Συσκοπούλου και Άκκορντεόν του κ. Α. Ζυγούρη. Τούς μαθητάς τής Μονωδίας συνόδευσε ή μαθήτρια Κ. Χαρτερού τής δε Ρυθμικής ή Χ. Μαυρή.



Άπό τή Μαθητική έπίδειξη του Έλληνικού Ώδειου Ρόδου

ΠΥΡΓΟΣ — Στην αίθουσα του 'Ελληνικού 'Ωδείου στις 23 'Ιουνίου έγινε εορτασμός επί τη συμπλήρωσιν 20 χρονῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως τοῦ ἐκεῖ παραρτήματος, κατὰ τὴν ὅποιαν ἐτίμησαν τὸν κ. Μ. Δημακόπουλον, ἐκ τῶν ἱδρυτῶν τοῦ 'Ωδείου. Ὁ κ. Χ. Τομπακόπουλος πρόεδρος τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου «Ὁ Ὀρφεύς» ὁ ὅποιος ἔχει ὑπὸ τὴν ἡγεσίαν του τὸ παράρτημα ἀπεκάλυψε τὴν εἰκόνα τοῦ κ. Δημακοπούλου ἀφοῦ ἔζηρε τὴ συμβολὴ του στὸ ἴδρυμα. Κατόπιν ὠμίλησε ὁ κ. Δημακόπουλος σχετικὰ μὲ τὴν ἰδρυση τοῦ 'Ωδείου καὶ ἐπήνεσε τὸ ἔργο τοῦ κ. Γ. Κανακάρη καὶ τῆς δ. Στέλλας Κανακάρη. Ἡ ἑορτὴ ἔκλεισε μὲ μουσικὴ ἐκτέλεση ἐκ μέρους τῶν μαθητῶν εἰς τὸ Πιάνο, βιολί, Ἀκκορντεόν, καὶ μὲ χωρωδικὰ τραγούδια.

ΣΠΑΡΤΗ — Τὸ εἰς τὴν Σπάρτην λειτουργοῦν παράρτημα τοῦ 'Ελληνικοῦ 'Ωδείου ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ Συλλόγου 'Ελληνίδων Σπάρτης «Ἡ Ταυγέτη» ἔκαμε τίς ἐτήσιες ἐξετάσεις ὄλων τῶν Σχολῶν ἐνώπιον τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς «Ταυγέτης» καὶ ἐπιτροπῆς ἐκ τοῦ Κεντρικοῦ Ἰδρύματος Ἀθηνῶν ἀποτελουμένη ἀπὸ τὸν κ. καὶ τὴν κ. Π. Κοτσιρίδου καὶ τὸν μουσουργὸν κ. Μάρτιν Βάρβογλην.

Ἡ «Μουσικὴ Κίνησις» διαθέτει ἔντυπα ἀναγράφοινα λεπτομέρειες σχετικὰ μὲ τὸν Πανελλήνιον μουσικὸν Διαγωνισμὸν Θεσσαλονίκης. Οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νὰ γράψουν ἢ νὰ πέρασουν ἀπὸ τὰ γραφεῖα, Φειδίου 3.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ «ΜΑΓΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ: 28504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ
Ἐτησίαι Δρ. 40.000
Ἐξαμην. * 20.000
Τρίμην. * 10.000
ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ
Ἐτησίαι Λ. Χ' 1.000
ἢ δολ. 3

MOUSIKI KINISSIS

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

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαυιδαίου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφεῖου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΙΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν: καὶ σὰς εὐχαριστοῦμε. Ἀπὸ: Κ. Γαλιτσάτου δρχ. 20, Α. Χαρτεροῦ δρχ. 190, Μ. Ἡλιοπούλου δρχ. 20, Μ. Προβελετιζιάνου δρχ. 36, Κ. Παρσακευόπουλου δρχ. 20, Φ. Πατρικαλάκη δρχ. 10, Χ. Ζαχαροπούλου δρχ. 20, Α. Παπασμύρη δρχ. 20, Β. Χαραμῆν δρχ. 240, Γ. Κανακάρη δρχ. 412, Λ. Γεωργακοπούλου δρχ. 59, Β. Φαλιτάης δρχ. 20, Δ. Λογοθέτη δρχ. 20, Γ. Κουντούρη δρχ. 20, Μ. Κατσαροῦ δρχ. 40, Μ. Τζωρτζάκη δρχ. 36, Φ. Μαραμβελάκη δρχ. 20.

Δὲν φθάνει νὰ παίρνεται τὸ περιοδικὸν πρῆπει καὶ νὰ τὸ διαβάζετε. Ἐχετε πολλὰ νὰ ὠφεληθῆτε.

Ἐπισημασθέντες
τὸ Περιοδικὸν δταν ἐγγράψετε
ἔστω καὶ ἓνα συνδρομητή.



Ἀπὸ τὴν ἐμφάνισιν τῆς Μικτῆς Χωρωδίας τοῦ Δημοτικοῦ Ὁδείου Ἀριστῆς μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ «Requiem» τοῦ Μότσαρτ

Ο Η Λ Ι Ο Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

Π Υ Ρ Ο Σ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———
Π Ο Λ Ε Μ Ο Υ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

— ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

