



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

51

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ Τό κουαρτέτο έγχόρδων και ή σημασία του. Οι διαγωνισμοί της Λιέγης.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ 'Ο ρόλος της ίδιουσγκρασίας.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ 'Η μουσική της εποχής μας και ή έποχή μας.

ΤΗ. GÉROLD I.—Σ. Μπάχ (Μετάφρ. Σ.Σκιαδαρέση).
Μ. Β. Εύρετήριο Κλιμάκων.

ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ Ρυθμική και κλασική γυμναστική.

HERBERT F. PEYSER "Ένα καινούριο κοντσέρτο για πιάνο τοῦ Μπετόβεν.

"Έλληνες μουσικοί στό έξωτερικό .

Μουσική κίνηση στόν τόπο μας.

*Άλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Δ' = ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1953=ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΑΔΟΧΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ - ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, Οδός Φειδίου 3

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: ΓΡΑΦΕΙΩΝ 25.504
ΔΙΔΑΚΤ. ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ 29.568

1-1 1-1

Όργανισμός με πλέον των 50 ετών δράσιν συγκεντρώνων τάς
άπαραιτήτους προϋποθέσεις δι' έν συγρονι-
σμένον Μουσικόν Ίδρυμα.

- Κεντρικόν Ίδρυμα έν 'Αθήναις, οδός Φειδίου 3
- Παραρτήματα και Μουσικαί Σχολαί
εις 'Αθήναις



Άργυστόλιον
Ρέθυμιον
Ήράκλειον
Χανιά

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

Σπάρτη
Ναύπλιον
Πάτραι
Καλάμαι

- Παραρτήματα εις τας πόλεις τής Κρήτου

Λευκωσία, Άμμόχωστος, Λεμεσός, Λάρναξ, Πάφος.

Διδάσκονται όλα τά μαθήματα τής ένοργάνου και Φωνητικής Μουσικής
άπό έπιτελειών 80 διακεκριμένων Καθηγητών και Διδασκάλων

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΔΙΑ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΑΥΤΟΥ, ΟΡΓΑΝΩΝΕΙ
ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΕΠΑΡΧΙΑΚΑΣ ΠΟΛΕΙΣ

- Αναλαμβάνει τήν οργάνωσιν καλλιτεχνικών εμφάνισεων εις 'Αθήνας
και έπαρχιακά κέντρα ότου διατηρεί παραρτήματα.
- Έγγυάται τήν καλλιτέραν έξυπηρέτησιν τών ένδιαφερομένων
Πληροφορία προφορικαί και δι' άλληλογραφίας.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥ 7
Συντάσσεται από Έπιτροπή - Διευτὴ Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Δ'

ΑΡΙΘ. 51

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1953

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΑΛΕΞ. ΚΑΖΑΝΤΖΗ

ΤΟ ΚΟΥΑΡΤΕΤΤΟ ΕΓΧΟΡΔΩΝ

ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ - ΟΙ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΛΙΕΓΗΣ

Τὸ κουαρτέτο ἐγχόρδων θεωρεῖται ὡς ἕνα μουσικὸ συγκρότημα ἀπὸ τὸ ὁποῖον μποροῦμε νὰ ἀκούσῃμε τίς ἀγνότερες μουσικὲς δημιουργίες πού θά μιλήσουν μυχιατέρα ἀπὸ κάθε ἄλλες στὴν ψυχὴ μας. Διψοῦμε βέβαια γιὰ ὅλων τῶν εἰδῶν τίς ψυχικὲς ἀπολαύσεις πού πορεὶ νὰ μᾶς δώσῃ ἡ μουσικὴ. Ἐκείνος ὁ παλμὸς πού αἰσθανόμεθα στὸ ἄκουσμα μιᾶς μεγαλοπρεποῦς Συμφωνίας, ἐκεῖνο τὸ χάρμα ὀφθαλμῶν καὶ ὠτων πού μᾶς δίνει ἕνα ἐμπνευσμένο μελόδραμα, ἐκείνος ὁ ἐνθουσιασμὸς πού μᾶς μεταγγίζει μιὰ ἐκτέλεσις ἑνὸς ἀληθινὰ μεγάλου βιρτουόζου ἢ ἀοιδοῦ, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕναν κόσμον διαφόρων ἐκδηλώσεων πού ἀνοιχτότερα μᾶς προσφέρει ἡ μεγάλῃ αὐτῇ Θεᾷ τῆς μουσικῆς γιὰ νὰ μᾶς συγκινήσῃ, νὰ μᾶς καταπλήξῃ νὰ μᾶς ἐνθουσιάσῃ καὶ νὰ μᾶς ὑποτάξῃ δέσμιους στὸ μεγαλεῖο τῆς.

Κανένας ὅμως ἀπὸ δούους ἔχουν ὀρθινὰ καὶ βαθεῖα ἀνεπτυγμένο τὸ μουσικὸ τους αἰσθητήριο δὲν μπορεῖ νὰ ἔχῃ ἀντίρρησην πὼς αὐτὴ ἡ μικρὴ οἰκογένεια ἐγχόρδων πού εἶναι τὸ κουαρτέτο, καὶ πού ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα πρῶτο βιολί, ἕνα δεύτερο, μιὰ βιόλα καὶ ἕνα βιολοντσέλλο, εἶναι ἰκανὴ νὰ μᾶς κἀνῃ νὰ ἐξεῶσῃμε κάθε ἄλλη μουσικὴ ἐκδήλωσι καὶ νὰ ποῦμε πὼς αὐτὴν προτιμᾶμε ἀπὸ ὅλες ὅταν θέλομε νὰ συγκεντρωθοῦμε ψυχικὰ καὶ νὰ αἰσθανθοῦμε πὼς ζεσθῇ, πὼς ζήσει τὴν ἐπαφῇ μας μὲ τοὺς ἐκτελεστὰς καὶ μὲ τὴ μουσικὴ των. Γιατὸν τὸ λόγῳ μάλιστα οἱ συναυλίαι κουαρτέτου δίδονται σὲ εἰδικὲς ἄλλαις μουσικῆς δωματίου καὶ ὄχι σὲ μεγάλα κτίρια ἢ θέατρα.

Πλούσια καὶ ἀνεξάντητῃ εἶναι ἡ δημιουργία ἔργων γὰρ κουαρτέτο πού ἔγραψαν οἱ μεγάλοι κλασικοί. Ὁ Χάιντ περισσότερο ἀπὸ 100, μερικά ἀπ' αὐτὰ, τὰ διαλεχτὰ (τὰ *Berühmte*) ἔχουν ἔμπνευσν ἴσῃ ἀνδρὶ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν συμφωνιῶν του, ὁ Μότσαρτ κουαρτέτα κάλλους ἴσου μὲ ὅλων τῶν ἔργων του μουσικῆς δωματίου. Μὰ ὁ Μπετόβεν ξεπερνᾷ καὶ τὸν ἴδιον ἑαυτὸ του ἴδιον στὰ τελευταῖα του κουαρτέτα, πού πολλοὶ τὰ θεωροῦν ὡς τίς πὼς θέεις δημιουργίες του γιὰτί περιέχουν σελιδὲς ἀληθινῶ ὁραματισμοῦ τοῦ ὑπερπέραν, πού ἂν μᾶς τὸν δίνει τόσο ἔκπαιγμα μὲ τὴν 9η του Συμφωνία, στὴν ὁποία λαμβάνουν μέρος τὰ πλουσιώτερα ὀργανικά καὶ φωνητικά στελέχη, ὄχι λιγώτερον ἔντονα καὶ μυχιατέρα μᾶς κἀνει νὰ τὸν αἰσθανθοῦμε μὲ τὰ τέσσαρα αὐτὰ ὄργανα τοῦ κουαρτέτου, πού μποροῦν νὰ ἀποδώσουν σ' αὐτὰ τὰ τελευταῖα ἔργα του τὸν πὼς βαθθὺ μουσικισμὸ μὲ ἡχητικὲς ἀποχρώσεις παρόμοιαι μὲ ἑνὸς Ἰερωδῶδους ἐκκλησιαστικοῦ

ὄργανου πού ἀκούεται σὰν ἀπὸ ψηλοῦς ὅθλου μιᾶς ἐπιβλητικῆς ἐκκλησίας, ὅταν βέβαια οἱ ἐκτελεστὰι τὸν εἶναι ἀληθινὰ μεγάλοι καλλιτέχνη.

Οὐ τοῦ παρόντος νὰ ποῦμε τὸ τί ἔγραψῃ ὡς κουαρτέτο μετὰ τῶς κλασσικοῦ ἀπὸ τοῦς Μένδελσον, Σούμπερτ, Σούβαν, Μπράμς, Στζάρ Φράνκ, Νιτσίρτσουκ, Ντεμπσσο, Ροβὲλ καὶ ἄλλους μεταγενετέρους ἀκόμη καὶ συγχρόνους, ὅπως ἐπίσης νὰ ἀναφέρωμε μερικὲς τέτοιαις ἱστορικῆς ὁμάδαις ἐκτελεστῶν, πού ἀπετελοῦν τὸ ἀπὸ καλλιτέχνης μὲ τὴν ἀγνότερη μουσικὴ ἰδεολογία.

Ὁ Γιόαχιμ τὰ τελευταῖα του χρόνια στὸ κουαρτέτο ἀφιέρωνε ὅλη τὴ μουσικὴ του δρᾶσι μὲ συνεργάτας ὀνομαστοῦς καλλιτέχνης ὅπως οἱ Χαλβί, Βίρτ καὶ Μπέκερ, ὁ Καπέ τὸ ἴδιον, παρὰ τὴν δυὸ φορές ἀναγκαστικὴ ἀνασῶσθαι τῆς ὁμάδος του (μιὰ σφαῖρα κατὰ τὴν μάχην τοῦ Μάρνη τὸν ἔκαμε νὰ θρηνησῇ τὸν ἐπὶ 20ετίαν συνεργάτη του βιολοντσέλλοτα Καςάντσος). Τὰ μέλη αὐτῶν τῶν κουαρτέτων συνεργάζοντο ἑντακτικά ἐπὶ χρόνια πολλὰ γιὰ νὰ φθάσουν στὴν ἀπόλυτῃ ὁμογένεια, στὴν ἀπόλυτῃ ταυτότητα μουσικῆς ἀντιλήψεως ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπεκλείετο κάθε ἀτομικισμὸς.

Οἱ ἀποτελοῦντες τὸ κουαρτέτο «Φλωρζαλέ» καὶ ἄφου ἔχων πιά φορμαρισθῇ ὡς σύνολον καὶ δόση μαζὶ τὸσαι καὶ τὸσαι συναυλίαι, ἐπήγαιναν κάθε καλοκαίρι στὴν Ἐλβετία ὅπου φιλοξενουμένοι ἐπὶ ἡμέρῃν στὸ μαγευτικὸ περιβάλλον τῆς ἐπαύλου Φλωρζαλέ (ἦτον τὸ ὄνομα τοῦ σχόντου τὴν πρωτοβουλία τῆς Ἰδρύσεως τοῦ κουαρτέτου, καὶ γενναϊόφρονος χορηγοῦ κατὰ τὰ πρῶτα δύσκολα χρόνια τῆς σταδιοδρομίας του) προετοιμάζαν τὴ μελέτῃ ὁλόκληρον καινούργιον προγραμμάτων γιὰ τίς περιόδους τοῦς τῆς νέαις περιόδου. Ὑστερα ἀπὸ τὴ νέα τους αὐτῇ προπὸνησι, ἔταξέδευαν διαρκῶς, ἔβιναν περισσότερο ἀπὸ 180 κοντσέρτα τοῦ χρόνου καὶ εἶσι ἐπὶ μιαν ὁλόκληρη 30ετία, σίτι, οἰκογένεια, τὰ πάντα ἐληγομουνότιο γιὰ νὰ συνεχίσῃ τὸ κουαρτέτο των τὴν ὥραια σταδιοδρομία του σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου. Ὁ ἀφῆνιδιος θάνατος τοῦ συνεργάτου των, τῆς βιόλας, στὸ τέλος μιᾶς δοκιμῆς τῶν ἐκεῖ ψηλὰ στὴν ἐπαυλὴ Φλωρζαλέ καὶ ὁ ἔνταφιασμός του στὸ οἰκογενειακὸ κοιμητήριο τοῦ οἰκοδεσπότη μὲ τὴν ψυχολογικὴ του ἐπίδρασι στοὺς ἀπομένοντας ἀχωρίτους συνεργάτας, ὑπῆρξεν ὁ κύριος λόγος τοῦ σταματήματος τῆς συνεχείσεως τοῦ ὠραίου ἔργου τοῦ κουαρτέτου. Ὁ Ἀντόλφο Μπέττι, τὸ πρῶτο βιολί, ἀπεσώρθη στὴν πατρίδα του τὸ Μπάνι ντὶ Λοῦκα τῆς Ἰταλίας, ὅπου τὸν ἄλλο χρόνον τὸν ἐξέλεξαν Δῆμαρχο. Καὶ μῆσα στίς τὸσαις νέαις αὐτῆς ἀρχολίαις ὁ ἔρωτάς του

για ό,τι είναι αληθινή μουσική ήταν άμειωτος. Τελευταία είχε δώσει μία διάλεξη για το έργο του Μπρεκέρνι-να έπακολουθουμένη από φεστιβάλ με έργα του. Λίγο αργότερα έκλαυσε το χαμό του άληθινού αυτού καλλιτέχνη, και το άνωτερό ανθρώπου.

Οι πόλεμοι κατέφεραν μεγάλα πλήγματα στην εργασία των διαφόρων ομάδων κουαρτέτων. Ήταν δύσκολο με τις βιωτικές δυσχέρειες που έδημιουργήθηκαν παντού να καταφέρουν τόσους άνθρωποι να αφιερώνονται ολόψυχα σε τέτοιες μελέτες και να παραμελούν τις άλλες τους επαγγελματικές ασχολίες που τους εξηφούλιζαν την οικγενειακή τους συντήρηση. Και πράγματι χρειάζεται ηρωϊσμός από μέρους όλων των σημερινών τοιούτων ομάδων για να έξασκολουθούν άκούραστα την ευγενική τους αυτή σταυροφορία.

Οί διαγωνισμοί της Λιέγης

Και δέν άρκει σ' αυτά τα ζητήματα ή άτομική πρωτοβουλία, όταν μάλιστα είναι αναγκαίον παρά πάσαν δυσκολίαν να συγκλίνον άποφασιστικά για την άνάληψη τέτοιου έργου αι θελήσεις τεσσάρων προσώπων. Χρειάζεται και κάποια τόνωση, και μία θετική ενθάρρυνση.

Ένας τόπος με μουσική παράδοση αιώνων όπως το Βέλγιον δέν μπορούσε να μείνη άδιάφορο ως προς την έπιβαλλομένη άναζωπόρωσι του ένδιαφέροντος για το κουαρτέτο. Η Λιέγη είχε την πρωτοβουλία να πάρη ζεστά το ζήτημα. Η δημοτική άρχη της πόλεως άφού πρώτον πρόβη εις την ίδρυσιν ένός δημοτικού κουαρτέτου από έξέχοντα καλλιτέχνες της πόλεως, δέν έφείσθη έν συνεχεία καμιάς θυσίας για να καταστήση την Λιέγη ένά κέντρον έντατικής καλλιέργειας του είδους αυτού της μουσικής. Κατητήσθη έν τετραετές σχετικό πρόγραμμα στο όποιον έδόθη εύρεία δημοσιότητα.

Γιά το πρώτο έτος, το 1951 προεκρήχθη διαγωνισμός συνθέσεως κουαρτέτου, εις τόν όποιον έκαλούντο να συμμεθέξουν συνθέται όλων τών χωρών άποστέλλοντες τά έργα των με συνημμένον κλειστόν φάκελλον περιέχοντα το όνομά των, που θά ήνοιγέτο μόνον έν τούς άπενέμετο έν τών όρισθέντων μετά χρηματικού έπάλλου τεσσάρων βραβείων.

Η έπιτυχία του διαγωνισμού, του όποιου το άδιάβλητον είχε έν εξοφασίση από πάσης πλευράς, ύπηρες έν άνωτέρα πάση προσδοκίας, ώφέλιμο δέ εις τάς κοπιώδεις προσπάθειάς τάς καταβληθείσας τόσον εκ μέρους της έξεταστικής έπιτροπής όσον και πρό παντός των μελών του δημοτικού κουαρτέτου δια της ένδοξουστικην μελέτην όλων των ύποβληθέντων έργων, 55 τόν άριθμόν. Ένώ ή έπιτροπή εις πολυάριθμα καθημερινάς συνεδριάσεις εξέτασε όλες τις περιτιούρες τών έργων και έσημείωνε λεπτομερώς τάς έξ εκάστου έντυπωσώς της, τά μέλη του δημοτικού κουαρτέτου επί ένά δολόκληρον μήνα έμελετοσαν έπιμελώσ ό καθείς τά μέρη του. Τόν έπόμενον μήνα εργαζόμενοι επί πολλές ώρες την ήμέρα προετοιμάζαν τις όμαδικές των έκτελέσεις με όλην την δυνατήν έπιμέλεια εις τρόπον όστε όλα τά ύποβληθέντα έργα να τόχουν άρτίως έκτελωσες, και μάλιστα να γίνη και φωνολόγια των διά να κρατηθούν κατά τόν κανονισμόν αύτούσια εις το άρχείο της όργανωτικής έπιτροπής της πόλεως.

Τόν έπόμενον μήνα επί 2-3 συνεχείς ήμέρας ή έξεταστική έπιτροπή ήκουσε προκριματικώς όλα τά έργα και πρόβη εις τόν παραλληλισμόν της εκ της άκρό-

σως έντυπωσώς με τά σημειωθέντα παρ' εκάστου μέλουσ προρίματα της μελέτης τών παρτιούδων. Η εκ τόσων διαπερών μουσικών έπιτροπή αύτη έδήλωσεν ότι ουχί άπαξ συνέβη εκ της άκρόσσεως να άλλοιωθή έν μέρει ή άρχική των εκ της μελέτης τών έργων έντύπωσως.

Άπό την προκριματική αύτη δοκιμοσίαν 13 κουαρτέτα εκρίθησαν τά πλέον όβια να διαφιλοητήσουν τά τέσσαρα μετ' έπάθλου βραβεία. Έκ τούτων κατά την τελικήν που έγινε δημοσία, μετ' άποσφράγιση τών οικείων φακέλλων διεπιστώθη ότι το πρώτον άνεμείθη εις την εκ Βαρσοβίας συνθέτριαν Κ. Μπασόεβιτς, το δεύτερον και τρίτον εις Όλλανδούς και το τέταρτον εις Ίταλόν.

Διά το δεύτερον έτος, το έφετινον, είχαν έν καιρώ προκρηχθη διαγωνισμός έκτελέσεως, εις δέν ήδόναντο να λάβουν μέρος κουαρτέτα έξ όλων τών χωρών. Έκ άκόστη όμάς ώφέιλε να έκτελέση 1) Ύποχρεωτικώς το έργον το τόχον του πρώτου βραβείου εις τών διαγωνισμόν του 1951, του όποιου, έκδοθέντος διαπίνως της έπιτροπής, αντίτυπα θά έστέλλον εις όλας τάς συμμετοχούσας του διαγωνισμού ομάδας ένά μήνα προτερών προς μελέτην. 2) Έν έργον της ίδίας τών έκλογής. 3) Έν έργον κατ' έκλογήη της έπιτροπής μεταλό 4 όρισθέντων τοιούτων, του Χάυδν, του Μπετόβεν, του Μπραχ και του Ραβέλ.

Ό έφετινος ότος διαγωνισμός είχαν έπίσης μεγάλην έπιτυχίαν. Μετ' άσθησαν έπιλογήη ή έπιτροπή άπένεμε το πρώτον βραβείον εις το Γαλλικό κουαρτέτο Παρενέ και το τρίτο εις το κουαρτέτο του Τουρίνου. Το δεύτερον δέν άνεμείθη εις ουδέμιαν τών συναγωνισθεισών ομάδων.

Διά το τρίτον έτος, το 1953 προβλέπεται προκήρυξις δεύτερου διαγωνισμού συνθέσεως κουαρτέτου, δια δέ το 1954 διαγωνισμός μεταλό όργανοποιών όλων τών χωρών προς βραβείον ένκεινον που θά παρουσιάζουν τά καλλιτέρα πρότυπα βιολιών, βιόλας και βιολοντέλλων τά όποια και θά δοκιμασθούν δημοσία από άπόψεως ήχητικής άποδόσεως παιζόμενα κατά σειράν από τούς έκτελεστάς του δημοτικού κουαρτέτου της πόλεως.

Έκρίναμεν σκόπιμον να δώσωμεν τόν άπολογισμόν τών ενεργιών αυτών προσποθειών που γίνονται σε μία πόλι όπως της Λιέγης, άριθμούσαν σήμερα με όλην την περιφέρεια της όχι περισσύτερος από 575.000 κατοίκους, δια να τονίσωμεν την σημασίαν που δίδεται δια την προαγωγήν του μουσικού αισθήματος του τόπου των εις το κουαρτέτο.

Είνα καιρός να τονώθη και ένισχυθη κάθε παρομοία και παρ' ήμιν προσπάθεια και πρό παντός να δώσωμεν εις τούς άρμόσιους να έννοησούν ότι άν το Κράτος δέν μπορεί σήμερα να ένισχύση ύλικώς τάς ομάδας ένκεινον που θά έχουν τόν ήρωισμόν να εργασθούν ολόψυχα και έντατικά προς έπιτυχίαν έργον τόση σημασίας, άν δέν έχει την δυνατοτήτα να άνεγειρή ειδικές αίθουσας ή συναυλείας μουσικής δοματίου που να είναι στη διάθεσι όλων τών Έλλήνων καλλιτεχνών σε μία τιμή προσιτή, τουλάχιστον προς το παρόν να θρη νομοθετικώς κάθε φορολόγιον από άκρόμαστα τέτοια σαν του κουαρτέτου που έχουν καθαρώς μορφωτικόν σκοπόν και που δέν μπορούν να σταθούν οικονομικώς διότι με το μικρόν τίμημα είσιτηρίου που θά πρέπει να όριση ή για να προσελκυθή όλος ο διανοόμενος κόσμος θά είναι άμφίβολον άν κάλλοπται και αυτά τά παντοειδή έξοδα όργανώσεως αυτών τών συναυλιών.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΙΔΙΟΣΥΓΚΡΑΣΙΑΣ

Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Είναι ένα ζήτημα που μ' άσπασχολεί από καιρό και που, νομίζω, δεν ήταν άσκοπο ν' αναπτύξω στις στήλες της «Μουσικής Κίνησης», που όπως, φαντάζομαι, διαβάζεται, σίγουρα, από πολλούς νέους μουσικούς. Ίδω περί τίνος πρόκειται:

Πολύ συχνά ακούμε ή διαβάζουμε καμιά φορά πως ο τάδε ρόλος ήταν σαν «κομμένος και ραμένους» πάνω στον τάδε ήθοσολό, πως τὸ ἔργο του δείχνει συνθέτη ταίριαζει απόλυτα με τὴν ἰδιουσυγκρασία του δείχνει βιολιστὴ ἢ, ἀντίθετα, πως ἡ τρυφερὴ ἰδιουσυγκρασία, ἢ ἡ λεπτὴ εὐαισθησία τοῦ πιανίστα Χ. δὲν μπορεί νὰ ἐρμηνεύσῃ τὸ ἔργο ψ που ἀπαίτει... δυνατοῦς μὲς π. χ., ἢ μεγάλην σωματικὴν ρώμην κ.τ.λ. κ.τ.λ.

Εἶναι τάχα σωστὰ ἅλα αὐτὰ; Πρέπει δηλαδὴ κάθε καλλιτέχνης—τραγουδιστὴς, πιανίστας, βιολιστὴς κ.λ.π.— νὰ ἐρμηνεύῃ μόνο ἔργα ποὺ νὰ ταίριαζον στὴν ἰδιουσυγκρασία του καὶ στὰ σωματικὰ του προσόντα καὶ τὶ σχέσις μπορεί νὰ ὑπάρχῃ μεταξὺ «ἰδιουσυγκρασίας» καὶ ἔργου; Ἀλλὰ καὶ ποῦ βρίσκεται ἡ τέχνη ἐν ἑνῶς καλλιτέχνης—οἱ ὁποιοδήποτε τοιῶνα—περιορίζεται μόνο σὲ ἔργα «κομμένα καὶ ραμένα πάνω του»—φράσις πολὺ συνειθισμένη στοῦς θεατρικοῦς κριτικοῦς ἰδιῶς; Καὶ δὲ θέταν μιά καταδικὴ γιὰ ἕναν καλλιτέχνη νὰ περιορίσῃ πάντα τὴν ἐκλογή του μέσα σὲ ἔργα τῆς ἰδιουσυγκρασίας του, τοῦ χωρ-κρίστου του, τοῦ τόπου του; Φαντάζεσθε πόσο μονότονα ὄνταν τὸ προγράμματά του;

Ἀλλὰ ἂς δοῦμε τὸ ζήτημα ἀπὸ πῶς κοντὰ: Τί ξέρουμε, τί μπορούμε νὰ ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἰδιουσυγκρασία καὶ τὸν χαρακτήρα, ἀπὸ τὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ καλλιτέχνη ποῦ βρίσκεται ἐκεῖ πάνω στὴ σιγὴ, ἀντίκρουσις; Τίποτα. Νομίζω μάλιστα πως ἐνὶ καὶ ἀδιακρισία νὰ θελήσουμε νὰ ἐρηνεύσουμε τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου, ποῦ, σὰν καλλιτέχνης, στέκεται σ' ὄψηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ μᾶς καὶ ποῦ μᾶς καλεῖ γιὰ νὰ μᾶς προσφέρῃ ἕνα κομμάτι τῆς ψυχῆς του. Τὸ ζήτημα εἶναι ἂν ὁ καλλιτέχνης μπορῆσῃ νὰ ξεχάσῃ τὸν δικὸ του κόσμο, ν' ἀπομονώσῃ τὴ δική του ἐσωτερικὴ ζωὴ, ν' ἀπαρνηθῇ ἀκόμα τὸν ἴδιον τὸν ἐαυτὸν, γιὰ νὰ μένῃ στὸν κόσμο καὶ στὴ σκέψι τοῦ συνθέτη, τοῦ δημιουργοῦ ἐκείνου ποῦ τὸ ἔργο πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσῃ. Τὰ σωματικὰ προσόντα, τὸ σωματικὸ ὄλικο—καὶ μὲς' στὸ σωματικὸ ὄλικο συγκαταλέγω καὶ τὴν φωνὴν ποῦ εἶναι ἡ «ὄλη» τοῦ τραγουδιστοῦ—δὲν παίζουν κανένα ρόλο ἐδῶ, ἢ ἴσως ἐλάχιστον καὶ σὲ μερικοῦς ὀρισμένους περιπτώσεις; Δὲν μπορούμε π.χ. νὰ ἰσοῦμε στὴν «Αἶντα», ὡς Ραντομέξ, ἕναν κοντόχοντρο τενόρο, ἴστω κι' ἂν ἔχη τὴν πῶ ὄραια δραματικὴ φωνὴ κι' οὕτε ὡς Λεονόρα στὸ «Φιντέλιο» μιά μικροκαμωμένη, λεπτοῦλα κοπελίτσα—ἂν κι' ἐδῶ ἄκομα, μιά μεγάλη τέχνη μπορεί νὰ οὐθύνῃ τὴ σωματικὴς ἀδυναμίας. Κι' ἐπειδὴ ἔθιξε τὸ ζήτημα τοῦ τραγουδιστοῦ στὴν «Οπερα-θωμάς» μιά συνομιλία ποῦ εἶχε κάποτε, με τὸν μεγάλο μας Μητρόπουλο: «Τὶ θὰ εἶναι—μουλέμε—δραματικὴ ἢ λυρικὴ, ἢ ἐλαφρὰ φωνή; Ὅλες οἱ φωνεὶς πρέπει νὰ μποροῦν νὰ τραγουδοῦν ὅλους τοὺς ρόλους, νὰ

παίρουν τὸ χρῶμα τοῦ ρόλου σύμφωνα μὲ τὸ περιεχόμενον τοῦ κάθε ρόλου.

Ἦθελε δηλαδὴ νὰ πῶ πως εἶναι ἡ ψυχὴ καὶ ἡ ἀντίληψις τοῦ κάθε τραγουδιστοῦ ποῦ θὰ δώσῃ στὴ φωνὴν του τὸ χρῶμα, τὸ πάθος, τὴ δραματικότητα, τὴν ἐλαφρότητα, τὸν λυρισμὸ κ. τ.λ. τοῦ κάθε ρόλου—πρέπει δηλαδὴ ὁ τραγουδιστὴς νὰ προσαρμοσθῇ στὸν ρόλο κι' ἔχι νὰ διαλέξῃ τὸν ρόλο ποῦ «τοῦ πάει». Καὶ πόσο δικηο εἶχε ὁ Μητρόπουλος—καὶ τὰ ἴδια ἰσχυρίζονται κι' ἄλλοι μεγάλοι—τὸ εἶδαι καὶ στὴ λυρικὴ Σκηνὴ κας, πέραι, διὰν ἡ Βουτράϊ ἐπλοσε τὸν δραματικώτατο ρόλο τῆς Σέντας στὸν «Ἰπτάμενο Ὀλλανδῶ» μὲ μιά φωνὴ ποῦ βέβαια δὲν εἶναι αὐτὴ ποῦ χαρακτηρίζουμε «δραματικὴ».

Κι' ἂν αὐτὴ ἡ «εταζίνηση» δὲν ἰσχύει γιὰ τὸ τραγῶδι, δὲν μπορεί, βέβαια, καθόλου νὰ ἰσχύσῃ γιὰ τοὺς ἐκτελεστοὺς τῶν ἄλλων ὀργάνων.

Ἡ τέχνη εἶναι πάντα ὅπ' ἄλλα φόρμα, μορφή, ἀρχιτεκτονικὴ. Καὶ μιά φόρμα ἔχει τὶς ἀναλογίαις τῆς. Χωρὶς ἀναλογίαις—καὶ ἀναλογίαις αὐτοῦτης—δὲν μπορεί νὰ ὑπάρχῃ «φόρμα» καὶ ἐσομένους οὕτε τέχνη. Ἄς πάρουμε ἕναν πιανίστα. Ἡ καλύτερα μιά πιανίστα. Ἄς τὴν φαντασοῦμε λεπτὴ, ἀδύνατη, μὲ μικρὰ χέρια, μὲ κοντὰ δάκτυλα. Ἐθάρπει νὰ τῆς ἀπαγορευσοῦμε νὰ ἀγυρίσῃ τὸν Μπετόβεν, π.χ. κι' ἄλλα τὰ ἔργα ποῦ ἀπαιτοῦν «δύναμι». Μά, γιὰ τὸ Θεοῦ, τὴ δύναμις ὀνομαζὶ ζῆτομε; Εἶναι ὑπόθεσις σωματικῆς ρώμης καὶ μὴν μιά ἐρμηνεύσῃ Μπετόβεν, ἢ ἀπόλυτα ψυχικῆς; Στὴν ψυχὴν του θ' ἀναζητήσῃ τὴ δύναμις ὁ ἐρμηνεύτης γιὰ νὰ ἐκδημιουργήσῃ, νὰ «ἐκναχίσῃ» τὸ ἔργο. Καὶ τότε, ὁ πραγματικὸς ἐρμηνεύτης, ἄθελά του, τὸ χτίει με τὶς ἀναλογίαις ποῦ πρέπει γιὰ νὰ σταθῇ ὡς φόρμα. Δηλαδὴ, ἂν τὸ φορτίσμο ποῦ μπορεί νὰ πετύχῃ ἕνας... ἀθλητῆς, ἀθρόρημα, αὐτονόητος, τὸ φόρτε του, τὸ μέγιστοφόρτε του, τὸ πᾶνον του, τὸ πᾶνισμοῦ του, θάταν σὲ ἀναλογία μὲ τὸ φορτίσμο ποῦ μπορεί νὰ δώσῃ. Τὸ ζήτημα δηλαδὴ δὲν εἶναι ὑπόθεσις ἡχητικοῦ ὄγκου, ὅλα ἄπ' τὴ μιά μερὶς ἀναλογία, ἀπ' τὴν ἄλλη «ποιότητα ἦχος». Ποιότητος καὶ πληρότητος.

Μερικοὶ λένε: «αὐτὸ εἶναι ἔργο γιὰ ἀνδρικό ἢ γυναικεῖα χέρια. Τὶ πλάνη! Στὴν τέχνη, δὲν ὑπάρχουν χέρια, ἀλλὰ ψυχὴς. Ὑπάρχουν γυναικεῖαι καὶ ἀντρικεῖαι ψυχὴς καὶ ὅσες ἕνας ρομαλέος πᾶνιστας μπορεί—καὶ ὀφείλει—σὲ ὀρισμένα ἔργα νὰ ἐπιτύχῃ ὅλη τὴν εὐαισθησία καὶ τὴ λεπτότητα μιάς τρυφερῆς γυναικεῖας ψυχῆς, ὅσλο τόσο καὶ μιά λεπτοφτιαγμένη πιανίστα, σὲ ὀρισμένα ἔργα μπορεί ν' ἀπαρνηθῇ τὴ θηλυκότητά τῆς καὶ ν' ἀναζητήσῃ μέσα τῆς ὅλα τὰ ἀρρενωπὰ στοιχεῖα τῆς ψυχοσυνθέσεως τῆς.

Πλάνη ἐπίσης τὸ ζήτημα γιὰ τὸ μικρὸ χέρι ἢ τὰ κοντὰ δάκτυλα. Στὸ πᾶνον, στὸ βιολί, στὸ βιολοντσέλλο, σημασία δὲν ἔχει τὸ μικρὸ χέρι καὶ τὰ κοντὰ δάκτυλα, ἀλλὰ τὶ ὑπαγορευοῦν ἢ ψυχὴ σ' αὐτὰ τὰ δάκτυλα, ἀπὸ καθαρὰ δὲ τεχνικῆς ἀπόψεως, σημασία ἔχει τὸ «δυναμίας» τῶν δακτύλων, κατὰ πόσο μπορούν ν' ἀνοί-

ξουν, να «έκταθουν». 'Ο Σνάμπελ είχε μικρά χέρια, κοντά δάχτυλα. 'Ο Ρόζενταλ το ίδιο. 'Ο Κέμφ το ίδιο.

‘‘Αλλά δε ξαναγυρίζουμε στο ζήτημα της «ιδιοσυγκρασίας». Η ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, ή ψυχούσθησί του, μαζί με την πνευματική του καλλιέργεια και την καλαισθητική του ανάπτυξη τόν δηγοβν νά διαλέξη τά Έργα πού θά έρμηνέωση, τά Έργα πού άγασπίει και πού τίς περισσότερες φορές δέν ταιριάζουν ούτε μέ τήν ιδιοσυγκρασία του, ούτε μέ τά φυσικά - σωματικά του προσόντα. Πέπειε, λοιπόν, νά τά παρατήρη και νά καταρτίξη διαρκώς και άένάως προγράμματα μόνοντα, στερεότυπα, πού νά «του πάνε»; Μά τότε θά κατανήση σάν μερικούς ήθσοποιούς του Έλληνικού Θεάτρου πού... παίζουν διαρκώς τόν έαυτο του, πάντα ίδιοι και πού όταν τούς πλησίωση περισσότερο, δέν έξερει πότε «παίζουσι» τή σκηνή ή στή ζή;

‘‘Αναμφόβητα Ένας καλλιτέχνης μπορεί νά συμβή νά παίξη καλύτερα τόν Σοπέν άπό τόν Μπράμς, τόν Ραχμάνινοφ άπό τόν Μότσαρτ, αυτό όμως δέν Έχει νά κίνη τίποτα μέ τήν ιδιοσυγκρασία του (πόση κατάχρηση τής λέξεως γίνεται στόν τόπο μας) ή μέ τά σωματικά του προσόντα. ‘‘Αβίστακτα μωρόν νά Ισχυρισθώ πώς αυτή ή διαφορά όφείλεται σέ Ιδιοτροπίες τής στιγμής, σέ στιγμιαίες ψυχικές διαθέσεις. Μου έτυχε ν' άκούσω πιανότα πού σήμερα έπαιξε θαυμάσια Σοπέν,

ένώ άβριο έβινα μιά περίφημη έρμηνεία Μπράμς και δέν έφθανε στέ ύψος τής χεσινής του Έρμηνείας του Σοπέν. Έξαιρέσεις μπορεί νά υπάρχουν, Ξέρουμε διασώμους «Σοπενιστάς», όπως π.χ. ό ‘‘Αλέξανδρος Μπραυλόφσκυ πού άκούσα τελευταία στέ Παρίσι. ‘‘Αναρωτιέμαι όμως άν αύτούς τούς «Σοπενιστάς» τούς έχει φτιάξει τέτοιους ή «ιδιοσυγκρασία» τους ή ή Ιδιοτροπία ένός κοινού άπό ύστερικές άριστοκρατίσεις κυρίες... Γιατί ό πραγματικός καλλιτέχνης—μουσικός ή ήθσοποιός—μπορεί, πρέπει νά μπορεί—νά τά έρμηνεύη, νά τά αναδημιουργή δια. ‘‘Ο Βίλχελμ Κέμφ έρμηνεύει τό ίδιο Μπάχ, Μπετόβεν, Μπράμς, Μότσαρτ, Σοβμαν, Σοπέν... Αυτός είναι Ένας μεγάλος, Ένας όλοκληρωμένος καλλιτέχνης. Ό Άλλο είναι μισοί, ή θύματα του δικού μας γούστου, τών δικών μας προτιμήσεων. Διηλαθή του κοινού. Και τής Κριτικής—γιατί δχι;

Δέν έξρω άν έξέθεσα τίς Ιδέες μου με όρκητή σφηνεία, Έτσι ώστε νά μπορέσω νά βοηθήσω τούς νέους ίδιως μουσικούς, πού μπορεί νά με διαβάσουν. Νά τους δώσω θάρρος για Έργασια— για τήν άτέλειότη Έργασια πού απαιτεί ή θεία Τέχνη, μακριά άπό περιορισμούς και σχολαστικότητες.

Μεθαύριο, όταν δά ξεκινήσουμε για τήν κατάκτητή τής φήμης, ή όξία του θνάει πολύ πιο μεγάλη, όταν θάχουν νικήσει δχι μόνάχα τίς τεχνικές δυσκολίες πού τους προβάλλουν τά τυχόν σωματικά τους μειονεκτήματα, αλλά και τήν «ιδιοσυγκρασία» τους!...

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ

‘‘Ασφαλώς δέν θά διατυπώσωε καμιά νέα θεωρία άν πούμε ότι ή μουσική πέρασε κατά τό διάστημα τής Ιστορίας και άπό διάφορα στάδια εξέλιξης ή διαφοροποίησης και ότι κάθε έποχή Έχει τή μουσική τής ή ότι κάθε μουσική στέ σύνολό τής έκφράζει τήν έποχή τής. Οι διαφοροποιήσεις άπό τίς όποιες πέρασε ή άρχαία μουσική δέν μας είναι γνωστές ή τουλάχιστον δέν μας είναι άμεσα γνωστές γιατί μάς λείπουν τά μουσικά κείμενα. Οι διαφοροποιήσεις όμως τής δυτικής μουσικής μας είναι τόσο γνωστές ώστε νά μπορέ ήνας μουσικολόγος νά τοποθετήση Ένα άγνωστο Έργο σέ μιά ώρισμένη έποχή, άνάλογα με τή μορφή του και τόν χαρακτήρα του, και μελετώντας τή μουσική μιάς ώρισμένης έποχής νά βγάλή συμπεράσματα Τους βαθύτερα άπό Έναν άλλο Ιστορικό πού βασίζεται στέ γνώση. Βέβαια ή άπό τή μουσική δέν Ιστορεί τή έποχή τής όπας Ένας χρονολόγος και Ένα μουσικό Έργο είναι προσκομικό δημιουργήμα. ‘‘Αν λάβωμε όμως όπ' όψει ότι ό δημιουργός άπευθύνεται πάντα σ' Ένα κοινό, μπορούμε νά κρίνουμε άπό τή μουσική πού δημιουργεί, τι ζητούσαν άπό τή μουσική τους οι άνθρωποι μιάς ώρισμένης έποχής, ποιά ήταν τά αισθητικά τους κριτήρια και ποιές οι αισθητικές συγκινήσεις τους και έπεκτείνοντας ύστερα τίς κρίσεις μας νά καταλήξωμε σέ γενικότερα συμπεράσματα.

‘‘Ας όπιοθώμε τώρα πός Ένας μουσικολόγος μιάς μελλονικής έποχής θά έπιχειρήση νά καθορίση τά γενικά χαρακτηριστικά τής μουσικής τής έποχής μας και νά νιώση τήν έποχή μας διά μέσου τής μουσικής τής, μπορούμε άπό τώρα νά φανταστούμε πός δύσκολη και πο-

λύπλοκη θά είναι ή προσπάθειά του. Παράλληλα με τό χάος τών άντικρουομένων τάσεων θά άντιμετώπιση τήν έλλειψη κατανόησης μεταξύ δημιουργού και κοινού. Δέν ξέρουμε άν ό δημιουργός τής έποχής μας έκφράζει τήν έποχή του. Ξέρουμε όμως άποβεδειγμένα ότι τό κοινό τής έποχής του δέν άποζητά τά Έργα του, δέν τά νιώθει, δέν αισθάνεται ότι έκπληρωθό μιά ψυχική του άνάγκη ούτε τά δέχεται σάν κάτι πού συγγενείσέ με τό συναισθηματικό κόσμο του ' Έχει άπήχηση σ' αυτόν.

‘‘Η θέση του σημερινού μουσουργού μέσα στήν έποχή του είναι Ιδιότυπη. Τόν χαρακτηριόμ ό τής θά τόν δανειστούμε άπό τόν Χόνεγκερ: ‘‘Τό έπίτογματο του μουσουργού, λέγει, παρουσιάζει αυτό τό χαρακτηριστικό: ότι είναι ή δραστηριότης και ή Έγνοια ένός ανθρώπου πού πασχίζει νά κατασκευάση Ένα προΐόν τό όποϊον κανένας δέν θέλει νά καταναλώση και παραβάλλω τόν μουσουργό με τόν βιομήχανο πού παράγει, κατέλλα Cronslondt, μπότινία με κουμπιά και κοροέδες Mystère. Πράγματι, ξέρουμε πός τό κοινό περιφρονεί αυτό τά είδη πού χτες ήταν τό χαρακτηριστικό τής πού ραφιναρμένης κομφόρτας. Στήν μουσική—και σ' αυτό τό σημείο άκριβώς ό παραλληλισμός μου είναι άστοχος—τό κοινό δέν θέλει παρά έκείνο πού παραγόταν Έδω κι' έκάτο χρόνια». Τά πικρά αυτά λόγια δέν τά λέγει Ένας άποτυχής πού ζητά ν' άποδόση σ' άλλους τήν άποτυχία του και δχι στέ Έργο του. Τά λέγει Ένας άπό τούς πού δοξασμένους μουσουργούς τής έποχής μας, Ένας άπό τούς λίγους πού «Έφτασαν» και μπορούν νά κολακεύονται

πώς έχουν ένα κοινό. Και τὰ λέγει αὐτὰ γιατί ξεορίζει
ὅτι τὸ ἴδιο κοινό πού χειροκροτεῖ τὰ ἔργα του, ἐπειδὴ
εἶναι τοῦ Χόνεγκερ, ἐξακολουθεῖ ν' ἀποζητᾷ καὶ νὰ
συγκινεῖται μὲ τὰ χιλοπαιγμένα ἔργα τοῦ Μπάχ, τοῦ
Μπετόβεν, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Σοπέν καὶ τῶν ἄλλων
παλῶν μουσουργῶν.

Ἐπάρχει μιὰ ἐξήγηση σ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο πού
συχνὰ ἀκούμε καὶ πού προβάλλει καὶ ὁ Χόνεγκερ.
Ὅτι τὸ αὐτὸ μας ζητᾷ τὴ μουσικὴ πού συνήθισε καὶ
ὅτι πρέπει ν' ἀκούσουμε πολλές φορές ἕνα κομμάτι γιὰ
νὰ τὸ ἀγαπήσουμε. Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ μπορεί νὰ παρη-
γορηθῇ τὸς ἀπειρους παραγνωρισμένους μουσουργούς
τῆς ἐποχῆς μας πού προθυμοποιούνται νὰ βλέπουν σὲ
κάθε μεγάλο μουσουργὸ τοῦ παλῆου καιροῦ κι' ἕναν
ὁμοιοπαθῆ ὁ ὁποῖος στὸ τέλος ἢ καὶ μετὰ θάνατον ἀ-
ναγνωρίστηκε. Μὰ ἡ πραγματικότητα ἦταν τότε ἄλλη.
Οἱ ἀντιδράσεις πού κάποτε πικράναν τὸς πολλοὺς μου-
σουργούς προέρχονταν κυρίως ἀπὸ συνανθρώπους τους ἢ
ἀπὸ μουσικοκριτικούς καὶ ἢ καθυστερητῆς τῆς ἀναγνώρι-
σῆς τοὺς ὠφειλονταν στὶς δύσκολες βιοτικές τους συν-
θήκες. Ὅσοι ὅμως κατάρθωσαν νὰ ἔχουν ἐπαφὴ μὲ τὸ
κοινὸ βρῆκαν ἀπήχηση σ' αὐτὸ, τὸ συγκίνησαν καὶ τὸ
ἐνθουσίασαν. Δὲν ἐννοοῦσαν μόνονα ἐκείνους πού εἶχαν
ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς μεγάλες μάζες, ὅπως ἦταν ὁ Ροσσίνι
ἢ ὁ Βέρντι, ἀλλὰ καὶ ἄλλους, πῶς κλειστοῦς ἴσως γιὰ τὸ
μεγάλο κοινό, σάν τὸν Μπάχ, τὸν Χαίντελ, τὸν Γκλουκ, τὸν
Μότσαρτ, τὸν Μπετόβεν. Τὴν ἐποχὴ πού δὲν ὤψη-
χαν οἱ χιλιᾶδες τῶν μαθητῶν τῶν Ὁδελίων πού ὑπάρ-
χον σήμερα, ὁ Μπετόβεν δὲν προλάβαινε νὰ τροφο-
δοτεῖ μὲ ἔργα του τοὺς ἐκδότες του—καὶ νὰ πληρῶνε-
ται ἀπὸ αὐτοὺς. Σήμερα γίνεται τὸ ἀντίστροφο. Ἀπὸ
τὸν Χόνεγκερ θὰ δανειστοῦμε πάλι μερικές πληροφω-
ρίες πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ἡ 1η Ἀραμπέσκ του Ντε-
μπεσσὸ τυπώθηκε σὲ 400 ἀντίτυπα τὴν πρώτη τῆς ἐκ-
δοσῆς καὶ χρειάστηκε νὰ περάσουν 12 χρόνια γιὰ νὰ
ἐξαντληθῇ. Τὰ 8 πρελούδια γιὰ πᾶνο τοῦ γνωστότα-
του σήμερα στὴ Γαλλία *Messiaen* τυπωμένα σὲ 500 ἀν-
τίτυπα σὲ πρώτη ἐκδοσῆς τὸ 1930 δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐξαν-
τληθεῖ. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι καὶ τὰ δύο αὐτὰ
ἔργα εἶναι γιὰ πᾶνο καὶ συνεπῶς πολὺ πῶς ἐκόλοζή-
τηται ἀπὸ ἄλλα. Οἱ πληροφορίες αὐτές χαρακτηρίζουν
μιὰ γενικότερη κατάστασιν.

Τὸ ἐπιχείρημα ὅτι δὲν ἐπιθυμοῦμε ν' ἀκούσουμε
παρὰ τὴ μουσικὴ πού συνήθισεν τὸ αὐτὸ μας ἔχει σχε-
τικὴ μόνον βάση καὶ ἀφορᾷ περισσότερο τὸ ὄψος καὶ
τὴν τεχνικὴ πλευρὰ τῆς μουσικῆς παρὰ τὰ ἔργα τὰ
ἴδια. Οἱ παλῆοι μουσουργοὶ ἔβριθαν συνεχῶς και-
νούργια ἔργα πού τοὺς ζητοῦσαν εἴτε οἱ φιλόμουσοι,
εἴτε οἱ ἐκκλησίες, εἴτε οἱ ἐκδότες. Εἶναι γνωστὸ πῶς ὁ
Μπάχ ἐκτελοῦσε μιὰ φορά ἕνα ἔργο του καὶ τὸ πε-
τούσε ὕστερα στὸ συρτάρι. Καὶ ἡ γονιμότης τοῦ Μπάχ
δὲν ἦταν τότε φαινόμενο. Ὅλοι οἱ παλῆοι μουσουργοὶ
ἦταν καταπληκτικὰ γόνιμοι. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι καὶ ἡ
ζήτησις ἦταν μεγάλη. Μόνονα πού τότε δὲν ἔβριθαν οἱ
μουσουργοὶ ὅτι κάθε νέο ἔργο ἔπρεπε νὰ περιέχῃ και-
νούργια εἰρήματα ἢ νὰ ἀνατρέφῃ κάθε προηγούμενη
τεχνικὴ εἶσοι καὶ δική του, ὅπως κάνει ὁ Στραβίνσκυ.
Κι' ὅσο γιὰ τὶς δυνατότητες πού εἶχε ὁ παλῆος φιλό-
μουσος νὰ «συνθίσῃ» τὸ αὐτὸ του σ' ἕνα ἔργο μου-
σικῆς ἰδίως συμφωνικῆς, ἦταν ηθικαμένε μπροστὰ σ' αὐτές
πού ἔχει σήμερα ὄχι μόνον ὁ φιλόμουσος πού μπορεί ν'
ἀκούσῃ τοὺς μεγαλύτερους βιρτουόζους, ἀριστέες μου-
σικές ἐκτελέσεις, νὰ ἔχῃ δίσκους πού ν' ἀκούῃ ὅποτε θέ-
λει καὶ ν' ἀκούῃ στὸ ραδιόφωνο τὴν πῶ ἀφάνταστη ποι-

κιλία, πολλὲς φορές χωρὶς νὰ τὸ θέλῃ, ἀλλὰ καὶ
ὁ ἀδιάφορος τὸν ὁποῖον κοινωνικὲς ὑποχρεώσεις ἀναγ-
κάζουν νὰ πηγαῖν στὶς συναυλίες καὶ οἱ σύγχρονες
συνθήκες ν' ἀκούῃ τὸ ραδιόφωνο. Κι' ἕνας σημερινὸς φι-
λόμουσος ἔχει ἀκούσει ἀπειράς περισσότερες φορές τὴ
Θάλασσα τοῦ Ντεμπεσσὸ, τὸν Πετρούσκα τοῦ Στραβίν-
σκυ ἢ τὸ Πασαίφι 231 τοῦ Χόνεγκερ καὶ τὸν Βασίλια
Δαυτῆ, ἀπὸ ὅσες φορές ἀκούει ὁ σύγχρονος τὸ Μπε-
τόβεν τὴν Πέμπτὴ συμφωνία ἢ τὴν Ἀπασσιονάτα. Πο-
λλοὶ σύγχρονοι διευθυντὲς ὀρχήστρας προσπάθησαν μὲ
ἀληθινὴ αὐταπάρνηση νὰ ἐπιβάλουν τὴν σύγχρονη μου-
σικὴ καὶ πολλὲς φορές τὸ ἑπιβόλο Κράτος γιὰ λόγους
προπαγάνδας ἤρθε μὲ ὄλο τὸ κύρος του νὰ ἐπιβάλῃ
τοὺς μουσουργοὺς τοῦ τότε του. Κι' ὅμως, τὸ κοινὸ
ἐπιμένει νὰ ζητᾷ ὅλες σχεδὸν τὶς μουσικὲς ἐκτός μὲ
τὴ μουσικὴ τῆς ἐποχῆς του καὶ νὰ συγκινεῖται μὲ ἔργα
πού ἔπρεπε νὰ ἔχουν γερσάθ, ὅπως ἔχουν γερσάθ ἄλλα
ἔργα τέχνης συνομηλικά τῶν, σάν τὶς τραγωδίες τοῦ
Κορνηλιὺ καὶ τοῦ Ρακίνα τὰ μυθιοτορίματα τοῦ Βολ-
ταίρου καὶ τοῦ Ρουσσῶ, τὸν Βέρβερο τοῦ Γκαίτε, τὸν
Ρενέ τοῦ Σατωβριάνδου, γιὰ ν' ἀναφέρωμε μερικὰ ἔργα
μεγάλων δημιουργῶν πού εἶχαν βαθεῖα ἐπίδραση
στὴν ἐποχὴ τους.

Ἡ πραγματικότητα πού διαπιστώνεται ἀπὸ ἕνα σω-
ρὸ γεγονότα μᾶς ἀναγκάζει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι οἱ
σύγχρονοι μουσουργοὶ δὲν ἔχουν κοινὸ. Οἱ πῶ αἰ-
σιόδοχοι ἀπὸ αὐτοὺς παρηγοροῦνται νὰ πιστεύουν ὅτι
τὸ κοινὸ τους δὲν γεννιέθηκε ἀκόμη ἀλλὰ κάποτε θὰ
γεννηθῇ. Ἀς ὑποθέσωμε ὅτι εἶναι, ὅτι κάποτε θὰ
καλλιερηθῇ τὸ ἰδεῶδες αὐτὸ πού θὰ συλλαμβάνῃ τὴν
πολυτονικὴ καὶ ἀτονικὴ μουσικὴ καὶ ὅτι θὰ δέχεται
φυσικότητα αὐτὰ πού βέβηλα θεωρεῖ σήμερα ὡς κα-
κοφωνίες. Αὐτὸ δὲν μας ἐμποδίζει νὰ συμπεράνωμε
ὅτι ἡ ἐποχὴ μας δὲν ἔχει τὴ μουσικὴ τῆς ἀφοῦ οἱ μου-
σουργοὶ τῆς εἶναι ἀπασχολημένοι νὰ φτιάχνουν τὴ μου-
σικὴ μελλοντικῶν ἐποχῶν ἢ ὅτι ἡ ἐποχὴ μας ἔχει γὰ
δικὴ τῆς μουσικὴ τῆς μουσικῆς ἄλων τῶν ἐποχῶν πού
πέρασαν, ἐκτός ἀπὸ τὴ δικὴ τῆς. Περίεργα συμπεράσμα-
τα πού ἔρχονται νὰ ἐπικυρώσουν τὰ προγράμματα τῶν
ρεσιτᾶλ μὲ τὶς χιλοπαιγμένες συνάτες τοῦ Μότσαρτ καὶ
τοῦ Μπετόβεν καὶ ἄλλα παλαιότερα ἔργα καὶ τῶν ρε-
σιτᾶλ μὲ ἔργα Σοπέν, τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν
μὲ τὶς χιλοπαιγμένες συμφωνίες τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Χά-
ντν καὶ τοῦ Μπετόβεν ἢ μὲ ἔργα μόνο τοῦ Μπετόβεν,
καὶ τέλος οἱ ἀντιδράσεις πού κοινοῦ ὄταν ἀκούει ἔργα
σύγχρονων μουσουργῶν. Βέβαια οἱ ἀντιδράσεις αὐτές
μπορεῖ νὰ μᾶς ἐγγελᾶσουν. Τὸ σύγχρονο κοινὸ ἐμαθε
νὰ χειροκροτᾷ τὰ πάντα. Νομίζε πως ἀνδὲν «καταλοβαίνει»
ἕνα σύγχρονο ἔργο εἶναι γιατί δὲν ἔχει «μυθισθῆ»
στὴν σύγχρονη τέχνη. Γι' αὐτὸ καὶ πασχίζει νὰ τὸ καταλάβῃ
καὶ κάποτε αὐταπατάται πῶς τὸ κατάφερε. Δὲν ἀποδο-
κιμάζει ποτὲ γὰρ μὴ φανθῆ «ἐμψύχο». Ἀκούσε κι'
ὅλες τὸσα γὰρ ἔργα πού σφαιρικήταν καὶ πού σήμερα
θεωροῦνται ἀριστουργήματα καὶ εἶναι προσηκτικὰ μὴ
πως φανθῆ δίσκο. Ἀς σημειώσωμε ἐν παρενθέσει ὅτι τὰ
σφαιρίματα καὶ οἱ ἀποδοκιμασίες δὲν ἔβριθαν ποτὲ κα-
νένα ἔργο καὶ οἱ ἀντιθέτως πολλὲς φορές ἀνάγκασαν
τοὺς μουσουργοὺς ν' ἀναζητήσουν τὸν σωστὸ δρόμο
τοῦ. Ἡ ψυχρὴ ὑπόθεσις πού ἔκαμε λ. χ. τὸ Βιεννέζικο
κοινὸ τὸ Φιντέλιο, ἀνάγκασε τὸν Μπετόβεν νὰ ἐγκα-
ταλείψῃ κάθε φιλοδοξία του γιὰ τὴν ὄπερα καὶ νὰ ἐπι-
στρέψῃ στὴν ἀπόλυτὴ μουσικὴ, ὅπου βρισκόταν στὸ
στοιχεῖο του, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δώσῃ μερικὰ ἀπὸ τὰ
μεγαλύτερα ἀριστουργήματά του.

Η περίπτωση αυτή αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα της άκριβους διαίσθησης ενός κοινού που τό εϊπαν επίπολιο και τής εϋεργετικής του επιδρασης πάνω σ' έναν από τούς μεγαλύτερους δημιουργούς τών αϊώνων, γιατί τό ίδιο αυτό κοινό απέθεσε λίγα χρόνια άργότερα τόν Μπετόβεν ύστερα από τή πρώτη έκτέλεση τής Ένάτης συμφωνίας του. Τέτοιες επιδράσεις του κοινού είναι πιά τελείως άγνωστες. Τις προτιμήσεις του πρέπει κανείς να τις μαντέψη και αυτή τήν Ικανότητα τήν έχουν λίγο-πολύ όλοι οι βιρτουόζοι και όλοι οι διευθυντοί όρχήστρας που φτιάχνω τό προγράμματά τους με τόν τρόπο που άναφέρωμε.

Θά έπρεπε τώρα ν' αναφέρωμε γιά κάποια άλλη μουσική με τήν όποια δέν άσολοείται κανένας σοβαρός μουσικός κριτικός άλλα τήν όποια άκούω όλοι οι σύγχρονοι άνθρωποι άκόμη και ό σοβαρός μουσικός κριτικός. Πρόκειται γιά τήν έλαφρά λεγόμενη μουσική. Μ' αυτή τή μουσική χορεύει όλος ό κόσμος και μαζί του ό σοβαρός μουσικός κριτικός ή ό σοβαρός μουσουργός και οι λάτρεις τής σοβαρής μουσικής, μ' αυτή διασκεδάζουν, αυτή τραγουδούν σάν έρβουν στο κέφι κι' αυτήν άκούω καθημερινώς θέλοντας και μη είτε εκεί που διασκεδάζουν, είτε όταν εισβάλλει από τά γειτονικά παράθυρα, είτε, απλούστατα από τό ραδιόφωνό τους. Κι' αυτή δέν είναι ούτε τής έποχής τής πρώτης αυτοκρατορίας ούτε καν τής έποχής του τελευταίου πολέμου. Είναι σημερινή, σημερινότατη. Δέν φιλοδοξεί να τά έκασοτήσει. Άρκείται από τάρων. Τού χρόνου θά είναι άλλη και ξεπαιτά συνέχεια. Όσο δύστοκο είναι οι σοβαροί μουσουργοί τόσο γόνιμοι είναι οι έλαφροί. Και τό κοινόν δηλε τής άκουμένης τήν άκούει. Βέβαια οι σοβαροί φιλόμουσοι κάποτε δυσανασχετοΰσαν. Τώρα όμως συνήθισαν και φτάνουν κάποτε να τήν δέχονται με κάποια εύχαιρίστηση. Δέν] τό έπεδίωξαν. Η έλαφρά μουσική είναι μιά άνάγκη στην καθημερινή μας ζωή και άφοο οι σύγχρονοι σοβαροί μουσουργοί δέν καταδέχονται να φτιάξουν, όπως ο Λούλι ο Ρωμό, ο Μπάχ, ο Μότσαρτ και άλλοι, μουσική γιά να χορέψουν οι σύγχρονοί τους, ανέλαβαν οι μη σοβαροί να μās τήν προμηθεψουν. Τό αποτέλεσμα δέν είναι βέβαια εύχαιρίστο γιατί μιά κακή μουσική όταν άκούεται καθημερινώς μοιραία θά επιδράση στή μουσική μας καλλιέργεια. Μά δέν φταίει καθόλου τό κοινό. Φταίει οι μουσουργοί που τό περιεφρόνησαν. Η περιφρόνηση του κοινού, είναι σήμερα τό γνώρισμα του μεγάλου δημιουργού. Δέν δέχεται τό σύγχρονος μουσουργός ανά κολακική τά γουστα του κοινού», να γράψη εύχαιρίστη μουσική. Προτιμά λέγει να θυσιαστή παρά να ριζή τήν τέχνη του. Όραία λόγια, άλλα πόσα θύματα για λίγα άραία λόγια! Πόσοι πρωτοπόροι μουσουργοί που πριν ζήσουν τήν άραία στιγμή τους έγιναν κι' άλλες ούραγοι κι' ύστερα ξεχάστηκαν! Κι' οι άλλοι, εκείνοι που φαίνεται να πέτυχαν, μήπως άραγε είναι σίγουροι πως αυτό που πέτυχαν με μόχθους δι-

κούς τους και άλλων θά διατηρηθί. Τά μεγάλα έργα πλάστηκαν ίσως με κόπο μά τό κοινό τά ένοιωσε χωρίς να περάση πρώτα από μιά μύηση, άσέγαια άν δέν ένοιωσε άμέσως δη τήν όμορφιά τους. Τήν διαισθανθηκε. Και ή διαίσθηση του κοινού ίσως να μην είναι άλάνθαστη γιά τά μικρά έργα, μά γιά τά μεγάλα είναι πιά όλομωρη από τις σοφές ψιλαφάσεις ενός τεχνοκρίτη. Τήν Ίλιάδα τήν ένοιωσε και τήν έκαμε δική του ένας όλόκληρος λαός που σήμερα θά τόν λέγομε άγράφωματο κι' άν τό άθνηακό κοινό τό 5ου π.χ. αϊώνα είχε μιά καλλιέργεια που τό έπέτρεπε να νοιώση τά έργα τών τραγικών του ποιητών, δέν είχε καμμία καλλιέργεια τό άγγλικό κοινό τό 16ου αϊώνα γιά να καταλάβη τά έργα του Σαίξπηρ, κι' όμως τά ένοιωσε.

Η άποένωση του δημιουργού από τό κοινό δημιουργή τό τέρατο σύμμετρο που χωρίζε μιά μουσική ύπερτεχνική και άκατανόητη από μιά μουσική φτηνή, χυδαία ή βάρβαρη. Πότε άρχισε να άποένωνεται ό δημιουργός από τό κοινό του πότε άρχισαν να χτιζονται γύρω του τά τέχη που άνεπαίσθητος τών εκλειστων από τόν κόσμο τήν έχει» όπως διερωτάται ό ποιητής τής παρακμής, ο Άλεξανδρινός Κωνσταντίνος Καβάφης, αυτό είναι ένα θέμα πολύπλοκο που δέν μπορεί να έξετασθή τώρα. Τώρα διαπιστώνομε άπλώς ένα άδιέξοδο.

Και τό άδιέξοδο αυτό τό δημιουργήσαν οι ίδιοι οι μουσουργοί οι όποιοι ζντνας κάτω από τό βάρος μιάς καταθλιπτικής κληρονομιάς τών έργων τών παλαιότερων που στέκονται σάν άδειαστοί κριτές και κλεισμένοι στα σύγχρονα έργαστήρια τής μουσικής στέρεψαν κάθε συγκίνηση μέσα στα τεχνικά εύρήματά τους εύρήματα όλο και πιά πολύπλοκα που όφειλονταν σε μιά άνέλπιδη άναζήτηση του καινούργιου με κάθε θυσία. Και όσο γιά τό καινούργιο, πρό πολλού έπαψε να ύπάρχη καινούργιο στή μουσική. Θυσίαστηκε όμως ή συγκίνηση, άχι αυτό που λέμε «αισθητική συγκίνηση» άλλα ή άνθρωπινή συγκίνηση. Και άν όπως τ'όσο απλά ειπε ο Μπετόβεν ή μουσική, όπως τήν ένοιωσε εκείνος και ή σύγχρονοί του, βγαίνοντας από τήν καρδιά πηγαίνει πάλι στην καρδιά ή σύγχρονη ύπερτεχνική μουσική βγαίνοντας από τά έργαστήρια μονάχα σε έργαστήρια μπορεί να βρη ένδιαφέρον.

Κι' ο μελλοντικός μουσικολόγος που θά προσπαθήσει να καθορίση τά χαρακτηριστικά τής μουσικής μας θά ξεχωρίση δύο τελείως άνόμιους μουσικούς παρά τις άλληλοεπιδράσεις τους, τήν μιά φτηνή, χυδαία, ή βάρβαρη, τήν άλλη σοφή και ύπερτεχνική όταν δέν πρόκειται γιά άσυνάρτητες μιμήσεις και στην πρώτη θά νοιώση μιά κατάπτωση ενώ στην άλλη άν νοιώση κάτι θά είναι τό χάος κι' αυτό τό ψυχικό άποστράγγισμα που νοιώθε ό σημερινός άνθρωπος, σκλάβος ενός ύλικού πολιτισμού που είχε τόν ψυχρό νοΰ γιά να δημιουργήση άλλα δέν είχε και τήν ψυχή γιά να ίσορροπήση.

Αργότερα ο λαμπρός αυτός χαρακτήρας των συνθέσεων του δίνει βάση σε μεγαλύτερη μακαριότητα και περισσότερο αίσθησή της. Η φούγκα σε σόλ μείζονα, που ο Μπάχ τη δούλεψε και την ξαναδούλεψε επανειλημμένως, είναι κι' αυτή, ως ένα σημείο, ένα έργο δεξιοτεχνίας· μά οι φούγκες σε ντό έλάσσονα, π. χ., παρουσιάζουν μονάχα ένα άρρενωπό κι' ισχυρό σίστημα. Στην περίοδο της δράσης του στη Λειψία άνηκουν σίγουρα τό πρελούντιο κι η φούγκα σε ντό μείζονα, σε σι έλάσσονα και σε μι έλάσσονα, καθώς και τό πρελούντιο κι η τριπλή φούγκα σε μι ύρεση μείζονα.

Τά Όκτώ μικρά πρελούντια και φούγκες γράφτηκαν από τόν Μπάχ σάν κομμάτια μελέτης για τούς δυό μεγαλύτερους υαούς του. Τίς συνάτες, γραμμένες ίσως για τό γυό του Φρίντμαν, τίς σύνθεσε άρχικά για κλαβεόν με δυό κλαβί και πεντάλ. Τήν περίφημη Πασσακάλια του τήν προόριζε επίσης άρχικά γι αυτό τό όργανο.

Από τά νεανικά του χρόνια ο Μπάχ, όπως κι όλοι οι όργανιστές, πήρε για βάση των συνθέσεων του μελωδίες από φαλμούς. Όρισμένες Παρτίτες (δηλαδή παραλλαγές) μπορούν να θεωρηθούν σάν πρώτα δοκίμια. Τό πρώτο έργο, που σ' αυτό βρισκόμαστε τον πραγματικό Μπάχ είναι τό *Orgelbüchlein*. Τό περιεχόμενο αυτής της μικρής χειρόγραφης συλλογής άποτελείται από κοράλ η πρελούντια «κοράλ για όργανο». Ό σκοπός του ήταν, σύμφωνα με τόν τίτλο, «να διδάξει τόν άρχάριο να μεταχειρίζεται τό κοράλ κατά διαφόρους τρόπους και παράλληλα να τελειοποιείται στη χρήση της πενταλίσρας». Τά *Choralvorspiele* αυτού του μικρού βιβλίου για όργανο, είναι συναφή, από άπόψεως φόρμας, με τίς φανταστικές πάνω σε κοράλ του Μπουζέτεχουντε· μά ο Μπάχ δίνει σ' αυτά καινούρια πνοή. Τη μελωδία του φαλμού τήν εμπιστεύεται γενικά, χωρίς προποαιφσεις, στο δεξί χέρι, σάν επάνω φωνή. Αντιπροσωπεύει τό *canus firmus*, που είναι στολισμένο με άντιστιχτικά μοτίβα. Ακριβώς στην έπισημητικότητα και στη χρησιμοποίηση αυτών των μοτίβων άποκαλύπτεται η μεγαλοφυΐα του Μπάχ. Τά μοτίβα αυτά δέν είναι τυχαία άλλα γεννιούνται μέσ' από τό κείμενο. Έρμηνεύουν, μπορούμε να πούμε, με μουσική τά λόγια, τίς ιδέες και τά αίσθήματα του ποιητή. Τά χαρακτηριστικά μοτίβα άφθονούν. Στο κοράλ *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Μέ τήν πώση του Αδάμ διεφθάρη όλο τό ανθρώπινο γένος), η πώση του πρωτόπλαστου περιγράφεται μ' ένα κατιόν έβδομης, που περνάει από τό κλαβί στο πεντάλ. Για να περιγράψει τήν έφήμερη ζωή του ανθρώπου, τό κοράλ *Ach wie flüchtig* ('Α! πόσο μάταιη κι έφήμερη είναι...)' Ο Μπάχ κάνει να γλιστρούν αδιάκοπα μέσα στη μελωδία ανάλαφρα μοτίβα σε δέκατα έκτα. Βλέπουμε τούς άγγέλους ν' άνεβοκατεβαίνουν στών ούρανό, στών φαλμό *Vom Himmel Kam der Engel Schaar* (Τό σμάρι των

ἀγγέλων ἦρθε ἀπὸ τοὺς οὐρανοῦς). Ὁ φαλμός γιὰ τὸ τέλος τοῦ χρόνου **Das alle Jahr vergangen ist**, γίνεται μιά προσευχὴ σοβαρὴ καὶ μελαγχολικὴ.

Αὐτὰ τὰ κοράλ γιὰ ὄργανο γράφτηκαν σύμφωνα μὲ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔτος· μὰ μονάχα σαρανταπέντε εἶναι καταχωρημένα σ' αὐτὴν τὴ συλλογῇ γιὰ τὸ γράφημα τῶν ἄλλων, ὁ Μπάχ ἔχει ἀφήσει λευκὲς σελίδες, μονάχα οἱ ἐπικεφαλίδες βρίσκονται γραμμέναι σ' αὐτές. Μιά ἄλλη συλλογὴ ποὺ ἐξεδόθη στὸ **Clavierübung** (στὸ 3ο μέρος του), περιέχει κοράλ γραμμένα εἰδικὰ γιὰ τὸ λαυθιρανὸ ὄργανο. Ἐνας τρίτος κύκλος, τὸ **Δεκαοχτὴ Κοράλ**, εἶναι διαφορετικὸ τύπου· μερικὰ πλησιάζουν τὴν τεχντροπία τοῦ Μπαίχ κι ἄλλα τὴν τεχντροπία τοῦ Πάχελμπελ ἢ τοῦ Μσοῦττεουοντε. Παντοῦ οὐταντοῦμε ἕναν ἀσύγκριτο πλοῦτο ἐπινοήσεων καὶ βάθος αἰσθημάτων. Δέ μᾶς εἶναι δυνατό νὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο σὲ λεπτομέρειες. Ἄς μοῦ ἐπιτραπὴ ἀκόμη ν' ἀναφέρω ἕνα ἔργο τῶν τελευταίων χρόνων τῆς ζωῆς του· τίς παραλλαγές σὲ φόρμα κανόνα κᾶνω στὸ κοράλ τῶν Χριστουγέννων **Vom Himmel hoch da komm ich her**, ὅπου ἡ ἀσύγκριτη μεαστερία τῆς φόρμας ἀναδειχίνεται περιλαμπρα.

Ἡ μουσικὴ γιὰ ὄρχηστρα ἀντιπροσωπεύεται λίγο στὸ ἔργο τοῦ Μπαχ. Κατὰ πρῶτο λόγο πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὰ **Ἐξή κοντσέρτα μὲ πολλὰ ὄργανα**, ἀφιερωμένα τὸ 1721 στὸ Μαργκράβο τοῦ Βραδεμβούργου. Εἶναι γραμμένα, κατὰ τὴν τεχντροπία τῶν Ἰαλδῶν καὶ τοῦ Χαίντελ, γιὰ μιά ὁμάδα ὀργάνων ποὺ κοντινότερα ἐναλλασσόμενα μὲ τὸ **Tutti** ἢ μεταίοντος ἀντιμέτωπα πρὸς αὐτό. Σὲ καθένα ἀπὸ τὰ κοντσέρτα αὐτά, τὸ **κοντσερτίνο** σχηματίζεται μὲ ἐγκριστὸ τρόπο. Ἔτσι, στὸ δεύτερο κοντσέρτο, τὸ κοντσερτίνο ἀποτελεῖται ἀπὸ βιολί, ὄπιος, φλάουτο μὲ ράμφος καὶ τρομπέτα· στὸ τέταρτο ἀπὸ ἕνα βιολί καὶ δύο φλάουτα· στὸ ἕκτο μονάχα ἀπὸ ἔγχορδα· δύο βιολιά, δύο γκαμπες, ἕνα βιολοντσέλο καὶ μιά μπάσα βιόλα. Τὸ τρίτο κοντσέρτο διακρίνεται ἀπὸ τ' ἄλλα μὲ τίς τρεῖς του ὁμάδες ἔγχορδων, ἐνῶ στὸ πρῶτο τὰ πνευστὰ ἔχουν τὸν κύριο ρόλο. Στὸ πέμπτο κυριαρχεῖ τὸ κλαβεσίν.

Πρέπει ν' ἀναφέρουμε ἀκόμη τέσσαρες Σούιτες γιὰ ὄρχηστρα, ποὺ ὀνομάζονται **Οὐβερτούρες**, κατὰ τὴ συνῆθεια τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Εἶναι πὸ ἀναπτυγμένες ἀπὸ τίς σουίτες γιὰ κλαβεσίν. Σ' αὐτές ἀντιπροσωπεύονται διάφορες χορευτικὲς φόρμες. Ἡ καθεμιά ἀπ' αὐτές ἀρχίζει ἀπὸ μιά γαλλικὴ οὐβερτούρα; ἀκολουθοῦν: μιά κουράντα, δύο γκαβότες, μιά φορλάντα (εἶδος βενετσιάνικου χοροῦ), δύο μενουέτα, δύο μεουρέ καὶ πασιέ. Ἡ ὄρχηστρα ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν ἔγχορδων, ἀπὸ δύο ὄπιος καὶ ἕνα φαγκότο. Ἡ δεύτερη σουίτα, **οἱ εἰς ἐλάσσονα**, εἶναι γραμμένη γιὰ ἔγχορδα καὶ φλάουτο· στὴ σαραμάντα τῆς διακρίνομε τὸν κανόνα ποὺ σηματοῖται ἀνάμεσα στὴν ἑπάνω φωνὴ καὶ στὸ μπάσο. Οἱ δύο ἄλλες σουίτες, **κι οἱ δύο οἱ μὲ μείζονα**, εἶναι μὲ τρομπέτα· στὴν τελευταία βρίσκεται ἡ γνωστότατη «**Αἴρια**».

II- ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΓΙΑ ΚΛΑΒΕΣΕΝ, ΚΛΑΒΙΚΟΡΝΤ, κ.τ.λ.

Inventionen και Συμφωνίες,
Klavierübung, Τοκάτες, Φούγκα σε λά έλάσσονα.
 Γαλλικές και άγγλικές σουίτες.
 Τό καλοσυγκρασμένο κλαβιέ.
 Σουίτες, Τοκάτες, Πρελούδια, Φούγκες, Φαντασίες,
 Μικρά Πρελούδια,
 Σονάτες, έκταξη κονταέρτα από τόν Βιβάλντι,
 Πρελούδια, Φούγκες, Σύνθεση άμφίβολης γνησιότητας.

III- ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΟΡΓΑΝΑ

Τρείς παρτίτες και τρείς σονάτες για βιολι σόλο.
 Έξη σουίτες για βιολοντσέλο σόλο.
 Συνθέσεις για λαούτο.
 Τρείς σονάτες για φλάουτο και κλαβεσέν. Μιά σουίτα
 κι έξη σονάτες για βιολι και κλαβεσέν. Τρείς σονάτες
 για κλαβεσέν και βιόλα ντά γκάμπα. Σονάτα για φλά-
 ουτο, βιολι και κοντινούο.
 Σονάτα για δύο βιολιά και κοντινούο.
 Τέσσερες **Inventionen** για βιολι και κλαβεσέν.
 Τρείς σονάτες για φλάουτο και κοντινούο. Κονταέρτο
 για τέσσερα κλαβεσέν με συνοδεία όρχήστρας.
 Έπτά κονταέρτα για κλαβεσέν και όρχήστρα. Κονταέρ-
 το για κλαβεσέν, φλάουτο, βιολι και όρχήστρα. Κον-
 ταέρτα για διάφορα όργανα.
 Τρία κονταέρτα για δύο κλαβεσέν και όρχήστρα.
 Δύο κονταέρτα για τρία κλαβεσέν και όρχήστρα.
 Ούβερατούρα (Σουίτα) για όρχήστρα.
 Βραδμβούργεια Κονταέρτα (6).
 Δύο κονταέρτα για βιολι και όρχήστρα. Κονταέρτο για
 δύο βιολιά και όρχήστρα.

IV. Μουσική προσφορά.

Ή τέχνη της φούγκας.
 Συλλογή της Άνας-Μαγκνταλένα Μπάχ.

Ό Μπάχ, όπως είναι γνωστό, έγραψε όρισμένον άριθμό συνθέσεων
 για όργανα σόλο ή με συνοδεία. Τά πιο γνωστά και πιο έακουστά είναι
 οι Παρτίτες και σονάτες για σόλο βιολι κι οι σουίτες για βιολοντσέλο.
 Οι Παρτίτες διαφέρουν πολύ μεταξύ τους : στην παρτίτα οι σι έλάσσα-
 να ό κάθε χορευτικός τύπος ακολουθείται από μία παραλλαγή ή παρτί-
 τα σε ρέ έλάσσονα αποτελείται από μία άλεμάντα, μία κουρνάντα, μία
 σαρμπάντα, μία ζίγκα και τή γιγάντια σκόν, μεγαλειώδη και ιδεώδη
 μεταμόρφωση αυτού του είδους της σύνθεσης. Στις σονάτες, οι διάφοροι
 χορευτικοί τύποι αντιπροσωπεύονται έλάχιστα μετά τό πρώτο όργυ κοι-
 μάτα. Έρχεται μία φούγκα μετρίως ζυρή. Οι σουίτες για βιολοντσέλο
 σόλο κληροιάζουν περισσότερο προς τίς γαλλικές σουίτες ή τελευταία γρά-
 φτηκε για βιόλα πομπόζα.

Όπως και τό Καλοσυγκρασμένο κλαβιέ, οι **Inventionen** κι όρισμέ-
 να κομμάτια για έκκληροιστικό όργανο, έτοι κι οι συνθέσεις για βιολι ή
 για βιολοντσέλο σόλο αποτελούν ένα έλαίρετο πεδίο παρατήρησης για
 τή μελέτη του σχηματισμού τών μοτίβων και τής ανάπτυξης τών θεμάτων
 στά έργα του Μπάχ.

Στά Κέτεν, ό Μπάχ συνθέσει δέκα σονάτες άκόμη για βιολι και
 κλαβεσέν, που τίς έναδοίλεψε πολλές φορές. Έπίσης πρέπει ν' αναφέ-
 ρουμε και τίς σονάτες για γκάμπα και κλαβεσέν καθώς και τίς σονάτες
 για φλάουτο και κλαβεσέν. Στά κονταέρτα για βιολι (τό ένα σε λά έ-
 λάσσονα, τό άλλο σε μι μείζονα και τό τρίτο σε ρέ έλάσσονα για
 δύο βιολιά) τά όργα κομμάτια παρουσιάζουν τή μεγαλύτερη πρωτοτυπία.

Δύο έργα, που ό Μπάχ τά έγραψε στά τελευταία χρόνια τής ζωής
 του, άφησθν έδους τά μελετούν σε σχεδόν ίλιγγιώδεις κορυφές τής μου-
 σικής έπιστήμης : είναι ή **Μουσική προσφορά** κι ή **Τέχνη τής Φούγκας**.
 Ή πρώτη έχει, καθώς είπαμε, για βάση τής τό θέμα που έβωσε ό βασι-
 λιάς τής Πρωσίας στον Μπάχ για νά τό αναπτύξει. Κι αυτές συνθέσεις
 πάνω σ' αυτό ένα άρετά μεγάλο έργο που περιέχει : μία φούγκα τρίφω-
 νη, που ό Μπάχ τήν όνομάζει **Ricercar**, έναν άέναιο κανόνα και πέντε
 διάφορους κανόνες. Στερα μία φούγκα έκάφηση, και δύο καινοόριους κανό-
 νες μετά μία σονάτα για φλάουτο, βιολι και κλαβεσέν, τέλος έναν άέν-
 αιο κανόνα για φλάουτο και βιολι με συνοδεία κλαβεσέν. Μπορούμε νά
 πεύω πως τό έργο αυτό είναι ένα πραγματικά βασίλειο όθωρο που έκασ-
 με ό Μπάχ στό Φρειδερίκο.

Ή **Τέχνη τής Φούγκας** αποτελείται από δεκατρείς φούγκες, γραμ-
 μένες όλες πάνω στό ίδιο θέμα, κι από τέσσερες κανόνες. Ή δεξιοτεχνία
 που παρουσιάζουν αυτές οι συνθέσεις είναι καταπληκτική. Ή μελέτη αυ-
 τών κομματιών δέν έχει τίποτα που νά δίνει χαρά στην κορδιά και
 νά ζεσταίνει τήν ψυχή κι όμως πρέπει νά όμολογήσουμε ότι είναι έλαί-
 ρετικά έλκυστική.

Τό ἔργο τοῦ Μπάχ εἶναι τεράστιο καί πολύ πᾶν ἀπό τήν κατανόησιν τῶν συγχρόνων του, ὥστε νά ἐκτιμηθῆι, ἐκείνη τήν ἐποχή, ἡ πραγματική του ἄξια. Τά ἐπόμενα χρόνια ἔφεραν μιᾶ μουσική ἐξέλιξιν εἰς μιᾶ ἐντελῶς διαφορετική κατηγορία ἰδεῶν. Χρειασάτηκε περισσότερο ἀπό ἕνας αἰῶνας, γιά ν' ἀρχίσῃ ὁ κόσμος ν' ἀντιλαμβάνεται τήν ἀπεραντοσύνην τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μπάχ. Ἡ τεράστια ἔκδοσις τῶν ἔργων του, πού ἔγινε μέ τή φροντίδα τῆς ὀργανώσεως *Bach-Gesellschaft* (Ἑταιρία Μπάχ) συνετέλεσε πολύ στή διάδοσιν τῆς λατρείας τοῦ Μπάχ. Αὐτή ὅμως ἡ ἐπιχείρησις δέν μπόρεσε νά προεβόσει ἀποδοτικά παρά μόνο προχωρόντας πολύ ἀργά. Ἐτοί αἰγά-αἰγά ὁ Μπάχ κατάχτησε πρῶτα τοὺς μουσικοὺς, καὶ ὕστερα ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ. Στὴ Γαλλίαν τὸ ἐνδιαφέρον γιά τὸν Μπάχ ἀρχισε νά ἐκδηλώνεται πᾶν ἔντονα κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἡ εὐνοϊκὴ προκατάληψις γιά τὰ ἔργα τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ ἐστάθη, ὡς ἕνα σημεῖο, εὐνοϊκὴ γιά τὸ γέρο-δάσκαλον τῆς Λειψίας. Σιγούρα γεγάλοι μουσικοὶ, εἶχαν ἔξῃ ἐκδηλωθεῖ πρωτῆτερα θερμοὶ ὁπαδοὶ τοῦ Μπάχ καὶ τέλειοι γνώστες τοῦ ἔργου του. Φτάνει ν' ἀναφέρουμε τὰ ὄνόματα τοῦ Σαιν-Σάνς, τοῦ Φορέ, τοῦ Γκιλιάν, τοῦ Βιντόρ, κ. ἄ. Ἡ ἑταιρία τῶν Κονσέρτων τοῦ Κονσερβατοῦάρ καὶ μερικαὶ ἄλλαι γαλλικαὶ συμφωνικαὶ ὀρχήστρες, περιλάβαιναν ἀπὸ καιροὶ εἰς καιροὶ σὲ πρόγραμμά τους κι ἀπὸ μιᾶ σύνθεσις τοῦ Μπάχ. Μᾶ ἡ κίνησις αὐτὴ παρουσίασε μιᾶ μεγαλύτερη ἔντασις ἀπὸ τὰ 1893 καὶ 1894. Οἱ ἐκτελέσεις καντατῶν τοῦ Μπάχ ἀπὸ τὴ διεύθυνσις τοῦ Μπαρντ, ἡ διδασκαλία τοῦ Βενσάν ντ' Ἐντὸ στὴ Σκόλα Καντόρμου, ἡ ἴδρυσις τῆς Ἑταιρίας Μπάχ, ἀπὸ τὴ διεύθυνσις τοῦ Γουστάβου Μαρτέ, συνετέλεσαν σημαντικὰ σὲ τὸ νά ἐμφανίσῃ σιτοὺς μουσικοὺς καὶ σιτοὺς φιλόμουςους τὸ ἐνδιαφέρον γιά τὸν Μπάχ καὶ δημιουργήσαν μαθητὰς του. Ἀμποτε ὁ ἀριθμὸς τῶν ὁπαδῶν αὐτῆς τῆς ἀσώκρητης μεγαφυΐας νά μεγαλάνει ἀπὸ χρόνον εἰς χρόνον.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ἜΡΓΩΝ ΤΟΥ ΜΠΑΧ

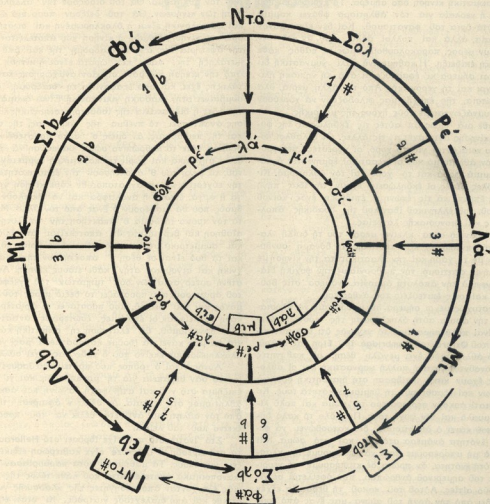
Α. Φωνητικὴ μουσικὴ

- I. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΚΑΝΤΑΤΕΣ
190 καντάτες.
5 ἀτέλειωτες καντάτες.
4 καντάτες γοηθίαις.
Πένθημι ὄδη.
- II. ΚΟΣΜΙΚΕΣ ΚΑΝΤΑΤΕΣ
Με γερμανικὸ κείμενον.
Με ἰταλικὸ κείμενον.
- III. ΜΟΥΣΕΤΑ
- IV. ΟΡΑΤΟΡΙΑ
Ὁρατόριο τῶν Χριστουγέννων.
Ὁρατόριο τοῦ Πάσχα.
Ὁρατόριο τῆς Ἀναλήψεως.
- V. ΠΑΘΗ
Πάθος κατὰ Ματθαῖον.
Πάθος κατὰ Ἰωάννην.
Πάθος κατὰ Λουκᾶν.
- VI. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ
Λειτουργία εἰς εἰς ἑλλάσσονα.
Σύντομας λειτουργίαι καὶ Σάνκτους.
- VII. ΜΑΝΙΦΕΚΑΤ
- VIII. ΦΑΛΜΟΙ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΔΙΗΝΤΕΡ

B. Ὁργανικὴ μουσικὴ.

- I. ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ
Μεγάλα πρελούδια καὶ φοῦγκες.
Πρελούδια, φοῦγκες, φαντασίαι, ὄχιτᾶ μικρὰ πρελούδια με φοῦγκες.
Κονσέρτα ἀπὸ τὸν Βιβάλνι.
Orgelbüchlein. Τὰ κοράλ πού δημοσιεύει ὁ Σάμπερ.
Τὰ 18 κοράλ.
Τὰ πρελούδια γιά τοὺς φαλμοὺς τῆς κατήχησις.
Πρελούδια φαλμῶν καὶ παραλλαγῆς εἰς κοράλ.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ



ΣΗΜΕΙΩΣΙΣ :

Είς τόν πρῶτον κύκλον δεξιὰ **μειζονες** κλίμακες μέ διέσεις.

» » » » ἀριστερά » » » ὑφέσεις.

Είς τόν δεύτερον κύκλον σχετικαί **ἐλάσσονες** ἀριστερά μέ ὑφέσεις καί δεξιὰ μέ διέσεις.

 = ἐναρμόνιοι κλίμακες.

Αἱ ἐλάσσονες κλίμακες διατηροῦν τόν ὄπισμόν τῶν μειζῶν κλιμάκων. Ὁξύνεται δέ προσέτι ἡ 7η βαθμίς.

ΡΥΘΜΙΚΗ & ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΗ

Σε καμιά εποχή δεν άσκολήθηκε ο κόσμος τόσο με τη σωματική κίνηση όσο σήμερα. Το ενδιαφέρον που δείχνει η νεολαία για τόν άθλητισμό φθάνει καμιά φορά στα όρια του φανατισμού. Και δεν είναι μόνον η νεολαία, αλλά και πολλοί άλλοι, που, όν και δεν παίρνουν μέρος, παρακολουθούν όμως με πάθος κάθε άθλητική επίδειξη. Η καθμερινή πάλι γυμναστική διδάσκεται σήμερα κι' εφορμάζεται από τη νηπιακή ηλικία μέχρι και τη γεροντική. Από την άλλη μεριά, όλα τα κορίτσια της εποχής μας φιλοδοξούν να χορεύουν ή να γυμνάζονται με τους ήχους της μουσικής.

Κάθε μία όμως άπ' αυτές τις εκδηλώσεις της φυσικής κίνησης αντιμάχεται τις άλλες. Οι φίλαθλοι πολύ λίγο νοιάζονται για τό χορό, οι χορευτές περιφρονούν τόν άθλητισμό και οι πλαστικοί έρμηνευτές άγνωστον καμιά φορά και τό χορό και τόν άθλητισμό. Κι' όμως όλες αυτές οι εκδηλώσεις έχουν τήν ίδια πηγή και θά έπρεπε να τις ενάνη ή επιδιώξει ενός κοινού Ιβανικό, του έλληνικού Ιβανικού της δυαδικής άπολωλείας και διουσιακής λατρείας.

Τό Ιβανικό αυτό κλείνει μέσα του τη διπλή λατρεία του πνεύματος και της ύλης, τη δύναμη συνδυασμένη με τη χάρη και τήν ελαστικότητα, τήν κίνηση με τό γαλήνιο στατισμό, τήν πειθαρχία με τήν ψυχική διάχυση, γενικά τήν άπόλυτη άρμονία ανάμεσα στις βουλήσεις και στις επιτοές του ανθρώπου.

Δυστυχώς μέχρι σήμερα, δεν μπορούσαμε να πησιάζουμε τήν ώρα αυτή ολοκληρωτική της προσωπικότητας. Είναι πολύ σημαντικό τό γεγονός ότι στα πανεπιστήμια του Oxford, του Cambridge, του Elon και άλλου, όπου ο άθλητισμός έχει μεγάλη θέση, οι καθηγητές παραπονούνται γιατί ή πολλή γυμναστική και ο άλλοπαιδείας έχουν κακή έπίδραση επί διανοητική δουλειά τών νέων και έξασθενούν τη δημιουργικότητά τους. Κι' αυτό γιατί άσκούν περισσότερο τό σώμα και πολύ λίγο τό μυαλό και τήν ψυχή τους. Παρ' όλο τό καλό δηλαδή που κάνει ο άθλητισμός, δεν κατορθώνει να φέρη τήν ενότητα ανάμεσα στο νόο και στο σώμα. Και ίσως να μη μπορούσαμε ποτέ να πέτοχουμε τήν κλασική αυτή ενότητα, όν πρόστα δε κτησιώσης τη νευρική ότητα του σημερινού ανθρώπου, που όφείλεται σε χίλιες - δύο αιτίες. Αύτό του κακού τή θεραπεία είχαν αναλάβει από τήν άρχή του αιώνα μας ένας από τους μεγαλύτερους και ίσως ο τοιμηρότερος παιδαγωγός της εποχής μας, ο μουσικός και Ιδρυτής της ρυθμικής γυμναστικής, ο Emile Jaques-Dalcroze.

Ό συνδυεστικός παράγοντας που χρησιμοποιεί ο Jaques-Dalcroze για να έναρμονήσει τήν ψυχή με τό σώμα είναι ο ρυθμός. Έπειδή ή μουσική είναι ή τέχνη που, πιο πολύ από τις άλλες, μάς δείχνει τόν τρόπο που θά ποσολογήσουμε τό βόρος ή τήν έλαφρότητα της κίνησης μας, τή διάρκειά της, τή διακοπή ή τή διαδοχή της μιάς κίνησης από τήν άλλη, κι' έπειδή από τη φύση της, ή μουσική κλείνει μέσα της τα τρία αυτά στοιχεία, τό τεχνικό, τό ψυχικό και τό μετρικό, κι' αυτό ο Dalcroze τή διάλεξε για να πραγματοποιήση τό πρόβλημά του.

Ό Ρυθμός λοιπόν και ή Μουσική θά δώσουν στο γυμναζόμενο τη δυνατότητα να χρησιμοποιήση στήν κίνηση που έκτελεί τις διάφορες άποχωρήσεις έντασης, βα-

ρύτητας και διάρκειας, πράγμα που λείπει όλοτελα από τόν άθλητισμό. Θά του διδάξουν τήν έλληλοουθενση τών κινήσεων. Θά του δείξουν πόσο πιο άωραία και φυσιολογική είναι ή ολοκληρωμένη και σωστή ανθρώπινη κίνηση, δηλαδή ή κίνηση που άποτελείται από τήν άφειτρία της, από τή διαδρομή της και από τήν κατάληξή της, πόσο πιο άωραία είναι ή κίνηση αυτή από τήν κίνηση που μόνο σημείο άναχώρησης και κατάληξης έχει, και που έξαφανίζει τή διαδρομή, όπως συμβαίνει στήν κλασική γυμναστική. Είναι άνομοφιλήτετο ότι ή διδασκαλία της ίσομετρης σωματικής κίνησης αναπτύσσει τό πνεύμα της άκρίβειας, της τάξης και της πειθαρχίας, άν όμως σ' αυτά προστεθεί και ο ρυθμός, τότε τό ανθρώπινο σώμα θά πάσχη να έργάσεται μηχανικά και χωρίς τήν παρεμική συμμετοχή του νόου, τό μέλη του θ' άποκτήσουν τήν ελαστικότητα και τήν ελκέρεια να πραγματοποιούν κάθε κίνηση γρήγορα ή άργά, έντονα ή ανάλαφρα και να έκτελούν ρυθμούς που θά διαφέρουν ο ένας από τόν άλλο. Μ' αυτό τόν τρόπο τό σώμα θ' άποκτήσει τήν άπόλυτη συνάσταση και βεβαιότητα ότι άποτελείται από δύο ίσα και συμμετρικά μέρη, τό δεξιό και τό άριστερό, και τό τά δύο είναι σ' θέση ν' άποκτήσουν τήν ίδια τεχνική και οιγουρία στήν κάθε είδους κίνηση. Αύτή ή στενή συνεργασία τών δύο τμημάτων του έγκεφάλου, τού άριστερού, που προστάζει τό δεξιό μέρος του σώματος και τού δεξιού, που προστάζει τό άριστερό, θά κάνει να λείψουν οι επιλήμεις έσωτερικές αντίστοιξεις του όργανισμού, θά έλαττώση τή σωματική κόπωση και θά μάς κάνει να ίδουμε καθαρά μέσα μας, για να ολοκληρώσουμε έκείνο που ο νόος μας έχει συλλάβει.

Αύτός είναι ο τρόπος που προτείνει ο Jaques-Dalcroze σάν θεραπεία για τη μονόπλευρη, και γι' αυτό επιλήμια στο νόο και στήν ψυχή, άγωγή που άσκει ο άθλητισμός της νεολαίας. Δέ θέλει ν' άφαιρέση τίποτα από τόν άθλητισμό, αντίθετα θέλει να τό προσθήση έκείνο που του λείπει.

Στό Ίνστιτούτο που είχε ίδρύσει στο Hellerau κοντά στη Δρέσδη, ο Dalcroze είχε καθιέρωση ειδικές τάξεις για νέους. Τα μαθήματα αυτά παρουσίασαν πολύ ίκανοποιητικά άποτελέσματα που κάθε τέλος της χρονιάς έλέγχονταν από καθηγητές της κλασικής γυμναστικής και από διαλεχτούς γιατρούς. Κι' όταν, έξ αιτίας του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, ή σχολή του Hellerau διαλύθηκε, ο Jaques-Dalcroze γύρισε στη Γενεύη όπου άργάως μέσα στο Ίνστιτούτο του, τις γνωστές και περιήτητες τάξεις του για κυρίες, όπου έκτός από τους άλλους, έφίσησαν και πολλοί διανοούμενοι, ήθοιοι και κάθε είδους καλλιτέχνες, που, χωρίς σ' αυτή τη διδασκαλία, μπόρασαν να συνειδητοποιήσουν και να άξιοποιήσουν τό τάλαντό τους.

Γιατί μά όμολογώ και ολοκληρωμένη ζωή γεννιέται μόνο όν κατορθώσουμε να έναρμονίσουμε τα νευρικά μας κέντρα, να τακτοποιήσουμε τις κινήτικες μας εκδηλώσεις κι' ν' άποκαταστήσουμε τήν ίσορροπία ανάμεσα στις άντιμαχόμενες δυνάμεις του όργανισμού μας.

Κι' αυτό τό θαύμα μόνο με τη Μουσική μπορεί να συντελεσθή. Με τήν παράενη δύναμη φυσικής και ήθικης διέγερσης που κλείνει μέσα της, θ' άπλόση ή μουσική και θά στερεώση ταχύτατος γέφυρες έπικοινωνίας ανάμεσα στο σώμα και στο νόο και έπειτα θά έξευγώνισή και θά συλλιζάρη με τρόπο Ιβανικό άκέραιες τις σωματικές μας κινήτικες εκδηλώσεις.

ΕΝΑ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Είναι πασίγνωστο πώς τα κοντσέρτα για πιάνο που άφησε κληρονομιά στην ανθρωπότητα ο κορυφαίος των Μουσουργών Μπετόβεν, είναι στο σύνολό τους πέντε και απ' αυτά τὸ ένα μόνο είναι γραμμένο σὲ μι ὄφ., τὸ γνωστὸ κ' ὡς «Αὐτοκατορικὸ Κοντσέρτο». Ἐν δὲ ὡς λίγα χρόνια πρὶν ρωτοῦσατε ὁποιοδήποτε ἂν ὑπάρχουν κ' ἄλλα θ' ἀπαντοῦσε μὲ πεποίθηση ἀρνητικά.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1948 πρωτοπαίχθηκε στὴ Γαλλία, ἀπὸ τὴν **PRO — MUSICA** ὀρχήστρα καὶ μὲ διεύθυνση τοῦ δισιμίου Ἀρχιμουσικοῦ **Paul Paray**, τὸ ... ἔκτο κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Μπετόβεν (καὶ δεύτερο σὲ μι ὄφ.)

Στ' ἀλήθεια δὲν πρόκειται γιὰ φάρσα. Πραγματικὰ ὁ Μπετόβεν ἔγραψε 6 κοντσέρτα γιὰ πιάνο. Τώρα γιὰ τὸ ἕνα απ' αὐτὰ ἔμεινε στὴν ἀφάνεια καὶ σχεδὸν ἄγνωστο θὰ τὸ ποῦμε στὶς παρακάτω γραμμές.

Κι' ἀρχικὰ τὸ κοντσέρτο αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο ποὺ συνθέσκει ὁ Μπετόβεν τὸ 1874, σὲ ἡλικία 14 χρονῶν (ὁ ἴδιος νόμιζε γιὰ πολὺ καιρὸ ὅτι τὸ ἔγραψε σὲ ἡλικία 12 χρονῶν κ' αὐτὸ λόγῳ τῆς, ἅς τὴν ποῦμε, φιλοδοξίας τοῦ πατέρα του, ποὺ ἀπέκρυψε τὴν ἡλικία του γιὰ νὰ τὸν λανσάρῃ ὡς «παιδί θαύμα», σάν τὸν μικρὸ Μότσαρτ.) Τὸ πρωτόπαίξε δὲ κατὰ πάσαν πιθανότητα στὴν **Bonn Court** κ' ἴσως κ' ἄλλοῦ. Ἀπ' τὸ κοντσέρτο αὐτὸ φαίνεται, ὅτι κ' ἂν δὲν μπορούσε νὰ συγκριθῆ μὲ τὸν Μότσαρτ ὡς «παιδί θαύμα» ἐν τούτοις εἶχε, σ' αὐτὴ τὴν ἡλικία, ἐξελιχθῆ σ' ἕναν πιανίστα μὲ πολὺ ἀξιόλογη τεχνικὴ ἂν κρίνομεν ἀπ' τὴ μοναδικὴ αὐτὴ ἐργασία τὸν παιδικὸν αὐτοῦ χρόνον.

Πάντως, ἀπ' τὴν πρώτη του σχεδὸν ἐμφάνισή τὸ κοντσέρτο αὐτὸ μπῆκε στὴν ἀφάνεια ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Μπετόβεν, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ ἔταν πῆγε στὴ Βιέννη τὸ εἶχε πάρει μαζί του, τὸ παραμέρισε ἔταν κατάλαβε πόσο μικρὸ ἦταν συγκρινόντάς του μὲ τὰ κοντσέρτα τοῦ Μότσαρτ. Δὲν τὸ δημοσίωσε ποτέ, ἀλλὰ τὸ χειρόγραφο φέρνει διορθώσεις ποὺ ἔγιναν ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Μπετόβεν, ὅπως καὶ τὸν τίτλο του γραμμένο μὲ τὸ χέρι του: «Κοντσέρτο γιὰ πιάνο ἢ πιάνο — φόρτε **Ludwig Van Beethoven** σὲ ἡλικία 12 χρονῶν», πράγμα τὸ ἀποκλείει κάθε ἀμφιβολία γιὰ τὴ γνήσια προέλευση τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ μεγαλοφάνταστου μουσουργοῦ.

Τὸ χειρόγραφο τοῦ κοντσέρτου βρισκόταν στὴν κικατοχὴ τῆς οἰκογενείας **Artaria**, μέχρι τοῦ 1890, ἡ ὁποία τὸ κληρονόμησε ἀπ' τὸν **Domenico Artaria**, διευθυντὴ φημισμένου ἐκδοτικοῦ οἴκου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, φίλου τοῦ Μπετόβεν καὶ συλλετῆς αὐτογράφων πολλῶν συνθετῶν ὅπως τῶν **Haydn, Schubert** καὶ ἄλλων. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ χειρογράφου τοῦ κοντσέρτου αὐτοῦ ὑκενθυμίζεται δημοσίως τὴν 5η Νοεμβρίου 1827, ὁπότε συμπεριλήφθη στὸν κατάλογο αὐτογράφων καὶ σκιτσογραφήματων καθὼς καὶ τὸν περιουσιακῶν στοιχείων τοῦ Μπετόβεν, ποὺ πωλήθηκαν στὸ Δημόσιο δημοπρατήριο. Ἀπ' τὸν κατάλογο αὐτὸν τὸ συμπεριέλαβε ὁ **Ignaz Ritter** τὸν **Seiffried** σ' ἕνα βιβλίο του διὰ τὴ ζοῆ τοῦ Μουσουργου, ποὺ τὸ ἐξέδωκε τὸ 1832 ὁ **Tobias Haslinger**.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ἐκτοτε κατὰ καιροὺς τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ἀναφέρεται ἀπλάς σὲ διάφορες ἱστορικὲς μελέτες σχετικὰ μὲ τὴ ζοῆ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν καὶ μάλιστα ἀπὸ πολλοὺς ποὺ τὸ ἔχαν δῆ στὴ συλλογὴ τῆς οἰκογενείας **Artaria**, χωρὶς νὰ τὸ σχολιάζουν, (ὅπως ὁ **Gustav Nollbohn**, ποὺ ἐνῶ ἦταν γνώστης τῆς συλλογῆς αὐτῆς δὲν τὸ ἀνέφερε καθόλου στὸν κατάλογο τῶν μουσικῶν ἔργων τοῦ Μπετόβεν, ἀλλὰ περιορίσθηκε μόνον σὲ ὅσα ἔργα τοῦ ἔχαν ἐκδοθῆ).

Σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν τὴ σπουδαιότερη καὶ σοβαρότερη μελέτη ἔκανε ὁ **Joseph Braunstein**, συγγραφέας τῆς **LEONORE OUVERTURE**, ὁ ὁποῖος περιεπέλεξε τὶς περισσότερες πληροφορίες γι' αὐτὸ τὸ κοντσέρτο κ' ἔκανε τὴν πιὸ λεπτομερῆ ἀνάλυσή του, σ' αὐτὸν δὲ φεβλιονται κ' οἱ ἱστορικὲς πληροφορίες ὅπως κ' ἡ τεχνικὴ ἀνάλυση ποὺ παραθέτομε πιὸ κάτω.

Τὴν ὑπαρξὴ τοῦ κοντσέρτου αὐτοῦ ἀνέφερε σὲ μιὰ ἀγγλικὴ ἔκδοση τοῦ βιβλίου του ὁ **Seiffried** τὸ 1853, μὲ τίτλο «**BEEHOVENS STUDIEN IN GENERAL BASS, KONTRAPUNKT UND KOMPOSITIONSLEHRE**», καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ εἶναι ἐνήμερος τῆς ὑπαρξῆς του ὁ **Thayer**, ποὺ τὸ κατέγραψε μὲ ὄφ. 7 στὰ χρονολογικά του «**VERZEICHNIS DER WERKE BEEHOVENS**», τὸ 1865, στὰ ὁποῖα δίνει ἡμερομηνία συνθέσεως τοῦ κοντσέρτου περίπου τὸ 1784.

Ἀργότερα ὁ **Guido Adler** ἐπέστρεψε τὴν προσοχὴ τῶν μαθητῶν του σ' αὐτὸ τὸ κοντσέρτο κ' αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται κατὰ καιροὺς. Στὴν Πράγα δημοσίωσε τὴν ὑπαρξὴ του τὸ 1888 γιὰ νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι τὸ κοντσέρτο αὐτὸ σὲ μι ὄφ. ἀποτελοῦσε τὸ γεφύρωμα τοῦ χάσματος τοῦ κοντσέρτου σὲ πὲ μείζ, μὲ τὸ κοντσέρτο σὲ οἱ ὄφ. ἔρ. 19. Αὐτὸ δείχνει ὅτι εἶχε μελετήσει σοβαρὰ τὸ ἔργο αὐτὸ, ἄσχετα ἂν οἱ ἀπόψεις του δὲν γίνονταν δεκτῆς. Μὲ τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ἀσχολήθηκαν ἐπίσης κ' οἱ **Hans Engel**, σὲ πραγματικὰ του τοῦ 1925, ὁ **Herman Deiters**, 25 χρόνια ἐνωρίτερα, καθὼς καὶ ὁ **Ludwig Schiedermair** στὸ ἔργο του «**DER JUNGER BEEHOVEN**» (ὁ νεότερος Μπετόβεν).

Ὁ **Braunstein** ο' ἐπιστολή του ἀναλύει μ' ἀκριβεία τὸ ἔργο, μέτρησε δὲ διάρκειά 130 μέτρα στὴν ἐξήγησή τοῦ πρώτου μέρους, καὶ στὸ δεύτερο μέρος (**Larghetto**) σὲ οἱ ὄφ. στὴν **A—B—A** φόρμα 84 μέτρα. Ἐνῶ τὸ τρίτο μέρος (**Allegretto**) εἶναι ἕνα **Rondo** ἀπὸ 281 μέτρα μ' ἕνα ἄλλο καὶ ὅμοιο κύριο θέμα, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται τουλάχιστον 5 φορές καὶ καταλήγει μ' ἕνα ἐκτεταμένο ἐπισπῶδιο στὴ μι ὄφ. ἔλ.

Ὁ μικρὸς Μπετόβεν δὲ χάνει τὴν εὐκαιρία στὸ τρίτο μέρος νὰ συνδυάσῃ τὸ **Rondo** μὲ τὴ συνάτα» γράφει ὁ **Braunstein**. Ἡ κατάληξη εἶναι **A—B—A—C—A—D—A**, τοιοῦτοτρόπος παρατηροῦμε 4 διαφορτικὲς ἰδέες, ἡ κυρία ὅμως ἰδέα βασιλεύει στὸ σόλο. Ὁ Μπετόβεν τὸ ἐφαρμόζει αὐτὸ σ' ὅλα τὰ κοντσέρτα, ἐκτός ἀπὸ τὸ κοντσέρτο σὲ σὸλ μείζ. Τὸ Β χαρακτηριστίζει τὸ δεύτερο θέμα μὲ τὴ φόρμα τῆς συνάτας. Πάντως δὲν χρησιμοποιεῖται μὲ τὸ σκοπὸ ἐπεξεργασίας τοῦ θέματος ἀλλὰ ἐπιεισοδικὰ ἔρχεται καὶ φεύγει. Τὸ

С περιέχει τα σπουδαιότερα στοιχεία που έρχονται σ' αντίθεση ρυθμικής κι' αρμονικής αντίληψης με τα προηγούμενα. Είναι γραμμένο στην με ύφ. έλ. και σχετίζεται πολύ με τη γνωστή **Romance** του βιολιού σε σολ. μεζ. έρ. 40. Το D παρουσιάζει ένα επαναστατικό κι' αντικανονικό πνεύμα που δείχνει ότι ο μικρός Μπετόβεν εισάγει μια καινούργια ιδέα σαν δεύτερο θέμα στην επανάληψη κι' όχι, όπως συνήθως, στην τονική αλλά ξανά πάλι στη δεσποζούσα της σι ύφ.

Γενικά το έργο αυτό του Μπετόβεν, μικρό σι διάρκειας, θεωρήθηκε κάπως στεγνό και κατά συνέπεια δεν ήταν δυνατό να παιχθί χωρίς ένορχήστρωση και κατάλληλη έπεξεργασία, ώστε ν' αποτελέσει μια ολοκληρωμένη μουσικοτεχνικά σύνθεση.

Την ένορχήστρωση του κοντσέρτου αυτού έφερε σε πέρας ο μουσικολόγος **Willy Hess**, ο οποίος στήριξε την όλη έργασια του στο χειρόγραφο και στα θέματα του μέρους του πιάνου, σεβασθείς απόλυτα ώριμες πτώσεις που έκανε ο ίδιος ο Μπετόβεν' πρόσθεσε μόνο μερικά μέτρα.

Ο **Hess** άρχισε την έπεξεργασία αυτή από το τρίτο μέρος (**Rondo**) με τη συνεργασία του πιανίστα άπ' τη Ζυρίχη **Walter Frey**, που τό έπαιξε στις 6 Νοεμβρίου 1934 από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό του **Oslo**, λίγες δε μέρες άργότερα τό επανάλαβε στην **Norrköping**.

Τό 1943 ο καθηγητής **Hess** τελείωσε την όλη έπεξεργασία του κοντσέρτου, δίνοντάς του την όριστική του μορφή.

Ο **Braunstein** πιστεύει ότι το πρωτότυπο ήταν άκόμα πιο άπλω στη πλοκή, κι' ως παραδείγμα φέρνει το μέρος του δεύτερου βιολιού, στο πρώτο μέρος του έργου, το όποιο περιέχει όρισμένες περιπλοκές που δε θα μπορούσαν να παρουσιασθούν στο 1874 ούτε από τον Μπετόβεν που ήταν 12 χρονών, άλλ' ούτε κι' από κανέναν άλλο πεπεισμένο συνθέτη.

Η όργανική έκταση του κοντσέρτου του Μπετόβεν φθάνει μέχρι 4 οκτάβες και προσθέτει ένιστε και μία πέμπτη οκτάβα. Η όργανική όμως έπεξεργασία του **Hess** άπαιτεί 6 οκτάβες.

Από τό νέον αυτό έργο του μεγάλου μουσουργού τό **Rondo** είναι τό πιο ένδιαφέρον και πιο περιπετειώδες μέρος του κοντσέρτου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένα από τ' ανεξήγητα φαινόμενα της έποχής εκείνης. Κι' άπ' την άλλη πλευρά δε θα μπορούσαμε να φαντασθούμε ποτέ πως ο ώριμος πια Μπετόβεν θα τελείωνε ένα έργο έτσι, όπως αυτό τό κοντσέρτο. Τό **Rondo** άπλωσ σταματά κατόπιν άπορρίψεως της έπα-

ναλήψεως του θέματος, σαν ο νεαρός τότε συνθέτης ν' ανακάλυπτε έσφαιρικά ότι είχε γράψει άρκετά κι' άποφάσιζε να δώσει ένα όμοιοδηποτε τέλος.

Τό δεύτερο μέρος θυμίζει ένα από τα λεπτά έργα του Μότσαρτ και του **Gluck** ή του **Haydn**. Είναι μελωδικό και με πολύ λυρισμό, τό δε πιάνο σόλο είναι στολισμένο με στυλ **Rococo**. Στο μέσον του **Larghetto** ή τονικότητα βραβαίνει και καταλήγει σι έκφραση μελαγχολική.

Τά θέματα του μέρους της εισαγωγής είναι άπλά και τό δεύτερο δεν διαφέρει πολύ άπ' τό πρώτο, που είναι άγνό και μάλλον θυμίζει δημοτικό στρατιωτικό τραγούδι άπ' εκείνα που άφθονούσαν εκείνη την έποχή.

Ο **Hans Engel**, προσωπικότες για ό,τι άφορά τά κοντσέρτα του πιάνου του μουσουργού, νομίζει πολύ δύσκολο να βρεθί κάποιος σεμάς μεταξύ τό νεανικού έργου του Μπετόβεν με τά κοντσέρτα που έγραψε άργότερα.

Ο **Braunstein** πιστεύει ότι τό έργο αυτό τό Μπετόβεν συγγενεύει πολύ μ' ένα έργο του καθηγητού του **Christian Gottlob Neffe**, που είχε δημοσιευθί δύο χρόνια νωρίτερα και που είχε συζητηθί πολύ άπ' τον **Irmgard Leux** στη βιογραφία του **Neffe** (δημοσιεύθηκε τό 1925). Πάντως όπάρχει άποωδήποτε κάποια όμοιοτητα μεταξύ των δύο αυτών έργων, τόσο στα μέρη της όρχήστρας όσο και στα μέτρα που χωρίζουν τό έργο σε τρία μέρη. Έπίσης ο **Braunstein** πιστεύει πως ο Μπετόβεν έμπειράστηκε από τό κοντσέρτο σε λά μεζ. και σε σι ύφ. του **Dittersdorf**, γιατί αυτά τά δύο κοντσέρτα τά είχε άγαπήσει μ' όλη του την ψυχή.

Όλ' αυτά όμως δε μπόδιαν τον εκλεκτό πιανίστα **Orazio Frugoni** να πρωτοειλίχί τό έργο αυτό όλόκληρο, στη Γαλλία, τό αλοκαίρι του 1948, κι' όλη ή τιμή άνήκει σ' αυτόν που έδωσε έτσι στην άνθρωπότητα τό... καινούργιο αυτό κοντσέρτο του Μπετόβεν. Ο γεμάτος χαρίσματα πιανίστας αυτός, που γεννήθηκε στην 'Αμερική από τό 'ιταλικό γονεϊκό, πρέπει να θεωρηθί σαν ένας έξεχων Ιεραπόστολος της νεαρής ήλικίας του Μπετόβεν. Έπίσης ή 'Εταιρεία βίσιων «**Polydors**», που πρόβει στην άποτύπωση του ρεσιτάλ του **Frugoni** σε βίσιους, αξίζει πολλούς έπαινους. Γιατί τώρα πια δε μπορούμε να θεωρήσουμε τό έργο αυτό σαν ένα κομμάτι του μουσείου, αλλά, παρ' όλο που δεν μπορεί να λάβη θέση δίπλα στα άλλα 5 κοντσέρτα του Τιτάνα μουσουργού, ή νεανική αυτή έργασια του είναι πολύ ένδιαφέρουσα και μπορεί ν' άκούγεται σε ώρισμένες περιπτώσεις όστε να μη ή σκεπτάσει ή λήθη.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΓΙΩΡΓΟΥ Α. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

— Τό ζεύγος 'Αλίκη και Γεώργιος Λυκοόδης ένεφάνισε στην 'Αμερική άρκετά δείγματα σύγχρονης 'Ελληνικής Μουσικής Δωματίου. Ίδιαίτερα ο διάσημος βιολιστής-Κράισλερ που άκουσε τις έκτελέσεις του ζεύγους Λυκοόδη στη Λέσχη των 'Αποφίτων του Χάρβαρντ, έξεφράσθη με ένθουσιασμό για την ελληνική μουσική. Έπίσης στην αθουσα της Δημοτικής Βιβλιοθήκης στη Ν. 'Υόρκη έπαιξαν σονάτες για βιολι και πιάνο του Μ. Παλλάντιου και 'Ι. Παπαϊωάννου και έδωσαν ένα ρεσιτάλ έπίσης ελληνικής μουσικής από τον εκεί δημοτικό ραδιοφωνικό σταθμό.

— Δυό 'Ελληνες καλλιτέχνητα του τραγουδιού γνώρισαν πραγματικό θρίαμβο σε δυό παραστάσεις στη Σκάλα του Μιλάνου. Η Μαρία Καλογεροπούλου (Κάλας), ή πρωταγωνίστρια στο «Μάκβεθ» του Βέρνι, άναγνωρίστηκε άκόμα μία φορά από τό μουσικό κοινό του Μιλάνου σαν καλλιτέχνης όλης του σόλο της Λαίδης Μάκβεθ, και ο Ντίβος Έγκολφόπουλος ('Εγκο) έδωσε την εύκαιρία στο κοινό να έκτιμήσει τά μουσικά και φωνητικά του προσόντα με την ήρμηνεία του ρόλου του Διός στο έργο του Στράους «ή άγάπη της Δανάης».

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ»

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

Την 30 Νοεμβρίου 1952 έδωθη εις τήν αίθουσαν του «Παρνασσού» μετά μεγάλης έπιτυχίας, ή συναυλία τής «Χορωδίας Έλληνίδων» επί τή συμπληρώσει τριακονταετούς καλλιτεχνικής δράσεως του διευθυντού τής Σπαρτιάτου Μαστρού κ. 'Αλέκου Παναγιωτοπούλου. Τό πυκνότερον άκροατήριον, κυρίως Σπαρτιατικόν και

τό πιάνο διακεκριμένον καθηγητήν και συνθέτην κ. Γεώργιον Πλάτωνα, οι όποιοι συνέπραξαν ευγενώς.

'Ο κ. Παναγιωτόπουλος έχει προσφέρει άνεκτιμήτους όπηρεσίας μέχρις αυτοθυσίας επί είκοσι έτη διά τήν μουσικήν πρόδον τής Σπαρτίας ως άρχιμουσικός τής φιλαρμονικής τής και καθηγητής τής Μουσικής του



Η ΧΟΡΩΔΙΑ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

άνθρώπων τής μουσικής, κατεχειροκρότησε και τόν Μαστρον και τά κορίτσια τής χορωδίας διά τήν ώραιάν εκτέλεσιν του προγράμματος, τό όποιον άπετελείτο πρό πάντων από τραγούδια του κ. Παναγιωτοπούλου.

'Επίσης κατεχειροκρότησε και τόν Σπαρτιάτην βαθύφωνον κ. Πάνον Βουκιδην και τόν συνοδευσάντα εις

Γυμνασιου. Είναι και ό ίδρυτής του παραρτήματος του «Έλληνικού 'Ωδείου Σπαρτης», τό όποιον άργότερον παρέδωκε εις τήν «Ένωσιν Έλληνίδων Σπαρτης ή Ταυγάτη». 'Ητο δέ δικαία ή άποθώσις τήν όποιαν του έκαμαν οι έν 'Αθήναις συμπολίται του Σπαρτιάται κατά τήν συναυλίαν τής χορωδίας του.

ΑΘΗΝΑΙ—Τό έξαιρετικό φωνητικό κουίντέττο των 'Αμερικανών μαύρων «Sabile Singers» κατά τήν πρόσφατη εμφάνισή του στο 'Αθηναϊκό κοινό έδωσε δειγματα μιās έξαιρετικής τέχνης. Οι νέγροι καλλιτέχνηαι τραγούδησαν συνοδευόμενοι στο πιάνο από τόν έπίσης νέγρο κ. Κένεντυ και καθοδηγούμενοι από τόν κ. Mayers' έδωσαν δέ σε 4 ρεσιτάλ, τά χαρακτηριστικότερα τραγούδια τής νέγρικης φύλης. Οι «Sabile Singers» έμφανίστηκαν διά του Καλλιτεχνικού Γραφείου 'Αθηνών.

—'Ο 'Αντριαν Αισμπάχερ, ό έκλεκτός 'Ελβετός πιανίστας που από πέρουσι έκαμε τή γνωριμία του με τό «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

'Αθηναϊκό κοινό, έδωσε ενδιαφέροντα ρεσιτάλ στο θέατρο Κεντρικόν στις 5, 7 και 17 Δεκεμβρίου.

—Στις 11 Δεκεμβρίου ή ύψίφωνος δ. Εύα Μομφεράτου έδωσε ένα ρεσιτάλ τραγουδιού με ενδιαφέρον πρόγραμμα έργων Σοιμαν, Μπράμς, Ρ. Στράους, Ραχμάνινοφ, Τεντέσκο, Ρεσπίγκι, Γκουαρνιέρι, Σεβέρκι, κλπ. Στο πιάνο συνόδευσε ή κ. Δ. Χέλημ.

—Μέσα στο Δεκέμβρη δόθηκαν οι ακόλουθες Συμφωνικές Συναυλίες από τήν Κρατική μας όρχήστρα : Στις 7 Δεκεμβρίου υπό τή διεύθυνση του κ. Α. Παρίδη

**Η «Μουσική Κίνηση» εΐναι σούς
σύνδρομπές καί άναγνώστας της
Εΐνταχισμένο τό 1953.**

μέ τά έξής Έργα : Μπετόβεν : «Κοριολάνος» (είσαγωγή)
Γ. Πονηρίθ : «Σούτα για Έγχορδα», Μότσαρτ : «Κον-
σέρτο για βιολί όρ. 4, μέ μιλζ.» καί Τσαϊκόφσκυ : Συμ-
φωνία όρ. 6» (Παθητική). Σολίστ ό κ. Ν. Δικαίος.

Στίς 14 Δεκεμβρίου υπό τή διεύθυνση τοϋ κ. Φ. Οί-
κονομίδη μέ τά ακόλουθα Έργα : Τζεμινιάνο : «Κονσέρ-
το γκρόσσο όρ. 3», Σοπέν : «Κονσέρτο για πιάνο όρ. 1»
καί Μπετόβεν : «Συμφωνία όρ. 3» (Ηρωική). Σολίστ ή
κ. Ρένα Κυριακού.

Στίς 21 Δεκεμβρίου υπό τή διεύθυνση τοϋ κ. Θ.
Βαβαγιάνη, μέ τό έξής πρόγραμμα : Σούμαν : «Μάν-
φρεντ» (είσαγωγή), Μέντελσον : «Κονσέρτο για βιολί»,
Μπράμς : «Συμφωνία όρ. 1, ντό έλ.» Σολίστ ό κ. Βύ-
ρων Κολάσης.

—Ο κ. Χαρ. Κουτσιμάνης έδωσε ένα ένδιαφέρον
ρεσιτάλ βιολιού στήν αίθουσα τοϋ Παρνασσού στίς 7
Δεκεμβρίου μέ Έργα Ναρντίνι, Μότσαρτ, Μπετόβεν,
Σουμπέρτ, Βενιόφσκυ. Στό πιάνο συνώθευσε ό καθηγη-
τής κ. Γ. Πλάτων.

— Στήν ΐδια αίθουσα «Παρνασσός» στίς 9 Δεκεμ-
βρίου τό «Έλληνικό κουαρτέτο τυφλών» αποτελούμε-
νο από τούς κ.κ. Δ. Περρήν, Α. Ζαχόπουλον, ΐ. Γα-
βριηλίδην, καί Ζ. Καλογερόπουλον, έδωσε μία συναυ-
λία Μουσικής δωμητίου μέ δύο κουαρτέτα τοϋ Μό-
τσαρτ όρ. 15 καί 21.

— Η πρώτη συναυλία πού όργάνωσε στήν αίθου-
σα τοϋ Ώδειου «Άθηνών ή «Ένωσις Φιλομούσων» Έλ-
λάδος» μέ Έργα άποκλειστικάς Έλλήνων συνθετών, δό-
θηκε στίς 12 Δεκεμβρίου. Έλαβαν μέρος ό καλλιτέ-
χνας κ. Ζωή Βλαχοπούλου, Β. Κολάσης, ΐ. Παπαϊωάν-
νου, Κρινιώ Καλομοίρη καί Ε. Νικολαΐδου, σέ Έργα
Ριάδη, Σκαλκώτα, Καλομοίρη, Καρωτάκη.

— Ο Γιογκουσαλαδος βάρτονος κ. Γιάνκοβιτς έμ-
φανίστηκε στή Λυρική Σκηνή σέ πολύ ένδιαφέρουσες
έρμηγείες τών Έργων Χορός Μετρηφιουσένων, Ριγολέτ-
τος καί Κοιρεός τής Σεβίλλης υπό τήν διεύθυνση τοϋ
κ. Α. Ζώρα, καθώς έπίσης καί στήν Τραβιάτα υπό τήν
διεύθυνση τοϋ κ. Α. Εύζγγελάτου.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.—Κατά τήν έφετεινήν νέαν περίο-
δάν ή Θεσσαλονίκη είχε τήν ευκαιρία νά χειροκροτήσει
όλοθέρως μίαν άληθινή καλλιτέχνίδα τοϋ όσματος, ό-
πως έζηλήχθη σήμερα ένα από τά διαλεχτά πνευματικά
τμήματα, ή Δίς Βάσω Πίπη.

Τήν γνωρισιμώ ός ένα από τά καλλίτερα όρωτα
βρωβεία τοϋ κρατικού Ώδειου Θεσσαλονίκης. Χάρης
στοϋ τελευταίου της έπέτυχε έτησίαν ύποτροφία τοϋ Βρε-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΒΕΛΑΝΟΥ 3
ΤΗΛΕΦ. 25504

MOUSIKI KINISSIS

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΙΡΕΥΟΙΚΟ
Έτησίω Δρ. 40.000
Έξέμνη, 20.000
ΕΣΤΙΡΕΥΟΙΚΟ
Έτησίω Λ. Χ' 1.0.0.
ή όελ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Σώφρανος μέ τόν Α.Ν. 1699
Διευθυντής :
Π. ΚΩΤΣΙΡΙΑΝΣ
Όδός Δαυδάλου 18
Προϊστάμενος Τυπογράφου
Μ. ΠΑΠΑΤΟΣΣΑΚΗΣ
Α. Σταματίάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τά κάτωθι έμβλήματα είς χιλιάδας δραχ-
μών καί σός εύχαριστοίμεν. Άπό : Γ. Ύφαντίδην όρ.
20, Π. Σταθοπούλου όρ. 40, Ε. Παχόγιανν. όρ. 40, Μ.
Γουνοράκη όρ. 50, Κ. Χάγιον όρ. 40, Κ. Δράκουλαν όρ.
40, Α. Παππά όρ. 40, Α. Άγρηπούδην όρ. 40, Μ. Τριβέ-
λλα όρ. 40, Α. Πουλάκου όρ. 40, Χ. Παπαλέξου όρ. 50,
Μ. Άναγνωσταπούλου όρ. 40, Β. Γλυμής όρ. 20, Π. ΐ-
σοσην όρ. 20, Ρ. Ρουσταπάση όρ. 20, Η. Κορμηλιάν
όρ. 20, Χ. Άράνων όρ. 10, Σπ. Μάγγον όρ. 10, Λόκειον
Έλληνισών (Παράρτημα Σόρους) όρ. 40, Σ. Χολογκού-
νη όρ. 50, Φ. Πατρικαλάκην όρ. 10, Β. Χορωήν (Πα-
ράρτημα Ναυπλίου) όρ. 240, Χ. Καραβατάκη όρ. 20, Α.
Σταμούλην όρ. 40, Θ. Μέντζου όρ. 80, Ν. Καράκωστα
(παράρτημα Χαλκίδος) 39, Κ. Γαλιατσάτου όρ. 20, Α.
Γεωργακοπούλου (παράρτημα Κορίνθου) όρ. 45, Σ.
Δροσίον όρ. 10, Δ. Άργυριάδην όρ. 30, Μ. Προβλε-
τζίάνου (παράρτημα Σπάρτης) όρ. 40, Κ. Κόκορη όρ.
40, Β. Δραγώνα όρ. 40, Ρ. Ζαγορίου όρ. 4, Κ. Παπα-
λεονάρδου όρ. 40, Νισβή Γερβιηλ όρ. 40, Ιω. Παπαγιαν-
νόπουλον όρ. 40, Ο. Κόντον όρ. 40, Άργυ. Φίλιππου όρ.
40, Έλ. Παπαναστασσοπούλου όρ. 40, Μ. Πολίτου όρ.
40, Γ. Σαλβάνου όρ. 40, Κ. Κοκκινιάκη όρ. 40.

ταννικό Συμβουλίου για μετεκπαίδευσι στους κορυ-
φαίους ειδικούς καθηγητάς τοϋ Λονδίνου στήν μονο-
δία, τή μελοδραματική, τή ντιέιν κ.λ.π. πού ήταν πο-
λύ καρποφόρος.

Τά δύο ρεσιτάλ πού έδωσε τελευταίως στό Βασι-
λικό θέατρο μέσ άπέδειξαν ότι ή Δίς Πίπη, πού έχει
μιά σπάνια φωνή κεντράτο, είναι σήμερα μέ από τίς
καλλίτερες έρμηγνέτριες τόσο τοϋ λίντ όσο καί τοϋ
Έλληνικού τραγουδιού πού πάντα μέ σποργή τό καλ-
λιεργεί. Καί ή Άθήνα θέλει άσφαλώς έπισηφραγίση τήν
γενική αυτή γνώμη τών ένωσών.

ΚΟΖΑΝΗ.— Μέ εύχαρίστηση πληροφορούμεθα ότι
τό Μουσικόν Σωματείον τής πόλεως «Πανδώρας» έπα-
νήχρισε τή δράση του, ένοχουθέν από τόν έκ Κοζάνης
έγκατεστημένον στήν Αμερική Κ. Κ. Κωβεβέρδον. Η
Κοζάνη πρό τοϋ πολέμου διατρήσθε Ώδειον, Φιλαρ-
μονική, Χορωδία, έκκλησιαστική χορωδία, είναι δε έξαι-
ρετικά εύχάριστο τό γεγονός τής έπαναστάσεώς τής
«Πανδώρας», τό Διοικητικόν Συμβούλιον τής όποίας
άνεθεσε ήθη τή διεύθυνση τοϋ ύπ' αύτήν Ώδειου είς
τόν κ. Β. Δάικον, καθηγητήν τής μουσικής.

ΒΟΛΟΣ.— Καί ένα άλλο καλλιτεχνικό σωματείο
στό Βόλο, ή «Βολιώτικη Χορωδία» άναδιοργανώνεται.
Η «Βολιώτικη Χορωδία» πού έχει ίδρυθθ από τό 1937
έχει άναπτύξει μία αξιόλογη δράση. Μάλιστα τοϋ χο-
ρωδισικού αύτου σονόλου είναι ό μουσικός κ. Άθ. Χα-
τζηημητρίου πού έπειδενκνεί μίαν αξιόλογη έργασία.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΑΛ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.)

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
ΣΚΑΦΩΝ ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72.388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
— ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΨΔ

