



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

61

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- | | |
|----------------------|--|
| ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ | Ἡ τέχνη τοῦ μαέστρου. |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ | Ὁ μουσικοκριτικὸς στὴν Ἑλλάδα. |
| ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ | Εἰς μνήμην Λώρη Μαργαρίτη |
| Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑ-ΙΣΣΕΝ | Σελίδες τῆς μουσικῆς ἱστορίας. |
| M. - D. CALVOCORESSI | Φράντς Λίστ
(Μετὰφρ. Σπύρου Σκιαδαρέση). |
| ALEX THURNEYSSEN | Ἀπὸ τῆ μουσικῆ κίνηση τοῦ
Ἐξωτερικοῦ. |
| FERRUCCIO BUSONI | Μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας.
Κανόνες μελέτης γιὰ πιανίστες.
Μουσικὰ ἀνέκδοτα.
Ἀλληλογραφία. |

ΕΤΟΣ Ε' = ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1953 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ—ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3—ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εἰς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλεῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς **ΠΙΑΝΑ** καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικὸν Τμήμα.

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμῆνα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΛΙΑ ΒΟΥΒΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΦΟΡΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ

Με τὴ σημερινὴ μεγάλη διάφορι τῆς μουσικῆς συναυλίας πρὸ βιβλίου παντοῦ καὶ ἡ ἔργασια πρὸ γίνεσθαι στὸ Ὡδεῖα καὶ ἡ ἀπὸ ραδιοφώνου ἀκρόασις κάθε εἴδους μουσικῶν ἔργων, ὁ πολὺς κόσμος μπορεῖ νὰ κρίνῃ ἀρκετὰ σωστὰ ποῖα εἶναι ἡ ἀξία τοῦ Α ἢ Β ἐκτελεστοῦ, ἢ ὅτι Α τραγουδιστῆς ἔχει καλὴ φωνή, ἢν τραγουδᾷ με τέρχη κ.λ.π.

Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τοὺς μαέστρους, πρὸ κ' αὐτοὶ εἶναι ἐκτελεστοὶ, ἡρμηνευταὶ ἐνὸς ἔργου, ἀδιάφορο ἢν δὲν τὸ παίζουσι οἱ ἴδιοι, χρειάζεται ὄχι μόνον προηγμένο μουσικὸ αἰσθητήριον, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὴ πείρα γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ ἀκροατῆς νὰ κρίνῃ ἢν πραγματικὰ ὁ καθένας τους εἶναι ἕνας ἀνώτερος τεχνίτης ἢ ὄχι. Ὅπως τὸν παλιὸ καιρὸ ἕνας στιχοπλόκος με φαντασία καὶ ἀφειρευτικότητά ἅμα ταίριαζε καμιάκις χτυπητὴς δημοσκοταλιζέδες με μερικὲς ἐντυπωσιακὰς λέξεις ἢ εἰκόνας ἀνηγορεστοῦ εὐκόλα εἰς ἐμπνευσμένον ποιητὴ ἔτσι καὶ ἕνας μαέστρος με δράμα κορμοστασιὰ, με ἁρμονικὰ καὶ ἐπιβλητικὰς τίς κινήσεις του διὰν κουνάει τὴν μπαγκέτα τῆς διευθύνσεως, καὶ σήμερα ἀκόμη γιὰ τοὺς πολλοὺς μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς ἀξίος ἡγήτωρ ἐνὸς συνόλου ἐκτελεστῶν, ὀρχήστρας, βιολίνας ἢ χαρωδίας. Γι' αὐτοὺς, ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο διναί με τὴν κίνησι τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ τὸ σημεῖον τῆς ἐνάρξεως τῆς ἐκτελέσεως καὶ κατόπιν βασταίει τὸ χρῶνον πρὸς τὸ κομμάτι, ἀποτελεῖ τὸ κυριώτερον στοιχεῖον γιὰ νὰ κρίνουσιν περὶ τῆς ἱκανότητος του. Ζήτημα τὸ νὰ ξέρουσι ἢν χρειάζεται καὶ τίποτα παραπάνω. Μάλιστα σὲ παλιότερα χρόνια τοὺς πολλοὺς σὲ μιὰ συναυλία ἐνδιέφερε κυρίως τὸ ποῖος παίζει (ἢν ὄχι ἦρχε σολιστ). Αὐτὸς ἦταν ὁ τεχνίτης. Ποῖος διευθύνει δὲν θεωροῦσαν ἀναγκαῖον νὰ ξέρουσι οὐτε τὸ ὄνομα του.

Κι' ἐν πᾶσι σὲ πῶ παλιὰ χρόνια ἀκόμη πᾶ ἰδοῦμε πὸς ὄχι ἦρχε καὶ ἀγαθὸς ἐπαρχιώτης γνωρίζων μάλιστα ἀνάγνωσις καὶ γραφὴν πρὸ παρουσιάζεσθαι στὸν ἀειμνηστο τότε πρωθυπουργὸ Δεληγιάννη καὶ τὸν παρακάλεσε νὰ τὸν βρῆ μιὰ θέσι, νὰ τὸν διορίσῃ κάποιου. Καὶ ὅταν ὁ μακαρίτης τὸν ρώτησε πὸς θέλει νὰ τὸν βάλῃ, σὲ κομμὰτι θέσι πρὸ νὰ μὴ χρειάζονται ἀνώτερες γραμματικὲς γνώσεις ὁ ἄλλος μετὰ σκέψιν τὸν ἀπήντησε. «Νᾶ, σ' ἐκείνου πρὸ κουνάει τὸ χέρι του τὴν Κυριακὴ στὴν Πλατεία τοῦ Συντάγματος ὅταν παίζουσι τὰ ὄργανα.»

Στὴν ἀφελεία του βέβαια ὄχι ἦρχε μῆσα καὶ κάποιου κινήτου φιλαρμονικίας. Ὅμοιο παλληκάρι ἦταν, κόσμος πολὺς μαζευτόταν, ἦταν καὶ πολλὰ κορίτσια. Ποῖος ἔφερε σ' αὐτὴ τὴν «ἀκοπή» βουλειὰ ἢν δὲν εὕρισκε τὴν τύχη του.....

Καὶ σ' αὐτὴ τὴν ψυχολογία θὰ βροῦμε τὸν πρῶτον

βάκιλλο μὲς ἀρρώστειας πρὸ οἱ Γάλλοι τῆς ἔδωσαν τὴν ποιητικὴν προσωνομίαν «L' amour de la baguette» καὶ πρὸ ἢν οἱ εἰδικοί ψυχιάτροι δὲν μποροῦν νὰ ἀποφανθοῦν κατηγορηματικὰ εἰς πόσον βαθμὸν εἶναι μεταδοτικὴ πάντως δὲν θὰ μποροῦν νὰ ἀποκλείουσι καὶ τὴν πιθανότητα νὰ εἶναι ἀπὸ τὰς «ἐμπυρέτους». Ἀπ' αὐτὴν μπορεῖ νὰ προσβληθῆ κάθε νέος μουσικός με ταλέντο, με κάποια ταμπεραμέντο πρὸ νὰ τοῦ ζεσταίη τὸ αἷμα ἔσω καὶ χωρὶς γεμετόν ἀκόμη.....

Ὅταν αἰσθάνεται αὐτὸ τὸ ζέσταμα πρὸ ἔντονον στοὺς φυσικοὺς μουσικοὺς τοισμοὺς ὅπως ὄχι ἔρχουσι σὲ κάθε φόρτε πρὸ ἔρχεται στὸ κορφομα ἐνὸς κροσέντο, ὅταν διαπιστώνει πὸς συμβαίνει συχνὰ νὰ ἐπιταχύνεται ὁ παλμὸς τῆς καρδίας του πᾶνον σὲ ἕνα αἰσθηματικὸ πινάκισμον, ἀρχίζει νὰ κωριεύεται ἀπὸ τὴν αὐτοπεποιθὴ πὸς ἔχει μεγάλο ταλέντο γιὰ μαέστρον πὸς θὰ μποροῦσε νὰ μεταγγίξει με τὴ μπαγκέτα του ὅλες αὐτὲς τίς ὁμορφες μεταπτώσεις στοὺς ἐκτελεστοὺς του καὶ μιὰ ἀσφοκτικὴς γεμετὸν σάλα αὐτὸν νὰ ἐπυφμηθῇ, σ' αὐτὸν νὰ ἀπευθωνῆ τίς πρὸ θερμῆς ἐκδηλώσεως οἱ ἄλλοι ἀπὸδὸς θὰ παίζουσι, θὰ εἶναι τὰ πλῆθρη πρὸ θὰ δοιοῦνται σὲ ἕνα του νεύμα. Αὐτὸς θὰ εἶναι ἡ σκέψις, τὸ αἰσθηματὸ οἱ ἄλλοι θὰ εἶναι τὸ μέσον τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ ταλέντου του. Καὶ συμπεραίνει ἀκράδαντα ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ οἰοῦρος δρόμος πρὸ θὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὴ «δόξα».

Τὰ «θῶματα τῆς τέχνης» εἶναι βέβαια πολλὰ καὶ ὄχι ἔρχουσι παντοῦ σὲ ἄλλου τῆς τοῦς τομεῖς, σὲ ὅλες τῆς τίς ἐκδηλώσεως. Στοὺς μουσικοὺς, στοὺς καλλιτέχνους τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν κ. ὄ. Ὁ κίνδυνος εἶναι μεγαλύτερος ὅταν ἕνας νέος περὰ τὰ 28 ἢ 30 του χρόνια καὶ δὲν ἔμπερε νὰ κἀν ἀσφαλῆ ἀτοκρικτικὴν ἢν πραγματικὰ εἶναι γεννημένος γιὰ μιὰ τέτοια δουλειὰ ἀλλὰ καὶ ἢν ἔχει τὴ σιβερίαν θέλησι νὰ ἐργασθῆ ὄχι σὲ πρὸς γιὰ νὰ πετύχῃ σ' αὐτὸ τὸ δρόμο πρὸ διάλαξ. Ἐνας πρὸ τούτου πὸς ἀκάνθινουσι στὸν ὁποῖο παρουσιεῖ ἡ γοητεία τῶν φίλων αὐτῆς τῆς Κίρκης πρὸ λέγεται μπαγκέτα, εἶναι ὁ δρόμος στὸν ὁποῖο μῆκε κανεὶς με προοπτικὴ νὰ γίνῃ μαέστρος ἢν βάζοντας τὴν ἔμμονον αὐτὴ ἰδέαν στὸ μυαλὸ του χωρὶς νὰ βεβαιώθῃ ἔγκαιρος ὅτι θὰ πετύχῃ παραμελεῖ τὸ ὄργανον ἢ τὴ βαθεία καὶ ἐπίμονη μελέτη τῶν θεωρητικῶν του πρὸ θὰ τὸν δώσῃ τὸν ἀπαραίτητον ὄπλιμον γιὰ νὰ σταδιοδρομήσῃ ὡς μουσικός.

Γιὰ νὰ γίνῃ κανεὶς ἀληθινὸς μαέστρος βασικά προϋποθέσεις εἶναι νὰ ἔχει πολὺ μεγάλο ταλέντο, μὴ μουσικὴ διαίθεσι, πραγματικῆς καὶ ἀποδεδειγμένης ἀνατερότητας, ἀλάθητο τὸ αἰσθητήριον τῆς ὄψιλης μου-

οικής έρμηνείας, ένα θερμό ταμπρατίνο, έξ έντο- κτήν πειρικήτητα που χρειάζεται για νά ξέρη νά μεταδίδει τή σκέψη του στους άλλους και πρωτίστος μία τέλεια άκοή. Αυτά είναι κυρίως τά άποραίτητα προσόντα μέ τά όποια πρέπει νά είναι έκ φύσεως προ- κισμένοι.

Τά έπίκτητα είναι: τέλειες σπουδές στά θεωρητικά άρχίζονται άπό τό σολφές που πρέπει νά τό κατέχει στήν έντέλεια. "Άλλο τόσο τή άρμονία. Βαθείες σπου- δές άντιστίξεως και φούγκας είναι έπίσης κεφαλαιώ- δους σπουδαιότητας όσο και τή ένοργανώσεως και ένορχηστρώσεως. Σοβαρότατες έγκυκλοπαίδεικές σπου- δές που νά τού έχουν δώσει μία γενική μόρφωση εκτει- νομένη σέ όλους τούς τομείς τής άνθρώπινης σκέψεως τούς σχετικούς μέ ζητήματα αισθητικής σέ όλους τούς κλάδους τής τέχνης. Μαζύ μέ όλα αυτά ή τέλεια γνώ- σις και ό χειρισμός ενός όργάνου θά άποτελέσουν για τόν δόλιμο τού ένα συμπλήρωμα μείστηρης σημασίας. Θά ήτο εκόκλιον αυτό τό όργανο νά μή είναι, όπως συ- νήδη, μόνο τό πιάνο. "Ο μουσικός που πάει για μα- στρος θά έπρεπε πρώτα νά κάνει πολλή μουσική δω- ματίου, ή δυνατόν κουαρτέτο. Σ' αυτή τή μικρή ομάδα θά μή εκτείνονται στό πνεύμα τής ομαδικής έκτε- λέσεως. Τό νά άποτελέση πάλι, ξέροντας καλά τό όρ- γανό του μέλος μιάς συμφωνικής όρχήστρας θά τόν βάλη στό δρόμο τής αξιοποιήσεως όλων του τών μου- σικών γνώσεων ώς που νά μπορέση και μέ τήν πρα- κτική αυτή εξάσκησι νά εξοικειωθή άπόλυτα μέ τήν άτμόσφαιρα τής όρχήστρας που θέλει νά διευθύνη μία μέρα. Πρέπει νά έξη μεγάλη όπομονή για νά φθάση ώς εκεί. Μιά καλή όρχήστρα άποτελείται άπό καλλι- τέχνας δοκιμασμένης ικανότητας, και στό όργανό τους και στό μουσικό τους καταριτόμό και τήν ειδική πείρα, και για νά τού άναθέσουν νά τή διευθύνη θά πέρα- σην άπό ένα σωρό σταθμούς άπό πολλά κριτήρια ειδικ- όν άνωτέρως περιωπής καλλιτεχνών. "Ένα άπ' αυτά τά κριτήρια—όχι τό μόνον—θά είναι ή εδοξόμνη άπο- φοιτήρις του άπό μία άνωτέρως περιωπής σχολή διευ- θύνσεως όρχήστρας, που δέν έγουμε άκόμη στήν 'Ελλά- δα, άλλα που θά δημιουργηθή σφαλός άργότερα.

Και όταν όμως κριση ικανός ν' άνέβη σ' αυτό τό έ- δρανον τών διευθύνσεων πρέπει νά έξη πλήρη έπίγνω- σιν του τι τόν περιμένει άκόμη για νά έπιβληθή. "Η μουσική αυτή οικογένεια τής όρχήστρας στήν άρχή θά τόν ύποδεχθή ώς μέλος της μέ συμπάθεια άλλα και μέ κάποια έπιφύλαξι. Σιγά σιγά θά τόν άναγνωρίση ώς όδιο μάλιστα όμα είναι και σεμνός και άντιλη- φθούν όλοι ότι έφρει καλά τή δουλειά του. Αυτά είναι τά «έν οικω» τώρα θά ίδούμε και τά «έν δήμω» που είναι άκόμη σοβαρότερα.

Η ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ ΤΟΥ ΜΑΣΤΡΟΥ

Πολύ λίγοι είναι αυτοί που ζέρουν τό μέγεθος τής προπαθείας που πρέπει νά καταβάλη ένας μά- στρος για νά άνταποκριθή στις άπαιτήσεις μιάς έκτε- λέσεως που οι τακτικοί άκραται τή θέλουν όχι μόνο άφρον, στό τεχνικό μέρος και στόν άπόλυτο συγχρο- νισμό αλλά και στήν ύλη άπόδοσι του έργου που άξι- σούν νά είναι και συναρπαστική εις θερμότητα άλλα και μέ τή έξαρσι και ποιήσι όταν τέτοιο είναι τό περι- εχόμενον του έργου που παίζεται. "Όλα αυτά έξορτά- νται άπό τήν όσο τό δυνατόν τέλεια προετοιμία κατά- τας δοκιμής. Φυσικά ό μαστέρος πρέπει νά έχει μελε- τήσει καλά και τις πιο άπόκρυφες πτυχές του έργου

που διευθύνει και νά τό έχει ψυχολογήσει βαθεία στή γραμμή στήν έννοια και στό στόλ άνάλογα στή έπο- χή που είναι γραμμένο και στήν προσωπικότητα του συνθέτου.

"Επομένως ούσιωδέστατο σημείο τής δουλειάς του είναι νά έχει καταστρέψει ένα τέλειο πλέον πώς θά χρησιμοποιήση τό διαβήσιμο για κάθε δοκιμή χρόνο που είναι πόλύτιμος, και άφού μελίτηση καλά κάθε έργο και άπό άπόψεως διαρκείας και τεχνικών δυσκο- λιών νά προύπολογισή πόσος είναι ό άπαιτούμενος χρόνος για νά άρμισθή καλά ή έκτέλεσις και πό- σος χρειάζεται για τό όλον πρόγραμμα. "Αν πέρη έξο- στός ύπολογισμός του κινδυνεύει νά παρουσιάση κάτι τό άσφο όπότε τόσο τό χειρότερο και γι' αυτόν και για τό συγκρότημα που διευθύνει άλλα και γι' α- τή τήν έπιβολή τής άληθινής τέχνης.

Και είναι ατόντονον ότι πρέπει νά ξέρη νά πρα- τή μία αούτηρά πειθαρχία γιατί άνατρέπεται ατόος ό προύπολογισμός που έχει καταρτισθή ύπό τήν προ- ύπόθεσι ότι δέν έπιτρέπεται νά χάνεται κατά τις δοκι- μέες ούτε λεπτό. Πρέπει νά φροντίζη νά έχει γίνει ή ά- παιτούμένη προπαρασκευή άπό όλους. "Εκτελεσται, όρ- γανα και μουσικά κομμάτια νά είναι έν τάξει ώστε νά άρχισή ή δοκιμή άκριβώς τήν ώρισμένη ώρα και όλοι εδοιάθετοι και γεμάτοι όρεξι νά πέρουν μέρος σ' αυτή τήν ιεροτελεστία τής έκτέλεσεως μιάς Συμφωνίας, που τέτοια πρέπει νά τήν θεωρούν όλοι.

Αυτός είναι που θά όωρη αυτόν τόν τόνο που θά δημιουργηθή αυτή τήν άτμόσφαιρα μέ τό ταλέντο του, μέ τή έπιβολή του, μέ τό όρος του. Πρέπει έπί πλέον νά έξη μία ψυχολογική άνωτερότητα που θά τόν κάνει νά μπαίνη μέσα στήν ψυχή του κάθε συντεράτου του ώς και μία έξαιρετική παρουσία πνεύματος που είναι πρωταρχικής σημασίας και δή κατά τας δημοσιές έκτε- λέσεις όπου πρέπει νά είναι κύριος. τής καταστάσεως έναντι παντός άπροόπου.

"Αντίθετα πρός ό,τι θά νομίζουν πολλοί ό «φιλέ- νος» μαστέρος δέν πρέπει νά παραύεται κατά τις δοκιμές σέ μακρηγορίες για τό πνεύμα ή τήν ιδέαν του έργου. Νά είναι «έπιγραμματικός» στις έξηγήσεις του. "Η μουσική που βγήκε άπό μάτιν άόλυτον συνθέτη μιλάει μόνη της και δέν χρειάζεται πορά ή θερμου- γός ύποβολή του για νά είναι πλούσια ή άπόδοσις τής συνισταμένης τής σκέψεως και τού αισθητήριου ό- λων τών καλλιτεχνών τής όρχήστρας. Σ' αυτή τήν ώ- ραία ψυχική συνεργασία δέν τούς πειράζει άν ό μασ- τέρος είναι και λίγο σκληρός στις παρατηρήσεις του άρκει νά είναι άπόλυτα ουστικές και ούσιώδεις ση- μασίας για τήν έκτέλεσι του έργου. Τόν θέλουν έπίσης νά κατέχη στόν ύψιστο βαθμό τήν ψυχολογία του ... σταματήματος τής όρχήστρας κατά τις δοκιμές τήν ώρα που δλοθέτερα παίζουσι μία φράσι. Πρέπει ή μουσι- κή του θέλησις που θέλει νά έπιβάλη έκείνη τήν ώρα ξαναρχίζοντας τήν έρμηνεία της νά έξη τόση άνωτε- ρότητα ώστε νά αισθανθούν όλοι τό άπόλυτον τής ά- νάγκης νά συμφορωθούν μ' αυτήν, νά διορθώσουν νά συντρέξουν όσο μπορούν νά έπιτευχθή «ατι τό πιο ιδανικό, τό άληθινό άνωτερο. Και όλα αυτά πρέπει νά τελειώνουν τήν κανονική ώρα τής λήξεως τής δοκιμής έστα και άν ό ψυχικός κόμος του μαστέρου για νά έξη τήν πλήρη του ικανοποίησιν θά αισθανόται πως χρειάζεται κάποια παράταση σ' αυτή τήν ώραία συνεργ- ασία. Δέν έχει παρά νά καταρτίση σωστό τον προ- ύπολογισμό του.... Εύόνητον μέσα σ' όλα πόσο σιδερέ-

Ο ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

Πολλές, παραπολλές φορές, στην εικοσαέτη σταδιοδρομία μου σαν μουσικός κριτικός, στάθηκε αμήχανη και άβερη, αμφιβάλλοντας για την αξία και την αποτελεσματικότητα της δουλειάς μου: «Τι κάνω; Τι προφέρω; Τι μπορώ να προφέρω; Είναι τάχα σωστό ο τρόπος που ακολουθώ;» Κι' άκομα: «Χρειάζεται, ωφέλει σε κάτι, αυτό που κάνω;»

Γιατί, αν γενικά το έργο του μουσικοκριτικού είναι μια μεγάλη και σπουδαία άποστολή, στον τόπο μας όπου δεν υπάρχει παράδοση, όπου όλα είναι ακόμα άτακτοποιητα, ή μάλλον... άσδοτα, όπου καμιά κύβερνσις, ποτέ, δεν άσχοληθήκε πραγματικά με την Τέχνη γενικά και με τη Μουσική ειδικά, ή άποστολή του μουσικοκριτικού είναι άρκετά προβληματική, είναι περίπλοκη, όσο και όχορήσιμη. Πρέπει να υπάρχει Τέχνη πρώτα, για να υπάρχει ο κριτικός που θα την κρίνει. Πρέπει να υπάρχει Μουσική για να υπάρχει και ο μουσικοκριτικός. Και πρέπει να υπάρχει και μια κάπως άνεπτυγμένη κοινωνία, ένας κύκλος άπωσθήποτε φιλομούσων—πραγματικών— που ανάμεσά τους να μπορεί να κινηθή, να δράσει, ο μουσικοκριτικός.

Αν σημειώσουμε την έναρξη μιας κάποιας άποτυπώδους μουσικής ζωής στην Ελλάδα με την ίδρυσι του 'Ωδείου 'Αθηνών στá 1871, πρέπει να φθάσουμε στόν Μάιο του 1993 για να βρούμε την πρώτη έπισημη, άς τήν πούμε, συναυλία — κι' αυτήν μαθητική — όπότεν βρισκόμκε και στην πρώτη μαθητική όρχήστρα και χορωδία που, στη συναυλία αυτήν έκτέλεσε, μεταξύ άλλων και τό «Στάμπατ Μάτερ» του Περγκόλεζε όπό τήν διεύθυνση τού Γεωργίου Νάζου που μόλις πριν από δυό χρόνια είχε διορισθή διευθυντής τού 'Ωδείου 'Αθηνών.

Είναι άστέιο να όητε τι έγραφαν οι έφημεριδες τής έποχής γι' αυτή τή συναυλία, πράγμα που έκανε τόν καύμεν τόν Νάζο—πού έρχόταν έπειτα από πολυετείς σπουδές στη Γερμανία—έξω φρενών. Στό «'Αστυ» τής 21 Μαρτίου 1894, σ' ένα όρθρο άφιερωμένο στην

νια πρέπει να είναι και ή ψυχική και ή σωματική άνοχη τού.

Άλλου είδους δυσκολίες πρέπει να όπερηθήση ο μάεστρος, τού μελοδράματος που έχει να κάνει με τραγουδιότα, με όρχήστρα, με κόρο, με μπαλέτα κ.λπ. Μέσα σ' όλα πρέπει να ζέρη να «καλόζη», να ζέρη να κάνει να μη γίνεται εί δυατόν άνεπιληπτό κανέναν άπρόοπτο, έστω και μικρός, έκτροχισμοός ένός από όλους αυτούς τούς παράγοντες.

Και όυτερα όπό τήν έντατική αυτή προσπάθεια πάλι καλά ότι ο άφανής αυτός ήρωας που με 'Ολυμπιαν γαλήνην καθήμενος στό έβρανό του κατευθίνει, ρυθμίζει, καθοδηγεί τό πάντα, όταν ή έπιτυχία είναι μεγάλη, καλούμενος κοινή βοή επί σκηνής δέχεται μαζί με τούς πρωταγωνιστάς τού έργου τις έπευφημίες και τά χειροκροτήματα ένός ένθουσιόαντος πλήθους που άποτελούν τό έλάχιστον φόρον τιμής και εδγνομόσύνης γι' αυτόν και τό τιάνειον έργον, τούς κόπους και τις εύθύνες που ίπαριέται όταν αναλαμβάνει την διεύθυνσι ένός μελοδράματος.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

προσωπικότητα και τήν έργασία τού Νάζου, διαβάσεις, ανάμεσα σ' άλλα και αυτό τό χαρακτηριστικό: «...δέν μπορεί ο Νάζος να χωνεύση τός έφημεριδας διότι δέν έχουν μουσικούς κριτικούς και γράφουν άλλ' άντ' άλλων». Δηλαδή άκομα πριν από πενήντα ένένα χρόνια, στην πρωτεύουσα τής χώρας που χάρισε κάποτε τόν πολιτισμό σ' όλη την άνθρωπότητα, ή Μουσική βρισκόταν στό άσπράνα και μουσικός κριτικός δέν όπήρχε—πράγμα φυσικό, όπως λέω και παραπάνω: πρώτα τέχνη κι' έπειτα κριτική. Άπ' τήν τέχνη θα γεννηθή ή Κριτική που είναι κι' αυτή μία τέχνη. Άπ' τήν Μουσική θα γεννηθή κι' ο μουσικοκριτικός.

Μέ τήν πρόσθε και τήν Μουσικής στην Ελλάδα—κυρίως στην 'Αθήνα—άρχισαν να φαίνονται και μερικές όπεύθυνες γνώμες στόν 'Ημερήσιο Τόπο, γιατί, όσο ζέρω τολούχων, κανένα ειδικό μουσικό περιοδικό δέν εξέδόθηκε ή δέν στάθηκε, έκτός από τούτο δώ τό μηνιαίο φύλλο, τή «Μουσική Κίνισις» που άριθμεί μόνο πέντε χρόνων ζωή. «Γνώμες» ή έντυπώσεις για τή Μουσική, ως σύνθεση και ως έκτέλεση είναι κάτι άλλο όπό τή συστηματική μουσική κριτική—δέν άκούει ή βλέπει κανείς κάτι, είναι φυσικό να πής γνώμη του. Ο όπεύθυνες όμως γνώμες που δημοσιεύονταν στό ήμερήσια φύλλα ήταν περισσότερο γνώμες από φιλομούσους και έρασιτέχνες παρά από «ειδικούς», από ειδικά μορφωμένους «κριτικούς», ή από μουσικούς που έκφάρανε τις γνώμες τους σύμφωνα με τήν ειδικότητα τους, τις προσωπικές τους προτιμήσεις, συχνά και σύμφωνα με τις προσωπικές τους συμπάθειες ή άντιπάθειες. Άλλωστε, ούτε ο έφημεριδες πέρανε στό σβαρά τή στήλη τής μουσικής κριτικής—θεωρούσαν μάλλον «χαμένον» τό χώρο που τής άφιέρωναν—ούτε ή Κριτική είχε διαμορφωθή σ' επάγγελμα που μπορούσε «να τρέφη» αυτόν που τό έζασκούσε—άγκαλά, αναρωτιέμαι αν τόν τρέφει και σήμερα! Έρασιτεχνικά γράφανε κι' αυτοί που είχαν κάτι να πούν και δίπλα σέ μερικά σωστά και λογικά, όπήρχαν και πολλά «άλλ' άντ' άλλων»....

Λογαριάζω πώς συστηματική μουσική κριτική μόλις έδω και τριάντα χρόνια άρχισε να γίνεται στόν τόπο μας και λέγοντας «συστηματική» έννοώ τό ότι μερικές όπό τις καλλίτερες έφημεριδες άρχισαν να θεωρούν τόν μουσικοκριτικό σαν άπαραίτητο πιά συνεργάτη τους και να μη βλέπουν σαν «χαμένον» τό χώρο που τού παραχωρούσαν στις στήλες τους. Δέν θέλω ν' αναφέρω όνόματα ούτε παλαιότερων ούτε σύγχρονων μουσικοκριτικών, δέν άντέχω όμως στόν πειρασμό να πώ ότι και σήμερα άκομα, ο καύμενος ο Νάζος, άν ζώσε, θάβρισκε πολλά άντ' αυτά που γράφονται όπό τόν κριτική, ως «άλλ' άντ' άλλων»....

Ός τόσο, είναι παρήγορο σημαίο τό ότι δίπλα σ' αυτά τά «άλλ' άντ' άλλων» όπάρχουν και τρεις τέσσερες καθ' όλα άξιοσέβαστες φυσιογνωμίες που γράφουν για τή Μουσική και τούς μουσικούς με τήν πρόποσα σβαρότητα και γνώση—πράγμα που δείχνει πως με τήν εξέλιξη τής Μουσικής στόν τόπο μας, έξελοισται και «σβαροποιείται» και τό επάγγελμα τού μουσικοκριτικού,

Ποιά όμως είναι η πραγματική αποστολή του μουσικοκριτικού και για ποιόν γράφει; Σ' άλλες χώρες που είδαν μουσικοκριτικές ύπογεγραμμένες από ένα Μπερλιόζ, ένα Βάγκνερ, ένα Σωβιάν κι' άλλες εξεχούσες προσωπικότητες, η υπόθεσις είναι έντελως αλλοιώτικη από τη χώρα μας που μόλις τώρα, τα τελευταία χρόνια γνωρίζει κάποια πραγματική μουσική ζωή. Θά μω που τον πώς και στις τόσο προηγμένες ξένες μουσικές χώρες, ύπηρεζαν εποχές χωρίς μουσική κριτική. Σωστά. 'Η έπισημη μουσική κριτική στη Γερμανία, την 'Αγγλία, τη Γαλλία, κι' άλλοι, μόλις στο 18ον αιώνα έκομα την πρώτη της εμφάνισι. Ναι, αλλά πόσο αιώνας μουσικής δημιουργίας είχαν προηγήσει!

'Ο μουσικοκριτικός της εποχής εκείνης εύρισκε «έτοιμο υλικό», συνθέτες και έκτελεστές, ήταν ο ίδιος προϊόν αυτού του «έλικου» και, έπι πλέον, εύρισκε μία κοινωνία που όχι μόνο είχε ανατροφή μέσα σε μία μουσική παράδοσι, αλλά έβλεπε και τη γένεσι της μουσικοκριτικής σάν μω εκδήλωσι της ανάγκης να μάθη, να γνωρίση η ίδια τα πεπραμένα της και στην περιοχή της Τέχνης...

'Εμεις εδώ που βρισκόμαστε; 'Αν δεν είμαστε έντελως στην αρχή—και σίγουρα δεν ήμαστε στην αρχή όταν έχουμε ήδη μία πλειάδα από συνθέτες που τα έργα τους αναγνωρίζονται και παίζονται στο εξωτερικό, με έπιτυχία—βρισκόμαστε ακόμα μπροστά σε μία—πώς να το πώ;—άκαταστασία και άσυναρτησία. 'Υπάρχει ένας κύκλος ανθρώπων που αγαπούν αληθινά και νοιάζουνη τη Μουσική, έπι' την άλλη, ένα πλήθος άκατάρτιστο, άκατατόπιστο, που δεν ξέρει τι θέλει, τι γουστάρει, τι του άρθεσι και τι ήθελε. 'Αν σταθή κανείς στην έξοδο από μία συνουσία κ' άκούση της έντυπωσις και τις γνώψεις των ανθρώπων που την παρακολούθησαν, μπορεί να άναρωτηθή άν και τι κατάλαβον αυτοί οι άνθρωποι έπι' τίς άκουσαν... Γι' αυτό, λέω στην αρχή, πώς συχνά βρήθηκα στην άμχανία και την άβραβότητα—στην άγνωσία ακόμα, γιατί να το κρύψω;—γράφοντας μία μουσική κριτική. Σε ποιούς άπευθυνόμουν; Στόν καλλιτέχνη που άκουσα, ή στο κοινό, στούς συνακρατές μου; 'Ο καλλιτέχνης—μαέστρος ή έπι' άλλο, έκτελεστής—καθώς και ο συνθέτης—ίδιως ήταν είναι 'Ελληνας—είναι άκόλυτοι σίγουρος για αυτό που κάνει και δεν βλέπει την κριτική παρά σάν ένα μέσο διαφήμισης, χωρίς να της άποδίνει περισσότερο άξια, έτοιμος να ξεοργισθή με τον κριτικό που άπολόγησε να κάνει μία παρατήρησι. Είναι ζήτημα έθιγος με τον καιρό και την έξελξει θά διαπλασθή άκι' μόνο του. 'Εκείνο που έχει ανάγκη να άδηγηθή, να εκπαιδευθή, να μάθη με' ποτέν τρόπο πρέπει ν' άκούρη, τι είναι αυτό που άκούει, τι μπορεί να του λέρη, είναι το κοινό.

'Αν σ' όλα τα χρόνια και σ' όλους τούσ τόπους, ο μουσικοκριτικός είναι ένας μεσάζων ανάμεσα στο 'έργο» και στο κοινό, στόν τόπο μας, νομίζω, πώς αυτή είναι η πρώτη και κύρια δουλειά του μουσικοκριτικού: να εκπαιδευθή το κοινό, το λαό, να το φέρη' όσο πιο κοντά στη θεία τέχνη, ξεληγόντας, άποκαλύπόντας κάθε έργο που του προσφέρεται, καθώς και τον τρόπο της έρμηλειος του, ανεάρετηά έπι' τον τρόπο ένο άφοιμένου έρμητισμού.

'Ο κριτικός στόν τόπο μας, δεν νομίζω πώς πρέπει να δείχνη πολλή ευστηρότητη. Κομμιά ευστηρότητη, θάλεγο.

'Η ευστηρότητα σκοτώνει τον ένθουσιασμό και

στόν τόπο μας, άν θέλουμε να «φτιάξουμε» μουσική και μουσικό πολιτισμό, χρειαζόμαστε ένθουσιασμό, πολλόν ένθουσιασμό στόν έθνος και την συνουσίαν... Καί' ύμιας, πώςος φρέξι ο 'Ελληνας μουσικοκριτικός βρισκεται μπροστά στο δίλημμα: «να πώ γινην την ολήθειη ή να σκόπασω, τουλάχιστον σε όρισμη συνσημείω; Είναι το δίλημμα που πρόβλεπεται στη συνειδησι του μουσικοκριτικού άπό τη σκέψη της αντίδρασεως του κοινού που δεν πρέπει να απογοητεύη...

'Σ' όλες τις χώρες το έπίπεδο της μουσικοκριτικής ξεάρεται έπι' το συνολικό έπίπεδο του τόπου, που μουσκάν και το κοινό. Σ' όλες τις χώρες η μουσικοκριτική χρειαζεται την έμπιστοσύνη των καλλιτεχνών και του κοινού. Σίγουρα, οι ίδιοι μουσικοκριτικοί μω βρον να κάνουν πολλά για να ξεφορτωθουν αυτή την έμπιστοσύνη κι' άπ' τα δύο μέρη. Μω είναι έπισης σίγουρο πώς και οι μουσικοί και το κοινό έχουν κάποια εθώνη για το έργο, την άποδοτικότητη, την όλη συμπεφορά του μουσικοκριτικού. Στόν τόπο μας, το άίσθημα αυτό της εθώνης λείπει κι' άπό τη μουσική κι' άπό το κοινό. 'Υπάρχει μόνο στόν μουσικοκριτικό, η άπαιτομω να ύπάρχη μόνο ο' αυτόν. Κι' αυτό κάνει την άποστολή του ακόμα πιο δύσκολη και πιο περιπλοκή, σε μία στιγμή μάλιστα που έχει ν' αντιματίζη και όλα τα νέα ρεύματα της Μουσικής, που φέβουν όρημητικά και ός τη χώρα μας, αυάανοντας έτσι τη μουσική μας άκαταστοσία...

'Όλα αυτά είναι σκέψεις μιας μουσικοκριτικού που νοιάθει βραδεία το βόρος της εθώνης—της εθώνης που ένα μέρος της τουλάχιστον βραπει να βρανην και τούς μουσικούς και το κοινό και... το Κράτος.

ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ

ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

'Από τα πρώτα οικητήματα της παιδικής του καρδιάς άπό τα πρώτα στερησιμωτά της νεανικής του φαντασίας ός την ύστατη μεγάλη όρα που όφρη την τελευταία του πνοή, ο Λόρησ Μαργாரίτη ένα μόνο όρομο ένγώρισε, και ο' αυτόν έβάδιε πάντα με σταθερό βήμα και χωρίς τον παραμικρό διαταμώ, γιατί ήξερε από την πρώτη στιγμή πώς αυτός ήταν ο όρομο της ζωής του, ο όρομος της αληθινής Τέχνης. 'Εβάδιε στόν άνώμαλο και άνηρητικό της όρομο με το φαντασιώ το γεννημένο καλλιτέχνη όλλά και με την άξιοπρέπεια του πνευματικού ανθρώπου.

Σά δημιουργία, σάν έκτελεστής, σάν παιδαγωγός άγανόθηρε να δώση πάντοτε έπι' έκλεκτικότερο έχει να προσφέρη η φοιτημένη του σκέψη, η ποιητική του καρδιά και η καλλιτεργημένη του φαντασι. Το συνθετικό του έργο όχι μεγάλο σε όγκο διακρινεται άπό μία τεχνική άριτότητα και μία ελικρινή έκλεκτικότητη που βρισει την άρωιότερη του εκδήλωσι στα έργα του για πίσω. Σάν πανότασις έχει ένα σπάνιο αλληθητικό γιατί όκριβει στέλα κάθε έργου που άκτελοσθε, μεση ετοιμασίου και μών άπαράλληλη ποιητική διάθεσι.

'Αληθινότητες θά μείνουνη, σε όσους ετόθησαν να τις άκούσουνη, οι έκτελεστές τους σε όυσ πάντα μαζί με την ανάταξι του ευγενεικά και άφωσιμένην άντροφο της ζωής του κυρία 'Ιντα Μαργாரίτη. Το καλλιτεχνικό τους ζευγάρι έτίμησε την 'Ελλάδα και έζω άπό τα σούρα της και θά είχε όποκτησει ένα ποσό μεγαλύτερο διεθνής όνομα άν η ύγεια του όλέχαστου καλλιτέχνη του είχε έπιτρέψει να συνησι το θαυμαστό όλλά και τόσο κομιστικό αυτό έργο.

'Αλλά και σάν παιδαγωγός έχει προσφέρει πολλά με την έμπνευσμένη του πειρα όχι μόνο στη μουσική νεολαία της Θεσσαλονίκης και των 'Αθηνών όλλά και ο' όλη την πνευματική 'Ελλάδα, τιμώνας το όνομά της, σάν καθηγητή του *Mozartium* στη γεννηταιρη του *Mozart*, το Σάλτομουργκ έπι' όλόκληρη χρόνο.

Σάν σθηραστής ήταν ειρηνικός, πρξος, εύγενικός σά άισθητα.

'Η 'Ελληνική μουσική οικογένεια με την πρόωρη άπάληα του Λόρησ Μαργாரίτη του καλλιτέχνη και του ανθρώπου χάνει ένα από τα διαλεκότερα μέλη της.

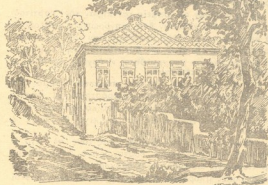
ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΣΕΛΙΔΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Η απαγγελία του Ντόν Ζουάν και η σχεδόν άκτιστη ιστορία του τραγούδι που έγραψε η Εισαγωγή του.

Είναι γνωστό, πώς ο Ντόν Ζουάν του Μότσαρτ πρωτοπαίχτηκε στις 29 Οκτωβρίου 1787 στην Πράγα, όπου προηγουμένως είχε τις πρώτες θριαμβευτικές παραστάσεις ο Φίγκαρο, μετά την χλιάρη ύποδοξη που του είχε επιφυλάχσει στην όπερα της Βιέννης. Ο Μότσαρτ ήταν ήδη γνωστός στο κοινό της Πράγας από το 1783, που είχε παιχθεί εκεί και είχαν ένθουσιάζει ή «Απαγωγή από το σαράϊ». Ο Φίγκαρο όμως παιζόταν έγκαιρα και ένα χρόνο αόλοκληρο και τόσο άπολυτα είχε κατακτήσει τους φιλομουσούς Βοημούς, που όταν τον 1. Γενουαρίου του 1786 ο συνθέτης του, κατόπιν προσκλησίας του «Συλλόγου των Ειδημόνων και Φίλων της Μουσικής», έδωσε στην Πράγα έγραψε στους



Η βίλλα Μπερτόλμα κοντά στην Πράγα όπου ο Μότσαρτ έγραψε τον «Δόν Ζουάν».

δικούς του: «Εδώ δε γίνεται λόγος παρά για το «Φίγκαρο», δέν παιζείται δε σφουρίζεται, δέν τραγουδιέται τίποτι άλλο από το «Φίγκαρο» δέν έχει κόσμο παρά όπου παιζέται ο «Φίγκαρο» και πάντα ο «Φίγκαρο» Αυτό άλλθθια είναι μεγάλη τιμή για μένα!». Στάς 17 'Ιανουαρίου ο θίασος Μποντίνι έπαιξε πρὸς τιμήν του μεγάλου φιλοξενουμένου «Φίγκαρο» και πάλι στις 20 το ίδιο έργο, που αυτή τη φορά διηδόθηκε ο συνθέτης. Το κοινό λοιπόν είχε κατανοήσει τον Μότσαρτ και η άγαστη του γι' αυτόν είχε στερεωθεί. Έτσι ο Μποντίνι έδωσε μαζί του μια συμφωνία, που ύποπρωε τον ενοουόμιο του τόπου συνθέτη να του παραδῶσει ένα έργο για την ερχόμενη θεατρική περίοδο. Μόλις έπιστρεψεν ο Μότσαρτ από το ταξίδι της Πράγας, συναντήθηκε άμέσως με τον λιμπρετίστα του Ντα Πόντε και, όπως ο τελευταίος αυτός μάς πληροφορεί, άρχισαν τις συνοηρήσεις για μια καινούρια συνηρασία. Ο Ντα Πόντε γράφει στις αναμνήσεις του, ότι αυτός ο ίδιος πρότεινε στον Μότσαρτ τόν Ντόν Ζουάν, γενικώς όμως πιστεύεται, ότι η ιδέα ήταν μάλλον του συνθέτου, που, καθ' όλη τα φαινόμενα, η ύπόθεσις του ήταν πρὸ πολλού γνώμη και πιθανότατα τόν άπασχόλησε. Πραγματικά ὡς θέμα ο Ντόν Ζουάν είχε παρουσιασθῆ ὑπό πλήθος μορφῶν ο Ντόν Ζουάν, που οι περισσότερες

έστηρίζοντο στο έργο του Μολιέρου «Don Juan ou Le Festin de Pierre», που πρωτοπαίχθηκε στα 1665 στο Παρίσι. Βέβαια και ο Μολιέρος έδανείστηκε τήν ύποθεσι από το Ισπανικό δράμα «El burlador de Sevilla y Gonivaldo de piedra» (ο άκόλαστος της Σεβίλλης και πέτρινος συνδαιτημόνας) που άπεδίδετο στον Τίρσο ντε Μολίνα. (1585-1648) Περί τα μέσα του 18ου αιώνα, Γερμανικοί θίασοι έπαιζαν το έργο «Το πέτρινο νεκρικό συμπόσιο ή ή μέχρι του τάφου ζωντανή άκόμα έκδίκηση» που έστηρίζετο επίσης στην κομωδία του Μολιέρου. Με τήν ίδια βάση πάντα, λιγάκι άργότερα, ένας διευθυντής μαπαλέτταν που ζούσε στη Βιέννη, ο Angiolini έγραψε μια «Παντομίμα-Μπαλλέτο», που τήν παρουσίασε, με μουσική του Γκλόσκ. Το 1782 ο διευθυντής του Βοημικού Μπαλέττου Πέτερ Φόγκτ με το συγκροτήμά του περιόδευσε τη Γερμανία και παρουσίασε το μπαλέτο αυτό στη Φραγκφούρτη το «Αουγκμπουργκ, το Σάλτσμπουργκ. Ο Φόγκτ αυτός άναφέρει, πώς γνωρίστηκε και σχετίστηκε με τήν οικογένεια Μότσαρτ. Δέν είναι λοιπόν άπίθανο ν' άναφε από τήν έποχή εκείνη ή πρώτη γόνιμη σπῆρα, από τήν όποίαν άούγεται έξελήθηκε το θελον αυτό πυροτέχνημα ο Ντόν Ζουάν. Όπωςδήποτε πρέπει να θεωρηθῆ ά βέβαιο, ότι ή έκλογή του θέματος, τουλάχιστον δέν οφείλεται μόνον στον Ντα Πόντε, όπως ισχυρίστηκε ο ίδιος. Άπλοστα φαίνεται, από επαγγελματική φιλαρέσκεια ν' άποισιπά τη συμμετοχή του Μότσαρτ, όπως άλλως τε άποσιώπησε, πώς δέν στριχθήσε άπλῶς, γράφοντας το λιμπρέττο του, στο ίδιο περιεχόμενου έργο του Μπερτάτι, άλλα και πιστότατα άκολουθήσε τήν πλοκή του. Το έργο αυτό παρουσιάστηκε με τόν τίτλο Don Giovanni ossia il convitato di pietra» και με μουσική του Γκιουζέππε Γκαζανίγκα στην έποχή του καρνοβαλιού στη Βενετία, τήν ίδια άκριβώς χρονιά που έδόθηκε και ο Ντόν Ζουάν του Μότσαρτ, πρὸς το τέλος της επομένας ο Ντα Πόντε είχε ὄλο τόν καιρό να το άκολουθήσει από ύπόδειγμα.

Ο Μότσαρτ χαρακτηρίζει τη δημιουργία του αυτή ὡς «Dramma giocoso» (ύπερούθυμο δράμα). Στην πραγματικότητα με τήν άνάην άντιπαράθεση μοιραίων άναπότρεπτον γεγονότων και ύπερτερράπλης ε'ρωνας θά είχε τη θέσι του στις Ιλαροτραγωδίες, σαίπθθρας μάλιστα μορφῆς, με βασικό θέμα τήν τραχική διαφωνα μεταξύ τόν άπολύτωσεων ενός ατόχηρμα δαιμονιούδους αίσθησιασμού και της άρνησεως του πάντοτε παρόντος φάσματος του θανάτου.

Το άριστοάργημα λοιπόν αυτό, που άκόμα και σήμερα με τήν ίδια πάντοτε χαρά, ύποθέθηκε ο κόσμος και με τήν ίδια δίψα άπολαμβάνει τη γοητεία του, οφείλεται σε μια παρρηγελία της Πράγας που με ύπερφήνια και άνυπομονηρία περι τὰ τέλη του 1787 έπεριμενε τήν πρώτη του. Η διανομή του έργου είχε γίνει, οι δοκιμές έπίσης, μουσικοί και σολίστες δέ μιλοῦσαν παρά γι' αυτό, όλα έπηγαιναν περίφημα, και, όπως ήταν φυσικό ή εύχάριστη προσδοκία του κοινού έμεγάλωνε. Έτσι είχε φθάσει η παρανομή της πρώτης και όλα ησαν έτοιμα για τη μεγάλη στιγμή. Όλα εκτός από ένα λεπτομέρεια: Ο Μότσαρτ... δέν ελεχν άρχισοι καν άκόμη να γράφει τήν εισαγωγή του έργου. Άλλ' ὡς άφίσομε τήν Κωνσταντία τη χαριτωμένη σούζυο του

συνθέτου να μάς διηγηθῆ με τὸν ἀπλό φυσικό της τρόπο, πὼς ἐγράφηκε ἐπὶ τέλος καὶ αὐτή:

Ὁ Ἰμπρεσάριος ἐβασανίζονταν μετὰ τὴν ἀργοπορία αὐτῆ ἀπὸ ὧλων τὸν εἰδὼν τὴς ἀγωνίες! Παρακαλοῦσε ἐξέκρινε ἴθρωνα, ἐπάγωνε, πηγαίνοντο! Οἱ φίλοι τοῦ Μότσαρτ ἐπρεμαν καὶ αὐτοὶ μετὰ τὴ σκέψι, πὼς πιθανότατα θὰ παρουσιάζονταν ἀνάγκη ἀναβολῆς τῆς παραστάσεως καὶ μόνο ὁ ἴδιος ἔμενε ἀτάραχος καὶ χαμογελοῦσε μετὰ πραγματικὰ δόλμπια γαλήνη. Τέλος τὸ πρῶνὸ τῆς παραμονῆς εἶπε κάποιος στιγμῆ «Σήμερα τὸ ἀπόγευμα θὰ τῆ γράψω!» Ἦρθε ὁμως καὶ τὸ ἀπόγευμα καὶ ὁ Μότσαρτ οὐτε κάθισε νὰ γράψῃ παρά πρόθυμος νὰ κἀνῃ μετὰ μὴ εὐθυμῆ παρὰ μὴ ἐχάριστη ἐκδρομῆ γὰ ν' ἀναπνεύσῃ! Αἱ τότε πῶς ὁ Ἰμπρεσάριος ἀπελπίστηκε καὶ ἄρχισε σχεδὸν κλαίοντας νὰ προφητεύῃ: «θὰ τὸ θῆτε! θὰ μάς ρίξῃ! Δὲ θὰ τὴν ἐχῆ ἔτοιμη!» Κι' ἐν τῷ μεταδ' ἔσπευε ὁ πατὴρ τὰ κοντινὰ πρῶστατα ἀνθρώπους του, τὸν ἔνα ὕστερα ἀπὸ τὸν ἄλ-



Ἀπὸ τὴν ἀ' ἐκτέλεση τοῦ «ὄν Ζουάν» (Πράγα 29-11-1787)
Ὁ L. Bassi στὴν ὄρια «Deli vicai alla fineste»

λο, νὰ βροῦν τὸν Μότσαρτ καὶ νὰ τοῦ τὸν φέρουν λυτὸ ἢ δεμένο. Ἄβικα ὁμως ὄλα! Οὐτε ἴχνος τοῦ συνθέτου φαίνονταν ποθενά. Καὶ ζαφνικά, κοντὰ στὰ μεσάνυχτα, ἔνα ἀμάξι στάθηκε μπρὸς τὴν μπόρτα τοῦ οπιτιοῦ του. Τὸν ἔφεραν ἀπὸ κάποιο γλῆντι. Πῆρθε κατὰ εὐθυμότητα. Οἱ φίλοι του, μετὰ ἐπι κεφαλῆς τὸν Ἰμπρεσάριο τὸν περιέμεναν ἐκεῖ, κι' ὄλοι τοῦ ρίχτηκαν πάλι μετὰ παρακάλλια. Ἐκείνος ὁμως τοῦς εὐφίει γελῶντας τὰ χέρια καὶ λές κι' εἶχε ἔνα ὀλόκληρο χρονο μπρῶστὰ του, τοῦς ἔσπρωξε ἴσχυα γέλοντας: «Τώρα ὁμως ἀφίστε με, γιατί ἔχω νὰ γράψω!» Μπήκε στὸ σπίτι του κι' ἔκλεισε πίσω του τὴν πόρτα, ἀφινόντας τοῦς ἔξω ἀπ' αὐτό. Ἀνέβηκε, κάθισε χωρὶς νὰ βιάζεται μπρὸς στὸ γραφεῖο του καὶ ἄρχισε νὰ γράφῃ. Ἀλλὰ σὲ λίγο τὰ μάτια του ἔκλειναν, μετὰ φώναξε τότε καὶ μοῦ εἶπε μετὰ τὸ φυσικό του τρόπο: «Δὲ γίνεται! Ἐτοῖ δὲν πάει. Πρέπει νὰ γείρω γιὰ λίγο. Πρέπει νὰ κοιμηθῶ. Σὴναι με σὲ μὰ ὥρα κι' ἔχε μοῦ ἴπνωμα ἔνα ποτήρι πούντζε».

Στάλλοσε νεμμένος, ὅπως ἴπνωμα καὶ στὴ στιγμῆ ἀποκοιμήθηκε. Ἐγὼ ὡς τόσο τοῦ ἔτοιμασα τὸ πούντζε καὶ

μὴ ὥρα ἀργότερα, ὅπως μοῦπε, πῆγα νὰ τὸν ἐπιπῆσα. Καθὼς ὁμως τὸν εἶδα νὰ κοιμάται τόσο ἴσχυα, τόσο ξέγνοιαστα καὶ τόσο βαθιά, λυπήθηκα νὰ τοῦ χολῶσω τὸν ὄρατο τοῦ ἴπνω καὶ τὸν ἔβησα λιγάκι ἀκόμα! Ὡς τόσο ἡ ὄρα περνοῦσε καὶ κατάλαβα πὼς τὸ πρῶμα γίνονταν ἐπιπίνωμα. Λίγο ἀκόμα καί... ὕστερα τὸν κοῦνησα ἀπαλά. Ὁ Μότσαρτ ἀνοίξε τὰ μάτια μετὰ κούταξε, ὕστερα τᾶτριψε, τέντωσε καλά-καλά τὸ κορμι του καὶ πῆρθε ἀπὸ τὸ κρεβάτι. Ἐτρέψε ἀμέσως πρὸς τὸ τραπέζι του, ὅπου εἶχε ἀκομπήσει καὶ τὸ πούντζε. Ἦπε μὴ γουλίδα, κάθισε καὶ ἄρχισε νὰ γράφῃ. Κάθισα κι' ἐγὼ ἀντικρὺ του καὶ ὅπως ἔκανα πάντα ὅταν εἶχε κάποιος βιαστικὴ δουλειά, ἄρχισα νὰ τοῦ διηγοῦμαι διάφορες εὐθιμῆς ἢ δραματικῆς ἱστορίες, ἐνὸς τοῦ γέμιον. Τὸ ποτήρι πούντζε κάθε φορὰ ποῦ τὸ ἔβλεπα ὑμῖνα. Ὁ Μότσαρτ γελοῦσε κι' ἔγραφε ὀλοένα μετὰ κέφι λές καὶ τὸ ἀπογευματινὸ γλῆντι ἐξακολουθοῦσε ἀκόμα. Τὸ πρῶ λίγὸ ὕστερα ἀπὸ τῆς 7 ἡ εἰσαγωγῆ ἦταν ἔτοιμη. Μὰ ὅταν σηκώθηκε εἶπε σιγανὰ σὺν νὰ μιλοῦσε στὸν ἑαυτὸ του: «Ἐτοῦτῆ τῆ φορὰ ἀκόμα τὰ κατάφραρα μὰ δὲν πρόκειται πῶς νὰ ζαναδοκιμῶσω ἔνα τέτοιον παιχνίσι!» Καὶ κατάκοπος ἀπὸ τὸ ἔπινομα ξενύχτι, ζαλισμένος ἔπεσε στὸ κρεβάτι τοῦ νὰ ἴσχυα, γιατί τὸ βράδυ θὰ διηθῶνε.

Στὴς 8 ἦρθαν οἱ γραφεῖς καὶ πῆραν τὴν πορτιτοῦρα γιὰ νὰ ἀντιγράψουν ὅσο γρηγορότερα μποροῦσαν τὰ μέρη χωριστά. Ἀλλὰ τόσο ἄργησαν νὰ τελειώσουν ποῦ δχι μόνο δὲν ἦταν πῶς δυνατὸ νὰ γίνῃ δοκιμῆ ὄλα καὶ τὸ θέατρο ὑποχρεώθηκε ν' ἀρχίσῃ τῆ βραδυὰ αὐτῆ στὴς 9 καὶ τέταρτο!»

Ἦγρε ἀκόμα καὶ μετὰ τὸ στεγνωτικό ὄμμα ἐδῶ κι' ἐκεῖ σκόρπον ἔπινα τους, μοῖραστηκαν οἱ πάρτες σοῦς μουσικούς τῆς ὀρχήστρας, ποῦ κουβεντιάζον γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ εὐθυμῶ ἀν καὶ σὲ λίγο ἔ' ανοίγε ἡ αὐλαία.

«Κύριοι μου—εἶπε πλησιάζοντας τους σὲ λίγο ὁ Μότσαρτ—δὲν μπορέσαμε δυοτυχῶς νὰ δοκιμάσουμε τὴν εἰσαγωγῆ, ὡς τόσο εἶμαι ἴσχυος, γιατί ἔξρω σὲ τί παρατολίμεις μπορεῖ νὰ ἔκτεθῶ, ἔχοντας στῆ διάθεσι μου μουσικοῦ σὺν ἔσδς. Ἐμπρὸς λοιπόν, στίνομα τοῦ θεοῦ καὶ ὄλα θὰ πάνε καλά!»

Ἡ ἱστορία ὄρας τοῦ τρόπου ποῦ ἐγράφηκε ἡ εἰσαγωγῆ, ἀπὸ στόμα σὲ στόμα εἶχε διαδοθῆ. Τὸ κοινὸ τῆ εἶχε μάθει καὶ ὅπως ἦεν φυσικό, ἡ ἀνυπομονῆσι τοῦ τώρα ἦταν ἀπερίγραπτη. Ὅταν τέλος παρουσιάστηκε ὁ Μότσαρτ στὸ βάθρο τοῦ διευθυντοῦ τὸν χαιρέτησαν μετὰ ἀτέλειωτες ζητωκραυγῆς καὶ μετὰ θύελλα χειροκροτημάτων. Ἐκείνος ἀπάντησε συγκινημένος μετὰ βαθύτατη ὑπόκλισι ἐπιπῶσε τὴν μπζζέκτα. Ἐβῶσε τὸ σὺνήθημα, καὶ οἱ θ.υμῶσιες ἄρμονιες τοῦ ἀνατριχιαστικοῦ ἀντάντε τῆς ὀρχῆς ἐγέμιον τὸν ζέρα. Ἡ λαμπρῆ ὀρχήστρα, ποῦ τῆ φορὰ αὐτῆ παρασορῶταν καὶ ἀπὸ τὸν πῶ θερμοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἐμφυωνάτος ἀπ' αὐτόν, ἀκολούθησε νοητευμένη τὸν ἐμπνευσμένο διευθυντῆ καὶ σ' αὐτὸ καὶ στὸ ἀμέσως ἐπόμενο ἀλλέγκρο καὶ ὅταν τὸ ἀδοκίμαστο αὐτὸ κομμάτι,—ποῦ εἶχε γραφῆ σ' ἔξη μονάχα ὄρες—ἐτελείωσε οἱ ἐνθουσιαστικῆς ἐκδηλώσεις τοῦ κοινου, ποῦ ἔβλοῦτο ἔχειροκροτοῦσε συνεχίστηκαν γιὰ πολὺ. Ὅταν τὸ παραλόρημα σιματήθη, χαμογελῶντας ὁ Μότσαρτ ἐσκύψε σποδὸς συνεργάτες του καὶ ψιθύρισε μετὰ τὴν συνειδητομένη παιδείστη ἀφέλειά του: «Κάμποσες νοτες βέβαια φίλοι μου, μάς ἔξωγον. Ἐννοια σας ὄμως καὶ θὰ τῆς ἐναῖροβροῦ. Φαίνεται ὄλασσε ποῦ κοντας δὲν μάς πῆρε μπουρῶδι καὶ στίς γενικῆς γραμμῆς τῆς ἰσαγωγῆς μοῦς πῆγε περίφημα. Σᾶς εὐχαριστῶ.»

του Ρήνου, στο Πλειό φάντασμα, στα περσώτερα από τα μεγάλα έργα που παίχτηκαν στη Βάιμαρ, κ. ά.

Την ίδια εποχή, ο Λιστ έδινε ταχτικά μαθήματα πιάνου, έκκλησιαστικού όργάνου, όρπας κι' άκόμη τραμπονιού. Άνάμεσα στους πιανίστες που διαπαιδαγόησε τότε και που πραγματικά τίμησαν τό δάσκαλό τους, άρκει ν' αναφέρουμε τούς Χάνς ντέ Μπύλωφ, Μπρονόφ, Κλίντγουορθ και Τάουζιγκ, κι' άνάμεσα στους όργανίστες, τούς Βεντερμπέργκερ, Ρούμπκε και Γκότοχαλκ.

Όλες αυτές οι διάφορες άσχολίες του έφταναν γιά νά γεμίσουν μία τόσο δραστήρια ύπαρξη κι' όμως δέν αντίπροσώπεδουν παρά μονάχα ένα μέρος τών όσων έκαμε ό Λιστ κατά τό διάστημα της παραμονής του στη Βάιμαρ. Καί τώρα άπομένει νά μιλήσουμε γιά τόν καλύτερο καρπό της βαίμαρινής ζωής του: τίς συνθέσεις του.

Πραγματικά, τήν ίδια εποχή πού ό γενναιοφύχος άλτρουτισμός του και πού ή άνιδιοτέλης αγάπη του γιά τή μουσική έκδηλώνονταν μέ τό ζήλο μέ τόν όποιο βάρθηκε νά κάμει δημοφιλή τόσα άριστοργήματα, τό δημιουργικό πνεύμα του Λιστ έφτανε στό ίδιο μεγαλειό πού είχε φτάσει κι' ή κατανόησή του γιά τήν τέχνη, κι' έπιβαλλόταν μέ μία σειρά από δημιουργίες, γισμάτες πρωτοτυπία και δύναμη, πού σ' όποιον τίς γνωρίζει και έξερει νά τίς έχτιμά χωρίς καμιά προκατάληψη, φαίνονται τόσο σημαντικές και τόσο τέλειες, όσα κι' οι πιο όπέροιες από τίς δημιουργίες εκείνες άλλων συνθετών πού τίς έκτιμούσε και μοχθοόσε γιά νά τίς κάμει γνωστές ό Λιστ. Οι δημιουργίες του λαιπόν αυτές έξασφαλίζουν στό συνθέτη τους μία από τίς πρώτες θέσεις στην ιστορία της τέχνης.

Ένα πόημα του Δάντη είχε έμπνεύσει στό Λιστ τό πρώτο από τά όραιότερα έργα του: τή Fantasia quasi Sonata. Άπό τή Θεία Κωμωδία του ίδιου ποιητή άντλησε επίσης γιά πρώτη φορά τήν ιδέα μιας μεγάλης όρχηστρικής σύνθεσης, πού τήν προσέκλεισε από τό 1847 μά πού δέν τήν τέλειωσε παρά στό 1855.

Ύστερα, καθώς έπιβεβαιώνει κι' ό Μπερλιόζ: «άλλοι έκθρεούνταν τόν Λιστ γιατί είχε ένα θαυμαστό ταλέντο και πρωτοφανείς έπιτυχίες, άλλοι γιατί ήταν πνευματώδης κι άλλοι γιατί ήταν γενναιοδωρος...» "Έτσι ό συνθέτης βρέθηκε, γιά πρώτη φορά, άναγκασμένος νά παλαίψει μ' αυτήν τή βίαιη πολεμική πού του προκαλούσε από τότε καθένα σχεδόν από τά μεγάλα έργα πού δημιουργούσε.

Κι' όμως σ' αυτή του τήν καντάα (πού δυστυχώς δέ δημοσιεύτηκε παρά μόνο ή σύμπτυξη της γιά πιάνο μέ τέσσερα χέρια) έκδηλώνονται όλα τά χαρίσματα πού παρουσίασε ό Λιστ στίς μελλοντικές του συνθέσεις. Οι κριτικές της εποχής εκείνης, άρχινώντας από τήν κριτική του Μπερλιόζ, έγκωμισαν όμόφωνα τήν άρχιτεκτονική και τήν έκφραστική αξία αύτού του έργου, τήν ένοργάνωση και τήν κίνηση τών φωνών: «Τό καινούριο έργο του Λιστ, λέει ό Μπερλιόζ, μεγάλο στίς διαστάσεις του, είναι ώραίο από κάθε όποψη' ή γνώμη αύτή, πού τήν έκφράζω χωρίς καμιά μεροληψία γιά τό συνθέτη, συμφωνεί μέ τή γνώμη τών πιο άσθηρών κριτικών πού παρβρίσκονταν στην έκτέλεσή του».

Άφού τέλειωσαν αυτές οι γιορτές, ό Λιστ συνέχισε τά ταξίδια του επί δυο χρόνια: διέτρεξε τήν Αύστρουγγαρία, τή νότια Ρωσία κι' έπαιξε στην Κωνσταντινούπολη, μπροστά στό Σουλτάνο. Μετά, ξαναγύρισε στην Ρωσία κι' έδώσε μερικές συναυλίες στην Έλιζαμπετγκραντ, πού ήταν α' οι τελευταίες της σταδιοδρομίας του σά δεξιότηχη.

Άπό πολύ νωρίς, καθώς ξέρουμε, ό Λιστ παρουσιάστηκε και σά συνθέτης. Τά έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου της ζωής του μεγάλου καλλιτέχνη δέν παρουσιάζουν όλα τό ίδιο ένδιαφέρον: αναφέραμε ήδη τά λίγα όρατα δείγματα τού δημιουργικού του ένστικτου, πού παρουσίασε στην άρχή. Κατά τά έτη 1837-1847, έγραψε άκόμη ένα μεγάλο αριθμό διασκευών και μεταγραφών γιά πιάνο, πού οι πιο ένδιαφέρουσες απ' αυτές είναι οι μεταγραφές γιά πιάνο σόλο μελωδιών του Σούμπερτ, τού Μπετόβεν και τού Μέντελσον, τού Σεπτέτου τού Μπετό-

τόβεν, τῶν Οὐβερτουρῶν τοῦ Βέμπερ, τῶν ἔργων τοῦ Μπόχ γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο κι ἡ Φαντασία του πάνω σὲ μοτίβα τοῦ Ντόν Ζουάν.

Μὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ σύνθεσε κι' ἀρκετὰ δικά του πρωτότυπα ἔργα κι' ἐπὶ πλέον καταπιάστηκε μὲ δυὸ καινούρια γι' αὐτὸν μουσικὰ εἶδη: πρῶτα μὲ τὸ **Λίοντ**, ποῦ τὸ πλοῦτισε μὲ πολλὴ ἑνδιαφέρουσες σελίδες, κι' ὕστερα μὲ τὴν ἑκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ποῦ ἀργότερα θὰ τῆς ἀφιέρῳσι τὸ καλύτερο μέρος τῆς δημιουργικῆς του δράσης, καὶ ποῦ ἡ μεγαλοφυΐα του θὰ τὴν ἀνανεώσει σημαντικά. Τὰ δυὸ πρῶτα λειτουργικὰ ἔργα ποῦ ἔγραψε ὁ Λιστ εἶναι ἕνα Ave Maria καὶ ἕνα Patet γιὰ τέσσαρες φωνές, ποῦ καὶ τὰ δυὸ τοὺς παρουσιάζουν μιὰ ξεχωριστὴ δύναμη, κι' εἶναι ποτισμένα ἀπὸ τὴν ἴδια φλογερὴ κι' ἀγνή πίστη ποῦ θὰ ἐκδηλωθεῖ ἀργότερα στοὺς ψαλμοὺς, στίς λειτουργίες καὶ στὰ δρατῆριά του.

Ἡ σταδιοδρομία τοῦ Φράντς Λιστ σάν βιρτουόζου, σταδιοδρομία ποῦ τὶς κυριότερές της γραμμὲς χαράζουμε ἤδη, στάθηκε μοναδικὴ ἀπὸ κάθε ἀποψη. Ποιὲ καλλιτέχνης δὲ μῆρεςε νὰ καταχτήσῃ ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐμφάνιση, τὴν ὁμόθυμη ἀναγνώριση ὅλων τῶν ἑθνῶν καὶ ὅλων τῶν κοινωνικῶν τάξεων, τῶν πρὸ διαφορετικῶν. Μὰ καὶ ποτὲ δὲν εἶχε ἐμφανιστεῖ ὡς τότε παρόμοιος καλλιτέχνης. Ἄν μπορούσαμε νὰ ἀφηγηθῶμε τὸ πῶς ὁ Φράντς Λιστ δὲν εἶχε πρῶτὰ νὰ παίζει κάτι γιὰ τὴν ἀναγνωριστὴ ἀμέσως σάν ὁ μεγαλύτερος ἀπ' ὅλους τοὺς πιανίστες, εἶναι πρὸ δύσκολο νὰ καθορίσουμε μὲ λόγια τὰ μοναδικὰ ἐκεῖνα χαρίσματα ποῦ τοῦ ἐξασφάλισαν μιὰ τέτοια δόξα. Πιο κάτω θὰ δώσουμε ὀρισμένους λεπτομέρειες σχετικὰ μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ Λιστ σάν ἔρμηνευτῆ, μὲ τὸν ὀλικὸ τρόπο ποῦ μ' αὐτὸν ἐξόφωσε τὴν τέχνη τοῦ παιζιματος στὸ πιάνο καὶ μὲ τὰ καινούρια ἐκφραστικὰ μέσα ποῦ χρωστάμε σ' αὐτόν. Αὐτὸ ὅμως ποῦ δὲ μπορεί νὰ ἐκφραστεῖ μὲ λόγια, εἶναι τὸ καθαρὰ προσωπικὸ του ὕφος κι' ἡ πρωτοφανὴς ἡχητικότητα ποῦ πετόχαινε στὸ πιάνο—ἀρετὲς ποῦ τὶς κατεῖχε, κατὰ τὴ γνώμη δῶν τὸν ἀκουσαν, σὲ ἀθάνατο βαθμὸ τελειότητας—ἡ λυγρὴ

μιδα καὶ Ἄλκιστη τοῦ Γκλοῦκ, Ντόν Ζουάν, Μαγεμένη φλογέρα, Εὐρυάνθη, καὶ διάφορες ἄλλες ὄπερες, τοῦ Σποντινι, τοῦ Ροσσίνι, τοῦ Ἀλεβῶ, τοῦ Μέγερμπερ, τοῦ Κερουμπίνι κ. ἄ.

Τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν ποῦ δόθηκαν τὴν ἴδια αὐτὴ περιόδῳ ὅτῃ διεύθυνεν τοῦ Λιστ δὲν εἶναι λιγνότερα πλοῦσα. Στὸν ἀριθμὸ τῶν μεγάλων ἔργων ποῦ ἐκτελέστηκαν τότε στὴ Βῆμισρ, πρέπει ν' ἀνοφέρουμε προπάντων: τὴν οὐβερτούρα Ἐγκμοντ καὶ τὶς συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, τὴν Παιδικὴ ἡλικία τοῦ Χριστοῦ, Ρωμαιὸς καὶ Ἰουλιέτα, τὸ Χάρολδ στὴν Ἰταλία, τὴ Φανταστικὴ συμφωνία, τὸ Λέλιο καὶ τὶς περισσότερες οὐβερτούρες τοῦ Μπερλιόζ, ὀρατόρια τοῦ Χαϊνιελ καὶ τοῦ Μέντελσον Ὁ Παράδεισος κι' ἡ Πέρι, Φάουστ καὶ συμφωνίες τοῦ Σούμαν, κτλ. Ὁ πλῆρης καταλογος τῶν ἔργων ποῦ ἔδωσε στὴν πόλη αὐτὴ ὁ Λιστ εἶναι πολὺ μεγαλύτερος: μὰ ἀπ' αὐτὸν μπορεί νὰ κρίνει κανεὶς πόσο ἐκτενὴ καὶ ποικίλα ὄψηξαν τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν ποῦ διεθόνηε ὁ μέγας αὐτὸς καλλιτέχνης στὴ Βῆμισρ, κι' ἰδιαίτερα, πόσο ἀποτελεσματικὰ ἐξυπηρέτησε τοὺς τρεῖς μεγαλοφανεστέρους σύγχρονους του συνθέτες: τὸν Μπερλιόζ, τὸ Σούμαν καὶ τὸ Βάγκνερ.

Μὰ ὁ Λιστ δὲν ἀρκέστηκε στὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων αὐτῶν τῶν δασκάλων. Θέλησε νὰ συντελέσῃ καὶ μ' ἄλλον τρόπο στὸ νὰ διαδοθοῦν καὶ ν' ἀγαπηθοῦν τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ τὸ κοινὸ κι' ὅπως εἶχε κάμει ἄλλοτε γιὰ τὸ Σοπὲν καὶ γιὰ τὸν Παγκωνίνι, καθὼς καὶ γιὰ τὶς πρῶτες συνθέσεις γιὰ πιάνο τοῦ Σούμαν, τὰ ἐξήγησε, τὰ ὑπερῶπισε, τὰ ἐγκωμιάσε σὲ διάφορα δοκίμιά του, σὲ ἄρθρα του καὶ σὲ κριτικὲς ἀναλύσεις του, ποῦ τὶς δημοσίευσαν διάφορα περιοδικὰ στὴ Γαλλία καὶ στὴ Γερμανία.

Εἶναι πολὺ ἑνδιαφέρον ν' ἀνοφέρουμε ἀπὸ τώρα, τὰ πιο σημαντικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ δημοσιεύματά του: εἶναι ἐκεῖνα ποῦ ἀφοροῦν τὸν Ταγγέζερ (Ρωμοσιότηκη σιὰ 1849) καὶ τὸν Ἀδελφιν (1850): ἡ μεγάλῃ κριτικὴ ἀνάλυση τοῦ Χάρολντ στὴν Ἰταλία, ὅπου ἐξετόζονται σοβαρὰ προβλήματα αἰσθητικῆς: μελέτες πάνω στὸ Σούμαν, στὸ Ρόμπερτ Φράντς, στὸ Χρυσὸ

ηγοούμενες έκδηλώσεις της καλλιτεχνικής του φύσης· γιατί, όπως κι' άλλοτε είχε προσπαθήσει μ' όλες του τις δυνάμεις να κάμει γνωστά τὰ έργα που αγαπούσε, έτσι και τώρα βάλθηκε, μόλις άπόκτησε την ύλική δυνατότητα, να εξασφαλίσει τη διάδοση των έργων αυτών, με κάθε δυνατό μέσο. 'Από τις άρχές του έτους 1849, είχε ανέβει στο θέατρο της Βάιμαρ ή όπερα του Ρίχαρντ Βάγκνερ «Ταρχούζερ». Χάρη στην άλόγιστη θέληση του Λίστ, που, για να φτάσει στο σκοπό του πάληψε με χίλια δού- έμπόδια, προσέκρουσε σ' ένα σωρό κακές θελήσεις, μα δεν έ- χασε ούτε μία στιγμή τὸ θάρρος του. 'Υστερα από δεκαοχτώ μή-νες, φιγουράριζε με τη σειρά της στο πρόγραμμα του ίδιου θεάτρου, ή άπαικτη ακόμη όπερα, επίσης του Βάγκνερ, «Λό- ενγκριν». Για ν' ανέβασει αυτό το έργο ο Λίστ είχε να όπερνη- κήσει πολύ μεγαλύτερες δυσκολίες άπ' όσες συνάντησε με τὸ άνέβασμα της προηγουμένης όπερας, λόγω του πολύπλοκου της περιτύπου. Γι' αυτό φρόντισε να διευθυίνει ο ίδιος όλες τις τεχνικές πρόβες, ένίχουσε τὴν όρχήστρα, «μετέδωσε σ' ό- λους τὸ φλογερὸ του ένθουσιασμό», και τελικά πέτυχε να δώ- σει μία έξαιρετη, από κάθε άποψη, παράσταση του Λόενγκριν.

Μετά το Βάγκνερ ήρθε ή σειρά του Μπερλιόζ να ώφεληθεί από τὴν άφοσιωμένη πρωτοβουλία του Λίστ: ή όπερα Βεννε- πατο Cellini του Γάλλου συνθέτη, που, στο Παρίσι, τὴν έβγα- λαν από τὸ πρόγραμμα της 'Όπερας μετά τὴν τετάρτη παράστα- σή της, παίχτηκε, με τις ένέργειες του Λίστ, στο θέατρο της Βάιμαρ τὸ 1852, χωρίς μεγάλη επιτυχία.

Μετά άνέβασε κατά σειρά τὸν Μάνφρεντ του Σούμαν, τὸ Πλοιο φάντασμα του Βάγκνερ, μία όπερα του Σούμπερτ 'Αλφένσας και 'Εστρέλα, που δεν είχε παιχθεί ακόμη, τὴ Γε- νεβίβη του Σούμαν, τὸν Κουρέα της Βαγδάτης του Πέτερ Κορνέλιους, χωρίς να λογαριάσουμε και διάφορες άλλες και- νούριες όπερες λιγότερο ένδιαφέρουσες. Παρόλληλα παίζονταν ήδη στο θέατρο της Βάιμαρ ο 'Ερνάνης και εἰ δύο Φόσκαρι του Βέρνι, καθώς και πολλά κλασικά άριστουργήματα: Φιν- τέλιο, Ριχάρδος ο Λεοντόκρδης, 'Ορφέας, 'Ιφιγένεια, 'Αρ-

και τόσο ποικίλλη οὐ μεταπτώσεις τέχνη του να περνάει, ανά- λογα με τὸ άκραστέριο που είχε, από τὴν πιὸ λαμπρή ως τὴν πιὸ ζοφερή, μα πάντα λεπτή κι' εὐγενική έκτέλεση, και, τελικά, ή φλόγα που τὸν πύρωσε, κι ή άκατανίκητη γοητεία που άκούσε γύρω του.

'Ήταν λοιπὸν κάτι περισσότερο από βιρτουόζος: ο τρόπος με τὸν όποιον έρμηνευε τ' άριστουργήματα του πιάνου αποκάλυ- πτε αυτή τὴν όψηλή του αντίληψη για τὴν τέχνη, που τὴν έχουν μονάχα οι δλοκληρωμένοι καλλιτέχνες. Γι' αυτό κι' ο Βάγκνερ Έγραψε πολὺ σωστά, πὸς «όπως άκουσε τὸ Λίστ να παίζει τις συνάτες του Μπετόβεν είχε άναγκαστικά τὸ συναίσθημα, πὸς βρισκόταν μπροστά σε μία πραγματική δημιουργία, κι όχι άπλῶς μπροστά σε μία έρμηνεία... 'Αλλῶστε ο χρο- σχητής της φύσης του Λίστ, έδινε σύθέρμητα στο πιάνο. αυτό που άλλοι έκδηλώνουν με τὴ βοήθεια του χαρτιου και της πέν- νας». Τὴν ίδια εποχή που ο Λίστ κατάφερε να έξυψώσει τὴν έρμηνεία στο επίπεδο της πραγματικής δημιουργίας, έξεδέλωσε και τις συνθετικές του ικανότητες γράφοντας έργα πρωτότυπα, που πέρασαν άπαράτηρητα, γιατί έξε αίτίας αυτής της τάσης που έχει πάντα ο κόσμος να κατατάσσει σε κατηγορίες όλες του τις έντυπώσεις, τὸ κοινὸ, συνηθισμένο να βλέπει στο πρό- σωπο του Λίστ μονάχα ένα βιρτουόζο, δεν ήταν καθόλου προ- τιμωσμένο να ίδει στὸν ίδιο καλλιτέχνη και τὸ χάρισμα του συνθέτη. Κι' όμως τα έργα του δεν έπαψαν να παρουσιάζονται σάν πραγματικά άριστουργήματα.

'Ο Λίστ είχε έκδηλώσει, καθώς είδαμε, τὴν όψηλότερη και τὴ σπανιότερη άρετή που μπορεί να κατέχει ένας καλλιτέχνης: τὴν άνιδιοτελή άφοσίωση στὴν τέχνη. 'Απὸ τὴν άρχή της στα- διοδρομίας του, άγάπησε τα έργα του Μπετόβεν, του Σούμαν, του Σοπέν, του Μπερλιόζ· άφοσιώθηκε στο έργο της υπέρτα- σης και της διάδοσης των με φανασμό, είτε έκτέλωντας τα, άρχικά σάν πιανίστας κι' άργότερα, στη Βάιμαρ, σάν διευθυ- ντής όρχήστρας, είτε κάνοντάς τα πιὸ προστά στο κοινὸ με τις ώραιες δισκευές για πιάνο τῶν έργων αυτών, που τις φιλο-

τέχνης ο ίδιος: και φτάνει ν' αναφέρουμε την περίφημη διασκευή της **Φανταστικής συμφωνίας** του Μπερλιόζ.

Όλη αυτή η γόνιμη δύναμη που έκλεινε μέσα του ο Λιστ δεν ήταν δυνατό να χρησιμοποιηθεί αρκετά, ένδοξο ο καλλιτέχνης έμεινε ύπασταγμένος στις διάφορες υποχρεώσεις μιας ζωής βιρτουόζου. Γι' αυτό, δεν πρέπει να έκπλαγομε αν, κάποια μέρα, ύπακούοντας στην κρυφή ανάγκη να έκπληρώσει την ύψηλη άποστολή που του είχε άνατεθεί από τη θεία πρόνοια ο Λιστ διέκοψε, μέσα στο κορόμφαμα των θριάμβων του, τη σταδιοδρομία του σά συνθέτης κι' έγκραστοάθηκε στη Βάιμαρ, για να έπιδοθεί όριστικό στη σύνθεση.

Για να παρουσιάσουμε ξεκάθαρα αυτήν τη μεγαλόφυχη ενέργειά του, αυτή την άπάρνηση κάθε φιλόδοξου εγωισμού που στάθηκε κι' η αίτία του νέου προσανατολισμού της καλλιτεχνικής ζωής του Λιστ, φτάνει ν' αναφέρουμε μία ύπεροχη σελίδα που είχε γράψει ο ίδιος, πολλά χρόνια πριν (το 1840), στο τέλος του νεκρολογικού του άρθρου γιά τον Παγκανίνι:

«Ατενίζετε την τέχνη, όχι σαν άποκλειστικό μέσο για να πετύχετε εγωϊστικές ίκανοποιήσεις, για να άποχτήσετε μία στείαρ διασημότητα, αλλά σά μία ύπεροχη δύναμη, που προσεγγίζει κι' ένώνει τούς ανθρώπους. Τό να ζυκιάς και να διατηρείς στις ψυχές τόν ένθουσιασμό του Όφελου, που τόσο γειτονίζει με τό πάθος του Καλοσ, να ό σκοπός του κάθε καλλιτέχνη που νιώθει τόν έαυτό του αρκετά δυνατό για να έλπιζει πως μπορεί νά λάβει μερίδιο από την κληρονομιά του Παγκανίνι. Δέ χρειάζεται να ύπερβάλλει την άξία του σαν καλλιτέχνης δέ χρειάζεται να διαλαλεί με πομπώδη λόγια, όπως γίνεται συνήθως, την άποστολή του και τόν προορισμό του, για τόν πιστέψουμε πως κι' αυτός έχει τη θέση του καθορισμένη από τις προταγές της θείας πρόνοιας, και πως έχει άνατεθεί και σ' αυτόν να συμπράξει σ' ένα έργο αιώνιο και ήθικοπλάστικό. Ό καλλιτέχνης του μέλλοντος δς άπαρνηθεί αυτόν τό μάταιο κι' εγωϊστικό ρόλο, που ο Παγκανίνι στάθηκε, τό πιστεύουμε, ένα τελευταίο κι' ένδοξο παράδειγμά του: δς τοκοθετήσει τό σκοπό του όχι μέσα

άλλά έξω από τόν έαυτό του, δς χρησιμοποιεί τη δεξιοτεχνία σά μέσο κι' όχι σά σκοπό, κι' δς θυμάται πάντα, πως όπως η εύγένεια—και αίγουρα περότερο από την εύγένεια—μάς ΥΠΟΧΡΕΩΝΕΙ Η ΜΕΓΑΛΟΦΥΛΙΑ».

Στη Βάιμαρ, όπου έζησε ο Φραντς Λιστ, από τό 1848 ως τό 1851, τιμόσαν πάντα έξεισιτικά τη μουσική τέχνη. Οι πρώτες προσάθειες που έκαμε ο καλλιτέχνης, από τό 1844 ως τό 1846, σαν διοργανωτής συναυλιών και σαν διευθυντής όρχήστρας, έγιναν δεχτές εκεί πολύ εύνοικά. Κι' ο Λιστ έξετίμησε άπόλυτα τά υλικά μέσα που του προσέφερε αυτό τό καλλιτεχνικό κέντρο και διαπίστωσε πως τό φιλόμουσο κοινό της πόλης αυτής ήταν διατεθμένο να τόν ακολουθήσει στην πραγματική επανάσταση που σκόπευε να έξορκώσει.

Η λέξη επανάσταση δεν είναι καθόλου ύπερβολική προκειμένου να χαρακτηρίσει τά άποτελέσματα της δραστηριότητας του Λιστ καθ' όλη αυτή την περίοδο της διαμονής του στη Βάιμαρ. Γιατί άνανέωσε τό ρεπερτόριο του θεάτρου, των συναυλιών της όρχήστρας και της μουσικής δωματίου. Με την παρσκίνηση του Λιστ, έμασε τό φιλόμουσο κοινό αυτής της πόλης να κατανοεί καλύτερα τά καθιερωμένα άριστουργήματα κι' άκόμη να ένδιαφέρεται για τά σύγχρονα έργα. Τό παράδειγμα που δόθηκε από τη Βάιμαρ τό ακολουθήσαν γρήγορα κι' άλλες πόλεις της Γερμανίας και του έξωτερικού. Στα έπόμενα δέκα χρόνια, έπικράτησε η συνήθεια ν' αποταίνουσαν άπ' όλα τά μέρη στο Λιστ για να τούς οργανώσει η να τούς δίνει συναυλίες και σύγκαβα, τά καινούρια έργα που είχε παίξει στη Βάιμαρ διαδίνουσαν οιαό-οιαό κι' έξω άπ' αυτή την πόλη, σέ τόσο βαθμό ώστε η περίοδος που έζησε ο Λιστ στη Βάιμαρ θά μείνει μοναδική στην ιστορία της μουσικής, τόσο για τη λαμπρότητα της καλλιτεχνικής κίνησης που δημιούργησε, αυτός ο καλλιτέχνης, όσο και για τη γονιμότητα αυτής της κίνησης και τά μεγαλειώδη της άποτελέσματα.

Τό έργο που έπέτελες ο Λιστ στη Βάιμαρ ήταν τέτοιο που θά μπορούσε να τό είχε προβλέψει κανείς από τις προ-

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΕΛΒΕΤΙΑ

'Εβδομάδες τών θερινών μουσικών έορτών της Ζυρίχης

Με μεγάλη επιτυχία διεξήχθησαν και τώ έφτεινόν κάλοκαίρι οι 'Εβδομάδες τών μουσικών έορτών της Ζυρίχης» που καθιερώθηκαν εδώ και λίγα χρόνια και περιελάμβαναν συμφωνικά συναυλίας στή μεγάλη αίθουσα τών «Τόν Χάλλε» καθώς κ' έναν κύκλο, από πέντε όπερες του Ρίχαρντ Στράους, στή δημοτικό θέατρο της πόλεως.

Τή σειρά τών συμφωνικών συναυλιών άνοιξε ατέη τή φορά ή 'Ορχήστρα του Νοτιοδυτικού Γερμανικού Ραδιοφωνικού Σταθμού από τώ Μπάντεν—Μπάντεν, που έπεσοκέρθηκε επί τή εύκαιρία ατέη και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στή Ζυρίχη, όπου όφρησε μιá δυνατή έντύπωση με τήν έρμηνησία έργων Μπετόβεν και Μπαράμ. 'Ομόφωνα ή κριτική έξήρε τώ γεγονός ότι ή εξαιρετικώς διευθυντής των και παιδαγωγός Χάινς Ρόζμπαουσις, έπέτυχε μέσα στή σχετικά έλάχισια χρόνια να καταρτίσει τήν όρχήστρα του σ' ένα σύνολο, που από άπόψεως ποιότητας ήχου, πειθαρχίας και Ικανότητας στήν άπόδοσι κάθε άποχώρωσις, μπορεί να συγκταριστηθή μεταξύ τών καλύτερων της Εύρώπης. Σολιστ της βραδυάς ήτο ή Βάλτερ Γκίζεκινγκ, που έγνητευσε τούς άκροατάς του με τήν άπόδοσι του τετάρτου κοντσέρτου τώ Μπετόβεν, όπου του έδόθηκε ή εύκαιρία να άναπτύξη όλην τήν ποιησι, που χαρακτηρίζει πάντα τίς έρμηνείες του.

Οι λοιπές τρεις συμφωνικές τώ προγράμματος έξετελέσθησαν από τήν έπίσημη περίφημον όρχήστρα της «Τογαλλέ» της Ζυρίχης, υπό διευθυντάς τούς Πάουλ Κλέκι (Έργα Μόσαρτ και Ρίχαρντ Στράους) 'Οττο 'Ακκεριαν (Έργα Βέμπερ και Τσαϊκόφσκι) και Γκέοργκ Στοέλλ (Έργα Μπετόβεν και Σούμαν) και με σολίστας τόν Πιέρ Φουρνιέ, που με τώ κοντσέρτο για βιολοντσέλλο τώ Σούμαν έδωσε νέα δείγματα της άνώτερης τέχνης του, τόν Clifford Curzon, που εις τώ κοντσέρτο σέντο, έλασον έβουμάστηκε ως εύισθητος και λεπτός έρμηνευτής τώ Μόσαρτ και τόν Γεοχούντ Μένουχιν, που επέτυχε να όδηγήσει τούς άκροατάς του στόν μεγαλειώδη ήχητικό κόσμο τώ Μπέλα Μπαρток, με τήν έκφραστικότητα έρμηνεία του κονστέρτου του για βιολιά.

'Ο κύκλος από Έργα τώ Στράους εις τώ Δημοτικόν Θέατρον παρουσιάσθη δύο πρώτας άκροάσεις για τή Ζυρίχη: τή νεανική όπερα τώ συνθέτου «Feuersnot» (κίνουνας πυρκαϊάς) και τώ τελευταίο Έργον τώ συνθέτου, που ή πρώτη του δόθηκε στίς περιουσίας θερινές γιορτές τώ Σάλζτμποουργκ «Ο Έρωσ της Δανάης». Παραπάνω από μισόν αιώνας μάς χωρίζε από τήν πρώτη έρμηνεία τώ «Feuersnot», εις τώ όποιον ή Στράους άφίνει να ξεσπάση κατά τρόπο μισοσυνείτιο και μισοσπαρό, ή δυσθυμία του για τήν έπίδεικτική άποδοκίμασι με τήν όποιαν ή ιδιαίτερη πατρίδα του, τώ Μόναχον, όποδέχτηκε λίγα χρόνια πριν τώ πρωτοέτιο του «Γκούντρομ». 'Εκείνο τώ σήμερα, στή Έργον αυτό μάς φαίνεται άξιοσημείωτο, δέν είναι βέβαια τόσο ή προσωπική πολεμική, που παρεκίνησαν τότε τόν Στράους και τόν λιμπρεττίστα του «Έρντ φόν Φολτσόγκεν, να γράψουν τώ «Feuersnot», σοσ ή διαπίστωσι, ότι τώ χαριστόμενο Έργάκι, με δλες τίς έδω κ' εκεί δυνατάς έπιδράσεις της τεχνοτρο-

πίας τώ Βάγκνερ, παρουσιάζει ένα καταπληκτικό πλθθος νέων δρασερών μουσικών έμπνεύσεων και άκούμη, έδώ και εκεί μάλιστα, σαφή προμηνήματα τών τογμερών άρμονικών συνδυασμών, που ερίσκειμεν άργότερα εις τήν Σαλώμη και τήν «Ηλέκτρα» του. Η παράστασις τώ Έργου, που έσκηνοθέτησεν ή Χάινς Τσίμμεριαν και διηόθησεν ή 'Οττο 'Ακκεριαν όπήρξεν υπό δλας τάς άπόψεις της άφους και άφέλιτο άποκλειστικάς εις τώ καλλιτεχνικόν προσωπικόν τώ δημοτικό θέατρον της Ζυρίχης, που με αυτό κατέθεσεν τιμηκτότατα για τώ καλλιτεχνικόν τώ έπίπεδον πιστοποιητικά. Για τήν «άγάπη της Δανάης» μετεκλήθησεν οι καλλιτέχνη της Κρατικης όπερας τώ Μόναχου με τόν σκηνοθέτην Ροδόλφον Χάρτριαν και τόν διευθυντήν Ροδόλφον Κέμπε, οι όποιοι έδωσαν μιá παράστασι τώ Έργου εξαιρετικά, βέβαια, έντυπωσιακή που ότόνιεν δμας κάτωσ περισσοτέρου τώ δόντος της έσωτερική πολυετι του λάμψι.

Μεταξύ τών δύο αυτών «πρώτων» για τή Ζυρίχη, έδόθησαν και τά τρία γνωστά Έργα της θεατρικής παραγωγής τώ Στράους, που ή συμμετοχή πολλών ένων όνομαστών καλλιτεχνών τούς έχασον ένα ιδιαίτερο τόνο. 'Ετσι εις τόν «Έπιπόνη με τώ ρόβον», που διηόθησεν ή Ροδόλφος Χάρτριαν, ή Ζυρίχη για πρώτη φορά έγνώριζε: τήν Λίλα 'Οττο από τώ Βερολίον (Σοφία), τήν Χέρτα Τέππερ από τώ Μόναχον ('Οκταβία νός) και τόν Τέο Χέρμαν από τώ Άμβούργον. ('ΟΕ) Εις τήν 'Ηλέκτραν που έσκηνοθέτησεν ή Χάινς Τσίμμεριαν και διηόθησεν ή Ρόζμπαουσις, ό τελευταίος αυτός ήρθε τήν άφορμήν να έπίδειξη διά πρώτη φοράν και εις τώ θέατρον, τά εξαιρετικά τώ προσόντα ως έρμηνευτού μοντέρνας μουσικής. Εις τώ ίδιον Έργον όλησμονήτες έντυπώσεις έφρησαν ή 'Ινγκε Μπόρς «Ηλέκτρα, ή Μαργαρίτα Κλόζε (Βερολίον) ως Κλυτεμνήστρα, και ή Γιόζεφ Γκράνιτε (Βιέννη) ως 'Ορέστης. Τή σκυθρωπή «Ηλέκτρα» ακολουθήσεν σάν ένα εύθυμο αντίρροπο ή «Άραμπέλλα» που άφέλιε τή δυνατή έντύπωσι της για τούς θεατάς πρώτιστα στήν ένσάρκωσι τώ κυριου ρόλου τήν άσούγκριτον Λίλα Ντέλλα Κάσι. Συνέβησαν όμοσ στήν έπιτυχία της, έκτός τώ σκηνοθέτου Ροδόλφου Χάρτριαν και τώ διευθυντού Βίκτορ Ραιναχάλλγκεν ή οι ακόλουθοι καλλιτέχνηαι: Μάρθα Χέρμαν (Νυρεμβέργη) ως Ζντένκα, Ρόζα Σβάγιγκερ (Βιέννη) ή Φιακερίλλι, 'Αλφρέντ Τίπελλ (Βιέννη) ως Μάντρικα και Χόρταν Βαντεμυργκ (Μόναχον) ως Ματτίε.

Προγράμματα Συμφωνιών της Λυρικης για τώ 1953/54.

Τι προσφέρει στούς κατοίκους της μιá ευρωπαϊκή πόλις, που άποδίδει κάποια σημασία στή φήμη της, ως κέντρον καλλιτεχνικόν, εύλωτότατα μάς διειδουν τώ προγράμματα τών συναυλιών που καταρτίσθησαν για τήν περίοδο 1953/54 στή Ζυρίχη. Θά ήταν πολύ ένδιαφέρουσα για μάς, που από άπόψεως μουσικών γεγονότων δέν είμεθα και πολύ παραχαϊδεμένοι, μιá ματά στά προγράμματα αυτά.

Τη βάση της μουσικής ζωής στη Ζυρίχη, αποτελούν ανέκαθεν οι συμφωνικές συναυλίες, που οργανώνονται από τον Σύνδεσμο της Τόνγκαλλε, οι διάφορες σειρές συναυλιών του όποιου («Συνδρομητικές», λαϊκών «έντός προγράμματος», «άνοιξιακές» και «ειδικές», για την νεότητα) κατανεμημένες εις τὸ μετὰ 9 «Οκτωβρίου» καὶ Ἰουνίου χρονικά διάστημα. Στις συναυλίες τὸν συνδρομητῶν ποὺ τὰ προγράμματά τους διατηροῦν πάντα μεἶλλον συντηρητικῆ γράμμῃ, θὰ ἐμφανισθοῦν τὸν χειμῶνα, ἐκτός τὸν νομίμων διεκθινῶν τῆς τοπικῆς ὀρχήστρας, Χάινς Ρόζμπεσσον καὶ Ἐριχ Σμίντ, ὁ Ἔρνστ Ἄνσερμ καὶ ὁ Ράφαελ Κομπελκ. Προβλεπόμενα μετοξὺ τῶν ἔργων συγχρόνως μουσικῆς, ἐκτός δημοσίων τῶν Ντεμπουσώ, τοῦ Ραβέλ καὶ τοῦ Ντέ Φαλλια, Ρουσσέ (4 συμφωνίαι), Προκόφιεφ (διῆτερ κοντσέρτο γιὰ βιολί) Στραβίνσκου (Καπριτίου γιὰ πιάνο καὶ ὄρχηστρα). Ἀπὸ τοὺς σολίστας τῆς σειράς αὐτῆς εἶναι οἱ καλλιτέχναι τοῦ Πιάνου Κλαούντο Ἄρραου, Ἄλντο Ταϊκκολίνι, Ἐντβιν Φίσερ, Μόνικα Χάου, ὁ βιολισταὶ Ἄντον Φιτς (τὸ νέο πρῶτο μόνικῆ τῆς ὀρχήστρας τῆς Τόνγκαλλε) Τίνο Φραντζεσκάττι, Ρικάρντο Ὀντισπόσοφ καὶ ὁ βιολοντσέλλιστας Πιέρ Κοντέ (Coddée).

Τὰς 28 ἐκτός προγράμματος συναυλίας θὰ διεκθινῶν οἱ: Χάινς Ρόζμπεσσον, Ἐριχ Σμίντ, Σέρ Τζῶν Μπαρμπρόλλι, Ρομπερτό Μπένιτσι καὶ Βίλχεμ Φουρτβαϊγκλερ μεἶ σολίστας τοὺς: Ἄντριμ Ατομπαχερ, Κλάρα Χάοκιλ, καὶ Νάταν Μίλσταν. Τὰ προγράμματα τῶν 28 αὐτῶν συναυλιῶν περιλαμβάνουν ἐκτός τῶν γνωστῶν ἔργων τὴν δευτέραν συμφωνίαν τοῦ Φουρτβαϊγκλερ, εἰς μὲν ἑλασσον, ὑπὸ τὴν διεκθινῶν τοῦ συνθέτου.

Πλουσιώτατα ἀντιπροσωπεύεται ἡ σύγχρονη μουσικὴ στὰ προγράμματα τῶν 19 λαϊκῶν συναυλιῶν, εἰς τὰ ὁποῖα μετὰ ἄλλων θὰ ἐμφανισθοῦν: τὸ κοντσέρτο γιὰ βιολί τοῦ **Othmar Schoeck** ἡ προβηντικιανή σουίτα τοῦ Νταριόυς Μιδῶ, τὸ κοντσέρτο γιὰ βιόλα καὶ ὄρχηστρα τοῦ Κουίντο Πόρτερ, οἱ παραλλαγῆς τοῦ Παζανίνι τοῦ Μπόρις Μπλάχερ ἡ τοκάτα ἔργον 86 τοῦ Βίλλυ Μπουράγκερ, ἡ 5η συμφωνία τοῦ Σέρζ Προκόφιεφ, τὸ κοντσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο τοῦ Φρίτς Μπούν καὶ τὸ κοντσέρτο γιὰ ἀγγλικὸ κέρας τοῦ Φ᾽Ανταγι. Διεκθινῶν τῆς ὄρχήστρας εἰς τὰ λαϊκὰ αὐτὰ κοντσέρτα θὰ εἶνε—ἐκτός πάντοτε τοῦ Ρόζμπεσσον καὶ Σμίντ—οἱ Ρόλμαρ Ἀνραϊε, Γιοχάνες Φούξ, Νικόλαου Ατομπαχερ καὶ Ἐρνστ Κοίντο, σολίσται, δέ, 28 πᾶς ἀνέκαθεν γίνεται εἰς τὴν σειράν αὐτὴν μόνον Ἐλβετοὶ καλλιτέχναι.

Στις πέντε ἀνοιξιακτικῆς συμφωνικῆς, ὅπου θὰ διεκθινῶν οἱ Ρόζμπεσσον, Σμίντ καὶ Ἀνραϊε θὰ ἔχη τὴν ἐκπαίριαν ὁ ἀκρασιτῆς νὰ λάβῃ μίαν συνοπτικὴν εἰκόνα τῆς ἐξελιξέως τῆς μουσικῆς γιὰ ὄρχηστρα μεἶ κατακλιθεῖα γιὰ τὸ τελευταῖον βράδυ τὴν Πουλιτσέλλα τοῦ Στραβίνσκου τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο, ἄρτια καὶ χόλκιν- νευσιτά, τὸ Χίντεμπερ καὶ τὸ κοντσέρτο γιὰ ὄρχηστρα τοῦ Μπάρτοκ. Ὡς σολίσται εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ θὰ ἐμφανισθοῦν οἱ πιανίσται Πάουλ Μπάουμγκορντεν καὶ Βάλτερ Φρέυ, εἰς δὲ τὸ κοντσέρτο γιὰ τέσσαρα πιάνο τοῦ Μπάχ ὁ Χάρρυ Ντάτνινρ, Ἄλμπερτ Σνέμπεργκερ, Τέοντορ Λέρχ καὶ Ἀντρέ Λέρρε καθὼς καὶ ἡ βιολονίστα Ἐρρικα Μορίνι μεἶ τοὺς καλλιτέχνας πνευστῶν τῆς ὄρχήστρας τῆς Τόνγκαλλε.

Στις τέσσαρες πρῶτινῆς συναυλίας μουσικῆς διαματίου θὰ παρουσιασθῶν μὴ τῆς Ὀρχήστρας τῆς Τόνγκαλλε ἔργα τοῦ Μόσαρτ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Σομ-

περτ, τοῦ Μπάρδε, τοῦ Ντεμπουσώ (Σονάτα γιὰ ἄρτια φλάουτο καὶ βιόλα) τοῦ Ρίχαρντ Στράους (Σεττίετο ἑγχόρδων ἀπὸ τὸ «Καπριτίου») καὶ τῆ Σερενάντα τοῦ Κόντα.

Τὰ προγράμματα τῶν 8 συμφωνικῶν διὰ τὴν νεότητα «περιλαμβάνουν μουσικὴν κλασσικὴν καὶ ρωμαντικὴν, καθὼς καὶ ἔργα Ντεμπουσώ, Ραβέλ καὶ Προκόφιεφ, θὰ ἐκτελεσθοῦν δὲ ὑπὸ τὴν διεκθινῶν τοῦ Ρόζμπεσσον, τοῦ Σμίντ, τοῦ Χέρμαν Φέρνελ καὶ τοῦ Πέτερ Λούκας Γκράφ.

Στις ὀκτὼ βραδυτικῆς καὶ μίαν πρῶτινῆς συναυλιῶν μουσικῆς διαματίου, ποὺ θὰ δώσουν τὰ κοουρτέτα «Μπάρνυλλε», Ἄλμαντίους, «Βένκι», «Λίβενγκνους», «Κέκερντ», «Κουαρτέτο Ἰταλιάνο», τρῖς «Φίσερ—Σναίντερχαν—Μάιναντεν» Κουιντέτο, Πνευστῶν τῆς Ζυρίχης μεἶ τὸν πιανίστα Βάλτερ Λάνγκ, θὰ δοθῶν μετὰ ἄλλων 28 τὰ κοουρτέτα ἑγχόρδων τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ, ἀνερχόμενα εἰς 6, τὰ τρία κοουρτέτα ἑγχόρδων τοῦ Χίντεμπερ, ἡ σονάτα γιὰ φλάουτο καὶ πιάνο τοῦ Μαρτίου ἡ μουσικὴ γιὰ πέντε πνευστῶν τοῦ Βέρνερ Σπες καὶ τὸ δευτέρου κοουρτέτο ἑγχόρδων τοῦ Μιχαήλ Τιττελτ.

Ἐπισημὰ ἀπὸ τινῶν ἐτῶν «καθηρωθεῖσαι» συναυλίας τοῦ λεγομένου «**Klubhaus**» ἐξελεσσονται εἰς 28 τῶν σημαντικωτέρων παραγῶντων τῆς μουσικῆς κινήσεως τῆς Ζυρίχης—ἰδικῶς διὰ τῆς ἐμφανίσεως ἑξέλιου συγκροτημάτων, μετακλωσμένων ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ. Ἐφέτος π.χ. μετὰ τῶν σπουδαιωτέρων ἑξέλιου θὰ εἶναι: ἡ συμφωνικὴ τῆς Β-μπαρέρης ὑπὸ τὸν Ροδόλφον Κέμπε, ἡ βασιρικὴ κρατικὴ ὄρχηστρα μεἶ τὴν χορωδίαν διαματίου τῆς Ζυρίχης ὑπὸ τοὺς Ροβέρτον Χέγκερ καὶ Γιοχάνες Φούξ ἡ Ὀρχήστρα καὶ ἡ χορωδία τῆς Κρατικῆς Ὀπερας τοῦ Βελιγραδίου ὑπὸ τὸν Μίλαν Μπαλοσάν, ἡ Ὀρχήστρα διαματίου τῆς Βέρνης ὑπὸ τὸν Χέρμαν Μόλλερ, ἡ ὄρχηστρα **Concergebouw** ὑπὸ τὸν Ἐντουάρντ βάν Μπένουμ ἡ φιλαρμονικὴ τοῦ Μοναχοῦ ὑπὸ τὸν Φρίτς Ρίγγερ, ἡ Ὀρχήστρα τῆς Ραμανβίχς Ἐλβετίας ὑπὸ τὸν Ἐρνέστ Ἄνσερμ, εἰς δύο ἐμφανιστικῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης ὑπὸ τὸν Ροφαήλ Κομπελκ καὶ τὸν Χάινς Κνασπερτρουπόφ, ἡ συμφωνικὴ τῆς Βιέννης μεἶ τὸν σὺνθετομ Τραγουδοῦν Βιέννης, ὑπὸ τὸν Χέρμπερτ Καραγιάν, καὶ ἡ φιλαρμονικὴ Βιέννης μεἶ τὴν χορωδίαν τῆς Κρατικῆς ὀπερας καὶ 28 ὀκτὴ μὴμῖα τῆς παιδικῆς χορωδίας Βιέννης ὑπὸ τὸν Γιόσεφ Κρίτς. Ὡς σολίσται εἰς τὰ συναυλίας αὐτῆς θὰ ἐμφανισθοῦν οἱ πιανίσται Ροδολφ ὁμ Μπάχ, Βίλχελμ Μπάχχαουζ, Ρόμπερτ Κεζάντοφ καὶ Ἐντουάρντ Ἐρμμαν, οἱ βιολισταὶ Γεχορνι Μένουχιν, καὶ Βολφγκαν Σναίντερχαν καθὼς καὶ πολλοὶ καλλιτέχναι τοῦ τραγουδιοῦ. Μεταξὺ τῶν συμφωνικῶν καὶ τῶν χορωδιατικῶν ἔργων, ποὺ θὰ ἀποδοθοῦν συγκαταλόγητον μέρη ἀπὸ τὸν Φιντέλιο τοῦ Μπετόβεν καὶ τὸν Μπόρις Γιοντοῦναφ τοῦ Μουζόροσκ—τοῦ τελευταίου αὐτοῦ εἰς ρωσικὴν γλῶσσῃ—ἡ λειτουργία εἰς μὲ μίξον τοῦ Σομπερτ, ἡ λειτουργία τῆς στέψεως, τὸ «Ἄβε Βέρουμ» καὶ τὸ Ρέκβιεμ τοῦ Μόσαρτ, τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Ρίγγερ καθὼς καὶ οἱ παραλλαγῆς ἐπὶ θέματι τοῦ Μπετόβεν τοῦ ἰδίου, τὸ διπλὸν κοντσέρτο τοῦ Μαρτίου, τὸ κοντσέρτο γιὰ βιολί τοῦ Φράνκ Μαρτέ, ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν «Πετρούσκας» τοῦ Στραβίνσκου καὶ ἡ ἰσπανικὴ Ράψωδία τοῦ Ραβέλ.

Στοὺς δύο κύκλους μουσικῆς διαματίου, ποὺ ὀργανῶνται τὸ **Klubhaus**, θὰ ἀποδοθοῦν ἀπὸ τὸ Ὀυγγρικὸ κοουρτέτο ἑγχόρδων εἰς 6 ἐμφανιστικῆς τοῦ 28α καὶ

κουαρτέτα του Μπετόβεν και εις τρεις εμφανίσεις τῶν Βίλλυ Μισκοκόβσκι και Γιάκκ Ντέμουρ δλες οί συνάτες γιά βιολιά πάνω του ίδιου ουβιέτου.

Ἐπίσης τὸ Collegium Musicum τῆς Ζυρίχης, ὑπὸ τὸν Πάουλ Σάχερ θά δώσῃ εἰς δύο του συναυλίας τὰ 6 Μπρατανιμπουργκία κοντσέρτα του Μάχχ τὴν τρίτην διευθύνει ὁ Χίντεμιρ καὶ περιλαμβάνει ἔργα του Χάυντ καὶ ἱδικὰ του εἰς τὴν τετάρτην θά ἑρμηνευσθῇ ὁ Κόρνερ τοῦ Φράνκ Μαρτίν ἐπὶ κειμένου τοῦ Ραϊνγ-Μορία φὸν Ρίλκε μὲ σολίστα καὶ πάλιν τὴν Ἔλσαα Καλβέτι καὶ εἰς τὴν πέμπτην καὶ τελευταίαν ἀφιερωμένην εἰς τὸν Μόσαρτ θά ἑμφανισθῇ ὡς σολίστα ὁ Σερκίν.

Αὐτὰ διὰ τὴν περίοδον συναυλιῶν τοῦ 1953/54 εἰς τὴν Ζυρίχην μόνον. Ἄν ὑπολογισαίεν τι θά βοηθῇ καὶ εἰς τὰς λοιπὰς Ἑλβετικὰς πόλεις (Βασιλείαν, Εἰρηνν, Σακτ Γκάλεν Λουκέρνην, Λαζάνην καὶ Γενεύην) θά ἔχωμεν μίαν ἄμυδρὰν ἰδέαν αὐτοῦ, ποῦ, ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως προσφέρει εἰς τοὺς κατοικοῦς τῆς ἡ μικρὰ αὐτὴ «χάρη τῶν Ξενοδόχων» ὅπως ἑλβετικῶς συνειβήζουσι πολλοὶ νὰ ὀνομαζοῦν τὴν Ἑλβετίαν.

ΓΑΛΛΙΑ

Παρίσι:

Κάποτε εἶπε ὁ Ντάρνισ Μιλῶ: «Ὅσοις ἐξέτασε προσεχτικὰ τὸν «Ὀμπερον» τὸ παράνομ αὐτὸ ἔργο ἀνταποκτικῶν ρωμαντισμοῦ θά μὲ δικαιώσῃ εἰταν ἰσχυρίζομαι, πὼς, παρ' ὅλες τῆς βαθεΐας μὲ γνώσεις σχετικὰ μὲ τὸν Ἀσιατικὸν κόσμον, δὲν εἶμασθα ἱκανοὶ νὰ ξεφύγομε ἀπὸ τὴν ἐπίβρασι τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου ποῦ παίζει τὸν σπουδαιότερον ρόλο εἰταν πλάσωμε τὴν εἰκόνα τῆς Ἀνατολῆς. Κι' ἂν ἐπρόκειτο σήμερα νὰ γράψω μίαν ἄπειρα ἀνατολικῆς ὑπόθεσως δὲν θά μπορούσα νὰ τὴν αἰσθανθῶ ἄλλοιῶτικῶν ἀπὸ αὐτὴν ποῦ ἔγραψεν ὁ Κάρλ Μαρξία φὸν Βέμπερ.

Ἄκολουθώντας αὐτὴς τῆς σκέψης καὶ ἡ Παρισινὴ Κρατικὴ ἔπειρα ἀπέφασίσε νὰ παρουσιάσῃ μὲ μίαν καινοπορία σκηνοθεσία τοῦ «Ὀμπερον». Πρέπει νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὅλα τὰ μέσα τῆς σύγχρονης τεχνικῆς τῆς σκηνοθεσίας γιὰ νὰ προσδώσων στὸ ἔργον τὴ λαμπρότητα καὶ τὴ γοητεία μὲς ἔπειρα μὲ ββαί ἔναν ἀνατολικὸν μῦθο. Οἱ δαπάνες τῆς γι' αὐτὴν ἔφθασαν τὰ 600.000 φράγκα. Δὲν ἔληθη ἀκόμη καμμίαν ὀριστικὴν ἀπόφασιν γιὰ τὴ διανομὴ τῶν ρόλων, ὡς τόσο φαίνεται δτι προβλέπεται προσλήψη καὶ Γερμανῶν καλλιτεχνῶν ποῦ θά συνεργασοῦν μὲ τοὺς Γάλλους. Ἄλλὰ καὶ τὰ μέρη τῆς χορογραφίας πρόκειται ἰδιαίταιρα νὰ ταινοῦσιν μὲ προσλήψεις σημαντικῶν χορευτῶν μὲ χορευτῶν ποῦ θά δώσωσιν ἕνα ἐξαιρετικῶς ἐντυπωσιακὸν χαρακτήρα, διότι—ὅπως ἐδῶλῶσεν ὁ διευθυντὴς τῆς Μαρξία-Λέμαν—ἡ κρατικὴ ἔπειρα τῶν Παρισίων ὑπῆρξε πάντοτε πιστὴ εἰς τὴν φήμην τῆς ὡς βῆτρον διευθῶς κῶρουσ καὶ τόδεως χάρις εἰς τὴν συμμετοχὴν εἰς τὰς περιστάσεις τῆς καλλιτεχνῶν παγκοσμίους ἐπιβληθέντων. Μήπως καὶ ὁ Γκόλντ δὲν ἴστο Γερμανός; Ὁ Βαγκνὲρ δὲν ἐνεφανίσθη ὡς δημιουργὸς τοῦ μουσικοῦ δράματος ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς ἐπὶ τῆς ὁποίας ὄλλοιον προ αὐτῷ ἐκονάρχει ὁ Μαγέριντ; Δὲν ἐπολιτογράφησθῃ, μετὰ τὴν ἀνά τὴν Γερμανίαν ὀλόκληρον, θριαμβευτικὴν ἐπιτυχίαν του ὁ «Ἐλεύθερος Σκοπευτὴς» τοῦ Βέμπερ, ποῦ κατέχει μίαν πραγματικῶς μοναδικὴν θέσιν εἰς τὴν ἱστορίαν, τῆς ἔπειρα; Ὁ «Φιντέλιο» τοῦ Μπετόβεν δὲν περιλαμβάνεται ἀνάκαθεν εἰς τὸ ρεπερτορίον τῆς; Ἐτοί καὶ ἡ προτροπὴ νὰ βοηθῇ καὶ εἰς «Ὀμπερον» ἡ θέσις, ποῦ τὸ ἀξίζει, ἀκούσθηκε στὸ Παρίσι μὲ ἐκδηλώσεις εἰκαστικῶς καὶ θεατρικῆς ἐπιδοκιμασίας.

Μόναχον:

Οἱ ἑφτερινὲς μουσικῆς γιορτῆς τοῦ Μονάχου τὸ καλοκαίρι αὐτὸ ἐξέλειψαν μὲ παθητικὸν εἰς τὸν ἀπολογισμὸν τους. Ὁ ἐπισκόπειτα, ἐν ἀντίθεσι πρὸς ὅλα τὰ προγνωστικὰ, ἴσαν ὀλλοίον καὶ τὸ γεγονός δὲν πρέπει νὰ ἀποδοθῇ μόνον εἰς τὸ δτι συνέπεσαν αἱ ἱερτά αἰτὰ μαζὶ μὲ τὴν ἐκθεσὴ τῆς συγκοινωνίας, ποῦ παρουσιάσθη τόσα ἐκαστικὰ ἀξιοθέατα, ἀλλὰ πρῶιστα νὰ ἀναγνωρισθῇ ἡ ἀλήθεια δτι ποιητικῶς ἡ κρατικὴ Ὀπερα τοῦ Μονάχου, στῆς γενικὴς τῶν γραμμῶν, δὲν μπορεῖ νὰ προσφερῇ δτι πρέπει καινὰς νὰ περιεμένη ἀπὸ ἕνα Ἴδρυμα μὲ τόσο πολεμικὴν παράδοσιν. Γιατὶ παρ' ὅλο τὸ σεβασμὸν ποῦ ὀφείλεται στὴν ἀκούσθησθῃ μεθοδικὴ ἑργασία τῆς ἀναδιοργανώσεως τῆς ἀπὸ μέρους τοῦ διευθυντοῦ τῆς Ροδόλφου Χαρτμάν καὶ ἀκόμη παρὰ τοὺς ἐν μέρει ἐξαιρετικῶς τῆς ἑρμηνευτικῆς πρέπει νὰ ὀμολογηθῇ δτι δὲν ἔφθασε στὸ παλιὸ τουσ γενικὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο. Ἐκεῖνο ποῦ κυρίως τῆς λείπει εἶνε ἕνας μεγάλου Ἀρχιμουσικοῦ ποῦ θά μπορούσε μὲ τὴ δυνατὴ του προσωπικότητα καὶ τὸ κῶρος του νὰ ἐπιβλήθῃ στοὺς κακομαθημένους γενικῶς μεγάλῃς φήμης τραγουδιστὰς καὶ στοὺς μουσικοὺς τῶν ὀρχήστρας. Τὶ σημαίνει ἕνας Διευθυντῆς ὀρχήστρας μεγάλῃς ἐπιβολῆς ἀποδεχίτηκε στὴν παραστάσι τῆς «Ἠλέκτρας» τοῦ Στράου, ποῦ διηθῶσε ὡς ἔξινος τὸ Ἴδρυματὸς ὁ Ἐρικ, Κλάιμπερ. Ἦταν τὸ πραγματικὸν λουμπρ σημείον καὶ ἡ μόνη ἀναγέρθησι μεγάλῃς ἐπιτυχίας τῶν ἑφτερινῶν θερινῶν ἑορτῶν. Αὐτὸ τῶσ ὅθρη τελικῶς ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ἀποφασισθῇ τὸ Μόναχον νὰ παραχωρήσῃ τὴ θέσι αὐτῆ σὲ μίαν προσωπικότητα ἀνάτιστα τῆς παραδόσεως ποῦ ἐδημιουργήσαν ἕναν Χέρμαν-Λιβι, ἕνας Φελξη-Μοντλ, ἕνας Μπρούνο Βαλτέρ, ἕνας Κινζμπερτμοισον ἕνας Κλέμεν Κράουερ, Βεβλία σχετικὰ μὲ τῆς θερινῆς γιορτῆς ὅθρηπε νὰ ὑπάρχη καὶ ἕνας παράγων ἀκόμη: Μὲ κάποιαν πρωτοτυπὴν ἰδέαν γύρω ἀπὸ τὴν ὁποίαν νὰ ὀργανωθοῦν οἱ γιορτῆς αὐτῆς. Καὶ ὁ διευθυντῆς τοῦ Ἴδρυματος Χαρτμάνν ἐδειξε ἴδην τὸν δρόμον. «Θερινῆς γιορτῆς Ριχάντ-Στράου». Γιατὶ κάτι τέτοιον θά ἴταν δυνατό νὰ στηριχθοῦν σὲ μίαν ἐπιθυμία ποῦ εἶχαν ἄλλοις ἐκκράσει ὁ ὀνομαστὸς Δημιουργός. Νὰ ἑμφανισθοῦν τὰ ἔργα του, — ἔργα τοῦ μέχρι τῆς στιγμῆς αὐτῆς τελευταίου μεγάλου Συνθέτου ἔπειρα — κατὰ τὸν ἀντικτικῶτερον, ἀπὸ τεχνοτροπικῆς ἀπόψεως τρόπον. Αὐτὸ ἀναμφίβητα δὲν ἀποτελοῦσε μίαν ἰδέαν ποῦ θά δημιουργοῦσε μίαν δυνάμιν ἐλκτικὴν γιὰ τῆς θερινῆς γιορτῆς τοῦ Μονάχου καὶ θά ἐξουσιετέρευε κάπως τὸν κίνδυνον μεταδῆ Στάλομπουργκ καὶ Μπαυρόουθ θέσι του καὶ τὴν ὀχι ἀρετὰ μεγάλην ἀπὸ τὰ δύο ἀπόστασι του.

Σχετικῶς μὲ τὴν προσεχτὴ κίνησιν τῶν χειμερινῶν ολλυαλιῶν τοῦ Μονάχου ὀκτεῖν ἐν συντομίᾳ νὰ ἀναφερθῇ τὸ γεγονός, ὅτι καὶ ἔπειτα ὁ μουσικὸς σὺλλογος «Musica» νῖνα» θά ὀργανώσῃ μίαν σειράν σημαντικῶν ἔργων τῶν σύγχρονων παραγωγῶν, εἰς τὰ ὀποία μεταξὺ ἄλλων συγκαταλέγονται: τὸ ὀρατορίον. «Τὸ ἀκατάπαυστον» τοῦ Βολφγκανγκ Φόρντερ, ποῦ Ντάρνισ μιλῶ. Οἱ δυοτιμῆς τοῦ Ὀρφῆως, «Ἡ Ἀλεσπὸς» τοῦ Στράβινσκου, ὁ «Σωκράτης» τοῦ Ἐρικ, Σατίι «Τραγοδία καὶ Ρομάντιο» τοῦ Βέρνερ Ἐγκ καθὼς καὶ τὸ «κοντοῦρτο γιὰ μίαν, δεκαπέντε πνευστὰ καὶ κρουστὰ τὸ Κρλρ Ἀρμάνιους Χαρτμάν. Εἰδικὰ γιὰ μὲς ἐνδιαφέρον εἶνε τὸ γεγονός, ὅτι μεταδῆ τῶν ὀνομαστῶν διευθυντῶν ὀρχήστρας, ποῦ θά διευθύνουσι τῆς συναυλιῆς τὸν Musica νῖνα, θά παρουσιασθῇ γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Μόναχο καὶ ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος.

Βενετία :

Η μουσική «Μπενιάλε» 1953 μās παρουσίασε και έφτασε μιά ένδιαφέρουσα έπιπεωρασίη τής σύγχρονης μουσικής παραγωγής, όπου ή άντιπροαράθεή τών παλαιότερων γενεών και τής σημερινής έπέτυχε νά μās οδηγήσθ σέ παρατηρήσεις πλουσιότητες σέ συμπεράσματα. Έτσι, π.χ. διαπιστώθηκε πός « Άρνολντ Σέμπεργκ, ο πατέρας τού δωδεκάτονου συστήματος έπος άποδείχτηκε τότε τέσσερα κουαρτέτα του και τó Ένα τριο έγγόρδων, πού έρμήνευσαν άνυπέρβλητα οι καλλιτέχναι τού Κουαρτέτου Ντρόλκ τού Βερολίνοαλ χειρίεσται με πολύ περισσότερή έλευθερία τήν τεχνική τής προσωπικής του έμπνεύσεως παρά ό μαθητής τού Γκίσελαρ Κλέμπε στή συμφωνία τού όποιου, Έργον 16 έκτός μερικόν ήχητικόν συνδυασμών πειστικόν στήν έντύπωση πού δημιουργούσαν, κυριαρχεί προπάντων τού σχολαστικά δογματικό τού συστήματος. Έξ Ισου έμφανώς άποδείχθηκε ότι ή χρησιμοποίησης παλαιών έξωτερικών τόπων και μορφών δέν είνε βυτανόν νά νοηθ ήταν δέν όπάρχη καμιά πνευματική σχέση τού περιεχομένου προς τó παρελθόν έπος δυστυχώς συνίρη με τήν *Symphonie concertante*, Έργον 22 τού Χάνς Σέλιενκ. Οι δωδεκάτονι συνδυασμοί τού έπος κοί ό τονιόμς τής έκφραστικής αίσθηματικότητας, δέν συμβιβάζονται με κανένα τρόπο προς τής κλασσικές φόρμες, πού προϋποθέτουν μιά γραμμή άπόλυτος σαρφή και μιά διαφανή άρχιτεκτονική. Πός τώρα δειμιουργείται ή άληθινά πειστική σχέσις μεταξύ περιεχομένου και παραδόσεως άποδείχτηκε στα δύο σπουδαιότατα νέα Έργα τών δυό άδων αν προσοικιστών τής σύγχρονης μουσικής : Στο άσμα τής «Έλπίδος (*Centigue d' Esperance*) τού Χίντεμιτ έπί κειμένω τού Πάυλ Κλωντέλ και στήν «Καντάτα» τού Στραβίνσκυ τ'παλαιών άγγλικών κειμένων θρησκευτικο περιεχομένου. Στά δύο αυτά άριστουργήματα, πού είνε τόσο βασικά διαφορετικά μεταξύ τους σόν έξωτερικοί τους τόπο, γίνεται κατά τόν πιό Ικανοποιητικό τρόπο φανερή ή σχέσις, φυσικά και βίβαιστα άνεπτυγμένη μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Έπίσης τρία άκόμη Έργα, έβόηθησαν άποτελεσματικά τήν τάση, πού όλοένα κερδίζει έδαφος, νά γεφυρωθ ή τó έπικίνδυνο χάσμα, πού είχε δημιουργηθ ή μεταξύ συνθέτου και άκροατοϋ με Έργα εδκόλα τής μουσικής πού πορά τούς νεωτερισμούς τής θά βοηθοδου τήν κατανόησι της άπό μέρου τού κοινού. Οι συνθέσεις αυτές είνε : ή «*Recreation concertante*» τού Γκοφρέντο Πετράτσι, ένα έξ Ισου τεχνικά έργασμαόν δυο και πνευματώδως ντιβερτιμέντο, τó «Όρνομέντο» συμφωνικό κομμάτι τού Μπόρις Μπλάχερ, και «οι Σπουδές» γιά όρχήστρα τού Ρικάρντο Μαλιπερό.

Ένα γεγονός, ίδιαιτέρως σπουδαιότητος ύπήρξε και ή πρώτη στήν Εύρώπη άκρόασις τών «Homages» τού Μανουέλ ντε Φάλλια. Πρόκειται γιά τέσσερα σύντομα κομμάτια γιά όρχήστρα δωματιου. Είς τά όποι'x με μιά ζωντανή μουσική ό νέος άκόμη τότε συνθέτης έκφράζει τόν οεβασμό τόν, στούς συνθέτας πού τού χρησιμοποιεσαν ώς πρότυπα: Φερνάντος Άρμπος, Φιλίππ, Πετράλ, Ντεμπουσσύ και Ντικάς, και βίνει ταυ, τόχρονα δείγματα τής Ικανότητος πού έπέδειξεν άργότερα στήν τυποποίηση τών Ισπανικών δημοτικών μουσικών.

Είμαι εύτυχής, πού μοϋ δίνεται ή έκαίριος νά τελείωσω τó σημείωμα μου γιά τήν μουσική κίνησι τού έξωτρωικό με μίαν είδησι, πού τιμά Ένα «Έλληνα μου-

σικό, ό όποιος, δυο τούλάχιστον είμαι σέ θέσι νά γνωρίζω, άντιπροσώπευσε τή χώρα του γιά πρώτη φορά σέ μιά διεθνή μουσική γιορτή. Πρόκειται γιά τόν άρμονόηγο Νίκο Σκαλκότα, πού ή «μικρή σουίτα» του γιά Έγγορδον έφησε μιά βουβάτη έντύπωση και άνεπιφύλακτα χαρακτήριστηκε ώς τó καλύτερο άπό όλα τά έξώτρω παρουσιασμένα Έργα τών δωδεκατονιόν τής νεώτερης γενεής όμόφωνα θαυμαστικά ή άέχαστη άρχιτεκτονική του και άκόμη περισσότερο ή βυνατή, πλουσιωτάτη σέ έμπνεύσεως μουσική ούσια του νά άποδείχθ ή άλλη μιά φορά, πός στή σύνθεσι ένδιαφέρου πού λιγώτερο τά μέσα τής έκφράσεως και άπειρος περισσότερο τó ζήτημα άν ό συνθέτης έχει πραγματικά κάτι νά π ή ή δχι.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Στή λειτουργία μιάς μεγάλης γιορτής έκπαιξε στό έκκλησιαστικό όργανο τής περιφέρειης έκκλησίας τού Θωμά τής λειτουργίας ό Μπαχ τόσο ύπέροχα, πού ό Δήμαρχος τής πόλεως, με τήν συγκίνηση, στο άλλαγμένο του πρόσωπο όλοφάνερη, μόλις τ'σβουσαν ό τελευταίος νότες άρρησε προς τόν μεγάλο Δάσκαλο, τού άρπαξε τó χέρι, τού τώσφιξε και είπε σκεδόν τραυλιζοντας.

—Τι θαύμο! Τι θαύμα. Πός μοπορθ νά μās τó δύνουν δυό ανθρώπινα χέρια!

—Αί μά δχι καλέ μου Κύριε Δήμαρχε, άπάντησε με τή συνιθισμένη του άπαλότητα ό Μπαχ. Τό θαύμα δέν είναι δικό μου. Δέν είνε καν θαύμα! Ό καθένας θά μοποροθε νά τó κάν ή! Είναι τόσο άπλό! Έθ'φανε μόνο νά πιέση στήν άρισημένη στιγμή, τó σωστό πλήκτρο, με τή δύομη ή τήν άπολυότητα πού χρειάζεται! Τέλλα τά κάνει τó όργανο! Αυτό είνε πού είνε τούς θαυμαστούς τόνους, πού άκούσται!

Κάποτε ό Χαίντελ, είχε προσκληθ ή σέ κάποια συγκέντρωση, όπου όμως ό οικοδεσπότης παράλειψε νά τόν παρουσιάσ η όλους τούς παρευρισκομένους, πολλοί άπό τούς όποιους δέν τόν έγνωρίζαν ούτε έξ όψεως. Πρός τó τέλος τής βραδυάς ό Χαίντελ, πού είχε μιά αψιφίδια στιγμή έμπνεύσεως, έσηκώθηκε πήγε προς τó τσέμπλο τής αιθούσης, έκάθησε και άρχισε νά παίζη με τóση έθρημ, πού μόλις έσβουσαν ό τελευταίο τόνο τού όργάνου, ένας άπό τούς καλεσμένους έφώνασε άσυγκράτητα:

—Χωρίς άλλο αυτός πού παίζει ή ό Χαίντελ είνε ή ό διάβολος!

Σηκώθηκε τότε άπό τó κάθισμά του ό μεγαλοφυής συνθέτης, όποκλήθηκε βιασά μπρός τούς άκροατάς του, και έδήλωσεν έπίσημα:

—Δέν είμαι ό Βελζεβούλ!

Η παρουσιάσις είχε γίνει!

Ό Τοσκανίνι δέν δίνει μεγάλη σημασία στούς τύπους. Σ' Ένα ταξίδι του στή Νότιο Άμερική συνέβη νά χαθούν άπό κάποια όβραία μεταξύ Μπουένος Άίρες και Ρίο ντε Γιανέιρο μερικές άποσκευές τών μουσικών τής όρχήστρας του. Ένας άπ' αυτούς ό τυμπανιστής Γκλάσμαν, παρουσιάστηκε άλόφωνος στόν μάετρο, όταν διεπίστωση τήν σφοδρά του και τού είπε:

—Θά χρειασιθ νά παρουσιάσιθ μπρός στό κοινό μ' Ένα κουστούμι πρσόν σάν τή μαγιάτικη χλόη.

Τό δυστύχημα είνε μικρό—τόν καθήσυχον άμέσως ό Τοσκανίνι—Δέν πρόκειται νά παίξη τó κουστούμι άλλα ό Γκλασμαν!

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

—Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Έλληνικού Ώδειου κ. Αντίοχος Εύαγγελιάτος, ανεχώρησε προς επίτευξη διαφόρων καλλιτεχνικών επαφών εις τα κυριώτερα μουσικά κέντρα Γαλλίας, Αυστρίας, Γερμανίας. Έν συνεχεία ό κ. Εύαγγελιάτος θά μεταβή στήν Γιουγκοσλαβία όπου, ώς γνωστόν, πρόκειται να διευθύνει διαφόρα μελοδραματικά έργα στις όπερες Βελιγραδίου, Σκοπίων και Λιουμπλιάνας.

—Η Έναρξίς τής έφετεινής περιόδου τών Συμφωνικών Συναυλιών τής Κρατικής Όρχήστρας Αθηνών έγινε στις 25 Οκτωβρίου στήν αίθουσα τού «Όρφείως» μέ τήν 9η Συμφωνία τού Μπετόβεν. Συμμετείχε ή Χορωδία Αθηνών και ώς σολίστ αί κυρίες Μ. Φλερό, Α. Χέβα και οί κ. κ. Α. Δελένδας, Χ. Χοϊδάς. Τή Συναυλία, ή όποία περιελάμβανε και τήν Εισαγωγή «Λεονόρα άρ. 3» τού Μπετόβεν, διηύθυνε ό άρχιμουσικός κ. Φ. Οικονομίδης.

—Άγγέλλεται γιά τήν Κυριακή 8 Νοεμβρίου και ώρα 11 π. μ. τού ρευιτάλ βιολιού τού καλλιτέχνη κ. Αίμ. Λαγόπουλου στήν αίθουσα «Παρνασσός». Τό πρόγραμμα περιλαμβάνει έργα Ταρτίνι—Κράϊστερ, Φράνκ, Μπάχ και Ντεμπουσώ. Στο πιάνο θά συνοδεύσει ό κ. Κ. Κυδωνιάτης.

—Είς τό θέμα Ίπποκράτους, (όδός Βλαχοπούλου 12) λειτουργεί από έφέτος ένα νέο παράρτημα τού Έλληνικού Ώδειου, τό όποιο διευθύνεται από τόν κ. Γ. Κανακάρη.—Διδάσκουν εις αυτό ό κ. Γ. Κανακάρης (σχολή βιολιού) και ή δ. Στέλλα Κανακάρη (σχολή Πιάνου).
Λ Α Μ Ι Α

Στις 4 Οκτωβρίου έγιναν τά έγκαίνια τού Δημοτικού Ώδειου Λαμίας ώς παρμήματα τού Κεντρικού έν Αθήναις Έλληνικού Ώδειου έν μέσο θερμής και ένθουσιασμού άτιμοσφαιρίας. Παρέστησαν ό Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Φθιώτιδος Άμβρόσιος, ό διευθυντής τής Νομαρχίας κ. Ν. Ζαρκάδας, ό Δήμαρχος και Πρόεδρος τού Διοικητικού Συμβουλίου τού Ώδειου κ. Σ. Πετρόπουλος, τά μέλη τού Δ. Συμβουλίου έκ τών κυριών και κυριών Θ. Τριανταφύλλου, Σ. Σιοπούλου, Ε. Δροσοπούλου, Α. Γραμματικά, Ν. Χαλιόου, Π. Δοντά, ώς και τό διδακτικό προσωπικό τού παραρτήματος. Έκ τού έν Αθήναις Κεντρικού Ώδειου παρήτησαν ό πρόεδρος τού Διοικ. Συμβουλίου και Γεν. Διευθυντής κ. Π. Κοτσιρίδης και ή καθηγήτρια τής Σχολής Πιάνου, μέλος τών έξεταστικών Έπιτροπών κ. Τ. Κοτσιρίδου και ό Καλλιτεχνικός διευθυντής τού Ώδειου κ. Α. Εύαγγελιάτος. Ό κ. Εύαγγελιάτος άναφίρθηκε εις τήν Ίδρυση τού νέου παραρτήματος ώμίλησε ώς εξής:

Σεβασμιώτατε,

Κε Δήμαρχε, Κυρίες και Κύριοι,

Είμαι μιά εοχτισμένη μέρα, γιά τό Έλληνικόν Ώδειον, ή σημερινή, κατά τήν όποίαν τελεί τά έγκαίνια ένός νέου τού παραρτήματος σε μιά από τίς σημαντικές πόλεις τής Έλλάδος.

Η Ίδρυσις όμως τού «Δημοτικού Ώδειου Λαμίας» δέν θά ήταν δυνατόν να επιτευχθή χωρίς τήν τόσο ελκινική κατοχήση και υποπαράσταση τού Νομαρχικού Φθιώτικος κ. Κακοήρη καθώς και τών ύπηρεσιών τής

Νομαρχίας, άλλα και χωρίς τήν άρωγή τής Δημοτικής Άρχής τής Λαμίας και τήν πολύτιμη συνεργασία τού Δημάρχου κ. Σπύρου Πετροπούλου και τού Διοικητικού Συμβουλίου τού Δημοτικού Ώδειου.

Η Διεύθυνσις τού Έλληνικού Ώδειου εκφράζει πρós όλους τίς πύ έγκάρδιες και θερμές τής εύχαριστίας.

Τή σημερινή μέρα όμως πρέπει να τήν αισθάνεται χαρμόσυνη και όλόκληρη ή Κοινωνία τής πόλεως σας τήν όποίαν έρχεται να έξυμνήση τό Δημοτικόν Ώδειον προσφέροντας άφ' ένός σοβαρή μουσική μόρφωση στά νιάτα τής Λαμίας και πνευματική ψυχαγωγία άφ' έτέρου σε όλους τούς κατοίκους τής, μέ τίς καλλιτεχνικές εκδηλώσεις τίς όποιες γρήγορα θά έγκραίνισή μέ τή συμμετοχή συνεργατών τού Κεντρικού Ώδειού τού Έλληνικού Ώδειου καθώς και τού έδώ παραρτήματος.

Ότι ή Ίδρυσις τού Ώδειου στήν πόλι σας, πού έχει τόσα άλλα παιδαγωγικά, και κοινοφελή Ίδρύματα να επιδείξει, συμπληρώνει ένα μεγάλο κενόν, είναι τόσο αυτονόητον ποú δέν νομίζω ότι είναι ανάγκη ιδιαίτέρως να τονισθή. Γιατί έρχεται και αυτό μέ τή μεγάλη ήθικοπλαστική δύναμη τής Μουσικής, να συμπάλη στήν άνοψισίον τού ψυχικού και πνευματικού επίπεδου τής Λαμίας.

Άπό τήν αρχαιότητα ήδη οί μεγάλοι μας πρόγονοί είχαν άναγνωρίσει αυτό τό μεγάλο ήθικοπλαστικό περιεχόμενο τής Μουσικής και τόν ύψηλό τήν προσημοú γιά τήν ψυχική καλλιέργεια τού ανθρώπου. Γι' αυτό είχαν δώσει τόσο πρωτεούσα θέση στή διδασκαλία τής Μουσικής στή Νεολογία. Και σήμερα όλα τά πολιτισμένα Κράτη έχουν δώσει ένα πρωταρχικό ρόλο στή Μουσική και φροντίζουν να διαποτισθούν όλα άνεξαιρίτως τά λαϊκά στρώματα από τήν εύεργετική τής πνοή.

Τό ένδοξότατο τέκνον τής Άγγλίας, ό μεγάλος Σαίξσπρ ο' ένα από τά γνωστότερα έργα τού τόνε' Έμπορο τής Βενετίας, εκφράζει όλο τού ένθουσιασμό γι' ατή τήν ήθικοπλαστική δύναμη τής Μουσικής μέ τός παρκάτους ώραίους στίχους:

«Τή Μουσική όποιος δέν νοιώθει μέσ στό στήθος, κι' οί τρυφεροί τής τόνου δέν τόν συγκινώ, γιά κάθε προδοσία, κλεισιά κι' άπάτη ενί' όξιος! Είν' ή ψυχή τού σόν τή νύχτα σκοτεινή, κι' ό λογισμός τού είναι πύ μαδρος κι' άπ' τό Έρεβος. Σ' αυτόν τόν άνθρωπο καμιά μίην έχεις πίστις!»

Τό Έλληνικόν Ώδειον μέ τήν Ιστορίαν ποú έχει δημιουργηθή από πολλές δεκαετηρίδες γεμάτες δημιουργική και άθροβηθ δράσι στάς Αθήνας και σ' άλλα τήν Έλλάδα καθώς και μέ τήν πείρα τριάντα και πλεον παραρτημάτων ποú έχει Ίδρυσί στήν Έλληνική Έπαρχία και στήν Έλληνική μας Μεγαλόνησο, τήν Κύπρο, έκαμε, μέ τήν άποφασιστική βοήθεια τής Δημοτικής σας Άρχής, τό πρώτο δύσκολο βήμα. Υπόσχεται ότι θά άγωνισθή βασιζόμενο και στήν Ικανότητα και τό ζήλο τού διδακτικού τού προσωπικού, γιά να συμπληρώση κάθε τού έλλειψη, να έπαικινή τή δράση του και μέ μιά λέξι, να καταστήση τό παράρτημα τής Λαμίας άνάεχο τής άποστολής του. Άλλά γιά να μπόρσθ να επιτευχθή ό ύψηλος αυτός σκοπός, ύπάρχει και ένας άλλος σοβαρός παράγων, ποú είναι άπορρίπττος:

ή συμβολή της Κοινωνίας της Λαμίας που όφειλε να κατανοήσει το καθήκον της και να περιβάλλει το Έθνος με εμπιστοσύνη και να το ἀγκυλώσει με στοργή και φροντίδα. Τότε, και μόνον τότε, το «Δημοτικόν Ὁδείου Λαμίας» θά κατορθώσει νά ολοκληρώσει τους ἀγώνες του και νά τιμήσει μέ τό ἔργο του μιά ἀπό τίς πύ προοδευτικές πόλεις τῆς χώρας μας, τήν ἱστορική Λαμία.

Εἰς τόν κ. Εὐαγγελιάτον ἀπήντησε ὁ Διευθυντής κ. Σ. Πετρόπουλος, δια τῶν κάτωθι λόγων:

«Κύριοι,

Μετά χίλιας δυσκολίας ἐβρίσκειθαι πρό ἐνός γεγονησίου. Πιστεύω ὅτι ἡμεῖς, ἡ Λογικῆ Κριτική, ἐξελέσθην πλήρως τό καθήκον τῆς, ἐλπίζω δέ ἔτι καί σεις τοῦ Ὁδείου θά ἐκτελέσητε τό δικό σας καί τότε θά ἐκπληρωθῆ τό νόημα τῶν στίχων ἐνός πολιοῦ μου φίλου γλυκοῦ ποιητοῦ ὅστις εἶπε γιά τή Μουσική:

«Μόριες ψυχῆς ἐσώριασε
στ' ἀτέλειωτο σκοτάδι
μιάς θνητῆς ἡ κολλοῦν.
Μά καί τῆς λυρῆς ἡ φωνῆ
τῆν σκληρωμένη ἐμορφιά
τῆν ἔβγαλ' ἀπό τόν Ἄδην».

Μέ τήν ὄραϊαν ἐφορτή τῶν ἐγκαινίων ἐτέθη ἡ βάσις δια τήν νέαν αὐτήν μουσικήν δράσιν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου καί εἰς μίαν ἀκόμη ἀπό τὰς πλέον ἀξιολόγους ἐπαρχιακάς πόλεις.

ΚΑΝΟΝΕΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΙΑ ΠΙΑΝΙΣΤΕΣ ΤΟΥ FERRUCCIO BUSONI

Μελέτα πρώτα τό μέρος ποῦ ἔχουν τήν δυσκολώτερη δακτυλοθεσία. Ὅταν πιά τῆ κατέχης τότε πῶζε τα μαζύ μέ τῶ εὐκολώτερα μέρη.

— Ἄν σοῦ δημιουργοῦν ὀρισματικά μέρη κάποιες ἰδιαιτέρες τεχνικές δυσκολίες, μελέτησε ὅλα τῶ παρόμοια μέρη ποῦ θυμάσαι ἀπό ἄλλα κομμάτια γνωστά σου. Ἔτσι θῶχης κατορίσει ἕνα ὀσθημα στόν σχετικό μ' αὐτό τρόπο τῆς ἐκτελέσεως.

— Συνδύαζε πάντα τήν τεχνική ἐγκύμναση μέ τή μελέτη τῆς ἑρμηνείας: Πολλές φορές ἡ δυσκολία δέν ὀφείλεται στίς νότες αὐτές καθ' ἑαυτές παρά στίς ὑποδείξεις δέν συνδυαζῶν φωτισοκίσεων.

— Μή σπαταλῶς ποτέ δυνάμεις, ἀφίνοντας νά παρασῶρεσαι ἀπό τό ταμπεραμέντο σου: Σέ τέτοια μέρη μπαίνουν ἐπί βρωμίες, ποῦ ποτέ πιά δέν ἐξελθνννται.

— Μή ἐπιμένεις νά νικήσης τίς δυσκολίες κομματιῶν ποῦ ἄλλοτε μελέτησες ἐσφαλμένα καί γι' αὐτό δέν σοῦ πετυχαίνουν. Τίς περισσότερες φορές ὁ κόπος σου πάει χαμένος. Ἄν ὡς τόσο ἐν τῶ μεταξύ ἄλλαξες τρόπο νά παίξης, ὄρησε τή σπουδή τοῦ πολιοῦ κομματιοῦ ἀπό τήν ὄρησιν σάν νά σοῦ ἦταν ὀλότελα ὀγνωστο.

— Μελέτα ὅλα καί τό κάθι τι σάν νῶτον τό πύ δόσκολο ποῦ ὀπάρχει. Δοκίμασε νά κυττάξης μιά φορά τῶ νεανικά σου γυμνασάματα σάν δεξιόχεινης. Θά ἐκπλαγῆς πόσο δόσκολος εἶνε ἕνας Τζέρντο, ἕνας Κράμερ, ἡ καί ἕνας Κλεμέντι ἄκόμη.

— Γιά τό πιάνο ἡ βάσις στό παίξιμο εἶνε ὁ Μπάχ, ὁ Λιστ ἡ Κορυφή. Οἱ δύο μαζύ θά σοῦ εὐκολοῦνουν καί θά σοῦ δώσουν τίς βυνατότητες γιά τόν Μπετόβεν.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ἘΠΙΟΔΙΟ
ἙΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΚΑΘΟΤΙΚΗΣ ἘΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ἘΞΑΝΘ 3
ΤΗΛΕΦ. 28804

MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITÉE P. R. LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET LITTÉRAIRE
3, RUE RHODIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ
Ἔτησις Δρ. 40.000
Ἐξάμηνη * 20.000
ΕΣΣΤΕΡΙΚΟΥ
Ἔτησις Α. Χ. 1.000
ἡ ὀελλ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μέ τόν Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ
*Ὁδός Δασιβάου 18
Προτεσθόνος Τυσογραφείο
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τῶ κάτωθι ἐμβόματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καί σῶς εὐχαριστοῦμε. Ἄπό: Ν. Καρακωστα (Χαλκίς) δρ. 80, Δ. Σινούρην (Πάτρις) δρ. 40. Κ. Καλοπακίτου (Καβάλλα) δρ. 40, Η. Ψυχάλινου δρ. 40, Α. Σίβερη (Τρίπολις) δρ. 40, Α. Λαγόπουλον (Θεσνίκη) δρ. 20, Σ. Στεφάνου δρ. 23, Β. Χορομη (Νεὐσθλιον) δρ. 120, Τ. Σερμηλιότου (Θεσνίκη) δρ. 14, Ν. Τριανταφόλλου δρ. 40, Ι. Δαμιανόν (Θεσνίκη) δρ. 260.

— Κατ' ὄρησιν πίστεψε, πῶς στο πιάνο ὅλα εἶνε δυνατά, ἀκόμη καί αὐτό ποῦ σοῦ φαίνεται ἡ πραγματικά εἶνε ὀδύνατο.

— Διατερόφωσε ἔτσι τόν τεχνικό μηχανισμό σου ὥστε νά εἶσαι πάντα ἔτοιμος καί ὀπλομημένος γιά ν' ἀντιμετωπίσης ὀποιοῦσθε περίπτωση. Ἔτσι, στή μελέτη ἐνός νέου κομματιοῦ θά μπορήθ νά συγκεντρῶνης τήν προσοχή σου στο βῶθότερο πνευματικό του περιεχόμενο, χωρίς ν' ἀναχοιτίζεσαι ἀπό τῶ τεχνικά προβλήματα.

— Μήν παύης ποτέ ταπατοσούλικά, ἀκόμη καί δταν δέν σ' ἀκούει κανείς ἡ νομίζης πῶς ὁ λόγος ποῦ παίζεις δέν ἀξίζει τόν κόπο.

— Μήν ἀφίνης νά περνῶν ἀπαράτηρητο ἕνα μέρος ποῦ δέν σοῦ πέτυχε, χωρίς νά τό ἐπαναλάβης. Μπρός σ' ἄλλους βέβαια δέν μπορεῖς νά τό κάνης, κἀνετο ὀμως ὀστερα.

— Μήν ἀφίνης ὄν εἶνε δυνατό, ὀτε μιά μέρα νά περνῶ, χωρίς νά ἐγγίσης τό πιάνο σου.

— Μή προσπαθῆς νά λύσης τίς τεχνικές δυσκολίες ἐνός κομματιοῦ ὀμέως μέ γυμνασάματα τοῦ χεριοῦ, γιάτι δέν διατρέχεις τόν κίνδυνο νά σοῦ γίνῆ ἀφέντης τό χέρι σου, λόνοντας αὐτό τίς δυσκολίες χωρίς πρώτα νά μάθης τήν ἐσωτερική μουσική σημασία τῶν τεχνικών δυσκόλων αὐτῶν μερῶν. Καί ἀπό τήν κυριαρχία αὐτή τοῦ χεριοῦ δέν μπορεῖ παρά νά ταλαιπωρηθῆ καί νά ὀποφῆρῆ ἡ μουσική αὐτή καθ' ἑαυτήν. Θά σχηματισθῆ ἀπορατήτως στήν ἑρμηνεία ἕνα μουσικό κενό καί κάθε φορά ποῦ θά παίζης τό μέρος αὐτό, τό πρώταγμα θά ἔχη τό χέρι καί ὀχι ἡ μουσική ἰδέα.

Θ Η Λ Ι Ο Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

Π Υ Ρ Ο Σ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
Σ Κ Α Φ Ω Ν ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



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 ΛΟΨΔ

